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

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة صفاقس
المعهد العالي للموسيقى بصفاقس

تحليل الخطاب الموسيقي
وحدة بحث

مقاربات في تحليل
Analytical Approaches
الخطاب الموسيقي
to Musical Discourse

المؤتمر الدولي الخامس في تحليل الخطاب الموسيقي
Fifth International Conference on Musical Discourse Analysis

إشراف وتقديم : د.الأسعد الزواري

تنسيق: د.حلمي بنصير

04-05-06 أفريل 2017

مقاربات في تحليل الخطاب الموسيقي – 2017

بالتعاون مع

جامعة صفاقس

جمعية قدماء المعهد العالي للموسيقى بصفاقس

analysediscours.mus@gmail.com

ISBN: 978-9973-43-248-3

الثمن: 30.000 ت

9 789973 432483

inédite

بالتعاون مع

جامعة صفاقس

جمعية قدماء المعهد العالي للموسيقى بصفاقس

analysediscours.mus@gmail.com

« مقاربات في تحليل الخطاب الموسيقي»

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة صفاقس
المعهد العالي للموسيقى بصفاقس

« مقاربات في تحليل الخطاب الموسيقي»

أعمال المؤتمر الدولي الخامس

04-05 و06 أفريل 2017

إشراف وتقديم: د. الأسعد الزواري

تنسيق: د. حلمي بنصير

العنوان: « مقاربات في تحليل الخطاب الموسيقي»

إشراف وتقديم: د. الأسعد الزواري

تنسيق: د. حلمي بنصير

الطبعة: 2017

تصميم الغلاف: زياد العش

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

ان المواضيع الواردة بهذا الكتاب تعبّر عن آراء أصحابها وتلزمهم بها

على سبيل المقاربة
عزف على الكلمات

"إن الكلام على الكلام صعب"

وإذا كان مقام الكلام في غير درجة المتلقي

يصبح الصوت نشازا في سلم الحوار

ومتى صار أسلوب الخطاب دون مسافات ـ التجاوز والانزياح ـ

يمسي العزف على السكت من مفاتيح موازين الإيقاع

عبد العزيز بن سعيد

الإهداء

إلى كل الذين جلسنا إليهم

إلى كل الذين جلسوا إلينا

إلى كل الذين يستجلسون ويتجالسون..

طرحا لمقاربة وتأصيلا لبحث وتأسيسا لمعرفة

إهداء خاص

إلى روح أستاذنا العزيز محمد الرخيص وفاءا وتقديرا، نهدي هذا العمل.

فريق وحدة بحث تحليل الخطاب الموسيقي بتونس

المحتوى

تقديم
الاسعد الزواري 11

الخطاب الموسيقي وآليات التحليل: المنهج الأسلوبي أنموذجا
مكرم الانصاري 15

إلى أيّ مدى يمكن الاستئناس بمخرجات المناهج التّحليليّة الحديثة في مجال العلوم الموسيقيّة؟
محمد اللجمي 29

مقاربات في تحليل المستوى التّقبّلي في الخطاب الموسيقي الآلي من السّمعي إلى الحسّي
نوال غومة 45

دراسة تحليلية للأنماط الموسيقية الشعبية الآلية: " الطّروق" أنموذجا
سميحة الاحمدي بريك 57

مقاربة لحنية مقاربة لحنية بين المقدمة الموسيقية والأغنية لدى بليغ حمدي اغنية "حبيبي يامتغرب" لفايزه احمد انموذجا
ناصر هاشم بدن 75

التصنيف وأثره في التحليل الموسيقي للممارسات الموسيقية بالبلاد التونسية
سيف الزيدي 91

الخصائص الجغرافثقافية للخطاب الموسيقي المرتجل: تحديد مقومات الوظيفة المرجعية عبر دراسة العناصر الأسلوبية المشتركة لعدة تقاسيم على آلة العود في مقام الراست

محمد أمين الدريدي **105**

مقاربة جشطلتيّة لخطاب العود التونسي

مهدي كمون **127**

المقاربة السيميائية في تحليل الموسيقى والأصوات السّرديّة الومضة الإشهاريّة لشركة الإتصال تونيزيانا Tunisiana أنموذجا

ايناس العفاس بنصير **147**

الخطاب الموسيقي في الأغنية الشعبية دراسة تحليلية لنمط "الرّزحة

محمد بن حميدة **169**

أهميّة المشيرات الاجتماعيّة في تحليل الموسيقى الصوفيّة: قصيدة "أيها العشّاق" من موروث الطريقة المدنيّة أنموذجا

منير التريكي وكريم التريكي **181**

المقاربة الخوارزمية الحسابية بين النظرية والتطبيق: قياس الأبعاد الموسيقية باستخدام منهج الرسم البياني النغمي le Tonagramme

حلمي بنصير **205**

تقديم

الاسعد الزواري*
lassaad.zouari@yahoo.fr

ندرك، ونحن نفتتح فعاليات هذا المؤتمر العلمي " مقاربات في تحليل الخطاب الموسيقي" وهو المؤتمر الدولي في دورته الخامسة، وهي المحطة الختامية لوحدة بحث تحليل الخطاب الموسيقي في تونس، أهمية هذه المحطات العلمية والبحثية الأكاديمية، في نحت دروب المعرفة ومسارب العلوم.

وقد كنا سعينا من خلال المؤتمرات السابقة إلى إثارة الإشكاليات التي تواجه الباحث في العلوم الإنسانية عموما، وفي مجال العلوم الموسيقية على وجه الخصوص. (الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية، الكلمة من المعنى إلى المغنى، القالب والخطاب: جدلية الفصل والوصل). كما وجهنا اهتمامنا إلى المسائل المتعلقة بالخطاب الموسيقي في مختلف تجلياته، ولسنا نزعم أننا قدمنا ما يروي ضمأ الباحثين المتعطشين لرحيق المعرفة، ولكن حسبنا أننا طرحنا إشكاليات كانت غائبة عن مدار اهتمام المختصين في الموسيقى، أو تكاد، تحريكا للسواكن وهزا للطمأنينة.

---

* جامعي وباحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية ورئيس وحدة البحث "تحليل الخطاب الموسيقي بتونس"

كما سعينا إلى تأسيس مباحث جديدة ومستحدثة من شأنها أن توسع دائرة البحث من خلال تغيير زوايا النظر في الخطاب الموسيقي، باعتباره إنتاجا إنسانيا شاملا ومتكاملا.

والخطاب الموسيقي يختلف عن بقية أنواع الخطابات الأخرى شكلا ومضمونا، وهو يحتكم إلى "نظام داخلي" مخصوص قوامه مرجعيات متأصلة ومفاهيم شاملة ومصطلحات خاصة وعناصر متغيرة تتمايز مع الفعل الموسيقي المرسل،مهما اختلف مصدره: من تعبيرات تلقائية وصناعات إبداعية وصياغات مشهدية ومسارات معرفية وتوجهات ورؤى ثقافية محلية وأخرى وافدة، وغيرها. ولعل كل هذه المفاهيم والمصطلحات تتلبس في سؤال إشكالي طرحه الدكتور عبد السلام المسدي في كتابه"نحو وعي ثقافي جديد": ما مدى تأثير المعرفة في الوعي الثقافي؟ وما مدى تأثير الثقافة في الوعي المعرفي ؟ (المسدي: 2010 ، 89)

فمن هذا المنطلق، هل يمكننا تحليل خطاب موسيقي دون الاستناد إلى تصور نظري للموسيقى؟ ما هي حدود هذه النظرية؟ ما هي أدواتها وأسئلتها؟ هل أن مجال "تحليل الخطاب الموسيقي" ينحصر في "المادة الموسيقية"، تركيبا وشرحا وتفصيلا، أم أنه يتجاوز ذلك إلى التعمق في الخطاب في حد ذاته باعتباره موضوع التحليل؟

يُعتبر الخوض في مسألة الخطاب الموسيقي من الإشكاليات المستحدثة في العلوم الموسيقيّة وهي إلى ذلك لا تخلو من صعوبة في التناول والطرح _ باعتبار أن الموسيقى فن إبداعي إنساني أزلي _ ، ارتبطت بشكل أو بآخر، بجملة من العلوم والاختصاصات والمعارف الأخرى كعلم الاجتماع وعلم النفس والفلسفة والتاريخ والأنثروبولوجيا واللسانيّات... ولعل هذا الترابط الفكري والتكامل المعرفي ساهم في رسم ملامح حقل معرفي قديم في وجوده وجديد في طرحه له خصوصيّاته ومبادئه يختلف عما

اتسمت به بعض الاختصاصات البحثيّة المتداولة والمتعارف عليها في العلوم الموسيقيّة من ارتباط بالمادة الموسيقية دون غيرها والارتهان إلى حقل دلالي موسيقي داخلي مخصوص وضيق دون اعتبار لشمولية الخطاب الموسيقي وتنوع أوجهه في مستوى الصياغة والتداول والاستقراء والنقد... وهو أمر يتطلب من الباحث حسن اختيار الآليات المناسبة لكل رصيد موسيقي واعتماد خصوصياته وطرح المقاربات التنظيريّة المناسبة له، باعتبار أن أساس المقاربة التحليليّة يكمن في العلاقة بين الفكر وبين الفعل الموسيقي. ومدى ارتباطهما بلغة التخاطب أو الكلام، أو بعمل اللغة ("Acte de langage" (speech acts)). ذلك أن القول "المادة اللغوية" وما يقابلها من اللحن "المادة الموسيقية" يشتركان في التعبير ويطمح من خلالهما المؤلف، سواء كان أديبا أو موسيقيا، إلى التأثير في المتلقي من خلال رسالة "مشفرة" مشحونة بالدلالات وبالعناصر الرمزية. ففي الحديث عن الخطاب، وتحديدا في وظائف الكلام، استند الباحث عبد السلام المسدي إلى نظريات "جاكبسون" حول الخطاب فحدّد وظائف العناصر الستّة المُكوّنة له؛ فالمرسل يولّد الوظيفة التّعبيريّة (Fonction expressive) وتسمّى أيضا الوظيفة الانفعالية (Fonction émotive)، في حين تتولد عن المرسل إليه: الوظيفة الإفهامية (Conative)، وعن السّياق: الوظيفة المرجعيّة (La fonction référentielle) وتسمى أيضا (Cognitive ou dénotative)، وعن الصّلة: الوظيفة الانتباهيّة (La fonction phatique)، وعن السّنن: الوظيفة المعجميّة (La fonction de glose) وتسمّى أيضا ما وراء اللغة (La fonction métalinguistique) وأخيرا عن الرّسالة: الوظيفة الإنشائيّة (La fonction poétique) (عبد السلام المسدي، 1982، الأسلوبية والأسلوب، ص. ص 158– 160).

وانطلاقا من هذا المنظور، يكون الخطاب الموسيقي ذلك الكلّ المعقّد الذي يُلزم الباحث اليوم في المجال الموسيقي بأخذ صيغة الـ(Cogito) أي "الأنا المفكر" ليستطيع أن يهتم بمبحث الخطاب الموسيقي من خلال الملاحظة والتفكير والإدراك والتفسير والتحليل والتأويل وفك الرموز المشفّرة التي تؤسّس لتلك العلاقة التفاعليّة بين العناصر الأساسيّة المكوّنة للخطاب.

ونحن نقدر أنه من الوجاهة علميا البحث في "الخطاب اللساني" باعتباره حمالا لتأويلات كثيرة ومدى ارتباطه بـــ"الخطاب الموسيقي" وما يمكن أن يضيفه المجال "اللحني" من صور ذهنية وتأثيرات آنية تفضي إلى البحث في إشكالية "التقارب" أو "التباعد" أو أحيانا "التكامل" بين الصورة الشعرية أو الكلامية والفكرة الموسيقية.

وعلى هذا الأساس، ارتأينا أن نُخصّص المؤتمر الخامس لتطارح مقاربات في تحليل الخطاب الموسيقي تُحدّد حسب توجهات الباحثين كلّ في مجاله (الموسيقى الغربيّة، الموسيقى العربيّة والموسيقات ذات التقاليد الشفويّة) وتبرز التمشي المنهجي المعتمد في التحليل الموسيقي ومدى ارتباطه بإشكاليات البحث وأطروحاته وفرضياته. وبالتالي سيكون مبحثنا العلمي والعملي معرفيا بالأساس من خلال القراءة الإشكالية التحليلية النقدية لهذه المحاور الرئيسيّة:

1. مقاربات في تحليل الموسيقى الغربية
2. مقاربات في تحليل الموسيقى العربية
3. مقاربات في تحليل الموسيقى ذات التقاليد الشفويّة
4. التحليل الموسيقي والمناهج المتداولة (سيميائي، احصائي، تاريخي، شكلاني...)
5. التحليل الموسيقي والتكنولوجيات الحديثة

الخطاب الموسيقي وآليات التحليل: المنهج الأسلوبي أنموذجا

مكرم الانصاري*
makramviolon@yahoo.fr

شكّل موضوع الخطاب الموسيقي موضع تأملات فكرية ونقدية متعددة في مسار الدراسات الموسيقية الحديثة، فتعدّدت تباعا المقاربات العلمية المعالجة له، مبشرة بمولود جديد ضمن شجرة العلوم الإنسانية والصحيحة أيضا.

في ظل هذا السياق الفكري والمعرفي، ارتأينا إلى إبراز فاعلية المقاربة الأسلوبية في معالجة الخطاب الموسيقي، فكان عملنا قائما على استحضار بعض المفاهيم ذات الصلة المباشرة بالخطاب والأسلوبية، ورصد مساراتهما الوظيفية داخل المنظومة الموسيقية العربية.

I. حول مفهوم الخطاب الموسيقي

تشترك جلّ التعريفات المتصلة بماهية الخطاب عموما، في كونه فعل يستوجب وجود عناصر ثلاث لا يمكن الاستغناء عنها مهما اختلف الحقل اللغوي الذي يتنزل فيه وهي: المرسل، الرسالة، المرسل إليه، أي المخاطِب والخطاب والمخاطَب (ابن منظور، 855) (بطرس البستاني، 1998، 240) (مهبه وجدي، 1984، 159) (1).

وبفعل تطور العلوم الإنسانية وبصفة خاصة اللسانيات التي أصبحت موقد الحركة التأسيسية في المعرفة الإنسانية الحديثة، تعددت الدراسات المهتمة

---

* جامعي وباحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

بموضوع الخطاب لتطال مستويات مختلفة فيه، نذكر منها دراسة ز. هاريس«Zellig Harris» حول "تحليل الخطاب"، الذي حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتعدى الجملة إلى الخطاب، معرفا إيّاه بأنه ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون منغلقة، يمكن من خلالها معاينة سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجيّة التوزيعيّة، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض. (Zellig S. Harris, 1952, 24) (2)

أمّا الفرنسي إميل بنفنست «Benevist» فقد عرّف الخطاب من منظور مختلف له أبلغ الأثر في الدراسات الأدبيّة التي تقوم على دعائم لسانية فهو عنده "الملفوظ منظوراً إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، وبمعنى آخر هو كلّ تلفظ يفرض متكلماً ومستمعاً، وعند الأوّل هدف التأثير على الثاني بطريقة ما. (Emile Benevist, 1966, 240) (3)

في إطار هذه الشبكة التواصلية يتبلور الخطاب عموما، إلاّ أن معايير المعاينة والتشخيص تتحدد بالنظر لطبيعة اللغة التي يمثلها. قد يتساءل البعض عن مشروعية تنزيل الصفة اللغوية على الموسيقى وكذلك صفة الخطاب باعتبار أن الطرح هو لساني بالأصل يعالج ما هو ملفوظ. في هذا الشأن نذكر بعض التجارب التي أخذت من الدرس اللساني منطلقا في دراسة الخطاب الموسيقي:

– الموسيقى كفعل ثقافي ونشاط اجتماعي هي لغة، هذا ما يؤكده ريمون كورت «Raymond Court» الذي يعتبر أن مختلف الظواهر الاجتماعية هي في جوهرها لغة تندمج مع التأسيس للتواصل والتبادل الذي يرسخ الروابط الاجتماعية (Raymond, 1976, 39 Court) (4).

ومن هنا فإنه يبدو ممكنا تحليل طريقة التفعيل ونظام التواصل الموسيقي، وطرح علاقة الموسيقى باللغة اللسانية – الملفوظة – بطريقة نظرية، وذلك في مرحلة أولى تسبق مرحلة فصل التواصل الموسيقي عن التواصل اللساني.

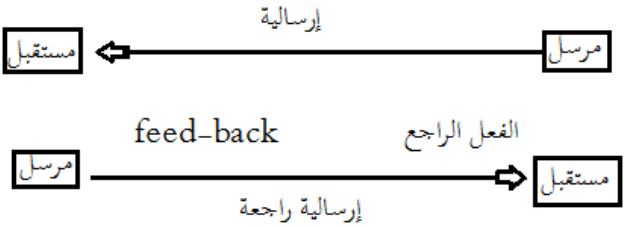
– بيار شفير«Pierre Schaeffer» تحدث عن العلاقة المتوازية بين البنية اللسانية والبنية الموسيقية، كما أدرج جدولا مقارنا بين عناصر اللغة الملفوظة وعناصر اللغة الموسيقية (Pierre Schaeffer, 1996,) (5).

– بيار بولاز «Pierre Boulez» وظف بعض المصطلحات اللسانية في تعريفه للموسيقى، فنجده يستعمل مصطلح: "مفردات" «vocabulaire»، و"تركيب" «syntaxe»، "الصرف" «morphologie»، "بلاغة" «rhétorique»،...كما أنه يقر بأن القرابة بين اللغة الموسيقية واللغة اللسانية تفرض نفسها بالرغم من أنه في آخر المطاف قام باستخراج ما لا يقبل الإنقاص والتعارض بين اللغتين، فكلاهما يستقبلان عند حدوثهما من نفس العضو وهو المسمع «ouïe» ويخضعان إلى التأثير الزمني (Françoise Escal, 2009, 10) (6).

تؤكد هذه الأطروحات المنبثقة من الدرس اللساني على تنوع المسارات التحليلية المعالجة للموضوع الموسيقي، فانبثق التحليل بمعالجة اللغة الموسيقية: كظاهرة أسلوبية تهتم بدراسة الأسلوب اللغوي داخل الخطاب الموسيقي، كظاهرة سيمنطقية تبحث في دلالات مختلف الوحدات والتركيبات بكل أصنافها وأحجامها، كظاهرة سيميولوجية تبحث في منظومة العلامات الناتجة عن علاقة الدوال بالمدلولات والمرجع الذي توحي إليه، كظاهرة فونولوجية تهتم بدراسة المادة الصوتية داخل اللغة الموسيقية...(Roman Jakobson, 1971, 57-59) (Jean Molino, 1975, 37-62) (Nattiez, 1972, 101-115)(Nicolas Meeus, 1993, 9-13) Jean Jean-Jacques (7).

في مقاربة أولى يمكن تعريف كلا اللغتين بالأصوات المنتظمة، فمختلف اللغات مثل مختلف الأنظمة الموسيقية تتكون وتتشكل انطلاقا من اختيارات متمّمة في كتلة من الأصوات والضجيج الكامن الخام، وهذا الانتقاء الفاعل يرسّخ ويُفرض من قبل مختلف الوحدات اللسانية والموسيقية لينتج خطابا مشحونا بخطوط تعبيرية تواصلية تفرض مرسلا ورسالة ومرسل إليه.

على ضوء ما تقدم ذكره، فإن المعالجة المجهرية للخطاب الموسيقي تتم في محطّات ثلاث: الأولى تتصل بالمرسل فيكون التحليل ذا بعد مقاصدي إنشائي يعالج مختلف الخطوط الإنشائية المشكلة للخطاب. المحطة الثانية تتصل بمضمون الرسالة فيتطرّق فيها التحليل إلى مختلف العناصر البنيوية المؤسسة للخطاب، فيهتم في إطارها بظاهرة توزيعها واشتغالها داخل الفعل الموسيقي وذلك بتفكيكها وتبين مراكز تداخلها، فتلتمس البعد المادي البنيوي فيه. أما المحطة الثالثة فهي تعنى بالمرسل إليه أي المتقبل، فتهتم بمعاينة آثار التقبل عنده راصدة بذلك الآثار النفسية والإدراكية التي يمكن تبينها من خلال ردة الفعل إزاء مضمون الرسالة والتي بموجبها يخضع الخطاب الموسيقي إلى مبدأ الإرجاع فيتحول المرسل إليه إلى مرسل عبر شحنات وجدانية نفسية حسية يتقبلها المرسل الذي يتحول بدوره إلى مرسل إليه، وهو ما يعرف بالفعل الراجع «back-Feed»:



هذه المحطات لا يمكن وجودها في ظل غياب مناخ لغوي وحقل معرفي يتأصل فيهما الخطاب الموسيقي. فالمنظومة اللغوية التواصلية تتنزل ضمن دائرة أسلوبية متسعة المضارب تتداخل فيها الأعراف الثقافية والاجتماعية والنفسية... وعليه يتنزل الخطاب الموسيقي ضمن هذه الضروب الأسلوبية المتعددة التي من الممكن أن نصفها بذاتية الخطاب أي هويّته.

يعرّف ر. جاكبسون «Roman Jakobson» الفعل اللغوي عموما على أنه تركيب عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة، وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه

قوانين النحو وتسمح ببعضهِ الآخرِ سُبُلُ التصرف في الاستعمال، فإذا بالأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين، أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع، مما يفرز انسجاما بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابية يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط (عبد السلام المسدي، 1982، 96) (8).

إن الأخذ بهذه الاعتبارات التي بينها جاكبسون في تنزيل الحدث اللساني داخل دائرة الحدث الأسلوبي، تفضي إلى شرعية إدراج الخطاب الموسيقي ضمن الدائرة الأسلوبية أيضا.

II. الأسلوب والأسلوبية

ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة الحديثة، ذلك أن الأسلوبية بوضعها موضعا أكاديميا، قد ولدت في وقت ولادة اللسانيات الحديثة واستمرت تستعمل بعض تقنياتها. فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فأرسى معه قواعد علم الأسلوب. ومع كون كلمة "الأسلوبية" قد ظهرت في القرن التاسع عشر، فإنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين، وكان هذا التحديد مرتبطا بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة (عبد السلام المسدي، 1982، 96) (9).

أما موضوع الأسلوبية فقد ارتبط باللسانيات، ذلك أن اللسانيات تُعنَى أساسًا بالجملة والأسلوبية تُعنى بالإنتاج الكلي للكلام، وأن اللسانيات تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وأن الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلاً، وأن اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله

قوانينها، وأن الأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي مباشرة، هذا إلى جملة فروق أخرى (منذر عياشي، 1994، 9) (10).

يرى بعض الباحثين المختصين في اللسانيات والأدب العربي أن الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، وهي أيضًا علم يدرس الخطاب موزعًا على مبدأ هوية الأجناس، فموضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات (منذر عياشي، المرجع السابق، 1994، 15) (11).

وما دامت اللغة ليست حكرًا على ميدان إيصالي دون آخر فإن موضوع علم الأسلوبية ليس حكرًا أيضًا على ميدان تعبيري دون آخر، لعلّ هذا ما يعطينا شرعية تطويع أسس المقاربة الأسلوبية في تحليل الخطاب الموسيقي.

بالرجوع إلى القواميس والموسوعات الموسيقية المختصة، يعرّف الأسلوب على أنه: "الوحدة الجامعة التي تضم مميزات الأعمال الفنية، أو إنتاج الفنانين المنتمين إلى عصر واحد وبيئة واحدة أو بيئات متقاربة" (يوسف السيسي، 1981، 16) (12).

بالنسبة لفاليري «Valery»: "الأسلوب هو الابتعاد عن المعيار الذي يمثل وضعية اللغة الموسيقية خلال فترة زمنية ما، وهي وضعية غير ثابتة. وهذا الابتعاد هو عائد بالأساس إلى تدخلات فردية، وأهميتها تناسب قوة الإبداع الخاصة بمؤلفيها. أسلوب المبدع هو ملازم لطبيعته، فهو ينتج عن مرجعية ثابتة في كيانه. فالأسلوب هو استمرارية، هو كثافة نوعا ما عمودية تعترض النظام المتوالي لتطور اللغة" (François Michel, François Lesure, Vlademir Féderov, 1961, 756) (13).

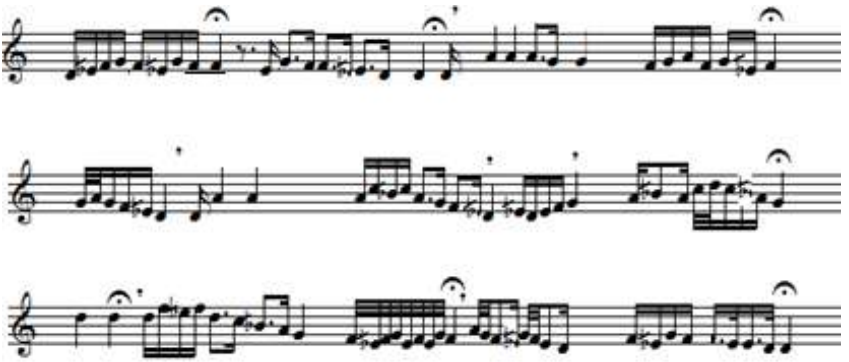
1.II. آليات التحليل الأسلوبي بالنظر لخصوصيات الموسيقى العربية

هذا الطرح لا يمكن مناقشته خارج دائرة المفاهيم والمواصفات الخاصة بالنظام الموسيقي العربي التي أهمها تلك الخصوصية المقترنة بتعدد لهجاته

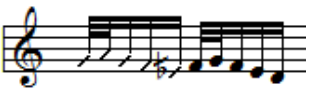
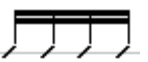
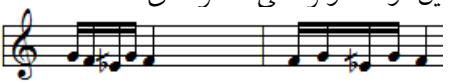
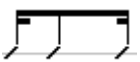
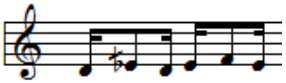
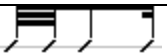
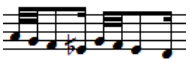
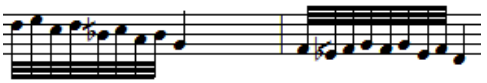
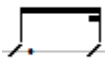
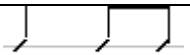
اللحنية القائمة على مبدأ المقام. فالفعل الموسيقي في الموسيقى العربية هو رهين تلك التعددية التي من غير الممكن تجاوزها، ففي إطارها ترسم الخطوط الأسلوبية التي عليها يستقيم الأثر في شكل صيغ لحنية متعددة اللهجات. فالارتجال الموسيقي مثلا في إطار منظومة مقامية، يشكّل منهجيا خلاصة لظاهرة المقام، كما أن حدوثه لا يتم بصفة اعتباطية أو نفسية مجردة من خطوط أسلوبية متكاملة المعاني، أي أنه يتشكل في إطار وضعية نفسية قد تتسم في ظاهرها بالعفوية التي من غير الممكن أن ننفي وجودها، لكنها في باطنها استحضار لمكتسبات معرفية موسيقية أسلوبية، يتم توزيعها وفقا لمقاصد إنشائية حتمتها ظروف نفسية وأطر ذوقية معينة. فأسلوبية الارتجال تتبلور داخل تلك المكتسبات الثقافية فيقترن الأسلوب بالحقل الثقافي السمعي والذوقي للمؤدي، فتصبح معالجة الأثر الفني انطلاقا من تلك الأساليب الثقافية ومعاينة قنوات حدوثها داخله، فالخطاب الموسيقي في جوهر المنظومة الموسيقية العربية عموما هو ظاهرة أسلوبية ثقافية ذوقية معيارية.

في هذا الإطار تقوم الأسلوبية :

-بتتبع مجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ، كعين لملاحظة أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين، فيكون حضورها الوظيفي في مستوى التحليل وصفي تشخيصي، ينطلق من الخاصة الأسلوبية نفسها، حيث تغلب فيها تصورات البنية والمنظومة ويكون موضوعها الخطاب والأداء معا، كما أنها تعمل على البحث في ظواهر الأسلوب بشكل تزامني تعاقبي. في هذا الإطار يقوم التحليل الأسلوبي بتعقب العناصر البنيوية داخل الفعل الموسيقي وذلك بإرجاعها إلى مدلولاتها المجردة، فتطال البنية الإيقاعية واللحنية:

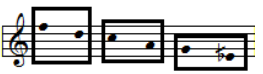
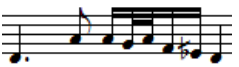
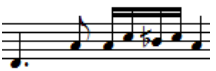
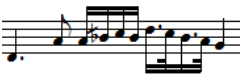
المثال المقترح: ارتجال لحني في طبع الحسين

+ العناصر البنيوية الإيقاعية:

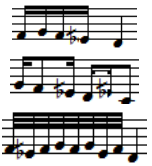
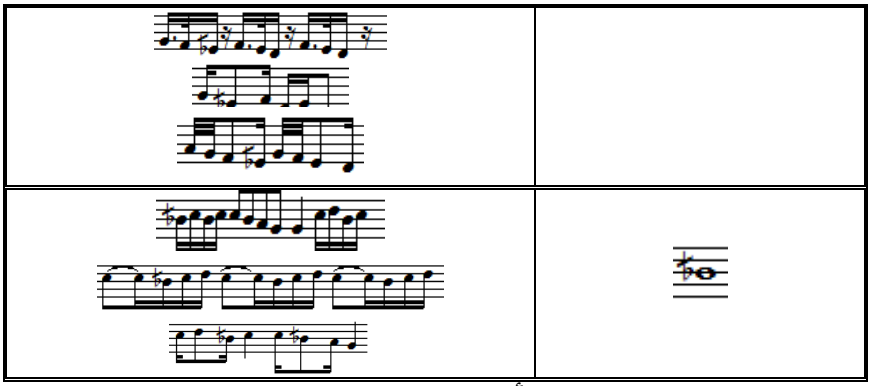
وظيفة العناصر الإيقاعية:

الشكل	الملاحظات
	يرد هذا الشكل عادة في مسار لحني نازل مهيئا إلى القفلة:
	تستعمل هذه الخلية في أغلب المسارات اللحنية المؤسسة للهجة طبع الحسين وعادة ما تستعمل لإبراز العقد الأول "حسين دوكاه" وترد على النحو التالي:

	يستعمل هذا الشكل لتركيز العقد الأول وينحصر استعماله عادة بين درجتين لا أكثر :
	يستعمل هذا الشكل للتنبيه للقفلة ويرد في شكل تناظر لحني وإيقاعي نازل: 
	تستعمل هذه الخلية لتكثيف الحركة اللحنية على الدرجات المؤسسة للطبع وترد عادة في مسار لحني نازل انطلاقا من العقد الثانى:
	يستعمل هذا الشكل عادة للإشارة على حركة التجاذب بين الدرجات المحورية للطبع وباقي الدرجات المؤسسة لمساره اللحنى، وترد فى الوضعيات التالية:
	التمهيد إلى القفلة:
	تستعمل هذه الأشكال لتأثيث المسار اللحني العام للطبع.

- تستطيع الأسلوبية بإمكانياتها العلمية والفنية الغوص إلى المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية في جوهر الخطاب، وبإمكانها معالجة أسلوب خطابي لمجموعة ما، يربط بينها جامع فني، كالمؤلف، العصر... وتهتم بالأداء، وهي ترشد إلى اختيار ما يجب أخذه من المادة التي يحتاجها المخاطِب للتأثير على المخاطَبِ:

+ المسافات الصوتية كعنصر بنيوي في الارتجال

المسافات الصوتية	الملاحظات
الثنائية	تستعمل بكثافة وذلك تماشيا مع طبيعة المسار التأليفي للطبع:
الثلاثية	ترد عادة في الوضعيات التالية:
الخماسية	تستعمل عادة للتنقل بين الدوكاه والحسيني وذلك في وضعيات مختلفة: - الانتقال الأول (إبراز العقد الأول حسين دوكاه): - الانتقال الثاني (إبراز الحسين حسيني): - الانتقال الثالث (إبراز المحير عراق نوى):

+ الدرجات المقامية بوصفها مادة صوتية أساسية في الارتجال:

الدرجة المقامية	وضعيات تجاذبها مع الدرجات الأخرى

تتفاعل المادة الصوتية داخل الأثر بحسب علاقتها مع مختلف عناصره البنيوية وبصفة خاصة الإيقاعية، فنقول تلك الدرجة متحركة أو متحولة. هذا الحراك الدائم للدرجات المقامية هو الذي يطبع المقام أو الطبع باللهجة التي تناسبه.

-تقوم الدراسات الأسلوبية أحيانا بتقييم الخطاب من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، لكنها تتجنب إصدار الأحكام، فهي تكتفي بتقرير الظواهر الصوتية والدلالية والتركيبية الإيقاعية فيه:

+ الحركات الدالة على خصوصية الطبع في الارتجال:

المدلول	عقد حسين دوكاه	محير عراق نوى	عقد رصد الذيل	حسين حسيني	سيكاه
الدال 1					
الدال 2					
الدال 3					
الدال 4					

قد يبدو للبعض بديهية ما أدرجنا في هذه الجداول، ولكن المسار الأسلوبي يكمن في تلك البديهية التي هي في جوهرها تحمل ثقافة سمعية تأصلت لدينا بفعل الموروث الموسيقي الذي تناقلته الأجيال والذي أعطى تلك الخصوصية لطبع الحسين.

يرى **ريفاتير** «Riffaterre» أن الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية المتقبل، وعليه تهتم الأسلوبية بملاحظة ما يتولد عنه من ردود فعل في تقبل الأثر، فتكون في هذا المستوى ذات طبيعة تفسيرية، وهذا ما ذهب إليه مولينو «Molino» وناتي«Nattiez » في دراسة الخطاب الموسيقي من منطلق أن هذا الأخير يسلط تأثيرا في المتقبّل تتحدد فاعليّته من خلال قدرة المخاطِب على الأداء البليغ (Jean-Jacques Nattiez, 1987, 220) (14).

من هذا المنطلق، يمكن حصر وظيفة التحليل الأسلوبي في الخطاب الموسيقي في النقاط التالية:

- تمدنا الأسلوبية بوسائل نقدية تساهم في إبراز الآثار الإنشائية في الأثر الموسيقي. في هذا الشأن يقرّ ناتي«Nattiez» بأهمية المقاربة التاريخية والثقافية في إيجاد الرابط بين الخطوط الأسلوبية والخطوط الثقافية التي يندرج فيها اللأثر، فتفسّر الأساليب المختلفة بحسب الثقافات المنتمية إليها، كما أن البعد التاريخي من شأنه أن يعيد بناء الفضاء الإنشائي للأثر الموسيقي، يعني شبكة الصيغ الصّرفية العلمية التي وجدت قبل انبثاقه وبروزه (Nattiez, op. cit, 211 Jean-Jacques) (15).

- تمكننا من قراءة ما يسمى باللغة الداخلية أو الضمنية في الخطاب الموسيقي، فالأسلوب يساعدنا على اكتشاف وتذوق المعاني الموجودة وراء الموضوع، وكذلك الهدف الظاهري للأثر الموسيقي، فيندرج التحليل الأسلوبي بذلك في دائرة المستوى الإدراكي التقبّلي Niveau « esthésique» الذي يتعامل مع الخطاب الموسيقي كفعل دلالي مشحون ضمنيا بمجموعة دلالات متصلة

بمركب لا متناهي من المفسرات الكيفية تقرّه طبيعة الموضوع الموسيقي باعتباره انجاز تواصلي (Jean-Jacques Nattiez, op. cit, 220) (16).

تُظهر الأسلوبية المدلولات الجمالية في الأثر الموسيقي من خلال الاهتمام بالعلاقة القائمة بين الصيغ التعبيرية، وعلاقة هذه الصيغ بالمرسل والمتلقي. فهي تعالج المسألة التواصلية التي تعتبر أساسية إلاّ أنها لا تقف عندها، بل تستعمل الشبكات التواصلية لتكشف عن أشكال التداخل بين العناصر الثلاث المؤسسة للخطاب. لعل هذا ما يؤكده شوفير «Schaeffer» في حديثه عن وهم التواصل «Utopie de la communication» نظرا لأن الوضعية الطبيعية في التواصل الإنساني بصفة عامة تتميز بذلك التفاوت بين مقاصد التأليف والشبكات التواصلية (Ibid, 129) (17).

تعتمد الأسلوبية على بنية العمل الموسيقي ومكوناته، وتحليل تلك المكونات بطريقة دقيقة، ومن هنا فهي تزود الناقد بمعايير موضوعية لا تعتمد على الذوق الذي يختلف من شخص إلى آخر، فيندرج التحليل الأسلوبي بذلك في دائرة التحليل البنيوي المادي.

يعدّ اقتران الخطاب الموسيقي بالأسلوبية أمرا طبيعيا، حيث أنه لا يستقر وجود طرف منهما إلاّ بحضور الطرف الآخر، وهذا لا يقرّ بنفي الجانب التلقائي والعفوي في الخطاب الذي قد نتحسسه بموجب انطباعاتنا الذاتية، لكن الأسلوبية تتجاوز هذا الانطباع الذاتي الحاصل لنا إلى كشف العلل الموضوعية التي يقوم عليها هذا الفعل المحدث مما قد يجنبنا الأحكام الذاتية والمماثلة، فغاية الأسلوبية هي عقلنة المعطى الفني أي إرساء قواعد الموضوعية فيما يدرك بغير الموضوعية.

المراجع:

(1) أنظر:

ابن منظور، **لسان العرب**، اعداد وتصنيف يوسف الخياط، المجلد 1، دار لسان العرب، بيروت.

البستاني، (بطرس)، **محيط المحيط**، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، 1998.

وجدي، (مهبه)، المهندس، (كامل)، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، 1984.

(2) Zellig, (S. Harris), **Discourse Analysis**, Linguistic Society of America, 1952, Vol. 28, No. 1, pp. 1-6.

(3) Emile, (Benevist), **Problèmes de linguistique générale,** Gallimard, 1966, 364p.

(4) RAYMOND, (Court), **Langage verbal et langages esthétiques**, Musique en jeu 2, p. 18, repris in; le MUSICAL, *Essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Klincksieck, 1976, chap. I .

(5) SCHAEFFER, (Pierre), **Traité des objets musicaux**, Seuil, Paris, 1996, 700p.

(6) ESCAL, (Françoise), **Espaces sociaux, espaces musicaux**, L'Harmattan, France, 2009, 250p.

(7) Voir :

JAKOBSON, (Roman), **Musicologie et linguistique,** Musique en jeu, Le Seuil, n°.5, Paris, 1971.

MOLINO (Jean), **Fait musical et sémiologie de la musique**, Musique en jeu, n°.7, 1975.

NATTIEZ, (Jean-Jacques), **Musicologie générale et sémiologie**, Bourgois, Paris, 1987, 401p.

NATTIEZ, (Jean-Jacques), **La linguistique, voie nouvelle pour l'analyse musicale?,** Cahiers Canadiens de Musique, n°.4, 1972.

MEEUS, (Nicolas), **Les rapports associatifs comme déterminants du style**, Analyse musicale, n°.32, 1993.

(8)،(9) المسدي، (عبد السلام)، الأسلوبية والأسلوب، طبعة منقحة ومشفوعة ببيليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982، 280ص.

(10)،(11) عياشي، (منذر)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، د. ط، د. ت.، سوريا، 1994.

(12) السيسي، (يوسف)، دعوة إلى الموسيقى، عالم المعرفة، عدد 46، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1981.

(13) François, (Michel), François, (Lesure), Vlademir, (Fédorov), Encyclopédie de la musique**,** Paris, **T. III,** Fasquelle, 1961, 1025p.

(14),(15),(16),(17) NATTIEZ, (Jean-Jacques), **Musicologie générale et sémiologie**, Bourgois, Paris, 1987, 401p.

إلى أيّ مدى يمكن الاستئناس بمخرجات المناهج التّحليليّة الحديثة في مجال العلوم الموسيقيّة؟

محمد اللجمي*
mohamedlejmi1@gmail.com

ليست ثورة الاتّصال التّي ميّزت العشريّتين الأخيرتين من هذا القرن وليدة التّطور التّقني فقط، بل كانت نتيجة التقاء عناصر مجتمعة أدّت إلى التّعامل الفريد مع طاقة المعرفة، حتّى أصبحت الإنتاجات المرتبطة بهذه المعرفة إحدى المجالات الجوهريّة التّي سايرت المستجدّات الكبرى في مستوى بنية الأفراد والمجتمعات. ولئن عبّرت هذه الحقائق عن واقع اقتصاديّ وسياسيّ واجتماعيّ مستحدث، فإنّها قدّمت مشهدا ثقافيّا مختلفا تحوّلت جملة عناصره إلى مكوّن أساسيّ فاعل من مكوّنات هذا الثّراء والتّنوع الذّي ميّز الظّاهرة الفنيّة إن في مستوى المباحث والدّراسات التّي اهتمّت بهذا المجال أو في مستوى منتجات هذه الظّاهرة وترويجها.

وفي مقابل هذه المنجزات قدّمت الظّاهرة الفنيّة الموسيقى على أساس أنّها من أهمّ العناصر التّي تُؤثّث لهذا المشهد، فنحن بإزاء ظاهرة حضاريّة يكاد يُجمع أغلب الدّارسين والباحثين فيها على أنّها – أي الموسيقى- "قد

* جامعي وباحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

باتت في مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة الغربيّة من القيم المفعّلة للتّحولات السياسيّة والاجتماعيّة بصورة أكثر عمقا في التّاريخ الحضاريّ الإنسانيّ إذ تبلورت كمادة قاعديّة تؤثّر في الظّواهر"(محمد زين العابدين، 2007،13)(1) وهي مادة وبحكم « مخاطبتها للعقل والقلب معا، تبدو فاعلة ومؤثّرة في الحفاظ على الرّوح الإنسانيّة وإذكائها وتنميتها"(محمود قطاط، 2007،14) (2).ولعلّ واقع الموسيقى اليوم ودورها الفاعل والمؤثّر في المشهد الفنّي والثّقافي بصورة أشمل هو الذّي دفع بالباحث والدّارس في الشّأن الثّقافي إلى الاهتمام بهذه المادّة في محاولة لتأسيس مناهج ومقاربات من شأنها أن تساير التّطورات العلميّة وكذلك التّطورات المتسارعة في مستوى المباحث التّي اهتمّت بالإنسان.

ولكنّ المتتبّع لمحاولات التّأسيس هذه يلاحظ تراوح المقاربات الحديثة حول الموسيقى والعلوم الموسيقيّة بين تيّارين يكشفان عن اختلافات جوهريّة في كيفيّة التّعاطي مع المباحث الموسيقيّة. فإذا كان التّوجه الأوّل يرى في الحقل الموسيقيّ ذلك الحيّز الفريد المغلق حيث ارتباط الباحث بالمادّة الموسيقيّة لا غير، فإنّ التّوجه الثّاني يعبّر عن إمكانيّات كبرى لانفتاح الموسيقى والعلوم الموسيقيّة على مجمل العلوم والمباحث الحديثة والاختصاصات المستحدثة كعلوم الفلسفة والنّفس والاجتماع والتّاريخ وعلوم الدّلالة واللّسانيات وغيرها. إنّ محاولات عقلنة الفعل الموسيقيّ قد شرّعت لمجمل المقاربات التيّ نظرت إلى المادّة الموسيقيّة وتعاملت معها على أساس كونها خطابا يكتسب سلطته من ذلك التّأثير الكبير اللاّمتناهي الذّي ما فتئت تُمثّله الموسيقى على الأفراد والمجتمعات عبر التّاريخ. إنّ التّعامل مع المادّة الموسيقيّة باعتبارها خطابا ولغة تؤسّس لرسائل مشحونة بالدّلالات والإشارات الرّمزيّة، استحضر لدى الكثير من الباحثين إمكانيّات الاستئناس بمخرجات ونتائج علوم الدّلالة واللّسانيّات الحديثة، وبالتّالي الاعتماد على مناهج مخصوصة في مستوى

الصّياغة والاستقراء والنّقد. ويُسارع العديد وفي خضمّ هذا التّيار المستحدث إلى استدعاء عديد المناهج إلى رحاب العلوم الموسيقيّة كالمناهج التّاريخيّة والسيميائيّة والإحصائيّة والشكلانيّة وغيرها على اعتبار تحوّل المادة الموسيقيّة إلى سلطة خطاب ولغة تفترض وجود عناصر ووظائف أساسيّة في التّعامل معها قراءة وتأويلا في محاولة لتشكيل المقاربة التحليليّة الأهمّ القائمة على تلك العلاقة الجوهريّة بين قطبي الفكر والفعل الموسيقيّ. ولكن حين نقف عند هذه المقولة لـ«جانكليفتش» (3) "كلّ شيء ممكن في تأويل الموسيقى، فالموسيقى لن تعترض على أيّ معنى تحمله لنغماتها مهما بلغت درجة التّعقيد والذّاتية" (Vladimir JANKELEVITCH, 1983, 189) (4) فسنجد أنّ الموسيقى قد تهرب من نطاق الخطاب العقلانيّ وقد تتصدّى لمحاولات قولبة النُّظم داخلها، وتضعنا مخرجات المقولة أمام جملة من التّساؤلات الجوهريّة التّالية:

– إلى أيّ مدى يمكن عقلنة الفعل الموسيقيّ؟

– أيّ المناهج تلك القادرة على تثبيت الفعل الموسيقيّ في أطر وقوالب الخطاب العقلانيّ؟

– هل من تقارب بين الأطر والسّياقات التّاريخية والاجتماعيّة لظهور هذه المناهج وتطبيقاتها بأطر الفعل الموسيقيّ وسياقاته؟

– إلى أيّ مدى يمكن فعلا استخدام آليّات هذه المناهج الحديثة؟

– ما الإضافة التيّ قد تقدّمها هذه المناهج للخطاب الموسيقيّ وللعلوم الموسيقيّة؟

تضعنا جملة الأسئلة المطروحة أمام حتميّة منهجيّة، نحاول من خلالها تقسيم العمل إلى قسمين. وسنحاول خلال القسم الأول البحث في طبيعة الظّاهرة الموسيقيّة من جهة انتمائها المتميّز للمباحث الإنسانيّة وما أثير حولها من جدل يتعلّق أساسا بإمكانيّات عقلنة هذه المباحث. وسنسعى في القسم الثاني من العمل إلى الاهتمام بأهمّ المناهج الأدبيّة والفلسفيّة الحديثة التّي

حاولت التّعاطي مع الظّواهر والمباحث المتعلّقة بالإنسان ومنجزاته الإبداعيّة من جهة كونها مادّة قابلة للدّرس والتّثبيت في الأطر والسّياقات الموضوعيّة في محاولة لتجاوز معضلات المباحث الإنسانيّة. وسنسعى بالتّالي للإجابة عن سؤال أيّ المناهج تلك القادرة على الإلمام بخصوصيّات الخطاب الموسيقيّ وتثبيت الظّاهرة تثبيتا يضاهي ما تقوم به مناهج العلوم الصّحيحة.

1. في الظّاهرة الموسيقيّة وإمكانيّات عقلنة الفعل الموسيقيّ

قد تتحوّل مجرّد محاولة البحث في الظّاهرة الفنيّة والموسيقيّة تحديدا محاولة تشوبها الشّوائب من جهة أنّ هذا المبحث إن هو إلاّ مبحث في الإنسان وكلّ مبحث في الإنسان مُدْرِكٌ فيه الباحث موقع المبحوث فيه، ومن هنا تتأتّى صعوبة المبحث وصرامته. والأكيد أنّ جملة احترازات هذه تطرح عديد الإشكالات، والأكيد أيضا أنّ التّعامل مع مسائل وقضايا المبحث الموسيقيّ بإرجاعها إلى كلّ ما هو عينيّ ومحسوس يعيد إلى الأذهان الجدل القائم بين الحسيّ والظّاهر من المسائل أي بين خصائص العلوم الطبيعيّة من جهة والعلوم الإنسانيّة من جهة أخرى، إذ الظّاهرة الموسيقيّة تحمل من هذا الجانب المحسوس والمرئيّ ما تحمله من تلك الجوانب الخفيّة والعصيّة على الإدراك.

1.1. في مشروعيّة تأسيس العلوم الموسيقيّة

إنّ ما قادنا إلى مثل هذا المبحث في مشروعيّة تأسيس العلوم الموسيقيّة، هو إيماننا بأنّ الفعل الموسيقي قد غدا من أهمّ المنجزات الإنسانيّة في الوقت الرّاهن والتّي نرى ضرورة التّعامل معها بكلّ دقّة التّفاصيل التّي سبق وذكرناها ليتحوّل السّؤال : هل من سبيل إلى تأسيس العلوم الإنسانيّة تأسيسا علميّا يراعي خصوصيّة الموضوع؟ إلى سؤال: هل من سبيل إلى تأسيس نظريّات وحقائق دقيقة تتعلّق بالموسيقي خاصّة وأنّ الإنسان في مجمل تجليّاته هو محور هذا الفعل؟

"إنّ من شروط الدّراسة العلميّة للإنسان، القطع مع التصوّرات الميتافيزيقيّة والمفاهيم غير العلميّة وإنشاء مفاهيم جديدة والاعتماد على الملاحظة الخارجيّة والتّجريب والاعتقاد في الحتميّة حتّى يتمكّن العالم من صياغة قوانين تمكّنه من توقّع الظّواهر التّي يدرسها والتّحكم فيها" (لطفي العربي، 2004،100) (5) .

لكنّ الوضع الذّي عليه الظّاهرة الموسيقيّة، وإذا ما حاولنا رصده بالتّوازي مع المعطيات السّابقة، قد يساهم في خلق عديد الإشكالات التّي قد تواجه الباحث اليوم:

– هل الموسيقى وعي وإدراك متّصل بعاطفة الإنسان أم هي فعل مجرّد؟

– هل الموسيقى مجرّد حالة تستدعي الاستجابة للحاجة الكامنة بداخل الفنّان وتجعله يوظّف كلّ ملكاته لكي يُظهرها في بنية وقوالب مرتّبة؟

– متى أمكن التّعامل مع الموسيقى كخطاب؟

– إلى أيّ مدى يمكن تثبيت هذه اللّحظات المنفلتة في الفعل الموسيقي وبالتّالي حصرها في قوالب وأطر موضوعيّة؟

لقد شغلت جملة الأسئلة السّابق ذكرها الباحث منذ فجر التّفكير الإنسانيّ، وإذا كان من الصّعوبة بمكان الإلمام بهذه المسائل بعضها أو جميعها لما فيها من إشكاليّات تواجه الباحث، فإنّ عديد المحاولات الجادّة قد ساهمت في بلورة عديد الرّؤى نتيجة للمسيرة الطّويلة التّي ميّزت محاولات البحث في الإنسان ومنجزاته. فما قد يُشرّع لقيام علم يهتمّ بدراسة الظّاهرة الموسيقيّة هو وجود عناصر ثابتة وكليّة تتخطّى التّحديدات الزّمانية والمكانيّة، أو بالأحرى بنية تُمكّن من استخدام المنهج التجريبيّ بشكل ناجع ومفيد يُبقي في آن واحد على خصوصيّة الموضوع من جانب، ويحقّق الموضوعيّة من جانب آخر. وإذا كنّا نفهم "البنية" على أساس أنّها "هي القانون الذّي يحكم تكوّن المجاميع الكليّة من جهة، ومعقوليّة تلك المجاميع الكليّة من جهة أخرى"،(زكريا ابراهيم، 1990،33) (6) فإنّ

التّوقف عند هذه العناصر المكوّنة لهذا التّعريف يفيد أحقيّة الفعل الموسيقيّ وارتقائه مرتبة الخطاب ذي البنية المستقلّة من جهة الكليّة والتّحولات والتّنظيم الذّاتي وهي الخصائص المميّزة لمفهوم بنية الشّيء. وحتّى نفهم تلك الأحقيّة، فإنّ الضّرورة تحتّم مقارعة واقع الخطاب الموسيقيّ وبنيته بجملة سمات مفهوم البنية كما قدّمه لنا أعلام المناهج البنيويّة ومنظّريها(7) وهذه السّمات هي سمة "الكليّة"، وسمة "التّحولات"، وسمة "التّنظيم الدّاخلي". ونعني بالكلّية جملة "العناصر الدّاخلية الخاضعة للقوانين المميّزة للنّسق" (زكريا ابراهيم، 1990،30) (8) ، في حين نعني بالسّمة الثّانية، وهي سمة التّحولات، أنّ المجاميع الكلّية التّي تحدّثنا عنها في السّمة الأولى "تنطوي على ديناميكيّة ذاتيّة تتألّف من سلسلة من التّغيرات الباطنة التّي تحدث داخل النّسق أو المنظومة، خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الدّاخلية دون التّوقف على أيّة عوامل خارجيّة." (زكريا ابراهيم، 1990،31) (9) في حين تُقدّم لنا سمة التّنظيم الدّاخلي حتميّة الإمكان لأيّ بنية "من تنظيم نفسها بنفسها ممّا يحفظ لها وحدتها ويكفل لها المحافظة على بقائها ويحقّق لها ضربا من الانغلاق الذّاتي." (زكريا ابراهيم، 1990،31) (10)

إنّ تقديم الظّاهرة الموسيقيّة كمنجز إنسانيّ ارتقى مرتبة الظّاهرات اللّغويّة والنفسيّة والاجتماعيّة المميّزة الخاضعة لواجب الدّرس والفهم في سياق كلّ هذه التّحولات المعرفيّة والأنماط المجتمعيّة المستحدثة، يُحيلنا دون شكّ للتعامل مع الفعل الموسيقيّ من جهة كونه خطابا شأنه في ذلك شأن بقية العلامات والرّموز اللّغوية. يقول محمّد قوجة:

> "يبدو لنا الحديث عن خطاب موسيقيّ وعن عمق دلاليّ وعن معنى للموسيقى أمرا مشروعا لعدّة أسباب. فهي من حيث أنّها تتحرّك في إطار صوتيّ نابع من الجسد ومن المادّة ومن كلّ مكوّنات الوجود تمثّل إحدى العناصر التّي تجذّر علاقتنا بالمحيط وبالمجتمع وبالكون بكلّ أبعاده الصوتيّة والسمعيّة والذّهنية وغيرها من قنوات الإدراك." (محمد شفيق قوجة،

(11) (32،2008

لقد ميّز العالِمُ اللّغوي السّويسري «فرديناند دي سوسير» بين اللّغة والكلام فعدّ الأولى – أي اللّغة- نظاما اجتماعيّا مستقلّا عن الفرد، وعدّ الثّانية – أي الكلام- هو التّحقيق الفردي الخاص للّغة(12). وقياسا على ذلك يمكن أن نعدّ الخطاب الموسيقيّ هو ذلك النّظام الاجتماعيّ المستقلّ عن الأفراد، في حين نعدّ كلّ التّعبيرات والأشكال والأنماط تحقيقا عينيّا فرديّا خاصّا لهذا الخطاب ليجد الباحث نفسه في هذا المستوى من البحث أمام إشكاليّة المعنى والدّلالة كما طُرحت وبنفس الكيفيّة في مناهج اللّغة ومناهج الدّراسات الأدبيّة والفلسفيّة والتّي تحققّت كمباحث تنشد أن يكون لها موقع قدم ضمن منجزات العلوم الطبيعيّة والعلوم الصّحيحة.

2.1. في إمكانيّات وحدود عقلنة الفعل الموسيقيّ

يرد في المعاجم الفرنسيّة تعريفا للموسيقى كما يلي : "تجمع الموسيقى عنصرين، الأوّل متمثّل في المادة وتُكوّنها الأصوات. والعنصر الثّاني وهي الفكرة التّي تُنظّم المادة." (Grand Larousse Illustré, 1678) (13) ويرد كذلك في نفس السّياق "الموسيقى هي فنّ تركيب أو تنظيم الأصوات على أساس قواعد." (Dictionnaire Encyclopédique Universel, 861) ,1997(14). وتُحيلنا هذه التّعريفات إلى مصطلحين غاية في الأهميّة وهما مصطلح "الفكرة" ومصطلح "القواعد". فالفكرة إشارة للفكر والعقل، والقواعد أو القاعدة إشارة لفعل التّقنين وضبط المسائل في أطر علميّة، وما ارتباط الفعل الموسيقي بهما – أي الفكر والقاعدة - إلاّ إقرار بمشروعيّة محاولات عقلنة المباحث في الموسيقى. لقد بيّنا العلاقة الجذريّة بين اللّغة كخطاب، والموسيقى كخطاب كذلك، بل قد تتجاوز سلطة الخطاب الموسيقي سلطة الخطاب اللغوي من جهة قصور ومحدودية إمكانات وقدرات اللّغة كوسيلة تعبيريّة في بعض الأحيان. "ولـمّا كان من الصّعب أن نفصل بين الفكر واللّغة فإنّه من الصّعب أيضا أن نفصل بين الفكر

والموسيقى، باعتبار أنّ الموسيقى هي بناء فكريّ يُعبّر من خلاله الإنسان عن ذاتيّته ووجوديّته." (سمير بشة، 2008،38) (15)

إذا كان العمل الموسيقيّ هو ذلك البناء الفكريّ القابل للدّرس والقراءة والتّأويل في سياقات ثقافيّة وتاريخيّة ونفسيّة واجتماعيّة مختلفة، فإنّ محاولات عقلنة مباحثه لن تخرج عن تلك الأطر التّي ظهرت فيها مناهج الدّراسات اللّغويّة والأدبيّة والفلسفيّة الحديثة. فالموسيقى نصّ وكلام لذلك وَجدت علوم اللّسان إليها سبيلا. والموسيقى إبداع ذاتيّ لذلك وجدت علوم النّفس إليها كذلك سبيلا. والموسيقى فعل موجّه إلى الآخر في صيغة الفرد والجماعة لذلك تناولتها علوم الاجتماع بالدّرس. والموسيقى حدثٌ وفعلٌ تاريخيّ لذلك كان لعلوم التّاريخ نصيب من هذه المباحث. ولكن، وقد قمنا بهذا الطرح السّريع لإمكانات عقلنة الفعل والمبحث في الموسيقى بإرجاعه لأصوله وربطه بجملة المدارس والتّوجهات الفكريّة الحديثة التّي حاولت التّعاطي معه، ألا يجدر بالباحث في هذا المستوى من البحث التّعرض لواقع هذه المناهج من جهة المفاهيم والأساليب في محاولة لمقارعة أصولها بأصول واقع المبحث الموسيقي كمبحث ينشد أن يكون له موقع قدم ضمن منجزات العلوم الطبيعيّة والعلوم الصّحيحة.

2. في مسألة المناهج ومقاربات الظّاهرة الموسيقيّة

نشأت المناهج الجديدة في سياق حركات أدبيّة وفلسفيّة وتاريخيّة وإيديولوجيّة حاولت القطع مع كلّ ما هو تقليديّ والتّبشير بواقع فيه من الجدّة المعرفيّة والأسلوبيّة ما مثّل حقيقة ثورة في هذا المستوى. لقد نشأت هذه المناهج في هذا السّياق التّاريخي،

> "وكان بعضها مُتَعَلْمِنًا يستعير المفهوم والممارسة من العلوم الإنسانيّة كالهيكلانيّة والنفسانيّة، وكان بعضها الآخر منضويا في الإيديولوجيّات والمذاهب يستمدّ منها كيانه كالمنهج الاجتماعيّ والمنهج الوجوديّ، وكان بعضها ملتحما بعمليّة الإبداع الأدبيّ أو بالنصّ الـمُبْدَعِ ذاته

كالشّكلانيّة والنّصانيّة وما إليها." (حسين الواد ، 1985،45) (16)

ولسنا نحاول هنا التّطرق لمجمل هذه المناهج، فلا المجال ولا السّياق يسمحان بذلك، بل سنسعى حصر عملنا وجهدنا في منهجين أثبتا حسب رأينا قدرتهما على الاستمرار والإقناع من جهة، وتمكّنهما من جهة أخرى من التّواصل مع المنتجات الأدبيّة والفنيّة على تنوّعها في مستوى الأساليب التّحليليّة والنقديّة، وهذين المنهجين هما المنهج التّاريخي والمنهج السّيميائيّ.

1.1 المنهج التّاريخيّ و مقاربات الظّاهرة الموسيقيّة

"المنهاج هو الطّريق الواضح والخطّة المرسومة " (المعجم الوجيز، 1995،636) (17) . والتّاريخ هو" جملة الأحوال والأحداث التّي يمرّ بها كائن ما، ويصدُقُ على الفرد والمجتمع كما يصدقُ على الظّواهر الطبيعيّة والإنسانيّة". (المعجم الوجيز، 1995،12) (18) أمّا محاولة تعريف المنهج التّاريخي فلا بدّ أن تمرّ عبر التّوقف عند مقولة العلاّمة ابن خلدون في تعريفه لفنّ التّاريخ إذ يقول:

> " إنّ فنّ التّاريخ من الفنون التّي تتداولها الأمم والأجيال(...) إذ هو في ظاهره لا يزيد على إخبار عن الأيّام والدّول والسّوابق من القرون الأول، (...) وفي باطنه نظر وتحقيق وتعليل للكائنات ومباديها دقيقٌ وعلمٌ بكيفيات الوقائع وأسبابها عميقٌ فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق وجدير بأن يُعدَّ في علومها وخليقٌ." (عبد الرحمان ابن خلدون، 2006،3-4) (19)

ويقوم المنهج التّاريخيّ أو فنّ التّاريخ كما يسمّيه ابن خلدون على ركائز هامّة تحدّد آليّات هذا المنهج، فهو نظرٌ وتحقيقٌ وتعليلٌ وعلمٌ قائمٌ أصيلٌ. وبهذا المعنى يكون المنهج التّاريخيّ منهج علميّ يساعد الباحث على التّعرف على الظّاهرة من خلال ماضيها وتفسيرها وتحليلها في ضوء الزّمان والمكان اللذّيْن حدثت فيهما الظّاهرة ومدى ارتباطها ببقيّة الظّواهر والملابسات الموازية لها،

وبالتالي مدى تأثيرها وتأثّرها بالنّظم الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة والاقتصاديّة المعاصرة لها للوصول في الأخير إلى حقائق يمكن تعميمها في الزّمن الحاضر كما يُمكن التنبّؤ بمستقبلها. ولكن لماذا وقع اختيارنا على هذا المنهج كأحد أهمّ المناهج القادرة على احتواء الفعل الموسيقيّ احتواءً علميّا رغم مقاربات هذا الفعل وما تتّسم به من طبيعة موغلة في الذاتيّة الشّائكة؟

تصبح الظّاهرة الموسيقيّة خلال المنهج التاريخيّ حدثا مُثبتا في المكان والزّمان بحكم وقوعه في الزّمن الماضي، وعلى هذا الأساس يسهل اختيار الموضوعات وحصرها كما يسهل جمع المادّة الموسيقيّة والتّعاطي معها بمعايير الموضوعيّة الصّارمة كما جرت العادة في العلوم الصّحيحة التّي تتعامل بالأساس مع المادّة. وعلى هذا الأساس كان لاختصاص تاريخ الفنّ شأنا كبيرا في الدّراسات والمباحث منذ بدايات هذا القرن، وهو اختصاص معرفيّ موضوعه دراسة الأعمال الفنيّة عبر التّاريخ والمعنى الذّي يُمكن أن تأخذه هذه الأعمال. كما يدرس في الوقت نفسه الظّروف التّي يُمارس فيها الفنّانون الإبداع من جهة والاعتراف بالطّابع الفنّي من قبل الجمهور فضلا عن المناخ الرّوحي والثّقافيّ والأنتروبولوجيّ والاقتصاديّ والاجتماعيّ لظهور هذا الفعل من جهة أخرى. ويرتكز هذا الاختصاص على البحث والتّحيين والتّرجمة للإشكاليّات التّاريخيّة والعلميّة المحيطة بالظّواهر الفنيّة والثّقافيّة. وبذلك يكون تاريخ الفنّ تخصّصًا في دراسة الإبداع الفنيّ بمختلف أبعاده ومفاهيمه التّي ينظر إليها من نواح عديدة، إمّا من حيث هي تعبير عن المخيال، أو كأفكار تحيل إلى معنى الفنّ والثّقافة أو كموضوعات العمل والتّقنية والمادّة، أو كتعبير عن الفرد، أو كلغة خطاب يُحمل على العمل الفنيّ ويحيط به، أو كتجربة أو كتمثّل.

ويمكن على هذا الأساس أن نميّز بشكل عام بين مقاربتين كبيرتين للمنهج التّاريخيّ إذا ما رُمنا تطبيقه في مجال الدّراسات والأبحاث الموسيقيّة وذلك بحسب الهدف الذّي ترمي إليه كلّ منهما. فالمقاربة الأولى، وهي

الأكثر شيوعا، هي تلك المنهجيّة التّي غايتها وضع منظومة للأعمال الموسيقيّة ولأصحابها. وانطلاقا من فرادة أعمالهم تحاول تأسيس مقولات مثل الأسلوب الموسيقيّ، أو المدرسة الموسيقيّة، والحركات الموسيقيّة، مع ما يمكن أن تبنيه جملة المقولات هذه من علاقات وتفاعلات متبادلة بينها عبر التّاريخ، مستأنسة بجملة الأحداث السياسيّة والاجتماعية الموازية، بحيث يكون التعرّف والتّصنيف والمفاضلة بين الأعمال الموسيقيّة هو الأساس المنهجيّ المعتمد في هذه المقاربة لتاريخ الموسيقى.

أمّا المقاربة الثّانية فهي تلك التّي تتساءل حول الخطاب الموسيقيّ والنّظريّات المتعلّقة به في محاولة لرسم حدودٍ للفعل الموسيقيّ، بحيث يتعلّق الأمر بوضع الأعمال الموسيقيّة ورهاناتها في مواجهة مع النظرة الفكريّة الكليّة التّي تميّز العصر. ولعلّ ذلك ما دفع بالبعض للحديث عن التّأريخ النّقدي للظّاهرة الموسيقيّة وعن التّأريخ المقارن بل وعن تأريخ متفلسف للموسيقى. وبوجه عامّ يمكن أن نقدّم المجال التطبيقيّ لتاريخ الموسيقى على أنّه يتعلّق بكلّ ما يرتبط بالعمل الموسيقيّ وظروفه بالمعنى الواسع من خلال دراسة علميّة للأطر الماديّة المحيطة والظّروف الثّقافيّة والرّوحية انطلاقا من شروط الإنتاج وصولا إلى مستوى الإدراك للحدث الموسيقيّ وتمثّلاته. ولذلك فإنّ الاعتماد على المنهج التاريخيّ في تحليل ونقد الخطاب الموسيقيّ وبقدر ما يُعدّ منهجا مناسبا لعقلنة الفعل الموسيقي، فإنّه يستدعي بشكل متزامن معارف وتجارب عديدة. وعليه يمكن أن نحدّد المراحل الواجب على الدّارس والباحث في الموسيقى اتباعها في عمله، والتّي تبدأ بالوصف الشّكليّ والبنيويّ للعمل ولسياقات وضعه، لتمرّ في مرحلة ثانية إلى عمليّة تحليل المادّة والتّقنيّات التّي صُنع منها العمل، وهو عمل مخبريّ يسمح بتحديد زمن وضع العمل الموسيقيّ بدقّة، كما يسمح بدراسة المصادر التّاريخيّة المحيطة بإنتاج العمل الموسيقيّ. وفي الأخير ينتهي الدّارس إلى عمليّة الإطّلاع على مختلف القراءات النّقديّة والتّعليقات المقامة

حوله في محاولة لاستخلاص جملة المعاني والحقائق للاستفادة منها في اللّحظة الرّاهنة و الاعتماد عليها في بناء المخطّطات المستقبليّة.

2.2. المنهج السّيميائيّ ومقاربات الفعل الموسيقيّ

السيميائيّة هي ذلك العلم الذّي يُعنى بدراسة كلّ أنساق العلامات والرّموز التّي تحكم عمليّة التّواصل بين أفراد المجتمع الواحد. (20) ويُمكن أن نتبيّن من هذه المعطيات أنّ موضوع المنهج السّيميائيّ هو العلامات وأنساقها داخل اللّغة كآليّة من آليّات التّواصل. ولئن عُدّت السّيميائية مبحثا معرفيّا حديثا ظهر مع بداية القرن العشرين من خلال أبحاث السّويسريّ «فرديناند دي سوسير» والأمريكيّ«شارل بيريس» (جيرار لودال ، 1988،113-125) (21) إلاّ أنّ أصول البحث في جذور هذا المنهج قد تعود بنا إلى حضارة الإغريق من خلال الفكر المنطقيّ في علاقته بالدّلالة والبلاغة وعلاقة الأسماء بالأشياء لدى أفلاطون مثلا، أو حضارة العرب من خلال بحثهم في علوم اللّغة وأسرار الحروف ودلالتها. ولكنّ الثّابت أنّ هذه المباحث كانت تفتقر إلى الخلفيّة النّظرية العلميّة الواضحة والأبعاد التّأسيسيّة. لقد جلبت السيميائيّة الحديثة إمكانيّات الانفتاح على مختلف الرّموز والعلامات التّي حُصرت، في فترة ما، في الحروف والكلمات واللّغة. فـ"علم العلامات" أقرّ بوجود بنية للعلامة لا يمكن البحث فيها إلاّ من خلال فكّ رموزها التّاريخيّة والجغرافيّة والنّفسيّة والاجتماعيّة، فللعلامة حياة كاملة ونسق يُؤسّسها. ولأنّ الموسيقى نصّ وكلام ولغة وخطاب ورسالة توجّهها الذّات المبدعة نحو الآخر، فهي بلا شكّ حقل دلاليّ شاسع غنيّ ومفعم بالإشارات والرّموز. إنّ "الموسيقى كلغة مسألة في بالغ الأهميّة وإذا اعتبرنا ذلك مُـمكنا فإنّ الموسيقى تدخل ضمن علم الدّلالات أو السّيميولوجيا اللّذان يمثّلان مركز اختصاص التّحليل الموسيقيّ." (سمير بشة، 2008،38) (22) وبقدر ما يجد الباحث سهولة في تبرير إمكانيّات تدخّل المنهج السيميائيّ في المجال الموسيقيّ، يقف أمام السّؤال الجوهريّ التّالي: ما هي الإضافة التّي قد

يقدّمها هذا المنهج في تحليل الأعمال الموسيقيّة، وأين تكمن قدرته على تحويل هذه "الحياة الدّلالية" إلى مادّة قابلة للدّرس والتّحقيق العلميّن؟

يقول محمود هدريش في تعريف التّحليل الموسيقيّ

"هو بمثابة النّظام الذّي يتعهّد بدراسة الموسيقى ويمثّل مسارا وتمشّيا تكون له المبادرة في البحث في بنية المادّة الموسيقيّة من خلال تفكيكها إلى جملة العناصر المفردة الصغيرة كما يقودنا إلى استخراج مختلف العلاقات بين العناصر المكونة لهذه الهيكلة وفهمها." (محمود هدريش، 38-39) (23)

ويُقدّم هذا التّعريف مصطلحات مركزيّة غاية في الأهميّة تتعلّق بالتّحليل الموسيقيّ ومناهجه فهو "نظام" و"بنية" وهو كذلك "تفكيك" للعناصر و"استخراج" للعلاقات. وعليه نلحظ تماهٍ كبيرٍ بين مقاصد المنهج السيميائيّ ومقاصد التّحليل الموسيقيّ من جهة الآليّات والوسائل، فـ"المدخل الذّي توفره المقاربة السيميولوجيّة للموسيقى إحدى الاتّجاهات المتينة التّي يمكن للباحث أن ينتهجها لفكّ الكثير من رموز وألغاز الدّلالة في مجال الموسيقى"(محمد شفيق قوجة، 2008،32) (24) فما يمكن أن تقدّمه السيميولوجيا للموسيقى غاية في العمق والأهميّة لأنّ الموسيقى مُشبعةٌ بالعلامات والرّموز والإشارات حداً يفوق مستوى اللّغة في عديد الأحيان وبالتّالي يصبح البحث عن التّنوع الدّلاليّ لهذه العلامات خلال التّحليل الموسيقيّ من أوكد مهام المنهج السيميولوجيّ كما ارتآه أصحاب هذا المذهب الذّي لا نخاله – وهو الذّي نجح في دراسة كلّ الأشكال الفنيّة والأدبيّة على اختلافها- يعجز عن التّعامل مع المادّة الموسيقيّة تعاملا بكلّ تلك الدقّة والتّمحيص العلميّن.

الخاتمة

تُقدّم الظّاهرة الموسيقيّة اليوم نفسها أكثر من أي وقت مضى كخطاب مؤثّر في سياق السّيرورة التّاريخية للظّواهر النّفسيّة الفرديّة والظّواهر الجماعيّة. كما تُقدّم نفسها كنظام وبنية غنيّة بالأنساق والإشارات

والرّموز. والأكيد أنّ هذا التّقديم أهّل هذه الظّاهرة لأن تبحث لنفسها عن حقل معرفيّ مخصوص مُترجمةً ذلك إلى علوم تسعى، كما هو الشّأن في العلوم الصّحيحة، إلى تثبيت اللّحظات الموسيقيّة تثبيتا علميّا وعمليّا ودراستها بالاستعانة بالمناهج المناسبة لهذا التّمشّي. لقد كانت الظّاهرة الموسيقيّة أمام تنوّع كبير في المناهج من حيث السّياقات والدّلالات، لكنّ خصوصيّة الظّاهرة الموسيقيّة السّاعية دوما للانفلات من كلّ محاولات القولبة والنّمذجة تدعو الباحث اليوم إلى حسن اختيار وتطبيق المناهج في العلوم الموسيقيّة. يبدو المنهج التّاريخيّ، وبفعل القدرة على تثبيت الفعل الموسيقيّ في لحظة زمنيّة ومكانيّة محدّدة، منهجا مؤهّلا لتقديم إضافة نوعيّة وعلميّة لمباحث الموسيقى والدّراسات المتعلّقة بها، إلاّ أنّنا قد نقف أمام بعض المؤاخذات على هذا المنهج من ذلك أنّ المادّة التّاريخيّة وبحكم انقضائها قد لا تخضع لمبدأ التّجربة أو التّجريب وهو أحد أهمّ مبادئ العلوم الصّحيحة. كما أنّنا قد لا نضمن إمكانيّة تعميم النّتائج في المستقبل والاعتماد عليها وذلك لارتباط الحدث الموسيقيّ، الذّي قام هذا المنهج بدراسته، بظروف مكانيّة وزمنيّة قد ولّت ولن تعاد بنفس الطّريقة في كلّ الأحوال. ويُقدّم المنهج السيميائيّ نفسه كحلّ بديل وقدرة على تجاوز هذه المشكلات، فهو يتعاطى مع العلامات والرّموز والإشارات ويحاول تفكيكها وتقديمها في صيغ دلاليّة واضحة. ولأنّ الخطاب الموسيقيّ في مجمله تراكمات من الإشارات والرّموز والعلامات الجماليّة والإبداعيّة والتاريخيّة والنفسيّة والاجتماعيّة، فلا مناص أمام الباحث إلاّ فرضه كمنهج عمل بدرجة أولى رغم جملة العوائق التّي قد تعترض هذا المنهج وأهمّها سمة النسبيّة التّي تميّز المباحث الإنسانيّة التّي تبقى في كلّ الأحوال مباحث ملطّخة بالذّاتية وما على الباحث في الموسيقى والعلوم الموسيقيّة سوى السّعي نحو الحقيقة بمحاولة تنويع المناهج والسّبل والآليّات الكفيلة بذلك.

الهوامش والإحالات :

(1) زين العابدين، (محمد)، الموسيقى ومقاربات التنمية في تونس، الحياة الثقافية، تونس، العدد 181، منشورات وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، مارس 2007، ص. 13.

(2) قطاط، (محمود)، الموسيقى أحد أهم مظاهر الهوية وتأكيد الذات، مجالي التربية والتعليم: الواقع والمنشود، القاموس النقدي للهويات الثقافية واستراتيجيات التنمية بتونس، تونس، العدد1، المخبر الوطني للبحث في الثقافة والتكنولوجيات الحديثة والتنمية، المعهد العالي للموسيقى تونس، جويلية 2007، ص. 14.

(3) فلاديمير جانكليفتش: فيلسوف فرنسي وباحث في الموسيقى، عاش بين سنتي 1903-1985، من أهم أفكاره ومبادئ فلسفته التفريق بين المجهول كالموت وبين الأشياء والأفكار التي لا توصف لأنه لا توجد الكلمات القادرة على التعبير عنها ويورد كمثال على ذلك الموسيقى. فالباحث في الفعل الموسيقي يستطيع الكلام والوصف والتعليق على الموسيقى وتأثيرها وماهيتها دون انقطاع ومع ذلك فإن نفس هذا الباحث لا يستطيع إطلاقا تحديد ماهية الموسيقى أو تحديد المعاني التي يحملها الفعل الموسيقي. من أهم مؤلفاته كتاب:

- Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien

- La musique et l'ineffable

(4) JANKELEVITCH (Vladimir), La musique et l'ineffable, Paris, 1983, p. 189.

(5) العربي، (لطفي)، **في العقلانية العلمية**، تونس، ط.1، دار شوقي للنشر، 2004، ص. 100.

(6) إبراهيم (زكريا)، **مشكلات فلسفيّة، مشكلة البنية**، القاهرة، دار مصر للطباعة، 1990، ص. 33.

(7) من أهم منظري وأعلام المنهج البنيوي نذكر عالم النفس السويسري "جان بياجيه" وعالم الأنتروبولوجيا "ليفي شتراوس" وعالم اللسانيات "فرديناند ديسوسير".

(8) إبراهيم (زكريا)، **المصدر نفسه**، ص. 30.

(9) **المصدر نفسه**، ص. 31.

(10) **المصدر نفسه.**

(11) قوجة، (محمد شفيق)، منهاجيات التحليل وإشكاليات الدلالة والمعنى في الخطاب الموسيقي العربي، مباحث في العلوم الموسيقية التونسية، تونس، العدد1، ماي 2008، ص. 32.

(12) لمزيد الاطلاع راجع: ديسوسير، (فاردیناند)، **علم اللغة العام**، ترجمة يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطلبي، بغداد، ط.3، دار آفاق العربية، 1985، 272 ص.

(13) Grand Larousse Illustré, Paris, Larousse, Maury Imprimeur, p. 1678.

« La musique réunit deux éléments, un matériau constitué par les sons et une idée organisatrice de ce matériau ».

(14) Dictionnaire Encyclopédique Universel, Italie, Hachette, 1997, p. 861.

« La musique est l'art de combiner des sons suivants certaines règles »

(15) بشة،(سمير)، إشكالية الاختلاف والائتلاف بين اللغة الموسيقية واللغة الكلامية في التحليل الموسيقي، مباحث في العلوم الموسيقية التونسية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي والتكنولوجيا، المخبر الوطني للبحث في الثقافة والتكنولوجيات الحديثة والتنمية، تونس، العدد1، ماي 2008، ص. 38.

(16) الواد، (حسين)، **في مناهج الدراسات الأدبية**، تونس، دار سراس للنشر، 1985.ص. 42.

(17) المعجم الوجيز، تقديم مصطفى حجازي، مجمع اللغة العربية، 1995، ص. 636.

(18) المصدر نفسه، ص. 12.

(19) ابن خلدون، (عبد الرحمان)، **تاريخ ابن خلدون المسمى كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر**، بيروت، دار الكتب العلمية، 2006، ط.3، ص. 3-4.

(20) لمزيد الاطلاع على جزئيات المفهوم راجع: ديسوسير، (فرديناند)، **نفس المصدر**.

(21) انظر: لودال، (جيرار)، بيرس أو سوسير، العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد الثالث، 1988، ص. 113-125.

(22) بشة، (سمير)، **المصدر نفسه**، ص. 38.

(23) محمود، (هدريش)، **المصدر نفسه**، ص. 38-39.

(24) قوجة، (محمد شفيق)، **المصدر نفسه**، ص. 33.

مقاربات في تحليل المستوى التّقبّلي في الخطاب الموسيقي الآلي من السّمعي إلى الحسّي

نوال غومة*
ghoumanawel@gmail.com

لطالما اعتبر الخوض في مسألة الموسيقى كحقل إبداعي في علاقتها بالأنساق التّواصليّة(عامر الحلواني، 2008، 31)(1) من بين الإشكاليّات الدّقيقة والمعقّدة مقارنة بالأشكال التّعبيريّة الإبداعيّة الأخرى لدى الإنسان، وخاصّة عندما يتعلّق الأمر بمحاولة دراسة المعاني المغمورة والمُتشكّلة في ذهن المتلقّي لحظة إدراكه وتفاعله مع التّعبير الفنّي وهو ما يمكن أن نعبّر عنه بـ "الوظيفيّة الإفهاميّة"(عمر أوكان، 2001، 50)(2). ولعلّ استدعاءها اليوم في الكثير من البحوث الموسيقيّة يدلّ على أنّها لا تزال تثير الكثير من الجدل الفكري بين الباحثين والمهتمّين بالعلوم الموسيقيّة.

المنافذ المسؤولة على عمليّة تلقّي الخطاب وعلاقتها بالذّاكرة:

في بداية هذا البحث يجدر بنا الانطلاق من النّقطة التي نقدّر أنّها ملتبسة وغامضة في موضوعنا، وقد يتبدّد هذا الغموض إذا نجحنا في الإجابة عن السّؤال التّالي "هل أنّ الموسيقى لغة"(محمّد بن عيّاد، 2013،

* باحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

20)(3)؟". ولعلّ هذا السّؤال يُفضي بنا إلى البحث عن الخصائص المشتركة بين اللّغة والموسيقى(سمير بشّة، 2008، 37- 42)(4) في تحقيق مبدأ الجوهريّة في الظّاهرة التّخاطبيّة. ومن البديهي أنّ هذا الاتّجاه يقتضي منّا الخضوع "إلى تحويل الطّرق والمناهج من اختصاص إلى اختصاص آخر"(سمير بشّة، 2013، 43)(5) أي من إطار تحليل اللّغة الكلاميّة إلى إطار تحليل المنظومة الموسيقيّة من جوانبها البنيويّة والتّركيبيّة والدّلاليّة. انطلاقا من هذا المنظور، فإنّ المرتكزات الأساسيّة في تحليل الخطاب اللّساني هو اللّسان، ولا وجود لمنفذ غيره، وفي صورة وجود المنافذ الأخرى – كالأذن على اعتبار أنّها قناة سمعيّة – فهي حتما عمياء و"لن تكون سوى كومة من الماديّات الخرساء"(سعيد بن كراد، 2016)(6). وهذا راجع لموقف اللّسانيّن البنيويّين الذّين يعتبرون اللّسان بمثابة المنفذ الوحيد للذّاكرة(فيصل القسّيس، 2007، 39)(7) ولعمليّة فهم دلالة(سعيد بن كراد، 2003، 22)(8) الإيماءات واستيعاب المعارف المتسرّبة إلى ذهن المتلقّي وتمثيلها في شكل تراكيب وإيحاءات محسوسة وذهنيّة وإشعارات برقيّة، وبالتّالي نجاح العمليّة التّخاطبيّة، ولهذا السّبب

> "اعتبره سوسير وكلّ الذّين جاءوا بعده، أو كانوا قبله، أرقى الأنساق وأكثرها قدرة على التّعبير عن ملكوت الإنسان.وهذه الحقيقة التّي دفعت "بارث" في كلّ تأمّلاته حول اللّغة إلى الاعتقاد بأنّ كلّ حالات التّواصل ومجمل الطّاقات التّعبيريّة في الوجود الإنساني ليست سوى تنويع على أصل ثابت هو اللّسان ذاته."(سعيد بن كراد، 2016، العنوان السّابق)(9).

ويبدو أنّ هذا الطّرح قد جعل الكثير من السّيميائيّين(10) المعاصرين واللّسانيّين البنيويّين أمثال "رولان بارث"(11) يعتقدون بأهميّة التّوليفات اللّسانيّة في عمليّة تقبّل الأنساق التّعبيريّة غير اللّفظيّة لدى المتلقّي ورسم حدود ملكة فكره الإنساني. وعليه فإنّ هذا الموقف يجرّنا إلى

التّساؤل عن أحقيّة تواجد الذّاكرة اللّسانيّة باعتبارها قناة الإدراك الثّابتة والوحيدة المسؤولة على مضمون العمليّة التّقبليّة؟

المنافذ المسؤولة على عمليّة تلقّي وإدراك الخطاب الموسيقي الآلي:

لئن كان مجال بحثنا الضيّق يحتّم علينا تجاوز الكثير من الحيثيّات، على الرّغم من أهميّتها، فإنّنا سنعمل على دحض الموقف اللّساني البنيوي وذلك بمجرّد تساؤلنا عن مصدر المتعة(12) ودلالة اللّذة التّي تنتاب عمق وجدان المتلقّي(13) في غياب رسالة منطوقة تقريريّة، خاصّة في مجال الانجازات التّعبيريّة التّواصليّة كالخطاب الموسيقي الآلي.

من خلال هذا التّساؤل، يُمكننا أن نفترض بدءا أنّ هناك منافذ أخرى لها علاقة عضويّة بالذّاكرة(14)، غير أنّها لا ترى بالعين. وعليه فإنّ هذه القنوات لا يمكن أن تكون إلاّ حدسيّة(عامر الحلواني، العنوان السّابق، 43)(15)، حيث تقوم بالتقاط المعارف (des connaissances intuitives) والمعطيات عبر موجات ومثيرات حسيّة تكون مسؤولة على مَفْهَمَة الوقائع الكونيّة الباطنيّة للأنساق غير اللّغويّة ورسم الخصوصيّات الانفعاليّة، وهي الأساس الذّي يقوم عليه مضمون كلّ تعبير موسيقي. هذا ما سيمنحنا مشروعيّة إكساب الرّوح "لغة" خاصّة بها تتجاوز في وجودها حدود التّواصل، نعتمد في بلورتها على المادّة التّعبيريّة أو ما يمكن أن نسمّيه بـ"التّغطيات الحسيّة" الحاملة للكثير من المعاني. وهو ما أشار إليها "بارث"

> "حين تحدّث طويلا عن شيء غامض يسمّيه "المعنى الثّالث"(16) وهو معنى شبيه في وجوده وطبيعته بالصّدمة، ولكنّها صدمة اللّذة والمتعة والانتشاء، إنّه ليس معنى بما يمكن أن يحيل على مفهوم يعيّن كنّا دلاليّا قابلا للوصف، بل إحساس غامض تدركه النّفس ولا تستطيع تسميته".(سعيد بن كراد، العنوان السّابق، 2016)(17).

وبناء على ذلك فإنّ هذه الخاصيّة الحسيّة تعدّ الأساس الذّي يستند عليه نسق التّلقّي.

وانطلاقا من هذا التّعليل، فإنّ هذه "التّغطيات الحسيّة" باعتبارها خلجات محسوسة تتضمّن معاني إنسانيّة لا يقلّ ثقلها عن العناصر الرّمزية المنبثقة من التّغطيات اللّسانيّة، فهي إذن قابلة للتّحليل. ومن هنا تتلخّص الموقعيّة التّي سنحاول معالجتها في مبحثنا، والتّي تكمن في ضرورة تأسيس مقاربة تحليليّة قائمة على العلاقة الدّياليكتيّة بين الفكر بما هو معرفة وبين الوجود أي مبحث الخطاب الموسيقي الآلي ونعني بذلك حُسن اختيار المناهج العلميّة(سمير بشّة، 2015، 10)(18)، المرتكزة على التّمشّي الفكري الواضح الذّي يُساهم في تحقيق الأغراض المعرفيّة، وعلى اختيار المقاربات في التّحليل التّي تقوم على الذّاتيّة وتستند إلى الموضوعيّة، والقادرة في الآن نفسه على استنباط كلّ مَكْنونات الجانب التّقبّلي للخطاب الموسيقي الآلي وتفسيرها والابتعاد عن الزّئبقيّة الدّلاليّة. فإلى أيّ مدى ينجح المحلّل في ذلك؟

مقاربات في تحليل مستوى التّلقّي في الخطاب الموسيقي الآلي:

بعيدا عن النّظرة الضّيقة للضّوابط النّظريّة والتّطبيقيّة للفكر اللّساني البنيوي التّي أثقلت كاهل علم الموسيقى وحالت دون تطوّره إلى المسار السّليم، خاصّة في مجال توظيف المقاربات التّحليليّة (محمّد قوجة، 2008، 23-24)(19) والتّداول في شأن دلالات الخطاب الموسيقي، وما اعتبروه من أنّ اللّسان وما يُؤمنّه من محدّدات لفظيّة ومدلولات لسانيّة هو "المُنطلق الوحيد لتأسيس علم السّيميولوجيا"(سعيد بن كراد، 2016، المصدر نفسه)(20). على الرّغم من الجهود الرّامية إلى تجاوز هذا الموقف، إلاّ أنّ واقع البحث في العلوم الموسيقيّة لا يزال يطرح العديد من العراقيل أمام الباحث وبالتّحديد في سلامة "اختيار المنهج المُتّصل بمجال بحثه في

بعده النّظري والتّطبيقي والميداني والتّجريبي وغيرها من المناهج"(سمير بشّة، العنوان السّابق)(21)، إذ أنّ التجاء مُعظم الدّراسات التّحليليّة الموسيقيّة المتداولة لتبنّي المقاربة السّيميائيّة(22) في تحليل العمليّة التّواصليّة ومستوياتها البنيويّة والتّأليفيّة والتّقبّليّة بما هي "إحدى الاتّجاهات المتينة التّي يمكن للباحث أن ينتهجها لفكّ الكثير من رموز وألغاز الدّلالة في مجال الموسيقى"(محمّد قوجة، العنوان السّابق، 33)(23). وكذلك الاكتفاء بها كأرضيّة تحليليّة دون التّأكّد من تَوافقها مع الإشكاليّة المطروحة وتَلاؤمها مع طبيعة المادّة الموسيقيّة غير المنطوقة يُعدّ غير كاف ولا يُؤمّن للمحلّل مسلك نجاح رحلته التّنقيبيّة في المسك بالجوانب المدركة حسيّا من طرف المتقبّل على الأقلّ، مما يؤدّي إلى قصور آفاق هذا النّظام التّحليلي. وهذا ما يستدعي إمكانيّة الاستفادة من تدعيمه منهجيّا ومعرفيّا باستنباط أنظمة تحليليّة تُكمّله وتَتَجانس مع طبيعة هذا الإنجاز التّعبيري.

وبناء عليه، فلقد أضحت الضرورة مُلحّة اليوم على أهل الاختصاص لمزيد تعميق النّظر في دراسة موقع المتقبّل من عمليّة التّخاطب الوجداني وربطه بمختلف التّخصّصات الفرعيّة لعلم الموسيقى: كعلم أنتروبولوجيا الموسيقى وسميولوجيا الموسيقى وعلم الاجتماع الموسيقي وعلم النّفس الموسيقي وعلم النّفس السّمعي وعلم الصّوت...وللتّفتّح على عديد المناهج والآليّات المستعملة في العلوم الإنسانيّة المجاورة من أنتروبولوجيا وفلسفة وعلم نفس وتاريخ وجغرافيا وعلوم ثقافيّة وعلوم اجتماعيّة وعلوم سياسيّة وتكنولوجيا حديثة ولسانيّات...

وفي هذا الإطار اجتهدنا في البحث عن مقاربة منهجية قابلة لأنْ تكون مُلائمة لإشكاليّة دراستنا، ورأينا من المفيد ضرورة القيام بدراسة تحليليّة سياقيّة(سمير بشّة، دروس مرقونة في مادّة الاثنوموسيقولوجيا، 2014)(24) وظيفيّة، وذلك بالاعتماد على البحث الميداني الذّي يقتضي التّوسّل بآليّات "الاستبيان"(25)و"الحوار"(26)، ويتحقّق ذلك بوضع

المتلقّي داخل دائرة المساءلة واستغلال طاقاته المنطوقة والمعبّرة عن وجدانه وحتّى عن طاقاته الصّامتة والكامنة في كلامه، بما هي طريقة منهجيّة في التّحصيل المعرفي، وإثارة إدراكه الحسّي الذّي هو في الأصل إدراك ثقافي. فـ"الدّلالات التّي يمكن الكشف عنها داخل هذه العلامات هي دلالات وليدة تسنين ثقافي وليست جواهر مضمونيّة مُوحى بها"(سعيد بن كراد، العنوان السّابق، 79)(27).

وإثر هذه المرحلة يتهيأ لنا الانتقال إلى قراءة المعطيات الدّلاليّة(سعيد بن كراد، العنوان السّابق، 100)(28) بتبنّي المقاربة السّيميائيّة الموسيقيّة في مستواها التّقبّلي(29) وامتزاجها وتفاعلها بآليّة "التّفسير الدّلالي"(فيصل القسّيس، 2008، 58)(30) المرتكزة على استقراء المعاني وبتوخّي الأقيسة المنطقيّة لتفهّم ما تمّ تحصيله من الدّراسة الميدانيّة. وهو في تقديرنا الباب الوحيد الذّي يستطيع من خلاله الباحث أنْ يَنفذ بشكل موضوعي إلى فَهم الطّابع المركّب لظاهرة السّيرورة الدّلاليّة في بعدها التّداولي، أي وفق المقتضيات السّياقات التّي تقتضيها القراءات المتنوّعة. وانطلاقا ممّا تمّ رصده من ملاحظات، يستطيع المحلّل التّحوّل إلى مرتبة تنظيم إستراتيجيّة القراءة النّقديّة الاستقرائيّة بآليّة المقارنة وقياس مستوى التّطابق لغاية الوُلوج أخيرا إلى مرحلة الاستنتاج الذّي يُمكّنه من الكشف عن إشكاليّة التّقارب والتّباعد والقصدي(31) واللاّقصدي بين النّوايا التّأليفيّة من الباثّ والمدركات الحسيّة عند المتقبّل، خاصّة في حالة غياب المحدّدات المقوليّة المصاحبة للّحن الموسيقي أو في غيابها الاثنين- غياب الخطاب اللّساني والخطاب الموسيقي- ونذكر على سبيل المثال الانجاز الإبداعي الموسيقي الموسوم بـ"القطعة الصّامتة ″33 :′4 " (32) للموسيقار الأمريكي"John CAGE"(33).

الخاتمة:

ما من شكّ في أنّ فهم الوقائع الكونيّة وبناء المعرفة التّامّة واهتداء المحلّل إلى مَفْهَمَةُ الأثر الوجداني الحسّي لعمليّة تقبّل المتلقّي لنواميس الخطاب الموسيقي الآلي، بما هو هُروب لإثبات إنسانيّة الإنسان، و كذلك من حيث أنّه "يَخضع لقوانين بلاغيّة ذهنيّة الأبعاد والدّلالات، لا يحتلّ فيها العنصر الوجداني التّأثيري سوى المحطّة الأولى والعتبة المُؤدّية إلى الفناء الإدراكي الشّاسع اللّامتناهي"(محمّد قوجة، العنوان السّابق، 30)(34)، واعتماده على معطيات حسيّة ناقصة وغير دقيقة لا يعدّ بالأمر الهيّن. خصوصا بعد إقرار "رولان بارث"بغموض هذا المعنى.

وبناء على هذا الغموض يبقى بلوغ الحقيقة أمر ليس ضروريّا بقدر أهميّة توفّق الباحث في التّلائم بين البعد الفكري والبعد العملي أي قدرته على اختيار طريقة تحليل سليمة ومنطقيّة، مرتبطة بإشكاليّة تُبيّن المعنى الضّمني والحسّي لسيرورة التّلقّي لغاية تحقيق مستوى أعلى من التّبليغ والتّوضيح، وتَجنّب قدر الإمكان فشل المشروع التّأويلي. ولعلّ هذا الشّرط يقتضي من المحلّل الابتعاد عن كونيّة مقاربة واحدة، تَوَقّيا من الوقوع في أسر الحبائل الإيديولوجية، واحتضان العديد من المقاربات والآليّات والمناهج في وقت واحد، وهو على حسب اعتبارنا الحلّ الوحيد لإشكاليّة دراستنا، إذ يذكر "سعيد بن كراد" في هذا السّياق أنّنا "في حاجة إلى معرفة كبيرة لإدراك كلّ الإيحاءات التّي تُثيرها إيماءة عجلى أو نظرة متوسّلة أو ابتسامة معلّقة على شفاه حزينة"(سعيد بن كراد، العنوان السّابق، 100)(35).

ليس عملنا هذا سوى طرح أوليّ لإشكاليّة متشعّبة، وتجدر الإشارة إلى أنّ ضيق المجال لم يمكّننا من تطبيق هذه المقترحات، لذلك نأمل من الباحثين في اختصاص تحليل الخطاب الموسيقي مزيد تعميق النّظر في عموم هذا المبحث الفلسفي وتوسيع الدّائرة التّطبيقيّة لتشمل الموسيقى التّونسيّة.

الهوامش والإحالات:

(1) "المقصود بكلّ الأنساق التّواصليّة، مجمل الصّيغ التّعبيريّة التّي يستعملها الإنسان بشكل مباشر أو غير مباشر في حواره مع ذاته ومع الآخر، كالشّم واللّمس والذّوق. فالحواس تنتج صيغا تعبيريّة تتمتّع بوضع إبلاغي خاصّ، ونظر إليها دائما باعتبارها دعامة أساسيّة في التّواصل الإنساني". الحلواني، (عامر)، "من ترديد المداليل إلى أفق التّأويل"، دروب السّيمياء، كتاب جماعي تحت إشراف: محمّد بن عيّاد، وحدة البحث في المناهج التّأويليّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، الطّبعة الأولى، 2008، ص. 31.

(2) "الوظيفيّة الإفهاميّة: تتمحور حول الآخر الذّي يتلقّى الخطاب، وبواسطتها تأخذ الرّسالة قيمتها التّداوليّة، كما يتجلّى ذلك في النّداء أو الأمر أو الاستفهام أو التّمنّي أو في الأساليب الخبريّة والإنشائيّة عموما. ولنأخذ الأمر مثالا على ذلك، فجملة الأمر لا يمكن أن يقال لقائلها انّه صادق او كاذب، بل هي تتطلّب انجازا بخلاف الجمل الخبريّة، إضافة إلى أنّ فعل الأمر يتّخذ دلالاته انطلاقا من المتلقّي الذّي يحدّد الاستلزام الحواري للخطاب : دعاء، إلزام، التماس، او غير ذلك. " أوكان، (عمر)، **اللّغة والخطاب**، إفريقيا الشرق، بيروت، 2001، ص. 50.

(3) "وما من شكّ في أنّ اللّغة هي الشّكل العلاميّ الأرقى، لأنّها تجمع في صلبها سائر الأشكال العلاميّة الأخرى. فهذه معبّرة عن ذاتها بذاتها ومعبّرة عنها باللّغة (...) فتصبح اللّغة بهذا المعنى جوهر الوجود لا مجرّد وسيلة تعبير (...) إنّ قدر الإنسان الأنطولوجي أن يكون ناحتا لهويّته بالانخراط في الوجود، وقدره الملازم كذلك أنّه كائن ناطق بالوجود." بن عيّاد، (محمّد)، **البيان والكيان**، وحدة البحث في المناهج التّأويليّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، الطّبعة الأولى، جانفي 2013، ص. 20.

(4) انظر: بشّة، (سمير)، "إشكاليّة الاختلاف والائتلاف بين اللّغة الموسيقيّة واللّغة الكلاميّة في التّحليل الموسيقي"، مباحث في العلوم الموسيقيّة التّونسيّة، العدد الأوّل، إشراف: محمّد زين العابدين، المخبر الوطني للبحث في الثّقافة والتّكنولوجيا الحديثة والتّنمية، تونس، ماي 2008، ص. 37- 42.

(5) بشّة، (سمير)، "ابستيمولوجيا الخطاب الموسيقي وحوار الأضداد من "روسو" إلى "ناتي""، الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة، أعمال وحدة بحث التحليل الموسيقي في المؤتمر الدولي الثاني، إشراف: الأسعد الزّواري، جامعة صفاقس المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 10-11-12 أفريل 2013، ص. 43.

(6) بن كراد، (سعيد)، "التّجربة البصريّة بين النّظرة والغطاء اللّغوي"، رولان بارط ذو الوجوه المتعدّدة ، ندوة علميّة دوليّة، المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس، 12-13-14 أفريل 2016.

(7) "الذّاكرة هي ذلك الوعاء الذّي تتراكم فيه المعارف لدى الإنسان، فنحن نعني بالذّاكرة الجانب المادّي وهو "المخّ" (مع أنّه المركز الذّي تحوي الأجهزة المتحكّمة في نشاط الذّاكرة) بل مجموع الآليّات التّي يمثّل دورها الأساسي في تقبّل المعلومات وخزنها لتمرّ بعد ذلك بعدّة عمليّات تعالج فيها حتّى تكون جاهزة للاستعمال والتّوظيف كلّما دعت الحاجة إلى ذلك". القسّيس، (فيصل)، "الذّاكرة وآليّات الدّرس التّطبيقي في مادّة الموسيقى"، التّجديد البيداغوجي في التعليم الموسيقي الجامعي، المؤطر الأسعد الزواري، الملتقى الوطني للمعاهد العليا للموسيقى تحت إشراف وزير التعليم العالي والبحث العلمي والتكنولوجيا، الدّورة الأولى، جامعة صفاقس، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، الطّبعة الأولى، 2007، ص.39.

(8) يجب "أن ننظر إلى الدّلالة باعتبارها سيرورة في الوجود والاشتغال والتّداول. فهي لا يمكن أن تكون معطى سابقا أو لاحقا للفعل الإنساني، إنّها الفعل ذاته. فكلّ فعل ينتج، لحظة تحقّقه، سلسلة من

القيم الدّلاليّة التّي تستند في وجودها، إلى العرف الاجتماعي وتواضع الاستعمال". بن كراد، (سعيد)، **السّميائيّات: مفاهيمها وتطبيقاتها**، منشورات الزّمن، سلسلة "شرفات" عدد: 11، الرّباط، 2003، ص. 22.

(9) بن كراد، (سعيد)، "التّجربة البصريّة بين النّظرة والغطاء اللّغوي"، العنوان السّابق.

(10) لمزيد التّوسّع في تعريف السّيميائيّات من حيث الموضوع والأصول الفلسفيّة العامّة والامتداد التّاريخي القديم والحديث ومدارسه التّي تناولت المنتوج الإنساني من زوايا نظر متعدّدة انظر: بن كراد، (سعيد)، **العنوان السّابق**، ص. 15- 38.

(11) رولان بارث: ولد في 12 نوفمبر 1915 وتوفّي في 25 مارس 1985، وهو منظّر أدبي ، فيلسوف ، ناقد فرنسي وأحد روّاد علم الإشارات. اتّسعت أعماله لتشمل حقولا فكريّة عديدة. أثّر في تطوّر مدارس عدّة كالبنيويّة والماركسيّة وما بعد البنيويّة والوجوديّة بالإضافة إلى تأثيره في تطوّر علم الدّلالة. عمل "بارث" في مركز البحث العلمي الفرنسي وكان من انجازاته فيه جملة من الدّراسات في علم الاجتماع وعلم المعاجم. هذا بالإضافة إلى أنّه عمل على إدارة معهد التّدريب لمواد علم الاجتماع، والرّموز، والرّسوم، والدّلالات.

(12) وعادة ما يمكن تقدير هذه القيمة الانفعاليّة الذّاتيّة إمّا بالأرقام ويكون ذلك بالاعتماد على آليّات طبيّة حينما يوضع المتلقّي تحت تجارب مخبريّة (les observations empiriques) أثناء استماعه لحن موسيقي، وذلك من خلال ارتفاع سرعات دقات القلب وسرعة تدفق الدّم في الشّرايين وارتفاع ضغط الدّم الرّاجع لقوّة الإثارة والانفعال. ولمزيد الاطّلاع انظر:

✓ Ayari (Mondher), **L'écoute des musiques arabes improvisées : essai de psychologie cognitive**, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical», 2003, 300 p.

✓ Becha Samir, « signification et intensité de l'émotion musicale: Question d'incertitude », Musique, signification et émotion, sous la direction de Mondher Ayari et Hamdi Makhlouf, Paris, Delatour, 2010, pp. 67- 80.

أو بالمراقبة نفسيّة وفي هذه الحالة تتجلّى هذه الظّواهر الباطنيّة في ردود أفعال تلقائيّة وسمات سلوكيّة تقبّليّة. إلاّ أنّ هذه الأخيرة لها علاقة عضويّة بالعناصر الذّهنيّة وبالجوانب الثّقافيّة والعقائديّة والاجتماعيّة وبالصّيغ الذّوقيّة والمرجعيّة التّعبيريّة والتّجربة الثّقافيّة الموسيقيّة للمتلقّي.

(13) في هذا السّياق ينبغي أن نقوم بطرح أهمّ سؤال: من هو المتقبّل؟ وعلى الرّغم من أنّه لم يلقى حظّه من التّدبّر والتّفكير ولكنّه يمكننا على الأقلّ من التّأكّد من عدم وجود إدراك كوني موحّد لما تمّ سماعه.

(14) ونعني هنا الذّاكرة الحسيّة التّي بدورها متداخلة مع "ذاكرات" أخرى (ذاكرة السّمع، ذاكرة الشمّ، ذاكرة العين، ذاكرة الحركة، ذاكرة الذّوق..).

(15) "المحدوس في ظنّ "هوسّرل" وظنّ "ليفيس" مكتسب شرعيّته من جهة كونه رمزيّا ومطلق الدّلالة. ذلك لأنّ ظواهر الوجود ليست بحاجة إلى الإحساس المباشر لتستوعبها الذّات البشريّة، إنّما هي ظواهر تفرض نفسها فرضا على هذه الذّات فتلتقطها حدسا". الحلواني، (عامر)، العنوان السابق، ص.9.

(16) لمزيد التّوسّع انظر:

✓ Barthes, (Roland), **L'obvie et l'obtus Essais critiques III**, éd Seuil, 1982, 286 p.

(17) بن كراد، (سعيد)، "التّجربة البصريّة بين النّظرة والغطاء اللّغوي"، العنوان السّابق.

(18) "يمثّل المنهج العلمي في مباحث الموسيقولوجيا جملة العمليّات والخطوات العلميّة التّي يقوم بها الباحث من أجل الكشف عن "الحقيقة" والبرهنة عليها في إطار سياق فكري له سنداته المرجعيّة". بشّة، (سمير)، "ما الموسيقولوجيا؟"، المركز التّونسي للنّشر الموسيقولوجي، 2015، ص.10. https://ctupm.com/?p=371&lang=ar

(19) "نعتبر أنّ المقاربات اللّسانيّة بما توفّره من منهاجيّات، جديرة بأن تعتمد في الدّراسات الموسيقيّة، ليس من حيث تناول اللّسان فحسب، لكن خاصّة من حيث أنّها تدرسه بصفته ملكة إنسانيّة، وظاهرة اجتماعيّة، ومنظومة قابلة للتّدوين النّصّي وتتضمّن آليّات للكتابة، وأيضا من حيث هي مادّة متفاعلة مع كلّ التّطبيقات التّقنية". قوجة، (محمّد)، "منهاجيّات التّحليل وإشكاليّة الدّلالة والمعنى في الخطاب الموسيقي العربي"، مباحث في العلوم الموسيقيّة التّونسيّة، العدد الأوّل، إشراف: محمّد زين العابدين، المخبر الوطني للبحث في الثّقافة والتّكنولوجيا الحديثة والتّنمية، تونس، ماي 2008، ص. 23- 24.

(20) بن كراد، (سعيد)، "التّجربة البصريّة بين النّظرة والغطاء اللّغوي"، المصدر نفسه.

(21) بشّة، (سمير)، "ما الموسيقولوجيا؟"، **العنوان السابق**.

(22) لمزيد التّوسّع انظر:

✓ Chouvel (Jean-Marc), Analyse **musicale : sémiologie et cognition des formes temporelles**, Paris, Édition L'Harmattan, 2005, 322 p.

✓ Feki (Soufiane), **Musicologie, Sémiologie ou Ethnomusicologie. Quel cadre épistémologique, quelles méthodes pour l4analyse des musiques du maqâm ?** Thèse de doctorat sous la direction de François PICARD, Université de Paris IV - Sorbonne, 2006, 470 p.

✓ Nattiez (Jean-Jacques), **Fondement d'une sémiologie de la musique**, Paris, 1976. 448p.

✓ Nattiez, (Jean-Jacques), **Musicologie générale et sémiologie**, France, Christian Bourgois Editeur, 1987, 401 p.

(23) قوجة، (محمّد)، العنوان السّابق ، ص. 33.

(24) من خلال الإحاطة السياقيّة يرفع اللّبس ويخرج المعنى عن غموضه وعموميّته المعجميّة. حيث يضع بعين الاعتبار السّياقات الاجتماعيّة والتّاريخيّة والثّقافيّة والدّينيّة، وهذه في الحقيقة نظرة باحث أنتروبولوجيا الموسيقى الذّي يحلّل الموسيقى داخل سياقها الثّقافي وإيقاعها الحياتي. لمزيد التّوسّع أنظر: بشّة (سمير)، دروس في مادّة الاثنوموسيقولوجيا ، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 2014.

(25) الاستبيان: هو بحث يعتمد على منهجيّة واضحة المعال، تهدف إلى الحصول على جملة من الإجابات لعدد من التّساؤلات المطروحة بطريقة منهجيّة ومرتّبة حسب نسق وإشكاليّة البحث المطروح وتعمل على اختبار الفرضيّة المطروحة. ويتطلّب الاستبيان نزول الباحث إلى ميدان بحثه والإشراف على صياغة استبيانه وتوزيعه على الفضاءات المعيّنة وعلى العيّنات "التّمثيليّة" اعتمادا على تقسيم دقيق ومبرمج بصفة مسبقة، إذ يحرص فيه الباحث على ضمان تناسب العيّنات "التّمثيليّة" مع المجتمع المستهدف. يمكن

للباحث اعتماد أسئلة شاملة أو موجّهة. الزّواري (الأسعد)، دروس مرقونة في مادّة مناهج البحث، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 2014.

(26) الحوار: يقوم على مقابلة شخصيّة ومباشرة مع إحدى العيّنات التّي تمثّل الفئة المستهدفة مع مجتمع البحث. الزّواري (الأسعد)، المصدر نفسه.

(27) بن كراد ، (سعيد)، **السّميائيّات: مفاهيمها وتطبيقاتها**، العنوان السّابق ، ص. 79.

(28) هذه الدّلالات "هي أبعاد أنتروبولوجيّة مشتقّة من الوجود الإنساني ذاته، فهي لذلك ليست سابقة على الممارسة الإنسانيّة، إنّها في الممارسة الإنسانيّة وجزء منها، إنّها مرتبطة بخطاب إنساني يجنح إلى منح الظّواهر الطّبيعيّة أبعادا دلاليّة تتجاوز الأبعاد الماديّة الوظيفيّة" انظر: بن كراد ، (سعيد)، **السّميائيّات: مفاهيمها وتطبيقاتها**، العنوان السّابق ، ص. 100.

(29) الذّي بدوره ينقسم إلى قسمين رئيسيين: التّحليل الاستقرائي لمستوى التّلقّي (Analyse esthésique inductive) والتّحليل الخارجي لمستوى التّلقّي (Analyse esthésique externe).

(30) "التّفسير الدّلالي للخطاب كأحد آليّات "تحليل المضمون" يقوم على فهم الإطار الثقافي والاجتماعي... والإحاطة بخصوصيّاته باعتباره إحدى العناصر الأساسيّة المشكّلة للسّياق" القسيس، (فيصل)، "قراءة ملامح الخطاب الموسيقي من خلال الموروث الشّعبي "، مباحث في العلوم الموسيقيّة التّونسيّة، العدد الأوّل، إشراف: محمّد زين العابدين، المخبر الوطني للبحث في الثّقافة والتّكنولوجيا الحديثة والتّنمية، تونس، ماي 2008، ص. 58.

(31) ما يقصده المبدع ليس بالضّرورة ما يفهم ويحسّ من طرف المتلقّي. أي وقوع المتقبّل في غير ما أراده الباثّ.

(32) http://www.dailymotion.com/video/xjrr9_john-cage-4-33_music

(33) جون ميلتون كيج الابن: ولد في 5 سبتمبر 1912 وتوفّي في 12 أوت 1992، وهو ملحّن وكاتب وشاعر أمريكي.

(34) قوجة، (محمّد)، العنوان السّابق ، ص. 30.

(35) بن كراد ، (سعيد)، **السّميائيّات: مفاهيمها وتطبيقاتها**، العنوان السّابق، ص. 100.

دراسة تحليلية للأنماط الموسيقية الشعبية الغنائية والآلية

"الطّروق" أنموذجا

سميحة الأحمدي بريك*
samiha.ahmadibreik@gmail.com

إن أبرز تساؤل يصادفه المتلقّي والسّامع لعمل موسيقي شعبي في طريقه هو: ماهو السّر الذي يحمله هذا العمل الفنّي؟ وما الذي يجعله ينطبع في الذّاكرة الفرديّة والجماعيّة لفترة زمنيّة ما بالرّغم من تغيّر الظّروف والأحداث ؟ وما الذي يجعل المتلقّي ينجذب الى هذا الأثر الموسيقي دون غيره؟ والكثير من الأسئلة الأخرى التي تتعلّق بماهيّة الموروث الموسيقي الشّعبي وعناصره الجماليّة التي تميّزه عن غيره من المأثورات الشعبيّة الأخرى وإن إختلفنا في التفسير فإننا نتّفق في أن لجماليات الموروث الموسيقي الشعبي الظّاهرة والمستترة أكبر الآثار في تحديد الارتباط به وبقوته وبدرجة الانجذاب اليه وانطباعه في الذّاكرة والتأثير على النّفس .

وسنعتمد في هذه الدراسة على الرصيد الموسيقي الآلي الذي تمكنا من جمعه وتسجيله من منطقة القصرين بالوسط الغربي التونسي. و سنكشف على أهمّ خصائصه الجماليّة والفنيّة ومدى محافظته على مكانته لدى المجموعات المنتشرة بهذه المنطقة، وخاصة الأجيال المعاصرة، وكيف

* جامعية وباحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

يتمّ التعامل مع هذا الموروث واستغلاله في المشهد الموسيقي المعاصر بالجهة، وذلك من خلال إتباع منهجيّة جديدة في تحليل الأثر الموسيقي.

قبل الحديث عن أهم مستويات ومراحل عملية تحليل الأثر الموسيقي الشّعبي لابد من وضع هذه العملية في إطارها العام لبلوغ الأهداف المرجوّة منها وبالتالي تأكيد الفرضيات التي ننطلق منها في كل عمل وبحث علمي والإجابة عن أهم التساؤلات التي نطرحها وتتبادر إلى ذهن الباحث في ميدان العلوم الموسيقية.

لقد انطلقنا في إطار عمليّة تحليل الاشكال الموسيقية الشعبية التي تعرف باسم " الطّروف " و التي قمنا بجمعها من بجهة القصرين بالوسط الغربي التونسي، بعد ان اتممنا عملية تصنيفها وتدوينها، من جملة من الفرضيات وهي:

✓ الموروث الموسيقي الشعبي يساهم في فهم نمط عيش المجموعات التي شهدت ولادته واحتضنته ذاكرتها وتناقلته أجيالها والتعرّف على العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي أفرزته .

✓ بالحفاظ على الموروث الموسيقي نحافظ على مقوّمات هويّة الأفراد والمجموعات.

✓ الموروث الموسيقي الشعبي حاضر في المشهد الموسيقي المعاصر ويمكن الاستفادة منه والمحافظة عليه.

كما تمحورت إشكالية هذه الدراسة حول:

❖ تحديد مظاهر التّفاعل بين الموروث الموسيقي الشّعبي بجهة القصرين والمجال الذي شهد ولادته ونموّه وحافظ عليه من خلال ذاكرة المجموعات البشرية المنتشرة به.

❖ الكشف عن اهم الدّلالات الاجتماعية والأبعاد الثقافية للخطاب الموسيقي بمنطقة البحث والتعرّف عن أهم وظائفه.

❖ التعرف على أهم الخصائص الموسيقية والجمالية للرصيد الموسيقي ومدى حضوره في المشهد الموسيقي المعاصر.

وحتى تبلغ هذه الدراسة أهدافها وتحقق النتائج المتوقعة منها اتبعنا منجية تقوم على ثلاث مستويات تكون في أغلب الاحيان مسبوقة بتقديم عام للأثر الموسيقي موضوع التحليل و يتضمن وجوبا:

- تسمية العمل الموسيقي : مثال ناري ولت نارين (طرق الصحراوي)
- المدة الزمنية للعمل الموسيقي
- التاريخ والتوقيت والمكان
- إسم العازف أو العازفين الذين قامو بعملية التنفيذ

وهذه المستويات الثلاث هي:

1. المستوى الإنشائي:

نهتم في هذا المستوى بالمجال الذي نشأت فيه الأنماط الموسيقية الشعبية وانبثقت منه بجميع مكوناتها:

-العناصر الطبيعية والجغرافية (صعوبة المناخ والتضاريس، الانفتاح والامتداد...)

-أهم العادات والتقاليد بالجهة

- نمط العيش الاقتصادي والاجتماعي (التنقل، القبيلة، العرش...)

كل هذه العوامل تعتبر الوعاء الذي احتضن هذا المنتوج الموسيقي وساهم في ولادته وحمّلته بمجموعة من الدلالات والابعاد الاجتماعية والنفسية وغيرها وتنعكس على تركيبة الموروث (النص الشعري، الجمل الموسيقية، طريقة الأداء...)

2. مستوى المحايثة:

نقوم في هذا المستوى بإتباع تقسيم المادة الموسيقية الشعبية التي سنحللها الى قسمين (قسم شعري وقسم موسيقي) وهو في الحقيقة تقسيم كان نتيجة للعمل الميداني الذي قمنا به والذي تطلب أكثر من سنتين بين الجمع والتصنيف والتدوين ونعمل في هذا المستوى على تحليل:

✓الخطاب الشعري: نركز فيه اهتمامنا بالأشكال الموسيقية الشعبية الغنائية وذلك من خلال :

- دراسة مستوى الخطاب
- استخراج وظائف الخطاب (وظيفة تعبيرية ، وظيفة تأثيرية، وظيفة تربوية...)
- استخراج دلالات الخطاب وابعاده (البعد التاريخي، البعد النفسي، البعد الاجتماعي)
- تماسك الخطاب وانسجامه.

✓الخطاب الموسيقي: نهتم فيه بالأشكال الموسيقية الشعبية الآلية من خلال تحليل:

- أسلوبية الخطاب:
  - المجال الصوتي
  - الجمل الموسيقية
  - الدرجات المحورية
  - الخلايا الايقاعية
  - الانتقالات الصوتية
  - المسار اللحني

- أسلوبية المعنى والمغنى

- نعمل في هذا المستوى من التحليل على الكشف عن علاقة الترابط والتزاوج بين المعاني الشعرية (الخطاب الشعري) وطريقة الأداء والتنفيذ الموسيقي (الخطاب الموسيقي) وذلك من خلال تقسيم النص الشعري إلى مقاطع ووحدات وإبراز علاقتها بالخط اللحني والخلايا الإيقاعية.

- لقد لاحظنا من خلال إعادة استماعنا عديد المرات للرصيد الموسيقي الذي قمنا بجمعه ان الموروث الموسيقي موضوع الدرس يتميز بوجود علاقة تزاوج بين الخطاب الشعري والخطاب الموسيقي في عدة مستويات سنوضحها بالتفصيل خلال عملية التحليل وهي:

-تغيّر أسلوب الأداء حسب مضمون النص الشعري والشحنة النفسية للمؤدي (الغناي) ومسايرة العازف لذاك بالاعتماد على تقنياته وقدراته في العزف

-تغير طريقة التنفيذ الآلي من مناسبة إلى أخرى (المحفل، الحضرة ...)

- اعتماد العازف على تقنياته ومهاراته في العزف (التنفيذ الآلي) لتجسيد حكايات من الأسطورة الشعبية (طرق الصيد) وما تحمله من أحداث ومعان ووقائع في غياب تام للخطاب الشعري المباشر(الكلمات) ولكن يعتمد على حضور الرواية في ذهن المتقبل وتتبع مراحلها من خلال تتبعه للتنفيذ الموسيقي.

3. مستوى التلقي:

✓ المناسبة والإطار المكاني :

-غناء المحفل: يستوجب تحضير وطقوس وأعراف ووجود متلقين ويكون في فضاء مخصص لهذه المناسبات وفي زمان وتاريخ محدد .

- الحضرة: تستوجب تحضير خاص وطقوس تختلف وتقام في أماكن مخصصة لذلك (الزوايا) وتستوجب وجود متلقين في زمان وتارخ محدد.

-الملولية: لا تستوجب تحضير مسبق ولا مكان ولا زمان محدد ولا وجود لمتلقي (وهو ما يفسر حالات الانفلات النفسي والسعي الى تكسير كل القيود).

✓ الاطار الزماني: يختلف نوع الغناء او الذكر او العزف على امتداد مراحل المحفل او الحضرة ويتغير بتغير نوعية الجمهور المتلقي (كل افراد العائلة، انسحاب فئة عمرية معينية، للذكور فقط، للنساء فقط...)

✓ العلاقة بين الباث والمتقبل: التواصل والتفاعل من خلال بعض الممارسات كالرقص او ترديد بعض المقاطع و بعض الممارسات الأخرى المرتبطة بالحضرة...

وقد قمنا باختيار مثالا من الرصيد الذي قمنا بجمعه وتسجيله وتدوينه، قصد تحليله وهو:"ناري وولّتْ نارينْ" .وورد هذا المثال في

"طرق صحراوي الذي يحضى بقيمة فنية وجمالية لدى اغلب العازفين بالجهة وحافظ عى مكانته لدى أغلب الاجيال المتعاقبة وهو ما يفسر تنفيذه من طرف فرقة موسيقية شعبية معاصرة تؤديه في الاعراس والمناسبات الاحتفالية الأخرى . وقد اتبعنا كل مراحل المنهجية التي تعرضنا لها بمستوياتها الثّلاث قصد تاكيد جملة من الفرضيات اهمها محافظة الأشكال الموسيقية الآلية على أصالتها وخصائصها الجمالية عند الأجيال المعاصرة.

- **التقديم المثال:**

قامت بتنفيذ هذا المثال المعروف بـ"ناري وولّت نارين" مجموعة من العازفين و استغرق هذا المثال زمن: ثلاث دقائق و خمسة عشرة ثانية. وورد هذ المثال في " طرق الصحراوي".

- ✓ **النصّ الشعري:**

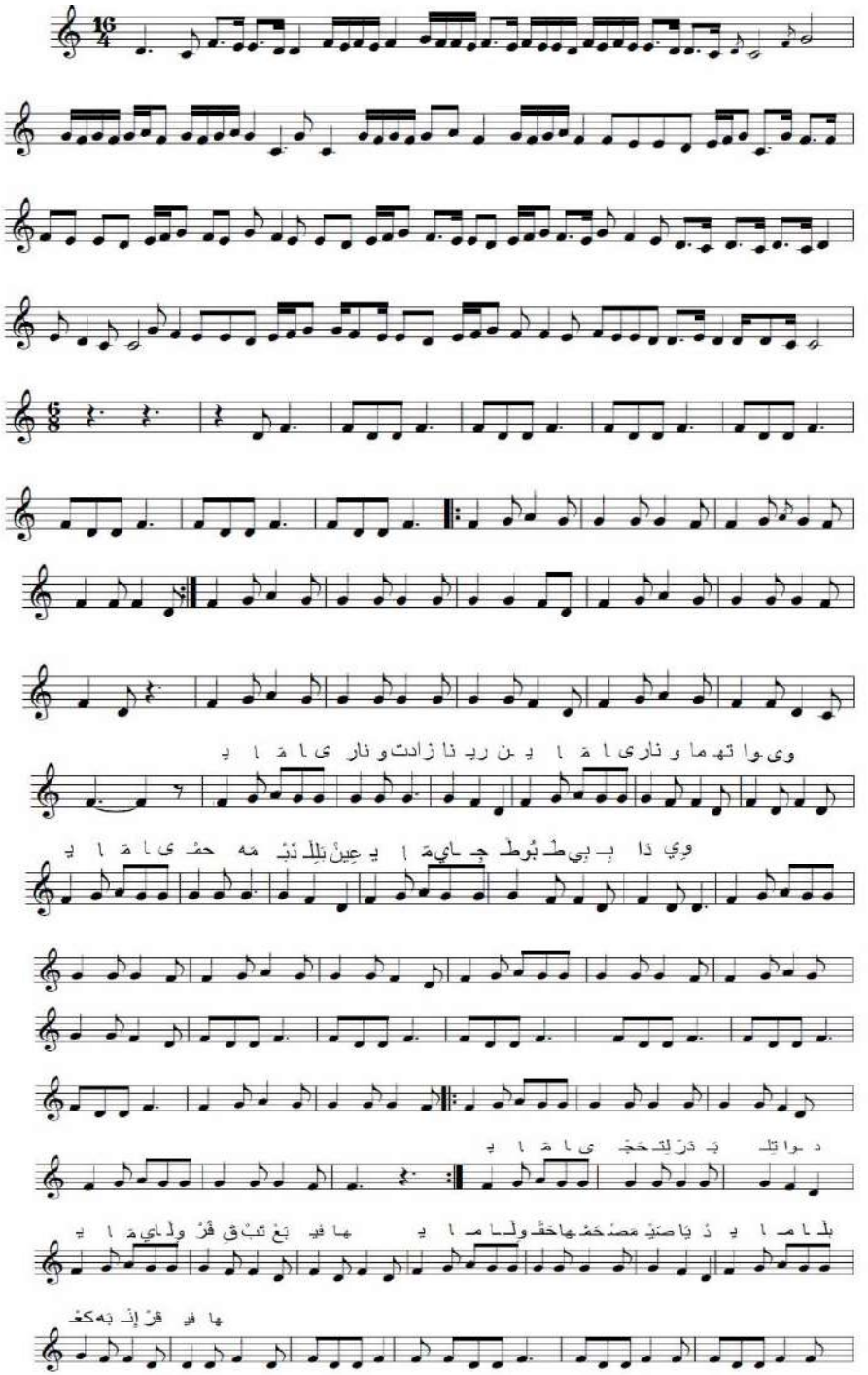
"نـــــــــــــــارْ و زادِتْ نـــــــــــــــارِينْ"

يا مّاي نار وزادت نارين — يا مّاي نار و مـا تهـــواوي
يا مّاي حمّة ذبّال العيـــن — يا مّاي جيبو الطبيب ايداوي
يامّاي حجلة دَرْبَتْ للواد — يا مّاي والــتفرق اتبّع فيــها
و لحقها حمّة الصيـــــاد — يا مّاي بالكعبة إنقّـــر فيــها
يامّاي حمّة شقّ الـــدّوار — يا مّاي إعنقّـرْ في كَبـــّوسُ
يامّاي كان مِشي الحِشْمَة والعَارْ — نخّلطّ عليه انْبُوسُـــــــو
يا مّـاي نار وزادت نارين — يا مّاي حمّة ذبّال العيـــن

يــا مّــاي جيبو الطبيب ايداوي آه

- ✓ **اللّهجة المعتمدة:**

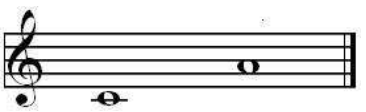
لقد ورد النص الشِّعري لهذا المثال باللّهجة العاميّة المحليّة لمنطقة البحث.

- **التّدوين الموسيقي:**

1 . المستوى الإنشائي

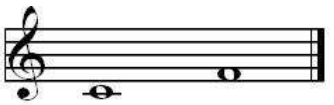
يحضى هذا المثال بأهمية كبيرة بمنطقة البحث نظرا لارتباطه بطرق الصّحراوي وهو من أجمل الطروق وأكثرها استماعا لدى المجموعات المنتشرة بالجهة ونظرا لاعتماده على نصّ شعري تميّز بثرائه الأدبي كمّا وكيفا (تعدّد الأسطر والصّور الشعريّة) وتندرج في سياق ثقافي فكري وترتبط ارتباطا وثيقا بالوظيفة "الإيديولوجيّة" للشعر الشعبي عموما.

إن في تأمّلنا للنصّ الشعري وما يحتويه من مفردات وصور شعريّة ومعاني استنتجنا أنّ نشـأة هذا الشكل الشعري قد قامت على علاقة وثيقة بالواقع الاجتماعي لمنطقة البحث، وبعاداتها وتقاليدها وأعرافها.

أمّا على مستوى الخطاب الشعري فلقد استنتجنا أنّ هناك عدّة دلالات شعريّة قام بتقديمها المؤلّف بطريقة يعكس فيها موضوع النّص الشعري وما يحتويه من معان. وبالرجوع إلى الوثيقة السمعيّة وبعد دراستنا للنصّ الشعري المغنّى لاحظنا أنّ هناك مفردات وترنيمات مضافة على النصّ الشعري الملفوظ وهي إضافات ناتجة عن أحاسيس ومشاعر المغنّي

من ابرز الخصائص الموسيقية لهذا المثال هي اتّساع مجاله الصوتي. فهو يصوّر مشهدا قائما على المناداة، منادة فتاة لحبيبها" حمّة الصيّاد" . والنّداء يكون عادة بصوت مرتفع ومن مكان بعيد منفتح وممتدة ، وهو ما يفسّر اتّساع المساحة الصوتية:

المجال الصّوتي "لمثال ناري وولّت نارين"

كما لاحظنا أنّ الخطّ اللّحني يتمحور في عدة درجات ، بداية من الراست وصولا الى الجهاركاه.



الدرجات المحوريّة

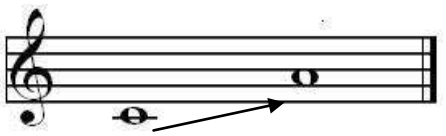
وهو ما يعطي خصوصية لحنيّة لهذا المثال وذلك باعتبار تواجد عدّة انتقالات صوتيّة بين هاتين الدرجتين لتبرز أولى خصائص هذا الاثر الموسيقي. هذه الانتقالات التي ميزت المسار اللحني للمثال تعكس بصفة واضحة تواتر أحداث الصّور الشعريّة التي تضمّنها النّص الشعري والتي تعبّر عن وصف فتاة لحبيبها "حمّة" في مشهد كثيرا ما يتكرّر بهذه الجهة وهو مشهد الصّيد.

2. مستوى المحايثة:

سنعمل في هذه المرحلة على التعرف على أهم الخصائص الموسيقية للمثال موضوع الدّرس من خلال أسلوبية الخطاب والمتمثلة أساسا في المجال الصوتي ومساره اللحني والخلايا الايقاعية المميزة وذلك في محاولة للكشف عن اهم الرسائل التي يسعى "القَصَّاب" الى تبليغها بصفة مباشرة او غير مباشرة والتي تمثل محور اهتمامنا في هذا المستوى من التحليل.

■ المجال الصوتي :

ينحصر الخط اللّحني لهذا "الطَّـرْق" في مجال صوتي لا يتجاوز الخماسية من حيث المساحة الصوتية المستعملة والممتدة ما بين درجتي الراست والحسيني.

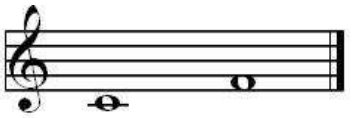
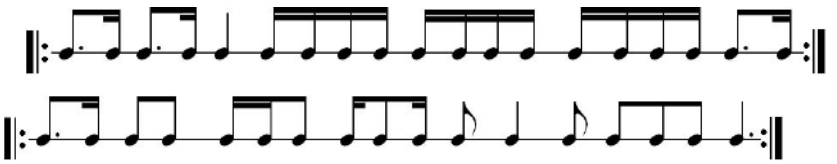


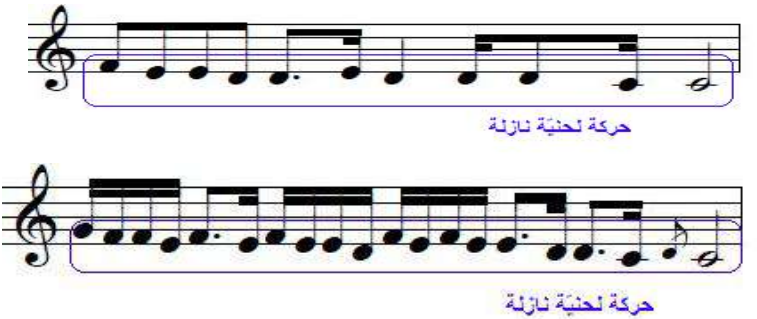
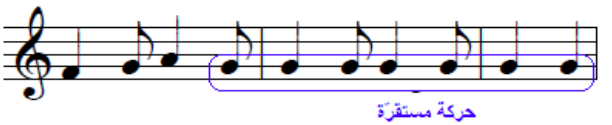
■ **الجمل الموسيقيّة:**

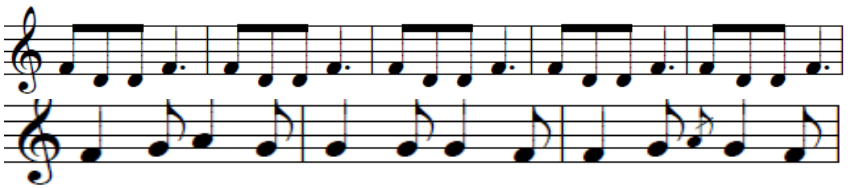
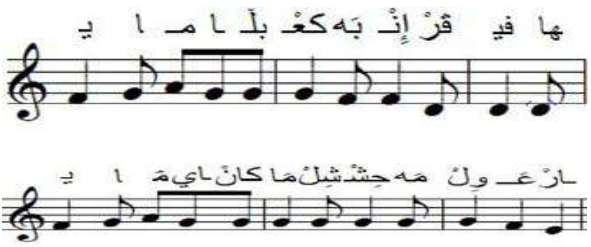
يتكوّن هذا المثال من سبعة عشرة جملة موسيقيّة مقسّمة حسب المدّة الزّمنيّة التي استغرقتها كلّ جملة.

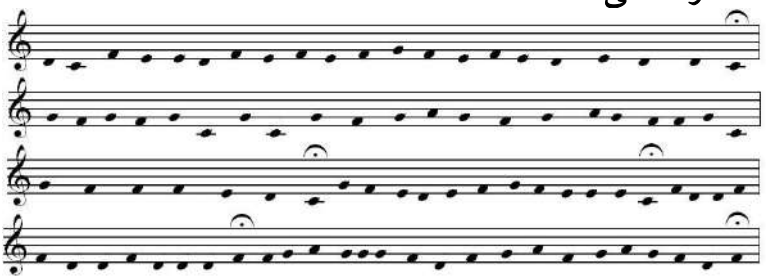
ويختلف فيها الركوز التام في آخر الجملة على درجة الرّاست او الجهاركاه او الدوكاه

■ **الدرجات المحوريّة**

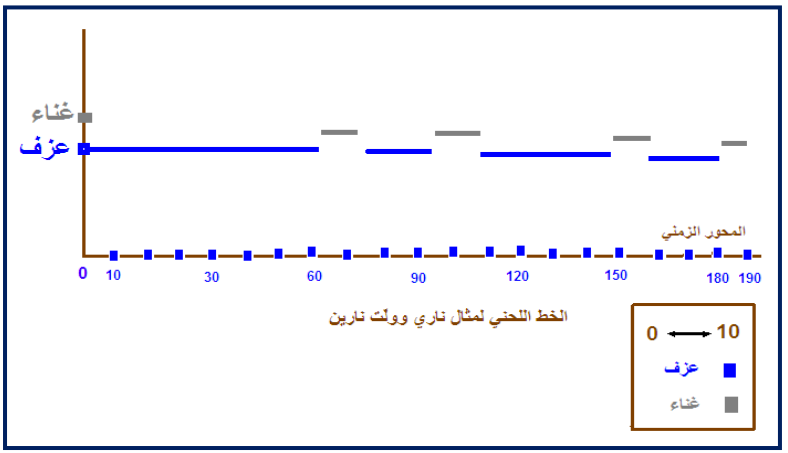
كما لاحظنا أنّ الخطّ اللّحني يتمحور في عدة درجات ، بداية من الراست وصولا الى الجهاركاه

■ **الخلايا الإيقاعية المميزة:**

■ **الحركات اللحنية:**

اعتمادا على ما ورد في الوثيقة المسموعة فإنّ هذا المثال الغنائي يتميّز بحركتين لحنيّتين أساسيّتين وذلك باعتبار كثرة تداولهما على مدى الخطّ اللّحني لـ"طَـرْق الصحراوي". فأمّا الحركة اللّحنيّة الأولى فهي الّتي ينتهي مسارها بالركوز على درجة الرّاست وقد وردت في:

أمّا الحركة اللّحنيّة الثانية فهي حركة مستقرّة التّي ينتهي مسارها بالوقوف على درجة النوا من ذلك:

يتألّف الخط اللّحني لـ"مثال ناري ولّت نارين"من قسمين، الأوّل منهما هو القسم الآلي والذي كان أداؤه من طرف آلة "القصبة"، أمّا الثاني فهو القسم الغنائي الّذي قام بتنفيذه" الغنّاية". وقد اتّسم كل قسم من هذين القسمين باحتوائه لبعض الجمل اللّحنيّة المميّزة والّتي نورد منها على سبيل المثال:

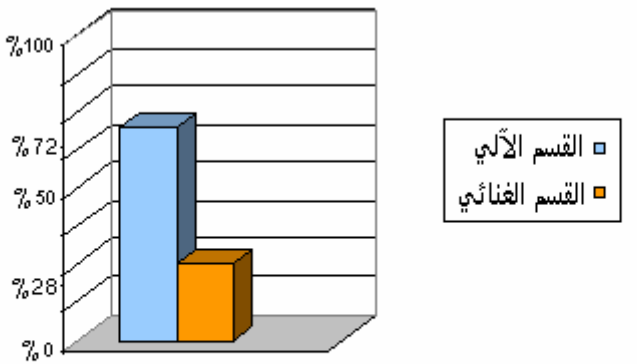
القسم الآلي:

القسم الغنائي:

- **المسار اللحنى**



وحتّى نعطي فكرة أولى عن الصياغة اللّحنيّة الخاصّة بـمثال "ناري وولّت نارين"، نورد فيما يلي رسما توضيحيّا نبيّن من خلاله عمليّة البناء اللّحني لهذا الأثر الموسيقي:



كما لاحظنا من خلال تحليلنا لهذا المثال أنّ القسم الآلي فيه يحتلّ النسبة الأكبر من حيث المدّة الزمنيّة وذلك مقارنة بالقسم الغنائي وهو ما يوضحه الرسم البياني التّالي:



نسبة توزيع القسم الآلي والغناء في مثال : ناري ولت نارين

وبالرجوع إلى الوثيقة السمعيّة وبعد دراستنا للنصّ الشعري المغنّى لاحظنا أنّ هناك مفردات وترنيمات مضافة على النصّ الشعري الملفوظ وهي إضافات ناتجة عن أحاسيس ومشاعر الغنّاية . فبالاعتماد على التسجيل نلاحظ أنّ طريقة الغناء للبيت الشعري اتخذت شكل المحاكاة للجمل اللّحنيّة الّتي تعزفها آلة" القصبة"، ولعلّ هذا ما يحملنا للقول بأنّ هذا الأسلوب الغنائي أدّى دون شك إلى القيام بعمليّة تطويع المقاطع اللّفظيّة عند تحويلها إلى مقاطع لفظيّة مغنّاة تحاكي الخلايا الإيقاعية اللّحنيّة الموجودة في الجمل الموسيقيّة التابعة للقسم الآلي من "طَـرْق الصحراوي"، وعلى هذا الأساس تمّ اعتماد أسلوب التمديد في بعض الحروف فضلا عن إضافة بعض المقاطع اللّفظيّة في شكل ترنّمات.

3. مستوى التلقي:

سنهتم في هذا المستوى بدراسة مدى تفاعل المتلقي مع هذ الاثر الموسيقي وما سمعه من كلمات والحان وتتميز عملية التلقي بتمازج عدة

عوامل منها النفسية والاجتماعية والمعرفية لها علاقة بماضي المتلقي وحاضره ونشأته وثقافته وبيئته.

3 .1. المناسبة والإطار المكاني:

يقدّم هذه المثال في المناسبات الاحتفالية الدنيوية وتحديدا في المحافل في سهرات النجمة . حسب الوثيقة المسموعة نلاحظ أنّ أداء " الغنّاية" للقصيد كان تقريبا شبيها بأداء "القَصبة"، حيث أنّ هذه الأخيرة قامت بتنفيذ خلايا لحنيّة مميّزة اتّسمت بتطويل بعض الأصوات الموسيقيّة كدرجة الدوكاه ودرجة الراست مع نهاية كل جملة لحنيّة وأيضا بتواتر الخلايا الإيقاعيّة المتصلة ببعضها البعض برابط. وبما أنّ طريقة الغناء اتخذت شكل المحاكاة للجمل اللّحنيّة الّتي تعزفها آلة" القصبة" قامت الغنّاية بالمحافظة تقريبا على نفس الخط اللّحني للجمل الموسيقيّة الخاصّة بآلة "القَصبة" وذلك بتمديده لبعض الحروف كما سبق أن بيّنّا ذلك وأيضا بإضافة بعض المقاطع اللّفظيّة التّي يبدو انّها كانت بهدف إتمام المسار اللّحني لكل جملة موسيقيّة الّتي وقع محاكاتها.

3 .2. الإطار الزماني:

غالبا تتم برمجته في الشطر الثاني من السهرة، عندما يغادر الشيوخ المحفل لما يتضمنه من كلمات ومعان فيها نوع من الإيحاءات الجنسيّة التي تتناقض وأعراف العرش القائمة على الاحترام والاحتشام ، " الحِشْمَة والعار" كما قالت الغنّاية.

وهي في الحقيقة تعبّر عن مشاعر الفتاة التي اشتاقت لرؤية حبيبها، ولّما مرّ من امام منزلهم " شقّ الدوّار" كانت ترغب في ملاقاته والاقتراب وتقبيله، وهي ممارسات ممنوعة في أعراف المجموعات المنتشرة بالمنطقة .

كما لاحظنا إضافة الغناية لآهات ("يامّاياه") عكست بوضوح ما يخالجها من آلام ومَا بداخلها من مشاعر وأحاسيس تجاه الحبيب. أمّا على المستوى الموسيقي وحسب الوثيقة السمعيّة فقد لا حظنا أنّ هذا المثال

استهلّ بعزف آلي وهو ما نعبّر عنه بالمقدّمة الموسيقيّة، وهذا في اعتقادنا ميزة على غاية من الأهميّة انفرد بها هذا المثال، فلقد جرت العادة في الأوساط الشعبيّة أنّ أغلب أغانيهم تستهلّ مباشرة بالغناء ويكون الجانب الآلي فيها غائبا تماما وبالتالي فإنّ هذه " القاعدة" إن صحّ التعبير لم نجدها ضمن البناء اللّحني لهذا الأثر الموسيقي. لقد لعبت المقدّمة الموسيقيّة دورا هامّا تمثّل في ترسيخ اللّحن الرئيسي "للطَّـرْق" في الذاكرة اللحنيّة الآنية للغنّاية ، وقد شمل هذا اللّحن عدّة خصائص موسيقيّة أبرزها التركيز على درجة "الراست" و"الدوكاه" و"النوا " فضلا عن التركيز على مسافة الثنائيّة الناتجة عن انتقال صوتي بين درجة "الراست" و"الدوكاه". لقد توصّلنا بعد تحليلنا لهذا المثال الذي قمنا باختياره إلى إبراز الخصائص والمميزات الفنيّة لهذه الشكل الموسيقي الشعبي، "الطّـرْق". وهي محاولة منّا لفهم هذا النمط الموسيقي حيث يتبادر إلى أذهاننا عند سماعه لأول مرّة انه لا يخضع لأي ضوابط موسيقية. كما تمكنا من الكشف عن أهم وظائفه وأبعاده التعبيريّة في إطار المجال الذي شهد ولادته ونشأته ومن خلال ذاكرة المجموعات البشرية التي حفظته وتناقلته من جيل إلى آخر. هذه الأجيال التي حافظت على هذا الموروث الموسيقي الهام وعملت على استغلاله وتوظيفه في المشهد الموسيقي المعاصر دون تشويه أو تهجين.

إن هذه الأشكال الموسيقية، بالرّغم من تنوعها وكثرتها وقدمها، حيث ظهرت في فترات زمنية بعيدة وبصفة تلقائية في بداياتها، أصبحت تشكل نمطا موسيقيا يميّز الموسيقى الشعبية بجهة القصرين، وتمثل إطارا فنيا تدور فيه أغلب الأعمال الموسيقية الشعبيّة التي يتمّ تداولها بين الناس في مختلف العصور. فإنتاج الموسيقى الشعبيّة بمنطقة البحث لا يخرج عن إحدى "الطّـرُوق" المتداولة والمعروفة لدى القصّابة او الغنّايا، فيكون "الطَّـرْق" بمثابة القالب الذي تدور في فلكه كل مكونات العمل الموسيقي الشّعبي.

المصادر والمراجع

- زكريا، (فؤاد)، التعبير الموسيقي، القاهرة، 1956.
- صادق، (أمال)، لغة الموسيقى دراسة في علم النفس اللغوي و تطبيقاته في مجال الموسيقى، القاهرة، مركز التنمية البشرية و المعلومات، 1988.
- الآلات الموسيقية المستعملة في تونس، تونس، وزارة الثقافة، النجمة الزهراء مركز الموسيقى العربية والمتوسطية ،1992.
- بلعربي، (علي)، «من أجل منهجية لتجميع الثقافة الشفاهية وخزنها»، فنون التونسية، تونس،العدد الأول، 1983، ص47– 52.
- حواس، (عبد الحميد)، «التراث الثقافي غر المادي في الوطن العربي من منظور عربي»، المجلة العربية للثقافة، تونس، مج1، العدد الثاني و الخمسون، المنظمة العربية للتربية والقافة والعلوم، مارس 2008، ص 117– 137
- بشّة، (سمير)، «اشكالية الاختلاف والائتلاف بين اللغة الموسيقية و اللغة الكلامية في التحليل الموسيقي»،مباحث في العلوم الموسيقية، تونس، المخبر الوطني للبحث في الثقافة والتكنولوجيات الحديثة والتنمية، ماي 2008، ص 37– 42.
- (الـ)خولي، (سمحة)، «التراث الموسيقي العربي وإشكالية الاصالة والمعاصرة»، عالم الفكر، الكويت ، مج 25 ، العدد الاول، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب، سبتمبر 1996، ص 117 .
- قاسم حسن، (شهرزاد)، دور الآلات الموسيقية في المجتمع التقليدي في العراق، بيروت، 1992.
- قطاط، (محمود)، دراسات في الموسيقى العربية، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1987، 116 ص.
- (الـ)جدي، (أحمد)، قبيلة الفراشيش في منتصف القرن التاسع عشر ، ط.1، تونس، مؤسسة التميمي للبحث العلمي والمعلومات، 1996، 191 ص.
- (الـ)جدي، (أحمد)، وثائق تنشر لأول مرّة عن:قبيلة ماجر في القرن التاسع عشر، تونس،مؤسسة التميمي للبحث العلمي والمعلومات، 1998، 101 ص.
- جوليان، (شارل اندريه)، تاريخ افريقيا الشماليّة، تعريب محمد مزالي والبشير بن سلامة، ط.5 ، تونس، ج1،ج2 ، الدار التونسية للنشر، 1985.

- عزوز، (محي الدين) ، ثورة علي بن غذاهم وذاتية الشعب التونسي، في الانتفاضات الشعبية و الحركات التحريرية في تونس بين سنتي 1800و1952 ، تونس، الدار التونسية للنشر ، 1983.

- CHERIF, (Rachid), Traditionalisme et mémoire musicale en Tunisie étude ethnomusicologique de la région du Kef, Paris, Université de Paris VIII, 2000, 482p.
- AYARI,(Mondher), « Détermination de pertinences et expérimentation humaine », Les cahiers de la musicologie tunisienne, N°1, mai 2008, pp 37-50.
- GETTAT, (Mahmoud), « Visage de la musique tunisienne », IBLA , N° 150, tunis, 1982, pp 227-240.
- JAIBI, (Rachida), « mémoire instrumentale en Tunisie et approches organologiques futures », Les cahiers de la musicologie tunisienne, N°1, mai 2008, pp 81-84.
- LORTAT-JACOB, (Bernard), «Sémiologie, ethnomusicologie, esthétique», Musique en jeu, N° 28, France, Seuil, septembre 1977, pp 92-104.

مقاربة لحنية بين المقدمة الموسيقية والاغنية لدى بليغ حمدي

اغنية "حبيبي يامتغرب" لفايزه احمد انموذجا

ناصر هاشم بدن*
nasserbadan60@gmail.com

مشكلة البحث:

تبنى كل اغنية وخاصة اغانينا العربية من مقدمة موسيقية تكون قصيرة في الغالب وأخذت تتطور في مرحلة السبعينيات من القرن الماضي لتأخذ حيزا كبيرآ من الأغنية. ...ولابد أن تتماشى الصورة الفنية بين الأغنية والمقدمة الموسيقية. ...وقد عمل الكثير من الفنانين وكبار الملحنين على مقاربة الصورة الفنية بين المقدمة الموسيقية وموضوع الأغنية كما اغاني أم كلثوم من ألحان محمد عبد الوهاب مثل اغنية)انت عمري)إذ رسمت المقدمة الموسيقية حالة من العشق الذي يوحي بهيام الإنسان بمعشوقه. ...وكذلك الحال في المقدمات الموسيقية للفنان رياض السنباطي كما في قصيدة

---

* عميد كلية الفنون الجميلة- جامعة البصرة- العراق

الأطلال وتلك المقدمة الموسيقية الرصينة التي توحي بالوقوف على اطلال الحب المتهالك. ....ويشكل بليغ حمدي لوناً مهماً في المقاربة اللحنية بين المقدمة الموسيقية والاغنية في أغلب ألحانه الغنائية ،وتعد اغنية حبيبي يامتغرب من غناء الفنانة فائزة أحمد انوذجاً مهماً في المقاربة اللحنية مابين الغناء والمقدمة الموسيقية. ..ويرى الباحث أن دراسة وتحليل هذه الأغنية موضوع جدير بالاهتمام. ..وهكذا صاغ بحثه تحت عنوان (المقاربة اللحنية بين المقدمة الموسيقية والاغنية لدى بليغ حمدي / اغنية حبيبي يامتغرب لفائزة أحمد أنموذجا)

أهداف البحث : يهدف البحث إلى الكشف عن المقاربة اللحنية مابين الغناء والمقدمة الموسيقية في أغنية حبيبي يامتغرب لفائزة أحمد .

أهمية البحث : يفيد الباحثين المتخصصين في مجال الموسيقى والغناء والتأليف الموسيقي.

منهج البحث : المنهج التحليلي الوصفي.

حدود البحث : الحدود الزمانية :1966

الحدود المكانية : جمهورية مصر العربية

حدود الموضوع : مقاربة المقدمة الموسيقية مع الغناء لأغنية حبيبي يامتغرب

تحديد المصطلحات : مصطلح مقاربة :

في اللغة : يقال في اللغة (القِراب) اي مقاربة الشئ ، ويقال معه الف درهم أو قراب ذلك ومعه ملأ قدح ماء أو قراب .

والقرب ضد البعد والاقتراب والدنو والتقرب ، التدني ، والتوصل. وقربت هذا الامر قربا ، وقرب فلان أهله اي غشيهما

قربانا .والقريب نقسض البعيد ، يكون تحويلا يستوي فيه الذكر والانثى وهو قريب (1)
ويقال قَرُبَتْ الشاة أي دنا نتاجها (2)
وقاربه مقاربة ادنا وحادثه بكلام حسن (3)
القرب والقرابة: أي القريب عن الشئ ، والقريب خلاف البعيد
ويقال جاءوا قرابى اي متقاربين (4)

التعريف الاجرائي: (المقاربة) انها ملائمة الشئ ومقاربته لشئ آخر وتناوله بصورة تقريبية بحيث تأتي هذه المقاربة بصياغة يمكن من خلالها الوصول الى قراءة متعددة ومختصرة عن طريق اختيار المعاني الواضحة والمفهومة من قبل المتلقي .

الاطار النظري: البناء اللحني للاغنية العربية

يرتكز البناء اللحني للخطاب الموسيقي الشرقي عموما والعربي بشكل خاص على عدة عناصر واهم هذه العناصر هو (النص الشعري) اذ يعد نقطة الانطلاق والشروع في البناء اللحني ، ومنذ القدم كان للغناء دورا مهما في توضيح الصورة وخاصة في عصور الاغريق القدماء اذ استخدموا (الجوقة) او (الكورس) وذلك لاهمية النص الغنائي ، وهنا من المفيد ان نشير الى التسائل الذي طرحه (افلاطون) حول اهمية الغناء او الكلام المغنى المرافق للايقاع في التراجيديا الاغريقية (ماذا يمكن ان يعني اللحن والايقاع وحدهما اذا لم تكن هناك كلمات معها) (5) اذ من خلال النص يتحدد الموضوع ويتحدد (المقام اللحني)و(الايقاع) .

ولان خطاباتنا الموسيقية العربية يغلب عليها الطابع الغنائي ، لذا اصبح للنص الاهمية الكبرى في عملية البناء اللحنى ، فمثلا

اذا كان (النص الشعري) وطنيا ، حماسيا، يفضل او لابد ان يكون اللحن ذو قوة وصرامة مستعينا بالمقامات القوية مثل (العجم) فمثلا لو تاملنا انشودة (بلادي بلادي) وهي السلام والنشيد الوطني لجمهورية مصر العربية نجده من هذا المقام وكذلك السلام والنشيد الوطني لدولة الكويت وكذلك انشودة (لبيك يا علم العروبة) .... وغيرها كثير

وكذلك الحال لو كان النص الشعري شفافا رومانسيا فيفضل استخدام المقامات اللينة مثل (النهاوند) (البيات) (الرست) ... فمثلا اغنية (فيروز) (بكتب اسمك ياحبيبي) من مقام نهاوند واغنية(عليا التونسيه) (علي جرا) والامثلة كثيرة .... والحزن في النص مايقابله من حزن في المقامات الموسيقية مثل (الصبا ، الكرد ، والحجاز) ولنصوص الالم والعتاب والشجن يستخدم الملحنون مقامات شفافة مثل (السيكاه و راحة الارواح و الكرد والحجاز ....) والامثلة كثيرة على هذا الامر .

اللحن : قبل الشروع في تفاصيل اللحن ودوره لابد لنا من تعريف (اللحن) فقد عرفه ابن سينا بقوله (التعرف على عدد النغمة جميعا على ترتيب المقبول متفق وانتقال متفق وايقاع متفق فهو التلحين) (6) ومن هنا يبدو واضحا ان للبناء اللحني قواعدا وايقاعات مرافقة تحدد صياغته ، وقد جاء تعريف (اللحن) بانه " تعاقب للانغام الموسيقية المنتظمة ترتاح له الاذن ويرتاح له الذهن "(7) ولابد لهذا التعاقب المنتظم من تاثيرات على المتلقي فان (موقع الالحان على النفوس موقع الادوية من الابدان ، وافعاله في النفس ظاهرة من مشيـ الجمال عند الحداء ، وشرب الخيل عن الصفير ، ومرح الاطفال لسماع الغناء وهو يحدث اريحية ولذة) (8) ومن هنا يتضح تأثير اللحن على الكائنات الحية البشرية وغير البشرية ،

ولكن الانسان يستمع للالحان بوعي يختلف عن سواه من الكائنات ويتعامل مع الالحان بشتى الطرق ومن هنا تتسم روح الانسان العاشق للفن الموسيقي بصبغة انسانية تختلف عن سواه ، وقد عبر المؤلف والشاعر المسرحي الانكليزي (وليم شكسبير) عن الانسان الذي لا يحب الموسيقى تعبيرا قاسيا من خلال نص مسرحية (تاجر البندقية) بقوله (كل امرئ خلت من الموسيقى نفسه ولا يحركه وئام العذب من النغم خليق بالخيانات والمكائد والغدر بضروبه ، حركات روحه بليده كالليل وعواطفه مظلمة كالجحيم ، اياكم والثقة بانسان كهذا) (9)

ومن المعروف ان الالحان تجسدها المقامات الموسيقية وان لكل مقام مويسيقي طابعه وتاثيره الخاص على البشر فيقول (ارسطو) (تختلف المقامات الموسيقية الواحد عن الآخر، وكذلك يختلف سائر الناس بها عند سماعها فمن المقامات مايحدث شعورا بالضيق مثل المقام المسمى (الميكسوليدي) وبعضها يضعف العقل مثل المقامات (المتراخية) ومنها مقامات تحدث حالة نفسية معتدلة مستقرة كما يبدو ، ومن تاثير المقام (الدوروياني) على حين يوحي المقام (الفريجياني) بالحماسة) (10)

وعلى هذا الاساس فان لكل مقام اثره الكبير على الانسان وهذا ينتج من خلال وعي الانسان الذي تتدخل فيه ثقافته ونشاته ولابد ان للعقل الواعي ميزة تختلف عن سواه ، اذ " ان الموسيقى تجعل الدماغ ينتج مادة كيمياوية تسمى Endorphins تفرز من الجهاز البصري في الدماغ Hypothalamus وهذه تخفض الكثافة في الدماغ التي تشعر بالالم "(11) ومن هنا يتضح ان تاثير الموسيقى على الانسان من ضمن التركيب الفيسيولوجي للجسم الذي وهبه الله للكائنات الحية عموما وللانسان بشكل خاص ، ولا بد اذن من

تفاعل الانسان معها وقد توصل العرب الى الموسيقى وتاثيراتها على الانسان ففي القرن الرابع الهجري توصل (اخوان الصفا) الى تفاصيل كل مقام وتاثيره على الانسان ف" من الالحان ايضا والنغمات مايسكن سورة الغضب ويحل الاحقاد ويوقع الصلح ويكسب الالفة والمحبة ، ومن الالحان والنغمات ماينقل النفوس من حال الى حال ويغير اخلاقها من ضد الى ضد " (12) وهذا مايؤكده (الارموي)بقوله ان بعض الالحان " مايؤثر تاثير القوة والشجاعة كالنوى والبوسليك والعشاق ، ويقول عنها انها تلائم سكان الجبال والترك ، اما الرست قيقول عنه انه يبسط النفس بسطا لطيفا ، ويقول عن الحسيني والراهوي والبوزرك انها تؤثر تاثير الحزن والفتور"(13)

وهكذا استفاد الملحنون العرب المعاصرون من صفة المقامات وتاثيراتها فقاموا بوضع الحانهم تبعا للحالات النفسية وظروف النص الشعري المكتوب من اجل الوصول الى تقديم خطاب موسيقي ناضج يرتقي الى ذائقة المستمع ويساهم في التعبير عن مشاعره.

الايقاع:

قبل الخوض في دور الايقاع كعنصر جمالي في الخطاب الموسيقي لابد لنا من تعريف وتحديد هذا المصطلح اذ تطرق الكثير من المهتمين بالفنون عموما وبفن الموسيقى بوجه خاص الى هذا المصطلح ومنذ ازمنة قديمة ، فقد جاء في تعريف الايقاع للحسين بن زيله بانه " تقدير ما لزمان النقرات فان كانت النقرة منغمة كان الايقاع شعريا لحنيا ، وان كانت محدثة للحروف المنتظم منها، كلام كان الايقاع شعريا وهو نفسه ايقاع مطلق "(14)

ولا يبدو بعيدا ما جاء في تعريف هذا المصطح لابي نصر الفارابي اذ يرى ان الايقاع هو " النقلة على النغم في ازمنة محددة المقادير والنسب "(15) وقد خاض قدماء الموسيقين العراقيين في هذا المصطلح ودوره في الجمال الموسيقي ، اذ راى صفي الدين الحلي الارموي ان الايقاع " جماعة نقرات تتخللها ازمنة محدودة المقادير على نسب واوضاع مخصوصة ، ويكون لها ادوار متساوية الكمية وقد لايكون، ويدرك تلك الادوار المتساوية بميزان الطبع السليم المستقيم ، كما يدرك اوزان الشعر بذلك الميزان بدون الاحتياج الى قانون العروض "(16) ولا يبتعد كثيرا احمد حسن الكاتب عن سابقيه في تعريف المصطلح اذ يرى ان الايقاع " هو قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على الاصوات مترادفة في ازمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا "(17)

اما عن المتخصصين الاوربيين في مجال الموسيقى فيرى فانسان داندي (1851-1931) ان "الايقاع هو النظام او التناسب في المكان والزمان والذي يكون نتيجة لذلك افضل تنظيم للخطوط والاشكال والحركات والاصوات"(18)وفي هذا التعريف ينطلق داندي الى افاق اوسع من المجال الموسيقي فهو تعريف شمولي للايقاع في الفنون وفي نواحي الحياة الاخرى، اما البستاني فيرى ان الايقاع هو " اتفاق الاصوات وتوقيعها في الغناء" (19)

وهنا ينطلق من مفردة (وقع) ويختصرها على لغة الموسيقى والغناء ، فيما يرى الفنان(ميخائيل الله ويردي) ان الايقاع هو " صياغة اللحن حسب اجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محددة في كل ميزان"(20) اما المؤلف الموسيقي السوفياتي فاخروميف فيرى ان الايقاع هو " التتابع المنتظم للانغام ذات القيمة الزمنية المتساوية او المختلفة ، وفي القطعة الموسيقية تتناوب القيم الزمنية بتناوب

الانغام ذاتها محدثة فيما بينها مختلف النسب التي اذا ما حددت في مجموعات معينة تكونت لدينا الصورة الايقاعية الواضحة لتلك القطعة الموسيقية "(21)

وتحدد الميزان الموسيقي وصار لكل مؤلف موسيقي الي غنائي ايقاعه الخاص به، وقسمت القيم الزمنية في المازورة الواحدة (الحقل الموسيقي الواحد) وظهر مصطلح الميزان الموسيقي الذي يدون في بداية المدرج الموسيقي على شكل رقمين (بسط ومقام) يرمز الرقم الاعلى للعدد فيما يرمز الرقم الاسفل للشكل كقولنا 4/ 3 اي ثلاثة من شكل النوار في المازورة الواحدة او مايساويها... واقترن الميزان بالوزن الايقاعي ، والوزن " عبارة عن ضربات قوية ذات صوت ثقيل او ضخم وتسمى (دم) وتنفذ في في وسط الغشاء الجلدي للالة الايقاعية المستخدمة، وضربات او نقرات خفيفه او ضعيفة تسمى (اسات) جمع كلمة (اس) وتعني التوقف " (22)

وتحددت الموازين الغربية بثلاثة موازين هي { 2/ 4 – ¾ – 4/ 4 – 6/ 8 –6/ 4 ...} واصبحت هذه الموازين تصاحب الموسيقى والغناء المنساب بحيث يمكن اداؤها ببساطة لغير المتخصص بالفن الموسيقي ، اما عن الموازين المركبة والعرجاء ومنها على سبيل المثال 10/ 8 – 13/ 8 – 21/ 8 – 7/ 8 – 14/ 4 وغيرها فقد اضفت موازينها جمالا لمؤلفاتها الموسيقية والغنائية والتي تميزت عن سواها بالروح الشرقية العذبة كما في الموشحات والادوار الغنائية الرصين المتقن ... وتعد ايقاعاتها وموازينها من الصعوبة بحيث لايتمكن من ادائها الا الدارس الجاد لفن الموسيقى ، وقد يعمد المؤلف الموسيقي العربي او الشرقي الى التنويع الايقاعي خلال المقطوعات الموسيقية الواحدة وذلك تبعا للبحر الشعري للنص ان كانت المقطوعة غنائية لان البحور الشعرية وتفعيلاتها

ماهي الا ضربات ايقاعية منتظمة حددها علماء اللغة بازمنة محسوية حسابا ايقاعيا زمنيا " فدراية الخليل بن احمد الفراهيدي بالموسيقى والايقاع هي التي مكنته من ابتكار علم العروض لذلك كان للوزن الشعري دور مهم في تنويع اوزان الموسيقى العربية ، فتفاعيلاته يمكن ترجمتها بوزن موسيقي،فالتفعيلات الخماسية كفعولن (من بحر المتقارب) تترجم موسيقيا بوزن ( ) وفاعلن من بحر (المتدارك) تترجم بوزن ( ) وهما ايقاع المجرد المغربي والانصراف الجزائري " (23) اما اذا كانت المقطوعة الموسيقية الية فقد يلجا المؤلف الموسيقي الى استخدام التنويع الايقاعي ذلك تبعا لرؤيته التعبيرية من خلال الموسيقى التي انتجتها.

تحليل العينة (اغنية حبيبي يا متغرب)

تأليف الشاعر (عبد الرحيم منصور) ولد الشاعر عبد الرحيم منصور في دندرة بندر قنا،عام 1942م في قنا جنوب مصر،والتحق بكلية الاداب جامعة القاهرة ، كانت بداية اكتشافه على يد الكاتب لويس جريس، وذلك أثناء جولته في الجنوب المصري لاكتشاف المواهب لتقديمها في مجلة صباح الخير، تحت عنوان (المعذبين بالفن) ، وكتب العديد من الاغاني لفنانين كبار ، توفي عام 1984.

الحان: (بليغ حمدي) وهو بليغ عبد الحميد حمدي مرسي ، ولد في القاهرة ، حي شبره عام 1931، كان ابوه يعمل استاذا للفيزياء، اتقن العزف في عمر تسع سنوات ، قدم العديد من الالحان المهمة منذ صباه ، فغنت له ام كلثوم (انساك ده كلام) و (الحب كله) وغنت له ورده الجزائرية (العيون السود) وغت له ميادة

الحناوي وعبد الحليم حافظ وعفاف راضي وفائزه احمد وهاني شاكر والكثير من المطربين العرب.

غناء (فايزه احمد) هي فائزه احمد بيكو الرواس ولدت في لبنان عام 1930 ، في صيدا وتمتلك صوتا شجيا لحن لها كبار الملحنين العرب منهم محمد عبد الوهاب وبليغ حمدي ومحمد سلطان ومحمد الموجي وكمال الطويل وغيرهم ، توفيت عام 1985 ، في القاهرة .

تحليل الاغنية :

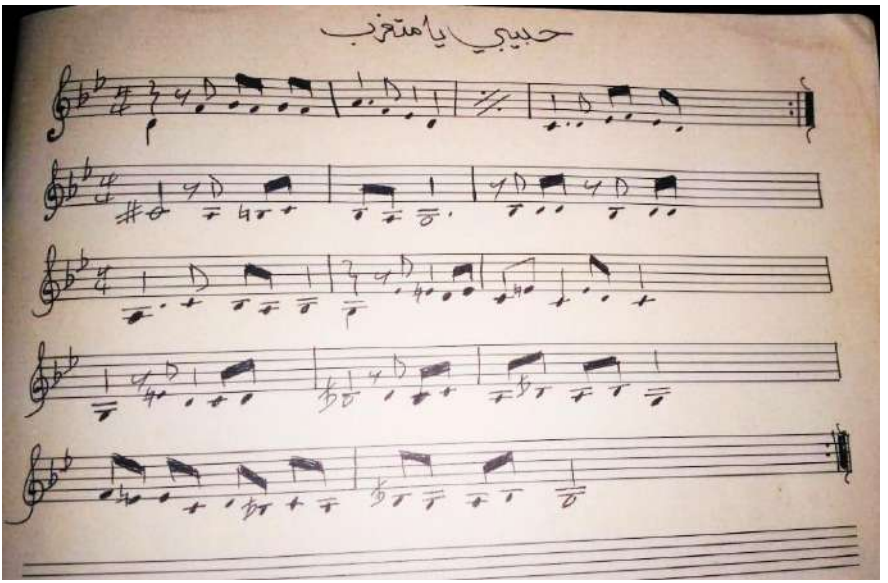
تتحدث اغنية حبيبي يا مغرب عن الحبيب الذي هاجر الى بلاد الغربة ، وما تعانيه الحبيبة من الالم والاشتياق ويتجسد ذلك من خلال ارسال الرسائل المليئة بالاهات والحنين والذكريات .... ومن ثم التوسل بالحبيب بالعودة لطول الغياب ومن ثم التساؤل هل ستعود وهل تتذكرني ايها الحبيب المتعود على ناري وجنتي وحيرتي في غيابك وكما في نص الاغنية:

حبيبي يا متغرب
قرب لي قرب
بتسافر الجوابات
مليانا بالحنين
مليانا بالآهات
بتسافر السلامة
تفكر الغالين
باحلى الذكريات

غايب والا فاكرني وناسيني
راجع والا مش ناوي تجيني
سلمه يا سلامه وحشاني الابتسامه
حبيبي يا متغرب
قربلي قرب
.....
حبيبي ياشوق عمري
ياطول صبري
يا متعود على جنتي
على حيرتي وحنيتي
على سهري لما تتعب
انا عايزه اشرب من ايدك
متغني واغني اه مني حبيبي
مواويل الهوى تحلو وي روحي
سهرتنا سوى حتداوي جروحي

تحليل اللحن :

استهل اللحن بمقام الكرد على درجة الدوكاه (ري) لما لهذا المقام من شجن ما يدل على ان الاحساس بالغربة قد حصل بسبب سفر الحبيب علما بان الملحن استخدم ايقاع (الجيرك) ليوحي بالاجواء الغربية البعيدة عن عالمنا الشرقي ما يوحي بعالمين متناقضين وبهذا يكون قد تقاربت فكرة النص من فكرة اللحن ... وبعد عدة جمل موسيقية يستعين الملحن بالالات الانفرادية (صولو) فيبتدا بالاورغ ليجسد الاصوات الغربية بتقنية فنية مؤثرة ،

ومن ثم تتكرر نفس الجملة من خلال آلة (السيكسيفون) وبطريقة غربية ايضا ، وبعد ان تعاد الجملة من الفرقة الموسيقية كاملة تنفرد آلة الكمان باداء جمل لحنية توحي بالشجن العميق الذي يجسد حالة الاشتياق ... ومن ثم يتحول مقام المقدمة الموسيقية الى النهاوند ليوحي بالاجواء الغربية التي توحي بتغير المكان وبعد هذه الجملة يتغير ايقاع (الجيرك) الى المقسوم ، وبما ان الايقاع هو عنصر زمن ،

هذا يرمز الى تغير الزمن المكاني لدى الحبيبة ... وبعد هذه الجمل الموسيقية يمهد الملحن للغناء بجملة من مقام (الرست) ليعبر عن حوار الحبيبة التي تسكن في عالمها الشرقي وما تعانيه من ابتعاد الحبيب والشوق اليه .

ويشير التدوين الموسيقي الى تفاصيل المقدمة الموسيقية ، اما كلمات االاغنية فهي مدونة وتعطي دلالة الغربة ، وسيسعى الباحث ليجسد الاغنية عزفا وغناء على آلة العود .

النتائج

أظهر التحليل الموسيقي والنص الغنائي ان هنالك مقاربة كبيرة بين مضمون النص والبناء اللحني والايقاعي للاغنية.

التوصيات والمقترحات:

يوصي الباحث بما يلي:

1- تدوين النصوص الغنائية لكبار المطربين والمطربات العرب وتوحيدها في مجلد .

2- تدوين الالحان لجميع هذه الاغاني عبر التدوين الموسيقي وارشفتها .

3- توثيق التسجيلات الصوتية والنصوص المكتوبة في مكتبة موسيقية خاصة .

المقترحات:

1- يقترح الباحث عقد مؤتمر موسيقي حول المقدمات الموسيقية وتحليل بنيتها اللحنية .

2- يقترح الباحث دراسة الاساليب اللحنية لكبار الملحنين العرب .

3- عقد مؤتمر يخص القصائد المغناة .

الهوامش والاحالات

(1)ينظر : ابي عبد الرحمن بن احمد الفراهيدي ، **كتاب العين** ، بيروت، ط (2)، منشورات مؤسسة الاعلمي ، 1988،ص 105

(2)ينظر: ابي الحسن احمد بن فارس بن زكريا ، **معجم مقاييس اللغة** ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ،ج(5)، ط(2) مكتبة ،مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده ، مصر 1972 ، ص 272

(3)البستاني ،فؤاد افرام ، **منجد الطلاب** ، ط(6) بيروت دار المشرق 1974 ، ص 582

(4)ابي بكر محمد بن الحسن الاسدي : **المعجم اللغوي** ، بيروت، ج(2)،دارالكتب العالمية،منشورات محمد علي بيضون ،2005،ص240

(5)زاكس ،(كورت) ، **تراث الموسيقى العالمية** ، ت: سمحا الخولي ، القاهرة ، دار النهضة العربية 1964،ص 48

(6) ابن سينا، **الشفاء، الفن الثاني عشر من الرياضيات** ، تحقيق ، زكريا يوسف ،بغداد،وزارة الثقافة والاعلام ،1984،ص 15

(7)نازك ،(حسين) ، **اغنية الطفل العربي** ، مجلة الموسيقى العربية ، العدد(7)،1986،ص33

(8)كعدان ،(عبد الناصر): **العلاج بالموسيقى والطب النفسي العربي** ، جامعة حلب ، (ر.ق) تاريخ الطب ، ص 17

(9)جبرا ابراهيم،(جبرا): .....،مجلة الموسيقى العربية،عدد(9)،بغداد،المجمع العربي للموسيقى العربية ،1987،ص37

(10)كورزاكس :،**تراث الموسيقى العالمية**، المصدر السابق ، ص 45-46

(11) كعدان ،(عبد الناصر):المصدر السابق ، ص 9

(12)جعفر ،(نوري)،**مجمع العلمي للموسيقى العربية** ،مجلة الموسيقى العربية ،العدد(4)،بغداد،دار الحرية للطباعة،1984،ص 12

(13)البكري ،(عادل)،**صفي الدين الارموي مجدد الموسيقى العباسية**،بغداد،وزارة الثقافة والاعلام،1978،ص46

(14)الحسين،(بن زيليه)،**الكافي في الموسيقى** ، ترجمة زكريا يوسف،القاهرة،دار القلم،1964،ص44

(15)ابن سينا : **كتاب الشفاء ،الفن الثاني عشر من الرياضيات**:المصدر السابق ،ص18

(16)الارموي ،(صفي الدين عبد المؤمن بن يوسف بن فاخر) ،**الرسالة الشرفية في النسب التاليفية** ،شرح وتحقيق الحاج هاشم الرجب،بغداد دار الرشيد،1982 ص 198

(17)البارودي ،(عبد الفتاح) ،مجلة المسرح المصرية ،العدد(18)،1964،ص28

(18)ماكس بنشار،**تمهيد للفن الموسيقي**،ترجمة محمد رشاد بدران،القاهرة،نيويورك ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر،1983،ص11

(19)فؤاد افرام البستاني،**منجد الطلاب** ،بيرون-لبنان،دار المشرق،1986،ط(16)،ص935

(20)صفي الدين الارمي:المصدر السابق،ص22

(21)فاخروميف،**مبادئ النظرية الموسيقية**، ترجمة،رؤوف الكاظمي،بغداد،وزارة الثقافة والاعلام،السلسلة(21)ص43

(22) يعقوب ،(باسم يوسف) ،**الايقاع في الموسيقى العربية**، بغداد ،وزارة الثقافة ،2004،ص11

(23) الحشيشه ،(علي):تونس،بحث مقدم الى المؤتمر العربي للموسيقى العربية الرابع عشرة ، عمان 1997

المصادر والمراجع

- ✓ ابن سينا: الشفاء، الفن الثاني عشر من الرياضيات ، تحقيق ، زكريا يوسف ،بغداد،وزارة الثقافة والاعلام ،1984
- ✓ ابي الحسن احمد بن فارس بن زكريا ، معجم مقاييس اللغة ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ،ج(5)، ط(2) مكتبة ،مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده ، مصر 1972 ، ص 272
- ✓ ابي بكر محمد بن الحسن الاسدي : المعجم اللغوي ، ج(2)،بيروت،دارالكتب العالمية،منشورات محمد علي بيضون ،2005
- ✓ ابي عبد الرحمن بن احمد الفراهيدي ، كتاب العين ، ط (2) ، بيروت، منشورات مؤسسة الاعلمي ، 1988
- ✓ باسم يوسف يعقوب: الايقاع في الموسيقى العربية، بغداد ،وزارة الثقافة ،2004
- ✓ جبرا ابراهيم جبرا: .....،مجلة الموسيقى العربية،عدد(9)،بغداد،المجمع العربي للموسيقى العربية ،1987

- ✓ الحسين بن زيليه:الكافي في الموسيقى ، ترجمة زكريا يوسف،القاهرة،دار القلم،1964
- ✓ حسين نازك ، اغنية الطفل العربي ، مجلة الموسيقى العربية ، العدد(7)،1986
- ✓ صفي الدين عبد المؤمن بن يوسف بن فاخر الارموي:الرسالة الشرفية في النسب التاليفية ،شرح وتحقيق الحاج هاشم الرجب،بغداد دار الرشيد،1982 ص 198
- ✓ عادل البكري : صفي الدين الارموي مجدد الموسيقى العباسية،بغداد،وزارة الثقافة والاعلام،1978
- ✓ عبد الفتاح البارودي:مجلة المسرح المصرية ،العدد(18)،1964
- ✓ عبد الناصر كعدان: العلاج بالموسيقى والطب النفسي العربي ، جامعة حلب ، (ر.ق) تاريخ الطب
- ✓ علي الحشيشه:تونس،بحث مقدم الى المؤتمر العربي للموسيقى العربية الرابع عشرة ، عمان 1997
- ✓ فاخروميف:مبادئ النظرية الموسيقية، ترجمة،رؤوف الكاظمي،بغداد،وزارة الثقافة والاعلام،السلسلة(21)
- ✓ فؤاد افرام البستاني ، منجد الطلاب ، ط(6) بيروت دار المشرق 1974
- ✓ فؤاد افرام البستاني:منجد الطلاب ،بيرون-لبنان،دار المشرق،1986،ط(16)
- ✓ كورت زاكس : تراث الموسيقى العالمية ، ت: سمحا الخولي ، القاهرة ، دار النهضة العربية 1964
- ✓ ماكس بنشار:تمهيد للفن الموسيقي،ترجمة محمد رشاد بدران،القاهرة،نيويورك ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر،1983
- ✓ نوري جعفر: مجمع العلمي للموسيقى العربية ،مجلة الموسيقى العربية ،العدد(4)،بغداد،دار الحرية للطباعة،1984

التصنيف وأثره في التحليل الموسيقي للممارسات الموسيقية بالبلاد التونسية

سيف الزيدي*
zidiseif.y@gmail.com

ساهمت مختلف الأحداث التاريخية التي شهدها على مر العصور المجال الجغرافي الذي تمتد عليه اليوم البلاد التونسية، في جعل هذا المجال محتضنا لممارسات موسيقية عديدة ومتنوعة، تختلف فيما بينها في جملة من العناصر وتشترك في أخرى. لذلك فإن المدقق في المشهد الموسيقي المحلي خلال مطلع القرن الفارط، عندما كانت الممارسات الموسيقية المحلية لا تزال تستمد آليات تجددها داخل إطارها المحلي الضيق (باعتبار أن الأذواق الفنية للسكان المحليين لم تتأثر بعد خلال تلك الفترة بالنسق المتسارع للتحولات التكنولوجية للقرن العشرين ونهج التنميط الذي فرضه عصر العولمة)، يمكن أن يستشف بوضوح ذلك التنوع والاختلاف الحاصل على مستوى الممارسات المذكورة، إذ يورد الباحث "مراد الصقلي" في هذا الصدد، أنه:

> "في بدايات القرن المنقضي، ظهرت الموسيقى التونسية في شكل موسيقات متعددة، فكادت كل جهة من جهات القطر تتفرد بخصوصيات محلية تميزها. ولا يقتصر الأمر على الخصوصيات

* جامعي وباحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

الجهوية، بل يتعداه إلى تعدد الأنماط الموسيقية. ذلك انه يمكن التمييز بين الأنماط الحضرية والأنماط البدوية، وبين المتقنة وغير المتقنة والتقليدية والمستحدثة والغنائية والآلتية والدنيوية والطرائقية." (مراد الصقلي، 2008، 17) (1)

وبذلك ظهرت العديد من التصنيفات المطروحة للتمييز بين هذا الكم الهائل من الممارسات الموسيقية المحلية بكل ما تتضمنه من أنماط وألوان موسيقية وجدت خلال تلك الفترة. وقد اعتُمد في هذه التصنيفات على عدة محددات فنية ظهرت كنتيجة لجملة من العناصر المتداخلة التي لعبت بعض التوجهات السياسية والصراعات الطبقية والإيديولوجية والأطروحات الأجنبية دورا في إفرازها. وقد أثرت في الواقع هذه التصنيفات بشكل ملحوظ في هيكلة المشهد الموسيقي بالبلاد، وكان لها انعكاس على آليات تناول الممارسات الموسيقية التونسية من قبل الباحثين والمهتمين بالشأن الموسيقي المحلي على مدى القرن العشرين وكذلك خلال بدايات القرن الحالي. فأفضى بالتالي تعدد هذه التصنيفات إلى تداخل المحددات الفنية الخاصة بكل صنف من الممارسات الموسيقية المحلية، وهو ما أفرز جملة من الاختلافات والإشكاليات على مستوى أساليب التحليل الموسيقي المنتهجة لاستقراء هذه المحددات الفنية. ففيما تتجلى إذن أبرز التصنيفات المعتمدة؟ وما هي عوامل بروزها؟ وما أثرها في أساليب التحليل الموسيقي المنتهجة لدراسة الممارسات الموسيقية المذكورة؟

1. التصنيف حسب ثنائية كلاسيكي/ شعبي:

كان للدراسات التي أنجزها باحثون غربيون حول الممارسات الموسيقية التونسية منذ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين دور بارز في فرض بعض التصنيفات الحالية المعتمدة في تمييز الممارسات الموسيقية بالبلاد التونسية. ونجد من بين أبرز هذه الدراسات دراسة الألماني "هانس شتومو" الذي نشر مؤلفا عنوانه "الأغاني البدوية الليبية

التونسية"، (Hans Stumme, 1894, 153) (2) وما ألفه الباحث الألماني "روبارت لاخمان" سنة 1923 ضمن منشورات جامعة برلين، إذ دون فصلا كاملا تناول فيه الحديث عن الموسيقى في المدن التونسية. (Robert Lachmann, 1923, 155ff) (3) وذلك على غرار صدور الجزأين الأخيرين من كتاب الموسيقى العربية لـ"البارون ديرلانجي" (الجزء الخامس والجزء السادس)، والذي تعرض فيهما إلى خصائص بعض الممارسات الموسيقية المحلية بالبلاد التونسية. (Rodolphe d'Erlanger, 1949, 334) (4) (Rodolphe D'Erlanger, 1959,141) (5)هذا علاوة عن رحلة الجمع الميداني التي قام بها الباحث الألماني "فولفقانق لاد" سنة 1960 في عدد من المناطق بالبلاد، والتي نتج عنها إصدار جملة من الاسطوانات وثقت العديد من الممارسات الموسيقي المحلية خلال تلك الفترة. (فتحي زغندة، 2001، 5) (6)

هذه الدراسات الخاصة بالباحثين الغربيين، والتي مثلت أولى الدراسات العلمية المتخصصة التي تناولت الممارسات الموسيقية بتونس، ساهمت بطريقة غير مباشرة في جعل المنظرين التونسيين الذين برزوا فيما بعد، يميزون بين مختلف الممارسات الموسيقية المحلية وفق تحديدات تستمد أسسها من الطرح الغربي للتصنيف الموسيقي. هذا الطرح الذي يعتمد التفريق بين الممارسات الموسيقية النخبوية (الموسيقى المتقنة)، والممارسات الموسيقية الخاصة بعامة الشعب (الموسيقى غير المتقنة)، فتم بذلك تقسيم الممارسات الموسيقية التونسية إلى صنفين: صنف اسند له مصطلح الموسيقى الكلاسيكية التونسية (وكذلك مصطلح الموسيقى المتقنة أو الموسيقى العالمة أو الموسيقى التقليدية التونسية)، وصنف ثان سمي بالموسيقى الشعبية التونسية (وكذلك الموسيقى التونسية غير المتقنة). وفي الواقع يعتبر هذا التصنيف من أبرز وأهم التصنيفات التي تم اعتمادها للتمييز بين الممارسات الموسيقية التونسية، إذ ظل متواصلا إلى اليوم. ولعل ما ساهم في تدعيم هذا

التصنيف واستمراريته، هي الفروق الطبقية التي شهدتها البلاد منذ القديم، فتم التمييز بين الموسيقى المرتبطة بالطبقات البورجوازية والطبقات الحاكمة عن الممارسات الخاصة بعامة الشعب. وبرز ذلك بقوة خلال فترة الحماية الفرنسية، واستمر كذلك بعد الاستقلال، بحيث وجدت موسيقى النخبة حظها من الاعتناء والاهتمام والحضور ضمن المؤسسات الثقافية الوطنية، بدرجة أعلى من بقية الممارسات التي سميت بالموسيقات الشعبية. وقد اعتبر نمط موسيقى المالوف (المرتبط بالنخبة) والذي يمثل جانبا من جوانب أخرى عديدة من الممارسات الموسيقية بالبلاد ممثل ما سمي بالموسيقى الكلاسيكية التونسية، وذلك بحكم ما يشمله هذا النمط من قوالب وأشكال مضبوطة ومقننة تم توارثها جيلا عن جيل.

وفي الواقع، يؤكد علماء الاجتماع في هذا الاطار، أن توجهات الفاعلين الاجتماعيين التي تعتمد على إظهار جوانب محددة من التعبيرات الثقافية للجماعة، تؤدي حتما إلى تولد ردة فعل تلقائية من بعض الأفراد تجاه هذه التوجهات، وذلك من خلال جملة من التعابير الثقافية المبتدعة والمتداولة بمعزل عن التوجهات المذكورة، والتي تدخل ضمن اطار ما اصطلح تسميته بالثقافة الشعبية، (دينيس كوش، 2007، 124) (7) فأصبح بالتالي مصطلح الموسيقى الشعبية الاسم الذي يُطلق على موسيقى هذه الفئات غير المنتمية للنخب المثقفة، وقد تم تبني هذا المصطلح في تونس (مصطلح الموسيقى الشعبية) في إطار تصنيف الممارسات الموسيقية المحلية، وأصبحت الممارسات التي تخص الفئات البسيطة والمهمشة ممارسات موسيقية تنضوي ضمن إطار الموسيقى الشعبية التونسية. وتعتبر الممارسات الموسيقية التونسية التي أدرجت ضمن صنف الموسيقى الشعبية التونسية، مجالا شاسعا للبحث، وموضوعا يستدعي المزيد من الاهتمام على الصعيد الأكاديمي في تونس، وذلك رغم أن بعض الباحثين التونسيين خلال النصف الثاني من القرن العشرين قد حاولوا التطرق إلى ذلك، والتدقيق في

بعض مميزات هذه الممارسات. فعلى سبيل المثال يذكر احمد المرزوقي، الذي يعتبر من أبرز المطلعين على مجال الشعر والغناء الشعبي في تونس، أن مصطلح "موسيقى شعبية" في تونس يستعمل للدلالة على :

> "الأنغام البسيطة المتوارثة التي نسمعها في مناسبات مختلفة تتمثل في أعياد دينية أو حفلات ومواسم شعبية معينة (...) وهي أنغام موروثة تناقلها الأجيال عن بعضهم." (محمد المرزوقي، 1978، 59) (8)

ومن جهة أخرى أورد الباحث "أحمد خواجة"، الذي اهتم بمسألة الأغاني الشعبية في تونس من زاوية اجتماعية، أن هذه الأعمال الفنية في تونس تتفرع إلى جملة من الأقسام: نجد منها قسم الأغاني الشعبية الحضرية، وقسم الأغاني الشعبية الريفية، وأغاني الطرق الدينية، والأغاني "الأقوامية" (أغاني الأقليات الاجتماعية)، وأغاني المناسبات والأفراح، وأغاني المهن والحرف، وأغاني النسوة. (أحمد خواجة، 1998، 25) (9) وبالتالي يمكن أن نعتبر أن ما يميز الممارسات الموسيقية التي تنضوي ضمن إطار صنف الموسيقى الشعبية في تونس، هو أساسا ارتباطها بفعل اجتماعي داخل إطار مجتمعي محدد، هذا علاوة على اعتمادها إلى اليوم على التداول الشفوي في تواصلها، أي أنها لم تدون وبالتالي ظل أداؤها يتميز بهامش فسيح من الحرية على عكس ما شهدته الموسيقى المصنفة كلاسيكية (وتحديدا موسيقى المالوف) إذ عرفت هذه الأخيرة على مدى القرن العشرين محاولات حثيثة لتدوينها أفضت إلى سن جملة من القوانين والضوابط الدقيقة لتنفيذها.

إن انتهاج هذا التصنيف الذي يعتمد التفريق بين ما يعتبر كلاسيكيا وما يعتبر شعبيا من الممارسات الموسيقية المحلية والتركيز عليه، يجعل الباحث الذي يحاول دراسة هذه الممارسات يركز خلال تحليله الموسيقي لها أساسا على الزوايا التي تخول له استقراء المحددات التي تمكنه

من تحديد الإطار التصنيفي للممارسة الموسيقية المدروسة، وتتجلى أبرز هذه المحددات التي يتم من خلالها التفريق بين الصنفين في بعض العناصر الفنية نذكر من أهما التركيبات اللحنية والإيقاعية. ويعتبر الباحث خالد سلامة أن المحددات المذكورة هي من العناصر الأساسية المشكلة لما أسماه اللغة أو اللهجة الموسيقية "Le langage musical" التي تميز بين كلا الصنفين الكلاسيكي والشعبي. (Khaled Slama, 2007, 222) (10) بالتالي فإن التحليل الموسيقي للممارسات الموسيقية المحلية على ضوء هذا التصنيف يكون مركزا بالأساس على طبيعة التركيبات اللحنية المعتمدة وذلك عبر استقراء المجال الصوتي والتركيز على الدرجات البارزة والانتقالات والتحويلات المقامية المعتمدة. فهذه الجزئيات في التركيبات اللحنية تمكن المحلل من تحديد الإطار المقامي المعتمد إن كان أقرب إلى الصنف الشعبي أو الصنف الكلاسيكي، وفي هذا السياق يورد الباحث "محمد خماخم" أنه:

> "في الجملة يشترك الميدانان الشعبي والكلاسيكي في نفس المقامات مع أن بعضها يخص الموسيقى الشعبية وحدها. غير أن تلك المقامات وإن كانت متفرعة عن المقامات الكلاسيكية فهي ذات طابع خاص نظرا لسلمها الذي يقف غالبا عند حد عقد واحد. وحتى التلوينات حسب المفهوم الكلاسيكي فهي قليلة جدا إذ في اغلب الأحيان لا يتعدى التلوين أن يشكل تحويلة (أي تغييرا للوزن والمقام في آن واحد)." (محمد خماخم، 1978، 40) (11)

كما يمكن أن يدفع هذا التصنيف إلى أن يكون تحليل الدارسين للممارسات الموسيقية المحلية مركزا على الناحية الإيقاعية، باعتبار أن هذا المنحى قادر أن يحدد طبيعة صنف هذه الممارسات إن كان كلاسيكيا أو شعبيا، ذلك أن هناك أوزان موسيقية موروثة تم إدراجها كأوزان خاصة بصنف الممارسات الموسيقية الكلاسيكية، من أبرزها الأوزان المتداولة عامة في نوبات المالوف التونسي التي تم توثيقها منذ بدايات القرن العشرين

(نذكر منها وزن البطَايْحي، والسِّلْسِلَة، والطَّوْق، والبَرْوَل والدَّرَجْ والخفِيف والخَتْم). وهناك أوزان موسيقية اعتبرت خاصة فقط بالممارسات الموسيقية المصنفة شعبية، وهي متنوعة وعديدة نذكر منها (وزن الغِيطَة والفَزَّانِي والدّرَازِي والسَّعْدَاوِي والحَجَّالِي والبُونَوَّارَة والجِرْبِي والقَبَّاحِي والعَلاَّجِي...). (الأسعد بن حميدة، 2010، 530) (12) وتؤثر في الواقع هذه الأوزان في طبيعة التركيبات الإيقاعية المعتمدة ضمن الآثار الموسيقية، وهو ما يجعل من مجمل هذه التركيبات الإيقاعية محددات هامة بالنسبة للمحلل الموسيقي، تساعده على اقتفاء صنف الممارسة إن كان شعبيا أو كلاسيكيا.

2. التصنيف حسب ثنائية حضري / بدوي:

استعمل التصنيف وفق ثنائية حضري/ بدوي غالبا للتميز بين الممارسات الموسيقية التونسية المندرجة ضمن صنف الموسيقى الشعبية. فمن خلاله تتم التفرقة بين الممارسات الموسيقية الشعبية الخاصة بسكن المدن، والممارسات الموسيقية الشعبية لسكان البوادي. أما بالنسبة للممارسات الموسيقية المصنفة غير شعبية، ونقصد هنا صنف الموسيقى الكلاسيكية التونسية، فهي تندرج دون شك ضمن صنف الموسيقى التونسية الحضرية، باعتبار ارتباطها بالنخبة وارتباطها سابقا بالبلاطات وبالفئات الاجتماعية الموجودة عادة بالحواضر. وانطلاقا مما أوردناه، يمكن أن نعتبر أنَّ تصنيف الممارسات الموسيقية التونسية وفق ثنائية حضري/ بدوي لم يبرز جليا إلا خلال بدايات القرن العشرين، أي كنتيجة لحركات النزوح التي عرفتها البلاد خلال تلك الفترة، واحتكاك الممارسات الموسيقية للريفيين النازحين نحو المدن بالممارسات الموسيقية لأهل الحواضر. فانجرّ عن هذا الاحتكاك تمازج بين جملة من العناصر الموسيقية الخاصة بأهل الحاضرة، وبعض العناصر الموسيقية التي جلبها الريفيون

معهم، وقد ساهم بشكل بارز في خلق خصوصية ميزت الممارسات الموسيقية لعامة الريفيين النازحين عن أصولها الموسيقية (أي الممارسات الموسيقية الموجودة بالبوادي). وهو ما ولد التصنيف الموسيقي القائم على ثنائية حضري/ بدوي.

وبغض النظر عن رأينا في مشروعية هذا النوع من التقسيمات، وما تقدمه من تفرقة جهوية، فإنه من الضروري أن نقر بحتمية وجودها واعتمادها من قبل الباحثين والمهتمين بالشأن الموسيقي التونسي، منذ بدايات الاهتمام بالموسيقى الشعبية في تونس. ويمكن أن نعتبر في الواقع أن الإطار العام للممارسة الموسيقية بكل ما يشمله من إطار جغرافي وأسلوب في التنفيذ، يعتبر المحدد الأساسي والمرجعي في تصنيف الممارسات الموسيقية التونسية وفق ثنائية حضري/ بدوي. إذ يحتل هذا المحدد (أي إطار الممارسة) في التصنيف المذكور مكانة تفوق من حيث الأهمية محدد التركيبات اللحنية-الإيقاعية، وذلك على عكس التصنيف حسب ثنائية (كلاسيكي/ شعبي) الذي تعرضنا له آنفا.

من هذا المنطلق، يمكن أن نعتبر أن انتهاج ثنائية حضري بدوي في تصنيف الممارسات الموسيقية المحلية والتقيد بها يجعل الدارس لهذه الممارسات يركز في تحليله الموسيقي على العناصر الموسيقية التي تساهم (إلى جانب عناصر أخرى غير موسيقية) في معرفة طبيعة الإطار العام لكل ممارسة، وتتجلى أبرز هذه العناصر الموسيقية في الأجراس الموسيقية وأساليب التنفيذ المعتمدة، فالآلات الموسيقية المنفذة لأثر ما، يمكن أن تكون مؤشرا عن انتساب الأثر للحاضرة أم البادية، ذلك أن بعض الآثار الغنائية المنتشرة بالبادية والتي تنفذ عادة بمصاحبة آلات نفخية موروثة كالزكرة والقصبة، بمجرد أن تنفذ في الحاضرة وبواسطة الآلات الوترية الغربية أو المشرقية تخرج في تصنيفيها عن الانتماء البدوي وتعتبر بذلك كآثار فنية حضرية، وكأن هذا الإطار العام في التنفيذ الموسيقي هو مؤشر

عن الممارسة الموسيقية الحضرية. وقد اتجه الباحث مراد الصقلي في هذا السياق عند حديثه عن ما اسماه "الأغنية الحضرية المتقنة"، إذ أكد على أهمية الإطار العام للممارسة الموسيقية في التصنيف الموسيقي حسب ثنائية بدوي حضري، فاعتبر أن الأغاني الحضرية المتقنة قد تولدت كنتاج لاستعمال: "الألحان الشعبية في إطار حضري وبعدد أكبر من الآلات الوترية." (مراد الصقلي، 2008 ، 53) (13)

وبالتالي فإن المقاربة التحليلية التي ينتهجها الباحث على ضوء هذا التصنيف (حضري/ بدوي)، يكون فيها التركيز على الصورة العامة والشكل الذي يبرز فيه الأثر، وذلك بدرجة أهم وأبرز من المضمون اللحني-الإيقاعي، على عكس المقاربة التحليلية المنتهجة على ضوء التصنيف (كلاسيكي/ بدوي) التي تعرضنا لها آنفا.

3. التصنيف حسب المضامين:

على عكس التصنيفات التي قمنا بعرضها سابقا، فأن هذا النوع من التصنيف لا يعتمد في محدداته على ثنائية معينة بل يقوم على تصنيف الممارسات الموسيقية التونسية حسب مضامينها. والمقصود هنا بالمضمون هو الغرض المنشود من هذه الممارسات والذي يختلف من ممارسة إلى أخرى، إذ يمكن أن يكون وطنيا أو دينيا أو اجتماعيا أو مناسبتيا... ويعتبر المحدد الأساسي لمعرفة الغرض هو موضوع النص الشعري. وفي الواقع لا يعتبر تصنيف الممارسات الموسيقية المحلية حسب المضمون من التصنيفات الحديثة للممارسات الموسيقية في تونس، إذ اعتُمد هذا التصنيف منذ زمن بعيد، حيث تم تمييز الممارسات الموسيقية بالبلاد حسب ما هو دنيوي وما هو ديني. أي أن المحدد الأساسي في ذلك كأن مضمون وغرض النص الشعري. وفي هذا الإطار يذكر الباحث "محمود قطاط" في تحليله لمؤلف المؤرخ حسن حسني عبد الوهاب: "ورقات عن الحضارة العربية بافريقية

التونسية"، أن الألحان المعتمدة في الممارسات الدنيوية قد استعملت من قِبَل:

> "الطرق الصوفية ودخلت بواسطتها الزوايا فصارت أدوارها وأزجالها الغرامية تنشد في محافل الذكر، ويترنم بأنغامها الشجية في مجالسها بنية التواجد والشطحات وأكثر من ذلك: وضع بعضهم على إيقاعاتها أقوالا موزونة في مدائح الأولياء والصالحين، فغمرت البلاد المغربية بأسرها." (محمود قطاط، 1991، 60) (14)

وبالتالي يمكن أن نستنتج أنّ الفرق بين ما هو ديني ودنيوي في الممارسات الموسيقية في تونس لم تحدّده التركيبات اللحنية، بقدر ما بلورته مقاصد الخطاب الموسيقي الذي تحمله هذه الممارسات. وهنا لا بد أن نشير إلى الاختلاف الحاصل بين المهتمين بالشأن الموسيقي التونسي، حول تصنيف الممارسات الموسيقية الخاصة بالطرق الصوفية، إذ نجد من يدرجها ضمن صنف الموسيقى الكلاسيكية التونسية، معتبرا إياها تنتمي لنمط موسيقى المالوف ضمن قسمه الديني الذي يسمى بمالوف الجد، والذي يقابل ما سمي مالوف الهلس أو الهزل، كما نجد من يصنف الممارسات الموسيقية للطرق الدينية في تونس ضمن صنف الممارسات الموسيقية الشعبية، باعتبارها تشمل آثارا موسيقية تنتقل من جيل إلى أخر عن طريق المشافهة، وليست حكرا على نخبة معينة، وتصاحب الفرد في وسطه السوسيوثقافي وتلعب دورا وظيفيا في حياته. وأمام قابلية هذه الممارسات الموسيقية الدينية أن تندرج ضمن العديد من الأصناف التي تم تحديدها لتمييز الممارسات الموسيقية التونسية، يصبح معيار غرض ومضمون الخطاب الموسيقي لهذه الممارسات انسب محدد لتصنيفها، وذلك نظرا لما يمكن أن يقدمه هذا المحدد من إلمام بمختلف العناصر المتعلقة بالممارسات الموسيقية المذكورة.

وعلى ضوء هذا التصنيف للممارسات الموسيقية المحلية (أي تصنيف حسب المضامين)، فإن الباحث عند تحليله للآثار الفنية من هذه الممارسات يركز في عمله على المعنى المنشود من الخطابات الموسيقية التي تتضمنها الآثار المذكورة، وذلك حتى يعرف غرضها ومضمونها، وبالتالي يتمكن من تحديد صنفها. بالتالي فإن المنهجية التحليلية التي يتوخاها الباحث في هذه الحالة ستكون حتما قائمة على محاولة اقتفاء العناصر التي اعتمدها سواء الملحن أو المؤدي لتحقيق المعنى المذكور. وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذه المنهجية التحليلية تولي أهمية بارزة للنصوص الشعرية وعلاقتها بالآثار المحللة، وذلك باعتبار دورها المحوري في تحقيق معاني وأغراض الخطابات الموسيقية. (سيف الزيدي، 2015، 81) (15) فيقوم الباحث في هذا الإطار بتفحص العلاقة التي تجمع الجانب الشعري بالجانب الموسيقي، عبر التركيز على مدى انسجام الصورة الشعرية مع الصياغة الموسيقية، والبحث عن العناصر الموسيقية التي تدعم هذا الانسجام وتساهم بذلك في مزيد تركيز الغرض المنشود من الأثر الموسيقي.

كانت هذه أبرز التصنيفات التي تم اعتمادها في تمييز الممارسات الموسيقية التونسية، وتجدر الإشارة إلى أننا لم نتطرق إلى كل التصنيفات الموجودة، بل اكتفينا بالتعرض لأكثرها اعتمادا من قبل الباحثين والمهتمين بالشأن الموسيقي التونسي، وذلك نظرا لكثرة هذه التصنيفات وتشعبها، خاصة وأن تطور وسائل الاتصال ساهم ولا يزال في مزيد خلق محددات جديدة لتصنيف الممارسات الموسيقية في تونس، وذلك من خلال مساهمته في جعل التونسيين على اطلاع متواصل بالأنماط والألوان الموسيقية الجديدة الوافدة من الخارج، وهو ما أثَّرَ باستمرار على المحيط الصوتي للبلاد، وبالتالي على الممارسات الموسيقية المحلية، من خلال ما يتم إنتاجه من آثار موسيقية. ويمكن أن نستخلص من خلال كل ما تعرضنا له أن التصنيف الموسيقي للممارسات الموسيقية المحلية يؤثر في المقاربات التحليلية التي يتم

توخيها لدراسة هذه الممارسات، ذلك أن هذه المقاربات يمكن أن تختلف بحسب طبيعة المحددات الفنية التي تميز مختلف أصناف الممارسات المذكورة، بالتالي فإن أسلوب التحليل الموسيقي لنفس الأثر يمكن أن يعرف اختلافات وذلك بحسب اختلاف الإطار التصنيفي الذي يحدده الباحث للممارسة الموسيقية التي يندرج ضمنها هذا الأثر.

وانطلاقا من مجمل ما أوردناه، يمكن أن نعتبر أن الغرض الأساسي من مسألة تصنيف الممارسات الموسيقية المحلية، هو محاولة ضبط أطر محددة لكل ممارسة منها، حتى يتسنى تناولها وتحليلها ضمن إطار معين لتيسير فهمها، وبالتالي إمكانية ضبط مميزاتها وخصائصها. ويمكن القول أن إدراج أي ممارسة من الممارسات الموسيقية المحلية ضمن صنف محدد، لا يعني أنه يمثل تكبيلا لهذه الممارسة وتقييدا لحدود أطرها، ذلك أن العديد من الممارسات الموسيقية التونسية قادرة أن تنتمي إلى أصناف مختلفة، وكنا قد أوردنا كمثال على ذلك الممارسات الموسيقية الخاصة بالطرق الصوفية وإمكانية إدراجها ضمن العديد من الأصناف الخاصة بالممارسات الموسيقية التونسية، بحيث يساهم كل صنف في تسليط الضوء على زوايا محددة من العناصر المبلورة لهذه الممارسات.

الهوامش والإحالات :

(1) الصقلي، (مراد)، **الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد**، تونس، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون بيت الحكمة، 2008، ص.17-18.

(2) Hans, (Stumme), **Tripolitanisch-Tunisische Beduinenlieder**, Leipzig, J.C hinrichs, 1894, p.153.

(3) Robert, (Lachmann), "Die Musik in den Tunesischen Städten", Archiv für Musikwissenschaft I, 1923, p.155ff.

(4) Rodolphe, (d'Erlanger), **La musique arabe essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne –Echelle générale des sons- système modal-**, Paris, L'institut du Monde Arabe, 2001« reproduction de l'édition de 1949 », T.5, Librairie orientaliste Paul Geuthner, pp.334-373.

(5) Rodolphe, (D'Erlanger), **La musique arabe essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne Le système rythmique Les diverses formes de composition artistique**, Paris, L'institut du Monde Arabe, 2001« reproduction de l'édition de 1959 », T.6, Librairie orientaliste Paul Geuthner, pp.141-201.

(6) زغندة، (فتحي)، "البحث العلمي والدراسات الموسيقية في تونس: التاريخ والآفاق"، الحياة الثقافية، تونس، عدد 123، وزارة الثقافة، 2001، ص.5-6.

(7) كوش، (دينيس)، **مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية**، تر "منير السعيداني"، مراجعة "الطاهر لبيب"، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، مارس 2007، ص.124.

(8) المرزوقي، (محمد)، "الموسيقى الشعبية في أغاني المناسبات"، الحياة الثقافية "سلسلة جديدة"، تونس، عدد 5، وزارة الثقافة، 1978، ص.59.

(9) خواجة، (أحمد)، **الذاكرة الجماعيّة والتّحولات الاجتماعية من مرآة الأغنية الشّعبية**، تونس، كلية العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، 1998، ص.26-25.

(10) Slama, (Khaled), "Le mode musical : éléments de langage et sources d'identité culturelle" , Le dictionnaire Critique des Identités Culturelles et des Stratégies de Développement en Tunisie, Tunis, Ministère de l'enseignement supérieur de la recherche scientifique et de la technologie université de Tunis Le laboratoire de recherche en cultures nouvelle technologies et développement, 2007, p.222.

(11) خماخم، (محمد)، "الموسيقى الشعبية التونسية في مقاماتها وموازينها"، الحياة الثقافية "سلسلة جديدة"، تونس، العدد 5، وزارة الثقافة، 1978، ص .40.

(12) بن حميدة، (الأسعد)، **الإيقاع في الموسيقى التونسية بين المفهوم والوظيفة دراسة تحليلية مقارنة**، أطروحة نيل شهادة الدكتوراه في علوم التراث، تونس، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، 2010، ص.530-536.

(13) الصقلي، (مراد)، **العنوان السابق**، ص.53.

(14) قطاط، (محمود)، "الموسيقى التونسية في أعمال الفقيد حسن حسني عبد الوهاب (1388/1301 هـ-1884/ 1968م)"، الحياة الثقافية، تونس، عدد 61، وزارة الثقافة، 1991، ص.60-61.

(15) الزيدي، (سيف)، "المعنى في الخطاب الموسيقي بتونس بين الكلمة واللحن"، الكلمة من المعنى إلى المغنى، صفاقس، أعمال المؤتمر الدولي الثالث 30-31 مارس-01 افريل 2015، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، وحدة بحث تحليل الخطاب الموسيقي بتونس، 2015، ص.81-82.

الخصائص الجغرا ثقافية للخطاب الموسيقي المرتجل:

تحديد مقومات الوظيفة المرجعية عبر دراسة العناصر الأسلوبية المشتركة لعدة تقاسيم على آلة العود في مقام الراست

محمد أمين الدريدي*
med.amine.mad@gmail.com

تهتم العلوم الجغرافية في عصرنا الراهن بالثقافة والموسيقى كظواهر اجتماعية وأنثروبولوجية لتجيب عن عدة تساؤلات ولعل أهمها حسب نظرنا هو ذلك التساؤل الذي يطرحه علماء الجغرافيا على المختصين والدارسين لموسيقى الشعوب والمختصين في الأنثربولوجيا: كيف تأتي الموسيقى إلى حيز جغرافي محدد؟ وكيف تنتشر بين مختلف النطاقات الجغرافية المتباعدة؟

يعتبر هذا التساؤل في حد ذاته موقفا معرفيا ابستيمولوجيا مفتوحا اخترناه ليكون محورا أساسيا لهذه المقالة.

لكن هذه التساؤلات حادت عن سياقها الأنثربولوجي الشمولي والذي يعتبر "الموسيقى منهاجا ارتقائيا للعقل البشري، ومعيارا للتطور الحضاري للجنس البشري"(1) والذي أدى إلى الاعتقاد بأن الموسيقى الكلاسيكية الغربية "تمثل المرجع الوحيد الذي يفسر ويقيم من خلاله بقية

---

* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

موسيقات العالم"(2) لكننا وفي إطار هذه الدراسة بصدد فهم وتحليل مادة موسيقية تتمثل في التقاسيم على آلة العود (والتي تعتبر عربية بامتياز) إذ أدت هذه المواد الموسيقية حاليا إلى مظهر الاستيعاب الثقافي المعاكس(3) والذي يتمظهر في اعتماد موسيقيين غربيين للموسيقى العربية وأشكالها مادة للبحث والدرس والممارسة بالتالي نتبين للوهلة الأولى تأثير الموسيقى العربية في الحياة الثقافية للشعوب غير العربية في نسق معاكس للسائد ذكره في الجغرافيات الثقافية.

ولعل من أدق التعريفات لهذه الموسيقى العربية تعريف الأستاذ محمود قطاط الذي يتطرق فيه إلى كافة الجوانب الإنسانية التي أنتجتها، إذ يقول بأنها:

> *"تراث فني موحد الأصول متنوع الروافد (...) تتجلى مميزاتها* [الموسيقى العربية] *بوضوح في خاصيتين أساسيتين: تكشف الأولى عن وحدة شاملة تتخطى الحدود القومية، تبلورت عناصرها وتطورت داخل إطار رصيد حضاري كلاسيكي، مستمدة طابعها المميز من الروح الإسلامية واللغة العربية. تفصح الثانية عن خاصيات محلية واكبت هذا التطور التاريخي والانتشار الجغرافي، مساهمة باستمرار في تطعيم وإثراء الطابع العربي الإسلامي مبرزة ملامحه في الرصيد الشعبي (...)، تتنوع خصوصياتها بتنوع الخصوصيات الاجتماعية، والعرقية، والجغرافية، والتاريخية، التي يتشكل منها العالم العربي الإسلامي الفسيح"*(4).

ولقد شهدت الموسيقى العربية بتفرعاتها المحلية مجموعة من التطورات والتحولات منذ بداية القرن العشرين تزامنت أغلبها مع جملة من الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية (5) التي تتماشى في كل مرة مع طبيعة التقسيم الجغراسياسي والجغراثقافي المتحول للعالم العربي. فالمتمعن في التاريخ المعاصر لآلة العود يلاحظ بروز عدة مدارس حديثة للموسيقى العودية أسسها عازفون مجددون خرجوا عن المألوف المتوارث كل منهم بطريقته، لكنهم أسسوا بذلك فهما جديدا ومظاهر محدثة للقوالب

الآلية الموروثة، وبذلك حاز العزف على آلة العود نصيبا هاما من التغيير والتطوير. ومع بروز كل من الشريف محي الدين حيدر (1892-1967) بالعراق، ومحمد القصبجي (1892-1966) ورياض السنباطي (1906-1981) بمصر، وغيرهم من رواد ومؤسسي المدارس العودية المحدَثة في القرن العشرين والتي اتبع فيها تلامذتهم منهجهم وذلك عبر توارث أساليب العزف عن معلميهم، فضلا عن ما نهلوه من الإرث الموسيقي الكلاسيكي القديم.

تطلب هذا التطور والتجديد قراءات مختلفة عند كل مرحلة، وذلك قصد مسايرة النسق السريع لتطور المجتمعات العربية والبشرية جمعاء. وبهذا، أصبح العود آلة متفردة الأسلوب، عصرية الأداء ومنفتحة على الموسيقات الأخرى، سواء من الناحية الموسيقية أو التقنية.وبالتالي، تعددت لدى عازفي المدارس العودية المختلفة المرجعيات الموسيقية والفنية والثقافية، لتكون رصيدا هائلا ومتنوعا من الإنتاجات الموسيقية الآلية للعود، لكنها، وفي نفس الوقت، حافظت على أسلوبية جامعة للضوابط العامة لهذا الرصيد الموسيقي، والذي بدوره يعكس تجذرها في الأصالة والعراقة، وتشبثها بهويتها المشرقية العربية، رغم ما طرأ عليها من تطوير وتجديد على مدى قرن وأكثر.لذلك، فإن آلة العود ما فتئت تنفتح وتتأقلم مع كل ما يعتبر تجديدا، لكنها في مجمل الأحيان تلتزم باللسان المقامي العربي وأصول التطريب.

إن اختيار قالب التقاسيم كمادة للتحليل دون غيره يعود بالأساس إلى كونه "*تنفيذ تلقائي لتمش لحني و/أو إيقاعي غير متوقع دون أو مع مصاحبة إيقاعية معتمدا في ذلك على ترنّمات تختلف باختلاف الثقافات الموسيقية، ومدته الزمنية ليست مضبوطة. ويرتبط الارتجال أيضا بمصادر إلهام العازف خلال مقطوعة موسيقية*"(6). لذلك تعتبر التقاسيم شكلا من أشكال الخطاب الموسيقي العربي، فضلا عن كونها قالبا موسيقيا عربيا

متجددا... أما من الناحية الأسلوبية فللتقاسيم خصائص مشتركة فيما بينها تدل على وحدة المرجعية الأسلوبية لأغلب العازفين، رغم اختلاف ترتيبهم على السلم الزمني واختلاف انتماءاتهم الجغرافقافية وبالتالي، فإن تحديد الخصائص الأسلوبية لتقسيم ما يُسهّل عملية استخلاص عناصر الوظيفة المرجعية في التقاسيم الموالية له في الترتيب الزمني .لذلك، أردنا عبر هذه الدراسة التحليلية ضبط المقومات الأسلوبية في تقسيم رياض السنباطي (مصر) في مقام الراست من خلال الاستهلال والقفلات المؤقتة والقفلة النهائي، والذي وجدنا أنه يمثل مرجعا أوليا مشتركا بين تقاسيم عدة عازفين على نفس الآلة وفي نفس المقام : محمد الأسعد قريعة (تونس)، وعامر عموري (سوريا)، وسيمون شاهين (فلسطين)، وعبادي الجوهر (السعودية). وسنحاول انطلاقا من التحليل الأسلوبي رسم ملامح الوظيفة المرجعية في التقاسيم المدروسة، ومحاولة إعادة رسم توزيع جغرثقافي موسيقي جديد لموسيقى المدارس العودية داخل العالم العربي وخارجه.

لا يمكن التحدث والبحث في أساليب أداء التقاسيم لدى عازف ما، دون التطرق إلى بعض مفاهيم العامة للأسلوب والأسلوبية، ثم التطبيق التحليلي للأسلوبية على الموسيقى كعلم وفن، وصولا إلى التحليل الأسلوبي لمادة الارتجال على آلة العود قصد استخراج بعض ملامح الوظيفة المرجعية التي تربط العازفين المذكورين سابقا في ما بينهم.

في معنى الأسلوبية:

نتحدث في غالب الأحيان عن أسلوبية فنان ما في كل ما يخص التلحين لكن نادرا ما نتطرق إلى أسلوبية في الأداء الارتجالي والتقاسيم. لذلك، رأينا أن نتطرق في بادئ الأمر إلى دراسة نظرية للأسلوبية وذلك قصد تحديد معالم الوظيفة المرجعية التي نحن بصددها في هذه المقالة.

الأسلوبية في اللغة مفرد مشتق من كلمة أسلوب، والأسلوب لغة هو "الطريق أو المذهب أو الوجه أو الفن، يقال: أخذ فلانٌ في أساليبٍ من القول أي أفانينٌ منه" والجمع أساليب(7). إذ ينطوي مفهوم الأسلوب عن جملة من الموضوعات والمنطلقات المختلفة : فهناك المنطلق الشخصي والاجتماعي واللغوي. ولكن رغم اختلاف المنطلقات والتعريفات إلا إننا نكاد نجد تعريفا عاما أو موحدا يدور حوله الجميع، وهو أن الأسلوبية هي طريقة الأداء أو التعبير. وتعرف الأسلوبية، حسب مؤسسها الأول شارل بالي بـكونها "علم يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الحساسية"(8). أما أدبيا فالأسلوبية تعد طريقة في الكتابة يتميز بها شخص ما (الأسلوب الشخصي)، أو تتميز بها مدرسةٌ أو تيار أدبي (الرومانسية مثلا) أو لغةٌ أو عصر أو جنس معين. فإذن، يدل الأسلوب في الاصطلاح الأدبي العام عن طريقة الكتابة، أو طريقة اختيار الألفاظ وحسن تأليفها للتعبير عن الأحاسيس والمعاني والأفكار التي تجول بذهن الإنسان نثرا كانت أو شعرا، فتختلف بالتالي من إنسان إلى آخر. وقد عرفها جاكسون : "بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا".(9)

يقول الأستاذ عبد السلام المسدي عن هذا المصطلح أنه مركب من جذر أسلوب " فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي الموضوعي(10). ونرى أن الأسلوبية قد ارتبطت بالخطابة القديمة عند أرسطو، أي بفن القول البليغ وفن الإقناع، بحيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة للكاتب أو الخطيب، وهي طريقة لإقناع المتلقي بالحجج التي تكون مدروسة وعقلانية ومنطقيه، كما هو الحال في البلاغة عند العرب. إذن، فهي جملة الصيغ اللغوية التي تعمل على إثراء القول وتكثيف الخطاب، وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم وبيان التأثير على السامع.

رأينا سلفاً أن الأسلوبية تعتبر طريقة في الأداء والتعبير، وهي استغلال لمجموعة من الوسائل المحسوسة التي تنتمي إلى نسق تعبيري. إذن، يجوز لنا أن نتحدث عن الأسلوبية في الموسيقى، ونعتبرها مبحثا من المباحث التي اهتمت بها الأسلوبية. وعلى سبيل المثال، تقوم الموسيقى الكلاسيكية على أسلوب خاص بها باختيار عناصر تعبيرية مخصوصة مثل النغمة ودرجة الارتكاز، والبناء الشكلي للقالب الآلي، والتحويلات في السلالم بطريقة معقولة ومدروسة. فتشكل هذه العناصر أسلوباً خاصاً للموسيقى المقننة في عصر ما أو تيار فني ما، ويتم الانتقال من تيار أسلوبي إلى آخر عبر المحافظة على الثوابت الأساسية، ويتم التجديد عبر الفعل في المتغيرات الفرعية.

وقد يختلف الأسلوب الموسيقي من شخص إلى أخر باختلاف العصر والمكان الذي نشأ فيه، كما تلعب المؤثرات والتأثيرات الخارجية (المراجع الموسيقية، المدارس، المحيط السمعي، الانتماء الفكري...)، وطريقة التكوين، والإمكانيات الأدائية أو التلحينية -التي يتمتع بها الموسيقي- دورا أساسيا في تحديد أسلوبية الأداء.

وسنحاول خلال التحليل الموسيقي العمل حسب هذا المنهج بالاعتماد على هذه العناصر لدراسة أسلوب القفلات المؤقتة والنهائية في تقاسيم كل من رياض السنباطي وبعض العازفين المعاصرين الذين تلوه في الترتيب الزمني، وذلك عبر تحليل مقتطفات من تقاسيمهم على آلة العود.

الأسلوب التطريبي في التقاسيم ومقومات الوظيفة المرجعية:

لا يمكن في هذا العمل تحديد دلالات وأبعاد مفهوم أسلوب الأداء الآلي على آلة العود بصفة شاملة، وإنما نبتغي من خلاله الإلمام بالعناصر والتقنيات الأدائية التي تجعلنا نتحدث عن أداء طربي أو تقني أو تعبيري، يعني أسلوبية التنفيذ التي تختلف عادة من عازف إلى آخر حسب اختلاف

الخصائص والآليات القديمة منها والجديدة في العزف على آلة العود. إذ أن طريقة التعريف ببعد ما، أو بمقام ما والتدليل عنه، تختلف باختلاف رؤية العازف، وتتغير بتغير ثقافته ومكتسباته الموسيقية التي تتأثر بدورها بتجربة من سبقه من الموسيقيين، وتتأثر أيضا بتوجهاته الفكرية والفلسفية والجمالية، ثم بانتماءاته الاجتماعية وحتى بطموحاته الفنية. ولذلك، تتعدد المقاييس التي تحكم هذا البعد الأسلوبي أثناء العزف والتي تختلف فيما بينها حسب التوجهات الموسيقية على آلة العود الذي يتدخل فيه أحيانا عنصر الثقافة الموسيقية والبحث الموسيقي لدى العازف، والذي يعطي لمفهوم الأسلوب التنفيذي الآلي صبغة خاصة في ظل هذه الاختلافات.

نلاحظ في بادئ الأمر أنه لا يوجد إقصاء لحضور البعد الأسلوبي بالرغم من اختلاف طريقة الأداء على آلة العود. فالتقسيم يعطي هذه الآلة أبعادا مميزة وفق معايير ومفاهيم موسيقية مختلفة.

وفي إطار التوجه التطريبي، ثمة من يعرف مفهوم تنفيذية الأسلوب على آلة العود على أنها طريقة لمزج الجمل الشرقية والتطريبية وصياغة القفلات الموسيقية التي تشكل أهمية كبرى لدى المستمع الشرقي، وتكون بذلك حقلا دلاليا مرجعيا لديه. [نستنتج ذلك حسب النتائج الأولية للتحليل الذي قمنا به في إطار إعداد أطروحتنا] وهو ما يؤدي آليا إلى ارتباط وثيق بأعراف وتقاليد متجذرة بالرغم من الحداثة والتطور اللذان شهدتهما هذه الآلة، ولا سيما على مستوى التقنيات. وعلى عكس الكثيرين من عازفي العود الذين يوظفون مقطوعات لآلة القيثارة والكمان الغربي والبيانو أثناء عزفهم، نلاحظ أن التقاسيم لا تخلو من حضور هذا الجانب التطريبي بل تجد ذاتها في معايير ومقومات أخرى تجسد مظاهر الاستيعاب الثقافي(11). كما تجعل هذه التقاسيم من المادة الموسيقية بعيدة كل البعد عن مقومات وخصائص تراثنا الموسيقي الشرقي، وهو ما يبين مدى شمولية وتضارب هذا المفهوم أثناء العزف على آلة العود بطريقة تعطيه

صبغته الخاصة وتجعل دلالته في هذه الأنماط الموسيقية المختلفة، تقنية كانت، تطريبية أو تعبيرية، على حسب مقومات وعناصر أسلوبيتها في الأداء.

التحليل الموسيقي:

إن الغرض من خلال هذه الدراسة هو تبيين العناصر المشتركة في مستوى القفلات المؤقتة والنهائية لعدة تقاسيم على آلة العود في نفس المقام (مقام الراست)، وبالتالي فإن هذا الاشتراك بين أول تقسيم على ترتيب السلم الزمني (رياض السنباطي)، والتقاسيم التي تليه تبرهن معاير الوظيفة المرجعية الممررة عبر الزمن. لذلك سوف نعتمد أساسا في عملية التحليل على البنية اللحنية للقفلات مع اعتبار العوارض الطارئة للتلوينات اللحنية والتنويعات المقامية، دون اعتبار التقنيات الأدائية الخاصة بالعزف على آلة العود وذلك لضيق إطار هذه الدراسة.

أ. تقديم المواد الموسيقية المعتمدة:

- تقسيم في مقام الراست على آلة العود لرياض السنباطي:
  - تاريخ التسجيل: غير محدد لكن قديم.
  - مدة التسجيل: 06 دق 06 ث.
  - نوعية التسجيل: تسجيل سمعي واضح.
  - مصدر التسجيل: منشور على موقع(12) « Youtube.com »
- تقسيم في مقام الراست على آلة العود لعامر عموري:
  - تاريخ التسجيل: غير محدد لكن حديث.
  - مدة التسجيل: 05 دق 18 ث.
  - نوعية التسجيل: تسجيل سمعي مرئي واضح.
  - مصدر التسجيل: مقتطع من حفل صباح فخري منشور على قناة روتانا طرب على موقع(13) « Youtube.com »،
- تقسيم في مقام الراست على آلة العود لسيمون شاهين:

- تاريخ التسجيل: 25/ 02/ 2013 حديث.
- مدة التسجيل: 11 دق 32 ث.
- نوعية التسجيل: تسجيل سمعي واضح.
- مصدر التسجيل: منشور على موقع(14) « Youtube.com »،

- تقسيم في مقام الراست على آلة العود لمحمد الأسعد قريعة
- تاريخ التسجيل:سنة 1998 (اليوم والشهر غير محددين).
- مدة التسجيل: 05 دق 57 ث.
- نوعية التسجيل: تسجيل سمعي مرئي واضح.
- مصدر التسجيل: مقتطع من منوعة مجالس الطرب إنتاج مؤسسة الإذاعة والتلفزة التونسية التسجيل هو لسماعي راست طاطيوس، يتخلله تقسيم على آلة العود للأستاذ الأسعد قريعة منشور على قناة الأسعد قريعة على موقع(15) « Youtube.com »،

- تقسيم في مقام الراست على آلة العود لعبادي الجوهر:
- تاريخ التسجيل: غير محدد لكن حديث.
- مدة التسجيل: 03 دق 56 ث.
- نوعية التسجيل: تسجيل سمعي مرئي واضح.
- مصدر التسجيل: مقتطع من حفل غنائي حي للفنان منشور على موقع(16) « Youtube.com »،

تقسيم في مقام الراست على آلة العود

- تاريخ التسجيل: غير محدد لكن حديث.
- مدة التسجيل: 05 دق 18 ث.
- نوعية التسجيل: تسجيل سمعي مرئي واضح.
- مصدر التسجيل: مقتطع من حفل صباح فخري منشور على قناة روتانا طرب على موقع(17) « Youtube.com »

ب. التدوين الموسيقي:

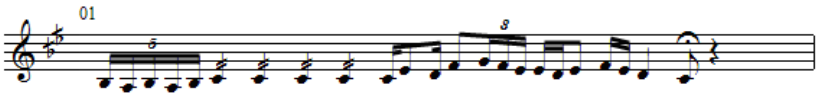
قمنا بتدوين كامل للتقاسيم في إطار انجاز أطروحة الدكتوراه التي نحن بصدد إعدادها حاليا، واقتطعنا منها القفلات التي أوردناها في هذه المقالة والتي رأينا أنها تتضمن معايير مرجعية فيما بينها، وتتصل مباشرة بتقسيم رياض السنباطي.

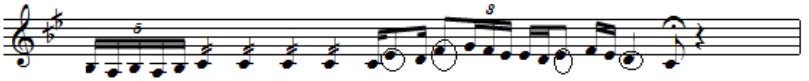
ج. التحليل اللحني المقامي للمواد الموسيقية:

- تقسيم في مقام الراست على آلة العود لرياض السنباطي:

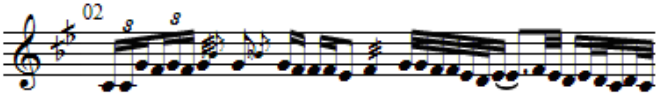
يتلخص هذا التقسيم في تناول مقام الراست وبعض فروعه كالسوزناك والنيروز والدلنشين. ونتبين من خلال التقسيم أن تناول مقام الراست تم عبر انتقالات مقامية غير خارجة عن أنواع الراست التي تشكل عائلة مقامية واحدة. واعتمد رياض السنباطي في هذا التقسيم منهجية قائمة على توليد جمل موسيقية تطريبية جس فيها مساحات القرار والجواب وتم الفصل بين مختلف هذه الأفكار الموسيقية بواسطة ست قفلات مؤقتة وقفلة نهائية ونتبين ذلك من خلال الصورة الموالية:

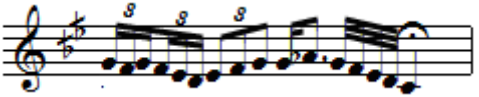
أما بالنسبة للاستهلال وللقفلات، فنتبين أنها مميزة للهجة المقام المشرقي، ونتبين ذلك من خلال ما يلي :

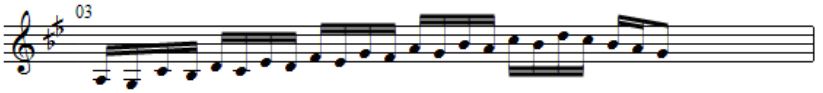
- الاستهلال والقفلة المؤقتة الأولى:

نتبين من خلال التدوين التركيز على درجة الراست في بداية هذا التقسيم بصفة مطولة باستعمال تقنية الصد والرد التي أفرزت خلايا إيقاعية متكونة

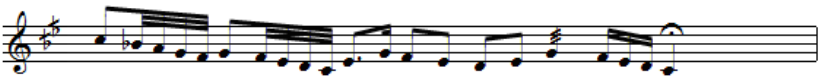
من ذات الشيلتين. كما ركز رياض السنباطي على درجات السيكاه ثم الجهركاه فالدوكاه مباشرة قبل القفلة المؤقتة الأولى على درجة الراست.

- القفلة المؤقتة الثانية:

يتميز التمهيد لهذه القفلة بالتركيز على درجة النوى ثم الجهركاه فالتخلص إلى درجة السيكاه ضمن مسارات لحنية نازلة في مجملها.

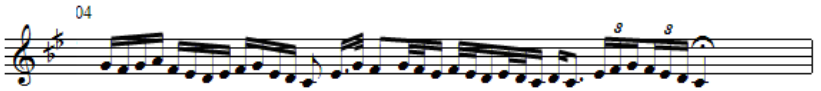


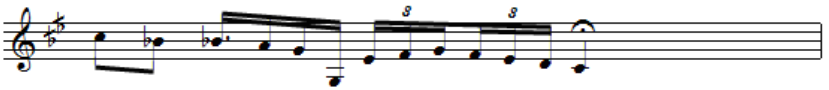
أما القفلة المؤقتة فقد وردت في شكل حركة لحنية نازلة من النوى إلى الدوكاه ثم تنطلق الحركة اللحنية النازلة الثانية من الحصار إلى الراست.

- القفلة المؤقتة الثالثة

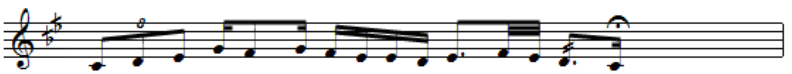
تميز التمهيد لهذه القفلة بحركة لحنية صاعدة انطلاقا من درجة اليكاه وصولا إلى الكردان ثم الوقوف على درجة النوى.

أما بالنسبة لجملة القفلة فقد استعمل رياض السنباطي حركات لحنية مميزة لتناول مقام الراست وتم التركيز خاصة على درجة النوى وانطلق منها إلى الراست في حركة لحنية مباشرة.

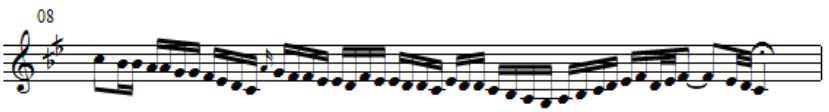


- القفلة المؤقتة الرابعة:

يتميز التمهيد لهذه القفلة بتمركز اللحن في المساحة الأولى لمقام الراست مع استعمال حركات لحنية متصلة. أما القفلة فجاءت في شكل مثلث ذات الشيلتين وانطلقت من السيكاه إلى النوى ثم النزول ضمن حركة مباشرة إلى الراست.

- القفلة المؤقتة الخامسة:

جاء التمهيد في شكل وقفة مؤقتة على النوى ثم تمت إعادة نفس القفلة المؤقتة السابقة.

- القفلة المؤقتة السادسة

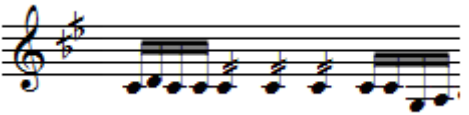
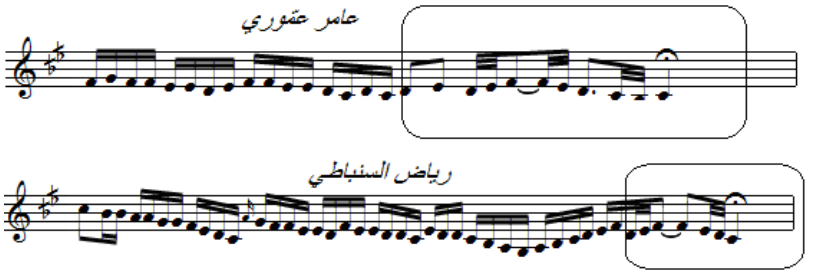
جاءت هذه القفلة متميزة عن سابقاتها وذلك عبر إبراز الدوكاه مباشرة قبل الراست.

- القفلة النهائية:

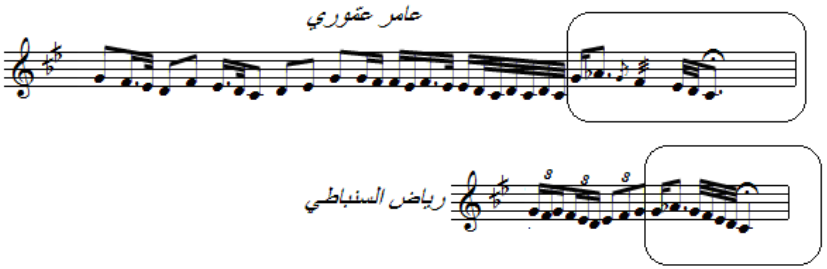
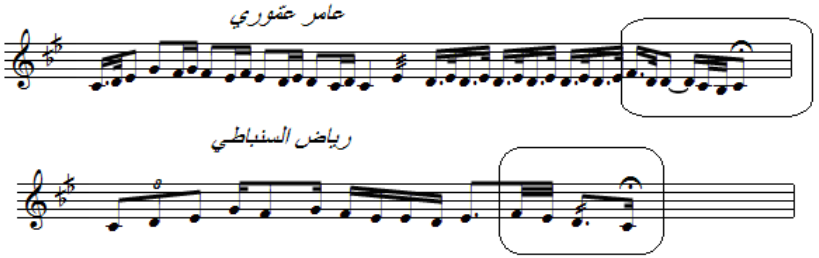
وردت القفلة في شكل حركات لحنية متصلة نازلة في مجملها انطلاقا من الكردان حاول السنباطي خلاله استعراض درجات سلم الراست في مساحتي الجواب ثم القرار ليختمها بصيغة لحنية إيقاعية مميزة للتقاسيم في مقام الراست وهي التركيز على درجة الجهركاه ثم القفلة على الراست عبر جس السيكاه والدوكاه بصفة عرضية.

- تقسيم في مقام الراست على آلة العود لعامر عمّوري:

يتميز هذا التقسيم بتناول مقام الراست ثم الانتقال إلى مقامات مختلفة لا تنتمي إلى عائلة الراست. نتبين ذلك من خلال البناء الشكلي الموالي:

أما فيما يخص القفلات فيتضمن هذا التقسيم قفلتين مؤقتتين وقفلة نهائية في المقام الرئيسي للتقسيم.

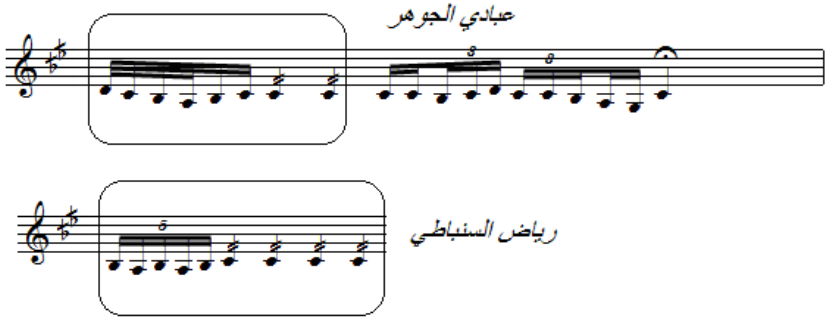
- الاستهلال والقفلة المؤقتة الأولى:

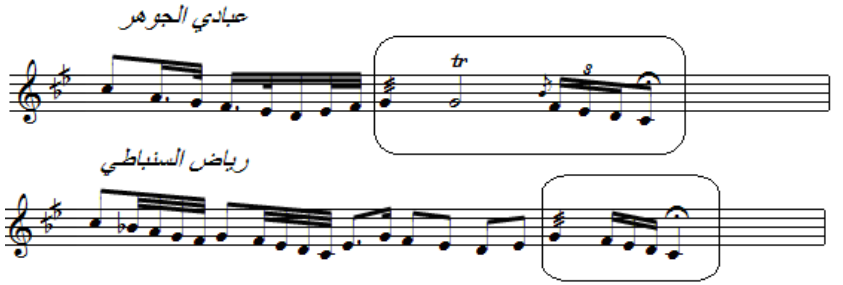
نلاحظ عدة نقاط اشتراك بين استهلال هذا التقسيم وتقسيم رياض السنباطي ويتمثل في استعمال حركة الصد والرد ضمن قيم زمنية مساوية لذات الشيلتين عند إبراز درجة الراست.

أما القفلة المؤقتة الأولى، فهي مشابهة إلى حد كبير للقفلة النهائية لتقسيم السنباطي.

- القفلة المؤقتة الثانية:

تتوافق هذه القفلة المؤقتة في تقسيم عامر عموري مع القفلة الثانية في تقسيم السنباطي والتي تم فيها جس درجة الحصار تم التخلص إلى الراست في حركة لحنية متصلة نازلة.

أما القفلة النهائية فقد ركز فيها عامر عموري كثيرا على درجة الدوكاه وهو ما يوافق القفلة السادسة فى تقسيم رياض السنباطى.

- تقسيم في مقام الراست على آلة العود لجوهر العبادي:

يتميز هذا التقسيم بتناول كل من مقامات الراست والسوزناك وماهور الراست وحجاز كار الراست ثم جهركاه الجهركاه والقفلة في مقام الراست.

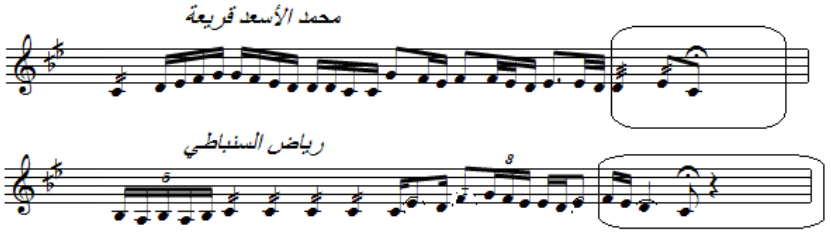
- الاستهلال والقفلة المؤقتة الأولى:

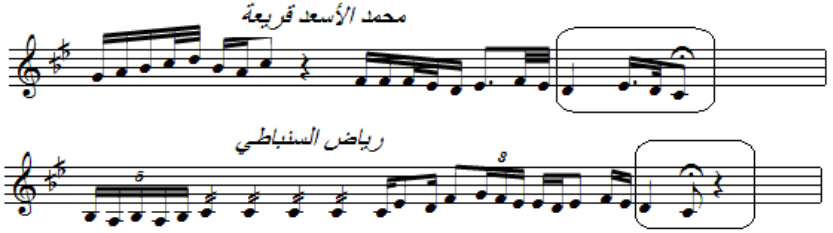
يشترك هذا التقسيم في استهلاله مع تقسيم السنباطي وذلك في استعمال حركة الصد والرد ضمن قيم زمنية مساوية لذات الشيلتين عند إبراز درجة الراست.

- القفلة المؤقتة الثالثة:

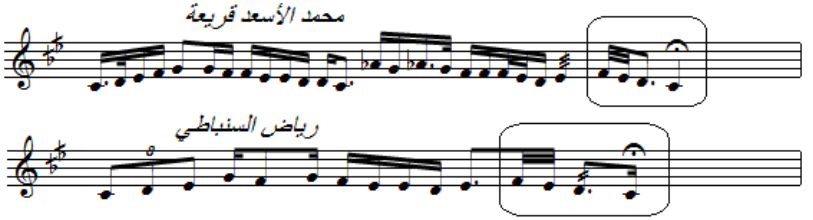
وهي تقريبا القفلة الوحيدة التي لاحظنا أنها تستمد مرجعية بنائها من القفلة المؤقتة الثالثة من تقسيم رياض السنباطي.

- تقسيم في مقام الراست على آلة العود لمحمد الأسعد قريعة:

ورد هذا التقسيم ضمن أداء سماعي راست لططيوس أفندي عند نهاية التسليم وقبل بداية الخانة الرابعة وقد تطرق الأستاذ محمد الأسعد قريعة إلى استعمال مقام الراست ثم السوزناك والقفلة بمقام الراست. ونلاحظ هنا إتباع المنهجية المقامية التي تسم تقسيم رياض السنباطي ومعاصريه أيضا.

- القفلة المؤقتة الأولى:

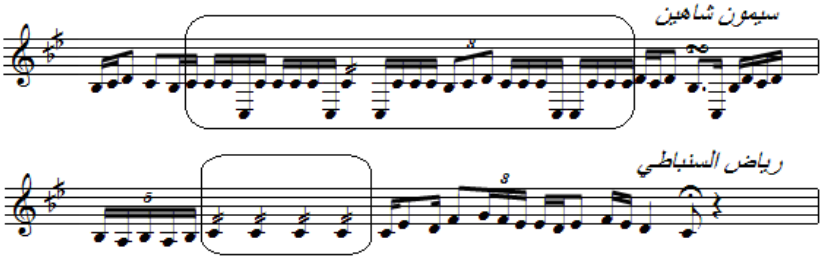
تتفق هذه القفلة مع القفلة المؤقتة الأولى لتقسيم رياض السنباطي والتي تم التركيز على درجة الدوكاه.

- القفلة المؤقتة الثانية:

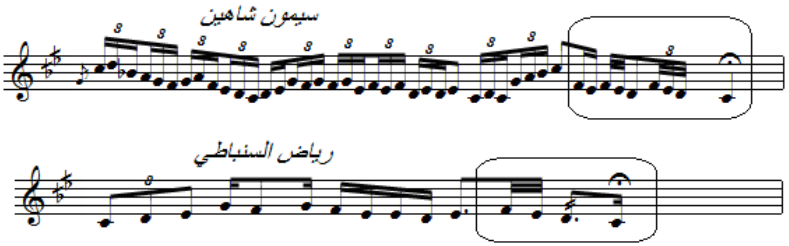
تتفق هذه القفلة بدورها مع القفلة المؤقتة الأولى لتقسيم رياض السنباطي والتى تم التركيز على درجة الدوكاه.

- القفلة المؤقتة الثالثة:

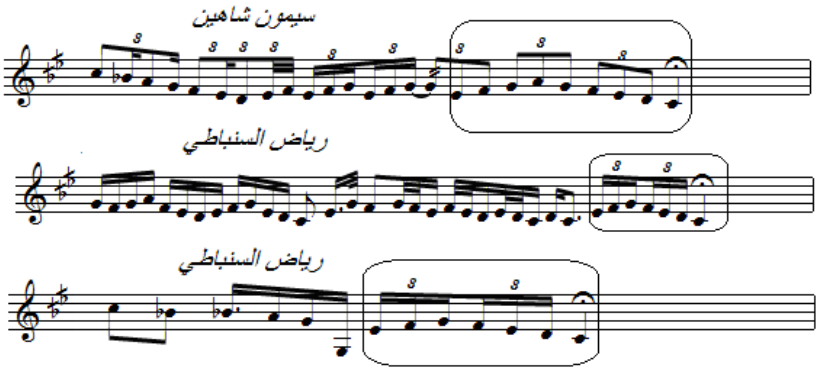
تتشارك هذه القفلة مع القفلة السادسة لرياض السنباطي وفيها وقع التركيز على درجة الدوكاه مسبوقة بالجهركاه والسيكاه.

- تقسيم في مقام الراست على آلة العود لسيمون شاهين::

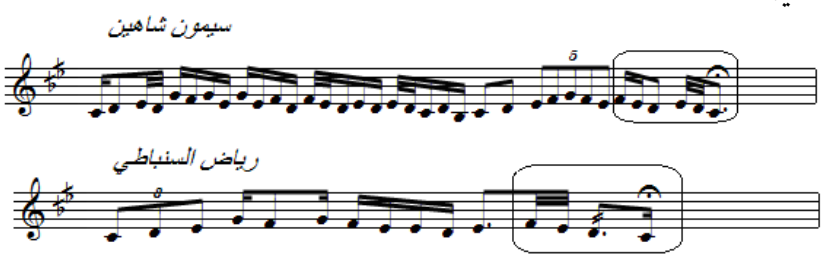
يتميز هذا التقسيم كما نلاحظ في الصورة الموالية من ناحية بنائه الشكلي بالتنوع المقامي اثر تناول العازف لمقام الراست وأنواعه تبعا للمنهجية الكلاسيكية، كما تتخلله العديد من الانتقالات المقامية المختلفة. يتوافق في هذا التقسيم الاستهلال وثلاث قفلات مع العناصر المرادفة لها في تقسيم رياض السنباطي.

- الاستهلال:

وفيه نلاحظ استعمال تقنية الصد والرد خلال جس درجة الراست وذلك عبر نفس القيم الزمنية (ذات الشيلتين).

- القفلة المؤقتة الثالثة:

تتوافق هذه القفلة مع القفلة السادسة في تقسيم رياض السنباطي والتي تم فيها التركيز على الدوكاه وذلك ضمن حركة لحنية نازلة من الجهركاه إلى الراست.

- القفلة المؤقتة الرابعة:

تتوافق هذه القفلة مع قفلتين من تقسيم رياض السنباطي وهما الرابعة والخامسة، وتم استعمال الشكل الإيقاعي المثلث في حركة لحنية مميزة لمقام الراست نتبينها كالآتي:

- القفلة النهائية:

وردت القفلة النهائية لهذا التقسيم متوافقة للقفلة السادسة في تقسيم رياض السنباطي وتم فيها التركيز على درجة الدوكاه. وقد تم اعتمادها مرة ثانية من قبل سيمون شاهين الذي استعملها بصورة تقريبية في القفلة الثالثة من تقسيمه.

الاستنتاجات والخاتمة:

بعد قيامنا بعملية التحليل الموسيقي والمقارنة نستنتج أن الاستهلال والقفلات التي وردت في تقسيم رياض السنباطي وقع اعتمادها وأداءها بصفة شبه مطابقة (دون اعتبار الزخرف والتنويعات اللحنية ذات القيم الزمنية القصيرة جدا) في تقاسيم عدة عازفين يلونه في الترتيب الزمني ومختلفين عنه في الانتماء الجغرافي والثقافي. كما نشير أن المستمع لهاته التقاسيم يجد جملا لحنية متشابهة إلى حد كبير خارج إطار الاستهلال أو القفلات ولم نتطرق إلى دراستها في هذه المقالة نظرا لضيق الإطار. ولعل هذا التشابه أو "التطابق" في الجمل الموسيقية يرجع إلى سببين رئيسيين : أما السبب الأول فيتمثل في أن تناول مقام الراست في التقاسيم المدروسة يكون محددا بصفة مسبقة بضوابط عامة مميزة للمقام، ونتبين ذلك من خلال تشابه بعض الجمل الموسيقية المتواترة ضمن عدة تقاسيم وألحان قام بأداها عازفون مختلفو الانتماء التاريخي والجغرافي. هذا التطابق هو ما يجعلنا نتساءل حول ماهيته وكيفية حدوثه لأن التقسيم هو ارتجال آني وليد اللحظة والسياق، ويصعب أداؤه مرة ثانية حتى من قبل نفس العازف. وبالتالي فسيكون المحيط السمعي والتأثر بأسلوبية عازف ما هو السبب المباشر في وجود التطابق والتشابه في المواد الموسيقية المختارة. لذلك أردنا استخلاص مقومات كل جملة موسيقية لدى عازف ما ومقارنتها بالتمشي الارتجالي لعازف آخر قصد فهم الثوابت والمتغيرات التي تميز كل تقسيم.

أما من ناحية ثانية فإنه ليس من الضروري أن يستمع العازفون المختارون في هذه الدراسة إلى تقاسيم رياض السنباطي مباشرة لكي يتأثروا بأسلوب عزفه أو بمنهجيته اللحنية / المقامية. فنحن نعتقد بأن تمرير كل عنصر لحني من الإرث الموسيقي يمكن أن يتم بصفة غير مباشرة. والمثال على ذلك هو أن العازف المتأثر بتقاسيم محمد القصبجي أو داود حسني سيحصّل جزءا من أفكارهما الارتجالية ضمن حقله السمعي، هذا الحقل

الذي يتضمن بدوره تجربة عازفين تأثروا بهم من الصف الأول (تأثير مباشر) أو الصفوف الموالية، وبذلك يمكن لنا القول أن ملامح ومميزات كل مدرسة عودية في التقاسيم تتشكل و ترتسم عبر تجميع الخصائص المرجعية الخاصة بها، وهو ما يجعل من تشعبها أمرا عويص التحديد من ناحية، لكنه يساهم في ثراء الموروث الآلي للتقاسيم في الموسيقى العربية من ناحية أخرى.

ختاما، يمكننا القول بأن هذا التوريث للأسلوبية الارتجالية يساعد الباحث على رسم وتحديد نطاقات جغرافثقافية "معقدة" تتداخل فيها كل المدارس العودية، لكنه وفي نفس الآن يساهم في تحديد توزيع تلك المدارس على المساحة الجغرافية للعالم العربي وفهم نقاط الاشتراك التي تميز موادها الموسيقية وتفسير المتغيرات التي تطرأ عليها خلال تطورها المستمر والمتواصل في الزمن.

الإحالات والهوامش:

(1) الزواري، (الأسعد)، **المقامات المشرقية في الموسيقى التونسية المعاصرة**، تونس، مركز النشر الجامعي، 2009،ص.5

(2) نفس المرجع نفس الصفحة.

(3) نفس المرجع السابق، ص.6

(4) نفس المرجع السابق، نفس الصفحة.

(5)باقتباس عن طنوس، (يوسف)، "قوالب الموسيقى العربية بين النمطية والابتكار"، القالب والخطاب جدلية الفصل والوصل، صفاقس، أشغال المؤتمر الدولي الرابع، أفريل 2016، ص.45

(6)Traduction faite par BEN AMOR, (Hilal) de : « *réalisation spontanée d'un parcourt 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 indéterminée dans le temps selon la source d'inspiration au cours d'une pièce musicale* ». LORTAT-JACOB, (Bernard), **L'improvisation dans les musiques de tradition orale**, Louvain, Peeters Publishers, 1987, p.70

(7)ابن منظور، (جمال)، **لسان العرب**، الجزء السابع، الطبعة الثالثة، بيروت، دار صادر، 2003، ص.132

(8)محمد، (اللويمي)، **في الأسلوب والأسلوبية**،.الرياض، مطابع الحميضي،2003، ص.42

(9)ولد بموسكو سنة 1896م واهتم باللهجات الفولكلور واطلع على أعمال سوسير وأسس النادي الألسني بموسكو وعنه تولدت مدرسة الشكليين الروس أ تنقل بين عدد من الدول واستقر أخيرا في أمريكا في جامعة هارفارد وهناك رسخت قدمه في التنظير للألسنية باقتباس عن المسدي، (عبد السلام) ، **الأسلوب والأسلوبية**، مصر، الدار العربية للكتاب، 1982، ص.242

(10) المسدي، (عبد السلام)، **الأسلوب والأسلوبية**، مصر، الدار العربية للكتاب، ص.34

(11) التمثل الثقافي أو الاستيعاب الثقافي هو تشبه أفراد مجموعة قومية في ثقافتهم وتمثلهم بثقافة مجموعة أخرى تكون غالبا أكثر عددا.

(12) عنوان الصفحة:
https://www.youtube.com/watch?v=w_AZ-yLK1iI. تاريخ الزيارة: 2017/01/10.

(13)عنوان الصفحة:
https://www.youtube.com/watch?v=jGDycYEWjf4yLK1iI. تاريخ الزيارة: 2017/01/10.

(14)عنوان الصفحة:
https://www.youtube.com/watch?v=xEuQDRQ2e7Q . تاريخ الزيارة: 2017/01/10.

(15)عنوان الصفحة:
https://www.youtube.com/watch?v=rJWXJaUq8F4. تاريخ الزيارة: 2017/01/10.

(16) عنوان الصفحة:
https://www.youtube.com/watch?v=jGDycYEWjf4yLK1iI. تاريخ الزيارة: 2017/01/10.

(17)عنوان الصفحة: https://www.youtube.com/watch?v=93z1IyKjCnI.
تاريخ الزيارة: 2017/01/10.

مقاربة جشطلتية لخطاب العود التونسي

مهدي كمون*
kamounmahdi@yahoo.com

تمتلك آلة العود التونسي خصائص تقنية تميزها عن نظيراتها في مصر والعراق والمغرب والجزائر. وتتمثل الخصائص في طريقة التعديل التي تشتمل على تداخل بين القرار والجواب والمجال الصوتي وطريقة ضرب الريشة التي تعطي الأفضلية لتقنية الفرداش على حساب تقنية الصدّ والرّد. فكانت هذه الخصائص تساعدها على أداء الموسيقى التونسية (المالوف التونسي) فاستعان بها أهمّ الموسيقيين التونسيين في التلحين ومصاحبة الغناء مثل الشيخ خميس الترنان والطاهر غرسة وزياد غرسة، ممّا جعلها تتبوأ مكانة ذات أهمية في المشهد الموسيقي التونسي. وقد بدأت مكانة هذه الآلة تتراجع شيئا فشيئا بين الموسيقيين في أواخر القرن العشرين حتّى أنّهم كادوا يتخلّون عنها. وقد ذهب بعض الباحثين إلى أنّ أهمّ الأسباب لعزوف الموسيقيين عن استعمال آلة العود التونسي هي نفسها تلك الخصائص التقنية التي ميّزت هذه الآلة في وقت سابق. فكيف يمكن لهذه الخصائص أن تكون دافعا لإشعاع هذه الآلة في وقت ما وسببا في تراجعها من وقت لاحق؟

* جامعي وباحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

1. آلة العود التونسي وخصائصها الفيزيولوجية والتقنية

تشتمل آلة العود التونسي على مجموعة من الخصائص تنقسم إلى قسمين إثنين : يتعلّق الأول بالتركيبة الفيزيولوجية للآلة أمّا الثاني بالإمكانيّات التقنية في العزف. واللافت للانتباه أنّ هذه الخصائص وقع توظيفها لغايات متناقضة حيث أشار بعض الباحثين إلى أنّ الخصائص التقنية المميّزة لآلة العود التونسي تمكّنها من أداء الطابع الموسيقي التونسية في حين أشار البعض الآخر إلى أنّ نفس هذه التقنيّات تتسبّب في صعوبات عديدة على مستوى العزف حيث أنّ أغلب العازفين فضّلوا العود الشرقي لتخطّي هذه الصعوبات التقنية (Mourad Sakli, Rachid Sellami, Lassaad Kriaa, 2004, pp 79-80). فما هي الخصائص الفيزيولوجية والخصائص التقنية للعود التونسي؟

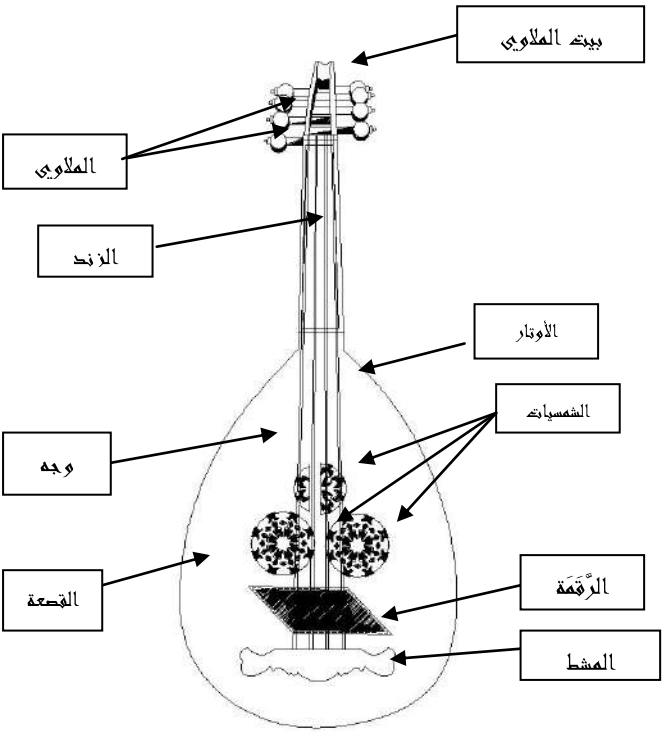
1.1 الخصائص الفيزولوجية لآلة العود التونسي

تشتمل آلة العود التونسي على خمسة عشر جزء وهي: الصندوق الصوتي (القصعة) والوجه ويحتوي على ثلاث فتحات متساوية القطر وبها زخارف ويضاف إلى الوجه قطعة خشب تسمى المشط يُشدّ إليه أربعة أوتار مزدوجة، وتشتمل آلة العود أيضا على زند يفصل بين الصندوق الصوتي وبيت الملاوي يستعمل في استخراج النغمات الموسيقية من خلال تقليص طول الأوتار. أمّا بيت الملاوي فهي عبارة عن صندوق منحني ومفتوح من الجهة الأمامية يوضع به ثمانية ملاوي لتشدّ إليها الأوتار. وتستعمل هذه الملاوي أيضا في دوزنة الأوتار. ولجسّ أوتار آلة العود يستعمل المضرب أو ما يسمى بالريشة ويطلق عليه في تونس قديما " السّطاعة ". ومن الملاحظ أنّ آلة العود التونسي تختلف على نظيراتها في مصر والعراق وتركيا على مستوى عدد الأوتار والمقاسات (كما يبينها الجدول التالي) والزخارف

(محمود قطاط، 2006، ص ص 140-146). فيكون العود التونسي اصغر حجما على مستوى طول الصندوق الصوتي وعرضه ويكون أكبر حجما على مستوى عمقه وطول زنده. أمّا فيما يتعلّق بالملاوي فنلاحظ بأنّ آلة العود التونسي تحتوي على ثمانية ملاوي أي أربعة أوتار وبالتالي أقل من نظيرتها حيث يحتوي العود المشرقي على عشرة ملاوي أي خمسة أوتار والعود العراقي إحدى عشرة ملوى أي خمس أوتار مزدوجة ووتر فردي.

		العود التونسي	العود المشرقي	العود العراقي
الوجه	طول	46	54	50-48
	عرض	33،5	36	36
عمق الصندوق الصوتي		19،5	19	16
طول الزند		24	20	19
عدد الملاوي		8	10	11

جدول مقارنة بين مقاسات العود التونسي والمصري والعراقي بحساب الصنتمتر



شكل عدد 1 : أجزاء آلة العود

2.1 آلة العود التونسي وخصائصها التقنية

ترتكز الخصائص التقنية لآلة العود عموما على تقنية الريشة وتقنية الأصابع وبالتالي فإنّه من الضروري أن نشير إلى طريقة دوزنة العود التونسي قبل الشروع في تقديم هذه التقنيّات.

تحتوي آلة العود التونسي على أربعة أوتار مزدوجة تعدّل على النحو التالي : كردان ومحير فنوى ثمّ دوكاه. وهذه الطريقة في تعديل آلة العود التونسي تثير الكثير من التساؤلات ذلك أنّ التداخل الحاصل بين القرار والجواب يمثل صعوبة أولا على مستوى التنقل بين وتري الدوكاه

والنوى وكذلك بين وتري الكردان والمحير.(Mahmoud Guettat, 2000, p335) ولعلّ هذه الطريقة في التعديل تمييز تقنيات هذه الآلة. ففيما تتمثل هذه التقنيات؟

1.2.1. تقنية الريشة

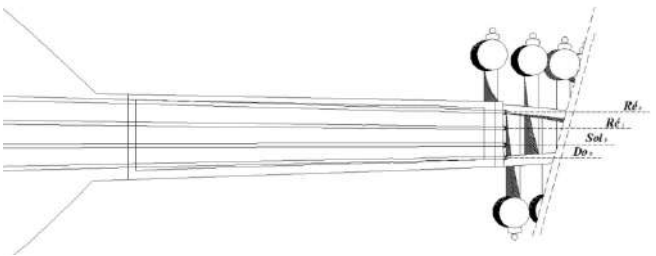
كانت تعزف آلة العود التونسي باستعمال تقنية الفرداش بنسبة تكاد تكون مطلقة فأصبح ذلك يعدّ من مميّزات الطابع الموسيقي التونسي في أداء هذه الآلة ولكن هل أنّ هذا الاختيار كان عن دراية أم أنّ ذلك كان إجباريا لأسباب تتعلّق بجودة الآلة أي بحرفية صانعي آلة العود والمواد المتوفّرة لديهم وكذلك المستوى التقني للعازفين في ذلك الزمن؟

في أواخر القرن العشرين برز العازف زياد غرسة باستخبارات على آلة العود التونسي وظّف فيها تقنية الصدّ والردّ بطريقة تجديدية حافظ فيها على الطابع الخاص لهذه الآلة. فأصبحنا اليوم نتحدّث على ثلاث تقنيّات للريشة العود التونسي وهي تقنيات الصدّ والردّ والفرداش وقد لاحظنا أيضا استعمال طريقة جسّ جميع أوتار آلة العود التونسي بطريقة تكاد تكون على شاكلة المتوافقات وذلك لمحاكاة الوزن ويستعمل في ذلك طريقة خاصة يجمع فيها العازف بين تقنية الصدّ والردّ بسرعة وحرفية.

2.2.1 تقنية الأصابع لآلة العود التونسي

تفيد تقنية الأصابع أو كما يسمّيها الكندي برياضة الأصابع عملية التقليص في طول الأوتار لاستخراج الأصوات الموسيقية. وتستعمل لذلك أصابع اليد اليسرى الأربعة وهي: السبابة والوسطى والبنصر والخنصر ويشار لها تباعا بالأعداد التالية: (1) و(2) و(3) و(4). وتجدر الإشارة إلى أنّ اضافة استعمال الإصبع الرابع أي الخنصر في العزف على آلة العود التونسي كان من طرف الفنّان زياد غرسة حيث أنّ العازفين الذين سبقوه لم

يستعملوا ذلك الإصبع البتة. ومن الملاحظ أيضا أنّ وتر المحيّر هو الوتر الوحيد الذي خصّه عازفو هذه الآلة باستعمال مختلف الوضعيات الممكنة ذلك أنّه لم يكن شائعا وجود وضعيات متقدّمة في سائر الأوتار. هذا وقد سجّلنا في مخطوط المدرسة الحربية وتحديدا في الجزء الذي يتناول العود التونسي بأنّه يشير إلى مختلف الدرجات الموسيقية التي يمكن استخراجها من أوتار آلة العود على امتداد زند آلة العود.(أحمد القرتيلي خليل، عمّار بن أحمد الغربي، على بن عبد الله شلبي، الطاهر بن الطيب غيلب، 1872، ص60) فيبقى السؤال المطروح أكان ذلك على المستوى النظري فحسب أم أنّ إمكانية اعتماد مختلف الوضعيات مع سائر الأوتار كانت مطروحة على المستوى التطبيقي.



شكل عدد 2 : تعديل آلة العود

2. النّظرية الجشطلتية آلية لتحليل الخطاب الموسيقي

تعدّ النّظرية الجشطلتية من بين الآليات الممكنة في تحليل الخطاب الموسيقي إلى جانب علم اللسانيّات وعلم الدلالة والتكنولوجيات. ولنا أن نشير إلى أنّ كلّ هذه المجالات البحثية يمكن أن تتقاطع فيما بينها لتفتح المجال أمام الباحثين بإعطائهم آفاق بحثيّة أوسع. وقد اعتمد العديد من الباحثين في دراساتهم للموسيقى الغربية على النظرية الجشطلتيّة في حين لم تأخذ هذه النظريّة حظّها في دراسة الموسيقى العربية عموما والموسيقى

التونسية خصوصا. سنتطرّق في هذا العنصر إلى الإمكانيات التي تقدّمها النّظرية الجشطلتيّة في تحليل الخطاب الموسيقي لآلة العود التونسي. كما سنقدّم مختلف قوانين هذه النظريّة إضافة إلى كيفية اعتمادها في تحليل الخطاب الموسيقي للعود التّونسي.

تعرّف النّظرية الجشطلتيّة أو كما يسمّيها البعض بنظريّة "الشكل" أو "الأشكال" بأنّ دراسة الشيء لا تتمّ من خلال الجَمْعِ بين الأجزاء وإنّما تعتمد على دراسة العلاقة بين مختلف هذه الأجزاء. وقد ظهرت هاته النظريّة مع الفيلسوف والموسيقي هرنفلس " Ehrenfls" في أواخر القرن التاسع عشر حيث انطلق في مبحثه على نوعيّة الشكل فبحث في الشكل ككلّ دون أن يهتمّ بكلّ جزء على حدا . وقد تأثّر بهذه النظرية العديد من الباحثين نذكر من بينهم كوهر "köher" وويذيمر "Wertheimer" وكوفك "Koffka". وتجدر الإشارة إلى أنّ النظرية الجشطلتية توغلت في مختلف العلوم فكانت آلية مؤثّرة في دراسة علوم التربية والإثنولوجيا وعلم نفس المجتمعات كذلك علم الدلالة الذي كان في تفاعل ملحوظ على عكس ما يتّضح للبعض.(Iwona Osmanska- Lipka 2012, pp 52-53)

وترتكز النظريّة الجشطلتيّة على مجموعة من القوانين تحدّد العلاقة بين الأشكال وقد تمّ تطوّيعها من طرف الباحثين كلّ حسب اختصاصه. وتتنوّع هذه الاختصاصات بين علم النفس والفنون التشكيلية والتعلّمية وكذلك علم الموسيقى. وفيما يلي سنتطرّق إلى ذكر هذه القوانين.

- **قانون الشكل والعمق (Figure et Fond):**

ظهر هذا القانون مع ريبن "Rubin" سنة (1915) حيث أشار إلى أنّ العمق هو المساحة التي تستوعب الشكل. فإذا إشتملت صورة على عنصرين إثنين يمكننا أن نسمّي العنصر الأكثر تواجدا هو العمق في حين يسمّى العنصر الثاني هو الشكل. ويمكننا أن نلحظ هذا القانون في مقطوعة

موسيقية لها لحنين إثنين حيث يشتمل خطّ منهما على أشكال إيقاعية أطول من الخطّ الثاني.

- قانون رسوخ الشكل (Prégnance de la Forme)

يتمثل هذا القانون في أن يحتوي مشهد ما على عنصرين لهما نفس الأهميّة وخير مثال لهذا القانون هي الصورة التي تبين في آن واحد وجهين متقابلين ومزهرية.(محمد الماكري، 1991، ص ص 25-26) ويذهب بعض الباحثين للقول بأنّ هذا القانون يمكن أن نطبّقه في مجال الموسيقى على مستوى تغيير الطبقة الموسيقية. في حين نرجح بأنّ هذا القانون يمكن أن يطبّق على مقطوعات موسيقية لها عدّة معاني. (انظر الشكل عدد3)

شكل عدد 3

- قانون البساطة (La simplicité):

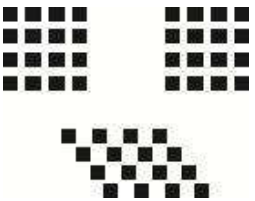
يفيد هذا القانون بأنّ الشكل البسيط يمكن إدراكه بسرعة مقارنة بالشكل الأكثر تعقيدا.

- قانون الانتظام والتقابل (Régularité et Symétrie):

يندرج هذا القانون ضمن العلاقة بين الشكل والعمق ويبرز مبدأ الانتظام والتقابل لمختلف عناصر الشكل

- **قانون التجاور أو التقارب (Proximité) :**

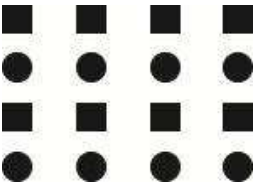
يبرز هذا القانون العلاقة بين العناصر المكوّنة للأشكال ويتمثل في دراسة تقارب العناصر وتجاورها حيث يرى الجشطالتيون بأنّ العقل البشري يتقبّل الأشكال التي لها عناصر متقاربة بسهولة. ولنا أن نشير هنا بأنّ آلة العود التونسي تفتقد في جزء ما من طريقة عزفها إلى هذا التقارب(بول جييوم، 1963، ص 82). (انظر الشكل عدد 4)



شكل عدد4

- **قانون التشابه (Similarité) :**

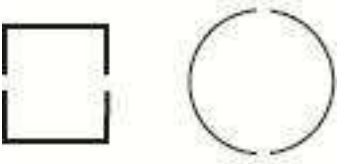
يعتمد هذا القانون على دراسة عناصر الأشكال حيث يمثل ركيزة أساسية في دراسة شكل ما فمثلا يقوم الإنسان بتجميع بعض العناصر المبعثرة لمزيد إدراكها. ويمكن تطبيق هذا القانون على جميع مكوّنات الأشكال المدروسة أي الشكل واللون وغيرها وذلك لجعلها أكثر تقبّلا من طرف العقل البشري. ويمكن أن يجتمع قانون التشابه وقانون التقارب في شكل واحد فيصبح هذا الأخير خاضعا لضوابط قانون التقارب. فمثلا إذا ما اقتربت الأشكال الغير متشابهة من بعضها وانفصلت الأشكال المتشابهة عن بعضها فيصبح بذلك الشكل الأكثر بروزا هو أعمدة عمودية متكوّنة من أشكال مختلفة (لندال دافيدوف، 1980، ص 258.). (انظر الشكل عدد 5)



شكل عدد 5

- **قانون الإغلاق (Cloture) :**

يعتمد هذا القانون في دراسة عناصر الأشكال فيتمثل في إتمام الدماغ لبعض المعلومات التي تنقص الشكل حسب ما يتوفر عنده فمثلا إذا ما حدث نقص على مستوى ضلع من أضلاع المربع فإنّ الدماغ يقوم بإتمامها ليتعرّف على الشكل. أمّا على المستوى الموسيقي فإنّه إذا حدث نقص لدرجة موسيقية فإنّ الدماغ يتمّ هذه الدرجة. (انظر الشكل عدد 6)



شكل عدد 6

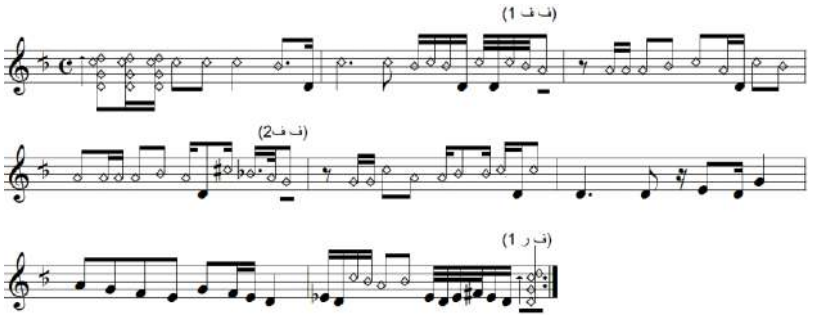
3. تحليل تقنيات آلة العود التونسي بشرف ذيل نموذجا

سنقوم في هذا العنصر بتحليل لبشرف ذيل من تلحين الفنان زياد غرسة حيث سنتناول في البداية تدوينه بطريقة تبرز تقنيّات عزف العود التونسي وسنعتمد في تحليلنا أولا على الفكرة الرئيسية (ف ر) وتتمثل في أجزاء البشرف أي الخانة والتسليم وثانيا الفكرة الفرعية (ف ف) وهي كلّ تلوينة مقامية داخل الفكرة الرئيسية. كما سنشير إلى الدرجات الموسيقية

التي يفترض أن تعزف في القرار ولكن تمّ عزفها في الجواب لأسباب تقنيّة تتعلّق بالمجال الصوتي لآلة العود التونسي بالشكل الموسيقي (انظر الشكل عدد 7).

شكل عدد 7

✓ الفكرة الرئيسية الأولى

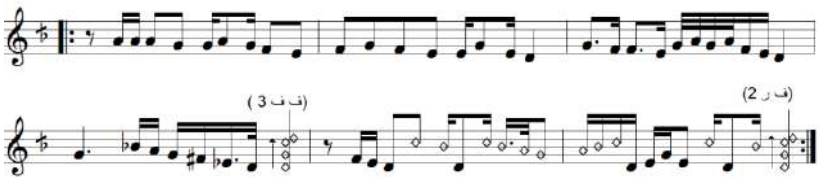
تتمثل الفكرة الرئيسية الأولى في الخانة الأولى وتحتوي على ثمان مقاييس جاءت على إيقاع (C) في جنس رصد ذيل على درجة الراست. (انظر النوتة عدد 1)

نوتة عدد 1

تحتوي الفكرة الرئيسية عدد 1 على فكرتين فرعيتين جاءت الأولى في جنس حسين عشيران وقد وقع عزفها على درجة الحسيني في حين جاءت الفكرة الفرعية الثانية في جنس رصد ذيل يكاه مصوّرا على درجة النوى. وقد سجّلنا في بداية الفكرة الرئيسية ونهايتها جسّ مختلف أوتار العود التونسي إبتداءا من درجة الدوكاه وصولا إلى درجة الكردان عوضا عن عزف درجة الراست. ومن الملاحظ أيضا في هذه الأفكار الموسيقية أنّ هناك انتقالات فجئية بين درجة الدوكاه والكردان ممّا يحيلنا إلى ما يسمى بالعلاقة بين الكلّ والجزء من المنظور الجشطلتي. فعندما عزف أغلب

درجات الفكرة الفرعية عدد 1 في الجواب وحافظت درجة الدوكاه على موقعها في المجال الصوتي فأصبحت هذه الدرجة العنصر الرابط بين الفكرة الموسيقية الأصلية والمصوّرة على درجة الحسيني واليكاه كما أحدثت عنصر المفاجأة عند المستمع من خلال الإنتقالات بين الدوكاه والكردان. ولنا أن نشير إلى أنّ عملية المراوحة بين القرار والجواب تتطلّب من العقل البشري أن يقوم بتجميع هذه العناصر التي تعدّ مبعثرة كي يستطيع إدراكها وهذا ما يسمّى بقانون التشابه.

✓ **الفكرة الرئيسية الثانية**

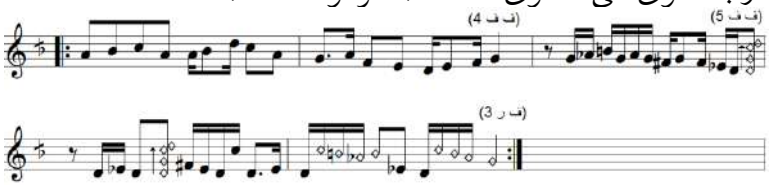
تتمثل الفكرة الرئيسية الثانية في ما يسمّى بالتسليم وهو الجزء الذي يعاد عادة إثر كلّ خانة. وقد جاء في ستة مقاييس في جنس ذيل على درجة الراست. (انظر النوتة عدد 2)



نوتة عدد 2

إشتملت الفكرة الموسيقية الرئيسية عدد إثنان على فكرة فرعية جاءت في جنس رصد الذيل على درجة الراست. وقد لاحظنا جسّ مختلف أوتار العود عند عزف درجة الكردان والتي جاءت لتعوّض درجة الراست. كما لاحظنا تداخلا بين القرار والجواب في نهاية هذه الفكرة الرئيسية ممّا يتطلّب الاعتماد على قانون التشابه لإدراكها. ولنا أن نشير إلى أنّ هذا التداخل يفقد هذه الفكرة الموسيقية قانون الانتظام وتقارب أجزائها إضافة إلى بساطتها وبالتالي يصعب على المتلقي إدراكها.

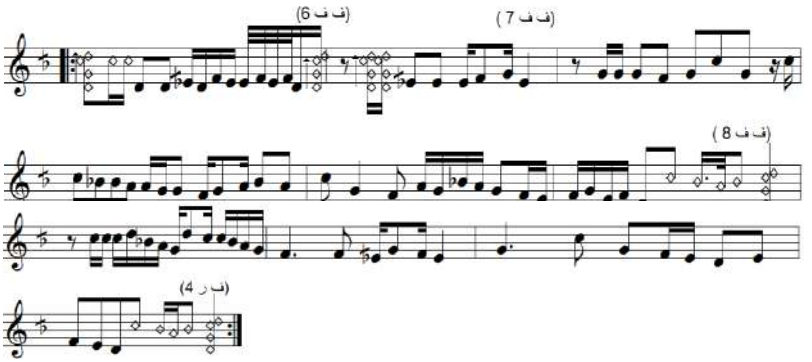
✓ **الفكرة الرئيسية الثالثة**

تتمثل الفكرة الرئيسية الثالثة في الخانة الثانية وقد اشتملت على خمس مقاييس وقد جاءت في جنس إصبعين على درجة اليكاه جاءت مصوّرة على درجة النوى على مستوى القفلة. (أنظر نوتة عدد3)

نوتة عدد 3

تحتوي الفكرة الرئيسية الثالثة على فكرتين فرعيتين جاءت الأولى (فكرة فرعية عدد 4) في جنس ذيل نوى في حين جاءت الفكرة الثانية (فكرة فرعية عدد 5) في جنس رصد ذيل راست. وقد لاحظنا جسّ مختلف أوتار العود على مستوى القفلة للفكرة الفرعية عدد 5 فضلا عن المراوحة بين القرار والجواب على مستوى نهاية الفكرة الرئيسية الثالثة. وقد تفيد هذه المراوحة عدم انتظام وتقارب مختلف أجزاء هذه الفكرة الموسيقية وتحديدا على مستوى القفلة فيستدعي ذلك تجميع هذه العناصر المبعثرة بين القرار والجواب ليستطيع العقل إدراكها.

✓ **الفكرة الرئيسية الرابعة**

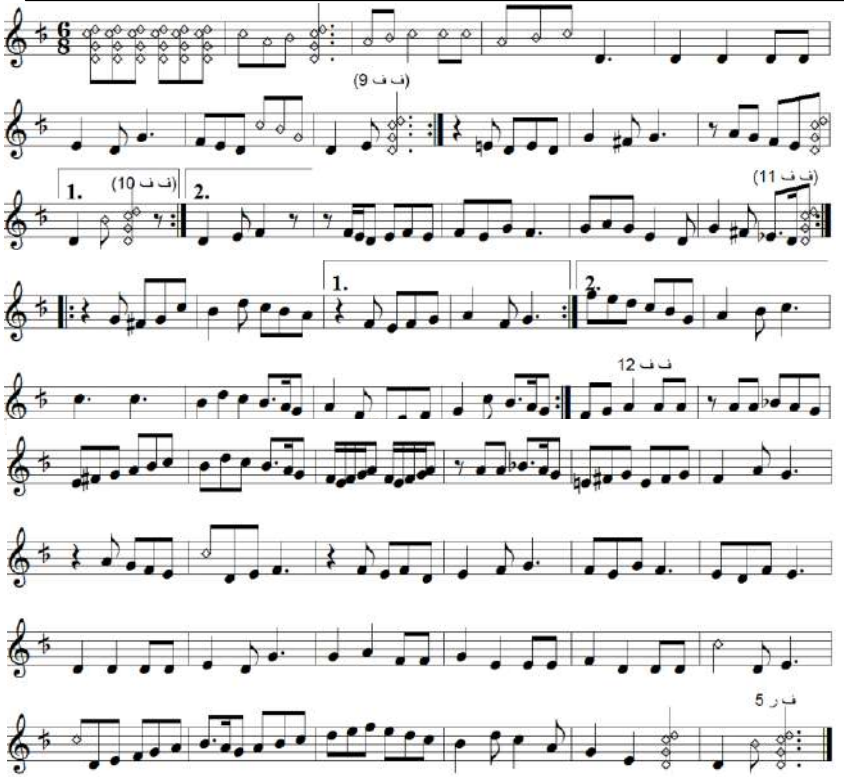
جاءت الفكرة الرئيسية الرابعة في شكل الخانة الثالثة فكانت تحاكي جنس ذيل على درجة الراست مع تعويض درجة الراست بجسّ مختلف أوتار آلة العود. (انظر نوتة عدد 4)



نوتة عدد 4

تحتوي الفكرة الموسيقية الرئيسية الرابعة على ثلاث أفكار موسيقية حيث جاءت الفكرة الفرعية عدد 6 في جنس ماية راست في حين سجّلنا بأنّ الفكرة الفرعية عدد 7 تحاكي جنس سيكاه على درجة السيكاه وقد لاحظنا إستعمال جنس ذيل راست على مستوى الفكرة الفرعية عدد 8. ولنا أن نشير إلى أنّ إستعمال درجة الراست كانت من خلال جسّ جميع أوتار آلة العود بداية من درجة الدوكاه وصولا إلى درجة الكردان.

- ✓ **الفكرة الرئيسية الخامسة**

تتمثل الفكرة الرئيسية الخامسة في الخانة الرابعة أو ما يسمّى بالحربي ويعزف على إيقاع ($\frac{6}{8}$) وقد إشتملت على ستة أفكار فرعية توزّعت على ثلاثة وخمسين مقياسا. (انظر النوتة عدد 5)

نوتة عدد 5

تحتوي الفكرة الرئيسية عدد 5 على أربعة أفكار فرعية حيث جاءت الفكرة الأولى والثانية في جنس ذيل راست وقد سجلنا في نهاية هذه الأفكار جسّ أوتار آلة العود مع المراوحة بين القرار والجواب. أمّا الفكرة الموسيقية الفرعية الثالثة والتي جاءت تحت عدد (ف ف 11) فقد كانت تحاكي جنس رصد ذيل على درجة الراست وقد سجّلنا جسّ جميع أوتار آلة العود عند القفلة. وقد لاحظنا في الفكرة الفرعية عدد 12 استعمال جنس محير عراق على درجة النوى مع إضافة بعض الدرجات الموسيقية وذلك كتخلّص للفكرة الرئيسية. وقد انتهت الفكرة الرئيسية الخامسة بمحاكاة لجنس ذيل على درجة الراست فضلا على المراوحة بين القرار والجواب.

وقد لاحظنا غياب البساطة والانتظام والتقارب على مستوى نهايات الأفكار الموسيقية امّا في باقي الأفكار الموسيقية فقد سجّلنا تناسقا وتجاورا نسبيا.

ويتبيّن لنا ممّا سبق أنّ آلة العود التونسي لها طريقة تعديل أوتار تفتقد لمبدأ قانون التجاور والانتظام. فينعكس ذلك على مبدأ التسلسل في الانتقال بين مختلف الأوتار فينجرّ عنه صعوبات في طريقة أداء العازف عند انتقاله من القرار إلى الجواب أو العكس. كما أنّ غياب القرار ونعني به المجال الصوتي المتراوح بين درجة الراست ودرجة اليكاه يفرض على العازف تعويض هذه الدرجات بنظيراتها في مجال صوتي آخر وبذلك يكون على العقل البشري أن يعتمد على قانون التشابه لتجميع بعض الدرجات المبعثرة على مستوى المجال الصوتي ليتمكّن من فهمها وإدراكه. ويكون ذلك سببا في خرق قوانين الانتظام والتجاور والتقارب.

ولنا أن نشير إلى أنّ تركيبة آلة العود التونسي تعجز في شكلها الحالي على منافسة نظيراتها في تركيا والعراقي والشرق ذلك أنّ هذه الآلات تحافظ في طريقة تعديلها على قوانين الجشطلت. كما أنّ هذه الآلات شهدت عدّة تغيرات على مستوى التعديل وجودة الصناعة على مستوى المواد الأوّلية والطابع الصوتي ففسحت أمامها المجال لتبرز في العالم وخير دليل على ذلك ما وصلت إليه آلة العود العراقي بعد التغيرات التي شهدتها خلال النصف الثاني من القرن العشرين مع مدرسة الشريف محيي الدين حيدر والتي جعلتها تتبوأ مكانة جدّ هامة في العالم.

ونستخلص ممّا سبق بأنّ هذه الخصائص التقنية المميزة لآلة العود التونسي ساهمت في وقت ما في إشعاع هذه الآلة إلاّ أنّ عدم مسايرة تقنيّات هذه الآلة للتغييرات التي أدخلت على المشهد الموسيقي التونسي جعلها عاجزة على منافسة نظيراتها. وبالتالي فإنّ هذه الخصائص التقنيّة كانت

عاملا في إشعاع هذه الآلة ونظرا لعدم مواكبتها للتغييرات جعل مكانتها تتراجع شيئا فشيئا.

الخاتمة

درسنا من خلال هذه المقالة الأسباب الرئيسية للتقنيّات المميّزة لآلة العود التونسي التي كانت تمثّل العملة ذات الوجهين حيث كانت عاملا في انتشار آلة العود التونسي إلى غاية المنتصف الأول من القرن العشرين ثمّ تحوّلت بعد ذلك إلى عائق يحول دون بروزها في المشهد الموسيقي التونسي. وقد قمنا بدراسة تقنية لبشرف ذيل من تلحين الفنان التونسي زياد غرسة بالاعتماد على النظرية الجشطلتيّة لفهم مدى تقبّل العقل البشري لهذه الآلة. وقد وقع اختيارنا على هذا المثال كي نتطرّق إلى طبع يبرز القرارات التي لاحظنا غيابها في المجال الصوتي لآلة العود التونسي. ولعلّ هذه النظرية التي ترتكز بالأساس على مجموعة من القوانين تمّ اعتمادها في العديد من المجالات مثل الرسم والتعليم وعلم النفس وعلم الموسيقى وقد قمنا بتعريفها مع الإشارة إلى كيفيّة الإستفادة منها في مجال إدراك الأشكال والموسيقى. وقمنا في مرحلة لاحقة بتدوين هذه المقطوعة الموسيقية بطريقة تبرز الخاصيّات التقنية لآلة العود التونسي حيث أشرنا إلى الدرجات الموسيقية التي وقع تغيير مجالها الصوتي نظرا لغيابها في المجال الصوتي لآلة العود التونسي.

وقد توصّلنا من خلال ما تقدّم إلى أنّ تقنيّات آلة العود التونسي تفتقد في مجملها إلى قوانين الجشطلت التي تساعد بدورها على عمليّة إدراك الأشكال فمثلا رغم أنّنا سجّلنا تقاربا نسبيّا للدرجات على مستوى وسط الأفكار الرئيسية فإنّنا نلاحظ بأنّ أغلب بدايات الأفكار الرئيسية ونهاياتها تكون متداخلة بين القرار والجواب وهذا يفقدها قانون التجاور والانتظام

ممّا يجعل من الصعب إدراك هذه الأفكار الموسيقية إلاّ أنّ ذلك لا يكون مستحيلا إذا ما اعتمدنا على قانون الغلق ذلك أنّ العقل البشري يتمّم النقص الحاصل في الأشكال فيقوم بتجميع الدرجات الموسيقية وفقا لما لديه من خبرات سابقة إضافة إلى أنّ التداخل بين القرار والجواب في تعديل الأوتار من شأنه أن يطرح أيضا غياب قانون الإنتظام والتقارب على مستوى هذا التعديل فيعيق العازف على آداء الجانب التقني في العزف. فأصبح من الصعب على هذه الآلة أن تنافس نظيراتها الوافدة على البلاد التونسية فضلا عن أنّ هذه الآلة القادرة على محاكاة الطابع الموسيقي التونسي أصبحت عاجزة على أداء أنماط موسيقية أخرى وبالتالي فإنّ أزمة العود التونسي مرتبطة بشكل وثيق مع أزمة الموسيقى التونسية ذلك أنّه منذ انتشار الموسيقات الوافدة على البلاد التونسية بدأت شعبية العود التونسي في التراجع.

ومن بين الحلول الممكنة لنا أن نشير إلى أنّه يجدر بنا البحث في طريقة تعديل آلة العود التونسي لنتوصّل إلى طريقة جديدة تضمن مبادئ قوانين الجشطلت إضافة إلى أداء أنماط موسيقية أخرى دون أن نفقدها خصوصيّاتها ومميزاتها.

المصادر والمراجع

باللغة العربية:

القرتيلي خليل، (أحمد) ، بن أحمد الغربي، (عمّار) ، بن عبد الله شلبي، (على) ، بن الطيب غيلب، (الطاهر) **، غاية السرور والمنى الجامع لدقائق رقائق الموسيقى والغناء**، ضوابط تعليم الآلات ونوبات المالوف مرفوقة بالنوطة"، مخطوط جمع بعناية ضباط المدرسة الحربية، 1872م، 431ص.

جييوم، (بول)، **علم نفس الجشطلت**، ترجمة صلاح مخيمر وعبده ميخائيل رزق مراجعة يوسف مراد، وزارة التعليم العالي، دار الحمامي للطباعة، القاهرة، 1963، 104ص.

دافيدوف، (لندال)، **مدخل علم النفس**، ترجمة سيد الطواب، الطبعة الثانية، درا ماكجروهيل للنشر، القاهرة، 1980، 823ص.

الماكري، (محمد)، **الشكل والخطاب : مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، 323ص.

قطاط، (محمود)، **آلة العود بين دقّة العلم وأسرار الفنّ**، وزارة الإعلام، مركز عمان للموسيقى التقليدية، عمان، 2006، 199ص.

جمعة، (وسيم)، **دفاعا عن الهويّة الموسيقية التونسيّة**، القاموس النقدي للهويّة الثقافية واستراتيجيات التنمية بتونس، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي والتكنولوجيا، المخبر الوطني للبحث في الثقافة والتكنولوجيات الحديثة والتنمية، ص ص 139-147.

باللغة الأجنبية:

Osmanska-Lipka, (Iwona), **Elements of Gestalt Psychology in American Cognitive Linguistics**, Annales universitatis Mariae curie-Sklodowska Lublin – Polonia, Sectio FF, VOL. XXX, 2, 2012, pp 47-72.

Guettat, (Mahmoud), **La musique arabo-andalouse : L'empreinte du Maghreb**, El ouns, Fleurs Sociales, Paris, Montréal, 2000, 528p.

Sakli (Mourad), Sellami (Rachid), Kriaa (Lassaad)**, Initiation à la musique tunisienne : Volume 1 Musique Classique (Mannoubi Snoussi)**, Ministère de la culture, de la Jeunesse et des Loisirs, Centre des Musique Arabes et Méditerranéennes Ennejma Azzahra,145p.

المقاربة السيميائية في تحليل الموسيقى والأصوات السّرديّة

الومضة الإشهاريّة لشركة الإتصال تونيزيانا Tunisiana أنموذجا

ايناس العفاس بنصير*
ines.affes@gmail.com

تقديم

يعدّ التلفزيون من الوسائط السمعيّة البصريّة التي أولت الصوت مركزا محوريّا لا يمكن الإستغناء عنه، فحتّى في عهد السينما الصامتة، كانت الأفلام الصامتة تعرض بمصاحبة الموسيقي التصويرية والمؤثرات الصوتية. ويتميّز الخطاب التلفزي، على قول محسن أعمار(2002، 103)(1) عن باقي القنوات والوسائط التواصليّة الأخرى بتوظيفه للسنن الأيقوني المتحرّك، والسنن الشفهي المنطوق، والسنن الخطّي، مؤلّفا بذلك خطابا عبر وسائطي (multimodal) جامعا بين الصورة والحركة والصوت والنصّ لتمرير رسالة في شكل مجموعة من العلامات اللغويّة والغير لغويّة .

ويعتبر الإشهار التلفزي من أكثر البرامج استعمالا للصّوت والموسيقى للتّواصل مع المستهلك وتمرير مختلف الرّسائل، فالصوت ركيزة

*جامعية وباحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

من أهمّ الركائز في التّواصل بين البشر، يعتمد عليه الإنسان للتعبير عن أفكاره وأحاسيسه، حيث يمتلك جهاز السمع عند الإنسان قدرة على خلق صورة ذهنية لما يحصل حوله تمكّنه من فهم الكون وتفكيك شفرة الآلاف من العلامات والرّموز التي يستقبلها يوميّا. والصوت والموسيقى في الإشهار التلفزي، شأنهم شأن الصورة والنصّ، هي نصوص لا يمكنها الإفلات من لعبة المعنى. فما هو، إذن، معنى الصوت والموسيقى وأثرهما وكيفية استخدامهما في الإشهار وكيف يعمل الموسيقيون ومصمّموا الصوت بالاعتماد على أنواع معينة من الموارد السيميائية في الصوت للتواصل وتمرير أنواع معينة من القيم والهويات والأفكار والمواقف؟

تهدف هذه الورقة البحثيّة إلى تقديم مقاربة سيميائيّة إجتماعيّة للبحث حول المعاني والدّلالات الكامنة في عمق الخطاب الموسيقي الموجّه للشاشة وذلك بالاعتماد على تشكيلة واسعة من الموارد الصوتيّة والموسيقيّة، مع التّركيز على الإمكانات التواصليّة والتعبيرية لهذه الموارد في الموسيقى التصويرية والمؤثّرات الصّوتيّة والأصوات السّرديّة، وقدرتها على تقييم مصداقيّة البناء الصوتي وذلك من خلال دراسة الومضة الإشهارية لشركة الإتّصال Tunisiana، فلطالما اتّسمت البحوث التي أجريت إلى حدّ الآن في مجال الصّوت بالتّقطّع والتشتّت بين علوم مختلفة يَندُر أن نجد رابطا مشتركا بينها. ويمكن تفسير ذلك بوجود حدود فاصلة بين المجالات العلميّة المختلفة بما يولّد مصطلحات وأنماط ذهنيّة مختلفة، حيث تعتبر دراسة الموسيقى مجالا بحثيا من اختصاص الموسيقيين، فيما اختصّ اللّسانيّون بدراسة اللغة والصوت السردي، أمّا دراسة بقية الظواهر الصوتيّة فلم تجد لها خطّا بحثيّا محددّا يدرسها كنظام سيميائي له نواميسه.

1. الخطاب الإشهاري التلفزي

يعتبر الخطاب الإشهاري من أهم الأنشطة الاتصالية في وقتنا الحالي وجزءا لا يتجزأ من الخطاب الاجتماعي المعاصر. والإشهار على قول عبد العالي بو طيب(2003، 117) (2) هو " لون تعبيري جماهيري" قديم قدم التواصل البشري ما فتئت أهميته تزداد يوما بعد يوم. وعلى الرغم من قدم الترويج التجاري إلا أن الإشهار وما يعرفه من تقنيات عالية في عصرنا الحالي قد تطور بتطور وسائل الإعلام الحديثة وبتوظيف هذه الثورة التكنولوجية في ميدان المعلومات وطرائق الاتصال والتواصل. ولقد أصبح الإشهار في مجتمعنا الحالي حاضرا في كل الأمكنة وعبر جميع وسائل الاتصال، يحاصرنا في كل وقت وحين، يصاحبنا أينما حللنا وارتحلنا، مخاطبا كل حواسنا ومستخدما في ذلك جميع الوسائط اللغوية وغير اللغوية والإمكانات التعبيرية المتاحة لتمرير إرساليته وتحقيق غاياته، فأصبح بذلك "السلطة الهادئة" التي يلجأ إليها المستثمرون في مجتمعنا الحالي.

ويعد الخطاب الإشهاري في عصرنا هذا صناعة إعلامية وثقافية، وهو نقطة تقاطع مجموعة كبيرة من الحقول والوسائط المعرفية المختلفة في الوقت نفسه (نفسية، اجتماعية، ثقافية، حضارية...). ويحظى الخطاب الإشهاري باهتمام كبير في مختلف المجتمعات وذلك لما يتميّز به من قدرة على بلورة الرأي وتشكيل الوعي والتأثير على الثقافة وتغيير قيمنا وأذواقنا، إذ يمثل الخطاب الإشهاري، بحسب بشير إبرير(2006، 21)(3) "ظاهرة لغوية ثقافية تواصلية تداولية، تتفاعل فيه أنظمة العلامات اللسانية وغير اللسانية، وتتداخل فيه الخطابات وتتعاضل الإيديولوجيات وتتدافع سلطة الأشكال الرمزية". كما أنّ "الإشهار على قول آكسو Xu (2009، 118)(4) هو نشاط تواصلي تأثيري وبلاغ يسعى إلى ربط صلات محددة بين المشتري والبائع لحمل المستهلك على شراء السلع والخدمات". ورغم

أن الخطاب الإشهاري مرتبط بالمجال التجاري والاقتصادي، إلا أنه أخذ يفرض نفسه في وقتنا الحالي كما لو كان إنتاجا فنيّا أو أدبيّا متكاملا في خدمة أهدافه النفعية، حيث يندرج هذا النوع من الخطاب في إطار الممارسة الثقافية كالخطاب الأدبي أو الموسيقي أو السينمائي. بل إن الخطاب الإشهاري، ونظرا لاقتحامه لأهمّ الوسائط في حياة الإنسان المعاصر، بكل ما فيها من وسائل سمعية بصرية، أصبح يزاحم الفنون والخطابات المعرفية الأخرى أو حتى يتصدّرها. وقد اعتبر جلال خشاب (2008، 2)(5) الخطاب الإشهاري " خطابا متمردا" نظرا لخصائصه التركيبية و بنيته المتفردة. ولعل الوسائل والطرق التعبيرية التي يسلكها مبدع الخطاب الإشهاري للتأثير فكريا ونفسيا وجماليا على المتلقي تجعل منه خطابا متفردا وصعب المنال.

وبما أن الخطاب الإشهاري هو مفهوم يختلف باختلاف الوسائط الإعلامية القائمة عليه والموزعة بين الملصقات أو الصحف والمجلات أو التلفزيون...الخ ومختلف الآليات التعبيرية الملائمة لكل وسيط، فقد وجب علينا حصر بحث الخطاب الإشهاري في نموذج محدّد بعينه، وذلك تفاديا لكل خلط من شأنه الإساءة علميا لقيمة الدراسة. لذلك رأينا أن نعتمد على الإشهار التلفزي باعتباره أحد الأنساق التواصلية التي تختلف شكلا ومضمونا عن الإشهار في أي وسيلة اتصالية أخرى، فهو مثال معاصر للخطاب المتعدد الوسائط بما أنّه يجمع بين اللغة والصورة والمشهد من ناحية، والحركة والإيقاع والصوت من ناحية أخرى، ممّا يجعله، حسب محسن أعمار(2002، 103)(6) امتدادا لمدركاتنا الحسي وخطابا شارحا مقنعا ومؤثرا. ويتضمن الخطاب الإشهاري التلفزي ثلاثة خطابات أساسية: الخطاب اللغوي اللساني، والخطاب البصري الأيقوني، والخطاب الموسيقي الإيقاعي. ولقد أظهرت دراسة مثل هذه النصوص الإشهارية السمعية-بصرية وجود اهتمام يتعدّى العلامات اللغويّة اللّسانية إلى

ضروب أخرى من العلامات مثل العلامة الصوتيّة. و يرى تونبي Toynbee (2001، 121)(7) أنّ الدراسات التي أُجريت على وسائل الإعلام قد ركّزت، لوقت طويل، على الخطاب اللغوي ومجال البصريات وأهملت في الوقت ذاته تحليل استعمالات الصوت والموسيقى، فالصوت هو الوسيط الذي حظي بأقلّ اهتمام في الدراسات الموجّهة لوسائل الإعلام، بل إنّ العديد من القائمين على وسائل الإعلام غير واعين بما يمكن للصوت فعله واقتصروا على اعتباره مجرّد بساط يمهّد للجوانب البصريّة وللنصّ اللّغوي. وقد لاحظ بوب كوتون ورتشارد أوليفر(1997،80)(8) Bob Cotton and Richard Oliver في كتابهما "فهم وسائل الإعلام الرقميّة" أنّ " الصوت هو عنصر قوي جدّا في منظومة وسائل الإعلام لم يحظى بالاهتمام إلاّ نادرا ومؤخرا ".

وفي دفاعه عن أهميّة الصوت في ثقافتنا وحياتنا الحديثة يؤكّد ستورن Sterne (2003، 9)(9) أنّ "الصوت موضوع يستحقّ التأمّل وإعادة البناء والتوظيف، وأنه شيء يمكن تقطيعه وتصنيعه وبيعه وشراؤه". كما أشار دايفد ماشن David Machin (2010، 8)(10) في كتابه "تحليل الموسيقى الشعبية والصورة والصوت" إلى إمكانية فهم معاني النصوص المتعدّدة الوسائط مثل الأفلام بالاعتماد بكلّ بساطة على ما نسمعه من البناء الصوتي للفلم. فالموسيقى تشكّل جزءا من الخطاب الإجمالي وجزءا من الرسالة ومن النص الإشهاري الذي تظهر فيه، مشحونة بالمعاني وبقدرة كامنة على جذب انتباه السامع وخاصّة على التأثير فيه، ووسيلة اتصال مندمجة تحمل رسائل معلنة وأخرى ضمنيّة حول منتج ما للمستهلك.

ولقد أكدت الدراسات في هذا السياق أن الكلمة المسموعة هي من الوسائل التي استعملها الإنسان في الإشهار منذ القدم، وأن أهم ما يميّزها هو طريقة أدائها، إذ يلعب الصوت دوراً بالغ الأهمية في التأثير على المتلقي

بما يحمله من خصوصيات في التنغيم والجهر والهمس، وتُصاحب الكلمة المسموعة أحياناً الموسيقى فتزيدها طاقة كبرى على الإيحاء والوهم والتخيل، إذ تُعتبر موسيقي الإشهار وسيلة تعبيرية فائقة الغنى وعنصرا فاعلا في العملية الإشهارية. وتعود العلاقة بين الموسيقى والإشهار إلى البدايات الأولى للإشهار مع الباعة المتجولين الذين كانوا يجوبون الشوارع مادحين لبضاعتهم بواسطة الغناء. وتُعدّ وظيفة الموسيقى في الإشهار التّلفزي أكثر أهمية مما قد تبدو عليه، فغالبا ما تشكّل الموسيقى في الإشهار التلفزي عنصرا يساهم إلى حد كبير في تحقيق بنية أكثر قوة وتأثيرا وتماسكا للإشهار. وهذا ما أكّده جون كورنال John Cornell (1999، 165)(11) في كتابه "التلفزيون والمجتمع: الخصائص، التأثير، النوعية، الإعلانات"، حيث اعتبر الموسيقى في الإشهار التلفزي عنصرا مهما في تكوين الأمزجة والحالات النفسية و دعم هوية البضاعة. وفي نفس السياق يرى باحثون أمثال دافيد هيورن (1989، 557)(12) David Huron أن موسيقى الإشهار هي بالأساس موسيقى وظيفية لها أدوارها وأهدافها في العمل الإشهاري.

ويُعدّ الخطاب الإشهاري أحد الأنواع الرئيسية في تحليل الخطاب باعتباره إنتاجاً معرفياً سيميائياً محركاً ومؤثراً في المجتمع ومتأثراً به، وحدثاً لغوياً منجزاً هدفه التواصل مع أفراد المؤسسات الاجتماعية، له منطق داخلي ومراجع تأثير ومفاهيم ومصطلحات خاصة به تبيّن أصالته وتفرده لسانياً وأيقونياً. وقد أفرزت عديد المدارس والاختصاصات عدة مقاربات منهجية لتحليل الخطاب الإشهاري متداخلة مع بعضها كالمقاربة اللسانية، والمقاربة النفسية، والمقاربة التداولية، والمقاربة الاجتماعية-الثقافية، والمقاربة السيميائية. ويعتبر بشير إبرير (2006، 22)(13) المقاربة السيميائية أهم المقاربات وأنسبها لتحليل الخطاب الإشهاري، بما أنّها تجمع بين الصوت والصورة والموسيقى والحركة والأداء واللون والإشارة

والأيقونة والرمز واللغة والديكور. فالخطاب الإشهاري السمعي-البصري، علامة مركّبة ونظام سيميائي تتفاعل فيه عدة أنظمة جزئية تجعل منه فيلما قصيرا جداً يتعاون على إنجازه فريق عمل متخصّص من مهندسين في اختصاصات مختلفة. هذا إضافة إلى أنّ المقاربة السيميائية تشمل كل المقاربات السّابقة، باعتبار أن السيميائية هي معرفة عابرة لتخصصات عديدة. ومن هنا يبدو واضحا ما لهذه المقاربة من أهميّة في دراسة الخطاب في عمومه والخطاب الإشهاري على وجه الخصوص.

2. السيميائية الإجتماعيّة

تزايد اهتمام الباحثين بالسيمياء وبالتحليل السيميائي لكل الظواهر التي تحيط بهم منذ ستّينات القرن الماضي فنشطت الجمعيات وتوالت المؤتمرات والمجلات والكتب التي تعنى بهذا العلم المتفرّع والمتشعّب وتتطرّق إلى مختلف النواحي المتّصلة به، ثم تطوّر هذا العلم في الثّمانينات ليصبح جزءا مألوفا من المشهد الفكري المعاصر مما أدّى إلى ظهور العديد من المناهج والتيّارات.

وقد عُرّفت السيميائية بمعناها العام على أنها " العلم الذي يدرس حياة العلامات أيّا كان مصدرها ونوعها في إطار الحياة الاجتماعية" (زرّاد جنّات، 283،2008)(14)، وهي بهذا تدل على أن النظام الكوني بكل ما فيه من علامات هو نظام ذو دلالة وأنّ الإنسان يقرأ هذا النظام الكوني المحيط به ويعبّر عنه ويتواصل فيه من خلال أنظمة مختلفة من العلامات (لسانية وغير لسانية مثل اللّغة، الرّسوم، إشارات المرور، الرقص، الموسيقى، الرموز....الخ). وأصبحت المهمّة الأساسيّة لعلم السيميائيات هو" رصد وتتبّع الدّلالات (العلامات) التي ينتجها الإنسان من خلال جسده ولغته وأشيائه ومكانه وزمانه" (بدر سيد عبد الوهاب الرّفاعي، 2007، 5)(15).

تستفيد السيميائية في دراستها للعلامة من مجموعة كبيرة من العلوم والحقول المعرفية الأخرى مثل اللسانيات والبلاغة والأسلوبية والفلسفة وعلم النفس وعلم الإجتماع (علاق فاتح، 2009، 150)(16)، ممّا جعلها علما يكسر الحدود بين كافة الاختصاصات ويربط بين ظواهر تبدو بعيدة عن بعضها وأحيانا متنافرة، وذلك بهدف دراسة كل مجالات الفعل الإنساني بدون حدود. وبناء على هذا أصبحت السيميائية تتبوّأ مكانا متميزا في المشهد الفكري المعاصر، مُشَكّلة بذلك أهم المقاربات وأشملها لتحليل الخطاب الإنساني بصفة عامة.

وقد شهد المبحث السيميائي تعدّدا وتشعّبا فأصبحت السيميائيّة في الواقع سيميائيّات، أي أنّه لا توجد سيميائية واحدة تشمل نفس المفاهيم والأطر النظريّة والمناهج التحليليّة، ممّا أدّى إلى ظهور منهج سيميائي جديد يعرف بالسيميائية الإجتماعية. وقد تطوّر هذا المنهج ردّا على الطّرح السيميائي الكلاسيكي أو التّقليدي بمدرستيه الفرنسيّة الدّوسوسيريّة والأمريكيّة البيرسيّة. فعلى عكس المناهج التقليديّة التي حصرت موضوع السيميائيّة في البحث عن المعنى من خلال دراسة شكلانيّة للمضمون (جميل حمداوي،1997، 79)(17) ركّز المبحث الاجتماعي السيميائي على دور الفرد في عمليّة إنتاج المعنى وأبدى اهتماما بالغا بكيفيّة استعمال الأفراد لمجموع العلامات التي يعايشونها في حياتهم اليوميّة بهدف التّواصل وتبليغ معان وأفكار ومبادئ وقيم ومواقف وهويّة معيّنة في سياق ممارسات وأوضاع اجتماعية محدّدة. فتحوّلت صناعة المعنى في الدّرس السيميائي الاجتماعي إلى ممارسة اجتماعية بامتياز لا يمكن فهمها بعيدا عن سياق استعمالها وعن الظّروف الثقافيّة والاجتماعيّة والتاريخيّة والسياسيّة المحيطة بها، ممّا يستدعى التّركيز على "عمليّة إنتاج العلامة عوضا عن استخدامها...فالعلامات تتجدّد ويعاد إنتاجها وتشكيلها في مختلف أطوار

التّفاعل الاجتماعي وهي ليست مجرّد علاقات اعتباطيّة" (54, 2010, Kress Gunther)(18).

وقد ارتكز المشروع السيميائيّ الإجتماعي على مجموعة من المفاهيم الرّئيسية من أهمّها مفهوم "الموارد السيميائية" Semiotic resources الذي تمّ تطويره كبديل لمفهوم "العلامة" الذي يقوم عليه المشروع السيميائي التقليدي. كما عمل فريق من الباحثين السيميائيين الإجتماعيين على توسيع البحث عن المعاني خارج الإطار اللّغوي ليشمل وسائط سيميائية أخرى، فالتّعبير عن المعاني في مختلف الثقافات لا يقتصر على اللّغة فحسب بل يتعداه إلى أنظمة تواصليّة وتعبيريّة أخرى مثل الموسيقى والمسرح والرّسم والنحت.

3. الخطاب الموسيقي كنسق سيميائي

سلك الخطاب الموسيقي نفس السبل التي سلكتها المعارف والعلوم الأخرى في تفاعلها مع الأطر النظريّة والمناهج التحليلية والنقديّة التي قدّمتها المقاربات السيميائية المختلفة، حيث توفّر المقاربة السيميائية إحدى الاتجاهات التي تمكن الباحث من فك الكثير من رموز وألغاز الدّلالة في مجال الموسيقى، فالموسيقى هي نسق سيميائي دالّ تتظافر وتتفاعل فيه مجموعة من العلامات تجعلنا في بحث دائم وتسائل متجدّد عن كيفية بلورة وصياغة المعاني في الموسيقى. وقد أخذ المنهج السيميائي على عاتقه مسألة البحث عن المعاني الكامنة في عمق الخطاب الموسيقي بحصر الإمكانات السيميائية الدّلالية للموارد الصّوتية، كما أثرى الدّرس السيميائي المجال الموسيقي بعديد المقالات والنّدوات العلمية والمجلاّت والكتب المتخصّصة في السيميائية الموسيقية، وتميّز بقدرة عالية على تحليل مختلف الأنماط الموسيقيّة سواء كانت شعبية أو كلاسيكيّة.

وتنقسم السيميائية الموسيقية في عصرنا الحالي إلى اتّجاهين رئيسيين. يقوم الاتجاه الأول على السيميائية الكلاسيكية، ومن أهمّ روّاد هذا الاتجاه نذكر الباحث الفنلندي إيارو تارستيEero Tarasti، والباحث البريطاني رايموند مونال Raymond Monelle، والباحث الأمريكي روبارت هاتين Robert Hatten، والباحث الفرنسي جون جاك ناتي Jean-Jacques Nattiez

أمّا الاتجاه الثاني للسيميائية الموسيقية فقد استمدّ أطره النظريّة ومناهجه التطبيقيّة من المقاربة السيميائية الإجتماعية. ومن أبرز روّاد هذا الاتجاه الذين قاموا بدراسة طريقة إنتاج المعاني في الصوت والموسيقى نذكر الباحثان والموسيقيان في مجال الموسيقى الكلاسيكية والشعبية من أصل بريطاني تاغ فيليب Philip Tagg ودافيد ماشن David Machin والباحث الهولندي ثيو فان لوفن Van Leeuwen Theo ،الذي يعتبر من أهمّ روّاد السيميائية الإجتماعية في مجال الموسيقى حيث قام بإرساء قواعد وأبجديّات مبحث "سيميائيّة الصوت" SoundSemiotics، مركّزا على الإمكانات التواصليّة والتعبيرية للإيقاع واللّحن والجرس في الموسيقى والكلام والمساحات الصّوتيّة في حياتنا اليوميّة والموسيقى التّصويرية، فانشغل بحصر وتحديد الموارد السيميائية للصّوت والموسيقى ومجموع الخيارات التي تتيحها هذه الموارد، وصياغة القيمة السيميائية لهذه الخيارات وإمكاناتها التعبيريّة والدّلاليّة وذلك مع مراعاة سياق الاستعمال لما له من دور بالغ الأهميّة في تشكيل وتلوين الدّلالات والمعاني.

كما حاول الباحث البريطاني دافيد ماشن David Machin (2010) استكشاف مقوّمات الخطاب الموسيقي من خلال دراسة مستفيضة للخيارات المتاحة للموسيقيّ في الموارد السّيميائية الصّوتية. فالأصوات تحمل في طيّاتها طاقات دلاليّة هائلة Meaning potentials، شأنها في ذلك شأن الكلمات والمشاهد البصريّة، حيث يعتبر دافيد ماشن أنّه من

الممكن القيام بجرد لصفات وخصائص الأصوات الموسيقية لاستكشاف الطّاقات الدلاليّة الكامنة فيها، فللمرء أن يتسائل وهو يتابع مشهدا سينمائيا أو يستمع لموسيقى شعبيّة:

> "عن الامكانات الدلاليّة لصوت في القرار مقارنة بصوت في الجواب؟ أو لصوت فيه خشخشة مقابل صوت رخو؟.....عن المعاني الأيقونيّة لبعض الاصوات المحدّدة والمعروفة مثل صوت محرّك يشتغل بالبنزين مقارنة بمحرّك كهربائي؟..... هل أنّ مجال الارتفاع Pitch ranges التي يستعمله المغنّون vocalists شاسع أو ضيّق ؟ هل يعزف الموسيقيّون عزفا جماعيا أو عزفا منفردا؟ وهل يستعملون في عزفهم هذا التموّج vibrato؟"(دافيد ماشن، 2010، 8)(19)

إنّ مجموع الخيارات والتّركيبات التي يستقيها الموسيقيّ من مخزن الطّاقات الدّلالية والتعبيرية للموارد الصّوتية من شأنه أن يساهم في بناء وتشكيل خطابات موسيقية مختلفة تتداخل فيها جلّ مكوّنات الهويّة الجماعيّة. فالمعنى الموسيقي يتشكّل عبر مجموع خيارات يقوم بها الموسيقيّ تخصّ الدّرجات الموسيقيّة، والتّوزيع، والآلات الموسيقية، والحركة اللّحنية والإيقاع وغيرها من مكوّنات هذا النّسق السيميائي.

4.تحليل سيميائي إجتماعي للموسيقى والكلام في الومضة الإشهارية

اعتبر السيميائيون الاجتماعيون أن مسألة "الحقيقة" تلعب دورا حيويّا في كل أشكال التواصل اللغوية وغير اللغوية. فعلى سبيل المثال يرى كريس وفان لوفن (156،2006)(20) أنّ "الموارد البصريّة يمكن أن تصوّر الناس والأماكن والأشياء كما لو أنّها حقيقيّة، أو موجودة حقّا بهذه الطريقة، أو بالعكس كما لو أنّها ليست حقيقيّة : أي كأنّها تخيّلات أو

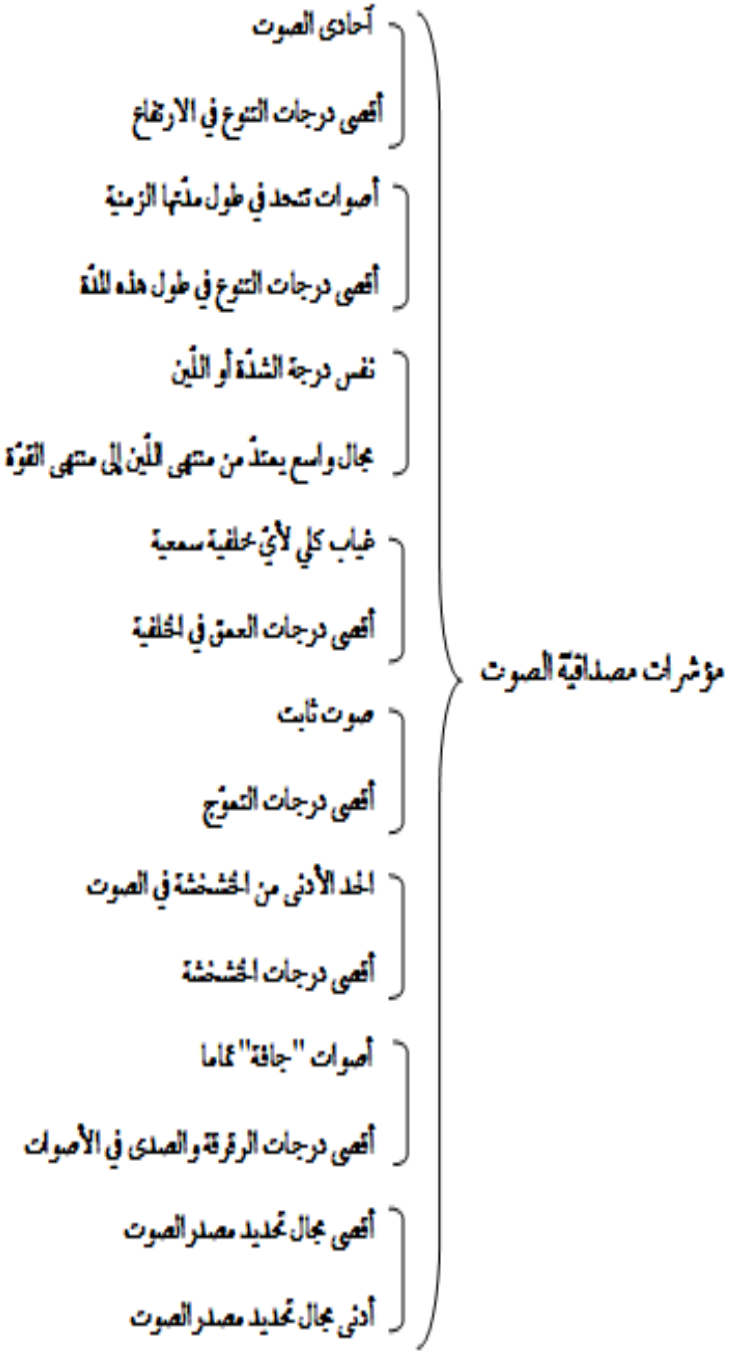
توهّمات أو سخريّة...". أمّا في مجال التّواصل السّمعي، فيعتبر غازي Gazi (117،2006)(21) أنّه بالإمكان استخدام الصوت لتمثيل البيئة وأعمال العباد وتفاعلاتهم وأنّ هذه التمثّلات تحاكي الأصوات أو، بدرجة أكثر تجريدا، تستخلص منها بعض الصفات المميّزة. ففي طرحه هذا، يرى غازي Gazi أنّ الصوت، سواء استعمل للعرض (للفعل أو للتفاعل) أو للتمثيل، يحتوي على منظومة أساسيّة معقّدة للتواصل فهو نتاج تمثّليّ للنّسيج المتداخل بين الشخص والمجتمع. فالمصداقيّة الصوتية، كما يرى فان لوفن (1999، 180)(22)، تشير إلى "نسبة الصحّة المنسوبة إلى حدث صوتي محدّد"، وتساعدنا " المصداقيّة الصّوتية في فهم كيفيّة دلالة الأصوات على وضعيّتها باعتبارها حقيقيّة أو وهميّة، صحيحة أو خياليّة.

سنقوم في هذه المرحلة بدراسة التمثيل الصوتي وقدرته على تمرير مصداقيّة الرّسالة الإشهاريّة وتقاطع الأنساق الصوتيّة الثلاث، بما فيها الموسيقى والمؤثّرات الصوتيّة والصوت السّردي، لتبليغ هذه الرّسالة وذلك من خلال الجمع بين مؤشرات "صيغة القول الصوتية " sound modality markers الثمان التي اقترحها فان لوفن(1999)، حيث تقوم تقديرات مصداقيّة حدث صوتي ما على أساس مدى استعمال الصوت للمعايير التالية:

- **مجال الارتفاع Pitch extent:** يرى سليم الحلو (1972، 13)(23) أنّ التعبير عن مجال الارتفاع لحدث صوتي معيّن يتمثل في المسار الصوتي لهذا الحدث بين حدوده للأصوات الغليظة والأصوات الحادة.
- **تنوّع الحركة الزمنية Durational variety**: إن التعبير عن التغيرات في المدّة الزمنية في حدث صوتي ما تتدرّج من أصوات ذات تركيبة زمنية متساوية وأخرى متنوعة في الطول أو القصر.
- **الشدّة واللّين Dynamic range:** يرى سليم الحلو (1972، 59)(24) أنّ التعبير عن الشدة واللّين في حدث صوتي معيّن يتدرج من

محافظة الأصوات على نفس درجة الشدّة أو اللّين إلى استعمال مجال واسع يمتدّ من منتهى اللّين Pianissimo إلى منتهى القوّةFortissimo.

- **عمق المنظورPerspectival depth**: إن التعبير عن عمق المنظور لحدث صوتي ما يتدرج من "التسطّح" Flat في التمثّل (غياب أي خلفية) إلى أقصى درجات العمق في الخلفية.
- **_التموّج Fluctuation range**: إن التعبير عن مدى التموّج في حدث صوتي ما يتدرج من غياب كلّي لتموّج الأصوات إلى أقصى درجات التموّج vibrato.
- **نقاوة الصوت Friction range**: يتدرج الصوت من أقصى درجات الصفاء والنقاء إلى أقصى درجات الخشخشة.
- **مدى الامتصاص Absorption range**: إن التعبير عن مدى الامتصاص يتدرج من الأصوات "الجافة" تماما إلى أقصى درجات الرقرقة والصدى في الأصوات.
- **الاتجاه Degree of directionality**: تتراوح بين الأصوات التي يسهل تحديد مصدرها إلى الأصوات التي يصعب تحديد مصدرها.


مؤشرات مصداقية الصوت
أحادي الصوت
أقصى درجات التنوع في الارتفاع
أصوات تتحد في طول مدّتها الزمنية
أقصى درجات التنوع في طول هذه المدّة
نفس درجة الشدّة أو اللّين
مجال واسع يمتدّ من منتهى اللّين إلى منتهى القوّة
غياب كلي لأيّ خلفية سمعية
أقصى درجات العمق في الخلفية
صوت ثابت
أقصى درجات التموّج
الحد الأدنى من الخشخشة في الصوت
أقصى درجات الخشخشة
أصوات "جافة" تماما
أقصى درجات الرقرقة والصدى في الأصوات
أقصى مجال تحديد مصدر الصوت
أدنى مجال تحديد مصدر الصوت

تساعدنا النقاط على السلّم في تقييم "مصداقيّة" أصوات محددة باعتبارها عالية/ مرتفعة أو منخفضة. وتُصنّف المعايير المختلفة بطريقة تمكّننا من تخفيض مواقع تلفّظها أو ترفيعها بنسب مختلفة، ممّا يؤدّي إلى العديد من التوضيبات المحتملة "لمصداقيّة الحدث الصّوتي". توجّه هذه التوضيبات تقييمات المستمعين حول "درجة أو مدى صحّة" الأصوات، لكن لا توجد معادلة ثابتة بين تقييمات "المصداقيّة" والنقاط على سلالم التّلفّظ. وكبديل عن ذلك، فإنّ "قيمة المصداقيّة "modality judgements لحدث صوتيّ ما تعتمد أساسا على نوعيّة الحقيقة الصوتيّة sonic truth المحبّذة في سياق معيّن(طبيعي، مجرّد، أو حسّي)، حيث يعود اختيار نوع محدد من "المصداقيّة" إلى التوجّه التشفيري coding orientation لذلك السّياق. ويقترح فان لوفن (1999، 160)(25) ثلاثة توجّهات لكيفيّة استعمال هذه المؤشرات التوضيحيّة في تقييمات المتقبل " للمصداقيّة " ممّا يؤكّد على وجود ثلاث أنواع من الحقائق الصّوتيّة وهي الحقيقة الطّبيعيّة والحقيقة الحسيّة والحقيقة المجرّدة الحسيّة:

- **التوجّه التشفيري المجرّد–الحسّي The abstract-sensory coding orientation**

لا يمكن لتمثيل الأصوات أن يكون مجرّدا تماما، وذلك لأنه يكاد يكون من المستحيل أن نكون غير عاطفيين في مجال الصوتيات. وتعتبر الموسيقى أكثر الأصوات تجريدا، ولكنها تبقى دائما مفعمة بالأحاسيس والمشاعر. وذلك باعتبار أن التجريد في الموسيقى هو متأت مثلا من ترشيد أو عقلنة استعمال الموسيقى للارتفاع أو المدة الزمنية في عملية التمثل، لكنّ عملية عقلنة الموسيقى لا تعني بالضرورة التخفيض في قدرتها على التعبير عن العاطفة. فبإمكان الموسيقى أن تكون مجرّدة وحسيّة في نفس الوقت. وفي السياق المجرّد–الحسّي، يكون التمثيل المجرد والتأثير العاطفي على

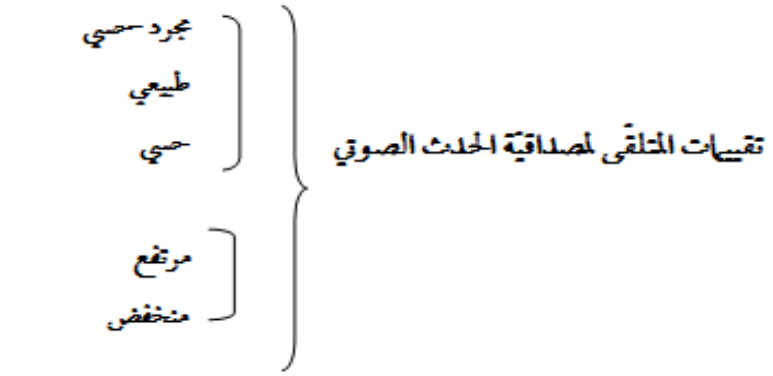
نفس القدر من الأهمية. وكلما كان الحدث الصوتي مجسما لهذا المعيار، كلما كانت مصداقيّة الحدث الصوتي أعلى.

➢ **التوجّه التشفيري الطّبيعي Naturalistic coding orientation**

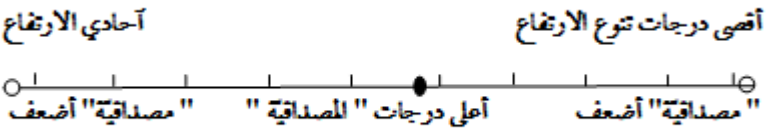
إن الذين يتبنّون توجّها تشفيريا مجرّدا-حسيّا في تقييمهم للمصداقيّة في الموسيقى الكلاسيكية، قد يتخذون موقفا مخالفا عندما يتعلق الأمر بالأفلام مثلا. ففي السيّاق الطبيعي يعتبر التوجه المجرد-الحسي المستعمل في الأفلام الكرتونية المتحركة غير مناسب، بينما يعتبر منهج المحاكاة والتشبه بما هو طبيعي أكثر ملائمة. ففي هذا المنهج يمكن تقييم الحقيقة من خلال التساؤل التّالي: هل كنت سأسمع نفس الشيء لو كنت حاضرا في مكان وقوع ذلك الحدث الصوتي. ففي حالة العرض يعتمد التوجه الطبيعي على نوع من الحيادية حيث لا يقع تخفيض مستوى التعبير ولا يقع أيضا الصعود به إلى مستوى الدراما والعاطفيّة، بل يكون التقييم مستندا على ما يعتبر طبيعيا ومتداولا والذي يرتبط بدوره بالمعايير الاجتماعية والثقافية. أمّا في حالة التمثيل فإن الممثليّات الطبيعية ترتبط أساسا بالأدوات التكنولوجية المستخدمة لهذا الغرض.

➢ **التوجه التشفيري الحسّي Sensory coding orientation**

في السياق الحسّي أو الحقائق الصوتيّة العاطفيّة التفاعليّة يمتزج العرض والتمثيل. فالهدف من فلم الرعب ليس تمثيل الخوف ولكن تمرير هذا الإحساس وتخويف المشاهدين. المهم هنا هو إلى أي حد يمكن للحدث الصوتي أن يؤثر على الأحاسيس ويدغدغ المشاعر. ويتأتى هذا التأثير نتيجة التّرفيع في مجال الموارد التعبيرية المستعملة.



يقع تقييم المشاهد للمصداقيّة الصّوتيّة على سلم متفاوت الحدّة. فعلى سبيل المثال، يمكن تصوير سلّم "مصداقيّة الحدث الصّوتي " لمدى الارتفاع في السياق أو التوجّه الطبيعي كما يلي:



5. تحليل الومضة الإشهاريّة لشركة الإتصال تونيزيانا Tunisiana

البناء الصوتي للومضة		الصورة
كمان، تشالو، قانون	الموسيقى	**رمز الزمن 00:00** تصوّر المشاهد الأولى حقول القمح وقت الحصاد ورجلا مع جراره، ثمّ رجالا يعملون في البناء، ثمّ امرأة في منزلها تقوم بالأعمال المنزلية، ثمّ مجموعة من الطلاب في الجامعة وأخيرا رجل في مكتبه
غنايتنا ليك للبذرة مزروعة فيك للصرح ابنيتو بايديك كل اللي أعطيتو من روحك للحلمة اللي عاشت فيك للفرحة اللي تحكي عليك	السرد	
	المؤثرات الصوتيّة	
قانون (arpeggio)	الموسيقى	**رمز الزمن 00:46** تبيّن المشاهد الأخيرة حسب التسلسل التالي فتاة تبتسم وتتطلع إلى جهة مجهولة ورجلا يسير مع صبي في شارع مهجور. ثم تتحول إلى شاشة سوداء مرفوقة بالرّسائل النصية وشعار شركة الاتصالات تونيزيانا.
غنايتنا ليك يالي في عينا قدرك علي	السرد	
	المؤثّرات الصوتيّة	

اعتمدنا في تحليل البيانات الصوتية للومضة على برمجيّة PRAAT v6 وبرمجيّة GoldWave v6.24 لتحديد الإرتفاع والإيقاع و شدّة الصوت. وبالإعتماد على النتائج التي تحصّلنا عليها لاحظنا أنّ الموسيقى التصويرية للجزء الأول من هذا الإعلان كانت مصاحبة بالغناء حيث تميّز صوت المغنيّة بمجال إرتفاع واسع (يمتدّ من 23.06 Hz إلى 475.18 Hz) مع اعتدال في القوّة أوالشدّة (يمتدّ من 64.38 dB إلى 79.88 dB) وتنوّع في الإيقاع (تمديد في الحركة الزمنية في صوت المغنيّة)مع استعمال الإهتزاز أو التموّج في بعض الكلمات. إنّ تفعيل مجال الإرتفاع والإيقاع والإهتزاز تمثّل إشارات إلى التوجه التشفيري الحسّي للحدث الصوتي . إنّ هذا التوجّه سبق وأن أكّده دافيد ماشن (2010، 178)(26) الذي اعتبر أنّ الإنسان يرنو إلى الترفيع في مجال الإرتفاع والإيقاع وشدّة الصوت عندما يريد التعبير عن مشاعره وحالته العاطفيّة التفاعليّة، كما يؤكّد ثيو فان لوفن(1999، 175)(27)، في نفس السياق، على أهميّة التموّج في التعبير عن الأحاسيس معتبرا أنّ التخفيض في التموّج عند التلفّظ يعبّر عن رغبة المتكلّم في ضبط النّفس، وأنّ الترفيع فيه هوتعبير قويّ للعوطف ومؤشّر على الحالة التفاعليّة .

لاحظنا أيضا أنّ استعمال الموسيقى في الجزء الأوّل من الومضة قد اشترك مع الكلام في التوجّه الحسّي باعتبارأنّ الموارد التّعبيرية للموسيقى شهدت هي أيضا تمديدا في مجال الإرتفاع والإيقاع وشدّة الصوت مع الإعتماد على الإهتزاز أو التموّج في الآلات الموسيقيّة الوتريّة (كمان، تشالو، قانون) ممّا يثري التوجّه الحسّي للكلام المنطوق.

النتائج التي تحصّلنا عليها مكّنتنا من تحليل البناء الصوتي للجزء الثاني من الومضة الإشهاريّة الذي يحتوي على الموسيقى والكلام، حيث تميّز صوت المعلّق بمجال إرتفاع معتدل(يمتدّ من 62.87 Hz إلى 297.54 Hz) مع انخفاض في شدّة الصوت (يمتدّ من 66.73 dB إلى

dB77.46) وإيقاع بطيء. تميّز صوت المعلّق، ايضا، بالهمس وكان خاليا من أيّ ضجيج أو عمق منظور أو تموّج صوتي (vibrato) أو خشخشة أو صدى، بل اتصف الصوت بالتسطّح في التمثّل وأقصى درجات الصفاء والنقاء، وهذه ليست صفات التمثيل الطّبيعي للصوت البشري ويعود ذلك، أساسا، إلى أنّ الصوت مسجّل بالأستوديو. هذه الخاصيات هي مؤشّرات للتوجّه المثالي المجرّد والحسّي لصوت المعلّق الذي كان من المفترض أن يمثل، الهدوء، والسيطرة، والصفاء والألفة لجعل المشاهدين يشعرون بالاسترخاء، ويصبحون أكثر ثقة وقربا من المتكلّم ومن المنتوج بصفة غير مباشرة، وبذلك تحقيق الهدف الأوّل للمستشهر للترويج لمنتوجه.

أبرزت النتائج أيضا أنّ التأثير العاطفي للصوت السردي تمّ دعمه باستعمال الموسيقى وذلك من خلال استعمال الآلات الموسيقيّة الوتريّة (قانون) للتموّج مع استعمال الموسيقى لمجال ارتفاع معتدل شأنها في ذلك شأن صوت المعلّق. كما لاحظنا أنّه قد تمّ في الجزئين الأول والثاني من الومضة الإشهاريّة التخفيض في استعمال السياق الطبيعي حيث تمّ استبدال الأجواء الطّبيعيّة بالغناء والموسيقى، حيث تمّت إزالة كلّ الأفعال التي ترمز إلى الحقيقة فبات المشاهد غير قادر على سماع صوت الجرّار أو العصافير أو العمّال في الحضيرة أو أيّا من الأصوات التي لها علاقة بالمشاهد في الومضةالإشهاريّة، ممّا يؤكّد أنّ الحقيقة الطّبيعيّة تمّ تعويضها بتمثيل أكثر تجريدا وعاطفيّة، يهدف إلى تحريك مشاعر المستهلك والتأثير عليه عاطفيّا.

الخاتمة

تمكّنت السيميائية من الإشعاع على مختلف العلوم الإنسانيّة فأصبحت منارة جديدة لفهم المنتجات الإعلامية والثقافية والفنية. إلاّ أن البحوث السيميائية في مجال العلوم الموسيقيّة وعلوم الإعلام والاتصال

والتّسويق لازالت تخطو خطواتها الأولى في العالم العربي ولم تنفتح كثيرا على مناهج وآليات التحليل السيميائي مقتصرة على ترجمة لبعض كتب المختصّين في السيميائيات من لغات أجنبية أو كتابات لباحثين في الميدان الأدبي انشغلوا، أكثر، بالدراسات السيميائية للإشهار، والمسرح، والموسيقى، والاتصال، ومختلف الممارسات الثقافية، وما تطرحه من مسائل نظريّة ومنهجيّة. كما أنّ البحوث الأكاديميّة لم تتمكّن من مقاربة الظواهر الثقافيّة والإعلاميّة من منظور المعنى وليس التأثير. نحن بحاجة إذن إلى تطوير المزيد من المناهج التحليلية التي تدرس دور الصوت والموسيقى في بلورة المعاني والمحافظة عليها، وإنّ اعتماد السيميائية الإجتماعيّة في دراسة العلوم الموسيقيّة وعلاقتها بعلوم الإتّصال والتّسويق لاستجلاء المعنى تفتح الباب واسعا أمام الباحثين لمزيد استكشاف الطاقات الكامنة لهذه الخطابات وفتح النقاش العلمي وتوسيع الأفق المعرفي لهذه العلوم.

الإحالات والهوامش

(1) أعمار (محسن)، الإشهار التلفزي: قراءة في المعنى والدلالة، مجلّة علامات، المغرب، عدد 18، 2002، ص.103

(2) بو طيب، (عبد العالي)، "آليات الخطاب الإشهاري"، مجلة علامات في النقد، المملكة العربية السعودية: المجلد 13، الجزء 49، نادي جدة الأدبي، 2003، ص. 117

(3) إبرير، (بشير)، "التحليل السيميائي للخطاب الإشهاري، دراسة في تفاعل أنظمة العلامات وبلاغة الإقناع"، مجلة اللسانيات واللغة العربية، الجزائر: عدد1، مخبر اللسانيات واللغة العربية، 2006، ص.21

(4) XU, Jian, "Interpreting Metaphor of Modality in Advertising English", *English Language Teaching*, Canada :Vol.4, No.2, 2009, p.118

(5) خشاب، (جلال)، "تجليات الموروث في الخطاب الإشهاري العربي"، محاضرات الملتقى الخامس السيمياء والنص الأدبي،الجزائر: 2008، ص. 2

(6) أعمار، (محسن)، "الإشهار التلفزي قراءة في المعنى والدلالة"، مجلة علامات، المغرب: العـــدد 18، 2002، ص. 103

(7) Toynbee, **(**Jason), "Speech, Music, Sound, By Theo van Leuwen," **Popular Music,**Cambridge: Vol.20, Issue.1, 2001, p.121
(8) Cotton, Bob & Oliver **,** Richard, **Understanding Hypermedia 2.000**, London: Phaidon Press Limited, 1997, p.80
(9)Sterne**,** Jonathan, **The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction**, Durham, Duke University Press, 2003, p.9
(10)Machin**,** David, **Analysing Popular Music, Image, Sound and Text**, London: SAGE Publication LTD, 2010, p.8
(11) كورنل، (جون)**، التلفزيون والمجتمع- الخصائص، التأثير، النوعية، الإعلانات**، ترجمة اديب خضور، دمشق: المكتبة الإعلامية، 1999، ص. 165
(12) Huron, David, "Music in advertising: An analytic paradigm", **Musical Quarterly**, USA : Vol.73, No.4, 1989, p.p. 557-574
(13) إبرير(بشير)، العنوان السابق، ص. 22
(14) زراد، (جنات)، " خطاب الجسد ونظام التواصل الإشهاري في المرويات الشفاهية الشعبية"، مجلة الأثر،الجزائر: 2008، عدد 7، ص.283
(15) بدر سيد (عبد الوهاب الرّفاعي)، "تقديم"، عالم الفكر، الكويت: 2007، عدد 3، مجلّد 35، ص. 5
(16) علاق، (فاتح)، "التحليلي السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر"، مجلة جامعة دمشق، سوريا: المجلد 25، العدد الأول، 2009، ص. 150
(17) حمداوي، (جميل)، "السيموطيقا والعنونة" ، عالم الفكر، الكويت، المجلد 25 ، العدد الثالث،1997، ص. 79
(18)Kress, **(**Gunther), **Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication**, USA, Routledge, 2010, p.54
(19) Machin**,(** David), **Analysing Popular Music, Image, Sound and Text**, London, SAGE Publication LTD, 2010, p.8
(20) -Kress**, (**Gunther) & Van Leeuwen**, (**Theo), **Reading Images: The grammar of visual design**, London, Routledge, 2006.
(21) **GAZI**, Angeliki, "Radio Sound in the Radio Future," **Recherches en Communication**, Université Catholique de Louvain *:* No.26, 2006, p.117
(22) Van Leeuwen, (Theo), **Speech, music, sound**, London, Macmillan Press LTD, 1999 p.180
(23) الحلو، (سليم)، **الموسيقى النظرية**، بيروت: دار مكتبة الحياة، 1972، ص.13
(24) المصدر نفسه ، ص.59
(25) Van Leeuwen, (Theo), **Speech, music, sound**, op.cit p.160
(26) Machin**, (** David), **Analysing Popular Music, Image, Sound and Text,** op.cit. p.178
(27) Van Leeuwen, (Theo), **Speech, music, sound**, op.cit p.175

مقوّمات الخطاب الموسيقيّ في فنّ "الرّزحة"

محمد بن حميدة*
mohamedbenhamida@gmail.com

"الكثير من تاريخنا الموسيقيّ لانعرف عنه شيئا يذكر، ليس بسبب طبيعة التّناقل الشفهيّ فحسب، بل الإهمال المزمن الذي تعرّض له النّشاط الموسيقيّ من جانب المؤرّخين والكتّاب العمانيّين"(مسلم الكثيري،2005، 55)(1). هكذا عبّر الباحث "مسلم الكثيري" عن استيائه من افتقار المكتبة العمانيّة لما يؤرّخ تراثا موسيقيّا عظيما ضاربا في القدم، يحمل في طيّاته ثقافة شعب كامل.

وقع الاعتناء بالبحث الموسيقيّ في سلطنة عمان متأخّرا نسبيّا حيث انطلق مع انبعاث مركز عمان للموسيقى التّقليديّة سنة 1983 أين بدأت عمليّتا الجمع والتّوثيق لما تبقّى من أنماط المأثور الموسيقيّ التقليديّ (جمعة الشيدي،2008،20)(2). وقد استشعرنا ثراء هذا المخزون الثقافي المكتنز في بعض الأنماط الموسيقيّة الّتي أمكننا الإطلاع عليها من خلال تواجدنا في سلطنة عمان، وتحديدا في ولاية "دماء والطائيّين" من محافظة شمال الشّرقية.

---

* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

الشّيء الّذي دفعنا للبحث في نمط من أنماط هذه المنطقة ألا وهو "فنّ الرّزحة"(3)، قصد محاولة فهم مكنون الخطاب الموسيقي الذي يحتويه.

وبما أن تحديد الخطاب الموسيقيّ يكمن انطلاقا من عناصر فنيّة مترابطة ومتفاعلة فيما بينها(4)، ارتأينا ضرورة القيام بتقديم مقاربة تحليليّة لـنوع من أنواع "الرّزحة"(5)يسمى بـــ"رزحةالقطّافي" قصد محاولة الكشف عن أهم العناصر والخصائص الفنيّة التي تميزه، والأساليب المعتمدة في تبليغ و بلورة معاني خطابه الموسيقيّ.

1. "رزحة القطّافي":

1.1.تعريف فنّ"الرَّزْحَهْ":

فنّ "الرّزْحَهْ"هو نمط من أنماط الموسيقى التقليديّة العمانيّة، وهو قديم قدم الإنسان على أرضها، ويكاد يكون الأول من حيث التّرتيب والشّهرة بين أنماط الفنون الموسيقيّة التّقليديّة في سلطنة عمان(جمعة الشيدي، 2008، 119)(6)، وذلك لحضوره في جل المناسبات الاجتماعيّة للقبائل العمانيّة منذ القدم وحتى وقتنا الرّاهن(7).

2.1.العناصر المكوّنة لـ"رزحة القطّافي"

تنبني "رزحة القطافي" على ثلاثة جوانب أساسيّة ترتبط فيما بينها ارتباطا وثيقا وهي: الجانب الشعريّ (نَسْبُ وإلقاء الشّعر)، الجانب الموسيقيّ (التّغنّي بالشّعر، قرع الطبول) وجانب الأداء الحركيّ (الرّقصة الجماعيّة، المبارزة بالسّيف). ولضيق مجال البحث، سنقوم في إطار هذا

المقال بتناول الجانبين الشعري والموسيقي بالإهتمام، لمحاولة فهم العلاقة التي تربطهما.

1.2.1. الجانب الشعريّ:

شعر الرّزحة هو شعر "نبطيّ" يشبه الشّعر الفصيح في الوزن الموسيقيّ والإيقاع الصّوتيّ والشّكل البنائيّ ولا يختلف عنه إلاّ في عدم التزامه بحركات الإعراب وقواعده النّحويّة والصّرفيّة".حيث يحتوي على مفردات اللّغة العاميّة العمانيّة المليئة بالصّور الشّعريّة والمضامين الثّقافيّة المحلّيّة. وهو نتاج لمساجلات شعريّة بين شاعرين (8)يتميّزان بموهبة عالية وقدرة على النّظم في مختلف الأغراض(9). ينبني شعر "الرّزحة" على شكلين أساسيّين هما "المَقْصَبْ" و" الشَّلَّهْ". يتكوّن الشّكل الأوّل من عدد من "الشّلات" الشّعريّة المغنّاة، قد يتألّف أقصرها من شلّتين، وتتكون الشلّة في العادة من بيتين شعريّين"(جمعة الشّيدي، 2008، 119)(10)

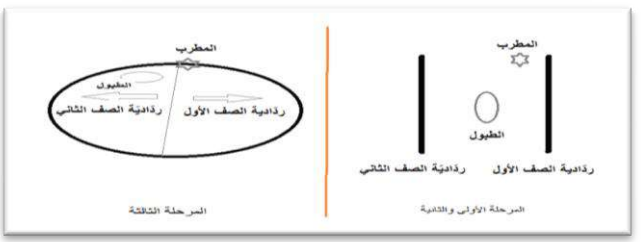
2.2.1.الجانب الموسيقيّ:

التغنّي بالشّعر(11) " هو عنصر من عناصر الجمال في الشّعر، ولا يقلّ أهمّيّة عن ألفاظه ومعانيه، وحُسن الإنشاد قد يسمو بالشّعر من أحطّ الدّرجات إلى أرقاها، كما أنّ سوء الإنشاد قد يحطّ من قدر الشّعر الجيّد، ويلقي على ألفاظه العذبة ومعانيه السّامية ظلالا تخفي ما فيه من حسن وجمال... "(أنيس ابراهيم، 1972، 181)(12). وفي "الرّزحة" لا يقلّ الجانب النّغمي أهميّة عن الجانب الشعريّ فهو يلازمه، ويُعتبر ركيزة من ركائز إلقائه، وعنصرا ثابتا في تبليغ خطابه. وهو عند روّاد هذا الفنّ شيء

أساسيّ لا يمكن فصله عن الكلام، لما يقوم به من تجميل للصّور والمعاني الشّعريّة التي أرساها الشّاعر(يسمى الشّاعر في فن "الرّزحة" بـ"المِهْوِي"). إنّ التّغنّي بالشّعر في فنّ "الرّزحة" يسمّى بـــــ"الطَّرَبْ" والمؤدّي يسمّى بـــــ"المُطْرِبْ".و يسمّى الشّاعر بـــــ(المِهْوِي) وهو يقوم أحيانا بوظيفة المُطْرِبْ" إذا كان حسن الصوت. و"الطَّرَبْ " هو حوار بين " المُطْرِبْ " ومجموعة من المردّدين يُدْعَوْنَ بـــــ "الرَدَّادِيَّهْ"

3.1.كيفيّة الأداء في "رزحةالقطّافي":

الأداء في"رزحة القّطافي" هو عبارة عن عمليّة تنغيم لـ"شلّة" واحدة مختارة الغرض، تتكوّن من قسمين وهما "الرَّسْغَهْ" (للصّفّ الأوّل) و"الوَجِيبَهْ" (للصّفّ الثّاني) .



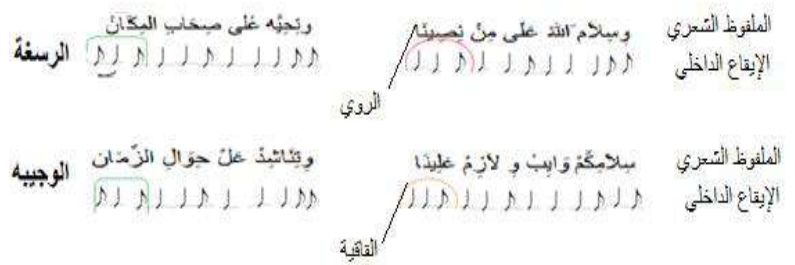
يشتمل الأداء على ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: يقوم فيها "المطرب" بغناء ما يسمّى بـــ "اللاّل" وهو عبارة عن أداء صوتيّ يقوم من خلاله بتحديد العناصر الأساسيّة للغناء من الملفوظ المغنّى واللّحن وسرعة الأداء.

المرحلة الثانية: يقوم فيها "المطرب" بتحفيظ كلمات الشّطر الأوّل من الشلّة (الرّسغة) ثمّ الشّطر الثّاني (الوجيبة).

المرحلة الثّالثة: تنتقل المجموعة إلى مرحلة "الكسرة" (دخول الإيقاع) ، وذلك بإدخال العنصر الإيقاعيّ، والعنصر الحركيّ.

2.مقوّمات الخطاب الموسيقيّ في "رزحة القطّافي"

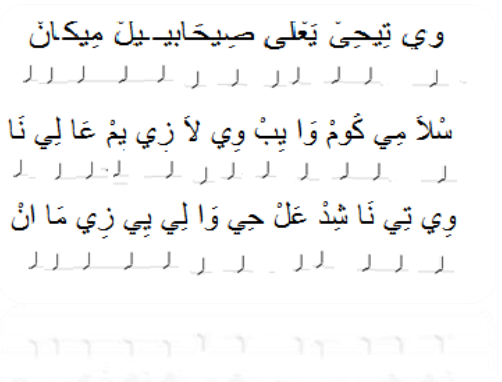
1.2.الملفوظ الشعريّ(الإيقاع الخارجيّ) (13)

نتبيّن من خلال ما سبق النّظام البنائيّ لشعر "رزحة القطّافي" وما يحتويه من تناظر على مستوى الوزن الشعريّ والرويّ والقافية.

2.2.الملفوظ المُغَنَّى:

يقوم "المطرب" في هذه المرحلة بتحديد الملفوظ المغنّى من خلال تنغيم كلمة "اللاّل" مستعملا بعض المدود لتطويع الملفوظ على اللّحن

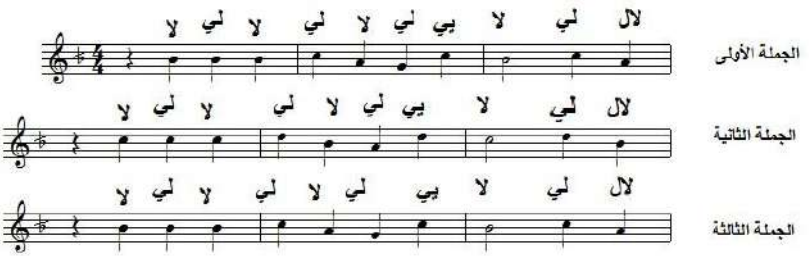
المختار مثل (يـي–لي –لا١). وبعد ذلك يقوم بإلقاء كلمات "الرّسغة"الّتي سيردّدها "الردّاديّة" من بعده:

وأخيرا ينتقل "المطرب"بعد تأكّده من تحفيظ "الرّسغة" إلى إلقاء "الوجيبة" مرّة واحدة .



وبعد الانتهاء من تحفيظ كلمات "الوجيبة"، يقوم "المطرب" و"الرّدّاديّة" مباشرة إلى أداء المرحلة الأخيرة من "رزحة القطّافي" المسمّاة بـ"الكَسْرَهْ"(14) بمصاحبة الإيقاع الموسيقيّ "لرزحة القطّافي" على طبلي "الكاسر"(15)و"الرّحماني"(16).

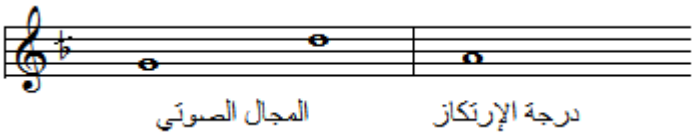
3.2.البناء اللّحني:

النصّ الموسيقيّ:

- يشتمل النّصّ الموسيقيّ على فقرة تتكوّن من ثلاث جمل موسيقيّة تتضمّن نفس المسار اللّحنيّ ونفس الخلايا الإيقاعيّة.

فالجملة الثّالثة هي إعادة للجملة الأولى أمّا الجملة الثّانية فهي تنويع(17) للجملة الأولى على درجة "الكردان" .

يعتبر هذا البناء النّغميّ بسيطا وخال من التعقيد مما يضمن لممارسي هذا النّمط القدرة على أدائه وتبليغه.

- ينبني المسار اللّحنيّ حسب النّصّ على خمس درجات تمتدّ من درجة "النّوى " إلى " درجة "المحيّر". أمّا درجة الارتكاز فهي درجة"الحسيني".وهذا العرض يحيلنا مباشرة لجنس من أجناس الموسيقى العربيّة وهو جنس "بيّاتي حسيني".

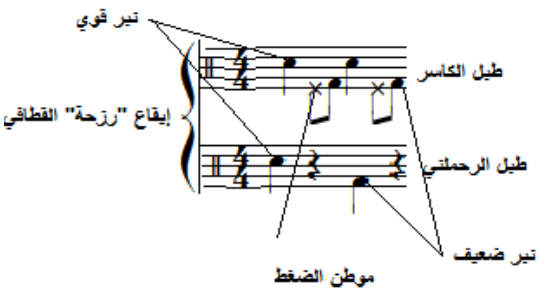


4.2.الإيقاع الموسيقيّ:

يتألّف من خطّين إيقاعيّين لطبلي "الكاسر" و"الرّحماني".

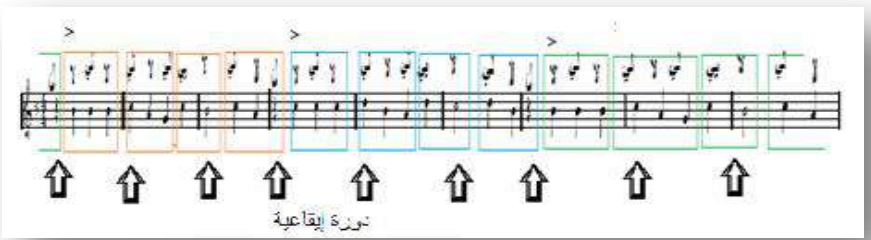
يوظّف الطبل الأوّل في أداء شكل إيقاعيّ(18) ثابت متكرر، بينما يوظف الثاني لأداء أشكال وتلوينات إيقاعية مختلفة.

سنقتصر في هذه الصفحات بعرض الإيقاع الموسيقيّ "لرزحة القطّافي" من خلال تَرَاكُبِ (la superposition) الأشكال الإيقاعيّة المميّزة للخطّين الإيقاعيّين.

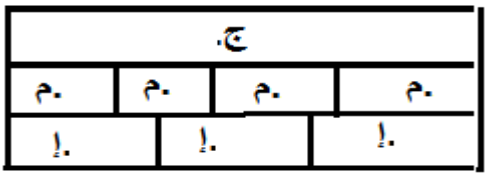


5.2. علاقة الإيقاع الموسيقيّ بالملفوظ المغنّى:

عند الإستماع للملفوظ المغنّى، نستنتج أن الإيقاع الدّاخليّ لهذا الملفوظ يعتمد التّقسيم الثّلاثيّ كما يتبين ذلك في التدوين التالي:



إلاّ أنّ هذا التّقسيم يختلّ عند دخول الإيقاع الموسيقيّ الذي يعتمد التّقسيم الرّباعيّ. ومن خلال تحليلنا للعلاقة الّتي تجمع الملفوظ المغنّى بالإيقاع الموسيقيّ وجدنا أن المعنى الموسيقيّ يكتمل كلّما اتحدت هذه الخطوط الإيقاعية في نقطة بداية مشتركة مشكّلة تركيبا إيقاعيّا جديدا يتولّد من تكرار وتناوب الوحدات البنائيّة (19) المكوّنة لهذه الخطوط بطريقة مترابطة(20).



الاستنتاجات العامة:

لقد تضمّن الخطاب الموسيقيّ لهذا النّمط الغنائيّ عديد العناصر الفنّيّة والأساليب الأدائيّة التي اعتمدها "الباثّ" (المطرب)، لتبليغ رسالته لــ"المتقبّل(الردّاديّة) بطريقة تتناسب ومستوى ادراكهم الجماعيّ. من أهمّ هذه الخصائص نذكر:

*الإعتماد على هيكل شعريّ منتظم البناء يعتمد نظام التّكرار والتّناظر ويتركز على لهجة عامّيّة يفهمها الجميع.

*الإعتماد على نظام لحني مستساغ ومتداول في المجتمع المدروس والمتمثل في اعتماد مقام البياتي .

*الإعتماد على أرضية إيقاعيّة تعتمد إيقاعا خليجيّا ينبني على تعدّد الخطوط الإيقاعيّة .

* وجود علاقة تكامل وترابط بين كلّ من الجانبين الشّعريّ والموسيقيّ في بلورة معاني الخطاب الموسيقيّ.

حاولنا من خلال هذه الدراسة تسليط الضوء على بعض الخصائص الفنّيّة والأساليب التعبيريّة لفنّ "الرّزحة" الّذي يتميّز بتعدّد واختلاف أنواعه على مستوى الشّكل والأداء، وتداخل عناصره الفنّيّة من شعر وموسيقى وأداء حركيّ، ولاحظنا كيف أنّ العنصر الموسيقيّ يعتبر رافدا من روافد تبليغ خطابه الشعريّ، و لعل دراسة الجانب الحركي في هذا الفن يمثل بالتأكيد إضافة مهمة يمكن من خلالها الإلمام بمختلف عناصر "الرزحة"، ويمكن أن تكون موضوعا مفتوحا أمام الباحثين للخوض فيه والغوص في حيثياته.

الهوامش والإحالات:

(1) الكثيري، (مسلم)، **الموسيقى العمانية مقاربة تعريفية وتحليلية**، مسقط، ط1، مركز عمان للموسيقى التقليدية، 2005، 192ص.

(2) الشيدي، (جمعة)، **انماط المأثور الموسيقي العماني دراسة توثيقية تحليلية**،السيب، مركز عمان للموسيقى التقليدية،2008، 373ص.

(3) بنحميدة،(محمد)، **فن الرزحة بسلطنة عمان من خلال العرس التقليدي بولاية"دماء والطائيين**،بحث لنيل شهادة الماجستير، اثنولوجياالموسيقى،إشراف فيصل القسيس، بحث غير منشور،2014/ 2015.

(4) الزواري،(الأسعد)، في ماهية الخطاب الموسيقي، الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية،تونس، جامعة صفاقس، أفريل 2014

(5) فن الرزحة يتضمن ثلاثة أنواع من أشكال الغناء والأداء الحركي، وكل شكل منها يحمل مسمى خاص به تبعا للعناصر الفنية التي يتضمنها كل نوع ، وهذه الأنواع في مجتمع بحثنا هي :"السيّاريّة، القطّافي"،"النّاحية الطويلة"،"الناحية القصيرة"

(6) الشيدي، (جمعة)، **العنوان السابق**.

(7) ان الرزحة في عرف الناس هي وسيلة التعبير الجماعية في كل ما يريدون عقده من أمر يهم مجتمعهم، فكانت وسيلة لإعلان حرب على عدو أو إعلان إنتصارعليه،أو وسيلة للتوسط بين القبائل في صلح، أو المناسبات الإجتماعية كالأعراس وغيرها

(8) المساجلة الشعرية هي شكل من أشكال التنافس بالشعر بين شاعرين اثنين إذ يقوم الأول بنسب مقطع شعري على وزن وموضوع محدد ليردّ الثاني ملتزما بنفس القافية والموضوع الذي حدده الأوّل.

(9) يتناول شعر "الرزحة" عديد المواضيع و الأغراض المتنوعة بتنوع الأحداث التي تخصّ القبيلة ونظامها الإجتماعي والسياسي و الديني مثل الفخر والمدح والشّجاعة والنّصح والوعظ والهجاء إلى غيرذلك

(10) الشيدي، (جمعة)، **العنوان السابق**.

(11) التغنّي بالشعر هوإنشاده وترتيله، وتغنّى الرجُل بشعرهِ أي غنّاه وأنشده.

(12) أنيس، (ابراهيم)، موسيقى الشعر، دار القلم، مصر، 1972، ص181

(13) الإيقاع الخارجي هو الذي يرتبط بعنصري الوزن والقافية

(14) "الكسرة" تطلق على القسم الذي يدخل فيه الإيقاع الموسيقي

(15) الطبل الصغير

(16) الطبل الكبير

(17) التنويع هو عبارة عن اعادة لنفس الصياغة الإيقاعية واللحنية مع تغيير المجال الصوتي

(18) نتبنى خلال هذا البحث مصطلح "الشكل الإيقاعي" الذي اعتمده سيمحا أروم في بحوثه المتعددة حول الإيقاع بدلا عن مصطلح"وزن" أو "دورة إيفاعية

(19) الوحدات البنائية تستخرج من خلال عملية التقطيع التي ترتكز على اختلاف انبر والشدة

(20) ج : الجملة الموسيقية الواحدة ،- م : الإيقاع الثلاثي للملفوظ المغنى - إ : الإيقاع الموسيقي

أهميّة المشيرات الاجتماعيّة في تحليل الموسيقى الصوفيّة:
قصيدة "يا نسيمة الخزامى" من موروث الطريقة المدنيّة أنموذجا

منير التريكي *
mtriki2001@yahoo.com

كريم التريكي **
kimotriki80@yahoo.fr

1. الإطار النظري

1.1. مباحث المشيرات الاجتماعية في علوم اللغة والسيميائية

تنبع دراسات المشيرات من الإبهام الحاصل في تأويل إحالة المشيرات اللغوية في بعض الملفوظات والذي يتطلب العودة إلى عملية التلفظ والأطراف المشاركين فيها (التريكي 1989، قيسبان 1976). وقد بينت الدراسات التداولية سعة انتشار ظاهرة المشيرات في جميع مستويات اللغة (جولي 1973، آنفيلد 2003) حتى بلغ الأمر لدى بعض اللغويين إلى

* جامعي وباحث في تحليل الخطاب

** باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

الحديث عن وجود مؤشرات في جميع مستويات اللغة تعطي انطباعا بالذاتية أو الموضوعية.

وتجدر الإشارة أن المشيرات تفترض علاقة معقدة وغير مباشرة بين اللغة والواقع. وهو ما بينته دراسات نيزيا (2005) عن مفهوم المسافة في اختيار الضمائر، وشتراوس (2002) عن إنجليزية التداول اليومي (انظر كذلك بيكيت ومن معه 2008، هانكس 2009، آنفيلد 2003). وكان التريكي (1989) بين وجود وساطة ثلاث عوامل في اختيار المتكلم للمشيرات وهي: الإيديلوجيا السائدة في مجتمع ما ومشاعر المتكلم في لحظة التلفظ وفعل المناورة.

ورغم توجه بعض اللسانيين إلى الحديث عن اعتبارات كونية في اختيار المشيرات فإن معتقدات المتكلم ومرئياته عن الكون تحدد المشيرات التي سيستعملها. فقد بينت دراسة غلوفر (2000) أن درجات القرب والبعد ليست موضوعية بل هي نتاج لمناورات المتكلم. كما استعمل فاولر مفهوم الالتفات (1986) للحديث عن قدرة المشيرات على الإشارة إلى وضعيات غير متوقعة. يضاف إلى ذلك الأنساق الجماعية لماء الوجه وآداب المعاملة والأعراف الاجتماعية والتي تحدد بعض الخيارات المحبذة للمشيرات، كما ورد في دراسة جربوع (2010) عن العامية الأردنية (انظر كذلك براون ولافينسون1987، يو2005، ليتش 1980، قرين 1989، موراند 1996، فرايزر 1990).

كما توجد عوامل نفسية واجتماعية معقدة وراء اختيار المشيرات. فقد بين آرقمان (2007) وجود علاقة متينة بين درجات القرب والبعد التي تعبر عنها المشيرات وبين مشاعر المتكلم (كافي وجاني 1994). إلى ذلك بينت دراسات أخرى ذات طابع اجتماعي أن مفاهيم موطئ القدم والتأطير والجانب المسرحي هي مفاهيم هامة لدى قوفمان (1981، 1983، 1986) لبيان فعل المناورة في اختيار المشيرات (انظر كذلك آرقمان 2009). يضاف

إلى ذلك البعد الأجناسي في اختيار المشيرات، وارتباط المشيرات بالجهة ودرجات التزام المتكلم بصحة الخبر (موشين 2000) وبالبعد البلاغي (سولومان 2010) والجانب النصاني (كورنيش 2008). وتجمع الدراسات على تعدد وظائف المشيرات (أوو 2007). فإضافة إلى الجانب التداولي للمحادثة (موندادا 2007) الذي بين كيف تبرز ذات المتحدث تدريجيا من خلال المحادثة (انظر كذلك ولاميريكس ومولدر 2009)، فقد أبرزت الدراسات الجانب السيميائي للمشيرات حيث تتداخل الكلمات مع فعل الإشارة اليدوي أو حركات البدن وهيئاته (آنفيلد ومن معه 2007). فقد بينت الدراسات وجود وظيفة تداولية لوضعيات البدن (روث 2004). وعليه يتضح وجود بعد ركحي مسرحي للمشيرات (التريكي والسلامي/ البقلوطي 2002، زوبنيك 1994) إضافة إلى البعد النفسي.

ولعل أهم جانب في دراسة المشيرات الاجتماعية هو علاقتها الوثيقة بالهوية حسب نظرية الهوية الاجتماعية (تاجفيل 1979). هذه النظرية تقول إنه ليس للفرد ذات واحدة بل ذوات تتحدد في إطار دوائر متسعة للانتماء الاجتماعي (تيرنر ومن معه 1987). أي أن للفرد انتماءات اجتماعية مختلفة ومتعددة في نفس الوقت. ولا يتحدد داخل المجموعة إلا بالمقارنة مع ما يصنف خارجها. ويكون ذلك عبر معايير للتحديد الاجتماعي (آسفورثومايل 1989). فالانتماء الاجتماعي يكون من خلال الإحساس بالتماهي مع مجموعة من الناس وبالخصوص مع ما يميزها اجتماعيا والقيام بما يتماشى مع هذا الإحساس. وعليه فإن عملية الانتماء هي عمل سياسي، حسب فرضية رد الاعتبار للذات (تاجفيل 1979). وقد نتج عن هذه النظرية منهج بنائي للهوية. كما تولدت مفاهيم تفرقع الذات (كويرك 1986) إلى مواقع عديدة للذات (هيرمنزوكامبن 1993) والتكلم من البطن (باختين 1929) والمفهوم الحواري للذات (هيرمنز ومن معه 1992، هيرمنز ، موندادا 2007، سنتكلير ومن معه 2001).

كل هذه الإسهامات مهدت لإمكانات الاستفادة من مفهوم المشيرات في تحليل الخطاب عموما والخطاب الموسيقي خصوصا.

2.1. المشيرات في الخطاب الموسيقي:

يرى كوك (1990 ص 12) أن التأليف الموسيقي ليس مختزلا في صناعة أصوات مفيدة أو مناسبة بل هو في خلق سياقات يمكن فيها إدراك تلك الأصوات على أنها مفيدة موسيقيا. والمقصود هنا هو خلق الشروط المناسبة لتمكين المستمعين من إضفاء دلالات على الموسيقى (تشمل سلوكهم خارج المسرح وصورتهم ومظهرهم ونوعية الصوت والكلمات). وقد ميز كوك (2001 ص 176) بين تيارين طاغيين في علوم الموسيقى وهما تيار هانسليك القائل بأن الدلالة متجذرة في الموسيقى وتيار أدورنو القائل بأن الموسيقى هي بناء اجتماعي صرف.

ولا مناص هنا من التركيز على الدراسات المهتمة بالبعد الاجتماعي في الموسيقى، ومن أعلامها ماكس فيبير الذي يقول إن الصوتية الوظيفية هي تعبير عن الحدس العقلاني في الحداثة الغربية، وثيودور أدورنو الداعي إلى التركيز على دور الموسيقى في صناعة الثقافة. ولئن عيب على هذا التوجه اقتصاره على دراسة تلقي الموسيقى لا إنتاجها، وتركيزه على الجانب الاجتماعي في الموسيقى وتجاهله الجوانب الأخرى، ونظرته الاستعلائية غير النقدية، وتسليمه بالمفارقة الاجتماعية بين راق ومتدن بدلا من مساءلتها، وعدم القدرة على تفسير كيف يستعمل أغلبية البشر الموسيقى ويستمتعون بها ويجدون فيها معان، فإن مزاياه تفوق سلبياته (كوك 1990 ص 11). فكما ذهب إلى ذلك ناتل (1975 ص 71)، فإن الموسيقى جزء لا يتجزء من المجتمع. إذ لا توجد ثقافة واحدة أو حضارة واحدة أو أي مجموعة بشرية مهما كانت بعيدة عن المدنية ليس لها مدونة موسيقية سواء كانت راقية أو متدنية (وشوتز 1951 وأدورنو 1941).

وتتحدد الهويات الموسيقية عندما تجتمع مجموعة من التجارب الشخصية مع عضوية مجموعات اجتماعية عديدة مثل العائلة والدولة الأمة لتشمل الأذواق الموسيقية والقيم والممارسات (مثل أنشطة التلقي كالاستماع أو الرقص) والمهارات والمعرفة. كل هذه الجوانب مرتبطة بكيفية اكتساب أو نقل هذه الأذواق والقيم والممارسات والمهارات والمعرفة (جرين). فالموسيقى خطاب اجتماعي ينقل إلينا معتقدات وقيم وأعراف مجتمع ما. وبفضل الموسيقى يمكن نقل هذه القيم من جيل إلى آخر. ويزعم غاديكيوتيس وبالتزيس (2010 ص 144) أن بإمكان الموسيقى أن تلعب دورا أساسيا أو ثانويا في تمكين الناس من التعبير عن أنفسهم ومن تشكيل صورة معينة عن أنفسهم. هذا الإدراك لوظيفة عامة للموسيقى في تحديد معالم الهوية الموسيقية قد يوجه ميولاتنا لأجناس موسيقية محددة. فقد يستمع الناس لجنس موسيقي معين حتى يحصلوا على القبول (الاندماج) في مجموعة اجتماعية محددة (هارغريفز ونورث 1997) أو للتميز عن الآخرين. مما يطرح السؤال: هل نستطيع انطلاقا من أهمية الموسيقى لأحد ما التنبؤ بميولاته ومكارهه؟

وفي هذا المضمار نرى أن الموسيقى أساسية في نشر القيم الثقافية. فلها دور إخباري، وتربوي، وتعليمي. إن افتراض قدرة الموسيقى على التأثير سلبا أو إيجابا على أعمال الناس يتطلب أن يسائل الباحث قدراتها التواصلية ويكشف عناصر العمل الموسيقي التي يقوم عليها العمل. لا بد من كشف الطبقات السيميائية بما فيها الاعتبارات النصية (بما فيها الكلمات والموسيقى) والتناصية والمقامية. ولا بد من نقد الكلمات من حيث: ترجمة حياة الفنانين، واللهجة والجندرة ودرجة الفصاحة، والتركيز على النص الموسيقي نفسه. لكنها قد تستعمل (في كلماتها) لتصفية حسابات شخصية وتهديد ماء الوجه لدى الآخرين والعنف اللغوي. كما أن الموسيقى قد لا تخلو من التوظيف العنصري. هنا نشير إلى الدور الهام الذي تلعبه موسيقى

القوة البيضاء في تحريك وتجنيد التيارات السياسية والاجتماعية العنصرية لاستقطاب الشباب الجدد وزرع هوية جماعية عنصرية وجمع مبالغ مالية كبيرة لتمويل مشاريع عنصرية.

وانطلاقا من نظرية نيلسون (1999) الظاهرتية للموسيقى باعتبارها متعددة الأطياف والأبعاد لرسم علاقة عالم الموسيقى بنا، ومن القناعة بأن تعلم الموسيقى والإبداع الموسيقي هي بالأساس نتاج الفعل البشري، فيترتب على ذلك ضرورة اعتبار الفعل البشري الظاهرة الأساسية التي ينبغي تحليلها في ممارسة الموسيقى داخل المجتمع وفي برامج التربية الموسيقية. وهذا يحيلنا على أعمال غوفمان ومدرسة شيكاغو في علم الاجتماع وما يسمى بالتحليل الاجتماعي الأصغر وهو منهج قائم على الطابع المسرحي لمعاملاتنا. حيث يعتبر التفاعل بين الناس أداء تحدده البيئة والمخاطبون. وقد بني عليه فيركلاف التحليل النقدي للخطاب.

هذه الأدبيات أدت إلى الإقرار بأهمية الجوانب البصرية في تفاعل الجمهور مع الأغنية. فقد لاحظ المنظرون مفارقة الإبداع وشركات الإنتاج الموسيقي بتزايد أهمية ودور شركات الإنتاج الموسيقي في رسم صور معينة عن الفنانين، وذلك من خلال استعمال لغة موسيقية وأخرى بصرية. كما نبهوا إلى خطر تسوية المعايير بحيث تقوم شركات الإنتاج الموسيقي باعتبار الموسيقى بضاعة تروج كغيرها من البضائع لزيادة الربح (أدورنو وهوركهايمر 1979). وكما ذهب إلى ذلك فريث (1996 ص 25)، إن أردنا أن نفهم أي نوع من القيم التي نضفيها على الموسيقى، علينا أن نتساءل لماذا نضفي قيمة على نوع من الموسيقى أو الصوت أو المظهر أو أداء معين بدلا من أنواع أخرى. فلا بد من النظر إلى كيفية استعمال الخطاب باعتبارها إجراءات مسلمة حول ماهية الموسيقى. إن الموسيقى تعكس شرائح ثقافية. إذ يمكننا تحديد نمط الموسيقى من خلال الملبس وتسريحة الشعر وكيفية الوقوف كأن يصطف الموسيقي مع التلقائية بمشاعر معادية للبورجوازية.

إن الشرائح الثقافية تجمع عناصر مختلفة لتوصل صورة عن نمط عيش محدد. وتبرز هنا أهمية مفهوم رأس المال الثقافي لدى بورديو (1986).

3.1. مربط الفرس: وجاهة المشيرات الاجتماعية في الخطاب الموسيقي

حدد آريكسون خمسة توجهات للبحوث السابقة للتحليل العرقي المصغر وهي: تحليل المقام وعلم أعراق الاتصال والتفاعلية الرمزية وتحليل المحادثة. أما التوجه الخامس فيأتي من القارة الأوربية ويرى عملية الاتصال ممارسة خطابية تعكس علاقات القوة بين فاعلين اجتماعيين رهانها الهوية والقيم والميولات الموسيقية (منهم بورديو 1977 وهابرماس 1979 وفوكو 1979 وباختين 1981). فإن كان تعلم الموسيقى والإبداعات الموسيقية بالأساس نتاجا لفعل بشري فإن الفعل البشري ينبغي أن يكون الظاهرة الأساسية القابلة للتحليل. ولعل مدرسة شيكاغو التي يعتبر غوفمان أهم أعلامها هي الرافد الرئيس لهذه المقاربات. تأتي بعد ذلك مقاربة فيركلاف (1995) للتحليل النقدي للخطاب الذي بنى منواله على طرح غوفمان. ومفاد هذا التوجه هو أن تحليل الخطاب متجذر في الممارسة الاجتماعية الثقافية. ذلك أن مفهوم الخطاب يشمل اللغة المكتوبة والشفاهية مع أنظمة سيميائية أخرى مثل الموسيقى والغناء والتواصل غير الكلامي مثل تقاسيم الوجه وحركات الجسم والصور والأفلام (شولياراكي وفيركلاف 1999 ص 38).

ولعل ما يهمنا في بحثنا هذا هو القرائن التي نستخلصها من الحضور الركحي للفرقة مثل اللباس وطريقة الجلوس والاصطفاف وتراتبية اتخاذ القرار. فقد بينت بعض الدراسات البعد الهرمي التراتبي لفرق الإنشاد الصوفي (السويسي 1998 صص 57–62). ومن شأن هذه التراتبية أن تؤثر في هيئة وطبيعة تركيبة الفرق المنشدة وآلية اتخاذ القرار فيها. فإن أضفنا إلى ذلك البعد المسرحي الركحي والرغبة في إيجاد انطباع تأثيري انبهاري لدى الجمهور فإن هذا الجانب الركحي يعد مليئا بالمشيرات الاجتماعية.

2. منهجيّة البحث:

اتبعنا في هذا البحث خطوات منهجيّة لدراسة مثال غنائي من موروث الطريقة المدنية ومعالجةُ كلِّ ما يتعلّق به معالجة علميّة. حيث اعتمدنا مراوحة بين المنهج الوصفي والمنهج النقدي. ويقوم المنهج الوصفي أساسا على الاهتمام بدراسة الوحدات الاجتماعيّة بصفتها الكلّية ثمّ النظر إلى الجزئيّات من حيث علاقتها بالكلّ الذي يحتويها أي أنّ منهج الدراسة الوصفي هو نوع من البحث المتعمّق في فرديّة وحدة اجتماعيّة سواء كانت هذه الوحدة فردا أو أسرة أو قبيلة أو قرية بهدف جمع البيانات والمعلومات المستفيضة عن الوضع القائم للوحدة، وتاريخها وخبراتها الماضية ثمّ تحليل نتائجها.

ولعلّ من أهمّ أسباب اختيارنا لهذا المنهج هو ما رصدناه من مزايا لأنّ هذا المنهج يُستخدم في دراسة حالة ما، والتي تتمثّل في بحثنا في الطّريقة المدنيّة بجهتي قصيبة المديوني وصفاقس، فبذلك تمكننا من تقديم دراسة شاملة متكاملة ومعمّقة ويرجع ذلك إلى عدم تشتيت الجهود في دراسة حالات متعددة.

وبالمقابل لا يمكن التغافل على بعض مساوئ هذا المنهج والتي أخذناها بعين الاعتبار لنتجنّبها. فقد سعينا إلى تحييد الجوانب الذاتية باختيارنا للزّاوية المدنيّة بالقصيبة وهي الزّاوية الأمّ وزاوية صفاقس التّي تسهر على إعداد برامج الأنشطة المتعلّقة بالطّريقة وعلى تنفيذها بالشكل الذي يضمن تألّق الطّريقة في جميع المستويات.

لذلك ارتأينا، إضافة إلى التحليل النقدي للمدونة، استعمال آليّتين ميدانيتين لفهم المشيرات الاجتماعية في طقوس الطريقة المدنية وهما: الملاحظة والمقابلة.

1.2 الملاحظة:

بما أن بحثنا يعد ميدانيا بالأساس في منطلقاته، فقد مكنتنا هذه الآليّة من معاينة الجانب الطّقوسي عن قرب مع تركيز النظر على الجوانب التّالية:

- طريقة الجلوس والهدف منها هو تحديد ما إذا كانت هنالك تراتبيّة معيّنة تحكم النّظام الدّاخلي لمنتسبي أهل الطّريقة.
- العوامل التّي لها دور في استمراريّة الأنشطة واستدامتها وخاصة عامل الانضباط في الحضور من كلّ الأطراف المنتمية للزّاوية.
- نوع اللّباس الخاصّ بكلّ طرف من الأطراف المنتمية للطّريقة.
- خصوصيّات العلاقة بين الأطراف المنتمية للزّاوية (بين الشيخ والمريد/ بين المريدين بعضهم البعض)
- آداب التّحيّة وأبعادها الطّقوسيّة.
- طريقة الأداء في الإنشاد وتوزيع الأدوار فيها.
- رمزيّة التكرار الذي يمكن أن نجده في بعض الأنشطة أو القصائد الخاصّة بالطّريقة المدنيّة.

2.2 المقابلة (انظر ملحق2 جدول اللّقاءات):

إضافة إلى الملاحظة ولمزيد فهم الجوانب الطقوسيّة، ارتأينا أن نعتمد أداة ثانية في البحث وهي المقابلة وارتأينا أن نقدّم لها تفصيلا نظريا يتبعه توضيح لطريقة توظيفها عمليّا في بحثنا.

فالمقابلة هي مجموعة من الأسئلة والاستفسارات والايضاحات، التي يطلب الاجابة عليها والتعقيب عليها، وجها لوجه، بين الباحث والأشخاص المعنيين بالبحث أو عينة ممثلة لهم. ويمكن أيضا تعريف المقابلة الشخصية أو ما تسمى بالاستبيان الشفوي بأنها التقاء بعدد من الناس و سؤالهم شفويا عن بعض الأمور التي تهم الباحث بهدف جمع

إجابات تتضمن معلومات وبيانات يفيد تحليلها في تفسير المشكلة. ويقوم الباحث بتسجيل الاستجابات التي يحصل عليها في نموذج سبق إعداده.
إلى ذلك، قمنا باختيار المخبرين وفق معايير محدّدة وهي كالآتي:

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

وقد كان القصد من اختيارنا لهذه المعايير هو إعطاء صورة حقيقيّة للطّريقة المدنيّة دون إقصاء أي طرف من الأطراف المنتسبة لها.
الطّرق المعتمدة في المقابلات التّي أجريناها:

❖ حرصنا على أن يتّسم الحوار بالتّلقائيّة وذلك ليشعر المخبر بالطمأنينة والأريحية ففي بعض الأحيان يكون جواب المخبر بعيدا عن السؤال المطروح وذلك نظرا لعدم فهمه له، فلا نقاطعه ونترك له المجال لمدّنا ببعض المعلومات التي يمكن أن نكون لم نتفطن إليها ثمّ نعيد طرح السؤال بأسلوب مغاير وغير محرج.

❖ قمنا بطرح السؤال باللغة العربية للبعض وباللغة العاميّة للبعض الآخر وذلك حسب المعيار الذي اعتمدناه في اختيار المخبرين (الكفاءة العلمية واختلاف الطّبقات الاجتماعية).

❖ استعمال طريقة التدرج في طرح الأسئلة من العام إلى الخاصّ.

❖ اختلاف نوعيّة طرح الأسئلة حيث اعتمدنا في غالب الأحيان

على الأسئلة المفتوحة، وفي بعض الأحيان الأخرى نطرح أسئلة يُقتصر في الإجابة عليها بنعم أو لا، أو أسئلة نقدّم فيها بعض المقترحات. ولعلّ هذا الأسلوب للتنويع وحتّى لا يملّ المخبر. وكثيرا ما تكون الأسئلة من وحي اللّحظة حسب ما يقتضيه الأمر ففي خضم المقابلات يمدّنا المخبر بمعلومات تهمّ بحثنا ولم نقم بتدوينها سابقا فنأخذها بعين الاعتبار ونقوم بصياغتها في شكل أسئلة لمزيد التعمّق والتوضيح والاستفسار عنها. كما أننا اعتمدنا عديد الأنواع من المقابلات نذكر منها المقابلة الفرديّة وأخرى جماعيّة (طرح نفس الأسئلة لمجموعة من المخبرين مع احترام الدور في الجواب عن الأسئلة الواحد تلو الأخر)، وذلك لمزيد التأكد من صحّة المعلومات. كما استعملنا تقنية تكرار طرح الأسئلة على نفس المخبر عبر فترات زمنيّة مختلفة. ومن خلال عديد المقابلات شدّ انتباهنا تماثل إجابات المخبرين عند طرح نفس الأسئلة ممّا استوجب الأمر مزيد التمحيص في الأسباب التّي تؤدّي إلى ذلك فوجدنا أنفسنا ملتجئين إلى توجيه أسئلة من شأنها أن توصلنا إلى إدراك العامل الرئيسي وراء ذلك.

3.نتائج البحث:

1.3. تحليل المثال الغنائي " يا نسيمة الخزامي"

سنعرض من خلال هذا العنصر ثلاث أنماط من المشيرات

1.1.3. التعليمات الركحيّة

الإطار المكاني: ساحة الزّاوية المدنيّة بقصيبة المديوني.

الإطار الزّماني: ليلة الاحتفال بالمولد النّبوي الشّريف 24 ديسمبر 2015.

- كانت المبادرة بالتقصيد من رئيس المقصدين

ولهذه المبادرة وظيفة تحديد الطبقة في الإنشاد حرصا على سلامة الأداء الجماعي :

النّغمة : نغمة البياتي على درجة النوى.

الدليل المقامي :

المساحة الصّوتيّة:

كما أن لهذه المبادرة وظيفة توزيع الأدوار في الإنشاد وذلك من خلال الإشارات بالعين وباليد. نلاحظ أنّ أداء هذا النموذج الغنائي قد تميز باعتماد أسلوب المراوحة بين الغناء الجماعي والفردي بطريقة تمّ فيها غناء البيت الأوّل والبيت الثّاني مرّتين بصفة جماعيّة في بداية الإنشاد ثم مرة واحدة بعد البيت الرابع ومرّة بعد البيت السادس، وهما بمثابة المذهب. أما بالنسبة للبيتين الثالث والرابع والبيتين الخامس والسادس فقد تم إنشادها بصفة فرديّة، ونورد فيما يلي هذا الرّسم التوضيحي لشكل التوزيع:

ونلاحظ أن مكان جلوس شيخ الطريقة هو الجانب الأيسر للمنشدين

وقد كان الجلوس في مكان مرتفع والإشارة باليد للقيام للحضرة عند وصول الكلمات المتعلقة بالنظر لوجه الله الكريم، ومكان جلوس الشيخ يضمن التجاوب بين المقصدين الذين ينتظرون الإشارة كما تبيّن الصّورة:

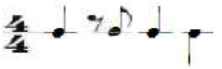
أما اللباس، فنلاحظ أنه لباس موحّد للمقصّدين (اللباس التقليدي التونسيّ: الجبّة والعمامة) ويتجلّى ذلك خاصّة عند المقصّدين الذين لهم دور فعّال في الحفل (يظهر في تبئير لباسهم وسط الحفل) ويتمثّل ذلك بإبراز الطاقات الصوتيّة في التقاصيد الفرديّة والحضور الركحي (بعد فرجوي).

ومن تداعيات تبئير جلوس المقصدين دورهم الفعّال في الحفل على مستوى الإنشاد في الوسط قبالة رئيس المقصدين وذلك للحضور الذهني والحسي مع الإشارات (تكون باليد أو بالعين أو بالصّوت عند الإنشاد) التي يرسلها هذا الأخير، ويكمن دور هذه الإشارات في أربعة نقاط:

- إعطاء دور لكلّ مقصّد سيقوم بأداء فردي على مستوى الإنشاد أو تلاوة قرآن.

- ضمان الانتقال السليم في الأداء الجماعي عند الانتقال من تلاوة القرآن إلى غناء مثال "يا نسيمة الخزامي" الذي ابتدأ فيه رئيس المقصّدين بأداء فردي في بدايته حيث اقتصر على غناء الثلاث درجات الأولى، والغرض من ذلك هو تحديد درجة الارتكاز (النوى) والمقام (البياتي) وإشباع المقصدين بالاستماع إليهما بما يضمن السلاسة والنجاعة في الأداء الجماعي.

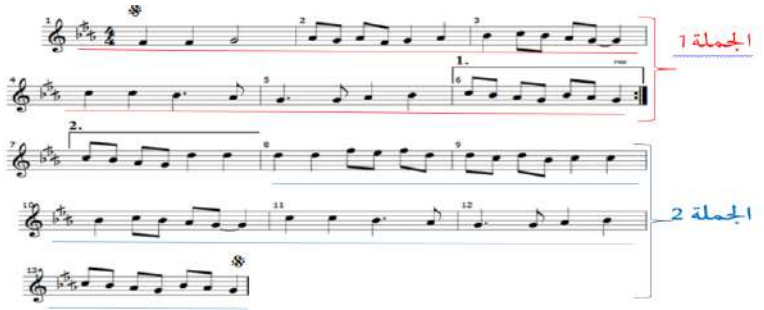
- تحديد الإيقاع وهو الدّرقاوي:



- النسق الإيقاعي من حيث السرعة والبطء والاعتدال من خلال الإشارة باليد. حيث كان النسق معتدلا

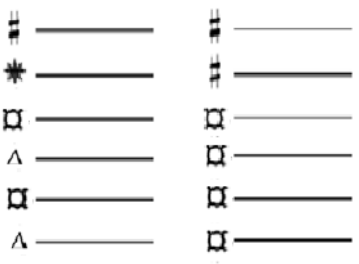
❖ جدلية العلاقة بين خصوصيات موسيقيّة وجوانب معنوية. نركز هنا على رمزيّة الصوت وطريقة الأداء وارتباطهما بالمعاني الصوفيّة والتدّرج الذي شهدته، حيث قامت الموسيقى بوظيفة التبئير، وذلك بتركيز انتباه السامع على معاني الأبيات الشعريّة. فنجد معنى النظر إلى وجه الله الكريم في البيتين 3و4 ومعنى الانكسار والتذلل لله في البيتين 5و6 وكان التركيز على هذه المعاني من خلال الأداء الفردي والجملة اللحنيّة2 التي وقع فيها إبراز الجوابات من خلال امتداد المساحة الصوتيّة من درجة النوى لتصل إلى درجة جواب الجهاركاه في حين

الجملة1 وهي لحن المذهب امتدت مساحتها الصّوتيّة من درجة الجهاركاه إلى درجة الكردان، نوضح ذلك كالآتي:

❖ الجمل الموسيقيّة المميّزة:

❖ إحالات الضمائر:

يكمن الإشكال في المرجع الذي يحيل عليه ضمير الغائب المفرد المؤنّث: اسأليها/ عنها/ تراها/ رُباها/ حماها/ لديها/ يديها/ عليها. فقد لاحظنا تضاربا بين المقدّس (الله) والمدنّس (سلمى) وهذا ناتج عن غموض الإشارة. ولعل السبب يعود إلى أسلوب التورية الذي يميز الخطاب الصوفي وذلك باستعاضة الحديث عن الذّات القدسيّة بعبارة سلمى. ويتضح هذا الأسلوب بصعوبة تحديد موضوع القصيدة. فقد دارت القصيدة حول العشق الإلاهي الذي وقع بيانه بألفاظ صوفيّة إشاريّة، متضمّنة أحوال المريد من تذلل وانكسار لله جل وعلا قصد طلب الغاية الكبرى من سلوك طريق الله ألا وهي النّظر إلى وجهه الكريم.

الشّكل الخارجي: تحتوي القصيدة على ستة أبيات ذات هيكل منتظم



2.1.3. نتائج المقابلة

في ما يلي جدول يعرض الأجوبة التي قدمتها لنا فئات المخبرين التي سبق ذكرها في سياق حديثنا عن آلية المقابلة:

الأسئلة	الأجوبة
الأوّل	مراوحة بين الفردي والجماعي. (سؤال موجه للفئة 1)
الثاني	النغمة هي البياتي، والإيقاع هو الدّرقاوي. (سؤال موجه للفئة 1)
الثالث	علاقة الشيخ بالمريدين هي علاقة التربية الرّوحيّة فالشيخ هو المربي الروحي، وعلاقة المريدين فيما بينهم هي صحبة روحية غايتها التعاون على ذكر الله وحسن تطبيق توجيهات الشيخ. (سؤال موجه للفئة 3و4)
الرابع	نعم يؤخذ بعين الاعتبار الجانب الموسيقي. (سؤال موجه للفئة 1)
الخامس	نعم في الطريقة المدنيّة لا تستعمل الآلات الموسيقيّة. (سؤال موجه للفئة1و2)
السادس	من وظائف الشيخ هي تسيير النشاط ويساعده في ذلك بعض المريدين مثل "فقراء" صفاقس الذين لهم دور إعداد برنامج القصائد التي ينشدونها ويسهرون على حسن تطبيقها. (سؤال موجه للفئة 3و4و2)
السابع	نعم هذه الطّريقة منفتحة من حيث الموروث على هذه الطّرق الصوفيّة وأيضا على طرق أخرى نذكر منها الطريقة النقشبنديّة ... (سؤال موجه للفئة1و2)

2.3 الخاتمة:

نستخلص مما سبق الاستنتاجات التالية:

* لا يخلو الإنشاد الصوفي، مهما كانت درجة سموه المزعومة لدى أدعيائه، من تراتبية اجتماعية أقرب إلى الهرمية العسكرية حيث يلتزم كل طرف بتبعات موقعه في التراتبية. هنالك جعلية محددة توضح من يأتمر بأمر من.
* الترتيبات الركحية للحفل تعكس هذه التراتبية.
* حالات الوجد الروحي لا تنفي الجانب الاستعراضي واستحضار انبهار المشاهد لإحكام التأثير فيه.

* لا يوجد عمل اعتباطي مجاني في مثل هذه الحفلات بل كل جوانبها مدروسة ذات غاية تأثيرية.

* التحليل الموسيقي لا يقتصر على تحديد المقامات ودرجات الارتكاز والإيقاعات بل يشمل كذلك الجوانب الركحية والعلاقة الجدلية بين جميع مكونات الحفل.

* لا يمكن فصل الجوانب الموسيقية والركحية عن المعتقدات التي تعد مهادا نظريا لها.

* كل عمل فرجوي يزعم بعدا روحانيا فيه من البعد السياسي ما لا يخفى حيث يسهر على تحسين صورة الطريقة لدى الرأي العام واستقطاب المزيد من المعجبين.

* يجدر بالبحوث القادمة أن التفتح المجال للنظر في هذا البعد السياسي للخطاب الموسيقي الديني.

الملاحق

ملحق 1 شبكة الأسئلة

الاسئلة المفتوحة:

1. ماهي خصوصيات أداء هذا المثال؟
2. ما هي الخصوصيات الموسيقية للمثال من حيث النغمة والايقاع أو تفاصيل أخرى؟
3. ما هي خصوصيات العلاقات الداخلية بين الأطراف المنتمية للطريقة؟

الأسئلة التي تكون بنعم أم لا مع التّعليل:

4. هل يقع تحديد برنامج الانشاد في احتفالات المولد النبوي أو النشاطات الأخرى حسب معيار موسيقي؟
5. هل تغنى القصائد دائما بدون مصاحبة الات موسيقية؟
6. هل شيخ الطريقة هو المسؤول الوحيد على تسيير النشاط؟

الأسئلة مع الاحتمالات:

7. هل الطريقة منفتحة من حيث الموروث على:
   - الطريقة الرحمانية
   - الطريقة القادرية
   - الطريقة العيساوية
   - طرق اخري ماهي

ملحق 2 جدول المقابلات

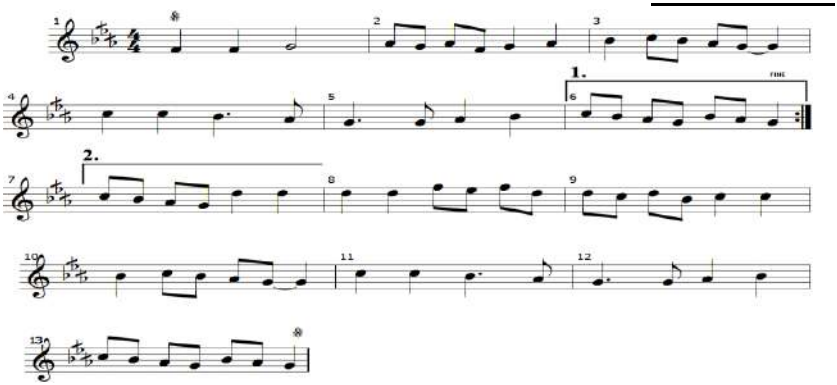
الاسم واللقب	العمر	الصّفة	تاريخ المقابلة ومكانها
محمد منور المدني	75سنة	شيخ الطريقة المدنية الحالي بقصيبة المديوني	21 نوفمبر 2016 بقصيبة المديوني بالمنستير
محمد المدني عبد الهادي	50 سنة	الشيخ الحالي للزّاوية بصفاقس	21 نوفمبر 2016 بقصيبة المديوني بالمنستير
منصف الفقي	55 سنة	شاوش الزّاوية	21 نوفمبر 2016 بقصيبة المديوني بالمنستير
جمعة عيّاد	54 سنة	أستاذ وواعظ ديني ومدرس علم القراءات وهو أحد المنتسبين للطّريقة المدنيّة	21 نوفمبر 2016 بقصيبة المديوني بالمنستير
مراد شبشوب	47 سنة	محاسب وهو رئيس المقصدينفي لطّريقة المدنيّة	21 نوفمبر 2016 بقصيبة المديوني بالمنستير
عماد الهدّار	45 سنة	أستاذ جامعي وهو أحد المنتسبين للطّريقة المدنيّة	21 نوفمبر 2016 بقصيبة المديوني بالمنستير
محمّد على الزواري	35 سنة	تلميذ بالسنة الخامسة ثانوي وأحد المنتسبين للطريقة المدنيّة	21 نوفمبر 2016 بقصيبة المديوني بالمنستير
محمّد الزواري	37سنة	أستاذ تاريخ وهو أحد مقصّدي الطريقة المدنية	21 نوفمبر 2016 بقصيبة المديوني بالمنستير
نبيل الكتاري	55سنة	بائع في محل تجهيزات الكترونيّة وهو أحد المنتسبين للطريقة المدنية	21 نوفمبر 2016 بقصيبة المديوني بالمنستير
منير الزّواري	40سنة	معلم بمدرسة ابتدائيّة وهو هو أحد المنتسبين للطريقة المدنية. له دور التقصيد.	21 نوفمبر 2016 بقصيبة المديوني بالمنستير
منصف زكري	55سنة	أستاذ عربيّة ومقصّد	21 نوفمبر 2016 بقصيبة المديوني بالمنستير

ملحق 3 المدونة الشعرية والموسيقيّة لمثال "يا نسيمة الخزامي"

النصّ الشعري:

يَا نَسَيْمَةَ الخُـــــزَامِـي بَلغِي سَلمَى سَـــــلاَمِي

وَاسْأَلِيهَا عَنْ غَرَامِـــي حَيْث عَنهَا الصّبْرُ فانِي
يَا تُرَى عَيْنِي تَـــرَاهَـا حِينَ تَزْهُو فِي رُوبَاهَـا
أَوْ تَرَانِي فِي حِمَاهَـــا سَاجِـــدًا خَـلْفَ المَقَـام
لَوْ تَـــرَى ذُلّي لَدَيْهَـــا وَأَنَـا بَـيْـنَ يَـدَيْهَـا
لَيْتَ شِعْرِي مَا عَـلَيْهَا لَوْ صَغَتْ عَنِّي كَلَامِـي

المدوّنة الموسيقيّة:

قائمة المراجع :

باللّغة الإنقليزيّة:

- ✓ Agawu, K. (2009). Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music, New York, Oxford University Press.
- ✓ Argaman, E. (2007). With or without 'it': The role of empathetic deixis in mediating educational change. Journal of Pragmatics 39 : 1591–1607
- ✓ Argaman, E. (2009). Arguing within an institutional hierarchy: how argumentative talk and interlocutors' embodied practices preserve a superior–subordinate relationship. Discourse Studies , 11: 515
- ✓ Asforth, Blake E., and Fred A. Mael. 1989. "Social Identity Theory and the Organization." *The Academy of Management Review* 14.1:20-39.
- ✓ Bakhtin, Mikhaïl M. 2008. *The Dialogic Imagination: Four Essays*.Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. 7th ed. Austin and London: University of Texas Press.
- ✓ Bourdieu , P., Outline of a theory of practice. Cambridge, UK : Cambridge University Press, 1977
- ✓ Brown, Penelope, and Stephen C. Levinson. 1987. *Politeness: Some Universals in Language Use*. Studies in Interactional Sociolinguistics 4. Cambridge: Cambridge UP.
- ✓ Caffi, Claudia, and Richard W. Janney. 1994. "Towards a Pragmatics of Emotive Communication." *Journal of Pragmatics* 22.3-4: 325-73. DOI: 10.1016/0378-2166(94)90115-5
- ✓ Cook, N.(2001). Theorizing musical meaning. Music Theory Spectrum, 23(2), 170-195.

- ✓ Cook, N. 1990. Music, Imagination and Culture, Oxford University Press
- ✓ Cornish, F. (2008). How indexicals function in texts: Discourse, text, and one neo-Gricean account of indexical reference. Journal of Pragmatics 40 : 997–1018
- ✓ Enfield, N.J. (2003). The definition of what-d'you-call-it: semantics and pragmatics of recognitional deixis. Journal of Pragmatics 35 :101–117
- ✓ Enfield, N.J., Kita, S. and de Ruiter, J.P. (2007). Primary and secondary pragmatic functions of pointing gestures. Journal of Pragmatics 39 : 1722–1741
- ✓ Fairclough, N. 1995. *Critical Discourse Analysis: The Critical Studyof Language*. London: Longman.
- ✓ Fairclough, N. & Chouliaraki, L., Discourse in late modernity : rethinking critical discourse analysis, Edinburgh : Edinburgh University Press, 1999
- ✓ Foucault, M. (1979) Discipline and punish : The birth of the prison, New York : Vintage.
- ✓ Fowler, Roger. 1986. *Linguistic Criticism*. 1995. Oxford: Oxford UP.
- ✓ Gardikiotis. A , & Baltzis, (2010) A « Rock Music for myself and justice to the world !: Musical Identity, values and music preferences » psychology of Music, vol 40(2), 2010, pp. 143-163
- ✓ Glover, K.D. (2000). Proximal and distal deixis in negotiation talk. Journal of Pragmatics 32 : 915-926
- ✓ Goffman, Erving. 1969. *Strategic Interaction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- ✓ ---. 1973. *The Presentation of Self in Everyday Life. 1959*. *La mise en scène de la vie quotidienne*: *La présentation de soi*. Trans. A. Accardo. Paris: Minuit.
- ✓ ---. 1981. *Forms of Talk*. Oxford: Blackwell.235
- ✓ ---. 1983. "The Interaction Order." *American Sociological Review* 48: 1-17.
- ✓ ---. 1986. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern UP.
- ✓ Green, Georgia. 1989. *Pragmatics and Natural LanguageUnderstanding*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.Guespin 1976
- ✓ Habermas, J. (1979). Communication and the Evolution of Society. Boston : Beacon Press.
- ✓ Hanks, W.F. (2009). Fieldwork on deixis. Journal of Pragmatics 41 : 10–24
- ✓ Hermans, Hubert J. M., and Harry J. G. Kempen. 1993. *The Dialogical Self: Meaning as Movement*. San Diego and Toronto: Academic Press.
- ✓ Hermans, Hubert J. M. 2001. "The Dialogical Self: Toward a Theory of Personal and Cultural Positioning." *Culture Psychology* 7.3: 243-81. DOI: 10.1177/1354067X0173001
- ✓ Jarbou, S.O. (2010). Accessibility vs. physical proximity: An analysis of exophoric demonstrative practice in Spoken Jordanian Arabic. Journal of Pragmatics 42 : 3078–3097

- ✓ Joly, André. 1973. “Sur le système de la personne.” *Revue des Langues Romanes* 80.1: 3-56.
- ✓ Lamerichs, J. and Molder, H.F.M. (2009). ‘And then I’m really like . . .’: ‘preliminary’ self-quotations in adolescent talk. Discourse Studies, 11: 401.
- ✓ Leech, Geoffrey N. 1980. *Explorations in Semantics and Pragmatics*. Amsterdam: Benjamins Publishing.
- ✓ ---. 1983. *Principles of Pragmatics*. New York: Longman.
- ✓ Marchello-Nizia, C. (2005). Deixis and subjectivity: the semantics of demonstratives in Old French (9th–12th century). Journal of Pragmatics 37 : 43–68
- ✓ Margolin, Uri. 1984. “Narrative and Indexicality: A Tentative
- o Framework.” *Journal of Literary Semantics* 13.3: 181-204.
- ✓ McKendy, J.P. (2006). ‘I’m very careful about that’: narrative and agency of men in prison. Discourse Society , 17: 473
- ✓ Mondada, L. (2007). Multimodal resources for turn-taking: pointing and the emergence of possible next speakers. Discourse Studies 2007 9: 194
- ✓ Morand, David A. 1996. “Politeness as a Universal Variable in Cross-Cultural Managerial Communication”. *International Journal of Organizational Analysis* 4.1: 52-74.
- ✓ Mushin, I. (2000). Evidentiality and deixis in narrative retelling. Journal of Pragmatics 32 : 927-957
- ✓ Nielson, S.G. (1999)., Learning strategies in instrumental music practice, British Journal of Music Education, 16(3), 275-291.
- ✓ Nettle, B. 1975. « The State of Research in Ethnomusicology, and Recent Developments ». Current Musicology, vol 20, 1975,pp. 67-78.
- ✓ North, A.C., & Hargreaves, D.J.(Eds.) (1997), The social psychology of music , Oxford University Press, 1997.
- ✓ Oh, S.Y. (2007). Overt reference to speaker and recipient in Korean. Discourse Studies , 9: 462
- ✓ Orvig, A.S. et al. (2010). Dialogical beginnings of anaphora: The use of third person pronouns before the age of 3. Journal of Pragmatics 42 : 1842–1865
- ✓ Quirk, Randolph. 1986. *Words at Work: Lectures on Textual Structures*. London: Longman.
- ✓ Roth, W.M. (2004). Perceptual gestalts in workplace communication. Journal of Pragmatics 36 : 1037–1069
- ✓ St. Clair, Robert N., Ana Clotilde Thomé-Williams, and Lichang Su. 2005. “The Role of Social Script Theory in Cognitive Blending.” *Intercultural Communication Studies* 15.2: 58-76.
- ✓ Salmon, W. (2010). Double subjects and verbal demonstrations. Journal of Pragmatics 42: 3431–3443
- ✓ Strauss, Susan. 2002. “Distinctions in Completives: The Relevance of Resistance in Korean V-a/e Pelita and V-ko Malta and Japanese V-te Shimau.” *Journal of Pragmatics* 34.2: 143-66. DOI: 10.1016/S0378-2166(02)80009-1

- ✓ Tajfel, Henri, Michael G. Billig, R. P. Bundy, and Claude Flament. 1971. "Social Categorization and Intergroup Behaviour." *European Journal of Social Psychology* 1.2: 149-78. DOI:10.1002/ejsp.2420010202
- ✓ Tajfel, Henri, ed. 1978. *Differentiation between Social Groups: Studies in the Social Psychology of Intergroup Relations*. London: Academic Press.
- ✓ Tajfel, Henri, and John Turner. 1979. "An Integrative Theory of Intergroup Conflict." *The Social Psychology of Intergroup Relations*. Ed. William G. Austin and Stephen Worchel.
- ✓ Triki, Mounir. 1989. "Linguistic and Perceptual Subjectivity: Towards a Typology of Narrative Voice." Unpublished Ph.D. Thesis. Essex University, UK.
- ✓ ---. 2013. "Music as an Index to Identity: Sufi Musical Discourse as a Case Study." Proceedings of the First International Conference on Musicology and Discourse, Research Unit on Musicology and Discourse, High Institute of Music, Sfax. 246
- ✓ Triki, Mounir, and Akila Sellami-Baklouti. 2002. *Foundations for a Course on the Pragmatics of Discourse*. Sfax: Imprimerie Reliure d'Art.
- ✓ Turner, John C., Michael A. Hogg, Penelope J. Oakes, Stephen D. Reicher, and Margaret S. Wetherell. 1987. *Rediscovering the Social Group: A Self-Categorization Theory*. Cambridge, MA: Basil Blackwell.
- ✓ Yu, Ming-chung. 2005. "Sociolinguistic Competence in the Complimenting Act of Native Chinese and American English Speakers: A Mirror of Cultural Value". L*anguage and Speech* 48.1: 91-119.
- ✓ Zupnik, Yael-Jeanette. 1994. "A Pragmatic Analysis of the Use of Person Deixis in Political Discourse." *Journal of Pragmatics* 21.4: 339-83. DOI: 10.1016/0378-2166(94)90010-8

باللغة العربيّة

- ✓ التريكي، منير 2014. الخطاب الموسيقي مؤشرا على العوية: السماع الصوفي أنموذجا، أعمال المؤتمر الدولي الثاني 02-03-04 أفريل 2014، إشراف الدكتور الأسعد الزواري، تنسيق الدكتور حلمي بنصير، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس.
- ✓ السويسي، (صابر)، مقال بعنوان: السماع في التراث الصّوفي، 2014، مأخوذ من (consulté http://www.mominoun.com le10/01/17)
- ✓ عوض صابر، (فاطمة) وعلي خفاجة، (ميرفت)، أسس ومبادئ البحث العلمي، الاسكندريّة، ط.2، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنّية، 2002، 219 ص.
- ✓ قنديلجي، (عامر إبراهيم)، البحث العلمي واستخدام مصادر المعلومات، عمّان، ط.1، دار يازوري للنشر والتوزيع، 1999، 321ص.

المقاربة الخوارزمية الحسابية بين النظرية والتطبيق:

قياس الأبعاد الموسيقية باستخدام منهج الرسم البياني النغمي *Le Tonagramme*

حلمي بنصير*
helmi.ntic@gmail.com

مقدّمة

يعتبر تحديد الأبعاد الموسيقية بين النظرية والتطبيق احدى الاشكاليات التي مرّت بها الموسيقى عبر العصور، وقد اهتم علم الموسيقى التحليلي بمنهجيات التحليل التي تمس الخطاب الموسيقي وما يتضمنه من أشكال ورموز تختزل قيما زمنية ومعايير صوتية. وقد تطرقت العديد من البحوث في ملتقيات ونشريات سابقة أن الخطاب الموسيقي هو تعبير انساني مشحون بالدلالات يستمدها من التفاعل الحاصل بين مكوناته ومرتبط بالسياقات الايقاعية والمقامية. اذ يرتبط السياق المقامي، والذي اعتبره البعض من مقومات الخطاب الموسيقي، بالتمشي المقامي وحركة الاجناس للمقام أو الطبع والدرجات المكونة له وتفاعلها ببعضها البعض مكونة بذلك خلايا ومسافات وأبعاد وسلالم مقامية أُطلق عليها "اللسان

* جامعي وباحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

المقامي"(الأسعد الزواري، 2016، 14) (1) وهو ما سنتطرق اليه في هذا البحث حيث سنعتمد طريقة علمية أساسها استخراج المسافات والأبعاد الموسيقية باستعمال المقاربة الخوارزمية الحسابية والأكوستكية والتي ترتكز على العلاقة الرياضية للأبعاد الموسيقية والتي تعتمد على نظرية فيثاغوراس: n+1/n (مثل بعد الديوان هو على نسبة 2/1 ، بعد الخماسية على نسبة 3/2، بعد الرباعية على نسبة 4/3 والبعد الطنيني 9/8) وما توفره لنا برمجية Praat من نسب هارتزيّة-تّذبذبيّة بهدف ابراز التفاعل بين العناصر اللحنية المكونة للسياق المقامي. وسنسعى من خلال التحليل الموسيقي المعمق لنموذج عروبي في طبع المزموم للمنشد أحمد جلمام إلى استنتاج أهم العناصر اللحنية ومميزاتها وعلاقتها بالمسار اللحني والتمشي المقامي.

1.الأصوات والمسافات الموسيقية:

أ. خاصيات الصوت

تتصف الاصوات الموسيقية كغيرها من الاصوات بأربع صفات(الحبيب الرايس، 1996،4) (2) وهي:

-الارتفاعHauteur: وهو الانطباع الناتج عن سرعة ارتجاج مصدر الصوت، فكلما زاد عدد الارتجاجات في الثانية كان الصوت أحدّ وكلما نقص هذا العدد يكون الصوت أغلظ. ويقاس الارتفاع بالهارتزHz .

-الشدةIntensité: وهي درجة قوة الصوت عند اطلاقه من مصدره وتقاس الشدة بالدسيبالdB.

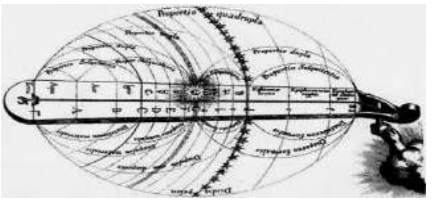
-المدةdurée: تطول مدة الصوت وتقصر بحسب العامل المتسبب في ارتجاج المصدر، وتقاس المدة بالثانيةseconde.

-الطابعTimbre:وهو اللون الخاص الذي يتميّز به الصوت فيدلنا على نوعية مصدره.

ب- نظرية المسافات الموسيقية الاغريقية:

يعدّ فيثاغوراس *Pythagore*الشخصية الرئيسية في العالم القديم بعد أورفيوس الذي اعتبر أن موسيقاه كانت تجسيدا للأسرار الإلهية. كان فيثاغوراس يؤمن أن" كل الأشياء أرقام" أي أن "الأشياء خلقت بعدما فُرض نظام حسابي على مكونات الكون". اكتشف فيثاغوراس العلاقات التوافقية بين الأرقام والأصوات عند مروره بالقرب من صناعي في الحدادة، حيث لاحظ أن المسافات الموسيقية كالخماسية والرباعية والديوان لاتتأثر بشكل المطارق أو القوة المطبقة من قبل صناعي الحدادة لكن لها علاقة وطيدة بوزن المطرقة. كما لاحظ فيتاغوراس وجود علاقة بين طول الوتر واهتزازات الوتر والنغمات المتآلفة باستعمال الخيط الرنان على آلة أحادية الوتر.

(3) (Franck Jedrzejewski, 2002,24)



آلة أحادية الوتر لفيثاغوراس

وتعرّف النظرية الفيثاغورسية الدرجات الموسيقية حسب تسلسل الخماسيات لنحصل على المعادلات التالية:

3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2

فا	دو	صول	ري	لا	مي	سي
2/3	1	3/2	$(3/2)^2$	$(3/2)^3$	$(3/2)^4$	$(3/2)^5$

وعند وضع الدرجات الموسيقية المتحصل عليها حسب الترتيب داخل نفس الديوان بطريقة القسمة نتحصل على المعطيات التالية:

9/8	9/8	256/243	9/8	9/8	9/8	256/243

دو	ري	مي	فا	صول	لا	سي	دو
1	9/8	81/64	4/3	3/2	27/16	243/128	2

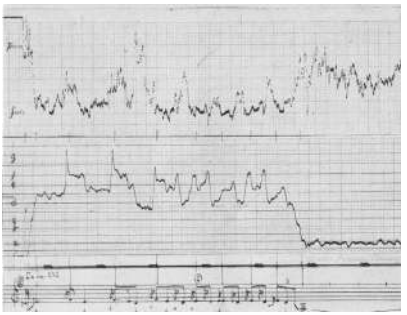
2. منهج الرسم البياني النغمي: *Le Tonagramme*

أ-مفهومه:

يمكّن منهج الرسم البياني النغمي من قيس المسافات الموسيقية باستعمال برمجيات وتطبيقات الحاسوب في المجال الصوتي والموسيقي، اذ يسمح هذا المنهج من تحديد الاصوات من خلال الاهتزازات والذبذبات الموجودة في الملف المزمع تحليله.(4) (Amine Bayhom, 2007,184)

تاريخيا، تعود أول التجارب في أواخر الخمسينات مع الباحث شارل سيقر(5)(Charles Seeger, 1958, 184) Charles Seeggers (1886-1979) (6) الذي حاول تمييز الترقيم التوجيهي Prescriptive Music-Writing عن الترقيم الوصفي Descriptive Music-Writing باعتبار أن النوع الاخير من الترقيم يكون ناجعا عند القيام بالتحليل الموسيقي لأغرض الأبحاث الموزيكولوجية (Charles Seeger, 1958, 184) (7). وفي هذا الصدد حاول شارلز اختراع آلة الميلوغرافيا لرسم الذبذبات الترددية- الهرتزية واعتمادها في البداية لتمثيل الألحان الموسيقية.

شارل سيقر



الميلوغرام

ومع تطور التكنولوجيات الحديثة وتنامي البرمجيات الموجهة للميدان الموسيقي و للتحليل بالخصوص، أصبح بإمكان الباحثين استخراج الذبذبة الأساسية للأصواتla fréquence fondamentale باعتبار أن الطيف السمعي هو تتطابق مجموعة من الذبذبات بصفة توافقية وغير توافقية فيما تمثل الذبذبة الأساسية اللحن المسموع (أنس غراب، 2015، 2) (8). وتعتمد الخوارزميات الحسابية les algorithmes de calcul الموجودة في هذه البرمجيات على نظرية الاحتمالات la probabilité لوجود التردد الاساسي ضمن مجموعة الترددات الاخرى. وتختلف هذه الطريقة عن بقية الطرق الاخرى التي تعتمد تصفية ورشح للترددات filtrage fréquentielللوصول الى عزل التردد الأساسي(9) (Amine Bayhom, 2007,184)

ب- الأسس النظرية:

والمتمعن في تطور الانظمة الموسيقية الغربية منها والعربية يلاحظ تناقضا وعدم انسجام بينهما، حيث تعتمد الانظمة الموسيقية الغربية على

النظريات الموسيقية التي تنبني على السلم المعدل الذي يقسم الديوان الى 12 نصف بعد متقايسة، بحيث يمكن احتساب نصف البعد الطنيني بتطبيق النظرية الحسابية التالية:

$$2^{1/12} = 1.059463$$

$$\frac{\log 1.059463}{\log 2} \times 1200 = 100 \text{ cents}$$

في حين أن النظرية الموسيقية الشرقية تنطلق من السلم الطبيعي أساسه النظرية الفيتاغوريسية والتي تقسم البعد الطنيني الى 9 كومات. ولاحتساب مقدار الكومة الواحدة يمكن تطبيق نظرية تسلسل الخماسيات: يعني للحصول على تسلسل 5 خماسيات يكفي أن نضرب 12 في الكسر الذي يمثل الخماسية (3 /2) بعد أن انتقلنا 7 دواوين. فحسابيا نتحصل على المعادلة التالية:

$$(3/2)^{12} \text{ أكبر من } 2^7$$

وهذا ما يفسر الفرق الحاصل بين درجتي "مي#" و"فا"

ويمكن احتساب هذا الفرق الذي يسمى الكومة الفيثاغوريسية:

$$\frac{\log (3/2)^{12}/2^7}{\log 2} \times 1200 = 23.5 \text{ cents}$$

وعلى هذا الأساس يمكن احتساب نصف البعد اللحني demi ton diatonique أو limma كالآتي:

$$\frac{\log (3/2)^5/2^3}{\log 2} \times 1200 = 90 \text{ cents}$$

ويكون احتساب النصف البعد اللوني demi ton chromatique أو apotome كالآتي:

$$\frac{\log (3/2)^7/2^4}{\log 2} \times 1200 = 114 \text{ cents}$$

وبهذا يكون احتساب البعد الطنيني بجمع نصفي البعد اللحني واللوني:

90+114= 204 cents

ويكون احتساب الديوان: 5 أبعاد طنينية + نصفي بعد لحني:

(5x204)+ (2x90)= 1020+180 =1200 cents

من هنا يمكن نلاحظ أن كلا النظريتين الغربية والعربية تقرّ أن قياس الديوان هو 1200cents

ج-شروط تطبيق الخوارزميات الحسابية على الجمل الموسيقية اللحنية:

من خلال أبحاثه في مجال استعمال التكنولوجيات الحديثة في التحليل الموسيقي، يقترح أمين بيهم(10)(Amine Bayhom, 2007,192) عدة شروط لتطبيق طريقة الخوارزميات الحسابية على الجمل الموسيقية اللحنية منها:

- يجب أن تكون البرمجية المختارة موثوقة من ناحية الارتفاع والطابع.
- يجب أن يكون الملف الموسيقي المراد تحليله أصلي ولم تتم معالجته بطرق ووسائل تكنولوجية أو خضع الى تحويلات صوتية تدخل بعض التعديلات على تركيبته الصوتية.
- الاستئناس بالاستماع والكتابة مع الأخذ بعين الاعتبار نسبة الخطأ.

3- التّحليل الموسيقي:

سنحاول في هذا الجزء من البحث تقديم منهجية تحليل موسيقي باستعمال الآليات الخوارزمية الحسابية في تحليل قالب موسيقي صوتي هدفها الوقوف على طبيعة الابعاد الموسيقية والمقارنة بينها وترتيبها حسب قرب بعضها البعض. وقد استعنا في ذلك ببرمجية برات *Praat* (Paul Boersma, 1993,98) (11) التي تعتمد طريقة خوارزمية حسابية أساسها "الارتباط الذاتي" «auto-corrélation». (12)

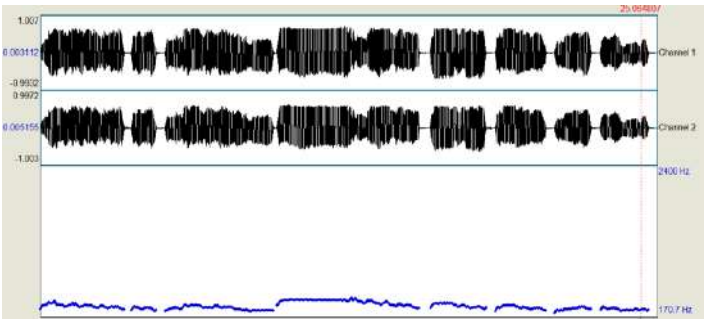
أ- تقديم الأنموذج

- أداء: أحمد الجلمام
- القالب: عروبي
- الطبع: مزموم
- درجة الارتكاز: الجهركاه
- المدّة الزّمنيّة: ''26 (26 ثانية)

ب- مراحل التحليل

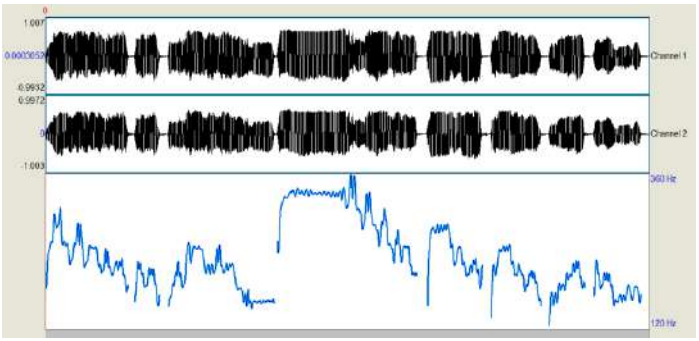
قبل اجراء عملية التحليل، قمنا بإجراء تجارب أولية لتحديد مجال التردد الأساسي(13). وفي هذا السياق يؤكد أمين بيهم (Amine Bayhom, 2007,191) (14)باجراء تقدير واسع وأولي للتردد وذلك باختيال مجال ترددي ambitus ينحصر بين الترددات 75Hz و2400 Hz. (15)

تظهر الصورة عدد1 رسما بيانيا أول في الأعلى الذي يمثل الطيف الصوتي الموجود في القطعة الموسيقة مقسمة الى قناتين (يساري ويميني) (16). ويظهر الرسم البياني الثاني (17) في الأسفل تقدم تردد الذبذبات في حساب الوقت. واعتمادا على عنصر الاستماع نلاحظ أن الجزء الأخير من القطعة يبرز درجة ارتكاز القطعة الموسيقية (18) والتي يقدّر ترددها تقريبيا بمعدل 170.7Hz. وكعملية مماثلة يمكن أن نستخرج من خلال الرسم التردد الاعلى والذي يقدّر ب360Hz .(19)



الصورة عدد1: الطيف الصوتي وتردد الذبذبات بحساب الوقت

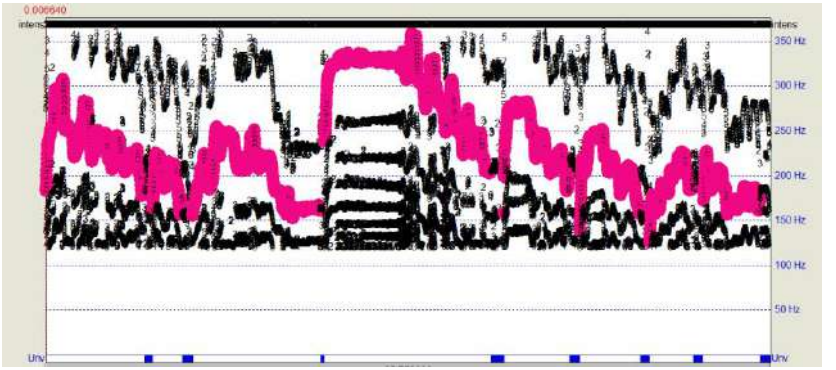
وفي مرحلة موالية يمكن أن نضبط بأكثر دقة تطور الترددات مما يجعلنا أن نضبط التردد الادنى الذي يقدر ب120Hz والتردد الأعلى والذي يقدّر ب360 Hz.



الصورة عدد2: الطيف الصوتي وتردد الذبذبات بحساب الوقت

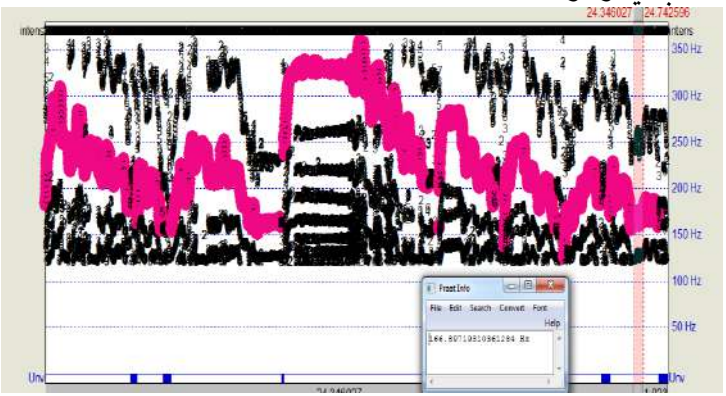
بعد تحديد المجال الترددي 360 Hz- 120Hz

وللتحقّق من انسجام عملية تحليل الذبذبات، قمنا بتحليل سلسلة الارتفاعات الموجودة بالقطعة(20) فأمكن لنا الحصول على الرسم البياني التالي:

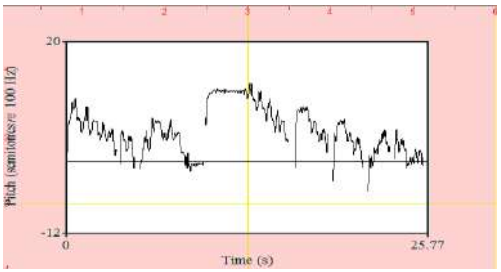


الصورة عدد3 : سلسلة الارتفاعات بحساب الوقت

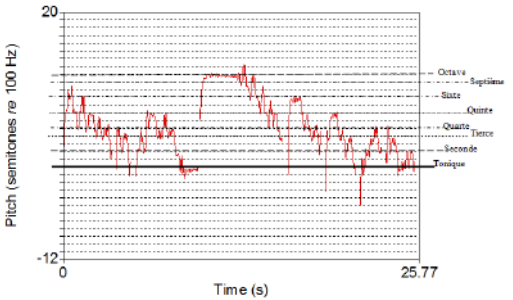
ولمزيد تحديد أبعاد الدرجات ضمن السلم الموسيقي المستعمل وبغاية تسهيل عملية التحليل، نقوم بعملية تحويل الطبقة (21) بحيث يكون تردد درجة الارتكاز مساويا ل 100 Hz مما يسهل لنا عملية المقارنة وتحديد العلاقة البعدية بين درجة الارتكاز وبقية الدرجات. ولتطبيق هذه العملية نختار الجزء الصوتي الأكثر استقرارا ونحاول استخراج معدل التردد (22) 166.69 Hz وهو ما يؤكد التقدير الاول من التردد الأساسي والذي قمنا به منذ البداية و هو 170.7 Hz



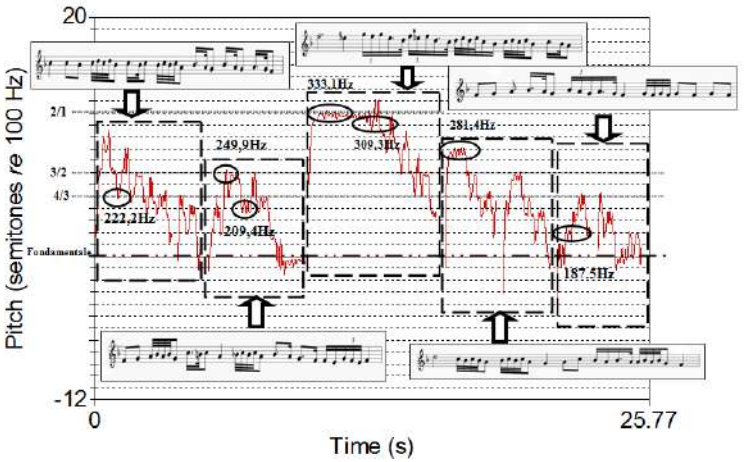
الصورة عدد4: استخراج معدل التردد الأساسي



الصورة عدد 5: تردد الذبذبة الأساسية بحساب الوقت



الصورة عدد6: تردد الذبذبة الأساسية بحساب الوقت حسب شبكة نصف البعد



الصورة عدد7: تردّد الذبذبة الأساسية بحساب الوقت حسب شبكة نصف البعد ومقارنتها بالترقيم الموسيقي

ولمعرفة قيمة البعد الحقيقي نقوم باحتساب الترددات للأبعاد باستعمال القاعدة التالية:

$$C= (1200/\log 2)x (\log f_1-\log f_0)$$

مع اعتبار f_0 قيمة تردّد الذبذة الأساسية

ثم مقارنة الابعاد بالمسافات حسب السلم المعدل، فنجد النسب التالية :

الثنائية:

$$C_2= (1200/\log 2) \times (\log 187.5-\log 166.69) = 203.66 \text{ cents}$$
$$C_2' = 203{,}926 \text{ cents}$$
$$C_2 \approx C_2'$$

الثلاثية:

$$C_3= (1200/\log 2) \times (\log 209.4-\log 166.69) = 394.16 \text{ cents}$$
$$C_3' = 407{,}841 \text{ cents}$$
$$C_3 < C_3'$$

الرباعية:

$$C_4 = (1200/\log 2) \times (\log 222.2-\log 166.69) = 497.62 \text{ cents}$$
$$C_4' = 498.06 \text{ cents}$$
$$C_4 \approx C_4'$$

الخماسية:

$$C_5 = (1200/\log 2) \times (\log 249.9-\log 166.69) = 701.02 \text{ cents}$$
$$C_5' = 701.971 \text{ cents}$$
$$C_5 \approx C_5'$$

السداسية:

$$C_6= (1200/\log 2)x (\log 281.4-\log 166.69)= 906.54 \text{ cents}$$
$$C_6' = 905.866 \text{ cents}$$
$$C_6 \approx C_6'$$

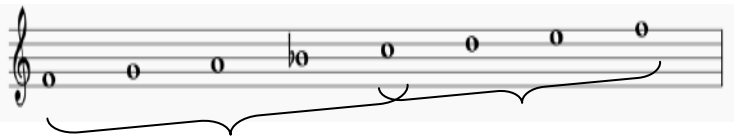
السباعية:

$$C_7 = (1200/\log 2) \times (\log 309.3-\log 166.69)= 1070.20 \text{ cents}$$
$$C_7' = 1109.796 \text{ cents}$$
$$C_7 < C_7'$$

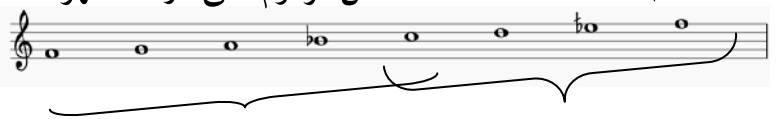
الديوان:

$$C_8 = (1200/\log 2) \times (\log 333.1 -\log 166.69) = 1196.98 \text{ cents}$$
$$C_8' = 1200 \text{ cents}$$
$$C_8 < C_8'$$

من خلال ما تقدّم، نلاحظ أن المغني التزم في غنائه بالمسافات الصوتية للسلم المعدل مع قليل من التغيير بالنسبة للأبعاد الثنائية، الرباعية، الخماسية، السداسية، والديوان ويعود ذلك الى امكانياته الصوتية، ولاحظنا أن الثلاثية والسباعية لا تتوافق مع السلم المعدل وهو ما يؤكد استعماله لأبعاد ومسافات ناتجة عن طبيعة السلالم والمتولدة لاستعمال أبعاد موسيقية صغيرة micro-intervalle ناتجة عن استعمال عوارض وقع اقرارها خلال المؤتمر الاول للموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة سنة 1932. بالاضافة الى هذا، واستناد الى الملف السمعي، اتبع المغني في ارتجاله الغنائي أو العروبي سلم طبع المزموم الذي يتركب من جمع متصل بين جنسين: جنس مزموم أصلي على درجة الجهركاه متبوع بجنس مزموم ثاني على درجة الكردان. وقد غيّر في مواضع أخرى الجنس الثاني للمزموم بجنس محيّر عراق على درجة الكردان.



جنس مزموم على درجة الكردان جنس مزموم على درجة الجهركاه



جنس محيّر عراق على درجة الكردان
جنس مزموم على درجة الجهركاه

ويتبيّن مما سبق أن الابعاد المستعملة في الجمل اللحنية العربية عموما تفتقد الى مبدأ التحويل المقامي القائم في الموسيقى الغربية والتي تعتمد اليوم على السلم المعدل، فينعكس ذلك وبصفة مباشرة على مبدأ

التسلسل بين الدرجات داخل الجملة اللحنية الواحدة. فهناك من يرى من الباحثين أن الدرجات الموسيقية في حركة دائمة وفي تفاعل جاذبي مع مثيلاتها من الدرجات داخل الجملة الواحدة لتكون بذلك مسارا مقاميا خاصا يؤثث للهجة موسيقية قائمة الذات، فيما يرى آخرون أن هذا التفاعل بين الدرجات أساسه التركيبة الايقاعية الضمنية للجملة. ولنا أن نشير أن التدوين باعتماد الترقيم الموسيقي الغربي يسهل للباحث رسم الخطوط والمظهر العام للجمل الموسيقية ولا يترجم ارتفاع الدرجات، بل أن مفهوم الدرجة الموسيقية الثابتة كما يراها برينو ناتل Bruno Nettl (23)والتي على أساسها بُني الفكر الموسيقي الغربي، يوظف خطأ على موسيقات الثقافات التي تعتمد الحركات الانزلاقية في نظامها الموسيقي . (24)(Bruno NETTL, 1965, 213)

خاتمة

من خلال المنهجية المتبعة في هذا البحث حاولنا اعتماد المقاربة الخوارزمية الحسابية لتحليل الجمل المكونة للعروبي في طبع المزموم، والتي تعتمد بالأساس على استخراج الذبذبة الترددية الأساسية لكامل اللحن والتي تكوّن درجة الارتكاز من ناحية ومن ناحية أخرى تؤسس بالتالي لبناء المسافات والأبعاد اللحنية داخل الجملة الواحدة. فالمقاربة الخوارزمية الحسابية، والتي تنبني على الخطوات الرياضية mathèmatiquesوالمنطقية logiquesوالمتسلسلةarithmétique، بدأت نواتها الاولى منذ الحضارة اليونانية وصولا الى البرمجيات والتطبيقات باستعمال التكنولوجيات الحديثة. فقد ساعدتنا برمجية براتت Praatعلى احتساب المسافات والأبعاد الموسيقية ومقارنتها بالسلم المعدل حتى نقف على التفاعل القائم بين

الدرجات والتي تختص به عدة موسيقات منها الموسيقى المشرقية والموسيقات المحلية والتي ماتزال مكانتها وأهميتها التاريخية والفكرية قائمة الى اليوم.

الهوامش والاحالات

(1) الزواري،(الاسعد)، "تنوع أشكال القوالب الموسيقية وارتباطها بدلالات الخطاب"، **المؤتمر الدّولي الرابع: "القالب و الخطاب:جدلية الفصل والوصل"**، صفاقس، 2016، ص.14

(2) الرايس،(الحبيب)، النظرية الموسيقية الموسعة، ، تونس، منشورات محمد بوذينة، 1996، ص. 4

(3) JEDRZEJEWSKI, (Franck), **Mathématiques des systèmes acoustiques : Tempéraments et modèles contemporains**, Paris, L'harmattan, Univers musical, 2002, p.24

(4) BAYHOM, (Amine), « Mesures d'intervalles, méthodologie et pratique », RTMMAM n° 1 **,** Paris, , 2007, p.184

(5) تشارلز لويس سيغر، الابن (14 ديسمبر 1886 – 7 فبراير 1979) موسيقي وملحن أمريكي

(6) SEEGER, (Charles), "Prescriptive and Descriptive Music-Writing," *The Musical Quarterly* 44, no. 2, 1958, p184.

(7)Id.

(8) غراب، (أنس)، الاحتمالات الهرتزية كطريقة علمية لتحديد السلالم الموسيقية مثال تحليلي: قصيدة بأداء علي البراق، جامعة كاسليك، 2015، ص.2

(9) BAYHOM, (Amine), « Mesures d'intervalles, méthodologie et pratique », RTMMAM n° 1, Paris, 2007, p.184

(10) ibid., p.192

(11) BOERSMA, (Paul), "Accurate Short-Term Analysis of the Fundamental Frequency and the Harmonics-to- Noise Ratio of a Sampled Sound," *Proceedings of the Institute of Phonetic Sciences* no. 17 , 1993, p.98

(12) *Praat* est un logiciel libre scientifique gratuit conçu pour la manipulation, le traitement et la synthèse de sons vocaux (phonétique). Il a été conçu à l'institut de sciences phonétiques de l'université d'Amsterdam par Paul Boersma et David Weenink.

(13) Wim van der Meer préconise en général pour les voix d'homme une échelle entre 75Hz et 300Hz et entre 200Hz et 600Hz pour les voix de femmes

(14) BAYHOM, (Amine), « Mesures d'intervalles, méthodologie et pratique », RTMMAM n° 1, Paris, 2007, p.191

(15) Commandes *Praat* pour le nombre de pas de mesure : dans la fenêtre d'édition créée, menu puis commandes « Pit.(ch) > Pitch settings > 500 (première valeur à renseigner) ». Notons ici qu'une analyse avec un pas de temps de 1/100^{e} de seconde environ est suffisante, en général, pour des relevés de hauteurs et des calculs d'intervalles ; le pas de temps dans cette première analyse « grossière » est approximativement égal à1/20^{e} de seconde.

(16) Deux chaines stéréo : Commandes « Sound left > Edit » dans *Praat* ; toutes les analyses sont effectuées, dans ce logiciel, sur un son mono: il suffit donc de lire un fichier « WAV » ou « aif » stéréo et de choisir une des pistes gauche ou droite.
(17) Ligne brisée en bleu
(18) Indiqué par sa fréquence en bleu et par la ligne pointillée du curseur
(19) Commandes « Sound left > Periodicity > To pitch », avec un pas de 1/100e de seconde, et mise des bornes de fréquence à 120 et 360 Hz
(20) Commande « Pitch left > Edit » avec mise des bornes de fréquence à 120 et 360 Hz
(21) une transformation homothétique
(22) Commande « Query > Get pitch »
(23) Bruno Nettl est un ethnomusicologue et musicologue.
(24) NETTL, (Bruno), *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, Englewood Cliffs, 1965, 213 p.

Table des Matières

Pour un nouveau discours musicologique Approches, concepts et analyses
Samir BECHA **3**

La pertinence de la notion d'unité dans la logique structurée de l'analyse musicale: champs voisins : linguistique et sémiologie
Wael SAMOUD **21**

Le traitement de l'harmonie dans la musique d'Arnold Schoenberg: Analyse du premier mouvement du Deuxième Quatuor à corde Op.10
Ghada HAMZA **35**

Le statut ontologique de l'œuvre instrumentale au XXe siècle : Approche analytique de «Freeman Etudes » pour violon seul de John Cage
Haythem BOUZGUENDA **55**

Analyse contextuelle, sémiotique et musicale pluridimensionnelle du prélude de la Danse Bacchanale de Camille SAINT-SAËNS Convergence de la modalité de la mélodie polyphonique et de la dimension tonale du mode Zidâne.
Anis GOUISSEM **73**

Les fonctions expressives et référentielles de la musique populaire tunisienne
Rachid CHERIF **91**

Quelle analyse du discours musical andalou-tunisien à la lumière de la théorie des « ajnas » analogues (Approche mélodique)
Hassen GARGOURI **111**

Pour un nouveau discours musicologique
Approches, concepts et analyses

Samir BECHA[*]
samirbecha@ymail.com

Introduction

Tout en étant musicien et à la fois chercheur essayiste dans le domaine de la musicologie, je ne m'arrête pas depuis des années de poser la question musicale, non seulement du côté pratique et esthétique, mais aussi du côté analytique, l'approche la plus sollicitée, après l'histoire, en ce domaine scientifique. Lorsque le chant d'oiseaux porte en lui-même le concept de la musique, lorsque les paroles humaines se veulent être de la musique, lorsque les pleurs des hommes et des femmes de toute culture deviennent, par *le pouvoir* de la pensée musicologique, de la musique, il y a de quoi discuter des propos de caractère drastique mettant en cause toute pratique et tout concept musicaux. Le présent texte cherche à débattre non seulement de la musique en tant que discours de la vie sonore, mais aussi le discours qui fait de toute sonorité reçue ou perçue, de la *musique*. Pour atteindre cet objectif, une panoplie de questions seraient nécessaires dont quelques-unes se portent sur des approches naturalistes, des réflexions épistémologiques, des positions esthétiques et brachylogiques, d'autres sur des contributions et des concepts traditionnalistes, modernistes et culturalistes pour enfin élucider le grand mystère de la vie et de l'humanité: LA MUSIQUE.

* Universitaire et chercheur en musique et musicologie

1. Les approches naturalistes

Après avoir traité les polyrythmies chez les amphibiens, Mâche s'est considéré comme compositeur « naturaliste », et, cela ne veut pas dire qu'il a utilisé uniquement des enregistrements d'animaux, mais il a utilisé des processus dérivés de cette familiarité avec des modèles sonores qui n'ont jamais été considérés comme de la musique (François-Bernard Mâche, 2011, p. 21). La musique d'aujourd'hui n'est musique que d'après la personne qui l'écoute et la définit en tant que telle, contrairement à ce qui se passait auparavant, quand le musicien compositeur avait en sa possession *l'autorité* et la légitimité académique de faire expliciter au monde ce qui est de la musique et ce qui ne l'est pas. Le concept de la cohérence musicale est devenu aujourd'hui un méta-concept, et c'est pour cette raison qu'il ne serait pas étonnant que cette cohérence dépende dans les années à venir de la personne qui l'écoutera. C'est-à-dire que la musique ne serait musique qu'à travers l'idée de la perception intelligente qui la détermine et la définit. D'un tel point de vue, qui semble un peu déstabilisé, le concept du musicien serait ambiguë voire douteux. La question essentielle n'est plus alors « que signifie la musique ? », mais « quand est-ce que nous avons de la musique ? ». Ces questions proviennent de l'idée suggérant un constat de l'intention de la pratique appelée ces jours-ci musique. Là, il faut opter pour l'un des choix méthodologiques, soit intrinsèque ou extrinsèque, être dedans ou dehors ; penser aux composantes musicales ou bien à la culture sonore comme musique.

2. L'apport épistémologique de l'analyse

Sur un premier plan, dire que tout est musical, soulève vraiment un problème épistémologique de grande importance. Ne pas évoquer la question aggrave de plus en plus la situation problématique. Pourquoi alors une telle pensée surgisse-t-elle timidement dans les recherches musicologiques de nos jours ? Comment pourrait-on analyser ces « corps » sonores, ces « corps » culturels, « ces

corps » sociaux, ces « corps » manipulateurs… ? Y a-t-il une transcription musicale spécifique et à la fois significative à l'ensemble de ces expressions « naturelles » précitées ? Quelles sont les approches analytiques appropriées à ce genre d'expression de la société, de la vie et de la nature ? Quels sont les outils d'analyses nécessaires pour aboutir à la compréhension de toutes ces expressions humaines polysémiques et venant de tous bords?

L'idée m'est arrivée pour la première fois quand j'avais lu l'ouvrage d'Olivier Revault D'Allonnes qui a eu la détermination en 1973 de parler des musiciens naturalistes qui se sont inspirés du monde sonore de toute nature pour créer des nouvelles expressions musicales. Est-ce qu'il s'agit là d'une migration conceptuelle réelle où bien d'une logique de fond qui cherche à causer une véritable crise aux concepts musicaux ?

Dans cet ouvrage, D'Allonnes a bien cité les expériences de Honegger et de Messiaen, qui ont essayé de réaliser l'épreuve de composer une musique à partir des expressions animales. Ce qui m'a poussé à réfléchir à la question, ce n'était pas les inspirations ou la reproduction du son provenant du monde de la nature, mais plutôt le son pur des chants des oiseaux à qui, jusqu'à maintenant, nous évitons de donner une connotation musicale. Il faut déjà préciser qu' « un chant d'oiseau donné (et enregistré, par exemple) ne peut absolument pas s'écrire dans notre système de notation musicale, pour la simple raison que les intervalles réels de l'oiseau ne sont pas tempérés, et sont souvent inférieurs au demi-ton » (Olivier Revault D'Allonnes, 1973, p. 63). La deuxième fois quand j'avais réfléchi à cette question, c'était à partir du grand livre *Le singe musicien* de Jean Molino quand il a évoqué la même question en essayant de chercher à comprendre les sons de la nature et leurs capacités d'entretenir la discussion entre les animaux eux-mêmes et la société humaine dans laquelle ils vivent (Jean Molino, 2009, 489p). La troisième fois c'était lors de l'écoute d'un chant de femmes à Sidi Bouzid fêtant une cérémonie d'un mariage traditionnel. La voix était purement naturelle donnant à

l'esprit des mélodies hors du commun, des intervalles difficiles à décortiquer à l'oreille musicale et qui ne répondent nullement aux signes et aux symboles de l'écriture musicale occidentale. En faisant référence à Philip Tagg, Molino disait « qu'il faudrait seulement ajouter deux précisions prudentes : en premier lieu, il y a des musiques qui échappent à la partition comme " objet naturel ", non seulement les musiques orales mais aussi toutes sortes de musiques contemporaines pour lesquelles le rapport de la partition à l'œuvre est si problématique que son utilisation pour l'analyse et le jugement est à la fois discutable et dangereux, et ce n'est pas sans raison que Philip Tag a dénoncé le "graphocentrisme " (*notational centricity*) qui sévit en musicologie (Tag, in. *Ibid.,* p. 355).

3. La question du beau

Généralement, le rôle du musicologue n'est pas de donner un avis personnel ou un jugement de valeur au sujet de la *beauté* de la musique, mais plutôt d'interpréter analytiquement ce qui a rendu une telle musique quelque chose de *beau* chez une société ou une communauté culturelles. Le *beau* en général, selon quelques théoriciens, ne demande pas d'explication. Il est *beau* parce qu'il plait. Or, esthétiquement et épistémologiquement parlant, ce concept ne devait point passer de cette manière très simpliste. Les expressions et les sentiments apportés par l'auditeur ont absolument une raison d'être et c'est aux musicologues analystes de donner des explications à tout phénomène sonore. De toute manière, « la qualité de bonne facture varie selon les écoles et les styles : il suffit de rappeler que le cri unanime des Anciens contre tous les Modernes, des traditionnalistes contre les novateurs et les révolutionnaires a toujours été : c'est mal fait, c'est bousillé…ils ne savent pas peindre, ni écrire, ni composer… » (Jean Molino, op.cit., p. 354). L'esthétique nous a exposé beaucoup de réponses sur la question du *beau*, mais il faut dire que ses analyses étaient purement théoriques, portant généralement sur le style artistique, le conceptuel, le textuel/intertextuel, le

fonctionnel, le symbolique et tout cela était au détriment du monde de la musique.

Entre le *beau* musical et le *goût* musical, il y a une grande distinction même si les deux concepts font parties du monde de la perception et de l'appréciation. Le beau selon la philosophie de tradition platonicienne et néoplatonicienne comporte trois conditions ; *l'entièreté* qui exprime la détermination d'une forme correspondant à son type pleinement réalisé. En fait, un objet beau, est un objet auquel rien ne manque ; *l'harmonie* qui exprime l'accord dans la proportion des parties entre elles et avec le tout ; finalement *l'éclat* qui correspond au plaisir procuré par les qualités sensibles (Gilson, in. Jean Molino, *op.cit.*, p. 356). Comparé à ce qui était dit, dans la pensée contemporaine et avec Beardsley, ces trois *canons généraux* sont définis presque de la même manière et ils sont considérés successivement comme suit ; « *le canon d'unité* », « *le canon de complexité* » et « *le canon d'intensité* ». Tout cela pourrait être définit d'une manière objective, soit en analysant le côté technique, soit en insistant sur les formes, les paradigmes, les syntaxes, les styles etc. Malgré tout, ces analyses restent interminables puisqu'il y aura toujours des *intra* et *extra* paramètres musicaux non définis, non traités.

4. La question du goût

Lorsqu'il s'agit du goût, l'auditeur ne peut que donner un avis sans donner d'explication en disant « *ça me plait* », « *ça ne me plait pas*», « *c'est féérique* » « *c'est du n'importe quoi* » etc. Autrement, c'est un avis irrationnel qui ne mérite pas d'être fondé analytiquement. Au-delà de ces approches d'analyse de la raison, « le goût est un jugement synthétique qui saisit le particulier dans sa singularité et cela dans l'immédiateté du premier contact. Le goût nous met en présence du "je ne sais pas quoi", de cette qualité de l'objet qui échappe à la raison et aux règles et en quoi consiste cependant le fondement ultime de la beauté… » (Jean Molino, *op.cit.*, p. 359).

Dans tout cela, il ne faut pas oublier que le goût se référait au plaisir de la bouche et ce, suite à une dégustation, cette projection métaphorique n'est qu'une adaptation linguistique qui cherche à transmettre le sujet du sens gustatif matériel – la sensibilité du contact- au sens de l'audition immatériel –sensibilité à distance comme la vue ou l'audition.

5. Entre musicologie et para-musicologie

À travers l'histoire, beaucoup d'écrivains ont eu la possibilité de réfléchir et de parler de la musique. Parmi eux, il y en a des journalistes, des philosophes, des romanciers, des poètes, des historiens, des médecins, des juristes… à savoir Voltaire, Rousseau, Ibn Khaldoun, Hugo, Ibnou Roshd, Hassan Hosni Abdelwahab. Après avoir lu leurs écrits, nous avons constaté qu'ils ont tous parlé de la périphérie du monde musical mais rarement de la musique en tant que telle, en tant que *fait* comme le considéraient les musicologues des dernières décennies. Tous ces écrivains non spécialistes se contentaient généralement de donner un avis général sur le monde de la musique selon des constatations et des observations personnelles sans faire le moindre appel à la musique ou à sa transcription, et ce n'est pas parce qu'ils ne croyaient pas à leurs utilités, mais parce que la plus part d'entre eux ne savaient ni lire, ni écrire ni pratiquer de la musique.

Aujourd'hui, et par la force de la réflexion musicologique, nous nous sommes trouvés dans la position de dire qu'il y a des musiques qui ne répondent pas aux normes de transcriptions jusqu'à aller dire qu'elles sont intranscriptibles. Voyons ceci par détail.

6. Des nouvelles approches, un nouveau discours

Etrangement, le parlé et le prononcé sont devenus de la musique et il suffit de les considérer en tant que tels. Dans cette perspective, et pour avoir de la musique, cela suppose deux conditions nécessaires; le *fait* et *l'intention* de *faire*. Ne pas envisager ces deux conditions, c'est stipuler qu'il y aura

certainement du sonore, mais pas de la musique. Le parlé répond exactement aux conditions musicales, en effet nous pouvons soulever des degrés, des intervalles en mouvement, comme nous pouvons aussi reconnaître des registres, des intonations, des styles d'interprétation et des manières de jeu. Pas uniquement cela ; le parlé humain nous propose un mode d'interprétation très riche en ornementation tel que les appogiatures, les trilles, les mordants, les gruppettos etc. En 1969, François Bernard Mâche a intégré dans une œuvre des enregistrements de langues amérindiennes. Selon lui, ça n'étaient pas des musiques intégrées dans sa composition, mais « des langues parlées, ce qui est voisin et différent en même temps [puisqu'il] considérait que chaque langue parlée, chaque système phonétique est une musique potentielle, qui entretient des liens complexes avec la musique proprement dite des cultures en question » (François Bernard Mâche, *op.cit.,* 2011, p. 18). Dans le cas échéant et dans la même perspective, la cavité buccale, le souffle et les cordes vocales seront les principaux outils d'interprétations chez l'être humain. Finalement, pour comprendre et saisir ce genre de musique, ne serait-il pas nécessaire aujourd'hui d'aller jusqu'à réclamer l'analyse nano-musicologique?

7. La musique entre traditionalisme et modernisme

À travers l'histoire, le monde s'est divisé entre deux catégories différentes. Il y a eu ceux qui ont voulu faire de leur propre statut musical un symbole identitaire guidant vers le monde du passé, d'autres ont choisi de vivre le présent en se proclamant un statut identitaire défendant le courant musical moderniste jusqu'aller au bout du chemin pour atteindre le postmodernisme. À ce propos, le concept de postmodernité « est perçu souvent comme source de désorientation, d'incertitude, d'ambiguïté pour les hommes en quête d'identité, en déficit de repères » (Mohamed Ben Ahmed, 2005, p. 40). De l'autre côté, les traditionalistes, de leur part, ne manquaient pas eux-mêmes d'afficher leur inquiétude pour leur musique ancienne alors que « nous sommes aujourd'hui au point où même les acteurs de la

musique ancienne admettent que le recours au concept d'authenticité n'a guère de sens » (Eva Schönnenbeck, 2009, p. 34). Il est clair d'après ce qui est précité que le monde est en train de vivre aujourd'hui une réelle crise identitaire jusqu'à aller penser qu'il n'y aura plus raison de faire la quête d'identité musicale.

Depuis le début du XX^{e} siècle, la Tunisie a essayé de défendre son patrimoine musical en fondant l'école de la Rachidia qui avait pour but de sauvegarder une partie du patrimoine musical tunisien, soit le mâlûf. Musicologiquement parlant, il était impossible à cette époque d'interpréter ce patrimoine musical à la manière de ce qui a été interprété auparavant, et même si les mélomanes qui appartenaient à cette institution voulaient reproduire le passé dans le présent, il faut dire que leur essai n'était qu'un espoir et une vocation pour une préservation patrimoniale. Les instruments d'aujourd'hui ne peuvent nullement répondre à l'esprit d'interprétation des anciens, il en est de même pour les musiciens interprètes qui ne portaient pas les mêmes répertoires, les mêmes techniques, les mêmes savoir-exécuter. Adorno a même évoqué cette problématique depuis un siècle et il semble d'après lui

> « qu'il y ait une réelle possibilité à ce que les œuvres du passé soient encore porteuses de sens. La participation de ces œuvres au présent est néanmoins fragile. Adorno explique dans ce même…qu'elle est limitée dans le temps, car les changements qu'une œuvre pour répondre aux besoins qui se manifestent objectivement en elle, la condamnent en même temps à se décomposer à fur et à mesure » (Eva Schönnenbeck, *op.cit.,* p. 25).

Quand nous parlons d'authenticité et de modernité, la première des choses qui nous arrive à l'esprit, c'est que les deux désignations ne peuvent pas naître sous un caractère d'intention ou suite à un objectif préétabli. A vrai dire, elles se juxtaposent naturellement et sans invitation. Le problème qui se pose, c'est que nous parlons parfois d'une création finie avant même de s'attaquer à la composition. La musique arabe d'aujourd'hui est le résultat de recoupements, de dialogues et de confluences entre les cultures musicales mises

en contact, et le résultat ne serait apparu que suite aux dualités intellectuelles et artistiques qui prennent en considération la valeur de ce qui authentique et ce qui ne l'est pas, le rapport entre identité et altérité, passé et présent, ancien et nouveau, traditionnel et contemporain… (C.f, Samir Becha, 2012, 228p). Il est aussi à signaler que la musique traditionnelle qui nous paraît si familière, est très éloignée des expériences que nous vivons tous les jours, elle est même perçue comme une musique d'aujourd'hui puisqu'elle est interprétée avec de nouvelles techniques, de nouveaux instruments face à un public qui a perdu une grande part de sa mémoire musicale. Alors dire « je suis conservateur » ou bien « je suis innovateur » en musique n'a plus de sens parce que, à vrai dire « le mouvement de la musique ancienne semble passer pour un courant novateur, qui ne brusque que modérément les habitudes et les acquis, et répond ainsi au besoin de s'entourer de nouveautés » (Eva Schönnenbeck, *op.cit.*, p. 39). D'une manière ou d'autre, la partition musicale n'est comprise que si nous sommes habitués à la musique jouée. Autrement, une pratique musicale jouée d'après une partition très ancienne, ne pourrait être que de l'imagination personnelle pour ne pas dire qu'elle ferait partie des nouvelles créations. L'ethnomusicologue Judit Frigyesi expose son point de vue en affirmant que :

> « La notation n'a de sens que si elle est associée à une connaissance acquise à travers la tradition orale. La musique occidentale ne fait pas exception : nous comprenons plus facilement la notation de la musique occidentale uniquement parce que nous vivons dans son monde sonore » (Frigyesi, d'après Jacques Viret, 2014, p. 112)

Jean Molino, et après une intéressante analyse des possibilités de corrélations entre le moderne et le postmoderne, considère que ce dernier se « caractérise par le refus des couples d'opposés sur lesquels reposait le modernisme et entre lesquels il fallait choisir le bon côté : le nouveau contre l'ancien, l'original contre le conventionnel, le singulier contre le banal, le moderne contre le classique, le

pur contre l'impur etc. ». Certes, il y a beaucoup de cela, mais ce qui rend une musique postmoderne dans le monde du « chaos » sonore, c'est l'avis des auditeurs qui se sont trouvés privés de tout repère de style auquel ils peuvent s'identifier. Au-delà de toute spéculation idéologique, il y a un dérangement et un déséquilibre sensoriels qui empêchent l'auditeur de s'orienter vers un style bien déterminé. Cette psychique n'est pas la cause du courant postmoderne, elle serait plutôt le résultat. Et contrairement aux apparences, cet antagonisme intellectuel, parfois élevé, jusqu'à atteindre le stade du conflit entre les partisans de la tradition et de la modernité, est un phénomène qui ne se situe pas seulement à notre ère, mais remonte à l'antiquité.

Mahmoud Guettat, musicologue chevronné, spécialiste en musique du Maghreb, montrait bien sa vigilance à l'égard de tout échange musical avec l'Occident et toute forme de création musicale qui s'inscrit dans la modernité. Il disait que cette nouvelle orientation « a eu des conséquences désastreuses, hélas ! se traduisant par l'expression d'une sorte de "chanson sentimentale" individuelle et légère… aucune barrière n'a entravé la démarche de cette tendance qui croit à l' "universalisation" de la musique arabe par le biais des techniques du langage musical occidental… » Il ajoute aussi que « deux idées cohabitent au sein de cette tendance : l'une voit le « salut » de la musique arabe dans l'effacement du « quart de ton », l'autre croit trouver la solution dans l'ajout de ce « quart de ton » aux instruments tempérés comme l'accordéon, le piano et récemment l'orgue et certains instruments à vent comme la trompette, la flûte et l'hautbois. Comme nous pouvons le constater, les deux idées aspirent au même objectif : tempérer l'échelle musicale arabe afin de pouvoir introduire, à volonté, les règles de composition du système tonal de la musique occidentale et créer des "orchestres symphoniques arabes" » (Mahmoud Guettat, 1986, p. 51). Malgré ses méfiances envers ces nouvelles tendances musicales, Mahmoud Guettat introduisit dans le régime des études, à l'époque de la fondation institutionnelle de l'Institut Supérieur de Musique de Tunis, des matières de

formation occidentale telles que l'harmonie, le contrepoint, la vocalise…, ainsi que l'apprentissage de quelques instruments occidentaux dont nous citons le violoncelle, la contrebasse, le violon, l'alto et le piano.

Il faut rappeler que le métissage entre des instruments de la musique arabe et ceux de la musique occidentale, a généré de nouvelles expériences et de nouvelles créations musicales dans tout le monde arabe. Il suffit de rappeler des chansons de Sayid Darwîsh, de Mohamad Abdelwahâb, de Mohamed Qasabjî, de `Omar Khayrat, de `Ammar Cherî`î en Egypte, les créations musicales chez les frères `Âsî et Mansour Rahabânî au Liban, à travers les chansons composées pour Fayrûz, les compositions de Mohamed Saâda, celles de Mohamed Garfi et de Ahmed Achour en Tunisie. L'essentiel dans tout cela est de savoir comment utiliser ces instruments de musique et la manière de les intégrer à l'orchestre à travers des arrangements musicaux bien étudiés. (Samir Becha, 2015, p. 127)

8. Pourquoi la musique ?

Il s'agit là par ailleurs de poser une autre question épistémologique, non pas dans le sens de nier la musique, mais plutôt pour chercher à déterminer à quoi sert la musique. Est-ce que nous faisons de la musique pour se distraire ? Pour s'exprimer ? Pour se réjouir ? Pour en parler et en discuter ? L'être humain, ne peut jamais se priver de musique. Jour et nuit, l'oreille ne s'arrête d'entendre tout ce qui fait sonore, et tant que cet organe exerce naturellement son rôle, elle n'arrivera jamais à écouter des sons, des formes mélodiques, rythmiques, harmoniques ou toute forme faisant appel à la musique (Cf. Francis Wolff, 2015, 458p). Tant qu'il n'y a pas une perception intelligente qui analyse et appréhende le principe de la causalité entre les notes en mouvement, tant qu'il n'y a pas une perception consciente de la loi de la répétition sensorielle, il n'y aura pas de sensation musicale. Même si l'interprète nous exprime intentionnellement qu'il faisait de la musique, reste l'avis et la réaction du percepteur qui peuvent nous donner confirmation ou infirmation. Dans la

musique, il y a une note dessous et une note dessus et c'est à travers la formulation mélodique que l'on peut comprendre la loi de causalité entre les notes (Francis Wolff, *ibid*). Pourquoi la musique ?, est une question ontologique qui pourrait aller jusqu'à poser la question *pourquoi l'Être humain*, à qui Francis Wolff a attribué le prestigieux rôle qui est celui de la création (Francis Wolff, *ibid*).

9. La répétition en musique

La musique se porte sur la répétition des formes rythmiques, mélodiques, harmoniques et d'autres genres de répétition, et même si nous croyons d'une manière systématique à la répétition, nous sommes parfois conscients que *répéter* ne veut pas dire refaire la même chose. La répétition, au vrai sens du terme, ne peut jamais exprimer exactement la répétition. Le musicien croit toujours qu'il est en train de répéter, mais la vérité est qu'il est en train de développer ce qu'il a déjà écouté en formes mélodiques, en structures rythmiques, en qualités techniques et en figures de style. Frédéric Bisson a expliqué bel et bien le phénomène de la répétition en musique du point de vue pratique et spéculatif ; la réalité c'est qu'on peut jouer le même rythme et la même mélodie à partir d'une même partition musicale (ou sans partition) : « ontologiquement, ce sont des objets. Par contre, on ne peut assister deux fois au même concert, même si l'on y prend les mêmes rythmes et les mêmes mélodies que la première fois : un concert est localisé et daté, c'est événement. En tant qu'objet virtuel, une mélodie peut revenir, mais non pas l'événement qui l'actualise » (Frédéric Bisson, 2014, p. 36).

10. L'enregistrement entre objectivité et subjectivité

La musique est caractérisée par son événement qui est propre et qui appartient à un lieu, une date et une culture. Son enregistrement n'exprime plus son état événementiel, n'exprime plus aussi son fait de création, mais plutôt une musique qui prenne à chaque fois une dimension subjective donnée par l'auditeur. Cet enregistrement n'est pas la

musique d'un état objectif, mais le témoin subjectif d'un tel événement musical. Frédéric Bisson, en parlant du jazz, voit que l'enregistrement du disque immortalise la performance musicale qui le précède. Il ajoute que « l'événement aurait pu exister sans être enregistré, il est ontologiquement indépendant de son enregistrement. L'enregistrement jazz être dit « véridique » : le disque n'est pas l'œuvre, mais le témoin de l'œuvre à laquelle il réfère et permet de se reporter » (Frédéric Bisson, *op.cit.,* pp. 42-43).

Ecouter une musique pour la première fois, soit du genre jazz, classique, mâlûf, populaire ou autres genres, toucheront énormément nos émotions, et ce quelles que soient les appartenances identitaires et culturelles. Certes, la justesse des notes, l'interprétation subjective, le rythme, le style occuperont le plus l'intérêt de l'auditeur. Ecouter la même musique à plusieurs reprises ne fait qu'affaiblir ce côté émotionnel et il sera peut-être un facteur pour ne plus s'intéresser à ces spécificités musicales précitées. C'est pour cette raison que les sociétés culturelles s'adaptent à travers le temps aux intervalles inhabituels, aux rythmes asymétriques, aux notes dissonantes etc. La moindre fausse note dans l'exécution musicale devient à travers le temps et par la surabondance de l'écoute une note singulière et précieuse. Cela est vrai s'il s'agit d'une écoute à travers un phonogramme, un disque ou autre support solide, et cela va de soi pour les supports virtuels à savoir mp3, mp4, youtube etc. (Comparer avec Frédéric Bisson, *op.cit.,* p. 48).

11. Musique et brachylogie

La brachylogie relève des actes qui se font d'une manière courte et qui se définissent selon la contextualité des faits. De nos jours, le concept est tellement polémique qu'il est devenu de plus en plus difficile à saisir. Le seul aspect qu'il faut retenir, c'est qu'il s'agit du bref, du court, de la concision, du minimalisme…jusqu'à atteindre le monde microscopique et le domaine de la nanoscience des objets physiques et des pensées métaphysiques. Mansour M'henni, initiateur de la nouvelle brachylogie, a beaucoup insisté sur le

lien de la brachylogie avec les questions de brièveté et de minorité, selon lui « elle se trouve forcément mêlée aux tractations sur les formes et les genres, comme on pourrait s'en rendre compte à travers des désignations de l'ordre des *genres mineurs*, des *genres brefs* et *des formes brèves* » (Mansour M'henni, 2015, p. 32-33). De mon côté, la brachylogie signifie, faire ce qui est dû pour l'essentiel, et laisser aux autres prendre tout leur temps pour traduire et en déduire explications et interprétations. Mathématiquement parlant, c'est comme si nous parlons du point qui se multiplie en petits degrés qui s'additionnent puis s'organisent pour en faire une ligne. En musique, la mélodie se compose d'une succession d'objets sonores dont chacun prend une durée bien déterminée. Et même si les théoriciens de la musique ont révélé depuis des siècles leur propre choix de la durée, il est temps aujourd'hui de revoir ce que nous voulons dire exactement par *valeur* d'un son. Un son n'est pas unique, il est continuité de sons qui se stratifient et se succèdent *linéairement* pour former une durée bien décidée.

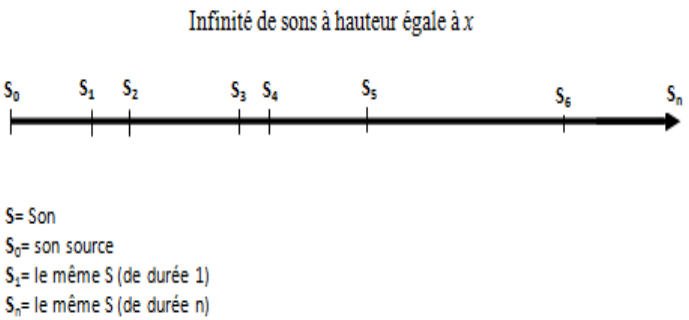


Figure1: Durabilité indéterminée du son

Le schéma montre qu'il y a une infinité de sons à fréquence égale (*x*) *et de* durée variable selon des choix. Il indique aussi le rapport entre les durées du même son et la fréquence qui les détermine. En guise d'explication, nous avons là une fréquence *x* et plusieurs durées.

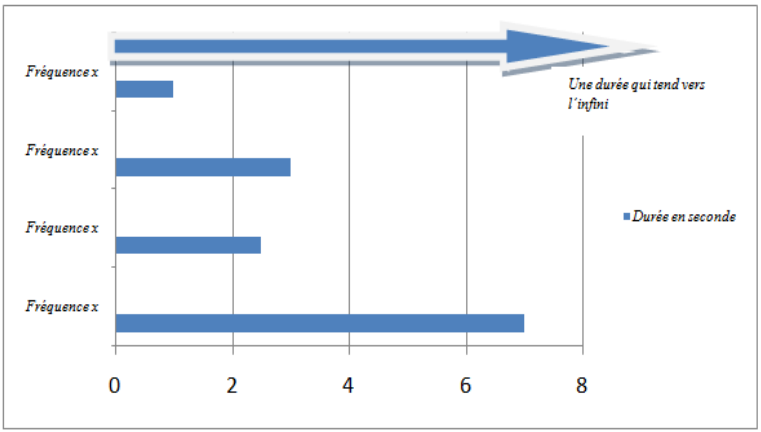


Figure 2: Durée du son en la valeur de la seconde

Avec une fréquence constante *x*, la durée (*d*) de la note (*S*) peut s'étendre jusqu'à $+\infty$, soit $d_1 < d_2 < d_3 < d_4 \ldots < d_n$. En musique, la durée de la note pourrait atteindre des valeurs indéterminées, de la très petite aux très grandes. Avec la transcription proposée par la théorie de la musique classique, les propositions resteront très limitées, alors qu'avec l'unité de la seconde, les propositions seront illimitées et riches en termes de structures.

Ce qui nous intéresse en parlant de brachylogie, c'est comment parvenons-nous à traiter des sons de petites durées tout en gardant un esprit de composer une musique destinée à être écoutée et à la fois appréciée ? Le songer avec les nouvelles tendances des musiques électroacoustiques, le phénomène nous paraitra quelque chose de très ordinaire. Par contre, produire de la musique avec le concept de brièveté nous aidera à accéder à de nouvelles idées et perspectives. Ce que nous tenons à réaliser d'après cette approche, c'est d'essayer d'avoir une nouvelle composition qui ne dépendra pas des valeurs habituelles telles que la *blanche*, la *noire*, la *croche* et les autres valeurs qui en découlent, mais plutôt des valeurs de temps portant des sonorités perçues uniquement avec l'oreille, mesurées et chronométrées par une unité : la seconde. Pour ce faire, cela nécessite un travail très précieux et minutieux. Nous y reviendrons dans des projets à venir.

Conclusion

Comparé à ce qui était dit, il est clair que la position que nous entendons défendre dans cet article, est étroitement liée à la manière dont nous concevons ce que nous pouvons appeler *musique*. Cette dernière devrait être perçue non seulement du côté théorique, académique ou solfégique, mais plutôt du côté sensoriel à partir duquel une sonorité quelconque pourrait être dénommée *musique* selon les faits, les contextes, les regards et les intonations. Bien sûr, comme nous l'avons constaté, cela nécessite de multiples approches et divers concepts à partir desquels nous pourrions se transcender du monde des paradigmes des formes traditionnelles de la musique, au monde des paradigmes des objets musicaux assez travaillés et manipulés depuis les années soixante par Pierre Schaeffer dans son célèbre projet Traité des objets musicaux. Pour ce faire, nous avons essayé d'opter pour des procédés et des stratégies spécifiques tout en se référant à des approches et à des concepts également spécifiques. Reste, et dans la perspective qui est la nôtre, est-ce que les outils analytiques d'aujourd'hui ont-ils précisément été développés pour décortiquer réellement ce nouveau monde musical ? Dans quelques structures de recherche, exemple l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (l'IRCAM), la réponse est certaine. Pour la Tunisie, beaucoup de choses restent à faire.

Nous y reviendrons un de ces jours.

Bibliographie :

- ✓ BEN AHMED, (Mohamed), **La pensée entre l'un et le multiple**, Tunis, Maison Arabe du Livre, 2005, 263p.
- ✓ BECHA, (Samir), **La musicologie face au mystère musical**, Karem Sharif Editions, 2015. 166p.
- ✓ BECHA, (Samir), Al-hawiya wal-ʾasâla filmusîqa al-ʾarabiya, Tunis, éd. Karem Sharif, 2012. 228p.
- ✓ BISSON, (Frédéric), « Musique amphibi. Esquisse d'une amphibologie fondamentale », in. Ontologie musicale, perspectives

et débats (sous la direction d'Alessandro Arbo et de Marcello Ruta, éd. Hermann, 2014, pp. 31-70.

- ✓ SCHÖNNENBECK, (Eva), « Le passé du présent musical », Coll. Arts8, UFR Arts, Philosophie et Esthétique-Université Paris 8, in. Présents Musicaux, Paris, L'Harmattan, 2009, p.19-42.
- ✓ GUETTAT, (Mahmoud), **La tradition musicale arabe**, Centre National de Documentation Pédagogique, Nancy, Ministère de l'Education Nationale, 1986, 131p.
- ✓ M'HENNI, (Mansour), **Le retour de Socrate**, Editions Brachylogia avec l'Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis, Université Tunis El Manar, 2015, 168p.
- ✓ MÂCHE, (François-Bernard), « Musique au singulier », in. Musique et globalisation : Musicologie-Ethnomusicologie, sous la direction de Jacques Bouët et Makis Solomos, Actes du colloque Musique et Globalisation, Université Paul Valery-Montpellier 3 (2008), publié en 2011, L'Harmattant, p. 13-24.
- ✓ MOLINO, (Jean), **Le singe musicien, sémiologie et anthropologie de la musique**, Paris, Actes Sud/ INA, 2009, 478p.
- ✓ REVAULT D'ALLONNES, (Olivier), **La création artistique et les promesses de la liberté**, Paris, Éditions Klincksieck, 1973, 300p.
- ✓ VIRET, (Jacques), « L'oralité retrouvée d'un corpus : chanter le grégorien aujourd'hui », in. Les corpus de l'oralité, sous la direction de Mondher Ayari et Antonio Lai, Paris, Delatour France, 2014, p. 95-122.
- ✓ WOLFF, (Francis), **Pourquoi la musique ?**, Fayard, 2015, 458p.

La pertinence de la notion d'unité dans la logique structurée de l'analyse musicale : champs voisins : linguistique et sémiologie

Wael SAMOUD*
samoud.wael@gmail.com

Introduction

L'analyse musicale, pris dans son sens général, se définit d'abord comme l'opération de « résolution d'une structure musicale en éléments constitutifs relativement plus simples » (Ian Bent, 1998, 9)(1). De ce point de vue, la musique se pose à l'analyste comme un jeu de forme, un système constitué d'un ensemble d'unités hiérarchiquement organisables. Toute méthode d'analyse présuppose donc la présence d'une « structure »(2) qui emboite à son tour des éléments plus réduits. L'analyste est convié à déceler cette « structure », quel que soit sa nature, sa taille, sa position ou la forme qu'elle prend au sein de la totalité. L'objet de l'analyse musicale consiste à découvrir les lois qui régissent la construction musicale et l'organisation de ses éléments discrètes et discrétisables à partir de critères explicites (Jean-Jacques Nattiez, 2003, 20)(3). L'analyste est invité également à expliquer l'action permanente de ces unités et les modalités selon lesquelles elles s'unissent pour former des unités plus larges jusqu'à arriver à la forme globale. Au cours de cette démarche, l'opération de décomposition/composition de l'objet questionné apparaît comme inévitable.

Dans le cadre d'une étude traitant la question de la pertinence de la méthode de segmentation en unités dans l'analyse musicale, on serait amené à s'interroger sur les niveaux de correspondance entre la musicologie et la linguistique(4), sur la façon dont leurs champs se recouvrent

* Universitaire et chercheur en musique et musicologie

et coopèrent, c'est-à-dire de tenter de déceler les parallélismes et les ponts qui pourront exister entre les deux disciplines et de dégager leurs caractères partagés. Cela incite également à se demander sur l'intérêt et la validité à la fois théorique et formelle d'une projection des théories linguistiques sur les démarches musico-analytiques.

En fait, notre intérêt par mener une telle recherche est d'approfondir davantage la réflexion autour du concept « d'unité » et de rendre plus clair son statut, sa valeur et sa pertinence dans les méthodes d'analyse musicale. Dans ce cadre, on tentera de spécifier quelques directionalités qui peuvent conduire à éclaircir ce concept par rapport à l'unité du langage verbal tout en prenant en considération les caractéristiques qui spécifient l'unité en musique, en particulier celles de « variabilité », de « transformation » et de « mouvance ». Pour ce faire, nous fondons notre discussion sur les recoupements théoriques et les concepts partagés entre le champ linguistique et le domaine de la musicologie analytique.

1. Sémiologie et linguistique : la rencontre nécessaire

Dès les années 1970, la sémiologie musicale a commencé à adopter explicitement des méthodes d'analyse d'inspiration linguistique, ce qui lui a permis de s'ouvrir sur d'autres champs des sciences humaines. C'était aussi la période pendant laquelle les chercheurs manifestaient une réelle ambition à fonder un programme d'analyse musicale d'autant plus solide, poussé de plus en plus vers la recherche d'une légitimité empirique. Le but étant de passer du niveau du jugement plus au moins intuitif et de la formulation théorique à des affirmations expérimentalement vérifiables. Cet échange a était nécessaire afin que la sémiologie, discipline encore jeune et encore moins favorisée que la linguistique, perfectionne davantage ses concepts, ses mesures théoriques, ses protocoles d'analyse et même une partie de sa terminologie. L'application des modèles linguistiques à l'analyse musicale était très courante au point

où on relie l'émergence même de cette méthode analytique à la sémiologie.

La rencontre de la sémiologie musicale avec les modèles d'analyse linguistique s'explique en fait par une double raison : la première relève davantage d'un registre épistémologique, tandis que la seconde est d'ordre plutôt esthétique.

a/ puisque le signe est, d'après la conception structuraliste, un élément inscrit dans un système, son analyse suppose de suivre une démarche explicite basée sur le principe de déconstruction/construction. L'analyste est amené ainsi à procéder par discriminer les unités(5) du système, ou les structures qui se définissent l'une à partir de l'autre. A cette fin, il est recommandé de se servir des principes de similarité, de différence, de transformation et de contraste entre les unités pour en découvrir les jeux de rapport. Ensuite, le chercheur est invité à en déduire une/des logique(s) combinatoire(s) (ou une sorte de métalogique) qui pourra(ont) résumer en des catégories ou des classes les modalités selon lesquelles ces éléments unitaires et ces couples d'opposition s'organisent et progressent dans le temps pour produire du sens.

b/ Cette logique exclusivement formelle et linéaire, où la primauté est accordée aux « structures », à leurs distributions et aux rapports qui les tiennent, s'adapte avec la conception esthétique introversive, apparue depuis 1854 à l'instar d'E. Hanslick pour qui la forme, par opposition au sentiment, est le vrai contenu, le vrai fond de la musique, un modèle que l'on peut décrire. Ayant muté pour devenir une tendance à proprement parlé, ce modèle est devenu une source d'influence pour certain nombre de compositeurs contemporains(6).

S'il est vrai qu'une bonne exploitation de l'approche sémiologique permet de dévoiler en musique certains aspects un peu négligés ou méconnus par l'analyse classique, il est toutefois important de souligner que ce qu'on retient d'un tel examen ne pourra pas être rapporté à l'étalon d'un langage

commun et ne constitue qu'une sorte de logique spécifique et propre à l'œuvre en question.

Loin d'être porté par le mythe envahissant de la linguistique comme « guide des sciences humaines » ou comme « science pilote » comme le reconnait Saussure, nous essayons dans ce qui suit de passer rapidement en revue les apports de linguistique au développement de la musicologie générale et de souligner, entre autres, les succès qu'elle a connu dans l'édification de modèles d'analyse musico-analytiques.

1.1. Le modèle paradigmatique (Nicolas Ruwet)

Nicolas Ruwet a édifié dès 1962 des règles d'analyse taxonomique (dite la méthode paradigmatique) qu'il a appliqué sur des exemples courts, simples et monodiques (comme *Geisslerlied*). Etant Fondé sur un modèle classificatoire/normatif, le travail de Ruwet consiste à caractériser « structurellement » les unités musicales dégagées. Il s'agit d'une réécriture explicite de l'œuvre basée sur un système de projection du principe d'équivalence de l'axe de sélection sur l'axe de la combinaison. Au fond, cette logique répond au modèle dichotomique développé par Saussure où ce dernier faisait la distinction, dans un énoncé linguistique, entre les rapports syntagmatiques *in praesentia* et les rapports associatifs *in absentia*, aboutissant, au final, à la distinction entre « syntagme » et « paradigme ».

L'analyse paradigmatique pourra s'approprier à ce que J.-J. Nattiez appelle une analyse du niveau neutre de l'œuvre (ANN). Ce type d'analyse permet de repérer – sur l'axe paradigmatique – des unités musicales(7) en rapports dialectiques d'identité, de répétition et de transformation. C'est une analyse de type formelle interne qui fait appel à des procédures de découvertes (Nicolas Ruwet, 1972, 110-115)(8). Elle s'attache à montrer la manière dont ces unités s'insèrent dans une organisation hiérarchisée.

La première étape de l'analyse paradigmatique consiste à localiser les unités distinctives saillantes, celles qui entretiennent entre elles des rapports de similarité ou de

contraste ou les deux à la fois. Cette opération permet de montrer en quoi consistent les « unités discrètes » (Arom Simha, 1991, 69)(9) qui composent les suites ainsi obtenues et qui forment, en d'autres termes, le discours musical.

Les éléments qui révèlent des ressemblances seront ensuite rassemblés verticalement les uns au-dessous des autres sur des axes dites « paradigmatiques ». Une fois cet inventaire des analogies est accompli, le chercheur essayera donc de les disposer en colonnes. Ainsi, les traits d'équivalence qui les marquent et les spécifient s'envisage bien plus clairement. Cette méthode de disposition sert également à déterminer plus directement des « classes d'équivalence » entres ces éléments qui figurent à l'intérieur d'un même syntagme.

Dans un deuxième temps, il faudrait vérifier si ces unités, ainsi mis dans de « gros paquets de relations » que nous percevons confusément et qu'elles ont quelque chose en commun, répondent ou non à un jugement d'identité (intrinsèque soit-il ou extrinsèque). Enfin, il reste de montrer en quoi consiste leur valeur culturelle partagée et de tenter de toucher au plus vrai de cette interchangeabilité, c'est-à-dire de se demander si ces éléments paradigmatiques peuvent commuter et se substituer les uns par les autres.

Il convient enfin de préciser que ce modèle taxonomique/normatif tend à privilégier le côté de l'inventaire, laissant dans l'ombre les dimensions esthétiques de l'œuvre musicale et les règles de fonctionnement de ses éléments générateurs de sens, d'où son caractère statique et son manque d'universalité. En reprenant la terminologie adoptée par F. De Médicis, cette méthode qui applique mécaniquement la théorie est une analyse au sens retreint du terme, une sorte d'activité subordonnée à la théorie servant simplement à valider, à illustrer. En revanche, un modèle d'analyse plus créatif, plus flexible et cohérent, poussée davantage vers la recherche de la portée de l'œuvre et l'éclaircissement du sens qu'elle dégage constitue pour l'auteur une analyse au sens fort. (François de Medicis, 2003, 146)(10)

1.2. La grammaire générative transformationnelle (N. Chomsky)

Noam Chomsky développa en 1957 sa grammaire générative destinée au langage pour être ensuite adopter par F. Lerdhal et R. Jackendoff(11) en analyse musicale, et plus directement à la musique tonale. Au fond, cette théorie reconnait qu'en musique, rien n'est considéré comme allant de soi, et tout pourra être expliqué et précisé à partir de règles strictes qui décrivent les principes d'organisation et de structuration des unités et des rapports hiérarchiques à l'intérieur de l'œuvre. C'est un essai d'établissement d'une grammaire exhaustive de la musique où l'analyste s'engage dans un travail d'observation sur un corpus d'œuvre. Des hypothèses « vérifiables » sur un corpus encore plus large sont ensuite émises : il convient pour l'analyste d'expérimenter le niveau de pertinence, ou de vérifier même l'exhaustivité de ses formulations sur quelconque forme musicale. Cela s'établit par exemple à travers la mise en série de phénomènes similaires qui, une fois repérés dans plusieurs œuvres, les fonctions grammaticales dégagées précédemment seront confirmées et trouvent désormais leur place dans la logique ainsi construite.

La théorie générative de la musique considère que l'analyse est une activité cognitive louée aux compétences musicales du sujet auditeur/analyste. En partant de l'idée que la musique, à l'instar de la linguistique, dispose d'un contenu structurel propre, l'analyse musicale serait une activité perceptive portée sur les structures apparentes de la musique. Cette perception est codée en représentations mentales abstraites groupées et organisées selon une structure hiérarchique bien précise.

Cette logique qui, depuis quarante ans, était le paradigme triomphant de la linguistique moderne, a inspiré profondément des musicologues comme Leonard Bernstein(12). Le fait de tenter pour retrouver en musique l'équivalent des figures utilisées dans ce modèle, de la structure profonde aux universaux, constitue l'un des aspects de cette influence.

1.3. Le principe de pertinence dans l'analyse musicale : (François Delalande)

En partant de l'idée que la méthode d'analyse paradigmatique de Ruwet concerne uniquement le plan morphologique de l'œuvre et met en abstraction son plan fonctionnel et significatif, François Delalande énonce son principe de pertinence lui amenant à édifier sa théorie d'analyse des conduites musicales. Pour lui, les figures dégagées de l'analyse paradigmatique sont pertinentes aux dépens d'autres non repérées ou ignorées qui, elles aussi, le seront peut-être dans une autre approche analytique.

Puisque toute œuvre pourra comporter des traits ou des conduites très diversifiés, l'analyste devra donc sélectionner, à partir d'un certain point de vue, le(s)quelle(s) de celles-ci sont pour lui pertinentes. L'exploration de ces conduites s'effectue selon F. Delalande à l'appui d'une méthode dite « clinique », fondée sur une enquête externe réalisée auprès d'un groupe d'auditeurs ayants écoutés l'œuvre. Cette démarche est susceptible d'offrir à l'analyste des balises pour un savoir plus profond du comment de la production et de la réception de l'œuvre. À partir des témoignages recueillis, l'analyse se donne ainsi la possibilité de pointer quelques traits caractéristiques de la perception de l'œuvre propice, bien entendu, à permettre une investigation sémiologique rigoureuse et plus détaillée.

Cette analyse sera ensuite posée comme hypothèse qui suppose donc de faire un retour à l'objet (l'image en miroir) en même temps qu'elle réclame une validation par voie hypothético-déductive. Cela implique un nouveau rapprochement de l'analyse, selon des perspectives différentes, au regard des conduites de production ou de réception. A cela, une condition s'ajoute : l'analyste doit renoncer d'être partie prenante du raisonnement qui a servi d'épreuve de la validité de la première hypothèse. Cette indépendance des deux logiques, une fois respectée, permettra éventuellement de gagner en crédibilité et en rigueur en analyse musicale.

L'étude fondée sur ce principe de « conduites » assure d'abord le caractère scientifique de l'analyse. Ajoutons que cette procédure a le mérite de permettre la saisie des sens, des intentions et des stratégies d'invention particulières, éléments essentiels pour définir convenablement le « fait musical » dans sa totalité.

2. La question de la double articulation en musique (André Martinet)

Cette question de la double articulation qu'on tente ici de projeter le sur phénomène musical se noue, à l'origine, au niveau même du langage. Avancée par le linguiste André Martinet, cette théorie se fonde sur un fait qui caractérise toutes les langues et qu'il se manifeste sur deux plans distincts, mais néanmoins complémentaires : la langue est constituée de « morphèmes » et de « phonèmes », deux types d'unités qui forment respectivement le premier et le deuxième niveau d'articulation du langage.

La première articulation se traduit dans la capacité du langage à construire une infinité de phrases à partir d'un nombre élevé, (mais fini), d'unités sémantiques (morphèmes). Ces unités – forcément significatives – sont indissociablement liées. Elles obéissent au principe dyadique mentionné par Saussure (Ferdinand de Saussure, 1972, 99-100) (13).

La deuxième articulation correspond plutôt aux unités subdivisées de la première articulation (phonèmes). Ces unités (une trentaine en français) n'ont qu'une fonction distinctive. Elles agissent uniquement au niveau de la forme et n'ont aucune incidence sur la signification à proprement parlé.

Au vu de cette théorie, est-il alors possible de considérer la musique comme doublement articulée au sens d'André Martiner ? En d'autres termes, la musique est-elle constituée d'unités comparables aux morphèmes dont la signification est d'ordre sémantique et d'autres, plus petites encore, comparables aux phonèmes, qui s'appréhendent comme des signes au sens propre du terme ? La première

difficulté consiste d'abord à pouvoir définir la plus petite unité signifiante de la musique : est-elle la note, l'accord ou une classe de hauteurs ou quoi en particulier ?

Le principe d'économie des systèmes sémiotiques se résume dans l'idée selon laquelle le nombre d'unité de la deuxième articulation est réduit : dans le cas du langage, c'est la récurrence et la répétition qui créent la diversité et la multiplication des occurrences de signification : c'est également pareil pour les systèmes musicaux, en particulier pour les hauteurs(14). C'est également pareil pour les durées dont les valeurs temporelles pourront être découpées en nombres finis d'unités rythmiques. En revanche, il n'en est pas le cas des critères dits « non paramétriques », ceux que l'on perçoit du continuum sonore à savoir le timbre, le grain, la dynamique, l'allure, etc. Ces paramètres sont incommensurables en termes d'unités hiérarchiques. N'étant pas disposés à être subdivisés en unités finies et limitées, ils ne répondent donc pas au principe d'économie mentionné plus haut.

En tout cas, ce qui est à retenir c'est que l'économie du système musical s'établie principalement par le biais de l'articulation. La répétition des unités de la seconde articulation (la note ou l'accord) se perçoit comme des transformations de certaines autres, et c'est à partir d'un tel processus qu'on parvient à comprendre (subjectivement) la musique.

Sur la base de ces considérations, l'idée ainsi construite est que la « note », définie principalement par ses deux paramètres de durée et de hauteur, est, en un certain sens, une unité de deuxième articulation étant donné qu'elle résiste à un découpage d'un niveau inférieur. Mais un point qu'on ne doit négliger ici, c'est que cette unité musicale, à la différence du phonème en linguistique, reste encore analysable dès lors qu'elle se dote d'une qualité distinctive qui la marque et la spécifie.

Ce qu'on doit par ailleurs préciser c'est que ces deux paramètres (durée et hauteur) ne sont pas des valeurs à considérer dans l'absolue. Ils peuvent variées

considérablement selon le contexte dans lequel ils s'inscrivent(15). Il s'agit d'entités abstraites, conceptuelles, et qu'il serait illusoire de les délimiter respectivement en terme de continuum temporel et de fréquence. De plus, une unité de deuxième articulation peut, dans certain cas, être la même unité du premier niveau d'articulation. Le système hiérarchique sur lequel on fonde notre conception des niveaux d'articulation n'est pas à vrai dire prédéterminé à l'avance : il dépend de si l'unité en question se conçoit comme composante significative appartenant à une œuvre musicale, ou de ce qu'elle soit prise comme un élément d'un système général de tout un langage musical. Dans ce dernier cas, l'unité identifiée comme telle n'est ainsi qu'une entité d'un système sous-jacent, un matériau, une structure élémentaire pré-compositionnelle dont l'usage implique l'application de la part du compositeur des règles grammaticales rigoureuses.

Admettant enfin qu'en musique, ce qui correspond à la première articulation se sont toutes les entités chargées de sens, qu'elles soient une phrase mélodique close ou une formule rythmique dotée d'une périodicité ou d'une métrique percevable et reconnaissable comme telle. La deuxième articulation se manifeste quant à elle au « niveau phonologique ». À ce niveau, l'agencement des unités phonématiques musicales répond à des règles de combinaison strictes et universellement reconnaissables, et par le biais desquelles s'élabore le message musical.

Conclusion

Nous avons essayé dans cet article de montrer la centralité et l'intérêt de la notion d'unité dans les projets d'analyse musicale qui adoptent la pensée structuraliste d'obéissance linguistique. Les procédures d'analyses relevant de « ce dogme traditionnel », si nombreuses et fragmentaires qu'elles puissent paraître, convergent néanmoins vers une logique commune, celle qui postule un caractère langagier à la musique. Cela ne semble pas apporter une réponse définitive et satisfaisante à l'égard de cette question

complexe. La musicologie analytique manque encore d'un modèle d'analyse unifié, à caractère dynamique, qui soit capable de rendre compte de deux types de problèmes fondamentaux, celui de la créativité, de la productivité des systèmes sémiologiques des discours musicaux, et celui des lois universelles qui gouvernent ceux-ci.

Mais il faut préciser qu'en termes de méthode, la matière réflexive et les raisonnements théoriques et méthodologiques qui en découlent donnent pour le moins des bonnes raisons en faveur de la démarche langagière en analyse musicale.

Si l'enjeu porté par cette étude consiste à montrer un certain niveau d'efficacité, de pertinence et de légitimité à ce genre de démarches, cela n'exclut en rien le fait que bien d'autres procédures analytiques peuvent se montrer comme d'autant plus efficaces lorsque adoptées pour l'analyse de phénomènes musicaux spécifiques ou lorsque appliquées dans d'un champ disciplinaire particulier. En vérité, l'utilisation d'une seule méthode d'analyse reste insuffisante en vue d'élucider l'œuvre musicale dans sa totalité et ses détails. Il y aura forcément des dimensions qui restent dans l'ombre ou ignorées et qu'à d'autre méthodes d'analyse qu'incombe la tâche d'y explorer. Si l'unité, au sens linguistique du terme, garde encore sa valeur et sa pertinence dans les projets d'analyse musicale, cela paraît d'abord vouloir dire que l'assimilation de la musique à une forme de langage est encore d'actualité dans le champ de la musicologie analytique. Bien plus encore, cette valeur accordée à l'unité, et plus généralement à la structure musicale, avec tout ce que cela suppose comme pensée analogique musico-langagiers, se justifie en tant que moyen de s'émanciper de la subjectivité et de l'inexprimé en musique, et donc une sorte « d'implication méthodologique de type extrinsèque » permettant d'inscrire la musique dans un cadre de sens qui soit relativement concevable, concret et conventionnel.

Bibliographie :

(1) BENT, (Ian), **L'analyse musicale, histoire et méthodes**, trad. de l'anglais par Annie Cœur devey et Jean Tabouret, éd. Main d'œuvre, 1998, p. 9.
(2) Cette structure pourra prendre la forme d'un enchaînement musical, une partie de l'œuvre ou une œuvre complète. Une structure peut également consister en un ensemble d'œuvres, en une forme musicale (concerto, sonate) ou en un style donné (jazz, classique). L'analyse s'attache donc à comparer l'unité de la structure en question avec d'autres issues d'un même niveau hiérarchique ou avec des unités plus larges.
(3) NATTIEZ, (Jean-Jacques), « Modèles linguistiques et analyse des structures musicales », Revue de musique des universités canadiennes, vol. 23, n° 1-2, 2003, p. 20.
(4) La linguistique postule l'idée que tous les langages humains sont constitués d'éléments (ou d'unités) de différents niveaux.
(5) « Unité dénote un tout indivisible à condition que l'on respecte le niveau hiérarchique auquel appartient cette unité », cité par : ROY, Stéphane, **L'analyse des musiques électroacoustiques : Modèles et propositions**, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 213.
(6) À savoir I. Stravinsky : « l'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique », P. Boulez : « La musique est un art non signifiant » et E. Varèse : « Ma musique ne peut, je crois, exprimer autre chose qu'elle-même ».
(7) Que ces unités soient en rapport de proximité entre-elles, c'est-à-dire en voisinage, ou écartées sur l'axe syntagmatique.
8 Au cours d'une telle investigation, il est cruciale pour Ruwet de faire intervenir ces procédures de découverte car elles permettent le passage d'une méthode d'analyse (l'analyse des messages) à un modèle d'analyse (l'analyse des codes de ces messages). Cf. RUWET, (Nicolas), **Langage, musique, poésie**, Paris, Seuil, coll. « poétique», 1972, pp. 112-115.
(9) AROM, (Simha), « Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale », Analyse musicale, n° 22, 1991, p. 69.
(10) DE MEDICIS, (François), « Finalité de la musicologie théorique : le Vrai, le Beau, ou l'Utile ? », Construire le savoir musical, Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux, Monique Desroches et Ghyslaine Guertin (dir.), Paris, L'Harmattan, 2003, p. 146.
(11) LERDHAL, (F.) & JACKENDOFF, (R.), **A Generative Theory of Tonal Music**, Cambridge (MA.), The MIT Press, 1983, 384 p.
(12) BERNSTEIN, (Léonard), **La question sans réponse**, Paris, Laffont, 1982, 352 p.
(13) SAUSSURE, (Ferdinand), **Cours de linguistique générale**, éd. Payot, 1972, pp. 99-100 : Un signifiant = une forme phonique et un signifié = un concept.

(14) La musique ne met à sa disposition qu'un nombre limité de hauteurs distincts. La norme « MIDI » se sert de ces classes d'hauteurs bien définis qui sont au nombre de 128.
(15) La valeur temporelle et la hauteur fréquentielle d'une « note » perçues dans un contexte donné peuvent variées considérablement lorsqu'elles se perçoivent dans un autre contexte : Une note « Mi » est tellement variable à tel point où elle apparaît, dans un contexte donnée comme plus aigu qu'un « Mi dièse » dans un autre contexte. De même, une « noire » par exemple pourra, dans un contexte donnée, prendre une durée plus courte qu'une « croche » dans un autre contexte.

Le traitement de l'harmonie dans la musique d'Arnold Schoenberg:

analyse harmonique du premier mouvement du Deuxième Quatuor à corde Op.10.

Ghada HAMZA[*]
ghadahamzaghadahamza@yahoo.com

Introduction :

Au cours du XXe siècle, le « discours musical » occidental atonal émerge dans un climat d'antagonisme croissant avec la tradition de la tonalité. Le compositeur autrichien Arnold Schoenberg (1) a gravé une trace remarquable dans ce contexte durant cette période. Sa composition *Deuxième Quatuor à corde Op.10* (2) a marqué la transition à sa deuxième période (3), à travers le renoncement aux centres tonals qui devraient caractériser les œuvres du XXe siècle:

> « *Beaucoup de sections dans lesquelles les parties individuelles se déroulent indépendamment de si oui ou non leur réunion résultent en harmonie codifiées. Pourtant, ici, et aussi dans les troisième et quatrième mouvements, la clé est présentée distinctement à tous les principaux points de division-organisation formelle*.» (4)

Le *Deuxième Quatuor à corde Op.10* est composé de quatre mouvements séparés : Les deux premiers mouvements sont uniquement instrumentaux, tandis que les deux derniers contiennent des poèmes de Stefan George (1868-1933) (5), pour la voix de soprano. Dans notre analyse de ce « discours musical », nous nous intéresserons seulement au premier mouvement. En effet, nous allons approfondir ses constituants, détecter ses composantes et nous intéresser à ses

* Chercheure en musique et musicologie

caractéristiques. Ainsi, notre méthodologie sera basée sur « la focalisation », plus précisément la « focalisation interne ». Nous nous intéresserons aux procédures de ce mouvement à travers sa division en des phrases musicales tonales ou mélodiques et/ou en des cellules mélodiques en ayant comme objectif de constater les idées musicales d'une part, relever les notes musicales et connaître ses ambitus?, ses intervalles et ses lignes mélodiques d'autre part.

L'objectif de cette analyse consiste à comprendre ce « discours musical », préciser et interpréter ses «styles déclarés» à travers le prélèvement de ses caractéristiques afin de montrer l'utilisation extensive du chromatisme et de la dissonance qui préfigure la dissolution de la tonalité reflétant la deuxième période du compositeur Arnold Schoenberg.

Analyse :

En considérant que la phrase musicale est une « idée musicale qui possède un sens musical» (6), nous allons diviser ce « discours musical » en trente et une phrases musicales.

1. La première partie (E) (m.1-m.89)

a. Le thème principal (A) (m.1-m.43)

✓ La section a (m.1-m.12)

- Cette section est cinstituée de deux phrases : La première phrase (m.1-m.7) commence avec l'accord de la tonique de la tonalité « fa ♯ mineur » à l'état fondamental (Fig.1).

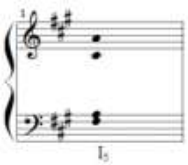



Fig.1 : Accord de la tonique à l'état fondamental

Nous pouvons diviser la première phrase en deux fractions: nous nous intéressons là à la deuxième fraction (m.3-m.6), dans laquelle la ligne mélodique, jouée par le premier violon, établit un mouvement descendant du « do 4 »

(m.3) jusqu'au « do 3 » (m.6) effectuant un accord de « DO majeur » sur la tonique (Fig.2).

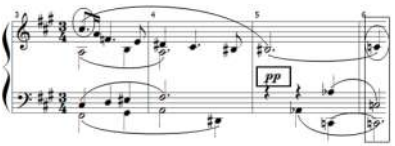



Fig.2 : La deuxième fraction de la première phrase de la section (a)

-La deuxième phrase (m.8-m.12) commence avec l'accord de la tonique de la tonalité « la mineur » (Fig.3).

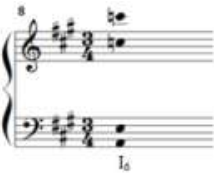



Fig.3 : L'accord de la tonique de la tonalité « la mineur »

Comme le cas de la première phrase, nous divisons la deuxième phrase en deux fractions: dans la première fraction (m.8-m.9), le premier violon reprend la première fraction de la phrase précédente (coloré en rouge) en conservant les mêmes intervalles, les mêmes cellules rythmiques et les mêmes motifs, mais en la jouant sur un autre degré « do ♮ » d'une autre tonalité « la mineur » (Fig.4).

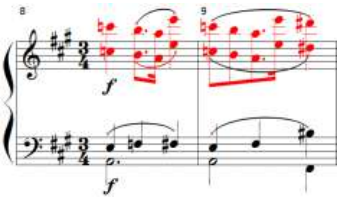


Fig.4 : La première fraction de la deuxième phrase de la section (a)

Dans la deuxième fraction (m.10-m.12), le premier violon établit un mouvement ascendant à partir de « mi 5 » (m.10) jusqu'au « la 5 » (m.12) pour s'installer enfin sur l'accord de la dominante du « fa ♯ mineur ». (Fig.5).

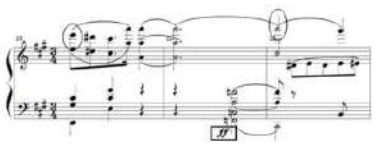



Fig.5 : La deuxième fraction de la deuxième phrase de la section (a)

En effet, le « do ♮ » qui est prolongé dans le milieu du thème dès la fin de la cinquième mesure jusqu'au début de la mesure suivante, est considéré comme une note étrangère à la tonalité « fa ♯ mineur », cependant, elle représente une modulation vers « la mineur » plutôt que vers la tonalité relative « LA majeur ». Ainsi, elle reflète une autre tonalité qui n'appartient pas aux tons voisins de « fa ♯ mineur ». C'est une relation d'addition entre ces deux premières phrases (Fig.6).

En effet, cette modulation n'est pas obtenue par un accord mais plutôt par la note enharmonique « si ♯ » (en cercle) qui apparait à la fin de la quatrième mesure et qui exige sa présence surtout dans la cinquième mesure. Elle présente, en fait, une note de passage vers le troisième degré « do ♮ » de la tonalité « la mineur » (Fig.6).

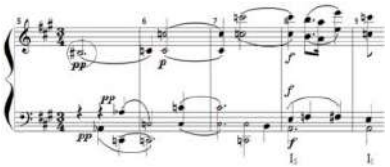



Fig.6 : La modulation « la mineur » de la section (a)

- ✓ **La section (a') (m.12-m.43)**

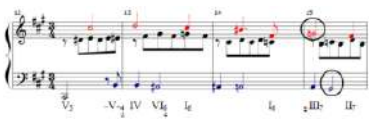
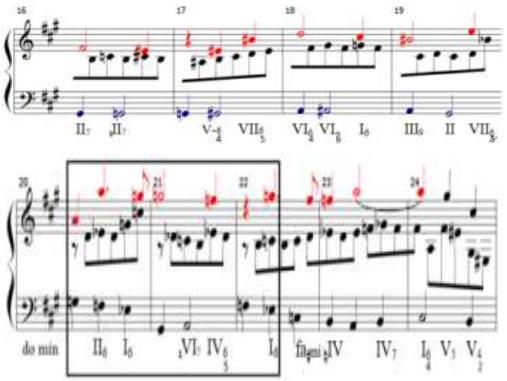
Cette section est constitué de trois phrases, dans la première phrase (m.12-m.24), nous remarquons que le violoncelle joue des intervalles chromatiques dans la plupart des mesures (Fig.7).



Fig.7 : La première phrase de la section (a')

Comme le montre l'analyse harmonique dans la figure précédente, les huit premières mesures de cette phrase sont dans la tonalité « fa ♯ mineur », à l'exception des trois mesures (m.20-m.22) qui sont dans la tonalité de « do mineur ».

Nous constatons l'existence des accords de septième et de neuvième presque dans toutes les mesures, des accords constitués d'un intervalle de quinte augmentée (m.13, m.18), des accords constitués d'un intervalle de quinte diminuée (triton) (m.14, m.15 et m.16). En plus d'un accord de neuvième augmenté (m.19), un accord de septième avec un intervalle de septième majeur (m.17) et une octave diminuée (m.15) (Fig.7 et fig.8).

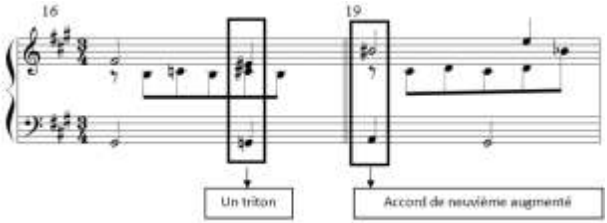


Fig.8 : Quelques accords dissonants

La présence de l'accord de « do mineur » dans les deux mesures 20 et 22 suggère la tonalité « do mineur » qui est liée à la tonalité principale par un triton (do –fa ♯) (Fig.9).

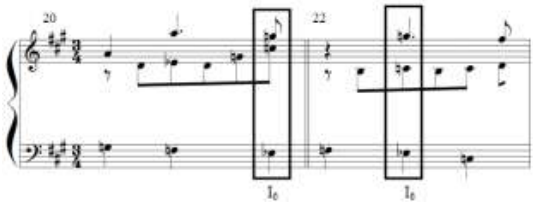


Fig.9 : Accord de « do mineur »

Il existe un autre triton entre les voix extérieures dans les mesures 22 et 23 (fig.10).

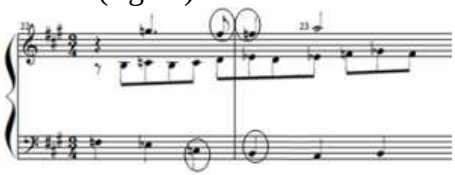



Fig.10 : Un triton entre les voix extérieures

Ainsi, les tritons est une indication d'un faible cadre tonal.

La deuxième phrase de la section (a') (m.24-m.33) est harmoniquement instable en raison de sa structure très chromatique, soutenu par la basse et le deuxième violon qui se déplacent presque sans interruption par un demi-ton (fig.11).

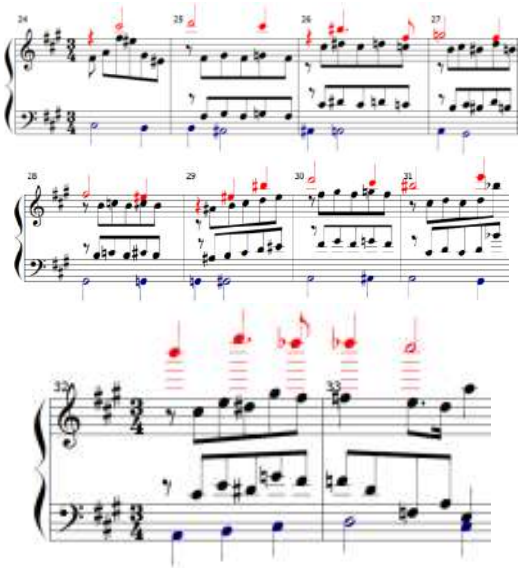



Fig.11 : La deuxième phrase de la section (a')

b. Le thème secondaire (B) (m.43-m.89)

✓ La section (b) (m.43-m.57) :

La première section (b) est présentée par le premier violon, elle est constituée de trois phrases, dans lesquelles la première, idée principale de ce thème, est exposée. La première phrase (m.43-m.46) est identifiée à partir de sa répétition partielle dans la phrase (m.47-m.51) qui la suit (Fig.12).

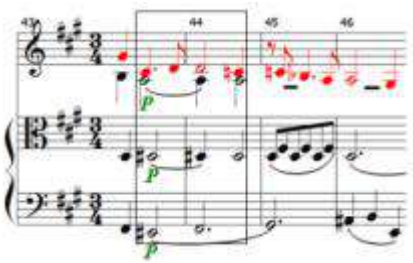



Fig.12 : La première phrase de la section (b)

Dans les deux premières mesures (m.47-m.48) de la deuxième phrase (m.47-m.51), les quatre instruments répètent le même motif des deux premières mesures de la phrase précédente (Fig.13).

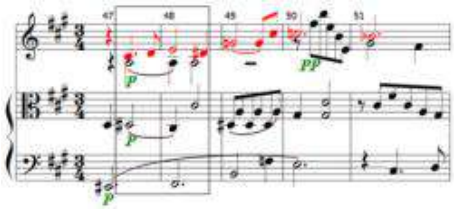



Fig.13 : La deuxième phrase de la section (b)

Nous notons que l'idée de base de ces deux phrases est supportée par un même accord (Fig.14).

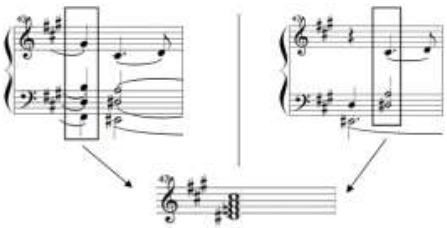



Fig.14: Accord constitué d'une tierce diminuée, d'une quinte diminuée et de septième mineure

Nous trouvons aussi un autre accord constitué par les mêmes intervalles dans la mesure 45 (Fig.15).

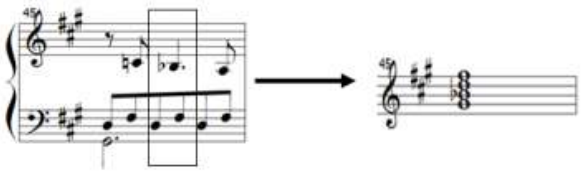


Fig.15: Accord constitué d'une tierce diminuée, d'une quinte diminuée et de septième mineure

- ✓ **La section (b') (m.58-m.79)**

La deuxième section (b') est constituée aussi de trois phrases qui exposent la deuxième idée principale de ce thème et la troisième section est constituée d'une seule phrase. Bien que le premier accord de la première phrase (m.58–m.63) (Fig.16) puisse être considéré comme l'accord de la tonique de « do mineur » avec l'ajout de la sixte « la ♮ », il n'est pas suivi d'une progression d'accords qui implique une tonalité particulière.

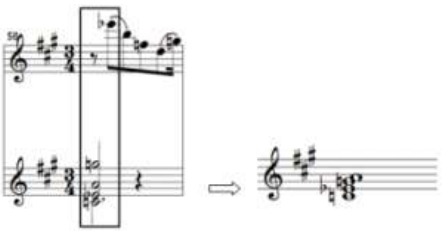


Fig.16 : Accord de la tonique de « do mineur »

En effet, les quatre premières mesures de cette phrase (m.58-m.61) sont constituées par des notes musicales qui forment une gamme de secondes majeure appelée « la gamme par ton », à l'exception de quelques notes cerclées (Fig.17).

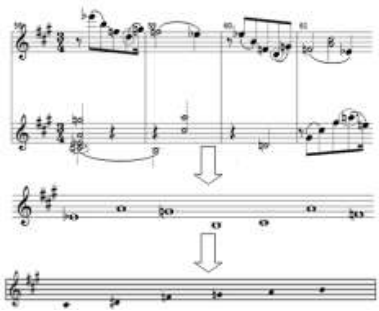



Fig.17 : La gamme par ton

Dans la deuxième phrase (m.64-m.72) le premier violon répète le même motif (coloré en rouge) quatre fois d'une manière successive tant qu'aux autres instruments qui jouent à chaque fois le même accord (à l'exception de la mesure 70) (fig.18).

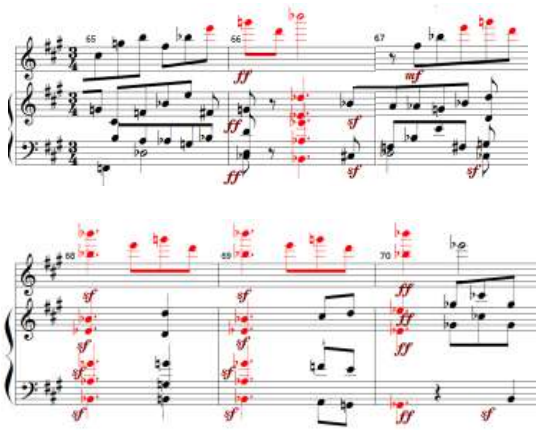



Fig.18 : Quelques mesures de la première fraction de la deuxième phrase de la section (b')

Nous remarquons que les mesures 68 et 69 commencent par un même accord formé par un assemblage de notes bémolisées, tandis que les notes qui les poursuivent sont des notes naturelles (fig.19).

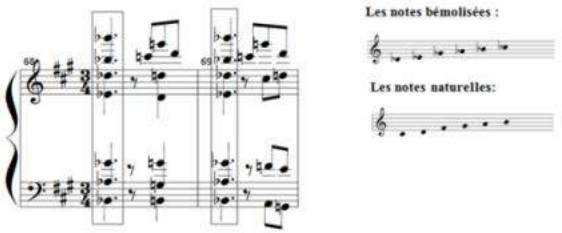


Fig.19 : Les accords formés par des notes bémolisées

Dans cette phrase, nous constatons que l'accord de la tonique est absent et que la tonalité est seulement sous-jacente et elle n'est pas complètement établie.

La troisième phrase (m.73-m.79) est déterminée par le silence à la fin de la mesure 89 à travers le point d'orgue. Le plus remarquable dans les deux premières mesures de cette phrase c'est le mouvement chromatique joué par le premier violon dans un mouvement descendant, puis par l'alto dans le mouvement contraire (effet miroir) (Fig. 20).

Fig.20: Effet miroir

La même section chromatique jouée par le premier violon est répétée dans les deux autres dernières mesures, par le violoncelle mais dans une octave plus basse (fig.21).

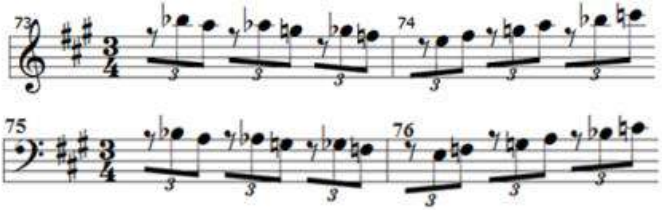



Fig.21 : Le chromatisme

✓ **La section (b'') (m.80-m.89)**

Un chromatique apparait dans les mesures (m.80-m.82) joué au début par le premier violon et ensuite par l'alto, tandis que le violoncelle joue la gamme de « fa ♯ mineur » (Fig.22).

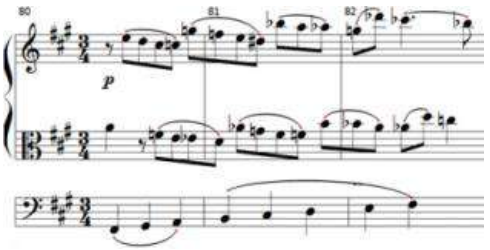



Fig. 22: Le chromatisme

Dans les mesures (m.83-m.85) nous trouvons des notes appartenant à la tonalité « fa ♯ mineur » jusqu'à obtenir la neuvième de dominante dans la mesure 85.

Fig.23 : La neuvième de dominante de « fa ♯ mineur »

Les tonalités utilisées dans les deux premières sections du thème (B) ne sont pas clairement prises en charge par le biais de progressions harmoniques traditionnelles et ne durent pas assez longtemps pour se constituer en centres tonales.

2. La deuxième partie (D) (m.90-m.145)

La première phrase de la deuxième partie (D) s'étend de la mesure 90 à la mesure 97 est divisée en deux fractions: dans la première fraction (m.90-m.91), la tonalité, commence avec l'accord de la tonique (I) (à l'état fondamental) de la tonalité « ré mineur », suivie d'un accord de sous-dominante (IV), d'un second renversement de l'accord du septième de dominante (V) et d'un accord de la médiante de « fa ♯ mineur » (Fig.24).

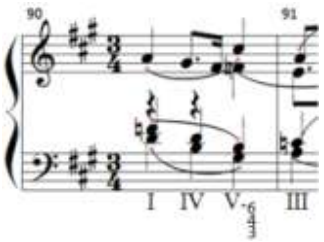



Fig.24 : Chiffrage de la première fraction de la première phrase

La deuxième fraction de la première phrase est jouée par le deuxième violon dans une autre tonalité « DO majeur » tandis que les autres instruments jouent des notes de pédale (Fig.25).

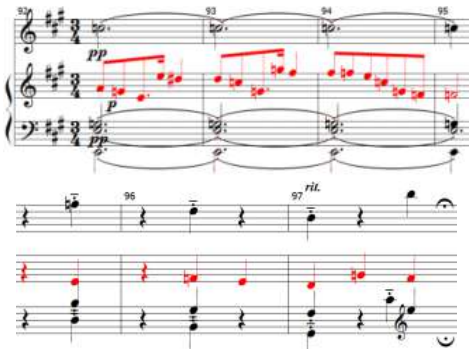



Fig.25 : La deuxième fraction de la première phrase du développement

Même si cette partie (D) a commencé par l'annonce de l'accord de « ré mineur », cette tonalité n'est pas prise en charge par d'autres accords, c'est la dominante de la tonalité « fa ♯ mineur » qui l'a maintenue (fig.24). Puis la tonalité passe à « DO majeur » à partir de la mesure 92 (fig.25). Ainsi, le changement rapide de la modulation dans cette partie rend sa tonalité instable dès le début. Nous constatons un développement du thème (A) à partir de la répétition de sa première partie (a). Ainsi, ce thème est présenté sous différentes variations et il n'est présenté dans la tonalité de « fa ♯ mineur » que dès le début de cette partie.

5.2.3. La troisième partie (R) (m.146-m.233)

La partie (a) du premier thème principal (A) réapparaît dans la phrase (m.146-m.149), jouée, en « la mineure », par l'alto (colorée en rouge) (Fig.43). Cette phrase représente la première phrase de la troisième partie. Le violoncelle reprend aussi la forme rythmique augmentée du même thème (coloré en bleu) (Fig.26).

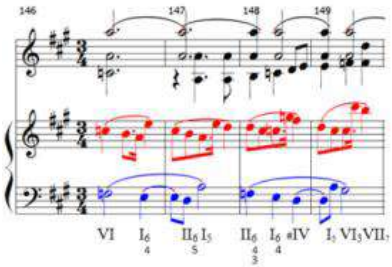


Fig.26 : La première phrase de la réexposition

Ici, la réexposition du thème principal (A) n'est pas présentée dans la même tonalité principale du thème (A), nous pouvons la considérer comme une fausse réexposition. Schoenberg a déclaré dans ce propos : « la récapitulation proprement dite commence en F et que peu à peu se transforme en fa ♯ mineur » (7), nous pensons qu'il fait référence à la mesure 146 où l'accord de la tonique de « FA majeur » apparaît (Fig.27).

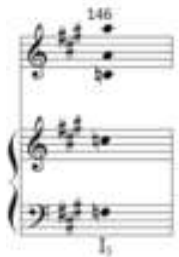



Fig.27 : Accord de la tonique de « FA majeur »

La première fraction de la première phrase de la section (a) du thème principal (A) (Fig.2) réapparaît dans les quatre premières mesures (m.186-m.190) de la septième phrase (m.186-m.195) ,jouées par les trois instruments (deuxième violon, alto et violoncelle), tout en conservant les mêmes

intervalles et les mêmes cellules rythmiques, mais dans la tonalité de « la mineur ». Chacun des trois instruments jouent le même intervalle formé de deux tons (Fig.28).

Fig.28 : Des intervalles formés de deux tons

Le dernier accord, qui est en cadre, est un accord de neuvième avec la sixte, il est formé par une tierce mineure, une quinte diminuée, une sixte mineure et un neuvième majeur (Fig.29).

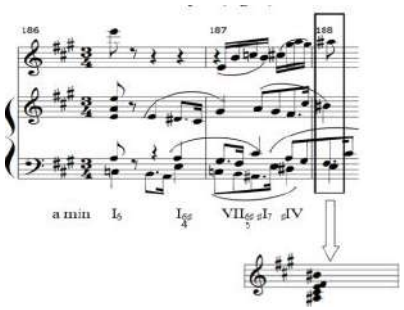


Fig.29: Accord formé par des intervalles dissonants

Après les fragmentations et les expansions des intervalles du premier thème principal (A), la coda commence dans la mesure 202. Sa première phrase (m.202-m.210) est déterminée à partir du discours tonal. Elle est soutenue par une note de pédale « fa ♯ » jouée par le violoncelle (colorée en bleu) affirmant la tonalité « fa ♯ mineur » (Fig.30). En fait, elle est harmoniquement instable en raison de sa structure très chromatique, soutenu par le premier violon (coloré en vert) et le deuxième violon (coloré en rouge) qui se déplacent sans interruption par un demi-ton.

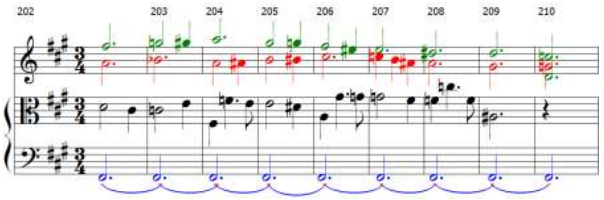



Fig.30 : La première phrase de la coda

La deuxième phrase (m.210-m.218) se termine avec l'accord de la tonique de « fa ♯ mineur » à l'état fondamental (en cadre) (fig.31). Ses quatre premières mesures présentent des mouvements chromatiques descendants et ascendants joués par les quatre instruments (fig.31).

Dans les mesures (m.213-m.214), le violoncelle joue la gamme de « fa ♯ mineur » (colorée en bleu foncé).

A partir de la mesure 214, la forme canon apparaît : chaque instrument joue un intervalle descendant de sixte mineur (dans un cadre) à l'exception du violoncelle qui joue un intervalle de septième mineure (fig.31).

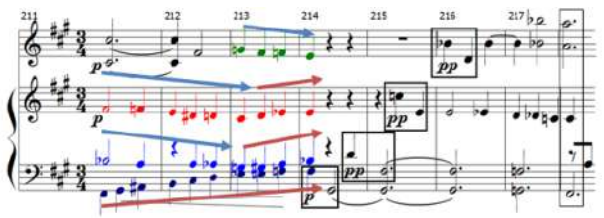


Fig.31 : La deuxième phrase de la coda

Dans sa première réexposition, le thème principal (A) est présenté dans une autre tonalité qui est « la mineur », tandis que le thème secondaire (B) n'est pas entièrement réexposé, mais il fournit des motifs pour le coda qui commence avec la note de pédale de la tonique de longue durée (m.202-m.233) et qui propose quelques idées thématiques de la deuxième section du thème (B) (Fig.18) dans les cinq premières mesures (m.218-m.233) de la troisième phrase (m.218-m.230) (fig.32).

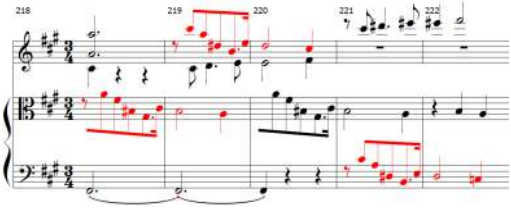



Fig.32 : Les cinq premières mesures de la troisième phrase de la coda

Dans la première mesure de la dernière phrase de la coda (m.231-m.233), une cadence qui est caractérisée par un mouvement de demi-ton ;(mi ♯ - fa ♯) et (sol – fa ♯), qui se traduisent par une progression d'une sixte augmentée à une octave (fig.33).

Cette phrase se termine enfin sur l'accord de la tonique de la tonalité « fa ♯ mineur » dans la mesure 233 (fig.33).

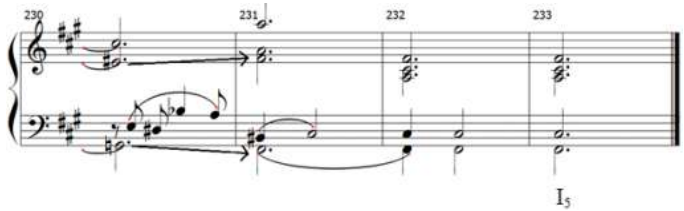



Fig.33 : Les quatre dernières mesures du mouvement

5.3 Constatations

Il est certain que ce premier mouvement reste à l'intérieur de la structure formelle traditionnelle de la sonate puisqu'elle est structurée en trois parties qui sont l'exposition (E) (m.1 – m.89), le développement (D) (m. 90 – m. 145) et la réexposition (R) (m. 146 –m. 201) avec la présence de la coda (C) (m.202 – m.233) à la fin. La tonalité de cette sonate est « fa ♯ min ».

Une modulation « la mineur» apparait au lieu de « LA majeur », la relative à la tonalité principale de « fa ♯ min » (fig.6). Ainsi, Schoenberg abandonne les tons voisins de la tonalité « fa ♯ mineur » et il passe d'un ton à un autre avec aucune restriction.

En effet, d'après l'analyse harmonique de quelques mesures du thème (A), nous avons constaté l'existence des accords de septième et de neuvième, des accords constitués d'un intervalle de quinte augmentée et de quinte diminué (triton). En plus d'un accord de neuvième augmenté, un accord de septième avec un intervalle de septième majeur et une octave diminuée (fig.7, fig.8, fig.9 et fig.10). Ces accords et ces intervalles représentent la dissonance pour Schoenberg (8).

Ce thème est harmoniquement instable en raison de sa structure très chromatique, soutenu par la basse et le deuxième violon qui se déplacent presque sans interruption par un demi-ton (fig.7 et fig.11).

Concernant le deuxième thème (B), nous avons constaté qu'il reste toujours moins stable dans le langage harmonique traditionnel. Tout d'abord, les accords parfaits majeurs et mineurs sont remplacés par des accords dissonants (fig.14, fig.15 et fig.16); ensuite, nous notons la présente d'une mélodie d'une gamme de seconde majeure appelée « gamme par ton » (fig. 17). (Notons que la seconde majeure présente un intervalle dissonant pour Schoenberg (9)).

Ce thème (B) est précédé par des accords constitués seulement de notes bémolisées (fig.18 et fig.19) qui contribuent à un manque d'un sens fort de la tonalité. Schoenberg rejette ainsi les règles de combinaisons autorisées et ne respecte pas les règles du système tonal diatonique de la période du XXe siècle. Les tonalités utilisées dans ce thème ne sont pas clairement prises en charge par le biais de progressions harmoniques traditionnelles et ne durent pas assez longtemps pour se constituer en centres tonales (fig.16, fig.17, fig.18 et fig.19).

Le développement présente un changement rapide des modulations ce qui rend la tonalité instable dès le début (fig.24 et fig.25). Ainsi, il n'y a pas une résolution des dissonances en des consonances, par contre, il y'a l'utilisation de n'importe quelle combinaison de notes dans

une progression, en particulier celles qui sont inattendues ou non traditionnelles.

Au début de la réexposition, nous avons constaté une fausse réexposition du thème principal (A) (fig.26). Cependant, les tons ne sont pas liés d'une manière spécifique et ils se déplacent dans leur propre direction, indépendamment les uns des autres. Ainsi, l'harmonie dans la réexposition est instable. Dans cette partie, Schoenberg emploie des intervalles dissonants (fig.26, fig.27, fig.28, fig.29 et fig.31) qui ne sont pas clairement prises en charge par le biais de progressions harmoniques traditionnelles. Dans ces intervalles, il associe des combinaisons de notes inattendues.

Dans les trois parties de cette œuvre, nous notons une large utilisation du chromatisme (intervalles chromatiques) et des progressions irrégulières qui rendent la tonalité faible (fig.7, fig.11, fig.20, fig.22, fig.30 et fig.31). Selon Schoenberg, au lieu d'utiliser seulement les sept notes de l'échelle, la base du système, les cordes pourraient être formées à partir de n'importe quelle combinaison des douze demi-tons.

A travers la focalisation interne, l'analyse de ce « discours musical » démontre au niveau du discours tonal et de la formule mélodique, une utilisation élargie de la dissonance qui mène à la dissolution de la tonalité à travers le changement dans le traitement de l'harmonie. Ainsi, au niveau de la construction mélodique, la dissonance constitut l'idée de base de la composition du Quatuor dans son ensemble.

En général, cette œuvre est considérée comme transitoire vers la période atonale. En plus, elle est majeure dans la transition du médium tonal au médium atonal et elle fournit un mode de réalisation musicale des idées de Schoenberg.

Les innovations de Schoenberg, comme l'utilisation du chromatisme et l'abandon de conventions tonales et harmoniques, ont déclenché un nouvel avenir pour

l'exploration musicale et ont formé un tournant important dans la pratique compositionnelle.

Samson (1946), un musicologue, professeur et critique musical (10) considère la principale préoccupation de Schoenberg dans le premier mouvement de cette pièce comme «le raffinement des procédures traditionnelles plutôt qu'une tentative de les déplacer d'une manière significative » (11).

Bibliographie :

(1) Arnold Schoenberg est un compositeur autrichien (Vienne 1874 – Los Angeles 1951). La biographie est disponible sur : www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Arnold_Schoenberg/143583.

(2) La partition est disponible dans son intégralité sur le site de la Bibliothèque Musicale Petrucci : www.imslp.org. (https://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.2,_Op.10_(Schoenberg,_Arnold) .

(3) La carrière artistique d'Arnold Schoenberg peut être divisée en quatre périodes: la musique de la première période (1895 – 1908) est tonale, dans la deuxième période (1909 – 1914) appelée la période « atonale », la musique est caractérisée par l'utilisation extensive du chromatisme et de la dissonance, ce qui préfigure la dissolution de la tonalité. Au début des années 1920, après plusieurs années de silence, Schoenberg est entré dans la troisième période (1923 – 1933) dans laquelle émerge des compositions de « douze tons ». http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Arnold_Schoenberg/143583 consulté le 13 janvier 2017.

(4) "*In the first and second movements there are many sections in which the individual parts proceed regardless of whether or not their meeting results in codified harmonies. Still, here, and also in the third and fourth movements, the key is presented distinctly at all the main dividing-points of the formal organization.*" SCHOENBERG, (Arnold), STEIN, (Leonard), BLACK, (Leo) (trans), **Style and Idea: Selected Writings**, Berkeley, University of California Press, 2010, p.86.

(5) Stefan George : (Budesheim, Allemagne, 1868 – Minusio, Suisse, 1933): Est un poète et traducteur allemand. Le rôle et l'influence de Stefan George restent très discutés en Allemagne. Les uns voient en lui le grand restaurateur du lyrisme. Il est le traducteur de Baudelaire, de Mallarmé et de Rimbaud. Il a mis un terme à la poésie sentimentale allemande. http://www.universalis.fr/encyclopedie/stefan-george consulté le 9 janvier 2016.

(6)"فكرة موسيقية تحمل معنى موسيقي"ZOUARI, (Lassad), **Le discours musical et la question d'identité**, Deuxième Congrée internationale, Sfax, Nouha éditions, 2014, p.19.

(7)"*The recapitulation proper begins in F and only gradually turns to f# minor*" RAUCHHAUPT, (Ursula von), **Schoenberg, Berg, Webern:The String Quartets: A Documentary**, Hamburg: DGG, 1971, p. 44.

(8) Schoenberg définit les intervalles qui forment une « dissonance » avec la fondamentale de la tonalité principale, qui sont: « *Les secondes majeures et mineures, les septièmes majeurs et mineurs, les neuvièmes, etc. ; en outre, touts les intervalles diminués et augmentés, ainsi tous les octaves diminués et augmentés* » "*The major and the minor seconds, the major and minor sevenths, the ninths, etc; in addition, all diminished and augmented intervals, thus, diminished and augmented octoves, fourths, fifths, etc*" SCHOENBERG, (Arnold), E. CARTER, (Roy) (trans.), **Theory of Harmony**, Berkeley, University of California Press, second edition, 2010, p.22.

(9)Ibid.

(10) http://en.chopin.nifc.pl. consulté le 26 décembre 2016.

(11) "*The refinement of traditional procedures rather than an attempt to move significantly beyond them*" SAMSOM, (Jim), **Music in Transition**, New York: W.W. Norton, 1977, p.107.

Le statut ontologique de l'œuvre instrumentale au XXe siècle :
Approche analytique de «Freeman Etudes » pour violon seul de John Cage

Haythem BOUZGUENDA[*]
haythembouzguenda@yahoo.fr

Il est incontestable que plusieurs innovations ont renouvelé profondément la musique au XXe siècle et ont eu un impact considérable sur l'évolution du langage musical, et par conséquent, sur l'évolution de la pensée compositionnelle ce qui a permis de faire une musique riche caractérisée par un élargissement du matériau sonore et pleine de sens. De même, la musique a occupé durant ce siècle une place de plus en plus centrale dans la philosophie, contant des approches très diversifiées liées essentiellement au développement du langage musical chez plusieurs compositeurs comme John Cage, Pierre Boulez, Helmut Lachenmann et Giacinto Scelsi. Dans cette optique, nous cherchons dans cette communication à apporter des éclairages sur la question ontologique de l'œuvre musicale au XXe siècle et plus particulièrement sur le statut ontologique de l'œuvre pour violon seul. Nous trouvons essentiel de développer cette réflexion à travers une approche analytique des œuvres *« Freeman Etudes»* pour violon seul de John Cage. Mais auparavant, nous allons passer rapidement en revue les définitions relatives à l'ontologie, à l'œuvre d'art, à l'ontologie de l'œuvre musicale et du violon.

* Chercheur en musique et musicologie

1. L'ontologie de l'œuvre d'art :

Selon la définition du philosophe français Roger Pouivet, l'ontologie, en général, pose la question de savoir ce qui existe. En effet,

> *« Dans la vie quotidienne, quand nous décrivons et expliquons ce que les gens pensent, ressentent, croient, et leurs comportements, nous faisons ce qu'on peut appeler de la psychologie populaire. Par analogie, notre ontologie populaire, celle dans laquelle nous décrivons et expliquons ordinairement les choses autour de nous, comprend non seulement des choses qui perdurent, des individus, personnes, fleurs, maisons, etc., mais aussi des entités dont l'identité n'est pas moins problématique, des événements, des moments, des endroits. Elle comprend aussi peut-être des propriétés, des collections, des surfaces, des angles, des ombres et des trous.»* (Roger Pouivet 2010, p.19)

L'ontologie de l'œuvre d'art relève de l'ontologie appliquée qui, par exemple, demande si les œuvres d'art existent et si oui quelles sont leur nature. Nous pouvons donc objecter immédiatement que l'ontologie porte sur des catégories générales d'objets, abstraits, particuliers, singuliers, possibles, impossibles, vagues, complets, incomplets, arbitraires, etc., et non sur des catégories comme celle de choses naturelles, d'artefacts et d'œuvres d'art. Si l'ontologie porte sur *« l'être en tant qu'être »,* selon une certaine traduction d'une célèbre formule d'Aristote, *« ontologie de l'œuvre d'art »*, l'ontologie analytique est, elle, une ontologie appliquée qui vise à appliquer les concepts hérités de l'ontologie aristotélicienne à un type d'objet. En philosophie de l'art, l'étude de l'ontologie de l'œuvre est désormais un champ d'investigation majeur. Il s'agit de savoir ce que sont les œuvres, quelle est leur nature spécifique. Il s'agit aussi de s'interroger sur les différents statuts d'existence des œuvres, de leurs reproductions, de leurs enregistrements, de leurs traductions. Dans cette optique, Roger Pouivet nous donne l'explication suivante *:*

> *« L'ontologie de l'œuvre d'art pose plutôt la question de savoir ce que sont les propriétés esthétiques elles-mêmes : sont-elles des propriétés réelles des objets auxquels on les attribue ou non ? Pour répondre à cette question, il s'agit moins alors d'examiner une expérience que la nature même de ses propriétés. Qu'est-ce qui dans la beauté peut justifier son attribution réelle à des objets ? Ne serait-elle pas qu'une projection par un individu qui ressent un sentiment particulier, par exemple, un sentiment de plaisir ?»* (Ibid., p.21)

Depuis la seconde moitié du vingtième siècle, la question de l'ontologie de l'œuvre d'art a subi de profondes transformations et changements considérables, particulièrement sous l'impulsion de l'esthétique analytique anglo-saxonne avec des philosophes comme Nicholas Wolterstorff, Nelson Goodman, Jerrold Levinson et Robin George Collingwood qui ont rénové la pensée analytique. Ces changements sont dus aussi à l'apport de l'esthétique analytique francophone et aux différentes approches théoriques de certains philosophes et théoriciens comme Gérard Genette, Jean-Marie Schaeffer, Roger Pouivet et Bernard Sève.

Ces différentes approches ont permis d'avantage de nouvelles avenues quant à l'ontologie de l'œuvre d'art et de l'œuvre musicale en particulier. Dans cette optique, nous pouvons mentionner à titre d'exemple *« le mentalisme musical »* du philosophe britannique Robin George Collingwood qui a développé l'idée selon laquelle l'art et notamment la musique relève de la pensée imaginative. En effet, Collingwood conteste l'idée selon laquelle l'œuvre d'art devra forcement se présenter sous la forme d'un objet physique, l'œuvre pouvant exister entièrement dans *« la tête du compositeur »*, non sous la forme d'une série de notes entendues ou d'un objet physique constitué par une mise en séquence précise de phénomènes acoustiques. D'autres philosophes contemporains comme Wolterstorff, Dodd et Wolterstorff élaborent une ontologie *«platonicienne forte»*

de l'œuvre musicale et la pensent comme une structure idéelle. Quant à Jerrold Levinson, il propose un *« platonisme modéré »* qui intègre l'instrument et le contexte musico-historique au sein de cette structure indiquée. Roget Pouivet propose une solution *« nominaliste »* et pense l'œuvre d'art comme *« un artefact dont le fonctionnement esthétique détermine la nature spécifique.»* (Ibid., p.27)

En ce sens, les nominalistes justifient les œuvres musicales comme de simples collections d'entités individuelles (partitions ou performances), sans besoin de recourir à d'autres plans de l'être. Citons encore *« l'inscriptionalisme »* du philosophe américain Nelson Goodman qui voit dans l'œuvre un évènement conforme à une partition. Selon son hypothèse, une œuvre musicale *« serait identifiable avec la classe de ces interprétations répondant à un certain critère de conformité par rapport à la partition.»* (Robin George Collingwood, 1963, p.139). Enfin, nous rencontrons le philosophe Bernard Sève qui, à travers son ouvrage *« L'instrument de musique, une étude philosophique »* présente l'instrument de musique et l'œuvre musicale comme objets ontologiques et les place au centre de la pensée philosophique.

Comme nous pouvons le constater la question de l'ontologie s'est cristallisée autour de la notion d'œuvre musicale et par conséquent sur d'autres objets musicaux exclus des débats philosophiques comme le genre musical, l'instrumentarium et le répertoire étant donné que les œuvres musicales irriguent le discours, donnent à méditer, troublent la pensée pour mieux la réorienter. Dans cette optique, nous citons les œuvres de John Cage, pour violon seul intitulées *« Freemann Etudes »* qui retracent la nouvelle conception pour l'œuvre musicale en général. C'est ainsi que nous trouvons essentiel de construire une ontologie de l'œuvre musicale et du violon, qui nous permettra de faire entrer l'œuvre pour violon seul du XXe siècle dans la sphère ontologique et dans le processus du nouveau langage musical

ainsi que de mettre en évidence la valeur, l'importance et la nécessité d'une investigation ontologique à propos du répertoire violonsitique de John Cage.

2. L'ontologie de l'œuvre musicale d'après les *« Freeman Etudes »* de John Cage:

En général, l'ontologie de l'œuvre musicale relève de l'ontologie régionale appliquée à un domaine particulier qui est la musique. Une ontologie régionale, loin d'être une généralisation à partir des sciences empiriques, consiste comme l'atteste le philosophe français Fréderic Nef en l'explication d'un schéma formel d'objectivité spécifié ensuite par les sciences empiriques. (Frédéric Nef, 2000, p. 61)

En effet, l'ontologie de l'œuvre musicale vise à rendre compte de nature de l'œuvre, de son mode d'existence et de son critère d'identité. Comme nous l'avons évoqué auparavant, la question de l'ontologie de l'œuvre musicale et de son statut n'ont pas cessé de susciter l'intérêt de plusieurs philosophes. Dans ce cadre, plusieurs questions ont été posées : que-ce qu'une œuvre musicale ? Comment traiter le problème ontologique des œuvres musicales ? Quelles sont les conditions nécessaires pour qu'une exécution puisse être considérée comme une exécution de telle œuvre ? Qu'est-ce qui contribue à l'identité d'une œuvre musicale ?

Toutes ces questions nous permettent de constater que l'ontologie de l'art musical constitue aussi une partie primordiale pour toute réflexion sur la musique. A propos du statut ontologique des œuvres musicales, le philosophe britannique Aaron Ridley (2003, p.203) s'exprime ainsi :

> *« Je soutiens qu'une recherche philosophique sérieuse au sujet de la musique est orthogonale à, et peut bien en fait être entravée par la poursuite des questions ontologiques, et en particulier, que toute tentative en*

vue de spécifier les conditions d'identité d'une œuvre doit être, à partir de la perspective d'une esthétique musicale, absolument sans valeur.»

Toutes ces questions montrent que *« l'ontologie de l'œuvre musicale n'éclaircirait en rien une réflexion sur la musique»* (Roger Pouivet, 2000, p.41) ce qui nous incite à étudier le statut ontologique de l'œuvre musicale soit à partir de la reconstruction des entités ordinaires que sont les œuvres musicales, soit la révision de leur statut en vue d'un projet d'ontologie formelle générale. Il s'agira ici d'étudier cette alternative méthodologique et de jeter les bases d'une ontologie descriptive et non révisionniste de la musique (Sandrine Darsel, 2009, p.149). Ainsi, l'ontologie des œuvres musicales relève d'une ontologie populaire, laquelle porte sur nos croyances quotidiennes au sujet des œuvres musicales. Il est intéressant de dire qu'une ontologie musicale est populaire si elle prend en compte ce que nous disons et pensons à propos des œuvres musicales, et non dans le sens où elle traiterait seulement de la musique dite « populaire », à la différence d'autres types de musique. Il s'agit ici de rendre compte de la richesse ontologique des œuvres musicales. Ce terme a été déjà employé par Roger Pouivet dans son ouvrage « L'ontologie de l'œuvre d'art ».

Selon Sandrine Darsel, l'analyse du statut ontologique de l'œuvre musicale passera par trois options ontologiques qui sont, respectivement les conceptions mentaliste, platoniste radicale et nominaliste (Sandrine Darsel, op.cit, p.150). Toutes ces trois conceptions mettent en cause l'idée selon laquelle une œuvre musicale est une entité particulière concrète laquelle possède plusieurs propriétés essentielles ou accidentelles. C'est sous ces trois formes que l'ontologie de la musique en générale est indépendante d'une théorie de la connaissance des œuvres musicales.

a. La conception mentaliste :

Selon cette hypothèse, une œuvre musicale est un objet idéal existant dans l'esprit du compositeur qui l'a écrit. Une œuvre musicale n'est donc pas la combinaison particulière de sons que nous entendons : elle n'est pas une entité matérielle. Cette négation de la matérialité des œuvres musicales est soutenue par Robin George Collingwood qui affirme qu' *« une œuvre d'art n'est pas un artefact, une chose perceptible fabriquée par l'artiste mais elle existe de manière complète dans l'esprit de l'artiste en tant que création de l'imagination.»* (Robin George Collingwood, op.cit, p.141)

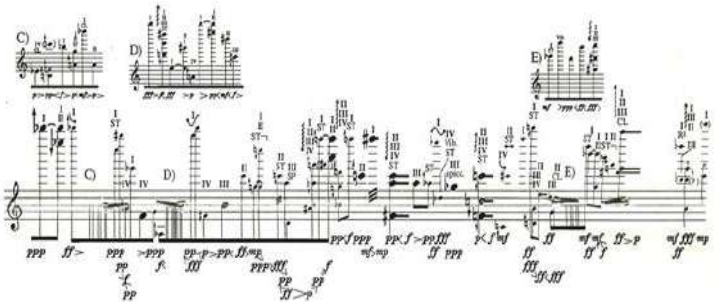
L'existence d'une œuvre musicale ne nécessite pas quelle soit réalisée, il suffit qu'elle soit dans l'imagination du compositeur. La création repose sur l'élaboration imaginative d'une œuvre alors que la fabrication impose un plan sur une matière première. L'acte d'imaginer est un acte conscient et volontaire qui a pour objet une entité imaginée (indifférente à la distinction entre le réel et le non réel). Or, cette proposition n'est pas satisfaisante puisque l'œuvre musicale est une collection réelle de sons et non une chose imaginée. Néanmoins, d'après la théorie mentaliste, du point de vue du degré d'existence de l'œuvre musicale, celle-ci ne possède pas un déficit en tant qu'objet imaginé. Une œuvre musicale imaginée existe : elle est dans l'esprit de son créateur. La nature d'une œuvre musicale est donc d'être un objet privé pour une expérience introspective. En ce sens, Marcel Duchamp affirme d'une part que *« la musique existe déjà et avant tout sur la partition (conception intrinsèque), et d'autre part, qu'elle existe que par sa dimension sonore (conception extrinsèque »*. (Sophie Stevance, 2009, p.21). Dushamp va plus loin et montre, à l'instar d'Henri Bergson (1963, p.126) dans *« La pensée et le mouvant »,* que la musique est avant tout l'idée parce que la musique n'a pas besoin d'autre chose. En effet,

> *« Les œuvres n'ont pas pour seul mode d'existence et de manifestation le fait de « consister » en un objet. Elles en ont au moins un autre, qui est de transcender cette « consistance », soit parce qu'elles « s'incarnent » en*

> *plusieurs objets, soit parce que leur réception peut s'étendre bien au-delà de la présence de ce (ou ces) objet(s), et d'une certaine manière survivre à sa (ou leur) disparition.*» (Gérard Genette, 1994, p.16-17)

Etant donné qu'une œuvre musicale a pour nature d'être une entité mentale conçue par un auteur spécifique, son critère d'identité est cette structure musicale projetée, imaginée par tel compositeur. La structure sonore concrète et physique ne détermine pas l'identité d'une pièce de musique. La conception mentaliste défend dès lors une théorie subjectiviste de la structure musicale qui est donc l'expression de la conception imaginée par le compositeur. Une œuvre musicale est une projection de l'esprit de l'artiste. L'existence d'une œuvre musicale ne nécessite pas quelle soit réalisée ; il suffit qu'elle soit dans l'imagination du compositeur. La création repose sur l'élaboration d'une œuvre, alors que la fabrication impose un plan sur une matière première. Par conséquent, *« l'œuvre d'art proprement dite n'est pas quelque chose vu, entendu, mais quelque chose imaginé »* (Erwin Laszlo, 1989, p.112).

Dans cette optique, nous pouvons citer comme exemple l'étude n : 18 de John Cage de son recueil *« Freeman Etudes »* pour violon seul entre 1978 et 1980 (James Pritchett, 1994, p.267) :



Cette étude retrace l'idée que l'œuvre musicale est une projection de l'esprit de l'artiste. Pour Cage, libérer la musique consistait à la faire sortir de la forme fixe, et surtout à accepter le son comme un organisme autonome : *« Laisser*

les sons être eux-mêmes dans un espace de temps. » (Ibid., p.267)

En ce sens, Jerrold Levinson développe dans un article fondamental intitulé *« Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? »*, une ontologie singulière de l'œuvre musicale qui la définit comme objet purement mental (Jerrold Levinson, 1998, p.50). Selon Levinson, l'artiste est un démiurge. Sa conception de l'œuvre musicale accorde au créateur un rôle primordial. En effet, *« les œuvres musicales doivent être telles qu'elles n'existent pas avant l'activité de composition du compositeur, mais qu'elles sont portées à l'existence par cette activité*. » Cette citation confirme la conception de Cage qui avait déjà expérimenté le hasard des sonorités dans ces études dont la hauteur de notes à été déterminée par des opérations de hasard suivant la méthode *« YI-King »* (livre du changement, recueil d'oracles de la chine ancienne), dans le but d'éliminer autant que possible, tout critère de choix subjectif (Elisabeth Brisson, 1993, p. 459). De plus, cette conception dans l'écriture pour violon seul montre d'une part que la grande préoccupation de Cage était le matériau et la recherche d'un nouveau vocabulaire pour l'œuvre musicale et par conséquent la recherche d'un nouveau langage musical et d'un nouveau système de composition, et d'autre part, elle nous permet de constater que le critère d'identité de l'œuvre musicale est intentionnel en tant que visée pure d'une conscience qui est celle du compositeur. Cette conception est développée par Roman Ingarden, dans son article « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale? » (1989, p.51). Selon lui, le caractère intentionnel d'une œuvre musicale (objet idéal) vient de ce qu'elle ne doit pas être confondue avec un objet réel.

Par ailleurs, les entités matérielles que sont les exécutions de sons, ne sont pas l'œuvre musicale. Composer, interpréter, exécuter sont simplement des accessoires, quoique utiles, pour l'œuvre musicale. En effet, la combinaison de sons que nous entendons est seulement un moyen pour communiquer l'œuvre mentale : c'est un pont

entre l'esprit du compositeur et l'esprit du public. En effet, *« les bruits faits par les exécutants et entendus par l'audience ne sont pas de la musique du tout ; ce sont seulement des moyens par lesquels les auditeurs, s'ils écoutent de manière intelligente, peuvent reconstruire par eux-mêmes la mélodie imaginaire qui existait dans l'esprit du compositeur »*. (Robin George Collingwood, op.cit, p.139)

Cette reconstruction nécessite des efforts de la part du spectateur. Il ne peut pas se contenter d'écouter passivement l'exécution, il doit la réélaborer au moyen de son imagination afin d'accéder à l'œuvre proprement dite : *« l'œuvre musicale mentale.»* L'expérience musicale est donc une expérience imaginative : elle ne peut être réduite à l'expérience sensible. La thèse mentaliste implique donc l'hypothèse du *« concert intérieur »* fait par l'auditeur : *« ce qui importe pour une expérience musicale réussie, ce n'est pas le plaisir sensuel ressenti lorsqu'on entend des sons, mais la reconstruction imaginaire par l'auditeur de l'œuvre musicale proprement dite. »* (Sandrine Darsel, op.cit, p.152). Ces Etudes de John Cage pour violon seul confirment cette idée de l'œuvre musicale mentale étant donné que la production musicale suppose non seulement une initiation générale aux évènements sonores et à leurs multiples organisations possibles telles que l'intensité, la durée, le timbre, etc., mais aussi un cycle d'acquisition de procédés techniques comme ceux attachés aux instruments de musique.

b. La conception platoniste radicale :

Cette conception affirme que les œuvres musicales sont des structures sonores éternelles exécutables. L'œuvre musicale est considérée comme universelle c'est-à-dire une entité abstraite, un type structurel pouvant être multiplement réalisé. La réalisation possible de l'œuvre musicale fait partie intégrante du statut ontologique spécifique de toute entité universelle. De même, la distinction réelle entre une œuvre musicale et ses exécutions implique une différence de statut

ontologique. Alors que les exécutions sont des évènements ayant des propriétés spatio-temporelles, les œuvres musicales exécutables ne sont pas des évènements. En effet, *« la plupart des œuvres exécutables, si ce n'est pas toutes, sont des universaux, en ce qu'elles peuvent être multiplement exécutées*». (Nicholas Wolterstorff, 1993, p.323) Il y a donc une différence de statut ontologique entre l'œuvre musicale et ses réalisations possibles : une œuvre musicale est un universel substantiel alors qu'une exécution musicale est un événement concret déterminé spatio-temporellement. Mais si les œuvres musicales sont éternelles, en quoi consiste alors l'action de composer une œuvre musicale ? Le compositeur découvre mais ne crée pas une œuvre musicale : *« le compositeur peut être créatif dans sa sélection, mais il n'est pas un créateur. »* (Nicholas Wolterstorff, 1980, p.89)

En effet, l'œuvre musicale en tant que type structurel existe avant toute composition. Par exemple, lorsque John Cage a commencé à écrire les *« Freemann Etudes »*, il n'a fait que choisir l'œuvre parmi plusieurs structures sonores possibles. Nous pouvons dire que ces œuvres existaient avant même que quiconque y ait pensé ; elles existaient dans le monde des universaux et un jour, un compositeur, plus aventureux que ses confrères, les a découvertes. Autrement dit, être compositeur ne signifie pas amener à l'existence quelque chose de nouveau dans la sphère musicale, mais simplement sélectionner une structure sonore afin d'établir les principes réglant la nature et la formation des exemplaires de l'œuvre. *« La découverte, à la différence de la création, affecte seulement la modalité épistémologique et non ontologique d'un objet : un objet découvert est déjà là en tant qu'il n'est pas actualisé par sa découverte »* (Sandrine Darsel, op.cit, p.155); les modifications principales apportées par la découverte consistent dans les relations épistémiques de ceux qui viennent à connaître cet objet. Or, cette idée va à l'encontre de l'une de nos croyances principales par rapport aux arts : l'artiste crée une œuvre qui n'existait pas avant.

«Les œuvres musicales doivent être telles qu'elles n'existent pas avant l'activité de composition du compositeur mais sont amenées à l'existence par cette activité.» (Jerrold Levinson, 1990, p.301).

Une œuvre musicale en tant que type structurel universel n'a pas un critère d'identité intentionnel. En effet, l'œuvre n'est pas réductible à sa découverte puisqu'elle existait avant. Mais le critère d'identité physique n'est pas pour autant pertinent : l'œuvre musicale est autre chose que ses exécutions musicales. Les réalisations concrètes ne sont pas l'œuvre mais une image de l'œuvre (Sandrine Darsel, op.cit, p.156). Ainsi, il est intéressant de dire que les différentes rapports structurels représentent une condition nécessaire et suffisante pour distinguer deux œuvres musicales entre elles ainsi que pour distinguer une réalisation et une interprétation musicale correcte d'une autre incorrecte ou qui ne définit pas réellement le style et l'esprit du compositeur.

Toutefois, il est possible de remettre en cause l'idée qu'une œuvre musicale est simplement une structure sonore. Si les œuvres musicales étaient seulement des structures sonores, alors, si deux compositeurs – distincts et situés dans un contexte différent –déterminent la même structure sonore, ils composent la même œuvre. Or, des compositeurs différents appartenant à des contextes différents, mais déterminant la même structure sonore, composent des œuvres musicales différentes. (Kendall Lewis Walton, 1973, p.725-726). Partant de ce constat, se manifeste la conception nominaliste défendue par Nelson Goodman (2001, p.51) qui tente de dépasser les faiblesses des deux premières conceptions. La question centrale est donc : une construction nominaliste peut-elle proposer une meilleure analyse des œuvres musicales que celles proposées par les deux conceptions précédentes ainsi qu'une meilleure analyse du discours musical chez John Cage ?

c. La conception nominaliste :

Cette conception part de l'idée que les œuvres musicales sont un ensemble de marques entretenant certaines relations syntaxiques et sémantiques et ont un statut ontologique stable : ce sont des entités existantes.

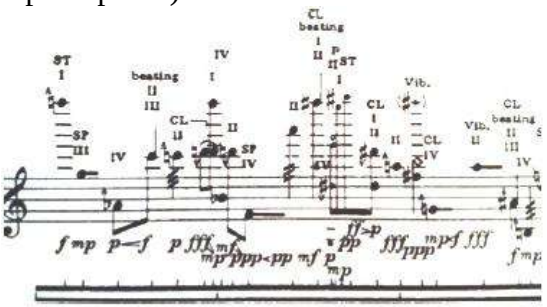
Selon Sandrine Darsel, la construction nominaliste des œuvres musicales prend appui sur deux principes de base :

- **L'appartenance ou non à un système notationnel :**

Les œuvres musicales qui se rapportant au système occidental traditionnel d'écriture musicale, sont des symboles dans un système constructionnel. Ce système qui a pour première fonction de cartographier le sujet traité en explicitant un réseau de relations, vise à *« une certaine correspondance structurale entre le monde du système et le monde du langage présystématique»* (Nelson Goodman, op.cit, p.19), c'est-à-dire un ensemble de marques entretenant certaines relations syntaxiques et sémantiques. Le système constructionnel auquel les œuvres musicales appartiennent est soit notationnel soit non notationnel. En ce sens, nous constatons que le critère d'identité des œuvres musicales dépend des caractéristiques du système : *« ce qui se conforme aux exigences du système notationnel a un critère d'identité orthographique (le respect de la notation garantit l'identité de l'œuvre) et ce qui ne s'y conforme pas, a un critère d'identité historique (l'histoire de composition assure l'identité de l'œuvre) »* (Sandrine Darsel, op.cit, p.160).

La notation musicale standard, laquelle a pour fonction d'identifier certaines œuvres pour violon seul, offrirait un cas familier et remarquable de ce qu'est un système notationnel. Certaines difficultés sont liées à l'absence de la précision de doigtés ou de positions pour l'interprétation ainsi que l'indétermination de la hauteur de notes. D'autres sont liées la présence d'indications qui ne sont pas purement

notationnelles telles que les indications verbales du tempo, de nuances ou de l'interprétation de l'œuvre, comme nous montre l'exemple suivant de l'étude n : 10, ne constituent pas en fin de compte un obstacle pour considérer la notation musicale standard comme un système notationnel (Nelson Goodman, op.cit. p.191).



Dans l'œuvre de John Cage, *« l'acte de notation ne se renferme pas sur la constitution d'un objet musical, mais agit plutôt comme le déclencheur d'une chaine d'actions et de réactions sonores dont le compositeur pas nécessairement à prévoir toutes les conséquences. »* (Jean-Yves Bosseur, 2005, p.121). Ainsi, la pensée compositionnelle sert également de catalyseur pour une interprétation qui prend évidement l'allure d'une improvisation. La pratique musicale devient alors une activité de collaboration et de transformation. *« Les fonctions de compositeur, d'interprète et d'auditeur devant dès lors être amenées à se transformer les unes dans les autres et en venir à se fondre dans une sorte de continuum.»* (Ibid., p.122)

Ce qui compte essentiellement, c'est que la notation musicale standard assure une loi de correspondance stricte entre les partitions qui sont des objets symboliques et les exécutions correctes de ces partitions. Dès lors, afin de préserver le caractère notationnel de la partition, et par là, sa fonction principale, celle d'identifier une œuvre instrumentale d'exécution en exécution, il convient de traiter ces indications comme de simples instructions auxiliaires (Id). Ainsi,

> « *La partition au sens goodmanien, représente l'unique cas où la notationalité est logiquement consistante ; c'est parce qu'elle est un caractère univoquement interprétable, c'est-à-dire un caractère qui a pour concordant une classe d'exécutions strictement déterminée. (...) Ainsi, la partition musicale courante est une prescription efficace d'évènements sonores »* (Jacques Morizot, Roger Pouivet, 2011, p.144.)

- **Le fonctionnement symbolique et esthétique :**

De manière générale, l'œuvre d'art est une forme expressive de symbolisation étant donné que l'artiste crée non seulement d'après l'œuvre, mais d'après sa culture et sa société. En ce sens, le processus de création artistique est lié directement au processus historique de création et de transmission de symboles. Dans son livre *« Critique de la faculté de juger »*, Emmanuel Kant confirme l'idée que le symbolisme de l'œuvre d'art n'est pas un simple symbolisme sémantique mais aussi un symbolisme esthétique (Emmanuel Kant, 1985, p.114). De plus, Kant qualifie le symbole *« d'idée esthétique »*, qu'il oppose à *« l'idée rationnelle »* ce qui permet de constater que le symbole, tel qu'il apparaît dans le discours artistique, se distingue totalement du symbole logique, ou algébrique. Ainsi, le symbole est bien l'articulation qui permet la liaison de l'univers sensible avec l'univers concret. Il transmet un double sens, il arrache du monde temporel quelque chose et lui donne une signification, en l'élevant à un autre plan.

Par ailleurs, le philosophe allemand Ernst Cassirer, conçoit dans son essai *« Écrits sur l'art* », l'œuvre d'art comme une construction, comme un développement qui passe du stade *« mimétique »* au stade *« analogique »* pour après s'élever à une forme purement symbolique (Cassirer Ernst, 1995, p.19). Par forme symbolique, Cassirer entend, chaque énergie de l'esprit, par laquelle une teneur de signification spirituelle est attachée à un signe concret et appartient intimement à ce signe. Selon Cassier l'œuvre

comme symbole se caractérise par sa référence à un signifié idéal. De cette façon, une création musicale individuelle sensible peut appointer une signification spirituelle. En tant qu'image, elle est attachée au sensible, mais elle est libre concernant le sensible en tant que porteur d'une signifié intelligible. Mais, l'important du symbole est donc qu'il renvoie à des abstractions du domaine spirituel difficilement présentable.

Dans cette optique, Nelson Goodman exprime l'idée selon laquelle l'œuvre musicale est un symbole c'est-à-dire des marques signifiantes. Pour lui, la conception d'une œuvre musicale comme symbole dans un système, et non comme système de symboles, rend compte de l'importance des opérateurs référentiels (Nelson Goodman, Catherine Z. Elgin, 2001, p.22.). D'après Pouivet, le fonctionnement esthétique d'une œuvre d'art suppose des personnes capables de procéder à certaines opérations intellectuelles (Roger Pouivet, op.cit, p.74).

En ce sens, le fonctionnement esthétique de l'œuvre musicale dépend d'une activation par l'auditeur et par l'interprète qui représente la condition nécessaire et suffisante de l'accomplissement réel de l'œuvre, de son incarnation, lorsque celle-ci revêt enfin sa dimension physique. L'attitude esthétique, loin d'être une contemplation passive du donné immédiat, implique une forme de compréhension active : *« faire des discriminations délicates, discerner des relations subtiles, identifier des systèmes de symboles et des caractères de ce système, trouver ce que ces caractères dénotent ou exemplifient, interpréter les œuvres.»* (Jacques Morizot, Roger Pouivet, op.cit, p.125).

En ce sens, John Cage nous apporte le témoignage suivant à propos des *« Etudes Freeman»*:

> *« Quand Paul Zukofsky m'a demandé en 1975 de composer une œuvre pour le violon comparable aux Etudes Australes pour piano que je venais de terminer, une œuvre dérivée des cartes d'étoiles du ciel du Sud, en utilisant une notation relativement traditionnelle, j'ai accepté de répondre à*

toutes les questions mes questions. Je ne joue pas du violon. Et je voulais soumettre autant de possibilités que je pouvais imaginer aux opérations de hasard pour produire une musique adaptée à un virtuose extraordinaire, et en même temps une musique que je n'avais pas entendue auparavant. Je voulais aller vers l'impossible pour montrer que l'impossible est possible.(…)Je suis maintenant engagé dans ce travail. Mais pour le faire, j'étudie sous la tutelle patiente de Zukofsky, non pas comment jouer du violon, mais comment devenir encore plus déconcerté par sa flexibilité presque illimitée. J'ai écrit les notes. La réalisation est confiée à Zukofsky, bien qu'il l'ait fait en ma présence et me demanda souvent laquelle de toutes ces possibilités je préfère.» (Commentaire du violoniste dans le livret du CD « Cage: Chorals / Cheap Imitation / Freeman Etudes 1-8 », 1995, p.2.)

En résumé, le langage symbolique chez Cage est essentiellement un discours qui comporte une intention de dire et un sens à comprendre. Bien que ces œuvres aient bien décrit l'influence philosophique et théosophique chez lui, elles ont ouvert la voie sur des nouvelles approches du phénomène sonore au XXe siècle et ont permis d'avantage de repenser le statut de l'œuvre pour violon seul, de placer le violon et le discours musical cagien ainsi que, ses modes de fonctionnement au cœur de la pensée philosophique.

Références bibliographiques :

Livres :

BERGSON, (Henri), **La pensée et le mouvant, Œuvres**, Paris, PUF, 1963, p.126.
BRISSON, (Elisabeth), **La musique**, Paris, Belin, 1993, p.459.
BOSSEUR, (Jean-Yves), **Du son au signe : Histoire de la notation musicale**, Alternatives, 2005, p.121.
COLLINGWOOD (Robin George), **The Principles of Art**, Oxford University Press, 1963, p.139.
DARSEL, (Sandrine), **De la musique aux émotions: une exploration philosophique**, Collection Æsthetica, Presses universitaires de Rennes, 2009, p.121.
Emmanuel (Kant), **Critique de la faculté de juger**, Paris, Gallimard (Pléiade, tome 2), 1985, p.114.

GENETTE, (Gérard), **L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance**, Tome I. Paris, Seuil, 1994, p.16-17.
Goodman (Nelson), ELGIN (Catherine Z.), **Esthétique et connaissance: (pour changer de sujet)**, Volume 3, L'éclat, 2001, p.22.
Cassirer (Ernst), **Écrits sur l'art**, Paris, Les éditions du Cerf, 1995, p.19.
LASZLO, (Erwin), **Signification et communication en musique, Composition et perception, Université de Genève**, L'AGE D'HOMME, 1989, p.112.
LEVINSON, (Jerrold), **L'art, la musique et l'histoire, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? »**, L'Eclat, Paris, 1998, p.50.
LEVINSON, (Jerrold), **Music, Art and Metaphysics**, Cornell University Press, 1990, p.301.
MORIZOT, (Jacques), POUIVET, (Roger), **La philosophie de Nelson Goodman: Repères**, Vrin, 2011, p.144.
NEF, (Frédéric), **L'objet quelconque: Recherches sur l'ontologie de l'objet**, Vrin, 2000, p.61.
POUIVET, (Roger), **L'ontologie de l'œuvre d'art, Collection : Essais d'Art et de Philosophie**, Vrin, 2010, p.19.
STEVANCE, (Sophie), **Duchamp, Compositeur, Sémiotique et philosophie de la musique**, L'Harmattan, 2009, p.21.
WOLTERSTORFF, (Nicholas), **Works And Worlds Of Art**, Clarendon Press, 1ère edition, 1980, p.89.

Revues:

PRITCHETT, (James), «The Completion of John Cage's Freeman Etudes, Perspectives of New Music», Revue academique, London, 1994, p.267.

RIDLEY, (Aaron), « Against Musical Ontology», Journal of Philosophy, 2003, p.203
POUIVET, (Roger), «Esthétique anglo-américaine et métaphysique », Revue française d'Etudes Américaines, Volume 86, n : 1, 2000, p.41.
DARSEL Sandrine, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale? », Revue Philosophique, n : 13, KLESIS, 2009, p.149.
WALTON, (Kendall Lewis), « Not A Leg To Stand On The Roof On », Journal of Philosophy, 1973, p.725-726.
WOLTERSTORFF, (Nicholas) , « Towards an Ontology of Art » (1975), in John W. Bender and H. Gene Blocker, Contemporary Philosophy of Art : Readings in Analytic Aesthetics, Englewood Cliffs , Prentice Hall, 1993, p.323.

Analyse contextuelle, sémiotique et musicale pluridimensionnelle du prélude de la Danse Bacchanale de Camille SAINT-SAËNS :

Convergence de la modalité de la mélodie polyphonique et de la dimension tonale du mode Zidâne.

Anis GOUISSEM[*]
gouissemanis@gmail.com

Le prélude de la *Danse Bacchanale* de l'opéra *Samson et Dalila* de Camille SAINT-SAËNS, composé en 1877 (Jean GALLOIS, 2004, 183) (1), englobe une identité musicale bipolaire, entre sa mélodie (transcrite, selon l'affirmation de SAINT-SAËNS, depuis la *Touchîa Zidâne* du *Patrimoine Musical Andalous Algérien* du XIXe siècle) et sa forme polyphonique (de son adaptation tonale / polyphonique, à la manière orientaliste française, dans une danse d'un opéra) obéissant aux normes esthétiques de la tradition orientaliste tonale et appartenant à l'éventail de la Musique Classique Romantique. Cette binationalité de la mélodie, exige une approche analytique renfermant plusieurs dimensions ; telles la dimension contextuelle, sémiotique, aussi bien que plusieurs d'autres dimensions analytiques, vue que ce prélude représente la convergence entre la tradition orientale modale (représenté par la modalité explicite du *tbâa zidâne*) et la tradition occidentale tonale (représentée au niveau de l'établissement polyphonique / orchestral de cette même mélodie). Tous ces enjeux nous forcent de procéder à de nouvelles dimensions analytiques regroupées toutes dans une

* Universitaire et chercheur en musique et musicologie

analyse contextuelle pour répondre à la problématique suivante : Quelle identité peut-on attribuer à la mélodie du prélude de la *Danse Bacchanale*, issue de la transcription fidèle depuis sa source orientale ; sachant qu'elle appartient au répertoire dit savant de la Musique Classique Occidentale ?

Pourquoi a-t-on besoin d'une analyse contextuelle ?

Le contexte de la *Danse Bacchanale* et de son emplacement au sein de l'opéra présente une complexité référentielle jamais étant simple ou unidimensionnelle. Le livret de cet opéra était fondé sur l'épisode biblique (Herbert HAAG, 1993, 142) (2), qui raconte le complot effectué pour Samson par Dalila à travers l'amour et la séduction, mentionnée dans le Chapitre XVI^{ème} du Livre des Juges (Jacques HALBRONN, 1999, 584) (3). Cet opéra se rapporte à une dimension théologique / religieuse, une autre philologique / musicale, et une troisième esthétique / stylistique.

D'une part, Camille SAINT-SAËNS était un juif français et appartient, à son tour, à la minorité des compositeurs occidentaux qui ont écrit des opéras autour des histoires ou des tragédies bibliques (François POUILLON, 2012, 873) (4). L'attribut *Bacchanale* (Jacques-Paul MIGNE, 1855, 161) (5) de cette danse comporte lui-même une dimension théologique polythéiste / mythologique qui nous renvoie à la qualité rituelle de la danse, vue qu'elle se rapporte au dieu grec Bacchus (Céline MORETTI-MAQUA, 2010, 9) (6). Cependant, au fil de l'histoire de Samson, c'est le dieu philistin Dagon qui est tenu en hommage par cette danse rituelle (Maties DELCOR, 1955, 43) (7). De plus, Dalila, la maîtresse du Juge juif, complote avec le grand Prêtre du temple de Dagon pour affaiblir Samson (en le conduisant dans son lit puis en coupant sa chevelure qui était sa source de force surhumaine), le rôle de cette philistine décrit la tromperie et la ruse des païens polythéistes.

D'autre part, la musique elle-même de cette danse se montre multidimensionnelle d'un point de vue identitaire. SAINT-SAËNS affirme qu'il avait transcrit les thèmes

orientaux de cette danse depuis une audition de la *Touchîa* qui déclenche la *Nouba Zidâne* algérienne et dont l'origine est andalouse (Mahmoud GUETTAT, 1980, 205) (8). Toutefois, la *Touchîa Zidâne* que nous connaissons ne comporte plus le thème du prélude de la *Danse Bacchanale*, ni l'autre thème oriental dans son intégrité.

Cette transcription se révèle douteuse au premier moment, car ce compositeur orientaliste, romantique, ethnomusicologue et musicologue français (Firmin DIDOT, 1864, 373) (9) avait transcrit fidèlement d'autres thèmes adaptés dans ses œuvres orientalistes, citons le thème d'*Üsküdar* introduit dans sa suite pour piano *Souvenirs d'Ismaïlia* : Op. 100. Il a aussi fidèlement transcrit d'autres thèmes de musique orientale du XIXe siècle et les a introduits aussi dans la *Suite Algérienne* : Op. 60, *Africa* : fantaisie pour piano et orchestre, Op. 89, *Concerto pour piano no 5* nommé *L'Égyptien* : Op. 103.

C'est à cause de toutes ces bifurcations ramifiées qui imprègnent les qualités esthétique de l'opéra *Samson et Dalila* et sa *Danse Bacchanale* ; que nous avons essayé d'élaborer une analyse contextuelle pour mieux investiguer les paramètres musicaux identitaires, référentiels et esthétiques de la *Danse Bacchanale* afin d'élaborer un constat plus rigoureux en ce qui concerne son rapport avec la musique savante du *Malouf Andalous* qui dominait le paysage musical et culturel du XIXe siècle au Nord Afrique (Achour CHEURFI, 2007, 71) (10).

- **Architecture thématique de la Danse Bacchanale :**

Nous avons procédé cette analyse formelle afin de démontrer la structure pittoresque des thèmes musicaux dans le paysage musical, scénique et chorégraphique. Chacun de ces thèmes remembre une qualité emblématique qui se réfère à un antagoniste ou un personnage spécifique dans l'intrigue de l'histoire de l'opéra.

Section	Thèmes	De	à	Nomenclature	Caractères du mouvement
Prélude	P1	1	2	1ère exposition de P1	Recitativo (récitatif)
	P2			1ère exposition de P2	
Exposition	A	4	37	1ère exposition de A	
	B	38	55	1ère exposition de B	
	C	56	80	1ère exposition de C	
	P.H. (11)	80	92	1ère exposition de P.H.	
	D	92	106	1ère exposition de D	
	E	107	148	1ère exposition de E	
Réexposition	A	149	156	1ère réexposition de A	
	P1	157	165	1ère réexposition de P1	Moderato (modéré)
	A	165	173	2ème réexposition de A	
	P1	173	180	2ème réexposition de P1	
	P2	181	192	1ère réexposition de P2	
	E	193	199	1ère réexposition de E	
	P2	200	224	2ème réexposition de P2	

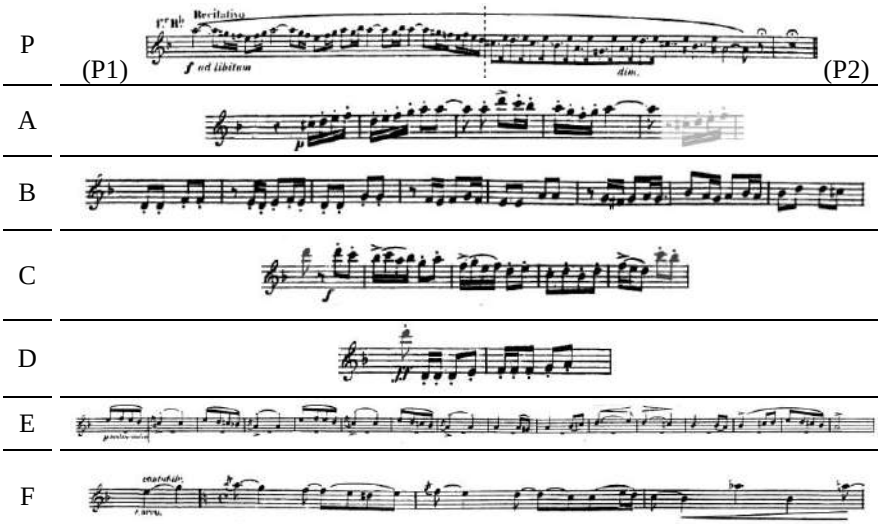
	F	225	244	1ère exposition de F	Doppio più lento (Double lente)
	P1	245	260	3ème réexposition de P1	
	B	261	276	1ère réexposition de P1	
	C	277	294	1ère réexposition de C	Moderato (Modéré)
Développement	A	294	309	3ème réexposition de A	
	C	310	318	2ème réexposition de C	
	P.H.	318	329	1ère réexposition de P.H.	
	E+D	329	365	2ème réexposition de E et 1ère réexposition de D	Di più in più animato (De plus en plus animée)
Coda	P1	365	376	4ème réexposition de P1	Presto (Rapidement)
	Cadence	277	384	---	

- **Qualité emblématique des thèmes musicaux :**

L'analyse formelle de la *Danse Bacchanale* nous a révélé la présence de sept thèmes autonomes et indépendants, dont chacun d'eux fait référence à une idée, un personnage ou un antagoniste dans le livret de l'opéra. La qualité emblématique de chaque thème musical s'inscrit partiellement dans le principe du *leitmotiv* (Frédéric PLATZER, 1996, 83) (12) dans l'opéra wagnérien. Néanmoins, notre compositeur français élargit le domaine du

référentiel dans sa musique opératique pour lui conférer une dimension sémiotique / symbolique, il peut évoquer avec ses thèmes des idées, des pensées, des états, il peut exprimer l'abstrait par le concret de ses mélodies, non seulement il fait une référence leitmotivique à un tel ou tel personnage dans ses opéras.

Thèmes

P (P1) (P2)

A

B

C

D

E

F

En fait, ce découpage thématique se double d'une approche sémiotique qui est très apparente dans les diverses représentations scéniques de la *Danse Bacchanale* que nous avons consultée. Mais notre analyse se concentrera essentiellement sur le thème du prélude P et le thème similaire de la septième partie de la *Touchîa Zidâne* E.

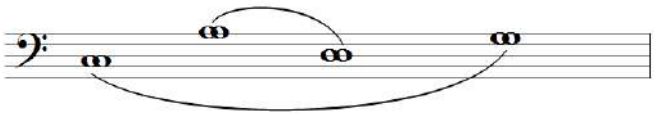
- **Le Prélude P :**

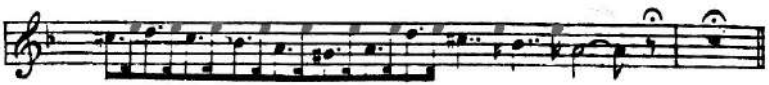
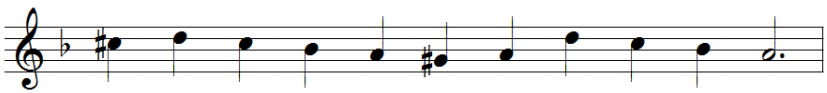
Ce thème fluide récité par le hautbois en *ad libitum*, comporte deux parties distinctes asymétriques. La première partie P1 est réalisée sous forme de la répétition à l'identique respectivement de deux motifs mélodiques qui tournent autour de la note *La* comme le montre la figure suivante.

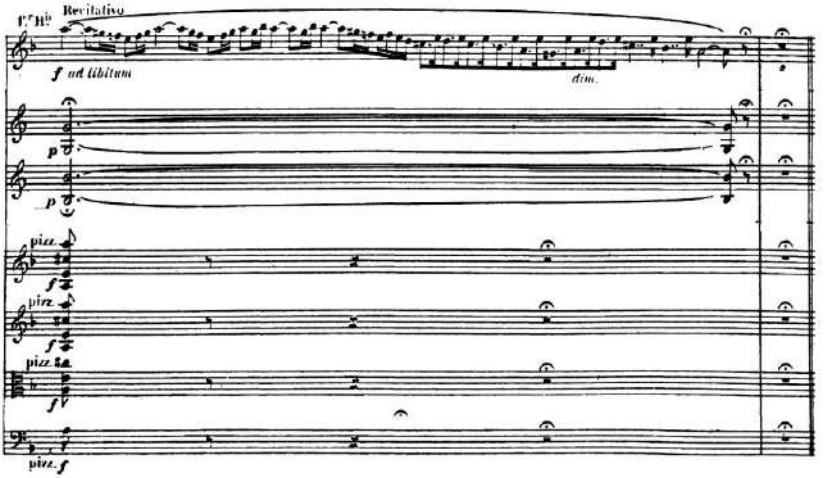
On remarque tout d'abord que la rotation autour de la note *La* s'effectue par l'usage de la note *Sol*$_{\#}$, en passant selon des mouvements mélodiques conjoints par les notes *Fa* puis *Mi* pour poser enfin sur la note *La*. Ces mouvements mélodiques mettent en valeur la seconde augmentée entre la note *Sol*$_{\#}$ et la note *Fa*, et par somme avec l'insistance sur la note *La*, on n'est pas dans la tonalité et le mode du *Ré* mineur (comme indiqué dans l'armure), mais réellement, on est soit dans le mode *hijâz-kar* du *La* ou le *zidâne* du *La*. Cette première phrase mélodique du prélude se clôture par un posé sur la note *Do*$_{\#}$ qui confirme l'usage d'un mode oriental qu'on ne peut encore confirmer.

La seconde partie du prélude confirme l'usage du tbâa *zidâne* à travers l'usage d'une mélodie typique jouée selon une technique spécifique de l'interprétation du Ûd Algérien. En sommant l'usage de la deuxième seconde augmentée du mode zidâne entre le *Do*$_{\#}$ et le *Si*$_{b}$, le compositeur intercale la note *Mi* entre les notes formant la mélodie principale. Cette note *Mi* représente le cinquième degré du mode *zidâne* en *La*, et par transposition vers la tonique originale du mode, étant le *Ré* (*doukah*), le *La* (*houssaîni*) représente le cinquième degré du mode. Cette note houssaîni est la quatrième corde du Ûd Algérien. SAINT-SAËNS met en valeur cette technique du jeu pour confirmer l'usage du tbâa *zidâne* en imitant une improvisation en ce même mode andalou avec un Ûd spécifique de la tradition musicale locale algérienne et on peut confirmer même qu'elle est constantinoise (Maya SAIDANI, 2006, 182) (13). Mahmoud GUETTAT précise que ce type d'accordage est constantinois et il est embrassé, il

le distingue comme indiqué ci-dessous (Mahmoud GUETTAT, 1980, 236) (14) :



Ces dernières sont jouées avec des valeurs agogiques pointillées plus longues que la valeur de la note *Mi* intercalée qui prend la valeur d'une double croche jusqu'à la fin du prélude.

La mélodie principale de cette seconde partie du prélude peut être transcrite comme suit :

Une autre preuve s'ajoute au usage du tbâa *zidâne* algérien et non du mode *Ré* mineur occidental est la ponctuation du commencement de ce prélude par l'accord parfait de *La* majeur joué par les cordes en *pizzicato*. Cette preuve d'ordre harmonique et polyphonique renforce la sensation du mode usé. Les notes pédales soutiennent le solo du hautbois de manière analogue à l'*istikhbar* où l'instrument de l'improvisation joue son solo et les autres instruments de la formation maintiennent la tonique du tbâa comme une pédale simultanément.



La seconde portée représente la voix du cor en *Ré* (instrument transpositeur à une septième mineure en bas) et cette note *Sol* de la partition est réellement entendue *La* (note fondamentale du *tbâa zidâne* en *La*). Tandis que la troisième portée est consacré à la vois du cor en *Fa* (instrument transpositeur à une quinte plus bas) qui joue la note *Si* que l'on entend réellement la note *Mi* (quinte du *tbâa zidâne* en *La*).

On remarque aussi que la polyphonie n'est pas tellement développée à ce niveau là (en considérant la conception harmonique des thèmes suivants fondé selon les normes de la stylistique romantique) , vu l'usage d'un accord plat du *La* sous forme de pédale et ne renfermant aucune note qui annonce sa nature tonale ; on constate que l'harmonisation du *tbâa zidâne* se réalise par deux aspects complémentaires : d'une part, le flux modale contraint la mélodie en utilisant la note *Do#*, d'autre part, la pédale de la fondamentale et la dominante (*La* et *Mi*) conçoit une harmonisation discrète et implicite pour l'accord parfait majeur du *La* qu'on le sous-entend par complémentarité avec les contraintes modales de la mélodie du prélude.

Cette analyse musicale nous offre plus facilité pour la relecture du processus sémiotique générant la qualité

emblématique de ce thème. Autre que l'on peut considérer ce prélude comme une imitation de l'*istikhbar* improvisé par le hautbois dans le *tbâa* du *zidâne* en *La*, on peut affirmer que la position préliminaire de ce thème dans la danse nous rappelle l'*adhân* qui est l'appel à la prière dans un premier temps. Parce que la *Danse Bacchanale* est en quelque sorte un rituel religieux pour les philistins qui honorent leur dieu Dagon. Mais il faut préciser à cet endroit que le compositeur n'attribue pas directement, à ce prélude, une analogie directe avec *l'adhân*, mais il imite le principe de cet appel pour la prière des musulmans (souvent en mode *hijâz* ou l'un de ces dérivés) juste comme annonce pour le commencement du rituel religieux. C'est en quelque sorte une analogie partielle qui se réfère, à la fois, à l'*istikhbar* et à l'appel à la prière.

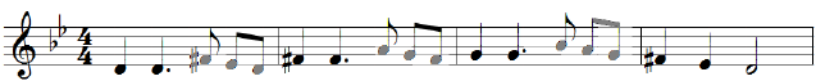
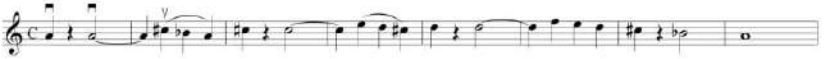
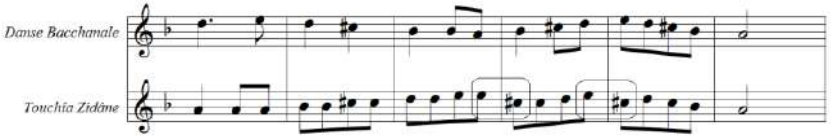
Par la suite, Le mode ou le *tbâa zidâne* se fait automatiquement emblématique des philistins et de leur divinité et croyance, et on le verra ultérieurement. Même l'harmonisation de ce prélude demeure « primitive » ; tels sont les philistins qui en étaient sa référence emblématique.

- **Le thème E inspiré de la Touchîa Zidâne :**

Précédé d'un jeu rythmique de timbales, se thème s'étant sur dix sept mesures et présente une distribution mélodique asymétrique. On peut le décomposer en deux parties : la première partie renferme une phrase mélodique de quatre mesures qui est réexposée à l'identique dans les quatre mesures qui suivent ; tandis que la deuxième partie de ce thème comporte une mélodie s'étendant sur neuf mesures.

La première partie de ce thème renferme une mélodie « défigurée » de la septième partie de la *Touchîa Zidâne*. On constate la « défiguration » de la mélodie par la simplification par élimination des broderies de la seconde mesure (selon la vision simplificatrice et la compréhension superficielle de SAINT-SAËNS pour les mécanismes mélodique de la tradition modale), car tous les enregistrements de la *Touchîa*, que nous avons pu avoir depuis la version d'Edmond YAFIL (en 1904) (Mahmoud GUETTAT, 1980, 203-204) (15), s'accordent toutes autour

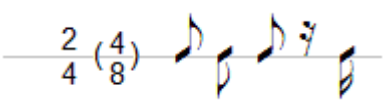
de la mélodie de la seconde portée transcrite dans la figure suivante :

C'est à cet endroit de la partition que ce compositeur n'utilise pas le mode *zidâne* pourtant que la mélodie était transcrite (selon lui) à partir de la *Touchîa*. Selon notre champs d'écoute de la musique arabe ; dans ses divers volets, et surtout en musique d'origine andalouse, on n'y trouve pas de posé « tellement » long sur la tierce des *tboû zidâne* ou *isbaâyn* maghrébins, ni dans les modes orientaux *hijâz* ou *hijâz-kar*. Et dans une étude plus approfondie dans le cadre de notre thèse de doctorat, nous avons trouvé que ce mouvement mélodique est spécifique des mélodies hébreuses (Richepin DE VILLIERS , 1851, 1095-1096) (16) composées dans le mode *ahavah rabbah* (Jonathan FRIEDMANN, 2012, 39) (17) dont la plus fameuse mélodie est celle de la danse *Hava Nagila* jouée pendant le rituels nuptiaux où le posé long sur la tierce majeure du mode apparaît spécifique :

Ce même thème liturgique et folklorique juif était très connu et souvent adapté en musique classique occidentale où règne la tradition tonale, les plus connus des arrangements étaient toujours celui du compositeur allemand Herbert STRAUSS-GARDNER qui a mis en œuvre la mélodie *Hava Nagila* en mode *ahavah rabbah* du *La* (similaire du mode *hijâz* en *La*) et celui du compositeur pianiste russe Alexander ZLATKOVSKI qui l'a transcrit dans sa tonalité d'origine (mode *ahavah rabbah* du *Ré*). Une version chantée aussi était réalisée par Dalida en 1959.

En ce qui concerne la suite de ce thème « supposé » oriental, selon les affirmations de SAINT-SAËNS, on a déjà dit que sa mélodie s'étend sur neuf mesures. Le plus intéressant à dire dans ce propos ; hormis la conservation du mode « supposé » *zidâne* du *La*, est à propos de la queue thématique qui est analogue à celle de la mélodie de *Hava Naguila* et non plus la terminaison mélodique de la septième partie de la *Touchîa Zidâne*. Cette dernière comporte des mouvements spécifiques du tboû maghrébins, qui se manifestent surtout dans l'usage des intervalles de tierces descendantes. Toutefois, le thème E de la *Danse Bacchanale* ne présente que des mouvements mélodiques conjoints dans sa totalité. Cet usage mélodique confirme que : soit le compositeur n'as pas bien compris les mécanismes mélodiques de la musique qu'il a transcrit (ce qui est non logique car la preuve est l'existence d'autres thèmes orientaux parmi ses œuvres) ; soit qu'il défigure la mélodie de la *Touchîa* en prétendant la transcrire et adapter au détriment d'une autre musique qu'on doit préciser le contexte !

Le nombre neuf des mesures de cette phrase mélodique du thème E, est un chiffre symbolique dans la Bible. En se référant à sa qualité théosophique et philosophique orientale voire mystique, ce nombre est cité avec le roi Og, ennemi des juifs israélites pareillement au philistins et les serviteurs du temple de Dagon. Le verset biblique suivant mentionne le chiffre neuf en faisant référence à ce roi « géant » et surhumain : « *Le lit d'Og, roi de Bashân, incarnation du diable, était de neuf coudées.* » (Deutéronome 3:11). Ce roi

était décrit aussi dans la tablette d'argile d'Ugarit, selon la traduction de l'archéologue et historien anglais Nicolas WYATT, on lui mentionne comme suit « (...) *Le* [*dieu*] *puissant et noble, le dieu trônant dans Ashtarot, le dieu qui règne dans Edrei, que les hommes enchantent et honorent avec de la musique sur la lyre et la flûte, le tambour; les cymbales et les castagnettes d'ivoire* (...)» (Nicolas WYATT, 2002, 395-396) (18). A partir de cet indice épigraphique, peut-on négliger la dimension phonétique du thème E, ou même négliger le choix orchestral du compositeur ?

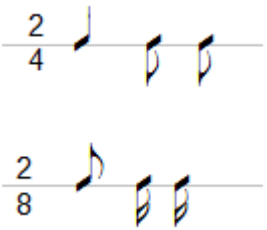
A notre avis, le contexte culturel de *Samson et Dalila*, donc de cette *Danse Bacchanale*, ne se délimite ni aux données historiques ni aux propos biographiques, journalistiques ou critiques. Sa dimensionnalité contextuelle est plus profonde car nous trouvons que SAINT-SAËNS utilise déjà cette même instrumentation déjà mentionnée auparavant avec toutes les expositions de ce thème E. Ce thème s'annonce tout d'abord par le rythme joué avec les timbales, et réexposé plusieurs fois avec la flûte accompagnée des castagnettes.

En revanche, on peut mentionner que SAINT-SAËNS avait conservé l'aspect rythmique de la Touchîa. Le jeu des timbales ressemble à celui des naqarâts (Mahmoud GUETTAT, 1980, 252) (19) souvent utilisés dans l'accompagnement percussif des musiques d'origine andalouse. Le rythme lui-même qui accompagne ce thème ressemble à des variétés des rythmes du gharnâti algérois *btayhhi* et *bashraf* (Mahmoud GUETTAT, 1980, 293) (20) souvent exécutés avec la *Touchîa* par les naqarats et le târ. Mahmoud GUETTAT le transcrit comme suit :

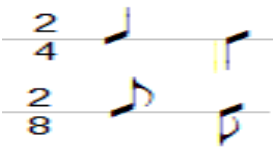


Maya SAIDANI, à son tour précise dans son livre « *La Musique du Constantinois* », que la *Touchîa*, dans le contexte du malouf constantinois, est souvent accompagné du rythme

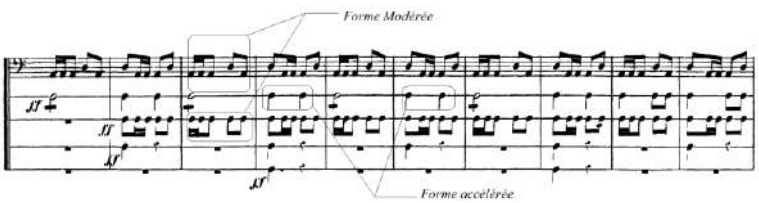
bashrâf étant « *régi dans sa quasi-totalité par le rythme mrabba*[c] *qui est représenté par la mesure 2/4 ou 4/4* » (Maya SAIDANI, 2006, 268) (21) dont voila les deux versions de sa transcription.



Elle ajoute que ce rythme *mrabbâa*, lorsqu'il s'accélère, il se présente comme suit :



On trouve que SAINT-SAËNS a utilisé toutes les variétés rythmique mentionnées ci-dessus dans l'accompagnement percussif des deux thèmes exotiques qu'il a adapté dans cette *Danse Bacchanale*, au niveau de la première exposition du Thème E bien qu'au niveau des réexpositions simples ou développées des deux thèmes du prélude P et E. La figure ci-dessous présente l'accompagnement percussif au niveau de la coda finale de la *Danse Bacchanale* où la pulsation est tellement accélérée ; on remarque l'utilisation de toutes les variétés du rythme *mrabâa* dans sa forme modérée et accélérée :



En somme, la forme scénique de la *Danse Bacchanale* prouve ce qu'on vient de dire au sein de notre analyse. L'attribue *Bacchanale* pour cette danse est approuvé par le contexte rituel présenté dans la chorégraphie par le cadre décoratif spécifique de la scène de danse, qui se compose, unanimement dans toutes les versions visuelles qu'on a consultées, du sanctuaire de Dagon, de sa statue et d'une illumination faible qui tend vers la sombritude du panorama et de la perspective. Les danseurs sont les fidèles du temple (hommes) de Dagon et les prêtresses de Venus, filles de Gaza (Femmes). De plus, les antagonistes présents dans ce tableau chorégraphique sont le Grand Prêtre du Temple, l'Oracle des dieux de Syrie et Dalila. SAINT-SAËNS a regroupé tous ces personnages du livret dans la scène de cette danse pour peindre le cadre spatio-temporel et le cadre sémiotique symbolique de cette festivité bacchanale suite à la détention de Samson trahit par Dalila, selon le mythe biblique. Il en attribue une musique exotique voire « païenne » tout en se basant sur le principe de l'orientalisme de son époque. Cet orientalisme spécifique de SAINT-SAËNS exclu le concept du Harem (souvent adopté en peinture, théâtre et chorégraphie orientalistes) tout en conservant la nudité, la costumerie féminine orientaliste et l'érotisme explicite dans le gestuel de la danse serpentine des prêtresses de Venus, filles de Gaza. La victoire des philistins et l'hommage au dieu Dagon traduit par l'offrande et le rituel de la Danse Bacchanale montre la primitivité de ce peuple païen, son injustice face au Juge Juif, ce qui s'accorde automatiquement avec la version biblique et dramatique du mythe de Samson.

La création des symboles emblématiques des philistins par des moyens purement musicaux, reflète "l'idiologie" romantique de l'orientalistes qui postulent, dans la plupart du temps, être fascinés, impressionnés et éblouis par le charme de l'Orient, par ses paysages, sa Culture, ses contes fantastiques et sa musique exotique. Cette dernière leur fournie, selon leurs propos, une ouverture esthétique et

sémiotique dans le renouvellement stylistique de l'Art Occidental.

Rappelons ici que la musique andalouse qui a généré le Malouf Constantinois et Tunisien, le *Târab* Gharnâti et la *Sanâa* tlemcéninne, algéroise et marocaine, était une mixture des musiques locales nord africaines et de la musique amenée par les expulsés de l'Andalousie, qui étaient réellement des maures juifs, des musulmans et des arabes musulmans ; et que le Nord Afrique les a accueillis au XVIe siècle, les a intégrés et tolérés (Michel ABITBOL, 1993, 49-90) (22). Cette musique est toujours en évolution continuelle, son esthétique reste souvent fidèle à son modèle original du XVIIe siècle malgré les contraintes évolutives des sociétés qui la conserve et pratique. Sans doute, Camille SAINT-SAËNS avait contribué à la richesse préservée par la multitude des versions d'une même mélodie au sein du Répertoire Andalous Nord Africain. Cette même richesse élargie aussi l'esthétique et la sémiotique du Répertoire Classique Romantique par le fait d'introduire une mélodie arabe tonalisée et emblématique de l'Orient Charmant. Cette version des mélodies arabes qu'a synthétisées SAINT-SAËNS, tout comme Félicien DAVID, Nicolaï RIMSKY-KORSAKOV et plusieurs d'autres orientalistes, imprime bien sa vision, sa compréhension et sa dégustation fine pour des musiques souvent considérées exotiques. Ce syncrétisme musical, voire culturel, peut être considéré, à notre avis, comme un vrai essor pour la musique arabe aussi que pour l'occidentale. Cette ouverture culturelle sur l'Orient a engendré aujourd'hui des musiques plus complexes au niveau de leurs dimensions identitaires, nous citons surtout les essais de tonalisation des mélodies arabes réalisés par Mohamed GARFI (Tunisie), Marcel KHALIFE (Liban), Nouri ISKANDAR (Syrie), Attia CHARARA, Rajeh DAOUD et Ammar CHÉRÎI (Egypte), ainsi que plusieurs d'autres compositeurs arabes, qui ont tous cherché les possibilités polyphoniques du Maqam au sein de leurs compositions tonales. Même en cherchant plus loin, nous repérons aussi Aram KATCHATOURIAN (Arménie), Haji

KHANMAMMADOV (Azerbaijan) et plusieurs d'autres compositeurs de l'Europe Orientale et de l'Asie qui ont adopté leurs mélodies orientales avec le système tonal.

Bibliographie :

(1) Cf. GALLOIS, (Jean), **Charles-Camille Saint-Saëns**, Bruxelles, Mardaga, 2004, p.183

(2) Cf. HAAG, (Herbert) [et al.], **Les femmes célèbres de la Bible dans la littérature et dans l'art**, Lausanne, Bibliothèque de Arts, 1993, p.142

(3) Cf. HALBRONN (Jacques), **Le texte prophétique en France : formation et fortune**, Volume 2, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p.584

(4) Cf. POUILLON, (François), **dictionnaire des orientalistes français**, Paris, Karthala, 2012 p.873

(5) Bacchanale : « *endroit où l'on célébrait les mystères de Bacchus* ». MIGNE, (Jacques-Paul), **Dictionnaire universel de mythologie: ancienne et moderne**, Paris, J.-P. Migne, 1855, p161

(6) Cf. MORETTI-MAQUA, (Céline), **Bacchus de la civilisation pompéienne au monde médiéval**, Paris, Harmattan, 2010, p.9

(7) Cf. DELCOR, (Maties), **Études bibliques et orientales de religions comparées**, Leyde, Brill, 1955, p.43

(8) Al-Tûshiya : « ouverture instrumentale, généralement basée sur les motifs des autres pièces de la nûba ». GUETTAT, (Mahmoud), **La musique classique du Maghreb**, Paris, Sindbad, 1980, p.205

(9) Cf. DIDOT, (Firmin), **Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique**, Volume 7, Paris, Firmin-Didot, 1864, p.373

(10) CHEURFI, (Achour), **L'encyclopédie maghrébine**, Alger, Casbah éditions, 2007, p.71

(11) Abréviation du Pont Harmonique.

(12) Leitmotiv est « *un sens très précis peut être donné à un thème par le compositeur lui-même, thème qui aura à chaque occurrence une signification identique et représentera invariablement le même personnage, objet ou la même idée* » Cf. PLATZER, (Frédéric), **Abrégé de Musique**, Paris, Ellipses, 1996, p.83

(13) Le luth constantinois est totalement différent du luth tlemcénien et oriental. L'accordage du Ûd constantinois se réalise avec un accord en deux quintes embrassées (dans des octaves en quinconce et non dans des octaves croissantes). Les cordes son accordée (dans l'ordre croissant) comme suit : *Do* (*dhaîl*), *La* (*houssaîni*), *Ré* (*maya*) et *Sol* (*raml*). Cet accordage diffère de celui du Ûd tlemcénien et tunisien à quatre cordes aussi, bien qu'il diffère à l'accordage par quarte adopté surtout en Orient. Cf. SAIDANI, (Maya), **La Musique du**

Constantinois : contexte, nature, transmission et définition, Alger, Casbah, 2006, p.182

(14) GUETTAT, (Mahmoud), **La musique classique du Maghreb**, op.cit., p.236

(15) YAFIL, (Edmond Nathan) (1874 - 1928) classe l'ensemble des textes des mélodies dans un ouvrage intitulé « *Majmû'ât Al Aghânî Wal Alhân Min Kalâm Al Andalus* » publié en Alger en 1904, qui demeure une référence incontournable pour l'histoire du târab andalou algérien (*sanâa*) vu que YAFIL était l'un des plus fidèles disciples du dernier grand Maître musulman du XIXe siècle Mohammed Ben Ali SFINDJA (décédé en 1908). Les transcriptions de Rouanet-Yafil regroupées dans *Répertoire de musique arabe et maure*, publié aussi en Alger en 1904, restent, malgré l'approximation de la notation musicale, des documents d'une valeur inestimable pour appréhender l'évolution de cette tradition musicale. Cf. POUILLON, (François), **dictionnaire des orientalistes français**, op.cit., p.843 / GUETTAT, (Mahmoud), **La Musique Classique du Maghreb**, op.cit., pp.203-204

(16) Le Dictionnaire de l'Académie Française mentionne « deux féminins possibles pour hébreu : hébreuse et hébreue, tout en précisant que ces formes sont rares. Plusieurs écrivains les ont toutefois employées, notamment Richepin DE VILLIERS » **Dictionnaire de l'Académie Française**, Paris, Académie Française, 1851, pp.1095-1096

(17) Ahavah Rabbah : « *The Ahavah Rabbah mode seems to be based on the Arabic maqam Hijâz* ». FRIEDMANN, (Jonathan), **Emotions in Jewish Music: Personal and Scholarly Reflections**, Lanham, University Press of America, 2012, p.39

(18) WYATT, (Nicolas), **Religious texts from Ugarit**, 2nd edition, London, Sheffield Academic Press, 2002, pp.395-396

(19) Cet instrument appartient à la famille des membranophones. Utilisé en musique classique ou en musique liturgique citadine, il est composé de deux petits tambours demi-sphériques en poterie sur lesquels on a tendu deux membranes de peau de chèvre. Cf. GUETTAT, (Mahmoud), **La musique classique du Maghreb**, op.cit., p.252

(20) GUETTAT, (Mahmoud), **La musique classique du Maghreb**, op.cit., p.293

(21) SAIDANI, (Maya), **La Musique du Constantinois : contexte, nature, transmission et définition**, op.cit., p.268

(22) Cf. ABITBOL, (Michel), « Juifs d'Afrique du Nord et expulsés d'Espagne après 1492 », Revue de l'histoire des religions, Paris, tome 210, n°1, 1993, pp. 49-90

Les fonctions expressives et référentielles de la musique populaire tunisienne

Rachid CHERIF[*]
rachid.cherif2@gmail.com

> « Lorsque l'on admet qu'une œuvre musicale a "du sens" ou qu'elle connote des réseaux de significations, celles-ci apparaissent trop évanescentes et floues pour mériter d'être mise sur le même pied que les constituants immédiats de la musique. Et pourtant, la musique est bien une forme symbolique […], c'est-à-dire quelque chose qui, comme une phrase verbale, un mythe, une peinture ou un film, renvoie celui qui la crée et celui qui la perçoit à divers aspects de la réalité, sonore bien sûr, mais également affective, concrète, idéologique, etc. ». (Nattiez, 2004, p. 256) (1)

Introduction

La réception de la musique populaire tunisienne est l'objet d'une expérience spécifique. Sa fin serait de faire naître des sentiments, de distraire, d'inciter à la danse et d'exciter en nous diverses émotions. Le propos de cette étude est la compréhension des fonctions expressives de la musique populaire tunisienne, c'est-à-dire comment cette musique renvoie à différents contextes et de ses fonctions référentielles pour savoir les caractéristiques musicales les plus importantes en mettant l'accent sur le signifiant musical et le signifié auquel il renvoie.

Pour tenter de comprendre cette musique, nous mettrons l'accent sur son aspect expressif, ses traits caractéristiques, son mode de fonctionnement, la description du processus de sa production et de sa perception. Ainsi, nous procédons à l'étude de son originalité, puis nous essayerons

* Universitaire et chercheur en musique et musicologie

de relater quelques notions sur la sémiotique musicale avant de souligner les aspects caractéristiques qui se lient l'un à l'autre dans la continuité d'une tradition orale et qu'on peut considérer comme fondements de la musique populaire tunisienne.

L'originalité de la musique populaire tunisienne

La société tunisienne a pu sauvegarder des pans essentiels du patrimoine national et enclencher un renouveau de la création culturelle et artistique, d'abord dans des formes originales et ensuite en les modernisant. Ce patrimoine dont la musique populaire est une partie essentielle, assure à la Tunisie d'aujourd'hui l'image d'une nation enracinée dans l'histoire et forme une richesse qui présente une source intarissable en termes d'inspiration et de créativité. De surcroît, lorsque nous souhaitons parler de musique populaire, la tâche nous semble dans un premier temps facile à expliciter, mais elle s'avère rapidement difficile et complexe. Il s'agit d'une musique pratiquée par des musiciens professionnels ou amateurs, généralement dans un contexte de fête ou de célébration, pour des raisons de divertissement, d'animation et mémorisation. Pour montrer l'originalité de cette musique, nous essayerons d'interroger ses fondements et ses caractéristiques.

> « La réalisation concrète de produits musicaux sous forme de genres, de styles, de répertoires, résulte d'une manière ou d'une autre d'une dialectique entre des facteurs d'ordre intérieur – les règles grammaticales et syntaxiques qui président à la forme – et d'ordre extérieur – les circonstances et les modalités d'utilisation individuelles et collectives qui en déterminent les fonctions. […] Et c'est justement parce que la musique est une activité hautement sensible au contexte, que la question des fonctions ne se réduit pas à un problème de finalités et de règles d'usage, mais a une incidence sur la nature même des phénomènes que les différentes cultures reconnaissent comme musicales ». (Giannattasio, 2007, p. 416-417) (2)

Les Tunisiens accordent une grande importance à la musique populaire. Cette musique se fonde sur des savoir-

faire et possède parfois un pouvoir d'expression et un potentiel de sens extrêmement développés, souvent bien plus que celui de la musique classique dite *mâlûf* (prononciation dialectale du terme *ma'lûf* qui signifie littéralement ce qui est familier ou coutumier). Il s'agit d'un héritage qui est le résultat d'un processus historique. Elle est faite d'une extraordinaire diversité de styles et de répertoires. Nous pouvons qualifier aussi ce genre de musique de « traditionnel » dans le sens où son répertoire est attribué à des générations relativement anciennes.

En somme, la musique populaire tunisienne est fondée essentiellement sur la tradition mais aussi sur l'expression individuelle. Et si certains chants sont liés à des occasions spécifiques, d'autres ne s'associent à aucun événement particulier. En revanche, le répertoire populaire est omniprésent, se jouant dans la plupart des festivités privées et publiques. Citadin ou bédouin, son interprétation suppose un style diversifié. Cependant, il est difficile d'obtenir des informations exhaustives sur ses origines dans la mesure où il n'est pas répertorié. Car la musique populaire n'est pas l'œuvre d'un individu mais l'expression d'une expérience collective ; il serait donc impossible de l'attribuer à un auteur déterminé, sans pouvoir nier toutefois qu'un auteur pourrait contribuer à l'élaboration de certains aspects ou certaines pratiques adoptées par la collectivité.

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 des chansons traditionnelles et qu'on peut qualifier de « modernes ». En somme, prise dans sa globalité, la musique populaire tunisienne ne finit pas de se transformer et de se régénérer. Quant aux auditeurs, ils diversifient leurs goûts et ils vont davantage considérer leurs envies dans des styles variés. Ainsi, cette musique est sujette aux métamorphoses et aux emprunts les plus inattendus.

La musique populaire tunisienne subit la double influence des cultures citadine et rurale. Elle comprend à la

fois les chants profanes et les chants sacrés. Le chanteur peut se permettre de changer l'ordre des vers, voire 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. Et si la richesse des variations effectuées par le musicien est 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 ». (Arom, 1991, p. 71) (3) 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.

> « Le message [musical] présente donc deux niveaux de significations : un sens technique fondé sur un des codes ; un sens poétique qui est donné par le récepteur à partir de systèmes d'interprétation implicites et plus au moins socialisés et conventionalisés par l'usage. Et à mesure qu'un consensus s'instaure sur la signification de tels signes, on peut considérer qu'ils acquièrent le statut de code technique ». (Guiraud, 1983, p. 51-52) (4)

Et quoi qu'il en soit, l'expression « musique populaire tunisienne » semble recouvrir une réalité et elle est définitoire d'un espace musical commun aux Tunisiens. D'ailleurs, on a pu observer, ces dernières années, un net attachement des musiciens à tout ce qui relève du patrimoine traditionnel populaire. Cette tendance est manifestée par la reproduction de chansons populaires anciennes avec de nouveaux arrangements. Les airs traditionnels, les modèles mélodiques et les modalités de l'interprétation se fondent dans le cadre de ce genre. Ainsi, ces musiciens donnent un sens au passé en fonction des préoccupations des acteurs du présent. Il s'agit d'emprunts qui sont relativement bien maîtrisés et qui constituent un enrichissement et non une transformation.

La musique populaire a hérité certains usages des systèmes modaux et des instruments de la musique classique dite *mâlûf*. Mais contrairement à cette dernière où

les partitions musicales sont devenues des supports presque indispensables pour l'apprentissage et, dans une certaine mesure, pour l'enregistrement, la principale caractéristique de la musique populaire est bien l'oralité dans la transmission. Il s'agit essentiellement de chansons 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 un prélude improvisé 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 celle du refrain. La deuxième est celle où le refrain a une mélodie propre à lui tandis que le reste des couplets ont une autre. Dans les deux cas, les couplets sont souvent précédés de 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.

La musique populaire tunisienne se sert, en partie, des moyens techniques utilisés dans la musique savante 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. À l'heure actuelle, peu de groupes sociaux, quelles que soient leurs traditions, n'y ont pas accès d'une façon ou d'une autre.

Approche sémiotique de la musique populaire tunisienne

> « Croyant fermement à l'importance de la signification sociale, la plupart des analystes de la musique populaire ont préféré faire appel à la sémiologie (la science des signes) plutôt qu'à l'ethnomusicologie. Il semblerait en outre que les auditeurs croient aussi que les chansons sont porteuses

> de sens. On peut donc se demander comment la musique produit cet effet. Si la nature des études effectuées à ce sujet varie, certains thèmes sont récurrents. On cherche notamment à savoir quelles sont les caractéristiques musicales les plus importantes, comment se divisent les sections d'une chanson et comment elles sont reliées entre elles, en quoi consiste le "texte" musical exactement (une chanson, un style, le répertoire d'un exécutant) et comment cela renvoie à différents contextes. On tente de déterminer si les significations sont codées à l'intérieur même du musical ou si ce sont les auditeurs qui leur attribuent un sens. On se demande également dans quelle mesure ce processus d'interprétation est un produit de notre expérience ou s'il construit notre expérience ». (Middleton, 2004, p. 772-773) (5)

« L'accès au sens implique le recours à l'étude de la langue-discours (le sémantique), tout comme la reconnaissance d'une signification présuppose l'existence d'une langue-signe (le sémiotique) ».(Coquet, 1973, p. 4-5) (6) Le mot « sémiotique » a parfois été utilisé pour désigner un système de signes particulier, c'est-à-dire l'objet de la sémiologie et non la discipline.(Nattiez, 1974, p. 61) (7) Selon Pierre Guiraud, les mots sémiologie et sémiotique recouvrent une même discipline, les Européens utilisant le premier de ces termes et les Anglo-Saxons le second.(Guiraud, 1983, p. 6) (8) De même, Jean Jacques Nattiez (1974, p. 154-155) (9) considère que les mots « sémiologie » et « sémiotique » sont équivalents et donne trois définitions de la sémiologie musicale qui ne désignent pas des champs d'activités distinctes mais, au contraire, peuvent s'interpénétrer :

- On peut entendre tout d'abord par sémiologie musicale la discipline qui tente d'utiliser les modules linguistiques dans l'analyse musicale.

- En un sens plus étymologique qu'historique, la sémiologie musicale est l'étude de la musique comme système de signes. Elle en offre deux types évidents à l'observation : ses systèmes de notation, qui relèvent de la sémiographie (10) ; les phénomènes musicaux qui véhiculent

ou suggèrent des significations : ils font l'objet de la sémantique musicale.

- Empruntant à Valéry et à Gilson leur terminologie, Jean Molino parle de niveau poïétique pour la description du processus de production, de niveau esthésique pour sa perception, et de niveau neutre (ou matériel) pour l'objet lui-même. L'analyse sémiologique globale du domaine résultera de la superposition « feuilletée » des trois niveaux entre lesquels il existera ou n'existera pas de corrélations.

Nous pouvons dire aussi que la sémiologie musicale est généralement conçue comme une discipline qui s'intéresse à l'aspect expressif et sémantique de la musique. Et la question fondamentale est de savoir si l'on peut associer la compréhension d'un contenu musical avec une analyse approfondie de ses traits caractéristiques. L'objet principal consiste donc à identifier le rapport existant entre la matière musicale et sa description verbale. Et quand il s'agit de la musique populaire tunisienne qui présente une richesse incontestable, la tâche s'avère laborieuse parce qu'en chaque rythme, en chaque type de mélodie, s'affirment des connexions sonores diverses et authentiques en même temps. En effet, il s'agit de comprendre une musique qui semble s'esquisser, non pas tant dans le discours des interprètes, mais dans le fait qu'elle-même se trouve devant chacun comme un fait parlant. De sa part, Nicolas Meeùs suggère que « plusieurs éléments signifiants d'un discours (sémèmes) peuvent contenir des éléments de signification (sèmes) communs, dont l'identification permet d'éliminer des ambiguïtés ». (Meeùs, 1997, p.98) (11)

Chaque expression musicale est comprise comme un processus dans un discours où l'expérience vécue apparait à l'intérieur de l'univers des sons qui s'est développé par la tradition et dans lequel tous les procédés se lient l'un à l'autre dans la continuité historique. « La musique reflète (ou critique) la progression historique d'une communauté dans la mesure où, en dernière instance, elle est une forme de langage ». (Arbo, 2000, p. 55) (12) Comment, donc, se développe, à partir de ces prémisses, la compréhension de ce

qui se fait dans la musique ? Selon Alessandro Arbo, le compositeur et musicologue Adorno part du présupposé que dans les métamorphoses des « matériaux » sonores, qui reflètent toutes les composantes formelles du discours (totalité, développement, accomplissement, etc.), on peut voir se profiler en filigrane les connexions historiques et sociales. Il est par ailleurs incontestable que l'exercice d'interprétation d'Adorno a réussi à dévoiler des aspects et des niveaux de sens de la structure sonore qui seraient très difficilement apparus à partir d'une simple analyse formelle. (Ibid., p. 54) (13) La compréhension se déploie donc autant qu'on puisse en juger par l'expérience et le devenir réel de l'œuvre musicale.

Comment on perçoit la musique et qu'est-ce qu'on peut entendre par l'expression « ressentir la musique » ? Est-ce qu'on est appelé à être dans un état subjectif dépouillé de toute rationalité pour pouvoir s'exprimer ? Dès lors, nous dirons que la compréhension de la musique relèverait du domaine cognitif, saisie par l'intelligence, mais aussi de l'émotion bien que celle-ci soit souvent incompatible avec la raison et la connaissance. Heureusement, les analystes de la musique, comme le dit Stephen Blum, « ne sont pas obligés d'assigner des valeurs fixes à tous les signes échangés lors d'une exécution, et nous ne sommes pas non plus obligés de décrire des systèmes musicaux comme des entités stables ». (Blum, 2004, p. 243) (14)

Qu'elles soient saisies par l'intelligence ou non, les émotions constituent un moyen essentiel pour accéder à la musique. En revanche, comprendre les mécanismes fonctionnels inhérents à l'écoute musicale ou à l'interprétation se trouve face à des embarras variés. Cela parait évident puisque, l'écoute musicale engendre, généralement, une expérience personnelle qui sera influencée par maints facteurs dont surtout l'éducation et la culture, de sorte qu'une pièce musicale qui déclenche une grande émotion chez certains auditeurs peut laisser d'autres totalement indifférents. En ce sens, nous pouvons constater que l'écoute et l'expression musicales sont peu favorables à

une approche empirique qui, habituellement, s'applique sur des données quantifiables pour aboutir à des conclusions convenables.

Par ailleurs, la musique populaire tunisienne peut être considérée comme un langage riche par sa grammaire, sa syntaxe et ses règles d'exécution qui sont différentes de celles qui déterminent le langage verbal. Mais, à partir du moment où l'ethnomusicologue, comme le rapporte Jean-Jacques Nattiez « s'intéresse aux valeurs véhiculées par la musique dans une société donnée et aux liens que l'autochtone établit entre la musique et son vécu, la question de la signification musicale apparaît ». (Nattiez, 2005, p. 972) (15)

Les fonctions expressives de la musique populaire engagent des alliances avec les émotions puisque la quasi-totalité des musiques sont émotionnelles. Néanmoins, il est difficile de déterminer avec précision le rapport musique/émotion. De plus, il est légitime de se demander si chaque émotion déclenchée par l'écoute d'une pièce musicale doit être prise en compte. Enfin, s'agit-il de faire de la musique un discours expressif composé de codes peu enclins à se mettre en avant et classées de façon harmonieuse mais dont on ne peut déterminer le sens ? D'après Célestin Deliège :

> « Comme le message parlé, le message musical s'accomplit dans le temps, l'un et l'autre s'articulent à partir d'un code déterminé précisé par une grammaire. S'il en est ainsi, c'est que, non seulement le message musical est, comme les autres messages artistiques, un système de signes, mais qu'il est particulièrement proche du message parlé. Comme celui-ci, il postule la communication, ne renvoyant cependant à rien d'autre qu'à lui-même. Comme celui-ci, il comporte deux faces, un signifiant et un signifié ». (Deliège, 1966, p. 24) (16)

Pour Jean-Jacques Nattiez :

> « L'être humain peut associer, en raison d'une analogie naturelle et motivée entre le signifiant musical et le signifié auquel il renvoie, ou par l'effet d'une convention ou d'une codification socioculturelle, ou les deux, un phénomène musical quelconque (hauteurs, intervalles, schémas rythmiques, échelles, accords, motifs, phrases musicales,

> mélismes, instruments, etc.) avec n'importe quel fragment de son expérience du monde (affective, psychologique, sociale, religieuse, métaphysique, philosophique, etc.) en fonction de ses besoins (religieuses, alimentaires, écologiques, économiques, ludiques, affectifs, etc.) et selon les capacités symboliques propres de la musique ». (Nattiez, 2004, p. 69-70) (17)

Il est important de souligner que « l'œuvre, au-delà des notes qui la composent, est perçue comme un discours […], fait de pensées multiples et potentiellement contrastantes, porteur d'idées et donc de sens ». (Despax, 2011, p. 275) (18) Cette idée est appuyée par Jean-Jacques Nattiez qui avançait la thèse d'après laquelle « tout passage musical est porteur de significations possibles ». (Nattiez, 2004, p. 279) (19) Et si nous attribuons des significations à une musique, écrit-il, « les significations musicales ne sont ni comparables ni réductibles aux significations verbales par lesquelles le mélomane, l'autochtone ou le chercheur tentent de les traduire ». (Nattiez, 2004, p. 56) (20) Néanmoins, le langage verbal est à la fois la chance et la croix de la sémantique musicale : c'est par son intermédiaire, dans l'état actuel des connaissances, que nous pouvons tenter de nommer les significations, les renvois et les émotions que nous associons spontanément à l'écoute d'une musique. (Ibid., p. 57) (21)

Pour notre part, nous dirons que l'étude des caractéristiques expressives de la musique populaire tunisienne devrait s'appuyer, en premier lieu, sur la compréhension de cette musique et, en deuxième lieu, sur les émotions que celle-ci fait naître chez les auditeurs. D'ailleurs, lorsque les Tunisiens écoutent la musique populaire, leur attention est captée généralement par les sons et les paroles qu'ils perçoivent. Ils seront amenés d'une manière quasi automatique à partager des émotions, des impressions et des sentiments liés, entre autres, à leur appartenance et au thème de l'identité d'une manière générale. Et comme cette musique relève, en grande partie, de la sphère rituelle et festive, il y a souvent un phénomène de nostalgie au sens large qui se crée. Jean Molino souligne à cet égard que « la musique excite,

émeut et en même temps repose et purifie dans la mélancolie des souvenirs ». (Molino, 2007, p. 1164) (22) Il ajoute qu'au-delà ou plutôt en deçà des différences culturelles, les formes du plaisir musical semblent bien se rejoindre et témoigner d'un enracinement commun dans une nature humaine universelle, même si cette nature est filtrée et canalisée par le contexte social et culturel. (Id.) (23) En tout cas, pour pouvoir tirer des conclusions, il serait intéressant de mettre en œuvre un protocole d'écoute avec la participation d'un échantillon représentatif d'auditeurs, ce que ne permet pas le cadre de cet article.

De sa part, Jean-Jacques Nattiez souligne que la sémantisation de la musique dépend fortement des contextes où le fait sonore apparaît. Il ajoute aussi qu'on ne peut ignorer ce que dit le texte dans les musiques vocales pour comprendre l'utilisation qui est faite du matériau musical en relation avec lui. (Nattiez, 2004, p. 75-76) (24) Ce qui est intéressant, par ailleurs, c'est de considérer et de constater non seulement l'expression des émotions auprès des auditeurs qui s'exprime souvent en gestes ou carrément en danse, mais la verbalisation de leurs sentiments. Il faut noter que l'expression par des mots est la réponse d'un enchaînement d'opérations aboutissant à un résultat cognitif de la perception de la musique. Il faut encore préciser, comme le souligne, Mario Baroni que :

> « Les structures musicales peuvent non seulement ramener à la mémoire des événements extra-musicaux, mais qu'elles le font dans des formes non arbitraires. En d'autres termes, l'évocation n'est pas un phénomène subjectif ; elle est régie par des conventions culturellement codifiées, généralement intériorisées par les auditeurs. L'allusion à des événements du monde se fonde sur des pratiques répétées qui entrent peu à peu dans l'usage courant et que tous les auditeurs apprennent à utiliser. […] Chaque musicien assemble librement des agrégats de traits sonores de diverses natures (dont il pressent intuitivement le potentiel signifiant) ; la qualité de son intervention réside précisément dans la capacité de conjuguer ces traits de façon à induire chez les auditeurs des interprétations bien pensées, en d'autres termes, à fournir des indices interprétables ». (Baroni, 2004, p. 679-680) (25)

Par ailleurs, la question qui s'impose est de savoir comment nous arrivons à discerner les aspects qui différencient la musique populaire tunisienne des autres genres musicaux. Selon Christian Accaoui « la musique résulte d'un alliage de diverses composantes sonores ». (Accaoui, 2011, p. 296) (26) Ainsi, une pièce ou même une cellule musicale peut présenter une unité syntaxique et participe, de ce fait, activement, par sa position sémantique, à l'agencement d'un discours musical se développant dans une réalité esthétique qui met en évidence l'identité musicale. Pour le cas de la musique populaire tunisienne, il s'agit d'éléments caractéristiques qui sont par excellence les rythmes, les modes mélodiques, l'intonation dialectale et les thèmes sémantiques des textes poétiques des chansons et l'instrumentation. Ces éléments sont considérés comme des signifiants car ils nous renvoient automatiquement à cette musique. De surcroît, ces mêmes éléments facilitent la compréhension et le fonctionnement en donnant la possibilité d'avoir une maîtrise pratique des pièces musicales et par la suite de saisir les propriétés essentielles.

« 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 ». (Chamberland, 2000, p. 105) (27) Cette musique 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. « En fonction de leurs objectifs variés, les musiciens choisissent des sortes particulières d'instruments afin de servir des buts expressifs spécifiques ». (Libin, 2007, p. 870) (28) Quant aux formations musicales typiquement populaires, il en existe trois types qui sont la formation *« tabbâl »*, la formation *« mizwid »* et la formation *« gaççâba » :*

- La formation *tabbâl* 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 *ṯbal* (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 *ṯabbâl* (joueur de *ṯbal*), 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 *ṯabbâla* (sing. *ṯabbâl*) et deux *zakkâra* (sing. *zakkâr*). Parfois, on fait recours à un *drâbkî* (joueur de *darbûka* : c'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).

- 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 *mizwid* 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* (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.

- La formation *gaççâba* 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 *ghannây* (chanteur) est nécessaire. De nos jours, certaines de ces formations ont intégré d'autres instruments tel que : la *darbûka*, le *tbal* et parfois même le synthétiseur.

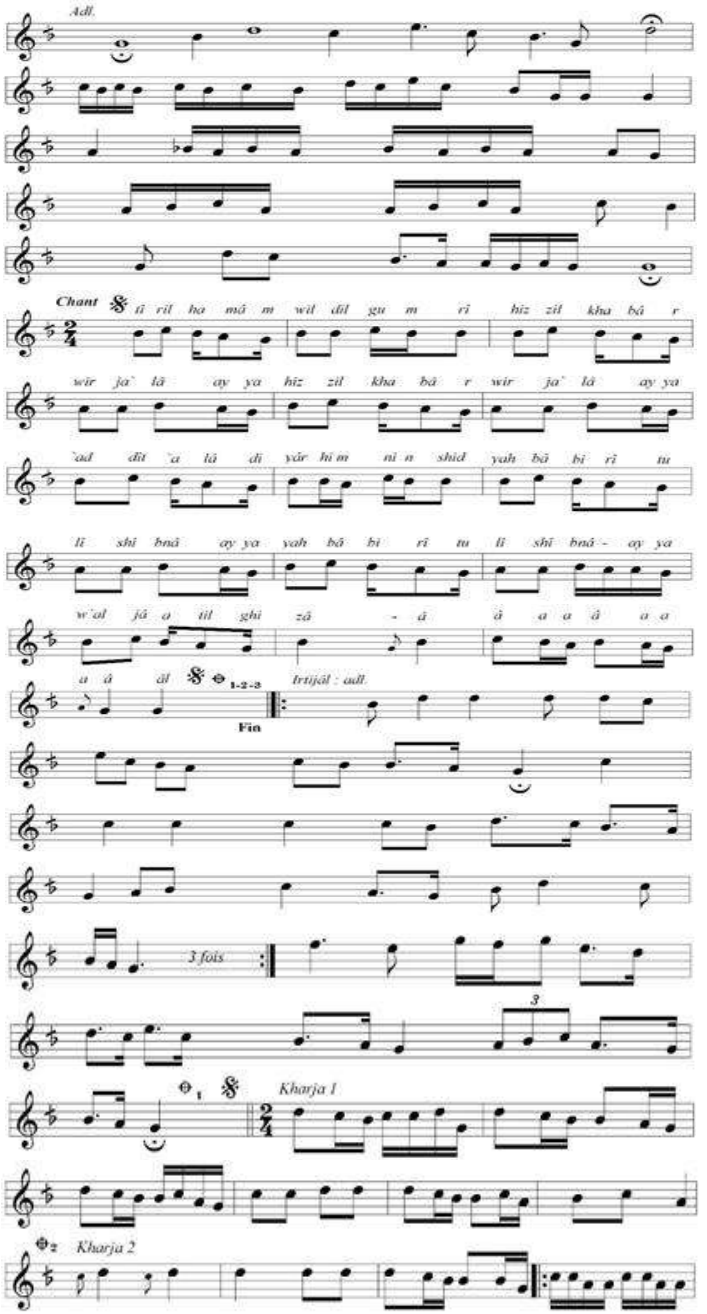
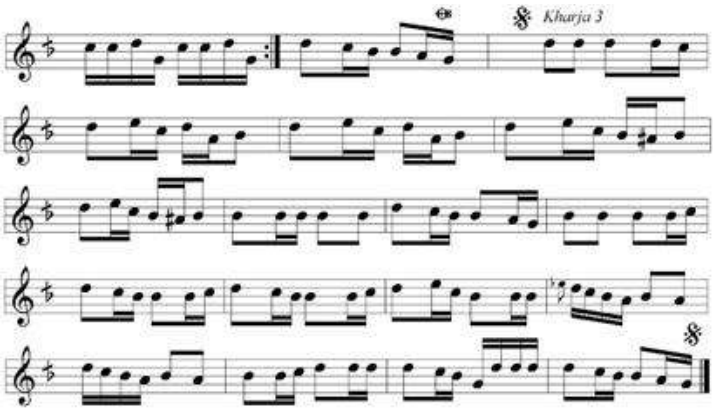
Le rythme dans la musique populaire, qui incite souvent à la danse, est un support métrique donné à la mélodie par une succession de périodes de durée quasi égales formées par une suite de battements qui peuvent être égaux ou inégaux, mais contenues toujours dans une même période. De surcroît, la forme mélodico-rythmique obtient plus de maturité dans les improvisations. Autrement dit, les improvisateurs donnent plus d'expressivité à la forme musicale. Ils déclenchent une attitude mélodique simple puis, ils font des ajouts aux milieux du cycle rythmique qui change sans arrêt et se complexifie progressivement par plusieurs variations avant le retour au rythme initial. La simplification vers la forme rythmique initiale prépare la conclusion qui est généralement une transformation rythmique progressive. Cette transformation peut s'effectuer avec une accélération comme un ralentissement du tempo.

La musique populaire tunisienne est fondée essentiellement selon une esthétique de ligne horizontale faite

de sons successifs et de formules mélodico-rythmiques constituant les modes mélodiques populaires qui se caractérisent par des échelles restreintes, par une hiérarchie des degrés et par des ornements spécifiques. À l'exception des échelles des deux modes « *mḥayyar ʻrâq* » et « *mḥayyar sîka* », on trouve des échelles tritoniques (à trois sons), tetratoniques (à quatre sons), pentatoniques (à cinq sons) et hexatoniques (à six sons). La terminologie utilisée par les musiciens pour désigner les modes mélodiques populaires n'est pas exhaustive. Et pour ceux qui n'ont pas de nomenclature, les musiciens se réfèrent au répertoire des chansons en utilisant le terme « *maṭla*ʻ » (début) suivi d'un titre d'une chanson type. Il serait donc intéressant d'élaborer des recherches pour constituer un système de reconnaissance se rapportant aux différents modes de la musique populaire.

Quant aux thèmes sémantiques, nous dirons que dans le corpus de la chanson populaire tunisienne, les textes s'articulent essentiellement autour de deux axes majeurs, à savoir : les chants d'amour et les chants religieux. Ce statisme thématique s'explique en fait par maints facteurs dont le renfermement culturel des paroliers qui s'intéressent, surtout, aux événements marquant la vie des individus et aux aspects de la vie sociale telles que l'émigration, l'amitié et la relation entre homme et femme. Outre cela, n'est-il pas vrai que les poètes populaires ne s'ouvrent pas vraiment sur les nouvelles mouvances intellectuelles soit parce qu'ils sont conformistes soit parce qu'ils n'en possèdent pas les moyens ?

Un des paradoxes de la musique populaire tunisienne est que les mêmes chansons sont souvent exécutées dans différentes circonstances indépendamment du continu sémantique des paroles. Dans ce sens, nous citons la chanson « *Ṭîr al-ḥamâm wild al-gumrî* » (Oh pigeon migrateur) qui évoque une triste et touchante histoire d'amour. Et pourtant, on la chante dans les heureuses occasions, comme les cérémonies de mariage, et sert de support à la danse ! Dans cette chanson, le chanteur pleure sa bienaimée en faisant

l'éloge de sa beauté éteinte, sur une musique qui parait simple mais très signifiante. En voici la partition (29):

Conclusion

Pour finir, rappelons qu'il est légitime d'attribuer à la musique populaire tunisienne des propriétés expressives. L'enjeu essentiel est de savoir si les propriétés expressives appartiennent réellement à cette musique ou à d'autres, extra-musicales, comme les festivités qui sont toujours présentes dans la conscience des auditeurs, ne serait-ce que par le phénomène de la nostalgie. En tout cas, l'expression musicale peut prendre des formes variées. Et pour arriver à savoir ce qu'est la musique populaire, il est important de s'appuyer en partie sur le contenu de diverses expériences et enquêtes auprès d'un nombre considérable d'auditeurs ordinaires, de mélomanes, de musiciens et notamment sur sa propre expérience en tant qu'ethnomusicologue. Autrement dit, la compréhension de la musique populaire tunisienne nécessite une attitude cognitive qui fait appel à tout ce qui est référentiel pour connaître les caractéristiques musicales les plus signifiantes et exige, dans la limite du possible, de s'interroger sur la qualité de ce que l'on ne conçoit que par l'entendement de l'attribution des propriétés expressives.

Bibliographie :

(1) NATTIEZ, (Jean-Jacques), « La signification comme paramètre musical », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2 : Les

savoirs musicaux, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004, p. 256

(2) 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. 416-417

(3) 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

(4) GUIRAUD, (Pierre), **La sémiologie**, *Que sais-je ?* n° 1421, 4ème édition, Paris, PUF, 1983, p. 51-52

(5) MIDDLETON, (Richard), « L'étude des musiques populaires », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2 : Les savoirs musicaux, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004, p. 772-773

(6) COQUET, (Jean-Claude), « Sémiotiques », *Langages*, *No. 31*, *Sémiotiques textuelles*, Paris, Armand Colin, septembre 1973, p. 4-5

(7) NATTIEZ, (Jean-Jacques), « Sur les relations entre sociologie et sémiologie musicales », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 5, No. 1, IMS Symposium Zagreb 1974 : Contributions to the Symposium, Zagreb, Croatian Musicological Society, Juin 1974, p. 61

(8) GUIRAUD, (Pierre), **La sémiologie**, op. cit., p. 6

(9) NATTIEZ, (Jean Jacques), « Sémiologie musicale : l'état de la question », *Acta Musicologica*, Vol. 46, Fasc. 2, International Musicological Society, Juillet-Décembre 1974, p. 154-155

(10) La sémiographie est un élément tout à fait indispensable du programme sémiologique global, car elle montre comment la matière sonore est symbolisée, figée, au niveau d'une représentation écrite qui permet de la perpétuer et de l'analyser. (Ibid., p. 155-156.)

(11) MEEUS, (Nicolas), « Sémiotique musicale by Eero Tarasti ; B. Dublanche », *Musurgia*, Vol. 4, No. 2, Baroque : diversité des analyses, Paris, ESKA, 1997, p.98

(12) ARBO, (Alessandro), « Herméneutique de la musique? », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 31, No. 1, Croatian Musicological Society, Juin 2000, p. 55

(13) Ibid., p. 54

(14) BLUM, (Stephen), « L'acte musical : éléments d'analyse », *L'homme, Revue française d'anthropologie, Musique et anthropologie*, n° 171-172, Paris, École des hautes études en sciences sociales, Juillet/Décembre 2004, p. 243

(15) NATTIEZ, (Jean-Jacques), « Musiques traditionnelles et significations », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 3 : Musiques et cultures, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2005, p. 972

(16) DELIÈGE, (Célestin), « Approche d'une sémantique de la musique », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 20, No.1/4, Bruxelles, Société Belge de Musicologie, 1966, p. 24
(17) NATTIEZ, (Jean-Jacques), « Ethnomusicologie et significations musicales », *L'homme, Revue française d'anthropologie, Musique et anthropologie*, n° 171-172, Paris, École des hautes études en sciences sociales, Juillet/Décembre 2004, p. 69-70
(18) DESPAX, (Jean-Paul), « Interprétation », *Éléments d'esthétique musicale : Notions, formes et styles en musique*, Christian Accaoui, Arles / Paris, Actes Sud / Cité de la Musique, 2011, p. 275
(19) NATTIEZ, (Jean-Jacques), « La signification comme paramètre musical », op. cit., p. 279.
(20) NATTIEZ, (Jean-Jacques), « Ethnomusicologie et significations musicales », op. cit., p. 56
(21) Ibid., p. 57.
(22) MOLINO, (Jean), « Du plaisir à l'esthétique : les multiples formes de l'expérience musicale », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 5 : L'unité de la musique, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, p. 1164
(23) Id.
(24) NATTIEZ, (Jean-Jacques), « Ethnomusicologie et significations musicales », op. cit., p. 75-76.
(25) BARONI, (Mario), « Herméneutique musicale », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2 : Les savoirs musicaux, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004, p. 679-680
(26) ACCAOUI, (Christian), « Langage et musique », *Éléments d'esthétique musicale : Notions, formes et styles en musique*, Christian Accaoui, Arles / Paris, Actes Sud / Cité de la Musique, 2011, p. 296
(27) 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
(28) LIBIN, (Laurence), « Histoire, symbolisme et fonctions des instruments de musique occidentaux », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 5 : L'unité de la musique, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, p. 870
(29) La version sur laquelle nous nous sommes appuyé est enregistrée lors d'un travail de terrain dans la région du Kef auprès d'une formation de type *mizwid*. Les couplets ont la même mélodie que le refrain qui est transcrit avec les paroles. Nous avons aussi utilisé le terme *« irtijâl »* pour dire improvisation vocale et le terme *« kharja »* (sortie) pour désigner l'improvisation instrumentale qui sert de liaison entre le couplet et le refrain.

Quelle analyse du discours musical andalou-tunisien à la lumière de la théorie des « ajnas » analogues (Approche mélodique)

Hassen GARGOURI[*]
hassengargouripreservation@gmail.com

Le discours musical devrait être une notion plus avancée et approfondie que celle de la pratique musicale, signifiant la matière musicale objet de consommation psycho cognitive, d'analyse, de critique etc. (1), ainsi que celle du langage musical, mettant en évidence que l'expression musicale s'effectue par des « structures musicales » (Pierre Schaeffer, 1966, 33) (2). La notion du discours musical devrait contempler les aspects : culturel, sémiologique, identitaire, sociologique, musicologique, historique, morphologique et autres de la musique (Fabien Levy, 2003) (3). L'analyse (Jean-Pierre Armengaud, 2006) (4) (Jean-Marc Chouvel, 2006) (5) et la critique (Armand Machabey, 1947) (6) musicales devraient être les faits initiateurs de la genèse, la systématisation et du perfectionnement de la notion du discours musical. Par ailleurs, le discours musical se heurte avec l'analyse sémiologique en vue de relever ses structures (Jean-Jacques Nattiez, 1990) (7) et c'est sous l'angle d'une telle analyse qu'un discours musical « *maqâmique* » (هنري جونارد، 1994، 62-81) (8) ; se fondant du point de vue mélodique sur les « *maqâmat* » arabo-orientaux (pluriel de « *maqâm* » ; pratique musicale consistant dans l'acheminement d'un ambitus musical suivant des règles

---

* Chercheur en musique et musicologie

d'usage) (Laurent Aubert, 1998, 217-218) (9), ou les « *toubou'* » andalou-maghrébins (pluriel de « *tba'* » ; notion qui emprunterait la même définition du « *maqâm* » arabo-oriental, avec notamment la spécificité de la multitude des structures mélodico-rythmiques récurrentes dans la même échelle musicale) (2006 ،الأسعد الزواري) (10), tel que celui andalou-tunisien (21 ،2008 ،محمود قطاط) (11) relèverait ses spécificités structurelles ; voire ses structures mélodico-rythmiques : intérieures, via les « *ajnas* » (pluriel de « *jîns* » ; succession de notes musicales dont l'acheminement l'est commandé par une structure mélodico-rythmique spécifique et identitaire) en tant que plus minimes structures pouvant requérir un sens musical complet dans le « *tba'* » (الأسعد الزواري، 2006، 13-14) (12) et extérieures via les phototypes caractérisant le « *tba'* » (الأسعد الزواري، 2006، 14-15) (13). Le « *tba'* » andalou-tunisien devrait être estimé comme étant un montage de « *ajnas* », outre évidemment d'autres éléments musicaux (Mahmoud Guettat, 1982, 227-240) (14) (محمود قطاط، 2008، 14-15) (15). Nous devrions prendre en considération outre cette spécificité structurelle, une autre attitude : celle des « *ajnas* » analogues ou auditivement similaires (Hassen Gargouri, 2013) (16). Il s'agit d'un phénomène auditif ou psycho cognitif, revenant à une éventuelle confusion de perception psycho cognitive dans l'identification d'un « *jîns* » ou de plusieurs « *ajnas* », au cours de leur perception auditive. Dans un tel contexte sémiologique, en quoi devrait résider la spécificité de l'analyse musicale du discours musical andalou-tunisien ? Une analyse se fondant sur la dissection « *ajnasique* », comme fut le cas pour la plupart des études en la matière (Salah El-Mahdi, sans date, 25-33) (17) serait-elle suffisante ? Dans quelle mesure les études musicologiques modernes (2006 ،الأسعد الزواري) (18) en la matière sont-elles enrichissantes et d'intérêt ? Que devrions-nous prendre en considération dans l'analyse du discours musical andalou-tunisien en vue de bien veiller désormais à

distinguer ses « *ajnas* » analogues ? Axant nos travaux de recherche sur la formalisation du discours musical andalou-tunisien du point de vue de la problématique des « *ajnas* » analogues (Hassen Gargouri, 2010) (19) (Hassen Gargouri, 2013) (20) et en tant qu'interprète vocal et instrumental dudit discours au luth andalou-tunisien (21) (2009 ،عبير العيادي) (22) (2010 ،محمد دمق) (23), nous fument soucieux de bien veillez à la systématisation d'une transcription musicale permettant de bien distinguer les « *ajnas* » analogues du discours musical andalou-tunisien. Nous allons dans ce qui suit essayer d'évaluer ; en analyse et critique, les principaux essais de formalisation mélodique « *ajnasique* » du discours musical andalou-tunisien, du point de vue de leur conscience du phénomène des « *ajnas* » analogues, avant d'avancer notre apport en la problématique tel qu'il atteste de nos travaux de recherche précédents (Hassen Gargouri, 2010) (24) (Hassen Gargouri, 2013) (25).

I. Les principaux essais de formalisation « *ajnasique* » du discours musical andalou-tunisien et leur conscience du phénomène des « *ajnas* » analogues

Bien que le discours musical andalou-tunisien l'est un discours musical « *ajnasique* », comme en fussent les déductions de certains orientalistes connaisseurs (Rodolphe D'Erlanger, 2001, 334-373, 339-340) (26) et du Premier Congrès de la Musique Arabe du Caire de 1932 (كتاب بدون مؤلف، مؤتمر الموسيقى العربية، 1933، ص ص. 249م-258م، ص. 249م) (27), ses formalisations mélodiques et mélodico-rythmiques ne semblent pas avoir tranché la problématique des « *ajnas* » analogues. Nous aborderons successivement trois théories de formalisation mélodique des « *toubou'* » du discours musical andalou-tunisien : la théorie de Salah El-Mahdi (Salah El-Mahdi, sans date, 25-33) (28), la théorie de Lassaâd Zouari (Lassaâd Zouari, 2006) (29) et la théorie de Kamel El-Gharbi (Kamel El-Gharbi, 2013) (30).

1. La théorie de Salah El-Mahdi :

La théorie de Salah El-Mahdi (31) (9 ،2006 ،الأسعد الزواري) (32) afférente à la formalisation mélodique du discours musical andalou-tunisien dont nous visons (Salah El-Mahdi, sans date, 25-33) (33) consiste dans la schématisation des échelles musicales des « *toubou'* » andalou-tunisiens et en leur subdivision en des « *ajnas* », outre le fait que les échelles musicales relatives à chaque « *tba'* » le sont suivies par un exemple en écriture musicale. Elle a été exposée suite à une introduction valant déductions systémiques déduites de ses analyses acoustiques ayant été conduites en 1966 sur des spécimens vocaux de Khémaïs Ternan (34), au moyen du « Stroboconn 6T3 » (35) (Conn Corporation, 1963) (36). Les déductions systémiques de Salah El-Mahdi reviennent à l'augmentation et à la diminution de l'intervalle du ton majeur, devrait-il l'être, par 20%, 30% et 40%, conduisant de la sorte à la subdivision du ton majeur en dix portions égales, au lieu de neuf, à l'instar de la subdivision pythagoricienne. La première reproche dont nous en avançons l'est d'ordre systémique ; c'est que l'unité de mesure microintervallique du 1/10 de l'intervalle du ton majeur serait inaudible, puisque plus minime que le comma pythagoricien, revenant à peu près au 1/9 du ton majeur (37), et qui représenterait, selon les expérimentations acoustiques, l'intervalle le plus minime qui pourrait être distingué par l'oreille humaine ordinaire. Ceci étant outre l'ambiguïté du système scalaire dont elle pourrait attester ; ambiguïté qui s'accentue par son emploie de ses signes spéciaux d'armure et d'altérations à côté de ceux issus du tempérament occidental à douze demi-tons égaux et par sa confusion dans la conception graphique de certains de ses signes avec d'autres ordinairement adoptés par le tempérament à vingt-quatre quarts de ton égaux. Du point de vue strictement mélodique, cette formalisation n'indique rien pour ce qui est de la mobilité des degrés et de leur attraction vers d'autres, ni encore la marge de la mobilité et le sens de l'attraction ; ce

qui laisserait à l'interprète confus quelques « *ajnas* » analogues. Du point de vue « *ajnasique* » *stricto sensus*, deux réserves sont-elles à prendre en considération. La première en est que cette étude spécifie certains « *toubou'* » à « *ajnas* » principaux différents d'un même spécimen démonstratif, il en est ainsi du « *tba' Rasd Dhil* » dans ses deux types (Salah El-Mahdi, sans date, 26) (38) ; il en est également ainsi des « *toubou'* » : « *Hsin* », « *Hsin Asl* », « *Hsin Âjam* » et « *Hsin Saba* », ainsi que « *Hsin Houssayni* », hormis les « *toubou'* » : « *Hsin Ôuchayran* » et « *Hsin Nirez* » (Salah El-Mahdi, sans date, 27) (39). La deuxième réserve tiendrait à l'évaluation des structures mélodico-rythmiques des « *ajnas* » figurant dans les spécimens démonstratifs. Enfin, la théorie de Salah El-Mahdi appelle à quelques observations du point de vue lexical. Dans sa version française, elle se prononce en termes de « mode » et de « gamme » (Salah El-Mahdi, sans date, 9-16) (40), alors que dans ses versions : anglaise (Salah El-Mahdi, sans date, 17-23) (41) et arabe (صالح المهدي، دون تاريخ) (42), elle se prononce en termes de « *maqâm* » au lieu de « *tba'* ». Elle substitue les termes : « *jîns* » et « *ajnas* » par ceux de « Pentachordal Units », « Tetrachordal Units » et « Trichordal Units » dans sa version anglaise (Salah El-Mahdi, sans date, 17-23) (43) et par le terme « tétracorde » dans sa version française (Salah El-Mahdi, sans date, 11) (44).

2. La théorie de Lassaâd Zouari :

La théorie de Lassaâd Zouari (45) objet de notre présente étude (Lassaâd Zouari, 2006) (46) part de l'analyse « *ajnasique* », en vue de contempler les différentes formalisations éventuelles dudit discours musical, dans une approche avec sa tradition orale, pour enfin relever les caractéristiques des « *toubou'* » andalou-tunisiens via les « *ajnas* » principaux et subsidiaires. Le matériau analysé se ramène d'une part à des enregistrements sonores authentiques pour ce qui est de la formalisation des structures mélodico-rythmiques intérieures (« *ajnas* ») et celles extérieures

(phototypes des « *toubou'* ») et d'autre part aux transcriptions officielles des treize « *Nawbet* » (pluriel de « *Nawba* » ; suite musicale andalou-tunisienne) (Lassaâd Zouari, 2006, 33-40) (47) andalou-tunisiennes (48) (Mahmoud Guettat, 1997, 47-54) (49), en vue de déterminer la fréquence des « *ajnas* » dans chacun des treize « *toubou'* » andalou-tunisiens couverts par les « *Nawbet* », suivant l'ordre périodique de leur interprétation, auxquelles il a ajouté les deux « *toubou'* » : « *Mhayyar Ïraq* » et « *Mhayyar Sikah* », dont les « *Nawbet* » respectives ont disparu et dont Lassaâd Zouari estime de leur caractère populaire en contrepartie du caractère dit « savant » ou « classique » des treize autres « *toubou'* ». Du point de vue mélodique, il serait de logique d'estimer du caractère complet de ladite formalisation, aussi bien pour ce qui est des « *ajnas* » que des « *toubou'* » andalou-tunisiens. Au niveau systémique néanmoins, ladite formalisation use du système de notation musicale à vingt-quatre quarts de tons égaux, devant indiquer l'augmentation et la diminution de l'intervalle par quart de ton majeur, en l'occurrence seul le signe du demi bémol indiquant la diminution de l'intervalle d'un quart de ton majeur est employé (Lassaâd Zouari, 2006, 41-212) (50). De telles données ne permettent cependant pas d'exprimer en notation musicale les caractéristiques de la mobilité et de l'attraction des degrés au cours de l'acheminement « *maqâmique* » et dès lors pour ce qui concerne les « *ajnas* » la marge de la mobilité des degrés et le sens de leur attraction au cours du changement de la structure mélodico-rythmique intérieure ; du « *jîns* », ce qui amènerait à une éventuelle confusion des « *ajnas* » analogues, hormis l'hypothèse où l'identification du « *jîns* » se manifeste via sa structure mélodico-rythmique. Nous devrions en effet y estimer de la présence de l'identification mélodico-rythmique des « *ajnas* » andalou-tunisiens ; les spécimens démonstratifs de l'acheminement « *maqâmique* » de chaque « *tba'* », ainsi que ceux de la structure mélodico-rythmique typique de chaque « *jîns* », devraient, à notre égard, exprimer clairement le critère structural ; interne et externe (Lassaâd Zouari, 2006, 48-49,

51, 66, 80, 92, 105, 113, 125, 139, 154, 178, 188, 200, 212) (51). La vision « *ajnasique* » de Lassaâd Zouari demeure enrichissable sur deux niveaux : le premier a trait au caractère polémique de la dotation du « *tba' Rasd* » de « *ajnas* », pourvu que l'étude estime de son aspect cadentiel (Lassaâd Zouari, 2006, 112-113) (52) et non pas « *ajnasique* » (Manoubi Snoussi, 2003, 44) (53) ; le deuxième a trait également au caractère discutable de l'existence du « *jîns Rasd Dhil* » de premier type et à son assimilation au « *jîns Dhil* » (Lassaâd Zouari, 2006, 154-166) (54). L'étude de Lassaâd Zouari a le propre d'être originale sur le plan lexical, pour ce qui est de la nomenclature des « *ajnas* » andalou-tunisiens, les seules polémiques dont elle pourrait faire surgir se rapportent au fait de son assimilation des deux « *ajnas* » : « *Rasd Dhil* » de premier type et « *Ïraq* » de troisième type au « *jîns Dhil* » (Lassaâd Zouari, 2006, 73, 79) (55).

3. La théorie de Kamel El-Gharbi :

La formalisation mélodique par Kamel El-Gharbi (56) du discours musical andalou-tunisien, dont nous visons en analyse actuellement, l'est limitée au « *toubou'* » : « *Hsin* », « *Ïraq* » de premier type et « *Rmal Maya* », elle fut l'objet de son mémoire de Master en Musique et Ethnomusicologie, soutenu en 2013 (Kaùel El-Gharbi, 2013) (57). Il s'agirait, à notre connaissance, de la deuxième étude musicologique qui s'est penchée sur la problématique des « *ajnas* » analogues du discours musical andalou-tunisien, outre nos travaux de recherche précédents, y compris notre mémoire de Master de Recherche en Musique et Musicologie qui a pris la problématique en étude sous l'angle du « *jîns Rasd Dhil* » (Hassen Gargouri, 2013) (58). L'étude de Kamel El-Gharbi a analysé réellement les trois « *toubou'* » susmentionnés et non pas leurs « *ajnas* » principaux ; néanmoins, l'analyse pourrait nous relever quelques aspects précis sur notre problématique. Elle estime en effet dans son introduction que le phénomène des « *toubou'* » analogues l'est un indice du « *maqâmisme* » andalou-tunisien (Kamel El-Gharbi, 2013, 6-7) (59). Comme méthode de travail, il est logique que l'étude procède à des

analyses mélodiques comparées de spécimens relevant des trois « *toubou'* » susmentionnés, choisis aussi bien de leurs « *Nawbet* » respectives que de trois spécimens audio d'improvisations respectives menées par Mohamed Saâda (60). C'est dans deux entités analytiques que l'étude a abordé de près la problématique de l'analogie des « *toubou'* » et des « *ajnas* » ; elle a ainsi procédé à l'analyse « *maqâmique* » et mélodique de trois improvisations afférentes aux « *toubou'* » : « *Hsin* », « *Ïraq* » de premier type et « *Rmal Maya* » (Kamel El-Gharbi, 2013, 42-98) (61) ; la deuxième partie de l'étude est consacrée à l'analyse des « *toubou'* » andalou-tunisiens en approche avec l'analogie ou même l'unité de leurs échelles musicales ; le critère de la distinction des « *toubou'* » analogues saurait être la spécificité de leur acheminement « *maqâmique* » ; ceci étant alors que l'étude ne fournit pas de critère de distinction des « *ajnas* » analogues (Kamel El-Gharbi, 2013, 99-175) (62). L'étude bénit le système de notation musicale de Salah El-Mahdi (Salah El-Mahdi, sans date) (63), dont elle adopte dans les transcriptions de ses spécimens ; elle estime ainsi de la réalité de la problématique des signes d'armure et d'altérations dans la transcription du discours musical andalou-tunisien (Kamel El-Gharbi, 2013, 33-34) (64). Du point de vue mélodique, l'étude ramène les trois « *toubou'* » : « *Hsin* », « *Ïraq* » de premier type et « *Rmal Maya* » à un même origine : « la famille « *Hsin* » ». Les convictions systémiques de l'étude n'y sont que pour l'intervalle de la « seconde diminuée » ; celui entre le premier degré (« *Doukah* »/le $Ré_3$) et le deuxième degré (« *Sikah* »/le Mi_3 diminué, à peu près, de 1 ou 2 commas pythagoriciens). Il resterait que du point de vue de la structure mélodico-rythmique des « *ajnas* » susmentionnés, l'étude a procédé à la schématisation de l'écriture de trois spécimens d'improvisations, devant refléter la vision de l'auteur sur leurs structures mélodico-rythmiques (Kamel El-Gharbi, 2013, 171, 171-172, 172) (65). Enfin, la désignation en nomenclature des trois « *ajnas* » susmentionnés par l'étude pourrait à notre égard être parfaite si l'auteur aurait estimé que le « *jîns* » principal de cadence

du « *tba' Rmal Maya* » en est le « *jîns Rmal Maya* » et non pas le « *jîns Hsin* » comme il l'estime être (Kamel El-Gharbi, 2013, 74, 64-73, 73-78) (66).

II. Apport de nos essais précédents en la formalisation « *ajnasique* » du discours musical andalou-tunisien du point de vue du phénomène des « *ajnas* » analogues

Notre essai majeur précédent en la formalisation « *ajnasique* » du discours musical andalou-tunisien, ayant soutenu la problématique du point de vue des « *ajnas* » analogues, consiste dans notre mémoire de Master de Recherche en Musique et Musicologie, intitulé : « Musique andalou-tunisienne entre tradition orale et essai de formalisation, Préambule d'une typologie structurelle des « *ajnas* » analogues, Le « *jîns Rasd Dhil* » comme exemple », soutenu à l'Institut Supérieur de Musique de Sfax (I.S.M.T) en 2013 (Hassen Gargouri, 2013) (67). Il constitue à son tour une continuation de la recherche en la même problématique d'un travail précédent ; notre mémoire de Projet de Fin d'Etudes (P.F.E) en Arts et Métiers, Arts et Sciences de la Musique, Musique et Musicologie, soutenu au même institut en 2010, intitulé : « Musique classique tunisienne, entre oralité et formalisation : Préambule d'une typologie structurelle des genres analogues » (Hassen Gargouri, 2010) (68)..

Comparons nos deux travaux précédents, nous avons pu acquérir un progrès aussi bien dans l'appréhension théorique du sujet que sur le plan pratique via les résultats d'analyses musicales. Nous avons ainsi essayé dans la première partie du mémoire de fin d'études de définir les terminologies clefs ; voire la notion du « *Malouf* » tunisien, remplacée par la celle de « la pratique musicale andalou-tunisienne » lors du mémoire de Master (Hassen Gargouri, 2013, 14) (69) ; le phénomène du « *tba'* », la notion du « genre », substituée par

celle du « *jîns* » lors du mémoire de Master (Hassen Gargouri, 2013, 14-15) (70) ; le système scalaire ; le phénomène de la mobilité et de l'attraction des degrés et la structure mélodico-rythmique, avant de présenter notre essai pour une approche d'une typologie des « *ajnas* » analogues ou auditivement similaires du discours musical andalou-tunisien. Dans la deuxième partie, nous avons proposé les critères à notre égard opportuns pour la distinction des « *ajnas* » analogues andalou-tunisiens ; les deux critères : systémique et structural. Nous avons enfin mis le point sur les insuffisances et lacunes qui affectent le système de notation musicale employé pour la transcription du discours musical andalou-tunisien, faisant prévaloir ainsi le critère structural sur celui intervallique (Hassen Gargouri, 2013, 19-21) (71).

Nous avons adopté comme exemple le « *jîns Rasd Dhil* » de premier type, dont nous avons pu prouver l'existence grâce à un enregistrement audio de *Cheïkh* Mohamed Boudayya (72) (115-108 ،2000 علي الحشيشة) (73) du « *Chghol* » ou « *Zjeul* » (terminologie arabo-andalouse, désignant une forme musicale instrumentale et lyrique.) : « *Beker El Bostan* », datant de 1958 (74). L'objectif des analyses acoustiques étant la vérification des hypothèses théoriques ; tels que l'usage du système scalaire pythagoricien par les interprètes du discours musical andalou-tunisien, la mobilité et l'attraction des degrés, la fidélité de l'actuel système de notation musicale aux caractéristiques les plus intrinsèques et capitales de ce discours. Quant aux analyses mélodiques, elles sont conçues à la lumière des analyses acoustiques, en vue d'observer les éléments de la mobilité et de l'attraction des degrés. Enfin, les analyses mélodico-rythmiques le servent à identifier la structure mélodico-rythmique intérieure ; celle du « *jîns Rasd Dhil* » de premier type.

Nous avons opté pour trois improvisations, ayant été acheminées par trois musiciens interprètes de la pratique musicale andalou-tunisienne et joueurs du luth andalou-tunisien, lesquels sont successivement descendants de la même école musicale et ayant successivement présidé la « Rachidiyya » (75) : Khémaïs Ternan ; Tahar Gharsa (76) et Zied Gharsa (77). Nos analyses acoustiques ont infirmé la thèse de la subdivision de l'octave juste en vingt-quatre quarts de ton égaux, mais elles ont confirmé en contrepartie l'hypothèse de l'usage par les interprètes de la pratique musicale andalou-tunisienne du système scalaire pythagoricien et de la gamme heptatonique naturelle pythagoricienne (Hassen Gargouri, 2013, 51) (78). Les analyses mélodiques ont confirmé l'hypothèse de la mobilité et de l'attraction des degrés suivant la nature du mouvement mélodique que connaît le discours musical ; qu'il soit un mouvement ascendant ou un mouvement descendant (Hassen Gargouri, 2013, 51-53) (79). Nos analyses mélodico-rythmiques nous ont mené à un essai pour une structure mélodico-rythmique générale du « *jîns Rasd Dhil* » de premier type (Hassen Gargouri, 2013, 53-56) (80).

Suite à nos analyses, nous avons lancé une prospective pour un système de notation musicale andalou-tunisienne (Hassen Gargouri, 2013, 56-63) (81), pour lequel nous avons opté pour le système de notation musicale occidentale, basé sur la subdivision de l'octave juste en douze demi-tons égaux, enrichi par des signes d'armure et d'altérations indiquant les variations microintervalliques par comma pythagoricien.

Bibliographie :

(1) Voir la définition de la « pratique » :
Lexilogos, Dictionnaire en ligne : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (C.N.R.T.L).
http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm
http://www.cnrtl.fr/definition/pratique consulté le premier février 2017.

(2) SCHAEFFER, (Pierre), **Traité des objets musicaux : Essais interdisciplinaires**, Paris, 1ère éd., coll. Pierres Vives, Editions du Seuil, 1966, p. 33.
(3) LEVY, (Fabien), **Complexité grammatologique et complexité aperceptive en musique : Etude esthétique et scientifique du décalage entre la pensée de l'écriture et la perception cognitive des processus musicaux sous l'angle des théories de l'information et de la complexité**, Recherche non publiée, Thèse de Doctorat, Musicologie, Formation Doctorale : « Musique et Musicologie du XX ème siècle », Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (E.H.E.S.S), Sous la Direction de Jean-Marc Chouvel, Co-direction de Marc Chemillier, décembre 2003.
(4) ARMENGAUD, (Jean-Pierre), « Vers une musicologie de l'interprétation », Vers une musicologie de l'interprétation, Ouvrage collectif préparé sous la direction de Jean-Pierre Armengaud et Damien Ehrhardt, avec le concours de l'Institut d'Esthétique des Arts et Technologies (I.D.E.A.T) et l'Université Paris I, Paris, n° 3, 1ère éd., coll. Les Cahiers Arts et Sciences de l'Art, L'Harmattan, 2010, pp. 5-10.
(5) CHOUVEL, (Jean-Marc), **Analyse musicale : sémiologie et cognition des formes temporelles**, Paris, 1ère éd., Editions L'Harmattan, Centre National de la Recherche Scientifique (C.N.R.S), 2006.
(6) MACHABEY, (Armand), **Traité de critique musicale**, Paris, 1ère éd., coll. Bibliothèque d'Etudes Musicales, Richard Masse, 1947.
(7) NATTIEZ, (Jean-Jacques), **Music And Discourse: Toward A Semiology Of Music**, Traduit du français en anglais par Carolyn Abbate, Princeton, 3ème éd., Princeton University Press, 1990.
(8) جونارد، (هنري)، "التباين في تأثيرات البنية المقامية"، تر. سلمى قصاب حسن، الحياة الموسيقية، دمشق، العدد 5، شتاء 1994، وزارة الثقافة، 1994، ص ص. 62-81.
(9) AUBERT, (Laurent), « L'art du maqâm : Entretien avec Mounir Bashir, Réalisé à Genève le 19 mars 1977 », Cahiers de musiques traditionnelles, Genève, n° 11, Paroles de musiciens, Ateliers d'ethnomusicologie, 1998, pp. 217-220, voir : pp. 217-218.
(10) الزواري، (الأسعد)، **الطبوع التونسية: من الرواية الشفوية إلى النظرية التطبيقية**، صفاقس، ط. 1، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 2006، ج. 1، ص ص. 10-11.
(11) قطاط، (محمود)، تصدير كتاب: الزواري، (الأسعد)، **المقامات المشرقية في الموسيقى التونسية المعاصرة**، تونس، مركز النشر الجامعي، منوبة، 2008، ص ص. 5-26، ص. 21.
(12) الزواري، (الأسعد)، **الطبوع التونسية: من الرواية الشفوية إلى النظرية التطبيقية**، العنوان السابق، ص ص. 13-14.
(13) الزواري، (الأسعد)، المصدر نفسه، ص ص. 14-15.
(14) GUETTAT, (Mahmoud), « Visages de la musique tunisienne », I.B.L.A : Revue de l'Institut des Belles Lettres Arabes, Tunis, n° 150, n° 2/1982, Institut des Belles Lettres Arabes, Centre National de la Recherche Scientifique (C.N.R.S), 1982, pp. 227-240.
(15) قطاط، (محمود)، العنوان السابق، ص ص. 14-15.
(16) GARGOURI, (Hassen), **Musique andalou-tunisienne entre tradition orale et essai de formalisation, Préambule d'une typologie structurelle des *ajnas* analogues, Le *jîns* « *Rasd Dhil* » comme exemple**, Recherche non publiée, Mémoire de Master, Recherche en Musique et Musicologie, Institut Supérieur de Musique de Sfax (I.S.M.S), Sous la Direction de M. Haytham Chakroun, 2013.

(17) EL-MAHDI, (Salah), « Etude comparative des modes tunisiens », Patrimoine Musical Tunisien, Tunis, 8eme Fascicule, « Nawbets Asbahane, Mazmoume et Maya », République Tunisienne, Ministère des Affaires Culturelles, Direction de la Musique et des Arts Populaires, sans date, pp. 9-16, voir : pp. 25-33 pour les schémas en notation musicale.

(18) الزواري، (الأسعد)، المصدر نفسه.

(19) GARGOURI, (Hassen), **Musique classique tunisienne, entre oralité et formalisation : Préambule d'une typologie structurelle des genres analogues**, Recherche non publiée, Mémoire de P.F.E (Projet de Fin d'Etudes), Arts et Métiers, Arts et Sciences de la Musique, Musique et Musicologie, Institut Supérieur de Musique de Sfax (I.S.M.S), Sous la Direction de M. Haytham Chakroun, 2010.

(20) GARGOURI, (Hassen), **Musique andalou-tunisienne entre tradition orale et essai de formalisation, Préambule d'une typologie structurelle des *ajnas* analogues, Le *jîns* « *Rasd Dhil* » comme exemple**, *op. cit.*

(21) Le luth andalou-tunisien est un instrument de musique en voie de disparition, à quatre cordes, spécifiquement dédié pour l'interprétation du discours musical andalou-tunisien.

(22) العيادي، (عبير)، **آلة العود التونسي: الخصائص الارغنولوجية والتاريخية ومنهج التدريس**، بحث غير منشور، رسالة بحث، ماجستير في الموسيقى واثنولوجيا الموسيقى، اختصاص: تعبير آلي، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، إشراف الأسعد الزواري، 2009.

(23) دمق، (محمد)، **العود المغاربي: الخصوصيات التقنية والتعبيرية من خلال الاستخبار**، بحث غير منشور،رسالة بحث، ماجستير في الموسيقى واثنولوجيا الموسيقى، اختصاص: تعبير آلي، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، إشراف هيثم شقرون، 2010.

(24) GARGOURI, (Hassen), **Musique classique tunisienne, entre oralité et formalisation : Préambule d'une typologie structurelle des genres analogues**, *op. cit.*

(25) GARGOURI, (Hassen), **Musique andalou-tunisienne entre tradition orale et essai de formalisation, Préambule d'une typologie structurelle des *ajnas* analogues, Le *jîns* « *Rasd Dhil* » comme exemple**, *op. cit.*

(26) D'ERLANGER, (Rodolphe), **La musique arabe,** Paris, Institut du monde arabe, Reproduction de l'édition de 1949, 2001, Tome 5 : Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne, échelle générale des sons, système modal, pp. 334-373, voir notamment : pp. 339-340.

(27) بدون مؤلف، **كتاب مؤتمر الموسيقى العربية**، القاهرة، وزارة المعارف العمومية، 1933، ص ص. 249م-258م، ص. 249م، إحالة أسفل الصفحة عدد 1.

(28) EL-MAHDI, (Salah), « Etude comparative des modes tunisiens », *op. cit.*

(29) الزواري، (الأسعد)، **الطبوع التونسية: من الرواية الشفوية إلى النظرية التطبيقية**، العنوان السابق.

(30) الغربي، (كمال)، **المقامية في الموسيقى التونسية بين التنظير والممارسة: طبوع الحسين ورمل الماية والعراق نموذجا**، بحث غير منشور، رسالة بحث، ماجستير في الموسيقى وإثنولوجيا الموسيقى، اختصاص: إثنولوجيا الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، إشراف الأسعد الزواري، 2013.

(31) Salah El-Mahdi (1925-2014), interprète vocal et instrumental ; flûtiste, luthiste arabo-oriental et andalou-tunisien, compositeur. Il a composé dans les deux pratiques musicales : andaou-tunisienne et arabo-

orientale, certaines mêmes de ses compositions ont connu la fusion entre les deux pratiques.

(32) الزواري، (الأسعد)، المصدر نفسه، ص. 9، إحالة أسفل الصفحة عدد 2.

(33) EL-MAHDI, (Salah), « Etude comparative des modes tunisiens », *op. cit.*

(34) Khémaïs Ternan (1894-1964), compositeur, interprète et instrumentiste du luth andalou-tunisien et du luth arabo-oriental.

(35) « Stroboconn 6T3 » machine électronique à mesurer et comparer la fréquence des sons.

(36) Conn Corporation, **How To Use The Stroboconn In Piano Tuning**, Indiana, Elkhart, 2ème éd., coll. Piano Tuners Manual, Conn Corporation, C. G. Conn Ltd., 1963.

(37) Le comma pythagoricien est égal à peu près à 23,46 cents, l'octave étant subdivisée en 1200 cents et le ton majeur est à peu près égal à 200 cents ; le comma pythagoricien serait, à peu près, équivalent au 1/9 du ton majeur.

(38) EL-MAHDI, (Salah), « Etude comparative des modes tunisiens », *op. cit.*, p. 26.

(39) *Ibid.*, p. 27.

(40) *Ibid.*

(41) EL-MAHDI, (Salah), « The Tunisian Maqamat: A Comparative Study », Patrimoine Musical Tunisien, Tunis, 8ème Fascicule, « Nawbets Asbahane, Mazmoume et Maya », République Tunisienne, Ministère des Affaires Culturelles, Direction de la Musique et des Arts Populaires, sans date, pp. 17-23.

(42) المهدي، (صالح)، "المقامات التونسية المقارنة"، التراث الموسيقي التونسي، تونس، السفر الثامن، "نوبات الأصبهان والمزموم والمايه"، الجمهورية التونسية، وزارة الشؤون الثقافية، إدارة الموسيقى والفنون الشعبية، دون تاريخ، ص ص. 3-8.

(43) EL-MAHDI, (Salah), « The Tunisian Maqamat: A Comparative Study », *op. cit.*, p. 19.

(44) EL-MAHDI, (Salah), « Etude comparative des modes tunisiens », *op. cit.*, p. 11.

(45) Lassaâd Zouari (1962), musicien, musicologue et pédagogue.

(46) الزواري، (الأسعد)، **الطبوع التونسية: من الرواية الشفوية إلى النظرية التطبيقية**، العنوان السابق.

(47) الزواري، (الأسعد)، المصدر نفسه، ص ص. 33-40.

(48) Les transcriptions des « *Nawbet* » andalou-tunisiennes reviennent à treize ; elles sont afférentes aux « *toubou'* » : « *Dhil* » ; « *Ïraq* » ; « *Sikah* » ; « *Hsin* » ; « *Rasd* » ; « *Rmal Maya* » ; « *Nwa* » ; « *Asbaâïn* » ; « *Rasd Dhil* » ; « *Rmal* » ; « *Asbahan* » ; « *Mazmoum* » et « *Maya* » ; ordre fondé sur des considérations psycho cognitives d'arrière-pensée métaphysique.

(49) GUETTAT, (Mahmoud), « La musique savante du Maghreb », Le Maghreb : ses richesses culturelles passées et à venir, Actes du colloque Lyon, 14 -15 février 1997, organisé par le C.F.M.I, Rhône-Alpes, Lyon Université Lumière, Lyon 2, Centre de formation de musiciens intervenant à l'école, avec la participation du Département d'études arabes, Université Lumière, Lyon 2, Centre de formation de musiciens intervenant à l'école, 1997, pp. 47-54.

(50) الزواري، (الأسعد)، **الطبوع التونسية: من الرواية الشفوية إلى النظرية التطبيقية**، العنوان السابق، ص ص. 41-212.

(51) الزواري، (الأسعد)، المصدر نفسه، ص ص. 48-49، ص. 51، ص. 66، ص. 80، ص. 92، ص. 105، ص. 113، ص. 125، ص. 139، ص. 154، ص. 178، ص. 188، ص. 200، ص. 212.

(52) الزواري، (الأسعد)، المصدر نفسه، ص ص. 112-113.

(53) SNOUSSI, (Manoubi), **Initiation à la musique tunisienne,** Document établi par Mourad Sakli, Rachid Sellami et Lassad Kriaa, Tunis, 1ère éd., coll. Collection Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Loisirs et collection privée de la famille Snoussi, Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Loisirs, Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes Ennejma Ezzahra, 2003, Volume 1, Musique classique, p. 44.

(54) الزواري، (الأسعد)، المصدر نفسه، ص ص. 154-166.

(55) الزواري، (الأسعد)، المصدر نفسه، ص. 73، ص. 79.

(56) Kamel El-Gharbi (1970), enseignant contractuel à l'Institut Supérieur de Musique de Sfax (I.S.M.S) et à l'Institut Supérieur de Musique de Tunis (I.S.M.T) ; musicien et musicologue.

(57) الغربي، (كمال)، العنوان السابق.

(58) GARGOURI, (Hassen), **Musique andalou-tunisienne entre tradition orale et essai de formalisation, Préambule d'une typologie structurelle des *ajnas* analogues, Le *jîns* « *Rasd Dhil* » comme exemple**, *op. cit.*

(59) الغربي، (كمال)، المصدر نفسه، ص ص. 6-7.

(60) Mohamed Saâda (1937-2004), musicien, compositeur et flutiste tunisien, inspiré par la pratique musicale turque, l'harmonisation et l'orchestration.

(61) الغربي، (كمال)، المصدر نفسه، ص ص. 42-98.

(62) الغربي، (كمال)، العنوان السابق، ص ص. 99-175.

(63) EL-MAHDI, (Salah), « Etude comparative des modes tunisiens », *op. cit.*

(64) الغربي، (كمال)، المصدر نفسه، ص ص. 33-34.

(65) الغربي، (كمال)، المصدر نفسه، ص. 171، ص ص. 171-172، ص. 172.

(66) الغربي، (كمال)، المصدر نفسه، ص. 74، ص ص. 64-73، ص ص. 73-78.

(67) GARGOURI, (Hassen), **Musique andalou-tunisienne entre tradition orale et essai de formalisation, Préambule d'une typologie structurelle des *ajnas* analogues, Le *jîns* « *Rasd Dhil* » comme exemple**, *op. cit.*

(68) GARGOURI, (Hassen), **Musique classique tunisienne, entre oralité et formalisation : Préambule d'une typologie structurelle des genres analogues**, *op. cit.*

(69) GARGOURI, (Hassen), **Musique andalou-tunisienne entre tradition orale et essai de formalisation, Préambule d'une typologie structurelle des *ajnas* analogues, Le *jîns* « *Rasd Dhil* » comme exemple**, *op. cit.*, p. 14.

(70) *Ibid.*, pp. 14-15.

(71) GARGOURI, (Hassen), **Musique classique tunisienne, entre oralité et formalisation : Préambule d'une typologie structurelle des genres analogues**, *op. cit.*, pp. 19-21.

(72) De son triple prénom : Mohamed Ben Hasan Ben Hajj Mohamed Boudayya (16 mai 1881-7 juin 1974), originaire de la ville de Sfax située au sud de la Tunisie, musicien interprète du patrimoine musical tunisien.

(73) الحشيشة، (علي)، **السماع عند الصوفية والحياة الموسيقية بصفاقس في القرنين التاسع عشر والعشرين**، صفاقس، دون ناشر، 2000، ص ص. 108-115.

(74) Inédit.

(75) La « Rachidiyya » officiellement dénommée « Association de l'Institut « Al- Rachidi » de Musique », est une association à caractère culturel et artistique, spécialisée dans l'interprétation musicale et la préservation de la pratique musicale andalou-tunisienne, crée le 3 novembre 1934.

(76) Tahar Gharsa (1933-2003), élève de Khémaïs Ternan l'ayant appris la pratique musicale andalou-tunisienne et à jouer au luth andalou-tunisien.

(77) Zied Gharsa, (1975), fils et disciple de Tahar Gharsa, musicien, compositeur et instrumentiste de la pratique musicale andalou-tunisienne ; joueur du luth andalou-tunisien et du luth arabo-oriental.

(78) GARGOURI, (Hassen), **Musique andalou-tunisienne entre tradition orale et essai de formalisation, Préambule d'une typologie structurelle des *ajnas* analogues, Le *jîns* « *Rasd Dhil* » comme exemple**, *op. cit.*, p. 51.

(79) *Ibid.*, pp. 51-53.

(80) *Ibid.*, pp. 53-56.

(81) GARGOURI, (Hassen), **Musique andalou-tunisienne entre tradition orale et essai de formalisation, Préambule d'une typologie structurelle des *ajnas* analogues, Le *jîns* « *Rasd Dhil* » comme exemple**, *op. cit.*, pp. 56-63. Voir : pp. 57-59, pp. 58-59, p. 59, pp. 59-63, pp. 59-61, pp. 61-63.