Université de Gabès (TUNISIE)
Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès
UR « Esthétique, Arts, Synergie Environnementale et Recherche » (EASYER)

جـامعة قـابس
المعهد العالي للفنون والحرف بقابس
وحدة البحث " الجماليات والفن والتناسق البيئي والبحث" (EASYER)

الموسيقى والفنون التونسيّة في مجالها العربي الإسلامي والإفريقي والمتوسّطي، البصمة المغاربيّة

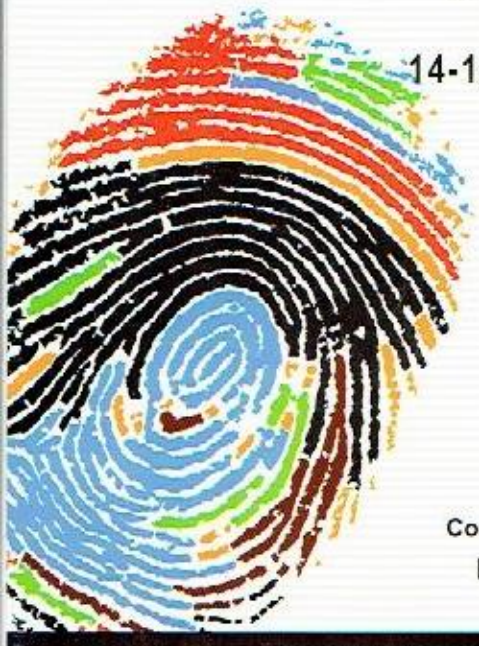
الدورة الثالثة

أيّام 14-15-16-17 أفريل 2016

Arts et musiques tunisiens, dimensions arabo-musulmanes, africaines et méditerranéennes, l'Empreinte Maghrébine

3ème édition

14-15-16-17 Avril 2016



التنسيق العلمي:
محمّد قوجة

Coordination scientifique:
Mohamed GOUJA

Publication : Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès - 2016
منشـورات المعهد العالي للفنون والحرف بقابس
شارع ابن فرحان – قابس 6011
2016

الفهرس

الصفحة

3- تصدير : مفارقات المباحث الموسيقيّة المغاربيّة ، محمّد قوجة.

11- البصمة الأمازيغية في التراث الموسيقي التونسي، محمود قطاط.

29- المالوف في ليبيا المعاصرة ، موروث موسيقي عرب – أندلسي، د. عبد الله مختار السباعي.

42- المقاربة اللفظيّة في المنظومة الإيقاعيّة العربيّة بين رؤى التنظير وواقع التطبيق، علي شمس الدين.

73- الدُّبْدَبُو في تقاليد "السطمبالي" الموسيقية، محمّد الخشناوي.

85- "القصبة الربوعية" بالجنوب التونسي: الصناعة والعزف/ مالك الحامدي.

102- تأمّلات في دلالات التّعالق بين فن الخط والزخرفة وفن السماع الصوفي من خلال قراءة تشكيلية. لنماذج من المخطوطات المغاربيّة، علي الجليطي.

116- الحلي والتحلي : تجليات إيقاعية جربة نموذجا، هدى الفقيلي مجيّد.

المقاربة اللفظيّة في المنظومة الإيقاعيّة العربيّة
بين رؤى التنظير وواقع التطبيق

إعداد:

علي شمس الدين

أستاذ/باحث في العلوم الثقافيّة بالمعهد العالي للفنون والحرف بقابس/ الجمهوريّة التونسيّة.

52767575-Chamsy72@gmail.com/

اشتغل المنظّرون العرب مُنذ بداية القرن التاسع ميلادي على عدّة أنظمة منها العروض والمقاربة اللفظيّة وغيرها من الأساليب لوصف الظاهرة الإيقاعيّة الموسيقيّة. فقدّم بعض علماء الموسيقى الأوائل الإيقاع من أصوات إيقاعيّة وحركات وزمنيّة وغيرها في شكل مقاطع من الحروف بأسلوب أقرب إلى التقطيع العروضيّ منه إلى علم الموسيقى، بتركيبات رمزيّة في شكل مقاطع تكون إمّا متحرّكة وإمّا ساكنة. أمّا البعض الآخر من العلماء الأوائل فقد إتّجه إلى مقاربة تُحوّل الصوت المُحدَث بالآلة الإيقاعيّة إلى ما يقابله من الأصوات البشريّة، وبالتالي محاكاة جرس الآلة الإيقاعيّة ونطق الدورة الإيقاعيّة على شاكلة جمل مُنظّمة النبض في محاولة للتقرّب من الحدث الإيقاعي في وضعه الطبيعي.

يتعرّض المقال في جزئه الأوّل إلى ملامح المقاربة اللفظيّة في المنظومة الإيقاعيّة للبلاد العربيّة ومدى تأثّرها بما سبقها من تجارب في الحضارات القديمة. أمّا في جزئه الثاني فيتطرّق المقال إلى علاقة الخيارات الفونولوجيّة للمحاكاة الصوتيّة بواقع الأجراس الصوتيّة للآلات الإيقاعيّة في دراسة تجمع بين مبادئ العلوم اللسانيّة العربيّة وأسس التحاليل الفيزيائية الرقميّة.

نرجو أن يكون الموضوع دافعا لتطوير رؤى جديدة تعكس حاجيات ومشاغل البحوث العلميّة الموسيقيّة في بلادنا وفي الوطن العربي عموما.

مرّ التدوين الإيقاعي عبر التاريخ بتحوّلات وتطوّرات في مُختلف الأنظمة الموسيقيّة وتطوّرت المناهج البيداغوجيّة في تفسير علم الموسيقى أو تعليم الآلات الإيقاعيّة على أساس هذه الإجتهادات، وفي سياق البحث عن نظام وصف يتماشى وواقع الحدث ركّز المنظّرون على عناصر خطابيّة إيقاعيّة نحاول في هذا الإطار استخراجها والتعرّف على رموزها.

1. داخل الأنظمة الموسيقيّة للحضرات القديمة

1.1. داخل نظام الـ" تالا" الهنديّة:

عُرف النظام الموسيقيّ الهنديّ منذ 1500 سنة قبل التقويم المسيحيّ وقد اعتمد هذا النظام في توثيقه لنغمات "الراقا" وإيقاعات "التالا" صيغا لفظيّة مكتوبة تحمل رموزًا لنغمات ودورات إيقاعيّة لآلات لازالت قيد الإستعمال إلى يومنا الحاضر مثل آلة الطبلة الهنديّة، وهي آلة في شكل آنيتين معدنيتين تحمل كلّ منها غشاء فوقها، يُنقَرُ على الآنية صغيرة الحجم باليد اليمنى ويُنقر على الآنية الكبيرة الحجم باليد اليسرى. يُمكن تعلّم الإيقاعات في النظام الموسيقيّ الهنديّ بحفظ عدد من الجمل التي تتضمّن ألفاظًا يرمز فيها كلّ لفظ إلى تقنية استخراج جرس من أجراس الآلة الإيقاعيّة.

قدّم الأستاذ "صوفير كومار فارما" في كتابه "فن العزف على الطبلة" عشرة تقنيات نقر أساسيّة ستّة منها تُنفّذ باليد اليمنى[1]:

"Na or Ta /1. Tin or Ti /2. Thun or Din /3. Tu or Tun /4. Tay or Te /5. Re or Ray" 6.

أمّا اليد اليُسرى فلديها تقنيتان أساسيّتان يُعبّر عنها بلفظي:

[1] VARMA, Sudhir Kumar, *The Art of Playing Tabla*, Lucknow/India, Bhatkhande Collage of Hindustani Music, 1999, p.11.

"2. Kay or Ki or Kat or Kaa /1. Ghay or Gay"

كما توجد ألفاظ خاصّة بالنقرات المنفّذة بكلتا اليدين وهي إثنتان:

"2. Dhin /1. Dha"

تُنظّم الدورة بفضل عدد من الرموز[2]:

رمز "X"(Sam): يَدُلّ على الزمن الأوّل للدورة والنقطة المرجعيّة التي يلتقي فيها عازف الإيقاع مع المُنشد.

رمز "O" (Khali): يُذكِّرُ الموسيقيين بموقهم بالنسبة إلى الدورة الإيقاعيّة.

رمز"S" (Avagraha): يُستَغلُّ لإطالة مُدّة النقرة كما يُساعد أيضًا على الإشارة إلى الأزمنة المعاكسة مثل لفظي :" S, Dha " ويُترجم إيقاعيّا بـ نصف نفس ومشالة.

يظهر التدوين في النظام الإيقاعيّ الهنديّ في شكل تركيبات لفظيّة تُحاكي أجراس الآلة وتُلفض بترتيب زمني مُنظّم، كما يظهرُ في تدوين إيقاع "جهابتال"[3]:

Jhaptāl: 10 *mātrā*, 2+3+2+3

+		+			o		+			+	*modèle de battue*
dhin	nā	dhin	dhin	nā	tin	nā	dhin	dhin	nā	dhin	*ṭhekā*
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	*mātrā*

صورة عدد 1: التدوين في النظام الإيقاعيّة الهنديّة

ظهر أسلوب التدوين الإيقاعي في النظام الموسيقيّ الهنديّ مُعتمدًا بالأساس على مفهوم "الأنوماتوبيا"، وتحدث "عندما يقلد الإنسان في مقاطع صوتية ملفوظة الصوت الذي ينبعث عن الشيء، وترجع هذه المحاكاة إلى أصوات مصدرها الأشياء، وهذه المحاكاة الصوتية هي ما يعرف بـ " الأونوماتوبيا " ذلك أن الأصوات في هذه الحالة تحاكى الشيء الأصلي".[4]

---

[2] ibid., VARMA, Sudhir Kumar, *The Art of Playing Tabla,* p.15.

[3] CLAYTON, Martin, Le mètre et le tāl dans la musique de l'Inde du Nord", *Cahiers d'ethnomusicologie,* Vol.10, Genéve, Ateliers d'ethnomusicologie, 1997, p.175.

[4] جان جاك روسو، محاولة في أصل اللغات، ترجمة، تحقيق، محمد محجوب، دار الشؤون الثقافية العامة1986 ص71.

"فالأونوماتوبيا" هي الألفاظ التي تحاكى مباشرة الأصوات التي تنبعث من الكائنات الحيّة والأشياء. تُصنّف المقاربة اللفظيّة للأجراس الإيقاعيّة إلى صنفين إمّا محاكاة صوتيّة مُباشرة أو محاكاة رمزيّة، وذلك بحسب تطابق اللّفظ مع الصوت الموصوف.

وهي في ما يخُصّ بحثنا: تحويل أجراس تقنيات العزف إلى ألفاظ وكلمات وجمل نصيّة ومنطوقة تُحاكي أو ترمز إلى مُختلف الألوان الجرسيّة المُستخرجة من الآلة الإيقاعيّة.

تَضمَّن التدوين عددًا من عناصر الإيقاع نذكر منها الجانب الزمني (المدد الزمنيّة للأجراس ونظامها ومواقها في الدورة) والجانب الجرسيّ (محاكاة لمختلف الألوان الصوتيّة للآلة الإيقاعيّة).

2.1. داخل النظام الموسيقيّ اليونانيّ القديم:

يُعتبر الوزن من أهمّ العناصر المُكوّنة للموسيقى اليونانيّة القديمة، وذلك بسبب ترابط الإيقاع الموسيقي بالرقص وترابط النص الشعري بالوزن. للإيقاع في الموسيقى اليونانيّة القديمة حركتان احداها حركة "طويلة" وثانية حركة "قصيرة" وهو ما يُقابل وحدات لفظيّة طويلة وقصيرة رُمّزت في التدوين الإيقاعي بـ:

(◡) : يرمز للحركة القصيرة.

(—) : يرمز للحركة الطويلة.

يَنتُج عن تنظيم وتركيب هذه الحركات نماذج إيقاعيّة تُعرف بالخُطوة أو الخطى (باللغة اليونانيّة القديمة "Pods") وإذا أصبح النموذج أكثر ثراءً وتعقيدا يُسمّى "وزن" (و يتضمّن خُطوة أو عدَدًا من الخطوات).[5]

نلاحظ من خلال ما سبق مدى اهتمام النظام الموسيقيّ اليونانيّ القديم بالجانب الكمّي في وصف الإيقاعات الذي وجّه جلّ تركيزه على النظام الزمني للنماذج الايقاعيّة.

3.1. داخل النظام الموسيقيّ الإفريقي:

[5] HAGEL, Stefane, *Ancient Greek Music: A New Technical History*, New York, Cambridge University Press, 2010, p.65.

للشعوب الإفريقيّة العريقة، التي تقطن الجبال الممتدّة والغابات الكثيفة، علاقة بالفعل الإيقاعي تتعدّى حدود الوظائف الفنيّة أو الطقوسيّة أو غيرها من الوظائف التي يحملها الفن الموسيقي بل تتفوّق على ذلك لتُصبح لغة تخاطب بين القبائل كما هو معروف عند قبائل "الموسي" (Mossé) الذين يعتمدون لغة "البيندري" (Bèndré) في ما بينهم لإيصال رسائلهم الصوتيّة عبر المساحات الممتدّة التي تفصل بينهم.

"البيندري" هي تشكيلة من آلات "التام تام" الإيقاعيّة مع نوع من "مخشخشات" المصوتة بذاتها، تُرسلُ جملا إيقاعيّة تمثّل الخطاب اللغوي للقبائل في تركيباته وتنغيمه ونبره. ويُعرّف "باسير" أسلوب "البيندري" مُفسّرا أن: "جملة آلة "التام التام" مُقتبسة من تجاور واسع المعرفة بمفاهيم الوسط"[6].

ينضوي فكر "البيندري" و "الدراموليجيا"[7](Drummologie) وغيرها تحت مفهوم يُعرف بـ "Langage Tambouriné" وهي منظومات سيميولوجيّة تضع اللغة والموسيقى في عمل يستند على "استنساخ النغمات اللحنيّة المؤثّرة على الحروف"[8] اللغويّة وتقديمها في شكل جمل بآلات إيقاعيّة أو لحنيّة أو باعتماد "الصفير"(Langue sifflée)[9].

نستخلص من هذا الفكر اللغوي /الموسيقيّ/الإيقاعيّ للثقافة الإفريقيّة قُدرات تعبيريّة هائلة يظهر من خلالها إهتمامٌ مُتطوّر بانتقاء أجراس الآلة وقدرة بالتحكّم في تنغيم ومواترة نبر لتبليغ خطاب لُغويّ ثريّ.

---

[6] PACERA, Titinga Frédéric, *LE LANGAGE DES TAM-TAMS ET DES MASQUES EN AFRIQUE (BENDROLOGIE), UNE LITTERATURE MECONNUE*, Éditions L'Harmattan, 1993, 342p..

[7] BATTESTINI, Simon, *Ecriture et texte: contribution africaine*, Presses de l'Université Laval, 1997, 477p..

[8] GEORGES, Sawadogo, Prolégomènes à une "grammaire" du langage tambouriné : contribution à une théorie de la bendrologie", *Linx*, n°31, Belgique, Ecritures, 1994, pp. 141-159.

[9] MEYER, Julien, *Description typologique et intelligibilité des langages sifflés, approche linguistique et bioacoustique*, 2005, 523p.

2. داخل الأنظمة الموسيقيّة العربيّة

اعتمد المنظّرون العرب من القرن التاسع ميلادي على عدّة أنظمة منها العروض والمقاربة اللفظيّة للأجراس الإيقاعيّة وغيرها لوصف الظاهرة الإيقاعيّة الموسيقيّة. وقد عرض البعض من علماء الموسيقى الأوائل الإيقاع، من أصوات إيقاعيّة وحركات زمنيّة وغيرها، في شكل مقاطع من الحروف بأسلوب أقرب إلى التقطيع العروضي منه إلى العلوم الموسيقيّة. وكانت التركيبات في شكل مقاطع إمّا متحرّكة وإمّا ساكنة. ولقد اعتُمِدَ للغرض على حروف لتكوين "الألفاظ" الإيقاعيّة، تتكوّن عند تجميعها دورة إيقاعيّة بنبرها وبتنظيمها الزمني.

أمّا البعض الآخر من المنظّرين الأوائل فقد إتّجهوا إلى مقاربة تُحوّل الصوت المُحدث بالآلة الإيقاعيّة إلى ما يقابله من الأصوات البشريّة، وبالتالي محاكاة جرس الآلة الإيقاعيّة ولفظه في شكل جمل في محاولة للتقرّب من الإيقاع في وضعه الطبيعي.

أمّا في يومنا الحاضر فقد استعار الباحثون العرب أساليب النظام الموسيقيّ الأوروبيّ في الوصف، حيث ظهرت الدورات الإيقاعيّة في شكل رموز تُمثّل مدّة الصوت الإيقاعي وديناميكيّة شدّته التي بدورها اقتصرت على حركتين إثنين: إمّا نقرة قويّة وإمّا نقرة ضعيفة. دون أن ننسى المحاولات الجادّة والمعزولة التي تبنّاها العديد من الباحثين في البلاد التونسيّة وغيرها من البلدان العربيّة للتقرّب من الظاهرة الإيقاعيّة في مُختلف تجليّاتها.

1.2. وصف الإيقاعات بين القرنين التاسع والثالث عشر ميلادي

1.1.2. الوصف الكمّي عند الكندي (796- 873 ميلادي)

عرّف الكندي في الفصل الأوّل من المقالة الأولى حول الإيقاعات الرئيسيّة في زمانه قائلا[10]:

" أمّا الثقيل الأوّل فثلاث نقرات متوالية، ثمّ نقرة ساكنة، ثمّ يعود كما ابتُدئ به.

والثقيل الثاني ثلاث نقرات متوالية ثمّ نقرة ساكنة ثمّ نقرة متحرّكة ثمّ يعود الإيقاع.

[10] الحلو، سليم، تاريخ الموسيقى الشرقيّة، بيروت/لبنان، دار مكتبة الحياة، 1961، ص.262.

والماخوري نقرتان متواليتان لا يمكن أن يكون بينهما زمان نقرة، ونقرة منفردة، وبين وضعة ورفعة ووضعة زمان نقرة...". قَدّم الكندي وصفا نصيّا وكـمّيًّا يُجسّدُ ما كانت عليه الإيقاعات بربط النقرات بزمانها وتحديد عددها وترتيبها إلى غاية نهاية الدورة، وبذلك لم يبتعد الكندي عن تنظير اليونانيين القدامى.

2.1.2. المقاربة اللفظيّة للأجراس الإيقاعيّة عند الفرابي (872- 950 ميلادي)

اهتمّ الفرابي في وصفه للدورة الإيقاعيّة بديناميكيّة الشدّة واللين فيها مُحدّدا لها ثلاث مُستويات للنقرات، وصفها لفظيّا بـنقرات: "ثقيلة" و"ليّنة" و"متوسّطة" (الخفيفة/الثقيلة) قائلا[11]: " ولتكن أطرافُ أزمانِ الإيقاعات ها هنا محدودة بالنّقرات، ونفترض النقرات في مراتبٍ ثلاث، منها نقرةٌ قويّة، ومنها ليّنةٌ، ومنها مُتوسّطة." ويواصل في مقاربة ماعبّر عنه "بالمراتب" مع مضامين اللّغة العربيّة قائلا: " والقويّة تُشبه التنوين في إعراب اللسان العربيّ، والمُتوسّطة تُشبه حركة الحرف في لسانهم، والليّنة تُشبه إشمام الحركة في الحرف أو رَوْمَ الحركة"[12]

حاول الفرابي تقديم مظهرا من مظاهر التمثيل للصوت الإيقاعيّ، أي استعمال حروف منطوقة لمحاكاة صوت التنفيذ الإيقاعيّ لوصف الدورة وديناميكيّة نبرها. وقد اعتمد الفرابي الوحدة الإيقاعيّة الأصل "تن" كصوت مبدئي لوصف الإيقاعات. والتسائل المطروح هو ما علاقة هذين الحرفين بأصوات الآلات الإيقاعيّة المُستعملة في عهد الفرابي؟

علّق "ديرلونجيه" على ما توصّل إليه الفرابي في الجزء السادس من كتابه "الموسيقى العربيّة" في خصوص الدورة الإيقاعيّة على أنّها:" لم تعد بالنسبة إليه نماذج أنوموتوبيّة صوتيّة بسيطة تُذكّر بالصوت الذي يَنتُج عن ضرب الريشة على أوتار آلة ."[13]

---

[11] الفرابي، أبي نصر محمد بن محمد بن طرخان، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح ومراجعة غطاس عبد الملك خشبة وتصدير دكتور محمود أحمدالحفني، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967، ص.986.

[12] نفس المصدر، ص.986.

[13] ERLANGER, Rodolphe, *La musique arabe*,vol. VI, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1959, p.7.

عاش الفرابي بين القرنين التاسع والعاشر ميلادي واعتمد في وصفه للدورة الإيقاعيّة على صوت استثارة وتر آلة العود وهي مقاربة تُشبه في محاكاتها ضرب الوتر من المحاولات العربيّة الأولى للتقرّب من الجانب النوعيّ للنظام الإيقاعيّ ووصفه باعتماد المقاربة اللفظيّة للأجراس الإيقاعيّة .

3.1.2. عودة إلى التقطيع العروضي عند ابن سينا (980-1037)

عاد التوجّه مع ابن سينا للتقطيع العروضي الشعري حيث استعمل نفس النماذج القياسيّة "للأزمنة المتخلّلة" التي عُرفت عند سابقيه (الكندي) وتسلسل المقاطع الساكنة والمُتحرّكة، كما استغلّ نفس الرموز التي تُمثّل هذه الحركات في شكل دوائر ونقاط. لقد أظهر إبن سينا معرفته لخصائص الصوت الإيقاعيّ حيث قارن بين مدّة النقرة الإيقاعيّة والنغمة المُستخرجة من آلة لحنيّة قائلاً: " فإنّ النغمة الحادثة عن النقرة، تُخالف النغمة الحادثة عن النفخة الزمريّة والجرّة الربَابيّة، بأنّ النغمة النفخيّة والجرّيّة تمتد في جميع الزمان الذي يلي ابتداء التنغيم بتلك النغمة إلى استئناف نغمة أخرى.

وأمّا النقريّة فإنّها تضعف أو تبطل عن قريب، فلا تستحقّ الزمان الذي بينها وبين النقرة الثانية"[14]. وصف إبن سينا إحدى الخاصيات الفيزيائيّة للحدث الصوتي الإيقاعيّ، فحياة النقرة المُستخرجة من آلة إيقاعيّة هي أقصر زمنيّا من مثيلتها المُستخرجة بآلة وتريّة أو نفخيّة ولا يمكن إطالتها إلاّ عبر إضافة نقرات كلّما اتّصلت ببعضها وتسارعت إقتربنا من مفهوم "الترعيد".

4.1.2. نظام النبر عند ابن زيلة (توفّي في سنة 1044)

نقد ابن زيلة أعمال أستاذه ابن سينا والعلامة الفرابي في ما يخصّ أساليب تدوينهم للإيقاعات التي يراها غير واضحة ولا تصف موضوعيّا الظاهرة، لذلك أضاف إلى المكوّنات الكميّة للدورة من أزمنة ونقرات مكوّنًا نوعيًّا جديدا وهو "النبر". وقد قام بتحديد حركتان

[14] ابن سينا، أبي علي الحسين بن عبد الله، جوامع علم الموسيقى(من كتاب الشفاء- الرياضيات)، تحقيق زكريّا يوسف، القاهرة، 1956، ص. 80.

لنظام النبر عرّفها بأزمنة قويّة وأزمنة ضعيفة، وتُعتبر طريقة إبن زيلة الكميّة/النوعيّة هي الأقرب إلى التدوين الحالي للإيقاعات.

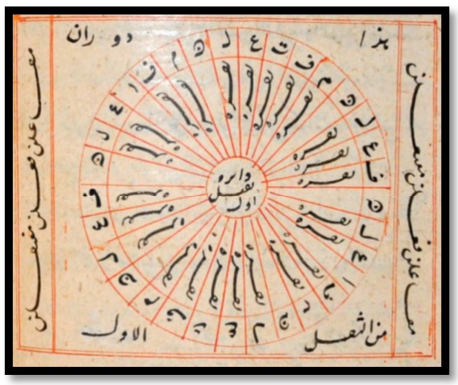
5.1.2. نظام الدوائر لدى الأرموي (1294)

اختار صفيّ الدين الأرموي في كتابيه "الأدوار" و"الرسالة الشرفيّة" استعمال التقطيع العروضي في وصف الدورة الإيقاعيّة، فعاد بذلك إلى القرن العاشر ميلادي، وقد ظهر هذا التدوين عبارة عن تقسيم زمني للنقرات مع تحديد موضعها، كما أضاف فواصل تُعبّر عن مواقع السكوت.

تميّز الأرموي عن سابقيه بتدوين الإيقاع على شكلٍ دائريّ بسبب دوريّة الإيقاع الأساسيّ، يَظهَر هذا التدوين في شكل دوائر مُتّحدة المركز: دائرة خاجيّة وأخرى داخليّة تتضمّنان تقسيما للدورة بعدد مكوّنات الإيقاع من نقرات[15]. تظهر تقسيمات الدورة في شكل شريحة تَحمِل في خارج كلُّ منها حرفًا من حُروف التفعيلة ، ويُضاف في داخلها تحت الحرف كلمة "نَقْرَة" في حال اتّفق تواجد نقر مع حرف التفعيلة. أمّا إذا كانت الخانة فارغة فذلك يَدلّ على خُلُوّ حرف التفعيلة من نقر لكن مع إحتساب مُدّته الزمنيّة، وهو ما يقابل أحد أشكال السكوت المعروف في تدويننا الحالي. يُقرَأُ الإيقاع من اليمين إلى الشّمال مثل إتّجاه الكتابة في اللغة العربيّة، كما يُرسم اسم الإيقاع داخل دائرة بمركز الدوائر.

يظهر في الصورة الموالية مثالا لدائرة الثقيل الأوّل حيث ظهرت حروف التقسيم العروضي للتفعيلات في الدائرة الخارجيّة، تُقرأ من اليمين إلى الشمال، يليها دائرة داخليّة مقسّمة إلى خانات تحتوي مواقع النقر والفواصل، أمّا في عمق مركز الدائرة نجد عنوان الإيقاع.

[15] الأرموي، صفي الدين، الأدوار في الموسيقى، تحقيق غطاس خشبة، ، ط1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص. 338.



صورة عدد 2: نظام الدوائر عند الأرموي من مخطوط بمكتبة "Bassil Adlinor" بالسويد

2.2. وصف الإيقاعات بين القرن التاسع عشر ميلادي والقرن العشرين

1.2.2. أجراس الآلات الإيقاعيّة في وصف الحايك التطواني

جمع الشيخ محمد بن حسين الحايك في "كُنّاش الحايك" مُختلف نوبات رصيد الآلة بتوصية من الملك "محمّد بن عبد الله"، وقد كُتب خصّيصا لمكتبة الأمير عبد السلام في سنة 1800 ميلادي. رصد الحايك جزء من "كُنّاشه" للنظام الإيقاعيّ المتداول في تلك الحقبة مُعتمدا على المقاربة اللفظيّة للأجراس الإيقاعيّة لتقنيات إستخراج الأجراس من آلة الطار.

يُقدّمُ "الحايك" وصفًا لبعض الإيقاعات الدارجة في عهده قائلا[16]:" ونبدأ بالميزان، أوّله ميزان البسيط المسمى عند المشارقة بالمحجر وهو مبني على ستّ نقرات أزمنة "ب" وهو السبب الخفيف عند العروضيين مبني على حرفين محرك وساكن مثاله تظهر من الستّ نقرتان دفا وتضمر نقرتان زنجا وتظهر نقرة ندفا وتصمُر أخرى فاصلة. فهذه دائرة كاملة يجب أن يكون مطابقا للغنا مقابلا له دفا بدف وزنجا بزنج وندفا بندف وفاصلة بفاصلة فإن تخالف شيئ من ذلك فهو فاسد لا يسلكه إلاّ فاسد المزاج خارجا عن المُعتاد". ويعني بمصطلحات "الدفا"

[16] التويمي، إدريس بن جلّون، مستعملات نوبات الطرب الأندلسي المغربي-شعر-توشيح ازجال-براول. كنّاش الحايك، المغرب، جمعية هواة الموسيقى الأندلسيّة،ص.40.

و"الزنج" و"الندفا" و"الفاصلة" الأجراس التي يُمكن لعازف الطار استخراجها. وبالعودة إلى كتاب عبد العزيز بن عبد الجليل " الموسيقى الأندلسيّة المغربيّة" والتي صنّفها كالآتي[17]:"

الزنج أو الصنج: هوتحريك الطار باليد اليسرى ليظهر صوت صفحات الصفر

الصغار في جوانبه." أي الجرس الذي يحصل عن تقنيّة إدارة الطار أو تحريكه باليد اليسرى دون نقر. أمّا صوت "الدفا" والندف فتُترجم على آلة الطار بالعودة إلى الحايك[18]:

"- الدف: نقر حافة الطار، وتقابله "التك" في الإيقاع الشرقي

الندف: النقر في وسط الطار، وتقابله "الدمّة" في الإيقاع الشرقي"

أمّا الفاصلة فهي الزمان الذي يخلو من نقر، وهو مُصطلح عُرف عند الأوائل (على غرار الأرموي) بنفس المعنى.

لقد جمع الحايك في منظومته الوصفيّة للإيقاع الجوانب النوعيّة والكميّة والزمنيّة كما أدرج عاملا تطبيقيّا لم يتطرّق له الباحثون من قبله، فبتحديد تقنية استخراج الجرس قد حدّد نوع النقرة، كما ربط اللون الصوتي بعدد يحمل في مضامينه أبعادا كميّة للدورة الإيقاعيّة. يُضاف إلى ماسبق ترتيبه للعناصر المكوّنة للدورة وهو ما يُمكن اعتباره النظام الزمني للدورة الإيقاعيّة، أمّا في مايخصّ العنصر التطبيقي فهو بيداغوجيّ بالأساس إذ أن وصف الحايك للدورة الإيقاعيّة يُيسّر على المتعلّم العزف على آلة الطار وتطبيق إيقاعات رصيد الآلة المغربي في الآن نفسه.

2.2.2. تدوين محمّد إبن إسماعيل بن عمر شهاب الدين

قدّم شهاب الدين تصوّرا مماثلا للتدوين الإيقاعيّ الذي انتهجه الحايك وبالإعتماد على آلة الطار أو آلة "الرق" المشرقي استعرضه في كتابه "سفينة الملك ونفيسة الفلك" وذلك في أواسط القرن التاسع عشر ميلادي تقريبا. ويُعرِّفُ شهاب الدين أسلوبه في وصف الإيقاعات

[17] بن عبد الجليل، عبد العزيز، الموسيقا الأندلسيّة المغربيّة: فنون الأداء، عالم المعرفة عدد 129، ، الكويت، المجلس الوطني للفنون والآداب، 1978، ص.201.

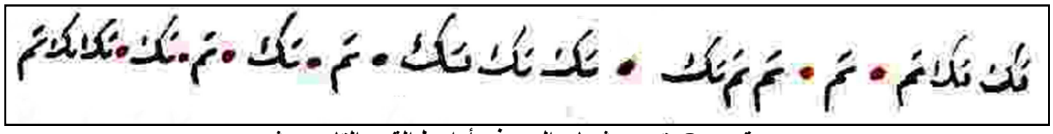
[18] نفس المصدر، الموسيقا الأندلسيّة المغربيّة: فنون الأداء، ص.102.

قائلا[19]: " فالحاصل إنّ كلا من هذه اسم لنقرات مخصوصة مرتّبة ترتيبا مخصوصا منظورا فيه إلى مقادير للأزمنة المتخلّلة بينها وإن تلك النقرات تنقسم باعتبار إيقاعها على الدف إلى قسمين احدهما يسمونه بالطاع وهو ما يقع على الصنوج المتخذة من الصفر المعلقة بالدايرة والآخر يسمونه بالدِّيّهْ بكسر الدال المهملة وسكون المثناة التحتية وهو ما يقع على الرق وهي الجلدة الرقيقة المشدودة على الدائرة ". ذكر شهاب الدين تقنيتين لاستخراج الأجراس يعرفها أهل صناعة الفنّ في عهده، محدّدا موقعها على آلة الطار المشرقي أو الرق وهما جرسي الطاع والدِّيّهْ.

- الطاع: وجمعه طاعات وهي النقرة التي تحدث فوق الصنوج ويعبّر عنها أهل الفن بـ "التك".

الدِّيّهْ: وجمعها الديهات وهي النقرة التي تحدث فوق الرق ويعبّر عنها أهل الفن بـ "التُمْ".

أمّا الأزمنة التي تخلو من نقرات أو ما عبّر عنه بالأزمنة المتخلّلة فقد مثّلها في وصفه للإيقاعات بنقطة تتخلّل أجراس النقرات. في وصف لإيقاع الشنبر مثلا قدّم شهاب الدين التدوين التالي[20]:



صورة عدد 3: تدوين شهاب الدين في أواسط القرن التاسع عشر

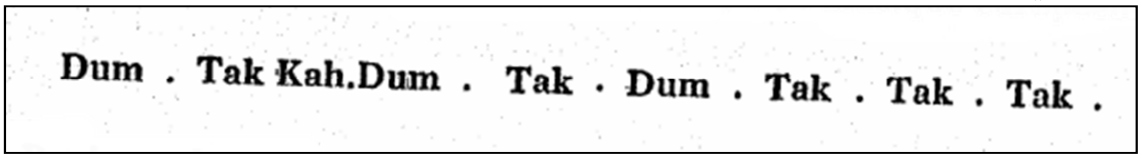
في مقارنة لأسلوبي التدوين الإيقاعي عند الحايك التطواني وشهاب الدين نرى توجّه الباحثين لنفس التمثيل الجرسي في صيغ "تك" و"تُم" لكنّ أسلوب الحايك كان أثرى من الناحية الجرسيّة فقد اعتمدت على ثلاث تقنيات تصويت لآلة الطار بينما اهتمّ تدوين شهاب الدين بجرسين فقط.

3.2.2. المقاربة اللفظيّة للأجراس الإيقاعيّة في تدوين أحمد الوافي

[19] شهاب الدين، محمد بن إسماعيل بن عمر، سفينة الملك ونفيسة الفلك،مخطوط،1867، ص.10.

[20] نفس المصدر، شهاب الدين، محمد بن إسماعيل بن عمر، سفينة الملك ونفيسة الفلك، ص.11.

أحمد الوافي هو أحد شيوخ الفن بالبلاد التونسيّة الذين عُرفوا في أواخر القرن التاسع عشر ميلادي وبداية القرن العشرين. جمع أحمد الوافي في وصفه للدورة "الأنوماتوبيا" الصوتيّة والتنظيم الأفقي للوحدات الإيقاعيّة الذي قدّمه شهاب الدين. حيث يظهر تدوينه لإيقاع "البطايحي" في المجلّد السادس لكتاب "الموسيقى العربيّة"[21] على هذا المنوال:



صورة عدد 4: التدوين باعتماد "أنوماتوبيا" الأجراس الصوتيّة عند الشيخ أحمد الوافي

تتكوّن الدورة الإيقاعيّة من نبرات أساسيّة في شكل جرسين وهما "الدُم" و"التَكْ" كما نلاحظ تواجد جرس ثالث بين النبرات الأساسيّة عبّر عنه الوافي بصوت "كَهْ" وهو عبارة عن قسمة جرس صوت "تك" إلى نصفين حيث أخذ النبر الأساسي نصف المدّة الزمنيّة الأولى بينما أخذت النبرة الوسط "كَهْ" نصف المدّة الزمنيّة المتبقيّة للنبض.

عرّج ديرلنجيه من خلال كتابه " الموسيقى العربيّة "[22] على أنواع النبرات الوسطى التي يُمكن أن تتخلّلُ تنظيم النبرات القويّة وتجزّء الوحدة الزمنيّة ، وهي خمسٌ، وقد رتّبها بحسب الجرس المستخرج من آلة الطار كما يلي:

نبرة "مَ": وهي حركة ضعيفة الشدّة تلي جرس "دُمْ"، لتقسّم زمنه إلى نصفين عندما تكون المدّة الزمنيّة الفاصلة بين النبر الأساسي طويلة، وتظهر على شكل "دُمَّ".

نبرة "كَ": وهي حركة ضعيفة الشدّة تلي جرس "تَكْ"، لتقسّم زمنه إلى نصفين عندما تكون المدّة الزمنيّة الفاصلة بين النبر الأساسي طويلة، وتظهر على شكل "تَكَ".

نبرة "كِ" : وهي حركة ضعيفة الشدّة تلي جرس "تَكْ"، لتقسّم زمنه إلى نصفين عندما تكون المدّة الزمنيّة الفاصلة بين النبر الأساسي قصيرة، وتظهر على شكل "تِكِ".

نبرة "تَ" : وهي حركة ضعيفة الشدّة وقصيرة في الزمن تَعني جزء من جرس "تَكْ".

[21] ERLANGER, Rodolphe, *La musique arabe*,vol. VI, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1959, p.17.

[22] Ibid., ERLANGER, Rodolphe, *La musique arabe*, p.17.

نبرة "هَكْ" : وهي حركة ضعيفة الشدّة تلي جرس "تَكْ"، تأتي عادة بعد نبرة "تَ" لتقسّم زمنه إلى نصفين متساويين، وتظهر على شكل "تَهَكْ". تتواجد هذه الحركة عادّة في نهاية الدورة الإيقاعيّة لتُعلن عن بداية الدورة الجديدة.

وهي نفس المصطلحات التي استعرضها "إليوت بايتز" في دراسة حول النظام الإيقاعيّ للموسيقى التركيّة القديمة المعروف بـ"الأصول" قائلاً " يتألّف الخطاب الإيقاعي بتركيا من مقاطع لفظيّة وكلمات وجُمل"[23] .

يُقسّم أحمد الوافي النبرات الإيقاعيّة داخل أزمنة منتظمة تفصل بينها نقاط، تُحدّد كلّ نقطتان متجاورتان وحدة النبض للإيقاع، في حالة تواجد ثلاث نقرات متتالية فهذا يعني وجود فاصلة أي زمن صامت دون نقر. تضمّن تدوين الوافي تقسيما لنبرات الإيقاع بفضل رموز في شكل نقاط فرتّبت الأزمنة داخل الدورة الإيقاعيّة، وأظهر ديناميكيّة الشدّة واللين للنبرات باختيار مصطلحات تُمثّل مقاربات صوتيّة لمُحتوى الدورة من ألوان جرسيّة بحسب شدّتها أو لينها، كما قدّم الوافي في وصفه تقسيمات لفظيّة تختلف بحسب مددها الزمنيّة وفواصلها.

4.2.2. المقاربة اللفظيّة للأجراس الإيقاعيّة ورموز الفواصل الزمنيّة في تدوين كامل الخلعي

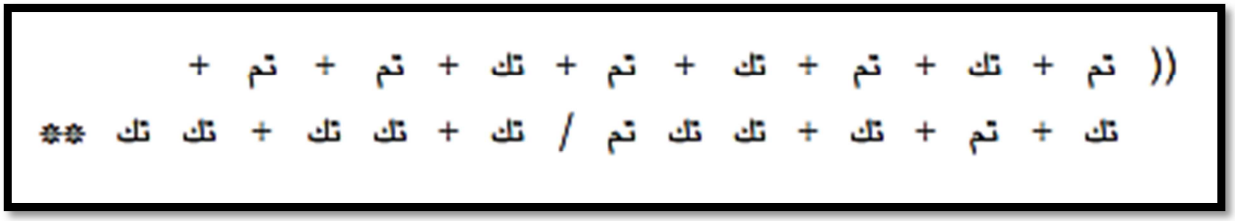
قدّم كامل الخلعي أسلوبا لا يبتعد كثيرا عن تدوين أحمد الوافي في بداية القرن العشرين مع إضافة عدد من الرموز التي تقسّم الفواصل الزمنيّة التي لا تتضمّن أجراسًا إيقاعيّة، يعتمد الشيخ كامل في تدوينه الإيقاعي كما هو الحال بالنسبة إلى سابقيه على "الأنوماتوبيا" الصوتيّة التي أدرجها أهل الفنّ العثمانيون، وهي عبارات تتقرّب من الأجراس الصوتيّة للآلة الإيقاعيّة الأساسيّة في التخت الشرقي وهي آلة الطار(أو الرِّقْ).

في استعراضه لأسلوبه في وصف الأوزان أو "الأصول" يذكر الخلعي في كتابه "الموسيقى الشرقيّة"[24] " أحدهما (التك) وهو ما يضرب على الصنوج المتخذة من النحاس...و(التم) وهو ما يضرب على الرق." وبأنّ المدد الزمنيّة بين نبرات الإيقاعات متفاوتة بين الموازين فقد

[23] BATES, Eliot, *Music in Turkey*, New York, Oxford University Press, 2011, p.13.

[24] الخلعي، محمد كامل، كتاب الموسيقى الشرقي، القاهرة، مؤسّسة الهنداوي للتعليم والثقافة، 2011، ص.103.

أدرج الخلعي بعض العلامات لتحديد مُدد هذه الفواصل الزمنيّة فاختار علامة (+) للخانة الفارغة وعلامة (/) ليرمز للنصف خانة أو ما يُكمّل بها الوزن. كما أضاف علامات ترمز لبداية الدورة الإيقاعيّة ((() ونهايتها (❁❁).

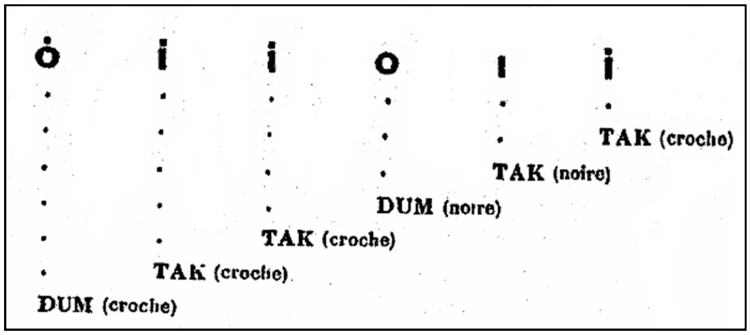


صورة عدد 5: المقاربة اللفظيّة للأجراس الإيقاعيّة و رموز الفواصل الزمنيّة في تدوين كامل الخلعي

تضمّن تدوين الشيخ كامل الخلعي ثلاثة عناصر رئيسيّة للإيقاع وهي التقسيم الزمني المنظّم والنبرات الإيقاعيّة التي تتكوّن من عبارات عُرفت في النظام الموسيقيّ العثمانيّ بالأصول وديناميكيّة الشدّة واللين، كما أضاف إلى وصفه تقسيمات أكثر دقّة للفواصل.

5.2.2. الرموز الإيقاعيّة والتنظيم الزمني في تدوين الشيخ علي درويش

ظهر تدوين الشيخ علي درويش الحلبي تقريبا في أواسط القرن العشرين حاملاً لرموز عوضًا عن المقاطع اللفظيّة، فقد عوّضت هذه الرسوم "الأصول" الإيقاعيّة والفواصل بالإضافة إلى مُددها الزمنيّة. تكوّن أسلوب التدوين من رموز لجرس "دم" (O) و"تَكْ" (I) والفاصلة (.)، وإذا تعامدت نقطة مع الرمز فهذا يُنقصهُ نصف مُدّته الزمنيّة كما يُبيّنه تدوين لإيقاع "كاتيكفتي"[25].



صورة عدد 6: الرموز الإيقاعيّة في تدوين الشيخ علي درويش

[25] ERLANGER, Rodolphe, *La musique arabe*,vol. VI, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1959, p.19.

مزج الشيخ على درويش في تدوينه فكر سابقيه من "أصول" بالفكر الأوروبي القائم على رموز تُمثّل التنظيم الزمني.

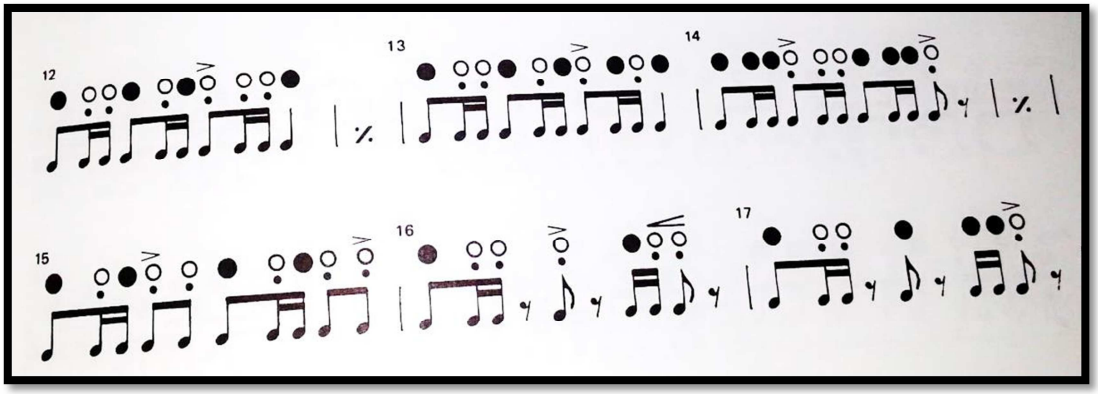
واصل الشيوخ درويش محمّد من مصر والشيخ محمود الكحّال من حلب نفس تنظير علي درويش في وصف الإيقاعات المشرقيّة مع إضافة بعض التحويرات في خصوص الرموز وتقديم تدقيق أكبر للتقسيم الزمني.

3.2. تدوين الإيقاع في الدراسات والأبحاث الموسيقيّة المعاصرة.

سعى العديد من الباحثين في الموسيقى إلى استنباط أساليب وصف للممارسة الإيقاعيّة تتقرّب قدر الإمكان من جوهر الإيقاع، نتج عنها محاولات فرديّة لأهداف بحثيّة أو بيداغوجيّة لم نلمس إشعاعا لها في الأوساط الموسيقيّة، نُرجعُ ذلك إلى مدى تعقيد الرموز الجديدة أو عدم تماشيها مع كلّ اللآلات الإيقاعيّة أو ربّما لكثرة الإجتهادات المتوفّرة في هذا المجال وعدم التركيز على تطوير إحدى هذه الأساليب.

1.3.2. تدوين "فيليب فيقرو" لتعليم آلة "الدربوكه"(1985 ميلادي).

قدّم "فيليب فيقرو" منهجًا تطبيقيّا في تعليم تقنيات العزف على آلة الدربوكة وقد ربط منهجه بتقنيات تصويت الآلة برموز إختارها للغرض تُرسم فوق تدوين موسيقي إيقاعي يحمل سطرا واحدا[26].



صورة عدد 7: أسلوب تدوين "فيليب فيقرو" البيداغوجي لتعليم الآلات الإيقاعيّة

[26] VIGREUX, Philippe, *La Derbouka, Technique Fondamentale et Initiation Aux Rythmes Arabes,* Edisud, 1985, p. 77.

2.3.2. تدوين الأسعد "بن حميدة " لآلة "الدربوكة"

بَسَط الأسعد بن حميدة في مُعرض تحليله للإيقاع في الموسيقى التونسيّة محاولة خاصّة في التدوين تربط بين الزمن وتقنيّة استخراج الأجراس من آلة "الدربوكة". أسلوب مشابه لما قدّمه "فيليب فيقرو" لكن نراه أقلّ تعقيدًا.

رُسمت الدورة الإيقاعيّة من الشمال إلى اليمين على سطرين متوازيين، دُوّن على السطر العلوي النقرات التي تُؤدّيها اليد اليمنى ودُوّن على السطر السفلي النقرات التي تُؤدّيها اليد اليسرى، وقد أشار لكلّ تقنية استخراج صوت من آلة "دربوكة" برمز خاصّ.

ارتكز تدوين بن حميدة على ثلاث رموز أساسيّة تُمثّل الأجراس المستخرجة من الآلة في الموسيقى التونسيّة وهي على التوالي[27]:

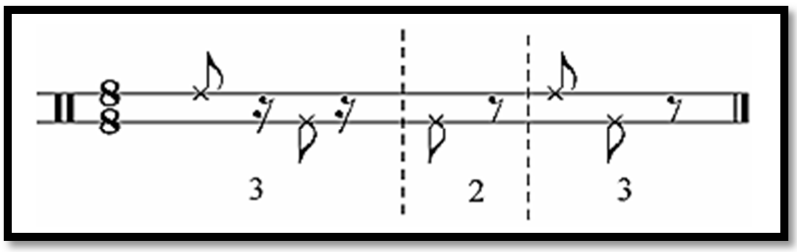
جدول عدد 1: لرموز تدوين الأسعد "بن حميدة " الخاص بآلة "الدربوكة"

شكل الرمز	تعريف الرمز
	هو رمز جرس "دُمْ" ومدّتها سوداء وهي نقرة في ربع المسافة بين وسط الآلة وحافتها بضمّ أصابع اليد اليمنى.
	هو رمز جرس "تَاكْ" ومدّتها سوداء وهي نقرة على حافة الآلة باليد اليسرى.
	هو رمز جرس "ستَاكَهْ" أو "تَشَلْبِيقَهْ" ومُدّتها سوداء وهي نقرة في ربع المسافة بين وسط الآلة وحافتها بفتح الأصابع باليد اليمنى.

استعرض بن حميدة ثلاثة أجراس أساسيّة ثمّ قام بالبناء على أساسها بقيّة التقنيات من "ترعيد" ودواعم سريعة وغيرها من التقنيات العزف على آلة "الدربوكة". من نقائص الجدول والتدوين على حد سواء غياب رمز لنقرة "تاك" باليد اليمنى، وهو جرس دارج في الإيقاعات العربيّة والتونسيّة بالخصوص. ففي تدوينه لإيقاع البطايحي مثلا ظهرت كلّ

[27] بن حميدة، الأسعد، الإيقاع في الموسيقى التونسيّة بين المفهوم والوظيفة - دراسة تحليليّة مقارنة-، الإيقاع في الموسيقى التونسيّة بين المفهوم والوظيفة - دراسة تحليليّة مقارنة-، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم التراث، الجمهوريّة التونسيّة، 2010-2011، ص.360.

أجراس صوت "تاك" باليد اليُسرى بالرغم من أنّ حقيقة التنفيذ مغايرة لما دوّن وتتّخذ أشكالا أخرى مختلفة، فعند تلوين الدورة الإيقاعيّة مثلا تُنفّذُ أغلب أجراس صوت "تاك" باليد اليمنى.



تدوين موسيقي عدد 1: أسلوب تدوين "السعد بن حميدة" للإيقاعات.

3.3.2. تدوين محمد المصمودي لآلة "الطبل"

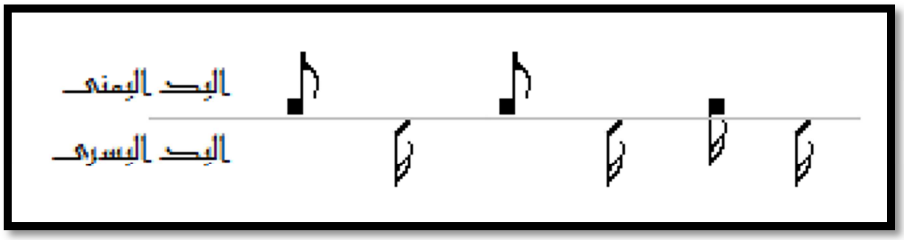
قدّم محمّد المصمودي في استعراضه لإيقاع الفزّاعي بجهة الجريد تفصيلاً دقيقا للنقرات المُستخرجة لآلة الطبل عبر رموز حدّدت الألوان الجرسيّة وديناميكيّة الشّدة واللين مع إحترام تام لمدّة كلّ صوت. نستكشف المحتوى النوعي والكمّي في جدول شمل مختلف الأجراس التي تُصدرها الطبول بالإعتماد على عصوين ("دَبّوسْ" و"مَطرَق")[28].

[28] المصمودي، محمّد، المنظومة الإيقاعيّة الواحيّة من رصيد الموسيقى ذات التقاليد الشفويّة - واحات الجريد بالبلاد التونسيّة نموذجا-، أطروحة بحث لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم الثقافيّة اختصاص موسيقى وعلوم موسيقيّة، الجمهوريّة التونسيّة، 2012-2013، ص.218.

جدول عدد 2: رموز تدوين محمد المصمودي الخاص بآلة "الطبل"

رموز التدوين الخاصّة بآلة الطبل	
الرمز	دلالة الرمز
	نقرة غليظة وشديدة بالدبوس
	نقرة غليظة وليّنة بالدبوس
	نقرة حادة وشديدة بالمطرق
	نقرة حادة وليّنة بالمطرق
	نقرة مزدوجة بالدبوس والمطرق
	ترعيدة غليظة النقرات بالدبوس
	ترعيدة حادة النقرات بالمطرق
	نقره غليظة وشديده باليد اليمنى
	نقرة حادة وشديدة باليد اليمنى على حافة الوجه
	نقرة حادة وشديدة باليد اليمنى داخل وجه الطبل
	نقرة حادة وليّنة باليد اليسرى
	نقرة حادة وشديدة باليد اليسرى على حافة وجه الطبل

ظهر تدوين مصمودي الخاص على سطر واحد وكانت الأصوات المنقورة باليد اليمنى بذيول مُتّجهة إلى الأعلى ومثيلتها باليد اليسرى ذيولها مُتّجهة إلى الأسفل.



تدوين موسيقي عدد 2: أسلوب تدوين محمد المصمودي لأحد الإيقاعات بمنطقة الجريد

بالرغم من دقّة الوصف فإنّ مصطلحات مثل "نقرة غليظة" و"نقرة ليّنة" "ونقرة حادّة" نراها نسبيّة وتحمل مضامين تفتقر إلى الموضوعيّة والضوابط العلميّة الصحيحة والمعطيات الرقميّة الدقيقة، فللحدّة مستويات ومعايير وللغلظة أيضا مستويات ومعايير وللّين والشدّة أيضا معايير ومستويات لا يُمكن التعبير عنها بهذه المصطلحات التي لا تُمكّنُ الباحث من مقارنة موضوعيّة للآلات الإيقاعيّة عمومًا ولامقارنة تنفيذ آلات "الطبل" في ما بينها.

4.3.2. تصوّر خاص لوصف الدورة الإيقاعيّة بحسب الآلات

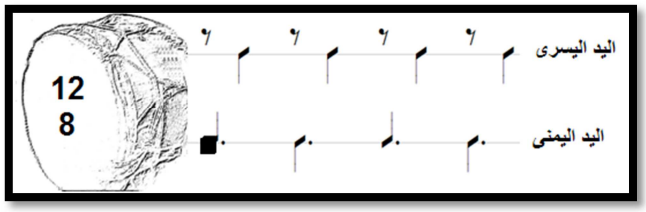
في إطار العمل الميداني الذي قُدّم في شكل رسالة ماجستير بحث في الموسيقى وإثنولوجيا الموسيقى حول أسلوب موسيقي بالجنوب الشرقي بالبلاد التونسيّة في سنة 2007. حاولنا ربط الزمن في الدورة الإيقاعيّة بتقنية استخراج الأجراس باعتماد اليد اليمنى أو اليسرى، فظهر الوصف عبارة عن صورة للآلة الإيقاعيّة ينطلق منها سطران متوازيان، أحيل السطر العلوي

لليد اليسرى والسطر السفلي لليد اليمنى (أسوة بموضع الأيدي في التنفيذ الإيقاعي لعازف أيمن). واستُعمل للغرض ثلاث رموز أساسيّة وهي[29]:

رمز ( ): لجرس صوت"دُم"، يتّجه الذيل إلى الأعلى ومُدّته سوداء.

رمز ( ): لجرس صوت "تاك" ويتّجه ذيله إلى الأسفل ومدّته سوداء.

رمز ( ): لجرس صوت "طق" أو "ستَاكَهْ" يتّجه الذيل إلى الأعلى ومدّته مشالة.



تدوين موسيقي عدد 3:
أسلوب تدوين علي شمس الدين لأحد الإيقاعات بالجنوب الشرقي للبلاد التونسيّة

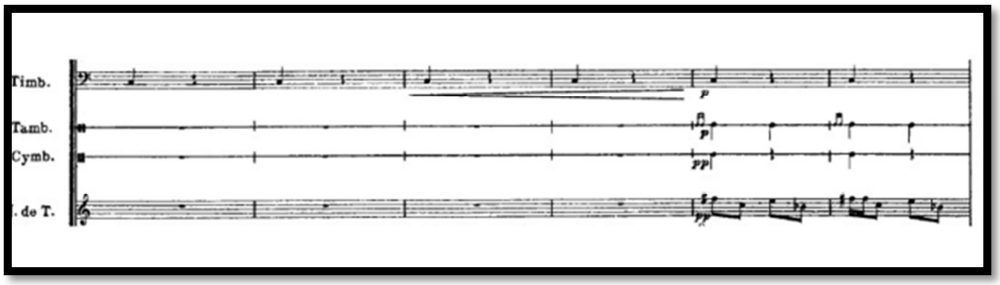
شمل التدوين بعض خصائص الإيقاع من وصف للأصوات الأساسيّة المُستخرجة من آلة "الطبل" وتقنيات تنفيذها مع إبراز الجانب الزمني من نبض ومدد الأصوات، لكنّه يغلب عليه العديد من النقائص.

لقد مرّت محاولات الباحثين في النظام العربيّ لوصف الإيقاع بمراحل مُختلفة جمعت كلّ من هذه المحاولات عددا من مكوّنات الخطاب ولكن لم تكن شاملة لكامل تمظهرات الإيقاع، ولاتزال المحاولات مُتواصلة عسى أن يكتشف الباحث حقيقة الفعل الإيقاعيّ وسُبل وصفه والإلمام به لتحليله وشرحه شرحا علميّا ضافيًا ومتكاملاً.

4. داخل النظام الموسيقيّ الغربيّ

[29]شمس الدين، علي، "اللهجة الإيقاعيّة والرموز الإجتماعيّة: أسلوب "البوسيقة" أنموذجا"، الموسيقى والفنون التونسيّة في مجالها العربي الإسلامي والإفريقي والمتوسّطي، البصمة المغاربيّة، تونس/ قابس، المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، 2014، ص.96.

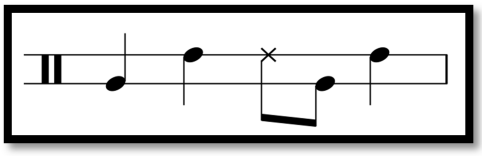
أعطى النظام الموسيقيّ الغربيّ الكلاسيكيّ أهميّة للجانب الكمّي والنوعي للآلات الإيقاعيّة وهو ما شهدت عليه التدوين حيث صُنّفت الآلات الإيقاعيّة بحسب أساليب تصويتها وقدرتها على التنغيم. فتجد في تدوين الموسيقى الكلاسيكيّة مسارا (خطّ تدوين) خاصّا بكلّ آلة إيقاعيّة مع الدلالة على مستوى ارتفاع التنغيم في حال أمكن إصداره.



تدوين موسيقي عدد 4: لبعض مقاييس الخاصّة بالآلات الإيقاعيّة مُستخرجة من إحدى السيمفونيّات[30]

تواصل هذا الإهتمام بتدوين الآلات الإيقاعيّة في الموسيقى الغربيّة الحديثة عبر آلة "الباتري" والآلات الإيقاعيّة المُختلفة كلّ آلة بالعودة إلى خصائصها الفيزيائيّة. فقد اعتمد التدوين الحديث على تموقع الرموز على الأسطر، كما هو الحال بالنسبة للدرجات اللحنيّة، مع حمل كلّ مُكوّن من مكوّنات هذه الآلات شكلاً يُميّزه ويأخذ مكانه على رأس الخليّة الإيقاعيّة.

أمّا بالنسبة لآلات الإيقاع مثل آلة "الكونجا" أو "البونقوس" والتي تتكوّن من طبلين مُتجاورين ومُختلفا الحجم، فإنّ تدوين هذه الآلة يكون على أساس سطرين بحسب ارتفاع مستوى تنغيم الجزء المنقور من الآلة. فإذا كان النقر على الطبل الصغير تُرسم النقرات على السطر العلوي أمّا إذا تمّ النقر على الطبل الكبير ينتقل التدوين على السطر السُفلي.

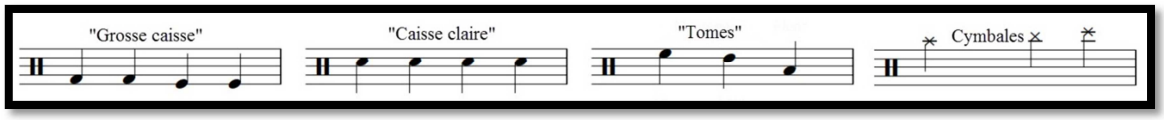


تدوين موسيقي عدد 5: تدوين لإيقاع منفّذ على آلة "الكونجا" بحسب مستوى التنغيم[31]

[30] رابط التدوين : http://www.symphozik.info/comment-lire-une-partition-d-orchestre,116,dossier.html ، آخر تحيين فيفري 2016.

[31] رابط التدوين : http://www.audiograffiti.com.au آخر تحيين مارس 2016.

أمّا إذا تعدّدت مُكوّنات الآلة، أي تعدّدت مُستويات التنغيم، مثل "الباتري" فإنّ عدد الأسطر يتضاعف ليصل إلى خمسة أسطر. وتأخذ كلّ آلة رمزًا يُرسَم على رأس الخليّة الإيقاعيّة كما يُبيّنه التدوين التالي:



تدوين موسيقي عدد 6: تدوين خاص بآلة الباتري" بحسب جرس الآلة ومستوى تنغيمها[32]

حمل التدوين الإيقاعي للموسيقى الغربيّة في مضامينه وصفا لعدد من المعطيات الكميّة والنوعيّة المكوّنة للخطاب الإيقاعي، فقد كشفت المعطيات الكميّة عن القيمات الزمنيّة عبر الخلايا الإيقاعيّة إضافة إلى عددها ومُحتويات الدورة من نبضات... كما بيّنت مواقع الصوت مُستويات تنغيمها (حادّة/متوسّطة الحدّة/ جهيرة..)، أمّا المعطيات النوعيّة لأجراس الآلات الإيقاعيّة فقد عبّر عنها نظام التدوين بأشكال ترمز لها فوق رؤوس الخلايا الإيقاعيّة.

تعرّضت محاولات التدوين عبر التاريخ إلى عدد من العناصر التي يتضمّنها الإيقاع فكانت في مُجملها تتعلّق بالزمن وتقنيات التصويت والأجراس والنبر وديناميكيّة الشدّة واللين والتنغيم.

توحّدت كل أساليب التدوين في الجانب الكمّي أي التقسيم الزمني وهو منطقي لدور الإيقاع في تنظيم اللّحن وتقسيمه إلى أجزاء متساوية، فالزمن هو المعيار الذي يوحّد نظام الكون والذي يفصل بين المكوّنات والمراحل ويجعلها منتظمة لكلّ منها مساحة، والزمن هو من يتحكّم في نظام التداول بين الأصوات ويفرض منطقًا واضحًا لها.

تباين الباحثون عبر الحضارات في تناولهم للجانب النوعيّ، فقد اهتمّت الحضارة الهنديّة القديمة بالجانب الجرسي عبر تحديد تقنية التصويت التي يصدر عنها الجرس الإيقاعي. وتواصلت القبائل الإفريقيّة "بلُغة الطبول" (Langage Tambouriné) التي حوّلت الخطاب

[32] رابط التدوين : http://www.audiograffiti.com.au آخر تحيين مارس 2016.

اللغوي إلى حدث إيقاعيّ حامل لعناصر خطابيّة لغويّة. وانطلق عربيًّا بفضل العلاّمة الفرابي الذي أدرج صوت وتر آلة العود كوحدة جرسيّة للنظام الإيقاعي. كما ظهر جليّا وصفهم النوعي للأجراس في كتّاش الحايك التطواني وفي أعمال معاصريه مثل شهاب الدين وأحمد الوافي وكامل الخلعي وعلي درويش وغيرهم بتقديم أمثلة من الآلة الإيقاعية الأساسيّة داخل التشكيلات الموسيقيّة في زمانهم والتي كانت تعبيرا للأساليب الموسيقيّة الكلاسيكيّة التي ينتمون إليها وهي آلة "الطار" أو "الرق". عبّر جلّ الباحثين الذين إهتموا بالعنصر النوعي على عدد محدود من الأجراس بمحاكاة صوتيّة أو رموز مُستحدثة للغرض رأوا أنّها تتفق وواقع الإيقاع وتقرّبه من المتعلّم. وهو ما واصل فيه "فيليب فيقرو" عندما عبّر عن النظام الزمني بالرموز الغربيّة المعروفة أمّا نوع الأجراس وتقنيات استخراجها فقد كانت في شكل رموز تقارب أعمال الشيخ علي درويش.

من العناصر التي لم تلقى حظّها في وصف النظام الإيقاعيّ هي ديناميكيّة الشدّة واللين التي تبيّن النبر داخل الدورة الإيقاعيّة، فقد تطرّق إليها الشيخ العلاّمة الفرابي مُحدّدًا عددًا من مستويات الشدّة واللين (كانت ثلاث مستويات : ضعيفة ومتوسّطة وقويّة)، كما ظهر هذا الاهتمام جليّا في أبحاث محمّد المصمودي في إطار تحليله للنظام الموسيقيّة الواحيّة بالبلاد التونسيّة عندما رصد رموزا لنفس تقنية التصويت لآلة الطبل حسب ديناميكيّة شدّتها ولينها وغيرها من المحاولات التي بقيت رهن التجربة ولم تُعمّم.

أمّا التنغيم فهو من الظواهر التي يمكن أن تحدث عند التنفيذ الإيقاعيّ ولكن ملامحه لم تكن محور الوصف إلاّ في الفكر الموسيقي الغربي الذي يعتبر الموسيقى لحنًا وهرمنة، لذا قدّم تدوينا بمكوّنات تتضمّن عنصر التنغيم لكي تتآلف كلّ أصوات الآلات الموسيقيّة وتنسجم بما فيها الإيقاعيّة، لذلك تلاحظ في تدوين الموسيقى السيمفونيّة وضع الشكل الإيقاعي على مدرج موسيقي خاص بآلة إيقاعيّة وهو تأكيد لوجود أجراس آلات إيقاعيّة تحمل نغما واضحا يمكن التحكّم به ليتآلف مع باقي الآلات اللحنيّة.

5. الخيارات اللفظيّة في وصف الأجراس الإيقاعيّة

في مُلخّص للمراحل التي مرّ بها الوصف الإيقاعي داخل المنظومات الموسيقيّة العربيّة المعتمدة على آلة الطار والتي استخرجنا من خلاله الألفاظ اللغويّة التي استعملها المُنظّرون العرب للأجراس الإيقاعيّة، وهي "فونيمات" حاولوا بفضلها مقاربة الجرس الإيقاعيّ. نُقدّمها في الجدول التالي:

جدول عدد3 : الألفاظ الصوتيّة للتعبير عن الأجراس الإيقاعيّة.

	نقرة داخل الغشاء	نقرة على حافة الغشاء	تحريك الآلة
الفرابي	غير مصنّف لاعتماده على وتر آلة العود		
الحايك التطواني	غير مصنّف لاعتماده على وصف تقنيات النقر		
شهاب الدين	التُم	التَكْ	
أحمد الوافي	الدُم	التَكْ	
كامل الخلعي	التُم	التَكْ	
علي درويش	الدُم	التَكْ	
محمود الكحّال	الدُم	التَكْ	

اختار المنظّرون العرب في وصف محتويات الدورة الإيقاعيّة من أجراس عددًا من الألفاظ التي تعيد الجرس الحقيقيّ على هيئته أو تتقرّب منه. فكان اختيار الألفاظ "دم" و"تم" وتك" مثلما يصدر عن تصويت آلة "الطار" بالأسلوب المغاربي في تنفيذ لتقنية "الزنج" جرس يُعرف عند الممارسين بصوت "تِشْ" وهو ما جعل العامّة في البلاد التونسيّة يُعرّفون آلة الطار أو المجموعات الموسيقيّة التي تستعمله بـ"التِشْتِرِي" أسوة بصوت صنوجه.

في تحليل لتكوين الألفاظ في علم الصوتيّات يُعرّف أبي الفتح إبن جني في كتابه "سرّ

صناعة الإعراب" تواجد ثلاث ممرّات لحالة النطق وهي[33]:

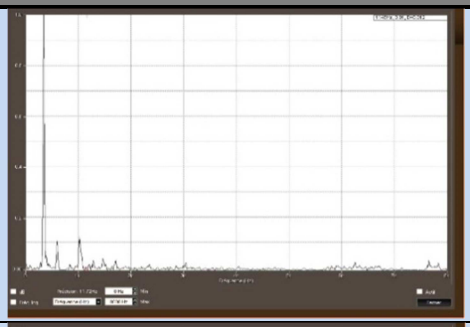
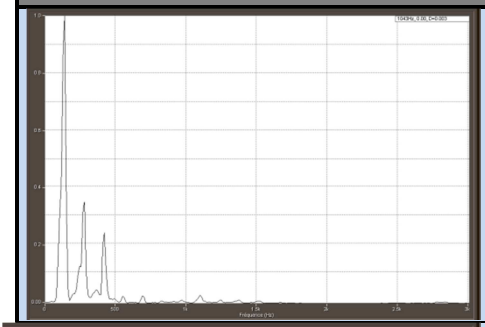
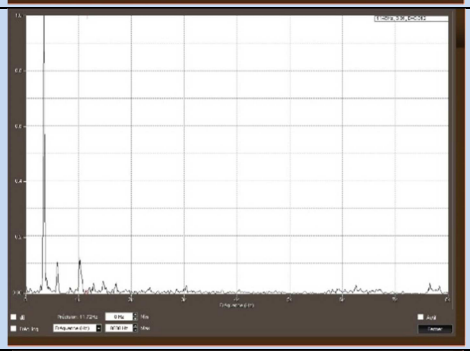
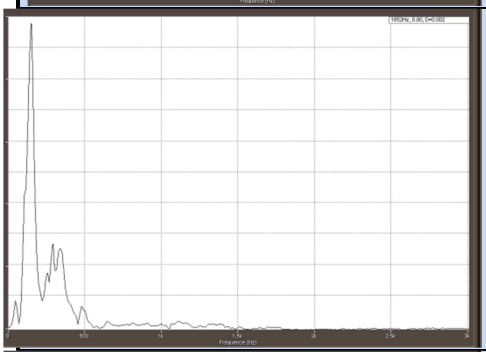
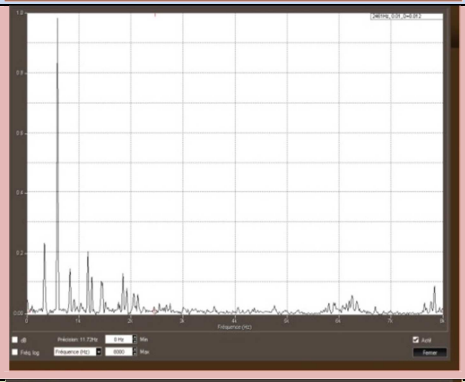
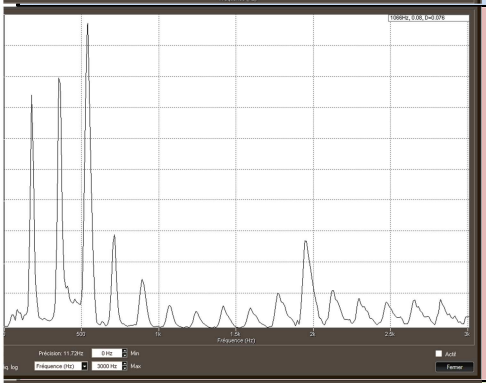
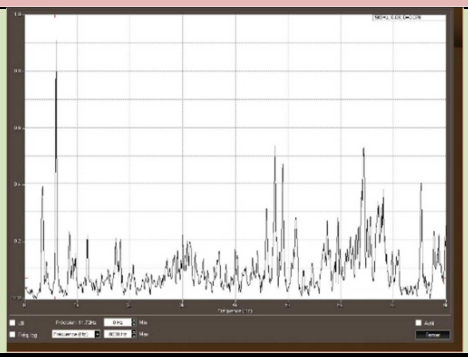
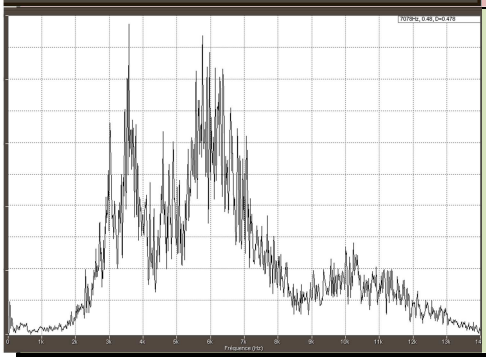
- الأصوات المُغلقة مثل الحروف الدال والتاء.
- الأصوات الاحتكاكيّة: مثل الحروف الكاف وميم والشين.
- أصوات الحركة: الألف والياء والواو.

تكوّنت ألفاظ المقاربة الصوتيّة من حرفين أحدهما صوتٌ مُغلق والثاني احتكاكيّ أي بخصائص الصوت المُغلق لكن أكثر امتدادًا منه. تُعرف الحروف: الدال والتاء والكاف بالحروف الانفجارية (Plosif) وعند التقائها مثل جرس "تك" فإنّ طبيعة الصوت ستكون قاسية وذات ديناميكيّة إتّساع حادّة.

نُقدّم في الجدول الموالي مقارنة للخصائص الصوتيّة والفيزيائيّة للمقاربة اللغويّة لأجراس آلة الطار التي اعتمدها المنظّرون العرب لوصف أجراس الدورة الإيقاعيّة.

[33] أبو الفتح عثمان، بن جني الموصلي، سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن الهنداوي، بيروت/لبنان، دار الكتب العلمية، 2000، ص. 173.

جدول عدد4 :مقارنة طيفيّة للمقاربة اللفظيّة للأجراس بواقع أجراس آلة الطار

وصف نطق اللفظ الإيقاعي	طيف الجرس على آلة الطار	طيف الجرس عبر المقاربة الصوتيّة
جرس صوت "دُمْ"		
جرس صوت "تم"		
جرس صوت "تك"		
جرس صوت "تِش"		

اتفق تخطيط طيف تردّدات أصوات "دم" و"تم" بين الآلة الإيقاعيّة ومقاربتها اللفظيّة حيث تضّمن الطيف تَردّدا أساسيّا في مستوى اتساع هام جدّا. كما ظهرت مقاربة صوت "دُمْ" أقرب إلى واقع الجرس منه من مقاربة صوت "تُمْ".

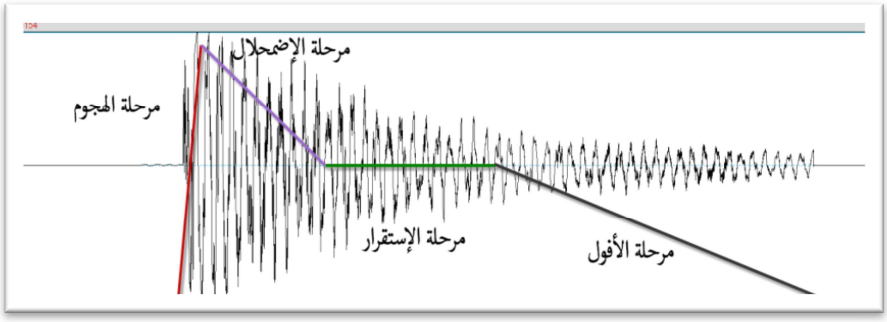
اتفق جرس صوت "تَكْ" في تركيبة طيف أجراسه مع المقاربة اللفظيّة حيث أخذ أحد التردّدات المتوافقة مستوى اتساع هام جدّا بالمقارنة مع غيره من التردّدات، وهو ما يُؤشّر أيضا لتغيّر مستوى التنغيم. ظهرت المقاربة اللفظيّة "تَك" متقاربة مع الجرس الأصلي لآلة الطار.أمّا في ما يخصّ تقنية تحريك الصنوج فقد ظهرت بنفس الخصائص الفيزيائيّة للمقاربة اللفظيّة "تش" التي تميّزت بخصائص الضجيج الأبيض[34] (Bruit Blanc) الذي تنشط فيه كلّ التردّدات العشوائيّة للصحون المعدنيّة.

مارست بعض الحضارات القديمة تأويلات لفظيّة للحدث الإيقاعيّ في محاولة للتقرّب من تجليّات التنفيذ الحامل لرمزيّة ذات أهداف تعليميّة بيداغوجيّة أو المحاكي لخطاب لغويّ هدفه التواصل مع الآخر، تعليم وتواصل أساسه الاستعانة بجمل لسانيّة تسعى لمطابقة الخصائص الجرسيّة والتعبيريّة لآلة أو لآلات إيقاعيّة منطلقة من مرجعيتها الثقافيّة.

قدّم الفكر العربي من مشرقه إلى مغربه تصوّرا مُوحّدا لألفاظ صيغت بالإعتماد على الآلة الرئيسيّة في التخت العربيّ وهي آلة "الطار" أو "الرقّ" وقد تميّزت النقرات الأساسيّة بمحاكاة لفظيّة حاولنا تحديدها ثمّ تحليلها رقميّا لمقاربة المنطوق بالجرس المُصدَرِ من الآلة. ظهر شكل الرسوم الطيفيّة للمنطوق مقاربا جدّا لمثيله المنفّذ على آلة طار مشرقيّ بغشاء

[34] DUFLOS , VANHEEGHE, Emmanuel , Philippe, Estimation prédiction: éléments de cours et exercices résolus,Paris, Thecnip, 2000, p.8.

جلديّ، أمّا من ناحية الصوتيات الملفوظة فقد حملت نفسالشكل الحركي للجرس الإيقاعي من مراحل الهجوم والامتداد والأفول (ADSR enveloppe)[35]



رسم توضيحي 1: مراحل المغلّف الصوتي لجرس آلة إيقاعيّة غشائيّة

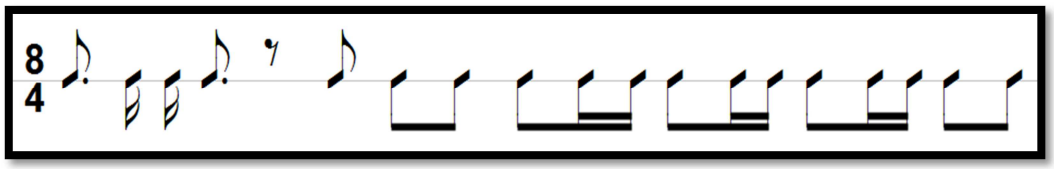
أظهر تفكيك حروف اللفظ الصوتيّ، الذي أُختير لوصف أجراس آلة الطار، الخاصيّة "الانفجارية" لمرحلة هجوم اللّفظ، وقِصَرِ مرحلة الاستقرار، بأن الحرف الثاني المكوّن للّفظ هو حرف بخاصيّة احتكاكيّة، وهي نفس حركيّة أجراس الآلات الإيقاعيّة التي تظهر مراحل هجومها شديدة الحدّة وقصيرة الاستقرار وسريعة الأفول بالمقارنة مع مراحل المغلّف الصوتيّ لاهتزاز الوتر (تكون فيه مرحلتي الاستقرار والأفول هامتين تُمكّن من إدراك النغم وإشباع سمعي تام بفضل مكوّناته التوافقيّة من تردّدات).

في مقارنة للتحاليل الطيفيّة للأجراس الإيقاعيّة ومحاكاتها اللفظيّة (أنظر الجدول عدد4 من هذا المقال) ظهر تقارب كبير بين الأجراس كبير بين المنفّذة بآلة الطار والخيارات اللفظيّة والأجراس ، تقارب يربط بين "رؤى التنظير وواقع التطبيق" في منظومتنا الموسيقيّة العربيّة، والتي يمكن تواجدها في أطر أكثر انحصارا في الموسيقات المحليّة لها من الخصوصيات الأورغانولوجيّة والتعابير اللفظيّة في لهجاتها ما يمكّنها من تقديم صيغ لُغويّة في محاكاتها للتنفيذ الإيقاعي ونستعير في هذا الإطار أحد الأمثلة لدورة إيقاعيّة تُعزف على آلة

[35] TRUSDELL, Cliff, Introducing Reason 4, New Jersey, Wiley, 2008, p.154.

الطبل بتقنية "الدبوس والمطرق" (عصاوين إحداهما رقيق والآخر متين) في المجال الواحي للبلاد التونسيّة نُدرجها باللهجة المحليّة كما يلي:

"طُبْ إطْرَكْ طُبْ اطْرُبَّاكي يامَا اعْمَاكْ اعْمَاكْ اعْمَاكِي" والتي تُترجم عبر التدوين الإيقاعيّ المُبسّط كما يلي:



تدوين موسيقي عدد 7: ترجمة موسيقيّة إيقاعيّة للمقاربة اللفظيّة لأحد إيقاعات الجنوب التونسيّ.

فتحوّلت نقرة "الدم" بالعصى الغليظة إلى " طُبْ " ونقرتا "تاك" متتاليتين إلى "إطْرَكْ". تتبّعت المحاكاة اللفظيّة للنقارات الإيقاعيّة الجانب النوعيّ للآلة والخصوصيّة اللغويّة للفضاء الذي يتعامل مع هذا الأثر الفنّي، وهو ما يُمكنه حمل فرضيّة وجود تنوّع للمحاكاة اللفظيّة للإيقاع في الثقافات المحليّة بالوطن العربي.

إنّ من أهداف دراسة المنظومات الإيقاعيّة هي فهم هذا الحدث في أطره الموسيقيّة كفعل يقسّم الزمن دون أن نعزل هذا الحدث عن مكوّناته النوعيّة التي تُمثّل أسس الهويّة فيه، وهو ما كان بارزا في الخيارات اللفظيّة لوصف الإيقاع عبر الزمن وعبر الفضاء. مقاربة صوتيّة حملت في طيّاتها الخصائص الثقافيّة للمجموعة الممارسة للأثر الفنّي يوازيها وصف كميّ/نوعي للحدث الإيقاعيّ، معلومات لها قدر من الموضوعيّة تجعل من المقاربة اللفظيّة في وصف المنظومات الإيقاعيّة مجالاً مفتوحا لدراسة "الإيقاع" من منظور مجالات علميّة عديدة ومتنوّعة يتداخل فيها علم الموسيقى بعلوم الأنثروبولوجيا والصوتيّات والفيزياء وغيرها من أصناف العلوم الإنسانيّة والصحيحة.

فهرس المراجع

1- VARMA, Sudhir Kumar, *The Art of Playing Tabla*, Lucknow/India, Bhatkhande Collage of Hindustani Music, 1999, 76p..

3- CLAYTON, Martin, "Le mètre et le tāl dans la musique de l'Inde du Nord"", *Cahiers d'ethnomusicologie*, Vol.10, Genéve, Ateliers d'ethnomusicologie, 1997, pp. 169-190.

4- جان جاك روسو، محاولة في أصل اللغات، ترجمة، تحقيق، محمد محجوب، دار الشؤون الثقافية العامة1986 ص71.

5- HAGEL, Stefane, *Ancient Greek Music: A New Technical History*, New York, Cambridge University Press, 2010, 505p..

6- Pacere, Titinga Frédéric, *LE LANGAGE DES TAM-TAMS ET DES MASQUES EN AFRIQUE (BENDROLOGIE), UNE LITTERATURE MECONNUE*, Éditions L'Harmattan, 1993, 342p..

7- BATTESTINI, Simon, *Ecriture et texte: contribution africaine*, Presses de l'Universite Laval, 1997, 477p..

8- GEORGES, Sawadogo, Prolégomènes à une "grammaire" du langage tambouriné : contribution à une théorie de la bendrologie", *Linx*, , n°31, Belgique, Ecritures, 1994, pp. 141-159.

9- MEYER, Julien, *Description typologique et intelligibilité des langages sifflés, approche linguistique et bioacoustique*, 2005, 523p.

10- الحلو، سليم، تاريخ الموسيقى الشرقيّة، بيروت/لبنان، دار مكتبة الحياة، 1961، 322ص..

11- الفرابي، أبي نصر محمد بن محمد بن طرخان، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح ومراجعة غطاس عبد الملك خشبة وتصدير دكتور محمود أحمدالحفني، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967، 1208ص..

13- ERLANGER, Rodolphe, *La musique arabe*,vol. VI, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1959, 644p..

14- ابن سينا، أبي علي الحسين بن عبد الله، جوامع علم الموسيقى(من كتاب الشفاء- الرياضيات)، تحقيق زكريّا يوسف، القاهرة، 1956، ص. 80.

15- الأرموي، صفي الدين، الأدوار في الموسيقى، تحقيق غطاس خشبة، ط1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، 338ص.

16- التويمي، إدريس بن جلّون، مستعملات نوبات الطرب الأندلسي المغربي-شعر-توشيح ازجال-براول. كتّاش الحايك، المغرب، جمعية هواة الموسيقى الأندلسيّة، 338ص..

17- بن عبد الجليل، عبد العزيز، الموسيقا الأندلسيّة المغربيّة: فنون الأداء، ، عالم المعرفة عدد 129، ، الكويت، المجلس الوطني للفنون والآداب، 1978، ص.201.

19- شهاب الدين، محمد بن إسماعيل بن عمر، سفينة الملك ونفيسة الفلك، ، مخطوط، 1867، 387ص..

21- ERLANGER, Rodolphe, *La musique arabe*,vol. VI, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1959, 644p..

23- BATES, Eliot, *Music in Turkey*, New York, Oxford University Press, 2011, 129 p..

24- الخلعي، محمد كامل، كتاب الموسيقى الشرقي، القاهرة، مؤسّسة الهنداوي للتعليم والثقافة، 2011، 443 ص..

25- ERLANGER, Rodolphe, *La musique arabe*,vol. VI, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1959, 644p..

26- VIGREUX, Philippe, *La Derbouka, Technique Fondamentale et Initiation Aux Rythmes Arabes*, Edisud, 1985, 184p..

27- بن حميدة، الأسعد، الإيقاع في الموسيقى التونسيّة بين المفهوم والوظيفة - دراسة تحليليّة مقارنة-، الإيقاع في الموسيقى التونسيّة بين المفهوم والوظيفة - دراسة تحليليّة مقارنة-، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم التراث، الجمهوريّة التونسيّة، 2010-2011، 661ص.

28- المصمودي، محمّد، المنظومة الإيقاعيّة الواحيّة من رصيد الموسيقى ذات التقاليد الشفويّة - واحات الجريد بالبلاد التونسيّة نموذجا-، المنظومة الإيقاعيّة الواحيّة من رصيد الموسيقى ذات التقاليد الشفويّة - واحات الجريد بالبلاد التونسيّة نموذجا-، أطروحة بحث لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم الثقافيّة اختصاص موسيقى وعلوم موسيقيّة، الجمهوريّة التونسيّة، 2012-2013، 498ص.

29- شمس الدين، علي، "اللهجة الإيقاعيّة والرموز الإجتماعيّة: أسلوب "البوسيقة" أنموذجا"، الموسيقى والفنون التونسيّة في مجالها العربي الإسلامي والإفريقي والمتوسّطي، البصمة المغاربيّة، ، تونس/ قابس، المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، 2014، صص92-105.

33- أبو الفتح عثمان، بن جني الموصلي، سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن الهنداوي، بيروت/لبنان، دار الكتب العلمية، 2000، 969.ص.

34- DUFLOS , VANHEEGHE, Emmanuel , Philippe, Estimation prédiction: éléments de cours et exercices résolus,Paris, Thecnip, 2000, 176 p..

35- TRUSDELL, Cliff, Introducing Reason 4, New Jersey, Wiley, 2008, 435p..