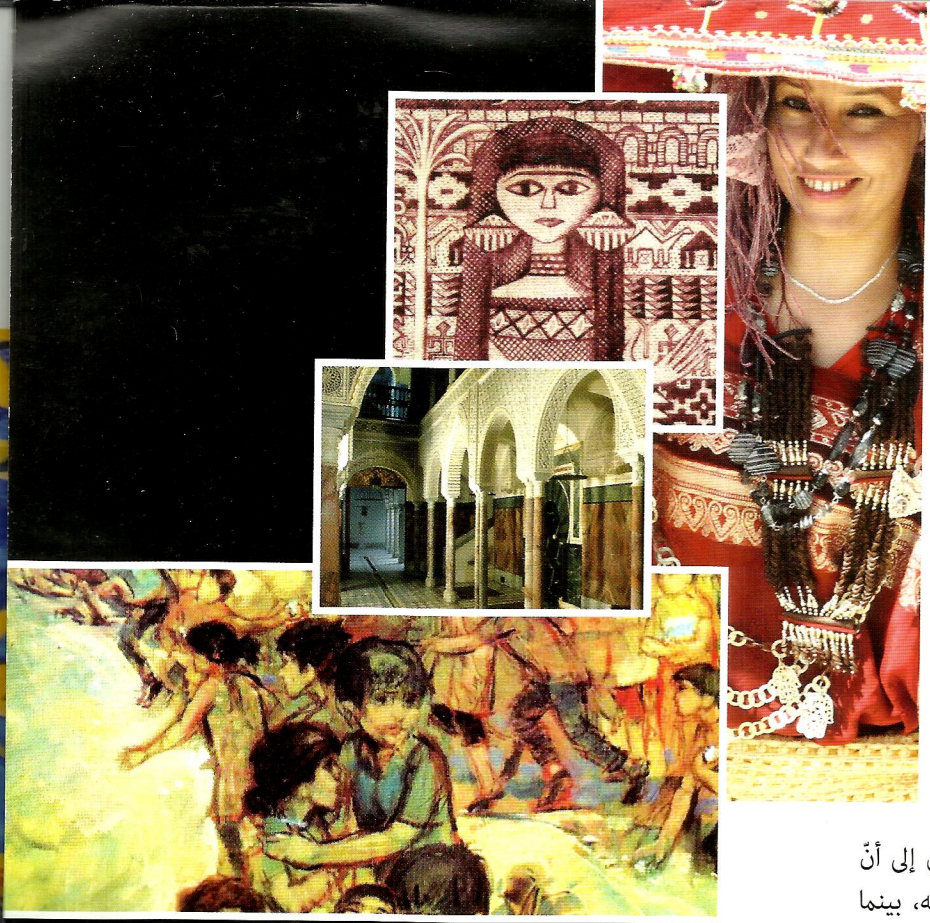
فنون
FOUNOUN
مجلة تصدرها وزارة الثقافة - تو
Culturelle - Ministère de la Culture - Tunisie

الفنّ والذّاكرة
مقاربات من أجل المستقبل

ART & MEMOIRE
Approches et prospections

مقاربات في الفنّ والذاكرة، مقالات، حوارات من تونس حول السّينما والموسيقى والفنون التشكيليّة والمعمار والكوريغرافيا ... بالعربيّة والفرنسيّة

الثلاثيّة الثانية 2014
10
2ème Trimestre 2014



فنون
FOUNOUN

مجلة تصدرها وزارة الثقافة - تونس
Revue Culturelle - Ministère de la Culture - Tunisie

إذا ما رُمنا رسم حدود مفاهيميّة ما بين التّراث والذاكرة، نهتدي إلى أنّ الأوّل هو ما نرثه من "الأب" وهو عنوان الوطن الذي نحيا فيه، بينما الثانية هي صياغة تمثـّليّة له في جهاز الفكر متغلغلة في ضروب القوى الإنتاجيّة وسلوكاتها (العصبيّة والنّفسانيّة...) وليس الفنّ سوى إحدى هذه القوى، سواء على المستوى الفرديّ، حيث للذاكرة مواقع شخصيّة لامغزوّة، أو على المستوى الجماعي، حيث للذاكرة مجال إجتماعيّ مشترك.

وتلعب الذاكرة دور المُحرّر للفنّ من أشكال "الذاكرة المستورَدة" و"المُعلـّبة" و"الالكترونيّة"، التي تأتينا في شكل بضاعة استهلاكيّة تـُكيّف نمط العيش وتوجّهه وفق أقانيم عولميّة. وهي ثقافة نلهف وراءها وتتمظهر لنا في برمجيّات مرقمنة، جاهزة وفي بطاقات الدّيجيتال الذكيّة... مثلما أنّ الفنّ بدوره عامل تحرير للذاكرة من جهة أنّه طاقة خلاّقة ومنتجة للقيمة وطريق إلى التـّمهية الذاتيّة وتأصيل الكيان، بعيدا عن النـّسقيّة...

وما سعينا إليه في هذا العدد ليس أن نقارب الذّاكرة (الفنيّة، القوليّة، الانشائيّة...) من جهة أنّها حنين إلى ماض سعيد وزمن ولّى دون رجعة (وهو معنى هذه النّوستالجيا المتثائبة التي طالما وظفها المبدعون بما هي لهم مصدر إلهام وهي للمنتجين المسوّقين مصدر مال)، بل من جهة أنّها مسار تمثـّليّ مستمرّ وطاقة حيّة قُدّر لها أن تعيش بين تضاعيف الضّمير الاجتماعيّ والتّاريخيّ وفي رحِم المُنجز الابداعيّ، من أجل أن تكون قوّة خلاّقة وحافزا للبناء والتّأسيس. إنّ الذاكرة، في ظلّ هذا الفهم الدّينامي، شرط للهويّة في هذا الحاضر الكبير، تستشرف الآتي دون التّنكّر لأثرها في الماضي. فيما يفشل الفنّ عندما يتشرنق في الذاكرة، يبتزّ مكاسبها، يقتات من رواسبها أو يظلّ أسيرا لها بدعوى أنّه لصيق بحضنها الحنون و"يتحرّك" داخل ثوابتها ! وبعدُ، فمن قيمة أيّ تراث عظيم أن يكون قوّة دافعة وليس قوّة جاذبة إلى الماضي السّعيد. بل ومن قيمة كلّ فنّ إبداعيّ أن يحتمل القدرة على التّجاوز والبناء المتجدّد.

وعديدة هي، في ربوعنا، تلك التّقاليد الفنيّة والحِرفيّة التي كانت على مدى الأحقاب شاهدة على ذاكرة ولاّدة ومخيال إبداعيّ خصب. ومن ذلك

المدير المسؤول مراد الصقلي
وزير الثّقافة

رئيس التّحرير خليل قويعة

رئيس تحرير مساعد فاتح بن عامر

هيئة التّحرير محمود قطاط
الحبيب بيدة
محمد المسعود إدريس
محمد المديوني
كمال بن وناس
فاتن شوبة السخيري
معز سفطة
سعاد الماطوسي
نزار شقرون

فريق التصوير نجيب شوك Mirage
ا لفوتوغرافي پول ڤيار GIIC
محرز الوسلاتي M.C.
قيس المتهمم M.C.
صابر البحري UAPT

متابعة الإخراج الفنّي محمد الحشيشة
تدقيق لغوي عند الطبع فاتح بن عامر

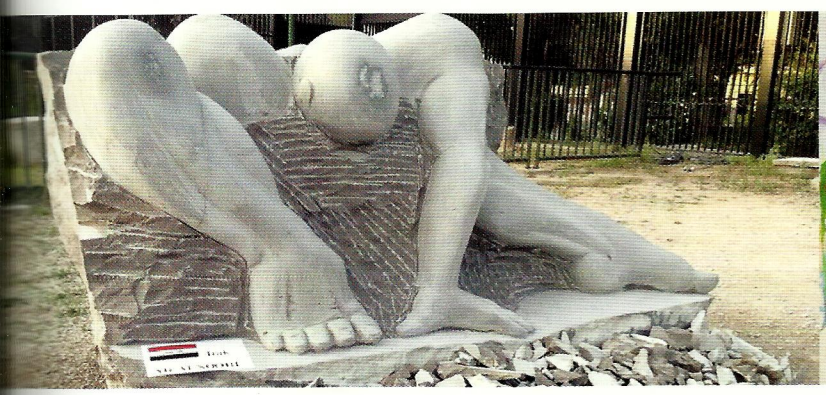
شكر خاص
شكر خاص لكلّ الفنانين التشكيليّين والفوتوغرافيّين
والباحثين الجامعيّين ولكافّة الإداريّين الذين ساعدوا على إنجاز هذا العدد

تصميم و إخراج : شركة ميم للنشر mim éditions
الهاتف : 425 862 216+

طبع : FINZI USINES GRAPHIQUES

تم طبع هذا العدد بمساهمة : المركز الوطني للإتّصال الثقافي
التصرف المالي بعد الطبع : اللجنة الثقافية الوطنية

عنوان المجلّة : المركز الوطني للإتّصال الثقافي
31 نهج سيدي بن عروس- القصبة، تونس.
العنوان الألكتروني : founoun.tunisie@yahoo.fr
الهاتف : 293 566 71 216+



مقاربات

07 | كتابةٌ جديدة لنصّ قديم
شعر محمّد الغزي

9 | في التونسة
أو ورقات في الذاكرة الثقافيّة
لطفي عيسى

26 | قراءة في ذاكرة التّأريخ الموسيقي
نصّان للبارون فرانسوا رودولف ديرلانجي
حول الموسيقى العربيّة والتونسيّة
فراس الطرابلسي

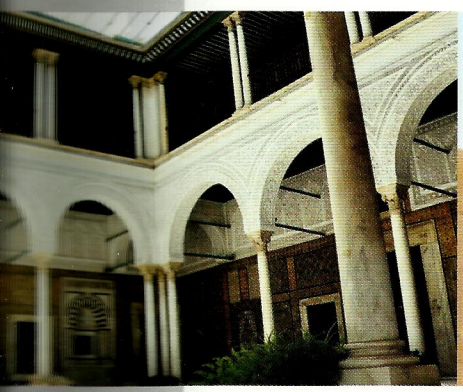
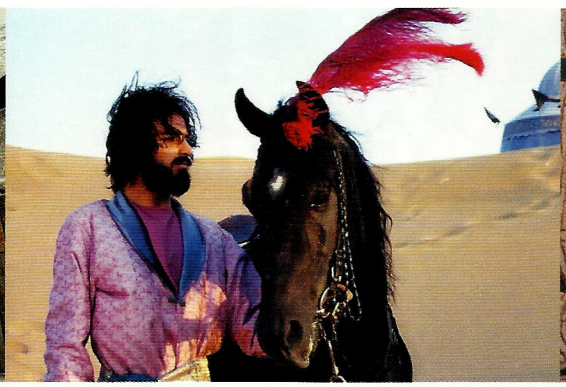
36 | ترابط البصري بالسمعي في
الفنون الإسلامية
منذر مطيبع

ندوة
المجلّة

47 | الفنّ والذّاكرة
بمشاركة : محمّد العايب - كمال بن ونّاس
علي الجربي - محمود قطاط
سفيان العرفاوي - محمّد بن حمودة
محفوظ عبد الجليل - سعاد موسى
محمّد مسعود إدريس - حسن المؤذن
فاتح بن عامر- خليل قويعة

حوار
العدد

65 | حوار مع السّينمائي النّاصرالخمير
الفن بوصفه رفضا للموت
ومقاومة للاندثار
حاوره : كمال بن ونّاس

تجارب
وتفاعلات

73 | ذاكرة اليومي ورهانات الاستعارة البصرية في الممارسة التشكيلية من خلال معرض «أعماق» لعبد الباسط التواتي
طه الليل

مؤلفات
نقدية

81 | الاستراتيجيات التذكارية من خلال الأعمال الفنية في الساحات العمومية بمدينة تونس
ياسين الحلواني

مقاربات

110 | الملتقى الأول للنحت على الحجارة الرخامية بتونس الفضاء الخارجي للمسرح الأثري بقرطاج
إبراهيم العزابي

إضاءات

89 | الذاكـرة و هويّـة المكـان قراءة في المنجز التشكيلي الفلسطيني
علي الحبيب الفريوي

96 | لجنة الدفاع عن المسرح التونسيّ
محمد المديوني

102 | صورة الذاكرة لدى أرنست بينون أرنست
رياض بنالحاج أحمد

106 | من ذاكرة المجلّة الأستاذ توفيق بكّار يكتب : الفنّان محمود السّهيلي سندباد النـور

مؤسّسات

116 | الإستراتيجيّة الثقافيّة للمعهد الوطني للتراث حوار مع الدّكتور عدنان الوحيشي
إعداد حافظ علياني

دار البارون
ديرلانجي، النّجمة
الزّهراء

© دار البارون ديرلانجي، النّجمة الزّهراء

قراءة في ذاكرة التّأريخ الموسيقي

نصّان للبارون فرانسوا رودولف ديرلانجي حول الموسيقى العربيّة والتّونسيّة

فراس الطرابلسي

مقدّمة :

يمكن اعتبار البارون "فرانسوا رودولف ديرلانجي" (1872 - 1932) من بين أبرز المستشرقين المهتمّين بالموسيقى العربية عامّة والتونسية بصفة خاصة. ولقد صدر بإمضائه كتابٌ ضخمٌ في ستة أجزاء، تحت عنوان : (*La musique arabe*) (الموسيقى العربيّة)[1]، وهو يتلخّص كالآتي[2] :

1 - الأجزاء الأربعة الأولى هي ترجمة إلى الفرنسية لعدد من المصادر القديمة في الموسيقى العربية :

- **كتاب الموسيقي الكبير**، للفارابي (260 - 339 هـ / 872 - 950 م) ؛

- "رسالة في الموسيقى" من **كتاب الشفاء**، لابن سينا (370 - 428 هـ / 989 - 1037 م) ؛

- **الرسالة الشرفية**، لصفي الدين الأرموي (613 - 693 هـ / 1216 - 1293 م) ؛

- **شرح مولانا مبارك شاه** (لكتاب الأدوار لصفي الدين الأرموي)، وهو ينسب إلى علي الجرجاني (740 - 816 هـ / 1339 - 1413 م) ؛

- **كتاب لمجهول**، مُهدى إلى السلطان العصملي محمد الثاني (855 - 886 هـ / 1451 - 1481 م) ؛

- **الرسالة الفتحية**، لعبد الحميد اللاذقي (تـ سنة 901 هـ / 1495 م)

2 - أما الجزءان المتبقيان فهما محاولة لتقنين القواعد المتداولة في الموسيقى العربية المعاصرة (الجزء الخامس : "السلم العام للأصوات والنظام المقامي" ؛ الجزء السادس : "النظام الإيقاعي وأشكال التلحين").

كما صدر بإمضاء ديرلانجي[3]، بعض المقالات تضمنت حيّزا هامّا للحديث عن المسألة النّظاميّة، أي عن الموسيقى في إطارها العلمي. كما تطرّقت

البارون ديرلانجي

1 - D'ERLANGER, Rodolphe, la musique arabe, 6t. Paris, librairie orientaliste Paul Geuthner, co-edition .avec l'institut du monde arabe, 2001,426p.

2 - راجع قطاط، محمود : ‹› تونس والمؤتمر الأول للموسيقى العربية [القاهرة 1350 هـ / 1930 م]›››، دائرة المعارف التونسية، الكراس عدد 3، بيت الحكمة – قرطاج، تونس، 1992، ص 122 - 142.

3 - لمجمل العناوين، راجع قطاط، محمود :
Guettat, Mahmoud : Musiques du monde arabo-musulman (Guide bibliographique et discographique / Approche analytique et critique), Paris – Dâr al-Uns, 2004, p.217-220.

جانب متحفي للآلات الموسيقيّة بدار البارون ديرلانجي

بصفة خاصّة إلى الموسيقى بتونس ومختلف الممارسات المرتبطة بها، ساردا وناقدا.

وممّا لا مجال لإخفائه، أن جلّ أعمال "البارون رودولف ديرلنجي" كانت تُنجز في إطار خليّة من الباحثين والمترجمين والموسيقيين التونسيين والمشارقة والمستشرقين، الذين سهروا على إنجاز جل هذه الأعمال الخاصة بالموسيقى العربية، ويكفي في هذا الصدد أن نعود لما كتبه الباحث التونسي "محمود قطاط" عندما قال :

"انطلق البارون إلى عمله الضّخم من تجميع ودراسة وترجمة في قصره الرائع بسيدي بوسعيد، هذا الإطار الذي سهّل إتمام هذا الإنجاز، باعتبار ما يتوفّر من مادة توثقية غنية وقيمة، ومجموعة الموسيقيين المتميزين وعلماء الموسيقى ومشاهير المستشرقين. ونذكر من بين معاونيه : التونسي عبد العزيز البكوش وسعيد الخلصي[4] (منذ عام *1915*)، المنوبي السنوسي[5] (حوالي عام *1920*) المسؤول عن الترجمة العربية والفرنسية (وكذلك اللبناني اسكندر شلفون)، و البارون كارا دي فو في مستوى المراجعة، وحسن حسني عبد الوهاب في مجال التاريخ ، والسيد *(Poinssot)* / مدير الآثار في تونس) للقراءة النقدية للنصوص، وهنري جورج فارمر في ما يهم المسائل الموزيكولوجية. أما بالنسبة إلى المقاربات العملية والنظرية الواردة في المجلدين الأخيرين (الخامس والسادس)، فإنه قد اعتنى بها موسقيون كبار، وهم أحمد الوافي و محمد غانم وخميّس الترنان من تونس، اسكندر شلفون من لبنان، وخاصة علي درويش السوري الحلبي[6].

4 - كتب عنه الصادق الزمرلي ما يلي في كتابه أعلام تونسيون : «(...) وبدأت ترد عليه الطلبات من كل الجهات بوصفه مترجما وكاتبا وقَبِل في آخر الأمر العمل مع البارون ديرلانجي الذي كان آنذاك بصدد جمع وترتيب الوثائق اللازمة لتأليف كتابه الضخم»تاريخ الموسيقى العربية» وساعده على إنجاز ذلك العمل الشاق والدقيق إلى حدّ بعيد»
راجع: الزمرلي، الصادق، أعلام تونسيون، بيروت، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، تقديم وتعريب حمادي الساحلي، 1986، ص 308.

5 - هو ممّن لازم البارون رودولف ديرلانجي، وأشرف على ترجمة ونشر الأجزاء الأخيرة من كتابه «الموسيقى العربية». وهو خلافا لمن هم في فريق العمل، له كتابات مختلفة في الموسيقى لعلّ أهمّا ما نشره في مجلة الفكر التونسية (العدد 05 و06/سنة 1964) تحت عنوان: «تكوين الجموع في الموسيقى العربية»، وهو ما يدلّ أنّ للمنوبي السنوسي شأن كبير في ترتيب الكتاب الضخم للبارون ديرلانجي.

6 - Guettat, Mahmoud, op. cit., p.217-218, مترجم عن النص الأصلي التالي بقلم الباحث محمود قطاط:
Il se lance alors dans une œuvre monumentale de compilation, d'étude et de traduction. La réalisation de cette œuvre est facilitée par un cadre travail fabuleux (la magnifique villa de Sidi Bousaïd), une riche et précieuse documentation, une pléiade de musiciens remarquables, de musicologues et d'orientalistes réputés. Parmi ses collaborateurs : les tunisiens 'Abd al-'Aziz al-Bakkûsh et Sa'îd al-Khalsî (dès 1915), Mannûbî al-Snoussi (vers 1920) en chargent de la traduction arabe-français (et aussi le libanais Iskandar Shalfûn), le baron Carra de Vaux de la révision, H. H. 'Abd al-Wahhâb de l'histoire, M. Poinssot (Directeur des Antiquité à Tunis) de la lecture critique des textes, et Farmer de l'aspect musicologique. Quant à l'approche pratique et théorique des deux derniers volumes, elle est laissée à de grands musiciens, les tunisiens Ahmad al-Wâfî, Mohammad Ghânim,

وكما أشار محمود قطاط، فإننا نجد تأكيدا لهذه الحقيقة في تنبيه الجزء الأول، وخاصة في مقدّمة الجزء الخامس من كتاب "الموسيقى العربية" الذي أشرنا إليه، حيث نقرأ : "جمع المادة اللازمة لتأليف الفصول القادمة (ويعني الجزء الخامس والسادس من الكتاب)، يعتمد أساسا على مساهمة موسيقيين يمثل كل منهما حسب رأينا، إحدى المدرستين الأساسيتين في موسيقى المشرق العربي، هما: الشيخ علي درويش والأستاذ اسكندر شلفون. الأول يشغل منصب عازف ناي في التكية المولوية بحلب، المدينة التي اشتهرت في العالم العربي بفضل دراية موسيقييها ؛ ولقد أوفدته إلينا الحكومة المصرية سنة *1931* عندما كلفتنا بتنظيم مؤتمر الموسيقى العربية الذي انعقد بالقاهرة سنة *1932*... أما الثاني فهو يدير بالقاهرة مجلة موسيقية ومعهد خاص للموسيقى العربية. غزارة علم الشيخ علي ومنهجية الأستاذ شلفون المطلع على الطرق التحليلية الخاصة بالمنظرين العرب القدامى، سمحت لنا أن نقدم إلى مؤتمر القاهرة مدونة مدعمة بشرح لجميع المقامات والإيقاعات التي لا تزال متداولة في أهم البلدان العربية. لقد صدر النص العربي لهذا العمل في كتاب أعمال المؤتمر، أما النص الفرنسي، فلقد قبلت الحكومة المصرية إعطائنا أولوية نشره. فكل مقام وكل إيقاع مثبت في المدونة تمت مراجعته ودراسته من قبل لجنة من المختصين ترأسها رؤوف يكتا أستاذ بمعهد استانبول ومؤلف دراسة في الموسيقى التركية صدرت بموسوعة لافينياك. كانت اللجنة مكونة من أبرز موسيقيي القاهرة، من بينهم مصطفى رضا مدير المعهد الملكي للموسيقى العربية. هذا يشكل ضمانا جديا لصحة توثيقنا ومصداقيته؛ وقد جاءت لتعزز الاحتياط الذي اتخذناه من جانبنا عند طلبنا من الشيخ علي ليدون لنا بالنوطة الغربية لحنا قديما وتقسيم لتعزيز كل تركيبة مقامية وإيقاعية. لقد قبلت الحكومة المصرية السماح لنا بنشر هذه الوثائق التي سوف تشكل توضيحا حيا للفصول القادمة. أمّا بالنسبة لدراسة طبوع وإيقاعات التقاليد "الاسبانية العربية"، فقد حظينا في البداية بتعاون العلامة التونسي الشيخ أحمد الوافي، ثم مساعدة الشيخ خميس ترنان (أستاذ بالمعهد الرشيدي)."[7]

وهو ما يدعونا إلى ضرورة التّأكيد بأنّ كتاب "الموسقى العربية" للبارون ديرلانجي لم ينجز بمجهود استشراقي فردي وإنّما هو ثمرة عمل جماعي كبير ساهم فيه التونسيون بقسط هام في مستوى التّأريخ للممارسات الموسيقية التقليدية والشعبية قراءة وتوثيقا وترجمة، وهو ما يغفل عن ذكره الباحثون أحيانا عندما يتحدّثون عن قيمة كتاب البارون ديرلانجي، فبقدر ما كان هذا البارون راعيا بماله وفكره للمشروع، ساهم التونسيون والعرب وعدد من المستشرقين في صياغة محتواه وفي السهر على نشره.

بعد هذه المقدّمة التمهيدية المطوّلة، والتي كان من الضروري التركيز عليها حتى نخرج

Khmayyis Tarnân, le libanais Iskandar Shalfûn et, plus particulièrement le syrien ʿAlî Darwîsh.

7 - راجع النص الأصلي في مقدمة الجزء الخامس، طبعة 2001، ص XIII-XV

La musique arabe, 6 t., Paris, P. Geuthner, 1930 - 1959 ; mlle éd. Paris, P.Geuthner, 2001

بالمقال عمّا يتم اجتراره في أغلب الدراسات حول "البارون ديرلانجي"، ننتقل إلى دراسة ما جاء في ذاكرة التّأريخ الموسيقي التونسي خاصّة من خلال طُرح في إحدى مقالات هذا المستشرق[8] حول الموسيقى بالبلاد التونسية، مع الاستئناس بما جاء في نفس السياق في الجزء الخامس من كتاب "الموسيقى العربية" المذكور.

1 - حول النظام الموسيقي العربي الحديث :

لقد أُثير في المقالة المشار إليها إشكاليّة النظام الموسيقي العربي ونظيره الغربي ومدى تأقلم المستمع العربي مع الموسيقى الأوروبية، وكذلك المستمع الأوروبي مع الموسيقى العربية، وقد ورد أنّ : "للعرب نظامان موسيقيّان" :

- الأوّل وليد الحضارة الآسيويّة

- الثاني هو الخاصّ بحضارة الفراعنة

أمّا الجهة الشرقيّة من العالم العربي فقد اعتمدت النظام الأوّل وعملت الجهة الغربيّة في المقابل بالنظام الثاني، الذي يقول عنه انّه الأقرب إلى النظام الموسيقي الغربي وقد يقدر الأوروبي على تنفيذه رغم بعض الفروقات."

ومن خلال هذه الفكرة يفسّر سبب عجز السلم الموسيقي الغربي عن الأداء السليم للموسيقى الشرقيّة التي هي آسيويّة في نظامها وسلمها الموسيقي و تقف الآلات الثابتة الأوروبية وقفة باهتة أمام خصوصيّاته الـمُعقّدة ودرجاته غير الثابتة. وبقطع النظر عن صحّة المعلومات حول أصول سلالم الموسيقى العربية، التي قد تعتريها

RODOLPHE D'ERLANGER

AU SUJET

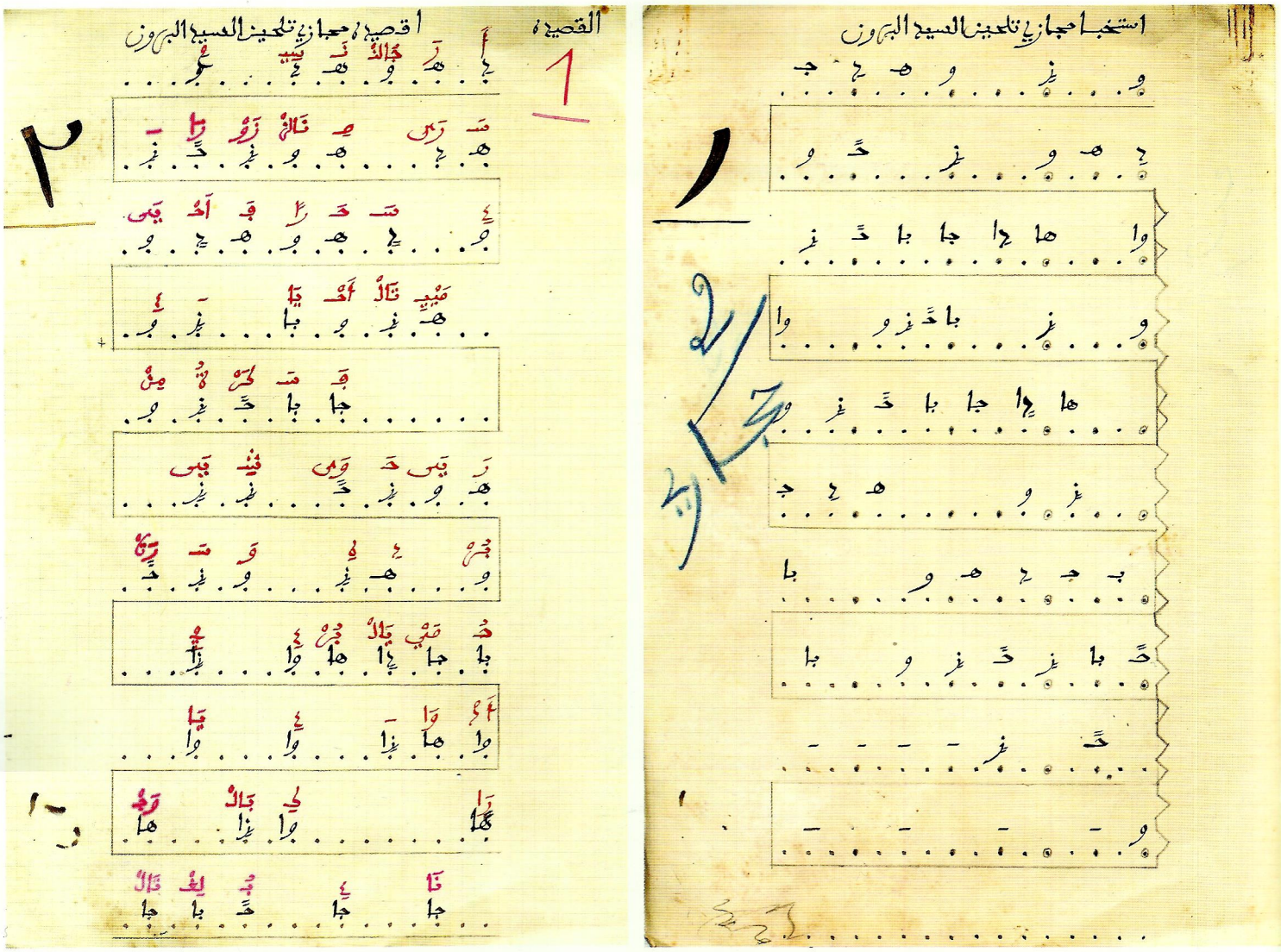
LA MUSIQUE ARABE

EN TUNISIE

TUNIS

الصفحة الأولى من مقال البارون ديرلانجي المعتمد في هذا المقال

8 - D'ERLANGER, Rodolphe, "Au sujet de la musique arabe en Tunisie", Revue Tunisienne, organe de l'institut de Carthage, société anonyme de l'imprimerie rapide de Tunis, 1917, p3-7.

ملاحظة : نعتمد ترتيب الصفحات الواردة بالمقال الذي تحصلنا عليه من أرشيف البارون ديرلانجي بقصر النجمة الزهراء بسيدي أبي سعيد والحامل للرموز التالية (Bar.5.1.P1-6).

من وثائق دار البارون

في الحقيقة بعض المغالطات، فإنّ الأهمّ من ذلك هو الاعتراف الجليّ بعجز السلّم الموسيقي الأوروبي باحتواء كلّ خصائص الموسيقى العربيّة. "ويضيف" :

"إنّ عزف أو تنفيذ الموسيقى العربية بتوظيف سلمنا الموسيقي الأوروبي يكون مقرفا وذلك بالضبط كأن نعزف النغمات الغربيّة بتحوير التوافقات في غير مكانها، فإنّ ذلك يؤلم الأذن كثيرًا"[9].

ولقد تمّ التوسّع في مسألة السلّم الموسيقي العربي الحديث (من ميخائيل مشاقّة إلى مؤتمر القاهرة الأوّل لسنة 1932) في الجزء الخامس من كتاب (*La musique arabe*) الذي خُصّص لهذه المسألة وأُتبع برسوم دقيقة، كما أُفرد جانب منه لمقامية الموسيقى المغاربية التي سميت بـ الإسبانيّة-العربية (*hispano-arabe*)[10] - وهو ما يهمّنا في إطار هذا المقال- إذ ورد تصوير ونقد وضعيّة السلّم العربي مشرقا ومغربا في كثير من الفقرات، مع اعتماد منهج المقارنة بين النظام الاصطلاحي المشرقي والمغربي وقَدْرِ استغلال كلّ منهما القواعد المقاميّة. وباعتبار ضخامة المجلّد الخامس (الذي يمكن أن نضيف له المجلّد السادس كذلك نظرا لامتداد العمل فيهما على الطّرح المقامي في الموسيقى العربيّة الحديثة) بما احتواه من تفصيلات في قضيّة السلّم والمقامات لا مجال لذكرها هنا، فإنّنا نكتفي برصد بعض الآراء والتساؤلات التي وردت حول المسألة النظاميّة والمقاميّة في ظلّ تضارب التّحليلات والتفسيرات، بما يبرهن على إتباع منهج تأريخي قائم على النّقد لا على العرض فقط، وذلك من خلال النقاط التالية :

- أنّ الموسيقى العربيّة تعيش على التقاليد الشفاهيّة، تُتناقل من جيل إلى آخر. وعلى اعتبارها جملة من الممارسات العمليّة، فإنّ التقاليد الشفاهيّة لم تؤسّس قطّ لمؤلفات حديثة تدرّس من خلالها تاريخ الأنظمة الموسيقية. وبرغم ترعرع الموسيقى العربيّة في مناخ فكريّ يعتبر الموسيقى عنصرا أساسيّا في ثقافته، فإنّ كل ما كتب عن الموسيقى في الفترة الذهبيّة للحضارة العربيّة الإسلاميّة بدا وكأنه مركّب بطريقة تعسّفيّة من مكوّنات الفكر الموسيقي الإغريقي ومذاهبه، ولم يكن في المقابل ينطلق أساسا من الموسيقى العمليّة التي تنمو مع فئات الموسيقيين بمختلف منابع ممارساتهم الموسيقية، لكي يقع من خلالها استنباط النظريّات الموسيقيّة والقواعد والرموز. وهو ما خلق جيلا من الموسيقيين على عهدنا الحالي تنقصهم المعرفة العلمية لنظام المصطلحات التقنيّة الخاصّة بالموسيقى العربيّة التي درج النظريّون العرب على استعمالها منذ القرون الوسطى.[11]

9 - ERLANGER (R. D›), op.cit, p3 :«vouloir jouer de la musique arabe en nous servant de notre échelle, ce serait aussi odieux que de faire entendre de la musique européenne en modifiant l'accord de nos instruments : notre oreille en souffrirait cruellement»

10 - La musique arabe, Tome V, p.334.

11 - D'ERLANGER, Rodolphe, la musique arabe,op. cit, p.X(introduction)

محمّد سعيد الخلصي

. التساؤل عن مدى نجاح النظريين العرب القدامى في إيصال صورة عن ملامح الممارسة الموسيقيّة العربيّة، وهم الذين عجزوا عن خلق قواعد ورموز موسيقيّة تفسّر حقيقة وكنه الموسيقى العربيّة.[12]

. الاعتقاد في ما يخصّ الموسيقى المغاربيّة (خاصّة بتونس والمغرب)، أنّها لا تتركّز على قواعد مقاميّة صارمة على غرار ما نجده في المشرق العربي، بل إنّ الموسيقيين في شمال إفريقيا لا يرتكزون على نظام اصطلاحي وتقنيّ غنيّ صارم. وقليل منهم من يملك أوصاف السلّم الموسيقي وقيمة درجاته، وحتّى إن وجدت من له معرفة بذلك فهو لا يقدّم صورة جليّة عن التنوّع في قيمة الدّرجات المعتاد في السلّم العربي عموما بل هو يعتمد على السلّم الدياتوني (ما يسمّيه بـ*l'octave type*) المتكوّن من سبع درجات ممّا جعل التّنوّع في قيمة الدّرجات مغيّبا من حيث الوصف والتفسير[13]. ونقدّم في ما يلي نموذج سلم مقام رصد الذيل مثالا من

12 - Id. Introduction, p. XI

في الحقيقة تجدر مناقشة هذا الحكم التعسّفي من طرف البارون ديرلانجي على المنظرين العرب في ما يخصّ قدرتهم على إنشاء نظام رموز كتابة موسيقية يفسّر كنه الموسيقى العربية، ولا يسعنا هنا إلاّ ذكر ما توصّل إليه على الأقلّ كلّ من «الكندي» و«الأرموي» في موضوع الكتابة الموسيقية من خلال تركيز منهج تدوين يستعمل الحروف الأبجدية ظلّ مستعملا في تونس مثلا إلى حدود إنشاء المدرسة الحربية بباردو، بل إلى فترة مجيء البارون ديرلانجي إلى هذه البلاد. فلقد عثرنا في أرشيف هذا الرجل ما يدلّ على تناقضه: إذ كيف له أن ينكر حقيقة قدرة المنظرين العرب على إنشاء نظام تدوين يعبّر عن عمق الموسيقى العربية وهو الذي يملك بإمضائه ألحانا لقصائد مكتوبة بالترقيم الموسيقي العربي القديم مثل: قصيدة «هيّا انهضوا وتداركوا الموسيقى» وقصائد أخرى في مقام الكردي والنواثر والصبا(عد لملف البارون ديرلانجي/ الملف الألكتروني/وثائق قصر البارون ديرلانجي) ألا يدلّ ذلك مرّة أخرى على أنّ أغلب ما ينسب للبارون هو في الحقيقة لغيره من الموسقيين التونسيين ؟

13 - La musique arabe, t. V, p. 338.

جملة المقامات التي تمّ رسم سلالمها تبعا لتعاليم أحمد الوافي (1850 - 1921) وخميّس الترنان (1894 - 1964) *Rasdu-dh-Dhil Tonique* [14] ما يتبيّن من هذا النموذج، أنّ مقام (طبع) "رصد الذيل" كما ورد يعتمد على التجزئة المعدلة لقيم السلم الموسيقي ولا مجال فيه لمراعاة القيم غير الثابتة في السلّم الموسيقي العربي عموما. ولقد كانت الأرقام في كلّ مرّة تؤكّد ذلك من خلال الأبعاد وأنصاف الأبعاد وربع البعد وثلاثة أرباع البعد، الخ.

وبالإضافة إلى الجانب السلّمي والمقامي في الموسيقى التونسيّة، تم الاهتمام كذلك انطلاقا من نفس المنهج، بوضعيّة الموسيقى العربيّة في تونس داخل مختلف الأطر التي يمكن أن تلتصق بالممارسة الموسيقية بين أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين الميلاديّين، في عرض حقائق عن الواقع الموسيقي بتونس والعمل على نقدها واقتراح مجموعة من الحلول كلما يتطلب السياق ذلك.

2 - الموسيقى العربية بتونس بين أواخر القرن التاسع عشر وقرن العشرين

لقد تم تناول الموسيقى العربية بتونس وطرحها في إطار التّأثيرات السياسية والاقتصادية والثقافية الاجتماعية، حيث جاء : "لقد صُدمت تونس وهي في حالة سبات بعاصفة الاستعمار الأوروبي، وأصابتها بهتة كاملة. وسيكون أمامها أن تخطو بعض الخطوات المترنّحة (المتعثّرة) قبل استرجاع توازنها من جديد"[15]

كما وُصف نشاط الحياة الموسيقيّة بالبلاد التونسيّة في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، انطلاقا من مختلف شرائحه الاجتماعية، وسط الإطار الحضري، وذلك من خلال :

الإطار الأوّل : الزوايا

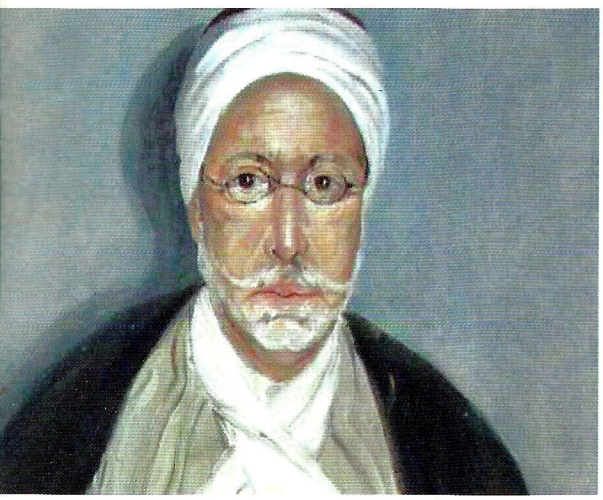
"تلعب الزاوية دور معهد الموسيقى حيث درّست أصول الموسيقى التقليديّة ولازالت إلى اليوم"[16] (بدايات القرن العشرين) فخلافا عمّا هو سائد، فإنّ الزّوايا في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي وبدايات القرن العشرين لا تقتصر وظائفها على الجوانب الطّرقيّة والعقائديّة والإنسانيّة الأخلاقيّة، من إيواء للفقراء وإغاثتهم والتّأمّل وأخذ العبر فقط، بل هي مكان تكون بعض أركانه مدرسة لإنشاء المبدعين في لقاء مفيد بين الشيخ والصّغار بمختلف شرائحهم الاجتماعية. و هي كذلك ملجأ لكلّ من يرغب في تنظيم حفل عائليّ ناجح (خطبة/ختان/عرس)، فمنها يتمّ جلب المنشدين والعازفين، وهم أبناء الطّريقة. وتمثّل الموسيقى وسط الزاوية كذلك وسيلة الشباب للاستفادة وللترفيه والمتعة معًا [17].

الإطار الثاني : خارج الزوايا

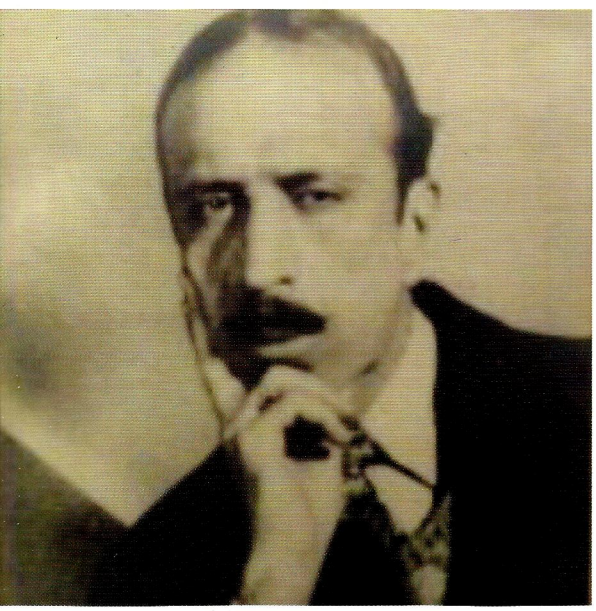
"إذا كان العضو من الطريقة(في الزاوية)[18] غير ميسور الحال ولديه تكوين موسيقي جيّد يمكن أن يدعّم موارده بمنحة خاصّة تُصرف إليه ليضيفها لموارده التي يتحصّل عليها من عمله إذا ما شارك في إحياء إحدى الحفلات الخاصّة"[19]، فالموسيقى في بدايات القرن العشرين في تونس حسب ما ورد هي مصدر للكسب الإضافي إذا كان أحد أعضاء الطريقة غير ميسور الحال، وذلك من خلال المنحة الماليّة التي يمكن أن يجنيها منشد أو عازف في أحد الحفلات الخاصّة أو العامّة. ويمكن له كذلك أن يمتهن الموسيقى إذا كان شغوفا بها وذلك على أن ينضبط في حضور التمارين مع أعضاء الفرقة ليضمن مكانه بها ولا يقع الاستغناء عليه.[20]

الإطار الثالث : المقاهي

"المكان المخصّص للتمارين بالنسبة للموسيقيين المحترفين"[21]، حيث ذكر أنّ : "ديار هؤلاء المحترفين في الحقيقة صغيرة ولا يمكنها استيعاب كلّ أعضاء الفرقة الموسيقيّة لذلك كانت المواعيد تُحدّد بأحد



الشيخ أحمد الوافي



البارون فرانسوا رودولف ديرلانجي

المنوبي السنوسي صحبة الرئيس الأسبق الحبيب بورقيبة والوزير الشاذلي القليبي والموسيقار صالح المهدي

14 - Id. , p. 350.

15 - « *La Tunisie assoupie a reçu le choc de notre tourbillon, elle en fut tout étourdie et fera encore quelques pas chancelants avant de reprendre son équilibre* » ERLANGER (R. D'), *op.cit, p4*

16 - « *La Zaouia jouant le rôle de conservatoire, c'est la ou on enseignait et ou on enseigne encore la musique classique* » ERLANGER (R. D'), *ibid, p4*

17 - *ERLANGER (R. D'), op.cit, p5*

18 - إضافة يفرضها السّياق.

19 - *«Si le membre de la confrérie n'a que de modique ressources et s'il est assez avancé dans ses études musicales, il ajoutera au salaire que lui procura son métier le cachet qui lui sera payé s'il va se faire entendre dans une soirée a l'occasion d'une faite de famille »*

20 - *ERLANGER (R. D'), ibid, p5*

21 - *«Le café maure servait de salle de répétition aux musiciens professionnels» ERLANGER (R. D'), ibid, p4*

المقاهي، ممّا مكّن روّاد المقاهي وسكّان المنطقة من فرصة التمتّع بسماع الموسيقى بصفة غير مبرمجة"[22]

الإطار الرّابع : الحدائق العامّة والخاصّة

. الحدائق العامّة : "مكان لقاء العازفين والموسيقيين الهوّاة"[23]

. الحدائق الخاصّة : يجد المغنّي أو العازف نفسه أحيانا : " مدعوّا من طرف أحد الأشخاص في إحدى الحدائق الخاصّة بالمدينة أو في الريف أين يجد فنانين آخرين مثله، فيمضي اليوم في ظلّ مخبئ معبّق بعطر الأزهار في إسماع سمفونيّاته الممتعة التي أطربت ووشّحت بغداد وغرناطة لبعض المحضوضين.

وعند قدوم الليل-وإذا تمادى الحفل، ينتقل المدعوّون والعازفون إلى قاعة سواءً كان ذلك بأحد منازل المدينة أو بأحد قصور الغابة أين يجدون موائد فاخرة بالغلال، ويتواصل الحفل، ممّا يضفي الفرح على النساء اللواتي يشاهدن الحفل من وراء الستائر ويتمتّعن بجودة العزف والغناء"[24]

الإطار الخامس : قصور الأغنياء والأمراء و الوجهاء

ذُكر في هذا الإطار أنّ الموسيقى في القصر تمثّل لفئة الوجهاء والأمراء اللحظة ذات الأهمّيّة المطلقة على امتداد اليوم، إذ ينتظرونها ليلا بفارغ الصبر، لذلك هي بالنسبة إليهم تُمارس بضوابط معيّنة في اللباس وفي خلق مناخ مناسب للسّمع وفي المكان المخصّص للعزف أو الغناء. هذا علاوة على أنّهم عنصر فعّال في الممارسة الموسيقيّة بالقصر ولو بمساهمة ضئيلة بالعزف على آلة العود.[25]

بناءً على ذلك يمكن أن نختصر هذا الإطار في النقاط التالية :

- وجود قاعة عرض وفرقة خاصّة
- مشاركة صاحب القصر في العزف والغناء
- الموسيقى تنظّم القصر ومن يحيطون به
- الموسيقى وسيلة لنسيان مشاغل اليوم

نستنتج إذا من خلال مختلف هذه الأطر المكانيّة التي تحتضن الممارسة الموسيقيّة في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات قرن العشرين الميلاديّين بتونس أنّ ما تم ذكره في شأن هذه الممارسة بالبلاد التّونسيّة كان قريبا جدّا من دراسة ميدانيّة تعمل على كشف مختلف الأطر التي يتواجد بها الحدث الموسيقي في أشكاله المتعدّدة.

من جهة أخرى - وفي صلب إشكاليّة هذا المبحث- يتبيّن لنا أنّ الدراسات المشار إليها لا تؤرّخ باعتماد تركّز الدّول وانهيارها بتونس عبر التاريخ بل انطلاقا من الواقع، فيتم وصفه ثم نقده، شرح الواقع لمعرفة الماضي، الدراسة بهدف الفهم، ملاحظة الموجود للوقوف على مسبباته، وهو أسلوب تحليلي علمي مستقى من موضوعيّة العلوم الحديثة كالأثنولوجيا والأنتروبولوجيا الموسيقيّة، قد لا تكون نتائجه حتميّة ولكنّه يعتمد على القراءة والفهم.

ورغم أنّ الدراسات المعتمدة هنا لم تخض في المسألة الموسيقيّة عند الفئات الريفيّة أو القرويّة-كما تم نعتها-إلاّ عند بعض الإشارات التي يتطلّبها منهج الخطاب، فإنّه يُعترف لها بشيء مهمّ :

"هي مازالت حيّة ولم تمسسها تغيّرات واضطرابات وتُتَداول عبر العصور إلى اليوم"[26].

خاتمة

بقطع النظر عن قدر الموضوعيّة أو الذاتيّة التي يمكن أن نستشفها من خلال اطلاعنا على هذه الدراسات خاصة المقالة الصادرة سنة 1917، أو الأهداف المنشودة من وصف مظاهر الموسيقى العربيّة بتونس ونقدها، وسواءً كان ذلك شغفًا بها أو إبرازا لأهمية الذاكرة الجماعية أو خدمة لمصالح دارسي الثقافة العربية الإسلاميّة من الأوروبيين، فإنّه ينبغي التذكير دائما بأنّ البارون ديرلانجي لم يكن ليحقّق مشروع كتاب "الموسيقى العربية" ولا ما حُرّر بإسمه من المقالات لولا مجهودات المترجمين والمثقفين والباحثين التونسيين اللذين تفرّغوا لإنجاز ما قد أنجزوه. وأكبر دليل على ما نؤكّده في هذه الصفحات هو ما عثرنا عليه في وثائق قصر البارون ديرلانجي من قطع غنائية وآلية في قوالب عربية من تأليف وألحان "البارون ديرلانجي"، وهو أمر مستبعد جدّا، بل ومستحيل إذا قارنّا عمر الرّجل بالفترة التي قضّاها من حياته في تونس، إذ لا تكفي السينون العديدة أحيانا من أن تجعل مختصّا في

22 - *«La maison de ces professionnels est de dimensions modestes et ne pourrait recevoir la troupe, aussi est-ce dans un café que se donnait le rendez-vous, écouter de la bonne musique étant une aubaine pour les habitués de l'endroit» ERLANGER (R. D'), ibid, p5*

23 - *«Les jardins étaient le lieu de réunion des instrumentistes et chanteurs amateurs» ERLANGER (R. D'), ibid, p4*

24 - *«Ce chanteur, cet instrumentiste se verra invité par l'un ou par l'autre soit a une réunion dans un jardin privée de la ville ou de la campagne ou il trouvera d'autres artistes comme lui, et la journée s'écoulera, a l'ombre d'un kiosque embaumé par le parfum des fleurs, a faire entendre a quelques privilégiés ces symphonies délicieuses qui ont charmé soit Bagdad, soit Grenade. La nuit venue, si le concert se prolonge, convives et musiciens trouveront dans une des salles, soit de la maison de ville, soit du château du campagne, des tables basses couvertes de friandises, et la symphonie se poursuivra a la joie des dames qui, dissimulées derrière des grillages, pourront, elles aussi, gouter les harmonies de l'orchestre ou les voix mélodieuses des chanteurs» ERLANGER (R. D'), op.cit, p5-6*

25 - *ERLANGER (R. D'), ibid, p6.*

26 - *«Nous ne dirons que peu de chose des musique pastorale et villageoise, elles sont encore vivantes, rien n'a su les troubler, elles se perpétuent a travers les siècles» ERLANGER (R. D'), op.cit, p4.*

الموسيقى العربية قادرا على تلحين نوبة في طبع "الصيكة"، فكيف إذا تعلق الأمر بمستشرق لا يدرك جيّدا في الموسيقى العربية تاريخ نظامها السلمي والكتابة الموسيقية العربية ؟[27]

أمّا أنه من المفيد إتّباع المنهج التّأريخي لتلك الدراسات وهو القائم على الوصف والنّقد، أي وصف الواقع الموسيقي ونقده بوضع الموسيقى في إطار مختلف سياقات الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية والنفسية والذوقيّة. ومنه الاعتناء بالجانب الأهمّ في الموسيقى وهو دراسة دورها الفعال في تأثيث جلّ اللقاءات والمناسبات الاجتماعية بمختلف أطرها وليس استغلالها سلبا بالإطناب في إبراز وظيفتها الترفيهيّة أو لتحقيق أيديولوجيات معيّنة.

ويبدو أنّه، على ضوء طروحات المستشرقين في الموسيقى العربيّة عموما أو بتونس خصوصا، تغيّرت نظرة الباحثين المحليين إلى تاريخ الموسيقى العربيّة وأصبحت مسألة التّأريخ للموسيقى العربيّة في القرن العشرين تُتناول من زوايا مختلفة[28] يَنظر من خلالها الأديب للأدب والمؤرّخ لعادات الشعوب والمؤرّخ المختصّ للمسألة الموسيقيّة والفنية والجمالية بعيدا عن كل محاكاة لسير الأحداث السياسية. غير أنّه ما يلفت النظر وسط هذا التحوّل هو بقاء الذاكرة الشعبية بعيدة عن التّأريخ الجدي المعمّق وهو ما دفع أحد الباحثين إلى التصريح بما يلي : "الثّابت أنّ كلّ الأعمال التّنظيريّة تناولت نمطا من المادّة الموسيقيّة المنتجة من طرف بعض الشّرائح والفئات الاجتماعيّة السّائدة القريبة منها أو الممثّلة للخطاب الموسيقي الرّسمي، وقلّما اهتمّت بإنتاج الفئات الأقلّ حظوة في المجتمع وبالنّماذج الموازية للخطاب الموسيقي الرّسمي الذي يعرّف بأنّه "متقن"، "عالم" أو "كلاسيكي"، والحال أنّ هذه الموسيقى المتقنة ما فتئت تنهل من معين كلّ الممارسات الموسيقى الشّعبيّة الموازية"[29]

وهو ما يبرّر أن تطفو على السّطح اليوم مقولات الهوية في المسألة الموسيقية، فالصّراع قائم منذ الاستقلال إلى اليوم في مستوى المصطلح والممارسة والتمثيل الرّسمي بين الرصيدين الموسيقيين "الشعبي" و"الرّسمي"[30] رغم تعدّد المنابر بمختلف توجهاتها التي ناقشت هذا الموضوع ومخاطره الثقافية حتّى في أبعاد أنتروبولوجية أخرى موازية للمسألة الموسيقية.

وبالتالي، لا يمكن امتصاص هذه الشحنة التفتيتية إلاّ بإبراز البعد التكاملي الجامع في الخصوصيات الذاتية لثقافات المجتمع العربي عموما والتونسي بصفة خاصة، أوليس الانتماء للـ"ملّة" في مفهومها الفارابيّ أشمل من أن نحصره في مجال أضيق منه كالريف أو المدينة ؟

27 - وجدنا في رصيد وثائق قصر سيدي أبي سعيد الخاصة بالبارون لحنا خاصّا به لنوبة "الصيكة" والذي إتضح مؤخرا أنّها من ألحان خميس ترنان.

28 - إذ لا يمكن أن ننكر حقيقة مستوى ووضعيّة البحوث الأكاديمية الخاصة مثلا بالثقافة الشعبية بمختلف مشاربها (التي تتنزّل ضمنها أغلب الدراسات الموسيقية الميدانية) التي تحدّث عنها جامعيّون في تونس إلى فترة غير بعيدة وهي فترة الثمانينيات إذ قال أحدهم :

"لا يخفى ما في هذه المساهمات من محاولة في اكتساب (الشرعية) الأكاديمية لمجالات ولأنماط من التعبير الشعبي، لم تقدر على تجاوز عتبة الجامعة التونسية حتّى الآن"(راجع : دياب، محمّد حافظ، التراث الشعبي وسؤال الحاضر"، المجلة العربية للثقافة، تونس، 1999، ص105). فبقد سبقنا المستشرقون والرّحّالة الغرب إلى وصف ودراسة واقعنا الاجتماعي والثقافي منذ القرن الثامن عشر الميلادي وربّما قبله فيما لم يكن يُطرح الموضوع لدينا إلاّ في إطار ما كان يذكره بعض الرّحّالة العرب. ويرجع ذلك في رأينا إلى تباين الغايات بيننا وبين الأوروبيين. فالغرب دخلوا لنا غاية الغزو، ومن مبادئ ذلك أن تعرف عن "عدوّك" كل تفاصيل حياته للسيطرة عليه كليا، أمّا المسلمون فلقد ولّى عندهم زمن الفتح والحرب ومضى إلاّ لغايات دفاعية، وهذا ما صنع الفارق. لذلك لم تبدأ عمليّة التّأريخ للموسيقى العربية بإتباع منهج العمل الميداني أو التخصّص في صلب المعارف الموسيقية المختلفة إلاّ بعد سنوات من الحصول على الاستقلال عندما أصبح المجتمع، بعدُ، يعيش غربة وسط التنوّع الثقافي والموسيقي الذي يتّسم به أصلا انطلاقا من تنوّع مكوّنات المجتمع التونسي.

29 - قوجة، (محمّد)، "تداخل المقوّمات الإبداعيّة والعوامل الإجتماعيّة في تكييف ملامح وآليّات الظّاهرة الموسيقيّة (مقاربة بين المالوف والسّطمبالي في التّراث الموسيقي التّونسي)"، مجلّة البحث الموسيقي، الأردن، المجمع العربي للموسيقى جامعة الدّول العربية، المجلّد الخامس، العدد الأوّل، شتاء وربيع 2006، ص50.

30 - يدخل إستعمال هذا المصطلح في باب التفريق بين الرصيد الموسيقي الممثل للدّولة وبين الأرصدة الموسيقية الأخرى والتي تُنعت بالإجماع على أنها شعبية (أي التي تقوم أساسا على التواتر الشفوي) والتي لا تلقى نفس القدر من العناية الماديّة والتوثيقية والبحثية من الجهات الرّسمية التي من المفترض أن تولي مختلف مكوّنات التراث عامّة -باعتباره ملكا للمجموعة الوطنية وللإنسان التونسي والعربي عموما-نفس الجهود في الإهتمام به بما يجعل ممارسي مختلف الأنماط الموسيقية مهما اختلفت خصوصياتها يشعرون بالتمثيل الرّسمي للدّولة وأنّ هذه الدّولة قادرة على احتضانهم كمكوّن ثقافي ثابت.

قائمة المراجع :

باللسان العربي

* الزمرلي، الصادق، أعلام تونسيون، بيروت، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، تقديم وتعريب حمادي الساحلي، 1986.

* قطاط، محمود، " تونس والمؤتمر الأول للموسيقى العربية [القاهرة 1350 هـ / 1930 م]"، دائرة المعارف التونسية، الكراس عدد 3، بيت الحكمة – قرطاج، تونس، 1992، ص 122-142.

* قوجة، (محمّد)، "تداخل المقوّمات الإبداعيّة والعوامل الإجتماعيّة في تكييف ملامح وآليّات الظّاهرة الموسيقيّة (مقاربة بين المالوف والسّطمبالي في التّراث الموسيقي التّونسي)"، مجلّة البحث الموسيقي، الأردن، المجمع العربي للموسيقى جامعة الدّول العربية، المجلّد الخامس، العدد الأوّل، شتاء وربيع 2006.

باللسان الفرنسي

* *ERLANGER, Rodolphe d', la musique arabe,* Tome V, Paris, librairie orientaliste Paul Geuthner, co-edition avec l'institut du monde arabe, 2001.

* *ERLANGER, Rodolphe d',* "Au sujet de la musique arabe en Tunisie", *Revue Tunisienne,* organe de l'institut de Carthage, société anonyme de l'imprimerie rapide de Tunis, 1917, p.3-7.

* Guettat, Mahmoud : *Musiques du monde arabo-musulman* (*Guide bibliographique et discographique / Approche analytique et critique*), Paris – Dâr al-Uns, 2004.