الحياة الثقافية

مجلة دورية
تعنى بالفكر والإبداع/ أسسها محمود المسعدي سنة 1975
تصدر عن : وزارة الشؤون الثّقافية
المؤسسة التّونسيّة لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة

الجمهورية التونسية
RÉPUBLIQUE TUNISIENNE
وزارة الشؤون الثقافية
MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES

أمينة الصّرارفي
وزيرة الشؤون الثّقافية

محمّد المي
رئيس التحرير

رمزي القرواشي
المدير المسؤول
الإداري والمالي

هيئة التحرير

فتحي زعندة ﴿الموسيقى﴾ محمد الخالدي ﴿الأدب﴾ خالد العقربي ﴿السينما﴾

كمال العلاوي ﴿المسرح﴾ علي الزنايدي ﴿الفنون التّشكيليّة﴾

العدد 358 جوان 2025

spécial muisuqe.indd 1 02/07/2025 06:55



• المواضيع المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي الوزارة أو إدارة التحرير.

• لا تؤخذ بعين الاعتبار المساهمات التي سبق إصدارها في نشريات أخرى.

• يشترط أن يكون عدد كلمات المقال في حدود 2500 كلمة.
• ترسل المواد المترجمة مصحوبة بنصها الاصلي المنقولة عنه.
• الحرص على تدقيق الهوامش (رقم الطبعة، الناشر، البلد، السنة، الصفحة) وإدراجها في آخر المقال أو الدراسة.

• يجوز للمجلة إعادة تحرير ماتراه مناسبا في المواد المرسلة إليها.

• المواد المرسلة إلى المجلة لاتعاد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.
• يرجى من السادة الكتّاب المساهمين بالنشر في إصدارات المجلة إرسال صورة شمسية وأرقام حساباتهم - البريدية أوالبنكية على البريد الإلكتروني التالي:
AlhayatAthakafiya@otdav.tn
مع ذكر الاسم واللقب ورقم بطاقة التعريف الوطنية والحساب الجاري وعدد المجلة المتضمنة للمقال، لتأمين تنزيل مكافآتهم المالية.

المراجعة والتدقيق اللغوي : منصف الحناشي
تصميم : منذر الحجيج
الطباعة : SIMPACT

ISSN 0330-8863

spécial muisuqe.indd 2 02/07/2025 06:55

الفهرس

الافتتاحية : محمد المي	5
الوجه النّسائي للجمعية الرّشيديّة: شافية رشدي فاخر الرّويسي	7
غنّي يا صليح غنّي يا صوت تونس المعهد الرّشيدي ورسم ملامح الهوية سلوى بن حفيظ	19
مدرسة الموسيقى بتونس» : لمحة تاريخية عن الهيكل التعليمي الموسيقي الأول بالبلاد التونسية د. محمد أنيس الحمادي	27
الموسيقى والأغاني في تُونس ووسائط التّرويج: من التّداول الشّفويّ إلى التّفاعُل البصريّ أمين الزواري	36
رضا القلعي العازف والملحّن المبدع أنيس القليبي	44
جمعية الرّشيدية للموسيقى التّونسيّة: إنجازات وعقبات فتحي زغندة	51
صالح الخميسي، المُوسيقيّ السّاخر المتفرّد، المختلف، والمُتشابك سفيان العرفاوي	58
حضور آلة العود في المشهد الموسيقيّ التّونسيّ في الفترة المعاصرة بين التّوظيفات التّراثية والمستحدثة د.عزبز الورتاني	84
نحو تكوين جماهير المتلقين وسيم بوراس	101
مدينة تونس على وقع التنوّع الفنّي والموسيقي بين الحربين بين الأغنية البدوية الصاعدة والطرب الحضري العصري الأستاذ عبد الحميد الأرقش	106
في الحاجة إلى تحيين الخطاب الاستطيقي حول الموسيقى عائشة القلالي	116
الموسيقى والتّراجيديا محمد عماد الزرقاء	120

spécial muisuqe.indd 3 02/07/2025 06:55



spécial muisuqe.indd 4 02/07/2025 06:55

الافتتاحية

عدد خاص بالموسيقى ؟

نحن مع العودة إلى كلّ قطاعات الفنون والثّقافة لنفرد أعدادا خاصّة حولها ولنجعل أكبر عدد من المهتمّين حول أي مسألة من المسائل الثّقافيّة يلتفّ حولها الكتّاب لوضعها على طاولة التّفكير والنّقاش وتطارح أمرها والبحث في شأنها .

بعد هذه التّجربة في رئاسة تحرير مجلّة الحياة الثّقافيّة أستطيع أن أقول إن هناك صعوبة في تخصيص أعداد خاصّة حول المسرح أو السينما أو الفنّ التشكيلي أو الشّعر أو القصّة أو الرّواية أو أي مسألة من المسائل وذلك لندرة الكتّاب والنقّاد المختصّين .

أقول النقّاد المختصّين ولا أتحدّث عن الجامعيين المبتدئين ممّن يتعلّمون الكتابة أو يبحثون عن منابر إعلامية لنشر دراسات مختصّة في مجالات ضيّقة لأن ملفّ ترشّحهم للتّدريس أو الانتداب يتطلّب نشر مقال في مجلّة محكّمة أو غير محكّمة .

هذا النّوع من المساهمات لا أراه صالحا للنّشر في مجلّة الحياة الثّقافيّة لعدّة أسباب أولها أنها مجلّة غير محكّمة وما ينشر فيها لا يجب أن يستجيب للشّروط الأكاديمية لأنها بكلّ بساطة مجلّة صادرة عن وزارة الشؤون الثّقافية وليست عن مؤسّسة أكاديميّة وثانيا لأن ما يجب أن ينشر فيها يجب أن يكون له صلة بالثّقافة التّونسيّة وما يحدث من حراك وما يسجّل من وقائع فيها .

أمّا مسألة البحث الدّقيقة - على جلالتها - فلها منابرها العلميّة المختصّة .

المسألة الثالثة أنّ مجلّة الحياة الثّقافيّة ليست منبرا للتمرّن على الكتابة أو تعلّمها فهي منبر للكتّاب والأدباء والنقّاد الذين تميّزوا بالعطاء ورسخت أقدامهم في الكتابة وفرضوا أسماءهم في الأوساط الفنيّة والثّقافيّة .

هذا ما نطمح أن يتفهّمه البعض .

تحتفل مجلّتنا بمرور نصف قرن على تأسيسها ونحن كما ألمعنا في أعدادنا السّابقة نعدّ فهرسا عاما سيكون أداة بحث ممتازة وسيكشف عن القامات والأسماء التي مرّت من هذا المنبر العتيد وهو ما يجعلنا نتهيّبه ونعتبر أنفسنا مؤتمنين على تراث فكري وحضاري وثقافي كبير يحمّلنا المسؤوليّة لنحافظ على المستوى الرّفيع لهذه المجلّة التي أسّسها محمود المسعدي .

ولا يفوتنا في هذا الصّدد لأن نشكر كلّ الذين أسهموا في إعداد هذا العدد الخاص الذي كان وراءه المؤرّخ والجامعي المرموق الدّكتور عبد الحميد لرقش فقد جاء باقتراح منه ولذلك نتوجّه إليه بجزيل الشّكر وكم نودّ أن تتعدّد المبادرات من هذا النّوع فنجعل من بقيّة المسائل الثّقافيّة في أعداد خاصّة يشارك فيها لا أهل الاختصاص فحسب بل تنفتح على مختلف الكتّاب لمقاربتها من زوايا مختلفة .

ستتوقّف المجلّة - كعادتها - في شهري جويلية وأوت لتعود مجدّدا للصّدور في شهر سبتمبر محمّلة بالمواضيع الطّريفة وموفية بالتزاماتها مع قرائها والمساهمين فيها راجين تجاوز عديد الإشكاليات التي تعاني منها وعلى رأسها مشكلة التّوزيع داخل الجهات والوصول إلى قرائها حيثما كانوا وذلك ليس بالعزيز ولا المستحيل .

ننتظر إسهامات قرائها الأوفياء والتفافهم حولها حتّى تستمرّ منبرا ثقافيا عتيدا صامدا

محمّد المي

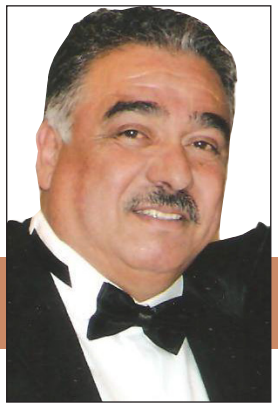
رئيس التحرير

spécial muisuqe.indd 5 02/07/2025 06:55



spécial muisuqe.indd 6 02/07/2025 06:55

الوجه النّسائي للجمعية الرّشيديّة: شافيـــة رشـــدي



فاخر الرّويسي

شهدت تونس في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ميلاد حركة فكرية متميزة استفاقت على إثرها النخبة الشبابية المثقفة التي برزت انطلاقا من تقارب فكري وطني من خلال ظهور حركة الشباب التونسي سنة 1907، والنّادي التّونسي سنة 1908.

كانت هذه النّخبة وراء مواجهة المدّ الاستعماري والتصدّي له، والمطالبة بعدد من الإصلاحات لوضع حدّ لتصاعد حملات المسخ والتشويه التي يقودها اليمين المتطرف بقيادة العُنصُري « فيكتور دي كارنيار»(1849-1917) Victor De Carnières[1] والأذناب الاستعماريّة. فتأسّست جمعيات، وصدرت جرائد، وبُعثت نوادي ثقافية ومقاهي أدبية لعبت هي الأخرى دورا هامّا في تشكيل الوعي الوطني لدى مجموعة هامّة من شرائح المجتمع التونسي والحركة التحرّرية عامّة، اعتمدت فيها وسائل عمل وقنوات اتصال حديثة مختلفة أبرزها جريدة «الحاضرة» التي تأسّست في 2 أوت 1888، والجمعية الخلدونية في 22 ديسمبر 1896، وجمعية قدماء الصّادقية في 23 ديسمبر 1905.كما تأسّس الحزب الحرّ الدستوري سنة 1920 الذي تكوّنت من خلاله تدريجيا بدايات حملات التّوعية ووتيرة العمل الوطني النضالي.

ظلّت النخبة التونسية تتلمّس طريقها، فرسمت لنفسها خطّا وسقفا من الاهداف، واكتسبت رموزها مكانة اجتماعية وشعبية محترمة أهّلتهم لإرساء أركان توجّه سياسي وطني وبرنامج تجمّعت مراميه وخطوطه العريضة في المقال الشهير لعلي باش حانبة، الذي صدر يوم 7فيفري 1907، والذي لخّص فيه مطالب النّخبة التي أجمعت على ضرورة تعصير الإدارة والتعليم والتكوين المهني الفلاحي والتقني، وضرورة الاستجابة لمشاغل التونسيّين. كما طالب بإلغاء «المَجْبَى» مراعاة لظروف المواطن التّونسي، والتّسريع بالعناية بالصّحة، وشدّد على وُجوب إدخال إصلاحات في مجال القضاء.

نشأة جمعية الرّشيدية وظروفها

لقد أصبحت الحركة الإصلاحية الوطنية الناشئة وازنة، وبرز تأثيرها في السّاحة السّياسية، كمجموعة ضغط تنشد الإصلاح وتدعو إليه، وبمرور الزّمن بدأ مسارها وتبلورت تصوّراتها شيئا فشيئا لتبرز للوجود كحركة فتية تمثل الطّليعة التونسية المسيّسة المعبّرة عن طموحات الشعب الكريم.

يقول الأستاذ صالح المهدي (1925-2014) نابشا في ذكرياته[2] «أنّ سليم الدّزيري(1875-1953)[3] مستشار الملك (أحمد باي الثاني (1862-1942) استغلّ عاهة عند مصطفى صفر (1892-1941) تتمثّل في شلل بيده اليمنى تجعله دائما يركّزها على عصا... وعند ارتدائه لباس المناسبات يركّزها على سيفه. فوشى به إلى أحمد باي قائلا: «أنظر كيف يعمل على عدم احترامك بوضع يده

spécial muisuqe.indd 7 02/07/2025 06:55

على السّيف بحضرتك...». وواصل المستشار كيده ضدّ رئيس الجمعية النّاصرية، من ذلك أنّه عند نزول الباي إلى تونس تعترضه الجمعيات النّحاسيّة، فلا يقع استدعاء فرقة النّاصرية قصدا ليقول المستشار للملك: « أنظر كيف أنّ الجمعية التي يترأسها أحد المقرّبين إليك تخلّفت عن واجب الحضور والمساهمة باستقبالك بالحاضرة...».

في هذه الظروف بدأ مصطفى صفر يفكّر في البحث عن بعث نشاط يجنّبه المكائد. وقد صادف أن أشار المستشار السّويسري للملك البارون ديرلانجي(1872-1932)[4] ذو الاهتمام المعروف بالموسيقى التّونسية على مُتعاونه ومستشاره عمر البكّوش شقيق الوزير الأكبر آنذاك صلاح الدين البكّوش ليطلب من إدارة المعارف تخصيص منحة 20 ألف فرنك لجلب الموسيقار الحلبي علي الدرويش(1882-1952) لتدريس الموسيقى العربية في سنة 1930، وذلك بعد أن قامت هذه الإدارة بجلب عدد هام من اسطوانات الموسيقى الكلاسيكية الغربية وتوزيعها على المدارس الثانوية لإسماع التلاميذ هذا النّوع من الموسيقى».



وفي تعليق على ما سبق يقول محمد الأصرم في محاضرة ألقاها بالمسرح البلدي في ماي1934:

« أيَحْسُنُ بنا يا أيّها الأمجاد أن تبرز هذه البلاد قطعًا غنائيّة يقال لها شعبية مثل «لا حـول الله»، و «شيـري حَبِّيتـكْ»، التي هي عبارة عن خليط من الألفاظ العربيّة الدّارجة والإفرنجيّة زيادة على دعارة ألفاظها وخروجها عن دائرة الأدب والكرامة مثل «بوشمّه زَنْـزرْ»، ومثل «من صابني بَرْدقانة»، ومثل... ومثل... ومثل... وبكلّ الأسف قد سجّلت هذه المعرّات على اسطوانات الحاكي وتبعثرت في مختلف أنحاء البلاد وشتّى الأقاليم تسمعها كثير من الأمم وعند ذلك يحكُمون بمجاجة الذّوق الفنّي التّونسي وخُروجه عن التّهذيب والكرامة»[5].

... في أثناء ذلك تكوّنت علاقة غرامية بين مُدير المعارض وامرأة تونسيّة يهوديّة زوجة أحد الأطباء المشهورين.[6] وحُوّل المبلغ الذي رُصد في السّنة الموالية لإعادة جلب الشّيخ علي الدّرويش الى منحة لهذه المرأة حتى تشكّل «فرقة مُمتازة» والسّفر إلى فرنسا لتسجيل أغنيات من التّراث التّونسي، وقد تمّ ذلك وكانت الفرقة تضمّ فيما تضمّ الشّيخ خميّس ترنان والشيخ محمد غانم (1893-1984) مع عناصر يهودية مشهورة على رأسهم عازف الكمنجة خَيْلُو الصّغير ومسعُود حبيبْ عازف القانون. وتمّ التسجيل وصدرت الاسطوانة فإذا به يستحقّ أن ينطبق عليها المثل التونسي «الدّفينـة حاميـة والميّـت فـارْ» لأنّ صوت هذه المرأة غير مقبول في أيّ مدرسة من مدارس الغناء العربي، وأطلقت هذه المُغنّية على نفسها اسم «زمردة العلجيّـة»(1892-1940)[7]. وشُكّلت جمعيّة وهميّة لقبول المنحة وتصرّفت فيها ما شاءت. وقام مدير إدارة المعارف بالإشارة إلى الكتابة العامة للحكومة حتى ترسل منشورا إلى «القيّاد» لحثّهم على توصية جميع المقاهي والمؤسّسات الثقافية بشراء هذه الاسطوانة، وكان ذلك سنة 1934، أي بعد سنتين من صُدُورها ولم تُبع منها أيّ نسخة.. احتجاجا على هذه الحادثة المُسيئة للموسيقى التّونسية استقال الأستاذ مصطفى صفر من رئاسة الجمعية النّاصرية.

ويقول المؤرّخ محمد الصالح المهيدي: «...كان المرحوم مصطفى صفر يشغل منصبا هاما في الدّولة وهو رئاسة القسم الأوّل، وكان مسموع الكلمة مرضيّا عنه من طرف

spécial muisuqe.indd 8 02/07/2025 06:55

الحكومتين التونسية والفرنسية لذلك عندما تقدّم الى هذا المشروع فُتحت أمامه جميع الأبواب. وأخصّها إعانة مالية سنوية مبلغها 25 ألف فرنكا...».[8] ودعا إلى عقد جلسة عامّة بالجمعية الخلدونية ضمت عددا هاما من المثقّفين والفنّانين والمسؤولين لإحداث جمعية موسيقيّة استجابة لتوصية صدرت عن المؤتمر الأوّل للمُوسيقى العربية الذي انعقد بالقاهرة سنة 1932...»[9].

كان ذلك يوم 3 نوفمبر 1934 بمقرّ الخلدونية... ذلك القلب النابض والرّحم الطبيعي للحركة الإصلاحية الفكرية والثقافية التونسية منذ بدايات القرن الماضي.

فتجنّد رُوّادها لإنقاذ الوضع الموسيقي التُّونسي من براثن الاستعمار البغيض ومكائد أذنابه... خاصّة بعد المُحاولات المتتالية للمؤتمر الأفخارستي سنة 1930، وحملات التّجنيس المرافقة.

المؤسّسون

وتخليدا لذكرى الرّشيد باي الذي دعّم شخصيّة الفن التّونسي تسمّت الجمعيّة الرّشيدية باسم هذا الأمير الفنّان، وكان المؤسّسون من أطياف وشرائح اجتماعية مختلفة نذكر منهم مصطفى الكعاك، و علي بوحاجب، والشاذلي الزّاوش، والمنصف العقبي، ومحمّد علي العنّابي، وعبد الرّحمان الكعّاك، والشّيخ محمد العربي الكبادي، وبلحسن بن شعبان، والطّاهر القصّار، وجلال الدين النّقاش، ومحمد الشّاذلي خزندار، ومصطفى آغة، وأحمد بن مامي، والطّاهر المهيري، وبلحسن الأصرم، ومحمّد الأصرم، ورشيد بن جعفر، وعبد العزيز الجميّل، ومحمّد الدّرويش، ومحمد علي بن سليمان، وعبد العزيز بن شعبان، وعلى بانواس، ومحمّد غانم، وخميّس ترنان، والباهي الادغم. كما حضر اللّقاء محمُود بورقيبة، ومحمّد بلحسين وغيرهم.[10]

وتشكّلت لجنة إدارة برئاسة المرحوم مصطفى صفر، ولجنة أدبية برئاسة شيخ الأدباء محمّد العربي الكبادي(1880-1961).

ولجنة فنية برئاسة الشّيخ محمّد الأصرم، الذي عُوّض فيما بعد بالأستاذ محمد التريكي وقد تدخّل خميّس ترنان لجلبه لأنّه يجيد كتابة «النّوتة».

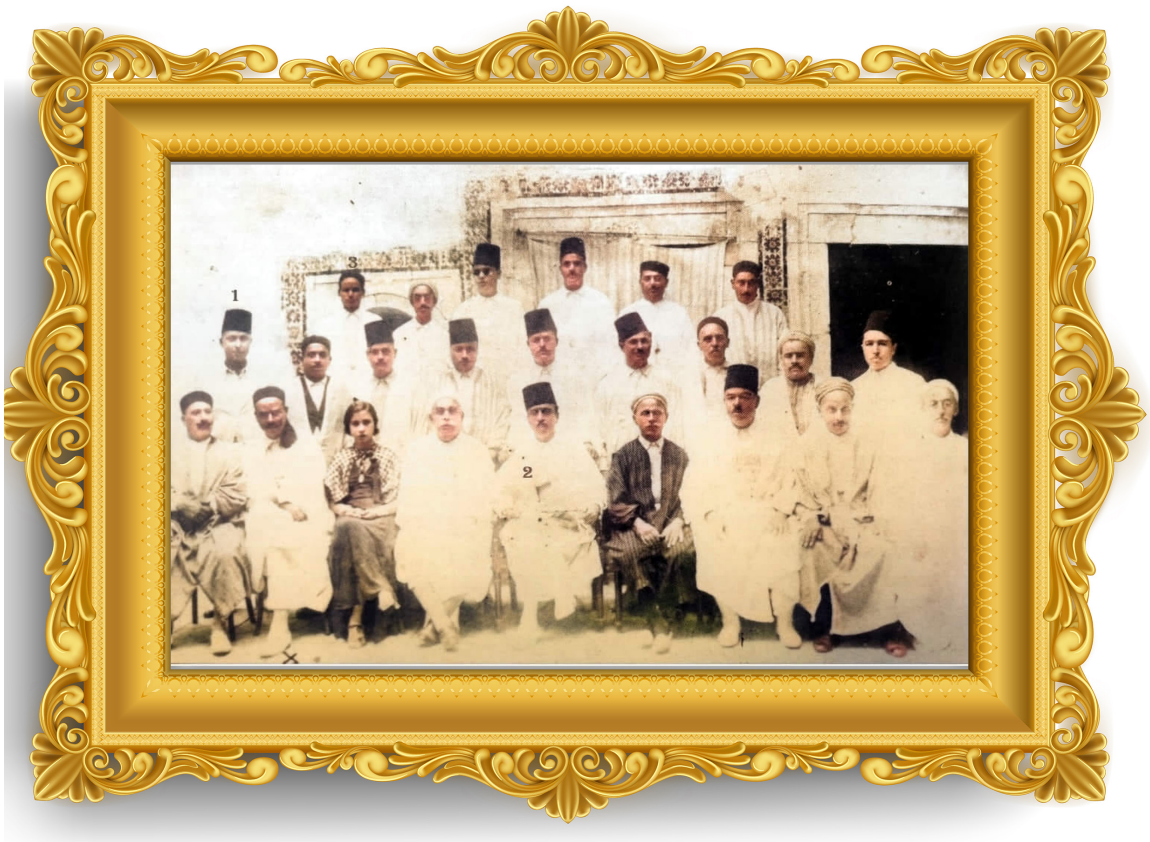
هل كانت شافية من المؤسّسين للرشيدية؟

بالرّجوع الى الوثيقة المتعلّقة بمحضر جلسة تأسيس الرشيدية وقائمة الحضور المصاحبة المدوّنة بخط جمال الدين بوسنينة(1898- 1945) والموجودة بأرشيف الرّشيدية، وخلافا لما ذهب في اعتقاد البعض وما روّجته وذكرته المطربة شافية رشدي نفسها في مذكّراتها، فهي لم تكن من مؤسّسي الرّشيدية. كما ثبت عدم تواجد أيّ امرأة بهذه القائمة. لكنّها كانت ضمن الذين دعاهم مصطفى صفر ومحمد الأصرم في ربيع سنة 1935 شخصيا لتكوين تخت الرشيدية الأوّل الذي قاده محمد التريكي.

ولقد واضبت على المشاركة في اجتماعات اللّجنة الأدبية التي كان يرأسها العربي الكبادي(1880-1961). وكان من بين العناصر البارزة لهذه اللجنة: محمد المرزوقي (1916-1981)، وبلحسن بن شعبان (1897-1963)، وعثمان العربي، وجلال الدّين النقاش (1910-1989)، والطاهر القصار (1899-1988)، وأحمد خير الدين (1905-1967)، ومحمود بورقيبة (1910-1956)، والهادي الذّيب، وعبد الرزّاق كرباكة(1901-1945)، وعلى الجندوبي « وغيرهم... ومنذ ذلك التاريخ، أي تاريخ انطلاق نشاط الرّشيدية، «عُيّن خميّس ترنان معلّما في هذه الجمعية، يُلقّن المالوف والأغاني التقليدية والشعبية لمجموعتها الصّوتية ولمغنّيتها الوحيدة المطربة شافية رشدي». [11]

ولكي تبرز الرّشيدية جزءًا من نشاطها الفني حتّى يكون الرّأي العام على بيّنة من الخطوات التي خطتها في عامها الأول أقامت يوم الاربعاء 27 رمضان الموافق ل 2 جانفي 1935 حفلة فنّية كُبرى في السّاعة السّابعة والنّصف بعد الزّوال بقصر الجمعيات بشارع باريس...[12]وبعد خطبة محمد الأصرم الإفتتاحية قدّمت جوقة لالُو بشيش وخَيْلُو(الصّغير) إلى المستمعين أغاني شعبية، ثم استخبارات تونسيّة على البيانو من طرف المطرب مسعود حبيب، ثم سجّل عجم عشيران للسّيد خميّس الترنان على نغمة العود والسلافة، وأخيرا أغاني تونسية حديثة وقطع مالوف تأليف قْسْطونْ بْشِيري وأشير مِزْراحي أدّتها المطربتان فضيلة خيتمي وشافية رشدي والمطربون مسعود حبيب وخَيْلُو والعفريت(الشيخ) وصايون..[13]

spécial muisuqe.indd 9 02/07/2025 06:55



أعضاء الهيئة المديرة مع فرقة الرشيدية سنة 1936

من اليسار جلوسا: خَيْلُو الصّغير- خميس ترنان- شافية رشدي- محمد الأصرم- مصطفى صفر- محمد غانم- حسونة بن عمّار- محمد الدرويش- الهادي غانم.

الصف الثاني وقوفا من اليمين: بلحسن بن الشاذلي- المنوبي الفهري- محمد الزواوي- محمد الجبّوزي- محمد التريكي- الحبيب العمري- خميس العاتي- محمد الشابي. جلال الدين بوسنينة.

الصف الثالث وقوفا من اليسار: عبد الرحمان؟ - شالوم العداوي- علي الجندوبي- البير أبيتبول- الشاذلي دويرة- الحبيب الكافي[15].

فقد « كانت الوحيدة بين مُطربات السّاحة التي ساندت منذ سنة 1935 مشروع النّهوض بالموسيقى التّونسية ممّا سمح لها بافتكاك الرّيادة من منافستيها فضيلة خيتمي وفتحية خيري، خاصّة بفضل الأغاني التّونسية الجديدة والرّاقية التي لحّنها لها في الرّشيدية كلّ من خميّس ترنان ومحمد التريكي...»[14].

كانت شافية في هذا الحفل « مُرتدية زي إمرأة بدويّة. وأدّت على التوالي «فُنْدُو» «ياشُوشانـة آش خبّرت للاّك عن مَلْقانـا» في نغمة الحُسينْ أصل، تلاها «زَنْدالي» «مع العزّابـة» في طبع العرضاوي، وأغنية بدويّة مُهذّبة «يا لِيلالِي خُوذْ النّصيحة يا قْليلْ الوالي»؛ وأنهت وصْلتها «بِعْرُوبي»، وهو موّال باللّهجة البدويّة التّونسيّة في نفس طبع أو مقام الأغنية التي يسبقها- والأغنية العتيقة» كحلة لهْذاب».

وكان أعضاء الجوقة الرّشيدية يرتدون الزيّ التّقليدي المتمثّل في «الجبّة» بالنّسبة للرّجال والـ «فوطة والبْلوزة» بالنّسبة لنساء الفرقة الصّوتية...

كما شاركت شافية في حفل الرّشيدية الثّاني الذي أقيم بكازينو حلق الوادي مساء الخميس 18 جويلية 1935. وقد اعتبر عبد العزيز العرْوي في مقال نشرته جريدة البتي ماتان Le Petit Matin [16] « أنّ هذا الحفل «حدث فريد في تاريخ الموسيقى الشرقية»... وأكّد أنّ«صيت شافية بدأ يرتفع عن شُهرة منافساتها، منذ صيف سنة 1935، توازيا مع نجاح الرّشيدية في استقطاب إعجاب الجمهور»[17].

spécial muisuqe.indd 10 02/07/2025 06:55

انفردت شافية بالغناء مع تخت الرّشيدية في هذا الظرف التّاريخي والإستثنائي الذي مرّت به الأغنية التونسيّة، والذي تميّز انتاجها بالقَطْع مع بعض الأغاني السُّوقية المُبتذلة. وأصبحت محلّ اهتمام كلّ عناصر الرّشيدية، وأصبحت المطربة الأولى لهذه المؤسسة الفتيّة.

ولقد « أنتجت الرّشيدية عددا كبيرا من الأغاني لشافية لعلّ أهمها «تليّعت يا لحْباب» و «يا ساكنْ قلبي وكْنينـي» لحن محمد التريكي، و«كلّ ما يقولوا النّاس اخطاها» لحّنها خميس الترنان، و«تعرفني في دمّي نغير... وتِكْويني وتميل للغير»، وهي من نظمها، و«عُمرك ما تَعْرفشي الحب»، و Vous dansez madame، وهما من ألحان قدّور الصّرارفي. و«القلب يخفق» التي نظمها الهادي العبيدي ولحّنها خميس الترنان»[18].

والى جانب الشهرة التي حقّقتها أغنية «ها الكمّون منين» التي لحّنها لها التريكي، كانت «أغنية كحلة الاهداب» الأكثر شهرة ورواجا. وقد كُتِبَتْ ولُحِنَتْ خصّيصا لها بطلب منها، أُسوة بمُنيرة المَهديّة التي نُظِمَ خصّيصا لها نشيد تبدأ به حفلاتها وهو «حيّوا معانا السّلطانة». وأصبحت هذه الأغنية تُردّد بصوت أكثر من مُطرب ومُطربة مثل فتحية خيري، ومحمّد النّوري، والطّاهر غرسة وابنه زياد، ودُرصاف الحمداني وآخرون...

كان التفكير في تعزيز موارد الرّشيدية ضرورة ملحّة لمواصلة ديمُومتها واستمرار تمارين تختها وخلاص البعض من الذين خصّصت لهم منح شهرية قارّة. مثل شافية التي «كانت تتقاضى 300 فرنك وخميس ترنان 150 فرنكا».[19]

فاعتزمت هيأتها تنظيم حفلات كانت أوّلها تلك التي أقامتها مساء الثلاثاء 5 جوان 1935 بالمسرح البلدي. ونسجت على ذلك المنوال بإقامة حفلات في اختتام المواسم الدراسية.

نجوميّة شافية

«كانت نانا تقبل على الموسيقى والغناء في هيئة احترام ووقار اللذين كان يتحلّى بهما المُلوك والكبار. فكانت تستقلّ عربة تجرّها الخيول «كرّوسة» لحضور عرض فنّي تحييه بمقهى الدّزيري في مدخل سوق الجزّارين بباب سويقة القديمة والذي يشبه قاعة الحفلات الفنّية



الرّاقية اليوم ويأتيها كبار القوم والوزراء وحتى الرّئيس السّابق بورقيبة حضر عدة حفلات للسّيدة شافية هناك، مثلما تروي هي ذلك».[20] واهتمّت الصّحافة المكتوبة النّاطقة بالفرنسيّة والعربيّة بتغطيتها، كالمقال الذي كتبه عبد العزيز العروي يوم السّبت 28 ماي 1938[21] بعُنوان «الرّشيدية»، جاء في مجمله ما يلي:

«على خشبة المسرح البلدي نزعت شافية قُفطانها الأسود المطرّز بخيوط مذهّبة و«فولارها الأحمر كارمن» Rouge carmin.... ظهرت للجمهور وهي مُرتدية كِسوة أندلسية...ثمّ غنّت نوبة في مقام المزموم، وأغاني من ألحان خميس ترنان ومحمّد التّريكي من نظم أحمد خير الدّين، ومحمود بورقيبة وبلحسن بن الشّاذلي والحاج عثمان الغربي... حقّقت شافية نجاحا منقطع النّظير... وفي نهاية الحفل أهداها المُقيم العام أرمون ڤييون Ar-mand Guillon (1880-1968) باقة من الوُرُود الحمْراء». كما خصّصت لها مجلّة الرّاديو والسّنيما[22] صفحة عليها صورتها. وقد ذكر مندوب المجلّة أن «شافية تداولت على الإنشاد مع الفنانة ليليا فؤاد، وختمت تلك السهرة الفنّية البهيجة على نحو السّاعة الواحدة إلّا ربع بنشيد الرّشيدية:

spécial muisuqe.indd 11 02/07/2025 06:55

نشيد الرشيدية[23]

يا علاة الشأن*** يا ذوي العرفان

هذه العيدان رنّت بالمغاني***وتثنّت لأغاريد الكمان

وشدا النّاي للآيات المثاني***ولسحر الفنّ من صوت القيان

أنظروا الجهود***تكتب الخلود

وانظروا العمل*** يرفع الدّول

يا بني الخضراء نجم الفن عاد***لعلاه

ساطعا يغمر آفاق البلاد***بسناه

شائدا في تونس صرح الفنون***بعد أن عاثت يد الأزمان فيه

رافعا ما قوّضت فيه السّنون***موقظا همّة من يصبو اليه...

أنظروا الجهود***تكتب الخلود

وانظروا العمل***يرفع الدول

هذه الخضراء هبّت ببنيها***وأزاحت عنهم ثوب الرقاد

فمشوا في ساحة العلياء تيها***كل جمع لصلاح وسداد

فالأماني***حق منها ما نريد

والأغاني***جدّدت العهد الرشيد

نهضة الفن عناية***وصعود للأمم

والرشيدية ءاية***قد أبانتها الهمم

فلتمدّوا راحة الشكر اليها***ولتكونوا كفّا يحمي ذويها

فالمغاني***لغة الشعور

والمثاني***تطرب الدهور

والمعالي***مطمع الشعب النبيل



شافية على ركح المسرح البلدي سنة 1938 [24]

انتقادات وكاريكاتور: عبد العزيز العروي... علي الدّوعاجي... بيرم التونسي... بن فضيلة... ونانا

منذ حلولها بالعاصمة وبداياتها الفنّية اهتمت الصّحافة بنشاط شافية الغنائي والمسرحي وحياتها الخاصة أيضا. وتسابقت الجرائد العربية والفرنسية بتقصّي أخبارها وتغطيتها. وتولّى عدد من أهل الفكر والأدب دعمها عبر مقالاتهم، والتنويه بقُدراتها في فترة انطلاقتها الأولى، وأحاطتها بهالة إعلامية طيلة مسيرتها مثل عبد العزيز العروي الذي فُتن بها وكثّف مقالاته عنها في جريدة «البتي ماتان» Le Petit Matin. وتولّى عدد آخر من النّقاد وفرسان القلم مهاجمتها وتعرية وفضح تصرّفاتها في الأماكن الخاصّة

spécial muisuqe.indd 12 02/07/2025 06:55

والعامّة، والاستهزاء بها في محاولة للحطّ من قدراتها واستنقاص شهرتها... ولقد نالها من الأذى من ناقديها الشيء الكثير، يتصدّر هم الكاتب والشاعر والزجّال والإعلامي والرسّام الكاريكاتوري، رائد الأدب الفكاهي بتونس علي الدّوعاجي (1909-1949) الذي أصدر في 30 أوت 1936 جريدة السّرور جاعلا من هذه الجريدة منبرا للنيل منها. وقد عُرفت جريدته هذه بالمقالات والرّسوم الكاريكاتورية السّاخرة ونقدها اللاّذع لرجال السّياسة وأهل الفنّ والثقافة.

فخصّص الدّوعاجي ركنا للفنّانات سمّاه «ركن بنات الفن». ومنذ العدد الأوّل هاجم شافية بشراسة وشدّة قلّ نظيرهما. ولم يكتف بتجريحها والتشهير بتصرّفاتها، بل فسح العنان لصديقه الألمعي المُشاغب محمُود بيْرم التّونسي للإمعان في فضح علاقتها بحاميها وداعمها مصطفى صفر. فهاجمه بيْرم من خلال هذا الرّكن بعنف بقسوة دون مراعاة وجاهته ومكانته الاجتماعية وعلاقاته بعلياء القوم والسّلطة الاستعمارية القائمة والمسؤوليات الهامّة التي كان يضطلع بها. وحرّض عبْقريّ الرّسوم الكاريكاتورية عمر الغرايري(1911-1983) على رسمها بطرق مُضحكة ومُزعجة زادت في الاستهزاء منه وأيّدت فحوى ومقاصد مقالاته.



رئيس السرك ــ الفرجه بلاش يا عباد الله



(25)

شافية مصطفى صفر

كما نشرت السُّرور في عددها الأوّل مقالا بإمضاء مستعار «معرْفة قديمة» ما يلي:

«أمّا الآنسة شافية رشدي فعندها من قوّة النّظرة وصرامة الملامح ما يجعلها مديرة «لدار جواد» تؤدّب السّجينات بالكْرافاشْ وبمرتّب حسن...».[26]

وتواصلت هذه الحملة في الجريدة نفسها بعد أن اتّحد الثنائي السّاخر الدّوعاجي وبيْرم لمقاومتها والنّيل من سمعتها. وتواصلت هجومات بيْرم التّونسي في كلّ المقالات التي نشرها بجريدته الشباب، منذ العدد الأوّل الذي صدر في 29 أكتوبر 1936إلى عددها العشرين بتاريخ 12 مارس 1937. ولم يسْلمْ مُصطفى صفر شيخ المدينة من التهجّمات والسُخرية منه...

لقد أمعن بيْرم التونسي في تضييق الخناق عليهما في كلّ مناسبة ولم يدّخر جهدا في تَرْذيلهما، وقال فيهما ما لم يقله مالك في الخمر. ولنا أمثلة في ذلك، نسوق عينة منها كتبها ونشرها في ركن «أبناء وبنات الفن» بجريدة الشباب.

spécial muisuqe.indd 13 02/07/2025 06:55



مصطفى صفر

« الأستاذ مصطفى صفر رئيس الرّشيدية يبغض الرّقص كما أبغض أنا المسهّلات وله في الزراية بالرّقص مقالات وخطب وأحيانا أوامر مشددة تقضي على مطرباتنا التّونسيات بمقاطعة هذا الفن الملعون والكفّ عن تحريك الخصر والرّدف. ولكن لكل قاعدة شواذ وللضّرورات أحكام.

استدعى الرئيس النجمة بِبّا عزّالدّين مع بعض أفراد فرقتها إلى حفلة نهاريّة خُصوصية. ولما دخل الضّيوف أبصروا فرقة الرّشيدية تتوسّطها السّيدة شافية رشدي جالسة على كرسي ممتاز وتحت قدميها وسادة مطرّزة كالتي كان الأوائل يضعُونها تحت قدمي كْليُوبَترا. فجلسوا في ناحية بعيدة تقابل فرقة الرّشيدية.

وأخيرا فهم الفريق أنّ الدّعوة ستنقلب حتما إلى ميدان مباراة بين الفنّ التّونسي الأندلسي وبين الفنّ الذي جلبوه معهم.

وابتدأ العزف. فكلّما خَبَطت فرقة الرّشيدية خصمها بموشّح «النّسيم خلخل الشميعة» أجابتها الفرقة المصرية بأحد أدوار محمّد عِتمان أو عبد الوهاب. ولا تنس أنّ التي كانت تقُوم بالردّ على شافية هي الآنسة ليلى حِلْمِي. والذي يقوم بالردّ على الأستاذ خميّس ترنان محمّد عبد المطلب.

وهكذا استمرت المباراة في هُدوء والفريقان يلتهمان الحلوى وأكواب الشّاي. وخرجت الفرقة المصرية من ضيافة الأستاذ وكلّهم يثني على ظرفه وأدبه ورقّة حاشيته. غير أنّهم خرجوا أيضا يتحدّثون عن السّيدة شافية رُشدي التي كانت وهي تُلقي بعض طقاطيقها تتحرّك بحركات غريبة لم يفهمُوها... أهي رقص؟! أم توقيع؟! أم احتجاج؟! أم نرفزة؟! أم قسوة؟! أم تجنيّ؟!

ونحن نجيب على هذا- وقد سافرت الفرقة- أنّ الحركات المُنكرة التي صدرت من نجمة الرّشيدية هي أقلّ ما يجب في هذا المقام. لأنّ المعروف عن شافية هي أوّل من خضع لنصائح رئيس الرّشيدية وأضربت عن الرّقص واعترفت بأنّه بذيء. والآن تعرض نفسها أمام راقصة غلبت الثّعابين والفُهود في الالتواء والتثنّي. وقد رقصت أمام الجمهور التّونسي وقطع لها الاكفّ من التّصفيق حتى حبّبت نفسها الوحيدة في فنّ الرقص. فواجب شافية يقتضي أن تطلع الستّ بِبّا عزّالدين على بضاعتها. وتُريها الرّشاقة التّونسية والفنّ التّونسي لتذهب إلى بلادها وهي مُعترفة أنّ في تونس نُجوما وكواكب.

أنا أعذر شافية لو انّها خلعت حذاءها في تلك السّاعة ونزلت به على رؤوس الفرقتين نساء ورجالا».[27]

وبعلاقة مصطفى صفر برقص شافية كتب عبد العزيز العروي هو الآخر في مقال له بالبتي ماتان[28] ما يلي:

« رغم أنّ شافية قاطعت الرّقص منذ مدة برغبة من مصطفى صفر الذي يغار عليها، من فرط حبّها له وإرضاء له إنصاعت لرغبته...ورغم أنّ الموسيقيّين والجمهور يعشقون رقصها ويحرّضونها دائما على ذلك فإنّ عزوفها عن ذلك أغضبهم ... ويتساءل عبد العزيز العروي عن سبب تولّيها الرّقص في تلك اللّيلة بالذّات...وعزمها على إرضاء الجمهور!!!... هل هو احتجاج على رقص منافساتها الرديء؟

لم يفهم صديقنا الصّحفي عبد العزيز العروي مرامي وأهداف شافية...واكتفى بالقول بأنّ رقصها كان جنونيا ...قويّا...عنيفا... فيه تعبيرات ومعان تعكس نفسيّة امرأة ثّائرة... متمردة... منتفضة... حزينة... تختزن تعاسة ما بداخلها وحُرقة...كل هذا أمام هتافات الحاضرين وإعجابهم وهيامهم بها...».

يُواصل بيرم التجسّس على أنشطة شافية واستقصاء أخبارها ونشرها. ففي في مقال له بعنوان: «بُونية في وجه شافية» كتب ما يلي:

spécial muisuqe.indd 14 02/07/2025 06:55

« غارت من رُوحية التي كانت تُمتعُ الأنظار برقصها... تدخّلت شافية التي غاظها أنْ تكون كلّ هذه الضجّة من أجل رُوحية، فخاطبت ذلك الشّخص المُعتدي قائلة ما ترجمته: خلّيك من «البقّة» هاذي وإيجَا إتفاهم معايا آنا..»[29].

وفي مقال آخر ورد ما يلي:

«شافية رُشدي مطربة الشمال الإفريقي تتمنّى أن يهلك بالطّوفان كلّ بنات حوّاء وينجيها وحدها على جبل الجُودي... ينتقد معاملتها لجيش خَدَمِها في فيلّتها «بالبلفيدير» ...وحَرّمت الرّقص على الرّاقصات عامّة وانفردت بجانبها الآنسة رُوحية رياض برقصها «التلمودي» الخفيف الذي تُصفّق له الجماهير وتستعيده ألف مَرّة ومَرّة...وكانت تقلّد الآنسة ليلى حِلمي العذْراء التي لم تبلغ السّابعة عشرة من عمرها فقد كانت تظهر كلّ ليلة على المسرح البلدي وفي يدها مُحرْمة جديدة مُحدّدة فلا تنتهي من الغناء حتى تجْعلها كحبْلِ الماجنْ وهكذا يفعل العذارى والخجولات إذا وقفن أمام الجماهير فأحبّت شافية أن تسبق كلّ «أرتيستا» به في تونس إلى حمل المحرّمة أمام النّاس...»[30].

ويوم 14 فيفري1937 نشرت جريدة الوطن الخبر التالي:

«بلغنا أنّ مطربة الشّمال الإفريقي الأخيرة وشمس المسارح والصّالات (المغطية بالسّحاب) قرّرت إقامة حفل تدشين بمناسبة نُقلتها الى دارها الجديدة المسماة «الرّشيدية» وذلك بتاريخ يوم الأحد...».

من الانتقاد إلى الشتائم

كان بيرم التّونسي مُصرّا على النّيل من شافية، حريصا على تقصّي وفضح أمورها الشّخصية ونشر أدقّ المعلومات الخاصّة عنها، واطلاع قرّاء جريدة الشّباب عليها. فكتب بتاريخ 16 جانفي 1937 مقالا بعنوان» أملاك شافية»[31] جاء فيه ما يلي:

العاقبة عندكم... «شافية بْعابصْ» تحكم على ثلاث قطع من الملك الحُرّ...

القطعة الأولى هي الفيلا التي تسكنها في حيّ «البلفيدير»، بجانب كبار الموظفين وأصحاب المصانع والمتاجر.

والقطعة الثانية هي الفيلا التي بنتْها حديثا في ضاحية «سانت أونوري»، والتي سمتها الرّشيدية.

والقطعة الثالثة التي لا يعلم بخبرها غير القليلين، تقع في شارع ضيّق من تلك الشوارع الخفية المتفرعة من نهج مدريد.

وتَرى «شافية بْعابصْ» تراعي كل قطعة من أملاكها مراعاة الوالد الرّحيم لأولاده جميعا، وتراها توزّع الخيرات والمسرّات على هذه القطع بالتساوي....».

وعن ثروتها، ذكر علي الجندوبي أيضا في كُرّاسه الذي دوّنه في السّجن المدني بتونس سنة 1947 ما يلي: «يبلغ قدر ثروتها ما يقدر بـ 7 ملايين من الفرنكات بين أملاك وأثاث وأراضي فلاحية وغلال..». [32]

وعن الحملة التي قام بها بيرم التونسي ضد مصطفى صفر وشافية ذكر د. صالح المهدي في مذكّراته ما يلي: «ومن أخبار بعث هذه الجمعية(الرّشيدية) قيام بيْرم التّونسي بحملة ضد مصطفى صفر والمطربة شافية رشدي التي كانت الوحيدة التي استجابت للمشاركة في التّأسيس، وتركّزت الحملة على إسْمَيْ «دَقْنوش» و «دَقْنوشة» في جريدة الشباب مع كاريكاتور تشبه شخصيهما...»[33] .



(34)

spécial muisuqe.indd 15 02/07/2025 06:55

ونفس الشيء بالنسبة لجريدة «السردوك»[35]، التي كانت مواقفها مشابهة لمواقف جريدة الشباب ضد الثنائي صفر وشافية «إذ نجد بها نفس الأبواب تقريبا ونفس الإخراج وقد أضيف إليها بالخصوص ركن جديد يتمثّل في موقف مسرحي تحت عنوان «فنّوشة ودقّنوش» وهو يتضمّن مواصلة لحملة بيرم الانتقادية ضد رؤوس النظام البائد وبالتحديد ضد مصطفى صفر شيخ مدينة تونس وصديقته المطربة شافية رشدي...وقد كان هذا الركن في الحقيقة- بسبب جرأته وشدة ما به من سخرية – مجلبة لمتاعب جمة بالنسبة إلى بيرم...»[36].

طفحَ الكيْل... بيرم التونسي يعود إلى المنفى

طفح الكيل...و«ضاق ذرع شيخ المدينة ورئيس الرّشيدية مصطفى صفر وصديقته المقرّبة جدّا شافية من هجومات بيرم التونسي وانتقاداته اللّاذعة وتجريحه المستمرّ، وثلبه وسلحهما في مقالاته وقد ورد في مذكّرات صالح المهدي أن مصطفى صفر ردّ الفعل بواسطة صديق والده البشير صفر الذي كانت له مكانه خاصّة لدى الحكومة الفرنسية. ووقع طرد بيرم التونسي من الإيالة التونسية...»

« وأثبت الواقع أنّه كانت له اتصالات متينة مع السّفارة الفرنسية. ولربّما أصبح الواسطة الرّسمية بين دار المقيم العام الفرنسي، والحزب الإصلاحي...»[37]. وتدخّلت شافية «المتضرّرة» هي الأخرى لتجفيف المنابع والتضييق على عدوّهما اللّدود محمود بيرم...وتحالف الثّنائي مع عدد من رجال السّياسة والأدباء الذين طالتهم حملات الصحفي الشّاعر الأديب بيرم التونسي، التي باحت بانحرافاتهم وتواطئهم مع الاستعمار الفرنسي.

ولقد سخّر بيرم قلمه السيّال اللّاذع لمقاومة فرنسا الاستعمارية، وكانت علاقاته وطيدة بزعماء الحركة الوطنية وخاصّة ببورقيبة. فوجد المقيم العام أرمون ڤيّون Armand Guillon الفرصة سانحة للتخلّص منه ونفيه...

وبارح صديقنا بيرم تونس يوم 21 أفريل 1937 ...

ومرّة أخرى يقع تهجيره رغم احتجاج ومحاولات البعض من زملائه الصحفيّين وعدد من أعضاء الديوان السّياسي للحزب الحرّ الدستوري التونسي وقتئذ، خاصّة الحبيب بورقيبة، وصالح بن يوسف، وسليمان بن سليمان، والبحري قيقة الذين طالبوا ڤيون بالتراجع عن ذلك.

وقد «خصصت صحيفة «الوطن» افتتاحيتها المؤرخة في 25 أفريل 1937 لتعترض على نفي بيرم- في إطار تشهيرها بسياسة الجبهة الشعبية الصحفية ومقيمها العام بتونس والتي اعتبرتها الصحيفة مخالفة لأبسط مقتضيات حُرّيتيْ الرّأي والتّعبير_ ولتتهم السّلطة صراحة بخطف صحافي تونسي» ونفيه خارج بلاده لا لأنّه دعا للثورة أو حاول أن يحمل أبناء البلاد على رمي الفرنسيين بالبحر... ولا لأنّه حاول أن يثير التضاغن والأحقاد بين الأجناس – كما تقول فقرة من القانون- وإنّما ... لأنّه داعب خليلة موظف كبير بكلمات تسمع أقذر منها في الصّالات التي تمتهن فيها الرّقص كل يوم...» .

...في نفس هذا السّياق نشرت جريدة الوطن هذا الدّعاء في عددها الصّادر في 25 افريل 1937: «اللهم أجرنا من غضب خليلات كبار الموظفين.

كما نشرت بعددها المؤرخ في 2 ماي 1937 خاطرة بعنوان «عـلاش» جاء فيها: « عْلاش شافية فرْحانة؟ ...على خاطر محمود مشى للشام...».[38]


* عـــــــلاش *
اعلاش شافية فرحانه ؟
على حـاطر محمود بيـرم مشى
للشـام

(39)

مقال «علاش»

spécial muisuqe.indd 16 02/07/2025 06:55

ظلّ بيرم التونسي شريدا مطاردا من البُوليس الفرنسي طوال سنوات عديدة في الجزائر وباريس ومرسيليا. وفي مصر، لم يستقرّ له حال الّا بعد أن عفا عنه الملك فاروق. ولم يحصل على الجنسية المصرية إلّا سنة 1954 في عهد جمال عبد الناصر الذي أنصفه وكرّمه وقلّده أرقى الأوسمة. وقبل رحيله بسنة ترك لنا رائعته الشّهيرة التي حوصل فيها مأساة نفيه:

« الأوّلـة مصر – قالوا: تونسي ونفوني – جزاة الخير – وإحساني

والثانيـة تونس – وفيها الأهل جحدوني – وحتى الغير – ما صافاني

والتّالتـة باريس – وفي باريس جهلوني – وأنا موليير – في زماني».

الهوامش

(1) Victor de Carnières فرنسي ولد في 26 فيفري 1849 وتوفي سنة 1917، صحافي وسياسي وفلاح أسس بتونس سنة 1887 جريدة La Tunisie Française لتصبح فيما بعد La Tunisie . استقر بجهة سليمان كمعمّر. نائب رئيس الغرفة الفلاحية الفرنسية. عرف بعدائه الشديد للتونسيين ومناصرته المطلقة لكل اشكال الاستعمار والعنصرية.

(2) أنظر جريدة الشروق: من ذكريات صالح المهدي الجزء السابع، إعداد عبد الجليل المسعودي بتاريخ 2020/6/21.

(3) سليم الجزيري: وزير مفوض، أمير لواء، مدير المراسم بالحكومة التونسية، رئيس الإدارة الخاصة للباي أحمد الثاني وحاكم قصر الباي.

(4) Rodolphe François baron d'Erlanger : ولد بفرنسا في 7 جوان 1872 مستشرق ورسام ومتخصص في الموسيقى العربية اشترى سنة 1909 أرضا فوق هضبة سيدي بوسعيد حيث بنى قصرا بين سنتي 1920 و 1922 تشرف من فوق على خليج تونس ليصبح قصر النجمة الزهراء مركز الموسيقى العربية.

(5) محمد الاصرم: شذرات متفرقة في الموسيقى، تقديم وتعليق فتحي زغندة، تونس، الدار العربية للكتاب. ص 113.

(6) الطبيب دافيد خيّاط. David Khayat

(7) زمردة العلجية: اسمها الحقيقي «رشال سيتبون» Rachel Sitbon

(8) محمد الصالح المهيدي: تونس الوطن من خلال الرشيدية وقربص. تحرير واكمال أنس الشابي ص120. دار آفاق برسبكتيف للنشر بتونس. سلسلة آفاق للجميع

(9) أنظر جريدة الشروق: من ذكريات صالح المهدي (7): هكذا ولدت «الرشيدية».

(10) المختار المستيسر: نشأة الرشيدية ص 156-157.

(11) صالح المهدي: الشيخ خميس ترنان ص 31، نشر المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية 1981.

(12) محمد الصالح المهيدي تونس الوطن من خلال الرّشيدية وقربص و.. تحرير واكمال أنس الشابي ص 123. دار آفاق – برسبكتيف *ورد في كتاب الرشيدية لمحمد السقانجي بالصفحة 37 أن الحفل أقيم بالمسرح البلدي.

(13) محمد الصالح المهيدي تونس الوطن من خلال الرّشيدية وقربص و.. تحرير واكمال أنس الشابي ص 124. دار آفاق – برسبكتيف

(14) المختار المستيسر: نشأة الرشيدية، المعلن والمخفي ص 180.

(15) صورة أخذها الفنان مصطفى بوشوشة بمقر الجمعية الرّشيدية في نهج الباشا سنة 1936 ونشرتها لأوّل مرّة مجلّة تونس المصوّرة لصاحبها سعيد أبي بكر بعددها الثاني الصادر في شهر نوفمبر سنة 1937.

(16) أنظر جريدة Le Petit Matin بتاريخ 20 جويلية 1935.

(17) المختار المستيسر: نشأة الرّشيدية، المعلن والمخفي ص 198 و199.

(18) فتحي زغندة: موسوعة النساء التونسيات ص 139/138. منشورات الكريديف 2021.

(19) حوار أجراه معها الصحفي محسن بن أحمد بجريدة البيان عدد 446 بتاريخ 186/5/26

(20) أنظر مقال الأستاذ منير بطيح: «شافية رشدي، قطعة من الزمن الجميل»، جريدة الصباح بتاريخ 3 فيفري 2008.

(21) Le Petit Matin du 28 mai 1938.

(22) أنظر مجلة الراديو والسنيما بتاريخ 11 جويلية 1938.

(23) أنظر مجلة الراديو والسنيما بتاريخ 11 جويلية 1938.

(24) مصدر الصّورة: مجلة الراديو والسنيما بتاريخ 11 جويلية 1938، تصوير عصمان.

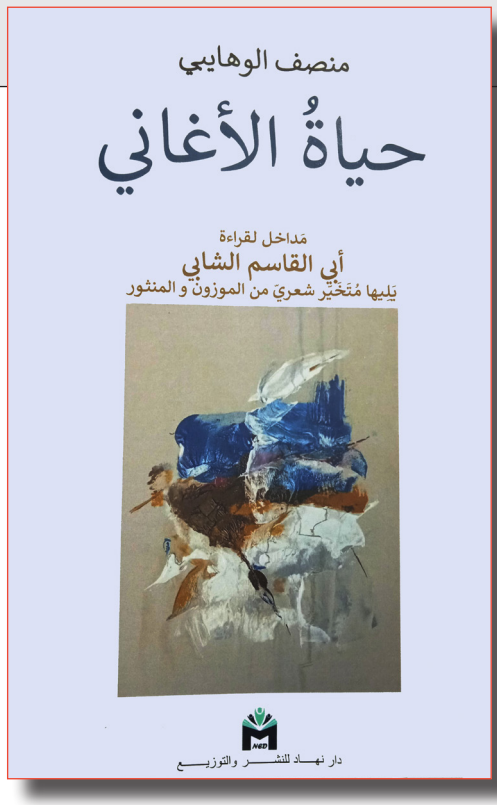
(25) أنظر جريدة الشباب عدد 4 بتاريخ 19 نوفمبر 1936.

(26) أنظر جريدة السرور العدد الأوّل بتاريخ 30 أوت 1936 ركن بنات الفن.

spécial muisuqe.indd 17 02/07/2025 06:55

(27) أنظر جريدة الشباب العدد الثاني بتاريخ لخميس 6 نوفمبر 1936.
(28) Le Petit Matin du 11 janvier 1937.
(29) أنظر جريدة الشباب العدد الرابع بتاريخ الخميس 19 نوفمبر 1936
(30) أنظر جريدة الشباب العدد السادس بتاريخ الخميس 3 ديسمبر 1936
(31) أنظر جريدة الشباب العدد الثاني عشرة بتاريخ 16 جانفي 1937.
(32) أنظر نص علي الجندوبي المصاحب.
(33) أنظر جريدة الشروق: من ذكريات صالح المهدي الجزء السابع، إعداد عبد الجليل المسعودي بتاريخ 2020/6/21.
(34) أنظر جريدة الشباب الخميس 29 أكتوبر 1936 العدد الاول كاريكاتور الغرايري
(35) السردوك: جريدة أسبوعية فكاهية مصورة، صاحبها الشاذلي الفهري صدرت سنة 1937 (الاعداد من 1 الى 10) واحتجبت في أواخر 1937 ثم ظهرت في منتصف جويلية 1939.
(36) الحسناوي الزارعي: محمود بيرم التونسي في تونس. دار النشر الأخلّاء العدد 81 – 9 أكتوبر 1986.
(37) أحمد توفيق المدني: حياة كفاح. مذكّرات، الجزء الأوّل في تونس1905/1925 ص 225–الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر.
(38) الحسناوي الزارعي: محمود بيرم التونسي في تونس. دار النشر الأخلّاء العدد 81 – 9 أكتوبر 1986.

مكتبة الحياة الثّقافية



حياة الأغاني

عن دار نهاد للنّشر والتّوزيع أصدر الشاعر العربي الكبير الدّكتور منصف الوهايبي كتابا عن الشاعر الكبير أبي القاسم الشّابي ضمّنه قراءة لشعره محاولا تنزيله في محيطه العربي والعالمي إضافة لما سمّاه «متخيّر شعري من الموزون والمنثور» من شعر الشّابي معتبرا أن هناك قصائد كبيرة بوّأت الشّابي ليكون علما من أعلام الشعر الكبار وممّا جاء في قوله عن الشّابي في هذا الكتاب :

«إن الشعر عند الشّابي قوّة انقلابيّة ينبغي أن تغنم مساحات جديدة في مناطق الوجود التي لا يشترك فيها كلّ النّاس ' وأن تخاطر باكتشاف المجهول . وقد نجازف فنضيف أنّ في هذا وعيا بتبدّل الزّمن أتاح له في هذه القصيدة أن يصدر عن «منفتح الإمكان» إلى «متراحب الوجود» وأن ينصرف إلى زمنه الشّعري الجديد انصرافا حرّا فيتوسّم المضمر والممكن في اللّغة وهو يمتح أصول صوره ممّا هو متعارف عند الرّومنطيقيين عامّة ومن تجربته خاصّة وربّما طعّمها في أبيات قليلة بأصول من الرّمزيّة.

الكتاب يتضمّن كذلك دراسة هامة عن قصيدة النّثر عند الشّابي ويكشف عن نظرة منصف الوهايبي للشّابي من خلال أعماله المختلفة ذلك أنّ الشعراء لهم مواقف متباينة من شعر الشّابي منهم من يعتبره النّخلة التي غطت الغابة ومنهم من يعتبر تجربته متعثّرة ..الخ

الكتاب جدير بالقراءة والمطالعة .

spécial muisuqe.indd 18 02/07/2025 06:55

غنّي يا صليح غنّي يا صوت تونس
المعهد الرّشيدي ورسم ملامح الهوية

سلوى بن حفيظ

العوامل الفاعلة في ظهور الرشيدية:

سجلت فتره الثلاثينات أحداثا اقتصاديه عالميه ومحلية أثرت في البلاد وخلفت مناخا فكريا واجتماعيا عميقا ترك أثرا لدى عامة الشعب :

- على المستوى الاجتماعي والاقتصادي: عاشت البلاد تفقيرا جاحفا أدى إلى تفشي الأمراض نتيجة الجفاف المتواصل لمواسم متلاحقة واستفحلت موجة الفقر التي أثرت فيها الأزمة الاقتصادية العالمية لسنة 29 التي كان انعكاس على كل بلدان العالم حيث ارتفعت نسبة البؤس والتشرد[1] واشتدت الأوضاع المعيشية على السواد الأعظم من الأهالي .

- **على مستوى الوطنية والانتماء**، وقع المسّ بمقومات البلاد الروحية: تمادت سلطة الحماية في استفزاز حفيظة المواطنين والاستهتار بمعتقداتهم من خلال تنظيم استعراض احتفالية عقدها المؤتمر الافخاريستي بكنيسة قرطاج شهر ماي 1930 [2] وعززته في السنة الموالية بمراسم احتفالات صاخبة بمناسبة مرور نصف قرن على انتصاب الحماية بتونس، وقد بلغ التحدي أوجه مع محاولة الحكومة دفن متجنسين في المقابر الإسلامية مما ألهب حفيظة الشعب لينزل إلى الشوارع في مسيرات احتجاجية عنيفة أدت إلى مصادمات مع القوات الاستعمارية ،

- الحراك الثقافي :جيل المثقفين

عرفت تلك الفترة ثمرة بروز أول فوج من المثقفين من خريجي المدرسة الصادقية والجامعات الفرنسية وخريجي التعليم التقليدي بجامع الزيتونة أو الجامع الأكبر احتضنتهم الجمعيات والنوادي ليكونوا زينة مجالسها فظهر جيل جديد من النقاد والشعراء والمثقفين ذوي نفس تحرّريّ وجرأة على مقارعة المتزمتين ممن فضّلوا الاستكانة على تحرير الهمم وحثهم على التفكير والاستنارة بالتجارب الناجحة. وقد مكنتهم صحف تلك الحقبة وخاصة مطبعة العرب من نشر كمّ من مسلسل من الكتابات الجزلية حول مضامين فكريه واجتماعية ثوريه من قبيل اسكتي عنهم كقضية المرأة والحجاب والهنات الاجتماعية والنفسية. وقد سالت الأقلام تحلل هذه الأوضاع وتطرحها في عدة منابر وتمرّر ما يحجّر قوله عبر فن الكاريكتور أو الملحون الاحتجاجي، وساهمت النّخب الواعية بطرح إشكالات حول النهوض الفكري والتفتح على النجاحات العالمية لتحميس الشبان اليافعين. وقد كان للأدباء والفنانين رغبة في الإضافة في مجالاتهم مثل المؤلفات الأدبية والشعرية كأبي القاسم الشابي وسعيد أبي بكر والطاهر الحداد ومحمد البشروش، وفي مجال الفنون إبداعات محمد التريكي ومحمد الحبيب

spécial muisuqe.indd 19 02/07/2025 06:55

ومحمد زروق ومحمود بن عثمان وقد شكلت جماعة تحت السور رمزية هذا الحراك.

-**الالتفاف حول رموز الثّقافة:** لأول مره تلتقي النّخب المثقفة في اجتماع مهيب بقصر الجمعيات الفرنسية لتحيي أربعينيه فقيد الأدب والشعر أبي القاسم الشابي الذي وفته المنية يوم 9 اكتوبر 34 . وقد حضر هذا الجمع أكثر من ألف ومائتي مشارك وكانت تلك النقطة مناسبة فريدة استغلتها النخب المثقفة من خلال أكبر الجمعيات الوطنية الأدبية كجمعية الخلدونية وقدماء الصادقية وجمعية الكتاب والمؤلفين التونسيين لتسجيل إصرارها على حماية الآداب العربية بتونس، وقد كانت هذه الخطوة سابقة عن إعلان بعث جمعية الرشيدية التي وقع الإعلان عنها رسميا في نفس الشهر وفي نفس السنة[3].

- الصحوة حينما يلتحم السياسي بالثقافي: تواريخ متجانسة مؤتمر 2مارس 1934 وبعث جمعية المعهد الرشيدي :



أيا كان حجم الأسباب الدافعة إلى بعث جمعية المعهد الرشيدي فهذا ناتج عن تحول المشهد الثقافي الذي أصبح بأيادي النخبة المثقفة، أصبحت كل الأسباب التي كانت تمرّ سابقا دون ردة فعل مواتية لإحداث الفرق.

* بداية من الحدث الشّرارة الذي على إثره حاولت السلط الاستعمارية تحويل الاعتماد المرصود في الميزانية لقسم تعليم الموسيقى العربية لإنجاز اسطوانة الموسيقى التونسية سجلتها مطربة مغمورة «زمردة العلجية» بدعوى حفظ الأغاني التونسية العتيقة من الإهمال، ومقابل ذلك اختفت المنحة المرصودة لدروس السيد علي درويش الحلبي وتحويلها لمشروع زمردة العلجية[4]. وبما أنه لم تكن للتونسيين مدرسة لتعليم الموسيقى على غرار الجاليات الأخرى من إيطاليين وفرنسيين .. فبدأ التفكير في بعث «نادي الموسيقى التونسية» ثم «جمعية الحفاظ على الموسيقى التونسية» أو «جمعية أحباء الموسيقى التونسية» ولكن أيا كانت التسمية اعتزم المثقفون والوجهاء على عقد اجتماع طارئ بالخلدونية لتفعيل هذا الحدث.

- **التأثر بالتجربة الجزائرية في مجال الموسيقى الأندلسية :**

لقد نجح المجتمع المدني الجزائري في بعث عديد الجمعيات الموسيقية كردة فعلا على احتفالات المستعمر بمئوية استقراره بالجزائر[5]. وقد أدت هذه الصّحوة إلى بعث جمعية الموسيقى الأندلسية الجزائرية والمطربية والجمعية الجزائرية الموصلية سنه 1927 وجوق الأندلسية سنه 1929 والجزائرية في 1930 .صاحبتها فروع في عديد المدن الجزائرية كقسنطينة وتلمسان وغيرها وقد تشبع مصطفى صفر بهذه التجربة التي نوّه بها ورغب في الاحتذاء بمنوالها[6].

- **التصدي للإنتاج الموسيقي المهمش وإيقاف سيل الأغاني الهجينة والتافهة :**

وقد وفقت النخبة المثقفة في التصدي للتأثير المشرقي من خلال بعث جمعية المسرح وهي لا تقدم إلاّ مسرحيات كتبتها أقلام تونسية [7].

***المعهد الرشيدي قلعة النضال ورسم ملامح الهوية :**

الجلسة التأسيسية :

في فضاء الخلدونية تحديدا بقاعه المطالعة حضر ما يناهز 57 نفرا من رجال الثقافة وجلّهم ينحدرون من العائلات المرموقة بالمدينة العتيقة من ضمن الذين توصلوا

spécial muisuqe.indd 20 02/07/2025 06:55

إلى تمكين أبنائهم من مستوي تعليمي مرموق على غرار أبناء المستعمر، فدرسوا بالمعهد الصادقي وبمعهد كارنوا والتحق البعض منهم بالمدارس الفرنسية بأروبا وتمثل هذه العائلات النافذة أو لنقل «الانتلجنسيا» في تلك الحقبة أكثر من نصف الحاضرين على رأسهم :

1. الصادقيون وخريجو المدارس الفرنسية كمعهد كارنو

وهم في المجموع الموظفون والسّامون والمحامون والأطباء والصيادلة والمهندسون مثل مصطفى صفر ومصطفى الكعاك والمنصف العقبي ومحمد علي العنابي وعلي بوحاجب والشاذلي الزاوش .

2. الزّيتونيون :

وهم خريجو التعليم التقليدي بالجامع الأكبر وعلى رأسهم الأديب المؤرخ عبد الرحمن الكعاك والشيخ محمد العربي الكبادي والشعراء بالحسن بن شعبان والطاهر القصار وجلال الدين النقاش ومن العصاميين الشاعران محمد الشاذلي خزنه الدار ومصطفى آغا.

3. بعض رجال كبار التجار والفلاحين ورجال الأعمال

أمثال أحمد بن مامي والطاهر المهيري وبلحسن الأصرم .

4. شيوخ الفن الأندلسي بشقيه الديني والدنيوي:

من مختلف الشرائح المتعددة وهم تباعا: أبناء العائلات التونسية المرموقة مثل محمد الأسمر ورشيد بن جعفر وعبد العزيز جميل ومحمد الدرويش .

-مريدي أوساط الطرق والزوايا مثل محمد بن سليمان وعبد العزيز بن شعار وعلي بنواس .

5. عناصر الجوقات المحترفة

وخاصه أفراد جوق مؤتمر القاهرة مثل محمد غانم وخميس ترنان وعلي بن عرفة وغيرهم... وقد لعبت هذه الشريحة دورا في التأكيد على دعم الرصيد الأندلسي والغنائي التونسي الأصيل .

من أعطاف هذه الشرائح تشكل النسيج الذي أسس المعهد الرشيدي[8].

الثقافة بنكهة السياسة :

يعتبر بعث الحزب الدستوري الجديد يوم الاثنين 2 مارس 1934 حدثا مهما لدى الأوساط الثقافية لاستقطاب أهم القوى الفاعلة. ورغم نفي عناصره بالجنوب أحدث ذلك مواجهات عنيفة بين الدستوريين وبين البوليس السياسي. إلاّ أنّنا رغم هذا الفراغ نجد حضور وجوه وقيادي أنصار الحزب الدستوري القديم في الهيئة الرشيدية مثل الطيب الجميل والصادق الرزقي ومحمد الشاهد ومصطفى خزندار وعبد الرحمن الكعاك وعلي بوحاجب ومن وجوه الحزب الإصلاحي المنشق عن الدستوريين الطاهر المهيري ومصطفى صفر، وبالرغم من استهداف الحزب الدستوري الجديد لحملة تعسفية شرسة من قبل نظام الحماية إلاّ أنّ مثقفي المعهد الرشيدي يحملون نفس الأهداف والشعارات، وقد لاقوا دعما من اعرق الجمعيات كالجمعية الخلدونية في شخص رئيسها عبد الرحمان الكعاك وجمعية قدماء الصادقيين في شخص محمد علي العنابي وجمعية الكتاب والمؤلفين التونسيين بتمثيل محمد بدرة .

لقد نوّهت كل من صحيفة النهضة وصحيفة الزهرة وتعتبران أوسع الصحف انتشارا والأقرب إلى الأوساط الحكومية. إن الفضل في بعث الراشدية يعود إلى نخبة من الشبان التونسيين الذين حركتهم الحمية لمناهضة الطوائف الأجنبية وكون اختيار مصطفي صفر بفضل نفاذ منصبه، فقد أنجح مطلب تكوين الجمعية دون سائر المطالب الأخرى، لقد لقي خبر تعيينه استحسانا لدى الأوساط المحلية المعنية بقضية الموسيقى العربية سواء

spécial muisuqe.indd 21 02/07/2025 06:55



شريحة الأعيان وشيوخ الفن أو حتى لدى غالبيه شباب النوادي والجمعيات، وقد أشادوا بتكرّمه باختيار رئاسة الجمعية رغم حجم مسؤولياته وحساسية مهامه السامية .

هكذا كانت بداية انطلاق نشاط جمعية المعهد الرشيدي، بإمضاء النخب المثقفة التونسية التي نجحت إلى حدّ ما في خلق صرح الأغنية التونسية.

من حبيبة مسيكة إلى صليحة :

لا يفصل ظهور صليحة سنة 1934 عن موت حبيبة مسيكة سنة 1930 [9] سوى بضع السنوات التي تحوّلت خلالها الذائقة التونسية قلبا وقالبا فمن حبيبه مسيكة رمز الأنوثة الطاغية برز صوت صليحة الثاقب «الرشاش» .

حبيبه مسيكة «حبيبة الكل»: أيقونة الفن الاستعراضي :

لم يكن صوت حبيبة مسيكة مقنعا بقدر حضورها المتميز وخبرتها النادرة، فقد كانت تغني كل القوالب الفنية من قصائد حلبية ومالوف تونسي، كما تؤدي جميع اللهجات وتتقمص أدوارا مسرحية وتتمتع بحرفية عالية وتستهوي جمهورها بلبس طربوش اضافه لتوظيفها لهجة خاصة بثلة من أبناء الرابطات الذين يشكلون أنصارها عسكر الليل، فتتحفهم بأغنية

الكيف كيفي والتازيت قدامي * قدام ربي نحاسبك بغرامي

حيث تقلد لكنتهم[10] وتتقمص حركاتهم الممسرحة التي يتباهون فيها بالفتوة وتغازلهم بلبس الطربوش هذا والربت على كتف ذاك والتودد لأخر... لقد كانت حبيبة مسيكة مهتمة بمظهرها فتستعمل تسريحة «قرتا قربو» و«اونسيس بيكون»... لقد كانت فعلا الشاشة التي تعكس رغبات جمهور عريض. متنوع(شيوخ ،كهول، وشباب من كل الشرائح العمرية والانتماءات الاجتماعية، لا يجمعهم سوى عشق حبيبة مسيكة يتابعون عروضها بشغف، ونحن إذ نستغرب ملازمة الشيخ خميس الترنان لتختها. رغم تواضع قدراتها الأدائية ومحدودية مجالها الصوتي ونعزو هذا لتضافر عدة أسباب[11] من ضمنها الحسّ الإنسانيّ لدى حبيبة مسيكة ووطنيتها فقد روي الكثير عن أعمالها الخيرية ومساهمتها في إعانة المحتاجين من كل الديانات، كما أن دورها في شهداء الوطنية حينما التحفت بالعلم التونسي ألهب إعجاب المتلقين.

لقد كان لموت حبيبة مسيكة وقع صادم على جمهورها الذي حزن لفاجعة موتها وودعها في موكب مهيب، وألف بعضهم مرثيتهم الشهيرة لها، والتي مطلعها :

في تونس صارت غريبة — اسمعوا يا ناس بثبات
عالميمون قتل حبيبة — حرقها بسبيريتوهات

spécial muisuqe.indd 22 02/07/2025 06:55

أما الشيخ خميس ترنان فقد رثاها بحرقة بصوته في قصيدة «يا زهرة» من نظم أحد المغرمين بها محمد سعيد الخلصي، وقد لحنها الشيخ في مقام الراست وأداها على الطريقة العراقية التي كستها مسحة من الحزن:

Fleur de narcisse

Petite fleur douce et parée
Il te pleure dans sa tourmente
D'emeraude d'argent et d'or
Car il t'a perdue à jamais,
Pourquoi le vent qui t'a bercée
je m'en veux de t'avoir coupée
Maintenant gémit- il si fort!
Suave fleur (o mes amours!)
O fleur il t'aime et se lamente
Semblable, belle, parfumée
D'être sevré de tes baisers
S'éloigne, belle, parfumée...
Et me laisse pleurant toujours [12].

مع مطلع الحرب العالمية الأولى سنه 1914 ولدت صليحة[13] بقرية نبر الجبلية من عرش الحنانشة من ولاية الكاف والمتاخمة للحدود الجزائرية ومع اشتداد الازمات وضيق الحال شدت العائلة رحالها نحو تونس وشغل الوالد عديد المهن، ولكن مشاكله تفاقمت، الشيء الذي أدى إلى الانفصال، واستقرت صليحة مع والدتها واشتغلت معينة في بيوت الأعيان وكانت إقامتها الأولى ببيت شقيق المنصف محمد باي، وكان بيت فن وطرب احتكت فيه صليحة بالأميرات وتعلمت أصول الغناء، وفي سنه 1927 انتقلت صليحة لتعمل ببيت المطربة بدريه بنهج الباشا وتعلمت في صالونها عديد الالوان الموسيقية وفي تلك الأثناء تعهدها الفنان الليبي البشير فحيمة[14] الذي أعجب بصوتها وقوة شخصيتها وحفظها الأدوار والموشحات وحاول أن يصنع منها نجمة وقدمها للجمهور وأطلق عليها اسم «سكينة فهمي». وبدأت رحله الاحتراف لتغني في بعض الحفلات الخاصة والمجالس الطربية سمع صوتها صدفة الباجي السرداحي[15] وهي تصدح برائعة أم كلثوم «افرح ياقلبي» وانبهر بقوة أدائها وطلب منها أن تغني مجموعة من الأغاني التونسية ووعد بأن يتعهدها بالرعاية التامة وإدمجها إلى فرقته التي تتكوّن من قدور الصرارفي بالكمنجة وإبراهيم صالح بالقانون وحمادي خميس وجلول شيشتي بآلتي الايقاع وهو بآلة العود وكانت أولى انطلاقتها حينما قدمها لتحيي الحفل الذي أقامته الإذاعة الوطنية بمناسبة افتتاحها سنه 1938 ينطلق صوتها عبر الأثير يشنف آذان أصوات المتلقّين.

رحله البحث عن «اديت بياف» أو «سندريلا» الموسيقى التونسية :



ذات يوم عندما كانت صليحة بمفردها بمنزل الفنانة البدرية أطلقت عقيرتها بالغناء تنشد «بالله يا حمد يا خويا» وصادف أن سمعها المحامي حسونة بن عمار[16] أثناء مروره صدفة أمام بيت الفنانة وأثاره أسلوبها المميز وروحها وطابعها الذي لم يسمعه من قبل وأسرته حلاوة صوتها وظن أن المطربة بدرية طورت من مؤهلاتها إلى أن بلغت هذا الحد من التطريب، وفي الأسبوع المقبل فاتحها بالأمر وطلب منها أن تعيد أداء ذات

spécial muisuqe.indd 23 02/07/2025 06:55

الأغنية، فأدركت خطورة منافسة صليحة وتخلصت منها، ولكن شاءت الأقدار أن يهز سحر صوت صليحة الذي بثته الإذاعة في حفل افتتاحها بمجامع وجدان مصطفى صفر، أبو النهضة الموسيقية آنذاك ومؤسس الرشيدية، فقرر جلبها إلى المعهد الرشيدي وانطلقت رحلة البحث عن الباجي السرداحي[17] إلى أن التقى بها مباشره في حفل نظمه المحامي منصف العقبي بمنزله وقد افتتن هذا الأخير بصوتها عند زيارته لمقر الإذاعة يوم افتتاحها .

غنّ يا « صليح » غن يا صوت تونس :

أخيرا انتهت رحلة البحث عن صاحبة الصّوت الذهبي بالنسبة للبرقادي ومصطفى صفر والمحامي الشيخ حسونة بن عمار، ولبّت صلوحة الدعوة لتحل في رحاب المعهد الرشيدي بحضور كل من السادة مصطفى صفر والطاهر المهيري ومحمد بن سليمان ورشيد بن مصطفى وخميس ترنان ومحمد التريكي وحليب ومصطفى الكعاك وحسونة بن عمار، وفازت منذ الاختبار الأول حيث أعادت غناء بالله ياحمد ياخويا ليصيح حسونة بن عمار منتشيا «الله الله ياصليحة» ومنذ تلك اللحظة أصبح اسم صليحة هو الاسم المتداول وتمّ قبولها بعد سلسله من الأغاني أدتها في اللون العرضاوي والبدوي لعل أشهرها فوندو «فراق غزالي» التي أبدعت في آدائها بتقانة مميزة وتفننت في التعاطي مع العروبيات التي طرزت بها فقرات الأغنية ليهتز هتاف المجموعة ويتعالى صوت حسونة بن عمار ليحييّ لا فقط صوت صليحة بل صوت الانتماء والوطنية هاتفا «غني ياصليحة غني يا صوت تونس».

منذ تلك اللحظة أصبحت صليحة مطربة الرشيدية الأولى منذ بداية الاربعينات وصولا إلى الخمسينات[18]. وتم تعهّدها بالرعاية من طرف محمد التريكي وخميس ترنان وصالح المهدي وقامت بأداء أول أغنية لها في الراشدية «لا انت تهنيني ولا انت تحب تسلم»من كلمات محمود بورقيبة وألحان محمد التريكي.

لقد وجد خميس ترنان في صوت صليحة من حيث المساحة التي تتجاوز الديوانين 18درجة ومن حيث الجرس الصادح الرنان مادة حفزته على ولوج مغامرة التلحين التي توجتها صليحة بأداء أول لحن يفوز به خميس ترنان على منافسيه في مباراة نظمتها اللجنة الفنية بالمعهد الرشيدي باغنية «يا لايمي يزيني» من ألحان الترنان وكلمات علي الدوعاجي، تألق بها الشيخ في أول عرض للراشدية سنة 1935 .منذ تلك اللحظة تعهدها الشيخ بعناية خاصة فأدت جميع القوالب الموسيقية من الموشح إلى القصيد والزجل وتناولت كل المواضيع وقد خصها بما يناهز 28 لحنا في عده مقامات وأنماط وكانت أغنية «ليعتني بشد الهوى يادوجة»[19]، وهي آخر ما لحنه للراحلة صليحة، حيث أحرزت على الجائزة الأولى في مهرجان صليحة في المباريات التي نظمتها الإذاعة والتلفزة التونسية سنه 1960 أدتها المطربة نعمة .

ع/ر	اسم الفنانة	إنتاجها			الجملة
		قصائد	أغاني	أناشيد	
1	صليحة	3	24	1	28
			1		
2	فتحية خيري				انتي يلي بعيد عليا تلحين بلحسن الشادلي
الفترة الوطنية					
3	شبيلة راشد	1			إذا تغيب عليا أحمد خيري
4	علية	1			لو كان تعرف بعدك، محمود بورقيبة
5	نعمة	6			عدة أغاني لستة شعراء

spécial muisuqe.indd 24 02/07/2025 06:55



دأبت الراشدية منذ انبعاثها على التركيز على التّراث التونسيّ بشقيه المديني المتقن حيث أعادت جمع وصياغة نوبات المالوف ورصد نوادر الفندوات التونسية العريقة أما التراث الريفيّ فقد استوحت منه الكثير وقربته إلى السامع مناهضة لموجة المد الشرقي، وتصدت من خلاله للاغاني التافهة والهجينة[20] . وقد تكفل جمال بوسنينة أحد أعضاء اللجنة الأدبية للتحوّل خصيصا إلى الجنوب في تلك الفتره لاكتشاف الأغاني البدوية الجميلة التي تشتهر بها جهة الأعراض التونسية جريا على عادة عدد من الفنانين القدامى بالنهل مباشره من أغاني أهل الريف مثل محمد غانم والشيخ العفريت وهو النهج الذي سلكه أيضا الفنان خميس ترنان .

لقد غنّت صليحة المولدات الشعبية وتميزت بأهازيج البدو، وقد كانت فريدة حينما تغني «آش يفيد لملام» و«عيون سود المكحولين» وغيرها من القطع الأصيلة ولقد أبدعت في «بخنوق» وقدمت الغناء التقليدي مفعما بروح العصر مع استعمال زخارف متقنة وصوتها من النادر أن يتكرر في الفن التونسي، الشيء الذي يجعل الجمهور يعشق أداءها. كانت صليحه «مسكونه» بهاجس وطني، غير أنها كانت لا ترفض دعوة في الأرياف وربما يشاع أنها ساهمت في الحركة الوطنية وقد صادف أن وزّعت سلاحا في بعض الأرياف أخفته بأمتعة الفرقة وكتأكيد على وصوله كانت تعيد بعض العروبيات ثلاث مرات على التوالي تأكيدا على نجاح العملية[21].

لقد عمّت شهرة صليحة المغرب العربي وكان صوتها مقتدرا على التنقل بين الطبقات الصوتية بسلاسة فائقة وأدت كل متطلبات الغناء الشعبي والبدوي بروح مميزه وغنت في حفل مشترك بين المغرب وتونس مساء العاشر من نوفمبر 1958 أغنية «مريض فاني» قبل وفاتها بـ 15 يوما وقد كانت فعلا مريضه، ولكنها تحاملت على نفسها لتكون في مهرجان الفن المغربي لا تتخلف وكأنها تنبأت بدنوّ أجلها إذ حضرتها المنية يوم السادس والعشرين من نوفمبر 1958 وتبقى صليحة أم كلثوم الأغنية التونسية وديفا الأداء النسوي دون منازع. إضافة إلى كونها أيقونة النضال والهوية.

spécial muisuqe.indd 25 02/07/2025 06:55

الهوامش

1. عندما اختير في ثاني دورة المجلس الكبير المنعقد في شهر ديسمبر 1904 وجه محمد شنيق رئيس القسم التونسي نداء الى الحكومة لتفادي أفواج البؤساء والمتشردين بالبلاد.
2. تم ذلك تحت إشراف أحمد باي وقد سمح باستعراض أفواج من الشبان المرتدين للصّليب بالاستعراض في الشوارع المتاخمة للمدينة العتيقة بمرآى من الأهالي الأصليين.
3. بعد حفل الأربعينية ببضعة أيام أعلنت بعض الصحف عن ميلاد ما سمي فيما بعد بجمعيه الرشيدية: انظر مقال احميدة بن عمار بصحيفه لابراس بتاريخ 4 مارس 1977 تحت عنوان كيف بعثت الراشدية.
4. هي فريدة خياط، زوجة الدكتور دافيد خياط، عضو مجلس الأقلية اليهودية التونسية، لقّبت نفسها بزمردة العلجية لميلها إلى الغناء الشرقي، كانت تستقبل رجالا نافذين في صالونها وكانت من مقربات مدير التعليم أيميل قو الذي أسند لها مساعدة مالية لتسجيل تراث تونسي بدعوى حفظه من التلاشي.
5. المختار المستيسر نشأة الرشيدية المعلن والمخفي ط1مونوبرنت تونس 2014 ص 119.
6. كان مصطفى صفر قد تابع دراسة الحقوق بكلية الجزائر قبل سنة 1917 إضافة إلى زيارته لهذا القطر الشقيق بحكم مهامه الوزارية دون الحديث عن أواصر القرابة التي تربطه بصهره الجزائري الأصول المحامي حسن القلاتي المهووس بالجوقات الاندلسية .
7. الزهرة في1/ 4جوان1937 أيضا العروي عبد العزيز0 le petit matin في21ماي1937
8. وقوع الاجماع على تسميته بالرشيدية نسبة الى محمد الرشيد باي الذي جمع ورتب فواصل النوبة الأندلسية من البطيء إلى السريع .
9. ولدت مرغرات سنه 1896 وتوفيت يوم 21 فيفري 1930 بعد احتضار شنيع ماتت حرقا، شيعت جنازاتها بعد يومين انظر القرفي محمد: نظرات في الموسيقى والغناء والفرجة، طبعه واحد، صونوموسيق، تونس 2015.
10. الكيف يتحول نطقها بالكنيف.
11. بن حفيظ سلوى: قامات موسيقية : الشيخ خميس الترنان الفنان الإنسان، عن ملتقى تسعينية الترنان بعنوان الشيخ خميس الترنان من خلال قراءات ورؤى معاصرة، مركز الموسيقى العربية والمتوسطية، أكتوبر 2024.
12. Gourjana 18 janvier 1913
13. والدها إبراهيم بن عبد الحفيظ من اصل جزائري من قريه تقع قرب سوق أهراس مقاطعه قسنطينه هجرها في اتجاه الكاف وتزوج من مباركه بنت عمارة بنت محمود الرزقيوانجب صلوحه وعلجيه
14. هو البشير فهمي الطرابلسي صاحب اغنيه يا كحله يا بنت عمي، وهو من أصل ليبي له عدة مقالات نقدية وألحان ومن ضمنها الأغنية التي اقتبسها الراحل محمد الجموسي كي جيتينا هي.
15. كان ينشد الراحة في ميناءالعاصمة. فانبهر بصوت صليحة الصادر من إحدى السرادقات الموجودة في الميناء تغني طقطوقة لأم كلثوم
16. محامي بالحاضرة، وهو عم زوجة الرئيس الراحل الحبيب بورقيبة وسيلة بن عمار.
17. حيث وقع تكليف البريدي على بو السرّاح بمهمة البحث عن صليحه لصالح مؤسسه «المعهد الرشيدي».
18. وخصص لها مرتب شهري قار ومسكن محترم مقابل أن يتخلى عنها الباجي السرداحي الذي وافق.
19. في مقام المحير عراق كلمات عمر بن سالم وألحان الترنان.
20. ماصابك برتقانة لو كان تطلعلي حلوة، الزقطية، الخ
21. عن لطفي البحري في برنامج فنانون في الذاكرة في تناوله لشخص صليحة وقد صور مقاطع من محاوراته بمركز الموسيقى العربية والمتوسطية النجمة الزهراء في الثمانينات.



spécial muisuqe.indd 26 02/07/2025 06:55

«مدرسة الموسيقى بتونس» : لمحة تاريخية عن الهيكل التعليمي الموسيقي الأول بالبلاد التونسية

د. محمد أنيس الحمادي

أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون والحرف بقفصة
والمنسق العلمي لمركز الموسيقى العربية والمتوسطية

تُعدّ مدرسة الموسيقى بتونس، التي أُسِّست في أواخر القرن التاسع عشر، واحدة من أولى المؤسّسات التعليمية المتخصصة في الفنون الموسيقية بالبلاد، وقد جاءت نشأتها في سياق تاريخي وثقافي يتّسم بتقاطع الروافد الأوروبية، ولا سيما الفرنسية منها، مع البيئة المحلية التونسية. كانت هذه المدرسة واجهة مبكرة لمشروع تحديث التعليم الموسيقي، وخطوة أولى نحو تكريس وتنظيم العمل المؤسّسي في مجال التربية الموسيقية، ضمن رؤية تستجيب لخصوصيات المجتمع الأوروبي المقيم بالبلاد من حيث البعدين الاجتماعي والتربوي ومن ناحية البنية الاقتصادية والثقافية التي تُميّز مختلف شرائحه.

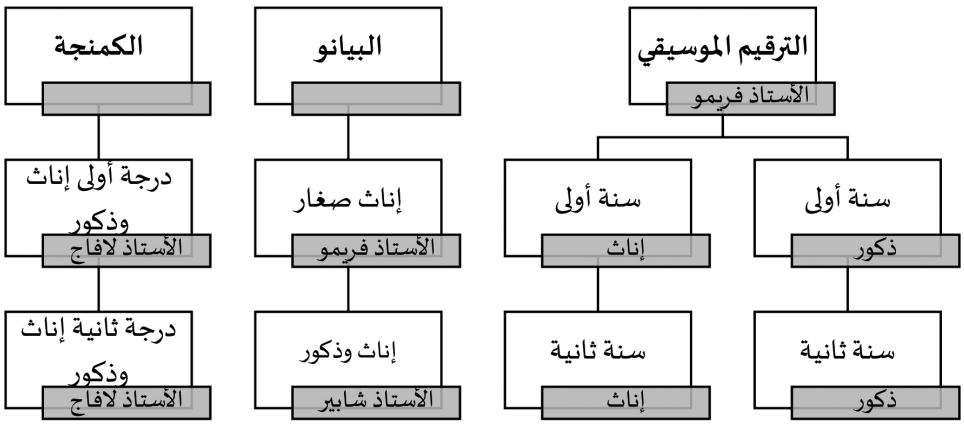
ورغم أن المدرسة لم تُؤسَّس في البداية لخدمة التكوين الموسيقي لدى العنصر التونسي، بل كانت موجّهة أساسًا لأبناء الجالية الأوروبية، فإنّها مثّلت النواة الأولى لتأسيس تقاليد تعليمية منتظمة في هذا المجال بالبلاد التونسية، ومن هذا المنطلق يطرح هذا المقال جملة من التساؤلات المحورية الخاصة بفهم ملامح تلك المرحلة التأسيسية والمتمثلة في : كيف تم تنظيم الدروس في البدايات الأولى للمدرسة؟ وما المعايير التي اعتُمِدت في توزيع التلاميذ وتصنيفهم داخل المؤسسة؟ ثم ما هي الخيارات البيداغوجية التي وُضعت لتأطير البرامج التعليمية وأساليب التدريس؟

هي مدرسة لتعليم الموسيقى أسستها إدارة التعليم الفرنسية[1] في شهر فيفري من سنة 1896 بالمحل الكائن بـ 33 نهج باب الخضراء بالعاصمة التونسية[2]، وأدارها بإمكانيات بسيطة في البداية الموسيقي الفرنسي بول فريمو Paul Frémaux، وذلك تحت اسم «مدرسة الموسيقى Ecole de musique لتكُون بذلك من بين أولى المؤسسات المخصصة لتعليم الموسيقى بتونس.

في سنواتها الأولى، كانت المدرسة تُقدِّم دروسا مجانية في الموسيقى انسجامًا مع هدفها الاجتماعي في تعميم التعليم الموسيقي، إذ وُجِّهت استراتيجيتها التأسيسية لجعل التربية الموسيقية في متناول الأُسر ذات الدخل المحدود[3]، وقد استقبل الجمهور إنشاء هذا المشروع باستحسان كبير وفق بعض المصادر الرسمية الخاصة بتقييم تقدّم الشأن التعليمي والثقافي بتونس في تلك الفترة[4].

اشتمل البرنامج التعليمي للمدرسة على فتح أقسام لتعلّم العزف على آلتَيْ الكمنجة والبيانو فقط، إلى جانب تقديم دروس في الترقيم الموسيقي (Solfège). وقد كانت أبوابها مفتوحة أمام مختلف الفئات العمرية، مع تحديد سنّ أدنى للقبول حسب الاختصاص: إذ يُشترط ألّا يقلّ سنّ التلميذ عن ست سنوات للالتحاق بدروس آلة الكمنجة، وعشر سنوات بالنسبة لدروس آلة البيانو، في حين لا

spécial muisuqe.indd 27 02/07/2025 06:55



صورة رقم 1 : هيكلة الأقسام التعليمية بمدرسة الموسيقى بتونس خلال السنة الدراسية 1896-1897

يُشترط سنّ معيّن للقبول في دروس الترقيم الموسيقي[5]. ويمكن من خلال مقال صحفي إشهاري خاص بنشر نتائج الامتحانات النهائية الخاصة بالسنة الدراسية 1896-1897[6] للمدرسة، أن نستنج بأن هيكلة الدروس بها كانت تأخذ بعين الاعتبار في تقسيم التلاميذ عامل الجنس، وهو ما يُعزى على الأرجح إلى الاعتبارات الاجتماعية والتربوية السائدة آنذاك، التي كانت تُولي أهمية للفصل بين الذكور والإناث في المحيط التعليمي. وقد توزّع التدريس على ثلاثة أقسام رئيسية كما ذكَرنا : قسم خاص بالترقيم الموسيقي، وقسمان لتعليم آلتي البيانو والكمنجة.

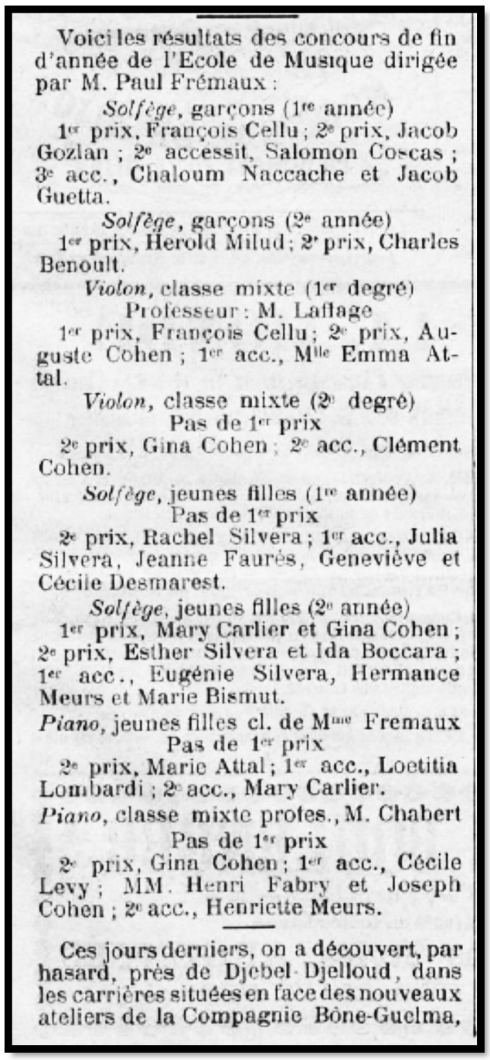
أمّا قسم الترقيم الموسيقي، فقد كان يتكوّن من قسم سنة أولى مُقسّمٌ بدوره إلى صفَّيْنِ: واحد مخصّص للذكور وآخر للإناث. وينطبق نفس التقسيم بحسب الجنس على مستوى قسم السنة الثانية، الذي يُفترض أنّه كان يضمّ تلامذة الفوج الأوّل المسجَّلِينَ بالمدرسة خلال السنة الدراسية 1896 – وهي على الأرجح السنة الأولى من نشاط المعهد – الذين واصلوا دراستهم في هذا القسم. وقد أُسند تدريس جميع هذه الأقسام إلى الأستاذ بول فريمو، الذي تولّى الإشراف البيداغوجي على هذا المحور من التكوين الموسيقي.

وبالنسبة لتعليم آلة البيانو، فقد خضع لتقسيم حسب الفئة العمرية؛ إذ خُصِّص قِسْمٌ للإناث الصغيرات تولّى تدريسه الأستاذ بول فريمو، في حين أُنشئ قسم ثانٍ ضمّ ذكورا وإناثا – يُرجّح أنهم أكبر سنًّا – تحت إشراف الأستاذ ألكسندر شابير Alexandre Chabert.

أما في خصوص قسم تعليم آلة الكمنجة، فقد كان من اختصاص الأستاذ أنتونان لافاج Antonin Laffage، وقُسِّم التلاميذ فيه إلى درجتين: أولى وثانية، دون الأخذ بعين الاعتبار عامل الجنس، على خلاف ما سُجّل في بقية الأقسام.

ويُلاحظ من نفس المقال أنّ أقسام تعليم الآلات الموسيقية البيانو والكمنجة بمدرسة الموسيقى لم تُقسَّم إلى سنوات دراسية متتابعة (كالسنة الأولى والثانية) كما هو الحال في قسم الترقيم الموسيقي، بل تم اعتماد نظام الدرجات، ولعل ذلك يرجع حسب رأينا إلى خصوصية تعلُّم العزف على آلة، الذي يتقدّم فيه التلميذ وفق نسق فردي يختلف من شخص إلى آخر بحسب الاجتهاد الشخصي والتمارين المنزلية. فبينما قد يكتفي أحد التلاميذ بحصة واحدة لإتقان درس معين، قد يحتاج زميله إلى عدة حصص، مما يجعل من غير المنطقي ضبط التقدّم على مستوى الآلة بالمستوى الزمني بسنة دراسية واحدة. ولهذا السبب، يتمّ الانتقال من درجة إلى أخرى بناءً على الكفاءة المكتسبة في الآلة، وليس على أساس زمني موحّد.

spécial muisuqe.indd 28 02/07/2025 06:55



Voici les résultats des concours de fin d'année de l'Ecole de Musique dirigée par M. Paul Frémaux :

Solfège, garçons (1re année)
1er prix, François Cellu ; 2e prix, Jacob Gozlan ; 2e accessit, Salomon Coscas ; 3e acc., Chaloum Naccache et Jacob Guetta.

Solfège, garçons (2e année)
1er prix, Herold Milud ; 2e prix, Charles Benoult.

Violon, classe mixte (1er degré)
Professeur : M. Laffage
1er prix, François Cellu ; 2e prix, Auguste Cohen ; 1er acc., Mlle Emma Attal.

Violon, classe mixte (2e degré)
Pas de 1er prix
2e prix, Gina Cohen ; 2e acc., Clément Cohen.

Solfège, jeunes filles (1re année)
Pas de 1er prix
2e prix, Rachel Silvera ; 1er acc., Julia Silvera, Jeanne Faurès, Geneviève et Cécile Desmarest.

Solfège, jeunes filles (2e année)
1er prix, Mary Carlier et Gina Cohen ; 2e prix, Esther Silvera et Ida Boccara ; 1er acc., Eugénie Silvera, Hermance Meurs et Marie Bismut.

Piano, jeunes filles cl. de Mme Fremaux
Pas de 1er prix
2e prix, Marie Attal ; 1er acc., Loetitia Lombardi ; 2e acc., Mary Carlier.

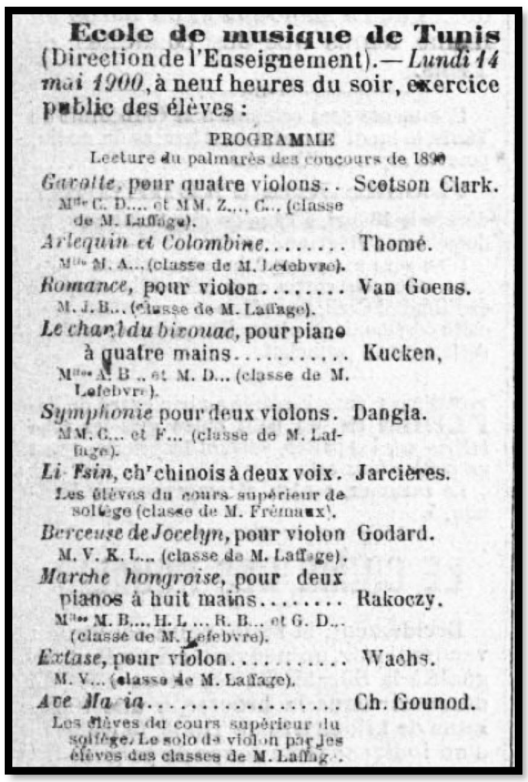
Piano, classe mixte profes., M. Chabert
Pas de 1er prix
2e prix, Gina Cohen ; 1er acc., Cécile Levy ; MM. Henri Fabry et Joseph Cohen ; 2e acc., Henriette Meurs.

Ces jours derniers, on a découvert, par hasard, près de Djebel-Djelloud, dans les carrières situées en face des nouveaux ateliers de la Compagnie Bône-Guelma,

صورة رقم 2 : مقال صحفي إشهاري لنتائج الامتحانات النهائية بمدرسة الموسيقى بتونس - جوان 1897[7]

يتمّ قبول التلاميذ بالمدرسة حسب ترتيب التسجيل وبعد اجتياز اختبار يُجرى أمام مدير المدرسة، وفي إطار الحفاظ على جودة التكوين وتوفير المتابعة الفردية، تم تحديد عدد التلاميذ في دروس الآلة بـ 8 تلاميذ مسجلين كحد أقصى و4 مستمعين، بينما يمكن أن يبلغ عدد المشاركين في دروس الترقيم الموسيقي 25 مسجَّلًا و5 مستمعين، وتُتيح المدرسة لأولياء أمور الفتيات إمكانية الحضور أثناء الدروس[8]، ولعل ذلك يأتي في إطار احترام الخصوصيات الاجتماعية آنذاك وتوفير بيئة تعليمية مطمئنة لهم.

أمّا في خصوص التقييم، فيخضع التلاميذ إلى تقييم دوري يتمثل في امتحان فصلي يُنظَّم كل ثلاثة أشهر، بالإضافة إلى امتحان نهائي يُعْقَد في نهاية السنة الدراسية أمام لجنة بيداغوجية مختصة[9].



Ecole de musique de Tunis
(Direction de l'Enseignement). — *Lundi 14 mai 1900*, à neuf heures du soir, exercice public des élèves :

PROGRAMME
Lecture du palmarès des concours de 1899

Gavotte, pour quatre violons.. Scotson Clark.
Mlle C. D.... et MM. Z..., C... (classe de M. Laffage).

Arlequin et Colombine..... Thomé.
Mlle M. A... (classe de M. Lefebvre).

Romance, pour violon..... Van Goens.
M. J. B... (classe de M. Laffage).

Le chant du bivouac, pour piano à quatre mains..... Kucken,
Mlles A. B.. et M. D... (classe de M. Lefebvre).

Symphonie pour deux violons. Dangla.
MM. C... et F... (classe de M. Laffage).

Li-Fsin, ch'inois à deux voix. Jarcières.
Les élèves du cours supérieur de solfège (classe de M. Frémaux).

Berceuse de Jocelyn, pour violon Godard.
M. V. K. L... (classe de M. Laffage).

Marche hongroise, pour deux pianos à huit mains..... Rakoczy.
Mlles M. B.... H. L... R. B... et G. D... (classe de M. Lefebvre).

Extase, pour violon..... Wachs.
M. V... (classe de M. Laffage).

Ave Maria..... Ch. Gounod.
Les élèves du cours supérieur du solfège. Le solo de violon par les élèves des classes de M. Laffage.

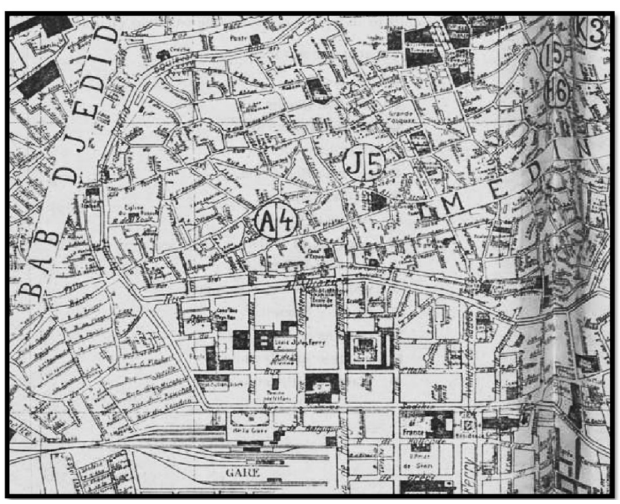
صورة رقم 3 : مقال صحفي إشهاري لحفل موسيقي من تأثيث تلاميذ المدرسة وتحت إشراف الأساتذة فريمو، لافاج، لوفابفر يوم الإثنين 14 ماي 1900[10]

ورغم استمرار المعهد في أداء مهامه التعليمية بوتيرة ثابتة خلال سنواته الأولى، إلّا أن الظروف المحيطة به يبدو أنها لم تكن ملائمة لتطوره أو توسيع نطاق تأثيره، فوفقا لمراجع رسمية آنذاك واجه المعهد عددا من الصعوبات اللوجستية والتنظيمية التي حَدّت من قدرته على استقطاب أعداد أكبر من الطلاب وتحقيق الأهداف المنشودة، إذ أشار لويس ماشيوال Louis Machuel[11] المدير العام للتعليم بتونس في تلك الفترة بأن المدرسة طوال فترة عملها في السنوات الخمس الأولى لها بتلك الظروف، بقي عدد طلابها ومستمعيها شبه ثابت، بل ولم يكن من الممكن أن

spécial muisuqe.indd 29 02/07/2025 06:55

يكون الحال على غير ذلك رغم جهود الإدارة والموظفين، بسبب طبيعة المقر الذي لم يكن ملائما أبدا بالشكل الكافي لغرضه، إذ لم تكن القاعات تسمح بقبول سوى عدد محدود جدا من الطلاب حسب تعبيره، وثانيا لأن قبول تسجيل التلاميذ بصفة مجانية مُطْلَقة، رغم تقييدهم بوجود اختبارات للقبول حسب رأيه، كانت عملية تنطوي على عدة سلبيات من بينها أنها لا تُحَفِّز التلاميذ على المثابرة في دراسة الموسيقى أو الآلة التي اختاروها[12].

لذا اضطرت إدارة التعليم بعد تقييمها لسير المدرسة إلى النظر في الأمر واتخاذ قرارين رئيسيين يقضيان بضرورة نقل المدرسة إلى مبانٍ أوسع وأكثر ملاءمة لهذا النوع من التعليم المتخصص، وتعديل نظام عملها من خلال فرض رسوم رمزية إلزامية على جميع الطلاب[13]، وهو ما حدث فعلًا بتاريخ غرة جانفي 1902، حيث انتقلت المدرسة إلى مقر ثان يقع بـ 31 نهج الجزيرة بالعاصمة التونسية[14]، تم فيه أيضا وبنفس التاريخ فتح المكتبة الشعبية بتونس[15]، وقد وُصِف في عديد المصادر آنذاك بكونه مقرّ جديد يتميّز بموقع أكثر مركزية وبمواصفات أنسب من سلفه الذي كانت تشغله في السابق[16].



صورة رقم 4 : جزء من خريطة لتونس العاصمة وَضَعَهَا معهد باستور تُظهر المنازل التي طالها وباء الطاعون سنة 1930، ووقع الإشارة في مركزها إلى موقع المقر الجديد لمدرسة الموسيقى بنهج الجزيرة[17]

وعقب هذا التحويل أُعيد تنظيم المدرسة على أُسُسٍ جديدة من شأنها أن تلبّي تماما تطلعات الأولياء، من خلال هيكلة حديثة أسهمت في تطوير المؤسسة ودفع مسيرتها إلى الأمام[18]، إذْ كانت أولى القرارات البيداغوجية المتخذة تتمثل في إضافة عدد الآلات الموسيقية المُدرَّسة بها، فصارت المدرسة تُقدِّم منذ سنة 1902 دروسًا في آلات البيانو، والكمان، والتشيلّو، والقيتار، والترقيم الموسيقي[19]، والهارب[20]، يُشرف عليها أساتذة ذو كفاءة، مع فتح المجال لدروس جديدة في آلات موسيقية أخرى حسب الحاجات التي تطرأ[21]، فضلا عن فتح قسم خاص يُعنى بتعليم مبادئ فن الإلقاء وتصحيح النطق، وُجِّه أساسًا لفائدة التلاميذ غير الناطقين بالفرنسية، والذين يواجهون صعوبات في نطقها بشكل سليم[22]، لتلوح بسرعة بداية ملامح بلوغ النتائج المأمولة في ارتفاع عدد المسجَّلين، حيث ناهز في حدود سنة 1902 عدد التلاميذ المرسمين بالمدرسة 45 تلميذا من الجِنْسَيْن، ثلثاهم من الفرنسيين[23].

ولمواكبة متطلبات التنظيم الجديد وتحسين جودة التكوين واستقطاب أساتذة مختصين، يبدو أنّ إدارة المدرسة كانت مجبَرةً كما ذكرنا على توفير موارد مالية مهمة، فقررت مباشرة مع هذا التحوّل في المكان إلغاء قاعدة استقبال التلاميذ بصفة مجانية، واعتماد نظام الدروس المدفوعة[24]. وبهدف توضيح قواعد استخلاص المستحقات المالية الواجبة على التلاميذ الملتحقين بمدرسة الموسيقى بتونس قام كل من مدير التعليم العام ومدير المالية وتمثيلية الوزير الأول بتاريخ 28 فيفري 1907 بإصدار مرسوم لتنظيم عملية دفع رسومات التلاميذ المسجلين بالمدرسة[25].

وقد بلغ عدد الإطار التدريسي بالمدرسة سنة 1913 تسعة مدرسين من بينهم مدرِّسَتان، ومن بين الأساتذة السبعة من الرجال، تم استدعاء أربعة للخدمة العسكرية، ومع ذلك، أمكن ضمان سير عمل المدرسة بشكل شبه طبيعي[26].

وبتاريخ 1 نوفمبر 1913 تم إرساء نظام داخلي تنظيمي جديد للمؤسسة[27]، كما أُحدِثت لجنة للتطوير تُعنى بالإشراف على سير العمل داخل المدرسة بالتنسيق مع مديرها[28]،

spécial muisuqe.indd 30 02/07/2025 06:55

وأصبحت عملية انتداب المدرسين بالمدرسة لا تُقام إلا من خلال مناظرة في الغرض[29]، وقد كان الأشخاص الذين تابعوا التعليم المقدَّم في مختلف الدروس منذ تأسيس المدرسة، يُجمعون على أنّ مستوى الدراسات الموسيقية قد ارتفع بعد هذا الإجراء بشكل ملحوظ، وهو ما تشهد عليه نتائج الامتحانات النهائية التي تُنظَّم في نهاية كل سنة[30].

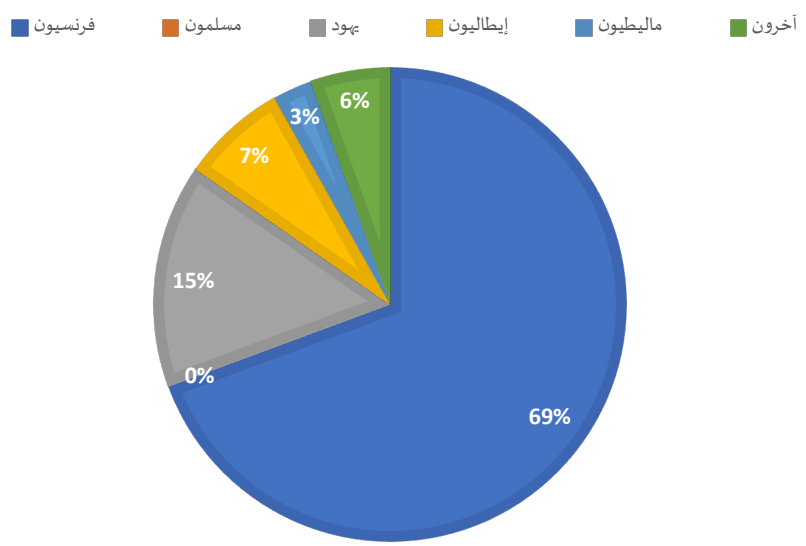
وقد تمّ ضمن هذا النظام الداخلي إعادة تنظيم دروس الترقيم الموسيقي داخل المدرسة، وقد أُسند هذا التعليم إلى أحد أساتذتها. ويُوجَّهُ هذا التكوين من جهة إلى تلاميذ دروس الآلات الذين أشار أساتذتهم إلى حاجتهم لاكتساب المبادئ الأساسية في النظريات الموسيقية، ومن جهة أخرى إلى الشبان غير المنتمين إلى المدرسة، ممّن يرغبون في دراسة الترقيم الموسيقي بصفة خاصة[31]. بالإضافة لذلك أصبحت مرحلة تعليم الترقيم الموسيقي بالمدرسة مُقَسَّمةً إلى خمس سنوات : ثلاث سنوات في الأقسام الابتدائية، وسنة في القسم المتوسط، وسنة في القسم العالي.

أما أقسام الآلات الموسيقية فتشمل مراحل ابتدائية (من ثلاث درجات)، ثم قِسمًا ثانويا، ثم قِسمًا عاليا. وللانتقال من درجة إلى أخرى، يجب النجاح في امتحان يُجْرَى أمام لجنة تحكيم يُعيَّن أعضاؤها من قِبل المدير العام للتعليم العمومي والفنون الجميلة[32].

وفيما يلي جدول خاص بتوزيع التلاميذ المسجلين بالمدرسة سنة 1914 مُقسَّمِين حسب العِرق والمستوى التعليمي[33] :

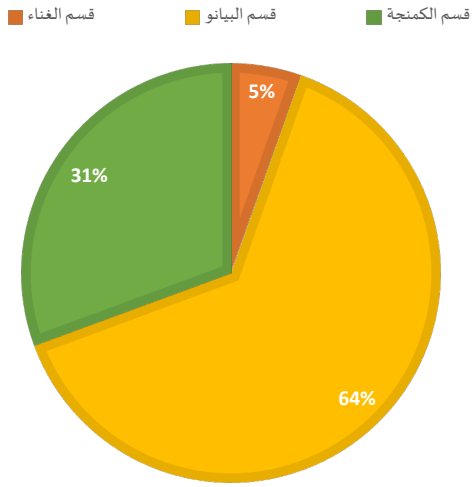
توزيع التلاميذ حسب مختلف الأقسام	فرنسيون	مسلمون	يهود	إيطاليون	مالطيون	آخرون	المجموع
عدد تلاميذ قسم الغناء	05	00	00	00	00	01	06
عدد تلاميذ قسم البيانو	43	00	15	06	03	04	71
عدد تلاميذ قسم الكمنجة	29	00	02[34]	02	00	01	34
العدد الجملي للتلاميذ المسجلين	77	0	17	08	03	06	111

توزيع التلاميذ المرسمين بـ مدرسة الموسيقى خلال سنة 1914 حسب الأعراق



spécial muisuqe.indd 31 02/07/2025 06:55

توزيع التلاميذ المرسمين بـ مدرسة الموسيقى خلال سنة 1914 حسب الأقسام



ومع مرور السنوات بنسق مقبول على مستوى التكوين، تمّ بتاريخ 30 جوان 1921 مراجعة النظام الداخلي للمدرسة الذي كان يعود إلى غرة نوفمبر 1913[35]، وذلك بعد دراسة مستفيضة واقتراح من لجنة التطوير[36].

وفي السنة نفسها، أصبح المعهد يتكوّن من أربعة أقسام مخصّصة لتعليم آلة البيانو، وقسمين لتعليم آلة الكمنجة، وقسم واحد لتعليم الترقيم الموسيقي، وآخر للغناء، وثالث لتعليم آلة التشيلو، وأخيرًا قسم رابع لتعليم الآلات الهوائية، بنوعيها الخشبي والنحاسي[37].

وإلى حد 31 ديسمبر 1921، بلغ عدد التلاميذ المسجلين بالمدرسة 131 تلميذا، بزيادة 30 تلميذا عن السنة التي سبقتها، يتوزعون كالتالي حسب المواد الدراسية[38] :

المادة	البيانو	الكمنجة	الآلات الهوائية الخشبية	التشيلو	الغناء	الترقيم الموسيقي
عدد التلاميذ	67	33	06	02	11	22

وقد وُصفت أقسام المدرسة خلال تلك الفترة بكونها أصبحت شديدة الاكتظاظ، خاصة أقسام الترقيم الموسيقي، والبيانو، والكمنجة، وهو ما يعكس الإقبال المتزايد على التكوين الموسيقي بها. كما صار يُحسَبُ للمدرسة جودة التعليم المقدَّم فيها، لا فقط من خلال المستوى الجيد الذي يُبرزه التلاميذ في امتحانات نهاية السنة، بل كذلك من خلال التحاق عدد من خريجيها بمعهد الموسيقى بباريس، حيث يُقبلون فيه ويواصلون دراستهم بنجاح، بل ويتخرّجون منه بعد حصولهم على جوائز أولى، وهو ما يُعدّ مؤشّرًا صريحًا على القيمة البيداغوجية للتكوين الذي تقدّمه المدرسة[39]. في الخاتمة يُبرز هذا المقال بأن مدرسة الموسيقى بتونس من الفترة الممتدة من سنة 1896 إلى سنة 1921 لم تكن مجرد مؤسسة تعليمية عادية، بل كانت عبارةً عن مدرسة تُدار وفق هيكلة بيداغوجية منظمة، تتطور من سنة دراسية إلى أخرى حسب مقتضيات تحقيق الأهداف التعليمية المرجوة منها. ورغم أنها لم تكن في تمشٍّ مع بِنية وهوية الموسيقية التونسية، من خلال قيامها بالأساس على تعليم الموسيقى الغربية طبقا للمناهج الفرنسية، إلا أنها مثلت دون شك بداية تمهيدية في مجال التعليم الموسيقي بالبلاد التونسية، ويُمكن اعتبارها بمثابة البادرة التي مهدت الطريق لإنشاء مؤسسات غربية تعليمية مماثلة في تونس العاصمة، وسوسة، وصفاقس، بل ونسجت على منوالها بعض الجمعيات الموسيقية التونسية التي أدركت أهمية التربية الموسيقية، فبادرت إلى تأسيس أقسام خاصة بتعليم الموسيقى ضمن هياكلها، مما ساهم في ظهور دائرة أوسع للتكوين الموسيقي بالبلاد.

spécial muisuqe.indd 32 02/07/2025 06:55

قائمة المصادر والمراجع

الكتب

- CHATELAIN, Yves, *La vie littérature et intellectuelle en Tunisie de 1900 à 1937*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1937.
- Direction générale de l'agriculture, du commerce et de la colonisation, *Statistique générale de la Tunisie*, Tunis, Société anonyme de l'imprimerie rapide, 1915.
- Direction générale de l'enseignement, *L'enseignement tunisien pendant la 1ere année de la guerre (Aout 1914, Juillet 1915)*, Tunis, Imprimerie française, 1916.
- Direction générale de l'instruction publique et des beaux-arts, *L'œuvre scolaire de la France en Tunisie (1883-1922)*, Tunis, Ch. Webber et Cie, S. d.
- FITOUSSI, Elie et BENAZET, Aristide, *Histoire et organisation (1525-1931)*, Paris, Librairie Arthur Rousseau, 1931.
- Le ministère des affaires étrangères, *Recueil consulaire contenant les rapports commerciaux des agents belges à l'étranger*, Tome 126, Bruxelles, P. Weissenbruch, 1904.
- MACHUEL, Louis, *L'enseignement public en Tunisie (1883-1906)*, Tunis, Société anonyme de l'imprimerie rapide, 1906.
- Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, *Statistique de l'enseignement primaire*, Tome septième (1901-1902), Paris, Imprimerie nationale, 1904.
- Ministère des affaires étrangères, *La section tunisienne*, Paris, Imprimerie des journaux officiels, 1900.
- Ministère des affaires étrangères, *Rapport au président de la république sur la situation de la Tunisie en 1902*, Paris, Imprimerie nationale, 1903.
- Ministère des affaires étrangères, *Rapport au président de la république sur la situation de la Tunisie en 1901*, Paris, Imprimerie nationale, 1901.
- Ministère des affaires étrangères, *Rapport au président de la république sur la situation de la Tunisie en 1902*, Paris, Imprimerie nationale, 1902.
- Résidence générale de la république française, *Notice générale sur la Tunisie (1881-1921)*, Toulouse, Imprimerie du centre, 1922.

المقالات

- «Au jour le jour», *La dépêche tunisienne*, n° 2562, Tunis, 25 Juin 1897, p. 2.
- «Ecole de musique de Tunis», *La dépêche tunisienne*, n° 3596, Tunis, 13 Mai 1900, p. 3.
- «L'enseignement en Tunisie», *Revue pédagogique*, Tome 44, Paris, Librairie ch. Delagrave, Janvier-Juin 1904, p. 481.
- «Plan de Tunis portant les indications des maisons contaminées de peste», *Archives de l'Institut Pasteur de Tunis*, Tome 19, n°2, Tunis, Institut Pasteur, Juin 1930, p. 227.

spécial muisuqe.indd 33 02/07/2025 06:55

الهوامش

1. «L'enseignement en Tunisie», Revue pédagogique, Tome 44, Paris, Librairie ch. Delagrave, Janvier-Juin 1904, p. 481.
2. MACHUEL, Louis, L'enseignement public en Tunisie (18831906-), Tunis, Société anonyme de l'imprimerie rapide, 1906, p. 142.
3. Ministère des affaires étrangères, Rapport au président de la république sur la situation de la Tunisie en 1902, Paris, Imprimerie nationale, 1903, p. 161.
4. Ministère des affaires étrangères, La section tunisienne, Paris, Imprimerie des journaux officiels, 1900, p. 16.
5. MACHUEL, L., op. cit., p.142.
6. على الأرجح أنها السنة الدراسية الثانية لمدرسة الموسيقى.
7. «Au jour le jour», La dépêche tunisienne, n° 2562, Tunis, 25 Juin 1897, p. 2.
8. MACHUEL, L., op. cit., p.142.
9. Ibid, p.143.
10. «Ecole de musique de Tunis», La dépêche tunisienne, n° 3596, Tunis, 13 Mai 1900, p. 3.
11. لويس ماشيوال : شغل منصب أول مدير للتعليم العمومي بتونس خلال الفترة الكولونيالية ما بين سنتي 1883 و1908. انظر المزيد في :
SUGIYAMA, Yoshiko, *Sur le même banc d'école : Louis Macheul et la rencontre franco-arabe en Tunisie lors du Protectorat français (1883-1908)*, Thèse de doctorat, Marseille, Université de Provence, 2007.
12. MACHUEL, Louis, op. cit., p. 143.
13. Ibid, p. 143.
14. Direction générale de l'instruction publique et des beaux-arts, L'œuvre scolaire de la France en Tunisie (18831922-), Tunis, Ch. Webber et Cie, S. d., p. 115.
15. Ministère des affaires étrangères, Rapport au président de la république sur la situation de la Tunisie en 1901, Paris, Imprimerie nationale, 1901, p. 102103-.
16. Ministère des affaires étrangères, Rapport au président de la république sur la situation de la Tunisie en 1902, Paris, Imprimerie nationale, 1902, p. 161.
17. «Plan de Tunis portant les indications des maisons contaminées de peste», Archives de l'Institut Pasteur de Tunis, Tome 19, n°2, Tunis, Institut Pasteur, Juin 1930, p. 227.
18. Ministère des affaires étrangères, Rapport au président de la république sur la situation de la Tunisie en 1902, op. cit., p.161.
19. Ibid, p.161.
20. Le ministère des affaires étrangères, Recueil consulaire contenant les rapports commerciaux des agents belges à l'étranger, Tome 126, Bruxelles, P. Weissenbruch, 1904, p. 512.
21. Ministère des affaires étrangères, Rapport au président de la république sur la situation de la Tunisie en 1902, op. cit., p.161.
22. CHATELAIN, Yves, La vie littérature et intellectuelle en Tunisie de 1900 à 1937, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1937, P. 253.
23. Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, Statistique de l'enseignement primaire, Tome septième (1901-1902), Paris, Imprimerie nationale, 1904, p.495.
24. Ministère des affaires étrangères, Rapport au président de la république sur la situation de la Tunisie en 1902, op. cit, p.161.
25. راجع : ZEYS, Paul, *Code annoté de la Tunisie : Recueil de tous les documents composant la législation écrite de ce pays au 1er janvier 1901 – Supplément de 1906-1907-1908*, Nancy, Imprimerie Berger-Levrault et Cie, 1909, p. 914-915.

spécial muisuqe.indd 34 02/07/2025 06:55

26. Direction générale de l'enseignement, L'enseignement tunisien pendant la 1ere année de la guerre (Aout 1914, Juillet 1915), Tunis, Imprimerie française, 1916, p. 33.
27. FITOUSSI, Elie et BENAZET, Aristide, Histoire et organisation (15251931-), Paris, Librairie Arthur Rousseau, 1931, p. 531.
28. Direction générale de l'instruction publique et des beaux-arts, op. cit., p. 115.
29. Résidence générale de la république française, Notice générale sur la Tunisie (18811921-), Toulouse, Imprimerie du centre, 1922, p. 429.
30. Direction générale de l'instruction publique et des beaux-arts, op. cit., p. 115.
31. Ibid, p.115.
32. FITOUSSI, Elie et BENAZET, Aristide, op. cit., p. 531.
33. Direction générale de l'agriculture, du commerce et de la colonisation, Statistique générale de la Tunisie, Tunis, Société anonyme de l'imprimerie rapide, 1915, p. 85.

34. وردت بالأصل : 12.

35. FITOUSSI, Elie et BENAZET, Aristide, op. cit., p. 531.
36. Direction générale de l'instruction publique et des beaux-arts, op. cit., p. 115.
37. Résidence générale de la république française, op. cit., p. 429.
38. Direction générale de l'instruction publique et des beaux-arts, op. cit., p. 115.
39. CHATELAIN, Yves, op. cit., P. 253- 254.

مكتبة الحياة الثّقافية



صحيفة المدينة
إسلام مهمّش

بالتعاون بين دار الجنوب للنشر وبيت الحكمة (المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون) صدر كتاب جديد للباحثة ناجية الوريمي عنوانه « صحيفة المدينة إسلام مهمّش « يمتد على 217 صفحة وينقسم إلى ثلاثة أقسام :

* الصحيفة ومظاهر التهميش
* الصحيفة وأسباب التهميش
* في المآل

تنطلق الباحثة من مصادرة مفادها : « لم تنل ظاهرة تهميش الصحيفة حظّها من الدّرس في معظم الكتابات النقديّة المعاصرة « باستثناء دراسة قام بها باحث جامعي اسمه يحيى بلحسن في بحث عنوانه : « صحيفة المدينة (ق7 م) قراءة نقديّة « واستعرضت جملة الكتب التي أشارت إلى الصّحيفة وخاصّة كتب المستشرقين الذين فسّرت سبب اهتمامهم الحقيقي بالصحيفة هو وجود اليهود كطرف في هذه المعاهدة التي عقدت بين النبي ﷺ والكفّار ...

الكتاب يثير عدة إشكاليات وغري بالقراءة وربما يفتح باب الجدل في موضوع هام من المواضيع المسكوت عنها في ثقافتنا العربيّة الإسلامية .

spécial muisuqe.indd 35 02/07/2025 06:55

الموسيقى والأغاني في تونس ووسائط التّرويج: من التّداول الشّفويّ إلى التّفاعُل البصريّ

أمين الزواري
أستاذ مُحاضر للتّعليم العالي
المعهد العالي للموسيقى بسوسة
amine.zouari@yahoo.fr

اقترنت الموسيقى والأغاني ضرورةً، وعلى امتداد مسَارهما الإبداعيّ التاريخيّ، بمسألة التّداول والتّناقل. فكانت المراوحة بين قَنَاتي الشّفويّة والكتابيّة أو التّدوين في عصر المجتمعات الزّراعيّة والإقطاعيّة. ثمّ أفرزت الثورة الصّناعيّة وقيام الرّأسماليّة العالميّة قنوات جديدة لتداوُل الإبداع الثّقافيّ عمومًا والموسيقيّ خصوصًا بطريقة أيْسَر وأكثر اتّساعًا، تتمَثّل في ظهُور أدوات التّسجيل والحفظ والبثّ والعرض... مَسْمُوعة كانت أو مرئيّة، واضطلاعها بمهمّة التّرويج. وقد أكّد هذا المعْنَى الباحث «دُوبراي» (Debray) في قوله « عندما تأسَّس الكون المرئيّ... انتزعت السلطة من الكتاب ومُنِحت للصُّورة/ المرئيّ ..» (Debray, 1994, p. 45).

وعُدَّت هذه الخُطوة قفزة عملاقة فَرَضت مُراجعة واسعة لماهِيَة الموسيقى وعناصرها وشروط إبداعها وتأليفها وعرضها وتوزيعها، وكذلك لوظائفها والمهمّات الّتي تنهض بها. وهي مُراجعة دَعَت أهل الصناعة - على اختلاف أدوارهم وتخصّصاتهم - إلى الاصطفاف ضمن مدارس واتّجاهات موسيقيّة متنوّعة الأُصُول والمشارب والاهتمامات، تُحاول أن تَقْترح أجْوبةً للإشكاليّات المطرُوحة التي ستثار تباعا في هذه الدراسة.

1.عصر الوسائط وإشكاليّة التداول: بين الشفويّ والكتابيّ

كان لعصر مَا بَعْد الحداثة طرحٌ جديد تَبَنّاه بعض الفلاسفة والمفكّرين الغربيّين وعَرَابيّ الرأسماليّة العالميّة، تزامنت معه جهود كوكبة من المنظّرين في مجال الانتروبولوجيا وغيرها من العلوم. في سياق تطارح الإشكاليّات الكبرى المتعلّقة بالثّقافة عامّة والموسيقى والغناء خاصّة، في زمنٍ باتت فيه العولمة شعارًا وممارسةً تُثير أكثر من سُؤال حول حالة الاستقطاب الّتي رأى فيها البعض تهديدًا بتَذْويب خصوصيّات الآخر المختلف. وَهْو تهديدٌ يَفْرض المواجهة والصّدام والقطيعة باعتبار أنّ «...العولمة هي فعل اغتصاب ثقافيّ وعُدْوان رمزيّ على سائر الثّقافات ..» (الجابري، 1998، ص. 18) يستدعي الحذر واليقظة مثلما يرى الباحث « محمّد عابد الجابري».

وطبيعيّ أن يكون مثل هذا الموْقِف ونَقِيضه في شأن تطارح اشكاليّة الانفتاح على الآخر والتّعامُل معه مُتَساوقًا خاصّة مع التّحوّلات الكبرى، الّتي عرفها العالم على صُعدٍ مختلفة (علميّة وتكنولوجيّة واقتصاديّة واجتماعيّة وثقافيّة).

فلقد أفضت الثورة العلميّة والتّكنولوجيّة إلى انبثاق عصر التّواصليّة الرّقميّة، بما عَزّز دور الوسائط «الميدياتيكيّة» لتَضْطلع بمهمّة تجاوُز الأشكال التّقليديّة، في التّعاطي مع الظّاهرة الثّقافيّة عمومًا وعلى نحوٍ خاصٍّ مع الموسيقى والغناء. وهذا التّجاوز لا يكون إلاّ بالتّعويل على مخرجات تلك الثورة - المشار إليها - في خدمة الإبداع الموسيقيّ طيلة

spécial muisuqe.indd 36 02/07/2025 06:55

مراحله المختلفة ومن الفكرة والإنتاج إلى التّسويق، وإسْنَاده من أجل الوصُول إلى أبْعَد مدًى ممكن عبر العالم. وكذلك بغاية استثماره اقتصاديّا، بشكل أفضى إلى تحوّل الموسيقى والغناء إلى صناعةٍ تَقِفُ وراءها مُؤسّسات وشركات عملاقة غَيّرت قوانين اللّعبة وأضْحَت المتَحكّم الرّئيس، لا في الموسيقى والغناء كنشاط فنّي، بل وأيضًا في مُسْتوى مرتكزاتهما النّظريّة وفي تقنياتهما ومجالاتهما التّطبيقيّة وأساليب تنفيذهما.

لذلك يُشير الباحثون المتخصّصون - في هذا المجال - إلى قيمة الانعطافات الإبداعيّة الحاصلة في مجال الموسيقى في عصر ما بعد الحداثة أو «عصر ما بعد المعلومات»، المدفوع بمحرّكات القوى التّكنولوجيّة (Diving Forces) مثلما يلاحظ الباحث «جون بيار» (بيار هوغ (جون)، وآخرون، 2021، ص. 113). وتتمثّل هذه الانعطافات خاصّة في انفتاح الابداع على عالم الوسائط الاتّصاليّة والتّواصليّة كآليّة فعّالة في تداول الآثار الموسيقيّة وغيرها، وترويجها ونشرها وعرضها بكفاءة عالية وبسُرعة فائقة... حتّى بتنا نتحدّث عن زمن «ميدياتيكيّ» وعن «ميديولوجيا» يفعلان - بمختلف الأشكال الوسائطيّة - في تحقيق ما يتجاوز التّواصل والاتصال إلى التّفاعل الفوريّ المفتوح والمباشر على العالم.

فما الّذي ميّز هذه المسارات في علاقة بحياة الغناء والموسيقى وتَحوّلاتِهما؟ وإلاَمَ أفْضَت في علاقتها بالمتلقّي من جهة، ومنزلة العمل الموسيقيّ، من جهة أخرى؟.

إنّ الإجابة عن سُؤال «كيف يَحْيا التّراث الموسيقيّ في الواقع؟» (الزواري، 2013، ص.107) هو الّذي فرض الحديث عن أساليب التّداول. وبالتّالي فالكلام على «الشّفاهيّة» و«الكتابيّة» و«الوسائطيّة» إنّما يتنزّل في سياق البحث عن الآليّات الّتي يتناقل بها الأثر الغنائيّ والموسيقيّ، من أجل أن يَتَحقّق لهُ البقاء عنصرًا فاعلاً في حياة المجتمعات يُتَرجم جزءًا من ثقافتها. فضلاً على أنّ موضوع التّداول والتّناقل يتّصل اتّصالا عضويًّا بفكرة التّواصل بين البشر. والتّواصل يقتضي المشاركة مثلما يُحيل إلى ذلك الوزن الاشتقاقيّ «تَفَاعَلَ». لذلك يُصنّف الباحث «عمر أوكان» عمليّة التّواصل بين الأشخاص ضمن دائرة العلاقات الاجتماعيّة الّتي تتطلّبها الحياة في المجتمع البشريّ (أوكان، 2001، ص. 36). وربّما ذهب البعض إلى أبْعَد من ذلك حين رأوا أنّ التّواصل الاجتماعيّ هو الّذي أوْجَد «مجتمع الشّبكات» (أورتون، بريور،2021، ص. 218).

وتتحقّق هذه العمليّة بواسطة «اللّغة»، بما هي نظام علاميّ يتَمَظهر في أكثر من صُورة. فالكلام يكون مشافهة حينًا وكتابة حينًا آخر. يقول «روجيس دوبراي» (Régis Debray) في هذا السياق، «.. يرتبط الكون الكلاميّ بالعصر الّذي امتدّ من الشفهيّ إلى الكتابيّ. أي الّذي كانت فيه الثقافة الشّفاهيّة أو الكلمة هي الّتي تُخَوّل لها إمكانيّة التّواصل ونقل الرسائل... إنّ هذا الكون يتأسّس على الشفهيّة، لأنّ جلّ الناس فيه كانوا أُمّيين لا يمتلكون آليات القراءة والكتابة...» (Debray, 2000, p. 44).

والشّفاهيّة - في حدّ ذاتها - لا تنحصر في الملفوظ من الكلام وحده، بل تتخلّلها وترافقها وسائل أخرى حركيّة قوامها الإشارة والحركة والملامح والأوضاع الّتي يَتَّخِذها الجسم من أجل إرفاد المفردات بصيغ تعبيريّة، تُضْفي جاذبيّة على الخطاب الشفهيّ وتجعله أكثر إثارةً وتأثيرًا ووُضوحًا لدى الجمهور المتلقّي. على نحو ما أشار إليه الباحث «حافظ ذياب» في قوله «..إنّ مفهوم الشّفاهيّة لا يقتصر على المنطوق والمسموع، بل يزيد عليه وسائل أخرى للتّواصل الحركيّ من إيماءات وإشارات وملامح وحركات جسديّة كتَعْبِيرة مُصَاحبة تُسْنِد التّعبيرات اللّفظيّة...» (ذياب، 2003، ص.113).

وقبل أن نعرض إلى دور الشّفاهيّة في تداول الخطاب الموسيقيّ، نرى ضرورة الإلماح إلى أنّ هذه الآليّة اقْتَضَتْها بيئة معيّنة ومجمُوعة من العوامل الماثلة في عصرها. واقتضاها - أيضًا -مشهد ثقافيّ وحسٌّ جماليّ ونقديّ، كان على المبدع أن يضعه في الحسبان وهو يَتَزوّد بالآليّة الّتي تُحَقّق له الوُصول إلى المخاطب حتّى يُؤَثّر فيه ويُقْنِعه ويَحْمله على الانتباه والإنصات. وأهمّ ما يتسلّح به هو

spécial muisuqe.indd 37 02/07/2025 06:55

جماليّة التّواصُل. فكان الصّوت البشريّ في مرحلة مخصُوصة ومع فنون محدّدة - هي الفنون القوليّة بالذّات - هو شرط حضُور المبْدَع. لذلك أخذت هذه الفنُون كالأدب والشعر والغناء.. المشافهة والتّوَجُه إلى حاسّة الاستماع تحديدًا شكلاً اتّصاليًّا مُفضّلا، لملاءمته المجتمع والبيئة والاستعداد الذهنيّ والحسيّ للمُتلقّي.

وطالما كان هَمُّ المبدع الوصُول إلى المتلقّي والتّأثير فيه، فإنّه قد تَوسّل إلى ذلك بالبساطة والجمال، في ما حَرص على تسجيله في ذاكرته وإيصاله إلى سَامعه بصيغة المشافهة. برغم أنّه يعلم أنّ الحفظ والتّعويل على الذّاكرة لا يضمن السّلامة من التّغيير، ذلك أنّ «...الحفظ الحرفيّ بالذاكرة يتطلّب نصًّا ثابتًا، وهذا من المحال في الأشعار الشفاهيّة التّقليديّة...» (أونج، 1994، ص. 29)، باعتبار أنّ النصّ المدوّن هو وحده الثّابت كما يؤكّد الباحث «هالبفاكس» (Maurice Halbwachs) نقلا عن «بول ريكور» (Paul Ricœur) «أيّ نصّ... هو خطابٌ تمّ تثبيته بواسطة الكتابة والتّدوين ..» (ريكور، 1990، ص. 66).

في البدء - إذن - كانت الشّفاهيّة. وعُدّت أوّل نظام تواصليّ «.. كان العقل (الشّفاهي) فيه يفكّر من خلال الكلمات..» على حدّ تعبير «كلود ليفي ستراوس» (Claude Lévi-Strauss). وقد أدرك الباحث «أونج» أنّها الشكل الأمثل لاستعمال اللّغة في حالتها الطبيعيّة. وأساسها الصوتيّ، ذاك هو الّذي «...يُحَوّل التواصُل إلى عمليّة تبادُل للأصوات تخضع في جوهرها لثُنائيّة النطق والسّماع...» (الزواري، 2013، ص. 122).

وفي سياق تأكيد أنّ الذّاكرة الحاضرة في الظاهرة الموسيقيّة قائمةٌ على مُشَافهة يلتقي فيها زَوْج «النطق» و«السّماع»، يتّخذ الباحث «هالبفاكس» «من الذّاكرة الموسيقيّة، أو على وجه الدّقة ذاكرة الموسيقيّين، مثالاً ملموسًا لتوضيح تصوّره للذّاكرة الجمعيّة... بوصفها ذاكرة مخصُوصة بجماعة بِعَيْنها تُعبّر عنها بدقّة. وفي هذا الإطار، يرى أنّ الذّاكرة الموسيقيّة عند جماعة الموسيقيّين أوْسَع وأكثر دقّة من الذّاكرة الّتي عند غيرهم ..» (Halbwachs,1939, p.16)، مُضيفًا أنّ الرّموز الموسيقيّة «المصْطَنعة» هي أكثر من مُجرّد عمل دمَاغيّ، بل إنّها «عُرْفٌ أو اصطلاح» منغلق أُنْتج في عالم الجماعة الموسيقيّة، الّتي هي وحدها ما يمكنك التّعامُل معه في وسط اجتماعيّ متكامل من الموسيقيّين ..» (Halbwachs,1939, p.19).

2. أشكال التّداول التقليديّة وأوجه القصور

كانت الشفاهيّة في مرحلة معيّنة من حياة المجتمعات الآليّة المتاحة لضمان البقاء للثقافة الشّعبيّة بوجه عامّ والغناء والموسيقى خصوصًا. وقد سادت لفترة غير قليلة كطريقة في تناقل الثّقافة كالشعر والموسيقى مثلا، وأسْهَمت في تَجْذيرها في مناخها الاجتماعيّ والثّقافيّ الّذي أفرزها. وإذا كان كلّ إبْدَاعٍ فنّي شفويّ لا بُدّ أن تَتَبنّاه الجماهير الواسعة وتحفظه وتُرَدّده، فإنّه - إذن - يُصبح محفُوظا مُودعًا في الذاكرة الجماعيّة ويَصير راسخًا مستقرًّا في وجدان الجماعة لا في بطون الكتب.

وبالتّالي، فإنّ الّذين حَرِصُوا على تجميع التّراث الموسيقيّ - في كلّ مرّة تدعُو الحاجة إلى لَمّ شتاته وتحليل خصائصه ومميّزاته أو حتّى نشره - اعتمدوا على الذّاكرة الجماعيّة والفرديّة يستنطقُونها. لأنّ «... كلّ ذاكرة فرديّة هي وجهة نظر تطلّ على الذّاكرة الجمعيّة..» مثلما يؤكّد الباحث «هالبفاكس» (Halbwachs,1939, p.69)، وعادوا إلى الحَفَظَة والرُّواة يسمعُون منهم ويحفَظون عنهم.

غير أنّ التّعويل على مثل هذا الشَّكْل من التّناقل والتّداول.. كان يصطدم بجملة من الإشكالات أهمّها أنّ «... الرواية الشفويّة عرضة للتّغيير والتّبديل، والإنسان عُرضةً للنسيان. فقد تخُونه الذاكرة أو يخلط بين الأحداث والصّيغ أو ينحاز لجهة معيّنة أو فكر يُؤْمن بهما..» (فانيسا، 1987، ص. 189).

ومن هُنا نَشَأت قَضِيّة التنوّع والاختلاف في الرّوايات بسَبب الزيادة أو النقصان أو الإضافة. إذ في تَعدُّد «..روايات الأثر الإبداعيّ الواحد، دليلٌ على طبيعته الشّفويّة..» مثلما يرى «جيمس مونرو» (James Monroe) بدليل أنّ الرّاوي

spécial muisuqe.indd 38 02/07/2025 06:55

الواحد وهو يُعِيد إلقاء الأثر نفسه في مناسبة غير الّتي سبقت، معتمدًا على ذاكرته قد يَنْسَى، فتُسْعفه حرفيّته بإضافات أو تغييرات لا تُبَدِّل من الصيغة العامّة للأثر ولا مَعْناه. وقد يَطْرأ التّغيير حتّى بسَبب التّفاعُل الحاصل ساعة الأداء الفنيّ المباشر مع الجُمْهور المتلقيّ.

تمامًا مثلما يَحْصُل مع فنّ الغناء الشّعبي (الأدِيب مثلاً) الّذي كان وما يَزال شفاهيًّا صوتيًّا بالأساس. لأنّ عُمق تأثيره يتَجلى في تجَاوُزه لحواجز الاتّصال، يقول الباحث «كوربالِيس» «.. هذا ما يُحَقّق في الشفويّة اللّقاء بين فعل الصّوت وفعل الجسد، فعل الكلمة وفعل الحركة...» (كوربالِيس، 1978، ص. 110)، حيث التّفاعُل المباشر مع المغنّي (الأدِيبْ) الّذي يُعبّر بالصوت والإشارة والحركة وقسمات الوجه، «... وتَعْبيرات الوجه تُسْهم في الأداء أيضًا، وبعض هذه الإشارات تكُون بكِلْتَا اليدين وبعضها بيَد واحدة... وعلى الرغم من أنّ اليدين تؤدّيان الإشارات الأساسيّة فقد يكون للوَجْه والرأس دورٌ في النَّحْو الإشاريّ ..» (كالفي،2012، ص .172). وهكذا ينقل بهذه «الجَوَارح» مُجْتَمعة المشاعِر وسائر المحَاميل التّعبيريّة سواءً أكان مضمونها الاستحسان أم الاستهجان.

ولَيْس أدَلُّ من أنّ الشفاهيّة - في هذه الحالة - لا تعني الصَّوت المسموع وحده، بل والحركة المرئيّة أيضًا. فبالحركة الجسديّة والإيقاع الصّوتيّ لكلمات الشّعر المغَنّى الّذي يُرافِقُها، انْتَبه منظّرُو الموسيقى إلى وزن قائم بذاته من أوزان الشعر والغناء الشّعبيّين له علاقة اتّصاليّة بالحركة، هو «البُورْجِيلَة»، وهو تصغير لكلمة «رِجْلٌ»، لأنّ المؤدّي أثناء الإلقاء تَجِده يحرّك إحدى رِجْلَيْه محاكيا إيقاع تفعيلة نصّ الشعريّ، ويسمّى - أيضًا - «بُوسَاقْ» بجهات أخرى من البلاد التونسيّة.

لكن أهمّ معضلة تُشَوِّش على الشّفاهيّة، لذّة التّنوّع ومُتعة التَعدّد والثّراء. هو تغيّر النسخة الأصليّة. وإن كان البعض لم يَرَ في هذا الأمر هِنَةً، بل عَدَّه عامل انفتاح وحياة.

فتعدّد الروايات للأثر الواحد من شخصٍ إلى آخر ومن منطقة جغرافيّة إلى منطقة أخرى، ومن لهجة إلى لهجة



أخرى، ومن جيل إلى جيل.. لا بدّ أن يُفْرز مادّة زاخرة متغيّرة لا تعرف الثبات. لذلك نجد أغاني وموسيقات من التّراث الشّعبيّ التونسيّ ثريّة بمادّة شديدة التنوّع. ويمكن الاستئناس مثلا بالروايات المتعدّدة الّتي خَلّدت أثرًا موسيقيًا موضوعه « مَلْحَمة أحد رمُوز المقاومة الشّعبيّة للاحتلال الفرنسي للبلاد التونسيّة وهو الدَغْبَاجِي» عُنْوانه « الخَمْسَة اللّي لَحْقُوا بالجَرّة». والملاحظ هنا هو أنّ كلّ رواية تدّعي أصالتها وأسبقيّتها وصحتها وربّما انتحلت الحقّ في ملكيّتها. وعلّة ذلك - مثلما أسلفنا - ما يَطال الروايات من تحوّل بسبب ما يُصيب ذاكرة الحُفَّاظ من حالات سَهْوٍ ينتج عنها إسقاط بعض أو تغيير بعض وإضافة بعض آخر. ومع كلّ عمليّة - من هذا القبيل - يشهد الأثر الموسيقيّ والغنائيّ تغيّرًا يجعل الموسيقى متجدّدة حيّة على الدوام.

لكن ما كُلّ مرّة تخرج الشّفويّة - كأسْلُوب تداول في الموسيقى والغناء - غَانِمَةً مكاسب التّجدّد والثّراء، فثقافة المشافهة بقدر ما تُتيحه من تنوّع وتجديد، قد تَؤُول إلى تهديد حقيقيّ يطال عموما الإرث الغنائيّ والموسيقيّ. ويتمثّل هذا التهديد في إمكانيّة ضياع جزءٍ مُهمٍّ من التّراث أو تحريفه عن قصدٍ أو بدونه، إمّا لتغيير الأشخاص أو الأماكن، أو وفاة رَاوٍ أو حافظٍ، حتّى أنّه قيل « كُلّمَا مَات رَاوٍ احْتَرَقت مكتبة».

spécial muisuqe.indd 39 02/07/2025 06:55

لذلك كان لا بُدّ من التّفكير في آليّة تَحْفَظ هذا الرّصيد. ولمّا كان الأمر متعلّقًا بإرْثٍ متنوّع ضاربٍ في القدم، من الغناء والموسيقى بتونس، فإنّه لا بدّ - في رأي القائمين على حفظ التّراث وحمايته من الضّياع والاندثار- من الإقرار بالحاجة إلى الكتابيّة. فـ «عندما تَتَبَعْثر...الذّاكرة في أذهان بعض الأفراد التّائِهين في المجتمعات الجديدة ... تُصْبح الوسيلة الوحيدة لإنقاذ تلك الذكريات هي تثبيتها كتابةً كسرد... « (Halbwachs,1939, p.98)، .. من أجل الإحاطة - قدر الإمكان - بكلّ الرّصيد المحفوظ في الذاكرة السمعيّة الجماعيّة، طالما أنّ الاعتماد على الرواية الشفويّة وحدها لا يكفي. يقول الباحث «جون ديرينغ» (John During) «..إنّ كلّ لحن مَنْسيّ أو متروك، لا يمكن اكتشافه أو استعادته، - بعد أن صار - في غَيَاهِب الصمت الأبديّ ...» (During,1988, p. 100).

والّذين حرصُوا على الكتابيّة وتدوين التّراث الموسيقيّ بتونس، عادُوا إلى الذاكرة الجماعيّة والفرديّة يسألونها، إيمانًا منهم بأنّ الشّعوب الّتي تملك حضارتها وماضيها لا تَسْهُو عن جمع مخزون إرثها ولا تُضَيّع مادّة ثقافتها بيُسر أو بسهولة. لكنّهم اصطدموا بالصّعوبات الناجمة عن استنطاق تراثٍ غير مدوّن لتمييز الصّحيح من المنْحُول، وعن الظفر منه بمعطيات ثابتة ومعلومات دقيقة تفضي إلى الاقتناع بأهميّة حفظ الرّواية كتابة.

فتَحيّروا في أيّ الرّوايات يختارون وإلى أيّ الصيغ ينحازون. وكان عليهم أن يحكّموا في كلّ نموذج قاعدة الاتّفاق والإجماع وحكم التّقارب بين الصّيغ والتّوافق بين رواية وأخرى. وهكذا حاولوا أن يراعُوا منطقًا تتنوّع أسانيده بين «الجماليّ» و«الإتيقيّ» و«الجغرافيّ» و«الاجتماعيّ» و«التاريخيّ»... وهُم على قناعة بأنّ التّدوين هو أسلم السُّبل لحفظ الرّصيد الغنائيّ والموسيقيّ، وأنّ التعامل مع نصّ تراثيّ مكتوب يصبح أكثر سهولة من التّفاعل مع أثر يعتمد على الاستماع والتواتر الشفويّ، ما دُمْنا - في هذه الحالة - نُقَارب إبداعًا ثابتًا لا متغيّرًا يَيْسُر استنطاقه.

وتطلبت عمليّة التّدوين والتّوثيق للقوالب الآليّة والغنائيّة، الاستنجاد بالأدوات المستخدمة للغرض. فكانت المدوّنات الموسيقيّة والمتُون والمخطوطات الموسيقيّة العربيّة (السّفَايِنْ) وكانت التسجيلات السّمعيّة والسّمعيّة البصريّة على حدّ سواء، والاسطوانات والأشرطة والأقراص المضغوطة... واستنفَرت الجهود الرسميّة وشبه الرّسميّة.. في إعداد الخزائن الموسيقيّة الّتي سجّلتها المؤسسات الإعلاميّة كالإذاعة والتلفزة الوطنيّة، وبالمعاهد العليا والجمعيّات ومراكز البحث والتّوثيق السّمعيّ البصريّ كخزينة تسجيلات مركز الموسيقى العربيّة والمتوسطيّة النجمة الزهراء...



وكلّ هذه الجهود اقتنعت بأنّ الرصيد الغنائيّ والموسيقيّ - على اختلاف أنماطه وروياته وتنوّع خصائصه اللّحنيّة (السُلَميّة) والإيقاعيّة والآلاتيّة - من تراثنا الشّعبيّ قد يَصير في حكم المنْسِيّ إذا لم تتظافر الجهود لاكتشافه وتوثيقه وقصد حمايته من الضّياع من جهة، والتّعريف به ونشره، من جهة أخرى، ولكي يكون من ناحية ثالثة مادّة بحث وتحليل وتدريس.. تتناول مختلف الروايات الموثّقة. وهكذا يصبح الرّصيد التّراثيّ من الآثار الموسيقيّة الصوتيّة الوطنيّة المدونّة والمحفوظة، الّتي نفخر بمميّزاتها وتفرّدها عن بقيّة الموسيقات العربيّة الأخرى.

وهذه الخطوة الّتي تَحقَّقت (التَّدْوين) قادت إلى الإقرار بأنّ لمكاسب التطوّر العلميّ والتّقنيات التكنولوجيّة الحديثة، فضلا كبيرًا في دعم جهود التّوثيق اعتمادًا على وجود الكتابة والطّباعة والتّسجيل والنشر في مرحلة يسمّيها الباحث «أوج» « شفاهيّة جديدة «، تمزج بين السّمعيّ والبصريّ، ولكنّها تضع حدًّا للتعدّد وتنزع إلى توحيد النماذج. فهو يرى أنّ «... هذا العصر الإلكترونيّ عصر شفاهيّة ثانويّة: شفاهيّة التليفون، والإذاعة والتلفاز... « (أونج، 1994، ص. 39).

spécial muisuqe.indd 40 02/07/2025 06:55

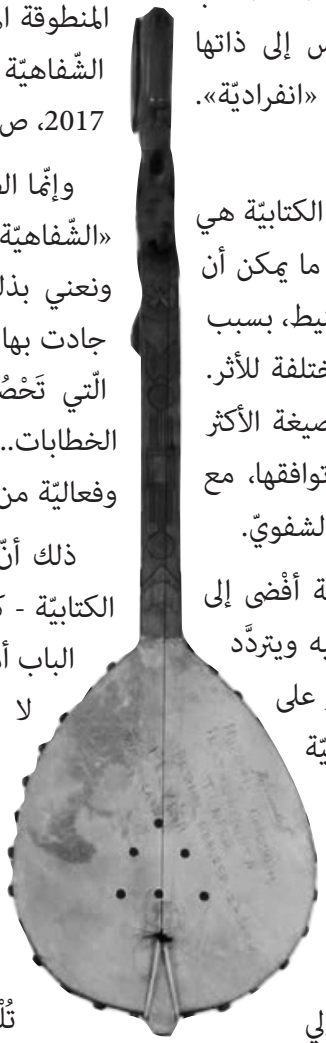
3. أشكال التّداول والشفاهيّة الجديدة

لقد بتنا - حينئذٍ - إزاء شكلين للتداول: الشّفاهيّة (الاستماع) والتّدوين والتّوثيق (الإبْصَار). ومع ذلك، لم ينقطع التنبيه إلى ملاحظات من قبيل أنّ «... التّواصل الشّفاهيّ يُوحّد الناس في مجموعات، أمّا الكتابة والقراءة فنشاطان انفراديّان يسحبان النفس إلى ذاتها ...» فالشفاهيّة «جماعيّة»، أمّا الكتابيّة فـ «انفراديّة». (سوكاح، 2020، ص. 32).

وتكرّرت جملة من المحاذير الّتي تؤكّد أنّ الكتابيّة هي أيضًا لم تَسْلم من المآخذ، وأبرزها الإشارة إلى ما يمكن أن يطال الأثر الغنائيّ والموسيقيّ من تَجْميد وتَحْنيط، بسبب إغلاق باب الالتفات إلى روايات متعدّدة ومختلفة للأثر. والالتزام بترديد رواية واحدة اعتمادًا على الصيغة الأكثر تواترًا والأوسع ترديدًا والأوفر إجماعًا على توافقها، مع اجتهادات الجَامِعين للتّراث الموسيقيّ الغنائيّ الشفويّ.

فالتّعْويل على التّدوين واسْتِبْعاد المشافهة أفْضى إلى مركزيّة جديدة، أقْصَت الهامش وما يَشِيع فيه ويتردَّد من روايات للأثر الموسيقيّ والغنائيّ، بالاقْتِصار على ما هُو مَحْفُوظ في الخزائن والوثائق الصوتيّة دون غيره. وهكذا انْجَرّ تُراثنا الموسيقيّ بجميع أنْمَاطه إلى الجمُود بعد الحَيَويّة.

وإذا كانت الكتَابيّة وما يحُومُ حَوْلها كالطّباعَة والنَّسْخ والتّسجيل والتّدوين نظامًا تَصْنيفيًّا ثانيًا يعتمد على نظام تَصْنيفيّ أوّلي سَابق هو اللّغة المنطُوقة، مثلما يذكر الباحث «أونج» (تحدّث الباحث «أونج» عن صلة الكتابيّة بالشّفاهيّة قائلا: «.. أمّا الكتابة فلم توجد قطّ دون شفاهيّة..» (أونج، 1994، ص. 44)، جاء ليُعَزّز مهمَّة الشّفاهيّة الّتي شَهِدت وجُوه قصُور حَدَّت من فَاعِليّة دورها...، فإنّها جَسّدت مَرْحلة تاريخيّة « تَحَوّل فيها التّواصُل من طور السّماع إلى طور الإبصار..» (أونج، 1994، ص. 38)، وكأنّها - على حدّ عبارة دي سُوسير - «...تُعِيد ببساطة تَقْديم هذه اللّغة المنطوقة في شكل بصريّ ..» (أونج، 1994، ص. 56)، وبالتّالي فالكتابيّة ليست صياغة جديدة لنظام الملفوظ، بل هي مُجرّد شكل جديد لها. لأنّ التّدوين - ببساطة - سوف لن يكون ابتداعًا من فراغ فما «.. الكتابة إلاّ ظاهرة شكليّة مُشْتقّة من الكلام الشّفهيّ، أو مستندة إليه لأنّها تمثّل نَقْل اللّغة من الصّورة المنطوقة المسمُوعة إلى الصّورة الرمزيّة المرئيّة ..» أي إنّ الشّفاهيّة رئيسيّة، بينما الكتابيّة ثانويّة ... « (لوغُوف، 2017، ص. 31).



وإنّما الصّياغة الجديدة بدأت - في الواقع - مع عصر «الشّفاهيّة الحديثة»، حيث المزج بين السّمعيّ والبصريّ. ونعني بذلك عصر الوسائط الرقميّة والإلكترونيّة الّتي جادت بها الطفرة التكنولوجيّة والتواصليّة. وكأنّ الفَجْوة الّتي تَحْصُل بين مرحلة وأخرى في شأن سُبُل تداول الخطابات.. لا بدّ أن تبتكر لسَدِّها آليّة تكون أكثر جدوى وفعاليّة من سابقتها.

ذلك أنّ مَطبّ الجمود والتّحنيط، الّذي انتهت إليه الكتابيّة - كشكل من أشكال تداول التّراث وتناقله - فَتَح الباب أمام البحث عن وسائل جديدة. وهذه الوسائل لا بدّ أن تكون من خلال استغلال مُخْرجات التّطوّر العلميّ والتّقنيّ الحاصل في عصر ما بعد الحداثة، والّذي دشّن عهد قطيعة معرفيّة وتكنولوجيّة جديدة قامت على أنقاض أشكال التّواصل السابقة لها (الكتابيّة والتّسجيل والطباعة والنَسْخ..). ولكنّها لم تُلْغِها تمامًا، وإنّما بسطت عليها سلطتها مثلما يذكر الباحث النَشْوي في قوله «... الكون المرئيّ ليس حالة صافيّة ومخلصة للإلكترونيّ، بل إنّه متداخل مع الأكوان المديُولوجيّة السابقة وحاضنٌ لها، أي أنّنا ضمن هذا الكون يمكن أن نجد الشفويّ والمكتوب والمطبوع .. « (النشوي، ب.ت.، ص. 9).

فمثلما كانت النقلة من الشّفاهيّة إلى الكتابيّة، انطلقت نقلة جديدة من الكتابيّة إلى التداول السّمعيّ البصريّ، بواسطة تقنيات جديدة في التّسجيل والمعالجة والبثّ تتميّز

spécial muisuqe.indd 41 02/07/2025 06:55

بسُرعتها ودقّتها وقلّة كلفتها وقدرتها على تغطيّة العالم بمساحاته المترامية المتباعدة، فضلا عن استهدافها للمتلقّين على اختلاف مُستوياتهم، يقول الباحث محمّد بن حمودة في هذا السياق « إذا كانت المطبعة قد قسّمت المجتمع إلى أميّ ومتعلّم ... فإنّ الإلكترونيك يتميّز بأنّه يتوجّه للجميع...» (بن حمودة، 2022، ص. 11).

ومن هذه التقنيات يمكن أن نذكر تقنيّة «الفيديو كليب»، كما نشير إلى استخدام «الاستوديوهات الرقميّة» الحقيقيّة والافتراضيّة، والكاميرات الدقيقة والخفيفة والمتنقّلة والخلويّة أيضًا ممثّلة في الهواتف الذكيّة وما شاكلها من أجهزة ووسائط رقميّة. إضافة إلى ذلك فقد دخلت عمليّة التلقّي والتّواصل مرحلة جديدة، وهي مرحلة قبول الرّسائل والمواد.. صوتًا وصورةً، عن طريق «.. أنماط من الاتّصال الّتي من شأنها أن تفتح للرهافة مجالات كانت محلّ توجّس من منظور فاعليّة التّواصل ...» (بن حمودة، 2022، ص. 12).



وتبعًا لذلك أسهم اعتماد الوسائط الرقميّة السّمعيّة منها والبصريّة في فتح عهدٍ جديد أمام الأعمال الّتي تستجيب لمقتضيات العصر ذوقيّا وجماليّا واقتصاديّا.، وأمام المنتج الثقافيّ الإبداعيّ وحتّى التقليديّ القابل للحياة. وكانت الموسيقى والأغاني في تونس واحدة من هذه الأعمال والمنتجات الثّقافيّة الّتي غَنِمَت اللّحظة، لحظة الانْعِتاق من المحَليّة ومن العُزلة عن الكونيّة، وبالتّالي الانتشار والانتقال إلى الآخر الّذي كان يَصِلُنا إلى حيث نحن لأنّه لا يرَانا إلاّ سُوقًا مستهلكة. ولكنّه لم يكتشفنا ثقافيًّا وفنيّا ما دُمنا - ولأسباب حضاريّة وفكريّة وسياسيّة وايديولوجيّة - لم نَكُن نَصِلُه ولا نتفَاعَل معه.

إنّ الحاجة الّتي أثارت قضيّة الاهتمام بالتّراث الغنائيّ والموسيقيّ بتونس والتّفكير في سبل استمراره من جهة، وإيصاله إلى الآخر من جهة أخرى، كانت إفرازًا لإشكاليّات ارتبط بعضها بقضايا الهويّة وما قد يطالُ خصوصيّاتنا الثقافيّة عمومًا والموسيقيّة خصوصًا من تهديدات وأخطار. واتّصل بعضها الآخر بمختلف الرُّؤَى والتّصوّرات حول علاقة «نحن» بـ «الغير» ثقافيًّا وحضاريًّا، وبتحدّيات العولمة وما تعلّق بها من مخاوف وعوامل تَثْبيط حينًا، ومن اغراءات حينًا آخر.

ولمّا استقرّ الرأي لدى المشتغلين بحقل الغناء والموسيقى على أنّ الانفتاح على المكتسبات التكنولوجيّة والتقنية والاستفادة منها بجَنْي مكاسب ماديّة ومعنويّة لم تَعُد خيارًا وإنّما هي ضرورة ملحّة، أصبح الالتجاء إلى آليّات الفعل الموسيقيّ - التقنية منها والاقتصاديّة - المتاحة في عالمنا اليوم أمرًا واقعًا لا بدّ من الأخْذ به. فهي السّبيل الممكن لسَدّ الفجوات الّتي وقعت فيها موسيقانا إبداعًا وتسويقًا. وذلك ليس بإطلاق العنان للإبداع الموسيقيّ وبتأهيل الرّصيد التقليديّ استجابة للمتغيّرات العامّة الحاصلة فقط، بل - وأيضًا - بخلق إطارٍ «جديد» يعقد صلةً من نوع آخر بين الباث والمتلقّي/المتقبّل من جهة، وبين المتلقّي والأثر الموسيقيّ، من جهة أخرى.

خاتمة

إنّها العمليّة التّفاعُليّة والتّواصليّة الّتي تُزيح جدار السُكونيّة والمرور العابر، وتخلق حياة مغايرة وحرارة أخرى للعمل الموسيقيّ والغنائيّ. وتتحقّق هذه الحياة من خلال انتشار الأثر الموسيقيّ وتكرار سماعه ومشاهدته على نطاق واسع، ما دامت المشاهدة هي المعيار الجديد الّذي باتت تُقَاس به جودة الأعمال الموسيقيّة. وكذلك من خلال إتاحة الفرصة للمبدع كي يُجَوّد ويصوّب ويراجع.. إنتاجه في ضوء الملاحظات النقديّة الّتي يتركها المتفاعلون، ويعبّر عنها المعلّقون إيجابًا وسلبًا.

فهل توفّقت الموسيقى والأغاني في تونس وسط هذا التحوّل الوسائطي في اقتحام الفضاء الكوني؟

spécial muisuqe.indd 42 02/07/2025 06:55

المصادر والمراجع

باللغة العربيّة:

- أورتون، كيت، جونسون، بريور، ونيك، (2021)، **علم الاجتماع الرقمي منظورات نقديّة**، الكويت، ترجمة هاني خميس أحمد عبده، سلسلة كتب ثقافيّة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب.
- أوكان، عمر، (2001)، **اللغة والخطاب**، الدار البيضاء، افريقيا الشرق للنشر والتوزيع.
- أونج، والتر، (1994)، **الشفاهيّة والكتابيّة**، الكويت، ترجمة حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، العدد 182، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب.
- بن حمودة، محمد، (2022)، **التجديد الاجتماعيّ الموالي للتجديد التكنولوجيّ: العتاقة المعاصرة**، المنستير، مقال في ندوة الفنّ والذكاء الاصطناعيّ، الجمعيّة المتوسيطيّة للفنون التشكيليّة المعاصرة.
- بيار هوغ (جون)، وآخرون، (2021)، **التحوّلات التكنولوجيّة وسلطة الاتّصال**، بيروت، ترجمة نظير جاهل، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية.
- الجابري، محمد عابد، (1998)، **العولمة والهويّة الثقافيّة**، بيروت، مجلة المستقبل العربي، عدد 229، مركز دراسات الوحدة العربية.
- ذياب، محمد حافظ، (2003)، **النصّ الابداعيّ بين الشّفاهيّ والكتابيّ السّيرة الشعبيّة نموذجًا**، الدورة الثامنة عشر لمؤتمر مصر في الأقاليم، منشورات وزارة الثقافة.
- ذياب، محمد حافظ، (2003)، **النصّ الابداعيّ بين الشّفاهيّ والكتابيّ السّيرة الشعبيّة نموذجًا**، الدورة الثامنة عشر لمؤتمر مصر في الأقاليم، منشورات وزارة الثقافة.
- ريكور، بول، (1990)، **ما هو النصّ؟**، مجلة العرب والفكر العالميّ، مركز الإنماء القومي، العدد الثاني عشر.
- الزواري، أمين، (2013)، **الثابت والمتحوّل في التّراث القادريّ بالبلاد التونسيّة دراسة اثنوموزيكولوجيّة لبعض الزوايا التونسيّة**، أطروحة دكتوراه في العلوم الثقافيّة اختصاص موسيقى وعلوم موسيقيّة، المعهد العالي للموسيقى بتونس، جامعة تونس.
- الزواري، أمين، (2023)، **الأغنية الشعبيّة في تونس في خضمّ التحوّلات السّوسيو- ثقافيّة مقاربة أنتروبولوجيّة وموسيقولوجيّة، تونس**، موسوعة الموسيقى والموسيقولوجيا في تونس، تقديم»جون جاك نتياي» تحت إشراف سمير بشة، دار سوتيميديا للنشر والتوزيع، ص. ص. 63- 107.
- سوكاح، زهير، (2020)، **حقل دراسات الذّاكرة في العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة: حضور غربي وقصور عربي**، مجلة أسطور، العدد 11.
- فانيسا، يان، (1987)، **المأثورات الشّفاهيّة دراسة في المنهجيّة التاريخيّة**، القاهرة، ترجمة أحمد علي مرسي، دار الثقافة للطباعة والنشر.
- كالفي، لويس جان، (2012)، **التقاليد الشفهيّة «ذاكرة وثقافة»**، أبو ظبي، ترجمة رشيد برهون، الطبعة الأولى، هيئة أبو ظبي للثّقافة والتّراث.
- كوربالييس، مايكل، (1978)، **في نشأة اللّغة، من إشارة اليّد إلى نطق الفم**، الكويت، ترجمة محمود ماجد عمر، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب.
- لوغوف، جاك، (2017)، **التاريخ والذاكرة**، الدوحة/ بيروت، تعريب جمال شحيّد، سلسلة ترجمان، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.
- النشوي، ميلود، (ب.ت.)، **الميديولوجيا مدخل لمقاربة وسائط الإعلام**، القاهرة، مركز نماء للبحوث والدراسات.

باللغة الأجنبية:

- Debray, Régis, (1994), **Manifestes médiologiques**, Paris, Editions Gallimard.
- Debray, Régis, (2000), **Introduction à la médiologie**, France, Presses Universitaires de France – PUF.
- During Jean, (2007), **L'oreille Mondiale et la voix de l'Orient**, Congrès des Musiques dans le Monde de l'Islam, Maroc, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.
- During, John, (1988**), Conservation et transcription dans les traditions musicales du Moyen-Orient, les données nouvelles,** Genève, In : Cahiers de Musiques traditionnelles, Ateliers d'ethnomusicologie.
- Halbwachs, Maurice, (1939), **La mémoire collective chez les musiciens**, Revue Philosophie, vol. 127, no. 3-4 (Mars–Avril), pp. 136-165.

spécial muisuqe.indd 43 02/07/2025 06:55

رضا القلعي العازف والملحّن المبدع

أنيس القليبي

أستاذ مساعد للتعليم العالي / المعهد العالي للموسيقى بتونس / جامعة تونس

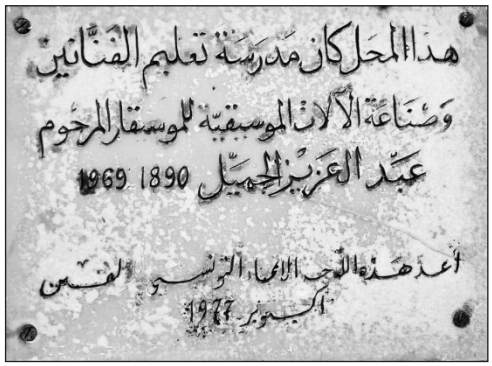
تحتفظ الذاكرة الجمعية بأسماء لموسيقيين تركوا أثرا لا يمحي في تاريخ الحركة الفنية التونسية، هؤلاء تراث مشترك تتناقله الأجيال المتعاقبة، تعتز به وتستلهم منه في تواصل يضمن مسار الإبداع ويربط بين حلقاته ومن بين أهم الفنانين التونسيين بقي رضا القلعي متربعا على عرش الكمنجة في تونس. ورغم ما تزخر به البلاد من مواهب وطاقات إبداعية على مر الأجيال إلا أن المكانة التي بلغها رضا القلعي في قلوب التونسيين كعازف كمنجة وملحن مبدع لم يسبقه إليها فنان قبله ولا زال يحتفظ بتاج التميز لأن أعماله لا تزال خالدة يرددها المولعون من الموسيقيين اليوم ويترنم بها كل من يسمعها من أبناء الشعب التونسي سواء من الجيل القديم أو الجديد.



ولد رضا بن علالة القلعي بنهج سيدي يعقوب بباب الجديد بتونس العاصمة في مطلع العقد الثالث من القرن العشرين يوم 19 ماي سنة 1931 أي في فترة ما بين الحربين، كان في صغره مولعا بمشاهدة الأفلام من خلال قاعات العرض آنذاك مثل قاعة سينما le Bijou «الجوهرة» وle Fodha «الفضة» حيث شاهد أفلام محمد عبد الوهاب من بينها فيلم « الوردة البيضاء» وغيرها مما كانت تعرضه قاعات السينما في فترة الثلاثينات والأربعينات ومن خلالها تعرف رضا القلعي على أسلوب الموسيقى المصرية كما يقدّمه محمد عبد الوهاب الذي يمزج بين الأصالة الشرقية والحداثة بتوظيف جديد من أهم مظاهره إدخال آلات غربية في الفرقة الموسيقية.

أخذ رضا حب الموسيقى عن والده علالة القلعي وهو حرفي يعمل « حرايري» بدكان في المدينة العتيقة بتونس العاصمة بنهج «سيدي

spécial muisuqe.indd 44 02/07/2025 06:55





عبد العزيز جميّل

مفرج» وكان مولعا بالموسيقى ونظرا لقربه لمقر الرشيدية فقد كان والده كثير التردد على المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية. وكان يحمل أبناءه معه وانتمى علالة القلعي للرشيدية وتشبع بالموسيقى التونسية وكان عازفا هاويا على آلة الكمنجة ونقل حبه وشغفه بالموسيقى لأبنائه. ومن بينهم ابنه رضا الذي انضمّ بدوره للرشيدية كعازف منذ سنة 1954 كما تثبته سجلات الحضور بأرشيف الرشيدية وقد تميز رضا في تقنيات العزف التونسي ونهل من منابع الفن التونسي التقليدي مباشرة من شيوخ فن المالوف.

تعلّم علالة القلعي المبادئ النظرية والكتابة والقراءة الموسيقية (الصولفيج) على يد الموسيقار الحلبي علي الدرويش بالخلدونية وبالرشيدية وقد كان علالة القلعي الأستاذ الأول لابنه رضا تعلم عنه الكتابة والقراءة بالترقيم الموسيقي الغربي ونظرا للحرص الشديد للوالد فقد كان صعبا وحازما لشدّة رغبته في أن يبلغ ابنه مستوى موسيقيا عاليا.

كان علالة القلعي مولعا باقتناء اسطوانات الموسيقى المصرية وخاصة تلك التي تحتوي على تقاسيم للعازف المصري المبدع سامي شوا ذي الأصول الحلبيّة الشاميّة ومقطوعات آلية من بينها قالب «الدولاب» الذي يسبق الأدوار والقصائد والموشحات وقد حرص علالة على تعليم ابنه رضا وتحفيظه تقنيات العزف الشرقي بأسلوب الشوّا والذي كان يلقّب بأمير الكمان وقد تم فيما بعد إسناد هذا اللقب لرضا القلعي عندما سطع نجمه في تونس.

تابع رضا القلعي تعليمه الابتدائي بمدرسة خير الدين بالعاصمة، قبل أن ينقطع عنه خلال الحرب العالمية الثانية ليلتحق بدكان الموسيقار عبد العزيز جميل الذي كان مقره قبالة مقر عمل والده بنهج سيدي مفرج بالقرب من بطحاء رمضان باي بنهج الباشا وهناك تعلّم لمدّة أربع سنوات العزف على آلتي العود والكمنجة عن الموسيقي الشيخ عبد العزيز جميل صانع الآلات وأحد أعلام الموسيقى التونسية والذي تتلمذ على يديه العديد من الموسيقيين.

كان عبد العزيز جميل موسيقيا رائدا في عصره حيث يمكن اعتبار دكانه كأوّل مدرسة لتعليم الموسيقى العربية والتونسية في تونس في فترة كانت مؤسسات تعليم الموسيقى، المحدودة العدد، حكرا على ذوي الجنسيات الأوروبية ونادرا ما ينتمي إليها أفراد من الجنسية التونسية من أبناء الطبقة الميسورة. تكمن رمزية المكان وعراقته في تاريخه الزاخر باللقاءات الفنية والشخصيات الموسيقية التونسية والعربية من تونس وسوريا ومصر ومثّل بذلك منارة موسيقية ومدرسة تخرج منها عديد العازفين ومن بينهم علي السريتي وأحمد القلعي ورضا القلعي وغيرهم..

spécial muisuqe.indd 45 02/07/2025 06:55

تعلم رضا القلعي في هذا الإطار عن عبد العزيز الجميل أساليب متعددة في العزف على الكمنجة منها الأسلوب الشرقي القديم ومرجعيته أساطين الكمنجة في مصر وأبرزهم إبراهيم سهلون وجميل عويس وإبراهيم الصباغ وخاصة سامي الشوا كما كانت مدرسة عبد العزيز الجميل متأصلة في الأسلوب التونسي حيث كان الشيخ الجميل بارعا في عزف الارتجالات الآلية على الكمنجة بالأسلوب التونسي وتسمى «الإستخبارات» وذلك في مختلف الطبوع التونسية الأساسية وفي بعض النغمات الشعبية مثل المحير سيكاه والمحير عراق وكان يضع الكمنجة بالطريقة القديمة على الفخذ كعازفي جيله مثل خيلو الصغير ورحمين بردعة وحتى محمد التريكي في بداياته.

نهل رضا القلعي من الرصيد الثري والمتنوع للجميل من قوالب آلية كالبشارف والسماعيات واللونغات والاستخبارات وغنائية كالقصائد والموشحات والأدوار والطقطوقات والأزجال والفوندوات وغيرها ولم يكتف بذلك بل كان مطلعا على التراث الشعبي في المدينة وبالأرياف والبوادي حيث أتقن النغمات الشعبية التونسية كالعرضاوي والصالحي والإرتجال المساير للإيقاعات الشعبية التونسية كالبونوارة والسعداوي والعلاجي والغيطة والقرقني-جربي وغيرها مما سيكون له أثر واضح على أسلوبه في تلحين المعزوفات والأغاني.

إضافة إلى تكوينه المشرقي والتونسي، درس رضا القلعي الكمنجة الغربية سنة 1946 وسنه 15 سنة لمدة خمس سنوات لدى العازف وأستاذ الكمنجة وقائد الأوركسترا الإيطالي رافاييل سترينو (Rafael Strino)، وقد تعلم عنه تقنيات وأساليب العزف الغربي، هذا الموسيقار الذي تتلمذ عليه العديد من العازفين التونسيين من بينهم العازف المتميز والملحن المبدع الموسيقار قدور الصرارفي الذي حظي منه بصورة للذكرى أهداه إياها عربون محبة ووفاء.



أستاذ الكمنجة الإيطالي رافاييل سترينو[1]

بلغ القلعي مستوى مرموقا من إتقان التقنيات الغربية في العزف يظهر ذلك في طريقة مسكه للآلة ومن تحكّمه في تقنيات عديدة في الكمنجة الغربية منها مسك القوس وثبات اليد اليسرى وتقنيات الأصابع إلى التنقل السلس والصحيح بين المواضع .Positions وقد تجلى ذلك في معزوفة «حياتي» التي لحنها في الأسلوب الغربي وتبرز مدى تمكنه وإتقانه للرصيد الغربي تقنية وأسلوبا إضافة إلى تجاوز ذلك إلى التلحين في هذا الرصيد وهو شيء نادر في عصره.

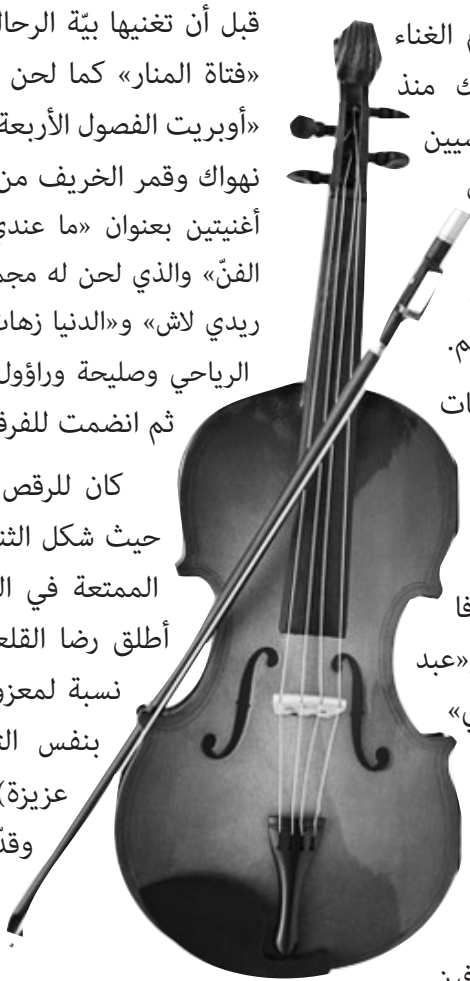
برز رضا القلعي كعازف بين فصول مسرحيات البشير الرحال[2]، حيث كان يعزف ارتجالات بآلة الكمنجة نالت استحسان المتفرجين الذين كان من المفروض أن يأخذوا استراحة ويغادروا المسرح ليعودوا بعد الفاصل، لكن رضا القلعي ببراعته وتميزه جلب الانتباه حتى أن الجماهير صارت تتابع عزفه وتتداول إسم هذا العازف الشاب العبقري.

في هذا الإطار، استمعت إليه فتحية خيري فأعجبت بمهارته ومستواه المتميز فضمته لفرقتها الموسيقية، لكن

spécial muisuqe.indd 46 02/07/2025 06:55

هذه التجربة لم تدم طويلا حيث لمع القلعي بعزفه وجلب الأضواء إليه بصفة ملحوظة حتى أصبح الجمهور يناديه بالعبارة الشهيرة « يا رضا يا رضا ...»، وهذا الاهتمام المفرط بهذا الشاب الذي لايزال في أولى خطواته الفنية أقلق إلى حدّ ما فتحية خيري وسبّب غيرتها.

تواصلت تجارب رضا القلعي مع نجوم الغناء في تونس خلال الأربعينات حيث شارك منذ عام 1948 مع عدد من أبرز المطربين التونسيين آنذاك من بينهم علي الرياحي وراوول جورنو كما كان له حضور في فرقة الرشيدية وهناك تعرف على شيوخ الفن من بينهم خميس ترنان ومحمد التريكي وغيرهم.



كوَّن بعد ذلك في نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات «**فرقة المنار**» مع كل من الهادي الصنهاجي عازفا على التشلّو والبشير جوهر عازفا على الترومبات وأخويه وأحمد على العود محمود عازفا على والكلارينات والناي ثم محمد سعادة و«عبد المجيد الخميري» و«عبد المجيد الحركاتي» و«العروسي البلّيري» عازفين على الكمنجة كما أدخل الآلات الغربية إلى الفرقة الموسيقية مثل آلات النفخ النحاسية والخشبية.

انتمى لهذه الفرقة عدد من أبرز العازفين والأصوات في الغناء نذكر من بينهم: اسمهان التونسية، صفية الشامية، علية، نعمة، صليحة، الهادي المقراني، الهادي القلال علي الرياحي، وراؤول جورنو وغيرهم. لحّن لأغلبهم أعمالا غنائية خاصة بهم يؤدونها ضمن الحفلات التي كان يقدمها في تونس العاصمة وفي مختلف جهات البلاد مما عرّف بالفرقة بشكل واسع واكتسبت ألحان رضا القلعي وفرقته وعناصرها شهرة كبيرة.

أول حفل قدّمته «فرقة المنار» كان «بقصر الجمعيات الفرنسية» دار الثقافة ابن رشيق حاليا بشارع باريس وكانت معه أصوات مميزة وهي اسمهان التونسية، الهادي المقراني، الهادي القلال ووردة الجزائرية[3] التي لحّن لها أغنيتين قدّمتهما في هذا الحفل بعنوان «يا قلبي أش بكاك» و«ظلموني حبايبي» وهي من كلمات البشير الرحال، غنتهما معه بقصر الجمعيات الفرنسية والبالماريوم قبل أن تغنيها بيّة الرحال (عليّة) والتي أطلق عليها لقب «فتاة المنار» كما لحن لها العديد من الأعمال من بينها «أوبريت الفصول الأربعة» من كلمات محمود بورقيبة وإذا نهواك وقمر الخريف من كلماته. كما غنى الهادي المقراني أغنيتين بعنوان «ما عندي غيرك في الدنيا» و«يا ما أحلى الفنّ» والذي لحن له مجموعة من الأغاني من بينها «لاش يا ريدي لاش» و«الدنيا زهات» من كلماته. في حين غنى علي الرياحي وصليحة وراؤول جورنو عددا من أغانيهم الخاصّة. ثم انضمت للفرقة المطربات سلاف وزهيرة سالم.

كان للرقص الشعبي نصيب في فرقة المنار حيث شكل الثنائي «زينة وعزيزة» أحد الفقرات الممتعة في الحفلات التي تقدّمها الفرقة وقد أطلق رضا القلعي هذه الأسماء على الراقصتين نسبة لمعزوفتين لمحمد عبد الوهاب وهما بنفس التسمية (معزوفة زينة ومعزوفة عزيزة) وقد لقي هذا الثنائي شهرة واسعة وقدّمتا عروضا مميزة ضمن فرقة المنار تفاعل معها التونسيون لما يمثله الرقص الشعبي من رمزية ولما يلقاه من قبول لدى الشعب التونسي.

تناول رضا القلعي في أغانيه عديد المواضيع منها العاطفية والوطنيّة والفكاهيّة وأوّل أغنية لحّنها في نمط الأغاني العاطفيّة هي «ظلموني حبايبي» أدّتها عليّة وآخر أغنية لحنها هي «شغلتني» أداها عدنان الشواشي وكلاهما من كلماته وألحانه. وبالمثل قدّم عملا للمطرب محمد أحمد بعنوان «ياويح قلبي ما هنّاني»، أمّا حليمة بالشيخ (نعمة) فقد غنت من كلماته وألحانه عدة أغان من بينها « حبيبي يا غالي» و«آش علينا» والتي لقيت نجاحا كبيرا

spécial muisuqe.indd 47 02/07/2025 06:55

وأعطاها القلعي فرصا للظهور معه في فرقته مما ساهم بقسط في شهرتها ونجوميتها.

يعتبر الهادي القلال أكثر المطربين حظّا في التعامل مع القلعي فهو الذي غنى من كلماته وألحانه عددا هاما من الأغاني نذكر من بينها: إنت إنت والاّ بلاش، ملاك يا ملاك، منيّرة، يا فاطمة يا بنت العمّ، يادار الحبايب، نرجعلك، سميرة يا سميرتنا، يا بنت الفلاح وغيرها من الأعمال التي لقيت نجاحا كبيرة وبقيت خالدة في الذاكرة الجماعية التونسية ولازالت تغنى إلى يومنا هذا.

لحّن رضا القلعي الأغنية الفكاهية وأكثرها شهرة أغنية «عندي ولدي يا حُـضّار» وهي من كلماته وأدّاها المونولوجيست الهادي السملالي وهنا تبرز روح الفكاهة لدى الفنان رضا القلعي الذي لا تفارق الابتسامة محيّاه يطلقها من روحه المرحة المحبّة للحياة وللفن في أصفى وأنبل تمظهراته وقد لقي من الجمهور قبولا طيّبا واحتضنه الشعب ليصير منه وإليه. بالإضافة إلى الأغاني العاطفيّة والفكاهيّة، ألّف أيضا مجموعة من الأغاني ذات النفس الوطنيّ ضمّنها معاني الفخر والاعتزاز والوفاء وحبّ البلاد وجمال شعبها وطبيعتها الخلّابة.

أبدع رضا القلعي في تلحين وأداء قالب المعزوفة الموسيقيّة وقدّم باقة من أجمل المؤلفات الخالدة في هذا المجال نذكر من بينها: البادية، الدار البيضاء (أفراح الشعب)، جرجيس، جربة، راضية، الحب الخالد، أمنيتي، أُنس، رقصة الكمنجة، روحي.

يعتبر القلعي رائدا في مجال التلحين لقالب المعزوفة الموسيقيّة وقد قدّم ألوانا متنوعة تستلهم مضامينها اللّحنيّة والإيقاعيّة والأسلوبيّة من المخزون الفنّي الذي تراكم في ذاكرة القلعي طيلة مساره ابتداء من مراحل تعلّمه الأولى مرورا باحتكاكه بمختلف التيارات والمدارس الفنّية في عصره من شرقية إلى غربيّة إلى تونسيّة في شتّى أنماطها من المالوف إلى الفوندو إلى الشعبي في نغماته وإيقاعاته وخاصة منها الخفيفة الراقصة المرحة.

تراوحت مؤلفاته الموسيقية في قالب المعزوفة بين الأسلوب الشرقي والتونسي الشعبي والبدوي وبين الأسلوب الغربي، لذلك نجد في معزوفات البادية والحب الخالد تأثر رضا القلعي بأسلوب محمد عبد الوهاب ذي النفس المصري الأصيل، ولحنت معزوفة أ ُنس في مقام الراست وإيقاع الوحدة الكبيرة ويغلب عليها أسلوب قالب التحميلة، بينما يظهر الأسلوب التونسي المتجذر في الطبوع والنغمات التونسية من خلال معزفات مثل أمنيتي والتي لحنها في طبع المزموم وإيقاع السعداوي ومعزفة محبوبة التي لحنها في نغمة الصالحي وهي حوار بينه وبين الفرقة الموسيقية يحاكي من خلالها أسلوب عزف آلة «القصبة» وفيها مداخلات لآلة الناي في نفس بدوي جميل يحيلنا إلى حياة البادية وجمال طبيعتها والمعزوفة الشهيرة «جرجيس» وهي بدورها في نغمة الصالحي، والمعزوفة الخالدة «راضية» وهي ملحنة كذلك في طبوع تونسية تتراوح بين المحير سيكاه ورصد الذيل وإيقاعات شعبية بين القرقني-جربي وإيقاع الغيطة والمعزوفة الرائعة «جربة» التي لحنها في طبوع تونسية تتراوح بين المحير سيكاه ورصد الذيل والعرضاوي وإيقاعات مثل القرقني-جربي وإيقاع الغيطة الشعبي الراقص وقد قام فيها بارتجالات على الكمنجة أطربت الجمهور وتمايل معها رقصا وتصفيقا وقد بقيت خالدة في ذاكرة الشعب التونسي إلى اليوم.

تعتبر معزوفة «رقصة الكمنجة» عملا فريدا من نوعه وهي تكاد تكون مجهولة حتى من بعض الموسيقيين المختصين حيث تميزت بطابع غربي ولحنها في سلم موسيقي غربي وهو سلم « صول كبير»، واستعرض خلالها رضا القلعي براعته في الأداء بالأسلوب والتقنيات الغربية سواء في حركة القوس وتقنياته أو في مهارة العزف باليد اليسرى على مستوى الزخرفات والحركات والمواضع وأحيانا في سرعة الأداء وحتى العزف بالأوتار المزدوجة[4] وهي تضيء لنا جانبا غير معروف عن شخصية رضا القلعي العبقري في العزف على الكمنجة بتقنيات عربية صعبة ومعقدة وبهذا كان سابقا لأبناء جيله في هذا المجال.

spécial muisuqe.indd 48 02/07/2025 06:55

تحوّل رضا القلعي خاصة خلال الخمسينات والستينات إلى نجم من نجوم الساحة الموسيقية التونسية جنبًا إلى جنب مع نجوم الأغنية وصنع له مكانا في المشهد الفني عامّة وكتب لمسيرته مجدا لم يكن متاحا لغيره من أبناء جيله من العازفين رغم مهارتهم في العزف والتلحين، إلا أن القلعي استمدّ نجاحه الكاسح بفضل مميزاته الفريدة المتمثلة في براعته في العزف والتلحين وكتابة كلمات أغانيه وقدرته على التواصل مع الجمهور من خلال حضور ركحي لافت، سلس وجذّاب، إضافة إلى أناقته وابتسامته الساحرة حتى أن أم كلثوم، إثر زيارتها لتونس واحياءها حفلة أواخر الستينات، انبهرت برضا القلعي واقترحت عليه الانضمام لفرقتها في مصر وهو دليل على ما حظي به من تقدير واحترام من قبل أقطاب الموسيقى لا على المستوى المحلي فقط بل وفي الوطن العربي بصفة عامة.

يمثل رضا القلعي أيقونة ورمزا في تاريخ الموسيقى التونسية ولعل ارتباط شهرته بالكمنجة جعل أجيالا من الموسيقيين يسيرون على منواله ويتداولون أعماله بدراسة أساليب العزف وتقنيات الأداء والتأليف وقد برز جيل بعد القلعي يمتاز باعتزازه بموروثه الموسيقي التونسي وبالخصوص عازفي آلة الكمنجة، وأنا من بينهم، وقد جمعتني برضا القلعي بعض اللقاءات خلال التسعينات وكان لي الشرف أن عزفت أمامه في عدة مناسبات من بينها عرض موسيقي في صائفة سنة 1999 بالمعهد الوطني للتراث (دار حسين)، وهذه الصورة توثق تلك اللحظات الجميلة التي جمعتني بهذا الموسيقي الرائع.

فتح رضا القلعي طريقا لمن يليه من العازفين ليرسخوا المكانة التي وصلتها الكمنجة في تونس، ولعلّها آلة حظيت بالتقدير والمحبّة من الشعب التونسي لدرجة أنها خرجت من إطارها النخبوي كآلة الأركسترا السمفونية أو الالة ذات الحضور المندرج ضمن التخت أو الجوقة أو الفرقة الموسيقية العربيّة تحت المغني أو المطرب النجم لتبلغ مكانة العازف المتفرّد والصوليست الذي يخطف الأضواء ويقدّم نفسه للجمهور كمبدع في مجاله.



أنيس القليبي مع رضا القلعي.

توفّي رضا القلعي يوم 7 ماي 2004 عن عمر يناهز 73 سنة وترك إرثا موسيقيا غزيرا ومتنوعا تستلهم منه الأجيال دروسا على عديد المستويات، رضا القلعي قصة فنان محب لفنّه ومتفاني في عمله، مثال للمبدع المتفرّد في أسلوبه حتى أصبح بإمكاننا الحديث عن مدرسة للعزف على الكمنجة.

وقليل من يدرك مدى ما وصله القلعي تقنيا وأسلوبيا عزفا وتلحينا فهو لا يزال كنزا ولغزا لم يكشف بعد عن أدقّ تفاصيله، لأن أغلب من يعرفه لم يتجاوز بعضا من أعماله المشهورة سواء في الأغاني أو المعزوفات والتي لا تمثل إلا جزءًا من منظومة أكثر ثراء وتعقيدا.

إنّ الحديث عن رضا القلعي ومسيرته وأعماله الموسيقية يتطلب منا تعمقا وبحثا من جوانب متعدّدة تشمل أسلوبه الخاص والتقنيات التي يعتمدها في عزفه وقد سعينا إلى تسليط الضوء على عدة جوانب من الشخصية الموسيقية المبدعة لهذا الفنان السابق لعصره، ويبقى الحديث متواصلا عن أعمال رضا القلعي ومهارته وعبقريته في العزف والتأليف.

spécial muisuqe.indd 49 02/07/2025 06:55

المصادر والمراجع

- بوذينة، محمد، **الملحّنون التونسيون**، تونس-الحمّامات، منشورات محمد بوذينة، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ط.1، أكتوبر 1998، 311 ص.
- أرشيف الرشيديّة.
- Ahmed Kassab, Ahmed Ounaies, avec la contribution de : Rabâa Ben Achour Abdelkéfi-Ali Louati, Chiraz Mosbah-Mourad Sakli**, Histoire générale de la Tunisie**, Tome 4, l'époque contemporaine (1881-1956), Sud édition, Tunis, Avril 2010, 588 p.

الهوامش

1. Ahmed Kassab, Ahmed Ounaies, avec la contribution de : Rabâa Ben Achour Abdelkéfi-Ali Louati, Chiraz Mosbah-Mourad Sakli, Histoire générale de la Tunisie, Tome 4, l'époque contemporaine (1881-1956), Sud édition, Tunis, Avril 2010, p. 266.

2 .البشير الرحال هو أب زوجة رضا القلعي، سميرة الرحال والفنانة بيّة الرحال شهرت «عليّة».

3 .تعرف عليها بباريس في كباريه « تام تام» لوالدها وإخوتها.

4. Technique de doubles cordes.

مكتبة الحياة الثّقافية

كيف نقرأ السّرود ؟



تواصل الباحثة والنّاقدة فوزيّة الصفّار الزاوق تأثيث إصدارتها بعناوين جديدة تؤكّد انخراطها في المشهد الثّقافي وإسهامها في تحريك سواكنه .

لم تكن رسالة الدكتوراه تتويجا لمسارها العلمي ونهاية رحلة البحث بل كانت منطلقا لزيادة الاهتمام بالثقافة عموما والنّقد الأدبي خصوصا .

كتابها الجديد يحمل عنوان : «كيف نقرأ السّرود ؟» ويمتدّ على 292 صفحة من القطع المتوسّط تنولت فيه 13 كاتبا تونسيّا من مختلف الأجيال مثل : رضوان الكوني وسمير العيّادي وجعفر ماجد وشوقي الصليعي وربيعة الفرشيشي وعفيفة سعودي السميطي وعايشة الخضراوي وحفيظة قارة بيبان والمختار بن اسماعيل وصفيّة قم وخيريّة بوبطان وعبد القادر العليمي اضافة الى الكاتبة العربيّة ليلى بعلبكي. هو تجميع لمقالات ومحاضرات قدّمتها الكاتبة في مناسبات مختلفة وأوجدت مدخلا نظريا لهذه المقاربات لتجعل منها كتابا نقديّا يهتمّ بما ينجز من إبداع تونسي خاصّة .

الكتاب محاولة جادّة قامت بها النّاقدة فوزية الصفّار الزاوق استطاعت توظيف معارفها الأكاديمية لمقاربة جهود إبداعية وهذا ما ننتظره من الجامعيين التّونسيين حتّى يعرّفوا بجهود كتّابنا ومبدعينا .

الكتاب جدير بالمطالعة والقراءة .

spécial muisuqe.indd 50 02/07/2025 06:55

جمعية الرّشيدية للموسيقى التّونسيّة: إنجازات وعقبات

(إعداد فتحي زغندة)

تتعلّق هذه الورقة البحثية بإحدى أهمّ الجمعيات الموسيقية في تونس، من حيث ظروف تأسيسها ومكانتها ورسالتها الثقافية، إذ تحتلّ منزلة تكاد تساوي جمعية الخلدونية التي تأسست سنة 1896حتى تسهم في إرساء أسس نهضة تجعل المجتمع التونسي يتقدّم في مختلف المجالات الفكرية والعلمية والفنية والاجتماعية.

فقد شهدت سنة 1934 تأسيس «جمعية المحافظة على الموسيقى التونسية» التي أصبحت لاحقا تحمل تسمية «جمعية الرشيدية للموسيقى التونسية» أو اختصارا «المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية».

ورحّبت الصحف الصادرة آنذاك بنشأة هذه الجمعية باعتبار الآمال المعلّقة عليها في الحفاظ على التراث الموسيقي التونسي بالجمع والتدوين والنشر، ودفع الإنتاج الفنّي على نحو يناسب العصر، ومن تلك الصحف المنشورة بالعربية «الزهرة» و«الزمان» و«النهضة» وجاء في هذه الأخيرة مثلا: «يسرنا أن نتقدم لقرّائنا الكرام بنبإ إحداث مؤسّسة موسيقية تونسية بحتة تحت عنوان «**جمعية حفظ الأغاني التونسية**»، وكان القصد من هذه الجمعية حفظ الفن التونسي من التلاشي والاضمحلال اللّذين هما على وشك القضاء على البقية الباقية الضئيلة من تراث آبائنا الأمجاد، وحمايته من العوارض الأجنبية عنه».

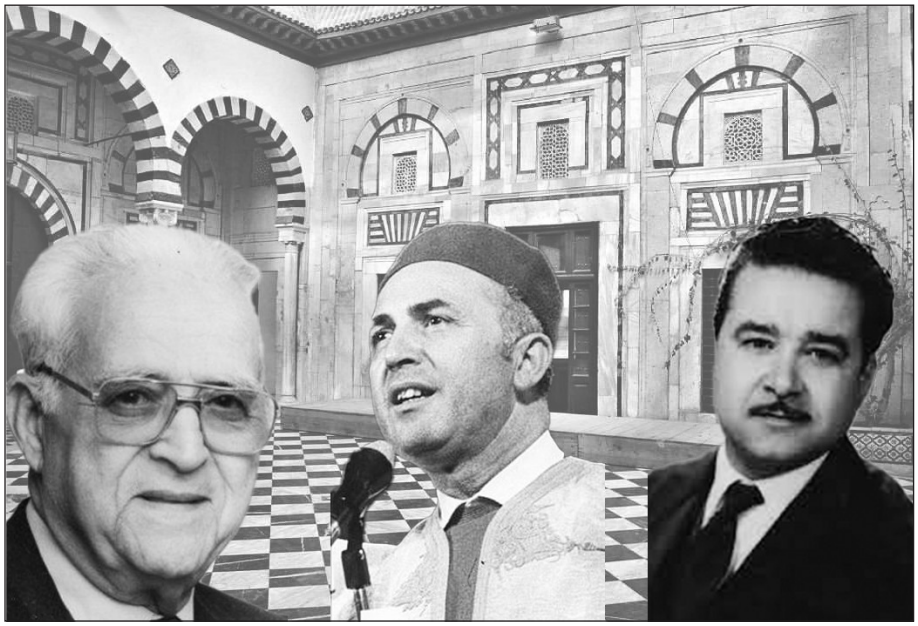
كما جاءت هذه الجمعية الوليدة لتكون حلقة متينة في سلسلة الجمعيات التي تأسّست منذ مطلع القرن العشرين، ومنها بالخصوص جمعيات متخصصة في الموسيقى النحاسية على غرار «الهلال» سنة 1904 و«الحسينية» سنة بعدها والإسلامية سنة 1914 والعصرية بصفاقس سنة 1920.

ومع مرور السنوات اكتسبت الرشيدية مكانة مرموقة إذ انطلقت في عمل دؤوب لتحقيق الأهداف التي تأسّست من أجلها، وبعد ما يربو من تسعين سنة يحّق لأيّ مهتمّ بالشأن الموسيقي في بلادنا أن يسعى إلى جرد لأهمّ إنجازاتها وأن يقف عند ما قد يكون اعترض عملها من عقبات حالت دون تحقيق كل الأهداف المرسومة، وتعنى هذه الورقة بأهم الإنجازات والعقبات.

تحفل مسيرة الرشيدية بالإنجازات، يتمثّل أهمّها في:

1-**الحفاظ على التراث الموسيقي وتنميته وتدوينه ونشره** على أوسع نطاق ونذكر في هذا المجال بالشخصيات التي اجتمعت ضمن لجنة أدبية يرأسها شيخ الأدباء محمد العربي الكبادي (1880-1961) وتضمّ نخبة من الشعراء والأدباء ورجال الثقافة المرموقين في ذلك العصر، ولجنة فنية لجمع التراث والبحث عن إنتاج جديد ويرأسها الشيخ محمد الأصرم (1875-1960)، وانضم إلى عضويتها موسيقيون من ملحنين وعازفين ومنشدين، وأحدثت كذلك لجنة للدعاية برئاسة أحمد بن مامي (1891-؟)

spécial muisuqe.indd 51 02/07/2025 06:55



وواصلت اللجنة الفنية جمع التراث وتدوين جانب منه، وتوجد ضمن أرشيف الجمعية مخطوطات كثيرة تتعلّق بمنتخبات من المالوف بخط من تداولوا على أنشطة فنية، ومنهم محمد التريكي (الذي تولى قيادة الفرقة الموسيقية من 1937 إلى سنة 1948) وصالح المهدي (رئيس الجمعية من 1965 إلى 1971 وقائد فرقتها من 1949 إلى 1971) وعبد الحميد بالعلجية (قائد الفرقة بين 1973 و1979 ثم من 1993 إلى 2006) ومحمد سعادة (قاد الفرقة بين 1980 و1984 ثم من 1990 إلى 1993) وغيرهم من الموسيقيين الذين كان لهم مسؤولية فنية ضمن الجمعية.

وانكبّت فرقة الرشيدية على تسجيل عدد من نوبات المالوف التونسي حيث سجّلت سنة 1954 لفائدة مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الفرنسية اثنتي عشرة نوبة بإشراف فنّي لكل من الشيخين خميس ترنان ومحمد التريكي وبمساهمة الشاب صالح المهدي الذي كان عازفا على الناي وعضوا ناشطا ضمن الفرقة، ومن بين العازفين المشاركين في التسجيل نذكر: الحبيب العامري (الذي تولى نسخ عدد من المقطوعات الموسيقية بالترقيم الموسيقي) والعروسي البليري ومحمد اللغبابي وإبراهيم المناعي، وعبد الرزاق الصباغ، وكلهم من العازفين على الكمنجة، ومحمد بن عبد الرزاق (المعروف بحمادي الحجام) عازفا على القانون، ومحمد سعادة وعبد الحميد بالعلجية (ناي) وغيرهم.

2-**تكوين فرقة موسيقية:** وكان الهدف منها تسجيل التراث وتنفيذ ما يتّفق عليه من برامج تشمل النوبات والموشّحات والفوندوات والأشغال والأغاني التراثية وكذلك ما ينتجه الشعراء والملحنون ويؤدّيه المطربون أو المطربات الذين التحقوا بالرشيدية وفي مقدمتهم شافية رشدي التي شاركت في العرض الأول سنة 1935.

ضمت الفرقة أبرز العازفين والمنشدين في تلك الحقبة التاريخية يتقدّمهم خميس ترنان وتوجد قائمة بأسمائهم وأسماء من تداولوا على قيادتها فيما نشر من كتب حول الرشيدية، انطلاقا من الشيخ محمد الأصرم (1935-1937) مرورا بمحمد التريكي فصالح المهدي فقدور الصرارفي (1971-1973) ومحمد سعادة وعبد الحميد بالعلجية ولطفي لوكيل (1984-1990) وفتحي زغندة (2011-2012) وصولا إلى جيل القرن الحالي مثل زياد غرسة ونبيل زميت.

أما العازفون فقد تدعّم عددهم على مرّ السنين فالتحق بفرقة الرشيدية سنة 1946 كل من قدور الصرارفي (كمنجة) والصادق الكيلاني (فيولنسال) والحبيب الكافي (إيقاع) ويوسف التميمي (غناء) ولم يلبث بها طويلا كما

spécial muisuqe.indd 52 02/07/2025 06:55

سنبين أدناه. وانضاف إلى الفرقة سنة 1947 كل من محمد صالح بن عبد النبي وبوبكر المولدي (كمنجة)، ومن العازفين الذين انضموا إليها سنة 1957 عبد الستار بن عيسى ا(فيولنسيل)، وبذلك كبر عدد أعضاء الفرقة وتعدّدت الآلات وتنوّعت وتزايد حتى بلغ ذروته خلال سبعينات القرن العشرين تحت قيادة عبد الحميد بالعلجية.



وقد انتقل أغلبهم إلى الإذاعة التونسية ليكوّنوا نواة الفرقة الموسيقية التي تأسست سنة 1957، والتحق بها أهم العازفين والمنشدين في تونس ومن بينهم رضا القلعي ومسطاري العيد (كمنجة) وحسن الغربي (قانون) وحمادي ونيس (كمنجة كبرى) والطاهر غرسة (عود عربي) وأحمد القلعي (عود) والصادق الكومانجي (إيقاع) ومن المنشدين محمد ساسي والتيجاني البش وأحمد حمزة ومحمد الفرشيشي والشاذلي خماجة شهر الشاذلي أنور وناجية عبد الله، وأغلبهم كان لهم اتصال سابق بالرشيدية مما أهّـل الموسيقيين إلى إعادة تسجيل نوبات المالوف التونسي والموشحات والأزجال التي كانوا تدرّبوا عليها بالرشيدية، وتم التسجيل بالإذاعة بين 1959 و1962 تحت الإشراف الفني لكل من الشيخ خميس ترنان وعبد الحميد بالعلجية وأصبح مرجعا لمن تولّى قيادة الفرق المعنية بالموسيقى التراثية من الستينات إلى يوم الناس هذا.

وساهمت الرشيدية كذلك على مدى العقود الثلاثة الأولى من تأسيسها في إثراء الرصيد الموسيقي التونسي بالعديد من المقطوعات الموسيقية والموشّحات والقصائد والأغاني التي أصبحت تكوّن جزءا لا يتجزأ من التراث الحديث ولا يغيب أغلبها من العروض الفنية حتى عصرنا الحاضر، وساهم في تلك الأعمال الفنية فنانون وشعراء وردّدت من قبل أجيال متعاقبة من المطربين والمطربات سواء في إطار العروض الدورية لفرقة الرشيدية أو خارجها، يذكر منهم على سبيل الذكر لا الحصر من النساء شافية رشدي وصليحة وحسيبة رشدي ولحقت بهن علية ونعمة وعائشة وهناء راشد، وإن لم تطل مشاركتها، وبشيرة التونسية وشبيلة راشد(ابنة صليحة) ونادية حسن وغيرهن كثير.

كما ساهمت بطريقة فعلية وناجعة في تنشيط الحياة الثقافية من خلال العروض التي كانت تقدّم بصفة منتظمة بمقرّها وبالمسرح البلدي وبالمدن التونسية وخارج أرض الوطن في المهرجانات العربية وغيرها من المناسبات.

وكانت الفرقة الموسيقية تؤثّـث خلال الأربعينات سهرات بالإذاعة التونسية بمناسبة شهر رمضان وخارجه تقدّم فيها المالوف والأغاني التراثية والجديدة.

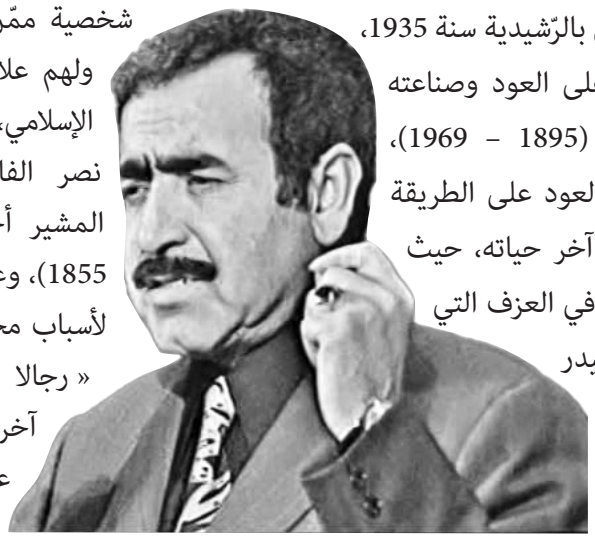
3-**التعليم الموسيقي**: ما من شكّ أن جمعية الرشيدية ساهمت بصفة فعلية في تكوين أجيال من العازفين والملحنين والمطربين والمطربات خاصة أولئك الذين يحسنون أداء اللون التونسي واستغنت عن الذين يرفضون تعلّم الطبوع التونسية أو أداءها مثل علي السريتي ويوسف حمام المعروف بيوسف التميمي (نسبة إلى مسقط رأسه منزل تميم).



هذا ما يفهم من المذكّـرة التي وجّهها مصطفى الكعّاك منذ إشرافه على الرشيديّة إلى حسُونة بن عمّار، « مراقب فرقة الرشيديّة » بتاريخ 18

spécial muisuqe.indd 53 02/07/2025 06:55

جانفي 1941، أنذر فيها كُلاّ من علي السريتي، عازف العود بالفرقة الموسيقية، ويوسف التميمي، منشد بالمجموعة الصوتية، ولام عليهما عدم قدرتهما على أداء الطبوع التونسية - ربّما لجهلهما بخصائصها أو من باب الاستنقاص لتلك الخصائص - وتعكس المذكّرة توجّها واضحا للمشرفين على الجمعية التي بعثت للمحافظة على الموروث الموسيقي التّونسي بخصائصه المتمثّلة أساسا في الطّبوع والإيقاعات التي تميّزها عن سائر التعبيرات الموسيقية في الوطن العربي. وقد يكون الإنذار الموجّه سببا في عدم استمرار المعنيَّين في العمل بالرّشيديّة. وللإشارة فإنّ علي السريتي (1919 – 2007) التحق بالرّشيدية سنة 1935، بعد أن تعلّم مبادئ العزف على العود وصناعته على يد عبد العزيز الجميل (1895 – 1969)، وأصبح يعتبر من أهمّ عازفي العود على الطريقة المشرقيّة التي تميّز فيها إلى آخر حياته، حيث تأثّر بالمدرسة التّركيّة الحديثة في العزف التي يمثّلها الشّريف محي الدين حيدر (1892 – 1967) وقد أدخل تقنيات جديدة في العزف على هذه الآلة.



أما يوسف التميمي، الذي بدأ مسيرته الفنية منشدا بإحدى فرق الإنشاد الصوفي، فقد تألّق هو الآخر في أداء الموشحات والأغاني ذات النفس الموسيقي المشرقي وأصبح يلقب بـ «شحرور الخضراء» بعد أن كوّن رصيدا ثريا من الأغاني التي وضع أغلب ألحانها الشاذلي أنور.

ومن الرشيدية تكوّنت النواة الأولى للتعليم الموسيقي العمومي، حيث وضعت برامج بيداغوجية، وتخرجّت منها دفعات من المدرّسين تولّوا تباعا التدريس بها ثم بالمعاهد الثانوية بعد تعميم التعليم الموسيقي بالمعاهد الثانوية إثر حصول تونس على الاستقلال وأصبحت ذات نظام جمهوري سنة 1957.

4-**النشر والبحث**: نشرت الرشيدية خلال الثمانينات كتبا تتعلّق بشخصيات من بينهم خميس ترنان وأحمد الوافي وبالرشيدية نفسها تأليف صالح المهدي ومحمد المرزوقي وهما من الأعضاء الفاعلين في الجمعية.

وتوجد ضمن الوثائق التاريخيّة التابعة إلى الأرشيف الورقيّ لجمعيّة الرشيديّة خمس مخطوطات كتبها أحد العناصر الفاعلين في الجمعية علي الجندوبي (1906 – 1966) لم تنشر:

1-« نبغاء الموسيقى » المشتمل حسب المقدّمة على ثلاثة أقسام : في قسمه الأوّل تعريف بـسبعة وثلاثين (37) شخصية ممّن أطلق عليهم صفة « النبغاء » ولهم علاقة بالموسيقى عاشوا من الفتح الإسلامي، يتصدّرهم في الفهرس أبو نصر الفارابي (872-950م)، إلى عصر المشير أحمد باشا باي الأوّل (1806 – 1855)، وغاب في المخطوط القسم الثاني لأسباب مجهولة، وتضمّن في قسمه الثالث « رجالا من عصرنا الحاضر » أي أسماء آخرين عاشوا خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، وهم الأغلبيّة في المخطوط، منهم الولي سيدي علي عزّوز والمنشد حسن عمران (1880-1924) والمنّوبي السنوسي (1901-1966) الباحث في الموسيقى والكاتب الخاصّ للبارون رودلف ديرلانجي وفتحيّة خيري (1918-1986) وشافية رشدي (1910-1989) وغيرهم من المطربين والمطربات اختيروا دون مقاييس واضحة، ورغم ما في المخطوط من هنات فهو لا يخلو من معلومات تاريخيّة يمكن أن يستفيد منها الباحثون في تاريخ الموسيقى.

2-« **تراجم نبغاء الموسيقى العربية من عهد - الفتح الإسلاميّ** » وفيه ترجمة لـثمانية وثلاثين (38) من الموسيقيّين (مغنّين وعازفين وعددًا من الجواري عاشوا من العصر الإسلامي الأوّل إلى العصر العبّاسي)، ويشير

spécial muisuqe.indd 54 02/07/2025 06:55

الكاتب إلى أن المخطوط جزء من كتاب « أعلام الموسيقى العربية » الذي كان ينوي نشره.

3- « تراجم رجال الموسيقى التونسيّة – عهد أحمد باشا الأوّل » : به تراجم مختصرة لـتسعة وأربعين (49) من « رجال الموسيقى » أغلبهم من تونس العاصمة والبعض منهم أصيلو « الساحل » والمنستير وصفاقس والقيروان، وقد تطرّق فيه إلى « شمائلهم ومهاراتهم الموسيقية » ومن بينهم إبراهيم (والأصحّ ابريهم) التبسّي الذي عاش بين منتصف القرن التاسع عشر وأوائل القرن 20 واشتهر بإتقانه العزف على العود وحفظه للمالوف ومن تلاميذه الشيخ أحمد الوافي (1850 – 1921)، ومصطفى ساقسلي الذي عاش بين أواسط القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ومن تلاميذه محمد الورديان (1858 – 1917) ومن أصدقائه المقرّبين أحمد الوافي، تولّى تعليم العزف على الآلات النحاسية في إطار الجمعيّات مثل الحسينيّة والهلاليّة والناصريّة، ومحمد الورديان وهو من أكثر أهل عصره حفظا للمالوف وأصدقهم مثلما ورد على لسان أحد تلامذته الشيخ عبد العزيز الجميّل.



4-« نبذة عن حياة المطربات بتونس » : هي رسالة بتاريخ 24 فيفري 1945 وجهها علي الجندوبي من سجن القصبة إلى مصطفى الكعّاك، رئيس الرشيديّة آنذاك، وجاءت به معلومات تتعلّق بـ اثنتي عشرة فنّانة تونسيّة من المسلمات واليهوديّات عشن في القسم الأوّل من القرن العشرين واشتغلن بالغناء والتمثيل منهن عائشة بنت شكّ العصبان وفضيلة ختمي (خيتمي) وشافية رشدي وغيرهن. ولم تعرف الأسباب التي سجن من أجلها الكاتب.

5-«أطوار الموسيقى التونسيّة – المعهد الرشيدي» يتضمّن توطئة وتسعة عشر (19) فصلا من أهمّها بداية النهضة الموسيقيّة التونسيّة ورأي الجندوبي في دواعي تأسيس الرشيديّة والحديث عن البارون رودلف ديرلانجي وعن دوره في تنظيم المؤتمر الأول للموسيقى العربيّة (القاهرة 1932). ويعدّ علي الجندوبي بهذه النصوص من الأوائل الذين بادروا بالتأريخ للموسيقى التونسيّة ولعدد من أعلامها.

وبادر المختار المستيسر بنشر كتاب يحمل عنوان «الرشيدية، المعلن والخفي» صدر سنة 2014 أصبح من المراجع الهامة في المحال.

وخلال العشرية الأخيرة تولت الهيئة المديرة وضع خطة لجمع وثائق الجمعية منذ تأسيسها ورقمنتها ووضعها ضمن بوابة خاصة وذلك بتمويل مشترك بين وزارة الثقافة والرشيدية، ويعتبر ذلك عملا رائدا ساهم في الحفاظ على تراث وطني هام ووضعه على ذمّة الباحثين وقد أشرفت على هذا العمل من الناحية العلمية والتوثيقية لجنة بإشراف أنس غراب وعضوية رشيد السلامي وفتحي زغندة وعلي السياري ومساهمة السيدتين إيمان يزيد وهاجر اللذين واصلا ما بدأه مستفيدين من عملية جمع وتوثيق وتبويب بدأها المرحوم توفيق بن خليفة.

هذا غيض من فيض، أما ما أراه من عقبات اعترضت سير الجمعية وربما أفقدتها الريادة في المجال الموسيقي التي كانت لها من تأسيسها إلى خمسينات القرن الماضي فيمكن حصره في النقاط التالية:

في مجال جمع التراث وحفظه ونشره: كأنّ اللجنة التي تولّـت الجمع تناست ما تمّ قبل تأسيس الجمعية وخاصة ما جاء في مخطوط «غاية السرور والمنى الجامع لدقائق رقائق الموسيقى والغناء» الذي نشرته وزارة الثقافة سنة 2005، وما تمّ في إطار قصر النجمة الزهراء خلال الثلث الأول من القرن العشرين بمبادرة من البارون ديرلانجي، وأصبح ما تقدّمه فرقة الرشيدية والفرق التي اتبعت خطاها، بما فيها فرقة الإذاعة التونسية، ما يشبه الصيغة

spécial muisuqe.indd 55 02/07/2025 06:55

«الرسمية» تعتمد في التدريس ولدى أغلب الجمعيات، علما أنّي عثرت على تسجيلات لمقطوعات من التراث التقليدي، مغايرة لما هو متعارف، سجّـلتها أواسط ستينات القرن العشرين مجموعة الشيخ عبد العزيز الجميل (كمنجة) المتركبة إضافة إليه من الهادي الشنوفي (بيانو) وعمر كوكب (دربوكة) والطاهر عبو (طار) من ذلك مثلا تسجيل مودع بخزينة الإذاعة التونسية به استفتاح ومصدر نوبة رصد الذيل لحنه غير متداول.

وفي هذا المجال تعاقب على قيادة الفرقة عدد من الموسيقيّين غيّروا تركيبتها حتى أصبحت تضمّ أكثر من عشرين عازفا إضافة إلى المجموعة الصوتية التي يناهز عدد عناصرها الخمسة عشر عنصرا، خلافا لما كانت عليه في بداية التأسيس، ولا شكّ أن لذلك أثرا على الأداء الجماعي والفردي، كالبحث عن أداء موحّد تنسجم فيه الآلات والأصوات تماما وهو أمر يستحقّ بحثا منفصلا.

أما فيما يتعلق **بالتعليم**، فقد فقدت الرشيدية ريادتها منذ أن بعثت الوزارات مؤسّسات لتعليم الموسيقى انتشرت عبر مختلف الولايات وتعدّدت المناهج ولم تتمكّن الرشيدية من إحداث شهادة تختم ما توفّره من معارف تتعلق بالعزف والإنشاد وغيرهما، وأصبحت تعتمد البرامج الرسمية.

التنشيط الثقافي والعروض: وصلت أوجها منذ التأسيس إلى بداية السبعينات حيث كانت العروض، على ما فيها من عيوب، تقدّم بصفة منتظمة ومستمرّة، إضافة إلى المشاركة في المهرجانات الوطنية والدولية خارج تونس، وقد تعذّر ذلك خلال السنوات الأخيرة لأسباب منها ما يتعلق بالاعتمادات والمنح المخصصة للجمعية، ومنها ما هو ناجم عن تعدّد الفرق والجمعيات التي تقدّم المالوف والموسيقى التراثية التونسية، كبيت المالوف وبيت العود والفرق المنبثقة عن الرشيدية والتي ظهرت خلال بداية القرن الحادي والعشرين بمبادرة من الجمعية الأم، وجمعية مالوف تونس بباريس والفرق الجهوية والنوادي الخاصة وغيرها، ومن نتائج هذه الكثرة أن فقدت الرشيدية الريادة كمؤسّسة مرجعية.

الإنتاج الموسيقي: شكّـل هذا العنصر أحد الأهداف الرئيسية من تأسيس الجمعية وقد شهد تراجعا ملحوظا منذ تأسيس فرقة موسيقية بالإذاعة التونسية حيث انصب اهتمام المنتجين والموسيقيين عليها فكادت هذه الأخيرة تنفرد بالإنتاج الجديد دون أن ننسى إحداث مجموعات أخرى على غرار الفرقة الوطنية للموسيقى التي رأت النور سنة 1983 وأصبحت في بداية مشوارها الفني تنتج موشحات وقصائد وأغاني بقي أغلبها راسخا في الذاكرة الجمعية للتونسيين.



البحث العلمي: تراجع خلال العقدين الأخيرين لأسباب عديدة منها تولّي مؤسّسات حكومية وخاصة القيام بذلك، ومنها بيت الحكمة بقرطاج ومركز الموسيقى العربية والمتوسطية والمعاهد العليا للموسيقى وغيرها من مؤسسات البحث العلمي.

وأصبح السؤال الذي يدور على بعض الألسنة في السنوات الأخيرة: ماذا يمكن أن تضطلع به الرشيدية وأن تنفرد بإنجازه في ظلّ هذه المتغيّـرات ومنها تعدّد وسائل البثّ ونشر الموسيقى عبر القنوات العمومية والخاصة وطغيان وسائل التواصل الاجتماعي؟

لا أحد يمكنه الإجابة عن هذه الأسئلة سوى المشرفين على حظوظ الجمعية العريقة ولكن يمكن أن نثري النقاش بتقديم مقترحات منها:

1-إحداث لجنة للتفكير في مستقبل الرشيدية تضمّ نخبة من الأدباء والموسيقيين ومن الإعلاميين ومن تراه الهيئة المديرة قادرا على الإضافة.

spécial muisuqe.indd 56 02/07/2025 06:55

2-اعتماد المجموعات المصغرة لتقديم عروض منتظمة تشمل في برامجها المالوف وخاصة منه قليل التداول (مثل بطايحي من نوبة الأصبعين «يا من هجرني» متبوع ببرول «صبّت البخانس») ومختارات من الإنتاج الحديث والجديد في قوالب موسيقية مختلفة.

3-التركيز على تعليم الموسيقى التونسية التقليدية بخصائصها المميزة والآلات قليلة التداول.

4-عقد شراكات مع مؤسّسات البحث العلمي مثل المعاهد العليا للموسيقى ومركز الموسيقى العربية والمتوسطية وبيت الحكمة وغيرها حتى تسهم في نشر أهمّ الأطروحات والرسائل الجامعية المتعلقة خاصة بالموسيقى التراثية والحديثة التي تستلهم من التراث.

5-السعي إلى تنمية الموارد المالية المتأتية من وزارة الإشراف وكذلك من المستثمرين الخواص كالبنوك والمؤسسات الاقتصادية.

إن الاعتقاد راسخ أن الرشيدية جمعية عريقة وهامّة لا يمكن الاستغناء عن مختلف الأنشطة التي تقوم بها منذ التأسيس، لا في الحاضر ولا في المستقبل، وهي ما زالت قادرة على الاضطلاع بأدوار للمساهمة في دفع الحركة الموسيقية في تونس إلى الأمام حفظا ونشرا وإنتاجا وبحثا علميا.

أهم المراجع العربية

- الأصرم، محمد: شذرات متفرقة في الموسيقى، تقديم وتعليق فتحي زغندة، وزارة الثقافة، سلسلة «أمهات الكتب التونسية» الدار العربية للكتاب، تونس 2001، 165 صفحة
- الحبيب، محمد: أطوار النوبة في التاريخ الإسلامي، التراث الموسيقي التونسي، السفر الرابع، كتابة الدولة للشؤون الثقافية والإخبار، تونس (بدون تاريخ)
- الرزقي، الصادق: الأغاني التونسي، الدار التونسية للنشر، تونس 1968، 456 صفحة
- زغندة، فتحي: نقاط توقف: دراسات ومقاربات في فن الموسيقى وعلومها، الدار العربية للكتاب، تونس، 2014، 320 صفحة
- قطاط، محمود: «دور تونس في إرساء التراث المغربي الأندلسي» مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع 51، 1989، ص ص. 71 -72
- مخطوط عنوانه «غاية السرور والمنى الجامع لدقائق رقائق الموسيقى والغناء» أصدرته وزارة الثقافة والمحافظة على التراث تحت عنوان «في فن الموسيقى سفاين المالوف التونسي» الدار العربية للكتاب، تونس جانفي 2005، 478 صفحة من الحجم الكبير
- المستيسر، المختار: نشأة الرشيدية، المعلن والمخفي، الناشر المختار المستيسر، تونس،425 صفحة
- المهدي، صالح: الشيخ خميس ترنان، المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية 1981، 176 صفحة
- المهدي، صالح والمرزوفي، محمد: المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، 1981، 181 صفحة
- وثائق مدرجة في الموقع الخاص بالرشيدية: www.rashidiyya.tn

spécial muisuqe.indd 57 02/07/2025 06:55

صالح الخميسي. المُوسيقيّ السّاخر المتفرّد. المختلف. والمُتشابك[1]

سفيان العرفاوي[2]



تصدير

ثَمّة كِلْمَهْ مَتاعْ تَوْدِيعْ وكِلْمَهْ خْرِيفْ
والأُخْرَى رْبِيعْ
وثَمّة كِلمـــهْ بالتَّصْنِيعْ ذُوقْ تِسْـعَهْ
مَاهُـــوشْ رْفِيـعْ
سِلْعهْ مَعْرُوضَهْ لِلْبِيعْ ويِلْـــزِمْهَا
شَـــوَيَّـهْ تَرْقِـيـعْ
كِي كُثْر الخِدْمَهْ نَشّـفْها

من أغنية: أحسن نوّارهْ تقطفها، كلمات وتلحين وأداء: صالح الخميسي

نروم من خلال هذه الورقة البحثية المُساهمة والسّعي الدؤوب، لاقتفاء مسيرة واحد من الوجوه المُوسيقّية التّونسيّة، التي خلّفت تراثا موسيقّيا مُختلفا ويكاد يكون متفرّد الخصوصيّة، وهو ينتمي للذاكرة الوطنية، وذا قصب السّبق في تأسيس نمط غنائي ساخر، إنّه الشّاعر والمُلحن والمطرب: صالح الخميسي، حيث أنّ تجربة الاستماع بكلّ انتباه لأغانيه القليلة المُتوفرة بخزينة الإذاعة التّونسية[3]، وضرورة ربطها بالسّياق الاجتماعي والفنّي الذي انبجست فيه، والتّدقيق في الكوكبة الفنيّة والفكريّة التي انتمى لها وجايلها في فترة الثلاثينات من القرن الماضي[4]، والاجتهاد في استحضار ذلك الزّمن بكل تفاصيله، قد يجعلنا نتأكّد أنّ الرّجل كان فنانا مختلفا عن كلّ من عاش وانتمى لتلك الفترة، خاصّة من المشتغلين والمهتمين بالموسيقى.

هذه الفكرة تترسّخ تدريجيا حينما نتخلّى عن انطباع أوليّ يصنّفه فقط في خانة: «المطرب الفكاهي» الذي يسعى فقط للإضحاك، ولكن حينما نعلم أنّ الرّجل: يكتب نصوص أغانيه بنفسه، يلحنّها، ويؤديها بطريقة مُبتكرة مُمَسرحة، يتضاعف انتباهنا إلى اختلافه الفني والفكري، وهو إلى ذلك يتجاوز كلّ هذه المواهب، ويؤكّد ولعه بالكتابة حيث ينبري في تفرّد لافت، إلى تدوين سيرته الذّاتية، ، متوقفا عند بعض محطّات حياته، مستعرضا شذرات من أفكاره، بقلمه باللّهجة الدّارجة التّونسية[5]، حيث صدّرها بما يلي:«**تاريخ حياتي قبل مماتي، إلى أخي التّلميذ تشجيعًا له، من صالح الخميسي إلى الكاتب**

spécial muisuqe.indd 58 02/07/2025 06:55

الصّحفي»[6]، وقبل الغوص فيما سَيُخْبِرنا به صالح الخميسي عن حياته وتجربته الفنيّة، لابدّ من الإشارة أنّنا نسجّل أنّ للرّجل وعيًا وجوديًا عميقا بمسارات التّاريخ، فعلى حدّ علمنا لم يبادر غيره من الفنّانين مِمّنْ جايلوه بتوثيق مساراتهم الفنيّة والاِجتماعيّة، وهو بهذا التّفرّد الشّكليّ يُؤكّد بمنطلق عفويّ اِمتلاكه لوعي حادّ بقيمة التّاريخ من ناحية، وبإيمانه بأنّ ما فعله وما قدّمه، له مكان في الصّيرورة التّاريخيّة، فَخِطَابه موجّه إلى التّلميذ كما يقول، وأنّه في يوم ما سيعود أحدهم «طالب العلم» إلى هذه المذكّرات، ثمّ إلى مؤرّخ اللّحظة «الصّحفي»، إذ أنّه يسعى لتيسير مهمته المستقبلية، بأن يترك له وثيقة أرشيفيّة بخطّ يده يستدلّ بها على مراحل حياته الفنيّة، وبالفعل صدقت نبوءته وأصبح ما خطّه قلمه، مرجعا لفهم بعضٍ من ملابسات حياته وتدبّره لأمر الابداع الفنّي، بل أنّ تلك الفقرات على قصرها يمكن أن تستثمر في عدّ اختصاصات على غرار: «التأريخ الثقافي»، و«العلوم الموسيقيّة» و«علم الاجتماع الثّقافي» وغيرها من الاختصاصات البحثيّة..

أن يُبَادِر الخميسي إلى تدوين محطّات حياته بشكل عفويّ وباللّهجة الدّارجة، ثمّ يحدّد المستهدف أساسا من هذا الأثر، فإنّ ذلك ما يعمّق إيماننا بأنّ الرّجل كان على درجة مُعتبرة من الذّكاء الفطريّ، والوعي العميق بقيمة العمليّة الإبداعيّة وقيمة التّوثيق والتّأريخ، فضلا عن إيمانه الذّاتي بما قدّمه طيلة محطّات حياته المختلفة. إنّ في ذلك علاقة وعي عميق بالزّمن، بل هو يُؤَكّد مجدّدا مواهبه الفطريّة في الكتابة والتّأريخ وإن بشكل عفويّ، وهو مُجدّدا يُظْهِرُ مدى الاِستفادة المهمّة التّي تمتّع بها من خلال معاشرته لأدباء مُتَضَلِّعين وذَوِي قيمة أدبيّة وثقافيّة عالية، كأصدقائه من روّاد مقهى «تحت السّور». إنّ علاقته بجنس الكتابة الّتي عُرِف بها «كتابة الأغاني» عمّقت وعيه بقيمة الكِتَابَةِ ككلّ، وبشتّى أصنافها وأجناسها، لقد كان من خلال أغانيه مُتقمّصا لدور المؤرّخ العاطفيّ والنّاقد الاِجتماعيّ[7] كما يصفه محمد سعادة بذلك، هو يوثّق ما يعيشه هو كفرد داخل مجتمعه، وما يعيشه مجتمعه من خلال أغانيه المختلفة، ومع كل ذلك كان الخميسي يعي جيّدا أنّه أيضا شاهد على العصر، وأنّ قَدَرَه لا فقط أن يكتب الأغاني التّي توثّق لتلك المرحلة، بل أيضًا ولعمق إيمانه العفويّ بما يفعل هو أيضا كفنّان، كان على علم بأنّه يُمارس أيضا تَأريخا عفويّا لمحطّات وجوديّة، أَوْصَلَتْهُ لما هو عليه من تأثير في مجتمعه. طبعا لن نحمّل الرّجل أكثر ممّا يحتمل، ولن نفخّم ونضخّم ما كتبه، فهو من خلال تلك الفقرات لم يكن «هيردوت» عصره، لكن يُحْسَبُ له أنّه جالس قلمه-ولو بشكل عفويّ وبسيط- من أجل أن يوثّق بعضا من خصوصيّات تلك اللّحظة على المستوى الذّاتيّ والموضوعيّ.

1. نشأته:

لنأتي الآن للوقوف عند بعض ما أَوْرَدَهُ الخميسي في تلك المذكّرات، ولنحاول اِستنطاقها بما يتيسّر لنا من تدبّر لِمَعَانِيَها الخفيّة، التّي قد تساعدنا في فهم بعض من خصوصيّات الرّجل، والتّي أدّت إلى مساهمته الفعّالة والثّريّة في تحديث الأغنيّة التّونسيّة واِبتكار أغراض شعريّة وموسيقيّة، كان له فيها قصب السّبق، حيث نظفر بأنّ اِسمه: صالح بن علي بن عبد الله الخميسي واِبن فطومة بنت محمد بن رمتانة الأندلسي، ولد بتستور بالنّهج المعروف بدار لياهو يوم 13- 9-1912[8]، عمل والده بتجارة الجلود عند اِنتقاله من تستور إلى تونس، رفقة عائلته فضلا عن زوجته واِبنيْه صالح ومحمد وأختهما آمنة، وفي تونس تحديدا بنهج سوقي بالخير بحي الحلفاوين[9]، وُلد له الهادي ونفيسة. يَقُول الخميسي ساردا بعضًا من ذكريات الطّفولة :«في سنّ الخامسة من عمري، كانت أمّي تحدّثني عمّا كنت أقوله في صباي من غناء فَكِهٍ حتّى اِكتسبت مَلَكَةً، وسِرْتُ في تلك الطّريق وهي في الحقيقة مَوْهِبةٌ من الله»[10]، يتجلّى لنا الاِستعداد الفطريّ لدى الخميسي للفكاهة، وميله للسّخريّة والغناء الفكه منذ نعومة أظفاره، موهبة تطوّرت تحديدا في سنّ العاشرة، حيث بدأ في معارضة بعض الأغاني، وكانت الاِنطلاقة مع أغنية عبد الحي حلمي «أميرة يا اِمرأة يا أمّوره، يا مْحَنِّيَّة يِدْ العَصْفُورَة»، وأصبحت مع الخميسي الطّفل «خمره يا خمره يا خمروه يا مسكّرة حتّى العصفورة»[11]. من خلال هذا المثال يتأكّد لنا أنّ الخميسي كان مشروع فنّان منذ صغره، وأنّه ميّال للسّخريّة والتّهكّم، بل إنّه يتوفّر على اِستعدادات

spécial muisuqe.indd 59 02/07/2025 06:55

فطريّة لتحويل ما يسمعه من أغان، إلى معارضات فكاهيّة من اِبتكاره، مع وعي عميق بالمقتضيات الموسيقيّة لذلك الفعل الإبداعيّ، من محافظة على الوزن الشّعريّ والإيقاع الموسيقيّ.

مُعطى آخر نضفر به عند اِطّلاعنا على مذكّرات الخميسي، وهي أنّه قد تعاطى رياضة العدو الرّيفيّ بجمعيّة «الزّيتونة»، وكان ذلك تحديدا سنة 1928، اِستجابة لرغبة أولاد الحيّ وبمؤازرة أمّه، هنا وجب الإشارة إلى قيمة الرّياضة في نحت الشّخصيّة الاِجتماعيّة لِمُتَعاطيها، فهي تُوقظ فيه الوعي بِمُقْتَضَيَات التّفَاعل مع الجماعة، كما تُنمّي فيه حسّ المُشاركة، فضلا على أنّ بعض ميزات الرّياضة التّي كان يَتَعَاطَهَا وهي العدْو الريفيّ، تتمثّل أساسا في تعميق الوعي بروح المغامرة وطول النّفس، والمُدَاوَمة وتوزيع المجهود على طُول مسافة السّباق، فضلا عن التّدريب الفيزيائيّ المُتواصل للرّئتيْن، وهما أحد الأدوات المهمّة لدى الموسيقيّ، وقد اختار الخميسي فيما بعد آلة موسيقيّة تعتمد أساسا على النَّفَس وهي آلة الناي، والتي تقتضي فيما تقتضي- ككلّ آلات النّفخ- نَفَسًا وتمكّنا آليّا وبدنيّا من هذه الآلة، كما نلحظ أيضا أنّ جمعيّته لم تسلم من سهام نقده ومشاغبته، وهو بذلك يؤكّد تَلَازُم مسار الفكاهة لديه في كل محطّات حياته، فالأحرى به ساعة اِنضمامه لهذه الجمعيّة الرّياضيّة أن ينسى -ولو لبرهة زمنيّة- مواهبه وشغفه بالتّقليد، لكنّه هاهو لا يقدر على الإفلات من تلك الموهبة التّي سَكَنَتْ روحه وشغلت حياته، وها هو الخميسي يُمَارسها حتّى وهو يهرول ويُمَارِس رياضة العدْو الرّيفيّ.

مِمَّا نضفر به أيضا من خلال هذه المذكّرات، أنّه مارس مهنة النِّجارة أيضا منذ بلوغه سنّ السّادسة عشرة، وذلك ما قد يفسّر تخصصّه لاحقا في صناعة الأعواد والنّايات، ومعلوم أنّ المشتغل بهذه المهنة وجب عليه-ولو بشكل عفويّ وبسيط- أن يكون ملمّا بالمسافات الفيزيائيّة الضّروريّة لتشكيل واِستخراج الصّوت، فَشُغْل صانع الأعواد يتلخّص في تحويل الخشب إلى آلة موسيقيّة، تُصْدِرُ أصواتا جميلة ومُتناغمة فيزيائيّا، ولا يتسنّى له ذلك إلا إذا فهم ووَعَى ودَرَسَ وحَسَبَ الأبعاد والمَسَافَات، التّي وجب أن تُشكّل تلك الآلة الموسيقيّة، سواء الآلة المنفوخة وهي النّاي، أو آلة العود التّي تقتضي صناعتها كما أسلفنا وعيًا وفهمًا ومعرفة ودُربة بالمقتضيّات الفيزيائيّة، التّي تَجْعَلُ منها آلةً صالحة للعزف، لا مجرّد تجميع لِلَوْحَاتٍ متفرّقة من مقاسات مختلفة من الخشب، وفي ذلك أيضا دُرْبَةٌ رَاكَمَهَا الخميسي من اِشتغاله بالنّجارة ثم تخصّصه في صناعة الأعواد والنّايات.



نواصل معه في هذه المحطّات الثّريّة والمتنوّعة من مسارات حياته، حيث يَذْكُرُ أنّه اِنخرط في «جمعيّة الكشّاف المسلم ا لتّو نسيّ »[12]، وعن تلك التّجربة يقول الخميسي: «ممّا رغّبني في الاِشتراك ما حدّثني به أخي من أنّه تتوّفر في الكشّافة: الفُكَاهة والرِّياضة والغناء والموسيقى والسّباحة، فلمّا سمعت ذلك أصبحت محبّا لها أكثر من محبّيها، وفي مدّة اِنخراطي أحرزت على ثلاثة عشر وساما، منها وسام الفكاهة

spécial muisuqe.indd 60 02/07/2025 06:55

الموسميّ (Boute-en-train). وتزايدت مَلَكَة الفكاهة لديّ، فصرت أقلّد اللّهجات، من بدويّ ويهوديّ وشرقيّ ومغربيّ، وأقوم في كل مخيّم بتمثيل بعض الأدوار المقتبسة في النّوع البدويّ، من السّينما الفرنسيّة والمسرح التّونسيّ. فمثّلت «عم مصباح في برنيز [أي باريس] من تأليف الأستاذ حمودة معالي [13]. إنّ هذه الملاحظات العفويّة التّي دفعت بالخميسي للمشاركة في الكشّافة، والّتي لخّصها بإنسيابيّة كبرى أنّها تتوفّر على «الفكاهة والرّياضة والغناء والموسيقى والسّباحة»، تُؤكّد مجدّدا على اِجتماعيّة هذه الشخصيّة[14]، فضلا عن وضوح الرّؤيّة لديها، تُؤَكّد أيضا إقبالها على الحياة وشغفها بِدُرُوبِها المُختلفـة، إنّها شخصيّة مُحِبَّةٌ للرّياضة والموسيقى والغناء والفكاهة والسّباحة، إنّها شخصيّة نَهِمَةٌ للحياة، مُتَعَلِّقةٌ بكلّ تفاصيلها، بِكُلِّ ما يجعل من لحظاتها المختلفة محطّات للمُتعة والشّغف، وما يلاحظ في كلّ هذه الأنشطة الفنيّة والرّياضيّة المختلفة، أنّها أدوات لتنميّة الشّخصيّة وصَهْرِهَا في المجتمع، فضلا عن كَوْنِهَا أيضا أدوات لِاكتشاف المكوّنات الفرديّة والخاصّة لمستطاع تلك الشّخصيّة، وقد تُوّج هذا الشّغف وهذا التّميّز بحصول الخميسي على ثلاثة عشر وساما، ومنها تحديدا وسام الفكاهة الموسميّ، وفي ذلك أكثر من معنى. لقد درّب الخميسي موهبته وصقلها طيلة هاته الفترة الزّمنيّة، ولذلك لم يكن بالعسير عليه حينما توفّرت له الإمكانيّة، كأن يَقْتَنِص الفُرصة ويَنْضَمَّ لفرقة التّريكي مباشرةً، وبشكل سلس وسريع وناجح، فضلا على تعويله منذ التحاقه بتلك الفرقة، أساسا على إنتاجاته الفرديّة التّي كان يَجْهَلُها محمد التّريكي- والّتي أَتَتْ في حَادِثَةٍ مَخْصُوصة سنأتي على ذكرها لاحقا.

وبالعودة إلى جديّة الرّجل في المجال الّذي اِختاره وهو التّقليد، ها أنّنا نجده يُوَاصِلُ اِشتغاله على التّدريب الذّاتي والصّقل المتواصل لموهبته، بأن أتقن العديد من اللّهجات، فهو لم يتعامل مع الأمر على أنّه نزوة عابرة، بل أخذ الأمور على محمل الجدّ وكرّس وقته للتّدرب والتّمكّن من اللّهجات المختلفة «بدويّ، يهوديّ، شرقيّ، مغربيّ» وحَرِيٌّ بنا أيضا أن نقف قليلا عند هذه الموهبة، وهذا التّفطّن والتّمكّن في تقليد اللّهجات، فالأمر يقتضي فِطْنَةً على مستوى الاِختلافات الحاصلة على مستوى مَخَارِج الأصوات، إذ لا يخفى على الدّارس أنّ الاِختلاف الحاصل على مستوى اِستخراج الأصوات، مردّه الصّوامت والصّوائت، وهو عائد أساسا للمدّ وللسّكون، للتّطويل والتّقصير، للتّفخيم والتّرخيم على مستوى تلك الأصوات، الّتي يُؤَدِّي تجميعها بطريقة مُحدَّدَةٌ إلى الحصول على لهجة مُحدَّدَةٍ، الخميسي بهذا الإدراك العفويّ للأشياء، وبهذه اليَقَظَة والوعي بمقتضيات تلك العمليّة، يُبَرْهِنُ على فهم عميق وإنصات جديّ لمختلف التَّلَفظات، وضَرُورَةِ التّمكّن من تلك العمليّة والسّيطرة عليها، ثمّ لاِستعمالها لاحقا كأحد الأدوات الضّروريّة لمشروعه في التّقليد والسّخريّة والغناء، وذلك ما سيبرز في بعض أغانيه الّتي تقتضيها عمليّة التّقليد والتّمكّن من أداء بعض اللّهجات، لإيصال تلك الأغنية والنّجاح في تقبّلها من طرف الجمهور العريض دون اِستهجان أو رفض أو لَفْظٍ لِقَائِلِها، والأمر- وفي تلك البيئة بإحداثيّاتها التّاريخيّة والاِجتماعيّة والثقافيّة- ليس بالهيّن. أمّا ملاحظته حول مسرحيّة الأستاذ محمود معالي كما يقول، فإنّه من خلال هذه الإشارة العابرة، يؤكّد أنّه مُوَاكِبٌ لِمُسْتَجَدِّ مسرحيّات تلك المرحلة وعلى اِطّلاع عليها، بل هو مُتشبّع جدّا بتلك المسرحيّات، إلى درجة التّمكّن من تقليدها وإعادة تقديمها كما رآها واِستهلكها في المسرح، فالثّابت إذا أنّ الرّجل على اِطّلاع مباشر بمسرحيّات عصره، ومُوَاكِبٌ لها وحَافِظٌ لبعض شخصيّاتها. ثَقَافَةٌ واِطّلاع مسرحيّ سيكون له العون الأكيد، حين اِنطلاق مسيرته نحو الاِحتراف والتّقليد والغناء، إذ سَيَنْهَلُ منها وستكون له السّند الحقيقيّ للإقناع والتّميّز والنّجاح والتّقبّل الجماهيريّ العريض له، فهو قد تدرّب على أحد الأدوات الأساسيّة للأغنية الهزليّة وهو التّمكّن من الأدوات المسرحيّة المُختلفة والمفيدة والنّاجعة، لخوض تجربة الأغنيّة الفكاهيّة.

نستخلص أيضا ممّا تقدّم أنّ الموهبة المُبَكِّرة لصالح الخميسي لم تَكُن فقط في الغناء والموسيقى، ولكن أيضا في الكتابة الشّعريّة والمُعارضة الشّعريّة، فضلا عن النّشاط

spécial muisuqe.indd 61 02/07/2025 06:55

المسرحيّ، ممّا يحتّم علينا الإنتباه أنّ هذه الإستعدادات الفنيّة الفطريّة سَتَنْصَهِرُ جميعُها فيما سيقدّمه لاحقا من أغان، وبالتّالي فإنّ الميزات الفنيّة المتعدّدة الّتي طبعت شخصيّته وصقلتها ليس ذات رافد وحيد تمثّل في الموسيقى والغناء، ولكن للرّجل مواهب مُتعدّدة وثريّة، وجدت فيما بعد- فضلا عن المُعطى الذّاتيّ- الآفاق الموضوعيّة المُتنوّعة الّتي سَتَرْعَاهَا وتُنَمّيها وتَخْلِق منها تجربة فريدة، بمعنى الفرديّة والخصوصيّة وعدم تَشَابُهِهَا مع التّجارب الأخرى. فَرِيدَة أيضا بالمعنى الإبداعيّ للأثر الفنيّ الّذي تركه صالح الخميسي.

2. تفرّده:

نواصل مع صالح الخميسي من خلال ما حبّره عن نفسه، مُسْتَنْطِقين لتلك المعلومات البسيطة ظاهريّا، العميقة على مستوى التّأريخ والرّاصدة لمحطّات مُهَمّة من مسارات حياته وتجربته، حيث يُعرّفنا بحيثيّات التحاقه وتعلّمه للموسيقى في الرّشيديّة، بِأَنْ يُعْلِن أنّ أمله لدى التحاقه بالرّشيديّة[15]، كان أساسًا من أجل أن يَلْتَحِقَ بـ«قسم الفكاهة» بها قائلا: «وفي ذلك العهد أتى الشّيخ علي الدّرويش إلى المعهد الرّشيديّ التّونسيّ، فَانْخَرَطْتُ به لأتعلّم الموسيقى على أساس متين، وكنت أظنّ أنّه سيكون فـي الرّشيديّة قسم للفكاهة، ولكن للأسف لم أجد إلاّ الـفنّ العتيق»[16]. مُلَاحَظَات عفويّة اِنطباعيّة يَسُوقها الخميسي في معرض حديثه عن آماله واِنتظاراته من خلال عمليّة التحاقه بالرّشيديّة، لكنّها بِاعتقادنا تشكّل مفاتيح قد تَقُودُنَا لبعض من الفهم لخصوصيّة هذه الشّخصيّة موضوع الدّرس، فقد كان أُفُق اِنتظار الرّجل أن يجد غرضًا أو مبحثًا أو تكوينًا يهمّ الفكاهة والموسيقى (La Comédie Musicale)، لقد ذهب إلى الرّشيديّة كمؤسّسة تعليميّة يَحْدُوهُ الأمل بأن يَجدَ قسما للفكاهة، وهو بذلك كان مُخالفًا ومختلفًا عن كلّ من ذهب إلى الرّشيديّة في تلك الفترة، قَدْ لَا نُجَانِبُ الصّواب حين نعتقد أنّ كلّ من قصد الرّشيديّة وقتها، كان يبغي تعلّم الموسيقى التّونسيّة أو الشّرقيّة، يَعْنِي أَسَاسًا تعلّم الغناء والعزف بأغراضه ومَسَارَاته وأدواته التّقليديّة، لكن حلم وأمل الخميسي الّذي دفعه للِالتحاق بهذه المؤسّسة هو وجود قسم للفكاهة، وليس فقط «الفنّ العتيق» كما ذكر ذلك سابقا، انّه يبحث عن دروب جديدة في التّعليم مُختلفة عن المسارات التّقليدية و«العتيقة».

نستخلص من هذا الأمل أو الطّموح أو أُفق اِنتظاره ذلك، تَعَطُّشٌ عفويّ وجنينيّ للتّدرب والتّعلّم والتّمكّن تعليميّا- أكاديميّا- من فنّ الفكاهة والموسيقى. لم يقنع الرّجل بِالمَوْهِبَة التّي يمتلكها ولا بالأوسمة التّي نالها، ولا بالنّجاح الحقيقيّ والجماهيريّ الّذي حقّقه، بل حَلُم بأن يُعَمِّقَ معارفه تلك بتكوين أكاديميّ صَلْبٍ يكون في صلب الرّشيديّة ذاتها، ويَكُونُ في غرض الفكاهة، نَسْتَخْلِصُ من ذلك مجدّدا وعيّا جنينيّا بِاحترامه لفنّ الفكاهة، وبعدم تَعَاطيه معه بِاستنقاص أو بتعال، بل بكلّ التّواضع الضّروريّ واللاّزم لِشَغُوفٍ به ومُتَطَلِّعٍ للتّكوين الأكاديميّ المتين فيه، وقد يشكّل هذا المَوْقِف وعيًا فطريّا بالأغراض المختلفة للغناء، وعدم اِقتصاره فقط على أغراض الغزل والحبّ والهجران، بل إنّه يُشكّل وعيا حقيقيّا بوظائف أخرى هزليّة، نقديّة، اِجتماعيّة[17]، وحتّى إنسانيّة لأغراض الغناء، مثل مسألة الحرب والسّلام[18]، أو أغراضًا وجوديّة وإبداعيّة[19]، وقد نجد في ذلك مجدّدا شَغَفًا وتَهَيُّئًا فطريّا، بضرورة التّعلّم والتّمكّن المدرسيّ والأكاديميّ من «الفكاهة»، لا فقط الاِستكانة والاِكتفاء بالموهبة والدّربة الإبداعيّة والدّراية والميدانيّة.

إنّ مجرّد الحلم بأفق الاِنتظار ذلك، وتنزيله ضمن خصوصيّة تلك الفترة-بما تمثّله من جديّة وحزم ودقّة واِنضباط و«رسميّة» هو تفكير خارج السّرب، هو تهيّؤ نحو التّحديث، بالمعنى البسيط للكلمة، أي بمعنى البحث عن أغراضٍ أخرى للغناء غير تلك الأغراض التّقليديّة، يَسْتَتبع ذلك حتما تجديد في شكل الغناء وأدواته ومسارات جمله اللّحنية وإيقاعاته، بل إنّ هذا الموقف العفويّ البسيط، قد يُشَكِّل تَوْقًا نحو الاِنسجام والتّناسق مع خصوصيّة تلك اللّحظة التّاريخيّة الّتي ينتسب إليها الخميسي،

spécial muisuqe.indd 62 02/07/2025 06:55



والّتي لا تقدر تلك الأغاني العاطفيّة لوحدها على الوفاء بترجمة كل خصوصيّاتها، بكلّ مآسيها وإحزانها وأفراحها ومشاكلها الاِقتصاديّة، بكلّ تطلّعاتها السّياسيّة وأحلامها وآمالها الثّقافيّة وتَوْقِها نحو غدٍ أجمل. ذلك ما تفطّن إليه الخميسي- بِاعتقادنا البسيط- حيث طمح واِنتظر وحَلُمَ أن لا يقتصر التّكوين الأكاديميّ الموسيقيّ (والّذي تحتضنه أساسا الرّشيديّة) فقط على أغراض تقليديّة، بل عليه مُرَاعَاة التّطوّر الحاصل في المجتمع، وبالتّالي ضرورة التّعبير على ذلك التّطوّر أيضا موسيقيّا وإبداعيّا، وهو عين ما تفطّن إليه جماعة تحت السّور أيضا، واِشتغلوا عليه عبر تكريس أنماط إبداعيّة جديدة، مثل القصّة القصيرة وفنّ المقامة وأغراض مستحدثة للشّعر والمقالة، وقد كان إيقاع المجتمع التّونسيّ آنذاك بكل خصوصيّاته، التُّربة الرّاعية لتجارب تلك الجماعة الإبداعيّة، حيث اِنصبّت اِهتماماتهم أساسا على هموم الشّعب الّذي ينتمون إليه، على أنّاته وزفراته، على مشاكل الفقر والحاجة الّتي يعاني منهما، على التّشهير بدوس المستعمر على كرامته، وعلى فضح نواياه الرّامية لطمس معالم هويّته، على التمزّق الأسريّ والاجتماعيّ الّذي يعيشه أفراد ذلك المجتمع. ذلك ما اِهتمّ به الخميسي أيضا، وخَلُصَ إليه حَدْسِيًّا من خلال أعماله الغنائيّة، حيث أنّه سيبادر إلى إنشاء هذا الغرض داخل الأغنية التّونسيّة، ونقصد به غرض الأغنية السّاخرة، الاِجتماعيّة[20]، المُتهكّمة، الضّاحكة، الأغنية المُتَغَلْغِلَةِ في أعماق المجتمع التّونسيّ، تلك الأغنية الّتي تتعايش مع التّونسيّ، حتّى في لقاءاته الحَمِيمِيَّة، من خلال رصد المشاكل بين الأزواج واِعتبارها «حربا لا تنتهي»، وأقصد هنا أغنية «جْمِيع الحْرُوبَات وْفَات إِلَّا الحَرْب اللِّي أَنَا وْمَرْتِي»، كما لا يُفَوِّتُ الفرصة وهو يرسم غنائيّا مشهد المرأة الّتي تُجَالِس»الدّقازة» وكلّها أمل في حلّ مشاكلها مع زوجها، بأن يجعلها مصدرا للتّندّر والتّهكّم والسّخريّة. بل إنّ الخميسي من خلال تلك الأغاني يسعى جاهدا إلى فضح والتّشهير بجهل فئة من المجتمع من خلال تعلّقها بالأوهام، وبرغم اِندغامه واِنتسابه العميق لمجتمعه، إلاّ أنّه فنّان يحتكم إلى إحداثيّات إنسانيّة ومرجعيّات كونيّة، فهو الصّارخ بصوت الإنسانيّة:

نْحِبّ أَحَبَابِي النَّاس الكَلّ، ولَا عَنْدِي دْوَانَه مَعَ حَدّ،

واِللِّي نَكْرْهُو في الدَّمْ، الحَرْب واِنْحِب السَّلَام»

spécial muisuqe.indd 63 02/07/2025 06:55

إنَّها صرخة وجوديّة من فنّان صادق، مُسْتَنْكِرا ما آلت إليه أوضاع الإنسانيّة في تلك المرحلة. يُثْبِتُ الخميسي مجدّدا، أنّه إنسان يقيم على الكرة الأرضيّة، وليس فقط مُواطن مَحْكُوم بحدود الجغرافيا والدّين والطّين، فالحرب هي أقصى الأشياء التّي يَكْرَهُهَا، والسّلام مع الجميع هو ما يَتُوقُ إليه، هو فنّان ينتمي لمشاكل عصره أيضا ويجتهد في أن يجعل من أغانيه أداة تَعْبِيرٍ ونَقْدٍ وإصلاح، هو كائن كونيّ بِامتياز لا تنحصر مجالات اِهتمامه بموضوع الحبّ والعاطفة والمشاعر بين الرّجل والمرأة، بل يتعدّى ذلك لمسائل إنسانيّة جوهريّة، ولعمري في ذلك مَظْهَرٌ مُؤَكَّدٌ من مظاهر التّحديث العميق الّذي بادر إلى إحداثه الخميسي من خلال إرثه الغنائيّ. فاهتمامات الخميسي لا تنحصر فقط في أغراض «الفنّ العتيق»[21] كما يقول هو نفسه، بل هو على وعي جنيني بضرورة تنويع ضروب الغناء والموسيقى، منذ لحظة التّكوين الأولى لمؤسّسة وطنيّة حديثة وهي الرّشيديّة ، وبقطع النّظر عن واقعيّة ما كان ينتظره من عدمه، فإنّنا نلمح بوادر تفكير مُختلف عن السّائد آنذاك موسيقيّا، فنحن إن اِحتكمنا للإحداثيّات الثّقافيّة والحضاريّة والسّياسيّة والتّاريخيّة الّتي حفّت ببعث الرّشيديّة وقتها، فإنّنا سنجزم أنّه كان من الثّوريّ حتّى مجرّد التّفكير في وجود قسم يُعنى بالأغنية الفكاهيّة. وهذا ما يُلفت انتباهنا أكثر لخصوصيّة المقاربة الموسيقيّة والجماليّة والثّقافيّة الّتي اِعتمدها الخميسي في مساره الفنّيّ فيما بعد. ونُذَكِّر أنّنا في هذا السّياق، نحن نحاول اِستنطاق المعاني الخفيّة الكامنة وراء بعض ما حبّره الرّجل، ضمن مذكّراته قبل الولوج إلى تحليل نماذج من أغانيه موسيقيّا وتقنيّا، أغان قد تُثْبِتُ لنا حَدْسَنَا أنّ الخميسي انتهج منهج التّحديث في الأغنية التّونسيّة: كَلِمَةً ولحنًا وأداءً، أداءٌ مختلف عن السّائد يسعى لكسر تقليديّة ونمطيّة التّفاعل والتّواصل مع الجمهور ساعة أداء تلك الأغاني، بل لقد سعى الخميسي خلال غنائه إلى رعاية يقظة الجمهور بأساليب مختلفة سنتعرّض إليها لاحقا، حتّى غدا المطرب المسرحيّ أو المسرحيّ المطرب أو المقلّد الغنائيّ أو المغنّي المقلّد.

نعود مجدّدا لما حبّره الخميسي، حيث نجده يُواصل في معرض سرده لذكرياته قائلا في هذا السّياق: «بعد عام طلب منّا المرحوم الشّيخ علي الدّرويش أن يُحضر كلّ منّا آلته المفضّلة للتّدرب عليها في القسم الثّانويّ، وبما أنّي أصنع الأعواد، اِخترت النّاي الّذي لم يكن موجودا بتونس، فأعطاني النّاي بمبلغ سدّدته أقساطًا طوال العام الثّاني، بمعدل عشرة فرنكات كلّ أسبوع»[22]. منطق الأشياء يقول إنّه كان بإمكان الرّجل وهو صانع أعواد، أن يتعلّم هذه الآلة الموسيقيّة الّتي سَيَصْنعها بنفسه لنفسه: العود، دون أن يتكبّد عناء تسديد ثمن آلة جديدة على أقساط طوال العام الثّاني، أمر يدعو إلى الِانتباه لاسيما وأنّه يجيد صناعة الأعواد فمن المنطقيّ أن تكون له ولو مبادئ عامّة في العزف على العود، مما قد يُيَسِّرُ عليه تعلّمه وبوقت أقلّ من تعلّم آلة موسيقيّة جديدة، ولكنّه آثر أن يتعلّم آلة النّاي[23] لشغف أكثر وأكبر بهاته الآلة الموسيقيّة[24]، وكلّف نفسه العناء الماديّ والمعنويّ لتعلّمها، وقد نَسْتَشِفُّ من ذلك مُجَدَّدًا وضوح الرّؤية لديه في جميع اِختياراته الموسيقيّة، فضلا عن روح المغامرة والتّجديد والخوض في آفاق مُتجدّدة وأرحب في مسيرته الفنّيّة. لكنّ الأمر الثّابت أيضا أنّ دِرَاسته لآلة النّاي سَتُوفّر له معرفة أدقّ بالمقامات والجمل الموسيقيّة والمسارات اللّحنيّة، ونحن لا نبخس الآلات الموسيقيّة الأخرى حقّها في مُسَانَدَتِها للعازف في سبر أغوار المقامات الموسيقيّة، لكن يبدو أنّ لآلة النّاي بحكم خصوصيّاتها الفيزيائيّة الشّكليّة والصّوتيّة الأكوستيكيّة، بَعْضٌ من القِيمة المُضافة مُقَارَنَةً مع الآلات الموسيقيّة الأخرى، مِمَّا يدفعنا للجزم بقيمة الرّجل الموسيقيّة وتمكّنه من المقامات والإيقاعات، ونذكّر هنا مجدّدا بشهادة محمّد سعادة حول قيمة وتمكّن الخميسي من الموسيقى حيث يقول: »لا ننسى أنّ صالح الخميسي من النّاحية الفنّيّة، كان مُلحّنا له قُدْرَةٌ كبيرة وحِنْكة في اِستعمال المقامات سواء شرقيّة أو تونسيّة، كما نُلَاحظ أنّ له معرفة كبيرة بالإيقاعات، وهذه الحِنْكة التّقنية تحصّل عليها في مدّة دراسته بالرّشيديّة، ونجده قد اِستعمل عدّة مقامات صَعْبَة من حيث التّراكيب ومن ناحية تطبيقها في الميدان العمليّ، مثل مقام النّوَى، أو مقام البستانكار، ويُبَرْهِن على مقدرته الذّاتيّة عندما يغنّي

spécial muisuqe.indd 64 02/07/2025 06:55

بعض المواويل أو بعض العْرُوبِيَّات جِدِيَّة الطّابع، كان يؤدّيها بطريقة مُضْحِكَةٍ وبأسلوبه الهزليّ»

3. بداياته:

أمّا عن بداياته في التّأليف والتّلحين فقد تزامنت مع تعلّمه في المعهد الرّشيديّ، ويقول في هذا السّياق: «وقد فكّرت وأنا تلميذ بالمعهد الرّشيديّ في أن أعدّ أغان فكهة[25]، إذا أقبل عليها السّامع أكثرت منها وإلّا فلا، ففكّرت في أغنية بالفرنسيّة واللّهجة التّونسيّة «أَنَا عُمْرِي مَا سْكِرْت» وقطعة ثانية «حَبِيتْ نْتُوبْ نِتْزَوَّجْ» و «آنا نْحِبْ نْوَلِّي مْعَلِّم فِي مَكْتِبْ البْنَاتْ»»[26]، وبحساب بسيط يبدو أنّ صالح الخميسي بَدَأَ يُؤَلِّف ويلحّن الأغاني تقريبا في سنوات شبابه الأولى فضلا عن كونه مازال يتلقّى تعليمه في الرّشيديّة، وهي حُجّة على أنّ له حدّا أدنى سابق في مجال الموسيقى مكّنه من خوض مُغامرة التّلحين والكتابة الشّعريّة، ونستشفّ بالتّالي أنّ للرّجل مشروعا فنّيّا مُتكاملا، اِختار جِنْسَ أغانيه «الأغنية الهزليّة»[27] وتَجَشّمَ أعباء كِتَابَةَ كلمات تلك الأغاني[28]، واِختار لها كِسَاءَهَا اللّحنيّ، وتَهَيّئا لتقديمها أمام الجمهور الّذي قبلها بكلّ شغف وتشجيع، لاسيما في بداياته الأولى. كما نسجّل أنّ النّقلة النّوعيّة والدّخول إلى مجال الاِحتراف كانت مع فرقة محمّد التّريكي، والّذي كانت له -بِحَسَبِ شهادة الخميسي نفسه- فرقة موسيقيّة تصاحبه فيها المطربة حسيبة رشدي، وعن أوّل لقاء يذكر هذا الأخير قائلا: » تلاقيْنا معا في حفلة زفاف أحد الأصدقاء، وبعد حصّة طويلة من التّواشيح والأدوار قامت ضجّة في المحلّ بأصوات المنادين: «صالح،صالح» وكما قلت مازالت عندي تجارب، أمرني أستاذي التّريكي بالصّعود على الخشبة، ثم قال لي: ماذا تريد أن تغنّي؟، فقلت له : «أَنَا عُمْرِي مَا سْكِرْت»، فقال: لعلّ ذلك يَكُونُ مُقلقًا للسّامعين ، فأجبته بكلمة: أنا متحمّل المسؤوليّة وأنت بريء، ولمّا شَهِد الاِستحسان من الجمهور الموجود قال: أنت من هذه السّاعة معي في الجوقة بصفة رسميّة، ومعك النّاي، وبَدَأْتُ مَعَهُ بِثَلاث أغاني، كما قلت في البداية حتّى التقيت بالمرحوم علي الدّوعاجي فوجدته «قُنْبُلَةً من القطع الفُكَاهيّة على الأرض التّونسيّة»، وبعد ذلك تعرّفت على أستاذ الجيل في الفكاهة، الأستاذ حسين الجزيري، وتماديتُ في تلحين القطع المُتساقطة على رأسي من المؤلّفين»[29].

مُعطيات مُهمّة تزخر بها هذه الشّهادة من طرف الخميسي، منها أنّ اِنطلاقته في عالم الاِحتراف كانت مع الملحّن محمّد التّريكي، وهو الّذي يُدَرِّسُ ساعتها بالرّشيديّة، ومن بين تلامذته صالح الخميسي نفسه، الذي يبدو أنّ له جمهورًا يَعْرِفُه ويَعْرِفُ بَعْضًا من أغانيه، وهو الّذي هتف بِاسمه وسط السَّهرة بعد أن حافظ إيقاعها على نوع من الرّتابة، وأمام هذا الطّلب الجماهيريّ أذعن التّريكي ولكن بِحَذَرٍ لجهله بالمادّة الغنائيّة للخميسي، ولكن ونظرا للتّفاعل الاِيجابيّ من طرف الجمهور ونجاحه في تلك الوصلة- الاِختبار- اِقتلع الخميسي إذا لنفسه مكانًا قارّا في تلك الجوقة الموسيقيّة، الّتي كانت تحت قيادة محمّد التّريكي وَهْوَ مَنْ هُوَ ساعتها. تُفِيدُنا هذه الوَاقِعَة بالعديد من المعطيات، وهي الإِجَازة الّتي منحها التّريكي للخميسي في الكِتَابَة الشِّعْرِيّة والتّلحين والأداء، بقبوله أن يُغَنِّي من ناحية، وبِاقتراحه أن يكون عُنصرًا قارًّا معه في فرقته كعازف ناي ومُطرب من ناحية ثانيّة، وهو اِعتراف بتمكّنه من العزف على آلة النّاي وِامتلاكه لناصية الغناء والتّلحين والكتابة، مع من؟ مع محمّد التّريكي الّذي يُعتبر ساعتها من المراجع الموسيقيّة المهمّة، والّتي كان لها دور مهمّ في تدوين نوبات المألوف والتّدريس الموسيقيّ بالرّشيديّة، وبالتّالي نُسَجِّل أنّ الخميسي دخل ميدان الاِحتراف من أوسع أبوابه، وتحصّل على الإجازة فيما يقدّمه من لون موسيقيّ، من طرف أحد «الشّرعيّات» الموسيقيّة المُهِمَّةِ في ذلك الوقت. تُبْرِزُ هذه الشّهادة أيضا أنّ الخميسي اِنطلق في مسيرته الفنيّة من بَوَّابَةٍ كُبْرَى، وبِنَفْسِ قيمة الاِعتبار الرّمزيّ للمطربين الّذين يُؤَدُّون اللّون العاطفيّ على غرار المُطْرِبَة حسيبة رشدي، وأنّ اللّون الّذي يُؤَدِّيه الرّجل له شعبيّة وتَقَبُّلٌ ونجاح لدى عامّة النّاس، وفي ذلك رسالة ضمنيّة أيضا على تفرّد الخميسي بِلَوْنٍ غنائيّ خاصّ به، فضلا عن تحقيقه لنجاح مُعْتَبَرٍ وملموس من وراء ما يقدّمه من نمط غنائيّ مُستحدث إلى حدّ ما.

لا يفوتنا أيضا وفي نفس السّياق، التّدقيق في المراحل النّوعيّة الأخرى الّتي شَهِدَتْهَا مسيرته الفنيّة بعد أن التقى بعلي الدّوعاجي الّذي كان «قنبلةً من القطع الفكاهيّة على

spécial muisuqe.indd 65 02/07/2025 06:55

الأرض التّونسيّة»، ثم تطـويره للتّجربة مع «أستاذ الجيل في الفكاهة، الأستاذ حسين الجزيري» على حدّ وصفـه. ومن البديهيّ الإشارة أنّ مجرّد التّعامل مع هذيْن الاِسميْن المهمّيْن في مجال الشّعر بالتّخصيص والأدب بصفة عامّة، هو أيضا وفي حدّ ذاته قبولٌ وشرعيّة تمتّع بها الخميسي في خوضه غمار الفنّ، كما أنّه سيستفيد من هذا التّعامل، لا فقط على المستوى المهنّي، ولكن أيضا وخاصّة على المستوى الثّقافيّ والاِجتماعيّ وتوسيع دائرة خبرته ، وتعميق رؤيته لدور الفنّ في المجتمع، ولكن وبالرّغم من غزارة الأشعار «المُتساقِطة على رأسه» كما يقول، كان الخميسي حَذِرًا وغير مُسْتَكِين لاِستمراريّة هذه الغزارة على مستوى الكلمات الّتي تَطْرُقُ بابه لتلحينها، لذلك وَطَّنَ موهبته على ألاّ يَفْقِدْ علاقته بتأليف كلمات أغانيه، يَقُولُ الخميسي في هذا السّياق: »ولكنّي فكّرت خاصّة في التّأليف خشية أن يفشل أحدهما يقصد الدّوعاجي والجزيري في تَزْوِيدِي من «الذّخائر» وكان ذلك بالفعل، فقد تُوفّي علي الدّوعاجي، رحمه الله، وكانت أوقات الأستاذ الجزيري وأفكاره مُخصَّصَةٌ للمُحَاضرات بالإذاعة، فاعتمدت على نفسي، ومن ذلك الحين إلى الآن وأنـا أفكّر في القطع الفكـاهيّة للإذاعة التّونسيّة، من مُـعارضاتٍ وتأليف وغـناء.»[30]، لم يستكن الخميسي إذا لوضع الرّاحة والرّفاهيّة الّتي وَجَد نفسه عليها، بوجود علي الدّوعاجي وحسين الجزيري، بل عَلَى العكس رَبَّى ملكته الإبداعيّة على الاِستمراريّة في العطاء والاِستنفار الإبداعيّ المتواصل[31]، بحيث تمكّن من مُوَاصَلَةِ مشواره الفنّيّ، حتّى بغياب ركيزتيْن شعريّتيْن أساسيّتيْن، أَمَّنَتَا له نصيبا مُهِمًّا من النّصوص الهزليّة لتلحينها ولتطوير مسيرته الغنائيّة.

ذلك صالح الخميسي بقلمه، من خلال ما خطّه الرّجل وكتبه عن مسيرته، وإن كان ما كتبه معلومات عامّة وبسيطة، فقد سَعَيْنا رغم ذلك لمحاولة اِستنطاقها، والظّفر بما قد يخدم بحثنا في تقصّي بعض من آثار مسيرته الفنّيّة والحياتيّة. رحل الرّجل عن سنّ دون السّادسة والأربعين



لكنّه خلّف إرثا غنائيّا أرّخ به لمسيرة متميّزة وحافلة من العطاء والتّخصّص في الأغنية الفكاهيّة، الهزليّة، النّاقدة والمُتَهَكِّمة، كان سبّاقا في تأسيسه لذلك الغرض الموسيقيّ الغنائيّ على تلك الشّاكلة الواضحة والمُؤَثِّرَة[32]، تعدّدت مواهبه من الكتابة إلى التّلحين، إلى الأداء الرّكحيّ المُمَيَّز والخاصّ به هو دون سواه، حتّى قال فيه محمّد التّريكي: »لم يخلق قبله ولا بعده أحد في مجاله الفنّيّ.»[33]، الآن سنسعى لِتَدَارُس ملامح التَّحديث الّتي أنتجتها تلك الأغنية الفكاهيّة خلال ذلك العصر، بناء على دراسة نماذج من أعمال المطرب والملحّن والشّاعر صالح الخميسي.

4.ملامح التّحديث التّي ابتدعها صالح الخميسي:

لدينا قناعة راسخة أنّ صالح الخميسي بَدَا لَنَا مُجَدِّدًا ومُحْدِثًا على مستوى الأغنية الفكاهيّة في الثّلاثينات من القرن العشرين، مَلَامِحُ هذه الفكرة تَتَمَظْهَرُ في تجلّيّات عديدة، لعلّ من ملامحها الأوليّة شَوْقه لغرض موسيقيّ جديد: الفكاهة في الموسيقى، فَحِينَما قَصَدَ الرّشِيديّة لتعلّم الموسيقى، كان حلمه إيجاد «قِسْمٍ لِلْفُكَاهَة»، وفي ذلك تعبير تلقائيّ عن طموحٍ وحلمٍ بوجود غرض موسيقيّ غير تقليديّ مثلما هو الحال في مواضيع العشق والهيام واللّوعة والفراق، لم يكن همّه التّعلّم فحسب، وإنَّمَا كانت له غاية وراء ذلك التّعلم، هو مُحَاوَلَة إِخْرَاج الأغنية عن مواضيعها العاطفيّة التّقليديّة وإقحامها في أغراضٍ جديدة، كانت الفكاهة والتّهكّم والسّخريّة والضّحك هي السّبيل الأمثل لذلك، والوعاء الّذي سيحمل بين جنباته فيما بعد، شوق كامل المجتمع في التّعبير عن ذاته، من خلال أجناس إبداعيّة مختلفة: الشّعر والمسرح وفنّ المقامة والقصّة القصيرة والمقالة والمسامرات الإذاعيّة، وكان ذلك بأسلوب ناقد وساخر، تَمَظْهُراتٌ إبداعيّة تُتَرْجم وتلخّص وتعكس حِراك ذلك السّياق الاِجتماعيّ، الّذي لا يمكن بحال من

spécial muisuqe.indd 66 02/07/2025 06:55

الأحوال اِختزال مشاغله في أغراض الحبّ والشّوق واللّوعة والفراق فحسب. الخميسي كان إذن بهذا المعنى صاحب رُؤية وتساؤل واِحتجاج على الموجود الفنّي ساعتها، كان حالمًا مُصمّما على تجاوز «الأشكال المُتَوَارِثَة والخُرُوج عن طُرُق التَّعْبِير المُسْتَقِرَّة والبَحث عن كِتَابَةٍ جديدةٍ، تَسْتَوْعِبُ لحظتها التّاريخيّة وتتخطّاها في آنٍ. »[34]، بحسب جابر عصفور في تعريفه لمعنى الحداثة في الشّعر المعاصر، ونعتقد أنّه توصيف يمكن أن نُسْقِطه على تجربة الخميسي بكلّ موضوعيّة وشرعيّة.

لقد كانت تطلّعات ذلك المجتمع مُتَوَزِّعة على عدد من المواضيع والأغراض الّتي لا يمكن أن تُختزل فقط في المواضيع العاطفيّة من: حبّ ولوعة وهجران واِشتياق، بل هي تطلّعات مُتشوّقة لمواضيع وأغاني تُشْبِهه، تُشْبِه مآسيه ومشاغله، تشبه ذلك المجتمع وتُتَرْجِم مُعَانَاتَه اليوميّة ومَعَانِيه الاِجتماعيّة المُسْتَحْدَثَة، فهو مجتمع بصدد التّحوّل والتّطوّر والتّفاعل، ولكن في نفس الآن لا يُنتظر من تلك الأغنية، أن تزيد مآسيه وأحزانه وتعمّق جراحه، بأن تلبس لُبوس التَّجَهُّم والعبوس. أفاق الانتظار تتلخّص في التّعبير عن ذلك الواقع الاجتماعي المتحوّل، ولكن في قالب هزليّ نقديّ ضاحك، وهنا على ما يبدو لي تتجلّى بَعْضٌ من ملامح التّحديث الّتي أرساها صالح الخميسي، على مستوى الاِختيار العامّ والشّكل الّذي وجب أن تكون عليه تلك الأغنية: أغنية اِجتماعيّة، فكهة ناقدة، متهكّمة، ساخرة، سهلة الحفظ والتّرديد، والسّؤال الآن: أين تبدو ملامح التّحديث الّتي رافقت مشروع صالح الخميسي الموسيقيّ؟

مُحاوَلة الإجابة على هذا التّساؤل تتوزّع في اِعتقادي على مستويين:

- النّصوص الشّعريّة الّتي كتبها الخميسي نفسه.
- ألحانه والجمل الموسيقيّة والإيقاعات الّتي اِعتمدها، فضلا عن طريقة تنفيذه لتلك الأعمال والخصوصيّات الّتي ميّزت ذلك التّنفيذ.

- الخميسي شاعرا

حريّ بنا الإشارة أنّ النّصوص الشّعريّة الّتي كتبها الخميسي نفسه عديدة، وحريّ بنا أيضا التّذكير بأنّ تلك النّصوص كانت مميّزة وطريفة، برغم عدم احترامها للموازين الشّعرية المُتعارف عليها في اللّهجة التّونسية، ونحن هنا نريد أن ننسى لبعض الوقت أنّ الخميسي كان مُلحّنا ومطربا، ونريد أن نتعامل معه فقط على أساس أنّه شاعر، كَاتِب كلمات سَتُلَحَّن فيما بعد، وبذلك نحاول أن نَفِيَ الرّجل حقّه شاعرا، بُغية السّعي لتدبّر أمر التّحديث الّذي أنتجه من خلال تلك الكلمات والصّور الشّعريّة.

من نافلة القول إذن اِحتكام الخميسي على موهبة شعريّة، تجلّت كما بيّنا سَابِقًا في شغفه بالمُعَارَضَات الغنائيّة والشّعريّة منذ صباه، لكن من المهمّ التّأكيد أنّ للرّجل دُربة وتمكّن ومِرَان في القول الشّعريّ، فعلى خمسة عشر أغنية مُوَثّقة في خزينة الأغاني بمؤسّسة الإذاعة التّونسيّة، نجده قد كتب اِثنيْ عشر نصّا، فضلا عن نصّ سكاتش أغنية «في بودفّة» الّتي كتب كلماتها علي الدّوعاجي. الملاحظة الأوّليّة الّتي نضفر بها من خلال تدبّرنا لهذا الأمر، أنّ الخميسي كان غزير الإنتاج على المستوى الكمّيّ، وهو بذلك وفيٌّ لبداياته الأولى على مستوى الكتابة الشّعريّة والمُعارضة، لم يَدَّعِ الرّجل يوما أنّه كان شاعرا، ولكن عدم تصريحه بذلك لا يجعلنا نغفل عن هذه الموهبة الّتي تمتّع بها، وهي كِتَابة جزء مُعْتَبَر من نصوص أغانيه، بل يُمْكِنُ الجزم أن أنجح أغانيه كانت من كلماته، ويمكن تقسيم الأغراض الّتي حرّكت قلم الخميسي للكتابة الشّعريّة كما يلي:

- مشاغل اِجتماعيّة:

الشّعوذة والعِرافة و«الدّقازة»[35]، و«تصابي الأب[36]»، والمشاكل الزّوجيّة[37]، والتّعارف من أجل الزّواج[38]...

- مشاغل وجوديّة وفنيّة:

الحرب والسّلم[39]، قيمة الكلمة في حدّ ذاتها كمحرّك عاطفيّ وفكريّ للوجود[40]، تجربة السّجن[41]، دور وقيمة الفنّان داخل المجتمع[42]، الحبّ[43]

بهذا الجرد السّريع للأغاني الّتي كتب كلماتها الخميسي، يتأكّد لنا على مستوى الشّكل أنّ الرّجل قبل أن يكون مُلَحِّنًا ثمّ مُطْرِبًا، كان شاعرًا بل لقد اِشتغل على تطوير

spécial muisuqe.indd 67 02/07/2025 06:55

صوره الشّعريّة ومواضيعه المُختلفة، وفي ذلك تمظهر من تمظهرات الخصال الإبداعيّة الّتي يتميّز بها، والتّي نروم التّأكيد عليها من خلال ما تركه من أشعار وألحان وأغان، فعلى حدّ علمنا قليلون في ذلك العصر من اِمتلكوا تجميع هذه المواهب: الكتابة والتّلحين والغناء، على غرار علي الرّياحي ومحمّد الجموسي...

5. دراسة تقنيّة لبعض أغاني صالح الخميسي

من نافلة القول أنّ إنشاء غرض الأغنية الفكاهيّة يَسْتَتْبِعه تجديد أيضا على مستوى الشّكل الموسيقيّ، والمعالجة الموسيقيّة في حدّ ذاتها، فضلا عن الأدوات التّقنيّة المُستعملة في ذلك، حيث:»أنّ الأغنية الفـكاهيّة فـي زمانها[كانت] ثورة على النّمط السّائد في الثّقافة المحليّة بما أدخلته من تقنيّات حديثة «[44]، لذلك نذهب إلى أنّ الخميسي في إطار تجربته الموسيقيّة في مجال الأغنية الفكاهيّة، قد اِستنبط طُرقا ووسائل تقنيّة كي ينجح في إيصال أغنيته لعامّة النّاس، سنجتهد في تدبّر وحصر البعض منها، لكن لننطلق أولا بالتّعريف بالإرث الغنائيّ الّذي تركه والّذي سنستنطقه ونشتغل عليه.

- قائمة الأغاني المُرسّمة بخزينة الإذاعة

حريّ بنا الإشارة منذ البدء أنّنا سندرس فقط الأغاني المتوفّرة بصوت صالح الخميسي نفسه، وذلك لإمكانيّة مقاربتها وتحليلها مقاميّا وإيقاعيّا وأداءً، حيث إنّه للأسف لم يبق من كلّ تراث الرّجل الغنائيّ الّذي يُقارب ثلاثة مائة أغنية، إلاّ خمس عشرة أغنية[45]، وقد توفّرت لنا فرصة الاِطّلاع على نصوص أغان موجودة بكتاب أحمد الحمروني المُشار إليه سابقا، لكن للأسف لم تتوفّر لنا فرصة الاِستماع إليها لاِندثارها، لذلك نشير إلى أنّنا اِشتغلنا فقط على الأغاني الموجودة في خزينة الإذاعة التّونسيّة والموثّقة بتلك المؤسّسة حسب الجدول التّالي[46]:

العدد الرّتبي	عنوان الأغنية	المؤلف	عدد التّرسيم
1	الرَّادْيُو	علي الدّوعاجي	9.284
2	الفَرّادِي مْن التَّايْبِينْ	صالح الخميسي	14.228
3	اللِّي نَكْرهُو فِي الدَّمْ	صالح الخميسي	11.168
4	أَحْسِنْ نَوَّارَه تْقْطُفْهَا	صالح الخميسي	30.286
5	أُمِّي الْعَكْرِي (الدّقّازة)	صالح الخميسي	10.032
6	بَابَا هْتِرْ	صالح الخميسي	5.019.
7	جْمِيعْ الحْرُوبَاتْ وْفَاتْ	صالح الخميسي	12.234
8	حَبُونِّي وْإِتْدَلِّلْت	صالح الخميسي	10.035
9	الدَّبُوزَة	صالح الخميسي	11.082
10	كُلّ مَا يَعْطِيكْ جِهْدِكْ يْجِيكْ	صالح الخميسي	10.196
11	كُلّ نْهَارْ نْذُوقْ فِي المُرّ	صالح الخميسي	5.016
12	أَنَا عُمْرِي مَا سْكِرْت	علي الدّوعاجي	13.026
13	تَدْوِيرْ الدَّمْ ولَا الهَمّ	علي الدّوعاجي	13.019
14	حَبِيتْ نِتْزَوَّجْ	علي الدّوعاجي	12.233
15	فِي بُودَفَّة	السّكاتش للخميسي والزّجل للدّوعاجي	5.017

spécial muisuqe.indd 68 02/07/2025 06:55

وقد لاحظنا من خلال الاستماع إلى الرصيد المسجّل للخميسي، أنّ كلّ أغنية لا تشبه الأخرى، بل إنّ كلّ تسجيل لنفس الأغنية يختلف عن تسجيلها اللاّحق، كما يذكر ذلك البشير جوهر قائلا: «ليست موهبة صالح الخميسي في تأليف الأغاني فقط بل في براعته في الإرتجال[...] لذلك لا تجد تسجيلَيْن متوافقَيْن لنفس الأغنية»[47]، فرغم العدد الصّغير لكامل هذه الأغاني الّتي لم تتجاوز الخمس عشرة أغنية، إلا أنّنا لا نعثر على تكرار على مستوى الجملة الموسيقيّة، بل إنّ كلّ أغنية بإعتقادنا كانت تجربة متفرّدة بذاتها مقاميّا وإيقاعيّا وأداءً، وسننطلق بوصفٍ للفرقة الموسيقيّة الّتي إعتمدها الخميسي لتنفيذ أعماله وأهمّ الآلات الموسيقيّة الّتي استخدمها في ذلك.

- الفرقة الموسيقيّة والآلات المستعملة

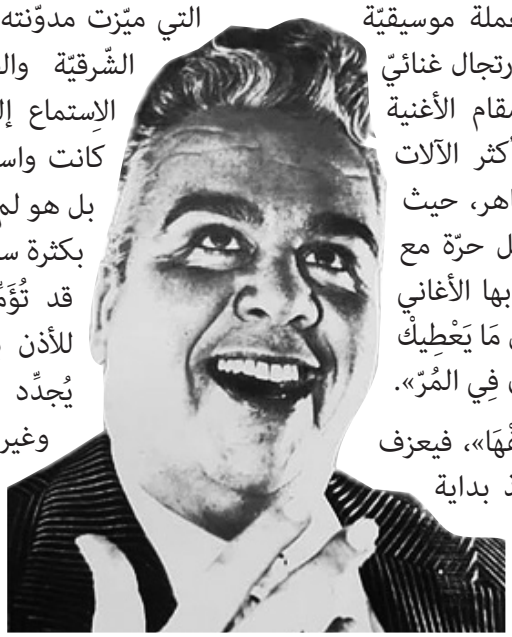
لا يبدو لنا من خلال ما إستمعنا إليه من أغاني الخميسي أنّ هذا الأخير، يشتغل ضمن إطار ثابت من التّنفيذ الموسيقيّ بفرقة محدّدة تُصاحبه في كل أعماله، بل يبدو أنّ لكلّ أغنية سياقات تنفيذها الموسيقيّ الخاصّ، وذلك بحسب الإطار والجمهور والزّمان والمكان، كما عُرف عنه الميل الكبير للإرتجال وتكييف أدائه بحسب الحفلة الّتي يشارك فيها وأجوائها العامّة. أمّا أهمّ الآلات الموسيقيّة البَارزة والّتي تصدّر حُضورها عدد من الأغاني بشكل لافت ومُستقلّ وملحوظ، فقد كانت على التّوالي آلة البيانو: التي إستعملها الخميسي مرّة واحدة في أغنية: «أَنَا عُمْرِي مَا سْكِرْت» حيث أدّى جملة موسيقيّة إيقاعيّة، ثم عاضد المطرب في أدائه لإرتجال غنائيّ من خلال بعض الجمل الحرّة في مقام الأغنية الأصليّ، أمّا آلة القانون فقد كانت أكثر الآلات الموسيقيّة حضورا بشكل مستقلّ وظاهر، حيث نسجّل حضورها من خلال تقديم جمل حرّة مع العروبيّات والإرتجالات الّتي إنطلقت بها الأغاني التّالية: «جْمِيعْ الحْرُوبَاتْ» وأغنية: «كُلّ مَا يَعْطِيكْ جِهْدِكْ يْجِيكْ»، وأغنية: «كُلّ نْهَارْ نْذُوقْ فِي المُرّ».

أمّا في أغنية: «أَحْسِنْ نَوَّارَه تُقْطُفْهَا»، فيعزف خلالها القانون جملا حرّة مُوقّعة منذ بداية الأغنية، في حين توّلت هذه الآلة عزف موسيقى المذهب في عدد من الأغاني الأخرى على غرار أغنية: «حَبُونِّي وْإِتْدَلِّلْت» وأغنية: «الدَّبُوزَة»، أمّا آلة الكمنجة فقد برزت في أغنية: «فِي بُودَفَّة» من خلال تقاسيم مزج فيها الخميسي بين الصّالحي والبيّاتي، في حين أنّها في أغنية: «الفَرّادِي مْن التَّايْيِينْ» فقد ساهمت في الأجواء الاحتفالية التي تشيعها المناخات العامّة للأغنية، وكان حضورها مهمّا أيضا ضمن مجموعة الآلات الموسيقية المختلفة على غرار النّاي والعود في أغاني أخرى مثل أغنية: « اللِّي نَكْرهُو فِي الدَّمْ» وأغنية: «بَابَا هْتِرْ» وغيرهما من الأغاني، وأمّا آلات الإيقاع فقد كانت: الدّربوكة والطّار وسَنُفْرد للإيقاع فصلا مستقلا بذاته لاحقا.

- المقامات المستعملة

نوّع الخميسي في هذه الأغاني المقامات الّتي إشتغل عليها، حيث لحّن في مقامات شرقيّة كالرّاست والنهاوند والبستنيكار والسّيكاه هزام. وأيضا في الطّبوع التّونسيّة مثل: النّوى وراست الذّيل والمزموم والإصبعين والحسين نوى والصّالحي. وهنا نستشهد برأي الأستاذ محمد سعادة في التّجربة الموسيقيّة للخميسي حيث يقول: «يظهر صوته من خلال الأغاني[...]وهو صوت جميل، فضلا عن معرفته بالمقامات والغناء «[48].

وعلى إعتبار أنّ رهان بحثنا يقوم بالأساس على مُحاولة الكشف عن مواطن الجدّة والتّحديث الّتي أدخلها صالح الخميسي من خلال أغانيه، فإنّنا بدءً نسجّل هذه الثّنائية التي ميّزت مدوّنته الموسيقيّة بتلحينه في المقامات الشّرقيّة والطّبوع التّونسيّة فيما توفّر لنا الإستماع إليه من أغانٍ، فدائرته الموسيقيّة كانت واسعةً، وهو مُجَدِّدٌ من هذه الزّاوية، بل هو لم يكتفِ بتلك المقامات المُستعملة بكثرة سواء تلك الشّرقيّة أو التّونسيّة، والّتي قد تُؤَمِّن له إنتقالات لحنيّة مُسْتَساغة للأذن بحكم التّعوّد، بل هو يُحاول أن يُجدِّد ويستثمر مقامات شبه مهجورة وغير مستعملة على غرار النّوى الّذي لحّن فيه أغنية «جْمِيعْ الحْرُوبَاتْ وْفَاتْ إِلَّا الحَرْبْ إِلِّي أَنَا وْمَرْتِي». وأمّا أغانيه في الطّبوع التّونسية فيقدّمها الجدول التّالي:



spécial muisuqe.indd 69 02/07/2025 06:55

- الأغاني التي لحّنها في الطّبوع التونسية

العدد الرّتبي	عنوان الأغنية	النغمة
1	الفَرَادِي مِنْ التَّايْبِينْ	محيّر عراق
2	إِللِّي نَكْرْهُوا فِي الدَّمْ	حسين نوى
3	جْمِيعْ الحْرُوبَاتْ وْفَاتْ	نوى على النّوى
4	كُلّ نْهَارْ نْذُوقْ المُرّ	راست ذيل
5	أَنَا عُمْرِي مَا سْكِرْت	محيّر سيكاه
6	تَدْوِيرْ الدَّمْ وْلَا الْهَم	إصبعين
7	فِي بُودَفَّة	صالحي وبيّاتي
8	بَابَا هْتِرْ	مزموم
9	أُمِّي الْعَكْرِي	محيّر سيكاه

نستنتج من خلال هذا الجدول أنّ الخميسي جرّب في عدد غير قليل من الطّبوع التّونسيّة، بل لم يكن حبيس طبوعٍ بعينها بل شكّلت كلّ أغنية اِختبارا جدّيّا وجديدا لتلحينه في ذلك «الطّبع»، وأثبت بذلك تنوّع دائرته اللّحنيّة وهو اِشتغل على طبوع شعبيّة مثل الصّالحي والمحيّر سيكاه، فضلا عن طبوع كلاسيكيّة مثل المزموم وراست الذّيل. أمّا الأغاني الّتي كانت في مقامات شرقيّة فيقدّمها الجدول التّالي:

- الأغاني التي لحّنها في المقامات الشّرقية

العدد الرّتبي	عنوان الأغنية	النّغمة
1	أَحْسِنْ نَوَّارَه تُقْطُفْهَا	راست جهاركاه
2	حَبُونِّي وْإِتْدَّلِلْت	بستانيكار
3	حَبِيتْ نِتْزَوَّجْ	نهاوند مع خانات محيّر سيكاه
4	يَا خْبِيثَةَ يَا دَبُوزَه	نهاوند كردان
5	كُلّ مَا يَعْطِيكْ جِهْدِكْ يْجِيكْ	سيكاه هزام

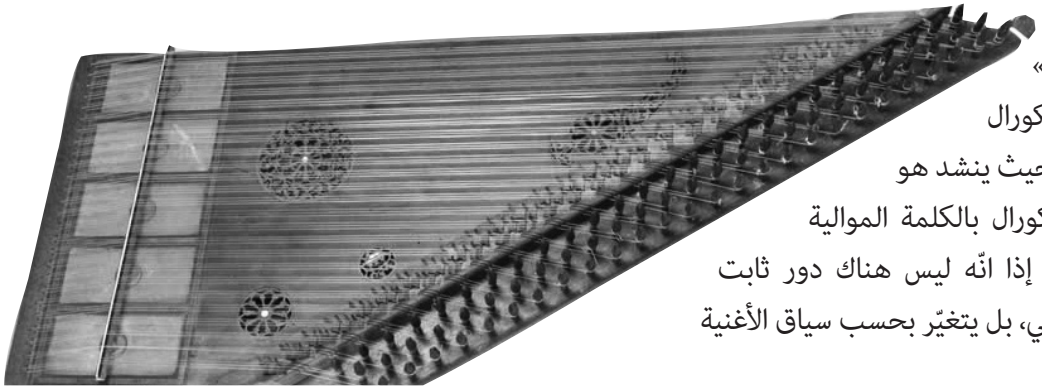
نَلْحَظُ مُجَدَّدًا من خلال هذه النّماذج اللّحنيّة أنّ الخميسي كان متفتّحا على عدد كبير من المقامات الشّرقيّة، واِشتغل عليها ونوّع التّجارب فيها، بل هو ذهب لبعض النّغمات الشّرقيّة الّتي لم تكن مُسْتعملة بكثرة ساعتها في تونس، على غرار نغمة «البستانيكار» الّتي ألّف ولحّن وأدّى فيها أغنية: «حَبُونِّي وْإِتْدَّلِلْت»، وقد تناول فيها لأوّل مرّة موضوع العشق والحبّ، بشكل واضح وصريح، ولكن كان ذلك على طريقته الخاصّة، بمفرداته وزاوية نظره الشّخصيّة، وبأسلوبه المميّز في التّلحين والصّور الشّعريّة .

نستخلص مما تقدّم إذن أنّ الدّائرة اللّحنيّة الّتي تجوّل فيها الخميسي من خلال أعماله، كانت دائرة ثريّة مُنفتحة على المقامات الشّرقيّة ولكنّها أيضا مُتَأَصّلة في خصوصيّات الطّبوع التّونسيّة، هو لم يجعل ما يقترحه من مواضيع سِتَارًا يختفي خلفه أو يُخفي عدم مقدرته على التّنويع في تجاربه اللّحنيّة، بل على العكس جعل من كلّ أغنية - تقريبا- مُناسبة للتّجريب وإبراز مقدرته أيضا كملحّن لا فقط كشاعر ومُؤدّي، فعلى خمس عشرة أغنية توفّر لنا سماعها، قدّم الخميسي من خلالها ثلاثة عشر مقاما مابين شرقيّ وتونسيّ، ونعتقد أنّ لكلّ أغنية من هذا الإرث الموسيقيّ خصوصيّتها وميزاتها، بل لا نكاد نعثر على جملة تكرّرت أو مسار لحنيّ أعيد اِستعماله أكثر من مرّة، يبرز ذلك في كلّ أغانيه بل إنّه في أغنية مثل»فِي بُودَفَّة» نلحظ أنّه مزج بين مقام تونسيّ شعبيّ وهو الصّالحي، ومقام شرقيّ وهو البيّاتي، في توليفة ذكيّة اِقتضاها أداء الأغنية، نفس الأمر في أغنية «حَبِيتْ نِتْزَوَّجْ» حيث مزج بين نهاوند و المحيّر سيكاه.

- دور الكورال في أداء الأغاني

يختلف حضور الكورال بحسب الأغنية في حدّ ذاتها، حيث لا يعتمد الخميسي في تعويله على الكورال على طريقة ثابتة لا تتغيّر، فمثلا في أغنية «أُمِّي الْعَكْرِي (الدَّقازة) كان فيها للكورال دور مهمّ، إذ هو من ينطلق بالغناء قبل المطرب وقبل اللّازمة الموسيقيّة، ويقتصر دوره على ترديد المذهب، نفس الدّور تقريبا في أغنية» أَحْسِنْ نَوَّارَه تُقْطُفْهَا فضلا عن عدد آخر من أغانيه، في حين يغيب دور الكورال تماما في أغنية «كُلّ نْهَارْ نْذُوقْ المُرّ»، أمّا في أغنية «كُلّ

spécial muisuqe.indd 70 02/07/2025 06:55
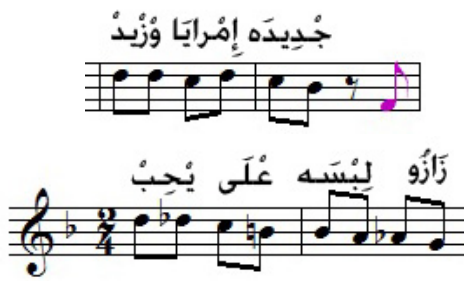


مَا يَعْطِيكْ جِهْدِكْ يْجِيكْ»
فَيُوظّف الخميسي الكورال
لإقامة حوار ثنائي بينهما، حيث ينشد هو
كلمة «قُتْلِكْ»، ويجيبه الكورال بالكلمة الموالية
«وْدلِيلِكْ مْلَكْ»، يتأكّد لنا إذا انّه ليس هناك دور ثابت
للكورال في أغاني الخميسي، بل يتغيّر بحسب سياق الأغنية
ومجال أدائها.

- المسارات اللّحنيّة والجمل الموسيقيّة
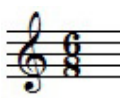
لا ندّعي أنّنا سنأتي بكامل التّفصيل تحليلا وتَعمّقا على كامل التّراث الغنائيّ للخميسي، فذلك يتطلّب سياقات بحثيّة أكثر رحابة، إذ تُشكّل كلّ أغنية بِاعتقادنا المُتواضع، وحدة مُستقلّة بذاتها على مستوى البناء اللّحنيّ والجمل المُستعملة وطريقة الأداء، يقول عبد الحميد بلعلجية في هذا السّياق واصفا لتجربة التّلحين عند الخميسي إنّه: «اِهتدى إلى طريقة في التّلحين تتماشى مع الكلمات[...] لا شبيه لألحانه حتّى في الشّرق»[49]. وبتمعّننا في عدد من أغاني الخميسي نجده يستعمل أكثر، المسافات الثّنائيّة وبدرجة أقلّ الثّلاثيّة، والدّرجات في أغلبها مُتّصلة كما أنّه لا يغيّر بشكل راديكاليّ الخلايا الإيقاعيّة الّتي يعتمدها في الأغنية ذاتها، بل هو يحافظ عليها بتنويع جزئيّ، نفس الملاحظة تقريبا في المسارات اللّحنيّة الّتي يختارها منذ البداية للأغنية، حيث نلحظ أنّه يُبْقي على ذلك المسار الأصليّ، وإن نوّع فيه فهو تنويع جزئيّ ولكن مع ذلك نسجّل أنّ سياق الأغنية يمكن أن يحمله من مقام شرقي إلى طبع تونسي أو العكس، ولكنّه مع ذلك يظلّ محترما للفكرة اللّحنيّة الأساسيّة الّتي اِنطلق منها، والّتي هي أساسا في خدمة مقتضيات الأداء وخصوصيّة النّصّ الشّعريّ، الّذي لا يحتكم للموازين الشّعرية المُتعارف عليه، كما يتراوح اللّحن المُعتمد بين الصّعود والنّزول، ولم يصادفنا أنّه سعى إلى تنويعات مقاميّة كبرى، بل أحيانا فقط بعض التّلوينات المقاميّة، وعامّة فإنّ الجمل الّتي يستعملها تبدو قصيرة وبسيطة وسريعة التّرديد والحفظ، فضلا عن اِشتغاله على الدّرجات الموسيقيّة العالية.

ينوّع الخميسي إذن في مساراته اللّحنيّة، واِستثماره للتّقنيّات الموسيقيّة المُختلفة خدمةً للفكرة الشّعريّة والموسيقيّة التّي يبغي إيصالها، فهو مثلا اِستفاد من تقنية التّتابع اللّونيّ النّازل Gamme Chromatique descen-dant في أغنية : «بَابَا هْتِرْ»، تحديدا في مقطع:

يْحِبْ عَلَى لِبْسَه زَازُو وْزِيدْ مْرَيَا جْدِيدَه



حيث نفّذه موسيقيّا كما يلي:يثبت هذا الاستعمال التّقني أنّ الخميسي على درجة من التّمكن من أدواته الموسيقيّة لإيصال معنى كلمات أغانيه، ومن نافلة القول أنّ هذه التّقنية هي غربيّة بالأساس وغير مُسْتعملة بكثرة في الأغاني العربيّة، ومع ذلك نسجّل للخميسي هذا التّوظيف التّقنيّ في المسار اللّحنيّ لهذه الأغنية، وهو بذلك يثبت تفتّحه على أدوات تقنية غريبة غير مُستعملة بكثرة في الموسيقى العربيّة ويؤكّد تمكنّه من ذلك التّوظيف.
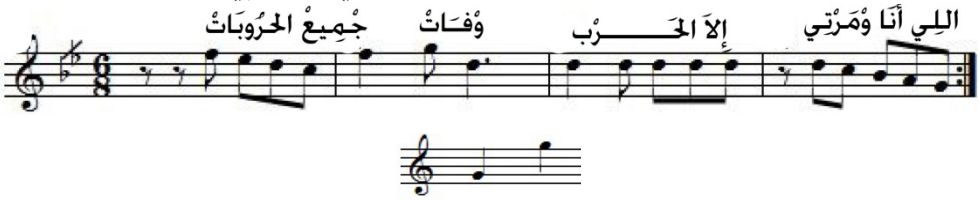


أمّا في أغنية: «جْمِيعْ الحْرُوبَاتْ وْفَاتْ» في نغمة النوى، إيقاع: ، فقد اِعتمد تقنية أخرى وهي:

السّؤال(صدر البيت) والجواب(عجز البيت) في أوّل أبيات الأغنية:

spécial muisuqe.indd 71 02/07/2025 06:55

جْمِيعْ الحرُوبَاتْ وْفَات إِلَّا الحَرْب اللِّي أَنَا وْمَرْتِي

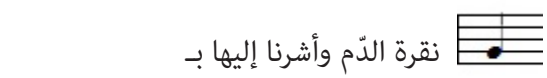


وقد كان السؤال من خلال عقد حسين على درجة المُحيّر، أمّا الجواب فقد كان من خلال عقد نوى على درجة النّوى، في حين أنّ المساحة الصّوتية الّتي اِستعملها تُقدّر بديوان من درجــة النّـوى إلـــى درجـة جواب النّوى: موظّـفا 8 درجـات: عشــر ثنـائيّات و رباعيتان. وقد واصل نفس التّقنية، تقنية السّؤال جواب في المقياسيْن المُواليْن.
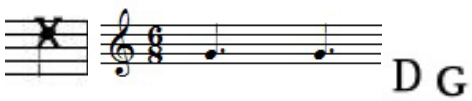
ميزة لحنية أخرى نجدها عند الخميسي هو مزجه في نفس الأغنية لمقام شرقيّ وطبع تونسيّ، نجد ذلك في أغنية «في بُودَفَّة»، حيث توزّعت بين الصّالحي والبيّاتي، اِحتكاما لمسار الأغنية وإيقاعها وتقاسيم الكمنجة المُصاحب لأداء المطرب الفرديّ، نفس الأمر أيضا كان في أغنية: «حَبِيتْ نِتْزَوّجْ»، حيث كانت في مقام النّهاوند مع خانات في المحيّر سيكاه. وكما أسلفنا لا نعثر على نمط تلحينيّ موحّد ومحدّد يستعمله الخميسي في ألحانه، بل تكاد تكون كلّ أغنية مستقلّة بذاتها، حاملة في تركيبها اللّحنيّة خصوصيّات تتميّز بها هي دون سواها.

- الإيقاعات المستعملة
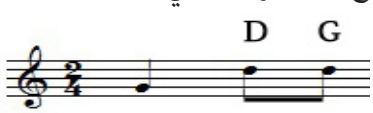
تجدر الإشارة قبل الشّروع في تحليل الإيقاعات التي استعملها الخميسي في أغانيه، أنّنا سنعتمد في تحليلنا بعض الرّموز كالتّالي:


نقرة الدّم وأشرنا إليها بـ


نقرة التّاك وأشرنا إليها بـ
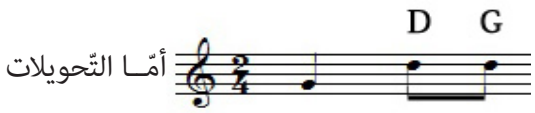


نقرة«الشلبوق» وهي التّاك الغليظة وسط الجلد وأشرنا إليـها، أمّـا الرمـز فيـعني استعمال الـيـد الـيـمـنى، والآخر فيعني استعمال اليد اليُسرى، نمر الآن لتحليل الخصوصيات الإيقاعية في أغاني الخميسي، حيث تشكّل كلّ أغنية من أغاني الخميسي خصوصيّة مستقلّة بذاتها في مجال تناوله للإيقاع، نلحظ أنّه يطوّع المسار اللّحنيّ والإيقاعيّ لصالح الأداء والمعاني والكلمات، لاسيما إذا أخذنا بعين الاِعتبار أنّ أغلب نصوصه الشّعريّة، لا تخضع لوحدة تفعيليّه أو إلى موازين محدّدة، بل هي كلمات حرّة تحتكم فقط لاختيار قائلها، وهو ما يضطرّه إلى الاِرتجال والتّنويع في الإيقاعات، وقد تأكّد لدينا أنّه يمتلك وعيا عميقا بالإيقاع وهو يتعامل معه بخبرة واِقتدار، حيث في أحيان كثيرة من أدائه يواصل أداء الأغنية بمرافقة الإيقاع فحسب مع صمت كامل لباقي الآلات الموسيقيّة المُرافقة، دون إخلال أو اِرتباك تاركا العنان لمخيّلته وإبداعه الفوريّ لتشكيل مسارات تلك الأغنية، مع اِستحضارنا لملاحظات عدد من أصدقائه حيث يؤكّدون أنّه لا يؤدّي نفس الأغنية بنفس الطّريقة، يقول البشير جوهر في هذا السّياق:.«... لا تجد تسجيليْن متوافقيْن لنفس الأغنية [...] كان متحرّرا من الملحّنين، مستقلاّ بألحانه الّتي كان يطوّعها حسب المناسبة، لا يراعي في أدائه واِرتجاله إلاّ روح الحفل» [(50)]، يظهر ذلك مثلا في أغنيــة «حْسِنْ نَوَّارَه تُقْــطُفْهَا»، حيث يعــتمد إيــقاع الخطــوة الثلاثيTernaire



أمّـا الآلات الإيقاعيّـة المُصاحبة فقـد كـانت: الـدّربوكة، والطّار في حين أنّ طريقة أداء الإيقاع اِقتصرت على نقرة «الدّم»، واِعتمد الخميسي ذلك طيلة الأغنية، في نسق تكراريّ تسلسليّ دون إدخال أيّة إضافات أو تغيّرات
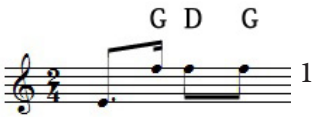
spécial muisuqe.indd 72 02/07/2025 06:55
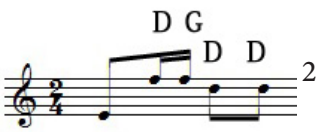
إيقاعيّة أو خلايا أخرى. وتُعزى هذه البساطة في اِختيار الإيقاع المُصاحب لتوجيه الاِهتمام والتّركيز على معاني الكلمات والموضوع الّذي يتناوله المؤدّي، نفس الغاية كانت من خلال اِستعمال إيقاع الخطوة الرّباعيّ Binaire في أغنية: «حَبُونِّي وْإِتْدَّلِلْت»: ، وقد أعاد اِستعمال نفس الآلات الإيقاعيّة السّابقة، أي الدّربوكة والطّار، ونلحظ أنّ أداء الإيقاع والمسار الإيقاعيّ يتّسمان بالتّكرار، وهو أمر مشابه للأغنية السّابقة، بالرغم من اختلافهما في الإيقاع، كما شهدت الأغنية الثّانية بعض التّحويلات على الخلية الإيقاعية الأصلية حيث كان الإيقاع الأصليّ كما سبـق ذكره



أمّـا التّحويلات
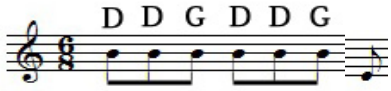
فقد كانت كما يلي:



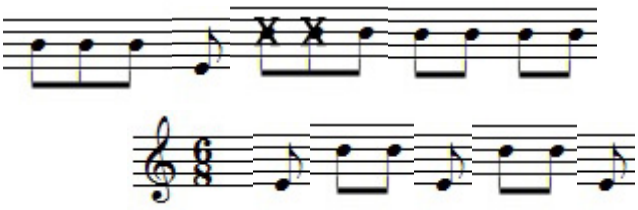


وهي اِجتهادات من ضابط الإيقاع في إدخال بعض التّحويلات على الإيقاع الأصليّ، في شكل زخارف تقنيّة، في بعض المسارات اللّحنيّة والغنائيّة للتّجاوب مع طابع الأغنية ككلّ.
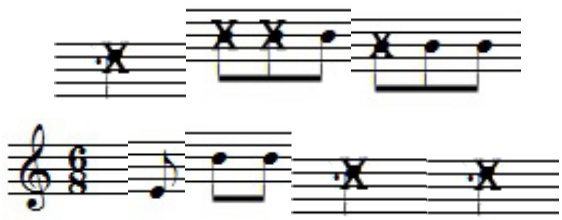
نستنتج ممّا تقدّم إذن أنّ الخميسي ينوّع في الإيقاع، من إيقاع بسيط ذي خطوة ثلاثيّة في أغنية «حْسِنْ نَوَّارَه تُقْـطُفْهَا»، إلى إيقاع أيضا بسيط ولكن في خطوة رباعيّة في أغنية: «حَبُونِّي وْإِتْدَّلِلْت»، مع المحافظة على النّسق الإيقاعيّ التّكراريّ في كلا الأغنيتيْن، حيث ينسجم الأداء الإيقاعيّ مع الموضوع المُراد التّطرق إليه، والّذي يقتضي إيقاعا بسيطا هادئا في خدمة المناخ العام للأغنية، وهو بذلك يلفت الاِنتباه أكثر لطريقة أدائه الصّوتيّ والمواضيع الّتي يطرحها على حساب الحضور الخافت للإيقاع.
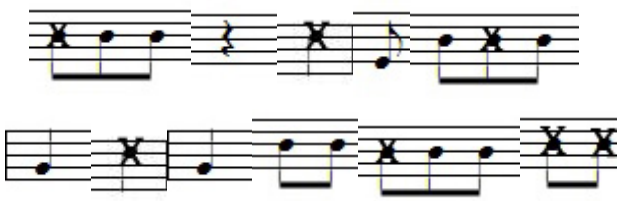


أمّا في أغنية: «الفَرَادِي مِنْ التَّايْبِينْ» فإنّ الآلات الإيقاعيّة المُستعملة تتلـخّص فقط في آلة الدّربوكة، وإيقاع الأغنية فهو إيقاع «البُوحَلَة»: وهو إيقاع صوفيّ اِعْتُمِد كثيرا في الأغاني الوتريّة في تلك الفترة، كما وقع التّنويع في هذا الإيقاع بإدخال عدد من التّحويلات الإيقاعيّة والزّخارف كما هو مُبين أسفله (المشالة المشطوبة تعني نقرة «الشَلْبُوق»):
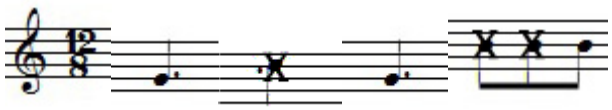


الخليّة الأولى
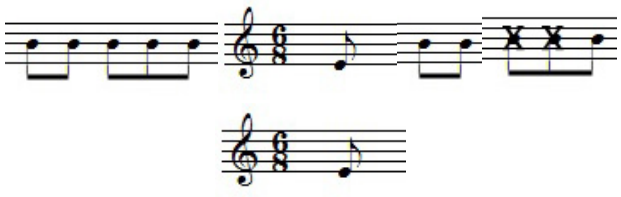


الخليّة الثّانية
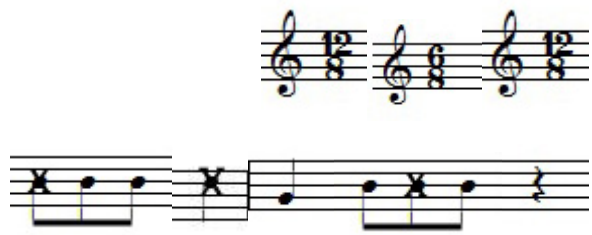


الخليّة الثّالثة
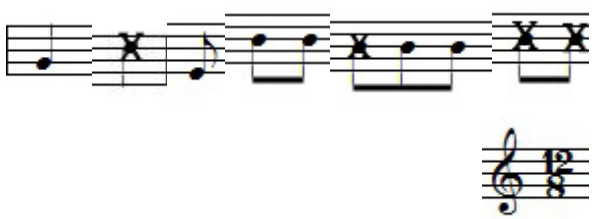


spécial muisuqe.indd 73 02/07/2025 06:55
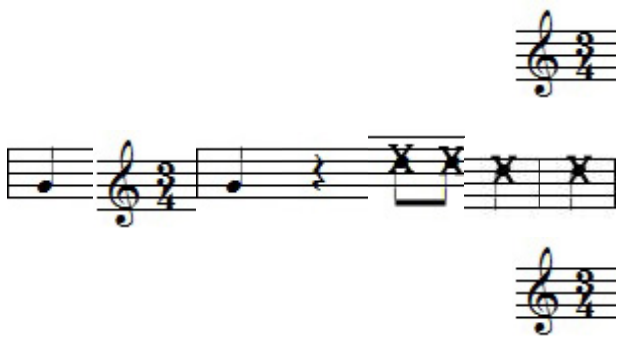


نلحظ إذن اِعتماد عازف الإيقاع في هذه الأغنية مبدأ تكرار بعض الخلايا والزّخارف الإيقاعيّة، كما يلي الخلية الأصلية: أمّا التّحوير الإيقاعيّ فقد كان على الشّكل الموالي: حيث اِعتمد عازف الإيقاع زخرفة «الشّلبوق» أو التّاك الغليظة وسط الجلد، كما تظهر لنا في الخليّة الإيقاعيّة الأولى والثّانية المدوّنتان سابقا، أمّا بالنّسبة للزّخرفة الإيقاعيّة في الخليّة الثّالثة فهي تتكوّن من زخرفة عادة ما تتخلّل الإيقاعات الثّلاثيّة: أو وتَكُون في الشّكلَيْن الإيقاعيّيْن التّاليين:
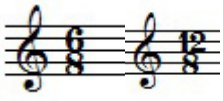


الشّكل الأوّل:
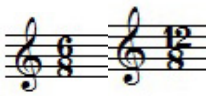


الشّكل الثّاني



كما نلاحظ إعادة خليّة إيقاعيّة في وحدة :
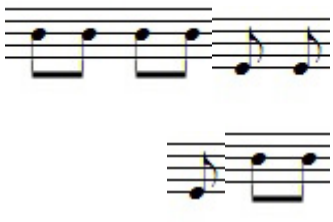


وبالتّالي أدخل ضابط الإيقاع ميزان الختم، وهو إيقاع رباعيّ ضمن الأشكال الإيقاعيّة الكاملة، أمّا بالنّسبة للخليّة الإيقاعيّة الرّابعة، فهي تتمثّل في إيقاع السّعداوي الّذي يعتبر إيقاع شعبيّ ثلاثيّ ، ينتمي إلى نفس عائلة الإيقاعات التّونسية الثّلاثية، مثلا: البوحلة:
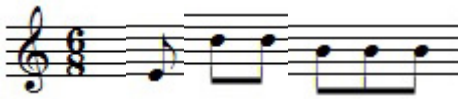


الغيطة: ، السعداوي: .
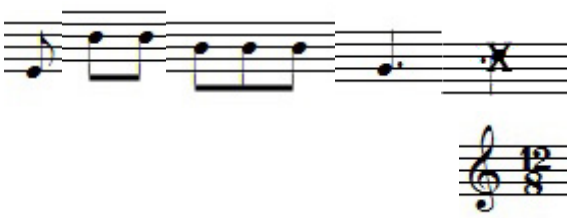
أمّا في أغنية: «جْمِيعْ الحْرُوبَاتْ وْفَاتْ» D G G D فإن الإيقاع الأصليّ المُصاحب:



إيقاع خطوة ثلاثيّة يرتكز على نقرة: «الدّم» في كل خليّة ، كما نلحظ بعض التّحويرات



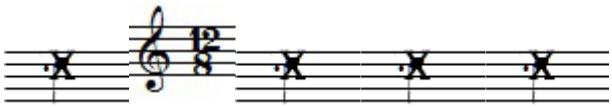
على مستوى الإيقاع الأصليّ، فضلا عن تفخيمات على نقرات معيّنة، حيث تعطي للإيقاع تلوينات تتماشى مع تقسيم الأغنية:
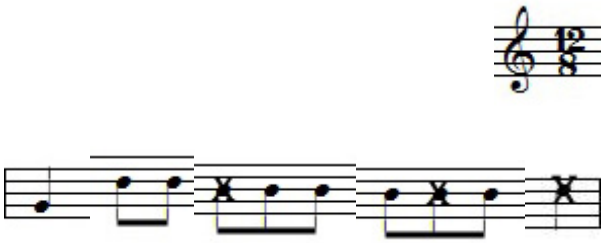


أيضا نلحظ تحويرات إيقاعيّة أخرى تخدم الجملة اللّحنية: «اللاّزمة»:

إيقاع سعداوي:
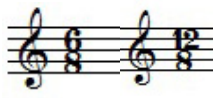
spécial muisuqe.indd 74 02/07/2025 06:55



زخرفة (1):



زخرفة (2):



نستنتج إذن من خلال أغنية: «الفَرَادِي مِنْ التَّايْبِينْ» وأغنية:«جْمِيعْ الحْرُوبَاتْ وْفَاتْ»، أنّ الشّكل الإيقاعيّ المعتمد هو نفسه والوحدة الإيقاعيّة هي نفسها: في الأغنيتيْن، فضلا عن التّحويرات والزّخارف المُعتمدة الّتي تكرّرت في الأغنيتيْن مثل إدماج إيقاع السّعداوي وكذلك اِستعمال الزّخرفة الإيقاعيّة ، بالطّريقة التي وقع الإشارة إليها في زخرفة (2).

أهمّ ما نستخلصه ممّا تقدّم أنّ استعمال الخميسي للإيقاعات الثّلاثيّة في هذه النّماذج من الأغاني، كان بنفس الطّريقة مع تغيير نسبيّ في بعض الخلايا الإيقاعيّة الّتي تتماشى مع كلمات وطريقة أداء المطرب، فضلا عن أنّ هذه الإيقاعات الثّلاثيّة عادة ما تكون شعبيّة أو صوفيّة، حيث تغلب عليها الرّوح الاِحتفاليّة والزّخارف المتعدّدة، والخميسي بهذا الاِختيار يجعل من الإيقاع عنصرا فاعلا ومؤثّرا في مناخات هاتيْن الأغنيتيْن وإيصال الجوّ العام لهما، بعكس الأغنيتيْن السّابقتيْن حيث لم تكن له وظيفة كبرى، وحجب عنه الحضور المؤثّر والكبير كي يفسح المجال لوصول الكلمات وتدبّر معانيها وكلماتها. يتأكّد لنا إذن أنّ للخميسي ذكاءً ومقدرةً وفطنةً في اِستعماله وتوظيفه للإيقاع، بحسب الهدف الّذي يبغيه من وراء أغانيه، حيث يجعل الإيقاع عنصرا فعّالا ومُؤثّرا في أغان ويخفت ذلك الحضور في أغان أخرى، فضلا عن تمكّنه من الغناء برفقة الإيقاع فقط والاِرتجال في الأداء في نفس الوقت دون سقوط في الميزان، بل بتوظيف وسيطرة فنيّة وتمكّن من الأمر.

- العروبيّات والاِرتجالات الّتي تسبق الأغنية

من الأشياء اللاّفتة للنّظر موسيقيّا في مجال الأغنية الفكاهيّة، هو اِنطلاقه في بعض أغانيه بأداء بعض العروبيّات أو الاِرتجالات، كما هو مبيّن بحسب الجدول الموالي:

جدول في العروبيّات و الاِرتجالات

العدد الرّتبي	عنوان الأغنية	المقام	المدّة الزمنيّة لأداء العروبي أو الارتجال (بحساب الدّقيقة)		
1	كُلّ مَا يَعْطِيكْ جِهْدِكْ يْجِيكْ	سيكاه هزام	21‘1		
2	كُلّ نْهَارْ نْذُوقْ المُرّ	راست الذّيل	31‘0		
3	أَنَا عُمْرِي مَا سْكِرْت	محيّر سيكاه	0.47		
4	في بُودَفَّة	صالحي وبيّاتي	أدّى العروبي على ثلاثة مراحل		
			48‘0	09‘0	09‘0
5	جْمِيعْ الحْرُوبَاتْ وْفَاتْ	نوى على النّوى	01‘1		

spécial muisuqe.indd 75 02/07/2025 06:55

ما نلاحظه هو التّنويع المقاميّ الّذي ميّز هذه العروبيّات والإرتجالات، حيث تنوّعت مقاماتها بين شرقيّة وتونسيّة وأدّاها الخميسي بإقتدار[51]، مُلاحظة سريعة تهمّ أغنية «جْمِيعْ الحْرُوبَاتْ وْفَاتْ» نُؤكّد مجدّدا على جرأة الخميسي في تناول النّوى، من خلال هذا «العروبي» فعادة ما يقع تحاشيه وعدم اِستعماله والتّلحين فيه. الخميسي يتجاوز هذا التّحاشي والتّطَير، لا فقط بأن يلحّن في هذا الطّبع بل أيضا ليقدّم فيه «عروبي»، أخيرا يجدر التّنويه أيضا بالطّريقة الكاريكاتوريّة الخاصّة بالتّلفظ للدّرجات الموسيقيّة الّتي اِختصّ بها دون سواه، خاصّة في أدائه للاِرتجال السّابق لأغنية «أَنَا عُمْرِي مَا سْكِرْت».

- السّكاتشات المصاحبة لبعض الأغاني وتقمّص الشّخصيّات

»لعلّ أهمّ خصوصيّة لهذه الأغنية الفكاهيّة هي تلك العلاقة الوطيدة بالمسرح الفكاهيّ، خاصّة من خلال إدراج المقاطع الكلاميّة في أداء دراميّ إيقاعيّ»[52]، ونحن بتفحصّنا للخمس عشرة أغنية الّتي نشتغل عليها، نجد أنّ في أربع منها مقاطع مسرحيّة أو حوارات داخل الأغنيّة، بل وتقمّص لأكثر من شخصيّة في نفس تلك الأغنية، وتنغيم لصّوت المؤدّي بحسب ميزات الشّخصيّة المُراد تأديتها صلب الأغنية: أنثويّة أو ذكوريّة، حضريّة أو بدويّة.

حيث نجد في أغنية «أَنَا عُمْرِي مَا سْكِرْت» مشهدا مسرحيّا يجسّد فيه الخميسي مرّة دور السّكّير ومرّة أخرى دور «الْبرقَادِي» ، كما يتقمّص ثلاثة أدوار في أغنية «أُمّي الْعَكْرِي»، دور «الدَّقَازَه» ودور الزّوجة ودور الزّوج، كما يُجسّد أيضا دور «خَالِكْ بَرْوبُوشْ» البدويّ و «خَالِكْ كِسْرَى»، في أغنية: «في بُودَفَّة»، هذه الميزة المسرحيّة عُرف بها الخميسي وأكسبته خصوصيّة مُعيّنة، بل هو تجاسر أكثر في معارضته للأغاني الموجودة ساعتها بطريقة مسرحيّة هزليّة، على غرار أغنية: «الرَّادْيُو» (تأليف علي الدّوعاجي وتلحين وأداء الخميسي)، الّتي عارض من خلالها أغان كثيرة معروفة، حافظ فيها على اللّحن الأصليّ لتلك الأغاني المشهورة، لكن بدّل الكلمات بأخرى ساخرة وبمعان جديدة، هذه الأغنية - باعتقادنا- تشكّل مَلْمَحًا مُهمّا من التّهكّم على كل ما هو رسميّ ومُقيّد، لقد تهكّم الخميسي من خلال هذه الأغنيّة على طريقة التّقعّر في اِستعمال اللّغة العربيّة الفصحى، كما وجّه سهام نقده وتهكّمه وسخريّته لمقاطع من بعض الأغاني المشهورة آنذاك لبعض المطربين المشهورين، مثل الهادي المقراني وعزّ الدّين إيدير ويوسف التّميمي وعلي شلغم وسعيدة خالد ونورهان وغيرهم، كما نالت سهام نقده عددا من البرامج الإذاعيّة أيضا، فهو حوّل مجال الاِهتمام لتلك الأغاني من مشاغل عاطفيّة واضحة المعالم، إلى قضايا اِجتماعيّة أخرى قد تبدو هامشيّة، لكن بتدقيق النّظر نعتقد أنّ الأمر لم يكن بغاية الإضحاك المجانيّ بقدر ما كان خلف ذلك مَوْقِفٌ ومقاربة ورأي، لا يتّسع المجال للإيغال فيه.

للخميسي إذن حضور رّكحيّ محترم ومقدرة صوتيّة، دون التّغافل على اِمتلاكه لموهبة التّقليد وتقمّص أكثر من شخصيّة خلال الأغنية الواحدة، وقد كان ذلك من خلال خمس أغان وهي:

1. الرَّادْيُو
2. أَنَا عُمْرِي مَا سْكِرْت
3. جْمِيعْ الحْرُوبَاتْ وْفَاتْ
4. أُمّي الْعَكْرِي (الدّقازة)
5. فِي بُودَفَّة
6. الدَّبُوزَة

في هذا المجال يذكر عبد الحميد بلعلجية:«من عوامل نجاحه- إلى جانب نوعيّة ألحانه- قدرته على تقليد مختلف اللّهجات وعديد الأصوات»[53].

- المدّة الزّمنية للأغاني[54]

أمر آخر ما لفت اِنتباهنا في كامل أغاني الخميسي، هو التّنوّع على مستوى المدّة الزمنيّة الكاملة الّتي تستغرقها الأغنية، حيث توزّعت من ثلاثة دقائق إلى اِثنتيْ عشرة دقيقة، نلحظ غياب التّقيّد بمدّة محدّدة ونمط زمنيّ واحد، بل هناك تنويع وثراء واِختلاف في هذا المجال.

- المقدّمات الموسيقيّة القصيرة[55]

كما نلحظ أيضا أنّه وبرغم تنوّع مدّة الأغنية من قصيرة نسبيّا (لا تتجاوز ثلاثة دقائق)، إلى طويلة نسبيّا (أكثر من

spécial muisuqe.indd 76 02/07/2025 06:55

اِثنتيْ عشرة دقيقة)، أنّ العنصر الأوّل المُكوّن للأغنية: المقدّمة الموسيقيّة (مذهب أو موسيقى المذهب) يمتدّ من ثماني ثوانٍ إلى تسع عشرة ثانية فقط، وبالتّالي لا يتأخّر الخميسي في الولوج إلى جوهر الغناء ولا يبذّر الكثير من الوقت، بل هو في أطول أغانيه: «أَحْسِنْ نَوَّارَه تُقْطُفْهَا» ومدّتها الجُمْلِيّة كانت اِثنتيْ عشرة دقيقة وثلاثين ثانية، هو لم يتجاوز أكثر من اِثنتيْ عشرة ثانية لينطلق في الغناء. إنّ ما يميّز أعماله إذا هو غياب المقدّمات الموسيقيّة الطّويلة نسبيًا، بِاستثناء أغنية «جْمِيعْ الحْرُوبَاتْ وْفَاتْ «وأغنية «كُلّ مَا يَعْطِيكْ جِهْدِكْ يْجِيكْ»، حيث اِستغرق الاِرتجال لكلا الأغنيتيْن دقيقة وعشرين ثانية لينطلق بعد ذلك في الغناء مباشرة.

-طريقة الأداء الخاصّة بالخميسي[56]

بِاستماعنا المتكرّر لكلّ أغاني الخميسي، لاحظنا أنّ لكلّ أغنية أدائها الصّوتيّ الخاصّ بها، حيث يتناغم الخميسي مع كلّ موضوع يطرحه بشكل مستقلّ تماما عن كامل أغانيه الأخرى السّابقة واللاّحقة، فالخميسي الّذي يُؤدّي «أَحْسِنْ نَوَّارَه تُقْطُفْهَا» نجد أنّ أداءَه في عدد من مقاطع الأغنية يتّسم بالجديّة، حيث يسعى في أدائه لإيصال قيمة ومعنى الكلمة في حدّ ذاتها، على اِعتبار أنّ موضوع الأغنية يبحث في هذا الغرض: معاني الكلمات، في حين أنّه وهو يُغنّي «الفَرَّادِي مِنْ التَّايْبِينْ» يسعى إلى إشاعة جوّ الفرح والبهجة الّذي يصاحب موضوع تلك الأغنية: حضور وليمة اثر خروج احد الأشخاص من السّجن، أمّا في أغنية»حَبُونِّي وْإِتْدَلِّلْت» فإنه يجتهد من خلال أدائه الحزين إلى طرح لوعة العاشق وخيبة أمله.

تتلوّن شخصية الخميسي إذا ويتغيّر أداءه بحسب موضوع الأغنية في حدّ ذاته، بل إنّ طريقة أدائه تنسجم مع المناخات الّتي يُحدّدها موضوع كلّ أغنية، وذلك مثلا من خلال أداة تنغيم الصّوت، فضلا عن الأجواء العامّة الّتي تُصاحب تلك الأغاني والّتي يخلقها الأداء الصّوتي والرّكحي الذي يختاره الخميسي، يقول الهادي السّملالي في هذا المجال: »وحينما كان يقدّم أغانيه للجمهور كان يضفي عليها طابعا خاصّا حسب ما يقتضيه مناخ تلك الأغنية، فكان يصفّر، ويتابع اللّحن بالتّصفير، وعندما يغنّي «أُمِّي الْعَكْرِي» يقلّد نداء «الدَّقَّازَة»[57].

- تنغيم الصّوت بحسب المعنى

بحسب سياقات الأغنية يُغيّر الخميسي من نوعيّة صوته، حيث وعلى اِعتبار أنّ عددا من أغانيه تتخلّلها مداخلات مسرحيّة، فهو - كما لاحظنا سابقا- يجتهد في تقمّص الأداء المسرحيّ لتلك الشّخصيّة على غرار: شخصيّة «أُمِّي الْعَكْرِي (الدّقّازة) « أو«خَالِكْ بَرْبُوشْ» أو «الْبريقَادِي» أو غيرها من الشّخصيّات. لكنّه فضلا عن ذلك يسعى إلى تنغيم صوته بحسب المعنى الّذي تحمله الجملة، وذلك بطريقة كاريكاتوريّة وهزليّة، على غرار تلك المقاطع في أغنية «أَحْسِنْ نَوَّارَه تُقْطُفْهَا» وتحديدا حين يقول مثلا:

كِلْمَــة بْتَنْهِيدَة من الشِّفَّـة وْكِلْمَة عَاشِقْ لَاقِي وَلْـفَـة

وْكِلْمَة كِلْمَة طِــيشْ وْخِفَـة وْكِلْـمَة كِي النِّسْمَة إِذَا تَهْفَى

وْكِلْمَة كِلْمَة هَـزَّان قُـفَـة وْكِلْمة فِيــهَا رِيحِـة نَفَّـــة

الزُّغْمْة مُرَّة القَلْب إِزْعِفْهَا.

فهو يُحاكي كلّ معنى لكلّ كلمة، إنّه يحاول تجسيد «التَّنْهِيدَة مِن الشِّفَّة» في البيت الأوّل مثلا، في حين يُنغّم صوته بطريقة كاريكاتوريّة حينما يبغي تجسيد معنى صدر البيت : «هَـزَّان قُــفَــة»، بتلفظه بطريقة هزليّة مُضحكة، مُتهكّمة لكلمة «قُــفَّــة»، فضلا عن طريقة خاصّة في تلفّظ صدر البيت: »وْكِلْمة فِيـهَا رِيحِـة نَفَّـة»، بحيث يجعلك تستشعر المعنى الكامن في ذلك البيت بطريقة أداء خيشومية لكلمة «نَفَّـة». يذكر البشير جوهر في نفس السّياق قائلا: »ليست موهبة الخميسي في تأليف الأغاني واِبتكار الألحان فقط بل في براعته في الاِرتجال وتقليد اللّهجات والمواقف والأحوال اِستجابة لطلب الجمهور »[58].

-«التّصفيرة» الخاصّة بأداء الخميسي[59]

من الأشياء الّتي تدخل في خانة الأداء الخاصّ بصالح الخميسي، نذكر تصفيرته المشهورة في عدد كبير من أغانيه، في هذا الصّدد يذكر الرّسّام الهادي التّركي أنّ الخميسي كان: »متميّزا حتّى بتصفيرته المناسبة لألحانه.»[60] فهو لا يكتفي بالغناء بل يُصاحب ذلك في عدد غير قليل من أغانيه بـ«التّصفير»، »وكانت تصفيرته المطلوبة لحنًا مميّزا له»،[61] والخميسي بذلك يُؤكّد تلقائيّته في الأداء وعدم

spécial muisuqe.indd 77 02/07/2025 06:55

تقيّده بالضّوابط والنّواميس التّقليديّة في الغناء، الّتي قد تمنع المطرب من الإتيان بمثل هذه السّلوكات العفويّة، يتهكّم ويسخر الخميسي حتّى من طريقة الأداء التّقليديّة الّتي تستوجب حدّا أدنى من الاِنضباط، فهو لا يلتزم بها من ناحية، بل ويخلق لنفسه أداوت تواصل مع الجمهور من ناحية أخرى، تجعل هذا الأخير في ديناميكيّة متواصلة معه، مُصغيا لما يقوله متفاعلا معه في أدقّ تفاصيل أدائه، ففي أغنية: «جْمِيعْ الحْرُوبَاتْ وْفَاتْ» مثلا، يجتهد في اِستعماله لبعض المقاطع الصّوتيّة التّشجيعيّة التّحفيزيّة للجمهور الحاضر، بإقحامه لكلمات «هَايْ هَايْ هَايْ»، وهو يزرع في نفسيّة المتقبّل شعور التّحفيز المتواصل والاِنتباه الكامل، مع إدامة يقظته للاِنتباه لمعاني وأفكار الأغنية، وهو بذلك يحفّز الجمهور ويجلب اِهتمامه وفطنته لكلمات الأغنية والمواضيع الّتي تطرحها، وكما يقول الهادي السّملالي في هذا السّياق: »وحينما كان يقدّم أغانيه للجمهور كان يضفي عليها طابعا خاصّا حسب ما يقتضيه مناخ تلك الأغنية، فكان يصفّر، ويتابع اللّحن بالتّصفير، وعندما يغنّي«أُمِّي الْعَكْرِي»، يقلّد نداء «الدّقّازة» والحقيقة أنّ صالح الخميسي كان أوّل مطرب ساهم في بلورة الطّابع المميّز للأغنية الفكاهيّة في تونس »[62].

- إنشاد كلمات الأغاني بمرافقة الإيقاع

نلحظ في عدد كبير من أغاني الخميسي أنّه يسعى إلى إبلاغ معاني أغانيه، عبر إنشاد الأبيات بشكل موقّع، حيث تغيب الآلات الموسيقيّة، ولا يبقى في ذلك المشهد الصّوتيّ سوى صوته مُنشدا تلك الأبيات بمرافقة الإيقاع فقط، كأنّه يسعى إلى إنشاد تلك الأبيات لا غنائها بالمقاربة الكلاسيكيّة. وقد لاحظنا ذلك في عدد من أغانيه على غرار «الدَّبُّوزَة» أو «حَبُّونِّي وْإِتْدَلِّلْت».ذلك ما قد يفسّر مجدّدا عدم التّكرار على مستوى أداء نفس الأغنية بنفس الطّريقة، فكلّ أداء محكوم بظرفيته الزّمنية والمكانية.

- التّقاطع في الأداء مع تشارلي شابلن في شريط:الأزمنة الحديثة [63]

ملاحظة أخيرة نختم بها هذا الفصل هو ما لفت انتباهنا من تشابه في الأداء الموسيقي والرّكحي بين طريقة صالح الخميسي(المُعتمدة أساسا على توليد الجمل اللحنية آنيا بالاستعانة بالإيقاع ويبرز ذلك في الكثير من أعماله كما ذكرنا سابقا)، والطّريقة المُشابه لها والّتي اعتمدها تشارلي شابلن في شريط les temps modernes في أدائه لتلك الأغنية التي تنطلق بهذه الكلمات: «Se belle ciu satore; je notre so cafore; je notre si cavore-je la tu, la ti , la tua…»



وهي كلمات مبهمة ابتدعها تشارلي في ذلك المشهد، بعد أن فقد الورقة الّتي تحوي نص الأغنية الّتي من المفترض أن يؤديها في تلك اللّقطة، وأمام ذلك الإحراج لم يجد من طريقة للخروج من المأزق إلا ابتداع تلك الكلمات على الإيقاع المرافق له، مع مشاهد مسرحية ولحظات صمت ووقوف عن الغناء من طرف الممثل ومواصلة لها في أحيان أخرى في جو من المرح والكوميديا.

طبعا لا يتّسع المجال للاستفاضة أكثر في الموضوع، ولكن أردناها إشارة سريعة لطريقة الأداء التي ميزت هذه الأغنية مع ما رافقها من أداء مسرحي تراء لنا انّه يشابه كثيرا طريقة أداء الخميسي في عدد من أغانيه، طبعا الشّريط عُرض انطلاقا من سنة 1936، ولا يتسنّى لنا في هذا السّياق الحسم في أمر اطّلاع الخميسي عليه من عدمه أو تأثّره به، وغير ذلك من الاستخلاصات التي لا نصل إليها إلا بعد تدقيق و تمحيص والأمر يُغري بمزيد من التّحري والفحص، قد تتّسع له دروب أخرى من البحث. وخير ما نختم به هذا البحث كلمات هذه الاغنية التي تلخص الكثير من سخريته وفلسفته في الحياة:

spécial muisuqe.indd 78 02/07/2025 06:55

إذا إنْتَ فِي نَفْسِكْ تَاعِبْ وْمَا لْقِيتِشْ فِي الدُّنْيَا صَاحِبْ
أَشْ بَاشْ تَعْمِلْ الله غَالِبْ إبْقَى دِيمَا ضَاحِكْ لَاعِبْ
إبْقَى دِيمَا ضَاحِكْ بَاشِشْ
مَا يَسَالِشْ...

إذا إنْت اللِي تْحِبُو خَانِكْ زَادْ فِي نَغْمه عَلَى هَمْ زْمَانِكْ
لَا تِقْلِقْ لَا تَطِيقْ إيْمَانِكْ إبْقَى دِيمَا ضَاحِكْ لَاعِبْ
إبْقَى دِيمَا ضَاحِكْ بَاشِشْ
مَا يَسَالِشْ...

إذَا قْرِيبِكْ جَارْ عْلِيكْ فَكْ حَاجَة بِينْ إيدِيكْ
مَا تتغشِشْ بِهْدِيكْ إضْحكُلو بِالبُولِيتِيكْ
إبْقَى دِيمَا ضَاحِكْ بَاشِشْ
مَا يَسَالِشْ...

إذَا مَكْتُوبِكْ مَنْقُوبْ وْطَاحْ سْطُوشِكْ مِ المَكْتُوبْ
إبْكُلُو تَخْفِيفْ ذْنُوبْ وْكُلْ مَا يْصِيبِكْ مَكْتُوبْ
إبْقَى دِيمَا ضَاحِكْ بَاشِشْ
مَا يَسَالِشْ

إذَا إنْتَ تْخَمِمْ وْتِمْشِي زْلُقْت وْطُحْت وْسطْ طْرُنْشِي
لْقِيتْ عُودْ فِي خَدِّكْ مِحْشِي مَاهِي عِينِكْ مَا خَرْجِتْشِي؟
إبْقَى دِيمَا ضَاحِكْ بَاشِشْ
مَا يَسَالِشْ...

إذَا إنْتِ تْحِبْ تِتْكَلِّمْ يَامَا فُمِكْ دِيمَا مْكَمِّمْ
تْجِيكْ صَكَّه فِيهْ وْيِتْهَرْدِمْ مَاهِي زْرُوسِكْ مَاطَاحِتْشِي؟
إبْقَى دِيمَا ضَاحِكْ بَاشِشْ
مَايْسَالِشْ....

إذَا إنْت تْحِبْ تْجَنَّحْ وْمَكْتُوبِكْ مَنْقُوبْ
إمْكَلَّحْ
يْجِيكْ مْقَصْ فِيكْ يْفَلَّحْ مَاهِي رْكَايْبِكْ مَا تْحَشْتْشِي؟
إبْقَى دِيمَا ضَاحِكْ بَاشِشْ
مَا يْسَالِشْ...

إذَا كَانْ تْحِبْ تْعَبَّرْ عَنْدِكْ رَايْ وْتْحِبْ تْنَبَّرْ
ثَمَّة جْمَاعَة عْلِيكْ تْخَبَّرْ مَاوْ الرَّقْبَة مَا تْقَصْتْشِي؟
إبْقَى دِيمَا ضَاحِكْ بَاشِشْ
مَا يْسَالِشْ

فِيبَالِكْ عِنْدَكْ مَا تْقُولْ وْكْلَامِكْ بَاهِي وْمَعْقُولْ
تْوَلِّي غَتبِي وْمَهْبُولْ مَا هُو مُخَّكْ مَا إتَطَرْشَقْشِي؟
إبْقَى دِيمَا ضَاحِكْ بَاشِشْ
مَا يْسَالِشْ

تِسْحَايِبْ رُوحِكْ عِرِّيفْ قَارِي وْضَامِرْ عِنْدِكْ نِيفْ
يجي اللي ي.....رالك في الكيف توللي بهيم وما تفهمشي
إبْقَى دِيمَا ضَاحِكْ بَاشِشْ
مَا يْسَالِشْ

احْمِدْ رَبِّي وَقْت بْلَاكْ وْالِّي يْصِيبكْ مَا يْخِطَاكْ
إذَا طُحْتْ مِنْ الشّبَاكْ الحَمْدِ الله تِمْلِكْ شُبّاكْ
إبْقَى دِيمَا ضَاحِكْ بَاشِشْ
مَا يْسَالِشْ



spécial muisuqe.indd 79 02/07/2025 06:55

أهم المراجع العربية

الكتب باللّسان العربي:

- اِبن عاشور، محمّد الفاضل، الحركة الأدبيّة والفكريّة في تونس، تونس، الدّار التّونسيّة للنّشر، 1983.
- الجابري، محمد صالح، الشّعر التّونسيّ المعاصر، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط3، 2000.
- الجابري، محمّد صالح، محمود بيرم التّونسي في المنفى، حياته وآثاره، الجزء الثّاني، لبنان، دار الغرب الإسلامي، 1987.
- الحمروني، أحمد، صالح الخميسي- حياة وفنّ، تونس، ميديا كوم، 1999.
- السّاحلي، حمّادي، الصّحافة الهزليّة في تونس، نشأتها وتطورها (1906-1964)، تونس، دار اِبن شرف للنّشر، 1977.
- الذوّادي، رشيد، جماعة تحت السّور، تونس، الشّركة التّونسيّة لفنون الرّسم، 1975.
- الزنّاد، الأزهر، الشّرق والغرب في الأدب التّونسيّ الحديث في بنية الخطاب الهزليّ في شعر الجزيري، تونس، دار الجنوب، 1990.
- السّقانجي، محمّد، الرّشيديّة مدرسة الموسيقى والغناء العربيّ في تونس، شركة الكاهيّة للنّشر، 1986.
- السّنوسي، زين العابدين، تقديم الطّبعة الثّانية من الخيال الشّعريّ عند العرب، الخيال الشّعريّ عند العرب لأبو القاسم الشابي، تونس، الدّار التّونسيّة للنّشر 1983.
- الشّابي، محمد لطفي، تونس عبر التّاريخ، الحركة الوطنيّة ودولة الاستقلال، تونس، مركز الدّراسات والبحوث الاقتصاديّة والاجتماعيّة، ج. 3، 2005.
- القصّاب، أحمد، تاريخ تونس المعاصر (1881-1956)، تعريب حمّادي السّاحلي، تونس، الشّركة التّونسيّة للتّوزيع، 1986.
- المبخوت، شكري، تاريخ التّكفير في تونس الجزء الأوّل، تونس، مسكيلياني للنّشر والتّوزيع، 2019.
- المحجوبي، علي، الحركة الوطنيّة التّونسيّة بين الحربين، تونس، منشورات الجامعة التّونسيّة، 1986.
- المدني، عزّ الدّين، الأدب التّجريبي، تونس، الشّركة التّونسيّة للتّوزيع، 1972.
- الوسلاتي، إبتسام، الهامشيّة في الأدب التّونسي، تجربة جماعة تحت السّور، تونس، دار الجنوب، 2019.
- بكّار، توفيق، مسرح علي الدوعاجي، تونس، دار الجنوب للنّشر 2002.
- حمدان، محمّد، أعلام الإعلام في تونس1860-1956، تونس، مركز التّوثيق القومي، 1991.
- رشدي، صالح أشراف، الأعمال الكاملة لبيرم التّونسي، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1976.
- غازي، فريد، الشّابي من خلال يوميّاته، الدّار التّونسيّة للنّشر، 1975.
- قويعة، خليل، مسارات التّحديث في الفنون التّشكيليّة، من الأرسومة إلى اللّوحة، تونس، دار محمّد علي الحامي، 2020.
- مجموعة من المؤلفين، تونس عبر التّاريخ، الحركة الوطنيّة ودولة الاستقلال، تونس، مركز الدّراسات والبحوث الاقتصاديّة والاجتماعيّة، ج. 3، 2005.
- مؤتمر الموسيقى العربيّة، مصر، المطبعة الأميريّة بالقاهرة، 1932.
- هيدغر، مارتن، أصل العمل الفنّي، ترجمة أبو العيد دودو، كولونيا –ألمانيا، منشورات الجمل، 2003.

بحوث جامعيّة غير منشورة

- السّويسي، ألفة، قراءة في خصائص المونولوجيست صالح الخميسي، رسالة ختم الدّروس الجامعيّة، المعهد العالي للموسيقى بتونس،2007.
- الدّخلي، إبراهيم، الأغنيّة الفكاهيّة في تونس، دراسة تحليليّة أسلوبيّة لجدليّة المبنى والمعنى، من خلال نماذج لصالح الخميسي ومحمّد الجرّاري، المعهد العالي للموسيقى بسوسة، 2013.
- العلاوي، زياد، المونولوجيست صالح الخميسي، رسالة ختم الدّروس الجامعيّة، المعهد العالي للموسيقى بتونس،2004.

spécial muisuqe.indd 80 02/07/2025 06:55

- اللوبيري، أميرة، قراءة في الخصوصيّة الاِجتماعيّة لممتهني الموسيقى في تونس، خلال الثّلث الأوّل من القرن العشرين، مقاربة تاريخيّة، المعهد العالي للموسيقى تونس، 2016.
- بوبكر، منذر، الأغنيّة الفكاهيّة في تونس بين الماضي والحاضر، رسالة ختم الدّروس الجامعيّة، المعهد العالي للموسيقى بسوسة، 2009.
- زقدان، حسام الدّين، الأغنيّة الفكاهيّة في تونس، رسالة ختم الدّروس الجامعيّة، المعهد العالي للموسيقى بتونس،1992.

المراجع باللّسان الأجنبي:

- CANO, Cristina, *La Musique au Cinéma*, France, Gremese, 2010.
- CHARFEDDINE, Moncef, *Deux siècles de théâtre en Tunisie,* Tunis, Les Editions Ibn Charaf, 2003.
- GUETTAT, Mahmoud, *La tradition musicale arabe*, France Ministère de l'Éducation Nationale, 1986.
- HEMEK, Rolf-C, *Théâtre dans le monde arabe*, Tunis, Sud Editions, 2015.
- JEMAIL, Kalthoum, *Abdelaziz Jemail et le siècle de la Tunisie moderne*, Tunis, Edition Universelle, 2ème édition, 2014.
- KASSAB, Ahmed et autres, *Histoire Générale de la Tunisie, L'Epoque Contemporaine, Tome IV ,* Tunis, Sud Editions, *2010.*
- SADOUL, Georges, *Dictionnaire des Cinéastes*, France, Microcosme/Seuil, 1990.
- TIRIZI, Alain, *Kant et la musique*, Paris, Harmatan, 2003.

الهوامش

1. يستند هذا المقال في جزء كبير منه، إلى المنجز البحثي الذي اشتغل عليه صاحب المقال، في رسالة الماجستير التي كانت حول الخصوصيات الموسيقية والشعرية والحضارية لأغاني صالح الخميسي، تحت إشراف الذكتور أنيس المؤدب، وقد نوقشت بالمعهد العالي للموسيقى سنة 2021.
2. صُحفي يشتغل بالإذاعة الثّقافية التّونسية، باحث جامعي، متحصّل على الماجستير في الموسيقى والعلوم الموسيقية، موضوعها حول تجربة الفنان: «صالح الخميسي»، بصدد إنجاز أطروحة دكتوراه في نفس الاختصاص، فضلا على حصوله على شهادة ماجستير في فلسفة التّنوير والحداثة، عن بحث حول: «فلسفة الموسيقى الجديدة للفيلسوف الألماني أدرنو».
3. لم نحتفظ إلا بخمس عشرة أغنية فقط متوفرة بخزية الأغاني بالإذاعة التونسية، رغم وفرة وغزارة إنتاج الرّجل.
4. على غرار جماعة «تحت السّور» بكلّ تنوعهم الإبداعي والفنّي، ولكن خاصّة الاديب الكبير علي الدوعاجي، الذي كان رفيقه ونديمه وشريكا له في مشروع فنّي مختلف.
5. نقلها أحمد الحمروني من العامية التونسية إلى العربية الفصحى، في كتاب تحت عنوان: صالح الخميسي- حياة وفنّ، صدر بتونس، عن منشورات ميديا كوم، سنة 1999.
6. الحمروني، أحمد، المرجع السّابق، ص. 13.
7. .شهادة للموسيقي الأستاذ محمد سعادة، ضمن سلسلة وثائقية تحت عنوان: «نجوم»، بث على القناة التلفزية الوطنية التونسية سابقا.
8. .الحمروني، أحمد، المرجع السّابق، ص. 8.
9. .المرجع التلفزي السّابق، شهادة الحبيب شيبوب.
10. .الحمروني، أحمد، المرجع السّابق، ص. 13.
11. .نفس المرجع، ص. 13.
12. .المرجع التلفزي السّابق، شهادة لقريبه فريد الخميسي.
13. .الحمروني، أحمد، المرجع السّابق، ص. 14.
14. .المرجع التلفزي السّابق، شهادة لحبيب شيبوب.
15. .المرجع التلفزي السّابق، شهادة لعبد الحميد بالعلجية.
16. .الحمروني، أحمد، المرجع السّابق، ص. 15.
17. .المرجع التلفزي السّابق، شهادة للطّاهر المليجي ومنصف شرف الدّين.

spécial muisuqe.indd 81 02/07/2025 06:55

18 .مثل أغنية «اللّي نكرهو في الدّم»،ورد نصّها في الحمروني، أحمد، المرجع السّابق، ص. 49.
19 .مثل أغنية « أحسن نوّاره تقطفها»،ورد نصّها في الحمروني، أحمد، المرجع السّابق، ص. 55.
20 .المرجع التلفزي السّابق، شهادة لمنصف شرف الدّين.
21 .الحمروني، أحمد، المرجع السّابق، ص.15.
22 .نفس المرجع، ص. 15.
23 .المرجع التلفزي السّابق، شهادة للطّاهر المليجي.
24 .نعثر في كتاب أحمد الحمروني على الشّهادة التّالية لأخيه الهادي الخميسي قائلا:« بدأ الموسيقى في فرقة ايطالية للموسيقى النّحاسيّة تنشط بكنيسة باب الخضراء، حيث كان يعزف على آلة النّفخ(Clairon)، ثم أصبح يتفنّن في صنع النّاي والعود ويجلب لذلك القصب من قمّرت. » أحمد، الحمروني، المرجع السّابق، ص. 26.
25 .المرجع التلفزي السّابق، شهادة لمنصف شرف الدّين ومحمّد سعادة.
26 .الحمروني، أحمد، المرجع السّابق، ص،15-16.
27 .المرجع التلفزي السّابق، شهادة لعبد الحميد بالعلجية.
28 .المرجع التلفزي السّابق.
29 .الحمروني، أحمد، المرجع السّابق، ص. 16.
30 .الحمروني، أحمد، المرجع السّابق، ص،16-17.
31 .المرجع التلفزي السّابق، شهادة الطّاهر المليجي.
32 .المرجع التلفزي السّابق، شهادة محمّد سعادة.
33. الحمروني، أحمد، المرجع السّابق، ص.12.
34 .جابر عصفور، معنى الحداثة في الشّعر المعاصر، مجلّة فصول، المجلّد الرّابع، العدد الرّابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر، ص. 36، ورد في: الغزّي محمد، وجوه النّرجس...مرايا الماء، دراسة في الخطاب الواصف، في الشّعر العربيّ الحديث، منشورات مسكيلياني، تونس،2008، ص. 16.
35 . أغنية: «أمّي العكري(الدّقّازة)».
36 . أغنية: «بابا هتر كيف كبر».
37 . أغنية: «كل نهار نذوق في المرّ».
38 . أغنية: «حَبِيتْ نِتْزَوِّج».
39 . أغنية: «اللّي نكرهوا في الدّم».
40 . أغنية: «أحسن نوّارة تقطفها».
41 . أغنية: «في بودفّة»، وأغنية: «أنا عمري ما سكرت».
42 . أغنية: «تدوير الدّم ولا الهمّ».
43 . أغنية: «حَبُونِّي وْإِتْدَلِّلْت ».
44 . الدّخلي، إبراهيم، المرجع السّابق، ص. 43.
45 .أحمد الحمروني، المرجع السّابق،ص.7.
46 .أوردنا الجدول كما هو مثبت بأرقام التّرسيم بالإذاعة التّونسيّة لتسهيل عمليّة العودة إليها لغيرنا من الباحثين.
47 .ورد في كتاب الحمروني، أحمد، المرجع السّابق، ص.33.
48 .المرجع التلفزي السّابق، شهادة محمّد سعاد.
49 .الحمروني، أحمد، المرجع السّابق، ص.33.
50 .المرجع السّابق، ص.33.
51 .المرجع التلفزي السّابق، شهادة محمّد سعادة.
52 .الدّخلي، إبراهيم، المرجع السّابق، ص. 72.
53 .ورد في كتاب الحمروني، أحمد، المرجع السّابق، ص.33.
54 .ورد في كتاب الحمروني، أحمد، المرجع السّابق، ص.33.
55 . راجع الجدول ص.106.
56 . راجع الجدول ص.107.
57 .في هذا الصّدد نذكر شهادة للبشير جوهر وردت في كتاب: الحمروني، أحمد، المرجع السّابق صفحة 33، جاء فيها: »أذكر أنّي رافقته في حفل بحلق الوادي، ولما لاحظ تبرجز المدعوّين قلّد لهجتهم البَلْدِيَّة متهكمًا فيما اِرتجل من وحي اللّحظة، دونما تقيّد بلحن الأغنية، كان متحرّرا من الملحّنين، مستقلاً بألحانه الّتي

spécial muisuqe.indd 82 02/07/2025 06:55

كان يُطوّعها حسب المناسبة، لا يراعي في أدائه وارتجاله إلا روح الحفل».

58 .المرجع السّابق، ص.29.

59 .نفس المرجع

60 .نفس المرجع، ص.21، »لم يخطئ فرحات عمّار عندما رسم لوحة للخميسي أظهره فيها مصفّرا بجسم عصفور!».

61 . نفس المرجع، ص. 34.

62 .نفس المرجع، ص. 19.

63 .المرجع السّابق، ص.29.

64 .(شريط الأزمنة الحديثة: Les Temps Modernes، فيلم كوميدي أمريكي صامت قدّم سنة 1936، من بطولة تشارلي شابلن، وقد استغرق العمل به ثلاث سنوات، من سنة 1933 إلى سنة 1936، وتدور أحداث الفيلم حول شخصيّة(المتشرّد)، والذي يفشل في أن يكون عاملا بخط التّجميع في أحد المصانع، حيث يصيبه التوتر لفرط سيطرة الآلة على كل شيء بالمصنع، حتّى إنّه يأكل ويشرب عن طريق آلة، تمّ اختراعها خصيصا لتوفير الوقت والمال، مما يدفعه للعودة إلى الشّارع مجدّدا، أين يخوض الكثير من الصّعاب، يصادف في طريقه فتاة شريدة مطلوبة للعدالة ويحاولان معا مواجهة العالم القاسي من حولهما... يُذكر أنّ موسيقى الفيلم من إبداع تشارلي شابلن نفسه وقد ساعد في التّوزيع الفراد نيومان ودافيد راكسين، من الطرائف التي تذكر في تأليف موسيقى الأغنية المميّزة للفيلم، أنّ الجمل الموسيقيّة التي اختارها تشابلن لهذه الأغنية كانت في شكل «تصفيرات» يؤدّيها أمام الموسيقي دافيد راكسن، وكان هذا الأخير يُحوّلها إلى جمل لحنيّة، بعد أن يتخيّر لها ما يناسبها من إيقاع.

مكتبة الحياة الثّقافية

الفكاهة والهزل واللّعب في الإبداع الموجّه إلى الطّفل

تواصل الجائزة العربية مصطفى عزّوز في دورتها 16 توثيق أعمال ندواتها الفكريّة حيث لم تمر ندوة إلا وصدرت أعمالها ووزّعت على الحضور يوم انعقاد النّدوة وهي سابقة لم نتعوّدها في ملتقياتنا الثّقافيّة للأسف .

الكتاب الجديد يحمل أعمال الندوة 16 تحت عنوان : «الفكاهة والهزل واللّعب في الإبداع الموجّه إلى الطّفل» ويضم 11 دراسة شارك في إعدادها كلّ من :

سعديّة بن سالم والعادل خضر ونورالدّين كريديس وسامية الدريدي ومعاوية الفرجاني ومحمد المي ورضا بن صالح والعيد جلّولي (الجزائر) وعلي البوجديدي وشفيق الجندوبي كما ضمّ الكتاب شهادات للأدباء الشبّان وهم : مرام الحزامي وآيات القيطوني ويوسف المسدي راجين أن يواصل هؤلاء مسارهم ونقرأ لهم مستقبلا عندما ترسخ أقدامهم في عالم الإبداع .



الكتاب قدّمه الدكتور محمد آيت ميهوب رئيس منتدى أدب الطّفل وممّا جاء في كلمته قوله : «...ولعلّها في ما أعلم المرّة الأولى التي يُتطرّق فيها داخل العالم العربي إلى دراسة موضوع الفكاهة والهزل واللّعب متّصلا بأدب الطّفل. بل إن بعض القرّاء يستغربون بينهم وبين أنفسهم من هذا الرّبط بين الفكاهة والهزل وكلّ ما يستثير ضحك الطّفل من جهة وأدب الطّفل مضمارا للتّوجيه الأخلاقي والوعظ الدّيني والتّلقين التعليمي ..»

الكتاب جدير بالقراءة علما وأن هذه الجائزة يرعاها البنك العربي لتونس .

spécial muisuqe.indd 83 02/07/2025 06:55

حضور آلة العود في المشهد الموسيقيّ التّونسيّ في الفترة المعاصرة بين التّوظيفات التّراثية والمستحدثة

د. عزيز الورتاني [1]

1. مدخل عام: في استعمالات الآلة وحضورها

اقترن حضور العود في المشهد الموسيقي التونسي كجرس نغمي وشكل أورغنولوجي (متطابقة لهذه العائلة العودية) بتوظيفه ضمن نمط موسيقيّ مقاميّ تونسيّ، يعرف بلهجته وخصوصياته الأدائية الشاملة بـ«فن المالوف»، وذلك في مناطق محدودة من البلاد التونسية[2]، ولعل أكثر صورة مشهدية نمطية لهذه الآلة اشتهرت نسبة إلى الوفد التونسي الرسمي المشارك في مؤتمر الموسيقى العربية الأول بالقاهرة سنة 1932، إذ نجده متمركزا داخل الجوق الممثل من قبل عَلَمٍ من أعلام الموسيقى التونسية «الشيخ خميس الترنان (1894-1964)»، الذي تخصصت توظيفاته لهذه الآلة أساسًا بغرض المصاحبة الغنائية بشتى أشكالها، إلى جانب التلحين في النمط الذي اختص به الترنان. كذلك وبالعودة إلى مرحلة متأخرة من هذه الحقبة، يظهر العود بانتمائه المغاربي الأندلسي في أوسع تجلياته، حاملاً إرثًا ثقافيًا، حضاريًا، وعلميًا، إذ نعلم أن الصيغة المعتمدة في العود الرباعي المغاربي تتطابق تمامًا مع ما جاء في النظريات الموسيقية العربية التي طرحها الفلاسفة منذ القرن التاسع الميلادي، وما تلا ذلك من دراسات ومقاربات وفرضيات. [3]

وقد تواصل حضور الآلة في سياق الممارسة مع من التحق بالشيخ خميس الترنان من موسيقيين عازفين مختصين ومتمرّسين في العود، حيث يُعتبر الطاهر غرسة (1933- 2003) الامتداد المباشر للترنان، من خلال ما يحمله من قدرة أدائية آلية على العود التونسي وكذلك غنائية، ويتجلى هذا من خلال ما اختص به من تعبير غنائي عالي الدقة في نمط المالوف التونسي، إلى أن أخذ زياد غرسة المشعل في إطار المحافظة على الصورة الفنية والجمالية للآلة في فترة متقدّمة من مسيرة الآلة في تونس، والذي يمكن اعتباره شخصية فنية بارزة ومرجعًا لهذا الإرث المادي. وتوازيا مع ما ذُكر في بداية هذه الورقة، فإن آلة العود في تونس لم يقتصر توظيفها في نمط المالوف أو في ما جاوره من تعبيرات متشابهة تقنيا.

إنّ المدوّنة الموسيقية التونسية لم تكن بمنأى عن التأثيرات الخارجية المتعددة، وأصبح مشكل هوية الشعب التونسي مطروحًا (...) وانقسمت النخبة المحلية إلى فريقين في ظلّ صراع قائم بينهما يحتد حينا ويخف حينًا أخر، وتعتبر كل جهة أن تونس ذات روح شرقية وتصرّ على التمسك بالتراث من حيث تقديسه وبعيدا عن المقاربة النقدية، وفي المقابل تدعي الجهة الأخرى بضرورة الانخراط في الحضارة الكونية، وهذا ما جعلنا نعيش في ازدواج هوياتي يخلق جوعًا للانتماء وركضًا مهوسًا للبحث عن الهوية التونسية في مشهد سميك التراكمات ومتشعب في خصوصياته[4]، ولعل أهمها في هذا الصدد من جانب ثقافي تعبيري هو التأثير الموسيقي المشرقي من خلال الاندماج في خصوصيات اللغة الموسيقية المشرقية من نغمات وموازين ونصوص شعرية، وأساليب أدائية وكذلك أجراس موسيقية، ومن أبرزها آلة القانون والناي والعود

spécial muisuqe.indd 84 02/07/2025 06:55



صور 1 : صورة[4] فوتوغرافية للوفد التونسي المشارك في المؤتمر الأوّل للموسيقى العربية بالقاهرة سنة 1932

المشرقي الذي أصبح يزاحم العود التونسي في المشهد الموسيقي العام في البلاد، وذلك من خلال تقلّص حضورها في المجموعات (الأجواق) الموسيقية بمختلف مدوّناتها، إلى جانب تزايد عدد الموسيقيين المختصين في الأداء على النموذج المشرقي للعود، وبالتالي تعدد التوظيفات في شتى التعبيرات المتداولة في تونس في أواسط القرن العشرين.

2. المراوحة بين العود التونسي والعود المشرقي

من الملاحظ أن حضور آلة العود التونسي قد اقتصر على الأداء الآلي والغنائي في نمط المالوف التونسي، أساسا مع الشخصيتين الفنيتين الطاهر غرسة وزياد غرسة، وذلك انطلاقا من النصف الثاني من القرن العشرين، ويمكن اعتبارهما الامتداد الآلي للشيخ خميس الترنان حيث تركز حضورها في المجموعة الرسمية الموسّعة للمعهد الرشيدي[5]، إلى جانب إدراجها في بعض الأعمال في المجموعة الخاصة بالإذاعة التونسية خلال سنوات الستين والسبعين من القرن العشرين، وبقي توظيفها منحصرًا على هذا النمط التقليدي التونسي، إلاّ أنّ التوظيف الأكثر شيوعا كان لآلة العود المشرقي التي أصبحت تزاحم العود التونسي حتى داخل مجموعة المعهد الرشيدي نظرا لعدّة عوامل، من بينها تعدد العازفين المهتمين بهذه الآلة، التي تعتبر ذات قدرات أدائية أوسع وأشمل مع جرس موسيقي مخالف لما يميز الآلة في صيغتها التونسية، إضافة إلى تعدد الأعمال الغنائية ذات اللهجة المشرقية والتي يختار أصحابها أن يتم توظيف العود المشرقي عوضا عن التونسي، نظرا لما تمتاز به الآلة من تطابق على المستوى النغمي والأدائي.

ولنا في هذا السياق أعمال لكل من صالح المهدي والهادي الجويني ومحمد الجموسي ومحمد ساسي والصادق ثريا وغيرهم من الفنانين الذين اعتمدوا على العود المشرقي في مختلف حفلاتهم وانتاجاتهم الفنية. وفي المقابل فإنّ تونس شهدت تيارين متقابلين في مدراس العود: وهما مدرسة علي السريتي الذي انصهر كلّيا في التعبيرات الموسيقية المشرقية من حيث الأداء الآلي وخاصة الغنائي، مما أسهم لاحقًا في ميلاد جيل من العازفين المختصين في العود المشرقي تونس (أمثال يسرى الذهبي وأنور براهم في الأداء الآلي ولطفي بوشناق في الأداء الغنائي). في المقابل نجد مدرسة أحمد القلعي التي يمكن أن نعتبرها ذات تيار توافقي يجمع

spécial muisuqe.indd 85 02/07/2025 06:55



صور 2 : اعتماد آلتين من العود المشرقي في مجموعة المعهد الرشيدي[7]

بين الجانب التعبيري التّطريبيّ والجانب التعبيري التقني والذي خصصنا له عنصرا في هذا العمل.

كما شهدت الممارسة الموسيقية في تونس خلال النصف الثاني من القرن العشرين تعدّد المجموعات الموسيقية الموسعة (على غرار المجموعات المذكورة أعلاه) نذكر من بينها فرقة مدينة تونس للموسيقى[6] التي ترأسها صالح المهدي (1925- 2014) وتلاه محمد سعادة (1937 – 2005) في تسييرها الفني، وقد اختصت هذه المجموعة بمدوّنة موسيقية مغايرة لنمط المالوف التونسي، من خلال الانخراط في تقديم أعمال متجدّدة في تلك الفترة، وبالتالي التركيز على توظيف آلة العود في صيغتها المشرقية، وذلك مراعاة للخصوصية التقنية للمدونة المعتمدة من قبل الفرقة المذكورة. وفي ذات الشأن فإنّ جل المجموعات الموسيقية التي تكوّنت في الفترة ذاتها أمثال مجموعة 71 الموسيقية والفرقة القومية (الوطنية حاليا) ومجموعة البحر الأبيض المتوسط في فترة متقدّمة من ذلك، اعتمدوا حصريا على آلة العود المشرقية دون سواها.

إضافة لهذا، فإن أغلب المجموعات الجهوية التي تنشط في إطار نمط المالوف التونسي نجدها حاليًّا تعتمد بالأساس على العود في النموذج المشرقي دون سواه، وهذا نلاحظه أيضا في المجموعات الموسيقية النسائية، وهنا مزيد التأكيد على انتشارها في الإطار الممارساتي العامّ.

1.2. المساهمة في حضور العود المشرقي في تونس في الفترة المعاصرة

من بين العوامل التي ساهمت في تدعيم مكانة العود المشرقي في الفترة المعاصرة في تونس، نذكر: العامل التقني، الذي ساهم في خلق أطر تعبيرية جديدة جعلت الآلة المشرقية قادرة على مواجهة التيارات الموسيقية الجديدة الوافدة على البلاد التونسية. أمّا العامل الفني والاجتماعي، فنجده مساهماً في إثراء المدوّنة الموسيقية الآلية العربية من خلال توافد العديد من تجارب التأليف الخاصة بالعود والتي ترمي إلى إرساء مجال تعبيري يجمع بين الأسلوب التطريبي والتقني، وكذلك في خلق أطر إبداعية جديدة متمثّلة في ظهور العروض المنفردة للعزف على آلة العود، حيث مثّلت هذه التجربة في بداية القرن العشرين من المقترحات الحديثة التي لم تكن معهودة في تقاليد الممارسة الموسيقية التونسية، وبالتالي فإنّ

spécial muisuqe.indd 86 02/07/2025 06:55



صور 3 : الاعتماد آلتي العود التونسي والمشرقي في مجموعة المعهد الرشيدي[8]

لهذه العوامل مساهمة مباشرة في تغيير النظرة السائدة للآلة في الأوساط الاجتماعية التونسية، إلى جانب تعوّد الأذن التونسية على استساغت الجرس المشرقي للآلة.

1.2.2.العامل التقني

1.1.2.2.الخصوصية الأورغنولوجية للنموذج المشرقي

يعتقد العديد أنّ آلة العود تونسي ظلّت ولفترة طويل من تاريخها «لا تخضع إلى مواصفات دقيقة أو تقنية مضبوطة، حيث أنها تختلف من صانع إلى آخر ومن بلد إلى آخر «[7]، غير أنّ جلّ المصادر النظرية القديمة قد تطرّقت إلى هذا الجانب من خلال تأكيدها على أغلب خصوصيات التصنيع والأحجام التي يمكن اعتمادها مع اقتصارها على الجانب النظري. بينما نجد في الفترة المعاصرة تضاربًا هامًا بين مختلف صانعي العود في تونس سواء في اختيار نوعية الأخشاب أو في المقاسات[8].

ساهم العامل التقني في إحداث تغيّرات ذوقية على مستوى اختيار الآلة، من خلال تمييز العود المشرقي على العود التونسي من خلال ما يمتاز به من مكوّنات أساسية للآلة، من ذلك: إمكانية تعديل طول الرقبة والصندوق المصوّت مع المحافظة على الشكل الأصلي، جعل الفرس أو المشط متحرّكاً حيث يمكن للعازف التحكّم في طول الوتر وشدّته، وبالتالي تغيير طبقة الأداء دون اللجوء إلى تغيير التسوية (ويعرف هذا الصنف من العود بالسحب أي ربط الأوتار من خلف الوجه مع إضافة الفرس المتحرّك)؛ بالإضافة إلى أنّ بعض الأصناف من العيدان أصبحت تعتمد على مفاتيح لولبية معدنية ذات الرؤوس المسننة عوضاً عن المفاتيح الخشبية، وكان الهدف منها هو تسهيل التسوية وجعله أكثر دقّة. إلى جانب أنّ عددًا كبيرًا من العيدان الحديثة أصبحت تعتمد على سبعة أوتار قصد توسيع المجال الصوتي للآلة في المنطقة الغليظة والحادّة، وبالتالي التوصّل إلى إمكانيات تقنية أدائية جديدة. كما أنّ التثاقف الحاصل بين الموسيقات العربية والغربية ساهم في التفكير بإحداث أصناف أخرى للعود تحاكي عائلة الكمان الغربي المعروفة بالرباعي الوتري بغاية الحصول على مختلف الطبقات الصوتية بجرس مماثل للعود[9].

ونضيف في هذا الصدد أن صانعي العود في تونس يختص (ويحبذ) جلهم في صناعة العود في شكله المشرقي نظرا لكونه الأكثر طلبًا في مختلف الأوساط الفنية (التعليمية والممارساتية...)، إلى جانب التمكن أكثر من خصوصيات تصنيع النموذج المشرقي على حساب التونسي.

spécial muisuqe.indd 87 02/07/2025 06:55

2.1.2.2.انتشار النموذج المشرقي في التسجيلات الصوتية الوافدة

انتشر حضور العود بخصوصياته المشرقية في الفضاء السمعي التونسي بفضل توافد التسجيلات الخاصة بالأعمال الموسيقية المشرقية التي توظف أساسًا العود المشرقي، وكان ذلك بفضل دخول شركات التسجيل الأوروبية[10] إلى المشرق وبالتحديد في مصر، وقد ساهمت هذه الشركات في تدعيم الإنتاج الموسيقي بمختلف أنماطه بما في ذلك النمط الآلي، الذي أصبح موازياً للنمط الغنائي الأكثر استعمالاً في تلك الفترة، كما كان لهذا الحدث أثر كبير خاصةً في الأوساط الموسيقية التونسية، وبالتالي تدعيم دور الآلة المشرقية وحضورها في المشهد الموسيقي التونسي. وتبعا لذلك أصبحت اهتمامات أغلب موسيقيّي[11] . تلك الفترة بالتأليف في القوالب الآلية مثل البشرف والدولاب والتحميلة والسماعي واللونغة والمقطوعات الآلية الحرّة ، ولعّل هذا الاهتمام بالأنماط الآلية كان له أثر بالغ الأهمية في تطوير تقنيات الأداء وأسلوب الارتجال الآلي، وبالتالي فإنّ آلات التخت العربي وعلى وجه الخصوص آلة العود أصبحت تظهر في صورة مغايرة، ممّا ساعد على البحث في طُرق تساهم في تطوير طرق التصنيع الخاصّة بهذه الآلة لجعلها قادرة على الأداء الدقيق والواضح[12]، كما أنّ هذا العامل التقني ساهم بشكل مباشر في فرض قابلية جديدة خاصّة بالنسبة إلى الموسيقيين التونسيين الذين أصبح بإمكانهم أن يطّلعوا على مختلف الأعمال الموسيقية الآلية بفضل سهولة نشر وتسويق الأعمال على المحامل الصوتية[13]، وبالتالي فإنّ هذه المؤسسات ساهمت في خلق تنافس بين جلّ الموسيقيين حيث تدعّم حضور الآلة في الوسط السمعي التونسي.

2.2.2.العامل الفني والاجتماعي والبيداغوجي

من خلال ما شهدته الحركة الموسيقية في البلاد التونسية من تمازج مع مختلف الألوان والتعبيرات الموسيقية الدخيلة، ظهر تباين من ناحية الأذواق الموسيقية سواء كان هذا من الموسيقي (الباث) أو من المتقبّل، إذ أنّ مختلف هذه التحوّلات التي شهدها المشهد الموسيقي التونسي في تلك الفترة كان لها الأثر البالغ في تغيير الذائقة الموسيقية للمجتمع التونسي، وبالتالي خلق أطر استهلاكية موسيقية آلية جديدة اقترنت بمختلف السياقات الإبداعية. كما أنّ هذه التحوّلات ساهمت في ظهور تيارين موسيقيين مختلفين، فالأوّل حافظ بالأساس على الجانب التعبيري التطريبي من خلال الالتصاق بالإطار الممارساتي المتعلّق بالإنتاج الأغنية، والثاني تبنّى كليّا للجانب التعبيري التقني من خلال التخصص في تأليف أعمال موسيقية مخصصة لآلة العود كمحاولة لإظهار الآلة في صورة مستحدثة ومستقلة.

كما أنّ الجانب البيداغوجي أعطى مكانة خاصة لآلة العود المشرقي، حيث تخصصت أغلب المؤسسات التعليمية الخاصة بالتعليم الموسيقي في تونس بمختلف مستوياته، في تدريس آلة العود على المنهج المشرقي وباعتماد نموذج أورغنولوجي مشرقي، مع تأكيد ذلك في الشروط العامة للتحصيل الخاص بشهادة «ديبلوم العزف على الآلات اختصاص عود» الذي وقع إحداثه منذ سنة 1958 بالتوازي مع ديبلوم الموسيقى العربية من قبل الجهاز المكلّف بالشأن الثقافي للبلاد آنذاك. وفي الإطار ذاته نجد أن المعهد الرشيدي الذي اختصت مبادئه التعليمية في تدريس قواعد اللغة الموسيقية التونسية في نمط المالوف من طبوع وإيقاعات وغيرها من العناصر، فإنّه بدوره قد اندمج لاحقا في تدريس آلة العود المشرقي على حساب العود التونسي، حيث تأكد لنا الوثيقة الأرشيفية الخاصة باللجنة القومية للموسيقى - فرع آلة العود- في جلستها المنعقدة بتاريخ 26 جوان 1968 (والتي حضرها أبرز موسيقيي تلك الفترة؛ أمثال قدور الصرارفي وصالح المهدي والهادي الجويني والطاهر غرسة (مع غياب العضوين علي السريتي وأحمد القلعي))، على مقترح المهدي[14] للتركيز على المؤلّفات المشرقية والتركية وتحديد مواضع إدراجها في مختلف المستويات التعليمية لبرنامج الآلة، مع الإشارة في المستوى الأخير (حسب الوثيقة الخامس) لآلة العود التونسي من خلال ذكر معلومات حولها[15]، وبالتالي تقليص في عدد الدارسين لآلة العود التونسي والسير نحو الإقصاء. كما تواصل ذلك لاحقًا في مرحلة التكوين الموسيقي الجامعي، الذي بدوره يغيب كلّيا آلة العود التونسي، وبالتالي الاعتماد على تدريس آلة العود في شكلها المشرقي الأكثر تداولاً، مع إثراء ذلك بعناصر تقنية أدائية تجمع بين مختلف المدارس المقامية (التركية والفارسية

spécial muisuqe.indd 88 02/07/2025 06:55

والشامية...). وقد كان لهذا أثر بالغ في تكوين جيل هام من العازفين المختصين أساسًا في العود المشرقي، وبالتالي فقد أنجرّ على هذا نقص فادحُ (شبه غياب) في أساتذة العود التونسي في المؤسسات المختصة في التعليم.

وإلى حد هذا التاريخ من كتابة هذه الأسطر، فإنّ الوسط التعليمي في تونس لا يتضمن أي منهج تعليمي منشور بصفة رسمية مخصص لآلة العود التونسي على بعض الأبحاث الجامعية التي اهتمت بها في مقاربات تقنية وأخرى تاريخية وأورغنولوجية مع محاولتها لوضع منهج تجريبي[16]، وبالتالي فقد حصُل اقتصار على منهج تعليمي آلي خاص بالعود المشرقي صدر منذ أواخر تسعينات القرن المنقضي في ست أجزاء من تقديم للأستاذ خالد بسّة، وبقي هذا المنهج الرسمي الوحيد المنشور والأكثر تداولا في البلاد التونسية.

ومن خلال هذا الجرد الشامل والمختصر لحضور آلة العود في المشهد الموسيقي في تونس، فإن مجمل الوقائع التاريخية الفنية ساهمت في إفراز عدّة أطر ممارساتية فنية تضع العود في سياق يجمع بين الصيغة التراثية والصيغة المتجددة أو المستحدثة، وذلك من خلال إقدام العديد من الموسيقيين التونسيين في الفترة المعاصرة على توظيف آلة العود في التأليف الخاص بموسيقى العود، أو في سياق كتابة أركسترالية تضع الآلة ذات الإرث المقامي التعبيري التطريبي داخل منظومة موسيقية غربية أو أركسترالية.

3.العود في التأليف الآلي التونسي

اقترن التأليف الموسيقي لآلة العود بتبني طرق التدوين الغربي، وبالتالي فإنّ مختلف المحاولات الجادّة في التأليف الخاص بالعود في تونس، أصبحت تعتمد على كتابة موسيقية لجملة من الأشكال والرموز والعلامات التقنية الخاصة بالآلة التي تساعد على تبليغ المضمون الموسيقي للعمل.

إنّ الكتابة كمفهوم عامّ، تمثّل وسيلة للتبليغ عن مختلف الانفعالات الاجتماعية وعلاقتها مع المحيط العامّ في سياق متحوّل، تفرضه علاقة الإنسان بمحيطه. والكتابة من منظور أدق هي أداة لتقديم لغة الخطاب مهما كان مجال تخصصه «واللغة في مفهومها العام هي أداة عظيمة استخدمها الإنسان في تعامله مع العالم وقد سهلت له سبل السيطرة على الكائنات، إنّها أداة شمولية وجودها شرط أساسي لقيام المجتمع وهي نتاج جماعي لأنّها تشمل سيرة وتطوّر علاقات الإنسان مع العالم الخارجي[17].

إنّ الحديث عن مثل هذا المصطلح وجعله مرتبطًا بالتدوين الخاص بالآلة لم يكن دارجاً في الأوساط الموسيقية ضمن الممارسة التقليدية في تونس، لكَون آلة العود كانت مرتبطة بأطر موسيقية ملتصقةً أساساً بالتلحين والاستخبار والمصاحبة الغنائية الآنية للمنشد.
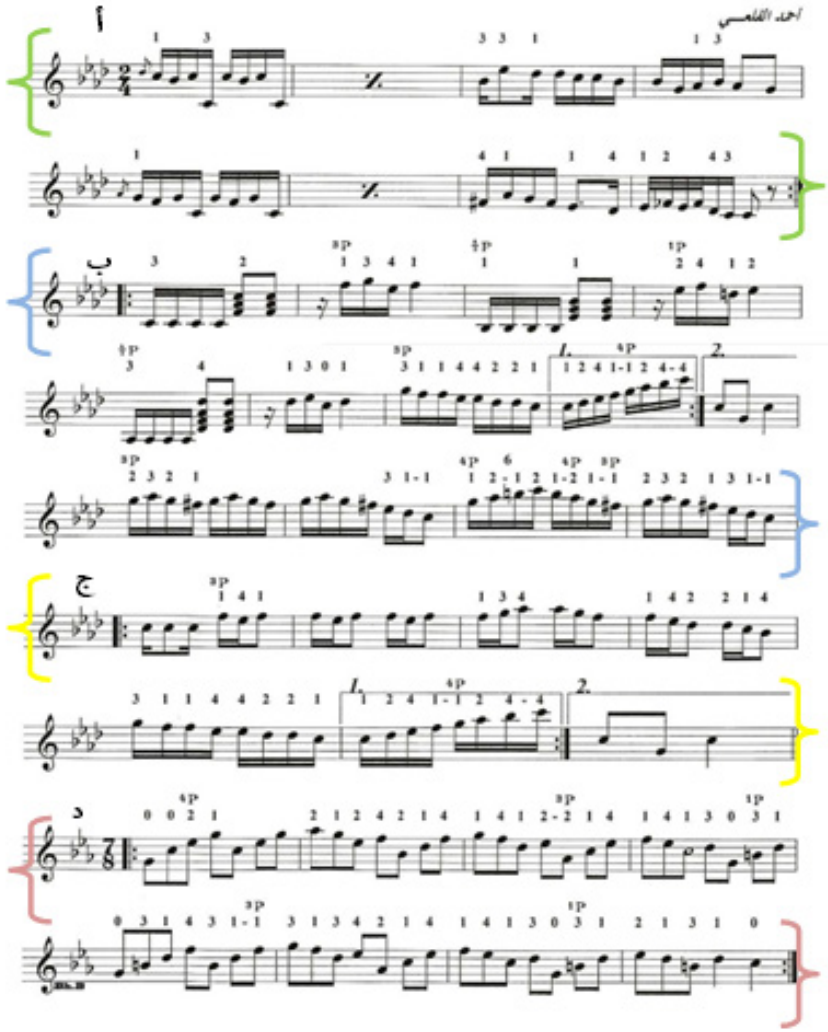
1.3.موسيقى العود : تجربة أحمد القلعي

من أبرز تجارب التأليف الخاص بالعود في تونس تأتي تجربة الموسيقي العازف «أحمد القلعي (1936-2008)» الذي عرف بتخصصه بالعزف على آلة العود المشرقي منذ أربعينات القرن العشرين، إلى جانب تخصصه في التكوين الموسيقي لجيل هام من العازفين المتمرسين في هذه الآلة بصفة مباشرة أو غير مباشرة: نذكر من بينهم على سبيل الذكر (مراد الصقلي، كمال الفرجاني ومحمد زين العابدين ورضا الشمك ومحمد الماجري...) الذين يمثلون امتدادا لمدرسة القلعي في أداء الأسلوب الآلي. حيث يعرف القلعي في الأوساط الموسيقية العودية في تونس على أنه من أهم المؤلفين لهذه الآلة، من خلال إقحام مجمل التقنيات الدقيقة للآلة التي تعكس تفتحه وتأثيراته السمعية والفنية لتلك الفترة، حتى أصبحت أعماله الآلية تمثل مرجعا هاما في مسارات التكوين البيداغوجي الأسلوبي للآلة في مستوياتها المتقدّمة.

نقدّم في هذا السياق عملاً تحليليًا لمؤلفة آلية موجهة للعود من تأليف أحمد القلعي بعنوان لونغة حجار كار كردي مقتطفة من منهج العود للأستاذ خالد بسّة :

spécial muisuqe.indd 89 02/07/2025 06:55

لونغة حجـــاز كـــار كردي 2 / 1



قراءة تقنية عامة للأثر

الهيكل العام للأثر

من خلال التمشّي اللّحني والإيقاعي، يمكن تجزئة العمل إلى أفكار فرعية حسب وظيفتها، حيث قدّم المؤلّف عمله في ستّة أجزاء لحنية مترابطة فيما بينها لحنيا وإيقاعيا، (أ، ب، ج، د، هـــ و).

الجانب اللحني

-المقام الرئيسي: حجاز كار كردي على درجة الراست

-المنطقة المقامية: كامل الديوان المقامي

-المنطقة الصوتية للعود : من درجة العشيران إلى درجة جواب الكردان.

-المسافات اللحنية: الثنائية، الثلاثية، الرباعية، الخماسية، السباعية، الديوان.

✦ الجزء (أ)

يمثّل هذا الجزء المدخل الافتتاحي للأثر، حيث تميّز هذا الأخير بخلايا إيقاعية سريعة من صنف أربعة ذات الشيلات، مع تركيز حركة لحنية نازلة من درجة الكردان نحو درجة النوا باعتماد تقنيات أداء مختلفة نذكر من بينها، تركيز الداعمة من بداية الأثر مع مرافقتها بالطنين المستمر للدرجة المقامية، وقد تتطلب هذه الطريقة

spécial muisuqe.indd 90 02/07/2025 06:55
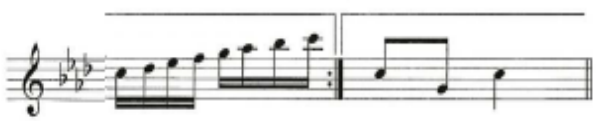
الدقّة في استخدام المضربة من خلال تحديد حركاته الصاعدة والنازلة.

✦ **الجزء (ب)**

تميّز هذا الجزء بالتركيز على الأداء التوافقي من خلال إدراج خلية لحنية إيقاعية «أربعة ذات الشيلات « مماثلة لما ورد في بداية الأثر ومصاحبتها بتوافق على مسافة رباعية تامّة، وتمثّل هذه الطريقة كتقنية استغلها المؤلّف لإظهار قدرة الآلة على أداء هذا المسارات التوافقية المقتبسة من الطرق الغربية، ويتواصل هذا الجزء بإدراج مسار لحني تصاعدي ليؤّكد من خلالها المؤلف استغلال المساحة الصوتية للآلة.

✦**الجزء (ج)**

ورد هذا الجزء في طبقة صوتية حادّة مع التركيز أساسًا على خلية إيقاعية من صنف "ذات الشيلتين والمشالة" وقد وظّف المؤّلف هذا الجزء للانتقال للجزء الموالي، إلى جانب المحافظة على نفس النموذج النهائي المعتمد في الجزء "ب":



✦ الجزء (د)

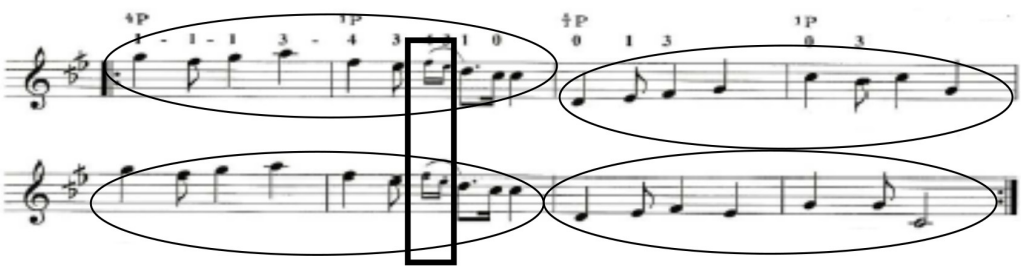
تميّز هذا الجزء بتغيير على مستوى الإيقاع البنيوي والإيقاع المصاحب من خلال توظيف إيقاع الدّور الهندي



وقد نلاحظ اعتماد مسافات لحنية متباعدة في شكل مفكّكات توافقية، وقد وردت في نسق أداء سريع بتطلّب الدقّة في استعمال المضرب في الاتجاه النازل أو الصاعد.

✦ الجزء (هـ)

مثّل هذا الجزء المرحلة الخاصّة بالتلوين المقامي، حيث حافظ المؤلّف على الخصوصيات المقامية للحجاز كار كردي من خلال تلويناته الأساسية، وقد وظّف المؤّلف مقام الراست في منطقة صوتية حادّة مع المحافظة على الإيقاع الّدور هندي، إضافة إلى المراوحة بين المنطقة الحادّة والغليظة لإظهار خصوصية الجملة بين السؤال والجواب، وربّما كان ذلك محاولة منه لتفادي الرتابة في اعتماد المقام في منطقة صوتية متوّسطة وفي نسق أداء بطيء، كما تمّ توظيف الداعمة المضاعفة كزخرف لمزيد إظهار المناخ المقامي:



✦ الجزء (و)

خصص المؤلّف هذا الجزء للتمهيد للقفلة الختامية للأثر، حيث حافظ على إيقاع الدّور هندي مع العودة إلى المقام الرئيسي والمنطقة الصوتية الحادّة، مع التركيز على بعض الانتقالات الصوتية مثل المسافة الرباعية والثلاثية، كما نلاحظ الانتظام في استعمال المضرب حسب النبرات الإيقاعية.

استنتاج عامّ

من خلال ما قمنا بتقديمه من تحليل موجزّ للونغة حجاز كار كردي لأحمد القلعي يمكن استخلاص جملة من الاستنتاجات التي نحوصلها في النقاط التالية:

spécial muisuqe.indd 91 02/07/2025 06:55

- التركيز على المنطقة الصوتية الحادّة في كامل الأثر لإظهار الخصوصية للصوتية للآلة والقدرات التقنية المتاحة لها.

-الانتظام في استعمال المضرب في نسق أداء سريع، وهذا ما يبرز قدرته العالية في يده اليمنى.

-الاقتصار على خلايا إيقاعية ذات نسق سريع مع إدماج البعض من علامات الزخرف، مثل المراوحة بين الداعمة القصيرة والطنين المستمر خاصّة في بداية الأثر، والتي تتطلب دقّة وإحكام في استعمال المضرب في حركاته الصاعدة والنازلة.

-توظيف التوافقات بطريقة سلسة من دون المساس من خصوصيات الجملة اللحنية.

-المراوحة بين الخصوصية اللحنية والإيقاعية المميّزة للموسيقى المشرقية مع التركيز على تقنيات منتظمة في أداء والابتعاد عن الجانب الارتجالي الآني والإضافات الحينية.

-توظيف التوّافقات المفككة في بعض المسارات اللحنية خاصّة في الجزء اللحني «ب».

-استعمال كامل المساحة الصوتية للآلة مع المراوحة بين الجوابات والقرار حسب متطلبات الجملة اللحنية.

2.3.العود والأركستر: تجربة الموسيقي محمد القرفي

هو شخصية موسيقية عرفت بدفاعها على التجديد الموسيقي العربي وذلك بالاعتماد على القواعد النظرية الغربية، إذ أنّ أعماله الموسيقية تندرج في سياق الكتابة البوليفونية، سوى كانت في النمط الغنائي وذلك من خلال العدد الوافر من القصائد والمسرحيات الغنائية، أما في النمط الموسيقي الآلي نجد أنّ القرفي قد اعتنى بالتراث الموسيقي العربي حسب قراءته الفنية الخاصة التي تركزت على الجمع بين الخصوصية الموسيقية العربية ومزجها بالقواعد الموسيقية الغربية من خلال عمل قدّمه في سنة 1997 متمثّل في مؤلفة بعنوان زخارف عربية للعود والأكستر والتي سنعتمدها في هذا العنصر من الورقة العلمية.

قراءة تحليلية للأثر

في إطار الدراسة التحليلية التي تقدّمنا بها في هذا العنصر وما تضمّنته من تحديد لمختلف العناصر الثابتة والمتغيّرة حسب الجوانب المعتمدة في التحليل يمكن لنا في هذا المرحلة أن نستخلص بعض النتائج التي سنحاول من خلالها الإجابة عن الإشكاليات العامّة التي انطلق منها المبحث، حيث ستشمل هذه النتائج القالب الذي قدّم فيه العمل ومدى تطابقه مع القوالب الآلية الغربية، إلى جانب دراسة هذا العمل من خلال علاقته واتصاله بعناصر الموسيقى المشرقية واندماجه في الخصوصيات الموسيقية الغربية من خلال العناصر الموسيقية الموظّفة في العمل.

القالب الموسيقي للأثر

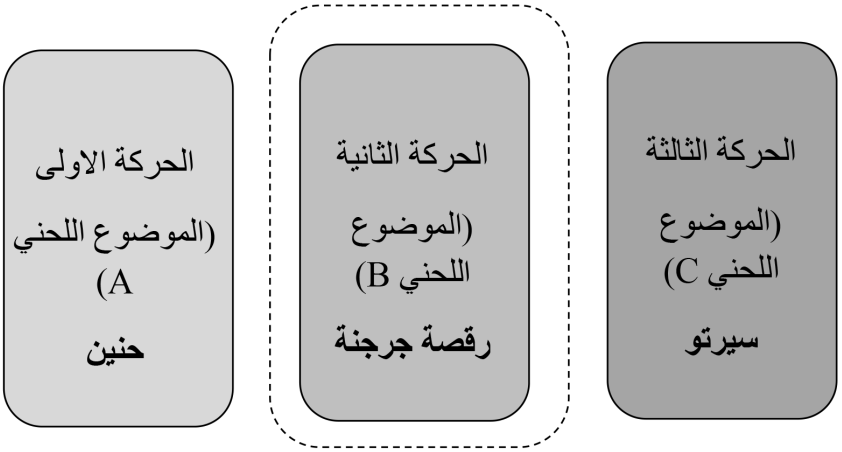
انطلاقاً من التسجيل المعتمد[18] لدراسة هذا الأثر نلاحظ أنّ العمل يحتوي على ثلاثة أقسام لحنية كبرى يمكن اعتبارها كمواضيع لحنية أساسية، حيث وردت تسميتها كالآتي:

- الموضوع اللحني A : حنين
- **الموضوع اللحني B : جرجنة**
- الموضوع اللحني C : سيرتو

غير أنّ المؤلّف لم يعتمد على قالب محدّد حيث لا يتطابق هذا القالب مع المتتالية الحديثة التي ترد في شكل قالب ثنائي[19]، بل قدّم لنا القرفي قالباً ثلاثياً استحضر فيه مختلف الخصائص الخاصّة بالمتتالية الغربية، إذ نجد الرقصة في إيقاع جرجنة، كما أنّ الموضوع اللحني النهائي c تضمن سيرتو وهو قالب موسيقيّ من التراث الموسيقي العربي، إلى جانب التدرّج في سرعة الأداء الخاصّة بكلّ موضوع لحني، وهذا ما يتطابق مع الخصوصيات التي تعرف في قالب المتتالية الغربية.

نلخّص هذا في الرسم البياني المصاحب الذي نعطي من خلاله لمحة عامّة حول قالب الأثر:

spécial muisuqe.indd 92 02/07/2025 06:55



رسم بياني 1: قالب متتالية زخارف عربية حسب المؤلّف محمد القرفي

توظيفات آلة العود في الكونشرتو وتموقعه بين التراث المشرقي والموسيقى الغربية

من خلال ما توصّلنا إليه من نتائج إثر الدراسة التحليلية للقسم الثاني من الأثر يمكن تقديم قراءة عامّة نحدّد من خلالها التوظيفات الواردة بآلة العود في علاقتها بالأثر والإطار الممارساتي للموسيقى المشرقية (العربية) ومدى اتصاله بالموسيقى الغربية، فمن خلال العناصر الموسيقية الموظّفة في الأثر نلاحظ أنّ المؤلّف قدّم لنا عمل موسيقي في إطار أدائي غربي بقراءة مغايرة للخصوصيات للتقاليد الغربية، فهو عمل يمزج بين تيّارين، الأوّل تيّار موسيقي غربي اتسم بالصرامة في الأداء والدقّة في التأليف وإظهار لجميع التقنيات الخاصّة بالتأليف، حيث أدمج القرفي في هذه القطعة تقنيات أركسترالية مختلفة نذكر منها التبادل في الخطوط اللحنية بين الأجراس الموسيقية والتناوب في الوظائف اللحنية، إضافةً إلى تنفيذ الأثر بتركيبة أركسترالية موسّعة تضمّنت آلات مثل: (الشبّابة Flute-المزمار HAUTBOIS - اليراعة Clarinette- البوق Cor-الآلات الإيقاعية الأركسترالية- الوتريات)، وفي التيّار الموسيقي الثاني نجد توظيفًا لآلة العود التي دعّمت المناخ العامّ للمؤلّفة بجرسها الموسيقي، مع التركيز على إيقاع جرجنة دون توظيف آيّة آلة إيقاعية لأداء الدورة الإيقاعية، مع إظهار للنّبض الإيقاعيّ بتركيز خلية لحنية إيقاعية تتطابق مع هذا الايقاع ونجد هذا خاصّةً في الجزء B2.

وعلي العموم فإنّ هذه المؤلّفة وردت بعناصر تؤسس للغة موسيقية تختلف في عناصرها التقنية مع خصوصيات اللغة الموسيقية العربية، دعّم فيها المؤلّف حضور النفس الموسيقي الغربي من تقنيات التأليف الأركسترالي وأساليب الأداء وصولاً إلى القالب الذي يندرج ضمنه العمل، حيث أنّ هذا الأثر يخرج عن السياقات التأليفية السائدة، فنجد مزج بين القوالب الداخلية للمتتالية من رقصات وقوالب آلية عربية مثل السيرتو، أمّا على المستوى اللحني نلاحظ أنّ المؤلّف لم يعتمد على مسارات لحنية تونالية، بل تضمّنت المؤلّفة مسارات لحنية وظفت من خلالها سلالم لونية ومسافات لحنية متنافرة، ويمكن اعتبار أنّ هذه الخاصية في التأليف تأتي في سياق التأليف الموسيقي الغربي المعاصر، وبالتالي فهي رؤية إبداعية خاصّة بالمؤلّف أراد من خلالها توظيف آلة موسيقية عربية مشرقية واستغلال مختلف القدرات التقنية اللحنية والصوتية.

إنّ اعتماد العناصر الموسيقية التقنية البحتة في عمل موسيقي دون الخوض في تصنيفها حسب أطر الممارسة الخاصّة (غربية أو عربية مشرقية أو غيرها) تساعد المبدع على خلق خطاب موسيقي حديث يجمع بين ما هو

spécial muisuqe.indd 93 02/07/2025 06:55

تراثي مشرقي مع بعض العناصر الأخرى التي يمكن لها أن تثري العمل من الناحية التقنية لكن بصفة متفاوتة من خلال وفاق بينهما، ويصبح من الممكن خلق مقاييس تقبّل جديدة حسب المعايير الجمالية التي يقرها المبدع من خلال عمله وبالتالي فإنّ جلّ هذه العناصر التقنية والجمالية تعكس لنا الهوية الموسيقية للأثر حسب اللهجة الأساسية ومحدداته الأساسية والثانوية:

المحدّدات الأساسية للّهجة الموسيقية

-المقام الرئيسي: غياب محور لحني / عمل لا يخضع إلى قواعد التأليف التونالية

-الإيقاع: الجرجنة حسب الإيقاع البنيوي الخاص بالترقيم الموسيقي.

-الأداء: أسلوب أدائي يعتمد على القواعد الأركسترالية الغربية/خصوصيات الأداء البوليفوني: التبادل بين الأجراس الموسيقية-التناوب في الوظائف اللحنية-تنمية اللحن عن طريق الإعادة بأجراس مختلفة أو بتنمية إيقاعية أو هارمونية أو لحنية تناقطية.

المحدّدات الثانوية للّهجة الموسيقية

-القالب: قالب المتتالية / ثلاثي البنية**ABC** **Forme ternaire** مع وجود قالب ثانوي السيرتو يمثّل الموضوع اللحني النهائي للأثر

-التركيبة الموسيقية: مجموعة أركسترالية

-الأجراس الموسيقية: الآلات الهوائية الأركسترالية/ الآلات الوترية المجرورة/الآلات الإيقاعية الأركسترالية.

-الآلة الأساسية / الجرس الأساسي: آلة العود
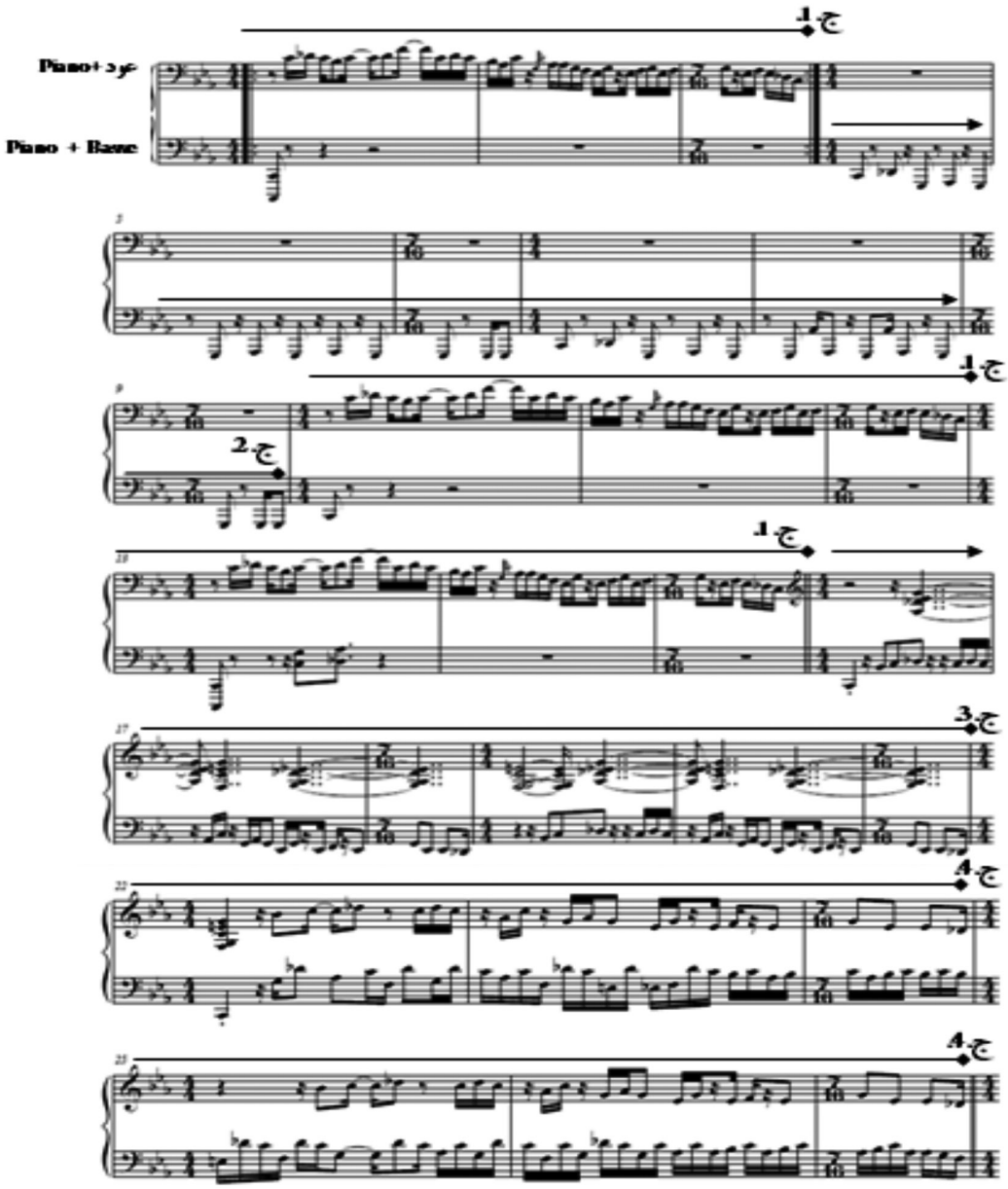
3.3. حضور العود في المجوعات الموسيقية الغربية: تجربة ظافر يوسف

إثر انصراف الآلة من الإطار التعبيري والممارساتي التقليدي واندماجها في سياق تعبيرات تجريبية فرضت نفسها منذ أكثر من نصف قرن من خلال التيارات الفنية الحدثية، لم يقتصر حضور العود على النموذج الذي يقدّم نفسه كبديل في صيغة مشهدية أحادية من خلال التفرّد بالركح وتقديم المدّونة الآلية للعود، بل تواصلها اندماج الآلة في التيار الغربي من خلال بالمجموعات الغربية الموسيقية المصغرة Music Band، والتي غالبا ما تندرج أعمالها في طرح خطاب موسيقي يتنافى مع القواعد المشهدية للعرض الموسيقي، من حيث تركيبة المجموعة التي لا تخضع إلى قاعدة عددية أو خصوصية جرسية مقننة، أو كذلك في الأساليب الموسيقية التي تقترن بها، فهي مجموعات منبثقة عن الثقافات الشعبية العالمية والتي من المرجح أن تكون بدايات انتشارها في النصف الثاني من القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية. حيث يمكن اعتبارها ظاهرة فنية اجتماعية تساهم في دمقرطة الفعل الموسيقي وتقريبه للفئات الشبابية التي تبحث هي بدورها عن مساحة تعبيرية ذات حرية مطلقة دون التقيد بكل ما هو سائد، وتكمن الحرية الفنية في كل ما هو مادي ولا مادي، فتنطلق من العنصر الخارجي المشهدي للمجموعة التي لا تتقيد بميثاق الهندام الموسيقي المتعارف عليه في المجموعة الموسيقية الكلاسيكية السائدة، إلى غياب المدونة الموسيقية المقروئة خلال الأداء، وصولاً إلى التنظيم الركحي لها، كما يصل هذا الهامش من الحرية إلى المزج بين مختلف الأجراس الموسيقية التي تعكس الذائقة الموسيقية الشبابية والتي تتماشى كذلك مع الإطار الممارساتي لها والذي ما يكون غالبا في إطار عام خارج الإطار الممارساتي السائد والمتمثل في قاعات العرض والمساحات المهيئة.

ومع تنوع الأساليب الموسيقية للمجموعات الموسيقية اندمج العود في أسلوب موسيقي يتماشى مع الخصوصيات المرجعية التي (انسلخ منها)، وتعددت بذلك التجارب الركحية الموسيقية للعود في هذا الإطار من خلال موسيقى الجاز التي تتماشى في ظاهرها مع الميزة التراثية للآلة والتي تتأسس على الارتجال وعدم التقيد بنصوص موسيقية مؤلّفة مسبقًا (وتكبّل) العازف في أدائه، ومن بين هذه التجارب نذكر تجربة الموسيقي التونسي ظافر يوسف الذي تعددت تجاربه في هذا الأسلوب[20]، من خلال إحضاره لجرس العود ومزجه بمختلف الآلات ذات الخصوصية الأدائية المستحدثة من آلة Guitare Basse و Clarinette و Piano و Contrebasse و Batterie ،

spécial muisuqe.indd 94 02/07/2025 06:55

ومن الواضح أنّ توظيف هذه الأجراس توازيا مع آلة العود يطرح تساؤلات حول مدى تحمل القدرة الصوتية للعود الخصوصية الصوتية للآلة الغربية المذكورة والتي اعتمدها ظافر يوسف في عدد هام من أعمالها الآلية، وهنا إشارة وتأكيد على التطوّر الذي شهدته الآلة في الجانب المتعلّق بالطرق التصنيع والتقنيات المعتمدة في إخراج آلة تقليدية بقدرة أكوستيكية تتحمل الضخامة الصوتية للأجراس الغربية (أنظر عنصر: العوامل المساهمة في تغيير مكانة آلة العود في الفترة المعاصرة)، إلى جانب عدم تنافر الأصوات في ما بينها من خلال العمل على دمج العود في مسارات لحنية تضعها في مكانة وظيفية تعبيرية أساسية دون التأثير على خصوصياتها الصوتية، وهذا ما تؤكده لنا المؤلفات العودية للمجموعات الموسيقية المستحدثة، ولنا في هذا مثال **Odd Elegy** نقدّم من خلاله بعض العناصر التقنية المعتمدة في هذا الأسلوب:



spécial muisuqe.indd 95 02/07/2025 06:55

قراءة تقنية عامة لأثر Odd Elegy [21]

استهلّ العازف الأثر بتقسيم على العود في مسارات نغمية تتراوح بين الحجاز والنهاوند وتلوينها لجنس بياتي، وهذا تأكيد منه على الخصوصية المشرقية العربية التي لا تقتصر على الجرس الموسيقي للعود بل أيضا بعناصر تقنية تثري الخطاب الموسيقي المقدّم.

انطلق الأثر بجملة أساسية **(ج.1.)** تمثل الموضوع العام الذي تدور حوله المؤلفة الموسيقية، مع أدائه حينيا بين العود و Piano واختيار المؤلف لتجميع الآلتين منذ البداية لتأكيد الفكرة الأساسية مع إعادتها بنفس نسق الأداء والخصوصية الزخرفية.

يتخلل الإعادات الخاصة بالجملة الأساسية خط لحني إيقاعي **ج.2.** لإظهار الإيقاع المصاحب الذي يتراوح بين ميزان بسيط $\frac{4}{4}$ و ميزان متألف $\frac{7}{16}$ مع تركيز وحدة إيقاعية سريعة تعتمد على «ذات الشلتين» لإضفاء السرعة في نسق الأداء. كما يساهم هذا الخط في تركيز الدرجات المحورية للمسارات اللحنية الرئيسية مع التأكيد على التنوّع الإيقاعي المصاحب من خلال تأكيده وإظهاره في جملة منفردة أدائيًا متطابقة مع نبرات الإيقاع المصاحب.

تعاد الجملة الأساسية الأولى بتنمية لحنية إيقاعية على مستوى **ج.3.** في الخط السفلي للقرار دون توظيف لآلة العود في الخط اللحني الأساسي، مع تعويض ذلك بتوافقات رأسية تدّعم المسار اللحني، تأتي إثر ذلك جملة لحنية مستلهمة **ج.4.** من الجملة اللحنية الأساسية الرئيسية مع تغييرات على المستوى الإيقاعي. نشير هنا إلى تأكيد حضور جرس العود بصفة مسترسلة ومصاحبة للخط اللحني لآلة البيانو، ويأتي ذلك في مدى تطابق الأجراس الخاصة بالآلتين بكونهما آلتين وتريتين منقورتين، مع تقارب للقدرة الصوتية لكل آلة إلى جانب تقسيم الوظائف إن كانت لحنية أو إيقاعية. كما جاءت هذه المؤلّفة في قالب آلي حرّ لا يخضع في ربط أفكاره اللحنية إلى شكل مقنن من بين القوالب العربية المتداول، فهو خاضع إلى فكرة لحنية أساسية محورية تحوم حولها مختلف المداخلات اللحنية الآلية المتراوحة بين العود والبيانو، وكذلك إيقاعية مخصصة للآلة المصاحبة مع تفرع المداخلات إلى تلوينات لحنية إيقاعية في صيغة ارتجالية ذات صلة بالموضوع اللحني الرئيسي.

خاتمة

إنّ ما تميّز به المشهد الموسيقيّ التونسي منذ النصف الثاني من القرن العشرين هو تركيز خطاب موسيقي يعتمد أساسًا على الازدواجية في العناصر الموسيقية المادية واللامادية الموظّفة، أي المراوحة بين العناصر التقنية المحلية وعناصر أخرى دخيلة، وقد ساهمت الأعمال الموسيقية الآلية والغنائية في هذه الفترة في إعادة تموقع العود في مجال تعبيري ووظيفي متجدد وفقًا لعدّة عناصر موسيقية جديدة، حسب ما اقتضته تقنيات الأداء الحديثة، والمتمثّلة أساسًا في التوزيع الأركسترالي أو في وضع كتابة خاصة بالآلة، مما أثّر على مقوّمات الهوية الموسيقية التونسية، وبالتالي رسم صورة وظيفية متحرّرة ومتجددة لآلة العود.

فمن خلال ما طرح في هذا المبحث حاولنا أنّ نحدد الملامح العامّة لمسيرة العود في تونس، حسب تصنيف يعود إلى وظيفة الآلة داخل الإطار التعبيري وطبيعة العناصر الموسيقية المكوّنة لهذا الإطار ونسبة حضورها مقارنة بالعناصر المستحدثة، والتي نقدّمها في النقاط التالية:

-**الصنف الأوّل**: توظيف العود في أعمال موسيقية ذات صيغة توافقية لكونها تعتمد على تمازج بين العناصر الموسيقية المحلية الموروثة والعناصر الموسيقية الغربية،

-**الصنف الثاني**: توظيف العود في أعمال موسيقية ذات مرجعية غربية لكونها تستحضر نسبة كبيرة من العناصر الموسيقية الغربية على حساب عناصر اللهجة الموسيقية العربية / التونسية،

-**الصنف الثالث**: توظيف العود في أعمال موسيقية ذات مرجعية عربية لكونها تستحضر عناصر موسيقية

spécial muisuqe.indd 96 02/07/2025 06:55



عربية أكثر تجذّرًا في التراث المشرقي، وبالتالي فهي أعمال ذات لهجة موسيقية محلية.

إنّ تعميق البحث في هذا المجال الذي يُعنى بحضور آلة العود في تونس، يمثّل محاولة لدراسة مختلف التيارات الموسيقية الجديدة وتأثيرها على رمزية هذه الآلة الموسيقية ذات الإرث الثقافي والحضاري الهام، حيث أن مجمل ما طرح في هذا السياق هو تأكيد على أهمية حضور آلة العود في النموذج المشرقي في مختلف المستويات على حساب حضور آلة العود التونسي التي وقع التخلي عنها بصفة شبه كلية إمّا من حيث الممارسة الفنية أو في المناهج التعليمية بمختلف مستوياتها.

فعلى غرار التهميش الحاصل للعود التونسي في الفترات المتعاقبة، إلاّ أن بعض المؤشرات الراهنة تشير إلى محاولات جدية لإعادة الاعتبار للعود التونسي، وذلك من خلال مبادرات فردية (نذكر من بينها تجربة العازف التونسي الشاب زياد المهدي الذي أسس مؤخرا دارا للعود التونسي لينخرط في منوال يكرّس أهمية هذا الجرس في المجال السمعي، وذلك بمعية ثلّة من الموسيقيين المختصين وعلى رأسهم شيخ المالوف والعازف زياد غرسة[22]) تعمل على وضع العود في إطار متكامل يعكس قيمته الثقافية والحضارية، لضمان ديمومته وحضوره في المشهد الموسيقي التونسي مستقبلا من خلال امتداده الفني لدى الأجيال المتعاقبة، وشاهدا على الذاكرة الجماعية.

spécial muisuqe.indd 97 02/07/2025 06:55

قائمة بيبليوغرافية

- الأنصاري (مكرم)، الكتابة الموسيقية وحضورها في التحليل الموسيقي: جدلية المعنى والمبنى، مباحث في العلوم الموسيقية التونسية، المختبر الوطني للبحث في الثقافة والتكنولوجيات الحديثة والتنمية، عدد 3 و4، تونس، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة تونس، 2010.
- التيمومي (الهادي)، كيف صار التونسيّون تونسييّن ؟ رحلة حنون معاصر في رحاب التاريخ، الط.7.، دار محمد علي للنشر، تونس، 2024.
- دمق (محمد)، العود المغاربي، الخصوصيات التقنية من خلال الاستخبار، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى وأثنولوجيا الموسيقى :اختصاص التعبير الآلي، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، . 2010.
- العيادي (عبير)، آلة العود التونسي الخصوصيات الأرغنولوجية والتاريخية ومنهج التدريس، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى وأثنولوجيا الموسيقى: اختصاص التعبير الآلي، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 2009.
- قطاط (محمود)، آلة العود بين دقّة العلم وأسرار الفن، عُمان، مركز عمان للموسيقى التقليدية، وزارة الإعلام، 2006.
- الماجري (محمد)، مناهج تعليم آلة العود في مدارس الموسيقى العربية والإسلامية، رسالة ختم دروس جامعية لنيل شهادة الأستاذية، تونس، المعهد العالي للموسيقى، 1991.
- محمد (القرفي)، وجهة نظر، اسطوانة مضغوطة (1)، تونس، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، ديسمبر2008، (18 مؤلّفة).
- **الورتاني (عزيز)**، آلة العود وتوظيفاتها المتجدّدة، تصدير الأستاذ الدكتور مراد الصقلي، الط.1.، منشورات نقوش عربية ومخبر البحث في الفنون والموسيقى والتراث والمحيط والمجتمع AMPES والمعهد العالي للفنون والحرف بقابس، تونس، 2025.
- الورتاني (عزيز)، الرواية في القوالب الآلية التقليدية التونسية، الط.1.، تصدير الأستاذ الدكتور المنصف التايب، منشورات نقوش عربية والمعهد العالي للفنون والحرف بقابس، 2023.
- ABDALLAH (Tarek), *L'évolution de l'art du 'ūd égyptien en solo à l'aune du 78 tours,* un siècle d'enregistrement, matériaux pour l'étude et la transmission, Revue des traditions musicales des mondes Arabes et méditerranéen, N°04, Liban, Dar inaahar, 2010.
- HODEIR (André), *Les formes de la musique*, coll. Que sais-je ?, Paris, PU F, 1956.
- LAGRANGE (Frédéric), *Musiciens et poètes en Egypte au temps de la nahdha*, thèse de doctorat, Université de paris 8, 1994.
- LAGRANGE (Frédéric), *Musiques d'Egypte,* Paris, Actes sud, 1996.
- MAKHLOUF (Hamdi), *Le 'ūd de concert, Problématique organologique, espace compositionnel et modélisation sémiotique,* thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris 4, 2011.
- RACY (Jihad-Ali), *Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932*, in: Ethnomusicology, Vol. 20, No. 1.
- http://www.jstor.org
- https://www.youtube.com
- https://ennejma.tn
- www.commune-tunis.gov.tn
- www.oudtounsi.com
- www.rashidiyya.tn

spécial muisuqe.indd 98 02/07/2025 06:55

الهوامش

1. أستاذ مساعد حاصل على التأهيل الجامعي، عضو مخبر البحث في الفنون والموسيقى والتراث والمحيط والمجتمع، جامعة قابس.
2. تمتد الممارسة الموسيقية في نمط المالوف في تونس في المنطقة الشمالية العليا للبلاد وكذلك في امتداد جزئي على الشريط الساحلي، إضافة إلى تداوله في بعض مناطق الشمال الغربي.
3. راجع : الورتاني (عزيز)، آلة العود وتوظيفاتها المتجدّدة، تصدير الأستاذ الدكتور مراد الصقلي، الط.1.، منشورات نقوش عربية ومخبر البحث في الفنون والموسيقى والتراث والمحيط والمجتمع AMPES والمعهد العالي للفنون والحرف بقابس، تونس، 2025، ص.36-58.
4. وردت هذه الصورة بالخزينة الرقمية بالموقع الرسمي لمركز الموسيقى العربية والمتوسطية النجمة الزهراء تحت عدد 06-310 بتعليق من الباحث محمد أنيس الحمادي.
https://ennejma.tn/archives/ar/2021/09/23/06-310-%D8%B5%D9%88%D8%B1%D8%A9/
5. بتصرّف في النص الأصلي، راجع : التيمومي (الهادي)، كيف صار التونسيّون تونسيّين ؟ رحلة حنون معاصر في رحاب التاريخ، الط.7.، دار محمد علي للنشر، تونس، 2024، ص.7.-11 .
6. اعتمد المعهد الرشيدي على مجموعة موسيقية تتشابه مع المجموعة الأركسترالية الغربية وذلك إبان فترة الاستقلال من خلال تفردها مع المجموعة الرسمية للإذاعة التونسية بتسجيل نوبات المالوف التونسي حسب الرواية المتداولة والمقدّمة في أسفار المالوف التونسي من قبل الجهاز المشرف على الشأن الثقافي في تلك الفترة. كما أن حضور العود التونسي كان مقتصرا على المنشد الرئيسي للمجموعة، مع إمكانية إضافة عازف عود ضمن عناصر الفرقة يكون في الغالب معتمدا على العود المشرقي.
7. https://www.rashidiyya.tn/image
8. يظهر لنا في الصورة مجموعة المعهد الرشيدي برئاسة صالح المهدي، والعازفون هم عبد الله باجية ومحمد علي بن وحيدة في العود المشرقي وعبد الرحمان المهدي وخميس الحنافي في العود التونسي، وهذا تأكيد على المراوحة في توظيف الصنفين. راجع الرابط التالي: https://www.rashidiyya.tn/image
9. http://www.commune-tunis.gov.tn/publish/content/article.asp?id=18352.
10. الماجري (محمد)، مناهج تعليم آلة العود في مدارس الموسيقى العربية والإسلامية، رسالة ختم دروس جامعية لنيل شهادة الأستاذية، تونس، المعهد العالي للموسيقى، 1991، ص. 13.
11. راجع : MAKHLOUF (Hamdi), *Le ʻūd de concert, Problématique organologique, espace composi-tionnel et modélisation sémiotique,* thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris 4, 2011, pp. 67-99.
12. لمزيد التعمّق في هذه المسألة انظر: قطاط (محمود)، آلة العود بين دقّة العلم وأسرار الفن، عُمان، مركز عمان للموسيقى التقليدية، وزارة الإعلام، 2006، ص. 164-170.
_تدعمت هذه التجارب في عدّة مجموعات موسيقية عودية نذكر من أهمها تجربة «ثلاثي جبران»
13. في ما بين سنة 1903 و1905 ظهرت شركات تسجيل أوروبية مثل -Gramophone-zonophone-Baidaphon-Columbia -Cairophone-Pathé-Polyphon-Odéon- Beka وقد أبرمت هذه الشركات عقودًا مع ثلّة من الموسيقيين أمثال: يوسف المنلاوي، سلامة حجازي. انظر القائمة الخاصّة بشركات التسجيل في المراجع التالية:
_RACY (Jihad-Ali), *Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932*, in: Ethnomusicology, Vol. 20, No. 1, 1976, pp. 23-48.
_LAGRANGE (Frédéric), *Musiques d'Egypte,* Paris, Actes sud, 1996, p.101-103 .

spécial muisuqe.indd 99 02/07/2025 06:55

14. برزت ثلة مميزة من عازفي العود المشرقي في تونس خلال النصف الثاني من القرن العشرين من بينهم: أحمد القلعي وعلي السريتي وخالد بسة، إلى جانب مطربين تونسيين وظفوا العود المشرقي في أغانيهم عوضا عن العود التونسي، أمثال الهادي الجويني والصادق ثريا ومحمد الجموسي.

15. ABDALLAH (Tarek), L'évolution de l'art du *'ūd* égyptien en solo à l'aune du 78 tours, un siècle d'enregistrement, matériaux pour l'étude et la transmission, Revue des traditions musicales des mondes Arabes et méditerranéen, N°04, Liban, Dar inaahar, 2010, p. 53.

16. حيث أخذ التسجيل الصوتي مكانة هامّة على حساب العروض الموسيقية، لكونه أصبح يمثّل وسيلة متاحة لمختلف الشرائح الاجتماعية لاستهلاك الإنتاج الموسيقي في تلك الفترة. لمزيد الإطلاع أنظر :

_ LAGRANGE (Frédéric), *Musiciens et poètes en Egypte au temps de la nahdha*, thèse de doctorat, Université de paris 8 Saint- Denis, 1994, p. 113.

17. يعرف صالح المهدي بشدّة تأثره بالنغمات المشرقية والتركية وغيرها، وله تأثير بالغ الأهمية في الشأن الموسيقي في فترة دولة الاستقلال وما بعدها نظرًا لتوليّه مناصب عليا في الجهاز المكلّف بتسيير الشأن الثقافي في تونس، ويعتبر شاهدا على عدّة أوامر وقوانين تعنى بتنظيم المجال الموسيقي في مختلف وضعياته. لمزيد التعمّق يرجى الإطلاع على ما يلي: الورتاني (عزيز)، الرواية في القوالب الآلية التقليدية التونسية، الط.1.، تصدير الأستاذ الدكتور المنصف التايب، منشورات نقوش عربية والمعهد العالي للفنون والحرف بقابس، 2023، ص.12؛97؛177.

18. لمزيد التعمّق في هذا الشأن يرجى مراجعة ما يلي: محضر جلسة اللجنة القومية للموسيقى فرع آلة العود الذي ورد في الأرشيف الورقي للمعهد الرشيدي في العلبة 38 الوثيقة عدد 81.
https://www.rashidiyya.tn/viewer/https%3A%2F%2Fback.rashidiyya.tn%2F038%2F81%2Fmanifest.json?id=6677

19. لمزيد التعمّق في هذا الشأن يرجى مراجعة ما يلي: دمق (محمد)، **العود المغاربي، الخصوصيات التقنية من خلال الاستخبار**، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى وأثنولوجيا الموسيقى: اختصاص التعبير، الآلي، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، . 2010.

العيادي (عبير)، **آلة العود التونسي الخصوصيات الأرغنولوجية والتاريخية ومنهج التدريس**، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى وأثنولوجيا الموسيقى: اختصاص التعبير الآلي، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 2009.

20. الأنصاري (مكرم)، الكتابة الموسيقية وحضورها في التحليل الموسيقي: جدلية المعنى والمبنى، مباحث في العلوم الموسيقية التونسية، المختبر الوطني للبحث في الثقافة والتكنولوجيات الحديثة والتنمية، عدد 3 و4، تونس، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة تونس، 2010، ص. 142.

21. محمد (القرفي)، وجهة نظر، اسطوانة مضغوطة (1)، تونس، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، ديسمبر2008، (18 مؤلّفة).

22. HODEIR (André), Les formes de la musique, coll. Que sais-je ?, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, , p.114.

23 . على غرار هذا تأتي تجربة عازف العود التونسي أنور براهم الذي يعتبر من بين الأوائل الذين اندمجوا في هذا الصنف من الأعمال الموسيقية التي تندرج ضمن المجموعات الغربية بمختلف أصنافها المصغرة والأركسترالية، وقد أصدر في هذا الإطار عددًا هامًا من الأعمال نذكر منها: برزخ 1991، خمسة 1995، ثمار 1998، خطوة القط الأسود 2002، استذكار 2014... عمل من خلالها على وضع آلة العود في عدّة سياقات فنية وظيفية مستحدثة مغايرة للأطر الممارساتية التقليدية.

24.https://www.youtube.com/watch?v=TYWgYRaHwbU&list=RDEMedewGpWHdO0vkyYVUBNw7w&index=2

25. www.oudtounsi.com

spécial muisuqe.indd 100 02/07/2025 06:55

نحو تكوين جماهير المتلقين

وسيم بوراس

لقد تعدّدت المدارس النظرية والبحوث الجامعية التي تناولت التراث مادة للدراسة والبحث اعتبارا لكونه أهم وثيقة تعبر عن هوية شعب ما وعن أصوله ورموز حضارته. وقد أولت الدولة التونسية اهتماما موجها لهذا المجال. خاصة إثر توصيات الجمعية العالمية للتراث [1] وانبثق عن هذا الاختيار جملة من الفعاليات تطمح لتثمين مهارات أهل الاختصاص من حرفيين وغيرهم نحو مستوى رفيع، ففتحت شعبة التراث في كل من كلية منوبة وكلية 9 أفريل وفروع المعاهد العليا : الفنون والحرف. كما ضاعفت الدولة مجهوداتها في بعث متاحف قومية وجهوية وكثفت بعض الوزارات المعنية [2] من التظاهرات الثقافية التي تواكبها مراكز مختصة، فبرزت عروض دورية للخمسة الذهبية وتظاهرة الخيمة من خلال معارض عالمية ومحلية.

إنّ هذه المجهودات على أهميتها ظلت حكرا على التراث المادي، وظل التراث الشفوي أي التراث الغير مادي مهدورا ومقتصرا على ما قررته بعض المهرجانات المحلية والعالمية. أو مواكبا لما تسوقه لنا الفضائيات من سيل الأعلام وفنانين اختلطت انتماءاتهم ومنابرهم وباتت الهوية لديهم هي انطلاقة من الشرق أو انتشار عربي لتحقيق نجومية في عمر الزهور لهث الجري وراء تحقيقها كثر، من مضمونها في الحال أن الهوية أساسها انتماء محليّ فلا يمكن لفنان البروز عالميا إذا لم تكن له جذور في موطنه الأصلي.

لقد سعت الدولة التونسية لتعزيز موروثها الشفوي موسيقى وغناء ببعثها لـ 6 ستة معاهد عليا للموسيقى [3] ومركزا للموسيقى المتوسّطية [4] ومخابر بحث [5]. وتكثفت ميزانية المهرجانات الدولية والمحلية كما تشكلت جميعات لغاية النهوض بالقطاع، وانطلقت عدة ملتقيات وندوات لعل أهمها الاستشارة الوطنية حول الثقافة تحت إشراف رئاسيّ إلا أنّ توصياتها بجمع التراث وتحصينه لم تر النور بعد.

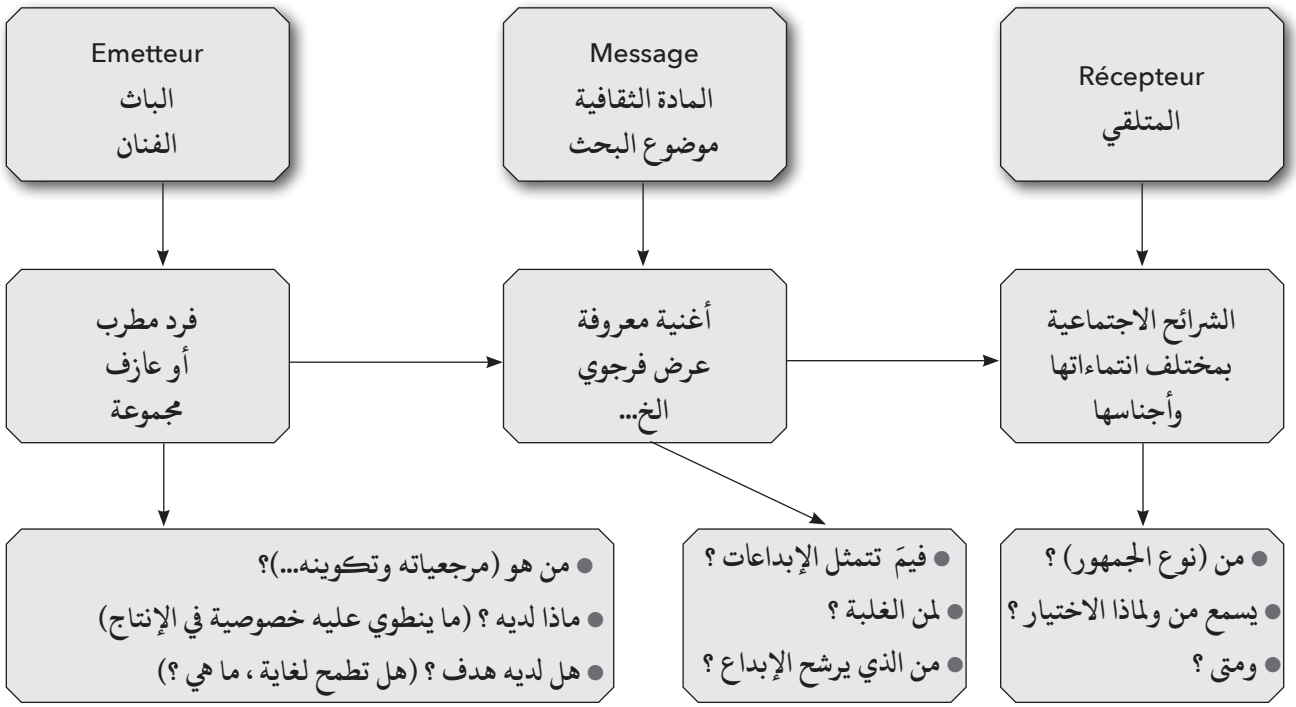
إن كل هذه الفعاليات لم تنجح بالشكل المطلوب في إرساء ذائقة مستقرة. وإبداعات محلية استمرارية ولو نسبية. رغم كل هذه الجهود ظل الإنتاج الموسيقي التونسي يجد ظالته في الأنساق التقليدية من خلال أغاني فناني الأربعينات أو ملتحقا ببرنس الانتشار العربي وإلى ما عدا ذلك فهو لم ينجُ من غبطة الهوائيات وما تجود به شركات الإنتاج والكليبات التي صنعت نجوما لم تستطع أن تصمد أمام موجة التغريب والتعريب. ونتيجتها سيل من الأسماء والإنتاجات المتشابهة في أشكالها نمطية الكليبات – نزل – سيارات فخمة – نساء مغريات وموضوعاتها التي انفردت في السطحية تاركة فلسفة المعاني للإيقاع والتطريب. فتضاف لهذا التمشي رزنامة مهرجانات وبرامج دور التنشئة ومحطات ترسم خطوطها العرب في الوزارات المهنية ورصد لها طاقات بشرية مادية [6] فيتضح الكم ولكن تظل في طاحونة الشيء المعتاد : إنتاج ضخم ليس له أي وقع في ذاكرة المتلقي الذي أصبح مدجنا ومغيبا في عملية التواصل الضرورية للنهوض بموروثنا وهويتنا.

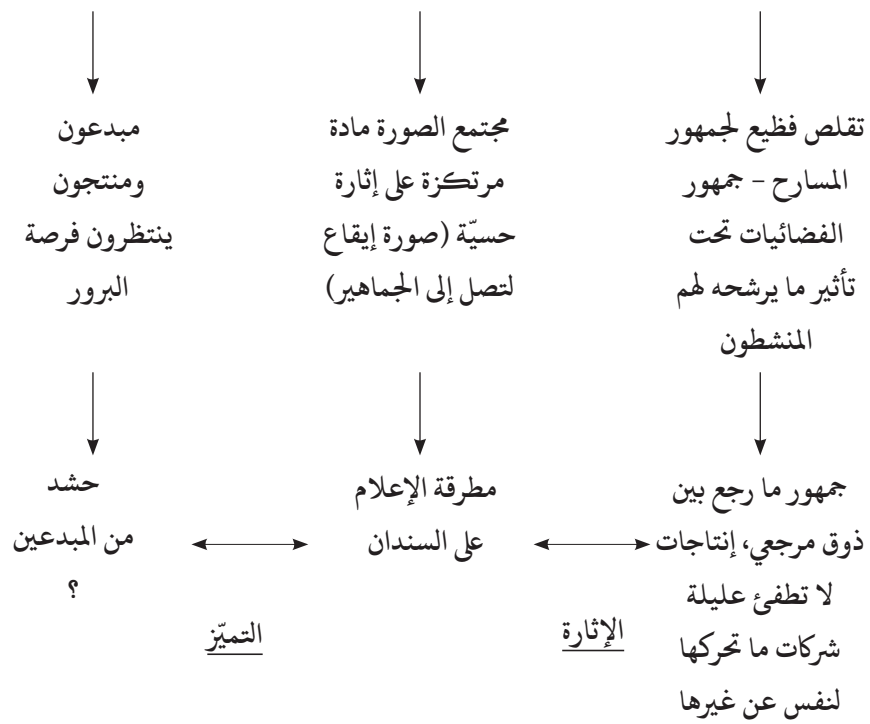
افتقار حلقة التواصل للعنصر المتلقي (الجماهير) :

إنّ المتأمل في العروض والبرامج على الهوائيات، والمتفحص لجمهور المسارح وفضاءات العروض يقف على فراغ في عملية التواصل، تتمثل في غياب جمهور المهتمين وتفعيلهم لديناميكية التواصل لأنهم تحوّلوا إلى عنصر سلبي لا تستقر بذاكرته أي إبداع. فلم يكن ليستوعب ما يقدم له. ولا يشعر بالاكتفاء بما ترشحه له الفضائيات والبرمجة.

فأين المتلقي في عملية التواصل ؟

spécial muisuqe.indd 101 02/07/2025 06:55





spécial muisuqe.indd 102 02/07/2025 06:55

غياب المرجعيات ومعضلة تكوين جمهور المتلقين : زرّ يتحكّم في الاختيار والذوق

أصبحنا نعيش تخمة من البرامج الثقافية الموسيقية بالأساس تلفت في دورة مستعر نظرا لرحي التنافس، عملتها الوحيدة إرضاء الجماهير التي هاجرت (السياح ودور العرض لتنتصب أمام الشاشة لتسمع هذه المرة بأعينها) ما تقدمه لها الفضائيات وهي لا التفاقيات تصمد أكثر من ربع العرض لتغير القناة حنبعل - نسمة – الوطنية – التونسية روتانا كليب، روتانا أفلام .....

جمهور شرس يصعب إرضاؤه : الإثارة :

أصبح كسب الجماهير مسألة إغراء وإثارة في ظل من البرامج ذات الصبغة الإجتماعية والترفيهية. فسرعان ما يملّ الجمهور وبالتالي لابد أن يكيف المنشط مادته في «طبخة عجيبة» يسهل هضمها : (أغنية طربية دسمة + أم كلثوم + مقطع راقص شرقي + آخر عصري + مشهد Rap من آخر ما صدر).

الإثارة بدل الذّوق المرجعي :

أصبحت الإثارة هي المقياس الذي يحرّك العلاقة بين المنشط أو الفنان وجمهوره علما أنه مهما اختلفت المشارب فلا تزال الشرائح الاجتماعية بمختلف انتماءاتها تستمع النوعية من الإنتاج التراثي الذي يقدمه الفنان زياد غرسة[7] وجيل الأربعينات مثل صليحة وعلى الرياحي والهادي الجويني. كما ينعم جيل Rap بروائع بليغ حمدي وأم كلثوم وعبد الوهاب وهو يجهل مسيرتهم.

⇓

***﴿فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاء وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الأَرْضِ﴾ : الذاكرة والمرجعيات**

لقد أثرت العولمة والتحولات الإجتماعية على جيل الشباب وأثرت في ذائقته وكيّفتها إلا أن الأشياء الجميلة والإبداعات الأصيلة [8] تبقى قائمة لأن الجيل الثابت الذي ثبت على مرجعياته لازالت تستهويه روائع قرن مضى.

ضرورة حفظ شتات الذاكرة والنهوض بجمهور المتلقّين:

لقد أخذت الدولة على عاتقها مسؤولية النهوض بالقطاع الموسيقي، فأولت مسألة التكوين اهتماما خاصّا وفوضتها لوزارة التعليم العالي بعد أن كانت لسنوات من مشمولات وزارة الثقافة [9]، التي تركز إشرافها قدما على المراكز الوطنية للتكوين الموسيقي التابعة لها [10] أو فوضت مسألة متابعة المراكز الخاصة لمندوبيات التكوين المهني لتساهم في تفعيل التشغيل في هذا القطاع.

أ)إهمال شريحة الكهول : حاملة لذاكرة وأرضية التّلقي:

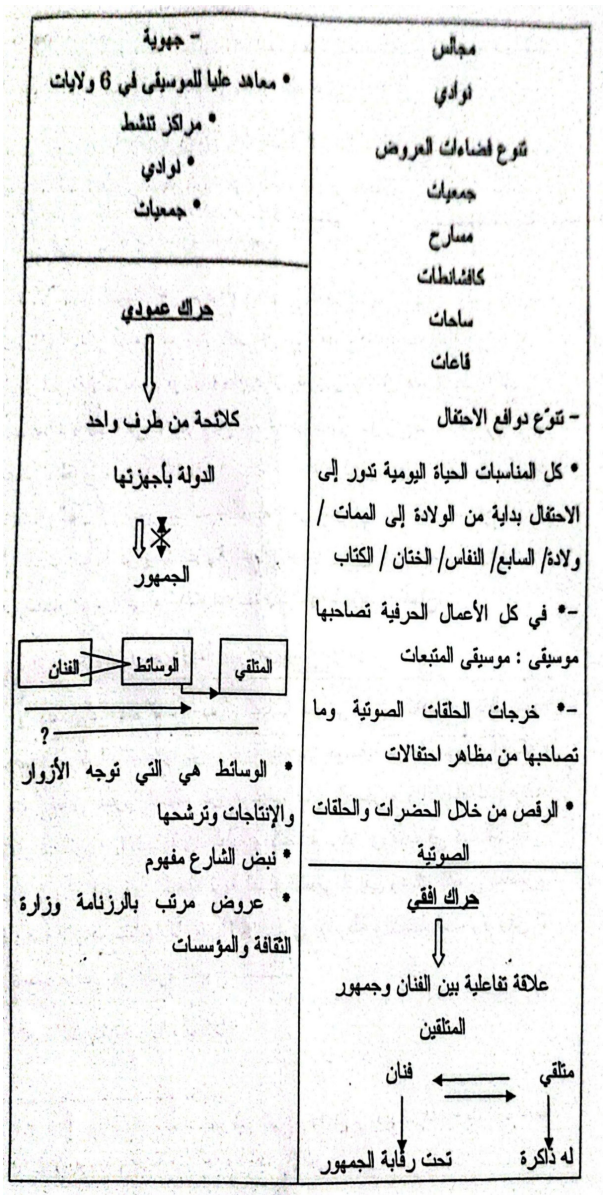
تواصل التكوين في المراكز الموسيقية على نفس الشاكلة التي تربط الموسيقي بالمستوى الثقافي والسن والتوقيت، متناسية أن تكوين الجماهير ينطلق من استقطابهم دون الحاجة إلى الأخذ بعين الاعتبار عامل السن والمستوى الثقافي أي الانتماء الجهوي أو الاجتماعي، فالموسيقى تطرق الآذان بدون استئذان. كما أثبتت التجارب أن الكهول والأسر عموما هي التي كانت وراء بروز جيل من المبدعين فلولا لطفي المرايحي [11] لما برز كل من الطفلين المبدعين عازفي الكمان والعود ولولا جهود كل من جدّة سنية مبارك وجدّة زياد غرسة لما برز هذان النجمان إلخ ... [12].

ثم إنّ دراستنا لدور الأسرة في تكوين الأجيال أثبتت أن هذه الأخيرة بشريحة كهولها هي الحافز والباعث وراء تكوين جيل المبدعين حتى في حدود الأسر التي لا تتعاطى مع حافزا الممارسة الموسيقية فإن متابعتها لدراسة أطفالها تعتبر حافزا فيكفي أن يعتذر الولي عن اصطحاب إبنه فيغيب التلميذ والولي هو الذي يصنع الحلم والهدف، وبمواكبته لحضور ابنه يتحقق التكوين وبالتالي يعدّ الولي فاعلا في عملية التلقي ومؤمّنا لإبداعات جيل المتلقين من شباب معاهد التكوين الموسيقي، وبالتالي يلعب دورالولي الحافز بمواكبته للفعل الثقافي ودور الرقيب كما يؤسس في النهاية نواة لجمهور المتلقي الفاعل، علما وأن الكهل يزود الطفل بما اختزنته ذاكرته من رصيد موسيقي، ويشكل إحساسه لتربية ذوق مرهف ويزوده بنوادر المعزوفات والإبداعات الموسيقية.

spécial muisuqe.indd 103 02/07/2025 06:55

التكوين في النوادي والمؤسسات الرسمية

التكوين في المجتمع التقليدي	التكوين في دولة المؤسسات
-تنوع فضاءات التلقي -دكاكين -مقاهي -حلقات ضوئية -صالونات	مؤسسات تكوين موسيقى تحت إشراف -مؤسسات رسمية -معاهد وطنية للموسيقى -عامة - خاصة - وطنية



دور الذّاكرة السمعية في النّهوض بالفن والإبداع

إن أسس خزينة ضوئية وطنية بات مسألة أكيدة تحفظ لنا الذاكرة من التلاشي، فالتراث الذاكرة صوان لا يفترقان ويقول الحكم الصيني كونفشيوس في هذا الصدد :

إذا أردت أن تعرف مستوى شعب ما ومبلغ حظه من المدنية فانظر إلى موسيقاه فالإبداعات المسجلة تعد مرجعا لمخزون ثقافي شامل، وبالتالي تؤسس هويتنا وانتماءنا ولقد بادر مؤتمر الموسيقى العربية الذي انعقد بالقاهرة سنة 1932[13] بحثّ البلدان العربية على جمع تراثها وحفظه من التلاشي. إلا أن هذه التوصيات لم تلق حظها بما فيه الكفاية في ما عدا مبادرات اقتصرت على جوائز وطنية كانت وراء نشأة المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية والحاجة إلى لفت الجهود حول النهوض بالأغنية التونسية والحال أن الموروث الموسيقي التونسي أكبر من ذلك بكثير فلم يقع إلى حد الآن التفكير بجدية في بعث خزينة لسماع موسيقى على غرار المكتبة الوطنية ولم يفكر الباحثون بجدية في لمّ شتات الموسيقى التونسية للنهوض بالقطاع.

1 – المبادرة في رسم خارطة جيو - موسيقية لتونس :

إنّ التذكير بهذه المسألة يعزز الجانب الميداني لمسار الخزينة، ويحفظ اللهجة الموسيقية التونسية بانتماءاتها لتونس ثرية بنوعيات موسيقية مرتبطة بجغرافية المكان موسيقى سكان الجزر تختلف عن موسيقى قبائل الصحراء وبالإنتماءات العرقية. فالتأثيرات التركية والإسبانية والمالطية والإيطالية تركت رواسب في هذه الموسيقى. إضافة إلى أن الموسيقى الشعبية ثرية، فهناك الشعبي الريفي وهناك الشعبي الحضري وكل هذه الشواهد حفظتها لنا التساجيل في الأشرطة والاسطوانات ولا يبقى إلا أن نسعف ما تبقى من ذاكرة الشيوخ والحفظة.

لقد عرفت تونس فترة الحماية حراكا فنيا لامثيل له إذ تلاقحت الألوان الموسيقية بتواجد الجاليات المختلفة الإيطالية، والفرنسية، والمالطية. تعددت العروض الثقافية من موسيقى الغرفة إلى المالوف المقاصري إلى المجالس، وظهرت الجمعيات وكانت كل الفضاءات متاحة لاستهلاك الموسيقى وممارستها، وقد كانت جماهير الموسيقى

spécial muisuqe.indd 104 02/07/2025 06:55





تتابع العروض الفنية بانتظام وشغف ، وتتمتع بكل أنواع الموسيقى سواء كانت غربية أو شرقية. وقد كتب أحد النقاد المتابعين للحياة الفنية في تونس: «يمكن أن نلاحظ بكامل الرضى أن محمبينا الأهليين صاروا يتذوقون أكثر فأكثر موسيقانا وكذلك أدبنا التمثيلي، فهم يرتادون مسرحنا بأكثر مواظبة، حتى أن المسلمات الشابات تعوّدن على هذا الترفيه الذي يبدو أنه كان مقصورا على الأوروبيات إذ يحضرن العروض المسرحية في مقاصر ذات حواجز مشبكة».[14]

الهوامش

1. عقدت الجمعية العالمية للتراث بتنظيم من المعهد العالي للفنون الجميلة ندوة حول مجالات التراث انعقدت خلال 14 و 15 و 16 ديسمبر 1994 بنزل المشتل قدمت فيها برامج حول المحافظة على التراث وصيانته.
2. تنوّعت الموادّ المتحفية إلا أن فكرة إحياء التراث وإعادة عرضه في أطره الطبيعية لم تفعلّ بعد في جل المتاحف.
3. تتمثل في المعهد العالي للموسيقى بتونس ومعهد سوسة وصفاقس وقابس وقفصة والكاف.
4. مركز النجمة الزهراء للموسيقى بسيدي بوسعيد مشروع رئاسي دار البارون ؟؟؟؟
5. مخبر بحث تحت إشراف مسعود إدريس ومحمد زين العابدين.
6. انظر نتائج وفعاليات مهرجانات الأغنية : دراسات إخصائية بمصلحة الموسيقى والرقص التابعة لوزارة الثقافة.
7. مالوف قسنطيني تونسي مع شعر وفوندوات وطقاطق تراث شعر طلقي سالوا اسمه إلخ .
8. رصيد أم كلثوم وعبد الوهاب الجويني، على الرياحي إلخ .....
9. كان أساتذة التربية الموسيقية بالمعاهد الثانوية يرجعون بالنظر لوزارة الثقافة
10. المعاهد الوطنية للموسيقى بالولايات تونس صفاقس سوسة بنزرت المنستير.
11. طبيب أسنان درس الموسيقى بمركز نهج زرقون، أسس جمعية موسيقية وله كتابات في النضال الموسيقي.
12. جدة سنية مبارك تونسية ولها تلاميذ ولها صوت جميل ثم والدة جدة زياد غرسة من أوائل أساتذة تعليم الموسيقى علمته العزف على البيانو واهتمت به اهتماما خاصا اسمها قمر قميحة.
13. بادر الملك فاروق بعد فكرة انعقاد مؤتمر للموسيقى العربية وقع في مصر شاركت فيه جل الدول العربية ما عدا إيران وضم وفد تونس ثلة من الأدباء والفنانين.

14. RAMPE (Jean de la), Chronique théâtrale, in: La Tunisie illustrée, op. cit., 5/3/1911, p.16.

spécial muisuqe.indd 105 02/07/2025 06:55

مدينة تونس على وقع التنوّع الفنّي والموسيقي بين الحربين
بين الأغنية البدوية الصاعدة والطرب الحضري العصري:

الأستاذ عبد الحميد الأرقش

يولد الفنّ عادة في الأطراف ويعيش على الهامش ولكنّه ينمو ويزدهر في قصور الأمراء وفي بيوت الترف. تلك هي رحلة الموسيقى والغناء التي تقودنا عبر أرباض المدينة ولياليها لنستمتع بأصواتها الشجية وألحان الطرب عبر أشهر فنّانيها في الحاضرة بين الحربين.

من أغاني الهادي الجويني الخفيفة والمجدّدة إلى صوت صليحة الشجيّ والمبكي أحيانا تحملنا الذكرى إلى أماكن وشخصيّات نشأت مع مطلع القرن الماضي وتزامنت مع تحوّلات المجتمع الحضري السريعة زمن الاستعمار وتغذّت من الفوارق الطبقية ومن التنوع العرقي والديني الذي بدأ يغزو المدينة ومن الهجرات الداخليّة التي جلبت للحاضرة أفواجا من بنات البادية ومن خارجها من السيسليان (مثلما يقال في لهجتنا نسبة إلى أصيلي جزيرة صقلية) والإسبان والمالطيين والذين وفّرت لهم السلط شروط الاستقرار وحتى الاستيطان.

فاختلطت الألسن إلى درجة أنّ «قدور بن نيترام»[1] كتب «أصوات تونس المتشابكة» في الثلاثينات ليحكي لنا قصّة تلك اللغة الجديدة لغة الاختلاط.

جاءت صليحة من باديتها وبالتحديد من قرية نبّر القريبة من مدينة الكاف حيث ولدت في سنة 1914 في عائلة فقيرة مثل أغلب العائلات الريفيّة انحدر والدها من الجزائر وبالتحديد من سوق أهراس (تاغاست باللاتينية) وكانت الكاف باب العبور للجزائريين الهاربين من بؤس الاستعمار وظلمه واستقبلت مدينة تونس العديد منهم فوجدوا المأوى وحتى العمل اليدوي البسيط.

كان البؤس نصيب صليحة وهي صغيرة فتشرّدت في المدينة وعملت خادمة في بيوت المترفّهين ولم تنقذها من الخصاصة سوى تلك الموهبة الصوتية الاستثنائية التي سنعشق من أجلها الحياة والفنّ جيلا بعد جيل بالرغم من آلام صليحة ومن حزنها ومرارة حياة الدنيا كما نستشفّها من أغانيها وآهاتها.

دفعتها الصّدفة إلى العمل في بيوت أحد الأمراء «الحسينيّين» المولعين بسهرات الفنّ والعود حيث كانت تتوافد على تلك الحفلات الليلية فرق الموسيقيين والمطربين من كافة الملل والنحل مسلمة وخاصة يهودية حيث أنّ الفرق الفنية في تونس كانت تنتدب أساسا من بين اليهود باعتبار أن المجتمع المحلّي كان شديد المحافظة .

كان بيت محمد باي قبلة الأعيان من أحباء الموسيقى والفن، فيه تنتظم سهرات رائقة مرة في الأسبوع أو أكثر من ذلك.

وكانت بناته أميرات جميلات يحسنّ الغناء والعزف على الآلات الموسيقية، وترديد الموشحات الأندلسيّة. أما الخدم فقد كانوا يرددون الأغاني الشعبية في سهراتهم.

spécial muisuqe.indd 106 02/07/2025 06:55



ومن المؤكد أن صلّوحة تأثرت كثيرا بتلك الأجواء، وحفظت عن ظهر قلب العديد من الموشحات والأغاني.

فكان ذلك أول لقاء لها مع أضواء المدينة من داخل قصورها.

وكانت رحلة الفنّ مع صليحة قد استفادت من مناخ النهضة الفنية في مدينة تونس في الثلاثينات. فقد أصبح للفنّ رواده خارج القصور وبرزت نخبة ترعى الفنّ والأدب الجديد في المقاهي وفي دوائر الفنّ والحياة. فكانت مقهى تحت السور في ربض باب سويقة ومقهى البانكة القديمة في ربض باب المنارة. وتأسّست الرّاشدية وهو أوّل نادي موسيقي عربي في تونس قي 1934 وهذا القصر يشهد على ظروف تلك النشأة ودور راعي الموسيقى العربية في تونس البارون رودولف ديرلامجي. ومؤتمر القاهرة في 1932 والذي شارك فيه عدد من التونسيين من موسيقيين وعلماء منهم حسن حسني عبد الوهاب.

كما تأسّست الإذاعة التونسية سنة 1938,وهي السنة التي بدأ فيها صوت صليحة يصل إلى العموم.

ودعاها مصطفى صفر رئيس الراشدية على أول اختبار فني ناجح بأغنية «بالله يا حمد يا خويا ، وهذه كلماتها :

بالله يا حمد يا خوي

باللّه يا حمد يا خويا (أخي) * يا راكب [الفرس] العتيد**

جيب الخبر منّك نسمع ***عن نجع

نا دريد [قبيلة هلالية تونسية]

ودريد هاهم قالوا رحلوا * حطّوا على بعيد**

وجمال بالجحف (الهوادج) تتنقّل * سياسهم عبيد**

وخدم بالصوات تولول * زغاريدهم تزيد**

يا بركة النجوم العشرة * والقمرة (القمر) والهلال**

ونشاء الله محبوبتي ترجعلي ***ونحوزها في الحلال

يا خويا القلب ما هناني * حاولته ما بغاش**

على أم الغثيث طاح حمالي * عشرة مع اثناش (إثنا عشر)** [2].

أصبحت هذه الأغنية تغنّى في المحافل والأعراس وبدأ أهل الفنّ ومن ورائهم النقّاد والصحفيون يؤسسون من خلال مقالاتهم وحتى الأدباء مثل علي الدوعاجي والهادي العبيدي ومصطفى خريف ومحمد التريكي وأركان الراشدية وروّادها يعلنون على الملأ أن الأغنية البدوية كما تغنيها صليحة تحرّك وجداننا ومشاعرنا حتى أكثر من الأغنية الشرقية وبذلك أصبحت جزءًا حيّا من **ذاتينا الفنية التونسية.**

°تـلك الأغنية تحيلنا على اكتشاف سكّان الحاضرة ونخبها للأصوات والأنغام وحتى الألحان البدوية ولكن عندما تغنيها صليحة بصوتها الشجي تصبح طربا على طرب بمسحتها الحزينة.

ثمّ تبرز أغنية «مع العزّابة» وهي من التراث التونسي الحزين الذي بقي منقوشا في الذاكرة الشعبية. وهذه الأغنية اصيلة ومتوارثة من زمن الشتات التي حل سنة 1762 بسكان جبل وسلات على إثر الحرب الأهلية التونسية المعروفة باسم«الفتنة الباشية الحسينية».

spécial muisuqe.indd 107 02/07/2025 06:55



كلمات الأغنية منسوبة إلى امرأة من جبل وسلات كانت تغنّيها من كثرة اللوعة والحرقة التي أصابتها بعد ضياع ابنتها البكر خلال عملية إخلاء الجبل المتمرّد من سكّانه وتشتيتهم.

وكلماتها كالآتي [3]:

«نا بكرتي شردت مع العزّابة خشّت بلاد الشيح والقطّابة

يا سالمة مكتوب ربّي رادو ليام بعد ابياضهم يسوادو

يا سالمة مكتوب ربّي قدّر فراق الحبايب في الجبين مسطّر

يا سايقين البل يا جمّالة تونس بعيدة والعرب قتّالة

يا تونس الخضراء يا مسمّية بلاد بعيدة والعرب قطعيّة

هاك الجبل الأزرق جبل والدتي يا ليتها عقرت ولا جابتني

ها يا جبل وسلات وسّع بالك اللّي جرى للحامّة يجرالك

يا لندره مكتوب وإلاّ دعوة وإلا خروجي من بلادي شهوة

يا لندره يا ضيم تـتجلاّشي وإلا نموت بعلّتي في جاشي»

وهذا التلاقي بين أركان الحركة الفنية والصحافة والأدب بشقّيه الشعبي الشفوي والمكتوب المصقول هو معنى الهويّة الفنية الجديدة التي تفاعلت مع مكونات فنية أخرى مثل الموسيقى الصوفية القادمة من الطرق المنتشرة في كل المدن والأرياف الموسيقى الأندلسية الأصل المعروفة بالموشّحات. كلّها تكون جملة من الروافد الأساسية. للشخصية الفنّية التونسية الصاعدة.

وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية، أصبحت صليحة تتمتع بشهرة واسعة ليس في تونس فقط،بل في الجزائر والمغرب، وليبيا. غير أن تلك الشهرة كانت موسومة بالعذاب والمحن وحتى بسبب الإحباطات في العلاقات العاطفيّة.

ا- طبيعة صوت المطربة صليحة.

-بصرف النظر عن التصنيفات الاعتبارية التي يضعها المختصون لتحديد أصوات المغنّين وبناءً على مدى اتّساع المساحة الصوتية التي يمكن أن يشغلها كل صوت

spécial muisuqe.indd 108 02/07/2025 06:55

مثل:السوبرانو والألتو وغيرها، وهي تصنيفات تتعلّق أساسا بمجال الموسيقى الكلاسيكية الغربية، فإن صوت المطربة صليحة يشغل مساحة صوتية عريضة مما يؤهّلها لأداء أشدّ الدرجات انخفاضا وأكثرها ارتفاعا، مقارنة بغيرها من الأصوات النسائية الأخرى.

لكن ما يشدّ الانتباه في صوت هذه المطربة بالإضافة إلى قوّته الأخّاذة ومساحته العريضة،هو توفّره على مسحة من العفوية والعذرية من ناحية، وعلى قدرة تعبيرية تصويرية من ناحية أخرى. إذ أننا نستحضر من خلاله عفوية البادية وعذريتها، ونتبيّن في اهتزازاتها لتضاريس الممتدة بين سهول هذه الأرض وجبالها. ونكاد نستنشق روائح الشيح والعرعار التي تعبق من صوت صليحة.

- الألحان والإيقاعات التي تناولتها صليحة في أغانيها

فيما يخص الألحان والإيقاعات التي تواترت في أغاني صليحة، فإنها قد توزّعت بين النغمات والإيقاعات البدوية والشعبية، وبين مثيلاتها من الطبوع والموازين التقليدية. ولم تكن الروح البدوية غالبة على أداء هذه المطربة خلال تناولها لهذا النمط الإنشادي فحسب، بل لقد كانت تنثر عبق البادية حتى خلال أدائها للأغاني المصنّفة في النمط التقليدي الحضري.

ولكن الجدير بالذكر أن صليحة كانت تُسبغ على هذه الأنماط الغنائية الحضرية مسحة مميّزة وفريدة، تشي بتشبّثها بأصولها البدوية، ووفائها لخلفيتها الريفية النقية.

القوالب الموسيقية المغناة من طرف المطربة صليحة:

إن المتأمل في الرصيد الغنائي للمطربة صليحة المسجّل في الرشيدية أو على اسطوانات الرصايصي أو المسجلة بالإذاعة التونسية، يلاحظ التنوّع الموجود على مستوى القوالب الموسيقية الغنائية، حيث نجد الأغنية الشعبية والمونولوڤ والفوندو والعروبي والقصيدة وغيرها.

صليحة فنانة الأغنية الشعبية على الإطلاق

وهي الأغنية التي تتناقلها الأجيال بلهجة بسيطة تخترق الوجدان الجمعي دون أن تنتسب إلى قائل معين أو زمن محدد، وتخضع الأغنية الشعبية خلال التحوّلات الاجتماعية لتغيّرات في مضامينها وألحانها وأشكالها، حيث يجب توافر ثلاثة عناصر في أي أغنية شعبية هي اللحن الشعبي الفلكلوري واللهجة العامية والدلالة الاجتماعية الشعبية.

نذكر من بين الأغاني الشعبية التي أدتها المطربة صليحة والتي اشتهرت بصوتها أغنية «انزاد النبي» وأغنية «طربية خفيفة» «خالي بدّلني» وأغنية «ساڤ نجعك ساڤ» وأغنية «شرڤ غدا بالزين» وأغنية «عرضوني زوز صبايا»

العروبي في أغاني صليحة:

وهو قالب غنائي تونسي يقوم على الارتجال الصوتي لبعض الأبيات ويأتي قبل أداء الأغنية في شكل آهات ومناجاة لتهيئة الجمهور نفسيا ووجدانيا، ويُعرف العروبي في المشهد الغنائي الشعبي التونسي بمصطلح «الطوّاحي»، أما في أغلب المناطق التونسية المحاذية للحدود الجزائرية فإن العروبي هو الروح الشجية للأرياف والتي حملتها الهجرات إلى المدن فاستساغتها وتبنّتها وطربت لها فأصبحت إحدى مكوّناتها التراثية.

من أبرز العروبيات التي اشتهرت بصوت المطربة صليحة نذكربعض الأمثلة:

فراڤ الحياة يذبل الروح ويا عين بالدمع نوحي
ما نرقد الليل محتار. وهاجت علي النكيدة
في كبدتي شعلت النار كما محرقة في حصيدة
على ولفتي سود الأنظار رحلت على غير ريده

أو العروبي:

«رحلت علّي وغابت وخشّت فجوج الخليّه
وكبدي على الجمر ذابت وليام طالت علي
تتفكرينيش ثابت في غيبتي يا البيَّه»

وكما حملت صليحة إرث الشمال التونسي تغنّت بموروث الجنوب أيضا من خلال عملين شهيرين الاول:

«بخنوق بنت المحاميد عيشه ريشه بْريشه وعامين
ما يكمّلوشِي نْقيشَه»

spécial muisuqe.indd 109 02/07/2025 06:55





أنبوم صور للمطرب

الهادي الجويني



spécial muisuqe.indd 110 02/07/2025 06:55













spécial muisuqe.indd 111 02/07/2025 06:55



والعمل الثاني:

«ياخيلْ سالمْ باشْ روَّحْتولي بانا وجوه (بِأيِّ وجوه) تقابلوا قولولي»

تلك هي صليحة، في حلّها وترحالها الغنائي والفنّي وفي رحلتها الطويلة من البادية إلى المدينة.

الهادي الجويني: عندما تهبّ ريح التّجديد والمعاصرة على الأغنية التونسية

مع الهادي الجويني تتفتّح الأغنية التونسية على وجه آخر من وجوه التجديد وهو البعد المتوسطي للأغنية والتأثر الثقافي بالمحيط الفنّي الجديد. وهذا البعد الجديد يأتينا من داخل ألحاضرة نفسها وحتى من داخل أسوارها وبالتحديد من ربضها الجنوبي باب الجزيرة حيث ولد سنة 1909 ونشأ الهادي الجويني في عائلة شعبية من حي المركاض والمعروف حاليا بحي القرجاني.

وكل الذين عرفوه وهو شاب يشهدون بذكائه وقدرته الفائقة على الاستيعاب والتمكّن من الآلات الجديدة كالبيانو و«المندولين» وإتقان اللغات المتداولة في تونس في عالم الأقليات كالإسبانية والإيطالية ومعاشرة تلك المجموعات التي كانت تعيش على أطراف المدينة فتأثر بفنّها وأدمجه في تقاليد الإبداع التونسي المعاصر آنذاك [4].

خلال فترة ما بين الحربين العالميتين، كانت الموسيقى في حاضرة تونس تتوزع بين جلسات المُغنّين اليهود التونسيين، التي ازدهرت منذ مطلع القرن العشرين بانتشار «الكافيشانطات» (المقاهي الغنائية)، وبين تعدّد جلسات المالوف بتأسيس المدرسة الرشيدية إبان مؤتمر الموسيقى العربية الأول في القاهرة في بداية ثلاثينات القرن الماضي. في ذلك الحين، وكباقي الجاليات المقيمة في مدينة تونس، كان الإسبان القاطنون في حيّ المركاض (الميركادو، بمعنى السوق بالإسبانية) يقيمون بانتظام سهراتهم الغنائية الراقصة، التي استطاعوا من خلالها نشر موسيقى الفلامنكو، وإمتاع روّادها من سكّان الأحياء المجاورة بحركاته الإيقاعية الانسيابية.

وشاءت الأقدار أن يعيش جمهور قرطاج إعادة إحياء تلك الحقبة الفنية على يد الفنان رجا فرحات في بداية الألفية عندما دخل الفنان الهادي الجويني مسرح قرطاج الأثري الركح على متن سيارة سيترويان، لم يكن موكب الجويني هذا الحدث الاستعراضي الوحيد في مسيرته، التي كانت بأكملها عرضًا اختزل ثراء وصراع الهوية الموسيقية التونسية.

وصار يتنقل بين مجالس الغناء والشعر لتخزين وحفظ مئات الأغاني واستيعاب كل ذلك التنوع، في ظل تلك الفترة ترنّحت فيها الأغنية التونسية بين توجهات تأثيرات عدة.

ومن سمات الحالة الفنية آنذاك:

- اتساع الهوة بين ذوي الثقافة التقليدية المحافظة وبين الساعين إلى محاكاة النمط الحياتي الأوروبي." فقد نسب عدد من شيوخ المدرسة التونسية الكلاسيكية انحلال الموسيقى وضياع هويتها إلى تجارب موسيقية مشابهة لتجربة «الفرانكو آراب» Franco-arabe التي وُصفت على أنها "خليط من أهازيج شعبية وأغانٍ مستحدثة بعد تكاثف

spécial muisuqe.indd 112 02/07/2025 06:55



الهادي الجويني صحبة زوجته وداد



الاستيطان الأوروبي، لجمع قطعها بين التعابير العامية وبين الألفاظ اللاتينية."

في أوج هذا الصراع، قدّم الهادي الجويني 1933 في، وهو في الرابعة والعشرين من عمره، أولى تجاربه التلحينية: بصحبة الفنّانة شافية رشدي، المستلهمة من وحي الفرانكو آراب. وقامت ضدّها حملة اعتبرتها مروقا وهزلا فنّيين من قبل الكلاسيكيين حينها.

وتعتبر أغنية شيري حبيتك اليوم لدى علماء الموسيقى إحدى أشهر ثنائيات القرن العشرين في الموسيقى التونسية. لكن في سياق الثلاثينات من القرن الماضي كان ذلك الفن الجديد محلّ صراع ثقافي وسياسي لكن الهادي الجويني خرج من دائرة ذلك الصراع وراح يبحث أكثر على الجماليات والإبداعات التي تأثر بها كموسيقي مبدع في تلك الفترة.

لم تكن فترة ما بين الحربين عنوانًا لمجالس الغناء فقط، إنما كانت حقبة ازدهار المقاهي الثقافية. تكونت بين رواد مقهى شعبي كان يعرف بمقهى خالي علي في منطقة باب سويقة، حركة ثقافية سمّيت تحت السور (نسبة للسور المشيّد في نفس المنطقة). انضمّت إلى الحركة جماعة عبد العزيز العروي وعلي الدوعاجي، بعد أن كانت تزاول مقهى «الدربوز» في منطقة باب منارة برئاسة العربي الكبّادي. مثّلت هذه الحركة تجمعًا ثقافيًا كبيرًا ضم ثلة من الصحافيين والشعراء والأدباء والمفكرين. كانت الدواوين الشعرية والقصائد والروايات تصدر وتُنشر بكثافة، ما مثّل زخمًا كتابيًا مغريًا لملحّني تلك الفترة.

ولم يترك الهادي الجويني فرصة الاحتكاك بالجماعة والانضمام إليها، لما أنتجته من نصوص بدت له مشاريعًا مجدّدة قالبًا ومعنًى مقارنة بالقصائد الكلاسيكية السائدة حينها.

كانت جماعة تحت السور تدرك أن للموسيقى تأثيرًا كبيرًا على وعي التونسيين وذوقهم الفني، لذلك طوّروا من شكل القصائد الغنائية ومنحوها لعدد من الملحنين الذين كانوا يجالسونهم. اعتبروا الجويني ملحنًا شغوفًا ومتميزًا عن بقية ملحني عصره. فمنحوه كل النصوص التي كان يعجب بها، حتى أنه كان يعدل فيها كما يشاء، يستثني بعض المقاطع أو يغير في عناوينها أو حتى يعدل في بداياتها باعتماد أسلوب الطرابلسي، فيبدًا الأغنية من آخر كلمة في السطر أو العجز الأول، كما الحال في يطفي ناري لـلشاعر محمود بورقيبة. أما أيقونة الأدب عبد الرزاق كرباكة، «مكتوب يا مكتوب»، ومطلعها "يا مكتوب عذاب أش لخّر؟"، فقد أعاد الجويني بناءها معتمدًا التكرار والتركيز على كلمة مكتوب[5].

غنّى الجويني للعديد من كتاب تحت السور، إلى جانب كرباكة ومحمود بورقيبة، نذكر جلال الدين النقاش

spécial muisuqe.indd 113 02/07/2025 06:55

الذي غنى له سمراء يا سمراء وتبّعني نبنيو دنيا زينة ويا معذبتني بزينك، والهادي العبيدي أغنية إلّي تعدى وفات التي سجلت سنة 1949.

لم تكن كتابات حركة تحت السور مجرّد إصدارات ثقافية تضاف إلى سجل الموروث الأدبي والشعري، بل صنعت نموذجًا تونسيًا خالصًا، استمد روحه من فترة عرفت مقاومة واسعة للاستعمار من جهة، وتجديدًا في الأشكال الكتابية الكلاسيكية من جهة ثانية.

وقد كان الهادي الجويني سريع التنويع والإنتقال من تجربة لأخرى جديدة، مراوحًا في ألحانه بين قوالب وأشكال عديدة، حيث مكنته خلفيته من تقديم ألحان ثرية نغميًا وأسلوبيًا. فيبدو أحيانا تونسيًا موغلًا في الموسيقى الشعبية، الحضرية منها والبدوية، عندما لحّن وأدّى أغان مثل «**ياللي نسيتي خالك**» أو **فوق الحنّة**، ذات الإيقاع الراقص وعروبيات (مواويل).

أبدع الجويني في جعل القصيدة العامية فريدة، إذ لم يسلك اتجاه التعقيد في خلق أسلوبه وقد تميّزت إنتاجاته ببساطة الألحان والتراكيب لتصبح سهلة التلقي وسريعة الحفظ والانتشار. في واحدة من أهم ما لحن في مسيرته، اختار التانغو [6] الأرجنتيني قالبًا لكلمات علي الدوعاجي، لتصبح «حبّي يتبدل يتجدد إلى نموذج أيقوني في الغزل».

وكان الفلامنكو منطلقا في أن يصبح الجويني من أوائل الذين حرّروا الموسيقى التونسية من غرقها في الحرب «الهُويّاتية،» وإلى الإعتراف بتنوع محيطها الثقافي. في أغانٍ مثل» **لاموني اللي غاروا منّي**» «**قالتلي زين الزين**» وعينيك تقتل فيا «**وياللي عيونك في السماء**» وغيرها، كما يقتحم إيقاع الرومبا المؤثر والمتأثر بالموسيقى الإسبانية.

ومع إيقاعات وألحان الجويني أصبحت الموسيقى الراقصة على أنغام السامبا [7] والتانغو متداولة في الملاهي الطربية والسهرات الليلية وأصبحت الموسيقى لغة من لغات الجسد.

التحق الجويني سنة 1957 بالإذاعة، حيث أُسندت له مهمة رئاسة قسم الموسيقى والإشراف على البروفات وحصص تسجيل أغاني الفنانين الصاعدين، بعد أن مرّ بفرقة الإذاعة التي كان عازفًا فيها. وساهم الجويني بذلك من خلال الإذاعة في اكتشاف عديد المواهب الجديدة ومنحها فرص التسجيل والعزف والغناء، من بينها عازف الكمان رضا القلعي وصادق ثريا وفتحيّة خيري، كما كان المؤطر الفني لهم.

خلال تجربة تقارب الثلاثين سنة، قدم الجويني ألحانًا عديدة لفنانات تونسيات كحسيبة رشدي في تحت الياسمينة في الليل والسيدة علية في يا عزيزة الروح، وزهيرة سالم في كسرّت القلّة، والسيدة نعمة في يا شاغلني وشاغل بالي. وما يفوق الـ 300 أغنية تعتبر من المفقودات.

ختاما نقول:

الهوية الثقافية التونسية هي إذن مزيج من كل هذا الذي أثّر في الوجدان الجمعي والفردي بكل روافده من أهازيج ومرثيات صليحة الحزينة ومن رقصات وألحان الهادي الجويني الحالمة ومن أناشيد الصوفية بمناجاتها الإيمانية وانحناءاتها ورقصاتها ومن مواويل موشّحاتها الأندلسيّة ومن نفحات نغمات طربها الرومانسي للشيخ العفريت وخميس ترنان وصليحة وهادي الجويني وعلي الرياحي. تلك هي تونس المتعدّدة الروافد الفنية والأدبية التي أعطت شخصية مركبة في تحوّل مستمرّ.

وختاماً، فإن الموسيقى التراثية هي التي تولد مفهوم النغمة الموسيقية المحليّة، وهذا النغم الموسيقي على تنوّع إيقاعاته الموسيقي المحلية هو الذي يمثل الجانب الثابت والمتحوّل لما يمكن أن نسمّيه للهوية الموسيقية التونسية.

فماذا فعلنا بهذا التراث؟ لئن نجحنا في تثمين البعض منه لاسيما الأرشيفات الموسيقية للبارون وهي تهمّ الأندلسيات بالأساس. فقد بقي الكثير من مخطوطات وتسجيلات في الإذاعة لآباء وأمّهات الفن المعاصر التونسي وما زلنا ننتظر الارتقاء بها لصون الذاكرة الجماعية لتونس.

spécial muisuqe.indd 114 02/07/2025 06:55

الهوامش

1. Kaddour ben Nitram, chansonnier célèbre de Tunis d'après-guerre, il a laissé une littérature populaire dans différents parlers de Tunis entre les deux guerres, appelés Sabirs.

2. من كتاب الأغاني التونسية للصادق الرزقي. الدار التونسية للنشر

3. من كتاب الأغاني التونسية .

4. Les immortels de la chanson tunisienne, Tahar Melligi, Mediacom, 2000.

5. TaharMelligi, « Les immortels de la chanson tunisienne » Tunis, 2000.

6. رقصة التانغو هي رقصة من الأرجنتين أدخلها الهادي الجويني في بداية الستينات من القرن الماضي.

7. هي موسيقى برازيلية من جذور إفريقية أدخلها الجويني ضمن موسيقاه الراقصة.

مكتبة الحياة الثّقافية

رباب

أصدر الأستاذ الجامعي المعروف علي التّومي العبّاسي في الأوساط الجامعيّة بمؤلّفاته وبحوثه المنشورة في فرنسا وسويسرا وألمانيا وتونس وكذلك المعروف برواياته الفرنسيّة في الأوساط الثّقافيّة وقد فاجأنا هذه المرّة بنشر مجموعة شعريّة باللّغة العربيّة وهو أوّل كتاب يصدره بغير اللّغة التي عُرف بها في كتاباته العلميّة أو الإبداعية .

عنوان هذه المجموعة " رباب " قسّمها إلى خمسة كتب شعريّة وسمها ب:

قصّة / أغنية بريّة / طقوس الوجد / المستجير / بعض الأغنيات

وفي مجمل قصائده القصيرة تجلّت لغته الشّفافة الرّاقية إذ هو يتخيّر عباراته وينتقيها وليس الكلام عنده مجرّد رصف للعبارات بل تشعر أنّه يقتلع الكلمة من أحاسيسه ليصبغها بوجدانه فتجلّت ثقافته الفرنسيّة متأثّرا برامبو وفرلان ومن الشعراء العرب بجبران والشّابي إذ غاصت في معجم رومانسي يعجّ بمكوّنات الطبيعة من ماء وهواء وزهور وأصوات حتّى كأنّك تتجوّل في حديقة نسج من مكوّناتها شعره .



كشف هذا الشّعر عن ذات هشّة ونفس توّاقة للخلود وتحديد شكل الاقامة في العالم بعيدا عمّا يحيط بعوالم النّاس . أشعار فيها حبّ وغرام واحتفاء بالموجودات وفرح بالحياة . لكأنك تقرأ نبيّ جبران وهو يرتّل قصار قصائده أو تطلّ على عوالم الشّابي في أغاني حياته ذلك هو علي العبّاسي الشّاعر الفصيح الذي نطق بالعربيّة ديوانا كأجمل ما تكون دواوين الشّعر المعاصر فهنيئا لنا بهذا المنجز الذي يعزّز مكتبتنا التّونسيّة .

spécial muisuqe.indd 115 02/07/2025 06:55

في الحاجة إلى تحيين الخطاب الاستطيقي حول الموسيقى

عائشة القلالي

لطالما مثّلت الموسيقى مادّة ثرية للتأمّل الفلسفي والفكري والجمالي الذي يرصد تحوّلات العملية الذوقية والإبداعية ومختلف الممارسات المتعلقة بالفعل الموسيقي. وقد تشكّل على مرّ السنين إرث فلسفيّ ضخم تختلف أسسه ونظرياته ومناهجه حسب الخلفيات الفكرية والفترات الزمنية والسياقات التي وُلد فيها. فالفكر الجمالي يصطبغ إلى حدّ ما بخاصيات السياق الذي يُنتَجُ فيه خاصة وأنّه يحرص دائما على أن ينقل إلى المتلقّي نظرة واقعية تشمل مختلف المواقف النقدية حول المشهد الموسيقي التي تصوّر اتجاهات الذوق الموسيقي وتضع معايير الحكم الجمالي وأسس الفكر النقدي. ولئن أورثتنا الحضارات القديمة والحديثة، العربية والغربية، ترسانة ضخمة من الفكر الجمالي حول الموسقى، فإننا اليوم في حاجة ملحّة إلى تجديد ميكانيزمات وباراديغمات الفكر الجمالي حول الموسيقى حتى نؤسّس خطابا استطيقيا معاصرا قادرا على تفكيك وتحليل الفعل الموسيقي للقرن الواحد والعشرين بكل خاصياته وتحوّلاته المستمرة.

الرقمنة وتحوّلات المشهد الموسيقي للقرن الواحد والعشرين

يشهد المجال الموسيقي اليوم ومنذ بداية القرن الواحد والعشرين تغيرات كبيرة ومستمرة تشمل كل أبعاد الفعل الموسيقي. وتعود هذه التغيرات بالأساس إلى التقدّم التكنولوجي المستمر والمتسارع الذي أثّر بطريقة مباشرة وكبيرة على كيفيّات إنتاج واستهلاك الموسيقى. حيث أصبح العامل التكنولوجي والرقمي اليوم عنصرا أساسيا في العملية الإبداعية الموسيقية والمحرّك الأساسي لإنتاج واستهلاك وتوزيع الموسيقى. فانتشار الوسائل التكنولوجية وسهولة امتلاكها من طرف الأفراد جعل إنتاج الموسيقى متاحا للجميع ولم تعد هنالك حاجة إلى أجهزة ومعدات كهربائية ضخمة واستوديوهات تسجيل خاصة ولا حتى إلى موسيقيين بشريين حتى يتمّ إنتاج الموسيقى، وأصبح بإمكان أيّ فرد أن ينتِج الموسيقى بجودة احترافية في أيّ مكان، ويكفي لذلك أن يكون لديه حاسوب أو هاتف ذكيّ. ويأتي هذا كنتيجة مباشرة للرقمنة التي ما انفكّت تتطوّر وتفرض عادات وسلوكات جديدة لدى الأفراد في شتى مجالات الحياة ومنها المجال الموسيقي.

من ناحية أولى، أدّت الرقمنة إلى تغيير العادات السمعية للمستهلكين، فقد أصبح بإمكان الأفراد اليوم الاستماع إلى الموسيقى في أيّ وقت وأيّ مكان من خلال الهواتف المحمولة الذكية التي تُتيح لهم الوصول إلى منصات البثّ الرقميّ (*YouTube, Spotify, Dailymo-tion, SoundCloud, livstream, Chillhop music*) والتي توفّر بدورها إمكانيات كبيرة لخوض تجربة سمعية خاصة حسب توجّهاتهم الذوقية وحالاتهم المزاجية. حيث تمكّن هذه المنصّات الأفراد من استغلال مخزون موسيقي ضخم

spécial muisuqe.indd 116 02/07/2025 06:55

يشمل مختلف التوجّهات والأنماط واللهجات الموسيقية المنتشرة حول العالم، كما تمكّن منصات البث والاستماع من تحميل المؤلّفات الموسيقية بطريقة مجانية وسريعة على الهواتف المحمولة أو على أجهزة الكمبيوتر وتخزينها لإعادة استعمالها. ومع ظهور تقنية الذكاء الاصطناعي، وفّرت منصّات البثّ الرقمي خدمات جديدة للمستمعين أهمّها إنشاء مكتبة موسيقية افتراضية خاصة يحفظ فيها المستمع كلّ المؤلفات الموسيقية التي يستسيغها للعودة إليها بكلّ سهولة دون الحاجة إلى إعادة البحث عنها. ومؤخّرا، طوّرت تقنية الذكاء الاصطناعي خدمة أخرى وهي استشعار تفضيلات المستمعين واقتراح محتويات موسيقية تتماشى مع اتجاهاتهم الذوقية وحالاتهم الوجدانية، وذلك من خلال حفظ وتحليل بياناتهم الرقمية وخاصة الكلمات المفاتيح التي يستخدمونها خلال البحث على مواقع الانترنت، أو المحتويات التي يستهلكونها عبر منصات البثّ ومواقع التواصل. إنّ سهولة الوصول إلى منصات البث الرقمي والتطوّر المستمر للخدمات والميزات التي تتيحها للمستمعين جعلت الموسيقى متاحة في أيّ وقت وأيّ مكان. وقد أدّى ظهور هذه المنصات إلى انتشار مفاهيم ومصطلحات جديدة تماشيا مع السياق العام الذي يشهده العالم في ظلّ الرقمنة، فقد أصبحنا اليوم نتحدّث عن المحتوى الموسيقي بدلا عن المؤلفات الموسيقية للدلالة عن الأعمال الموسيقية. وكأنّ ما يهمّ اليوم ليس أن ننتج ونستهلك أعمالا موسيقية مبتكرة نستمع إليها بشغف وانتباه، وإنما أن يتوفّر لدينا محتوى موسيقي يرافقنا خلال قيامنا بأنشطتنا اليومية.

أدّت هذه العادات الاستهلاكية والسمعية الجديدة التي كرّستها الرقمنة إلى تغيّر التجربة السمعية والذوقية. حيث لم يعد الاستماع إلى الموسيقى نشاطا في حد ذاته نسعى إليه ونوفّر له ظرفية مناسبة وملائمة لحالاتنا الوجدانية، وإنما أصبح نشاطا اعتباطيا يمكن أن تتحكّم فيه الآلة من خلال خوارزميات العالم الافتراضي التي تفرض علينا محتويات موسيقية منتقاة بطريقة حسابية تجريدية ومجرّدة.

من ناحية أخرى، أثّرت الرقمنة بشكل جذريّ على التأليف الموسيقي. حيث أصبح التأليف يعتمد بشكل مكثّف على التكنولوجيا خاصة مع ظهور أدوات جديدة لإنتاج الصوت وتأليف الموسيقى باستخدام البرمجيات والتطبيقات الذكية التي تعتمد تقنية الذكاء الاصطناعي التي تقوم على تدريب نماذجها على كميات هائلة من البيانات الموسيقية (الأصوات، النغمات، الإيقاعات، الأنماط، الأساليب، التقنيات، الأجراس، الآلات، كلمات الأغاني..) لتمكينها من فهم القواعد الموسيقية ثمّ توليد مقطوعات جديدة أو تغيير وتعديل أعمال مؤلّفة مسبقا بناءً على مُدخلات المستخدم.

أدّى التغيير الحاصل في عملية الإبداع الموسيقي إلى تغيير طبيعة العمل الموسيقي في حدّ ذاته، وإلى تحوّل العلاقة بين الفنان الموسيقي والجمهور. حيث غيّرت التكنولوجيا ديناميكية العلاقة بين المبدع الموسيقي والمتلقّي على مستويات مختلفة. فقد سهّلت التكنولوجيا على المبدع الوصول إلى المستمع، وذلك عبر نشر أعماله على المنصات الافتراضية بشكل مستقلّ أو بالاتفاق مع إدارات مواقع البثّ والتطبيقات الرقمية دون الحاجة إلى شركات الإنتاج في شكلها التقليدي. وقد سهّل النشر الافتراضي وصول المحتوى الموسيقي إلى المستمعين الذين يجدون سهولة أكبر اليوم في التفاعل مع الموسيقى والتواصل مع الفنان من خلال مشاركة أعماله عبر مواقع البثّ أو التواصل التي تتيح ميزات التعليق والمشاركة والإرسال وحتى التفاعل مع المؤلفات الموسيقية بطرق مختلفة من خلال استعمالها في تركيب الصور ومقاطع الفيديو ومشاركتها مع الأصدقاء، مما يساعد على انتشارها بطريقة أكبر. وهنا يمكن الحديث عن الميزة التفاعلية التي توفّرها الرقمنة والتي غيّرت دور المستمع من مجرّد متلقّ يستهلك الأعمال الموسيقية بطريقة فردية وذاتية، إلى مشارك في العملية الإبداعية من خلال تفاعله مع الأعمال الموسيقية بطريقته الخاصة ونشرها ومشاركتها عبر العالم التواصليّ الافتراضي.

spécial muisuqe.indd 117 02/07/2025 06:55

يمثّل اليوم العالم الرقمي والافتراضي الفضاء الرئيسي للممارسة الموسيقية، فحتّى وإن حافظت الممارسة الموسيقية الحيّة والمباشرة على أهميتها ومكانتها في المشهد الموسيقي، فإنها في حاجة أكيدة إلى العالم الافتراضي والرقمي إما للترويج أو للمشاركة أو لإعادة البثّ. وقد فرض هذا الواقع المستجد جملة من السلوكات والعادات التي تحتاج إلى التحليل والتفسير من منظور فلسفي جمالي للكشف عن مدى تأثير هذه العادات على المسارات الذوقية للأفراد، وعلى عملية الإبداع الموسيقي بصفة عامة.

إلى جانب الاعتماد المكثّف على التكنولوجيات الرقمية، يتميّز المشهد الموسيقي في القرن الواحد والعشرين بالتدفّق الكبير للمحتويات الموسيقية سواءً كانت في شكل إعادات لمؤلّفات سابقة أو إنتاجات جديدة. وينتُج عن هذا التدفّق «سيولة» كبيرة تصعّب التنافسية بين المنتجين من ناحية، وتُربِكُ اختيارات المستهلكين من ناحية أخرى. كما يتميّز المشهد الموسيقي المعاصر بالتداخل بين مختلف الأنماط والأساليب الموسيقية والانتشار الواسع للموسيقات الالكترونية بفضل الاعتماد الكبير على التكنولوجيا الذي أدّى مؤخّرا إلى تحوّل أدوار الفاعلين في عملية الإبداع الموسيقي. إنّ هذا المشهد الحيوي والمتغير ليس مستقلا تماما عن واقعنا، وإنما يعكس بشكل دقيق تعقيدات وتناقضات عصرنا الرقمي.

تجديد الخطاب الاستطيقي

يواجه الخطاب الاستطيقي اليوم تحديات جسيمة تستدعي تحييناً جذرياً. فقد تشكّل هذا الخطاب في سياقات معرفية وتقنية معيّنة لا تشبه بالضرورة السياقات الحالية. فمع التقدم التكنولوجي الهائل، وتغير آليات الإنتاج والتلقي، وبروز أشكال وأنماط موسيقية جديدة، أصبح من الضروريّ إعادة النظر في الأطر الجمالية التي نستخدمها لتحليل الفعل الموسيقي وتقييمه.

وقد دخل الفكر الاستطيقي منذ القرن العشرين مرحلة جديدة وحاسمة، متأثراً بشكل عميق بالسياق العام لفترة الحداثة وما بعدها. ولم يكن هذا التحول مجرد تعديل بسيط، بل كان إيذانا بمراجعة شاملة للمفاهيم الجمالية التقليدية. ومع ظهور تيارات فنية وفكرية جديدة، وتطورات تكنولوجية متواترة ومستمرة، بدأت تتشر مفاهيم جديدة لم تكن واردة في الخطاب الجمالي الكلاسيكي، ومن أبرز هذه المفاهيم، فكرة «موت الاستطيقا» التي جاء بها خاصة لوران وناتالي كورناري استنادا لفكرة «موت المؤلّف» و«موت النص» التي جاء بها كلّ من رولان بارث وميشيل فوكو ودريدا.



لا تعني فكرة «موت الاستطيقا» بالضرورة نهاية الفن أو زوال الجمال، بل تشير إلى تحوّل عميق في طبيعة التجربة الجمالية وفهمنا لها. وقد استندت هذه الرؤية إلى:

- تفكك المعايير الجمالية التقليدية:

حيث لم تعد هنالك معايير ثابتة ومحددة للجمال أو للفن الجميل. فقد تجاوز الفن الحديث والمعاصر مفاهيم التناغم والتوازن والتمثيل الواقعي التي اعتمدتها النظريات التقليدية. واتّخذ له مسارا جديدا قائما على التجريب والتعبير الذاتي، وحتى القبح، كجزء من التجربة الفنية. وبالتالي فإن فكرة «موت الاستطيقا» هنا تعني موت المفهوم الأحادي للجمال الذي كان سائداً في العصور السابقة.

- دمج الفن بالحياة اليومية:

سعت الحداثة وما بعدها إلى إزالة الحواجز بين الفن والحياة. حيث لم يعد الفن حكراً على المتاحف وقاعات العروض، بل اقتحم الفضاءات العامة، وتسلّل إلى الأنشطة اليومية (الفن المفاهيمي، فن الأداء، فن التركيب). هذا التداخل جعل من الصعب الفصل بين الجمالي وغير الجمالي في السياق اليومي، مما أضعف سلطة الخطاب الاستطيقي المنفصل عن الحياة.

spécial muisuqe.indd 118 02/07/2025 06:55

- سيطرة المنطق التقني والتجاري:

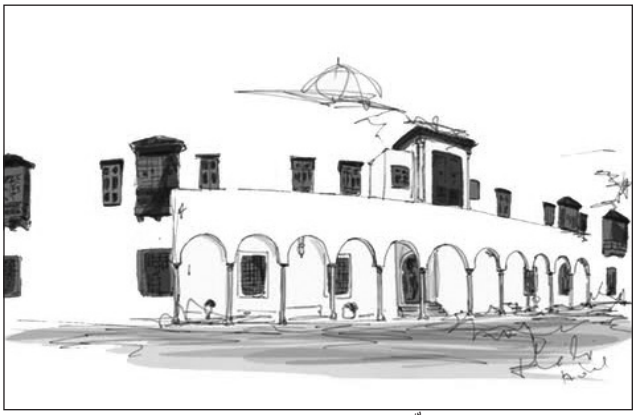
أصبح إنتاج الفن وتلقيه في العالم المعاصر يخضع بشكل متزايد للمنطق التقني (كيف يتم إنتاج الفن) والمنطق التجاري (كيف يتم تسويق الفن واستهلاكه)، وفي هذا السياق، قد تتراجع القيمة الجمالية الخالصة أمام اعتبارات أخرى كالكفاءة التقنية، الانتشار الجماهيري، أو الربح المادي.

- تعددية وتشتت التجربة الجمالية:

يتميّز العالم المعاصر بتعدّد المسارات الذوقية وتناقضها أحيانا، كما أصبحت التجربة الجمالية شديدة التنوّع والتفرّد، فما يعتبر جميلاً لجمهور معين قد لا يكون كذلك لآخر، لذلك يصعب بناء خطاب استطيقي موحد وشامل.

لا يعني إذن الحديث عن موت الاستطيقا انتهاءها كفعل أو كتجربة، وإنما كإطار نظريّ أحادي الجانب، وكيفية تقليدية للتفكير في الجمال والفن. ومن خلال استحضار فكرة الموت تتجلّى الدعوة إلى تحيين الخطاب الجمالي ليصبح أكثر مرونة، انفتاحاً، وقدرة على استيعاب التعقيدات والتحولات التي طرأت على المشهد الفني منذ القرن العشرين واستمرّت إلى اليوم.

فقد قامت النظريات الاستطيقية الكلاسيكية على مفاهيم مختلفة لتقييم الأعمال الموسيقية مثل الانسجام والتوازن وثنائية الشكل والمضمون والقيمة والأخلاق والعلاقة مع الطبيعة واللاهوت، مستندة في كثير من الأحيان إلى نظريات الأخلاق والدين واللغة والفقه وإلى المعطى السياقي العام. أما اليوم، فإنّ هذه المفاهيم في حد ذاتها أخذت دلالات جديدة في ظلّ السياق الراهن والمعطيات المستجدة. وبالتالي، لم يعد ممكنا اعتماد هذه النظريات لتحليل وتفسير الأعمال الموسيقية المنتجة ضمن سياق مختلف وبعناصر موسيقية جديدة. لذلك، أصبح من الضروري اليوم تأسيس خطاب استطيقي حول الموسيقى يتجاوز الثنائيات القديمة التي طالما وجّهت التفكير الجمالي. فالعوالم الصوتية الجديدة تمحو الكثير



من الحدود التي تحكّمت في العملية الإبداعية سابقا وتفتح الآفاق لخوض تجارب حسية وسمعية مبتكرة ومستجدة.

من ناحية أخرى، ينبغي أن يستوعب الخطاب الاستطيقي الأبعاد الجديدة التي للتجربة الجمالية كالتفاعلية التي تتيح للجمهور أن يصبح جزءاً من العملية الإبداعية، أو الأبعاد الحسية المتعددة التي تدمج الصوت بالصورة والفضاء في تجارب غامرة تمنح للمستمع مساحة أكبر لخوض تجربة سمعية وحسية متنوعة. بالإضافة إلى ذلك، يجب أن يكون الخطاب الاستطيقي اليوم قادرا على استيعاب العلاقة المتغيرة بين الملحن والعمل والجمهور في العصر الرقمي. فالمؤلف لم يعد بالضرورة هو المنتج الوحيد للصوت، بل قد يكون مبرمجاً أو مصمّماً لبيئة صوتية. والجمهور لم يعد متلقياً سلبياً، بل قد يكون مشاركاً نشطاً. هذه التحولات تطرح الكثير من التساؤلات حول مفاهيم الأصالة والإبداع البشري والتذوّق والملكية الفكرية وحقوق الاستغلال في سياق يتيح التعديل والتداول اللانهائي للأعمال الموسيقية.

إنّ الحاجة إلى تحيين الخطاب الاستطيقي حول الموسيقى ليست ترفاً فكرياً، بل ضرورة ملحة لمواكبة تطورات المشهد الموسيقي وتمثّلها وفهمها بعمق وبناء رؤى جمالية جديدة تتّسم بالمرونة والشمولية، والقدرة على استيعاب التعقيدات التي يفرضها المشهد الموسيقي المعاصر. ومن شأن تجديد الخطاب الاستطيقي حول الموسيقى أن يضمن بقاءه كأداة حية وفعالة لتأمّل الفعل الموسيقي وتفكيكه، بدلاً من أن يتحوّل إلى مجرّد صدى باهت للنظريات والمدارس التقليدية.

spécial muisuqe.indd 119 02/07/2025 06:55

الموسيقى والتّراجيديا

الباحث والموسيقي محمد عماد الزرقاء

لقد وصلنا عن آلهة الإغريق القديم والتي كانت تتواصل بسهولة مع البشر وتسمح لمواطني أثينا حتى بسؤالها ومطالبتها، بحيث لم تكن آلهة ميالة للعقاب، فليس هدفها أن تعذب وتحرق وتعاقب، بل هدفها الحب والتواصل. وقد تواصلت هذه العلاقة الحميمة والنبيلة بين الإنسان والإله حتى وصلت وأثرت في ديانات الإله الواحد Monothéisme، هذه الديانات والتي عرفها الشرق عن طريق بني إسرائيل، ومن هنا كان موسى كليم الله وقد كنّي بالكليم. وقد كان هذا التواصل بين الإنسان والرب، في ديانة بني إسرائيل، واضحا في فهرس الإسرائيليات الذي نزل في القرآن، ففي سورة «البقرة» مثلا كثيرا ما يعترضك هذا الحوار والجدال والتواصل بين الإنسان الإسرائيلي والله أو «أوه». وتعمق الجرح مع الديانة المسيحية، وكبرت هذه العلاقة واشتد التواصل بين الإنسان والرب حتى وصل إلى حد ربط صلة بين الإنسان والسماء، بين الله وبين امرأة من بني إسرائيل وهي «مريم»، وكانت النتيجة ولادة «ياسوع». وبهذا اختلط نور السماء «الله» مع أديم الأرض «الإنسان».

كل هذه الحركة في التاريخ والجدلية الملاحظة بين الآلهة والإنسان كانت مصدر تلك الروح التراجيدية التي تسكن الإنسان الرافض للقدر والرافض لسيطرة القوى الماورائية عليه، ذلك الإنسان الموجه للكون إلى ذاته المحورية، وما كان ذلك العمق الموسيقي الذي وصل إليه الإنسان منذ بداية القرن السابع عشر في أوروبا إلا نتيجة لرفضه المتواصل لما تقوم به تلك القوى الماورائية والمتمثلة لديه في «الله»، وقد كان أيضا نتيجة لإحساسه الدائم والمعلن عن ذاك الاستبداد الإلهي المتواصل والذي تراه، أي الإنسان، بصدد الرد عليه بالرفض والتحدي وحتى اعلان الحرب وإقامة الحد مع الآلهة، وكل هذا كان يمر من بوابة الفعل التراجيدي الذي كان وراء الفعل المسرحي في أثينا . فالذي دفع الفعل المسرحي للبروز والانتشار في أثينا هو بنفسه الذي كان وراء تطور الفعل الموسيقي في أوروبا القرن السابع عشر. هذه الموسيقى ولتي أصبحت، في تلك الفترة، تتّصف بعمق شديد، فقد أصبحت متحركة جدا ومتداخلة ومتلونة ومركبة حتى وصلت إلى الفعل التراجيدي عبر «الأوبيرا». هذه الظاهرة أو النمط الموسيقي الذي قام في مدينة روما نتيجة ذاك الموروث المسيحي المادي-الصنمي الحامل معه لتراجيديا «ياسوع» ابن الله «المصلوب». فالأوبيرا بنيت على أساس مسرحي انطلاقا من ثلاثة عناصر هي: السينوغرافيا، والممثل، والدراماتورجيا، وكانت بذلك جد عميقة لأن مع الأوبيرا، هذا النمط الموسيقي الجديد، أصبحت الموسيقى تشتغل على الشخصية التي تجمعت في صوت الممثل الذي أصبح مع الأوبيرا منشدا، وبالتالي تحولت الشخصية مع الأوبيرا من الشخصية التراجيدية المسرحية إلى الشخصية التراجيدية الصوتية الموسيقية والتي أصبح بطلها ذلك الرجل المنتصب والقوي الحامل لجميع سمات الرجولة والذي يتحول صوتيا وموسيقيا إلى صوت «التينور» أو تلك المرأة الجميلة

spécial muisuqe.indd 120 02/07/2025 06:55



الرقيقة الأنيقة الرهيفة التي تتحول صوتيا موسيقيا إلى شخصية «السوبرانو»، ونفس الشيء مع الأصوات الأخرى مثل المرأة «الألتو» و«الكونتر ألتو» أو «الميزو سوبرانو»، أو الرجل «الباص» و«الباريتون» و«هوت كنتر». كل هذه الشخصيات هي شخصيات تراجيدية موسيقية عوضت الممثل المسرحي بالمنشد ، وصنعت مخرجا للموسيقى من شكلها الأحادي ذات الصوت الواحد، إلى شكلها المكعب الهرموني والحامل للعديد من الأصوات في نفس الوقت، وتكون فيه هذه الأصوات مركبة ومختلفة ومتزامنة، فتصنع بذلك تكامل صوتي جميل وهرموني، زيادة على أن هذا الشكل الموسيقي الجديد قد أسس إلى منهج آلاتي أوركسترالي جديد أيضا ، ينبني على تعدّد الآلات الموسيقية، وتعدد حجمها الصوتي، وقد كان هذا بدون شك، نتيجة لبعث هذه الشخصيات التراجيدية الموسيقية المتجمعة في هذا المنشد -الممثل الأوبيرالي . ولأن هناك صعود ظاهرة تعدد الأصوات الإنشادية واختلاف حجمها فقد أنشأت نتيجة لذلك، الشخصيات الآلاتية مثل أصناف الكمنجات violons، فكل وشخصيته. فمع الأوبيرا تكون الأركسترا تماما مثل «الآلة» تسير بالزمن مثل الكواكب والنجوم، ولكن هذه المرة زمن الأركسترا يسيّره الإنسان لا الرب دون خضوع لسلطة القدر. وقد صنع هذا الإنسان العنيد مخلوقا جديدا يعوّض سيرورة القدر وأزمنة حركته يسمى «الإيقاع» أو «تامبو». فالأثر الموسيقي الأوبيرالي يسير كما أراده الإنسان أن يسير، أي بالسرعة التي حدّدها له الإنسان المبدع وصاحب الأثر أو قائد الأثر في مرحلة ثانية. وما كان قائد الأوركسترا إلا ذلك المتحكم في سرعة «الأثر» لا غير، هذا المنتصر على القدر وهذا الخالق والصانع لإيقاع جديد يعوض به الغلبة التي تصدرها حركة

spécial muisuqe.indd 121 02/07/2025 06:55

القدر. وقد بدأ هذا القائد حكاياته في الكنيسة محتميا بسلطة الرب، وقد عهدت له وظيفة «شيخ المنشدين»، المتحكم بشكل منفرد في سرعة الأثر الإنشادي الكنائسي بعكازه الذي يضرب به على الأرض لتحديد إيقاع العمل. ومع تاريخية العقل الموسيقي تحول هذا العكاز الساجد والمتجه إلى الأرض، بفعل الوعي المبني على قبول القدر والرضوخ لأمره، إلى عصا يمسكها قائد الأوركسترا، تتحرك بين الجوق والسماء، وذلك طبقا للوعي الجديد الذي يحمل في قوانينه الداخلية «الإنسان» وإرادته. وهنا يجب أن نشير وأن هذا الشكل القيادي الكنائسي قد عهدناه في موسيقات الطرق الصوفية في تونس وخاصة العيساوية والقادرية حيث ترى الشيخ فيهما يسير الإنشاد على إيقاع عكازه، ولكن بقيت الوضعية في تونس فولكلورية ثابتة لا تتطوّر، وبقي العكاز ساجدا إلى الآن ولم يظهر الإنسان بعد عبر آلية الموسيقى.

وهنا يجب أن نؤكد على شيء، وهو أن الشرق العربي المسلم لم يؤسس بعد لمسرح ولا لتراجيديا تخصه، وبقي لديه المسرح المرجع هو الأثيني اليوناني، وفي مرحلة متقدمة الإيطالي الروماني. والسبب في ذلك في اعتقادي يرجع إلى طبيعة العلاقة التي أسسها المسلم مع الله، هذه العلاقة المبنية على الاستبداد والفصل بين الإله القوي الزاجر والإنسان الضعيف، هذا العبد المحكوم. هي علاقة تمثل استعارة لحقيقة السيد والعبد، الحاكم والمحكوم، المستبِد والمستبَد، الصانع والمصنوع، فهي علاقة مؤسسة على الترهيب والعقاب والتحفيز أيضا، وهي علاقة مبتورة وصلبة تفتقد إلى الحوار والجدال والسؤال والتواصل الدائم. ففي منظومة الإسلام كدين لا يناقش المسلم ربه ولا يرفض قدره وعقابه، بل يقبل به في صمت ورضوخ أيضا، فعلاقة المسلم بالآلهة هي امتثالية وطلبية، والسبب هو أن المسلم يمتثل في منظومة الإسلام هيكليا للقدر ولا يسأل الله في دعائه إلا خيرا. ولأن المسلم لا يرفض القدر ولا يجادله كان الفعل التراجيدي المسرحي غائبا، فالقدر لا يستجليه غير الرب. لذلك يخر الإنسان تجاه قدره ساجدا راكعا مستسلما لذات الرب وقابلا بحكمه وعقابه. فصفة الإبداع في الإسلام هي صوريّة ومقلدة وليست هيكلية وأصيلة، وبالتالي كانت الموسيقى لدى المسلمين ميلودية Mélodique وبقيت ميلودية ولم تتطور إلى «الهرمنة » والـ «كونتر بوان» لأنها بقيت خالية من الفعل التراجيدي المسرحي الكامن في ذات الإنسان الرافض للقدر. ففي خمسينات القرن العشرين حاول الموسيقي المصري محمد عبد الوهاب وضع موسيقات ألحان «الكرنك» و«النهر الخالد» و«الجندول» على نصوص تحمل البعد التراجيدي، ولكن فرض على نفسه الشكل الميلودي الأحادي في التأليف الموسيقي، هذا الشكل الذي تغيب فيه الهرمنة وتتعدّد فيه الأصوات وأداء الشخصيات الصوتية على الطريقة الأوبيرالية التراجيدية، والسبب لا يكمن في التقصير من مجهود المؤلف الموسيقي محمد عبد الوهاب كمبدع بل في مرجعيته الثقافية الشرقية العربية الإسلامية وليست ثقافته المقدونية اليونانية الإسكندرانية، وحتى وإن كانت هذه الألحان ليست بالهينة، فإني أعتبرها تاريخيا متخلّفة، وذلك باعتبار المرجعيات الموسيقية الفرعونية والقبطية والمقدونية، هذه المرجعيات التي روت من عمق تراجيدي ليس بالهين، وذلك مع أثينا عبر الإسكندر ومع المسيحية عبر الأقباط.

وحسب رأيي، أعتبر أن الشيء الذي ساهم كثيرا في التطور الإيقاعي اللحني وكثافة تلوينه وتضخيم حركاته في الشرق العربي ابتداء من خمسينات القرن العشرين ليست المدرسة الموسيقية الشرقية العربية الإسلامية النصية المقامية، ولكن تلك المدرسة الموسيقية الشرقية العربية المسيحية المتشبعة بالأصول التراجيدية المسيحية المبنية على «أيقونة المسيح» ومأساته الضاربة في الذاكرة المسيحية الشرقية، وأتصور أن مدرسة «الرحابنة» الموسيقية في لبنان هي أحسن نموذج لهذه المدرسة الموسيقية المسيحية العربية. كما أعتبر هذه المدرسة بمثابة الظاهرة الموسيقية في تاريخ الشرق التي مثلت موقف وفكر موسيقي قوي. فما استحدثه الرحابنة من أشكال موسيقية مهمة جدا في لبنان، كان مشروعا مبنيا على أسس وموروث تراجيدي مسيحي، هذا الموروث الذي

spécial muisuqe.indd 122 02/07/2025 06:55

مثل رمزية قصوى، ليس فقط في حياة المسيحيين بل في حياة كل البشر. فالمسيح «ياسوع» هذا النبي الذي شكل رمزية للصفاء والنقاء كان عرضة للقسوة والتعنيف، وقد حملت شعوب في ذلك مسؤولية كبيرة، عبر التاريخ، وشعور عميق وحاد بندم ما بعده من ندم. وكل هذه المعاني نجدها قد انتشرت بين البشر عبر رسوم ونصوص وأدبيات كبرى وإنشاد وموسيقات، رغم أن هناك استثناء نجده مثلا في العراق التي تعتبر منطقة عربية مسلمة أو على الأقل تحمل أغلبية مسلمة. فمقتل الإمام الحسين، حفيد النبي محمد ﷺ، الذي اقترفته أياد مسلمة شكل مأساة كبرى في الشرق المسلم. فهذه التراجيديا ألزمت طائفة معينة من المسلمين لأنها استهدفت، رمزيا شيعة «علي». تلك الطائفة التي شكلت فئة مسلمة اشتهرت بمنزعها العقلي قبل غيرها وتبنت «العقل» والإرادة. وحسب رأيي، كانت هذه المأساة هي السبب في ذلك. فمقتل «الحسين» جعل من الشيعة فئة تؤمن بالإرادة وتفكر ولا تخشى القدر، دورها الوحيد أن تفعل وتخطط ولا تنتظر شيئا من السماء، بل لا تنتظر إلا من عقل الإنسان. فمع «الشيعة» أورثت مأساة مقتل الحسين التزاما بالعقل تماما مثلما أدت مأساة اليونان إلى العقل الفلسفي. ففي العراق كان ولا يزال إلى الآن غناء شبيه جدا بالنواح يختزل آلام تلك المأساة. فالموسيقى تبقى دائما ضعيفة ولا تحمل إيقاعا ملفتا للنظر طالما لا تختزل في بنيتها «بروتون» تراجيدي أساسه رفض الإنسان للواقع ولفعل القدر وفتح الجدال والحوار وحتى الصراع مع الماورائي.

لقد كنت دائما على يقين أن تعدد الأصوات في الموسيقى، والذي وصل إليه الإنسان في مرحلة متقدمة من التاريخ، كان أساسا نتيجة مرور هذا الإنسان بظواهر مأسوية، ولم تقف هذه الظواهر عند رضوخه، بل عبر عن رفضه لفعل القدر، وصنع بذلك «التراجيديا» التي تنطلق عبر آداب نصية أو شعر أو دراماتورجيا، ولتسمها ما شئت، ثم تمر لتسكن الموسيقى عبر هذه النصوص. وينشأ نتيجة لذلك تعددا صوتيا هارمونيا يتبنى الإنسان من خلاله فعل الخلق والإبداع الإلهي.

فهذا الشكل التعدّدي الصّوتي كثيرا ما نجده يعترضنا في العديد من المظاهر الموسيقية ويكون في حالات مخفيًّا في طيات اللحن، فمثلا في تونس لو ركزنا قليلا على الصوت اللحني الذي تحدثه آلة المزود لوجدناه متكونا من صوتين اثنين وليس صوتا واحدا. فتجد مثلا صوتا يحدث درجة «لا» وصوتا يحدث درجة «لا» أيضا ولكن زائدة كومة أو كومتين مثلا، وحتى من الباب الـ «ترمينولوجي» فكلمة «مزود» منبثقة عن كلمة «مزدوج»، التي مسخت بالفعل التاريخي نتيجة صعوبة نطقها. ولكن هذا الازدواج الصوتي الملاحظ بين درجة «لا» و«لا الزائدة « موسيقيا، تحدث ما يسمى بالنشاز أو عدم تآلف الأصوات بالمعنى الكلاسيكي الزاجر. وحسب رأيي، هذان الصوتان لا يمثلان نشازا بالمرة، فهما في تصوّري، صوتا موسيقيا هارمونيا. ورغم أن هذا الصوت يبدو غير محترم ظاهريا للقواعد الكلاسيكية البوليفونية، ولكنني أجده يحمل في بنيته الداخلية تعددية حجمية موسيقية بوليفونية. وأول ما لاحظت ذلك استغربت من بروز هذه الظاهرة البوليفونية في نمط موسيقى «المزود» الشعبي، ولكنك عندما تتمعن في الفئة المتفاعلة والمتعاملة مع هذا النمط فأنت تفهم كل الحقيقة، فهذه الفئة التي تعيش على هامش المدينة هي في حقيقة الأمر مطرودة من المركز، ونفهم ذلك من خلال سائد الالفاظ المتصلة على سبيل المثال بـ «ولد البلاد» أو «ابن المدينة» أو «البلدي »، بالتوازي مع أبناء الأرباض «ولاد الربط» أو ما وراء الأرباض أو أبناء أحزمة المدن، هذه الفئة المرفوضة من المجتمع ومن جميع تقاليده، هذه الفئة المرفوضة من الواقع ومن القدر ومن الوجود ، وقد وصلتها هذه الرسالة بتعابير مختلفة سوى مباشرة أو غير مباشرة، ومن هنا عاملت هذه الفئة بالمثل، ورفضت بدورها المجتمع ونظام الحكم والقانون والدولة وقوانين التعايش، وجلست إلى جانب الجريمة رافضة بذلك قوانين السماء ورافضة ما قدر لها لتصنع بذلك نصوص مأساوية شاعرية تحدوها روح تراجيدية جياشة. لذلك تحولت هذه النصوص فجأة وبشكل غير واعي وغير منتظر إلى أشكال غنائية إنشادية مركبة صوتيا.

spécial muisuqe.indd 123 02/07/2025 06:55

وكم رفضت حديث المعتبرين أن موسيقات المزود هي موسيقات خاطئة ومتخلفة، وكنت أعتبر دائما أن في هذا الكلام الكثير من التجنّي والمفاضلة والأيديولوجيا التي تنزع إلى الإقصاء، فهؤلاء لم يكفيهم تهميش هذه الفئة وطردها من المدينة بل ثابروا على المساهمة في قتل حتى تعابيرهم الموسيقية التلقائية الصادقة، والتي أعتبرها متطوّرة جدا حتى على موسيقات المدينة الأحادية ذات الصوت الواحد. فموسيقى المزود هي موسيقى متطورة تاريخيا لأنها موسيقى حاملة لأكثر من صوت في نفس الآونة الإبداعية وليست موسيقى متخلفة حاملة لصوت واحد. ومن هنا نفهم أن الموسيقى تتطور طالما احتكت بالعنصر التراجيدي الإنساني هذا العنصر المتحرّر والرافض للقوى الماورائية والباعث في الموسيقى روح التحرّر وتكسير القيد وتآلف الأصوات وتلاصقها وتحركها جميعها بعيدا على الصوت الأوتوقراطي الواحد. ومن هنا نستطيع أن نفهم مثلا لماذا نجح عرض «النوبة» في تونس سنة 1991، والسبب أن هذا العرض متأسس على استفاقة المخرج المسرحي الفاضل الجزيري على البعد التراجيدي الذي تحمله الموسيقات التي تتمحور عليها آلة المزود، فهذا العرض متمحور على آلة المزود وحتى من ناحية التوزيع الركحي نجد أن عازفا المزود وهما « الفيتوري»و«بادوس» يتوسطان الجالسين، ومن هنا تفهم كل شيء . وقد وجدنا في هذا العرض ذلك البعد التراجيدي الذي وصل لنا بالموسيقى وإن غاب عليه الشكل اليوناني العارض للشخصية المأساوية على الركح، فمع النوبة كانت الشخصية التراجيدية موسيقية، فالصياح والنحيب الموسيقي يـمُـران للمشاهد عبر صوت «فاطمة بوساحة»، وذلك أحسن دليل عن تعويض تلك المنشدة للشخصية التراجيدية للممثل.

ولو تابعنا الشرق العربي في بدايات ستينات القرن العشرين وبالتحديد التجارب التي ظهر فيها الموسيقي المصري بليغ حمدي، لتفطنا بأنه قد حاول على طريقته التأسيس لشكل أوبيرالي شرقي ومصري جديد. فقد نسج من نصوص الأبنودي الروائية المصرية أشكالا غنائية قريبة جدا من المسرح الغنائي، وكانت قريبة لأن الشكل الفرجاوي المطروح كان ينقصه أسلوب الرقص العلني أو تلك الحركة المضيئة للركح والتي يخلقها الجسد الثائر على الفضاء وعلى تقاليد المدينة. أنظروا مثلا إلى الشكل الموسيقي الذي لحنه بليغ للمنشد المصري محمد العزبي بعنوان «بهيّة» بنت الحارة المصرية. تلك البنت التي كانت جميلة جدا والتي عاشت رغما عنها ومن أجل ذلك مأساتها التراجيدية، حيث يقول الأبنودي كل الحكاية عيون بهية ويدخل المنشد الأوبيرالي المصري في أول العمل قائلا:

بهية

وعيون بهية

وكل الحكاية عيون بهية

يا بهية خبريني ملكم بين اللايمين

في عيونك يا صبية من الحزن مليانين

كل مجاريح الهوى بيقولوا هي بهية

كل عشاق الهوى ظالمين بهية

ظلموا البنية

وكل الحكاية عيون بهية.

نعم، فهذا الجمال الذين حين يتصل باليومي السائد يحوله إلى عنف. وبذلك يدخل صاحبه «الجميل» في صراع مع القدر، وتبدأ المأساة ويتحول كل شيء إلى تراجيديا موسيقية على الشكل الشرقي المصري، بحيث كادت هذه المأساة المصرية تذكرنا بمأساة «كارمينا» الإسبانية والذي اشتغل عليها جميع أنواع المبدعين في اسبانيا، الموسيقي والمسرحي والسنيمائي والرسام والنحات والراقص، لتصبح في آخر الأمر رمزية يخلدها الفنان بإبداعه وآلياته. وحسب رأيي، أراد بليغ أن يلتزم بهذا المنهج الإبداعي مع الاشتغال على موسيقات مصر الأصيلة، تلك الموسيقات القريبة من الحارة المصرية ومن «البنت بهية». وفي ذلك أجد أن بليغ حمدي قد أفهمنا أكثر مما يجب، فقد تعمد مثلا الاشتغال على الكورال ولكن بصوت شرقي أحادي، كما تعمد أيضا التعامل مع بعض البوليفونيك و«الكونتربوان» ولكن بشكل استثنائي وضعيف بعض الشيء، لأن الجملة الموسيقية

spécial muisuqe.indd 124 02/07/2025 06:55

الشرقية لا تستحق حسب رأيه إلى الكثير من الهرمنة، وهذا الموقف اكتشفناه أيضا من خلال تنفيذ أعماله أيضا. فهو يعتبر أن الجملة الموسيقية الشرقية المصرية لا تستطيع بنيويا أن تتمحور في شكل بوليفونيك أو أن تعوّل على الكونتربوان. وإني أعتبر من موقعي هذا أن هذا الرأي لا يلتزم بمنطق حركة التاريخ وبل هو منافي له. فعدم الوصول إلى الأشكال البوليفونية أو«الكونتربوان» يدخل في باب التخلف الموسيقي في التاريخ، وهذا الرأي الذي أعتنقه بالرغم من أني لا طالما أجد من لدن الكثير مثابرة على تجنب هذا الموقف، وذلك خوفا من السقوط في التمييز الثقافي الذي بات شكل فكري أيديولوجي سياسي لا علاقة له لا بالتاريخ ولا بالأنثروبولوجيا.

ومهما يكن من أمر فقد أصرّبعض موسيقيّي مصر المنمين والباحثين ، الذين ساروا على منوال بليغ حمدي الأوبيرالي المصري الجديد، مثل حلمي بكر، ارساء هذه الظاهرة الأوبيرالية مع المنشد المصري محمد رشدي في دراماتورجيا «عرباوي»، هذا المسكين الذي: «شغلاه الحلوة السنيورة»، ووجد نفسه غير قادر على زواجها، لأن هناك الرجل الأقوى اجتماعيا والذي يستحقها وتقدم له البنت «سنيورة» في طبق مثل الهدية عندها تتشكل المأساة حيث يقول المنشد:

وضفائر طارت من القطة
رقصت على رنت خلاخيل
وعيون يا صبايا ما تتوطى
هي وبالطير زغاريد
بتبص بصة
الله عليها
الشمس تخجل
قدام عينيها
والبدر يسهى
لما يراعيها
وأش حالها يا بو قلب غاوي.



ولو حاولنا أن نفهم هذا النص أكثر فأكثر والذي هو بالأساس تراجيدي لما فيه من رفض لمشيئة القدر، للاحظنا مثلا في حديث الراوي على «الحلوة السنيورة» التي شغلت عرباوي أن :«الشمس تخجل قدام عينيها»، علما وأن الشمس في ذاكرة مصر الفرعونية هي آلهة مقدسة واسمها «رع»، وشعور الشمس بالخجل يعني خجل الآلهة من «بهية»، وهذا هو العمق في التحدي الذي تصنعه الذات البشرية تراجيديا لينتهي بعد هذا التحدي إلى انتصار الإنسان وصنع تراجيديا يكيّفها الفعل الموسيقي الإبداعي، فيتجلى لنا أثرا إنسانيا يحارب المطلق في معانيه العميقة.

يبدو أن المؤلفين الموسيقيين في مصربعد ثورة يوليو 1952 قد تفطنوا للتخلف الموسيقي الذي عاشه الشرق العربي فتعمدوا دفع الإنشاد الأوبيرالي والعمل على المواضيع الرمزية في واقع مصر، والتي تنبني أساسا على شخصية المرأة «بهية» والرجل «عرباوي»، شخصيات صنعوا بها التراجيديا الموسيقية المصرية. مع تفاعل ملحوظ مع منهج موسيقي تسوده موسيقات الفولك المصري أو هذه الموسيقات الأصيلة التي كانت أسس الإبداع والخلق الموسيقي لدى الموسيقيين الكبار في العصر الرومنسي أمثال «بيتهوفن» و«فاقنر» و«تشايكوفسكي» و«شوبان».

spécial muisuqe.indd 125 02/07/2025 06:55





spécial muisuqe.indd 126 02/07/2025 06:55

اشتراك

ترحّب إدارة تحرير مجلّة الحياة الثقافية بكلّ من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه لاعتماد هذا الأنموذج وملئه بغاية الدقة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلّة مع نسخة من وسيلة الدّفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم

اشتراك

الحياة الثقافية

الإسم واللقب: .....

العنوان: .....

الترقيم البريدي:..... **الهاتف:**.....

عدد نسخ الإشتراك : .....

(اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 100 د. للافراد و 150 د. للمؤسسات والهيئات)

(80$ بالنسبة للاشتراكات من خارج تونس تشمل مصاريف الشحن)

يتمّ إرسال الاشتراك بواسطة حوالة بريديّة أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلّة بالبريد رقم 01075106110000793857 المفتوح لدى البنك العربي لتونس فرع العمران.
المؤسسة التونسية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة » (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة : 31 نهج سيدي بن عروس. القصبة تونس- الهاتف : 293 566 71 / 591 564 71

spécial muisuqe.indd 127 02/07/2025 06:55

spécial muisuqe.indd 128 02/07/2025 06:55