المزج أو التهجين في الموسيقى مظهر للتفاعل بين الشعوب وثقافاتها وموسيقاها: الأغنية الطرابلسية (ليبيا)نموذجا

د.عبدالمنعم بن حامد (ليبيا)

«فاستمالته ألحانهم وأخذ ينتقي منها ما يلاءم المزاج المصري ويناسب الطريقة العربية ورأى المجال واسعا له في الموسيقى التركية إذ وجد فيها كثيرا من النغمات التي لم يكن للمصريين علم بها ولم تطرق آذانهم من قبل مثل النهاوند والحجاز كار والعجم وغيرها فنقلها إلى الغناء المصري. ثم التفت إلى بقيّة مصطلحات الغناء في الطبقات المختلفة من ذلك العصر [...] والتقط منهم ما استنسبه فأضافه مع المختار من الغناء التركي وخلّطه بالطريقة القديمة فجعلها طريقة جديدة...» إبراهيم المويلحي (مقتطف من كتاب "مشاهير الشرق" لجرجي زيدان) ص ٤٠٦[1].

مضمون الأسطر السابقة هو انطلاق فكرة بحثنا هذا الذي خصصناه لدراسة نشاط موسيقي تقليدي الأصل في العاصمة طرابلس الغرب. فهو يقدّم عينة من التنوّع التاريخي والمتزامن اللافت. الغرض منه، في الواقع، هو دراسة إنتاج موسيقي هجين انتشر على نطاق واسع في ليبيا خلال النصف الثاني من القرن العشرين،ألا وهي الأغنية الطرابلسية التي تمثل مخزون موسيقي شعري تقليدي حضري قديم من طرابلس.
تطور هذا الرصيد الفني خلال الثلاثينيات من القرن الماضي من عدة تقاليد محلية وإقليمية. هذا القالب الغنائي، كان يؤدّى بواسطة مغني منفرد تصاحبه فرقة موسيقية تقليدية مصغّرة من نوع *التخت*، تعرض لطفرات الحداثة والثقافة الغربية بداية السبعينيات مشيرا بظهور الأغنية الطرابلسية المنوّعة الحديثة أو الغناء الحديث ليحل محل سابقه من حيث الانتشار الشعبي، وبالمقابل، فإنّه يؤثر بقوة على أداء ما يسمى بالأغاني التقليدية.

أيضا،كماأظهرعبداللهالسباعيفيمقالنُشِرَفيعام ٢٠٠٣[2] ، يبيّن فيه بأنّ هذا الغناء احتفظبأصالتهبفضلمجموعةمنالفنانينوالهواة ومحبي الطرب،الذينعملواعلىالحفاظعلىأصالتهونوعيتهالفنية.

فيالبداية،تأثرهذاالقالب الغنائيبقوةبغناء "المشرقالعربي" الذيانتشرفيليبيا،فينهايةالإمبراطوريةالعثمانية،منمصروالشام. الأهمية التي أولاها بعض الفنانين الطرابلسيّن للحفاظ والنقل الحي لتراث الغناء الحضري العربي (القصيدة، الدور، الموشح، الطقطوقة، والأغنية المصرية والأغنية الشامية) كان له تأثير كبير على ظهور الغناء الطرابلسي وازدهاره.

---

[1] فريدريك لاغرانج، «ثلاثة أسئلة حول "مدرسة" عبده الحامولي ومحمد عثمان»، في النهضة العربية والموسيقى خيار التجديد المتأصل، المجمع العربي للموسيقى، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠٠٣.

[2] عبدالله السباعي، «الأغنية الليبية المعاصرة، مجلة مهرجان الأغنية الليبية المعاصرة، الدورة الثالث»، طرابلس، الإذاعة الليبية، ٢٠٠٣. ولنفس المؤلّف، «وقائع الأغنية الليبية المعاصرة»، مؤتمر الموسيقى العربية، الحادي عشر، الأوبرا، القاهرة.

قام الجيل الأول من المطربين الطرابلسيّن مطلع القرن العشرين باستعارة وتكييف أسلوب التلحين والمقامات والإيقاعات المصرية[٣]. بيد أن الجيل الذي يليه،اختارعمدا استخدام الأنماط الإيقاعية واللحنية المتجذِّرة في المنطقة الثقافية الطرابلسية وشكّلوا نوعاً من العلامة المُميِّزة الموسيقية العامية ليعطيه صبغة محلية ليصبح غناءً طرابلسياً.

مع ذلك، يبدو أن هناك ثلاثة أسباب رئيسية تسببت في التغيرات الكبيرة التي كانت تظهر في الغناء الطرابلسي منذ ستينيات القرن الماضي:

١/افتتاح قسم الموسيقى في الإذاعة الليبية بطرابلس عام ١٩٥٠ الذي استقبل عدد من العازفين العرب من المشرق العربي من أجل تدريب وتأهيل ومساندة الموسيقيين الليبيين، أدّى ذلك إلى دفع الموسيقيين الليبيين لتبني مفهوم جديد للتلحين والتأليف الموسيقي،وهذا يرتبط بالتخلي التدريجي لشكل الفرقة الموسيقية المصغّرة *التخت* وطريقة أداءها لصالح الفرقة الموسيقية العربية «الأوركسترا» وأسلوب الأداء. فهي عبارة عن مضاعفة عدد آلة الكمان وإدخال آلات موسيقية جديدة مثل الكمان الجهير «تشيلو» والكمان الغليظ «كونترباص» وبعض آلات النفخ الخشبية «الكلارينيت»والآلات الهوائية ذات المفاتيح الثابتة «الأكورديون» والآلات الكهربائية ذات المفاتيح الثابتة «الأورج» وآلة «الجيتار».

٢/ضاعف قسم الموسيقى بالإذاعة الليبية طرابلس التسجيلات وإنتاج الأغاني التي كان قالبها الموسيقي مشابهاً لقالب الغناء الطرابلسي ولكن النصوص كانت تخدم ثورة ١٩٦٩ وبالتالي أصبحت الإيقاعات ذات طابع حماسي عسكري.

٣/وفي سبعينيات القرن الماضي، تحوّل الغناء الطرابلسي قطعا إلى غناء حديث.

مفهوم التهجين في الموسيقى

«تقوم منهجية التهجين (métissage) والتطعيم (greffage) على مبدأ الدمج (fusion) بين عناصر موسيقية مأخوذة من لغات موسيقية متعددة وأحياناً مختلفة في أنظمتها»[٤]

فمسألة المزج أو التهجين في الموسيقى ، عندما تكون من وجهة نظر مزدوجة(علم دراسة الحقائق الموسيقية ذات الطابع التقليدي للمجموعات العرقية المختلفة، وعلم النظرية وعلم الجمال وتاريخ الموسيقى)، يتعلق الأمر بمزج أو توليف أو تلاقح بين مختلف الممارسات الموسيقية سواء كانت تقليدية أو غير ذلك.
من ناحية أخرى، من وجهة نظر الموسيقى الغربية المعاصرة، يشير هذا المصطلح إلى «توليفات صوتية فريدة يتم الحصول عليها عن طريق خلط الأصوات والألوان الصوتية التي تنتجهاآلات موسيقية مختلفة، أو مع نهاية الثمانينيات، باستخدام جميع الإمكانيات الإلكترونية وعلوم الكمبيوتر»[٥]

---

[٣] مجموعة من المؤلفين (لجنة احتفالات بلدية طرابلس)، «فنانون عرب زاروا طرابلس»، في، *بلدية طرابلس في مائة عام (١٨٧٠/١٩٧٠)*، طرابلس، بلدية طرابلس، ١٩٧٣. اقتبسه عريبي بشير، *الفن والمسرح في ليبيا*، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨١، ص ٢٠-٢١.
[٤] نداء أبو مراد، «مركزية التقليد في عملية التجديد الموسيقي»، في *النهضة العربية والموسيقى خيار التجديد المتأصل*، المجمع العربي للموسيقى، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.

ولذلك،يمكننا تمييز نوعين من التهجين: تهجين متجانس وتهجين غير متجانس، اعتمادا على ما إذا كانت التوليفة تتعلق بمخرجات موسيقية مسبوقة بنظام محلي أو أنهاتستخدم عناصر غير أصليةأو غير محلية تكون تقريبا متوافقة مع نظيرتها الأصلية[٦].

كذلك يسمح التهجين المتجانس بدمج العديد من عناصر التقاليد ذات الصلة بإنجاب تقليد موسيقي جديد. وهذا هو حال مُغنّي المدرسة المصرية (المرتجل ـ الملحن) عبدو الحامولي (١٨٤٣ ـ ١٩٠١)[٧].

عملية تهجين متجانسة: نموذج النهضة الموسيقية المصرية

جرجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤) هو أول من أسس علاقة تاريخية بين الموسيقى والنهضة: «لقد أحدثت هذه الولادة الجديدة حركة فكرية وموسيقية. فلقد تأثرت الموسيقى بالتغيير الذي فرضته الظروف الاجتماعية. وفيها تميزت مجموعة من الموسيقيين والمغنيين على رأسها عبدو الحامولي المُروّج للطريقة الجديدة للغناء في مصر»[٨]. ووفقا للمؤرخ إبراهيم المويلحي (١٩٠٢ ص ٤٠٦)، الإصلاح المهم الذي بدأه الحامولي بمساندة الخليفة إسماعيل باشا (١٨٦٣ ـ ١٨٧٩) حاكم مصر، يعتمد على التوافق«الذي يدمج ١) التقليد الموسيقي الحضري القاهري باللغة العامية و تأتي تحت قوالب مقطعية (بالوزن الثنائي)كالدور والطقطوقة و الترنيمة المتكررة (غير الموزونة) مثل *يا ليل والموال* وعناصر قابلة للتكيّف يمكن تجديدها من المصدر ٢) التقاليد الدينية والصوفية كالإنشاد باللغة العربية الفصيحة ٢.أ) القصيدة المسترسلة (الغير موزونة) أو الموقّعة (الموزونة) كالذكر ٢.ب) المجاوبة أو التجاوب في التوشيح ٣) التقليد الحلبي المرتكز على شكل غنائي ثنائي متتابع (AABA) للموشحتميزه الأصول (وحدات إيقاعيةدورية على أساس دم و تك)العثمانية الغير نظامية مطوّلة وبعض الأحيان تميزه أجناس المقاماتالغير عادية من أصل عثماني ٤) التقليد العثماني الآلي المعتمد على قالب التقسيم المنفرد (الغير موزون) والافتتاحيات الآلية المركّبة (الموزونة) من القوالب المتتابعة كالبشرف والسماعي»[٩]

«طلب التأويل والتوليد للتقليد (Sollicitation herméneutique)[١٠]، من المرجح أن ينشط ويعيدالمعنى[١١]للمتواليات النموذجية المستمدة من الأنشطة الفنية الموجودة مسبقا لاسيما من خلال التعقيد النظامي والبنائي، وهذه العملية تؤدي إلى أشكال هجينة رمزية وموسيقية تقع على حدود التقاليد ذات الصلة:

---

[5] Alain, FREON, « Hybridation, musique », *EncyclopaediaUniversalis*, CD-Rom, Paris, 2012.

[6] Nidaa, ABOU MRAD, « Compatibilité des systèmes et syncrétismes musicaux : une mise en perspective historique de la mondialisation musicale de la Méditerranée jusqu'en 1932 », *Filigrane*, n° 5 « Musique et globalisation », mars 2007, Paris, Éditions Delatour France, 2007, p. 93-120.

[7] Albert, HOURANI, *Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939*, London, Oxford University Press, 1962. Le pendant musical de cette renaissance arabe est théorisé notamment par Nidaa, ABOU MRAD, 1991, « L'imâm et le chanteur : réformer de l'intérieur (une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Hâmûlî) », *Les Cahiers de l'Orient* - n° 24, Dossier "La Nahda et la musique", Paris, SFEIR, 1991, p.141-150 et LAGRANGE, op. cit., 1996.[7]

[٨] زيدان جرجي، *تاريخ آداب اللغة العربية*، القاهرة، ١٩٠٤ ترجمه واستشهد به، Philippe VIGREUX (1991, p. 191)

[9] Nidaa, ABOU MRAD, « La singularité stylistique de 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM* n° 6 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) », 2012b, p. 51.

[10] François, PICARD, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », *Approches herméneutiques de la musique*, Jacques Viret (éd.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 221-233.

[11] Jean, DURING, 2010, *Musiques d'Iran. La tradition en question,* Paris, Geuthner, 2010, p. 252.

القوالب الارتجالية المتطوّرة *والتلاوات الترنمية*المفعمة *بالتقاسيم والليليات* بشكل غير موزون وبعض الأحيان موزونة من *والموال*وقوالب مركّبة من *الدور والقصيدة* المرددة على الوزن الثنائي تسمّى *قصيدة على الوحدة*، هذه التسلسلات جزء من المراحل المتعاقبة *للوصلة*، قوالب صغيرة مرنة، في مسار إجباري جدلي ثلاثي أحادي المقام، فهي تمثل الهيكل النموذجي وتمثلكذلك الهيئةالتي يكون عليها الحفل الموسيقي للمدرسة الجديدة ١) مرحلة وجودية للافتتاحيات الموسيقية الآلية المُعدّة مسبقاً (البشرف والسماعي المعرّب) والغنائية (الموشحات) ٢) مرحلة متناقضة ترنيمات آلية (تقاسيم) و غنائية ارتجالية (تقسيم *يا ليل*، *موال* أو *قصيدة مسترسلة*) ٣) مرحلة صناعة القوالب الهجينة على التجاوب الارتجالي (الدور أو قصيدة على الوحدة)[١٢]. تؤدّى هذه الوصلة بواسطة مغني منفرد محاط *بتخت* آلي وثلاث *مذهبجية* (أو مرددين أو سنيّدة). إنّ العينات الارتجالية لهذه المتواليات النموذجية التي كان يسجلهاالمتواصل الرئيسي لمدرسة الحامولي مطلع القرن الماضي على اسطواناتصوتية (78 tours) في شكل قالب واحد مقارنة بالوصلة يتماستبداله بقالب الدولاب»[١٣].

بالإضافة إلى ذلك، يقول نداء أبو مراد: «أنَّ هذا التثاقف بين السياقات الدينية والعلمانية يسمح بدمج وتطبيق شكل المجاوبة أو التجاوب الارتجالي الخاص بالتواشيح المتداولة في الزوايا الصوفية كالدور والموشح والقصيدة. وكذلك يتكون الدور "الطريقة الجديدة" من مقطع تمهيدي يسمى مذهب مُلحن مسبقا (موزون، ومرتب على الميزان الإيقاعي ذو الأربع نبضات ثنائية لإيقاع المصمودي أو إيقاع الوحدة) وقسم التفاعل (موزون، ومرتب على الميزان الإيقاعي ذو النبضتين ثنائي لإيقاع الوحدة السريعة مع متغيراتها في الضغوط القوية والضعيفة (السنكوب) -)، يسمّى غصن أو دور يتكون من دورة غنائية إجبارية، مع عتبات تشمل ١) مساحات إسترسال، غناء ارتجالي يجمع بين نمطالتلاوة المرنّمة والتنويع في الألحان الصغيرة المستعارة من المذهب ٢) مساحات المجاوبة أو التجاوب تسمى*الحنك* تقام بالتناوب على كل رد يؤدّى من قبل مجموعة صغيرة من المذهبجية مع ألحان مرتجلة على نفس الكلمات كالأغنية التي يؤديها المغني المنفرد، ٣) مساحات اللحن الأول يشمل المغني المنفرد والمذهبجية حول صيغ متكررة غالبا ما تشتمل على محاكاة صوتية: آهات»[١٤].

أما بالنسبة للنموذج المجدّد للموشح، عادة ما يستضيف عملية تطعيم المجاوبة أو التجاوبالتي «تتكون من *هنك*[١٥]اعتراضيالذي أُدخِل ، كالمُجاز في القسم الأوسط ب أو الخانة مع الحفاظ على استخدام الأصول العثمانية الغير منتظمة أو الطويلة الأكثر سهولة، ولكن في بعض الأحيان تستبدل بإيقاع الوحدة»[١٦].

وينطبق الشيء نفسه على القالب الجديد (المهجّن) من "القصيدة على الوحدة" الذي يقوم بقلب التلاوة المرنّمة المرتجلة، ذات أبيات عربية فصيحة لقصيدة أحادية وقافية واحدة، على الوزن الثنائي الوحدةإلى استجابة لنص متعدد المعاني (الصوفي مقابل العلماني) تسمّى لازمات العواذل (لاغرنج، ١٩٩٤: ٣٠٤، نقلا عن الجندي،

---

[١٢] محمد كامل، الخلعي، *كتاب الموسيقى الشرقي*، القاهرة، مكتبة الدار العربية للكتاب، ١٩٠٤/١٩٠٥ (إعادة نشر ١٩٩٣)

[13] ABOUMRAD, op. cit., 2012, p. 51-52.

[14] ABOUMRAD, op. cit., 2012, p. 52. Voir également Frédéric, LAGRANGE, *Musique d'Égypte*, Paris-Arles, Cité de la musique – Actes Sud, 1996.

[١٥] أسلوب *الهنك* هو كناية عن حوار يتم على هيئة تعاقب أو تراشق ما بين المغني المنفرد والمنشدين المساعدين أو جوق السنيدة وعددهم من واحد إلى أربعة انطلاقا من إحدى لفظات الدور أو مقطع من لفظة "آه" أو "ليل"، ويتم ذلك بمؤازرة موسيقيّي التخت الذين يمهدون للجمل المغنّاة ويفصلون بينها باللوازم زالجسور اللحنية التي تترجم عزفا فحوى الغناء. *والهنك* يشكل فرصة يعاد من خلالها الجنوح إلى التنويع والتغيير في مواجهة الركود التكراري. نداء أبو مراد،«افقيه والمرنم: الإصلاح من الداخل (مقاربة بين محمد عبده وعبده الحامولي)، في*النهضة العربية والموسيقى خيار التجديد المتأصل*، المجمع العربي للموسيقى، ٢٠٠٣، ص ٦٠.

[16] ABOUMRAD, op. cit., 2012, p. 52.

الشيخ عثمان، ١٨٩٥)، *آه يا أنا وِشْ لِلْعوازِل عَنِدِنا|| قُم مَضيَع الْغُزّالْ وِواصِلْني أَنا*(Abou Mrad, 2011).

ضمت نهاية مميزة، فهذه الاستجابة عبارة عن لحن الافتتاحية أو الخاتمة. في ترجيعه يغنى باللهجة العامية المصرية (بواسطة المذهبجية)، وأثناء الأداء، في شكل لحني متكرر (يعزف بواسطة التخت) وهنا يتطابق النص واللحن. هناك خمس تجاوزات غير متجانسة، منها النوع (صوفي/ علماني)، واللغة (فصيحة/عامية)، والصوت (غنائي/عزفي)، التردد الزمني (الضرب اللفظي الغير موزون مقابل الضرب الأيمائي الموزون)، والأسلوب الغنائي (تلاوة مرنّمة/غناء) من مكوناته.يبدو أن تطوير هذا التسلسل النموذجي يستند على تناسق الصوت في بناء الجملة الموسيقيةالتي تميز التفاعل (النصي المشترك) بين علاقات متناقضة ومتناوبة بانتظام. وكذلك، تبني مجاوبة اللازمات بشكلها الختامي نموذج السيميائية التوليدي لتنمية موسيقى أبيات القصيدة»[١٧].

هذه العملية من التهجين المتجانس بين العناصر النظامية، المتشابهة والأسلوبية الموسيقية التي تأتي من التقاليد ذات الصلة، والتي تنتمي إلى لغة مقاميةإقليمية يُفترض من خلال هذا البحث أن تطبق على الأنشطة الموسيقية الحضرية الليبية.

من الأغنية الطرابلسية التقليدية إلى الأغنية الليبية الحديثة

الأغنية الطرابلسية ذات قالب موسيقي غنائي تقليد حضري قديم،تكوَّنَت من عدّة تقاليد موسيقية محلية وإقليمية. وبعد ذلك خضعت لتغيرات الحداثة والثقافة الغربية حتى أصبحتتحل محل سابقتها التقليدية من حيث الانتشار الشعبيو تؤثر بقوة ، في المقابل ، على طريقة أداء ما يسمى الأغاني التقليدية.

تُركّز هذه الدراسة على السمات السيميائية(sémiotiques)[١٨] المميزة الأصلية والغير أصلية الزائدة التي تسمح بإظهار درجة المثاقفة لإصدارات مختلفة لنفس الأغنية.

الأغنية كقالب موسيقيسيميائي

الأغنية عبارة عن نص (منظم من الأبيات) وموسيقى (تأليف موسيقي) منظمة من كوبليهات ومذاهب تُؤدّى بواسطة الصوت البشري. إن صعوبة تحديد جميع تقنيات الأغنية تتم مشاركتها على نطاق واسع من قبل المؤلفين الذين اهتموا بها، ومعظم الوقت، هذا الأخير يخرج بترسيم أولي لهذه الخصائص. لنأخذ على سبيل المثال الأغنية في التقاليد الموسيقية فيالعالم العربي. : كتب كريستيان بوشيه[١٩] على هذا النحو «نهاية هذا القرن تجد أنَّ الأغنية تأخذ مكانا بارزا إلى درجة التفوق في المجالات الأخرى. فهي ذات بناء بسيط وتبادل للأبيات (للكوبليهات) والمذاهب. تستخدم عموما لغة مباشرة قريبة من العامة. وتُغنَّى بواسطة مغني منفرد تجيبه مجموعة صوتية، ولكن يمكن أيضا أن تُؤدّى بواسطة مغني منفرد ».

---

[17] ABOUMRAD, op. cit., 2012, p. 53. Voir également: Frédéric, LAGRANGE, « Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī. La voix de la *Nahḍa* », livret de la compilation CD "The Voice of the Nahda Era Yusuf Al-Manyalawi: The Works", Frédéric Lagrange, Muhsin Sawa et Mustafā Said éd., Beyrouth, Dār al Saqi& Foundation for Arab Music Archiving and Research, 2011.

[١٨] المصطلح (sémiotique)السيميائية علم الدلالات اللغوية والغير لغوية وتعبيراتها ومعانيها في المجتمع.

[19] Christian, POCHE, *Musique du monde arabe*, Institut du Monde Arabe, Paris, 1994, p. 52.

إنّ ما يبني الأغنية، هو مزيج من المعايير الدقيقة: بناء بسيط بيت(كوبليه)/مذهب، نص طويل أو موجز وتُؤدّى بصوت إنفرادي. وهذا يسمح بتحديد مجموع العناصر الموسيقية الخاصة التي تستبعد فيها القوالب الموسيقية الآلية البحتة. فبداخل المجال الواسع سيتم تمييز عدد من أنواع الأغاني.

مسألة التهجين الموسيقي

مسألة التهجين في الموسيقى تم طرحها في بداية هذا البحث من الناحية النظرية والتاريخية. وكذلك جدلية التهجين في الموسيقى المتجانسة مقابل الغير متجانسة تم دراستها في التطبيق على مجال التجديد الموسيقي الذي شَاهَدتهُ مصر في أواخر القرن التاسع عشر.

هذه هي حالة الأغنية الطرابلسية في فترة ما بين الحربين ، والتي تتكون من التهجين بمختلف العناصر الموسيقية التقليدية: (١) محلية وإقليمية ، (٢) دينية و (٣) علمانية.

١/ المعطيات التقليدية العلمانية المحلية هي :

أ. الشعر العامي الطرابلسي بمظهر رومانسي

ب. وحدات إيقاعية أصلية

ت. رصيد من القوالب اللحنية مرتبطة بالشعر الطرابلسي

٢/ تنتمي العناصر الموسيقية الدينية الإقليمية إلى التقاليد الصوفية التي تنقلها الطريقة القادرية وزاويتها في طرابلس، فهي نشطة جدا في نهاية الحكم العثماني، خصوصا من قِبَل الشيوخ الكبار أمثال بشير الهوني وعبدالسلام الزنّاني وبن حمادي والأمين العالم ونشاطهم المهم في أداء الإنشاد والغناء الديني والابتهال والمديح واستعمال القوالب الغنائية كالذكر والتوشيح والقصيدة[٢٠].

٣/ العناصر الموسيقية العلمانية والدينية تأسست من أكبر تقليدين استقطبت ليبيا:

أ. المالوف هو أحد التقاليد الحضرية المغاربية (على الأقل) ترتبط ارتباطًا رمزيًا بالأندلس ومغروسة منذ العصور الوسطى ، خاصة في طرابلس.

ب. التقليد الفني المتداول في المشرق الذي انتشر في ليبيا نهاية الحكم العثماني وذلك بفضل انتشار اسطوانات الصوت المسجلة (78 tours) والإذاعة والسينما الغنائية[٢١] وزيارة الفنانين المغنيين المصريين[٢٢].

كان لبعض مطربي الزوايا في الأصل دراية بفن المالوف،ففي فترة ما بين الحربين ، غمر هؤلاء المغنون أنفسهم في تقاليد النهضة العربية وأسسوا لأنفسهم فرقة موسيقية مصغّرة لمرافقتهم على شكل *التخت* المتداول في الشرق وأدّوا التقاليد الفنية المصرية كالموشح والموال والدور والقصيدة وإضافتهم بعض الأغاني الشعبية

[٢٠] بشير عريبي، *الفن والمسرح في ليبيا* ، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨١، ص٤١.

[٢١] المرجع السابق، ص ٧٩.

[٢٢] عبدالله السباعي، «الأغنية الليبية المعاصرة»، مجلة مهرجان الأغنية الليبية الدورة الثالثة، طرابلس، الإذاعة الليبية ٢٠٠٣.

القصيرة كالطقطوقة القديمة والحديثة والمونولوج[٢٣].هؤلاء هم المطربين أنفسهم من كان يطور الأغنية الطرابلسية في تلك الفترة، التي لُحِنَت على غرار الطقطوقة المصرية: مذهب وأبيات تتألف بشكل عام من بيتين لكل منهما من قصيدة حب باللهجة العامية الطرابلسية[٢٤]. قالب الأغنية هذه يتم تفصيله عن طريق مزج الوحدات الإيقاعية والتشكيلات النموذجية المحلية مع النطام المقامي المشرقي.

أما بالنسبة للتهجين غير المتجانس ، فهو يتعلق بنظم أصلية وغير أصلية مختلفة اختلاف كبير. هذه هي حالة العديد من التهجين التي تم إجراؤها خلال القرن العشرين بين التقاليد الموسيقية العربية للنسيج الأحادي والنظام اللحني المقامي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، مختلف الموسيقى الغربية (الموسيقى العلمية والموسيقى الشعبية) ذات التوافق الصوتي المعدّل (الهارموني طونال).

هذا المزج يأتي، في بادئ الأمر، أحيانا من منظور خارجي ومشرقي.فهو عبارة عن أصالة مرتكزة على الغرب، كالتي وصفها سيميائيا جون بيير بارتولي (Jean-Pierre Bartoli)[٢٥]ويكون تماثلها خارجي غربي، وعبارة عن أصالة مرتكزة على الشرق كالتي وصفها كذلك سيميائيا نداء أبو مراد[٢٦].في كلتا الحالتين، الأنظمة فريسة المزج تتعارض من حيث النسيج والنظام اللحني وفي كثير من الأحيان أيضا من وجهة نظر النظام الزمني المتري والإيقاعي. ومع ذلك، فإنَّ الخطوة الغريبة الجوهرية تحافظ على هذا التهجين على مستوى التلميح المشار إليه، في حين أن نهج الحداثة النظامي الملاحظ بين الملحنين العرب يجلب المزج إلى المستوى النظامي المعني[٢٧].وبحلول عشرينيات القرن العشرين ، كانت مصر تشهد طفرة في التيار المتميز الغريب والإنجازات الموسيقية ذات ثقافات متعددة ، مما أدى إلى ظهور الأغنية المصرية المنّوعة. ويّعرف هذا منذ خمسينيات القرن العشرين، خطوات تعدد الثقافات بشكل أكثر منهجية[٢٨].

هذه التغييرات لم تصل إلى ليبيا فعلياً إلا في أعقاب انقلاب عام ١٩٦٩، فهي تعتمد، أولا، على إدخال نصوص وإيقاعات ذات دلالات ثورية، وبعد ذلك استخدام الآلات الموسيقية الكهربائية والصوتية الغربية، والأنظمة اللحنية والإيقاعية متعددة الثقافات مشيرة بظهور الأغنية المنوّعة الحديثة التي حلت محل سابقتها التقليدية من حيث الانتشار الشعبي وأثّرت بالتالي بقوة على أداء ما يسمى بالأغاني التقليدية.

---

[٢٣] مجموعة من المؤلفين «لجنة الاحتفالت في بلدية طرابلس»، ١٩٧٣، مرجع استشهد به بشير عريبي في كتابه: الفن والمسرح في ليبيا.

[٢٤] القالب الشعري المستعمل في الأغنية الطرابلسية يسمى «البورجيله» طريقة الأداء

[25] Jean-Pierre, BARTOLI, 2000, « Proposition pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia VII/2*, Paris, p. 61-72.

[26] Nidaa, ABOU MRAD, « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale », *Musurgia XVII/1*, ESKA, Paris, 2010, p. 5-15.

[27] ABOU MRAD, Nidaa, ABOU MRAD, 2010a, « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicales », *Musurgia* XVII/1 (2010), Paris, 5-15.

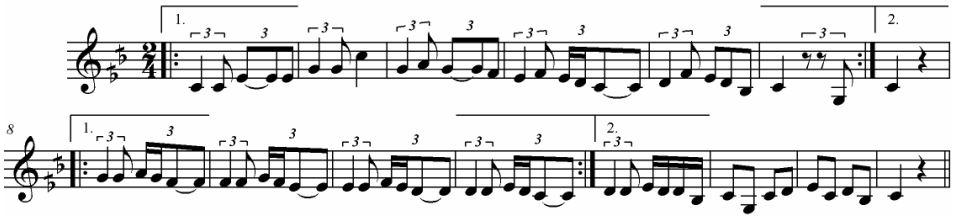
[28] LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Paris-Arles, Cité de la musique – Acte. 176 p.

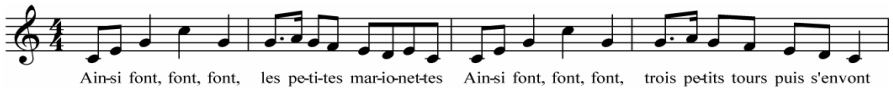
التطابق الدلالي (الإيزوتوبي[٢٩]isotopie) كمؤشر للتهجين الموسيقي

في بعض الأحيان تكون عملية التهجينمتجانسة وأحيانا غير متجانسة، فالألحان الموسيقية التي تشكل جزءًا من المراحل المتعاقبة للأغنية الطرابلسية تؤدي إلى استجواب مضاعف بالنسبة **لمعنى** تداخل العناصر الموسيقية التي تثيرها **ولترابط** الموضوع.

وهذا هو حال الترابط الدلالي للأعمال التي تستمد من الغريب المشرقي عند الملحنين الأوروبيين في القرنين التاسع عشر والعشرين بأنَّ جون بيير بارتولي[٣٠] يعلق على تكرار وارتباط لأثر غير أصلي يدلعليه أكثر من عنصر موسيقي(الثانية المضافة، والإيقاع إلى آخره).

يصف نداء أبو مراد بعض حالات المزج باقتباس بعض الأفكار في تلحين أو ارتجال الموسيقى العربية بخلط حزم لحنية على شكل نبض ثلاثي من الموسيقى الغربية كما هو موضّح في المثال التالي من خلال مقدمة موسيقية مشرقية يؤدّيها عازف الكمان السوري المصري سامي الشوا (1889–1965)،يمكن ملاحظتها في إطار مقاربة التطابق الدلالي (isotopique) كالقفزات الصوتية (الأربيج) تؤدّى بطريقة (الفالس):



مقدمة موسيقية من المشرق كتبها أبومراد حسب أداء سامي الشوا

قافية الحضانة الفرنسية ربما تكون المثال السابق

وبالمثل، يستعير نداء أبو مراد فكرة التحوير من الدلالات التكوينية لوصف المزج الشامل الحديث. وهذا يتطلب في أي حال تذكير نظري: «الجملة ناقلة التكرار الذي يضمن تجانس معانيها تسمّى تطابق دلالي (إيزتوبيisotopie فهي تدل على التجانس). والجملة التي تنتهك قانون التجانس هذا هي التنافر الدلالي أو النظير (allotope إذاً هنا نتكلم عن اللاتوبي*allotopie*). وكذلك الجملة اللغوية مثل {أنا أشرب الماء} هي

---

[٢٩] يمثل هذا المصطلح فرعية سيميائية مركزية، اقتبسها جوليان غريماس _ عام ١٩٦٦ _ من علوم الكيمياء والفيزياء، وقد حاد بهذه الكلمة عن دلالاتها الاغريقية الأولى: المكان المتساوي أو التساوي في المكان (Isosيساوي، topos المكان)(«Topique» J. Picoche)، ثم بعد ذلك جعل فرنسوا راستيه (François Rastier) يمعن في توسيعه ليشمل المحور التعبيري بعدما ميز _ على صعيد المضمون _ بين تشاكلات أفقية وتشاكلات عمودية طبقها على قصيدة ملارميه «سلام» (François Rastier : Systématique des Isotopies) والتشاكل عنده هو كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت ويمكن أن يندرج ضمن متتالية لغوية لبعد أدنى أكبر من الجملة أو يساويها كما يمكن أن يظهر على أي مستوى من مستويات النص، وفي وسعنا أن نعطي أمثلة بسيطة جدا على المستوى الصوتي: تجانس الصوائت، الجناس الإستهلالي القافية... وأخرى على المستوى التركيبي والمستوى الدلالي. أنظر http://dspace.univ-biskra.dz:8080/jspui/handle/123456789/3214

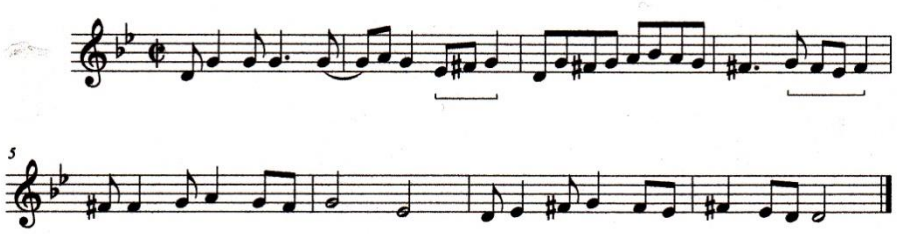
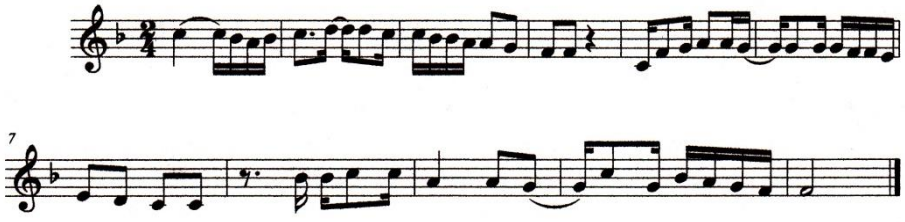
[30] Jean-Pierre, BARTOLI, « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d d'isotopie sémantique », Musurgia VII/2, Paris, ESKA, 2000, p.61-72.

تطابق دلالي بمعنى تجانس (isotope)، بينما {أنا أشرب الخرسانة} هي التنافر الدلالي أو النظير (allotope)» (Klinkenberg, 1996, p. 118).

ألحان مقامية أصلية تُظهر تراكم الدلالات الموسيقية

إنّ تلميحات تراكم الدلالات لديها خصائص بعض البناءات المقامية كالنطاق الصوتي الملون (chromatique) {m a m} الذي يتمثل في الأبعاد الصوتية التالية: الثانية الصغيرة، والثانية الزائدة، والثانية الصغيرة. وكالنطاق الصوتي الدياتوني المتوتر (diatonique tendue) {M Mm}الذي يتمثل في الأبعاد الصوتية التالية: الثانية الكبيرة، والثانية الكبيرة، والثانية الصغيرة أو {M mM}الثانية الكبيرة والثانية الصغيرة والثانية الكبيرة لمختلف الأغاني الطرابلسية. ومع ذلك ، قد يبدو هذا كحالة الفاصل اللحني في النظام النغمي للتقليد الموسيقي الغربي. فهو المكون لمجموع الحد الأدنى من الوحدات المشيرة على دلالات غير أصلية مشتركة.[٣١]

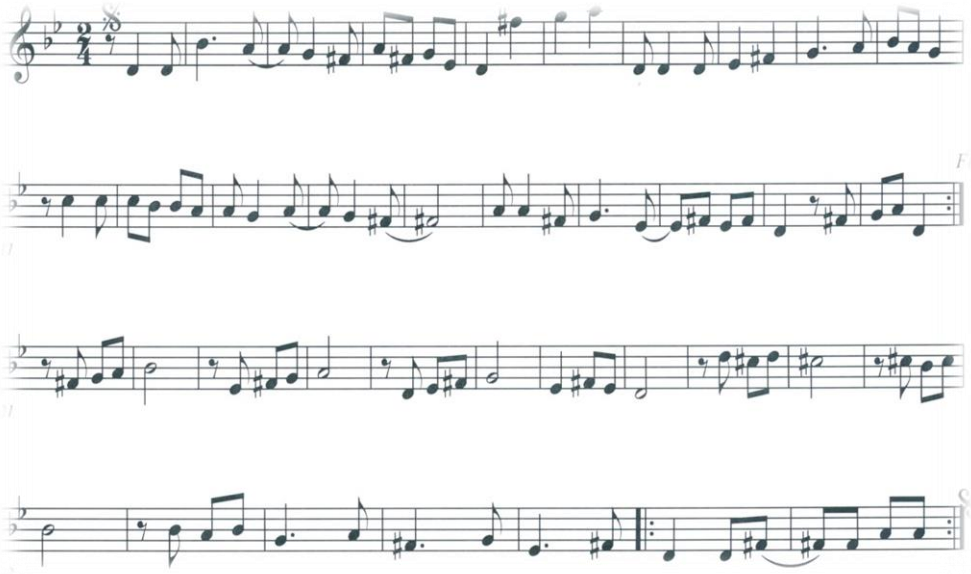
تراكم الدلالات الموسيقية في البناء اللحني النظامي

المثال رقم ٣ يعرض لحن مقامي مختلط بين طونالية*صول* الصغير (tonalité de Sol mineur[٣٢]) ومقامية الحجاز (modalité Ḥijāz[٣٣])، في حين أن تعدد المعاني المقامية في المثال رقم ٤ يتعلق بمقام العجم وسلم *فا* الكبير

مثال رقم ٤: لحن مقامي مختلط بين صول الصغير ومقام الحجاز (*الله يسامحك يلّي*) أغنية طرابلسية لحن وغناء محمد الكعبازي

مثال رقم ٥: لحن مقامي مختلط بين فا الكبير ومقام العجم (*السواقي*) أغنية طرابلسية غناها سلام قدري

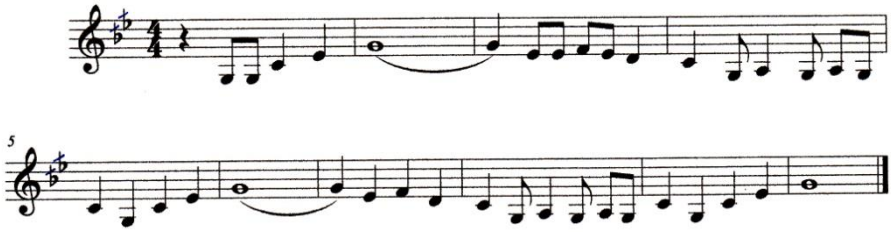
نجد نفس الأمر في هذا المثال رقم ٦ مما يخفف مقام النهاوند و *ري* الصغير

[31] ABOUMRAD, op. cit., 2010, p. 13-14

[٣٢] السلم الطونالي أو المعدل هو السلم المبني من أبعاد وأنصاف أبعاد متساوية الكومات

[٣٣] المقامية أو المقام هو المساحة الصوتية المبنية من أبعاد وأنصاف أبعاد وأرباع أبعاد تكون كوماتها غير متساوية وإنما تقاس من خلال مساحات صوتية صغيرة تتكون من ثلاث وأربع وخمس أصوات تسمى أجناس وعقود لتعطي لون مقام.

لحن مقامي مختلط بين *ري* الصغير ومقام *النهاوند* من الأغاني الطرابلسية (عرجون فل منين فاح خداني يا عيني) أدّاها سلام قدري

تراكم الدلالات الموسيقية في النظام اللحني

لحن المثال رقم ٦ في مقام الراست مليء بحركات لحنية مفككة. إن التكرار المفرط لهذه القفزات الثلاثية والرباعية هو تطابق دلالي (isotopique) ويؤكد على الطابع الدخيل ملمَّحا بقفزات نغمية تمثل درجات السلم الموسيقي «الأربيج» المستعمل في النظام الطونالياالغربي (système tonal) التي تبدو أنّها ترسم خلفية هذه الجملة اللحنية.

مثال رقم ٦ في مقام الراست (الفسحة) أغنية طرابلسية لحنها علي الحداد وأداها أحمد فؤاد

وبعد هذا العرض الموسّع نوعا ما للمزج أو التهجين وآثاره الثقافية والموسيقية عبر القرنين الآخرين منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى اليوم نذكر أمرين:المزج أو التهجين من التقاليد الموسيقية الإقليمية والغربيةالأهداف التقدمية للمزج الموسيقي

١/ كان المزج الموسيقي في المشرق يغلب أن يكون عملاً فنياً وجزءاً من المزج الشامل، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى المزج في الموسيقى هو قضية تتعلق بنسب متفاوتة بالهوية الوطنية والتراث والأصالة العربية، كما يتعلق أيضاً بالتفتّح على الحضارة الغربية.

٢/ الأهداف التقدمية للمزج في الموسيقى

إذا نظرنا إلى المزج الموسيقي في سياق التفاعل الحضاري، وفي إطار دعم الوجود العربي ووحدته، فإن فهمنا له ينبغي أن يتسع ليشمل كل ما يستوعبه الجمهور العربي، ويجعله من نسيج حياته وكل ما يتلقاه بصورة من صور التلقي الفكري. وإذا كان المزج بمعناه المباشر أي سيادة الموسيقى العربية في الوطن العربي بما يوحد المشاعر العربية.

تبرز عينات الأغاني المختارة في هذه الدراسة تطوراً يتطابق تماماً مع نمط المقاس الواحد (standard) لتطبيع الأنشطة الموسيقية من المدن العربية الكبرى في البحر الأبيض المتوسط على النموذج المصري: في الأصل أغنية حضرية طرابلسية من الطراز التقليدي الأصلي، تأثرت بشكل سطحي بواسطة دخيل غربي مقتصر على الرسم الدلالي (قفزة سادسة صغيرة بداية اللحن، خلط بين طونالية*صول* الصغير ومقامية الحجاز *ري*، أصوات الجيتار الكهربائي في بداية الأغنية، خلط بين طونالية*فا* الكبير و مقامية العجم، وبين مقامية النهاوند *وري* الصغير، والقفزات الصوتية (الأربيج) المستعملة في النظام الطزنالي الغربي، مشيرةٌ بتبني المعايير الأسلوبية للأغنية المصرية المنوّعة التي تميزت بالتنافر الدلالي من وحدة دالة غربية.«وهكذا نجد أن هذه الخلطة العجيبة من القديم والحديث في عالم الغناء الليبي المعاصر تحتاج لدراسة... للتعرف على الكيفية التي تتعايش بها هذه الألوان المختلفة مع بعضها البعض في مجتمعنا المعاصر[٣٤] »، فهلأصبحالآنمصيرالتقاليدالموسيقيةالعربيةبمثابةأرضخصبةللمعاييرالتيتُدعىإلىالاندماجفيالموسيقىالغربية؟

المراجع العربية

أبومراد، نداء، ٢٠٠٣، «مركزية التقليد في عملية التجديد الموسيقي»، في *النهضة العربية والموسيقى خيار التجديد المتأصل*، المجمع العربي للموسيقى، الطبعة الأولى، عمان.

أبو مراد،نداء، ٢٠٠٣، «الفقيه والمرنم: الإصلاح من الداخل (مقاربة بين محمد عبده وعبده الحامولي)، في *النهضة العربية والموسيقى خيار التجديد المتأصل*، المجمع العربي للموسيقى، الطبعة الأولى، عمان.

الخلعي، محمد كامل، ١٩٠٤/١٩٠٥، *كتاب الموسيقى الشرقي*،(إعادة نشر ١٩٩٣)، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة.

السباعي، عبدالله، ٢٠٠٨، «الغناء الليبي المعاصر»، في *كلام في الموسيقى*، الطبعة الأولى، دار الكتب الوطنية بنغازي.

السباعي، عبدالله، ٢٠٠٣، «الأغنية الليبية المعاصرة، مجلة مهرجان الأغنية الليبية المعاصرة، الدورة الثالث»،الإذاعة الليبية،طرابلس. ولنفس المؤلّف، «وقائع الأغنية الليبية المعاصرة»، مؤتمر الموسيقى العربية، الحادي عشر، الأوبرا، القاهرة.

[٣٤] عبدالله السباعي، «الغناء الليبي المعاصر»، في *كلام في الموسقى*، طرابلس، الطبعة الأولى، دار الكتب الوطنية بنغازي، ٢٠٠٨، ص ١٣٩_١٤٠.

جرجي، زيدان،١٩٠٤،*تاريخ آداب اللغة العربية*، القاهرة.

عرييي،بشير، ١٩٨١*الفن والمسرح في ليبيا*، الدار العربية للكتاب، تونس.

لاغرانج، فريديرك، ٢٠٠٣«ثلاثة أسئلة حول "مدرسة" عبده الحامولي ومحمد عثمان»، في *النهضة العربية والموسيقى خيار التجديد المتأصل*، المجمع العربي للموسيقى، الطبعة الأولى، عمان.

مجموعة من المؤلفين (لجنة احتفالات بلدية طرابلس)، ١٩٨١، «فنّانون عرب زاروا طرابلس»، في، *بلدية طرابلس في مائة عام (١٨٧٠/١٩٧٠)*، طرابلس، بلدية طرابلس، ١٩٧٣. اقتبسه عرييي بشير، *الفن والمسرح في ليبيا*، الدار العربية للكتاب، تونس.

المراجع بالفرنسية

ABOU MRAD,Nidaa, 2012b « La singularité stylistique de ‘Abd al-ḤayyḤilmī (1857-1912) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM* n° 6 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) ».

ABOU MRADNidaa, 2010, « L’isotopie sémantique en tant que révélateur de l’exosémie musicale », *Musurgia XVII/1*, ESKA, Paris.

ABOU MRAD, Nidaa, 2007, « Compatibilité des systèmes et syncrétismes musicaux : une mise en perspective historique de la mondialisation musicale de la Méditerranée jusqu’en 1932 », *Filigrane*, n° 5 « Musique et globalisation », Paris, Éditions Delatour France.

ABOU MRAD, Nidaa, 1991, « L’imâm et le chanteur : réformer de l’intérieur (une mise en parallèle de Muhammad ‘Abduh et ‘Abduh al-Hâmûlî) », *Les Cahiers de l’Orient* - n° 24, Dossier "La Nahda et la musique", Paris, SFEIR.

BARTOLI, Jean-Pierre,2000, « Proposition pour une définition de l’exotisme musical et pour une application en musique de la notion d’isotopie sémantique », *Musurgia VII/2*, Paris.

DURING, Jean, 2010, *Musiques d’Iran. La tradition en question*, Paris, Geuthner, 2010.

FREON, Alain, 2012, « Hybridation, musique », *EncyclopaediaUniversalis*, CD-Rom, Paris.

HOURANI, Albert, 1962, *Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939*, London, Oxford University Press.

LAGRANGE, Frédéric, 2011, « Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī. La voix de la *Nahḍa* », livret de la compilation CD "The Voice of the Nahda Era Yusuf Al-Manyalawi: The Works", Frédéric Lagrange, Muhsin Sawa et Mustafā Said éd., Beyrouth, Dār al Saqi& Foundation for Arab Music Archiving and Research.

LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Paris-Arles, Cité de la musique – Acte. 176 p.

PICARD, François, 2001 « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », *Approches herméneutiques de la musique*, Jacques Viret (éd.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.

POCHE, Christian, 1994, *Musique du monde arabe*, Institut du Monde Arabe, Paris.