رمزيَّة الآلة في التَّشكُّل السَّرديّ للمُؤَلَّف الموسيقيّ

د. عصام معتوق[1] (تونس)

تكتسي الآلة الموسيقيّة دلالاتٍ على غاية من الأهمّيَّة في الجغرافيَّات الموسيقيّة، لا لكونها اللّسان المنفّذ لِلَهْجَةٍ موسيقيّة مُعيَّنة فحسبُ. بل لما تنطوي عليه من أبعاد رمزيَّة وما تختزنه من إحالات ظاهرة أو باطنة على ثقافة موسيقيَّة من خلال جرسها المميّز وأشكالها المتفرّدة.

ولقد توجَّهت المقاربات التَّنظيريَّة في البحوث العربيّة المعاصرة نحو دراسة الآلة الموسيقيّة من الجانب الهيكليّ البحت الذي يتركّزُ على تناول تقنيَّات العزف وطرق الصّناعة... وهو توجُّه ذو نزعة اختزاليَّة، فقد غَيَّبَ في مجمله البحث عن الجانب الفلسفيّ الدّلاليّ للآلة بالرّغم من وجود شواهد ضمن المدونة الموسيقيّة العربيّة القديمة تؤكّد على البُعْد الميتافيزيقيّ الكامِنِ في الآلة الموسيقيّة. وفي هذا السّياق يذكر "محمود قطاط" أنَّه: "*مع المُحْدَثين حُسِمت المسألةُ المقاميّة على الوجه الذي استقرَّ عليه الأمر الآن وذلك بتعريف المقامات والطُّبوع بالقياس إلى فصائلها في جماعاتها المختلفة النَّغم، دون الاهتمام بالعلاقة بين عناصر البروج والطَّبائع*".[2] علاقة ساهم المنظِّرون الأوائل للموسيقى العربيّة في الخوض في مجرياتها من خلال التّطرُّق إلى المفهوم الكونيّ الزَّمانيّ للموسيقى حيث كان "*يُنْسَبُ لكلِّ مقام أو طبع قدرة تأثيريَّة (إيتوس/ Ethos) خاصَّة بُنِيَت على أساسها نظريّة ما كان يُعرف بشجرة المقامات أو الطُّبوع الأصليَّة والفرعيَّة*".[3] وقد مثَّلت المدرسة العوديَّة أحد مظاهر هذا التّوجُّه من خلال ربط الآلة الموسيقيّة بالجانب الميتافيزيقيّ.

على هذا الأساس اخترنا أن نبتعد عن الدّراسة الهيكليَّة وأن نطرُقَ، وإنْ إلماعا، بابا بحثيّا طريفا من خلال هذه الأسئلة التي سننطلق منها في هذا المقال: هل بإمكان الآلة الموسيقيّة الإحالة على سياقات دلاليَّة ضمن المنتج الموسيقيّ العربيّ المعاصر؟ وهل باستطاعة الآلة رسم سيرورة سيميائيَّة في ذهن المتلقّي انطلاقا من تنفيذها للهجة موسيقيَّة محدَّدة؟

نحن على أتمّ الوعي بأنَّ الإجابة عن هذه الأسئلة تتطلَّب أن نتسلَّح بالتَّمشّي المنهجيّ وبالأدوات التَّحليليّة المناسبة التي يمكن أن تساعد على معالجة الإشكاليَّة. وعليه فإنَّنا نمضي في هذا الطَّريق مسترشِدين بتوجُّه مستَحدَثٍ في العلوم الموسيقيّة مُقْتَبَسٍ من الدّراسات اللّسانيّة، وهو تحديدا مبحث السَّرد اللّسانيّ الذي تمَّ تطويعه للدَّرس الموسيقيّ مع أخذ نواميس العمل الموسيقيّ وخصوصيَّاته بعين الاعتبار لما بيْن المجاليْن من اختلافات

---

[1] متحصل على شهادة الدكتوراه من المعهد العالي للموسيقى بتونس، جامعة تونس، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي الجمهورية التونسية. أستاذ مادة الفنون الموسيقية بوزارة التربية والتعليم الإماراتية.

٢) قطاط (محمود)، «المقاميَّة العربيّة الأصول والتَّطوُّرات»، ص٤٣.

٣) قطاط (محمود)، تقديم كتاب الزّواري (الأسعد)، المقامات المشرقيَّة في الموسيقى التُّونسيَّة المعاصرة، تونس، مركز النَّشر الجامعيّ، ٢٠٠٨، ص. ١٥.

جوهريَّة. ولكنَّ الأكيد أنَّ المفهوم البارتيَّ الجديد للسَّرد الذي يعتبر أنَّه ليس حكرا على الأشكال القصصيَّة وإنَّما هو يشملُ الوجود بأكمله، سَيُقَدِّمُ للبحث الموسيقي الكثير مثلما قد قدَّمت اللسانيات " *الأدوات اللاَّزمة لفهم الموسيقى وتدبُّرها في جانبها العميق والهيكليّ. وسواءً تعلَّق الأمر بآليَّات الاكتشاف أو بتقنيَّات التّقطيع والتّجزئة فقد برهنت هذه الأدوات الثّمينة مُسْبقا عن نجاعتها في دراسة أشكال دلاليَّة مُتَعدّدة لغويَّة كانت أو شعريَّة أو موسيقيَّة أو أسطوريَّة*".[١]

مرَّ مفهوم السَّرد الموسيقيّ بعديد المنعطفات الفكريّة حتى استقرَّ ضمن الدّراسات الموسيقيّة كما هو عليه اليوم. دخل هذا المصطلح ضمن قاموس البحث الموسيقيّ تزامنا مع النَّظر إلى العمل الموسيقيّ انطلاقا من المبحث السّيميائيّ. فقد تمَّ انطلاقا من تسعينات القرن العشرين الرّجوع إلى الدّراسات اللّسانيّة للنَّظر في مفهوم السَّرد الرّوائيّ ومحاولة فهم تمفصلاته، بغاية تطبيق جملة من آليَّاته ضمن التَّحليل الموسيقيّ قصد فهم بنية العمل السَّرديَّة. ولقد ارتأينا في هذا العمل محاولة فهم كيفيَّات التَّشكُّل السَّرديّ في العمل الموسيقيّ كما استقرت في نماذج من رحم المدونة الموسيقيّة العربيّة القديمة والبحوث الموسيقيّة الغربيّة المعاصرة، وقد اخترنا أن نشفع هذا المقال بقسم تحليليّ ننطلق فيه من عمل موسيقيّ آليّ تونسيّ تمَّ تأليفه خصّصًا لفائدة عمل درامي تلفزيّ حتى نتبيَّن الإحالات الدّلاليّة التي ترتبط بالآلة الموسيقيّة وسط العمل الفنّيّ.

. فهل بإمكان الآلة الموسيقيّة الإحالة على المكوّن السَّرديّ للعمل الدراميّ؟ هل بإمكانها الإحالة على أحداث العمل الدرامي؟ وهل بإمكانها أيضا الإحالة إلى شخصيَّات العمل والإطار الزّمانيّ والمكانيّ للعمل الدراميّ؟ وماهي الآليَّات التي يتَّبعها المؤلِّف الموسيقيّ للدّلالة على العمل الدرامي ككلّ؟

١ – الأثار الدّلاليّة للآلة في المنجز الموسيقيّ العربيّ القديم:

تعود العلاقة بين الموسيقى ونظريّة السَّرد الموسيقيّ إلى بدايات اهتمام الإنسان بالتَّفكير في الموسيقى ومشكلاتها. ونجد شواهد كثيرة لذلك في المنجز القديم للحضارة العربيّة الذي استفاد أيَّما استفادة ممَّا قدمته المدرسة الفلسفيّة الإغريقية[٢]. وسنسعى في هذا السّياق إلى تبيان نماذج من هذه الشّواهد مُستَنِيرين في ذلك بالجرد

---

1) FKIH (Sofiène), Musicologie, sémiologie ou ethnomusicologie, quel cadre épistémologique, quelles méthodes pour l'analyse de musique du maqâm, thèse de doctorat, Directeur de recherche François Picard, Paris– IV, Université Sorbonne, p. 147.

٢) لمزيد التَّعمق راجع:

– غراب (أنس)، "مؤلفات الكندي الموسيقية معطيات أولية حول علاقتها بالمصادر الإغريقية" الكندي وفلسفته، أعمال مهدات إلى محمد المصباحي، تنسيق سعيد البوسكلاوي، وجدة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة محمد الأول – وجدة ١ 17– 145، سلسلة الندوات والأيام الدراسية ٣.

رابط المقال:

20151،http://anas.ghrab.tn/static/web/fichiers/2015_Kindi_Oujda.pdf

الذي قام به الباحث "أنس غراب" لمخطوطات الموسيقى العربيّة والمُعَنْوَن "التَّطور التَّاريخيّ العامّ للأنظمة الموسيقيّة من خلال النَّصّوص العربيّة"[١] وبالمكتبة الرَّقميَّة المُسمَّاة "المصادر العربيّة للموسيقى" saramusik[٢].

يطرح التَّطرُّق إلى الجانب الدّلاليّ للآلة الموسيقيّة في المنجز العربيّ القديم أسئلة عديدة، فعلى الرّغم من استناد جملة منها إلى فلسفة الموسيقى عند اليونانيّين القدامى في بلورة تصوُّر يربط الآلة بالفَلَك وبالبروج السَّماويَّة وطبائع والألوان إلاَّ أنّ جزءً منها تخلَّى عن هذا التَّوجُّه ليبني تصوُّراته عن المادة الموسيقيّة من زاوية رياضيَّة فزيائيَّة بحتة[٣]. ولعلَّ أبرز تساؤل هو الذي يبحث عن مسبّبات العودة إلى هذا التَّوجُّه الفلسفيّ اعتمادا على المبحث السّيميائيّ المعاصر والمصادر التي استلهم منها آليَّات عمله؟

في ما يلي نماذج من الأثار السَّرديَّة ضمن المصادر العربيّة القديمة للموسيقى العربيّة، إذ تعتبر رسائل يعقوب بن إسحاق الكندي من أهمّ الأثار المخطوطة وأقدمها (873 م) التي تؤكد على اهتمام العلماء العرب بالجانب الفلسفيّ والدّلاليّ للعمل الموسيقيّ، فالكندي في مؤلّفه "رسالة الكندي في اللُّحون والنَّغم" استلهم من الفكر الفلسفيّ اليونانيّ مجموعة من الصّفات الملازمة للآلة الموسيقيّة وللعمل الموسيقيّ ككلّ فهو يطبع جملة من النَّغمات بأوصاف دقيقة كالتَّذكير والتَّأنيث والحزن والضَّعف والفرح ويرى بأنّ النَّغمات:

"فيهما حال اختلاف كاختلاف التّذكير والتّأنيث، فالوسطى نغمة رطبة ليّنة رخيمة مؤنّثة، والبنصر نغمة يابسة خشنة جزلة مذكّرة، ولربّما اتّبعوا النَّغمتين: البنصر بالوسطى في وتر واحد حتّى يقيموا البنصر من الوسطى مقام نغمة واحدة، وإنّما يستعملون ذلك في الصّوت المحزون لا في المطرب، وذلك أنّ الجزء من النَّغمة مهين ضعيف لضعف الجزء بقياس الكلّ، واستماعه يولّد الحزن لنقلانه حال النّفس إلى مثل حاله في الضّعف، لأنّ الحزن والضّعف متّفقان متشاكلان وكذلك الفرح والقوّة اللّذان هما ضدّاهما. ألا ترى أنّ المصيبة المفرطة تظهر الدّموع والخشوع والانكسار؟ وليس ذلك إلّا للضّعف عن عظم المصيبة الواردة، والضّعف في النّفس من الحزن والحزن من الضّعف، وكذلك الفرح من القوّة والقوّة من الفرح."[٤]

-Andrew (Barker), Greek Musical Writings :II, Harmonicand Acoustic Theory ,533;Aristide Quintilien, La musique, 332 p.

١) غراب (أنس)، التَّطوُّر التَّاريخيّ العامّ للأنظمة الموسيقيّة من خلال النُّصوص العربيَّة.
رابط النسخة الرقمية:

http://anas.ghrab.tn/static/web/fichiers/chrono-textes-arabes.pdf

2) https://www.saramusik.org

٣) قطاط (محمود)، «المقاميَّة العربيّة الأصول والتَّطوُّرات»، ص41.

٤) الكندي (يعقوب بن إسحاق)، رسالة الكندي في اللحون والنغم، المكتبة الوطنيّة – برلين (ألمانياII Wetzstein : ٤/١٢٤٠ 24و-٣) نسخة رقمية من إعداد أنس غراب.

/https://www.saramusik.org/9/texte

كما يربط الكنديّ في المقالة الثَّانية من نفس المخطوط ربطا تلازميًّا بين أبعاد النَّغمات (الغلظة والحدّة) ومسارات الكواكب:

"فأوّل ذلك النَّغم السّبع النّظيرة للكواكب السَّبعة الجارية أعني زحل والمشتري والمرّيخ والشّمس والزّهرة وعطارد والقمر. أمّا على الانفراد، فمطلقة البمّ التي هي أوّل النَّغم وأفخمها، نظيرة لزحل إذ هو أعلى السّبعة وأبطؤها سيرا. وبعدها سبّابة البمّ، نظيرة المشتري إذ كان يتلو زحلا في العلوّ. كذلك وسطى البمّ للمرّيخ، وخنصره للشّمس. وسبّابة المثلث للزّهرة، ووسطاه لعطارد، وخنصره للقمر."[١]

وينتقل الكندي أيضا لمقارنة أجزاء آلة العود بالأبراج الفلكيَّة "***ثمّ صيّروا قياس الاثني عشر برجا للاثنتي عشرة آلة التي فيه وهي: أربعة أوتار وأربعة دساتين وأربعة ملاو***"[٢] وتقسيمها إلى أجزاء ثابتة ومتقلّبة وذوات الجسدين:

"كذلك ذكروا أنّ الإثنى عشر برجا منها أربعة متقلّبة وأربعة ثابتة وأربعة ذوات جسدين. فقاسوا الأربعة المتقلّبة – وهي الحمل والسّرطان والميزان والجدي – بالأربعة ملاوي التي من شأنها الالتواء والانقلاب. وقاسوا الأربعة الثّابتة – وهي الثّور والأسد والعقرب والدّلو – بالأربعة الدّساتين التي من شأنها الالتواء والانقلاب. وقاسوا الأربعة ذوات الجسدين – وهي الجوزاء والسّنبلة والقوس والحوت – بالأربعة الأوتار إذ كانت النَّغمة السّبع فيها على حالتين، وذلك أنّ كلّ نغمة في كلّ وتر لها نظير في المرتبة الأخرى من النَّغم."[٣]

ويختتم الكندي المقالة الثَّانية في حديثه عن الصّفة الميتافيزيقيّة للآلة الموسيقيّة بالتَّطرّق إلى مطابقة الأوتار الأربعة لألة العود بالطَّبائع الأربعة:

"وقد ذكر أصحاب الطَّبائع أيضا أنّ الأربعة الأوتار نظيرة الأربع الطَّبائع، فقاسوا البمّ – إذ كان أغلظها وأجسمها وأكنها – بالأرض، وقياسه من الطَّبائع الجزئيّة بالمرّة السّوداء. وقاسوا المثلث – الذي هو دون البمّ في الغلظ والجسامة والزّكانة – بالماء، ومن الطَّبائع الجزئيّة بالبلغم. وقاسوا المثنى – الذي هو دون المثلث في هذه الحالات – بالهواء، ومن الطَّبائع الجزئيّة بالدّم. وقاسوا الزّير – الذي هو أدقّها وألطفها وأذكاها – بالنّار، ومن الطَّبائع الجزئيّة بالمرّة الصّفراء."[٤]

---

١) المرجع السابق.
٢) المرجع السابق.
٣) المرجع السابق.
٤) المرجع السابق.

في نفس السّياق يربط "إخوان الصَّفاء" (ق. 10) في مخطوطهم "رسائل إخوان الصَّفاء وخلان الوفاء" تحديدا في الرّسالة الأولى المعنونة "في الموسيقى" فصل "في حقيقة نغمات الأفلاك"، بين أوتار العود الأربعة (الزير– المثنى– المثلث– البم) والعناصر الكونيَّة الأربعة (التُّراب – النَّار – الهواء – الماء) "فوتر الزير مماثل لركن النَّار ونغمته مناسبة لحرارتها ولحدتها، والمثنى مماثل لركن الهواء، ونغمته مماثلة لرطوبة الماء وبرودته، والبمُّ مماثل لركن الأرض، ونغمته مماثلة لثقل الأرض وغلضتها"[١]، مع ذكرٍ لتأثير النَّغمات على أمزجة المستمعين عن طريق ربطها بالأخلاط الأربعة حيث أنَّ "نغمة الزير تُقوّي خلط الصَّفراء ، وتزيد في قوّتها وتأثيرها وتُضادُّ خلط البلغم وتلطّفه، ونغمة المثنى تُقوّي خلط الدَّم، وتزيد في قوّته وتأثيره، وتُضادُّ خلط السَّوداء وتُرقّقه وتليّنه، ونغمة المثلث تقوّي خلط البلغم وتزيد في قوّته وتأثيره، وتُضادُّ خلط الصَّفراء وتكسر حدَّتها".[٢]

ونجد في مرحلة لاحقة عند "صلاح الدّين الصَّفديّ" (ق. 15)، رجوعا إلى التَّناول الميتافيزيقيّ للموسيقى انطلاقا من اطّلاعه على مخطوطات سابقيه. فقد ذكَّر بنسبة المقامات إلى البروج الإثني عشر عند الفارابي كما ذكَّرَ بنظريّة ارتباط أداء المقامات بتوالي أزمنة النَّهار واللَّيل عند "صفيّ الدّين الأرموي"[٣]:

«المايَهْ»(٣) يُناسِب وقت طلوع الشمس ، وإذا ارتفعت : «الراست» فإذا صارَ رُبع النّها : «العراق» ، لأنه مافى المقامات ألطف ولاأوسع(٤) منه .

وقيل : وقتُ الظُّهر : «الراست» أيضاً ، وعند دخُول وقت الظُّهر : «مُخالف راست» ، وبعد الزّوال : «بوسليك» لكونه(٥) أسفَل الطبقات ، ومطلعَه أول الهُبوط وأوّل البُرودة ، كذلك إلى القُرب من أواخر النّهار .

وإذا قَرُب الغروب : «العُشّاق» ، وبعد الغُروب : «النّوا» ، وموافقتُه فى الصّيف ، لكنه موافق للتُّرك ، وبعد العِشاءِ : «مُخالفك» ، لأنه مافى الأوقات ألطف ولاأرطَب(١) ولاأروَح ولاأفضَل ولاأطيَب هواءً(٢) منه ، فلذلك هذا المقامُ موافقٌ هذا الوقت .

وإذا انقضَى النّصفُ الأوّل من اللّيل ، ففى تلك الساعة : «أصفهان» ، وعند السّحَر : «الزّنكلاه» ، فإنه موافق .

نفس التَّوجُّه ميَّز مدرسة طبوع موسيقى الفضاء الجغرافيّ للمغرب العربيّ والذي قام بإسناد دلالات الطُّبوع إلى الطّباع البشريَّة. وفي ذلك يرى الباحث المغربيّ "عبد العزيز بن عبد الجليل" بأنّ "الرَّبط بين الطُّبوع والطَّبائع جاء ليعكس أصداء نظريّة قديمة ترجع أصولها الأولى إلى عهد فلاسفة اليونان، ثمَّ انتقلت

١) إخوان الصَّفاء، المختار من رسائل إخوان الصَّفاء وخلان الوفاء، إعداد سرحان (سمير)، عناني (محمد)، مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص. 52.

٢) المرجع السابق، ص 52.

٣) الصفدي (صلاح الدين)، رسالة في علم الموسيقا، دراسة وتحقيق ذياب (عبد المجيد)، خشبة (غطاس عبد الملك)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 1999، ص. 122–123.

إلى العرب من خلال ما ترجموه عن أولئك. ومن ثَمَّ شاعت في كتب فلاسفة الإسلام الأوَّلين ... ولقد غدت أرض المغرب والأندلس مرتعا خصبا لترويج العلاقة بين الطُّبوع والطَّبائع"[١]. ويستدل "عبد العزيز بن عبد الجليل" بعناوين جملة من المصادر المتعلّقة بالموسيقات المغاربيّة والتي تحيل ضمنيًّا على العلاقة القائمة بين الطُّبوع والطَّبائع وهي على التَّوالي:

– أرجوزة أبي الرَّبيع سليمان المتوفى عام 1231 هـ تحت عنوان "كشف القناع عن وجه تأثير الطُّبوع في الطّباع".

– ديوان أبي العبَّاس أحمد بن محمد العربيّ أحضري (أواخر القرن الثالث عشر) والمعنون "الأمداح النَّبويَّة وذكر النَّغمات والطُّبوع وبيان تعلقها بالطَّبائع الأربعة".[٢]

في نفس السّياق يرى الباحث التُّونسيّ محمود قطاط بأنَّ أوّل ارتباط بين منظومة طبوع المغرب العربيّ ومبدأ التَّأثير كانت أواخر القرن العاشر هجري من خلال قصيدة على البحر الطَّويل منسوبة إلى القاضي عبد الواحد الونشريسي (1478–1548) مطلعها: "طبائع في عالم الكون أربع"، كما يؤكّد على أنّ منظومة الطُّبوع في جانبها الدّلاليّ تستند إلى أوتار آلة العود ممَّا يعزّز البعد الدّلاليّ الذي كانت تحظى به الآلة الموسيقيّة ضمن منظومة المقامات المشرقيَّة كما بيَّنا سابقا ومنظومة الطُّبوع المغاربيّة استناد إلى أنَّ "هذه المصطلحات الخاَّصة بالطُّبوع المغاربيّة تحاكي أسماء الأوتار الأربعة للعود التَّقليديّ"[٣]. وقد لخَّص الباحث محمود قطاط الدّلالات المسندة لآلة العود ضمن المنجز القديم للموسيقى العربيّة بوصفها الآلة المنفّذة لمنظومة المقامات المشرقيَّة ومنظومة طبوع موسيقات المغرب العربيّ في الجداول التَّالية[٤] والتي تبيّن خضوع كليهما لمبدأ التَّأثير:

الأوتار	اللون	الأركان	التناسب / الصفة	الطبائع / الأخلاط	المفعول	المضادة
الزير	أصفر	النار	حرارة النار وحدتها	تقوي خلط الصفراء	تزيد في قوتها وتأثيرها	تضاد خلط البلغم وتلطفه
المثنى	أحمر	الهواء	رطوبة الهواء ولينه	تقوي خلط الدم	تزيد في قوتها وتأثيرها	تضاد خلط السوداء وترققه وتليينه
* وتر زرياب	*أحمر داكن	* الحياة	----------	* الروح	----------	----------

المثلث	أبيض	الماء	رطوبة الماء وبرودته	تقوي خلط البلغم	تزيد في قوته وتأثيره	تضاد خلط الصفراء
البم	أسود	التراب	ثقل الأرض وغلظها	تقوي خلط السوداء	تزيد في قوتها وتأثيرها	تضاد خلط الدم وتسكن فورانه

جدول رقم 1: الدلالات الميتافيزيقيّة لأوتار آلة العود

١) بن عبد الجليل (عبد العزيز)، الموسيقى الأندلسية المغربية، سلسلة كتب عالم المعرفة، عدد 129، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 1988، ص 58.

٢) المرجع السابق، ص 58.

٣) قطاط (محمود)، «المقاميَّة العربيّة الأصول والتَّطوُّرات»، ص37.

٤) قطاط (محمود)، «المقاميَّة العربيّة الأصول والتَّطوُّرات»، ص41.

المقامات 4 الأصول + 8 الفروع (+ 24 شعبة – 6 أوازات)	الأمزجة الغالبة في الإنسان	العناصر الطبيعية	الأخلاط	البروج الفلك (12)
الراست (الزنكلاه – العشاق)	حار يابس	النار	الصفراء	الحمل الأسد القوس
العراق (الحجاز – أبوسليك)	حار رطب	الهواء	الدم	الجوزاء الميزان الدلو
الزيرفكند (الرهاوي – البزرك)	بارد رطب	الماء	البلغم	السرطان العقرب الحوت
الأصفهان (الحسيني – النوى)	بارد يابس	التراب	السوداء	الثور السنبلة الجدي

جدول رقم 2: شجرة المقامات وما يقابلها من الأمزجة والعناصر والبروج

الطبائع البشرية	العناصر الكونية	طبع أساسي	مطلقات أوتار العود	طبوع فرعية
السوداء	التراب	ذيل	ذيل	رصد الذيل - رمل الذيل عراق [العرب / العجم- مجنب الذيل – استهلال الذيل].
الصفراء	النار	مزموم	حسين	غريبة الحسين [حمدان – مشرقي]
الدم	الهواء	ماية	ماية	رصد – حسين – رمل [الماية – انقلاب الرمل – صيكة]
البلغم	الماء	زيدان	رمل	أصبهان – عشاق– حصار - زوركند – حجاز[الكبير / المشرقي]
		غريبة المحرّرة		.....

جدول رقم 3: مطلقات أوتار آلة العود في المغرب العربيّ وما يقابلها من الطَّبائع والعناصر الكونية في منظومة الطُّبوع

2- الآلة والسَّرد في الفكر الموسيقيّ الغربيّ المعاصر:

سعى العديد من الباحثين المعاصرين إلى اقتفاء درب الأوَّلين من خلال مواصلة البحث عن الأسرار الدّلاليّة للعمل الموسيقيّ. فمثَّلت أعمالهم لبنة في سيرورة حركة ممتدَّة من الحضارة الإغريقيَّة مرورا بمؤلَّفات العرب القدامى وصولا إلى تناول المادة الموسيقيّة بالاعتماد على آليَّات عمل المبحث اللّسانيّ كالتَّناص الذي ينظر في أصداء الأعمال الموسيقيّة القديمة ضمن المنتج الموسيقيّ المعاصر[1] وأشكال حضورها، ومبحث السَّرد الذي يبحث عن الآثار والرَّوابط التي يتركها العمل الموسيقيّ في ذهن المتلقّي.

---

١) لمزيد الاطلاع راجع:

– معتوق (عصام)، موسيقى الدراما في الإنتاجات الدرامية التلفزية التونسية: دراسة تحليلية لبعض النماذج، أطروحة الدكتوراه في العلوم الثَّقافيّة اختصاص موسيقى وعلوم موسيقية، الأستاذ المشرف الأسعد الزواري، المعهد العالي للموسيقى بتونس، السنة الجامعية 2020–2021، ٣٥١ ص.

وانطلاقا من قناعة راسخة بتواصل وترابط العلوم الإنسانية قام "ميشال طولون" بمقارنة الفعل الموسيقيّ بالكتابة وذلك بإعادة النَّظر في أطروحة Marie-Laure RYAN [١] والتي ترى بأنَّ "الأصوات كمادة سيميائيَّة غير قادرة على اكتساب معنى محدَّد وقيمة أيقونيَّة بعكس الكلمات والصُّور التي تسمح بخلق عالم ملموس والإشارة إلى شخصيَّات محدَّدة."[٢] كما أنَّ المادة الموسيقيّة غير قادرة أيضا على "تقليد الكلام وتمثيل الفكر ومحاكاة الأفعال والتَّعبير عن العلاقات السَّببيَّة. حيث تقتصر قدراتها فقط على محاكاة الظَّواهر الصَّوتيَّة الطَّبيعيَّة".[٣] وعلى خلاف Marie-Laure RYAN انتهى "ميشال طولون" إلى أنَّ الكتابة أيضا غير قادرة على الإشارة إلى أحداث محدَّدة حيث تساءل عن مدى "*قدرة الكتابة على محاكاة الأشياء المحسوسة فهي عاجزة على محاكاة الضَّجيج وحواسّ الشَّمّ والذَّوق والصُّور*"[٤]. فالكتابة "*قادرة في تمثيل الأفكار والعواطف عن طريق وضع النَّصّ في سياق* محدد"[٥]، إذ أنّ السّياق هو الذي يولِّد دلالة الكتابة. وهو ما ينطبق تماما على الفعل الموسيقيّ إذ يُعطي السّياق للعمل الموسيقيّ دلالته بل يتجاوز ذلك ليمكّن العملَ الموسيقيّ من التَّعبير عن انفعلات تعجز اللُّغة عن توصيل دلالاتها إلى المتلقّي، وهو بذلك يقرُّ بضعف الأطروحة التي ترى أنَّ العمل الموسيقيّ الآليّ الصّرف خالٍ من الدّلالة ويؤكّدُ على وجوب إعادة النَّظر في الأمر بعيدا عن الإقرار المُسْبق بتفوُّق التَّعبيرة اللُّغويَّة. فالعمل الموسيقيّ يمكّن "الباث والمتلقّي من الولوج إلى أفكار ومشاعر تعجز اللُّغة في كثير من الأحيان عن توصيل دلالاتها"[٦]، وخلص إلى أنَّ "اللُّغة بالرّغم من أهمّيتها إلاَّ أنَّها غير قادرة على التَّعبير عن عديد التَّمثُّلات. وفي المقابل فإنَّ الموسيقى والفنون بصفة عامَّة تتمكَّن من إيصال ما عجزت اللُّغة عن تبليغه إلى المتلقّي"[٧]. حيث أنَّ الموسيقى شكَّلت في العديد من المواضع "الوسيلة الوحيدة للتَّعبير غير المرتبطة بالجانب اللُّغويّ والبصريّ لتوصيل دلالاتها".[٨]

---

1) RYAN, Marie-Laure (2010), « Narration in Various Media », in Handbook of Narratology, P. Hühn, J. Pier, W. Schmid and J. Schönert (dir.), Berlin, De Gruyter, p. 263-281.

2) TOOLAN (Michael), « La narrativité musicale », Cahiers de Narratologie [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 20 décembre 2011, consulté le 01 octobre 2016.

URL : http://narratologie.revues.org/6489 ; DOI : 10.4000/narratologie.6489

3) RYAN, Marie-Laure (2010), « Narration in Various Media » op. cit. D'après Michael Toolan, « La narrativité musicale » op. cit.

4) TOOLAN (Michael), op. cit.

5) Ibid.

6) Ibid.

7) Ibid.

8) Ibid.

ويرى جون جاك ناتيي[١] بأنَّ العمل الموسيقيّ يمكن أن يتَّسِم بخصائص سرديَّة نظرا لامتلاكه زوايا تَقارُبٍ مع الرّواية السَّرديَّة والفيلم:

– يشترك العمل الموسيقيّ والنَّصّ السَّرديّ في احتوائهما على تَسَلْسُلٍ زَمَنِيّ ، أي على بناء هيكليّ يتمثَّل في اشتمال السَّرد القصصيّ على البنية الثُّلاثيَّة: المقدّمة والجوهر والخاتمة، كما يتمثَّلُ في العمل الموسيقيّ في عرض الفكرة الرَّئيسيّة وتطوير الفكرة الرَّئيسيّة من ثمَّ العودة إلى طرح الفكرة الرَّئيسيّة عن طريق ترابط أحداثٍ ذات تَمَشّ تسلسليّ، حيث يُعرِّف "جوناثان كريمر" البعد التَّسلسليّ[٢] للموسيقى بأنَّه "تحديد لبعض ملامح العمل الموسيقيّ بحسب مقاطع مترابطة تفضي إلى أحداث ضمنيَّة للعمل"[٣] بخلاف البعد غير التَّسلسليّ للموسيقى والذي يقوم "بتحديد بعض خاصّيَّات العمل الموسيقيّ في أجزاء متباعدة أو في كلّيته"[٤].

– عنوان العمل الموسيقيّ والذي يُمكِّن المتقبّل من ربطه بقصَّة سرديَّة.

– يلجأ المستمع غير المتخصّص إلى ربط العمل الموسيقيّ بقصة سرديَّة ويبرّر ناتيي ذلك بأنَّ المستمع غير الموسيقيّ يذهب دائما إلى نسج خياليّ لأحداث سرديَّة يربطها مباشرة بالعمل المستَمَع إليه قصد ربطه بالواقع المعاش لفك غموض العمل الموسيقيّ حيث أنَّ "الإنسان في جوهره الأنثروبولوجيّ ليس كائنا يستند إلى رموز علاميَّة ملموسة ولكنَّه أيضا كائنٌ تخييليّ دائمُ الاستعداد لدمج الأشياء أو الأفعال التي تتوفَّر لحواسّه داخل نسق سرديّ بطريقة تسلسليَّة"[٥] ويدعم ناتيي كلامه بالطَّرح الذي قدمه كلٌّ من "جون مولينو" و"رفائيل لافاي مولينو"[٦] بأنّ "الوظيفة التَّخييليَّة هي وظيفة جوهريَّة للإنسانيَّة".[٧]

تمثّل هذه النّقاط أسس التَّقارب بين القصة السَّرديَّة والفعل الموسيقيّ ولكنَّ ناتيي يذهب إلى التَّساؤل عمَّا إذا كانت المادَّة الموسيقيّة قادرة على اكتساب الطَّابع السَّرديّ لوحدها منفصلة عن بقيَّة العناصر المُتداخلة في

---

1) Nattiez (Jean-Jacques), « La Narrativisation de la musique », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011, consulté le 30 septembre 2016. URL : http://narratologie.revues.org/6467 ; DOI : 10.4000/narratologie.6467

٢) لمزيد الإطلاع على مفهوم البعد التسلسلي للموسيقى الرجاء الرجوع إلى المصادر التالية:

– Philippe Capelle-Dumont, «Le temps musical» , *Revue des sciences religieuses* [En ligne], 88/2 | 2014, mis en ligne le 15 septembre 2014, consulté le 09 avril 2017. URL : http://rsr.revues.org/824 ; DOI : 10.4000/rsr.824

3) Kramer (Jonathan), « Le temps musical », Musique Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle, Tom II, les savoirs musicaux, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Actes sud, 2004, p.١٩١.

4) Ibid. p.١٩١.

5) Jean-Jacques Nattiez, op. cit.

6) MOLINO, Jean, Raphaël LAFHAIL-MOLINO (2003), *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit,* préface de Gilles-Gaston Granger, Montréal – Arles, Leméac – Actes Sud., 381 p.

7) Ibid.

تكوين العمل الدرامي، أم أنَّها لا تعدو أن تكون عنصرا مدعِّمًا لدلالات النَّصّ السَّرديّ للعمل؟ للإجابة عن هذا السُّؤال قام ناتيي بدراسة الأسباب التي تمنح الرّواية صبغتها السَّرديَّة ونظَرَ في مُمكِنات تواجدها داخل البناء الموسيقيّ. وقد اهتدى في بحثه هذا إلى المقوّمات المُشتركة التَّالية:

– ديناميَّة الفعل: فالرّواية السَّرديَّة تتميَّز ببناء حبكة درامية عن طريق التَّركيز على فعلٍ محدّدٍ داخل مشهد درامي "الحركة الدّيناميكيَّة ترتبط بفعل"[١]، ونجد داخل العمل الموسيقيّ حركة ديناميكيَّة ناتجة عن تواتر فكرتين موسيقيَّتين مختلفتين في المضمون (مثال ذلك صيغة سؤال وجواب) حيث يحاول المستمع بناء صلة دالَّة بينهما من خلال تخيُّل حبكة درامية مخصوصة بكلّ مستمع[٢].

– هيكليَّة القالب: إذا نظرنا في الهيكل البنائيّ للرّواية السَّرديَّة فسنجد أنَّها "انتظمت على شكل سلاسل من الجمل والحلقات". ونحن نعثر على نفس البناء في العمل الموسيقيّ الذي يتكوَّن من تواتر "حركات متكرّرة ومتنوعة منظَّمة في شكل وحدات..."[٣].

– قنوات التَّقبل للمستمع والقارئ: قام ناتيي بالبحث عن كيفيَّات فهم وتقبُّل الأحداث في العمل الدرامي والعمل الموسيقيّ من قبل القارئ والمستمِع على حد السَّواء للبحث عن جوهر السَّرد في العمل الموسيقيّ من خلال مقارنة الآليَّات التي تمكّن النَّصّ السَّرديّ من اكتساب صيغته السَّرديَّة ومحاولة البحث عنها في العمل الموسيقيّ. فخلص إلى أنَّ آليَّة التَّشويق المُتَّبعة في القصة السَّرديَّة هي التي تعطي العمل الموسيقيّ أيضا صبغته السَّرديَّة. ففي القصة السَّرديَّة "تتوالى الأحداث بطريقة تجعل القارئ يتساءل عن الأحداث اللاَّحقة؟ ... فالفضول هو الذي يحرّك القارئ والمستمع".[٤] وإذا بحثنا عن تطبيق ذلك في العمل الموسيقيّ سنجد أنه "أثناء تسلسل العمل الموسيقيّ تتوالى المقاطع بطريقة تجعل المستمع يتساءل عن المقطع الموسيقيّ الموالي؟"[٥]. بذلك تتراءى لنا إمكانيَّة اكتساب العمل الموسيقيّ بعض خاصّيَّات العمل السَّرديّ عن طريق آليَّة التَّشويق التي تميّز البعد التَّسلسليّ للعمل الموسيقيّ. مع كلّ ما تقدَّم من المقوِّمات المُشتركة فإنَّ ناتيي لا يتَّفق مع النَّهج الذي يعطي صفة السَّرديَّة المطلقة للموسيقى بل يرى بأنَّ الموسيقى "بعيدا عن المكوّن اللُّغويّ لا يمكن أن تكون سرديَّة"[٦] حيث أنَّها

---

1) Ibid.

2) Jean-Jacques Nattiez, op. cit.

3) Ibid.

4) MOLINO, Jean, Raphaël LAFHAIL-MOLINO (2003), *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit,* préface de Gilles-Gaston Granger, Montréal – Arles, Leméac – Actes Sud. cité dans Jean-Jacques Nattiez, op. cit.

5) MEYER, Leonard B.(1956), *Emotion and Meaning in Music,* Chicago, Chicago University Press; trad. Catherine Delaruelle, *Emotion et signification en musique,* préface de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, 2010. cité dans Jean-Jacques Nattiez, op. cit.

6) Jean-Jacques Nattiez, op. cit.

في مستوى محايث لا يمكن أن تنقل لنا أحداثا محدَّدة في نطاق معزول عن اللُّغة وعن القصة السَّرديَّة للعمل الدرامي.[1]

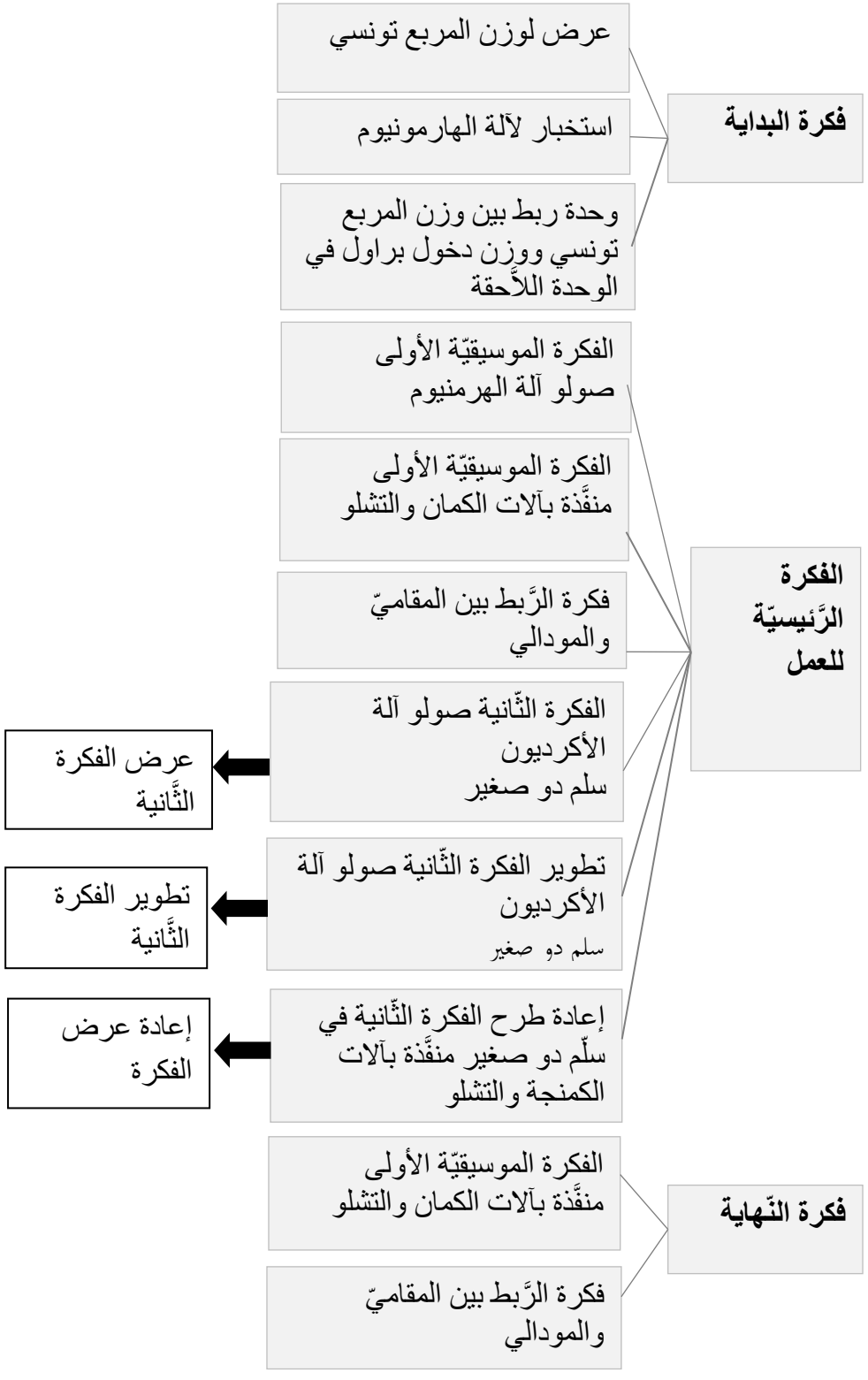
يُقِرُّ ناتيي بأنّ العمل الموسيقيّ لا يتَّصف بالسَّرديَّة بمعزل عن بقيَّة مكوِّنات العمل الدرامي الذي يرتبط أشدَّ الإرتباط بالمرجعيَّة الثَّقافيَّة للمتلقّي. فالآلة الموسيقيّة تحضر داخل العمل الدرامي باعتبارها مُكوِّنا من مجموع الرُّموز الدّلاليّة التي تمكّننا بتظافرها من الإحالة على سياقات سرديَّة وعوالم تخييليَّة متكاملة. ولعلَّ أبسط وجوه هذا التَّظافر أنَّ الآلة الموسيقيَّة بجرسها وتقنيَّات عزفها وطُرُق تنفيذها تقدح شرر المُخَيِّلة لدى المتلقّي وتستدعي مخزونه الثَّقافيّ وانتماءه الاجتماعيَّ وتفتحُ أبواب الذَّاكرة الجَمعيَّة والفرديَّة على حدّ سواء، فيطفو في لحظة التَّلقّي على سطح ذاكرته السَّمعيَّة التُّراث الموسيقيُّ المميّز للبيئة التي نشأ فيها والموسيقات التي واكبت وقائع مفصليَّة في حياته العاطفيَّة والنَّفسيَّة والاجتماعيَّة والوطنيَّة... وللتَّدليل على هذه الفكرة ارتأينا النَّظر في عمل موسيقيّ كان قد أُلِّف لعمل دراميّ تلفزيّ تونسيّ تحت عنوان "قمرة سيدي محروس". قام الموسيقيّ التُّونسيّ "الطاهر القيزاني" بتأليف موسيقى جينيريك هذا المسلسل. وقد لاحظنا من خلاله توظيفا متميّزا ودالاً لأجراس مجموعة من الآلات الموسيقيَّة التي تنتمي إلى مناطق جغرافيَّة مختلفة، كما انتبهنا إلى استخدامه الرَّمزيّ الذَّكيّ لتقنيَّات عزف تلك الآلات. فهل نجحت الآلة الموسيقيّة فعلا في التَّعبير عن مضمون العمل الدرامي؟ وهل كانت أداة ناجعة من أدوات التَّبليغ السَّرديّ للعمل ككلّ؟

تدور أحداث مسلسل "قمرة سيدي المحروس" في زمن الاستعمار الفرنسيّ للبلاد التُّونسيّة. وقد قام هذا العمل من النَّاحية الدراميَّة على مبدأ الثُّنائيَّات. ويتجلَّى هذا المبدإ في أوضح صُوَره في البناء الدراميّ للشَّخصيَّات. تنقسم الشَّخصيَّات إلى شِقَّيْن متضادّين متدافعيْن بل متصارعيْن اعتمادا على علاقتها بالمسألة الاستعماريَّة. ففي الجهة الأولى نجد شخصيَّات مناهضة للاستعمار متشبّثة بفكرة قيام الدَّولة الوطنيَّة مستعدَّة للتَّضحية في سبيل تحقيق أهدافها التَّحرُّريَّة. وفي المقابل نجد في الجهة الأخرى شخصيَّات انتهازيَّة موالية للاستعمار لا همَّ لها إلاَّ المصلحة الشَّخصيَّة. ويتجلَّى مبدأ الانقسام الثّنائيّ كذلك في البناء الدراميّ للمكان، إذ يتقابل المكانان الرَّئيسيَّان تقابلا رمزيّا. ففي الجهة الأولى نجد زاويةً صوفيَّةً تتمركز في قلب المدينة العتيقة بتونس وفي المقابل نجد مصحَّة لأحد الأطباء المُوالين للسُّلطة الاستعماريَّة. فما هو صدى هذه البنية الثُّنائيَّة على العمل الموسيقيّ؟ وكيف تمَّ توظيف الآلة الموسيقيَّة فيه؟

1) Ibid.

التَّحليل الموسيقيّ

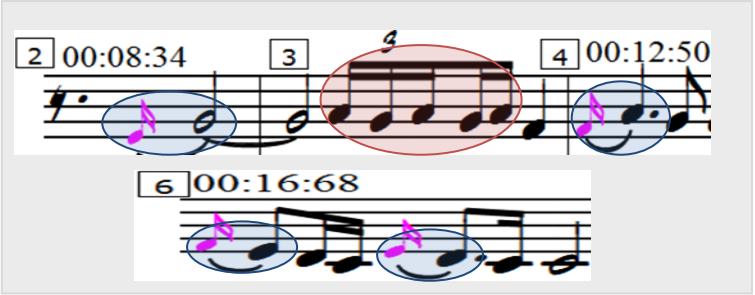
- البنية الهيكليَّة للعمل

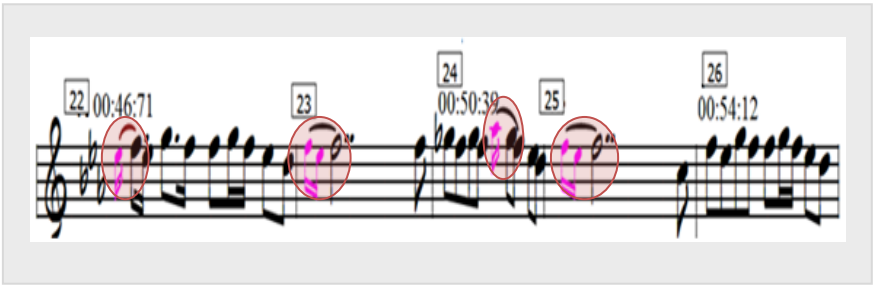
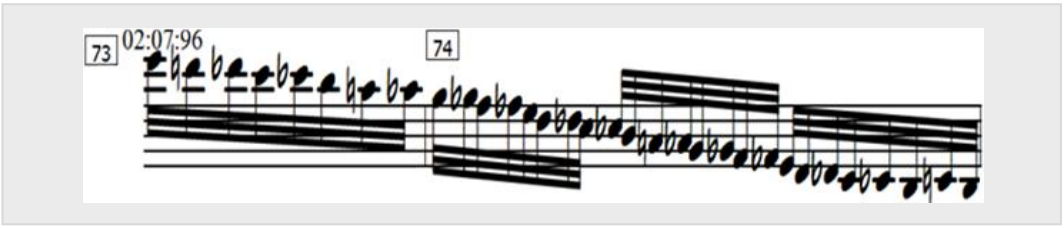


قام العمل على ثنائيَّة المقاميّ والمودالي حيث ورد في ثلاث أقسام، قسم تمهيديّ للفكرة الرَّئيسيّة يليه قسم توليفيّ بين الجانب المقاميّ والمودالي ليختم العمل بالرّجوع إلى الجزء المقاميّ.

تتمثل الفكرة الرَّئيسيّة في الجمع بين الجانب المقامي الخاصّ بطبوع نوبات المالوف التُّونسيّ والجانب المودالي المميّز للموسيقى الغربيّة حيث بدأ بمراوحة بين صولو آلة الهارمونيوم وآلات الكمان والتشلو في جنس رصد ذيل والمحيّر سيكاه مع تغييره للوزن من المربع تونسي إلى وزن "دخول براول" أحد أوزان أقسام نوبات المالوف التُّونسيّ، يلي ذلك قام الملحّن بالمرور من الفكرة المقاميَّة إلى الفكرة المودالِيَّة عن طريق وحدة سميناها وحدة الرّبط المودالي يربط فيها المؤلّف كذلك بين وزن "دخول براول" ووزن الفالز، حيث جاءت هذه الوحدة متمثّلة في صولو لآلة الأكرديون (Musette) يليها تطوير لهذه الوحدة من خلال تنفيذها بآلات الأكرديون والكمنجات والتشلو ليعود أخيرا لطرح الفكرة المودالِيَّة منفَّذة بآلات الكمان وآلات التّشلو وهنا يبرز جليًّا تأثُّر المؤلّف بمسار تلحين القوالب الغربيّة المتمثّل في طرح الفكرة الموسيقيّة وتطويرها من ثمَّ الرّجوع إلى عرض الفكرة الرَّئيسيّة.

كما اعتمد الملحّن على آلات ذات أبعاد ثابتة (آلة الهرمونيوم وآلة الأكرديون) لتنفيذ الفكرة التّمهيديَّة والفكرة الأساسيَّة للعمل مع جمعها بآلات ذات درجات متحرِّكة (آلات الكمان وآلات التّشلو)، حيث شكَّل هذا التّوليف مزجا بين ثقافتين موسيقيتين الأولى ثقافة تعتمد على أجناس ذات أبعاد متحرّكة (طبوع نوبات المالوف التُّونسيّ) والثَّانية ثقافة موسيقيَّة غربيَّة مودالِيَّة ذات أبعاد ثابتة. كما تمَّ التّركيز على بعض الزَّخارف المميّزة لطبوع نوبات المالوف التُّونسيّ إضافة إلى توظيف تقنيات مميّزة للموسيقى الغربيّة.



الزَّخارف المميّزة للّسان المقاميّ لطبوع الموسيقى التُّونسيّة.

الزَّخارف المميّزة للّسان المقاميّ لطبوع الموسيقى التُّونسيّة.

تقنية السَّلالم اللَّونيَّة المنفّذة في صولو آلة الأكرديون.

- **على مستوى النَّصّ الدّرامي:**

تضمَّن النَّصّ الموسيقيّ مراوحة بين الجانب المقاميّ المميّز للموسيقى التُّونسيّة من خلال توظيفه لمسارات لحنيَّة في أجناس طبوع نوبات المالوف التُّونسيّ والتَّأثُّر بالجانب المودالي المميّز للموسيقى الغربيّة من خلال توظيفه للسُّلَّم الصَّغير حيث نجح المؤلّف في مجاراته لأحداث المسلسل القائم على جدليَّة الصُّوفيّ والعلميّ وكذلك الاستعماريّ والوطنيّ وهي ثنائيَّة فكريَّة تمَّ تجسيدها في ذلك الصّراع والتَّدافع بين مكانيْن يعبّران عنها رمزيّا. فمن الجهة الأولى نجد الزَّاوية الصُّوفيَّة (زاوية سيدي المحروس) والشَّخصيَّات التّي تسكنها وجميع مريديها. وفي الجهة الثّانية نجد مصحَّة الطّبيب "صويلح" بما فيها من شخصيَّات وبما يحرّك أصحابها من عقليَّات وطرق تفكير هي أميل إلى الاستعمار الفرنسيّ، والتي تجسَّدت كأحسن ما يكون في شخصيَّة الدّكتور "صويلح" نفسه وزوجته الفرنسيَّة. "صويلح" ذلك الطَّبيب التُّونسيّ الجنسيّة الفرنسيّ الهوى. ولقد أدَّى الملحّن هذه الثّنائيَّة من النّاحية الإيقاعيّة حين عمد إلى مرجعيَّتيْن موسيقيَّتيْن مختلفتيْن إشارة لطرفيْ هذه الثّنائيَّة. فبدأ بوزن المربع تونسي المتداول في الموسيقات الطّرقيَّة للبلاد التُّونسيّة كرمز للزَّاوية الصُّوفيَّة ووزن دخول براول أحد أوزان أقسام نوبات المالوف التُّونسيّ. واستغلَّ في المقابل وزن الفالز الذي استمدَّه من الموسيقى الغربيّة كرمز للمؤسَّسات الفرنسيَّة التّي تُعادي كلّ ما هو وجدانيّ صوفيّ تراثيّ خاص بالبلاد التُّونسيّة.

خاتمة:

تمثّل مقدمة مسلسل "قمرة سيدي المحروس" مرآة تعكس قدرة العمل الموسيقيّ على تمرير دلالات رمزيَّة مُتجذّرة في جوهر البناء المضمونيّ للعمل الدراميّ، مُنغرسة في الإطار الثَّقافيّ المرجعيّ، فاعلة في تبليغ مقاصد العمل وتَجْلِية رهاناته. وعلى هذا الأساس اتَّضح لنا أنَّ الآلة الموسيقيّة مثَّلت أحد أهمّ الرَّكائز في الإحالات السَّرديَّة لموضوع المسلسل، انطلاقا من أجراسها وتقنيات وأساليب تنفيذها المميّز لِلَهجاتٍ موسيقيَّةٍ وقع انتقاؤها بعناية لتنضاف إلى جملة العناصر الدَّالة في بناء العمل الدرامي. فقد تمَّ سرد الأحداث الدراميَّة بآلات موسيقيَّة سردا اعتمَد فيه المؤلِّف على رمزيَّة الآلات الموسيقيّة التي ارتبطت في ذهنيَّة المتلقّي بأَحْداثٍ تاريخيَّة وجغرافيَّات موسيقيَّة محدَّدة، طبعت المخيال والموروث الثَّقافيّ للتُّونسيّين ومثَّلت مرجعيَّة استلهم منها الموسيقيّون أدوات إحالاتهم على سياقات تاريخيَّة وزمانيَّة محدَّدة. وهو ما يتطابق مع ما أطلق عليه اللّسانيّ "جيرار جونات" السَّرد المرجعيّ[١] في تصنيفه لأشكال السَّرد اللّسانيّ والذي ينطلق من مرجعيَّات مؤلِّف النَّصّ الموسيقيّ ومتقبله لبناء أفكار موسيقيَّة تعبر عن موضوعات متعلّقة بدلالات العمل الدرامي.

أردنا من خلال هذا المقال ملامسة مسارات البحث الموسيقيّ المهتمة بمسألة السَّرد انطلاقا من تفحُّصِنا لحضورها ضمن عَيّنات من المدونة الموسيقيّة العربيّة القديمة ومدونة البحث الموسيقيّ الغربيّ المعاصر والتي تمثّل تواصلا لحركة فكريَّة تعود أصولها الأولى إلى فلاسفة الحضارة الإغريقيَّة. ونحن نرى بأنَّه قد حان الوقت للبحث عن الآليَّات التي يعمل من خلالها مؤلّف النَّصّ الموسيقيّ المعاصر لتمرير أفكاره السَّرديَّة انطلاقا من أدوات البحث اللّسانيّ. ولقد سبق لنا أن أسهمنا في هذا التَّوجُّه من خلال التَّطرُّق إلى كيفيَّات حضور النَّصّوص الموسيقيّة القديمة ضمن المُنْتج الموسيقيّ المعاصر اعتمادا على مبحث التَّناصّ الأدبيّ انطلاقا من تطبيق جملة من آليَّاته للكشف عن طرائق حضور المنتج الموسيقيّ القديم داخل هيكله البنائيّ[٢]. ولهذا كلّه فإنَّنا ندعو بإلحاح إلى تعميق النَّظر في هذا المبحث والانكباب على تقصّي مفرداته. فهل ينطوي النَّصّ الموسيقيّ فعلا على آليَّات سرديَّة دقيقة تمكّنه من بناء فكرة موسيقيَّة على غرار تلك الآليَّات التي ضبطها الدَّرس النَّقديّ المهتمّ بالسَّرد الرّوائيّ والذي "سعى إلى تعميق النَّظر في وجوه عديدة من مكوّنات النَّصّ السَّرديّ كالتَّبئير والوصف والمستويات السَّرديَّة والشَّخصيَّة القصصيَّة وغيرها"[٣]؟

---

١) مجموعة من المؤلّفين، معجم السَّرديّات، تونس، دار محمد علي للنشر، ط.١، ٢٠١٠، ص252.

٢) معتوق (عصام)، التَّناصّ اللّسانيّ وتشكيل آليَّات البحث الموسيقولوجيّ المعاصر، كتاب الندوة العلمية التناص الموسيقيّ قراءة في تشكل المضامين وأبعادها الدّلاليَّة، الموتمر الدولي السابع حول تحليل الخطاب الموسيقيّ، مخبر بحث الاختصاصات المتداخلة في الخطاب والفن والموسيقى والاقتصاد، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 1-2 أفريل 2019، ٣٣٧ ص.

٣) مجموعة من المؤلّفين، معجم السَّرديّات، تونس، دار محمد علي للنشر، ط.١، ٢٠١٠، ص252.

المصادر والمراجع:

- اخوان الصفاء، المختار من رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، إعداد سرحان (سمير)، عناني (محمد)، مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 1998، 160 ص.
- بن عبد الجليل (عبد العزيز)، الموسيقى الأندلسية المغربية، سلسلة كتب عالم المعرفة، عدد 129، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 1988، 259 ص.
- الصفدي (صلاح الدين)، رسالة في علم الموسيقا، دراسة وتحقيق ذياب (عبد المجيد)، خشبة (غطاس عبد الملك)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 1999، 171 ص.
- غراب (أنس)، "مؤلفات الكندي الموسيقيّة معطيات أولية حول علاقتها بالمصادر الإغريقية" الكندي وفلسفته، أعمال مهدات إلى محمد المصباحي، تنسيق سعيد البوسكلاوي، وجدة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة محمد الأول – وجدة ١ 17– 145، سلسلة الندوات والأيام الدّراسية ٣.

رابط المقال:

http://anas.ghrab.tn/static/web/fichiers/2015_Kindi_Oujda.pdf،20151

- غراب (أنس)، التطور التاريخي العام للأنظمة الموسيقيّة من خلال النَّصّوص العربيّة.

رابط النسخة الرقمية:

http://anas.ghrab.tn/static/web/fichiers/chrono-textes-arabes.pdf

- قطاط (محمود)، «المقاميَّة العربيّة الأصول والتَّطوُّرات»، 66 ص.
- قطاط (محمود)، تقديم كتاب الزّواري (الأسعد)، المقامات المشرقيَّة في الموسيقى التُّونسيّة المعاصرة، تونس، مركز النّشر الجامعيّ، ٢٠٠٨، ٣٤٢ ص.
- الكندي (يعقوب بن إسحاق)، رسالة الكندي في اللحون والنَّغم، المكتبة الوطنيّة – برلين (ألمانيا Wetzstein : II ٤/١٢٤٠ 24و–٣١) نسخة رقمية من إعداد أنس غراب.

https://www.saramusik.org/9/texte

- مجموعة من المؤلّفين، معجم السَّرديّات، تونس، دار محمد علي للنشر، ط.١، ٢٠١٠، ٥٤١ ص.
- معتوق (عصام)، التَّناصّ اللّسانيّ وتشكيل آليَّات البحث الموسيقولوجيّ المعاصر، كتاب الندوة العلمية التناص الموسيقيّ قراءة في تشكل المضامين وأبعادها الدّلاليّة، الموتمر الدولي السابع حول تحليل الخطاب الموسيقيّ، مخبر بحث الاختصاصات المتداخلة في الخطاب والفن والموسيقى والاقتصاد، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 1–2 أفريل 2019، 337 ص.

- معتوق (عصام)، موسيقى الدراما في الإنتاجات الدرامية التلفزية التُّونسيّة: دراسة تحليليّة لبعض النماذج، أطروحة الدكتوراه في العلوم الثَّقافيّة اختصاص موسيقى وعلوم موسيقيَّة، الأستاذ المشرف الأسعد الزواري، المعهد العالي للموسيقى بتونس، السنة الجامعية 2020-2021، ٣٥١ ص.

- Andrew (Barker), Greek Musical Writings :II, Harmonicand Acoustic Theory ,533;Aristide Quintilien, La musique, 332 p.

- FKIH (Sofiène), Musicologie, sémiologie ou ethnomusicologie, quel cadre épistémologique, quelles méthodes pour l'analyse de musique du maqâm, thèse de doctorat, Directeur de recherche François Picard, Paris- IV, Université Sorbonne, 475p.

- Kramer (Jonathan), «Le temps musical», Musique Une Encyclopédie pour le XXI[e] Siècle, , Tom II, les savoirs musicaux, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Actes sud, 2004, pp. 189-218.

- MOLINO, Jean, Raphaël LAFHAIL-MOLINO (2003), Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit, préface de Gilles-Gaston Granger, Montréal – Arles, Leméac – Actes Sud., 381 p.

- MEYER, Leonard B. (1956), Emotion and Meaning in Music, Chicago, Chicago University Press; trad. Catherine Delaruelle, Emotion et signification en musique, préface de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, 2010.

- Nattiez (Jean-Jacques), « La Narrativisation de la musique », Cahiers de Narratologie [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011, consulté le 30 septembre 2016. URL : http://narratologie.revues.org/6467 ; DOI : 10.4000/narratologie.6467

- Philippe Capelle-Dumont, « Le temps musical », *Revue des sciences religieuses* [En ligne], 88/2 | 2014, mis en ligne le 15 septembre 2014, consulté le 09 avril 2017. URL: http://rsr.revues.org/824; DOI: 10.4000/rsr.824

- RYAN, Marie-Laure (2010), «Narration in Various Media», in Handbook of Narratology, P. Hühn, J. Pier, W. Schmid and J. Schönert (dir.), Berlin, De Gruyter, pp. 263-281.