تجدّر التراث الغنائي الليبي في عملية الأداء والتجديد

د. عبدالمنعم بن حامد[١] (ليبيا)

يرى المعاصرون، أنّ أداء العمل الموسيقي التقليدي بواسطة فرقة موسيقية كبيرة، تتضمّن آلات موسيقية غربية وعربية وتحتفظ بالقالب واللحن التقليديين المطعّمين بالتعددية الصوتية المتوافقة الموسيقية[٢] والمجموعة الصوتية (الكورال)، لا يفقده الهوية التقليدية ولا تمثيله الإقليمي أو الوطني[٣]،،،

يظل الأداء الموسيقي اليوم سؤالاً حيوياً، يتعلّق بشكل مباشر بعمليات التكوين للموسيقيين العازفين. هذا التساؤل تم طرحه من مختلف مجالات المعرفة: تحليل الأنشطة المتعلّقة بالاستماع ثم الأداء الموسيقي نفسه، مروراً بالمجالات المختلفة في دراسات الموسيقى مثل علم الموسيقى، تاريخ الموسيقى، النقد أو التأليف. ومع بروز تصوّرات غير مألوفة في الثقافة العربية المعاصرة في منتصف القرن العشرين وخصوصاً في النشاط الفني الموسيقي، أصبحت التقاليد الموسيقية عبارة عن أحياء للتراث وتجديده. كما أن طرق التجديد غير التقليدية، اعتمدت على فكرة تغيير النظام المتّبع في التقاليد الموسيقية الأصلية. تماماً، كالذي تمَّ تطبيقه في الموسيقى الأوروبية من خلال إرساء قواعد بناء جديدة لإدارة الأبعاد اللحنية والإيقاعية التي مكّنت المؤلفين الأوروبيين الغربيين من إنتاج موسيقى مطوّرة حديثة. وانطلاقا من هذا الأخير فإنّ مساعي منتجو الموسيقى الغربية الاستهلاكية عبارة عن تثبيت نظام ثقافي عالمي جديد بنشر نموذج مهجّن يسمّى "موسيقى العالم" أو الورلد ميوزيك «World music» [٤].

اشتهرت مدينة طرابلس بتراثها الموسيقي التقليدي الأصلي لاسيما أساليب الغناء الطرابلسي والفزّاني والمرزقاوي وما يسمّى بغناء الصحراء. ومع ذلك، فقد واجهت هذه التقاليد الأصلية التأثيرات الموسيقية التركية والعربية المشرقية قبل أن تتعرّض لتأثيرات الموسيقى الأوروبية. في الواقع أخذ التأثير الموسيقي التركي، عدة

---

[١] **محاضر فى قسم الفنون الموسيقية كلية الفنون والاعلام جامعة طرابلس ٢٠٠٨/٢٠٠٥ حصل على درجة الدكتوراه فى الموسيقى جامعة نيس، صوفيا انتي بوليس فرنس عام ٢٠١٤. وهو عضو هيئة تدريس متعاون، معهد جمال الدين الميلادي والمسرح، ٢٠٠٨/٢٠٠٥. ومؤلف موسيقي، قسم الموسيقى والغناء، الإذاعة والتلفيزون الليبي**

[٢] أي إدخال الهارموني الذي يمثل الأصوات العمودية المتوافقة على ألحان أحادية الصوت المتمثلة في الأصوات الأفقية التي تميّزت بها الموسيقى العربية.

[3] Schéhérazad, Qassim Hassan, «Tradition et modernisme : Le cas de la musique arabe au Proche-Orient», in *L'Homme*, 171-172 | 2004, 353-369.

[٤] نداء، أبو مراد، «مركزيّة التقليد في عملية التجديد في الإطار الموسيقي الشرقي» في *النهضة العربية والموسيقى خيار التجديد المتأصّل*، المجمع العربي للموسيقى، بالتعاون مع كلية الموسيقى في جامعة الروح القدس ومؤسسة الموسيقى الفصحى، الطبعة الأولى، الأردن، عمّان، ٢٠٠٣، ص١٤٩.

قنوات أهمها الموسيقى العسكرية[٥]. مما أدّى بحكم الواقع إلى تغليف الموسيقى الأوروبية ونظامها النغمي «Harmonie tonale» المرتبط أيضاً باستخدام آلات النفخ الموسيقية النحاسية والخشبية الأوروبية.

مع ظهور أنماط موسيقية جديدة خصوصا في أوروبا "كأغنية البوب" «Pop song» في عشرينيات القرن الماضي و "البوب ميوزيك" «Pop music» ، كان للفنانين الليبيين كغيرهم من الفنانين العرب نصيب من تأثير هذه الأنماط الموسيقية على إنتاجهم الفني.

نحاول في هذه الدراسة الإحاطة بمفاهيم عملية الأداء الموسيقي وإبراز بعض محاولات التجديد انطلاقا ""من أعمال غنائية تراثية تم إعادة صياغتها في قالب موسيقي جديد.

مشاكل الأداء الموسيقي

بالنسبة لألن مويسانيه (Ellen Moysanet) من وجهة نظر علم الظواهر «الأداء الموسيقي هو عبارة عن سلسلة نقل وتحويل الفكرة الموسيقية من الملحن إلى الجمهور مروراً بالمؤدّي[٦].»

أولا، سوف نميّز أداء الأغنية الليبية من ناحية، الأداء الذي يعتمد على الاصطلاح الشفهي لتقليد موسيقي مجاور من أجل إعادة أداء اللحن المحلي الغير مُدوّن موسيقيا (النوتة)، ومن ناحية أخرى، الأداء الذي يعتمد على فك رموز المدوّنة الموسيقية لإظهارها بأصوات حقيقية. بعد ذلك، سنحاول التعرّف على الفرق الموسيقية التي تهدف إلى أداء هذه الموسيقى.

الشفهية مقابل التدوين

في الأصل، الغناء في ليبيا هو تقليد شفهي يلعب الموسيقيون فيه دور المؤدّي والمرتجل والملحن في نفس الوقت. في الغالب، كانت الموسيقى شفهية وملحّنها مجهول. لم يظهر التدوين الموسيقي في ليبيا إلا بعد وصول عالم الموسيقى الفرنسي أنطونا لافّاج (Antonin Laffage[٧]) في سنة ١٩٠٦ الذي دوّن الموسيقى التركية في طرابلس. ومع ذلك، كان موضوع كتابة الموسيقى على ورق النوتة محدوداً ومخصصاً للفرقة الموسيقية العسكرية

---

[٥] علي، المصراتي، الصلات بين ليبيا وتركيا التاريخية والاجتماعية، مطبعة وزارة الإعلام والثقافة، طرابلس، ١٩٧٨، ص ٢١٦.

[6] Ellen, MOYSAN, « L'interprétation comme traduction, candidature Europhilosophie », *in Phénoménologie du chant*, 2011, 2013, www.ellenmoysan.fr/linterpretation-comme-traduction-candidture-europhilosophie-2011-2013.

[7] Antonin, LAFFAGE, *La musique arabe, ses instruments et ses chants,* (à recherche de la musique arabe : mission en Tripoli), Imprimerie rapid de Tunis,Tunis, 1906, p.34.

التركية. يروي العارف الجمل أنّه سافر إلى مصر ليتعلم عددا من المواويل و الأدوار والموشحات لتقديمها في حفلاته مع فرقته[٨]. بعبارة أخرى، كان تلحين الأغنية المحلية في البداية عبارة عن إعادة إنتاج لحن الأغنية المصرية من خلال استخدام كلمات من اللهجة المحلية. كان الغناء يبدأ بموّال ثم بعد ذلك الغناء. قبل العرض، يقوم الملحن بتحفيظ المغنّي والعازف اللحن وكلمات الأغنية من الفم إلى الأذن. مفهوم الأداء متميّزٌ بالارتجال، ربما لم يكن موجوداً بالمعنى الحالي. استند الغناء في ليبيا، منذ أوائل الستينيات، مبدأ التأليف المكتوب المثبّت على المدوّنة الموسيقية {ورقة النوتة}، والتي تشكل نصاً يجب على المؤدّي قراءته، وجل الناس يتفاعلون معه أيضاً. محمد مرشان[٩]، في كتابه الموسيقى قواعد وتراث، قام بتدوين ٤٧ أغنية ليبية، كان بعضها في الأصل من الألحان المختارة أثناء بعثته إلى مدن الجنوب الليبي مرزق والجفرة، والتي تم تعديلها وإعادة أدائها بعد ذلك من قبل المطربين الليبيين أمثال عبداللطيف حويل وسلام قدري ومحمد رشيد ومحمد مرشان نفسه. بالإضافة إلى ذلك، قام بتدوين ألحان وكلمات اثني عشر نوبة مألوف ليبي وكذاك ٣٤ إيقاع (صيغ إيقاعية) التي ادمجها في الأغاني الطرابلسية عندما كان مديراً لمكتب الموسيقى والغناء التابع للإذاعة الليبية في ذلك الوقت[١٠]. النقطة المهمة هي أن معظم الملحنين لم يتعلّموا الموسيقى في مؤسسة أكاديمية، ولكن كان لديهم الموهبة الفنية، ومع ذلك، سرعان ما وجد إنتاجهم وجوداً من خلال التدوين الموسيقي. باختصار، عند الانتهاء من تأليفه وقبل العرض النهائي، يحضر الملحن التدريبات مع قائد الفرقة والمؤدّين من العازفين والمغنين الذين يشاركون في إنجاز التكوين، من أجل تلحين المقدمة والفواصل الموسيقية. بالإضافة إلى ذلك يشارك العازفون أيضاً في إبداء آرائهم بشأن تصنيف الأجزاء الرئيسية للأغنية: المقدمة، المطلع، البيت، وعلى الأداء المنفرد والجماعي.

النص الموسيقي مكتوب بالكامل في مفتاح *صول*، وبالتالي لا يأخذ في الاعتبار التسجيلات المختلفة التي تتكون منها الفرقة الموسيقية. مع استثناءات نادرة جداً، يستخدم جميع العازفين نفس المدوّنة الموسيقية. كل جملة موسيقية أو جزء مخصص لآلة ما أو مجموعة معينة من الآلات الموسيقية هي آلة أو اسم آلة مطابق. بمعنى آخر، كانت المدوّنة الموسيقية مجرّد وسيلة لتسريع عمل المؤدّي في الفرقة الموسيقية. أما بالنسبة للأداء التعبيري الذي يترك أثره على المستمع، فإنَّ دور المدوّنة الموسيقية المقصودة ينتهي بمجرّد أن يتعلم المؤدّون اللحن عن ظهر قلب، وتستمر التدريبات أحياناً عدة أيام من أجل إتقان هذه الأغنية. ومع ذلك، فإنَّ الأداء لا يعيّن فقط أداء

---

[٨] عبدالله، السباعي، *ذكريات العارف الجمل*، طرابلس، دار مداد، ٢٠١٠، ص ٧٠–٧٢.
[٩] محمد، مرشان، *الموسيقى قواعد وتراث*، وزارة الأعلام، سلسلة رقم١ من الكتاب الليبي، سبها، ١٩٦٣، ص ٧٢–٨٥ ، ٩٩–١٤٠.
[١٠] عبدالله، السباعي، *كلام في الموسيقى*، دار الكتاب الوطنية، بنغازي، ٢٠٠٨، ص ١٢٧–١٢٨.

المدوّنة الموسيقية، ولكن أيضاً التعبير الذي يأخذ به العازفين هذا الأداء من خلال سلسلة من الأعمال والقرارات التي، من حيث المبدأ، لم يحددها المؤلّف.

التقليد كتأويل

إنَّ العلاقة المعقّدة المتآزرة والجدلية منسوجة بين مفاهيم التقليد والتراث في سياق موسيقي. بالنسبة لنداء أبو مراد وبشرى مشعلاني، «يتم الخلط بين هذه المفاهيم عندما يُنظر إلى التقاليد على أنها وسيلة إنجابية لمجموعة من البيانات. ومع ذلك، فإنّ تنقيح هذه القراءة يجعل من الممكن التمييز بين مفهومين للتقليد: (١) التقليد العرفي والحرفي، التكراري، (٢) التقليد الحكيم، الفني، ابتدائي، تأويلي، إبداعي رفيع[١١] .»

تمت دراسة المعنى التأويلي للتقاليد الرفيعة على نطاق واسع من قبل جون دورينغ (Jean During) في أحد فصول كتابه *شيء ما يحدث* ..:(*Quelque chose se passe*) *معنى التقليد الموسيقي في المشرق* (*Le sens de la tradition en Orient musical*)[١٢]. أيضاً وبينما يعمل التقليد المتماثل عن طريق استنساخ الجسم المنقول، فإنّه يعمل كنموذج للتجديد (الداخلي) الخاص به ضمن تقليد رفيع. «يُنظر إلى هذا المعنى الجدلي والأنطولوجي والإبداعي للتقاليد على أنّه قطيعة مع مفهومه الساكن[١٣]». التقليد بالنسبة إلى فرنسوا بيكار (François Picard[١٤]) «ينقل واجب الأداء والإرسال». وباعتباره كتأويل لنماذج تفترض في نفس الوقت دور الناقل.

الآلات وتكوين الفرق الموسيقية

لا يرتبط أداء الأغنية الليبية بفرقة ثابتة. فتنوّع المرافقة الموسيقية للأغنية بشكل مستمر منذ ثلاثينيات القرن الماضي. إنّ الإجراء البسيط الذي يبدو أنّه يدير أداء الأغنية، يتضمن وجود آلة لحنية وآلة إيقاعية لمرافقة الأغنية. في بعض الحالات يكون وجود آلة واحدة لحنية أو إيقاعية يمكن أن ترافق الأغنية بشكل مرضي.

---

[11] Nidaa, ABOU MRAD, et Bouchra, BECHEALANY, « La transmission musicale traditionnelle en contexte arabe oriental face à la partition et à l'archive sonore », *RTMMAM n° 4 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) »*, 2010, p. 25-42, p. 26.

[12] Jean, DURING, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier, 1994.

[١٣] في الواقع، لا يقتصر التقليد على الحفاظ على المعرفة السابقة أو نقلها: فهو يدمج، على مدار التاريخ، المعارف الموجودة الجديدة عن طريق تكييفها مع القديمة. إنَّ طبيعتها ليست تعليمية وليست إيديولوجية بحتة: إنها تظهر أيضاً على أنها ديالكتيكية وأنطولوجية.
Jean, PEPIN, « Tradition », *Encyclopædia Universalis,* 2005, CD-Rom.

[14] 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, p. 231.

بالإضافة إلى ذلك، تنشأ المرافقة الموسيقية للأغنية الليبية في معظم الحالات على شكل مجموعة تحتوي على نوعين من الآلات الموسيقية: الآلات الوترية وآلة الإيقاع. لقد كان هذا تقليداً بارعاً منذ نهاية القرن التاسع عشر. بالتالي، فإنّ هذا التصنيف العادي للآلات الوترية والإيقاعية لا يسمح بتحديد فرق الأغنية الليبية. أصبح من الضروري استخدام معيار تصنيف جديد.

يعتمد المعيار المستخدم لتصنيف الفرق الموسيقية المستخدمة في أداء الأغنية الليبية على خصوصية مقامات الموسيقى العربية التي تتميّز من خلال إمكانية كل آلة لأداء الدرجات الموسيقية الغير محدّدة لهذه السلالم. هذا المعيار يجعل من الممكن التمييز بين فئتين من الفرق الموسيقية، والتي تسمّى الفرقة الموسيقية الأصلية والفرقة الموسيقية الحديثة على التوالي. على الرغم من أن هذا التصنيف يستند إلى معيار تقني يتعلق فقط بالآلة اللحنية، يبدو أن هذا التصنيف هو الوحيد الصالح للتصنيف المنطقي لتكوين الفرق الموسيقية المستخدمة في الأغنية الليبية:

١/ الغناء مع فرقة موسيقية أصلية

هي المجموعة الموسيقية الأصلية البسيطة، من نوع التخت أو الفرقة الموسيقية الصغيرة. في البداية، تم أداء الأغنية الليبية بصوت (رجالي أو نسائي) ومرافقة آلات التخت المصري: آلة لحنية وأخرى إيقاعية. طريقة الغناء هذه يكون للمغنّي تقارب مع العازفين في انسجام تام. كان هذا النشاط المتعارف عليه قبل العقد الأول من القرن العشرين: كان المالوف التقليدي و الأدوار والموشحات المصرية التي تمارس في الزوايا الصوفية بطرابلس. المغنّي له حرية الأداء ويُدعى أحياناً إلى الارتجال وترك المسار اللحني. بعبارة أخرى العود هو آلة لحنية تجعل من الممكن، في حدود نطاقه، تقديم جميع درجات السلالم الموسيقية. في فرقة موسيقى الأغاني الليبية، يظل أي مزيج من هذا النوع من الآلات ممكناً وكذلك يمكن دمجه مع أي مجموعة من الآلات الإيقاعية. ومع ذلك، فإن هذا الارتباط، الذي سيتم تقديمه في هذا القسم، أكثر شيوعاً من غيره. يتألّف تخت كامل القاضي[١٥]، المهيمن حتى أواخر الثلاثينيات من القرن الماضي، من خمس عازفين منفردين يعزفون على الآلات التالية:

[١٥] بشير محمد عريبي، *الفن والمسرح في ليبيا*، تونس، الدار العربية للكتاب، ١٩٨١، ص٦٠ ـ ٦٢.

١. آلة العود التي تتميز بصندوق رنين مُقبّب وخمسة أوتار: دو3، صول2، ري2، لا1، صول1 (فا1حسب التعديل المطلوب)، مع إمكانية إضافة وتر سادس في الصوت الغليظ ري١ أو دو١ تُنقر باستخدام الريشة. في نسخته ذات الخمس أوتار، يغطي العود أكثر من مساحة (٢ اوكتاف صول1 ـ دو4)، بينما تمتد النسخة المكوّنة من ست أوتار في نطاق الآلة إلى مساحة (٣ اوكتاف دو1 ـ دو4). العود هو آلة موسيقية علمية، نادراً ما يستخدم التنوع في الموسيقى الشعبية الريفية.
٢. آلة الكمان هي الكمان الغربي الذي تم تكييفه بأسلوب العزف والتناغم مع التقاليد الموسيقية العربية وما يتصل به من تقاليد. تم ضبط أوتاره على التعديل ري4، صول3، ري3، صول2 بدلاً من التعديل الموسيقي الغربي. منذ ثلاثينيات القرن الماضي، كانت آلة الكمان أكثر الآلات استخداماً في أداء الأغنية الليبية.
٣. آلة القانون هو آلة (السيتار) الشرقية التي استُخدمت عدة مرات منذ ثلاثينيات القرن الماضي، آلة القانون آلة وترية على شكل شبه منحرف ذو مساحة صوتية (٣ اوكتاف). هو أحد الآلات الأساسية للموسيقى الكلاسيكية المصرية السورية. تم تنفيذ أول تسجيلات الأغاني الليبية وخصوصا الطرابلسية مع آلة القانون في عام ١٩٣٥ في روما بإيطاليا بواسطة تخت كامل القاضي.
٤. آلة الدربُوكّة، آلة إيقاعية معروفة في كل أنحاء العالم العربي. وهي الآلات التي طالما رافقت الأغنية الليبية منذ ظهورها.
٥. آلة الرق، آلة إيقاعية استُخدمت بشكل اعتيادي في تخت الأغنية الليبية.

٢/ الغناء مع فرقة موسيقية حديثة

على غرار الأغنية المصرية، فهي فرقة غير متجانسة تضم آلات يمكن أن تعطي سلّماً ثالثاً محايداً. بالإضافة إلى ذلك، فيما يتعلّق بالأغنية الطويلة، أصبحت المقدمة الموسيقية قبل الغناء مسرحاً للملحن لإدخال آلات من الموسيقى الغربية من خلال كشف تقنيات تأليف جديدة مزج ألوان الأغنية، التي تعتمد أصلاً على المقامات، بخلط موسيقى السلالم المعدّلة الغربية (*tonale*) وموسيقى المقامات العربية الشرقية (*modale*).

يذكر فريدريك لاغرنج (Frédéric Lagrange) أنَّ «عبدالوهّاب وبليغ حمدي ومحمد الموجي ودائماً رياض السنباطي حاولوا الفوز بالجزء المتمثل في المقدمة الموسيقية قبل الغناء: لصق المقامات كانت أكثر جرأة وتضاعف محاولات تغاير منظّمة (دون الذهاب إلى الهارموني)، وآلات موسيقية جديدة دخلت في الفرقة

الموسيقية: آلة الأكورديون تعزف ربع التون، الأورج، والآلات النحاسية. ومع ذلك، أرادت هذه الموسيقى الاحتفاظ بعروبتها: فقد ظلّت الأبعاد المحايدة مستخدمة، وتم التخلي على المقامات التركية إذا تحدّد ذلك في ثلاثينيات القرن الماضي وأصبحت سرقة ألحان الموسيقى الغربية أكثر سرّية في السبعينات في عصر التانجو والفالس وأغاني الأفلام[١٦]». إذا كانت التقاليد الموسيقية هي الهوية وبالتالي فهي مرتبطة بالثقافات الأصلية، فإنَّ الموسيقى المختلطة أكثر ارتباطاً بالهويات المتقاطعة[١٧]. يظهر هذا في أنماط متعددة الثقافات، حيث تختلط الآلات الموسيقية، الألحان والإيقاعات. وفي حالة التقليد الموسيقي الليبي، تتبع الأغنية من تهجين يعود إلى أوائل الستينيات: يتعلّق بإدخال الآلات الموسيقية الغربية في فرق الموسيقى العربية بأكملها. دعونا نصف الفرقة الموسيقية الحديثة التي نؤدّي من خلالها الأغنية الليبية. وهي تتألّف من عدد من الموسيقيين يمكن أن يتراوح عددهم من خمسة إلى ثلاثين أو نحو ذلك. قد تحتوي على: (١) آلة عود (٢) آلة قانون (٣) آلة ناي (٤) عدد ٨ آلات كمان (٥) عدد ٢ آلة الكمان الجهير (violoncelle) مُعدّل على التقليد الغربي (٦) آلة الكمان الكبير (contrebasse) مُعدّل على التقليد الغربي (٧) آلة الكلارينيت سي ♭(٨) ساكسافون آلطو (٩) آلة الأورج (١٠) آلة الجيتار الكهربائية (١١) آلة الجيتار الباص الكهربائية (١٢) بيانو استعمال محدود (١٣) آلة الدربوكة (١٤) آلة الرق (١٥) آلة الدُف (١٦) مجموعة صوتية رجال ونساء (١٧) المُغنّي أو المطرب. هذا النوع من الفرق مستوحى بقوة بتلك التي ظهرت في مصر في أواخر الستينيات القرن الماضي تحت اسم فرقة الموسيقى العربية والتي أصبحت النموذج الأول الأكثر انتشاراً لفرقة عربية كبيرة[١٨]. فيما يتعلّق بهذا، كتبت شهرزاد قاسم حسان[١٩] أن هذا النموذج المصري «سوف يتضاعف مع الاختلافات في الفضاء الحضري للعالم العربي، ليس فقط لعزف الموسيقى العربية العلمية مع الإضافات الحديثة، ولكن أيضاً باستخدام آلات مثل الأورج أو الأكورديون والموسيقى المنوّعة».

٣/ الغناء مع فرقة من نوع (باند) «Bande»، وهذا النموذج من الفرق انتشر في أوروبا بشكل واسع بداية القرن العشرين. وهذه الفرقة تتكون من آلات كهربائية، كآلة الجيتار وآلة الباص جيتار وآلة الأُورج ومضخّمات الصوت والميكروفون وآلة (الدرامز) «Drums» ذات الطبول المتنوعة والجلاجل النحاسية.

[16] Frédéric, LAGRANGE, Musiques d'Égypte, Paris-Arles, Cité de la musique-Acte, 1996, p.135.
[17] Yves, BERNARD, *Guide des musiques du monde*, Les éditions de la courte échelle, Montréal, 1994, p. 17.
[18] Salwa, EL SHAWAN, « Al-Musīka al'Arabīyya: A category of Urban Music in Cairo, Égypte, 1927-1977 », Colombia University, PhD thesis, 1979. Cité par Schéhérazade Qassim HASSAN, « Tradition et modernisme », *L'Homme3*, n°171-172, 2004, p. 363.
[19] المرجع السابق.

أساليب الأداء

تعتبر دراسة طرق أداء الأغنية الليبية مكمّلاً أساسياً لعرض أنواع الفرق الموسيقية المختلفة. تسلط هذه الدراسة الضوء على طريقتين لأداء الأغنية الليبية، والتي سنسميها على التوالي (١) الأداء التقليدي من النوع التأويلي (٢) الأداء الحداثي للنوع الإصلاحي

(١) الأداء التقليدي من النوع التأويلي

هذا النوع من الأداء، يتمتع كل عضو في التخت بحرية الأداء، مما يسمح بالتحديث والتخصيص بوضوح اللحن المعزوف. هذا يؤدي إلى التمييز بين نوعين من التنفيذ التلقائي، التنفيذ الحر والتنفيذ المباشر. نشير إلى الأداء الحر على أنّه أيُّ أداء لأغنية يعتمد فيه العازفون فقط على الأصوات الرئيسية وذاكرتهم السمعية لأداء الأغنية. في هذا النوع من الأداء، يقوم كل عازف بتعديل اللحن المُغنّى بشكل فعّال إمّا بطريقة واعية أو غير واعية، ويعمل في نفس الوقت على المدّة وعلى التركيب اللحني لكل جملة موسيقية. يرافق العازف ويتناول بطريقته الخاصة، ووقت رد فعله، وقدرته على الحفظ، وأخيراً، معرفته الموسيقية الخاصة و تكنيك العزف. حول هذا الموضوع، يحدد أبو مراد أنّه «لا يمكن مضاعفة أي آلة، لأن كل موسيقي يجب أن يكون قادراً على الارتجال باستقلالية تامة في صيغته الموسيقية، ويكون بالتوازي مع الإصدارات التي اقترحها الشركاء الذين يعزفون على آلات مختلفة. إنَّ مصاحبة الجملة الموسيقية في العديد من المتغيّرات يجعل من الممكن تكوين نسيج من الألحان غير المتجانسة التي تحظى بتفضيل عميق في هذا التقليد،...[٢٠]». ونتيجة لذلك، يتخذ الإنتاج الموسيقي عدة ارتجالات مختلطة، ومن ثم فهي ذات طابع متعدد الأصوات (polyphonie) إلى حدٍّ ما، على الرغم من أن هذا النوع من تعدد الأصوات يظلُّ خاصاً للغاية. تعطي أغنية محمد سليم "همته ووجدانه" فكرة عن الأداء الحر.

نشير إلى الأداء الموجّه عند أداء الأغنية، يعتمد فيه العازفون ليس فقط على الغناء المنفرد وذاكرتهم الخاصة ولكن أيضاً على إشارات قائد الفرقة الموسيقية. يمكن لأحد العازفين أن يلعب دور قائد الفرقة. لديه العديد من الأدوات للتواصل مع موسيقييه، والمبدأ هو إيماءاته: يمكن لعلامة اليد أو الرأس أو المظهر أو حركة الجسم أن تخلق معياراً زمنياً محدداً لجميع أعضاء الفرقة الموسيقية. لهذه الأسباب، فإنَّ الجمل الموسيقية محدودة

[20] Nidaa, ABOU MRAD, «Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe», *in Cahiers d'ethnomusicologie*. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles, n°17, 2004, p.204.

والعازفون أقل حرية في التصرف وفقاً لعمل الوقت. بالإضافة إلى ذلك، أداء كل عازف يعرض على أنّه متغيرات زخرفية على لحن ما ثابت.

لذلك يعتمد هذا الأداء، من خلال طريقة العزف، من عدة ارتجالات فورية مثبتة في وقت تم انطلاقاً من لحنٍ ما. يشبه هذا الأداء، الأداء الحر من حيث هيئته المعتبرة كنوع من تعدد الأصوات (polyphonie). ومع ذلك، فهو محصور من خلال عزفه في مساحات زمنية ثابتة عملياً مما يلزم كل عازف بعدم المبالغة في ارتجاليات حول اللحن الرئيسي الذي يتم تقديمه. من الواضح أن هذا هو عدم التجانس.

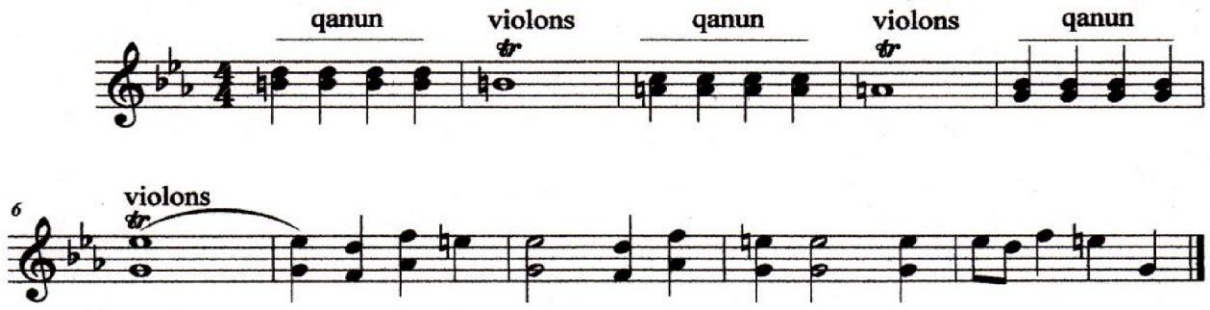
(٢) الأداء الحداثي للنوع الإصلاحي

يتم تجزأت هذا النوع من الأداء إلى مساحات مكانيةٍ وزمنيةٍ مُحدّدةٍ، مُسبقاً. ونتيجةً لذلك، فإنَّ طريقة أداء جميع العازفين تكون فريدة من نوعها وفقاً للحن المكتوب في المدوّنة الموسيقية الغربية. ومع ذلك، العازف الذي يؤدّي الانفرادي يقدّم إذاً الفرصة الفريدة التي تسمح له بإضفاء بعض الأغاني بأسلوب العزف الخاص به. ومع ذلك، فإنّ العازف المنفرد لا يظهر بانتظام في جميع الأغاني. بالإضافة إلى ذلك، من المستحيل تجد أغنية تحتوي على عزف انفرادي لكل آلة موسيقية في الفرقة.

الأداء الإصلاحي هو نتيجة إعداد الفرقة الموسيقية بشكل دقيق أثناء التسجيل في الأستوديو. يهدف كل تسجيل من ناحية إلى تقليل ميل العازفين إلى تخصيص المؤلّفة الموسيقية، ومن ناحية أخرى، لإكمال الآليات داخل الفرقة الموسيقية، وفقاً لخصوصيات إعادة إنتاج الفرقة الموسيقية للأغنية. المُدوّنة الموسيقية هي الوسيلة الرئيسية المستخدمة لتسجيل الأغنية، وهي مخصصة فقط لعازفي الآلات الموسيقية. هذا لأنَّ المغنّي الرئيسي قد تعلّم الأغنية بالفعل قبل التسجيل، في جلسة فردية مع الملحن أو مع مدير التسجيل (في معظم الحالات، قائد الفرقة الموسيقية). أمّا بالنسبة للجوقة، فتعتمد على الأداء الغنائي وخاصة على المرافقة الآلية، من أجل الاحتفاظ بالجمل الصوتية التي يتعيّن عليه إيصالها. في كلتا الحالتين، عادةً ما يكون العازفون هم الأعضاء الوحيدون، في الفرقة الموسيقية، الذين يمكنهم من قراءة نص موسيقي.

تصفيح متعدد الأصوات

إنَّ الافتتاحيات و الخلايا الموسيقية الآلية هي التسلسلات الأكثر أهمية المتعلّقة بالتثاقف النظامي الذي يستنتج التخصيص الدلالي الموسيقي. هذا هو الحال مع استخدام أصوات الآلات الغربية المُعدّلة (tempérés) مثل البيانو، الكلارينيت سيb، الساكسفون الآلطو، الأكورديون، الأورج الإلكتروني، والجيتار. أدّى الترتيب المتنوّع للآلات الموسيقية في التخت العربي و آلات الموسيقى الغربية الذي عرفته الفرقة الموسيقية المصاحبة للأغنية، والذي وسّع خبرة الملحنين الليبيين التي أنتجت شكل جديد من الأغاني الليبية المنوّعة. وبعبارة أخرى هذا القالب يستعمل عمليات مختلفة حديثة ودخيلة. هذه الأخيرة، عبارة عن مقدّمات صاخبة غالباً ما تتميّز بالبطء وبالاوتار يتم معالجتها بسذاجة أو كسرها، ثم يتم ربطها على آلة الجيتار (أربيج) والأكورديون المُعدّل أو ذو الأبعاد المتساوية (.tempérament égal). أمّا بالنسبة للآلات الموسيقية في نوع التخت، فقد تأثّرت تقنيات العزف بها بآلات العزف، وخاصة مقدّمات الأغاني كما في المثال التالي: العزف على آلة القانون بشكل عمودي وزخارف آلة الكمان بحركة ملوّنة (mouvement chromatique).



المقدّمة الموسيقية لأغنية بيناتكم يا ساكنين الحارة

التفاعلات بين التكنولوجيا والإبداع الموسيقي

١/ تقنيات جديدة وجماليات جديدة

إذا كان القرن العشرين يختلف عن القرون السابقة فهو بشكلٍ خاص تميّز بالتقدّم التقني والعلمي الذي مرّ به. يتجلّى هذا التقدّم في جميع المجالات بما في ذلك الموسيقى. يُعدّ اكتشاف الكهرباء والاتصالات السلكية واللاسلكية من العوامل المهمة التي غيّرت بشكل كبير كل ما يتعلّق بالمجال المسموع بأكمله. مكّنت عمليات تضخيم الصوت وظهور وسائط التسجيل من نقل الموسيقى عبر الزمان والمكان.

من المهم بالطبع ألّا ننسى أن ظهور جماليات جديدة واتجاهات جديدة ليست نتيجة لعملية أحادية الجانب. إنّ ما يهمنا هو العلاقة الموجودة بين الموسيقي والملحن والحرفي والتقنية المقدّمة له من خلال الأدوات والآلات الموسيقية والواجهات. باختصار كيف يتم التعبير عن استخدام الأدوات الجديدة فنياً؟

إنَّ المؤهلين في عملية خلط أنواع مختلفة من الموسيقى يشمل كلا من الفرقة (الباند) «Bande» والعازفين. علاوة على ذلك، يُحدّد في الغالب بربطها بعنوان العمل وبطبيعة الجهاز للآلة الموسيقية منفردة والفرقة الموسيقية «Bande» أو الفرقة الموسيقية الكبيرة «Orchestre» والفرقة الموسيقية «Bande». انتشار الفرق الموسيقية من نوع (الباند) «Bande» أصبح من الضروري إدارة المستوى وحجم الآلات الموسيقية ولكن أيضاً المعالجة التي أردنا تطبيقها عليها مثل الفلاتر وصدأ الصوت. شكّلت هذه المهمة في حد ذاتها ممارسات إيمائية وأدلة يجب التحكم فيها. أيضاً، لأن العملية الفنية تميل إلى أن تكون مبدعة وذات رؤية فإنَّ التجارب في مجال الموسيقى المختلطة قد تعمّقت ومازالت مستمر في منطقتنا ومتماشية مع تطوّرات الرقمية باستعمالات الكمبيوتر إلى يومنا الحاضر.

٢/ من أغاني تراثية إلى موسيقى مستنسخة

في التقاليد الموسيقية الأوروبية، يعتمد عدد من الأغاني الشعبية على اللحن المستعار من الموسيقى الكلاسيكية. هذه الأغاني هي أمثلة توضح حقيقة وجود روابط بين نمطين مختلفين ظاهرياً من الموسيقى، مع ما يسمّى بالموسيقى الكلاسيكية من جهة والتنوع من جهة أخرى.

استعار الفنان الفرنسي (سيرج غينسبورغ) «Serge Gainsbourg ١٩٢٨-١٩٩١» ألحاناً من ملحنين متنوّعين مثل بيتهوفن و شوبان وبرامز. نذكر منها على سبيل المثال استخدام غينسبورغ لحن الحركة الثالثة السيمفونية الثالثة ل برامز في العمل الغنائي «*Baby alone in Babylone*». فهذه التجارب التي دمجت أنظمة موسيقية متناسقة ومنسجمة فيما بينها تسمح بتوليد موسيقى جديدة يمكنها أن تستمر على الصعيد الفني العالمي. ومنهجية التجديد هذه التي تعتمد على الأصل المتمثل في التراث الفني هي أحد سمات التقاليد الموسيقية العالمة الأساسية[٢١].

[٢١] نداء، أبو مراد، »مركزيّة التقليد في عملية التجديد في الإطار الموسيقي الشرقي» في النهضة العربية والموسيقى خيار التجديد المتأصّل، المجمع العربي للموسيقى، بالتعاون مع كلية الموسيقى في جامعة الروح القدس ومؤسسة الموسيقى الفصحى، الطبعة الأولى، الأردن، عمّان، ٢٠٠٣، ص١٣٥- ١٥٤.

وهذا ما انتهجه ناصر المزداوي[٢٢] في ألبومه ألحان ليبية حول العالم الذي أنتجه في إيطاليا في فترة الثمانينيات بمشاركة موسيقيين إيطاليين أمثال ويلي بريزا «Willy Brezza» وعازف الإيقاعات المتنوعة الإيطالي المشهور (توني إزبوزيتو) «Esposito Tony» ومصطفى القاضي عازف الإيقاع الليبي الذي تبادل العزف معه بصحبة نخبة مختارة من الفرقة الموسيقية لقناة الراي أونو الإيطالية «Rai١» وذلك لتسجيل موسيقى الأغاني الليبية القديمة في الفترة ما بين ثلاثينيات وثمانينيات القرن العشرين في ألبومه ألحان ليبية حول العالم .

مزج موسيقي أم موسيقى عالمية؟

يمكننا أن نسأل سؤالاً: هل موسيقى المزداوي موسيقى لقاء ثقافي، أو بعبارة أخرى مزج موسيقي أو بالأحرى موسيقى عالمية (World music) بالمعنى الدقيق للكلمة أي موسيقى الدمج (Fusion)؟

ليس من السهل الإجابة على هذا السؤال. ولكن يمكننا من خلال الاستماع أن نؤكد أن موسيقى المزداوي تقع بين المزج الموسيقي والموسيقى العالمية أكثر من كونها تقع مباشرة ضمن موسيقى الاندماج التي ينظر إليها على أنها نتاج صناعة الموسيقى، كالأعمال الأخرى مثل ألبوم الغربة ورحلة عمري والليلة وغيرها. تعدُّ قدرة المزداوي على التعددية الثقافية مرجع مهم جداً، ليس فقط لشركات التسجيلات، إنما للموسيقيين الذين يعملون في السياق الذي يكون فيه اللقاء بين الثقافات قوياً لدرجة أنّه في بعض الأحيان أنّه يشمل اللغة نفسها.

الموسيقى كنموذج جمالي: مثال المزداوي من خلال أداء الأغاني التراثية كموسيقى آلية

إنّ الاستماع لألبوم المزداوي المعنون *ألحان ليبية حول العالم ١* يضعنا أمام تساؤل عن التصنيفات المتبعة في الموسيقى العربية على اعتبار أنَّ التصنيف الرئيسي للموسيقى المنتجة في الوقت الحاضر يضع أي منتج موسيقي بين خانتين: الموسيقى الشعبية المتداولة والموسيقى البديلة.

من الاستماع الأول، يندهش المستمع من الغموض الذي ينشأ من اندماج تقاليد موسيقية متنوعة وكذلك استراتيجيات الأداء التي تميّز موسيقى الأغاني التراثية الليبية. وهذا يكشف عن مفهوم متعدد الثقافات للموسيقى ويفسح المجال للثقافات المتنوّعة بالتلاقي مع تهجينها المتوازن. وهذا يتعلّق بالشكل التغريبي المتمثل في التكوين

[٢٢] حوار أجريته مع الفنان ناصر المزداوي شخصياً شهر أغسطس ٢٠٢١ يروي فيه عن أعماله الغنائية والموسيقية خصوصاً ما يتعلّق بألبومه ألحان ليبية حول العالم.

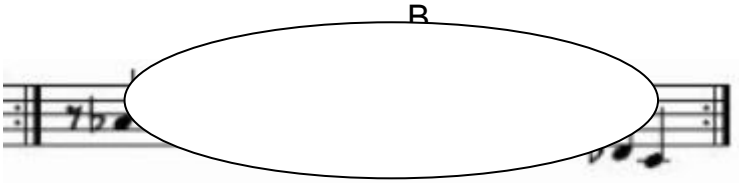
الآلي الأوركسترالي وأسلوب توزيع الآلات واختيار الألحان التراثية ووضعها في أماكنها التي تتناسب مع هذا التكوين الموسيقي.

في الألبوم ١ *ألحان ليبية حول العالم* موضوع الدراسة، المقطوعة رقم ١ على سبيل المثال، نلاحظ بداية حوار بين آلة الجيتار والأوركسترا الأمر الذي يدفعنا للإحاطة بالمنظومة الموسيقية لهذا العمل. يمكننا استغلال بعض المظاهر المختلفة:

ـ مقاربة في تنظيم الخطاب الموسيقي (حر وسرد).

ـ الاستماع الوصفي الذي يجب أن يتوافق مع كل مستمع. لقد بدأ مثيراً للاهتمام بالنسبة لنا أن نفحص أدناه الإيقاع الذي نشره المزداوي (والذي سيصبح سمة مميزة للكتابة في أعمال المؤلّف اللاحقة)، بمعنى اقتراح عناصر إيقاعية ولحنية جديدة لتعزيز طاقتها من خلال التكرار غير المتماثل وغير الدوري للأشكال الإيقاعية. المقطوعة الأولى في الألبوم تقوم على الطاقة الموسيقية حيث يعود العنصران اللحني والإيقاعي (A B) باستمرار في مقدمة القطعة الأولى لمواجهة بعضهما البعض. يرتكز العنصر الأول A على دعم متزامن (سنكوب) « support syncopé» يتألّف من مكونين إيقاعيين متناظرين (A1 A2). ومع ذلك، يرى A1 مساره في العودة إلى الدرجة الأساسية لمقام *الحجاز* (*دو*) الذي يمثل الموسيقى التراثية التي تأتي مباشرة بانتهاء المقدمة، بينما يتطوّر A2 باتجاه الدرجة الخامسة (*صول*).

أما بالنسبة للعنصر (B) هو عبارة عن مسار يستكمل مقام الحجاز والذي تميّز بقالب المسافات الموسيقية الثلاثية المتساوية المتمثل في صول*b* ـ دو "تريتون" «Triton».



فهذه المقدمة عبارة عن تمهيد للحن التراثي الذي يُظهر أحد المقامات المميزة من الشرق العربي (مقام الحجاز). استفراد آلة الجيتار بغناء العمل الأصلي المتمثل في أغنية *يلي عزيز عليَّ* والملاحظ أيضا في هذه المقطوعة الموسيقية الأولى في الألبوم إدخال عازف الإيقاع الليبي في أداء الدور الإيقاعي بالآلة المصاحبة المعتاد استعمالها في أداء الأغاني الليبية. وتنتهي المقطوعة الموسيقية الأولى بنفس موسيقى المقدمة.

وكذلك الحال بالنسبة للمقطوعة الموسيقية الثانية من نفس الألبوم المتمثلة في أغنية *بيناتكم يا ساكنين الحارة* والتي تم أداءها بآلة الجيتار بعد مقدمة موسيقية قصيرة متسمة بلون الآلات الكهربائية وآلات الكمان والتكوين الأوركسترالي في الموسيقى الغربية.

أما المقطوعة الثالثة يلاحظ المستمع آلة العود الشرقية تغرد الأغنية الليبية من التراث الطرابلسي *ريدي اليوم باعث لي سلامه* بين الآلات الغربية و في التكوين الأوركسترالي الكبير الذي يحاوره بفواصل موسيقية مشبعة «هارمونيا» بتعددية الأصوات التوافقية.

المقطوعة الأخيرة في الألبوم١ تميزت بإدخال إيقاع العلّاجي في موسيقى لحن أغنية *عتاب* من التراث الطرابلسي.

الخاتمة

لاشك أنَّ تهجين أو دمج موسيقى تختلف أنظمتها التي تميزها عن بعضها البعض هو أسلوب الموسيقيين العرب المعاصرين للبحث عن أساليب أنتاج موسيقي جديد. وهذه الأنظمة الموسيقية المتولّدة عن هذا الأسلوب الغالب فيها هو الأنظمة الغربية بآلاتها وتكوين موسيقاها.

إنّ الخيار الذي يدفع إلى محاولات إنتاج موسيقي جديد يعتمد على أسس تقليدية، يعتبر نموذج للتجديد الذي يتجدّر فيه التراث. وكذلك استعارة قوالب وعناصر تنتمي إلى تقاليد موسيقية أخرى تنسجم مع التقاليد الموسيقية المحلية من أجل فتح الطريق أمام إبداعات جديدة.

لقد قامت تجربة المزداوي خلال فترة الثمانينيات من القرن العشرين في ألبومه *أنغام ليبية حول العالم١* على منهج التجديد انطلاقا من الأغاني التراثية وإظهارها خارج الحدود الليبية.

المراجع العربية

ـ أبو مراد، نداء، ٢٠٠٣، «مركزيّة التقليد في عملية التجديد في الإطار الموسيقي الشرقي» *في النهضة العربية والموسيقى خيار التجديد المتأصّل*، المجمع العربي للموسيقى، بالتعاون مع كلية الموسيقى في جامعة الروح القدس ومؤسسة الموسيقى الفصحى، الطبعة الأولى، الأردن، عمّان، ص١٣٥ـ ١٥٤.

ـ السباعي، عبدالله، ٢٠١٠، *ذكريات العارف الجمل*، طرابلس، دار مداد للطباعة والنشر، ص. ١٥٢.

ـ السباعي، عبدالله، ٢٠٠٨، *كلام في الموسيقى*، دار الكتاب الوطنية، بنغازي، ص. ٢١٣.

ـ المصراتي، علي، ١٩٧٨، *الصلات بين ليبيا وتركيا التاريخية والاجتماعية*، مطبعة وزارة الإعلام والثقافة، طرابلس.

ــ عريبي، بشير محمد، ١٩٨١، الفن والمسرح في ليبيا، تونس، الدار العربية للكتاب.

ــ مرشان، محمد، ١٩٦٣، *الموسيقى قواعد وتراث*، وزارة الأعلام، سلسلة رقم١ من الكتاب الليبي، سبها.

المراجع الأجنبية

- ABOU MRAD, Nidaa, et BECHEALANY, Bouchra, 2010, « La transmission musicale traditionnelle en contexte arabe oriental face à la partition et à l'archive sonore », *RTMMAM n° 4 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) »*.
- BERNARD, Yves, 1994, *Guide des musiques du monde*, Les éditions de la courte échelle, Montréal.
- DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier.
- EL SHAWAN, Salwa, 2004, « Al-Musīka al'Arabīyya: A category of Urban Music in Cairo, Égypte, 1927-1977 », Colombia University, PhD thesis, 1979. Cité par Schéhérazade Qassim HASSAN, « Tradition et modernisme », *L'Homme3*, n°171-172.
- LAFFAGE, Antonin, 1906, *La musique arabe, ses instruments et ses chants,* (à recherche de la musique arabe : mission en Tripoli), Imprimerie rapid de Tunis,Tunis.

- LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Paris-Arles, Cité de la musique-Acte.
- MOYSAN, Ellen, 2011-2013, « L'interprétation comme traduction, candidature Europhilosophie », in Phénoménologie du chant, www.ellenmoysan.fr/linterpretation-comme-traduction-candidture europhilosophie-2011-2013.
- PEPIN, Jean, 2005, « Tradition », *Encyclopædia Universalis*, CD-Rom.
- 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.
- 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.
- QASSIM HASSAN, Schéhérazad, 2004, «Tradition et modernisme : Le cas de la musique arabe au Proche-Orient», in *L'Homme*, 171-172, 353-369.