التقسيم في الموسيقى العربية بين النسخ والحفظ والإبداع

ا.د. يوسف طنوس[1] (لبنان)

التقسيم هو من صلب هوية الموسيقى العربية الأصيلة ومميّزاتها. فهو يُعتبر تأليفاً موسيقياً إرتجاليّاً على آلة موسيقية، دون تدوين أو أداء سابق، فيه من الإبتكار والإبداع ما يُغني الموسيقى العربية وما يتماشى مع كلّ مناسبة فيها، وفيه أيضاً ما يُطرب السامع، وما يُظهر براعة المؤدي في استنباط الجمل اللحنية وتواليها بتقنيات أدائية غنيّة ومتنوّعة.

والتقسيم في الموسيقى العربية لا يقوم فقط على إتقان العزف على آلة ما، بل على الأداء المتقن الذي يزاوج بين تقنيات العزف والجوّ الموسيقيّ المطلوب من إحساس عميق ومن دفق عاطفيّ ومن تلاوين لحنيّة وزخرفات نغميّة وعزفيّة تشدّ المستمع وتأسره، وتُدخله في جوّ "الطرب". ويُظهِر التقسيم قدرة المؤدّي على ابتكار الجمل الموسيقية ودمج معها ما خزّنته ذاكرته من جمل وتقنيات عزفيّة من عنديّاته أو من غيره، وكفاءة استخدامه للمقامات والإيقاعات وتقنيات الآلة وسبر إمكانياتها.

والتقسيم يفترض الجمع بين الإبتكار المباشر ومخزون الذاكرة، وبين الموهبة والخبرة، وبين التقنيّات العزفيّة العالية والإبداع الموسيقيّ. وكلّ ذلك ينتفي عندما يكون العازف مقلِّداً أو ناسخاً لتقسيمات غيره أو مردِّداً لتقسيماته الخاصّة ذاتها التي سبق وأدّاها، دون أيّ تطوير فيها. والتقسيم مغيّب بشكل عام عن معظم الأغاني والموسيقى العربية المعاصرة. وذلك ناتج عن أسباب عدّة، منها: تغيير في الذوق الموسيقي العربي العام، تراجع الإبداع في التقاسيم أمام النسخ والحفظ اللذين ازدادا مع انتشار التسجيل الموسيقيّ، عدم التمسّك بمقوّمات ومميّزات الموسيقى العربيّة، تقليد أعمى للموسيقى الغربيّة، إلخ.

إنّ غياب التقاسيم عن الموسيقى العربيّة المعاصرة سيُفقدها إحدى أهمّ ميزاتها، ألا وهو الإبتكار الفوريّ الذي يعكس مدى قوّة موهبة العازف فنّاً وتأليفاً، وتقنيّاته الأدائيّة. فهل يمكن تخيّل الموسيقى العربيّة من دون ارتجال عزفيّ أو غنائيّ؟

---

[1] دكتور في العلوم الموسيقيّة، حامل شهادة الدبلوم العالي في العزف على آلة الناي. مؤلّف موسيقيّ وباحث في العلوم الموسيقيّة، عميد سابق لكليّة الموسيقى وأستاذ ومدير أبحاث في جامعة الرّوح القدس في الكسليك (لبنان). مؤسّس الجمعيّة العلميّة للكليات والمعاهد العُليا للموسيقى التّابعة لإتحاد الجامعات العربيّة. عضو دائم في الهيئة العلميّة للمجمع العربيّ للموسيقى التابع لجامعة الدول العربيّة. له العديد من الأبحاث المنشورة في مجلّات وكتب عربيّة وأجنبيّة. وأشرف على إصدار العديد من الكتب حول الموسيقى العربيّة واللبنانيّة والسريانيّة. وضع موسيقى لعدد من الأعمال الأوبراليّة والإنشاديّة والمسرحيّات الغنائيّة ومئات الألحان والمقطوعات اللبنانيّة والعربيّة. كرّمته دار الأوبرا في القاهرة خلال انعقاد مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربيّة سنة ٢٠١٠.

١. الإرتجال في الموسيقى العربية[٢]

يُعتبر الإرتجال من الخصائص الأساسية للموسيقى العربية والتركية والفارسية وللموسيقات الشعبية في المنطقة. والتفريد والإرتجال والتقاسيم أساسيّون في الموسيقى العربيّة، خاصّة التقليديّة منها. في الإرتجال، غناء أو عزفاً، يُظهر المؤدّي موهبته وقدراته وما تعلّمه وما حفظه وما ابتكره من جمل لحنيّة وتقنيّات أدائيّة وتآلف في المقامات الموسيقيّة. فالإرتجال هو المقياس الأساس لثقافة وفنّ المؤدّي ومقدّارته. والإرتجال المبدِع يتفوّق على التأليف والأداء المُسبَق إعدادهما. والإرتجال، الذي هو في الأساس، تأليف موسيقيّ آنيّ ومباشر، يتأثّر، كما التأليف العادي، بثقافة وموهبة وقدرة المؤدّي، وكذلك بتراثه الموسيقي الذي هو من مقوّمات شخصيّته الأساسيّة.

١،١. ماهيّة الإرتجال

الإرتجال هو عمل خلاّق وديناميّ، يضمّ، في الوقت عينه، تأليفاً وأداءً آنِيَين ومتداخلَين. فالمرتجِل هو المؤلّف والمؤدّي. والإرتجال الناجح والمبدع يتطلّب موهبة موسيقية مميّزة وتقنية صوتيّة أو عزفيّة عاليّة. إنّ ذوي المواهب المحدودة يسقطون في تجربة نقل ما ارتجله الآخرون وترداده.

يتطلّب الإرتجال الناجح "السلطنة"، فينتقل المؤدّي في ارتجاله بين المقامات وأجناسها الموسيقية، لكي يصل هو وسامعيه إلى "الطرب". والإرتجال لا يأتي من العدم، بل من إبداعه ومن مخزون الذاكرة الواعي واللاّواعي (Le Conscient et l'Inconscient).

٢،١. الموسيقى العربية والإرتجال

أعطت الموسيقى العربية التقليدية، التي كانت تُنقل بالتقليد الشفهي، حرّيّة للمؤدّي بإضافات من عنده، على صعيد الزخرفات والتلاوين والعِرب وكلّ الحليات الممكنة في سبيل أداء التراث، وإعادة إحيائه بأسلوب خلاّق ومتجدّد يتوافق مع قدرة وشخصيّة المؤدّي. ولم يتوقّف هذا النمط في الأداء، حتّى مع اعتماد الموسيقى العربية التدوين. فالمؤدّي العربي يعتبر نفسه، مؤلّفاً مع المؤلّف.

---

[٢] يوسف طنوس، "المؤال إرتجال وتراث: وديع الصافي نموذجاً"، *أعمال مؤتمر الموسيقى العربية السابع عشر*، دار الأوبرا – القاهرة، ١–١٠ نوفمبر (تشرين الأول) ٢٠٠٨.

وتطوّرت الموسيقى العربية، التي هي موسيقى مقاميّة، بطريقة أفقيّة، فطوّرت ألحانها وسلالمها ومقاماتها وإيقاعاتها، وسمحت بالإرتجال بكلّ أنواعه من التلاوين اللّحنية وصولاً إلى حرّيّة مطلقة في التقاسيم والمواويل. وبات الإرتجال إحدى خصائص هويّة الموسيقى العربيّة، مثلها مثل الموسيقى التركيّة والإيرانيّة.

١،٣. أشكال الإرتجال

الإرتجال في الموسيقى العربية يمكن أن يكون في الغناء (أوف، ليالي، مواويل، قصائد) ويسمّيه البعض تفريداً، كما يمكن أن يكون في العزف (تقاسيم حرّة أو تقاسيم مقيّدة ضمن قالب التحميلة). وفي المغرب العربي، نجد الإرتجال في "الإستخبارات" (من إستخبار) و"العروبيات" (من عروبي).

والإرتجال، الغنائي والآلي على حدّ سواء، إمّا يكون حرّاً، من دون إيقاع أو من دون مرافقة إيقاعيّة، ويسمّى "صعباً"، وإمّا يكون مقيّداً، أي مع مرافقة إيقاعيّة، ويسمّى "موزوناً". فبينما نرى، في الشكل الأوّل، الآلات الموسيقية تعطي أحياناً نغمة القرار فقط، نراها في الشكل الثاني تعيد حركة لحنيّة–إيقاعيّة طوال مدّة الإرتجال.

إلى جانب أشكال الإرتجال الإيقاعيّة من متحرّر من الإيقاع أو مقيّد به، هناك درجات في الإرتجال، منها ما يكون مقيّداً بلحن ما أو مقام ما، ومنها ما يعطي المطرب حرّيّة اختيار اللحن والمقام. سنتناول نوعين من الإرتجال:

١،٣،١. الإرتجال حول لحن معروف: ويمكن أن يكون هذا اللّحن مقيّداً بإيقاع أو حرّاً منه، ولكنّ معالمه اللّحنيّة الأساسيّة واضحة ومعروفة. فيكون الإرتجال مقيّداً بالهيكليّة الموسيقيّة لهذا اللحن، أو يكون كناية عن زخرفات وتلاوين موسيقية تتناول لحناً موقّعاً، وهذا يتطلّب أداء وزخرفات صوتية ولحنيّة خاصّة بكل مطرب ناجمة عن قدرته الصوتيّة والفنّية.

٢،٣،١. الإرتجال الحرّ: وهو القائم على نغمة يختارها المرتجل أو ينطلق من لحن سابق ليؤسّس مقام أدائه، وبالتالي هو ليس مقيّداً بأي نغمة أو لحن. وهذا يتطلّب مهارة فنّيّة في اختيار النغمات والمقامات. إنّه لحن مرتجل شكلاً ومضموناً، ولا يتوافق إثنان على مبدأ أدائه ولحنه؛ كما أنّ المؤدّي نفسه لا يُعيد إرتجاله بالطريقة نفسها وباللّحن عينه. وهذا إنما يدل على حرّية فنّ الإرتجال في الشرق.

١،٤. بين التقسيم والإرتجال

يخضع التقسيم لقواعد معيّنة لإبراز شخصيّة المقام الأساسيّ وسير العمل فيه، بينما لا يلتزم الإرتجال بقوانين البناء التقليديّ للمقام ولا بطريقة الأداء المقاميّ المعروف في التقاسيم العربيّة، بل يميل نحو العزف الإستعراضيّ. وهذا الفرق يُلاحظ في أيّامنا بين العزف بالأسلوب التركيّ الذي يغلب فيه الجانب التقني على الرّوح والتعبير وعلى إبراز الجمل الموسيقيّة المقاميّة، وبين العزف العربي الذي، وإنّ كان لا يوازي بتقنيّاته العزف التركي، إلاّ إنّه يحتفظ بإحساسه وتعابيره وألحانه العربيّة. وإنّ بعض المحلّلين يعتبرون أن تقنيات العزف في التقسيم (أو التقسيم بالأسلوب التقليديّ) أدنى مستوى من مثيلاتها في الإرتجال (أو التقسيم بالأسلوب الحديث)، ويعترفون بتفوّق الإحساس في التقسيم على مثيله في الإرتجال.

فلا يمكن بسهولة في أيّامنا هذه القول بأن كلّ تقسيم بالأسلوب القديم جيّد وكلّ تقسيم بالأسلوب الحديث أقلّ جودة، بل من الأفضل تحليل كلّ تقسيم وارتجال على حدة. فبينما يصنّف جميل بشير ومن ثمّ منير بشير كرائدَي التقسيم الحديث، لا يمكن الإنتقاص من جماليّة عزفهم ومحاولاتهم التجديديّة في التقسيم المقاميّ (ولن أدخل هنا في قضيّة تقليد العود للغيتار وتقنياته). ولا يقل أهميّة عنهما فريد الأطرش الذي جعل لكلّ أغنية تقسيماً خاصّاً بها يردّده كلّ مرّة يؤدّي فيها الأغنية، حتّى حفظ الجمهور التقاسيم مع الأغنية "فصار هناك تقاسيم الربيع ، وتقاسيم أول همسة" إلخ. وهنا أيضاً تمّ مخالفة قواعد الإرتجال. وإنّ أسلوب عبّود عبد العال في العزف والإرتجال لاقى صدى وترحيباً عند العازفين والمستمعين، فقلّده الكثيرون.

٢) التقسيم[٣]

يُعتبر المقام الأساسَ في الموسيقى العربيّة التقليديّة وفي تقاسيمها. فالموسيقى العربيّة تتميّز بثرائها اللّحنيّ نظراً لتعدّد مقاماتها، وبوضع العديد من الإمكانات اللّحنيّة والإيقاعيّة أمام المؤدّي، وبالسّماح له بالإرتجال والتقسيم الحرّ أو بالإرتجال والتقسيم حول لحن معروف أو بالإرتجال والتقسيم المقيّد بإيقاع، لأنّها تشجّع الأداء بتصرّف حسب موهبة وفنّ المؤدّي. وهذا ما يجعل المؤدّي مؤلِّفاً مع المؤلّف وما يشجّع النزعة الفرديّة في الأداء.

والإرتجال والتقسيم في الموسيقى العربية لا يقوّمان فقط بإتقان العزف على آلة ما، بل بالأداء المتقن الذي يزاوج تقنيات العزف بالجوّ الموسيقيّ المطلوب من إحساس عميق ومن دفق عاطفيّ ومن تلاوين لحنيّة وزخرفات نغميّة وعزفيّة تشدّ المستمع وتأسره، وتُدخله في جوّ "الطرب". ويتنوّع الأداء ويتعمّق حسب دخول المؤدّي جوّ المقطوعة، ف"يُسلطن" ويُبدع وينوّع في أدائه ليُدخل المستمعين أجواء الطرب.

---

[٣] يوسف طنوس، "المقامات بين التقاسيم والإرتجالات"، أعمال الندوة العلميّة *المقامات والطبوع في الموسيقى العربيّة*، ضمن المؤتمر الدوليّ : خمسينيّة سامي الشوّا، جامعة الرّوح القدس، ١٧-٢٠ حزيران/يونيو ٢٠١٥.

ويفرّق البعض بين التقسيم الذي هو الإرتجال العزفيّ التقليديّ والإرتجال العزفيّ الحديث. فالتقسيم يتقيّد بالمقام وسير عمله وشخصيّته، بينما الإرتجال العزفيّ الحديث يتفلّت من القواعد التقليديّة للتقسيم. وعادةً لا وقت محدّد للتقسيم، إذ إنّ ذلك مرتبط بدور التقسيم والجوّ المرافق له وقدرة العازف على الإرتجال والإبداع. فهناك تقاسيم فرديّة تمتدّ من ثلاث إلى خمس دقائق، ومنها ما ينتهي في غضون دقيقة واحدة أو يمتد إلى ثماني أو عشر دقائق، ونادراً ما يكون أطول من ذلك.

١،٢. ماهية التقاسيم

التقسيم هو تأليف وارتجال عزفيّ فوريّ منفرد على آلة موسيقية، دون سابق تدوين أو أداء. ويظهر التقسيم قدرة المؤدّي على ابتكار الجمل الموسيقية ودمج ما خزّنته ذاكرته منها، وكفاءة استخدامه للمقامات والإيقاعات وتقنيات الآلة وسبر إمكانياتها، اعتماداً على الموهبة والتفكير وترجمة الإحساس، يراعى فيها شخصية المقام الموسيقي المختار وأبعاده.

إن معنى كلمة "تقسيم" يعني تجزأة مقطوعة موسيقيّة ما إلى جمل موسيقيّة يفصل بينها لحظات من الصمت، أو يعني في حركة معكوسة، تكوين مقطوعة موسيقيّة من خلال ورود جملها الموسيقيّة بالتتابع بناء مقدرة فنيّة معيّنة، شرط الحفاظ على الوحدة البنيويّة وهويّة المقام المختار وشخصيته، وأن يكون لها بداية واضحة ونطاق متطوّر ونهاية رائعة، ويراعى في فكرتها الإنشائية العامة حسن الإرتباط وحسن الختام.

فالتقسيم هو تأليف لحن جديد من جمل موسيقيّة مولّفة مسبقاً أو محفوظة ومن جمل مستنبطة خلال الأداء وبناء على الجوّ السائد، بحسب مبدأ التركيب التأليفيّ (centonisation). فهو تقسيم خاص جدّاً وهرميٌّ للغاية.

والتقسيم التقليدي لا يعرف حدوداً لحنيّة أو تقنيّة باستثناء ما يتطلّبه سير العمل في المقام المختار للتقسيم فيه. من هنا، نجد بعد كلّ إعلان عن التقسيم إسم المقام الذي يتمحور حوله التقسيم، فيُقال تقسيم بياتي ويُضيف البعض درجة المقام "دوكاه" أو غيرها، إلخ. فالتقسيم هو تجسيد عزفيّ للمقام من حيث بُنيتُه النغميّة وتبيانه نقطتي البداية والقرار وتركيزه على العقود اللّحنية المتمحورة حول درجات مهمّة (نقاط الإرتكاز). ويمكن أن يُجرى التقسيم على مختلف الآلات المعتمدة في الموسيقى العربية.

والتقسيم بات شكلاً من أشكال الموسيقى العربيّة المميّزة لها. وهو، بالرّغم من صعوبته، يبقى من أجمل وأقدم وأبدع وأهم الأشكال الموسيقيّة العربية التي يمكنها أن تفضح عازفها إذا قصّر أو تمجّده إذا أفلح. وتأتي أهمية التقسيم من كونه يرتكز من جهة على الموروث الموسيقي والجمل الموسيقيّة المحفوظة في ذاكرة المؤدّي، ومن جهة أخرى، على معرفته الحقّة بعلم المقامات وسير العمل فيها، وشخصيّة كل مقام وخصوصيّته. فهو يزاوج بين الموهبة والخبرة، بين الحريّة الفرديّة والتقليد الموسيقي، وبين الابتكار المباشر والمخزون الموسيقيّ. ولا يستقيم التقسيم إلاّ مع الإبتكار فيه ومع صدق التعبير وحسنه، وكلّ ذلك ينتفي عندما يكون العازف مقلِّداً

لتقسيمات غيره أو مردِّداً لتقسيماته الخاصّة ذاتها التي سبق وأدّاها. إن التقسيم هو ابتكار دائم في إظهار جماليّة المقام المختار ومكنونات العازف وقدراته التقنيّة والفنيّة في إشباع المقام الأساسيّ ثمّ في الإنتقال إلى مقامات أخرى على صلة بالمقام الأساسيّ ومتجانسة في ما بينها والرّجوع إلى المقام الأساسيّ، وفي المحافظة على وحدة العمل الموسيقيّ.

والتقسيم التقليديّ نوعان الأول حرّ مرسل دون مرافقة إيقاعيّة (دون وحدة زمنية)، والآخر موقّع على إيقاع يختاره العازف. وقد يكون التقسيم على آلة منفردة أو قد يشترك فيه عازفان أو أكثر، وهذا ما أوجد شكل قالب "التحميلة" حيث يشترك أكثر من عازف وأكثر من آلة في أداء جملة لحنيّة مشتركة يُفتتح بها وتعاد بعد كلّ تقسيم منفرد من آلات التخت. وهنا يتبارى العازفون باستخراج أجمل ما في المقام من جمل لحنية وأجمل ما في آلاتهم من تقنيات[٤].

وظلّت المدرسة التقليديّة في أداء التقسيم منتشرة إلى حوالي منتصف القرن العشرين، لا يجرؤ على الخوض فيها سوى الموسيقيّون المحترفون. ثمّ بدأ أسلوب جديد في أداء التقسيم يركّز على الإبهار العزفيّ القائم على إظهار تقنيات الآلة وقدرات العازف من دون التركيز على "روح" المقام وسير العمل فيه. وهذا ما سمّاه البعض الإرتجال لتفريقه عن التقسيم التقليديّ.

ومع التسجيل الصوتيّ، بات التقسيم المرافق للأغاني وكأنّه مقطوعة مكتوبة، يُعاد هو نفسه تقريباً كلّ مرّة يُعاد فيها أداء الأغنية. وهذا ما كسر قاعدة التقسيم والإرتجال العزفيّ الأساسيّة القائمة على التأليف المباشر.

والتقسيم التقليدي هو تقسيم مقاميّ يعتمد على الإنطلاق من مقام ما والتجوّل بين المقامات ومن ثمّ العودة إلى المقام الأساسيّ. وهو التقسيم الأكثر طرباً لأنّه يدخل في صلب المقام وروحه وشخصيّته، ويستقطب المستمعين فيطربهم ويثقّفهم موسيقيّاً بطريقة غير مباشرة. ويذكر من روّاد التقسيم التقسيم في العود محمد القصبجي ورياض السنباطي، بينما يصنّف فريد الأطرش من روّاد مدرسة الإرتجال التي تقوم على الإبهار العزفي من تقنيّة الريشة أو تقنيّة اليد اليمنى.

ويرى البعض بأنّ أسلوب التقسيم التقليدي فيه من الرّوح العربية أكثر من أسلوب الإرتجال العزفيّ الحديث، بينما يتفوّق هذا الأخير على الأوّل بتقنيات العزف وقدرات أصحابه.

٢،٢. تاريخ التقاسيم

لا يوجد تاريخ محدّد لبداية التقسيم في الموسيقى العربية. تستشهد الكتب القديمة بالتقسيم كعنصر من عناصر النُوبة (أو النَوبة = جولة أو دور حسب اللغة العربية) التي تتكوّن من عدّة عناصر تُغنّى وتُعزف،

[4] Youssef Tannous, « L'improvisation dans la Musique arabe et dans la Musique populaire du Proche et du Moyen-Orient », dans *L'improvisation dans le chant sacré du Christianisme et de l'Islam*, Actes du Symposium International tenu à Kaslik du 25 au 28 octobre 1999, Kaslik, 2000, p. 93-101.

منفردة وفي مجموعة. ولا يوجد إجماع على أصل النُوبة. يعتبره البعض اختراعاً أندلسياً لابن باجة محمد بن الصايغ (+١١٣٨) ؛ وآخرون ، مثل سليم الحلو، يجدونها في حلب قبل هذا التاريخ بوقت طويل.

ويُرجع كريستيان بوخيه ظهور كلمة "تقسيم" إلى القرن السابع عشر في نصوص عثمانيّة[٥]. بينما يكشف لنا تاريخ الموسيقى العربية بأنّ التقسيم كان الشكل العزفيّ الوحيد في الموسيقى العربية قبل أخذها من الموسيقى العثمانيّة أشكال السماعي والبشرف واللونغا، وقبل ظهور شكل "التحميلة" في مصر والمقطوعات الحرّة في القرن العشرين.

لقد تطوّر التقسيم خلال تاريخ الموسيقى العربية. نظراً لكونه في البداية كان يُعتبر فحصاً لضبط الأوتار والنغمات، فقد مرّ بعدة وظائف: طريقة لفك ربط الأصابع ولتحمية التنفّس، وتمرين على المقاطع الصعبة، وإعطاء مقام المقطع التالي، وإبهار المطرب والجمهور ... للنجاح في التأسيس كأسلوب فني مستقل ومرضي.

"تسمح التقاسيم لمختلف أعضاء الأوركسترا بالتحقق من ضبط آلاتهم، وضبط نغمة المقطوعات التالية، وممارسة أيديهم، وفك ربط أصابعهم في تمارين خالية من أي قيود رسمية، وقبل كل شيء تأكد من الموضع الدقيق لدرجات الوضع المختار ولتشريب آذان المطربين، إذا جاز التعبير، بمختلف الفروق اللحنيّة التي سيتعيّن عليهم أداءها أثناء الحفلة الموسيقية. الأسلوب المتقطع لهذه الارتجالات يبرر جيداً تسمية التقسيم (التجزئة، التوزيع) المخصصة لهم. الموسيقيون التونسيون يسمونهم بمصطلح استخبار الذي يعني [عمل] التعلّم (أو الاختبار)؛ هذه الأنواع من التمارين تسمح، في الواقع، للفنان بضمان ضبط الآلة، وكذلك الاختيار من بين الأفكار الموسيقية التي تلدها الصدفة تحت أصابعه"[٦].

٣،٢. كيفيّة إجراء التقسيم

لا توجد طريقة دقيقة ومدرسيّة لتدريس أو تفسير إجراء التقسيم. في المقام الأول ، يتعلق الأمر بقدرات الموسيقي: الموهبة والتقنية، وكذلك المستوى الفني للجمهور وللجوّ الموسيقيّ. فالجمهور المستمع يحفّز العازف لمزيد من العطاء والسلطنة، والجمهور اللامبالي يدفع العازف ليستنكف عن التقسيم. على الرغم من أن هذا الفنّ يتميّز بالحريّة من حيث الأسلوب والتكشّف، إلا أنه يمكننا الاستشهاد ببعض الإرشادات العامة والإجماعية. يكمن التقسيم المبدع في الكشف التدريجي للخصائص والتقنيّات العزفيّة والمقاميّة التي يتّبعها كلّ عازف، فيُظهر فيها تقدّماً تصاعدياً، حيث يبدأ في القرار في مجمل المقامات ويشقّ طريقه ببطء إلى أعلى النغمات. إنّ إظهار أكثر من مقام في التقسيم الواحد شائع ومطلوب. يستمتع المستمعون بشكل خاص بالتنقلات من المقام إلى المقام (التشكيلات) وفي العودة النهائية والإلزامية إلى المقام الذي بدأ به التقسيم.

ويمكن التذكير ببعض المعطيات العامّة حول إجراء التقسيم:

[5] Christian Poché, *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, Fayyard, 2005, p. 365.
[6] Rodolphe D'Erlanger, *La Musique Arabe*, T.VI, Paris, 1930-1959, p.180.

– من المفضّل البدء بجمل تقسيميّة مختصرة وواضحة لتبيان المقام الأساسيّ وبنيته المقاميّة.

– ينتقل العازف لأداء بعض المقاطع التي تثبّت شخصيّة المقام. فيمكنه اختيار جمل لحنيّة طويلة، حسب إمكانياته وجوّ الجمهور المستمع، لأنّ الجمل الطويلة هي أصعب من الجمل القصيرة بالنسبة للعازف والمستمعين، ولكنّها أجمل وأنجح وأكثر وقعاً.

– ينتقل العازف من منطقة القرار إلى المنطقة الوسطى المقام، ثمّ بعدها يصل إلى جواب المقام.

– يتوقّف العازف في نقاط ارتكاز المقام ويبيّنها، ويترك فواصل زمنيّة من السكوت بين الجملة والأخرى.

– بعد الإنتهاء من المقام الأساسيّ، يمكن للعازف الإنتقال إلى المقامات الفرعيّة أو المجاورة بعد التحضير لها بطريقة تصاعديّة. وهذه الإنتقالات يجب أن تبقى عرضيّة وليس نهائيّة.

– يراعي العازف وحدة التقسيم وتراكيبه اللحنيّة، محافظاً على حسن ارتباط الجمل الموسيقيّة بعضها ببعض، وساعياً للوصول إلى نهايات الجمل (القفلات) الناجحة. تنتهي عادة الجمل المختلفة من التقسيم بشكل عام بأداءات إيقاعية مختلفة تسمّى القفلة، وهي مصدر آخر للمتعة الخاصة للمستمع. عادة ما تُقابل القفلات القوية بصرخات استحسان من الجمهور. ومن الشائع أن القفلة الجيدة يمكن أن تعوض عن التقسيم السيئ، لكن القفلة السيئة يمكن أن تفسد التقسيم القوي.

– في النهاية يرجع العازف رويداً رويداً أو بطريقة مفاجئة، ولكن ناجحة، إلى المقام الأصليّ، خالقاً صدمة إيجابيّة لدى المستمعين وجوّاً من الطرب ممّا يدفعهم لإطلاق صرخات الإستحسان.

يتضمّن التقسيم الناجح خاتمة مدروسة جيداً للعبارات الموسيقية، تسمّى باللغة العربية "المحطة". هذه النهائيات تجعل التقسيم أكثر جمالاً وإعجاباً، وتعطيه حيوية أكثر، حيث ينتظر الجمهور هذه النهائيات للتعبير عن فرحتهم وإعجابهم.

ومع ذلك، على الرغم من أن التقسيم "الحقيقي" يجب أن يكون عفوياً، ابتكره الموسيقي على الفور، معبراً عن مشاعره وحالته الذهنية، إلا أنه يمكن أيضاً أن يكون فناً متبقياً. يمكن أن يتأثر الموسيقي أو يمكنه أن يفسّر، بطريقته الخاصة، الأفكار الموسيقية التي سمعت بالفعل، والمخزّنة في اللاوعي.

ومن الميزات الحقيقيّة للتقسيم ولمفاعيله وتأثيراته لا بدّ من ذكر الصمت الذي يشترك بوضوح في الخطّ اللحنيّ ... وظيفته ليست موسيقية ورسمية فحسب، بل يعمل أيضاً على فرض التأمّل بالجمل السابقة وانتظار الجمل اللاحقة، إلى جانب إقامة اتصال مع الجمهور. ويستغل المستمعون العرب هذه الوقفات للتعبير بصوت عالٍ عن مشاعرهم تجاه أداء العازف المنفرد.

٤،٢. أنواع التقسيم[٧]

[7] Youssef Tannous, « L'improvisation dans la Musique arabe… », *op. cit.*, p. 93-101.

هناك عدّة مناسبات للتقسيم المقاميّ، يتنوّع بحسب الظرف الموسيقيّ ومتطلّباته والدور المطلوب منه. ويمكن التمييز بين أنواع التقسيم بحسب دورها وبحسب أسلوبها.

١،٤،٢. أنواع التقسيم بحسب دوره:

– التقسيم الكامل: يكمن التقسيم الكامل في تقسيم العازف لوحده فترة طويلة والجمهور يستمع إلى عزفه دون انتظار شيء آخر، ويتابع بفهم وإحساس وتلذّذ تجوال العازف بين المقامات بتقنيات المتنوّعة. في هذا التقسيم يُمنح العازف العربي الفرصة لارتجال إبداعاته الخاصة. إنّ التقسيم الفردي ليس مجرد نتاج حرّ متأتّ من خيال العازف فقط، فهناك مخزون الذاكرة وهناك استنساخ تقاسيم للغير. يرتجل العازف وفقاً لمجموعة معقدة من القواعد والأعراف المحدّدة مسبقاً. نظراً لأن التقسيم يمنح العازف الفرصة لتقديم إبداعاته الخاصة بدلاً من الاعتماد على تأليف آخر، فهو نوع موسيقي ذو قيمة عالية.

– التقسيم حول لحن معروف: يتألّف هذا التقسيم في الغالب من أغانٍ مسبقة التأليف أو من حدود لحنيّة مرسومة من قبل الملحّن، أي مقطوعات يحدّد فيها الملحن شكل ومحتوى الموسيقى التي سيتم تأديتها. مع مثل هذه الذخيرة، يكون دور العازف هو دور المترجم الفوري، المكلّف بتقديم إبداع شخص آخر فنياً، مع إضافات من عنديّاته.

– التقسيم كمقدّمة موسيقيّة: يضع العازف المستمعين في أجواء الأغنية من خلال أداء تقسيم مدّته الزّمنيّة قصيرة ولكنّها كافية لإظهار المقام وتهيئة الجوّ الموسيقيّ للتفريد الغنائي أو لعزف المقدّمة الموسيقيّة. فالإنتقالات المقامية قبل الأغاني ليست مُحبّذة. وإنّ التفريد الموسيقي (يا ليل) يدعو العازف للحوار مع الغناء من خلال تقسيم جمل لحنيّة تتماشى وأداء المغنّي.

– التقسيم قبل البشرف والسّماعي: هو تقسيم موجز لإظهار المقام واستهلال العزف الجماعي.

– التقسيم ضمن الوصلة أو المالوف: إنّه تقسيم يفصل بين القوالب الموجودة في الوصلات الموسيقيّة والمالوف من غناء وعزف. إن هذا التقسيم المهيّء لتلك القوالب ومقاماتها يكون قصير المدّة، وتتناوب عليه الآلات الموسيقيّة.

– التقسيم في قالب التحميلة: هو تقسيم قصير المدّة أيضاً يتناوب عليه عادة عازفو التخت الموسيقي بعد أن يعزفوا مطلعاً موسيقيّاً موقّعاً يراجعونه عند انتهاء كلّ تقسيم.

– تقسيم في حفل موسيقي يضمّ عدّة أنواع وأشكال من الموسيقى والغناء.

– التقسيم في بداية أو بين الحركات المختلفة للنوبة الأندلسية، حيث عادة ما تكون الآلات الموسيقية غير الإيقاعية مرتجلة على العود أو بدورها على الآلات الرئيسية للأوركسترا.

– التقسيم التقليدي المتكرّر، حيث يعيد الموسيقي إنتاج بعض التقاسيم المشهورة، بلا روح ولا أصالة.

– تقسيم تقني–بهلواني، حيث يؤدي الموسيقار حركات بهلوانية تبحث عن الإعجاب والتصفيق، على سبيل المثال العزف على وتر واحد.

– التقسيم المرافق للرقص الشرقي، حيث ترافق الموسيقار راقصة، أحياناً تكون التقسيمة بمفردها وبحرية، وأحياناً تتبع إيقاع الرقص.

ولن نتطرّق هنا إلى أنواع التقسيم المقلِّدة والخالية من الإبداع، ولا إلى التي تركّز فقط على العامل التقني لإظهار إمكانيات العازف ولا على التي تفتقر إلى الإمكانيات التقنيّة والفنيّة في آن.

٢،٤،٢. التقسيم الحرّ والتقسيم الموقّع

هناك بشكل عام نوعان من التقسيم، التقسيم الحرّ أو المرسل المنعتق من المرافقة الإيقاعيّة ويسمّى التقسيم الصعب وهو الأكثر شيوعاً وانتشاراً، والتقسيم الموقّع أو المرافق إيقاعيّاً. فالتقسيم المرسل يستند إلى خبرة العازف وموهبته ومعرفته المقاميّة وقدراته التقنيّة. ويمكن للفرقة الموسيقيّة (التخت أو الأوركسترا الكبيرة) أن تعطي نغمة القرار خلال أداء هذا النوع من التقسيم، وأحياناً تتبع العازف في وقفاته على مراكز المقام. أمّا التقسيم الموقّع أو الموزون، الذي انتشر في مطلع القرن العشرين، فإنّه يستند إلى إيقاع يرافقه يؤدّى من الآلات الإيقاعيّة أو أيضاً من الفرقة الموسيقيّة على جملة لحنيّة إيقاعيّة تُعاد طيلة التقسيم. وإنّ أشهر الإيقاعات المستخدمة هي الوحدة القصيرة (٢ من ٤) المسمّاة البمب المصري، والسّماعي الطائر (٣ من ٨) والدارج السريع (٦ من ٨) والدارج البطيء (٣ من ٤) والسماعي الثقيل (١٠ من ٨) والنوخت (٧ من ٤) والدور الهندي (٧ من ٨) والأقصق (٩ من ٨).

٣،٤،٢. الأصالة والتكوين:

التقسيم موهبة واكتساب. لا يمكن للعازف أن يقسّم إذا لم يكن موهوباً، ولكنّ الموهوب في التقسيم يمكنه تنمية موهبته. فعادة، يتعلّم الموسيقيون الشباب أداء التقسيم بتقليد باقي الموسيقيين أو بتقليد أساتذتهم. ولعبت التسجيلات السمعيّة–البصريّة دوراً رئيسياً، حيث غالباً ما يحفظ الطلاب التقسيم المسجّل لكبار الأساتذة والعازفين. ومع أنّ هذا يساعد على تطوير الكفاءة التقنية والمعرفة بكل من نوع التقسيم ومختلف المقامات، إلاّ إنّه إذا ما اكتسب طابعاً خاصّاً يبقى في مرحلة النقل والنسخ؛ ولكي ينتقل إلى مرحلة الإبداع فعلى الموسيقي الطموح أن يطوّر أسلوبه الخاص، وارتجالاته الخاصة، لأن التقسيم هو قبل كل شيء تعبير عن الإبداع الفردي.

فالأصالة هي علامة التقسيم المبدِع. إنها لعبة إبداعية ومتجدّدة مع كل تدريب تعتمد على المقدّرات الموسيقية والفنيّة للفنان بالإضافة إلى الجوّ الموسيقي العام الذي يعمل الجمهور معاً لخلقه. فالتقسيم هو موسيقى تجمع بين الموهبة والذاكرة والتقنيّة العزفيّة وحسن الإختيار.

٣) التقسيم التقليدي المقامي والتقسيم الحديث التقني

يتنازع التقسيم، منذ نشأته، تيّاران تيّار مبدِع يرتكز على المقام والروح العربيّة وتيّار متفلّت من القواعد التقليديّة وضائع بين النسخ والفوضى واستجلاب تأثيرات تركيّة وغربيّة. فبينما يستند التقسيم التقليدي على المقام تكويناً وسيراً وتقنيات وروحاً، يستند التقسيم الحديث على المزاج الشخصيّ وعلى تقنيّات عزفيّة غير عربيّة وعلى مزج التقاسيم المسموعة والموسيقات المختلفة.

١،٣. التقسيم التقليدي

إنّ التقسيم العربيّ الأصيل والتقليدي هو تقسيم مقاميّ بالدرجة الأولى. فالمقام[٨] يتألّف من هيكل عام ومن عناصر مهمّة.

١،١،٣. الهيكل: يتمّ تحديد هياكل المقام من خلال:

- المقياس النمطي (السلم الموسيقي) ،
- الأنواع الموسيقية (ajnas) التي تمثل تعاقب الفترات التي تربط الأصوات ضمن نمط (trichord أو tetrachord أو pentacord) ،
- نقطة البداية (المعبدة) ،
- نقاط توقف مؤقتة (marakiz) ،
- نقطة الاستراحة الأخيرة (القرّار).

هذه السمات المميّزة للهياكل الهرمية والمنعطفات المميّزة تعطي المقام "روحاً" وتعبيراً غير عاديين ، ابتكرها المؤدي ونقلها إلى الجمهور. كما هو الحال مع التقسيم، فإن "صنع مقام أصلي ومقنّع حقاً يعني وجود طاقة إبداعية".

٢،١،٣. التحليلات: درس الباحث حبيب حسن توما ظاهرة المقام في كتابه الموسيقي العربي[٩] ويختصره في ثلاثة عناصر: المقطع اللحنيّ في المقام، والمراحل والمحتوى العاطفيّ للمقام.

أ- "المقطع اللحنيّ هو أساس المقام، لكن المقام الكامل يتكوّن من عدة فقرات لحنيّة تحدّد بنيته الشكليّة بفضل العناصر التي يحتويها ... كلّ مقطع لحنيّ يتضمّن مرحلة واحدة أو أكثر ترتفع تدريجياً من التسجيلات الدنيا إلى أعلاها وصولاً إلى الذروة واكتمال الشكل ... العلاقة بين تسلسل الأصوات وعدد المقاطع اللحنية غير ثابتة. لذلك نترك هذه النقطة لخيال الموسيقي ... يستمر تطور الجانب النغميّ المكاني للمقام في كلّ مقطع لحنيّ، والذي بدوره يجلب عنصراً جديداً ".

[8] Youssef Tannous, « L'improvisation dans la Musique arabe … », *op. cit.*, , p. 93-101.
[9] Habib Hassan Touma, *La Musique Arabe*, (traduit de l'allemand), col. Les Traditions Musicales, éd. Buchet/Chastel, Paris, 1977, p. 52-56 ; 83-87.

ب- المراحل: يتكوّن الميزان النمطي من عدّة مراحل. يتمّ تجميع كلّ مرحلة حول محطّة مهمة وجذابة، ويتمّ التطريز حولها. يعود الأمر للموسيقي لاستكشاف كلّ الاحتمالات في كلّ مرحلة قبل الانتقال إلى مرحلة أخرى. "إتمام المرحلة يتميّز بنقاطها المحورية". لذلك يصبح بناء وتطوير المقام أكثر وضوحاً مع مرور الوقت. لا توجد مدّة محدّدة لكلّ مرحلة. كلّ هذا يتوقف على قدرة المؤدي.

ج- المحتوى العاطفي: "لكلّ تفسير لمقام محتواه العاطفي الخاص. هذا يعتمد في المقام الأول على بنية الخليّة المولّدة للمقام وفي المرتبة الثانية على التسلسل المعيّن للأصوات. إن تنظيم الفترات الزمنيّة في سلسلة من محطات المقام لا يمكن أن يخلق الجو العاطفي إلّا إذا تمّ إبراز مناطق المقياس المختلفة".

والتقسيم المقاميّ، الذي يرتكز على مقام أساسيّ ويجول في المقامات المجاورة، هو التقسيم الأكثر طرباً والأكثر أصالة في الروح العربيّة، بينما التقسيم الحديث هو الأكثر إبهاراً في التقنيات والأقلّ طرباً وروحاً.

ويُقارن البعض في مجال العود بين أسلوب محمد القصبجي ورياض السنباطي ومحمد عبد الوهاب من جهة، وبين أسلوب فريد الأطرش ومنير بشير من جهة أخرى. فالمقارنة لا تقتصر على الروح والجوّ العربيين بل على تقنيات عزف الريشة واستخدام اليد اليمنى وتقليد تقنيات عزف الغيتار وإعداد مسبق للتقاسيم خاصّة المبنيّة حول لحن معروف، ولا أظنّ أنّ ذلك يتماشى ومبدأ الإرتجال.

٣،١،٣. المؤدّي: يتطلب التقسيم ، كونه تأليفاً فورياً وأداءاً في نفس الوقت، موهبة موسيقية رائعة وتقنية بارعة وحساً فنياً متميزاً. الارتجال هو اختبار لأدائه. تكتشف فنّه، أسلوبه في العزف أو الغناء، تعلّمه وثقافته، موسيقيته، موهبته وأصالته. علاوة على ذلك، "يتعرف المستمع العربي على خيال ومهارة الموسيقي أو المطرب في كيفية تركيزه على مختلف المناطق النموذجية ودمجها ومقاومتها". علاوة على ذلك، يعرف المقسِّم الجيد كيف يقود الجمهور لاتباعه في ارتجاله، وخلق توترات واسترخاء، إلى هذه النقطة ينفجر التصفيق وتداخلات مثل ألله، يا سلام، إلخ. يحاول أن يستنتج. من ناحية أخرى ، يلجأ الموسيقي الأقل موهبة، أو حتى المقلّد، إلى نسخ المقاطع اللحنيّة لفنّاني الأداء المشهورين، بدون أصالة وبطريقة محرجة أحياناً، خاصة بفضل التسجيل وبث الراديو والتلفزيون.

٤،١،٣ . المستمع: ليس المؤدي وحده هو الذي يخلق الجوّ الموسيقي. يتعاون المستمع مع المؤدّي في إنجاح العمل الموسيقي باهتمامه واستماعه وردود أفعاله من خلال متابعة التطوّر الفنيّ للأداء الفوري الذي يتفاعل وفق "المستوى الفني" للجمهور. لا تزال الموسيقى العربية تحتفظ بمصطلح "السمّيعة" و "السماع" الذي يعني أولئك الذين يستمعون ويقدّرون ويقيّمون المستوى الفنيّ للفنان والذين يتفاعلون مع فنّه ويصلون إلى الطرب.

٢،٣. التقسيم الحديث

إنّ التقسيم الحديث هو أيضاً تأليف مباشر يُجسّد فيه العازف أفكاره الموسيقية بعزفها دون ضابط زمني أو سياق مقاميّ محدّد ودون تحضير مسبق. ومنذ حوالي منتصف القرن العشرين، بدأ التفريق بين التقسيم والإرتجال بشكل عام، واستُخدم مصطلح الإرتجال بدل التقسيم لتبرير خروج العازفين، عن قصد أو غير قصد، عن قوانين التقسيم التقليدية المتعارف عليها والمسلّم بها. فأصبح يُطلق على الإرتجال المقاميّ التقليديّ "تقسيم" أو التقسيم بالأسلوب القديم، وعلى ما هو عزف آنيّ متفلّت من المقام "ارتجالاً".

إنّ التقسيم الحديث في الموسيقى العربيّة لا يتّبع أصولاً معروفة، بل بالأحرى يجري وِفق أهواء العازف وقدراته التقنيّة والفنيّة. ويغلب على التقسيم الحديث إستنساخ تقاسيم مسجّلة أو معروفة، بدل إعطاء تقاسيم فيها من الجدّة والإبداع ما يُثري الموسيقى العربيّة وما يُشهر عازفها.

والتقسيم الحديث، خاصّة مع استنساخ تقنيات آلة الغيتار ومع استنساخ تقنيات العزف التركيّة، أصبح أقرب إلى الإبهار التقنيّ وحبّ الظهور منه إلى إمتاع الأذن وإرواء القلب من الألحان الجميلة والتعبير عنها بإحساس ورقيّ. إنّ سعي معظم العازفين من الشبيبة العرب إلى اعتماد هذا النوع من التقاسيم، سيُفقدهم روح الموسيقى العربيّة وتعابيرها العميقة المختلفة.

٤) غياب التقاسيم عن الموسيقى العربية الحديثة

ندر التقسيم في الموسيقى العربيّة المعاصرة منذ أواخر القرن العشرين لأسباب عديدة، منها:

– تغيّر الذوق العربيّ العام، أو تغييره لأسباب سياسيّة واقتصاديّة واجتماعيّة تحت غطاء العولمة.

– تراجع الموسيقى التقليديّة من وصلة ومالوف وغيرهما أمام موجة الأغاني المرقّصة المستورَدة التي لا تستوعب التقسيم ولا تُعير انتباهاً للقوالب التقليديّة للموسيقى العربيّة.

– توجّه الموسيقى العربية نحو الأغنية القصيرة والإيقاعية وهذا ما حرم الموسيقى العربية من وجود التقسيم فيها أو اختزل وجودها إلى جملة سريعة لا تفي بالغرض وليس فيها إبداع أو أصالة.

– الخوف من تفوّق التقسيم على الغناء ولحنه وأدائه. مع سطوع نجم المغنّين والمغنّيات، بات العديد منهم يخشون من أن يسرق نجوميّتهم أو يظلّل عليها تقسيمٌ مبدِع يُلهب شعور المستمعين وحماسهم ويُنسيهم اللحن ومؤدّيه.

– تغييب العازفين أمام تعظيم المغنّين والمغنّيات الّذين لا يريدون نجوماً على المسرح غيرهم.

– عدم إهتمام العازفين بالإبداع في تقاسيمهم –هذا إذا وُجدت– وعدم إلمام العديد منهم بأصول التقاسيم والمقامات وشخصيّة كلّ منها وسير عملها.

– تقييد الملحّنين للعازفين من خلال رسم التقاسيم لهم وتحديد ارتجالاتهم في مؤلّفاتهم وفي حفلاتهم (مثلاً محمد عبد الوهاب، الأخوان رحباني).

– هبوط مستوى الإنصات والتذوّق الفنّي عند الجمهور، وتفضيله الرقص على السّماع، ممّا دفع أكثريّة العازفين لصرف النظر عن التقاسيم والإرتجالات.

– تفضيل الجمهور العزف الإستعراضيّ المبهر على العزف التقليديّ.

– عدم التركيز على تعليم التقاسيم والإرتجال في المؤسسات التعليميّة مع تناقص دارسيّ آلات التخت الموسيقيّ.

– إهمال وسائل الإعلام لتقديم التقاسيم المنفردة في برامج خاصّة بمعزل عن الغناء أو عن عزف الأوركسترا، وغياب مباريات التقاسيم في معظم المهرجانات والفعاليات الموسيقية.

الخاتمة

يبقى التقسيم، والإرتجال عامّة، أحد أسس الموسيقى العربية. إنه يؤكد هويّتها الإبداعيّة المتنوّعة وقدرة العازفين على استنباط أساليب عزفيّة وموسيقيّة في ارتجال آنيّ يتنوّع ويتبدّل حسب قدرة كلّ عازف وفنّه وحسب الجوّ الموسيقيّ وما يتطلّبه. فالارتجال يجلب كلّاً من المؤدي والجمهور إلى النشوة والطرب، حيث يصل المؤدي إلى حالة "السلطنة" والجمهور إلى حالة "الطرب". والتقسيم يجعل من العازف المتمكّن والمبدع فنّاناً غبّ الطلب يفوق بتقاسيمه الألحان المكتوبة. إنّ تاريخ الموسيقى العربيّة شهد ويشهد الآلاف من العازفين، ولكنّ قلّة منهم اشتهروا بتقاسيمهم وإبداعاتهم فيها وأصبحوا نماذج للعديد من العازفين الساعين إلى التقاسيم عن موهبة أو عن استنساخ. فوحده التقسيم الأصيل والمبدِع يبقى ويدوم، أمّا التقسيم المستنسخ والمنقول فهو يفضح صاحبه ويؤول معه إلى غياهب النسيان.

المراجع

– طنوس (يوسف)، "الموّال إرتجال وتراث: وديع الصافي نموذجاً"، *أعمال مؤتمر الموسيقى العربية السابع عشر*، دار الأوبرا – القاهرة، ١–١٠ نوفمبر (تشرين الأول) ٢٠٠٨.

_____، "المقامات بين التقاسيم والإرتجالات"، أعمال الندوة العلميّة *المقامات والطبوع في الموسيقى العربيّة*، ضمن المؤتمر الدوليّ : خمسينيّة سامي الشوّا، جامعة الرّوح القدس، ١٧–٢٠ حزيران/يونيو ٢٠١٥.

- Erlanger (Rodolphe D'), *La Musique Arabe*, T.VI, Paris, 1930-1959.
- Markus (Scott (L.), Solo Instrumental Improvisation (Taqāsīm) in Arab Music", in *Review of Middle East Studies* , Volume 27 , Issue 1 , July 1993 , pp. 108 – 111. Edit. Heather Ferguson Claremont McKenna College, USA. DOI: https://doi.org/10.1017/S0026318400027127
- Poché (Christian), *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, Fayyard, 2005.
- Tannous (Youssef), « L'improvisation dans la Musique arabe et dans la Musique populaire du Proche et du Moyen-Orient », dans *L'improvisation dans le chant sacré du Christianisme et de l'Islam*, Actes du Symposium International tenu à Kaslik du 25 au 28 octobre 1999, Kaslik, 2000, p. 93-101.
- Touma (Habib Hassan), *La Musique Arabe*, (traduit de l'allemand), col. Les Traditions Musicales, éd. Buchet/Chastel, Paris, 1977.