مقال مؤتمر الموسيقى العربيّة بالقاهرة الدورة ٣٢ لسنة ٢٠٢٤

تأثير الروافد الثقافيّة في الموسيقى التونسيّة المعاصرة

طقطوقة "مكتوب يا مكتوب" للهادي الجويني مثالا

محسن عبد الملك

Mohsenabdelmalek75@gmail.com

طالب في مرحلة الدكتوراه – المعهد العالي للموسيقى بصفاقس

مخبر بحث الاختصاصات المتداخلة في الخطاب والفن والموسيقى والاقتصاد

جامعة صفاقس – الجمهورية التونسية

لقدت شهدت الموسيقى العربية بشكل عام والموسيقى التونسية بشكل خاص نقلة نوعية بداية من القرن العشرين إلى وقتنا الحاضر، حيث إنّ الانفتاح على شتّى الحضارات والثقافات ودخول التكنولوجيا المتطورة جعلنا نسلّط الضوء على تأثير الروافد الثقافية في المشهد الموسيقي التونسي سواء على مستوى الإنتاج أو على مستوى الممارسة الموسيقيّة أو على الذائقة المجتمعيّة.

ولعلّ ما ساهم في خروج الموسيقى العربيّة من ثوبها التقليدي إلى حلتها المتعارف عليها اليوم هو انفتاح العالم العربي على الدول الأوروبيّة من جهة أولى، وانعقاد مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ من جهة ثانية، الذي أعطاها بدوره مكانتها مع نظرائها من الأنماط الموسيقيّة.

وإن مسألة تأثير الروافد الثقافية في الموسيقى العربيّة بما في ذلك الموسيقى التونسيّة حرّك فينا هاجس البحث حول هذه المسألة، لهذا سنحاول في هذا المقال الكشف عن بعض المتغيرات التي عرفتها الموسيقى التونسية المعاصرة ومدى تأثيرها، وخدمة لهذه المحاولة اخترنا الفنان الهادي الجويني كمثال سنقوم بدراسة بعض من أعماله، وعليه نطرح الإشكالية التاليّة: كيف أثرت الروافد الثقافية على الموسيقى التونسية المعاصرة؟ وكيف يتمظهر هذا التأثير في طقطوقة مكتوب يا مكتوب؟

إنّ الإشكالية المطروحة تدعونا إلى فرضية أنّ الروافد الثقافيّة بمختلف أنواعها أثّرت في الموسيقى التونسيّة المعاصرة، ولتأكيد هذه الأطروحة أو دحضها سنقوم أساسا بدراسة تحليلية طقطوقة "مكتوب يا مكتوب" للهادي الجويني.

١- قراءة في الموسيقى التونسية المعاصرة.

سنقوم في هذا العنصر باستعراض التحولات التي شهدتها الموسيقى التونسية منذ النصف الثاني من القرن العشرين إلى وقتنا الحاضر.

إنّ المتأمل في تاريخ الموسيقى التونسية خلال النصف الثاني من القرن العشرين أي منذ بداية الاستقلال (١) يلاحظ بدون أدنى شكّ تغيرات على المستوى الذائقة الثقافية للمجتمع التونسي وذلك نتيجة السياسة الثقافية التي رسختها الدولة الحديثة والتي تدعو إلى القطع مع التخلّف والأمية والاندفاع نحو التعليم والانفتاح على الحضارات الأخرى (٢)، حيث ساعد ظهور الوسائل الإعلامية السمعية (الإذاعة) ثم البصريّة (التلفاز) وانتشار آلات التسجيل وآلات الاستماع في دخول الثقافات الأجنبية وأخذ مكانة مرموقة على حساب الهوية التونسيّة (٣)، حيث صار المتلقي التونسي يقبل على الأغاني المشرقية من خلال الأسطوانات والحفلات التليفزيونية مثل حفلات أم

كلثوم والعندليب الأسمر وعبد الوهاب... وهنا نرى أنّ مكانة الموسيقى التقليدية ودور الجمعية الرشيدية (٤) تراجعت خاصة في فترة الخمسينات، كما أتجه الملحنون في ذلك الوقت إلى التلحين في القوالب المستحدثة، كالأغنية والطقطوقة والمسرح الغنائي... ومثال ذلك نذكر الشيخ خميس ترنان (٥) الذي عرف بكونه أحد شيوخ المالوف التونسي (٦) حيث أنتج بعض الأغاني والطقطوقات في مقامات شرقية مثل (شارع الحب) في مقام (البياتي الشوري)، وبعض القصائد على الطريقة المصرية مثل قصيدة (يا زهرة) في مقام (الراست). (٧) إلى جانب خميس ترنان ضهر العديد من الفنانين اتخذوا نفس التوجه نذكر منهم: (علي الرياحي ومحمد تريكي والهادي الجويني ...) أمّا أواخر الستينات وبداية السبعينات فقد أصبح الذوق الموسيقي لدى التونسيين يتجه نحو الموسيقى الغربيّة بشتى أنواعها، وذلك أيضا نتيجة سياسة الدولة التي قامت آن ذاك على تعصير وتطوير المجتمع التونسي وتحديث الأنماط الثقافيّة بمختلف مجالاتها الفنيّة، حيث يقول أحد الباحثين:

" أبرز مظهر من مظاهر سياسة التحديث التي انتهجتها النظام البورقيبي هو غرس فكرة تعظيمية جدا لدى الكثير من المتعلّم عن العالم الغربي وخاصة عن فرنسا" (٨).

ونتيجة هذه السياسة قام عدّة مؤلفين بالتجديد في الطابع الموسيقي التونسي من خلال استعمال التقنيات الغربية في التأليف والتوزيع الأوركسترالي والتنفيذ الموسيقي اعتمادا على الآلات الغربيّة. (٩) ومن بين أبرز هذه الشخصيات التي اتّبعت هذا المنهج شخيصة بحثنا هذا وهو الهادي الجويني.

وعلى غرار ما ذكرناه سابقا نجد أنّ العولمة قد لعبت دورا كبيرا في المشهد الموسيقي حيث شهد المجتمع التونسي أواخر القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين تحولات اقتصادية وسياسية وثقافية أفرزت مشهدا موسيقيا جديدا، وأقرّ الباحثون بتراجع مكانة الموسيقى التقليدية والموسيقى الشعبية في المجتمع التونسي أكثر من السنوات الماضيّة، كما ساهمت مواقع التواصل الالكتروني والفيديو كليب في تغير الذوق الموسيقي وغياب الطابع والهوية الموسيقية التونسية في الأعمال الفنيّة الجديدة. (١٠)

واقتصر عمل الموسيقيين والملحنين في الفترة المذكورة سابقا على استعمال التقنيات والآلات الغربيّة في انتاجاتهم وذلك خدمة لما يعرف بالترويج والتسويق الإعلامي وصولا إلى الربح المادي، وهنا يقول أحدهم: "**إنّ الوسائل الإعلاميّة جعلت من الصورة إحدى أدوات المعرفة والترويج للإيديولوجيا المهيمنة أو النخبوية**" (١١)

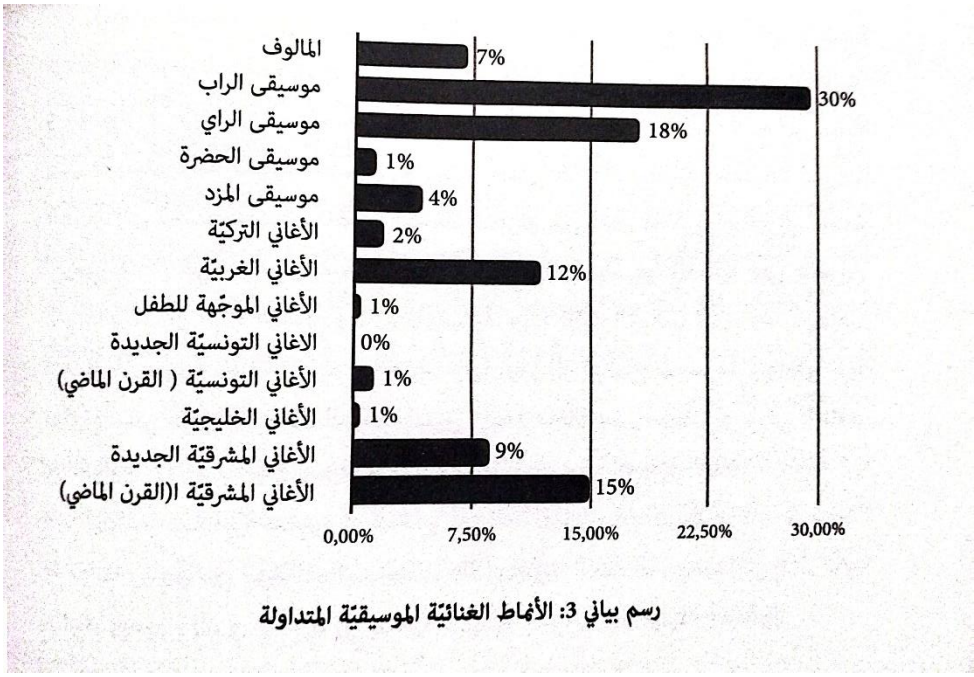
كما تميزت فترة العقد الثاني من القرن الواحد والعشرون وخاصة بعد الثورة التونسية والإطاحة بالنظام الذي كان متحكما في التوجهات الثقافية بشكل عام بانتشار نمط الراب الذي اتخذه العديد من رواده في تونس وسيلة للتّعبير عن القضايا المطروحة والوضع الاجتماعي والسياسي في تلك الفترة (١٢).

أمّا في السنوات الأخيرة فأصبح المشهد الموسيقي في تونس كغيره من الدول الأخرى يعتمد على التكنولوجيا الحديثة حيث يقول الباحث الأسعد الزواري (١٣):

" **يتسم عصرنا الحاضر بسيطرة التكنولوجيا وبحضورها في كل المجالات ... وإذا ما دققنا النظر في المجال الموسيقي، تبيّن لنا الدور الكبير للتطبيقات ذات الصلة تأليفا وعزفا وتنظيرا، المتجسّم**

من خلال الحضـــور الكبير للآلات الكهرو-صـــوتيّـة المرتبطـة بالموسـيقى الإلكترونية، والتي تم توظيفها في جميع الاختصـاصـات وأساسا في التحليل الموسيقي". (١٤)

كما قدّم هذا الباحث دراسة حول أهم الأنماط المتواجدة في وقتنا الراهن في تونس وفق إحصائيات ودراسة علمية دقيقة. (١٥)



رسم بياني 3: الأنماط الغنائيّة الموسيقيّة المتداولة

إضافة إلى ذلك نجد حضور الذكاء الاصطناعي IA في التأليف وتسويق الموسيقى التونسية.

نستنتج من خلال ما تقدّمنا به في هذا العنصر أنّ الموسيقى التونسيّة مرت بعدة تحولات وتغيرات وتطورات جعلتها تتأقلم مع متطلبات الزمن ومن الواجب علينا أن نبحث في هذه المتغيرات ومخرجاتها وذلك سعيا منّا إلى نقل المشهد الموسيقي التونسي المعاصر وتفسيره.

٢- شخصية الهادي الجويني.

يعتبر الهادي الجويني من الشخصيات الفنية التي لمعت في سماء الموسيقى في تونس خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين، ولد هذا الفنان في تونس العاصمة سنة ١٩٠٩ وبدأ مسيرته الفنية بالتعلّم على آلة العود ثم الترقيم الموسيقي من عازف الفيولونسال الإيطالي "بونورا" بعدها التحق بالمعهد الفرنسي للموسيقى. (١٦) بدأ تجربة التلحين في سنة ١٩٣٣ فأنتج بعض الموشحات والأدوار والقطع الغنائية، وما يهمنا فيما كتب عن هذا الفنان أنّه اشتهر بتأثره بالنمط الفلامنكو الإسباني فاقتبس منها الخلايا الإيقاعيّة المميّزة وبعض الجمل اللحنيّة وبعض الإيقاعات. (١٧) ويعود هذا التأثر حسب المؤرخين لكونه ولد في حارة Mercados التي كان أغلب سكّنها من الجالية الإسبانيّة.

اشتغل الهادي الجويني مع عدة مطربات أمثال شافية رشدي وفضيلة ختمي وفتحية خيري وغرهنّ من الذين تركوا بصمة لا تنسى في الموسيقى التونسيّة كما كانت له علاقات مع نخبة من الشعراء والكتّاب والصحافيين أمثال علي الدعاجي ومحمود بيرم التونسي ومحمود بورقيبة ... وعلى غرار الموسيقى كانت له تجارب سينمائيّة ومسرحية اذ ألّف العديد من الألحان الخاصة بالمسرحيات الغنائية. (١٨) رحل هذا الفنان في الثلاثين من نوفمبر ١٩٩٠ تاركا رصيدا موسيقيا كبيرا مازال حيا إلى يومنا هذا.

٣- أثر الروافد الثقافيّة في طقطوقة "مكتوب يا مكتوب": دراسة تحليلية.

لفهم كيف أثّرت الروافد الثقافية سواء الغربيّة أو المشرقية في الموسيقى التونسيّة المعاصرة أخذنا مثالا غنائيا للهادي الجويني وسنقوم بتحليله لتقديم بعض النتائج التي من خلالها نستطيع حل الإشكالية المطروحة وإثبات الفرضية التي ذكرناها في بداية بحثنا، وستقوم الدراسة التحليلية على

عنصـرين أسـاسـيين وهما التقديم المادي للأثر والتحليل الموسـيقي، ولكن نظرا لضـيق المجال البحثي لن نتعمّق كثيرا في التحليل الموسيقي، بل سنقف عند اهم النقاط.

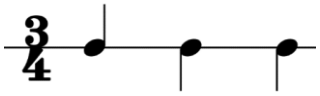
سنعتمد في تحليلنا على التسجيل المصوّر للأثر والتدوين الموسيقي (عمل شخصي).

✓ التقديم المادي للأثر:

القالب: لحّن هذا الأثر في قالب الطقطوقة وهو من القوالب المشـــرقيّة التي ظهرت في القرن العشرين.

المقام: مقام الكردي على درجة النوا حسب ما جاء في التسجيل.

الإيقاع: الفالز وهو من الإيقاعات الغربيّة.



الفرقة المنفذة للأثر: حسـب ما جاء في التسـجيل المصـور لاحظنا حضـور كل من آلة القانون، آلة العود، آلة الناي، آلة الطار، آلة الدربوكة، مع المصـــاحبة براقصـــة ترقص حســـب النمط الفلامينكو مستعملة آلة الكستناء.

✓ التحليل الموسيقي:

سنقوم بتقسيم الأثر إلى ثلاث فقرات رئيسيّة وذلك حسب معيار هيكلية الطقطوقة.

الفقرة الأولى: المقدمة الموسيقيّة من المقياس عدد ١ إلى المقياس عدد ١٤

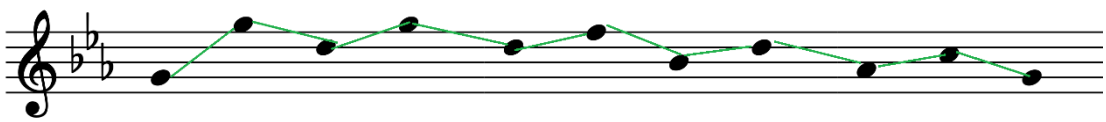
الفقرة الثانية: غناء المذهب من المقياس عدد ١٥ إلى المقياس عدد ٢٥

الفقرة الثالثة: غناء الأبيات من المقياس عدد ٢٦ إلى المقياس ٤٠

❖ الفقرة الأولى:

انطلقت الفقرة الأولى على مستوى التنفيذ باستعراض المقدمة مع الرقصة الفلامينكو المشهورة.

أما على المستوى الموسيقي فقد بدأت بإبراز درجات المقام انطلاقا من درجة النوا وصولا إلى درجة السهم، ثمّ النزول تدريجيّا اعتمادا على أسلوب التناظر وأسلوب أسنان المنشار وفي ما يلي الرسم البياني للمسار اللحني المتبع في هذه الفقرة:



أمّا بالنسبة للمسافات المستعملة فنجد حضور الثنائية الكبيرة والصغير بشكل مرتفع وحضور الثلاثية الصغيرة مرتين فقط.

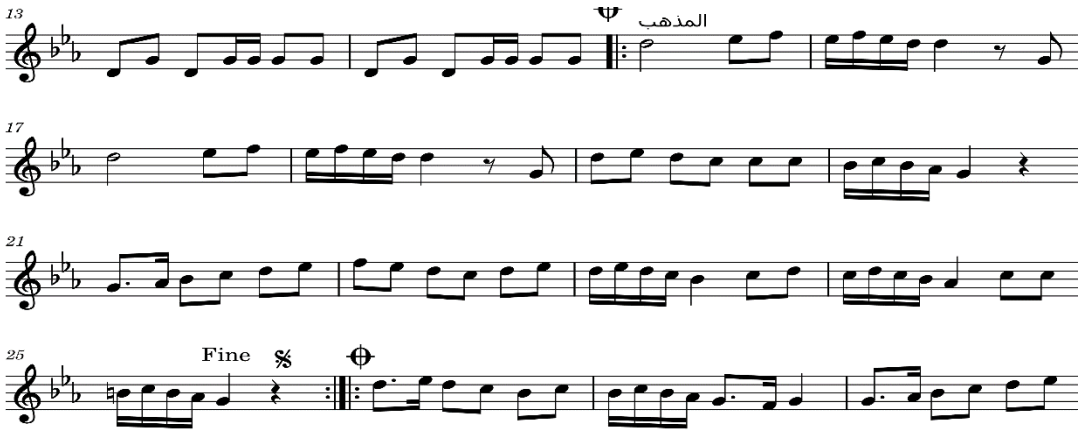
الأشكال الإيقاعية المستعملة:

وللتخلّص من المقدمة الموسيقيّة والمرور لغناء المذهب اتبع الهادي الجويني جملة موسيقية بسيطة في محتواها (مقياس ١٣ ومقياس ١٤)، ولكنّها في علاقة مباشرة مع الإيقاع والنمط الفلامينكو:

حيث نرى في هذه الجملة التركيز على الدرجة الأصلية للمقام مع استعمال المسافة الرباعية بين درجة (الدوكاه والنوا).

نقول في ختام هذه الفقرة أنّ الملحن حاول إبراز مقام (النهاوند الكردي) مستعملا تقنيات وأسلوب الفلامينكو الإسباني بصيغة لحنية محاكية الإيقاع سواء من حيث اللحن أو التنفيذ.

❖ الفقرة الثانية:



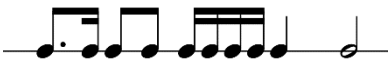
بدأ غناء المذهب بالانطلاق مباشرة من (النوا إلى المحير) أي باستعمال مسافة خماسية، مع استعمال الأسلوب النغمي والتكرار في الجمل. كما حافظ الملحن على النزول تدريجا الى درجة

(النوا) مستعملا نفس الأساليب التي ذكرناها في الفقرة الأولى مع استعمال درجة (الماهور) عوضا عن درجة (العجم) في المقياس الأخير. وهنا نستطيع القول أنّه أراد جس جنس (الحجاز على النوا) أو ابراز التوافق الكبير في القفلة

فيما يلي الرسم البياني للمسار اللحني للفقرة الثانية:

على غرار المسافات التي سبق ذكرها نجد حضور مسافة الخامسة التامة هذه المرة وهنا قد نرى مرة أخرى أسلوب الفلامينكو متواجدا بمسافاته وأشكاله الإيقاعية.

الأشكال الإيقاعية المستعملة:



نستنتج في نهاية هذه الفقرة أنّ الملحن مازال يحافظ على نفس الخط اللحني المتبع في المقدمة الموسيقيّة وهذا ما جعل المذهب يكتسب قيمة جمالية سواء في الجانب الموسيقي أو التنفيذي.

❖ الفقرة الثالثة:

على خلاف الفقرتين السـابقتين انطلقت الفقرة الثالثة بدرجة المحيّر مع المواصـلة العمل بنفس الأساليب اللحنية المتّبعة سابقا. ولكن ما يثير الانتباه في هذه الفقرة هو ظهور (جنس الصبا على درجة النوا) ثم العودة إلى (جنس الكرد على درجة النوا) ويتضـح ذلك من خلال المسـار اللحني التالي:

حاول الهادي الجويني إبراز الطابع الشرقي من خلال استعماله لمقام الصبا في حلّته المشرقيّة التقليدية.

الخلايا الإيقاعية المستعملة:

لقد اتسم هذا المقطع بالمزج بين نمط الفلامينكو وبين الموسيقى المشرقية وذلك في محاولة من الملحن لإبراز التأثيرات الشرقية والغربية في نفس الوقت.

عندما نقرأ ما قمنا به في التحليل الموسـيقي نسـتنتج أنّ الهادي الجويني أعطى قيمة كبيرة لعدة عناصـر منها الجانب الإيقاعي فقد حاول أن تكون الخلايا الإيقاعية في تناغم مع إيقاع الفالس واللهجة الموسيقية للفلامينكو ورقصتها، كما وضّح أيضا في مستوى أخر من خلال ظهور مقام (النهاوند الكردي والصبا) على الأصالة العربيّة في طرح جديد يواكب التقدّم والتطور الموسيقي. كما نسـتنتج بشـكل عام أنّ الروافد الثقافية الغربية أو المشـرقية لعبت دورا كبيرا في الموسـيقى التونسية وذلك من خلال الخروج عن المشهد التقليدي سواء في الممارسة الموسيقيّة أو في التنفيذ الموسيقي أو التأليف، حيث أكدت لنا الدراسة التحليليّة لطقطوقة مكتوب يا مكتوب أن الموسيقى

التونسية تأثرت بالقوالب والمقامات المشرقيّة في المرتبة الأولى حيث أصبح الملحنون يلحنون خارج منظومة المألوف التونسي فأصبح قالب الطقطوقة عوضا عن القوالب التونسيّة (النوبة – الشغل – الفوندو ...) ومقام (النهاوند الكردي والصبا) خلافا للطبوع التونسيّة (الذيل – رمل الماية – الحسين ...) ولذلك لا بدّ من الإشارة إلى المحافظة على التخت الشرقي في تنفيذ هذا الأثر مع إدخال بعض الإضافات والتي كان لها دور كبير في نقل مشهد موسيقى الفلامينكو ولو بجزء صغير.

كل هذا التأثير جعلنا اليوم نقرّ بأنّ الموسيقى التونسية المعاصرة باتت موسيقى مخضرمة تجمع بين عدّة أنماط موسيقيّة. وبالعودة إلى ما الفرضيّة المطروحة في منطلق هذا المقال نقرّ بصحة هذه الأخيرة بأنّ الروافد الثقافية بمختلف اتجاهاتها أثّرت بشكل كبير ومباشر على الموسيقى التونسيّة المعاصرة التي مرتّ بالعديد من التغيرات والتطورات بسبب العامل الزماني والمكاني، حيث نجد في تونس تحولا في المشهد الموسيقي منذ الاستقلال الى الوقت الراهن على مستوى الهيكلة الرسمية وعلى مستوى الأنماط والقوالب الموسيقية الرائجة.

وفي خاتمة هذا المقال نؤكد أنّ الروافد الثقافية وتأثيرها في الموسيقى التونسيّة المعاصرة مسألة تتطلب المزيد من البحث المفصّل والتدقيق وذلك نظرا لأهميتها في فهم واستقراء واقع المشهد الموسيقي الراهن بمختلف مكوناته وكذلك تقديرا لمدى تأثير هذه الروافد على الهوية الموسيقيّة التونسية وهل ستشكّل خطرا على الموروث الموسيقي التونسي وعلى الخصوصيّة والهوية التونسيّة.

مكتوب يا مكتوب

الهوامش:

(١) استقلّت المملكة التونسيّة عن الاستعمار الفرنسي سنة ١٩٥٦.

(٢) الفخفاخ، (مهدي)، "**الموسيقى الآليّة التونسية المعاصرة بين القالب والمعزوفة الحرة معزوفة لويز البرور نموذجا**"، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير بحث موسيقى وعلوم موسيقيّة، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، جامعة صفاقس، تونس، ٢٠٢١، ص ١٩.

(٣) قلالي، (عائشة)، **تجربة النقد الموسيقي في تونس**، طبعة ١، تونس، مركز تونس للمنشورات الجامعية في العلوم الموسيقية، منشورات سوتيميديا، ٢٠١٧، ص ١٢٦.

(٤) تأسست الجمعية الرشيدية سنة ١٩٣٤ بتونس العاصمة، وقد ساهمت في حفظ المالوف التونسي وتعليم الموسيقى.

(٥) خميس ترنان" ١٨٩٤ – ١٩٦٤ ولد بمدينة بنزرت في عائلة أندلسية الجذور وتتلمذ على يد عميه أحمد ومحمد الترنان. حفظ الأنغام التونسية والشرقية في سن باكر. تعلم العزف على آلة العود الشرقي رفقة تربه عبد الرحمان بن صالحة وقد كان ميالا إلى الغناء الشرقي من جراء تأثره بما تروجه الأقراص المصرية من قصائد وأدوار ومواويل. كان في طليعة مؤسسي الرشيدية يوم ٢ ديسمبر ١٩٣٤ وانتمى منذ البداية إلى مجموعتها الغنائية والى فرقتها الموسيقية ولم يفارقها بقية حياته.

(٦) المالوف التونسي هو نمط موسيقي يعرف بثرائه سواء على مستوى الطبوع أو القوالب أو الإيقاعات، فيعتبره العديد من الباحثين خليط بين الموسيقى الأندلسيّة والتركيّة.

(٧) الفخفاخ، (مهدي)، المرجع السابق، ص٢٠.

(٨) التيمومي، (الهادي)، **تونس ١٩٥٦ – ١٩٨٧**، ط. ٢، تونس، دار محمد علي، ٢٠٠٨، ص ١٠٩.

(٩) الفخفاخ، (مهدي)، المرجع السابق، ص٢١.

(١٠) الفخفاخ، (مهدي)، المرجع نفسه، ص ٢٢.

(١١) بن سعود، (محمد)، **إيديولوجيا الإعلام**، الرياض، دار غناء، ٢٠٠٨، ص ٤٠.

(١٢) القلالي، (عائشة)، "**الشّكل والقالب في موسيقى ال"راب Rap "مقاربة تحليلية بنيوية لنماذج تعبيرية من تونس**"، القالب والخطاب جدلية الفصل والوصل، المؤتمر الدولي الرابع لتحليل الخطاب الموسيقي، صفاقس، تونس، ٢٠١٦، ص ١٦٦.

(١٣) الأسعد الزواري: أستاذ تعليم عال في الموسيقى والعلوم الموسيقيّة بجامعة صفاقس، متحصل على شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون في باريس، شغل عدة مناصب إدارية وبيداغوجية، له العديد من الأعمال العلمية والموسيقيّة.

(١٤) الزواري، (الأسعد)، **من قضايا الخطاب في الموسيقى التونسيّة**، طبعة ١، تونس، مركز الموسيقى العربية والمتوسطيّة، منشورات سوتيميديا، ٢٠٢٣، ص ٤٣.

(١٥) الزواري، (الأسعد)، المرجع نفسه، ص ٤٢.

(١٦) الشحات عمار، (شيماء)، "**أسلوب صياغة قالب السماعي في مقام البستنكار عند كل من جميل عويس والهادي الجويني دراسة مقارنة**"، المجلد٥٢، مجلة علوم وفنون الموسيقى، مصر، كليّة علوم التربية، ٢٠٢٤، ص ٢٢٤١.

(١٧) الزواري، (الأسعد)، المرجع السابق، ص ١٠٢.

(١٨) الشحات عمار، (شيماء)، المرجع السابق، ص ٢٢٤٢

التلخيص:

يتناول هذا المقال مسألة تأثير الروافد الثقافية على الموسيقى التونسية المعاصرة، حيث يكشف هذا البحث عن بعض هذه التأثيرات وذلك من خلال الحديث عن المشـــهد الثقافي بشـــكل عام والمشهد الموسيقي بشكل خاص منذ منتصف القرن العشرين إلى الوقت الحاضر، ثمّ يقدّم لنا هذا البحث دراســـة تحليلية لطقطوقة "مكتوب يا مكتوب" كأنموذج لتأثير الروافد الثقافية في المشـــهد الموسيقي التونسي سواء على مستوى التنفيذ أو التأليف.

Abstract :

This article deals with the issue of the influence of cultural tributaries on contemporary Tunisian music. This research reveals some of these influences by talking about the cultural scene in general and the musical scene in particular from the middle of the twentieth century to the present. This research then presents us with an analytical study of the "Maktoob ya Maktoob" as a review of the impact of cultural tributaries on the Tunisian musical scene, whether at the level of implementation or composition.