الموسيقى الشعبية التونسية بين المحلية والروافد الخارجية

ماضيا وحاضرا

(فتحي زغندة ـ تونس)

تقديم:

تصنّف الموسيقى التونسية ضمن تلك التي تعرف اصطلاحا بالموسيقى العربية الإسلامية التي تمارس في منطقة جغرافية تمتدّ من حدود جبال الهيمالايا بالقارّة الآسيوية شرقا إلى المحيط الأطلسي بالشمال الإفريقي غربا، وقد يتغافل البعض عن قصد أو بدونه عن علاقتها بالمنطقة المتوسطية بضفتيها الشمالية والجنوبية وعن التأثيرات المتبادلة التي قد تكون حصلت بينهما عبر التاريخ، وستتناول هذه الورقة البحثية أهمّ أوجه تلك التأثيرات، ماضيا وحاضرا، باعتبار أن واقع الموسيقى في تونس اليوم هو نتيجة لذلك التفاعل، أخذا وعطاء، ونركّز على الموسيقى التي تنعت بالشعبية بلونيها الحضري والشعبي وتحتل مكانا مرموقا ضمن مختلف التعبيرات الفنية المتداولة في تونس، وانطلاقا من تلك الأهمية أولت المنظمات الدولية وفي مقدمتها منظمة اليونسكو، عناية خاصة بالتراث الموسيقي جمعا وحفظا وتنمية ونشرا وتثمينا باعتباره أحد العناصر التي تسهم في الكشف عن الماضي والتأسيس للحاضر واستشراف المستقبل، وفي هذا الإطار أصدرت المنظمة المذكورة سنة ٢٠٠٣ الاتفاقية الدولية التي تدعو، في أحد بنودها، الدول الأعضاء إلى اتخاذ التدابير والإجراءات الكفيلة بصون التراث الثقافي غير المادي المتداول في أراضيها (١).

ونطرح في هذه الورقة البحثية عدّة مسائل تنطلق من تحديد المفاهيم المتعلقة بالموسيقى الشعبية التونسية بتعدّد قوالبها وضروبها وخصائصها الفنية، اعتمادا على أهم الدراسات المنشورة في الغرض ونستعرض أهم الفترات التاريخية التي قد يكون لها تأثير فيما وصلت إليه هذه الموسيقى اليوم، فهل تكون موسيقى أنتجها الشعب، أي مجموعة بشرية تشترك في نمط الحياة وفي قيم مجتمعية معيّنة؟ أم هي التي يتمّ تداولها، أداء واستماعا، من قبل سواد الشعب مع ما قد تنطوي عليه العبارة من معاني الاستنقاص والتفاضل بين مختلف الشرائح الاجتماعية؟ وهل أن الرصيد الموسيغنائي التونسي قابل أن يقسّم إلى "شعبي" من ناحية، و"غير شعبي"، من ناحية أخرى؟ وهل بقي ذلك الرصيد بمعزل عن التأثيرات الخارجية وبخاصة تأثير سائل الإعلام والتواصل والاتصال الحديثة؟ وهل كان له تأثير على الإنتاج الموسيقي التونسي المعاصر؟

موسيقى تبحث عن مفهوم موحد:

إن البحث في تفاعل الإنتاج الموسيقي التونسي المعاصر مع الموسيقى الشعبية يفترض تحديد مفهوم لهذه الأخيرة، ويبدو أنه لم يحصل الاتفاق المطلق حول مفهوم موحّد لمصطلح "شعبي"، حيث تتعدّد المنطلقات والمرجعيات التي يرتكز عليها الباحثون في وصفهم للرصيد الموسيغنائي التونسي حيث لم تفصل المؤلّفات التونسية بصفة لا غبار عليها بين مختلف التعبيرات الموسيقية، ومن أهم تلك المؤلّفات التي وصلتنا مخطوطة أو محقّقة أو تمّت الإشارة إليها في كتب التاريخ:

- متعة الأسماع في علم السماع: لأحمد التيفاشي القفصي (ولد سنة ١١٨٤م بقفصة، الواقعة بالجنوب الغربي لتونس، وتوفي سنة ١٢٥٣م بالقاهرة)، وهو مخطوط، تضمّن بيانات تتعلّق بصناعة الغناء في المجتمع العربي من القرن الأول للهجرة حتى عصر المؤلّف، تمّ تحقيقه ونشره خلال شهر جانفي ٢٠١٩ عن بيت الحكمة بقرطاج (٢).
- الأغاني التونسية: تأليف الصادق الرزقي (١٨٧٤ – ١٩٣٩) الذي لم يفرد الأغاني الشعبية بباب خاص، بل وضعها في سياق المناسبات التي تؤدّى فيها ومنها الاحتفالات التعبّدية وحلق الأذكار والأفراح (٣).

وقد اعتنى بعض المستشرقين بالموضوع، وصدر في هذا الصدد:

- أشعار وأغاني البدو في ليبيا وتونس: تأليف الباحث الألماني "هانس شتومو" (٤)، وتضمّن أشعارا وأغاني تونسية من القرن التاسع عشر واستعرض بعض أشكال الغناء الشعبي التونسي ومنها "الزندالي"(٥) و"القسيم" (٦) و"الموقف" (٧) و"الملزومة" (٨).

ولم يرد في المراجع المذكورة تحديد واضح ودقيق لمفهوم "شعبي"، بل اختلفت الآراء حوله واستبدله الباحث الألماني "شتومو" بمصطلح "بدوي"، ولعّله اعتبر أن الأغنية الشعبية لا توجد إلاّ في البادية (٩).

ووضعت الموسيقى الشعبية لدى شقّ من الباحثين، خاصة المستشرقين منهم، في خانة "الفولكلور" الذي ينطوي، في نظر بعض المحافظين، على معنى الاستنقاص، إذ هو بالنسبة إليهم تعبير عن موسيقى خاصة بالطبقات الشعبية غير قابل للتطوّر، يعوزه الجانب "الجدّي" الذي تتّسم به غالبا الموسيقى "العالمة" أو "المتقنة"، وتسمى كذلك "كلاسيكية"، وهي أكثر انتشارا في المناطق الحضرية ولدى الطبقات الاجتماعية التي اكتسبت مبدئيا نصيبا أوفر من المعارف والرفاهة المادية.

ويمكن تعريف الأغنية الشعبية بكونها تلك التي يردّدها الشعب وتنتقل من جيل إلى آخر عن طريق الرواية الشفوية، وهي مرآة لوجدانه ووسيلة للتعبير عن آماله وطموحاته وخلجاته وتواصله مع الآخر، وقد ساهمت في صياغتها أجيال متعاقبة من المبدعين من خلال مصنفاتهم الفنية العاكسة لنمط عيشهم وتجاربهم في الحياة، وليس شرطا أن تنسب إلى مؤلّف أو ملحّن بعينه، بل يمكن أن تكون مجهولة المصدر ولكن الشعب تبنّاها باعتبار ما تحويه من عناصر إبداعية تعدّ رواسب لتجارب أجيال ونتيجة لتفاعلهم مع محيطهم وبيئتهم الجغرافية والاجتماعية، وهي الأكثر حضورا في احتفالاتهم بالمواسم الدينية منها والدنيوية.

خصوصيات الموسيقى والأغانى الشعبية التونسية:

صنّف الصادق الرزقي الأغاني التونسية إلى صنفين، فجعلها أصيلة ودخيلة، والأصيلة هي "من صوغ قرائح التونسيين وبنات أفكارهم" (١٠)، وتقسّم إلى حضرية وبدوية، أما الدخيلة فهي تلك التي وردت من المشرق والمغرب العربيين، وانتشرت في بلادنا وأدّاها الفنانون، كل حسب ذوقه، ونعتبر هذا التقسيم مفيدا، رغم أن صاحبه اكتفى بالتعرّض إلى عدد من الأغاني الحضرية مقتصرا على ذكر نصوصها دون وصف خصائصها الفنية، (نظرا لعدم إلمامه بذلك) وتعتمد هذه الورقة على التبويب الذي قدّمه الرزقي دون الخوض الدقيق في أغراضها مثل أغاني الأفراح والمواسم والهدهدة وغيرها.

الأغاني الشعبية الحضرية:

وتنتشر لدى أهل المدن والأحياء القريبة والمحيطة بها، وتعتبر خلاصة التداخل بين مختلف مقوّمات الموسيقى "العالمة"، وخاصة منها "المالوف" (١١) مع تعبيرات أقرب إلى الشعبي، إذ تعتمد في بنيتها اللحنية على أغلب "الطبوع" (١٢) والإيقاعات المستعملة في نوبات "المالوف"، ومن تلك "الطبوع" "الحسين" "والمزموم" و"رصد الذيل" التي بنيت عليها "نوبات"، وأخرى خارجة عنها، أهمّها "المحيّر سيكاه" و"المحيّر عراق" و"العرضاوي"، أما الإيقاعات المستعملة في الموسيقى الحضرية فمنها "البطايحي" و"دخول البراول" و"البرول"، وكلّها من الإيقاعات المستعملة في نوبات "المالوف " مع أخرى خارجة عنها من أهمها "المدوّر حوزي" و"المدوّر تونسي" و"الغيطة" و"الفزاني".

ويمثّل قالب "الفوندو" (١٣) أحسن نموذج للتداخل بين ما ينتسب إلى كلّ من الموسيقى "العالمة" والموسيقى الشعبية الحضرية التي ترافق بآلات "المزود" (١٤) و"الدربوكة" (١٥) و"البندير" (١٦)، وتعتبر حفلات "الربوخ" (١٧) إحدى المناسبات التي يقدّم خلالها هذا النوع من الموسيقى ويجتمع فيها "الزوافرية" أي العملة (واللفظ مشتق من لكلمة من الفرنسية les ouvriers) لأداء أغان خاصة أغلبها

مستمدّ من "الزندالي" ويرقص عليها الحاضرون ومنها مثلا أغنية "هيوا هيوا البنات ما تلوموا عليّ .....حرقت قلبي ومشات بالفنطازية" (ومعناها التكبر والاستعلاء).

وتبنى الأغاني الشعبية المنتشرة في الأرياف على "أصوات" منها "الصالحي" المنتشر في جهة "السواسي" بولاية المهدية (من ولايات وسط تونس) ولدى قبائل "المثاليث" من مدينة "جبنيانة" الواقعة بولاية صفاقس، بالجنوب الشرقي للبلاد التونسية ويتفرّع "الصالحي" إلى أصوات تنسب إلى الجهات التي انتشرت فيها أو إلى قبيلة معينة، من ذلك "الشهيدي" و"الدغاري" و"المرناقي (مرناق") و"العوني" (أولاد عون من ولاية القيروان) و"الغربي" (الولايات الواقعة غرب البلاد) وترافق بـ"القصبة" أو"بالزرنة" المشتقة من صور ناي التركية (وتسمى أيضا "الزكرة") ومنها "الدبابي" و"الجندوبي" و"الكروكي" و"العرضاوي".

وتتميّز الأصوات الشعبية بمنطقة الشمال الغربي التونسي وعلى طول الشريط الحدودي مع القطر الجزائري بعدم تركيزها على اللحن بقدر اعتمادها على النصوص الشعرية، ومن تلك الأصوات "الملاليا" و"الريش" و"الترخاني" التي يغلب عليها نفس ارتجالي ويتطلب قدرة على أداء زخارف خاصة بالصوت البشري تكون عادة في درجات تنتمي إلى سلّم خماسي وتتضمّن ترديدة "يا لا لا"، وجاءت تسميات أصوات أخرى مستمدّة من مضامينها أو المناسبات التي تؤدّى فيها من ذلك "البرّاش" وهو غناء يؤدّى بمناسبة السهرات العائلية للإبلاغ عن أحداث تتعلّق بالجهة أو القبيلة، و"المهاجية" الخاصة بجزّ الأغنام، و"التهليم" المتعلّقة بسني الماء من الآبار وسقي الإبل وكلّها منتشرة بالجنوب التونسي (وخاصة بمدينة تطاوين والمناطق المحيطة بها والقريبة منها).

ويمثل النص العنصر الأساسي فيما يردّد من أغان شعبية المنتشرة في البوادي والأرياف، وقد تعدّدت أغراضها وأهمّها:

- الغزل: ويسمّى في اصطلاح شعراء الملحون "الأخضر"
- وصف الطبيعة: ويدخل في هذا الباب وصف المطر، ويسمّى عند أهل الفنّ "بالبرق": وترتكز المعاني على وصف السحاب قبل هطول المطر، وضياء البرق
- وصف الخيل: وتطلق على هذا الغرض تسمية "كوت" (ومعناها الحصان)، وفيه وصف للفرس وشجاعة الفارس يوم المعركة ضد الأعداء...
- شعر الوعظ والإرشاد: وهو غرض يشتمل على الحكمة والموعظة وضرب الأمثال، ويسميه أهل هذا الفن بـ "شعر الأدب" ويقصد به التربية والتأديب.

- شعر المديح: وفيه، كما في الشعر بالفصحى، ما يلقى للممدوح طمعا في الحصول على مكافأة مالية، وغيرها من الأغراض التي تعرض إليها محمد المرزقي بالتفصيل في كتابه "الأدب الشعبي" الصادر عن الدار التونسية للنشر سنة ١٩٦٧.

-

لمحة تاريخية:

إن الواقع الحالي للموسيقى الشعبية التونسية قد يكون ذا صلة بما أتت به الحضارات المتعاقبة على تونس منذ ما يربو عن ثلاثة آلاف سنة وذلك ما يدعو إلى تقديم تلخيص لأهمها معتمدين على ما كتبته نخبة من الأساتذة الباحثين كلفوا سنة ٢٠٠٨ من قبل وزارة الثقافة التونسية بإعداد "بوابة الموسيقى التونسية" التي لم تصدر وقد احتفظت بنسخة ورقية منها (١٨).

يذهب المؤرخون إلى أن تونس التي كانت تسمّى إفريقية عرفت حياة موسيقية منذ العصر الحجري القديم (٤٥٠٠ – ١٢٠٠ ق.م.) والأوسط من خلال قرائن تعود إلى ذلك العصر والتي عثر عليها بمنطقة قفصة جنوب البلاد، ومنذ القرن ١٢ ق م كانت تلك الرقعة تمثل جسرا بين إفريقيا وأوروبا وبين الشرق والغرب من خلال التبادل التجاري مع مختلف مناطق البحر الأبيض المتوسط.

وبعد تأسيس مدينة قرطاج سنة ٨١٤ ق م من قبل الفينيقيين الوافدين من مدينة صور الواقعة بما يعرف اليوم بلبنان عرفت إفريقية تمازجا بين البربر، وهم الذين يشكلون المكوّن الأساسي لسكان تونس الأصليين، وبين الوافدين، ممّا نتج عنه تطوّر نسبي في الممارسة الموسيقية في هذه الربوع تمثلت بصفة خاصة في إدخال آلات موسيقية جديدة كانت مستعملة لدى الفينيقيين والتي أخذوها بدورهم عن حضارتي بلاد ما بين النهرين ومصر القديمة، ومنها المزمار المزدوج المسمى بالسالتريون والليرا والعود ذو الذراع الطويل والزمارة ذات الفوهة التي تمسك عموديا، وغيرها من الآلات المصوتة والإيقاعية، وعرف النظام الموسيقي الأصلي للبربر والذي لا تعرف خصائصه بالتحديد، لغياب المراجع العلمية الدقيقة، عرف مع ترسخ الحضور الفينيقي تغيّرا بامتزاجه بالنظام الموسيقي الخماسي أو السباعي الذي من المرجح أن الفينيقيين أدخلوه إلى البلاد، وعرفت قرطاج على امتداد قرنين من الزمن وحتى تاريخ اندلاع الحروب البونية سنة ٢٦٤ ق.م.، ازدهارا لافتا كان من نتائجه تنوّع الآلات الموسيقية المستعملة والتي دخلت هذه الربوع من خلال التبادل التجاري مع بقية المناطق الواقعة بالحوض الغربي للمتوسط بعد أن أحكم الفينيقيون سيطرتهم على صقلية وسردينيا والبالايارس وإسبانيا التي كان يتقاسمها الإغريق والقرطاجنيون، ومن شبه المؤكد أن هذه الفترة شهدت تبادلا متواصلا ومكثفا للآلات والتقاليد والممارسات الموسيقية بين مختلف أنحاء حوض المتوسط. كانت تحمل شواهد يستشف منها وجود

تأثيرات متبادلة بينها وبين الموسيقى المنتشرة في المناطق الواقعة في الضفة الشمالية للبحر الأبيض المتوسط.

وفي الحقبة الرومانية (من القرن الثاني ق م إلى الخامس ميلادي) ازدهرت فنون الفرجة التي كانت تقدم بمسارح بنيت للغرض منها قرطاج ومسرح تيسدروس (الجم) الذي كان يعدّ من أكبر المسارح في الإمبراطورية الرومانية، واكتسبت الموسيقى أهمية لدى الرومان بإفريقية إذ رافقت الطقوس الدينية وبعض مظاهر الحياة الاجتماعية سواء بمناسبة الولائم والاحتفالات والمراسم العسكرية واستعملت لمرافقة الرقص وعروض المصارعة وعرفت الموسيقى بقرطاج تفاعلا مع التعبيرات الموسيقية للحواضر الرومانية الأخرى الواقعة شمال ضفة المتوسط، وخاصة منها روما، والواقعة شرقا جنوب المتوسط، مثل الإسكندرية في مصر وأنطاكيا بسوريا، مما جعل الموسيقى بإفريقية تتطوّر من حيث مقوّماتها الأساسية وصياغتها وأداؤها الذي قد يكون بلغ مستوى مرموقا من الإتقان.

ووقعت إفريقية تحت السلطة البيزنطية لمدة ناهزت القرن من الزمن وترافق ذلك مع دخول عناصر موسيقية جديدة تحمل تأثيرات الموسيقى الدينية المنحدرة من التقاليد الإغريقية والسورية وامتزجت تلك العناصر بالترسبات المتراكمة بالبلاد.

وعرفت الموسيقى في إفريقية بعد فتحها من قبل العرب المسلمين بعد تأسيس القيروان سنة ٥٠ للهجرة تغييرات جذرية شملت النظامين النغمي والإيقاعي وطريقة الأداء، باعتماد نظام "المقامات" أو "الطبوع" التي تنبني عليها الألحان. كما اعتمدت عدة إيقاعات جاءت مع الفتح العربي، وما زالت التغييرات تتلاحق مع الغزوات الوافدة من شبه الجزيرة العربية ومن العراق بحلول مجموعات بشرية أبرزهم الهلاليون من مصر والموحّدون من المغرب والموريسكيون من مسلمين ويهود من الأندلس، وتضاف إلى هذه المجموعات جحافل الاسبان والعثمانيين الذين توافدوا على تونس في القرن السادس عشر ميلادي، وأغلبهم من القراصنة من أجناس مختلفة أغلبهم من الأتراك، كلّهم انضموا إلى سكان تونس الأصليين وسيكون لكل هذه الروافد أكبر الأثر في تكوّن الرصيد الموسيقي التونسي المعروف بالمالوف. وترافق قدوم تلك المجموعات مع دخول أنماط وآلات موسيقية لم تكن مستعملة، كالبشرف ومن الآلات الوترية الرباب، ومن الآلات الهوائية التي دخلت إلى تونس الزرنة والكلمة تحريف لعبارة "صور ناي" التركية وهي آلة هوائية مستعملة في الموسيقى الشعبية.

وقبيل انتصاب الحماية الفرنسية بتونس سنة ١٨٨١ سجل حضور لافت للموسيقى الأوروبية جلبتها الجالية الإيطالية، من مظاهره العروض الغنائية التي كانت تقدم بمسرح "تابيا" (أسس سنة ١٨٢٦)

هذه الأنشطة الخاصة بالجاليات الأوروبية، مكنت بعض التونسيين من المسلمين من سكان الحاضرة من الاطلاع على أوجه من موسيقى مختلفة كليا عن موسيقاهم الحضرية والشعبية بكل تفرعاتها، مما كان له بعض الأثر لاحقا على بعض ما ينتجونه من أغان .

الموسيقى الشعبية في وسائل الإعلام والاتصال والتواصل الحديثة:

اهتدى الحبيب بورقيبة، رئيس تونس من ١٩٥٦ إلى ١٩٨٧ ، إلى الدور الذي يمكن أن تلعبه الثقافة في تكوين مجتمع يرنو إلى الخروج من التخلّف الذي استفحلت مظاهره أيّام كانت تونس ترزح تحت نير الاستعمار الفرنسي، فعمل على العناية بالتراث الموسيقي بكلّ مكوّناته الحضرية والشعبية، جمعا وإحياء ونشرا، وفي عهد حكمه حرصت الإذاعة التونسية على إعداد برامج خاصة بالأغاني الشعبية التونسية تبثّ بصفة دورية وفي مواعيد ثابتة، ومن أكثرها رواجا برنامج "قافلة تسير" الذي شارك في مختلف حصصه أشهر المغنيّات والمغنّيين الشعبيين وعلى رأسهم "إسماعيل الحطاب" (١٩)

وخصّص التلفزيون التونسي منذ إحداثه سنة ١٩٦٦ برامج للتعريف بالموسيقى التونسية بمختلف ضروبها، التراثية منها والحديثة، ومنها برنامج "ديوان الفن الشعبي" الذي بث في حلقات خلال ثمانينات القرن العشرين.

واعتنت وزارة الشؤون الثقافية، بعد إحداثها سنة ١٩٦٢، عناية خاصة بالتراث الشعبي جمعا ودراسة، وتولّى المستشرق الألماني "فولفقانق لادي" Wolfgang LAADE(٢٠) تسجيل عديد الأغاني الحضرية والشعبية الريفية بمناسبة جولة قام بها للغرض سنة ١٩٦٠، وأودعت التسجيلات بمركز الموسيقى العربية والمتوسطة التابع لوزارة الثقافة.

ومع انتشار شبكات الاتصال والتواصل الاجتماعي خلال العقدين الماضيين، أصبح التونسيون يقبلون على استماع ومشاهدة الأغاني الشعبية التونسية وغيرها عن طريق "اليوتيوب" والفاسبوك" وغيرهما من شبكات الاتصال والتواصل، وهي أغان في مختلف الأنماط والأساليب يدرجها أصحابها أو من يمثّلهم ضمن هذه الشبكات قصد التعريف بها وجني الأرباح منها، بما ساهم في شهرة عدد من المغنّيات والمغنّين وفي التعريف بأغان تراثية وأخرى حديثة، فهل ساهم ذلك في نشأة أساليب جديدة؟ وهل كان له انعكاسات على مقوّمات الأغاني الشعبية

وخصوصياتها وعلى الإنتاج الموسيقي عامة، في ظلّ انتفاء الحواجز بين ثقافة المدن وثقافة الأرياف والبوادي؟

من مظاهر التفاعل بين الموسيقى الشعبية والموسيقى "العالمة":

إن المتفحص في ما تمّ تسجيله من أغان شعبية أشرنا إليها يلاحظ أن الموسيقى الشعبية الحضرية حافظت على أهم خصائصها ولكنها عرفت بعض التغيّر الذي يبدو من خلال تسجيلات المستشرق الألماني "لادي"، من ذلك أن بعض الفرق الشعبية أدخلت ضمن برامجها الفنية أغاني كثر بثّها خلال ستينات القرن الماضي عبر الإذاعة وفي الحفلات الخاصة منها ما هو تونسي مثل "يا بنت الفلاح" أداء "الهادي القلال (توفي سنة ٢٠١٤) و"أعمل ما في بالك" أداء المطرب محمد أحمد" (١٩٢٥ - ٢٠١٥)، ومنها كذلك أغان لبنانية أو مصرية اشتهرت في تونس عن طريق الإذاعة والحفلات الخاصة منها على سبيل المثال لا الحصر "برهوم حاكيني" أداء المطربة اللبنانية المصرية نجاح سلام (١٩٣١ -) و"ع العصفورية" أداء المطربة اللبنانية صباح (١٩٢٧ – ٢٠١٤) و"يا بدع الورد" أداء المطربة السورية اللبنانية أسمهان (١٩١٧ -١٩٤٣) وقد سجلتها للباحث الألماني فرقة شعبية نسائية من ولاية الكاف الواقعة غرب تونس، حرّفت كلماتها فأصبحت "على عين الورد" وأخذ الأداء طابعا محليا.

واستوحى الملحنون التونسيون، من أجيال متعاقبة، جانبا من الأغاني التي لحنوها من خصائص الموسيقى الشعبية، ومن تلك الأغاني "يا خليلة" (كلمات علي عامر وألحان صالح المهدي أداء صليحة) و"بيت الشعر ع الرقوبة" (علي الرياحي)، و"خلخال بو رطلين فوق الحنة" (كلمات وألحان وغناء الهادي الجويني).

وفي المقابل حافظت جلّ الأغاني الشعبية المنتشرة في البوادي والأرياف على مجمل خصائصها اللحنية والإيقاعية، بحكم مواصلتها الاضطلاع بدور في المجتمع (أغاني المناسبات) وبقائها شبه منغلقة على نفسها ونظرا لاشتمالها على أصوات وإيقاعات لا يستطيع حذقها إلا من تعوّد على الاستماع إليها من أهل البوادي، وقد لاحظنا ذلك بمناسبة المهرجانات التي تنظم في بعض الجهات الداخلية ومنها سليانة (الواقعة على نحو ١٣٠ كلم غرب تونس)، التي احتضنت، خلال شهر جوان ٢٠١٨، مهرجان "برّ فريقة" للتراث الشعبي، ودعي إليه عدد من المغنين الشعبيين من الجهة حافظوا على الطابع المميّز للتراث المحلّي، وقد بقي أداء هذه الأغاني مقصورا على أصحابها

وعرفت تعبيرات أخرى من الموسيقى الشعبية تطوّرا في الأحياء القريبة من المدن الكبرى التي يقطنها عدد ممّن نزحوا إليها منذ خمسينات القرن العشرين للعمل في ميدان الزراعة ومساعدة أهل المدن على

القيام بأشغال البناء وسائر المهن اليدوية والحرف التقليدية، وقد حملوا معهم جانبا من موسيقاهم ظّلوا يردّدونها في أفراحهم، ويعزى التطوّر الحاصل أيضا إلى تأثير وسائل التواصل والاتصال الحديثة الذي يتفاقم في المناطق الحضرية، حيث يقبل الناس أكثر على الاستماع إلى ما تبثّه الإذاعات المسموعة والمرئية وغيرها من قنوات الإعلام، ومن نتائج ذلك أن عناصر من الموسيقى الشعبية بمختلف مكوّناتها، وخاصة منها المتأتية من الشمال الغربي، أدخلت منذ النصف الثاني من القرن العشرين على الموسيقى الحضرية، من ذلك "التهذيب" الذي أدخله الفنان أحمد حمزة (١٩٣٠ – ٢٠١١)، على أغنية "جاري يا حمودة"، المأخوذة من تراث جهة الكاف، والتي عرفت انتشارا واسعا في تونس وفي جلّ الأقطار العربية لاشتمالها على طابع تونسي مميّز، وأدخل عدد من الملحنين في قسم من الأغاني التي لحّنوها لأنفسهم أو لغيرهم بعض "الطبوع" الخاصة بالموسيقى الشعبية منها "المحير عراق" والمحير سيكاه" و"العرضاوي"، وإيقاعات لا تستعمل في "المالوف" على غرار "السعداوي" و"الحلّـة" و"البونوّارة" "والفزّاني"، وأثارت الأغاني التي نقلت من التراث الشعبي أو استمدتّ مقوّماتها منه ضجّة في أوساط عدد من المثقّفين المحافظين الذين اعتبروا رواجها مظهرا من مظاهر انتكاسة الأغنية التونسية في سبعينات القرن العشرين، رغم النجاح الذي عرفته وحقّقت أرباحا لشركات إنتاج الاسطوانات والأشرطة السمعية.

وبدأ التغيّر يظهر جليّا من خلال العروض التي أدرجت في برامج المهرجانات الكبرى، وأهمّها عرض "النوبة" الذي قدّم في إطار مهرجان قرطاج الدولي في صيف ١٩٩١ وجمعت فيه أغان من التراث الشعبي بمختلف مكوّناته وقد عمل مخرجه الفاضل الجزيزي (١٩٤٩-) والمشرف الموسيقي سمير العقربي (١٩٥٧-) على توفير عناصر الفرجة من رقصات جماعية وأزياء مستوحاة من اللباس التقليدي لمختلف الجهات والإنارة والصوت والإخراج المسرحي وإدخال آلات غير تقليدية وترية (كالكمنجة والقيثارة) وهوائية (على غرار "السكسوفون") وإلكترونية (على غرار المعازف "الأرغن") والإيقاعية ("الباتري") ودعوة نجوم الغناء والطرب للمشاركة فيها، وفتح عرض "النوبة" الباب على مصراعيه لإدخال نفس مجدّد على التراث الشعبي.

الموسيقى الشعبية في تفاعلها مع العالم الخارجي:

إن استعراض التحول الذي عرفته الموسيقى المنعوتة بالشعبية يجعلنا نتساءل عما يمكن أن تتعرض له من تحوّلات تفقدها خصوصياتها اللحنية والإيقاعية الأساسية، بحكم الانفتاح المفرط على العالم فرضته وسائل التواصل والاتصال الحديثة والعولمة التي طالت مختلف الأنشطة بما فيها الإنتاج الفني والفكري، أم هل يمكن أن تعود بالفائدة على ذلك الإنتاج؟

وعرفت بعض التعبيرات الشعبية تغيّرا من أسبابه:

- الاستعمال المفرط للآلات الكهربائية والإلكترونية ("السنتتايزر"، وهي آلة إلكترونية يمكنها تقليد جل أصوات الآلات الموسيقية التقليدية وغيرها، وعلبة الإيقاعات")
- فصل الأغاني عن سياقاتها الاجتماعية والثقافية الأصلية جعلها تفقد تأثيرها الوجداني والعاطفي
- تطور ميدان السياحة الذي جعل بعض الموسيقيين يتبعون أساليب وأنماطا جديدة من الغناء جلّها مستمد من مقطوعات موسيقية أجنبية، استخدمت استرضاء لجمهور محلي ومن الزوار
- جنوح شركات الإنتاج إلى إيجاد مصنفات غنائية شعبية قابلة لجلب أكبر عدد من الجمهور.

وواصل عدد من الموسيقيين "تهذيب" أغان من التراث الشعبي فجعلوا لها مقاطع موسيقية جديدة وسجلّوها بمجموعات موسيقية تضمّ آلات تقليدية وأخرى ذات أصل أوروبي وانتشر عدد من تلك الأغاني منها على سبيل المثال لا الحصر مدحة من التراث الصوفي عنوانها "سيدي منصور" (طبع رصد عبيدي) وأغنية "يا خليلة" المشار إليها أعلاه (محير سيكاه) وقد طبقت شهرتها أرجاء العالم العربي، إذ أداها أحد المطربين الخليجيين، مع إدخال بعض التغيير في مستويي اللحن والإيقاع لأغلب الأغاني التي أعيد أداؤها من قبل غير أصحابها الأصليين سواء أكانوا تونسيين أو غير تونسيين.

وبعد ثورة ١٤ جانفي ٢٠١١ كثرت أغاني "الراب" وهو نوع من الغناء ظهر في أمريكا خلال سبعينات القرن العشرين ويرتكز على النصوص التي تروي آلام الطبقات الشعبية وما تعانيه من ضنك العيش نتيجة عدم المساواة بين الطبقات الشعبية والأجناس، وانتشر هذا النوع بأوروبا وسائر جهات العالم واتبعت أغاني "الراب" التونسية المنهج نفسه فاعتمدت على نصوص ترافق بموسيقى خالية من التراكيب اللحنية والإيقاعية المعقدّة، تعزف غالبا "بالسنتتايزر" ، وانتشر هذا النوع انتشار النار في الهشيم لالتصاقه بهموم أغلب الشباب وكاد يحتلّ الصدارة في مجمل ما ينتج ويبثّ من أعمال تونسية تنسب إلى الموسيقى، وحقّق بعضها ملايين المشاهدة في تونس وخارجها عبر شبكة "اليوتيوب" وقد سجّلت أغلب الأغاني بطريقة "الفيديو كليب"، ومن رواده "بلطي" وكافون" وشارك سمير الوصيف، أحد أبرز المغنين الشعبيين التونسيين، في تسجيل أغاني "الراب" وعرفت أغان عديدة انتشارا خارج حدود الوطن.

وظهرت خلال العقد الأخير من القرن العشرين أغان شعبية ذات أسلوب مستوحى من موسيقى "الراي" الجزائري، وهو تحريف لكلمة "الرأي" ويقصد منها التعبير عن آراء المغنين في مواضيع غير الحب والغرام، وهو نوع من الغناء الشعبي بدأ في الانتشار منذ القرن الثامن عشر في المنطقة الواقعة بين غرب القطر الجزائري، حيث مدينتا وهران وسيدي بلعباس، وشرق المغرب حيث توجد مدينة وجدة وما يحيط

بها من مدن وقرى مثل بركان، واختصّ عدد من "الشيوخ" بأداء أغاني ذات مضامين اجتماعية، وعرف "الراي" تطوّرا بدت ملامحه في سبعينات القرن العشرين فأخذ المشعل جيل من المغنين من الشباب، وسرعان ما تغيّرت صفة "شيخ" إلى تسمية "شاب" دلالة على ما أدخله الشباب من نفس مجدّد، إذ اتّسمت الموسيقى المصاحبة للكلمات بمسحة قريبة من موسيقى "الراب" و" وتنتشر أغاني "الراي" اليوم في جلّ أنحاء الجزائر وفي سائر أقطار المغرب العربي، ويرجع الفضل في تطوّر هذا الفنّ إلى مغنين أطلقوا على أنفسهم صفة "شاب" (ومن أشهرهم خالد ومامي الذين يقيمان بفرنسا) واستطاعوا تطوير "الراي" مستفيدين من خدمات الشركات العالمية للإنتاج الفني، حتى أصبح من أكثر أنواع الموسيقى انتشارا لدى شباب المغرب والمشرق العربيين.

واقتفى عدد من الفنانين التونسيين نظراءهم الجزائريين وأنتجوا أغاني شبيهة بما انتشر من أغاني "الراي" مع اعتماد "الطبوع" والإيقاعات الشعبية التونسية، ومن بين هؤلاء نذكر على سبيل المثال لا الحصر "الشاب بشير" من ولاية الكاف وغيره كثير.

خـاتـمـة:

اكتسبت البلاد التونسية رصيدا هاما من الأغاني الشعبية بمختلف أنماطها وخصائصها وقد نمت وتطوّرت عبر تاريخ البلاد الممتدّ على آلاف السنين، وتعتبر تلك الأغاني نتيجة امتزاج موسيقى سكّان تونس الأصليين بما حمله الوافدون على البلاد، ومنهم العرب والمسلمون من الشرق والأندلسيون من الغرب، من تعبيرات فنيّة ساهمت في رسم أغلب المقوّمات الأساسية للتراث الموسيغنائي التونسي، وما زالت الأغاني الشعبية منتشرة ومتداولة في مختلف ربوع البلاد، تحتلّ فيها مكان الصدارة من حيث الممارسة والحضور في الاحتفالات العامّة والخاصة، حيث تترجم عن أحاسيس التونسيين بمختلف انتماءاتهم الاجتماعية وتعكس جوانب من نمط حياتهم وتفتح نافذة تساعد على مزيد التعرّف على القيم السائدة في كلّ منطقة، سواء أكان ذلك في الماضي أم في الحاضر، ويلاحظ المتفحص في الرصيد الغنائي الشعبي المتوارث والمتداول في تونس تواصل انتشار الموسيقى والأغاني الشعبية أداء واستماعا، وتشبّث الفنانين الذين يعيشون في جبال وأرياف البلاد بتراثهم بالرغم من تنوّع وسائل الاتصال والتواصل وكثرتها وتفاقم تأثيرها، باستثناء محاولات لتقليد لهجات موسيقية ذات أصول مصرية لبنانية بالأساس، وعرفت بعض التعبيرات الموسيقية ذات المنحى الشعبي الحضري تطوّرا ساهم فيه الملحّنون الذي يعيشون في المدن الكبرى، نتيجة التأثير المتبادل الحاصل بين سكّانها والوافدين من الجهات الداخلية للبلاد طلبا للرزق، وشكّلت عديد الأغاني أصيلة الشمال الغربي أرضية لظهور مصنفات موسيقية كثيرة مزجت بين خصائص الموسيقى بقسميها الشعبي والحضري، ممّا يدلّ على أن التفاعل ممكن والهوية لا تعني التقوقع

في ما أفرزته الأجيال الماضية وأن التطوّر لا مفرّ منه ما دام نابعا من المقوّمات الأساسية للموسيقى ونتيجة لاستيعاب واع لتلك المقوّمات، بعيدا عن التقليد أو الاستنساخ، فالموسيقى المنعوتة "بالعالمة" أو "المتقنة" والتي تدخل لاحقا في سجلّ التراث "الكلاسيكي" ليست سوى نظرة مجدّدة للتقاليد الغنائية الشعبية المتوارثة، ثم إن انتشارها خارج الحدود لا يكون إلا من خلال ما اكتسبته من خصوصيات في مستوى النص واللحن والإيقاع وهو ما يفسر الإقبال على الاستماع إلى عدد من الأغاني التونسية بل وترديدها من قبل غير تونسيين، فهل يواصل الموسيقيون التونسيون في هذا النهج حتى يضمنوا مزيدا من الإشعاع لموسيقاهم أم هل ينزلقون في تقليد أنماط خارجة عن تراثهم بحثا عن النجاح والربح المالي؟

فتحي زغندة - يوليو ٢٠٢٤

الهوامش

(١) نص اتفاقية سنة ٢٠٠٣ لصون التراث غير المادي بالموقع الإلكتروني:
https:/ich.unesco.org/ar/convention

(٢) "متعة الأسماع في علم السماع" لأحمد بن يوسف التيفاشي القفصي (٥٨٠ – ٦٥١ هـ / ١١٨٤ – ١٢٥٣ م) تحقيق رشيد السلامي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، "بيت الحكمة"، قرطاج ٢٠١٩ ٣٨١ صفحة

(٣) الأفراح في القطر التونسي: في كتاب "الأغاني التونسية"، تأليف الصادق الرزقي " الدار التونسية للنشر-١٩٦٨ (من صفحة ١٥٩ إلى صفحة ١٩٠).

(٤) Tripolitanische – tunesische Beduinenlieder – Leipzig – 1894 الأغاني البدوية الليبية – التونسية: تأليف هانس شتومو، ترجمة عماد الدين غانم

(٥) "الزندالي": كلمة من التركية "زاندالة" وتعني السجن، وتطلق في الاصطلاح الموسيقي التونسي على الأغاني التي يردّدها المساجين، وأصبحت تدلّ على نوع من الموسيقى الشعبية المنتشرة في المناطق الحضرية وما جاورها.

(٦) "القسيم": قصيد ذو أبيات تتّحد قوافي أشطارها الأولى (والشطر هو نصف البيت ويسمى أيضا غصنا)، كما تتّحد قوافي أشطارها الأخيرة، ويعدّ هذا القالب الشعري من أقدم الأزجال المعروفة في تونس وقد تولّد عنه القصيد الزجلي المنسوب إلى أعراب بني هلال وبني سليم الذين وفدوا على تونس من المشرق العربي.

(٧) "الموقف" (وتنطق القاف كما "الجيم" في مصر أو كما في أغلب بلدان الخليج العربي): وهو قصيد باللهجة المحلية من نوع "القسيم المربع"، أي أن أبياته تتركب من أربع

شطرات، تتّحد في قوافي الشطرات الثلاث الأولى وتكون للأشطار الأخيرة قافية مخالفة متّحدة في ذاتها.

(٨) "الملزومة": هي منظومة لها طالع ذو غصنين أو ثلاثة أو أربعة أغصان، وأدوار تركب من أغصان ثلاثة فما فوق تتّحد قافيتها وتختم بغصن ترجع قافيته إلى قافية الطالع.

(٩) شتومو، هانس: **"أشعار وأغان تونسية"**، ترجمة محمد كبيبو، دار الورق للنشر، شركة بيت الورق للنشر والتوزيع المحدودة، العراق ـ بغداد ـ شارع المتنبي ـ بدون تاريخ، ٧٧ صفحة.

(١٠) "الأغاني التونسية" الصادق الرزقي، فصل "كلمة في الأغاني التونسية" ص ٢٣٩

(١١) "المالوف": لفظ يطلق على مجموع التراث الموسيقي التونسي المتقن ذي الجذور الأندلسية

(١٢) "الطبوع" مفردها "طبع": مصطلح يطلق على ما يقابل "المقام" في الموسيقى المتقنة المنتشرة في مصر وبلاد الشام، إضافة إلى مناطق أخرى من العالم الإسلامي.

(١٣) "الفوندو": لفظة من أصل إيطالي تطلق في الموسيقى التونسية على نمط من الغناء الشعبي التراثي الذي يشبه "المالوف" من حيث "الطبوع" والإيقاعات التي يستعملها وإتقان الأداء.

(١٤) "المزود" آلة نفخ تركب من أنبوبين من قصب بهما زمّارتان تعطيان صوتين متجانسين ويلتصق الاثنان بقربة من جلد ماعز تصلح لخزن الهواء.

(١٥) "الدربوكة": آلة إيقاعية تتخذ أشكالا متعددّة بحسب نوع الموسيقى والأغاني التي ترافقها، وهي تشبه القمع يغطي جانبه المنفرج جلد ماعز أو سمك ويضيق نحو الأسفل بشكل أنبوبي

(١٦) "البندير": آلة إيقاعية تسبه في شكلها الغربال، تغطى من جهة واحدة بجلد ماعز أو ضأن يوضع داخلها وتران يكونان ملامسين للجلد، ويختلف قطر "البندير" بحسب نوع الموسيقى التي يرافقها، فقطر أكبر في موسيقى بعض الطرق الصوفية حيث يقارب السبعين سم.

(١٧) "الربوخ": يعرفه الصادق الرزقي في كتابه "الأغاني التونسية" بكونها أغان شعبية باللهجة الدارجة مقتصرة على فئة معينة من المجتمع والذين يتقنون يتقنون هذا النوع من الغناء ويحسنون النقر على "الدربوكة". وأصبحت العبارة تدل على الأغاني الشعبية المرافقة "بالمزود" وبآلات الإيقاع.

(١٨) بوابة الموسيقى التونسية إعداد نخبة من الباحثين بالمعهد العالي للموسيقى بتونس، من صفحة ٢٢ إلى صفحة ٤٢

(١٩) إسماعيل الحطاب: (١٩٢٢-١٩٩٤) عازف "زكرة" ومغنّ تونسي أصيل جبنيانة الواقعة قرب صفاقس بالجنوب التونسي، اشتهر بأداء الأغاني الشعبية وخاصة البدوية منها، ساهم

في انتشارها من خلال برامج إذاعية وحفلات كثيرة قدمت في تونس وخارجها، كانت آخر أكبر مشاركة فنية له ضمن عرض "النوبة" سنة ١٩٩١.

(٢٠) فوفقانق لادي Wolfgang LAADE (١٩٢٥ -٢٠١٣) باحث ألماني في العلوم الموسيقية، درّس بجامعة زيوريخ (سويسرا) وتولّى جمع التراث الشعبي بمختلف تعبيراته بعدد من الجهات بتونس سنة ١٩٦٠ تحت إشراف صالح المهدي الذي كان آنذاك مشرفا على مصلحة الفنون بكتابة الدولة للمعارف.

المـراجـع:

بوابة الموسيقى التونسية، نسخة ورقية وزارة الثقافة، تونس ٢٠٠٩

التيفاشي القفصي، أحمد بن يوسف: متعة الأسماع في علم السماع، تحقيق رشيد السلامي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بين الحكمة قرطاج، ٢٠١٩،

الرزقي الصادق، الأغاني التونسية، الدار التونسية للنشر 1967

زغندة، فتحي: نقاط توقف، الدار العربية للكتاب تونس ٢٠١٤

د. المدب، أنيس: حفريات في ذاكرة الموسيقى العسكرية التونسية من بداية القرن ١٧ إلى نهاية القرن ١٧، مركز تونس للمنشورات الجامعية والعلوم الموسيقية ومؤسسة سوتوميديا ومخبر البحوث في الثقافة والتكنولوجيات الحديثة والتنمية، تونس نوفمبر ٢٠١٦

المرزوقي، محمد: الأدب الشعبي، تونس الدار التونسية للنشر ١٩٦٧

الموسيقى الشعبية: الموسوعة التونسية، الجزء الثاني صفحة ٧٦٥-٧٩٦ المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج ٢٠١٣

د. المهدي، صالح، مقامات الموسيقى العربية، نشر المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، تونس ١٩٨٢.

ملخص للورقة البحثية

ينقسم الرصيد الموسيقي والغنائي التونسي إلى قسمين رئيسيين يحمل الأول تسميات منها كلاسيكي وعالم ومتقن وحضري وينعت الثاني بالشعبي، وهو نعت قد ينطوي على معاني الاستنقاص والخلو من أية عناصر إبداعية.

وتتناول الورقة البحثية المقترحة سعيا لتحديد مصطلح "شعبي" اعتمادا على بعض المراجع المتوفرة ومنها بالخصوص متعة الأسماع في علم السماع لأحمد التيفاشي القفصي والأغاني التونسية للصادق الرزقي، وتتعلق بالموسيقى التونسية وطرح السؤال إن كانت الموسيقى الشعبية خالية من مقومات الإبداع خلافا لما سواها من التعبيرات.

كما تتطرق إلى الروافد التي قد يكون لها تأثير في القسمين المشار إليهما عبر التاريخ، حيث أن واقع مختلف التعبيرات الموسيقية المتداولة في عصرنا الحاضر هي وليدة عناصر لحنية وإيقاعية ترجع إلى الحضارات التي تعاقبت على تونس منذ عصور سحيقة أتت من شرق المتوسط وغربه وشماله.

وتستعرض الورقة التفاعل الحاصل حاضرا بين الموسيقى الشعبية وسواها من أشكال الإبداع وأساليبه من خلال بعض النماذج من الأعمال التي تنتسب إلى فنانين معاصرين ومناطق مختلفة من تونس مبرزة أهم خصائصها اللحنية والإيقاعية وما قد تكون أضافته من عناصر الإبداع.

وتختم الورقة البحثية بنماذج مختارة من إنتاج عدد من الموسيقيين تبرز تفاعل موسيقاهم مع محيطهم المحلي والروافد الخارجية.