"الروبوتيزم" في الأداء الموسيقي الآلي العربي

د. قاسم الباجـــي[1] (تونس)

برزت الآلات الموسيقية في مختلف أطوار الموسيقى الغربية وساهمت في نموها، وتنوع أنماطها، ونخص بالذكر منها التشيلو التي تواترت عدّة أجيال على ممارستها كما اختلفت أساليب الأداء من عازف إلى آخر حسب آليات المخزون والتكوين الموسيقي، ومع تنامي الدور المطلوب من الآلة في العصر الكلاسيكي ظهرت محاولات عديدة بين كثير من المؤلفين والعازفين في المدارس الأوروبية المختلفة لتطوير تقنيات الأداء وتنوّعت ألوان تناولها تقنيا. ومع التلاقح الثقافي بالغرب خلال القرن الماضي تطوّرت ممارسة تقنيات أداء التشيلو لدى العازفين العرب فيما يتعلّق بتقنين أسلوبية الأداء الخاصّ بتدريس التشيلو الغربي لجلّ أقسام الآلات بالمعاهد العليا للموسيقى والكليات في شتّى الأقطار العربية.

فمع بداية القرن العشرين وقع ظم آلة التشيلو الى فرق الموسيقى العربية فكان دورها بسيطا ثانويا سيما وأن استخدامها التقني ضل محدودا رغم محاولة سيد درويش إظهارها في مؤلفاته للأوبريت ثم وبعد أن أقرّها أيضا مؤتمر الموسيقى العربية الأول سنة ١٩٣٢ ضمن آلات الموسيقى المخول استخدامها في الموسيقى العربية[2] أقر تدريس الآلة في الدراسة الأكاديمية المتخصصة فوضعت المناهج المبنية على قواعد مضبوطة ساهمت في إرساء أسس التقنيات الأدائية لليد اليمنى واليد اليسرى بأوضاعها المختلفة خاصة في السجلات الصوتية العليا للآلة. وقد أدّى ذلك إلى اتّساع المساحة الصوتية في الأداء وبالتالي تغيرت المفاهيم التقنية[3]

---

[1] موسيقى وعازف تشيللو حاصل على دكتوراه في العلوم الثقافية اختصاص الموسيقى والعلوم الموسيقية . ويعمل مدرس تربية موسيقية بوزارة التربية والتعليم الإمارتية بإمارة دبي. نشر العديد من الأبحاث العلمية فى مجال الموسيقى الآلية. –حاضر بالمعهد الجهوي للموسيقى بالقيروان وفى المركز لوطني للموسيقى و الفنون الشعبية بتونس كمتعاون خارجي وكذلك في المعهد الجهوي للموسيقى بأريانة

[2] Rapport général de la commission des instruments», in : *Recueil des travaux du congrés de Musique Arabe*, congrés de caire 1932, ministére de l'instruction, le caire, 1934, p.661.

سحاب، فيكتور، مؤتمر الموسقى العربية الأول، القاهرة ١٩٣٢، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٧، ص.٧٦

[3] هي آلية ضرورية وملازمة للعازف تمكنه من ترجمة النص الموسيقي أو أفكاره الذاتية الى عنصر خارجي على شكل لحن موسيقي مسموع بالكيفية التي يتطلبه مضمون النص الموسيقي وبالشكل المراد تنفيده.

بحيث أصبح الأداء الآلي للتشيلو لا يقتصر على المصاحبة الميلودية أو الهارمونية أو كذلك بالنبر على الأوتار فقط بل ظهر التشيلّو في أداء "الصولو" وفي "العزف الفردي".

وقد يعتبر البعض من الباحثين والعازفين أنّ انتقال وظيفة التشيلّو من مجرّد المصاحبة إلى الأداء تعتبر مجرّد عملية تطويع، حتّى أصبح مصطلح التطويع متداولا على كونه حدّا أقصى للتعبير آليا، ما ينتج عنه أنّ التعبير لا يتحقّق إلاّ بتطبيق منهج لعمليّة التطويع، فهل يخضع ذلك التطبيق لمعايير وأسس؟ وإن وجدت فعلا فما هي تلك الضوابط النظرية؟

ولئن ظلّ واقع الممارسة العزفية في عديد البلدان العربية مرتبطا بفكرة ترسّخ مصطلح التطويع وما يحمل في طيّاته من دلالات تقنيّة، جماليّة وسيميائيّة، أفلا يحقّ التساؤل هنا إذا ما كان التطويع موحّدا من مؤدّ إلى آخر رغم تفاوت الفروق الفردية؟

لو انطلقنا في مسألة "التطويع" من تجربة عملية تشرح لنا مدى التفاوت بين المؤشرات التقنية والطربية عبر تأثيرها على نجاعة المستوى التوظيفي الآلي[1] ماذا يمكن أن نجني من ذلك؟ نرى أن نطرح تجربة تقيم لنا مدى نجاعة هذا التوظيف، غير معرفة التفاوت في جودة الأداء وتتمثل تجربتنا في اختيارنا من بين اثنين من عازفي التشيلو عازفا ذا تكوين غربي والثاني عصامي التكوين يمارس أداء التشيلو العربي، ويطلب منهما أن ينفّذا مدوّنة موسيقية عربية وتقسيما[2]، بعد عملية التنفيذ يلفت انتباهنا وجود نوع من التباين واضح في طريقة أداء العازف الأول وهو هيمنة المؤشر التقني على حساب إبراز التلوينات، اللهجة الموسيقية وجودة التنفيذ (من خلال المراوحة بين الجانب التقني من جهة والتعبيري التطريبي من جهة أخرى دون المساس بالهيكل العام للنظام المقامي والتعبيري)، أما العازف الثاني فتنفيذه آلي واضح من حيث المعنى التعبيري وبروز بعض الصعوبات التقنية في بعض الانتقالات وخلل في تنفيذ الجمل الموسيقية السريعة.

إنّ لطريقة تنفيذ الأداء الآلي من قراءة المدونة الموسيقية دون استغلال العازف للرصيد الموسيقي دليل على مؤشر ثقافي تقني أكثر من طربي ان صح التعبير حيث تتكون لأسلوبية التنفيذ دلالات مقامية

[1] نقصد بالتوظيف الآلي التطرق إلى مشاكل على مستوى تقنيات الأداء الآلية في الموسيقى العربية وتصور المفعول الوظيفي للموسيقى المؤداة من ناحية الميكانيزمات التقنية المعتمدة.

[2] بمعنى أن ينفذ كل عازف على سبيل المثال سماعي في مقام البياتي أو النهاوند وفيه مختلف التقنيات والتلوينات المقامية وتقسيم حر في مقام البياتي دوكاه بمراعاة توفير نفس الإطار النفسي، المكاني والزماني .

واضحة. هذه المسألة هي ما ننعته بـ"الروبوتيزم" الذي يصبح عليه المؤدّي *ونقصد سلوك لأداء آلي حركي بمقاربة ديناميكية مقننة وواضحة تقنيا ، تكون غير قابلة للإضافة كما أنّ أداء الموسيقى العربية لا يقتصر على الديناميكية الآلية عند الأداء من حيث تفعيل التقنيات الآلية العالية سواء كان صوتيا أو آليا ويطغى الجانب الهيترفوني على حساب الجانب التقني من خلال بعض الأعمال والمؤلفات والقوالب.* ويحدث الروبوتيزم بتلقّي المؤدّي لتقنيّات معيّنة توظّف في مؤلّفات ونصوص غربية معيّنة، فمن بين أهمّ عوامل إنجاح العملية الإدراكية التقليص من ذلك الروبوتيزم أو إلغاؤه تماما إذا ما أمكن ذلك، وتعويض ذلك بوضع العازف المتعلّم والمؤدّي في سياق استشرافي للنصّ الموسيقي وأبعاده التعبيرية والجمالية وتوافق جميع ذلك مع التقنيات المنفّذة للتوصّل إلى نوع من النشوة الذاتية يمكن تبليغها إلى الطرف الثاني سواء كان مدرّسا أو كان مستمعا عربيّا.

من خلال تجربتنا الميدانية السابقة تتضح لنا بعض المؤشرات بنسب أدائية لكل عازف إحداها متقاربة والأخرى متفاوتة حسب طريقة تطويعه المتبعة للثقافة الموسيقية التي نقصد بها كل النشاطات والممارسات الموسيقية وكل المجالات الفنية التعبيرية في إطارها الاجتماعي، الجغراسياسي. المحيط السمعي البصري فهل بالإمكان المزج بين العنصرين التقنيات الممنهجة والطرب كعنصرين لتحقق التكامل النسبي ابتغاء بلوغ الحد الأقصى من جودة الأداء والتكامل بين العامل التقني والطربي.

يقارب الخطاب الموسيقي بالخطاب اللّغوي في دلالاته العلامية، حيث تساهم أسلوبية الأداء في تفسير دلالة التنفيذ كعلامة كلامية فطرية، حسب عديد الموسيقيّين، في حين أنّ الأداء يحمل معنى ويؤدّي وظيفة. والمعنى إنّما هو ما تتضمّنه لغة الخطاب الموسيقي من مكوّنات صوتية يؤدّيها التنفيذ الآلي لتقنيّات ذات مرجعيّة ثقافية مجرّدة تتجسّد في سلوك معيّن نعبّر عنه السلوك الأدائي. وعادة ما يجري هذا السلوك وفق نسق نمطي مألوف من ناحية أنّه يكوّن مخزونا في أسلوب أدائي، فتنمح تراكمات ذلك المخزون أو الرصيد لدى المتلقّي والعازف على السواء نسقا أدائيّا ثقافيا.

ويتمظهر ذلك النسق الأدائي في الإبداع عند ذوي الاختصاص الباحثين والعازفين، كما يتمظهر في التقليد والتواتر الشفوي باعتباره يربط بين الذاكرة والحركة عند أداء التشيلو الغربي أو العربي. والحقيقة أنّ الرؤية النظرية لذلك النسق الثقافي تستدعي نشاطا تعاونيّا بين التعليم والبحث العلمي، وفي مجال تعليم الأداء الآلي تنبغي الاستعانة بما تنظر له المباحث العلمية المتعدّدة في اللّغويات والإدراك المعرفي وعلم الاجتماع من ترابط بين مكوّنات السلوك اللاّإرادي وتقويمها نحو سلوك إرادي ممنهج حتّى يتوصّل

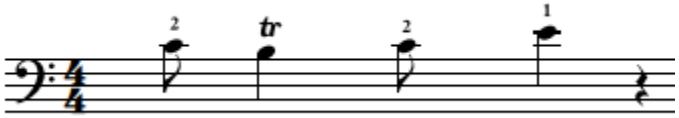
المدرّبون العمليّون أي المدرّسون من التعرّف على الملكات الإدراكية للمتعلّمين وتأثيراتها على سلوكهم الأدائي.

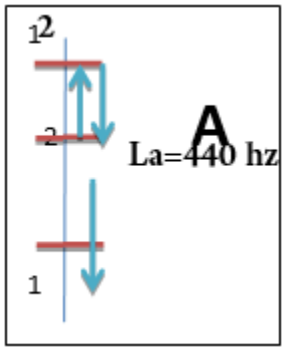
ويؤثّر الإدراك الواعي لدى كلّ من المدرّس والمتعلّم على نجاح العمليّة التقبليّة والاسترجاعيّة في الأداء الآلي، حيث تندمج المعطيات النظرية للإدراك المعرفي بالمعطيّات السلوكية التطبيقية أثناء التعليم. ويكون التفاعل السلوكي للمتعلّم مستجيبا لعوامل نفسية واجتماعية وثقافية في ذات الآن، فالتقبّل ينطلق مبدئيّا من المثيرات السمعيّة التي يحسّ بها المتلقّي ثمّ يخزّنها في ذاكرته ليسترجعها عند التطبيق، وبين هاتين المرحلتين تتجمّع تلك العوامل مؤسّسة مستوى معرفة المتعلّم وموجّهة إيّاه نحو التقليد أو الاستعادة الحرفية أو "الروبوتيزم" كما ذكرنا. ولذلك ينبغي على المدرّس التنبّه لتلك العوامل وإدراكها عنده وعند تلميذه عند مباشرة التدريس الآلي.

يستحسن أن يختار مدرس الآلة نماذج مختلفة لتسميع المألوف والمتداول من التساجيل السمعية والمرئية ذات الصلة بالأداء الآلي من أنماط موسيقية وأسلوبية متنوعة في الشبكات المعلوماتية المتوفرة في المحيط السمعي البصري للمتعلم، وكذلك الأنماط الموسيقية غير المنفذة والتي يستوجب أدائها بصفة فردية من قبل المدرس حيث تتمحور النماذج في الآتي:

- نموذج سمعي شرقي (يختاره المدرس مسلطا الضوء على الجانب التعبيري والتقني)
- نموذج سمعي غربي (يكشف من خلاله ملامح متعددة لتقنيات الآلة وفي شتى المستويات الأدائية).

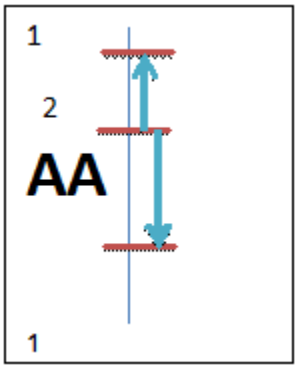
يسعى المدرس للتركيز على فواصل من المثير السمعي البصري هادفا من خلاله ترميز المعنى وتحينه آليا من قبل المدرس من الناحية التطبيقية فيسترجع المتعلم الحركة الأدائية المخزنة في ذهنه وتكون العملية كالآتي:

الترميز الصوتي البصري الذهني لدى المتعلم في حركة معينة لأداء تقنية الزغردة.

تجسيد الحركة التقنية على الملمس عند شرح المدرس الوتر الأول "لا"



رسم الانتقالات الوضعية shifting على وتر "لا"

تجسيد الحركة التقنية على الملمس عند أداء المتعلم بعد مدة طويلة المدى، شريطة مواصلته في التدريب المستمر، وتطور مستواه الأدائي، ثم بروز ملامح الحركة لدى المتعلم من خلال قراءته للائحة الرمزية التي من خلالها يتذكر المتعلم الأداء الأولي للمدرس، فتعطي بوادر تحفيزية وحافزا لبلوغ تنفيذ الحركة المطلوبة وتذلل الصعوبة بصفة تلقائية توازيا مع توجيهات المدرس.



رسم حركة الانتقالات الوضعية بترقيم اصدار AA^{I}

من الجانب التعليمي نرى أنه لا بدا أن تعاد هيكلة وتحديث نظام الدراسات الخاص بتدريس آلة التشيلو في الجامعات العربية ومعاهد الموسيقى، خاصة أن تعليم الآلة يشهد اضطرابا من حيث تطبيق المنهاج،

في ظل وجود وسائل الاتصالات الحديثة وتعددها مثل (social media). أما بالنسبة للعازفين المتقدمين في المستوى الأدائي فقد تظهر مشاكل أدائية خاصة بنقاء الصوت، وطريقة أداء تقنيات اليدين، وحتى يتسنى للمدرس مراقبة كلّ ما ذكر فلا يكفي بأي حال من الأحوال ساعة أو ساعتان أسبوعيا لكي يتخرج عازف محترف.

إنّ تكثيف الطاقم التدريبي لدراسة التشيلو يعطي دافعية فتح المجال للمنافسة لدى المتعلمين من تلاميذ وطلبة لكي لا تقتصر دراسة الآلة على الجنسيات الأجنبية. وكذلك لتوجيه الوالدين أثر كبير لتحقيق الدافعية للاختيار خاصة أن الأغلبية من أولياء الأمور يحفز أبنائهم على "اختيار الآلة الموسيقية" السهلة حسب تقديرهم بمعنى تلك التي تكون سريعة التعلم إمّا للانخراط والمشاركة في العمل الفني للماديات أو الاكتفاء بأداء موسيقي في إطار النشوة والمتعة إن صح التعبير متناسين المنحى التطويري والحرفي الأدائي للتشيللو، زيادة على بعض العوائق حيث تحضر التعلاّت الكثيرة كعدم توفر المساحة المكانية الكافية للتدريب.

وبالرجوع إلى العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية المتدخّلة في نطاق النشاط التقبّلي للمتعلّم نشير إلى أنّ هذا الأخير (المتعلّم) عادة ما يخزّن المشهد الرائج (موسيقى وغناء) في محيطه الموسيقي بطريقة عفوية متأثّرا بالذوق العامّ حتّى وإن كان متفسّخا. وبالتالي وفيما يخصّ آلة التشيلو فإنّ النمط السائد في عصرنا (الأسلوب التركي المعروف بـ "Clichet") يمثّل نوعا من العائق المعرفي الثقافي[1] للسلوك التقبّلي

[1] يقول دنيس كوش: أن القول بأنه حتى الجماعات الاجتماعية المهيمن عليها لا تفتقر إلى موارث ثقافية خاصة وعلى الأخص إلى تلك القدرة على إعادة تأويل ما يفرض عليها من الإنتاجات الثقافية لا يعني الاستغناء عن التعامل بين الجماعات كلها وتأكيد التعادل بين ثقافاتها .

كوش، دنيس، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة منير السعيداني، الطبعة ١، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، مارس ٢٠٠٧، ص. ١٢٠؛ ٢٣٥.

والأدائي للعازفين الشبّان[١] أو المتعلّمين. كما أنّ ذلك السلوك يكون طبقا لمفهوم العلامة[٢] كمرجعيّة اجتماعية يعيشها المؤدّي بصفة لاإراديّة.

ولتعديل هذا النمط الأدائي لأسلوب الأداء الموسيقي العربي يتطلّب الأمر عند التعليم القويم توفّر المستند السمعي البصري[٣] وكيفية توظيفه، بل كيفية فهمه قبل التوظيف، ولا بد هنا أن نشير إلى فهم ثقافة الأداء من المنظور الزماني المكاني والمعنى السياقي اللغوي وهو منبثق من المعنى الدلالي للأداء ووظيفته.

إنّ المعنى الدلالي منبثق من الصور اللحنية المنفذة، والبحث عن ماهيتها الوظيفية الأدائية، أي مفهوم الدلالة الأدائية يتجاوز الإطار اللغوي للخطاب الموسيقي المؤدى فعلى سبيل المثال الأداء الآلي لتقسيم المرتجل على التشيلو يخضع لفهم دلالي أولا يخص المعنى (الإطار التقبلي) والوظيفة (كيفية أدائه) ونقصد به كيفية توظيف المؤدي لتقنيات الأداء المتاحة، لإفراز صور لحنية مفعولها "المخزون الموسيقي العربي." وللتمعن في الدلالة الأدائية نذكّر بمفعول الرمز الذي يمثل طابع المعنى من حيث الثنائية اللسانية[٤] بين اللغة والكلام (الأداء) كي نتحصل على دليل لساني ما يعبر عنه الموسيقيون "روح الأداء" أي المؤشر اللامع لدى العازف، على سبيل المثال فأسلوب الأداء الآلي للعازف يحي المهدي يختلف عن العازف عماد عاشور، والاثنان يختلفان عن العازف أشرف شرارة تحديدا في استغلال الطبقات الصوتية وكيفية استعمال تقنيات الآلة من حيث الأداء، لكن معنى أدائهم واحد "الأداء الموسيقي العربي المطبق على التشيلو، في حيت تختلف وظيفة الناتج السمعي لكلّ منهما فنصنفها حسب طريقة الأداء الراجعة بالنظر لثقافة كلّ عازف وهي بمثابة رؤية العازف بدءا بتأثيراته وقناعاته وصولا إلى لونه الأدائي[٥].

---

[١] يقصد بالعازفين الشبان الفئة التي تمارس النشاط الموسيقي في حلقات الأداء الجماعي في معاهد الموسيقى والفرق الموسيقية الخاصة والأكاديمية من تلاميذ وطلبة وخرجي وصولا لمستوى الإحتراف.

[٢] يقصد بها وصف العلامة كظاهرة سلوكية طبعية وتنعت تحديدا بالعلامة العينية المؤشرية التصدقية.

[٣] التساجيل.

[٤] نظرية استخدمها بارت في جدلية الكلام واللغة فالكلام لا يفهم ولا يتحقق إلاّ باللغة.

[٥] المتعارف عليه نسبيا لدى عازفي التشيلو العرب والأكاديميين واستنادا للمخرجات الأدائية والمخبرية أن الأداء الآلي لمحمد غنية يتوخى الأفكار الحينية وتوفر مساحة زمنية في الأداء وتطابقها مع استغلال التقنيات الغربية خاصة المساحات الحادة والجدير بالذكر أن المستلزمات الأدائية للتشيللو العربي دقيقة من حيث حسن استغلال لمواضع الأصابع وطريقة تأمينه للمدونة

ولا يتم الأداء المنفذ أو المحقق سوسيولوجيا بالوظيفة الأدائية فقط، فاستعمال تقنية "البورتامينتو" و"الفلاجولي" تتضمن ايحاءات مشهدية لطبيعة تغيرات اجتماعية بدءا من نسق الحياة اليومية في مثيرات الطبيعة الحياتية (الحالات العاطفية وصولا الى الحالات الاجتماعية (القلق، التوتر، التحدي، التعبير عن مشهد حيني، لوحات راسخة...الخ) كذلك الناحية المادية من حيث الإقبال على تساجيل بعض الصولوهات التي تكون مدتها الزمنية القصيرة في الأستوديو في محاولاتهم العديدة ويكون طابعها الموسيقي تركيا، هنديا، إيرانيا.

ونادرا ما نجد عازفي التشيلو الشبان يؤدون بعض المقاطع الآلية الطويلة أو إن صح التعبير لأغاني، فقط المقاطع القصيرة المعروفة بـ"clichet" التي توظف ضمن آليات تعديل "الأيقونة" نحو بلوغ سمات أدائية معينة، بذلك نرى أنه من الضروري تعديل الدلالة الإدراكية للمتلقي، وفيها المعنى الأدائي والوظيفة الأدائية عن طريق آليات علم النفس التربوي، اذن سنستغل التعلم كعملية "تذكر" والتعلم كعملية تدريب العقل والتعلم كعملية تعديل السلوك كذلك. يرى هربارت أن نتاج التعلم والخبرة تمثل عملية تذكر وعامل تدريبي لتحسين الملكات العقلية (التفكير، التذكير والتخيّل)[1].

إجمالا، يمكن القول بأنّ التعلّم عملية تنتج من نشاط الفرد وتهدف إلى تحقيق هدف معين له أهمية عند ذلك الفرد وينتج عنها تغيرات في سلوكه. وقد عرف "جيس" التعلم بأنه منفذ لتغير السلوك الأدائي الذي يمكن قياس أدائه، وأن طبيعة هذا التحسن الأدائي يمكن ملاحظته نتيجة التغيرات التي تحدث في التعلم.

الموسيقية بصفة حرفية على غرار غنية الذي في غالب الأحيان يكون أدائه هيتيروفوني داخل المجموعات الموسيقية فهو في كثير من الأحيان لا يلتزم بصفة كلية للنص الموسيقي المطلوب وحيثياته. أما بالنسبة لعماد عاشور فطريقة تنفيذه أكثر تقنين من حيث الإلتزام بالخاصيات الأورغانولوجية للآلة من حيث آليات التنفيذ وتوظيفه لحركات القوس متوازية مع المخارج الصوتية لغناء.

الباجي، قاسم، المرجع السابق، ص. ١٢٤؛ ٢١٣.

[1] CORCOS, Marylin, « La mémoire et l'oubli, de la psychanalyse aux neurosciences », *Le Carnet PSY* 2008/3 (n° 125), p. 32-35.

لنجاعة مسار العملية التعليمية من حيث مفعول الجودة الأدائية التعليمية، يشترط وجود دافع[١] يحرك المؤدي أو ما نسميه الحافز (Inventive)، ولهذا الدافع ثلاث وظائف نراها أساسية في سلوك المتلقي المتعلم هي التحريك، التنشيط، التوجيه... سنسعى لتفعيل هذه المستويات الثلاثة للحراك الدافعي لتحديد اتجاه صورة النمط السلوكي. وقد بين علماء النفس أن أفضل مستوى للدافعية هي الاستثارة لتحقيق نتائج ايجابية بالتالي لا بد من تحديد هدف المعيار الدافعي تبعا لأن الدافعية تؤثر في وعيه التوقعات التي يحملها الناس تبعا لأفعالهم ونشاطاتهم. ويتحدد مسار العملية التعليمية وفق دوافع تنشأ عن حاجيات الجسم مرتبطة بوظائف عضوية وفيزيولوجية[٢] فنجد أن طول الأصابع والقامة من العوامل المساهمة في تخطي الصعوبات التقنية لمرحلة أدائية في نمط أدائي معين.

سنحاول الاستفادة من هذه المفاهيم ومزجها بما يضفيه واقع تجربتنا الميداني[٣].

الجانب التقني:

من خلال المدونة الموسيقية التالية لو طلبنا من عازفي التشيلو الأول لتكوين أكاديمي غربي والثاني عصامي التكوين يستأنس برصيده السمعي، أن ينفذا هده المدونة والتي تتكون من تمارين آلية دات صبغة تعليمية:

---

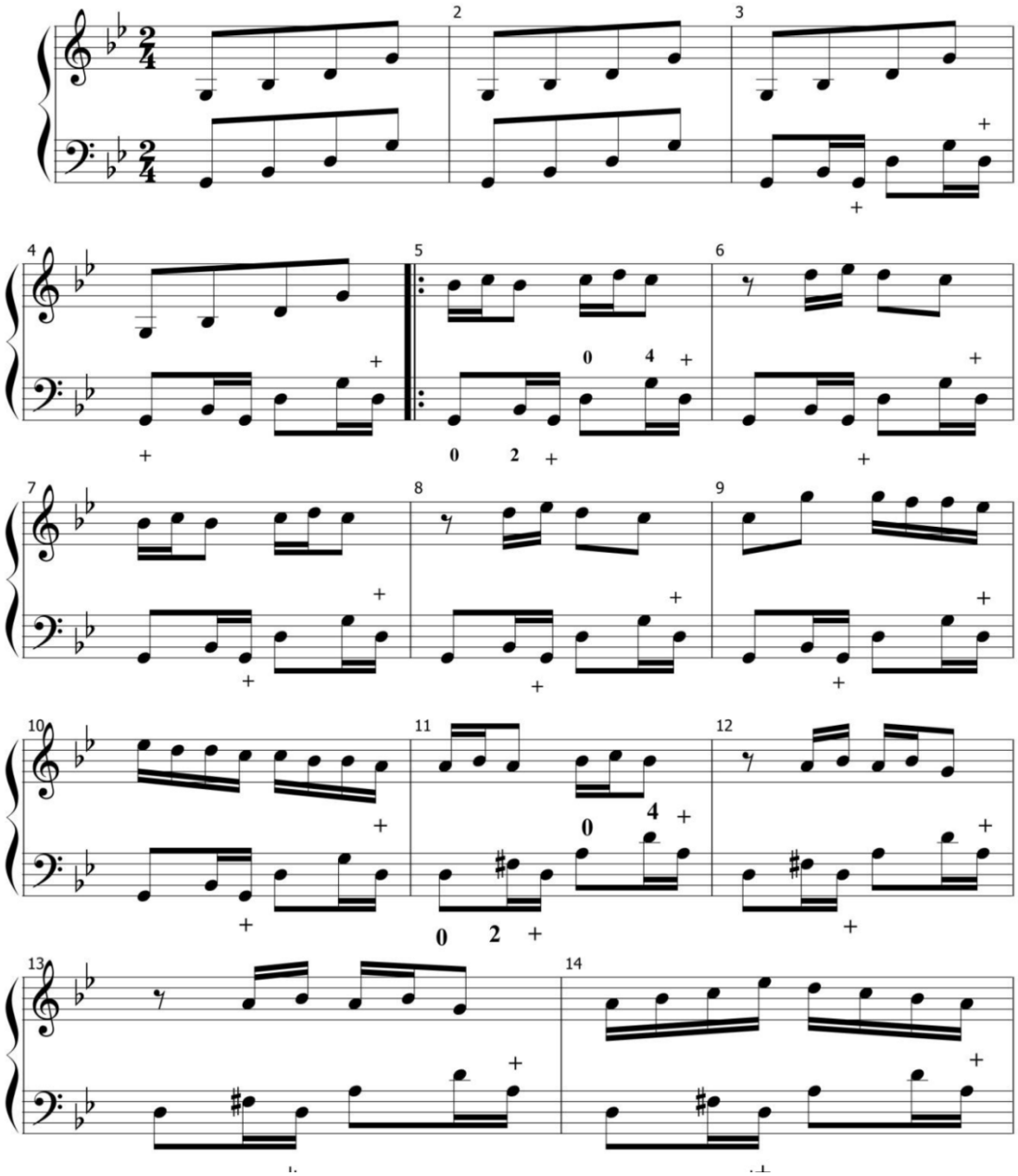
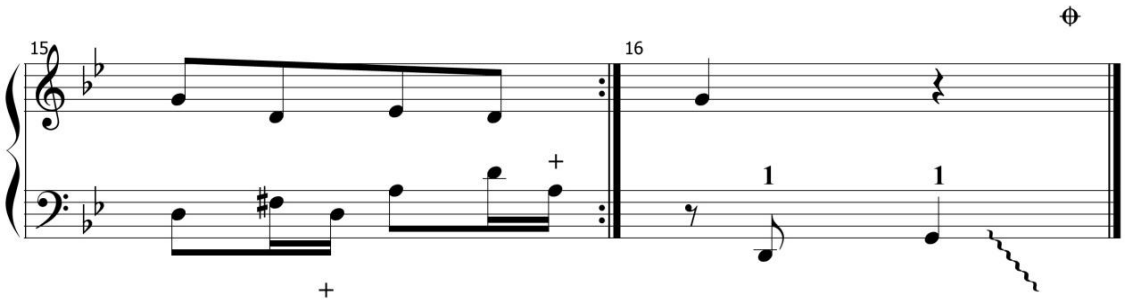
[١] نعرف الدافع على أنه مثير داخلي يحرك سلوك الفرد ويوجهه للوصول الى هدف معين ويصبح بمثابة القوة التي تدفع الفرد لكي يقوم بسلوك من أجل إشباع نحو تحقيق نشاط حركي .

[٢] ريكور، بول، الذاكرة التاريخ النسيان، ترجمة جورج زيناتي، الطبعة الأولى، فرنسا، دار الكتاب الجديد المتحدة، يونيو ٢٠٠٩، ص. ٥١٤.

[٣] نقصد تطبيق كل الآليات النظرية المذكورة في الحصص التدريبية التعليمية المقررة بالبحث لرصد ملاحظات تعبر عن تطوير مؤشرات الأداء للفئة المستهدفة.

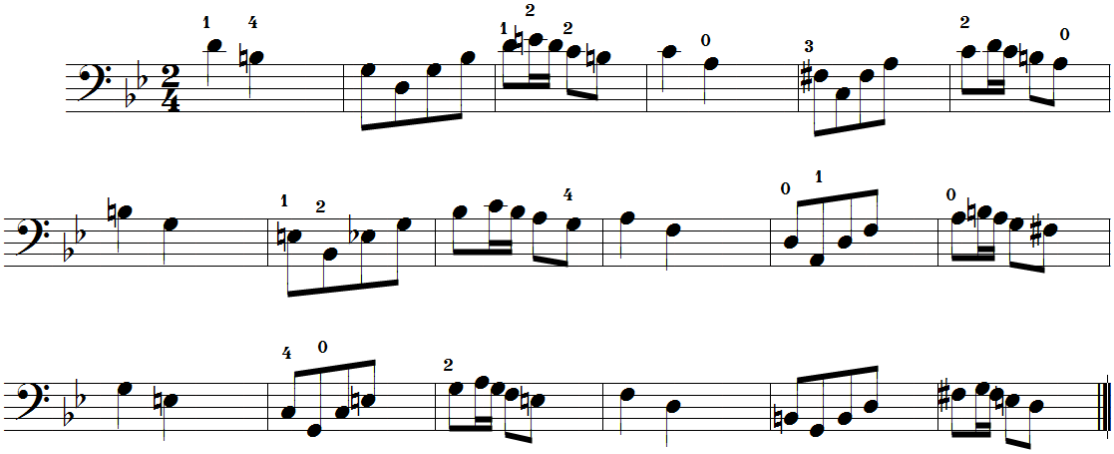
المدونة المـوسـيقية للأداء بالنبر في موسيقى لونقة رياض

أداء عازف التشيللو عماد عاشور

تـسـلـيـم



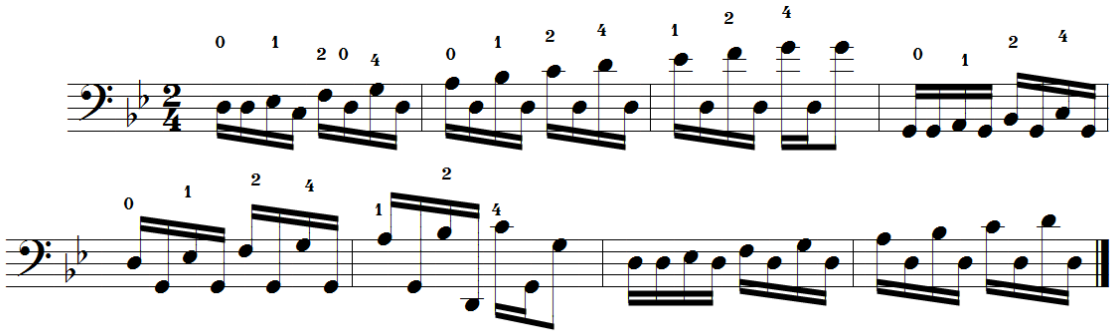
لو قمنا بذلك سنلاحظ أن تقنية البيكاتو والبيتزيكاتو تنفذان برؤية مختلفة من ناحية الخلفية الثقافية الخاصة بكل عازف، حيث يظهر الجانب الهيتيريفوني في عملية النقر على الأوتار، ليس فقط مفعول السلطنة، ولكن في كيفية التعامل مع المسار اللحني، على غرار بعض الأداء الروبوتي المقيد بتنفيذ المدونة.

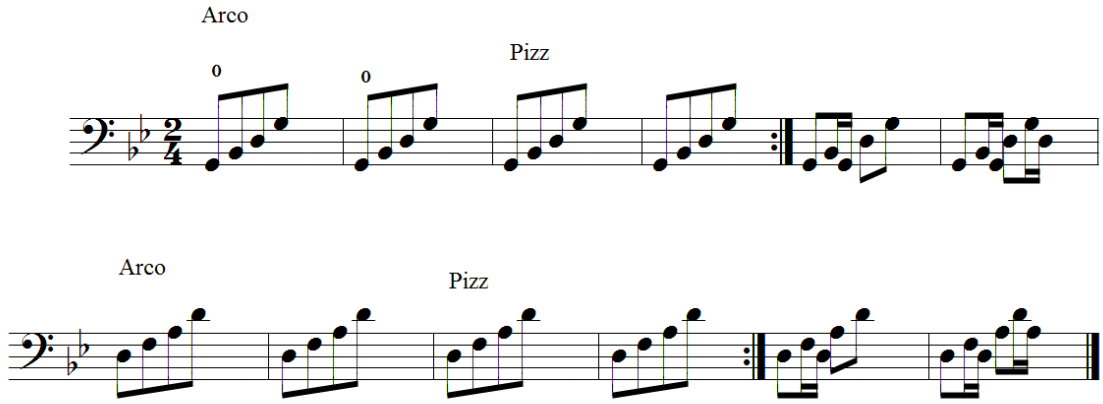
يبدأ التمرين على وتر الحسيني بالوضع الثالث، ثم يتتابع الأداء مرورا بالأوتار الأربعة، ونرى أن يؤدى هذا التمرين بالثلث الأوسط من القوس لمساعدة المستفيد على التدريب على أداء القوس المتقطع العريض والقصير بمنتصف القوس، كذلك للتدرب على مرونة مرور القوس بين الأوتار الأربعة مع تقوية العقق بالإصبع الرابع.

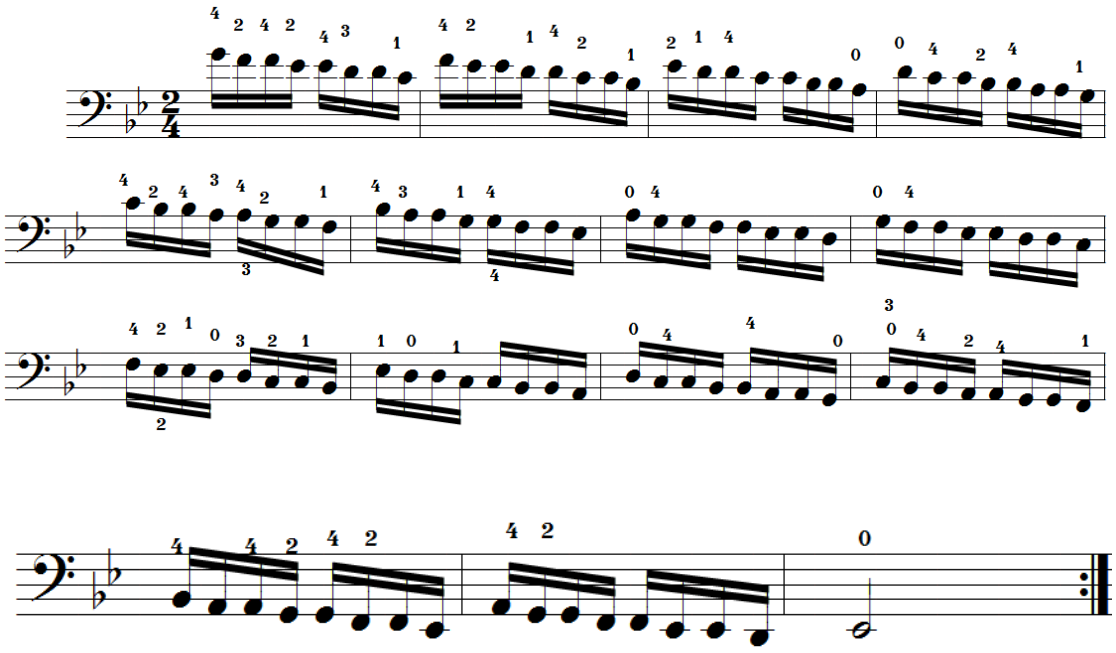


يتناول التمرين تقنية التبادل السريع بين الوتر المطلق وتدرج سلمي صاعد على الوتر المجاور ويهدف هذا التمرين إلى مساعدة المتعلم على التدريب على أسلوب (Note pedal) على وترين (نغمة

ثابتة على وتر ولحن متحرك على الوتر المجاور). زيادة على التدريب على الانتقال السريع بالقوس على وترين متجاورين.





يتناول هذا التمرين تقنية الأداء بالنبر (Pizz) باليد اليمنى، وهدف هذا التمرين إلى مساعدة المتعلم على التدريب على الأداء بالنبر باليد اليمنى وعلى سرعة الانتقال من حالة الأداء للقوس Arco إلى الأداء بالنبر (Pizz) والعكس.

ويتناول هذا التمرين أحد الأشكال الإيقاعية الأكثر انتشارا في مجال عزف الموسيقى العربية، وقد اعتمد على أداء تتابع نازل بمقام النهاوند على درجة النوا في الأوضاع الآلية المختلفة (position) ، ويهدف هذا التمرين إلى مساعدة المتعلم للتدريب على تقنية الانتقال بين الأوضاع الأولى (من الوضع الأول إلى الوضع الرابع) والتدريب على القوس المتصل لكل نغمتين مع تكرار نغمة مشتركة وتقوية العفق بالإصبع الرابع.

الاستنتاجات:

إن ما وقع تداوله من تطويع الآلة الغربية الأصول وتقنياتها للأداء العربي تعتبر فكرة زائفة وقضية مغلوطة فالتطويع لا يكون في الآلة وتقنياتها بقدر ما يكون في إدراك المتعلم، وهو الإدراك المبني على المخزون المقامي العربي ومثلما رأى بياجيه المفكر التربوي البيداغوجي فإن الثقافة هي التي تتطوع إلى المحيط وليس العكس، وأن هذا التطوع يأخذ في المحيط جذور التفاعلات الضرورية للإدراك القويم. ولا يكون هذا الإدراك كذلك الا بوضع المتعلم في وضعية تفاعل (interaction) مع شخص أعلى من درجة في الإدراك وهو في المؤسسة التربوية المدرس الذي لا يجب عليه أن يتوقف عند حدود ما تلّقن من منهجيات جاهزة، بل عليه أن يحاول استثمار ما في جميع المناهج من ايجابيات ودمجها في طريقة تدريس الآلة.

والهدف الأساسي من ذلك الاستثمار هو التفطّن في الوقت ذاته إلى الأذواق وأنواع التقييم الحسي وهما أمران مختلفان، فالمتعارف عليه أنّ الذوق شعور آني في الإحساس، أمّا التقييم فهو تعبير وتفسير لهذا الإحساس. وكلّما كان هناك تعبير وتفسير لهذا الإحساس نستطيع أن نلاحظ أنّ هناك نوعا من التقييم الجمالي الذي يلامس الجانب الحسّي الموسيقي من قبل المستمع وهو ما يؤثّر فيه أكثر من الجانب الموسيقي في حدّ ذاته[1]. فرضت الحركات التقنية التي يتوخاها المؤدي نسقا ثقافيا آليا باعتبار استمرارية ديناميكية الحركة في ذاكرة المؤدي ويعد هذا السلوك طريقة تقليدية، لاحظنا من خلال التجربة العملية للتمارين الآلية التي قمنا بها أن الحركات التقنية التي توخاها المؤدي فرضية نسقا ثقافيا آليا وبعد هذا السلوك طريقة تقليدية الا أن ما أضفناه من مكتسبات اعتمادا على استثارة الدوافع الأدائية غير من الروبوتيزم الأدائي بصورة جوهرية ليجعل من الأداء أداء واعيا ومتأصلا في الثقافة العربية.

□

[1] FERNANDO, Nathalie, « Avant-propos : le goût musical dans la tradition orale », In : *Cahier d'ethnomusicologie en ligne 28/11/2015*, mis en ligne le 15 novembre 2017.
http://www. ethnomusicologies.revue.org2449.

المصادر والمراجع المستعملة

باللغة العربية:

- الباجي، قاسم، الأداء الموسيقي العربي لآلة التشيلو في تونس دراسة تحليلية في الإشكاليات التقنية والأسلوبية، أطروحة دكتوراه نوقشت في العلوم الثقافية اختصاص موسيقى وعلوم موسيقية، جامعة تونس، المعهد العالي للموسيقى بتونس، ٢٠٢١، ص. ٤٢٠.

- سحاب، فيكتور، مؤتمر الموسقى العربية الأول، القاهرة ١٩٣٢، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٧، ص.٧٦.

- الباجي، قاسم، «ماهية التطويع مفهومها الموسيقي ومرجعياتها في الميدان الموسيقي شرح للمعاير الموسيقية والسوسيولوجية الأدائية الخاضعة للتطويع الأدائي»، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد ٤٠، ٢٠١٨، ص. ٧٢.

- عويس، محمد زكي، تطوير التعليم العالي رؤية عربية كراسات مستقبلية، المكتبة الأكاديمية، شركة مساهمة مصرية، .د.ت.

- غدنز، أنطوني، علم الاجتماع، ترجمة بايف الصياغ، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥، ص. ٧٦.

- ريكور، بول، الذاكرة التاريخ النسيان، ترجمة جورج زيناتي، الطبعة الأولى، فرنسا، دار الكتاب الجديد المتحدة، يونيو ٢٠٠٩، ص. ٥١٤.

- تشاريكوفا، أولغا، أساسيات نظرية اللغة والتواصل، ترجمة تحسين رزاق عزيز، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، طبع بدولة الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٨، ص. ٤٢٤.

باللغة الأجنبية:

- Rapport général de la commission des instruments», in : *Recueil des travaux du congrès de Musique Arabe*, congrès de Caire 1932, ministère de l'instruction, le Caire, 1934, p.661.

- CORCOS, Marylin, « La mémoire et l'oubli, de la psychanalyse aux neurosciences », *Le Carnet PSY* 2008/3 (n° 125), p. 32-35.