الجمهورية التونسية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي والتكنولوجيا
جامعة تونس
المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس

التثاقف والمثاقفة
في التجارب الغنائية الركحية في تونس
(1856-1998):
دراسة تحليلية موسيقية ومشهدية

أطروحة الدكتورا في علوم وتقنيات الفنون
اختصاص نظريات الفن

إعداد: سمير بشة
إشراف: أ.د. محمد زين العابدين

نوقشت هذه الأطروحة يوم 12 ديسمبر 2007
لجنة المناقشة: الأستاذ الناصر بن الشيخ: رئيس
الأستاذ محمود قطاط: مقرر
الأستاذ حافظ الجديدي: مقرر
الأستاذ سمير التريكي: عضو
الأستاذ محمد زين العابدين: مؤطر

www.alkottob.com

أيها القارئ

لا تبحث عن ماذا تريد أن تكون والبحث عن من أنت...
لا تصدق ولا تكذب كل ما قيل...
إقرأ فكرة جادة قارن أولا...
واجعل من هذه الأطروحة منطلقا للتفكير...
وساهم في نقل قيم المعرفة والمحبة للإنسان...
الإنسان في مفهومه المطلق مهما كانت لغته دينه عرقه انتماءاته...
فالذين لا يفكرون لصالح هذا الإنسان هم أموات حتى وإن اعتبروا أنفسهم أحياء...

سمير بشة
Samir.becha@yahoo.fr

www.alkottob.com

الإهداء

إلى روح أبي، إلى أمي العزيزة
إلى زوجتي نورهان لما وفرته إلي من ظروف مريحة للعمل
إلى ابنيّ، أحمد وأنور لصبرهما

www.alkottob.com

الشكر

كيف أشكر دون مجاملة وإطناب؟ لمن أوجه شكري؟ ومن يستحق حقيقة الشكر؟ هي تساؤلات محرجة راودتني رغم بساطة الحال. فالحقيقة أن هذه الأطروحة هي:

- حصيلة النصائح والتوجيهات المنهجية والمعرفية التي لم يبخل بها علينا الأستاذ محمد زين العابدين، والتي لولاها لما استقام هذا العمل في صورته النهائية هذه. فشكري الخالص له على كل ما أفادنا به وعلى كل تشجيعاته المتواصلة لنا. كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ سمير التريكي على مساعداته ومتابعته الدائمة لأطوار هذا البحث منذ انطلاقته.

- حصيلة المعارف التي تلقيناها من أساتذتنا الأجلاء في كل مراحلنا التعليمية، فشكرا لهم جميعا.

- حصيلة الأعمال الثقافية والمشاريع الفنية التي قمنا بها وواكبناها من موسيقى ومسرح وسينما وفن تشكيلي، فشكرا لمن وجهني إلى تلك المجالات الإبداعية الفنية.

- حصيلة الحوارات واللقاءات العلمية والجلسات التلقائية التي أتيناها مع العديد من رجالات الموسيقى والمسرح والسينما في تونس، ممن ساهم وواكب الحركة الثقافية في النصف الثاني من القرن العشرين، وأخص بالذكر السادة الأفاضل: علي اللواتي، محمد القرفي، أحمد عاشور، حمادي بن عثمان، المرحوم علي السريتي، المرحوم محمد التريكي، المرحوم محمد سعادة، سنية مبارك، محمد زين العابدين، مراد الصقلي، حافظ مقني، إبراهيم البهلول، الأسعد بن حميدة، حافظ اللجمي، زهير قوجة، نوفل بن عيسى، فاطمة بن بشر، حسين عمومي، قدسي أورقنار، حكيم بالقايد، الفاضل الجزيري، منير بالعرقي، زهير بالرايس، فرحات الجديدي، سمير العقربي، سلمى بكار، خالد الوغلاني، الهاشمي جولاق، رشيد يدعس. فشكرا لهم جميعا على مساعداتهم وعلى رحابة صدرهم.

- حصيلة المعارف المكتبية والسمعية والبصرية التي تلقيناها من: المكتبة الوطنية بتونس، الدوريات، الأرشيف الوطني، مكتبة إبلا(*IBLA*)، مكتبة شارل دقول (*Charles De Gaule*)، المكتبة العمومية ببنزرت، مركز الموسيقى العربية والمتوسطية قصر النجمة الزهراء بسيدي أبي سعيد، خزينة الإذاعة والتلفزة التونسية، مكتبة المعهد العالي للموسيقى بتونس. فشكرا لكل العاملين بها على كل المساعدات والظروف الملائمة التي وفروها لنا.

www.alkottob.com

اختزالات

المعا	ôlÂختزا
عدد	.ţ
دون تاريÑ	د.ت.
طبعة	.ŕ
جزء	.ž
ترجمة	ت.
قسم	ق.
سنة	.â
صفحة	. î
صفحات(من/ إلى)	. î . î
ترجمة	تر.
العدد الرتF	ر/ţ
عدد تسجيل	ت/ţ
لا شيء	*
Volume	*Vol.*
Collection	*Coll.*
Tome	*T.*
Numéro	*N°.*
édition	*éd.*
sans date	*s.d*
sans pays	*s.p.*
Musique	*Mus.*
page	*p.*
pages	*pp.*
Référence	*Réf.*
Confer, pour comparer et rapprocher	*C.f.*
opere citato, dans l'œuvre citée	*op. cit.*
A l'endroit déjà cité	*Ibid.*

www.alkottob.com

تمهيد

إن قراءتنا لبعض الدراسات العلمية حول المسائل الثقافية، وقد تطرقنا في مجملها إلى إشكاليتي التثاقف والمثاقفة، جعلتنا نعي أن هذه المفردات تعيش داخل سياقات متحولة وأنها لا يمكن أن تنجو من الخلفيات الإيديولوجية. فكل باحث في هذا الإطار يحاول ويسعى إلى تلمس الطريق أو الاقتراب من الحقيقة، تلك الحقيقة المزعومة. وإن كان هذا الفكر الإيديولوجي قد تسرب إلى العلوم الصحيحة من خلال التنظير الإيبستيمولوجي فإن تداعياته في الدراسات الفنية ذات الصلة بالأعمال الغنائية الركحية من حيث المقاربة الموسيقية والمشهدية تبدو جلية، لذلك كانت منطلقاتنا في البحث بنوع من الحذر.

كما أن التحولات الفكرية والفنية التي لمسناها عند دراستنا لعلوم وتقنيات الفنون بالمعهد العالي للفنون الجميلة من خلال قراءة الفن من حيث وجوده ولغته استنادا على النظريات الفلسفية التي تتعلق بعلم الجمال، إلى جانب اختصاصات أخرى كالسيميولوجيا والتحليل النفسي وعلم الاجتماع والعلوم الإنسانية، قد تزامن جميعها في فكرنا وتأملنا ليتفحص نقديا المفاهيم المتعلقة بالفنون الركحية التي تجمع بين الموسيقى والمشهدية. فإذا كان التحليل للوحة الفنية يعتمد على نوايا وأفكار صريحة ومبهمة في سياق من البناء التشكيلي والأسلوب التأليفي والإيقاعي إلى جانب التحليل الرمزي والدلالي، فإن اقتران الموسيقى بالمشهدية يلتزم هو الآخر بتلك الأفكار أو يتجاوزها أحيانا فيسعى إلى تحليل العناصر الفنية والتقنية التي ترتكز على التعبيرية اللحنية وعلاقتها بعناصر المكونات الركحية من إضاءة وديكور وماكياج ولباس...

لعل المستقرئ لأعمال الغنائية الركحية في تونس في حدود المرحلة التاريخية التي اعتمدناها في بحثنا هذا، يلاحظ أنها غلبت عليها في المرحلة الأولى حركة الترجمة والاقتباس وامتزت برغبة في التعرف على أصول المسرح الكلاسيكي عموما، والمسرح الغنائي بالأخص قصد التمرس فيه. وقد وصل البعض في ذلك إلى درجة التمثل الثقافي أحيانا.

أما المرحلة الثانية، فقد اتسمت بروح الخلق والإبداع من خلال السعي التدريجي لإنشاء مسرح غنائي محلي يستمد مادته من واقع المجتمع التونسي ومراجعه الثقافية والبيئية.

www.alkottob.com

إلا أن هذا التوجه لا يخلو من تنظير موسيقي ومشهدي جعله يتخذ اتجاهات ثقافية فنية اتسمت أحيانا بالتثاقف وأحيانا أخرى بالمثاقفة، بناء على المصادر الثقافية والخلفيات الاجتماعية والسياسية بالخصوص. وعلى هذا الأساس حاولنا أن نكشف عن تلك المرجعيات والخلفيات وما نتج عنها من أعمال غنائية ركحية فرضت وجودها تاريخيا وفنيا، باستعمال أسلوب التحليل والنقد اللذين لا يخلوان من عنصر التأويل.

ومع اعتقادنا أن ما قمنا به من خلال هذه الدراسة قد يستوفي بعض من الشروط العلمية والفنية والمنهجية، فإننا ندرك تماما أننا أقدمنا على بحث محفوف بكثير من الإشكاليات الفنية والعقبات المفهومية. ورغم ذلك حاولنا قدر الإمكان تجاوز تلك الصعوبات مع السعي إلى استطراد الوضوح والتحري في معالجة تلك التساؤلات والفرضيات التي طرحناها في مقدمة بحثنا هذا عسى أن نكون قد وفقنا في ذلك.

www.alkottob.com

المقدمة

www.alkottob.com

www.alkottob.com

إن البحث في المفردات الثقافية المستحدثة كالتثاقف والمثاقفة لا ƪلو من محاذير كثيرة ومتشعبة تÊعنا في تيه كبير، مرده أن هذه المواضيع مازالǨ في طور الدراسة والنقد من قبل العديد من الباحثين والأكادƪيين المعاصرين[1] وغيرهم. أما دراسة الموضوţ من حيث المقاربة الموسيقية الفنية المتعلقة بالفنون الȣنائية الركحية في الفترة التارƪية التي حددناها من خلال هذه الدراسة وفي تونس بالذات، لعلها تÊعنا هي الأخرƿ أمام كم هائل من التعقيدات والتناقÊات نظرا لقلة البحوǫ في هذا الȣال من الاختصا î . وعلى هذا الأساâ، فȣن للȣتنا هذا ومهما بلȣ من تفكيك وƟليل ونقد لمختلف القÊايا، فȣنه لن يÊع حدا لجميع التساؤلات، بل سيساهم إلى حد ما في الكشف والإجابة عن بعÈ النقاî والحقائق حول هذه المسȣلة الفنية في شكليها المتثاقف والمثاقف. لذلك، فهو موضوţ متجدد بتجدد المقاربات الفكرية والاجتماعية والتارƪية والسياسية والفنية ءƎ الأحقاب والأزمان.

إشكالية البحث

بدأ واضحا منذ البداية، أن القراءة الأولى لموضوţ "*التثاقف والمثاقفة في التجارب الȣنائية الركحية في تونس(1856-1998)*"، جعلتنا نقف عند قيمة وعمق كل مفردة بصفة انفصالية واتصالية. مفردات تلتقي حول مصطلحات وتراكيب لفظية على قدر من الحذر والدقة ألا وهي "التثاقف" و"المثاقفة" و"التجارب الȣنائية الركحية" عامة، و"التجارب الȣنائية الركحية" في تونس. ومن ƪة، فȣن التعامل معها وجب فيه التمعن والدراية بعدة خصائص إيديولوجية وتقنية وفنية موسيقية وجمالية Ɵليلية وإنشائية. غير أن الاختلاف الدلالي في المقاربات المعرفية بين التثاقف والمثاقفة، ƷƪتÊم علينا منذ البداية إسناد تعريف لكل من الكلمتين. فȣن كان التثاقف يشير إلى العلاقة التي تكشف عن اللاتكافȣ بين الثقافة المهيمنة والثقافة المهيمن عليها، وما يترتب عن ذلك من تȣييرات سلبية قد تȣير من ماهية الثقافتين للȣكم التوترات السياسية، فȣن المثاقفة، تقوم على الاندماƷ والتÊافر والاحترام والتسامح والاعتراف ƪبادȣ الاختلاف لكل من الطرفين، فتتواصل وتتفاعل بينها.

---

[1] من بينهم؛ جاك دƪورقون (*Jacques Demorgon*) وجورƷ دوفرو (*Georges Deuveureux*) ودانيس كوê (*Denys Cuche*) وساميال هنتنفتون (*Samuel Huntington*) وأندريا سامƎيني (*Andrea Semprini*) في الدول الȣربية، وعبد ا! العروي وعيد منصور وهاني إدريس وعبد الإله بالقزيز وفريد الزاهي ومحمد عابد الجابري والشاذلي القليƑ وفتحي التريكي ومحمد زين العابدين ومحمد سبيلا في الدول العربية.

www.alkottob.com

هل يشير الموضوع إذن إلى مفاهيم ثقافية ذات أبعاد إيديولوجية[1] ؟ أم إلى عناصر فنية لها علاقة بالرمزية[2] والإيحائية والدلالة، وهل بإمكان الغناء في مقترحات الموسيقى العربية يتحمل التأملات الفكرية والنظريات التجريبية كما هو في الموسيقى الغربية المعاصرة؟ أم أن مقاربات التجربة بإمكانها أن تتخطى كل الحالات الفنية ما فيها الغناء؟ وهل أن الغناء بإمكانه أن ينفصل عن إطاره الركحي؟ أم أن الأمر يتعلق بمسائل ومفاهيم تعبيرية جمالية جديدة، تتحقق بتوافر الإبداع وتلاقي الفنون عرضيا من موسيقى ومسرح وفن تشكيلي؟ وكيف لهذه الفرضيات أن تنسحب على واقع صياغة هذه الفنون سويا في مجال العرض الغنائي الركحي بتونس كما هو مراد به في هذا البحث؟

ونظرا لأهمية المرحلة الفنية الأولى المتطلعة على المسرح الغنائي الغربي في أواخر القرن التاسع عشر، والمتأخرة إلى أبعد الحدود بالمسرح الغنائي المشرقي في مطلع القرن العشرين، وما رسمته من بصمات لدى المتقدمين، سنحاول دراسة هذه المرحلة من الجوانب التاريخية والاجتماعية والفنية نظرا لعدم توفر تساجيل لهذه الأعمال بالصوت والصورة. كما أننا سنحاول ربطها بالتأثيرات التي حصلت لها في المنتصف الثاني من القرن العشرين وما نتج عنها من رؤية جديدة تبنتها أفكار معاصرة لها صلة بالاتجاهات الموسيقية في شكلها المثاقف.

---

[1] بالإضافة إلى المفاهيم الاجتماعية والفنية لمقولة الثقافة والتي تناولها علماء الاجتماع والأنتروبولوجيا والتاريخ وعلماء النفس، كان للفلاسفة مساهمة كبيرة في إسناد لكلمة الثقافة بعدا إيديولوجيا يتجاوز المفاهيم الثابتة.

[2] تنقسم الرموز في الأعمال الغنائية الركحية، إلى قسمين: منها الثابت ومنها المتحول، ولعل من أهم الرموز اللغوي(*Code linguistique*) المتعلق بكيفية نطق الحروف والكلمات وعملية التمديد والتقصير. إلى جانب ذلك توجد رموز أو قواعد علم الصوت المتعلقة خاصة بالناحية التعبيرية والإيقاعية المتمثلتان في طريقة التنفيذ (*Interprétation*) . أما في عملية اختيار الأصوات توجد الرمز الثقافي(*Code culturel*)، كأن يكون الصوت الحاد يعبر عن الشباب والصوت الغليظ يعبر عن الرجولة. فالجمهور المتعود على حضور الأعمال الموسيقية الكلاسيكية، يكون متمكنا ومستوعبا لهذه الرموز وحساسا للأنظمة الصوتية مثل معرفة الجملة الموسيقية(*Phrase musicale*) والوحدة الإيقاعية (*Séquence Rythmique*) وتنظيم الحالات الموسيقية والجرس الموسيقي(*Sonorité musicale*) والتوزيع الطبيعي للصوات كأن يميز بين الأصوات الغليظة (*Mezzo et baryton*) والأصوات الحادة (*Soprano et ténor*) ، إلى جانب فهمه إلى فن الدراما المسرحية (*Dramaturgie*) *"المرتبط برموز ركحية كالإضاءة والديكور والألوان ...كل هذا يجعل من الممثل في العمل الغنائي الركحي يتصف بعدة صفات كاللعب والرقص والكلام والإلقاء والغناء والحركة..."*. أنظر إلى:

MOINDROT (Isabelle), *La représentation d'opéra, poétique et dramatique*, Paris, PUF, 1993, pp. 30-71.

www.alkottob.com

أما الإشكاليات التي سنحاول الإجابة عنها في شكل فرضيات من خلال هذا البحث، فهي تتلخص فيما يلي:

- هل أن التثاقف والمثاقفة موسيقيا، يمثلان صراعا من أجل بلوǧ مستوى آخر أم صراعا من أجل الإقرار باحترام الثقافات لبعضها البعض في صياغة للتعامل الدولي للعلاقات السياسية بين العرب والشرق؟

- كيف كان الحضور الأوروبي في تونس، وما هي تداعياته الثقافية من خلال جملة الأعمال الغنائية الركحية التي قدمǩ في أواخر القرن التاسع عشر وفي مطلع القرن العشرين؟

- أين تظهر الملامح التثاقفية في الأعمال الغنائية الركحية التي قدمǩ خلال الخمسينية الأولى من القرن العشرين؟ أي مرجعية لتلك الأعمال؟

- ما هي التأثيرات العربية المباشرة وغير المباشرة في هذه الأعمال؟ وماذا أضاف التأثير المشرقي السوري والمصري في الخمسينية الأولى من القرن العشرين؟

- ما هو سبب ظهور العمل الأوبراتي في النصف الثاني من القرن العشرين، في الظرف التي استقلǩ فيه تونس، حيث النزعة الوطنية التي حاولǩ الحفاظ على المكاسب الثقافية والفنية؟ أي مرجعية لتلك الأعمال؟

- أين تظهر ملامح استعمال العناصر الموسيقية العربية في الأعمال الغنائية الركحية التونسية؟ لماذا هذا التوظيف العربي؟ وماذا أضاف من الناحيتين؛ الجمالية والتعبيرية؟

- من هم الموسيقيون التونسيون الذين استعملوا خصوصيات الموسيقى العربية كالهارموني والكنتربوان وما تتطلبه من قواعد حسابية ووظفوها في مؤلفات وتلاحين تونسية؟ لماذا هذا الاستعمال؟ كيف كان؟ وماذا أضاف للتقاليد الموسيقية آنذاك؟

www.alkottob.com

- ما هي أسباب عدول رجال المسرح عن الإنتاجات المسرحية الصرفة ودخولهم في مشاريع الأعمال الفرجوية ذات البعد الاحتفالي الديني والدنيوي؟
- ماذا نعني بالفرجة وما هي أنواعها وأغراضها في التراQ الشعF؟ ماذا أضافŘ العروô الفرجوية من خلال "النوبة" و"الحÊرة" للرصيد الموسيقي التونسي التقليدي والمستحدQ؟
- أي مكانة للموسيقي التونسي في هذه الأعمال الفرجوية المثÊثة مسرحيا وما هي الأسباب الاجتماعية والسياسية التي أدت بالجميع إلى الرجوţ إلى الموروQ الشعF والشعF الديني؟

إطار البحث

إن حصر الدراسة في فترة تارÇية معينة، ضرورة تقتÊيها منهجية البحث وطبيعة التجارب الفنية. فالفترة المقترحة، لها ما يÈرها، حيث أن أول استقدام لQعمال الÔنائية الركحية في تونس كان في سنة 1856 من خلال بعÈ أعمال الأوبرا والأوبرات التي قدمŘ بتونس، على إÊر تشييد الكثير من البنايات المسرحية على النمÙ الÔربي الكلاسيكي. وبداية من هذه الأحداQ التارÇية والفنية، شهدت تونس العديد من التÊييرات الÔنائية المسرحية كانŘ بدايتها أولا غربية Ż مشرقية، إلى أن وصلŘ إلى مرحلة من الحرفية التي جعلتها ترتقي فنيا في مجال فن المسرحي الÔنائي Ż الأوبراتي وصولا إلى الأعمال الفرجوية التي شاţ العمل بها في أواخر القرن العشرين من خلال عرضي "النوبة" سنة 1991 و"الحÊرة" سنة 1992 وعرô "صفاء" سنة 1998 الذي أدرجناه في ملحق هذه الدراسة لأسباب فنية ومنهجية[1].

إن ما أمكن الاطلاţ عليه من دراسات منتظمة ذات الصلة بموضوعنا، أŞهرت أن أغلبها موسومة بنزعة تÊليفية لQحداQ المسرحية بدرجة أولى والمسرحية الÔنائية بدرجة أقل أÇية. وغالبا ما ترد وتنتشر في مجلات وجرائد وصحف يومية[2] يتوخى صاحبها طريقة تقوم

[1] فنية لكونه مشابه للتجارب التي سبقته كالنوبة والحÊرة من حيث التصور الركحي والموسيقي، ومنهجية حÓ لا نقع في التكرار أÊناء قيامنا بعملية التحليل الموسيقي والمشهدي.

[2] أنظر جريدة "الزهرة" و"الصواب" و"الثريا" و"لسان الشعب" و"التقدم" و"الأسبوţ" ومجلة "الإذاعة والتلفزة" ومجلة "الحياة الثقافية" ومجلة "المسرح" وغيرها.

www.alkottob.com

على تقدΟ العمل في سياق الاΘاه الفني الذي ينتمي إليه. وبالرغم من أن هذه الدراسات تستجيب في الكثير من الحالات إلى عوامل ϟرفية وتفتقد إلى كل ما يقتÊيه البحث العلمي من أناة وهدوء، فإننا لا ننفي أΕا أفادتنا كثيرا من حيث تصنيف الأعمال الΘنائية الركحية فنيا واستقراء الأحداϱ التارϟية والاجتماعية والسياسية التي تنتمي إليها.

أما الدراسات العلمية التي ΟΟص البحوϱ الجامعية والكتب المختصة في المسرح، فمعظمها كان يهتم بتاريÌ المسرح لدϟ اليونان وعند العرب وقدماء المصريين واΗدΗين مع بعÊ Ηاولات القليلة التي تعرضÎ إلى ΟاذΖ من التجارب المسرحية الΘنائية لدϟ التونسيين[1]. وهي مسائل تداولتها أقلام الكثير من الباحثين والنقاد ولا تزال إلى يومنا هذا محل نقاê وجدال. أما فيما ϟص الدراسات التي أمكن لنا أن نستشف من خلالها بعÊ الإشارات الصرΖة لموضوϯ المثاقفة في المسرح التونسي عموما، هو ما أتى عليه محمد المديوني في تعريفه لقوانين المثاقفة التي يعتΕها من وجهة نظره كوΕا "*تقتÊي من المموعة البشرية المتلقية أن تقاوم مظاهر الحياة الΘربية...بنسق يعطل نسق استساغتها*"[2]. ودون الدخول في جدال فكري حول هذا التعريف الأولي لقوانين المثاقفة، نرϟ أن عدم ΟΟديد المفردات والمصطلحات المستحدΗة والمعنية بالبحث في الدراسات العلمية من شΗنه أن ϟلق

---

[1] من بين هذه البحوϱ نذكر:

- شرف الدين(المنصف)، تاريÌ المسرح التونسي، منذ نشΗته إلى الحرب العالمية الأولى Ζ. 1، تونس، شركة العمل للنشر والصحافة، 1971. 159 Î .

- غازي(محمد فريد)، المسرح العربي في تونس، تارϟه واΘاهاته، من نشΗته إلى سنة 1918، مجلة الفكر، ϯ. 10، â. 6، تونس، 1961. Î . Î . 36-52.

- AZIZA (Mohamed), *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, Tunis, Maison Tunisienne de L'Edition, 1970. 156p.

- BEN HALIMA (Hamadi), *Un demi- siècle de théâtre Arabe en Tunisie (1907-1957)*, Tunis, Publication: Université de Tunis, 1974. 208p.

- BEN HALIMA (Hamadi), *Le théâtre arabe en Tunisie, répertoire tunisien (1909-1962)*, in: Arabica Revue d'Etudes Arabes, T. XVI, Pays-Bas, Netherlands, éd: E.J.Brill, Leiden, 1969. pp. 313-329

- LANDAU (Jacob.M), *Etude sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris, G.- Maisonneuve et Larose, 1965. 260p.

[2] المديوني(محمد)، إشكاليات تΗصيل المسرح العربي، قرطاΖ، تونس، نشر بيÎ الحكمة، 1993، Î . 231. يلΘي محمد المديوني في هذا السياق كل ما ϟكن أن ΟدΗه المثاقفة لدϟ الطرفين من احترام للثقافات لبعÊها في صياغة للتعامل الدولي للعلاقات السياسية بين الΘرب والشرق كما أشرنا إليه منذ البداية في إشكالΗتنا. لذلك سعينا في منطلق دراستنا هذه إلى ΟΟديد جدلية المفهوم بين التثاقف والمثاقفة.

www.alkottob.com

الكثير من التناقRات واللبس وZيلنا إلى سياقات ثقافية قد Oيدنا عن المفاهيم الاصطلاحية الموضوعية للكثير من المفردات.

لذلك جاءت هذه الدراسة في شكل مقاربات موسيقية فنية تتم Xملة الأعمال الqنائية الركحية التي أنZزت في تونس في الفترة التارZية المقترحة من حيث علاقتها بالتثاقف والمثاقفة، مع الاستعانة ببعÈ ما حققته الألماq التي سبقتها دون التعسف عليها أو Oميلها ما لا تتحمله من مفاهيم. ولئن كانK لدينا بعÈ المآخذ حول تلك الأفكار، فإننا ندرك جيدا أن ما انتهينا إليه كذلك من نتائÿ وأرسلناه من أحكام في لماثنا هذا، ما يزال في تقديرنا في حاجة ماسة بأن يشفع ببحوq أخر? تأخذ أكثر مما أخذنا به من Oاليل ومقاربات حول إشكاليتي التثاقف والمثاقفة من عدة جوانب موسيقية وفنية أخر?.

أهداف البحث

zجب أن نؤكد في بادئ الأمر، أن الأطروحة التي بين أيدينا، لا تتوخى تزكية أو نقÈ لمختلف الأعمال الqنائية الركحية التي أنZزت في تونس خلال الفترة التارZية التي اقترحناها، بقدر ما هي تدف إلى البحث عن الأسباب الموضوعية لوجود تلك الظاهرة الفنية، وOليلها من حيث المقاربة الموسيقية والمشهدية. فعدم وضوح المسائل الثقافية كما أشرنا سابقا، وخاصة فيما يتعلق بإشكاليتي التثاقف والمثاقفة وعلاقتهما بتلك الأعمال الفنية، من الأسباب الهامة والأولى التي دفعتني إلى إنZاز هذه الدراسة. كما أننا لا نر? فائدة من الانشqال بالتعاريف الثقافية التي لا حد ولا Eاية لها، بل الاستفادة منها والاستعانة بـا من أجل Oليل موسيقي ومشهدي zمع بين الأسلوب العلمي من جهة والمقاربات الثقافية والفنية الإبداعية من جهة أخر?.

كما يهدف البحث إلى فهم كل ما أمكن لنا ملاحظته من مظاهر التثاقف أو المثاقفة في مجمل الأعمال الqنائية الركحية في تونس والوقوف على الأسباب الثقافية والفنية الداعية إلى وجوب الاستعانة ببعÈ العناصر الموسيقية والمشهدية الqربية وتوظيفها في أعمال موسيقية تونسية. أما أهم ما Zكن التأكيد عليه في هذا السياق، أن تعدد القراءات لمختلف الفرضيات المطروحة لتلك المظاهر الفنية الجديدة والتعامل معها فكريا وفنيا، بإمكانه مساعدة

www.alkottob.com

القارئ على بناء مقاربات جديدة لعلها تساهم في خلق ردود أفعال إيجابية قد تفيد البعض من يهتم بذا المجال من البحث العلمي.

محاور البحث

إن منطق الدراسة يقتضي منا ضبط مختلف المحاور التي من خلالها تستقيم الأجزاء التي سنبني ونوجه على أساسها مباحثنا. ولتحقيق ذلك، قسمنا مباحثنا هذا إلى جزأين حددنا عناصرها ومحتوياتها على النحو التالي:

- **الجزء الأول**: لكي نجعل الموضوع في إطار المقاربة الفكرية والفنية، رأينا منذ البداية أنه من الأفضل طرح ونقاش مختلف الجدليات حول المسائل والمفاهيم الثقافية بقطع النظر عن الانتماءات الفكرية والسياسية التي ينتمي إليها الباحثون المختصون في العلوم الثقافية. فكانت انطلاقتنا في القسم الأول، مدخل تضمن قراءة في تنوع المفاهيم الثقافية التي حاولنا مناقشة بعض سياقاتها الفكرية. أما القسم الثاني، فقد تطرقنا فيه إلى ملامح المسرح الغنائي الأوروبي بتونس وما شهده من عروض فنية قدمت في شكل الأوبرا(*Opéra*) والأوبرات(*Opérette*) والفودفيل(*Vaudeville*) والباليه(*Ballet*). وقد مباحثنا في مرجعياتها الثقافية بعد تعدادها وضبط تواريخها والأماكن الثقافية التي عرضت فيها. كما تناولنا في القسم الثالث، موضوع الحضور الثقافي المشرقي في تونس من خلال المسرح الغنائي وما قدمه رواد هذا الفن من إضافات موسيقية ومشهدية أثمرت مرجعيات ثقافية عديدة ومتنوعة اقترحها كل من جوق عبد القادر المصري وسليمان القرداحي وسلامة حجازي وجورج أبيض ويوسف وهبي وطيب الرخاني. أما القسم الرابع، فقد عالجنا فيه أولى التأثيرات المسرحية الغنائية من فترة ما بين الحربين إلى أواخر الخمسينات. هذه المرحلة التي شهدت تأسيس العديد من الفرق المسرحية مثل الشهامة والآداب العربية والمستقبل التمثيلي التي مباحثنا في توجهاتها الثقافية من خلال ممثليها ومغنيها من رواد المسرح الغنائي التونسي كحبيبة مسيكة وفضيلة ختمي وشافية رشدي وفتحية خيري وعبد العزيز العقربي ويوسف التميمي وغيرهم ممن تناولنا أعمالهم بالتحليل والدراسة. كما تعرضنا في هذا الإطار إلى بعض الأعمال الغنائية الركحية الفردية التي كان يقدمها كل من صالح الخميسي وإسماعيل الحطاب من خلال عملهما في فضاءات الكافيشنطا.

www.alkottob.com

- **الجزء الثاني**: تناولنا من خلاله موضوţ صناعة الفرجة بين التنظير المسرحي والمقاربة الأنثروبولوجية، وقد تعرضنا في القسم الأول منه إلى بعŘ التجارب الفردية التي قام با كل من محمد سعادة ومحمد القرفي، وللاثنا في شكلها المثاقف مع الموسيقى الغربية من خلال الاستماţ إليها ومشاهدتا وتحليلها موسيقيا ومشهديا، وقد ركزنا في هذا الإطار على Rسة أعمال أخذناها على النحو التالي؛ "نشيد البحر الأبيŘ المتوسلّ" الذي قدم في افتتاح ألعاب البحر الأبيŘ المتوسلّ سنة 1967 وأوبرات "عسكر الليل" التي قدمǩ في اختتام مهرجان قرطاǧ سنة 1983. كما تعرضنا في نفس الإطار إلى أوبرات "ǩO السور" قرطاǧ 1992 التي شكلǩ قراءة لاتلفة لفترة الثلاثينات، وقمنا بدراسة تحليلية حول المنوعات الغنائية التي قدمها محمد الجموسي من خلال أوبرات "الطيور"، Ż أدرجنا مباشرة التجربة الوحيدة لرضا القلعي ألا وهي أوبرات "الفصول الأربعة". أما في القسم الثاني من هذا الجزء، فقد اهتممنا فيه بعنصر صناعة الفرجة في الأعمال الغنائية الركحية بين الديني والدنيوي، بعد أن قمنا بتحليل وتفسير معI الفرجة من حيث المصطلح والدلالة. Ż انتقلنا مباشرة إلى مظاهر التراQ الفرجوي التقليدي في تونس الذي حددنا بعŘ أشكاله الفنية والفرجوية، وتحولنا إلى دراسة مظاهر الممارسات الطقوسية كالعيساوية وكيفية هيكلتها إداريا وخصائصها الموسيقية والفرجوية وما ǩلّ إليه من مواقف وردود أفعال أفرزت ما يسمى بعيساوية البلوŘ التي خصصنا لها جانبا من التحليل الاجتماعي والسياسي والموسيقي. هذا وقد أثرنا في هذا القسم ما قامǩ به الفرقة الوطنية للفنون الشعبية منذ فترة السبعينات في كيفية ترسيÑ معاني الفرجة من خلال الرقص والتوظيف الحركي الإيحائي كشكل تعبيري يعود بنا إلى معاني الفرجة في الثقافة الشعبية عامة. وقد خصصنا في الأخير، دراسة تحليلية موسيقية ومشهدية لعرضي "الحŘرة" و" النوبة" للفاضل الجزيري كعملين يŘمنان عنصر الفرجوية المستحدثة في إطار مقاربة فنية θمع بين البعد الأنثروبولوجي والتنظير المسرحي.

www.alkottob.com

مناهج البحث

توخينا في للاثنا هذا مناهǰ نابعة من طبيعة الموضوţ ذاته دون الالتزام بأي سياق تاريخي كرونولوجي(*Chronologique*) معين[1]. وقد ركزنا في جانب كبير منه على ما نشر وكتب في الجرائد والمجلات باللغة العربية والفرنسية في بداية القرن العشرين، وما وجد في خزينة الأرشيف الوطني التونسي حول هذا الموضوţ. كما اطلعنا على الأرشيفات الخاصة، التي حملǩ صور الممثلين والملحنين والمطربين، وقصاصات الصحف، والنصو î المسرحية المتوفرة لدǾ أبناء وأحفاد رواد هذا الفن في تونس. ولما كان عدد المسرحيات الغنائية وافرا، تعذر علينا القيام ǿسح شامل لها في حدود دراستنا هذه، وانتهينا إلى الǿازفة باختيار مجموعة من الأعمال الغنائية الركحية التي رأيناها تلتقي مع المقاربات المميزة لبحثنا أي من حيث علاقتها بإشكاليتي التثاقف والمثاقفة.

استعنا بالكثير من المصادر والمراجع المكتوبة، من دراسات ورسائل وأطروحات جامعية ومقالات، عالجǩ وتناولǩ من قريب أو من بعيد الƒور الذي ȣن بصدد البحث فيه. ولإǾراء الحوار وكشف بعȒ الحقائق حول ȣتلف الإشكاليات الفنية في التجارب الغنائية الركحية، قمنا بالعديد من الحوارات مع الكثير من الموسيقيين والمثقفين دون اعتبار الاختصا î أو السن أو المستوǾ العلمي أو الفني. كما اعتمدنا أيȓا على الكثير من التساجيل السمعية والبصرية التي ȣصلنا عليها من مȣسسة الإذاعة والتلفزة التونسية ومركز الموسيقى العربية والمتوسطية النجمة الزهراء والأشرطة الوǾائقية حول تاريȎ تونس منذ أواخر القرن التاسع عشر، إلى جانب استعانتنا بالكثير من التساجيل الخاصة.

هذا، وقد اعتمدنا في منهجنا التحليلي، قراءة علمية وفنية تناولنا فيها الجانب التعبيري والموسيقي وعلاقتهما بالمشهدية من خلال الفنون الركحية من مسرح غنائي وأوبرات وأعمال أخرǾ اتسمǩ بالفردية، وصولا إلى العروȏ الفرجوية في إطارها التقليدي

---

[1] فيمكن التطرق على سبيل المثال إلى فن "الكاروكوز" أو مسرح الظل و"أمك طنقو" و"فن الدمى والعرائس" و"طرق الصيد"... وكل ملامح الفرجة التقليدية في ȣاخر البحث، ǿهيدا لتحليل العروȏ الفرجوية في شكلها المستحدǾ. وقد نتحدǾ أيȓا عن أجواء الكافيشانطا(*Café chantant*) في مرحلة الستينات، في حين أن الظاهرة قد وجدت في تونس منذ أواخر القرن التاسع عشر مع الحȓور الأوروبي.

www.alkottob.com

والمستحدQ. وقد ركزنا في هذا الجانب، على جملة من العناصر والمكونات الموسيقية كاللغة الموسيقية المستعملة وعلاقتها بأسلوب وتقنيات كتابة الموسيقى الغربية من هارموني وكنتربوان وما تÊمنتها من أشكال تعبيرية دخيلة[1]. كل هذا في سياق مقاربة علمية وفنية مركزة على الاتجاهات الثقافية التي اختارها أصحاب تلك الأعمال سواء من حيث العلاقة التثاقفية أو المثاقفة أو غيرها من الاتجاهات الأخرP التي أوردناها في سياق التحليل.

صعوبات البحث

يواجه البحث في هذا النمÙ الفني الكثير من الصعوبات، نظرا لكونه قد انتقل إلى العالم العربي عن طريق الشفاهية. فالكتابات الحديثة والوثائق السمعية أقل وفرة من بقية العناصر الأرشيفية القدÙة[2]. وهي وإن وجدت، فإÙا تكون في كثير من الحالات رديÙة. أما الموسيقى والأغاني التي Ź نقلها عن بعÒ الرواة شفاهيا، فإن الكثير منها فقد بسبب وفاة حفاÙها، دون التفطن إلى ضرورة تدوينها. وبالرغم من إقرار الكثير من الموسيقيين والمسرحيين بوجود المسرح الغنائي في تونس، فإننا لم Ùد أي دراسة جادة في هذا الشأن. فكل المصادر لها مرجعية مشرقية منها ‡مود أحمد الحفني وعبد الحميد توفيق زكي ومحمد يوسف Ùم وغيرهم[3]. أما البحوQ التي أÙزت في تونس، فجميعها Ùدÿ عن مراحل نشأة

---

[1] كا‡اكاة (*Imitation*) والدورة (*Période*) والصور اللحنية الإيقاعية (*Figures mélodico-rythmiques*) والتنويع الديناميكي (*Variation dynamique*)...إلى جانب التعابير المشهدية من إÙاءات وحركات دلالية في التعبير الجسدي من خلال الحركة والرقص وعلاقة كل هذا بالفÊاء الركحي. مع التطرق أÊÙا إلى أنواÙ الÙلات الموسيقية التقليدية التونسية وكيفية امتزاجها بÙلات الموسيقى الغربية في هذه الأعمال، مع الإشارة إلى إمكانية التوافق والامتزÙ بين إيقاعات الموسيقى التقليدية والشعبية والصوفية مع الإيقاعات الغربية...

[2] تتمثل المفارقة هنا، أن المراجع المكتوبة في عصرنا الحالي حول هذا الموضوÙ تشكو الكثير من النقص، في حين Ùد بعÒ الÙÙار المكتوبة في الأدب والنصو Î الدرامية التي ترجع بنا العهد اليوناني(القرن VI ق.م) والتي وصلتنا عن طريق كتابات أرسطو 330 ق.م، وهي عبارة عن قصائد Ùجد وÙدح إله الخمر(*Dionysos*)، Ùا بصفة فردية مع ترجيع المنشدين. وكانÿ عبادة ديونوزوâ (*Dionysos*) أكثر العبادات اليونانية المتصلة بالمسرحية. ويرجع لها السبب الأول في تطويرها. وكانÿ Ùتوي في مواضيعها الكثير من الطقوâ والحركات التمثيلية والنصو Î المليÙة بالعواطف المتÊاربة "*يعÙ عنها أتباÙ الإله في بجة وسرور تصحبها نكات غليظة وضحكات عالية، كانÿ Ùثابة البذور التي نشأت منها الملهاة وأحيان أخرP يعÙون عنها في حزن عميق مصحوب بالشكوP والأنين، كان أصلا للمÙاساة*". أنظر: خفاجة (محمد صقر)، دراسات في المسرحية اليونانية، القاهرة، مكتبة الأÙلو المصرية، 1979، Î . 13.

[3] أنظر إلى عناوين هذه المراجع في الهوام Î لاحقا.

www.alkottob.com

المسرح مع إشارات طفيفة وجانبية عن الممارسة الغنائية الركحية، بالرغم من أن معظم الأعمال المسرحية في تونس منذ بداية القرن العشرين، إلى فترة الخمسينيات لها توجهات غنائية ركحية فرجوية بالأساâ. ومن أهم هذه الدراسات التي ساعدتنا تاريخيا وبيبلوغرافيا في فهم واستيعاب ٱلتلف المراحل والتوجهات في هذا الإطار هي دراسة حمادي بن حليمة[1] ومنصف شرف الدين[2] ومحمد فريد غازي[3] ومحمد عبازه[4] وٱخرها أطروحة دكتورا ‡مد القرفي[5]. فهذه الأخيرة، على سعة محاورها ودقة مÊموÊا وقيمة مراجعها، Ź التركيز فيها على المسرح الغنائي المشرقي واللبناني والشامي والمصري بالخصو î ، متناولا الفن المسرحي الغنائي في تونس بطريقة عرضية وشكلية.

أما فيما يتعلق بترجمة الأقوال، من لغة أجنبية فرنسية أو إنØقليزية، إلى اللغة العربية، فقد اعترضتنا أيÊا الكثير من الصعوبات. إذ أن المفردات المستعملة اليوم في الدراسات الحديثة حول الأنثروبولوجيا الثقافية والفكر الفلسفي ومكونات الفنون الركحية وغيرها، لا ترد إلا في القواميس المتخصصة. لذلك، تناولنا هذه النقطة بقدر من التحري، بالرجوţ إلى تلك القواميس، حÓ نكون أوفياء للمفاهيم اللفظية، وننقل أقوال الباحثين بٱمانة علمية، مستعينين بالسياق الفكري الذي Ź التناول فيه، حÓ نزود القارÙ بكتابة واضحة ومتجانسة، تقوم على الحيادية والموضوعية.

---

[1] -BEN HALIMA (Hamadi), *Le théâtre arabe en Tunisie, répertoire tunisien(1909-1962)*, *op. cit.* pp. 313-329.

-BEN HALIMA (Hamadi), *Un demi- siècle de théâtre arabe en Tunisie(1907-1957)*, *op. cit.* 208p.

[2] شرف الدين(المنصف)، المرجع السابق، 159 î .

[3] غازي(محمد فريد)، المسرح العربي في تونس، تاريخه وÊاهاته، من نشأته إلى سنة 1918، في كتاب – الدكتور محمد فريد غازي (1929-1962)، مقالات ٱلتارة انتخبها وقدم لها فوزي الزمرلي، سلسلة ذاكرة وإبداţ، تونس، المركز الوطني للاتصال الثقافي، وزارة الثقافة، 2000. î . î 235-262.

[4] عبازه(محمد)، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، تونس، دار سحر للنشر، 1997. 333 î .

[5] BEN GARFI (Mohamed), *Musique et spectacle, les formes de composition dans le théâtre lyrique arabe*, thèse de doctorat, Université de Paris, Sorbonne, Paris IV, UFR, Musicologie et Histoire de la Musique, juin 2000. 695p.

www.alkottob.com

آفاق البحث

حين أقدمنا على البحث في موضوţ " *التثاقف والمثاقفة في التجارب الغنائية الركحية في تونس(1856-1992)*" من حيث المقاربة الموسيقية والمشهدية، وجدنا أنفسنا منذ الوهلة الأولى في طريق له بداية دون Ǣاية. إلا أن تطور المسائل والفرضيات جعلتنا نتلمّس الموضوţ إلى المستوƨ الذي انتهينا إليه. غير أن الفرضيات المطروحة في إشكالية البحث، بǢمكاǢا أن تذهب بنا إلى توجهات وǢفاق فنية أخرƨ جديرة للبحث، لها علاقة بالأغنية المشهدية ǤƎ ǢقافǢ الصورة وǢطيتها وسلطتها كǢسلوب جديد للهيمنة من خلال الأغنية في السينما التونسية أو ǢاهرǢ الفيديو كليب وما ترسمه من ǢيرǢ ǢقافيǢ فنية موسيقية في الداخل والخارǯ. تلك هي بعŘ المطارحات التي سنحاول النظر فيها مستقبلا. لكن، وإلى حدود النتائǰ التي توصلنا إليها نرجو أن يكون لهذا البحث نفعا للقارǢ في جملة من المستويات المتواصلة فكريا وعلميا وفنيا. وا! ولي التوفيق.

www.alkottob.com

I

الجزء الأول

الحضور الثقافي في تونس

ومظاهر تبعاته الفنية من خلال المسرح الغنائي

www.alkottob.com

لعل إعطاء مفهوما للتثاقف أو المثاقفة في الممارسة الموسيقية المعاصرة في تونس، يكون ثابة اتخاذ موقف مباشر أو غير مباشر، لطريقة تفكير أو تصور منهجي موسيقي معين. ففكرة التعامل موسيقيا مع الآخر يطرح لدى الجميع اتجاهات ومواقف إيديولوجية يمكن تقسيمها إلى ثلاثة مستويات؛ مستوى إيديولوجيا التعددية الثقافية[1](*Multiculturalisme*) التي "*تعطي لمبدأ النسبية أساسا تعاملها مع موسيقى الآخر*"[2]، ومستوى ثان يتمثل في إيديولوجيا الخصوصية الثقافية الجماعية، التي تقترح ذوبان الكيان الإنساني المتشبث بالتراث الموسيقي المحلي، في سياق هوية ثقافية مشكلنة، ومستوى ثالث يحمل فكرا إيديولوجيا أيديولوجيا، يجعل من الآخر(الغرب) النموذج الأساسي للتقدم والنهوض بالموسيقى المحلية. فإلى حد الآن، لم تحد هذه المفردات الثقافية معناها النهائي، فهي تتصف بنوع من الضبابية مثلها مثل الديمقراطية، لذلك وجب علينا التعامل معها باحترازات واحتياطات لازمة.

لقد استعمل كلمة التثاقف منذ بداية القرن العشرين، حيث عرفها مجمع البحوث في العلوم الاجتماعية سنة 1935، " *بالظاهرة الناتجة عن الاتصال المستمر المباشر بين أفراد ينتمون لثقافتين مختلفتين، وما يترتب عن ذلك من تغيرات في الأنماط الثقافية عند إحداهما أو كلاهما*"[3]. أما تران فان خاي (*Tran Van Khé*)، فقد اعتبرها " *عملية تبني شعب ما لثقافة مختلفة عن ثقافته*"[4]. غير أنه، واستنادا على الموسوعة

---

[1] نعني بالتعددية الثقافية تواجد الكثير من الثقافات ضمن مجموعة بشرية واحدة، وهو مصطلح شاع استعماله في الولايات المتحدة الأمريكية، وبعض الدول الأوروبية منذ بداية القرن العشرين. وأول استعمال له كان في شكل مقالات في بعض المجلات الأمريكية في حدود سنة 1981. أنظر:

- DEMORGON (Jacques), *L'histoire interculturelle des sociétés*, Paris, Anthropos Economica, 2000, p. 29.

[2] CLANET (Claude), in : WEBER (Edgard), *Maghreb Arabe et Occident Français, Jalons pour une (RE)connaissance interculturelle*, Paris, Presses Universitaires de Toulouse- Le Mirail, Publisud, p. 11.

[3] J.HERSKOVITS (Melville), *Les bases de l'Anthropologie culturelle*, Paris, Maspero, 1967, p. 220.

- ملفيل هرسكوفيتس(1895-1963)(*Melville J- Herskovits*): باحث أمريكي مختص في العلوم الثقافية، وأحد أفراد هيئة البحث العلمي في أثر التثاقف المتأسس سنة 1935، والذي ينضم إلى جانبه كل من رالف لينتون (*Ralph Linton*) و روبار ريدفالد (*Robert Redfield*).

[4] TRAN VAN (Khé), *L'Acculturation dans les Traditions Musicales de l'Asie*, in: International Review of Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 5, Zagreb, 1974, pp. 181-190. He said : « *Acculturation is the process by which a people adopts a culture other than its own-takes place* ».

www.alkottob.com

العالمية، فالتثاقف يمثل "*دراسة ما ينتج عن اتصال حضارتين تتثاقفان وتتأثران إحداهما في الأخرى*"[1].

إلا أن الإضافات التي قدمها كل من روجي بوستيد[2] (*Roger Bastide*) (1898-1974) وجورج ديفرو(*George Devereux*)[3] وآخرون[4]، تجعل من أن التصورات والمقاربات مازالت ممكنة ومهمة إلى يومنا هذا، وأن الجزم في المفاهيم المتعلقة بالتثاقف والمثاقفة يحتم علينا ضرورة الفهم ما نقصده بالثقافة[5]. ففي تفسيرنا لهذه الكلمة(الثقافة)، لن نعود إلى عشرات التعريفات القاموسية، وإنما سنعتبر أن الثقافة هي حصيلة المعارف والقيم الحافزة إلى السلوك، أي "*المعارف التي تتوارث في مجتمع وتتلقى في الأسر والمدارس وتكيف السلوك الفردي والجماعي*"[6]. فهل أن هذه التفسيرات للثقافة تفي بالمعنى الشامل للكلمة وحدودها؟

---

[1] Encyclopédie Universalis, Vol. I, Paris, 1980, p. 103.

[2] BASTIDE (Roger), *Acculturation*, in : Encyclopédie Universalis, 1998, pp. 1-114.

[3] DEVEREUX (Georges), *Acculturation antagoniste*, chapitre 8 de Ethnopsychanalyse Complémentariste, Paris, Flammarion, 1987.

Voir: http://prso.wanadoo.fr/geza.roheim/html/accultur.htm

[4] C.f. - DUGAS (Guy), *Francophonie, Acculturation, Littératures nationales et dominées…Retour sur quelques concepts mal finis*, in : Convergences et Divergences dans les Littératures Francophones, Paris, L'Harmattan, pp. 15-21.

- BASTIDE (Jean), *Acculturation littéraire (1955)*, in: Le proche et le lointain, Paris, L'Harmattan, pp. 201-209.

[5] إن جميع النظريات انطلقت من الثقافة لتعرف التثاقف أو المثاقفة، وهي منهجية خطاطة كما يراها بوستيد (*Bastide Roger*) . إلا أن البحوث الحديثة ترى أنه من الضروري الانطلاق من المثاقفة والتثاقف لتعريف كلمة الثقافة، باعتبار أن الثقافة ليست صرفة (*Pur*). أما في دراستنا هذه، سنعتمد الأسلوب القديم الذي ينطلق من المفهوم الثقافي لاعتبار واحد وأساسي هو أن كلمة الثقافة هي الأشمل، ومن خلالها تتفرع كل الاصطلاحات والمفاهيم الأخرى.

[6] أومليل(علي)، سؤال الثقافة، الثقافة العربية في عالم التحول، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2005، ص. 67.

www.alkottob.com

1-I قراءة في تنوع المفاهيم الثقافية

لعل الثقافة اليوم من أكثر المواضيع السائدة والشائكة طرحا في الدراسات والبحوq الحديثة في الفكر الØربي والعربي المعاصر. وقد اØذت عدة مفاهيم وأصبحŘ ترمز إلى كØل شيء مادي أو حسي مجرد. وقد تناولتها كل الاختصاصات العلمية والأدبية والفنية بالدرâ، وأصبحنا نتحدq عن ثقافة اجتماعية وØارية ورياضية وبيئيØة وسياسØية وموسØيقية...، فتداخل مفهوم الثقافة ŋفهوم الحÊارة.

كما لم يقتصر هذا الخلÒ في المفهوم لدP الفرد فحسب، بل وصل إلى بعŘ الباحثين المختصين في مجال الثقافة الذين يعتƎون أن الثقافة هي كل ما ينجزه الإنسان في الكون[1]. فمن خلال هذا التعريف الشامل للثقافة،لم يعد لدينا الŋال لتعريف كلمة الحÊارة. فما هي علاقة الثقافة بالحÊارة التي بدورها اكتسحŘ كل الŋالات الحياتية وأصبح لها عدة دلالات متداخلة أحيانا ومتناقÊة أحيانا أخرP؟

1 /1-I الثقافة

تاريƆيا، هي كلمة مشتقة من اللاتينية (*Cultura*)، اØذت في البداية مفهوما شاملا تعني حرq الأرô وتنميتها(*Agricultura*)، إلى أن أصبحŘ تدل على تنمية العقØل مØن خلال النشاî الفكري والتعامل مع الحروف[2]. فقبل أن نتحدq عن الثقافة ƶب أن نØتÃمن أولا بوجود الثقافة، التي لا يƆكن أن تتÃسس من غير تواجد أناâ وأشخا î ƶددون للØريØة سلوك معين[3]. لذلك جاء علماء الأنتروبولوجيا في بداية القرن العØشرين(1922)، ليعرفØوا

[1] C.f. LARGUECHE (Abdelhamid), *Les ombres de Tunis, pauvres, marginaux et minoritaires aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Arcantères, 1999, pp. 141-163.

[2] BACON (Francis), in : ZINELABIDINE (Mohamed), *L'Interculture entre visage et mirage du présent*, Dictionnaire International des Politiques de Développement Culturel, Tunis, Ministère de l'Enseignement Supérieur, Ministère de la Recherche Scientifique, des Technologies et du Développement des Compétences, Université de Tunis, Le Laboratoire de recherches en culture, NTIC et Développement, 2007, p. 99.

[3] DEMORGON (Jacques), *op. cit.* p. 39.

www.alkottob.com

الثقافة على أنها" *جملة الأشكال الناتجة عن سلوك الأفراد في المجتمع الإنساني*"[1] دون حصر لمجال الفنون والإبداع، وأنها " *طريقة معيشة مجتمع ما، سواء كان ذلك المجتمع بدائيا أو متخلفا أو ناميا أو متقدما، وهي ظاهرة تخضع لقوانين طبيعية مثل قانون التطور وقانون البقاء* "[2]. هذا، وحتزلها عبد الإله بلقزيز في ثلاثة مراحل متدرجة تتمثل في:"*الإدراك*[3] *والتكييف*[4] *والتكثيف*[5]"[6]. أما علماء التاريخ، فهم ينظرون إلى الثقافة كونها " *الوراثة الكلية للجنس البشري*"[7]. بينما يقترح علماء النفس تعريفا يتمحور حول إشباع حاجات الأفراد والتغلب على مشاكلهم قصد تكيفهم مع البيئة الخارجية وغيرهم من أفراد المجتمع[8]. في حين ينطلق هرسكوفيتس(*Herskovits*) من الإنسان ليصل إلى الثقافة، هذا الإنسان الذي يعتبره " *حيوانا مبتكرا للثقافة* "[9].

فمنذ القرن الثامن عشر، قدم علماء الاجتماع والإنسان مفهوم الثقافة بأنها تشمل " *النواحي الروحية والقيم الأخلاقية والمعايير الجمالية والفنون، أي النواحي اللامحسوسة واللاملموسة* "[10]. وأول من فرق بين الثقافة والحضارة جماعة من المفكرين الرومنطيقيين لأنهم اعتنوا كثيرا بالنواحي الروحية والقيم الأخلاقية وذهب نقاد أوروبا إلى القول؛ أن أمريكا دولة متقدمة حضاريا ولكنها متأخرة ثقافيا، لا لشيء، إلا لأنها تمثل صناعة القوة من

---

[1] - MAUSS (Marcel), in: ZINELABIDINE (Mohamed), *op. cit.* p. 99.
- MALINOWSKI (Bronislaw), in: ELENI (Lazidou), *Arts d'Afrique: l'écart entre « culture » et « civilisation »,* Tunis, Conférence Internationale Art d'Afrique et Culture de l'Homme, textes réunis par Mohamed Zinelabidine avec le concours de l'UNESCO, Unité de Recherches Interart, Transcréation et Musique de l'Université de Sousse, p. 35.
-MALINOWSKI (Bronislaw), in: *Ideas and achievements*, voir: http://en.wikipedia.org/wiki/Bronislaw_Malinowski

[2] وصفي(عاطف)، الأنتروبولوجيا الثقافية، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1971، ص. 26.

[3] إدراك: بالوعي الثقافي.

[4] تكيف: أي التفاعل مع الثقافة الموجودة.

[5] تكييف: أي الفعل في المنظومة الثقافية.

[6] بلقزيز(عبد الإله)، في البدء كانت الثقافة لا وعي عربي متجدد بالمسألة الثقافية، المغرب، إفريقيا الشرق، 1998، ص. 42.

[7] السويدي(محمد)، مفاهيم علم الاجتماع الثقافي ومصطلحاته، ط.1، تونس، الدار التونسية للنشر، 1991، ص. 47.

[8] نفس الشيء.

[9] J. HERSKOVITS (Melville), *op. cit.* p. 10.

[10] عيد(منصور)، كلمات من الحضارة، ط. 1، بيروت، دار الجيل، 1995، ص. 103.

www.alkottob.com

خلال قوة الصناعة، تلك القوة التي مردها الهيمنة والإملاء والإسقاط، وعلى هذا الأساس "*فهي تعبير عن تفكير ثقافي مفلس*"[1] على حد قول إدريس هاني.

فكما نلاحظ، فالحديث عن الثقافة في الفكر العربي، يشير مباشرة لدى البعض، إلى مفهوم الانشقاق والتباعد والقطيعة بين الشرق والغرب، بين الثقافة التقليدية والحديثة، والاقتصار في جميع الحالات على تعريف الثقافة خارج سياقها الفكري، لذلك بقيت ثابتة ولم تشهد تغيرا[2].

غير أن أغلب الكتابات والدراسات العربية، تقع بصورة أو بأخرى موضع الثقافة كمنهج وطريقة وظاهرة تتم وتعتني أساسا بالأدب والفكر والفن، وتعبر عن وعي أو غير وعي إنساني يسلكه الفرد لإبراز الذات تجاه الآخر. فلكل شخص ثقافته التي ترجع بالأساس إلى التأثيرات الحياتية الناتجة عن الأسرة والمجتمع والمؤسسة التعليمية والمهنية والدين والعرق... فالفرد يمثل الثقافة والثقافة تمثل الفرد.

I-1/ 2 الحضارة

لقد نسبها المنظرون الألمان إلى التكنولوجيا والأشياء المادية[3]. فهي(أي الحضارة) ثقافة في مفهومها الواسع، أي أنها تمثل الركن الأساسي والمشترك في كل تعريف حضاري. إلا أنه، وبالرجوع إلى كيقلي (*Quigley*)، فإن الحضارة قد تأخذ مفهوم الدولة التي تمر بسبعة مراحل؛ كالاختلاط والتكون والتوسع والنزاع والهيمنة والانهيار والغزو والاحتلال[4]. في حين، يرى كريستوف داوسن (*Christopher Dawson*) أن الدين هو أهم عنصر لتعريف الحضارة؛ إذ أن الديانات الكبرى هي أساس الحضارات الكبرى[5] كالحضارة الإسلامية والحضارة المسيحية والحضارة اليهودية. هذا، وأن لكل حضارة روح خاصة بها، تنمو وتتأخر حسب مراحل الازدهار والانحطاط[6].

---

[1] هاني(إدريس)، حوار الحضارات، ط. 1، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2002، ص. ص. 87-88.

[2] ZINELABIDINE (Mohamed), *L'Interculture entre visage et mirage du présent*, *op. cit.* p. 98.

[3] فند أغلب المنظرين هذا التعريف، باعتباره سطحيا ولا يتضمن في مضمونه جدلا فكريا. أنظر:

- HUNTINGTON (Samuel. P), *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 2000, pp. 44-45.

[4] QUIGLEY, cité in: *ibid.* p. 49.

[5] DAWSON (Christopher), cité in: *ibid.* p. 55.

[6] ZINELABIDINE (Mohamed), *ibid.* p. 99.

www.alkottob.com

بيد أن الحضارة، بإمكانها أن ترجعنا إلى الأشياء الثمينة التي نتلكها كالفصيلة والنسل والدين واللغة والتاريخ والعادات والانتماء إلى المجموعة الثقافية كقبيلة أو كعرق أو وطن. أما العناصر الحضارية الأساسية والمشتركة بين كل الشعوب فهي تنحصر في مبدأ العائلة (*Notion de famille*) ومفهوم الخير والشر.

I-1/ 3 الهوية والغيرية وعلاقة الفرد بالآخر

"*إن التلفظ بكلمة **أنا** ما هي إلا ممارسة لاستدعاء **الآخر***"[1]. أما في تفكير ابن رشد؛ فإنه لا يمكن معرفة ذاتنا إن لم نعرف الآخر، "*أما قبل أن نعرفه فلا وجود لنا*"[2]. فالحديث حول ثقافة الفرد وعلاقته بالآخر يتطلب منا تفسيرا لكلمة الفرد التي تنطبق مع مفهوم **الأنا** وعلاقته **بالآخر**. فمن هو الفرد **الأنا** ؟ ومن هو **الآخر**؟.

إن ذلك يحيلنا إلى ضرب من المقارنة العسيرة، فهما يلتقيان في نوع من الإقصاء والرفض المتبادلين. إذ كلاهما يتهم الآخر على أنه النقيض له، يراقبه ويهدم ثقافته ويسعى إلى إخضاعها بالفكر والسلاح في اتجاه محو كيانه، ذلك ما أدى في بعض الأحيان إلى تواجد صراعات دينية وسياسية عبر حقب تاريخية طويلة؛ تلك الصراعات المبنية على الهيمنة التي تجدها بأكثر حدة عندما تتوفر لدى الطرف الآخر تكنولوجيا متقدمة ومتطورة، عن طريقها يتم إسقاط كل المكونات الثقافية والحضارية. فهذه الإسقاطات تعود في أغلب الأحيان بالنفع على كلا البلدين، وهو ما يؤكده الباحث عبد الله العروي الذي يعتبر أن "*العرب يتغير ويتطور بتغير وتطور الآخرين*"[3].

إن **الآخر** في جدلية الإيديولوجيا المعاصرة، لا يمثل كيانا أو شخصا بقدر ما هو جملة من المفاهيم والمناهج والأفكار والقيم تربك في ممارستها **الأنا**. فالغرب لم ينجح لوحده

---

[1] الزاهي(فريد)، العين والمرآة، الصورة والحداثة البصرية، باحثات، كتاب جماعي مشترك متخصص يحمل عنوان؛ الصورة وتجلياتها البصرية في الثقافة العربية، لبنان، المركز الثقافي العربي، 2005/2004، ط . 64.

[2] المصباحي(محمد)، بأي معنى يمكن أن يكون ابن رشد مدخلا لحوار الحضارات، أعمال الندوة الدولية، ط. 1، الغرب، منشورات ما بعد الحداثة، 2005، ط . 34.

[3] LAROUI (Abdallah), *La crise des Intellectuels Arabes, traditionalisme ou historicisme* ? Paris V, François Maspero, 1978, p. 142.

www.alkottob.com

معالم العالم الحديث والمعاصر لكنه بقي المرجع المبتكر والمستوعب للتاريخ الذي حوّله إلى وعي قابل للتوظيف والتقليص والزيادة والنقصان.

واعتمادا على التفسير الأفلاطوني فإن الهوية والغيرية تعدان لمبدأ النسبية، تتآلفان أحيانا لتكونان وحدة كاملة وعالما مميزا[1]؛ فلكل بلد هوياته وخصوصياته الخاصة المتمثلة في الإرث الاجتماعي والفني والأدبي والديني...وكل فرد ينظر إلى الآخر على أنه النقيض له، يسعى إلى السيطرة عليه واستغلاله بمختلف الوسائل، اقتصاديا وثقافيا قصد الاستفادة منه؛ ومن هنا يتضح المشكل الأساسي المتمثل في الصدام بين الثقافتين وبالتالي بين الحضارتين.

فما هو السبيل لتحديد هذه العلاقة ؟ هناك إمكانيتان:

- إما أن ينكمش الفرد على نفسه ويتشبث بثقافته الأصيلة الأولى ويتمسك في المفهوم الخاطئ للأصالة ذي البعد الشكلي، والتصدي إلى الثقافة الغيرية.
- وإما أن ينفتح على العالم **الآخر** (الغرب) ويستفيد من مجهوداته التي أسست حضارة جديدة على مدى عدة قرون.

فكيف يتم التعامل مع العالم الغيري المليئ بالمتناقضات؟ هل بانبهار وانصهار في ثقافته أم باحتراز وانتباه لنواياه باعتباره البلد المستعمر له سابقا، هذا الاحتراز الذي مرده أن المجتمعات الغربية وفي تحديدها للعلاقة مع المشرق العربي تتخذ هي الأخرى أهدافا وخيارات مرسومة[2]. لكن، إذا بقينا نتجادل في مفهوم **الأنا** السائدة الرافضة قطعيا **للآخر** ثقافيا، فسنظل متصلين بثقافتنا السلفية دون إحداث أي تغيير يشير إلى الحداثة[3] ومعالمها ومفاهيمها، كما أن رفض كل ما أبدعه الغرب من مؤسسات سياسية وأنظمة فكرية وعلمية وتقنية بدعوى " *تهدد وجودنا وهويتنا، هو من باب المكابرة والانغلاق على*

[1] PLATON, *Œuvres complètes*, T. II, Belgique, Gallimard, 1970, p. 252.

[2] هذا هو التضامن الحقيقي الداخلي السائد بين الشعوب، بالرغم من حديث الخطاب السياسي المؤدي الذي يدعو إلى الحوار بين الثقافات والانصهار في الثقافة العالمية دون السقوط في العدمية ونكران الذات.

[3] إن مفهوم التحديث يختلف كثيرا عن مفهوم التغريب ولا يمكن عن طريقهما خلق حضارة عالمية. بينما بإمكانهما أن يعطيا مكانة ومظاهر غربية في مجتمعات غير غربية. كما أن الحداثة بإمكان أن تستقبل استقبالا سلبيا إذا ما جاءت في ركاب الهيمنة والغزو الخارجي.

www.alkottob.com

النفس"[1]. أما تداعيات كل ذلك؛ فيظهر في توسع الهوة في العلاقة بين الطرفين وتدعيم الهيمنة الغربية، منها الاقتصادية والثقافية التي فرضت على الدول العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر.

I-1/ 4 إيديولوجيا المفهوم الثقافي

تطلق كلمة الثقافة قديما على الأسماء التالية؛ الفن والعلم والنحت والأدب... إلا أن المثقف قد اتسعت أوصافه ليشمل جميع الذين يشتغلون بالثقافة، إبداعا وتوزيعا وتنشيطا، في التفسير الذي يرتضيه محمد عابد الجابري. هذا الأخير، الذي ينظر إلى "*الثقافة كونها عالما من الرموز يشمل الفن والعلم والدين والذين يمكن التمييز فيهم بين نواة تتكون من المبدعين والمنتجين، من علماء وفلاسفة وكتاب وبعض الصحافيين والممارسين لمختلف الفنون ومعظم المعلمين والأساتذة...ومن خلال مهن أخرى كالأطباء والمهندسين*"[2]. فهي بذلك تكون قد اتخذت معناها المطلق المرتكز على تنمية العقل والذوق وجميع المكاسب العقلية والأدبية والذوقية وهي متحركة ديناميكية، متنقلة من جيل إلى جيل آخر في شكل تقاليد وعادات موروثة أو متنقلة من مجتمع إلى آخر عن طريق التبادل الثقافي. فمنذ التوسع الاستعماري الأوروبي وبكيفية خاصة وحاسمة "*منذ القرن الثامن والتاسع عشر، فرض الغرب علينا نموذجا حضاريا جديدا يقوم على جملة من المقومات لم تكن موجودة في النماذج الحضارية السابقة له* "[3].

ولكن، يجب أن نعترف بأن الحضارة العربية الإسلامية سبق لها أن ساهمت وأثرت في الغرب إبداعا وعلما وإنسانية منذ القرون الوسطى. إذ أن تاريخ الفكر الإسلامي قد وصل إلى إسبانيا وجنوب فرنسا وإيطاليا والشرق الأوسط على إثر الحروب الصليبية. كما اكتشف "*العالم اللاتيني تلك الحضارة العربية الإسلامية، عن طريق التراجم التي كان*

---

[1] المصباحي(محمد)، المرجع السابق، ص . 26.

[2] الجابري(محمد عابد)، المثقف العربي نموه وعطاؤه، عنوان الدراسة: المثقفون في الحضارة العربية الإسلامية، حفريات استكشافية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، نشر مؤسسة عبد الحميد شومان، ديسمبر 1995، ص . 43.

[3] الجابري(محمد عابد)، إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر: صراع طبقي أم مشكل ثقافي؟ بيروت، للندوة ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، 1987، ص . 33.

www.alkottob.com

اللغة العربية إلى اللاتينية والعبرية والإيطالية والأراغونية (Aragonais) والكتالونية (Catalan) باللغة الإيطالية والفرنسية القديمة لفترة ثلاثة قرون (ق11-ق14)"[1]. هذا يعني كذلك، أن العرب قد تعرف على الموروث اليوناني من خلال مؤلفات الكندي وابن سينا والفارابي وابن زائلة والغزالي وابن رشد والأرموي...[2] . وعلى هذا الأساس، فإن الحضارتين قد تبادلتا الأدوار في المسيرة والتأثير.

فالعملية إذن تتمثل في هيمنة شعوب قوية على شعوب ضعيفة وفي مجالات مختلفة منها الاقتصادية ومنها السياسية والثقافية، فنكون في غالب الأحيان "*عبيدا لثقافة معينة وأسيادا لثقافة أخرى*"[3]. ومن خلال كل ما سبق، نلاحظ أن كل باحث يحدد مفهوما للثقافة انطلاقا من اختصاصه، مما ينجر عنه في بعض الأحيان خلط بين لفظي الثقافة والحضارة. أما إيديولوجيا، يمكن لنا تقسيم الثقافة إلى ثلاثة أصناف؛ الإيديولوجيا العنصرية التي تبنتها النظرية الأنثلوزية وإيديولوجية الاتصال الثقافي التي للث فيها المفكرون الأمريكيون والإيديولوجيا السياسية التي هي وليدة الفلسفة الألمانية. هذا، إلى جانب الطرح الفرنسي من خلال نظريات وأسس علم الاجتماع التي وضعها دركهايم (*Durkheim*).

I-1/ 1.4 الإيديولوجيا العنصرية للثقافة

تعتبر الدراسات الأنثلوزية بداية من سنة 1873، أن الأنثروبولوجيا، هي جزء من علم الحيوانات(*Zoologie*)، متخذة تصورا عنصريا للثقافة حيث أنها تعتبر أن الاختلافات العقلية بين الشعوب والفروقات الاجتماعية بينها هي نتيجة لاختلافات في طبيعة أجسام الأشخاص[4]. وفي هذه الحالة، فإن التعددية الثقافية(*Multiculturalisme*) هي عملية

---

[1] ZINELABIDINE (Mohamed), *Art, Religion et politique : paroles et pointillés*, in: Parole d'artiste, Ministère de l'Enseignement Supérieur, Ministère de la Recherche Scientifique de la Technologie et du Développement des Compétences, Université de Tunis, ISMT, Laboratoire de recherche « Culture et Nouvelles Technologies et Développement », textes réunis par Mohamed Zinelabidine, p. 63.

[2] *Ibid.* p. 64.

- لقد ترجم العرب "منطق" ابن سيناء و"مقاصد الفلاسفة" للغزالي وجملة من رسائل الكندي والفارابي وابن زائلة وصفي الدين الأرموي في الموسيقى. أنظر المقاربات التحليلية والنقدية التي أوردها محمود قطاط في هذا السياق:

- GUETTAT (Mahmoud), *Musiques du monde arabo-musulman*, *guide bibliographique et discographique, approche analytique et critique*, Paris, Dar El-Ouns, 2004. 463p.

- GUETTAT (Mahmoud), *La musique arabo-andalouse, L'empreinte du Maghreb*, Paris, El-Ouns, Montréal-Québec, 2000. 564p.

[3] FLEURET (Maurice), *Orient-Occident et action Culturelle*:

مجلة الحياة الثقافية، ع. 5، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، 1978، ص. 140.

[4] WEBER (Edgard), *op. cit.* p. 15.

www.alkottob.com

مستحيلة وغير قابلة للتفكير أو النقاê، من قبل الإيديولوجيا العنصرية التي تبناها الكثيرون من بينهم أليكسيس كارال[1] (*Alexis Carrel*) (1873-1944) المتحصل على جائزة نوبل سنة 1912 وشارل دروين[2](1809-1882) (*Charles Darwin*) اللذان يعتبران أن عملية التحرر ƠRع لعملية انتقاء لنوعية الإنسان[3]. وردا على ذلك، هل يعني أننا عندما نتحدq عن الثقافة، يتحتم علينا خلق فروقات سطحية وصرفية تنتهي بنا إلى السقوâ في متاهات الميز العنصري؟ بالطبع لا، فهذه نظريات قد فنّدت من قبل الكثير من الدراسات التي أتǩ من بعدها.

وفي نفس المدرسة الأنقليزية، يرƟ هاربار سبنسار(1820-1903) (*Herbert Spencer*) أيRا أن الثقافة هي نتيجة وراثية، إذ يمكن أن تكون لنا في الحياة عدة أوجه، مجرد الانتقال من التجانس الوحدوي(*Homogénéité*) إلى التجانس المختلǩ(*Hétérogénéité*). هذا، ويRيف لويس هونري مرقن ((1818-1881) *Morgan, Lewis Henry*) الأمريكي الأصل *"أن الإنسان في حياته يمر بثلاq مراحل؛ من الحالة الوحشية إلى الحRارية مرورا بالحالة الهامشية، وأن كل الشعوب ƠR بذه المراحل لكن بسرعة متفاوتة"*[4].

I-1/ 2.4 الطرح الاجتماعي للثقافة

إن الأنثروبولوجيا الاجتماعية الفرنسية والتي تبناها دركهاƟ (*Émile Durkheim*) (1858-1917) كانǩ تسير باθاه معاكس مع الأنثروبولوجية الأمريكية. فالنظرية التقليدية الدركهايمية تعتمد على تفسير الظواهر الاجتماعية بالأسباب التي ترجع للغرائز الحياتية والاستجابات لها والوظائف الاجتماعية وملتزمة دائما بالمؤسسات والهياكل (المدارâ على سبيل المثال) وغير معطية أي اعتبار للاθاهات الاجتماعية الأخرƟ الحرة، غير المنظمة. فبالنسبة لدول أوروبا تدرâ الثقافة كعنصر داخل الهياكل الاجتماعية والمؤسساتية على عكس الثقافيين الأمريكان(*Culturaliste Américain*) الذين انطلقوا من الثقافة كمصطلح

---

[1] جراح وعالم فيزيولوجي فرنسي عرف ببحوثه في ثقافة الأعRاء والأنسجة وفي Ơسين النسل(*l'eugénisme*)، حيث اكتشف من خلال أبحاثه أن الثقافة توجد في أجزاء أجسام الإنسان (*organes en culture*). أنظر:
Collection Microsoft ® *Encarta* ® 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporation.

[2] عالم أنقليزي في الطبيعيات(*naturaliste*).

[3] *Ibid*.

[4] CLANET (Claude), in: WEBER (Edgard), *op. cit.* p. 18.

www.alkottob.com

مجرد وربطوه بكل الممارسات الحياتية. إن نقطة الضعف التي كانت توجد في نظرية دركهايم، كونه لم يبحث عن الأشياء من خلال اتصال عدة ثقافات عن طريق تفاعل الأفراد أو المجموعات؛ بل ركز في دراسته على الحتمية التاريخية والاجتماعية.

أما أول أنثروبولوجيا ثقافية فرنسية، فقد قدمها موريس موفيال (*Maurice Mauviel*) الذي ركز على الفروق الثقافية بين الأفراد والمجموعات دون خلفية عنصرية أو استعمارية. إذ يقول أن الإنسان " *يولد صفحة بيضاء وتتكون شخصيته بتأثيره بأسرته والجو الذي حوله*"[1]. وهذه الفكرة تحيلنا إلى نظرية علم الاجتماع عند ابن خلدون الذي انطلق فيها من حديث الرسول(صلعم) حين قال: " *كل مولود يولد على الفطرة، فأبواه يهودانه أو ينصرانه أو يمجسانه*"[2]. أما في اقتداء المغلوب بثقافة الغالب فإن ابن خلدون يرجع أسبابه إلى أسباب الغلبة؛ أي التقدم التكنولوجي ومستوى العيش الرفيع التي عليها الغالب " *فالنفس أبدا تعتقد الكمال في من غلبها وانقادت إليه، إما لنظرة بالكمال بما وقر عندها من تعظيمه، أو لما تغالط به من أن انقيادها ليس لغلبة طبيعية إنما لكمال الغالب، فإذا غالطت وانتحل لها كمال اعتقادا فانتحلت جميع مذاهب الغالب وتشبهت به...فيصير المغلوب يتشبه أبدا بالغالب في ملبسه ومركبه وسلاحه في اتخاذها وأشكالها، بل وفي سائر أحوالها*"[3]. هذا، وقد عالج موريس موفيال (*Maurice Mauviel*) جميع الأفكار التي لها علاقة باتصال الأفراد من ثقافات مختلفة كالتثاقف(*Acculturation*) والتنشئة الثقافية(*Enculturation*) وإعادة التنشئة الثقافية(*Réenculturation*) والتفكك الثقافي (*déculturation*) والقضايا العرقية(*ethnocentrisme*) وغيرها.

1-I/ 3.4 الطرح الفلسفي

بالإضافة إلى المفاهيم الاجتماعية والفنية لمقولة الثقافة والتي تناولها علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا والتاريخ وعلماء النفس، كان للفلاسفة مساهمة كبيرة في إسناد لكلمة الثقافة بعدا إيديولوجيا يتجاوز المفاهيم الثابتة، إذ يعتبر ماكس فيبر (*Max Weber*) (1864-1920) الذي ينتمي إلى مدرسة فرانكفورد أن المحدد الحاسم للنشاط الاقتصادي هو

[1] WEBER (Edgard), *op. cit.* p. 20.

[2] ابن خلدون(عبد الرحمان بن محمد)، المقدمة، ط. 1، بيروت، دار صادر، 2000، ص. 98.

[3] نفس المرجع، ص. 114.

www.alkottob.com

القيم الثقافية أي نظام الأفكار والعقائد وتختلف معه في ذلك كارل ماركس (*Karl Marx*(1889-1818)) الذي يعالج هذا الموضوع بافتراض قائل: " *أن الطبقة التي تملك وسائل الإنتاج المادي هي التي تملك أيضا وسائل الهيمنة الروحية. وعليه فإنه يقصد بوجود ثقافة برجوازية تسيطر في مجتمع كون أن " ثقافة الطبقة المهيمنة هي دائما صاحبة الثقافة المهيمنة* "[1]. إلا أن هذه الإيديولوجيا الرأسمالية هي بالنسبة للباحث الجزائري الثابت "*ظاهرة مشوهة ومزيفة وتجريدية للواقع ولا يمكن أن تكون إلا وعيا خاطئا ومضللا وهي إفراز حتمي لطبيعة العلاقات الاجتماعية في المجتمع الطبقي*"[2].

I-1/ 4.4 إيديولوجية الاتصال الثقافي

إن الدراسات المتعلقة بالاتصال الثقافي بين الشعوب قد وجدت الظروف الملائمة في أمريكا خاصة، باعتبار أنها لم تكن بلدا استعماريا كدول أوروبا من جهة ولأنها لم تكن تعرف النظرية الاجتماعية الدركهايمية. انطلقت أمريكا في دراستها من واقعها المعيش المتمثل في الهجرة ونتائجها وعلم الاجتماع السكني(*Sociologie urbaine*) أي في ما سماه علم البيئة الإنسانية(*Ecologie Humaine*)، لذلك فإنه من المستحيل دراسة موضوع المثاقفة بصفة عامة دون العود إلى الأنثروبولوجيا الأمريكية.

I-1/ 5.4 الإيديولوجية السياسية

إن الإيديولوجيا السياسية التي مارستها دول أوروبا في الفترة الاستعمارية على شمال إفريقيا، ترى أن الدور الذي قامت به هو دور حضاري يرتقي بالشعوب الفقيرة والضعيفة. إلا أنه في الحقيقة الأمر لا يعدو أن يكون مجهودا لترسيخ المفهوم الثقافي (*Acculturation*) المنظم الذي يعتمد في مظاهره أسلوب الهيمنة والإسقاطات الثقافية. فالطبقة المتوسطة حد نفسها في ما سماه التثاقف، أي في ما سماه "*مرجع أو نظام قوي يفرض عليه بأن يتجه إلى مسار عمودي(فوقي) أو أفقي(تحتي)*"[3].

---

[1] CUCHE (Denys), *La notion de culture dans les sciences sociales*, Coll. Repères, Paris, La Découverte, 1996, p. 69.

[2] خواجة(أحمد)، الذاكرة الجماعية والتحولات الاجتماعية من مرثاة الأغنية الشعبية، تونس، أليف، منشورات البحر الأبيض المتوسط، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، 1998، ص . 12.

[3] SEMPRINI (Andrea), *Le multiculturalisme*, Coll. Que sais-je ? Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 83.

www.alkottob.com

إن اتصال أفراد أو مجموعات تملك قيم الثقافة الغربية كالحرية الفردية والديمقراطية وحق الانتخاب الحر في ظل سياسة لائكية(*Laïcité*)، مع أفراد من العالم العربي تستمد شرعيتها السياسية من دينها الإسلامي تملك نوع الهوة الثقافية التي ينتج عنها تفكك أو شرخ ثقافي للمجموعة المستعمرة. فالتثاقف، عملية ليست بريئة أو ساذجة كما يراها البعض، بل تحمل نوايا الهيمنة والتبعية. ويحدث التثاقف عند لقاء مجموعة بمجموعة أخرى مكلفة بمهمة(*Missionnaires*) أو مستعمرين(*Colons*) أو مجموعة مهاجرين(*Immigrés*).

إن من أخطاء هذه النظريات كونها لم تعلل أي أزمة في ما تحدثه هذه الهيمنة الثقافية في ثقافة الطرف المهيمَن[1]، إذ يقول ديفرو (*Devereux*) في هذا المجال، "*عندما أستعمل القناع كتحفة أو أثر فني، فإنني قد أخرجته من قيمته الثقافية*"[2]. وعليه، فإن تعريف كلمة التثاقف تتطلب منا الكثير من الاحتياطات الإبستيمولوجية. هذا، وأن الممارسة في شكل المثاقفة لا يمكن أن تكون خالية من الظواهر التثاقفية، لأنها تبقى في غالب الأحيان تحت إطار سياسي أو إيديولوجي.

فالنظر في مسيرة الشعوب العربية التي خضعت إلى الاستعمار الأوروبي خاصة، يحيلنا إلى الكثير من الاستنتاجات لعل من أهمها جدلية الاختيارات والاتجاهات الثقافية؛ أي البحث عن الطريق والخيار الأنسب لهذه الدول كي تندرج في الإطار الذي يتماشى مع خصوصياتها الثقافية وخاصة فيما يتعلق بالدين، حتى لا تفاجأ بالصدمة الثقافية التي تفرض عليها في بعض الأحيان اتخاذ الفعل الرجعي(*Feed back*) للعملية.

[1] BARE (J-F), *Acculturation dans dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie de Bonte (P), et Izard (M)*, 2ème éd, Paris, PUF, 1992, p. 2-retour, in: *Acculturation antagoniste*, d'après DEVEREUX (G) et LOEB (O.M), Voir: http://prso.wanadoo.fr/geza.roheim/html/accultur.htm
[2] DEVEREUX (G) et LOEB (O.M), *Acculturation antagoniste, ibid.*

www.alkottob.com

I-1/ 5 التثاقف

لقد أجمعǩ الكثير من الكتابات على أن مشكلة التثاقف من المشكلات التي ȘهرتȘ مع ȘاهرةȘ الاستعمار التي عرفتها دول العالم الثالث، وȘهور ما يسمى بالحركات التحررية التي حاولǩ التصدي للمستعمر ومقاومته بكل الوسائل المتوفرة لديها. ولكن السȘال الذي يطرح هو أي معI للكلمة؟

تȘتي كلمة التثاقف في السياق الثقافي الذي يشمل العلاقة التي ȣمع بين ȘقافةȘ السيد وȘقافةȘ العبد وهي أيRا العلاقة التي ȣمع بين ȘقافةȘ الإنسان المستعمِر وȘقافةȘ الإنسان المستعمَر، أي في Ɛاية الأمر، هي العلاقة التي تربȘ بين ȘقافةȘ **الأنا** وȘقافةȘ **الآخر**. ولتكريس تلك العلاقة العمودية بين الطرفين وبالاستعانة بالقوȘ الاقتصادية والتكنولوجية والعسكرية الحديثة، فكر الإنسان الȘربي المستعمر في مسȘألة تنميȘ وتكييف ȘقافةȘ الإنسان العربي، على Șقافتهǩ فكرة التثاقف.

تارȘيا، اقترحǩ هذه الكلمة سنة 1880 من قبل الأنثروبولوجيين الأمريكيين واȘخذت عدة تفاسير ومفاهيم من طرف جميع الاختصاصات. فالبسيكولوجيا الاجتماعية ترȘ "*أنها Ș تمثل عملية التعلم التي يتلقاها الطفل من الثقافة الإȘنية التي حوله أو من الوسȘ الذي هو فيه*"[1]. في حين يرȘ روجي باستيد(*Roger Bastide*) أن هذا التعريف يطلق بدرجة أصح على التنشȘة الثقافية (*Enculturation*) أو الاجتماعية[2] (*Socialisation*). إلا أن هذا التعريف المقترح في سنة 1935 لم يعȘ في اعتباره في ذلك الظرف وسائل الاتصال الحديثة الافتراضية التي تسهل التعامل المباشر بين الشعوب كالتلفزة والأقمار الصناعية والإنترنǩ والهواتف النقالة التي هي أكثر خطورة من الاستعمار الȘرافي. فبهذه الوسائل تكون رȘا قد استعمرت كل العالم ƐƎ إيديولوجيا الصورة وما Ș تثله من سلطة على الفرد والموعة حȘ ولو كانǩ كاذبة، إضافة إلى مقاربة الȘرافية السياسية (*Géopolitique*) الحديثة، التي تعطي في اعتبارها التبعية الاقتصادية والسياسية. كل هذه الوسائل التي Ɛكن أن

[1] REDFIELD (R), LINTON (R), HERSKOVITS (M.J), *Memorandum on the Study of Acculturation in American Anthropology*, N°. 38, 1936, in: *Acculturation antagoniste*, d'après DEVEREUX (G) et LOEB (O.M), Voir: http://prso.wanadoo.fr/geza.roheim/html/accultur.htm

[2] BASTIDE (R), *Acculturation*, in: Encyclopédia Universalis, pp. 1-114 et suivant, 1998- retour, in: *Acculturation antagoniste*, d'après DEVEREUX (G) et LOEB (O.M), Voir: http://prso.wanadoo.fr/geza.roheim/html/accultur.htm

www.alkottob.com

ϴعل شخصا متصلا بثقافته الأصلية وهو في المهجر على سبيل المثال؛ تلك التقنيات الحديثة التي ر ŋا ʼ ملق مقاربات جديدة لمفهوم التثاقف تذهب بنا إلى فرضية جديدة وهي ضد التثاقف (*Contre-acculturation*).

I-1/ 6 المثاقفة

عندما نتحدϱ عن المثاقفة، ʼيلنا الكلمة دائما إلى عدة اϴاهات ʼلتلفة؛ أ ŒŒا أداة اتصال وأداة للتداخل العلاقاتي(*Interrelation*) والتبادل المعرفي وتشير إلى المفهوم الشامل لكلمة الثقافة أي "*معرفة الأشكال والمعايير الحياتية التي ƆƆتاز با ℓخرون؛ أشخا ƈ أو مجموعات أو مجتمعات في علاقتهم مع ℓخر ومعرفة العلاقات المشتركة بين ƈقافة ما وƈقافة أخرϱ*"[1]. وهي ما يولد ويتأسس من خلال احتكاك بين مجموعتين أو أكثر؛ أي "*Œا تشير إلى ƈقافة في حالة ولادة*"[2]. وإن كان التثاقف ƷƷمل في طياته الرغبة في محو ℓخر وفرô التبعية عليه، ومعاملته بنظرة فوقية، فإن المثاقفة تقوم على الاحترام والتسامح والاعتراف Ɲصوصية ℓخر واختلافه، وفي إطارها تتفاعل الجماعات والشعوب وتتواصل فيما بينها.

وخلافا للتثاقف، فإن المثاقفة لا ƆƆكن لها أن تتحقق في صورة تدخل أطراف سياسية أو تواجد مقاربات إيديولوجية، غير أن المساعي لتحقيق ذلك لا تبشر بنتائƙ إƷابية في الƸرô . هذا، وقد وصل البعŘ وخاصة جاك دمرغن (*Jacques Demorgon*) إلى الحديث أو تأسيس نظرية إيبيستمولوجية المثاقفة[3] ويعني بذلك البحث عن الأخطاء العلمية والمنهجية لنظرية المثاقفة. وهي(أي المثاقفة) ليس ما ينتƙ من اختلاف الثقافات المكتسبة، بل كذلك ما ينتƙ داخل الثقافات التي في طور التكون. فالرهان على المثاقفة هو رهان على ا لتمع وطريقة عيشه، وهو اختيار اجتماعي ƈقافي (*Socioculturel*)، ƷƷعل من الإنسان في وضعية حياتية بين الفردية (*individualité*) والتعددية(*Pluralité*). والأهم هو ليس معرفة الاختلاف بين الثقافات أو قبولها بل الأهم هو معايشتها معايشة حقيقية. ولكن لكل رهان ƈنه، فيمكن أن

[1] WEBER (Edgard), *op. cit.* p. 10.
[2] DEMORGON (Jacques), *op. cit.* p. XI.
[3] *Ibid.* p. XVI.

www.alkottob.com

Ɔƌƌƌ

- المثاقفة المتعلقة بالبحث عن الإطار الحقيقي كوحدوية أو ثنائية أو ثلاثية الموطن أو تعددية الموطن[1]. هنا يمكن أن تطرح قضية ما بعد الوطنية في خضم وسائل الاتصال الحديثة.

فالحوار الثقافي ليس غاية في حد ذاته، ولكنه سعي نحو إمكانية التوافق حول قيم مشتركة. فلا جدوى من الحوار إذا ما تمسك كل طرف بخصوصيته المطلقة، وإلا يكون الحوار منتجا حين تتوافق أطرافه على قيم مشتركة. وهذا غير ممكن إذا كان كل طرف ثقافي ينغلق على ذاته باسم خصوصية مكتفية بذاتها، كحال الأصوليين الذي يختزلون الحضارة العربية الإسلامية إلى دين. إلا أنه، وفي هذا السياق، علينا أن لا نخلط بين "*الإسلام والعروبة (Arabité)، إذ يوجد عرب إسرائيل مثل يهود تونس والمغرب ...من جهة، ومسلمي ماليزيا والهند والصين وباكستان وبعض بلد روسيا الشرقية من جهة أخرى*"[2].

لذا، نرى أن حوار الثقافات ليس مجرد مناظرة أو مقارنة بين ثقافات في الأفكار والقيم والعقائد، بل هو تفاعل بينها. وهذا لا يأتي لثقافتنا إلا إذا كانت قادرة على حوار الآخر كثقافة تفرض حضورها وجدواها بالنسبة إليه، ولا يكون ذلك ممكنا لمجرد اقتناعنا بعراقة ثقافتنا، بل لابد وأن تسندها قوة اقتصادية وسياسية تعطي للثقافة قوتها وقيمتها التبادلية في سوق الثقافات المتقدمة. إن حديث ثقافتنا يقتضي وجود قاعدة اجتماعية واسعة مندمجة في الحداثة. أما إذا انمحت هذه القاعدة خارجها فإن الذي يحصل هو الارتداد الواسع إلى ثقافة محافظة، وإحياء مظاهرها الدينية المتشددة التي تصونها منها هوية منغلقة إقصائية. أما المتسبب في ذلك، هو "*عدم التأقلم والتناغم مع تلك الحداثة الغربية، وما تدعو إليه من حريات وحقوق فردية وإلى علمي يرتكز على المصلحة كأساس للتعامل البشري*"[3]. تلك العقلية التي ترى في الحداثة سوى اعتداء على هويتها، فلا تسعى إلى مد الجسور مع الثقافات الأخرى. وبناء على ما تقدم، بدا واضحا أن "*اقتتال الهويات الثقافية*

[1] يجعل كورزبسكي (*Korzybski*) هذه النوعية في إطار المشكل السيميائي(*Sémantique*) ؛ فيقول أن الخريطة ليست الأرض وأن الكلمات ليست الأشياء وأن اللغة ليست الفكر. أنظر:
-DEMORGON (Jacques), *op. cit.* p. 19.
[2] ZINELABIDINE (Mohamed), *Art, Religion et politique : paroles et pointillés*, *op. cit.* p. 57.
[3] *Ibid.* p. 52.

www.alkottob.com

اليوم معناه فشل التعددية الثقافية في التعايÎ والتوافق على قيم جامعة وعلى الولاء لدولة وطنية متعاقد على مؤاسساتا"[1].

هذا ويقترح باري (*Berry.J*) أربعة نتائÿ ممكنة للحوار الثقافي:

- الذوبان والانصهار (*Assimilation culturelle*): التخلي عن الهوية الثقافية الأصلية وتبني الثقافة المهيمنة.

- التهميÎ الثقافي(*Marginalisation culturelle*): التخلي عن الثقافة الأصلية دون الأخذ من الثقافة المهيمنة.

- الانفصال الثقافي(*Séparation culturelle*): التمسك بالهوية الثقافية الأصلية وترك الثقافة المهيمنة.

- الاندماÿ الثقافي(*Intégration culturelle*): التمسك بالثقافة الأصلية والتعامل مع الثقافة المهيمنة.[2]

I-1/ 7 التعددية الثقافية

نعني بالتعددية الثقافية تواجد الكثير من الثقافات في مجموعة واحدة[3]، وهي لفظة كانŘ ⁰ص أمريكا منذ اكتشافها ودول أوروبا منذ بداية القرن العشرين. وأول استعمال لها كان في شكل مقالات في بعŘ الدلات الأمريكية في حدود سنة 1981[4].

حسب الموسوعة روبار (*Robert*)، إن تعدد الثقافات ƷثŁ تواجدا لعدة ثقافات في بلد واحد ومقارنة بالسياق الذي عالجناه سابقا واستنادا إلى التجارب الشخصية والبحوϱ والدراسات في هذا الدال، فإن تعدد الثقافات في نفس الموطن هو شيء طبيعي وإلزامي ولا خيار للفرد فيه. فحركية الحياة اليومية المتصلة بالفنون والأدب راجعة إلى تنقل الأشØخا Î من أمكنة إلى أمكنة أخرϱ لا بدف الثقافة لكن بدف المعاملات الاجتماعية والاقتØصادية

[1] أومليل(علي)، المرجع السابق، Î . 89.

[2] BERRY (J), *Acculturation et adaptation psychologique*, in: *Acculturation antagoniste*, d'après DEVEREUX (G) et LOEB (O.M), Voir: http://prso.wanadoo.fr/geza.roheim/html/accultur.htm

[3] DEMORGON (Jacques), *op. cit.* p. 29.

[4] SLAZER (Nathan), cité in: *ibid.* p. 31.

www.alkottob.com

والتجارية والفنية. أما عنصر التأثر بالثقافات فهو ƷصلƷ بشكل واţ وغير واţ فكل فرد يتعامل معه إما بانفتاح (*Ouverture*) وƠرر (*Emancipation*) أو بانكمêلا (*Repli*) وانغلاق (*Fermeture*).

ومن أهم الأسئلة التي تطرح، عندما نتحدƢ عن التعددية الثقافية هي أسئلة الاختلاف؛ كيف ƷكنƷ لنا أن نتعامل مع الاختلاف، أي مكانة لمظهر الاختلاف داخل نظام اجتماعي؟ هل أن الاختلاف مظهر إƷابي أم سلƒ؟ هل هو كسب أم خطر عن الƢموعة؟ ولƢجابة عن هذه الأسئلة Ƶب أن ندرك أن الاختلاف ليس مفهوما أو تصورا فلسفيا أو لغويا بل هو حقيقة وواقع ومشروţ إنساني واجتماعي أتى إلينا من خلال الممارسة الإنسانية اليومية، وأخذت شكلها في سياق الصيرورة التاريƷية[1]. إلا أن الثقافة السياسية الغربية التي تأسسǨ على إيديولوجية العدالة، ترƢ أن الاختلاف ƷثلƷ خطورة حقيقية وصورة مناقÊة تÊعها في أزمة الهوية[2]. فهل Ƶق في هذا السياق الفكري أن " *تأتي باسم القرار السياسي...والاقتصاد الحر أن ننمّي الوجدان ونعقلن الإبداţ ونوحد الرؤƢ في حين أن القيم الفن النسبية والمنطلقات والذاتية في التعبير وƒلية المرجعية للتجربة في تشكلاتا وإƷائياتا ومدلولاتا، Ƣŋŋŋ

يسمى بالإبستيمولوجية الثقافة الواحدة (Monoculturalisme)"[1]. أما أهم إشكاليات وقضايا التعددية الثقافية هو الاختلاف الاجتماعي والديموغرافي وتنوع الاتجاهات الفكرية والفلسفية. كما أنه إلى جانب التحديات الاجتماعية والسياسية والنظرية والفكرية، فإن التعددية تطرح هي الأخرى تحديا حضاريا.

I-1/ 8 الحوار العربي الغربي

إن حوار الثقافة العربية مع الثقافة الغربية يقتضي الاعتراف المتبادل. إلا أن الأسباب التي حالت دون ذلك، هي الخلفية الدينية التي يحملها كل من الإسلاميين العرب والمسيحيين الغربيين تجاه بعضهما:

ففي مستوى أول؛ يعتبر الإسلاميون أن الإسلام في غنى عن أي حوار ثقافي مع الغرب ويختزلون الدين الإسلامي إلى عقائد دون إعطاء أي حق لمبدأ الاختلاف مع الآخر. ولكن علينا هنا أن نميز بين الإسلام والإسلامية أي بين ثقافة دينية لها خصوصياتها وأسسها العقائدية التي تعطي أرضية للتواصل البشري بقطع النظر عن الاختلافات اللغوية والعرقية والدينية...، وبين مجموعات سياسية منظمة لها فكرها الخاص[2] تجاه الآخر التي تتعامل معه للذر شديد.

وفي مستوى ثان؛ يعتقد المسيحيون الغربيون، أن الانعتاق إلى قيم الحداثة المتمثلة في الحرية والفكر النقدي والديمقراطية الليبرالية وحقوق الإنسان لا توجد إلا في الثقافة الغربية، تلك القيم التي ترتكز على الفردانية والحرية وسيادة القانون والمساواة والنظام التمثيلي القائم على الاقتراع الفردي الحر وفصل السلطات والحريات الشخصية والعامة. فهذا الموقف، ينفي مسبقا إمكانية قيام أي حوار لأنه يفرض على الغير اتباع طريق الحداثة الغربية وإلا فلا مستقبل له، ولا حوار مجدي معه. فهذه النظرية ترتكز في مشروعها الحداثي على العلمانية السياسية، أما الدين فهي مسألة شخصية لا اعتبار له في شأون الدولة. غير أننا، وفي نفس

[1] SEMPRINI (Andrea), *op. cit.* p. 57.
[2] ZINELABIDINE (Mohamed), *Art, Religion et politique : paroles et pointillés*, *op. cit.* pp. 54-55.

www.alkottob.com

السياق الفكري، ƶب علينا أن "*لا ƴƱƱ أرا بين المسيحية وبين الفيئات السياسية في بعض البلدان، التي لها توجهات وأفكار ذات مرجعية يهودية صهيونية، على سبيل المثال*"[1].

إلا أن القيم التي روجتها هذه الأفكار المتباعدة، هي قيم ضد الحوار الذي هو ضرورة لتوازن التنمية في العالم، وضمان تعاونه واستقراره، وأيرا ضد تماسك المجتمعات وتقليص الفوارق بين أفرادها وفئاتها. فهي تروج للمنفعة المادية كغاية في ذاتها، والجري اللامحدود وراء الكسب والاستهلاك. فهذا الغرب الاستعماري، له ازدواجية في المعايير، فهو يرمن الحرية لمواطنيه ويحرمها على الشعوب التي يستعبدها[2]، وهو يصدر إعلانات حقوق الإنسان ويجعلها مرجعا لدساتيره وقوانينه إلا أنه يمنعها عن أهالي البلدان المستعمرة.

I-1/ 9 الاتصال الثقافي؛ حوار أم صراع؟

إن المقاربة الحضارية تتمثل في البحث عن إمكانية وجود حضارة عالمية[3] والعلاقة بين السلطة والثقافة وتطور علاقة القوة بين الحضارات وكيفية تأقلم ثقافة غربية داخل مجتمع غير غربي. في يومنا هذا، انتهى مظاهر تحرير الدول المستعمرة وتحول الصراع من إلى نزاعات ومعارك بين دول متحررة، وليس هناك خيار للمجتمعات غير الغربية سوى تقليد الغرب[4]. فالمشادات بين القوى العظمى عوضت بلفظ صدام الحضارات، تلك الفكرة التي تبناها صموئيل هنتنغتون[5] (*Samuel Huntington*) والتي تبقى دائما شائكة، تتناقض مع نظرية حوار الثقافات، بل تصب جميعها في مشروع يوتوبي حضاري معزول يستند على القوى العسكرية في بسط ثقافته المزعومة والمرتكزة على مبادئ الحرية والديموقراطية.

لم يتحدث هنتنغتون عن الحضارة الإسلامية بل عن الإسلام كدين. فالتعددية الثقافية بالنسبة إليه سوف تنتهي إلى نسبية ثقافية، حيث يكون تواجد خليط من ثقافات الجماعات المهاجرة التي لكل واحدة منها اعتبارها وقيمتها في ذاتها، بدل أن تقاس معيار القيم التي

---

[1] ZINELABIDINE (Mohamed), *Art, Religion et politique : paroles et pointillés*, *op. cit.* p. 55.

[2] أكد دليل على ذلك، هي المستعمرات الأمريكية الحالية في العراق وأفغانستان على سبيل المثال.

[3] إن العالمية هي إيديولوجيا استعملها الغرب منذ بداية القرن العشرين ليتمكن من كسب مواجهة الدول غير الغربية.

[4] HUNTINGTON (Samuel. P), *op. cit.* p. 25.

[5] التريكي(فتحي)، التثاقف وصدام الحضارات، تونس، الحياة الثقافية، ع. 79، 1996/11/21، ص. 6- 9.

www.alkottob.com

استقرت عليها أمريكا. "*فالعدو الخارجي لأمريكا بعد الانهيار الاتحاد السوفياتي هو الإسلام في تقدير هنتنغتون وهو يتحدث عن الحدود الدموية بين الإسلام والغرب*"[1].

يبدو أن الصراع بين الحضارات هو صراع فكري، له منطلقات أساسها العلاقة التاريخية والسياسية والدينية التي تربط العرب بالغرب منذ عدة قرون[2]؛ إذ يرى البعض أن صراع الحضارات "*يمثل مصلحة الغرب، من افتكاك وغصب الثروات واحتلال الأراضي، أكثر منه من رفض الإسلام للتقدم التكنولوجي والعلمي لدى الآخر*"[3]، وأن هنتنغتون يخفي الحقائق التاريخية الأصلية "*لصالح كتابة تاريخية موجهة يربطها بالجغرافية السياسية (Géopolitique) وفرض النماذج العامة التي يخلقها في ظل مصلحة الطرف المهيمن، وبشكل سريع*"[4].

بينما يرى البعض الآخر، أن الصراع يرجع بالأساس إلى فكر الإسلاميين وليس الإسلام نفسه كما ذكرنا سابقا. هذا الفكر الذي يهابه الغرب بسبب التصريحات السياسية والتنظيمات العسكرية ومواقفهم المباشرة. ولكن لا ننسى أن للمسيحيين الغربيين دور كبير أيضا، في زيادة إحماء هذا الجو المتوتر بتصريحاتهم السياسية والعسكرية الحادتين تجاه الإسلام والعروبة. غير أن هذا الجدال الفكري العقيم، بإمكانه أن يهدد النظام السياسي في العالم ويشدد في العلاقة العدائية بين الطرفين.

فأكثر النزاعات الموجودة الآن والأكثر وضوحا هي ليست بين طبقات اجتماعية كالفقر والغناء بل بين مجموعات لها ثقافات مختلفة. ففكرة هنتنغتون ترتكز على مبدأ السيادات، من جهة اقتصادية وسياسية وعسكرية، إضافة إلى الشأن الديني الذي هو مركز تفكيره. إذ يحول الإسلام في إيديولوجية صراع الحضارات إلى العدو الشامل للغرب[5]. فالإيديولوجية صراع الحضارات تفرز مبدأ حربيا يقضي للحق تدخل الحضارة الغربية بالقوة في

---

[1] أومليل(علي)، المرجع السابق، ج . 34.

[2] سقوط بغداد سنة 1258 وقرطبة سنة 1492 وسيطرة الدول الغربية على الدول العربية الإسلامية إثر السقوط النهائي للإمبراطورية العثمانية في القرن التاسع عشر.

[3] BORRMANS (Maurice), cité in : ZINELABIDINE (Mohamed), *Art, Religion et politique : paroles et pointillés*, *op. cit.* pp. 52-53.

[4] ZINELABIDINE (Mohamed), *ibid.* p. 65.

[5] بينما نجد في فكر ابن رشد أن الأمر يتأسس من خلال موضوع الحوار بفكر جمهورية أفلاطون وشرحه للأخلاق وتطرقه للطبائع والقيم البشرية. أنظر: المصباحي(محمد)، المرجع السابق، ج . 18.

www.alkottob.com

قيم الحضارات الأخرى، إن هي خالفها أو هددت قيمها، أي أنه يقدم الغرب وبزعامة أمريكا على أنه البلد الأقوى والأعظم، مما ساهم بتفكيره هذا بانغلاق أمريكا على نفسها وزاد في إمعان عزلتها وخوفها من كل شيء، فهي تخاف من التسرب النووي، ومن الخطر الإيكولوجي ومن الدورة الاقتصادية ومن المستقبل، فهي ثقافة خوف الإنسان.

هذا، ويؤكد أيضا فرنسسيس فوكوياما(*Francis Fukuyama*)، الذي يبني فرضياته على النظرية الهيقلية(*Hégélienne*) التي ترى أن "*التاريخ قد انتهى في سنة 1806 لما أنه ليس هناك تطورا سياسيا من المواقف التي قامت عليها الثورة الفرنسية سنة 1789... وسقوط الشيوعية سنة 1989 التي رسخت بعض الحلول في العالم يدعو للديمقراطية الليبرالية على مستوى عالمي*"[1]. وبناء على ذلك، فإن هنتنغتون يقلل من الطرح الذي قدمه فوكوياما فيما يتعلق بنهاية التاريخ، ويضعه في موضع شك بسبب استناده على المقاربات القديمة في العلاقات الدولية.

هذا، ونلاحظ أن فوكوياما يقر بالامتياز الاستثنائي للثقافة الغربية، ولا يهتم بعالم الإسلام وحضارته كما هو الشأن عند صمويل هنتنغتون . "*فالنظرية الفوكويامية تعيد إقصاء بقية العالم ليس خارج التاريخ، ولكن تحكم عليه بالسجن المؤبد داخل قفص التاريخ، ودورته المغلقة*"[2]. "*فاستخدام لفظ "نهاية التاريخ" لدى فوكوياما يعتبر تركيبا تراكميا لفلسفة التمييز والإقصاء التي حكمت المشروع الثقافي الغربي. ذلك التمييز الذي يفصل دولة أمريكا عن بقية العالم*"[3]. ويمكن تلخيص نظرية فوكوياما فيما يلي؛ أن أمريكا قد اجتازت قمة التطور الإيديولوجي والديمقراطية المتحررة، تلك الديمقراطية التي يعتبرها نموذجا مثاليا، على بلدان العالم الأخذ بها.

---

[1] ZINELABIDINE (Mohamed), *Art, Religion et politique : paroles et pointillés*, *op. cit.* p. 58.

[2] فوكوياما(فرانسيس)، نهاية التاريخ والإنسان الأخير، إشراف ومراجعة وتقديم مطاع صفدي، تر. فؤاد شاهين وجميل قاسم ورضا الشايب، بيروت، مركز الإنماء القومي، 1993، ط . 13.

[3] فوكوياما(فرانسيس)، نفس المرجع، ط . 19.

www.alkottob.com

2-I المسرح الغنائي الأوروبي في تونس

لا شك أن من الأشياء التي أخذها التونسيون من الغرب، في حيز زمني متأخر، هو الفن المسرحي عموما والمسرح الغنائي بصفة خاصة على إثر ما أفضى إليه من بناءات ومسارح استوعبت التلف العروض الفنية، الأمر الذي جعل من هذا الفن وفي مرحلة ثانية ضرورة حياتية خاصة بعد اطلاعهم في نهاية القرن التاسع عشر على النماذج من المسرح الأوروبي المرتكز على فن الدراما والتراجيديا اليونانية[1] والمسرح الكلاسيكي والمسرح الميلودرامي والواقعي والاجتماعي والتاريخي.

فكل ما قيل في التلف البحوث والدراسات عن جذور المسرح الغنائي في تونس، لا يعدو أن يكون ثقافة مستوردة من الغرب، تحمل عناصر فنية دخيلة وبعيدة كل البعد عن مكونات الموسيقى التقليدية التي ترتكز على السماع والطرب. وقد شملت هذه العناصر الجديدة أساليب الإخراج والتمثيل والتعابير الموسيقية والمشهدية وفنون القيافة والإضاءة... التي مازلنا إلى يومنا هذا نتقيد بأصولها وتقاليدها، ونعتمد مقاييسنا النقدية استنادا إليها[2]. هذه المرجعية الغربية في المسرح التونسي، كانت واضحة في نظر عطية أبو النجا الذي يرى أن *في ممارسة هذا الفن" عبارة عن استعارة لأشكال غربية، نتج عنها مسرحا فرنسيا ناطقا باللغة العربية*"[3].

إذا اعتبرنا أن أول اتصال المشرق العربي بالحضارة الأوروبية كان خلال الحروب الصليبية في مصر أثناء الغزو الفرنسي الذي قام به بونبارت سنة 1798، فإن تونس عرفت

---

[1] أخذ الجميع يبحث في العصر الوسيط عن كيفية استحضار الصورة الصحيحة والتي تقرب بشكل واضح إلى عصر الإغريق. وقد وجدت في الأثناء الكثير من الصعوبات بسبب عدم وجود نصوص موسيقية يونانية. فحاول الجميع في استحضار طريقة أداء الدراما اليونانية المصحوبة بالموسيقى. وقد اهتدوا في نهاية الأمر إلى شكل جديد من أشكال الفن المركب والذي سمي بالأوبرا. أنظر إلى: خفاجة (محمد صقر)، المرجع السابق، ص . 13.

[2] المديوني(محمد)، إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المرجع السابق، ص . ص . 146-147.

[3] ABUL NAGA (Atia), *Les sources Françaises du théâtre Egyptien* (1870-1939), Alger, SNED, 1972, pp. 195-207.

www.alkottob.com

هذا الاتصال في حدود سنة 1869 أثناء مراقبتها ماليا من قبل ثلاثة دول، وهي إيطاليا وأنقلترا وفرنسا[1]. هذه الأخيرة التي تمكنت من احتلال البلاد إثر معاهدة باردو في 1881/5/12 التي تأكيدها باتفاقية المرسى سنة 1883 رغبة في استثمارها تقنيا واقتصاديا[2].

I-2/ 1 أحمد باي وفن الأوبرا

لقد وجد العديد من الوثائق التاريخية عن العلاقات التي كانت توجد بين بايات تونس وملوك فرنسا. ففي رحلة المشير أحمد باي إلى فرنسا في 1846/11/5، أبهر هذا الأخير الكثير من الإعجاب لو فنون هذا البلد، المتمثلة في عمرانها المتقن والمنظم، ومسرحها المتحضر. إذ في أول احتفاء به في باريس، لم تقدم له مسرحية وجد عنها ابن أبي ضياف في كتابه، حيث يقول" *أهم يختارون لذلك (أي المسرح) البلغاء والخطباء ممن لهم معرفة بالأخبار والتاريخ والأشعار. وعدد العملة في ذلك أكثر من مائة. وهي من الصناعات الشريفة عندهم، لأن مرجعهم تربية الناس وتهذيب أخلاقهم...وفيها الموسيقى وتارة يكون العمل الغناء والرقص*"[3]. ويضيف أيضا أن عند مشاهدته كل عجيب يقول "*ليت مثل هذا عندنا بالمحل الفلاني بتونس*"[4]، وهذا بالتأكيد يوضح مدى إعجاب أحمد باي بذه النوعية المسرحية ويصل به الأمر إلى التفكير في نقلها إلى تونس. وهو موقف يشير ضمنيا إلى اعتراف أحمد باي بتلك الثقافة الغيرية ورغبته إلى بلوغ ذلك المستوى.

---

[1] GANIAGE (Jean), *Les origines du protectorat Français en Tunisie(1861-1881)*, Tunis, Maison Tunisienne de l'Edition, 1968, p. 313.

كما أنه وبتاريخ 1869/12/16، استقرت لجنة المراقبة المالية بصفة رسمية في دار الباي.

[2] المجوبي(علي)، انتصاب الحماية الفرنسية بتونس، تونس، سراس للنشر، 1986، ص . 147 .

[3] ابن أبي ضياف(أحمد)، إتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان، تحقيق لجنة من كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار، تونس، نشر كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار، 1963، ص . 102. ونقلا عن أحمد عبد السلام " أن *من مظاهر الاحتفال بأحمد باي أثناء إقامته بباريس، السهرة التي احتفل فيها ملك فرنسا لويس فيليب* (Louis- Philippe)، *بريفه في القصر الملكي بضاحية صان كلو* (Saint-Cloud)، *حيث شاهد الباي وحاشيته تمثيل رواية غنائية من نوع الأوبرا*(Opera)، *وهي رواية لوسي،* (Lucie de Lammermoor)، *التي وضع موسيقاها الإيطالي دونيزتي*(Donizetti) ". أنظر: عبد السلام(أحمد)، ابن أبي ضياف، حياته ومنزلته ومنتخبات من آثاره، تونس، الدار العربية للكتاب، 1984، ص . 82

[4] عبد السلام(أحمد)، نفس المرجع، ص . 108.

www.alkottob.com

فإذا مÂينا في ÕليلÕ أسباب هذا الإعجاب الذي انتاب أحمد باي في تلك الفترة، نلاحظ أن من أZها هو الاختلاف الواضح في البنية التحتية الثقافية التي ÕتاÕز با فرنسا- من حيث المعالم الفنية العمرانية كالمسارح التي تقام فيها عروô الأوبرا(*Opéra*) والأوبرات(*Opérette*) والمسرحيات الÕنائية(*Théâtre lyrique*) والحفلات الموسيقية(*Concert musical*) وما يتبعها من حركات فنية من أدب وشعر ومسرح وفن تشكيلي- وما يوجد في تونس في تلك الحقبة التارÇية من فراÑ فني وشعور بالقلق الاجتماعي والسياسي.

I-2/ 2 الجاليات الأوروبية في تونس

شهدت تونس تنوعا Çقافيا واضحا للÕكم كثرة الجاليات الأوروبية المتواجدة با؛ من فرنسيين وإيطاليين وألمانيين، إلى جانب الجالية اليهودية المتمركزة في الكثير من المدن التونسية. هذا، وقد عرفŘ تونس المسرح الÕنائي Çمفهومه اليوناني مع الأوروبيين المهاجرين الذين استقروا فيها، وبدؤوا يعرضون مسرحياتم الكلاسيكية والÕنائية الركحية، من أوبرا وأوبرات. واعتمادا على بعÈ الكتب المÕارخة لتلك الفترة نلاحظ بعÈ مظاهر الهيمنة الثقافية التي كانŘ بارزة للعيان منذ الفترة التي سبقŘ الحماية الفرنسية سنة 1881، والمتمثلة خاصة في بناء العديد من المسارح على الطريقة الإيطالية، قصد تقدÇ العروô الموسيقية الكلاسيكية با.

I-2/ 3 تشيير المسارح

إن الملامح التي تشير إلى تواجد الأعمال المسرحية الÕنائية الÕربية في تونس، في أواخر القرن التاسع عشر، هي كثرة الفÂاءات والمسارح التي شÕيدت. "*فÕاول مسرح غربي كان المسرح القرطاجني*[1] *بنهÕ زرقون سنة 1860، وهو أول فÂاء مسرحي ذو عمارة إيطالية وموقعه الذي يلامس المدينة العتيقة...وإن اختيار الموقع، لم يكن بÕاية جلب الجمهور*

[1] المديوني(محمد)، مÕامرة الفعل المسرحي في تونس، تونس، دار سحر للنشر، أفريل 2000، Î . 28.

www.alkottob.com

التونسي والسكان الأصليين، وإلا كان لوجود θمع سكاني أوروبي ويهودي[1] *يقع في طرف المدينة*"[2]. وإلى جانب هذا المسرح، وجدت في تونس عدة فÊاءات أخر؟، كمسرح التياترينو(*Teatrino*) في شارţ فرنسا، والكافو(*Le caveau*) الذي قدمŘ به الكثير من الأعمال[3] الموسيقية والغنائية الركحية.

أما المسارح الأخر؟، فقد تعددت أنواعها وأسماؤها وأماكنها، فنذكر على سبيل المثال مسرح طابيا(*Théâtre Tapia*) ومسرح دافين كوهين طنوجي (*Théâtre David Cohen Tanugi*) والمسرح الإيطالي (*Théâtre Italien*) ومسرح أرينا (*Aréna*) الذي ƙول إلى مسرح بوليتياما(*Politiama*)، Ż المسرح التونسي (*Théâtre Tunisien*)، ومسرح باراديزو (*Théâtre Paradiso*) الذي ƙني على أنقاضه المسرح البلدي الأول (*Théâtre municipale* 1888/1889) ومسرح الكازينو البلدي (*théâtre casino municipale*1902) ومسرح روسيني (*Théâtre Rossini*) الذي ƙثل سينما البالâ(*Cinéma palace*) حاليا[4].

كما ƙد المسرح البلدي الجديد، الذي قام بتصميمه والإشراف على بنائه جون أميل ريسبلاندي[5] (*Jean-Emil Resplandy*) المولود في 1866، في باربينيون(*Perpignan*). فƙول عرô أقيم به، هي مسرحية مانون(*Manon*) التي ألقيŘ باللغة الفرنسية[6] وسير الفرقة

---

[1] في حين ير؟ محمد فريد غازي، أن هذا المسرح قريبا من المدينة الإسلامية، أنظر: غازي(محمد فريد)، المسرح العربي في تونس، تارƙه واθاهاته، من نشƙته إلى سنة 1918، المرجع السابق، Î . 244.

[2] عبازه(محمد)، تطور الفعل المسرحي بتونس، من النشƙة إلى التƙاسيس، المرجع السابق، Î . 19.

[3] قدم 38 عرضا في السنة.

[4] المديوني(محمد)، مغامرة الفعل المسرحي في تونس، المرجع السابق، Î . 28.

[5] مصمم نزل المدينة(*Hôtel de Ville*) وقصر العدالة ومستشفى شارل نيكول ومجموعة (*Casino- Théâtre - Hôtel*).

[6] لم ƙÊر باي تونس هذا العرô، وقد شهد ذلك استياء الجالية الأوروبية التي قارنŘ الحدQ بتدشين أوبرا القاهرة من قبل الخديوي إسماعيل.

www.alkottob.com

الموسيقية القائد كوسك (*Coste*). أما حمور التونسيين، فقد كان محدودا واختصر على أقلية من أعيان البلاد[1].

أما مسرح بوليتياما روسيني(*Politiama Rossini*)، الذي ز تشييده سنة 1903، فقد شهد عدة عروض على الأوبرا[2]، من أهمها أوبرا "عايدة"(*Aïda*) لفردي (*Verdi*) و(*Ave Maria*) لـ (*Novelli*) و (*La duchesse del Bal Tabarin*) لـ ليون باردو (*Léon Bardo*) [3]. وعلى إثر تلك السلسلة من العروض، ز دعوة الممثل الفرنسي سيلفان[4](*Sylvain*) لتقديم بعض الأعمال المسرحية. ومن أهم الأوبرا التي شهدها مسرح روسيني كانت أوبرا لاكماي (*Lakmé*) في 1911/01/10 وأوبرا كرمن (*Carmen*)[5] في 1911/01/14.

فرغم كثرة تلك المسارح الموجودة، واستقطابها الكثير من العروض الغنائية الركحية من فرنسا وإيطاليا بالخصوص ، واستنادا على ما كتب في هذا الغرض[6]، فإن حمور التونسي لهذه الأعمال الفخمة في تلك الفترة، كان قليلا نظرا للتباين الثقافي الشاسع بين دول أوروبا وبلدان شمال إفريقيا، إلى جانب التوتر السياسي المتبادل بين الطرفين.

---

[1] BEN BECHER (Fatma), *Le théâtre municipal de Tunis*, Tunis, Finzi Création, 1998, pp. 33-36.

[2] الأوبرا (*Opéra*): هي كلمة إيطالية، وتعني (عمل). وهي عبارة عن تأليف موسيقي التمثيلي خال من الحوار الكلامي مكون من افتتاحية آلية، وأنغام فردية وثنائية وثلاثية وإلقاءات ملحونة وغناء جوقة ومقطوعات آلية، نورد تفسيرا موسيقيا لكل واحدة منها: الافتتاحية الآلية (*Ouverture orchestrale*): تأليف موسيقي يسبق التمثيلية الغنائية ويهيئ الأسماع. الأنغام الفردي (*Aires*) : ألحان صوتية تكون عموما حافلة بالزخرفة (*Ornement*). الثنائيات (*Duos*): مقطوعات لصوتين أو آلتين. الثلاثيات (*Trios*): تأليف موسيقي لثلاثة أصوات أو آلات موسيقية. الإلقاء الملحون (*Récitatifs*) موسيقى صوتية بين الإلقاء والغناء تستعمل في أداء المقاطع القصصية أو الحوارية، وتصاحبها فرقة آلية آلتصرة. وتنقسم الأوبرا إلى نوعين:

الأوبرا الجدية: وتكون أحداثها مأساوية. الأوبرا الخفيفة: وكل أحداثها مضحكة، وكانت رائجة جدا في القرن الثامن عشر. لمزيد الاطلاع، الرجوع إلى: قويللرموز(إميل)، تاريخ الموسيقى الغربية، حياة وأعمال جميع الموسيقيين، ترجمة صلاح الدين برمرا، ق. 1، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1980، ج . ج . 113-124.

[3] *Ibid*. pp. 40-41.

[4] أستاذ جورج أبيض.

[5] *Ibid*. pp. 41-51.

[6] Voir: CHARFEDDINE (Moncef), *Deux siècles de théâtre à Tunis*, Tunis, ELIF, 2005.

www.alkottob.com

هذا، وكما يبدو، أن انتقال مثل تلك الأعمال المسرحية الغنائية من بلدان أوروبية كفرنسا وإيطاليا وألمانيا إلى تونس، وما ÕÞمله من ثقافة لها مرجعية فنية تعود بنا إلى عصر النهÊة وما شهده من ÕÞولات اجتماعية وسياسية، من شأنها أن ÕÞدÞ في بعÊ التونسيين صدمة ثقافية، سببها عدم استيعاب لتلك الثقافة الجديدة المسقطة على مجتمع غير مطلع على تلك الخصوصية الثقافية والفنية.

ولعل من أسباب تلك الصدمة الثقافية، اللغة المقدمة في الأعمال الغنائية من أوبرا وأوبرات، التي اختصرت على الفرنسية والإيطالية والألمانية، إلى جانب المواضيع الدرامية والتراجيدية المقدمة التي لا تتماشى مع السلوك والمواضيع الاجتماعية المحيطة بالمجتمع التونسي، إضافة إلى عدم فهم دلالات مكونات العمل المسرحي من ديكور وأزياء وماكياج وإضاءة وحركة الممثلين داخل الفÊاء المصمم على النمÙ الكلاسيكي. لذلك، كان المشاهد التونسي غير قادر على ربÙ تلك الأعمال الغنائية الركحية بواقعه المعيÌ .

فهي أعمال شديدة الاختلاف مع الموسيقى المتداولة في تونس في تلك الحقبة التاريخية كموسيقى المالوف والإنشاد الديني وأغاني اليهود ذات الخÙ اللحني الواحد. كما أن جميعها ذو تأليف هارموني يعتمد خطوطا لحنية متداخلة ÞمÞ بين أصواتا توافقات ترجع بنا إلى قواعد البوليفونية والهارمونية الكلاسيكية. إذن، هي أعمال ترجع إلى الفكر الغربي العلماني، أي الإنتاج الفردي المعزول الذي ينطلق من فلسفة الذات الإيجابية والعلمانية الذي يمتاز به عصر النهÊة والتحولات السياسية والثقافية التي جاءت من بعده. فهذا الفكر، لا ينطبق ولا يتناغم مع فكر المتلقي التونسي الذي يتعامل مع الموسيقى بشكل لا يتجاوز كوÆا وسيلة ترفيه وذات صفة احتفالية توÇف داخل الإطار الثقافي الاجتماعي.

www.alkottob.com

الفروقات الموسيقية والثقافية
بين تونس ودول أوروبا

-جدول ţ.1-

الفروقات الموسيقية والثقافية	الموسيقى التونسية	الموسيقى الغربية
من حيث طبيعة الموسيقى وعلاقة الأصوات ببعضها.	تتلخص في علاقة جميع درجات الموسيقية بدرجة الأساس. فهذه الأخيرة تشكل نقطة الجذب والثقل في الطبوع التونسية والتي تئاول إليها كل الدرجات الأخرى. هذا ما يفسر أحية القفلة في الموسيقى التونسية، فهي تشكل الخطة الأساسية في صلب التلحين.	تعتمد على الكتابة الهارمونية التي احتلت مكانة البوليفونية. تتم بالعلاقات الداخلية بين الدرجة الرابعة بالثالثة وعلاقة الدرجة السابعة بالثامنة. وهي وظيفة هارمونية مبنية على التتابع اللحني أفقيا مع التركيز على التوافقات الصوتية.
المرجعية	ترجع إلى المدارس العربية القديمة التي اهتمت بنظام الأصوات والنسب التي بينها والأدوار والإيقاعات والحالات الموسيقية والألحان العربية وما يميزها.	شهدت تحولات من القريقورية(*Grégorien*) إلى البوليفونية(*Polyphonie*)إلى التونالية(*Tonale*) إلى اللاتونالية(*Atonale*).
الخصوصية	1) لها أنظمة مقامية وتنوع في تنفيذها إلى سياقات ومسارات لحنية معينة، تحملها الذاكرة الجماعية (*Mémoire collective*)،	1) ترتكز على قواعد علمية، وتمتاز في كتابتها الموسيقية بالفردانية(*Individualité*)؛ أي الإنسان المعزول الذي ينطلق من الفلسفة الذاتية الإيجابية والعلمانية.

www.alkottob.com

	2) موسيقى طربية منعزلة عن التحولات الفكرية الغربية، ذات صبغة احتفالية تقدم في إطار النظام الاجتماعي الثقافي.	2) متصلة بالحركات الفنية والأدبية ولها علاقة بالقيم الإنسانية كالفكر والخيال والمأساة داخل أعمال الأوبرات بالأخص.
اللغة	العربية	اللاتينية والفرنسية والإيطالية والألمانية
نوعية الفرق الموسيقية	في شكل ŠØ مصغر	في شكل أوركستر سنفوني ضخم
فضاءات العرض	المنازل الخاصة والمقاهي والكافي شنطا(*Café chantant*)	الملاهي والمسارح على النمط الكلاسيكي الإيطالي والفرنسي
من حيث الإطار السياسي والثقافي	تعيش ŠØ هيمنة استعمارية وثقافية، وهي في علاقة موسيقية متجهة نحو التثاقف مع الغير.	تعيش في إطار ليبرالية سياسية وفكرية.

حينئذ، يتضح لنا، أن التعامل مع الغير ثقافيا وفي إطار الأعمال الغنائية الركحية بالذات، يحتم على المواطن التونسي بأن يختار الاتجاه الذي سيتعامل فيه. وفي هذا الإطار نقترح أربعة احتمالات:

- يتقبل هذه الأعمال الفنية بصفة كلية، ويسعى إلى فهمها والتعامل معها قصد اعتراف الغير به، أي يأخذ اتجاه (A-D)[1].

- يرفضها كليا ويكون في علاقة ضدية مع الغير(*Contre-acculturation*)، أي في اتجاه (A-C).

- يتعامل ويتعايش معها دون رفض أو قبول أي في إطار التعددية الثقافية وفي إطار الاحترام المتبادل (*Diversité culturelle*)، باحثا عن صيغ توفيقية، أي في اتجاه (A-B).

[1] أنظر الرسم البياني لاحقا.

www.alkottob.com

5ÑÆ ÆÆÆ

هذا، وقد قدم الباي[1] في سنة 1876 للجالية الإيطالية، وكهدية، عرضا أركستراليا في أكƎ قاعة بنهǰ الجزيرة، تلك الجالية التي كانǩ تواكب عروضها الموسيقية والمسرحية في المسرح الجديد تياترو نوفو(*Teatro nuvo*)، المسمى المسرح كوهين(1835-1928 *Théâtre*) (*Cohen* الذي عرô فيه سنة 1879 أول أوبرات فرنسية(*Giroflé-Girofla*) و(*La petite Mariée*) و(*la jolie parfumeuse*)...[2] أما المسرح البلدي القدƈ، المتواجد في شارţ فرنسا، كان يستقطب كل العروô الغنائية المسرحية بالرغم من عدم توفر فيه المعدات والمرافق اللازمة[3].

كما يورد محمد فريد غازي أن" *في المسرح الأوروبي نفسه مثلǩ روايتا "الترافياتا" و"الرقص المقنع" سنة 1856، كما مثلǩ وغنǩ الممثلة الإيطالية ڵافيلينا*(*Avellina Patti*) *رواية روي بلاâ* (*Ruy Blas*)/*مركتي* (*Marketti*) "[4]. أما فيما ƎƎص المسرح المقدم في تلك الفترة، فإننا لا ƈلك المراجع والوثائق التي من خلالها ƎƎكننا تأكيد أو نفي مشاركة التونسيين فيها من حيث الإنتاǯ خاصة. هذا، وقد كانǩ هذه العروô قليلة جدا وتكاد أن تكون مفقودة، واختصرت في قليل من المعلقات والدعوات التي عثرنا عليها في بعŘ الكتب التي اعتنǩ بأرشيف المسرح التونسي[5].

I-2/ 5 الحضور الفرنسي في تونس

لقد أشهرت العروô الغنائية الركحية التي قدمǩ في تونس في فترة ما بين 1879 و1901 أن جميعها ينتمي إلى الثقافة الفرنسية اعتبارا لجنسية أصحابا من مؤلفين وملحنين لعل من أبرزهم جوǯ بيزاي (*George Bizet*) وسان سونس (*Saint- Saens*) وبارليوâ

---

[1] أي محمد الصادق المولود في 1814/3/22.

[2] BEN HALIMA (Hamadi), *Un demi- siècle de théâtre Arabe en Tunisie(1907-1957)*, *op. cit.* p. 17.

[3] في حدود سنة 1900، شب حريق بذا المسرح بسبب النقائص التي وجدت فيه. أنظر: المديوني(محمد)، مغامرة الفعل المسرحي في تونس، المرجع السابق ، ص . 19.

[4] غازي(محمد فريد)، المسرح العربي في تونس، تاريƎه واƟاهاته، من نشأته إلى سنة 1918، في كتاب – الدكتور محمد فريد غازي(1929-1962)، مقالات ڵاتارة انتخبها وقدم لها فوزي الزمرلي، سلسلة ذاكرة وإبداţ، تونس، المركز الوطني للاتصال الثقافي، وزارة الثقافة، 2000، ص . 244.

[5] أنظر المعلقات والصور في متممات البحث.

www.alkottob.com

(*Berlioz*) وجان فيليب رامو (*Jean-philippe Rameau*) وغيرهم. فالهدف من استقدام هذه الأعمال له ما يبرره ثقافيا؛ أولا لتوفير الظروف الملائمة للجالية الفرنسية من خلال تنشيطها موسيقيا ودفعها إلى البقاء أكثر فترة في تونس، ثانيا محاولة لاستدراج التونسيين في التفاعل مع هذه الأنماط الثقافية الجديدة والاعتراف بها، ولما لا محاكاتها.

الأعمال الغنائية الرائجة الفرنسية

- جدول 2.1-[1]

اسم العمل	النمط	المؤلف	مكان العرض	تاريخ العرض
Girofle-Girofla	Opéra Comique أوبرا كوميك	Lecocq	Théâtre Cohen مسرح كوهين	1879
Les forfaits de Pipermanns	Vaudeville فودفيل	Jean-philippe Rameau	Théâtre Cohen مسرح كوهين	1879
Le bal masqué	Ballet باليه	D.J Mari	Théâtre Cohen مسرح كوهين	1883
Faust	Opéra أوبرا	Charles Gounod	Théâtre Cohen مسرح كوهين	1886
Faust	Opéra أوبرا	Charles Gounod	Théâtre Paradiso (Gringa)	1886

[1] C.f. - CHARFEDDINE (Moncef), *op. cit.* pp. 42-90.
- BEN HALIMA (Hamadi), *Le théâtre arabe en Tunisie, répertoire tunisien (1909-1962)*, *op. cit.* pp. 17-19.

www.alkottob.com

	مسرح باراديزو			
1886	Théâtre Paradiso (Gringa) مسرح باراديزو	George Bizet	Opéra أوبرا	Carmen
1886	Théâtre Cohen مسرح كوهين	Lecocq	Opérette أوبرات	La petite mariée
1886	Théâtre Cohen مسرح كوهين	Chivot et Duru Mus :D'Edmond Audran	Opérette أوبرات	La chicotte
1891	Théâtre Français المسرح الفرنسي	Ambrois Thomas	Opéra Comique أوبرا كوميك	Mignon
1891	Théâtre Paradiso (Gringa) مسرح باراديزو	Ambrois Thomas	Opéra Comique أوبرا كوميك	Mignon
1891	Théâtre Français المسرح الفرنسي	Gastelli et M. Malard	Vaudeville فودفيل	Le pompier de Justine
1891	Théâtre Français المسرح الفرنسي	M. Malard	Vaudeville فودفيل	Le prix montmyon
1902	Théâtre Municipal	Jules Massenet	Opéra Comique	Manon

www.alkottob.com

	المسرح البلدي		أوبرا كوميك	
1902	Théâtre Municipal المسرح البلدي	Chivot et Duru Mus : Le Lecocq	Opéra Comique أوبرا كوميك	Le cœur et la main
1903	Théâtre Rossini مسرح روسيني	George Bizet	Opéra أوبرا	Carmen
1903	Théâtre Paradiso (Gringa) مسرح باراديزو	Léo Delibes	Opéra أوبرا	Lakmé
1903	Théâtre Rossini مسرح روسيني	Léo Delibes	Opéra أوبرا	Lakmé
1906	Théâtre Antique de Carthage المسرح الأثري بقرطاج	Saint- Saens	Opéra أوبرا	Samson et Dalila
د.ت	Théâtre Paradiso (Gringa) مسرح باراديزو	Berlioz	Opéra أوبرا	Roméo et Juliette
د.ت	Théâtre Cohen مسرح كوهين	Charles Gounod	Opéra أوبرا	Le médecin malgré lui
د.ت	Théâtre Français المسرح الفرنسي	Edmond Audran	Opéra أوبرا	La mascotte

www.alkottob.com

5ÑÆ ÆÆÆ

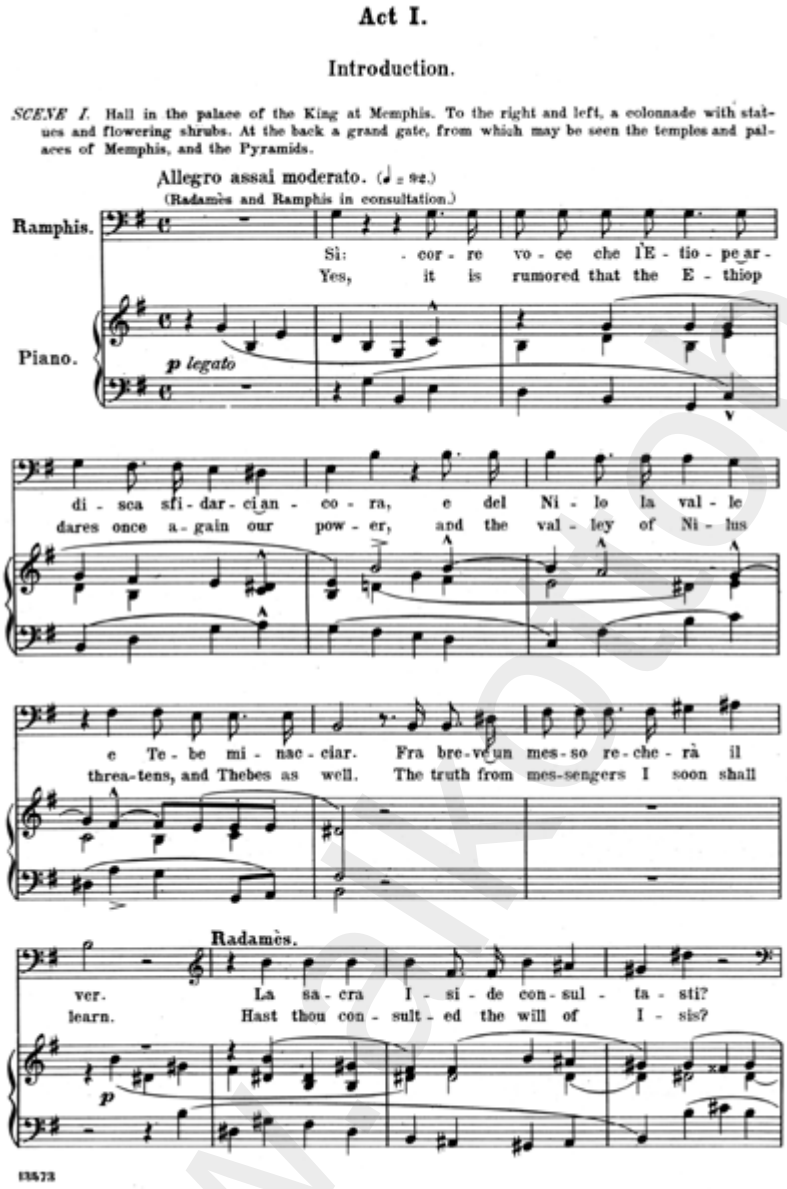
د.ت	Théâtre Paradiso (Gringa) مسرح باراديزو	Puccini	Opéra أوبرا	La Bohème
د.ت	Théâtre Paradiso (Gringa) مسرح باراديزو	Verdi	Opéra أوبرا	Aïda
1903	Théâtre Rossini مسرح روسيني	Verdi	Opéra أوبرا	Aïda
د.ت	Théâtre Paradiso (Gringa) مسرح باراديزو	Verdi	Opéra أوبرا	La forza del Destino
1903	Théâtre Rossini مسرح روسيني	Verdi	Opéra أوبرا	La Traviata
د.ت	Théâtre Paradiso (Gringa) مسرح باراديزو	Verdi	Opéra أوبرا	Un ballo in Maschera
1903	Théâtre Paradiso(Gringa) مسرح باراديزو	Verdi	Opéra أوبرا	Rigoletto
1903	Théâtre Rossini مسرح روسيني	Verdi	Opéra أوبرا	Rigoletto

www.alkottob.com

أوبرا عايدة

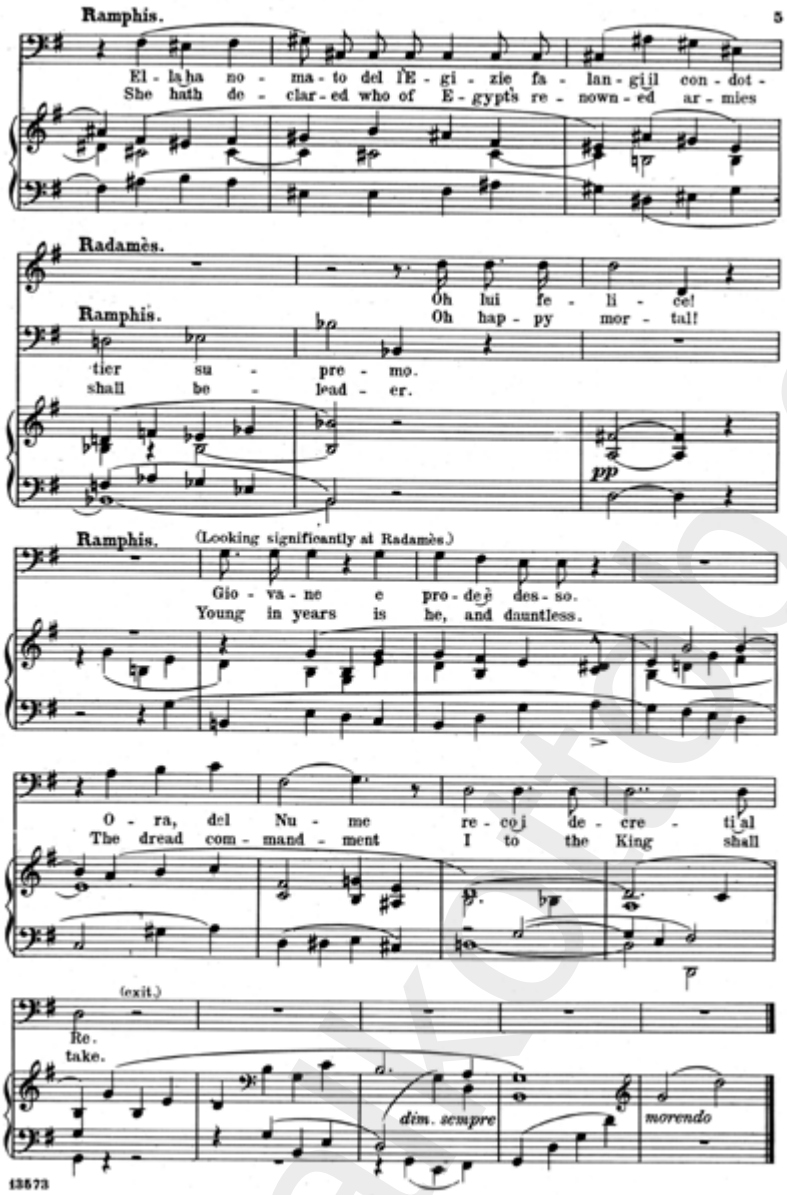
- ترقيم موسيقي ⵜ.1-[1]

Opéra Aïda



[1] Extrait d'opéra, *English version by MRS.G.G.Laurence*, Copyright by G. Schirmer, New york, 1897.

www.alkottob.com



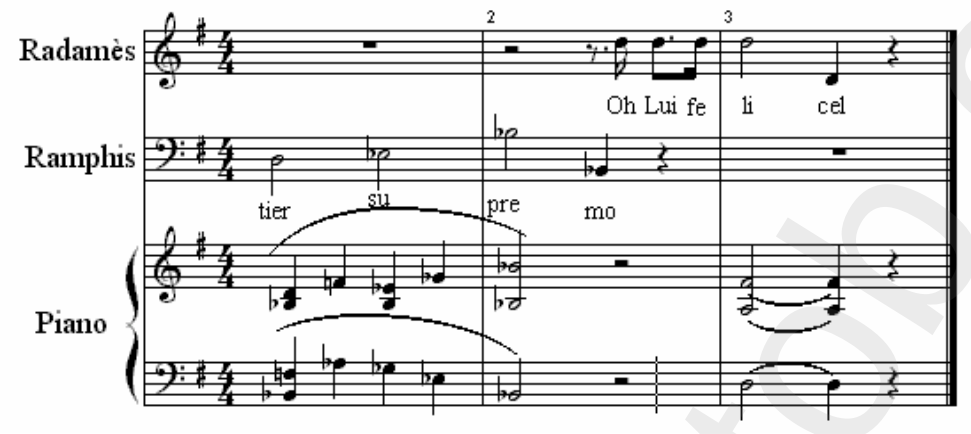
أ. القصة الدرامية

هي قصة مأساوية θمع بين عايدة(*Aïda*) ابنة ملك أثيوبي، ورادامس(*Radamès*) القائد العسكري الفرعوني الذي وقع في حب عايدة على إثر حرب قامŘ بين الجيÌ الأثيوبي والجيÌ المصري. ولما اكتشفŘ خيانة رادامس الذي أفشى بكل أسرار بلاده الحربية إلى عايدة، أقر ملك مصر بإعدامه. إلا أن عايدة اهسكŘ للبها لرادامس ونزلŘ معه في لآخر القصة إلى المقÐة ليموتا فيها معا، وسلÌ مثاثرات صوتية معÐة أشد تعبير على ذلك الموقف

www.alkottob.com

المأساوي والتراجيدي للعاشقين. هذا، وقد Ź ترجمة هذه الأوبرا الإيطالية من قبل سليم النقاê إلى اللغة العربية وŹ تقديمها في تونس من قبل سلامة حجازي في شكل مسرحية غنائية تعتمد تراكيب لحنية مقامية مشرقية بالأساâ، وسنأتي لاحقا على هذا العمل.

- ترقيم موسيقي ţ.2-[1]



ب. الموسيقى

ألفها فردي بلغة غنائية درامية، في فترة شهدت فيها أوروبا ÕولاتÕ فكرية أدت إلى تطور الفعل الدرامي والموسيقي من الكلاسيكية إلى الرومنطيقية. كتبŘ بأسلوب أوركسترالي يعتمد الشكل الهارمونية، ويعÞ جليا عن قوة موسيقى درامية يستعمل فيها تراكيب إيقاعية متماشية مع الحركة وتطور الحوار بين الشخصيات داخل إطار القصة.

فهذه النوعية من الموسيقى خلقŘ في مجتمعات لها تقاليد سمعية مبنية على التوافق الموسيقي في كل المألفات الأهلية والغنائية، تلك المألفات التي ترجع بنا إلى فترة ما قبل الكلاسيكية. وعلى هذا الأساâ، ليس بأمكانÆا أن تأثر في مجتمع تونسي تربŷ على ثقافة موسيقية غنائية عربية تعتمد على خطÙ لحني واحد وذو صبغة مقامية بدرجة أولى. هذا من حيث أسلوب التأليف الموسيقي، أما من حيث اللغة المعتمدة في هذه الأوبرا، فهي اللغة الإيطالية التي لا يفهمها الكثير من التونسيين. إضافة إلى ذلك، Ôد المكونات الفنية للعمل الركحي ودلالاتا وإÇاءاتا التي تبدو غامÊة لمن لم يتثقف في هذا الجانب. لذلك، فأن

[1] Extrait d'opéra, *English version by MRS.G.G.Laurence*, *op. cit.*

www.alkottob.com

الفهم المشترك بين المؤلف الموسيقي فاردي لأوبرا عايدة وبين الجمهور التونسي في تلك الحقبة التاريخية، قد يكون غير واضح المعالم بسبب الاختلاف في المرجعية الثقافية والموسيقية.

I-2/ 7 الحضور الألماني في تونس

أما الجالية الألمانية وهي الأقل تواجد في تونس مقارنة بالفرنسية والإيطالية، فقد استقدم لها أعمالا خاصة بها لم تكن ملائمة وثقافة التونسيين من حيث اللغة المستخدمة والمكونات التعبيرية الموسيقية والمشهدية. فتغلب هذه المؤلفات كانكّ من تلحين أشهر الموسيقيين الألمانيين وهو أفن باڭ (*Offenbach*) صاحب أوبرات "المعطرة الجميلة" (*La jolie parfumeuse*).

الأعمال الغنائية الرحبية الألمانية

- جدول ţ.4-[1]

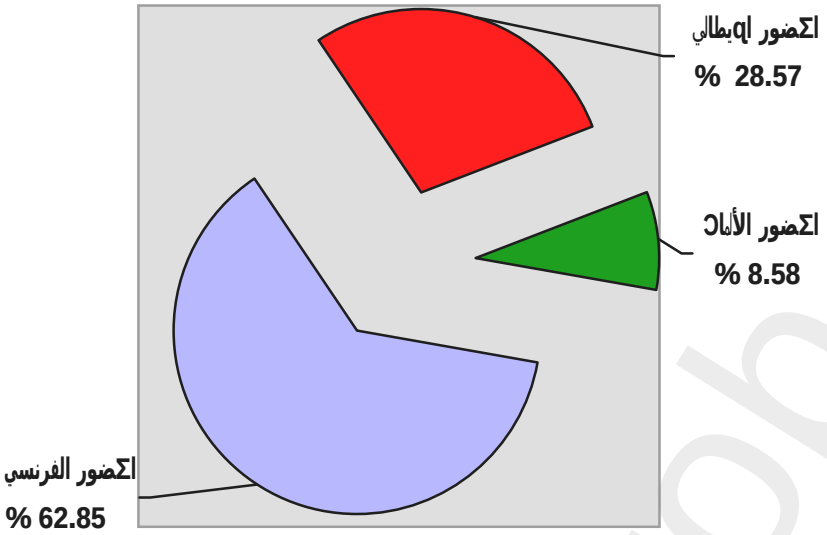
اسم العمل	النمط	المؤلف	مكان العرض	تاريخ العرض
La jolie parfumeuse	Opérette أوبرات	Crémieux et Blum Mus : Offenbach	Théâtre Cohen مسرح كوهين	1886
La fille du tambour majeur	Opérette أوبرات	Chivot et Durru Mus : Offenbach	Théâtre Français المسرح الفرنسي	1886
La rose de St-Flour	Opérette أوبرات	Offenbach	Théâtre Français المسرح الفرنسي	1892

[1] C.f. - CHARFEDDINE (Moncef), *op. cit.* pp. 42-90.
- BEN HALIMA (Hamadi), *Le théâtre arabe en Tunisie, répertoire tunisien (1909-1962)*, *op. cit.* pp. 17-19.

www.alkottob.com

نسبة الحضور الأجنبي في الأعمال الغنائية الركحية
من خلال الأوبرا والأوبرات والفودفيل

- رسم بياني.ţ.2-



فبالرغم من تواجد كل هذه الفنّاءات المسرحية التي شكلت بعض ملامح المظهر الحداثي الذي فرض على التونسيين في تلك الفترة، فإن أهم التأثيرات كانت عربية مصرية وشامية بالأساس. أما التأثيرات العربية والفرنسية والإيطالية لم تأت إلا في الدرجة الثانية نظرا للتباين الثقافي والتوتر السياسي كما أسلفنا ذكره. كل ذلك لم يمنع بعض النخب التونسية ومن بينهم محمد بن تركية والهادي الأرناؤوط ومحمود بورقيبة ومحمود بوليمان، من محاولة تقليد تلك الأعمال العربية التي انبهروا بها، وتأسيس أول فرقة مسرحية تونسية أطلق عليها "النجمة"(سنة 1908).لم تتمكن هذه الفرقة من عرض مسرحيتها "القائد العربي" المقتبسة من مسرحية عطيل(*Othello*) لشكسبير[1] بسبب قدوم أول جوق مصري بقيادة عبد القادر المصري. إن تحويل مسرحية عطيل(*Othello*) إلى "القائد العربي"، هي أول إشارة تنبئنا بالازدواجية الثقافية على مستوى الاختيارات الفنية للمسرح التونسي؛ أي الالتزام في نفس الوقت بالتثاقف واللاتثاقف.

[1] BEN HALIMA (Hamadi), *Le théâtre arabe en Tunisie, répertoire tunisien (1909-1962)*, *op. cit.* p. 34.

www.alkottob.com

3-I المسرح الغنائي المشرقي في تونس وآفاق الحوار المثاقف

أكد الكثير من الموسيقيين والمؤرخين، أن أول اتصال الجمهور التونسي بالمسرح الغنائي المصري العربي، كان في بداية القرن العشرين، مع اختلاف في التاريخ. إذ يرى محمد فريد غازي أنه كان في سنة 1905 بالمسرح الروسيني، في حين يشير المؤرخ المنصف شرف الدين في نفس السياق أنه " *في شهر سبتمبر من نفس السنة 1908، جلبت إدارة المسرح البلدي جوقة مصرية على رأسها عبد القادر المصري، مثلت فصلا مسرحيا...وكانت هذه الفرقة متركبة من الغنية طائرة والمطرب زكي مراد ومرسي بركات والممثل الفكاهي محمد كامل المصري ...ز واصلت هذه الفرقة عروضها بنهج لندرة*"[1].

هذا، ويؤكد حمادي بن حليمة إجمالا ما ذهب إليه المنصف شرف الدين بقوله " *مع هذه الفرقة المسرحية الكوميديا المصرية، زار الجمهور التونسي لأول مرة مع عرض مسرحي باللغة العربية، وقد حضرت الكوميديا المصرية إلى تونس بأمر من مدير المسرح البلدي، بإدارة الأستاذ عبد القادر المصري الذي وصل إلى تونس مع فرقته في شهر سبتمبر 1908*"[2].

غير أن محمد مسعود إدريس يعتبر " *أن قدوم فرقة الكوميديا المصرية الذي سبق قدوم فرقة القرداحي، رغم أن عروضها بالمسرح لم تر الجمهور، إلا أن مساهمة عناصرها*

---

[1] شرف الدين(المنصف)، تاريخ المسرح التونسي، منذ نشأته إلى الحرب العالمية الأولى، المرجع السابق، ج . 10. لاحظنا اختلافا كذلك بين ما ذكره المنصف شرف الدين ومحمد فريد غازي حول تسمية الفرقة والسنة التي قدمت فيها المسرحيات، إذ يقول محمد فريد غازي" *مرت الأعوام والتونسيون يترددون على المسرح الأوروبي في أواخر سنة 1904، وفي مطلع سنة 1905، ارتفع ستار مسرح روسيني على أول فرقة عربية وطأت أرض هذه البلاد، وهي فرقة الكوميديا المصرية التي أشرف عليها كامل زوزو*". أنظر: الزمرلي(فوزي)، المرجع السابق، ج . 246.

[2] BEN HALIMA (Hamadi), *Un demi- siècle de théâtre Arabe en Tunisie (1907-1957)*, *op.cit.* p. 35.

www.alkottob.com

التي بقيǩ بعد رحيل الفرقة إلى مصر، لعبǩ دورا كبيرا في نشأة المسرح ببقائها في تونس كحسن بنان (1883-1969) ومرسي بركات والسǩ طائرة وعبد الرحمان المنيلاوي"[1].

I-3/ 1 جوق عبد القادر المصري أو «الكوميديا المصرية»

إن ما ƶب ملاحظته في جوق عبد القادر المصري المسرحية، هو تواجد مجموعة هائلة من المطربين المصريين كالمغنية والراقصة طائرة والمطرب زكي مراد والمطرب حسن بنان، مما ƶعلنا متيقنين من حضور الغناء في عروô هذا الجوق. وهي مجموعة مطربين واكبوا فترة تاريخية عرفǩ فيها مصر بداية تأسيس المسرح الغنائي على يدي سليمان القرداحي وسلامة حجازي وأبو خليل القباني، الذين قلدوا بدورهم الأعمال الغنائية الركحية الغربية، بعد تأثرهم بما شاهدوه في مصر في فترة إسماعيل باشا من أعمال الأوبرا(*Opéra*) والأوبرات(*Opérette*) ونوţ الفودفيل(*Vaudeville*). إلا أن عدم توفر التساجيل الخاصة لهذا الجوق المصري الذي Ź استقدامه إلى تونس، جعل عملية القراءة والتحليل والتأويل غير ممكن في هذا السياق. لذلك حاولنا الاستعانة ببعض التساجيل النادرة لكل من المغنية طائرة وزكي مراد المشاركين في هذا الجوق، لعلها تمكننا من استقراء الحدث الفني في هذه الحقبة التاريخية(1908)، ومعرفة أهم التأثيرات الموسيقية المشرقية التي شهدتها تونس على إثر قدوم هذا الجوق.

لقد أشهرت تساجيل المغنية والراقصة طائرة، أنها تملك إمكانيات وقدرات صوتية لا بأâ بها خاصة في أدائها لأدوار والموشحات وقالب الطقطوقة، مقلدة في ذلك المطربة منيرة المهدية. حيث أخذت عن هذه المطربة طريقة تشخيص المواقف التمثيلية الغنائية مركزة على أسلوب التعبير والتطريب في نفس الوقǩ. ومن أهم الأمثلة التي قلدت فيها المغنية طائرة، المطربة منيرة المهدية نذكر على سبيل المثال؛ دور " أسلطر ملك راوحي" ودور" جطالي بعادك".

[1] إدريس(محمد مسعود)، دراسات في تاريخ المسرح التونسي(1881-1956)، تونس، دار سحر والمعهد العالي للفن المسرحي، 1993. Î . 35.

www.alkottob.com

دور ﴿جمالي بعاوك﴾
بصوت المغنية طائرة

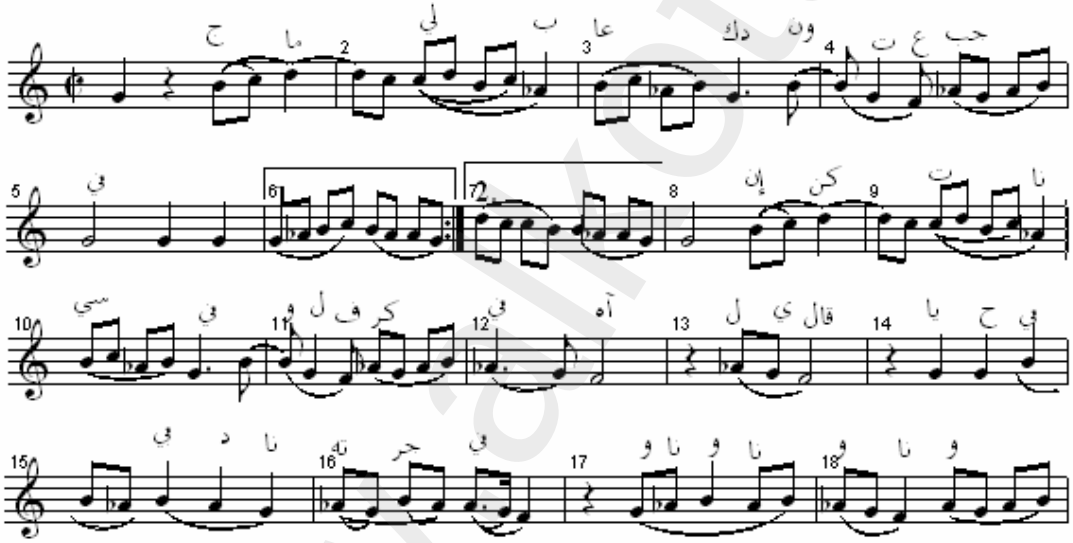
جمالي بعاوك وانا عاجبني

ما تراسلش جوابك يطلعني

إن كان عاشيني ولا فكراني

اليقال يا حبيبي وأنا بحبك

- ترقيم موسيقي ţ.3-[1]



[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

تحت المغنية ﴿طائرة﴾

جدول ţ.5-

تركيبتها	موقع الآلة في التخت المشرقي	استنتاجات
عود	أصيل	لقد حافظ المغنية طائرة في أدائها لأمثلة الغنائية التي استمعنا إليها على التركيبة التقليدية للتخت المشرقي دون توظيف آلة الكمنجة. وهذا لا يعني أنها لم تقم بإقحام هذه الآلة عند قدومها مع جوق عبد القادر المصري إلى تونس، خاصة وأن كل من عاصروها قد استعملوا هذه الآلة في أوتم.
قانون	أصيل	
طار	أصيل	
مذهبجية	أصيل	

ونظرا لعدم وجود الناقد المسرحي المختص في تلك الفترة، وجدنا في الصحف المكتوبة تناقلا كبيرا في تقييم مسرحية "العاشق المتهم"(*L'Amoureux dupé*) التي قدمتها هذه الفرقة بين مادح وذام. وقد أدلى صحافي تلك الفترة *"على أهمية عدد أغانيها وإلى كثرة مثليها ومثلاتها مجازين إجادة الغناء والطرب"*[1]، دون ذكر أي تفاصيل حول هذه الأغاني التي قدمت من حيث صيغها اللحنية الطربية أو الإيقاعية أو حتى الإشارة إلى أسمائها وأسماء ملحنيها. كل ذلك لم يمنعنا من القيام بعملية استقراء للحدث الفني الموسيقي والمسرحي الذي عاشته تونس في تلك الفترة، من خلال حضور هذه الفرقة المسرحية.

[1] In: BEN HALIMA (Hamadi), *Un demi- siècle de théâtre Arabe en Tunisie (1907-1957), op. cit.* p. 38.

www.alkottob.com

وبالرغم من كل ما قيل حول هذا الجوق المصري، فإن وجود المطرب زكي مراد الذي عرف بغنائه لأدوار عبد الحمولي وعبد الحي حلمي وداود حسني وعلي القصبجي (أب محمد القصبجي) وزكريا أحمد وموشحات محمد عثمان[1]، وأدائه للأغاني الخفيفة التي سميǩ بالطقطوقة في تلك الفترة، إلى جانب مشاركته في بعŘ الأعمال المسرحية[2]، يشير ضمنيا إلى توفر الحس الفني الطربي والتعبيري لهذا المطرب الذي كانǩ له شهرة كبيرة في مصر في أواخر القرن التاسع عشر وفي المنتصف الأول من القرن العشرين. كما أنه، وبعد سماعنا إلى بعŘ تساجيله الإسطوانية التي أدƢ فيها قالب الدور والطقطوقة والموال، ‡نا فيه ذلك التوجه الغنائي التعبيري الشديد التأثر بأسلوب سيد درويÌ من حيث الحس الطربي ومن حيث المواضيع المطرقة والقŜايا الشعبية المصرية التي عايشها.

I-3/ 2 زكي مراد وفن التطريب

ƷمثلƷ زكي مراد[3] أهم الشخصيات الفنية في جوق عبد القادر المصري إلى جانب حسن بنان، حيث امتاز بصوت رخيم وقدرات تطريبية عالية متأثرا بأسلوب أستاذه عبد الحي حلمي في غناء الأدوار وبأسلوب سيد درويÌ في أداء الطقطوقة كما ذكرنا سابقا. إلا أننا،لم نلاحظ في الكتابات التاريƷية المهتمة بالمسرح ما يدلنا عن نوعية أو قيمة الأغاني التي كانǩ تؤدƢ آنذاك أو موقعها في هذه المسرحيات من حيث علاقتها بالنص المسرحي أو الديكور المقترح أو طريقة الإخراƷ[4].

---

[1] تأثر هؤلاء بالموسيقى التركية وما تŜمنته من مقامات وإيقاعات Ź نقلها في البداية إلى مصر Ż إلى تونس من خلال ما جاء في الاسطوانات وما قدم من مسرح غنائي عربي. ومن بين المقامات نذكر على سبيل المثال الحجازكار والعجم عشيران والسوزدلار والنهاوند...والإيقاعات كالأقصاق والسماعي والنوخǩ...هذا إلى جانب تصوير بعŘ المقامات مثل استخدام الكردي على درجة الراسǩ (حجازكار كردي) والحجازكار على درجة الياكاه (شد عربان) والنهاوند على درجة الياكاه (فرحفزا). وقد Ź "*ترجمة الأغاني التركية إلى العربية من قبل الشعراء مثل موشح "بلبل الأفراح" و" وأشكي لمين حبك" وأنا "العليل وأنǩ الطبيب*". أنظر: قطاŜ(محمود)، التثاقف بين الموسيقى العربية والموسيقى التركية، الحياة الثقافية، ţ.30، تونس، وزارة الثقافة، 1984، Î . 151.

[2] قام بدور سيف الدين في أوبرات "العشرة الطيبة" لسيد درويÌ التي عوô فيها سلامة حجازي سنة 1910 أي بعد جولته التي قŜاها في تونس. أنظر: زكي(عبد الحميد توفيق)، المعاصرون من رواد الموسيقى العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، Î . 228.

[3] هو أب المطربة الشهيرة ليلى مراد. يطلق عليه زكي أفندي أو زكي مردخاي، من مواليد مدينة الإسكندرية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، من أسرة يهودية مصرية، عرفǩ بتجارة الأقمشة. اشتهر في بدايته بأداء أدوار عبد الحمولي ومحمد عثمان، Ż التحق بالمعهد الأهلي للموسيقى الذي أسسه سامي الشوا. أنظر: زكي(عبد الحميد توفيق)، نفس المرجع، Î . 229.

[3] من البديهي هنا، أنه ليس بالإمكان الحديث عن الإخراƷ المسرحي في تلك الفترة بالمفهوم التقني والفني المعمول به حديثا.

www.alkottob.com

إلا أننا ƱƱد بعÈ الإشارات القليلة في جريدة الصواب، تدل على أن الƱناء والرقص كانا يقدمان في بداية السهرة، في حين تعرô المسرحية في حدود منتصف الليل[1]. وهي نافذة ƟƱعلنا على يقين من أن الأغاني التي كان يقدمها زكي مراد وغيره من المطربين، كانǩ تقدم قبل العرô المسرحي لشد انتباه الجماهير، إلى جانب الفقرات الƱنائية الأخرƢ التي تأتي في السياق الذي تتطلبه المسرحية مثل مسرحية "العاشق المتهم" الذي أشرنا إليها سابقا.

لكن أهم شيء في نظرنا إلى جانب تلك المعطيات التاريƮية، هو معرفة الأسلوب الƱنائي الطربي التعبيري الذي ƭرف به زكي مراد ونقله إلى التونسيين في تلك الفترة قبل مجيء سليمان القرداحي وسلامة حجازي، بالاعتماد على ǩơ يتكون من ƱƱلة عود وقانون وكمنجة وإيقاţ ومجموعة مرددين(مذهبجية).

[1] جاء في جريدة الصواب بتاريÌ 1908/10/09؛ " *وكل ليلة من الساعة الثامنة إلى بعد منتصف الليل يقع باƭل المذكور غناء مصري ورقص شرقي ...Ƶ يقع Ƴثيل رواية من أهم الروايات بƱاسلوب يروق للتونسيين....*"

www.alkottob.com

تخت زكي مراد

- جدول ţ. 6-

تركيبتها	موقع الآلة في التأليف المشرقي	تركيبتها	موقع الآلة في التأليف المشرقي	استنتاجات
عود	أصيل	قانون	أصيل	اتخذ التخت العربي في بلدان المشرق عدة تغييرات على مستوى التركيبة الموسيقية. ولعل من أهم هذه التغييرات هو إقحام آلة الكمنجة الغربية التي وجدوا فيها المشارق إضافات كبيرة على المستوى التعبيري. وقد شكّل هذا التوجه الموسيقي شكلا من أشكال التثاقف المتمثل في مزج آلات غربية دخيلة مع آلات عربية أصيلة. مع العلم أننا لسنا متيقنين من إقحام هذه الآلة في جوق عبد القادر المصري الذي شارك فيه المطرب زكي مراد والمغنية طائرة كما أسلفنا ذكره.
كمنجة	دخيل	طار	أصيل	
مذهبجية	أصيل	مطرب التخت	أصيل	

أ. أسلوبه في أداء الطقطوقة

نقل زكي مراد إلى تونس أحد أشكال الغناء العربي الذي بدأ يظهر منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، أي منذ بداية العمل بالتساجيل الإسطوانية التي لا تسمح بمساحة كبيرة من الغناء كشكل الدور أو الموشح. وقد تطور هذا النوع من النظم بعد ذلك مع بديع خيري صحبة سيد درويش وبيرم التونسي وأحمد رامي مع زكريا أحمد ومحمد القصبجي الذين جعلوا من الطقطوقة أشهر الأشكال الغنائية في النصف الأول من القرن

www.alkottob.com

العشرين. هذا، وقد اكتشفǨ تونس مع زكي مراد هذا النوţ من الƨناء الطربي التعبيري الجديد الذي عرفته مصر والذي جعل منه سيد درويÌ أحد ركائز التعبير المسرحي من خلال معالجته لقÊايا الفلاحين والنشالين وا‡رومين.

ومن أهم مميزات هذا القالب الƨنائي الذي انتقل إلى تونس عن طريق زكي مراد واشتهر بƨنائه الكثير من المطربات التونسيات[1] في فترة ما بين الحربين، نذكر:

- الاعتماد على مذهب مستقل يتكرر لحنه بين المقاطع الƨنائية وتعرف به الطقطوقة. فÌذا ƨح لحن المذهب ƨحǨ الطقطوقة[2].

- الƨناء على شعر عامي ƧتلƧ على قالب الزجل ويفهمه عامة النâ.

- التركيز على الألفاû التعبيرية الجذابة البسيطة المتعلقة بواقع الـتمع، مما ƧكƧ سهولة حفظه.

- الفصل بين غناء المذهب الذي يكون لحنه بسيطا وجذابا يقوم بÌدائه مجموعة المرددين، وغناء الأبيات التي يظهر فيها المƨني إمكانياته وقدراته الصوتية والطربية التعبيرية.

---

[1] مثل حبيبة مسيكة وفÊيلة ختمي وليلى فراز وشافية رشدي....

[2] بالإمكان الرجوţ إلى الأمثلة التالية التي اشتهر با كل من سيد درويÌ ومحمد القصبجي وزكريا أحمد كØ خفيف الروح- أهو دا اللى صار- طلعǨ يا محلا نورها- زروني كل سنة مرة- حرم علي بابا- ما دام ƨب بتنكر ليه- غني لي شوي شوي- شبيك لبيك- أوţ تكلمني"...

www.alkottob.com

لقد اشتهر زكي مراد بأداء هذا النوţ من الغناء الخفيف، حيث قام بتسجيل العديد منها على اسطوانات ذات 78 لفة. ومن بين هذه الأمثلة:

الأغاني التي اشتهر بها زكي مراد

-جدول ţ.7-

صيد العصاري يا سمك	فيك نا â يا ليل	هاتيلي يا أمه عصفوري
أصل الوداد ا‡بة	يا قمر داري العيون	تسعد لياليك يا قمر
دلعني يا بابا شوي	يالي جرحǩ القلب	لما كواني الحب
حود من هنا	التفاح والرمان	الحب سلطانه قاسي
عروستنا الحلوة	ياخوÞ يا ناعم	الفجر أهو لاح
زروني كل سنة مرة	الفؤاد ُللوق لحبك	حماتي يا نينة

لقطوقة «يا الخوخ يا ناعم»

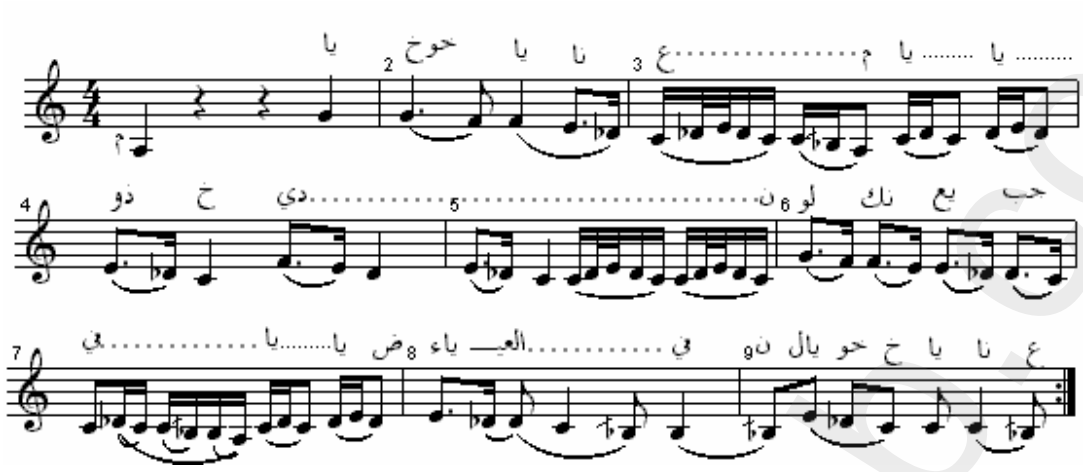
يا الخوخ يا ناعم يøا ذو الخدين

الøونك يعجبني يا ضياء العينين

يا الخوخ يا ناعم

www.alkottob.com

- ترقيم موسيقي ţ.4-[1]



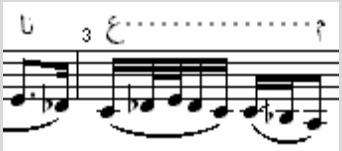
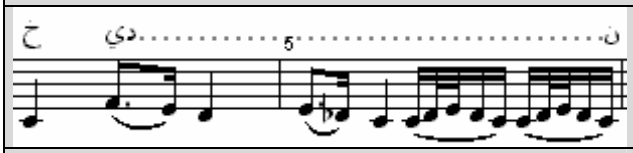
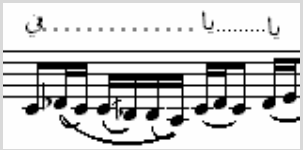
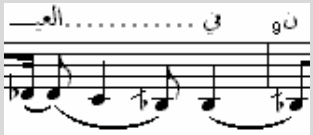
اعتمد زكي مراد في أداء هذه الطقطوقة على الأسلوب الطربي القدƈ المشابه لأداء قالب الدور. كما أşهر فيه تأثرا كبيرا بأسلوب أداء عبد الحمولي وداود حسني في عملية مد الحروف وكيفية التمكن من أداء القفلات التي قدمها في صيƞ لحنية مطولة تأتي في كثير من الحالات متأخرة على الدائرة الإيقاعية، للايث يشتبك أحيانا لحن الأبيات مع لحن المذهب. أضاف للحن أيRً الكثير من التصرفات والمتممات من زخارف ووقفات ونƎات صوتية، جعلƚ منه شكلا طربيا تعبيريا امتاز به الƨناء العربي المشرقي في تلك الفترة.

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

الأداء الطربي في أغنية ﴿يا الخوخ يا ناعم﴾

- جدول ţ.8-

القالب	الأداة	اللفظ	الأداة الطربية
طقطوقة "يا الخوƿ يا ناعم"	غنائي	ناعم	
		خذين	
		يعجبØ(ني يا)	
		العينين	

ب. أسلوبه في أداء الدور

نقل زكي مراد إلى تونس نوعا ƛخر من الƨناء التي عرفǨ به مصر، ألا وهو غناء قالب الدور الذي ƷƷمل ألفاţا عامية بسيطة وƷتلف في أدائه عن غناء الطقطوقة. فالدور، وعلى عكس الطقطوقة يترك مجالا كبيرا للارƢال واƿهات والمواويل، ويعطي الأولية لحرية الأداء المطلقة التي من خلالها يظهر المطرب قدراته الصوتية التي قد ƛميزه عن معاصريه في الأداء الطربي الخالص. فهذه النوعية من الƨناء تعتمد على محاسبات موسيقية قصيرة تكون عادة ممهدة للƨناء. هذا، ويتركب التخǨ من مجموعة المرددين(المذهبجية) والمطرب الذي Ʒثل الشخصية ا‡ورية الفنية للسهرة الموسيقية. اشتهر زكي مراد للمسن أدائه لهذا النوţ من الƨناء حيث أدƟ بعƜ الأدوار المعروفة لداود حسني وعبد الحمولي وعلي القصبجي وغيرهم.

www.alkottob.com

الأدوار التي اشتهر زكي مراد بأدائها

- جدول ţ.9-

الدور	أكان	المقام
بين الدلال والR8ب	داود حسني	بياتي شوري
يلي تشكي من الهوP	زكريا أحمد	بياتي
قلF ʒبك ولكن	داود حسني	بستنكار
القلب مشتاق واللي أحبه قاسي	علي القصبجي(أب محمد القصبجي)	راسǩ ياكاه
كنǩ فين والحب فين	عبد الحمولي	حجازكار
أصل الـ8رام نظرة	زكريا أحمد	راسǩ سوزناك
لاه يا أنا	*	حجاز
عايز ي في قلF	*	بياتي
الصد للعاشق دواء	*	ƎاوندƎ

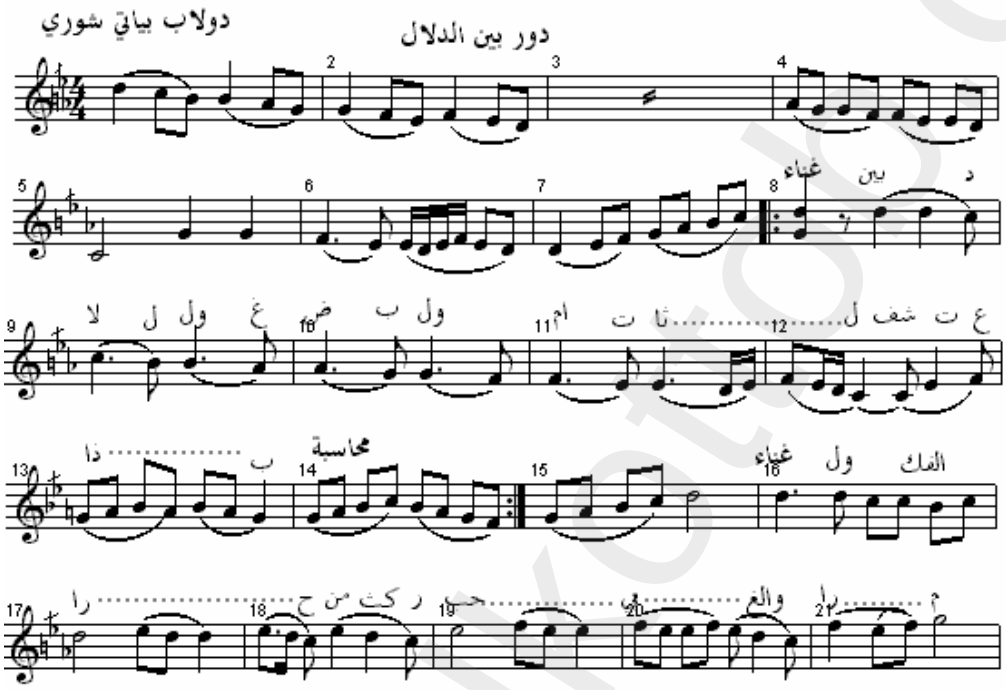
www.alkottob.com

دور «بين الدلال والغضب»

بين الدلال والغضب والشامة شفت العذاب

والفكر راح من كلتر حبي والغرام والقلب ذاب

- ترقيم موسيقي ţ.5 -[1]



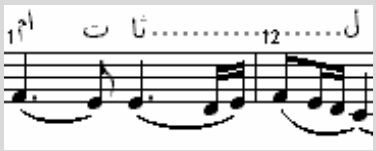
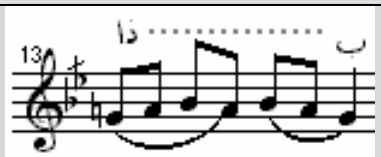
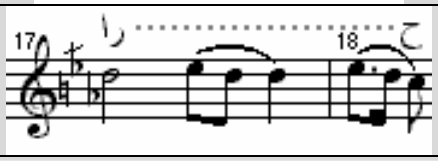
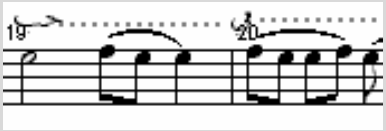
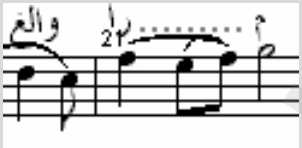
أد? زكي مراد هذا الدور بثنائية طربية وتعبيرية شديدة التأثر بأداء داود حسني وسيد درويش ، خاصة في عملية مد الحروف وكيفية التعامل مع أجناس البياتي شوري، في كيفية الربط بين جنس الحجاز نوا وجنسي البياتي والراست في منطقة الجوابات. أما من حيث التعامل مع الإيقاع، كان يتحكم في أسلوب تنفيذه بإظهار النغمات القوية والخفيفة منه والتشديد عليها أحيانا وخاصة في بداية غناء الدور ليعطي للعمل حركية نغمية وإيقاعية واضحتي المعالم.

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

الأداء الطربي لدور «بين الدلال»

- جدول ţ.10-

الفالÆ	الأداǎ	اللفظ	الأداǎ الطرŸ
دور "بين الدلال"	غنائي	امتثال	
		ذاب	
		راح	
		Fɔ	
		والغرام	

لقد قدمǩ فرقة عبد القادر المصري مجموعة من الأعمال المسرحية والمسرحية الغنائية، ţثلǩ في"العاشق المتهم" (*L'Amant accusé*) و"الفتاة الطبيبة (*La fille médecin*) "الإرث المهول" (*L'héritage ignoré*) و"الخادم الوفي"(*Le fidèle serviteur*) و"الملك الصدفة" (*Le roi d'occasion*) و"الطبيب المغصوب" (*Le médecin malgré lui*) و"الابن الذي قتله أبوه " (*Le fils tué par son père*) و"المتسولة" (*La mendiante*) و" تضحية أخ"[1] (*Le sacrifice d'un frère*) .

[1] BEN HALIMA (Hamadi), *Un demi- siècle de théâtre Arabe en Tunisie (1907-1957)*, *op. cit.* p. 38.

www.alkottob.com

أما القول بأن هذه الفرقة لم تترك الأثر في التونسيين يبدو مبالغا فيه لأن الاتصال الأول مهما كان ضبابيا، لابد من أن يترك أثرا هاما لدى التونسيين الذين بقوا لفترة طويلة يشاهدون الأعمال العربية من أوبرا وأوبرات وفودفيل وغيرها. ولعل أن أهم شيء هو كسر الحاجز بين التونسيين والممارسة الفنية المسرحية التي كانǩ توجد بينهم وبين المسرح الأوروبي.

أما الفرقة الثانية التي أتǩ إلى تونس، فهي لم ɵد صعوبة كبيرة في التفاعل مع العقلية التونسية، وخاصة مع سليمان القرداحي، باعتبار أن التجربة قد هيأتا الكوميديا المصرية بقيادة عبد القادر المصري. عمل سليمان القرداحي في أول الأمر مع فرقة يوسف الخياŕ، Ż انسحب منها وكوّن فرقة خاصة به، وحاول أن ينافس الخياŕ ǩلبه المطرب سلامة حجازي. كما نافس الكثير من الفرق الأخرى كفرقة إسكندر فرح.

كما رحل سليمان القرداحي إلى باريس ومثل في المعرȯ الدولي وعاد منها في نوفمƎ 1891[1]. وبعد ȯقيق شهرة كبيرة هناك، رحل مع فرقته إلى تونس حيث توفي. يتمتع سليمان القرداحي ƎJN ة كبيرة للكم عمله مع عدة فرق مسرحية كفرقة يوسف الخياŕ المنحدرة من فرقة سليم النقاê ابن أƿ مارون النقاê رائد المسرح العنائي في العالم العربي، والتي انتقلǩ أعماله مع أعمال أبي خليل القباني وإسكندر فرح ويعقوب صنوţ من لبنان وسوريا ومصر، إلى أن وصلǩ إلى تونس عن طريق القرداحي وسلامة حجازي.

[1] ȯم(محمد يوسف)، المسرحية في الأدب العربي الحديث(1847-1914)، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، 1999، ص . ص . 109-110.

www.alkottob.com

I-3/ 3 جوق سليمان القرداحي[1] المسرحي[2] (ديسمƎ1908/ماي1909)

قدم سليمان القرداحي(توفي سنة 1909) إلى تونس في أواخر سنة 1908، ʒمل معه θربة مسرحية ةرية دامǩ أكثر من 25 سنة، عرف فيها النجاح والفشل، جاب خلالها مدن مصر وزار بلاد الشام وقدم فيها مسرحياته. وذهب إلى باريس " *حيث عرȮ البعŘ من أعماله سنة 1890 مما أثرȮ θربته المسرحية وعمقها. ومن الأعمال الȮنائية المسرحية التي قدمها القرداحي في تونس أوبرا "عايدة" (Aïda) لسليم النقاê، التي ƵŽ ȮثيلȮا لأول مرة باللȮة العربية. وهذه أول مرة يشاهد أدباء تونس ȮثيلȮا من جوق عربي*"[3]. ويقال في الكثير من المراجع أن القرداحي قد استحÊر بعŘ ملابس وستائر أوبرا عايدة من مدينة ميلانو بواسطة أصحاب التياترو.

I-3/ 1.3 أوبرا "عايدة" وفن الحوار الدراسي

أخذ سليمان القرداحي هذه الأوبرا عن سليم النقاê[4]، الذي حولها إلى مسرحية غنائية بعد اقتباسها من مȮلفها ڤيسلنزوني (*Ghislanzoni*)، محافظا على الجانب الȮنائي

---

[1] ممثل مسرحي متوفي سنة 1909. عمل مع فرقة يوسف الخياî منذ سنة 1871، ويعتƎ أول من نقل الفن المسرحي الȮنائي الذي ركز دعائمه مع سلامة حجازي إلى تونس مع فرقته"الجوق التمثيلي العربي" التي كوȮȮا منذ سنة 1882.

[2] أطلقǩ على هذه الفرقة عدة تسميات كØ"الجوق المصري" و" التياترو المصري العربي".

[3] جريدة الزهرة بتاريÑ 1909/2/9.

[4] رحل النقاê من بلاد الشام سنة 1876 للعمل في المسرح المصري واستقر في الإسكندرية مع فرقته التي كانǩ تتركب من اȮني عشر ممثل وأربعة ممثلات، من بينهم الكاتب أديب إسحاق والممثل يوسف الخياî. وقد استعان بالموسيقي اللبناني بطرâ شلفون المستقر منذ مدة في مصر لتعليم الموسيقى. ومن أعماله أيȮا: "مي" و "الكذوب" و"غرائب الصدف" و"الظلوم"، التي مثلتها معظم الفرق المسرحية في تونس، منها بالأخص، "الشهامة" و"الȮداب العربية". لكن سرعان ما ترك النقاê المسرح، وتفرȟ لكتابة الصحافة، وسلم رئاسة الفرقة إلى يوسف الخياî. أنظر:

- ȮȮم(محمد يوسف)، سليم النقاê، سلسلة المسرح العربي، دراسات ونصو î ، تقدȮ واختيار الدكتور محمد يوسف ȮȮم، بيروت، دار الثقافة، 1964، î .ب.

- BEN ABDERRAZAK (Mohamed Saifallah), *Les orchestres Arabes modernes ,Influences de L'organologie occidentale et problèmes d'acculturation*, thèse d'Histoire de la Musique et de Musicologie en vue d'obtention du doctorat, Université de Paris – Sorbonne, Paris IV, 1999, p. 236.

www.alkottob.com

منها. لكن من حيث استعمال التخǩ[1] الموسيقي، ليس هناك ما يؤكد أو حد يشير إلى استغلال القرداحي إلى فرقة موسيقية سواء على الركح أو خلف الستارة. هذا، وأشار محمد يوسف تم أنه لم يحافظ على الشكل الأصلي لقوبرا، بل حولها إلى أوبرات، وجعل فيها مقاطع غنائية طبقها على بعض الألحان الشرقية التي كانǩ شائعة في ذلك الحين[2].

تخت القرداحي

- جدول ţ. 11-

تركيبتها	موقع العلة في التقمت المشرقي	تركيبتها	موقع العلة في التقمت المشرقي	استنتاجات
عود	أصيل	قانون	أصيل	سار القرداحي في اختياراته على منوال ǩو زكي مراد وكل من عاصرهم وهو المزج بين لالات مشرقية أصيلة ولالات غربية دخيلة.
كمنجة	دخيل	طار	أصيل	
مذهبجية	أصيل	مطرب التخǩ	أصيل	

أ. القصة

هي من نوع التراجيديا الغنائية، ذات خمسة فصول، وبالرجوع إلى نص المسرحية، يتضح لنا أن الأشعار ليسǩ من ضمن الموشحات المعروفة في الموسيقى العربية، بل هي منظومة بكيفية تجعل منها الصورة الحقيقية لقصة عايدة. إلا أنه، ولقسف الشديد، أننا لا

[1] يتركب هذا التخǩ من قانون وعود وكمنجة وطار ومجموعة من المنشدين إلى جانب المطرب الرئيسي.

[2] تم(محمد يوسف)، سليم النقاد، المرجع السابق، ص. ب. قدم هذه المسرحية معظم الفرق التي شهرت في أواخر القرن التاسع عشر وفي الربع الأول من القرن العشرين، كفرقة الخياط والقرداحي والشيخ سلامة حجازي وجورج أبيض وفرقة عكاشة. ويبدو أن سلامة حجازي هو الذي صنع لها ألحانا جديدة، وهي الألحان التي مثلǩ بها بعد ذلك.

www.alkottob.com

لذلك اللحن لهذه الأشعار. ولكن نورد الحوار الثنائي الذي ج على سبيل المثال بين رادامس(*Rhadamès*) وعايدة(*Aïda*) في الجزء الرابع من الفصل الثاني من الأوبرا.

رادامس:

وإقناك عايدة قيدها غرام قطعتك لتلقين الجواب بسلام

عايدة:

أهلا بمن خاب الرجاء بموته والدهر أبعده فلاح أماني

هل تعلم يا هذا القوار وجهك كاسي أهديك تحفة قلب بسلام

رادامس:

أعايدة إن الشوق تحلوك قادني فلن تنادي في هواك لحقيقة[1]

ب. الفكرة الموسيقية

الملاحظ في أوبرات عايدة التي قدمها القرداحي في تونس، كونها ألف على نوع الديالوج(*Dialogue*)، وهو من الأنواع الموسيقية التي دخلت إلى الموسيقى العربية وإلى تونس عن طريق التأثيرات التي حصلت في الدول العربية من خلال أعمال الأوبرات التي قدمت في هذه البلدان. وهو حوار شعري يأتي على لسان طرفين متحاورين يدور حول موضوع أو موقف درامي معين.

إلا أن الديالوج وعلى عكس الأغنية، لا يشتمل على مذهب، وهو حوار درامي بين طرفين، لكل طرف يعبر عن صورة مغايرة عن الآخر. هذا، إلى جانب أن تباين الأفكار والمواقف يجعل المغني لا يتقيد بلحني معين بل يؤدي اللحن بكل حرية وتصرف ويصل إلى حالة عدم التجانس من حيث التسلسل اللحني والإيقاعي. أما من حيث البناء اللحني

[1] تم(محمد يوسف)، سليم النقاش، المرجع السابق، ج . 39. يضم هذا الكتاب، خمس مسرحيات وهي"عايدة" و"مي" و"الكذوب" و"غرائب الصدف" و"الظلوم"، جميع النصوص والحوارات والقصائد الشعرية بدون نص موسيقي. وقد حاولنا أن نأخذ منه بعض الحوارات التي جرت بين عايدة ورادامس.

www.alkottob.com

ƶب أن تتوافق التركيبات اللحنية، للايث تصنع صورة واحدة في النهاية على الرغم من تعدد الصور واختلافها. كما أنه، لا يشترŶ فيه وجود ذروة لحنية بل يعتمد على النص والموقف الدرامي أو التراجيدي. ففي أوبرا عايدة وبالشكل الذي تصوره سليم النقاê وقدمه القرداحي، تركز الموقف التعبيري للديالوǧ على الشوق ومناجاة الحبيب.

فالأوبرات عايدة، تشكل أول ا‡اولات العربية في تقليد الأرب من حيث الموضوţ واستعمال الألاŶ الموسيقية كالديالوǧ على سبيل المثال. فهذا الأسلوب من التعامل يعƎ بطريقة واضحة عن اعتراف المسرحيين العرب في أول محاولاتم بالƶية تلك الأساليب الأنائية الأربية في التعبير عن الموقف الدرامي أو التراجيدي. كما أن ذلك الموقف يعƎ أيÊl عن اΘاه فني ثقافي متسم بعلاقة تثاقفية مع الأرب.

غير أن، الكثير من ا‡اولات في تلحين الديالوǧ وخاصة في المسرح الأنائي العربي، منيǨ بالفشل بسبب الاعتماد على الطرب وفقر التعبير اللحني وإƶال البعد الدرامي والحركي وضعف النصو Ŷ أحيانا. ورغم تلك ا‡اولات الفاشلة، Ź تطوير هذا النملÌ الأنائي الأربي في مراحل متقدمة وتطويعه إلى الموسيقى العربية وخاصة من قبل سيد درويÌ [1] ومحمد عبد الوهاب.

3-I/ 2.3 مونولوغ "تركت مصر"

بدأ القرداحي التعامل مع المونولوǧ (*Monologue*) أثناء عمله مع يوسف الخياŶ [2] الذي طرده إسماعيل باشا من مصر بسبب انتقاده لحكومته. وقد نقل القرداحي مونولوǧ "تركǨ مصر" إلى تونس، والتزم بأدائه في الكثير من مسرحياته واشتهر به. Ɔتاز المونولوǧ

[1] تعامل سيد درويÌ مع الديالوǧ في فن الأوبرات بالأخص، لما في ذلك النملÌ من ثراء نصي وحوارات غنية، ليس فقلÌ بين شخصين بل بين أشخا Ŷ عدة وأحيانا بين مجموعات.

[2] قدم يوسف الخياŶ عروضا في مسرح زنزينيا بالإسكندرية Ż في القاهرة. أما في الأوبرا القاهرة سنة 1878 عرô مسرحية "الظلوم"، للأÊور الخديوي إسماعيل الذي طرده من مصر بسبب انتقاده لحكومته. وبعد قيام ثورة عرابي باشا سنة 1882، رجع يوسف الخياŶ إلى مصر وكون فرقة جديدة ضم إليها عناصر مصرية وسورية من بينها الممثل سليمان القرداحي والأنني سلامة حجازي مع ƱتÌه للمشاركة بين فواصل المسرحية. لمزيد الاطلاţ أنظر: ƶم(محمد يوسف)، سليم النقاê، المرجع السابق.

www.alkottob.com

الذي قدمه القرداحي في تونس (1908-1909)، بعدم تقسيم النص الشعري إلى مذهب وأبيات، وتسترسل أبياته في نسيج واحد للنهاية، أي عدم العودة إلى المدخل لا نظما ولا غناء.

كلمات مونولوغ «تركت مصر»

تركت مصر بلادي والتطهى(العجز غير واضح)

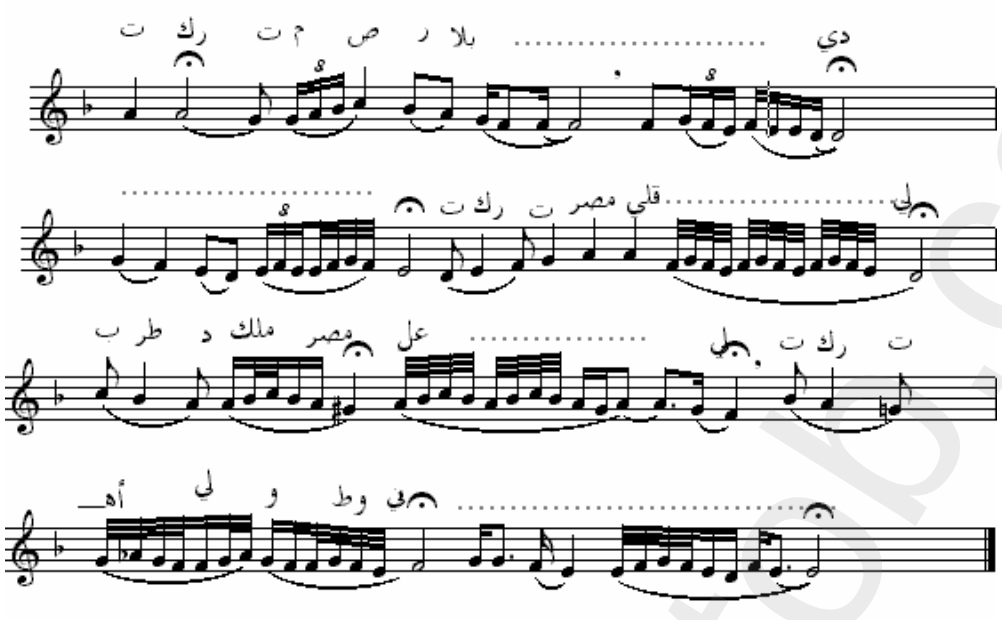
تركت مصر قليلا بطرادة ملك مصر علي

تركت أهلي وأوطاني ..... (العجز غير واضح)

نلاحظ من خلال قراءتنا لشعر مونولوغ " تركت مصر" أن عملية المثاقفة بين مصر وتونس لم تكن تلقائية كما أنها لم تكن مقصودة. بل جاءت مرة الصدفة على إثر طرد سليمان القرداحي من مصر من قبل الملك علي. هذا الأخير الذي لم يستحسن ما قام به القرداحي الذي وظف مسرحه لأغراض سياسية واستعان به لنقد السياسة المتبعة للملك ضد الشعب المصري. وعلى هذا الأساس يجب علينا أن نتحرى كثيرا في إسداء بعض المواقف ضد العلاقات الثنائية الثقافية والفنية بين الشعوب التي قد تأتي كما جاء في هذا الإطار دون خلفية سياسية ولكن تحكمها أحيانا الأحداث التاريخية الظرفية.

www.alkottob.com

- ترقيم موسيقي ţ.6-[1]



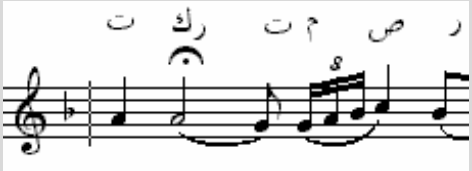
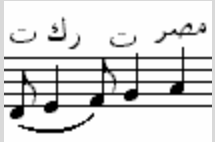
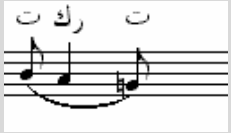
ƐنƧ المونولوǧ كقالب فني الملحن، حرية واسعة في صياغة الجمل الموسيقية، وهي ميزة لا توفرها معظم الأشكال الƨنائية التقليدية العربية الأخرƟ مثل القصيد والأغنية والدور والقصيد، لذلك جاء هذا المونولوǧ في شكل لحن مسترسل لم ƭكرر فيه أي جملة موسيقية. يعتمد، كما استمعنا إليه بصوت القرداحي، على أسلوب الأداء التعبيري ولا يتŘمن لمقدمة موسيقية. لذلك، فƨن في غنائه، التزم القرداحي بالتعبير عن الخƨ اللحني من البداية إلى النهاية بشكل متصل دون تيƨة سمعية. وعليه، فƨن التقييم الموسيقي والƨنائي والدرامي لهذا المونولوǧ لا يتسI إلا بعد الاستماţ إليه كاملا.

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

التنوع في التعبير اللحني في أداء مونولوج
﴿ تركت مصر﴾

- جدول ţ.12 -

الأشكال التعبيرية	اللفظ	التنوţ اللحt وqيقاعي
التعبير الأول	تركǩ	
التعبير الثاني	تركǩ	
التعبير الثالث	تركǩ	

وإن قدم القرداحي قالب المونولوǩ في بداية القرن العشرين في شكل محاولة فردية، فإن الشهرة الواضحة لهذا النمÙ الغنائي كان مع سلامة حجازي في مونولوǩ "روميو وجوليات" وسيد درويÌ في "وا! تستاهل يا قلƑ" ومحمد عبد الوهاب في" الليل ما خلى" ومحمد القصبجي في "إن كنǩ أسامح" وريا ô السمباطي في "النوم يداعب جفوني"...

3-I/ 3.3 مسرح القرداحي وفن التوشيح

من بين الأعمال التي قدمها القرداحي ونقلها عن مارون النقاê والقباني وركز فيها على الغناء الطربي من خلال الموشح، كانǩ من خلال مسرحيتي "هارون الرشيد والأنس الجليس" و"عفيفة". ولأƶية هذين النموذجين من الناحية المسرحية والموسيقية وعلاقتهما

www.alkottob.com

بالسياق الثقافي للمجتمع العربي في تلك الفترة، نرϾ أنه من الŘروري تقدϾهما وϿليلهما فنيا وϾقافيا.

أ. مسرحية ﴿هارون الرشيد مع الأنس الجليس﴾

مستوحاة من إحدϾ حكايات ألف ليلة وليلة[1]. وتقوم على السجع الخفيف، والصور البيانية المصطنعة والمتكلفة، وتكثر فيها مناسبات الϾناء ودواعيه. وهذا هو اϴاه مارون في التϾليف للمسرح الϾنائي. فقد كان يϾلب جانب الϾناء والطرب على جوانب الحركة المسرحية، وذلك ليرضي الذوق العام الذي كان ʒيÙʒ به[2]. وهي مسرحية ألفها مارون النقاê[3] وانتقلǩ من لبنان إلى مصر Ż إلى تونس عن طريق القرداحي Ż سلامة حجازي.

---

[1] وهي الحكاية التي ترويها شهرزاد في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة وتطلق عليها اسم قصة " النائم واليقŘان".

[2] ʒم(محمد يوسف)، مارون النقاê، سلسلة المسرح العربي، دراسات ونصو î ، تقدϾ واختيار الدكتور محمد يوسف ʒم، بيروت، دار الثقافة، 1961، î . 27.

[3] يعتƎ مارون النقاê(1817-1855) أول من أدخل وعاž الدراما في العالم العربي، وبالرغم من عدم زيارته إلى تونس كممثل وʒلرʒ، فإن معظم أعماله المسرحية الϾنائية قد قدمǩ إلينا عن طريق القرداحي وسلامة حجازي بالخصو î . وهو من أصل لبناني تعلم التركية والفرنسية والإيطالية منذ نشϾته. كما أتقن الموسيقى المشرقية ونظم الشعر ونقل أعماله إلى سوريا. وقد اطϾلع على الفن المسرحي الϾربي من خلال" سفره إلى إيطاليا سنة 1846 حيث تعرف على ألوان متنوعة من الفنون وحŘر عروضا للدراما والملهاة والأوبرا. ولما عاد إلى بيروت اقتبس رواية "البخيل" (*L'Avare*) لموليار باللϾة العربية وكون فرقته المسرحية الخاصة. ودفعته هوايته للتذوق الموسيقي أن يقتبسها شعرا وʒولها إلى أوبرا ضاحكة (أي أوبرات)". ومن الأشياء التي أضافها مارون النقاê إلى المسرح العربي هو"*إدخال الكثير من الألحان العربية المشرقية وتنفيذها بϾوركسترا ومجموعة إنشاد*". إلا أن كلمة أوركسترا والتي استعملها لاندو (*Landau*)، لا يقصد با الأوركسترا الŘخم المعمول به في الفرق الϾربية. بل هي مجموعة موسيقية مصϾرة في شكل ǩϿ. كذلك فإن مجموعة الإنشاد التي يستعملها، هي جميعها رجالية نظرا لعدم تواجد العنصر النسائي في الفن المسرحي في تلك الفترة. أما الألحان الموضوعة، فإننا نعتقد مثلما ذهب إليه زكي عبد الحميد توفيق" *فهي مجموعة من الألحان السورية المعروفة*". ويŘيف لاندو(*Landau*) أيŘا أنه في أغلب الأحيان تكون هذه الأغاني، لها علاقة ϾحتوϾ المسرحية. فبصورة أو بϾاخرϾ فإن دخول الموسيقى والϾناء في أول المسرحيات العربية وتقدϾها للجمهور، تدل على الإحساâ الأولي لقيمة الموسيقى والϾناء في العمل المسرحي. أنظر:

-رؤوف فرʒ(نادية)، يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث، دار المعارف المصرية، القاهرة، 1976، î . 61.

-زكي(عبد الحميد توفيق)، المعاصرون من رواد الموسيقى العربية، المرجع السابق، î .157.

- BEN ABDERRAZAK (Mohamed Saifallah*), op. cit.* p. 229.

- LANDAU (Jacob.M), *op. cit.* p. 61.

www.alkottob.com

- هي من النوţ التشخيصي وتتكون من Rسة فصول.

- **الفصل الثاني**

ورد:

! بسلاموات حلاتها بروضة أزاهرها غزاهو وغزاهرا كالشهب

غراقصك الأغصان قية وتقشك مطاثي رياه السحب بالانثالات الرطب

محمود(من الخارج)

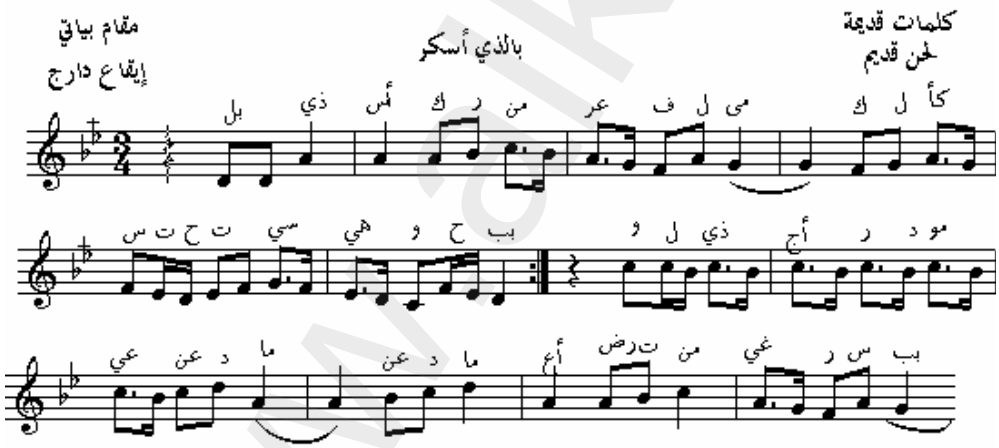
بالذي أسكرا مرا عذاب الظما كل كاتة ملك واحبا

والذي كحلا جفنيك بما سجد السحرا الدالية والقرب

والذي أجرا الهوغي غدا غدا أغراضك مرا غيرا سبب

ما على جفني إذا ما سجدا فجرا الاماء بالطفاة الشهب[1]

ترقيم موسيقي ţ.7-[2]



Etc

[1] تم(محمد يوسف)، الشيخ أحمد أبو خليل القباني، سلسلة المسرح العربي، دراسات ونصو ţ ، تقدم واختيار الدكتور محمد يوسف تم، بيروت، دار الثقافة، 1963، ţ . 98.

[2] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

- الفصل الثالث

خادم: قد حضر غلمان صديقك عبد الرحمان، وهو سيحضر بعد قليل إليك يستأذن لهم بالدخول عليك.

بلال: نعم فليدخلوا.

خادم: السمع والطاعة (Ż يدخلوا الغلمان).

بلال: اجلسوا واسمعونا شيئا من الألحان.

ندى أوف : سمعا لك يا ندى الشان.

الجميع: بصدارتي أنا في كاس الطلا يا ليل يا غيرا

قالراح لي صفى حلا لاه يا ليلي

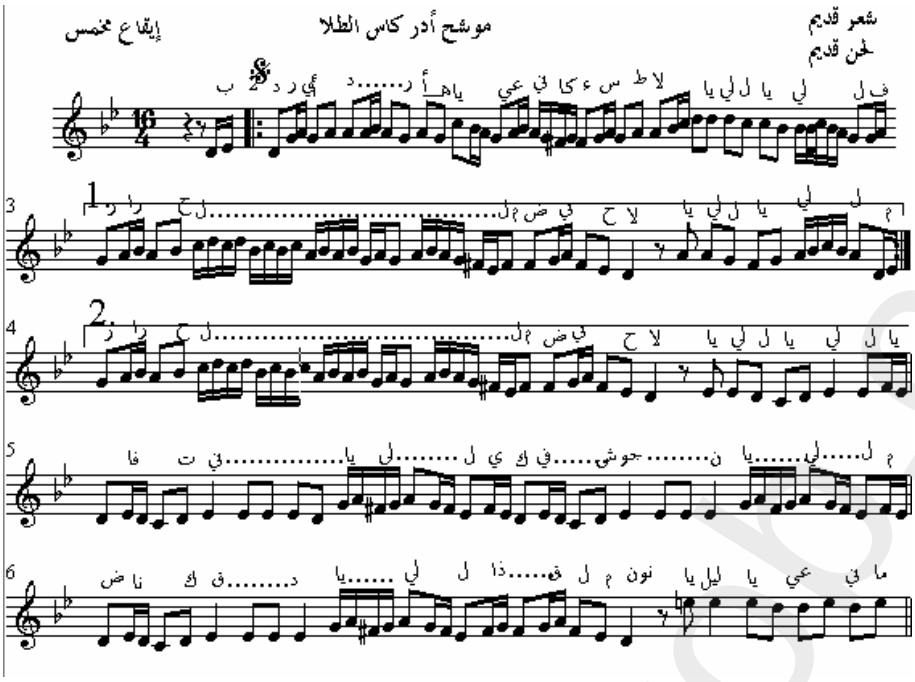
شلمسن تجلى والجلى لاه يا غيثي

ما احلى يا رفاقي في غزال علم العصر التقى حين مال[1]

[1] تم(محمد يوسف)، الشيخ أحمد أبو خليل القباني، المرجع السابق، ص . 74.

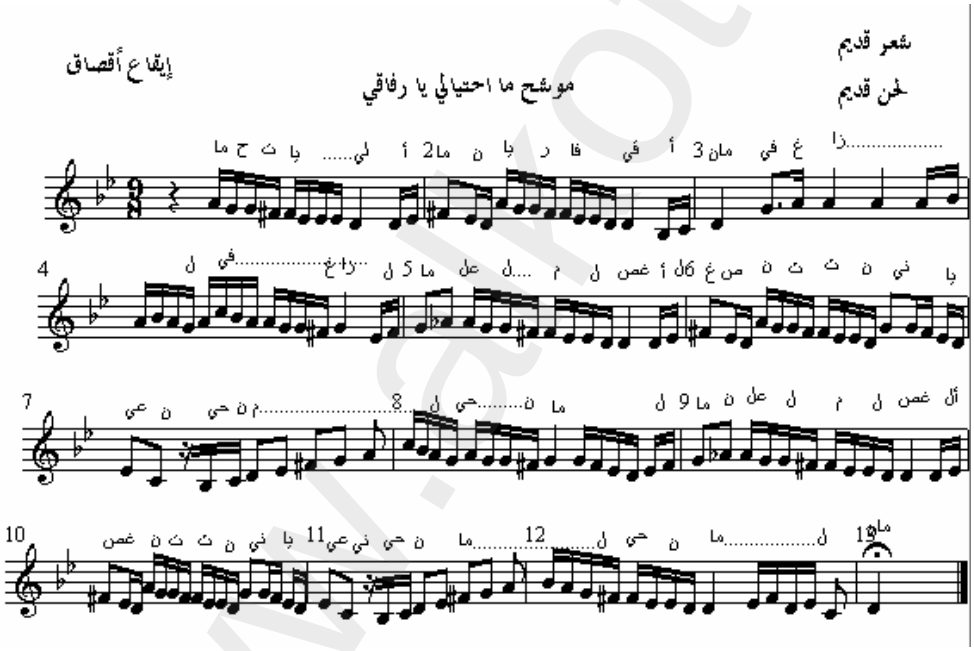
www.alkottob.com

-ترقيم موسيقي ţ.8- [1]



Etc

- ترقيم موسيقي ţ.9- [2]



[1] الحلو(سليم)، الموشحات الأندلسية، نشأتا وتطورها، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، د.ت Î . 115.

[2] نفس المرجع، Î . Î . 108-109.

www.alkottob.com

ب. مسرحية «عفيفة»

وهي من أعمال أبو خليل القباني[1](1833-1903)[2] التي انتقلǨ مسرحياته الغنائية إلى تونس عن طريق سليمان القرداحي وسلامة حجازي أيRÎ. فأغلب المسرحيات التي قدمها القباني والتي Ź عرضها في تونس، كانǨ مأخوذة من الذاكرة الثقافية والشعبية العربية مثل "عنترة" و"جليس الأنس" و"ناكر الجميل" و"عفيفة" و"ملتقى الخليفتين" و" الأمير محمود" و"السلطان حسن" و"مجنون ليلى"[3]...

وقد ألف القباني العديد من القطع الغنائية في أعماله المسرحية والتي كان لها علاقة بالنص المسرحي. ومع الأسف الشديد لا ƴلك تساجيل لهذه المسرحيات الغنائية. ولكن المأكد أن الموشح ƺثل الأهم في أعماله المسرحية. وقد ألف القباني العديد من الموشحات على إيقاعات ƺقيلة وخفيفة، نقترح البعŘ من هذه الموشحات من خلال المسرحية الغنائية "عفيفة" التي قدمها القرداحي في تونس.

---

[1] نشأ القباني في البيأة الشامية، وعرف منذ صغر سنه ƺيله الشديد إلى الفنون الجميلة من شعر وأدب وƺثيل وغناء. وهو من أهم رواد المسرح الغنائي في بدايته. إذ جعل من الغناء في العرô المسرحي العنصر الأساسي وليس لشد انتباه الجمهور وجلبه. إلا أن قبل قدوم المسرح، عرف السوريون مسرح الكاراكوز والذي كان له شعبية كبيرة في البلاد. تعلم القباني المسرح الأوروبي من خلال حRôوره لعرô قدمته فرقة فرنسية كوميدية (*Comédie Française*) عند مرورها بدمشق في فترة "صبحي باشا" أي في حدود 1871. وقد تأثر القباني وأعجب بالموسيقى والغناء المصاحبين للنص المسرحي. أثر فيه هذا المسرح وجعله ƺاول تأسيس مسرح عربي يتأالف من الكوميديا والشعر والغناء والرقص. لمزيد الاطلاţ، أنظر المراجع التالية:

- المهدي(صاƺ)، الموسيقى العربية، مقامات ودراسات، بيروت، دار المغرب الإسلامي، 1993، Î . 165.
- الحفني(محمود أحمد)، الشيÌ سلامة حجازي، رائد المسرح العربي، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968، Î . 62.

- BEN ABDERRAZAK (Mohamed Saifallah*), op. cit.* p. 94.
- ABUL NAGA (Atia), *op. cit.* pp. 131-140.

[2] ƺد بعŘ الاختلاف بين ƺاتلف المراجع؛ إذ يشير الجندي(أحمد)، رواد النغم العربي، دمشق، طلاâ للدراسات والترجمة والنشر، 1984، Î . 20، أن تاريÌ ولادته ووفاته على النحو التالي(1858-1903)، وفي كتابه "المسرحية" يقول عمر الدسوقي أن القباني ولد سنة 1841م وتوفي سنة 1912م.

[3] كامل الخلعي(محمود)، المسرح الغنائي العربي، مصر، نشر دار المعرفة، 1977، Î . 6.

www.alkottob.com

- وهي تارƐية أدبية أخلاقية ملحنة ذات Rسة فصول.

الفصل الرابع: الجÂŏ الأوة

الجميƷ: هنيئا (يشربون)

مقام حجاز دوكاه، إيقاţ نوخǨ

إملالي يا وري

إملالي يا وري مَن صافي الأطفان

وأجللها يا بداري يا حورْ الحسان

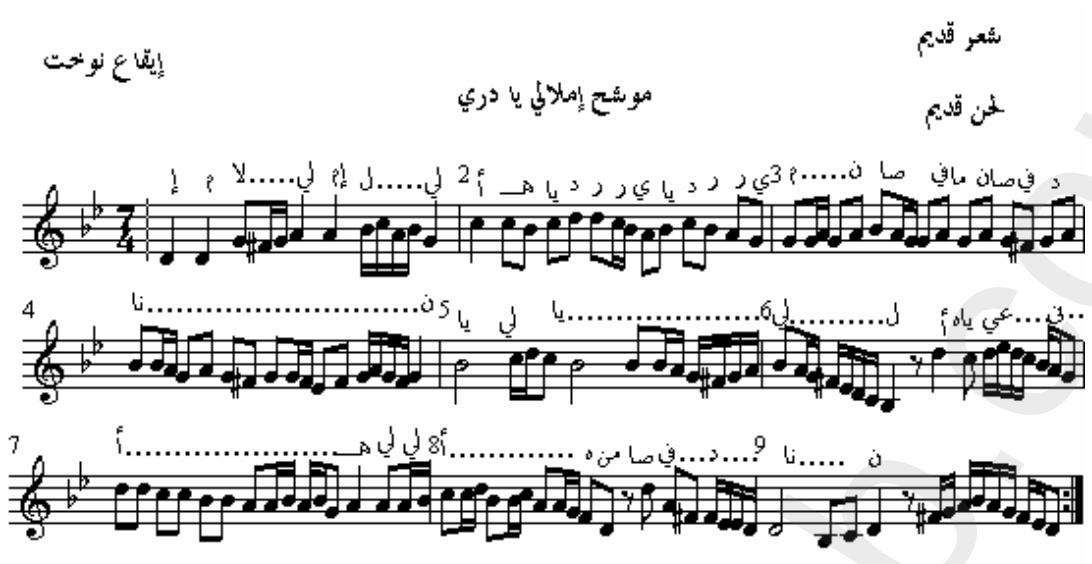
إملالي يا صاحْ راحي واصْل لي الأفداح

مَن لحامى ØŒبري قتاذي الرÊملان[1]

[1] تم(محمد يوسف)، الشيÌ أحمد أبو خليل القباني، المرجع السابق، Î . Î . 168- 169.

www.alkottob.com

- ترقيم موسيقي ţ.10-[1]



من خلال النماذج الموسيقية التي وصفها مارون النقاش وسليمان القرداحي في مسرحيتي "هارون الرشيد والأنس الجليس" و"عفيفة"، نلاحظ أنها موضوعة على الموشح العربي القديم. وهو الذي يعتمد بالخصوص على الغناء الجماعي مثله مثل النشيد. فالحقيقة أن هذا النمط الغنائي، قد أعجب شعوب الدول العربية الذي استساغ له في الحفلات العامة والخاصة وفي المسرح الغنائي الذي ركزه القباني وسلامة حجازي.

إلا أن الموشح قد وصل ذروته الفنية والموسيقية في المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر وخاصة مع محمد عثمان وعبد الحمولي. وقد ظل نقله إلى المسرح من طرف داود حسني وكامل الخلعي، إلى أن وصل إلى سيد درويش الذي نقله من الطربي إلى الطربي التعبيري. وبما أن أغلب مواضيع المسرحيات لها أحداث متعلقة بالحب والغزل بين الحبيبين والمدح، كان الموشح هو الأنسب للتعبير عن تلك المواقف في نظر مسرحي تلك الفترة.

فاستعمال الموشح في المسرح الغنائي العربي، يعبر عن موقف ثقافي سياسي يدعو إلى عدم التقيد بالأساليب الغربية في الأعمال الدرامية كالمونولوج(*Monologue*) والديالوج(*Dialogue*) والإلقاء الملحون (*Récitatif*) ...والرجوع إلى الموروث العربي القديم؛ أي أنه في علاقة مع الآخر، ولكن في اتجاه ضد التثاقف. إلا أن هذا الموقف، وبالرغم

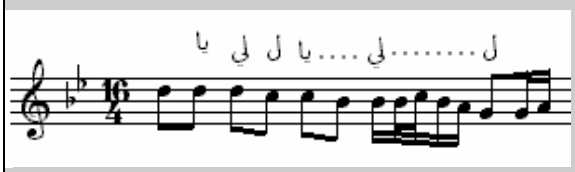
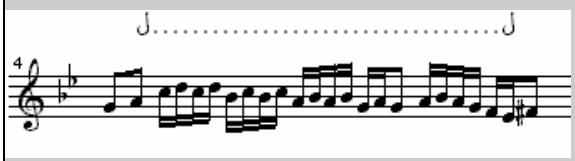
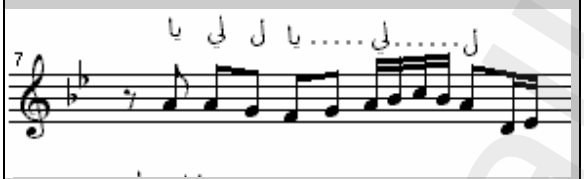
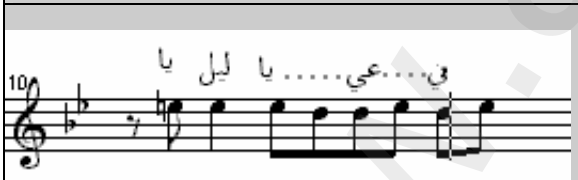
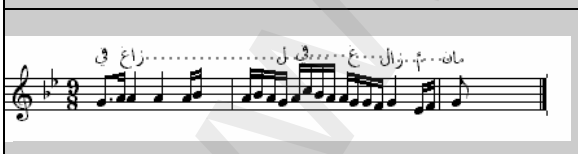
[1] الحلو(سليم)، المرجع السابق، ج . ج . 126-127.

www.alkottob.com

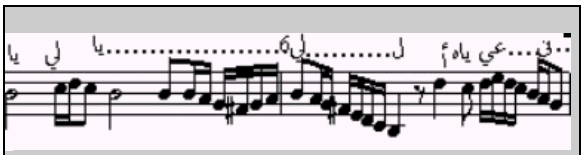
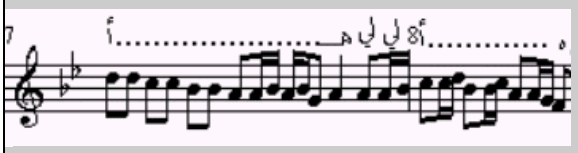
من رفRه لQسلوب الغربي في الغناء الدرامي والتراجيدي، فهو ʒبذ استعمال المكونات المسرحية الغنائية من إضاءة وديكور وملابس وماكياǯ...

الأداء الطربي في مسرحيتي ﴿هارون الرشيد﴾ و﴿عفيفة﴾

- جدول ţ.13-

المسرحية	المؤدي	الموشG	المتممات اللفظية	الأداة الطربY
هارون الرشيد	القرداحي	أدر كأâ الطلا	يا ليل	
			ليل	
			يا ليل	
			يا ليل	
		ماحتيالي	في غزال أمان	

www.alkottob.com

عفيفة	القرداحي	إملالي يا دري	يا ليل يا عيني	
			لاه يا ليلي لاه	

المرجعية الثقافية لمسرح القرداحي في تونس[1]

- جدول ţ.'13-

المسرحية	المرجعية الثقافية	اقتباس والتعريب	التأليف
عايدة(*Aïda*)	الثقافة العربية	سليم النقاش	أنتونيو ڤيزلاندوني (*Antonio Ghislanzoni*) *Mus : Verdi*
الملكة أستير(*Esther*)	الثقافة العربية	إلياس طنوس	راسين (*Racine*)
هرناني(*Hernani*)	الثقافة العربية	تيب الحداد	فيكتور هيڤو (*Victor Hugo*)
صلاح الدين الأيوبي (*Saladin*)	الثقافة العربية	تيب الحداد	والتر سكوت (*Walter Scott*)
(*Hamlet*)ŘlƵ	الثقافة العربية	طانيوس عبده	شكسبير(*Shakespeare*)
هارون الرشيد	التراث العربي	*	محمود واصف
عطيل(*Othello*)	الثقافة العربية	القرداحي	شكسبير(*Shakespeare*)
السيد(*Cid*)	الثقافة العربية	تيب الحداد	كورني(*Corneille*)
روميو وجوليات	الثقافة العربية	تيب الحداد	شكسبير(*Shakespeare*)

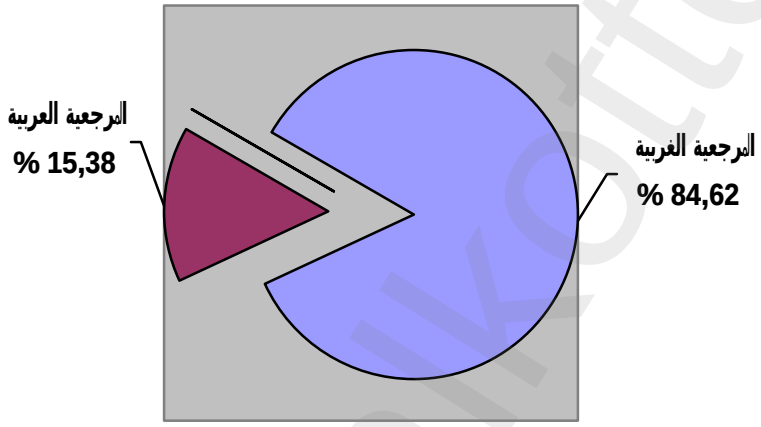
[1] شرف الدين(المنصف)، المرجع السابق، ī . ī . 41-42.

www.alkottob.com

			أو ضحية الهواية (*Roméo et Juliette*)
A. Dumas	فرح أنطوان	الثقافة العربية	الƷƎ الهائل (*La tour de Nesle*)
شكسبير(*Shakespeare*)	توفيق كنعان	الثقافة العربية	مطامع النساء
محمود واصف	*	التراث العربي	محاسن الصدف

المرجعية الثقافية لمسرح القرواحي في تونس

- رسم بياني Ţ.3-



Ǩانǩ أغلب هذه المسرحيات، تعريبا لمسرحيات غربية من مدار â ُلتلفة كتبǩ باللغة العربية الفصحى والخطاب قوي وإيقاţ شعري غنائي. وقد وجد الجمهور التونسي فيها تراثه الŘائع ومجده الغابر وصوته العربية، فانتشى بموسيقاها[1]. وقد قدم أغلبها في مسرح روسيني، وحققǩ تأثيرا واضحا في مسيرة المسرح التونسي لمدة عقود من الزمن. فكل الأقلام كتبǩ آنذاك حول هذه الأعمال سواء كان بالفرنسية أو بالعربية، واعتƎت أن مجيء هذا الفنان، يمثل حدثا هاما في الثقافة التونسية.

[1] عبازه(محمد)، المرجع السابق، Î . 33.

www.alkottob.com

وتبقى فرقة سليمان القرداحي أول الفرق المشرقية التي تركت أثرا كبيرا في مسار الحركة المسرحية التونسية عموما والمسرح الغنائي بالأخص، خاصة وأن هذه الفرقة، كانت تمثل الوصل بين المحطات الثلاث للحركة المسرحية العربية في العصر الحديث. فهو عبارة عن نتاج للممارسة الشامية للمسرح من خلال عمله مع يوسف الخياط (توفي سنة 1900) الذي خلف سليم النقاش على رأس الفرقة التي أسسها في مصر، أو من خلال الفرقة التي أنشأها بالإسكندرية سنة 1882، عند انسلاخه عن فرقة الخياط سنة 1882، وامتدادا لهما في أقطار المغرب العربي من خلال حضوره إلى تونس بزاده الفني الحاصل في الشام والمتفاعل مع معطيات مصر الثقافية[1].

إن أول التأثيرات التي حصلت على إثر زيارة الفرق المصرية إلى تونس، هي تنشأة الفرقة التي ضمت أفراد من الجمعية الحسينية وبعض الفنانين المصريين الذين فضلوا البقاء في تونس لمواصلة مسيرتهم الفنية سواء من فرقة الكوميديا لعبد القادر المصري أو فرقة سليمان القرداحي. وقد أطلقوا عليها في تلك الفترة اسم الجوق التونسي المصري[2] التي قدمت مسرحية "صدق الإخاء"(*Esther*) و"عنترة ابن شداد" لأبي خليل القباني[3]. لكن هذه الفرقة لم تشهد الشهرة الكافية بسبب نوعية عروضها التي كانت عبارة عن إعادات لمسرحيات القرداحي، ذلك ما أدى إلى البحث والرجوع إلى المسرح المصري.

---

[1] المديوني(محمد)، مغامرة الفعل المسرحي في تونس، المرجع السابق، ص . 41.

[2] تحدث في جريدة الزهرة بتاريخ 1909/05/26 قائمة للممثلين التونسيين من جمعية النجمة والمصريين الذين بقوا في تونس بعد وفاة القرداحي ورحيل ابراهيم حجازي إلى مصر. حيث تركبت من: أحمد عفيفي(الملك) ومحمد بورقيبة(الصديق) ومحمد زكي(عزيز) وأحمد بوليمان(الجنيرال) ومحمد بن خليفة(كيلاني) والهادي الأرناؤوط(صميدة) وزهية(أم ندى) ولطيفة(أخت ندى)..

[3] جريدة التقدم بتاريخ 3 جوان 1909.

www.alkottob.com

وعلى هذا الأساâ Ź استقدام فرقة إبراهيم حجازي[1] في أوت 1909، التي لم ϴد الإقبال والتشجيع والنجاح لعدة أسباب لعل من أƵها:

- تكرار الأعمال التي قام با سليمان القرداحي، دون أي إضافة، وبالتالي لم تستطع إقارة الجمهور التونسي و ƱقيƱ القفزة النوعية.
- ȣادرة العناصر التونسية من هذه الفرقة.
- ȘهورȘ النزعة الوطنية لدƲ التونسيين، والحماâ الموجود في تلك الفترة والذي بدأ ينبȚ بتأسيس مسرح تونسي.
- الحملة التي شنتها الصحافة المكتوبة بالفرنسية على إبراهيم حجازي بسبب عدم إتقانه اللȣة الأوروبية وخاصة الفرنسية[2].

[1] ويقول البعȒ أن هذه الفرقة من بين الفرق المصرية الهواة التي كانǩ توجد بكثرة في تلك الفترة في مصر. ورȣا يكون مجيȣه إلى تونس بسب ما سمعه من ȚاȚح لفرقة القرداحي. لكن يقول محمد يوسف ȚȚم، في كتابه – المسرحية في الأدب العربي الحديث- المرجع السابق، î . 170. " *أن جوق إبراهيم حجازي يعȚ من الأجواق المتنقلة التي استمر نشاطها مدة طويلة، وفي فترات متقطعة وانتهى حوالي سنة 1915*".

[2] BEN HALIMA (Hamadi), *Un demi- siècle de théâtre Arabe en Tunisie (1907-1957)*, *op. cit.* pp. 48-49.

www.alkottob.com

- جدول ţ.14 -

المرجعية الثقافية لمسرح إبراهيم حجازي في تونس

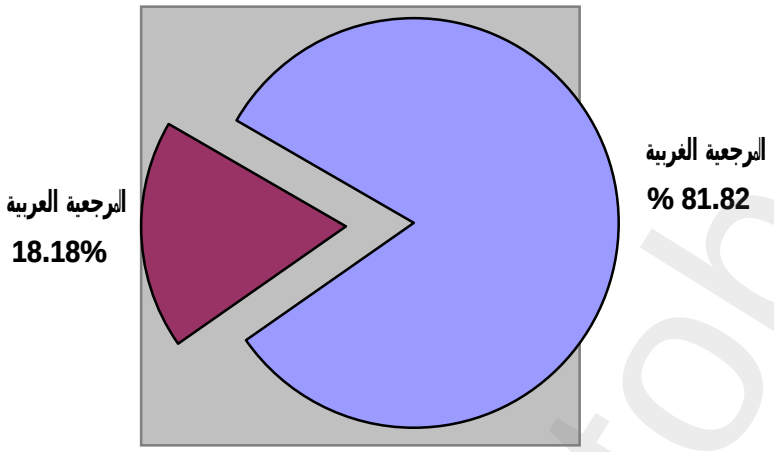
السنة	التأليف	âقتبار والتعريب	المرجعية الثقافية	المسرحية
1909	والتر سكوت (*Walter Scott*)	كايب الحداد	الثقافة العربية	صلاح الدين الأيوبي (*Saladin*)
1909	راسين (*Racine*)	سليم تاترâ	الثقافة العربية	أستير (*Esther*)
1909	*Victor Hugo*	زكي مابرو	الثقافة العربية	تسبة Tasba
1909	*Traite la vie de Charles qint et Christophe Colomb*	سليم النقاê	الثقافة العربية	اللص الشريف (*Le voleur honorable*)
1909	تتحدQ عن حرب الجاهلية	*	الثقافة العربية	حرب البصو î
1909	شكسبير(*Shakespeare*)	كايب الحداد	الثقافة العربية	روميو وجوليات (*Roméo et Juliette*)
1909	كورناي (*Corneille*)	سليم النقاê	الثقافة العربية	هرâ(*Horace*) (*May*)
1909	أبو خليل القباني	*	الثقافة العربية	الأنس الجليس
1909	*A. Dumas*	فرح أنطوان	الثقافة العربية	الـƎƷ الهائل (*La tour de Nesle*)
1909	أنتونيو ڤيزلاندوني (*Antonio Ghislanzoni*) *Mus : Verdi*	سليم النقاê	الثقافة العربية	عايدة(*Aïda*)

www.alkottob.com

1909	*Fénelon*	سعد !! البستاني	الثقافة العربية	تليماك[1] (*Télémaque*)

المرجعية الثقافية لمسرح إبراهيم حجازي في تونس

- رسم بياني ţ.4-



نستنتǰ من هذا الرسم البياني أن التوجهات الثقافية والفنية التي اعتمدها إبراهيم حجازي في أعماله، كانǩ في معظمها غربية سائرا على منوال من سبقوه من رواد المسرح الغنائي العربي كعبد القادر المصري وسليمان القرداحي وسلامة حجازي. إلا أنه يبدو -واستنادا على ما كتب في الصحف التونسية-، أن إبراهيم حجازي قدم مسرحا غنائيا ضعيفا من حيث الإخراǰ والتشخيص واللباâ والاقتباâ[2].

[1] يرجع أصل كلمة تليماك(*télémaque*) إلى الطقوâ والعادات الدينية اليونانية وتعني ابن الملك "أوليس" (*Ulysse*). وكتبǩ القصة من قبل فينيلون والتي نشرت في سنة 1699 وǴ ترجمتها إلى دراما مسرحية.

[2] « *Quant à la mise en scène, aux costumes, à la valeur personnelle des acteurs et des actrices, inutile d'insister. Il y a une actrice celle précisément que le sueur Hijazi voudrait faire passer pour un phénix…quant au sueur de Hijazi, je crois qu'il ferait mieux de plier bagage et d'aller défrayer les loisirs des fellah d'Egypte par son répertoire qui est loin d'avoir l'approbation des Tunisiens* ». Voir: Courrier de Tunisie du 26/09/1909.

www.alkottob.com

I-3/ 4 جوق سلامة حجازي

بدأ سلامة حجازي(1852-1917)[1]حياته الفنية مقرئا ومنشدا ومبتهلا، Ż مطربا وملحنا تقليديا. وإن كان سلامة حجازي محدود الثقافة الفنية، إلا "*أنه تتلمذ على يد أبي خليل القباني واستوعب ألحانه وحفظ عنه الكثير من التواشيح. أما مشاهدته الملحمات الغنائية (الأوبرات الأجنبية)، في دار الأوبرا الخديوية والسلطانية خلال المواسم الأجنبية، أذكى فيه ذلك كله روح الطموح، وصقل ملكاته وبعث فيه منازţ التجديد الفني والنهوÕ بالمسرح العربي*"[2].

عمل الشيÑ سلامة حجازي مع عدة فرق مسرحية في مصر من بينها:

فرقة يوسف الخيا Ĉ في شهر فيفري سنة 1885 في تياترو زيزينيا بالإسكندرية، وكان دوره فيها الغناء وليس التمثيل، حيث كان يقدم بتخته حفلة غنائية مرة في الأسبوţ بين فواصل الرواية.

- فرقة سليمان القرداحي التي أصبح فيها مثلا[3] ومغنيا في نفس الوقĶ، بعد إقناţ من القرداحي وصديقه عبد الحمولي. ومع القرداحي فهم سلامة حجازي أن الأغنية مهما تطورت في تلحينها ومهما وصل في طريقة أدائها، فإن بقيĶ في نطاق عمل التخĶ وبعيدا عن المسرح، فإنها ليس بإمكانها أن تعÞ عن أهازيŢ النشالين وحياة المقاومين ومآسي الظلم والظالمين وألحان أغاني الندمان.

---

[1] ولد الشيÑ سلامة حجازي بالإسكندرية، وتعلم العزف على آلة الناي وأجاد الغذان وتلاوة القرآن عن طريق شيÑ المنشدين كامل الحريري في الحلقات الدينية.

[2] زكي(عبد الحميد توفيق)، المرجع السابق، Î . 126.

[3] "*لم يتلق الشيÑ سلامة حجازي التمثيل في مدرسة أو عن أستاذ قادر ولكنه تعلمه في مدرسة التجارب...ولو كان الشيÑ عالما بأسرار الفن وقدم للجمهور شيئا فنيا في ذلك العهد لنفر منه الجمهور ولذهبĶ أتعابه أدراĶ الرياح*". نقلا عن محمود تيمور: الحفني(محمود أحمد)، المرجع السابق، Î . Î . 121-123.

www.alkottob.com

- فرقة إسكندر فرح، وكان ذلك سنة 1891. ومن بين هذه الأعمال المسرحية الغنائية التي عملها معه "مطامع النساء"[1].

- فرقة جورج أبيض: من أعماله في هذه الفرقة هو إدخاله الكثير من الألحان على مسرحيات جورج أبيض الثلاث، وهي "لويس الحادي عشر"(*Louis XI*^{eme}) و"أوديب الملك"(*Œdipe- roi*) لسوفكل(*Sophocle*) و"عطيل"(*Othello*). وجاءت هذه الألحان غاية في المناسبة لأحداث هذه المسرحيات ومشاهدتها[2].

- أسس سلامة حجازي فرقته الخاصة سنة 1905 بعد خروجه من فرقة إسكندر فرح. ويعتبر سلامة حجازي مؤسس المسرح الغنائي العربي بعد التمهيد الذي قام به كل من مارون النقاش. أما المسرحيات التي مثلها، كان البعض منها مترجما من اللغات الأجنبية، كـ"هملت"(*Hamlet*) و"شهداء الغرام"(*Roméo et Juliette*)، أو مقتبسة مثل "صلاح الدين الأيوبي" أو مستلهمة من قصص "ألف ليلة وليلة" أو غيرها كـ"غانية الأندلس"(*Carmen*) و"أنيس الجليس"[3].

عرف سلامة حجازي[4] بلون غنائي خاص به، وهو الغناء المسرحي الذي يصور المواقف العاطفية ويرسم الأحداث التاريخية المفرحة والحزينة. فكانت رواياته شبيهة بالتي قام بها رفقة أستاذه أبو خليل القباني، مع وجود الكثير من الاختلاف حيث أن حجازي

---

[1] الحفني(محمود أحمد)، المرجع السابق، ج . 85.

[2] نفس المرجع، ج . 190.

[3]. زكي(عبد الحميد توفيق)، المرجع السابق، ج . 128.

[4] وما يدل على قيمة هذا الفنان في مجال الغناء والطرب، هو وقع ألحانه على الفنان سيد درويش حين كان طفلا يحفظ الغناء من قبل مدرسه شيب أفندي "*إذ كان سيد درويش يأتي بصندوق كبير من الخشب ليقف عليه سيد، وينشدهم ما كان يحفظه من ألحان الشيخ سلامة حجازي. وكان أهل الحي يطربون لذلك*". هذا، وكان يتردد سلامة حجازي على المقهى التي كان يشتغل فيه سيد درويش لسماعه وتشجيعه. وفي أحد حفلات سيد درويش بالقاهرة، قدمه سلامة حجازي للجمهور على أنه موهبة جديدة...وأنه موسيقار المستقبل. هي تلك بعض الروابط الفنية التي كانت بين سلامة حجازي وسيد درويش في تلك الفترة. أنظر:

- الملر(محمد)، تاريخ حياة السيد درويش، من كتاب فنان الشعب، صادر عن جمعية أصدقاء موسيقى سيد درويش، القاهرة، د.ت. ج . ج . 39-61، و ج . 80.

www.alkottob.com

يستعمل في الشعر المنظم لغة عربية أفصح كأعمال شكسبير التي عربا طيب الحداد[1]. ولم يكن سلامة حجازي ممثلا حقيقيا ولكنه كان ذا صوت رخيم، فعرف كيف يسحر سامعيه بالموسيقى والأغاني التي صارت محور مسرحه. وكما تنبأ مارون النقاش من قبل، صارت المسرحيات أحب ألوان المسرح إلى المصريين[2].

I-3/ 1.4 عروض سلامة حجازي في تونس

استمر توافد الفرق المسرحية المصرية على تونس بكيفية مطردة، سمح للتونسيين جمهورا ومسرحيين بالتواصل مع الإنتاجات والتوجهات الفنية التي كانǩ توجد في تلك الفترة. ولعل أهم هؤلاء بعد عبد القادر المصري وسليمان القرداحي وإبراهيم حجازي، هو الشيÑ سلامة حجازي.

قدم سلامة حجزي إلى تونس بفرقته مرتين(سنة 1914)، وقد أشهر خلال هاتين الزيارتين الأسلوب الغنائي لأعماله المسرحية التي سبق أن قدمها أستاذه سليمان القرداحي في المسرح التونسي. كما أدخل على المسرح التونسي وجمهوره الكثير من الإضافات التي أخذها من المدرسة الشامية القبانية والنقاشية في المسرح المصري. ويعتƎ سلامة حجازي ثالث مصري يقع توسيمه في تونس من طرف أعلا سلطة بالبلاد، ألا وهو الباي بعد سليمان القرداحي وإبراهيم حجازي.

إن من أهم المسرحيات التي قدمها حجازي في تونس، ثلثǩ في أوبريǩ[3] "عايدة"(*Aïda*) و"صلاح الدين الأيوبي" (*Saladin*)، التي افتتح با عروضه في مسرح روسيني. وخلال شهر واحد قدم سلامة حجازي ثلاثة عشر مسرحية ونالǩ أغلبها إعجاب الجماهير، إلى درجة أن صحافة تلك الفترة، أشارت أن بعÑ المتفرجين كانوا يخرجون باكين نتيجة تأثرهم بالتلاحين الحزينة، والصوت الشجي لسلامة حجازي، كما وقع في مسرحيات

---

[1] الجندي(أحمد)، المرجع السابق، ج . 54.

[2] رؤوف فرج(نادية)، المرجع السابق، ج . 65.

[3] إن الأوبرات التي عرفها التونسيون عند سلامة حجازي، هي ليسǩ بالأوبريǩ الحقيقية كما عرفها الأوروبيون أو كما عهدته المسارح العربية، بل هو مزيج بين المسرح والغناء. فتارة كلام يلقى وتارة نشيد أو قصيد أو موال أو موشح يغنى بصوت شجي تطرب له النفوس. أنظر: غازي(محمد فريد)، المرجع السابق، ج . ج . 260-261.

www.alkottob.com

"اليتيمتان"(*Les deux Orphelines*)[1] و"ضحية الهواية" أو (*Roméo et Juliette*) و"شارلوت"(*Charlotte*) و"ǨlƵ" و"هارون الرشيد مع أنس الجليس" لأبي خليل القباني[2].[3]

وكان تأثير سلامة حجازي على المسرح التونسي، بكونه مطربا بالأساâ. فقد استطاţ المزǯ بين المسرح والغناء مزجا لم يسبقه أحد في تونس، كما ÑكÑ بصوته وألحانه أن يرسÑ المسرح الغنائي بأسلوبه الخا î ." *والسبب في ذلك النجاح الباهر، أن سلامة حجازي عرف كيف يسحر الجمهور بطريقته الحية في الإلقاء وبصوته الرخيم في الغناء ...وقد تكون مزية الشيÑ سلامة حجازي، أنه روô الأفكار والعقول على أسلوب جديد في المسرح، هو أسلوب الأوبرات أو الحكاية المغناة القديمة*"[4].

- صورة ţ.1-[5]

روميو يغني مونولوǩ " حبيبة قلƒ" في المشهد الأخير من المسرحية الغنائية "روميو وجوليات"
نشاهد على يسار الصورة مصاحبة Ñلة القانون له.

---

[1] مسرحية لداندري(*Dennery*)، سيتم ÑثيلÑا العديد من المرات في تونس.

[2] شرف الدين(المنصف)، المرجع السابق، î . 141.

[3] لمعرفة برنامÑ عروô سلامة حجازي في فترة إقامته بتونس بالإمكان الإستعانة بأعداد الجرائد التالية:

- الزهرة بتاريÑ 1914/5/2، ţ. 1850، â. 26، عنوان المقال: جوق سلامة حجازي.
- الزهرة بتاريÑ 1914/5/19، ţ. 1867، â. 26، عنوان المقال: جوق الشيÑ سلامة حجازي.
- الزهرة بتاريÑ 1914/5/30، ţ. 1878، â. 26، عنوان المقال: جوق سلامة حجازي.
- الزهرة بتاريÑ 1914/6/13، ţ. 1892، â. 26، عنوان المقال: جوق سلامة حجازي.

[4] غازي(محمد فريد)، المرجع السابق، î . 50.

[5] مشهد من أوبرات " روميو وجوليات"، أعاد تشخيصها المخرǯ المنصف ذويب، وقدمها في مجموعة حلقات تعتني بتاريÑ المسرح التونسي منذ بداية القرن العشرين. من خلال التسجيل السمعي والبصري لأحد حلقات " يا مسهرني"، على قناة تونس 7، رمÑان 2003.

www.alkottob.com

I-3/ 2.4 أثر سلامة حجازي في ترقيز المسرح الغنائي بتونس

أقر سلامة حجازي في المسرح التونسي ورجالاته تأثيرا كبيرا، وترك تلاميذا خلدوا ذكره لمدة طويلة، لعل من أحسنهم وأشهرهم الموسيقي والمسرحي محمد عبد العزيز العقربي. ويقول الباحث حمادي بن حليمة في هذا الشأن "*أن سلامة حجازي أسس مدرسة في المسرح التونسي*"[1]. ولكننا نعتقد أنه قد أسس مدرسة في المسرح الغنائي التونسي، إذ استطاع بذكاء كبير أن يمزج بين التراث الموسيقي والغناء العربي بالإبداع المسرحي، حيث جمع بين الأصالة والتفتح ونجح في استقطاب الجماهير التونسية رغم قصر المدة التي قضاها في تونس. ومن الإسهامات والإضافات التي قدمها حجازي في المسرح الغنائي العربي عموما والمسرح الغنائي بتونس بالخصوص نذكر:

- **المارشات والسلامات**: كان ينشدها حجازي مع مجموعات مع أعضاء الفرقة في بداية الحفل وفي نهايته. وهو عبارة عن دعاء للحاكم وتحية للجمهور.

- سلام إلى تونس لمسرحية "صلاح الدين"[2] -

يا آل تونس السلام عليكم إن السلام لحقيقة الإسلام

أقبلتكم من أرض الكنانة فحللتكم بين أفاضل وكرام

- سلامات في مقام الراست ياكاه- حبذا عصر سعيد

حبذا عصر سعيد أنت له عبد الحميد

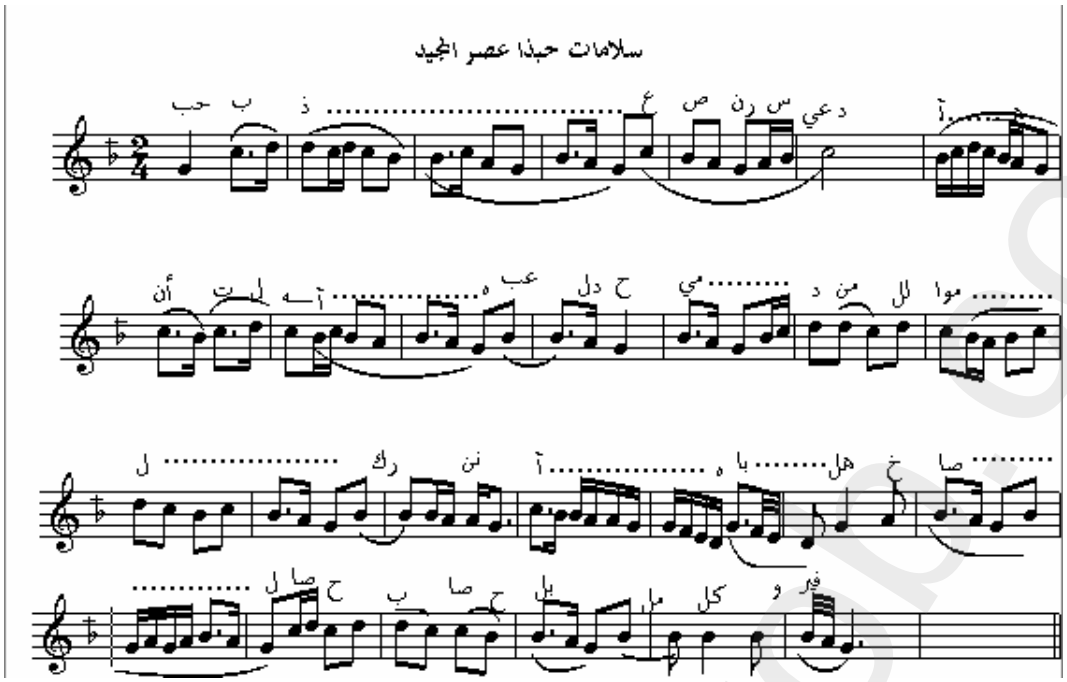
من للمعالي راكن باهي الخصال صاحب الملك الوفير

[1] BEN HALIMA (Hamadi), *Un demi- siècle de théâtre Arabe en Tunisie (1907-1957)*, *op. cit.* p. 66.

[2] عبازه(محمد)، المرجع السابق، ص . 65.

www.alkottob.com

- ترقيم موسيقي ţ.11-[1]



- **المونولوǧ**: وهي انتقادية كان يؤديها منفردا بين فصول الرواية وفي موضوعات سياسية أو اجتماعية أو أخلاقية تناسب المقام وتساير الظروف الموجودة.[2]

مونولوغ «حبيبة قلبي»

روميو وجوليات

حبيبة قلبي لماذا هذا السكون

ولم أكن أتعهد فيك الضجر في قربي

حبيبة قلبي هات جواب لمحبة

لعوذات أن ألقاه مرة قبلك العذب

له جوليات قبلها وقد صح اليقين

واخا ô بجراحاتي ولما بك مرة عاشق صبة

[1] Reproduit à partir de l'ouvrage: BEN GARFI (Mohamed), *op. cit.* p. 312.

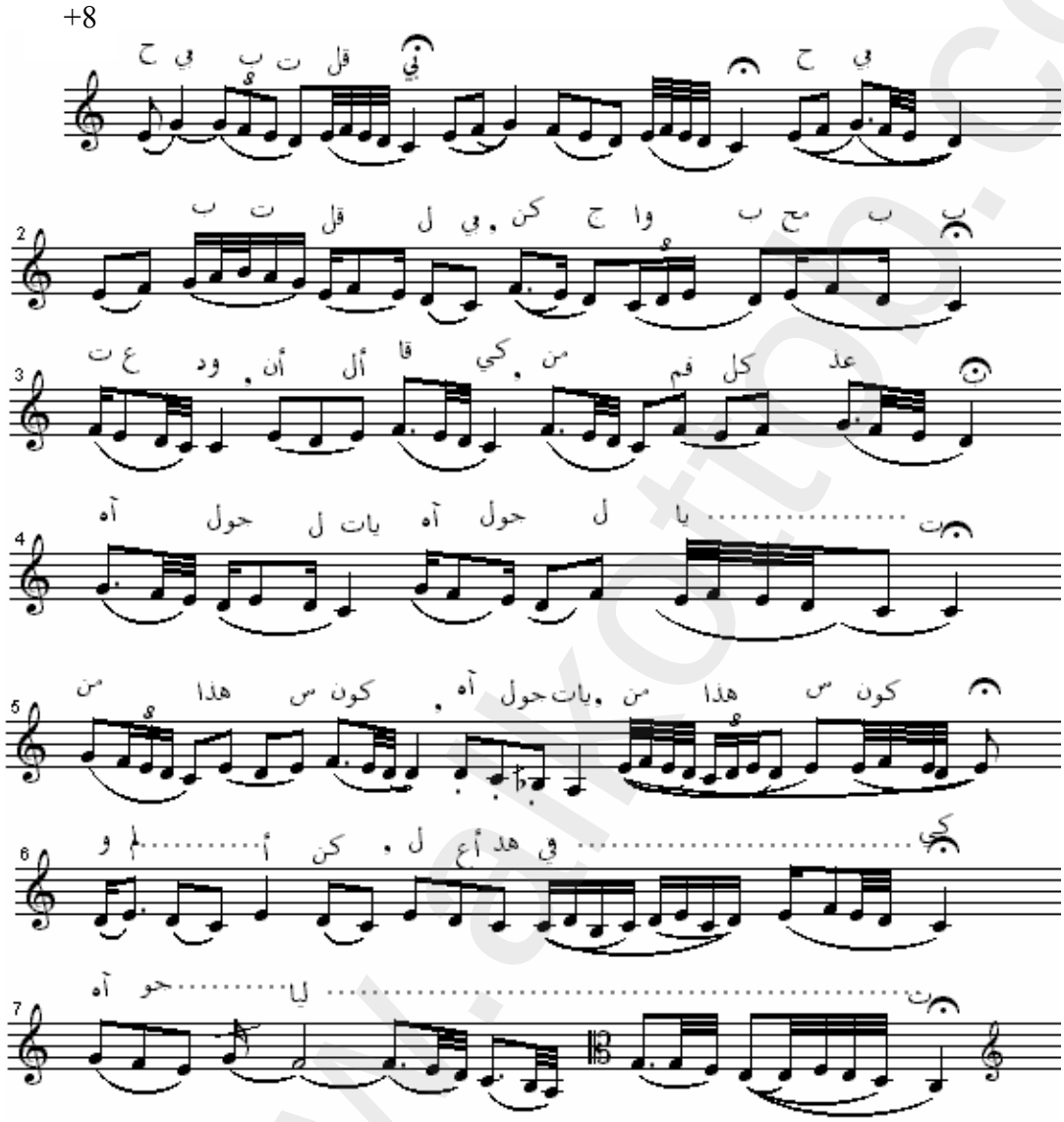
[2] الحفني(محمود أحمد)، المرجع السابق، Î . Î . 85-86.

www.alkottob.com

إذا لم تقلك فقي السلام

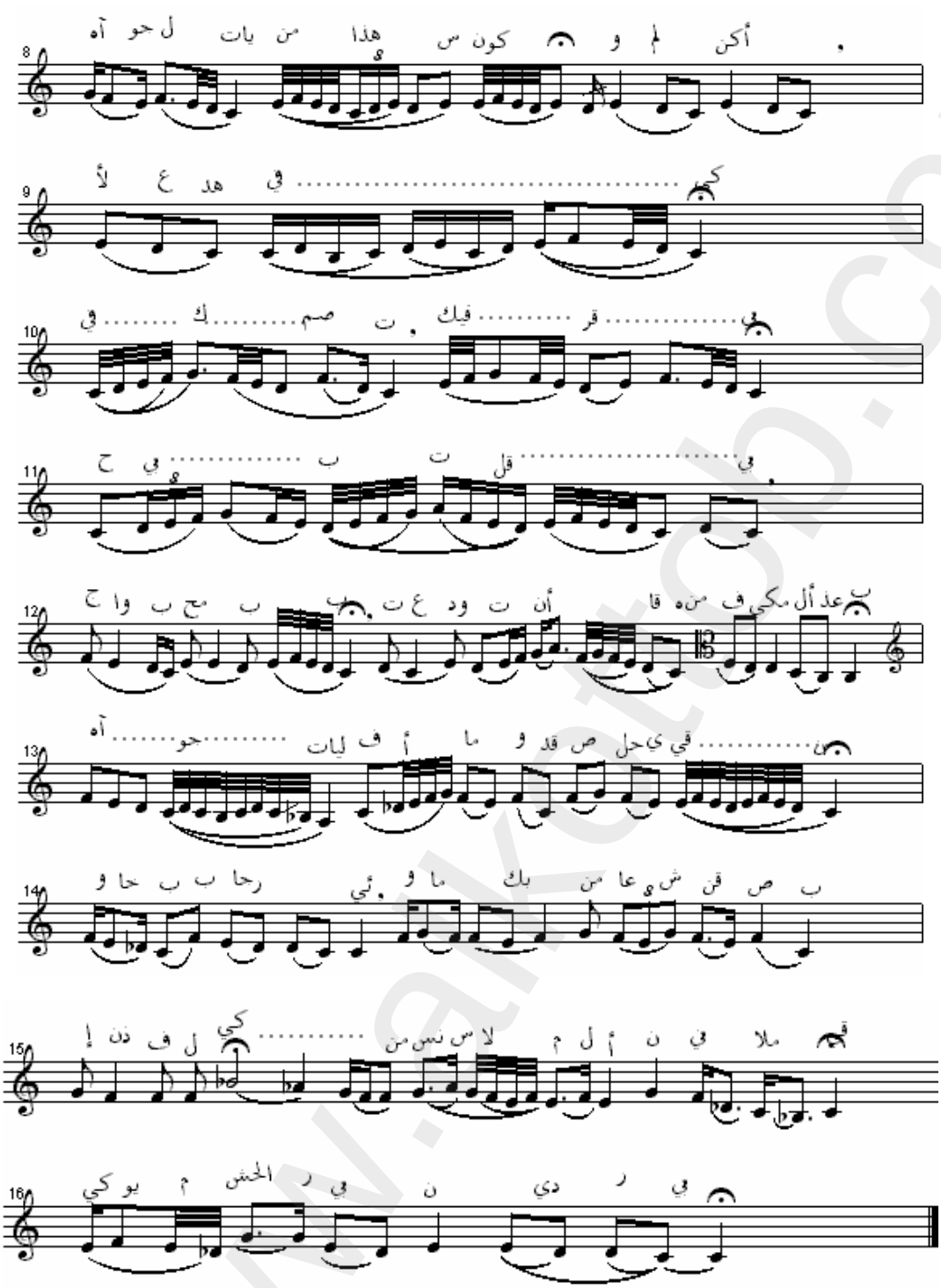
لتلقي الملاقيك يوم الجنائز يبين يداي رافي

- ترقيم موسيقي ţ.12-[1]



[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com



www.alkottob.com

- **الفواصل المضحكة**: كان يرعها سلامة حجازي بين الفواصل المسرحية. وهو وقت يستعمله ليرفه قليلا عن المتفرجين وفرصة لتغيير المناظر[1].

- **طرق التعبير الموسيقي**:لم تكن قصائد حجازي تمر في سرعة الاستعراض القصير، بل كان لها في الرواية شأنها ومكانتها، كما ولو كانت وصلة غنائية مستقلة وفق تعبيرنا الحديث، وكانت ألحانه تساير نسق المشاهد في إبداع وحسن تنسيق مع المناظر[2]. فكان يصور غضب الطبيعة من برق ورعد ورياح ولحن الموت ولحن المعذبين ...

- **الأغان المسرحية**: يقول محمود تيمور في هذا الإطار "*أن طريقة إنشاده كانت تختلف عن طريقة المغنين وكانت ألحانه توافق المواقف المسرحية. فإذا لحن للجحيم سمعت عزيف الجن، وإذا لحن لحنا غراميا شممت أرج الحب، وإذا لحن لحنا دينيا دخلت في نفسك الهيبة والجلال*"[3]. ولدينا نماذج في ذلك:

لحن «التهنئة»

النص الشعري

إلهنا إلهنا الرضاء يا رباعنا في جلسائنا

تلقى هناك راقي هداك بلا في رضاك وملحبتك

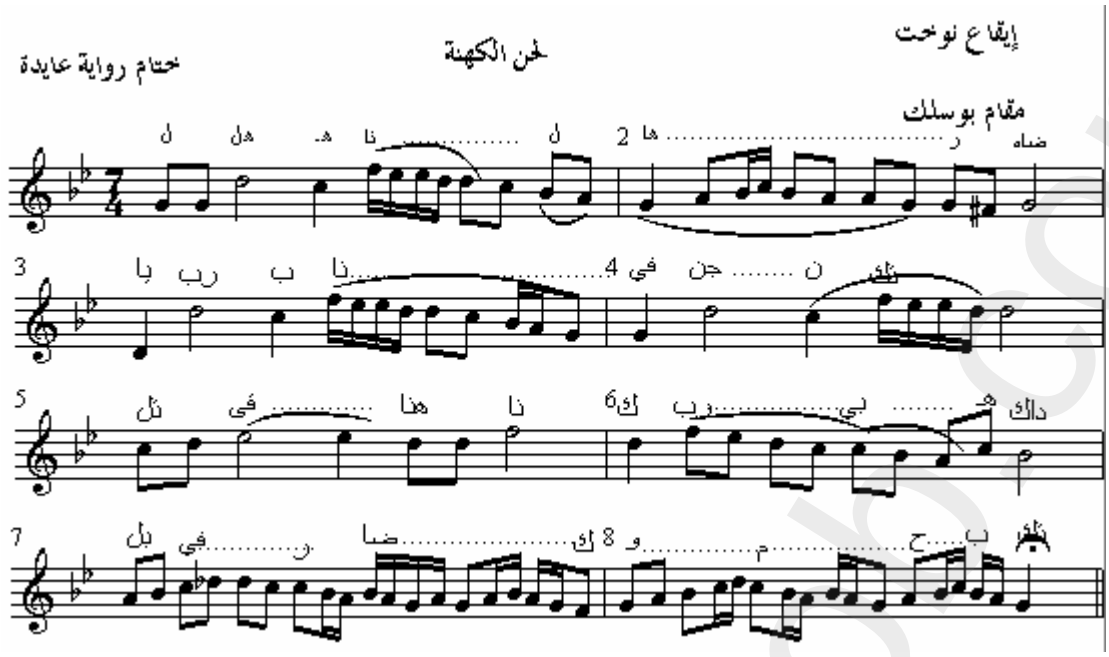
[1] HUSIN (Kamel al-Din), cité in: BEN ABDERRAZAK (Mohamed Saifallah), *op.cit.* p. 248.

[2] الحفني(محمود أحمد)، المرجع السابق، ج . 88.

[3] نفس المرجع، ج . 119.

www.alkottob.com

- ترقيم الموسيقي ţ.13-[1]



لحن ﴿وهم الوباء ربوعنا﴾

النص الشعري

داهم الوباء ربوعنا قتلت الروح والطرب

قتلناه جميعا أوذيب قهر الأب

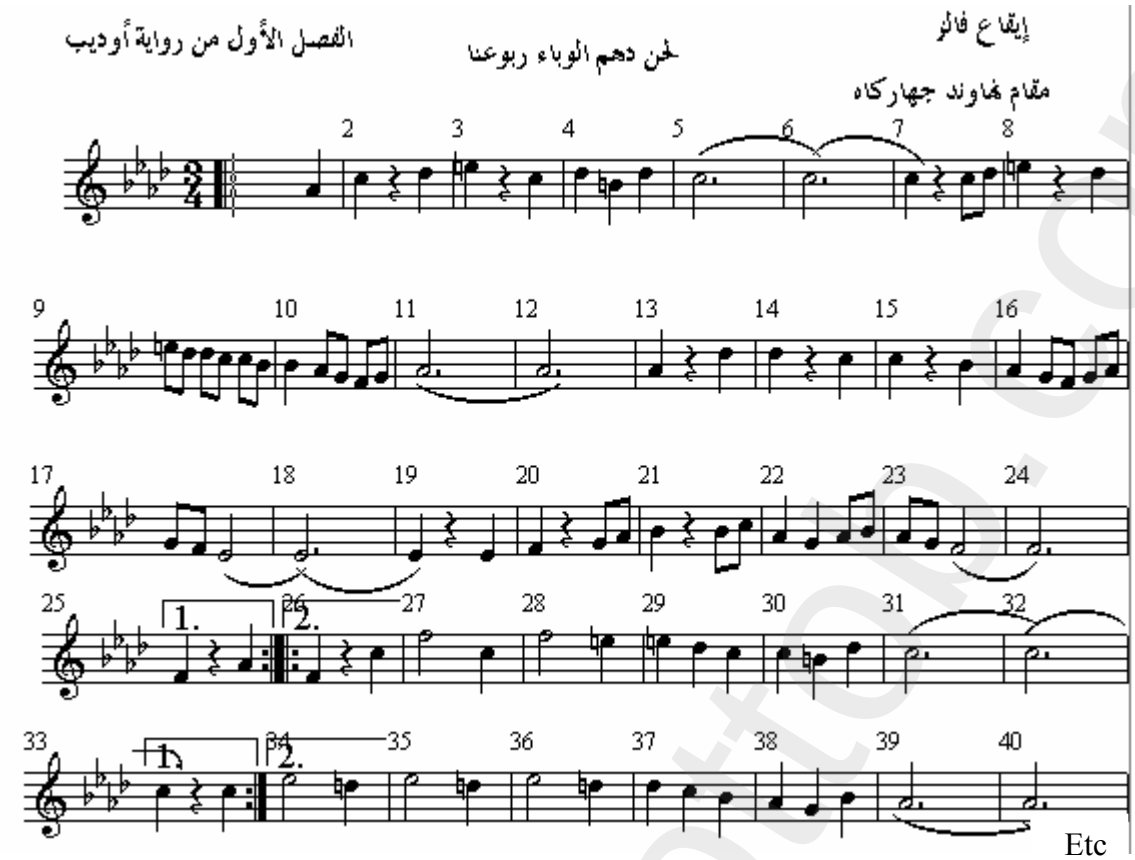
أوذيب ياغوث الثلاث أوذيب يا ثعلم الأرثيب

أوذيب يا الليث الطراث أنقذ بلادك يا أوذيب

[1] Reproduit à partir de l'ouvrage : BEN GARFI (Mohamed), *op. cit.* p. 312.

www.alkottob.com

- ترقيم موسيقي ţ.14[1] -



لحن ﴿الخوف﴾

النص الشعري

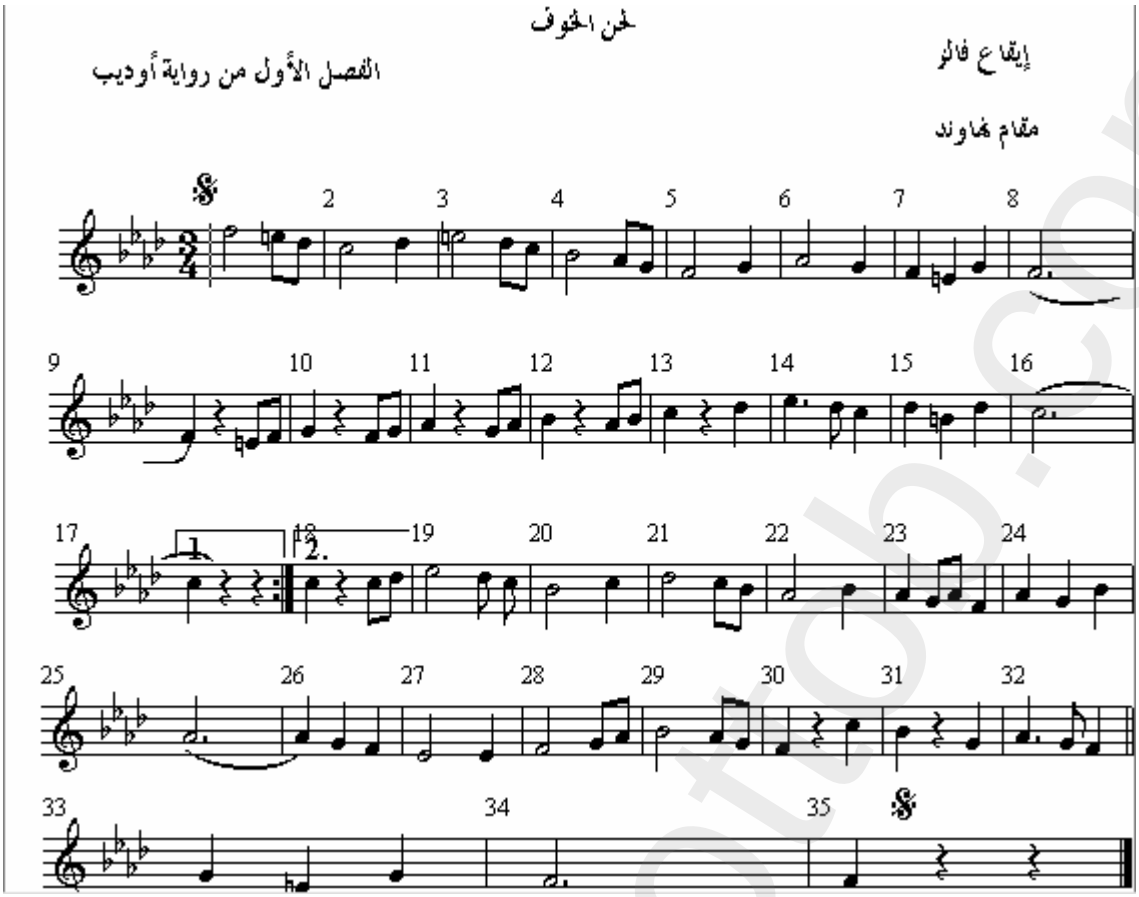
يا قوام قيثا يا قوام جان جقي عالى طيبة الحاطار

قطا إلنا قالّ هصرا أطار ما دام في هذه الحيار

[1] الحفني محمد(أحمد)، المرجع السابق، î . 133.

www.alkottob.com

- ترقيم موسيقي ţ.15[1]-



- **من التهُت** في **الكواليس إلى الأركسترا** في **الحفرة**[2](*Fosse*): إلى لآخر فترة في حياته كان سلامة حجازي يستعمل التخǩ التقليدي في الكواليس ليصاحب الغناء وƶسد الفعل الدرامي للمسرحية. وبالرغم من بعŘ محاولاته البدائية[3] في الاعتماد الهرمنة والتي كانǩ لا تتجاوز الأكتاف حيث أنه" *أحŘر أطفالا صغارا لأن صوتم من النوţ النسائي الحاد (السوبرانو)*(*Soprano*) *وجعلهم ينشدون نفس اللحن الذي ينشده الرجال الكبار بالصوت*

---

[1] الحفني(محمود أحمد)، المرجع السابق، Î . 135.

[2] حفرة الأركسترا (*Fosse*): ƶده منذ المسرح اليوناني القدƶ وهو قسم يقع بين حلبة التمثيل ومقاعد المتفرجين. وهو أيŘا فسحة بين حلبة التمثيل والجمهور ƶلس فيها العازفون. وهي هنا وفي المسرح بوجه عام، مجموعة المقاعد الأكثر قربا من الموسيقيين في الطابق الأسفل.

[3] استعمل هذا اللفظ؛ زكي(عبد الحميد توفيق) في كتابه: أعلام الموسيقى المصرية، ƶ 150 سنة، سلسلة تاريÑ المصريين، ţ. 35، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.

www.alkottob.com

الأليط وذلك في مشهد (مقتل الملك)"[1]. ولما حاول سلامة حجازي أن ينقل تلاحين المسرح من الجو التطريب إلى النوţ التعبيري لجأ إلى الموسيقي محمود خطاب الذي كانǩ له أوركسترا على النمط الأوربي تكونǩ بالمعهد الخا î للتعليم الموسيقي بسراي العابدين. وبذلك انتقل التنفيذ الموسيقي للمسرح من التخǩ وراء الكواليس إلى الأوركسترا في الحفرة. وكان ذلك في مسرحية "تليماك"(*Télémaque*)، التي لحن لها حجازي ألحانا ُتلفة عن خدام الجحيم والمتجدين...[2]. ولكن وبالرغم من تلك التوجهات الأوربية التي اُتخذها سلامة حجازي والتي ُتدţ عنها الكثير من الباحثين، فإننا ليس لدين ما يثبǩ أنه قد استعملها أو وظفها في تونس.

تخت سلامة حجازي

- جدول ţ.15-

تركيبتها	موقع الآلة في التأقلم المشرقي	تركيبتها	موقع الآلة في التأقلم المشرقي	استنتاجات
عود	أصيل	قانون	دخيل	سار سلامة حجازي في اختيار ُته على منوال كل من عاصروه؛ وهو إقحام آلة الكمنجة كآلة دخيلة مع آلات عربية أصيلة.
كمنجة	دخيل	طار	أصيل	
المذهبجية	أصيل	مطرب التخǩ	أصيل	

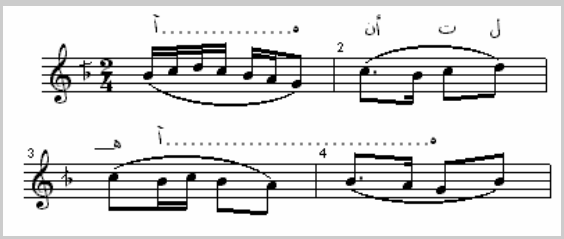
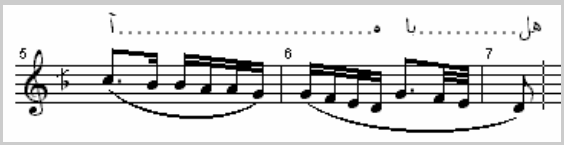
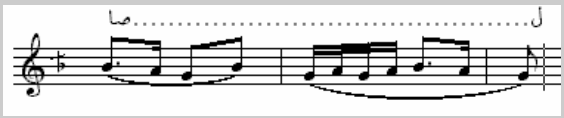
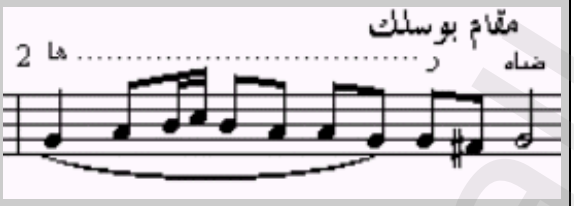
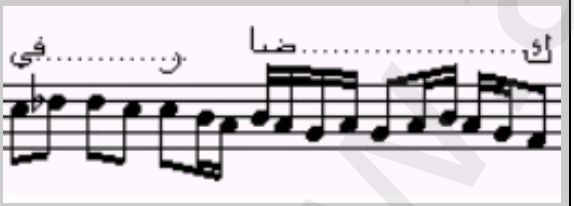
[1] زكي(عبد الحميد توفيق)، أعلام الموسيقى المصرية، ءÞ 150 سنة، المرجع السابق، î . 130.

[2] نفس المرجع، î . î . 134-135.

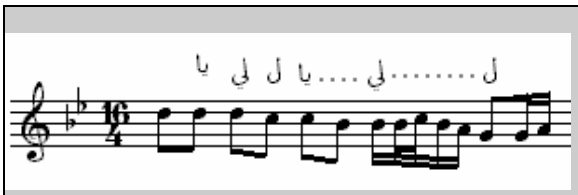
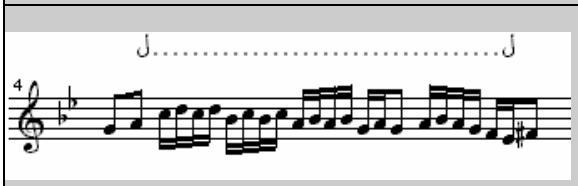
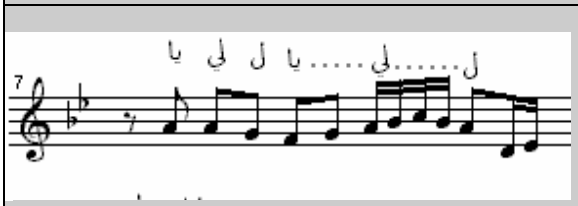
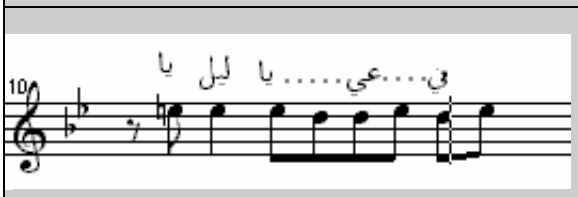
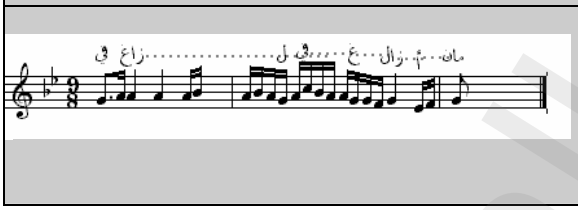
www.alkottob.com

الأداء الطربي في مسرحيتي ﴿هارون الرشيد﴾ و﴿عفيفة﴾

- جدول ţ.16-

القالب	الأداء	المتممات اللفظية	الأداء الطربي
السلامات	غنائي	لاه أنا	
		لاه باهي	
		طالنا	
لحن الكهنة		ها الرضاء	
		في رضاك	
المونولوǩ	غنائي	Ź التعرô إليه سابقا مع مونولوǩ "حبيبة قلF"	

www.alkottob.com

موشح أدر كةâ الطلا	غنائي	يا ليل	
		ليل	
		يا ليل	
		يا ليل	
موشح ماحتيالي	غنائي	في غزال أمان	

www.alkottob.com

المرجعية الثقافية لمسرح سلامة حجازي في تونس

- جدول ţ.17-

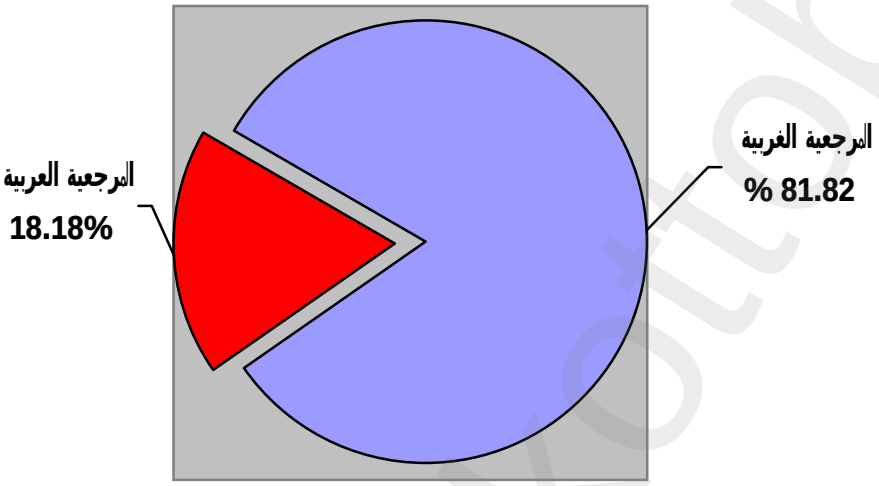
السنة	التأليف	âفتباrl والتعريÆ	المرجعية الثقافية	المسرحية
1914	أنتونيو ڤيزلاندوني (*Antonio Ghislanzoni*) *Mus : Verdi*	سليم النقاê	الثقافة العربية	عايدة(*Aïda*)
1914	أنري *(Ennery)*	*	الثقافة العربية	اليتيمتان (*Les deux orphelines*)
1914	موليار *(Molière)*	*	الثقافة العربية	شارلوت (*Charlotte*) ou (Don Juan)
1914	والتر سكوت (*Walter Scott*)	ڭيب الحداد	الثقافة العربية	صلاح الدين الأيوبي (*Saladin*)
1914	شكسبير(*Shakespeare*)	طانيوâ عبده	الثقافة العربية	(*Hamlet*)ŘlƵ
1914	محمود واصف	*	التراq العربي	هارون الرشيد
1914	شكسبير(*Shakespeare*)	ڭيب الحداد	الثقافة العربية	روميو وجوليات (*Roméo et Juliette*)
1914	*Prosper Mérimée*	*	الثقافة العربية	غانية الأندلس (*Carmen*)

www.alkottob.com

1914	فيكتور هيقو (*Victor Hugo*)	*	الثقافة الغربية	ماري تودار (*Marie Tudor*)
1914	محمد توفيق العطري	*	التراq العربي	الاتفاق الغريب
1914	راسين (*Racine*)	سليم تاترâ	الثقافة الغربية	أستير (*Esther*)

المرجعية الثقافية لمسرح سلامة حجازي في تونس

- رسم بياني ţ.5-



كما هو مبين في هذا الرسم أن المرجعية الغربية هي من الركائز الأساسية في مسرح سلامة حجازي بالرغم من محاولته في أقلمة المواضيع والمRâمين الغربية ما تتطلبه الخصوصية الثقافية ا‡لية من لغة وتعابير موسيقية عربية. غير أن التقنيات المعتمد عليها في صياغة هذه الأعمال المسرحية من طريقة إخراǧ وتشخيص الأدوار إلى جانب الإضاءة والماكياǧ واللباâ... طغى بشكل جلي على الجوانب الفنية الأخر؟. وعليه فإن إمكانية بناء علاقة مثاقفة في هذا الإطار ومن خلال هذه التجارب المسرحية العربية قد يؤدي إلى ردود فعل أخر؟ ϴعلنا في وضعية دلالية بين التثاقف والمثاقفة.

وينطبق هذا الأمر على ما قامǩ به فرقة الشهامة العربية على إثر اندلاţ الحرب العالمية الأولى ورجوţ فرقة سلامة حجازي إلى مصر، حيث قدمǩ مسرحية "السلطان الغول" أو

www.alkottob.com

"وفاء العرب" في سنة 1920/3/22 Ż واصلǨ تقديمها لمسرحيات متنوعة مثل "صلاح الدين"[1] و"عطيل" و"الطبيب المغصوب" و"مجنون ليلى". كما ينطبق هذا على جمعية الآداب التي استأنفǨ نشاطها سنة 1920 بعدة أعمال أعادت من خلالها المسرحيات التي عرفها الجمهور من قبل سليمان القرداحي وإبراهيم حجازي وسلامة حجازي، فلم تصنع الحدث المسرحي خلال هذه الفترة كما فعلǨ قبل الحرب. ونتيجة لخمولها غادرها السيد علي الخزامي[2] مديرها الفني آنذاك وواصلǨ عملها على هذا النسق حتى تولى إدارتها جورج أبيض سنة 1922.

فالشكلانية كما نلاحظ إلى حد الآن، قد ضربǨ كل المستويات والقراءات الفنية الثنائية الركحية في هذا الحيز الزمني من المسرح الثنائي في تونس للكم التوجهات الفنية التي تعتمد على محاكاة الأعمال الغربية والمشرقية. إلا أنه ليس من السهل الابتعاد عن الطرح الفني الشكلي لهذه الأعمال لأن التصور الثقافي يجعلنا أمام عقدة الهوية التي تحيدنا عن فكرة تجاوز تلك المقاربات. فعند حديثنا عن المسرح الثنائي في تونس تعترضنا عدة مسائل، منها الخصوصيات التي تمتاز بها النماذج الفني، أي شكله وليس مرجعياته وخلفياته الثقافية والفنية. فهذا التمشي الشكلي من شأنه أن يفني أطوار الإبداع في العمل المسرحي الثنائي. كما أن التمشي الذي يقر باعترافه ضمنيا بالمثاقفة أو التثاقف أو يرى أن عملية النقل والمحاكاة هي قضية محورية، هو كذلك تمشي شكلي لأنه يتناقض أيضا مع اتجاه شكلي آخر ينادي بالأصالة والهوية والتراث.

---

[1] "*إن الممثلة حبيبة مسيكة قامǨ بدور جوليا. وهو أول دور تقوم به هذه الممثلة اليهودية التونسية والتي أصبحǨ نجمة التونسيين خلال فترة ما بين الحربين. كما تجد في نفس المسرحية ممثلا آخر كان له تأثيرا كبيرا على المسرح التونسي، وهو محمد بن عبد العزيز العقربي الذي قام بأول دور له على المسرح آنذاك وهو دور (مونسيرا)*". أنظر في هذا الشأن ما ذكره عبازه(محمد)، المرجع السابق، ص . 69.

[2] "*هو أول تونسي اعتنى بدراسة الفن المسرحي في أوروبا على أصول متينة وأول ممثل تونسي بذر النواة الأولى في هذه البلاد. فقد سافر هذا الأخير بعد إنهاء دراسته بالمدرسة الصادقية إلى الديار الفرنسية للإبحار في سلك تلامذة كلية الحقوق. ولكن سحر المسرح جذبه وحوله عن وجهته. فانتشر في الأوساط المسرحية الباريسية واهتم بأعمالها وتتبع ما تخرجه من الروايات وذلك لمدة ثلاثة سنوات. فاكتسب بذلك خبرة بذا الفن. ومن أعماله اقتباسه لرواية (دوران ودوران* (Durand et Durand) *التي سماها (سالم وسالم)*". أنظر جريدة الأسبوع بتاريخ 1947/8/24 ص. 73 وتحت عنوان – أول ممثل تونسي يموت-.

www.alkottob.com

I-3/ 5 فرقة جورج أبيض والمسرح الكلاسيكي بتونس(أفريل- ماي 1921).

تلقى جورج أبيض(1880-1959) منذ البداية تكوينا مسرحيا غربيا. إذ بعثه الخديوي عباس حلمي الثاني إلى باريس ليدرس الفن المسرحي على الممثل الشهير سيلفان (*sylvain*) (1851-1930)، مما جعله كثير الاهتمام منذ البداية بالمسرح الكلاسيكي، على عكس سلامة حجازي الذي أسس المسرح الغنائي. وبعد تكوين فرقته، قدم تراجم دقيقة لتراجيديا "أوديب الملك"(*Œdipe*) و" سوفوكوليس"(*Sophocle*) و"عطيل"(*Othello*) و"مكبث"(*Macbeth*) لشكسبير و"شارل الخامس"(*CharleV*) و"لويس الحادي عشر"(*Louis XI*) وحظي في البداية بشهرة وإقبال. ولكنه ما لبث أن فقدها بسبب الجمهور الذي لم يكن قد تأهل بعد لتقبل التراجيديا الكلاسيكية، حيث أن جورج أبيض " كان *يجنح إلى شيء من الغرابة التي تستدعي الأذن المرهفة، إذ يجيء هذا الإلقاء في إيقاعات وموسيقى صوتية غير مألوفة للأذن العربية، إنها إيقاعات وموسيقى اللغة الفرنسية. أما الكلام، فهو عربي يلقى إلقاء فرنسيا*"[1]، في حين، كانت الأغلبية تفضل الكوميديا والمسرحيات الغنائية كالتي أتى بها الجوق المصري وسليمان القرداحي وسلامة حجازي.

لقد زار جورج أبيض تونس سنة 1921، مصحوبا بأوركسترا يقودها عبده دروي ومطربين منها فهمي أمين ومحمد عطية، حيث قدم العديد من المسرحيات، اعتمد فيها الترجمة الدقيقة متجنبا التغييرات التي كان يحدثها المعربون الشاميون أمثال نجيب الحداد. فاصطحاب جورج أبيض لمجموعة من المطربين والعازفين يدهن على أن المسرح الذي قدمه هو مسرحا غنائيا، إذ جاء في الصحافة الفرنسية أن "*الذين مثلوا الأدوار الرئيسية في مسرحية لويس السادس عشر ...كذلك كانت الموسيقى الشرقية للفرقة ومطربيها قد حققت نجاحا باهرا*"[2]. ومن هذه المسرحيات "الشرف الياباني" و"عايدة" و" لويس الحادي عشر"[3]. وقد ابتعد جورج أبيض عن اقتحام الغناء بصفة مكثفة في عروضه على عكس ما كان سائدا من

---

[1] طليمات(زكي)، فن الممثل العربي، دراسات وتأملات في ماضيه وحاضره، البلد غير مذكور، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص. ص. 52-53.

[2] La Dépêche Tunisienne, 7 Mai, 1921.

[3] BEN HALIMA (Hamadi), *Un demi- siècle de théâtre Arabe en Tunisie (1907-1957)*, *op. cit.* p. 78.

www.alkottob.com

قبل القرداحي وسلامة حجازي وغيرهم، سائرا في ذلك على منوال الممثل الفرنسي سيلفان (*sylvain*). إلا أن هذا لا يعني أن جورج أبيض لم يتعامل مع المسرح الغنائي، بل بالعكس قام بأعمال مسرحية غنائية في شكل أوبرات، منها واحدة صحبة الشيخ سيد درويش الذي لحن له أوبرات "فيروز شاه" سنة 1917 تقريبا[1].

وبالرغم من تعامل جورج أبيض مع المسرح الغنائي الحديث المعتمد على التوزيع الهارموني والأركسترالي السليمين، فإنه لم يقدم تلك النوعية أثناء زيارته إلى تونس. أما الأسباب التي حالت دون ذلك فقد تكون فنية أو تقنية أو مالية بالخصوص . لكن الأهم من ذلك أن التونسيين اكتشفوا من تراجم جورج أبيض صورا أخرى من الممارسة المسرحية خاصة في زيارته الثانية التي بقي فيها سنتين، حين تولى إدارة فرقة الآداب العربية وفرقة التمثيل العربي[2] والمستقبل التمثيلي.

أما الاستفادة التي حصلت للتونسيين من خلال زيارة جورج أبيض، هو طريقة مباشرة الإخراج المسرحي وتسيير الممثلين على الركح، طبقا لدراسته التي حصل عليها في باريس" *إذ نقل إلى التونسيين جميع مراحل المسرح، من التراجيديا الكلاسيكية، إلى الدراما والكوميديا، ثم المسرح الرومنطيقي والمسرح الواقعي والمسرح الرمزي والسيكولوجي والمسرح الحر*"[3].

---

[1] البحر(محمد)، تاريخ حياة سيد درويش، من كتاب فنان الشعب، القاهرة، جمعية أصدقاء موسيقى سيد درويش، د.ت، ص. 48.

[2] تمثل هذه الفرقة توحيدا لفرقتي الآداب العربية والشهامة.

[3] أبيض(سعاد)، جورج أبيض، المسرح المصري في مائة عام، أيام لن يسدل عليها الستار، القاهرة، دار المعارف، 1970، ص. 227.

www.alkottob.com

المرجعية الثقافية لمسرح جورج أبيض في تونس

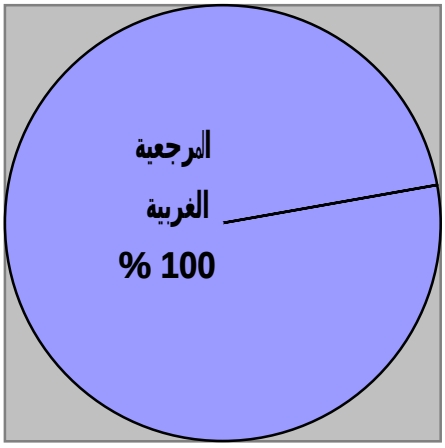
- جدول ţ.18-

السنة	التأليف	âقتباrl والتعريÆ	المرجعية الثقافية	المسرحية
1921	*	فؤاد سليم	الثقافة العربية	الشرف الياباني (*L'Honneur Japonais*)
1921	*Casimir Delavigne*	إليا â فرح	الثقافة العربية	لويس الحادي عشر (*Louis XI*)
1921	شكسبير(*Shakespeare*)	*	الثقافة العربية	عطيل (*Othello*)
1921	أنتونيو ڤيزلاندوني (*Antonio Ghislanzoni*) *Mus : Verdi*	سليم النقا ê	الثقافة العربية	عايدة (*Aïda*)
1921	*Sophocle*	فرح أنطوان	الثقافة العربية	أوديب (*Œdipe*)
1921	*	*	الثقافة العربية	العريف سيمون (*Le caporal Simon*)
1921	*Sardou Victorien*	*	الثقافة العربية	*Madame sans gène*

www.alkottob.com

المرجعية الثقافية لمسرح جورج أبيض

- رسم بياني ţ.6-



فالمرجعية الغربية في أعمال جورج أبيض كما يبينه الرسم البياني قد وصل إلى درجة الذوبان والانصهار في الثقافة الغيرية. فإمكانية تطي هذه المرجعيات في أول مراحله لم تكن بالأمر الهين لأن عملية الاقتباس والإبداع في التصورات الفنية عموما هو من سيم كل عمل ثقافي متحول من الغيرية إلى الذاتية. غير أن الأعمال التي أنجزها جورج أبيض في مرحلة متقدمة[1]، جعلته ينتقل من هذا التصور الفني الإبداعي الذي يرتكز على الاقتباس والمحاكاة، إلى عنصر مبتكر للعملية الإبداعية من منطلقات ثقافية محلية دون السقوط في المعطى التفضيلي بين ما هو ذاتي وبين ما هو غيري.

I-3/ 6 فرقة يوسف وهبي

هو ممثل معروف بقوة طبعه وبوفرة حيويته وشخصيته. إلا أن قوة الطبع فيه أكثر من عمله بفن التمثيل. فهو كثير الانسراح في تمايله في عملية الخلق والإبداع الفني لشخصيات أدواره، تتجاوز كثيرا الأبعاد النفسية والخصائص الخلقية التي ترسمها نصوصه[2].

---

[1] على إثر عمله مع سيد درويش .

[2] طليمات(زكي)، المرجع السابق، ص . 101.

www.alkottob.com

تكونǩ فرقة يوسف وهƑ من مجموعة من الممثلين أمثال عزيز عيد وحسين رياô وأحمد علام وروز ليوسف وزينب صدقي وأمينة رزق وفاطمة رشدي[1]. وقد زارت فرقة يوسف وهƑ تونس سنة 1927، وقدمǩ عدة عروô مسرحية بتاريÑ(11/10/9 ماي 1927)، منها "كرسي الاعتراف" و"النون" و"رسبوتين"(*Raspoutine*) [2]. ورجعǩ هذه الفرقة إلى مصر في أول شهر جوان من سنة 1927 تاركة ƆاحاƆ كبيرا في الأوساî التونسية. ورƱ أساâ هذا النجاح، هي شخصية يوسف وهƑ التمثيلية وخاصة في أدواره الدرامية المبالƱ فيها[3].

لقد قدم يوسف وهƑ مرة ƱانيةƱ إلى تونس سنة 1950، Ż سنة 1951 مع جورǯ أبيÒ، وأخيرا سنة 1955، حيث عرô برنامجا ضعيفا كمسرحية "أسرار القصر" و"غموô القاهرة"[4]. ولكن من خلال المراجع التي اعتمدناها، ليس هناك ما يشير إلى أن يوسف وهƑ قد قدƱم في تونس نوعا من المسرح الƱنائي، بالرغم من ƱبوتƱ استعماله في كثير من الأحيان مسرح الفودفيل[5] (*Vaudeville*) كمسرحية "لوكندة الأنس" لفايدو (*Feydeau*) و"المقهى الصƱير" لتريستان بارنار(*Tristan Bernard*). [6]

[1]BEN HALIMA (Hamadi), *Un demi- siècle de théâtre Arabe en Tunisie (1907-1957), op. cit.* p. 101

[2] *Ibid.*

[3] لمزيد المعرفة والتعمق في شخصية يوسف وهƑ المسرحية، أنظر كتاب:

ABUL NAGA (Atia), *op. cit.* pp. 223-226.

أو كتاب: طليمات(زكي)، نفس المرجع.

[4] BEN HALIMA (Hamadi), *ibid.* p. 128

[5] يرجع أصل الكلمة إلى القرن الخامس عشر. وهي عبارة عن مسرحية كوميدية Ʊتوي على أغان شعبية وخفيفة. يطلق على هذا النملÑ الركحي في البلدان الأƆليزية بـØ (*music-hall*). وأتى من خلاله في مصر الفن المسرحي الاستعراضي.

[6] ABUL NAGA (Atia), *ibid.* p. 226.

www.alkottob.com

المرجعية الثقافية لمسرح يوسف وهبي في تونس

- جدول ţ.19-

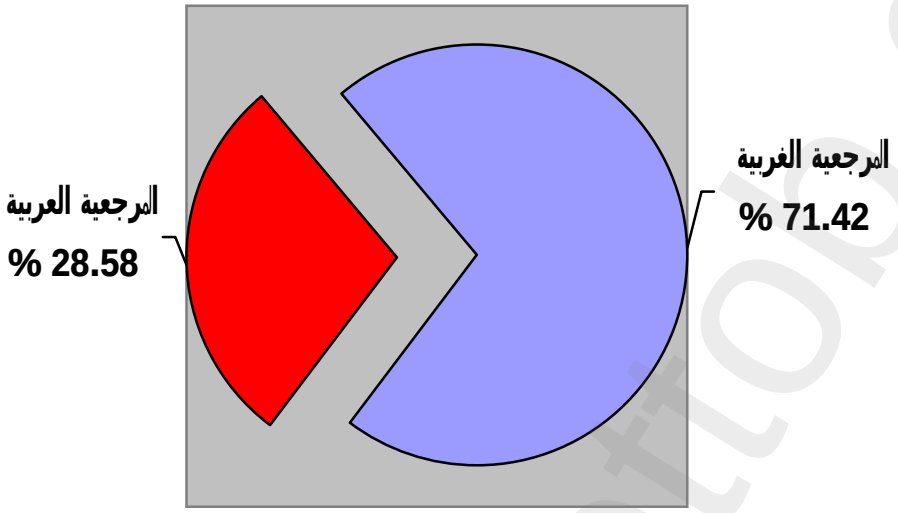
المسرحية	المرجعية الثقافية	âافتباس والتعريب	التأليف	السنة
كرسي الاعتراف (Le Cardinal)	الثقافة الغربية	يوسف وهبي	*James Shirley*	1927
المنون (*Le fou*)	الثقافة الغربية	يوسف وهبي	*Film Américain*	1927
راسبوتين *(Raspoutine)*	الثقافة الغربية	يوسف وهبي	*Alekseï Tolstoï*	1927
Les dames aux camélias	الثقافة الغربية	محمد عزيز	*Alexandre Dumas*	1927
Natacha	الثقافة الغربية	يوسف وهبي	*Charles Méret*	1927
الشهداء (*Les martyres*)	الثقافة العربية	*	يوسف وهبي	1927
Catherine de Médicis	الثقافة الغربية	يوسف وهبي	*	1927
لوكندة الأنس (*Vaudeville*)	الثقافة الغربية	يوسف وهبي	فايدو (*Feydeau*)	1927
المقهى الصغير *(Le petit café)*	الثقافة الغربية	*	*Bernard Tristan*	1927
رحاي زكرياء *(Le moulin de zakarya)*	الثقافة العربية	*	يوسف وهبي	1927
بيومي أفندي *(Le père Lebonard)*	الثقافة الغربية	يوسف وهبي	*Jean Aicard*	1950
الحكيم بأمر ا!	الثقافة العربية	*	علي أحمد بكتير	1950

www.alkottob.com

سفير جهنم	الثقافة العربية	*	يوسف وهب	1950
أولاد الفقراء (*La victime*)	الثقافة الغربية	محمد فرح	*	1950

المرجعية الثقافية لمسرح يوسف وهبي في تونس

- رسم بياني ţ.7 -



ليس من شك أن ما ذهب إليه يوسف وهب في نقله واقتباسه لأعمال الثنائية الركحية الغربية وعرضها في المسارح التونسية، كان مشابا لما قدمه جورج أبيض من أعمال. إلا أن تركيز يوسف وهب على بعض المواضيع المثيرة في مشاعر المشاهدين وتشريكه لأسماء معروفة ومشهورة مثل حسين رياض وأمينة رزق وفاطمة رشدي جعل من التونسيين يتفاعلون مع مسرحه. ومع ذلك، وكما يبينه الرسم البياني، فإن يوسف وهب لم يتمكن هو الآخر من التخلص من المرجعيات الغربية التي انبهر بها التونسيون وأصبحت بالنسبة لهم من ركائز الإبداع الفني في المجال المسرحي عموما والمسرح الثنائي بالأخص. وإذا مررنا في تحليلنا إلى غايته، نستنتج أن العلاقة الثقافية بين المشرق العربي[1] والغرب من جهة وتونس من جهة أخرى لا يمكن لها أن تتخلص من الاقتباس في مراحلها الأولى حتى ولو تجردت في ظاهرها وباطنها من الخلفية السياسية والتاريخية والدينية.

[1] هو تثاقف غير مباشر.

www.alkottob.com

I-3/ 7 نجيب الريحاني والمسرح الكوميدي بتونس

يعتبر نجيب الريحاني(1892-1949) من مبتكري ما يعرف باسم الكوميديا (الفرنكو آراب) (*Comédie Franco- Arabe*) من خلال أول عمل مسرحي كوميدي أنجزه الممثل في شخصيته المشهورة "كشكش بيك"[1] العمدة الريفي." *وظل يعمل أكثر من ثلاثين عاما وحتى وفاته عام 1949 على تطوير الكوميديا، ابتداء من الفصل المسرحي، شبيه بالكوميديا المرتجلة* (*Commedia dell Arte*) *فالاستعراض والأوبريت حتى الكوميديا الساتيرية* (*Comédie satirique*) *التي خصها بنقد أخلاقي واجتماعي حاد*"[2]. وكانت أغلب مسرحياته مقتبسة من بعض القصص والمسرحيات كقصة "ألف ليلة وليلة" أو بعض تراجم للمسرحيات الفرنسية التي كان يعطيها بصمات فنية تتأقلم مع روح الفكاهة المصرية الشعبية.

وقد اهتم نجيب الريحاني أيضا في مسيرته المسرحية بالاستعراض المسرحي حيث " *عمل مع الملحن السوري كميل شامير الذي لحن استعراض واحد* (*مصر في 1918-1920*). *كما تعامل مع ألحان سيد درويش تلحين أغاني بديع خيري، بعد انسحابه من فرقة جورج أبيض. ويعد سيد درويش رائد الموسيقى المصرية الحديثة لما ابتكره من ألحان عبّرت عن أفراح الجماهير وأحزانها. وقد حقق عن طريقها للاستعراض نجاحة عظيمة*"[3]. وجاء في كتاب فنان الشعب وفن الشعب أن " *سيد درويش أتفق مع الأستاذ نجيب الريحاني على تلحين رواياته وكانت أول رواية لحنها له (ولو)*[4] *التي نجحت نجاحا كبيرا*"[5].

---

[1] تروي المسرحية قصة عمدة من الريف وفد إلى مصر يحمل الكثير من المال، فالتقت حوله مجموعة من الأشخاص ، فسرقوا ماله، فعاد إلى قريته نادما، وقسم أغلظ الأيمان بأن يتوب إلى رشده وألا يعود إلى ارتكاب ما فعل. أنظر: نسيم أبو سيف(ليلى)، نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر، القاهرة، مكتبة مدبولي، 2002، ص . 57-58.

[2] نفس المرجع، ص . 5.

[3] نفس المرجع، ص . 57-58.

[4] الثلث في لحن "السقايين".

[5] البحر(محمد)، المرجع السابق، ص . 48.

www.alkottob.com

زار كيب الرحاني تونس سنة 1932، وقدم فيها مسرحية" الليالي الملاح" ومستشفى المجانين" و"الملكة" لبديع خيري...التي مني جميعها بفشل كبير. أما سبب هذا الفشل، هو مشاهدة الألبسة الخليعة التي ترتديها الراقصات[1] المسلمات في مسرح كيب الرحاني من قبل الجمهور التونسي الذي لم يتعود على تلك المشاهد[2] المثيرة.

" ولما عاد في السنة الموالية ليقدم مشاهد مضحكة قائمة على شخصية "كشكاي بك" التي بها اشتهر، كان لها صداها في دعم التوجه إلى ضرب من المسرح الفكاهي عرفه الجمهور التونسي منذ العشرينات من خلال الجوق الفكاهي التونسي (1920-1922) الذي أسسه الشريف بن كيلف "[3].

مسرحية كشكاي بيك؛ هي مسرحية شعبية مبتذلة تحمل الكثير من الشتائم البذيئة كما يرد في النص الحواري الذي جمع بين "أم شوقة" و"كشكاي" و "زعرب".

أم شوقة : قصدي ..قصدي أخلص بنتي وطلقها منك يا راجل يا عكاي، يا مرامرا، يا بمراويالة، يا زعلوق.

كشكاي : يعني أقوم أخرشمها دلوقت.

زعرب: إنما أنا خليك شقيل.

أم شوقة : تخرشم مين يا راجل يا بصلة، يا راجل يالي هدومك بتمشي لوحدها، يالي بتلبس لبابة من راسك..تخرشم مين يا هون يا غزة، يابك سقلي، يا عملدة من غير راخلصة.

---

[1] أنظر الصورة في الملاحق.

[2] BEN HALIMA (Hamadi), *Un demi- siècle de théâtre Arabe en Tunisie (1907-1957)*, *op. cit.* p. 106.

[3] المديوني(محمد)، مغامرة الفعل المسرحي في تونس، المرجع السابق، ص . ص . 71-72.

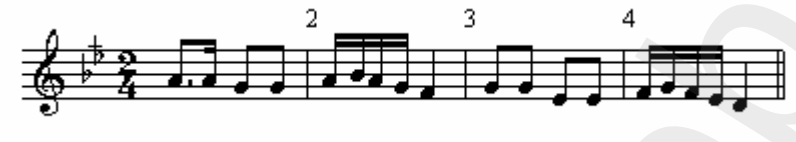
www.alkottob.com

كشكاتي: هوّ جلوا؟ أيها يا مُرّاه، يا شرّاشلوحة، يا عشيقة، يا شلّجايا، يا كرّاكلوبة، يا قرّاوية، يا مُ لبابة مُرّ غيرا داكة...[1]

من مسرحية «كشكش بيك»

يا شي كشكاتي أحلى لمحاشيرا ما تلاقي ڤيتا واحدا بلّيتة[2]

ترقيم موسيقي ţ.16-[3]



إن من أهم ما ƷيƵ مسرح ƵيƵب الرƷاني هو إƷاده لصيƸة التلاقي بين الƸربي والعربي كقيمة إبداعية واقعية للتواجد الاستعماري، حيث أمكن له معالجة مواضيع وطنية أيهر من خلالها مدƢ توتر العلاقة السياسية والثقافية بين المواطن العربي من جهة والمستعمر الƸربي من جهة أخرƢ. كما شجعǩ هذه النوعية من المواضيع على التعامل مع أحداƣ ومشاكل اجتماعية وسياسية واقعية. وإن كان هذا الاستعراƱ في بعǦ جوانبه يعƎ عن الإثارة والإغراء، فإنه يƢمن كذلك للمشاهد أناشيد وطنية وتعاليق ساخرة ƱاƱ الاستعمار. ولعل مسرحية "كشكاتي بيك" في هذا الإطار والتي Ƶ عرضها في تونس، من أهم المسرحيات التي تتلاءم مع جملة الأحداƣ السياسية من حيث استƸلال المستعمر للفلاحين والمواطنين التونسيين البسطاء الذي افتك أراضيهم وأموالهم بدعوƢ حمايتهم عسكريا مقابل تسديد ديوƎم على مدƢ بعيد.

[1] نسيم أبو سيف(ليلى)، المرجع السابق، ص. ص. 40-41.

[2] كلمات موضوعة على لحن شعƑ معروف: يا عزيزا عيشي وأنا نهدي أرواحا بلدي.

[3] Reproduit à partir de l'ouvrage: BEN GARFI (Mohamed), *op. cit.* p. 358.

www.alkottob.com

المرجعية الثقافية لمسرح نجيب الريحاني في تونس

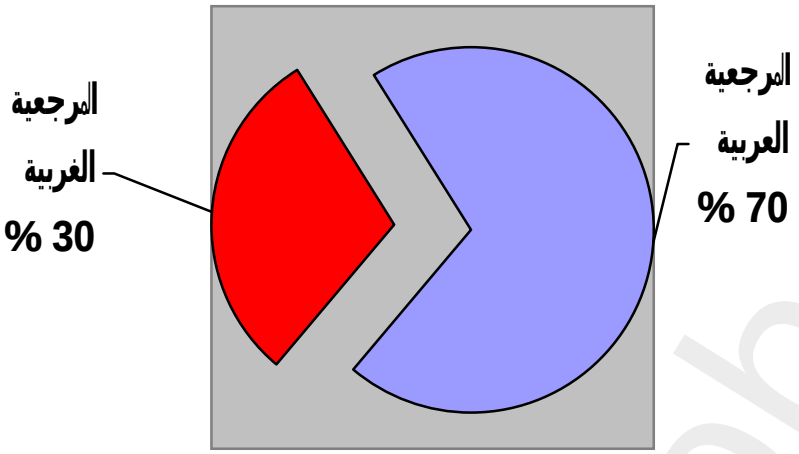
- جدول ţ.20-

المسرحية	المرجعية الثقافية	âاقتباس والتعريب	التأليف	السنة
الليالي الملاح	الثقافة العربية	*	بديع خيري	1932
مستشفى المجانين	الثقافة العربية	*	بديع خيري	1932
الزواج بالقوة (*Le mariage forcé*)	الثقافة الغربية	*	موليار (*Molière*)	1932
الأميرة	الثقافة العربية	*	بديع خيري	1932
ياسمينة	الثقافة العربية	*	بديع خيري	1932
قمة الصبح	الثقافة العربية	*	بديع خيري	1932
لله من النسوان	الثقافة العربية	*	بديع خيري	1932
حلاق بغداد	الثقافة العربية	*	بديع خيري	1932
حسن الشاطر	الثقافة الغربية	*	نوţ الفودفيل (*Vaudeville*)	1932
كشكشي بي	الثقافة الغربية	بديع خيري	أرلوكان (*Arlequin*)	1933

www.alkottob.com

المرجعية الثقافية لمسرح نجيب الريحاني في تونس

- رسم بياني ţ.8-



إن المواقف السياسية التي أيهرها ƏيبƏ الرƷاني في مسرحه الشعF المشحون بالكوميديا الساخرة، بينǏ أنه ليس بالإمكان خلق علاقة تثاقف أو مثاقفة مع المستعمر الأجنF في ţل كل التوترات السياسية والثقافية. وبالرغم من معالجته لتلك القRايا وتقدƷها على طريقة بسيطة وساخرة، فإنه لم يستطع التخلص من آليات وتقنيات العمل المسرحي الغربي ومرجعياته بالرغم من محاولاته العديدة في استعمال الديكورات المشرقية أثناء معالجته لفن الأوبرات ومسرحياته الاستعراضية.

www.alkottob.com

4-I أولى التأثيرات المسرحية الغنائية

من فترة ما بين الحربين إلى أواخر الخمسينات

لقد شهدت الدول العربية في هذه الفترة التاريخية نزعة وطنية تهدف في مشروعها ضمان الوحدة العربية بعد القضاء على سياسة التفرقة الاجتماعية والسياسية التي تسلكها القوى الاستعمارية الغربية. كما أن تطلع الدول العربية إلى مبادئ القومية والذاتية شكل تحولا كبيرا في تفكير الأفراد النخبوية من جهة وائتلاف الفئات الاجتماعية من جهة أخرى. هذا، وقد أفرزت هذه الفترة تأثيرات ثقافية كبيرة للحكم التحولات الاجتماعية والسياسية التي أحدثتها الحرب العالمية الأولى والثانية وتداعياتها على الثقافة عامة. كل تلك الأحداث كان لها الأثر الكبير على الفنون وفي عملية التعبير الصريح عن هذه الإرادة السياسية الداعية للوحدة العربية. وفي هذا الإطار التاريخي الصعب جاء دور المسرح الغنائي ليقف أمام التيارات الموسيقية العبثية والاستهلاكية المنتشرة آنذاك.

كان التفاف النخب التونسية حول بعثها، وتجسيدا للتطلعات الوطنية العربية والمحلية في تلك الفترة، رأى الجميع ضرورة تأسيس مسرحا تونسيا. فظهرت عدة فرق مسرحية تونسية قبيل الحرب العالمية الأولى، وتواصل نشاطها في فترة ما بين الحربين بالرغم من الصعوبات السياسية والحربية التي آلت إلى غلق بعض قاعات العروض وتحجير نشر الجرائد والمجلات. إلا أن تلك الظروف، لم تمنع من تقديم العديد من المسرحيات الغنائية التي قدمتها كل من جوق الشهامة الأدبية وجمعية الآداب العربية وبعض الفرق الأخرى[1]. تلك الفرق المسرحية التي شارك فيها الكثير من المطربات والمطربين كحبيبة مسيكة وفضيلة ختمي وشافية رشدي ومحمد عبد العزيز العقربي ويوسف التميمي...

فمن خلال تعرضنا إلى جملة العروض المسرحية الغنائية المقدمة في تلك الفترة، سنحاول التعرف على الاتجاهات الثقافية التي أخذها المسرحيون التونسيون على إثر التأثيرات التي شهدوها من الجانبين؛

[1] التمثيل العربي وجوق الترقي الإسرائيلي ومسرح بن كاملة وجمعية السعادة والمستقبل التمثيلي ...

www.alkottob.com

- التأثير العربي الذي حصل من خلال الأعمال التي قدمت في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين للجالية الفرنسية والإيطالية والألمانية.

- التأثير المشرقي الذي حصل من خلال ما قدمته الفرق المصرية، وخاصة القرداحي وسلامة حجازي.

I-4/ 1 فرقة الشهامة الأدبية (1910-1922) رسميا (1912-1922).

هي أول فرقة مسرحية تونسية[1]، دخلت مغامرة الإنتاج المسرحي وهي متكونة من الكاتب الصادق الرزقي مدير جريدة إفريقيا في تلك الفترة وصاحب كتاب الأغاني التونسية والمامي العبدلي وعلي عبد الوهاب(أو حسن حسني عبد الوهاب) ومحمد بورقيبة وأحمد بوليمان. وأول عمل قدمت عل تنفيذه هي مسرحية "صلاح الدين الأيوبي" التي ترجمها الطيب الحداد إلى اللغة العربية الفصحى. وقد قامت الجمعية بكثير من التمارين، لكن الحظ لم يكن حليفها، إذ سرعان ما وجدت بعض المشاكل بين أفرادها حالت دون تقدم المسرحية. كانت غاية المؤسسين لهذه الجمعية المسرحية باسم الشهامة، تعبيرا عنهم وعن نزعة الحنين إلى الماضي والمجد المفقود. وقد رافقت هذه النزعة المسرح التونسي منذ نشأته ولازمته حتى استقلال البلاد، تلك النزعة التي تظهر للشعب حضارته وهويته العربية.

في سنة 1912 استرجعت جمعية الشهامة نشاطها، بعد فترة امتدت إلى سنتين. وللكم تواجد فيها مجموعة من المطربين، كمحمد سلامة المنشد وحسن بنان وغيرها، أرادت الجمعية إدخال بعض الفواصل الغنائية ضمن العملية المسرحية، وقد أشار إلى ذلك الكثير من جرائد تلك الفترة.

---

[1] لقد سهر على إثر تأسيس هذه الفرقة المسرحية عدة فرق أخرى داخل الجمهورية التونسية من أجلها؛ في سوسة فرقة " المسرح الإسرائيلي" التي قادها المالوف النجار سنة 1913، وفي صفاقس فرقة " التهذيب الصفاقسي" سنة 1913، ثم تلتها عدة فرق أخري منها في باجة والمهدية وبنزرت وماطر وقصر هلال والقيروان والمنستير وتوزر. أما أعمال هذه الفرق المسرحية، فقد كانت في شكل إعادات لما قدمته الفرق المسرحية المصرية التي تم استقدامها إلى تونس والفرق التونسية التي كان نشاطها مرتكزا على نفس التوجهات الفنية. أنظر:

- BEN HALIMA (Hamadi), *Un demi- siècle de théâtre Arabe en Tunisie (1907-1957)*, *op. cit.* pp. 137-144.

www.alkottob.com

وما أن النص لمسرحية "مجنون ليلى" لأبي خليل القباني من الشعر، فقد "*استنبت لها مطربو ومطربات جوق الشهامة لها ألحانا جديدة شجية للغاية وأساليب في الإنشاد ملائمة للذوق التونسي قد ازدادت به الرواية رونقا على رونقها البديع...*"[1]وقد قام بدور المجنون الشيخ محمد سلامة المنشد المقرئ الشهير[2].

وقد نظم الشاعر بالحسن بن شعبان الذي حضر "مجنون ليلى" القصيدة التالية، منوها فيها بشأن التمثيل والغناء.

إلى رواة غناء صاف أدبها

لمزاحمة الرجاء يانعة الزهر

رأينا مجنون ليلى بعينه

يلقي بشعر كان من أبيات الشعر[3]

[1] جريدة الزهرة بتاريخ 1914/1/9. ع. 1739، ص. 26. عنوان المقال، التمثيل العربي.

لمزيد معرفة نشأة فرقة الشهامة وتواريخ عروضها، بالإمكان الرجوع إلى الأعداد التالية :

- الزهرة بتاريخ 1914/2/8، ع. 1769، ص. 26، عنوان المقال: تلاح جوق الشهامة العربية.
- الزهرة بتاريخ 1914/2/23، ع. 1782، ص. 26، عنوان المقال: التمثيل العربي.
- الزهرة بتاريخ 1914/3/31، ع. 1818، ص. 26، عنوان المقال: في تياترو روسيني.
- الزهرة بتاريخ 1914/4/1، ع. 1819، ص. 26، عنوان المقال: الشهامة العربية – رواية "تسبا".
- الزهرة بتاريخ 1914/4/8، ع. 1826، ص. 26، عنوان المقال: شهداء الغرام أو روميو وجوليات.
- الزهرة بتاريخ 1914/4/30، ع. 1848، ص. 26، عنوان المقال: الشهامة العربية.

[2] شرف الدين(المنصف)، المرجع السابق، ص. 118.

[3] نفس المرجع، ص. ص. 119-120.

www.alkottob.com

أما في مسرحية "مطامع النساء" لأبي خليل القباني، ظهر فيها ممثلتان صعدتا لأول مرة خشبة المسرح، وهما عروسية أنس ونسرية فراز(*Fraise*)، والدة فهيلة ختمي، وهما أدوار المسرحية ألحان شجية قام بها حسن بنان[1]. كما استعمل الغناء والموسيقى قبل عرض المسرحية وبين فواصلها، إذ في نفس الحفل الذي قدمه فيه "الأصمان" و"فارح وسعدي"، تقدم فصل مطرب من قبل أشهر الهلاتية التونسية ابتداء قبل التمثيل بنصف ساعة وبين فصول المسرحيتين[2]. وعلى إثر هذه المحاولة الأولى في تنشئة المسرح التونسي، تلتها فرقة مسرحية ثانية، كان التركيز فيها بالخصوص على النواحي الأدبية. ومن هنا جاء اسمها " جمعية الهداب العربية".

الاتجاهات الثقافية لفرقة الشهامة
من خلال المسرح الغنائي

- جدول 21.-

العمل المسرحي الغنائي	الاقتباس والتعريب	التأليف	المشاركون في الغناء	السنة	الهدف
السموءل أو وفاء العرب	*	أنطوان الجميل	حسن بنان	1920	ضد التثاقف
صلاح الدين الأيوبي (*Saladin*)	نجيب الحداد	والتر سكوت (*Walter Scott*)	حبيبة مسيكة(*Julie*) محمود بورقيبة(*Richard*) حسن بنان(*William*) العقربي(*Montséra*)	1920	التثاقف

[1] شرف الدين(المنصف)، المرجع السابق، ج . 96.

[2] نفس المرجع، ج . 105.

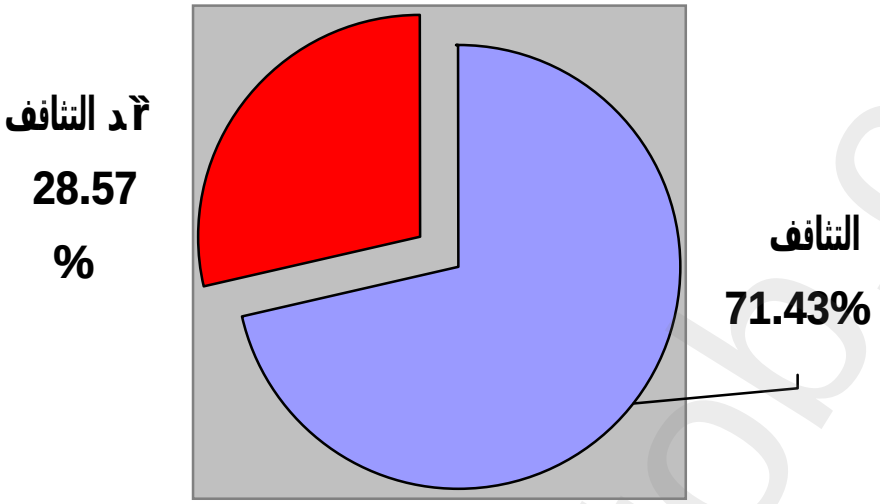
www.alkottob.com

التثاقف	1920	العقربي (*Montano*) حبيبة مسيكة (*Desdémone*)	شكسبير (*Shakespeare*)	القرداحي	عطيل (*Othello*)
ضد التثاقف	1920	سلامة الدوفاني	أبو خليل القباني	*	مجنون ليلى
التثاقف	1921	موريس عطون	*	جورǯ طنوâ	*La mort de César* الشعب والقيصر
التثاقف	1921	*	موليار (*Molière*)	*	أوبرات شارلوت (*Charlotte*) *ou* *(Don Juan)*
التثاقف	1920	*	موليار *Molière*	*	الطبيب المصوب *Le médecin malgré lui*

www.alkottob.com

الاتجاهات الثقافية لفرقة الشهامة

- رسم بياني ţ.9-



إن هذا التصنيف للتثاقف وضد التثاقف الذي حددناه في جدولنا هذا وأكدنا عليه في هذا الرسم البياني يعƎ عن اΘاهات ثقافية وفنية اختارتا فرقة الشهامة العربية في تلك الفترة التارƐية. وإن كان اΘاه ضد التثاقف يعƎ في ţاهره عن موقف الرفŘ والتخلص من التبعية الثقافية التي فرضتها التيارات الفنية الȣربية، إلا أن التعابير والتقنيات المسرحية لا ƐكΝ لها أن تتخلص في هذه الأعمال من بعŘ أشكال ‡اكاة والاقتباسات الشكلية[1]. لذلك، فإن التقيد ηبادئ النسبية والحيادية في ȣليلنا لȣمل الأعمال، هو ضرورة حتمية تفرضها منهجية للاثنا.

[1] كتوţيف التقنيات المسرحية من طريقة إخراǯ واستعمال الإضاءة والديكور واللباâ والماكياǯ إلى جانب فنون التشخيص المسرحي.

www.alkottob.com

I-4/ 2 جمعية الآداب العربية[1](1911-1922)

مع هذه الجمعية، حقق المسرح التونسي انطلاقة فعلية، بالرغم من توجهاتا وأفكارها التي تعتƎ المسرح أدبا بالدرجة الأولى، وسياسة ƐكΩ من خلالها تسريب الأفكار الوطنية التي من شأنها أن ƱΩمس الشعب.

قدمǩ هذه الجمعية أول مسرحية لها، وهي مسرحية"صلاح الدين الأيوبي". وقد نشر محمد نعمان مقالا ينقد فيه هذه المسرحية، ببعÈ من الملاحظات التي نعتƎها هامة ولها دور كبير في تطور الممارسة المسرحية في تلك الفترة. ولأƵية هذا المقال، الذي التزم صاحبه بالموضوعية والدقة والمنهجية في حديثه عن الإخراǯ والتشخيص والديكور والƸناء...ولمزيد من الإفادة نورد بعÈ أجزاء من هذا المقال." ورنا من وراء هذا الجوق، جمعية أدبية، غالب أعÊاء لجنتها من ذوي الذوق السليم والخƎة الجيدة بدقائق اللƸة العربية، فنرجو أن نراها بأعانتها متقدما في طريق الرقي التي مهدته له. لكن لابد أن لا نكتفي بشكر سعي أفراد هذا الجوق من غير أن نبدي لهم بعÈ الملحوظات من شأنها أن Ωسن عملهم في المستقبل، حƷ يÊمن Ʊاحهم ويقبل عليهم الشعب التونسي، فيمدهم بالإعانة الحسية والمعنوية فنقول:

في **فن التشÁيÒ:** إن كل شخص في حالة ما لابد أن Ƶعل نفسه حقيقة على تلك الحالة، فإن كان يشخص حال عاشق يشكو غرامه لخل أو للمعشوق نفسه، فليستعمل حالة العاشق، أي يتذلل عندما ƐاطƐ المعشوق أو رسوله، ويتخذ التهديد والصرامة إذا كان خطابه موجها للمتسبب في التفرقة بين ƱƱبين.

في **الƎركة الركحية:** Ƶب على ممثل دور صلاح الدين أن يوحد صوته ويقلل من الإشارات، إذ من شأن الملوك العظام مثل السلطان صلاح الدين الأيوبي أن لا يكثروا من الإشارات ولو في الحوادϱ العظيمة والوقائع المهولة.

---

[1] "*إن هذه الجمعية قد Ωصǩ على الترخيص القانوني يوم1911/4/1، واستهلǩ أعمالها ƱسرحيƎ (صلاح الدين الأيوبي)، التي قدمها سليمان القرداحي، وعرضتها يوم 1911/4/8*". أنظر: عبازه(محمد)، المرجع السابق، Î . 49

www.alkottob.com

في **المشهد الغنائي:** كما أنه لا بأس بانتخاب ملحنين عارفين بالأغاني المصرية ليعلموا ذلك أفراد الجوق. لأنه قد يكون لدى أهل المعرفة أن الألحان لم تلق على الأساليب المرضية المتقنة وقد يهر ولوع الناس بسماع الملحنين الذين كانوا للجوق الفقيد القرداحي. ندعو إلى الاهتمام بذا الشأن وإذا تعذر ذلك فالأليق ترك التلحين بالمرة والاكتفاء بسرد الأبيات حتى تتسع معرفتهم بعالم الموسيقى والغناء[1].

في **الملابس**: أما ملابس المشخصين، فلا متكلم لنا فيها. حيث أن الجوق قد تكبد مصاريف باهظة لاقتنائها، وممارسة هذا الفن، يتحسن ذوقهم خصوصا بعد اطلاعهم على ما كتب فيه. وعلى الجمعية التي تشكل لتنظيمه وتذيبه أن تلقي على المشخصين مسامرات في كيفية الإلقاء والملابس وغير ذلك، وتأخذ هذا من كتب هذا الفن التي ترجم إلى اللغة العربية[2]. وجدر الإشارة هنا أن نفس الملابس والديكور يقع اعتمادها في أكثر من مسرحية حتى وإن اختلف النصوص والمواضيع. فالمهم أنها تنتمي إلى نفس الحقبة التاريخية ولم ترتب هذه الأمور، إلا في فترة جورج أبيض وزكي طليمات ويوسف وهبي[3].

وعند تقديمها لمسرحية "مجنون ليلى"، لأبي خليل القباني لأول مرة في مسرح روسيني بتونس، كتبت جريدة الزهرة "*أن غالب هذه الرواية، شعر قد استنبط لها مطربين ومطربات جوق الشهامة ألحانا جديدة شجية للغاية وأساليب في الإنشاد، ملائمة للذوق التونسي، لم يسبق لها سابقا. قد ازدادت به الرواية رونقها البديع فأقاموا بذلك الدليل على علو المنزلة التي بلغوا إليها في فن التمثيل*"[4].

---

[1] نلاحظ هنا أن عملية إدماج الغناء في هذه المرحلة، كان غاية في حد ذاته وليس وسيلة من خلاله يتحقق التعبير المسرحي. لذلك فإنه جاء تقليدا وتأثرا بالمسرح المصري الذي قدم عن طريق القرداحي خاصة.

[2] جريدة الزهرة بتاريخ 1911/4/10.

[3] AZIZA (Mohamed), *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, *op. cit.* p. 35.

[4] جريدة الزهرة بتاريخ 1914/1/9.

www.alkottob.com

ومن الأعمال الأخرى التي قدمتها جمعية الآداب العربية، مسرحية "روميو وجوليات" و"هرناني أو حمدان" و"عطيل" و"لصوص الآداب"[1] و"الطبيب المعصوب"[2] و"مريض الوهم"[3] و"سالم وسالم"[4] و"الأصمان"[5] و"عنترة"[6]. وهي جميعها تراجم واقتباسات لمسرحيات أجنبية. ومن هذه الفترة بدأت بعض الملامح في تقليد واقتباس وتمثيل الأعمال العالمية وتطويعها وأقلمتها مع الثقافة التونسية. ففي موضوع الاقتباس فالمشكل يتمثل في تحويل وضعيات معينة من الثقافة الأجنبية وإسقاطها على مجتمع عربي، له ثقافة وخصوصيات متباينة مع ثقافة البلد التي وجدت فيه المسرحية، ومن هنا تكمن الصدمة الثقافية والفنية. ففي سنة 1965 تعجب جون كوت (*Jan Kot*)، أستاذ الأدبيات في جامعة فارصوفيا (*Varsovie*)، من وجود مسرحية "مدرسة النساء"[7]، في مهرجان الحمامات[8]. فما بالك من مشاهدة عرض مسرحية "هرناني" أو "مكبث" في تونس سنة 1911.

---

[1] مسرحية « *Les brigands* » لشلر، ترجمة عساف الكافوري.

[2] « *Le médecin malgré lui* » لموليار.

[3] « *Le malade imaginaire* » لموليار.

[4] « *Durand et Durand* » لأردونو موريس، أعاد اقتباسها بشير الرحال "أنا أنك، أنك أنا".

[5] « *Les deux sourds* » لجول موانو. كما أن لها تسمية أخرى(حفصية).

[6] "*إن هذه الرواية من أبدع الروايات الحديثة ومن أجمل القصص الغرامية وقد مثلك فوق مراسح(هكذا) باريس الكبرى باللغة الفرنسية ...ووقع عليها إقبال تام، نظرا لرقة معانيها ولطافة ألحانها الموسيقية*". أنظر: جريدة الزهرة بتاريخ 1914/4/11، ع. 1829، ص. 26.

[7] (*L'Ecole des femmes*) رواية مسرحية لموليار، اقتباس محمد الزرقاطي سنة 1964.

[8] METTROP (Anton), *Le théâtre en Tunisie*, IBLA, N° .1969, p. 316.

www.alkottob.com

- صورة 2.ţ-[1]

فرقة الآداب التمثيلية في تشكيلة المسرحية الغنائية "روميو وجوليات"

ويبدو أن مسرحية "صلاح الدين الأيوبي"، كانت تحتوي على بعض المقاطع الغنائية من خلال ما كتبته بعض المجلات الفرنسية على إثر عرضها في الجزائر العاصمة حيث ذكرت "*أنها وجدت في حوارات وغنائية مسرحية "صلاح الدين" شكلا من أشكال المسرح الذي لم يفاجئهم...إنها فرجة فنية وأدبية حبكة جيدا لتعجب العارفين بالفن المسرحي وعشاق الاستشراق*"[2]. فالأمر يقتضي في هذا المجال التعليق عن معنى الاستشراق الذي ظهر في أحضان مؤسسات غربية فاعلة بدعم من الدول الغربية لأغراض سياسية واقتصادية واستعمارية في أغلب فتراتها تقريبا مما جعلها تلتقي هنا مع معنى التثاقف. غير أننا نجد أحيانا بعض التيارات الاستشراقية التي تدعي البحث من أجل التعارف والتواصل بين الحضارات وتهدف في مجملها إلى الوصول إلى شكل من أشكال المثاقفة. لذلك فإن التمشي العلمي والمنهجي المتبع في أعمال المستشرقين يوضح جليا أغراضا تلتقي أحيانا مع التوجه التثاقفي[3].

---

[1] CHARFEDDINE (Moncef), *op. cit.* p. 238.

[2] عبازه(محمد)، المرجع السابق، ص. 59.

[3] يصرح جاك بارك(*Jacques Berque*) "*أن كل الموسيقيين الدارسين في أوروبا يأتون متشبعين بالعلوم الموسيقية ومعظمهم لا يملكون صفات الخلق والإبداع في أعمالهم*". إن الموقف يبدو مبالغا فيه، ولكن له ما يبرره لو نظرنا إلى الإيديولوجيا السائدة في تلك الفترة والمهيمن عليها من قبل الغرب. أنظر:

BERQUE (Jacques), *Langage arabe du présent*, Paris, Gallimard, 1974, p. 237.

www.alkottob.com

وبالرجوع إلى ما قيل في الصحف التونسية، جاء في جريدة الصواب أن عائشة الصغيرة " *ولأول مرة شوهد على المسرح مغنية تونسية تغني بانفرادها أغاني فردية ألا وهي عائشة الصغيرة. إذ غنى بانفرادها قصيدة "يا بعد". والجدير بالذكر أن الفرق المصرية التي مثلى مسرحية "صلاح الدين" قبل ذلك التاريخ وبعده، كانى القائمة بدور جوليا فيها تلقي القصيدة إلقاء ولا غناء*"[1]. ويؤكد البشير المتهني كذلك "*أن هذا كان ابتكارا من علي الخازمي الذي كان ينظر إلى بعيد، أي إلى تمثيل أوبرا، والأوبرا كوميك. كما أنها غنى ديالوق*[2] *"إذا ودعني" مع وليام(William) والحال أن جميع الفرق المصرية التي قدمى المسرحية كان فيها وليام يغني منفرده بينما جوليا تلقي القصائد إلقاء*"[3].

ومما يشير إلى وجود الحفلات الموسيقية المصاحبة للغناء هو ما كتب في جريدة الصواب، التي ذكرت " *وقد أدخلى إلى فصولها عدة تمثيلات جديدة منها حوار الشعراء الملابس يتراولون بأناشيد حماسية ممزوجة بالمديح بين يدي السلطان صلاح الدين، على رنات الحفلات المطربة والأغاني الشجية*"[4].

كما يقول أيضا الكاتب محمد نعمان في جريدة الزهرة، أن الذي أعجب الحاضرين، هو اقتدار النسوة على أساليب التشخيص والكلام المعرب، وإنشاد الأشعار الفصيحة[5]. ومن خلال قراءتنا للبعض من المقالات التي تخص عروض جمعية الحفاظ العربية، نستشف منها الكثير من الملامح التي تؤكد استعمال الغناء في المسرح. ولعل ما يؤكد ذلك ما أضيف في مسرحية "ندى وعزيز" من تمثيلات مهمة" *إذ جلبى لها لجنة الملحنين والمنشدين ليقوموا بأدوار التلحين أجل قيام وتخصل الطرب للعام والخاص*"[6].

---

[1] جريدة الصواب بتاريخ 1911/4/14.

[2] ديالوغ (*Dialogue*): كلمة يونانية تتألف من لفظين (ديا) يعني إثنين و(لوغ) ومعناها أداء. أي أن المعنى هو الأداء الثنائي. وقد بدأ ظهور الديالوغ من خلال المسرح الغنائي الذي يؤديه كل من مطرب ومطربة الفرقة. ثم انتقل إلى التخى التقليدي والسينما. أنظر: نصار(زين)، عالم الموسيقى، بيروت، الهيئة النظرية العامة للكتاب، 1998، ص . 310.

[3] جريدة الصواب بتاريخ 1911/4/14.

[4] نفس الشيء.

[5] جريدة الزهرة بتاريخ 1911/4/9.

[6] جريدة الزهرة بتاريخ 1911/5/12.

www.alkottob.com

إن جمعيتي الشهامة والآداب، لم تستطيعا على ما يبدو تحقيق الأهداف الكاملة التي من أجلها تأسست[1]. سواء كان على مستوى التقنيات الفنية للأعمال الركحية، كالإخراج العام، من ملابس ومناظر والتشخيص الدرامي والتراجيدي، أو من حيث الأساليب الثنائية المعتمدة في تلك المسارح، من مونولوج (*Monologue*) وثنائيات وإنشاد جماعي. فبالرغم ما قدماه من مجهودات، فإن ذلك لا يعبر حقيقة عن المفهوم الفني للمسرح عموما والمسرح الثنائي بصفة خاصة. وربما يرجع ذلك إلى عدة أسباب ظرفية لعل من أهمها:

- عدم الإلمام بتقنيات الفعل المسرحي من الناحية النظرية، خاصة في ما يتعلق بعلاقة الشخص بالنص المكتوب. ففي تفاعله المفرط بالشخصية المجسدة في المشهد التمثيلي يكون هنا الممثل مسيطرا على نفسه، وليس مسيطر على الدور. فيكون بذلك الخلط بين الانفعالات الشخصية وانفعالات الدور. هذا إلى جانب عدم الإلمام بالممارسة الركحية وبقيمة الإنارة والمناظر (*Décor*) والملابس. فعلى الممثل هنا، أن لا يتقمص دوره، أو يندمج فيه بوعي كامل ويستجيب إلى اهتزازاته النفسية. "*لأن مهمته الرئيسية في أداء دوره، هي أن يعلق وأن يعقب على ما يجري به الأفعال والأحداث بعد أن يراقبها ويفكر فيها، وذلك في حدود ما رسمه المؤلف له في هذا المجال*"[2].

- السيطرة الأدبية على الفعل المسرحي؛ وهذا يبدو منطقيا، خاصة وأن معظم أعضاء الجمعيات الموجودة في تلك الفترة كانت تتألف من أدباء ومفكرين وشعراء وصحافيين كعبد العزيز الثعالبي رئيس الحزب الدستوري والشاذلي القسطلي رئيس جريدة النهضة وحسين بوحاجب الذي يشتغل كطبيب إلى جانب الصادق الرزقي المؤرخ والأديب وحسن حسني عبد الوهاب المؤرخ...

لقد انعكس هذا الواقع على داخل البلاد من خلال تواجد عدة جمعيات مسرحية تحمل نفس الأغراض داخل الوطن مثل سوسة وصفاقس وبنزرت...كلها ممثلة في أشخاص

---

[1] يعتبر حمادي الجزيري أن هذه الجمعيات هي جمعيات هاوية ولم تصل إلى المستوى الأدبي المطالبين به. أنظر:
DJAZIRI (Hamadi), *La situation du* Théâtre *en Tunisie*, in : African Arts, Vol. 1, N°. 3, The Regents of the Université of California, 1968, p. 41.

[2] طليمات(زكي)، المرجع السابق، ص . 24.

www.alkottob.com

سياسيين اتخذوا من المسرح للغة وخطابا. إلا أن دور وحوار الموسيقي في هذه الأعمال كان الثابة المطية لتواجد الكلمة والخطاب. فمعظم الموسيقيين وعلى مدى تاريخ المسرح الغنائي في تونس يشاركون في هذه العروض كأشخاص منجزين للعمل ولا منتجين له[1]. إلا أن تجربة محمد عبد العزيز العقربي تبدو لافتة اهتماما للكم امتلاكه لأسس الفن المسرحي والموسيقي في نفس الوقت.

- عدم وجود البعثات إلى الخارج في التكوين المسرحي، إلا في مرحلة متأخرة، أي أثناء تأسيس الفرقة البلدية سنة 1954 التي مكنت في تلك الفترة الممثل حمادي الجزيري[2] من التعلم في باريس.

- لم يكن هناك ممثلين مغنيين، أو مغنين ممثلين بإمكانهم الإضافة النوعية في عملية خلق بوادر المسرح الغنائي، والذي بدأ تركيزها إلا في فترة عبد العزيز العقربي (1907-1967)[3].

- قلة الإمكانيات المادية وانعدام الدعم من المجلس البلدي.

- الرقابة التي بقيت تتابع تحركات هذه الجمعيات والتي كانت ترصد تحركات المثقفين الملتزمين بالعمل السياسي.

---

[1] أنظر تجارب محمد التريكي وصالح المهدي في تعاملهما مع محمد الحبيب وغيره، ج في مرحلة متقدمة مشاركات سمير العقربي مع الفاضل الجزيري على سبيل المثال.

[2] من مواليد 1926، ج بعثه على حساب بلدية تونس لتعلم الفن المسرحي في باريس على يدي الأستاذ دنيس دنان (*Denis D'Inès*). ألف فرقة مسرحية خاصة به. ألف عدة مسرحيات ، من بينها"القاتلة" و"الجاهد" و"حفلة زفاف". أسس جريدة الستار.

[3] إلى جانب إلمامه بالمجالات الموسيقية، من عزف وغناء وتلحين، تلقى تكوينا مسرحيا على قواعد سليمة أثناء سفره إلى فرنسا. وسنأتي على هذه الشخصية في مرحلة لاحقة.

www.alkottob.com

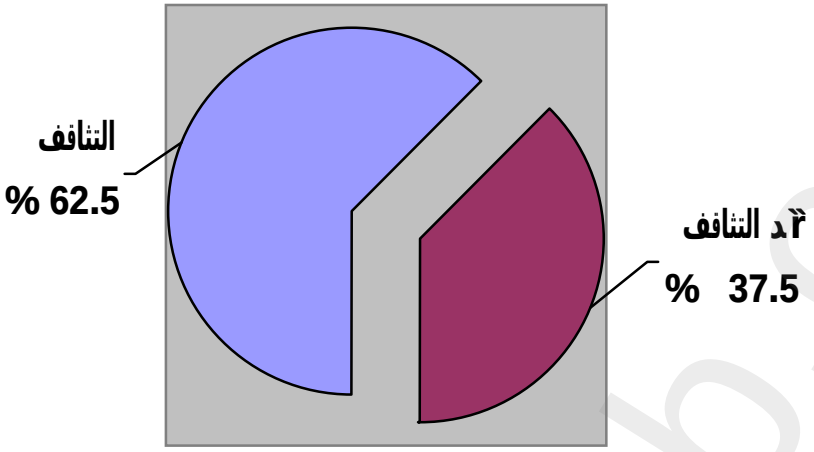
الاتجاهات الثقافية لجمعية الآداب العربية
من خلال المسرح الغنائي

- جدول ţ.22-

العمل المسرحي الغنائي	اقتباس والتعريب	التأليف	المشاركون في الغناء	السنة	الاتجاه
صلاح الدين الأيوبي (*Saladin*)	كايب الحداد	والتر سكوت (*Walter Scott*)	عائشة الصغيرة	1920	التثاقف
عطيل (*Othello*)	القرداحي	شكسبير(*Shakes peare*)	*	1920	التثاقف
مجنون ليلى	*	أبو خليل القباني	*	1920	اللا تثاقف
الطبيب المغصوب *Le médecin malgré lui*	*	*Molière*	*	1920	التثاقف
عايدة (*Aïda*)	سليم النقاش	أنتونيو ڤيزلاندوني (*Antonio Ghislanzoni*) *Mus : Verdi*	*	1920	التثاقف
هارون الرشيد		محمود واصف	*	1920	اللا تثاقف
عنترة	*	*	*	1920	اللا تثاقف
روميو وجوليات (*Roméo et Juliette*)	كايب الحداد	شكسبير (*Shakespeare*)	*	1920	التثاقف

www.alkottob.com

- رسم بياني 10.ţ -



بالرغم من التوجهات الأدبية والوطنية التي اتخذتها فرقة الآداب العربية كمنهج وسلوك جمعت فيه بين الخطاب السياسي والخطاب الثقافي، فإن ذلك لم يمنعها من استعمال بعض النصوص المسرحية الغربية لموليار وشكسبير بعد ترجمتها أو كذلك استغلال وتوظيف عناصر ومكونات العمل المسرحي من إضاءة وديكور ولباس وماكياج. كل هذا كما يبدو قد جعلها تعيش في تعاملها مع هذه الصيغ الفنية ازدواجية ثقافية اتسمت أحيانا بالتثاقف(62.5 %) وأحيانا أخرى بضد التثاقف (37.5 %).

لقد شهدت فترة الحرب العالمية الأولى في تونس ركودا مسرحيا واضحا. وبقي النشاط منحصرا على بعض العروض في فترة المناسبات والأعياد الدينية كشهر رمضان. واستأنف في سنة 1920 من خلال أعمال كان في مجملها تقليدا لأعمال سليمان القرداحي وسلامة حجازي، ذلك التوجه الذي تواصل لمدة ثلاثة عقود كاملة. وتمثل هذا الاستئناف بدخول موجة فنية جديدة عرفت باقتحام هذا الميدان من قبل فنانات مشهورات بالغناء والرقص في المقاهي والحفلات الخاصة كحبيبة مسيكة (1893 تقريبا-

www.alkottob.com

1930)[1] وفRيلة ختمي (1905-1992) وشافية رشدي (1908 تقريبا- 1989) وفتحية خيري ووسيلة صΕي...

[1] اختلف الكثير من الباحثين حول تاريÌ ميلاد حبيبة مسيكة. إذ ذهب مصطفى شاÞ في كتابه (*Musique et société en Tunisie*) إلى كوÆا ولدت سنة 1892، بينما يرÞ محمد القرفي في رسالته (*Musique et spectacle, les formes de composition dans le théâtre lyrique arabe)* أÆا ولدت سنة 1893. أما حمادي بن حليمة أشار في كتابه (*Un demi-siècle de théâtre arabe en Tunisie(1907-1957)*) إلى أن ولادتا كان سنة 1899. في حين لم يعÌ المنصف شرف الدين أي إشارة لذلك في كتابه "من رواد المسرح التونسي وأعلامه". أما فيما يتعلق بتاريÌ وفاتا فإن مصطفى شاÞ يذكر أÆا توفيÖ في 1936/02/21. وأÞن أنه لم يرجع في دراسته هذه إلى الصحف والجرائد التي صدرت خلال وفاتا سنة 1930.

www.alkottob.com

4-I/ 3 حبيبة مسيكة والمسرح الغنائي

تعتΞ حبيبة مسيكة من الأولين في تونس من اقتحم هذا الميدان ηحاولات غنائية[1]. وبالرغم من تعلمها الϑغناء عن خالتها ليلى فزاز، والعزف وأدوات العمل من قبل حسن بنان المصري[2]، فϭϭϭا بقيϮ محدودة في أدائها الصوتي الذي كان يشكو الكثير من الاضطرابات الواضحة، خاصة في مسكها للطبقة الصوتية، وهذا استنادا على بعϮ تساجيلها التي في حوزتنا[3].

- صورة ţ.3-[4]

حبيبة مسيكة في **أحد أدوارها المسرحية الغنائية**

[1] BEN GARFI (Mohamed), *op. cit.* pp. 447-448.

[2] الدريدي(الزهراء)، الجالية اليهودية والمسرح في تونس في فترة ما بين الحربين، مثال: حبيبة مسيكة، رسالة لنيل شهادة ختم الدراسات المسرحية، المعهد العالي للفن المسرحي بتونس(1989- 1990)، Î . 31.

[3] شريϮ كاسات – حبيبة مسيكة- ، سوداϮ(*SODACT*)، NHC ، 1343.

[4] الحمايدي(حمدي) وشرف الدين(المنصف) والعرف(أحمد الحاذق)، وخلوϮ(بو بكر)، قرن من المسرح التونسي، وزارة الثقافة، تونس، الدار العربية للكتاب، 2001، Î . 48.

www.alkottob.com

فإلى جانب التأثيرات المشرقية التي حصلت لحبيبة مسيكة من طرف حسن بنان الذي لقنها أغاني سلامة حجازي وسليمان القرداحي، كان لها تأثير أوروبي من خلال ما شاهدته أثناء تسجيلاتها التي قامت بها في برلين صحبة رئيس الترنان سنة 1928، والحفلات التي أقامتها بالمدينة الفرنسية نيس(*Nice*) وإيطاليا سنة 1929[1]. إذ أدخلت العديد من التراتيب الفنية التي لم يعهد لها الوسط الفني ولا الجمهور التونسي في تلك الفترة. ولعل من أهمها فرضها على الفرقة المصاحبة لها ارتداء اللباس الإفرنجي في الحفلات المشرقية واللباس التقليدي في الحفلات التونسية والغناء من أول العرض إلى آخره ودخولها إلى الأفراح مثامنة بعدة حراس من محبيها(عسكر الليل)[2]. وبالرغم من أنها لا تعرف الكتابة العربية، كانت تكتب نصوصها المسرحية باللاتينية مثلما فعلت في حفظ أغانيها مما خفف عنها عبء تعلم القراءة[3].

[1] CHELBI (Mustapha), *Musique et société en Tunisie,* Coll. identité, Tunis, Salammbô, 1985, p. 127.

[2] أنظر: الدريدي(الزهراء)، المرجع السابق، ص. 31.

[3] نفس الشيء، ص. 51.

www.alkottob.com

تخت حبيبة مسيكة

- جدول 23.ت -

تركيبته	موقع الآلة في التخت التونسي	تركيبته	موقع الآلة في التخت التونسي	استنتاجات
عود مشرقي	دخيل	أورهن[1] وأحيانا قانون[2]	دخيل	إقحام آلات غربية ومشرقية في التخت التقليدي التونسي[3]، استجابة لرغبات فنية تعوّد عليها المشاهد والمستمع التونسي.
كمنجة	دخيل	دربوكة[4]	دخيل	
المذهبجية[5]	دخيل	مطربة التخت	أصيل	

أما أول عمل مسرحي غنائي قامت به، كان في جوق الشهامة بشخصية جوليا(*Julie*) في مسرحية" صلاح الدين الأيوبي"[6] صحبة محمد بورقيبة في دور ريشارد(*Richard*) ومحمد عبد العزيز العقربي أيضا في أول دور له هو منسيرا(*Montséra*)[7]. وامتازت حبيبة بكثرة تنقلها بين الفرق مما يظهر جليا حرفيتها في

---

[1] هو من الآلات النفخية ذات الملامس تعتمد على دواسات يقع الضغط عليها بالرجل من أجل استخراج الأصوات.

[2] وهي آلة ثابتة تخضع إلى نظام تعديل لا يتلاءم مع خصوصيات الطبوع التونسية.

[3] يتركب التخت التقليدي التونسي من منشد وطار ورباب وعود عربي ونقرات. لمزيد الإطلاع الرجوع إلى ما ورد في دراسة:
- GUETTAT (Mahmoud), *Visages de la musique tunisienne*, in : IBLA, N°. 150, Tunis, 1982, p. 230.

[4] يتكون التخت التونسي التقليدي من آلة الطار والنقرات، وجاء إقحام آلة الدربوكة لمتطلبات ركحية فرجوية تستدعي الرقص. علما وأن هذه الآلة تستعمل في مجموعات الفرق الشعبية وفي إدماجها في فرق المالوف بصفة محتشمة. لمزيد الاطلاع، الرجوع إلى:
- VIGREUX (Philippe), *La darbouka: histoire, organologie, ethnomusicologie d'un instrument de percussion*, thèse de doctorat, Université de Paris X, UMR 116, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, 1997, p. 441.

[5] يقوم العازفون في التخت التقليدي التونسي بالترديد على المنشد، وأن ما قامت به الفرقة المشاركة في مؤتمر القاهرة سنة 1932 إلا تقليدا للفرق المشرقية التي تستعين في عروضها بمجموعة المذهبجية.

[6] يمكننا الجزم هنا، أنه لا يكاد يخلو سجل أي فرقة من مجموع الفرق التونسية التي ذكرناها في هذا الباب من هذا العنوان" صلاح الدين الأيوبي". وهو ما يدفعنا إلى القول أن سليمان القرداحي قد طبع المسرح التونسي وجعله موجها لكل آفاق معينة.

[7] عبازه(محمد)، المرجع السابق، ج . 69.

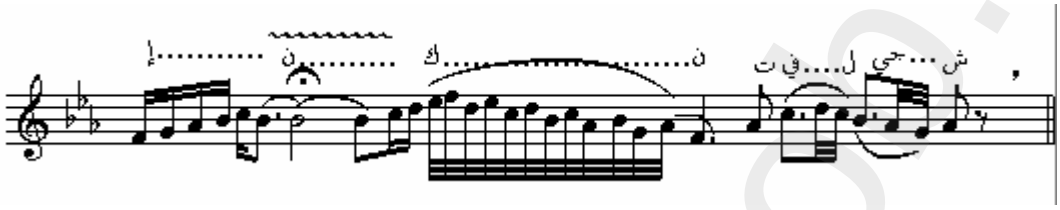
www.alkottob.com

العمل، حيث عملŘ مع الشهامة وفرقة الهلال والتمثيل العربي والمسرح الكاملي[1] والمستقبل التمثيلي[2].

صلاح الدين الأيوبي
لحن سلامة حجازي

كلمات: إنتك أنكا في الجيـ ـيش

ترقيم موسيقي ţ.17-[3]



وقد تألفرت بأدوار الأعمال الغنائية التي جاء با كل من القرداحي وسلامة حجازي كتقمصها لدور إميليا(*Emilia*) في مسرحية "عطيل" وجوليات في "شهداء الغرام" صحبة حسن بنان[4]. كما قامŘ بأدوار رجالية مقلدة ومتألفرة المنيرة المهدية[5] (1888-1965)، حيث تقمصŘ دور روميو في "روميو وجوليات" ورادامس في "عايدة". أما النتيجة في تلك الفترة، كانŘ فŜيحة على صفحات الجرائد التونسية التي لم تعلّ إلى هذه المبادرة حكما فنيا. إذ

---

[1] هي جمعية مسرحية خاصة، تعمل فيها الممثلة اليهودية التونسية حبيبة مسيكة، ورافقتها أيŜا نسرية فراز وابنتها فŜيلة ختمي التي كونŘ فيها بعد ذلك مسرحا خاصا في فترة لاحقة.

[2] بدأت نشاطها سنة 1927 وضمŘ من بين أعŜائها Y بة من تلامذة جورǯ أبيŜ. وبدأت عروضها المسرحية "لويس الحادي عشر"، وقد ضمŘ الجمعية فŜيلة ختمي وشافية رشدي، وقدمŘ العديد من المسرحيات الجديدة التي قام بترجمتها البشير المتهني ومحمد الحبيب ومحمد بورقيبة.

[3] Reproduit à partir de l'ouvrage: BEN ABDERRAZAK (Mohamed Saifallah), *op. cit.* p. 249.

[4] يشير مصطفى شلF في كتابه *Musique et société en Tunisie* ، أن العروô المسرحية كانŘ تقام في كازينو حلق الوادي في فصل الصيف، وفي البالمريوم وسينما بن كاملة في الشتاء.

[5] قدمŘ إلى تونس سنة 1932 بفرقتها الموسيقية حيث قدمŘ بعŜ العروô الغنائية. هي من أشهر مطربات مصر قبل مجيء أم كلثوم وأسمهان. المملك مكانة اجتماعية كبيرة في مصر حيث كانŘ θالس أعيان البلاد والوزراء. قدمŘ أعمالا مسرحية غنائية اشتهرت با لعل من أZها "كليوباترا" صحبة محمد عبد الوهاب. أنظر: رفعŘ ا‡امي(محمد)، محمد عبد الوهاب، ĉ. 1، بيروت، دار ومكتبة الهلال، 1995، î. 14.

www.alkottob.com

جاء في لسان الشعب" *لا نعرف ماذا أضافŘ حبيبة مسيكة إلى دور روميو أو رادامس، وقد قام به ممثلون كثيرون في تونس*"[1].

وقد تعددت الروايات Nصو î هذه الفنانة والممثلة، حتى اختلطŘ الحقيقة بالخيال لتولد أسطورة اسمها حبيبة مسيكة، زاد في تدعيمها حادϱ موتا الذي ηا كان السبب الأساسي في زيادة شهرتا. وبالرغم من صوتا المتواضع، فإن حفظة الغناء والطرب الأصيل في تلك الفترة، كانوا يقبلون عن استهلاك أغانيها. إلا أن الدراسة الاجتماعية لهذه الشخصية تقول أن "*حبيبة مسيكة ϱهرت في فراh غابŘ فيه الوجوه النسائية وكانŘ المرأة التونسية لا ϑرϑ سافرة*[2]*...وكان لاقتران الغ8Ŝو الاجتماعية والغ8Ŝو الاستعمارية مجالا سانا للفنانين اليهود الذين اغتنموا نقطة ضعف الرجل التونسي التقليدي...واستغلŘ حبيبة مسيكة هذا الفراh العاطفي الذي أفرزه كبŘ التقاليد*"[3].

إن تفسير شهرة حبيبة مسيكة اعتمادا على التحاليل التاريخية والاجتماعية يبدو منطقيا ولا يختلف فيه اثنان، لأن كل حقبة تاريخية تمثل حصيلة لتراكمات ثقافية مرتبطة بالنظرية السببية التي تحكم فيها التغيرات الاجتماعية والسياسية والدينية. وبناء على ذلك فإن الحكم على حبيبة مسيكة فنيا اعتمادا على الأساليب والتقنيات العلمية الحديثة لا يمكن أن يعطي تقييما سليما يتصف بالموضوعية.

ولئن سلمنا بأن حبيبة مسيكة هي شخصية فنية صنعتها التغيرات الاجتماعية، فإنه يحق لنا أيغا بأن نؤكد في سياق آخر أنها تفاعلŘ جيدا مع كل ما أتى إلى تونس من أشكال ثقافية وفنية عاصرتا. وما التزامها الواضح بعادات فنية في طريقة تقديمها لعروضها الموسيقية من استعمالها للباâ الإفرنجي إلى دخولها إلى مكان العرô بعسكر الليل مع توϱيفها للفرجة والإثارة وصولا إلى الهالة الفنية التي تصنعها لنفسها، لأكد دليل على أنها عاشŘ علاقة تثاقفية مع الآخر. غير أن هذه العلاقة قد ساŘزا بقسط كبير في تدير الكثير

[1] جريدة لسان الشعب، ţ. 91، 1923/3/7، î . î . 2-3.

[2] أي كاشف عن وجهها وبقية أجزاء بدنها.

[3] بن حفيظ(سلوϱ)، جريدة الصحافة بتاريخ 1995/2/24.

www.alkottob.com

من المعجبين بـا من عامة الشعب وأعيان البلاد. وعليه، فإن أغلب مشاركاتنا الموسيقية والفنية عموما كانت تخدم أغراضا سياسية لصالح المستعمر وإن كان ذلك بشكل لا إرادي. وعلى هذا الأساس، فإن العلاقة الثقافية التي رسمها المستعمر، قد تصل أحيانا إلى نتائج إيجابية تفوق أحيانا طموحاته.

www.alkottob.com

I-4/ 4 فضيلة ختمي والمسرح الغنائي

هي ابنة المطربة نسرية فراز، تتلمذت على أيدي موني الجبالي والشيخ إبراهيم الأكودي. أول الأصوات التي تأثرت بها هو صوت منيرة المهدية(سلطانة) وأغاني وأدوار سيد درويش (1893-1923) وأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب. عرفت بتقليد المغنية سارة برنارد (*Sarah Bernard*) وفاطمة رشدي النجمتين المفضلتين لها. وهي أول امرأة في تونس تأسس فرقة تمثيلية سنة 1928[1]، صحبة الشاعر عبد الرزاق كرباكة والصحفي الهادي العبيدي[2]. ومن أهم الأعمال الغنائية التي قدمتها، كانت صحبة الفنان سيد شطا في أوبرا كليوباترا (*Cléopâtre*) التي قام بتلحينها صحبة محمد التريكي. اشتهرت كذلك بالأعمال الراقصة والفرجوية التي كانت تعرضها في مسرح بن كاملة[3] في شكل أغاني راقصة ومثيرة مشابهة للتي تعرض في الملاهي الليلية (*Music-Hall*)[4].

من أغاني الملاهي
بنات اليوم

بنات اليوم طارت عقولهم على الموضة قصّوا شعرهم

[1] جاء في مقال صحفي وكان عنوان - في الجو المسرحي- "*أن السيدة فضيلة ختمي المطربة الشهيرة قد سعت في تأليف جوقة تمثيلية تضم أبرع الممثلين وأوسعهم دراية بالفن، أسوة بفرقة السيدة فاطمة رشدي المصرية. وهو مشروع مفيد لأن البلاد في حاجة إلى هيئة تمثيلية ذات شخصية بارزة وأعمال مطردة*". أنظر: جريدة الصواب، ع. 592، بتاريخ 1929/09/06.

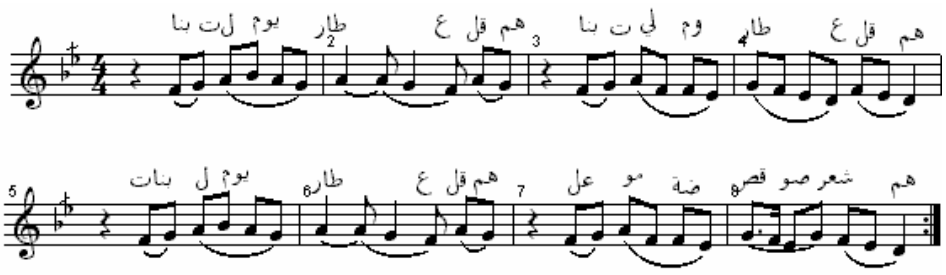
[2] ABASSI (Hamadi), *Tunis chante et danse* (1900-1950), éd. ALIF, les Edition de la Méditerranée, Communauté Européenne, octobre, 2002, p. 24.

[3] TURKI (Mohamed), *Abdelaziz Laroui, témoin de son temps*, Tunis, éd. Turki, 1985, p. 232.

[4] هو مسرح المنوعات، يستخدم للرقص والغناء والألعاب البهلوانية.

www.alkottob.com

- ترقيم موسيقي ţ.18-[1]



هي أحد الأغاني الخفيفة الراقصة التي امتازت با تلك الفترة، والتي تتحدϱ عن العلاقات الحميمية بين الرجل والمرأة، تلك العلاقة المستور عنها من قبل الجميع للكم التقاليد والتعاليم الدينية التي لا تسمح بذلك. وجد التونسيون في هذه الأغاني الإباحية نشوتم وتوازΕم النفسي والاجتماعي. كل تلك الظروف، أدت ηجموعة من اليهوديين واليهوديات تقدϹ هذه النوعية من الأغاني في الملاهي الليلية، كϕ:

أغنية فريتنة ورمون (*Fritna Darmon*)

﴿إلي يلوسني﴾

إلي يلوسني ليê يعطيه كلّ حدا يعمل ما يصلح بيه

كلّ حدا يعمل ما يظهر الله لا يقلقك ولا تقلقه

عيك اليوم في قلبنا من الوعك اليوم حدا ما يراضى بيه

أغنية حبيبة مسيكة

﴿ على سرير النوم﴾

على سرير النوم طفقي جاني علّ العصرية واجابني بيراة واشتا المباقية

شلوب واقرا قشتلي شلوابة على سرير النوم طفقي

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

تحت فضيلة ختمي

- جدول ţ.24-

تركيبتها	موقع الآلة في التأليف التونسي	تركيبتها	موقع الآلة في التأليف التونسي	استنتاجات
عود مشرقي	دخيل	بيانو	دخيل	أشهرت هذه التركيبة الموسيقية العلاقة الثقافية مع الغرب والعلاقة المثاقفة مع المشرق، حيث Ź إقحام آلات مشرقية وغربية دخيلة لتنفيذ أعمال موسيقية تونسية.
كمنجة	دخيل	دربوكة	دخيل	
مذهبجية	دخيل	مطربة التخK	أصيل	

إلا أنه على ما يبدو، ومن خلال ما صرحK به الجرائد والنقاد في تلك الفترة، لا ƐكنΘ الحصول على فكرة واضحة عن المستوƟ الحقيقي للممثلة والمغنية فRيلة ختمي في مجال الغناء التعبيري الفرجوي المرتبÙ بالركح. ففي مسرحية "غانية الأندلس" جاء: "*أن هذه الرواية من الروايات المبتذلة التي لا تتفق حوادثها مع التاريÙ لاشتمالها على خرافات وحوادƟ غريبة لا ƶيزها العقل والذوق السليم...هذا ملخص ما تلقيناه من مندوبنا المسرحي، وهو حجة قاطعة على ما كنا ذكرناه مرارا من عدم استعداد السيدة فRيلة ختمي*

www.alkottob.com

للتمثيل لأن الوقوف فوق المراسح(هكذا وردت) يستلزم نفسية خاصة وشعور رقيق في الممثلة وبراعة في النطق والتعبير..."[1].

وإن كان آراء النقاد وفي تقييمهم الفني يؤكد على دناءة مستوى الأعمال التي قدمتها فرقة ختمي، إلا أنه في نظرنا وفي سياق مقاربتنا أنها من حيث الشكل قد أظهرت تفاعلا مع الثقافة الأوروبية في طريقة تنشيئ سهراتها من حيث توظيفها للرقص والغناء والإثارة معا. فهذه الموجة الفنية التي اختارتها فرقة ختمي والتي خلقت في تونس أجواء فنية شبيهة بالملاهي الليلية لدى العرب، تؤكد فعلا اختياراتها الثقافية مع موسيقى الآخر. وإن كان جمال الأصوات من الأسس والركائز في تقييم المغنين والمطربين في تلك الفترة، فإن العروض التي تعتمد الفرجة والفرجوي لا تقع في حسابها هذه القيم الفنية التقليدية. وإن كانت المقارنة في هذا السياق تستدعي ذلك، لقلنا أن ما ذهبت إليه فرقة ختمي في تلك الفترة التاريخية سار على منواله أيامنا هذه جل المطربين والمطربات العرب. ولكن لا ننسى أيضا أن العوامل الدينية قد خدمت كثيرا المغنيات اليهوديات، حيث أن تقدم الغناء بهذه الشاكلة يثير الفضول لدى المسلمين ويدفعهم إلى اكتشاف كل ما هو محرم في الثقافة العربية الإسلامية[2] كالإثارة الجنسية أو رسم علاقات حميمية سرية ظرفية.

---

[1] هي " *رواية من النوع التجاري القديم أو بالأحرى أسطورة مشوهة من التي يعني بها واضعها سرد الخوارق والعجائب وذكر الأغاني والأضاحيك سواء في ذلك وافقت الفن والتاريخ والأخلاق أم لم توافق*"، (عن مندوب الصواب). أنظر: جريدة الصواب، ع. 579، بتاريخ 1929/04/26، ص. 25، تحت عنوان "رواية غانية الأندلس"، وفي نفس الجريدة ع. 581 بتاريخ 1929/05/10، وتحت عنوان" غانية الأندلس".

[2] جاء في القرآن الكريم " *قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم ذلك أزكى لهم إن الله خبير بما يصنعون، وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن ولا يبدين زينتهن إلا ما ظهر منها*". سورة النور الآية 30-31.

www.alkottob.com

I-4/ 5 شافية رشدي والمسرح الغنائي(1910/1989)

كانت تجمع بين الغناء والتمثيل والرقص مثل سائر الفنانات، كما أنها كانت تؤدي الأغاني المصرية المعروفة في حفلاتها العامة والخاصة. وقد برزت شافية رشدي في الفترة التي شهرت فيها كل من وسيلة صدقي وفهيلة ختمي.

تسلحت منذ البداية بعزيمة قوية، اندمجت في أول مشوارها الفني في الفرقة المسرحية لحبيب المناعي ثم فهيلة ختمي. قامت ببعض الأدوار في جمعية المستقبل التمثيلي التي يسيرها لأنذاك البشير المتهني[1]. ثم أسست فرقتها المسرحية "نجوم الفن". شاركت في مسرحية "جيل اليوم" و" أنس الجليس" و" الواثق بالله الحفصي" و" القبلة القاتلة" التي أدار ألحانها الموسيقية محمد التريكي وغنى فيها محمد الجموسي. كما مثلت مع زكي طليمات في "ابن الحب" ضمن الفرقة البلدية. تملك في أدائها الحس والروح الفرجوي كما كانت تتقن العمل الركحي، كما أنها اشتهرت بأداء أغانيها العادية بتشكيل مسرحي[2]، وبشكل حواري كأغنية شيري حبيبتك على إيقاع التويست[3] (*Twist*) صحبة الهادي الجويني.

يمثل الحوار الغنائي أو الديالوج (*Dialogue*) من القوالب الحديثة في الغناء العربي، تعرف عليه التونسيون من خلال عروض الأوبرا والأوبرات العربية والمسرح الغنائي السوري والمصري والسينما المصرية وخاصة مع أفلام محمد عبد الوهاب ونجيب الريحاني، وانتقل بعد ذلك ليكون أحد ركائز الأعمال الغنائية ضمن التخت التقليدي. غنت شافية رشدي هذه النوعية من الأغاني واشتهرت بها في أغلب حفلاتها.

---

[1] بوذينة(محمد)، شافية رشدي، ج. 1، سلسلة مشاهير ت. 173، تونس، الحمامات، منشورات محمد بوذينة، 1996، ج. 8.

[2] يقول حمادي العباسي أنها كانت عند انتهائها من غناء أغنية "كسرت الكاس"، تقوم بتجسيد ذلك المعنى بتكسير كاس على الركح. أنظر :

- ABASSI (Hamadi), *op. cit.* p. 19.

[3] رقصة أمريكية الأصل امتازت بالحركة دائرية للساقين والحوض.

www.alkottob.com

ديالوغ شيري(*Chéri*) حبيبتك

الآدي الجوط: شيري(*Chérie*) حقيقتك وَالقلبي مَرنا ليوم اللي رَيتك

في وَسالْ قلبي زاي القلة أنا حقيقتك

شيري لوعدا وَالخالف أنا لنوة ما نيّ عارف

حقك في قلبي والا(...) أنا هوتك

شافية رشدي: شيري(*Chéri*) ما نزيدا شي عالية حقك راهو في جلواجية

لو كان لقيك ليك قيقة أنا راني جيتك

الآدي الجوط: شيري(*Chérie*) راني مقلوب كيف نشوفك قلبي يلهب

ما ضقيك في حقك نلعب يا ريك ما ريتك

شافية رشدي: شيري(*Chéri*) ما هوشي (*Affaire*) هذا كلام أولاد صغار

إيك وَلعشك ما نخطار مغدور كوتك

الآدي الجوط: شيري(*Chérie*) قدا نسلطى وَأنا في قراجك نلطى

نحوزك زاعم وَنقلهى وَنقول خلديتك

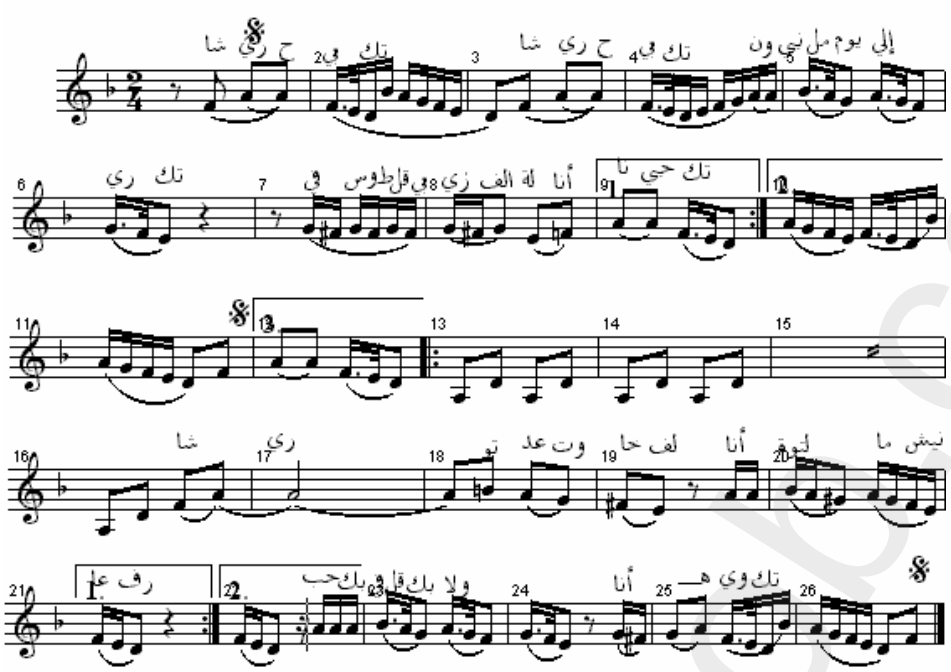
نظم هذا الديالوج على النمط الشائع، ألا وهو الحوار العاطفي بين الحبيبين المختصر على العتاب والمناجاة، في سياق مسرحي. هذا، ونلاحظ في النص الشعري، الجمع بين ثلاثة لغات وهي الفرنسية كاستعمال كلمتي (*Affaire*- *Chéri*) والمصرية كـ(زاي القلة) والدارجة التونسية، مما جعل هذا الديالوج من النوع الفرنكوفوني(*Francophone*)، الذي اشتهرت به المغنيات اليهوديات[1] في تلك الفترة.

[1] من بينهن: "دليلة الطليانة" و"عائشة بنك شك العصبان" و"مامية بروطة" و"حسينة بروطة" و"حبيبة لياقة البدن" وضو البوسطة" و"زكية قربة" و"صالحة نصف الدنيا" و"عايشة كرارطية". أنظر:

- ABASSI (Hamadi), *op. cit.* p. 21.

www.alkottob.com

- ترقيم موسيقي ţ.19-[1]



لقد خلى غناء هذا الديالوǧ من أي نوţ من التطريب، إذ Ź أداؤه بطريقة مسترسلة وعلى شكل أغنية خفيفة راقصة، دون إضافات أو اجتهادات تذكر بالإمكان أن تعبّر عن المواقف وجدانية معينة للحبيبين. هذا، ونلاحظ أيضا أن الهادي الجويني ملحن هذه الأغنية قد استعمل بعض خاصيات الأغنية التي في شكل الطقطوقة كالمسافات اللحنية التي أدتها آلة الكمنجة بين الفواصل الثنائية وبعض التلوينات المقامية القصيرة كاستدلاله لمقامات النهاوند والعجم والنكريز على نفس الدرجة اللحنية. إلا أنه، وللمحافظة على الأسلوب الحواري بين الحبيبين، ΘΘتجنب استعمال الثناء الجماعي الذي تعرف به الطقطوقة في مصر.

إلا أن، من أشهر الأغاني الفرنكوفونية(*Franco phonique*) التي عرفتها تونس منذ بداية القرن العشرين إلى فترة الأربعينات والخمسينات لدى المغنيات اليهوديات، أغنية(*J'aime le mariage*) التي غنتها شافية رشدي في العديد من حفلاتها. وهي من الأغاني الراقصة التي ΘΘجمع بين الغناء والتمثيل ويمتزج فيها بعض الكلمات الفرنسية بكلمات من اللهجة العامية التونسية.

---

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

إن تقليد شافية رشدي للمطربات التونسيات اليهوديات، يدل على أ[illegible]ا قد خلقŘ من خلال ذلك علاقة مثاقفة داخلية[1]، أو ما أطلقنا عليها سابقا بالتثاقف غير المباشر حيث يقع في هذه الحالة استعارة المكونات الموسيقية والمشهدية من قبل أطراف نعايشهم سبق لهم بأن أقاموا علاقة تثاقفية مع ا[illegible]خر وبشكل مباشر.

تحت شافية رشدي

- جدول ţ.25-

تركيبتها	موقع ا[illegible]لة في التأمت التونسي	تركيبتها	موقع ا[illegible]لة في التأمت التونسي	استنتاجات
عود مشرقي	دخيل	بيانو	دخيل	هو تقليد لتخŘ حبيبة مسيكة وفRيلة ختمي وغيرهن من المطربات اليهوديات اللاتي عاصرتن شافية رشدي.
كمنجة	دخيل	دربوكة	دخيل	
مذهبجية	دخيل	مطربة التخŘ	أصيل	

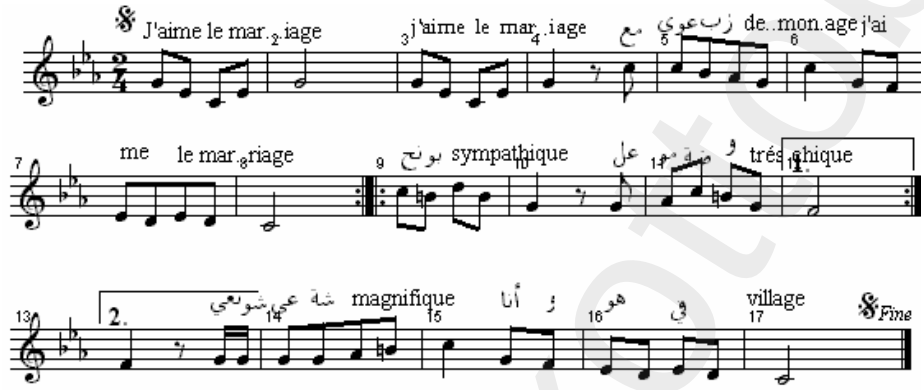
[1] أي مثاقفة في إطارها الRيق.

www.alkottob.com

J'aime le mariage

De mon âge مع عمري	*J'aime le mariage*
مع عمري ما نحب صاحبي	*J'aime me marier*
Ménage أهل وأولاد	الحوزة يتزاحم فكري
Très chique على الموضة و	*Sympathique* الحلو
Village أهل وأولاد	*Magnifique* الغيشة غيشة

- ترقيم موسيقي ţ.20-[1]



لا بد من التأكيد في هذا المجال على أوجه التواصل والقطيعة التي كانت توجد بين العروض المشرقية والمغربية التي مازالت فاعلة ثقافيا في هذه المرحلة التاريخية، وما يقابلها من أعمال المسرح الغنائي التونسي في أول محاولاته ودور الجاليات والأقليات النخبوية المفكرة في تونس في صياغة هذه الأرضية الثقافية الجديدة. كل هذه الأعمال من شأنها أن تنسجم أحيانا وتتناقض أحيانا مع التيار الداعي للمحافظة على الخصوصية الثقافية والالتزام بقيم الهوية. ولعل الرشيدية هي المؤسسة الموسيقية الوحيدة المتبنية لذلك الفكر المحافظ والساعية لتحقيق تلك الأغراض في تلك الفترة التاريخية.

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

I-4/ 6 لقاء فتحية خيري وسيد شطا[1]

إن أول من شجع فتحية خيري(1986/1918) على تعاطي الغناء والتمثيل، هو المسرحي سلومة بن عبد الرزاق[2]، وأول عمل شاهدته كان من خلال مسرح بن كاملة في مسرحية "مجنون ليلى" بتمثيل لحبيبة مسيكة. عملŘ في البداية مع فرقة المستقبل التمثيلي العربي التي مثلŘ معها "شجرة الدر" و "ليلة الذبائح" من تأليف الهادي العبيدي والتي صاحب تمثيل فصولها موسيقى وصفية يعزفها أروكسترا(*Orchestre*) يديرها الأستاذ محمد التريكي[3] و" اليتيمتين" و" علي بابا". ولكن أهم فترة شهدتا، هي عند لقائها بالفنان سيد شطا[4] الذي قدم لها الكثير من الأعمال الغنائية والمسرحية الغنائية صحبة محمد التريكي. وكان لسيد شطا فضل كبير على كل الفرق المسرحية في تونس حيث عرفها الروايات الغنائية الكلاسيكية مثل "كليوبترا"، مما كان له التأثير على نفوس الملحنين التونسيين الذين فتح أبصارهم على هذا النوع من الفن[5]. كما مثلŘ في فرقة فضيلة ختمي أوبرات " العشرة الطيبة" لسيد درويش التي أعاد ألحانها سيد شطا وقامŘ ببطولتها فتحية خيري سنة 1940 إلى جانب الفرقة الجديدة مع صالح المهدي...[6].

---

[1] اشتغل سيد شطا(1897-1985) في مسرحية "كليوبترا"، ثم شارك في مسرحية "العشرة الطيبة"، التي سبق أن لحنها سيد درويش وأعاد سيد شطا وضع موسيقاها. كما مثل في مسرحية "عبد الرحمان الناصر" مع منيرة المهدية أيضا. أنظر: بوذينة(محمد)، سيد شطا (1897/1985)، الفنان الذي أحب تونس وأخلص لها، تونس، شركة فنون الرسم والنشر والصحافة، 1987، ص. ص. 25-27.

[2] ينتمي إلى أسرة التمثيل المسرح بن كاملة والمشرف على قاعة السينما المتفرعة عنه.

[3] جريدة الأسبوع، ع. 48، بتاريخ 1947/03/02.

[4] لحن لها سيد شطا الكثير من الأغاني كـ"فين النسيم العليل"+مود بورقيبة و"وردة حمراء"لأحمد خير الدين و "يا هاترة بالعين"لعبد الرزاق كراباكة و"ما هناها" لعبد الرزاق كراباكة و"محلى ليلي اشبيليا" للهادي العبيدي و"أنا بنŘ الريف"+مد حلاوة، و "أترى تذكريني +مد العربي...

[5] جريدة الأسبوع، ع. 27، بتاريخ 1946/04/14، تحت عنوان "الأستاذ سيد شطا يعود إلى وطنه"، ص. 5.

[6] بوذينة(محمد)، فتحية خيري(1918-1986)، سلسلة مشاهير، ع. 169، ص. 1، الحمامات، منشورات محمد بوذينة، 1996. ص. 8.

www.alkottob.com

تحت فتحية خيري

- جدول ţ.26-

تركيبتها	موقع الجملة في التأليف التونسي	تركيبتها	موقع الجملة في التأليف التونسي	استنتاجات
عود مشرقي	دخيل	قانون	دخيل	هي تركيبة مقلدة لتخوت المشارقة الذين زاروا تونس في بداية القرن العشرين كزكي مراد وسليمان القرداحي وسلامة حجازي.
كمنجة	دخيل	دربوكة	دخيل	
مذهبجية	دخيل	مطربة التخت	أصيل	

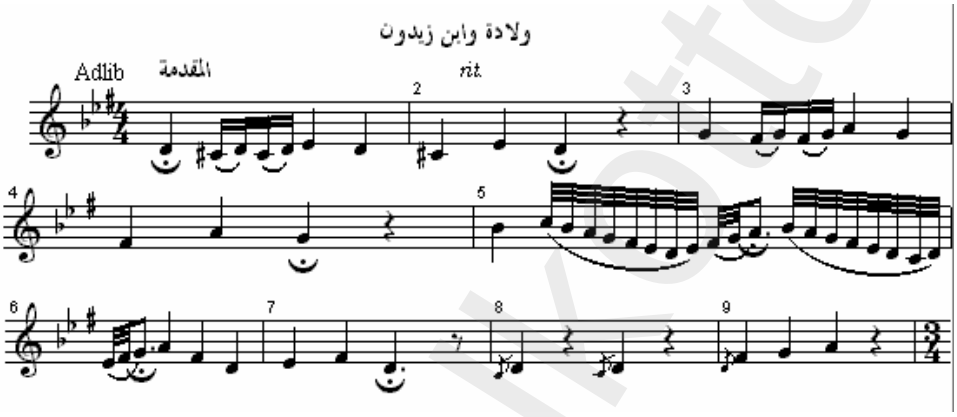
كما عملت في جمعية الكوكب التمثيلي بإدارة محمد الحبيب والمساعدة محمد عبد العزيز العقربي، حيث غنت في مسرحية "ولادة وابن زيدون" من تأليف عبد الرزاق كرباكة وألحان صالح المهدي. وقد صاحبها في هذه المسرحية الغنائية كل من محمد عبد العزيز العقربي ومنجي سلامة . ومثلت في المسرحية الغنائية"مجنون ليلى" صحبة يوسف التميمي[1]. هذا، وقد تقمصت بطولة المسرحية الغنائية "كليوباترا" التي وضع ألحانها سيد درويش ومحمد عبد الوهاب، والتي أعاد تلحينها سيد شطا في إطار جمعية الكوكب التمثيلي، وهي مغناة

[1] جاء في جريدة الأسبوع الفني ţ. 40، بتاريخ 1947/01/05، وتحت عنوان "مجنون ليلى يبعث حيا": "*في مهرجان بديع موكلة شرح قصته الخالدة إلى كفاءة كبير الفنانات وأبرعهن السيدة فتحية خيري ونبوغ المطرب النابغة يوسف التميمي، المساعدة كبار فناناتنا وفنانينا، وستسبك شعاره في أنغام ساحرة يشارك في وضعها فطاحل الموسيقى العربية: خليل القباني، سلامة حجازي، محمد عبد الوهاب. كما يشرف الموسيقي التونسي الكبير الأستاذ محمد التريكي بإحياء حفلة موسيقية كبرى في قصر الملك الأموي...*

www.alkottob.com

سبق أن أخرجتها جمعية الاتحاد المسرحي. وقد وجدنا في جريدة الأسبوع في عددها الأول تقديما لهذه الأغنية حيث "*أن الجمهور التونسي قد قابلها بإعجاب شديد وتقدير كبير وصفق كثيرا لمطربتنا الكبيرة فتحية خيري القائمة بدور كليوباترا(...) فقد كانت عند عرضها في السنوات الفارطة تقتصر على تلحين الموسيقار الشرقي الكبير المرحوم سيد درويش وتلحين الموسيقار المجدد الأستاذ محمد عبد الوهاب. أما في هذه المرة فقد أضاف إليها الأديب الكبير الأستاذ محمد الحبيب المدير الفني لجمعية الكوكب التمثيلي مواقف أخرى...وعهد إلى الأستاذ محمد التريكي*[1] *رئيس الأوركسترا بوضع تلحين تلك المواقف. فكانت أغنية كهذه تمتع السمع وتسر النظر*"[2]. كما مثلت المسرحية الغنائية " الإفريقية" التي لحنها سيد شطا والتي من خلالها أثارت اهتمامه.

-ترقيم موسيقي 21.ج[3]-



تمثل هذه الجملة الموسيقية القصيرة افتتاحية(*Prologue*) للمسرحية، يعرف بها العمل الأوبراتي في الموسيقى الغربية، والهدف منها وضع العمل في إطاره الفني، وهي تجعل المشاهد متأهبا للاستماع والتركيز في أول مشهد. وقد أضفى صالح المهدي على هذه المقدمة بالرغم

[1] لحن محمد التريكي أوبرا مسرحية غنائية "فاتنة قرطاج"، مثلت فيها وسيلة صدقي ودلال صدقي وسهام شوقي ويوسف التميمي والمختار التريكي ومصطفى الكامل...أنظر:

- جريدة الأسبوع، ج. 38، بتاريخ 1946/12/23، عالم التمثيل وكتب عنوان " فاتنة قرطاج على مسرح البلدية"، ص. 7.

[2] جريدة الأسبوع، ج. 1 بتاريخ 1945/12/24، كتب عنوان " أوبرا كليوباترا"، ص. 7.

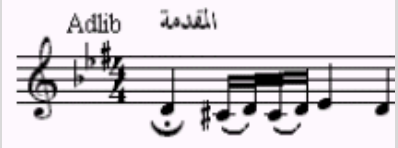
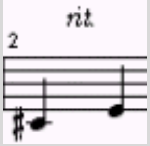
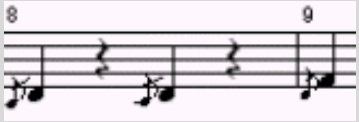
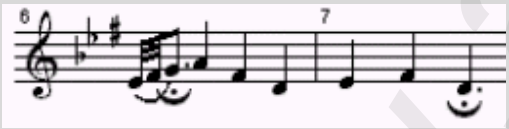
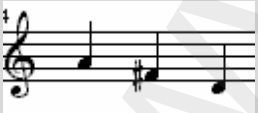
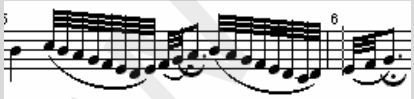
[3] المهدي(صالح)، إيقاعات الموسيقى العربية وأشكالها، تونس، بيت الحكمة قرطاج، 1990، ص. 198.

www.alkottob.com

من عدم تعامله مع التأليف الهارموني، جملة من التعابير الموسيقية المعروفة خاصة في الموسيقى الغربية وهي تنبه إلى أول بوادر التعامل مع عناصر الموسيقى الغربية ولكن بنوع من الاحتشام. ومن بين هذه العناصر نذكر:

الصيغ الموسيقية التعبيرية في مسرحية
«وللاوة وابن زيدون»

- جدول ع.27-

المصطلح	المعنى	الصيغة الموسيقية التعبيرية
Adlib	عزف للارية	
Rit	تنقيص السرعة بتمالك	
♪	الداعمة القصيرة	
𝄐	التوقف المطول	
Arpèges	تتالي المسافات الثلاثية	
Dynamité rythmique et mélodique	الحركية الإيقاعية اللحنية	

www.alkottob.com

مقتطف من مسرحية «ولادة وابن زيدون»

ولادة وادّ يا الصبابة لمحبّ وادّعك ذائع من سرّه ما استودعك

يقرأ السقم على أنه لم يكن زاد في ثلك الخطى إذ شيّعك

يا أخا البدر سناء وسناء حفظ ا ! زمانا أطلعك

أعاة ابن زيدون ا ! يقضي ما يشاء فاخضع للأحكام القضاء

واصطبر يا ليلة لمقابلا أقدار ربك بالرضاء

ابن زيدون هكذا قدّ حكم في البرايا حكمه

حكمه في الأمم ليس بالمنكر

ولادة يا لميقي سعي الغدا يحملها علينا قدّ عدا

والقلب أوراده الردى راوعا يقول ولا يقيل

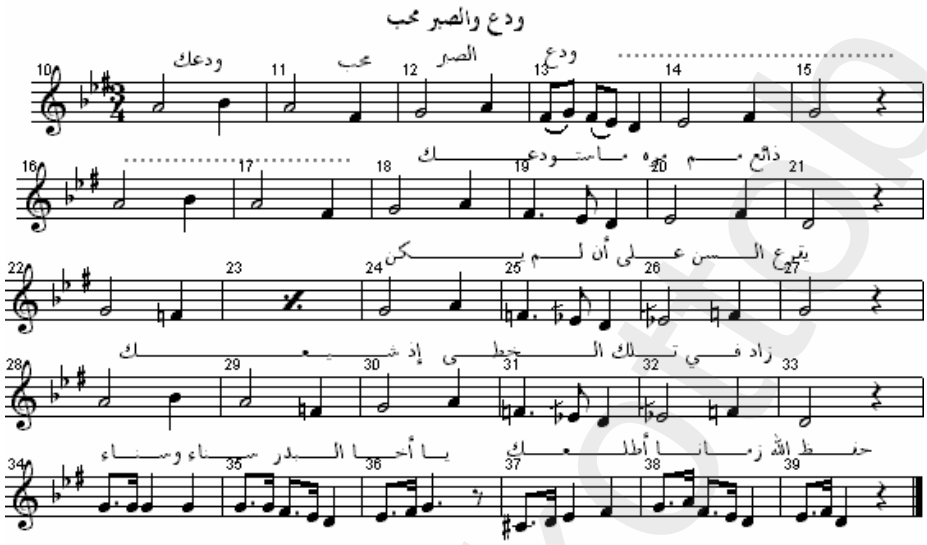
هي مسرحية جديدة الوقائع، من تأليف عبد الرزاق كراباكة. تروي وقائع الحب بين ولادة بنت المستكفي في الأندلس والوزير الشاعر ابن زيدون. تمد في هذه المسرحية ذات الفصول الثلاثة عدة مواقف للغناء والرقص في مجالس الأميرة ولادة، إلى جانب الدراما التي كانت حاضرة من خلال معاناة ابن زيدون لصد ولادة من جهة وتنكر الأمير من جهة أخرى[1]. ففي ساعة التوديع والسجن ينتظر ابن زيدون، الأول وولادة حمايته من حكم ابن جوهر ثم تستسلم للواقع وتودع حبيبها بكل حسرة، في جو عابق بالعاطفة الجريئة والقلب المحطم.

[1] العيادي(سمير)، أنطولوجيا المسرح التونسي، مجموعة ضفاف 5، تونس، منشورات اتحاد الكتاب التونسيين، 2005، ص . 85.

www.alkottob.com

وقبل أن نتوغل في تحليل الأثر الموسيقي لهذا العمل، لابد أن نؤكد أن مهامينه تظهر نوعا من التناقض في مستوى الأغراض. وهذا يعزى إلى أوائل هذه الأعمال والتجارب وعدم بلورتنا لتصور ثقافي واضح منسجم مع الأحداث السياسية والاجتماعية، وبالتالي فإن بداياتها تدل على نسبية مقارباتنا.

ترقيم موسيقي ج.22[1]-



من خلال الكتابة الموسيقية التي اعتمدها صالح المهدي في هذا اللحن نتبين استعماله لإيقاع الفالز(*Valse*)، الذي حاول أن يخدمه لجمل لحنية عربية كالحجاز والبياتي من خلال تأكيده على الصورة الإيقاعية (بيضاء/سوداء) (♩ / 𝅗𝅥)، وبذلك يأخذ اللحن الجو الراقص والمرح. هذا، ولو نظرنا إلى كلمات الشعر للاحظنا أنها لا تتماشى وهذه الصياغة اللحنية، حيث أن النص يدور حول الوداع والهجران.

[1] المهدي(صالح)، المرجع السابق، ج . 198.

www.alkottob.com

هيا بنا

الجنود هيّا بنا هيّا بنا قاهرنا أمرك الأمير

بلاد وطن ولا عتق هيّا بنا هيّا بنا نسير

وردة يا ابن زيطون الهمام ألف تحيّة وسلام

كلك في أعلى مرام كلك في أوفى نصير

ابن زيطون أمهللوني لحوادث أنا في مأمن منك

لا يفيد الالتجا لا ولا سطوة الضمير

الجنود هيّا بنا....

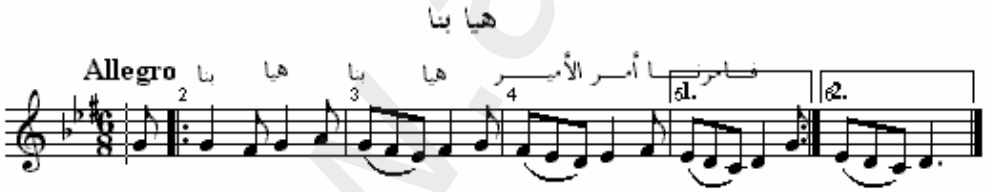
وردة ليتني في برادتك اقرأ في السجلات عليك

رأفة ! عليك مرنا وفي وتصير

الجنود هيّا بنا هيّا بنا قاهرنا أمرك الأمير

بلاد وطن ولا عتق هيّا بنا هيّا بنا نسير

ترقيم موسيقي ت.23[1]-



جملة لحنية في مقام الحجاز وعلى إيقاع الختم، يقع إعادتها الكثير من المرات وبنفس الأسلوب الغنائي، في جو مشرقي يعطي فكرة واضحة على المرحلة التاريخية لأحداث المسرحية الغنائية.

[1] المهدي(صالح)، المرجع السابق، ج . 199.

www.alkottob.com

I-4/ 7 محمد التريكي والمسرح الغنائي

سنعتمد في هذا المحور على مصدر حي، يتمثل في استجواب الشخصية[1] في حد ذاتها وما أمدتنا به من معلومات مكتوبة وشفوية. يقول محمد التريكي(1900-1998) أنه قدم إلى تونس العديد من مدرسي الموسيقى العربية كالأستاذ لافاج (*Lafage*) الذي أخذ عنه الترقيم الموسيقي والعزف على آلة الكمنجة على الطريقة العربية[2] وذلك سنة 1915. كما تعلم قواعد الهرمنة بالمعهد الموسيقي بنهج زرقون على الأستاذ أورلندو (*Orlando*) والأستاذة باربرا (*Barbara*) والأسباني ألكسندر (*Alexandre*). ج توالى على تونس العديد من الموسيقيين العربيين من مدرسين وعازفين من جنسيات مختلفة كبلغاريا وروسيا وإيطاليا وبولونيا، وتتلمذ عنهم بعد ذلك كل من محمد سعادة وعبد الحميد بن علجية والعروسي البليري وغيرهم.

إلا أن هذا التكوين العربي الذي تلقاه الكثير من الموسيقيين قد فرض على المجموعة الموسيقية عقلية إقحام الكثير من الآلات العربية في مختلف الفرق الموسيقية كآلة الكلارينات(*Clarinette*) والترومبات(*Trompette*) والفيولانسال(*Violoncelle*)، وقد حصل هذه الإضافات والتغييرات أيضا في المعهد الرشيدي بالرغم من عدم تأقلمها مع الأسلوب النغمي الذي يمتاز به الموسيقى التونسية. ومن بين الآلات العربية التي أقحمها محمد التريكي ضمن المعهد الرشيدي، نذكر الفلوت (*Flûte*) والكمنجة الكبيرة (*Violoncelle*) والكمنجة الكبيرة (*Contrebasse*)، ومن الأشخاص الذين عزفوا عليها في تلك الفترة نذكر؛ على آلة (*Flûte*) فرانسوا قوت (*François Gût*) وعلى آلة (*Violoncelle*) بونورة(*Ponora*) وعلى آلة الكنتربا ص (*Contrebasse*) ألكسندر(*Alexandre*)."[3] ولم يتم

---

[1] من خلال لقاء قمنا به في شهر جويلية من سنة 1986 مع محمد التريكي قصد إنجاز لملف بالمعهد العالي للموسيقى بتونس. أنظر: بشة(سمير) الموسيقى التونسية من خلال إنتاج أحمد الوافي وقيس الترنان ومحمد التريكي، رسالة لنيل شهادة الأستاذية في الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بتونس، 1987. 123 ص .

[2] يقول محمد سعادة أن محمد التريكي هو أول من أدخل العزف على آلة الكمنجة بالطريقة العربية في تونس. من خلال حوار أنجزناه مع محمد سعادة بتاريخ 1987/01/12.

[3] BEN ABDERRAZAK (Mohamed Saifallah), *op .cit.* p. 196.

www.alkottob.com

تعويR آلة الفلوت بالناي إلا في الحفل الثاني للمعهد الرشيدي حين شارك فيه علي الدرويÌ الحاFÌ[1].

إن إقحام هذه الآلات الموسيقية الغربية الثابتة، ضمن التركيبة التقليدية للتخŘ من شأنه أن يRر بالرصيد الكلاسيكي للموسيقى ويفسد الحس السمعي لأذن الموسيقية المغاربية. هذا، وθد الآلات التقليدية نفسها في هذا الإطار، وكأنها دخيلة Íاول أن تفرô وجودها داخل تركيبة موسيقية جديدة ولكن دون جدوÞ. فالمسارات اللحنية الصوتية والتي تصدرها الآلات الموسيقية التقليدية θد نفسها شيئا فشيئا متغيرة وغير طبيعية وتفقد هويتها لصالÍ فكر جديد يدعو إلى الحداثة[2].

فرقة المعهد الرشيدي

- جدول ţ.28-

تركيبة الفرقة	موقع الآلة من التÁت التونسي التقليدي	تركيبة الفرقة	موقع الآلة من التÁت التونسي التقليدي	استنتاجات
عود عربي	أصيل	عود شرقي	دخيل	أÿهرت هذه التركيبة الموسيقية مزجا واضحا بين آلات غربية ومشرقية دخيلة مع آلات تونسية
رباب	أصيل	قانون	دخيل	
دربوكة	دخيل	كمنجة	دخيل	
نقرات	أصيل	كنتربا Î	دخيل	

[1] من خلال لقاء أجريناه مع محمد التريكي سنة 1986.

[2] GUETTAT (Mahmoud), *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, 1980, p. 257. Voir aussi : GUETTAT (Mahmoud), *La musique arabo-andalouse, l'empreinte du Maghreb*, *op. cit.* p. 356.

www.alkottob.com

طار	أصيل	فيولنسال	دخيل	أصيلة. وهو مزϫ يعΞ على اΘاه موسيقي مبني علاقتين ثقافيتين؛ المثاقفة المشرقية والتثاقف الϑربي.
مجموعة صوتية	دخيل	فلوت Ż عوضΚ بالناي	دخيل	

كان لهذا التيار الأوروبي الذي فرضه الاستعمار من جهة وفرضته بعΚ العϕائلات التونسية الراقية من جهة أخرϱ أثر كبير على الأسلوب الموسيقي التونسي من حيث إنتϕاϫ الأعمال الفنية. وقد تواصل هذا التأثر بالموسيقى الϑربية إلى ما بعد الاستقلال حيث تأسس الأوركستر السمفوني التونسي سنة 1969 الذي قاده في البداية الإيطالي (*Nikoley*) وأشرف عليه بعد ذلك أحمد عاشور، الذي مازال يباشره إلى يومنا هذا[1].

أما فيما ϫص التلاحين الϑنائية المسرحية، فقد اشتϑل محمد التريكي مع البشير المتهني في جمعية المستقبل لمدة سنتين، ηعية السيد شطا الذي أتى بالروايات التمثيلية الϑنائية وفي مقدمتها "كليوباترا" و"العشرة الطيبة" و"العروسة النونة" و"بنات اليوم" التي قام محمد التريكي بكتابة موسيقاها. أما الألحان التي أنϑزها في إطار المسرح الϑنائي ϑثلΚ في أوبريΚ "شمشوم ودليلة"(*Samson et Dalila*) في أواخر سنة 1933 والتي كتبΚ بالطريقة الهارمونية بعد استعانته بالأستاذ فرنان ديباز(*Fernom Dibez*)مدير الكنسرفاتوار(*Conservatoire*) في تلك الفترة، إلى جانب أوبرات صلامبو(*Salambo*) وسينفونزم(*Symphonisme*). كما قام في جمعية الكوكب بإضافة بعΚ المقاطع لأوبرات"كليوبترا" حيث أصبحΚ مدتا تتجاوز الثلاϱ ساعات.

[1] عرفΚ تونس أول أوركاسترا سمفوني على النملϑ الكلاسيكي، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، في حدود سنة 1872. هذا ولم ϑد أي إشارة في الكتابات والبحوϱ الموسيقية تدلنا عن إمكانية مشاركة التونسيين فيه. أنظر:
- DARMON (Raoul), *Du café chantant au Music-Hall à Tunis*, à la fin du XIX siècle, in: Bulletin Economique et Sociale de la Tunisie, N°. 82, Tunis, Résidence Générale de France à Tunis, 1953, p. 88.

www.alkottob.com

بالرغم من تأكيد الجميع عن مساهمة محمد التريكي في بناء هذا المسار الفني الموسيقي في فترة الأربعينات خاصة، فإننا لم نجد أي أثر لتلك الأعمال الغنائية المسرحية سواء كان بالصورة أو الترقيم الموسيقي.

لكن، وبالرجوع إلى ما كتب في الصحافة في تلك الفترة نجد أن محمد التريكي قد يعتبر رائدا في هذا المجال من حيث تلحين الموسيقى الوصفية للمسرحيات التي كان يشرف عليها موسيقيا كمسرحية"الذبائح" التي كتبها الصحافي الهادي العبيدي حيث جاء أنه "*تصاحب الممثل فصولها موسيقى وصفية يعزفها أوركسترا يديره الأستاذ محمد التريكي*"[1]. كما كان له مساهمة أخرى في مسرحية "فاتنة قرطاج" حيث صرّح وصفها بكونها "*متينة الحبكة سامية الموضوع، هي صلة بيننا وبين ماضينا البعيد. وقد جمع لها عناصر قوية من نجوم المسرح والموسيقى. فواضع لحنها ورئيس أركسترالها هو الموسيقار الكبير محمد التريكي*"[2]. كما امتاز محمد التريكي أيضا بتنشيطه العروض المسرحية بين فصولها، إذ جاء في جريدة الأسبوع؛ "*تحت الموسيقى الاختيار برئاسة الموسيقار الأستاذ محمد التريكي ينشد عليه مطربات ومطربو الجمعية مقطوعات غنائية حديثة*"[3]. ومن المقالات التي تؤكد مشاركات محمد التريكي وفرقته بين فصول المسرحيات وبصفة تعود عليها الجمهور هو ما جاء في جريدة الأسبوع، على إثر مسرحية "لولا الحرب"؛" *أما الأستاذ محمد التريكي فهو كالمعتاد يترأس الفرقة الموسيقية المختارة التي تساند بلابل الموسيقى التونسية في إنشاد مقطوعاتهم الساحرة خلال فصول الاستراحة*"[4].

---

[1] جريدة الأسبوع، ع. 48، بتاريخ 1947/03/02.

[2] جريدة الأسبوع، ع. 38، بتاريخ 1946/12/23، ص. 7.

[3] جريدة الأسبوع، ع. 42، بتاريخ 1947/01/19.

[4] جريدة الأسبوع، ع. 46، بتاريخ 1947/02/16.

www.alkottob.com

فرقة محمد التريكي

- جدول ţ.29-

تركيبتها	الموقع من التأت التقليدي	تركيبتها	الموقع من التأت التقليدي	استنتاجات
عود شرقي	دخيل	قانون	دخيل	أقحم محمد التريكي في فرقته عدة آلات غربية ومشرقية متفاعلا مع توجهات محمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي في مصر ومنسجما مع كل ما تلقاه من دروâ أكاديمية في الموسيقى الغربية. فكانŘ اختياراته سائرة في اتجاهين اثنين؛ اتجاه التثاقف مع الموسيقى الغربية والمثاقفة مع الموسيقى المشرقية.
دربوكة	دخيل	كمنجة (*Violon*)	دخيل	
باتري (*Batterie*)	دخيل	كنتربا î (*Contrebasse*)	دخيل	
طار	أصيل	فيولنسال (*Violoncelle*)	دخيل	
مجموعة صوتية	دخيل	ناي	دخيل	
يشمل عدة مطربين	دخيل	*	*	

www.alkottob.com

وفي غياب الأرشيفات لدϩ محمد التريكي، من نصو î مسرحية وتراقيم موسيقية من خلال اللقاء الذي أجزناه معه في تلك الفترة، حاولنا أن نبحث عن بعŘ الأعمال التي يمكن أن تدرج في التوجه المسرحي من خلال بعŘ الأساليب الغنائية التمثيلية كاستعمال محمد التريكي الحوارات بين المطربين والمنشدين في بعŘ أعماله الغنائية كنشيد " أرô بلادي" على سبيل المثال.

أرض بلادي

الجموعة: رباتنا...يا رباتنا...اسلق أراضنا...احلم زارلعنا

الطفلة: أبي أبي...أليها الشتهلم الأبي

الأب: نعم نعم...ماذا تريد يا صبي؟

الطفلة: قد قالنا لي لمتاذبي؛ الأراô خير مكسب

الجموعة: نعم نعم...القمح والشعير والتين والتمور

الفتيان: كذلك الزيتون والفواكه والقيطون

fموعة الفتيان: ثمار بلادي ليس لها نظير

الأب: نعم نعم يا ولدي الأراô خير مكسب

الجموعة: خيراتها كثيرة مذكورة في الكتب

الطفلة: هذا هذا يا ولدي أحببك أراô بلدي وأمشي وتسبي

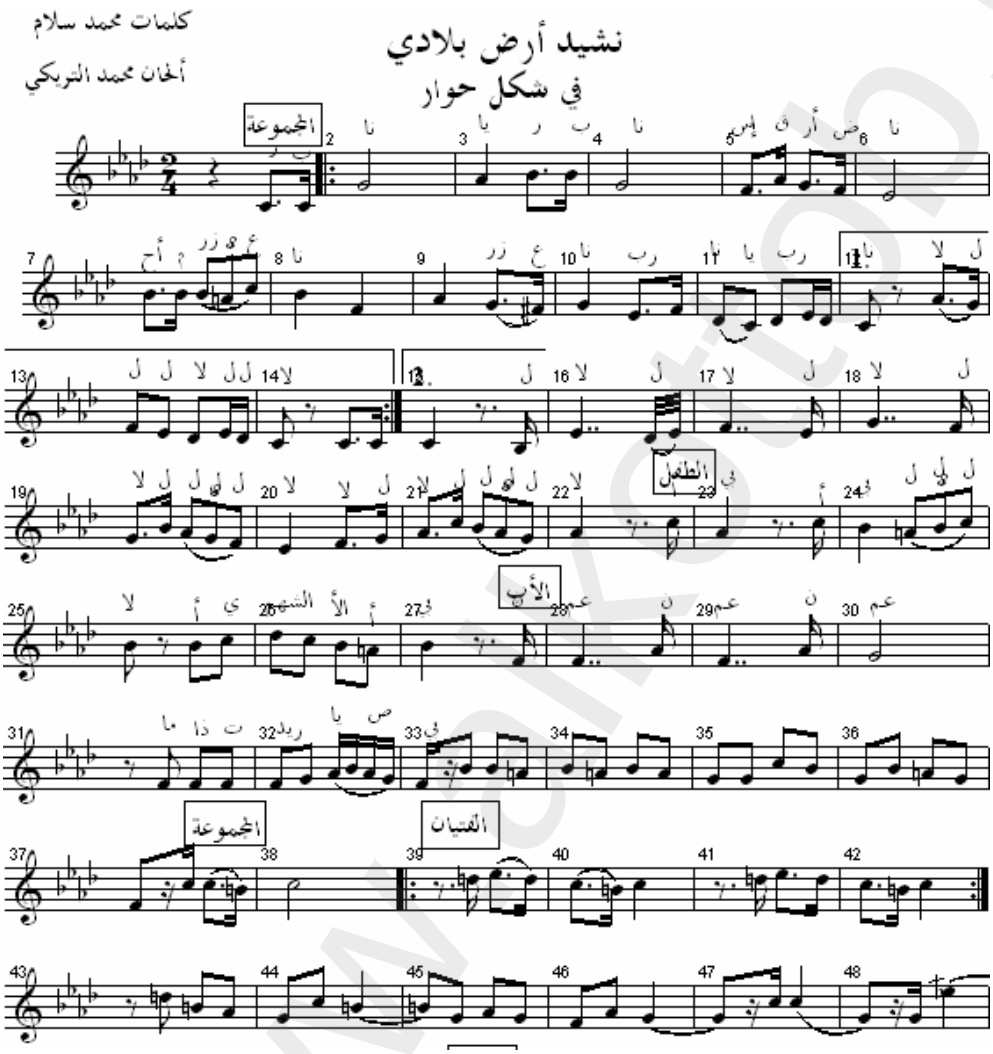
الجموعة: هيا هيا نزارع أراضنا الكريمة

نعم نعم نجني ثمارها عظيمة

www.alkottob.com

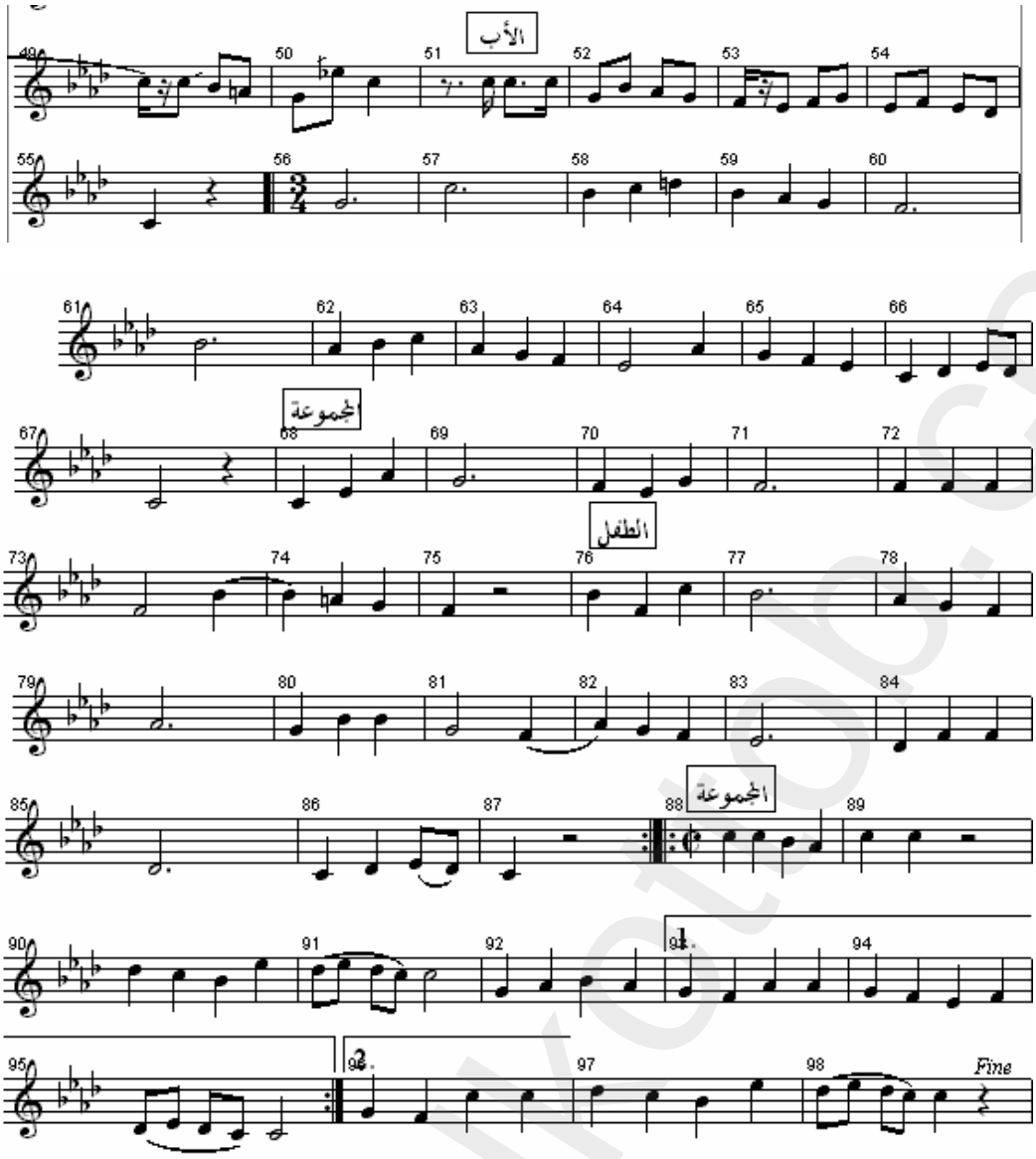
مقارنة بالمRامين والأغراô لأعمال الفنية السابقة، يندرǯ هذا العمل في إطار شحذ عزائم الشباب من أجل النهوô بالبلاد والعمل على الǂافظة على ةرواته الفلاحية والذود عنه. هذا إلى جانب التتاكيد على مبادئ الشهامة التي هي من سيم أجدادنا وآبائنا في تراةنا العربي. فالمواقف واضحة وغير بريئة في هذا السياق وتنم على الΘاه ضد التثاقف من خلال التركيز على أǯية الأرô في ةديد الهوية والوطنية التي سعى المستعمر إلى طمسها وتشتيتها.

- ترقيم موسيقي ţ.24-[1]



[1] نسÌ من تدوين بقلم محمد التريكي.

www.alkottob.com



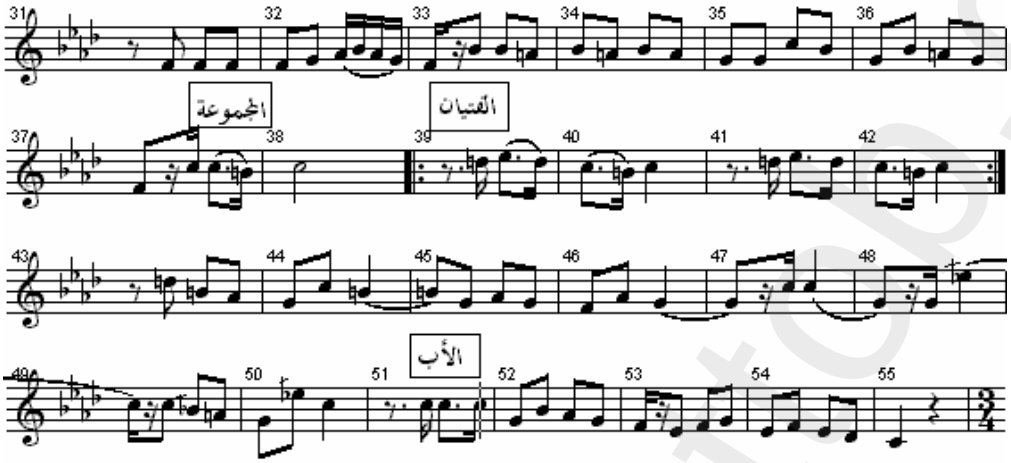
حافظ محمد التريكي في هذا اللحن على الكثير من الخصوصيات اللحنية والإيقاعية المتعارف عليها في عملية بناء قالب النشيد؛ كالسير الإيقاعي والجو الحماسي الذي تعƎ عنه الكلمات، دون استعمال الƗاسبات الموسيقية أو التكثيف من مواضع السكوت، مما أعطى للنشيد طابعه الƨنائي والحماسي المتواصلين. إلا أنه عمد في الكثير من الحالات إلى تƨيير الوزن بشكل مكثف وسريع(من 4/2 إلى ¾ فØ 2/2) مما أفقد التوازن بين اللحن والإيقاţ. كما أنه بدا واضحا من خلال هذا اللحن، التركيز على المسافات المتباعدة من رباعيات(*Quartes*) إلى Rاسيات(*Quintes*) فسداسيات(*Sixtes*) فديوان(*Octaves*)، بƗاسلوب غربي متواصل من البداية إلى النهاية. فهذا الأسلوب المستعمل يƗكد جليا مدƢ تƗƗير التعليم الموسيقي الأكادƨي الذي تلقاه محمد التريكي على إنتاجه الموسيقي.

www.alkottob.com

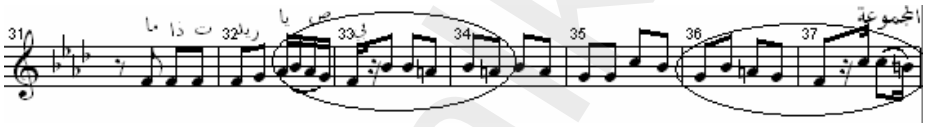
هذا، ونلاحظ من خلال قراءتنا لهذا اللحن الموسيقي، استعمالا مكثفا ومفتعلا لبعض التلوينات اللحنية التي لا تتماشى والمسار اللحني لمقام الحجازكار كردي، مما أفقد النشيد نوعا من الجمالية اللحنية.

التلوينات الموسيقية المفتعلة

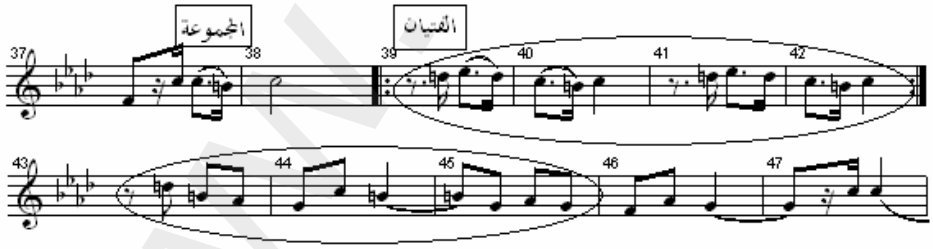
- ترقيم موسيقي ţ.25-[1]



التلوين الموسيقي المفتعل 1: جهاركاه Fa



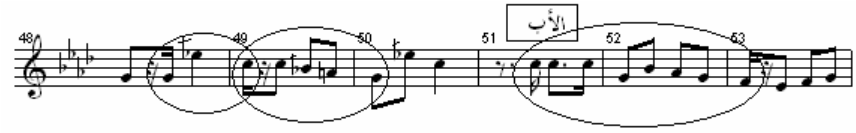
التلوين الموسيقي المفتعل 2: Ɛاوندكردان مƷ حجاز نوا



[1] Nسا من تدوين بقلم محمد التريكي.

www.alkottob.com

التلوين الموسيقي المفتعل 3: راست كردان فراست نوا فنهاوند جهاركاه



يبدو أن محمد التركي ومن خلال إنتاجاته الموسيقية والمسرحية التي تعرضنا إليها قد عاêle فترة فنية اتسمǏ بالازدواجية الثقافية في تعامله مع عناصر الموسيقى الغربية. فتجده أحيانا يستعمل في عروضه المسرحية ألحانا تقليديا وأحيانا أخر؟ تركيبة أوركسترالية صغيرة مشابهة لما يطلق عليه بأوركستر الصالون(*Orchestre de chambre*). كما أنه ǰاول في تلاحينه وفي العديد من المرات إدخال بعŘ خصوصيات الموسيقى الغربية كالمسافات المتباعدة. وقد رأينا في سياق تحليلنا لأحد هذه التلاحين، أǏا استعمالات شكلية ومفتعلة أضرت ηسارات اللحن بشكل واضح. فالأهم هو ليس التفاعل مع الموسيقى الغربية من أجل التفاعل، بل الأهم هو كيف ƐكΩن لنا أن نستغل مكونات تلك الموسيقى من أجل خلق تعابير فنية ومشهدية وجمالية جديدة. كما أن هذه الجُدّة التي نتحدϱ عنها ليسǏ هدفا في حد ذاتا بل هي غاية يسعى إليها كل محاول في الارتقاء بفنه بشكل جيد مع الوعي الذاتي بكل ما هو أصيل وما هو دخيل.

www.alkottob.com

4-I/ 8 محمد عبد العزيز العقربي والمسرح الغنائي

تعتЗ شخصية محمد عبد العزيز العقربي(1902-1968)، الشخصية الفنية الموسيقية التونسية التي شهدت تذبذبا كبيرا وواضحا من حيث التكوين الموسيقي من جهة والفني المسرحي من جهة أخر؟، إذ ϖد كثير التأثر بالمدرسة المشرقية الأولى المتكونة من عبد الحمولي والشيÌ المنيلاوي والشيÌ السفطي وداود حسني وزكي مراد ومنيرة المهدية وسلامة حجازي وسيد درويÌ وصولا إلى محمد عبد الوهاب وغيرهم من المϱنين والملحنين الذين خلدوا بصمات فنية موسيقية مازلنا إلى يومنا هذا نستمد منها أفكارا ومناهЎ في التأليف والتلحين والϱناء.

تخت عبد العزيز العقربي

- جدول ţ.30-

تركيبتϱ	موقϱ اϱلة في التϱت التقليدي	تركيبتϱ	موقϱ اϱلة في التϱت التقليدي	استنتاجات
عود مشرقي	دخيل	ناي	دخيل	ϱثل هذه التركيبة الموسيقية تقليدا للتخŘ المشرقي الذي كان عليه سلامة حجازي ومحمد عبد الوهاب في أولى إنتاجاتما الموسيقية
دربوكة	دخيل	كمنجة (*Violon*)	دخيل	
مجموعة صوتية	دخيل	مطرب الفرقة	أصيل	

www.alkottob.com

كان محمد عبد العزيز العقربي يواكب عروض سلامة حجازي من خلال مصاحبته لجده للمسارح التونسية في تلك الفترة مثل المسرح البلدي(*Théâtre municipal*) ومسرح روسيني(*Rossini*) ومواكبته بعد ذلك دروس كامل الخلعي وعلي الدرويش صحبة محمد التريكي[1]، اللذان أخذا عنهما الأوزان والمقامات والموشحات المشرقية والأدوار، كما تعلم الكثير من الموشحات عن الشيخ أمين حسنين سالم وغيره من تلاحين زكريا أحمد أغنية "أوتي تكلمني" حيث أداها العقربي مصاحبة عازف البيانو محمد القادري[2].

تحت عبد العزيز العقربي في أغنية " أوع تكلمني"

- جدول 31.ت -

تركيبته	موقع الآلة في التأليف التقليدي	استنتاجات
بيانو	دخيل	هي تركيبة موسيقية مصغرة مشابهة لتخوت الفرق اليهودية الرجالية والنسائية التي كانت توجد في بداية القرن العشرين في تونس. وهي تمثل شكلا من أشكال المثاقفة الداخلية؛ أي مثاقفة في إطار ضيق.
مطرب التخت	أصيل	
مذهبجية	دخيل	

أوع تكلمني

أوتي تكلمني بابا جاي وراها
ياخذ بالله حقي يزعل وياها قاهم
أوتي تكلمني
بارلاهون يا حبيبي بابا راجل لاشي

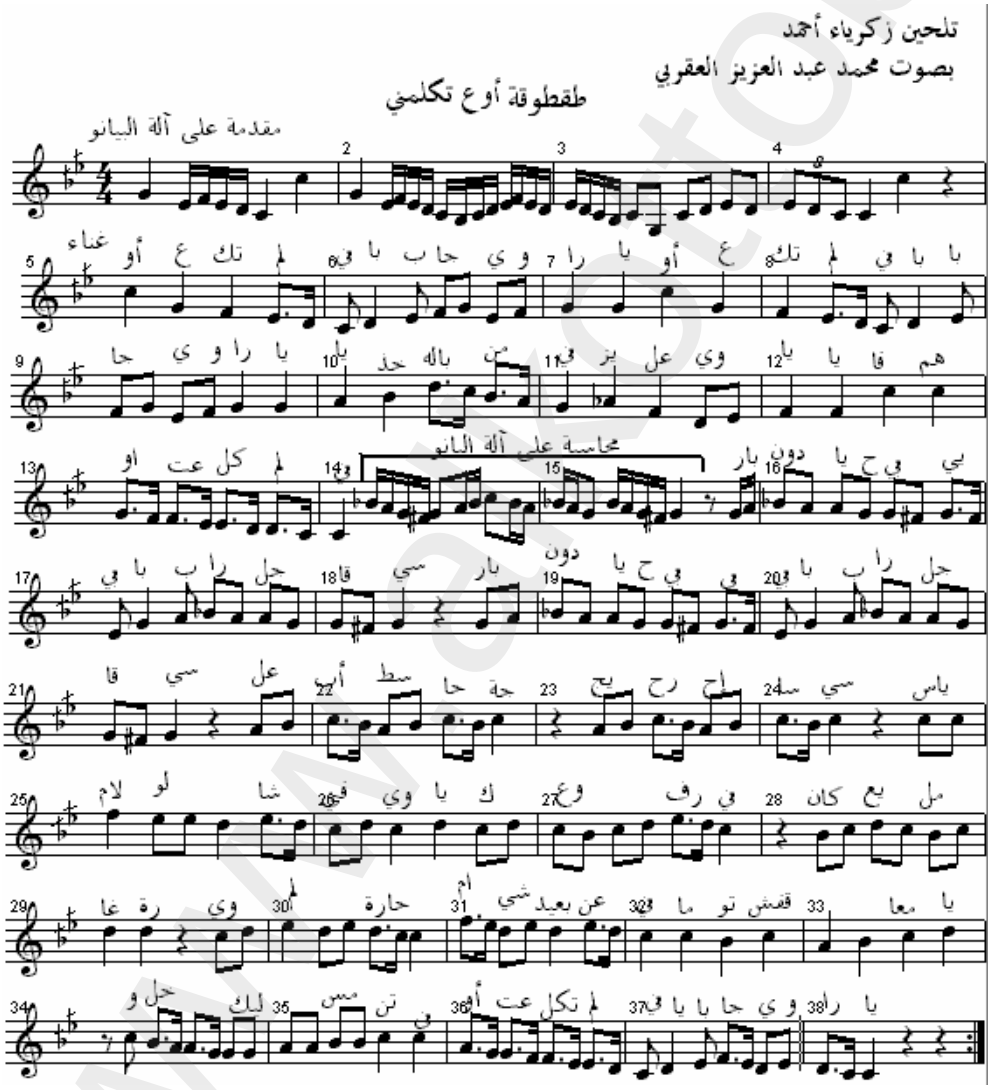
[1] العقربي(محمد عبد العزيز)، نظرات في الموسيقى والمسرح، (الكتاب الثالث)، طرابلس، اللجنة العليا لرعاية الفنون والآداب، 1967. 156 ص .

[2] برنامج إذاعي قدمه لطفي المراكشي حول المسيرة الثنائية والمسرحية محمد عبد العزيز العقربي بتاريخ 2001/11/21.

www.alkottob.com

عالى أبلسان حاجة يجراح إحساسي
يا سلام الوا شاقني واياك واعرفني
كان يعمل غارة وياهم الحارة
إملشي بعيدا عني ما توقف معايا
واخليك مسلاقي جانب الحوضايا
أوت الكاملاقي بابا جاي ورايا

- ترقيم موسيقي ت.26-[1]



[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

إلى جانب ذلك، كان العقربي شديد التأثر بالغناء والمسرح الكلاسيكي الغربي وخاصة الفرنسي الذي تعلمه في البداية من قبل المسرحي جورج أبيض. كما تعلم قواعد الغناء عندما نشأ في جمعية كورال تونس (*Chorale de Tunis*) حيث اعتنى به أستاذ الغناء الفرنسي الجنسية ديشون (*Déchant*) وعلمه الترقيم الموسيقي وأساليب الغناء على الطريقة الغربية وصنفه ضمن أصوات الباريتون[1](*Baryton*). ثم تلقى قواعده الفنية والتقنية أثناء تواجده بفرنسا أثناء تعاقده مع الإذاعة الفرنسية في القسم العربي منها[2]. إن اهتمام العقربي بالفن المسرحي الكلاسيكي يبدو توجها لا غرابة فيه، حيث أن أول دروس تلقاها في هذا المجال كانت على تلك الشاكلة في "*المدرسة الابتدائية على يدي الهادي عويتي الذي كان يلقي لتلاميذه البعض من مقاطع كورناي*(*Corneille*) *وموليار*(*Molière*)"[3].

كان محمد عبد العزيز العقربي يتقن اللغتين العربية والفرنسية، وهو ذو ثقافة مزدوجة مكنته من ترجمة واقتباس الكثير من النصوص المسرحية من العربية إلى الفرنسية أو من الفرنسية إلى العربية واللهجة العامية التونسية، ومن أهم المسرحيات التي قام بترجمتها نذكر "الطبيب المغصوب" لموليار و"أوديب الملك" لكوكتو و"مالا تيستا" لدغون لاي. هذا وقد أخرج الكثير من المسرحيات ضمن فرقة البلدية أهمها "أبو دلامة" لعلي أحمد بكير و"النساء في خطر" ليوسف السباعي و"جيل اليوم" لمحمد الحبيب" والأيادي القذرة" لجون بول سارتر(*Jean Paul Sartre*) و"عطيل" لشكسبير و"مريض الوهم" لموليار وغيرها[4]. كما عمل في مسرحية "صلاح الدين الأيوبي" التي قدمها سليمان القرداحي بتونس في بداية القرن

---

[1] جريدة الأسبوع بتاريخ، 1953/10/19.

[2] جاء في جريدة الأسبوع الفني" *التحق العقربي بمعهد روني سيمون أحد أعضاء لجنة الامتحانات في معهد التمثيل الفرنسي(...) الذي تخرج عنه بيار براسور وجان ماري وميشال مرغن...أما أول اختبار للعقربي كان تلاوة بعض الأشعار الفرنسية لفيكتور هيقو"الغمير" التي تلقاها من أستاذه جورج أبيض*". أنظر: جريدة الأسبوع، الأستاذ العقربي يمثل في باريس، ع.27، بتاريخ 23 جوان 1946، ص. 8. كما جاء في عدد آخر: "*إني(روني سيمون) سعيد بأن أخبركم أن الممثل الذي قام بدور طرطوف(موليار) ليس فرنسيا كما تبادر ذلك لأذهانكم ولكنه عربي تونسي، أحب المسرح عموما والمسرح الفرنسي خصوصا ولهذا أرى لزاما علي أن أشكره عن إجادته للتمثيل*". أنظر: جريدة الأسبوع، الأستاذ العقربي يخرج دور "طرطوف" أمام كبار الفنانين الفرنسيين، ع. 37، بتاريخ 1946/12/16، ص. 7.

[3] جريدة الأسبوع، بتاريخ 1953/10/19.

[4] عبازه(محمد)، المرجع السابق، ص. 124.

www.alkottob.com

العشرين، في دور ساكوâ، وفي مسرحية "كليوباترا" التي لحن موسيقاها سيد درويÌ ومحمد عبد الوهاب وأضاف لها محمد التريكي صحبة سيد شطا بعÈ المقاطع الموسيقية والغنائية الأخرى.

إن التنوţ في التجارب الغنائية الركحية التي قام با عبد العزيز العقربي إلى جانب تنوţ أغراضها وسياقاتا الثقافية والموسيقية تدل على مرحلة فنية متسمة بالÎبابية وعدم الوضوح. إن الانصهار أحيانا في الثقافة الموسيقية المشرقية بإيقاعاتا ومقاماتا وأسلوب أدائها من جهة، واقتباâ الأعمال الغنائية الغربية من جهة أخرى، لدليل واضح على عدم القدرة عن التخلص من التبعية المشرقية والغربية. فالتعامل مع الأحداϱ الظرفية Θعل من المقاربات الفنية التي اختارها عبد العزيز العقربي ÎÔع لمبدأ النسبية في التوجهات الثقافية.

وبالرغم من ÇكنÇ العقربي من كل اÇليات الفنية المسرحية والغنائية من ترجمة واقتباâ وإخراǯ وÇثيل وتدريس والنقد المسرحي، فإنه لم ƶد شهرة كبيرة، بل منيǨ العديد من أعماله بالفشل مثلما حصل سابقا لأستاذه جورǯ أبيÈ. أما السبب لذلك هو Çثله الكامل لثقافتين غير محلية ألا وهي الفن والغناء المسرحي المشرقي المصري والسوري من جهة واÎاذه المدرسة الكلاسيكية الفرنسية كمنهǰ لإخراǯ كل المسرحيات مهما كانǨ نصوصها ومرجعياتا الثقافية والفنية من جهة. ولكن يرجع له الفÎل في كونه أول ÎرǯÎ تونسي يتجه في أعماله في توţيف الرموز والدلالات والإǯاءات الشعرية الدقيقة، واستخدام الألوان الظاهرة الموحية بإجواء العمل الفني والتي تعطي قمة للفعل المسرحي، إلى جانب الإشارات الرمزية التي استغلها في الديكور والإكسسوارات وغيرها. كما يرجع له الفÎل في ترسيÌ دعائم وقواعد المسرح عموما والمسرح الغنائي بصفة خاصة أÇناء تدريسه لهذا الفن بليبيا لمدة ÇلاÇة سنوات[1] وفي تونس في مدرسة التمثيل العربي حيث تعلم عنه الجميع كيفية التلفظ باللغة العربية والإلقاء وعملية استغلال الفÎاء المسرحي من خلال ÎركاÎ الممثل، ومن أهم تلامذته علي بن عياد والمنصف السويسي.

[1] حيث توفي فيها أÇناء حادϱ مرور بتاريÌ 12 أفريل 1968.

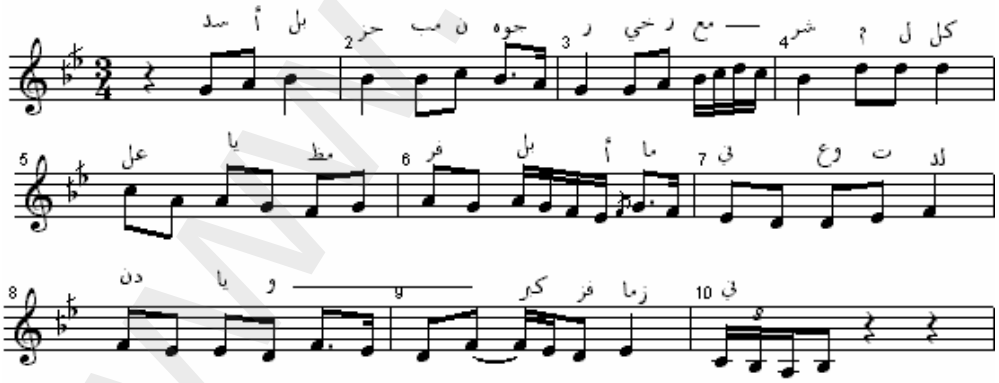
www.alkottob.com

أما الأثر الوحيد للأعمال التي ساهم فيها العقربي بالتلحين والتمثيل هي مسرحية "ولادة وبن زيدون" التي قدمتها فرقة الكوكب التمثيلي والتي كتبها الكاتب والشاعر والمسرحي عبد الرزاق كرباكة(1898-1945). وهي تروي ما حدث بين ولادة بنت المستكفي والوزير ابن زيدون. وقد قام بدور ولادة المطربة فتحية خيري وفي دور ابن زيدون محمد عبد العزيز العقربي. ومن المقاطع التي ساهم فيها هذا الأخير بالتلحين هو اللحن الافتتاحي لمسرحية "ولادة وابن زيدون" مع تصرف في الأبيات بنغمات لتتلفة.

نشيد

سلمى أبا الحزام ابن جهور خليفة مغشوش
ملك العليا مظفر بالأماني
واعتلى الدنيا وكبر في الزمان
سلمى وسلمود من خطاه في نهاه
بعدما الدهر البلاه بالتفاني
كان في أمس الزماني مهراجان
عبقري في البيان والمعاني

- ترقيم موسيقي ţ.27-[1]



[1] بن عثمان(محمد عبد العزيز)، المسرح الغنائي بتونس، الحياة الثقافية، ţ. 5، تونس، وزارة الثقافة، 1978، î . 69.

www.alkottob.com

يعطي هذا اللحن أكد دليل على مدى تأثر محمد عبد العزيز العقربي بالنمط المشرقي القديم الذي يرجع بنا إلى فترة أبي خليل القباني وسلامة حجازي ومن سبقهما من مطربين وملحنين وفدوا على تونس في بداية القرن العشرين. هذا اللحن هو مشرقي التركيب موسيقيا وإيقاعيا، حيث استعمل فيه إيقاع الدارج في تشكيله النغمي والإيقاعي مركزا أساسا على مقام العراق الشرقي. كل هذا التوجه الموسيقي المشرقي مع توظيف كلمات مدح أبا الحزم ابن جهور، جعلنا في إطار وجو من التواشيح الأندلسية.

ولكن وبقدر ما نجح العقربي في تشخيصه وتقديمه لجل الأدوار الغنائية، إلا أن أهم دور اشتهر به هو دور أنطونيو(*Marc Antonio*) في أوبرات "كليوباترا"[1] التي لحن الجزء الأول منها سيد درويش وعهد إلى محمد عبد الوهاب[2](1901-1991) بعد ذلك لتلحين الفصل الثاني والثالث من المسرحية.

كليوباترا(*Cléopâtre*) هي البطلة الجميلة التي تغلب بها أنطونيو(*Antonio*)، الفتاة المثقفة والذكية والجذابة، التي تعمل جاهدا لتجعل من مصر بلدا مزدهرا. تحمي من أجل عائلتها وتعامل جيدا خدمتها. تحترم القداسة وشديدة التعلق بالأرض التي تعشقها، وتحترم كثيرا خصوصيات ديانات أجدادها وتلتجئ ! عندما تضيق بها الدنيا وتصل إلى شدة اليأس. لقد أظهر فيها أحمد شوقي في أوبرات "كليوباترا" الجانب الأنثوي الطبيعي، حيث تظهر في آخر الأوبرات وهي تبتلع السم، ولكن بعد تأكدها من طرف القداسة بأن هذا السم لن يؤثر على جسدها، فتبقى حية[3].

---

[1] من أشهر أدوار محمد عبد العزيز العقربي: "*أوديب الملك، شحاتة في ليلة من ألف ليلة، أنطونيو في كليوباترا، رادامس في عايدة، أنطونيو في تاجر البندقية...*".أنظر: مجلة المسرح، ع. 4، س. 1، أكتوبر/نوفمبر/ ديسمبر 1959، ص. 73.

[2] لحن محمد عبد الوهاب هذا الجزء من الأوبرات في سنة 1927 بطلب من منيرة المهدية. أنظر:

- BEN GARFI (Mohamed), *op. cit.* p. 515.

هذا، وقد عوض سيد شطا عبد الوهاب في هذا الدور مصاحبا منيرة المهدية. وعند حلوله بتونس، نقل هذا اللحن إلى الكثير من المغنين ومن بينهم محمد عبد العزيز العقربي.

[3] LANDAU (Jacob.M), *op. cit.* p. 117.

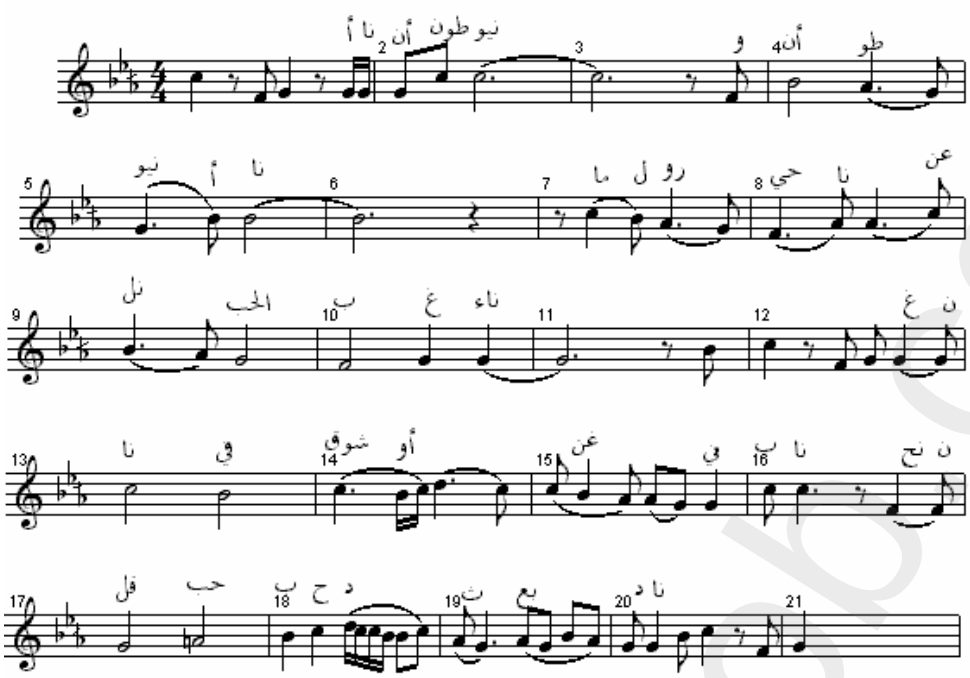
www.alkottob.com

أنا أنطونيو وأنطونيو

أنا ما أطاوحليها عن الحلبة غناء
غنيا في الشوق أولا غاصقي بناء
نحلم في الحلبة حديث بعدها
راجعك عن شقوتنا الذي الحلون
وتعليمنا بكاء (الأمان الهلون)
وبعثنا من الفاسات الشجون
في حواشي الليل ذراقها وسلامها
خبري يا كاها واشهدا يا وناظر
واراوي يا الليل واحدة يا قطرا
هل جنينا من رابى الأنفس الشطاظر
وراشقنا مصرا داوالها الناصى
الخيوط الحصبة والحلبة الخيوطا
هو من قراحتنا شمس الناصو؟

www.alkottob.com

- ترقيم موسيقي ţ.28-[1]



فبالرغم من أن موضوţ الأوبرات شديد التأثر بقصة كليوباترا التي ألفها شكسبير والمنتمية إلى الثقافة والمسرح الغربي، فإن عبد الوهاب لم يلجأ في تلحين هذه الأوبرات إلى خصوصيات الموسيقى الغربية كاستعمال الهرمنة وما امتاز به من خصوصيات أوركاسترالية(*Orchestrale*) وقواعد موسيقية. بل قدم اللحن بأسلوب مشرقي خالص، في مقام البياتي وفي جو طربي يعتمد التخǩ العربي التقليدي. فاختيار العقربي لهذا اللحن وتقديمه بنفس الشاكلة التي اقترحها عبد الوهاب، يعǤ عن توجه موسيقي مشرقي اختاره منذ سماعه لقصائد ومونولوقات سلامة حجازي في مسرحياته الغنائية التي قدمها في بداية القرن العشرين، وقصائد وموشحات كامل الخلعي، إضافة إلى الأعمال الغنائية التي أتى با سيد شطا وحسن بنان والشيǸ أمين حسنين سالم (1894-1968)[2]. فهذا التوجه الثقافي الذي عرف به المسرح الغنائي في تونس، في تلك الفترة، يدل عن موقف فكري وأدبي ǿو الغناء

[1] تدوين شخصي.

[2] هو أحد من أهم مطربي النصف الأول من القرن العشرين، قدم إلى تونس في فترتين (1938-1945) و(1958-1968)، حيث توفي با. امتاز بغنائه ألحان أدوار داود حسني "الشوق شوقي والغرام غرامي" ورمǦان عكاشة "بزيادة يا قلǦ" وبعǦ الألحان في قالب الطقطوقة لزكريا أحمد "شبيك لبيك" و"أوţ تكلمني". أنظر المطوية حفل المموعة الموسيقية لمدينة تونس بقيادة نوفل بن عيسى الخاصة بتكرǿ الشيǸ أمين حسنين سالم، بتاريǸ 2004/11/10.

www.alkottob.com

الطربي الذي من خلاله يتسنى للمطرب بأن يعبر بكل قوة عن أحاسيسه الرومنسية في المشهد المسرحي دون اللجوء إلى الأسلوب الطربي.

يعتبر محمد عبد العزيز العقربي مقارنة بمن ذكرناهم من فنانين مسرحيين وموسيقيين الشخصية المحورية في الحقل الثقافي في هذه الفترة التاريخية لا لشيء كونه يملك آليات وتقنيات الفن المسرحي والموسيقي على حد السواء إلى جانب إتقانه لعدة لغات أجنبية لعل من أهمها الفرنسية التي تعامل معها في الكثير من أعماله. كما أن مساهمته ومشاركته في الكثير من الأعمال خارج تونس وخاصة ليبيا ودراسته الأكاديمية للمسرح في فرنسا جعل منه الفنان الوحيد المتطلع على قواعد الفن المسرحي على أسس ثابتة.

1-4/ 9 يوسف التميمي والمسرح الغنائي

يعتبر يوسف التميمي(1921-1983) من المطربين التونسيين المتشبعين بروح الموسيقى المشرقية المتأثرة بأغاني سلامة حجازي وأبي خليل القباني وسيد درويش ومحمد عبد الوهاب ومن سبقهم. وإن اهتمامه بهذه النوعية من الغنائية الطربية إلى جانب ولعه بالعمل الغنائي المسرحي الذي سار فيه، جعل منه في فترة الأربعينات المغني الوحيد الذي يتقن أغاني مسرحية "مجنون ليلى" في دور قيس ابن الملوح الشاعر الغزلي المعروف وقد رافقته فيها فتحية خيري. كما عمل في مسرحية "صلاح الدين الأيوبي" و"فاتنة قرطاج" التي رافقته فيها كل من وسيلة صبري ودلال صبري وسهام شوقي ومسرحية "ألف ليلة وليلة" في إطار فرقة تونس المسرحية بقيادة محمد صالح الأحمر وإدارة البشير المتهني[1]. أما من حيث قيمة هذه الأعمال، من الناحية الفنية والمسرحية والموسيقية، لا نجد لها أثرا في الأرشيفات الخاصة للمسرحيين والموسيقيين، إلا بعض المقالات التي صدرت في تلك الفترة التي تعطي بعض الملامح العامة، وبعض الظروف التي كانت تلقى فيها تلك المسرحيات الغنائية، فقد جاء في

[1] أرشيف السيدة عفيفة الأحمر حفيدة المسرحي محمد صالح الأحمر. أنظر كذلك:

- جريدة الأسبوع، ع. 38، بتاريخ 1946/12/23 تحت عنوان" فاتنة قرطاج على مسرح البلدية"، أ . 7.
- جريدة الأسبوع، ع. 41، بتاريخ 1946/01/12 تحت عنوان" مجنون ليلى"، ب. أ .
- جريدة الأسبوع، ع. 46، بتاريخ 1946/02/16 تحت عنوان" أصبح هذا الشاب بطل المسرحيات التلحينية الفذ"، أ . 7.

www.alkottob.com

جريدة الأسبوع " *في مهرجان بيروت موكلة شرح قصته الخالدة إلى كفاءة كبيرة الفنانات وأبرعهن السيدة فتحية خيري ونبوغ الطرب الناشئة الأستاذ يوسف التميمي مساعدة كبار فناناتنا وفنانينا، وستسبك أشعاره في أنغام ساحرة يشارك في وضعها فطاحل الموسيقى العربية، خليل القباني وسلامة حجازي ومحمد عبد الوهاب، كما يشرف الموسيقى التونسي الكبير الأستاذ محمد التريكي بإحياء حفلة موسيقية كهذه في قصر الملك الأموي*"[1]. إن الصحافة الفنية في تلك الفترة لم تكن متمرسة أو متمكنة من آليات البناء المسرحي حتى تتمكن من وصفها أو نقدها أو تحليلها من حيث تركيبة الديكور والأضواء المسلطة عليه وحركة الممثلين وكيفية استغلالهم للفضاء، ولم تكن قادرة أيضا على تحليل كل ما يقصد من ألوان مستعملة أو موسيقى وصفية أو أغاني أو موشحات وما شابه من إيحاءات ورموز ودلالات ثقافية. لذلك جاءت مقالاتهم في شكل وصف سطحي يمجد معاني الكلمات الممجدة للشهامة العربية، إلى جانب الإشهار الثاني لمطربي تلك الفترة كفتحية خيري وشافية رشدي ويوسف التميمي وعبد العزيز العقربي، أو إعطاء فكرة عامة حول نشأة بعض الموسيقيين في ذلك الحقل الفني كمحمد التريكي وصالح المهدي وغيرهم.

مجنون ليلى «قيس وليلى»

فتحية خيري(ليلى): قيس؟!

يوسف التميمي (قيس): ليلى بحياتي! كلا شيء إذا انحدرا

فتحية خيري(ليلى): جمعتنا قبل أحسن ساعة نقط العمرا

يوسف التميمي (قيس): أتعجبين؟

فتحية خيري(ليلى): ما قلت إني حديد ولا حجرا

لك قلب قسته يا قيس يعجبك بالخبرا

قد تحطم في الهوى فوق ما يحتمل البشرا

يوسف التميمي (قيس): السلام ليلى يا حاريا كيف أشتكو وأتفجرا؟

---

[1] جريدة الأسبوع، "مجنون ليلى يبعث حيا"، عالم الفن، ع. 40 بتاريخ 1947/01/05.

www.alkottob.com

إن موضوţ قصة "مجنون ليلى" أو "قيس وليلى"، قد Ź التعرô إليه منذ العصر اليوناني من خلال أعمال سوفكل (*Sophocle*) في أنتقون (*Antigone*) وكرناي (*Corneille*) في السيد (*Le cid*) Ż فولتار (*Voltaire*) في زايير (*Zaïre*) وصولا إلى ‡اولات العربية التي قام با كل من ƱيΒ الحداد في "شهداء الϟرام" وعزيز أباçة في "قيس ولبI" وعلي محمود طه في "كليوباترا" التي قام بتلحينها سيد درويÌ وأكملها محمد عبد الوهاب. قيس وليلى هي أوبرات كتبها أحمد شوقي ‡مد عبد الوهاب "*الذي غير البعŘ من كلماتا الأصلية حϟ يتفادϟ الحوار الحركي في المشهد السينمائي لفيلم "يوم سعيد" الذي قدمه سنة 1939* "[1]. وما أن هذه الأوبرات هي من النوţ الذي تعΕ عن الأسلوب الطربي المشرقي والحوار الرومنسي، اϟذها يوسف التميمي وفتحية خيري كϟاحسن ƱوذΖ في لتجسيد وتشخيص أحداϟ هذه القصة العربية التي ترجع بنا إلى عصر ما قبل الإسلام.

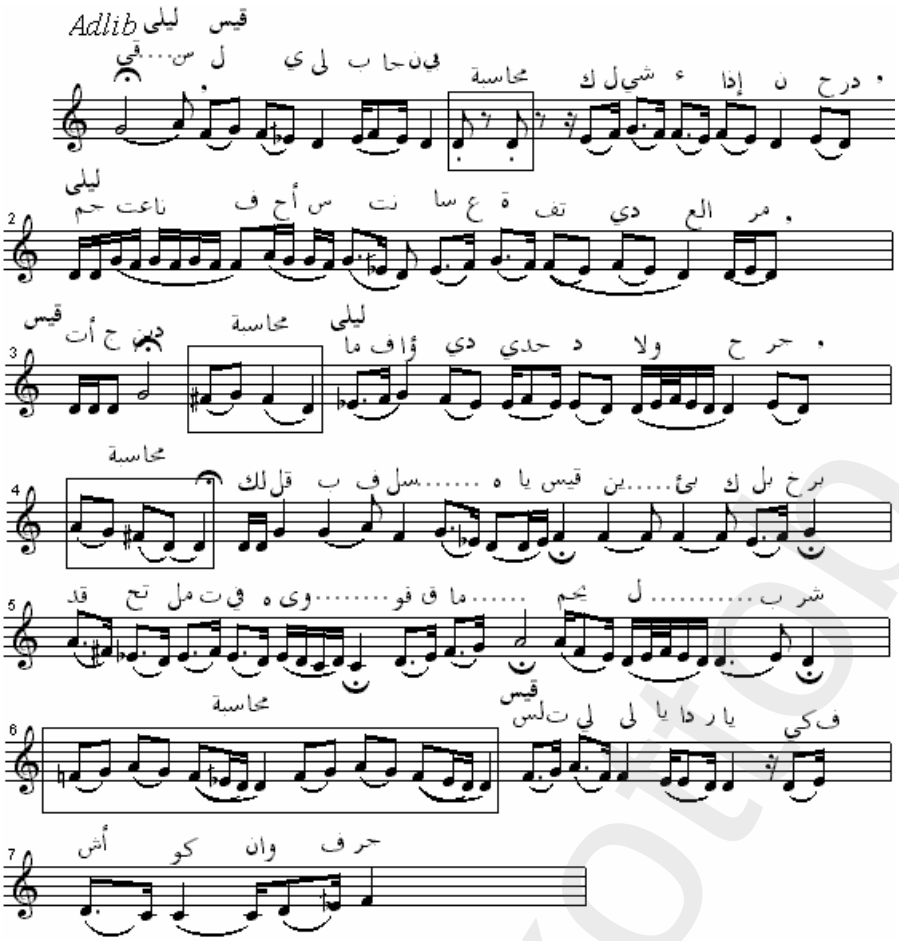
هي قصة ϟاساوية بين قيس وليلى، ترجع بنا إلى حياة البدو الرحل في الصحاري العربية، وما ƱΤاز به من تقاليد وعادات متشددة في الزواΖ. تتحدϟ القصة عن منع العشيق قيس من الزواΖ بليلى بسبب كثرة اللقاءات التي جمعΚ بينهما سرا وجهرا، دون طلب قيس الزواΖ من أهلها. وبتسرţ الأحداϟ، يŘطر والدها "المهدي" من تزوƶها من شاب ϟاخر لم تستطع ليلى العيÌ معه، حيث ماتΚ وهي عذراء متمسكة ϟابها لقيس الذي يلتحق با إلى القΕ في ϟاخر القصة[2].

إلا أن شوقي لم يلتزم بذه النهاية ϟاساوية. فحكم الخيال، واختار بϟن تتفرق القبيلتان حϟ لا يتم اللقاء مرة أخرϟ بين قيس وليلى. أما سيد القبيلة المهدي، والد ليلى، فقد ترك لها الحرية في اختيار من ϟب حϟ ϟافظ على شرف العائلة. وبذا المشهد، ϟولΚ النهاية من التراجيديا إلى الرومانسية(*Romantisme*) والميلودراما(*Mélodrame*).

[1] BEN GARFI (Mohamed), *op. cit.* p. 517.
[2] LANDAU (Jacob.M), *op. cit.* p. 117.

www.alkottob.com

- تدوين موسيقي ţ.29-[1]



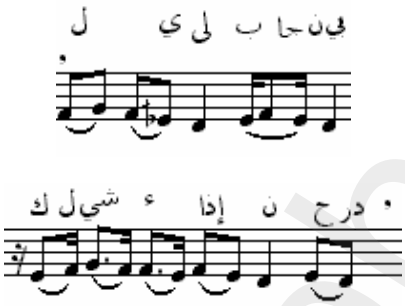
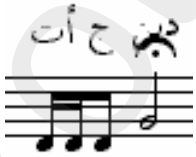
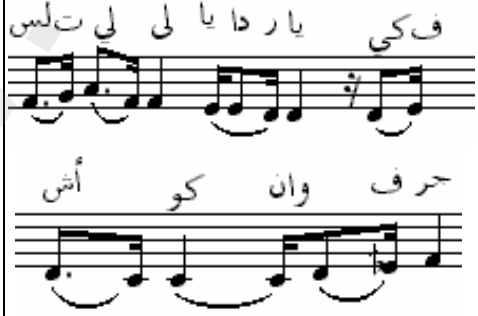
ƆƆد في أداء هذا اللحن، الأسلوب الƨنائي المقدم على طريقة الديالوĥ الذي امتاز به كل من سلامة حجازي وسيد درويŤ وسار على منوالهما محمد عبد الوهاب Ż عبد العزيز العقربي وقلدهم في ذلك فتحية خيري ويوسف التميمي. هو حوار غنائي بين قيس وليلى اƆذ امتزاجا مقاميا بين البياتي والحجاز في جو مشرقي خالص طربي يعƎ عن الحب واللوعة عند لقاء الحبيبين. كان القسم الذي اƆذه قيس في غناء مقطعه، ملحنا في مقام البياتي، Ź أداه بƨاسلوب رجولي وفي تعبير عاطفي اتسم ηا يلي:

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

الأداء الموسيقي والأسلوب التعبيري لدور «قيس»

- جدول ţ.32-

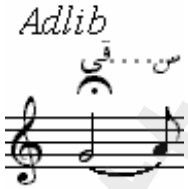
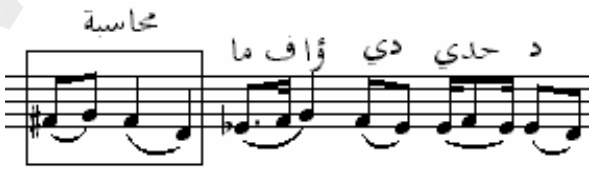
التعبير	الأسلوب	الأداة الموسيقي	مناة قيس
الفرح لوجود ليلى ȋانب قيس، بنوţ من الدهشة والذهول. وقد اȯذ اللحن هنا البساطة اللحنية والإيقاعية، للليث لم يتلاءم مع الفكرة الأصلية التي تعƎ عنه الكلمة في هذا المشهد.	مشرقي طربي		إليلى بجانبي! كلا شيء إذا الحدار
تساؤل قيس لصدق حب ليلى له. عƎت عنه الموسيقى بشكل انفعالي شديد واضح بركوز على درجة النوƟ لمقام البياتي.	مشرقي طربي		ألتجدين؟
عن عدم ȋكنه من معرفة أحاسيس ليلى، ȋƎ يشكو وينفجر. عƎ اللحن والȋناء في هذا الحوار عن الحيرة والȋموȏ، Ź تȋاكيدƵا بالوقوف على الدرجة الثالثة لمقام البياتي، وهو ركوز وƵي وضعنا في موقف اللا وضوح والحيرة.	مشرقي طربي		السلاƚ إليلى يا طاريا كليف أشكو وألتفجر

www.alkottob.com

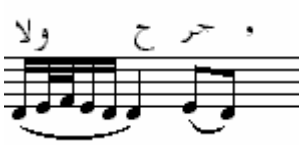
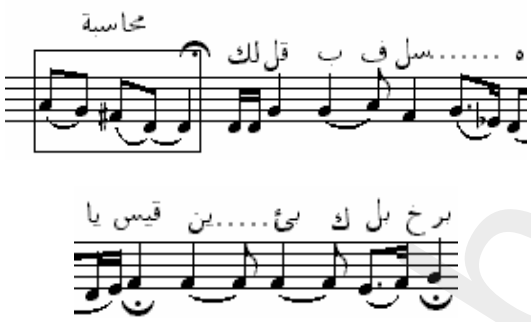
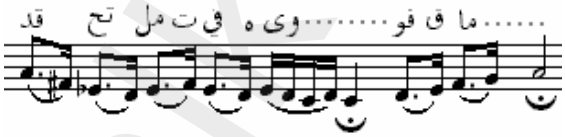
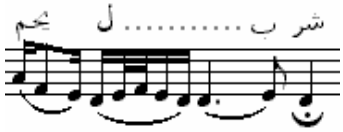
أما القسم الغنائي الذي اتخذته ليلى، كان يجمع بين مقامي البياتي والحجاز حسب التشخيص المسرحي والمواضع التعبيرية الضرورية في المشهد. وقد اتسم بشدة اللوعة للقاء الحبيبين، إلى جانب اللوم الشديد لقيس الذي لم يقدر ما قاسته ليلى في حبها له.

الأداء الموسيقي والأسلوب التعبيري لدور «ليلى»

- جدول 33.ţ -

مقطوعة ليلى	الأداء الموسيقي	الأسلوب	التعبير
قيس ؟!		مشرقي طربي	تساؤل وتعجب. امتداد صوتي ووقوف مفاجئ على درجة الحسيني(*La*).
جلطلتا قلبا أحسن ساعة قضاها العمر		مشرقي طربي	قمة السعادة بلقاء قيس، حيث تعتبرها ليلى أحسن ساعة في العمر. كانت الجملة في مقام البياتي، وهي عبارة عن رد مشابه لكلام قيس المعبر عن الشوق واللوعة.
ما قلتاه أي حديد ولا حجر		مشرقي طربي	اللوم الشديد على قيس. إن تغيير المقام من البياتي إلى الحجاز، يقصد به

www.alkottob.com

			التعبير عن شدة هذا اللوم لقيس، حيث تصل ليلى إلى درجة البكاء.
ألك قلب قسلك يا قيس يجبك بالخبر	مشرقي طربي		مواصلة اللوم لقيس. في مقام الحجاز وبنفس الأسلوب البكائي الحزين التي اتخذته الجملة الموسيقية السابقة.
قد تحملك في الهوى قلوق ما	مشرقي طربي		بلغ هنا العذاب من أجل حب قيس واللوم عليه إلى أشده. اتخذ اللحن مقام الحجاز، بتعبير حزين انتهى بـRe تصاعدي تدرجي، عبّرت عنه الموسيقى بتدرج أصوات من درجة الراست والوقوف على الحسيني(La).
يحملك البشر	مشرقي طربي		اليأس. اتخذ اللحن اتجاها تنازليا في مقام الحجاز، ليعبّر عن هذا الموقف اليائس.

www.alkottob.com

إن هذا التأثر بالأعمال المشرقية التي أنجزها كل من سيد درويش ومحمد عبد الوهاب وأعيد تقديمها في تونس من خلال المسرحية "قيس وليلى"، لا يمكن أن نطلق عليه بالتأثر الحقيقي ويستند إلى المنوال الصحيح، لا لشيء كونه يندرج في سياق محاكاة ونقل حرفي للأثر الفني الأصلي ولا يحتكم إلى أدوات مرجعية من حيث الفعل والعناصر والإفراج. مما جعل العمل يندرج ضمن إطار المقاربة الشكلية للحدث المسرحي.

I-4/ 10 صالح الخميسي والمونولوج الساخر (1912-1958)

يمثل المونولوج موجة فنية ظهرت في البداية في مصر من خلال أعمال شكوكو (1912-1985) وإسماعيل ياسين[1] (1912-1972). يتمثل هذا العمل في تقديم مواقف هزلية ناقدة لأوضاع اجتماعية وسياسية ودينية شهدها العالم العربي في الخمسينية الأولى من القرن العشرين وبرزت في الخمسينية الثانية وتقلص بصفة تدريجية منذ استقلال في الكثير من الدول العربية. وهو عمل غنائي يجمع بين الرقص والتمثيل والتقليد والحوار والعزف أيضا في شكل نقد ساخر لبعض الحالات الاجتماعية والسياسية[2]. ومعظم هؤلاء الفنانين هم عصاميون ينتمون إلى فئات اجتماعية بسيطة ويسكنون أحياء شعبية، ويملكون تركيبة ثقافية ثرية ومتشعبة ومتناقضة. قلدهم صالح الخميسي في تلتف أعماهم الفنية، من حيث معالجته للقضايا الاجتماعية والسياسية التي مر بها تونس في فترة الاستعمار، بأسلوب غنائي ساخر ومضحك يعتمد التقليد والرقص.

---

[1] ظهر إسماعيل ياسين في الفترة التي تتراوح بين 1953 و 1964، 350 فيلما سينمائيا تقمص فيه دور البطولة. أنظر: مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، ع. 382، ص. 17، بتاريخ 1976/06/05، ص. 31.

[2] من المواضيع الاجتماعية: " الفلس" والبقشيش" و"كل شيء من الفلوس" و"حلو بريقدانة في الصر" و"ياشايب تاخوشي عزوزة" و"عندي ولدي يا حضار" و"الكورة" و" إلي يحسب وحدو يفضلو و"بناة اليوم" و"التاكسيات" و"التلفون" ...أنظر:

- مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، الأغنية الفكاهية من خلال تجربة محمد الحداد، ع. 593، بتاريخ 1983/07/23، ص. ص. 2-5.
- مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، سهرة الأغنية الفكاهية الجديدة، أول تظاهرة من نوعها في تونس، ع. 782، بتاريخ 1992/08/29، ص. ص. 8-9.

www.alkottob.com

ولد صا ا بن علي بن عبد ا! الخميسي بتستور بدار لياهو يوم 1912/09/13، استنادا على رسم الولادة لنفس السنة ببلدية المكان. ومن أشهر أغانيه التي قدمها؛ "يبارك في ترابك يا تونس" و"في بلاد الطراراني" و"في بودفة" و"إلا أنا" و"الراديو" و"كبـ ì العيد" و"عيشة في تياترو" و "في رمÊان" و" عصيدة في كوز" و "أمك حبيبة" و "الجماعة صف صف" و"أم العكري" و"الفلوâ" و"بنات اليوم" و"بابا هتر" و"وحلة وحلŘ" و"خبث الدبوزة" و"الحرب" و"جميع الحروبات وفات" و"حبوني ودللŘ" و"كل ما يعطيك جهدك ƶيك" و "أنا عندي طزينة" و "قص برقدانة في شطر"...[1]

كان صا ا الخميس، ومنذ صغره مغرما وميالا للمواقف الطريفة، وƶلك قدرة كبيرة في إضحاك الآخرين. " *فهو عصامي التكوين وذو ثقافة فرنكوفونية. ولم تكن الأغنية الفكاهية عنده إلا مظهرا لأسلوب عيì بوهيمي، ينطبق على صاحبه نعŘ على الدوعاجي إياه بـ"فنان الغلبة" الذي يسعد الناâ بتعاسته التي يعƎ عنها بتلقائية صادقة*[2]*. تعلم العزف على آلة الناي على أيدي علي الدروبì في إطار المعهد الرشيدي*[3]". عزف مع الكثير من الفرق دون أن ƶيد عن عالم الفكاهة. وبالرغم من كونه لم يتعلم المسرح، ƶح في أداء أدواره الفكاهية الممسرحة منذ البداية وفي سنة 1937 حين غا لأول مرة مونولوĥ وأغنية من تأليفه وتلحينه، في نوţ النقد السياسي، وقاد الأوركاسترا في تلك الفترة محمد التريكي[5]. فكان طالعها:

---

[1] المليجي(الطاهر)، أعلام الغناء والموسيقى، صا ا الخميسي، مجلة الإذاعة والتلفزة، ţ. 1258، بتاريÌ 2003/02/15، î . î . 44-45.

[2] الحمروني(أحمد)، صا ا الخميسي ø حياة وفن، الطبعة الأولى، تونس، قرطاƶ درمì، نشر ميدياكوم (*Médiacom*)، 1999، î . 24.

[3] ƶل صا ا الخميسي مواظبا على التعلم من سنة 1938 إلى موż سنة 1939. ووجد اسمه كعازف على الناي في Řو الرشيدية في نفس السنة استنادا على جريدة الزهرة بتاريÌ 1938/03/30.

[4] BEN GARFI (Mohamed), *op. cit.* p. 339.

[5] فوجئ محمد التريكي بعد حصة طويلة من التواشيح والمواويل بأصدقاء صا ا الخميسي يلحون عليه في الصعود إلى الركح....وأمام هذا النجاح الباهر في فن الإضحاك الصعب، لم يتردد محمد التريكي في أن ينتدبه عنصرا قارا في فرقته طيلة Rمس عشرة سنة.

www.alkottob.com

سونولوغ

يا ڭيلا يا غيرا ....

قلقيد[1] واقليد[2] العقبا ڭن البراڭيلا سالا

يا لمذيرا الاعدام صعبا واماڭيا تبات كالغلو تاهة

وين انزاد بيك الجوابا يوما باجي ياخويا

ڭاكتبا في دفترا البوليسا ڭن البراماتا[3] الحابسا الجديدا طالعا

.....

ڭناة المذهب: أنا غطري ما سلكاراتا أما صلحاني غزوا بية

راصفاتا لي في البراماتا وا البراڭادي[4] يرابا في

حوار: واصلتا البراماتا الاثنين بعتوني لباب سعلون بالسقيفا

خلالا المستطبري طارتا السكرة فيسعا ما داخلا في الهلوا

الخلقا في الفكرة وادخلتا الجبا: *Dites comment ?*

قلا له: أنا جيا اليوما طلعوا واماڭجلشي تقوما

Qu'est-ce qu'il a dit celui-là

Trois jours de retenue

En avant, marche[5]

---

[1] حلوة معلبة في قرطا.

[2] خبز اليهود.

[3] *Permanence*

[4] *Brigadier*

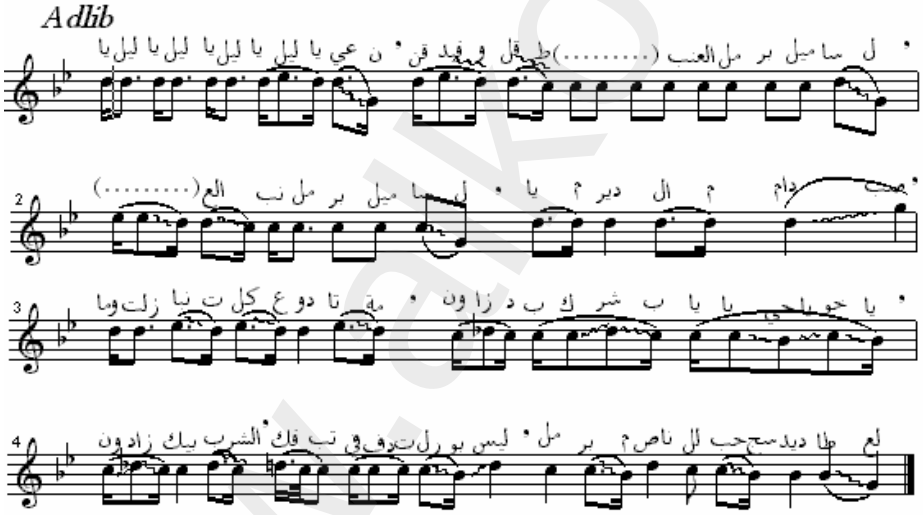
[5] الحمروني(أحمد)، المرجع السابق، ا . 70.

www.alkottob.com

يمثل المونولوج لدى صالح الخميسي موقعا متميزا في الفقرات الغنائية التي يؤديها في حفلاته، إذ يحبذها الجميع ويجعلها في الصدارة. يحاول صالح الخميسي المونولوجيست (*Monologuiste*)، بشعره الساخر وأسلوبه المضحك والناقد معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية الخاصة، بأسلوب تثقيفي مشوق يفهمه كل فرد من أفراد طبقات المجتمع على اختلاف مستوياتهم ومداركهم. فيظهر من خلاله كل العيوب الموجودة داخل مجتمعه ويحاول إصلاحها وتغييرها بالمبالغة في إبراز عكسها. فهو (أي المونولوج) لون يتخذ من النقد الاجتماعي إيهار سلوك وتصرفات الأفراد والجماعات ومحاربة الظواهر والتقاليد الهدامة للمجتمع وتوعية الفرد وتبصيره وإرشاده وتهذيب سلوكه.

يمثل هذا المونولوج منشورا سياسيا واضحا ضد السلطات الاستعمارية الخانقة والقامعة لكل الحريات وكل أشكال التعبير. وهي رسالة أيضا لحفز الجميع للكفاح من أجل القضاء على هذا المستعمر الذي مثله صالح الخميسي في شكل البوليس(*Police*).

- ترقيم موسيقي ج.30-[1]



أدى صالح الخميسي هذا المونولوج بتشخيص لحالة اجتماعية تونسية، مقلدا أسلوب كل من إسماعيل ياسين وشوكوكو، متمثلة في تقليد أحد المواطنين التونسيين، السكران من شدة شربه للخمر. كما جسد هذا الموقف الاجتماعي والسياسي لهذه الحالة التعيسة

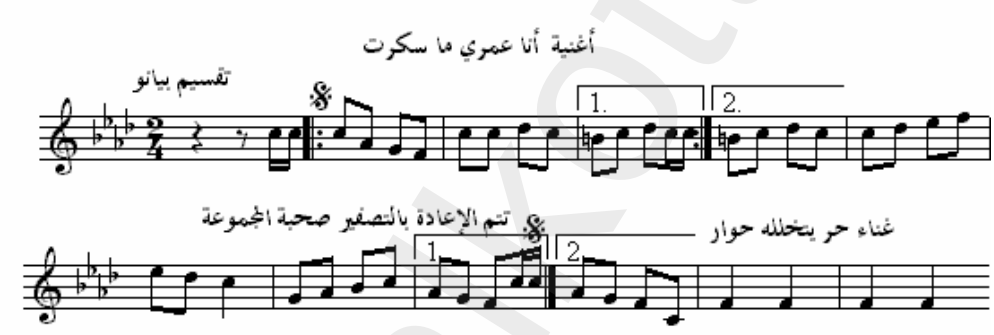
[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

واǂرومة، وعلاقتها بالبوليس الفرنسي في فترة الاستعمار، هذا البوليس الذي اعتاد مسكها وجلبها لسجن (الحبس الجديد) العديد من المرات. كل ذلك، بأسلوب ساخر من حيث معاني الكلمات التي ƷتويهاƷ المونولوǧ، وأسلوب أدائه غير الواضح من حيث النطق بسبب حالة السكر التي عليها الشخصية اǂورية في المونولوǧ. فتجد جميع الأصوات التي أداها، في حالة انزلاقية(*En glissando*) متواصلة، إذ لا نكاد أن نفرق بين الأصوات المتقاربة والألفاظ المنطوقة.

هذا، ويستعمل الخميسي لتبليغ تلك الظواهر الاجتماعية والمبالغة فيها بعض الحركات الغير العادية كاعوجاج الفم وتمطيط الشفتين والكشف عن الأسنان مقلدا في ذلك إسماعيل ياسين وشارلي شابلان(*Charley Chaplin*). أما تلك العملية، فهي بعض لظواهر تفرضها حركة المجتمع الناتجة عن التفاعل بينها وبين الطبيعة.

-ترقيم موسيقي ţ.31-[1]



تتنزل هذه الأغنية الفرنكوفونية(*Franco phonique*)، منزلة الغرض الفرجوي الترفيهي في شكل نقدي سياسي اجتماعي، فنعثر فيه عن العنصر التمثيلي التي تجدده الشخصية اǂورية وهي البوليس(*Police*) أو القادي(*Brigade*) الاستعماري في علاقته بالمواطن التونسي، مجسد بالغناء والرقص والتمثيل والتقليد الساخر. هذه العلاقة الثنائية المتناقضة المتسمة بالعنف المادي واللفظي من قبل المستعمر داخل الممنانص(*Permanence*)

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

والحالة الاجتماعية للمواطن التونسي التائه والمندد بالاستعمار الفرنسي وهو في حالة سكر، ومن ثمة فهو داعية لرؤى اجتماعية سياسية تحددها صالح الخميسي بالنقد والتحليل والتعليل.

يتخلل هذا الغناء بعض الحوارات بينه وبين بعض الحفلات كالكمنجة أو الدربوكة أو القانون. كما وجد صالح الخميسي، أن التصفير أقرب الأصوات إلى ألحان آلة الناي، لذلك تجده يغني ويعزف ويصفر. هذا، وقد أصبحت أغاني الفكاهية والمونولوج " *فقرة مستقلة وأساسية في كل الحفلات التي تقوم بها الفرق الموسيقية*"[1].

أما الحوار الذي اتخذه في أغنية "**أم العكري**" فقد اتخذ الشكل التالي:

إسلمعلى يا صالحة بالغالي: بخاطرالله بالصلاة والصلاة وات

واشتراطه في قاعة قلة

واغلي له الهلية ... وملية ...

واقوله: خلاثيك بلا قيامة بالقدام للراحة

كي تطب السلطان بالراحة ... واتلبك الأرض بالتحاة

ما يفكيكشي مقي قاضي قامة[2].

وإن اتسمت شخصية صالح الخميسي بالعصامية الثقافية والفنية كما أشرنا سابقا، فإن المواضيع التي تطرق إليها تنم عن وعي واضح بالأحداث السياسية والاجتماعية التي تمر بها البلاد. ولعل مواكبته لجماعة توت السور، الدور البالغ في تثقيفه وشحذ عزائمه لمواجهة الاستعمار الفرنسي التي يسعى إلى اعتقال وسجن كل المعارضين لسياسته. لذلك جاءت أعمال الخميسي التي جمع فيها بين الغناء والرقص والتقليد بمثابة اختيار صريح يتأكد على المنحى اللاثقافي(ضد التثاقفي) له. ولا يفوتنا الإشارة في هذا الإطار التقاء الخطاب الثقافي بالسياسي في جملة التعابير الفنية التي قدمها صالح الخميسي.

---

[1] الحمروني(أحمد)، المرجع السابق، ص . 22.

[2] نفس المرجع، ص . 67.

www.alkottob.com

4-I/ 11 الكافي شانطة[1] (*Cafés chantants*)

تمثل هذه الأمكنة أول ملامح العروض الفرجوية في تونس المتأثرة بالنوعية الأوروبية مثل مقهى العروض (*Café concerts*) أو الأمريكية (*Music- Hall*)، وهي أماكن للعروض الموسيقية الوترية والفرق الشعبية والألعاب السحرية والرقص والألعاب البهلوانية وفن التقليد. يكون ركحها مرتفعا، وتكون القاعة مجهزة بكراسي أو مقاعد خشبية مشتركة(*Banc*). ظهرت هذه الأماكن منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى حدود الستينات من القرن العشرين، وكانت تضم الكثير من الفرق المشهورة التي كانت تصاحب أمع الفنانين والفنانات في تلك الفترة. ومن أشهر مغنيات الكافي شنطات(*Cafés chantants*) في بداية القرن العشرين المطربة ليلى فراز (*Laila Fraise*)، خالة المغنية حبيبة مسيكة. وهي " *فنانة عصامية تتقن أساليب العرض، وتقدم حفلاتا بشحنة من المتعة والإثارة الجسدية من خلال عملها على الركح*"[2]. ومن أشهر الكافي شنطات التي كانت تتوارد عليها هي "ميخانة"[3] بسيدي مردوم، إلى جانب الكافي شانطة المشهورة في "البيرقة"[4] وأخرى في "البياصة"(*Place*) بساحة 18 جانفي وغيرها[5].

---

[1] يبدو أن هذه الأماكن التي هي في شاكلة ملهاة غنائية، كانت موجودة لدى العرب منذ فترة العصر العباسي، حيث أن أحد المقربين من الخليفة المتوكل، قد "*أقام حانة فخمة قصر الحضور إليها على ذوي اليسار والقادة وأبناء البيوتات، وأعد فيها كل ما يلزم للشراب، وعهد إلى إدارتها يهودي قدير، عرف كيف يصرف عنها أنظار رجال الشرطة*". أنظر: الراعي(علي)، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ع. 2، ط. 248، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1999، ع. 38.

[2] ABASSI (Hamadi), *op. cit.* p. 11.

[3] ملهى.

[4] بطحاء بباب سويقة.

[5] الكعاك(عثمان)، الشيخ أحمد الوافي، التحقيق والدراسة الفنية بقلم صالح المهدي، تونس، نشر المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، 1981، ع. ع. 34-35.

www.alkottob.com

أغنية ﴿على سرير النوم ولعني﴾

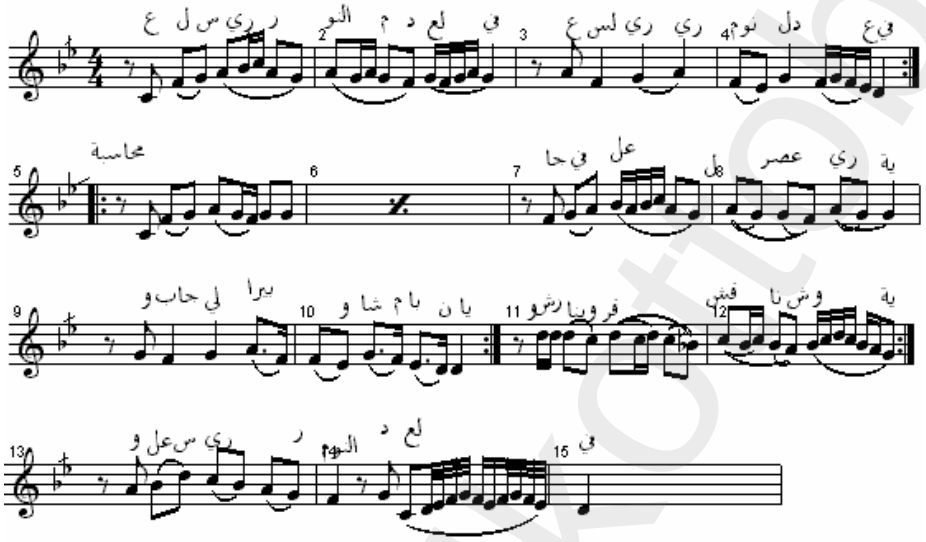
على سريرا النوم دلعني جاني على العصرية واجابلي بيرة واشتا مباقية

شربا وافراقستني شلوية على سريرا النوم دلعني

بسلته كمان أنا في خدوه يا محلاه جماله واقدوه

وقمر أنا على صدراه واعلى سريرا النوم دلعني

ترقيم موسيقي ţ.32-[1]



وقد أخذت هذه الأماكن مكانة واضحة في إسعاد وترفيه بعض الفئات الاجتماعية، كما أنها كانت لصيقة ببعض المهن الوضيعة ذات الصلة بالفسق والفجور والدعارة. فبالرغم من أنه كان لتونس أوركسترا سمفونيا منذ سنة 1872 وبعض الأعمال الغنائية الركحية لم يمنع ذلك من وجود الكثير من المقاهي الغنائية أو ما يسمى كذلك بالكاباريهات(*Cabaret*) مثل "*كابري القط الأسود*(*Cabaret du chat noir*) *الذي كان يوجد في باب فرنسا* (*Porte de France*) *ومقهى* (*Caveau Tunisien*) *الذي يملكانه الثنائي سالفاتور جامبون* (*M. et Mme Salvator Jambon*) *واللذان نشطا فيه إلى حدود سنة 1904. إلى جانب كازينو الورود*(*Casino des fleurs*) *في غنت بلجيكا. هذا وقد عرف بناء في تلك الفترة*

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

θمعا كبيرا من الحانات (Bars) مثل الفينيكس (Phénix) طانطونفيل (Tantonville) و ماكسيفيل (Maxéville) وكوك دور (Coq d'Or) (...) إلى جانب الكازينوهات خارج تونس العاصمة ككازينو حمام الأنف والروتوند دايدا (Rotonde Daïda) للالق الوادي وغيرها من الملاهي التي zجمع فيها الغناء والرقص"[1].

أما في بداية الخمسينات، أصبحŘ هذه الأماكن تعرô فرق الفنون الشعبية الراقصة والألعاب السحرية والبهلوانية والأغاني الفكاهية تقليدا لما كان يقدم من قبل الجالية الأوروبية في فترة الاستعمار. ويعتƎ إسماعيل الحطاب وفرقة اللغبابي من أشهر الفنانين الشعبيين الذين عملوا في الكافي شنطات. هذا وكانŘ توجد مقاهي أخر؟ يتعاطى فيها هذا النوţ من الغناء الركحي كمقهى "زمارة" القريبة من زاوية سيدي الشالي[2]، ومقهى *"المرابÙ بالمدينة العتيقة التي غا فيهما الشيÙ Rيس الترنان"*[3].

Ƒثل المطربة أو الراقصة الشخصية ‡ورية في عمل الكافي شانطة، وهي تتميز بالجاذبية على مستو؟ المظهر الجسدي والتوçيف الإغرائي للباâ وملاءمته لRطار الزماني والمكاني. فكل الحركات التي تقوم با الراقصة أو المغنية في هذه الأماكن هي حركات جسدية إغرائية في شكل Ƒثلات موçفة لخطاب غريزة الجنس الƒخر من خلال طريقة المشي والالƒناء إلى الخلف ورفع الحاجب والغمز بالأعين والإƒارة بالشفتين ورفع الشعر...وهي في معظمها رموز إباحية تتجسد إلى أبعد الحدود.

---

[1] DARMON (Raoul), *op. cit.* pp. 88-89.

[2] ما بين ƎجيƎ باب الفلة وسيدي الباشير.

[3] المهدي(صا ا)، الشيÙ Rيس الترنان، تونس، نشر المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، 1981.، Î . 19.

www.alkottob.com

- صورة ţ.4-

أجواة الكافي شانطا مǯ الفرة الوترية

- صورة ţ.5-

أجواة الكافي شانطا مǯ الفرة الشعبية

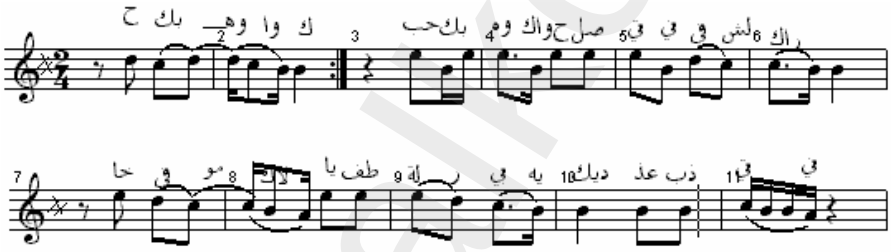
حبك وهواك

إسماعيȯ الƐطاب حبك وهواك حصلتيني في الأشواك

خاف من طوالك يا طفلة راقي يهدّيك

عدّبتيني

- ترقيم موسيقي ţ.33-[1]



إن السؤال الذي يفرȯ نفسه في هذا الإطار هو؛ هل أن استقدام هذه الأشكال الفنية في تونس كالمونولوجيسǨ(*Monologuiste*) الساخر وأعمال الكافيشنطا وغيرها من الأشكال الأخرȯ، أضافǨ للتجربة الفنية أم أƐا ƵǨشƵ هويتها وقلل من خصوصيتها؟ سؤال موضوعي في ȘاهرȘ بالرغم من عدم اتصافه بالƎاءة في قراءته. الأكيد أن لهذه الأشكال الفنية دور ومكانة ȘرفيȘ في الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية لأنذاك، وبالرغم

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

من انتسابا إلى الـال الموسيقي والمسرحي الفرجوي إلا أ‹ا مستقلة بذاتا وتصنع خصوصياتا الفنية والموسيقية من خلال إطارها الاجتماعي التي تعيـ فيه، ولا ∂د لها علاقة مباشرة بالأعمال المسرحية الـ8نائية بالرغم من الالتقاء معها في بعـ مكوناتا. فهي أعمال تتصف بالفردية و∂مل أبعادا متنوعة θمع بين التوعية والتسلية وتصل في بعـ الأحيان إلى التهريـ والتهميـ .

إن معالجة الأحداϱ الاجتماعية والسياسية في الفترة التي شهدها الـ8ناء الركحي في فترة ما بين الحربين وإ‹رها بقليل، أي من فترة حبيبة مسيكة إلى فـيلة ختمي فشافية رشدي وفتحية خيري ومحمد عبد العزيز العقربي ويوسف التميمي وصا‹ الخميسي وصولا إلى نشا‹ الكافي شانطا، يقتـي منا عرضا كرونولوجيا(*Chronologique*) إحصائيا لكل تلك الأعمال الفنية الركحية، و∂ليل اθاهاتا الثقافية، التي ا∂ذتا جراء التحولات الاجتماعية والسياسية التي مرت با تونس.

www.alkottob.com

-جدول ţ. 34-

القائم بالعمل الغنائي الركحي	العمل	الدور	اقتباس	التأليف	المرجعية الثقافية	الأثر الثقافي
	صلاح الدين الأيوبي (*Saladin*)	جولي (*Julie*)	نجيب الحداد	والتر سكوت (*Walter Scott*)	غربية	التثاقف
	عطيل (*Othello*)	إميليا (*Emilia*)	القرداحي	شكسبير(*Shakespeare*)	غربية	التثاقف
حبيبة مسيكة	روميو وجوليات (*Roméo et Juliette*)	جوليات (*Juliette*)	نجيب الحداد	شكسبير(*Shakespeare*)	غربية	التثاقف
	عايدة (*Aïda*)	رادامس	سليم النقاش	أنتونيو ڤيزلاندوني (*Antonio Ghislanzoni*)	غربية	التثاقف
	على سرير النوم دلعني	غناء الملاهي الليلية (*Music Hall*)	*	طقطوقة شرقية	أغنية عربية في إطار فني غربي	تشوه ثقافي (*Déculturation*)
فرنسية ختمي	كليوباترا *Cléopâtre*	كليوباترا	أحمد شوقي	شكسبير(*Shakespeare*)	غربية	التثاقف

www.alkottob.com

	بنات اليوم طار عقلهم	غناء الملاهي الليلية (*Music Hall*)	*	*	أغنية تونسية في إطار فني غربي	تشوه ثقافي (*Déculturation*)
	إلي يلومني ليه يعنيه	غناء الملاهي الليلية (*Music Hall*)	*	*	أغنية تونسية في إطار فني غربي	تشوه ثقافي (*Déculturation*)
شافية رشدي	أنس الجليس	*	*	أبو خليل القباني	عربية	المثاقفة المشرقية
	الواثق با ! الحفصي	*	*	محمد الحبيب	عربية إنتاج تونسي	ضد التثاقف
	القنبلة القاتلة	*	*	*	عربية إنتاج تونسي	ضد التثاقف
	ديالوح شيري حبيتك	الفتاة العاشقة	*	فرنكوفوني (*Franco phonique*)	عربي غربي	تشوه ثقافي (*Déculturation*)
	(*J'aime le mariage*)	*	*	فرنكوفوني (*Franco phonique*)	عربي غربي	تشوه ثقافي (*Déculturation*)

www.alkottob.com

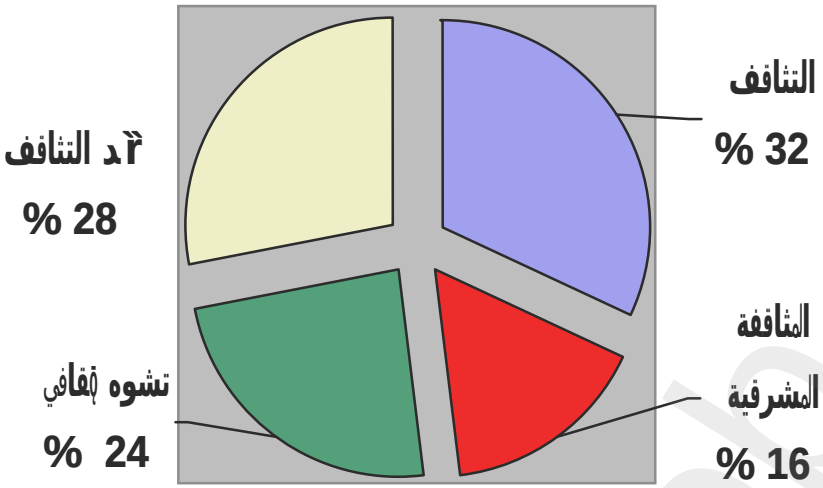
فتحية خيري	كليوباترا *Cléopâtre*	كليوباترا	أحمد شوقي	شكسبير(*Shakespeare*)	غربي	التثاقف
	العشرة الطيبة	*	*	بديع خيري	عربي	المثاقفة المشرقية
	ولادة وابن زيدون	*	*	عبد الرزاق كراباكة	عربية إنتاǯ تونسي	ضد التثاقف
	مجنون ليلى	ليلى	*	أحمد شوقي	عربي	المثاقفة المشرقية
محمد التريكي	أرô بلادي في شكل حواري	*	*	محمد سلام	عربية إنتاǯ تونسي	ضد التثاقف
العقربي	صلاح الدين الأيوبي (*Saladin*)	ساكوâ	ǯيب الحداد	والتر سكوت (*Walter Scott*)	غربي	التثاقف
	كليوباترا *Cléopâtre*	أنطونيو	أحمد شوقي	شكسبير(*Shakespeare*)	غربي	التثاقف
	ولادة وابن زيدون	*	*	عبد الرزاق كراباكة	عربية إنتاǯ تونسي	ضد التثاقف

www.alkottob.com

	أغنية أوţ تكلمني	*	*	طقطوقة شرقية	عربي مشرقي	المثاقفة المشرقية
صار الخميسي	أغاني فكاهية اجتماعية سياسية	كل أنواţ التشخيص	*	الخميسي	تونسي	ضد التثاقف
إسماعيل الحطاب	حبك وهواك	الغناء والرقص المثير	*	الحطاب	تونسي شعF	ضد التثاقف
نشار الكافي شانطا (*Café chantant*)	"على سرير النوم دلعني"	الغناء والرقص المثير	*	*	أغنية عربية في إطار فني غربي	تشوه ثقافي (*Déculturation*)

www.alkottob.com

- رسم بياني ţ. 11-



نلاحظ من خلال الرسم البياني الذي يوضح الاتجاهات الثقافية للمسرح الغنائي في هذه الفترة التاريخية، أن الأفكار الفنية والسياسية قد بدأت تتخذ منعرجا ثقافيا جديدا، حيث تحدد أربعة مواقف متباينة:

- إذ سار الأول في اتجاه التثاقف من خلال تعامله مع الترجمة والاقتباس للمواضيع والأعمال الغربية في ظل سياسة استعمارية. فكانت نسبته الأكثر حيث بلغت 32 %.
- أما الثاني، فقد اختار منهجا معاكسا أي ضد التثاقف حيث بدأ يحاول إنتاج أعمالا محلية، متصديا بالكل التأثيرات الغربية، وبلغت نسبته 28 %.
- إلا أن الثالث، فقد واصل مع فكرة المثاقفة المشرقية متأثرا بالأعمال التي قدمت في بداية القرن العشرين، وإعادة تقديم المسرحيات الغنائية التي عرضها كل من سليمان القرداحي وسلامة حجازي. فهذا الاتجاه لم تتجاوز نسبته 16 %.
- في حين، تحدد الموقف الرابع في وضعية غير واضحة، حيث يبحث عن اتجاه معين بإمكانه أن يتلاءم مع محيطه فوجد نفسه في اتجاه بين التثاقف وضد

www.alkottob.com

التثاقف. مما ترتب عنه شرخا ثقافيا، حيث جاءت تلك الأعمال مشوشة ولا تتلاءم مع بعÊها، وهي نسبة لا بأâ با حيث بلÖ 24 %.

فالواضح من خلال هذا التحليل، أن الاÖاه الثقافي للفكر التونسي وفي المسرح الÖنائي بالذات، سيتخذ في المراحل المتقدمة شكلا ثقافيا عمليا أساسه الإنتاÿ والإبداţ الÌلي، حيث سيقلل تعامله مع الأسلوب المشرقي، ويتعامل باحتراز واضح مع الثقافة الÖربية، فيأخذ ما يتناسب منها مع الموسيقى الÌلية ويترك ما يÊر با. لكن الأمور هنا تبدو نسبية جدا، فقد ÕÕد بعÈ الÌاولات التي Ôمل الفكر المثاقف في الاÖاه قليل Ôاو التثاقف للÕكم التداعيات والخلفيات السياسية التي تركها المستعمر الفرنسي لدÊ الأفراد والجماعات التونسية، وÕÕد أيÊا البعÈ الÊخر قد يسير في الاÖاه المثاقفة مع الموسيقى الÖربية دون الابتعاد عن الÌلية الموسيقية.

www.alkottob.com

II

الجزء الثاني

صناعة الفرجة

بين التنظير المسرحي والمقاربة الأنثروبولوجية

www.alkottob.com

إن سهولة الاتصال بين تونس والدول الأوروبية في فترة ما بعد الاستقلال، جعل من الموسيقيين التونسيين المعاصرين يبحثون عن كيفية الاستفادة من موسيقى هذه الدول وخاصة فرنسا البلد المستعمر وإيطاليا البلد الجار. لذلك ƶد الكثير من مكونات الموسيقية العربية منها النظرية والتطبيقية قد انتقلǨ من أوروبا إلى تونس بفعل الحاجة والتواصل وحب المعرفة، وقد ƶقق ذلك بناء على مقترŜيات فرضتها الظروف السياسية والثقافية الموسيقية التي مرت با البلاد والمتمثلة في عدم توفر التعليم الموسيقي الحديث النظري والتطبيقي الذي ينبني على العلم كأساâ التطور وبناء المسار التقدمي[1]. فكل الظروف الحياتية،لم تكن مهيأة لاستقبال تلك الموسيقى الجديدة والتفاعل معها بشكل يعطي إقبالا إƶابيا فنتǰ عن ذلك ردة فعل أدت إلى ركود وقتي سببه عدم الاستيعاب لتلك الموسيقى. وهو أمر طبيعي "*فالتحول من القدƶ إلى الجديد لا يأتي بشكل مفاجئ يربك الجميع، وإنما يأتي بشكل متدرƶ ليعطي الفرصة الكافية لاستيعاب ذلك الجديد*"[2].

فكل التراكمات الموسيقية التي وجدت في تونس منذ بداية القرن العشرين والمتمثلة في ƶتلف النشاطات والأعمال الموسيقية، هي وليدة تلاقح بين الدول المشرقية والأوروبية، ولا شك أن لهذا التلاقح الأثر البالغ في خلق حركة ديناميكية داخلية في ƶتلف الميادين ومن بينها الموسيقى في مرحلة أولى والأعمال الغنائية الركحية في مرحلة ثانية Ż التجارب التي تنطلق من التراƣ الشعƒ الاحتفالي الديني والدنيوي لتصنع عروضا فرجوية، في مرحلة ثالثة. ولعل ƟاÞرب محمد سعادة ومحمد القرفي ومحمد الجموسي ورضا القلعي والفاضل الجزيري وغيرهم من الموسيقيين والمسرحيين التونسيين، تشكل أهم المظاهر الفنية المثاقفة والمتحاورة موسيقيا ومشهديا مع الآخر الغربي والمشرقي في المنتصف الثاني من القرن العشرين.

---

[1] يقول محمد التريكي أنه قدم إلى تونس العديد من مدرسي الموسيقى الغربية كالأستاذ لافاƶ (*Lafage*) سنة 1915 كأستاذ آلة الكمنجة الذي تعلم على يديه العزف بالطريقة الغربية، والأستاذ أورلندو (*Orlando*) والأستاذة باربرا (*Barbara*) والأسباني ألكسندر(*Alexandre*) كأساتذة في مادة الهرمني. Ż توالى على تونس العديد من الموسيقيين الغربيين من مدرسيين وعازفين من جنسيات ƶتلفة (بلغاريا وروسيا وإيطاليا وبولونيا...) تتلمذ عنهم بعد ذلك كل من محمد سعادة وعبد الحميد بلعجية والعروسي البليري وغيرهم. من خلال لقاء قمنا به سنة 1986 مع محمد التريكي.

[2] الرشيد عبد القادر(يوسف)، الموسيقى العربية ومتطلبات العصر، عالم الفكر، المجلد. 27، ţ. 2، الكويǨ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998، Î . 202 .

www.alkottob.com

فالعملية هنا تتعلق بالبحث عن عناصر موسيقية مشتركة Θمع بين الموسيقى العربية وخصوصياتا المقامية والموسيقى الȣربية ذات النمȣ التونالي(*Tonale*) التي امتازت با فترة عصر النهȒة. تلك الفترة التارȴية التي انفصلǨ فيها دول أوروبا علميا وفنيا عن الحȒارة المشرقية بعد التحام كبير كان في فترة القرون الوسطى، حيث كان الاشتراك والتوحد في الكثير من الخصوصيات الموسيقية بين الحȒارتين كالارΘالية[1] والكتابية والشفاهية[2] والوحدوية الصوتية[3].

فمن خلال اللقاءات والحوارات التي قمنا با أȴناء إȴاز هذا البحث مع ȣتلف الموسيقيين المعاصرين التونسيين والأجانب لاحظنا الكثير من الاختلافات في المواقف المتعلقة بالتلاقح الموسيقي بين ȣتلف الثقافات، إذ يرȴ أحمد عاشور أنه على الموسيقي " *أن يكون بعلم مسȣق ȴا سوف يقوم به ȴ لا تكون النتيجة ضبابية، وإن التعامل مع ألȣاȴ موسيقية غربية تتطلب من كل فرد الاطلاȴ على موسيقى الȣربية سمعا وممارسة*"[4]. هذا ويرȴ علي اللواتي أنه "*لا مجال لتطور الموسيقى التونسية دون اللجوء للانفتاح عن موسيقى الȴخرين، وإلا سنبقى ȴتر كل ما أȴزه الأسلاف*"[5]. في حين يعتȴ زهير قوجة أن "*كل عمل فني*

---

[1] كان الارΘال في الموسيقى الأوروبية أمرا شائعا إلى حدود عصر النهȒة حيث أخذ يȒمحل شيȣا فشيȣا حين بȣدأ التفكير في ضبȣ الموسيقى ȴميع تعبيراتا. والارΘال هو عملية وليدة اللحظة التي تȣاد ȴ فيها وبالتالي فهي الجمع بȣين التفكير والأداء في ȣن واحد لذلك تتطلب من العازف الحȒور الذهني الكامل ȴ ينسجم هذا التفكير الموسيقي مȣع الأداء ويتجلى في شكل جمل لحنية أو إيقاعية Ȓȣع إلى نظام موسيقي معين يتميز بطابع جمالي محدد.

[2] هي عملية تشترك فيها كل الشعوب شرقا وغربا، وهي أساâ الممارسة الموسيقية سواء كان في الȣناء أو في العزف. على عكس ذلك فȣن الكتابة الموسيقية تعمل شيȣا فشيȣا وبصفة غير مباشرة على القȒاء على صفة إنسانية عظمى وهي حرية التصرف والإضافة حيث أن الموسيقي يصبح مقيدا.

[3] ويتمثل في الȣناء القريقوري (*Chant Grégorien*) الذي كان يعتمد الصوت الواحد وهو أيȒا نظام مقامي يرجع إلى القرن السادâ. أنظر:

- بشة(سمير)، التثاقف في الممارسة الموسيقية المعاصرة في تونس من خلال Θربتين :" لقاء 85 " لأنور براهم و" Θليات " ‡مد زين العابدين، للث لنيل شهادة الدراسات المعمقة في علوم وتقنيات الفنون اختصا î نظرية الفن، المعهد العالي للفنون الجميلة، تونس، 2003، î . 43.

[4] من خلال حوار أȴزناه مع أحمد عاشور، بتاريȣ 2005/11/14.

[5] من خلال حوار أȴزناه مع علي اللواتي بتاريȣ 2002/12/18.

www.alkottob.com

مهما كانǩ نوعيته أو مرجعيته، لابد أن يسجل حÊورا تاريخيا ويمثل إضافة في الموسيقى العالمية"[1]. أما عازف الناي الإيراني حسين عمومي فإنه يشير إلى كونه "*يحاول دائما وفي كل عمل إيجاد عناصر مشتركة بين مختلف الموسيقات العالمية سواء كانǩ مشرقية أو غربية ويتعامل معها تعاملا حسيا وجماليا*" [2]. بينما يرى قدسي أورقينار(*Kudsi Erguner*)، أن "*التعامل مع مختلف الأنماÊ الموسيقية من شأنه أن يÊيف في موسيقى كل فرد نغمة جديدة من حيث التركيبات اللحنية والإيقاعية والممارسة العملية*"[3]. هذا، وتعتÞ الأغلبية، أن هذه التجارب هي مجرد حركات فنية ظرفية تتأسسها ظروف اجتماعية وسياسية.

فكل هذه الآراء لها علاقة مباشرة بالتصورات الموسيقية لكل شخص، انطلاقا من اختصاصه وانتماءاته الفنية الموسيقية والأهداف والنتائج التي يريد الوصول إليها. إلا أن الأمر هنا، وفي الإطار الذي نحن فيه، يتصف بنسبية ثقافية واضحة، إذ أن الاتجاهات الموسيقية الفنية في الأعمال الثنائية الركحية في تونس، لها الكثير من الخصوصيات من حيث الاتجاهات الفكرية والفنية المسرحية؛ فهي تتسم أحيانا بالانفتاح الواضح للعالم الغربي، وتلتزم أحيانا أخرى بالثوابǩ الثقافية الموسيقية بنوع من الاحترازات بسبب الاختلاف الواضح بين الثقافتين. ولفهم كل ما قيل حول هذه التجارب الثنائية الركحية، ومدى مثاقفتها مع الأنماÊ والظواهر الموسيقية الغربية من جهة والمشرقية من جهة أخرى، رأينا أنه من الضروري القيام بدراسة تحليلية موسيقية ومشهدية للبعض منها.

---

[1] من خلال حوار أجريناه مع زهير قوجة بتاريخ 2002/01/15.

[2] من خلال لقاء أجريناه معه بتاريخ 2002/12/14 بمركز الموسيقى العربية والمتوسطية بسيدي أبي سعيد في إطار الندوة الملتئمة حول آلة الناي.

[3] من خلال حوار أجريناه معه بتاريخ 2002/12/15 بمركز الموسيقى العربية والمتوسطية بسيدي أبي سعيد في إطار الندوة الملتئمة حول آلة الناي.

www.alkottob.com

1-II البحث عن رؤية جديدة
واضطراب العلاقة بين الهوية والغيرية

يقول بيار بولاز(*Pierre Boulez*) "*إلى جانب الاهتمام بالموروث الموسيقي، لا مانع من إن تجد بعض الحركات والاتجاهات المتأثرة المتسمة بالانفلات والابتعاد أو القطيعة*"[1]. تلك هي الأفكار التي سيطرت على التوجهات الإبداعية المعاصرة في أوروبا وجعلت من الفن الموسيقي بإمكانه أن يسير في كل الاتجاهات دون قيود أو عراقيل. فهذه الاتجاهات تتماشى مع تاريخ وحضارة وثقافة غربية معينة، تأسست منذ عقود بناء على تراكمات فنية موسيقية خاصة جدا. لذلك فإن السير مباشرة في هذا المنهج بكماله وتمامه في دولة عربية كتونس على سبيل المثال، قد يفضي إلى نتائج عكسية تؤدي إلى ردة فعل ثقافي وحضاري يرجع بنا إلى الاهتمام بالتراث الموسيقي برؤية شكلانية ونبقى في حدود الحاجب الإبيستيمولوجي(*Obstacle épistémologique*) الذي يبعدنا عن فكرة تجاوزه (أي التراث الموسيقي) أو اختراقه بأي شكل من الأشكال.

وإن وفق بيار بولاز القطيعة مع الموسيقى الكلاسيكية في ظل التوجهات الثقافية العربية المعاصرة، فإنه وجدت في الموسيقى العربية محاولات سبقته لتحقيق ذلك من خلال أعمال محمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب وصولا إلى أعمال الرحابنة وغيرهم. إلا أن هذه القطيعة التي نتحدث عنها لا يمكن لها أن تتحقق إلا بنسب محدودة لأن عقدة الهوية الراسخة في أذهان الموسيقي العربي لا يمكن التخلص منها بتاتا. فالهوية الموسيقية مترسخة في أذهاننا رغم أنفنا ودون قصد ومن يبحث عن هوية غير هويته فهو يتوهم بذلك.

إن التفكير في الهوية هو أمر ضروري وهو أمر حاضر في تفكيرنا وأذهاننا بشكل دائم بالرغم من ضبابية المفهوم وعدم القدرة على مسكه أو حصره(*Insondable*). فالهوية الموسيقية هي الإحساس أو الصفة التي يطلقها الموسيقي على نفسه، وهي ناتجة عن الوعي الذاتي الذي من خلاله يريد أن يكون أو يتأسس لنفسه كيانا (فرديا أو جماعيا) تكون

[1] BOULEZ (Pierre), *Penser la musique aujourd'hui*, Mayence, Gonthier, 1963, p. 8.

www.alkottob.com

فيه الخصوصية الموسيقية مميزة له عن الآخرين[1]. كما أن الهوية هي تيلات فردية تعل من الموسيقي يفكر ماذا يريد أن يكون وماذا يطمح أن يكون[2] دون أن ينسى في الظاهر والباطن ماذا كان. فهي تطرح إذن قضية الانتماء الثقافي من منطلق الموسيقى.

II-1/ 1 مقترحات في الموسيقى البديلة

لقد اتسمت فترة الستينات والسبعينات ببعض الملامح الفنية الموسيقية الجريئة في كيفية الوصل بين خصوصيات الموسيقى العربية والغربية في أسلوب التأليف والتنفيذ والتصور الركحي من أجل تحقيق أعمال موسيقية بديلة. وقد سادت هذه الفترة ظروف ثقافية متطربة مليئة بالمتناقضات الفكرية إلى جانب العراقيل الإدارية التي أدت بالبعض كمحمد سعادة بأن يسير في مرحلة أولى في الاتجاه الطلائعي[3] ثم يتراجع بسرعة عن مشروعه للتعامل مع الموسيقى العربية التقليدية، في حين أخذ محمد القرفي اتجاها الاختلاف مع الموسيقى السائدة، حيث جعل التعامل مع آليات وتقنيات الموسيقى الغربية وتوظيفها في الموسيقى العربية هو أساس الخلق والإبداع. ولم تنحصر هذه العقلية الفنية في تصور محمد سعادة ومحمد القرفي فحسب، بل أن معظم الموسيقيين التونسيين إن لم نقل جميعهم وبدون استثناء كانت أعمالهم مزجا وتفاعلا مع الأبعاد الثقافي العربي والغربي ولكن بصور متفاوتة.

II-1/ 1.1 مرحلة التمثل الموسيقي

هي المرحلة الموسيقية التي تنطبق على الشخصية الموسيقية الفنية المتمثلة في محمد سعادة في بداية مسيرته. فهو من الموسيقيين التونسيين الذين تحملون في أعمالهم البعد المثاقف مع موسيقى الآخر، للكم اطلاعه على الموسيقى الغربية وتأثره بها ودراسته لها، وقد سار في البداية في اتجاه الاستغراب تقليدا للمستشرقين الذين اتخذوا الكثير من

[1] HUNTINGTON (Samuel. P), *Qui somme nous ? Identité Nationale et choc des cultures*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 33.
[2] *Ibid.* p. 35.
[3] الطليعة تفرض قطيعة مع الأوضاع السابقة المعروفة واستشرافا لآفاق جديدة.

www.alkottob.com

الثقافة العربية وخاصة فنونها العمرانية والموسيقية[1] التي انبهروا بها وأثارت فضولهم وبعثت فيهم جملة من الاستفهامات قصد البحث عن عالم الشرق الساحر الغريب بأسرار أساطيره. هؤلاء المستشرقون الذين يمثلون الغرب، قد فصلوا بين أبعادهم الواقعية والخيالية ولم يقبلوا اختلاط العقلي بالروحي، وفضلوا الاعتصام وراء درع العقلانية(*Rationalisme*) والعلمانية، تلك العقلنة والعلمنة التي انبهر بها العرب بعد ذلك، وأحدث فيهم صدمة حضارية تستوجب هي الأخرى البحث عن خفاياها ومكوناتها.

تلك هي العقلية السائدة في فترة الاستقلال التي حاولت الأخذ عن الغرب وتقليده في مختلف ممارساته الحياتية والفنية. كل ذلك كان بمثابة التعامل أو التصرف الشاذ الذي يسير في الاتجاه المعاكس بالنسبة للغالبية، ذلك الاتجاه الذي تبناه الكثير من موسيقي العالم العربي في المشرق كتوفيق الباشا والأخوان الرحباني وجمال سلامة وأبو بكر خيرت وجمال عبد الرحيم وغيرهم الذين اختاروا اتجاه المثاقفة الموسيقية مع الغرب. غير أننا، نجد العديد من المشككين في قيمة هذه الأعمال العربية، ويرون أن كل الموسيقيين الدارسين في أوروبا يأتون متشبعين بالعلوم الموسيقية ومعظمهم لا يمتلكون صفات الخلق والإبداع في أعمالهم. وهو موقف يبدو مبالغا فيه لو نظرنا إلى الإيديولوجيا السائدة في تلك الفترة والمهيمن عليها من قبل الغرب[2].

---

[1] من الأهداف التي كان يرسمها المستشرقون من خلال اهتمامهم بالموسيقى العربية القيام باكتشافات يحققون بها سلامة مستقبل الموسيقى الغربية اعتقادا منهم إنها قد ختمت كل حلقات التطور واستنفذت كل إمكانياتها بعد أن مرت من مختلف المدارج من البوليفونية (*Polyphonie*) إلى اللاتونالية(*Atonale*) والأثناعشرية (*La gamme tempérée*) مرورا بالكلاسيكية(*Classicisme*) والرومانسية (*Romantisme*) والمودالية (*Modale*) وغيرها من التجارب.

[2] في هذا السياق، وللظفر بالمقاربة، استند جاك بارك *(Jacques Berque)* إلى التخمينات التي يحملها توفيق الحكيم تجاه الموسيقى العربية التقليدية الذي، "*يعتقد أن الموسيقى العربية القديمة والتي يطلق عليها شرقية قد خلقت في السهرات الليلية وفي اللقاءات والخمارات، في حين أن الموسيقى الغربية قد خلقت في أماكن جدية ... كما يضيف أن الموسيقى الشرقية القديمة والتي نسمعها أيضا الآن هي التي جعلت العرب في طريق مسدود*". أنظر:

- BERQUE (Jacques), *op. cit.* p. 237.

www.alkottob.com

ولكن كيف ƐكƐن لنا أن ƴيز بين ƙلتلف التوجهات الموسيقية التي اƟذها كل موسيقي في هذه الفترة التارƐية؟ كيف ƐكƐن لنا أن نفرق حقيقة بين من هو أصيل ومجدد (*Rénovateur*) وبين من يسير إبداعيا في الاƟاه المعاكس(*En contre courant*)؟. ولكن، هل أن التساؤل في حد ذاته يفŘي إلى نتائĭ؟ فالمعادلة تبدو صعبة ولا Ɛكن لها أن Ƙيد عن منطق النسبية الفنية في هذا الإطار. فعند حديثنا عن الإنتاƶ الموسيقي في تونس، تعترضنا عدة مسائل؛ منها الخصوصيات التي Ɛتاز با العمل، أي شكله ومكوناته ومرجعياته الثقافية والموسيقية. فهذا التمشي الشكلي من شƙنه أن يفني أƷار الإبداţ الذي يقوم به الموسيقي. كما أن التمشي الƷخر الذي يقر باعترافه بالانفتاح والمثاقفة، هو كذلك ƷشيƷ شكلي للكم تناقŘه مع الاƟاه شكلي ƙخر ينادي بالأصالة والهوية والتراƷ. وعليه، فƙننا سنلتزم في سياق Ƙليلنا الفكري والموسيقي بالنسبية والموضوعية حƶ لا Ƙامل هذه الأعمال الفنية ما لا تتحمله من مقاربات قد Ƙرجها عن سياقها.

يعتƐ محمد سعادة من الموسيقيين الأوائل الذين تعاملوا مع الموسيقى تعاملا ذهنيا وجماليا مقارنة Ʒŋŋŋ

(*Hétérophonique*) التي بإمكانها أن تؤسس موسيقى عربية متأثرة بأطوار لحنية أفقية تجمع بين النظري والتطبيقي. تلك هي الأفكار التي أراد أن يبررها محمد سعادة في فترة الستينات من خلال بعض الأعمال الدرامية والاحتفالية الفرجوية التي أشهرت الاهتمام العلمي لموسيقى محمد سعادة المثاقف مع الكثير من الأنماط الموسيقية العالمية منها ذات تأثيرات مشرقية كالموسيقى التركية والمصرية على سبيل المثال ومنها ذات تأثيرات غربية من خلال بعض الأعمال التي أنجزها في تلك الفترة وهي كالآتي:

- "ملحمة النصر" سنة 1965.
- "نشيد البحر الأبيض المتوسط" سنة 1967.
- " أحلام قرطاج" سنة 1973.
- مسرحية "أنتيقون" (*Antigone*)، سنة 1975.
- مسرحية "تاجر البندقية"، سنة 1975.
- موسيقى فيلم "ليل مطر الخريف" سنة 1975.

فالمعروف أنه في المجال الموسيقي، ينجز العمل من قبل موسيقيين محافظين أو مجددين؛ فالشق الأول ينادي بالماضي والتراث والشق الثاني بالحداثة والمعاصرة. فالاختلاف بين هذين المنهجين، هو إثابة صراع غير متكافئ. إذ أن الاعتماد على الموسيقى التقليدية بمفهوم النقل والتكرار، يجرّ صاحبه من عربة التجديد والابتكار ويجعله يسقط في المنهج المتشبث بالتقليدية (*Traditionalisme*). بينما نجد في المنهج الموسيقي الحديث والذي تبناه محمد سعادة، فكرة الحفاظ على هذا التراث على أنه ليس لذاكرة جماعية ولكن يجب تجاوزه أيضا بآليات عقلية ومنهجية ونظرة جديدة وتقنية متطورة على المستويين التلحيني والتنفيذي.

www.alkottob.com

هذا ولا يوجد في تلك الفترة في مجال البحث أو التأليف الموسيقي ما يناقض التوجه التراثي التقليد الشكلي ويعتبر أن الموسيقى معرفة وبنية فكرية واختراق لتراث، وهي أيضا فنية وكتابة تدل على معان وتعبر عنها، ولها بعد ذاتي تنبجس منه فلسفة الذات والتأمل. فالمشكل الذي لم يطرح آنذاك، أن ارتباطنا بالتراث فيه الكثير من المآخذ وأن الاستمرار الثقافي قد خدعنا، لأننا مازلنا نقرأ الماضي ونتألف فيه وأن " *سبب التخلف الفكري هو الشعور بذلك الماضي وعدم رؤية الانفصام الواقعي*"[1] أي تشبثنا المفرط بمفهوم الأصل والأصالة وبعقلية تحمل عقدة الهوية[2]، في حين أن الأصالة نسبية وليست مطلقة، وإنه لا يبتكر أعمالا فنية جديدة كل الجدة بل ينحصر الابتكار في التأليف بين أفكار قديمة أو إحداث تعديلات أو تحويرات فيما وصله من تراث سابق أو فيما أخذه من مكونات اجتماعية محيطة به ومتأثرة فيه.

فالأعمال الجديدة التي قدمها محمد سعادة منذ بداية الستينات تمثل طرحا جديدا لم يسبق له في تونس[3]، وهو طرح أساسي وضروري. إذ أن الحركة الفنية التي قام بها في تلك الفترة يراد بها التغيير والاختلاف، ذلك الاختلاف الذي يعتبره غاية وليس هدفا. إلا أن الإقرار بالاختلاف يتم متابعة أطوار التحول أو القطيعة مع من سبقه من مطارب موسيقية. ولعل محمد سعادة هو من بين المجددين الذين تعاملوا مع مبدأ الاختلاف متفاعلا مع الأحداث الفكرية والثقافية الظرفية التي قادته شيئا فشيئا إلى صياغة أعمال موسيقية لا يمكن لنا أن نصفها ضمن النظرية التي تدعي القطيعة مع الموسيقى الأهلية. وينطبق هذا التحليل أيضا على كل ما أنجزه محمد القرفي من أعمال ومطارب موسيقية.

---

[1] بن عبد العالي(عبد السلام)، بين الاتصال والانفصال، دراسات في الفكر الفلسفي، ج. 1، الدار البيضاء، المغرب، دار توبكال للنشر، 2002، ص. 12.

[2] أنظر: بشة(سمير)، عندما تكون المثاقفة بديلا لتجاوز عقدتي الهوية والغيرية في الإنتاج الموسيقي المعاصر في تونس، أشغال ندوة البحوث في الثقافة والتنمية، تونس، وزارة التعليم العالي، وزارة البحث العلمي في التكنلوجيات وتنمية الكفاءات، 2006، ص. ص. 1-34. أنظر القسم العربي من:

Les arts tunisiens dans les savoirs universels, approches musicologiques, Textes réunis par Mohamed Zinelabidine.

[3] من خلال لقاء مع محمد القرفي بتاريخ 2002/03/18.

www.alkottob.com

وإذا مÊينا في Ơليلنا إلى Ɛايته، فإن الإضافات الموسيقية التي Ƶ Ơقيقها من توزيع أوركسترالي وتȣيير في أسلوب التنفيذ، ركز فيها محمد سعادة ليس على الشكل فحسب بل على دلالات أخرƾ كالتعبيرية الموسيقية والمشهدية من خلال توȘيف اȣالات الȣربية الوترية والهوائية والإيقاعية. أما مرجعيته في ذلك، فهي معرفته الواسعة بالعلوم الموسيقية التي تلقاها من خلال دراساته التي قام با حول الموسيقى المشرقية والتركية والعربية وغيرها من موسيقى العالم. ومن هنا تأتي أƶية الدراسة العلمية الأكادƷية في دفع الحركة الموسيقية المعاصرة في تلك الحقبة التارƷية.

II-1/ 2.1 المرجعية الموسيقية لمحمد سعادة

ولد محمد سعادة بتونس العاصمة في 22 جويلية 1937 في مدينة تونس العتيقة واȣه إلى الميدان الموسيقي منذ صȣر سنه. ترƷ في جو موسيقي بين المسرح والفونوغراف (*Phonographe*) والاسطوانات. دخل إلى الكنسرفتوار(*Conservatoire*) وعمره 13 سنة أي في حدود سنة 1950، وتعلم الموسيقى في البداية على أيادي موسيقيين فرنسيين وإيطاليين، فكان أول تكوين له ذو اȣاه غربي علمي.

استهل دراسته بالمعهد الوطني للموسيقى والمعهد الرشيدي وƠصص في العزف على ألة الناي عن طريق أستاذه صاƱ المهدي[1] وتلقى دروسا في قيادة الأوركسترا وتاريƷ الموسيقى ŋمدينة جنوة الإيطالية وانتقل إلى باريس سنة 1961 لدراسة علم موسيقى الشعوب. كما تلقى في نفس الفترة (سنة 1962) دروسا في التأليف الموسيقي الكلاسيكي مع تربص ŋمركز التقاليد والعادات الشعبية ŋمتحف الإنسان في قسم التسجيل والتدوين لتسيير الفرق الإيطالية (البندقية سنة 1963) وتربصا ألخر في الموسيقى المتوسطية بروما سنة 1963 . كلف

[1] من أهم الشخصيات الموسيقية التي عرفتها تونس خلال القرن العشرين. ولد بالعاصمة سنة 1925، له إجازة في الحقوق منذ سنة 1950. شȣل عدة مناصب إدارية وموسيقية منها الإشراف على مصلحة الفنون الجميلة بوزارة التربية سنة 1961، وتعين رئيسا للجنة الثقافية القومية ومديرا عاما للتنشيƷ... تتلمذ عن الشيƷ Ŋيس الترنان وعلي الدرويƷ الحاƱ...لحن العديد من المعزوفات والقصائد والأغاني وموشحات وأناشيد...له عدة كتابات في الموسيقى منها – أصول الموسيقى- أحمد الوافي- Ŋيس الترنان-المعهد الرشيدي- مقامات الموسيقى العربية...أنظر بقية مشواره الموسيقي والإداري في المطوية الخاصة للملف تكرƷه بصفاقس بتاريƷ 05/14/ 1983.

www.alkottob.com

على إثر عودته، بإدارة مصلحة الموسيقى بالإذاعة والتلفزة من 1965 إلى 1968 وتفرغ بعد ذلك للنشاط الخاص في مجالي التلحين والإنتاج الفني واشتهر بتلحينه للقصائد والموشحات[1] وأغاني الأطفال والمسرح الغنائي. هذا وقد زار عدة بلدان عربية وغربية لتقديم محاضرات ومداخلات علمية، منها العراق سنة 1986 وسوريا وألمانيا سنة 1989 واليابان وإيطاليا سنة 1990 والدانمارك سنة 1992 والولايات المتحدة الأمركية سنة 1993 واليونان سنة 1995 والمارتينيق...

قاد الكثير من الفرق التونسية منها فرقة "الجيل" و"المنار" و"الإذاعة والتلفزة"، ثم تفرغ بعد ذلك للإنتاج[2] والعزف والتدريس بالمعهد العالي للموسيقى إلى فترة التقاعد. لحن بعض الأعمال السينمائية كفلم "في بلاد الطرزني" سنة 1972 صحبة محمد القرفي والذي أخرجه حمودة بن حليمة وفلم "مطر الخريف" لأحمد الخشين سنة 1975[3]. أما أول المحاولات الموسيقية الموزعة التي قدمها محمد سعادة، كانت في إطار كورال الأطفال لفرقة الإذاعة والتلفزة التونسية، في أنشودة "أبسمي"، هذا نصها الموسيقي.

---

[1] غنى هذه القصائد والموشحات، كل من علية ومحمد الأحمر ومصطفى الشرفي وعز الدين إيدير ومحمد أحمد وتوفيق الناصر وكمال رؤوف النقاطي.

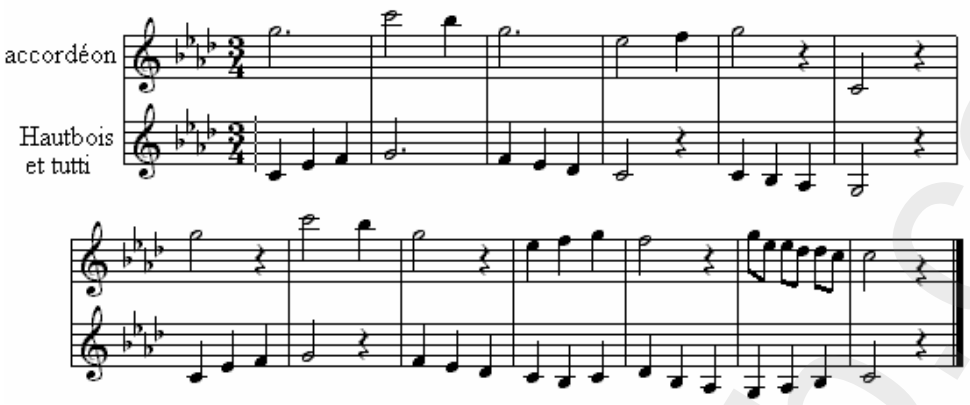
[2] أنتج محمد سعادة الكثير من المعزوفات الغنائية كـ"سراب" و" لونة سلطان يكاه سماها الحمامات" و"عودة الحب" و"سماعي مزموم" و"سماعي اصبعين " وسماعي راسك الذيل" وغيرها...

[3] من خلال المطوية الخاصة بتكريم رواد الموسيقى والغناء والنقد الفني(صالح المهدي-محمد سعادة- توفيق بوغدير- نعمة –عبد الحميد بلعلجية) والتي أعدها الشاعر رضا الخويني بتاريخ 2004/10/30، وبعض المقالات الصحفية التي نزلت يوم وفاته وفي ذكرى أربعينيته:

- Le Quotidien, *La flûte orpheline*, Mohamed Saada n'est plus, , N°. 1167, 12/01/2005.
- La presse, *Le monde de la musique en deuil*, Mohamed Saada n'est plus, N°. 22307, 12/01/2005.
- La presse, *Un artiste élégant et discret*, Mohamed Saada n'est plus, N°. 22307, 12/01/2005.
- Le roseau chantant : Mohamed Saada vient de nous quitter, http://fr.allafrica.com/stories/200501140100.html
- La presse, *« Adieu l'artiste » au TVT*, N°. 22346, 20/02/2005.
- جريدة الصريح، محمد سعادة في ذمة الله، ط. 1107، ص. 11.
- جريدة البيان، علم موسيقي لآخر هوى، ط. 1419، 2005/01/17.
- جريدة الحرية، في أربعينية الموسيقار الراحل الفنان محمد سعادة، رمز الأصالة والمعاصرة في الموسيقى العربية، ط. 5343، ص. 17، 2005/03/03.

www.alkottob.com

-ترقيم موسيقي ţ.34-[1]



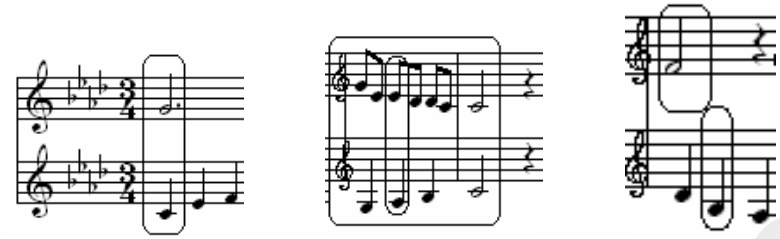
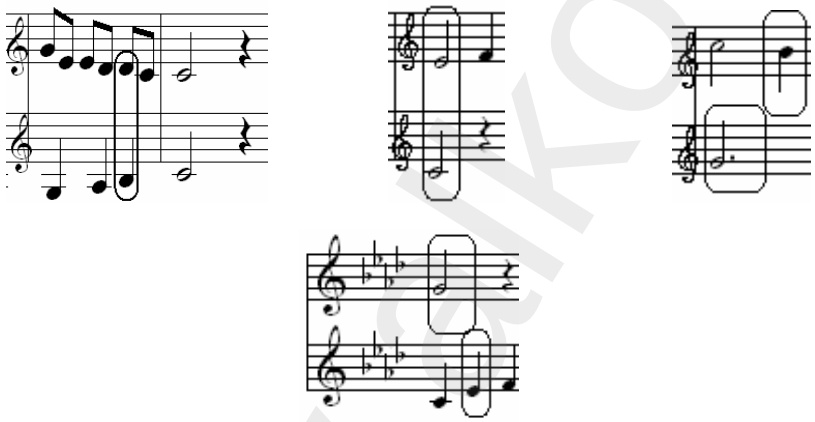
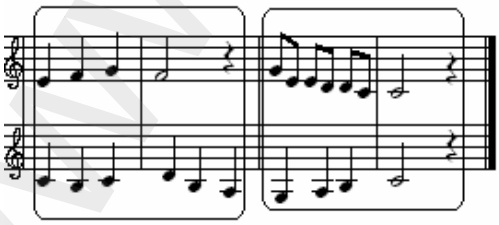
هي أولى محاولات محمد سعادة في الكتابة الموسيقية الهارمونية، حيث حاول من خلالها تطويع الموسيقى العربية ذات النمط المقامي إلى الكتابة الأفقية التونالية الغربية، بالمزج بين مقام الحجازكار كردي الذي يتلاءم نظريا مع مقام *Lab* كبير. فاستعمل فيه بعض التوافقات الصوتية منها الخماسية والثلاثية والرباعية والدرجات العابرة الثانوية، فكانت الكتابة بسيطة تتماشى مع سن الأطفال ومثلثة بشكل علمي. كما جمع فيه التوزيع العمودي بين آلتين غربيتين كالأكورديون(*Accordéon*) والهوبوا(*Hautbois*). هذا وقد ختم الفكرة الموسيقية بجملتين موسيقيتين في حركة معاكسة(*Mouvement contraire*).

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

التوافقات اللحنية للأنشودة ﴿أبسمي﴾

- جدول ţ. 35-

التوافقات اللحنية	المسافة
	الخماسيات (si-mi-la)b
	الرباعيات (*si-mi-la*)b
	الثلاثيات (*si-mi-la*)b
	الحركة المعاكسة (*si-mi-la*)b

www.alkottob.com

3.1 /1-II موسيقى نشيد ألعاب البحر الأبيض المتوسط 1967

هو من أهم الأعمال الموسيقية التي تبنّى فيها محمد سعادة الكثير من خصوصيات الموسيقى الغربية، من حيث التوزيع الأوركاسترالي من جهة، وأسلوب الكتابة الهارمونية الصرفة من جهة أخرى. يتنزّل العمل منزلة الغرض الاحتفالي العسكري في جميع صوره الوطنية والرياضية، ويظهر ذلك من خلال نوعية الخطاب الموسيقي المتمثل في السير العسكري(*Marche militaire*)، ينحو من خلاله نحو أغراض فنية موسيقية جمالية مركزة على الكتابة البوليفونية بالأسلوب الغربي والتوزيع العالمي، بالإضافة إلى المشهدية الاستعراضية التي يترجمها الفتيان والفتيات في هذه التظاهرة الرياضية المتمثلة في الدورة الخامسة لألعاب البحر الأبيض المتوسط[1].

هذا، وقد شارك في هذه التظاهرة العديد من الدول العربية والغربية منها الجزائر وليبيا والمغرب وتونس ولبنان وإيطاليا وفرنسا وإسبانيا... قصد الاتصال واللقاء الرياضي ومن أجل الود والصداقة والحوار والسلام بين هذه الشعوب المتوسطية والتي تكمن في عملية صب الماء الموجود في الأقلال من قبل المشاركين في حوض مائي(نافورة) صنع خصيصا لتمرير معنى الإخاء بين هذه الدول وشعوبها. كل ذلك مستوحى بالأساس من الرمزية الإيحائية للخطاب المشهدي وبرمزية الطبيعة المتمثلة في البحر وما يحمله من دلالة. كما تحمل أيضا رموزا توظيفية تنطوي تحت فكرة السلام والوفاق والحوار... من خلال دلالة رفع العلم الموحد وإطلاق الحمام في سماء الملعب الأولمبي بالمنزة[2] وفي علاقتها بدلالة الزمان والمكان واللباس والموسيقى والحركة الجسدية الدقيقة المتناغمة والمتماشية مع الموسيقى التي وضعها محمد سعادة ملحن نشيد هذه الدورة.

---

[1] أنظر الصورة في متممات البحث.

[2] أنظر مجلة الإذاعة، السنة الثامنة، ع. 192 بتاريخ 1967/09/15، ص. ص. 2-7.

www.alkottob.com

كلمات النشيد[1]

يا شبابًا قوموا عزائمكم وقاوموا

روحوا الجسم وبالعقل ارتقى

كبروا القصد وطاب **المنتهى**

في خطى الخير ارتقوا في أرض **الأخوة**

لقاه الكرام بتآزر **الوئام** صلطان **السلام**

* * *

هذه توقسا ميدان الشباب

عراقيًا كيف تحيل الفهود جدا

كلما قلى جاوزا بالمال حدا

واستطعنا العزائم من هذه الوحاب

حصاد الأمل بحقل العمل تخطى القلل

* * *

بحرنا الأبيض موج واسواحل

لم نزل نشرب كاسات البطولة

منذ أحقاب من المجد طويلة

تخب فتيان هم فخر المحافل

جهولا كبارا والهولا وقارا الديهم شعارا

* * *

بحرنا الأبيض شطآن سكارى

نتهى بحضارات الهوى

---

[1] أنظر:- مجلة الإذاعة، السنة الثامنة، ع.191 بتاريخ 1967/09/01، ص. 43.

- مجلة الإذاعة، السنة الثامنة، ع. 188 بتاريخ 1967/07/15، ص. 45.

www.alkottob.com

قطار الأوقات والبطاريات القديمة

مثلها اليوم هلموا بطارية
وراعم الزمان بهذا المكان ربحنا الرهان

* * *

يا شبابا يشد الفوز الجميل
شكل الألعاب بهجة **للوفاة**
هل يكون الفوز في هذا السباق
شوق الروح الرياضي الأصيل
يا هادي البلاد قهقها إلى محال العلا

كلمات: عبد العزيز قاسم

تتنزل كلمات النشيد في إطار الشعر غير العمودي والحر، Ŕi Ź مه باللغة العربية الفصحى وجاءت لتطرح جملة من المفاهيم والرموز والدلالات منها الرياضية والوطنية والتوق إلى العالمية من خلال معاني بعض الكلمات التي وظفها الشاعر كـ"الملتقى" و"الإخاء والوئام والسلام والوفاق". إلى جانب التغني بالبطولة في سياق الصور الشعرية التي تناولها المؤلف؛ كـ "لم تزل تشرب كاسات البطولة" و" الجد طويلة" و"فخر الخافل" و"جهود كبار" و"ونور ونار" "لديهم شعار". كل تلك الكلمات التي تدل على اتجاهات ثقافية معينة نوردها كما يلي:

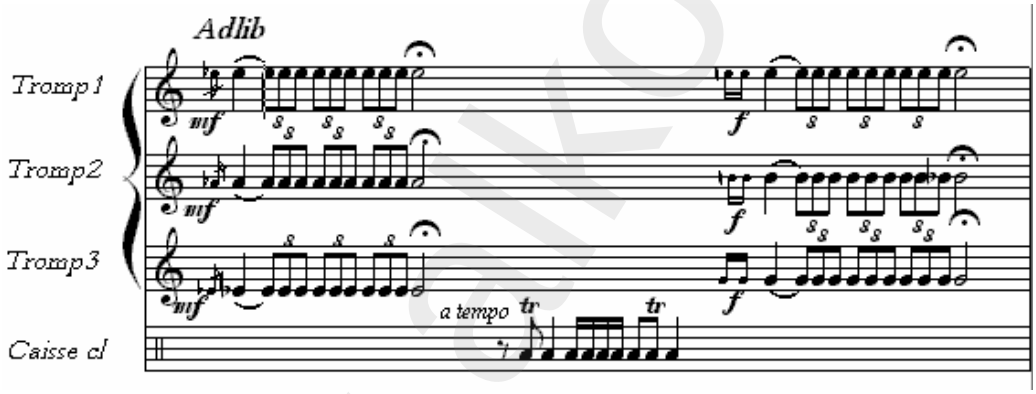
www.alkottob.com

الاتجاهات الثقافية لنشير ألعاب
﴿البحر الأبيض المتوسط﴾

- جدول ţ.36-

الثقافي ااااا	المعا	الكلمات
المثاقفة	الاعتراف بالآخر، ودعوته للسلام والوئام بكل المعاني الإنسانية النبيلة	الملتقى/ الإخاء /الأخوة/الوئام /السلام /الوفاق.
ضد المثاقفة	الاحتراز منه، وتذكيره بالمد والقوة والبطولة والفخر والفتوة التي تملكها شبابنا.	لم تزل تشرب كاسات البطولة/ المد طويلة/ فخر الأفل/ جهود كبار/ ونور ونار/ لديهم شعار/ فتوة.

- ترقيم موسيقي ţ.35-[1]



هي مقدمة قصيرة التهيدية تيئًا الجو العسكري في شكله الفخامي(*Magistral*) الرسمي، ذات إيقاţ مŔبوŕ بالرغم من حريته (*Adlib*)، جمع فيها محمد سعادة بين الآلات الهوائية النحاسية المتمثلة في الترومبات (*Trompette*) وآلة إيقاعية تستعمل كثيرا في ŌكيŌ السير العسكري ألا وهي الطمبور(*Tambour*) .

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

كان التناول في تلحين نشيد هذه الدورة يرتكز على الكتابة التوافقية من البداية إلى النهاية. فجاءت لتأكد المنحى العربي للعمل وتأسس فكرة التبني الكلي لخصوصيات الموسيقى العربية الكلاسيكية. كما أبرزت الصور مطلق الجملات العربية وخاصة الحلات النحاسية التي سيطرت على تنفيذ الجملة الموسيقية الجزائرية والتي أعيدت أكثر من مرة في هذا النشيد.

أوركسترا محمد سعادة في تنفيذ نشيد «البحر الأبيض المتوسط»

- جدول ţ.37-

تركيبتها	موقع الحلة من التأليف التقليدي	تركيبتها	موقع الحلة من التأليف التقليدي	استنتاجات
سيفلاي (*Sifflé*)	دخيل	كاسا كلار (*Caisse claire*)	دخيل	يكشف هذا التوجه الذي اختاره محمد سعادة عن تبني واضح وكامل للتركيبة الأوركسترالية العربية.
فلوت (*Flûte*)	دخيل	سمبال (*Cymbale*)	دخيل	
باصون (*Basson*)	دخيل	كمنجة (*Violon*)	دخيل	
ترومبات (*Trombone*)	دخيل	ألتو (*Alto*)	دخيل	
توبة (*Tuba*)	دخيل	فيولونسال (*Violoncelle*)	دخيل	
ترومبون (*Trombone*)	دخيل	كنتربا س (*Contrebasse*)	دخيل	
الطبة (*Tomba*)	دخيل	أداء أوبراتي	دخيل	
القيادة	دخيل			

www.alkottob.com

-ترقيم موسيقي ţ.36-[1]

أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

جمع محمد سعادة في هذا التأليف الموسيقي بين الآلات الهوائية النحاسية المتمثلة في الترومبات (*Trompette*) والترومبون (*Trombone*) والتوبا (*Tuba*) والفلوت (*Flûte*) والباصون (*Basson*) وآلات إيقاعية تستعمل كثيرا في تكيم السير العسكري ألا وهي الطمبور(*Tambour*) والكاâ كلار(*Caisse clair*) والآلات الوترية كالكمنجة(*Violon*) والألتو(*Alto*) والفيولونسال(*Cello*) والكنتربا î (*Contrebasse*). نلاحظ من خلال هذا

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

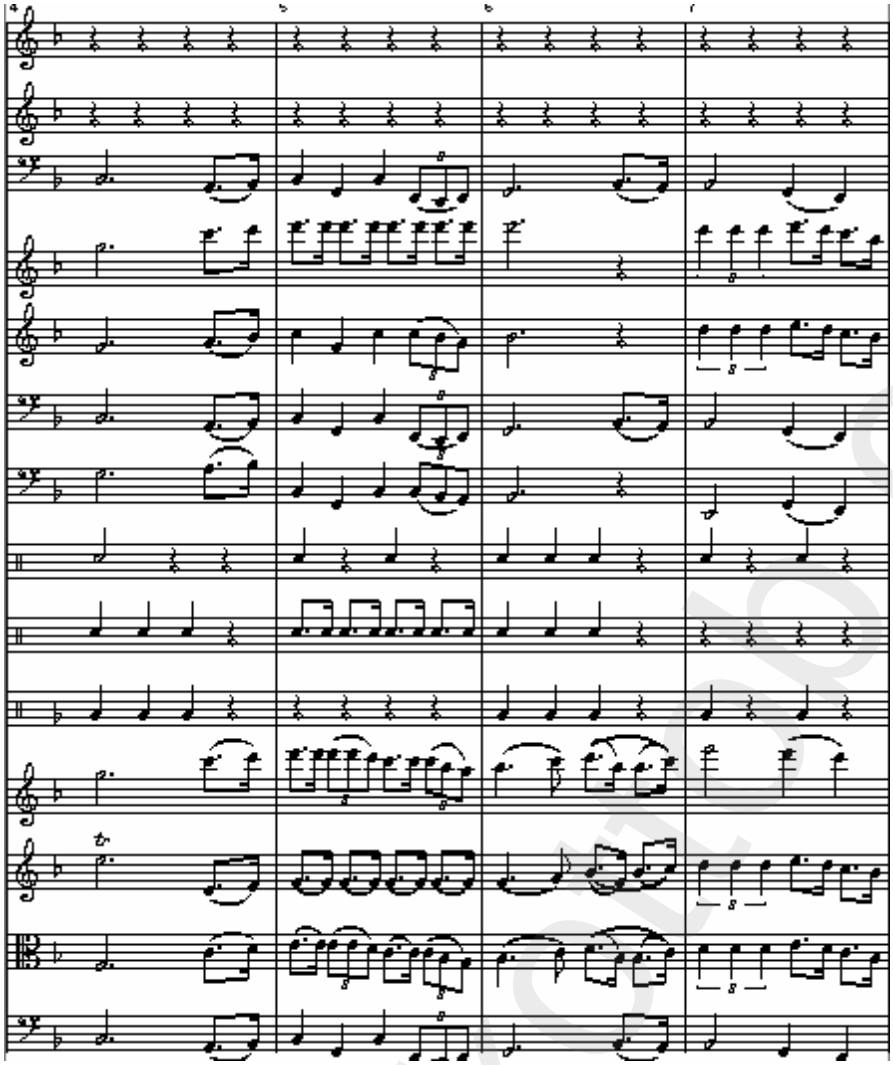
التناول أنه تبدا بصفة كلية خصوصيات الموسيقى العربية من حيث التوزيع الأوركسترالي الواضح والمعالجة التآلفية التي تعتمد التوافق النغمي دون إشارة إلى أي شكل من أشكال الموسيقى العربية أو التونسية بالرغم من حتمية الإطار الزماني والمكاني، مما يؤكد التأثر التام بنمط التأليف الغربي الكلاسيكي الذي يظهر في شكل مثل موسيقي كامل (*Assimilation musicale total*) والذي سببه الابتعاد عن الخصوصية الموسيقية المحلية وتبني الثقافة الموسيقية المهيمنة.

ترقيم موسيقي ţ.37-[1]

أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com



www.alkottob.com

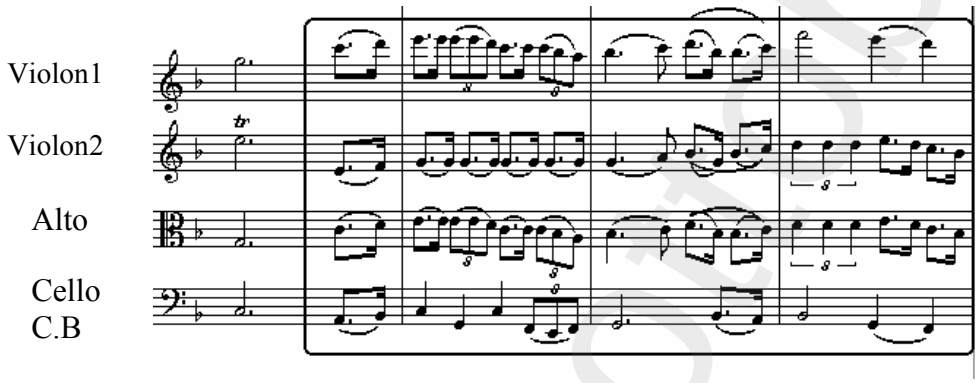
أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

تمثل هذه الجملة عرضا للفكرة الأساسية للحن(*Thème*) الذي امتاز بطابعه العسكري الواضح والتي تم تناولها وتنفيذها من قبل جميع الآلات الهوائية النحاسية والآلات الوترية بنفس الإحساس العسكري الحماسي وفي مقام فا كبير(*Fa majeur*) وعلى وزن السير(*Marche*). أما خط الباص فقد أخذ شكلا لحنيا خاصا تناولته آلات الترمبون(*Trombone*) والتيبا(*Tuba*) والكنتربا ص (*Contrebasse*) والألتو(*Alto*) بكيفية مصاحبة ومثرية للحن الأساسي وفي

www.alkottob.com

شكليه الإيقاعي واللحني. وقد Ź إعادة هذه الجملة الموسيقية عدة مرات لذلك كانǩ قصيرة وسهلة الحفظ على الطريقة التي يتناولها العرب في تأليف موسيقاهم العسكرية. كما استعان الملحن ببعŘ القواعد النظرية في الموسيقى العربية كتوڢيف مفهوم التام(*Thème*) الذي هو عبارة عن فكرة موسيقية أطول وأعمق من الموتيف (*Motif*)، ومن خلاله يتدفق ويتنوţ اللحن شيئا فشيئا.

التنوع الإيقاعي واللحني بين الآلات



www.alkottob.com

ترفق اللحن الأساسي

أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

www.alkottob.com

أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

www.alkottob.com

أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

www.alkottob.com

أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

تمثل هذه الجمل عملية تدفق اللحن الأساسي (*Thème principal*) للايث يأخذ عدة صيغ لحنية أساسها التلوين المقامي إلى جانب التنوع الإيقاعي الذي يتحول من القسمة الثنائية إلى القسمة الثلاثية دون إحداث أي خلل في اللحن الأساسي. كما يأخذ الخط اللحني للباتا إلى جانب طابعه الإيقاعي الذي يظهر السير العسكري بتدعيم من الحلات النحاسية، شكلا لحنيا يتحول في بعض الأحيان إلى لحن أساسي.

www.alkottob.com

- ترقيم موسيقي ţ.38-[1]

أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

www.alkottob.com

أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

www.alkottob.com

أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

www.alkottob.com

أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

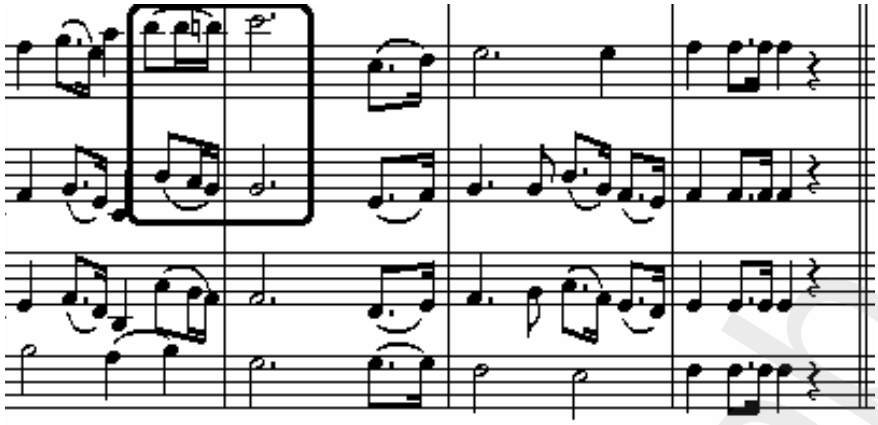
www.alkottob.com

أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

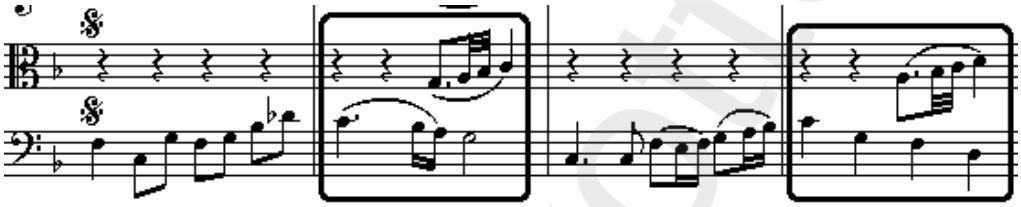
www.alkottob.com

لم يوظف محمد سعادة أسلوب المحاكاة(*Imitation*) في أي جملة من الجمل الموسيقية لكنه استعمل أحيانا التنقلات المتقابلة في العديد من الأماكن كالنماذج التالية على سبيل المثال:

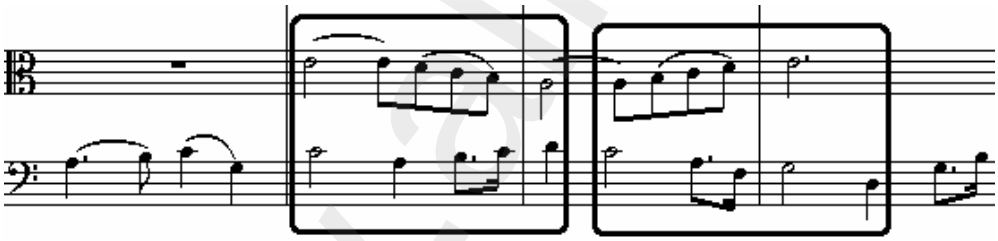
- نموذج 1



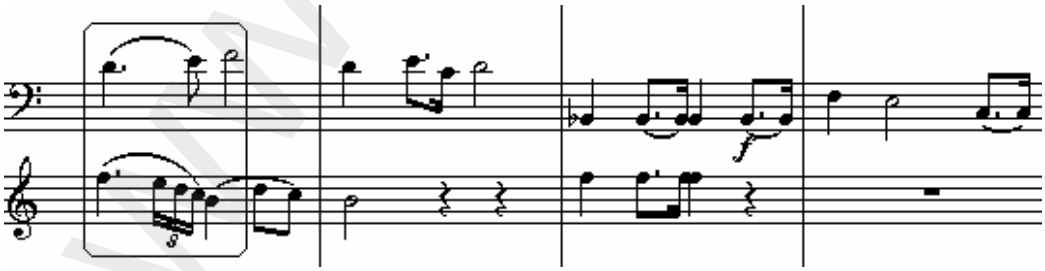
- نموذج 2



-نموذج 3



- نموذج 4



www.alkottob.com

هي تلك الأفكار الموسيقية المستقربة التي كان يحملها محمد سعادة في تلك الفترة، والتي أدت به بعد ذلك إلى ردة فعل(*Feed back*) موسيقي جعلته يهتم بالموسيقى التراثية منها المشرقية ومنها التونسية ومنها التركية. كل هذا يعني أنه عندما تصل الأمور إلى أقصى حد من التقريب الثقافي تكون الرجعة بكيفية محتشمة إلى الثقافة الأصلية، أي الموسيقى العربية ذات الأسلوب المقامي.

www.alkottob.com

II-1/ 2 مرحلة التفرد الموسيقي

يقول محمد القرفي أنه لم يكن السباق في التعامل مع الكتابة الموسيقية البوليفونية في الموسيقى التونسية، إذ وجدت بعض المحاولات الظرفية في بداية الستينات كتسجيل بعض أغاني التراث كـ"النوق" و"ساق تعك ساق" و"يا! يا أحمد يا خويا" وغيرها التي وزعها لأوركسترا الموسيقي الفرنسي هايدو[1] (*Haydu*) والتي نسبق في تلك الفترة إلى كل من صالح المهدي والهادي الجويني ومحمد التريكي. كما سبقه في ذلك محمد سعادة بمحاولة التلحين في تلحين موسيقى بعض المسرحيات مع فرقة مدينة تونس للمسرح صحبة الممثل جميل الجودي سنة 1967[2].

يرجع تطلع محمد القرفي على الأعمال الموسيقية الغربية وخاصة الأعمال الأوبراتية والغنائية الركحية إلى فترة الطفولة حيث كان يذهب إلى منزل ابن عمه الولوج بهذه النوعية ليستمع إليها عن طريق المذياع. كما كان يتابع عروض الأوبرا التي كانت تقدمها الفرق الإيطالية في مسرح تونس خلال الستينات. ومن ثمة كان تأثره بالموسيقى الغربية وكانت بدايته مع التلحين من خلال أغنية "في الحي صبايا" سنة 1966 من شعر المسرحي توفيق الجبالي وغناء كمال رؤوف النقاطي ومرت الجربي ومحاولة أخرى "شمسنا الحمراء" سنة 1969 كلمات المسرحي سمير العيادي غناها توفيق الناصر وكمال رؤوف النقاطي وهي بمثابة ملحمة غنائية عن تونس.

إن اختيار محمد القرفي لفن الأوبرات والأوبريت المسرح الغنائي، ناتج عن اقتناع بضرورة الخلق الجدي والبحث المتواصل لتحقيق الإبداع الفني، إذ يقول أن الأغنية وفي الشكل الذي نعرفه الآن، لا تتيح الفرصة للكتابة الموسيقية الإبداعية بل تضطره إلى اقتصاب الفكرة الموسيقية في حين أن المسرح الغنائي يجمع فنونا مختلفة وهو عالم ثري بالإبداعات ومليء

---

[1] هايدو(*Haydu*) ، أستاذ مجري أتى إلى تونس في بداية الستينات لتدريس مادة الهرمنة بالمعهد الوطني للموسيقى. تتلمذ عنه كل من محمد سعادة والعروسي البليري وعبد الحميد بن علجية وغيرهم.

[2] من خلال حوار مع محمد القرفي بتاريخ 2002/03/18.

www.alkottob.com

بالمفاجآت[1]. فبالرغم من عدم معرفته منذ البداية لقواعد الكتابة البوليفونية، حاول منذ تآليفه الأولى أن ƷققƷ ما كان يستمع إليه في صغر سنه من موسيقى أوروبية، تلك النوعية من الكتابة التي خلقƘ المفاجأة لأصدقائه والموسيقيين أيŘا.

كما كان يشعر محمد القرفي بŘرورة تواجد أكثر من خآ لحني واحد واستعمال جميع الآلات الوترية والهوائية والإيقاعية التي تتلاءم مع الكتابة البوليفونية. أما عن حديثه عن الرحابنة، يرƤ: "*أمم قد استغلوا تقدم التقنيات الآلية لخدمة أغراضهم الموسيقية ويبقى موقف مجمع الموسيقى العربية موقفا متصلبا لا يتماشى والواقع الحŘاري الإنساني*"[2].

1-II/ 1.2 المرجعية الموسيقية لمحمد القرفي

ولد محمد القرفي في 1948/11/17 بنهŷ الآغة بطحاء رمŘان باي بآحدƤ أحياء مدينة تونس العتيقة قرب حانوت عبد العزيز جميل صانع الآلات الموسيقية. بدأ تعلم الموسيقى على يد الأستاذ توفيق الذويوي بالمعهد الثانوي Ńزندار. كان ƷالسƷ في لقاءاته مجموعة من رجال الفن والمسرح في إطار الشبيبة المدرسية كرؤوف الباسطي ورؤوف بن عمر والفاضل الجزيري وسمير العيادي وعلي اللواتي وعلي سعيدان. ƠصلƠ على ديبلوم الموسيقى العربية سنة 1969. دŕâ ŋعهد سكولا كونتورƠ(*Schola Cantorum de Paris*) للموسيقى بباريس وƠصلƠ على ديبلوم في توافق الأصوات(*Harmonie*) وديبلوم في علم التناوƠ (*Contre point*) وديبلوم في التوزيع الموسيقي(*Orchestration*) والدكتورا في علوم الموسيقى بباريس4 السربون(*Sorbonne*). أسس مصلحة الموسيقى بالتلفزة التونسية سنة 1976، كما أسس أيŘا سنة 1977 فرقة بلدية تونس للموسيقى العربية. لحن إلى جانب مجموعة من الأعمال الغنائية الركحية، أغاني أخذت شهرة وصدا في فترة السبعينات وبداية الثمانينات.

---

[1] سلامة(يوسف)، محمد القرفي، مدير مدينة تونس للموسيقى العربية، مجلة فنون، تونس، وزارة الشأون الثقافية، 1985/04/03، Î . 244.

[2] نفس المرجع، Î . 245.

www.alkottob.com

II-1/ 2.2 إنتاجاته الموسيقية والغنائية الرائجة

أ. بالإذاعة الوطنية[1]

- جدول ţ.38-

الأغنية	المغني	أسلوب التأليف	السنة	المناهل الموسيقي
في حي الصبايا	كمال رؤوف ومرƈ الجربي	هرمنة (*Harmonisation*)	1966	المثاقفة الموسيقية
يكفي ما نقاسي	توفيق الناصر	هرمنة (*Harmonisation*)	1967	المثاقفة الموسيقية
شمسنا الحمراء	توفيق الناصر وكمال رؤوف	هرمنة (*Harmonisation*)	1969	المثاقفة الموسيقية

ب. بالتلفزة[2]

- جدول ţ.39-

المنوعة	المغني	أسلوب التأليف	السنة	المناهل الموسيقي
أكحل وأبيض	حمادي بن عثمان	هرمنة (*Harmonisation*)	1970	المثاقفة الموسيقية

[1] ÙN محمد القرفي، أنظر مجلة الإذاعة والتلفزة، ţ. 529 بتاريÙ 27 مارâ 1982، î . 6.

[2] نفس المرجع.

www.alkottob.com

ج. في فرقة 71 وسرينة تونس للموسيقى العربية[1]

- جدول ţ.40-

الأغنية	الشاعر	المؤدي	أسلوب التأليف	السنة	ŋæƟŧŋæ الموسيقي
أنوار	/	شيراز	هرمنة (*Harmonisation*)	1971	المثاقفة الموسيقية
أندلسية	/	شيراز والموعة الصوتية	هرمنة (*Harmonisation*)	1972	المثاقفة الموسيقية
أخاف	سمير العيادي	غناء ڢامر عبد الجواد	هرمنة (*Harmonisation*)	1977	المثاقفة الموسيقية
يا مستريح الجناح	سويلمي بوجمعة	مصطفى الشرفي	هرمنة (*Harmonisation*)	1977	المثاقفة الموسيقية
يا ليل يا قمر	عبد الحميد خريف	رضا الخويني وذكريات والموعة الصوتية	هرمنة (*Harmonisation*)	1977	المثاقفة الموسيقية
سمراء	عبد الحميد خريف	ڢامر عبد الجواد	هرمنة (*Harmonisation*)	1978	المثاقفة الموسيقية

[1] ÙŊ محمد القرفي، أنظر مجلة الإذاعة والتلفزة، ţ. 529 بتاريÑ 27 مارâ 1982، î . 6.

www.alkottob.com

إلى مهاجر	السويلمي بوجمعة	أحمد زروق	هرمنة (*Harmonisation*)	1978	المثاقفة الموسيقية
ليالينا	/	غناء محمد العربي والموعة الصوتية	هرمنة (*Harmonisation*)	1978	المثاقفة الموسيقية
الليل	أحمد خليل العجلوني	قامر عبد الجواد	هرمنة (*Harmonisation*)	1979	المثاقفة الموسيقية
غناء الأمس	أبو القاسم الشابي	أحمد زروق	هرمنة (*Harmonisation*)	1979	المثاقفة الموسيقية
حامل الهوϟ تعب	الحسن بن هاني	الموعة الصوتية	هرمنة (*Harmonisation*)	1980	المثاقفة الموسيقية
بلادنا	/	الموعة الصوتية	هرمنة (*Harmonisation*)	1980	المثاقفة الموسيقية
ذكرϟ	/	فاطمة بن عرفة	هرمنة (*Harmonisation*)	1981	المثاقفة الموسيقية
سفر	/	ϟوϟ بن عرفة	هرمنة (*Harmonisation*)	1982	المثاقفة الموسيقية

www.alkottob.com

و. في الموسيقى التصويرية للمسرح[1]

- جدول ţ.41-

اسم المسرحية	ǯخراǫl	السنة	أسلوب التأليف	ǫlƟrl الموسيقي
سياسة في قرطاǯ	سمير العيادي	1966	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
لوحة العجائب	محمود الأرنؤوţ	1969	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
قريتي	عبد اللطيف الحمروني	1970	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
عشتروت	المنصف السويسي	1971	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
مهاجر بريستان	المنصف السويسي	1971	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
شهداء الوطنية	البشير الإدريسي	1974	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية

[1] ÙN محمد القرفي، أنظر مجلة الإذاعة والتلفزة، ţ. 529 بتاريÙ 27 مارâ 1982، î . 6.

www.alkottob.com

استعراض عشرون مارس	المنصف السويسي	1976	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
السرك	البشير الدريسي	1980	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية

هـ. في الموسيقى التصويرية للتلفزة [1]

- جدول ţ.42-

التمثيلية	المؤلف	السنة	أسلوب التأليف	المؤلف الموسيقي
القسمة	رشاد بلحيث	1974	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
القارب المطاطي	بولبابة المرابط	1974	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
زياد !! الأغلال	أحمد غرس !!	1975	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
سقوط غرناطة	جمال الدين بالرحال	1975	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية

[1] ÙÑ محمد القرفي، أنظر مجلة الإذاعة والتلفزة، ţ. 529 بتاريخ 27 مارس 1982، î . 6.

www.alkottob.com

و. في الموسيقى التصويرية السينمائية[1]

- جدول ţ.43-

اسم الفيلم	المخرج	السنة	أسلوب التأليف	الموسيقي
في بلاد التررني(نزهة رائقة)	فريد بوغدير	1971	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
وغدا	إبراهيم باباي	1972	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية

[1] سلامة(يوسف)، المرجع السابق، Î . 245.

www.alkottob.com

ز. من التوزيعات الموسيقية والغنائية [1]

- جدول ţ.44-

الفالÆ الموزţ	المثاõ	الملحن	الأداõ	السنة	أسلوب الكتابة الموسيقية	ااθرا الموسيقي
موشح	بدري بدا	أحمد الوافي	المموعة الصوتية	1971	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
سماعي حجازكار كردي	*	النوري الرباعي	الفرقة الموسيقية	1971	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
*	مررت بدربي	العربي العلاقي	*	1971	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
سماعي حجازكار كردي	*	توفيق الصباĥ الحاƑ	الفرقة الموسيقية	1976	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
أغنية	الشك اليوم	الحبيب التركي	أحمد عيسى	1976	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
أغنية	العيون السود	إيدير	محسن الرايس	1977	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية

[1] ÙN محمد القرفي، أنظر مجلة الإذاعة والتلفزة، ţ. 529 بتاريÑ 27 مارâ 1982، î . 6.

www.alkottob.com

أغنية	أهل الهوى	زكرياء أحمد	غناها العديد من المطربات	1977	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
أغنية	سيدي بوسعيد	علي الرياحي	غناها العديد من المطربين	1977	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
أغنية	يالي ڢالمني	علي الرياحي	*	1977	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
أغنية	يالي بعدك ضيع فكري	Rيس الترنان	*	1977	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
أغنية	عرضوني زوز صبايا	من العتيق التونسي	*	1977	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
أغنية	تاذيني	من العتيق العراقي	*	1977	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
أغنية	الحلوة	السيد درويˆ	*	1978	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
أغنية	طلعǩ يا محلى نورها	السيد درويˆ	*	1978	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية

www.alkottob.com

أغنية	أنا في انتظارك	زكرياء أحمد	*	1978	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
نوبة	نوبة الخضراء	رئيس الترنان	المموعة الصوتية	1979	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
سماعي فرحفزا	*	توفيق الصباح الحاج	الفرقة الموسيقية	1979	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
فوندو		من العتيق التونسي	*	1979	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
أغنية	كواتني كواتك	رئيس الترنان	*	1979	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
موشح	يا غصن نقا مكللا بالذهب	*	المموعة الصوتية	1979	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
*	أعطيته ما سألا	سليم الحلو	*	1980	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
أغنية	ة يا طيور	محمد القصبجي	*	1980	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
سماعي شوق أفزا	*	محمود صبح	الفرقة الموسيقية	1981	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية

www.alkottob.com

موشح	يا منشدي	محمود صبح	المموعة الصوتية	1981	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية
أغنية	أعطني الناي	ƙيب حنكا	*	1981	هرمنة (*Harmonisation*)	المثاقفة الموسيقية

في سنة 1965، أي بعد تسعة سنوات من الاستقلال، وفي الظرف الذي تنادي فيه بعŘ الأفراد باǂافظة على التراǫ والرصيد الموسيقي من نوبات وأزجال وموشحات والتعامل مع اǾلات الموسيقية التقليدية بزعامة صاƚ المهدي وعبد الحميد بلعلجية والطاهر غرسة وغيرهم، قام محمد القرفي بǎول عرȏ له بتوجه جديد مǎاير لما تنادي به الأغلبية[1]. والǎرȏ من ذلك هو محاولة كسر هيمنة الجهاز الواحد على الإنتاǯ الموسيقي في البلاد وذلك تلبية لحاجيات موسيقية جديدة ملحة أصبحǨ ضرورة لابد منها. غير أن ǾازǯǾ ǎلات غربية لها أصوات ǿابتة، مع ǎلات عربية ȐȎع إلى نظام مقامي ƐǾتاز بالتنوţ من حيث حركة أصواته ولǎته الموسيقية، من شǎنه أن ƐǾلق نوعا من اللا تطابق بين الأصوات الصادرة عن تلك اǾلات[2]. ولعل ما قدمه محمد القرفي في بداية السبعينات من خلال بعŘ أعماله، يدخل في سياق هذه المقاربة الموسيقية.

---

[1] كصاƚ المهدي (1925) ومحمد التريكي (1900-1998) وعبد الحميد بلعلجية (1931-2006) والطاهر غرسة (1933-2003)...

[2] GUETTAT (Mahmoud), *Visages de la musique tunisienne*, *op. cit.* p. 238.

www.alkottob.com

أورکستر محمد القرفي

- جدول ţ.45-

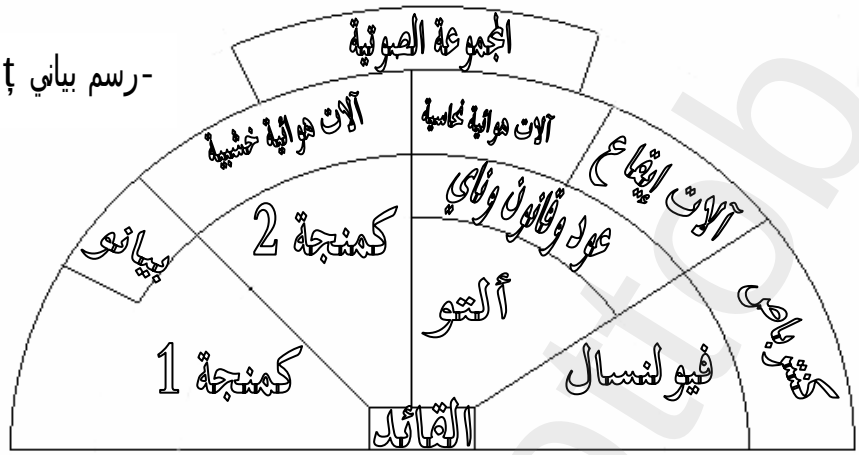
تركيبتها	موقع الآلة من التأليف التقليدي	تركيبتها	موقع الآلة من التأليف التقليدي	استنتاجات
عود مشرقي	دخيل	فيولونسال (*Violoncelle*)	دخيل	أظهر محمد القرفي من خلال هذه التركيبة الموسيقية التي اقترحها، تبنيا كليا للثقافتين الموسيقيتين المشرقية والغربية، باقتناţ منه أن الآلات التونسية غير قادرة انفردها التعبير عن الفعل الدرامي في العمل الغنائي الركحي.
قانون	دخيل	كنتربا ÎÎ (*Contrebasse*)	دخيل	
ناي	دخيل	دربوكة[1]	أقر الأغلبية امكانتها ووظيفتها	
كمنجة (*Violon*)	دخيل	طار مشرقي	دخيل	
ألتو(*Alto*)	دخيل	باتري(*Batterie*)	دخيل	
كلارينات (*Clarinette*)	دخيل	ترومبات (*Trompette*)	دخيل	
باصون (*Basson*)	دخيل	فلوت(*Flûte*)	دخيل	

[1] أصبحǨ هذه الآلة من أهم الآلات الإيقاعية المتداولة في الفرق الوترية للكم تعود النا â على سماعها منذ بداية القرن العشرين في الفرق اليهودية. لذلك نعتƎ أ ا قد ǨولO من صفتها التقليدية كآلة دخيلة إلى صفة جديدة معترف با في كل الموعات الموسيقية.

www.alkottob.com

	دخيل	أداء أوبراتي (*Chant d'opéra*)	دخيل	بيانو(*Piano*)
	دخيل	مشاركة عدة مطربين	دخيل	قيادة أوركسترالية (*Direction d'orchestre*)

-رسم بياني ţ. 12-



- شكلة الأوركستر الذي اقترحه محمد القرفي منذ أواخر الستينات-

فكل التجارب التي قام با محمد القرفي، توضح أن كلها مشتركة في كوƐا ƟOمل تƨيرا نوعيا ƛطيا وحسيا وجماليا، رغم انفصالها أو اتصالها بالموروƢ وتتمثل وتتموضع في منظومة التناقŘ والاختلاف بينها وبين ما هو متداول. وهذا أساسي حسب رأينا في عملية الارتقاء بالعمل الموسيقي وإخراجه من موقع الثبات والسكون وربطه باƛالات الفنية الأخرƟ، مع وعينا بطبيعة الحال، بأن نصل إلى أقصى فهم إلى الƢخر(المتفرǯ). كما أن "*صفة الفنان تقتŘي الجرأة في التعامل مع الموسيقى، شريطة أن لا تكون شجاعته وعقله في محل شك* "[1].

[1] ZINELABIDINE (Mohamed), *L'Interculture entre visage et mirage du présent*, *op. cit.* p. 118.

www.alkottob.com

إن أول النشاطات الحقيقية التي حقق با محمد القرفي نقلة نوعية في مجال التأليف البوليفوني، كان سنة 1970 في إطار مؤسسة الإذاعة حيث قام بتسجيل بعض الأعمال التراثية التونسية كموشح "بدري بدا" للشيخ أحمد الوافي(1850-1921)، وتلحين بعض المؤلفات في الأوبرا العربية كالأغاني والموشحات. أما في سنة 1971 أسس فرقة 71 التي سجلت الكثير من المؤلفات الموسيقية لصالح مؤسسة الإذاعة التونسية، والتي بثت العديد من المرات في برامج خالد التلاتلي وصالح جغام. أما العرض الوحيد الذي قدمته فرقة 71، اخذ عدة ردود في الصحافة التونسية.

هذا، وقد ظهرت مقالين للصحفي صالح الحاجة؛ الأول كان عنوان : " مهرجان قرطاج ينقذ فرقة 71 من ضيق التنفس "، والثاني " لقاء التعارف بين فرقة 71 والجمهور" . فمنذ القراءة الأولى لهذين المقالين، نلاحظ أن صالح الحاجة لم يقدم الفرقة الموسيقية على أساس إنتاجها وأسلوبها والتخت الذي اعتمدته والأغاني التي قدمتها وطريقة التنفيذ وكيفية قيادتها، بل جعلها في موضع صراع وصدام مع الأساليب والتوجهات الموسيقية الأخرى المتواجدة في تلك الفترة، وضيق عليها مجال التقدم والاستمرار وأسس لها مسيرة المتاعب. فمن الأساليب والتراكيب التي أساء با للفرقة الموسيقية وإنتاجها هو الطرح الذي قدمه بداية من عنوان المقالة" مهرجان قرطاج ينقذ فرقة 71 من ضيق التنفس"، إذ كانت في معظمها تحمل موقفا عدائيا تجاه الأوبرا الموسيقية التقليدية. ويقول في سياق حديثه؛ "*أثبتت الفرقة صعود درجات هذا السلم رغم كل الأشواك والمسامير... وأعرف بأن أغاني هذه الفرقة ليست في متناول جميع الناس وقد لا تثير إعجابهم... أرجو أن تعزف هذه الفرقة وتغني وتقاوم الموسيقى الرخيصة والأغاني المبتذلة*"[1].

أما في مقاله الثاني فقد تناول الموضوع بنفس الشكل والأسلوب حيث ضمنه عنوان " لقاء التعارف بين فرقة 71 والجمهور"، وأدرج فيه أراء سطحية أضرت بالعمل وصاحبه وإلى كل من تبناه، إذ يقول: " *ولدت هذه الفرقة في ظروف صعبة ولكنها قاومت وتحدت كل الظروف... وسوف لا نندم أبدا على تشجيع هذه الفرقة... أن تعطي وهي في بداية*

[1] الحاجة(صالح) مهرجان قرطاج ينقذ فرقة 71 من ضيق التنفس، جريدة الصباح، صفحة فكر وفن، ع. 7491، 23 ، 28 جويلية 1973، ص . 7.

www.alkottob.com

الطريق وسدّ الظروف العسيرة... كنǩ أنا شخصيا متخوفا من ردّ الجمهور... ومع أن هناك بعض الملاحظات النقدية التي يمكن توجيهها للفرقة، فإننا نتغافل عنها لأن الفرقة في بداية الطريق"[1].

الحقيقة التي يمكن استخلاصها من خلال هذين المقالين، هي المفارقة بين المفاهيم. إذ أن النوايا التي قدمها صالح الحاجة في تعريفه بالعمل تبدو بريئة ومشجعة ومساندة للعمل[2]. إلا أن قراءته من زاوية أخرى تقلب كل تلك المفاهيم والنوايا الحسنة، وتأخذ نتائج عكسية تماما. لذا، نرى أنه قد وضع صاحب العمل في موقف موسيقي عدائي مع كلتلف الأعمال الموسيقية الأخرى الموجودة ضمن الحركة الثقافية في تلك الفترة.

قراءات وتأويلات

- جدول ţ.46-

عنوان المقال	الصيغ اللفظية المستعملة	القراءة الأولى	القراءة الثانية	النتيجة
مهرجان قرطاج ينقذ فرقة 71 من ضيق التنفس	- ينقذ من ضيق التنفس	المساعدة	إن هذا التوجه مهدد بالموت.	الررر بالعمل وصاحبه والمتفرج والمس من قيمة الأعمال الموسيقية الأخرى
	- الأشواك والمسامير	طريق صعب	هناك من يتربصه	
	- ليسǩ في متناول جميع الناâ	كثل إبداعا في مجال الموسيقي	مس من ثقافة المتقبل الموسيقية.	

[1] الحاجة(صالح)، لقاء التعارف بين فرقة 71 والجمهور، جريدة الصباح، ţ. 7510 ، â. 23، 18 أوت 1973، î . 7.

[2] يقول محمد زين العبدين في هذا السياق، "*أن للناقد الموسيقي دور كبير في مساندة المحاولات الفنية الجريئة، التي سيسجلها الزمن في يوم من الأيام*". أنظر:

- ZINELABIDINE (Mohamed), *L'Interculture entre visage et mirage du présent*, *op. cit.* p. 118.

www.alkottob.com

	التشكيك في ثقافة المتقبل	الثل إبداعا في مجال الموسيقي	- قد لا تثير إعجابم	
	التقليل من شأن بقية الأعمال الموسيقية الأخرى.	الرفع من موسيقى محمد القرفي	- تقاوم الموسيقى الرخيصة والمبتذلة.	
الررR بالعمل وصاحبه والمتفرǯ والمس من الواقع الثقافي بالبلاد	المس من الواقع الثقافي	التحدي	- ولدت هذه الفرقة في ظروف صعبة	لقاء التعارف بين فرقة71 والجمهور
	المس من الواقع الثقافي	الصمود	- ولكنها قاومǩ وتحدت كل الظروف	
	فكرة الندم واردة في هذا الإطار	الرفع من قيمة الفرقة	- وسوف لا نندم أبدا على تشجيع هذه الفرقة	
	المس من الواقع الثقافي	الصمود والتحدي	- وهي في بداية الطريق وسلّ الظروف العسيرة	
	المس من ثقافة الجمهور الموسيقية	نجاح العمل	- كنǩ أنا شخصيا متخوفا من رد الجمهور	

www.alkottob.com

ح. الأعمال الغنائية الركحية

قدم محمد القرفي للجمهور في أكتوبر 1977 مسناة درامية (*Drame lyrique*) وقد سميǩ لانذاك بالأوبرات[1] " غصون الحمر " وهي اثابة قصائد فلسطينية ‡مود درويÌ وسميح القاسم وتوفيق زياد وراشد حسين[2]، كما تابع الجمهور بتاريÑ 19 جويلية 1978 للديقة دار البارون ديرلنجاي عرضا موسيقيا قدم فيه ألحانا جديدة تونسية ومشرقية[3]، Ż عرضا موسيقيا بالمسرح الأثري بقرطاǯ في نفس السنة.

ولعل من أهم الأحداq الموسيقية في مسيرة محمد القرفي هو مشاهدة الجمهور التونسي بتاريÑ 19 مارâ على شاشة التلفزة أوبرات "20 مارâ" اناسبة مرور عشرين سنة من الاستقلال[4]. وكقراءة فنية لهذا العمل الأخير جاء " *أن وسائل التعبير كانǩ ذاتية، للايث أن المنصف السويسي اعتمد على الممثلين كأبطال وأكسسوارات، فالديكور الذي نفذه حمادي الساحلي كان بسيطا وانتصرا في لوحة كبيرة اثل خارطة الوطن وفي أرضية متحركة عادية...وعدا هذين العنصرين لم يكن هناك غير الممثلين والموسيقى والإلقاء وسيلة للتعبير...وقد اختصر تاريÑ تونس في ساعتين؛ الاسنزو من البحر والÊ..والمدينة ..مآسي التاريÑ..غزوات المستبدين..علاقة البايات بالشعب..الاستعمار الفرنسي..الاسنزو الفلاحي..المعمرون..التوعية..النÊال..معارك التحرير الزراعي والعسكري والسياسي..تنحية الباي..إعلان النظام الجمهوري..إعطاء الحقوق للعامل والفلاح*

---

[1] الأوبرات(*Comédie musicale*): هو قالب من قوالب الموسيقى الكلاسيكية الاسنائية المسرحية، وهي عبارة عن أوبرا صاسيرة، أي مسرحية غنائية من النوţ الخفيف، و تقدم لجمهور عريÑ.

[2] القرفي(محمد)، فرقة مدينة تونس للموسيقى في "أوبرات عسكر الليل"، في عدد خا î باللاسة العربية، î . 3. أنظر:
- La presse, *Spécial festival de Carthage*, N°. 14788, 17/08/1983.

[3] غا في هذا العرô كل من اامر عبد الجواد وذكريات وأحمد زروق والموعة الصوتية. أما الألحان فكانǩ ‡مد القرفي وحمادي بن عثمان وعز الدين العياشي. أنظر: مجلة الإذاعة والتلفزة، المهرجانات الصيفية، ţ. 429، â. 19، بتاريÑ 1978/08/01.، î . 18.

[4] مجلة الإذاعة والتلفزة، العرô الكبير لفرقة مدينة تونس، ţ. 377، â. 17، 1967/04/01، î . î . 12-13. هذا العمل الركحي هو من إخراǯ المنصف السوسي، والنص لعبد اليد بن جدو وانتار حشيشة، وقد غا فيه كل من توفيق الناصر والهادي المقراني والمنجي السوسي وحمادي الجلاصي وسلمى وليليا الدZاني وشاهيناز وشيراز.

www.alkottob.com

والطالب..، ولكنه جسدها بنجاح وأسلوب لم يستلزم دق الطبول والأوغاء الكلامية المستعملة قديما في مثل هذه العروض الوطنية"[1].

يتضح من خلال هذه القراءة الفنية لهذا العمل الأغنائي الركحي، أن آليات النقد والتحليل التي اعتمد عليها لا تستند إلى أي منهج علمي أو فني يتصف بالموضوعية. إذ لم يتجاوز هذا التحليل حدود سرد الأحداث التاريخية وأطوارها والوصف الشكلي للديكور الذي اعتبره بسيطا دون التعليق على قيمته الرمزية. وبناء على ذلك، سنحاول قدر الإمكان وفي سياق عملنا هذا أن نتعرض إلى كل التعابير الفنية المشابهة لها وآتلف الجماليات التقنية من إضاءة ولباس وماكياج وديكور... وأبعادها الدلالية والرمزية وإيحاءاتها البصرية.

وانطلاقا من هذه الأعمال، بدأ الإقبال بصفة تدريجية على أعمال محمد القرفي الذي يصرح أن 60 % من المتفرجين هم من فئة أبوية مثقفة، من الطلبة بالخصوص . وهذا يرجع إلى حد قوله إلى مصداقية العمل في استقطاب الجماهير إلى جانب المثابرة والتفرد بالأسلوب. وقد تلا عرض "غصون الحمر" سلسلة من الأعمال الأغنائية الركحية والتي أمثلها في:

- سنة 1980 من " أغاني الحياة" (مأساة درامية)، من أشعار أبو القاسم الشابي.

- سنة 1981 "حب إلى لبنان" شعر عبد الحميد خريف.

- سنة 1983 "صابر في مدينة السلطان تاج" (أوبرات للأطفال بالمسرح البلدي) .

- سنة 1983 "عسكر الليل" شعر عبد الحميد خريف. عرض في اختتام مهرجان قرطاج، سيناريو حمادي العباسي.

- سنة 1984 "حكاية من قرطاج" عرض في افتتاح مهرجان قرطاج .

بالرغم من توجهه الأوربي في أسلوب الكتابة الموسيقية، فإن محمد القرفي يستعمل في مؤلفاته التركيب النغمي العربي المسترسل مع إحداث بعض التلوينات القريبة منه ويبحث دائما على تركيبات جديدة في مستوى كتابة الجملة الموسيقية على عكس القاعدة الأوربية

[1] مجلة الإذاعة والتلفزة، العرض الكبير لفرقة مدينة تونس، ع. 377، ص. 17، 1967/04/01، ص . 13.

www.alkottob.com

التي ترتكز على التلوين التوافقي المتوالي بطريقة حسابية. هذا، وƷبذ محمد القرفي أيRا التلحين والتعامل مع الموسيقى العربية دون التونسية بل هو لا يعترف بالطبوţ التونسية أصلا إذ يقول "*أن ما يسمى بالطبوţ التونسية ليس إلا مجرد لهجات في الموسيقى العربية الإسلامية المعروفة ومثال ذلك فإن نغمة الحسين ما هي في الواقع إلا لهجة تونسية في مقام البياتي*"[1] و يRيف أيRا "*أن إمكانيات النغمات التونسية محدودة ولا يمكن أن ينطبق عليها اسم مقام ذلك أن المقام هو نظام موسيقي كامل*"[2].

تلك هي الأفكار التي ƟمƟل في داخلها مواقف تؤكد بشكل واضح ملامح عقدتي الهوية والغيرية لدƟ بعŘ الموسيقيين التونسيين. فهو(أي محمد القرفي) لم يقتصر على إƟجيد الموسيقى الغربية فحسب، بل ƟاوƟز ذلك ليصل إلى التشكيك في قيمة الموسيقى التونسية وطبوعها وعدم الاعتراف با وNصوصياتا ا‡لية. تلك هي القRية الأزلية التي بسببها انقسم الموسيقيون التونسيون منذ فترة الستينات إلى نصفين بين مؤيد لهذا الرأي وبين معارô له، بين محافظ ومجدد، بين أصيل ودونه، بين مبدţ ومكرر للذاكرة الموسيقية الجماعية.

ط. في مجموعة زخارف عربية

إن أعمال محمد القرفي في بداية التسعينات اختلفŘ عن ما قدمه سابقا، إذ إلى جانب تلاحينه الخاصة، قام بإعادة صياغة وتوزيع بعŘ المعزوفات الحديثة كØ" ليلة القبŘ على فاطمة" و"دموţ صاحب الجلالة" وأعاد توزيع بعŘ الأغاني العربية ‡مد عبد الوهاب (1910-1991) ورياô السنباطي(1910-1981) وزكريا أحمد(1886-1961) ومحمد القصبجي (1892-1966) ...إلى جانب بعŘ الأغاني التونسية لعلي الرياحي(1912-1970) والهادي الجويني (1909-1990) وRيس الترنان (1894-1964) ومحمد التريكي وغيرهم والتي شاركŘ فيها بعŘ الأصوات التونسية المعروفة كذكرƟ محمد (1966-2003) ونور الدين الباجي وكرƟ شعيب ومحمد الجبالي وƟاة عطية ونبيهة كراولي. والأهم من ذلك هو صياغة كل هذا في توزيع امتاز خاصة بنوţ من التآلف التناقطي (*contrepoint*)، مع

[1] القرفي(محمد)، مجلة الإذاعة والتلفزة ţ. 529 بتاريÑ 27 مارâ 1982، î . 10.

[2] نفس الشيء.

www.alkottob.com

استعمال قليل للأسلوب الهارموني الكلاسيكي (*style harmonique classique*) الذي لا يتماشى في تركيبه مع مواصفات الغناء العربي.

لقد قام محمد القرفي باستعمال تقنيات الكتابة الموسيقية العالمية دون تطبيق لقواعده بصفة آلية وحرّ على البحث عن تركيبات جديدة في مستوى كتابة الجملة الموسيقية وتنفيذها. فكونية الإنسان بالنسبة إليه، يُتم عليه أن ينفتح على العالم ليستعمل كل الوسائل التي يرى أنها تستجيب لحاجته ولا شك أن كل الاختراعات هي استجابة لحاجة إنسانية ورغبة معينة في شيء ما، لذلك فإن "*الآلات الموسيقية التي اخترعها الإنسان هي تعبّر عن رغبات وحاجات كامنة في ذات الإنسان أينما كان*"[1].

في مجال التأليف وقيمة إدماج الآلة الثابتة في الموسيقى العربية يذكر محمد القرفي أنه "*عند توفر الآلات الموسيقية الثابتة، يمكن للموسيقيين العرب أن يبحثوا إمكانيات إيجاد بوليفونية خاصة بالمقامات العربية، وتعتمد أساسا أربا ط المسافات. ولابد هنا من الاستعانة بما حققه الغرب في هذا الميدان.* ويضيف "*وقد يعارضني الموسيقيون العرب للحجة أن الموسيقى العربية غنية بمقاماتها وإيقاعاتها ولا يُحتاج إلى هذه الآلات الثابتة كالبيانو(Piano) والترمبات(Trompette) والفلوت[2](Flûte)... ويضيف أيضا أن الكتابة البوليفونية في الموسيقى العربية بإمكانها أن:*

- *يُخرجها من رتابة اللحن الواحد.*
- *تغير تعبير القوالب التلحينية والصيغ المتداولة.*
- *تضيف إلى الموسيقى العربية بعدا ثالثا إلى جانب اللحن والإيقاع.*
- *يُتم إعادة النظر في الآلات الموسيقية العربية، واستعمالها بما يناسب مقتضيات الخلق الفني.*

---

[1] أنظر: مجلة الإذاعة والتلفزة، ع. 529 بتاريخ 27 مارس 1982، ص. 9.

[2] ولكن أين الإضافة والتجديد في هذا الإطار وقد أتى عليه عدد كبير من الموسيقيين العرب في فترة الأربعينيات كالقصبجي ومحمد عبد الوهاب...ج الرحابنة؟

www.alkottob.com

- *يساعد على سرعة إتقان الأداء المنفرد. إذ أن رنين نغمتين أو أكثر يثير التيقظ لتنمية الأداء المتقن.*

- *يعمل على تنمية القدرة العقلية والذهنية بإثارة التفكير عند غناء الأصوات المتعددة "*[1].

ولسائل أن يسأل هنا، هل أن الكتابة البوليفونية لا تتضمن هي الأخرى الرتابة في اللحن؟ وهل أن الموسيقى العربية لا تحمل بعدا ثالثا[2]؟ وما هو المقصود كذلك بإعادة النظر في الآلات الموسيقية العربية؟ فهل كان مطالبون بأن نترك آلاتنا الموسيقية العربية التقليدية من أجل تنفيذ عمل موسيقي تأسس على قواعد ومناهج غربية. فالأهم هو النظر في إمكانية الارتقاء بموسيقانا من الداخل، مع الاستعانة بما أنجزه الغرب في هذا الشأن، وبما يتناسب وخصوصياتنا الموسيقية والثقافية بالأساس، وقبول مبدأ الاختلاف سواء كان ينادي بالأصالة أو المعاصرة. إن مهاجمة خصوصيات الموسيقى العربية من حيث آلاتها ومقاماتها وأساليبها اللحنية بهذه الشاكلة وبهذه العقلية، قد يضر بكل الأعمال الموسيقية المعاصرة. لكن علينا أن نسجل في هذا الإطار، وردا على ما قيل، أن الموسيقى العربية تحمل هي الأخرى وفي صلب كتابتها التأليفية بعدا سيميائيا غزيرا لابد أن يعاج بكل دقة وبعيدا كل البعد عن تعدد الأصوات. إلا أن المجال الذي كان فيه لا يمكننا من الغوص في هذا الموضوع، لكن سنحاول التعرض إلى هذه الأبعاد السيميائية للموسيقى العربية لاحقا في تحليلنا لبعض الأعمال الغنائية الركحية الأخرى كـ"النوبة" و"الحضرة".

---

[1] القرفي(محمد)، الموسيقى التونسية بين الكلاسيكية وظواهر التحديث، مجلة الحياة الثقافية، ع. 5، تونس، نشر وزارة الثقافة، جوان 1978، ص. 118.

[2] تحمل الموسيقى العربية في نظرنا ثلاثة أبعاد؛ اللحن والإيقاع والطرب كبعد ثالث.

www.alkottob.com

3.2 /1-II تحليل أوبرات " عسكر الليل"[1]

لم يبحث محمد القرفي في هذه الأوبرات عن الأصالة ولم يكرر الذاكرة الموسيقية العربية بدعوة الحافظة عليها بل جعلها(أي الأصالة) تظهر من الداخل دون تكلف. وللكم قربنا من مؤلفات ومن شخصية محمد القرفي تبين لنا من الوهلة الأولى أنه من الناحية الفنية لا ينتمي إلى موجة الموسيقيين الموجودين في تلك الفترة، تلك الموجة المنعزلة عن بقية الفنون في الساحة الثقافية، بل هو يسعى دوما بأن يكون داخل الحركة الثقافية وما تشمله من مسرح وأدب وفن تشكيلي وسينما. لذلك جاءت أفكاره الموسيقية متصلة ومتأثرة شديد التأثر بتلك المجالات وعلى هذا الأساس نجده في أغلب الأحيان يستشهد بأفكار فنية عالمية ويحاول أن يجد مقاربة بينها وبين الممارسة الموسيقية التي يتناولها بتفرد إذ يقول: " *عندما نقول أن بيكاسو(Picasso) فنانا أصيلا فلا يعني ذلك أنه كان ملتزما بأصالة الماضي...كما أن طه حسين قد فهم الأصالة كونها التجديد في الفكر والثورة على السائد والمألوف. وأحسن من عبّر عن الأصالة هو المعري الذي يقول:*

أتى وإنّ كلّ الأخير زمانه ... لآت بما لم تستطعه الأوائل"[2].

فلا فائدة إذن في إشغال أنفسنا بمشكل الأصالة، فهاته الأخيرة لا تقصد وإنما تتبع تلقائيا، غير أن المطلوب هو الوعي بشخصيتنا مع مشاركتنا في بناء العصر الذي نحن فيه[3]. تلك هي الجرأة التي جعلت من محمد القرفي محافظا على خصوصيات الموسيقى العربية ذات الأسلوب المقامي، مع محاولة اختراقه وتجاوزه بالاستعانة بأفكار غربية. وعلى هذا الأساس جاءت موسيقاه معبّرة عن ذاته وأسلوب مثاقف مع كل التوجهات والأنماط الموسيقية التي لا تعرف الانغلاق، تلك التوجهات التي تتعامل مع الموسيقى الغربية بمعرفة وذكاء دون

---

[1] ظهر هذه الأوبرات في اختتام مهرجان قرطاج بتاريخ 13 أوت 1983.

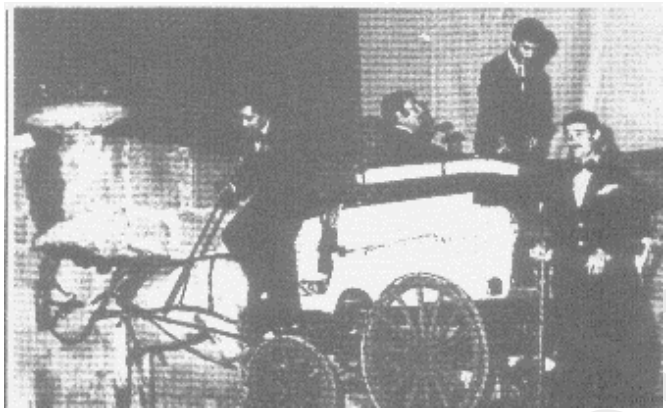
[2] القرفي(محمد)، "عسكر الليل" عمل جديد للفرقة البلدية للموسيقى، جريدة الصباح، بتاريخ 1983/08/08، ع. 33، ص. 11159، صفحة فكر وفن.

[3] بن الشيخ(الناصر)، التراث الفني الإسلامي والمدرسة العربية للرسم الحديث، الملتقى العربي في الأنماط المعاصرة للفنون التشكيلية، المركز الثقافي الدولي بالحمامات بالتعاون مع الاتحاد القومي للفنون التشكيلية بتونس، المنعقد من 4 إلى 1972/9/11، ص. 153.

www.alkottob.com

المساâ Ɲصوصية الموسيقى الǂلية. فالمطلوب إذن هو ليس الأخذ من الموسيقى الǀربية بل كيفية توڢيف الأحاسيس البشرية المشتركة في بيǀة وڢقافة وحÊارة معينة.

- صورة ţ.6-[1]



أحد المشاهد الǀارجية لأوبرات "عسكر الليǀ"ǀ فرطاǰ 13 **أوت** 1983

أ. الفكرة

"عسكر الليل" هي أوبرات في شكل كوميديا موسيقية في معناها الركحي وهي قراءة فنية لفترة من تاريÑ تونس ما بين أواخر الحرب العالمية الأولى وأواخر الحرب العالمية الثانية، من تأليف حمادي العباسي وأشعار عبد الحميد خريف، وأعد العمل الكوريǀرافي (*Chorégraphie*) رضا الصولي. أما الموسيقى والتصور والتوڢيب الركحي فهو ǂمد القرفي. وقد شارك فيها من المطربات والمطربين فاطمة بن عرفة وسنية مبارك وهندة الدريدي وأحمد زروق.

تتمحور فكرة الأوبرات حول محاولة استقراء واستعراâ الأحداǫ الاجتماعية والسياسية والفنية في فترة الثلاڢينات والتي أدت إلى ڢهور فǀة معينة من المطربات خاصة، فكانǩ ڢثابة الǀو î في خفايا هذا العصر من خلال الأماكن التي ڢارâ فيها هذه المطربات الǀناء الوضيع والماجن كØ"الميخانة" والكافي شانطا. إضافة إلى ذلك، ڭد في هذه الأوبرات

[1] HAMROUNI (Fethi), *« Askarellil », La médiocrité mise en spectacle*, Tunis, Le dialogue, N° . 463 du 22/08/1983.

www.alkottob.com

تطرقا لجدلية التقاليد والوضع الاجتماعي الذي سمح لمجموعة دون غيرها في الدخول والتعاطي هذه النوعية من الفن.

ويقول محمد القرفي: "*نريد اليوم أن نكسر بعض ما علق في الأذهان وخاصة تلك المقولة الاستسلامية التي تقول (ليس في الإمكان أحسن مما كان)*"[1]. ويضيف أيضا أن هذا العمل لا يمثل استعراضا تاريخيا كما أنه ليس محاكمة لعصر معين إلا أن ما يقدمه هو عمل موسيقي متكامل لم يكن النص فيه غير أداة للإيصال. لذلك جاءت كل الأغاني في هذا العمل جديدة، وأن هذه الكوميديا ليست قنديلا للذكريات، بمعنى أنها لا تعيد إلى الأذهان الأغاني القديمة بقدر ما هي تريد استعراض الكيفية التي كانت تظهر فيها الأغاني والأشخاص الذين يقفون وراءها والظروف التي تصنعها[2].

ب. القصة

ثلاثة نساء يجمع بينهن حبهن للفن؛ الأولى " شمس الوجود" فنانة مشهورة[3] غابت في عز الصباح "*تتربع على عرش الغناء يعشقها رجل ثري ولكنها لا تبالي به، تعاني من الوحدة والخوف من الغد المرعب الذي يحمل في طياته خطرا اسمه الموت...الثانية أمل موعود "هبت عليها أرياح "، نازحة من الريف إلى المدينة هربا من واقع مؤلم وإذا بالأقدار تزج بها في وسط فني يعتني بها أيما عناية ليقدمها للجمهور على أنها الأمل الموعود مطربة الغد الكبيرة...لكن ماذا دفعت لتصل إلى هذه النتيجة وهل حقا أنها اضطرت فقط للتضحية بعواطفها؟! ...أما الثالثة فنور الوجود "زين طريقها جراح" بنت من عائلة محافظة تحلم بأن تصبح فنانة لكن قوانين المجتمع المتزمتة تقول لها "لا" فتقتال في أعماقها الحلم اللذيذ و...تسكت؟!* "[4] وقد غنى عبد الحميد خريف عن هذه النساء الثلاث في أغنية فيقول:

---

[1] مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، عسكر الليل، قراءة لعصر غنائي ذهبي؟! ، بتاريخ، 1983/11/12، ع. 601، ص. 16.

[2] القرفي(محمد)، عسكر الليل عمل جديد للفرقة البلدية للموسيقى، جريدة الصباح، بتاريخ 1983/08/08 ، ع. 11159، صفحة فكر وفن، أجرى الحوار محمد بن رجب.

[3] قد يجد المتفرج بعض الجوانب من حياة حبيبة مسيكة إلا أن ذلك ليس أساس الكوميديا، وما التركيز على جوانب حياة حبيبة مسيكة إلا لأنها تتمتع بالشحنة الدرامية التي يتطلبها هذا العمل المسرحي الموسيقي.

[4] القرفي(محمد)، عسكر الليل عمل جديد للفرقة البلدية للموسيقى، المرجع السابق، ص. 15.

www.alkottob.com

تتلألأ في ثانيا الظلم عاشقوا أيامهم

تاهو في دروب العدم وأضاعوا أماكنهم

الأولى **كشمس الوجود** غابوا في غرة الصباح

والثانية **أمون مولود** هجروا عليها أرياح

والثالثة **شوقي الوادي** زاقرا طريقها جراح...

أما ميمون، فهو رجل حري عشق شمس الوجود فلعب دورا خطرا في حياتنا ... أما عسكر الليل[1] فهم مجموعة من التونسيين جمع بينهم حب السهر والتردد على أماكن الطرب...لهم علاقة مع النساء ودور في تحديد مصير كل منهن؛ ويقول عبد الحميد خريف فيهم شعرا:

أحلى عسكر الليل تعاهدنا السهرا

والحان المواويل وأنغام الوترا

ما نسلاش عليي كان

في رحلة الزمان

نعيشو الليل أمان

نايهين مع القمرا"

[1] مجموعة من الأشخاص ينتمون إلى طبقة اجتماعية حرية، ينشطون بالليل ويعيشون ليلة البذخ والفن والجمال ويقابلون بالاحترام والتقدير نظرا لمراكزهم الاجتماعية وجاههم. ويتبارون في سبيل اكتشاف المواهب الجديدة وتقديمها إلى الجمهور في حين أنهم محافظون في أوساطهم العائلية. ومن مهامهم أيضا هو نشر الحماس في وسط المتفرجين كما بإمكانهم أن ينتقلوا من قاعة إلى قاعة لإفساد حفلات المطربات المنافسات.

www.alkottob.com

ألف حمادي العباسي هذه الأشعار باللغة العامية الحديثة حتى لا يسجل تاريخا مهمى، بل عملا فنيا جديدا يتم فهمه في عصرنا الحالي.

ج. العمل الركحي

لقد تم تقسيم مسرح قرطاج ضوئيا إلى قسمين أي إلى فضائيين؛ فضاء لمشهد داخلي كمنزل حبيبة مسيكة المثقفة بالكراسي والطاولات وفضاء خارجي يشير إلى شوارع تونس العاصمة وكيفية تنقل المغنية إلى الحفلات مصاحبة لجماعة عسكر الليل راكبين العربة الضرورة للمصان تم كراؤه خصيصا للعرض[1]. كل ذلك، كان القصد منه، هو تفادي عملية تغيير الديكور أثناء العمل. وبنفس الطريقة تم تركيز هذا الديكور في فضاء المسرح البلدي، باستعمال ستائر متتالية لتغطية الأجزاء غير الضرورية منه. أما اللباس فقد أعد خصيصا للعمل حتى يمكن من التعبير بشكل واضح عن الفترة الزمنية التي تجسدها المشاهد الغنائية. أما فيما يخص الحركة الركحية للمطربين والمطربات في هذا الفضاء، فقد قاما بتوظيفها كل من محمد القرفي وحمادي العباسي اللذان اكتسبا خبرة من خلال الأعمال التي سبقت عسكر الليل كـ"غصون الحمر" و"صابر في مدينة السلطان تاج" و"حب إلى لبنان"و"من أغاني الحياة".

إلا أنه، واستنادا على بعض الموسيقيين والحاضرين والمواكبين[2] لهذا العرض، فإن التوظيف الركحي وبالرغم من ملاءمته شكلا لمتون الأوبرات، من حيث توفير كل المستلزمات الفنية الضرورية؛ من أثاث خاص لتلك الفترة الزمنية، من كراسي ضخمة وآلة بيانو إلى جانب إحضار العربة(كروصة) التي تتنقل عليها المطربات في الليل أثناء قيامهن بالحفلات داخل العاصمة، فإن العمل كان يسوده نوعا من الاضطراب. إذ كان يتم تركيز المناظر والديكور أثناء العرض دون توقف مما خلق نوعا من التشويش في عملية المتابعة

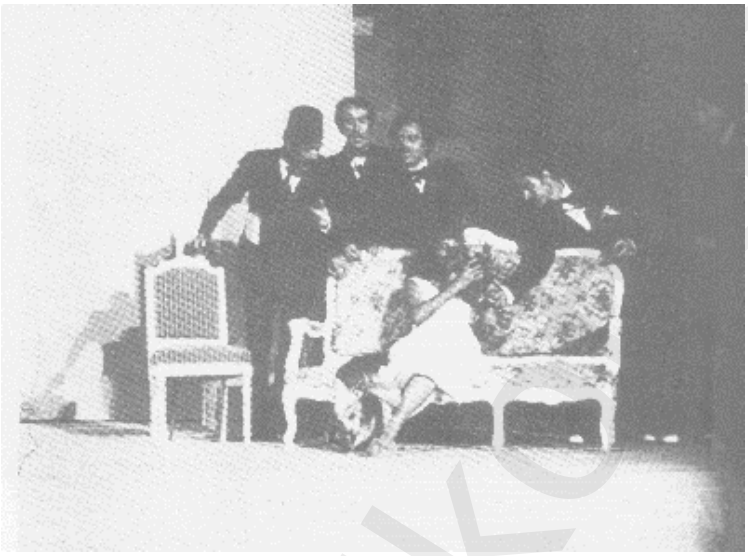
[1] يقول إبراهيم البهلول أن هذا المشهد تم تصويره في العرض الذي أقيم في المسرح البلدي، حيث تم جر العربة من قبل شخص يدعى"عم علي" وهو حارس المسرح آنذاك الذي تم إكساؤه لباسا خاصا ذو لون داكن سالب لا يثير الانتباه أو الاهتمام. أما الموسيقيين فكانوا يقومون بعدة أعمال أخرى لإنجاح العمل كتركيب الديكور بعد القيام بدهنه.

[2] بن حسونة، نجار، الأسعد المعتمري، عبد الرؤوف الرمضاني كموسيقيين مشاركين في العمل وأحمد عامر كصحفي ومواكبا للحركة الفنية بتونس.

www.alkottob.com

بالنسبة للمتفرجين. هذا بالإضافة إلى الاضطرابات التقنية الصوتية التي شهدها العمل والتي حالǩ دون سماţ بعŘ الأجزاء من هذه الكوميديا الموسيقية، وعدم القدرة على الاǾناء والقيام بالحركة المسرحية في نفس الوقǩ بالنسبة لجل المطربين[1]. كل هذا سببه هو عدم استعانة محمد القرفي ŋخرǯ مسرحي يدعم عنصر الحŜور على الركح، وهي أخطاء فنية حصلǩ وتكررت في ǿلتلف التجارب التي سبقǩ أوبرات عسكر الليل والتي شكلǩ ضعفا فادحا في أعماله[2].

- صورة ţ.7-[3]



أحد المشاهد الداخلية لأوبرات "عسكر الليل"ǿ فرطاǯ 1983

[1] لم يعول محمد القرفي في هذا العمل على ممثلين مسرحيين، على عكس المسرحية الاǾنائية"صابر في مدينة السلطان تاǯ" الذي عول فيها على خƎة المسرحي رشيد قارة.

[2] ففي أوبرات "صابر في مدينة السلطان تاǯ" *لاحظ الجميع غياب الكتابة المسرحية الركحية بǿاǾاء دور المخرǯ، فكانǩ ǿركات الممثلين نافية لعدة أساسيات ٧ص بالذكر منها الأساسية الجمالية، أما الديكور فبخلاف...لم يقع استاǾلال بقية أجزاء الديكور*". أنظر: مصدق(محمد الحبيب)، صابر في مدينة السلطان تاǯ، محاولة جريǿة في فن الأوبرا ونقائص ƐكŃ تلافيها لو... أنظر: جريدة العمل، بتاريŃ 1983/03/07، ţ. 9455، î . 7.

[3] مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، عسكر الليل، قراءة لعصر غنائي ذهƑ، ţ. 601، بتاريŃ 1983/11/12.

www.alkottob.com

إلا أن عملية إعادة تقدƷ الأوبرات في شكل منوعة تلفزية، كانǨ أفÊل بكثير على مستوƤ الإخراǰ والأداء الموسيقي والمشاهد التعبيرية الكورغرافية التي قدمتها مجموعة الرقص المعاصر كما يطلق عليها في تلك الفترة، بتصميم فني أƷزته كل من جودة حمǽد وسهام بلخوجة.

و. الكوريغرافيا

لقد أتى الرقص الكوريȣرافي، وكما شاهدناه في هذا العمل، على أساâ فكرة مباشرة من الموسيقى، وهي طريقة يفÊلها الكثير من مصممي الرقص في وقتنا الحاضر. فهي الوسيلة التي Ƶصل الراقص من خلالها على رقص خالص نقي لا يعƎ عن شيء إلا عن نفسه، تاركا المشاهدين ليستجيبوا كما Ƶلو لهم وليواجهوا العمل الفني بردود فعل خاصة جدا كذلك. أما فيما ƷƎص تناولنا لرمزية الرقصات التي لاحظناها في مشاهد أوبرات "عسكر الليل"، رأينا أنه من الÊروري التحري في استخدام هذه الكلمة، لأنه ليس بالÊرورة أن تعƎ الحركات الجسدية عن مواضيع نقصدها أو يƷخيƶل إلينا أƷƎا تعني أفكارا ومواضيع.

ففي فترة الثمانينات وعلى إƶر تكوين فرقة الرقص الكلاسيكي أو العصري بالمعهد الوطني للرقص بتونس، تكونǨ لدƤ جميع الراقصين التونسيين فكرة الاعتقاد أن الموضوţ الصحيح للرقص هو الرقص نفسه، ويرفÊون فكرة ضرورة وجود قصة معينة أو حƷ محتوƤ بالمعا التقليدي، بل يƶƷكدون أن للرقص استقلالية كاملة تفهم من خلال الحركة الÊرورية[1] ولا غير الحركة[2]. فهذه الصورة الأكادƷمية للرقص قد وجدناها كذلك في مشهد أغنية "الطير من لحني" حيث كانǨ الحركة متحررة كثيرا من الناحية التشكيلية وتصل أحيانا إلى حركات مجردة لا علاقة لها بالموضوţ، لكنها مرتبطة شديد الارتباƶ بالنبÊ الإيقاعي للحن

[1] هو مصطلح ابتدعه مصممي الرقص الكوريȣرافي العصريين بدلا من استعمال الحركة التقليدية أو الحركة الطبيعية.

[2] يقول سيرǰ ليفار(*Sergi Lifar*): "*استعان الفن الكورغرافي، وهو فلسفة جسم الإنسان بالحركات ليƎ عن العواطف وعن حرارة الرغبات والغرائز وطفرات الروح في للاثها الدائب عن أسرار اللا ƷƎائية للكون*". أنظر: ليفار(سيرǰ)، فن تصميم الباليه، ترجمة احمد رضا ومراجعة محمود خليل النحاâ، القاهرة، الدار المصرية للتƶليف والترجمة، د.ت، ƶ . 20.

www.alkottob.com

الذي كان واضحا جدا. وقد لاحظنا في رقصة الافتتاحية، أن العلاقة بين الرقص والموسيقى لا يتأسس من خلال نظام التزمين(*Synchronisation*) المتعلق بعدد المقاييس فحسب بل كذلك على أساâ الجمل الموسيقية (*Les périodes*).

أما ما يؤكد استâلال الراقصين للحركات التعبيرية المتأتية من فن البالي على سبيل المثال أو التعبير الكوريâرافي هي مجموعة التقنيات الموÿفة كحركة القفز مع قذف الساق أماما أو خلفا أو جانبا (*Grands jetés*) أو الوثبة التصالبية (*Entrechat*) أو زحفة الرجل (*Chassé*) والتحليق(*élévation*) ووثبة الجسم إلى الأعلى(*Ballon*) واستدارة مع فتح كاملة لâرجل (*Cabriole avec grand écart des jambes*) التي انتهŘ با رقصة موسيقى الافتتاحية.

- صورة ţ.8-

- **التجسيد الكوريغرافي للركة الرقÖ الكÆسيكي والâسبا**(*Flamenco*)-

www.alkottob.com

هـ. الملابس

هي من الأمور الجوهرية، وجب أن يكون اختيارها مناسبا حتى يتمتع الراقص بمطلق الحرية في حركاته. لذلك أتى الثوب في رقصة الافتتاحية "الطير من لحني" غير واقعي[1] حتى يتمكن المشاهد من الحصول على التفاصيل الصحيحة التي تنشئ الذاكرة الشخصية لكل فرد.

و. التحليل الموسيقي للأغنية "الطير من لحني"

اعتمد محمد القرفي اللحن المميز لهذه الأغنية، كافتتاحية(*Prologue*)[2] للعرض الأوبراتي، وهو لحن خفيف ومرح وسريع أيهر من خلاله الحركة الإيقاعية المسرحية للمشهد الأول من الأوبرات في علاقة واضحة بالظرف الزماني والمكاني وما توحيه من شاعرية وبعد رومنسي وضعه المؤلف عبد الحميد خريف.

الطير من لحني

الطَّيْرُ مِنْ لَحْنِي مَا حَلَّ عَلَى الغُصُنْ

البَدَارُ فِي الخَمْسَنْ قَرْنْ عَلَى قَدِّي

يَا هَمْسَةَ الأَنْسَامْ هَلِّي أَمَانِيَا

يَا مُنْتَهَى الإِلْهَامْ (أَوْفِي) وَعْقِيَا

[1] إن الزي التقليدي من شأنه أن يكسر الخط التشكيلي الذي يصوره جسم الراقص.

[2] وجدت الافتتاحية في العمل الأوبرالي في القرن الثامن عشر، وقد اتخذت منزلة المقطوعة التي تستعمل كأداة لرفع الستار أو كإشارة للجمهور بالجلوس في أماكنهم لأن العرض أوشك على البدء، أي أنها مستقلة وليس لها أي علاقة بالعمل ككل. ولم تأخذ مكانتها كعمل متصل بالموسيقى ومشهد الأوبرا إلا في فترة فاردي(*Verdi*) وفاقنار (*Wagner*). أنظر: ويلسون(جلين)، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد،مراجعة محمد عناني، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000، ص . 295..

www.alkottob.com

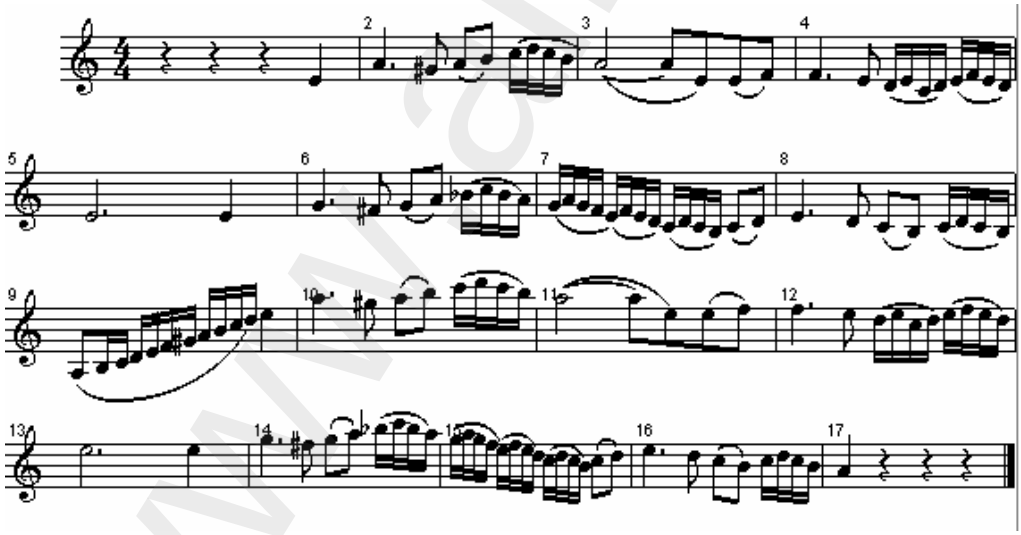
لا تحلفي بالقطر في الليلة المطر

دعني مع سفري في غيدة الشادي

يا ليلة القدر يا غيد ميلادي

الأغنية هي "الطير من لحني" التي غنتها شمس الوجود (فاطمة بن عرفة) في ديكور يوحي بالجو الإلهامي المتمثل في كثافة اللون الأبيض الذي يمتزج بالظلال والظلمة في نواحي الفضاء موحيا بالليل والسمر. كل ذلك مشيرا إلى دلالة واضحة جسدها الشاعر من خلال كلماته، وهي امتزاج الليل بالنهار في ساعات الفجر، تلك الساعات التي ينعم ويستمتع با جماعة "عسكر الليل" أثناء مصاحبتهم للمعجبات من المغنيات المشهورات. فهذه النوعية من الأشعار تذكرنا بأسلوب المتخيل الحالم في قصص "ألف ليلة وليلة" التي تتحدث عن الحكايات الليلية المشوقة والطريفة التي يسودها معاني العشق والوصل وكل ما هو رمزي. هذا، وقد استعان الرحابنة بذه النوعية الشعرية في الكثير من تلاحينهم التي غنتها المطربة فيروز.

- ترقيم موسيقي ţ.39-[1]



[1] نسخة من مدونة أصلية أمدنا با حافظ مقني.

www.alkottob.com

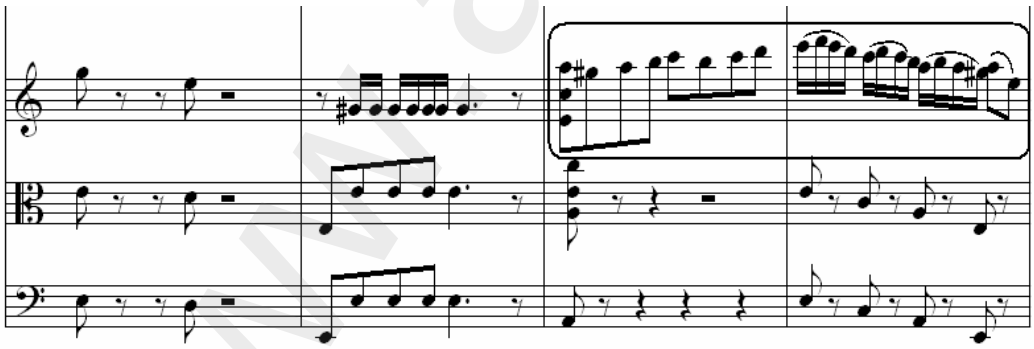
هذا ƛوذƷ من الȣنائية اللحنية في موسيقى محمد القرفي في مشهد من مشاهد أوبرات "عسكر الليل"، حيث عاƷ فيه مقام النهاوند حسيني(*La*) بالطريقة اللحنية الȣنائية المشرقية دون تكلف، مع تطريز بتلوين مقامي في شكل كردي حسيني. وقد استعان محمد القرفي في بنائه الهارموني في هذا اللحن عدة قواعد موسيقية غربية كلاسيكية أضافǩ الكثير إلى اللحن الأساسي من حيث التعبير الدرامي والجمالي اللحني دون المساâ بروح الموسيقى المشرقية ومن بين هذه القواعد:

- الدورة (*Période*)

يستعمل محمد القرفي في تȣليفه الموسيقي ŋا يسمى بالدورة (*Période*) التي هي صيȣة موسيقية تتȣلف من لحنين مرتبطين أولهما بشكل السȣال والثاني الجواب، وتكون الدورة (*Période*) عامة متناȣرة بعدد من المقاييس فيما بين السȣال والجواب، كما ƷمعƷ بينهما تقارب وتشابه من الناحية اللحنية. ففي Ɛاية السȣال ƛد القفلة المفتوحة أو النصفية أما Ɛاية الجملة الثانية فنجد فيها القفلة الكاملة. وƷمعƷ بين السȣال والجواب مقام واحد ولهما قيمة لحنية واحدة.

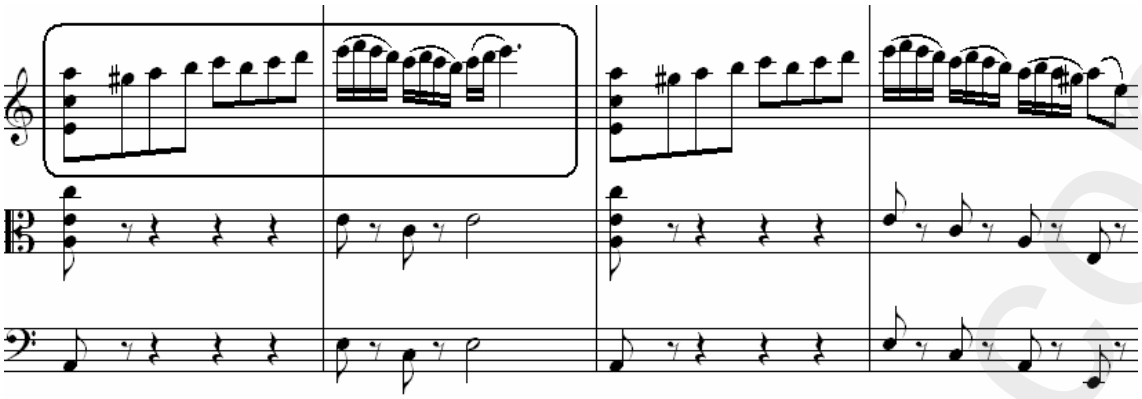
الدورة الأولى (*Période 1*)

سؤاȣ1 / يقف على Rاسية المقام في اȣاه ƛتي ليحقق با قفلة مفتوحة أولى.

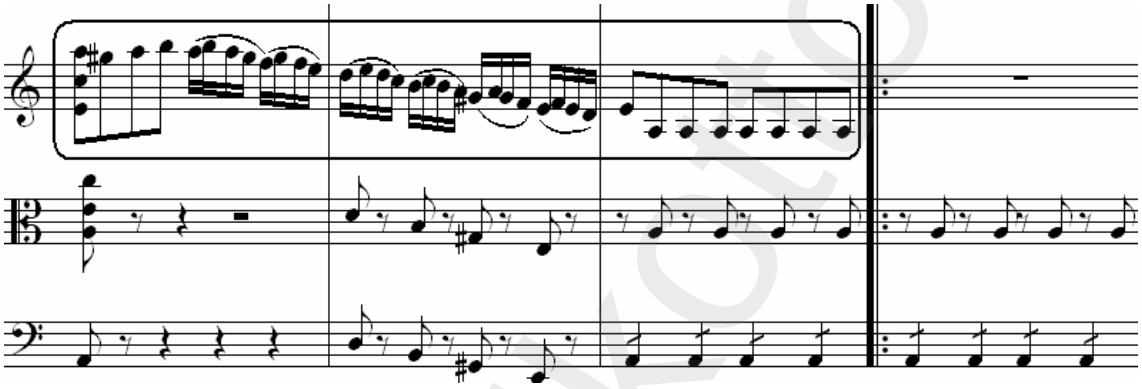


www.alkottob.com

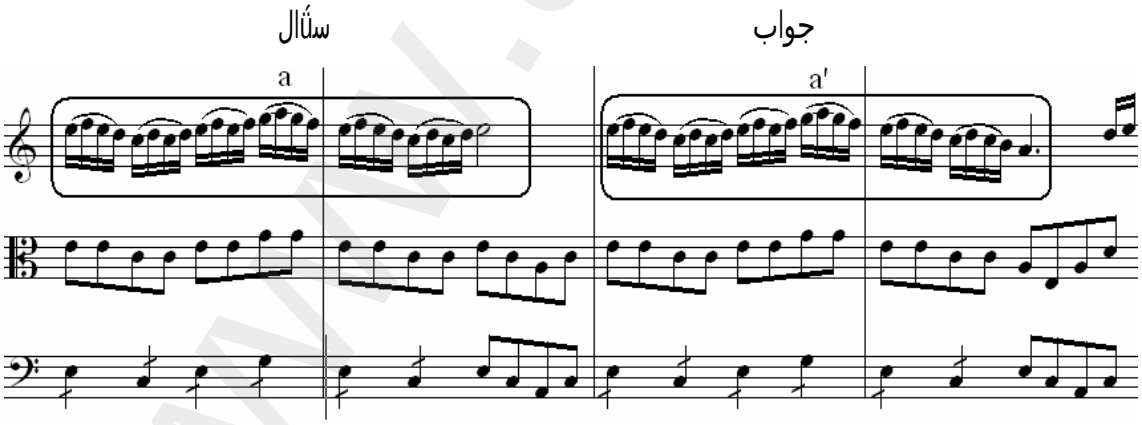
سؤاة 2/ يقف على Rاسية المقام في اΘاه فوقي ليحقق با قفلة مفتوحة ڤانية.



- الجواب في شكل قفلة كاملة على درجة الأساâ.



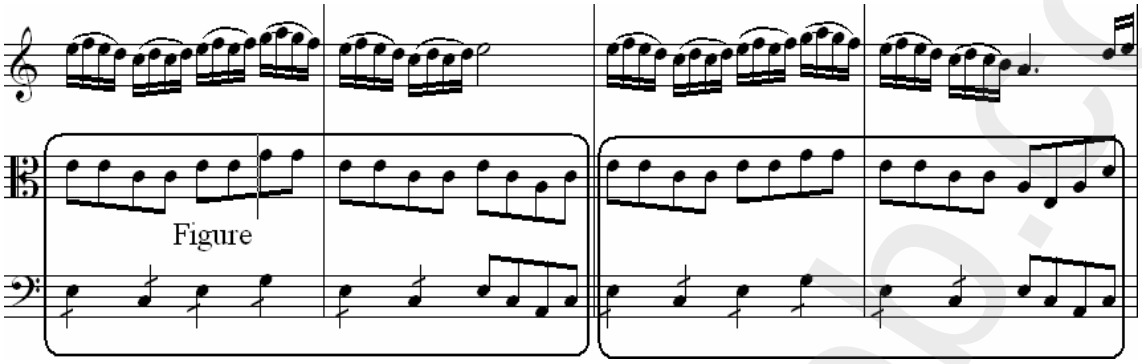
الدورة الثانية (*Période* 2)



www.alkottob.com

- **الصورة الإيقاعية اللحنية** (*Figure mélodico-rythmique*)

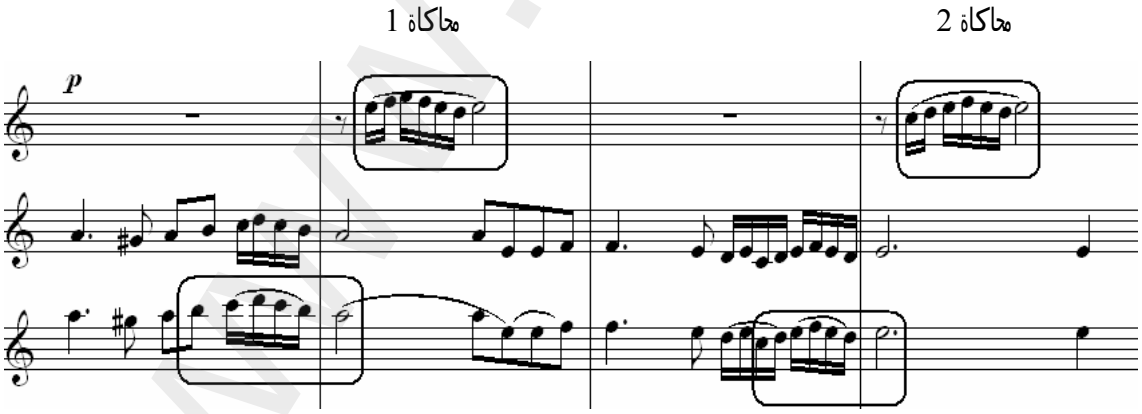
هي عدة أصوات لها ميلودية وهارمونية معينة وتشكل خلّ مصاحب للحن الأساسي وهي قصيرة وتتكرر عدة مرات في القطعة الموسيقية وتتحرك في مجال صوتي واحد وعلى بعد مسافات. تجدها كثيرا في الموسيقى الراقصة حيث تتأخذ الناحية الإيقاعية فيها المركز الهام.



- **المحاكاة** (*Imitation*): من الصيغ الموسيقية القديمة المعروفة في الموسيقى البوليفونية ويعني أنه إعادة لحن ما، قدمه قبله. ويسمى اللحن الأول بروووسبستا (*Pros posta*) واللحن الجاكي ريسبوستا (*Risposta*) ويوجد عدة أشكال من الجاكاة المتفق عليها وتتأتي على عدة مسافات الثنائية والثلاثية والرباعية والخماسية والسداسية والسباعية والديوان والتساعية...وتتأتي على عدة أشكال منها:

ـ **المحاكاة الحرة**: وفيها يعاد اللحن الأساسي بشكل مشابه مع تغيير بعض المسافات ولكن يحافظ على الاتجاه والإيقاع، وقد استغل محمد القرفي هذه القاعدة في شكل محاسبة.

محاكاة في شكل محاسبة



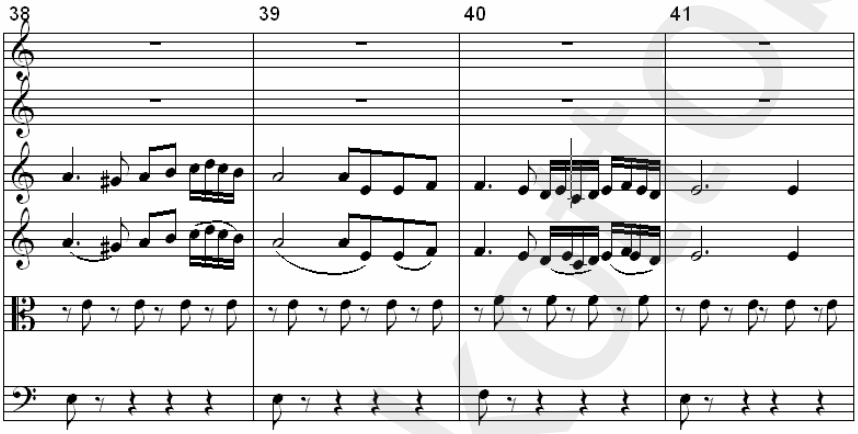
www.alkottob.com

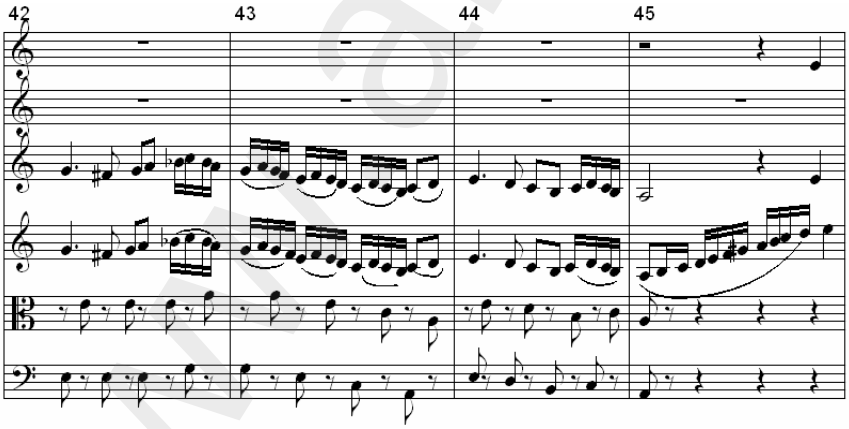
- التنويع الديناميكي والأوركسترالي

ولتجنب التكرار في القطعة الموسيقية، ولأنه من غير المنطقي إضافة أفكار موسيقية جديدة أوجد المؤلفون الموسيقيون أساليب للعمل بالجملة الموسيقية تستخلص منه إمكانيات موسيقية أخر? كالتبديل في الديناميكية(من القوة إلى الRعف أو العكس/من السرعة إلى البلء أو العكس) أو التوزيع الهلي، وقد استعمل محمد القرفي هذه الطريقة أو هذا الأسلوب الغربي في التأليف دون المساâ بروح الموسيقى العربية الشرقية.

- التعبير الركحي

الجملة الموسيقية الأصلية البسيطة





www.alkottob.com

الإضافات اللحنية التي تخدم التنوع الديناميكي والأوركاستراليي

أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

www.alkottob.com

هذا، وقد انتهى نشاŕ فرقة مدينة تونس للموسيقى العربية سنة 1985 بانسحاب كلي، وŹ تأسيس فرقة تونس للموسيقى العربية، حيث قدمǨ عملا واحدا سنة 1987 بعنوان "صيف 61" الذي يتحدq عن معركة بنزرت ولم يعرô للجمهور وطوّر تلفزيا فقلّ. أخذت هذه الفرقة بعد ذلك عدة تسميات كø"أصوات الحرية" التي تواصلǨ عروضها من سنة 1990 إلى سنة 1992 والتي شارك فيها بعŘ الأصوات العربية المعروفة كجوليا بطرâ وعلي الحجار ورƈ تلحمي[1] وسليم دمق وƵاة عطية وصلاح مصباح من تونس، Ż أخذت اسم "زخارف عربية" التي مازالǨ تنشلّ إلى يومنا هذا بعرô أو عرضين في كل سنة في إطار مهرجان المدينة ومهرجان قرطاǯ.

إن الأعمال التي قدمها محمد القرفي في السبعينات كانǨ مفاجأة ومربكة للجميع، لأنه وضع فيها كل إمكانياته وطاقاته، وتقنياته الموسيقية من حيث التألف[2] الصوتي، وهذا راجع إلى حماسه وإيمانه بŘرورة تغيير النملّ الموسيقي المتعارف عليه، هذا بالإضافة إلى سعة أفكاره وتطلعه على الموسيقى العربية والغربية على حد السواء. فجاءت هذه الأعمال في البداية دسمة ومفخمة موسيقيا لدرجة التشعب. فلم ɵد استحسان بعŘ السامعين واتصفǨ في تلك الفترة بالموسيقى الكنائسية من قبل بعŘ الصحافيين والنقاد غير المختصين في هذا الميدان. واستنادا على محمد القرفي وبعŘ العازفين المنتمين إلى مجموعته[3]، فإن استقطاب الجماهير لهذه العروô لم تتجاوز في البداية العشرات.

---

[1] مطربة فلسطينية شاركǨ في عرô قرطاǯ (92/07/24) بأغنية "القدâ العتيقة و"زهرة المداين و"أمل" ǂمد القرفي. أنظر ما كتب حول هذا العرô في مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية بتاريÌ 1992/08/1 . ţ، 780، Î . 9.

[2] التألف: هو وضع أصوات بشكل عمودي، ƱدQ نوţ من التوازن الحسي أثناء سماعها. وتكون على مسافة الثلاثيات أو الرباعيات أو الخماسيات أو الديوان.

[3] من خلال لقاء مع حافظ مقني بتاريÌ 05/04/22.

www.alkottob.com

II-1/ 3 منوعة تحت السور، وجه آخر للأوبرات "عسكر الليل"

هو عمل فني ƶجمع بين المسرح والرقص والȣناء والموسيقى التعبيرية في شكل فرجوي احتفالي يسترجع الذاكرة الجماعية الȒنتاǯ الفني لجماعة "ǨƠ السور"[1] برؤية معاصرة لم Ơدد بالزمان أو المكان معƎة بذلك تواصل رواد المقهى"ǨƠ السور" وامتداد حركتهم الأدبية والفنية إلى زمان قد يكون مȣايرا لعصرهم وفي مكان قد يكون غير مقهاهم وحيهم وفي منافƥ اجتماعي قد ينعكس على أدباء وفنانين وصحافيين لم يعايشوهم إلا في الخيال أو في الحلم. ضمن هذا المفهوم وقع توȘيف المسرحية الȣنائية "ǨƠ السور" بأسلوب يعتمد أساسا الفرجة وبكيفية استقرائية للماضي القريب.

II-1/ 1.3 وصف العرض

تسللǨ الأضواء، ترافقها موسيقى تصويرية تعƎ عن حȒور رئيسي لأشباح الموت وهي تصارȚ علي الدوعاجي "شاعر الȣلبة" في النزȚ الأخير من حياته، مصاحبة برقصة تعبيرية. أثناءها انطلق العرȏ مستطيا أجنحة الحلم والذكريات يشدنا إليه خيلٌ رقيق نسجته امرأة بيȒاء تقوم للاركات معƎة ورشيقة حǴ السحر. برزت على الركح تتȣا مȣازلة ومراودة تراقص علي الدوعاجي، الذي كان ǯاول الهروب منها رافȒا مراودتا ومشاكستها في حالة من الȒعف والخوف والرهبة. اكتشف الشاعر علي الدوعاجي"الذي عاȇ يتما في عنبة" أن هذه المرأة تشير إلى حȒور ساعة الموت لذلك كان ƶتنع عن

[1] كانǨ لجماعة ǨƠ السور دور كبير في الحياة الفنية والثقافية في تونس في فترة امتدت 15 سنة وذلك من أواخر سنة 1934 إلى سنة 1949، أما عن تسميتهم ȣماعة ǨƠ السور فذلك يرجع إلى أنه في البلاد المصرية وفي أوائل الثلاȣينات ȘهرتȘ جماعة "أبلوا" وقد كانǨ لهم مجلة يرعاها أحمد زكي أبو شابي وحصل أن وقع جدل حول تسميتهم وانتهى الأمر إلى أن يطلق عليهم جماعة "أبلو" عوضا عن مدرسة "أبلو" فاختار أدبائنا في ذلك الوقǨ أن يطلق عليهم جماعة ǨƠ السور، والسور هو مكان يوجد بباب سويقة قرب المقهى القائمة في أول ǯƐ علي البلهوان. وجماعة ǨƠ السور هم شعراء وصحافيون وأدباء ورسامون وفنانون Ơدȣوا عن قȒية المرأة ووقفوا إلى جانب حرية التعبير والصحافة ونصرة الذوق الرفيع وتذيب الكلمة في الأغنية والمسرح وللاثوا عن الشخصية التونسية ببعديها العربي والإسلامي وتفتحها وتطلعها إلى ما هو موجود في الثقافات العالمية من خلال كتابات الدوعاجي وغيره. أنظر: عبد الكافي (طه)،منوعة ǨƠ السور، عرفه الحبيب شيبوب المستشار الأدبي لهذا العمل، مجلة الاذاعة والتلفزة Ț. 778 بتاريȚ 4 جويلية 1992، Î . 9.

www.alkottob.com

مصاحبتها إلى مثواه الأخير صارخا حينا وراجيا منها أحيانا تأجيل لحظة الرحيل كي يقÊي ليلة من ليالي الهبلة والفلسة رفقة زملائه عبد الرزاق كراباكة ومحمد العريƑ ومصطفى خريف وعبد العزيز العروي ومحمد بن فÊيلة وبيرم التونسي وعلي الجندوبي وشافية رشدي وفتحية خيري والهادي الجويني والهادي العبيدي والصادق ڢريا وصاƒ الخميسي وعمر الȣرايري الذي كان رساما كاريكتوريا وغيرهم.

إن هȣلاء فرسان الكلام والظلام حسب تعبير الدوعاجي وهم أيƗا نسيǰ حلمه الجميل ودفȣه. لقد أراد العودة إلى باب سويقة كي يرفع عنها الحصار. فهي بالنسبة إليه حرارة شاعرية وموطن طاقاته المتفجرة ولولا حيه الشعƑ لما كان شاعرا. وأخيرا تستسلم وتاƑ المرأة البيÊاء طلبه فتخلع عنه شبح الموت وتأخذه إلى مقهى ŘƠ السور، وبذلك تبدأ المشاهد المسرحية والȣنائية الراقصة، كاشفة على بعÈ المواقف الجريȣة كمساندتم الطاهر الحداد في قÊية Ơرير المرأة وتأييدهم لمطالب الشعب وانتقاداتم اللاذعة للاستعمار ودفاعهم عن قÊايا حÊارية أخرƢ.

أ. الصورة والإيحاء

Ɨيز العرȣ ڢزيǰ فني اعتمد على عناصر الصورة والإƷاء والفرجة والمشاهد اليومية مƎزا بذلك وجه تونس ومعاناتا وقÊاياها زمن الاحتلال في الثلاڢينات والأربعينات وكƗƐا تروي وتصف عن طريق علي الدوعاجي مرارة الإحساâ بøȣ"الȣلبة" وللازن لون مداد أقلام مبدعيها وكتابا وفنانيها ومناضليها. وقد وȘف المخرǰ البشير الإدريسي تلك العناصر الفنية على ركح قرطاǰ وجسد حياة وجو "جماعة ŘƠ السور" وما ƷدƢ داخل السور وخارجه من قمع المواطنين والمظاهرات كمشهد استنطاق بيرم التونسي من قبل البوليس وكيفية ترحيله من تونس. فجمع المخرǰ هذه المواقف بلوحات راقصة مرتكزة على ذاكرة الكاتب ومن خلال قصة " المصباح المظلم" أي الدوعاجي ووضعها في خÙ درامي غنائي راقص وفي إطار وديكور ومناȘر لم Ơدد بالتدقيق معمار باب سويقة أو مقهى ŘƠ السور.

كما صنع المخرǰ من خلال القصة تسلسلا موضوعيا انطلاقا من الحلم والمرأة البيÊاء "رمز الموت" في بداية العرȣ وƗايته. وما عودة المرأة البيÊاء في Ɛاية العرȣ إلا

www.alkottob.com

دليل على انتهاء ساعة التأجيل وتنفيذ حكم الرحيل بلوحة تعبيرية راقصة ءƎت عن استسلام الدوعاجي للموت في حين أن المغني وهو الجانب الآخر من شخصية الشاعر "عاêيتما في عنبة" واصل الغناء للناâ إلى يومنا هذا موحيا بأن الدوعاجي لم ƷǨ وبقي في ذاكرة المموعة من خلال أغانيه.

ب. الفريق التقني والتمثيل

شارك في هذا العمل فريق تقني كبير تÊمن العديد من الشخصيات الفنية والأدبية، حيث كتب النص سمير العيادي باستشارة أدبية من المؤرخين الحبيب شيبوب وفرƷ شوشان، أما تلحين بعÈ الفقرات الغنائية والتعبيرية فقد أمنها حمادي بن عثمان بتوزيع أركسترالي أثثه أحمد عاشور. أما الإخراƷ المسرحي والسينوغرافيا والكوريغرافيا فهو على التوالي الباشير الإدريسي والصادق الماجري ومحمد جابر. وقد قام بالتمثيل في هذه الأوبرات كل من الشريف العبيدي(في دور الهادي العبيدي) وعمر زويƒ(في دور عبد الرزاق كراباكة) ومحمد السياري(في دور عبد العزيز العروي) والمنجي بن حفصية(في دور علي الجندوبي) وعزيزة بولبيار(في دور شافية رشدي) وفرحات الجديدي(في دور محمد العربي) وسنيا مبارك(في دور فتحية خيري) ولطفي بوشناق(في دور عبد العزيز العقربي) وعيسى حراƣ(في دور علي الدوعاجي) وعبد اللطيف خير الدين(في دور محمد بن فÊيلة) وصاƗ الجدي(في دور بيرم التونسي)...والفرقة القومية للفنون الشعبية[1].

---

[1] من خلال حوار مع فرحات الجديد بتاريÌ 2005/04/11 . أنظر كذلك:

- القفصي(رابح)، سهرة ŇƠ السور وكأنك تعيشها، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، ţ. 778، بتاريÌ 1992/07/04، Î . Î . 6-7.

-عامر(أحمد)، سهرة مع الشعر والمسرح والرقص والمواقف"ŇƠ السور"، جريدة الصباح، ţ. 14115، بتاريÌ 1992/07/02، Î . 9.

-عامر(أحمد)، "ŇƠ السور" ورقات من الكتاب الحنين، جريدة الصباح، ţ. 14120، بتاريÌ 1992/07/08، Î . 9.

-القفصي(رابح)، أوبرات ŇƠ السور، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، ţ. 777، بتاريÌ 1992/06/20، Î . Î . 7-10.

- DAMI (Samira), « *Taht Essour » : Plutôt à coté*, La presse, 05/07/1992, N°. 17738, p. 11.
- GRICHI (Slaheddine), *Evocation*, la presse, 02/07/1992, N°. 17735, p. 10.

www.alkottob.com

2.3 /1-II المرجعية الغربية لمنوعة "تحت السور"

1.2.3 /1-II في النص الدرامي

أ. الموت

هناك موضوţ رئيسي يتكرر في الأدب الȣربي ويظهر بوضوح خا î في الأوبرا في الأعمال الȣربية وخاصة في الأوبرا الإيطالية ألا وهو موضوţ الموت الذي ƶاوره في أغلب الأحيان الحب. فالموت هو الحدƣ المثالي الذي يتم تصويره وتقدƷه في جل هذه الأعمال. فليس هناك من موضوţ Ɛكن أن يكون مثيرا للاضطراب والقلق أكثر من الموت ذاته. فالموت في منوعة ŘƠ السور هو أساâ الفكرة التي انطلق به العمل وانتهى به، وقد أبرز المخرƶ البشير الإدريسي مشهد الموت في شكل كابوâ مفزţ عاشه الكاتب علي الدوعاجي في الرمق الأخير من حياته. هذا الموت الذي رفȢه وطلب تأجيله مناجيا لشبح الموت المشخص في شكل ملاك طائر ƶمل زيا أبيȒ، حƷ يتمكن من معايشة ومعاشرة جديدة لجماعة ŘƠ السور. فصورة الموت كما ŘƢƟ في البداية وفي النهاية، قد أضحŘ للجميع حدȣا عاديا يعاƶ كما تعاƶ الأحداƣ التي نشاهدها ونȢارسها في كل يوم، فلا تثير التساؤل أو الدهشة وكأȣا أمر طبيعي، حيث قبل الجميع بالنزعة الطوباوية للمشهد وجعل من محاورة أشباح الموت أمرا عاديا[1].

ب. المرأة العاهرة

ومن المواضيع الرئيسية التي ƶدها في الأعمال الȣربية أيȢا، هو موضوţ المرأة التي أصابا فساد الأخلاق بسبب الȣتمع ‡يƶ با أو بسبب رجال وقعŘ ŘƠ سيطرتم الطاغية بسب الإعجاب أو ‡بة، ومن الأعمال التي عالجŘ هذه الفكرة أوبرا كارمن(*Carmen*) التي تعتƶ النموذƶ الأصلي للمرأة الȣاوية كما هو الحال بالنسبة لكليوباترا في مسرحية شكسبير وأوبرا عايدة(*Aida*) وريȣولتو(*Rigoletto*) عن قصة لفيكتور هيقو

[1] ƶد في أحد مشاهد مسرحية "لزوم ما يلزم" ميتا يدلي للمحقق بشهادته حول ملابسات قȢية قتله. أنظر: العجيمي(محمد الناصر)، المسرح الطليعي في مصر، سلسلة ȣاداب عربية، مجلد 1، جامعة الوسȣ، سوسة، منشورات دار المعلمين العليا بسوسة، 1991، î . 207.

www.alkottob.com

(*Victor Hugo*). هذا وقد اختار المخرج في أوبرات "Ǩƞ السور" شخصية شافية رشدي كنموذج لهذه الشخصية والتي لا تعير أي اهتمام إلى الأخلاق أو العفة، خاصة عند مطابتها لبيرم التونسي قائلة له:

" الكلام إلي يزعلني ويعجبني وهقلتي، هو الكلام إلي تحكي السناقين يزاح"

"إنتي كيك الطول على بحاثي"

"*Allez fou le camps* "...

II-1/ 2.2.3 في الفقرات الموسيقية

ينقسم عرض "Ǩƞ السور" إلى سبعة عشر تدخل موسيقي أفادنا با ملحن الأوبرات حمادي بن عثمان[1] وقد اتخذت الترتيب التالي:

1) موسيقى الافتتاح (*Prologue*)

2) الدوعاجي مناجيا

[1] من مواليد 1946/01/31، لحن مجموعة من القصائد والأغاني والموشحات وأناشيد وأغاني الأطفال، كما قام بتلحين الكثير من موسيقى المسرحيات والأفلام، مثل: " جحا والشرق الحائر" سنة 1972، " محمد علي الحامي" سنة 1973 / " الحلاج" سنة 1973/ "الجازية الهلالية" 1974 /"عطشان يا صبايا" سنة 1975/ "علي بابا" سنة 1976/ "الحزارة والخسارة" سنة 1973/ "ثورة 1864" سنة 1976/ شارك في تلحين "أوبرات 20مارس"سنة 1976 /"اللغز" سنة 1977/ " سيدي بنادم أو الثعلب والعنب" سنة 1977/ "هذا فاوستاخر" سنة 1977/ "الحجاج ابن يوسف" سنة 1977/ ...فيلم "السفراء" سنة 1975/ فيلم" عارضة أزياء" سنة 1977/ فيلم"عرب" سنة 1990/ فيلم "شيشخان" سنة 1992/ فيلم "سلطان المدينة" سنة 1992/ فيلم"حبيبة مسيكة" سنة 1995/ شريط قصير "التربة" سنة 1995/ شريط قصير" العين" سنة 1996. أما موسيقى المسلسلات والأشرطة التلفزية فهي عديدة وانتصرها فيما يلي: "رباعية جي ابن عمر" سنة 1983/ "الشك" سنة 1984/ "ولد الناس" سنة 1991/ "وردة" سنة 1993/ "رسالة حب" سنة 1995/ "أمواج" سنة 1995/ "الخطاب عالباب1" سنة 1996/ "الخطاب عالباب2" سنة 1997/ "دعبل أخو دهبل" سنة 1997/ "ريح الفرنان" سنة 1997/ "نساء في الذاكرة" سنة 1998/ "عشقة وحكايات" سنة 1999/"ماطوس" سنة 2001/ "الرجانة" سنة 2001/ "أخوة وزمان" سنة 2003. أما موسيقى وأغاني الاستعراض والمناة، فقد اشتغل في: "هللي" سنة 1993/ "تونس الإشعاع على درب التحرير" سنة 1997/ " العرض الافتتاحي لألعاب البحر الأبيض المتوسط" سنة 2001.

www.alkottob.com

3) أغنية مقساك يا ليل(غناء لطفي بوشناق)

4) الحركة في المدينة

5) أغنية بلدي(غناء لطفي بوشناق والمموعة)

6) حالة فزţ1

7) يا لندر؟ (غناء لطفي بوشناق)

8) كحلة الأهذاب

9) محلى ليالي إشبيليا مطرزة ŋوسيقى جديدة فلامنكو ولحن "العهد هلم ƱددƱ" في إيقاţ السماعي (غناء سنية مبارك).

10) النشيد الرسمي للباي(موسيقى حسينية)

11) قصيد "ما ŋناها" لفتحية خيري (غناء سنية مبارك)

12) حالة فزţ2

13) مراسم الجند

14)الدعاجي مناجيا(إعادة عدد2)

15)"أحسن نوارة تقطفها" ŋثاديها المموعة وتنتهي برقصة

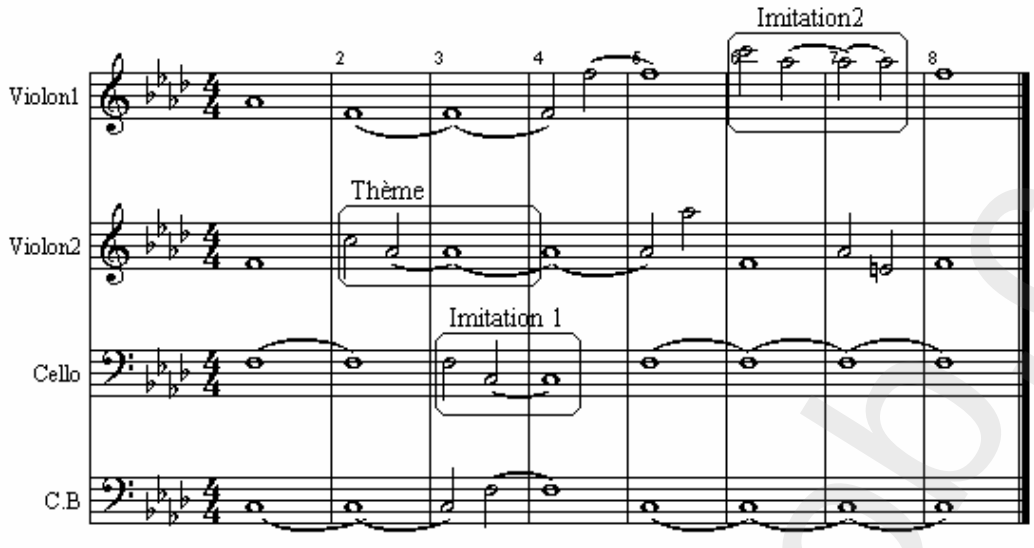
16) ما يسالÌ "(تŋنيها رƱ الزريƒ)

17) "عاê يتما في عنبة"(غناء المموعة)

www.alkottob.com

- موسيقى تعبيرية لشبع الموت

- ترقيم موسيقي ţ.40-[1]



جاءت الموسيقى على قمة من الإزاءات الرمزية لمشهد الموت الذي عاشه علي الدوعاجي في ٱخر حياته. أما هذه الرموز الموسيقية فقد كانǨ جلية من خلال طول المدة الزمنية لqصوات التي أدتا جميع اƢلات، المعƎة عن اليٱâ والثقل في ƐاƐية المشهد، ذلك اليٱâ الذي ينتاب الشخصية الانفعالية أƢناء ƟسيدƟا لموقف الموت. فهذا النوţ من الترميز هو ƢثابةƢ لƢة يتجلى فيها الإحساâ المشترك بين الممثل والموسيقى والجمهور. أما الترميز الثاني، وبناء على الاتفاقات السيميائية الموسيقية الƢربية فقد Ƣثل في كون "*أن السلم الصƢير يدل على الحزن والكٱابة والƢموƟ*"[2] وهذا ما اƟذه ملحن أوبرات "ǨƟ السور". فاستعمال المقام الصƢير (*Fa mineur*) الذي يعƎ على هذه النوعية من الانفعالات في هذا المشهد، يٱأكد أن الموسيقى لم تكتب من أجل الموسيقى، بل كتبǨ لتقوية شخصيات الممثل الدرامية، حƤ يتسI للمتفرƷ تكوين الترابطات الƢرورية بين الموضوعات الموسيقية الرئيسية والخƎات الانفعالية الخاصة. أما استعمƟال الدرجة السابعة(Mi♮) لسلم فا صƢيƟر

[1] تدوين شخصي.

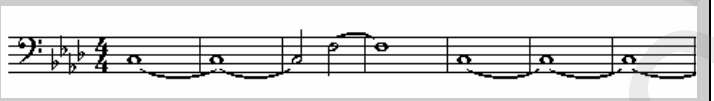
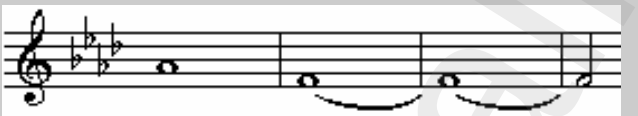
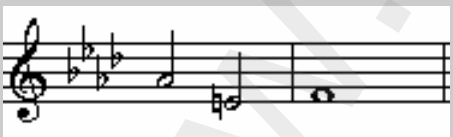
[2] ويلسون(جلين)، المرجع السابق، Î . 292.

www.alkottob.com

(Fa *mineur*) فإن ذلك يعطي قدرة أكد لإحداث التوتر لدى الممثل والمتفرج على حد السواء[1]. ويعتد التقدم من النغمة الحساسة(Mi♭) إلى نغمة الديوان من النماذج الأساسية في التأليف الموسيقي الغربي، ويؤدي نوعا من الانفعال يتمثل في تقوية وتمديد فترة التوتر قبل أن يتم الوصول إلى الحل أو التصريف النهائي. أما المحاكاة التي استعملها حمادي بن عثمان في العديد من الأماكن فالمقصود به هنا هو التذكير بنفس الانفعال وبنفس التوتر الدرامي مع تنويعه في أماكن موسيقية لمتلفة حتى يعطي في نفس الوقت إشارات وصور إيحائية لمتلفة.

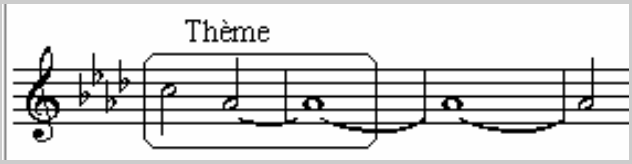
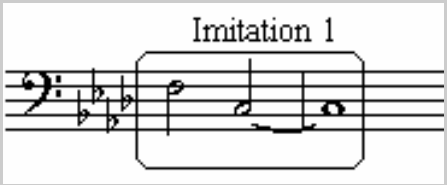
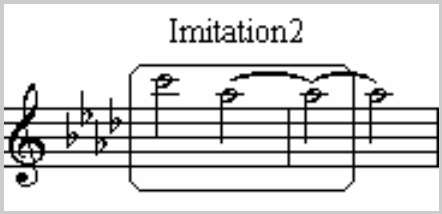
الترميز والتعبير في أوبرات «تحت السور»

- جدول ت.47-

الجملة الموسيقية	الترميز	الموسيقى المعبرة عن ذلك
الكنتربا أ	بالحزن والبكاء والكآبة والغموض	
الكمنجة	بالحزن والبكاء والكآبة والغموض	
	بالتوتر الانفعالي	

[1] يقول حمادي بن عثمان في إحدى الحوارات معه أن التعبير الدرامي، لا يتطلب في الكثير من الأحيان إلى توزيع أوركسترالي كبير، بل بالإمكان أن يكون باستعمال خلية لحني واحد، وبآلة واحدة. حوار بتاريخ 05/12/07.

www.alkottob.com

	بالتوتر الدرامي	
الفيولنسال	بالتوتر الدرامي	
الكمنجة	بالتوتر الدرامي	

3.2.3 /1-II في التوظيف الركحي

Ź تصميم ركح منوعة "Ǩƥ السور" على أساâ فني Ź من خلاله تركيب مناşر خارجية لتونس العاصمة كمقهى Ǩƥ السور الموجود بباب سويقة وبعŘ الأماكن الأخرƨ التي كان يلتقي فيها هؤلاء الشعراء والأدباء والموسيقيون. فنجد مدارǯ مقهى العالية التي توحي ŋنطقة سيدي أبي سعيد وأحد المساجد ǂيطة با، إلى جانب بعŘ الأماكن الأخرƨ المتفرقة. وعلى هذا الأساâ، تطلب التوşيب الركحي لهذا العمل مساحة كبيرة، حيث Ź استƨلال كامل مسرح قرطاǯ الأƫري. إن هذه النوعية من الأعمال الƨنائية الركحية تتطلب موارد مالية ضخمة جدا، والسبب في ذلك كثرة المشاركين فيه من مƨنين وراقصين وممثلين وتقنيين، إلى جانب ضخامة الديكور المخصص له. لذلك، فإن المƨامرة في هذه النوعية من الأعمال الƨنائية الركحية في تونس تبدو قليلة جدا، واختصرت على عروô مهرجان قرطاǯ المشرف عليها وزارة الثقافة.

www.alkottob.com

- صورة ţ.9-

- ركز منوعة "تحت السور" وأحد المشاهد الغنائية الركحية للعمل-

يتضح من خلال التحليل الذي تضمنه العمل من حيث استعانة كل من الملحن بخصوصيات ومكونات الموسيقى الغربية من جهة والمخرج بعناصر مشهدية وتقنية غربية من جهة أخرى، أن التعامل مع الأعمال على شكل الأوبرات والتي ترتكز على الفرجة، تفرض على الطرفين الاستعانة بكل تلك الخصوصيات الفنية والتقنية حتى يتمكنان من الوصول إلى أقصى حد من التعبير الدرامي أو غيرها من التعابير المشهدية الأخرى كالفرح الشديد والغبطة والخجل واليأس والاكتئاب والموت...فهذا الاتجاه المثاقف مع الآخر موسيقيا ومشهديا يبدو عاديا في هذه المرحلة التاريخية للكم أن التجربة قد سبق العمل بها من قبل كل من محمد سعادة ومحمد القرفي.

www.alkottob.com

II-1/ 4 المنوعات الغنائية

هي الأعمال الغنائية الركحية التي قدمها محمد الجموسي في أواخر الستينات وبداية السبعينات، والتي كانǩ في شكل حوارات غنائية ومواقف ŢŢثيلية اعتمد فيها الشعر والإلقاء وأحيانا الحركة. يعتƎ محمد الجموسي(1910-1983) أول الموسيقيين التونسيين الذين ƷتلكƷون عدة مواهب فنية، منها التلحين والغناء والعزف والشعر باللغتين العربية والفرنسية، وموهبة التمثيل[1] التي اكتسبها اكتسابا فطريا من خلال سفره إلى العديد من البلدان العربية والغربية، خاصة عند مكوثه عدة سنوات في باريس حيث كان Ƶيي حفلاته " *في كابري(Cabaret)"الجزيرة" صحبة فتحية خيري وبشيرة التونسية*"[2].

تحت محمد الجموسي

- جدول ţ.48-

تركيبته	موقع الجملة في التأت التقليدي التونسي	تركيبته	موقع الجملة في التأت التقليدي التونسي	استنتاجات
عود مشرقي	دخيل	قانون	دخيل	أشهر محمد الجموسي من خلال ŢŢته تبنيا كليا للثقافة الموسيقية المشرقية، مقلدا في ذلك التخǩ التقليدي ǂمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي وأم كلثوم وغيرهم
كمنجة	دخيل	طار مشرقي	دخيل	
المذهبجية	دخيل	مطرب التخǩ	أصيل	
دربوكة	أقر الأغلبية ŋكانتها ووŞيفتها	*	*	

[1] أنظر الƎنامƶ التلفزي على قناة تونس 7 "ƵƵوم في الذاكرة" بتاريŃ 2005/01/03.

[2] ABASSI (Hamadi), *op. cit.* p. 27.

www.alkottob.com

أشهر محمد الجموسي منذ البداية ميولات موسيقية، حيث عرف منذ صغره بإجادته لترتيل القرآن الكريم وأدائه لأدوار والموشحات المشرقية لسلامة حجازي وسيد درويش وعبد الرحيم المسلوب وغيرهم ممن كان يستمع إليهم عن طريق الاسطوانات[1]. سافر إلى فرنسا حيث "*التقى بالفنانين المغتربين هناك، وكانت البداية مع أغنية " في الشدة ما أحلى خطوتنا" من كلمات وألحان موريس بن عيسى*"[2]. إلا أن الجموسي اختار بأن يتعامل مع أحاسيسه الذاتية، وبرومنسية(*Romantisme*) اكتسبها في فرنسا من خلال قراءته لأدب والشعر الفرنسي. كل ذلك، أهّله الفرصة لكتابة وتلحين العديد من الأعمال الموسيقية؛ منها الغنائية ومنها السينمائية ومنها الغنائية الركحية المسرحية، إلى جانب المنوعات التلفزية التي اشتهر بها. غير أن اهتمام الجموسي بالأغنية المشرقية على شكل الطقطوقة التي أتى بها سيد درويش ، والتي عبّر من خلالها عن الكثير من المواضيع الاجتماعية[3] الهادفة، جعل منه الفنان الأكثر تقبلا من قبل المتفرج التونسي.

II-1/ 1.4 محمد الجموسي والأغنية

لقد لاحظ البعض من الموسيقيين[4] في تونس، أنه من الصعب تصنيف التوجهات الموسيقية والثقافية والفنية لإنتاج محمد الجموسي في مجال الأغنية، نظرا لكونه يحمل شخصية موسيقية تجمع العديد من الخصال والمواصفات الفنية. فهو الشاعر والملحن والعازف والممثل والمنادي والمخرج إن اقتضى الأمر. وللتأكد من صحة أو عدم صحة هذه المواقف، حاولنا في دراستنا البحث في اتجاهات محمد الجموسي الموسيقية والثقافية بالاعتماد على الطريقة الإحصائية من خلال استماعنا إلى 62 أغنية من إنتاجه.

---

[1] سبق لنا زيارة بيت محمد الجموسي في فترة السبعينات، حين كنت أدرس مع ابن أخيه في المرحلة الابتدائية، وقد لاحظنا في منزله وجود الكثير من الاسطوانات إلى جانب آلات الفونوغراف.

[2] المصدق(محمد الحبيب)، محمد الجموسي، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، ع. خاص ، بتاريخ 1982/02/13، ص . 19.

[3] من المواضيع الهادفة التي غنى فيها الجموسي، نذكر على سبيل المثال: القهواجي- النساء- البحار- بنت العم- الشدة – البدوية- عيد الأمهات- الحنة- الطفولة- الربيع- التناسخ-الليل...

[4] أنظر شهادات عبد الحميد بنعلجية ومحمد سعادة في برنامج " تحوم في الذاكرة" على قناة تونس 7، بتاريخ 05/01/03.

www.alkottob.com

الاتجاهات الموسيقية في أغاني محمد الجموسي

-جدول ţ.49-

الأيمنية	المقام	الأيسرية الموسيقي	الأيمنية	المقام	الأيسرية الموسيقي
يفرجها المولى	بياتي	المثاقفة المشرقية	يا أم القميص	سيكاه هزام	المثاقفة المشرقية
وينو عصفوري	سيكاه هزام	المثاقفة المشرقية	قهواجي يدور	بياتي	المثاقفة المشرقية
اكويني	بياتي	المثاقفة المشرقية	محلى قدك	راسǨ	المثاقفة المشرقية
ا! معانا	بياتي	المثاقفة المشرقية	جانا الليل	راسǨ(قفلة راسǨ الذيل)	المثاقفة المشرقية
شوي شوي	بياتي	المثاقفة المشرقية	في عيونك نار	عجم	المثاقفة المشرقية
سعدي سعدي ببنǨ العم	بياتي	المثاقفة المشرقية	محلا الفسحة في الليل	Ɛاوند	المثاقفة المشرقية
أصل الزين	بياتي(مع محير عراق نوƢ)	المثاقفة المشرقية	إلي ƛابو	راسǨ	المثاقفة المشرقية
أرقص وغني	راسǨ الذيل	ضد المثاقفة	جميل يا جميل	بياتي	المثاقفة المشرقية
يا فلوك البحور	راسǨ الذيل	ضد المثاقفة	حلوة حلوة	كردي	المثاقفة المشرقية
يا حلوة يا سمرة	كردي	المثاقفة المشرقية	ولد الحرة	حجاز	المثاقفة المشرقية
إيه ولاّ لالا	Ɛاوند	المثاقفة المشرقية	ƢƢشي بالسلامة	بياتي	المثاقفة المشرقية

www.alkottob.com

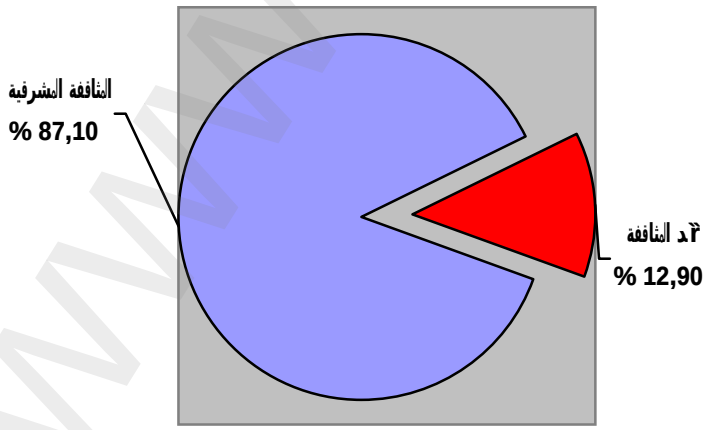
تروي العطشان	سيكاه هزام	المثاقفة المشرقية	بالك تنساني	تقسيم حسين-غناء نوا-قفلة بياتي	المثاقفة المشرقية
الفن الفن	Ɛاوند	المثاقفة المشرقية	كافاليارو	كردي	المثاقفة المشرقية
يا ليǩ النâ وخيان	سيكاه هزام	المثاقفة المشرقية	معلوم الدنيا	عجم	المثاقفة المشرقية
على الشلّ	حجاز	المثاقفة المشرقية	كجيتينا هاي	راسǩ	المثاقفة المشرقية
العزول غاب علينا	Ɛاوند	المثاقفة المشرقية	فينك يا غالي	بياتي	المثاقفة المشرقية
رƷة البلاد	راسǩ	المثاقفة المشرقية	ڤلƑ اللي خذيتيه	عرضاوي	ضد المثاقفة
إن كنǩ ناسيني	سيكاه هزام	المثاقفة المشرقية	لابه محمد	بياتي	المثاقفة المشرقية
مانيشي سكران	سيكاه هزام	المثاقفة المشرقية	يا عزيزتي تعالي	بياتي	المثاقفة المشرقية
على جالك سهرت الليل	بياتي مع قفلة Ɛاوند	المثاقفة المشرقية	على ا!	راسǩ	المثاقفة المشرقية
أنا يقولولي	بياتي	المثاقفة المشرقية	النساء	راسǩ	المثاقفة المشرقية
شعلو الفتيلة	بياتي	المثاقفة المشرقية	في خاطر عيون البدوية	راسǩ الذيل	ضد المثاقفة
غني يا عصفور	بياتي	المثاقفة المشرقية	ڤومي ڤومي	محير عراق	ضد المثاقفة

www.alkottob.com

ها سمرة	مزموم	ضد المثاقفة	حبيبة	راسǨ(مع محير عراق)	المثاقفة المشرقية
Fɔ يا نار	كوردي	المثاقفة المشرقية	لميمة	راسǨ	المثاقفة المشرقية
معلوم	عجم	المثاقفة المشرقية	كانǨ صنعتي	راسǨ الذيل	ضد المثاقفة
وي مشات حورية	سيكاه تونسية	ضد المثاقفة	وحدك وحدك	بياتي	المثاقفة المشرقية
يا حبيF في غيابك	كردي	المثاقفة المشرقية	على شلّ النيل	Œاوند	المثاقفة المشرقية
خطوة خطوة	عجم	المثاقفة المشرقية	مامبو مامبو	بياتي	المثاقفة المشرقية
يا حورية	حجاز	المثاقفة المشرقية	جمال الليل صبايا وزين	بياتي	المثاقفة المشرقية
غني شوية	حجاز	المثاقفة المشرقية	سمرة	كردي	المثاقفة المشرقية

الاتجاهات الموسيقية في أغاني محمد الجموسي

- رسم بياني ţ.13-



www.alkottob.com

يتRح جليا من هذا الرسم البياني، أن التوجهات الموسيقية ‡مد الجموسي في قالب الأغنية قد اتذت بالأساâ المثاقفة المشرقية، حيث بلغ أغانيه الملحنة في هذا التوجه نسبة 87.09 % في حين كانت الأغاني الملحنة في الطبوţ التونسية قليلة جدا ولم تتجاوز نسبتها 12.90 %.

II-1/ 2.4 محمد الجموسي والأغنية السينمائية

كان ‡مد الجموسي عدة مشاركات غنائية سينمائية، منها تونسية والبعض الآخر مصرية وعالمية. وهي مشاركات تشير من خلالها إلى توجه ثقافي وموسيقي لم يختار محمد الجموسي، بل هو نابع من اتاه فني اتذه صاحب العمل أو المخرج بالأساâ.

الاتجاهات الموسيقية في أغاني الأفلام

-جدول ţ.50-

الفيلم السينمائي	الممثلون المشاركون	النوţ	اتاه الموسيقي
بنت الهوى[1] في بداية الخمسينات	الراقصة تحية كريوكة	غنائي رقصي سينمائي	المثاقفة المشرقية
ناهد 1951[2] إخراج محمد كريم	شادية وفاتن الحمامة وفريد شوقي	غنائي رقصي سينمائي	المثاقفة المشرقية
ليلى روحي[3] 1952 إخراج إبراهيم عمارة	شادية ومحسن سرحان وفريد شوقي أغنية "يا حورية وجي من الجنة"	غنائي رقصي سينمائي	المثاقفة المشرقية

[1] ABASSI (Hamadi), *op. cit.* p. 27.
[2] *Ibid.*
[3] من خلال برنامج تلفزي "تحوم في الذاكرة" قدم على قناة تونس 7، بتاريخ 2005/01/03.

www.alkottob.com

أنشودة مر[1] 1946 فيلم مغربي	من تلحين علي الرياحي	غنائي ركحي سينمائي	الثقافة المغربية
جحا[2] 1958 من إخراج (*Jacques Baratier*)	عمر الشريف كلوديا كردنال وحسيبة رشدي وزينة بو زيان	غنائي ركحي سينمائي	الثقافة العربية
كنز الغاب (*Le trésor de la jungle*)	الممثلة الهندية (*Sabu*)	ليس لدينا أي معلومة حول هذا الفيلم أو حتى تاريخ إنجازه	*
الباب السابع[3] فيلم فرنسي أنجز في فترة الاستعمار وصور في المغرب	أغاني تونسية بدوية	غنائي ركحي سينمائي	التثاقف

[1] يقول قدور الصرارفي في ترجمة حياته: "*في سنة 1946، قمت برحلة إلى المغرب الأقصى بعد التعاقد مع شركة مغرب فيلم لإنجاز ألحان شريط "أنشودة الفؤاد" وإدارة الفرقة الموسيقية. في سنة 1948 تعاقدت مع شركة "إفريقيا فيلم" لإنتاج فيلم صغير موسيقي وغنائي من تلحيني وكان عنوانه "الحبيب" وهو من تأليف الهادي العبيدي ومن ضمنه أغنية أنشدتها المطربة شهرزاد*". أنظر:

- نشرية حول إنتاج قدور الصرارفي، صدرت بمناسبة الاحتفال بذكرى وفاته، أفريل 1986، نشر وزارة الثقافة، اللجنة الثقافية القومية، ص. 22.
- الرياحي(علي)، رحلة فنان تونسي، ملفات وثائقية، تونس، مركز التوثيق القومي، 1996، ص. 27 باللغة العربية- ص. 43 باللغة الفرنسية.

[2] BACHY (Victor), *Le cinéma de Tunisie (1956-1977)*, Tunis, éd. S.T.D, pp. 56-57.

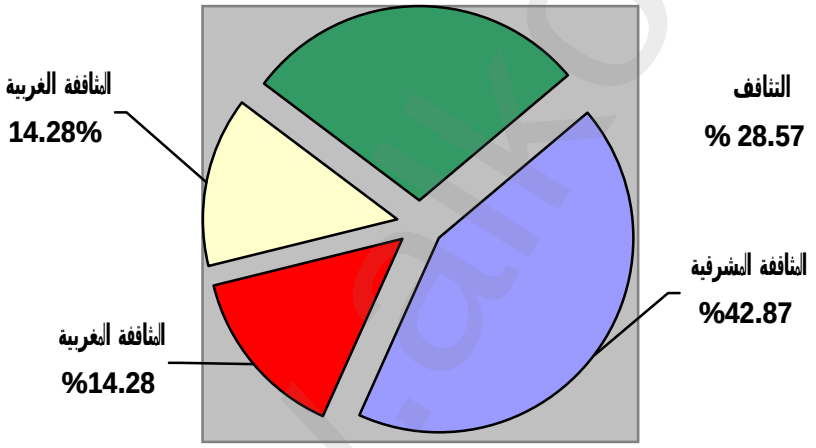
[3] هو فيلم فرنسي، صور في المغرب، وقام الهادي الجويني بوضع الموسيقى التصويرية له. أنظر: مجلة الإذاعة والتلفزة، ع. 1244، 2 نوفمبر 2002، ص. 9؛ 28.

www.alkottob.com

مجنون القيروان[1] 1937 أول فيلم تونسي ناطق باللغة العربية الفصحى من إخراج (*J.A.Creusi*)	أغاني من ألحان محمد التريكي وموريس بالنيس	غنائي ركحي سينمائي	التثاقف
فارس البيت الأحمر[2] (*Le chevalier de la maison rouge*)	(*René Saint sir*)	ليس لدينا أي معلومة حول هذا الفيلم أو حتى تاريخ إنتاجه	*

اتجاهاته الموسيقية في أغاني الأفلام

- رسم بياني ţ.14-



[1] CHIKHAOUI (Tahar), *Le cinéma tunisien de la maladroite Euphorie au juste désarroi*, in: *Aspects de la civilisation dans la Tunisie du XXeme siècle*, sous la direction de Charfi Abdelmajid, Tunis, publication de la Faculté des Lettres-Manouba, P. 5.

[2] من خلال برنامج تلفزي "كلوم في الذاكرة" قدم على قناة تونس 7، بتاريخ 2005/01/03.

www.alkottob.com

فبحكم ميولات محمد الجموسي المشرقية في الغناء والأداء، كانǩ مشاركاته السينمائية هي الأخرϩ مشرقية بالأساâ حيث بلغǩ نسبة المثاقفة مع السينما المصرية 42.85 %، في حين كانǩ نسبة المثاقفة المغربية متساوية مع الغربية حيث قدرت بØ14.28 %. أما اΘاه التثاقف، فهو لم يتجاوز نسبة 28.57 %.

إن أهم المشاركة الغنائية السينمائية في مسيرة الجموسي، كانǩ من خلال الحوار الغنائي(*Dialogue*) مع الممثلة شادية في فيلم "Ǩلşمة روحي" الذي أخرجه إبراهيم عمارة سنة 1952 في أغنية "يا حورية". ولأƶية هذا المشهد الغنائي السينمائي الذي يتأكد تعلق الجموسي بالمواقف الغنائية التي تعتمد الحوار، رأينا أنه من الÊروري التطرق إليه وƟلميله من الناحيتين الموسيقية والمشهدية.

يا حورية

Ölموعة: يا حورية واجلية مرن الجنة سلاشي قرا احشاك وتنى

ما اليوم سعيدا واكلل سعيدا إلي ما غناêا اليوم غنى

ليوم غيدك راجعلي شبابا êا حال لو كان كتب كتابا

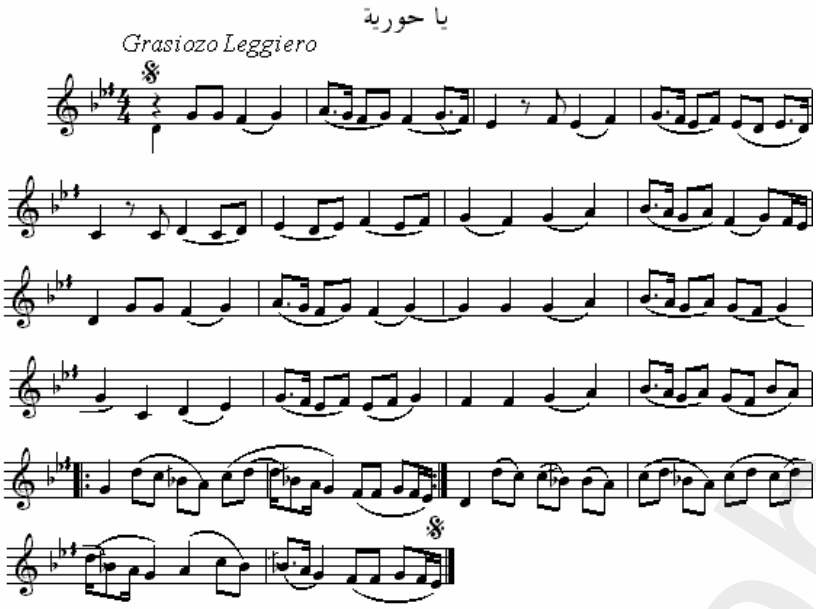
شادية: كتلوطة واعبدة الوهابا غنوتنا فيه للصبلحية

الجموسي: يسعدنا ميلادك يا حورية يا جمال أعياذك يا حورية

دالي ما غناêا اليوم غنى والقلب فرح بيك وانغنى

www.alkottob.com

- ترقيم موسيقي ţ.41[1]-



أ. الإطار المكاني

يتنزل المشهد الغنائي في هذا الفيلم منزلة الغرض الفرجوي الإغرائي والترفيهي والاحتفالي، وهو جامع لعناصر الفرجة والإغواء التي تتأسسها الصورة من خلال مجموعة من الراقصات ذات الألبسة الشفافة حيث يظهر الجسد من ورائه ناطبا الجسد الآخر ألا وهو المتفرج. أما الشخصيات الحورية في هذا المشهد الممثلة في الغناء الذي يؤديه محمد الجموسي بروح مشرقية صحبة شادية النجمة السينمائية في علاقتهما بالإطار الزماني والمكاني.

ب. محتوى الكلمات

تنطوي كلمات مفاهيم السعادة والابتهاج بعيد ميلاد، بلحن مندمج في إطار الأغنية الخفيفة المشرقية الراقصة ذات الكلمات العامية المصرية متأثثة هي الأخرى على مقام مشرقي خالص ألا وهو مقام الحجاز وعلى إيقاع المقسوم الراقص. كل هذه العناصر الفنية تتجادل فيما بينها لتعبر عن الاختلاف المثاقف بين الخصوصيات الاجتماعية والفنية والجمالية المتواجدة في السينما المصرية في تلك الفترة، المورطة هي الأخرى في كيفية تقديمها للعناصر الجمالية المشرقية بالأسلوب والفكر الغربي، وما يبحث عنه المغني محمد الجموسي من ممارسة فنية

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

تعبيرية جديدة يوϱف من خلالها جميع العناصر الجمالية كالديكور والإضاءة والرقص والȣناء والإϩارة...التي طالما شاهدها وعايشها الجموسي في باريس من خلال عمله في الكثير من الكباريهات.

ج. عناصر الفرجة

إن المشهد الȣنائي الذي قدمه محمد الجموسي في هذا الفيلم المصري، بيϩن انصهارا كليا في مظاهر السينما والموسيقى المصرية. فهو عمل جامع لعناصر الفرجة والإغواء التي ϴسده الراقصة الشخصية ǂورية في السينما المصرية إلى جانب الراقصات الأخريات اللاتي لا تقلن هي الأخرϩ في التمثيل والتجسيد الإغرائي للاركة الجسد حيث الإϫاءات الجنسية من خلال الȣمز والتماهي والالȣناء...، متماشيا كله مع الإطار الزماني والمكاني والحدϱ الذي يتمثل في الاحتفال بعيد الميلاد.

و. الديكور

اȣذ الشكل التقليدي في السينما المصرية، حيث ȣد المدرϫ الذي ينزل بنا إلى الصالون الفاخر فȒاء العرȣ الاستعراضي. أما في ما ϫص بقية الشخصيات فهي لا تزيد أو تقل عن الديكور المزركȜ للفȒاء حيث الحȒور الثنائي المختلȜ بين الجنسين، المȣϩث بعملية شرب الخمر من قبل الجميع وتȣϩجϫ دخان السجائر من كل أمكنة الفȒاء وهو المشهد اللاواقعي في هذه السينما المصرية المقلد والمتثاقف هو اϩخر بالسينما الأمريكية المسماة بسينما السجارة[1](*Film cigare*) .

هـ. الموسيقى

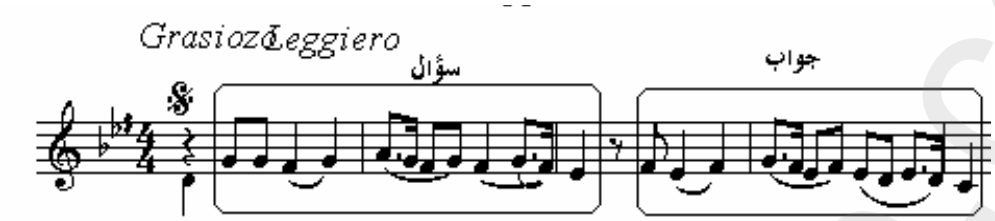
اȣذ اللحن الموسيقي الشكل الراقص في مقام الحجاز وعلى وزن الوحدة الصȣيرة. Ź تناوله وغناؤه في شكل حوار بين محمد الجموسي وشادية ومحسن سرحان. كل هذه العناصر جعلǨ من محمد الجموسي يتواجد في إطار وشكل مثاقف مع الفن المشرقي من

[1] هي مشاهد ϱهرت في السينما المصرية والمتمثلة في شرب السجاير(*Cigares*) في الكباريهات(*Cabarets*) من قبل النساء الحاضرات، إلى جانب شرب الخمر. أما هذه المظاهر التي لا ȣثل الشعب المصري، فهي بالأساâ أمريكية هوليودية(*Hollywoodienne*).

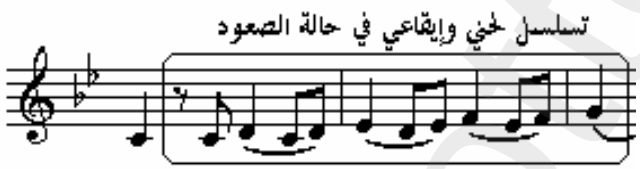
www.alkottob.com

خلال اللباâ والرقص والاستعراô والتمثيل والديكور، الذي كان بعيدا كل البعد عن ثقافته الأصلية.

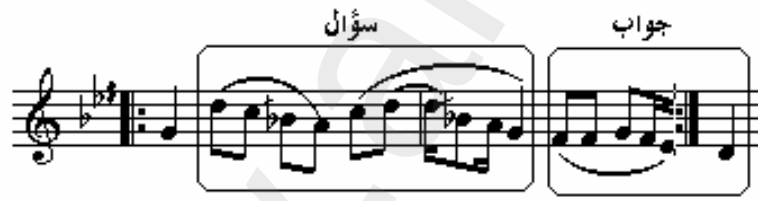
التأثر باللون المشرقي الراوÒ 1



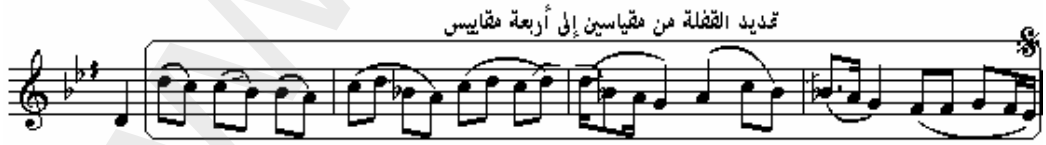
التأثر باللون المشرقي الراوÒ 2



التأثر باللون المشرقي الراوÒ 3



التأثر باللون المشرقي الراوÒ 4



www.alkottob.com

3.4 /1-II محمد الجموسي والمنوعات الغنائية

تتمثل فيما قام به محمد الجموسي من أعمال غنائية للمسرحة Ź تسجيلها في وحدة الإنتاج التلفزي بصفاقس إثر عودته من باريس. وقد شارك في هذه الأعمال كل من محمد العÌ وصفوة وقاسم الكافي... ŋصاحبة الفرقة الموسيقية لإذاعة صفاقس. هي منوعات تلفزية تلتقي فيها المكونات الموسيقية بالعناصر المشهدية، أطلق على البعŘ منها في تلك الفترة بالدكانة[1]. هذا، وقد أعاد الجموسي تسجيل البعŘ منها في التلفزة التونسية رفقة علية ونعمة وصفية شامية. كما اشتهر الجموسي بالعديد من الأعمال الأخرƢ التي قدمها في شكل منوعات تلفزية، لعل من أƷها في ÙY الأوبرات القصيرة أو المƨناة؛ "فاطمة وحمادة" و"معركة العيون" و"الطيور" التي وƨف فيها الإضاءة والديكور... إلى جانب تشخيص الحوارات الثنائية والثلاثية والجماعية. فجاءت في شكل مسرحيات غنائية، تبين جليا مدƢ تأثر محمد الجموسي بالمنوعات الموسيقية التي كانŘ تعرô في الكثير من الأماكن الƨربية وخاصة باريس وإيطاليا التي زارƷا العديد من المرات.

المنوعات الغنائية التلفزية لمحمد الجموسي

-جدول ţ.51-[2]

ţ/ر	المنوعة	المدة	التاريخ	رقم الشريÙ	الموسيقي اهθرا
1	قول نعم	42’	1967	60/69	المثاقفة
2	نادي المرح	21’ 20’’	1967	30/975	المثاقفة
3	نادي المرح	28’ 30’’	1968	60/207	المثاقفة
4	الربيع	54’	1968	60/166	المثاقفة
5	كاâ اŧبة	23’	1969	30/1037	المثاقفة

[1] يقول محمد الجموسي: "*جاءت فكرة الدكانة على أساâ أن السهرة لا تكلف فيها، فهي جلسة أناâ Ƶبون بعÊهم، θمعوا للتسامر والحديث والƨناء...ففكرة الدكانة كان ƾكن أن تكون أكƎ من صورتنا الحالية بكثير ولكن المشكل الذي يعترô عملية الخلق الفني هو محدودية الإمكانيات*"، أنظر الحديث الذي أجراه صاƢ جƨام سنة 1974 والذي أعيد تقدƾه ŋجلة الإذاعة والتلفزة بتاريÙ 1982/02/13 ŋناسبة أربعينية وفاته، Î . 34.

[2] خزينة التلفزة التونسية.

www.alkottob.com

6	قصة	20’ 20’’	1969	30/235	المثاقفة
7	في المقهى	71’ 43’’	1969	90/34	المثاقفة
8	نادي المرح	52’ 15’’	1969	60/473	المثاقفة
9	شم النسيم	21’ 20’’	1969	90/471	المثاقفة
10	التمرين الأخير	76’	1969	90/34	المثاقفة
11	ليلة الحنة	26’ 30’’	1970	60/76	المثاقفة
12	الأحباب	74’ 10’’	1970	90/802	المثاقفة
13	ƛوم الفن	29’	1970	30/1025	المثاقفة
14	الدكانة	33’ 40’’	1970	60/695	المثاقفة
15	اليوم عيد	30’	1970	60/1040	المثاقفة
16	الدكانة	27’	1970	90/572	المثاقفة
17	على ا !	28’ 45’’	1971	90/892	المثاقفة
18	الليل	37’ 15’’	1971	90/892	المثاقفة
19	الماضي الحي	35’ 15’’	1971	60/622	المثاقفة
20	‡بة دƛة	53’ 50’’	1971	90/894	المثاقفة
21	عيد الأمهات	30’ 15’’	1971	60/931	المثاقفة
22	أسماء الزهور	42’	1971	60/419	المثاقفة
23	منوعة	21’ 20’’	1971	30/1108	المثاقفة
24	منوعة	17’ 50’’	1971	60/02	المثاقفة
25	ليالي الجزائر	31’ 40 ’’	1972	*	المثاقفة
26	للمجهول	53’ 45’’	1972	60/1266	المثاقفة
27	النيروز	39’	1972	60/1002	المثاقفة
28	أحلام الطفولة	42’ 15’’	1972	60/534	المثاقفة
29	مفتاح القلوب	32’ 16’’	1973	72/1326	المثاقفة
30	عود الربيع	41’ 18’’	1974	72/2398	المثاقفة

www.alkottob.com

31	البلبل	31’	1974	72/2343	المثاقفة
32	علاê الابك	40’ 06’’	1974	72/2496	المثاقفة
33	خطوة	30’ 19’’	1974	72/1840	المثاقفة
34	الدكانة	28’ 46’’	1974	72/1840	المثاقفة
35	البلبل	31’	1974	72/2348	المثاقفة
36	المكتوب	32’ 50’’	1974	72/1980	المثاقفة
37	التناسÌ	*	*	بالألوان	المثاقفة

أوبرات ﴿الطيور﴾

- صورة ţ.10-

مشهد من أوبرات "الطيور"

أوبرات الطيور

الموعة: إسلمعْ الطيورا الاقي للحياة والشجون

والظرْي الزهورا تسلمعا باشمة على الاصون

الجموسي: ضاءتا شلمسرا الهناء واسارتا في السماء

علية: في كلا يوما الجيا ÊRوي بلورا ها علينا

الجموسي: ÊRحلكا بالطيون ÊRمنا ساعة كلا ما بيا

فمن حيث الكلمة أşهر محمد الجموسي رومنسية واضحة في التعامل مع الطبيعة حيث صوت الحب الذي تنشده الطيور في عالم الأمل والزهور التي تسمع تلك الأصوات. تلك الزهور التي يصفها بالابتسامة والتي تRêيها شمس الهناء والسعادة في سماء الكون حيث تأتي إلينا كل يوم مشرقة زاهية ضاحكة باعثة الحياة في الإنسان. هي تلك الرومنسية الخالصة التي تلقاها محمد الجموسي في بلاد الهجرة من خلال قراءاته الأدبية الفرنسية وعالمه المثالي الفني الŘ‡ الذي عايشه في غربته بباريس. وهي أول التأثيرات الȣربية في الكتابة الشعرية ‡مد الجموسي.

نلاحظ في هذا العمل الذي أعده ولحنه وأداه وأخرجه محمد الجموسي، تبني الفكرة الفنية التي ترƟ أن الموسيقى عاجزة ŋفردها بأن Ơقق المفهوم الإبداعي ŋقاييسه الجديدة[1]. لذلك رأƟ أنه من الRêروري إضافة الكثير من العناصر المشهدية الركحية كالأشجار وأغصاȴا المتمايلة والزهور المتناȣرة على الأرô معƎة عن الجو الرومنسي للكلمة واللحن. هذا الديكور الذي بين الطبيعي والاصطناعي، ƶسد التوجه التعبيري الفني الجديد ‡مد الجموسي، التوجه الȣربي الذي ƶمع بين الكلمة والديكور والموسيقى دون توşيف للحركة الجسدية التي لم يتعامل معها الجموسي على الأقل في أعماله في تونس. فكل ما قيل حول هذا العمل الفني لا يعدو أن يكون إلا تناغما بين إȝائية الموسيقى والمكان كالطرح الرومانسي والأخلاقي، إضافة إلى الطرح الرمزي والدلالي.

[1] في حين ترƟ سنية مبارك، أنه بأمكان للموسيقى أن تعƎ عن كل الأحاسيس البشرية دون اللجوء إلى المسرح. من خلال حوار أجريناه معها بتاريȢ 2006/11/09 بالمعهد العالي للموسيقى بتونس.

www.alkottob.com

- ترقيم موسيقي ţ.42-[1]

أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

- ترقيم موسيقي ţ.43-[1]

أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

لقد جاءت أوبرات الطيور على قدر من الصناعة الموسيقية، تRافرت فيها جملة من العناصر الفنية ذات البعد الجمالي من حيث الكلمة وصورتا الشعرية الرومنسية، إلى جانب التوڢيف الȣربي والمشرقي للعمل الذي خRع إلى تقنيات موسيقية لحنية جاءت كظل دلالة وإڢاء للكلمات.

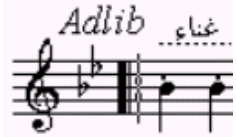
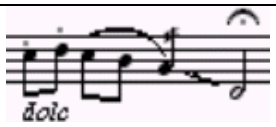
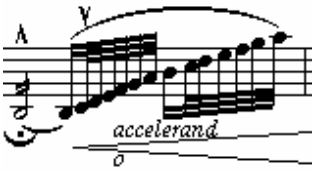
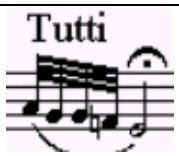
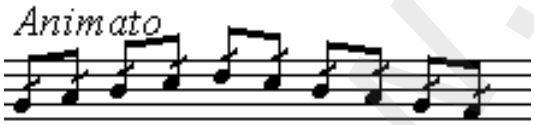
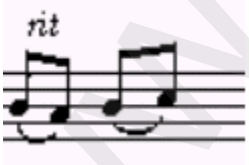
[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

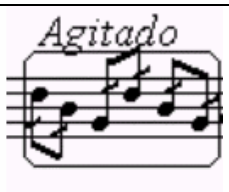
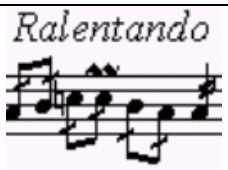
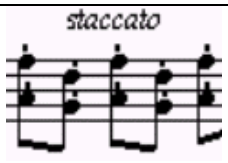
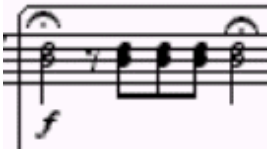
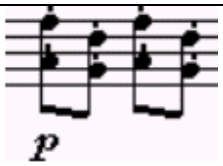
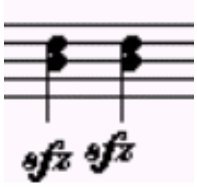
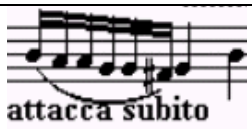
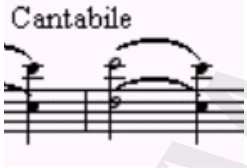
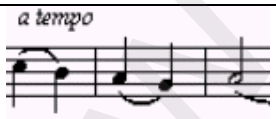
فمن حيث التعامل اللحني، كان التأثر الواضح بالموسيقى البوليفونية التي كان يستمع إليها محمد الجموسي وƷاول Θسيدها في ألحانه بالرغم من عدم درايته بتلك النوعية الموسيقية. إذ كان يتعامل معها بصفة تلقائية فنية حيث يظهر الكثير من الملامح التعبيرية باستعماله أساليب التنويع التعبيري الذي يRيف مسحة جمالية إلى تلك الرومنسية الموجودة داخل الكلمة التي وضعها في هذه الأوبرا من بينها التعابير التالية والتي تعني:

الأشكال التعبيرية للأوبرات «الطيور»

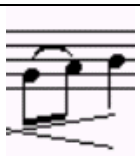
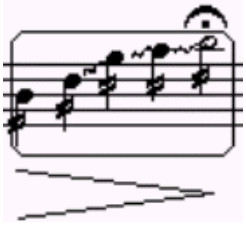
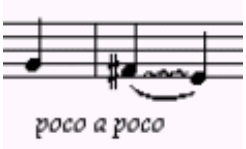
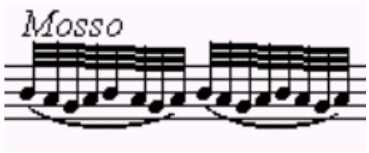
- جدول ţ.52-

المصطلحَ	المعا التعبيري	الشكلَ الموسيقي
Adlib	للارية مقيدة	
Dolce	برقة	
Accelerand	التسريع شيئا فشيئا	
Tutti	الجميع	
Animato	بنشاؤ	
Rit	بتمالك	

www.alkottob.com

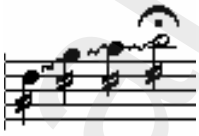
	للاركية	*Agitato*
	التبطيء شيئا فشيئا	*Ralentando*
	بتقطع	*Staccat*
	بقوة	*Forte*
	بلين(ضعيف)	*Piano*
	بقوة مباغتة	*Sforzando*
	انطلاقة مفاجئة	*Attacco subito*
	بغنائية	*Cantabile*
	بانتظام السرعة	*A tempo*

www.alkottob.com

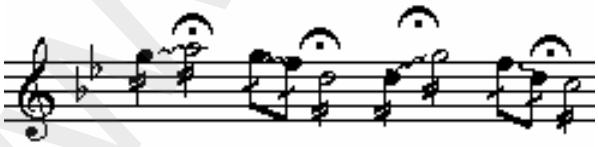
	بتصعيد تدرجي للقوة	*Crescendo*
	بتخفيض تدرجي للضعف	*Decrescendo*
	شيئا فشيئا	*Poco a poco*
	للاركية	*Mosso*

- الحركات الانزلاقية(*Glissando*)

الحركة الأولى

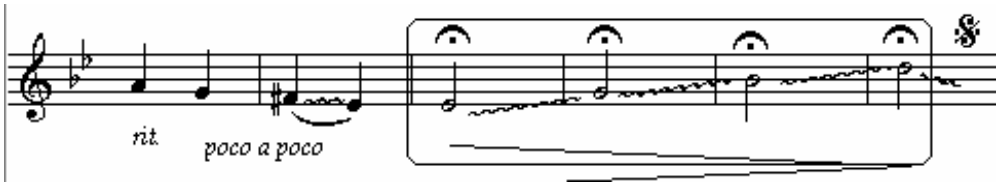


الحركة الثانية



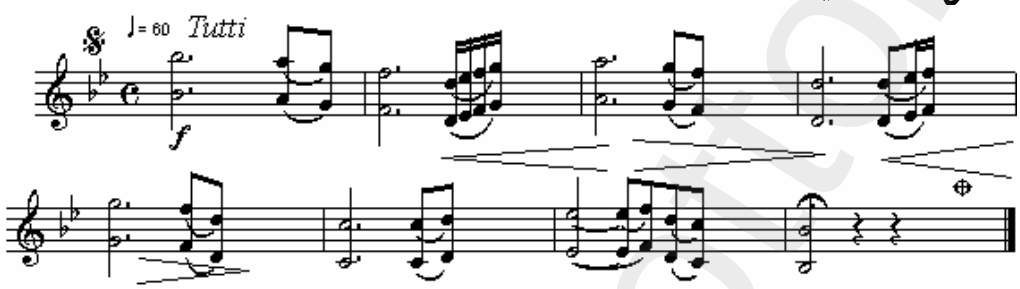
www.alkottob.com

الحركة الثالثة

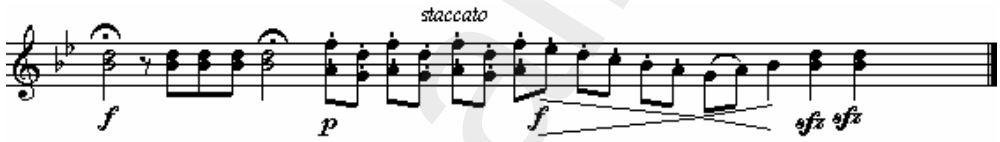


أما التعامل البوليفوني، فقد ظهر في جميع الأجزاء المؤداة. وبالرغم من بساطته، كان معبرا بشكل واضح عن الكلمة التي تناولها الجموسي في هذه الأوبرات. أما المسافات، فقد استعمل الديوان والثلاثيات والخماسيات وأحيانا بعض المركبات في شكلها الأساسي البسيط. وهذه البعض منها:

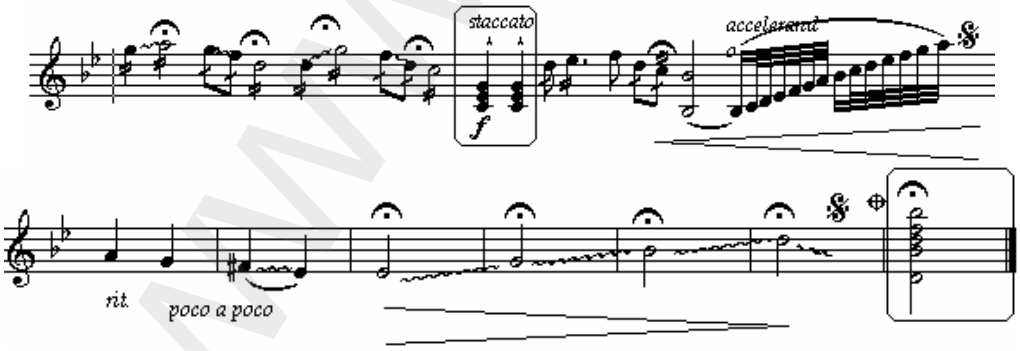
- على مسافة الديوان



- الثلاثيات والرباعيات والخماسيات

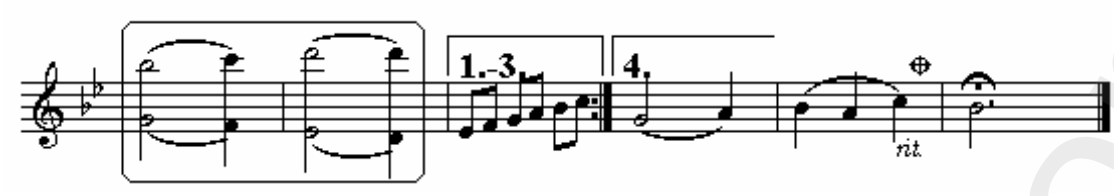


- المركبات

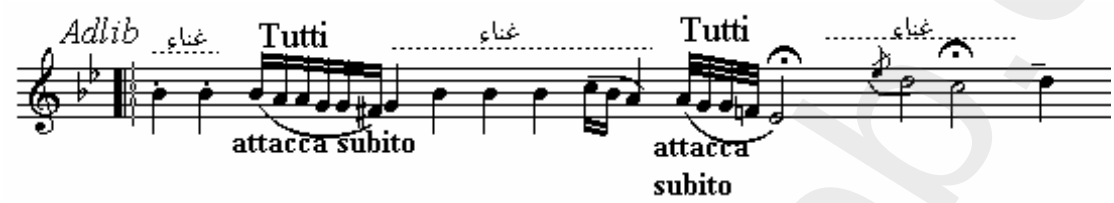


www.alkottob.com

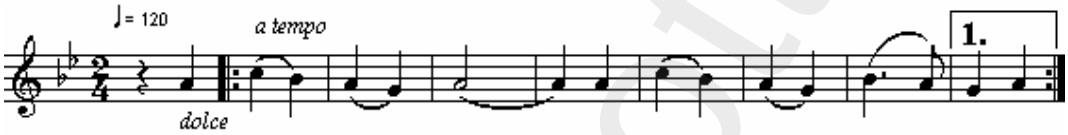
- الحركة الموسيقية المعاكسة



- الحوار بين الموسيقى والغناء



ويبدو أحيانا أن الاستعمال اللحن الشرقي هو الأقرب عن التركيبة اللحنية ككلها مثل:



أما الإيقاعات التي استعملها محمد الجموسي في هذه المراحل الأغنائية من الأوبرات هي كذلك ذات طابع غربي مثل إيقاع الفالز (*Valse*) والفوكس (*Fox*).

بالرغم من عصامية الجموسي من حيث التكوين الموسيقي، لم يمنعه ذلك من اكتشاف الموسيقى المشرقية والأوربية في مرحلة أولى ثم التأثر بها في مرحلة ثانية والاستعانة بمكوناتها الموسيقية وتوظيفها في أعماله الأغنائية الركحية في مرحلة ثالثة. إن اختيار الجموسي لهذا الاتجاه المثاقف مع الموسيقى المشرقية والأوربية في نفس الوقت، يفيد القول بأن الكتابة الموسيقية على الطريقة الأوربية تحتم على الموسيقي القيام بدراسة أكاديمية علمية. إن التعرف على الآخر والاقتداء به ثقافيا وموسيقيا، قد أظهر من خلال هذا النموذج، أنها عملية حتمية تفرضها الرغبة الشخصية في الوصول إلى مستوى الآخر إلى جانب المثاقرات الثقافية الظرفية المباشرة وغير المباشرة.

www.alkottob.com

5 /1-II أوبرات ﴿الفصول الأربعة﴾

هو عمل غنائي ركحي قدمه رضا القلعي في فترة الستينات حيث عرض على خشبة المسرح البلدي كما سجل تلفزيا. وهو عبارة عن اقتباس لفكرة أنتونيو فيفالدي (*Antonio Vivaldi*) من خلال مؤلفته الفصول الأربعة (*Les quatre saisons*) . هذا، وقد تقمص دور البطولة في هذه الأوبرات، كل من علية في دور "الربيع" والهادي المقراني في دور "الصيف" والهادي القلال في دور "الخريف" ومحمود الثامري في دور "الشتاء" وهو في نفس الوقت موسيقى الديكور لهذه الأوبرات. أما السيناريو فهو ‡مود بورقيبة والإخراج التلفزي لرشيد فرشيو.

1.5 /1-II المرجعية الموسيقية لرضا القلعي

تعلم رضا القلعي(1931-2004) العزف عن آلة الكمنجة في فترة الحرب العالمية الثانية، عن الأستاذ عبد العزيز جميل صانع الآلات الموسيقية آنذاك، ثم تحول بعد ذلك لتعلم هذه الآلة على الأستاذ الإيطالي سيترينو(*Sitrino*). قضى مدة سبعة سنوات في باريس (1943-1950) حيث أسس "فرقة المنار" التي اشتهر فيها معه المطربة وردة الجزائرية. ألف في حياته ما يقارب 365 لحنا..... غنى له الكثير من المطربات والمطربين التونسيين من أشهرهم علية ونعمة والهادي القلال والهادي المقراني ومحمد الأحمر...ومن ألحانه أيضا؛ مجموعة هائلة من الأغاني الوطنية والأناشيد مثل "تونس الخضراء" و"حبيبي يا مجاهد". أما المعزوفات التي اشتهر بها فهي؛ "ليالي الدار البيضاء" و"جربة "و"جرجيس" والبادية" و"الحب الخالد" و"محبوبة" و"أمنية" و"أنس" و"راضية" و"رقصة الكمنجة"[1].

إلا أن رضا القلعي، لم يهتم كثيرا بفن الأوبرات، حيث تجد له محاولة واحدة اشتهر بها وهي أوبرات "الفصول الأربعة" التي قدمها سنة 1967. فبالرغم من قلة أعماله في هذا المجال، فإننا نرى أن هذه المحاولة تفرض نفسها تاريخيا وفنيا، للمكم قلة التعامل مع هذا النمط الفني في تلك المرحلة التاريخية في تونس.

[1] مجلة الإذاعة والتلفزة، رضا القلعي، عشق الكمنجة(45 سنة)، ع. 584، بتاريخ 1983/04/16، ص. ص. 16-21.

www.alkottob.com

- صورة ţ.11-

علية والادي الفرح والادي الفراح ومحمود النامري في أوبرات "الفصوة الأربعة"

II-1/ 2.5 تحليل أوبرات ﴿ الفصول الأربعة ﴾

الكلمات

الربيع: أنا جمال في نوار أنا الخيال في ليصطار

أنا الطيور في تصداح أنا الزهور في تفوح

أنا الفتانة حلوة الدنيا بيح في زاهوة

أنا حلوة وفتانة

الصيف: إنّي يا حلوة يا فتانة يالي الدنيا بيك فراحانة

الخريف: نعاني نعاني إلي لانا

الصيف: هو إنّي أحسن في وأحب تتقدم عقي

الشتاء والخريف: راح إنّي يا ! وأنسانا

www.alkottob.com

الصيف: يا راوحي قلبي عليك هايم ما تراجع القلب الذايب

الشتاء: أنا مراقو ô وبحذاك عايم (الربيع) ما تخاف رقك يا شايب

الخريف: ذاك زاهور تصدت ذاك أوراق كيف بعك

تشتمل هذه الأوبرات على مجموعة من الحوارات بين الفصول الأربعة، حيث يريد "الصيف" و"الخريف" و"الشتاء" التقرب من الربيع المكسو بالجمال والحس الرومنسي. وبالرغم من الŘعف الواضح في θسيد الأدوار المناطة لكل مƨني بسبب التكلف في الحركة الدرامية وفقدان الرمزية الدلالية الإƷائية في علاقة الكل بالموسيقى، فإننا نلاحظ في بعŘ المشاهد محاولة إƶاد تناغم بين المكان المشهدي والكلمات والموسيقى. أما السيناريو فقد التزم إلى حد ما بعناصر القصة كالشخصيات والزمان والمكان. أما اللباâ فهو كذلك يصطبƞ في دلالة مع الأحداϱ والمكان والزمان فكل فصل متقمص للباâ الذي يتناسب معه.

www.alkottob.com

-ترقيم موسيقي ţ.44-[1]

أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

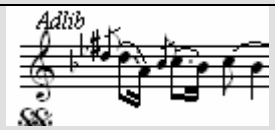
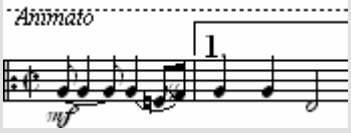
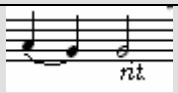
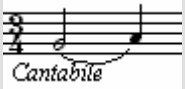
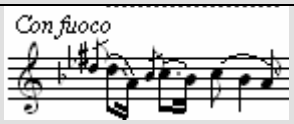
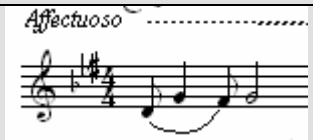
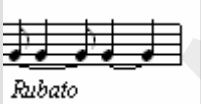
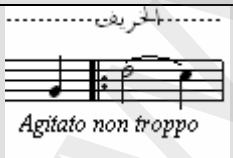
أنظر الترقيم في النسخة الأصلية

لقد تÊافرت في أوبرات الفصول الأربعة جملة من العناصر كالصور الشعرية للكلمة المتحدثة عن هذه الفصول والتوظيف العربي والمشرقي للعمل الذي خÊع إلى تقنيات موسيقية لحنية. كما استثمر العمل ƛملة من التعبيرية التي جسدتا الموسيقى التي تنم أيÊا عن تقمص كبير لثقافة موسيقية غربية، تشبع با رضا القلعي من خلال تعلمه ٱلة الكمنجة بالطريقة العربية، نورد البعƜ من صورها:

www.alkottob.com

الأشكال التعبيرية للأوبرات ﴿الفصول الأربعة﴾

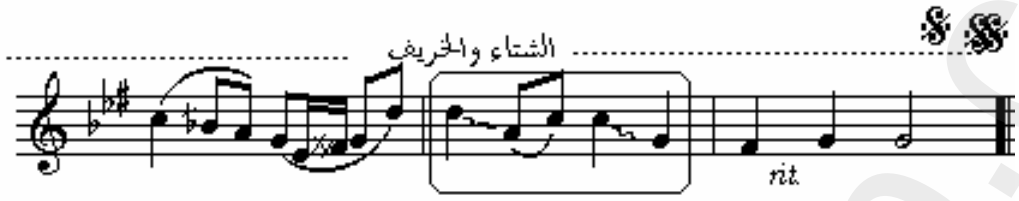
- جدول ţ.53-

الشكل الموسيقي	المعنى التعبيري	المصطلح
	للحرية مقيدة	*Adlib*
	بنشاط	*Animato*
	بتمالك	*Rit*
	بغنائية	*Cantabile*
	للارقة	*Con fuoco*
	للالنان	*Affectuoso*
	بدون تقيد	*Rubato*
	للاركية دون مبالغة فيها	*Agitato no troppo*

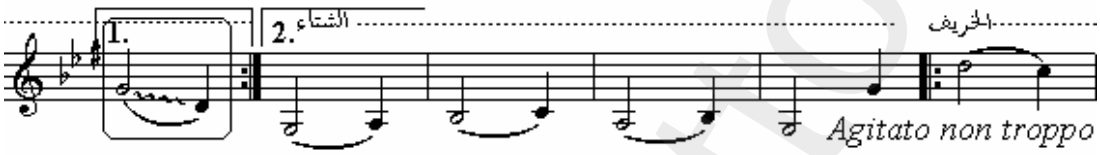
www.alkottob.com

- الحركة الانزلاقية

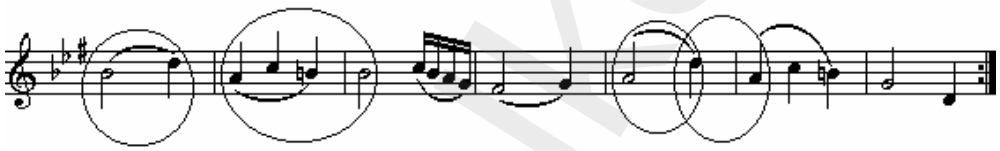
المثال الأول



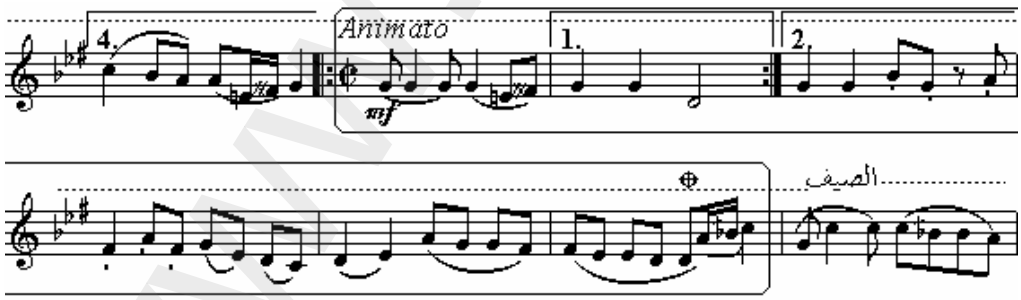
المثال الثاني



- المسافات البعيدة وأنصاف الأبعاد اللونية

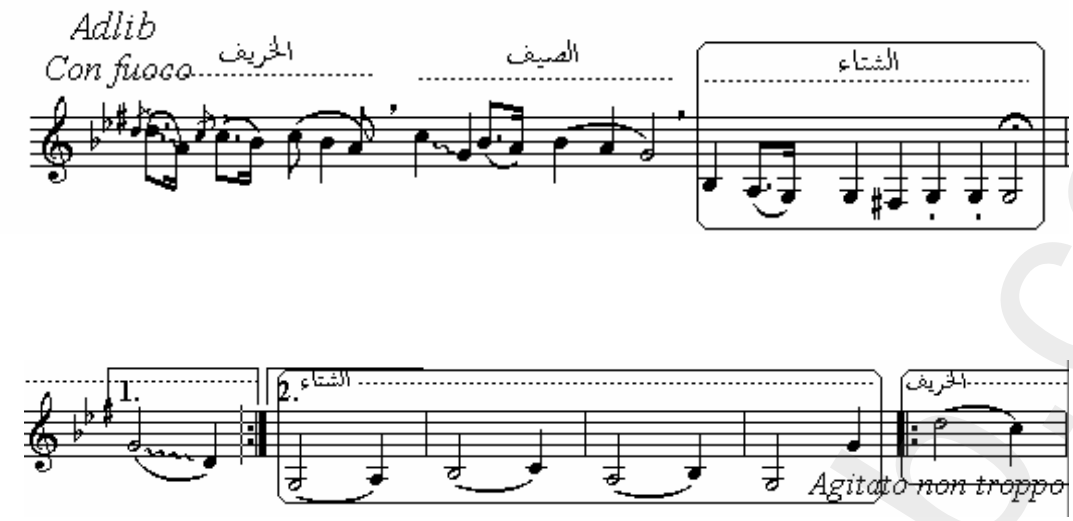


- التنويع في ويناميكية اللحن(*Animato*)



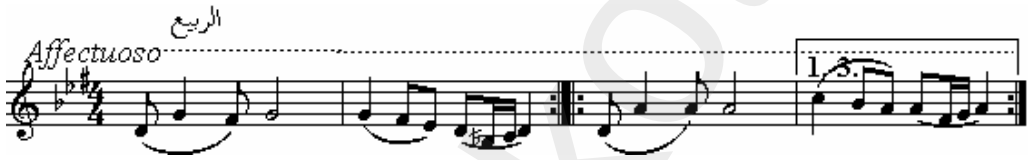
www.alkottob.com

- **الناحية التعبيرية الدراسية:** يستعمل الأصوات الغليظة لفصل الشتاء والطبقة المتوسطة للخريف والصيف.

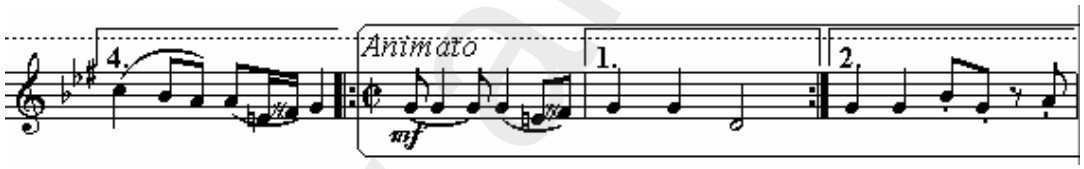


- **التوظيف اللحني المشرقي «الوحدة الكبيرة ونصف الوحدة».**

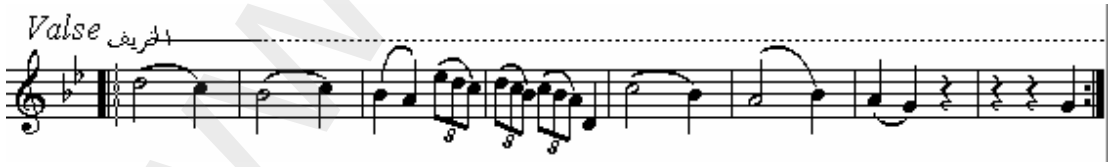
الوحدة الكبيرة



نصف الوحدة



- **التوظيف اللحني الغربي على إيقاع الفالز**(*Valse*)



www.alkottob.com

II-1/ 6 التوجهات الثقافية في فن الأوبرات

نصل هكذا، إلى نتيجة توضح كون أن الأعمال الغنائية الركحية التي قام با كل من محمد سعادة ومحمد القرفي وحمادي بن عثمان ومحمد الجموسي ورضا القلعي، هي أعمال لها توجهات في مجملها عربية أو تونسية متأثرة في شكلها ومضمونها بالأغاني وأشكال موسيقية غربية. كما أن هذه التوجهات، قد جاءت مختلفة باختلاف المرجعيات الفكرية والفنية والدراسات الأكاديمية[1] التي تلقاها كل فرد من هؤلاء. وقد بينت تلك الاختلافات المرجعية كونها جوهرية حيث أسندت شرعية فنية لأعمال المنجزة وخصوصية موسيقية للقائمين با. وحتى نتيقن من مقاربتنا هذه، سنحاول القيام بسرد إحصائي لتلك التوجهات الموسيقية الفنية والثقافية التي ذكرناها وتناولناها بالدراسة.

الاتجاهات الموسيقية في مجمل الأعمال الغنائية الركحية
«الاستعراضية والأوبراتية والمنوعاتية»

- جدول ţ.54-

صاحب العمل	العمل	الأسلوب	الطابع الموسيقي
محمد سعادة	ملحمة النصر 1965	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	نشيد البحر الأبيض المتوسط 1967	كتابة موسيقية بوليفونية	تبني الموسيقى الغربية
	أحلام قرطاج 1973	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	مسرحية أنتيقون 1975	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة

[1] ما عدا الجموسي الذي لم يقم بدراسة أكاديمية في الغرب كما أشرنا سابقا.

www.alkottob.com

	مسرحية تاجر البندقية 1975	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
محمد القرفي	من أغاني الحياة 1980	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	حب إلى لبنان 1981	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	صابر في مدينة السلطان تاǯ 1983	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	عسكر الليل 1983	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	حكاية من قرطاǯ 1984	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	صيف 61	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	غصون الحمر 1978	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
حمادي بن عثمان	السور Ǩƀ 1992	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
محمد الجموسي	معركة العيون	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	الطيور	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة

www.alkottob.com

	فاطمة وحمادة	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	قول نعم	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	نادي المرح1	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	نادي المرح2	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	نادي المرح3	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	الربيع	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	كتابة	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	قصة	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	في المقهى	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	شم النسيم	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	التمرين الأخير	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة

www.alkottob.com

	ليلة الحنة	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	الأحباب	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	ƷƷوم الفن	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	الدكانة1	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	الدكانة2	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	الدكانة3	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	اليوم العيد	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	على ا!	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	الليل	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	الماضي الحي	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	ا‡بة دƷة	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة

www.alkottob.com

	عيد الأمهات	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	أسماء الزهور	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	منوعة1	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	منوعة2	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	ليالي الجزاير	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	للمجهول	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	النيروز	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	أحلام الطفولة	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	مفتاح القلوب	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	عود الربيع	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	البلبل1	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة

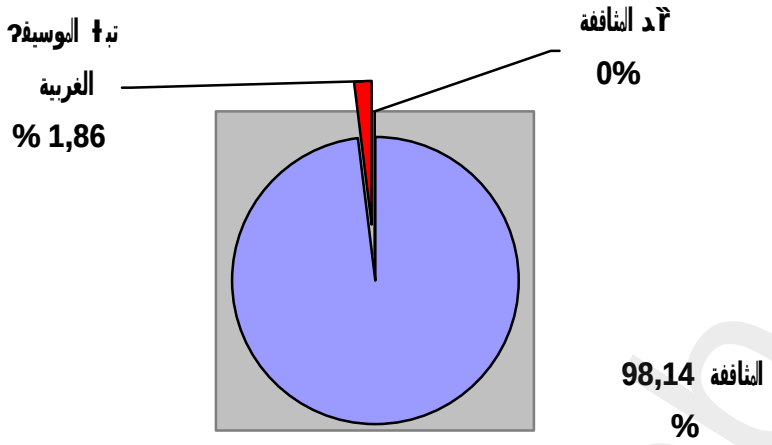
www.alkottob.com

	البلبل2	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	علاê Ùابك	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	خطوة	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	المكتوب	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
	التناسÑ	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
رضا القلعي	الفصول الأربعة 1967	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة

www.alkottob.com

الاتجاهات الموسيقية في مجمل الأعمال الغنائية الركحية

- رسم بياني ţ.15-



نتبين من خلال هذا الرسم البياني، الذي يمثل جملة الأعمال الغنائية الركحية من أواخر الستينات إلى بداية الثمانينات، أن معظمها اتخذت اتجاه المثاقفة مع الموسيقى الغربية حيث بلغت نسبتها إلى 98.14 %. في حين لم يجد عملا واحدا اختار اتجاه تبني الموسيقى الغربية بنسبة 1.86 %. كما أننا لم نشاهد أي توجه ضد المثاقفة في هذه الأعمال، مما يفسر أن الاعتقاد الموسيقي في تلك الفترة، يرى أنه لا مجال للتعبير المشهدي في الأعمال الغنائية الركحية، دون استعمال للعناصر الموسيقية الغربية.

وإذا مرينا في استنتاجنا إلى غايته، نرى أن ما قام به هؤلاء الموسيقيون من أعمال فنية حملت تلك المرجعيات، مرده هو أن التفاعل مع الأحداث الثقافية والفنية من شأنه يحرك الفرد فكريا ومنهجيا ويفجر في داخله عقدة الهوية الثقافية. هذه العقدة التي تجعله يطرح على نفسه أسئلة قد تكون شكلية حول ما هو أصيل وما هو دخيل. وما أن التساؤل في حد ذاته قد لا يفضي إلى نتائج، فإن الإنكباب في العمل الإبداعي باختلاف أنواعه هو المنصف والمنقذ في هذه القضية، بل هو السبيل الوحيد لتجاوز الطرح الشكلي للعمل الفني. وأيضا أن ما قام به هؤلاء الموسيقيون وغيرهم يندرج في هذا السياق الفكري الذي كان فيه.

www.alkottob.com

á Ùu ÙdÙ Ù Æ ÙÆdÙ Ù ÙÙ ÙÙÙ

á Ùlƒ ÆÆƒ ÿ ƒ ƒ ƒ

á Ùu ÆÆ ÆÆ ÆÆ

والثانية تلميحية وترتبط بما يثير المفاجأة والإعجاب نظرا لأحيته أو سرعته أو اتساعه أو غير ذلك من الخصائص الإيجابية"[1].

فمنذ السبعينات من القرن العشرين أخذت صفة الفرجوي تتبلور وتتفاعل في علاقة مع المسرحي. فالفرجوي هو ما يثير الحواس وما يثير اهتمام الذي يشاهد الحدث أو يسمعه، بسبب خاصية غير عادية ومظهر خارق للعادة وغير منتظم ينتج عنه صدمة بصرية أو سمعية أو عاطفية تأخذ بالمتفرج وتمتص انتباهه. وهنا ليس للنص دورا هاما في هذه العملية بينما الطريقة التي يقع فيها تقديم العمل. وسواء تعلق الأمر بالفرجوي في إطاره الديني أو الدنيوي، فإننا نجد خصائص مشتركة تظهر هنا أو هناك، نذكر منها ما يلي:

- يتميز الفرجوي ببعده التاريخي، وله علاقة بالواقع المعيش وبالسياق السياسي والاجتماعي.

- يكون الفرجوي في غالب الأحيان مرئيا، وقد يكون مسموعا[2] أيضا.

- يتناقض الفرجوي مع المعرفي أو العقلاني، حيث لا يعطي لحظة تأمل. أما أثره فهو يخمد الوعي والفكر ولا يسمح بوقت التفكير للبث تكون فيه الأحداث والمشاهد سريعة.

---

[1] يوسفي(حسين)، "الفرجوي" بين الحلقة والمسرح(نحو مقاربة مغايرة للفرجة المغربية)، كتاب مشترك يحمل عنوان" الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا" المغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، ص .65. أما الفرجة لدى ابن منظور فقد استعمل في سياق ومفهوم كشف المستور والحرم " فالفَرْجَةُ بالضم هي فُرْجَةُ الحائِطِ وما أَشْبَهَها...والفُرْجَةُ هي ما بَيْنَ الشَّيْئَيْنِ كالطَّوِيَّةِ أَوْ شُقُوقِ الرِّجالِ والنِّساءِ ...وهي مِنَ المَحْرُماتِ- والذِينَ هُمْ لِفُرُوجِهِمْ حافِظُونَ إِلا عَلى أَزْواجِهِمْ- ...وبابٌ مَفْرُوجٌ أَيْ مَفْتُوحٌ". أنظر: ابن منظور، لسان العرب، ص. 1، المجلد الثاني، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، 2005، ص . ص . 130-131.

[2] يعتقد محمد زين العابدين أن الصدمة يمكن أن تحدث عن طريق السمع، كأن يتم مزج آلات موسيقية لا تتلاءم من حيث نوعية الصوت ومن حيث خصوصياتها الفنية. من خلال لقاء بالمعهد العالي للموسيقى بتونس بتاريخ 2005/03/25.

www.alkottob.com

á Ùù ÆÆ ÆÆ ÆÆ

á Ùuƒ ÆÐæ ÿ ÿ ÿ ÿ ÿ ÿ ÿ ÿ ÆÐ ÿ ÿ ÿ ÿ ÿ ÿ ÿ ÿ

á Ùù ÆÆ ÆÆ ÆÆ

ب. الانفصال المكاني

هو أن يبحث الإنسان أو الفنان عن ثقافة غير ثقافته وفن غير فنه وتاريخ غير تاريخه بإرادة التعامل معه بنوية غير هويته في نفس الحيز الزمني الذي يعيش فيه. وهذا شيء لا يقبله العقل بطبيعة الحال. ومن خلال هذا فإنه لا يمكن التعامل مع أي ثقافة دون التعرف عليها والمسك بخصوصياتها.

فإن كان ثمة انفصال عن التراث والواقع، فإن ذلك جرنا إلى الحديث عن الحداثة وما بعدها. إذ يقول عفيف بنسي أنه "*يجب أن نتذكر أيضا أن القطيعة التي مارستها الحداثة طيلة قرن كامل أو يزيد في الغرب كانت قطيعة التراث*"[1]. كما أنه يعتبرها عملية تؤدي وانحراف عن الكيان التاريخي القومي كما أنها مرحلة تتسم بالثورية على التراث الفني. إلا أنه وفي نظرنا أن من يقر بالقطيعة الفنية ويبحث عن تراث غير تراثه وهوية غير هويته، فهو يتوهم بذلك. لأن هذه الأخيرة(الهوية) تصدر من الداخل وتتحرك من خلاله ويتحكم فيها الرصيد الثقافي الذي يحمله كل شخص.

لكننا نؤكد دائما أن مهما كانت رؤية الفنان المستحدثة والتي تنبني على الاختراق والتجاوز فإن الممارسة التقنية في الفنون التركيبية، وفي أسلوب أدائها، والتعبير عن الأحاسيس التي تحتويها، لا يمكن أن نضعها في موضع يتصف بالقطيعة الكلية. إذ أن "*التعامل مع التراث هو بمثابة التعامل مع بيت قديم لإعادة تهيأته بتقنيات حديثة...لأن لذلك كنزا ثمينا تراثيا وواجبنا أن نعطيه الاهتمام الذي يستحق حتى يظل على قيد الحياة ...وأدعو المبدعين إلى هذا التوجه لكن مع تنويع الأساليب والأفكار والابتعاد عن التقليد وعن المنهج الواحد*"[2]. كما جاء في مطوية عمل الحضرة "*أن هذا العمل لا يتطلب ترميم أشكال بائدة وإنما يستوجب إعادة كتابتها بلغة العصر فنتأسس أثرا حيا، وهذه مهمة خطيرة. ووظيفة*

---

[1] بنسي(عفيف)، ما بعد الحداثة والتراث في العمارة العربية الإسلامية، مجلة الفكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد السابع والعشرون، ج. 2، أكتوبر/ ديسمبر، 1989، ص. 75.

[2] الجزيري(الفاضل)، ما حكاية " الحضرة 2005"، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية بتاريخ 2005/02/05، ج. 1347، حوار أنجزه عبد اللطيف قروري، تونس، ص. 16.

www.alkottob.com

الفن أساسية في مجتمعنا لأنها قادرة مستقبلا على ري الرغبات الروحانية المتجذرة في الضمير الشعبي وذلك بأشكال سامية ومسالمة"[1].

أيضا أن هذه الأفكار والمقاربات الفنية، قد كان لها الأثر البالغ على التوجهات التي اتخذها سمير العقربي بعد تعامله مع الفاضل الجزيري، حيث أمكن له بأن يصرح في العديد من اللقاءات الصحفية والتلفزية والإذاعية، كونه نادم على كل إنتاج موسيقي أنجزه قبل عملي "الحضرة" و"النوبة". كما يضيف أنه أصبح الآن" *يبحث عن أصوات للتعامل معها حتى ولو كانت مزعجة وذلك لإثراء الفضاء السمعي...وقد سبق له أن استعمل ذلك في عروضه كـ"الحضرة" و"صفاء" و"بني بني" و"كوم" و"زغندة وعنزوز"*[2].

إلا أن لهذه التصرفات عدة دلالات موسيقية وفنية بالأساس، لعل من أهمها أن سمير العقربي، كان يشتغل موسيقيا بمعزل عن الفنون الأخرى كالمسرح والسينما والفن التشكيلي. فالممارسات الفنية في هذه الاختصاصات تسمح للفنان بأن يتجه في أي اتجاه يريده دون أي قيود[3]، تلك الاتجاهات التي لم توفره الموسيقى منذ بداية القرن العشرين إلى حدود فترة السبعينات وبداية الثمانينات. فالانفتاح على الاختصاصات الفنية الأخرى من مسرح وفن تشكيلي وسينما، من شأنه أن يطور الموسيقى، ويجعلها بعيدة عن اجترار كل ما أنجزه السابقون[4].

---

[1] نقلا عن عبيد(جمال)، المرجع السابق، ص . 54. أنظر كذلك المطوية التي أعدت لتقديم العرض.

[2] العقربي(سمير)، حكايتي مع الحضرة والحلفاوين، حوار قام به عبد السلام بلال، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، بتاريخ 2003/03/22، ع. 1263، تونس، ص . 17.

[3] من خلال لقاء مع أنور براهم بتاريخ 2002-11-28.

[4] من خلال لقاء مع علي اللواتي بتاريخ 2002/02/18.

www.alkottob.com

II-2/ 2 التراث الفرجوي التقليدي في تونس

يمثل الشارة، في التراث الفرجوي التقليدي أهم مجال للتعبير الإنساني التلقائي في شتى أشكاله الحياتية بالنسبة للأطفال والكهول والشيوخ على حد السواء. فالشارة هو المساحة الهامة والوحيدة أحيانا التي يشعر فيها الإنسان وخاصة الطفل بأنه سيد نفسه[1]، وأنه الشخصية الرسمية في الموقف يعبّر بكل حرية وتلقائية عما يريد ومع من يريد بالوسائل التي يريد، دون أن يعكر صفوه وجود الأب أو المعلم، أو من يحد من حريته وتلقائيته ويفرض له نشاطا معينا ولو لفترة وجيزة.

فالطفل عند لعبه يبدو في يقظة مستمرة وللاث دائم عن شيء لا ندركه الكبار، ورما ندركه ولكن ليس بنفس الإحساس. فالطفل يخلق لنفسه شخصيات خيالية يعبّر عنها بالوسائل التي تقع بين يديه، كعصا التي تنقلب رما إلى حصان، أو علبة طماطم يحولها إلى طبلة، أو خشبة وخيوط يحولها إلى آلة موسيقية وترية، أو علبة كبريت يحولها إلى كرة قدم وغيرها من الخيالات التي يجسدها الطفل في مسرحه، هذا المسرح الذي يسمى مسرح الشارة. فيتنقل من شخصية إلى شخصية أخرى، فرما يأخذ دور الملك أو المعلم أو الشرطي أو بعض الحيوانات كالقطّ والكلب أو غيرها من الحيوانات التي يألفها ويحبها، ويعبّر عن كل ذلك بالحركة والرقص والغناء، فهو يحب التمثيل لكنه ليس ممثلا ومن الخطأ أن نعتبره كذلك.

إلا أنه، وعلى مر الأزمنة وجدت لدى الطفل الكثير من الألعاب والأشكال الفرجوية التقليدية، والتي تحولت بعد ذلك إلى أعمال فنية يحكم فيها التصور والخيال التعبيري المسرحي، كما أشرنا انتقلت بصفة تدريجية إلى اهتمامات الكهول الذين هم بدورهم يحبذون هذه النوعية من الفرجة التي يسترجعون من خلالها ذكريات طفولتهم. ومن بين هذه الأشكال التقليدية في فنون الشارة نذكر ؛ " أمك طنقو" و"الحكواتي" و" مرقص القردة" و"مروض الأفاعي" والكاراكوز" و"فن الدمى والعرائس" و"طرق الصيد" المخصصة للكبار.

[1] Voir : CHELBI (Mustapha), *op. cit.* 178p.

www.alkottob.com

áÑ‹ÙÙ‹ÙÙ‹ÙÙ

áÑ‹ÙÙÙ

á Ùæ ÆÐæ ÿæ ÇÈ ÇÈ ÇÈ

- صورة ţ.13-[1]

- مرقص الأفاعي-

II-2/ 4.2 مسرح الظل

لقد تناقش العديد من الدراسات حول نشأة مسرح الظل، فالبعض ينسبه إلى الحضارة الصينية القديمة[2]، والبعض الآخر إلى فترة الخلافة العباسية[3] حيث كان يعتمد على الهزل والسخرية والإضحاك، كما نجد من ينسبه إلى الحضارة الهندية التي ترجع بنا إلى حدود القرن السابع عشر من خلال لعب وايانق(*Wayang*) التي ترتكز أساسا على مسرح الظل وفن العرائس. إلا أنه وفي الموسوعات الصينية، نجد إشارات إلى كون مسرح الظل قد ظهر في القرن الحادي عشر ميلادي. أما المتفق عليه، هو أن مسرح خيال الظل قد اشتهرت به تركيا ونقلته إلى الشرق الأوسط والشرق الأدنى وبعض بلدان المغرب العربي الكبير ومنها تونس عن طريق الأمبراطورية العثمانية. ويعرف في تركيا باسم الكاراكوز (*Karakouz*)

---

[1] مرقص الأفاعي والورل، في أحد النزل بالمغربية. اتخذت الصورة سنة 1989.

[2] يشير محمد عزيزة أنه هناك من ينسب مسرح الظل إلى الإمبراطور وو(*Wu*) الذي عاش في الفترة التي تتراوح بين 140 و87 قبل المسيح. أنظر:

- AZIZA (Mohamed), *Les formes traditionnelles du spectacle, op. cit.* p. 48.

[3] أقدم إشارة إلى هذه الحقيقة، ما جاء في كتاب "الديارات" للشابشتي حيث ذكر الكاتب أن الشاعر دعبل هدد ابنا لأحد طباخي المأمون بأنه سيهجوه. فرد الابن بدوره قائلا" وا! إن فعلها لأخرجن أمك في الخيال". أي انذر بأنه سيوحي إلى أحد فناني المخايلة بإظهار صورة أم دعبل بين الصور الأخرى التي كان يلعب با أمام متفرجيه-يظهرها المظهر يدعو على السخرية طبعا. نقلا عن؛ الراعي(علي)، المرجع السابق، ص . 33.

www.alkottob.com

á Ùلاد ÆÐæدÿ ÿ ÿ

á Ùæ ÆÙæ ÆÙæ ÆÙ

á Ìu ÆÈæ ÿ ÿ ÆÈæ ÿ ÿ ÆÈæ ÿ ÿ

á Ìu ÆÆ ÆÆ ÆÆ

á Ùu ÙdÙ Ù Ù Ù

á Ùu ÙdÙ Ù Ù Ù

ـ النموذج الثاني في مقام المحير سيكاه

ياميمة ياللي ولدتيني

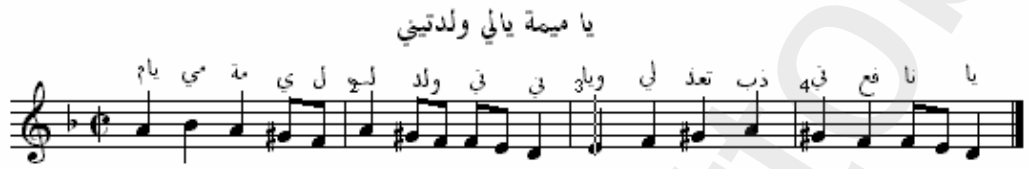
يامْيمة يا اللي وَالدَاتْيني وَيَا اللي تَعدَبْتي في عَلَايَا

سَهرَاتْ لَيَالي وَارَاضْطَاتْيني وَاعَانْيتي مَرَاضي وَشَلْفَايَا

تَفكَرَا كي قَالْتي كَلْمَاتَا عَلى خَلَاكَا أَصْحَابَا الغَايَة

وَاصْفيتْي عَلى البَنَاتَا الغَوِيَا وَامَا لَقْيَا وَاصْفَايَة

- ترقيم موسيقي ţ.46-[1]



II-2/ 1.3 التنظير المسرحي؛ من النخبوي إلى الشعبوي

بالرجوţ دائما إلى تاريÙ المسرح وتنظيراته، نلاحظ أن الدراماتورجيا الكلاسيكية قد أنشأت أدبا نظريا، جعل إتقان قوانينه مظهرا من مظاهر الحرفية التأليفية والذي حدد تقنيات الإخراǧ ضمن قوانين المنظور(*Perspective*) والإيهام البصري (*Illusion*) واǂاكاة التماثلية[2]، التي يتم ϴسيدها في فÊاء مسرحي على الشكل المعماري والهندسي الإيطالي المغلق (*Huit clos*)، تلك القوانين التي خلقǨ فئة Ÿبوية وصفǨ نفسها بالتميز عن الطبقات الأخرƢ[3]. إلا أن برتولǨ بريشǨ(*Bartolt Brecht*) [4] (1898-1956) ϴلى عن هذه

[1] تدوين شخصي.

[2] المسعودي(عبد الحليم)، ϴليات الحس التجريƑ في الدراماتورجيا التونسية المعاصرة، من خلال ϴربة المخرǧ المؤلف، مجلة الحياة الثقافية، ţ. 153، â. 29، تونس، نشر وزارة الثقافة، مارâ 2004، î . 13.

[3] DUVIGNAUD (Jean), *Lieux et non lieux*, Paris, éd. Galilée, 1977, p. 68.

[4] شاعر ومنظر ولرǧ ومؤلف مسرحي ألماني. ŞهرŞ مسرحيته الأولى سنة 1941 بعنوان "الكتاب المقدâ". لم يعرف مسرح براشǨ كونه طبيعيا بل واقعيا.

www.alkottob.com

á Ùù ÆÆ ÆÆ ÆÆ

á Ìuƒ ƒ ÆÈæƒ ƒ ƒ

المؤسسة والسلطة الجديدة. ذلك ما يسمى بـ" *العمى الثقافي، أي تقول الذات المثقفة بنقيض كل ما تؤمن به معرفيا وإنسانيا*"[1]، قصد حماية النفس ءΣ قمع الآخر. فكل هيمنة تخلق معارضتها، وبقدر هيمنة الثقافة ما فإن الرغبة في مقاومتها ورفضها تتحرك، وبقدر ما يطغى النسق فإن عيوبه تبرز بشكل أبرز وأوضح.

فمن المصادر التراثية الشعبية الفرجوية التي عرفتها تونس منذ بداية القرن إلى فترة الأربعينات، هي الحكايات الشعبية كالسيرة الهلالية وخيال الظل[2] وصندوق عجب[3] والكاراكوز[4] والألعاب البهلوانية وترقيص الحيوانات كالأفاعي والقردة، التي تسمى بفنون عروض الشارع[5]؛ تلك الصورة الشعبية التي مازالت توجد في المغرب الأقصى إلى يومنا هذا وبالتحديد في سوق جامع الفناء الهراكة[6] حقيقة وواقعا كما ذكرنا سابقا. وإذا كانت مصر السباقة في التعامل مع هذه النوعية الشعبية التي وظفتها مسرحيا منذ سنة 1956 من خلال أعمال التي تعتمد الرقص والغناء الشعبي وخاصة الموال كـ "حسن ونعيمة" و"ياسين وبيجة" و" شفيقة ومتولي"[7]، وأوبرات "عاشق المداحين"[8] التي أخرجها عبد الرحمان الشافعي في فترة الرئيس المصري أنور السادات، فإن الفاضل الجزيري يعتبر من الأوائل الذين

---

[1] الغذامي(عبد الله)، الثقافة التلفزية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، ط. 2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2005، ص. 149.

[2] من أقدم مظاهر الفرجة الشعبية التي عرفتها تونس والتي تعتمد على التقليد والتحاور بين عدد من الشخوص. وأقدم الإشارات التي وردت عن خيال الظل في مصر ترجع إلى أواخر الحكم الفاطمي، " *بعد ذلك حضر صلاح الدين الأيوبي عرضا لخيال الظل سنة 1171 م*". أنظر: حسين(كمال الدين)، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ط. 1، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 1993، ص. 111.

[3] أحد مظاهر الفرجة الشعبية التي يمكن أن تتضمن بعض العناصر الدرامية، من خلال الراوي الوحيد الذي يقوم بتحريك الصور داخل الصندوق شارحا ومعلقا ما با بأداء منغم.

[4] تستعين بالتمثيل الغير المباشر عن طريق تحريك الدمى والعرائس.

[5] C.f. DAPPORTO (Elena) et SAGOT-DUVAUROUX (Dominique), *Les Arts de la rue, portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Paris, Laboratoire d'Economie Sociale, URA, CNRS, N°. 941, Université de Paris I –Panthéon-Sorbonne, s.d.

[6] الراعي(علي)، المرجع السابق، ص. 57.

[7] حسين(كمال الدين)، المرجع السابق، ص. 216.

[8] من خلال برنامج تلفزي قدمه عمار الشريعي على القناة الفضائية المصرية "درب"، حول الأعمال المسرحية الفرجوية، شهر رمضان 2003.

www.alkottob.com

á Ùu ÆÆæ ÿ ÿ ÆÆ ÆÆ ÆÆ

á Ùu ÙdÙ Ù Æ ÙÆdÙ Ù ÙÙ ÙÙÙ

á Ùuƒ ÆÆ ÿ ƒ ÆÆ ƒ ÿ ƒ ƒ ƒ

á Ùu ÆÆæ ÆÆæ ÆÆæ

يقوم با الجميع أثناء العبادة هي ُلتلفة بين كل الشعوب؛ فالحركات في الطقوâ الإسلامية هي غير المسيحية واليهودية. فالكل ƆثلƆ إشارات ثقافية، ليسǩ خاصة ƛهة جسدية معينة، بل هي عملية شاملة Ɔمارسها الجسم الإنساني للتعبير عن صور حياتية اجتماعية تكون في غالب الأحيان قد ƙورسǩ من قبل الموعة البشرية ذات الثقافة المشتركة.

ب. إيمائية الثقافة المشتركة

ƆƆد بعŘ الحركات التي لها معI مشترك بين كل الشعوب كالامتداد في الجسم الذي يعƎ عن التفاخر والƙرور ويتجسد في انتصاب الرأâ والصدر وانتفاƍ الأطراف. وأيÊI الانكماê الذي يدل على خفŘ النشاŕ والشعور بالوهن والتراخي والتوسل. كذلك المشي على أطراف الأصابع وباƙناء قد يعƎ عن التخاذل والاعتذار أو رƙا شكل دفاعي خا î . وبذلك تكون حركة الجسم أثناء الرقص عبارة عن ƙة منها ذات شكل غريزي ومنها مكتسب ومتعلم. ولكن كل هذه الإƆاءات لها مدلولات وخصوصية متعلقة بكل جنس ذكوري أو إناثي وكل جنس تصطبƙ في داخله بشكل غريزي أو عن طريق مرجعية ثقافية متعلمة عن طريق الممارسة. أما هذه الإƆاءات الƙريزية، فنجدها بشكل جلي لدƟ الحيوانات أثناء التخاطب بين الجنسين سواء في الحياة الاجتماعية المتعلقة بالبحث عن القوت أثناء الصيد أو كذلك في الإƷاءات الƙريزية الدالة عن الرغبة في الاتصال الجنسي. كما ƟتلƟ الإƆاءات النسائية عن الرجالية.

www.alkottob.com

áÑ‹ÆÆÆ

2-II/ 2.4 القصة الشعبية من خلال اللوحة الراقصة

من خلال مشاهدتنا لبعض التصاميم للوحات الراقصة التي قامت بها الفرقة الوطنية للفنون الشعبية في فترة الثمانينات خاصة، لاحظنا بعض الإشارات والحركات المبالغة فيها لتبليغ المعاني بين الراقصين والراقصات. إذ يستعمل الراقصون الذكور حركات مفاجئة ورياضية ويكون اتجاه الجسد مستقيما أكثر بانحناءات عمودية وامتدادية، بينما رقص النساء فهو أكثر رشاقة واستدارة في حركاته مع تأكيد زائد على الجمال والليونة أكثر من تأكيد القوة والنشاط. فرقص النساء عند البعض وفي كل الثقافات "*يشتمل على نوع من الرقص أو الإغاية المرتبطة بإثارة الرغبة دون اعتزام إشباعها، مع وجود حركات دائرية موحية جنسيا وخاصة في الدول العربية المشرقية والشمال إفريقية*"[1].

كما أن هناك إشارات تمع بين الجنسين فيما يتعلق بالاتجاهات والانفعالات كالابتهاج والرغب والخوف والانجذاب والاحتقار والغزل والاتصال بالعين وتعبيرات الوجه. بيد أن الرقص الجماعي يتطلب امتثالا خاصا للقواعد الاجتماعية، ولهذا فهو يؤكد عرفوية الجماعة ويعمل على إبرازها في نفس الوقت.

أما العمل، فهو ينطلق من فكرة بسيطة تتطور بصفة تدريجية حتى تتأسس قصة فيها بداية ونهاية وتتخللها مراحل انفعالية مثل التوتر واصطدام مع الطرف الآخر والخصام والحزن والفرح الذي عادة ما تنتهي به الرقصة. ويمكن أن تكون الفكرة مستوحاة من عادات وتقاليد تونسية كحنة العروسة أو زيارة الأولياء (الخرجة) أو وصلة من المالوف أو أغنية شعبية معروفة في أحد المناطق التونسية. ويتم في الأثناء التنسيق بقائد الفرقة الموسيقية لضبط الإيقاعات وكيفية تسلسلها مع الاهتمام أيضا بالأزياء المناسبة للوحة الراقصة. ومن الرقصات التي جسدتها الفرقة الوطنية للفنون الشعبية في تلك الفترة والتي احتوت على مواضيع وقصص اجتماعية وشعبية، نذكر؛ رقصة "بنات الهنشير" و"البحارة" و"الغزال" و"الجزر" و"الربوخ" و"الخرجة" و"الشواري" و"بنت الحومة" و"الزفاف" و"اتق الله!"

[1] ايبزفلات(إيبل)،(*EIBEL Eibesfelat*)، نقلا عن: جلين(ولسن)، المرجع السابق، ص . 233.

www.alkottob.com

و"الفرحة" و"الياسمين" و"السيوف" و"دار المعلمة" و"الطبالي" و" هيو هيو البنات" و"العصي" و"البنادق" و"المرسال" و"صناعة الشاشية" و"الصحراء" و"الفلاحة" و"الزردة" و"العرâ" ...

ولفهم كل ما يتعلق بفن الرقص الإيمائي الذي وصفته فرقة الوطنية للفنون الشعبية، سنحاول ƙليل وتفسير بعض الإيماءات التي جاءت في رقصة "**الرابطية**" على سبيل المثال. هذه الإيماءات التي يفعل من المتفرج منهمسا في قراءتا وكشفها محاولا تأويلها وربطها بالحدث الاجتماعي والثقافي التي توحي به. كل ذلك يجعل من العمل الراقص قصة مشوقة تثير الأحاسيس والانفعالات أحيانا وتأسس فرجة كاملة لها رموزها ودلالاتا الثقافية المحلية والعالمية أحيانا.

أ. القصة

تتمثل في شاب شاهد وهو يرعى غنمه، فتاة بدوية قد جرتا من البئر، فاقترب منها وطلب منها أن تناوله شربة ماء، فترددت خوفا من قدوم أبيها ويشاهدها معه. فلبى أخيرا رغبته وقدم أبوها على إثر انتهائه من العمل في الفلاحة وشاهدها وهي تسقيه الماء، فهربى تصيح، ففزع الجيران الذين حضروا بالمكان وطلبوا من الشاب الراعي أن يطلب يد الفتات خوفا من الفضيحة، فتم ذلك ووقعى الخطبة وقدمى الهداية حتى تتم"الرابطية" كما يقال في اللغة الشعبية، وانتهى القصة بالعرâ وما شمله من عادات ريفية من الحنة إلى الكسوة وغيرها. وهكذا يحول هذه القصة إلى لوحة راقصة بإمكان أن يشاهدها المتفرج ويفهم معانيها ومقاصدها من خلال إيماءاتا وحركاتا الجسدية التعبيرية.

www.alkottob.com

الدلالات الإيمائية في رقصة «الربطية»

- جدول ţ.56-

بالنسبة للذكور	بالنسبة للإناث
إيماءات أكثر وأكثر شمولا من النساء، ويتخذ الجسم نوعا من التحفظ ومفعما بالطاقة البدنية في تنقلاته واستعلاله لكامل الفضاء، للدلالة عن الرجولة والقوة.	تكون الحركة التعبيرية، انسيابية انفعالية، معتمدة على الأنوثة.
أما إيماءات الوجه قليلة، مقارنة بالنساء.	إيماءات أقل وضوح، وتكون في مجملها مجسدة بأصابع اليدين والمعصم والساعد وتدل على الليونة والرشاقة.
أقل ابتسام من النساء، وتدل عن خوف من ردة فعل الآخر(المرأة).	يستخدمن تعبيرات الوجه، بابتسامات أكثر وضوحا من الرجال للدلالة عن القبول والرضاء.
نظرة محدقة ومباشرة وتشير إلى الانجذاب.	تماشي النظرة التي تشير إلى الانجذاب الجنسي المباشر، والتركيز على الانجذاب الباطني المخفي الذي يدل عن الاحتشام والعفة والرزانة.
الإفراط في السلوك البدني في كامل اللوحة الراقصة	تكون الحركات في أغلبها أفقية ومطرية وذات شكل الانثائي إلى الخلف خاصة، تدل على الانجذاب والدلال.

www.alkottob.com

مسيطرون وحركاتم أكثر رأسية ووضوح مشيرون بذلك إلى الشهامة والافتخار.	مايل أمامي للحوض خلال المشي للدلالة عن رشاقة الجسم وإغراء واضح للرغبة والوصل والاتصال.

- صورة ت.14-

توظيف الحركة الغنائية في رقصة " الزابطية"
وتعلم في هذا المشهد: انتبه أن يراقب

ب. الركح واللباس

لا غنى إلى أي توظيف معين ولا عدم أي موضوع من مواضيعها. فكل فنان هو صاغ إلى تنفيذ هذه الأعمال الركحية سواء كان ركح في الهواء الطلق كالمسرح الأثري بقرطاج أو المسرح الدولي بالحمامات أو في مسارح مغلقة كالمسرح البلدي بتونس وصفاقس وبرلين وروسيا وفرنسا وغيرها من المسارح العالمية التي قدمت فيها الفرقة الوطنية للفنون الشعبية عدة أعمال فنية راقصة. غير أننا، نلاحظ في هذه الرقصات الاهتمام بنوعية الأزياء التي كانت تصمم خصيصا لهذه اللوحات انطلاقا من الموضوع أو الفكرة التي تريد الفرقة الوطنية التعبير عنه. فبالنسبة للزي المستعمل في رقصة "الزابطية" نجد لباس "الملية" بالنسبة للنساء والخزام والجلفة والعصابة والسروال العربي بالنسبة للرجال، كله في شكل متناسق مع نوعية الغناء والموسيقى المرتبطة بالنمط البدوي(أنظر الأزياء الخاصة في بقية

www.alkottob.com

الرقصات). أما الموسيقى والغناء فهما مأخوذان من التراث الشعبي البدوي وفي طبوع وإيقاعات مختلفة خاصة بالأشكال التعبيرية للرقصة.

ج. التعبيرات اللحنية والإيقاعية

إن نوعية الموسيقى والغناء هما اللذان يستأثران بالانفعال الحسي الغزلي، والواضح أن هذه الأمثلة الغنائية المستعملة في الرقصة لها منحى خاص واختيار موجه ومقصود، ولكن أهم شيء فيها هو إيقاعاتها التي تستغل فنيا من خلال التوظيف الحركي والإيحائي. فالموسيقى والغناء يخدمان أيضا الانفعالات والتعبيرات والأحاسيس المتنوعة الذكورية والإناثية على حد السواء ومن خلالها يقع تحرير العواطف النبيلة أو الشريرة أو غيرها من الانفعالات الأخرى كالفرح والحزن والكآبة. فالأثر الذي تحدثه الموسيقى يعتمد أيضا على رموز موسيقية تتباين وفقا للزمن ووفقا للثقافة وبالتالي الظرف الزماني والمكاني. فوجود خلفية اجتماعية وثقافية أو خبرة معينة هو من الأمور الضرورية لقراءة وفهم نوعية الإنتاج الموسيقي وبالتالي الموضوع أو الفكرة التي تتأسس من خلالها اللوحة الفنية الراقصة. وبذا الشكل تكون الموسيقى بمثابة لغة تستخدم لترسيخ هوية ثقافية جماعية.

www.alkottob.com

التعبيرات الموسيقية المثيرة للانفعالات
والتشخيصات الملائمة لها في رقصة «الربطية»

- جدول ţ.57-

الانفعالات / الخصائص الموسيقية	البهجة	الحزن/الخوف	الإثارة	المشهد	التشخيص الملائم
قوة الصوت	شديد	*	*	الاحتفال بيوم العرâ	حركية متواصلة وفي كل الاتجاهات
	*	ضعيف وناعم	*	إحساâ الشاب بقدوم الأب	تراخي وشعور باللوم
	*	*	متنوţ بين الشدة والضعف	مشادات بين الشاب وأب الفتات	تنوţ حركي وفي كامل الفضاء
التكرار اللحني	مكثف ورقيق	*	*	الفتات ترقص بالجرة حذو البئر	حركة جاذبة ومتكررة ومتشابهة
	*	قليل وبطيء	*	قدوم الأب وهو مشنǰ ومغتاظ	حركية في اتجاهات متلفة
	*	*	متنوţ	فزţ الجيران	حركية مشتتة وفي كامل

www.alkottob.com

á Ìu ÆÌæ ÿ ÿ ÆÌæ ÿ ÿ ÆÌæ ÿ ÿ

á Ìu ÆÐæ ÿ ÿ ÿ

á Ìu ÆÐæ ÐÐ ÐÐ ÐÐ

من الذاكرة الشعبية التونسية والمصرية والتي وظفها محمد رجاء فرحات في مسرحيته " الجازية الهلالية"[1].

إلا أن تأمين الجازية الهلالية عند الفاضل الجزيري هو تأمين مشرقي نظرا لاشتماله عن الإفصاح ولا التبطين الذي يعتمده سكان شمال إفريقيا؛ وأن هذا التوظيف كان الأقرب منه تجاوز العرف الأخلاقي الذي لا يبيح كشف الأجزاء الجنسية للإنسان وخاصة المرأة[2]. ويرى البعض أن عمل "النوبة" يستلزم دراسة تربط الصلات الخلفية والظاهرة بين مبدع ما لنفسه صورة تقارب الأسطورة كرائد من رواد التجديد وختمها بالانكباب على ظاهرة الفن الشعبي كردة فعل الهوية العربية والوطنية المطعونة في العمق إبان أزمة الخليج[3].

II-2/ 1.5 التحليل المشهدي

أ. الركح

المكان هو المسرح الأثري بقرطاج[4]، فضاء ثلاثي الأبعاد مصمم على الطريقة الإغريقية القديمة، قسمه الفاضل الجزيري إلى ثلاثة مستويات ركحية؛ ركح سفلي وركح وسطي وركح علوي، بتوظيف سينوغرافي بسيط متماهٍ مع البساطة الشعبية حيث اقتصار على الأرابي المزركشة بالأحمر والتي وضعها على الركح السفلي القريب من المتفرج وبعض الكراسي العادية المخصصة للمشاركين من عازفين ومطربين ومرددين. أما الركح الوسطي فقد كساه على الجانبين بأشجار طبيعية جاعلا من النخلة رمز الثبات والتواصل بين الأجيال. فكان التقسيم بين الركحين على هذا النحو تقسيما كرونولوجيا(*Chronologique*) تاريخيا جعل من جيل الفن الشعبي في المقدمة أي في الركح

---

[1] عبازه(محمد)، مقاربات للمسرح التراثي، المرجع السابق، ص . ص . 282-283.

[2] أيوب(عبد الرحمان)، السيرة الهلالية مصدر الإبداع الفني الحديث، قراءة في تشكيل إبراهيم الحاك وعادل مقديش ، مجلة فنون، تونس، وزارة الثقافة، 1985/03/04، ص . 33.

[3] المزي(فوزية)، ثلاثون سنة من المسرح التونسي (مدخل لمقاربة اجتماعية)، من كتاب دراسات في المسرح التونسي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، إصدار إدارة المسرح بوزارة الثقافة، د.ت، ص . 152.

[4] كان بث عرض النوبة أيضا في القناة التلفزية الفرنسية الثانية(*France* 2) بتاريخ 1991/03/16 والتي كان مشاهدتها في كامل أنحاء العالم. أنظر: مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، النوبة في فرنسا حدث، ع. 771، بتاريخ 1992/03/26، ص . 12.

www.alkottob.com

á Ùu ÆÆæ ÆÆæ ÆÆæ

á Ùu ÙdÙ Ù Æ ÙÆdÙ Ù ÙÙ ÙÙÙÙÙ ÙÙÙÙÙ

(*L'éclairage en horizontal*) والمحددة بالظل والتي وصفها في الركح الوسطي خاصة ومن الأضواء الأخرى التي وصفها الجزيري نذكر الإضاءة المقابلة (*Eclairage en contre plongée*) والتي كانت قليلة والإضاءة المباشرة (*Eclairage en face*) والإضاءة عن طريق النور المعاكس (*Eclairage en contre jour*) والإضاءة الفوقية (*Eclairage douche*). أما الركح الخلفي، فقد ز إضاءته بكيفية خافتة وخاصة حتى يثير فيه الغرابية والغموض والتساؤل بالنسبة للمتلقي. وإلى جانب الإضاءة الاصطناعية نلاحظ وجود الإضاءة التي أحدثتها النيران المشتعلة الكثيفة، لتسخين الآلات الإيقاعية من جهة ولجعل الجو العام مكسوا للحرارة متواصلة من أول العرض إلى نهايته. فالإضاءة تساهم في العرض، فهي ليست عنصرا من الديكور، بل تساعد على إعطاء معنى للعرض.

ج. الملابس

لا يرتبط إلى أي نظام أو تناسق، فهو يمتاز بتعدد الألوان من أصفر وأحمر وأبيض وبرتقالي وبنفسجي...وهي ألوان يحبذها أصحاب غناء الشعر وخاصة الربوع[1]. إلى جانب ذلك تجد بعض الألبسة التقليدية التي عرفت بها بعض المناطق في الجنوب التونسية من جربة وقفصة والقيروان كالملية (أو الخلقة) ومن المدن الحضرية كالجبة والقفطان والطاقية والفرملة والصدارية والشاشية في ألوان متنوعة أيضا. أما الفرقة الموسيقية العربية اتخذت الشكل المعاصر لباسا لها مرتدية نظارات سوداء. هذا إلى جانب لباس الراقصة المصرية المثير والراقصة

[1] جاء في لسان العرب أن كلمة ربوع متأتية من كلمة "ربو" وتعني "ربا الرجل والشيء يربو ربوا" الاسترخاء، إذ حكي عن بعض العرب: مشى حتى تربا أي استرخى، والربو من الرجال العظيم المسترخي. ومن المعاني أيضا ربخت المرأة تربخ وربوخا وربخا وهي ربوخ أي غشي عليها عند الجماع. ويقول صادق الرزقي:" *وبعض القهاوي العربية المنحطة وجلها كذلك يستخدم "الربوع" وهو جماعة من سوق العامة يسنون بعض الأغاني الدارجة التي هي غاية في السقوط ويسنون نقر الدربوكة والتوقيع على المندولينة وألحانهم مزعجة بضرب الأكف والغوغاء*". أنظر:

- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني، المرجع السابق، ص. 421.
- الرزقي(صادق)، الأغاني التونسية، ج. 2، تونس، الدار التونسية للنشر، 1989. ص. 98.
- بن حميدة(لسعد)، "الربوع" ظاهرة اجتماعية موسيقية، دراسة ميدانية تحليلية(مدينة تونس نموذجا)، مذكرة لنيل شهادة الدراسات المعمقة، اختصاص آثار وفنون، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس 2002/2001، ص. ص. 15-17.

www.alkottob.com

العصرية(*Chorégraphe*)، ولباس الشخصيات التي تم تنحيته من قبل الفتاة[1] في أول العرض وهو كما ذكرنا سابقا من ملامح الإفصاح زيادة إلى لباس الخاص الذي ارتداه حامل الفدية في أول العرض والمغني الشعبي صالح الفرزيطي وهي لبسة "الزاوالية"[2] والقلوطة والبلوزة التي ارتدتها العمة بية.

و. الرقص وخطاب الجسد

اتخذ الرقص أهم شكل في عرض "النوبة" حيث تم توظيفه للفرجة في مظهره التواصلي الحضاري والثقافي من الرقص الشعبي البدوي إلى الرقص الشعبي الحضري (الربوع) ما يصنف لدى العرب بالرقص الاثنولوجي[3]، الذي جسده الهادي حبوبة وصالح الفرزيطي وليليا الدغاني إلى رقص الزنوج الذي قدمه صلاح مصباح في أغنية "بابا للارين" والبعض الآخرين وصولا إلى الرقص المعاصر(*Rapp*) ورقصة الكلاكيت(*Danse de claquette*) الأمريكية في أغنية "أكلني" للهادي حبوبة، والرقص الشرقي على طريقة السيرة الهلالية المشرقية.

كل هذا الهدف منه إظهار الروابط التاريخية والتواصل الثقافي والحضاري لمختلف الشعوب على مرور الأزمنة وما تبعتها من علاقات جعلتها تعيش في مظاهر التعددية الثقافية (*Pluriculturalisme*) عاشتها الشعوب انطلاقا من حاجياتها الحياتية. وقد أراد الفاضل الجزيري ترويض الجسد وإخضاعه إلى إيقاع النبض الداخلي للمتفرج الشعبي الذي شهد الكثير من الإقصاءات منذ فجر الاستقلال، فجعل من الرقص والجسد سيد العرض.

---

[1] يرمز با الجزيري "العروسة" التي من أجلها تنظم السهرة المفعمة بالجو الاحتفالي. من خلال حوار أجريناه مع الفاضل الجزيري بتاريخ 2005/12/05.

[2] الزاوالية: جمع زاوالي، وأصل الكلمة فرنسي(*Ouvrier*)، أي عامل، غير أنها تدل في اللهجة التونسية على كل من هو سيئ الأخلاق. أنظر: الحشايشي(محمد عثمان)، العادات والتقاليد التونسية، الهدية أو الفوائد العلمية في العادات التونسية، دراسة وتحقيق الجيلاني بن الحاج يحيى، تونس، دار سراس للنشر، 1994، ج . 78.

[3] هو الرقص الذي تقوم به الشعوب بصفة جماعية تعبيرا عن العواطف والأحاسيس الفطرية المتصلة بالدين والعادات الشعبية التي ينبع منها الفن، وقد تطورت هذه النوعية من الرقص وتم استغلال حركاتها في الكثير من التصاميم الأكاديمية. أنظر: لاميري، نقلا عن: سوريل(ولتر)، المرجع السابق، ج . ج . 7-16.

www.alkottob.com

ولأن اعتنا في عرض النوبة أن الباليه يتمثل في الحركية الجسدية في بعديها الاحتوائي والشامل، فإن المتقبل هو الجمهور الذي يحمله هذا اللفظ من اختلاف جنسي وعمري وثقافي. فعرض النوبة لا يمكن أن يتحول إلى معنى إلا بواسطة الجسد، الذي يشكل شرطا أساسيا ليصنع من خلاله لغة تواصل. كما أن حركة الجسد لا تكتفي بالخضوع لنسقية الفضاء والزمن، بل أيضا تساهم في خلقهما.

فالتوظيف الجسدي قد تجلى منذ بداية العرض، من خلال الشكل الإيحائي التصاعدي التي قامت به الفتاة (العروسة)، وهو موجه لخطاب غريزة الجنس الآخر، ويظهر من خلال التبختر عند المشي والتمايل نحو اليمين واليسار والخلف والحديث بتصاريف الوجه المبتسم والانحناء بالجسد وضم اليدين إلى الصدر. وهو توظيف لكامل الجسم على قدر من الإغرائية باعتبار تناغم الجسد مع اللباس المتميز والماكياج والإيقاع وعناصر الديكور الأخرى.

إن هذا الخطاب الجسدي يتميز بصفات الأناقة والرشاقة، ومن ثمة يشهر مقاييس جديدة يكون وقعها على درجات في المتلقي حسب السن والثقافة والجنس. أما في مشهد الراقصة المشرقية فنلاحظ خطاب الجسد الشبه العاري الجسد المتحرر المتمرد الجسد بالانحناء إلى الخلف والارتماء إلى الأمام حيث تكشف عن المفاتن متوسلة بزيها المثير، وهي تمثل بذلك الصورة الشهوانية للمرأة الشرقية المنفتحة بجسدها على الآخر(المتفرج). ففي الرقص الشرقي يتغير مركز الانتباه بتكمله، إذ أن أداة نقل العاطفة فيه، هي كل أماكن الجسم بداية من حركة اليدين وملامح الوجه، إلى الجزء الأسفل من الجسم الذي يجلب انتباها أكثر وإثارة واضحة لدى المتفرج. أما الراقصات المعاصرات(*Les chorégraphes*) فهن يحاطن الجسد التعبيري الذي يستمد تعبيريته انطلاقا من الدلالات الإيحائية للحركة في بعديها الإنشائي والجمالي كالرقص وتصاريف السلوك الجسدية الأخرى.

www.alkottob.com

áÑ‹ÙÙ‹ÙÙ‹ÙÙ

الحدود، فيكون بذلك قد طرح طرحا جنسيا، خلق الشعور باللذة والمتعة وهي "*جدلية مردها بالأساس لوضع الجسد بين جنسيته والأخلاق*"[1]. ولسائل أن يسأل هنا هل أن الجزيري في عرضه للنوبة قد اعترف بالزنجي كفنان أكثر من الاعتراف بالفنان كزنجي؟ لكن الإجابة عن هذا السؤال تم علينا التحليل في سياق داخل الصورة الاجتماعية المضطربة والمتغيرة التي شهدها الأقلية السود في المجتمع التونسي الذين ز استغلالهم في بيوت الأغنياء وخاصة البايات. ففي عرض النوبة، لا يمكن الفصل بين الجسد والجسد، الأول بوصفه بنية عضوية بيولوجية والثاني بوصفه بناء ثقافيا واجتماعيا يتواصل فيه البدني بالتصوري.

هـ. جلسة المشاركين

كانت في شكل حلقة (دائرة) رسمتها الفرقة مع الجمهور المتفرج، وهي تدل على التلاحم والمشاركة التلقائية والإيجابية للمتفرج. فهذه الحلقة في حقيقة الأمر لم تكن حقيقية وطبيعية ولا تعبر عن الاحتفالية في مختلف مظاهرها. فهؤلاء هم أطفال ونساء ورجال تابعين إلى المجموعة المشاركة في عمل "النوبة"[2].

- صورة ت.16 -

الحلقة والتحام صانع الفرجة مع الجمهور من أجل استدراجه للمشاركة في الاحتفالية

[1] الهيشري(رضا)، جدلية الموسيقى والجسد في المجتمع العربي لصورة مابعد الحداثة "أخاصمك لله" لنانسي عجرم و"كن صديقي" لماجدة الرومي" نموذجا، للنيل شهادة الماجستير في الجماليات وعلوم وتقنيات الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بسوسة، 2005/2004، ص . 56.

[2] من خلال لقاء مع إبراهيم البهلول بتاريخ 2005/05/10 بسوسة.

www.alkottob.com

á Ìu ÆÐæ ÐÆ ÐÆ ÐÆ

التوجهات الثقافية الركحية والموسيقية لعرض ﴿النوبة﴾

- جدول ţ.59-

اسم الأغنية أو المعزوفة	النوع	الأسلوب	التوصيف	الأداء الموسيقي
مدح الأقطاب	حضري ديني شعبي	مدح	رقص شعبي+ غربي (مزود+بيانو+قيتار باس)	المثاقفة الركحية والموسيقية
موسيقى شعبية	بدوي جربي	موسيقى آلية	رقص شعبي + غربي(*Chorégraphie*)	المثاقفة الركحية والموسيقية
طيح لتالي	ربوع	غزل شعبي	رقص شعبي + (*Rapp*) (قيتار صولو+ بيانو+باتري+ترومبات)	المثاقفة الركحية والموسيقية
ما بين الوديان	بدوي	غزل إباحي	شعبي+ غربي (كمنجة +زكرة)	المثاقفة الركحية والموسيقية
سيدي عبد القادر	حضري ديني شعبي	مدح	شعبي+ غربي (مزود+بيانو+قيتار باس)	المثاقفة الركحية والموسيقية
بابا للارين	حضري ديني شعبي	مدح	رقص شعبي+ غربي+ إفريقي (*Contrepoint*)	المثاقفة الركحية والموسيقية

www.alkottob.com

المثاقفة الركحية والموسيقية	رقص شعبي+ غربي(*Trompette+Piano*) زكرة+باتري +با ن (*Rapp*)	مدح	حضري شعبي	ياما لسمر دوني
المثاقفة الركحية والموسيقية	شعبي + غربي زكرة + بيانو(*Piano*)	غزل	حضري دنيوي	يام العوينة الزرقة
المثاقفة الركحية والموسيقية	شعبي مصري+ شعبي تونسي الإفصاح والتبطين من خلال الرواية الهلالية المصرية والمغاربية	موسيقى آلية	ريفي مصري	موسيقى مصرية
المثاقفة الركحية والموسيقية	شعبي+ غربي (زكرة+بيانو+با ن) (*Contrepoint*)	وطني ثوري	موسيقى شعبية	الدغباجي
المثاقفة الركحية والموسيقية	غربي(*Harmonisation+Violon +Basse+piano+danse de claquette+improvisation tzigane…*)	غزل	ربوع	ياكدللي
المثاقفة الركحية والموسيقية	شعبي+ غربي (مزود + با ن)	مدح	حضري ديني شعبي	على رايس الأسرار

www.alkottob.com

إن الألحان الموظفة في عروش النوبة، لا تعدو أن تكون إلا ذلك الموروث والمتأثر الموسيقي الشعبي بأوزانه ونغماته وحركاته اللحنية، منها الحضرية اللهجوية ومنها البدوية التي يتم تنفيذها بالأسلوب الهيتيروفوني. فكل الألحان والأغاني الشعبية المستعملة هي المتداولة على ألسنة عامة الشعب الذي يحفظها ويرددها عن ظهر قلب. فمن خلال سماعنا للألحان المؤداة من قبل عازف الزكرة والمزود[1] والمغنين والموسيقى المصاحبة لهم، نلاحظ أنها لا ترجع إلى أي قاعدة موسيقية؛ فلا هي بالهارمونية ولا بالنقاطية ولا بالهيتروفونية، بل هي ترجع لنظام الهيتيروفونية المرتجلة.

إذن، يميز هذا العمل المزور للحفلات القربية. فالفاضل الجزيري لم يتدخل في هذا المزيج الموسيقي المتناقض فهو كما يقول؛ أن الحفلات القربية المصاحبة قد استعملها كديكور وليس كتوظيف موسيقي، وأن الإزعاج الصادر من هذه الحفلات القربية، بإمكانه أن يخلق فضاء موسيقيا جديدا. إلا أن هذا الرأي لا يمكن النظر إليه من جانب موسيقي تقني علمي، بل من جانب فني لا غير؛ فهذه الموسيقى قد يتأطيرها والتحضير إليها من قبل موسيقيين يمتلكون تجارب لا بأس بها ويتذوقون كيفية التعامل والتأقلم مع هذه النوعية من الممارسة، من بينهم سمير العقربي على آلة الكمنجة(*Violon*) وعماد الداعي على آلتي البيانو(*Piano*) والأكورديون(*Accordéon*) وعلى آلة الهوبوا(*Hautbois*) خالد السنوسي الذي أشرف موسيقيا على معظم عروش الجزيري، وعلى آلة الهارمونيكة(*Harmonica*) المنجي الماجري وعلى آلة الكمنجة(*Violon*) الحبيب العاشق وعلى آلة القيتار(*Guitare*) هشام حمري وغيرهم.

فمن المفارقة اللحنية الموظفة في العرش هو التمازج أساسا موسيقية شعبية مع أساليب موسيقى غربية لا يمكن لها أن تتمازج أو تتفاعل، إلا أنها تتمازج وتتفاعل بإضافة خطين لحنيين في أغنية "يمة العوايلة الزارادة" بمقام دو صغير (*Do mineur*) بآلة البيانو باستعمال

[1] استعمل الجزيري في عروش النوبة أكثر من عازف زكرة ومزود: فيصل عطية وسالم خلف ومعاوية الجندوبي والناصر على آلة الزكرة وعبد الكريم الفيتوري وأحمد بادو ومراد العياري على آلة المزود.

www.alkottob.com

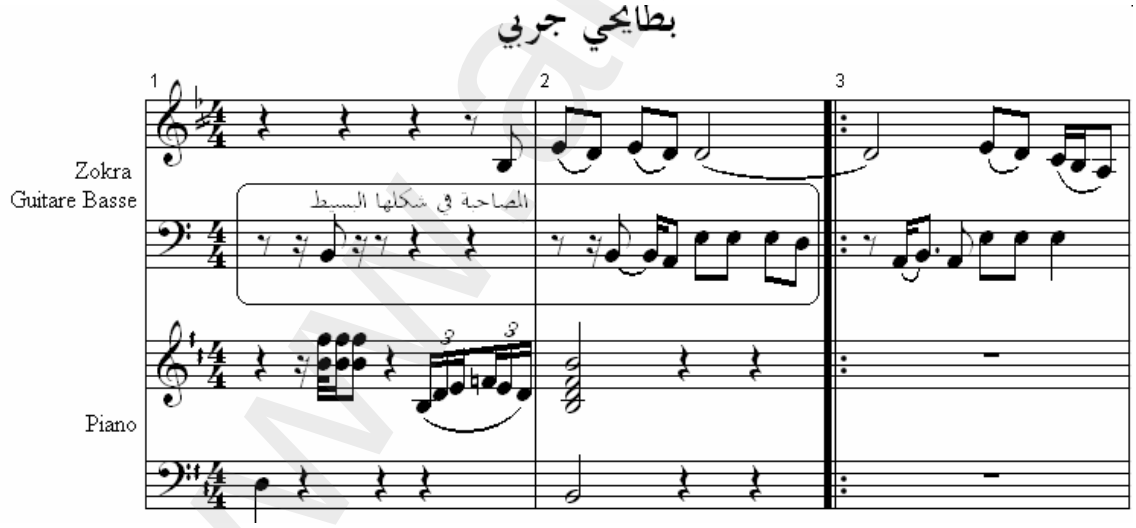
الهرباجات(*Arpèges*) والمركبات الهارمونية(*Accords Harmoniques*) مع مسايرة إيقاعية لحنية بآلة القيتار با î (*Guitare basse*).

أ. التعامل مع الموسيقى الآلية

اشتملŘ النوبة موسيقيا على جملة من التراكيب اللحنية التي لا ŘŘع إلى أي قاعدة علمية موسيقية فهي لا تعطي مفهوما هارمونيا ولا نقاطيا ولا هيتيروفونيا كما ذكرنا سابقا، فهي جملة من التركيبات الموسيقية الحرة بدون حدود أو قيود فنية. ولكن ومع ذلك فهي تشكل مظهرا فنيا ناθا عن قدرة الحŘور الذهني في عملية الارθال من قبل ٱلتلف الموسيقيين المشاركين في العمل. وخير دليل على ذلك اللحن الجربي الذي نفذه فيصل عطية المتمثل في النوţ الƎابري والمصاحب بآلتي القيتار با î والبيانو. اعتمد الأول على صورة إيقاعية معينة دون تكلف من البداية إلى النهاية مع محاولة إثرائها شيئا فشيئا في حين أخذ عازف البيانو الشكل المرθل وذهب به إلى أبعد الحدود حيث كانŘ مصاحبته للحن في عدة أشكال؛ أحيانا مركبات منفذة في أماكن أساسية من اللحن وبآيقاţ مŘبوŘ، وأحيانا أخرŘ تتالي ثلاثيات على مستوŘ القرارات والجوابات.

التناول اللحني الإيقاعي لآلة القيتار باص

- المصاحبة في شكلها البسيط[1]



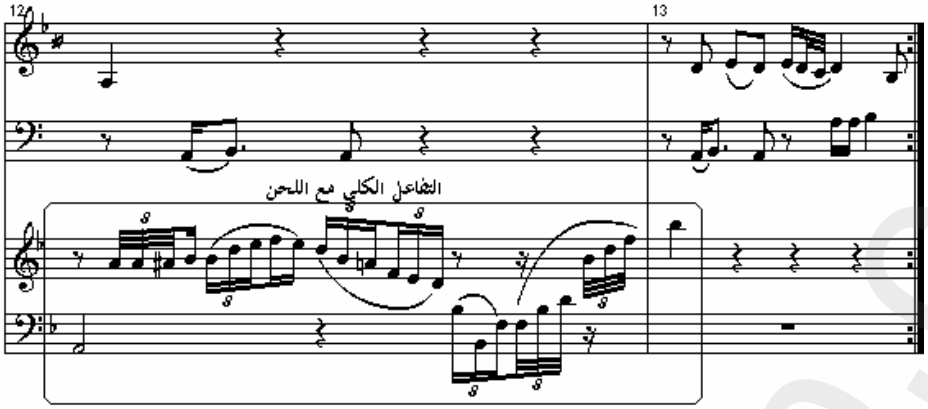
[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

áÑ‚ÙÙÙ

áÑ‚ÙÄÄÄ

- **التناول الثالث:** التفاعل الكلي مع اللحن في شكل تتالي تلاقيات في مساحة القرارات والجوابات



ب. التعامل مع الأغنية الشعبية

تجد في مضمون الأغنية غزليات الشعر الشعبي، الذي من خلاله يصف الشاعر المرأة ويعبر لها عن أشواقه، كما يصف لها فرحة اللقاء وحرقة الفراق وتجاورها وتخاطبها بصور تعتلج فيها جوانب من العواطف الجياشة، بإيقاع موسيقي تفاعلي معه المغنية "ليليا الدزاني" بتوظيف جسدي راقص مغري وفي حوار إيمائي يعبر عن الاحتفالية في أبعد حدودها مشركة معها بقية المطربين والراقصين كـ"إسماعيل الحطاب" و"الهادي حبوبة" و"صلاح مصباح".

أغنية «يام العوينة الزرقة»

يام العوينة الزراقة قلبي وقتاه الملقى

ملاه كي تلاقيني واقطسلح دامعة عيوني

وامرا كاشك ثراويني وايطفى لهيب الحراقة

حراوة جاه قوية وادايوا مرا عيطوة

اوقتاه ملك هوية تنكلوم بالحراقوة

الحراقة اللي على خدوك والقحلفة مواثية عودك

وتلاوشرا على زالوك مواثيرا هاك الحراقوة

www.alkottob.com

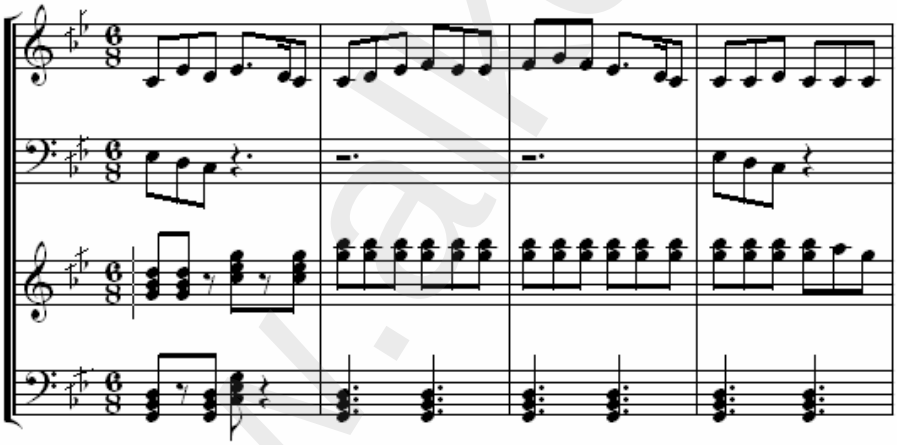
مليقة كثرا اهواجي واغندك إلى علاجي

داخلك عليك بالباجي يويفي من القراقة

تثير هذه الكلمات الصور المثيرة للعواطف والجالبة للانتباه كـ" شلاشن على زالوذك مواثين هاك القراقة" و"داخلك عليك بالباجي يويفي مل القراقة" و" يطفي الهيب الحراقة". فهي تعبر أيضا عن الرجل في علاقته بالمرأة، وقد جاءت في صيغة خطاب الآخر وفي صيغته الثنائية: "خلاوذك" و" مواثية عوذك" و" على زالوذك". فمعظم هذه الكلمات تقوم على التوتر العاطفي لاستجلاء الآخر والذوبان فيه دون العثور على دلالة رمزية إبداعية للعري، فكل المشهد في هذه الأغنية يصب في الفرجوي والاحتفالي لا غير. أما لباس الشاشية في هذه الصورة المشهدية، فهو لا يعني التستر أو التعري، بل يقصد به الإثارة البصرية الثقافية التي تصدم العين عند المشاهدة[1].

موسيقى أغنية « يم العوينة الزرقة»

-ترقيم موسيقي ج.48-[2]



[1] اتخذت الشاشية في عرس النوبة شكلا إشهاريا مجانيا ودون قصد، حيث لاحظنا في السنوات التي تلي تقدم العرس رواجا كبيرا في بيع الشاشية لصالح الفئة النسائية.

[2] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

تابع موسيقى أغنية ﴿ يم العوينة الزرقة﴾

www.alkottob.com

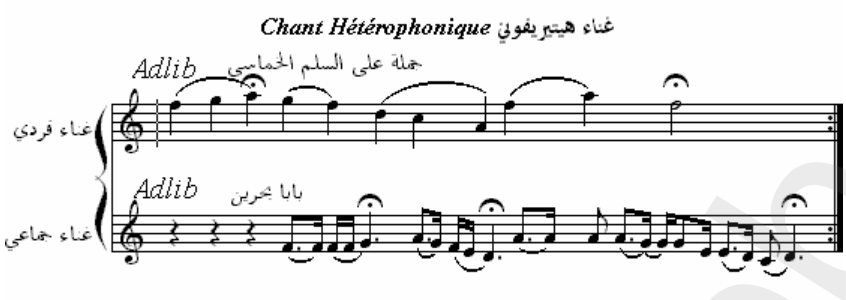
بابا بحرين

بابا بحرين يا سيدي خليصا واحلي

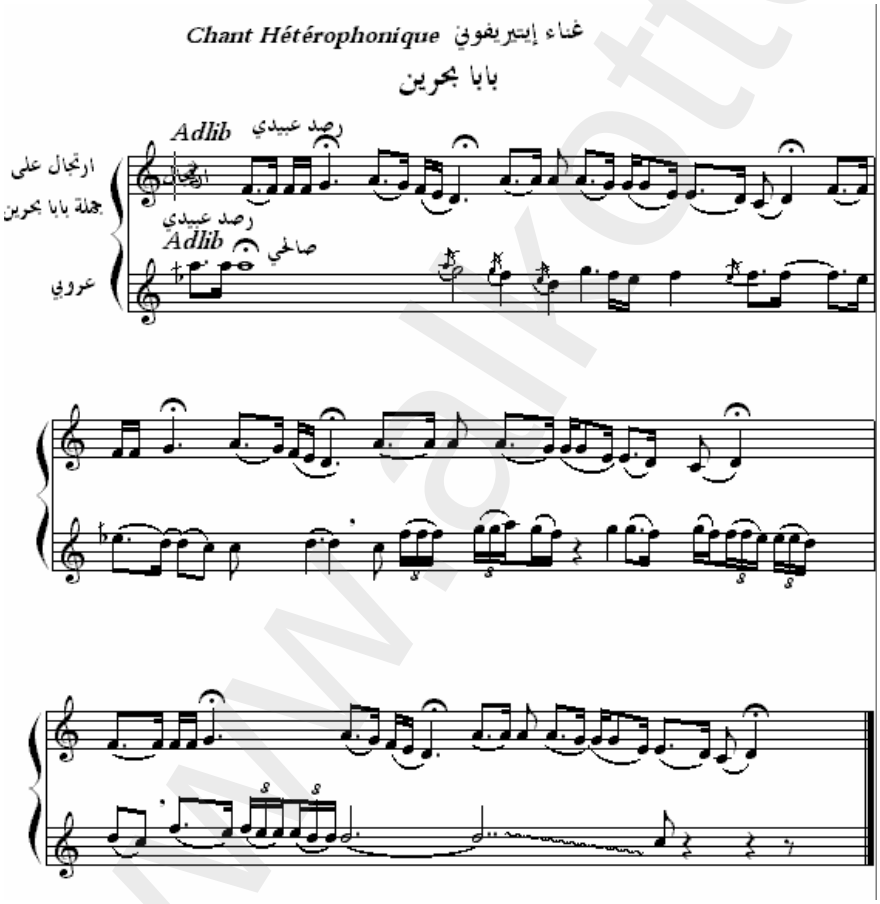
مولى ديوان لا يا سلطان

ولدا عجلمقلة وايحرا عليا

الشكل الهيتيروفوني الأول[1]



الشكل الهيتيروفوني الثاني[2]

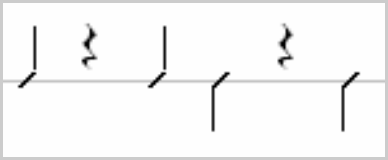
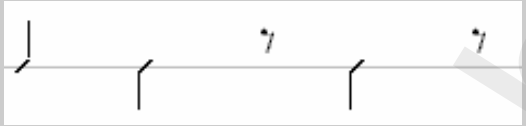
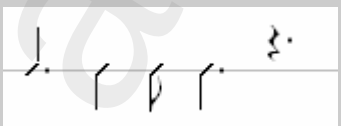


[1] تدوين شخصي.

[2] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

á Ìu ÆÐæ ÆÐæ ÿ ÿ ÿ

علاجي أو السيقة 6/4		أغنية "ما بين الوديان" (إسماعيل الحطاب)
الوسيطة 6/8		أغنية "العوينة الزرقة"
بونوارة 2/2		أغنية "بابا عبد القادر" و"راكب عل الحمراء" (غناء جماعي)
مصمودي صغير 4/4		رقص شرقي (الجازية الهلالية)
مغربي 6/8		أغنية "هاك دللي" (حبوبة)
الزابي 12/8		أغنية "على رايس الأنسار" (غناء جماعي)

www.alkottob.com

á Ùu ÙdÙ Ù Æ ÙÆdÙ Ù ÙÙ ÙÙÙ

والمدنية[1]. ولعل من أشهر الطرق في شمال إفريقيا هي الطريقة العيساوية[2] التي ظهرت في مكناس وهي نسبة إلى محمد بن عيسى[3] مؤسس هذه الطريقة، والتي سنتناولها بالدراسة لا كمظهر وممارسة طقوسية فحسب، بل كشكل احتفالي فرجوي استرعى اهتمام كل الشرائح الاجتماعية باختلاف مستوياتها.

تمثل الفرجة في الليلة العيساوية فرجة بصرية وسمعية وروحية، فرجة يتحقق في بعض جوانبها اختلاف بين صانعي الفرجة والمتلقي. فرجة تقدم فيها القرابين للأولياء الصالحين ويشارك فيه العديد من المريدين؛ "*فقلما أن يوجد واحد غير منتسب لطريقة من الطرق أو زاوية من الزوايا الشهيرة، حتى صار الناس يتحاشون أن لا يكون لأحدهم طريقة، لما اشتهر بين العامة من المثل السائر: إن من لا طريقة له فطريقته الشيطانية*"[4]. بينما يقول أحمد خواجة أن أتباع الطرق في تونس هم أقليات وأغلبهم من الفئات المحرومة التي تبحث عن

---

[1] عمران(كمال)، الزاوية ظاهرة ثقافية (قراءة في الثقافة الدينية بتونس من بداية القرن 20 إلى بداية الثمانينات)، سلسلة الآداب، ع. 37، ص عنوان ظواهر حضارية في تونس القرن العشرين، بإشراف عبد الحميد الشرفي، تونس، منشورات كلية الآداب منوبة، 1996، ج. 1. 89-90. يعرف كمال عمران في هذه الدراسة الطرق كما يلي:

- القادرية: نسبة إلى عبد القادر الجيلاني(471 هـ/561 هـ) وهو باعث الطرقية، وقد دخلت هذه الطريقة تونس في حياة شيخها على يدي تلميذ مريد انتصب شيخا بالمغرب (الجزائر) هو أبو مدين شعيب وقد مر بتونس وأرسى فيها الطريقة وأصبحت له علاقات متينة مع مشايخ منها.

- الرحمانية: وهي فرع من أصل آخر من الطرقية، سورية المنبت وقد كانت بلاد الشام كبلاد الشرق بصفة عامة، مناخا ملائما لانتشار الطرقية. ولعل الرحمانية أبرز الطرق التي أغرت التونسيين.

- التيجانية: صاحب هذه الطريقة أحمد التيجاني (توفي 1814/1230)، اتصل به ابراهيم الرياحي بفاس فتأثر به ونقل عنه الطريقة. عرفت انتشارا في الشمال وفي الوسط على حد السواء.

- المدنية: تولدت المدنية عن القادرية وعن الشاذلية فهي تمثل شخصية محورية في عالم الزوايا والطرقية هي أبو الحسن الشاذلي عن طريق تلميذ من تلاميذه الروحيين هو العربي بن أحمد الدرقاوي من المغرب توفي سنة 1136هـ/ 1723 م.

[2] C.f. POCHE (Christian), *Maroc ; Confrérie des Aissawa Tayfa de Cheikh Sidi Mohamed*, Paris, Acte de colloques, Avril 2002. pp. 1-7.

[3] هو سيدي محمد بن عيسى بن سيدي عامر بن سيدي عمر ...بن سيدي زيد بن رحمون بن سيدي زكرياء ...بن مولانا إدريس الأكبر بن عبد الله الكامل... بن مولانا وسيدنا علي ابن أبي طالب وفاطمة الزهراء ابنة رسول الله صلى الله عليه وسلم، المتوفي سنة 933هـ. أنظر: الملحوني(عبد الرحمان)، المرجع السابق، ج. 1. 226-227.

[4] الرزقي(الصادق)، الأغاني التونسية، المرجع السابق، ج. 1. 100.

www.alkottob.com

الانعتاق الجسدي والروحي من ضغوط الواقع[1]. وهذا بطبيعة الحال موقف وطني عام يكرس عقلية الهمجية في الجماعات الفقيرة والمحرومة التي نظر فيها علماء الاجتماع. إن هذه الظاهرة التي نتحدث عنها، تم كل الشرائح في المجتمع؛ إذ يصنفها كمال عمران من حيث المستوى التعليمي على النحو التالي:

تصنيف الزوار حسب الجنس والمستوى العلمي

- جدول 61.- [2]

المستوى التعليمي	رجال	أنواع الشواغل	نساء	أنواع الشواغل	استنتاج
أميون	%40	العلاج والمشاكل المهنية والزوجية والتدخ	%60	العلاج والزواج والتدخ	أكثر زيارة للنساء، مقارنة بالرجال
تعليم ابتدائي	%20	العلاج والتدخ	%25	العلاج والتدخ	أكثر زيارة للنساء، مقارنة بالرجال
تعليم ثانوي	%30	العلاج والتدخ	%10	العلاج والزواج والتدخ	أكثر زيارة للرجال، مقارنة بالنساء
تعليم عالي	%10	العلاج والمشاكل المهنية والزوجية والتدخ	%5	العلاج والزواج والتدخ	أكثر زيارة للرجال مقارنة بالنساء

[1] خواجة(أحمد)، المرجع السابق، ص . 162. قد تأتي من زيارة الأولياء الصالحين في سياق الإحساس الفردي أو الجماعي بالضغط الاجتماعي اليومي، أو في الاحتفال العائلي من خلال المناسبات الدينية والدنيوية كالولادة والختان والعرس... أو حدوث أي مكروه يهدد التوحد العائلي. أنظر:

- DRISS (Mohamed), *La tradition orale et les spectacles contemporains en Tunisie, décadence ou évolution*, thèse de 3e cycle en cinématographie, Université de Paris I, Panthéon- Sorbonne, UFR Art et Archéologie, 1979/1980, p. 109.

[2] عمران(كمال)، المرجع السابق، ص . ص . 110-111.

www.alkottob.com

á Ùلاد ÆÙæد ÿ ÿ ÿ

التي تطلع بعمل الحضرة، هيكلا إداريا، جعل من عملها وممارستها مصدرا للانبهار المتمثل في المتابعة البصرية المسترسلة. ويشرف على تسيير أعمالها ورعاية مصالحها شيوخ الطريقة العيساوية. ويتركب هذا الهيكل من شيوخ الزاوية وشيوخ الحضرة وشيوخ العمل والباشاوات والشاوشات والباشات علامة. كل هؤلاء المشرفين على سير العمل في هذه الطريقة يعملون في حركة دائمة، من خلالها يقع جلب انتباه زائري الزاوية الذين هم في غالب الأحيان ليس لهم أي علم بما يدور داخل هذا التنظيم. ونورد دور كل واحد من هؤلاء:

- **شيخ الزاوية**: يشترط فيه أن يكون مجازا وينتخب من قبل فقرة (أتباع الزاوية) وهو الذي يسهر على شؤون الطريقة وتنظيم أعمالها وقيادة الفقرة في داخل الزاوية وفي خارجها.

- **شيخ الحضرة**: يعين من قبل شيوخ الزاوية وهو الذي يشرف على الحضرة العيساوية.

- **شيخ العمل**: ويطلق عليها بالعامية "الولاية"، ويشترط فيه أن يكون ملما بالطبوع والنغمات وحاذقا للنوبات وإيقاعاتها وتويراتها.

- **الباش شاوش**: وهو الذي يقدم العلف للذي يأمر أبناء الحضرة في شكل حيوان من الحيوانات.

- **الشاوش**: يكلف بالسهر على الزاوية وفتحها واستدعاء الفقرة.

- **الباش علامة**: يكلف بالعناية بالأعلام ومحاملها وتنظيمها وخاصة عند الخرجات العيساوية[1].

[1] أنظر: الحشيشة(علي)، السماع عند الصوفية والحياة الموسيقية بصفاقس في القرنين التاسع عشر والعشرين، صفاقس، مطبعة سوجيك، 2000، ص . 15.

www.alkottob.com

ب. الموسيقى

تخلق الموسيقى في الفرجة العيساوية تباعدا بين الفرقة العيساوية وجمهورها، حيث نلاحظ مجموعتين متفرقتين الأولى تأثيرا مباشرا على الآخر (الجمهور) وطلبه إليها شيئا فشيئا إلى أن يرتمي بنفسه في ساحة الحضرة[1] ويذوب في عملها مندمجا في مجموعتها الذي هي عبارة عن المتنفس الروحي والفرجة التي تتضمن وتكمل البعد الأول.

يبدأ عمل العيساوية بالذكر والتوسلات ويتطور بعد ذلك شيئا فشيئا بالإنشاد الذي يحقق معادلة تامة بين الذكر والصوت. وتكون جلسة المنشدين في شكل دائري أو نصف دائري يتوسطهم أحد الحفاظ الذي يبدأ به الذاكرون والمنشدون الذين يتناوبون فرديا أو جماعيا على الإلقاء. ويقف وراءهم مجموعة أخرى يرددون "هو هو" بصوت مرخم وقوي. أما الآلات الإيقاعية المستعملة فهي مقتصرة على الطار والبندير والنقرات والتصفيق. إلا أنه "*بالإمكان إيجاد فرق عيساوية أخرى تمزج بين الغناء والآلات الإيقاعية والآلات الهوائية*"[2]، مثلما هو الشأن في منطقة صفاقس ومنطقة تلمين من ولاية قبلي أو غيرها من المناطق الأخرى داخل البلاد التونسية.

- صورة ت.17 -

- جلسة أتباع الطريقة العيساوية بسيدي داود(تونس)-

[1] مشتقة من فعل حضر وتعني الحضور أو التواجد في مكان معين. أما من الناحية الاصطلاحية فهي تعني الاحتفال الديني والذي يقام عادة في الزوايا التابعة للأولياء الصالحين. وهي من الطقوس الشائعة في البلاد التونسية. وقد حاول الفاضل الجزيري أن ينقل عمل الحضرة من فضائه المقدس إلى فضاء دنيوي احتفالي فرجوي.

[2] GUETTAT (Mahmoud), *La musique classique du Maghreb*, *op. cit.* p. 179.

www.alkottob.com

á Ùµ ÆÙæ ÙÙ ÙÙ ÙÙ

á Ùu ÙdÙ Ù Ù Ù ÙÙ Ù Ù Ù

á Ù ÆÈ ÆÈ ÆÈ

á Ùلد ŭ ŭ Æ ŭ ŭ ŭ

تكون البداية بتقليل عملية التنفس شيئا فشيئا حتى إلى أن يصبح ضعيفا، وعندها يقوم الإيقاع ويسرع، وتقول الجماعة "ا!"[1] للليث لا تسمع إلا الحرف الأخير منها فتصبح "الله" تصير "هو" أي ا! وأخيرا تسمعها "هو" يتم إخراجها من الجوف. وتبدأ الرقصة بتحريك النصف الأعلى إلى الأمام والوراء بشكل يشبه الركوع عند الصلاة[2] وبشكل متداول. وحين يقوم الإيقاع تقوم معه حركة الراقصين ويصيب الجميع العرق على وجوههم وأبدانهم وتغمر الأعين بصفة تدريجية ويصل الجميع إلى حركة جنونية متهيجة، تليها مباشرة التخميرة. ويتشكل الجميع على أطوار من أماثل بعض الحيوانات، فمنهم من يكون على شكل قرد يأكل اللحم ويصعد إلى الأماكن المرتفعة والبعض الآخر يأكل الحشرات ذوات السموم مثل العقارب والأفاعي وأنواعها والملامس الحديد المسخن في النار أو تشيم الزجاج بالأضراس والتمرغ قطع كبيرة من كروم الهندي...[3]

أما عكاشة (السبع)، فهو يخرج من الصف بكيفية مرهبة فيلتف حوله مجموعة من الشواة فيكتفون يديه وعنقه بسلسلة ثقيلة وغليظة من الحديد ويمسكونها من طرفيها فينزعج فيثب بها وثبات عديدة، فيضرب بها على الأرض فتنكسر فيهجمون به خشية من الإضرار ببعض الحاضرين أو الخروج من الزاوية. فيأتي الباي الشاوي فيضع سبحته في عنق عكاشة ويقرأ في أذنه فيفيق من غمره بعد أن كان يعربد ويهاجم[4].

---

[1] تجد هذه العملية أو هذه المرحلة في كل الممارسات العيساوية سواء كانت في تونس أو مصر أو السينغال أو تركيا أو حتى الهند. أنظر في هذا الشأن:

- BEN MAHMOUD (Mahmoud), *Les milles et une voix, un voyage musical à travers les terres et les voix de la musique de l'Islam*, film en vidéo, éd. Montparnasse, 2001.

[2] ويفترض أن تكون هذه الحركات مسيرة وموجهة من طرف الجن الذي امتلك كل فرد من الأفراد. أما رقصة النساء والتي تكون عادة في البيت المخصص، ليس لها علاقة بأي شيء مقدس وهي تشبه الرقص الدنيوي المتعارف عليه في الاحتفالات اليومية.

[3] الحشايشي(محمد بن عثمان)، المرجع السابق، ج . ج . 216-217.

[4] الرزقي(الصادق)، المرجع السابق، ج . 119.

www.alkottob.com

áÑ‹ÆÆæÆÆ ÆÆæÆÆ ÆÆ ÆÆÆ

إنشاد التخميرة

خطرا يا الخطارا خطراة شاذالية ليا

شيذي بن غيسى يا ما عزلا عليا

خطرا يا الخطارا خطراة في القيالي

شيذي بن غيسى ليا رالغي وارالا مالي

تلك هي الفرجة في الممارسة الطقوسية بالبلاد التونسية سواء كانĭ في الجنوب أو في الشمال، مع بعÒ التغييرات التي هي عادة ما تكون طفيفة ومرتكزة خاصة على كيفية الانتشاء أو الوجد وطريقة الدخول فيها والخروǰ منها ومدؤ اندماǰ الموعة فيها والاعتقاد با. وهناك نوعين من الواجدين؛ النوţ الأول ويسمونه الواجد الساكن، والنوţ الثاني ويسمونه الواجد المتحرك[1]. كل تلك الطرائق جعلĭ الكثير من رجال المسرح، التجريب في مجالات المتون الديني والطقوسي ومحاولة مسرحته، كعمل "الحÊرة" الذي أشرف عليه موسيقيا سمير العقربي[2] وأخرجه مسرحيا الفاضل الجزيري.

غير أن هذا الاθاه في التعامل الفرجوي قد ţهر سابقا منذ فترة العشرينات من القرن العشرين، حيث برزت جماعات أطلق عليها بعيساوية البلوÎ قلدت هذه الظواهر الاجتماعية الدينية وقدمتها في شكل عمل فرجوي ساخر. وقد أţهرت هذه الموعات من خلال ذلك موقفا مناهÊا لتلك العادات المتخلفة التي شجعها الفكر الاستعماري الذي يهدف إلى ؤويل وجهة التونسيين من النÊال والمقاومة إلى التزهد وإتباţ الشعوذة في مقامات الأولياء الصالحين التي يطلق عليها بالزوايا.

---

[1] الملحوني(عبد الرحمان)، المرجع السابقÙ Î . 77.

[2] يقول سمير العقربي أن "الحÊرة كانĭ اقتراحا من فتحي زغندة، بينما "النوبة" من حبوبة وإسماعيل الحطاب اللذان اقترحا أن يتم تثبيتها من قبل فتحي الهداوي الذي هو بدوره اقترح الفاضل الجزيري. أنظر المقال مجلة الإذاعة والتلفزة بتاريÙ 2003/03/22 ţ. 1263، Î . Î . 16-17.

www.alkottob.com

á Ìu ÆÆ ÆÆ ÆÆ

جانب الطرابيÌ المتنوعة والمÂحكة التي يلبسوÆا. أما كلمات الأناشيد، فهي وصف للمأكولات والمشروبات وأنواţ الأطعمة التي اختصŘ با تونس في تلك الفترة في عمل الزوايا كØ"الزاوية". لذلك كانŘ بداية عمل عيساوية البلوƒ صعبة جدا.

" *بدأت عيساوية البلوƒ نشاطها لأول مرة سنة 1920 وفي زاوية سيدي الحاري الموجودة في حي القلالين بالعاصمة وهو نفس المكان الذي تقدم فيه عيساوية الجد، وبذلك حل الهزل محل الجد حÜ لا يكون للعمل الجدي التÂليلي أية قيمة*"[1]. ومن أشعارهم الساخرة والمÂحكة، الÉول الÆتي:

وَاقْتَلْعُوا بِالْمَسَلَّانْ وَالْكَسَلْكَشِي التَّطَلِّي

تَقَدَّمْ كَانَكْ جْيعَانْ وَاعْطِي لَهُوشِي قَلِّي

بِطَاطَة بِالْعَصَّانْ وَالْبِيكَة وَالْبَصَلْ

وَشَلْغَمْكَة بِالْمَصَّرَانْ قَالْ النَّقِيÑ القَلِّي

يَهْوَاهَا كُلّ قَلْتَانْ وَÙÒ عَلَى الرَّاحَلْ

بِالْمَطَة أَنَا وَالْهَانْ يَا رَابَة خَلِّصْ الْوَاحَلْ

وَاكْتَبْلِي الأَمَانْ بَاÊ تَبْقَصْ وَتَعْطِي[2]

وفي مرحلة متقدمة أصبح النâ يقدمون على هذه النوعية من العيساوية، ويدعون لبيوتم عيساوية البلوƒ ليحيون سهرات فرجوية مسلية، ومن ذلك أصبحŘ لعيساوية البلوƒ أكثر شهرة وإقبال من عيساوية الجد. " *وأول من عمل في عيساوية البلوƒ ووجدوها مدخلا لÇغنية الفكاهية والمسرح الهزلي بتونس مجموعة من الممثلين المعروفين أمثال البشير*

[1] السقاÇي(محمد)، عيساوية البلوƒ والفرجة الشعبية في تونس، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، ţ. 591، بتاريÑ 2005/06/25، Î . 43.

[2] نفس الشيء.

www.alkottob.com

á Ùu ÙdÙ Ù Ù Ù

á Ùù ÆÆ ÆÆ ÆÆ

á Ìu ÆÐæ ÆÐæ ÐÐ ÆÐæ ÐÐ ÐÐ ÐÐ

á Ìu ÿ ÆÐæ ÿ ÿ ÿ

á Ùµ ÆÆ ÆÆ ÆÆ

á Ùu ÆÆ ÆÆ ÆÆ

المشاهدة ويكون عبارة عن مستهلك سلF دوره هو الاستمتا ţ والمئانسة. ولو أراد الفاضل الجزيري أن يشرك الجمهور بالأسلوب الـشتي (*Brecht*) لفعل ذلك، إلا أنه ليس في إطار مبحثه.

كان هذا الركح مطى بالسجادات والزرابي، مما أضفى على الركح مظهرا قداسيا لارتباŕ السجادة بالمساجد والزوايا، وقد بسطŘ للجلوâ عليها بطريقة الأرجل من قبل المنشدين. كما أن استعمال الشموţ له أكثر من دلالة؛ فالأولى ذات بعد قداسي من خلال اختلاق الجانب الروحاني والـFي في الفŘاء المستعمل والثاني طقوسي من خلال وضع Rسة أطباق من الشموţ في مقدمة الركح. كما رسم بذه الشموţ إطار ‡بة والألفة من خلال شكل القلب الذي Ź إيهاره بين الفصول الثنائية عند إطفاء كل الأضواء الاصطناعية. هذا، وقد كسا الفاضل الجزيري الركح على الجانبين ومن الخلف بأشجار[1] من النخيل، واستعمل الكوانين في أكثر من وظيفة حيث استعملŘ Rنارة والتبخير وتسخين الحلات الإيقاعية.كما أن مشاركة النسوة في هذا العرô كان قد وظف توظيفا ركحيا، حيث أŒا عندما تقوم للركات جسدية حŚ وإن كانŘ محجبة، فهي ثلب كثيرا انتباه الجمهور[2]. كما أن تصاعد البخور وحركة بعŘ الممثلين وسلŇ مجموعة المنشدين بكيفية وبطريقة معينة يشعر بالحركية وعدم الاستقرار والاستمرارية.

- صورة ţ.22-

- الركح والمعالجة السينوغرافية-

[1] تدل الشجرة عند المتصوفة، الإنسان الكامل. أنظر في هذا الشأن: ابن عربي(محي الدين)، المرجع السابق، Î . 537.

[2] الجزيري(الفاضل)، المرجع السابقلا Î . Î . 15-16.

www.alkottob.com

á Ìu ÆÐæ ÿ ÆÐæ ÿ ÆÐæ ÿ

áÑ¼ÐÐÐ

لباسه العربي مازال متجذرا في هذا الظاهر الشعبي"[1]. بينما يرى البعض الآخر أنه لا يوجد تفسيرا لذلك[2].

فهذا التصور الذي رآه الجزيري كان مقصودا وأنه على أي الإدراك ما سوف يترتب عنه من تأويل في الصحافة التونسية التي معظمها يفتقد إلى الحد الأدنى من التكوين والاطلاع في هذا النوع من التجارب الحديثة[3]. ولكن لا ننسى أن كرم شعيب قد لازم الشيخ محمود عزوز أثناء كل التمارين وحفظ عليه بالتناقل الشفوي بعض النماذج الغنائية التي قدمها في العرض.

- صورة ع.23 -

- الأزياء تطابق في اللباس والأشكال والألوان –

[1] عبازه(محمد)، مقاربات للمسرح التراثي، المرجع السابق، ص . 288.

[2] TEKAYA (Latifa), *La hadhra entre le réel et le mise en scène*, Mémoire de D.E.A en Histoire de la Musique et Musicologie, Université de Paris-IV, Sorbonne Ecole Doctorale Concepts et Langage, Paris, Octobre 2001, p. 58.

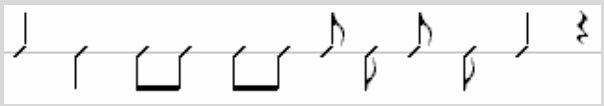
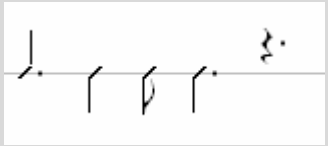
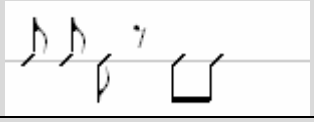
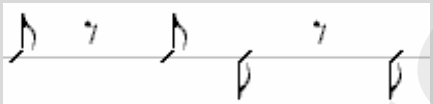
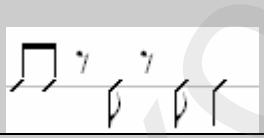
[3] يقول أحد الصحافيين:" *ولكن لماذا كان العقربي يرتدي تلك البدلة الإفرنجية السوداء؟ ولماذا كانت سهام ترتدي البنطلون وقد كان من الأفضل أن ينسجم هذا الثنائي مع باقي الطاقم*". أنظر: الباصومي(شكري)، في سهرة رأس السنة، جمهور من ذهب في "حضرة" الإبداع...، جريدة الشروق، السنة الخامسة ع. 1515، تونس 1993/01/05، ص . 14-15.

www.alkottob.com

á Ùµ ÆÆ ÆÆ ÆÆ

á Ùuƛƙ Æƛƙ ƛƙ ƛƙ

áÑ½ÆÄÄÄ

المربع العيساوي 8/4 التخميرة		Rر يا الخمار
الزابي 12/8		يا شاذلي- على رايس الألللار
مدور تونسي 6/8		بنK مراد
مدور حوزي 6/8		على بني مرC
الرد 5/8		هيا نزوروا
دخول برول 4/4		على ا!
البوحلة 6/8		يا فارâ بدداد- يا محمد

ج. الإنشاد

إن أول ما نلاحظه عند سماعنا ومشاهدتنا لعمل "الحRرة"، ومن خلال الذكر والمدح المعتمد على الإمام البصيري(الEدة والهمزية) والإنشاد المقدم،لم يعتمد فيه الجزيري على أي طريقة من الطرق المتعارف عليها. بل جمعK بين الكثير منها كالشاذلية والطريقة

www.alkottob.com

الجزولية[1] اللتان تمثلان عنصرين هامين من مذهب العيساوية، إلى جانب القادرية. فهذا الجمع بين الطرق في عرض الحضرة كان حتميا وغير مقصود للكم تواجد الكثير من المشايخ والأتباع المنتمين إلى عدة طرق. وإن اعتبر سمير العقربي " أن من أخطاء الحضرة هو هذا الكم الهائل من المذاهب والطرق الصوفية"[2]، فإن الفاضل الجزيري خلق من هذا التنوع تنوعا فنيا مكنه من تثبيت العمل للاركية دائمة ومتنوعة من حيث الأمثلة الغنائية المنتقاة والرقص واستعمال الحلات الموسيقية والديكور والإضاءة التي حملت الكثير من الألوان. ومن بين هذه الأمثلة الغنائية نذكر:

- من الطريقة السلامية[3]

التّنيل زاهي

التّنيل زاهي بالقطر وانجلوطه وأنا زاهي شيخي بابا سلّوطة

التّنيل زاهي بالقطر وانبرّوطة وأنا زاهي شيخي مولى الدراغيطة

يا زوالي وا ! يغرّ عليّوطة بابا الأسلطر حضرته طراسلوطة

التّنيل زاهي بالقطر وتطاطه وأنا زاهوي بدوشي وكلاطه

يا زوالي أنوا من خداوه بابا الأسلطر حضرته طراسلوطة

التّنيل زاهي بالقطر وجناده وأنا زاهوي قدوشي وأوراده

يا زوالي أنوا من أولاده بابا الأسلطر حضرته طراسلوطة

---

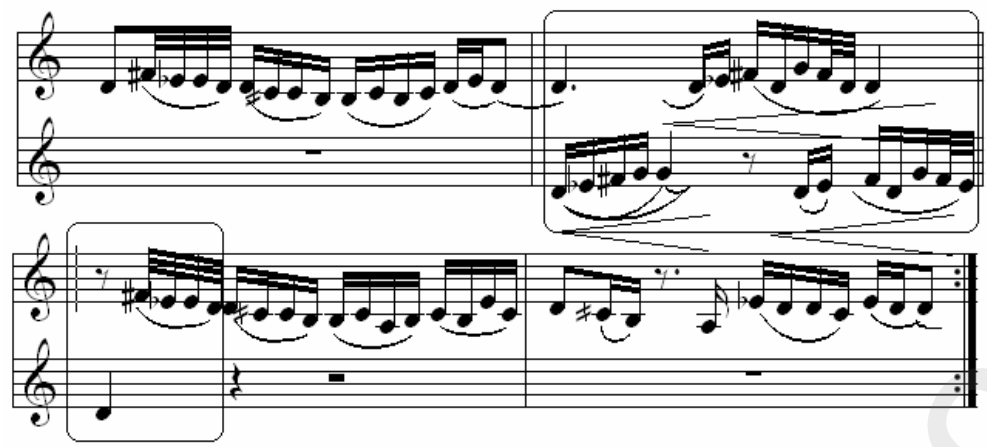
[1] هو أبو عبد ا! محمد ابن سليمان بن أبي بكر الجزولي(807 هـ/ 870 هـ)، صاحب كتاب "دلائل الخيرات" وهو مجموعة صلوات على النبي صلى ا! عليه وسلم، مع وصف ضريحه وذكر أسمائه. أنظر: الحفني(عبد المنعم)، المرجع السابق، ص . 123.

[2] نقلا عن سمير العقربي، من خلال برنامج نسمة صباح، بتاريخ 2055/04/21.

[3] نسبة إلى طريقة سيدي عبد السلام(1475م-1573م)، ابن سليم المشهور بالأسمر.

www.alkottob.com

áÑ‚ÆÆÆ



- من البردة[1] والهمزية[2] للشيخ البصيري

يا لطيف

العدة	يا لطيف الصانع يا من كلما	داهم الأمر جلل من داهم
	يا غياث المستغيث غوايرنا	قاضي الحكم إذا ما حكم
	قوي الأمر علينا سرائرنا	إن عظا الأمر علينا عظم
الهمزية	واستجب منا دعاءنا كرما	يا كريما أنت رب الكرماء
	قطف أرق اللطف منك عجبا	يا حليما أنت رب الحلماء
	أسبل الستر علينا دائما	يا رحيما أنت رب الرحماء
	وعلى المختار منع أصحابه	صلوات !! تملأ دائما

[1] وهي المعروفة بالكواكب الدرية في مدح الرسول صلى ا! عليه وسلم ويبلغ عدد أبياتا المائة والستين بيتا من للر البسيل مطلعها:

أمن تذكر جيران بذي سلم على حقيقك خلق الخلق كلهم

[2] يناهز عدد أبياتا الأربعمائة والخمسين بيتا من للر الخفيف مطلعها:

كيف تراقى رقيك الأنبياء يا سماء ما طاولتها سماء

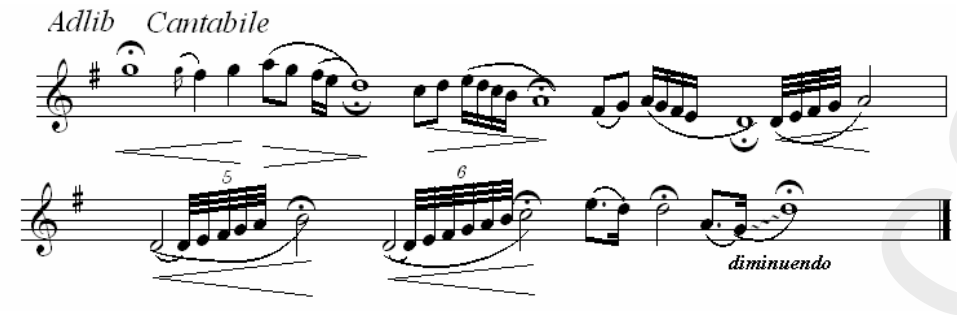
أنظر: زغندة(فتحي)، الطريقة السلامية في تونس، أشعارها وألحاها، سلسلة معارف للجميع من التراث الشعري، قرطاج، نشر بيت الحكمة، 1991، ج 1 . 54.

www.alkottob.com

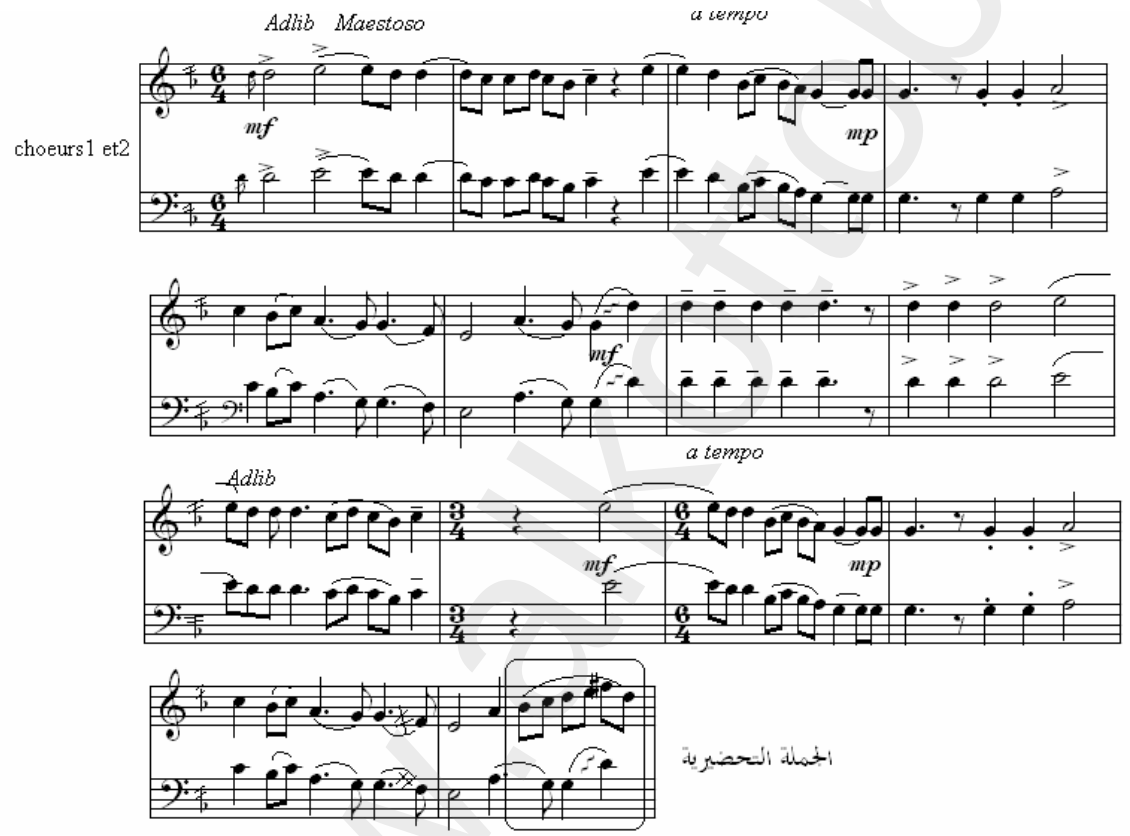
á Ìæ ÆÐæ ÿæ ÆÐæ ÿæ ÆÐæ ÿ

 áÑ¤Ø¤ÙÙÙÙ Æ¤æÙÙÙ ÙÙÙ Ù¤ÙÙÙÙ

- ترقيم موسيقي ţ.54-[1]



- ترقيم موسيقي ţ.55-[2]

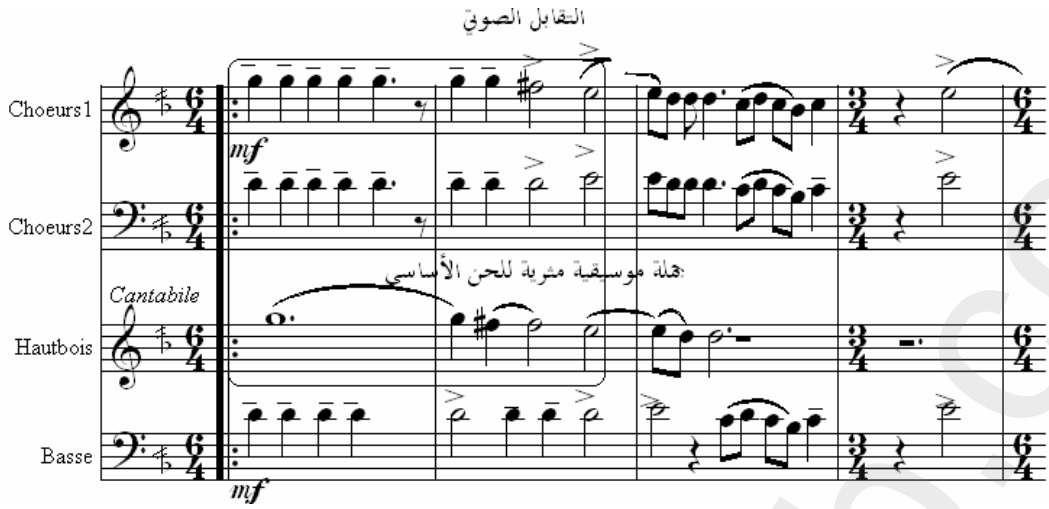


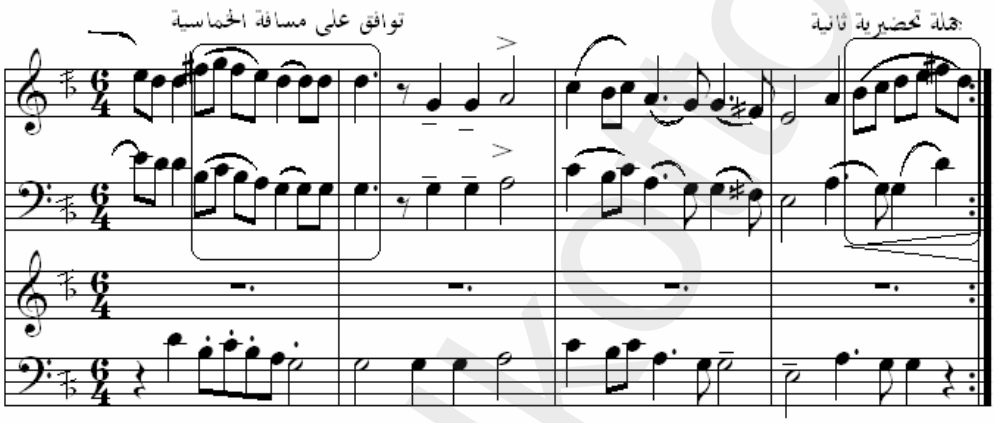
[1] تدوين شخصي.

[2] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

- ترقيم موسيقي ţ.56-[1]





- من الطريقة القادرية

يا فارس بغداد

يا فارس بغداد لاه يا جيلاني

أدركني يا صمداني بالك غلساني

يا !!

يا ! يا نهاري غاخذ بيدايه

[1] تدوين شخصي.

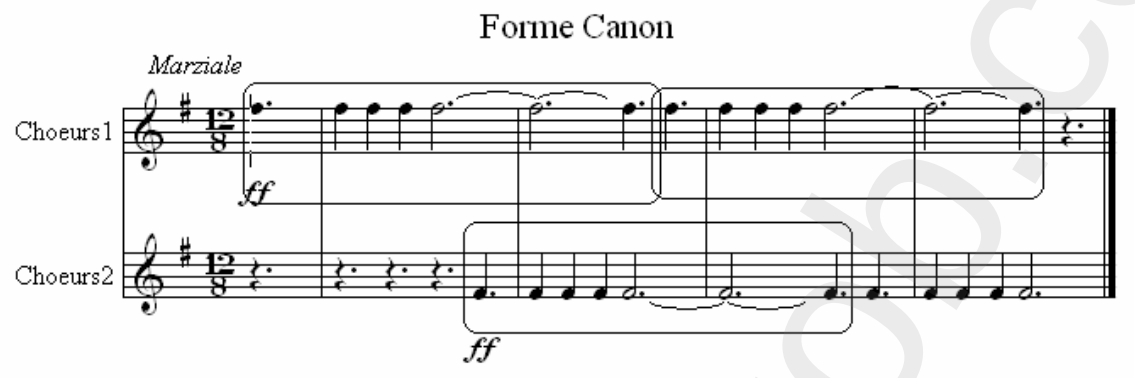
www.alkottob.com

غشلقي جاغ قي الطارلا وقلوله قوية

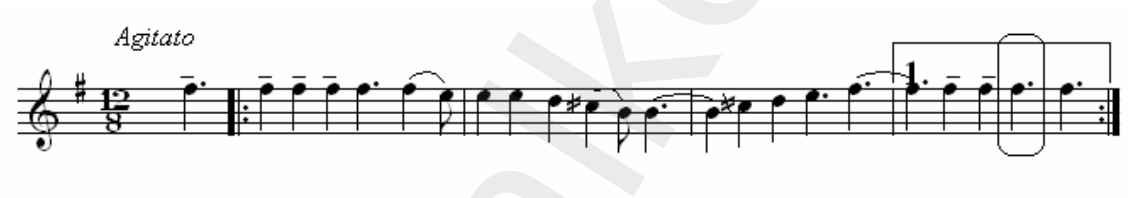
غسلمطغ الإلشنالا غطقا غيرالقي

يا !!

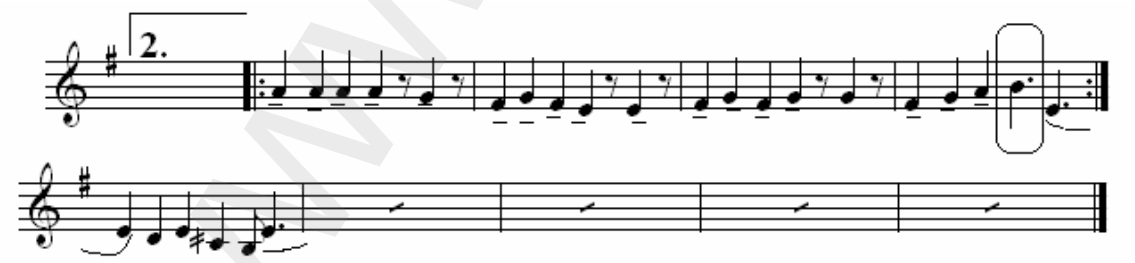
- ترقيم موسيقي ţ.57-[1]



ركوز على ورجة الكوشت مع ركوز
وهمي على ورجة الحجاز



نقاطية
محير سيكاه على ورجة البوسلك
مع ركوز وهمي على ورجة النهفت



[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

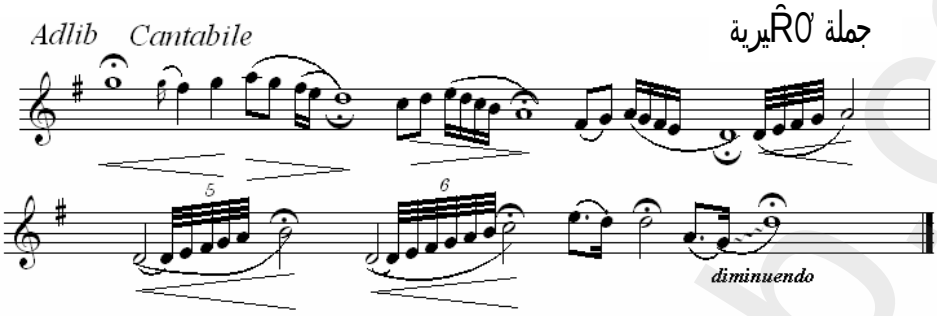
áÑ¤ÙÙÙ

á Ìu ÆÐæ ÐÐ ÐÐ ÐÐ

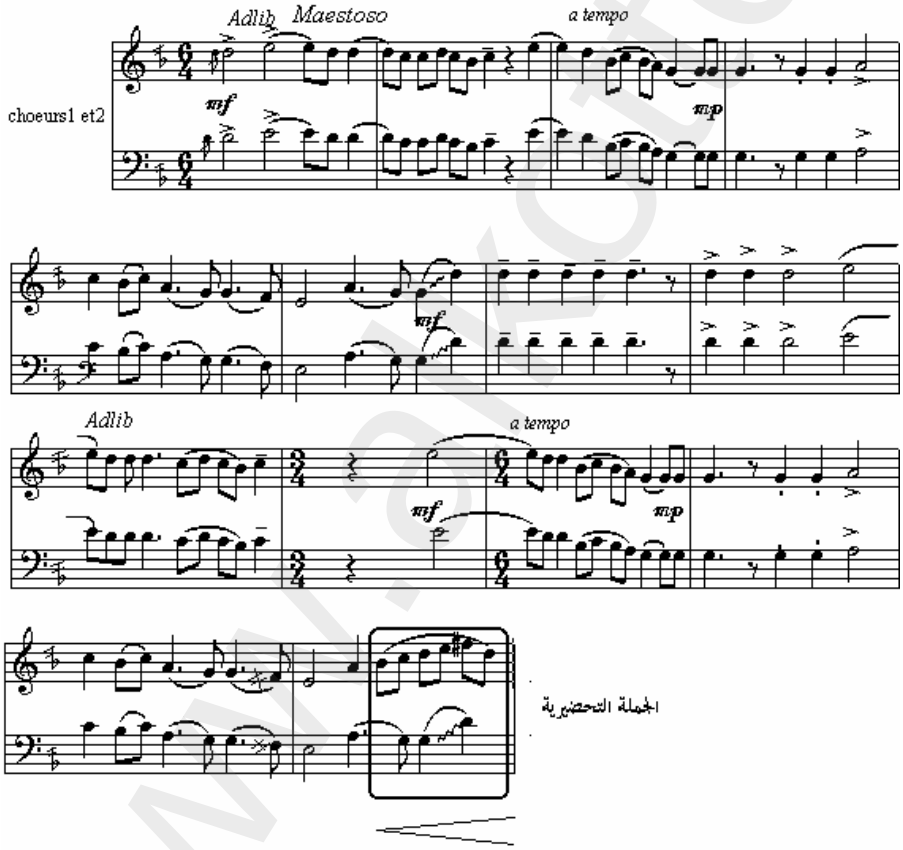
á Ùµ½ÙÙ½ÙÙ½ÙÙ

- **الجملة تحضيرية:** وتسمى لدى العرب بالباساج(*Phrase de Passage*) والتي من مهامها الربط بين جملتين موسيقيتين تكون الأولى مرتفعة والثانية منخفضة أو العكس.

- ترقيم موسيقي ط.59-[1]



- ترقيم موسيقي ط.60-[2]



[1] تدوين شخصي.

[2] تدوين شخصي.

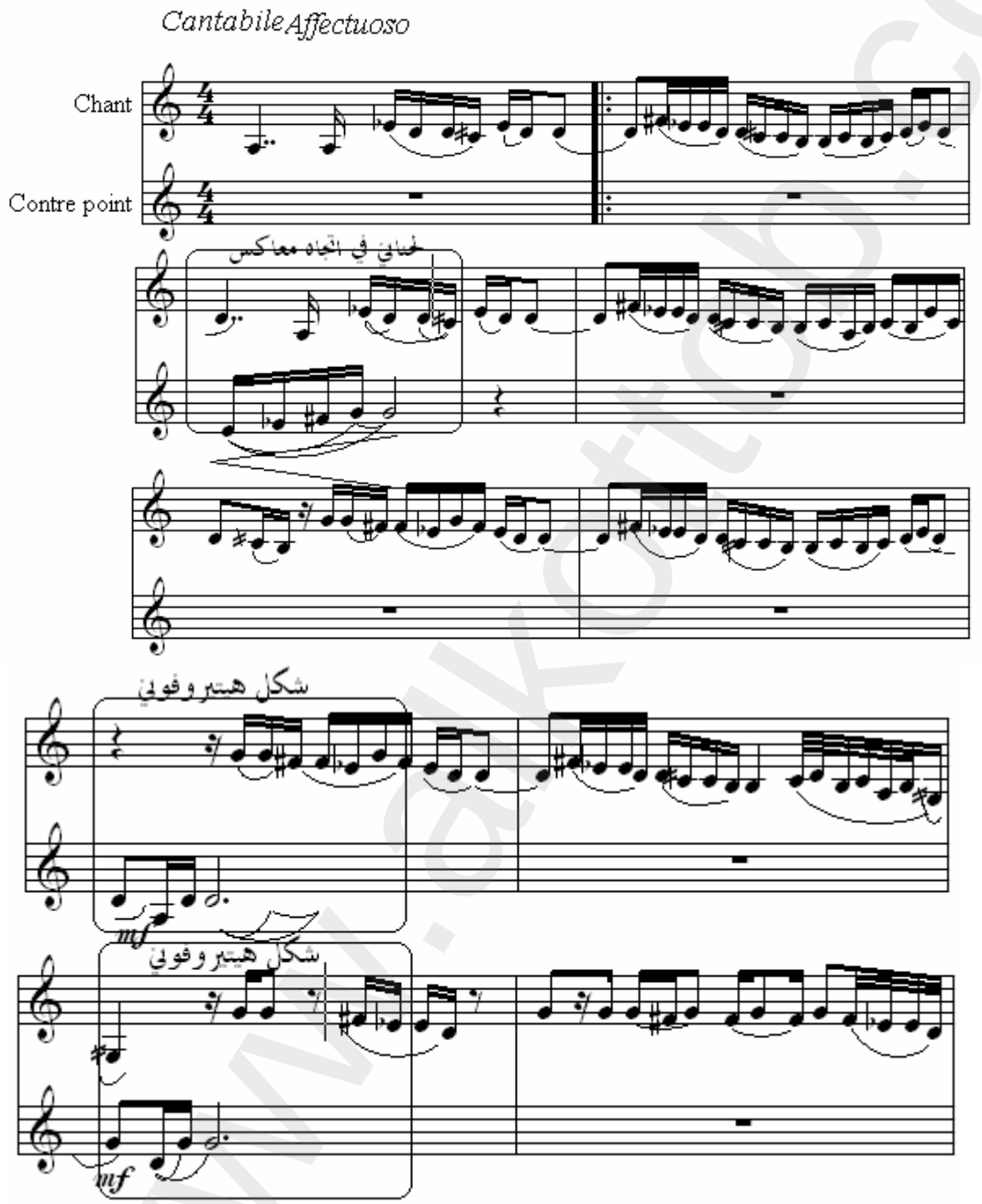
www.alkottob.com

áÑ‹ÆÆÆ

- **الكتابة النقاطية:** هي التي تعتمد اللحنية الثنائية ولا تعتمد التوافقات المتعارف بها في الموسيقى الهارمونية وهي ‹Ro' أحيانا إلى بعض القواعد.

النقاطية المتساوية في شكلها البسيط

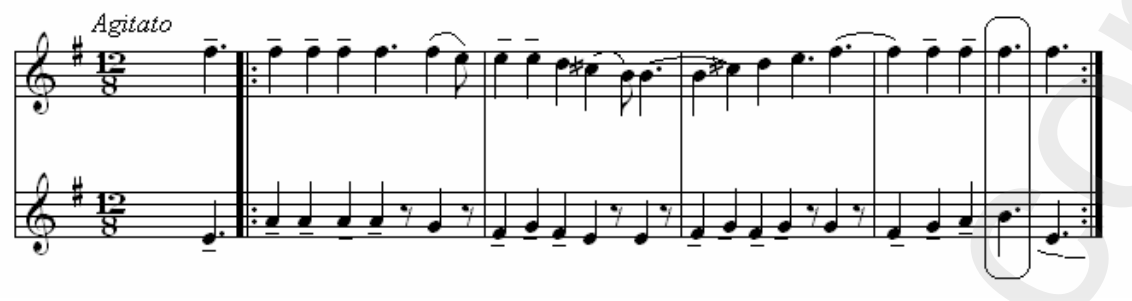
- النموذج 1 - ترقيم موسيقي ţ.62-[1]



[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

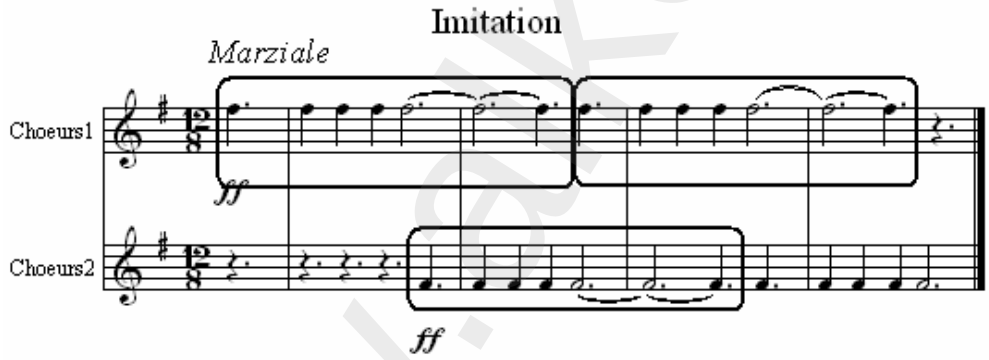
- النموذج 2 - ترقيم موسيقي ţ.63-[1]



المحاكاة: أما المحاكاة وهي تتمثل في إعادة نفس الجملة الموسيقية في زمن متأخر، وتكون على مسافة الثنائية أو الثلاثية أو الرباعية أو الخماسية...ويمكن أن تكون ذات إيقاع مختلف عن الجملة الأصلية.

- النموذج 1

- ترقيم موسيقي ţ.64-[2]

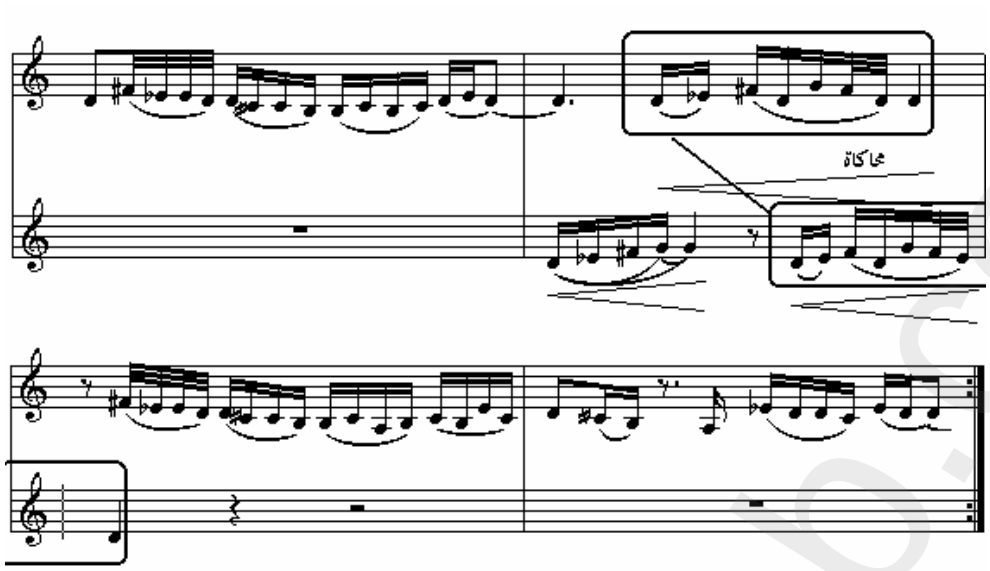


[1] تدوين شخصي.

[2] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

- النموذج 2 - ترقيم موسيقي ţ.65-[1]



II-2/ 8 الاتجاهات الثقافية للأعمال الفرجوية المقترحة

إن العناصر الموسيقية التي استعملها سمير العقربي في عرض الحضرة، تبين توجها موسيقيا وثقافية واضحا، تمثل في المزج بين الخصوصيات الموسيقية المحلية التي تعتمد على إيقاعية اللحن، وبين خصوصيات الموسيقى الغربية التي تنبني على التوافقات اللحنية. وعلينا أن نسجل في هذه المرحلة، أن حضور المسرحي الأكاديمي الذي يحمل عقلية فنية أكاديمية اكتسبها عن طريق الدراسات العلمية، في الأعمال الفرجوية كـ"النوبة" و"الحضرة" التي تجمع بين الموسيقى والمشهدية، يعطينا مباشرة التوجه المثاقف مع الموسيقى الغربية. في حين أن الأعمال الفرجوية التقليدية التلقائية كـ"أمك طنقو" و"مرقص القردة" و"مرقص الأفاعي" و"طرق الصيد" و" الكاراكوز" وغيرها من الأعمال الشعبية تبقى على حالتها الأصلية وفي محليتها بسبب غياب هذا المسرحي المنظر. فالأمر يتعلق إذن، بإسقاط أفكار غربية موسيقية ومشهدية على ثقافة موسيقية تونسية، قد تتحمل أو لا تتحمل تلك الأفكار. لكن رغم ذلك، يبدو أن الفاضل الجزيري قد وفق إلى حد ما في مزج تلك العناصر الثقافية الموسيقية والمشهدية، حيث أعطاها مقاربة فنية جمع فيها بين المسرحي المنظر والفرجوي الشعبوي.

[1] تدوين شخصي.

www.alkottob.com

الاتجاهات الثقافية لجملة الأعمال الفرجوية المقترحة

- جدول ţ.66-

العمل الفرجوي	صاحب العمل	التدخل المسرحي	الموسيقية الموظفة	الاهداف الثقافي
أمك طنقو	تراث فرجوي تقليدي	غياب المسرحي الأكاديمي	تراثية محلية	لا يتحمل أي اهداف للحكم تلقائيته وغياب المسرحي المنظر. فهو دون اهداف
مرقص القردة	تراث فرجوي تقليدي	غياب المسرحي الأكاديمي	تراثية محلية شعبية	لا يتحمل أي اهداف للحكم أهدافه الفرجوية الترفيهية وغياب المسرحي المنظر. فهو دون اهداف
مرقص الأفاعي	تراث فرجوي تقليدي	غياب المسرحي الأكاديمي	دون هوية معينة، وترتكز على أصوات المزامير	لا يتحمل أي اهداف للحكم أهدافه الفرجوية الترفيهية وغياب المسرحي المنظر. فهو دون اهداف.
الكاراكوز	تراث فرجوي تقليدي	غياب المسرحي الأكاديمي	تراثية محلية، ذات مرجعية عثمانية	لا يتحمل أي اهداف للحكم أهدافه الفرجوية الترفيهية وغياب المسرحي المنظر. فهو دون اهداف.

www.alkottob.com

مسرح الظل	تراث فرجوي تقليدي	حضور المسرحي الأكاديمي	اختيارات موسيقية محلية تتماشى مع القصة المقترحة	ضد المثاقفة
مسرح الدمى وفن العرائس	تراث فرجوي تقليدي	حضور المسرحي الأكاديمي	تراثية	ضد المثاقفة
طرق الصيد	تراث فرجوي تقليدي	غياب المسرحي الأكاديمي	تراثية محلية	لا يتحمل أي اهتمام للكم غرضه الترفيهي وغياب المسرحي المنظر. فهو دون اهتمام.
الفرجة في الثقافة الشعبية (الربوط)	فرق المزاودية	غياب المسرحي الأكاديمي	تراثية محلية	لا تتحمل أي اهتمام للكم غرضها الاحتفالي وغياب المسرحي المنظر. فهو دون اهتمام.
القصة الشعبية من خلال اللوحة الراقصة	الفرقة الوطنية للفنون الشعبية	غياب المسرحي الأكاديمي وحضور المؤسسة(وزارة الثقافة)	تراثية محلية	اهتمام التأصيل الثقافي للكم حضور المؤسسة (وزارة الثقافة).

www.alkottob.com

عرô النوبة 1992	الفاضل الجزيري	حÊور المسرحي الأكاديمي	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
الفرجة في الممارسة الطقوسية	تراq فرجوي تقليدي	غياب المسرحي الأكاديمي	تراثية محلية	لا يتحمل أي اهθاه للكم غرضها الديني وغياب المسرحي الأكاديمي. فهو دون اهθاه.
الفرجة في عيساوية البلوî في فترة الاستعمار	تراq فرجوي تقليدي	حÊور المسرحي	تراثية محلية	ضد التثاقف في فترة الاستعمار
الفرجة في عيساوية البلوî في فترة الاستقلال	تراq فرجوي تقليدي	حÊور المسرحي الهاوي	تراثية محلية	لا يتحمل أي اهθاه للكم غرضها الترفيهية الصرف. فهو دون اهθاه.
عرô الحÊرة 1993	الفاضل الجزيري	حÊور المسرحي الأكاديمي	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة
عرô صفاء 1998	سمير العقربي	حÊور المسرحي الأكاديمي	استعمال عناصر موسيقية ومشهدية غربية	المثاقفة

www.alkottob.com

á Ìu½ãkÿÞ ÆÐæãkÿ ÿ ÿ

الخاتمة

www.alkottob.com

إن جهود المثقفين الغرب والعرب في الكشف عن ائتلاف المفاهيم الثقافية في أبعادها الاجتماعية والإيديولوجية كانŘ متعددة ومتشعبة من حيث التناول الفكري إلى درجة أننا لم نستطع حصرها في هذا البحث الذي قدمناه. فكانŘ النظرة قائمة منذ البداية حول ائتلاف الإشكاليات والمفاهيم الفكرية حول التثاقف والمثاقفة من حيث المقاربات الفنية والموسيقية المتعلقة بالأعمال الغنائية الركحية في حدود الفترة التاريخية التي اهتمنا فيها. لذلك كان من الضروري المسك ببعض التعريفات، بعد المفاضلة بينها ونفي البعض منها لانسجام انحيازها الإيديولوجي وعدم خلوها من الخلفية السياسية والتاريخية والاجتماعية والعنصرية.

هذا، وقد لاحظنا منذ البداية أن الشكل الثقافي الذي عاشته تونس منذ أواخر القرن التاسع عشر وإلى حدود فترة الخمسينات من القرن العشرين، قد اتسم بانتشار واضح للمظهر الحداثي الغربي القائم على العقلانية والحرية الفردية. هذا المظهر الحداثي الذي انبهر به أحمد باي وأظهر من خلاله اعترافا ضمنيا بالثقافة الغيرية ورغبة في بلوغ مستوى الآخر الغربي، يمثل منطلقا جديدا في صياغة علاقة دبلوماسية في أولى مظاهرها السياسية للتعامل الدولي بين تونس والغرب. ولكن علينا أن لا يغيب عن تفكيرنا في هذا الإطار علاقة الثقافي بالسياسي؛ فإن كانŘ صورة الثقافي تتجلى في التعبير عن القيم والدفاع عنها فإن صورة السياسي تتجلى في التعبير عن المصلحة والدفاع عنها كذلك. وبالرغم من اختلاف منطق القيم عن منطق المصلحة فإنهما قد يلتقيان أو يفترقان انطلاقا من المصلحة السياسية.

فالخطوة الأولى التي اتخذها المستعمر الفرنسي لكي يبسط هيمنته الثقافية، كانŘ المقامة على فرض تلك المعالم الحداثية المتمثلة في تغيير البناء العمراني كتشييد المسارح التي أعدها خصيصا لتقديم العروض الموسيقية والأعمال الغنائية الركحية الوافدة من الغرب. وبالرغم من الحضور الثقافي للجالية الأوروبية في تونس وما قدم من عروض في شكل الأوبرا والأوبرات والقصص الدرامية الغنائية، فإن مواكبة التونسيين لها كان قليلا لانسجام التباين الثقافي الشاسع والتوتر السياسي المتبادل بين الطرفين. غير أن هذا التباين الحاصل بين القيم الثقافية الغربية من جهة والتونسية من جهة أخرى، لم يمنع بعض النخب التونسية من التفاعل معها وتقليدها بتأسيس أولى فرقة مسرحية في تونس أطلق عليها "النجمة" التي حملŘ عنوان

www.alkottob.com

مسرحية عطيل(*Othello*) إلى "القائد العربي". وهي أول إشارة تنبئ بالازدواجية الثقافية على مستوى الاختيارات الفنية؛ أي الالتزام في نفس الوقت بالتثاقف واللاتثاقف.

كما لاحظنا في سياق آخر، البعد من وجوه الالتقاء بين الاتجاه اللاتثاقفي والاتجاه التثاقفي، جسدته اختيارات العاملين بالمسرح الغنائي التي تميزت في ظاهرها بالقضاء على التبعية الغربية المسلطة على البلاد التونسية المهددة لكيانها وتقاليدها وتاريخها وهويتها من جهة، وتفاعلها في نفس الوقت مع كل ما صنعه هذا الغرب في مجال المسرح الغنائي من استغلال لعناصر الإضاءة والديكور والماكياج وتجسيد الفعل المسرحي بكل خصوصياته الركحية، من جهة أخرى. ولعل ما قامت به فرقة الشهامة والآداب العربية والمستقبل التمثيلي من تجارب غنائية ركحية في المنتصف الأول من القرن العشرين، لخير دليل على تلك الازدواجية الثقافية.

وأمام هذه الوضعية المتناقضة ولصد هذا التيار الوافد من الغرب، اختارت الأغلبية بأن تتفاعل مع الأعمال المسرحية الغنائية المشرقية، من خلال مواكبتها لعروض فرقة طائرة بقيادة عبد القادر المصري وجوق سليمان القرداحي وسلامة حجازي وجورج أبيض ويوسف وهبي وطبيب الرجاني. كل هذه الأعمال الفنية المشرقية في مظهرها التثاقفي مع الغرب، أحدثت هي الأخرى نوعا من الاضطراب الفني لدى النخب التونسية المهتمة بالمسرح والموسيقى في تلك الفترة، بسبب مرجعياتها الغربية. وما يلفت الانتباه في هذا السياق أن العلاقة بين مصر وتونس، أشهرت ضربا مغايرا للتثاقف غير المباشر، على أساس أن مصر قد تأثرت هي الأخرى بالثقافة المسرحية والفكرية الغربية ثم نقلتها في مرحلة ثانية إلى تونس بعد اقتباسها وترجمتها إلى العربية والعامية المصرية.

وإذا مررنا في تحليلنا إلى نهايته، فإن الحضور المشرقي كان له الوقع الكبير على المسرحيين والموسيقيين التونسيين الذين اطلعوا واستفادوا من تواجد هذه الفرق ومطربيها الذين نقلوا إلى التونسيين أسلوب أداء فن الطقطوقة والدور والموشح بالشكل الطربي والتعبيري الذي عرفته مصر بأصوات عمالقتها. كما تأثروا أيضا بطريقة أداء فن الحوار الدرامي في المسرحية الغنائية وتشخيص الأدوار المسرحية، وتعلموا عن سلامة حجازي فن

www.alkottob.com

أداء السير(*Marche*) والسلامات والمونولوǧ وأساليب التعبير المسرحي بالاعتماد على النغمية الموسيقية العربية. إلا أن الأمر كان ٌاتلفا مع جورǯ أبيǦ من حيث التعامل، حيث أمكن للتونسيين التعرف على المسرح الدرامي والتراجيدي على النمٌ الكلاسيكي القائم على التراجم اليونانية وغيرها. أما مع يوسف وهF، فكانǨ الاستفادة مما قدمه من أدوار درامية مٌاهرة. غير أن ٌيب الرǯاني، نقل إلى تونس نوعا ٌاخر من الأعمال الغنائية الركحية، وهي التي تعتمد على المسرح الاستعراضي والكوميديا الساخرة التي وجد فيها التونسيون صيغة التلاقي بين الغربي والعربي كقيمة إبداعية واقعية للتواجد الاستعماري. هذه النوعية من المسرحيات التي تلاءمǨ مع جملة الأحداq السياسية في تونس المتصفة بالتوتر السياسي بين التونسي المستعمٌر والفرنسي المستعمٌر.

وقد سجلنا أيÊا على ضوء تلك الأحداq التاريخية والسياسية والاجتماعية والفنية، وفي سياق التحليل الموسيقي والمشهدي الذي قمنا به، أن النخب التونسية التي تشتغل في الفن المسرحي، قد اختارت في البداية التعامل مع كل تلك الأÊا، بٌاسلوب تثاقفي وبشكل معرفي ٌاطي امتاز بالتقليد والترجمة والاقتباâ، سائرين على منوال اǂاولات والتجارب المصرية، فكان التفاعل مستعارا بٌاشكال متفاوتة بين كل ما هو مشرقي وغربي. حيث فÊǨ هذه النخب إعادة إنتاǯ الأعمال خارǯ السياق الثقافي والاجتماعي والسياسي التي تعيÌ فيه البلاد. وكردة فعل ثقافي، وللتخلص من هذا التوجه التثاقفي غير المباشر، قام الأغلبية ببعÈ اǂاولات الغنائية الركحية التي تمجد الماضي العربي، كمسرحية "ألف ليلة وليلة" و"مجنون ليلى" و"هارون الرشيد" و"ولادة وابن زيدون" وغيرها من الأعمال التي كانǨ معاكسة للاٌاه التثاقفي في علاقتها بالأعمال الغربية، ومتجانسة مع الاٌاه المثاقف من خلال ما اكتشفته من ٌارب مشرقية. وهي ظاهرة عٌت في تلك الفترة عن ردة فعل ثقافي نتǯ عنها التزام بقيم فكرية قائمة على الموروq الحÊاري التاريخي والديني، الذي من شٌانه أن يشجع ثقة النا â بتراثهم ويٌاكد انتمائهم الثقافي.

فالشكلانية كما نلاحظ قد ضربǨ كل المستويات والقراءات الفنية المسرحية في هذه المرحلة التاريخية. فمعظم تلك المقاربات وضعǨ في اعتبارها أن الشكل الذي ينتمي للعمل المسرحي الغنائي هو دال أساسي. فهذا الموقف له ما يٌره؛ إذ ليس من السهل الابتعاد عن

www.alkottob.com

تلك المقاربات الفنية الشكلية في تلك الحقبة الزمنية لأن التصور الثقافي ƶعل الجميع أمام عقدة الهوية التي قد تصرف عن أذهاƷم فكرة ϴاوز الطرح الشكلي في الممارسات الفنية.

كما لا يفوتنا أن نشير، أننا تعرضنا في النصف الأول من القرن العشرين إلى الكثير من المϑنيات اللاتي اهتممن بالأعمال المسرحية الϑنائية كحبيبة مسيكة وفŘيلة ختمي وشافية رشدي وفتحية خيري... إلى جانب بعŘ̀ المشاركات والمساƶات الرجالية قام با كل من محمد عبد العزيز العقربي ويوسف التميمي وغيرهم. وقد حرصنا في حدود لاثنا هذا، على إϑبات التوجهات الثقافية لتلك الأعمال الϑنائية الركحية من حيث تثاقفها أو مثاقفتها استنادا على شواهد واضحة تلتقي جميعها في الخاصيات والفرضيات التي طرحناها منذ بداية هذه الدراسة دون أن نعتƷ في ذلك التسلسل التارƷي الكرونولوجي.

إن دور الأقلية اليهودية في تونس كان واضحا منذ البداية في المشاركات الϑنائية والتي تناولناها بالدرâ والتحليل من حيث المقاربة الاجتماعية والموسيقية والمشهدية. حيث أن الاختيارات الفنية لهϑلاء كانŘ ذات أبعاد فرجوية من خلال تعاملهم مع الϑناء والتمثيل والرقص في نفس الوقŘ، سائرين على منوال ما شاهدوه من أعمال غربية قدϑمŘ في تونس في شكل منوعات موسيقية مشابة للملاهي الليلية (*Music-Hall*) إلى جانب أدائهم لϑغاني الفرنكوفونية(*Francophone*) التي ترتكز على الحوارات الثنائية(*Dialogue*). أما على مستوƷ تنفيذ هذه الأغاني، فقد استعمل هϑلاء تركيبة موسيقية ϑلتلفة للتخŘ الموسيقي التقليدي التونسي، فجعلوه متكونا من ϑلات تقليدية تونسية أصيلة مع إضافة ϑلات مشرقية وغربية دخيلة كالعود المشرقي والقانون والكمنجة مقلدين في ذلك الϑخوت التي قدϑمŘ إلى تونس في بداية القرن العشرين. وقد لاحظنا في الأϑناء تطورا كبيرا في المموعات الموسيقية من حيث شكلها وتنوعها وأغراضها الموسيقية والتعبيرية بداية من التخŘ الذي ŘƶƷ المشاركة به في مϑϑر القاهرة وصولا إلى الأوركستر الذي اقترحه محمد القرفي في أواخر الستينات.

وبقدر ما كانŘ معظم الشخصيات الفنية واضحة في توجهاتا الثقافية من حيث اختياراتا، فϑن شخصية عبد العزيز العقربي، قد لاحŘ لنا شديدة التذبذب بسبب ازدواجيته الثقافية في التكوين. إذ كان ƶمل من جهة تكوينا مثاقفا مع المدرسة المشرقية الأولى،

www.alkottob.com

وتكوينا قائما على علاقة تثاقفية من جهة أخر?، جعلته ʒاكي الغناء والمسرح الكلاسيكي الغربي وخاصة الفرنسي بقواعده الفنية والتقليدية سائرا في ذلك على منوال جورʒ أبيŘ. هكذا يتŘح في سياق ʿلميلنا، أن الانتقال من العلاقة التثاقفية إلى علاقة المثاقفة من شأنه أن يأسس لد? بعŘ المسرحيين على غرار العقربي، إبداعا فنيا يستند إلى ازدواجية ثقافية وفكرية وفنية، بين ما هو أصيل وما هو دخيل.

إلا أن الشخصية الفنية لصا؟ الخميسي، قد أشهرت اختلافا كبيرا مقارنة ȋميع من سبقه من مغنين ومطربين. حيث تأثر هذا الأخير بالنمȋ الغنائي النقدي للظواهر الاجتماعية التي عرف با كل من إسماعيل يس وشوكوكو في مصر، والمتمثل في المونولوȟ الذي جمع فيه بين الرقص والغناء والعزف والتمثيل والتقليد بأسلوب ساخر ومŘحك. ولم يكتف الخميسي بالحديث عن الظاهرة الاجتماعية فحسب، بل ركز في الكثير من أعماله على القŘايا السياسية التي شهدتا تونس في تلك الفترة وخاصة في علاقة التونسي المستعمر مع الفرنسي المستعمر، مما جعل أغلب تصوراته الفنية تصب في الاȣاهات اللا تثاقفية.

ولم يفتنا في هذه المرحلة التاريخية، التعرȣ إلى أجواء بعŘ الأماكن الشعبية الخاصة والسرية أحيانا، مثل الكافيشانطا والميخانة والكابريهات والعاملين فيها من مغنيات يهوديات، اللاتي وجدن من خلال هذه الفŘاءات، مجالا رحبا لكسب المال من قبل روادها، مما فرȣ علينا في سياق ʿلميلنا تفسيرا لتلك الظاهرة من حيث المقاربة الاجتماعية والدينية بالأخص. وقد تناولنا في هذا ǂور بعŘ هذه الأغاني الراقصة الأكثر شيوعا في العشرية الأولى والثانية من القرن العشرين. وانتقلنا بعد ذلك إلى فترة الخمسينات والستينات حيث أصبحǩ هذه الفŘاءات تستقطب فرق الفنون الشعبية الأكثر شيوعا في تلك الفترة، هذا بالإضافة إلى الألعاب السحرية والبهلوانية والأغاني الفكاهية التي كانǩ تعرȣ تقليدا لما كان يقدم من قبل الجالية اليهودية التونسية والأوروبية.

فالأكيد أن لهذه الأشكال الفنية دور ومكانة ȘرفيȘ في الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية آنذاك، فبالرغم من انتسابا إلى ا ال الموسيقي والمسرحي الفرجوي إلا أȚا تعتȝ مستقلة بذاتا وتصنع خصوصياتا الفنية والموسيقية من خلال إطارها الاجتماعي التي تعيȚ

www.alkottob.com

فيه، ولا تجد لها علاقة مباشرة بالأعمال المسرحية الغنائية، بالرغم من الالتقاء معها في بعض مكوناتها. فهي أعمال تتصف بالفردية وتحمل أبعادا متنوعة تجمع بين التسلية والتهريج وتصل أحيانا إلى التهميش .

هذا، وقد بينت الدراسة أن التونسيين قد تفاعلوا مع الأحداث الفنية في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على أساس أن الواقع الاستعماري يفرض الحذر في التعامل مع الآخر، في حين أن النصف الثاني من القرن العشرين عبّر عنه الأغلبية على أساس أنه يمثل مرحلة طموح ما بعد الاستقلال، حيث الحرية الفكرية والفنية والانفتاح على الآخر، دون أن يغيب عن ذاكرة هذه الأغلبية أن هذا "الآخر" قد كان بالأمس المستعمر له. لذلك كان التقاء مفهوم التثاقف بالمثاقفة واردا في بعض الأعمال الغنائية الركحية في المنتصف الثاني من القرن العشرين.

وعلى عكس مفهوم التثاقف الذي تحلّل المسرحي والموسيقي التونسي نتائجه في بداية القرن العشرين - والذي تمثل في طياته الرغبة في رفض التبعية الثقافية والتعامل معه بنظرة فوقية استعلائية- فإن المثاقفة في الأعمال الغنائية الركحية في مفهومها المثالي، تقوم على أساس الاحترام والاندماج والاعتراف الفني بخصوصيات الآخر وما يشكله من اختلافات في إطار تتفاعل فيه الجماعات والشعوب وتتواصل فيما بينها. لهذا فمبدأ المثاقفة يفترض الثقة والرغبة في التواصل والتقدم والتطور واكتساب العلم والمعرفة. غير أن للمثنا هذا قد كشف عن مقاربات فكرية لمختلفة ترى أن بين المثالية والواقعية بون شاسع. فلم نلتزم كليا بأية وجهة نظر من هذه المقاربات المقترحة، واعتبرنا أن جميع الأعمال الغنائية الركحية هي وليدة الظروف الموضوعية المشفوفة بالعوامل التاريخية والسياسية والاجتماعية الظرفية.

ولكن، إذا أمعنا النظر في موقف الموسيقيين والمسرحيين في المنتصف الثاني من القرن العشرين تجاه المثاقفة، للاحظنا أن تلك المثاقفة قد اتسمت في ظاهرها بالتباين والحذر الشديدين. فهم يعترفون بأهمية المثاقفة والانفتاح على الآخر وثقافته ويستعملون أدوات الغرب ولغته الموسيقية وخلفياته الإبداعية والثقافية، ويؤكدون في الوقت نفسه على ضرورة التمييز بين مفهوم المثاقفة الذي يعني التفاعل المتكافئ والاحترام المتبادل بين لمختلف العناصر

www.alkottob.com

الموسيقية والفنية وبين مفاهيم أخرى قريبة منه مثل التبعية والعولمة الثقافية التي تهدد إلى النمطية في جميع المجالات الإبداعية.

غير أن أعمالهم الموسيقية، وخاصة الثنائية الركحية بيتنكر عكس ذلك الموقف؛ فمحمد سعادة على سبيل المثال قد اهتم في أول أعماله الموسيقية بدلالات تعبيرية موسيقية جديدة عن طريق توظيف المجالات العربية الوترية والهوائية والإيقاعية، ومرجعيته في ذلك معرفته بالعلوم الموسيقية التي تلقاها من خلال دراسته الأكاديمية. فجاءت هذه الأعمال لتؤكد المنحى العربي للعمل وتؤسس فكرة التبني الكلي لخصوصيات الموسيقى العربية الكلاسيكية، وبذلك شرط لنفسه صفة فنية حملها في ظاهرها ومضمونها البعد المثاقف مع موسيقى الآخر. إلا أن التحليل المقارن بين أعمال محمد سعادة طيلة مسيرته الفنية كشف جيدا أن سيره في اتجاه المثاقفة إلى الأقصى الحدود، وأنه له صدمة ثقافية أدت إلى رجعة فنية جعلته يلتزم في فترة متقدمة بالتعامل مع الموروث الموسيقي العربي عموما والموسيقى التونسية بصفة أخص.

أما بالنسبة لأعمال محمد القرفي الثنائية الركحية، فبالرغم من شكلها العربي من حيث اعتماده القيادة الأوركسترالية وأسلوب الكتابة الموسيقية البوليفونية، فإننا وجدنا فيها إلى حد ما، نوعا من التكافؤ الموسيقي بين عناصر الموسيقى المشرقية والغربية. غير أن هذا الشكل من التعامل في الموسيقى العربية لا يحسب على أنه تجديد أو إبداع لأن تاريخ الموسيقى العربية يؤكد على أن هذا الأسلوب المثاقف قد أتى عليه عدد كبير من الموسيقيين العرب منذ فترة الأربعينات كالقصبجي ومحمد عبد الوهاب... والرحابنة في مراحل متقدمة. فالمطلوب إذن في اختيار اتجاه المثاقف سواء أن كان بصفة إرادية أو غير إرادية لدى الموسيقيين، هو ليس الأخذ من الموسيقى الغربية وإسقاطها على الموسيقى التونسية بطريقة شكلية، بل الأهم هو كيفية توظيف الأحاسيس البشرية المشتركة في بيئة وثقافة قادرة ومهيأة لاستيعاب أفكار وقيم الموسيقى الغربية.

هذا، وقد جاءت أعمال محمد الجموسي الثنائية الركحية شديدة الاختلاف لما سبقتها من أعمال، حيث تميزت بنوع من "الرومنسية" من حيث الصياغة الشعرية

www.alkottob.com

والموسيقية، إضافة إلى كيفية طرح واختيار المواضيع المتصلة بواقع المجتمع، وطريقة التفاعل معها موسيقيا وفنيا. إلا أن تأثير الجموسي بالموسيقى المشرقية كان الأكثر وضوحا من خلال عرضنا إلى جدول إحصائي شامل لمختلف أعماله الغنائية التي أظهرت مثاقفته الواضحة لتلك الموسيقى المشرقية. وقد لاحظنا نفس الاختيارات والتوجهات لدى رضا القلعي في كيفية تعامله الموسيقي والتعبيري المشهدي من خلال أوبرات "الفصول الأربعة" التي -بالرغم من أنها التجربة الوحيدة له في هذا النمط الفني- إلا أنها كانت في نظرنا مهمة ورائدة في تلك الفترة التاريخية من حيث تفاعلها موسيقيا مع الثقافة الغيرية.

أما القسم الأخير من بحثنا هذا، فقد خصصناه إلى الأعمال الغنائية الفرجوية في جميع مظاهرها، فمنها ما يتعلق بالتراث الفرجوي التقليدي ومنها ما يتعلق بالفرجة في الثقافة الشعبية والدينية، إلى جانب الأعمال الفرجوية المستحدثة كاللوحات الراقصة التي قدمتها الفرقة الوطنية للفنون الشعبية أو كالتي قدمها الفاضل الجزيري من خلال عرضي "النوبة" و"الحضرة" كعملين وظف فيهما التنظير المسرحي مستعينا بالمكونات الركحية الغربية.

وقد لاحظنا من خلال قيامنا بالتحليل الموسيقي والمشهدي لمثل هذه الأعمال والتجارب، أنها تلتقي جميعها في أسلوب يحمل معاني الفرجة والفرجوي، حيث ارتكزت على الحركة الجسدية التي تعتمد عنصر الإبهار من خلال الإثارة وقوة التعبير الجسماني مستعينة بتقنيات وعناصر العمل الركحي من إضاءة وديكور وماكياج ولباس. كل ذلك جعل من هذه التجارب، تطرح لمفاهيم ومواضيع مسرحية لها بداية ونهاية بالرغم من عدم اعتمادها على نص مكتوب. فالنص في هذه الأعمال قد جسدته الحركة والإيماء والصور الإيحائية والدلالية التي جعلتها تطرح للقراءة العلمية أحيانا والتأويلية المرتكزة على الشكل والرمز أحيانا أخرى. وقد بينت الدراسة التحليلية أن هذه الإيماءات الموظفة في مجمل الرقصات لها دلالات وخصوصيات متعلقة بمرجعيات ثقافية ي تعلمها عن طريق الممارسة الحياتية. إلا أن استعارتها وتوظيفها مشهديا من خلال التنظير الغربي في هذا الإطار، جعلها تندرج في إطار الاحتواء المثاقف.

www.alkottob.com

فهذه التجارب، رغم اتصالها بالموروQ الشفوي الشعF والصوفي، فقد شهدت ʼOولات جوهرية تراوحǨ بين التعريب والتأصيل، الديني والدنيوي، المقدâ والشعبوي؛ أي المثاقفة الفنية التي تعتمد عناصر تراثية أصيلة، تلك العناصر التي جعلتها في ثنائية التطابق مع الفرجة الغربية والاختلاف عنها. فجاءت في صياغة تعتمد إعادة التراQ الفرجوي الشعبوي مع إضافة تقنيات التعامل مع المسرح الغربي أو الاستفادة منه بنسب معينة. فØ: "النوبة" و"الحÊرة" تأسستا على أفكار تنم عن محاولة ʼOديث الفرجة التونسية من خلال الانفتاح على الممارسة الغربية والتعامل مع أنماطها القديمة والحديثة، وبلورتا بطرق فنية تعكس الوعي الثقافي التي ɱر به البلاد، كالمزǯ بين الرقص الغربي والشعF والصوفي واستغلال البوليفونية في التراكيب الموسيقية وخاصة في الإنشاد وغيرها من العناصر الفنية الغربية التي تعرضنا إليها في سياق ʼOليلنا. وفي هذا الإطار، لابد أن نؤكد أن ما قام به الفاضل الجزيري وسمير العقربي في تلك الفترة، ما هو إلا إعادة لصياغة فنية بشكل حديث لما سبق أن قامǨ به الفرقة الوطنية للفنون الشعبية منذ أواخر السبعينات، لبعÈ الاحتفالات الشعبية التقليدية التي ɱتاز با البلاد التونسية في مظاهرها الاحتفالية المتصلة بشعائر وطقوâ الانتقال(*Les rites de passages*) كالولادة والختان والخطبة والعرâ والإنجاب...والموت. إلى جانب الكثير من الاحتفالات الدينية كالمولد النبوي الشريف وعيد الفطر وعيد الأضحى ورأâ السنة الهجرية وغيرها من المناسبات.

هكذا، نصل إلى نتيجة، تقر بأن التوجهات الثقافية التي شهدتا الأعمال الغنائية الركحية في تونس، في حدود المرحلة التاريخية التي تناولناها بالدرâ(1856-1998)، قد اتسمǨ بالتنوţ لمكم التحولات السياسية والتاريخية والاجتماعية وبالتالي الفكرية والإيديولوجية التي مرت با البلاد. فهي متفاعلة مع تلك التحولات إما إيجابا أو سلبا. فتختار أحيانا الاΘاه التثاقفي إن اقتادت بالثقافة الغربية المهيمنة، وقد تأخذ أيÊا اΘاه المثاقفة إن - أمكن لها التخلص من الخلفيات الإيديولوجية والسياسية المسلطة عليها- راسمة لنفسها علاقة ثنائية مبنية على الاعتراف المتبادل، وساعية موسيقيا ومشهديا لإيجاد صيɱ فنية توفيقية. كما أن البعÈ من أصحاب هذه الأعمال الغنائية الركحية قد اختار وجهات فنية مغايرة ɱاما، اكتشفناه من خلال التحليل الذي تناولناه؛ حيث اتصفǨ تارة بالاضطراب

www.alkottob.com

الثقافي، واتخذت في أطوار أخرى الاتجاه المعاكس لمفهوم المثاقفة، متبنية لعقلية متشددة ترى في الآخر العنصر المهدد لكيانها وهويتها، فتسعى للتصدي إليه بالرجوع إلى كل ما هو موروث ثقافي يربطها بالماضي البعيد. فكانت الرجعة من خلال تجاربم شكلية للغاية ومبتورة حيث أصبحوا في هذه الوضعية عاجزين عن التحرك والتطور والتجدد في عالم تحكمه عقلية الاختلاف والتنوع. هذه العقلية الجديدة التي تسعى هي الأخرى قدما من أجل التصدي لتيار آخر متشدد ينادي بالتخلي عن هذا الموروث الثقافي ويدعو شيئا فشيئا إلى أنظمة ثقافية تتحكم فيها إيديولوجية الفكر الرأسمالي.

هذه أفكار نقلناها للقارئ من خلال هذه الأطروحة. أفكار صنعتها قراءات متعددة المشارب، وأحداث تاريخية وسياسية مؤلمة ومهينة للإنسانية جمعاء. هي حصيلة كل التخمينات التي أتى بها الفكر الغربي والعربي صانعي الإيديولوجيا الثقافية في القرن العشرين، إلى حدود هذه اللحظة التي أخذ فيها بقلمي هذه السطور، لأختم بها دراستي هذه. قد تتغير مواقفي، وقد تتناقض مستقبلا، وقد تتأخذ مقاصد ومآرب أخرى، تحددها الصيرورة التاريخية التي تتشكل بها جميع الثقافات والحضارات.

www.alkottob.com

المصادر والمراجع

www.alkottob.com

المصادر والمراجع
مشفوعة بتعاليق

باللغة العربية

-I- كتب

1. في العلوم الثقافية

أومليل(علي)، سؤال الثقافة، الثقافة العربية في عالم التحول، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2005. 159 ص .

يؤكد في هذا الكتاب عرض للتحديات التي تواجهها الثقافة العربية أمام التحول العميق الذي أحدثته ثورة الاتصالات. يناقش أطروحات الليبراليين الجدد، والدعوة الرائجة حول الثقافات، كما يناقش مسألة الحوار الذي يمثل مناورة بين أطراف ثقافية ودينية.

بلقزيز(عبد الإله)، في البدء كانت الثقافة نحو وعي عربي متجدد بالمسألة الثقافية، المغرب، إفريقيا الشرق، 1998. 173 ص .

يؤكد في هذا الكتاب دعوة إلى إعادة الاعتبار لأهمية الثقافة في عملية النهضة وأهميتها في بناء السياسات الوطنية في الحقل الدولي. أخذنا من هذا الكتاب مفهوما للتكيف الثقافي.

سبيلا(محمد)، الحداثة وما بعد الحداثة، دار البيضاء، دار توباق للنشر، 2000. 108 ص .

يتعرض محمد سبيلا في الكتاب إلى التحولات الفكرية العامة للحداثة على كافة المستويات محاولا الجمع بين المنظور البنيوي والمنظور التاريخي مع متابعة التحولات التدريجية والانفصالية أحيانا. وقد تعرض إلى موضوع التثاقف ورد الفعل البشري لهذه الظاهرة والتي تكون أحيانا بالرفض وأحيانا أخرى بالقبول. وقد أشرنا أنه بإمكان الرجوع إلى هذا الكتاب لمزيد التعمق في محور الحداثة وما بعدها.

www.alkottob.com

(الØ)سويدي(محمد)، مفاهيم علم الاجتماţ الثقافي ومصطلحاته، ĉ. 1، تونس، الدار التونسية للنشر، 1991. 271 Î .

هو عبارة عن تŒطية لأهم مواضيع علم الاجتماţ الثقافي، معتمدا على عدد من الدراسات العربية والأجنبية والمترجمة إلى العربية. استعنا به لتفسير بعŘ الاصطلاحات والمفاهيم الثقافية كالتثاقف والمثاقفة والتنشئة الثقافية والتبني الثقافي والثقافة الفوقية والتحتية...

(الØ)شرفي(عبد الليد)، الإسلام والحداثة، سلسلة معالم الحداثة، ĉ. 3، تونس، دار الجنوب للنشر، 1998. 230 Î .

يوضح هذا الكتاب خصائص الفكر الإسلامي المعاصر وفي تلمس الطريق الأسلم الذي ƶنبنا الوقوţ في أخطاء الماضي وƷكننا من أن نعيÌ في هذا العصر بأقل ما Ƶكن من التمزق والحيرة وبأكثر ما Ƶكن من الثقة في النفس معولين على صدق الŘمير والحرية الذاتية والمسئولية الفردية. أفادنا هذا الكتاب في كيفية مناقشة صاحبه لمختلف الأفكار والعقليات العربية، من حيث قراءتم للدين الإسلامي، بالرجوţ إلى النص القرآني والسنة والفكر الليƶالي والعقلاني المتحرر.

عيد(منصور)، كلمات من الحŘارة، ĉ. 1، بيروت، دار الجيل، 1995. 255 Î .

Ƶثل هذا الكتاب معالجة بسيطة لتفسير بعŘ الاصطلاحات المتداولة في الحياة اليومية في ميادين الفنون والسياسة والفلسفة والاقتصاد. وقد أخذنا منه مفهوما لكلمتي الثقافة والتثاقف.

(الØ)غذامي(عبد ا!)، الثقافة التلفزية، سقوĉ النخبة وبروز الشعƒ، ĉ. 2، الدار البيŘاء، المركز الثقافي العربي، 2005. 220 Î .

تطرق صاحب الكتاب إلى كون الصورة هي ثقافة وفكر وإنتاƶ اقتصادي وتكنولوجي وليسǩ مجرد متعة أو محاكاة فنية، فهي بالنسبة لديه لŒة عصرية يشترĉ فيها تطابق القول مع الفعل. أفادنا الكتاب في فهم كيفية التحول التي شهدته الصورة من الثقافة النخبوية إلى الثقافة الشعبية.

www.alkottob.com

فوكوياما(فرانسيس)، Ɛاية التاريÌ والإنسان الأخير، إشراف ومراجعة وتقدƈ مطاţ صفدي، وترجمه فؤاد شاهين وجميل قاسم ورضا الشايƒ، بيروت، مركز الإŷاء القومي، 1993. 355 î .

ƈثل الكتاب دراسة نقدية لنظرية فوكوياما التي تشرţ إيديولوجية السيطرة على العالم بعد تفكك الكتلة الشيوعية وضرب القوة الاستراتيجية والمالية العربية. تعطي هذه الدراسة للقارÌ فكرة واضحة عن الإيديولوجيا الفكرية والسياسية التي تأسسƘ عليها نظرية فوكوياما.

هاني(إدريس)، حوار الحÊارات، المركز الثقافي العربي، ŷ . 1، المغرب، الدار البيÊاء، 2002. 176 î .

يدعو هذا الكتاب على بذل الجهد لفهم متطلبات ومنطلقات واعتبارات الƒخر، ومنح الشرعية لكل أشكال التعبير، والاŶراŷ في العالم. كما يتعرô في جزئه الأول إلى مأزق الحداƒة وبناâ آليات التثاقف. وقد استعنا بذا المرجع في التطرق إلى متطلبات الحوار المتمثل في الاعتراف بالƒخر كحقيقة مستقلة.

وصفي(عاطف)، الأنتروبولوجيا الثقافية، بيروت، دار النهÊة العربية للطباعة والنشر، 1971. 464 î .

ƈد في هذا الكتاب أهم موضوعات علم الاجتماţ الثقافي، والعديد من الدراسات العربية والأجنبية والمترجمة إلى العربية، ومنها بالخصو î المترجمة من الأنكليزية إلى العربية، مع إحالة القارÌ إليها.

2. الموسيقى والعلوم الموسيقية

بوذينة(محمد)، محمد التريكي موسيقار الأجيال، الحمامات، تونس، منشورات محمد بوذينة، 1998. 270 î .

ƈثل هذا الكتاب عملا توƈيقيا، بالصورة والشهادة إلى مراحل حياة محمد التريكي، وإلى بعÊ الأغاني التي لحنها إلى الكثير من المطربين والمطربات أمثال فتحية خيري وشافية رشدي ومحمد الجموسي وصليحة ونعمة وعلية...كما اشتمل هذا الكتاب

www.alkottob.com

على الأشعار والتراقيم الموسيقية لأغانيه. أخذنا من هذا المرجع مساƶة محمد التريكي في تلحين الأغنية السينمائية، ونشاطه في المسرح الغنائي.

(الø)جندي(أحمد)، رواد النغم العربي، دمشق، طلاâ للدراسات والترجمة والنشر، 1984. 176 Î .

قدم هذا الكتاب، حياة العديد من المغنين والموسيقيين المصريين بداية من أبي خليل القباني، مرورا بداود حسني والشيخ سلامة حجازي، وصولا إلى محمد عبد الوهاب وأم كلثوم. وقد تعرضنا من خلاله، إلى الصعوبات السياسية التي وجدها القباني خلال عرô بعض أعماله المسرحية في سوريا، وبعض الخاصيات الفنية التي ميز مسرح سلامة حجازي عن غيره.

(الø)حشيشة(علي)، السماţ عند الصوفية والحياة الموسيقية بصفاقس في القرنين التاسع عشر والعشرين، صفاقس، مطبعة سوجيك، 2000. 276 Î .

هو كتاب توثيقي لكل الأنشطة الموسيقية بمدينة صفاقس خلال القرن XIX و XX . تناول صاحبه موضوţ الطرق الصوفية بالمنطقة وتطرق إلى أعلام الموسيقى، إلى جانب نشأŕ الجمعيات والفرق الموسيقية منها التقليدية كالأعراâ ومنها الرسمية كالمهرجانات.

(الø)حلو(سليم)، الموشحات الأندلسية، نشأتا وتطورها، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، د.ت. 316 Î .

هو كتاب بالغة الأƶية، ƷتوÿŐ على عنصرين؛ العنصر الأول اهتم بتاريخ الموسيقى الأندلسية، والجزء الثاني تŔمن تراقيم الكثير من الموشحات العربية القديمة، بتنزيل الكلمات على اللحن. نقلنا منه بعض الموشحات التي تناولها أبو خليل القباني في مسرحياته.

www.alkottob.com

(الø)خلعي(كامل)، كتاب الموسيقى الشرقي، القاهرة، نشر الدار العربية للكتاب، 1993. 197 Î .

يتطرق الكتاب إلى الأنظمة المقامية والإيقاعية في الموسيقى العربية، مع تقدƈ ƙتلف الƒلات الموسيقية المستعملة في مصر. كما يقدم الكثير من الموشحات والأدوار وأغاني المسرحيات، وحياة العديد من الموسيقيين المشهورين في الفترة الخديوية. استعنا به، لتصنيف الأعمال المسرحية التي قدمها القباني، المستوحاة من الذاكرة الشعبية.

(الø)رزقي(صادق)، الأغاني التونسية، ƒ. 2، تونس، الدار التونسية للنشر، 1989. 457 Î .

هو أهم البحوϱ في الأغاني التونسية في إطارها الحƒري والبدوي والتقليدي. تعرô فيه إلى الجمعيات الموسيقية في تونس والƒنين والموسيقيين، ونشاƒ الطرق الصوفية في شƈ أنواعها والأفراح التقليدية كالنفاâ والتصبيحة والكركوê. كان لهذا الكتاب أƶية واضحة في دراستنا هذه في ƙليل الظواهر الاجتماعية التونسية المتعلقة بزيارة الزوايا، والتعامل معها في إطار النشاƒ الطرقي.

رفعǩ ا‡امي(محمد)، محمد عبد الوهاب، ƒ. 1، بيروت، دار ومكتبة الهلال، 1995. 263 Î .

يتعرô الكتاب إلى تاريƝ محمد عبد الوهاب من ولادته إلى مماته، من حيث نشاطه في المسرح والسينما وطريقة تعامله مع الأغنية ومع الƒنين والƒنيات. كما تعرô صاحب الكتاب إلى الأصوات التي تعامل معها محمد عبد الوهاب، والمعزوفات التي لحنها سواء للتخǩ التقليدي أو الأوركستر الƒخم...

زكي(عبد الحميد توفيق)، أعلام الموسيقى المصرية، ع∃ 150 سنة، سلسلة تاريƝ المصريين ţ. 35، القاهرة، نشر الهيƈة المصرية العامة للكتاب، 1990. 291 Î .

يقدم الكاتب تاريƝ حياة أهم الملحنين والƒنين والموسيقيين العرب، حيث قسمها إلى مدارâ عدة منها؛ رواد المدرسة التقليدية والنهƒة العلمية والأدبية، ومدرسة المسرح الƒنائي، ومدرسة الدين وأصحاب الأعمال السمفونية. وقد مكننا هذا المرجع، من

www.alkottob.com

معرفة التحول الذي أنجزه سلامة حجازي، من خلال انتقاله من التخت في الكواليس، إلى الحفرة(*Fosse*).

زكي(عبد الحميد توفيق)، المعاصرون من رواد الموسيقى العربية، القاهرة، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993. 375 ص .

تناول فيه المؤلف رواد المدرسة التقليدية، ورواد المدرسة الغنائية الحديثة. ثم انتقل إلى رواد الموسيقى المصرية المتطورة، والهواة من المؤلفين والنقاد والقادة وفرق المسرح الغنائي العربية. كما قدم بعض الأسر الموسيقية كزكي مراد والرحابنة وشرارة والموجي، وبعض العازفين ورواد التربية الموسيقية. وقد وجدنا في هذا الكتاب بعض المعلومات الهامة حول الأغاني التي كانت تؤدى في الأعمال المسرحية الغنائية الأولى.

قويللرموز(إميل)، تاريخ الموسيقى الغربية، حياة وأعمال جميع الموسيقيين، ترجمة صلاح الدين برمرا، ج. 1، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1980. 328 ص .

هي ترجمة تحتوي على تاريخ الموسيقى منذ النشأة الإيقاعية وسحر الرنين الصوتي، متعرضا إلى أنواع الغناء والحفلات الموسيقية منذ عهد الإغريق، وأهم المدارس الموسيقية القديمة وصولا إلى عصر النهضة وظهور الأوبرا الإيطالية والباليه الغنائي الفرنسي، وأهم الشخصيات الموسيقية التي برزت منذ القرن الثامن عشر. أشرنا من خلاله إلى بعض التفاسير التي تتعلق بالقوالب الموسيقية الغربية كالأوبرا والافتتاحية والأوبرا الجدية والهزلية...

كامل حجازي(محمد)، الموسيقى الشرقية، ماضيها وحاضرها وتطورها في المستقبل، الإسكندرية، مطبعة جريدة البصير، 1924. 52 ص .

يتحدث المؤلف في هذا الكتاب حول المراحل والفترات التي مرت بها الموسيقى الشرقية، وبصورة مقتضبة، من العصر الجاهلي إلى حدود 1924، تاريخ إصدار هذا الكتاب. مدنا هذا المرجع بمعلومات هامة حول شخصية كامل الخلعي الموسيقية والمسرحية.

www.alkottob.com

(الØ)كعاك(عثمان)، الشيÌ أحمد الوافي، التحقيق والدراسة الفنية بقلم صاÍ المهدي، تونس، نشر المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، 1981. 101 Î .

يعرف هذا الكتاب للاياة الشيÌ أحمد الوافي الذي كرâ حياته لخدمة الفن التونسي العربي الأصيل مع تفتح على فنون الأشقاء في المشرق العربي وفي تركيا. وقد برز ذلك في إنتاجه الذي قدمه هذا الكتاب بالترقيم الموسيقي.

منصور(أنيس)، سيد درويÌ اكتشاف شعÆ، من كتاب فنان الشعب، القاهرة، صادر عن جمعية أصدقاء موسيقى سيد درويÌ ، د.ت. Î . Î 75-83.

يمثل الكتاب جملة من الدراسات قام با مجموعة من أحباء سيد درويÌ . تطرقوا فيه إلى شعبية هذا الفنان المسرحي الذي يستوحي أفكاره من ردود وأفعال شعبية. وقد بينا من خلاله الأفكار الموسيقية التي نقلها لمعاصريه من الموسيقيين والمÈنين في الÌال المسرحي بالخصو Î .

(الØ)مهدي(صاÍ)، الشيÌ Rيس الترنان، ţ. 1، سلسلة مع الفن والفنانين، تونس، نشر المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، 1981. 175 Î .

يعطي هذا الكتاب صورة واضحة عن حياة الشيÌ Rيس الترنان الذي كرâ حياته للفن والحفاû على التراQ التونسي والعربي الأصيل. والذي علم ووجه جيلا من أهل الفن وÕرƷ على يده عدد من المطربين وخاصة المطربات. ويشتمل الكتاب أيÊا على أغلب القطع التي لحنها Rيس الترنان التي كانǩ مرفقة بالترقيم الموسيقي بالإضافة إلى عدد من الصور التاريÈية المتصلة ŋوضوţ الكتاب.

(الØ)مهدي(صاÍ)، الموسيقى العربية، مقامات ودراسات، بيروت، دار المÈرب الإسلامي، 1993. 286 Î .

يمثل هذا الكتاب دراسة للمقامات العربية، العراقية منها والفارسية والتركية والصينية، وسلالمها وعقودها. إلى جانب دراسة الÈلات المستعملة في الموسيقى العربية التقليدية...أخذنا من هذا الكتاب صورة لأبي خليل القباني.

www.alkottob.com

نصار(زين)، عالم الموسيقى، البلد غير مذكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998. 327 ص .

هو كتاب شامل يحتوي على تفسير العديد من الاصطلاحات الموسيقية، منها ما يتعلق بالمجالات الموسيقية ومنها ما يتضمن للقوالب الموسيقية الغربية خاصة. استقينا منها تعريفا لكلمتي *Duo* و *Dialogue* .

3. المسرح والمسرح الغنائي

أبيض(سعاد)، جورج أبيض، المسرح المصري في مائة عام، أيام لن يسدل عليها الستار، القاهرة، دار المعارف بمصر، 1970. 391 ص .

يتعرض هذا الكتاب إلى حياة جورج أبيض وللتلف أعماله المسرحية الكلاسيكية خاصة، وإلى الشخصيات الموسيقية التي تعامل معها في المسرح الغنائي، كسيد درويش وطبيب الرجاني وغيرها. أشرنا من خلال هذه الدراسة، إلى التقنيات المسرحية التي نقلها جورج أبيض إلى تونس.

إدريس(محمد مسعود)، دراسات في تاريخ المسرح التونسي(1881-1956)، تونس، دار سحر والمعهد العالي للفن المسرحي، 1993. 152 ص .

هو عبارة عن إعادة تحقيق أو تحليل لأعمال البحث في تاريخ المسرح التونسي في المنتصف الأول للقرن العشرين، والذي تناوله كل من المنصف شرف الدين في سنة 1971 وحمادي بن حليمة سنة 1974. وقد امتاز بدقة فائقة في كشف الحقائق التاريخية لبوادر الفن المسرحي في هذه الحقبة التاريخية. أخذنا من هذا الكتاب بعض ملامح النهضة المسرحية التي شهدتها تونس في بداية القرن العشرين، على إثر قدوم الفرق المسرحية المصرية.

حسين(كمال الدين)، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ج. 1، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 1993. 329 ص .

كما يشير عنوان هذا الكتاب، فهو يتحدث عن هذا التراث الشعبي في المسرح المصري الذي مر بعدة مراحل تاريخية واجتماعية وسياسية. حاولنا من خلاله أن نتعرف عن جملة التحولات الفنية في المسرح الشعبي المصري ومقارنته بالتجارب التي

www.alkottob.com

أحدǨ في تونس في أواخر القرن العشرين من خلال أعمال عز الدين المدني ومحمد رجا فرحات والفاضل الجزيري.

(الØ)حفني(محمود أحمد)، الشيÌ سلامة حجازي، رائد المسرح العربي، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968. 241 Î .

يتحدQ صاحب هذا الكتاب عن حياة سلامة حجازي منذ ولادته مرورا ŋختلف مراحل شهرته ومجده. ƵƵد فيه أيRÊ أغلب القصائد المƢناة والسلامات وبعŘ النصو Î الموسيقية التعبيرية التي لحنها خصيصا للعمل الدرامي. كما يعطينا هذا الكتاب فكرة واضحة عن نشأة المسرح في أواخر القرن التاسع عشر وفي بداية القرن العشرين. وبيŋا من خلاله، الدور الذي قام به عبد الحمولي في مسرح أبي خليل القباني، وحياة سلامة حجازي، والإضافات التي أدخلها في المسرح الƢنائي.

(الØ)حمايدي(حمدي) وشرف الدين(المنصف) والعرف(أحمد الحاذق)، وخلوƷ(أبو بكر)، قرن من المسرح التونسي، وزارة الثقافة، تونس، الدار العربية للكتاب، 2001. 229 Î .

هو عبارة عن إعادة نقل لQحداQ التاريƧية المسرحية في تونس خلال القرن العشرين بأسلوب لا يتجاوز مفهوم السرد. أخذنا من هذا الكتاب، بعŘ الصور.

خفاجة(محمد صقر)، دراسات في المسرحية اليونانية، القاهرة، نشر مكتبة الأƵلو المصرية، 1979. 153 Î .

تعرÔ محمد صقر خفاجة في هذا الكتاب إلى المواضيع المتناولة في العمل الدرامي في العصر اليوناني، منها الاجتماعية كمسرحية البخيل (*L'avare*)، وكيفية تشييد المسارح اليونانية في تلك الفترة (القرن IV ق.م)، ومظاهر المسرح الƢنائي الƢسد في الحوارات الثنائية والأناشيد الجماعية. مكننا هذا الكتاب من معرفة المرجعية اليونانية في المسرح التونسي، من خلال الاحتكاك بالحRÊارة الƢربية في ƐƐاية القرن التاسع عشر.

www.alkottob.com

(الØ)راعي(علي)، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، î . 2، ţ . 248، الكويŘ، الـلمس الوطني للثقافة والفنون والØداب، 1999. 527 Î .

هو من أهم الدراسات في تاريÌ المسرح العربي حيث تطرق صاحبه إلى أصول المسرح العربي مركزا عن المسرح الشعF البشري، Ż تناول موضوţ المسرح العربي وواقعه في أغلب الدول العربية المشرقية والخليجية والمØاربية. كان لهذا الكتاب الدور الكبير في معرفة أطوار نشأة المسرح العربي ورواد في الأقطار العربية.

شرف الدين(المنصف)، تاريÌ المسرح التونسي، منذ نشأته إلى الحرب العالمية الأولى Ʒ. 1، تونس، شركة العمل للنشر والصحافة، 1971. 159 Î .

من أهم الكتب التونسية التي عالجŘ تاريÌ المسرح التونسي في بداية القرن العشرين، والتي اعتمدت في مراجعها، على بعŘ الرواة وعناوين الصحف والـلات القدÊة التي كتبŘ عن المسرح. كما أن اطلاţ صاحب هذا الكتاب على الحقل الثقافي عموما والمسرحي بالخصو Î في تونس بصفة فعلية، جعل منه باحثا يعتمد عليه الجميع. وقد ساعدنا هذا الكتاب، في معرفة المراجع الأولى، من جرائد وصحف كتبŘ عن المسرح التونسي في بداية القرن العشرين، وبعŘ الحقائق التاريÊية التي أخذها عن أصحابا.

- ---، من رواد المسرح التونسي وأعلامه، تونس، الشركة التونسية لفنون الرسم، 1997. 311 Î .

هو كتاب بالŋ الأŽية من حيث جمع المعلومات الدقيقة. نقل صاحبه من خلاله، التاريÌ الفني والسيرة الذاتية لكل الفنانين المسرحيين التونسيين، من مÙلفين ولÙارجين ومترجمين وممثلين... الذين ساŽوا في تنشÙة وتÙاسيس المسرح التونسي في أول مراحله، مستندا في ذلك على الأرشيفات المتوفرة خاصة لدÞ أبناء وأحفاد هÙلاء الفنانين، إلى جانب الصحف والـلات القدÊة. وقد تعرضنا من خلاله، إلى حياة المØنية حبيبة مسيكة.

www.alkottob.com

طليمات(زكي)، فن الممثل العربي، دراسات وتأملات في ماضيه وحاضره، مصر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971. 169 î .

يتناول المؤلف في هذا الكتاب فن التمثيل العربي وأساليب الأداء المسرحي. وهو عبارة عن وقفات وتأملات في ماهية الفن ومحاورة لمختلف وجهات النظر المختلفة، كالشخصية المزدوجة والتشخيص والإلقاء الخطابي والتعبير الحركي والتعبير التلقائي... مركزا على بعض الشخصيات المسرحية المعروفة كجورج أبيض ويوسف وهبي وروز اليوسف وسلامة حجازي. استعنا بذا المرجع لمعرفة دور الممثل في تنفيذ دوره لما يأمره به المخرج حرفيا، وبعض الآراء حول مسرح جورج أبيض، ويوسف وهبي.

عبازه(محمد)، مقاربات للمسرح التراثي، تونس، دار سحر للنشر، 1999. 303 î .

هي معالجة جدية في أهمية الاعتماد على المأثور الشعبي في الأعمال المسرحية كالتي قام با عز الدين المدني على سبيل المثال من خلال مسرحية "الحلاج"، ومغامرة الرسام الحبيب شبيل من خلال مسرحيته"موال" التي قدمها سنة 1982، وتجربة الفاضل الجزيري من خلال عرض "النوبة" الذي قدمه سنة 1992 بمهرجان قرطاج.

- ---، تطور الفعل المسرحي بتونس، من النشأة إلى التأسيس، ج. 1، تونس، دار سحر للنشر، مارس 1997. 333 î .

انتقل بنا صاحب الكتاب من فرقة مسرحية إلى أخرى، ومن مسرح إلى آخر، باحثا عن الأسباب التي عرقلت المسيرة في هذا الظرف أو ذاك، متحدثا عن الروافد الخارجية التي مثلت الكفاءات، وعن العناصر التونسية التي كونت النواة الأولى، مستعينا في ذلك بمجهودات النخبة المثقفة في الحقلين الصحفي والسياسي. أفادتنا هذه الدراسة في معرفة الأحياء الأوروبية اليهودية التي وجدت في تونس، في أواخر القرن التاسع عشر، وفي بداية القرن العشرين.

عبدون(صالح)، عايدة ومائة شمعة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975. 212 î .

يتناول الكاتب في هذا المرجع، الظروف السياسية والاجتماعية، التي حامت حول تشييد المسارح في مصر على الأراضي العربية، وخاصة مسرح أوبرا القاهرة التي أنجزت

www.alkottob.com

فيه أوبرا عايدة الشهيرة، في فترة إسماعيل باشا. أخذنا من هذا الكتاب بعŘ المسائل المتعلقة بتلك الفترة التاريخية التي مرت با مصر.

(الØ)عقربي(محمد عبد العزيز)، نظرات في الموسيقى والمسرح، (الكتاب الليF3)، طرابلس، اللجنة العليا لرعاية الفنون والÆداب، 1967. 156 Î .

للام انتسابه لعالم الØناء والمسرح، رسم العقربي في هذا الكتاب المسار التاريخي لهذين الفنين في تونس إلى حدود فترة الأربعينات مستعينا ŋا عايشه ومارسه طيلة مسيرته المسرحية والموسيقية.

(الØ)عيادي(سمير)، أنطولوجيا المسرح التونسي، مجموعة ضفاف5، تونس، منشورات اŁاد الكتاب التونسيين، 2005. 428 Î .

قدم صاحب الكتاب أهم النصو Î المسرحية التي عرفتها تونس منذ تŁاسيس المسرح التونسي إلى أواخر القرن العشرين. أفادنا في نقل بعŘ أجزاء من سيناريو مسرحية "ولادة وبن زيدون" التي ألفها عبد الرزاق كرباكة ولحنها صاŁ المهدي وعبد العزيز العقربي.

كامل(محمود)، المسرح الØنائي العربي، مصر، نشر دار المعرفة، 1977. 64 Î .

يهتم هذا الكتاب ŋوضوţ المسرح الØنائي العربي، متعرضا إلى ŁاŁتلف الفرق المسرحية التي وجدت في مصر منذ بداية القرن العشرين، وأعمالها المنجزة. أخذنا من هذا الكتاب بعŘ الأعمال المسرحية ليعقوب صنوţ.

(الØ)مديوني(محمد)، إشكاليات تŁاصيل المسرح العربي، قرطاƷ، تونس، نشر بيŘ الحكمة، 1993. 595 Î .

هي دراسة أŁزت لنيل شهادة التعمق في البحث، والتي نوقشŘ في كلية الÆداب ŋنوبة في1990/07/05. وهي ŋŁثل طرحا حديثا لموضوţ الأصالة والمعاصرة في المسرح العربي، عالجه صاحبه من عدة زوايا، منها يتعلق بالمفاهيم الفنية والتقنية المسرحية العربية، ومنها أخرŋ ترتكز في مجملها على قŘŁايا تتعلق ŋحور التثاقف وحوار

www.alkottob.com

الحRارات وغيرها من محاور عدة. حاولنا من خلال هذا الكتاب، التعرô إلى قRايا عدة، منها المثاقفة والاقتباâ المسرحي ومقاييس النقد الحديث...

- ---، مâامرة الفعل المسرحي في تونس، تونس، دار سحر للنشر، أفريل2000. 246 Î .

هي عبارة عن قراءة لمسار الحركة المسرحية التونسية، من خلال رصد التحولات التي عرفتها ممارسة هذا الفن على ثلاثة أصعدة: أولا الجمعيات والمؤسسات، ثانيا الأسس الفكرية الكامنة وراء الدعوة إلى هذا الفن وأخيرا الاختيارات الجمالية المتجلية في الإنتاجات المسرحية. أعطانا هذا المرجع فكرة واضحة حول مسرح سليمان القرداحي، من الناحية الفنية خاصة.

ثم(محمد يوسف)، الشيÌ أحمد أبو خليل القباني، سلسلة المسرح العربي، دراسات ونصو Î ، تقدÇ واختيار الدكتور محمد يوسف ثم، بيروت، دار الثقافة، 1963. 411 Î .

نشر لبعÈ مسرحيات القباني كما عثر عليها المؤلف محمد يوسف ثم. وهي ثمانية مسرحيات مكتوبة بالنص الأصلي لها، والأشعار المâناة، من قبل القباني وكامل الخلعي. واستقينا منه أشعار الموشحات المعروفة كø: بدري أدر لي كاâ الطلا وماحتيالي... وبعÈ مقامات هذه الموشحات.

- ---، المسرحية في الأدب العربي الحديث(1847-1914)، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، 1999.

من أهم المراجع والدراسات التي ألفها محمد يوسف ثم. 511 Î . وهي وثيقة تاريخية تمكن الباحث من معرفة بوادر وطلائع المسرح في العالم العربي منذ ظهوره في لبنان وسوريا عن طريق مارون النقاê وأبي خليل القباني، وصولا إلى المسرح العربي في مصر الذي أرساه ونظم أصوله سلامة حجازي وجورǰ أبيÈ وغيرهم. من خلال هذا المرجع، أشرنا إلى المسرحيات التي قدمها سليمان القرداحي.

www.alkottob.com

- ---، سليم النقاê، سلسلة المسرح العربي، دراسات ونصو î ، تقدƈ واختيار الدكتور محمد يوسف ƛم، بيروت، دار الثقافة، 1964. 403 î .

تÊم هذه الـموعة Rسة مسرحيات، هي"عايدة" و"مي" و"الكذوب" و"غرائب الصدف" و"الظلوم". وقد قدمǩ جميع النصو î والحوارات والقصائد الشعرية بدون نص موسيقي. وحاولنا أن نأخذ منها بعÈ الحوارات التي جرت بين عايدة ورادامس، إلى جانب بعÈ الآراء الهامة حول مسرح يعقوب صنوţ.

- ---، مارون النقاê، سلسلة المسرح العربي، دراسات ونصو î ، تقدƈ واختيار الدكتور محمد يوسف ƛم، بيروت، دار الثقافة، 1961. 300 î .

يتÊمن هذا الكتاب حياة المسرحي مارون النقاê، ومظاهر تأثره بالمسرح الغربي من أوبرا وأوبرات. كما Ź فيه تقدƈ نصو î لبعÈ أعماله كØ: "البخيل" و"هارون الرشيد" و"السليÙ الحسود". بينا من خلاله، الأسباب الفنية ‡لية والخارجية، التي جعلǩ مارون النقاê يهتم بفن الأوبرات.

نسيم أبو سيف(ليلى)، ƛيب الرƷاني وتطور الكوميديا في مصر، القاهرة، مكتبة مديوني، 2000. 285 î .

هي دراسة عن حياة وفن الممثل ƛيب الرƷاني منذ اقتحامه الفن المسرحي عموما والمسرح الكوميدي والغنائي والاستعراضي بالأخص. وقد Ź التعرô فيها أيÊا إلى ƙاتلف أعماله المسرحية وأهم الشخصيات الفنية التي تعامل معها. وقد مكننا هذا الكتاب من معرفة أهم ما ƷيƷ مسرح ƛيب الرƷاني.

4. الفلسفية

ابن عربي(محي الدين)، رسائل ابن عربي، تقدƈ محمود محمود الغراب وضبÙ محمد شهاب الدين العربي، بيروت، دار صادر، د.ت. 544 î .

تعرô ابن عربي في هذا الكتاب إلى الكثير من المواضيع الدينية والدنيوية من منظور فلسفي مستندا على القرƙن والسنة. ومن هذه المواضيع، نذكر الجلالة وكلمة ا!

www.alkottob.com

والقسم الإلهي والاصطلاح الصوفي والتجليات...وقد أفادنا الكتاب في معرفة أنواţ الصور الإلهية والبشرية، ومعا الوصل والفصل والتصوف.

بن عبد العالي(عبد السلام)، بين الاتصال والانفصال، دراسات في الفكر الفلسفي، ĉ. 1، الدار البيŘاء، المغرب، دار توبكال للنشر، 2002. 127 ĉ.

يتناول الكتاب عدة مواضيع لعل من أƶها نظرة مفكري العرب إلى المواضيع الفكرية المعاصرة كالبحث الإبستمولوجي وجدلية المفهوم في موضوţ التراϱ والتأصيل والتحديث مركزا في ذلك على دراسات عبد ا! العروي والخطيƒ. أفادنا الكتاب في معرفة معا الاتصال والانفصال من المنظور الثقافي والفكري.

عبد المعطي(محمد علي)، محاضرات في مشكلة الإبداţ الفني، رؤية جديدة، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، د.ت.

يناقÌ صاحب الكتاب أهم قŘية الفن التشكيلي في العالم الغربي والعربي، المتمثلة في إشكاليات الإبداţ الفني؛ كيف نبدţ، ولمن نبدţ، وما هي الظروف الاجتماعية والسياسية المهيأة لذلك الإبداţ، إلى جانب بعŘ المسائل الأخرϱ المتعلقة بعلم الجمال من حيث المنظور الفلسفي. كل الأفكار التي تعرô إليها صاحب الكتاب، هي أفكار تنطبق بشكل واضح على الإبداţ في اƛال الموسيقي، حيث أن الحركات الفنية هي في تواصل فيما بينها ثقافيا.

(الø)عروي(عبد ا!)، الإيديولوجا العربية المعاصرة، ĉ. 2، الدار البيŘاء، المركز الثقافي العربي، 1999. 272 ĉ.

ƛثل هذه الدراسة دعوة ملحة إلى التحلي بوعي نقدي، ودعوة إلى ƨاوز مستمر للوعي التلقائي بالذات، باعتباره استحŘار وƨاوز متلازم ومتزامن لصيرورتين تاريƶيتين، متحاشيا كل انفكاك وكل انغلاق لتجنب المواقف التƶيئية والاستعراضية الرخيصة. وقد حاولنا من خلال هذا المرجع إعادة طرح السƶال المتمثل في مفهوم "الأنا" بالنسبة للتفكير العربي. هل هي "الأنا" الغربية؟

www.alkottob.com

هيقل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، Î . 3، ترجمة جورǰ الطرابيشي، بيروت، دار الطليعة للنشر، 1988. 470 Î .

يمثل الكتاب مجموعة محاضرات ألقاها هيقل في جامعة برلين، وقد استعرô فيه التاريÀ العالمي للفن من جانب نقدي وفلسفي بالأخص، حيث ركز على ٌلاتلف النظريات في هذا الشأن وخاصة الكانتية.

5. الصورة وإيديولوجيتها

حميدة(ٌللوف)، سلطة الصورة، للاث في إيديولوجيا الصورة وصورة الإيديولوجيا، تونس، دار سحر للنشر، 2004. 191 Î .

يوضح هذا الكتاب أƶية الصورة في علاقتها المتشابكة مع الإيديولوجيا، وجملة المرتكزات النظرية من خلال تساؤلات عدة منها؛ سلطة الصورة – الهاجس الإيديولوجي للصورة- كيفية تسرب الإيديولوجيا للصورة. وقد استعنا بذا المرجع لتبيان عدم براءة الصورة وحيادها، وكوƷا تشكل سلطة قوية ومهيمنة على البصر.

(الø)زاهي(فريد)، الجسد والصورة والمقدâ في الإسلام ،المغرب، إفريقيا الشرق، 1999. 147 Î .

يتحدq الكتاب عن النماذǰ الجمالية التي صاغها الإنسان العربي في واقعه، ومساƶتها في الكشف على موقع الجسد في التصور الإسلامي من حيث المدلول الشرعي والسني والفلسفي. أفادنا الكتاب في التمييز بين بعŘ المصطلحات كالجسد/ الجسدية- والبدن/ الجسد - والجسد اليومي/ الجسد الشخصي...

- ---، النص والجسد والتأويل، الدار البيŘاء، نشر إفريقيا الشرق، 2003. 191 Î .

يتعرô الكتاب إلى عدة مواضيع متفرقة حول موضوţ الجسد كبدن وكشكل ثقافي تعبيري، فيبحث في رمزيته والتأويل الإسلامي من حيث

www.alkottob.com

المبادئ والقضايا إلى عدة مواضيع أخرى أفادتنا خاصة في معرفة سيميائية الإشارة.

- ---، العين والمرآة، الصورة والحداثة البصرية، المغرب، منشورات وزارة الثقافة، 2005. 266 ص.

يتحدى الكتاب عن عدة قضايا متصلة بثقافة الصورة ولعل من أهمها فتنة وسلطة الصورة، تلك الصورة التلفزيونية التي تصيب المشاهد بالعماء البصري لكثرة تواترها السريع.

- ---، حياة الصورة وموتها، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 2002. 297 ص.

هو ترجمة لكتاب ريجيس دوبري، من أهم الكتب العلمية التي تحدثت عن الصورة في مختلف عناصرها الفنية والثقافية من حيث تكوينها وتاريخها ومكانتها في الديانات السماوية الثلاثة، كما تحدى عن الفرجة من خلال الصورة المكثفة، تلك الصورة التي أدت بالعالم الغربي والعربي في مرحلة تتصف بنهاية الفرجة.

عبد الحميد(شاكر)، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، مجلة عالم المعرفة، الكويت، نشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000. 463 ص.

يركز هذا الكتاب على تحديد المعاني والتجليات المتنوعة للصورة، ويربط بين الصورة ومجتمع ما بعد الحداثة والعوالم الجديدة المتجددة. كما يتعرض إلى الصورة المرئية الخارجية الإدراكية القابلة للمشاهدة وصورة العقل المتجسمة في الذاكرة والخيال والأحلام...وقد أفادنا الكتاب في معرفة دخول الصورة إلى العالم العربي والغربي من خلال ما جاءت به القناة التلفزية الغربية.

6. التاريخ

ابن أبي ضياف(أحمد)، إتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان، الباب السادس، في دولة الباشا المشير أبي العباس أحمد باي، تحقيق لجنة من كتابة الدولة للشئون الثقافية والأخبار، تونس، نشر كتابة الدولة للشئون الثقافية والأخبار، 1963. 271 ص.

www.alkottob.com

هو من أهم الكتب التاريخية التي تؤد فيها نقلا حرفيا ودقيقا لمختلف أحداϱ ملوك تونس داخل البلاد من الناحية الاقتصادية والاجتماعية ...وعلاقتها أيRا بالقوϱ السياسية الخارجية، وكيفية التعامل معها في المواقف الحرجة خاصة. وقد اعتمدنا هذا المرجع، كشهادة تدل على أنه Ź التعرف على المسرح الثنائي في فرنسا، منذ الزيارة التي قام با أحمد باي سنة 1846 إلى باريس.

ابن خلدون(عبد الرحمان بن محمد)، المقدمة، ĵ. 1، بيروت، دار صادر، 2000. 508 ĵ .

- ----، المقدمة، كتاب العΣ وديوان المبدأ والخΣ في أيام العرب والعجم والΣر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الكبير، فصل 23، الدار العربية للكتاب، تونس، الدار التونسية للنشر، 416 ĵ .

يعتΣ هذا الكتاب من مفاخر النفائس في تاريΝ وأحوال الأمم العربية، حيث يتRمن ثاتلف المظاهر الاجتماعية والاقتصادية والعمرانية والسياسية والعسكرية...ηمعالجة تعتمد التحليل المنطقي المقارن لعلم الاجتماţ والسياسة. استعنا بذا المصدر للدلالة على أن الصراţ بين الشعوب والقبائل، المرتكز على الهيمنة، هو ϟاهرة قدϟة جدا.

ابن منظور(جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري) (630ø-711ø)، لسان العرب ‡ÙÙ، إعداد وتصنيف يوسف خياĵ، ƶ. 1، بيروت، دار لسان العرب، د.ت. 379 ĵ .

هو معجم ϟثل أغI الموسوعات مادة وأوفاها استيعابا. وقد جمع فيه مثالفه ما وجد في كتب Rسة من أمهات الكتب العربية وهي؛ تذيب اللثة لϱزهري و‡كم لابن سيدة والصحاح للجوهري والصحاح لابن برϱ والنهاية لابن الأثير. استعنا بذا الكتاب لمعرفة معI الفرجة والفرجوي والاتصال والانفصال...

بوذينة(محمد)، سيد شطا (1985/1897)، الفنان الذي أحب تونس وأخلص لها، تونس، شركة فنون الرسم والنشر والصحافة، 1987. 137 ĵ .

يروي هذا الكتاب، مراحل حياة المطرب والفنان سيد شطا من بداية مسيرته الفنية إلى رحيله. كما تؤد فيه توثيقا شعريا وموسيقيا وصورا، لكل ما يتعلق للاياة هذا الفنان.

www.alkottob.com

- ---، شافية رشدي، ŕ. 1، سلسلة مشاهير ţ. 173، الحمامات، تونس، منشورات محمد بوذينة، 1996. 21 Î .

يروي هذا الكتاب بعŘ مراحل حياة المطربة شافية رشدي، ومشاركتها في المعهد الرشيدي ونشاطها في الإذاعة والتلفزة التونسية واهتمامها بالرقص والتمثيل والغناء. أخذنا من هذا الكتاب معلقة إشهارية لأحد أعمالها الغنائية المسرحية.

- ---، فتحية خيري(1918-1986)، سلسلة مشاهير ţ. 169، ŕ. 1، الحمامات، تونس، منشورات محمد بوذينة، 1996. 40 Î .

يتطرق هذا الكتاب إلى أهم ملامح الحياة الفنية للمطربة فتحية خيري، ومشاركتها في الحفلات الوطنية وكذلك الحفلات التي أقامتها خارǯ الوطن. كذلك مشاركتها في المسرح الغنائي وبعŘ الشهادات التي قدمها محمد حفظي. يتŘمن أيŘا أشهر الأغاني التي أدتا فتحية خيري مصحوبة بالتراقيم الموسيقية.

- ---، علية مطربة الجيل، الحمامات، تونس، منشورات محمد بوذينة، 1999. 118 Î .

يروي هذا الكتاب، مراحل حياة المطربة علية من بداية مسيرتا الفنية إلى رحيلها. كما وثق شعريا وموسيقيا وصورا، كل ما يتعلق للاياة هذه الفنانة. أفادنا هذا الكتاب في معرفة الأفلام السينمائية المصرية والتونسية التي شاركǨ فيها علية كممثلة ومغنية.

(الØ)حفني(عبد المنعم)، الموسوعة الصوفية، الكتاب الشامل لأعلام التصوف والمنكرين وعليه وطرق ولغة الصوفية ومصطلحاتم مما يستعجم معناه على غيرهم، القاهرة، مكتبة مدبولي، 2003. 1038 Î .

تناولǨ هذه الموسوعة مشاهير الصوفية من عرب وعجم ومن الإسلاميين، حسب ترتيب أبǨدي. استعنا به لمعرفة أحدا أهم رجال التصوف في العالم العرب وƷا الإمام البصيري صاحب الƎدة والجزولي صاحب الطريقة الجازلية الشاذلية، وصاحب كتاب "دلائل الخيرات".

www.alkottob.com

(الø)حمروني(أحمد)، صا٢ الخميسي ø حياة وفن، ƒ. 1، تونس، نشر ميدياكوم (*Médiacom*)، 1999. 136 Î .

يروي هذا الكتاب حياة الفنان صا٢ الخميسي، بشهادة من أصدقائه الذين عاشروه وأحبوه، مثل الهادي السملالي والحبيب شيبوب(مثار) وعبد الحميد بن علجية والبشير جوهر والمنصف شرف الدين (مثار ورجل مسرح) والهادي التركي(رسام)...

عبد السلام(أحمد)، ابن أبي ضياف، حياته ومنزلته ومنتخبات من آثاره، تونس، الدار العربية للكتاب، 1984. 125 Î .

يشتمل هذا الكتاب على نصو Î ٢ثل جوانب ٢ختلفة من تفكير ابن أبي ضياف وأدبه وآثاره من خلال مؤلفاته التاريخية، وخاصة كتاب إتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان، الذي ٢حكي فيه حياة بايات تونس السياسية. وقد تطرقنا من خلاله، إلى وصف الأوبرا التي عرضŘ لأحمد باي في فرنسا.

(الø)قايد(السيدة)، الجموسي فنان في رسائله، صفاقس، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، 1999. 245 Î .

٢حتوي هذه الدراسة مراحل الحياة الفنية ‡مد الجموسي من خلال الرسائل التي كان يكتبها إلى زميلته في العمل الإذاعي بصفاقس السيدة القايد وزوجها الهادي القايد، في فترة إقامته بفرنسا وإيطاليا والجزائر والمغرب ومصر. وجدنا في هذه الدراسة الكثير من الحقائق التي ٢ص أعماله الفنية في هذه البلدان، مكتوبة ÙN يده.

(الø)محجوبي(علي)، انتصاب الحماية الفرنسية بتونس، تونس، سراâ للنشر، 1986. 172 Î .

٢ثل هذا الكتاب مرجعا هاما ٢كن الباحث من معرفة الأسباب الحقيقية المالية والسياسية التي أدت فرنسا تقرر دخول البلاد التونسية واستعمارها والاستئثار بثرواتا الاقتصادية والبشرية بأسلوب الهيمنة السياسية. مكننا هذا المرجع من تاريÑ معاهدة باردو سنة 1881 التي Ź تأكيدها ٢عاهدة المرسى سنة 1883.

www.alkottob.com

7. مواضيع متفرقة

(الø)جابري(محمد عابد)، التراq والحداثة، دراسات ومناقشات، بيروت، نشر المركز الثقافي العربي، 1991. 376 Î .

صدر هذا الكتاب على إثر سلسلة من الدراسات الأخر? حول قRية كيفية التعامل مع التراq في الوطن العربي. الهدف منه البحث عن رؤية تقدمية لبعR مشكلاتنا الفكرية والتربوية. وهو أيRا، عبارة عن مواصلة للتحليل الفكري والبحث عن الأجوبة لكثير من التساؤلات، من بينها: كيف نتعامل مع التراq، بطرح جديد يرتكز على ربU المفاهيم بين الأصالة والمعاصرة؟ وقد رأينا كل ذلك مفيدا في للاثنا هذا، لمعالجة هذه القRية من الناحية النظرية أولا، Ż من الناحية العملية.

جلين(ولسن)، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد ومحمد عناني، سلسلة عالم المعرفة، ţ. 258، الكويǩ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000. 431 Î .

يتعرô هذا الكتاب إلى فنون الأداء المسرحي والموسيقي والسينمائي والرقص والباليه والأوبرا...وبعR الجوانب المهمة والحيوية من الحياة والخبرة الإنسانية الوثيقة بالمظاهر الاجتماعية والثقافية والسياسية المختلفة. أخذنا من هذا الكتاب أسرار التعبير الجسماني من خلال الحركة الإيحائية.

(الø)حشايشي(محمد بن عثمان)، العادات والتقاليد التونسية، الهدية أو الفوائد العلمية في العادات التونسي، دراسة وتحقيق الجيلاني بن الحاج ƷƖ، تونس، نشر سراâ للنشر، 1994. 463 Î .

يتطرق الكتاب إلى مختلف المراحل الاحتفالية في حياة التونسي من الولادة إلى الوفاة، وعند كافة شرائح المجتمع من أهل البوادي والأرياف إلى سكان الحواضر والمدن، وحتى أهل البايات وخدمهم.

خواجة(أحمد)، الذاكرة الجماعية والتحولات الاجتماعية من مرآة الأغنية الشعبية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، تونس، أليف منشورات البحر الأبيR المتوسU، 1998. 316 Î .

www.alkottob.com

هي دراسة تبحث في العلاقة بين البI الاجتماعية والأثر الفني من خلال مدونة الأغنية الشعبية التي راجK في تونس قبيل الحماية وأثنائها وبعدها، مع ٥ليل للظروف الاجتماعية والنفسية التي ٥ف بإنتاƶ الأغنية الشعبية وحفظها في الذاكرة الجماعية. أخذنا من هذه الدراسة موقف صاحبه في تصنيف زوار الزوايا في القطر التونسي من حيث مستواهم التعليمي والاجتماعي والسن...

زغندة(فتحي)، الطريقة السلامية في تونس، أشعارها وألحاŒا، سلسلة معارف للجميع من التراQ الشعF، تونس، نشر بيK الحكمة قرطاƶ، 1991. 212 Î .

هو سرد تارƧي للطرق الصوفية في تونس وموقف الإسلام منها، مÊمن ƢجموعةƢ من الأشعار من تراQ الطريقة، متبوعة بالتراقيم الموسيقية التابعة لها. مكننا هذا الكتاب من معرفة بعÈ الطرق الصوفية المتداولة في تونس.

سوريل(ولتر)، الأوجه العديدة للرقص، ت. عناية عزمي، القاهرة، مكتبة غريب، 1974. 306 Î .

يتناول هذا الكتاب ارتباƒ فن الرقص بالشعوب وتأثيره بإحاسيس الإنسان ومشاعره، كما يشر أيÊI إلى تأثير الرقص في الأفراد وارتباطه الوثيق مع حياة الإنسان منذ ولادته. أفادنا هذا الكتاب في معرفة تلك الأوجه العديدة للرقص الكلاسيكي، حيث Ƣكنا من معرفة معاني ودلالات التعبيرات والإشارات والحركات الهامة في تلك النوعية من التعبير الجسماني.

مراد(سعيد)، مقالات في السينما العربية، قÊايا، أفلام، أحاديث، بيروت، دار الفكر الجديدة 1991. 256 Î .

معالجة دقيقة واعية وشمولية لموضوعات وتيارات حديثة في السينما العربية، وجولات نقدية في عدد من الأفلام العربية الحديثة، وحوارات حية مع رواد السينما الواقعية، كصلاح أبو سيف وتوفيق صاI. استعنا بذا المرجع في معرفة مدƧ تأثير الأغنية في السينما العربية على عامة النا â.

www.alkottob.com

(الø)مرزوقي(محمد)، الأدب الشعF، تونس، الدار التونسية للنشر، 1967. 238 Î .

تناول الكتاب الشعر الشعF من حيث أقسامه وفروعه وأوزانه وأغراضه، الأساطير الشعبية والأمثال العامية والألغاز النادرة في الـتمع التونسي في المناطق الحÊرية والبدوية.

(الø)ملحوني(عبد الرحمان)، أضواء على التصوف بالمغرب، الطريقة العيساوية نوذجا، ǯ. 1، الرباÎ، منشورات وزارة الثقافة، 2003. 432 Î .

ع̃ثل الكتاب رصدا لظاهرة التصوف المغربي من خلال أشكال الزجل والحكاية الشعبية الصوفية وعادات الطرق، مركزا على الطريقة العيساوية كنموذǯ للبحث والدراسة. أفادنا هذا الكتاب تارƷيا من حيث معرفة الحركات الصوفية في العالم العربي.

-II- مقالات

1. في العلوم الثقافية

(الø)تريكي(فتحي)، التثاقف وصدام الحÊارات، الحياة الثقافية، ţ. 79، تونس، وزارة الثقافة، 1996/11/21. Î . Î . 6-9.

يتعرô صاحب هذا المقال إلى الأبعاد الإيديولوجية للنظريات التي وضعها وفرضها الغرب. تلك النظريات العنصرية التي تقر بنهاية التاريÌ وصدام الحÊارات والتي تنفي وتقÊي على الإيديولوجيات الأخرƢ، كالكانطية التي نظرت قبلها للعدالة المتساوية (*La justice égalitaire*). وقد أشرنا من خلال هذا المقال إلى نظريتي صموئيل هانغتون(*Samuel Huntington*) وفوكوياما(*Fukuyama*) .

(الø)جابري(محمد عابد)، إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر: صراţ طبقي أم مشكل ثقافي؟ صدر في كتاب: التراƢ وƢديات العصر في الوطن العربي (الأصالة والمعاصرة)، للوƢ ومناقشات الندوة الفكرية، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1987. Î . Î . 29-58.

www.alkottob.com

يمثل الكتاب مجموعة دراسات قدمها نخبة من المثقفين والمفكرين العرب حول الإشكاليات الثقافية والسياسية المطروحة على الساحة العربية المتمحورة حول قضية إحياء التراث وتحديات العصر.

- ---، المثقف العربي، المثقفون في الحضارة العربية الإسلامية، حفريات استكشافية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، نشر مؤسسة عبد الحميد شومان، ديسمبر 1995. ب . ت . 37-82.

يشتمل الكتاب على مجموعة مقالات تناول فيها أصحابها الأشكال المختلفة من مفهوم الإنسان العربي التي تعكس نفسها على المثقف، فتتأثر في نتاجه محاولين تقييم هذا الإنتاج من منظار مجرد وواقعي. أخذنا من هذا الكتاب مفهوما للثقافة من البعد السوسيولوجي.

زين العابدين(محمد)، الجغرافيا السياسية اليوم ومواقع الفنون في إقامة الحوار بين الإسلام والغرب، الموسوعة العالمية في السياسات والتنمية الثقافية، أشغال البحوث في الثقافة والتنمية، تونس، وزارة التعليم العالي، وزارة البحث العلمي في التكنولوجيات وتنمية الكفاءات، 2007. ب . ت . 1-21. أنظر القسم العربي من:

- *Dictionnaire International des Politiques de Développement culturel, Op. cit., p. 5.*

هي دراسة فكرية معاصرة متفاعلة مع التحولات السياسية التي شهدها العالم الغربي والعربي منذ العقد الأخير من القرن العشرين، ناقدة للفكرة الغربي الذي يميل بين الإسلام كفكر سياسي وبين الإسلام كدين. ناقش محمد زين العابدين العلاقة التاريخية والحضارية والدينية والثقافية التي تمعنا بالغرب من حيث الحوار الحضاري، مفندا الكثير من النظريات التي أتى بها الفكر الأمريكي وخاصة نظرية هنتنغتون في "صدام الحضارات" وفوكوياما في "نهاية التاريخ". استعنا بذا المقال لتوضيح تلك العلاقة الثنائية بين الغرب والإسلام، ومعرفة خصوصيات الفكر الغربي الليبرالي المتحرر الذي ينبني على جملة من القيم والمبادئ الحداثية التي انتقلت تدريجيا إلى العالم العربي.

(الهـ)مصباحي(محمد)، بأي معنى يمكن أن يكون ابن رشد مدخلا لحوار الثقافات، أعمال الندوة الدولية، ج. 1، المغرب، منشورات ما بعد الحداثة، 2005. ب . ت . 17-38.

www.alkottob.com

هي دراسة مقارنة في حوار الحضارات، بين الفكر الحديث المتسلح بمبادئ الإيديولوجيا الرأسمالية والاشتراكية والليبرالية الرأسمالية بقيادة أمريكة، وبين فكر ابن رشد الذي يعتمد في تحليله على طبائع المجتمعات وأخلاقهم معتمدا على الفكر اليوناني القديم وعلى الشريعة الإسلامية.

2. الموسيقى والعلوم الموسيقية

(المدر)(محمد)، تاريخ حياة السيد درويش ، من كتاب فنان الشعب، القاهرة، صادر عن جمعية أصدقاء موسيقى سيد درويش ، د.ت. ش . ش . 39-61.

كما يشير عنوان المقال، قدم الكاتب حياة سيد درويش من حيث النشأة ومسيرته الفنية، وألحانه من أدوار وطقاطيق وأوبرات مسرحية. أشرنا من خلاله إلى العلاقة الفنية التي كانت تربط بين سيد درويش وسلامة حجازي.

بشة(سمير)، عندما تكون المثاقفة بديلا لتجاوز عقدتي الهوية والغيرية في الإنتاج الموسيقي المعاصر في تونس، أشغال ملتقى البحوث في الثقافة والتنمية، تونس، وزارة التعليم العالي، وزارة البحث العلمي في التكنلوجيات وتنمية الكفاءات، 2006، ش . ش . 1-34. أنظر القسم العربي من:

Les arts tunisiens dans les savoirs universels, approches musicologiques, Textes réunis par Mohamed Zinelabidine.

هي مجموعة أبحاث أنجزها أساتذة المعهد العالي للموسيقى بتونس، حول الفنون التونسية في المعرفة الشاملة من حيث المقاربة الموسيقية. جمع هذه النصوص الأستاذ محمد زين العابدين. تناولنا من خلال هذا المقال إشكالية عقدتي الهوية والغيرية في فكر الموسيقيين التونسيين، وإمكانية تجاوزها بالتعامل مع مفهوم المثاقفة كاختيار فكري يتطلب الاعتراف المتبادل بين الطرفين.

(المدر)رشيد عبد القادر(يوسف)، الموسيقى العربية ومتطلبات العصر، مجلة عالم الفكر، المجلد 27، ع. 2، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998. ش . ش . 201-238.

www.alkottob.com

تتعرô هذه الدراسة إلى أثر التواصل والتفاعل بين الشعوب وقدرة استيعاب كل واحد لثقافة الآخر. استقينا منها الوقع الذي خلفه التحول المفاجئ من القديم إلى الحديث.

روفايال(جورج)، نظرة في تاريخ الموسيقى والغناء في مصر الحديثة، مجلة المستقبل العربي، لبنان، نشر مركز دراسات الوحدة العربية، 2000، ع . ع . 98-123.

يتعرô هذا المقال إلى حياة عمالقة الغناء في مصر، منذ فترة محمد علي باشا، بداية من عبد الحمولي، مرورا بشهاب الدين وعبد الرحيم المسلوب وسيد درويش وأبو العلاء محمد والشيخ زكرياء أحمد وسلامة حجازي...وصولا إلى فترة محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وأنور وجدي وفريد الطرêش من خلال عملهم في السينما الغنائية. وقد أردنا أن نوجه القارئ إلى هذه الدراسة قصد مزيد الاطلاع والبحث في هذا المنحى.

قطاف(محمود)، التثاقف بين الموسيقى العربية والموسيقى التركية، الحياة الثقافية، ع.30، تونس، وزارة الثقافة، 1984. ع . ع 148- 177.

هي دراسة تحليلية لنوعية التلاقح بين الموسيقى التركية والعربية من الناحية المقامية والإيقاعية، إلى جانب القوالب الموسيقية التركية كالبشرف والشمس والتحميلة...هذه العناصر والأشكال الموسيقية التي نقلها ووظفها كل من عبد الحي حلمي وداود حسني وعبد الحمولي ومحمد عثمان في أعمالهم الموسيقية الغنائية. هي أولى الدراسات الموسيقية العربية التي اهتمت بإشكالية التثاقف الموسيقي من حيث المقاربة التحليلية.

(الأ)لجمي(حافظ)، التثاقف في المقام منذ سنة 1932 حتى يومنا الحاضر(المثال التونسي)، مجلة روافد موسيقية، تونس، المعهد العالي للموسيقى، (1994/1993). ع . ع . 65-76.

عدد وحيد نشره المعهد العالي للموسيقى بتونس. يرمي إلى نشر ودعم تقاليد البحث العلمي الهادف إلى إنجاز الدراسات المعمقة في شتى فروع الميدان الموسيقي، كعلم وفن وصناعة. ونجد في هذا العدد دراسات مختلفة في صناعة الآلات وفي التأثير

www.alkottob.com

الموسيقي والتثاقف في المقام الذي وجدناه قريبا لما نبحث فيه. أحالنا هذا المقال إلى جملة الدراسات الموسيقية حول التثاقف، وخاصة دراسة تران فان كي (*Tran Van Khé*).

3. أنثروبولوجيا المسرح

ابن ياسر(عبد الواحد)، حدود أشكال الفرجة التقليدية، مقاربة أنثروبوجية، سلسلة أعمال الندوات، كتاب جماعي عنوانه: الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا، المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، 2002. ī . ī . 40-62.

يتطرق صاحب المقال في هذه الدراسة إلى المسرح المعاصر حيث الناس أنفسهم ممثلون ومتفرجون يعيدون إحياء حدث تاريخي مثير. هذا، وقد ركز في دراسته على احتفالات عاشوراء في العراق كما تعرض إلى المقامات ومسرح خيال الظل والحكواتي والحلقة. وقد مكنتنا هذه الدراسة من إيجاد طريقة معينة لقراءة عملي "الحضرة" و"النوبة".

أمين(خالد)، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، سلسلة أعمال الندوات، ţ.8، كتاب جماعي عنوانه: الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا، المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، 2002. ī . ī . 24-30.

يتحدث المقال عن أنثروبولوجية المسرح الغير ملزم بالتطبيق الحرفي لأنثروبولوجيا الثقافية، فالأعمال الفرجوية المسرحية ليست دراسات للظواهر الفرجوية الثقافية، أي لا يجب الخلط بين أنثروبولوجية المسرح وأنثروبولوجية الفرجة، وهذا ما فكر فيه الفاضل الجزيري في تصوره لعرضيه: "النوبة" و"الحضرة".

شاكر(بشرى)، نحو مقاربة إثنوسيولوجية للحلقة، سلسلة أعمال الندوات، ţ.8، كتاب جماعي عنوانه: الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا، المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، 2002. ī . ī . 140-152.

يعطي الكاتب في هذه الدراسة أهمية الحلقة في المخيال العربي الإسلامي وما ترمز إليه من توحد ومحبة وائتلاف جماعي يعبر عن الحياة الجماعية في الأوساط الشعبية بالخصوص .

www.alkottob.com

(الø)هاشمي(عادل)، المسرح الشعF الغنائي، مجلة التراQ الشعF، ţ. 1، بغداد، مطبعة دار الشئون الثقافية، 1988. Î. Î. 47-62.

ƷاوL صاحب هذا المقال أن يفسر الظاهرة الشعبية في المسرح العربي، التي أدت إلى إقبال ئاتلف الطبقات الاجتماعية على المسرح الغنائي، لا لمتابعة فصوله التمثيلية، إلا لمتابعة استماţ الأصوات الكبيرة في تلك الفترة كسلامة حجازي وعبد الحمولي ومسرح سيد درويÌ على سبيل المثال. وقد مكننا هذا المقال من التيقن من أن الأحكام على الأعمال المسرحية القديمة، لا يمكن أن تكون بأساليب وقوانين نقدية حديثة.

(الø)هناني(ابراهيم)، صناعة الفرجة في احتفالات عاشوراء، سلسلة أعمال الندوات، ţ.8، كتاب جماعي عنوانه؛ الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا، المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، 2002. Î. Î. 114-124.

يبحث الكاتب في هذا المقال عن المفهوم الشامل للفرجة في الأعمال المسرحية كظاهرة سوسيوثقافية لها طقوسها وضوابطها الخاصة.

(الø)وليدي(يونس)، المقدâ والفرجوي في الليلة العيساوية، سلسلة أعمال الندوات، ţ.8، كتاب جماعي عنوانه: الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا، المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، 2002. Î. Î. 31-39.

يتÊمن الكتاب العديد من الدراسات القيمة التي أعدها ئاتصون في الئال المسرحي ارتئاQ جميعهم أن الفرجة هي سلوك إنساني تئاخذ مكانة مركزية في الدراسات الأنثروبولوجية والمسرحية على حد السواء، وهي الئثل أيÊا وسيلة للتفاعل والتعليق على التجربة الثقافية المشتركة والوجدان الجماعي.

يوسفي(حسين)، "الفرجوي" بين الحلقة والمسرح(ئاو مقاربة مغايرة للفرجة المغربية)، سلسلة أعمال الندوات، ţ.8، كتاب جماعي عنوانه: الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا، المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، 2002. Î. Î. 63-72.

www.alkottob.com

يبحث كاتب المقال، في معاني مصطلح الفرجوي بإعادة النظر في العلاقة المفترضة بين الحلقة والمسرح في المغرب.

4. المسرح

بن رجب(محمد)، العودة إلى النص، مجلة فنون، تونس، وزارة الثقافة، 1985/03/04. ـ . ـ . 109-112.

دراسة نقدية لبعض الأعمال المسرحية التونسية التي تعتمد في صياغتها التنظير الغربي دون معرفة فنية وتاريخية لتلك التنظيرات، كتقليد المسرح الإيشتي، أو اعتماد البعض عن الكتابات المسرحية الجماعية وغيرها من المحاولات المسرحية الأخرى الفاشلة على حد قول صاحب المقال.

بن عيسى(هشام)، المسرحة وتجربة الحدود، مدخل إلى الصورة ومأزق التأويل، مجلة الحياة الثقافية، ط. 153، ع. 29، تونس، نشر وزارة الثقافة، مارس 2004، ـ . ـ . 20-26.

هي دراسة اهتمت بنقد بعض الأعمال المسرحية التونسية الطلائعية التي غيبت النص واعتمدت على تشخيص العلامة والإيماء من خلال الحركة كشكل تعبيري جديد.

غازي(محمد فريد)، المسرح العربي في تونس، تاريخه واتجاهاته، من نشأته إلى سنة 1918، مجلة الفكر، ط. 10 ، ع.6، تونس، 1961. ـ . ـ . 36-52.

يعتبر هذا المقال من أهم الدراسات الأولى التي عالجت تاريخ المسرح العربي في تونس منذ نشأته إلى حدود 1918، حيث تعرض فيه إلى الفرق المسرحية المصرية التي قدمت إلى تونس في بداية القرن العشرين، وأول الجمعيات المسرحية التونسية التي نشأت في تلك الفترة، كالشهامة والآداب وغيرها.

- ---، المسرح العربي في تونس، تاريخه واتجاهاته، من نشأته إلى سنة 1918، في كتاب – الدكتور محمد فريد غازي (1929-1962)- مقالات مختارة انتخبها وقدم لها فوزي الزمرلي، سلسلة ذاكرة وإبداع، وزارة الثقافة، تونس، المركز الوطني للاتصال الثقافي، 2000. ـ . ـ 235-262.

www.alkottob.com

قام الكاتب فوزي الزمرلي، ƛمع كل البحوǫ والدراسات الأدبية والفنية التي للاث فيها محمد فريد غازي في كتاب Ƶمل اسمه. من بينها دراسة فريداة وأولى من نوعها في تونس، Ź التطرق فيها إلى المسرح العربي في تونس منذ بداية القرن العشرين إلى حدود سنة 1918. مكننا هذا المرجع من معرفة عروô الأوبرا التي أقيمǨ في تونس في أواخر القرن التاسع عشر، ومدƢ موافقتها للتواريÑ التي ذكرها المنصف شرف الدين ومحمد عبازه ومحمد المديوني .

(الØ)فرحاني(محمد الهادي)، هل العروô المسرحي رجع لصدƢ النص؟ مجلة الحياة الثقافية، ţ.153، â. 29، تونس، نشر وزارة الثقافة، مارâ 2004. î . î . 60-71.

يعتƎ الكاتب في هذه الدراسة أن ملامح الكتابة الركحية عمل إبداعي يتأسس على الركح بأدوات مغايرة للكتابة الركحية التي ترتكز على اللون والشكل والصوت.

(الØ)مزي(فوزية)، ثلاثون سنة من المسرح التونسي (مدخل لمقاربة اجتماعية)، من كتاب دراسات في المسرح التونسي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، إصدار إدارة المسرح بوزارة الثقافة، د.ت. î . î . 129-158.

دراسة لمختلف التجارب المسرحية في تونس إثر الاستقلال ومدƢ تفاعلها مع المشاهد التونسي في إطار الهامÌ الاجتماعي، أي علاقة هذه التجارب بمشاغلهم الحياتية اليومية.

(الØ)مسعودي(عبد الحليم)، ثليات الحس التجريبØي في الدراماتورجيا التونسية المعاصرة، من خلال ثربة المخرǯ المؤلف، مجلة الحياة الثقافية، ţ. 153، â. 29، تونس، نشر وزارة الثقافة، مارâ 2004. î . î . 12-19.

يناقÌ الكاتب في هذا المقال إشكالية كتابة النص في المسرح التونسي متطرقا من التجارب التونسية التي اعتمدت الإخراǯ بالأساليب الƎيشتية التي أعطǨ دفعا جديدا للمغامرة الدراماتورجية الكلاسيكية، حيث أصبح الإخراǯ ينطلق من العالم المعاê وعرضه على خشبة المسرح دون إيهام أو محاكاة.

مومن(محمد)، اثاهات الإبداţ المسرحي التونسي لسنوات (1980-1990) "الميراǫ والآفاق"، مجلة الحياة الثقافية، تونس، إصدار إدارة المسرح بوزارة الثقافة، د.ت.

www.alkottob.com

دراسة لبعض أمهات الأعمال المسرحية التي ظهرت في تونس في الفترة الفاصلة بين سنوات 1990/1980، قصد استجلاء الملامح الكبرى لبعض المسالك التي غامرت فيها الإبداعات الدرامية التونسية في تلك الفترة.

5. مواضيع متفرقة

أيوب(عبد الرحمان)، السيرة الهلالية مصدر الإبداع الفني الحديث، قراءة في تشكيل إبراهيم الحداد وعادل مقديش، مجلة فنون، تونس، وزارة الثقافة، 1985/03/04. ع . ع . 32-44.

هو عبارة عن قراءة للأعمال التشكيلية للفنانين إبراهيم الحداد وعادل مقديش، وما ترسمه من قصص للمأثور الشعبي المروي وخاصة الملاحم التي تجسد الحياة الإنسانية والتجمعات البشرية في مختلف مظاهرها الشعبية كالأعراس والمآتم وغيرها.

بنسي(عفيف)، ما بعد الحداثة والتراث في العمارة العربية الإسلامية، مجلة الفكر، ع. 2، المجلد السابع والعشرون، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أكتوبر/ديسمبر، 1998، ع . ع . 75-107.

يشير صاحب المقال إلى النفوذ السياسي الغربي المسلّط على العالم الإسلامي وما رافقه من هيمنة ثقافية تجلت في انتقال الأساليب المعمارية من أوروبا إلى البلاد العربية منذ عصر العثماني. أشرنا من خلال هذا الكتاب إلى القطيعة التي أحدثتها الحداثة بين الإنسان وعلاقته بتراثه.

صاغية(حازم)، الكاميرا الديمقراطية، "باحثات"، كتاب جماعي مشترك متخصص يحمل عنوان: الصورة وتجلياتها البصرية في الثقافة العربية، لبنان، المركز الثقافي العربي، 2005/2004. ع . ع . 184-206.

هو كتاب جماعي، تحدد فيه عدة دراسات حول الصورة في أبعادها الثقافية والصورة في قضايا الفكر والصورة في الإعلام، وقد تعرض هذه الدراسة إلى القرصنة الثقافية للعالم العربي من خلال تصويره بآلة الكاميرا التي شبهها بالمسدس الموجه لنا.

www.alkottob.com

عمران(كمال)، الزاوية ظاهرة ثقافية (قراءة في الثقافة الدينية بتونس من بداية القرن XX إلى بداية الثمانينات)، سلسلة آداب، المجلد ţ. 37، ŘO عنوان ظواهر حضارية في تونس القرن العشرين، بإشراف عبد المجيد الشرفي، تونس، منشورات كلية الآداب منوبة، 1996. Î . Î . 83-150.

تعرض كمال عمران إلى ظاهرة الزوايا في تونس وإلى أهم الطرق الصوفية المتعارف عليها كالقادرية والرحمانية والتيجانية والمدنية متخذا زاوية "عين الصابون" كنموذج طرقي حيث تطرق إلى الزيارة والذكر في إطار التحولات السياسية والاجتماعية. أخذنا من هذا المقال بعض التعاريف المتعلقة بالطرق الصوفية في تونس.

يسري(جيهان)، الاتجاهات الحديثة في دراسات الصورة الذهنية في الدراما المرئية، سلسلة آفاق المعرفة، مجلة عالم الفكر، مجلد ţ. 33، نشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2004/09/01. Î . Î . 19-67.

تجد في هذه الدراسة تحليلا ضافيا لكل ما ŹŹ البحث فيه في دول العالم العربي والغربي حول الصورة الذهنية والنمطية لدول (العالم الثالث) في الدراسات الإعلامية وفي الدراما التلفزية وفي السينما. حاولنا من خلالها معرفة مفهوم بعض الاصطلاحات المتعلقة بدلالة هذه الصورة الذهنية والنمطية.

-III- رسائل جامعية

1. في العلوم الموسيقية

بشقة(سمير)، الموسيقى التونسية من خلال إنتاج (أحمد الوافي و رئيس الترنان ومحمد التريكي)، رسالة ختم الدروس لنيل الأستاذية في الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بتونس1987. 123 Î .

هي دراسة حللنا فيها التواصل الفني بين ثلاثة شخصيات موسيقية تمثلون تاريخ الموسيقى التونسية في القرن العشرين من خلال إنتاجاتهم. أخذنا منها جملة المعلومات المتعلقة بالشخصية الموسيقية والفنية لأحمد التريكي.

www.alkottob.com

- ---، الاتصال والانفصال في التجارب الموسيقية الحديثة بتونس، عمل"حكاية طويلة" لمراد الصقلي وريا ô المرزوقي ⁄وذجا، تقرير للث سنة أولى من الدراسات المعمقة، شعبة نظرية الفن، المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، 2002/2001. 86 Î .

هي دراسة ⁄ليلية موسيقية حول عمل متكامل أ⁄زه مراد الصقلي، من حيث انفصاله واتصاله بالموروq الموسيقي التونسي التقليدي ⁄قاربات جمالية فلسفية.

- ---، التثاقف في الممارسة الموسيقية المعاصرة في تونس من خلال θربتين :" لقاء 85 " لأنور براهم و" θليات " ‡مد زين العابدين، للث لنيل شهادة الدراسات المعمقة في علوم وتقنيات الفنون اختصا Î نظرية الفن، المعهد العالي للفنون الجميلة، تونس، 2003. 142 Î .

هي دراسة ⁄ليلية لبعŘ التجارب الموسيقية التونسية المعاصرة كعملي "لقاء" لأنور ابراهم و"θليات" ‡مد زين العابدين، والبحث في شكلهما المثاقف مع الموسيقى ⁄خر من حيث طريقة التلحين وأسلوب التنفيذ.

بن حميدة(لسعد)، "الربوƑ" ṣاهرة اجتماعية موسيقية، دراسة ميدانية ⁄ليلية(مدينة تونس ⁄وذجا)، للث لنيل شهادة الدراسات المعمقة، اختصا Î ⁄ار وترا، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس 2002/2001. 170 Î .

هي دراسة ميدانية لظاهرة "الربوƑ" في مدينة تونس من حيث المقاربة الاجتماعية، حيث Ź البحث في كيفية تشكل هذه الظاهرة بتونس العاصمة من ⁄تلف الزوايا الاجتماعية والسياسية، و⁄ليل بعŘ النماذƷ الموسيقية المتداولة في الأوسا ŕ الشعبية في مناطق ⁄تلفة.

عبيد(جمال)، التراq الموسيقي التونسي في الإطار الفرجوي المستحدq، الحŜرة ⁄وذجا، رسالة لنيل شهادة الدراسات المعمقة في علوم وتقنيات الفنون، اختصا Î نظريات الفن، المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، جوان 2003. 86 Î .

هي دراسة موجزة للتراq الموسيقي التونسي من الجانب التار⁄ي والاجتماعي، ترتكز على الإنشاد في الطرق الصوفية وفي الزوايا، وقد ا⁄ذ صاحب الدراسة عر ô "الحŜرة" كعمل فرجوي مستحدq وتناوله بالتحليل الموسيقي والر⁄حي.

www.alkottob.com

(الØ)هيشري(رضا)، جدلية الموسيقى والجسد في التمع العربي لصورة ما بعد الحداثة، "أخاصمك لآه" لنانسي عجرم" و"كن صديقي" لماجدة الرومي" ٰوذجا"، للاث لنيل شهادة الماجستير في الجماليات وعلوم وتقنيات الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بسوسة، السنة الجامعية (2005/2004). 190 Î .

هي دراسة جدية ٰلليلية لعملين موسيقيين متناقÊين من حيث الفكرة والأهداف الفنية. وقد Ź دراسة هذين العملين من حيث المستو? الجمالي وإنشائيته والمستو? الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، مركزا على الجسد في ٰاتلف دلالاته.

2. المسرح

(الØ)دريدي(الزهراء)، الجالية اليهودية والمسرح في تونس في فترة ما بين الحربين، مثال: حبيبة مسيكة، رسالة لنيل شهادة ختم الدراسات المسرحية، المعهد العالي للفن المسرحي، تونس 1989- 1990. 66 Î .

تطرقǨ صاحبة هذه الرسالة إلى تاريÌ التواجد اليهودي بالقطر التونسي، وإلى الفئة المهتمة بالمسرح في فترة ما بين الحربين، والفرق الموجودة لآنذاك والتي يئمها الأقلية اليهودية. ولعل من أهم الشخصيات النسائية المسرحية في تلك الفترة هي المغنية والمسرحية حبيبة مسيكة التي تناولتها من الناحية الفنية والاجتماعية خاصة. فكانǨ هامة بالنسبة لدينا لمعرفة بعÈ الجزئيات التي تتعلق للاياة هذه المغنية.

-IV- قرآن كريم

سورة النور لآية 30-31. قال تعالى: " قل للمؤمنين يغÊوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم ذلك أزكى لهم إن الله خبير بما يصنعون، وقل للمؤمنات يغÊرن من أبصارهن ويحفظن فروجهن ولا يبدين زينتهن إلا ما ظهر منها".

أثرنا هذا النص القرآني في سياق الفقه الإسلامي الذي Ƶرم الرقص لد? النساء أمام الرجال غير الأزواƶ. وقد خدمǨ هذه العوامل الدينية كثيرا المغنيات اليهوديات في فترة الثلاثينات. فغناؤهن ورقصهن بطريقة الإغراء يثير الفÊول لد? المسلمين ويدفعهم إلى اكتشاف كل ما هو محرم في الثقافة العربية الإسلامية.

www.alkottob.com

باللغة الفرنسية

-I- OUVRAGES

1. En science de la culture

CUCHE (Denys), *La notion de culture dans les sciences sociales*, Coll. Repères, Paris, la Découverte, 1996. 123p.

Ce livre s'adresse à tous ceux qui s'interrogent sur les questions de multiculturalisme, sur la culture des immigrés et la culture d'entreprises. Il propose aussi une série d'outils qui permettent de mieux poser le problème d'acculturation, sujet principal de notre recherche.

DEMORGON (Jacques), *L'histoire interculturelle des sociétés*, Paris, Anthropos Economica, 2000. 340 p.

Cet ouvrage, riche et dense, d'une envergure quasi-universelle, offre une analyse approfondie et une base de travail aux acteurs de l'interculturel européens et mondiaux. Jacques Demorgon traite de l'interculturel comme matrice des genèses sociales.

- ----------, *L'interculturation du monde*, Paris, Anthropos Economica, 2000. 166 p.

Ce livre répond à la nécessité d'une pensée globale accueillant le temps pour faire face aux prétentions excessives des mondialisations partielles.

HUNTINGTON (Samuel. P), *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 2000. 544p.

L'auteur de ce livre aborde le sujet du choc des civilisations avec des arguments illogiques et contre nature, en confondant parfois entre culture et civilisation, entre conflits ethniques et conflits religieux, entre civilisation et état, civilisation Arabe et L'Islam.

- ----------, Qui somme nous ? Identité Nationale et choc des cultures, Paris, Odile Jacob, 2004. 397p.

L'auteur de ce livre analyse l'impact des différentes civilisations sur les valeurs américaines et occidentales, le « patriotisme » des américains après l'attaque du 11 septembre. Que signifie le « patriotisme » dans le langage Américain ? Quelles sont ces valeurs identitaires ? Quels sont les défis auxquels les Américain confrontés au plus profond d'eux-mêmes ? Ce sont des problématiques posées au début de la recherche dont les réponses étaient parfois contradictoires. Ce livre nous a été utile pour la classification des définitions identitaires.

www.alkottob.com

J.HERSKOVITS (Melville), *Les bases de l'Anthropologie culturelle*, Paris, Maspero, 1967. 327 p.

Ce livre traite les différents concepts de la culture tel que : la culture et l'individu, le problème du relativisme culturel, la structure de la culture, le dynamisme de la culture, la variation culturelle et l'Acculturation en tant que processus de transmission culturelle, dont la définition présentée par le comité du congrès des recherches scientifique et sociale, est la suivante : « L'Acculturation comprend les phénomènes qui résultent du contact direct et continu entre les groupes d'individus de culture différente, avec des changements subséquents dans les types culturels originaux de l'un ou des deux groupes ». Cette définition nous a bien éclaircie dés le début de notre recherche sur les premières théories concernant le concept de l'acculturation dans l'anthropologie Américaine.

LARGUECHE (Abdelhamid), *Les ombres de Tunis, pauvres, marginaux et minoritaires aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Arcantères, , 1999. 457 p.

L'auteur de ce livre reconstitue l'analyse des inter-relations entre les humains de différentes cultures d'une part et les étapes de survie de tout un corps : celui de la ville arabo- méditerranéenne. Ces visions nous ont parues très enrichissantes sur le plan dialectique du concept interculturel.

SEMPRINI (Andrea), *Le multiculturalisme*, Coll. Encyclopédique, Que sais-je, Paris, Presse Universitaire de France, 1997. 127 p.

Cet ouvrage a trois objectifs : Le premier est de décrire les principaux aspects du multiculturalisme aux Etats-Unis, ses racines historiques et culturelles, sa spécificité, le cadre socio-économique et politique de son développement actuel. Deuxièmement, montrer que le débat multiculturel soulève des problèmes théoriques complexes et contradictoires concernant le rôle du langage, la construction du sujet, la théorie de l'identité, la conception de la réalité et de la connaissance. Troisièmement illustrer le conflit entre une épistémologie mono culturelle et une épistémologie multiculturelle.

WEBER (Édgard), *Maghreb Arabe et occident Français, Jalons pour une (RE)connaissance interculturelle*, Paris, Presses Universitaires de Toulouse- Le Mirail, Publisud, 1989. 406 p.

Ce livre a pour but de faire connaître un peu mieux le monde de l'immigration maghrébine en France, d'en repérer les racines et, pour cela, de remonter quelque peu dans l'histoire. Connaître l'histoire de l'immigration et comment l'immigré se situe face à l'espace et au temps. Connaître sa religion, qui motive toute sa vie, et en voir la spécificité dans une comparaison avec le christianisme. Cet ouvrage a été composé à la suite d'années de réflexion sur la situation interculturelle. Il devrait permettre à l'occidental (moyen) de dépasser les idées toutes faites sur l'immigré et de se poser des questions sur sa propre culture.

www.alkottob.com

2. En musicologie

BOULEZ (Pierre), *Penser la musique aujourd'hui*, Mayence, Gonthier, C.B Schott's, 1963. 167p.

Traite l'ensemble des créations musicales contemporaine avec une analyse scientifique et artistique de quelques compositions, dont nous avons déduit une citation en rapport avec la rupture et le dépassement du patrimoine.

GUETTAT (Mahmoud), *La musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, 1980. 398 p.

Cet ouvrage est riche et dense, d'une envergure quasi-universelle, offre une analyse approfondie et une base de travail aux chercheurs en musicologie. L'auteur de ce livre traite avec une grande précision scientifique les origines et les influences de la musique classique du Maghreb depuis la Jahiliyya. Il nous a été nécessaire pour savoir les formations d'orchestres traditionnels en Tunisie au début du XXème siècle.

- ---------- *Musiques du monde arabo-musulman, guide bibliographique et discographique, approche analytique et critique*, Paris, Dar El-Ouns, 2004. 463p.

Ce guide bibliographique est très utile à l'historien, au musicologue aussi qu'à ceux souhaitant acquérir un savoir sur les musiques du monde arabe. Présente une liste d'ouvrages sur les musiques du monde arabe rédigés en arabe (VIII-XXe s). Concernant la discographie, il offre aux mélomanes des musiques savantes maghrébo-andalouses un outil de connaissance de cette production musicale s'étalant sur plus de soixante-dix ans.

- ---------- *La musique arabo-andalouse, L'empreinte du Maghreb*, Paris, El-Ouns, Montréal-Québec, 2000. 564p.

Traite des différents aspects du patrimoine arabo-andalouse sur le plan musicaux-musicologique, poétique, socioculturels, historique…et de multiples rapports d'échange entre cultures orientales et méditerranéennes, sujet principal de notre recherche.

LAGRANGE (Frédéric), *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la nahdha*, Paris Acte Sud, Cité de la Musique, 1996. 176p.

Cet ouvrage nous fait découvrir les musiques pratiquées en Egypte du XIXème siècle à nos jours : expressions traditionnelles, chants savants de la cour des Khédives, variété classicisante, qui on fait le renom du pays dans l'ensemble du monde arabo-musulman. Présente aussi une importante recherche sur le théâtre chanté et les répercussions de l'avènement du disque sur le milieu musical. Ce document nous a éclairé sur l'importance du rapport entre le chant et le fait dramatique dans le théâtre de Qabbani.

www.alkottob.com

3. philosophie

LAROUI (Abdallah), *Islam et modernité*, Casablanca, 2eme éd, Centre Culturel Arabe, 2001. 188p.

L'auteur de ce livre emprunte des moments différents de l'histoire intellectuelle de l'Islam arabe et analyse les études de Ibn khaldoun sur l'origine de l'autorité, le rôle de l'état et la fonction du pouvoir. Il voit aussi une nécessitée d'un débat concernant les nouvelles lectures du coran.

- ---------, *La crise des Intellectuels Arabes, traditionalismes ou historicisme* ?, Paris V, François Maspero, 1978. 221p.

Comporte les différentes idéologies culturelles du monde Arabe depuis l'avènement de l'Islam Jusqu'à la période coloniale, où la culture a eu des moments de retard suivi par la suite d'une crise intellectuelle. Une citation de ce livre montre la manière dont l'Occident avait pris une avance par rapport aux arabes.

LEFEBRE (Henri), *Qu'est –ce que penser* ? s. p, Publisud ,1985. 170 p.

L'auteur de ce livre tente de répondre à une demande qui s'impose, en essayant de tirer quelques conséquences à partir d'une citation de Heidegger. J'ai essayé de trouver une similitude entre deux concepts (pensée et culture): Qu'est-ce que penser? - Qu'est-ce que culture ?

PLATON, *Œuvres complètes*, T. 2, Belgique, Gallimard, 1970. 1671p.

Qui traite de « la négation relative » et « L'Analyse de la notion de l'Autre », d'où on a tiré les rapports réciproques entre «L'être » et « L'autre » et par analogie les rapports entre « Orient » et « Occident ».

REVAULT D'ALLONNES (Olivier), *La Création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, KLINCKSIECK, 1973. 300p.

Traitement et analyse scientifique et philosophique de la création artistique sur tout les plans ; esthétique, historique, technique, psychosociologique, art et modernité, forme artistique, rapport art et société, art et modernité. Cette étude nous a permis d'avoir plus de réflexion sur le rapport entre création et patrimoine.

4. Théâtre et cinéma

ABUL NAGA (Atia), *Les sources Françaises du théâtre Egyptien* (1870-1939), Alger, SNÉD, 1972. 339p.

L'auteur donne un aperçu historique des premières manifestations du théâtre dans le monde arabe, les premiers contacts avec l'occident, les traductions, les traducteurs, les adaptateurs et les auteurs tel que *Ahmad chawki* et *Taoufik al Hakim*. Cela a permis de connaître les adaptations théâtrales en Egypte.

www.alkottob.com

AZIZA (Mohamed), *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, Tunis, Maison Tunisienne de L'Edition, 1970. 156p.

L'auteur de ce livre entame le sujet de la dramaturgie en Tunisie, statut professionnel et économique, la formation des acteurs, l'école de mise en scène …les traducteurs et les adaptateurs. On a découvert dans ce livre l'importance du théâtre pendant la période du George *Abyadh* , *Zaki Toulaymet* et *Youssef wahbi*.

BACHY (Victor), *Le cinéma de Tunisie (1956-1977)*, Tunis, S.T.D, 1978. 510 p.

L'auteur expose dans cet ouvrage la problématique du cinéma en Tunisie dans son contexte global, il analyse soigneusement, en les regroupant par thèmes, tous les longs métrages sortis depuis l'indépendance et jette un coup d'œil sur le reste de la production. Il nous a permit d'avoir une idée sur l'ordre chronologique de la production cinématographique en Tunisie, ainsi que les textes des scénarios de nombre de films.

BEN BECHER (Fatma), *Le théâtre municipal de Tunis*, Tunis, Finzi création, 1998. 151p.

L'auteur présente les différents théâtres bâtis par les Français et les Italiens en Tunisie pendant la fin du XIXème siècle et le début du XXème siècle. Aussi bien les concerts musicaux, les opéras et les pièces théâtrales présentés pendant cette période. Les Photos de ces théâtres et les affiches illustrées dans ce livre nous ont été très utiles.

BEN HALIMA (Hamadi), *Un demi- siècle de théâtre Arabe en Tunisie (1907-1957)*, Tunis, Université de Tunis, 1974. 208p.

Cet ouvrage Présente Une étude chronologique complète des différentes périodes théâtrales en Tunisie, les influences étrangères, ainsi que des biographies de quelques acteurs, réalisateurs et metteurs en scène. Ce document, nous a permis de connaître toutes les troupes théâtrales étrangères qui ont visité la Tunisie au début du XXème siècle, et leurs influences.

DUMESNIL (René), *Histoire illustrée du théâtre lyrique*, Paris, Edition d'Histoire et d'Art, 1953. 240p.

Une étude complète sur l'art théâtral chanté en Europe, tel que l'Opéra et l'Opérette, issu d'une pratique théâtrale, à partir des rituels religieux, pendant la période avant Jésus.

KHAYATI (Khémais), *Cinéma arabes, Topographie d'une image éclatée*, Paris, L'Harmattan, 1996. 247 p.

Cet ouvrage tente d'éclairer et d'établir une topographie du cinéma arabe, de nominer les dix meilleurs films, de démonter le mécanisme du star-system et l'imposition d'une Lingua Ægyptiana, d'éclairer le rapport qui les soumet à la politique et de faire parler les diffuseurs. L'une des citations considère « le cinéma comme signe d'une puissance

www.alkottob.com

de domination », ce qui a rendu les spectateurs d'autres civilisations, partagées entre la méfiance et l'admiration.

KHLIFI (Omar), *L'histoire du cinéma en Tunisie*, Tunis, S.T.D, 1970. 239 p.

Comme le titre le mentionne, Omar Khlifi nous décrit l'histoire du cinéma en Tunisie de 1897 jusqu'à la date de l'écrit de cette œuvre. Nous a permit de savoir comment la musique était incarnée dans le cinéma.

LANDAU (Jacob.M), *Etude sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris, G.-Maisonneuve et Larose, 1965. 260 p.

Nous trouvons de précieuses informations sur l'avènement du théâtre, du cinéma dans les pays arabes, sur les pionniers et les acteurs. Ainsi, les influences locales et étrangères, ont été des supports importants dans notre étude.

5. Arts de spectacles

ABASSI (Hamadi), *Tunis chante et danse (1900-1950)*, Tunis, ALIF, Les Editions de la Méditerranée, Communauté Européenne, octobre, 2002. 47p.

Une tentative de faire plonger le lecteur dans l'ambiance "magique" de la première moitié du XXème siècle et de retracer quelques épisodes de la vie des musiciens Tunisiens les plus connus. L'aspect technique de la musique y est complètement négligé. La participation de Mohamed Jamoussi au cinéma étranger, et les titres de quelques films nous ont été utile pour notre propos.

AZIZA (Mohamed), *Les formes traditionnelles du spectacle*, Coll. Esthétique et Civilisation, Tunis, S.T.D, 1975. 87p.

Etude sur les spectacles traditionnels en Tunisie, tel que « *Oumouk Tango* », la « *Kharja* », « *Stambali* », « *Fdéoui* », « *Boussadia* » et « *Karakouz* ». Nous a été utile pour aborder le sujet des spectacles de la rue.

CHELBI (Mustapha), *Musique et société en Tunisie*, Coll. Identité, Tunis, Salammbô, 1985. 178p.

La musique et son rôle dans la société tunisienne et particulièrement dans la vie quotidienne, les manifestations socio-festives, les coutumes et traditions et les mutations de la société. L'auteur aborde particulièrement la chanson dans son contexte socio-culturel. Nous trouvons dans ce livre, les dates des concerts de Habiba Msika à l'étranger, et l'apport sociologique du aïssawêt elballout.

www.alkottob.com

DAPPORTO (Elena) et SAGOT-DUVAUROUX (Dominique), *Les Arts de la rue, portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Paris, Laboratoire d'Economie Sociale, URA, CNRS, N°. 941, Université de Paris I –Panthéon-Sorbonne, s.d.

La présente étude met en évidence les caractéristiques communes du domaine du spectacle de la rue, et les modèles économiques qui orientent les stratégies des acteurs.

DUVIGNAUD (Jean), *Fêtes et civilisations, suivie de la fête d'aujourd'hui*, Paris, Actes Sud, 1991. 259p.

Jean Duvignaud donne une lecture de fêtes observées aux quatre coins du monde et analyse de la fête dans les civilisations. Il nous conduit à découvrir que la manifestation festive est souvent plus proche de la subversion que de l'exaltation.

- ----------, Les ombres collectives, la pratique sociale du théâtre, Paris, Presse Universitaire, 1973.

Ce livre a été écrit avec le recul imposé par la distance en Afrique du nord, au moment ou l'enracinement dans un autre terrain (le village de chbika) révélait combien les hommes les plus déshérités théâtralisent leur vie pour exister.

- ----------, *Lieux et non lieux*, Paris, Galilée, 1977.153p.

Chacun des textes de ce livre prolonge et remet en question certaines des analyses des ombres collectives, sociologie du théâtre. Pour cela, il s'agit à vrai dire d'une révision complète.

TEKAYA (Latifa), La *hadhra entre le réel et le mise en scène*, Mémoire de D.E.A en Histoire de la Musique et Musicologie, Université de Paris-IV, Paris, Ecole Doctorale Concepts et Langage, Octobre 2001. 119p.

Cette étude traite des origines, de l'histoire du soufisme et des confréries religieuses en Tunisie, en faisant une étude descriptive, analytique et comparative entre la cérémonie du « *Hadhra* » traditionnelle tel que la confrérie « *Aissaouia* » et le spectacle « *Hadhra* » de *Fadel Eljaziri*.

TMARZIZET (Kamel), *Tunisie, Rites et Cérémonies*, Tunis, Maison Tunisienne de l'Edition, 1979. 106 p.

Cet ouvrage englobe une description des pratiques et des cérémonies rituelles. Il s'agit d'une courte étude qui rassemble ce qui est habituellement réparti en de nombreux livres. Cet exposé nous a donné une connaissance pratique d'un bon nombre de traditions et rites concernant les fêtes des tunisiens tel que : Les rites de la naissance, la circoncision, le mariage…les obsèques.

www.alkottob.com

6. Pluridisciplinaire

AZIZA (Mohamed), *L'Image et Islam*, Paris, Albin Michel, 1978. 190 p.

Cet ouvrage traite les faits sociaux sur tous les plans : Historique, culturel, économique, religieux, idéologique, ainsi que les grands problèmes de notre temps. Il a servi à expliquer le mot Kara-Geuz comme une forme théâtrale.

BERQUE (Jacques), *Langage Arabe du Présent*, Paris, Gallimard, 1974. 392 p.

Ce livre traite les phénomènes et les effets culturels arabes, du Maroc à l'Irak, de l'Anté-Islam jusqu'aux avant-gardes les plus présentes à partir des œuvres, des actions…dont l'avis de Taoufīk al-hakīm et de quelques écrivains et musiciens libanais en 1950.

GANIAGE (Jean) *Les origines du protectorat Français en Tunisie (1861-1881)*, Tunis, Maison Tunisienne de l'Edition, 1968. 611p.

Ce document, nous a permis de connaître les pays étrangers, qui ont le plus d'influence culturel sur la Tunisie.

TAMZALI (Haydée), *Images retrouvées, Tuni*s, Maison Tunisienne de l'Edition, 1992. 203p.

Ce livre présente une sorte de trésor familial de Tamzali Haydée, la fille du célèbre photographe et cinéaste Albert Chamama –Chikly, qui était considéré par sa fille comme le père du cinéma tunisien.

TURKI (Mohamed), *Abdelaziz Laroui, témoin de son temps*, Tunis, éd : Turki, 1985. 353p.

Cet ouvrage constitue le premier travail consacré au journaliste *Abdelaziz Laroui*(1898-1971) à partir de ses articles publiés dans divers journaux et périodiques, essentiellement « Le petit matin, de 1932-1938) ». Ce livre est une référence de première main pour l'historien, le sociologue le cinéaste ainsi que pour tout lecteur qui le souhaite, à travers la connaissance du profil de Laroui, découvrir la société tunisienne de l'Entre-deux guerres. Il a été très utile pour se faire une idée sur les activités artistiques des musiciens et chanteurs de l'époque.

www.alkottob.com

-II- Articles

1. En science de la culture

BASTIDE (Roger), *Acculturation littéraire (1955)*, in : Le proche et le lointain, Paris, L'Harmattan, pp.201-209.

Pour Roger Bastide, le terme « Acculturation » est devenu un mot Français depuis 1911 mais porte à confusion. He said « *Acculturation became a French word in 1911(...) The subject of acculturation lies at the heart of comparative in its relationship to caltural studies…*"

- ----------, *Acculturation*, in : Encyclopédie Universalis, 1998, pp. 1-114.

Cette étude traite le phénomène d'Acculturation entre différentes cultures et sociétés. Une définition du mémorandum des recherches scientifiques nous a été très utile pour bien conceptualiser notre approche sur le plan musical d'abord, puis sur les essais lyriques et scéniques en Tunisie au début du vingtième siècle.

DUGAS (Guy), *Francophonie, acculturation, littératures nationales et dominées, Retour sur quelques concepts mal finis*, in: Convergences et Divergences dans les Littératures Francophones, Paris, L'Harmattan, pp. 15-21.

L'auteur de cet article voit que les traductions des études sur le concept d'Acculturation, de la langue Anglaise à la langue Française peux mener à des résultats tout à fait différents ou parfois à controverse. Pour cette raison, on a essayé dans notre recherche de bien traduire les mots et les concepts tout en gardant le sens idéologique des écrivains chercheurs.

ELENI (Lazidou), *Arts d'Afrique : l'écart entre « culture » et « civilisation »*, Tunis, Conférence Internationale Art d'Afrique et Culture de l'Homme, texte réunis par Mohamed Zinelabidine avec le concours de l'UNESCO, Unité de Recherches Interart, Transcréation et Musique de l'Université de Sousse, pp. 35-44.

Cet article nous permet d'avoir une idée sur les définitions du mot culture à partir des ethnologues américains tel que Malinovski qui pense que la culture reçoit sa définition ethnologique et anthropologique d'ensemble de formes acquises et de comportement dans les sociétés humaines.

GRANDGUILLAUME (Gilbert), *Langue Arabe et état moderne au Maghreb*, in : Collection des Etudes de l'Annuaire de l'Afrique du Nord, Nouveaux Enjeux Culturels au Maghreb, CRESM. pp. 79-88.

Ces recherches expliquent le rôle de la littérature, celui des médias, la relecture culturelle des faits sociaux, et bien sur l'émigration, relais

www.alkottob.com

crucial des conflits et croisements culturels. Ce livre nous a permis d'évaluer l'importance de la langue coloniale qui est le Français aux pays du Maghreb, sur les relations interculturelles avec l'occident.

GUETTAT (Mahmoud), *Visages de la musique tunisienne*, in : IBLA, N°. 150, Tunis, 1982. pp.227-240.

Cet article nous permet d'avoir une idée sur la musique tunisienne traditionnelle, populaire, religieuse et moderne. L'auteur nous déclare à la fin de sa recherche l'indispensabilité « *d'effectuer un retour lucide aux sources authentiques du patrimoine national et d'agir avec beaucoup de discernement lorsqu'il est question de s'inspirer d'une autre culture* », Approche fondamentale de nôtre thèse.

TRAN VAN (Khé), *L'Acculturation dans les Traditions Musicales de l'Asie*, in : International Review of Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 5, Zagreb, 1974, pp.181-190.

Tran van khé voit que le phénomène d'Acculturation ne date pas d'hier. Le Viêt-Nam a assimilé la tradition chinoise et la tradition indienne par l'intermédiaire de la musique de l'ancien royaume du Champa, de civilisation indienne. L'auteur définit en ce sens, l'Acculturation de la manière suivante : « *The process by which a people adopts a culture other than its own-takes place, to inquire into its causes and to examine its results* ».

ZINELABIDINE(Mohamed), *Art, Religion et politique : paroles et pointillés*, in : Parole d'artiste, Ministère de l'Enseignement Supérieur, Ministère de la Recherche Scientifique de la Technologie et du Développement des Compétences, Université de Tunis, ISMT, Laboratoire de Recherche « Culture et nouvelles technologies et développement », textes réunis par Mohamed Zinelabidine, pp. 49-66.

Mohamed Zinelabidine traite dans cet article un sujet actuel, dont il critique deux théories : la première concerne le « choc des civilisations » chez Huntington qui n'arrête pas d'enseigner et renseigner des réalités controversées de la fin du XXème siècle, la seconde est la thèse de Fukuyama qui voit que « *la politique mondiale est du ressort unique de l'occident démocratique libéral dont les valeurs devraient s'étendre, irréversiblement, mais sûrement, voire progressivement à l'ensemble du monde, seul recours, unique alternative* ».

- ---------, L'Interculture entre visage et mirage du présent, in : Dictionnaire International des Politiques de Développement Culturel, Tunis, Ministère de l'Enseignement Supérieur, Ministère de la Recherche Scientifique, des Technologies et du Développement des Compétences, Université de Tunis, Le Laboratoire de Recherches en Culture, NTIC, et Développement, 2007, pp. 97-118.

www.alkottob.com

L'auteur de cet article expose et analyse scientifiquement les différentes définitions et concepts de la culture et des termes dérivés. Il traite aussi plusieurs sujets, tel que le rapport entre corps et musique et leur recoupement dans les lieux de spectacles, la formation et les méthodes d'enseignement musical en Tunisie, la production artistique, les critiques de la musique…

2. Arts de spectacles

GILLET (Bernard), *Le spectacle sportif contemporain*, in : Encyclopédie de la Pléiade, *Histoire des spectacles,* France, Gallimard, 1965. 2003p.

Cet encyclopédie aborde toutes les formes de spectacles dans le monde et en différents genres; les spectacles de participation rites et liturgies, histoire de la fête en occident, histoire du théâtre en orient, le théâtre contemporain et les arts de spectacles.

BEN CHENEB (Rachid), *La fête religieuse et populaire dans l'Islam*, in: Encyclopédie de la Pléiade, France, Gallimard, 1965. pp. 199-207.

Etude sur les obligations fondamentales de la loi Islamique (L'énoncé de la profession de foi, prière, faire l'aumône (الزكاة), le jeune du mois de Ramadan et le pèlerinage). Si le musulman n'applique pas ces obligations, il prendra part à des rites plus ou moins sacrées, tel que la visite des marabouts ou bien la participation aux fêtes des confréries, même si cela n'est plus d'ordre religieux.

DARMON (Raoul), *Du café chantant au Music-hall à Tunis*, à la fin du XIX siècle, in : Bulletin Economique et Sociale de la Tunisie, N°. 82, Tunis, Résidence Générale de France à Tunis, 1953. pp. 88-90.

Dans cet article, l'auteur essayait d'énumérer les salles de spectacles, qui ont eu la faveur des foules, avec le rare mérite de réunir ensemble le public européen et autochtone.

DUVIGNAUD (Jean), *La fête civique*, in: *Histoire des spectacles,* France, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1965. pp. 238-268.

L'auteur de cet article remarque que la révolution est la vraie fête ; Elle est mise en scène par l'histoire réelle de la vie, et associe le peuple à l'image de la nation. L'Homme découvre ce sens au moment ou il intervient en elle.

POCHE (Christian), *Maroc ; Confrérie des Aissawa Tayfa de Cheikh Sidi Mohaméd*, Paris, Acte de Colloques, Avril 2002. pp. 1-7.

Une description de la confrérie « *Aissawa* » au Maroc avec une étude approfondie sur les troupes, les instruments tel que (*Ghayta* et instruments de percutions) et les mises en scène des rituels.

www.alkottob.com

3. Théâtre et cinéma

BEN HALIMA (Hamadi), *Le théâtre arabe en Tunisie, répertoire tunisien (1909-1962)*, in : Arabica Revue d'Etudes Arabes, T. XVI, Pays-Bas, Netherlands, éd: E.J.Brill, Leiden, 1969. pp. 313-329.

On trouve dans cet article, une liste alphabétique aussi complète que possible, des pièces écrites ou traduites par des Tunisiens au début du XXème siècle. Il nous a aidé à connaître les principaux thèmes du théâtre tunisien pendant cette période.

CHARFEDDINE (Moncef), *Le théâtre*, in : *Littérature et Arts du spectacle à Tunis*, Tunis, IBLA, N°. 120, 1967. pp. 411-428.

Présentation d'une période assez restreinte, en confiant le dépouillement de sources déterminées à un nombre de collaborateurs suffisant. On a démontré à partir de ce magazine que même pendant les années 1966-1967 il y avait des adaptations théâtrales.

CHERIA (Tahar), *L'adaptation au cinéma des œuvres littéraires dans les pays de culture arabe*, Tunis, éd : IBLA, 1974 –1, N°. 133. pp. 103-133.

Cette étude, rédigée à la demande de L'UNESCO, est une contribution aux travaux de la table ronde sur la « Littérature et le cinéma », organisée du 25 au 27 septembre 1970. Cet écrivain disait que : « *En effet, il a manqué d'abord, au cinéma arabe, la référence à une longue tradition national des arts de la représentation par l'image et l'action et notamment des arts du théâtre et du Music-hall* ».

CHIKHAOUI (Tahar), *Le cinéma Tunisien de la maladroite Euphorie au juste désarroi*, In : *Aspects de la civilisation dans la Tunisie du XXème siècle*, sous la direction de Charfi abdelmajid, Tunis, éd : Publication de la Faculté des Lettres-Manouba, s.d, pp. 5-59.

Il s'agit dans ce livre d'une réflexion personnelle, non pas sur l'ensemble des films produits en Tunisie, mais sur les films de longs métrages de fiction, qui nous semblent avoir joué un rôle décisif dans l'évolution de l'esthétique cinématographique dans notre pays et qui par conséquent, exprime mieux que les autres l'apport esthétique du cinéma tunisien à telle période.

LELONG (Michel), *Le VIème rencontres de Nawadi-cinéma, 21-25 mars 1970*, Tunis, éd : IBLA, N°. 125, 1970 –1, pp. 147-152.

Les travaux existant dans ce numéro, entament des enquêtes sur l'alphabétisation, les travaux maritimes de H. Ben-Nûmân, les lettrés tunisiens au XXème siècle, et des entretiens sur le théâtre et le cinéma tunisien. On découvre dans cet article les tendances du cinéma tunisien à ces débuts.

www.alkottob.com

- ----------, Les Vème journées cinématographiques de Carthage, éd : IBLA, 1974 –2 N°. 134. pp. 365-370.

Ce numéro comporte des études et des articles concernant la paroisse de Tunis au XVIIIème siècle, graphie et prononciation, des colloques et congrès. Cet article nous a donné une idée sur les thèmes des films, qui ont été faits avant l'indépendance par des sociétés cinématographique européenne et Américaine.

METTROP (Anton), *Le théâtre en Tunisie*, éd : IBLA, N°. 1969. pp. 301-317.

Cite les thèmes utilisés par le théâtre Tunisien et les dangers des adaptations théâtrales, qui consistent à transposer des situations dégradantes du milieu étranger.

MOINDROT (Isabelle), *La représentation d'opéra, poétique et dramatique*, Paris, PUF, 1993. pp. 1-71.

Etude complète sur les codes et les signes théâtrales : codes linguistiques, musicaux et culturel, ainsi que les notions de conformité et non conformité, convergence et divergence. Elle nous a aidée à inclure dans notre recherche des notions et des analyses sémiologiques.

SAYADI (Salem), *Le cinéma Tunisien, ses moyens, ses problèmes*, Tunis, éd : IBLA, 1972 – 1, N°. 129. pp. 141-148.

L'auteur de cet article traite des moyens et des problèmes du cinéma tunisien avant l'indépendance, en passant par les longs métrages de forme occidentale, ainsi que orientale. Les films, les scénaristes, les techniciens et les réalisateurs. Une citation nous a été utile pour confirmer notre approche sur les actes de piraterie culturelle en diffusant nos images à base de folklores et de décors naturels exotiques, uniquement pour dépayser le public occidental.

-III- THESES UNIVERSITAIRES

1. En musicologie

BEN ABDERRAZAK (Mohamed Saifallah), L*es orchestres Arabes modernes ,Influences de L'organologie occidentale et problèmes d'acculturation*, thèse d'Histoire de la Musique et de Musicologie en vue d'obtention du doctorat, Paris IV, Université de Paris – Sorbonne, , 1999. 724p.

On a découvert dans cette thèse une analyse complète sur l'évolution des orchestres dans les pays arabes et les influences qu'ils ont eu. Tout cela nous a aidés à trouver des exemples bien précis sur le thème d'acculturation.

www.alkottob.com

BEN GARFI (Mohamed), *Musique et spectacle, les formes de composition dans le théâtre lyrique arabe*, thèse de doctorat, Université de Paris, Sorbonne, Paris IV, UFR, Musicologie et Histoire de la Musique, juin 2000. 695p.

Elle traite les différentes étapes du théâtre lyrique dans les pays arabes, spécialement l'Egypte et le Liban, avec une vision analytique et critique qui touche le fond du fait théâtrale. L'auteur de cette thèse n'a abordé que périphériquement ce phénomène en Tunisie, ce qui m'a motivé à approfondir le sujet.

DRISS (Mohamed), *La tradition orale et les spectacles contemporains en Tunisie, décadence ou évolution*, thèse de 3e cycle en cinématographie, Université de Paris I, Panthéon- Sorbonne, UFR Art et Archéologie, 1979/1980. 475p.

L'auteur de cette thèse traite les différents types de spectacles en Tunisie jusqu'à les années 70, en consacrant une bonne partie sur l'importance de la fête et le spectacle dans la vie sociale et traditionnelle du tunisien citadin et rural. Tous ça nous a été utile pour savoir la pertinence de la pratique traditionnelle religieuse tel que le maraboutisme dans la famille tunisienne moderne rationaliste.

SAKLI (Mourad), *La chanson Tunisienne, Analyse technique et Approche sociologique*, thèse de Musicologie en vue de l'obtention du doctorat nouveau régime, Université de Paris –Sorbonne, Paris IV, U.E.R, d'Histoire de la Musique et Musicologie, Novembre 1994. 530p.

Cette thèse, comporte une étude technique et sociologique de la chanson tunisienne. Elle explique le phénomène musical non seulement à travers le double impact qui le lie à l'environnement extra- musical, mais aussi à partir de son essence même, en tant que genre technique spécifié. Cette recherche nous a servi pour apprendre les relations interculturelles entre l'Égypte et la Tunisie au début du XXème siècle concernant la chanson.

VIGREUX (Philippe), *La darbouka : histoire, organologie, ethnomusicologie d'un instrument de percussion*, thèse de doctorat, Université de Paris X, UMR 116, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, 1997. 610p.

L'auteur de cette recherche passe en revue les différentes formations orchestrales traditionnelles et modernes relatives aux divers pays arabes. Cette thèse nous a servi pour comprendre l'introduction et l'acquisition de la *darbouka* dans les orchestres traditionnels à cordes en Tunisie.

www.alkottob.com

2. Arts et théâtre

BEN CHEIKH (Nasir), *Peindre à Tunis, Pratiques artistiques maghrébines et histoire*, thèse de 3ème cycle, Université de Paris I, Sorbonne, 1978-1979. 326p.

L'auteur de cette thèse traite le sujet de la peinture dans les pays maghrébins (Maroc, Algérie et la Tunisie) à partir de quelques œuvres de *Charkawi*, *Racim*, *Bellagha* et *Gorgi*, avec une étude analytique et critique. Il nous a aidé à expliquer des concepts concernant les termes : traditionnel, traditionalisme et dépassement du patrimoine.

BEN HALIMA (Hamadi), *Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain(1914-1960)*, thèse de doctorat présenté à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Paris, Sorbonne, Publication de l'Université de Tunis, Faculté des Lettres et des Sciences Humaine, Tunis, IMP-STAG, 1969. 337p.

L'auteur de ce livre présente les différents thèmes utilisés dans le théâtre arabe. Ex : l'affectivité (l'amour et ses causes), la politique (le pouvoir et les Hommes), le social (la femme), la philosophique (l'homme et la condition humaine), ainsi que les adaptations de *Qabbani* et *nakach* ...

-IV- ENCYCLOPÉDIE

Encyclopédie de l'Islam, Nouvelle édition, E.J.Brill, Tome IV, paris 1978.

-V- DOCUMENT MUSICAL

Extrait d'opéra, *English version by MRS.G.G.Laurence*, Copyright by G. Schirmer, New york, 1897.

-VI- DOCUMENTS ELECTRONIQUES

Collection Microsoft Encarta 2003. Titre : Théâtre grec.

Collection Microsoft ® *Encarta* ® 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporation.

-VII- WEBOGRAPHIE

BARE (J-F), *Acculturation dans dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie de Bonte* (P), et Izard (M), éd : Puf, 2ème édition, Paris, 1992, p.2-retour, in : Acculturation antagoniste,

www.alkottob.com

d'après DEVEREUX (G) et LOEB (O.M), Voir http://prso.wanadoo.fr/geza.roheim/html/accultur.htm

BASTIDE (R), *Acculturation*, in : encyclopédia Universalis, 1-114 c et suivant, 1998- retour, in : Acculturation antagoniste, d'après DEVEREUX(G) et LOEB(O.M), Voir: http://prso.wanadoo.fr/geza.roheim/html/accultur.htm

BERRY (J), *Acculturation et adaptation psychologique*, in : *Acculturation antagoniste*, d'après DEVEREUX (G) et LOEB (O.M), Voir : http://prso.wanadoo.fr/geza.roheim/html/accultur.htm

DEVEREUX (G) et LOEB (O.M), *Acculturation antagoniste*, http://prso.wanadoo.fr/geza.roheim/html/accultur.htm

http://www.raya.com/site/topics/article.asp?cu_no=2&item_no=152032&version=1&template_id=133&parent_id=13

ANONYME, Le roseau chantant : Mohamed Saada vient de nous quitter, http://fr.allafrica.com/stories/200501140100.html

RÉDFIELD (R), LINTON (R), HERSKOVITS (M.J), Memorandum on the study of acculturation in American Anthropology, n°38,1936- retour, in : *Acculturation antagoniste*, d'après DEVEREUX(G) et LOEB(O.M),Voir:

http://prso.wanadoo.fr/geza.roheim/html/accultur.htm

SCHÖNING (Udo), *Interculturalité/ Interculturality*, Dictionnaire international des termes littéraires, Voir : http://www.ditl.info/art/definition.php?term=2331. Qui s'intéresse aux concepts de l'interculturalité dans le domaine de la littérature ancienne, avec une étude comparative.

MALINOWSKI (Bronislaw), in : Ideas and achievements, voir : http://en.wikipedia.org/wiki/Bronislaw_Malinowski

www.alkottob.com

جرائد ـ مجلات ـ نشريات
ملفات توثيقية ـ مطويات

باللغة العربية

-I- جرائد

(الØ)حاجة(صاΓ) مهرجان قرطاǯ ينقذ فرقة 71 من ضيق التنفس، جريدة الصباح، صفحة فكر وفن، ţ. 7491 ، â. 23 ، 28 جويلية 1973. Î . 7.

(الØ)حاجة(صاΓ)، لقاء التعارف بين فرقة 71 والجمهور، جريدة الصباح، ţ. 7510 ، â. 23، 18 أوت 1973. Î . 7.

عامر(أحمد)، "Ǩ0" السور" ورقات من الكتاب الحنين، جريدة الصباح، ţ. 14120 بتاريÌ 1992/07/08. Î . 9.

عامر(أحمد)، سهرة مع الشعر والمسرح والرقص والمواقف"Ǩ0" السور"، جريدة الصباح، ţ. 14115 بتاريÌ 1992/07/02. Î . 9.

(الØ)قرفي (محمد)، عسكر الليل عمل جديد للفرقة البلدية للموسيقى، جريدة الصباح بتاريÌ 1983/08/08 ، ţ. 11159، صفحة فكر وفن، أجر? الحوار محمد بن رجب.

(الØ) قرفي (محمد)، "عسكر الليل" عمل جديد للفرقة البلدية للموسيقى، جريدة الصباح بتاريÌ 1983/08/08، â. 33، ţ. 11159.

مجهول، " أصبح هذا الشاب بطل المسرحيات التلحينية الفذ"، جريدة الأسبوţ، ţ. 46 بتاريÌ 1946/02/16. Î . 7.

مجهول، " فاتنة قرطاǯ على مسرح البلدية"، ţ. 38، بتاريÌ 1946/12/23. Î . 7.

مجهول، " فاتنة قرطاǯ على مسرح البلدية، جريدة الأسبوţ، ţ. 38، بتاريÌ 1946/12/23، Î .7.

مجهول، " مجنون ليلى"، جريدة الأسبوţ، ţ. 41 بتاريÌ 1946/01/12.

مجهول، "مجنون ليلى يبعث حيا"، جريدة الأسبوţ، عالم الفن، ţ. 40 بتاريÌ 1947/01/05.

مجهول، الأستاذ العقربي ƷرǯƷ دور "طرطوف" أمام كبار الفنانين الفرنسيين، جريدة الأسبوţ، ţ. 37، بتاريÌ 1946/12/16. Î . 7

مجهول، التمثيل العربي، الزهرة بتاريÌ 1914/2/23، ţ. 1782، â. 26.

مجهول، التمثيل العربي، جريدة الزهرة بتاريÌ 1914/1/9. ţ. 1739، â. 26.

مجهول، الشهامة العربية – رواية "تسبا"، الزهرة بتاريÌ 1914/4/1، ţ. 1819، â. 26.

مجهول، الشهامة العربية، الزهرة بتاريÌ 1914/4/30، ţ. 1848، â. 26.

مجهول، شهداء الغرام أو روميو وجوليات، الزهرة بتاريÌ 1914/4/8، ţ. 1826، â. 26.

www.alkottob.com

مجهول، علم موسيقي لآخر هو؟، جريدة البيان، ţ. 1419، 2005/01/17.
مجهول، في أربعينية الموسيقار الراحل الفنان محمد سعادة، رمز الأصالة والمعاصرة في الموسيقى العربية، جريدة الحرية، ţ. 5343، â. 17، 2005/03/03.
مجهول، في تياترو روسيني، الزهرة بتاريخ 1914/3/31، ţ. 1818، â. 26.
مجهول، محمد سعادة في ذمة ا!، جريدة الصريح، ţ.1107، â. 11.
مجهول، كاح جوق الشهامة العربية، الزهرة بتاريخ 1914/2/8، ţ. 1769، â. 26.
مجهول،" أوبرا كليوباترا"، جريدة الأسبوع، ţ. 1 بتاريخ 1945/12/24. î. 7.
مجهول،"الأستاذ سيد شطا يعود إلى وطنه"، جريدة الأسبوع، ţ. 27 بتاريخ 1946/04/14. î. 5.
مجهول؛ أول كارج تونسي يموت، جريدة الأسبوع بتاريخ 1947/8/24 ţ. 73.
مصدق(محمد الحبيب)، صابر في مدينة السلطان تاج، محاولة جريئة في فن الأوبرا ونقائص يمكن تلافيها لو..."، جريدة العمل، بتاريخ 1983/03/07، ţ. 9455. î. 7.

-II- مجلات ونشريات وملفات وثائقية

بن عثمان(محمد عبد العزيز)، المسرح الثنائي بتونس، الحياة الثقافية، ţ. 5، تونس، وزارة الثقافة، 1978. î. 69.
(الـ)جزيري(الفاضل)، ما حكاية " الحمرة 2005؟"، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية بتاريخ 2005/02/05، ţ. 1347، حوار أجراه عبد اللطيف قروري، تونس. î. 16.
(الـ)سقاجي(محمد)، عيساوية البلوغ والفرجة الشعبية في تونس، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، ţ. 591 بتاريخ 2005/06/25. î. 43.
سلامة(يوسف)، محمد القرفي، مدير مدينة تونس للموسيقى العربية، مجلة فنون، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، 1985/04/03. î. 244.
عبد الكافي(طه)،منوعة كاو السور، عرفه الحبيب شيبوب المستشار الأدبي لهذا العمل، مجلة الاذاعة والتلفزة ţ. 778 بتاريخ 4 جويلية 1992. î. 9.
(الـ)عقربي(سمير)، حكايتي مع الحمرة والحلفاوين، حوار قام به عبد السلام بلال، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية بتاريخ 2003/03/22، ţ. 1263، تونس، î. 17.
(الـ)فرحاني(محمد الهادي)، هل العرض المسرحي رجع لصدى النص؟ مجلة الحياة الثقافية، ţ. 153، â. 29، تونس، نشر وزارة الثقافة، مارس 2004. î. 60.
(الـ)قرفي(محمد)، الموسيقى التونسية بين الكلاسيكية وجواهر التحديث، مجلة الحياة الثقافية، ţ. 5، تونس، نشر وزارة الثقافة، جوان 1978. î. 118.

www.alkottob.com

(الø)قفصي(رابح)، أوبرات ŘØ السور، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، ţ. 777 بتاريÌ 1992/06/20، Î . Î . 7-10.

- ---، سهرة ŘØ السور وكأنك تعيشها، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، ţ. 778 بتاريÌ 1992/07/04. Î . Î . 6-7.

مجهول، الأغنية الفكاهية من خلال θربة محمد الحداد، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، ţ. 593 بتاريÌ 1983/07/23. Î . Î . 2-5.

مجهول، العرô الكبير لفرقة مدينة تونس، مجلة الإذاعة والتلفزة، ţ. 377، â. 17، 1967/04/01، Î . 13.

مجهول، العرô الكبير لفرقة مدينة تونس، مجلة الإذاعة والتلفزة، ţ. 377، â. 17، 1967/04/01. Î . Î . 12-13.

مجهول، المهرجانات الصيفية، مجلة الإذاعة والتلفزة، ţ. 429، â. 19 بتاريÌ 1978/08/01.، Î . 18.

مجهول، النوبة في فرنسا حدQ، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، ţ. 771 بتاريÌ 1992/03/26. Î . 12.

مجهول، رضا القلعي، عشق الكمنجة(45 سنة)، مجلة الإذاعة والتلفزة، ţ. 584 بتاريÌ 1983/04/16، Î . Î . 16-21.

مجهول، سهرة الأغنية الفكاهية الجديدة، أول تظاهرة من نوعها في تونس، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، ţ. 782 بتاريÌ 1992/08/29. Î . Î . 8-9.

مجهول، عسكر الليل، قراءة لعصر غنائي ذهF، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، ţ. 601 بتاريÌ 1983/11/12.

مجهول، عسكر الليل، قراءة لعصر غنائي ذهF؟! ، 1 مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية بتاريÌ، 1983/11/12، ţ. 601. Î . 16.

(الø)مصدق(محمد الحبيب)، محمد الجموسي، مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، ţ. خاî بتاريÌ 1982/02/13، Î . 19.

(الø)مليجي(الطاهر)، أعلام الغناء والموسيقى، صاΓ الخميسي، مجلة الإذاعة والتلفزة، ţ. 1258 بتاريÌ 2003/02/15، Î . Î . 44-45.

مومن(محمد)، اθاهات الإبداţ المسرحي التونسي لسنوات (1980-1990) "الميراQ والØفاق"، مجلة الحياة الثقافية، تونس، إصدار إدارة المسرح بوزارة الثقافة، د.ت. Î . Î . 106-107.

ملفات وثائقية، ţ. 14، علي الرياحي رحلة فنان تونسي، تونس، مركز التوثيق القومي، 1996.

نشرية حول إنتاǯ قدور الصرارفي، صدرت المناسبة الاحتفال بذكرP وفاته، أفريل 1986، نشر وزارة الثقافة، اللجنة الثقافية القومية. 101 Î .

www.alkottob.com

-III- مطويات

مطوية خاصة بالمهرجان الدولي الأول لRنشاد، المنعقد في الفترة ما بين 17-2005/03/19.

مطوية خاصة بتكرƇ رواد الموسيقى والƨناء والنقد الفني(صاƈ المهدي-محمد سعادة- توفيق بوغدير- نعمة –عبد الحميد بلعلجية) والتي أعدها الشاعر رضا الخويني بتاريÌ 2004/10/30.

مطوية عرƣ "النوارة العاشقة" لأنور براهم في ديسمƎ 1987.

مطوية للموسم الثقافي، خاصة بعرƣ الفرقة القومية للموسيقى العربية، 1983-1984.

مطوية حفل المموعة الموسيقية لمدينة تونس الخاصة بتكرƇ الشيÌ أمين حسنين سالم، بقيادة نوفل بن عيسى وبتاريÌ 2004/11/10.

مطوية حفل تكرƇ صاƈ المهدي بصفاقس سنة 1983 بالمسرح البلدي.

باللغة الفرنسية

Anonyme, *La flûte orpheline, Mohamed Saada n'est plus*, N°. 1167, Le Quotidien, 12/01/2005.

Anonyme, *Le monde de la musique en deuil, Mohamed Saada n'est plus*, La presse, N°. 22307, 12/01/2005.

Anonyme, *Un artiste élégant et discret, Mohamed Saada n'est plus*, La presse, N°. 22307, 12/01/2005.

Anonyme, La Dépêche Tunisienne du 25/09/1908.

Anonyme, Courrier de Tunisie du 26/09/1909.

GRICHI (Slaheddine), *Evocation*, la presse, 02/07/1992, N°. 17735, p. 10.

Anonyme, « *Adieu l'artiste* » au TVT, N°. 22346, 20/02/2005.

DAMI (Samira), « *Taht Essour » : Plutôt à coté*, La presse, 05/07/1992, N°. 17738, p. 11.

www.alkottob.com

المصاور السمعية والسمعية البصري

1. المصاور السمعية

أ- أشرطة (K7)

- حبيبة مسيكة، شريط K7، 1343.NHC.SODACT.
- محمد القرفي، شريط K7، حفل قرطاج لسنة 1978، تسجيل خا آ .
- الشيخ أمين حسنين سالم، شريط K7، تسجيل خا آ .
- الخطوي بو عكاز، إيقاعات شعبية، شريط K7، موسيقى شعبية، مركز الموسيقى العربية المتوسطية، تاريخ التسجيل 95/05/06.
- محمد عبد الوهاب، مجموعة أغاني، شريط K7. SOCA. 137.So.
- فتحي زغندة، إيقاعات شعبية، شريط K7. تسجيل خا آ .

ب- أقراص(CD)

- سلامة حجازي، سلامات "سلام على حرمن" في مقام البياتي، من اسطوانات أوديو (*Audio*)، تسجيل خا آ .
- سلامة حجازي، مونولوج "روميو وجوليات" في مقام الجهاركاه، من اسطوانات أوديو (*Audio*)، تسجيل خا آ .
- سلامة حجازي، مونولوج "إن كنت في الغايب"، مسرحية روميو وجوليات، في مقام الراست، من اسطوانات أوديو (*Audio*)، تسجيل خا آ .
- سلامة حجازي، دور "بسحر العين" في مقام البياتي، من اسطوانات أوديو (*Audio*)، تسجيل خا آ .
- سلامة حجازي، دور " مجنون يا قلب" في مقام العراق الشرقي، من اسطوانات أوديو (*Audio*)، تسجيل خا آ .
- سلامة حجازي، دور "دريت في الأنس"، في مقام الحجازكار، من اسطوانات أوديو (*Audio*)، تسجيل خا آ .
- سلامة حجازي، من اسطوانات أوديو (*Audio*)، تسجيل خا آ .

www.alkottob.com

- سلامة حجازي، موشح "حفها عبد حميم" في مقام الراسǩ، من اسطوانات أوديو (*Audio*)، موشح "ȣر حسن" في مقام الصبا، تسجيل خا آ .
- زكي مراد، دور لزكريا أحمد "أصل الȣرام" في مقام السزناك، تسجيل خا آ .
- زكي مراد، دور " الصƎ للعاشق دواء" في مقام النهاوند، تسجيل خا آ .
- زكي مراد، دور "بين الدلال والȣÊب، في البياتي شوري، تسجيل خا آ .
- زكي مراد، دور "ȣه يا أنا" في مقام الحجاز، تسجيل خا آ .
- زكي مراد، طقطوقة من ألحانه "يالخوƊ يا ناعم في مقام الصبا عشيران، تسجيل خا آ .
- زكي مراد، غناء لطقطوقة لسيد درويȚ "زروني كل سنة مرة" في مقام العجم، تسجيل خا آ .
- زكي مراد، ليالي ومواويل في مقام الراسǩ، تسجيل خا آ .
- سليمان القرداحي، مونولوȟ "تركǩ مصر بلادي، في مقام النهاوند، تسجيل من حلقات تاريƎية مسرحية قدمها محمد رجا فرحات، قناة تونس 7، رمÊان 2003.
- أغاني تونسية قديƎة، *Tunis chante et danse*، لا شيء.
- أغاني قديƎة لأم كلثوم، *L'Astre de l'orient*، تسجيل خا آ .
- محمد الجموسي، 85 أغنية، MP3.
- محمد عبد العزيز العقربي، موشحات وأدوار، إذاعة تونس بتاريȚ 2001/11/21، قدمه لطفي المراƷي.
- فرقة العوامرية للحÊرة صفاقس، لا شيء.
- عمل موسيقي"أفريقا"، لإبراهيم البهلول، تسجيل خا آ .
- موسيقى الباي، فرقة صفاقس، تسجيل خا آ .
- نشيد البحر الأبيȚ المتوسȚ 1967 ‡مد سعادة، الإذاعة والتلفزة التونسية.
- عرƟ الحÊرة لفاضل الجزيري وسمير العقربي، لا شيء.
- أغاني شعبية تونسية، مركز الموسيقى المتوسطية، ţ/ت. 186/12 .
- أغاني شعبية تونسية، مركز الموسيقى المتوسطية، ţ/ت. 178/1 .
- إيقاعات شعبية، مركز الموسيقى العربية والمتوسطية، 1995/06/05.
- حÊرة صفاقس، حفل اختتام مهرجان الفنون الإفريقية بسيدي منصور، CD1. إعداد مراد السيالة.
- حÊرة صفاقس، حفل اختتام مهرجان الفنون الإفريقية بسيدي منصور، CD2 إعداد مراد السيالة.

www.alkottob.com

- فرقة العوامرية لحرة صفاقس، تسجيل خا آ .
- مجموعة أغاني محمد الجموسي، MP3، تسجيل خا آ .
- سهرة عربية متألفة من صا ا المهدي ومحمد سعادة وعبد الفتاح المنسي وعطية شرارة، الخزينة الصوتية للمعهد العالي للموسيقى بتونس.
- صا ا المهدي، *Noon in Tunisia*، تسجيل خا آ .
- موسيقى صوفية تركية، .Germany. Kreuzau. ţ/ت 52368.
- الأغاني الدينية في صنعاء، لا شيء.
- مقدمة في الموسيقى الإفريقية، لا شيء.

2. المصادر السمعية البصرية

أ- أقراص(CD)

- علية، أوبرات الطيور، برنامج مسافر زاده الإبداع، قناة تونس 7، بتاريخ 2005/03/29 ، VCD، تسجيل خا آ .
- علية، الفصول الأربعة، برنامج مسافر زاده الإبداع، قناة تونس 7، بتاريخ 2005/03/29 ، VCD، تسجيل خا آ .
- الذكرى 23 لوفاة الفنان محمد الجموسي، برنامج كلوم في الذاكرة، قناة تونس 7،VCD ، تسجيل خا آ .
- تاريخ المطربة حسيبة رشدي، VCD. لاشيء.
- تاريخ صا ا الخميسي، VCD. لاشيء.
- المسرح الاستعراضي، قناة روتانة سينما بتاريخ 2002/04/25، VCD.
- أوبرات كوك السور، قناة تونس سبعة بتاريخ، 2003/07/02، VCD ، تسجيل خا آ .
- من المسرح الثنائي إلى الأغنية السينمائية، روتانا سينما، 2003/04/01، VCD.
- عرض النوبة، VCD2، ţ/ت. 180.CA.
- عرض النوبة، VCD1، ţ/ت. 180.CA.
- الاستشراق السينمائي بتونس، برنامج مسافر زاده الإبداع، قناة تونس 7، بتاريخ 05/04/01.
- السينما بتونس في بداية القرن العشرين، القناة الثانية الفرنسية A2، بتاريخ 2002/11/25.
- من أعمال الرحابنة، برنامج غناية وحكاية، قناة تونس 7، 2004، VCD1.

www.alkottob.com

- من أعمال الرحابنة، برنامǰ غناية وحكاية، قناة تونس 7. 2004، VCD2.
- أوبرات "عسكر الليل" ‡مد القرفي،CD1 ، تسجيل خا آ .
- أوبرات "عسكر الليل" ‡مد القرفي،CD2 ، تسجيل خا آ .
- أوبرات "صيف 61" ‡مد القرفي، CD1، تسجيل خا آ .
- أوبرات "صيف 61" ‡مد القرفي، CD2، تسجيل خا آ .
- الفرقة القومية للفنون الشعبية، CD1، تسجيل خا آ .
- الفرقة القومية للفنون الشعبية، CD2، تسجيل خا آ .
- الفرقة القومية للفنون الشعبية، CD3، تسجيل خا آ .
- الفرقة القومية للفنون الشعبية، CD4، تسجيل خا آ .
- أوبرات"عاشق المداحين، قناة درƈ، قدمها عمار الشريعي بتاريÌ، 2003/12/13، VCD.
- حوار مع سمير العقربي ومحمد عزيز بن زكور، برنامǰ نسمة صباح، قناة تونس سبعة، بتاريÌ 2005/04/21، VCD.
- عرô "الحÊرة"، لفاضل الجزيري وسمير العقربي، CD1، ţ/ت. D89.
- عرô "الحÊرة"، لفاضل الجزيري وسمير العقربي، CD2، ţ/ت. D89.
- المسرح الغنائي في مصر، VCD، ţ/ت. IA.
- المسرح الغنائي في مصر، VCD، ţ/ت. IB.
- المسرح الغنائي في مصر، VCD، ţ/ت. IC.
- المسرح الغنائي في مصر، VCD، ţ/ت. ID.
- المسرح الغنائي في مصر، VCD، ţ/ت. IE.
- المسرح الغنائي في مصر، VCD،ţ/ت. IF.
- المسرح الغنائي في مصر، VCD، ţ/ت. IG.
- سلامة حجازي والمسرح الغنائي في تونس، حلقات من سلسلة "يا مسهرني"، قناة تونس 7، VCD.
- وسيلة صƎي والمسرح الغنائي ، حلقات من سلسلة "يا مسهرني"، قناة تونس 7، VCD.
- سليمان القرداحي والمسرح الغنائي في تونس، حلقات من سلسلة "يا مسهرني"، قناة تونس 7، VCD.
- ƶاذƶ من أعمال الرحابنة، برنامǰ "غناية وحكاية، قناة تونس 7، VCD1.
- ƶاذƶ من أعمال الرحابنة، برنامǰ "غناية وحكاية، قناة تونس 7، VCD2.

www.alkottob.com

- حفل "اسطنبالي"، تسجيل خا î بتاريخ 2003/09/09.
- عرض "النوبة" بفرنسا (*Zénith*)، CD1، 98/05/27.
- عرض "النوبة" بفرنسا (*Zénith*)، CD2، 98/05/27.
- عيساوية قبلي، منطقة تلمين، 2004، VCD، تسجيل خا î .
- عرض "النوبة"، حفل قرطاج، VCD1، ت/ţ. 180 CA.
- عرض "النوبة"، حفل قرطاج، VCD2، ت/ţ. 180 CA.
- عيساوية سيدي داود، بتاريخ 2004/08/24، VCD.
- Les grands voix de la chanson Arabe, Mohamed Abdelwahab, un film de Simon Bitton, distrubution ADAV, VD, 487.781-629.ABD.
- Les mystères du premier film, Jean-pierre Ameris, Ref : Création ; R.Agostini-KPMC, 78640089.CLC production.
- Voix du Maroc, Musique et rituel, VCD.Adrar des iforas, voyage en pays Touareg.

بـ فيديو(Vidéo)-VHS

- حوار مع المسرحي محمد رجاء فرحات، TV5 الفرنسية، تسجيل خا î .
- المسرح الغنائي التونسي في بداية القرن العشرين، سلسلة "يا مسهرني"، قناة تونس 7، الجزء الأول.
- المسرح الغنائي التونسي في بداية القرن العشرين، سلسلة "يا مسهرني"، قناة تونس 7، الجزء الثاني.
- فيروز، أوبرات الرحابنة، برنامج غناية وحكاية، قناة تونس سبعة، بتاريخ 2003/03/15.
- صالح الخميسي، برنامج غناية وحكاية، قناة تونس سبعة، بتاريخ 2003/03/15.
- محمد الجموسي، برنامج كلوم في الذاكرة، قناة تونس 7 بتاريخ 2005/01/04.

www.alkottob.com

مصادر وثائقية مختصة:
شهادات حول الموسيقى والمسرح

المتحدث	الموضوع	البرنامج	المصدر	التاريخ
عمار الشريعي	المسرح الغنائي في مصر وأطواره	سهرات الشريعي	القناة الفضائية المصرية "دريم"	2003
محمد رجاء فرحات	السينما والمسرح الغنائي وقدوم منيرة المهدية إلى تونس في بداية القرن العشرين	حلقات "يا مسهرني"	قناة تونس 7	رمضان 2003
محمد رجاء فرحات	صالة الماجستيك	حلقات "يا مسهرني"	قناة تونس 7	رمضان 2003
محمد رجاء فرحات	المسرح في تونس	*24 heures à Tunis*	*TV5* الفرنسية	2004
محمد زين العابدين	الموسيقى من حيث المقاربة الثقافية	تعليق على هامش مهرجان الجاز بتونس	قناة تونس 7	2001
عبد الرحمان الشافعي	المسرح الشعبي ومسرح السامر في مصر	سهرة الشريعي	دريم المصرية	2003
حسيبة رشدي	مشوارها المسرحي في تونس والسينمائي في مصر	نجوم في الذاكرة	قناة تونس 7	2003
فريد الخميسي	صالح الخميسي	غناية وحكاية	قناة تونس 7	2003
محمد المورالي	صالح الخميسي	غناية وحكاية	قناة تونس 7	2003
المنصف شرف الدين	محمد الجموسي	نجوم في الذاكرة	قناة تونس 7	2005
الطاهر المليجي	محمد الجموسي	نجوم في الذاكرة	قناة تونس 7	2005
محمد سعادة	محمد الجموسي	نجوم في الذاكرة	قناة تونس 7	2005
السيدة القايد	محمد الجموسي	نجوم في الذاكرة	قناة تونس 7	2005

www.alkottob.com

عبد الكريم قطاطة	محمد الجموسي	نجوم في الذاكرة	قناة تونس 7	2005
عبد الحميد بلعلجية	محمد الجموسي	نجوم في الذاكرة	قناة تونس 7	2005
أحمد عاشور	ضربة الرحابنة	غناية وحكاية	قناة تونس 7	2003
محمد السياري	الكافي شانطا	رمضان البارح	قناة تونس 7	2003
علية	مسيرتا الفنية في تونس ومصر	مسافر زاده الإبداع	قناة تونس 7	2005
سمير العقربي	الحضرة	نسمة صباح	قناة تونس 7	2005
محمد عزيز بن زكور	الهمزية والعدة	نسمة صباح	قناة تونس 7	2005
رياض الصغير	عالمية الموسيقى	تقرير مهرجان المدينة	قناة تونس 7	2003

www.alkottob.com

الفهارس

www.alkottob.com

www.alkottob.com

التراقيم الموسيقية

الصفحة	?توI	ر/ţ
61-60	أوبرا عايدة	1
62	أوبرا عايدة	2
67	دور جمالي بعادك	3
74	طقطوقة "يا الخوp يا ناعم"	4
77	دور "بين الدلال"	5
85	مونولوĥ "تركĶ مصر"	6
88	موشح بالذي أسكر	7
90	موشح "أدر كأâ الطلا"	8
90	موشح "ماحتيالي يا رفاقي"	9
93	موشح " إملالي يا دري"	10
106	سلامات "حبذا عصر اليد"	11
108-107	مونولوĥ "حبيبة قلF"	12
110	لحن "الكهنة"	13
111	لحن "دهم الوباء ربوعنا"	14
112	لحن "الخوف"	15
128	مسرحية "كشكÌ بيك"	16
150	مسرحية "صلاح الدين الأيوبي"	17
154	أغنية "بنات اليوم"	18
159	ديلوĥ "شاري حبيتك"	19
161	*J'aime le mariage*	20
164	مسرحية "ولادة وابن زيدون"	21
167	ودţ والصد∃ محب	22
168	هيا بنا	23
176-175	نشيد "أرô بلادي"	24
177	التلوينات الموسيقية المفتعلة	25
181	طقطوقة "أوţ تكلمني"	26

www.alkottob.com

27	نشيد من مسرحية "ولادة وابن زيدون"	184
28	مسرحية "كليوباترا"	187
29	مسرحية "قيس وليلى"	191
30	مونولوĥ " ياليل يا عين"	198
31	أغنية "أنا عمري ما سكرت"	199
32	أغنية "على سرير النوم دلعني"	202
33	أغنية "حبك وهوهاك"	204
34	أنشودة "أبسمي"	224
35	افتتاحية نشيد البحر الأبيŘ المتوسلّ	229
36	نشد ألعاب البحر الأبيŘ المتوسلّ	231
37	نشد ألعاب البحر الأبيŘ المتوسلّ	234-233-232
38	نشد ألعاب البحر الأبيŘ المتوسلّ	245-244-243 -242-241-240
39	"الطير من لحني"	279
40	موسيقى "شبح الموت"	292
41	أغنية "يا حورية"	305
42	أوبرات الطيور	312
43	أوبرات الطيور	313
44	أوبرات الفصول الأربعة	323-322
45	ليلة والمزود خدام	353
46	يا ميمة يالي ولدتيني	354
47	التعبيرات الانفعالية	370
48	C العوينة الزرقة	390-389
49	الكبـ ّ يدور	410
50	عزف فردي ﻫلة الأوبوا	424
51	موسيقى "الليل زاهي"	425-424
52	يا لطيف	426
53	يا لطيف	426

www.alkottob.com

54	عزف فردي ﴿لة الأوبوا	428
55	مانيÌ غريب	428
56	مانيÌ غريب	429
57	يا فارâ ﴿داد	430
58	نقاطية في "يا فارâ ﴿داد"	431
59	عزف فردي ﴿لة الأوبوا	434
60	الجملة التحRيرية	434
61	التقابل الصوتي	435
62	النقاطية المتساوية في شكلها البسيلّ	436
63	النقاطية المتساوية في شكلها البسيلّ	437
64	محاكاة على مسافة الديوان	437
65	محاكاة	438

www.alkottob.com

الجداول

الصفحة	?توا	ر/ţ
52-51	الفروقات الموسيقية والثقافية بين تونس ودول أوروبا	1
-56-55 58-57	الأعمال الغنائية الركحية الفرنسية	2
59-58	الأعمال الغنائية الركحية الإيطالية	3
63	الأعمال الغنائية الركحية الألمانية	4
68	Ko الغنية طائرة	5
71	Ko زكي مراد	6
73	الأغاني التي اشتهر با زكي مراد	7
75	الأداء الطربي في أغنية "يا الخوp يا ناعم"	8
76	الأدوار التي اشتهر زكي مراد بأدائها	9
78	الأداء الطربي لدور "بين الدلال"	10
81	Ko القرداحي	11
86	التنوţ في التعبير اللحني في أداء مونولوh "تركK مصر"	12
95-94	الأداء الطربي في مسرحيتي "هارون الرشيد" و"عفيفة"	13
96-95	المرجعية الثقافية لمسرح القرداحي في تونس	13'
100-99	المرجعية الثقافية لمسرح إبراهيم حجازي في تونس	14
113	Ko سلامة حجازي	15
115-114	الأداء الطربي في مسرحيتي "هارون الرشيد" و"عفيفة"	16
117-116	المرجعية الثقافية لمسرح سلامة حجازي في تونس	17
121	المرجعية الثقافية لمسرح جورج أبيR في تونس	18
125-124	المرجعية الثقافية لمسرح يوسف وهF في تونس	19
129	المرجعية الثقافية لمسرح حبيب الرحاني في تونس	20

www.alkottob.com

21	الاتجاهات الثقافية لفرقة الشهامة من خلال المسرح الغنائي	135-134
22	الاتجاهات الثقافية لجمعية الآداب العربية من خلال المسرح الغنائي	144
23	حبيبة مسيكة	149
24	فتيلة ختمي	155
25	شافية رشدي	160
26	فتحية خيري	163
27	الصيغ الموسيقية التعبيرية في مسرحية "ولادة وبن زيدون"	165
28	فرقة المعهد الرشيدي	171-170
29	فرقة محمد التريكي	173
30	عبد العزيز العقربي	179
31	عبد العزيز العقربي في أغنية "أوتي تكلمني"	180
32	الأداء الموسيقي والأسلوب التعبيري لدور "قيس"	192
33	الأداء الموسيقي والأسلوب التعبيري لدور "ليلى"	194-193
34	المرجعية والاتجاهات الثقافية للأعمال التونسية في المسرح الغنائي	207-206- 209-208
35	التوافقات اللحنية لأنشودة "أبسمي"	225
36	الاتجاهات الثقافية لنشيد ألعاب البحر الأبيض المتوسط	229
37	أوركاستر محمد سعادة في تنفيذ نشيد البحر الأبيض المتوسط	230
38	أغاني محمد القرفي بالإذاعة الوطنية	250
39	أغاني محمد القرفي بالتلفزة	250
40	من أعماله في فرقة 71 ومدينة تونس للموسيقى العربية	252-251
41	من إنتاج محمد القرفي في الموسيقى التصويرية للمسرح	254-253

www.alkottob.com

42	مؤلفات محمد القرفي من موسيقى تصويرية للتلفزة	254
43	مؤلفات محمد القرفي من موسيقى تصويرية للسينما	255
44	من توزيعات محمد القرفي الموسيقية والغنائية	256-257-258-259
45	أوركاسر محمد القرفي	260-261
46	قراءات وتأويلات	263-264
47	الترميز والتعبير في أوبرات "Ko السور"	293-294
48	Ko محمد الجموسي	296
49	الاتجاهات الموسيقية لأغاني محمد الجموسي	298-299-300
50	الاتجاهات الموسيقية في أغاني الأفلام	301-302-303
51	المنوعات الغنائية التلفزية ‡مد الجموسي	308-309-310
52	الأشكال التعبيرية في أوبرات الطيور	314-315-316
53	الأشكال التعبيرية لأوبرات "الفصول الأربعة"	324
54	الاتجاهات الموسيقية في مجمل الأعمال الغنائية الركحية الاستعراضية والأوبراتية والمنوعاتية	327-328-329-330-331-332
55	الإيماءات النسائية إزاء الرجل	363
56	الدلالات الإيمائية في رقصة "الربطية"	366-367
57	التعبيرات الموسيقية المثيرة للانفعالات والتشخيصات الملائمة لها في رقصة "الربطية"	369-370
58	الدلالات والرموز الثقافية لعرô "النوبة"	375
59	التوجهات الثقافية الركحية والموسيقية لعرô "النوبة"	382-383
60	الإيقاعات المستعملة في عرô "النوبة"	392-393
61	تصنيف الزوار حسب الجنس والمستو? العلمي	396
62	الاستبدالات اللفظية في عيساوية البلو?	410

www.alkottob.com

63	دلالات الإضاءة	417-416
64	الإيقاعات المستعملة في عرô "الحÊرة"	422-421
65	الأشكال الموسيقية والتعبيرية في عرô "الحÊرة"	433-432
66	الاθاهات الثقافية لجملة الأعمال الفرجوية المقترحة	-440-439 441

www.alkottob.com

الصور

الصفحة	?توI#	ر/ţ
104	مسرحية "روميو وجوليات"	1
140	فرقة الأداب التمثيلية في تشخيص المسرحية الغنائية "روميو وجوليات"	2
147	حبيبة مسيكة في أحد أدوارها المسرحية الغنائية	3
204	أجواء الكافيشانطا مع الفرق الوترية	4
204	أجواء الكافيشانطا مع الفرق الشعبية	5
271	أحد المشاهد الخارجية لأوبرات عسكر الليل	6
275	أحد المشاهد الداخلية لأوبرات عسكر الليل	7
277	التجسيد الكوريغرافي للاركة الرقص الكلاسيكي والإسباني	8
295	ركح منوعة ŘO' السور وأحد المشاهد الغنائية الركحية للعمل	9
310	مشهد من أوبرات الطيور	10
320	علية والهادي القلال والهادي المقراني ومحمود الثامري في أوبرات "الفصول الأربعة"	11
345	أمك كنقو	12
347	مرقص الأفاعي	13
367	توظيف الحركة الإيمائية في رقصة الربطية	14
379	ازج الرقص الشعF بالرقص المعاصر	15
380	الحلقة والتحام صانع الفرجة مع الجمهور	16
399	جلسة أتباţ الطريقة العيساوية "بسيدي داود"	17
400	المظهر الاحتفالي حول الزاوية واختلاî المتفرج بصانعي الفرجة	18
405	مشهد لØ"عكاشة" في حالة هيجان قصو?"	19

www.alkottob.com

20	رقصة السياف	405
21	عيساوية البلوî في شكلها الفرجوي	407
22	الركح والمعالجة السينوغرافية في "الحÊرة"	415
23	اللاتطابق في اللباâ والأشكال والألوان	418

www.alkottob.com

الرسوم البيانية

الصفحة	?توI‡	ر/ţ
53	التوجهات الثقافية	1
64	نسبة الحRور الأجنF في الأعمال الـ8نائية الركحية من خلال الأوبرا والأوبرات والفودفيل	2
96	المرجعية الثقافية لمسرح القرداحي في تونس	3
100	المرجعية الثقافية لمسرح إبراهيم حجازي في تونس	4
117	المرجعية الثقافية لمسرح سلامة حجازي في تونس	5
122	المرجعية الثقافية لمسرح جورژ أبيR	6
125	المرجعية الثقافية لمسرح يوسف وهF في تونس	7
130	المرجعية الثقافية لمسرح ژيب الرژاني في تونس	8
136	الاθاه الثقافي لفرقة الشهامة	9
145	الاθاه الثقافي لفرقة الآداب العربية	10
210	المرجعية والاθاهات الثقافية للأعمال التونسية في المسرح الـ8نائي	11
261	شكل الأوركاستر الذي اقترحه محمد القرفي منذ أواخر الستينات	12
300	الاθاهات الموسيقية لأغاني محمد الجموسي	13
303	اθاهاته الموسيقية في أغاني الأفلام	14
333	الاθاهات الموسيقية في مجمل الأعمال الـ8نائية الركحية	15
397	تصنيف الزوار حسب الجنس والمستو? العلمي	16
442	الاθاهات الثقافية لجملة الأعمال الفرجوية المقترحة	17

www.alkottob.com

الأعلام

باللغة العربية

أ

إبراهيم الأكودي 153
إبراهيم حجازي 103؛ 118
ابن أبي ضياف 46؛ 356
ابن رشد 30
ابن زائلة 30
ابن سينا 30
ابن منظور 340
أبو القاسم الشابي 266
أبو النجا 45
أبو بكر خيرت 218
أبو خليل القباني 102؛ 135؛ 144
أحمد الوافي 262
أحمد باي 46؛ 47
أحمد بوليمان 132
أحمد رامي 71
أحمد زروق 271
أحمد شوقي 190؛ 206؛ 208
أحمد عاشور 288
أحمد علام 123
إدريس هاني 26
أرطود أنطنين 355
إسكندر فرح 79؛ 102
إسماعيل الحطاب 203؛ 204؛ 352؛ 372؛ 375؛ 379
إسماعيل ياسين 195؛ 198؛ 199
أم كلثوم 153
أمينة رزق 123؛ 125
الباشير الإدريسي 287؛ 288؛ 289
البشير المتهني 141؛ 188

ب

بشيرة التونسية 296
بونبارت 45
بيرم التونسي 71؛ 287؛ 288؛ 290
بديع خيري 126؛ 127؛ 129

ت

توفيق الجبالي 248
توفيق الذويوي 249
توفيق زياد 265

ج

جمال سلامة 218
جمال عبد الرحيم 218
جميل الجودي 248
جورج أبيض 15؛ 119؛ 120؛ 121؛ 122؛ 123؛ 125؛ 126؛ 445
جوليا بطرس 285

د

خالد التلاتلي 262
رئيس الترنان 267
داود حسني 74؛ 75؛ 77؛ 93
دلال صدقي 188
رؤوف الباسطي ورؤوف 249
راشد حسين 265
رشيد فرشيو 319
رضا الصولي 271
رضا القلعي 16؛ 213؛ 318؛ 319؛ 323؛ 451

ر

روز ليوسف 123
رياض السمباطي 86
رياض الزرياب 291
رياض تلحمي 285

www.alkottob.com

ز

زكريا أحمد ؛ 71؛ 267

زكي طليمات 138

زكي مراد 65؛ 66؛ 69؛ 70؛ 71؛ 72؛ 73؛ 74؛ 75؛ 76؛ 77؛ 81

زهير قوجة 214

زينب صدقي 123

â

سلامة حجازي 15؛ 62؛ 66؛ 70؛ 79؛ 86؛ 87؛ 91؛ 93؛ 100؛ 101؛ 102؛ 103؛ 104؛ 105؛ 109؛ 112؛ 113؛ 116؛ 117؛ 118؛ 119؛ 120؛ 132؛ 145؛ 148؛ 150؛ 179؛ 180؛ 185؛ 188؛ 189؛ 191؛ 210؛ 297؛ 445

سلومة بن عبد الرزاق 162

سليم النقاê 62؛ 79؛ 83؛ 95؛ 97؛ 99؛ 121؛ 206

سليم دمق 285

سليمان القرداحي 15؛ 70؛ 79؛ 80؛ 84؛ 91؛ 93؛ 97؛ 100؛ 101؛ 103؛ 118؛ 137؛ 145؛ 148؛ 149؛ 210؛ 445

سميح القاسم 265

سمير العقربي 334؛ 342؛ 355؛ 381؛ 384؛ 452

سمير العيادي 248؛ 249؛ 288

سنيا مبارك 271؛ 288؛ 291

سهام شوقي 188

سيد درويآ 69؛ 71؛ 72؛ 83؛ 86؛ 93؛ 126؛ 153؛ 162؛ 163؛ 164؛ 179؛ 183؛ 185؛ 188؛ 190؛ 191؛ 195؛ 297

سيد شطا 153؛ 162؛ 163؛ 164؛ 171؛ 183؛ 187

ê /ص

الشادلي القسطلي 142

شادية 304؛ 305؛ 306

شافية رشدي 15؛ 131؛ 146؛ 157؛ 159؛ 160؛ 205؛ 287؛ 288؛ 290؛ 447

الشريف العبيدي 288

الصادق الرزقي 132؛ 142؛ 356

الصادق الماجري 288

الصادق ثريا 287

صالح الجدي 288

صالح الحاجة 262؛ 263 صالح الخميسي 195؛ 198؛ 200؛ 205؛ 287؛ 409؛ 411

صالح الفرزيآ 372

صالح المهدي 162؛ 163؛ 164؛ 167؛ 189؛ 222؛ 223؛ 248؛ 259

صالح جقام 262

ţ

عائشة الصغيرة 141؛ 144

عباâ حلمي 119

عبد الإله بلقزيز 25

عبد الحمولي 69؛ 74؛ 75

عبد الحميد بلعلجية 259

عبد الحميد توفيق زكي 18

عبد الحميد خريف 266؛ 271؛ 272؛ 273؛ 278

عبد الحي حلمي 66؛ 69

عبد الرحيم المسلوب 297

عبد الرزاق كراباكة 153؛ 163؛ 287؛ 288

عبد العزيز الثعالF 142

عبد العزيز العروي 287؛ 288

عبد العزيز العقربي 15؛ 105؛ 118؛ 131؛ 143؛ 149؛ 163؛ 179؛ 180؛ 182؛ 183؛ 184؛ 185؛ 188؛

عبد اللطيف خير الدين 288

عروسية أنس 134

عزيز أباةة 190

عزيز عيد 123

عزيزة بولبيار 288

علي الجندوبي 287؛ 288

علي الحجار 285

علي الخزامي 118

علي الدوعاجي 286؛ 287؛ 288؛ 289؛ 292

علي الرياحي 267

علي القصبجي 75

علي اللواتي 214؛ 249

علي سعيدان 249

علي عبد الوهاب 132

علي محمود طه 190

www.alkottob.com

صلاح مصباح 285؛ 372؛ 375

189؛ 191؛ 205؛ 288؛ 447
عبد القادر المصري 15؛ 64؛ 65؛ 66؛ 68؛ 69؛ 71؛ 78؛ 79؛ 97؛ 100؛445

علية 319
عمر الإبراري 287
عمر زوبf 288
عيسى حراQ 288

فhˇ

الغزالي 30
الفارابي 30
الفاضل الجزيري 213؛ 249 ؛ 334؛ 342؛ 351؛ 352؛ 355؛ 357؛ 358؛ 359؛ 372؛ 373؛ 377؛ 379؛ 381؛ 384 ؛ 411؛ 412؛ 415؛ 420؛ 423؛ 438؛ 451؛ 452
فاطمة بن عرفة 271
فاطمة بوساحة 372
فاطمة رشدي 123؛ 125؛ 153
فتحية خيري 15؛ 162؛ 164؛ 184؛ 189؛ 190؛ 205؛ 287؛ 288؛ 291؛ 296؛ 447
فرڭ شوشان 288
فرحات الجديدي 288
فRêيلة ختمي 15؛ 131؛؛ 146؛ 150؛ 153؛ 155؛ 156؛ 160؛ 162؛ 205؛ 447

مlò

لطفي بوشناق 372؛ 375؛ 288؛ 291
ليلى فزاز 147
ليليا الدZاني 372
مارون النقاê 79؛ 86؛ 93؛ 102؛ 103
محسن سرحان 306
محمد الأحمر 319
محمد التريكي 153؛ 157؛ 162؛ 164؛ 169؛ 171؛ 172؛ 173؛ 174؛ 176؛ 180؛ 183؛ 189؛ 196؛ 248؛ 267 ؛
محمد الجبالي 267
محمد الجموسي 16؛ 213؛ 196؛ 297؛ 301؛ 304؛ 305؛ 306؛ 308؛ 311؛ 314؛ 318؛ 327؛ 450
محمد الحبيب 163؛ 164
محمد السياري 288
محمد العربي 288؛ 287
محمد العÌ 308
محمد القرفي 16؛ 19؛ 213؛ 217؛ 221؛ 223؛ 248؛ 249؛ 259؛ 260؛ 261؛ 262؛ 265؛ 266؛ 267؛ 268؛ 270؛ 274؛ 275؛ 278؛ 280؛ 282؛ 283؛ 285؛ 295 ؛ 450
محمد القصبجي 71؛ 76؛ 86؛ 216؛ 267؛
محمد المديوني 6
محمد بن تركية 64
محمد بن فRêيلة 287؛ 288

محمد سعادة 16؛ 213؛217؛ 219؛ 220؛ 221؛ 222؛ 224؛ 226؛ 229؛ 230؛ 231؛ 246؛ 247؛ 248؛ 295
محمد سلامة 132؛ 133
محمد صاÍ الأحمر 188
محمد عابد الجابري 29
محمد عبازه 18
محمد عبد الوهاب 153؛ 157؛ 163؛ 164؛ 173؛ 179؛ 183؛ 185؛ 188؛ 189؛ 189؛ 190؛ 191؛ 195
محمد عبد الوهاب 83؛ 86؛ 216؛ 267؛ 450
محمد فريد غازي 18؛ 54؛ 65
محمد مسعود إدريس 65
محمد نعمان 137؛ 141
محمد يوسف ڭم 18؛ 81
محمود أحمد الحفني 18
محمود الثامري 319
محمود بورقيبة 64؛ 319
محمود بوليمان 64
محمود خطاب 113
محمود دروبÌ 265
مرسي بركات 65؛ 66
مرÇ الجربي 248
مصطفى خريف 287
المنجي بن حفصية 288
منجي سلامة 163
منصف شرف الدين 18؛ 65؛

www.alkottob.com

محمد بورقيبة 132؛ 149
محمد جابر **288**
موني الجبالي 153

ن

نبيهة كراولي 267؛ 375
نجاة عطية 267؛ 285
نجيب الحداد 95؛ 99؛ 103؛ 116؛ 132؛ 190؛ 206؛ 190؛ 206؛ 208
نجيب الرزاني 15؛ 126؛ 127؛ 128؛ 129؛ 130؛ 445
نسرية فراز 134؛ 153
نعمة 319
نور الدين الباجي 267

هـ

الهادي الأرناؤوط 64
الهادي الجويني 157؛ 158؛ 159؛ 248؛ 267؛ 287؛
الهادي العبيدي 153؛ 162؛ 172؛ 287؛ 288؛
الهادي القلال 319
الهادي المقراني 319
الهادي حبوبة 372؛ 375
هندة الدريدي 271

و

وريا السنباطي 267
وسيلة صالحي 188
يعقوب صنوط 79
يوسف التميمي 15؛ 131؛188؛ 189؛ 190؛ 191؛ 205؛ 447
يوسف الخياط 79؛ 80؛ 83؛ 97؛ 101
يوسف وهاب 15؛ 122؛ 123؛ 124؛ 125؛ 138؛ 445

www.alkottob.com

باللغة الفرنسية

A

Aïda 61
Antonio Vivaldi 319
Artaud Antonin 372

B

Bartolt Brecht 354
Berlioz 55; 57
Berry.J 39

C

Charles Gounod 55
Christopher Dawson 26
Coste 49

D

D.J Mari 55
Devereux 34
Durkheim 30;31

F

Feydeau 123
Francis Fukuyama 44
Fritna Darmon 154

G

George Bizet 54 ; 56 ; 57
George Devereux 23
Ghislanzoni 80 ; 95 ; 99

H

Haydu 248
Herskovits 22 ; 25 ; 35

J

Jacques Demorgon 36 ; 37
Jan Kot 139
Jean-Emil Resplandy 48
Jean-philippe Rameau 55
Jules Massenet 56

K

Karl Marx 33
Kudsi Erguner 215

L

Lecocq 55 ; 56 ;57
Léon Bardo 49

M

Marketti 54
Maurice Mauviel 32
Max Weber 32

O

Offenbach 63

P

Pierre Boulez 216
Puccini 58 ; 59

Q

Quigley 26

R

Radamès 61
Roger Bastide 23 ; 35
Roger Bastide 35

S

Saint- Saens 54 ;57
Samuel Huntington 42
Sarah Bernard 153
Sitrino 319
Sylvain 49 ;119 ;120

T

Tran Van Khé 22
Tristan Bernard 123

V

Verdi 49 ; 58 ; 59
Victor Hugo 290

www.alkottob.com

المصطلحات

الإضاءة الجانبية الأفقية ..... *Eclairage en horizontal*

الإضاءة الفوقية..... *Eclairage douche*

الإضاءة المباشرة..... *Eclairage en face*

الإضاءة المطاردة..... *Eclairage en Poursuite*

الإضاءة المقابلة..... *Eclairage en contre plongé*

الإضاءة عن طريق النور المعاكس..... *Eclairage en contre jour*

إعادة الاستعمال..... *Récupération*

إعادة التثقيف..... *Réculturation*

إعادة التنشئة الثقافية..... *Réenculturation*

الإيديوليجي..... *Idéologie*

الإيهام البصري..... *Illusion*

الاجتماع السكني..... *Sociologie urbaine*

اجتماعي ثقافي..... *Socioculturel*

الاجتماعية..... *Socialisation*

استشراقية سينمائية..... *Orientalisme Cinématographique*

الاندماج الثقافي..... *Intégration culturelle*

انغلاق..... *Fermeture*

انفتاح..... *Ouverture*

الانفصال الثقافي..... *Séparation culturelle*

انكماش..... *Repli*

موسيقى الصدفة..... *Musique aléatoire*

التثاقف..... *Acculturation*

التجانس المختلف..... *Hétérogénéité*

التجانس الوحدوي..... *Homogénéité*

www.alkottob.com

Emancipation ..... ررO

L'eugénisme..... سين النسلO

Transculturalité- Intraculturalité..... التداخل الثقافي

Interrelation ..... التداخل العلاقاتي

Choreographies..... تصميم الرقص

Ethnoscénologique ..... التعامل مع الظواهر الفرجوية ع∃ ُلاتلف الثقافات

Multiculturalisme-Pluriculturalisme ..... التعددية الثقافية

Déculturation ..... التفكك الثقافي

Assimilation culturelle ..... التمثل الثقافي

Enculturation ..... التنشئة الثقافية

Marginalisation culturelle ..... التهميÌ الثقافي

Sous-culture ..... الثقافة التحتية

Subs-culture ..... الثقافة الفوقية

Culturaliste..... الثقافيون

Biculturalité ..... الثنائية الثقافية

Sonorité musicale ..... الجرâ الموسيقي

Dramaturgie ..... الدراما المسرحية

Code culturel ..... الرمز الثقافي

Code linguistique ..... الرمز اللغوي

Romantisme..... الرومانسية

Sémiologie ..... علم الدلالات

Contre-acculturation ..... ضد التثاقف

Rationalisme..... العقلانية

Gestuel ..... العلامات الإشارية

Ecologie Humaine..... علم البيئة الإنسانية

www.alkottob.com

علم الحيوانات..... *Zoologie*

غير قابل للعرض..... *Irreprésentable*

الفعل الرجعي..... *Feed-back*

القضايا العرقية..... *Ethnocentrisme*

قوانين المنظور..... *Perspectivisme*

الكوميديا المرتجلة..... *Commedia dell ARTE*

لائكية..... *Laïcité*

اللاتونالية..... *Atonale*

ما وراء الطبيعي..... *Surnaturel*

المثاقفة..... *Interculturalité*

موسيقى المنوعات..... *Music-Hall*

مأساة درامية..... *Drame Lyrique*

مقهى العروض..... *Café concerts*

المناظر..... *Décor*

المقامية..... *Modale*

النقاطية..... *Contrepoint*

الأنماط..... *Stéréotypes*

الهيتيروفونية..... *Hétérophonique*

الوحدة الإيقاعية..... *Séquence Rythmique*

الوحدوية الثقافية..... *Monoculturalisme*

التقليدية..... *Traditionalisme*

التزمين..... *Synchronisation*

www.alkottob.com

الحوارات

الشÕÅ ‡اور	الصفة	التاريخ	توقيÊ الحوار	المكان
محمد التريكي	موسيقي	جويلية 1987	كتابة	منزله
محمد سعادة	موسيقي	1987/01/12	كتابة	المعهد العالي للموسيقى بتونس
محمد سعادة	موسيقي	2002/12/14	كتابة	قصر النجمة الزهراء
الفاضل الجزيري	مسرحي	2006/12/05	تسجيل سمعي	مكتبه
منير بالعرقي	مسرحي	2004/11/02	تسجيل سمعي بصري	تياترو "المشتل"
محمد زين العبدين	مدير المعهد العالي للموسيقى وباحث	2005/03/25	كتابة	المعهد العالي للموسيقى بتونس
أحمد عاشور	موسيقي	2005/11/14	تسجيل سمعي	المعهد العالي للموسيقى بتونس
أحمد عاشور	موسيقي	2005/11//09	تسجيل سمعي	المعهد العالي للموسيقى بتونس
أنور براهم	موسيقي	2002/11/13	تسجيل سمعي	المرسى
أنور براهم	موسيقي	2002/11/28	تسجيل سمعي	المرسى
سنية مبارك	مطربة	2006/11/09	تسجسل سمعي بصري	المعهد العالي للموسيقى بتونس
فاطمة بن بشر	باحثة ومسئاولة بوزارة الثقافة	2006/11/11	كتابة	نزل كرC "ڤمرت"
عفيفة الأحمر	حفيدة المسرحي محمد صا٢ الأحمر	2004/12/11	كتابة	منزلها
إبراهيم البهلول	موسيقي	2005/05/10	تسجيل سمعي	المعهد العالي للموسيقى بسوسة
ابراهيم البهلول	موسيقي	05/11/14	تسجيل سمعي	المعهد العالي للموسيقى بتونس

www.alkottob.com

إبراهيم البهلول	موسيقي	2005/11/30	تسجيل سمعي	المعهد العالي للموسيقى بتونس
حافظ مقني	موسيقي	2005/04/22	كتابة	مقهى بتونس العاصمة
حافظ مقني	موسيقي	2005/11/16	كتابة	مقهى بتونس العاصمة
حسين عمومي	موسيقي	2002/12/14	تسجيل سمعي	قصر النجمة الزهراء
حكيم بالقايد	موسيقي	2006/08/15	كتابة	الإذاعة والتلفزة التونسية
حمادي بن عثمان	موسيقي	2005/12/07	تسجيل سمعي	المعهد الوطني للموسيقى بتونس
رشيد يدعس	موسيقي	2006/05/18	كتابة	المعهد الوطني للموسيقى بتونس
رياô الصغير	موسيقي	2005/04/07	كتابة	المسرح البلدي
زهير بالرايس	مسرحي	2005/04/09	كتابة	المسرح البلدي
سلمى بكار	ٌلارجة سينمائية	2005/01/06	كتابة	مركز الموسيقى المتوسطية
الهاشمي جولاق	مهندâ صوت في السينما	2005/01/06	كتابة	مركز الموسيقى المتوسطية
علي السريتي	موسيقي	2002/11/14	كتابة	النزله
علي اللواتي	فنان تشكيلي	2002/12/18	تسجيل سمعي	مقهى فلة بالمنار
عماد الÃادعي	عازف أكورديون	2005/03/05	كتابة	المسرح البلدي
فرحات الجديدي	موسيقي ومسرحي	05/04/11	تسجيل سمعي	المسرح البلدي
قدسي أورقنار	موسيقي وباحث	2002/12/13	كتابة	قصر النجمة الزهراء
محمد القرفي	موسيقي	2004/01/15	كتابة	مقهى بشارţ الحبيب بورقيبة

www.alkottob.com

محمد القرفي	موسيقي	2002/03/18	كتابة	نزل الهناء
زهير قوجة	أستاذ بالمعهد العالي للموسيقى بتونس	2002/01/15	كتابة	المعهد العالي للموسيقى بتونس
محمد بن حسونة	موسيقي	2005/11/30	كتابة	المعهد الوطني للموسيقى بتونس
منذر التمار	موسيقي	2005/11/16	كتابة	المعهد العالي للموسيقى بتونس
خالد السوسي	موسيقي	2005/04/07	كتابة	المسرح البلدي

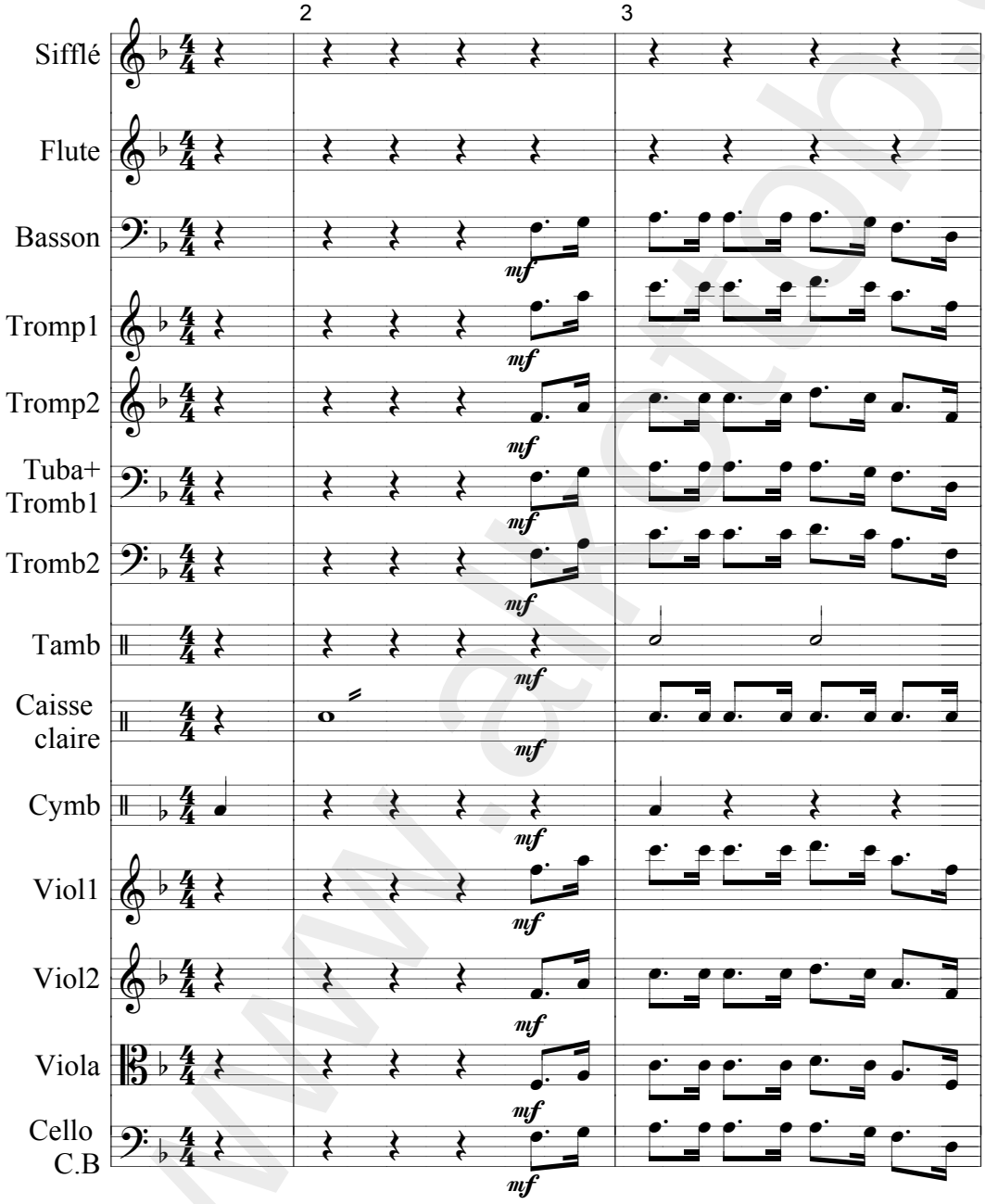
www.alkottob.com

الملاحق

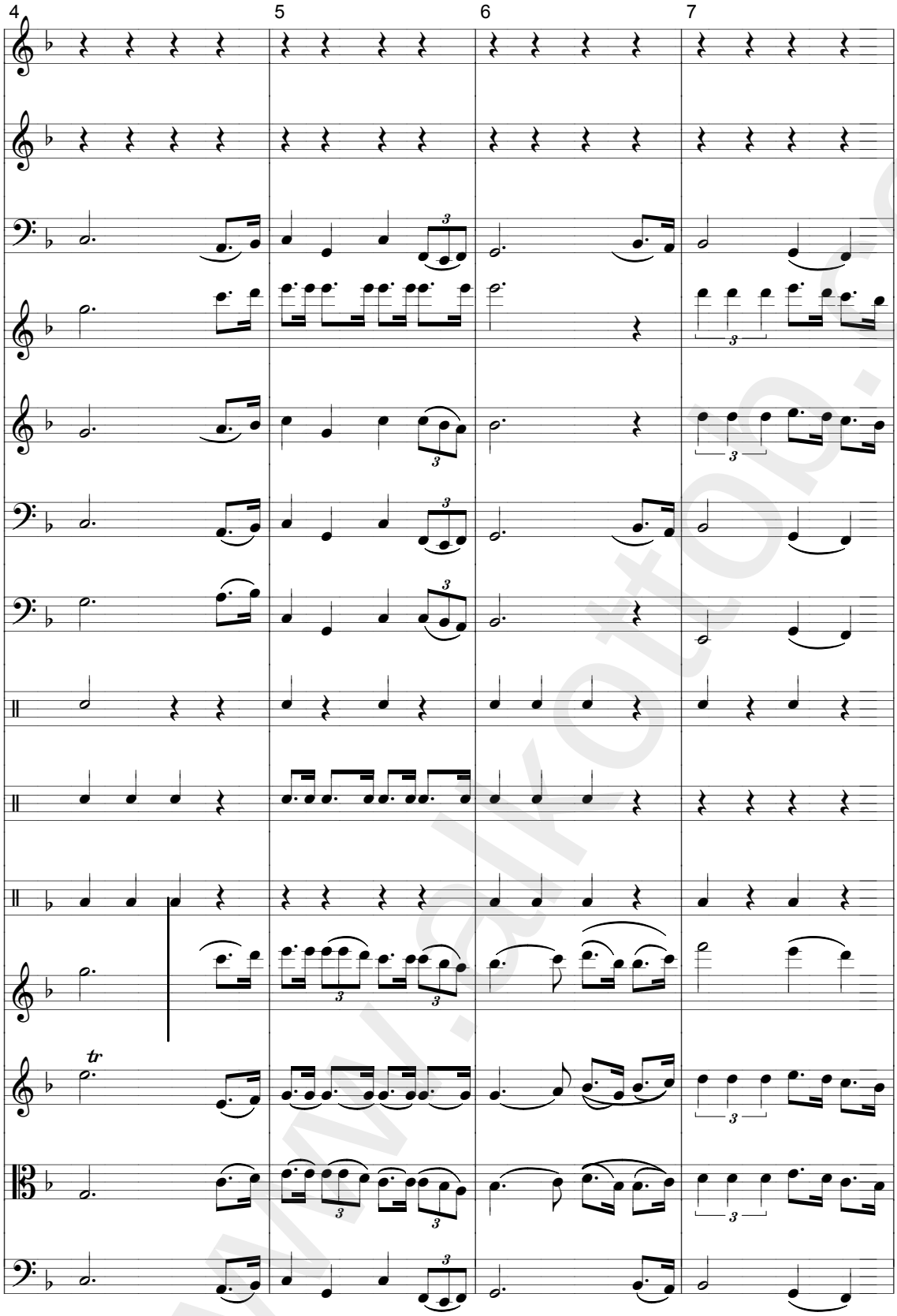
www.alkottob.com

محمد سعادة

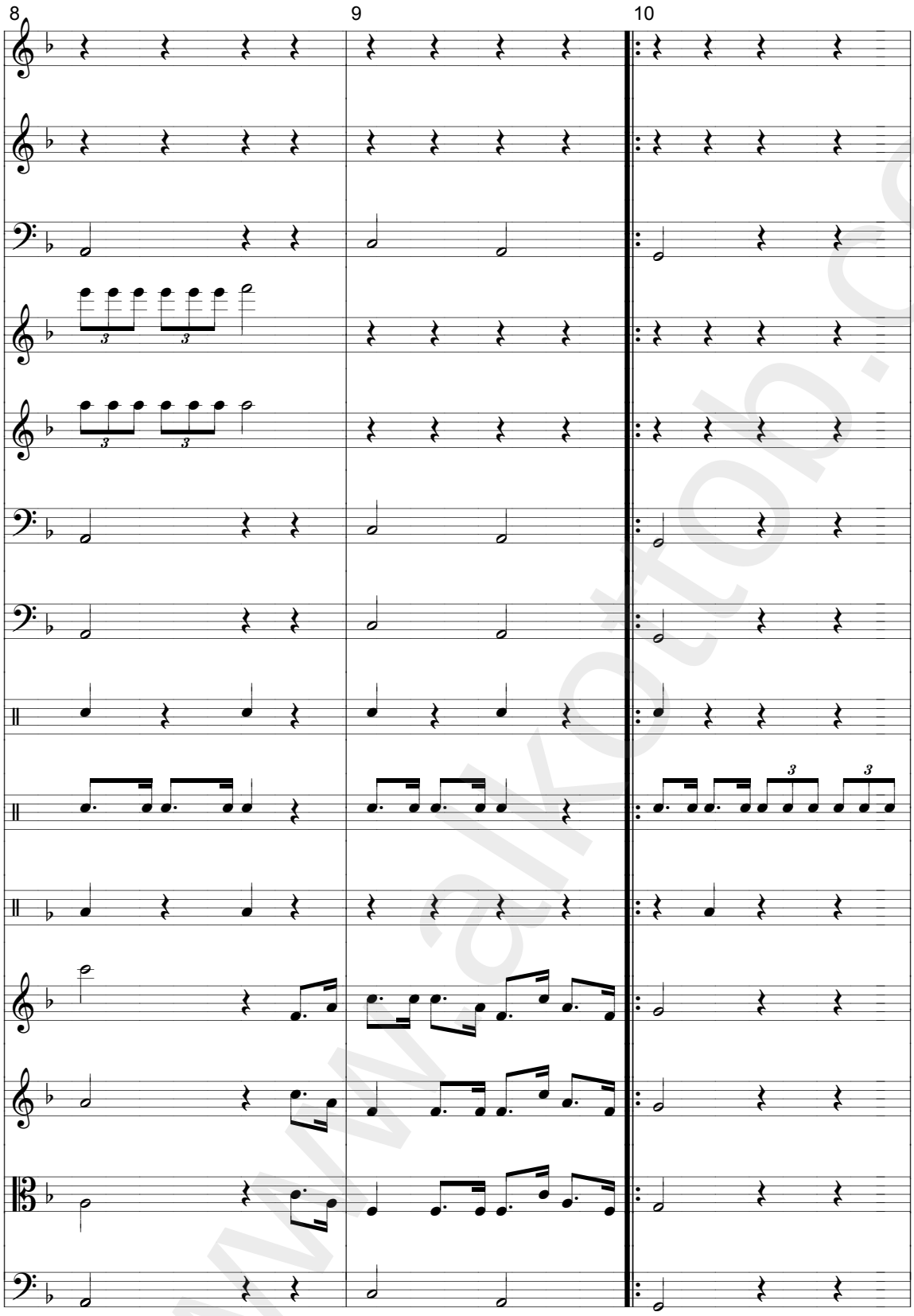
موسيقى نشيد ألعاب البحر الأبيض المتوسط 1967



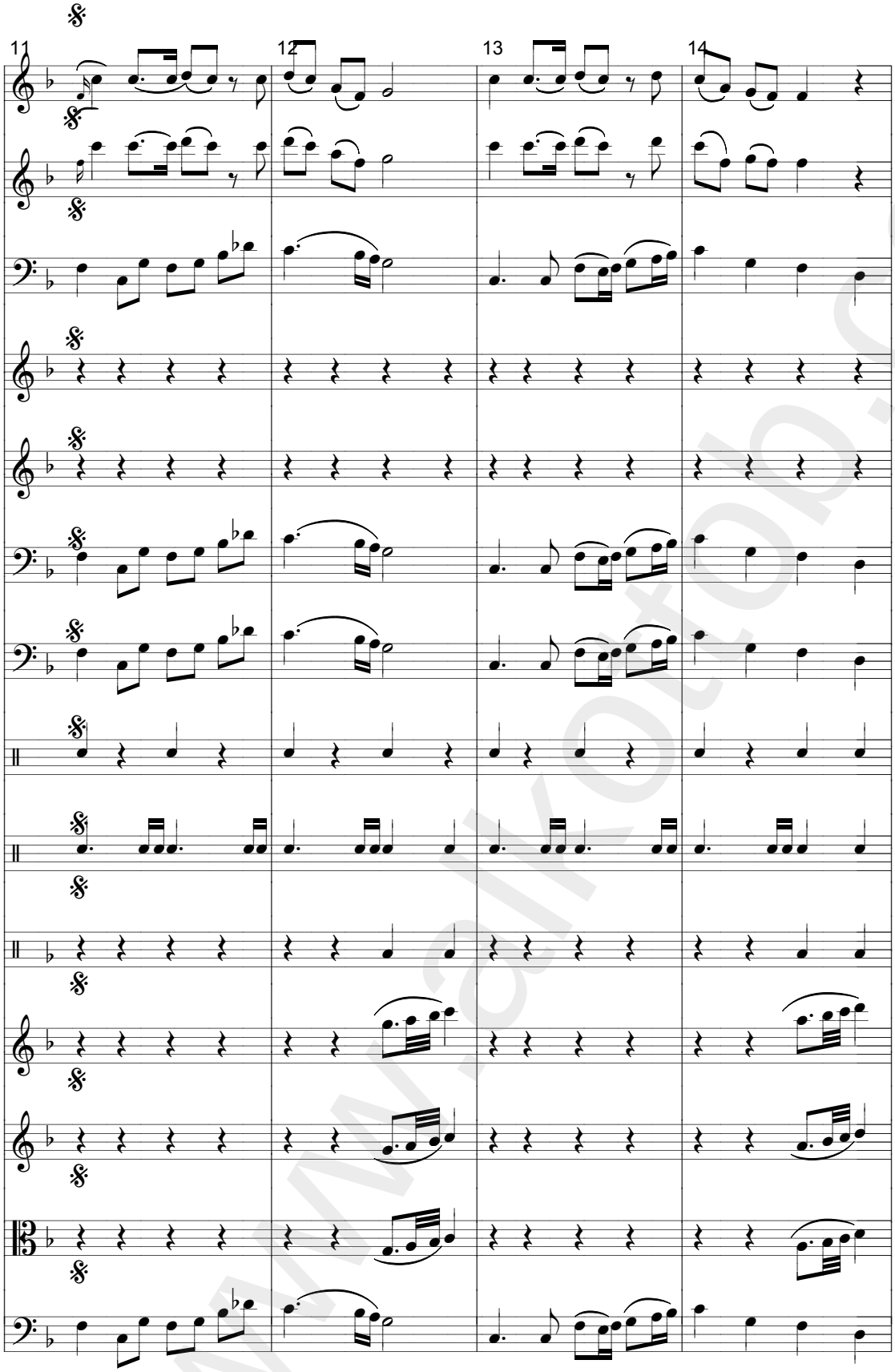
www.alkottob.com



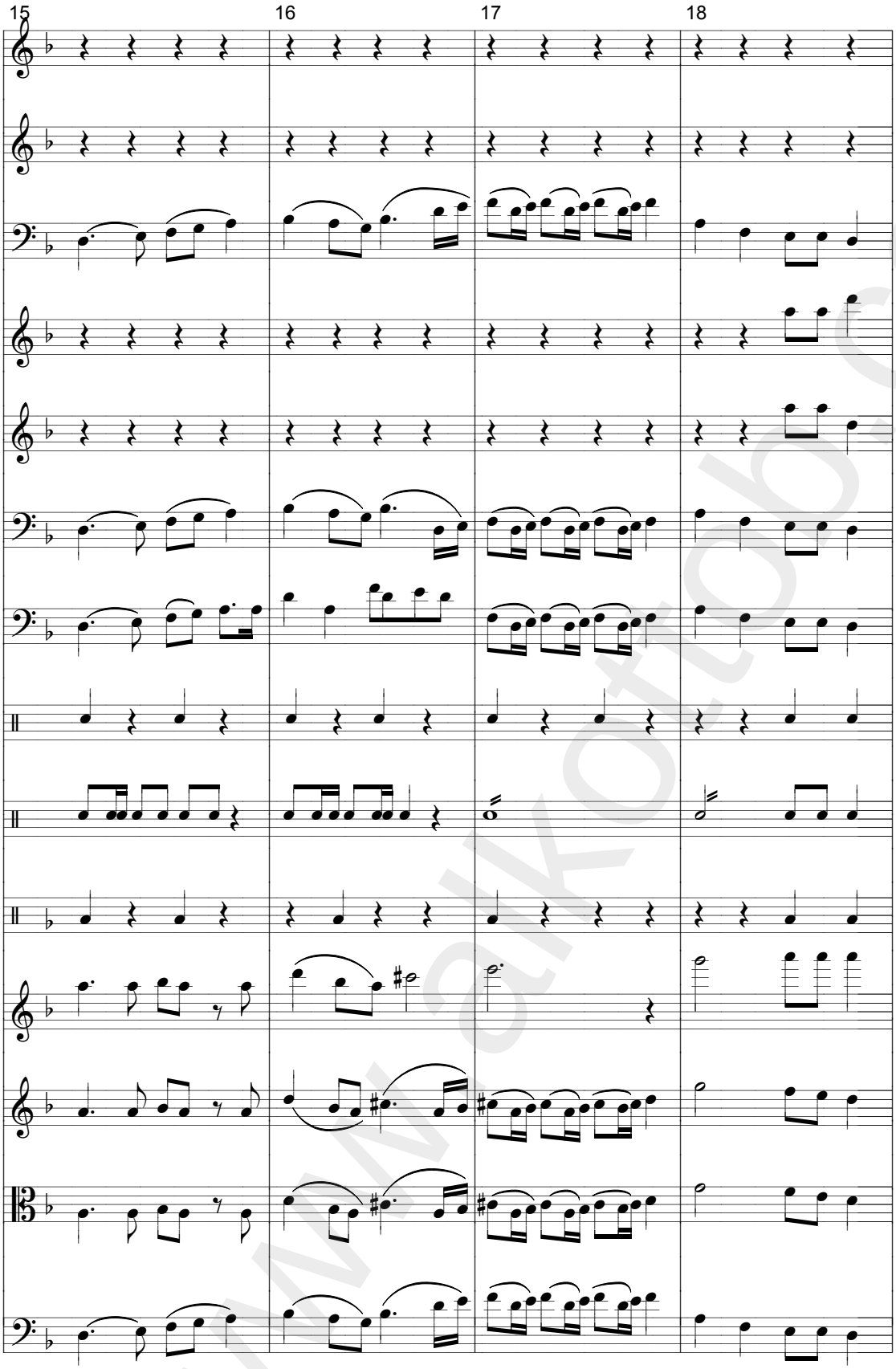
www.alkottob.com



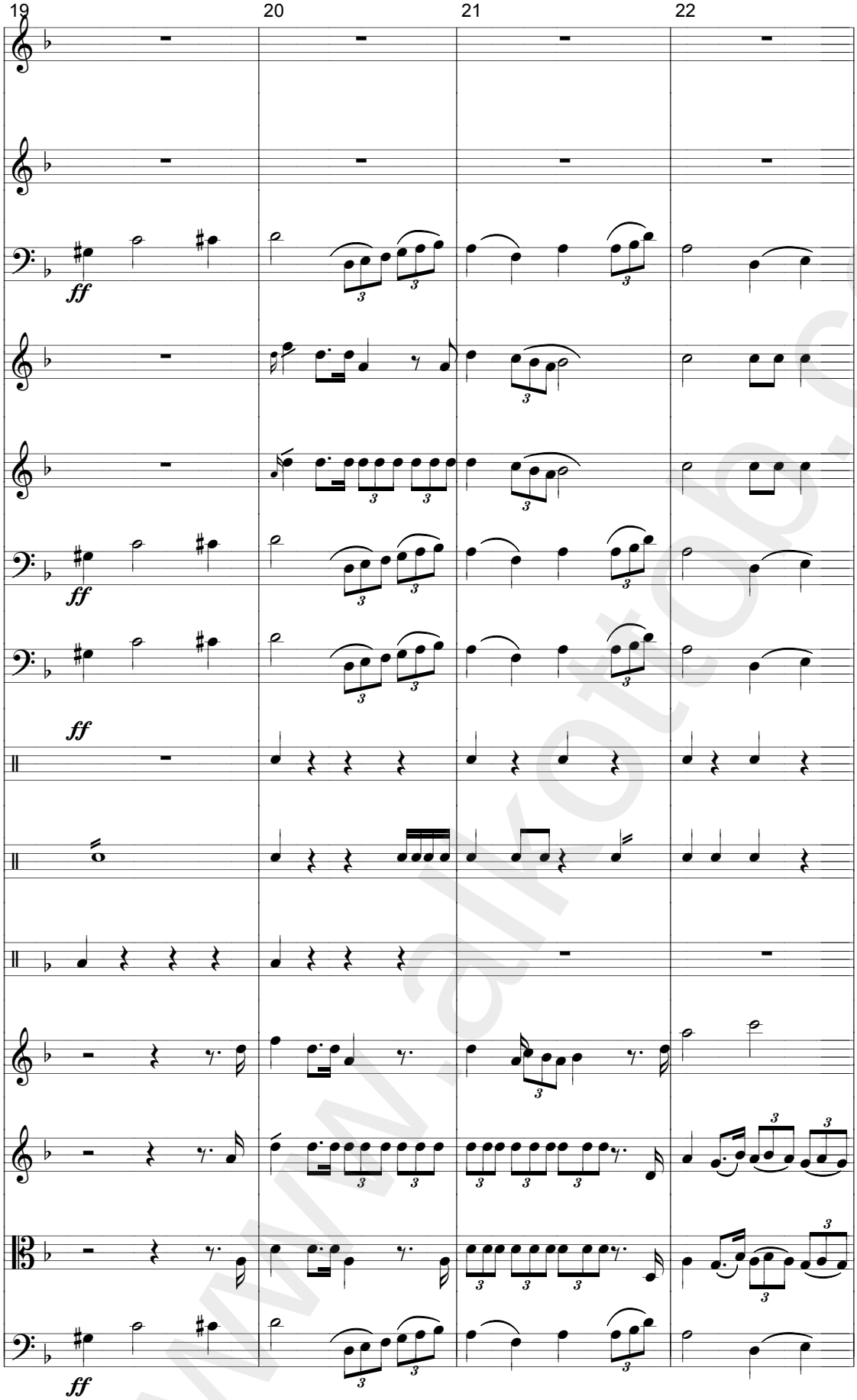
www.alkottob.com



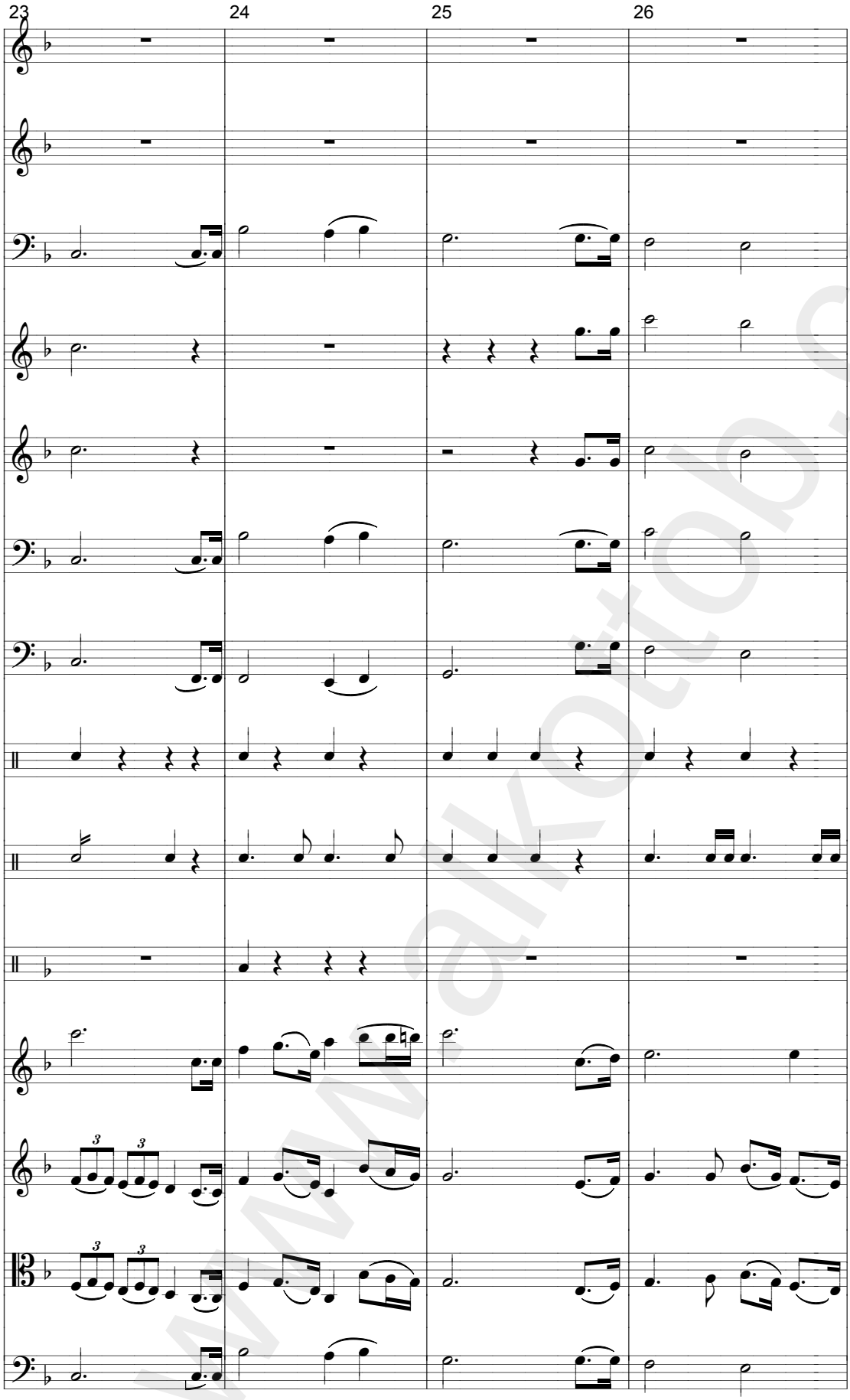
www.alkottob.com



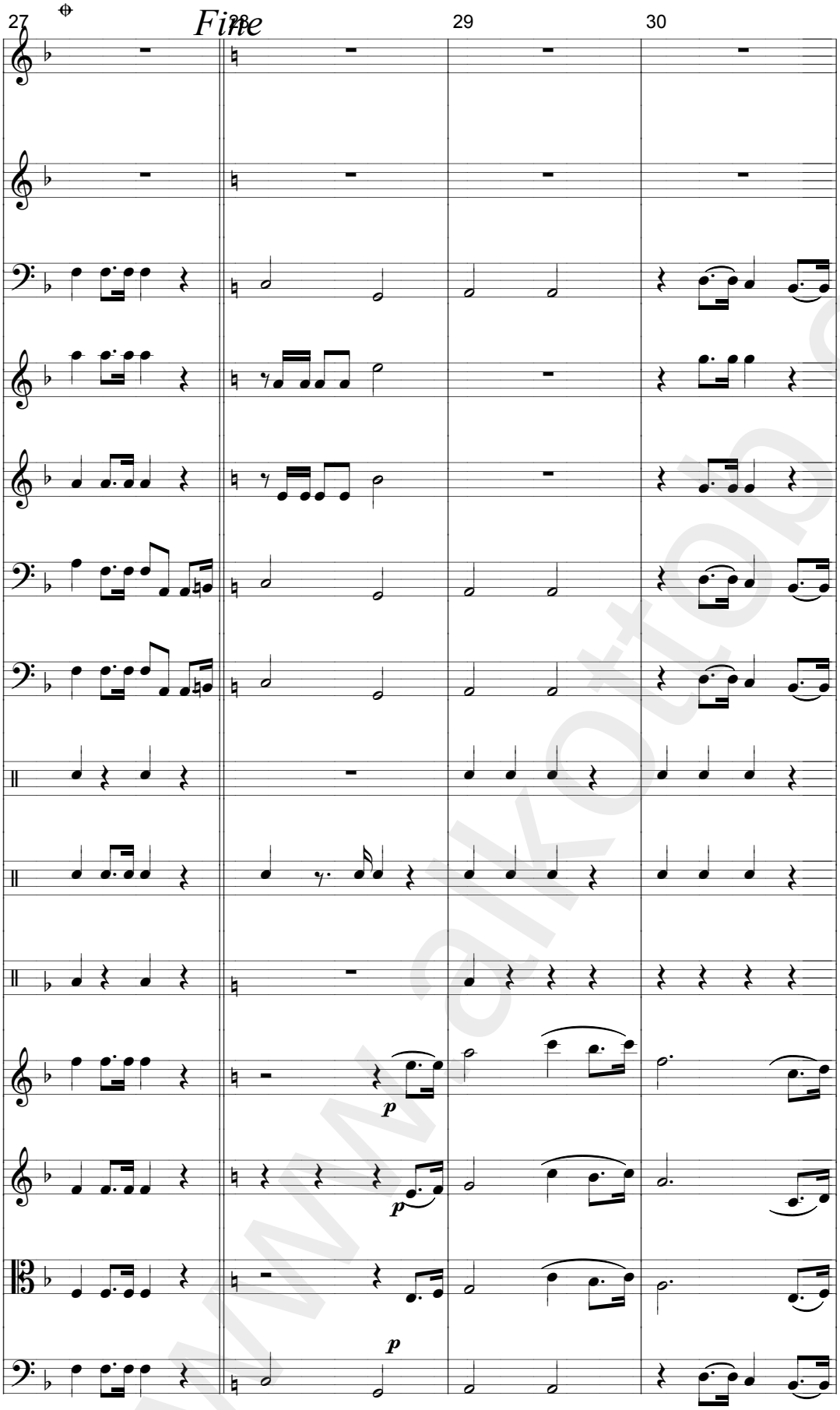
www.alkottob.com



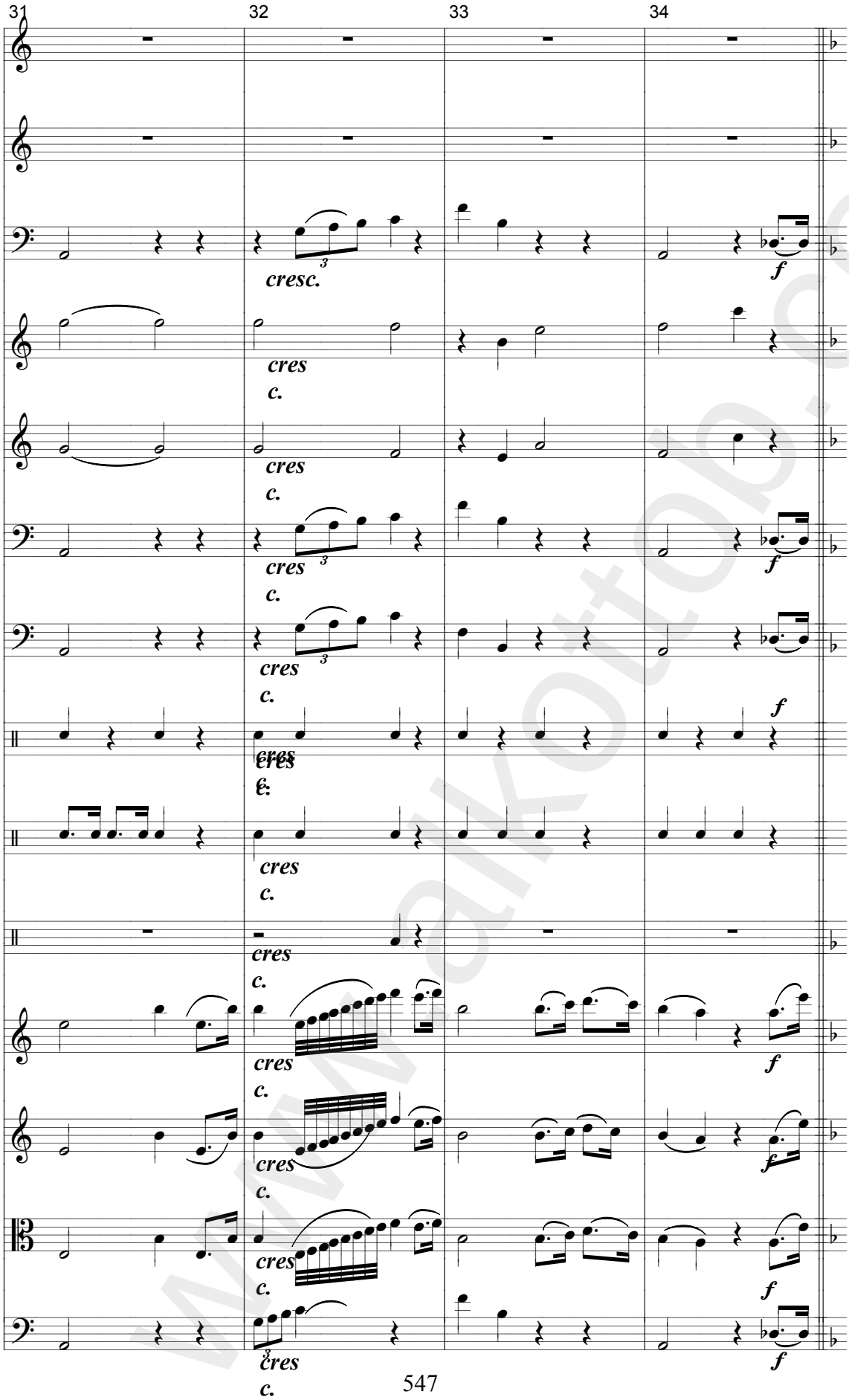
www.alkottob.com



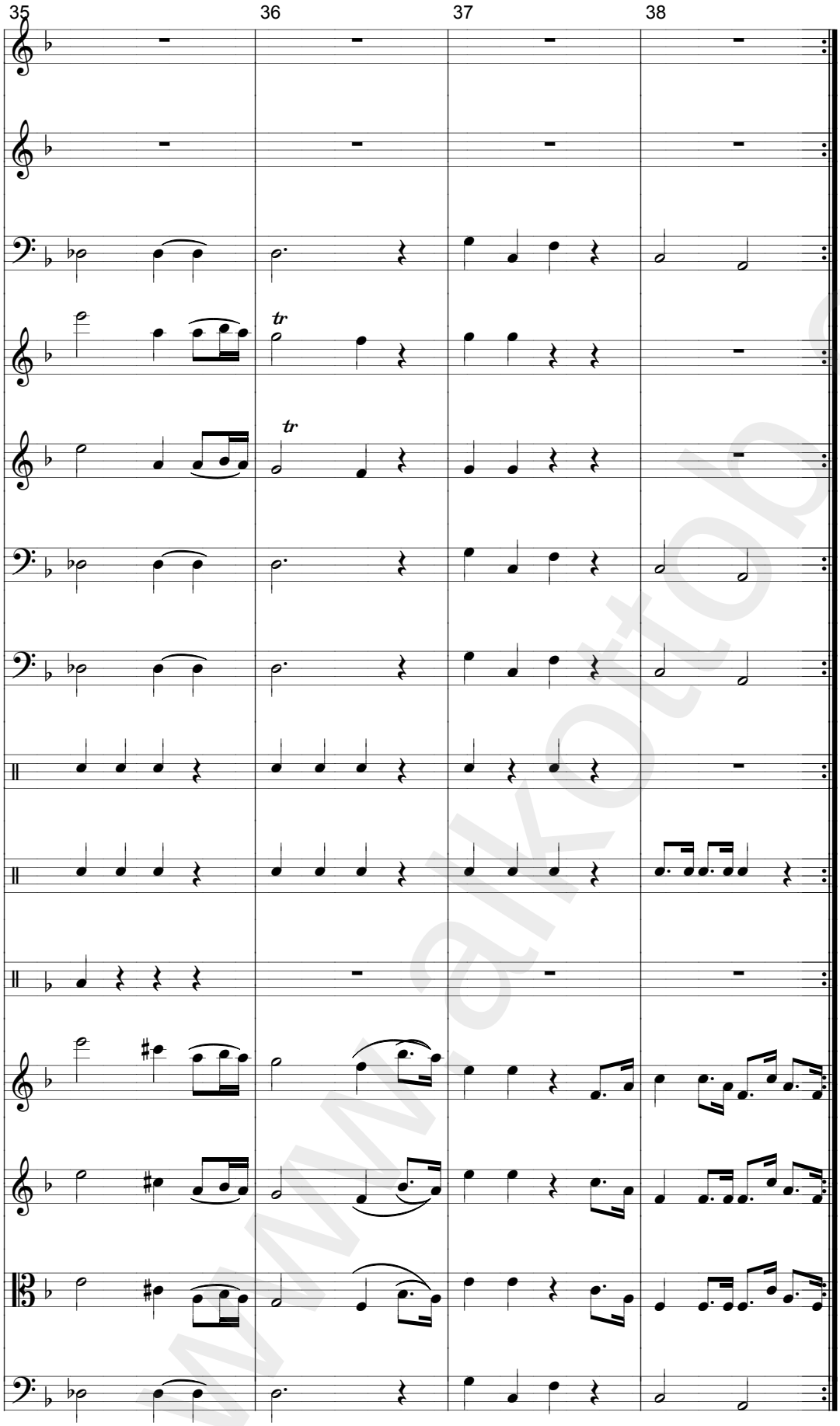
www.alkottob.com



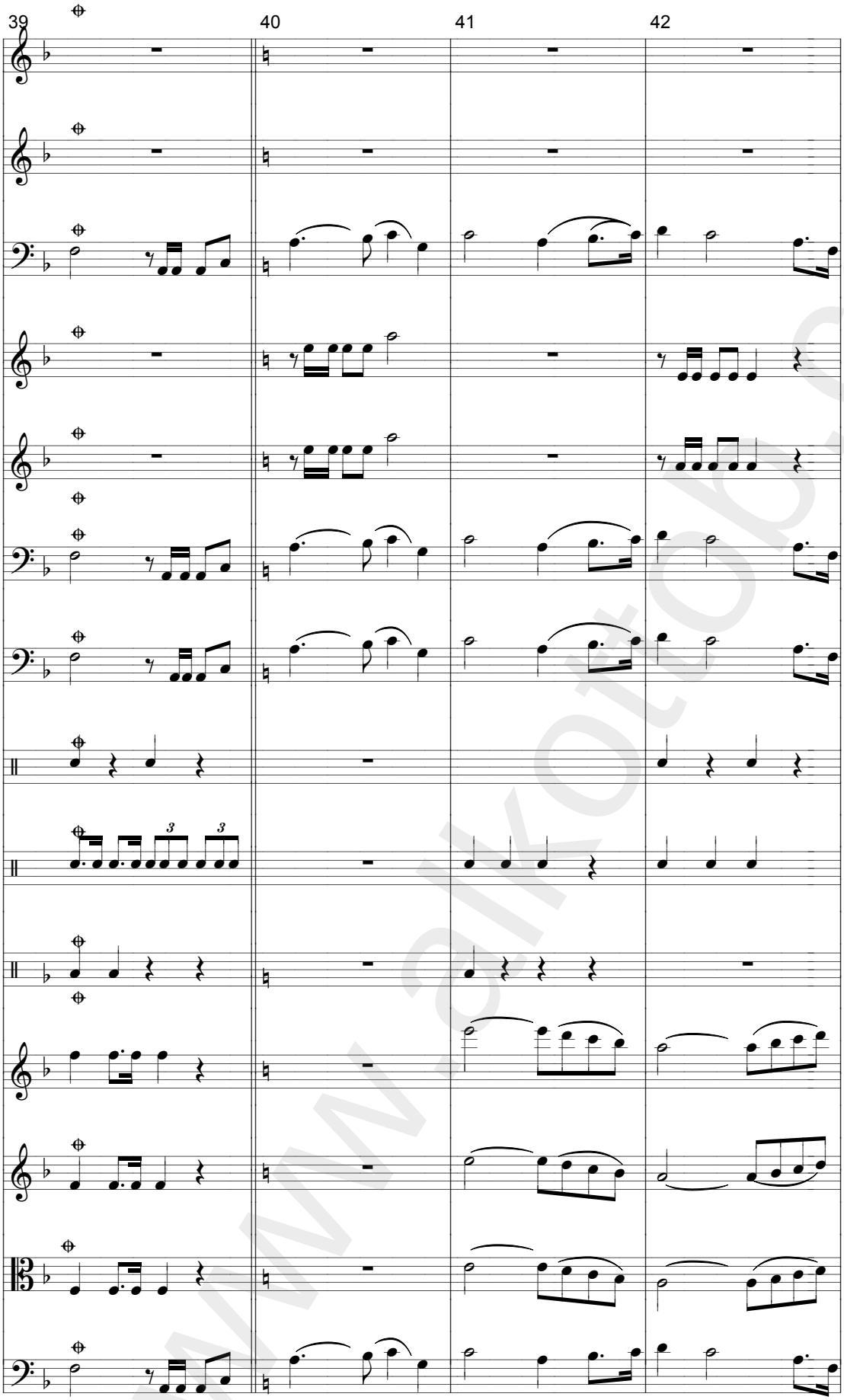
www.alkottob.com



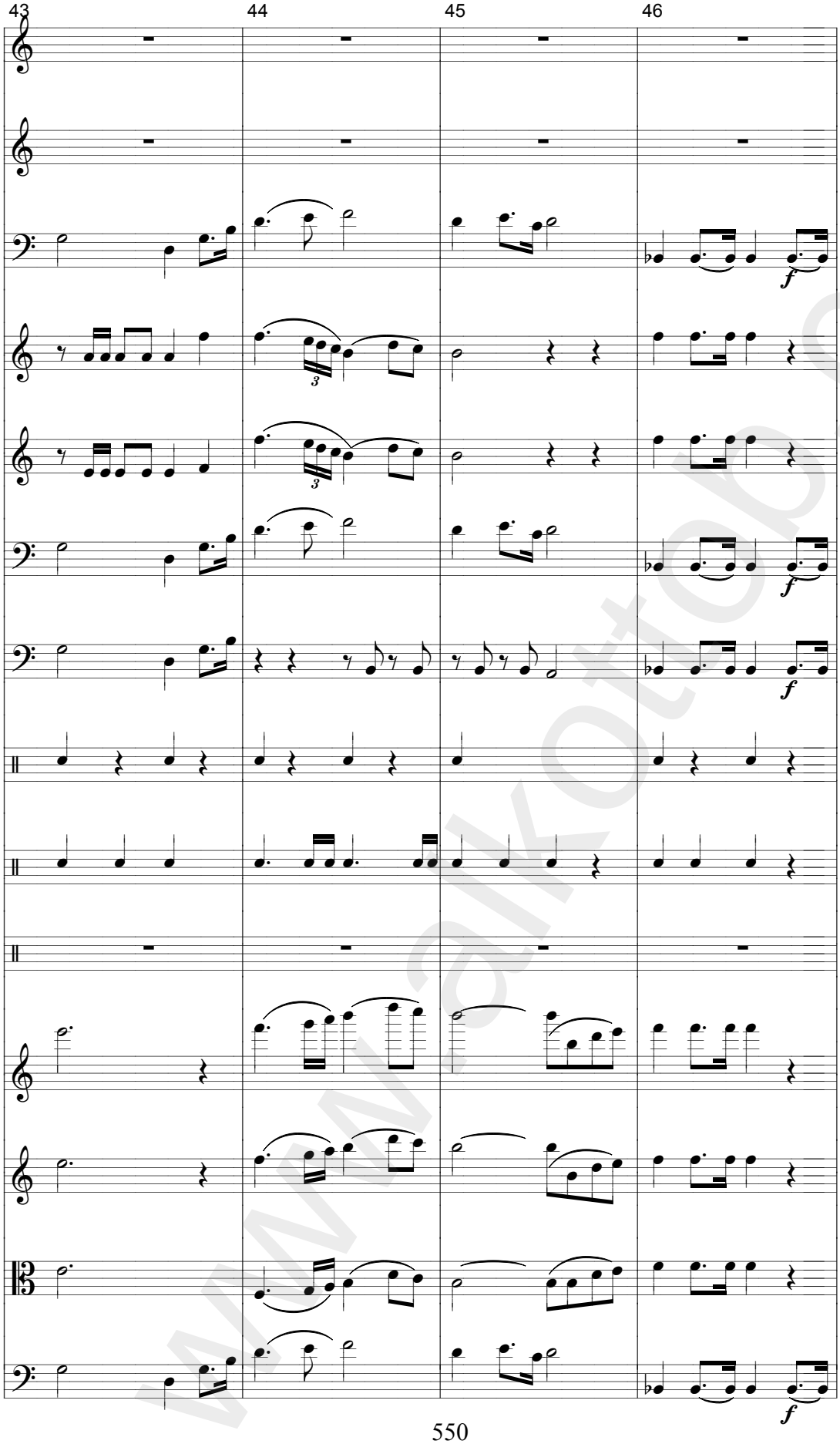
www.alkottob.com



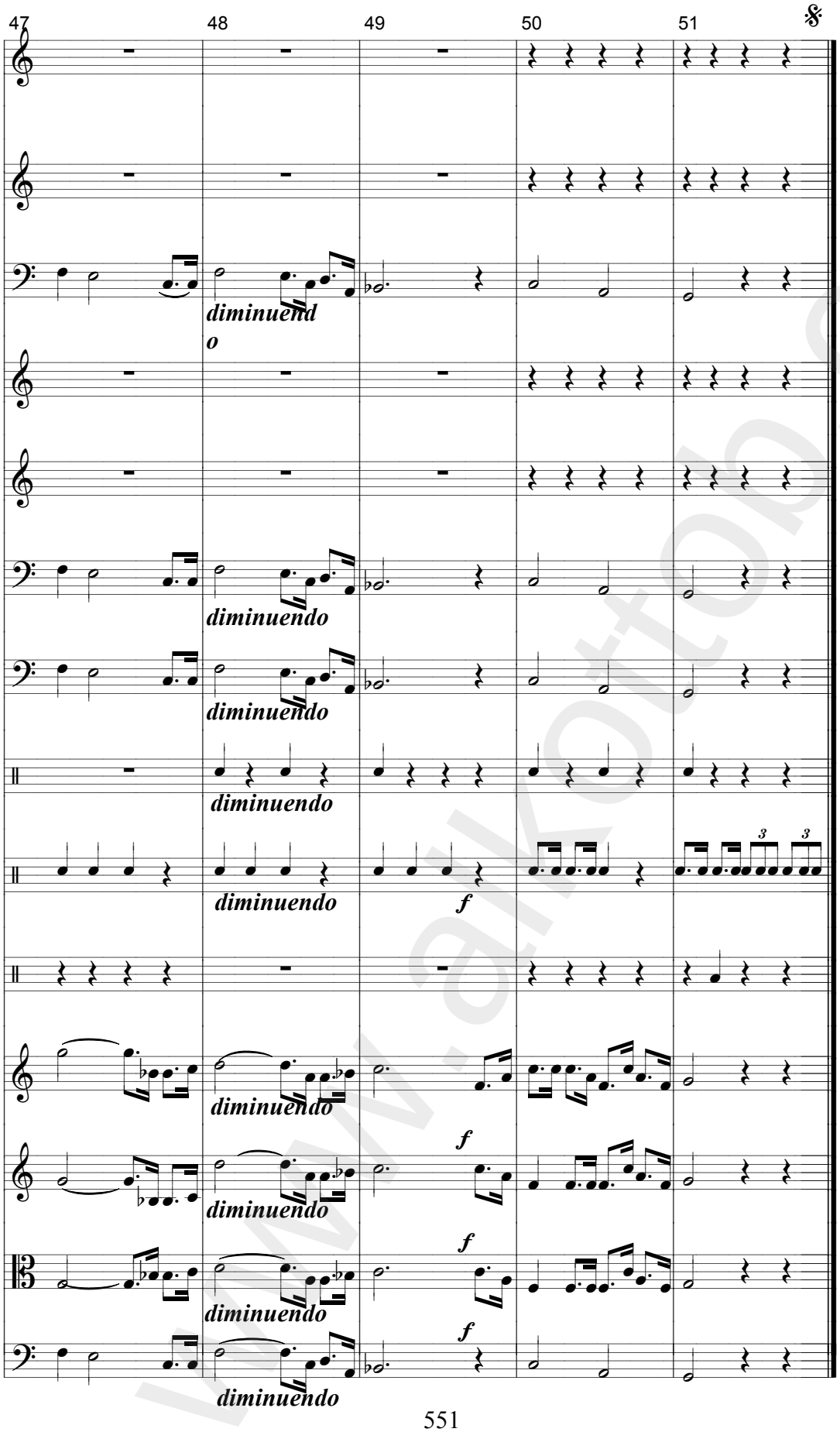
www.alkottob.com



www.alkottob.com



www.alkottob.com



www.alkottob.com

محمد القرفي

أوبرات عسكر الليلة 1983

- الطير من كن -

Allegr

Hautbois

tromp1-2

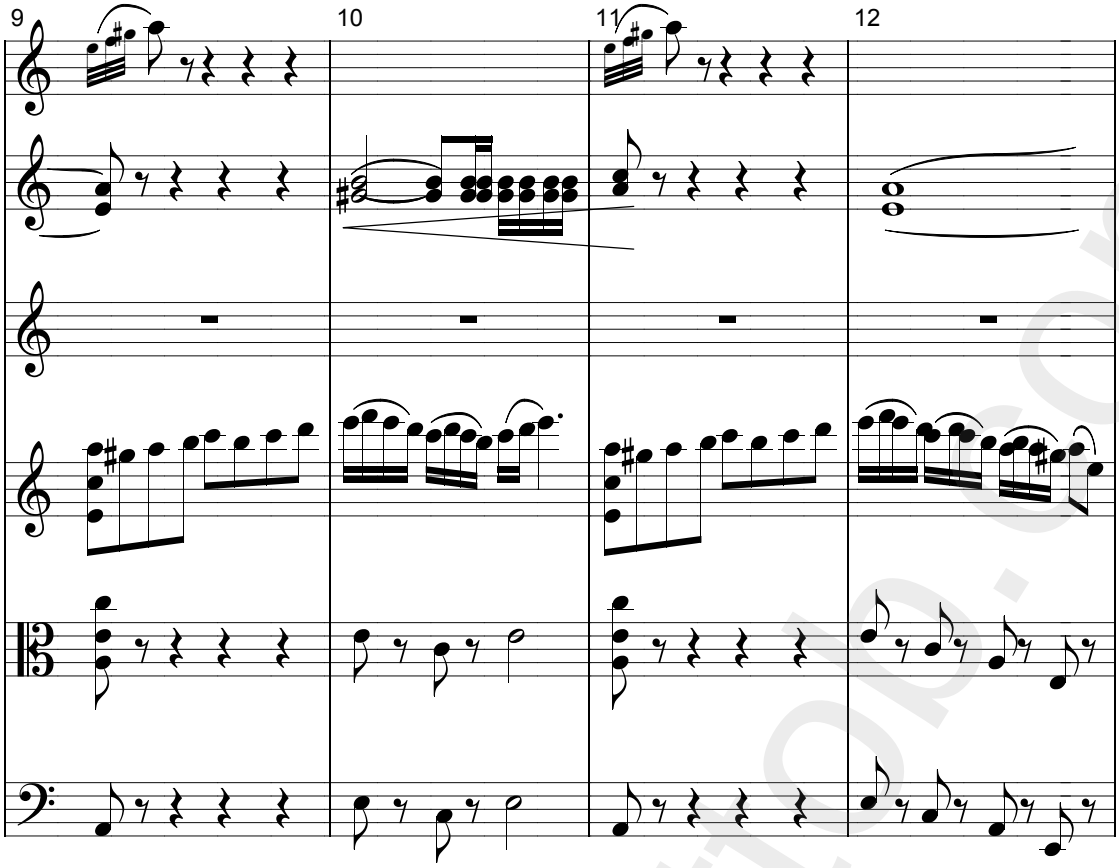
Kanoun
Luth

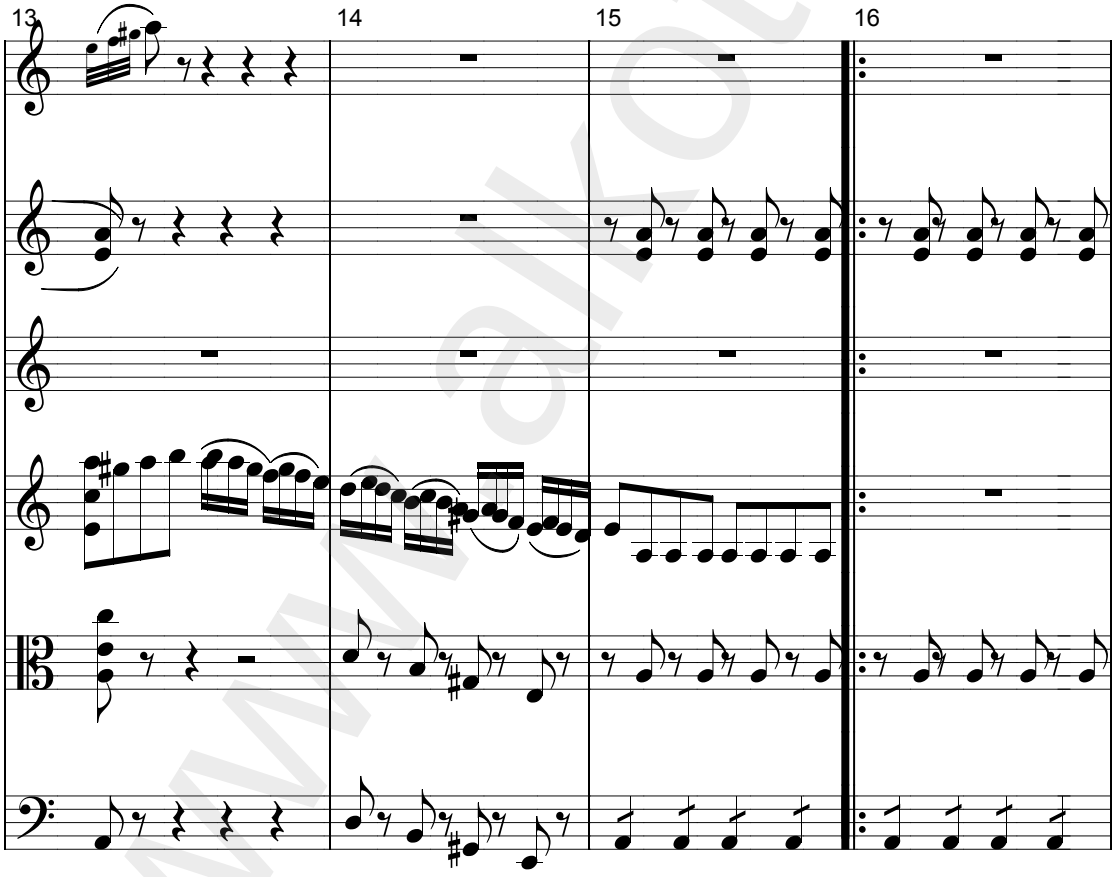
Violon1

Viola

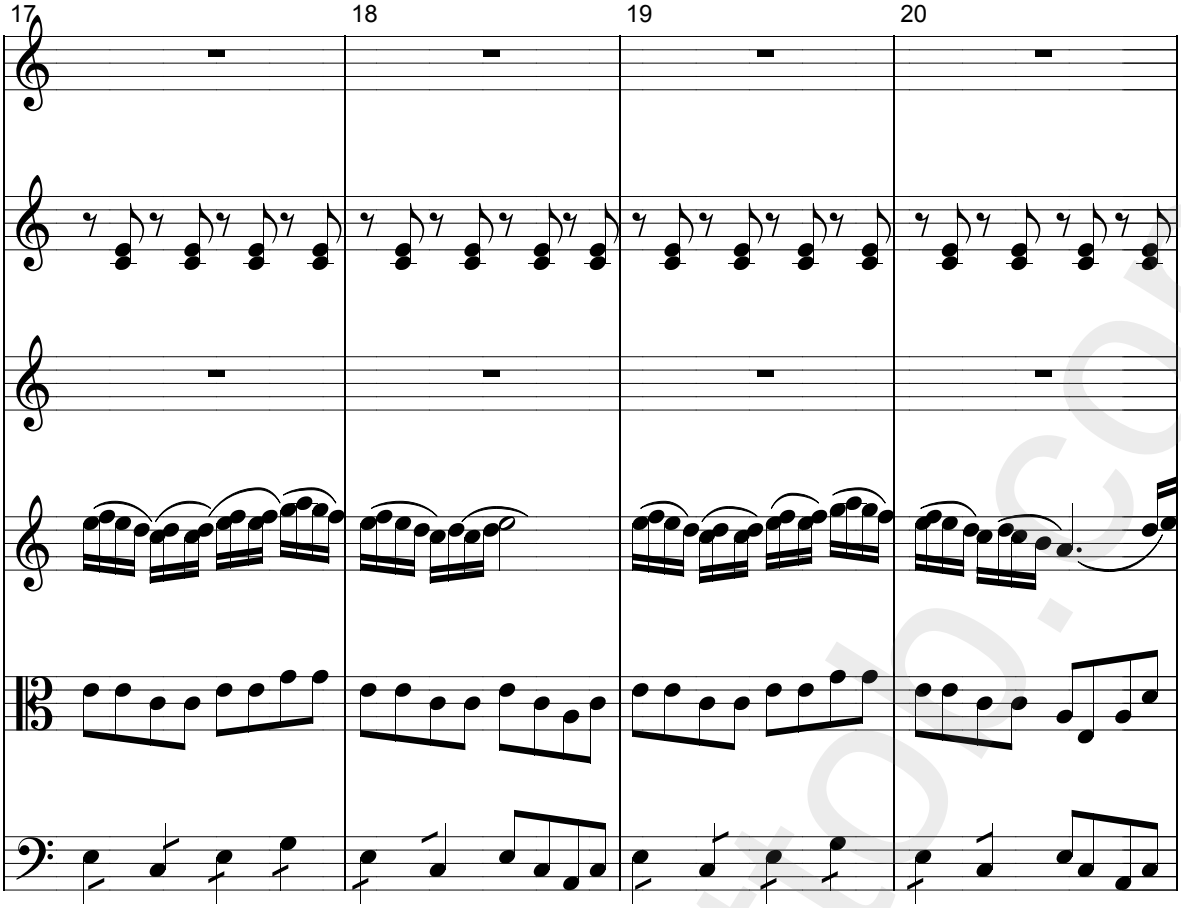
Cello
C.B

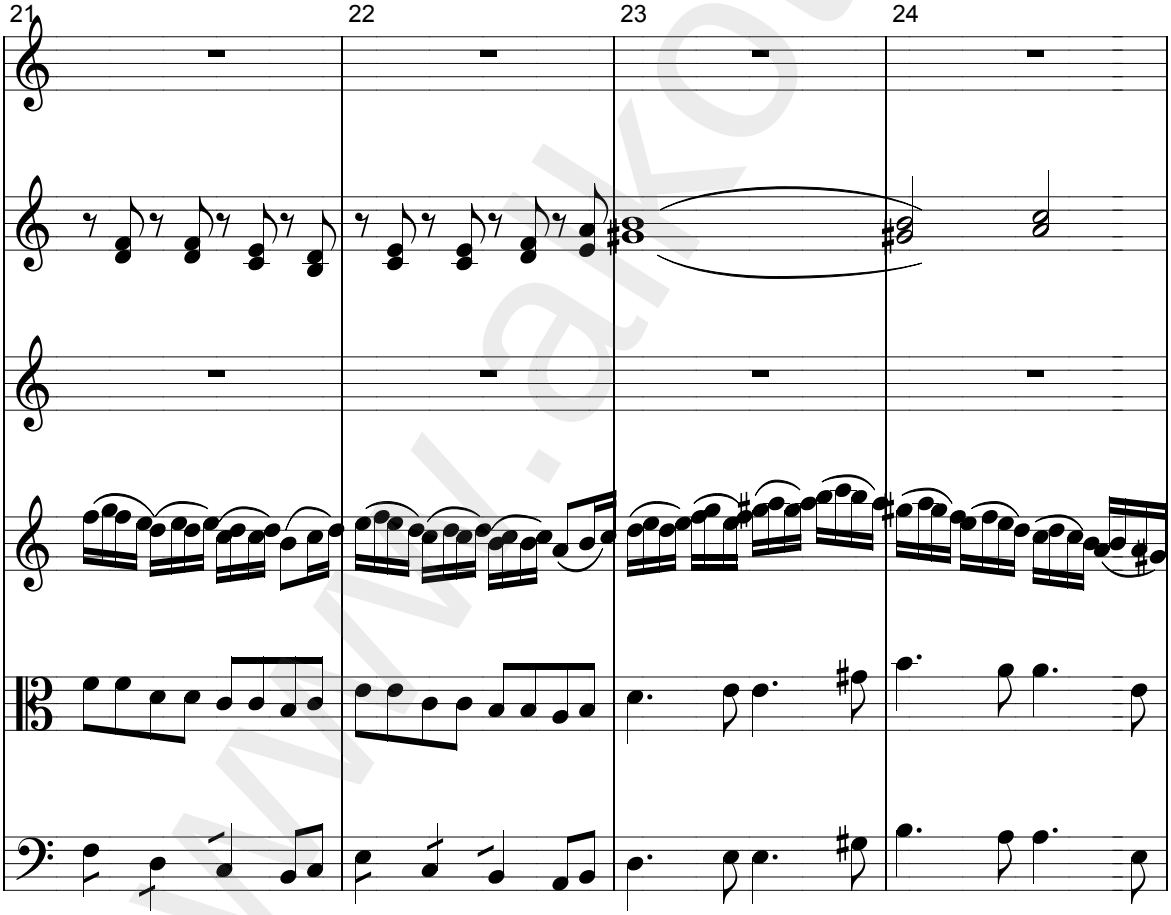
www.alkottob.com



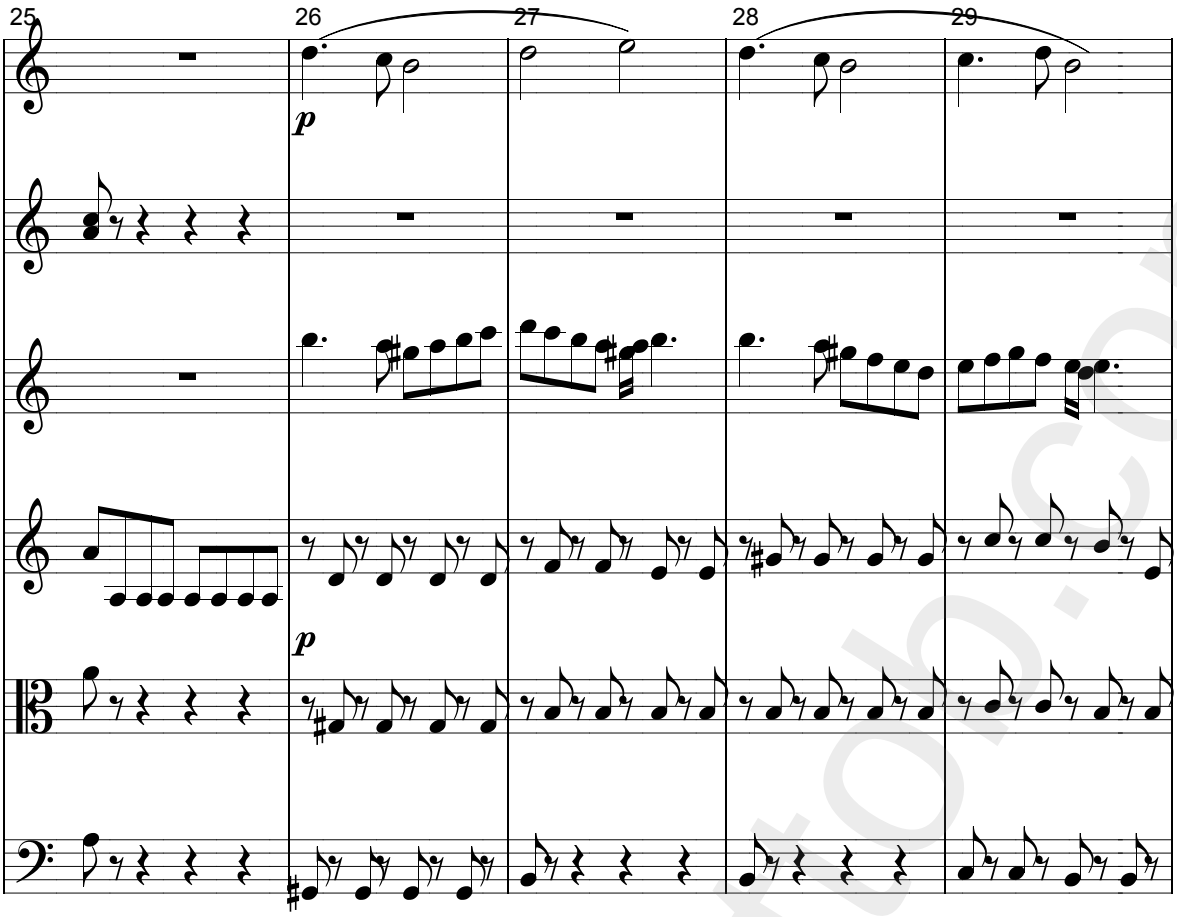


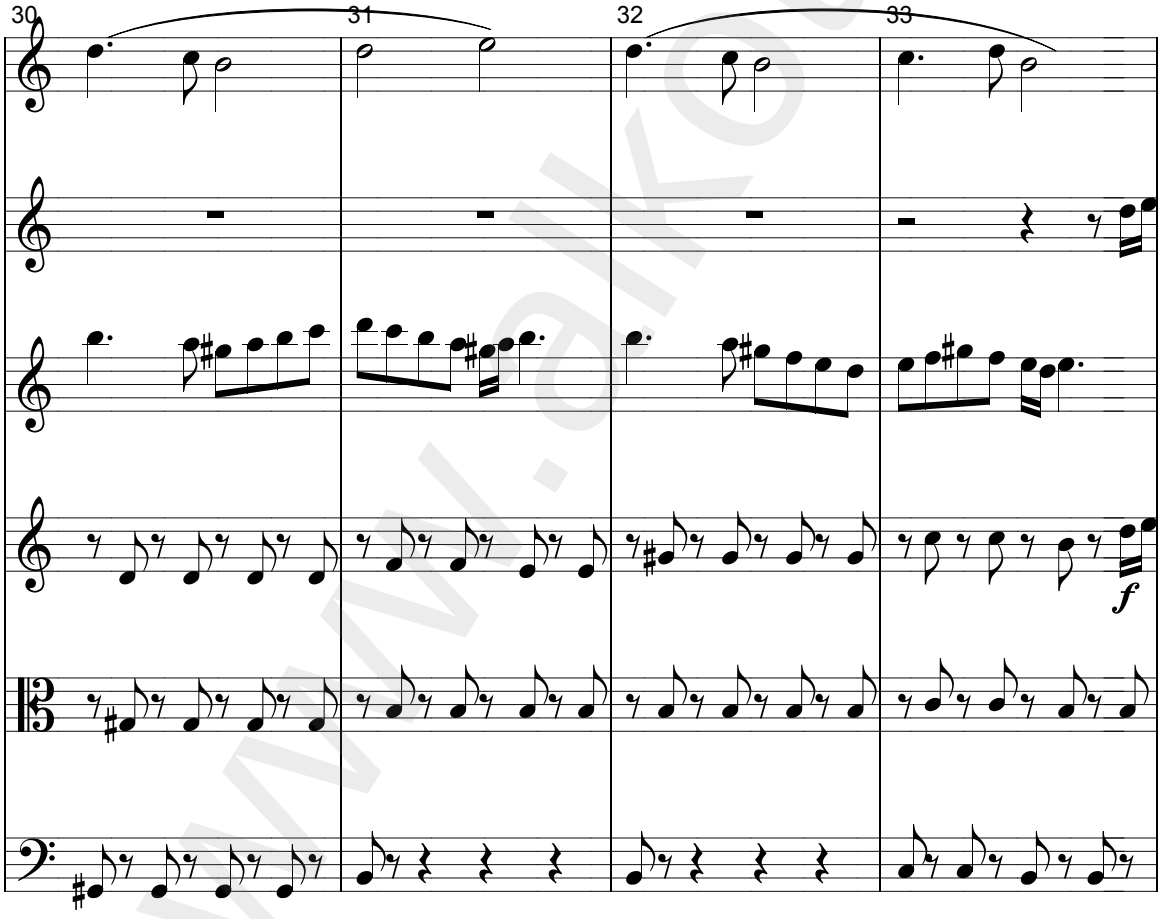
www.alkottob.com



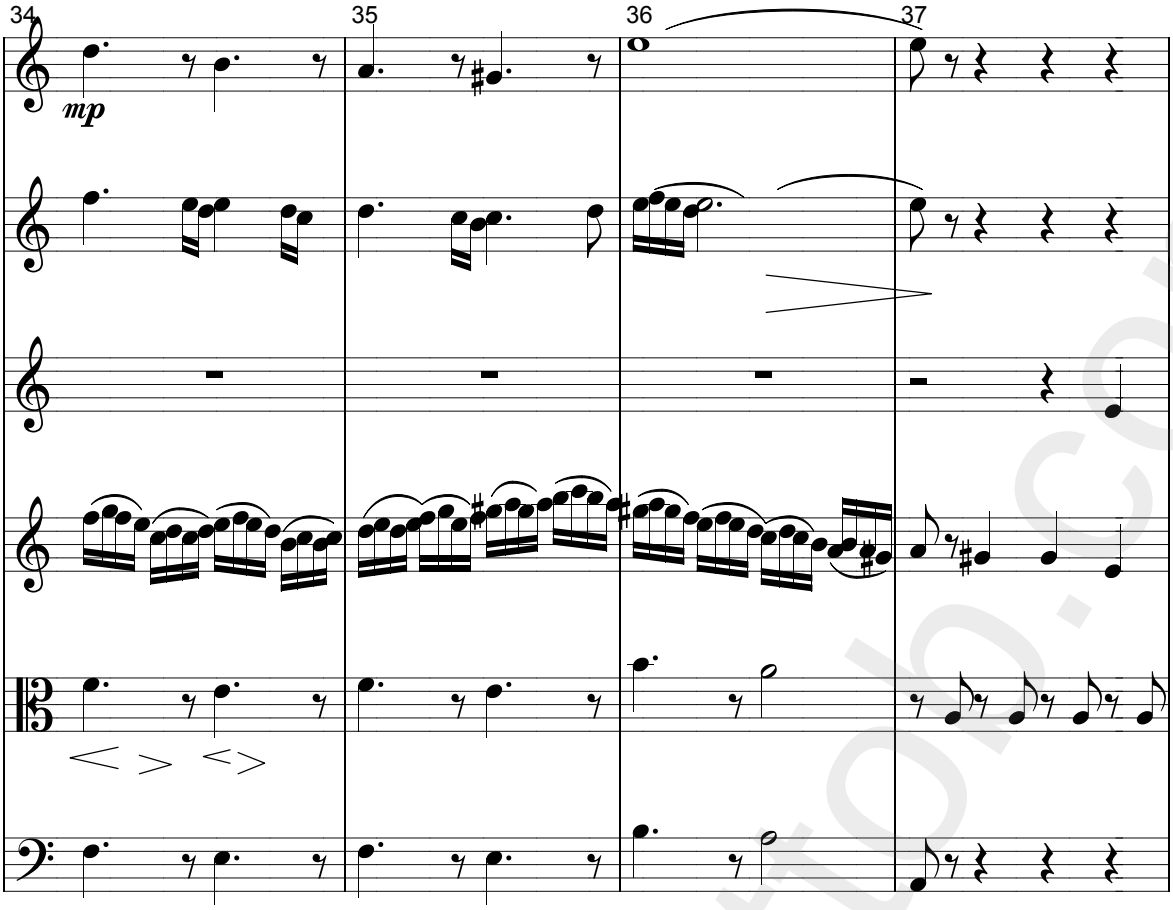


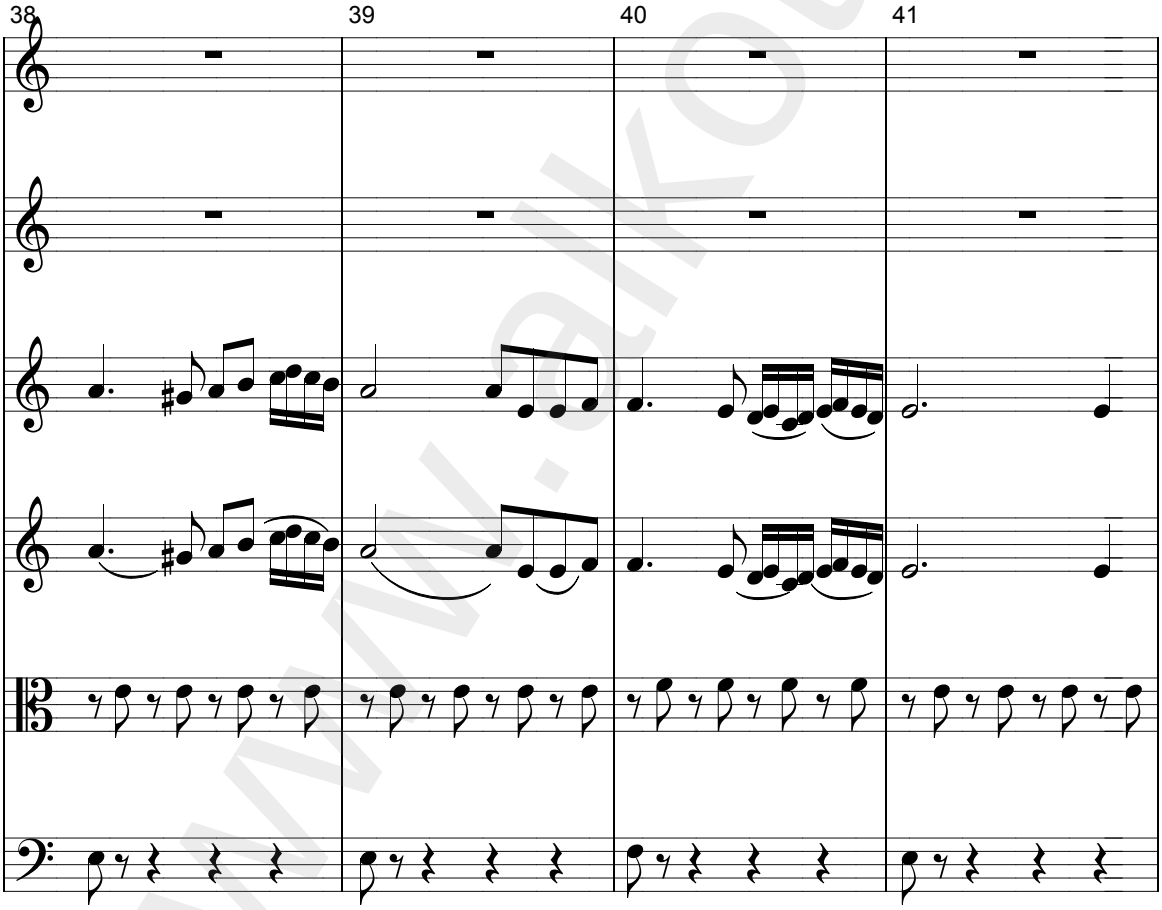
www.alkottob.com



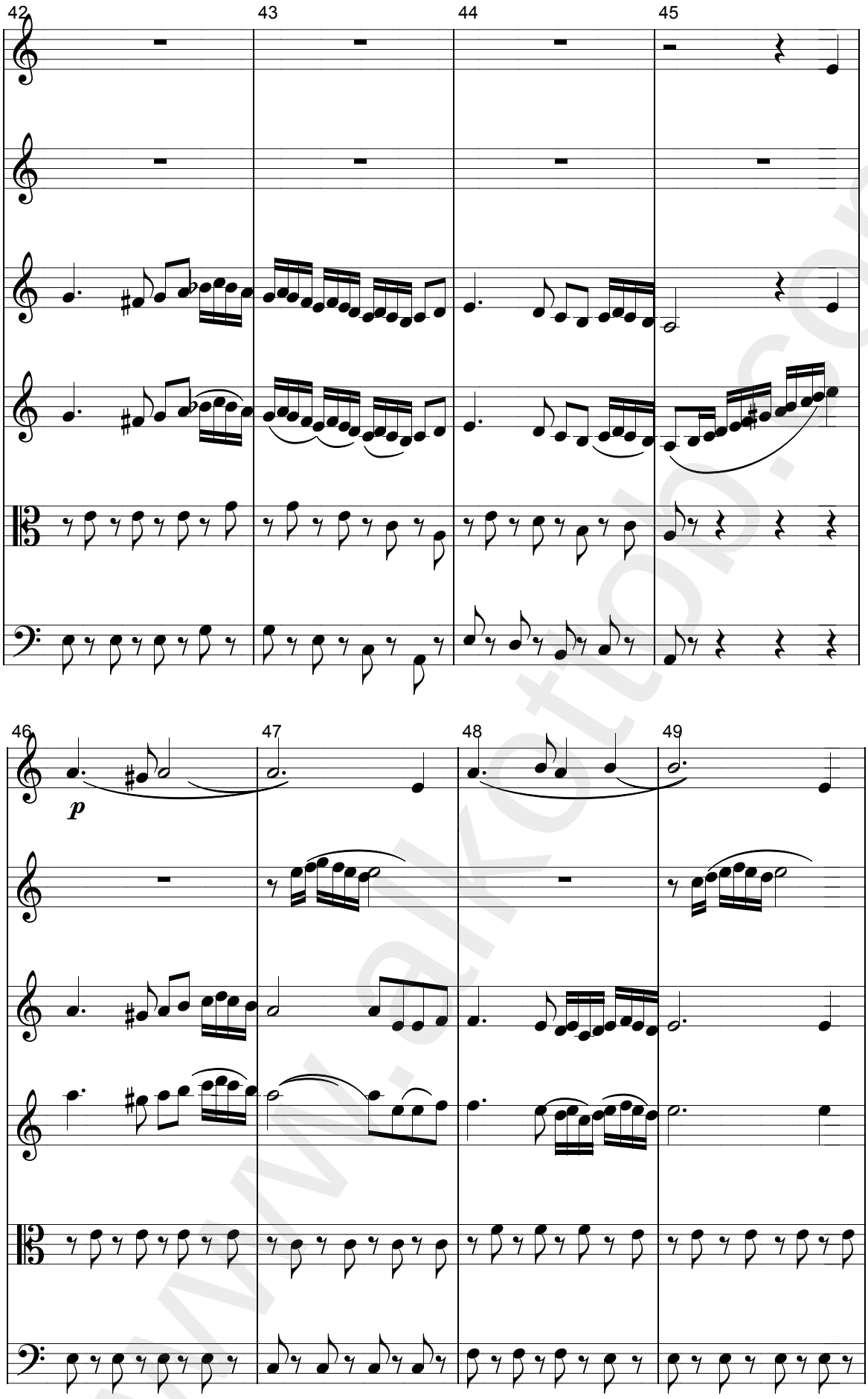


www.alkottob.com

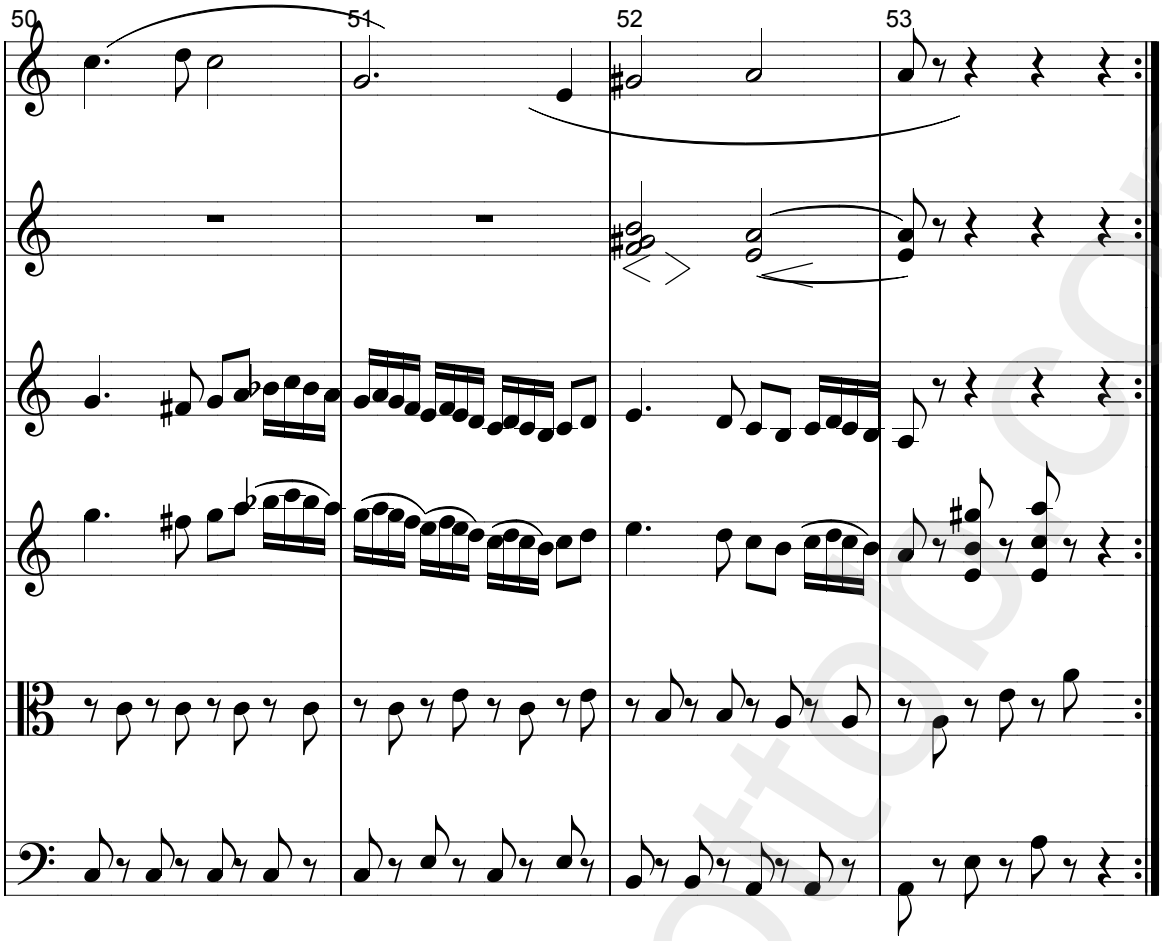




www.alkottob.com



www.alkottob.com



www.alkottob.com

www.alkottob.com

2. قائمة الأعمال الغنائية الرائجة المدرجة في البحث

العمل	ر/ت	العمل	ر/ت	العمل	ر/ت	العمل	ر/ت	العمل	ر/ت
Carmen	139	*Faust*	105	*Le bal masqué*	71	*Les forfaits de Pipermanns*	36	*Girofle - Girofla*	1
Le prix montmyon	140	*Le pompier de Justine*	106	*Mignon*	72	*La chicotte*	37	*La petite mariée*	2
Samson et Dalila	141	*Lakmé*	107	*Gilette de Narbonne*	73	*Le cœur et la main*	38	*Manon*	3
La Bohème	142	*La Traviata*	108	*La mascotte*	74	*Le médecin malgré lui*	39	*Roméo et Juliette*	4
La jolie parfumeuse	143	*Rigoletto*	109	*Un ballo in Maschera*	75	*La forza del Destino*	40	*Aïda*	5
صلاح الدين الأيوبي (*Saladin*)	144	هرناني (*Hernani*)	110	الملكة أستير(*Esther*)	76	*La rose de St-Flour*	41	*La fille du tambour majeur*	6
روميو وجوليات أو ضحية الهواية *(Roméo et Juliette)*	145	السيد(*Cid*)	111	عطيل(*Othello*)	77	هارون الرشيد	42	Ǩlƶ *(Hamlet)*	7
اللص الشريف (Le voleur honorable)	146	تسبة *Tasba*	112	محاسن الصدف	78	مطامع النساء	43	الǯƎ الهائل *(La tour de Nesle)*	8
الǯƎ الهائل	147	الأنس الجليس	113	روميو وجوليات *(Roméo et Juliette)*	79	âهرا *(Horace) (May)*	44	حرب البصو î	9
شارلوت (*Charlotte*) ou (Don Juan)	148	اليتيمتان (*Les deux orphelines*)	114	تليماك (*Télémaque*)	80	عايدة *Aïda*	45	(*La tour de Nesle*)	10

www.alkottob.com

الشرف الياباني *(L'Honneur Japonais)*	149	الاتفاق الغريب	115	ماري تودار *(Marie Tudor)*	81	غانية الأندلس *(Carmen)*	46	Ǩlƶ *Hamlet*	11
Madame sans gène	150	العريف سيمون *(Le caporal Simon)*	116	أوديب *(Œdipe)*	82	عطيل *(Othello)*	47	لويس الحادي عشر *(Louis XI)*	12
Natacha	151	*Les dames aux camélias*	117	راسبوتين *(Raspoutine)*	83	النون *(Le fou)*	48	كرسي الاعتراف *(Le Cardinal)*	13
رحاي زكرياء *(Le moulin de zakarya)*	152	المقهى الصغير *(Le petit café)*	118	لوكندة الأنس *(Vaudeville)*	84	*Catherine de Médicis*	49	الشهداء *(Les martyres)*	14
الليالي الملاح	153	أولاد الفقراء *(La victime)*	119	سفير جهنم	85	الحكيم بأمر ا!	50	بيومي أفندي *(Le père Lebonard)*	15
ڭمة الصبح	154	ياسمينة	120	الأميرة	86	الزواڭ بالقوة *(Le mariage forcé)*	51	مستشفى المجانين	16
السموءل أو وفاء العرب	155	كشكا بك	121	حسن الشاطر	87	حلاق بغداد	52	آه من النسوان	17
عشرة	156	الطبيب المغصوب *Le médecin malgré lui*	122	أوبرات شارلوت *(Charlotte)* *ou* *(Don Juan)*	88	*La mort de César* الشعب والقيصر	53	مجنون ليلى	18
أنس الجليس	157	إلي يلومني آê يعنيه	123	بنات اليوم طار عقلهم	89	كليوباترا *Cléopâtre*	54	على سرير النوم دلعني *(Music Hall)*	19
العشرة الطيبة	158	*(J'aime le mariage)* *(Music Hall)*	124	ديالوǩ شيري حبيتك	90	القنبلة القاتلة	55	الواثق با! الحفصي	20

www.alkottob.com

21	ولادة وابن زيدون	56	مجنون ليلى	91	حوار أرô بلادي	125	أنا عمري ما سكرت "صا ا الخميسي"	159	حبك وهواك سماعيل الحطاب
22	ملحمة النصر 1965	57	نشيد البحر الأبيŘ المتوسلّ 1967	92	أحلام قرطاǧ 1973	126	مسرحية أنتيڤون 1975	160	من أغاني الحياة 1980
23	حب إلى لبنان 1981	58	صابر في مدينة السلطان تاǧ 1983	93	عسكر الليل 1983	127	حكاية من قرطاǧ 1984	161	صيف 61
24	غصون الحمر 1978	59	السور Ǩƙ 1992	94	معركة العيون	128	الطيور	162	فاطمة وحمادة
25	قول نعم	60	نادي المرح1	95	نادي المرح2	129	نادي المرح3	163	الربيع
26	كأâ ا‡بة	61	قصة	96	في المقهى	130	شم النسيم	164	التمرين الأخير
27	ليلة الحنة	62	الأحباب	97	ƙوم الفن	131	الدكانة1	165	الدكانة2
28	الدكانة3	63	اليوم العيد	98	على ا!	132	الليل	166	الماضي الحي
29	ا‡بة دƙة	64	عيد الأمهات	99	أسماء الزهور	133	منوعة1	167	منوعة2
30	ليالي الجزائر	65	للمجهول	100	النيروز	134	أحلام الطفولة	168	مفتاح القلوب
31	عود الربيع	66	البلبل1	101	البلبل2	135	علاê ƙبك	169	خطوة
32	المكتوب	67	التناسلّ	102	الفصول الأربعة 1967	136	أمك طنقو	170	مرقص القردة

www.alkottob.com

33	مرقص الأفاعي	68	الكاراكوز	103	طرق الصيد	137	مسرح الظل	171	مسرح الدمى وفن العرائس
34	الربوÞ	69	القصة الشعبية من خلال اللوحة الراقصة	104	عرô النوبة	138	العيساوية	172	عيساوية البلوî
35	الحÊرة	70	عرô صفاء					173	القائد العظيم

www.alkottob.com

3. إشهارات ومقالات صحفية

- الزهرة ţ 1811 تونس في 1914/03/24

إشهار لتمثيلية "شارلومان"

ليلة الخميس 25/ مارâ 1914 ƪثل جوق التهذيب الصفاقسي على الساعة 8.30 رواية "شارلومان" وهي رواية تارƪية أدبية أخلاقية غرامية يقوم بأدوارها المطرب الشهير السيد البشير العÎ الممثل الطائر الصيǩ...

- الزهرة ţ 1818 تونس في 1914/03/31.

إشهار حوȯ عرȯ لفرقة الشهامة في **تياترو روسيţ.**

- الزهرة ţ 1819 تونس في 1914/04/01.

إشهار حوȯ مسرحية "تسبا" لفيكتور هيقو (*Victor Hugo*).

- الزهرة ţ 1739 â. 26، تونس في 1914/01/09.

التمثيȯ العرŸ

في هذا النهار على الساعة الثالثة بعد الزوال يرتفع ستار مرسح روسيني على ممثلي جوق الشهامة العربية على زائريهم بالأناشيد الفائقة Ż يأخذون في ƪثيل أصعب رواية لم يسبق تشخيصها بالأيالة التونسية ألا وهي رواية "مجنون ليلى" التي شهرة بطلها الكرƪ قيس ابن الملوح المعدود من فحول شعراء عصره تȣني الترجمة والبيان.

وȵا أن غالب هذه الرواية شعر قد استنبȣ لها مطربون ومطربات جوق الشهامة ألحانا جديدة شجية للȣاية وأساليب في الإنشاد ملائمة للذوق التونسي لم يسبق إليها ساق قد ازدادت به الرواية رونقا على رونقها البديع. فأقاموا بذلك الدليل على علو المنزلة التي بلȣوا إليها في فن التمثيل وعلى ما هم عليه من ولوţ بأحياء الداب العربية وسيرƿ التونسيون السارية فيهم روح النخوة والشهامة العربية من ƪاح أبناء وطنهم في تلك الفنون الجليلة ما يزيدهم رغبة في تنشيطهم والإقبال عليهم وليس من رأƿ كمن سمع.

www.alkottob.com

- الزهرة ţ. 1769 بتاريÑ 1914/02/08

حوة dzlõ جوة الشهامة العربية

- الزهرة ţ. 1782 بتاريÑ 1914/02/23

حوة dzlõ جوة الشهامة وتحت عنوان التمثيÕ العرŸ.

- الزهرة ţ. 1826 بتاريÑ 1914/04/08.

الشهامة العربية

"شهداõ الغرام أو روميو وجوليلت"

ÇÕثل جمعية الشهامة العربية في عشية يوم الجمعة 10 أفريل على الساعة 15.30 بالمسرح الروسيني رواية "شهداء الõرام" الشهيرة بأدوارها العجيبة وألحاÆا المنعشة. وسيقوم بدور روميو المطرب الشهير السيد البشير العÎ الصفاقسي، وبدور جوليات الممثلة البارعة اÆنسة محرزية حب الملوك...

- الزهرة ţ. 1829 بتاريÑ 1914/04/11

-رواية عنتر-

هذه الرواية من أبدţ الروايات الحديثة ومن أجمل القصص الõرامية وقد مثلÑ فوق مراسح باريس الكÞ باللõة الفرنسية فكانÑ محل الإعجاب من الخا Î والعام. ووقع عليها إقبال تام نظرا لرقة معانيها ولطاقة ألحاÆا الموسيقية.

وقد تفÕل صاحب الرواية ومÕالفها شكري أفندي غاط على جمعية الموسيقى واÆداب التونسية فرخص لها ÇÕثيل الرواية بالمسرح الروسيني.

- الزهرة ţ. 1848 بتاريÑ 1914/04/30

-إشهار-

الشهامة العربية ÇÕثل في مساء الõد 1914/05/01 رواية "البÕاساء"

www.alkottob.com

- الزهرة ţ. 1850 بتاريÌ 1914/05/02

- جوق سÿامة حجازي-

روÿ بعÈ الجرائد الفرنسية أن صاحب تياترو روسيني قد تعاقد مع جوق الشيÌ سلامة حجازي المصري الشهير على القدوم إلى تونس ليمثل بعÈ روايات مهمة عشرة أيام فقÌ ويقال أنه سيصل إلى هذا القطر يوم الخميس القادم.

- الزهرة ţ. 1867 بتاريÌ 1914/05/19.

-جوق سÿامة حجازي-

ÿثل جوق سلامة حجازي مساء اليوم رواية "غانية الأندلس" وقد أعدت شركة التراموي لسكان الشواطىء...

- الزهرة ţ. 1878 بتاريÌ 1914/05/30.

- جوق سÿامة حجازي-

مساء هذا اليوم ÿثل جوق الشيÌ سلامة حجازي الشهير رواية "الاتفاق الغريب" ويقوم بدور المهم منها الشيÌ سلامة حجازي فنحف القراء على اغتنام...

- الزهرة ţ. 1892 بتاريÌ 1914/06/13.

- جوق سÿامة حجازي-

ÿثل جوق سلامة حجازي مساء هذا اليوم بتياترو روسيني رواية "عايدة" الجميلة التي وضع لها الشيÌ سلامة حجازي ألحان مطربة تسÿ العقول السامعين. وفي ÿار غد (الأحد) على الساعة 16 ÿثل الجوق المذكور بتياترو روسيني رواية"هارون الرشيد" مع خليفة الصياد...

- الصواب ţ. 579 بتاريÌ 1929/04/26، جريدة أسبوعية. â. 25.

- رواية ÿانية الأندلس-

إن هذه الرواية من الروايات المبتذلة التي لا تتفق حوادÿها مع التاريÌ لاشتمالها على خرافات وحوادÿ غريبة لا ÿيزها العقل والذوق السليم...هذا ملخص ما تلقيناه من مندوبنا المسرحي وهو حجة فاطقة على ما كنا ذكرناه مرارا من عدم استعداد السيدة فÊيلة ختمي للتمثيل لأن الوقوف فوق

www.alkottob.com

المراسح يستلزم نفسية خاصة وشعور رقيق في الممثلة وبراعة في النطق والتعبير وهذه الأمور على ما نعتقد مفقودة في ممثلتنا ختمي...

- الصواب ţ. 580 بتاريÌ 1929/05/03.

حوÕ قرار منÓ الجمعية التمثيلية المعروفة باسم المستقبÕ إعانة...

- الصواب ţ. 581 بتاريÌ 1929/05/10.

- ęانية الأندلس-

مقال نقدي مطول يتحدQ عن الإخراǧ والملابس والمكياǧ (أو القيافة والتنكر) والتشخيص. فيقول صاحب المقال: رواية من النوţ التجاري القدƇ أو بالأحرƤ أسطورة مشوهة من التي يعني با واضعها سرد الخوارق والعجائب وذكر الأغاني والÎاحيك سواء في ذلك وافقǨ الفن والتاريÌ والأخلاق أم لم توافق.

مندوب الصواب

- الصواب ţ. 583 بتاريÌ 1929/05/31.

رواية الƩرƇ الصغير

أحدQ نبƣ التمثيل هذه الرواية على المرسح البلدي قلقا وتشويشا في الأفكار لما حام حولها من الإشاعات التي رددت صداها بعÈ جرائدنا المخلصة وأن هذه الرواية محشوة بالدسائس الجارحة لعواطف المسلمين والمساâ لكرامتهم.

- الصواب ţ. 592 بتاريÌ 1929/09/06.

في **الجو المسرحي**

بلƣنا أن السيدة فÎيلة ختمي المطربة الشهيرة قد سعǨ في تƣليف جوقة التمثيلية تÎم أبرţ الممثلين وأوسعهم دراية بالفن أسوة بفرقة السيدة فاطمة رشدي المصرية. وهو مشروţ مفيد لأن البلاد في حاجة إلى هيƣة التمثيلية ذات شخصية بارزة وأعمال مطردة.

www.alkottob.com

- الصواب ţ. 599 بتاريÌ 1929/09/08.

فرقة المستقبÕ التمثيلي

موسم هذه السنة ومستوÞ التمثيÕ في تونس

لم تزل فرقة المستقبل التمثيلي تزيد اهتمامها في كل موسم برقي فن التمثيل بالبلاد التونسية وتيÃا السباب للنهوô به حيث أنه عامل قوي في إحياء اللاة العربية وخير مدرسة يتلقى فيها الشعب دروâ التهذيب والتعود بكامل الأخلاق وجميل الطباţ...كما التفتÑ إلى الموسيقى وأدخلتها على بعÈ المواقف التمثيلية مما يزيد في جمال الرواية ويÊاعف تÃثير نكاتا ومفاجÃاتا وهو التفاف نتمÌ لو تتدي إليه بقية الفرق التمثيلية.

وشددت العناية ßمسÃلة إخراÞ الروايات بÃنواعها وعلى الأخص من جهة الملابس والمناÞر مما سيجعلها محل الإعجاب ßا تقدمه من تÊحيات في سبيل الفن. وذلك سواء في الروايات التي هي خصصÑ با ولم تكن في متناول سواها أو غيرها من الروايات الأخرÞ...وضمÑ إليها نوابß التمثيل بذه البلاد.

يلي ذلك اختيار الروايات ßا يلائم عادات البلاد وأخلاقها وهي غاية بذلÑ فيها مجهودا كبيرا حÞ أÌا وإن لم تتحصل عليها ßاما فقد أحرزت على النصيب الأوفر بعد تذليل العراقيل والمصاعب التي مرت با في هذا السبيل.

- الصواب ţ. 602 بتاريÌ 1929/11/29.

رواية اليتيمة

إشهار لهذه الرواية التي سوف يتم عرضها يوم الجمعة 1929/11/29 على الساعة 14.30.

- الأسبوţ الفني ţ. 40 بتاريÌ 1947/01/05.

عالÃ التمثيÕ

- Ãنون ليلÞ يبعث حيا-

قامÑ ضجة داوية في السنوات الأخيرة بالمشرق العربي حول شخصية قيس ابن الملوح الشاعر الÃزلي الرقيق المعروف ßجنون ليلى. هل هي شخصية حقيقية وجدت أم هو لقب لشخصية موهوبة خيالية. وقد تناحر الأدباء حول هذا الموضوţ بين مÃيد ومبطل. واليوم تتداخل جمعية "الاÕاد المسرحي" في القÊية مجلية الحقيقة الناصعة مقدمة مجنون ليلى على مسرح البلدية بلحمة وعظمة مساء

www.alkottob.com

الخميس 9 جانفي الحالي...في مهرجان بيÿ موكلة شرح قصته الخالدة إلى كفاءة كبيرة الفنانات وأبرعهن السيدة فتحية خيري ونبوÑ الطرب النابة الأستاذ يوسف التميمي المساعدة كبار فناناتنا وفنانينا، وستسبك أشعاره في أنغام ساحرة يشارك في وضعها فطاحل الموسيقى العربية. خليل القباني وسلامة حجازي ومحمد عبد الوهاب، كما يشرف الموسيقى التونسي الكبير الأستاذ محمد التريكي بإحياء حفلة موسيقية كÞ في قصر الملك الأموي...

- الأسبوع الفني ع. 42 بتاريخ 1947/01/19.

عالم الفن

ياما وياما تحت الخيامة

وقد حشدت الإدارة الفنية لهذه الرواية خيرة عناصرها النسائية والرجالية فتوكلÑ الأدوار النسائية إلى كفاءة الفنانة الساحرة السيدة فتحية حيري وبطلة المآسي وسيلة صÞي وفتاة المسرح والأخÑ الناشئة دلال صÞي والزهرة فائزة مع الأساتذة الطاهر الحاÿ والبشير الرحال وأحمد بوليمان...

تعرضها جمعية الاتحاد المسرحي مساء 23 جانفي الحالي وعشية الجمعة 24 على مسرح البلدية. ويتخلل فصول الاستراحة ÑØ موسيقى ألتار برئاسة الموسيقار الأستاذ محمد التريكي ينشد عليه مطربات ومطربو الجمعية مقطوعات غنائية حديثة.

- الأسبوع الفني ع. 46 بتاريخ 1947/02/16.

"لولا الحرب"

وتمثل في مسرحية "لولا الحرب" إلى جانب الفنانة الكبيرة السيدة فتحية خيري والبطلة المسرحية القديرة السيدة وسيلة صÞي، يقوم فيها الشابان الأحمدان: الحارq والبارودي...أما الأستاذ محمد التريكي فهو كالمعتاد يترأâ الفرقة الموسيقية المختارة التي تساند بلابل الموسيقى التونسية في إنشاد مقطوعات الساحرة خلال فصول الاستراحة.

-الأسبوع الفني ع. 48 بتاريخ 1947/03/02.

"الذبائح"

عنوان المسرحية المقبلة لجمعية الاتحاد المسرحي التي ÞرجÑا مساء الخميس 6 مارâ وعشية الجمعة 7 منه...وتبحث مشكلة المرأة وهل ÿب أن نسأل با طريق المدنية الشرقية أو طريق المدنية

www.alkottob.com

العربية وتبحث عدة مشاكل أخرى في لغة عربية سهلة من قلم الزميل الهادي العبيدي. تصاحب التمثيل فصولها موسيقى وصفية يعزفها الأركستر يديره الأستاذ محمد التريكي. تلك هي رواية الذبائح...

- الثريا، السنة الأولى، مجلة شهرية، ع.4 مارس 1944.

النقد المسرحي

مسرحية"وعدة وابن زيدون" بقلم بدغاوي

هي مسرحية جديدة أندلسية الوقائع تونسية التأليف جميلة الوضع متناسبة التركيب لو توفرت فيها (العقدة) على لغة المسرحيين والحوادث التي با عصر كعصر الانقلابات والاضطرابات بالأندلس...في الفصل الأول...بيد أن الموقف كان جميلا خلابا ساعة التوديع والسجن ينتظر ابن زيدون وولادة تحاول حمايته من حكم ابن جوهر ز تستسلم للواقع وتودع حبيبها في جو عابق بالعاطفة الجرئة والقلب الحطم الذي تعبر عن دموعه موسيقى خافتة حالمة كانت أصدق مصور لساعة الفراق. ولطن حق هذا الموقف الذي يسيل عاطفة الاشفاق دموعا أنقصت من تأثيره في النفوس الإطالة التي تقرر لها غير التمديد في الرواية وكانت الأضواء في هذا الموقف متممة لما تعبر عنه الموسيقى من لواعج اللوعة والشجن...

15 ا

وإذا نظرنا مثلا إلى رواية "عبد الباسط" نرى أن جمعية الكوكب قد أحرزت عدة نواحي فنية وأدبية في إبراز هذه الرواية ...كما يستفاد من سياق الرواية والنشيد الختامي الذي لا محل له من الإعراب ولا يحيي عهد الروايات العتيقة، كل ذلك كان من أبرز نواحي الضعف الفني في التمثيل هذه المسرحية...

16-15 . ا . ا

- الثريا، السنة الأولى، مجلة شهرية، ع. 8 أوت وسبتمبر 1944.

بدار جمعية الكوكب

أقامت هذه الجمعية بدارها مهرجانا حافلا يوم 24 جوان المنصرم بمناسبة ختم الموسم التمثيلي...وألقيت من ممثلي الجمعية قطع مسرحية مختارة من عدة روايات بلهجة تمثيلية من السادة: محمد بن التيجاني، المنجي سلامة، وحيد السعدي...وشنف أسماع الحاضرين جوق متركب من الفنانة المبدعة الآنسة صليحة والشاب السيد صالح المهدي والسيد إبراهيم صالح وإبراهيم الحبيب.

40. ا

www.alkottob.com

- الصواب، ţ. 758، â. 30 بتاريÌ 1934/12/07

"شجرة الدر"

تلك هي الحلقة الثانية من سلسلة روايات(جمعية التمثيل العربي) الناشطة، مثلتها مساء يوم 22 على مسرح البلدية. الإخراǧ والإضاءة: ǧق لتونس أن تفتخر بنابغتها المبدţ الأستاذ الطاهر بلحاǧ.

التمثيل: نبŋ الأستاذ محمد بالتيجاني في أداء دور(عز الدين إيبك) وأبدţ الأستاذ حمودة معالي في ŋثيل دور(الملك طوران شاه) ...وبين الفصول أطربنا البلبل الفريد بصوته السحري الهنسة فتحية خيري وبقطعة (النيل) لزعيم الفن الأستاذ محمد عبد الوهاب. فتركǨ الناâ سكارا وما هم بسكارا ولكن سحر الفن شديد. وقد صاحبها في غنائها (أركستر) بديع بŋنغامه العذبة ...نقترح على الجمعية أو لا تŘم حق مŕ الطرب فتنظم برنامجا فنيا بين الفصول. وبذا تكون قد أرضǨ جميع الرغبات.

-الأسبوţ، تصدر كل يوم اŋنين، ţ. 1 بتاريÌ 1945/12/24.

أوبرا" كليوبترا"

أخرجǨ جمعية "الكوكب التمثيلي" هذه المسرحية الكƎ؟ في صورة مغناة وقد أجاد المخرǧ والممثلون والممثلات في تقدŋها للجمهور إجادة فائقة ورغم أن هذه المغناة قد سبق إخراجها منذ سنوات من طرف فرقة (المستقبل التمثيلي) أولا Ż جمعية الاŌاد المسرحي ŋانيا، فŋن الجمهور التونسي قد قابلها اليوم بŋعجاب شديد وتقدير كبير وصفق كثيرا لمطربتنا الكبيرة السيدة فتحية خيري القائمة بدور كليوبترا. على أن العرô الأخير لهذه الرواية لم يكن كالمرات السابقة. فقد كانǨ عندما عرضǨ في السنوات الفارطة تقتصر على تلحين الموسيقار الشرقي الكبير المرحوم سيد درويÌ وتلحين الموسيقار الŁدد الأستاذ محمد عبد الوهاب. أما في هذه المرة فقد أضاف إليها الأديب الكبير الأستاذ محمد الحبيب المدير الفني لجمعية الكوكب التمثيلي مواقف أخر؟ جعلها تسد فراŋ ŋلاq ساعات من الزمن وعهد إلى الأستاذ محمد التريكي رئيس الأركسترا بوضع تلحين تلك المواقف، فكانǨ مغناة كƎ؟ ŋتع السمع وتسر النظر وعدها أنصار المرح العربي بتونس ęاهرة من ęاهرة الانتعاê في إعادة عرضها مرات أخر؟ وقد لبǨ الجمعية هذه، لطلبات وقررت عرضها من جديد هذا الأسبوţ.

7. Î

www.alkottob.com

- الأسبوع، ع. 8 بتاريخ 1946/02/11

"شهامة العرب"

تقدم جمعية "الاتحاد المسرحي" مساء الخميس 14 فيفري وعشية الجمعية 15 منه بمناسبة مولد الرسول الأعظم صلوات الله عليه المسرحية العربية التلحينية "شهامة العرب"، تمثيل الأستاذ الطاهر بلحاج- وحيدة وجدي- حمودة معالي...وتلحين الموسيقار الأستاذ سيد شطا...

5. ت

- الأسبوع، ع. 27 بتاريخ 1946/04/14

الأستاذ سيد شطا يعود إلى وطنه

...عاد بيننا مقدارا محترما من الجميع لما تحلى به من صدق سريرة ونبل طبع وقد كان على رأس فرقتنا المسرحية والموسيقية اليد البيضاء فقد عرف إلى فرقتنا الروايات الغنائية الكبرى مثل أوبرا"كليوبترا" الرائعة مما كان له التأثير عن نفوس ملحنينا التونسيين حيث فتح أبصارهم على هذا الضرب من الموسيقى فنزلوا إلى الميدان المسرحي وأنتجوا فيه إنتاجا حسنا. كما أنتج فيه الأستاذ شطا روائع خالدة.

زار سيد شطا لأول مرة تونس عام 1923 وعاد 1937 وستقر فيها نهائيا...

5. ت

- الأسبوع، ع. 26 ، بتاريخ 1946/06/16

على التمثيل

مساء الثلاثاء 25 جوان 1946 ستقوم بآخراج الرواية العربية التلحنية الكبرى التي تصور شهامة العرب"النون"...وسيظهر في هذه الغناة الخالدة لأول مرة بلبل الخضراء الأستاذ يوسف التميمي في دور النون. ت .8.

www.alkottob.com

-الأسبوع، ع. 27 بتاريخ 1946/06/23.

الأستاذ العقربي يمثل في باريس

بارحنا الأستاذ محمد عبد العزيز العقربي منذ شهور ملتحقا بمعهد باريس للعمل في قسمه العربي صحبة إخوانه التونسيين هناك...التحاقه بمعهد التمثيل الفرنسي لإكمال اختباراته في الفن المسرحي وتنمية مواهبه الفذة، وقد أذعنا ذلك النبأ في إحدى أعداد الأسبوع السابقة.

التحق العقربي بمعهد الأستاذ روني سيمون أحد أعضاء لجنة الامتحانات في معهد التمثيل الفرنسي وهو فنان كبير له أسلوب ومدرسة خاصة في تلقين الفن المسرحي وقد عبر عنه م. بيار براسور –جان ماري- ميشال مورقان ...والأستاذ روني سيمون من أتراب الفنان الكبير لويس جوفي. وقد سر الأستاذ من تلميذه التونسي عندما أعلمه أنه من تلامذة جورج أبيض إذ هو يعرفه جيد المعرفة. وكان أول اختيار لتلميذه أن كلفه بتلاوة بعض الأشعار الفرنسية فلقي العقربي قصيد فيكتور هوقو – الخمير- حسبما سمعه من أستاذه جورج أبيض، فانبسط لها روني سيمون أيما انبساط. ع .8.

- الأسبوع، ع. 37بتاريخ 1946/12/16

عالم التمثيل

الأستاذ العقربي يجرج دور "طرطوف"

أمام كبار الفنانين الفرنسيين

...إني سعيد بأن أخبركم أن الممثل الذي قام بدور طرطوف ليس فرنسيا كما تبادر ذلك لأذهانكم ولكنه عربي تونسي ...حب المسرح عموما والمسرح الفرنسي خصوصا ولهذا أرى لزاما على أن أشكره عن إجادته التمثيل وأقول له: واصل يا صديقي سيرك في هذا الطريق. ع .7.

-الأسبوع، ع. 38 بتاريخ 1946/12/23

عالم التمثيل

فاتنة قرطاجنة

على المسرح البلدية

وستقدم جمعية الاتحاد المسرحي إلى الجمهور المشتاق مساء الخميس 1946/12/26 وعشية الجمعة بعده برواية متينة الحبكة سامية الموضوع هي صلة بيننا وبين ماضينا البعيد. وقد جمع لها عناصر قوية من نجوم المسرح والموسيقى. فواصل لحنها ورئيس أركسترها هو الموسيقار الكبير محمد

www.alkottob.com

التريكي. وبطلاتا هن: وسيلة صدي ودلال صدي وسهام شوقي. وفرقة الملحنين في الرواية متركبة من مطربي الشباب السادة: يوسف التميمي – المختار التريكي- مصطفى الكامل... Î .7.

- الأسبوع، ع. 39، بتاريخ1946/12/30

عاد التمثيل

"الزلت" على المسرح التونسي

تعود جمعية الكوكب التمثيلي للظهور بعد أن أجرت تطويرا على مجلسها افداري ولجانها الفنية والأدبية لتخرج رواية شكسبير الكبير"الزلت" مساء الخميس 1946/01/02. بدون صفحة.

- الأسبوع، ع. 41، بتاريخ1947/01/12

فنون ليلى

كان الإقبال وفيرا جدا على حفلتي جمعية الاتحاد المسرحي الليلية والنهارية اللتين قدمت فيهما تلحينية "مجنون ليلة" وقد ضاقت قاعة المسرح البلدي عن قبول الجماهير الراغبة لمشاهدة أبطال الاتحاد وعلى رأسهم فتحية خيري ويوسف التميمي في هذه التلحينية الطبوبة سيما وقد كان الثوب الجديد الذي أسبغه كل الإخراج حرة صديقنا الأستاذ البشير المتهني رائعا مجيدا. بدون صفحة.

- الأسبوع، ع. 46، بتاريخ1947/02/16

أيصبح هذا الشاب بطل المسرحيات التلحينية الفذة

...وما كاد يفتح المسرح التمثيلي هذه السنة حتى صدق حدسنا وكانت جمعية الاتحاد المدرسي سباقة فنمته(أي يوسف التميمي) إلى مجموعتها واعتنت بتمرينه على الفن المسرحي وأشهرته في مسرحية مجنون ليلى وفي رواية "صلاح الدين الأيوبي" أخيرا. فظهرت عليه بوادر حسن الاستعداد لأن يصبح في المستقبل القريب علما من أعلام المسرح الثنائي الناجحين. وهكذا كانت بداية سلامة حجازي المصري وهكذا كانت بداية المرحوم الشيخ سلامة الدوفاني التونسي... Î .7.

www.alkottob.com

- الأسبوع، ع. 77، بتاريخ1947/09/21

من دروة الفنان

أعلنا في عددنا الماضي عن فتح الفنان الشاب صا ا المهدي لقسم خا ا ملحق بدار الكوكب التمثيلي لتدريس الترقيم الموسيقي هذا الأسبوع.

- الأسبوع، ع. 80، بتاريخ1947/10/12

عالم التمثيل

بقلم صاحب العلامة يوسف بن وهب

هي ذكريات أكثر منها تاريخ، لم أكن معاصرا لميلاد المسرح في مصر ولكنني شاهدت حقبة من زمن بدايته أيام كان الفن على الفطرة وأساسه الارتجال. كان ذلك من أربعين عاما في صعيد مصر المدينة سوهاج كان لي من العمر سبع سنوات عندما زارت البلدة فرقة المرحوم الأستاذ القرداحي في أتلف بلدان القطر الدرامات العالمية وأكثرها لشكسبير.

- الأسبوع، ع. 88، بتاريخ1947/12/07

الوفاء والعناق

قصة غرام قيس بن الملوح بليلي العامرية قصة شيقة في تاريخ الأدب والعروبة. وسيهتز الجمهور لتغاريد خلق الشيخ سلامة حجازي البلبل الشادي الأستاذ يوسف التميمي في دور قيس ابن الملوح الذي تفنن في إخراجه تمثيلا وتمليلا...أما دور ليلى العامرية تقدمه الآنسة دلال صبري.

- الأسبوع، ع. 37، بتاريخ1946/12/16

افتتاح الموسم التمثيلي بتونس

قررت المنظمة التمثيلية الكبرى والاتحاد المسرحين افتتاح موسمها مساء الخميس 26 ديسمبر الحالي برواية "سوفونيسب" من ترجمة قلمي الأستاذين البشير المتهني وأحمد خير الدين وهي صفحة ناصعة لعصر من عصور التاريخ التونسي القديم.

www.alkottob.com

4. المراحل المشهدية والموسيقية
لعرض صفاء

1. تقديم العرض

هو عمل ركحي ƶمع بين المسرح والموسيقى والرقص ويتÊمن ثلاثة مراحل أساسية وهي؛ سيرة الماء والظمأ والارتواء[1]. شارك فيه موسيقيا بعÈ الدول العربية كالمغرب وليبيا ومصر والأردن والإمارات العربية المتحدة والعراق التي Ź استدعاؤهم أساسا للمشاركة في تثثيث هذا العمل من الناحية الموسيقية وخلق نوţ من التنوţ السمعي والثقافي وتأسيس تعددية ثقافية ترتكز على الموسيقى ومكوناتا الفنية التي تشهدها تلك الثقافات من الÌيÙ إلى الخليǰ.

عمل موسيقي فرجوي اقترحه سمير العقربي وأخرجه البشير الدريسي مع جملة من المسرحين والموسيقيين كمنير بالعرقي وسليم الصنهاجي كمساعدين ومنيرة الÊاوي ومنير الطرودي وغيرهم كمطربين من تونس وعمر خيرت من مصر و.....من ليبيا.....و.....من الإمارات العربية المتحدة و.....من العراق و.....من الأردن. يتكون العرô من جزء واحد يتÊمن إنتاجات في مستوƟ النصو î والتلحين والتوزيع وأخرƟ من التراƣ، تنفذه مجموعات الإيقاţ والرقص والأوركسترا السمفوني التونسي بقيادة أحمد عاشور.

تبدو من الوهلة الأولى أن الفكرة جيدة من حيث التصور المتمثل في لقاء أîا موسيقية ٌلتلفة ثاما من حيث التركيبة الإيقاعية والمقامية وأسلوب التنفيذ، إلا أنه لم يقع تقدƷه موسيقيا وإخراجه مسرحيا بشكل ƶدم تلك الفكرة، حيث أنه لم يقع أي تنسيق بين كل هذه المموعات المشاركة؛ فهي لم تلتق مع بعÊها إلا يوم العرô فجاءت منفصلة وغير متناسقة ولا تنم على أي شكل من أشكال المثاقفة الموسيقية، بل بالعكس أşهر هذا العرô تباينا وانفصالا ثقافيين بشكل واضح، فكانǩ النتيجة عبارة عن مجموعة عروô موسيقية ٌلتلفة ومنفصلة ولا تظهر أي ارتباî فني بينها، بالرغم من محاولات سمير العقربي والبشير الإدريسي لإبراز ذلك الترابÙ. كما أşهر هذا العمل الموسيقي في تلك الفترة ردودا فعلية على مستوƟ النقد الفني الموسيقي والمسرحي، إلى جانب كونه لا يعكس التكاليف المالية التي رصدتا وزارة الثقافة لإنتاجه.

---

[1] تقدƷ صوتي للعرô، من خلال تسجيل المركز الموسيقية العربية والمتوسطية، ţ/ت. DAT1.

www.alkottob.com

ولهذه الأسباب الموسيقية والفنية، سنقتصر في تحليلنا لهذا العمل على تقديم مختلف أجزاء العرض وما تضمنه من تدخلات موسيقية لتلك الفرق العربية كما رآها وتصورها كل من سمير العقربي والمخرج الباشير الإدريسي.

مشهد من عرض "صفاء"

2. مراحل العرض

1.2 المشهد الأول(تقديم الفكرة)

يفتتح العرض بدق النواقيس والطبول والطاميل والدربوكة والبندير والباتري الكهربائي(*Batterie électrique*) وكثير من الآلات الإيقاعية الأخرى بشكل تلقائي تتدرج أصواتا من الضعف إلى القوة، ويتطور شيئا فشيئا ليتولد عنه في الأخير إيقاعات من تونس والعراق والمغرب والإمارات العربية المتحدة وليبيا والأردن.

2.2 المشهد الثاني(مصر)

تمثل في المشاركة المصرية بتقديم مجموعة مؤلفات موسيقية على آلة البيانو للملحن عمر خيرت، مصاحبة الأوركستر السمفوني التونسي بقيادة أحمد عاشور الذي تكون من مجموعة موسيقيين من تونس وبعض المشاركين من مصر على آلة الترومبون(Trombone) والترومبات(Trompette) والأورغ(Orgue) والقيتار با س (Guitare basse) والتمبة(Tomba) والباتري(Batterie).

www.alkottob.com

3.2 المشهد الثالث(لبنان)

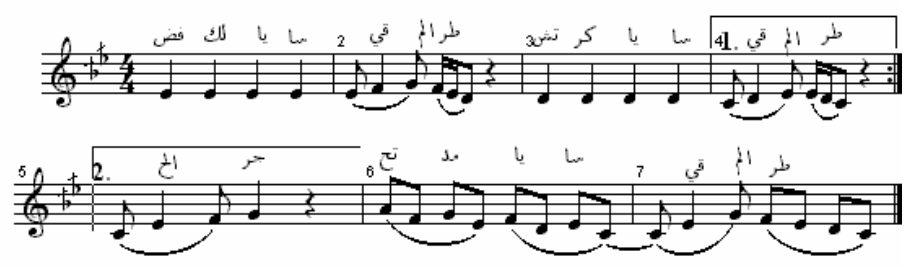
فبالرغم من عدم مشاركة فرق لبنانية، قدم سمير العقربي في هذا المشهد الموسيقي موالا لبنانيا في مقام السيكاه موضوعه الماء البئر مصاحبة سمير العقربي على آلة الكمنجة، فكان نصه كالآتي:

أدّيلا آه ألّتا صاحْبي ألّتا وا ها البْيرا
عْطى لحْلتا مْن زمان كْثيرا
وْعْطاه شو أسْوارا مطْوْية بْقْلوبْنا
وْلاهو إلا وْمْشاوْيرا ألّتا وا ها البْيرا
أدّيلا آه صارالي أعْمارْه شو عْطرا
جْيل البْياذْرا وْالأوْلاد الصْغْرا
يا مْكان الْعْطرا خْلف الْعْطرا
مْوْسْم صْبايا وْحْب وْشْحارْيرا
هو ألّتا وا ها البْيرا
يا بْيرا هلّ كان تْوالْقْنا اتْنا طْرا وْكايْتنا ما بْتْعْرْفْنا يا بْيرا
زارْعْنا سْقيْنا الزْرا إلا وْقْطْفْنا وْجْلْنا تْشْرْدا
ماء بْكيرا ألّتا وا ها البْيرا

تليه الأغنية التالية في مقام الراسك

قْلْبك يا سايْق الْمْطْرا لْشْكْرا يا سايْق الْمْطْرا
لْحْلْمْدا يا ساقي الْمْطْرا قْلْبك يا راقْع السْمْاء
راوْيك الْعْطْشان مْن الظْمْا
خْلّيك الْحْب وْالْتْقا يْخْلْق مْن الرْمْل الْحْجْرا
قْلْبك يا ساقي الْمْطْرا لْحْلْمْدا يا ساقي الْمْطْرا
يا هْوالى الْجْود وْالْكْرام أحْيْيك الأرْض مْن عْدام
خْلّيك الْبْل وْالْغْنم
تْسْرْح في السْفيح وْالزْهْرا قْلْبك يا ساقي الْغْنم

www.alkottob.com



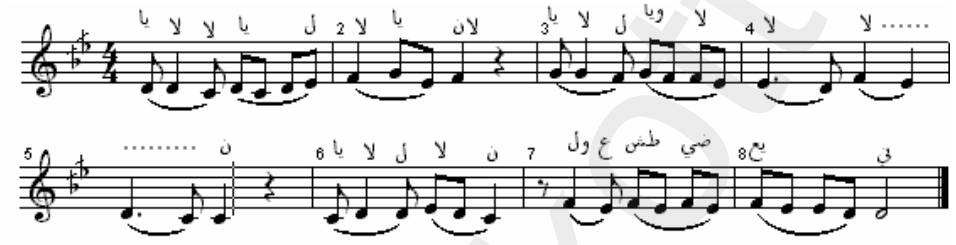
تنفذ الأغنية بفرقة موسيقية متكونة من أورǧ(*Orgue*) وقيتار باî (*Guitare basse*)وكمنجة ومجموعات إيقاعية غربية.

4.2 المشهد الرابع(ليبيا)

أغنية ليبية على إيقاţ السوقة

يا لالاقي غارْي غَالِيا

وْالعطا ÎÎ صَايْعَقْي



5.2 المشهد الخامس(تونس)

تقدÇ موضوţ أغنية "Ãاه !! يا حب اسمعني" على النحو التالي:

قْي قْهَاوَة، قْي عَشْيَة وْشَلْغَاغ

وْمَطَرْ تَكِيÃ عَلَ الْبَلَارْ

وَاقْفَ أَنَا عَلَ لْيَسَارْ

وْقَقْÃ هْيَ عَلَ لْيَمْيَنْ

سَحَابْتَهَا تَقَطَرْ بْالْمَاغ

وَاغْيَيْهَا يَا مْيَطَقْي تَقْتَلْ بْالْزِينْ

www.alkottob.com

Ż ينطلق سمير العقربي في أداء أغنية"Ãاه ا! يا حب اسمعني" بتصرف خا Î ولُاتلف على النسخة الأصلية التي أداها الهادي حبوبة. إلا أن هذه الأغنية وكما يبدو ليس لها أي علاقة الموضوţ الماء، فهي كما نلاحظ قد حشرت داخل العمل لا لشيء كوEا محفوظة ومحببة من قبل الجمهور العريÀ.

لجاه ا! يا حبـ اسلطعلقي وÃالÃ ذعة ثقتلعلقي

شرابـا في علظاشي ملهقلتي لعاشي في الأهلوالÃ

لاه اسلطعلقي (ارEال على لالة الكمنجة)

موال: قراقلا الحياغ يذابلÃ الروحا وليا غيشي بالدامع لوحشي

***

الولا كانÃ داكا يلطيلÃ داليا تشلعلÃ عارلكا مثلي عاليا

تقولÃ يلي جاب الاقتاليا صاذقا قيمطا قالÃ

واقبلكشي داهوعلكا دام ملعاليا مرا حلق القتالÃ

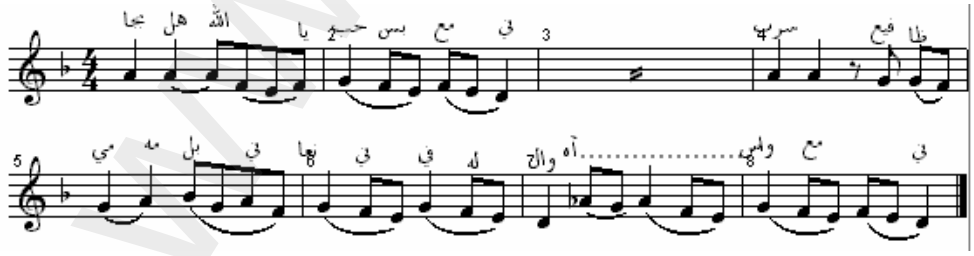
لاه واسلطعلقي

موال(عرضاوي وراسÃ الذيل)

راحلكا عليلي واغابÃ واخلشÃ في جوEا الخلية

تبلكشي عليلى الخلطوÃ تابÃ والأيام طالÃ عليلي

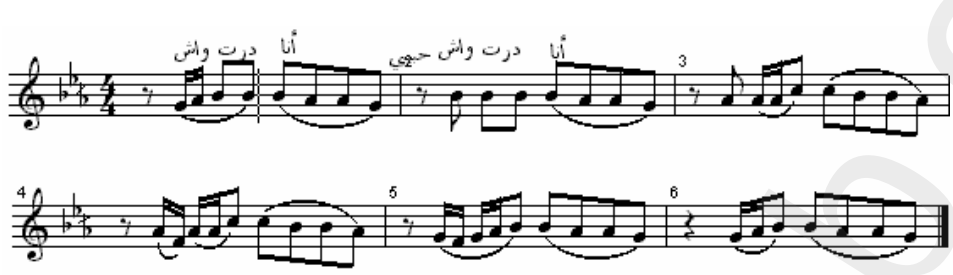
تلفكرلي Ì تابÃ واقي غيلشي يا لطيلة



www.alkottob.com

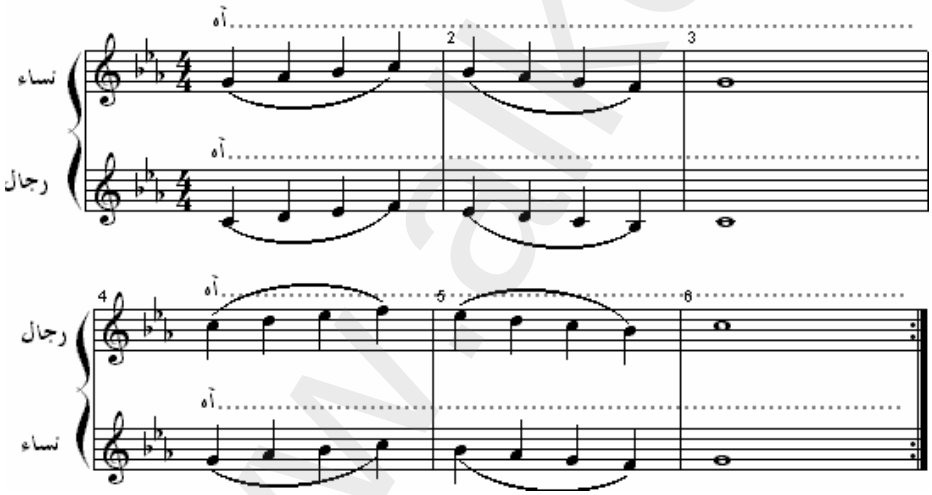
6.2 المشهد السادس(المغرب)

تتمثل في أداء أغنية مغربية "أحبيب واعلى ذرات ألما" وهي من الأغاني المعروفة في شمال إفريقيا تتأديها المطربة.....تتخلل الأغنية بعض الصولوهات على آلة الكمنجة على إيقاع الختم. فهذه الأغنية أيضا لا تمت بأي صلة بموضوع الماء، فهي أغنية مغربية معروفة ومحفوظة من قبل الجمهور.



7.2 المشهد السابع(دون هوية)

عزف فردي على آلة السكسوفون(*Saxophone*) مصاحبة البيانو(*Piano*) في مقام الحجاز، ثم تصحبه أداء المجموعة الصوتية في شكل آهات بتناوب بوليفوني(*Polyphonie*) بين الرجال والنساء وفي مقام النهوند.



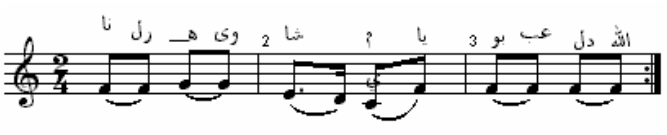
يلما بدا عطش الماء صلحاب ملطرا
عليون تبكي وثليان تجرا

www.alkottob.com

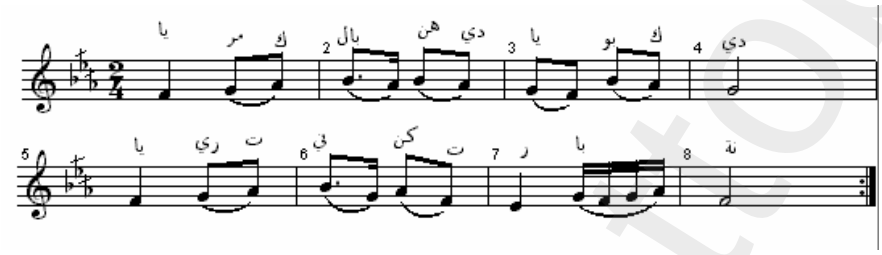
8.2 المشهد الثامن(الإمارات)

كان بداية المشهد بتوقيع بالّيقا ţ إماراتي، Ż تدخل الفرقة لتغني من تراثها الموسيقي الشعF:

غارا الهوا شامي يا ابو عابد !
في ليارثيا سافرا وانوا كلّ با !



يا طرا كلبة الهندي يا ابو داكشي
يا رثيثي كلّ Ǩ راثاثة



9.2 المشهد التاسع(تونس)

سمير العقربي يؤدي أغنيته "سور المدينة" صحبة المغوعة الصوتية والفرقة الموسيقية، تكون فيها آلة الكمنجة هي المسيطرة على التخǨ كله. وهي أغنية أغنية لسمير العقربي Ź إدخالها ضمن العرô.

طورا البلايلة علي مرى وامّا راح
يا غادارة بالطاشي يا ملخلفة الأجراح

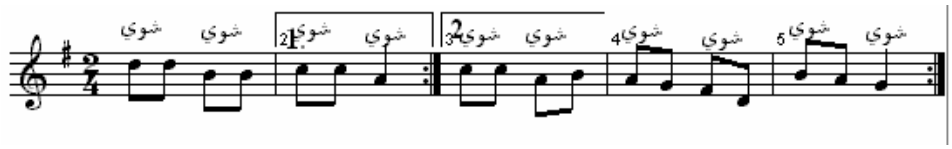
10.2 المشهد العاشر(الأردن)

غناء فردي لصاحبة المغوعة أغنية أردنية معروفة)

غرافان لشوشاشي وامّا في طيا
ألفا هو واهطان لا لا لا
ألفا هو خرافان لا لا لا

www.alkottob.com

بَصَّرْتُ الأَمْرَ أَلْقِي عَشَاقَانْ وَمَحْبُوبِي مَخْرَاتْقَنِي شَلْوَايَا



11.2 المشهد الحادي عشر(العراق)

يبدأ بتوقيع إيقاع عراقي ج إلقاء بعض أبيات شعر موضوعها الماء مع مصاحبة على آلة الكمنجة وفي مقام الصبا.

الأَرَاضِي عَطْشَانَةْ
النَّاسْ عَطْشَانَةْ
وَيْكَثَرْ الحَدِيثْ عَنْ شِدَّةْ الظَّمَا
أَنْهَارْ تَجْرِي فَوقْ الأَرَاضِي
أَنْهَارْ فِي الطُّولْ وَفِي العَرَاضِي
لَكِنْ أَصْلُهَا أَيْنْ المَاءْ؟
وَالأَرَاضِي تُنَادِي أَيْنْ المَاءْ؟
مَنْ يَسْقِي غَصْنْ الزَّيْتُونْ؟
مَنْ يَسْقِي زَهْرْ النَّيْمُونْ؟
الصَّوتْ يَهْزَ الأَرَاجَاءْ
وَيْثِيرْ حَتَّى الأَسْمَاءْ

12.2 المشهد الثاني عشر(ليبيا)

ارتجال على آلة المقرون مع مصاحبة على آلة الطبل.

www.alkottob.com

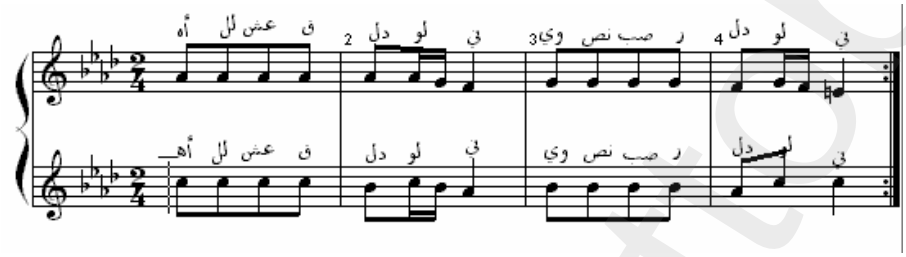
13.2 المشهد الثالث عشر(الإمارات)

غناء موال:

يا زين ألما المجروح وأنا الداوي
داوي واكانك على القيات داوي

أغنية "أهل العشق"

أهل العشق ذلوني وين الصابر ذلوني
أيام حبي راحوا بين العصاري والمغرب



14.2 المشهد الرابع عشر(تونس)

أداء أغنية تونسية تراثية" الأسلوا مقراوني"

15.2 المشهد الخامس عشر(مصر)

صولو على آلة البيانو لعمر خيرت مع مصاحبة الأوركاستر السمفوني التونسي.

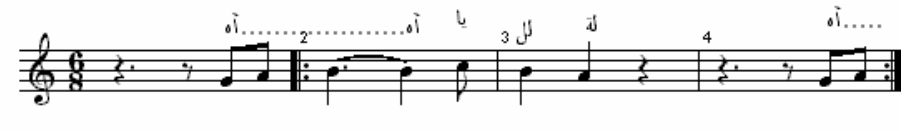
16.2 المشهد السادس عشر(المغرب)

ختم على الطريقة المغربية مع تصفيق الموعة

واشيدي والقلب ياكلم
كان عيك ما تلقاكلم

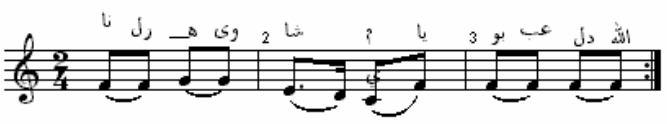
تقول الموعة(آه يا !)

www.alkottob.com



Eاية العرô بأغنية إماراتية "دارا الهوا شامي"

دارا الهوا شامي يا ابو عبدا !
في ليالي يا سافرا وانا وحدا !



www.alkottob.com

5. ملحق الصور والمعلقات

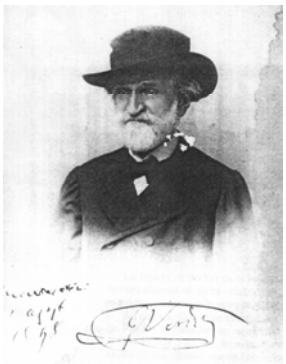
الجزء الأول

2-I

صورة.1

صورة.2

صورة.3



صورة .4

صورة.5

صورة.6

www.alkottob.com

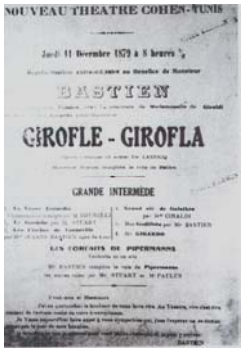
صورة.7

صورة.8

صورة.9

صورة.10

صورة.11



صورة.12

صورة.13

www.alkottob.com

1.5 محتوى ومصادر الصور

المصدر	?توا#	الصورة
BEN BECHER (Fatma), *Le théâtre municipal de Tunis*, Tunis, Finzi création, 1998, p. 20.	أميل ريسبلاندي *Jean-Emil esplandy*	1
الحمايدي(حمدي) وشرف الدين(المنصف) والعرف(أحمد الحاذق) وخلوڭ(بو بكر)، قرن من المسرح التونسي، تونس، الدار العربية للكتاب، وزارة الثقافة، Î .10.	مسرح كوهين	2
Ibid, p. 47.	فاردي	3
Ibid, p. 27.	المسرح البلدي	4
Ibid, p. 16.	معلقة لعرÔ موسيقي في مسرح كافو سنة 1899.	5
Ibid, p. 41.	مسرح روسيني	6
Ibid, p. 17.	معلقة لمسرحية غنائية (*La dame de chez Maxim*)Ø1 1899/11/15.	7
Ibid, p. 16.	دعوة لمشاهدة مسرحية " المقامرة"، سنة 1898.	8
Ibid, p. 33.	معلقة لكوميدية غنائية. 1903/11/14	9
Ibid, p. 32.	معلقة لأوبرات (*Le petit Duc*) بالمسرح البلدي القدÇ – 1900/11/10	10

www.alkottob.com

11	(*Girofle-Girofla*) معلقة لمسرحية غنائية –1879/12/11 المسرح كوهين.	الحمايدي(حمدي) وشرف الدين(المنصف) والعرف(أحمد الحاذق) وخلوڭ(بو بكر)، المرجع السابق، Î .11.
12	معلقة لأوبرات المسرح روسيني	BEN BECHER (Fatma), *op. cit.,* p. 40.
13	معلقة لمسرحية غنائية بالمسرح البلدي القدڭ.1899/3/26.	*Ibid*. p.21.

www.alkottob.com

الجزء الأول

4-I/3-I

صورة.1

صورة.2

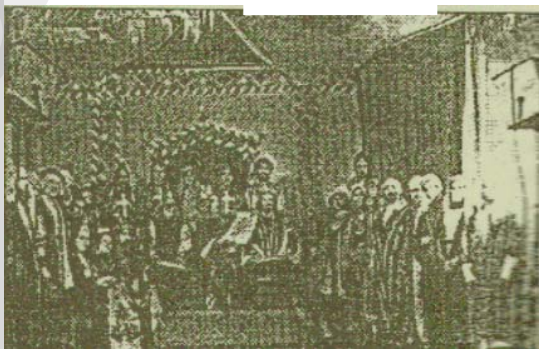
صورة.3

صورة.4

صورة.5

صورة.6

صورة.7



www.alkottob.com

صورة.8

صورة.9

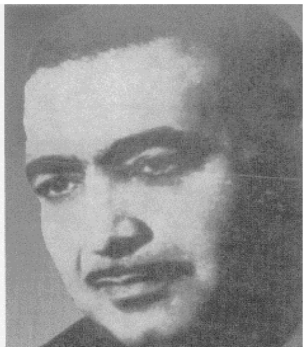
صورة.10

صورة.12

صورة. 11

www.alkottob.com

صورة.13



صورة.14

صورة.15

صورة.16

صورة.17

صورة.18

صورة.19

صورة.20

صورة.21

www.alkottob.com

صورة.22

www.alkottob.com

2.5 محتوى ومصادر الصور (I-3/I-4)

المصدر	المحتوى	الصورة
BEN GARFI (Mohamed), *Musique et spectacle, les formes de composition dans le théâtre lyrique arabe*, thèse de doctorat, Université de paris, Sorbonne(Paris IV), UFR Musicologie et histoire de la musique, juin 2000, p. 265.	إسكندر فرح	1
المهدي(صا ا)، الموسيقى العربية، مقامات ودراسات، بيروت، دار المغرب الإسلامي، 1993، Î . 165.	أبو خليل القباني	2
شرف الدين(المنصف)، تاريخ المسرح التونسي، منذ نشأته إلى الحرب العالمية الأولى، المرجع السابق، د. Î .	المغني والمطرب حسن بنان	3
نفس المرجع ،د. Î .	بعض أعضاء فرقة الهداب صحبة الباي لأغة لمدينة قسنطينة بالجزائر سنة 1913.	4
Ibid. p. 300.	جوق عبد القادر المصري في مقهى خريف	5
BEN BECHER (Fatma), *op. cit.* p. 100.	محمد الحبيب يتوسط أفراد فرقة الشهامة	6
Ibid. p. 305.	مسرحية صلاح الدين بالمسرح البلدي سنة 1911.	7
شرف الدين(المنصف)، المرجع السابق، د. Î .	الشيخ سلامة حجازي وفرقته في مسرحية "شهداء الغرام"(روميو وجوليات)	8

www.alkottob.com

9	سلامة حجازي	(الØ)حفني(محمود أحمد)، الشيÌ سلامة حجازي، رائد المسرح العربي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،1968، د. Î .
10	كيب الرحماني في إحدى المشاهد الاستعراضية	نسيم أبو سيف(ليلى)، كيب الرحماني وتطور الكوميديا في مصر، القاهرة، مكتبة مديوني، 2000، Î . 87.
11	يوسف وهبي صحبة حسن الزمرلي بالمسرح البلدي	الحمايدي (حمدي) وشرف الدين (المنصف) والعرف(أحمد الحاذق) وخلوق(أبو بكر)، المرجع السابق، Î . 51 .
12	جورج أبيض	أبيض(سعاد)، جورج أبيض، المسرح المصري في مائة عام، أيام لن يسدل عليها الستار، القاهرة، دار المعارف المصر، 1970، د. Î .
13	يوسف التميمي	بوذينة(محمد)، يوسف التميمي، سلسلة مشاهير تونس، الحمامات، منشورات محمد بوذينة، Î . 1.
14	محمد عبد العزيز العقربي	الحمايدي(حمدي) وشرف الدين(المنصف) والعرف(أحمد الحاذق) وخلوق(أبو بكر)، نفس المرجع، Î . 59.
15	كيب الرحماني في دور كشكاÌ بك	نسيم أبو سيف(ليلى)، نفس المرجع، Î . 83.
16	صالح الخميسي	الحمروني(أحمد)، صالح الخميسي Ø حياة وفن، Î. 1، قرطاج درمÌ ، تونس، نشر ميدياكوم (*Mediacom*)، 1999، Î .1.

www.alkottob.com

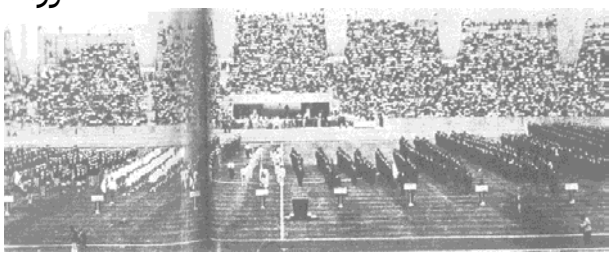
ABASSI (Hamadi), *Tunis chante et danse* (1900-1950), éd: Alif, les Edition de la Méditerranée, Communauté Européenne, octobre, 2002, p. 21.	شافية رشدي تغني في مسرحية وطنية	17
Ibid. p. 24.	فRيلة ختمي	18
Ibid. p. 23.	أجواء الكفيشنطا	19
Ibid. p. 28.	فتحية خيري	20
Ibid. p. 20.	شافية رشدي	21
الحمروني(أحمد)، المرجع السابق، د. أ .	من اليمين إلى اليسار مصطفى كامل (عود) يوسف سلامة(قانون) علي الرياحي (مطرب) الناصر زغندة (كمنجة) محمد الفرشيشي(مطرب) أحمد القابسي(طار)	22

www.alkottob.com

الجزء الثاني

1-II

صورة.1



صورة.2

صورة.3

صورة.4

صورة.5

صورة.6

صورة.7

www.alkottob.com

صورة.8

صورة.9

صورة.10

www.alkottob.com

www.alkottob.com

3.5 محتوى ومصادر الصور(II-1)

الصورة	?توا#	المصدر
1	المشهد الاستعراضي للتظاهرة الرياضية	مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، انطلق الحمام...وانطلقĶ دورة السلام، ţ. 192، السنة الثامنة، بتاريÑ 1967/09/15، Î. 1.
2	سنية مبارك في دور فتحية خيري	تسجيل فيديو خا Î لمنوعة "Ķ0 السور"، د.ت
3	محمد القرفي	أرشيف خا Î غير مثبĶ
4	محمد سعادة	أرشيف خا Î غير مثبĶ
5	سنية مبارك في دور نور الوجود	مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، عسكر الليل، قراءة لعصر غنائي ذهF، المرجع السابق.
6	لطفي بوشناق في دور عبد العزيز العقربي	تسجيل فيديو لمنوعة "Ķ0 السور" الإذاعة والتلفزة التونسية.أ.ت.ت
7	θسيد كورغرافي للاركة الرقص الكلاسيكي	تسجيل لأوبرات "عسكر الليل" الإذاعة والتلفزة التونسي.أ.ت.ت
8	مشهد من منوعة Ķ0 السور	تسجيل فيديو لمنوعة "Ķ0 السور" الإذاعة والتلفزة التونسي.أ.ت.ت
9	محمد الجموسي	برنامÿ ÕÕوم في الذاكرة، قناة تونس 7 ، 2005، د.ت.
10	محمد الجموسي في فيلم "Ķلمţ روحي"	نفس الشيء

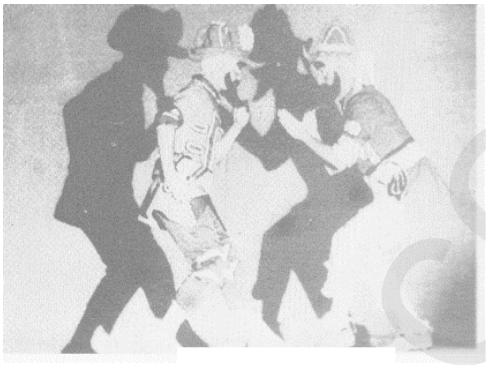
www.alkottob.com

الجزء الثاني

2-II

صورة.1

صورة.2



صورة.3

صورة.4

صورة.5

صورة.6

صورة.7

www.alkottob.com

3.5 محتوى ومصادر الصور (II-2)

الصورة	?توا#	المصدر
1	مرحلة الخروج من التخميرة	تسجيل خا î
2	مسرح الظل	AZIZA (Mohamed), *op. cit.* p. 60.
3	كرة شعيب صحبة محمود عزوز أثناء التمارين بزاوية سيدي محرز	جريدة الأخبار ţ. 449، بتاريخ 1992/11/14
4	أحد المتخمرين يأكل كروم الهندي الشائك	تسجيل لعمل ميداني خا î
5	جلسة المشاركين في عرض الحضرة	تسجيل خا î لعرض الحضرة
6	الإضاءة الاصطناحية الموجهة على شيخ الطريقة والإضاءة الرمزية المتمثلة في الشموع	تسجيل خا î لعرض الحضرة
7	الرقص الغربي في عمل الحضرة	تسجيل خا î لعرض الحضرة

www.alkottob.com

المحتويات

الإهداء.....3
الشكر.....4
اختزالات.....5
التمهيد.....6
المقدمة.....8
-I- الجزء الأول.....21

الحضور الثقافي في تونس
ومظاهر تبعاته الفنية من خلال المسرح الغنائي

I-1 قراءة في تنوع المفاهيم الثقافية.....24
I-1/ 1 الثقافة 24
I-1/ 2 الحضارة.....26
I-1/ 3 الهوية والغيرية وعلاقة الفرد بالآخر.....27
I-1/ 4 إيديولوجيا المفهوم الثقافي.....29
I-1/ 1.4 الإيديولوجيا العنصرية للثقافة.....30
I-1/ 2.4 الطرح الاجتماعي للثقافة.....16
I-1/ 3.4 الطرح الفلسفي.....32
I-1/ 4.4 إيديولوجية الاتصال الثقافي.....33
I-1/ 5.4 الإيديولوجية السياسية.....33
I-1/ 5 التثاقف.....35
I-1/ 6 المثاقفة.....36
I-1/ 7 التعددية الثقافية.....39
I-1/ 8 الحوار العربي الغربي.....41
I-1/ 9 الاتصال الثقافي؛ حوار أم صراع؟.....42

I-2 المسرح الغنائي الأوروبي في تونس.....45
I-2/ 1 أحمد باي وفن الأوبرا.....46
I-2/ 2 الجاليات الأوروبية في تونس.....47

www.alkottob.com

I-2/ 3 تشييد المسارح.....47
I-2/ 4 العروô الغنائية الركحية.....53
I-2/ 5 الحRور الفرنسي في تونس.....54
I-2/ 6 الحRور الإيطالي في تونس.....58
I-2/ 7 الحRور الألماني في تونس.....63

I-3 المسرح الغنائي المشرقي في تونس وآفاق الحوار المثاقف.....65
I-3/ 1 جوق عبد القادر المصري أو"الكوميديا المصرية".....66
I-3/ 2 زكي مراد وفن التطريب.....69
أ- أسلوبه في أداء الطقطوقة.....71
ب- أسلوبه في أداء الدور.....75
I-3/ 3 جوق سليمان القرداحي المسرحي 80
I-3/ 1.3 أوبرا "عايدة" وفن الحوار الدرامي.....80
I-3/ 2.3 مونولوh "تركK مصر" 83
I-3/ 3.3 مسرح القرداحي وفن التوشيح.....86
I-3/ 4 جوق سلامة حجازي.....101
I-3/ 1.4 عروô سلامة حجازي في تونس.....103
I-1/ 2.4 أثر سلامة حجازي في تركيز المسرح الغنائي بتونس.....105
I-3/ 5 فرقة جورج أبيR والمسرح الكلاسيكي بتونس.....119
I-3/ 6 فرقة يوسف وهF.....122
I-3/ 7 كيب الرحاني والمسرح الكوميدي بتونس 126

I-4 أولى التأثيرات المسرحية الغنائية من فترة ما بين الحربين إلى أواخر الخمسينات.....131
I-4/ 1 فرقة الشهامة الأدبية.....132
I-4/ 2 جمعية الهداب العربية.....137
I-4/ 3 حبيبة مسيكة والمسرح الغنائي.....147
I-4/ 4 فRيلة ختمي والمسرح الغنائي.....153
I-4/ 5 شافية رشدي والمسرح الغنائي.....157
I-4/ 6 لقاء فتحية خيري وسيد شطا.....162

www.alkottob.com

I-4/ 7 محمد التريكي والمسرح الغنائي.....169
I-4/ 8 محمد عبد العزيز العقربي والمسرح الغنائي.....179
I-4/ 9 يوسف التميمي والمسرح الغنائي.....188
I-4/ 10 صالح الخميسي والمونولوج الساخر.....195
I-4/ 11 الكافي شانطة.....201
-II- الجزء الثاني 212

صناعة الفرجة
بين التنظير المسرحي والمقاربة الأنثروبولوجية

II-1 البحث عن رؤية جديدة واضطراب العلاقة بين الهوية والغيرية.....216
II-1/ 1 مقترحات في الموسيقى البديلة.....217
II-1/ 1.1 مرحلة التمثل الموسيقي.....217
II-1/ 2.1 المرجعية الموسيقية ‡مد سعادة.....222
II-1/ 3.1 موسيقى نشيد ألعاب البحر الأبيض المتوسط 1967.....226
II-1/ 2 مرحلة التفرد الموسيقي.....248
II-1/ 1.2 المرجعية الموسيقية ‡مد القرفي.....249
II-1/ 2.2 إنتاجاته الموسيقية والغنائية الركحية.....250
أ. بالإذاعة الوطنية.....250
ب. بالتلفزة.....250
ج. في فرقة 71 ومدينة تونس للموسيقى العربية.....251
د. في الموسيقى التصويرية للمسرح 253
هـ. في الموسيقى التصويرية للتلفزة.....254
و. في الموسيقى التصويرية السينمائية.....255
ز. من التوزيعات الموسيقية والغنائية.....256
ح. الأعمال الغنائية الركحية.....265
ط. في مجموعة زخارف عربية.....267
II-1/ 3.2 ليل أوبرات " عسكر الليل".....270
أ. الفكرة.....271
ب. القصة.....272

www.alkottob.com

ج. العمل الركحي.....274
د. الكوريغرافيا.....276
هـ. الملابس.....278
و. التحليل الموسيقي لأغنية "الطير من لحني".....278
II-1/ 3 منوعة ŠO السور، وجه لآخر لأوبرات "عسكر الليل".....286
II-1/ 1.3 وصف العرض.....286
أ. الصورة والإخراج.....287
ب. الفريق التقني والتمثيل.....288
II-1/ 2.3 المرجعية الغربية لمنوعة "ŠO السور".....289
II-1/ 1.2.3 في النص الدرامي.....289
II-1/ 2.2.3 في الفقرات الموسيقية.....290
II-1/ 3.2.3 في التوظيف الركحي.....294
II-1/ 4 المنوعات الغنائية.....296
II-1/ 1.4 محمد الجموسي والأغنية.....297
II-1/ 2.4 محمد الجموسي والأغنية السينمائية.....301
II-1/ 3.4 محمد الجموسي والمنوعات الغنائية.....308
II-1/ 5 أوبرات "الفصول الأربعة".....319
II-1/ 1.5 المرجعية الموسيقية لرضا القلعي.....319
II-1/ 2.5 تحليل أوبرات " الفصول الأربعة".....320
II-1/ 6 التوجهات الثقافية في فن الأوبرات.....327
II-2 صناعة الفرجة في الأعمال الغنائية الركحية بين الديني والدنيوي.....334
II-2/ 1 معنا الفرجوي.....335
II-2/ 1.1 المصطلح والدلالة.....336
II-2/ 2.1 صناعة الفرجوي بين الفصل والوصل.....339
أ. الانفصال الزماني.....340
ب. الانفصال المكاني.....341

www.alkottob.com

II-2/ 2 التراث الفرجوي التقليدي في تونس.....343
II-2/ 1.2 أمك طنقو.....344
II-2/ 2.2 مرقص القردة.....345
II-2/ 3.2 مرقص الأفاعي.....346
II-2/ 4.2 مسرح الظل.....347
II-2/ 5.2 مسرح الدمى أو فن العرائس.....348
II-2/ 6.2 عازف الشبابة(طرق الصيد).....350
II-2/ 3 الفرجة في الثقافة الشعبية.....351
II-2/ 1.3 التنظير المسرحي؛ من النخبوي إلى الشعبوي.....354
II-2/ 2.3 صناعة الفرجة الشعبية.....356
II-2/ 4 الفرقة الوطنية للفنون الشعبية والتعبير الإيمائي.....360
II-2/ 1.4 الحركة الإيمائية في فن الرقص.....360
أ. إيمائية الثقافة الخاصة.....360
ب. إيمائية الثقافة المشتركة.....362
II-2/ 2.4 القصة الشعبية من خلال اللوحة الراقصة.....364
أ. القصة.....365
ب. الركح واللباس.....367
ج. التعبيرات اللحنية والإيقاعية.....368
II-2/ 5 **عرض النوبة**.....372
II-2/ 1.5 التحليل المشهدي.....373
أ. الركح.....373
ب. الإضاءة.....375
ج. الملابس.....376
د. الرقص وخطاب الجسد.....377
هـ. جلسة المشاركين.....380
II-2/ 2.5 التحليل الموسيقي.....381
أ. التعامل مع الموسيقى الأصلية.....385
ب. التعامل مع الأغنية الشعبية.....388
ج. الإيقاعات المستعملة.....392

www.alkottob.com

II-2/ 6 الفرجوي في الممارسة الطقوسية.....394
II-2/ 1.6 التنظيم في الطريقة العيساوية.....397
أ. الهيكل الإداري.....397
ب. الموسيقى.....399
ج. الغناء.....400
د. الملابس.....401
هـ. الإضاءة.....401
و. الرقص والانتشاء.....402
II-2/ 2.6 الفرجة الشعبية في عيساوية البلوغ.....407
II-2/ 7 **عرض الحضرة وصناعة الفرجة**.....412
II-2/ 1.7 التحليل المشهدي.....414
أ. الركح.....414
ب. الإضاءة.....416
ج. الملابس.....417
د. الرقص.....419
هـ. جلسة المشاركين.....420
II-2/ 2.7 التحليل الموسيقي.....420
أ. الآلات المستعملة.....420
ب. الإيقاعات.....421
ج. الإنشاد.....422
II-2/ 8 الاتجاهات الثقافية للأعمال الفرجوية المقترحة.....438
الخاتمة.....443
المصادر والمراجع.....454
الفهارس.....516
التراقيم الموسيقية.....517
الجداول.....520
الصور.....524
الرسوم البيانية.....526

www.alkottob.com

الأعلام.....527
المصطلحات.....532
الحوارات.....535
الملاحق.....538
1. المدونات الموسيقية.....539
2. قائمة الأعمال الثنائية الركحية المدرجة في البحث.....559
3. إشهارات ومقالات صحفية.....563
4. المراحل المشهدية والموسيقية لعرô "صفاء".....575
5. ملحق الصور والمعلقات.....585
المحتويات.....601

www.alkottob.com

خلاصة

كانت اختياراتنا الفكرية في هذه الأطروحة متجهة في سياق الجدل الذي يقع في تصوره تقابل الهجراء وتقاطع الفرضيات حول مفردتين هامتين مرتبطة الواحدة بالأخرى ألا وهما "**التثاقف**" و"**المثاقفة**". وقد أصبح من الواضح اليوم، أن مكمونية البحث في هذا الموضوع، تلتقي في فكرة تقاطع المتناقضات وتداخلها وتشابكها وتكاملها أحيانا. هذا إلى جانب ما يفرضه تكافر وتفاعل لتلف الاختصاصات في شتى العلوم الإنسانية؛ كعلم الاجتماع والتاريخ والفنون الركحية والفنون الدرامية...وما يمنحه من إضافات من منظور الموسيقى والعلوم الموسيقية، حيث تتكامل جميعها من أجل البحث والتواصل والإبداع.

وكمحاولة لرفع تلك الإشكاليات المتكاربة، جاءت هذه الدراسة لبناء قاعدة أولية تطرح جدلية العلاقة بين مفهوم كل من المفردتين؛ من خلال التجارب الثنائية الركحية في تونس منذ 1856 من حيث تطور مكامينها وتصوراتها الثنائية وأبعادها الإيديولوجية. وقد استوجب منا في هذا السياق التعمق والتأمل في الكثير من تلك التجارب، مع الالتزام بالحذر والدقة والإرادية، والتأكيد على أهمية الخصوصية الثقافية للتراث وتغيراته التاريخية. كل هذا، الذي يمنعنا مستقبلا من إعادة النظر فيما قيل، للمكم النقائص الواردة في هذا البحث كغيره من البحوث، وباعتبار أن لكل للث إثارة وولادة لبحث جديد.

Résumé

C’est dans un esprit de confrontation des idées et de recoupement des hypothèses que nous avons choisi de mener notre recherche doctorale, intégrant deux latitudes significatives inhérentes à ***l’acculturation*** et à ***l’interculturalité***. Il est un fait aujourd’hui que cette thématique de recherche se trouve au croisement d’antipodes, de paradoxes, mais également de chevauchement, de complémentarité et d’imbrication que supposent les apports interdisciplinaires et réactifs entre sociologie, histoire, arts scéniques, arts dramatiques…au regard de la musique et de la musicologie, l’ensemble ramené à l’investigation, la correspondance et la création.

Et pour prisme, les expériences lyriques et scéniques en Tunisie depuis 1856, leurs évolutions thématiques, idéelles, lyriques et idéologiques. Ce sujet inusité aura permis de creuser la réflexion sur autant de non-dits sur le répertoire en question et sa dimension significative, ce que nous avons entrepris avec précaution, minutie et volontarisme, étant établi la délicatesse du patrimoine et sa variabilité historique. Non sans avoir à le revisiter au futur, ce travail est déjà projeté à sa réécriture, imparfait qu’il est - comme toute recherche par ailleurs - suscitant sa propre antinomie.

Abstract

This is in a spirit of confrontation of the ideas and of cross-checking of the hypotheses that we chose to take our doctoral research, integrating two inherent significant latitudes to ***acculturation*** and to the ***interculturality***. It is a fact today that this thematic one of research is located to the crossroads of exact opposites, of paradoxes, but equally of overlapping, of complementarily and of interweaving that suppose the provisions interdisciplinary and reactive between sociology, history, scenic arts, arts dramatic…au look of the music and musicology, the body brought back to the investigation, the correspondence and the creation.

And for prism, the lyric and scenic experiences in Tunisia since 1856, their thematic evolutions, ideals, lyric and ideological. This uncommon subject will have allowed digging the reflection on as much of no said on the repertoire in question and his significant dimension, which we undertook with precaution, minuteness and voluntarism, being, established the delicacy of the heritage and his historic variability. Not without having to revisit it to the future, this work already is projected to his rewriting, imperfect that it is - as all research besides - giving rise to his own antinomy.

www.alkottob.com

أيها القارئ

لا تبحث عن ماذا تريد أن تكون والبحث عن من أنت...
لا تصدق ولا تكذب كل ما قيل...
إقرأ فكرة جادة قارن أولا...
واجعل من هذه الأطروحة منطلقا للتفكير...
وساهم في نقل قيم المعرفة والمحبة للإنسان...
الإنسان في مفهومه المطلق مهما كانت لغته دينه عرقه انتماءاته...
فالذين لا يفكرون لصالح هذا الإنسان هم أموات حتى وإن اعتبروا أنفسهم أحياء...

سمير بشة
Samir.becha@yahoo.fr

www.alkottob.com