مجلة أنساق للفنون والآداب والعلوم الإنسانية
الوسائط الفنّية والخطاب الموسيقي – نحو تحديد العلاقة بين الأبعاد التقنية والرمزية والفنية والجمالية
(٨٩-١١٠) ٢٠٢٥

الثابت والمتحول في الرصيد الموسيقي لمحمد الجموسي وعلاقته بالنشر السمعي البصري

فريد بن عمر
المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، LARIDIAME،
جامعة صفاقس، تونس.

نشر إلكترونياً بتاريخ: ٢٨ مارس ٢٠٢٥م

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

الملخص

إن المتأمل في تاريخ الموسيقى التونسية عموما والأغنية التونسية على وجه الخصوص يلاحظ عدة تغييرات شملت أساليب تلحين واختيارات تعبيرية وتنفيذا موسيقيا... غير أنّ هذه الفترة شهدت أيضا تنوعا على مستوى الوسائل المعتمدة لبث هذا الرصيد الموسيقي وشهدت تطورا في المباحث العلمية والأكاديمية وخاصة منها التي تناولت مدى أهمية هذه الوسائل في نقل الخطاب بشكل عام والموسيقي منه على وجه الخصوص الشيء الذي أدى للحديث في هذا المؤتمر حول الوسائط الموسيقية. ولئن كان محمد الجموسي إحدى الشخصيات الموسيقية التي برزت في تلك الحقبة الزمنية، وتنوّع إنتاجه الفني من الراديو والاسطوانة وصولا إلى السنيما والبرامج التلفزية ارتأينا أن نخصّص هذه الدراسة المتواضعة لتبيان مدى تأثير الوسائط الموسيقية على الاختيارات التعبيرية والفنية لمحمد الجموسي من خلال أغنية "ريحة البلاد يابا". تبعا لكل ما ذُكر سنقوم من خلال هذه الدراسة باستخراج العناصر الموسيقية الثابتة في الأغنية الجموسية على الرغم من تنوّع وسائط بثها وتبيان مدى تأثير الوسائط الموسيقية في الاختيارات التعبيرية لمحمد الجموسي أضافة إلى البحث في إمكانية استمداد الأغنية الجموسية بريقها من العناصر الموسيقية المكونة لها أم من الوسائط التي بثتها؟ أم هي نتاج لتفاعل الرمزي والتقني لإيصال خطاب موسيقي محدد.

الكلمات المفتاحية: موسيقى تونسية، وسائط موسيقية، محمد الجموسي، أسلوب موسيقي، علاقة التقني بالفني.

Abstract

The history of Tunisian music in general and the Tunisian song in particular is characterized by several changes, including compositional styles, expressive choices, and musical execution. However, this period also witnessed a diversity in the means adopted to disseminate this

broadcast it, or the product of symbolic and technical interaction to communicate a specific musical discourse.

Keywords: Tunisian music, Musical Mediums, Mohamed Al Jamoussi, musical style, relationship between artistic and technician.

*** المقال**

شهدت الموسيقى التونسية عموما والأغنية التونسية على وجه الخصوص عدة تغييرات شملت أساليب تلحين واختيارات تعبيرية وتنفيذا موسيقيا على مر عقود من الزمن... فلكل أسلوبه الموسيقي الخاص به ولكل حياة ثقافية وموسيقية عايشها منذ الصّغر أثّرت بشكل أو بآخر في رصيده الموسيقي، غير أنّ هذه الفترة شهدت أيضا تنوعا على مستوى الوسائل المعتمدة لبث هذا الرصيد الموسيقي من الأسطوانة وصولا إلى المحامل الرقمية والمنصات الإلكترونية ومواقع التواصل الاجتماعي وغيرها.

كما عرفت نفس الفترة تطورا في المباحث العلمية والأكاديمية بدءا من المستشرق "البارون ديرلانجي"[1] والقائمة طويلة في الأشخاص الذين بحثوا في شخصياتنا الموسيقية وتراثنا الموسيقي وصولا إلى مباحث تناولت مدى أهمية الوسائل السمعية والبصرية في نقل الخطاب بشكل عام والموسيقي منه على وجه الخصوص الشيء الذي أدى للحديث في هذا المؤتمر حول الوسائط الموسيقية.

ولئن كان محمد الجموسي إحدى الشخصيات الموسيقية التي برزت في تلك الحقبة الزمنية، وتنوّع إنتاجه

في ستة أجزاء كما كان من دعاة عقد مؤتمر للموسيقى العربية قصد تكريس الهوية الموسيقية العربية.

musical repertoire and witnessed the development of scientific and academic research, especially those that dealt with the importance of these means in conveying the discourse in general.

The importance of these means in the transmission of discourse in general and music in particular, which led to the discussion in this conference on musical media. While Mohamed Al-Jamoussi was one of the musical figures that emerged in that time period, and his artistic production varied from radio and cylinder to cinema and television programs, we decided to dedicate this modest study to show the extent of the influence of musical media on the expressive and artistic choices of Mohamed Al-Jamoussi through the song “Rihat Al-Bilad Yaba”. Accordingly, through this study, we will extract the constant musical elements in the Jamoussi song despite the diversity of its broadcast media and show the extent of the influence of musical media on the expressive choices of Mohamed Al-Jamoussi, as well as the possibility that the Jamoussi song derives its luster from its constituent musical elements or the media that

[1] البارون ديرلانجي (١ جوان ١٨٧٢- ٢٩ أكتوبر ١٩٣٢) مستشرق من أصول انجليزية استقر في مطلع القرن الماضي بتونس وتحديدا قرب مقام الولي "أبي سعيد الباجي" وراح يبحث في ماهية الموسيقى العربية إلا كُلّل مجهوده بكاتب "La musique arabe"

الفني من الراديو والاسطوانة وصولا إلى السنيما والبرامج التلفزية ارتأينا أن نخصّص هذه الدراسة المتواضعة لتبيان مدى تأثير الوسائط الموسيقية على الاختيارات التعبيرية والفنية لمحمد الجموسي من خلال أغنية "ريحة البلاد يابا". وعلى هذا الأساس نصوغ إشكالية مقالنا في النقاط الأساسية التالية: –

١– ماهي العناصر الموسيقية الثابتة في الأغنية الجموسية على الرغم من تنوّع وسائط بثها؟

٢– ما مدى تأثير الوسائط الموسيقية في الاختيارات التعبيرية لمحمد الجموسي؟

٣– هل تستمد الأغنية الجموسية بريقها من العناصر الموسيقية المكونة لها أم من الوسائط التي بثتها؟ أم هي نتاج لتفاعل الرمزي والتقني مع بعض لإيصال خطاب موسيقي محدد؟

للإجابة على مختلف هذه التساؤلات سنقوم بعرض أبرز التحولات التي مرت بها الموسيقى التونسية في القرن الماضي وتحديدا خلال فترة الإنتاج الموسيقي لمحمد الجموسي مركّزين على أهم العوامل التي ساهمت في ذلك والنتائج التي أضحى عليها المشهد الموسيقي من أنماط، وألوان موسيقية، وجمعيات ثقافية وغيرها.

في الجزء الثاني من البحث سنقوم بتقديم المحامل السمعية والبصرية التي كان لها حضور في المشهد الموسيقي ببلادنا خلال نفس الفترة الزمنية مستعرضين أهم المراحل التاريخية والخصائص التقنية لكل منها علنا نجد لها أثرا فيما بعد في موسيقى محمد الجموسي سواء من خلال الأغنية المتناولة بالتحليل أو بعض النماذج الأخرى من رصيده الموسيقي.

أما الجزء الثالث والأخير فسنخصصه لتحليل أغنية "ريحة البلاد" قصد فهم أهم مقومات الأغنية لدى محمد الجموسي لعلنا نستنتج مدى تأثير البيئة والمشهد الموسيقي التونسي الذي عايشهما محمد الجموسي من جهة والوسائط المتمثلة في مختلف المحامل البصرية والسمعية التي كان لها وجود أثناء فترة انتاجه الموسيقية على خياراته التعبيرية والفنية من جهة أخرى.

١– قراءة في المشهد الموسيقي المعاصر: إن المتأمل في التاريخ التونسي منذ نهاية القرن التاسع عشر يتبين له وجود عدة أحداث وتحولات سياسية واقتصادية من المؤكد أن تكون لها تأثير على الجانب الاجتماعي والثقافي أيضا، لذا سنخصص هذا العنصر من البحث لعرض أهم العوامل التي ساهمت في الشكل التي أضحت عليه الموسيقى ببلادنا منذ بداية القرن العشرين وامتدادا على الفترة التي أنتج فيها محمد الجموسي، إضافة إلى ابراز أهم المساعي والمحاولات الداعية إلى ترسيخ الهوية الثقافية التونسية عموما والموسيقية منها على وجه الخصوص.

*** العوامل**

تعاقبت عديد الحضارات على البلاد التونسية منذ عصور قديمة، وعلى الرغم من تركيزنا في هذا العنصر على أهم الأحداث بداية من القرن العشرين فإننا لا يمكن استثناء ما سبقها من تأثيرات كتأثير العصرين العثماني والأندلسي وخاصة هذا الأخير الذي ظل موروثه الموسيقي إلى يومنا هذا يتداوله التونسيون باعتماد الرواية الشعرية (الزواري، ٢٠٠٦، ص١٠) منذ قدوم الأندلسيين واستقرارهم ببلادنا، فشاع بين الناس وأقبلوا على حفظه إلى أن أصبحت لمشائخ

هذا الفن مكانة أدبية كبيرة بين العموم. (الرزقي، ١٩٦٧، ص٧٥)

يتجلّى حضور هذين النمطين الموسيقيين من خلال القوالب الدارجة في الموسيقى التونسية ونذكر منها البشرف والسماعي من الموسيقى العثمانية والنوبة الشّغُل من الموسيقى الأندلسية، حتى أننا نجد بعض الأمثلة التي يجتمع فيها النمطان كـــ"بشرف سماعي اصبعين" وهو مقطوعة آلية في قالب البشرف ورد في طبع الإصبعين.

إضافة إلى هذين النمطين كان هناك حضور أيضا للموسيقى الصوفية على اعتبارها حركة دينية ظهرت في العالم الإسلامي وخاصة في بلدان المغرب العربي كردّة روحية ضدّ الإقبال على الدّنيا وانغماس بعض الناس في الملذّات وانشغال بأمر الدين، (الحشيشة، ٢٠٠٠، ص١٠) فتعددت أشكالها وطرق التقرّب إلى الله حتى أضحت لها موسيقات تُنشَد فيها الألحان وتُمجَّد فيها أسماء الله[١] لكلّ رواياته الموسيقية وأشعاره الشيء الذي أدّى إلى ظهور الطّرق أو الطّرائق الصوفية والتي تعني بصفة عامة توطين النفس على قوة الإرادة والسّلوك بها إلى ذات الله تعالى.(الرزقي، ١٩٦٧، ص١٠٣)

في خضم كل هذه التأثيرات القديمة تأتي متغيرات على البلاد التونسية في مطلع القرن الماضي وترسي بثقافات أخرى قد تغيّر المشهد الموسيقي وتمتزج مع ما سبق أو تقطع معه لتؤسس مشهدا وحياة موسيقيتين جديدتين.

*** التأثير الفرنسي**

منذ انتصاب الاستعمار الفرنسي سنة ١٨٨١م اكتسحت ثقافته المجتمع التونسي، فعلى الرغم من الاهتمام الشديد بالموروث التونسي من قبل البايات عبر تعليم العزف على الآلات والإنتاج في اللون التونسي إلا أن تركز الجالية الفرنسية وانتشار المقاهي في جل مناطق العاصمة حال دون ذلك وسرعان ما أضحت هذه الأخيرة مكانا للعروض الموسيقية الأجنبية ومالت الذائقة العامة للتونسيين إلى الموسيقى الكلاسيكية الشيء الذي جعل ثلة من التونسيين[٢] يعملون على تعليم أبنائهم العزف على آلات غربية. (الأنصاري، ٢٠١٢، ص٧٦)

يتبين لنا أن دور الآلات الموسيقية والموسيقى التونسية بدأ يتراجع في ظل هيمنة الثقافة الفرنسية فانساق البعض إلى موسيقاهم في حين اتجه البعض الأخر إلى ما هو "فولكلوري" وشعبي من غناء وعزف وكان يردده ما عرف بالغنّاي،(الأنصاري، ٢٠١٢، ص٧٦) فأصبح التونسي تائها بين هويته الموسيقية المحلية من جهة وما أتت به الثقافة الفرنسية من جهة أخرى، إلا أن الوافد الأوروبي لم يكن العامل الوحيد في تغييب الهوية الموسيقية التونسية فلقد شهدت بلادنا على امتداد العقود الأولى من القرن الماضي وفود بعض الثقافات الموسيقية العربية بصفة عامة وخاصة المصرية منها.

*** التأثير المشرقي**

تعددت عوامل تأثير الموسيقى المشرقية منذ بدايات القرن الماضي ولعل أبرزها: –

أولا انتشار الإسطوانات المشرقية داخل المقاهي إذ أصبح الناس يترددون عليها ويستمعون إلى أدوار المشايخ المصريين (المستيسر، ٢٠١٤، ص٥٦) لعدد من المطربين

[١] العنوان السابق، ص ص ١١-١٢.

[٢] خاصة منهم ميسوري الحال.

المشرقيين[1] حتى إنهم يكاد يعبدون اسم أم كلثوم[2] والسيد درويش[3] وعبد الوهاب[4] ولا يزال يتكاثر عددهم بقدر ما نرى رواج الأسطوانات الفونوغرافية.(خريّف، ١٩٣٢، ص٣٠٧)

ثانيا ظاهرة النوادي الموسيقية التي تُعنى بالموسيقى المشرقية[5] من خلال تحفيظ أداء قوالب غنائية مشرقية على غرار الأدوار والموشحات والقصائد على يد موسيقيين أمثال "أحمد فاروز" وغيره.

ثالثا مجيء عدد الموسيقيين المشرقيين[6] واستقرار البعض منهم[7] حيث عملوا بدءا على تلقين مختلف القوالب الغنائية المشرقية وصولا إلى تكوين بعض المطربين وتلحين عدد من الأغاني ذات الطابع المصري لهم،(الذهبي، ٢٠٠٧، ص١١٨) هذا إضافة إلى قدوم بعض الباحثين[8] الذين عملوا على البحث في الموسيقى العربية وقد اتفق البعض منهم مع المستشرق "البارون ديرلانجي" على سبيل البحث في اصدار كتاب يُعنى بالألحان المشرقية وأصول مغانيها والذي يعرف اليوم بـــ "La musique arabe" . (الأنصاري، ٢٠١٢، ص٩١)

من هنا نلاحظ أن تأثير الموسيقى المشرقية اكتسى طابعا فنيا (من خلال الاستماع وحفظ القوالب الغنائية المشرقية) وطابعا آخر علميا وذلك عبر البحث في ماهية موسيقانا العربية.

ولكن السؤال المطروح يبقى هو إمكانية تجلي مختلف هذه التأثيرات في الإنتاج الموسيقي التونسي في القرن

---

[1] نذكر منهم "سيد درويش وعبده حامولي وأم كلثوم. (انظر ملحق الأعلام)

[2] أمّ كلثوم (30 ديسمبر 1898 – 3 فيفري 1975)
مطربة مصرية بدأت حياتها الفنيّة بترديد الموشّحات و الأدوار في الحفلات الخاصّة إلى أن ذهبت إلى القاهرة و تتلمذت على يدي الشّيخ " أبو العلا " و شيئا فشيئا أصبح لها شأن في عالم الغناء فكثرت و تنوّعت أغانيها التي و صلت إلى حوالي مائتين و تسعون أغنية. (سحّاب، (فكتور)، السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة، دار العلم للملايين، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٧، ص ٢٢١-٢٤٢).

[3] السّيد درويش (17 مارس 1892 – 15 سبتمبر 1917)
من كبار الملحّنين المصريّين اكتشفه المغني " سلامة حجازي " فذهب بدوره إلى جانب المسرح الموسيقيّ فكانت أوّل مسرحيّة له مع جورج أبيض (" 1880-1959 " : مسرحيّ درس التّمثيل في فرنسا له ما يفوق مائة مسرحيّة) و أخرى مع " نجيب الرّيحاني " (1891 – 1949 : ممثل مسرحيّ) إلى أن أسّس فرقة مسرحيّة خاصّة به كتب لها أوبرات " شهرزاد " و " البروكة ". من أهم أعماله دور "ضيّعت مستقبل حياتي " , موشّح " منيتي عزّ اصطباري " , طقطوقة " خفيف الرّوح بيتعاجب ", "زوروني كلّ سنة مرّة " و " حرّج عليّ بابا ماروحشي سينما.

[4] محمّد عبد الوهّاب (١٣ مارس ١٩٠٢- ٤ ماي ١٩٩١)
ملحن ومطرب مصري لُقّب بموسيقار الأجيال، له أثر في الموسيقى العربية إذ قام بتلحين عدد كبير من الأعمال الموسيقية تراوحت بين القوالب التقليدية مثل دور "عشقت روحك" و"أحب أشوفك" وبين التجارب المعاصرة مثل معزوفاته الموسيقية على غرار "عزيزة و"زينة" و"خطوة حبيبي"، كما لحن لعدّة مطربين أمثال عبد الحليم حافظ (على سبيل المثال نذكر أغنية "توبة" و"فوق الشوك") وأم كلثوم (مثال أغنية "إنت عمري" و "أمل حياتي").

[5] لعل أبرزهم نادي الفنان "عبد العزيز جميّل وكان من بين أعضائه كل من مصطفى بوشوشة ومحمد العقربي. (انظر ملحق الأعلام)

[6] نذكر منهم "زكي مراد" و"محمد عبده صالح. (انظر ملحق الأعلام)

[7] لعل أبرزهم "سيّد شطا". (انظر ملحق الأعلام)

[8] نذكر منهم "اسكندر شلفون" (١٨٨٤- ١٩٣٤) وهو مطرب وملحن وباحث موسيقي من لبنان عُرف بمؤسس أول مجلة عربية مختصة في الموسيقى واسمها "روضة البلابل"، وجّه له الدعوة "البارون ديرلانجي" سنة ١٩٢٩ قصد مساعدته على إصدار كتاب يُعنى بالألحان المشرقية، كما ألقى بعض المحاضرات عند قدومه لتونس حول الموسيقى العربية عموما.

الماضي، وهو ما سنحاول إبرازه لاحقا في البحث سواء من خلال الأنموذج المتناول بالتحليل أو من خلال بعض النماذج الغنائية من موسيقيين معاصرين للفنان محمد الجموسي.

كل هذه التأثيرات تقودنا إلى الحديث حول النتائج التي أفرزتها والوضعية التي أضحى عليها المشهد الموسيقي العام ببلادنا في تلك الفترة.

*** النتائج**

لقد طال اكتساح الثقافات المذكورة آنفا المجتمع التونسي فأصبح جل أفراده يستمعون إلى الموسيقات الأجنبية وبدأت قوالب وأنماط أخرى مثل المالوف بالتلاشي شيئا فشيئا، وقد امتد أيضا هذا الاكتساح إلى الوسط الموسيقي فصار عدد كبير من الموسيقيين يلحنون في هذه الأنماط، ونتيجة لذلك بدأت تظهر أشكال غنائية لقيت رواجا كبيرا في ما بعد من بينها الأغنية "الفرنكوفونية" والتي يعتمد الشعر الغنائي فيها على الخلط بين اللهجة التونسية أو ما يعرف بـــ"الدارجة" واللغة الفرنسية١ لدرجة أنها مثلت محطة لظهور بعض الأسماء التي برزت في ما بعد في المشهد الموسيقي التونسي على غرار الفنان "الهادي الجويني"٢ الذي افتتح مسيرته الفنية بأغنية "شيري حبيتك".

و لم تكن الموسيقى المشرقية أقل تأثيرا من الأولى إذ أصبح بعض الموسيقيين يلحنون قصائد مشرقية مثل الملحن "خميّس الترنان"٣ وقصيدته "يا زهرة" والملحن "علي الرياحي"٤ وأغانيه الأولى في تجربته الموسيقية على غرار "علموك الهجر" و"في ضوء القميرة" والتي اكتست جلها الطابع المشرقي.

من هنا يتبين لنا أن المشهد الموسيقي أضحى وكأنه ممزوج بين المشرقي والأجنبي وتقريبا لم يعد هناك وجود للأنماط الموروثة من العصور السابقة حتى أن عروض المالوف أصبحت تعوّض في كثير من الأحيان بحفلات الموسيقى المشرقية بما تحمله من قوالب غنائية كالموشحات والأدوار كما أصبح التخت الذي كان يؤثث تلك الحفلات متكونا من آلات مشرقية وشيئا فشيئا بدأ اللون الموسيقي التونسي يتقهقر سريعا ويسلك طريق الاضمحلال والاندثار (خريّف، ١٩٣٢، ص٣٠٧) وأدّى هذا إلى

---

١ للمزيد راجع: الذهبي، (يسرى)، العنوان السابق، ص ص ١٢٢-١٢٣.

٢ الهادي الجويني (١ نوفمبر ١٩٠٩- ٣٠ نوفمبر ١٩٩٠)
بدأ دراسته في "الكتّاب" بحي سيدي المشرف بمنطقة الحجامين بالمدينة العتيقة في تونس، حيث تعلّم ما تيسر من القرآن الكريم. ثم تعلم الترقيم الموسيقي من عازف الفيولونسيل الإيطالي "بونورا"، ثم التحق بمعهد فرنسي للموسيقى وعمل به معلماً للعود للتلاميذ المبتدئين.
التفت إثر ذلك إلى الشعر الأصيل ودرس النغمات التونسية، سعياً منه للنهوض بفن الأغنية التونسية؛ فانضم إلى جماعة تحت السور الشهيرة التي أخذت على نفسها أن ترتقي بالشعر الغنائي. لحّن الهادي الجويني لرواد جماعة تحت السور. من أشهر أغانيه نذكر "تحت الياسمينة في الليل" و"سمراء يا سمراء" و"لاموني اللي غاروا منّي".

٣ خميّس الترنان (١٨٩٤- ٣١ أكتوبر ١٩٦٤)
مطرب وملحن تونسي أصيل مدينة بنزرت نشأ في وسط عائلي موسيقي بالأساس وانتقل إلى مدينة تونس حوالي سنة ١٩١٧ وبعد سنتين كوّن فرقة للمالوف بإحدى مقاهي العاصمة إلى أن بلغت أخباره وفرقته مسامع "البارون ديرلانجي" فألحقه بفرقته الموسيقية ومن ثمة وقع اختياره واحدا من العازفين المكونين للرقة الموسيقية التي ستمثل بلادنا في المؤتمر الأول للموسيقى العربية بالقاهرة. لحن العديد من الأعمال الموسيقية وردت في عدة قوالب منها القصيد (يازهرة) ومنها الموشح (طاف بالصهباء بدري) ومنها الأغنية ("يا لايمي يزيني" و"حزت البها والسر" و"ياللي بعدك ضيع فكري").

٤ علي الرياحي (٣٠ مارس ١٩١٢، ٢٧ مارس ١٩٧٠) ملحن ومطرب تونسي بدأ تكوينه بالاستماع للأدوار المشرقية في دكان عبد العزيز جميّل واستهل مسيرته الإبداعية بحفلات في العاصمة إلى أن شد انتباه الجمهور ولُقّب فيما بعد بمطرب الخضراء ومن ثمة كوّن رصيد موسيقي تجاوز الثلاثمائة أغنية من بينهم زهر البنفسج ويا شاغلة بالي وغيرهم.

تغيير واضح في المشهد الموسيقي نتج عنه غياب شبه كلي للأغاني التي تعبر عن الواقع للثقافي والحضاري التونسي والتي تمثل امتدادا للّون الموسيقي المحلي.(الزواري، ٢٠٠٧، ص٣٠)

حملت العقود الثلاثة الأولى خاصة من القرن الماضي عدة متغيرات للمشهد الموسيقي بتونس أصبح من خلالها هذه الأخير تائها بين ما ورثه من أنماط قديمة وثقافات وافدة سواء من الغرب أو من المشرق العربي حتى كادت الهوية الموسيقية التونسية تتلاشى، فهل ستكون هنالك مساع لإعادة هذه الهوية؟ أم أنّ الهيمنة المشرقية ستظل سنوات وعقودا أخرى من الزمن؟

إنّ زخم الألوان الموسيقية والدخيلة على الموسيقى التونسية وانتشارها في أوساط المجتمع في تلك الفترة لم تمنع من وجود حراك داع إلى الحد من هذه الهيمنة الثقافية الأجنبية فتسارعت الأحداث تبعا لذلك واعتبرت العديد من البحوث والمقالات١ في ما بعد أن كلاّ من مؤتمر الموسيقى العربية الأول بالقاهرة سنة ١٩٣٢ وتأسيس المعهد الرشيدي سنة ١٩٣٤ هما الحدثان اللذان غيّرا المشهد العام مرة أخرى.

غير أن الحقائق التاريخية تؤكّد عكس ذلك وهذا ليس استنقاصا من قيمة هذين الحدثين، ولكن طرأت أحداث أخرى كان لها دور لا يقل أهمية عنهما في تشكيل واقع موسيقي مغاير للذي قمنا بوصفه آنفا، ومن بين تلك الأحداث نذكر على سبيل الذكر: –

أولا نشأة الجمعيات الثقافية وخاصة منها المرتبطة بالموسيقى والمسرح تزامنا مع انتشار المسرح الغنائي ببلادنا٢، ولم يقتصر انتشار هذه الجمعيات على العاصمة فقط، بل نجد لها أثرا أيضا في بعض المدن التونسية الأخرى٣، وقد عملت أساسا على: –

١– تحصين التونسيين خاصة الشباب منهم ضدّ الانسياق إلى اللهو في المقاهي والملاهي المذكورة آنفا بكل ما تحمله من مضامين فكرية.

٢– ترسيخ الهوية الموسيقية التونسية وذلك بتحفيظ القوالب الموروثة عن الموسيقى الأندلسية مع بعض القوالب الأخرى الوافدة في المشرق.

٣– إنشاء المسرح الغنائي وذلك مباشرة بعد الانبهار بالتجربة المشرقية من جهة إضافة إلى تعدد الفضاءات المسرحية في تلك الفترة٤.

ثانيا الدور الذي لعبته بعض المقاهي في التمسك بالطابع الثقافي التونسي وحجب كل الثقافات الدخيلة آنذاك ومن بينها نذكر "مقهى المرابط" والتي كانت تُعنى أساسا بالموسيقى الأندلسية وتكوّنت فيها جوقة موسيقية

---

١ نذكر منهم: الذهبي، (يسرى)، العنوان السابق والقرفي، (محمد)، تونس ومؤتمر الموسيقى الأول، مجلة الحياة الثقافية، عدد ١٨١، مارس ٢٠٠٧ والمهدي، (صالح) والمرزوقي، (محمد)، المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، نشر المعهد الرشيدي، تونس، ١٩٨١.

٢ منها المسرحية ونذكر منها: جمعية النجمة المسرحية وجمعية الأدب، ومنها الموسيقية ولعل أبرزها جمعية الهلال والتي تحول اسمها بعد سنوات قليلة من تأسيسها إلى جمعية "النّصرية". للمزيد راجع: الأنصاري، (مكرم)، العنوان السابق، ص ص٧٩-٨٩.

٣ من بينها نذكر جهة صفاقس التي شهدت ظهور بعض الجمعيات الثقافية على غرار جمهية النجم التمثيلي وجمعية التهذيب وجمعية الهلال التمثيلي. للمزيد راجع: الحشيشة، (علي)، السّماع عند الصوفية والحياة الموسيقية بصفاقس في القرنين التاسع عشر والعشرين، مطبعة سوجيك، صفاقس، ٢٠٠٠، ص ص ١٧٨-١٩٨.

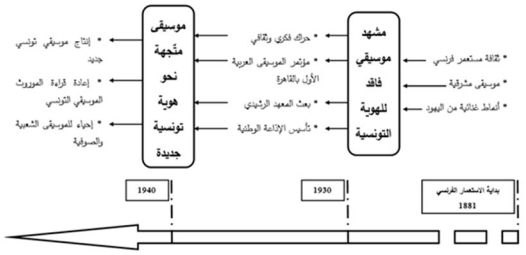
٤ نذكر من بينها "المسرح القرطاجني" و"مسرح التياترينو" و"مسرح الكافو". للمزيد راجع: بشّة، (سمير)، العنوان السابق، ص ص ٤٧-٥٠.

(فرقة تقليدية أندلسية) (المستيسر، ٢٠١٤، ص٧٢)، كما نذكر أيضا "مقهى تحت السور" والتي كانت عبارة عن مجلس قارّ بدأ بتكوينه شخصيات على غرار "عبد العزيز العروي"[١] وشيئا فشيئا كَبُرَ المجلس وأصبح يستقطب عدّة مفكرين ومثقّفين[٢] ليُطلَق على هذا المجلس فيما بعد اسم "جماعة مقهى تحت السور".(المستيسر، ٢٠١٤، ص٧٥-٧٦)

ثالثا انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية الأول بالقاهرة سنة ١٩٣٢ ببادرة من المستشرق "البارون ديرلانجي" ولكن من دون أن يحضر [٣] وكان من أهداف هذا المؤتمر البحث في إشكاليات الموسيقى العربية في المقامات والإيقاعات وصناعة الآلات والتعليم إضافة إلى إيجاد وسائل الحفاظ على التراث الموسيقي العربي من التلاشي والاندثار،(عبيد، ٢٠١١، ص٦٣) فشاركت العديد من الوفود العربية منها الوفد التونسي وكان من توصياته العمل على نشر التعليم الموسيقي في مختلف الأقطار العربية قصد المحافظة على الهوية العربية خاصة في المجال الموسيقى. (عبيد، ٢٠١١، ص٦٣)

رابعا تأسيس المعهد الرشيدي سنة ١٩٣٤ وكان من بين أهم أهدافه المحافظة على الموروث الموسيقي وتوثيقه خوفا عليه من التلاشي والاندثار والتعليم الموسيقي وترسيخ الهوية الموسيقية التونسية وبالتالي تغيير المشهد الموسيقي عموما الذي شهدته بلادنا في تلك الفترة. (Guettat,2000,304)

خامسا تأسيس الإذاعة الوطنية سنة ١٩٣٨ والتي عملت على ترسيخ الهوية الموسيقية التونسية بالتشجيع على الإنتاج الموسيقي الجديد في اللون التونسي (عبيد، ٢٠١١، ص٥٢) إضافة إلى بث الحفلات الخاصة بالمعهد الرشيدي الحيَّـــة منها والمسجَّلة،(عبيد، ٢٠١١، ص٥٢) فأصبح للتونسيين محمل سمعي مختلف عن الوافد المصري وشيئا فشيئا تعوّد أفراد المجتمع على الاستماع إلى أنتاج ملحنين شبّان آنذاك أمثال علي الرياحي والهادي الجويني ومحمد الجموسي بدلا من الانسياق نحو الأدوار والقصائد المشرقية وغيرها، وفيما يلي رسم بياني تلخيصي لتطور المشهد الموسيقي التونسي في الأربعة عقود الأولى من القرن الماضي.



من خلال كل ما تقدمنا به يمكننا القول أنّ المشهد الموسيقي ببلادنا عرف عدة تغيرات وتأثيرات حتى أنّ الإنتاج الموسيقي تأثر بذلك وهذا ما يحيلنا إلى فرضية أن الملحن هو نتيجة يُفرزها هذا المشهد، فمن الطبيعي أن يتأثر بكل هذه الأنماط الموسيقية ومن البديهي أن نجد لها أثرا في أعماله الموسيقية.

[١] عبد العزيز العروي (١٨٩٨- ١٣ جويلية ١٩٧١) صحفي وإذاعي تونسي من مؤسسي جماعة "تحت السور"، كما مارس النقد خاصة في مجال المسرح والموسيقى وقام بتغطية عديد حفلات فرقة المعهد الرشيدي منذ تأسيسها. من أشهر أعماله الفنية "حكايات العروي" وهي سلسلة قصصية قامت بإنتاجها التلفزة التونسية.

[٢] نذكر منهم "علي الدوعاجي" و"الهدي العبيدي" و"علي الجندوبي" و"مصطفى خريّف".

[٣] نظرا لمرض ألمّ به وحال دون سفره للقاهرة.

إن جل الملحنين التونسيين في تلك الفترة عايشوا تطورات تاريخية وثقافية بالتوازي مع تطورات تقنية ذكرنا منها على سبيل المثال ظهور الراديو من خلال الإذاعة التونسية والاسطوانة الوافدة من المشرق... فهل ستؤثر هذه المحامل تقنيا على هؤلاء الملحنين؟ أم أن التأثير سينحصر فقط في الجانب الثقافي؟ وهل أن التطور الحاصل في هذه المحامل السمعية هو مجرد تطور تقني ونقلة في جودة الصوت لا غير؟

قبل التحليل والإجابة على هذه التساؤلات سنقوم في العنصر الموالي بعرض أهم التطورات التقنية الحاصلة خلال نفس الفترة الزمنية وحتى التي تخصّ هذه المحامل السمعية والبصرية.

٢- قراءة في تطور المحامل السمعية والبصرية في الانتاج الموسيقي المعاصر: كان الانسان دائما حريصا على توثيق ثقافته وديانته وابداعه بدءا بالنحت على الصخور وصنع الفسيفساء وبالمشافهة خاصة مع الموروث اللامادي، فينتقل هذا الإرث من جيل لآخر، وظل هذا الحرص قائما مع التطور التكنولوجي والصناعي الذي شهدناه منذ اختراع المحرك البخاري وآلة الطباعة وغيرهما فأصبحت البحوث والاختراعات وحتى المؤلفات تُدوّن وتُحفظ للأجيال اللاحقة.

في هذا الصدد كان الموسيقيون منذ العصور الوسطى يؤلّفون موسيقاهم ويدوّنوها بنيّة العزف وتنفيذها في مرحلة أولى، وحفظها ونقلها للأجيال الموالية، وبالتالي تصبح هناك مدوّنة يستند عليها الموسيقيون فيما بعد لعزف الأثر الموسيقي.

ظل الحال كما هو عليه إلى نهاية القرن التاسع عشر حيث بدأت الأحداث بالتسارع من خلال ظهور التسجيل الصوتي، ومن ثمة شهد العالم عدة تطورات في مجال صناعة المحامل السمعية بدءا من الفونوغراف وصولا إلى المحامل الرقمية التي ترافقنا في عصرنا الحالي والتي اتخذت عديد الأشكال من ملفات ومنصات رقمية وأقراص الليزر.

على الرغم من تعدد المحامل السمعية على امتداد أكثر من قرن فإنها وعلى مر التاريخ اتخذت ثلاثة أشكال: ميكانيكي أو مغناطيسي أو نظري بصري[١] .

*** المحامل الميكانيكية**

تعتبر أولى الاختراعات التي تقوم بالتسجيل ومن ثمة قراءة ما وقع تسجيله، ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر مع عديد العلماء بدءا من سكوت دو مارتينفيل واختراعه لآلة الفونوتوغراف وصولا للأمريكي توماس إديسون وآلة الفونوغراف سنة ١٨٧٧.[٢]

تشتغل هذه المحامل بواسطة أسطوانات منها الذي صُنع من ورق القصدير ومنها من كان من الشمع، وقد كانت تُتيح التسجيل لمدة لا تتعدّى الأربع دقائق.

في نفس الفترة شهد العالم ظهور محمل سمعي ميكانيكي آخر وهو الغراموفون والذي جاء عن طريق الأمريكي إميل برلينر سنة ١٨٨٧ إلا أنه يعتمد على أسطوانات في شكل قرص دائري كان يُصنع من المطاط

[١] نستعمل لفظة ميكانيكي دلالة على support sonore mécaniqueعلى غرار الأسطوانات ولفظة مغناطيسي دلالة على Magnétique support sonore مثل شرائط الكاسات ولفظة نظري أو بصري بما معناه support sonore optique والذي يعتمد على ضوء الليزر على غرار قرص CD.

[٢] للمزيد راجع Calas Marie-France. Chronologie historique de l'enregistrement sonore. In: La Gazette des archives, n°111, 1980. Le patrimoine audiovisuel (numéro spécial) pp. 281-288

الصلب وشمع الشيلاك (Shellac) قبل أن يصبح فيما بعد من الفينيل.[1]

كان القرص الاسطواني يُتيح التسجيل لمدة تتراوح بين ثلاث وخمس دقائق إذ كان يُطلق عليه الأسطوانة ذات ٧٨دورة (Disque 78 tours) قبل أن يصبح الاسم في بدايات القرن العشرين هو أسطوانات ذات ٣٣ دورة (Disque 33 tours) وتصبح مدة التسجيل تصل إلى حدود العشرين دقيقة خاصة مع مادة الفينيل، وكان الفرق يتجلّى في عدد الدورات التي تقوم بها الأسطوانة في الدقيقة الواحدة فكلما ازداد عدد الدورات ازدادت سرعة دوران القرص وبالتالي تصبح مدة التسجيل أقصر والعكس صحيح.[2]

على إثر هذه الاختراعات بدأت شركات التسجيل بالظهور وامتدت الأسطوانات على نصف قرن من الزمن وكان لاسطوانات أديسون المكانة البارزة في شركات التسجيل على الرغم من تنوعها[3] لكن شيئا فشيئا بدأت هذه الاسطوانات بالتلاشي خاصة مع ظهور أقراص الأسطوانات ذات ٣٣ دورة التي أصبحت تتيح مدة تسجيل أطول مع تحسّن طفيف في جودة الصوت إضافة إلى أنها أصبحت تُصنع من الفينيل.

منذ أواخر أربعينيات القرن الماضي زاد تطور هذه الأقراص فأصبحت اسطوانة الفينيل تحتوي على مساحات تسجيلية تصل إلى ٤٥ دقيقة وأصدرت عديد الشركات هذه الفئة من الأسطوانات[4]، وبالتالي أصبح هناك متّسع من الوقت للتسجيل فأتاح LP الاستماع إلى ألبوم موسيقي كاملٍ بدلا من الأغنية الواحدة كما امتازت بجودة صوتية أحسن مقارنة بسابقاتها نظرا لوجود مادة الفينيل مقارنة بالأسطوانات الشمعية.[5]

*** المحامل المغناطيسية**

بدأت هذه المحامل في الظهور منذ أربعينات القرن الماضي وتُجمع أغلب البحوث أنها ظهرت عند الألمان في الحرب العالمية الثانية وهي تقنية تعتمد على شريط معدني مغطّى بمادة مغناطيسية تقوم بتسجيل الصوت عبر التغييرات المغناطيسية على الشريط.[6]

على الرغم من ظهورها في تلك الفترة إلا أن هذه الفئة من المحامل السمعية لم تنتشر وقتها وذلك أساسا لهيمنة الأسطوانات والتطور التقني الحاصل فيها إضافة إلى ضخامة حجم آلات التسجيل الخاصة بالأشرطة المغناطيسية، إلا أننا نشهد نقلة نوعية في الخصائص التقنية مقارنة بالإسطوانات إذ أنها لها قدرة أكبر على تخزين البيانات وتتيح لنا إمكانية

---

[1] للمزيد راجع : الفريدان، مجدي، تاريخ وتطور القرص المضغوط ومشغلاتها.

[2] للمزيد راجع Calas Marie-France، المرجع السابق ص ٢٨٢.

[3] من بينها نذكر:
Edison Gold-Moulded Cylinders, Edison Amberol Cylinders, Edison Grand Opera Cylinders, Pathé Cylinders…

[4] نذكر منها شركة كولومبيا التي أصدرت أسطوانة LP (The Long Playing Record) وشركة RCA Victorالتي بدأت في طرح أسطوانات RPM45 والتي تُستخدم أساسا في التسجيلات الفردية.

[5] للمزيد راجع The LP: The Long Playing Record, Technology Journal.

[6] للمزيد راجع Calas Marie-France، المرجع السابق ص ٢٨٣.

التكرار وتعديل التسجيلات في بعض الأحيان، إضافة إلى أنه تم تحسين بعض أجهزة التسجيل وجعلها قادرة على تسجيل صوتي متعدد المسارات.[1]

انتشر الشريط المغناطيسي بين العموم في وسط العقد السابع من القرن الماضي مع ظهور شريط الكاسات بحجم صغير، وتعتبر شركة Phillips أول من طرح هذا المنتوج للعموم سنة ١٩٦٣فسمح هذا الاختراع بنقل الصوت وتسجيله بأكثر مرونة من سابقيه كما كان له عديد الامتيازات التقنية الأخرى لعل أبرزها: صغر حجمه مقارنة بأجهزة التسجيل المغناطيسي وحتى الأسطوانات وجودة الصوت إضافة إلى القدرة على التسجيل والتكرار.[2]

إن الخصائص التقنية المتطورة والمرنة لهذا الجهاز سمحت له بالانتشار في أوساط وميادين أخرى غير التسجيل الموسيقي فأصبح الباحث يسجّل مدوناته والإعلامي يسجّل سبقه الصحفي و لم يعد حكرا على شركات التسجيل وبدأ عامة الناس يتحدثون عن الاستخدام الشخصي لمثل هذه المحامل.(Calas, 1980, 284)

*** المحامل الرقمية**

إن تقنيات التسجيل الخاصة بالمحامل التي ذكرناها آنفا كانت تعتمد على النظام التناظري (Analogique) أي أن الصوت كان يُسجّل بشكل مستمر على أسطح تناظرية، ومع التقدم التكنولوجي في سبعينيات القرن الماضي زادت الحاجة من تطوير جودة الصوت من جهة وسعة التخزين من جهة ثانية تزامنا مع ظهور النظام الرقمي (Numérique).

منذ ذلك الوقت بدأ عصر التسجيل الرقمي وتحديدا بعد محاولات بعض الشركات تحويل الإشارات الصوتية من النظام التناظري إلى معلومات ثنائية (bit) يمكن تخزينها ومعالجتها بطرق مختلفة،[3] وتعددت المحاولات في هذا الشأن فتشير أغلب البحوث إلى محاولات "توماس ستوكهام" في التسجيل الرقمي سنة ١٩٧٦ وغيره.[4]

من بين أهم نتائج التطور الحاصل في التسجيل الرقمي ظهر قرص الليزر (Digital compact disc) كأول وسيلة تخزين صوتي رقمي يسمح بتقديم جودة صوت عالية مقارنة بكل المحامل السمعية السابقة وبسعة تسجيل تصل إلى ٧٤ دقيقة إضافة إلى حفاظه على جودة الصوت حتى بعد الاستخدام المتكرر عكس الأسطوانات والكاسات التي من الممكن أن تتلف بعد استخدامها عديد المرات.[5]

وبدأ من ذلك العصر والمحامل الرقمية في تزايد وتطور بشكل سريع ظهرت في أشكال عدة وأحجام مختلفة

---

[1] ما يُعرف بالـMultitrack، ولمزيد التعمق راجع الموقع
https://artloftmedia.com/the-history-of-recording-sound-music-timeline/

[2] "sound recording." Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite

[3] https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/enregistrement-sonore-technologie

[4] https://artloftmedia.com/the-history-of-recording-sound-music-timeline/

[5] تشير أغلب البحوث إلى ظهور هذا القرص نتيجة لتعاون بين شركتي فيليبس وسوني منذ أواخر السبعينات، وفي هذا الصدد راجع
https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/enregistrement-sonore-technologie
https://artloftmedia.com/the-history-of-recording-sound-music-timeline/

وازدادت سعة تخزينها، ومع ظهور الانترنيت نقُص استعمال المحامل الرقمية بشكلها المادي وأصبحنا في ما بعد نتحدث على تحميل وتنزيل البيانات الرقمية للتسجيل الموسيقي عبر منصات رقمية ومواقع خُصصت للغرض. (Berg, 2014)

تعددت وتنوعت المحامل السمعية منذ نشأتها، ولئن كان هدفها واحدا وهو توثيق الصوت عموما والموسيقى بشكل أخص فإنها تباينت في خصائصها التقنية وجودة أصواتها وذلك اعتبارا للتقدم والتطور التكنولوجي الحاصل منذ ما يزيد عن قرن ونصف من الزمن.

ولئن كانت كلها محامل تخوّل لنا التسجيل في مرحلة أولى والاستماع إلى ما وقع تسجيله أو معالجته أو حتى تعديله في مرحلة لاحقة، فإننا شهدنا وعلى مر عقود من الزمن بعض المحامل الأخرى التي كانت مخصصة للتقبّل فقط، أي اننا لا نستطيع من خلالها تعديل أو معالجة ما وقع تسجيله، وفي نفس الوقت لا يمكن إبعادها عن دائرة المحامل السمعية أو حتى فيما بعد البصرية.

لذلك سنخصّص العنصر الموالي لبعض الوسائل السمعية والبصرية والتي كان دورها منحصرا في البث سواء السمعي أو البصري وهما الراديو والتلفاز.

*** الراديو**

هو جهاز استقبال إشارات ومعلومات عبر مسافات طويلة دون الحاجة إلى وسائل مادية كالأسلاك، ويرجع اختراعه إلى أواخر القرن التاسع عشر حيث تشير البحوث إلى محاولة عديد العلماء ولعل أبرزهم "غوليلمو ماركوني" والتي بدأها سنة ١٨٩٥ بإشارات قصيرة لتتطور التجربة وتتخطّى إشاراته المرسلة المحيط الأطلسي في مطلع القرن العشرين.(Marconi,1901)

يشترك في بعضها مع المحامل السمعية السابقة في خصائص من أهمها بث المحتوى الصوتي للمتقبل أي أن الإنسان يستمع إلى موسيقى أو عمل موسيقي لكنه يمتاز عنها في طريقة العمل من جهة وعدم قدرته على معالجة المحتوى الذي يقوم بنقله.

من اهم هذه الخصائص نذكر: استخدام الموجات الكهرومغناطيسية عبر الهواء والتي يمكنها أن تغطّي مساحات كبيرة وتصل إلى مسافات بعيدة، إضافة إلى بساطة الشكل فالواحد منا لا يحتاج إلى معدات معقّدة لاستقبال البث الإذاعي، فيكتفي بجهاز متوسط الحجم أو أصغر للاستماع. أما في عصرنا الحالي فقد شهد هذا الاختراع تطورا توازيا مع التطورات الحاصلة في كل المجالات وأصبح من الممكن البث عبر الأقمار الصناعية والانترنيت وبذلك استقبال البث في أي مكان في العالم. (Lewis,1991)

أما عن طريقة عمله وخاصة في بدايات القرن الماضي فمن الممكن تقسيمها إلى ثلاث مراحل رئيسية وهي على التوالي: الإرسال ونعني بها تحويل الصوت أو المحتوى عموما إلى إشارات كهربائية ومن ثمة يتم تعديلها عبر موجات حاملة، مرحلة الانتقال عبر الهواء حيث تسير الموجات بسرعة الضوء وأخيرا مرحلة الاستقبال حيث يستقبل الجهاز الإشارة ويفك التعديل لاستخراج المحتوى الأصلي.[1]

[1] Encyclopedia Britannica “History of Radio”

Hoffmann, D.&Munoz,C. (1987). The Development of the Compact Disc. IEEE Transaction on Consumer Electronics.

*** التلفاز**

من أهم الاختراعات التي شهدها القرن الماضي إذ جمع بين الصوت والصورة في بث المحتوى وشهد تطورا منذ نشأته بدءا بالبث التناظري باللونين الأبيض والأسود وصولا إلى البث الرقمي عالي الدقة. (Ambramson, 1987)

تقنيا يعتمد التلفاز على تحويل الصوت والصورة إلى إشارات كهربائية في بداية الأمر وتُحوّل تلك الإشارات إلى موجات تردد عالية تُبث فيما بعد عبر محطات الإرسال أو الأقمار الصناعية. أما المرحلة الموالية فتتمثل في الاستقبال حيث يلتقط الجهاز تلك الإشارات وتُفك شفراتها لعرضها على الشاشة فتُترجم الإشارات إلى نقاط ضوئية لتكوين وعرض الصورة أما الإشارات الصوتية فتُضخّم وتصدر عبر مكبرات الصوت.(Brian,1998)

كان لكل هذه المحامل المذكورة حضورٌ في المجتمع التونسي ولئن كان بحثنا يخص فترة زمنية معينة من القرن الماضي كنا قد بيننا خصوصياتها في عنصر سابق فإننا نستثني فقط المحامل الرقمية منها على اعتبار أنها ظهرت وتطورت في فترة لاحقة.

إن المتأمل في كل المحامل المقدّمة يرى تباينا في عديد الجوانب خاصة فيما يتعلق بمميزاتها، ولقد بات من الواضح أنها أثرت في جوانب تقنية مثل جودة الصوت وسعة التخزين أو مدة التسجيل الصوتي المسموح به في كل مرة، وهنا السؤال المطروح: هل سيطال هذا التأثير جوانب فنية، أو موسيقية، أو خيارات تعبيرية للملحن، أو لصاحب العمل الموسيقي قبل تسجيله لعمله؟ تساؤل نجيب عنه من خلال التجربة الموسيقية للفنان "محمد الجموسي" الذي عايش جل هذه المحامل السمعية وأنتج من خلالها رصيدا موسيقيا متنوعا، فهل كان التقني من هذه المحامل يتحكم ويؤثر في الجانب الفني لمحمد الجموسي؟ أم ان هذا الأخير كان يعتمد على خيارات تعبيرية متكررة على المحامل السمعية والبصرية التي عايشها؟

٣- محمد الجموسي: من التكوين إلى التجربة الموسيقية

بعد العودة إلى مدينة صفاقس مسقط رأسه وتحصله على دبلوم الميكانيك من المدرسة التقنية إيميل لوبي بمدينة تونس، حاول محمد الجموسي تعميق مكتسباته الموسيقية وخاصة ما يتصل بالعزف على آلة العود وآلة الكمنجة وحتّى الترقيم الموسيقي. (قريعة، ٢٠١٠، ص٢٧-٢٨)

في مرحلة موالية وتزامنا مع تأسيس عديد الفرق المسرحية بجهة صفاقس، بدأ محمد الجموسي بالتردد عليها وغناء بعض الفواصل الموسيقية في أعمالها المسرحية وكانت "عبد الرحمان ناصر" و"أميرة الأندلس" أولى تلك المسرحيات الغنائية. (قريعة، ٢٠١٠، ص٢٩)

بعد نجاحه على صعيد الجهة، ذهب محمد الجموسي إلى العاصمة مواصلا رحلته وشغفه بالموسيقى حيث تعرّف على جماعة تحت السّور وبدأ يتقرّب من فنانيها شيئا فشيئا (الجموسي، ١٩٨٢، ص١) إلى أن التقى بالبشير الرصايصي[1] ممثّل شركة بيضافون للتّسجيلات الصوتية بتونس والذي اقترح عليه السّفر معه إلى باريس لتسجيل بعض الاسطوانات (قريعة، ٢٠١٠، ص ٣١) صحبة عدد

١ البشير الرصايصي (١٩٠٦-١٩٧٧)

يعتبر أول من أدخل صناعة الاسطوانات في تونس من نيابته لشركة بيضافون في كامل شمال إفريقيا إلى تأسيسه شركة إنتاج تحمل اسم "أم الحسن"، أصدر عدة اسطوانات لعدد من المطربين والمطربات في تونس على غرار "خميّس الترنان" و"حبيبة مسيكة" وغيرهما.

من معاصريه أمثال "الهادي الجويني" و"حسيبة رشدي"[١] و"فتحية خيري"[٢] وغيرهم.

تعتبر مختلف المراحل التي مر بها محمد الجموسي تحضيرا لتجربة موسيقية ستُستهل بفرنسا، ولكن هل تظل هذه التجربة محصورة في تلك البلاد؟ أم أنها ستمثل بداية إشعاع لتجارب موسيقية أخرى؟

عاش "محمد الجموسي" فترة في باريس وظلّ بعد ذلك متنقلا بين تونس والجزائر والقاهرة وباريس يكتب ويلحن محاولا المساهمة في التعريف بالموسيقى التونسية (القايد، ١٩٩٩، ص٣)، لذا يمكن لنا وبالرجوع إلى عديد البحوث التي تناولت هذه الشخصية الموسيقية أن نقسم تجربته الموسيقية إلى أربعة أجزاء: –

١– التجربة الفرنسية والتي تعتبر أولى تجاربه الموسيقية حيث قام بتسجيل عديد الأسطوانات خاصة مع شركة Pathe ومن ثمة الإذاعة الباريسية حيث قام بتسجيل أعمال موسيقية أخرى إضافة إلى تلحين أغان لمطربين ومطربات آخرين مثل "صفية شامية[٣]" و"وردة الجزائرية[٤]" و"محمد الجراري[٥]" وغيرهم. (الزواري، ٢٠١٠، ص٢٥)

٢– ثانيا التجربة المغاربية والتي شملت كل من المغرب والجزائر، وعلى الرغم من قصر مدتها الزمنية مقارنة بباقي التجارب إلا أن محمد الجموسي تمكن من تلحين عدد من الأغاني[٦] ومثلت هذه التجربة فرصة للتّعرف على نمط موسيقي جديد ودعم لرصيده الموسيقي.[٧]

٣– التجربة الموالية في حياة محمد الجموسي هي التجربة المشرقية وتحديدا في مصر، وكان سببها الرئيسي والمباشر زيارة قامت بها الفرقة القومية المصرية للجزائر سنة ١٩٥٠ وذلك بغية تقديم بعض العروض المسرحية وإعجاب الممثل "يوسف وهبي"[٨] بالقدرات الفنية لـــ"محمد الجموسي" في

١ حسيبة رشدي (١٩١٨-٢٠١٢)
مغنية وممثلة تونسية .سجلت أول ألبوماتها في باريس مع محمد الجموسي ومحمد التريكي الذي تزوجها لفترة. شاركت في عدد من الأفلام التونسية ابتداءً من الستينات مثل فيلم" الثائر " سنة 1968 وفيلم"صراخ" سنة 1972 لعمار الخليفي و"تحت مطر الخريف "سنة 1969 لأحمد خشين و"يا سلطان المدينة "للمنصف ذويب سنة .1992 من أغانيها "محلاها تذبيلت عينك" و" العشاقة" و"آش بتريد من قلبي يا خاين" و"جسمي بعيد عليك."

٢ فتحية خيري (١٧ أفريل ١٩١٨- ١٥ جويلية ١٩٨٦)
مطربة وممثلة تونسية اكتشفها "عبد الرزاق كرباكة" وتعاملت موسيقيا مع شخصيات موسيقية نذكر منهم "سيد شطا" الذي لحّن لها عديد الأغاني أشهرها "ما أحلى ليالي اشبيلية"، كما خاضت بعض التجارب المسرحية على غرار "كيلوبترا" و"ولادة ابن زيدون".

٣ صفية شاميّة (١٩٣٢-٢٠٠٤) مطربة تونسية اسمها الحقيقي "شريفة أحمد قنون" ولدت في لبنان وذاع صيتها فيما بعد كمطربة تتقن الغناء المشرقي فأطلق عليها اسم "صفية الشامية". شاركت الفنان "محمد الجموسي في أداء أوبرات "فاطمة وحمادة".(الزواري، (الأسعد)، المرجع السابق ص٥٠٨).

٤ وردة الجزائرية (١٩٣٨-٢٠١٢) مطربة ولدت بفرنسا اكتشفها الفنان أحمد التيجاني ثم غنت في ملهى "طانيوس" بعد رحيل عائلتها إلى لبنان ومن ثمة في مصر وعدد من أقطار العالم العربي. (الزواري، (الأسعد)، المرجع السابق ص٥١٨).

٥ محمد الجرّاري (١٩٢٥- ١٩٩٧): مطرب من أصل مغربي عاش متنقلا بين تونس وفرنسا، اشتهر بأغانيه الشعبية مثل "القسم على الله من الكريطة".

٦ نذكر منها "ياريت عيوني ماشافت" و "ياحداث الليل" وغيرهما...

٧ لمزيد التعمق راجع القايد، (السيدة)، الحموسي الفنان في رسائله، المرجع السابق، ص٢٧٠.

٨ يوسف وهبي (١٧ جويلية ١٨٩٨- ١٧ أكمتوبر ١٩٨٢)
ممثل ومخرج ومنتج سينمائي نشأ في عائلة ميسورة ماديا وعُرف بولعه بالتمثيل منذ الصّغر. له عديد الأعمال المسرحية على غرار "الموت المدني" و"ابن الفلاح" إضافة إلى كم هائل من الأفلام أشهرها "غرام وانتقام" و"جوهرة" و"سيف الجلاد"، كما وجّه الدعوة

الغناء والتلحين والعزف على العود ومن ثمّة دعوته للقدوم إلى مصر والتصوير في بعض الأفلام.(قريعة، ٢٠١٠، ص٥٩)

قام محمد الجموسي بالغناء ببعض الأفلام المصرية للمنتج " يوسف وهبي"[١] ثم عاد بعدها إلى تونس لتبدأ تجربته الجديدة والأخيرة.

٤- تعتبر التجربة التونسية أكثر تنويعا مقارنة بسابقاتها إذ أصبح محمد الجموسي يلحن في مختلف المحامل السمعية والبصرية وكأنه يجمع بها كل التجارب السابقة من الإذاعة الباريسية وصولا إلى التلفاز عبر انتاج برامج إذاعية وتلفزية مثل "الدكانة" و"خواطر وأنغام"...[٢]

تنوعت وتعددت التجارب الموسيقية لمحمد الجموسي وتعددت معها الألوان الموسيقية التي قدّمها متأثرا بثقافات البلدان التي عاش فيها وفي هذا الصدد يمكن أن نذكر على سبيل المثال أغنية "يا حبيبي في غيابك" وتأثره بالنمط الغربي وأغنية "ياحورية" وتأثره بالطابع المشرقي لأغاني الأفلام بمصر في تلك الفترة وأغنية "يا حداث الليل" والتي نشهد من خلالها أسلوبا موسيقيا جزائريا بحتًا في مقامها وإيقاعها المستعمل.

تنوع في التجارب الموسيقية رافقه تنوع في المحامل السمعية والبصرية التي اعتمد عليها محمد الجموسي في أعماله الفنية وكأنها رحلة شقّها بحثا عن أسلوب موسيقي وفني خاص به بين مختلف هذه الوسائط السمعية والبصرية، رحلة كانت انطلاقتها مجموعة من الظروف والعوامل التي مر بها المشهد الموسيقي ببلادنا في فترة نشأة محمد الجموسي وإشعاعها بتجارب موسيقية متعددة الألوان الموسيقية ونتيجتها وصداها رصيد موسيقي متنوع شمل مختلف الأغراض الشعرية فلحّن للوطن والأم والدّين، ولحن للحبيب وهجره وغزله.

ركزت عديد البحوث السابقة على الخصائص الموسيقية والفنية للأغنية الجموسية، لكننا ومنذ بداية هذه الدراسة قلنا إننا سنركز على أهمية التقني في الرصيد الموسيقي لهذا الفنان لذا سنخصص الجزء الموالي للتحليل الموسيقي والتركيز على أهم النقاط التي من شأنها أن تبرز تأثير الخصائص التقنية في الخيارات التعبيرية لمحمد الجموسي.

٤- أغنية "ريحة البلاد يابا" بين الأسطوانة والتلفاز: سنقوم في هذا العنصر وفي بداية الأمر بتحليل أهم مقومات الأغنية موسيقيا واستنتاج أهم الخيارات التعبيرية لمحمد الجموسي اعتمادا على التسجيل الذي قام به هذا الأخير بفرنسا منذ مطلع القرن الماضي، ثم استخراج أهم المتغيرات والخاصة بخياراته التعبيرية والفنية لنفس الأغنية وكان قد قدمها في برنامج تلفزي في العقد السابع من القرن الماضي، ومن ثمة نقارن بين هاته الخيارات واستخراج الثابت والمتحول منها مركزين على مدى تأثير الوسيط أو المحمل السمعي البصري في تغيرها مستعرضين (إن أمكن) أدلة على استنتاجاتنا من أعمال أخرى لمحمد الجموسي تؤيد ما وصلنا إليه من نتائج.

للفنان "محمد الجموسي" قصد الغناء في بعض أفلامه أشرها فيلم "ناهد" حيث قام بأداء أغنيته "ياحورية" صحبة الفنانة "شادية".

[١] الأفلام هي: "ناهد" إخراج محمد كريم سنة ١٩٥٢ و"ظلمت روحي" إخراج ابراهيم عمارة سنة ١٩٥٢ و"بنت الهوى" إخراج يوسف وهبي سنة ١٩٥٣.

[٢] قدمت السيدة الفايد جردا لمختلف إنتاجاته الإذاعية والتلفزية في كتاب "محمد الجموسي النغم الحنون" ص٩٠- ٩١.

*** الفكرة العامة للنص الشعري**

يصور لنا الشاعر مدى حبّه لبلاده مقدّما جملة من الخصال للوطن، كما يصف تأثير بعده على بلاده واشتياقه لها ولكل الأحباب من عائلة وأقارب وأصدقاء.

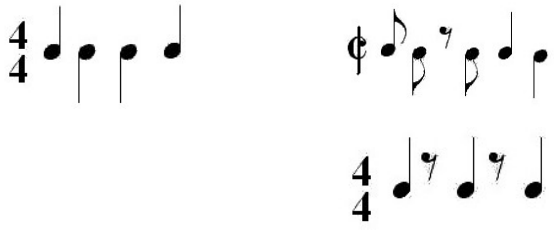
يقدّم لنا الشاعر مفارقة بين الوضع الذي يعيشه والذي يتّسم بكثرة الحراك من جهة والبساطة في العيش في بلاده من جهة أخرى.

يوصل الشاعر مختلف الصور الشعرية من وصف البلاد وتعديد خصالها ومدى الأثر النفسي الذي يعيشه جراء غربته واشتياقه لعديد الأحباب في شكل رسالة موجّهة لأبيه فيعبّر له من خلالها عن مدى اشتياقه لبلاده وعن رائحة الزهور والورود على اعتبارها من الأشياء التي تميّز البيئة التي نشأ فيها ليصل إلى شوقه لأفراد عائلته ويصف شوقه إليهم بالرائحة المفضّلة على بعض أعضاء جسم الإنسان وهي العين.

*** التحليل الموسيقي**

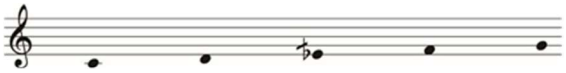
١- مقام الأغنية: مقام الراست

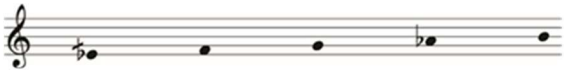
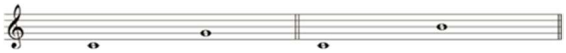
٢- الإيقاعات المستعملة: استعمل الملحّن في هذا الأثر الموسيقي ثلاث إيقاعات وهي "الوحدة" و"الرمبا" و"الدويك".



*** البناء اللحني**

اعتمد الملحن على تركيز درجة موسيقية معينة للتّخلّص من جنس لآخر في هذا الأثر الغنائي فيكون المرور من جنس راست راست إلى جنس سيكاه سيكاه عبر درجة السيكاه، وللمرور من جنس سيكاه سيكاه إلى جنس راست راست يركز الملحن على درجة الجهاركاه.



على الرغم من الاعتماد على جنسين فقط فإن الثراء اللحني لهذا الأثر الموسيقي يتجلى من خلال تعدد الخلايا اللحنية المعتمدة والمذكورة آنفا إضافة إلى اعتماده الوقوف على درجات موسيقية غير تلك التي تنتهي بها الأجناس الموسيقية المقدّمة، فلعرض جنس سيكاه سيكاه يكون الركوز في المرة الأولى والثالثة على درجة السيكاه أما في المرة الثانية فتنتهي الجملة الموسيقية بدرجة الجهاركاه، فنشهد تنوعا على مستوى البناء اللحني للجملة الموسيقية بصفة خاصة والأثر الموسيقي بصفة عامة.

ورد الأثر الموسيقي في مجال صوتي امتد من درجة الراست وصولا إلى درجة الكردان، ففي المذهب الموسيقي ركّز الملحن على الدرجات التالية: من درجة الراست إلى درجة النوا أما في المقطع الغنائي فيصل إلى درجة الماهور.

نلاحظ إذا أن المجال الصوتي يتّسع شيئا فشيئا كلّما تقدّمنا في المقاطع الغنائية للأثر الموسيقي كما أنه يقع التركيز في كل مرة على طبقة صوتية معينة وبالتالي فإننا أمام مراوحة بين الطبقات الصوتية والمجالات الصوتية المستعملة وهو ما يحيلنا إلى المراوحة بين نمط عيشه في الغربة وبين ما كان مستأنسا به في بلاده، وسط عائلته وأقاربه وأصدقائه.

*** البناء الإيقاعي**

ورد في هذا الأثر الغنائي ثلاثة إيقاعات وهي الدّويك والوحدة والرّمبا تتفاوت من حيث حجم

الاستعمال حيث كان النصيب الأكبر لإيقاع الدويك فاستعمل في جل الجمل الموسيقية للأثر الغنائي أمّا إيقاع الرمبا اقتصر اعتماده على مقياسين في نهاية المقدمة الموسيقية وكان ظهور إيقاع الوحدة محدودا وتحديدا في نهاية آخر جملة موسيقية من المذهب الموسيقي والمقطع الغنائي.

على الرغم من وجود بعض الجمل الموسيقية غير المصاحبة بإيقاع في بداية الأغنية فإنّ عنصر الإيقاع بقي متواجدا في كامل الأغنية على اعتبار أن هذه الجمل التي نحن بصدد تقديمها جمل غير مصاحبة بإيقاع لكنّها تحتوي على نبض داخلي موقّع في نفس سرعة الجزء الموزون وهو ما يعبّر عنه بـــ "Adlibitum rythmé"، وهذا ما يدل على وجود مراوحة على المستوى الإيقاعي بين الجمل المصاحبة بأحد الإيقاعات الثلاثة المستعملة وبين الجمل غير المصاحبة بإيقاع وهو ما يحيلنا للمراوحة التي قمنا باستخراجها في مستوى الصور الشعرية آنفا.

نلاحظ أن الملحن قد ربط مختلف صور النص الشعري بالنظام الإيقاعي المصاحب للجمل الموسيقية في الأثر الموسيقي، فمن هنا نستنتج وجود مراوحة على المستوى الإيقاعي إضافة إلى تعدد وتنوع طرق البناء في هذا الأثر الموسيقي باستعمال عدد من العناصر الموسيقية على المستوى اللحني والإيقاعي لتجسيد مختلف الصور الشعرية فهل سيتواصل هذا التنوع في جانب التنفيذ الموسيقي؟

*** التنفيذ الموسيقي**

بعد الاستماع وتحليل المثال لم نجد أثرا لتوزيع موسيقي فجل آلات التخت تنفّذ الخط اللحني للأغنية مع المراوحة بين العزف الشديد في المقدّمة واللازمات الموسيقية والعزف الخفيف أثناء مصاحبة الغناء، كما يعتمد الملحّن في تنفيذه لهذه الأغنية على تخت موسيقي يتركّب من مجموعة كمنجات وآلة الدربوكة وآلة الطار وآلة العود وآلة القانون وآلة الناي وآلة "الكمان الجهير" وآلة "الكمان الأجهر".

كان التوزيع الآلي مثل الأمثلة السابقة تقريبا حيث تصاحب كل من آلتي العود والقانون اللحن الأساسي للأغنية في حين تعزف آلة الناي ومجموعة الكمنجات اللازمات الموسيقية فقط، أمّا بالنسبة لآلة الكنترباص فهي تعزف الصوت الأول من الوقت الأوّل والثالث من كل مقياس بتقنية النّقر على الأوتار وليس بالجرّ وهي ما يعبّر عنها بتقنية "pizzicato".

تتضمّن الجملة الموسيقية الأولى لهذا الأثر الموسيقي حوارا آليا بين آلة الكمنجة وآلة القانون وبقية آلات التخت، فنستنتج وجود مراوحة في التنفيذ الموسيقي لهذه القطعة توازي تلك التي وقع الكشف عنها في المستويين اللحني والإيقاعي، وبالتالي فإن المراوحة عنصر وقع التركيز عليه في كامل الأثر الفني بدءا بالنص الشعري وصولا إلى مختلف العناصر الموسيقية من بناء لحني وإيقاعي وتنفيذ موسيقي.

خلافا للتوزيع الآلي بين الآلات اللحنية أضاف الملحّن توزيعا طفيفا بين الآلات الإيقاعية واللحنية إذ أننا نجد خلافا للجمل الموسيقية التي تُنفّذ بواسطة مختلف الآلات اللحنية نشهد دورتين إيقاعيتين لا وجود فيهما لأيّ جملة أو عبارة موسيقية وإنّما نجد تنفيذا لإيقاع الرّمبا على امتداد مقياسين متتاليين في آخر المقدّمة الموسيقية مباشرة قبل الغناء بواسطة آلة الدربوكة، وبالتالي نتحصّل على مراوحة أخرى شملت هذه المرة الجمل الموسيقية اللحنية والجمل الموسيقية الإيقاعية.

*** التحليل المشهدي (خاص بالنسخة البصرية)**

سنحاول خلال هذا العنصر ابراز العناصر الفنية البصرية والركحية باعتبار أن الأنموذج الغنائي لم يقع تقديمه في أسطوانة كما هو الحال في أول مرة، وإنما كان خلال برنامج تلفزي يعود إلى ستينات القرن الماضي[1]. فماهي أهم السمات الركحية التي يمكن أن نستخرجها؟ وهل تحمل دلالات مرتبطة بالأغنية؟ وهل تغيرت خيارات محمد الجموسي الموسيقية والفنية عند تغيير الوسيط الفني؟

خلال هذا المشهد الغنائي نلاحظ تفاصيل ركحيه وتقنيه متميزة وتعتبر في الآن نفسه سبقا في ذلك العهد باعتبار انّ الجموسي كان فطنا لما تقدّمه الصورة من ابعاد ودلالات رمزيه تؤثر على المتقبل اي الجمهور وتزرع فيه حب الفنان القدوة.

ظهر الجموسي في هذه الأغنية كعازف متمكن وخارج على السائد في ذلك الوقت حيث يعزف بطريقه (رجل ونصف الرجل) وهو قائم وبطريقة متزنة ومنضبطة تجعل منه رمزا للتحدي والتوازن، هذه الصورة تنعكس ايضاً على المتفرج حيث يجد في محمد الجموسي رمزا للتحدي والخروج على السائد والراكد ويدعوه الى القيام والنهوض خاصة مع اغنيه ريحة البلاد وكأن الجموسي يرى انه يجب النهوض لهذا الوطن والمضي للمستقبل، والنمو، والتطور.

برزت الفرقة التي ترافقه في عنصرين أساسيين وهو المدرج وثنائية الحضور النسائي والرجالي، فمن خلال المدرج تعطي عناصر الفرقة للمشهد أكثر علوّا وأكثر ابعادا عند المشاهدة كما ان عازف الكمان المايسترو هو ايضاً كان يعزف منتصبا وفي تناغم مع ما يعكسه الجموسي من دفع للنسق الموسيقي، كما نلاحظ ان حضور المرأة كان كإشارة منه لدورها في هذا البلد حيث تحلت بالأناقة والتجدد كمثال للمرأة العاملة والفنانة والام الحاضنة لهذا البلد.

نختم التحليل المشهدي بتلك الخلفية او الصورة التي عُلّقت وراء محمد الجموسي حيث تظهر رسومات تشكيليه لمدينة ما، ولكنها مجهولة المعالم، وفي نفس الوقت تحت طابع معماري تونسي بين الحاضر والماضي وهي دلالة اخرى على رموز هذه الأغنية إذ أنها تجسّد لنا مدينته بين الماضي عندما كان مغتربا عنها والحاضر عند عودته لأرض الوطن.

ختاما يمكن القول أنّ الجموسي ملم بالآليات والتقنيات المسرحية والمشهدية وتأثير الصورة في المتلقي وحرصه على هذا التقديم يتوافق مع روح ومعنى الأغنية لتصل بالشكل الابرز والاكثر لقلوب الناس ويجعل منها بوابة جديدة لإشعاعه المتواصل في ذلك الوقت.

*** الاستنتاجات**

نأتي الآن إلى حوصلة جملة النتائج التي توصلنا إليها في التحليل ونعرض الثابت منها والمتحوّل[2] محاولين اقتفاء أثرها في العنصرين المشروحين سابقا وهما المشهد الموسيقي

[1] نعرض لكم فيما يلي رابط لتسجيل الأغنية أول مرة في فرنسا على أسطوانة، ورابط الأغنية في البرنامج التلفزي: التسجيل السمعي: https://www.youtube.com/watch?v=OKBdt6DCEdY التسجيل المرئي: https://www.youtube.com/watch?v=BeUaG7djZz0

[2] المقصود بالثابت هو العناصر الموسيقية والفنية التي ظلت في الأغنية سواء خلال التسجيل السمعي والمرئي، أما المتحول فهي

بالبلاد التونسية ومختلف الوسائط الموسيقية التي عايشها محمد الجموسي قصد تبيان مدى تأثيرهما على الأسلوب الفني والموسيقي له.

أوّل العناصر الثابتة تكمن في المحافظة على البناء اللحني والإيقاعي للأغنية إذ لم يقع تغيير المقام والإيقاعات والخلايا اللحنية والإيقاعية وحتى التنفيذ الموسيقي حيث حافظ على نفس تركيبة الفرقة الموسيقية والأدوار المرصودة لها في تنفيذ العمل الموسيقي.

من بين الثوابت التي نستطيع استخراجها أيضا أسلوبٌ موسيقي يعكس البيئة التي ترعرع فيها محمد الجموسي، فللتعبير عن اشتياقه لبيئته ومدينته يستعمل عناصر موسيقية تقليدية مثل مقام الراست وإيقاعي الوحدة والدويك وفرقة موسيقية تحتوي على آلات عربية كالعود والقانون والناي ونكاد لا نجد أي أثر للموسيقى الغربية التي عايشها والتي أيضا من الممكن أنه تأثر بها.

إن تأثير البيئة التي يعيش فيها محمد الجموسي نجد له أثرا أينما حلّ فلطالما كانت أشعاره تتغنّى بالبدو والريف التونسي مستعملا في جلها إيقاع السعداوي ولعل أبرزها نذكر أغنية "قومي يا عربية" و"هاسمرة عينك تحرق" و "شويّ شويّ" وغيرها، وعندما تغنّى بالحبيب وهو في بلد أوروبي كان التركيز على إيقاعات غربية مثل البوليرو والرمبا في أغاني "يا حبيبي في غيابك" و"الفن الفن"، وعندما غنّى في الأقطار المغاربية اعتمد على إيقاعاتها مثل القباحي والختم في أغان مثل "يا حدّاث الليل" و"عيوني ما شافت".

من النقاط الثابتة أيضا هي توازي رحلته الموسيقية وتجربته الفنية بين مختلف الألوان والأنماط الموسيقية مع تنوع وتعدد في الوسائط التي استعملها طوال المسيرة فلحّن في الأسطوانة والأمثلة عديدة منها "سارح عالفجر" و"على الشط"، وبُثت أعمال أخرى لأول مرة في الراديو والتلفاز مثل "الربيع" و"عشرين سنة" و"نشوة العينين"، وبالتالي يتبين لنا ثراء موسيقي وفني وتقني عايشه محمد الجموسي طوال مسيرته الفنية كانت ثماره رصيدا موسيقيا لا بأس به.

أما في ما يخص المتحول فأولى النتائج تأتي من الأنموذج المتناول بالتحليل إذ أننا نشهد تغييرا في سرعة النسق الإيقاعي المعتمد، وتجدر الإشارة إلى أنه استعمل نسقا سريعا نسبيا في التسجيل السمعي مقارنة بالتسجيل المرئي وهذا ما يحيلنا إلى تأكيد عملية التأثير الذي يمارسه الوسيط على الملحن إذ أن محمد الجموسي يقدم أغنية "ريحة البلاد" في أسطوانة تصل مدة التسجيل فيها إلى أربع دقائق ويعيد الكرّة في برنامج تلفزي وهو غير مقيّد بالمدة الزمنية، فتكون سرعتها نسبيا أبطأ بقليل.

في سياق الحديث على تأثير الجانب التقني فقد شهدنا من خلال أغنية "ريحة البلاد" أهمية الصورة ودلالاتها المذكورة آنفا والانطباع التي تتركه لدى المتلقّي مقارنة بنفس الأغنية عندما نستمع لها بالصوت فقط سواء كان بالاسطوانة أو بالراديو، لذا فإن الوسيط له دور فعال في الخيارات التعبيرية والأنساق الإيقاعية للملحّن كما تضيف الصورة جمالية على العمل الموسيقي من خلال التوضيب الركحي والمشاهدة بالاستماع.

العناصر التي تغيرت بين الأنموذجين، غير أن ثنائية الثابت والمتحول في هذا العنصر سوف نعمّمها على بعض الأعمال الأخرى لمحمد الجموسي لغرض تأييد فرضية البحث التي انطلقنا منها والمتمثلة في تأثير البيئة من جهة والجانب التقني من جهة أخرى على الشخصية الفنية لمحمد الجموسي.

يحمل الرصيد الموسيقي لمحمد الجموسي خطابا للمتلقّي غير أن هذا الخطاب غير ثابت إذ يتراوح بين خطاب تقليدي وآخر مستحدث[1]، فنجد بعض الأغاني يكون فيها الخطاب تقليديا مثل أغنية "ريحة البلاد" باستعماله مقام الراست وإيقاع الدويك وحتّى أنّ المقدمة الموسيقية في خلاياها تشبه لحد كبير دولاب مقام الراست التقليدي، كما نجد في أغانٍ أخرى خطابا مستحدثا إذ يمزج بين اللونين الموسيقيين المشرقي والتونسي، ففي أغنية "الأمّيمة" يستعمل كلاّ من مقام الراست مصاحبا بإيقاع الدويك وطبع رصد الذيل مصاحبا بإيقاع السعداوي، وأحيانا أخرى يمزج الملحن بين هذين اللونين الموسيقيين باعتماده على مقام مشرقي وإيقاع تونسي أو العكس، ففي أغنية "تمشي بالسلامة" يعتمد الملحن على مقام البياتي مع إيقاع تونسي وهو السعداوي وفي أغنية "ارقصي وغنّي" يعتمد الملحن على طبع رصد الذيل وإيقاع الدويك.

كما يمزج أحيانا بين اللونين الموسيقيين العربي والغربي، ففي أغنية "يا حبيبي في غيابك" يقتبس الملحن أغنية أجنبية ويضفي عليها اللون الموسيقي العربي من خلال الآلات الموسيقية (مثل العود والقانون) أو بعض الجمل الموسيقية العربية، كما نجد في أعمال موسيقية أخرى إدخال آلات موسيقية غربية إيقاعية ولحنية على ألحان عربية ففي أغنية "طنقو" يعتمد الملحن على آلة القيتار وفي أغنية "كافاليارو" يعتمد الملحن على إيقاع "البوليرو" وهو نفسه الذي اعتمده في أغنية "يا حبيبي في غيابك".

*** خاتمة**

لقد حاولنا من خلال هذه الدراسة إنارة جانب من الرصيد الموسيقي للفنان محمد الجموسي مركزين على الثابت منه والمتحول من جهة وعلى مدى أهمية الجانب التقني والخصائص التقنية التي يحملها الوسيط على الخيارات التعبيرية للملحّن.

إن النتائج التي توصلنا إليها من خلال أغنية واحدة من شأنها أن تدفنا لدراسة باقي الرصيد الموسيقي لهذا الفنان معتمدين على أغان من مختلف التجارب الموسيقية التي مرّ بها وفي مختلف المحامل السمعية والبصرية التي عايشها ولحّن فيها (اسطوانة وراديو وتلفار وفيلم سنيمائي...) علنا نستطيع تأكيد الفرضية التي انطلقنا منها.

تجدر الإشارة إلى أن محاولات في هذا الصدد بدأت[2] وأصبح البعض يبحث في مسائل كتأثير المحمل السمعي في الإدراك والتّقبّل أو كيف تمكنت هذه الوسائط من تغيير طريقة تفكيرنا وتقبلنا لمحتواها ورسالتها الموسيقية، أو حتّى التغييرات الثقافية والفنية الناتجة عن التطوّر التكنولوجي في المحامل السمعية.

من هنا بات من الضروري أن نبحث في مدى تأثير الجانب التقني في الملحّن الموسيقي وعدم الاكتفاء باستخراج أسلوبه الموسيقي من خلال التكوين الموسيقي

---

[1] اعتمدنا في هذا التصنيف على كتاب الأسعد الزواري "من قضايا الخطاب في الموسيقى التونسية" ولمزيد التعمق يُرجى مراجعة هذا المصدر.

[2] من بينها نذكر: Le temps maîtrisé: l'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale

الذي خضع له أو من البيئة الثقافية التي نشأ وترعرع فيها فقط، إذ هناك عناصر أخرى من شأنها أن تتحكّم ولو بنسبة صغيرة في مجموعة الخيارات الموسيقية للملحّن.

*** المراجع**

اولاً– المراجع العربية

الأنصاري، (مكرم)، المعزوف من خلال المدوّنة الآلية والغنائية في تونس (١٩٠٠–١٩٣٠): دراسة تحليلية ومقاربة أسلوبية، أطروحة دكتوراه في العلوم الثقافية، المعهد العالي للموسيقى بتونس، ٢٠١٢

الحشيشة، (علي)، السّماع عند الصوفية والحياة الموسيقية بصفاقس في القرنين التاسع عشر والعشرين، مطبعة سوجيك، صفاقس، ٢٠٠٠،

خريّف، (مصطفى)، "الموسيقى التونسية"، العالم الأدبي، السنة الثالثة عدد ١٩، جويلية ١٩٣٢

الجموسي، (عبد الحميد)، "حياة البلبل الغرّيد محمد الجموسي الذي عانق عصره"، شمس الجنوب، صفاقس، ١١–١٨ فيفري، ١٩٨٢.

الذهبي، (يسرى)، إشكالية الأصالة والحداثة في الأغنية التونسية فترة مابين الحربين، مجلة الحياة الثقافية، عدد ١٨١، مارس ٢٠٠٧،

الرزقي، (الصادق)، الأغاني التونسية، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٦٧

الزواري، (الأسعد)، "التجديد في إنتاج الأغنية التونسية"، مجلة الحياة الثقافية، عدد ١٨١، مارس ٢٠٠٧

الزواري، (الأسعد)، "من قضايا الخطاب في الموسيقى التونسية"، سوتيميديا للنشر والتوزيع، ٢٠٢٣ز

الزواري، (الأسعد)، الطّبوع التّونسيّة من الرّواية الشّفويّة إلى النّظريّة التّطبيقيّة، صفاقس، المعهد العالي للموسيقى، مطبعة التسفير الفنّي، الثّلاثيّة الأولى، ٢٠٠٦

عبيد، (جمال)، جمالية "الموسيقى المجرّدة" في تونس في القرن العشرين بين الشكلانية والتعبيرية والتطريب، أطروحة دكتوراه في علوم الفنون وتقنياتها، المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، ٢٠١١

القايد، (السيدة)، "الحموسي الفنان: حياته في سطور"، الجموسي الفنان في رسائله، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، ١٩٩٩

قريعة، (الأسعد)، محمد الجموسي عمر للفن، النجمة الزهراء، تونس، ٢٠١٠

المستيسر، (مختار)، نشأة الرشيدية المُعلن والمخفي، مطبعة مونوبرنت، تونس، ٢٠١٤

ثانياً– المراجع الأجنبية

"sound recording." Encyclopedia Britannica. Encyclopedia Britannica Ultimate Reference Suite

Abramson, Albert. The History of Television, 1880 to 1941. McFarland & Company, 1987.

Berg,H. (2014). Digital Audio: The next Generation of Sound. Springer

Calas Marie-France. Chronologie historique de l'enregistrement sonore. In: La Gazette des archives, n°111, 1980

Technology and Society, Routledge, 1998.

Encyclopedia Britannica “History of Radio”

Guettat, (Mahmoud), La musique arabo-andalouse- l’empreinte du Magheb,Tome 1Fleurs sociales, Montréal, 2000

Hoffmann, D.&Munoz,C. (1987). The Development of the Compact Disc. IEEE Transaction on Consumer Electronics.

https://artloftmedia.com/the-history-of-recording-sound-music-timeline/

https://artloftmedia.com/the-history-of-recording-sound-music-timeline/

https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/enregistrement-sonore-technologie

https://www.youtube.com/watch?v=BeUaG7djZz0

https://www.youtube.com/watch?v=OKBdt6DCEdY

Marconi, Guglielmo. Wireless Telegraphy and its development. Journal of the Franklin Institute, 1901

The LP: The Long Playing Record, Technology Journal.

Tom Lewis, Empire of the Air: The Men who made Radio, HarperCollins, 1991.

Winston, Brian. A History from the telegraph to the internet, Media