مجلة الشرق الأوسط للنشر العلمي
المجلد (٩) العدد (٥)
الإصدار الخامس والثلاثون
٢٠٢٦ (١٤-١)

توظيف آلة الكمان في الإنتاج الآليّ، أعمال رضا القلعي أنموذجاً

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

أيمن ڤويعة

نشر إلكترونياً بتاريخ: ٦ مايو ٢٠٢٦م

الملخص

يُعتبر رضا القلعي من أبرز الملحّنين وعازفي الكمان في تونس خلال القرن العشرين، بيد أنّ أعماله الفنّيّة لم تحظ بما فيه الكفاية من الدّراسة المعمَّقة. هذا البحث محاولة لإبراز بعض الخصائص الفنّية لأربع معزوفات من أعماله خصّ بها آلة الكمنجة وهي على التّوالي: "دز جوبي لجربة" و"ناري على جرجيس" و"ليالي الدار البيضاء" و"رقصة الكمنجة".

*** مقدّمة**

لا شكّ أنّ الدّراسة العلميّة للتّراث الموسيقي العربي هي خير سبيل لإحيائه والارتقاء به إلى مستوى العالميّة وهذا ما دفعنا- من بين عوامل أخرى-(تخصّصُنا في العزف على آلة الكمان) - إلى الالتفات للرّصيد الغنيّ من الأعمال الذي تزخر به الموسيقى التّونسيّة فاخترنا أربع مقطوعات آليّة من أعمال الملحّن وعازف الكمان التّونسي رضا القلعي،(١٩٣١-٢٠٠٤) لدراستها وذلك في إطار الإشكاليّة التّالية: كيف استطاع رضا القلعي من خلال هذه المعزوفات أن يصوغ خطاباً موسيقيّا جديداً عبر آلة الكمان، فيجمع في الوقت نفسه بين المرجعية المقامية التونسية، والمنظومة المقامية المشرقية ،والتّقنية العزفية الغربية الكلاسيكية؟ .ارتأينا تقسيم هذا البحث إلى أربعة محاور. تطرّقنا في المحور الأوّل إلى السياق الثقافي والفنّي الذي نشأ خلاله هذا الملحّن والذي كان له أثر كبير في أعماله الفنيّة، وخصّصنا المحور الثاني للحديث عن رضا القلعي الإنسان، منذ صغر سنّه إلى أن أصبح فنّانا مشهورا. أمّا المحور الثالث فقد وضّحنا خلاله المفاهيم الأساسيّة الموظّفة في هذا البحث ثمّ قدّمنا في المحور الرّابع تحليلا موسيقيّا للمعزوفات الأربع مشفوعًا بالاستنتاجات العامة.

*** السّياق الثّقافيّ والفنّيّ في تونس من الثّلاثينات إلى بداية السّتّينات**

تولي الدّراسات الحديثة في عِلم سيميائيّة الموسيقى أهمّية كبرى للعوامل التي ساهمت في إنشاء أي عمل موسيقي،

أي جملة السّياقات التّاريخية والاجتماعية والثقافية وحتّى النّفسية التي كان أفضت إلى إخراج العمل في صيغته النّهائية، وهي عوامل تُدرج تحت مصطلح "مستوى الإنشاء"(قويعة، ٢٠١٣، ص١١) .

يقول جان جاك ناتيي[١] في تعريفه لهذا المصطلح: " هو كلّ المسار المؤدِّي من تصوّر الأثر الموسيقي إلى إنجازه، أي مجموعة الظّروف الفلسفيّة و الاجتماعيّة و النّفسيّة والتّاريخيّة والجماليّة والماديّة التي تدفع المبدع أو تقوده إلى اللّحظة التي يشعر فيها باكتمال الأثر" (Nattiez، ١٩٧٥، ص٥٠). وفي ضوء هذا التّعريف ارتأينا تقديم بسطة عن فترة الثّلاثينات التي نشأ خلالها رضا القلعي والتي ساهمت في تشكّل شخصيّته الفنّيّة. يمكن اعتبار هذه الفترة مرحلة مخاض على جميع الأصعدة (قويعة،٢٠١١، ص١٢)، فقد شهدت الحركة الوطنيّة حيويّة كبيرة إثر تأسيس الحزب الدّستوريّ الجديد سنة ١٩٣٤، الذي شكّل تكتّلاً وطنيًّا ساهم بقوّة في مقاومة الاستعمار الفرنسي كما ظهرت حركة ثقافيّة جديدة أطلق أصحابها على أنفسهم تسمية طريفة: "جماعة تحت السّور". ولا شكّ أنّ من أبرز سمات هذا الزّخم الثقافي صدور كتاب الطّاهر الحدّاد[٢] "امرأتنا في الشّريعة والمجتمع" الذي أحدث ضجّة غير مسبوقة في الأوساط الدّينيّة والسّياسيّة وكان له دور حاسم في النّهوض بمنزلة المرأة وهو ما أدّى لاحقا إلى ظهور مجلّة الأحوال الشّخصيّة أمّا على المستوى الموسيقي، فقد شهدت هذه الفترة حدَثا لافتا للانتباه، أعني تأسيس "المعهد الرّشيدي " وهو أوّل مؤسّسة تهتمّ بتعليم الموسيقى التّونسيّة والشّرقيّة وهي نفس الفترة التي انعقد خلالها، سنة ١٩٣٢ تحديدا، المؤتمر الأوّل للموسيقى العربيّة بالقاهرة. نشأ رضا القلعي في وسط هذا الزّخم السّياسي والثّقافي والاجتماعي[٣](بن عاشور، ١٩٧٢، صص.١٩٧-٢١٢).

*** رضا القلعي: من النّشأة إلى الإبداع**

ولِد رضا القلعي بحي باب الجديد يوم ٣١ ماي ١٩٣١، وكان والده "علالة القلعي" شغوفا أيّما شغف بالموسيقى، فقرّر أن يعلّم ابنه أصول العزف على آلة العود عند الشّيخ "عبد العزيز الجميّل" الذي كان يملك دكّانا لصُنع الآلات الموسيقيّة بنهج سيدي مفرج بالعاصمة ، لكنّ رضا القلعي الطّفل أبدى اهتماما أكبر بآلة الكمان، فتولّى والده تدريسه العزف على هذه الآلة وزوّده باسطوانات لأبرز العازفين عليها آنذاك كسامي الشّوّا مثلا.

انتقلت عائلة القلعي إثر ذلك إلى باب الجديد أين زاول رضا القلعي تعليمه الابتدائي وأيضا تعليمه الموسيقي حيث كان يحضر دروس الفنّان صالح المهدي بالمعهد الرّشيدي آنذاك. بعد ذلك تلقّى رضا القلعي دروسا في العزف على آلة الكمان على يد الأستاذ الإيطالي "سترينو". عند بلوغه سنّ السّادسة عشر، اشتغل رضا القلعي مع فرقة الإذاعة التّونسيّة سنة ١٩٣٦، وبعد ذلك مع فرقة الفنّانة "فتحيّة خَيري" التي كانت

[١] جون جاك ناتيي (Jean-Jacques Nattiez): هو عالِم موسيقى وناقد أدبي فرنسي- كندي بارز، ولِد في فرنسا في ٣٠ ديسمبر ١٩٤٥. يُعد أحد أبرز المؤسّسين لسيميولوجيا الموسيقى .

[٢] الطاهر الحدّاد: (١٨٩٩-١٩٣٥) كاتب تونسي، اشتهر بدفاعه عن حقوق المرآة وتحريرها من مختلف أشكال الاستغلال.

[٣] لا بدّ من الإشارة في هذا السّياق إلى الدّور الكبير الذي ساهمت به الإذاعة النّاشئة وقتئذ.

تضمّ مجموعة من ألمع الموسيقيّين والعازفين كالأستاذ صالح المهدي[٤] (آلة الناي) وإبراهيم صالح (آلة القانون) وعلي السّريتي (آلة العود).

أسّس رضا القلعي إثر ذلك فرقة المنار التي أحَيت عديد الحفلات الوطنيّة كحفل الاستقلال سنة ١٩٥٦ والتي شارك فيها عديد المطربين التّونسيين مثل"علي الرّياحي" و"صَليحة" و"رَوُول جورنو" و"عُلَيّة".

وقد ساهم رضا القلعي مساهمة فعّالة في تلحين عديد الأغاني التّونسية نذكر منها بالخصوص "ظلموني حبايبي" و يا محلا الفنّ" و "ملاك يا ملاك".

*** التعريف ببعض المفاهيم الأساسيّة**

*** الطَّبع**

لغةً: ورد في لسان العرب:«الطَّبْعُ :السجيّةُ التي جُبِلَ عليها الإنسان، وهو في الأصل مصدرٌ، والطَبيعَةُ مثله، وكذلك الطِّباعُ».(لسان العرب، ١٩٥٥)

ويضيف الباحث محمود قطاط فيقول: « "الطّبع" وجمعه طُبوع، يعني في الأصل الميول الشخصية، والطبيعة، وسلوكيات الفرد داخل المجتمع، وردود أفعاله، وانطباعاته، وما إلى ذلك».(Guettat، ١٩٨٠، ص.١٣٧)

اصطلاحاً: يُستعمل مصطلح "طبع" في تونس للدّلالة على المقام الموسيقيّ لقطعة غنائيّة أوآليّة إذا لُحّنت في مقام تونسي يرِد ضمن طُبوع المألوف التّونسي أو ضمن الطّبوع الشّعبيّة.

*** الجزء**

يعرّف"ايان بانت"[٥] التّحليل الموسيقي كالآتي:

" هو تفكيك بنية موسيقيّة إلى عناصر مكوّنة تكوينًا أبسط نسبيًا، والبحث عن وظائف تلك العناصر داخل تلك البنية" (Bent et Drabkin، ١٩٩٧). اعتمادا على هذا التّعريف ارتأينا تقسيم كلّ معزوفة إلى أجزاء ووحدات لحنيّة ووحدات بنيويّة.

الجزء: هو أكبر وحدة تقسيم اعتمدناها في كلّ معزوفة وتمثّل مجموعة من الأفكار اللّحنيّة المترابطة والمكتملة البناء، تجمع بينها عناصر إيقاعيّة أو لحنيّة أو مقاميّة أو شعرية مشتركة تجعل منها وحدة متميّزة عمّا قبلها وما يليها.

*** الوحدة اللّحنيّة**

الوحدة اللّحنيّة "هي كلّ فكرة لحنيّة تامّة مكتملة البناء، وتنتهي عموماً ببداية الوحدة اللّحنيّة الجديدة ويشترط أن تكون كلّ وحدة لحنيّة واضحة للمستمِع حيث يمكنه تحديد وإدراك بدايتها ونهايتها"[٦].(الطرابلسي ، ٢٠٠٧، ص٤٧).

[٤] يُعتبر صالح المهدي (١٩٢٥–٢٠١٤) واحدا من أكبر الموسيقيين التونسيين في القرن العشرين ويعود إليه الفضل في تلحين الكثير من الأغاني والموشّحات كما تخرّج على يديه عدد كبير من المطربين والموسيقيين التونسيين، من بينهم المطربتان الشّهيرتان "نِعمة" و"عُلية".

[٥] هو موسيقولوجي بريطاني بارز، متخصّصٌ في تاريخ النّظريّة الموسيقيّة والتّحليل الموسيقي. درّس في جامعات مرموقة مثل كامبريدج وكولومبيا
وأسهم بقسط وافر في تحرير موسوعات وإنجاز مشاريع علميّة كبرى ونشر أعمال مرجعيّة حول التّحليل الموسيقي ونظريّات الموسيقى.

*** الوحدة البنيويّة**

هي واحدة من مجموعة الوحدات الصّغرى التي تمثّل في كيفيّة ترابطها وانسجامها، وحدةً لحنيّة. ويمكن اعتبار الوحدة البنيويّة في المجال الموسيقي قريبة نسبيّا من مصطلح الكلمة في مجال النّحو، غير أنّها ، خلافا للكلمة، قد تكون أحيانا غير ذات معنى، أي أنّها بمنزلة العنصر من الكُلّ الذي يمثّل الوحدة اللّحنيّة.

*** طبع رصد الذّيل**

لطبع رصد الذّيل مكانة متميّزة في التّراث التّونسيّ والجزائريّ والمغربيّ ويمثّل جزءًا كبيراً من الرّصيد الغنائيّ للبلدان الثلاث. وقد تمّ تصنيف هذا الطّبع ضمن ترتيب الطّبوع المغاربيّة على النّحو التّالي: الرّابع في ترتيب النّوبات المغربيّة والحادي عشر في ترتيب المألوف الجزائريّ والتّاسع في نوبات المألوف التّونسيّ (الزواري،٢٠٠٦، ص.١٥٤). يقول صالح المهدي عن هذا الطّبع:" يختصّ بأقطار المغرب العربيّ وهو من فصيلة الرّاست ولا يفترق عنه إلاّ برفع الدّرجة الرّابعة من سُلّمه أحيانًا وفي هذه الصّورة تُخفض درجة سُلّمه الثّالثة بنسبة ٤٠ بالمائة (المهدي، ، ١٩٨٢ ص٣٠).

*** طبع المحيّر سيكاه**

هو من أبرز الطّبوع الشّعبية في الموسيقى التّونسيّة. لكن نوبات المألوف التّونسي الثلاثة عشر لم ترد فيها نوبة في المحيّر سيكاه . ويتعيّن الانتباه إلى أنّ " نظير" هذا الطبع في الموسيقى العربيّة هومقام النّهوند[٧].

*** التّحليل الموسيقي**

من ضمن الرّصيد الآليّ الذي لحّنه رضا القلعي اختارنا الاشتغال على أربع معزوفات وهي: "دز جوابي لجربة" و"ليالي الدّار البيضاء" و"ناري على جرجيس" و"ورقصة الكمنجة". وقد دفعتنا إلى اختيار هذه المعزوفات عوامل عدّة من بينها : –

١– الشهرة التي حظيت بها لدى الجمهور أي في مستوى التّلقّي من زاوية نظر سيميائيّة .

٢– توظيف الملحّن لآلة الكمان توظيفًا بارزا ، جعلها بمنزلة قلب الرّحى في المعزوفات الأربع برمّتها

٣– كونها تجمع بين أنماط موسيقيّة متنوّعة (الشّعبيّ التّونسيّ والمشرقيّ والغربيّ) وفي هذا ما ساعدنا على الإحاطة بأغلبية الأنماط الموسيقيّة التي تأثر بها رضا القلعي في مؤلّفاته الآليّة.

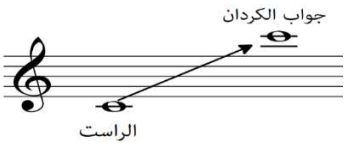
طريقة التّحليل: قمنا بتقسيم كلّ معزوفة إلى أجزاء اعتمادا على عناصر متنوّعة داخل كلّ معزوفة، نذكر منها بالخصوص: التّحوّل المقامي والتّحوّل الإيقاعي والرّكوز على الدرجات المحوريّة والمركزيّة للمقام أوالطبع ، فضلا عن السّكوت وغيرها من العناصر المتداخلة. وقد أرفقنا تحليل كلّ معزوفة بمجموعة من الاستنتاجات التي تخصّ المجال الصّوتي والدّرجات المحوريّة والمقامات والإيقاعات المستعمَلة وتقنيات العزف والتّلحين.

المعزوفة رقم ١: دزّ جوابي لجربة

*** المجال الصّوتي**

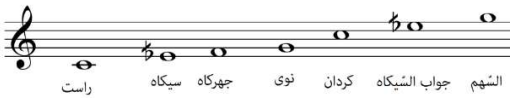
امتدّ المجال الصّوتيّ المستغَلّ في هذه المعزوفة من درجة الرّاست إلى درجة جواب الكردان.

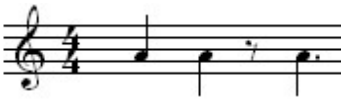
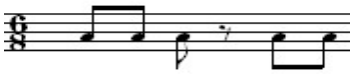
[٧] مع التّأكيد طبعا على خصوصيّة كلّ منهما في مستوى الدّرجات والمسارات اللّحنيّة المميّزة له.



على المستوى المقاميّ

وظّف الملحّن في هذه المعزوفة مقامين أساسيّين: طبع المحَيّر سيكاه وطبع رصد الذّيل.

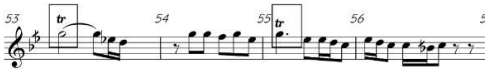
الدّرجات المحوريّة: –

على المستوى الإيقاعيّ

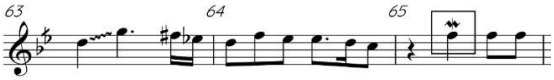
وظّف الملحِّن وَزنين: –

وزن بُونَوَّارَة ٤/٤

وزن مدوَّر تُونسيّ ٨/٦

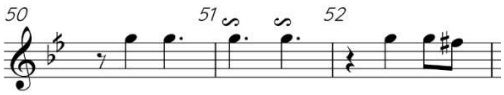
على المستوى التّقنيّ: –

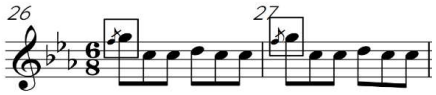
*** الزّخارف**

*** الزّغردة** "Trill"

استعمل عازف الكمان هذا الزّخرف بصفة مكثّفة ممّا أضفى جمالية أكبر على الجُمل المعزوفة: –

*** الرّعشة** "Mordant"

استعملت هذه التّقنية في عديد المقاييس منها مثلا المقياس ٦٥.

*** الزّمرة "Grupetto"**

وظّف هذا الزّخرف مرّات عديدة وهو من الزّخارف الكثيرة الاستعمال في الموسيقى العربيّة.

*** الدّاعمة** "Appogiature"

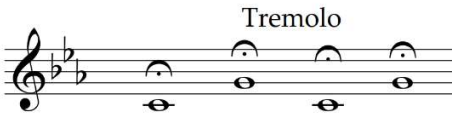
يمكن أن نجد هذا الزّخرف في كامل أجزاء المعزوفة:–

*** تقنيات العزف**

*** الانزلاق** "Glissando"

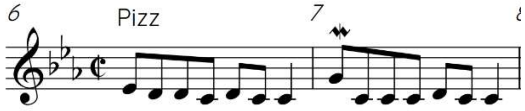
هذه التّقنية هي في ما يبدو الأكثر استعمالاً في كامل المعزوفة: –

*** الارتعاش** "Tremolo"

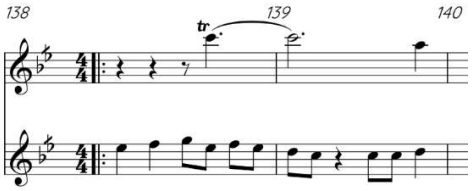
استعمل عازفو الكمان هذه التّقنية في بداية المعزوفة: –



*** النّقر على الوتر بالأصابع** "Pizzicato"

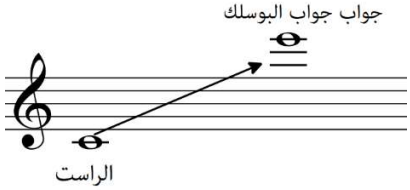
تمّ توظيف هذه التّقنية في التّمهيد للعزف المنفرد للكمان أو ل"صولو"

*** تقنيات التّلحين**

وظّف رضا القلعي تقاسيم الكمان الموزونة وغير الموزونة في بداية المعزوفة حيث قام باستخبار(تقسيم) في طبع المحيّر سيكاه كما قام باستخبارات أخرى موزونة تتخلّل مختلف أجزاء هذه المقطوعة وقام بإدراج مقاطع غنائيّة داخل معزوفة جرجيس، ولعلّ هذه من الخاصّيات التي تميّزه عن بقيّة الملحّنين.

مستوى آخر، نلاحظ توظيفًا لخطوط لحنيّة متوازية في آخر المعزوفة مقياس ١٣٢ و١٣٨ حيث تعزف آلة الكمان خطًّا لحنيًّا مختلفاً عن الخطّ الذي تعزفه باقي آلات التّخت.

في ضوء ما سبق ذِكره، يُمكن الجزم دون مبالغة بأنّ رضا القلعي استطاع في هذه المعزوفة توظيف الطّاقات التّعبيريّة لآلة الكمان توظيفاً ناجعًا، فجعلها في حوار متواصل مع بقيّة آلات التّخت كما جعلها تلعب دوراً ريادياً سواء على مستوى الاستخبارات أو على مستوى تغيير النّسق الإيقاعيّ لكامل المعزوفة أو حتّى على المستوى التلقي حيث حظيت باهتمام المتفرّجين اهتماما منقطع النّظير وقتئذ.

المعزوفة رقم ٢: نار على جرجيس

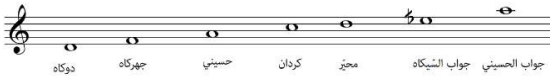
المجال الصّوتي

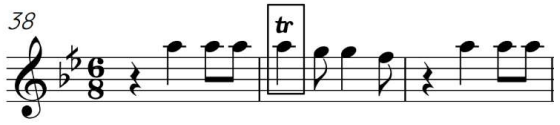
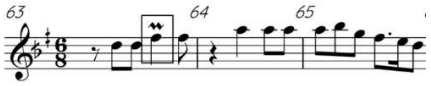


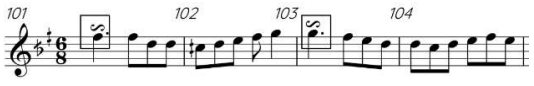
امتدّ المجال الصّوتيّ المستغَلّ في هذه المعزوفة من درجة الرّاست إلى درجة جواب البوسلَك وهو مجال شاسع نسبيّا.

*** على المستوى المقاميّ**

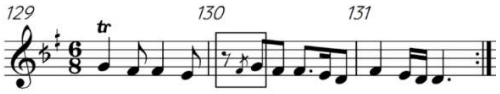
وردت هذه المعزوفة في طبع الصّالحي[٨].

*** الدّرجات المحوريّة**

*** على المستوى التّقنيّ**

*** الزّخارف**

الزّغردة "Trill" وظّف القلعي هذا الزّخرف عديد المرّات كما في المثال التّالي: –

*** الزّمرة "Gruppetto".**

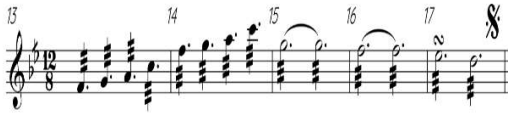
تمّ توظيف هذا الزّخرف لإثراء العزف على المستوى التّعبيريّ. (مقياس 101 و103)

[٨] طَبع الصّالحي هو من أشهر الطبوع الشعبية التونسية "ونظيره" في الموسيقى العربيّة " مقام البيّاتي".

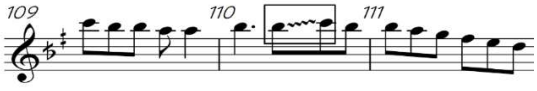
*** الرّعشة "Mordant"**

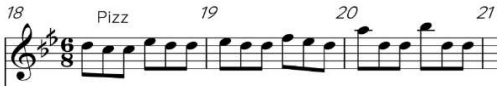
تمّ توظّيف هذا الزّخرف في المقياسين 10 و63.

الدّاعمة "Appogiature". نجد هذا الزّخرف في كامل أجزاء المعزوفة

*** تقنيات العزف**

*** الارتعاش "Tremolo"**

استعمل القلعي هذه التّقنية في بداية المعزوفة بصفة متكرّرة وخاصّة في المقياسين ١٣ و١٤.

*** الانزلاق "Glissando"**

تمّ توظّيف هذه التّقنية في المقياس 110.

*** النّقر على الأوتار بالأصابع**."Pizz"

تمّ توظّيف هذه التّقنية في آلات الكمان بصفة بارزة من المقياس 18 إلى المقياس 21.

التّنويع في أسلوب الأداء "Piano" أو"Forte" أو "Crescendo"أو"Decrescendo"

تقنية الصّفير :استعمل رضا القلعي تقنية قريبة من الصّفير عندما كان يحاكي صوت النّاي ابتداء من المقياس 26 وكذلك في المقياس 85.

*** تقنيات التّلحين**

١- استعمال خطوط لحنيّة متنوّعة، وقد ساهم الإيقاع في إبرازها بصفة لافتة للنّظر.

٢- اعتماد انتقالات صوتيّة غير معهودة في المقاياسين(13 و14) وذلك بتجنّب درجَتَي السّيكاه والأوج.

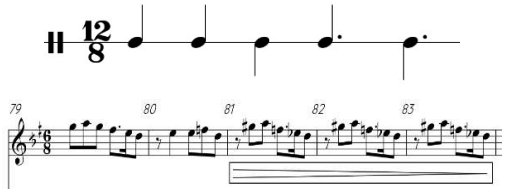
٣- التّنويع الإيقاعي باعتماد أجزاء موزونة وأجزاء غير موزونة "Ad libitum".

*** على مستوى التّوزيع الموسيقيّ**

عمَد رضا القلعي إلى استعمال عديد الآلات الموسيقيّة، فوظّف في البداية آلة النّاي ثمّ آلة الكمان وآلة القانون وكذلك الصّوت البشريّ في الجُمل المغنّاة.

*** على المستوى الإيقاعيّ**

وظّف رضا القلعي موازين شعبيّة ٨/٦ وأخرى ٨/١٢ أبرزها ميزان السّعداوي: -



*** السّعداوي**

نلاحظ أيضاً توظيفاً غير مسبوق لكلّ هذه الإيقاعات خدمة لأغراض مقاميّة لتنويع الخطوط اللّحنيّة. حيث عمَد الملّحن إلى التّنويع في التّركيبة الدّاخليّة لكلّ إيقاع تماشياً مع الخطّ اللّحنيّ المراد تركيزه.

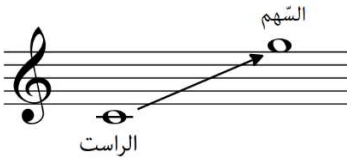
لا شكّ أنّ أبرز سمة يمكن أن نخلص إليها من خلال التّحليل المفصّل لهذه المعزوفة هي تمحورها حول آلة الكمان.

فلقد اضطلع عازف الكمان (رضا القلعي نفسه) فيها بوظائف عدّة نذكر منها بالخصوص التّمهيد للغناء بتركيز المقام الرّئيسيّ والارتجال الآنيّ الموزون مع التّلوين المقاميّ و قيادة كامل التّخت الموسيقيّ مع العزف في آن واحد.

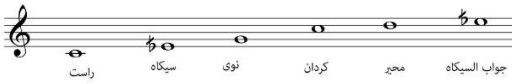
يمكن القول إذن إنّ رضا القلعي وُفِّق في الجمع بين كُلّ هذه الوظائف التي قلّما تُناط بعهدة عازف الكمان، لا بل إنّه تجاوز ذلك وحاول أن يحاكي آلة النّاي في أدائها للجُملة المغنّاة ولا شكّ أنّ الجمع بين كلّ هذه الأدوار يشي بامتلاكه تقنيات عالية في العزف على آلة الكمان وعلى خيال موسيقيّ خلاّق يتجاوز الجُملة الموسيقيّة البسيطة بل يُثريها بلَمسات إبداعيّة واضحة للعيان.

المعزوفة رقم ٣: ليالي الدّار البيضاء

المجال الصوتي: امتدّ المجال الصّوتيّ المستغَلّ في هذه المعزوفة من درجة الرّاست إلى درجة السّهم.



*** الدّرجات المحوريّة**



*** على المستوى المقاميّ**

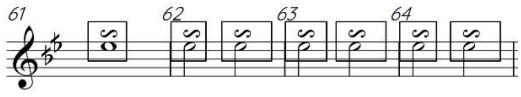
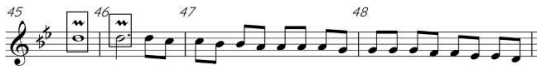
وظّف القلعي في هذه المعزوفة مقام الرّاست سُوزناك ومقام الرّاست الأصليّ، فضلا عن أجناس (الحِجاز نوى، الرّاست نَوى، الرّاست كردان). يبدو الخطاب اللّحنيّ والمقاميّ لهذه المعزوفة من الوهلة الأولى مألوفًا، ولكن إذا دقّقنا النّظر في جزئيّاته وجدنا لغةً مقاميّة خارجة عن المألوف خاصّة في الجزء الثّاني حيث وظّف الملحّن الانتقالات الثّلاثيّة بصفة مُكثّفة تمهيدًا للتّقاسيم في المقياسين (20 و22) كما أنّ تقاسيم الكمان توحي بأنّ الغاية منها هي إبراز درجة معيّنة أكثر من إبراز جنس أو إطار مقاميّ بدليل التوظّيف المكثّف للخلايا الإيقاعيّة (المستديرة والبيضاء) والاستعمال المقتضَب للجُمل التي لا تتجاوز الثّلاث درجات اعتمادا على تقنية المحاكاة.

*** على المستوى التّقنيّ**

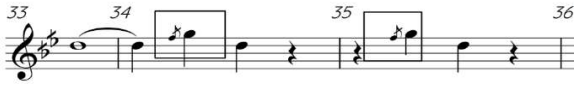
وظّف رضا القلعي في تقاسيمه الموزونة في هذه المقطوعة عديد الزّخارف والتّقنيات الغربيّة السّائدة في العزف على آلة الكمان.

*** الزّخارف**

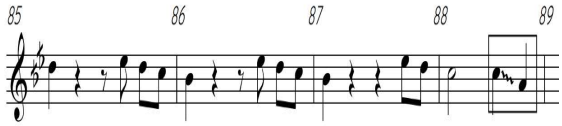
*** الزّمرة** "Gruppetto".

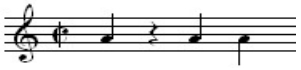
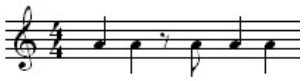
استعمل الملحّن هذا الزّخرف في عديد المقاييس كالمقياسين 62 و63.

*** الرّعشة** "Mordant"

تمّ توظيف هذا الزّخرف في المقياسَين 45 و46.

*** الدّاعمة** "Appogiature"

نجد هذا الزّخرف في المقياسين 34 و35:

*** تقنيات العزف**

*** الانزلاق** "Glissando"

وظّف عازف الكمان (رضا القلعي) بصفته العازف الأوّل على الكمان هذه التّقنية في المقياس 88.

التّنويع في أسلوب الأداء، "Crescendo"، "Decrescendo"

على المستوى الإيقاعيّ

وظّف الملحّن وزنَين هما: –

١– وزن أيوب

٢– وزن المصمودي الصّغير ٤/٤

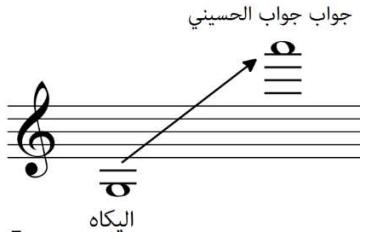
كما اعتمد نسقاً إيقاعيًّا متحوّلاً مُراوحاً بذلك بين النسق البطيء والنسق السّريع خدمة لأهداف مقاميّة وكذلك فرجويّة وهو ما ساهم في إضفاء ديناميكيّة خاصّة على المقطوعة وفي تجنّب الرّتابة.

لقد تمحورت هذه المعزوفة حول آلة الكمان ويبرز ذلك من خلال الحيّز الزّمنيّ الذي استأثرت به مقارنة ببقيّة آلات التّخت الموسيقيّ وكذلك من خلال الصّولوهات والتّقاسيم التي استعرض فيها رضا القلعي إمكاناته التّقنية المتميّزة في العزف وأرسى من خلالها لغة مقاميّة جديدة تجاوزت الاستعمال السّائد للمقام الشّرقيّ مستلهماً ذلك من تجربته في ممارسة الموسيقى الغربيّة ، فتوصّل إلى شدّ انتباه الجمهور وتطريبه.

المعزوفة رقم ٤: رقصة الكمنجة

*** المجال الصّوتيّ**

استغلّ رضا القلعي في هذه المعزوفة مجالاً صوتيًّا شاسعًا يمتدّ على ثلاثة دواوين.



*** على مستوى السّلّم**

استعمل رضا القلعي في هذه القطعة بصفة عامّة سلّم "صول كبير" مقابل استعمال مختصر لسلالم "لا كبير" و"مي صغير" و"صول صغير".

*** على المستوى الإيقاعيّ**

يمكن تقسيم هذه المعزوفة إلى سبعة أجزاء رئيسيّة:-

الجزء	الوحدات اللّحنيّة	مُقيّد بوزن	غير مقيّد بوزن
1	ول1		
	ول2		
2	ول1		
	ول2		
3	ول1		
	ول2		
4	ول1		
	ول2		
5	ول1		
	ول2		
6	ول1		
7	ول1		

نلاحظ من خلال الجدول أن رقصة الكمنجة تحتوي على اثنتي عشرة وحدة لحنيّة، أربعة منها مقيّدة بوزن بينما الثّمانية وحدات المتبقيّة غير مقيّدة بوزن، أي في شكل "Adlibitum"، كما تجدر الإشارة إلى أنّ الملحّن استعمل الوزن نفسه في الأربع وحدات الموزونة وهو ¾.

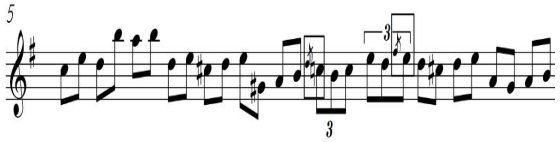
على مستوى الأجزاء نلاحظ أنّ الأجزاء ١، ٤، ٥، ٧ غير موزونة بينما ورد الجزءان ٣ و٦ مقيّدين بوزن.

*** على المستوى التّقنيّ**

*** الزّخارف**

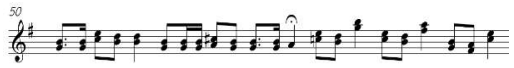
١- **الزّغردة** "Trill"

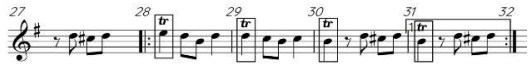
استعمل عازف الكمان هذا الزّخرف بصفة مكثّفة لتركيز الدّرجات كما في المثال التّالي: -

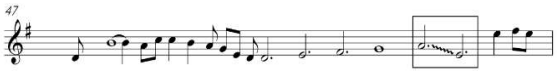
٢- **الدّاعمة** "Appogiature"

وظّف رضا القلعي هذا الزّخرف في بداية المعزوفة وتحديداً في المقياس الخامس.

*** تقنيات العزف**

١- **التّموّج** "Vibrato"

استعمل رضا القلعي هذه التّقنية على امتداد كامل المعزوفة وهي من أهمّ التّقنيات المستعمَلة في الآلات الوتريّة عمومًا ولها دور كبيرا على المستوى التّعبيريّ.

ثنائيّات الأوتار "Double corde": تُعدّ هذه التّقنية من أهمّ وأصعب التّقنيات المستعمَلة في الموسيقى الغربيّة، وقد أتقن رضا القلعي توظيفها خاصّة في المقياس ٥٠.

قفز القوس المُتتالي "Spiccato"

استعمل رضا القلعي هذه التّقنية في المقياسين ٥٧، ٥٨.

الانزلاق "Glissando" هي تقنية تستعمل بصفة مكثّفة في الموسيقى العربيّة وبصفة أقلّ في الموسيقى الغربيّة.

١- التّنويع في أسلوب الأداء "Pianissimo" و "Fortissimo"، و"Crescendo"

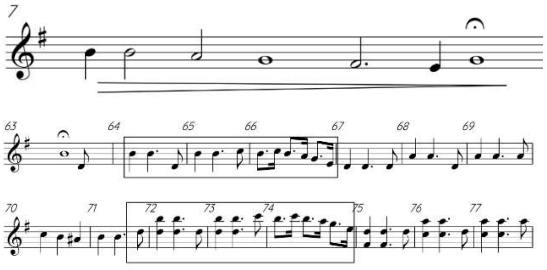
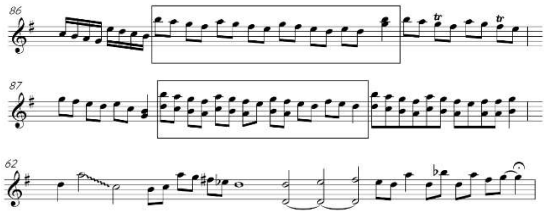
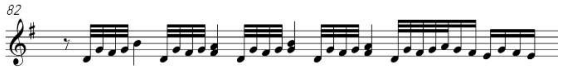
٢- **التّنويع في الحركة أو في نسق الأداء** "Largo"، "Presto"، "Lento".

*** تقنيات التّلحين**

المراوحة بين العزف الحرّ "Ad libitum" والعزف الموزون .وقد بينّا ذلك في الجانب الخاصّ بالإيقاع.

استعمال السّلالم المرادفة مثل سلّم "صول كبير" وسُلّم "صول صغير" في المعزوفة نفسها: -

*** التّحويل**

عمد رضا القلعي لى إعادة الجملة الموسيقيّة نفسها التي عزفها في طبقة صوتيّة أعلى بما يعني المراوحة بين القرار والجواب علما أنّ التّحويل هو من أهمّ تقنيات التّلحين في الموسيقى الكلاسيكيّة الغربيّة وأكثرها استعمالا وهذا ليس بغريبٍ عن رضا القلعي الذي تشبّع بهذا النّمط الموسيقيّ خلال تكوينه الموسيقيّ.

النّماء: يتمثل في إعادة الملحّن الجملة نفسَها مرّة ثانية مع إثرائها كما عمد إلى إعادة الجملة الموجودة في المقياس ٨٦، مع إثرائها بثنائيّات الأوتار.

ويمكن أن يكون النّماء على مستوى الخلايا الإيقاعيّة المستعمَلة مثلما فعل الملحّن في المقياس ٨٢.

وظّف رضا القلعي في هذه المقطوعة المهارات التّقنية، التي امتلكها من تجربته وطريقة تعليمه الغربيّة، وبذلك أكسبها رونقا خاصًّا وساهم إلى حدّ كبير في تبليغ فكرته الموسيقيّة للمستمع أحسن تبليغ.

لا شكّ أنّ كلّ مستمع لهذه المعزوفة يدرك بسهولة أنّ آلة الكمان لعبت فيها الدور الرئيسيّ ، وفي هذا يذكّرنا بالقوالب الغربيّة كقالب الكنشرتو أو قالب السّويت "Suite" وهي قوالب تدرّب رضا القلعي على عزفها خلال تكوينه الموسيقيّ وتشبّع بسماعها حتّى أصبح قادراً على إتقان هذا النّوع من الكتابة الموسيقيّة.

*** الاستنتاجات العامّة**

بعد هذا التّحليل المفصّل لأربع معزوفات لرضا القلعي ("جرجيس"، "دِز جوابي لجربة"، "ليالي الدّار البيضاء"، "رقصة الكمنجة") خلُصنا إلى النّتائج التّالية: -

١- استغلّ رضا القلعي المجال الصّوتي الشّاسع لآلة الكمان في المقطوعات الآليّة الأربعة ممّا أتاح له الاشتغال على طبقات صوتيّة مختلفة والمراوحة بين القرار والجواب، مبرزا الجرس الصّوتي لآلة الكمان بطريقة متميّزة.

٢- ركّز رضا القلعي على الدّرجات المحوريّة والمركزيّة لكلّ مقام أو طبع بطريقة ترسّخ التّمشّي المقامي المميّز لكلّ منها سواء كان ذلك في صولوهات الكمان أو في العزف الجماعي، لا بل إنّه أضفى رونقا جديدا على معزوفاته بانتقالات صوتيّة خاصّة وتركيزٍ لدرجات جديدة.

٣- وظّف رضا القلعي خلال البناء اللّحني والمقامي للمعزوفات الأربع تقنيات متعدّدة للعزف على آلة الكمان أبرزُها التّموّج والانزلاق وثنائيّأت الأوتار والنّقر على الأوتار بالأصابع والتّنويع في أسلوب الأداء والارتعاش وغيرِها ممّا يكشف عن مدى تأثّره بأسلوب الأداء الغربي لآلة الكمان كما وظّف زخارفَ عديدةً كالدّاعمة والزّغردة والرّعشة والزّمرة لإثراء الجُمل اللّحنيّة. وعلى هذا الأساس يمكن القول دون مبالغة إنّ رضا القلعي وُفّق في الجمع بسهولة ودون تكلّف بين تقنيات المدرسة الشّرقيّة وتقنيات المدرسة الغربيّة في آن واحد.

٤- عمد الملحّن رضا القلعي إلى تقنيات تلحينيّة متنوعة وثريّة كتقنيات النّماء والمراوحة بين القرار والجواب والتّحويل والخطوط اللّحنيّة المتنوّعة، والخطوط اللّحنيّة المتوازية وغيرها من التّقنيات التي شدّت انتباه المستمعين وصنعت ديناميكيّة خاصّة للمعزوفات الأربعة بطريقة متفاوتة ساهمت في شهرتها وانتشارها.

-استعمل رضا القلعي في المعزوفات الأربعة أوزانًا مختلفة راوحت بين الموازين الشّعبيّة التّونسيّة (وزن "سعداوي" -"مدور تونسي"-"بونوّارة") والموازين الشّرقيّة (وزن "أيوب"، وزن "مصمودي صغير") ممّا ينمّ عن تمكّنه من الموازين التّونسيّة والشّرقية على حدّ سواء.

٥- ركّز رضا القلعي في كتاباته للمعزوفات على آلة الكمان التي استطاع أن يخرجها من الدّائرة المقتصرة على مصاحبة بقيّة آلات التّخت إلى آلة يعتمد عليها الملحّنون في التّقاسيم والاستخبارات، آلة تقود الفرقة الموسيقيّة، بل تحاكي عديد الآلات الأخرى كاشفا بذلك عمّا في هذه الآلة من قدرات تعبيريّة متميّزة.

٦- وظّف رضا القلعي آلة الكمان في مختلف الألوان والأنماط الموسيقيّة كالنّمط الشّعبيّ التّونسيّ (معزوفتَي "دز جوابي لجربة" و"ناري على جرجيس"،) والنّمط الشّرقيّ (معزوفة "ليالي الدّار البيضاء") والنّمط الكلاسيكيّ الغربيّ (معزوفة "رقصة الكمنجة") وهذا ينمّ عن تمكّن كبير من تقنيات العزف على آلة الكمان وكذلك عن خيال موسيقيّ وتجربة عميقة امتزجت فيها عديد الأنماط. ولا شكّ أنّ لتكوينه الموسيقيّ على يد كبار الموسيقيّين التّونسيّين والمشرقيّين والأوروبّيّين دوراً كبيراً في ذلك.

٧- عمد رضا القلعي إلى إقحام مقاطع غنائيّة قصيرة في كلّ من معزوفتي "دز جوابي لجربة" و "ناري على جرجيس"، وهذا أمر غير مألوف في التّلاحين الآليّة التي قلّما تشتمل على الغناء. ويمكن اعتبار هذا نوعا من التجديد على مستوى الخطاب الموسيقيّ لكنّ الأرجح أنّ هذه المعزوفات هي أغان تراثيّة راسخة في الذّاكرة السّمعيّة للتّونسيّين أعاد رضا القلعي صياغتها من شكلٍ غنائي إلى شكلٍ آلي ممّا زاد من انتشارها و اندراجها في

صلب المحيط السّمعيّ لكامل فئات المجتمع على اختلاف توجّهاتها .

٨- على مستوى التّوزيع الموسيقيّ اعتمد رضا القلعي في كُلٍّ من المعزوفات الثّلاث الأولى (", دز جوابي لجربة" و"ناري على جرجيس ، و"ليالي الدّار البيضاء") على إرساء حوار موسيقيّ بين آلة الكمان وبقيّة آلات التّخت والمجموعة الصّوتيّة.

٩- بالإضافة إلى الدور الرّياديّ لآلة الكمان في التّخت الموسيقيّ، وُفّق رضا القلعي في جعلها آلة تشدّ اهتمام المستمعين وتقوم بدور فرجويّ كبير يتجاوز في بعض الحالات دور المطرب ويَظهر ذلك في المعزوفات التي تناولناها بالتّحليل وأيضًا في عديد الأغاني التي لحّنها القلعي ("نرجعك لازم نرجعلك"، "آش علينا").

*** خاتمة**

وظّف الملحّن التّونسي رضا القلعي في هذه المقطوعات تقنيات حديثة للعزف على آلة الكمان رغم كونها آلة غربيّة الأصل، ووُفّق حسب رأينا المتواضع في جعل كلّ هذه التّقنيات تَخدِم لهجة المقاميّة المشرقيّة والطّبوع التّونسيّة الشّعبيّة فنال بذلك إعجاب العامّة فضلا عن الخاصّة. ومن خلال التّحليل الموسيقي لهذه لمعزوفات الأربع، تبيّن لنا مدى تميّزها سواء على مستوى التّلحين أو على مستوى العزف، ولا غرابة في ذلك بما أنّ صاحبها نَهل من الرّصيد الغنائي والآلي للموسيقى العربيّة، ذلك الرصيد الثريّ اللّذي ألفت أذنه الاستماع إليه منذ الصّغر.

أخيرا بعد هذه الجولة في عيّنة من تجربة الفنّان رضا القلعي نودّ لفت الانتباه إلى أهميّة التّعليم الموسيقي في سنّ مبكّرة، تعليمٍ يضمن تمكين دارسي الموسيقى من التّعرف بدقّة على لهجات مقاميّة مختلفة، محليّة كانت أو عالميّة مع ضرورة تطوير مناهج تعليم العزف على مختلف الآلات الموسيقيّة بطريقة تُواكب ما نشهده اليوم من ثورات تكنولوجيّة وتفتح آفاقا رحبة للتّفاعل والتّثاقف بين كلّ موسيقات العالَم دون التفويت في هوّينا العربيّة الإسلاميّة.

*** المراجع**

اولاً- **المراجع العربية**

الزواري، الأسعد. (2009) .الطبوع التونسية من الرواية الشفوية إلى النظرية التطبيقية .مطبعة التسفير الفني.

الطرابلسي، بسام .(2007) .تجربة الهادي الجويني التلحينية في قالب الدور [رسالة ختم الدروس الجامعية]. جامعة تونس.

بن عاشور، محمد الفاضل. (1972) .الحركة الأدبية والفكرية في تونس .الدار التونسية للنشر.

المهدي، صالح. (د.ت) .مقامات الموسيقى العربية .المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية. تم الاسترجاع من https://tafsir.app/lisan/%D8%B7%D8%A8%D8%B9

قويعة، أيمن ،(2011) ، توظيف آلة الكمنجة في الإنتاج الآلي: رضا القلعي أنموذجاً.[رسالة ماجستير غير منشورة، الموسيقى وإثنولوجيا الموسيقى، اختصاص تعبير آلي، صفاقس]

قويعة، أيمن ،(2013) ، المقاربات المعاصرة للعمل الموسيقي، المقاربة السّيميائيّة نموذجا

، (بمناسبة المؤتمر الدّولي الأوّل: الخطاب الموسيقي و سؤال الهويّة أفريل ٢٠١٣)

ثانياً- **المراجع الأجنبية**

Bent, I., & Drabkin, W. (1997). L’analyse musicale: Histoire et méthode (A. Coeurdevey & J. Tabouret, Trans.). Éditions Main d’œuvre.

Guettat, M. (1980). La musique classique du Maghreb. Sindbad.

Nattiez, J.-J. (1975). Fondements d'une sémiologie de la musique. Union Générale d'Éditions (UGE).