

الموسيقا الشعبية المهجنة والهوية المحلية: الأغنية الطرابلسية

عبد المنعم بن حامد، قسم الفنون الموسيقية، كلية الفنون والأعلام، جامعة طرابلس، ليبيا.

تاريخ القبول: 2022/2/15

تاريخ الاستلام: 2021/12/16

Hybrid Popular Music and Local Identity: The Song of Tripoli

Ben Hamed Abdulmonam, Faculty of Arts and Media, University of Tripoli, Libya

Abstract

The research presents a semiotic study of a hybrid musical production that spread widely in Libya during the second half of the twentieth century, represented by the Tripoli song with the old urban traditional musical and poetic repertoire of Tripoli. It underwent the changes of modernity that indicated the emergence of the modern Libyan variety song to replace its traditional predecessor.

Keywords: Libya, song, Tripoli, hybridization, variety, West, East, Twentieth century.

المخلص

يقدم البحث دراسة سيميائية لإنتاج موسيقي هجين انتشر بشكل واسع في ليبيا خلال النصف الثاني من القرن العشرين، المتمثل في الأغنية الطرابلسية ذات المخزون الموسيقي والشعري التقليدي الحضري القديم من طرابلس. خضع لتغيرات الحداثة التي أشارت إلى ظهور الأغنية الليبية المنوعة الحديثة كي تحل محل سابقتها التقليدية.

الكلمات المفتاحية: ليبيا، أغنية، طرابلسية، تهجين، منوعة، الغرب، الشرق، القرن العشرين.

مقدمة

"عندما نبحث في تحديد الهوية الوطنية لبلدٍ أو مدينة أو قرية ما، فإننا نواجه مباشرة صعوبات لا يمكن التغلب عليها. وكذلك البحث في العامل المشترك هل هو الجغرافيا؟ أم هل هو لون البشرة؟ أم هل هو الديانة؟ علينا قبل كل شيء فهم الأمم وبنائاتها الفكرية وإنتاجها الخيالي الذي لا يتطابق تماما مع الواقع.¹" فما هو الدور الذي يمكن أن يكون للموسيقا في موضوع الهوية؟ من وجهة نظر آلان لوماكس (Alan Lomax) "فالنمط الثقافي للموسيقا هو رابط مهم بين الفرد وثقافته، وفيما بعد تعيد حياة اللاوعي لدى كبير السن الشعور العاطفي للعالم الذي شكّل شخصيته"². في إطار التجسيد الواقعي للشعور الوطني، تعتبر الموسيقا بالفعل هي النمط الثقافي. فالمستمع الليبي على سبيل المثال يستطيع بكل تأكيد تعيين لحن كذا وكذا على أنه طرابلسي³ والآخر غير ذلك، بالرغم من الاضطرابات الكبيرة التي حدثت في العشرين سنة الأخيرة. إن قدرات الجمهور على التذوق والتمييز تشير بوضوح إلى الاستمرارية التاريخية. ولكن تظهر المشكلة بعد ذلك كي يعرف الباحث ما هي المعايير الحقيقية للتمييز: متى نقول أن هذا الغناء لم يعد طرابلسيا؟ أو ما هو عمر اللحن؟ أو صحة الأداء؟ أو نوعية الآلات الموسيقية؟ فالموسيقا تساهم في تكوين مظاهر الهوية من خلال ارتباطها بالأماكن والأقاليم على المستوى المحلي، وفي الوقت الذي كانت فيه ليبيا تحت سيطرة الإمبراطورية العثمانية وبعد ذلك الاحتلال الإيطالي، استمرت هذه المظاهر بعد الاستقلال، من خلال الأنظمة السياسية المتعاقبة. ولكن مساهمة الموسيقا في بناء الهوية كانت تأخذ بعدها الحقيقي بواسطة الإرساء الإقليمي لظروف تنميتها، حيث المستويات الإقليمية والمحلية التي يتم تسليط الضوء عليها بشكل خاص وتواتر الآثار الإقليمية الملموسة في الأعمال الفنية التي تؤكد الرابط بين الفضاء والمجتمع. ومع بروز النشاط الفني الموسيقي، أصبح الدمج والمزج من التطبيقات المتداولة في الأوساط الفنية منذ انطلاق موجة الورد ميوزك⁴ (World music). مع ذلك، فإن بدء تلاقي موسيقا ثقافات مختلفة والتوفيق بينها كانت على وجه خاص في بلدان حوض المتوسط مع نهاية القرن التاسع عشر وفق معطيات موسيقية ثابتة. هذا البحث يقدم دراسة سيميائية لإنتاج موسيقي هجين انتشر بشكل واسع في ليبيا خلال النصف الثاني من القرن العشرين، والمتمثل في الأغنية الطرابلسية ذات المخزون الموسيقي والشعري التقليدي الحضري القديم من طرابلس. في ثلاثينيات القرن الماضي تطوّر هذا القالب الغنائي المكوّن من قسم تمهيدي (مذهب) وقسم التفاعل (مجموعة أبيات)، انطلاقاً من: الشعر العامي الطرابلسي العاطفي، ومن الإيقاعات المحلية، ومن نظام مقامات الموسيقا العربية المشرقية المتداولة في ليبيا منذ نهاية الإمبراطورية العثمانية⁵.

مشكلة البحث

هذا النشاط الفني، الذي يؤديه في الأصل مغنٌ منفرد (طريقة الحد الأدنى) ترافقه مجموعة موسيقية مصغرة تسمى التخت، وقد خضع لتغيرات الحداثة في مطلع السبعينيات. وفي أعقاب انقلاب 1969 تم إدخال النصوص والإيقاعات ذات النبرة الحماسية وكذلك استعمال الآلات الموسيقية الكهربائية الغربية وأنظمة الألحان والإيقاعات الدخيلة التي تشير إلى ظهور الأغنية الطرابلسية المُنوعة الحديثة التي تحل محل سابقتها التقليدية من حيث الانتشار الشعبي، وتؤثر بقوة، في المقابل، على أداء ما يسمى الأغاني التقليدية.

هدف البحث

يسعى هذا التحقيق من خلال ثلاثة إصدارات مسجلة لنفس الأغنية (عينة الدراسة) لتسليط الضوء على السمات السيميائية المميزة الأصلية وغير الأصلية الزائدة التي تسمح برسم الطابع الثقافي أو غير ذلك، وهل استطاعت هذه الأغنية أن تحافظ على هويتها الوطنية رغم هذه التغييرات؟ ولتسليط الضوء على الغرض الأصلي من هذه الدراسة، ننساق إلى تناول مصطلح (التهجين) في الموسيقا حتى تتمكن من التدخل في تحليل سيميولوجي ثم بعد ذلك تحليل الأشكال الزمنية.

أوجه التهجين في الموسيقى

يشير مصطلح التهجين في الموسيقى إلى "مجموعات صوتية فريدة تم الحصول عليها عن طريق خلط الأصوات وصفاتها التي تنتجها أصناف الآلات الموسيقية المختلفة، أو ما ظهر في نهاية الثمانينات باستخدام الإمكانيات الإلكترونية والكمبيوتر"⁶. في سياق الابتكار المنهجي غير التقليدي، يشير أبو مراد⁷ إلى نوعين من التهجين: تهجين متجانس ناتج عن خلط ما هو متوافق، وتهجين غير متجانس ناتج عن تثبيت ما هو غير متوافق. إنَّ التهجين المتجانس في الموسيقى التقليدية، هو عبارة عن إمكانية دمج المكونات الموسيقية الداخلية في نفس الوقت، والتي يمكن أن تولد تقليداً موسيقياً جديداً. وهذا ما تؤكدُه "حالة المغني المصري الكبير عبدو الحامولي (1843-1901)، الذي تأثر بالموسيقى الشرقية والتركية، فهي خير شاهد لتوضيح عمليات المزج المؤثرة المحتملة داخل نظام ما"⁸. بالإضافة إلى ذلك، أثبت أبو مراد⁹ في مقال نُشر عام 1991، أن مدرسة الحامولي حاولت إعادة صياغة الثقافات الموسيقية المصرية والثقافات الموسيقية السورية والتركية والفارسية. أما بالنسبة للتهجين غير المتجانس، فيمكنه دمج عناصر نظامية مختلفة غير أصلية¹⁰ تنتمي إلى نظام نغمي (Tonal) في لحن مقامي أحادي الصوت، وبالتالي يكون عدم التوافق. فإذا أخذنا فكرة ديبوسي (Debussy) حول التغريب الشرقي (l'exotisme oriental) نجدها تعتمد على "مضاعفة كل جملة لحنية نظامياً"¹¹. وكذلك، أثبت رويه¹² (Ruwet) أنه لن تتكون "وظيفة الأزواجية لإقامة التكافؤ الشكلي بين العناصر غير المتجانسة من ناحية المواد الخاصة بها".

البنية اللغوية للأغنية الطرابلسية

نقصد هنا بأسلوب الكلام بالبنية الشكلية للنص الأدبي المدروس فقط في جوانبه الخارجية. في كل بلد عربي، تستخدم وسيلة الاتصال الصيغة الشفوية، وهي اللهجة العربية أو اللغة المحلية أو العامية. هناك عدة أصناف من اللهجات العربية، وهنا يمكننا ملاحظة التناقضات بين اللهجات الحضرية والريفية والبدوية كما هو الحال في ليبيا بالنسبة للكلام الطرابلسي (من طرابلس) والكلام البنغازي (من بنغازي)... إلى آخره. على الرغم من اختلاف اللهجات، فإن هذه الخصوصية لا تمنع التواصل بين المتحدثين من مختلف البلدان العربية¹³. في دراسة معمقة أشار محمد وريث إلى العلاقة الأكثر وثوقاً بين اللغة الفصيحة واللغة العامية: "إذا قمنا بقلب صفحات أي قاموس، فسنجد الكثير من الكلمات العامية التي لا تختلف عن اللغة الفصيحة ولكنها تختلف قليلاً في النطق. تختفي هذه الاختلافات في النطق من خلال كتابتها بدون حركات وبدون الخوض إلى قواعد النحو"¹⁴. من ناحية أخرى، يبيّن رامي السراج أن "الخوض في اللهجات يمكن الابتداء فيه، ولكن يتعذر الانتهاء منه لأنه يتجدد ويتطور مع كل جيل بما يتماشى وثقافته وتطوره"¹⁵. فاللهجة هي مجموعة من الصفات اللغوية المنتمية لبيئة خاصة أو محلية يشترك فيها أفراد تلك البيئة. اللغة كانت ولا تزال من أبرز علامات الوجود وأهم مظاهر التعبير عن الجماعة. ومن أهم العناصر المشكّلة للهوية الاجتماعية الثقافية الوطنية، بالإضافة¹⁶ إلى ذلك، فإن اللهجة (اللغة المحلية) عنصر أساسي من التراث الشفهي الذي يتضمن الشعر الشعبي والأغاني والقصص والحكايات التي تتناقل جيلاً عن جيل. إنَّ اللهجة تشارك في تعزيز الهوية المحلية.

البورجيله

يعني مصطلح البورجيله في اللهجة الطرابلسية بشكل عام أحادي الساق. يُقصد بالبورجيله هو النمط الشعري الشعبي المعروف في ليبيا، ويُسمى في الجنوب التونسي بالملزومه¹⁷. يتبنى السنوسي محمد في كتابه مصطلح الملاله أنها عبارة عن أداء صوتي يسبق القصيدة الشعبية: يا لال يا لال يا لا لالي. علاوة على ذلك، "كان يُشار إليه أحياناً في الجزء الغربي من البلاد بالبورجيله بينما يُدعى في الجزء الشرقي من البلاد بالملاله الطرابلسية"¹⁸. بعبارة أخرى، فإن هذا التعيين، من وجهة نظر السنوسي محمد، يُنسب إلى

النمط الشعري (ضم قشّه) مصحوباً بفرقة موسيقية مصغرة ويسمى بالغناء الطرابلسي. فهو من الأغاني التي يتم أدائها بألحان أصلية متنوعة كجزء من الموسيقى الشعبية القديمة. وهذا يدل على أن الملحنين الطرابلسيين، من أجل ألحانهم الغنائية الطرابلسية، يستعيرون من مختلف الألحان الأصلية الموجودة في القصائد الشعرية للتراث الشعبي الليبي. ومع ذلك، فإن عملنا في مجال البحث الموسيقي يستند إلى مقابلات أجريت مع فنانيين ورواد الفن الطرابلسي من أجل تحديد أن مصطلح بورجيله يتناسب مع خصائص الزجل الشعبي من خلال مزج مفرداته اللغوية العامية والفصيحة. تشكل هذه الثوابت في أسلوب بنائها حلقة إبداع تقليدية. فهي الفضاء الذي يجمع بين الماضي والحاضر وفقاً لنماذج الأغنية الشعبية الموروثة. تعتبر سمة الغناء الشعبي الموروث والموجود في أوائل الثلاثينيات من القرن الماضي أساساً يثير الفكرة الإبداعية على الطراز القديم للبورجيله. "يتعلق الأمر بالغناء النموذجي الإيقاعي الذي يميز بالفطرة أسلوبه في داخل النص الشعبي المغنى الذي بمقتضاه نبدأ في أدائه من آخر الشطر الأول أو الشطر الثاني للبيت" في المذهب الذي يتلى في النهاية منه، وهذا الاستخدام يحترمه ملحن الأغنية الطرابلسية. وبشكل عام، يتكون من مطلع أو مذهب مكون من شاطرين متطابقين وعدد من الأبيات. هذه هي إحدى خصائص الأغنية الشعبية في طرابلس. على سبيل المثال: أغنية (دير المليحة وما أدير السية) من ألحان حسن بي وغناء محمد سليم كتبها مؤلف مجهول، وكتبت على وزن ضم قشّه:

تلاوة شعرية (الأغنية قبل أن تغنى)

المذهب أ 1 ب

دير المليحة، وما أدير السية ++ ما يلحقك مخلوق بالأذية

البيت ت ت

ما أدير الزله ++ ما تقول كلمه توصلك ليذله

ت ب

قدّاش من دكتور مات بالعله ++ قدّاش من رياس اليوم بحريه

الأداء الموسيقي (تعين الأغنية على الموسيقى)

المذهب أ 1

ما أدير السية

ب أ 1

ما يلحقك مخلوق بالأذية دير المليحة، وما أدير السية

البيت ت ت

ما أدير السية

ت

ما تقول كلمه توصلك للأذيه

ت

قدّاش من دكتور مات بالعله

ب

قدّاش من رياس اليوم بحريه

القفلة أ 1

دير المليحة، ما أدير السية

وبمجرد أن تم تنفيذ هذه المنظومة التقليدية من خلال الأداء الموسيقي، قام ملحنو الغناء الطرابلسي بإحضار التصور إلى تأليف هذا النوع من الشعر. هذه المنظومة الشعرية هي الأكثر استخداماً والأكثر انتشاراً، وهي أحد الأشكال التي تم من خلالها تأليف الأغاني في مدينة طرابلس. وبحسب (قدره) فإن هذا

النموذج سهل وبسيط لتأليف أغنية، ويمكن أن يحافظ على التاريخ السياسي والاجتماعي والعاطفي لبلد ما، ويقول: إن "وجد المبتدئون فالأمر سهل؛ وذلك لأنهم تعلموا الكثير من القصائد التي كتبها مؤلفوها بهذا الشكل. ولكن المدافعون القدامى وفحول الشعراء طرحوا أسئلتهم من خلال هذا النموذج، فقد كانوا يعتقدون أنه الشكل المحبوب والبسيط للناس، كما يعتقدون أن أفكارهم يمكن أن تنتقل وتظل حية"¹⁹. في هذا الصدد، نعتبر بالفعل فرضية قدره التي نشأت من خلال عمله في الإزاعة الليبية، وعلى وجه الخصوص، عندما كان عضواً في لجنة النصوص²⁰. ويؤكد أن هذا النموذج كان دائماً مفضلاً من قبل مؤلفي الأغاني.

من الأغنية الدينية إلى الأغنية المهجنة

قبل اكتشاف الأغنية الطرابلسية الأصيلة، كان المشهد الموسيقي في طرابلس، مكان الدراسة، يتمحور في الاستماع إلى الموسيقى الدينية وممارستها: كالذكر والمديح والإنشاد والتواشيح والقصيدة والابتهالات، في الزاوية القادرية²¹ التي استأنفت أنشطتها في نهاية عهد الإمبراطورية العثمانية من قبل كبار المشايخ أمثال بشير الهوني وعبد السلام الزناني وبن حمادي والأمين العالم²². في الواقع، إن قوالب الغناء الديني التي قدمناها أعلاه هي مثال لتجهين موسيقي مندمج استدعى مصادر أحادية الصوت. نحن نتحدث هنا عن التجهين من نفس الثقافة الموسيقية كثقافة موسيقا من المشرق.

ومن جهة أخرى اهتمت القادرية بالمالوف الذي جاء من الأندلس. وقد ذهب محمد وريث²³ إلى أن صيغة المالوف هي اسم مفعول من ألف يالف فهو من اللحن المعروف المتداول بين الناس في ليبيا وكذلك ما ذكره أستاذ تلحين المالوف وغنائه في ليبيا حسن عربي، بأن المالوف مزيج من الموشحات والأزجال والأشعار، رغم أنه ثمرة من ثمرات هجرة الأندلسيين أو بالأحرى الموريسكيين إلى الشمال الأفريقي²⁴. لقد أعجب طلاب الزاوية القادرية بهذا الفن. وفي وقت لاحق، أسس كل منهم فرقة مصغرة (تخت) وفقاً للنموذج المصري، ومن خلاله تم أداء أغاني الطرب كالموشح والقصيدة والدور والقطوقة والمونولوج. وفي كتاب بلدية طرابلس²⁵، يقال أن عدداً من الفنانين الطرابلسيين قد نجحوا في استنساخ مؤلفات عباقرة الغناء المصري القديم ونجح آخرون في العزف على الآلات الموسيقية. علاوة على ذلك، كان لهذه النهضة الفنية دور مهم من خلال نشر آخر الأفلام المصرية في ذلك الوقت. وفي عام 1908 شيدت أول دار عرض سينمائي في طرابلس، وكان اهتمام الطرابلسيين بها من خلال عروض الأفلام الغنائية مثل أفلام محمد عبدالوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش، الأمر الذي فتح الطريق للهواة الليبيين حتى يتمكنوا من إتقان هذا النوع من الموسيقى.

قد يبدو من الصعب المغامرة في هذه المسألة: تحديد تقنيات التجهين في التقليد الموسيقي أحادي الصوت المعتمد على المقامات الشرقية حيث يلعب الانتقال الشفهي دوراً مهماً من أجل الحفاظ على الأصالة وخصوصيته الفنية. عملياً، لا يمكننا إثبات دور هذه التقنيات (التجهين المتجانس والتجهين غير المتجانس) من خلال تحليل بسيط للخطاب الموسيقي، لذلك استخدمنا هذا النهج. من الناحية النظرية، تأثير تقنيات التجهين في تركيب التألف الموسيقي التي درسها كل من جون بيير بارتولي (Bartoli 1997) وشهرزاد قاسم حسن (2004) ونداء أبو مراد (2007، 2010، 2011).

نتائج البحث

من خلال عدة إصدارات مسجلة لفترات زمنية مختلفة نقدمها لكم، تتأرجح الأغنية الطرابلسية (عرجون فل إخداني) بين التجانس وعدم التجانس²⁶.



المصدر (مرشان، 1963).

1. الإصدار الأول هو عبارة عن نسخة مسجلة على الهواء مباشرة من إحدى السهرات الرمضانية في أروقة المدينة القديمة بطرابلس الذي جسّد الطريقة البدائية التي كان يُؤدّى بها هذا العمل في فترة الستينيات من القرن الماضي، لحنها وأداها سلام قدرى برفقة فرقة مصغرة (متكوّنة من عازف عود وعازف كمان يؤديان نفس اللحن في نفس الوقت وعازف إيقاع بالتناوب)، وهذا شائع جداً في تلك الفترة، مما لا شك فيه أنه يسלט الضوء على قيمة اللحن أحادي الصوت في كل نقائه. تتكون هذه الأغنية من نص عربي عامي يتكون من مذهب ومجموعة أبيات حيث يتم التعبير عن الحب وخيبة الأمل والهجر في كثير من الأحيان. بمعنى آخر، فإن نشأة هذا القالب هو حركة نحو خلط المقامات بشكل (غير طوعي) بالنسبة للفنانين الليبيين المتأثرين بثقافات موسيقية مختلفة (التركية والعرب أندلسية والصوفية والمصرية) الذين يؤلفون أغانيهم من خلال الارتجال في توقيت موقف معين يدعو إلى التعبير الفني. وهذا يؤكد أن القالب يستعير نموذج التقليد القديم من مصر، ثم بعد ذلك، نعتمد في الأداء على اللغة المحلية لمدينة طرابلس والإيقاعات المحلية الخاصة بالأغنية الطرابلسية. وبالتالي، يعتمد الانصهار المنطقي على تلاقي الخصائص المشتركة بين التقاليد الموسيقية المختلفة في المشرق التي تجعل من الممكن بناء نظام التبادلات والتأثيرات المتوافقة بين هذه التقاليد المختلفة وهذا ما نسميه بتقنية التهجين المتجانس.

2.



1ère version live.mp3

https://www.youtube.com/watch?v=p7cdBI_T2-w

من الاستماع الأول، يندهب المستمع من الغموض الذي ينشأ من اندماج التقاليد الموسيقية المتنوعة وكذلك استراتيجيات الأداء التي تميّز الأغنية الطرابلسية. هذه الأخيرة تكشف عن مفهوم متعدد الثقافات للموسيقا والذي يسمح للثقافات المتنوعة بالتلاصق مع تهجينها المتوازن. وهذا يتعلق بالشكل التفريري المتمثل في قالب الإيقاع المنغم المستمر أوستيناتو (ostinato rythmique). وإن ابتكار الإيهام بوظيفة إيقاعية تعلن، عن طريق نمط مرتجل، عن نبرات الإيقاع المحلي فزاني صغير من أجل إقامة مرافقة إيقاعية وكذلك لتمهيد اللحن الذي يظهر أحد المقامات المميزة من الشرق العربي (مقام الحجاز).



Ostinato rythmique

8/16 إيقاع فزاني صغير 27

علاوة على ذلك، يتكون هذا القالب الغنائي من أربعة جمل لحنية، يتخلل آخر جملتين تعليق (فا #d)

المجلة الأردنية للفنون

وخاتمة (ري ل). وهذا يذكرنا بأحد أشكال الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية كارور (carrure). يتم تكرار هذا اللحن الأحادي بالكامل تقريباً ولن يتم تطويره مطلقاً.

3. والثاني عبارة عن نسخة سُجّلت من قبل فرقة الإذاعة التقليدية في مطلع السبعينيات. أما بالنسبة إلى تكوين هذه الفرقة، فهي تتضمن مزيج من الآلات الموسيقية (عود، وقانون، وناي، وعدد من آلة الكمان، والكمان والجهير (تشيلو)، الكمان الغليظ (كنتراباص)، وأكورديون، وأورج، وجيتار، وأصوات نساء، وفريق من آلات الإيقاع)، فهو عبارة عن تغيير في طبيعة الفرقة الموسيقية المصغرة التخت. فمن الواضح أن لديها خطوات تعريبيه نحو الحداثة.

2e version orchestre adlib.mp3

<https://www.youtube.com/watch?v=gFt69PUeo54> نسخة الفرقة الموسيقية بشكلها الكبير

من خلال الاستماع، نلاحظ أن هذه النسخة المسجلة بالأستديو تختلف عن تسجيل المثال الأول، في هذه الحالة؛ من ناحية يتميز الأداء بحوار الكمان والجيتار، ثم بعد ذلك أداء إيقاع الملفوف السريع من التقليد الموسيقي المشرقي بدلاً من إيقاع فزاني صغير من التقليد الموسيقي المحلي، ومن ناحية أخرى، يبدأ الجزء الأول من الأغنية بانفرادي القانون وانفرادي الأكورديون الجزء الثاني. بشكل عام، القالب الموسيقي الغنائي يصبح مصطنعاً: نبرات إيقاعية ثابتة، استخدام آلات موسيقية كهربائية مع آلات التخت الموسيقية. نتيجة لذلك، أصبحت الأغنية تقليدية معتدلة. ما يمكن أن نأخذه من هذا الإصدار هو تحويل التخت إلى فرقة شرقية ومفهوم تلحين وأداء اللحن الأحادي المقامي من خلال مستوى التهجين لنموذج جديد للأغنية الطرابلسية. بالإضافة إلى ذلك، فإن تقنية التلحين المستخدمة هي تهجين متجانس على الرغم من إدماج آلات الموسيقى الغربية. ومع ذلك، لا تزال هذه الأغنية تحتفظ بأصالتها وخصائصها الفنية.

4. والثالث هو نسخة مسجلة بين عامي 2005 و2010، فهو عبارة عن تعريب كامل. بشكل عام، فإن اللحن الغنائي لهذه الأغنية انصهر في أسلوب الموسيقى الإلكترونية من أجل صنع أغنية استهلاكية. في الواقع، ما تبقى إلا الكلمات التي لا تزال من اللهجة الطرابلسية. وهذا يعني أن الأغنية الطرابلسية تتميز بعناصر غير أصلية زائدة عن الحاجة (فرقة موسيقية إلكترونية، إيقاع محلي يتحول إلى إيقاع "الريفي"²⁸، العزف على الجيتار، والأورج) مما يعطينا شخصية الثقافة.

3ème version moderne.wav

الخاتمة

يبقى دعم مثل هذه الدراسة هدفاً مهماً في الإحاطة بالهوية المحلية التي هي جزء لا يتجزأ من الهوية الوطنية بمفهومها العام ومن التنوع الثقافي داخل الوطن الواحد. والأغنية الطرابلسية هي أحد فروع الموسيقى الشعبية التي تشارك في عملية التنشئة الاجتماعية التي تنطوي على التبادل والتواصل بين الفئات الاجتماعية التي تعرف بنفسها وفقاً لاهتماماتها ومصالحها وأذواقها. فالرؤية الثلاثية للأغنية الشعبية تعتمد على معايير مجردة هي: نص، ولحن وإيقاع، ومعايير الأداء وهي كل من الأداء الصوتي والآلات، ومعايير التكنولوجيا، وهي تقنية التسجيل والمعالجة.

إن مساندة هذا الخيار هو غاية أهم بكثير من موضة التجديد الشائعة منذ زمن والنابعة من الشعور بالنقص اتجاه الغرب وأيضاً من الحاجة الاقتصادية لمواكبة حركة السوق. فهذا الطريق هو الذي يهدد بزوال التراث وبذلك زوال الهوية.

يطرح التحليل الأسلوبي للأغنية الطرابلسية عينة الدراسة، مشكلة دمج العناصر التي نشأت أو تم إنشاؤها في الأسلوب التقليدي الموسيقي الليبي أحادي اللحن والإحاطة بتقنيات التلحين المستخدمة. في الإصدار الأول، يتم تلحين هذا المثال الأغنية الطرابلسية باحترام كبير للحن الأحادي الذي تستند إليه دون أن تسعى إلى تجريد الأسلوب: مغنٍ واحد يعزف على آلة العود، يرافقه في بعض الأحيان عازف كمان وعازف إيقاع. على العكس من ذلك، في الإصدار الثاني، يبدو أن الملحن ومدير الاستوديو يستنتجان العديد من مميزات البناء التي تعتمد على المقامات لبناء، سلسلة كاملة من التقنيات التي تعطي التماسك والأصالة للحن الأحادي بشكل خاص خطوة بخطوة. ولكنهما لا يترددان في إدخال ألوان متباينة، مع إعادة فرز الأصوات مرة أخرى مع سلسلة من التقنيات، لأجل إدماجها مع اللحن الأحادي، ومن ناحية أخرى، لضمان نسق الأغنية، وسلسلة مرور الأصوات من لون إلى آخر. أما بالنسبة للإصدار الثالث، فإنه يظهر شيئين: من ناحية، ابتعدت الأغنية الطرابلسية عن شكلها التقليدي الأصيل، ومن ناحية أخرى، أدت التغييرات التي مرت بها إلى تشويه في المعايير الفنية، وتغيير ذوق الجمهور، مما أدى إلى فقدان المعايير في تلقي الإنتاج الموسيقي المعاصر في ليبيا.

الهوامش

¹ Jean, LAMBERT, « Musiques régionales et identité nationale », [Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée](#), Année 1993, n°67, pp. 171-186.

² Alan, LOMAX, "Musical style and social context", *American Anthropologist*, 61: 927-954, 1959.

³ طرابلسي نسبة إلى مدينة طرابلس عاصمة ليبيا.

⁴ الورد ميوزيك أو موسيقا العالم هو مصطلح عام يشمل الموسيقا التي تحتوي على مكونات عرقية أو تقليدية. انطلق هذا المصطلح منذ ثمانينات القرن المنفرط عندما بدأ الموسيقيون الغرب بإدماج عناصر موسيقية غير غربية في أعمالهم الموسيقية الغنائية لانتاج موسيقا جديدة من مزيج ثقافي لثرات موسيقي متنوع (الأسلوب، النوع، الأصالة) نابع من الثقافات التقليدية من جهة، والاتجاهات الحالية كالموجودة في الغرب موسيقا الروك والجاز وغيرها.

⁵ عبدالله السباعي، «الأغنية الليبية المعاصرة»، مجلة مهرجان الأغنية الليبية الدورة الثالثة، طرابلس، الإذاعة الليبية، 2003.

⁶ Alain, Fréon, « HYBRIDATION, musique », Universalis, Encyclopédie-Atlas-Dictionnaire, Paris, 2012.

⁷ نداء أبو مراد، «مركزية التقليد في عملية التجديد الموسيقي»، النهضة العربية والموسيقا خيار التجديد المتأصل، المجمع العربي للموسيقا، 2003.

⁸ Schéhérazade Qassim Hassan, « Tradition et modernisme », *L'Homme*3/2004 (n°171-172), p.353-369.

⁹ Nidaa, Abou Mrad, « L'Îmâm et le chanteur: réformer de l'intérieur. Une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Hâmûlî », *Les cahiers de l'Orient*, n° 24, 1991, p. 141-150.

- ¹⁰ Nidaa Abou Mrad, « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exotisme musicale », Musurgia, Volume XVII-n°1, p. 5-15.
- ¹¹ Nicolas Ruwet, « Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy », Revue belge de Musicologie, 15, 1962, p. 57-70.
- ¹² Nicolas Ruwet, *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972.
- ¹³ Michel, QUITOUT, *Paysage linguistique et enseignement des langues au Maghreb des origines à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 77-82.
- ¹⁴ محمد، وريث، *أعدكم نبأ، سلسلة كتاب الشعب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، 1984.*
- ¹⁵ رامي، السراج، « الفصحح المتداول في لهجة مدينة طرابلس»، في *اللهجة الليبية في فضاءها العربي الأوسط بين المشرق والمغرب، الجزء الثاني، مجمع اللغة العربية، طرابلس، 2007، ص 235-242.*
- ¹⁶ أحمد، بن نعمان، *الهوية الوطنية، دار الأمة، 1996، ص 73.*
- ¹⁷ عبد الهادي، حقيق، «البورجيلة»، في *لؤلؤة المدينة، العدد 2، 2010.*
- ¹⁸ السنوسي، محمد، *مدخل على المقام الليبي: دراسة في الأغنية الشعبية، المركز العربي الدولي للأعلام، القاهرة ولندن، 2007، ص 51-75.*
- ¹⁹ تيسير، بن موسى، *المجتمع العربي في العهد العثماني الثاني، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص 332.*
- ²⁰ لجنة أسسها قسم الموسيقى منذ بداية تأسيسه في 1975 سنة افتتاح الإذاعة المسموعة الليبية في طرابلس. يفترض أن مؤلفي كلمات الأغاني تقديم إنتاجهم الشعري (الأغاني) إلى هذه اللجنة من أجل أن تقيّمها وتقرر ما إذا كانت هذا الإنتاج الشعري يمكن أن يكون أغنية نموذجية للغناء الطرابلسي القديم. وأيضاً كانت هناك لجنة موسيقية لتقييم الألحان لمطابقتها على ما إذا كانت على نفس النمط القديم للألحان الغناء الطرابلسي أم لا.
- ²¹ هي إحدى الزوايا التي تمارس فيها الطريقة الصوفية المنتشرة في شمال أفريقيا.
- ²² بشير محمد عربي، *الفن والمسرح في ليبيا، تونس، الدار العربية للكتاب، 1981.*
- ²³ محمد وريث، «هل يجمع المالوف بين الموشحات والأزجال والشعر؟»، *مجلة تراث الشعب، العدد الثاني، طرابلس، 1981، ص 10.*
- ²⁴ عبدالله الزيات، «أصول واستعمالات مشتركة ومظاهر لغوية أخرى في اللهجتين الأندلسية والليبية»، *اللهجة الليبية في فضاءها العربي الأوسط بين المشرق والمغرب، مجمع اللغة العربية، طرابلس، 2007، ص 51-97.*
- ²⁵ لجنة الاحتفالات، *بلدية طرابلس في مائة عام، بلدية طرابلس، طرابلس، 1992.*
- ²⁶ محمد مرشان، *قواعد وتراث الموسيقى، سلسلة الكتاب الليبي، وزارة الاعلام، طرابلس، 1963، ص 106.*
- ²⁷ محمد مرشان، مرجع سابق، مثال رقم 12.
- ²⁸ ظهر الريغي في نهاية الستينيات، أنه ثمرة التقاء العديد من الموسيقىات والتهجين، له جذوره في موسيقا الكاريبي التقليدية والأفريقية. عملية التهجين هذه لن تتوقف: فهناك العديد من الأنماط اليوم مستوحاة أو تدمج أو تأخذ نمط الريغي في جميع أنحاء العالم كما تمنى سفيرها الرئيسي البوب مارلي.

Sources and References

المصادر والمراجع

1. أبو مراد، نداء، (2003): *مركزية التقليد في عملية التجديد الموسيقا، النهضة العربية خيار التجديد الموسيقي*، المجمع العربي للموسيقا.
- Abou Mrad, Nidaa, (2003): *The Centrality of Tradition in the Process of Musical Renewal*, The Arab Renaissance, The Choice of Renewal, The Arab Academy of Music.
2. الزيّات، عبدالله، (2007): *أصول واستعمالات مشتركة ومظاهر لغوية أخرى في اللهجتين الأندلسية والليبية*، اللهجة الليبية في فضاءها العربي الأوسط بين المشرق والمغرب، مجمع اللغة العربية طرابلس.
- Al-Zayyat, Abdullah, (2007): *Origins common Uses and Other Linguistic Aspects in the Andalusia and Libyan Dialects*, The Libyan dialect in its Middle Arabic space between the East and the West, The Arabic Language Academy Tripoli.
3. السباعي، عبدالله، (2003): *الأغنية الليبية المعاصرة*، مجلة مهرجان الأغنية الليبية الدورة الثالثة طرابلس.
- Al-Sibai, Abdullah, (2003): *Contemporary Libyan Song*, Journal of the Libyan Song Festival, third session Tripoli.
4. السراج، رامي، (2007): *الفصحح المتداول في لهجة مدينة طرابلس*، في اللهجة الليبية في فضاءها العربي الأوسط بين المشرق والمغرب، الجزء الثاني، مجمع اللغة العربية طرابلس.
- Al-Sarraj, Rami, (2007): *The Eloquent Circulating in the Dialect of the City of Tripoli*, in the Libyan dialect in its central Arab space between the East and the the Maghreb, Part Two, the Arabic Language Academy Tripoli.
5. بن موسى، تيسير، (1988): *المجتمع العربي في العهد العثماني الثاني*، الدار العربية للكتاب تونس.
- Ben Moussa, Tayseer, (1988): *The Arab Society in the Second Ottoman Era*, Ad-Dar Al-Arabia Lelkitab Tunis.
6. بن نعمان، أحمد، (1996): *الهوية الوطنية*، دار الأمة.
- Ben Nauman, Ahmed, (1996): *National Identity*, Dar Al-Ummah.
7. حقيق، عبدالهادي، (2010): *البورجيلية*، في لؤلؤة المدينة العدد 2.
- Haqiq, Abdul Hade, (2010): *Al-Burjeelah*, in Luluat Al-Medina, Issue 2.
8. عريبي، بشير، (1981): *الفن والمسرح في ليبيا*، الدار العربية للكتاب تونس، 1981م.
- Areibi, Basher, (1981): *Art and Theater in Libya*, Ad-Dar Al-Arabia Lelkitab Tunis.
9. لجنة الاحتفالات، بلدية طرابلس في مائة عام، بلدية طرابلس، 1992م.
- Celebrations Committee, (1992): *Tripoli Municipality in a Hundred Years*, Tripoli Municipality.
10. مرشان، محمد، (1963): *قواعد وتراث الموسيقا*، سلسلة الكتاب الليبي، وزارة الإعلام.
- Murshan, Muhammad, (1963): *Music Rules and Heritage*, Selssilat Al-Kitab Al-Libie, Ministry of Information.
11. محمد، السنوسي، (2007): *مدخل على المقام الليبي: دراسة في الأغنية الشعبية*، المركز العربي الدولي للأعلام.
- Muhammad, Al-Senussi, (2007): *Introduction to the Libyan Maqam: A Study in Folk Song*, International Nudity Center for Media.
12. وريث، محمد، (1984): *أعندكم نبأ*، سلسلة كتاب الشعب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع طرابلس.
- Wraith, Muhammad, (1984): *Do you have news*, Selssilat kitab A-shaab, Al-Monshaa Al-Amah Lelnasher Watozi.
13. وريث، محمد، (1981): *هل يجمع المؤلف بين الموشحات والأزجال والشعر؟* مجلة تراث الشعب، العدد الثاني طرابلس.
- Wraith, Muhammad, (1981): *Does the familiar combine between muwashahat and azjal and poetry?* Magazine of Thorath A-Shab, Second issue, Tripoli.

14. Abou Mrad, Nidaa, (1991): *L'Imâm et le chanteur: réformer de l'intérieur. Une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Hâmûlî*, Les cahiers de l'Orient, n°24, p. 114-150.
15. Abou Mrad, Nidaa, (2010): *L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exotisme musicale*, Musurgia XVII, p. 5-15.
16. Freon, Alain, (2012): *HYBRIDATION, musique*, Universalis, Encyclopédie-Atlas-Dictionnaire, Paris.
17. Hassan, Schéhérazade Qassim, (2004): *Tradition et modernisme*, L'Homme3, (n°171-172), p.353-369.
18. Lomax, Alan, (1959): *Musical style and social context*, American Anthropologist, 61: 927-954.
19. Quitout, Michel, *Paysage linguistique et enseignement des langues au Maghreb des origines à nos jours*, Paris, L'Harmattan, p. 77-82.
20. Ruwet, Nicolas, (1962): *Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy*, Revue belge de Musicologie, 15, p. 57-70, 1962.
21. Ruwet, Nicolas, Langage, (1982): *Musique, Poésie*, Paris, Seuil, Coll. Poétique.