خصوصية المقامات وإيقاعاتها في غناء مدينة البصرة

حسنين نواب هاشم

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

المستخلص

تُعدّ الأغنية أحد أشكال التعبير الفني الشعبي ، كونها تصاحب الإنسان وتواكب مسيرته ، وتعبر عن خبرة الحياة التي يمارسها ، سواء أكان أداء الأغنية بشكل جماعي أم فردي ، وهي تعبر في ذات الوقت عن واقع الحياة الاجتماعية والمزاج النفسي للمجتمع ، وعن الدلالات الاجتماعية والاحتياجات المادية والروحية والتنظيمية ومسايرة مواكب الحياة . وبناءً عليه أصبح لها مكان بارز بين أنواع الفنون الإبداعية ولها الأثر في ازدهار المجتمع .

وقد تميزت الأغاني في العراق بشكلٍ عام ومدينة البصرة بشكلٍ خاص بمميزات وخواص تجعلها تختلف من مكان إلى آخر تبعاً للموقع الجغرافي والعادات والتقاليد التي يمارسها أهل ذلك الموقع .

ان الغناء في مدينة البصرة يعتمد على مقامات معينة ، كمقام (الحديدي والبهيرزاوي والشرقي رست والمدمي ... الخ) ، بل هي من فروع المقامات الاساسية ، ولهذهِ المقامات ايقاعات معينة ترافقها وهي من البيئة الصميمة التي تؤدى فيها ، كإيقاع (الخشابة ، والهيوه او الليوه ، السامري ، القادري ... الخ) ، اذ ان هذهِ الايقاعات والمقامات هي الممثل الحقيقي لمشاعر واحاسيس واذواق المجتمع في مدينة البصرة .

حيث تكّون البحث من اربعة فصول : اذ جاء الفصل الاول باستعراض لمشكلة البحث التي على ضوئها بُنيَ البحث ، ومن ثم اهمية البحث وهدف البحث وحدود البحث وتحديد لمصطلحات البحث.

وجاء الفصل الثاني بعدة محاور منها : مقدمة عن مدينة البصرة وفنونها الغنائية ومن ثم المبحث الاول (ابرز المقامات الموسيقية التي تؤدى في الغناء البصري) ، اما المبحث الثاني (اهم الضروب الايقاعية وخصوصيتها في الغناء البصري) .

ثم الفصل الثالث الذي تكون من عينة البحث والمتكونة من (٣) اغانٍ خاضعة للتحليل الموسيقي العلمي ومنهج البحث .

اما الفصل الرابع فقد تكّون من النتائج والاستنتاجات والمصادر .

الكلمات الدالة: الخصوصية ،المقام ،الإيقاع ،الغناء

Abstract

Song is regarded as a form of popular artistic expression, since it accompanies human and keeps pace with his conduct. It also expresses the experience of life practiced by him, whether the performance of the song collectively or individually. At the same time, it expresses the reality of social life and the psychological mood of the community, the social implications, physical, spiritual and organizational needs and keeping pace with life processions. Accordingly, it has become a prominent place among the types of creative arts and it has an impact on the prosperity of the community.

Songs in Iraq, in general, and in the city of Basra in particular, have been marked by features and characteristics making them differed from a place to another depending on the geographical location, customs and traditions practiced by the people of that location.

Singing in the city of Basra depends on certain lyrical maqam such as (Al-Hadeedi, Al-Bahirzawa, Eastern Rast and Al-Madmi ... etc.). These Maqams are one of the basic branches of the Maqams, and they are accompanied with certain rhythms from the intrinsic environment in which performed, such as (Khashaba, Al-Heiwa or Al-Leiwa, Al-Samiri and Al-Qadri ... etc.). These rhythms and Maqams are the true representative of the feelings, sensations and tastes of the community in the city of Basra.

The search is formed of four chapters: The first chapter is to review of the research

problem on which the search has been constructed, and then the importance, the goal, limits of the research and determination of research terms.

The second chapter is of several themes, including: an introduction to the city of Basra and its lyrical arts and then, the first section is (the most prominent musical Maqams performed in the singing of Basra), while the second section is (the most important rhythmic variants and their privacy in the singing of Basra).

The third Chapter consists of a sample of research consisting of (3) songs that subject to musical scientific analysis and research methodology.

The fourth chapter consists of findings, conclusions and resources.

Keywords: privacy, maqam, rhythm, singing.

الفصل الاول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث

تُعدّ الأغنية أحد أشكال التعبير الفني الشعبي ، كونها تصاحب الإنسان وتواكب مسيرته ، وتعبر عن خبرة الحياة التي يمارسها ، سواء أكان أداء الأغنية بشكل جماعي أم فردي ، وهي تعبر في ذات الوقت عن واقع الحياة الاجتماعية والمزاج النفسي للمجتمع ، وعن الدلالات الاجتماعية والاحتياجات المادية والروحية والتنظيمية ومسايرة مواكب الحياة . وبناءً عليه أصبح لها مكان بارز بين أنواع الفنون الإبداعية ولها الأثر في ازدهار المجتمع .

وقد تميزت الأغاني في العراق بشكلٍ عام ومدينة البصرة بشكلٍ خاص بمميزات وخواص تجعلها تختلف من مكان إلى آخر تبعاً للموقع الجغرافي والعادات والتقاليد التي يمارسها أهل ذلك الموقع .

فالأغاني في الموصل تختلف عن الأغاني في بغداد ويحصل هذا الاختلاف أيضاً في الأغاني بمدينة البصرة بحكم الموقع الجغرافي والاختلاط بالدول المجاورة ، وللتأريخ دور كبير في نشوء هذا النوع من الغناء عبر مؤثراته والمتغيرات التي ساهمت في تفعيل تلك المؤثرات مشكّلةً فيما بعد المرتكزات الحضارية المختلفة .

ولكونها تعتمد اعتماداً كاملاً على مقامات موسيقية معينة وإيقاعات خاصة والتي جعلت من الأغاني في مدينة البصرة لوناً يستحق البحث للوصول إلى أشكال وأنواع ألحانها وإيقاعاتها ، ونظراً لأهمية الغناء البصري لما له من طابع واسلوب أدائي خاص يختلف عن بقية مدن العراق ارتأينا أن يكون موضوع دراستنا وتحليلنا . وقد أصغنا سؤالاً فحواه : ما هي خصوصية المقامات الموسيقية وإيقاعاتها في الأغنية البصرية ؟ ولضرورة التوصل إلى جوابٍ شافٍ وضع الباحث هذا البحث بعنوان :

(خصوصية المقامات وإيقاعاتها في غناء مدينة البصرة)

وتكمن اهمية البحث في رصد ابرز المقامات والإيقاعات التي ترافق الأغنية في مدينة البصرة ، ويهدف البحث الكشف عن خصائص المقامات الموسيقية والإيقاعات التي تؤدى في الغناء البصري

.

الفصل الثاني

الإطار النظري

مقدمة

تعدّ البصرة من المدن التي تمتلك العديد من المواريث الشعبية ، فهي تقع في جنوب العراق قريبة من دول الخليج العربي ، إضافةً إلى موقعها الجغرافي القريب من باقي المناطق الأخرى ، حيث هناك تبادل في تلك المواريث مولدةً أنواع تشترك في مضامينها ولكنها تختلف في حلتها كلون لهُ خصوصية ينتمي إلى مدينة البصرة ، فهناك مختلف الفنون التي تخص الموروث الشعبي والذي كان للموقع الجغرافي الأثر الكبير في نشأة هذهِ الفنون منها ما يخص الشعر ومنها ما يخص الأدب ومنها ما يخص الطرب ، إذ تتميز مدينة البصرة عن غيرها من مدن العراق بأسلوب خاص في الغناء فقد اتخذت روحيه التطريب ذات نكهة مميزة من حيث طربها وأنماطها الغنائية ، إذ انفردت بـ " روحية التطريب والأغاني المرحة الخفيفة المتسمة بالإيقاعات السريعة المستوحاة من البيئة البصرية الصميمة التي تأثرت وأثرت بحكم موقعها الجغرافي بمدن العراق وأقطار الخليج العربي" (العامري ، ١٩٨٩)، وهناك العديد من المطربين والمبدعين في مجالس الطرب الذين اشتهروا في مدينة البصرة وكان لهم أسلوباً مميزاً في الغناء وخصوصاً في مجال غناء أطوار الأبوذية ، حيث ظهرت في مدينة البصرة العديد من هذهِ الأطوار مثل :

" ١ــ المشموم .
٢ــ العينيسي .
٣ــ الصيهودي .
٤ــ السفان .
٥ــ الملاّحي. " (السعدي ، ٢٠٠٦).

وهناك العديد من أنواع الغناء في مدينة البصرة كالغناء الديني في التكيات الكسنزانية وأغاني الخشابة وطقوس الزيران وأغاني البحر ... الخ .

وهناك العديد من المقامات التي تؤدى في مدينة البصرة ومنها :

١. مقام البهيرزاوي الذي هو فرع من مقام البيات .
٢. مقام الحكيمي الذي هو من سلم مقام الهزام المشتق من مقام السيكاه .
٣. مقام المخالف المشتق من مقام السيكاه ، علماً أن هذا المقام أي المخالف هو عراقي الأصل وموجود فقط في العراق ، أي غير موجود في البلدان العربية.
٤. مقام المدمي الذي هو فرع من مقام الحجاز ديوان .
٥. مقام الأُرفه الذي هو فرع من مقام الحسيني .
٦. مقام الشرقي رست الذي هو فرع من مقام الرست .
٧. مقام الحديدي الذي هو من سلم مقام الصبا .

وسوف نتطرق لها بشكل تفصيلي في المبحث الأول

المبحث الاول

أبرز المقامات الموسيقية التي تؤدى في الغناء البصري

يُعدّ اللحن الواجهة الجمالية للقطعة الموسيقية أو الغنائية فبوساطته يفهم المستمع (المتلقي) ما يقصده المؤلف في هذهِ القطعة أو الأغنية .

إن اللحن هو مصدر الإبداع في الموسيقى ، لأنه يُعبر عن لغة النفس وأفراحها وأتراحها عن طريق الأصوات ، فبوساطة اللحن يتحول الانفعال الداخلي إلى إدراك للذات ، ويعتقد هيجل " أن اللحن هو الذي يشكّل الجانب الشعري في الموسيقى ، وهو الجانب الذي يستحق أن نطلق عليه أسم الابتكار الفني " (بسطويسي ، ١٩٩٨) ، فأن للحن أمكانيات لا متناهية من حيث تدرج النغمات التي تجعل من الموسيقى الفن القادر على إيقاظ الشعور بالمثالية والتحرر والسمو نحو التكامل الجمالي ، لأنهُ عن طريق اللحن تتحول الحياة الداخلية إلى خارجية وذلك عن طريق الأصوات ، فتتدفق الأصوات الخارجية لتنساب في الحياة الداخلية للنفس البشرية ، وهناك عدة تقسيمات بنائية من ناحية البناء الموسيقي للأغنية :

١. الشكل العام للأغنية بوصفها وحدة متكاملة ذات فكرة متزنة .
٢. الشكل الخاص للأجزاء الصغيرة المنفصلة ، أي الجمل الموسيقية المكونة للحن بالنسبة للشكل العام للأغنية .

إن الأغنية تتكون من ثلاث مناطق أساسية وهي : العرض والتطور والختام

١. **فالعرض** : هو المرحلة الأولى من مراحل البناء اللحني للأغنية ، أي ابتداء اللحن بالتأكيد على قراره ، وتكثر هذهِ الطريقة في الأغاني العربية ويمكن تفسيرها بشفافية الإبداع الغنائي العربي (العراقي) الذي يُعدّ رسوخ القرار في الذاكرة شرطاً أساسياً.
٢. **التطور** : هي المرحلة الثانية من مراحل البناء اللحني للأغنية ، التي يتسع المدى اللحني فيها إلى أوسع ما يمكن والتي تسمى (مرحلة الا استقرار) أي يكون فيها انتقالات مقامية متعددة والتي تحدث فيها نقلة نوعية تعبر عن تناقض التكوين المقامي المستقر السابق في مرحلة العرض .
٣. **الختام** : وهي المرحلة الثالثة من مراحل البناء اللحني للأغنية ، فهي ترتبط بحركة المسار اللحني العام ولا تفصل بمقطع أي استغنت عن وتيرة ابتداء كل جملة موسيقية بلحظة صمت ثمنيه لربط الختام بحركة المسار اللحني العام السابق لها ، كما تقوم هذهِ المرحلة على أساس التدرج نحو القرار وتظل ضمن المدى النغمي الذي سبق تحقيقه في مرحلة التطور (يعقوب ، ٢٠٠٦) ، ففي كل أغنية تستخدم المرحلة الختامية من دون تغيير تقريباً في أجزائها كافة مما يجعل مرحلة الختام هي المرحلة الأكثر ثباتاً في البناء اللحني كلهُ .

ففي أغاني مدينة البصرة تستخدم مقامات معينة لقرب هذهِ المقامات من ذوق ونفسية المجتمع في هذهِ المدينة ، فهي من فروع المقامات الأصلية ، وسوف نتطرق إلى ذكر هذهِ المقامات مع التدوين الموسيقي لكل مقام لاحقاً ، إذ أن الموسيقى تتنوع في مضامينها اللحنية وأساليبها بحسب الجنس والبقعة الجغرافية من حيث طبيعة موسيقاها التي تكون دالة على المكان الذي تمت فيهِ صياغة هذا الموروث الغني بالكم الهائل من الألحان المتنوعة ، وهذا إن دل على شيء فيدل على الأعراف والتقاليد والمعتقدات الخاصة بأُناس هذهِ المنطقة .

وقد أُستخدمت هذهِ المقامات في أغاني مدينة البصرة حصراً وذلك لما " تثيرهُ في النفوس من أحاسيس ومشاعر ، وفي العقول من صور وأفكار" (فريد ، ٢٠٠٥) بين صفوف المجتمع البصري ، وسوف نتطرق إلى ذكر أهم تلك المقامات:

١. **مقام البهيرزاوي** :

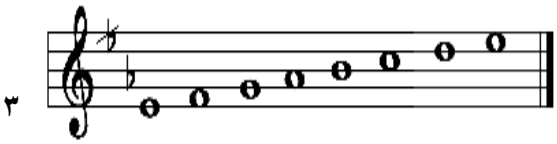
وهو أحد فروع مقام البيات ، حيث يكون استقراره على درجة (الدوكاه) (ري) وبالإمكان تصويره على أية درجة أخرى ، يقرأ بالشعر العامي (الزهيري) .

٢. **مقام الحكيمي**

هو أحد فروع مقام السيكاه (الهزام) على درجة السيكاه (مي)

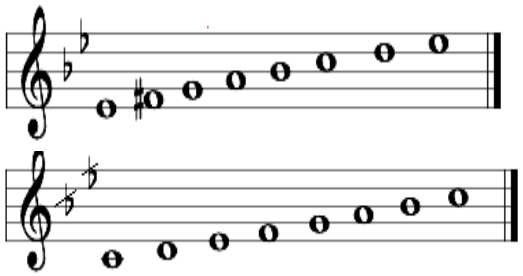
www.misan-jas.com

ويكون غناؤه بالشعر الزهيري ، ويمتاز هذا المقام بسهولة تراكيبه النغمية .



- مقام المدمي

وهو أحد الفروع المطلقة لمقام حجاز ديوان ، إذ يستقر على درجة (الدوكاه) ويقرأ شعراً بـ (الزهيري) ، إلا أن هذا المقام يختلف عن المقامات الأخرى ، كون استقراره يكون على درجة (فا#) التي تكّون شخصية المقام ، وقد أطلق على هذا المقام (المدمي) من خلال " طريقة أدائه العذبة التي تحرك دماء المريض ، وهو لذلك يؤدى في أثناء القيام بتطبيب المريض ومعالجته ليُضفي عليه حالة من الأمل بالشفاء" (العامري ، ١٩٩٠).



٤- مقام الشرقي رست

يُعدّ هذا المقام فرعاً مطلقاً من مقام (الرست) ، إذ يكون ارتكازه على درجة (الرست) (دو) ويقرأ شعره العامي بـ (الزهيري) ، وتختلف روحيته عن بقية المقامات في طريقة أدائه .

المبحث الثاني

أهم الضروب الإيقاعية وخصوصيتها في الغناء البصري

يُعدّ الإيقاع النبض الحقيقي الذي ينظم الحياة ، إذ لا يمكن لأحدٍ منا أن يعيش من دون هذا النبض ، والنبض هو " الإشارة لبعث الروح في الإنسان وهو في رحم أمه ، وكما أُثبت علمياً أن كل المجرات والكواكب لها إيقاع ثابت ومختلف عن الآخر وبمجرد اختلاف هذا الإيقاع تحصل كارثة لا تحمد عقباها رغم اختلاف أحجامها وسرعاتها في ما بينها " (هاشم ، ٢٠٢٤)، إذ أن ما يستخرجه الأنسان من إيقاعات وأصوات وما تؤدى من الإشارات والإيماءات والحركات كلها تمثل مفردات لغة ذلك الإنسان اليومية ، ثم أخذ " يحل تدريجياً محل الحركات والإشارات والإيماءات ليكوّن بذاته رمزاً بدلاً عنها ، فأخذ يدرك تدريجياً إمكانية تحويل تلك الأصوات التلقائية إلى رموز للتفاهم" (عبد الحميد ، ١٩٨٤)، ولقد أضاف (ليسلي) قائلاً " إن الحركة هي باعث كل كائن حي " (الحيدري ، ٢٠١٢) ويقصد بالحركة هنا الإيقاع ، لأن كل حركة في الكون تحدث وفقاً لإيقاع منتظم وخاص بها ، وقد عَرَفَ الإنسان القديم عنصر الإيقاع قبل أن يتعلم اللغة من خلال " الآلات الموسيقية المولدة للصوت بذاتها ويطلق عليها اصطلاحاً (الأيديوفونية Idiophone) لكونها تصوت بارتجاج أو تذبذب المادة المكونة لها ، والتي صنعت من مواد خام قدمتها الطبيعة (كالعظام والأغصان الخاوية والقواقع وجذور الأشجار والأثمار) " (فريد ، ٢٠٠٥) .

أن للإيقاع وظائف كثيرة يدخل فيها ، متنوعة في الشكل ومتشابهة في المضمون ، إذ أن " التصنيف التقليدي للفنون الإيقاعية هي الرقص والموسيقى والشعر" (مهدي ، ٢٠٠٩)، فالرقص هو ناتج من حركة جماعية أو فردية في الحياة اليومية للتعبير عن الفرح والسرور ، وفي الموسيقى يدخل في كافة مفاصل أجزاء القطعة الموسيقية او الغنائية لغرض تنظيمها ، أما الشعر (الزهيري) فأن للإيقاع دوراً كبيراً في عملية تحريك الحروف والكلمات الساكنة والمتحركة والطويلة والقصيرة ... الخ ، فهو الميزان الأساسي لحركة أجزاء الكلمة وبحسب إيقاع بحور الشعر التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي ، فالإيقاع هو العنصر الأول والأساسي والمهم من بين عناصر تكوين الأغنية عموماً ، ففي أغاني مدينة البصرة نجد لعنصر الإيقاع دوراً بارزاً لإظهار النسق الإيقاعي الذي تسير عليه الأغنية ، أما عنصر اللحن فيكون على شكل جمالي في الأغنية ولهذا نلاحظ أن عنصر الإيقاع يكون طاغياً وواضحاً في الغناء البصري وذلك لأن البيئة في مدينة البصرة هي بيئة طربية راقصة يكون الاعتماد كلياً على عنصر الإيقاع والذي يعتمد بشكل أساسي على عامل الحركة ، ومن خصائص عنصر الإيقاع في الغناء البصري هو التكرار الإيقاعي الذي يحقق قدراً من المتعة والانسجام بالنسبة للمتلقي ، كما أنهُ يُساعد المؤدي على التذكر ، بالإضافة إلى أن هذهِ التكرارات الإيقاعية تستخدم من أجل التأكيد على مغزى معين أو تعميق التأثير (مرسي ، ١٩٨٣) بجمل موسيقية معينة ، فهناك عدة أنواع من الإيقاعات تؤدى ضمن الأغنية البصرية :

أولاً : إيقاع اللحن أي (إيقاع النسيج الموسيقي) : وهو ينتج من اختلاف أطوال نغمات المسار اللحني الغنائي .

www.misan-jas.com

ثانياً : <u>إيقاع الرقص</u> : " وهو الإيقاع المنطلق من التعبير الحركي الإيمائي أو من مختلف حركات العمل والفعل الإنتاجي : ويسمى بإيقاع الحركة المرتبط بالرقص وأغاني العمل " (الجزراوي ، ٢٠١٢).

ثالثاً : **<u>إيقاع التصفيق الزخرفي</u>** .

رابعاً : <u>إيقاع الفصل الغنائي العام والصادر من الآلات الإيقاعية المرافقة للغناء</u> .

خامساً : <u>ايقاع النص</u> .

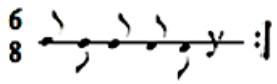
إذ نجد في مدينة البصرة إيقاعات متنوعة في أوزانها ، فبعضها ظهرت بسبب النزوح الأفريقي إلى البصرة أبان اندلاع ثورة الزنوج في العصر العباسي والتي جلبت معها الكثير من المسميات المحملة بالمعانات وأضافت شيئاً للموسيقيين في ذلك الوقت ، ومن هذهِ الإيقاعات : " السامري والعبوني والصوت والخشابة (والتي هي من فصيلة الإيقاع البسيط) والقادري والقطري والعدني والوايه والخماري وعرضة البحر وعرضة البدو والنكَازي والهيوه والنوبان ..الخ " (يوسف ، ٢٠٠٤).

إن من هذهِ الإيقاعات ما هو وافد ومنها ما هو بصري أصيل وترتبط هذهِ الإيقاعات برقصات خاصة أو بطقوس أو بأغنية معينة ، حيث يرتبط الإيقاع بالمفهوم الشعبي أي بروح الشعب ومجتمعه ، إذ يُعدّ " الركن الأساسي لتوحيد الجماعة من خلاله في الرقص أو العمل الجماعي وبذلك يقوم بدوره في خدمة عدة جوانب اجتماعية متمثلة في التلاحم والاندفاع والاستثارة نحو شيء معين ، إضافةً إلى دوره في ضبط وتنظيم الميزان . . . والوزن هو أساس الإيقاع في الموسيقى العربية "(الجزراوي ، ٢٠١٢)، وفيما يلي سوف نتطرق إلى أهم الإيقاعات المستخدمة في أغاني مدينة البصرة :

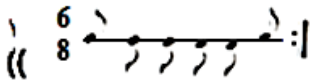
١- **السامري** :

وهو إيقاع من فصيلة (الأعرج) استخدم في مدينة البصرة والخليج العربي تصاحبهُ رقصة تؤدى بطريقة معينة ، فأضافت لهُ طابعاً وحلة جديدة تختلف عن غيره ، ويتم استخدام آلة (الطار) في السامري و(الطبل الكبير) و(عصي الخيزران) وهو على نوعين :

((النوع الاول:-



النوع الثاني:-

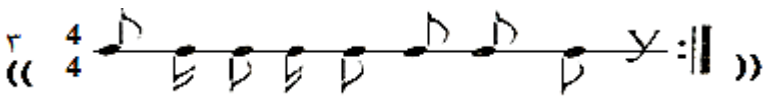


٢- **القادري** :

وهو من فصيلة البسيط أيضاً ، ويكثر استخدام هذا الإيقاع في التكيات القادرية (الكسنزانية) لتأدية طقوسهم الدينية وغناء المديح ، أما ضربهُ الإيقاعي فلهُ خصوصية لهذا الطقس الديني ، إذ إن هذا الضرب الإيقاعي يختلف عن غيره من الإيقاعات بمدينة البصرة في طريقة أدائه (يوسف ، ٢٠٠٤) .

٣ – **إيقاع الخشابة** :

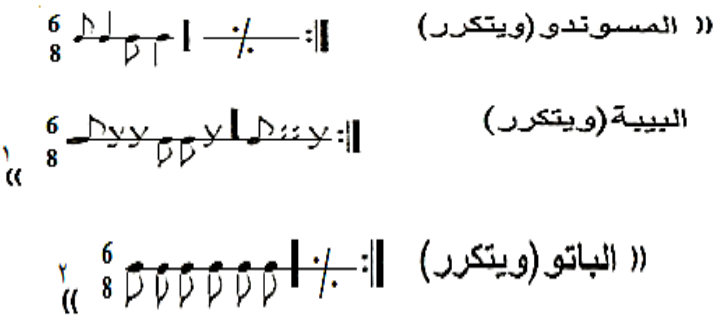
وهو الأكثر شيوعاً من غيرهِ في مدينة البصرة ، ويـــــــــــتم استخدامه في الأغاني التراثية بديلاً عن أوزان المقسوم والمصمودي التي يتم استخدامها في الأغاني المصرية (يوسف ، ٢٠٠٤).



٤- **إيقاع الهيوة أو الليوه** :

يمتد تأريخ هذا الإيقاع إلى أمدٍ بعيد من حيث الموروث والشهرة ، ويتم عزف هذا الإيقاع بمجموعة آلات منها (البيبه والمسوندو) إلى جانب آلة(الصرناي) ، حيث تُردد مجموعة أغاني تكون مرافقة لآلة (الصرناي) التي تشبه آلة المزمار ويتداول عزف هذا الإيقاع في الأعراس ومناسبات الأفراح .

أن فن الليوه يحتل مكانة متميزة في التراث الموسيقي الشعبي الذي لهُ الأثر البالغ وذو خصوصية في موروثنا الشعبي في مدينة البصرة (يوسف ، ٢٠٠٤).



الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث وعينته

لقد حصل الباحث على مجموعة من الأغاني التي تم أدائها بين عامي ١٩٧٠- ١٩٨٠ وأختار منها (٣) عينات لغرض تحليلها وفق التحليل الموسيقي العلمي .

منهج البحث

استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق هدف بحثة .

النموذج (١)

غناء : عبد الرحمن ابو العوف **أغنية – أبو نونه –**

أنا ممنون لبو نونه أبو نونه حلوه عيونه
أنا ممنون لبو نونه كُل الناس يحبونه
****
ظريف الطول لا كَيته على عيونه تواليته
وسط الكَلب ضميته لا والله لا خليته
أنا ممنون لبو نونه أبو نونه حلوه عيونه
****
أهلاً وسهلاً بيك يلچنت غايب
الكَلب من فركَاك والله شال مصايب
أنا ممنون لبو نونه أبو نونه حلوه عيونه

أغنية ـ أبو نونه ـ

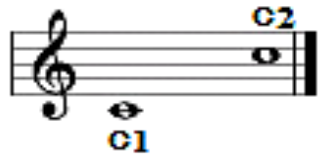
اولاً : البناء اللحني

أ – المقاطع اللحنية ونغمة الابتداء والانتهاء والنغمة المركزية

المقطع	نغمة الابتداء	نغمة الانتهاء	النغمة المركزية
A	A 1	D 1	D 1
B	#F 1	G 1	G 1

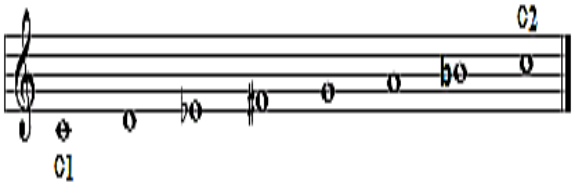
ب – المدى اللحني

* المدى الكلي للمقاطع اللحنية : C1- C2 = اوكتاف



ج- المسار النغمي

* المسار النغمي الكلي للمقاطع اللحنية :



د- المقامية

مقام الأغنية / حجاز على درجة (ري) .

هـ - الأبعاد

الأبعاد	العدد	النسبة المئوية
الأبعاد الصاعدة	١٣	%٣٩
الأبعاد الهابطة	١٧	%٥١
أبعاد الخطوات	٢٩	%٨٧
أبعاد القفزات	٤	%١٢

المجموع الكلي للأبعاد = ٣٣

ثانياً : البناء الإيقاعي

أ- **الضرب الإيقاعي / خشابة**

ب- نسبة المقاطع اللحنية إلى المقاطع اللفظية :

نسبة المقاطع اللحنية الى المقاطع اللفظية = ١٢٣،٥٢%

ج- **السرعة المترونومية للأغنية** = ♩= 106

النموذج (٢)

الحان وغناء : مجيد العلي **أغنية – دني البلم –** كلمات : سلمان الجبيلي

دني البلم يا عمي دني البلم
وديّنه ذاك الصوب وي حلو النغم
تدري حبيب الروح بعيوني اترسم
ياخذنا موج الشوكَ
ويردنه النغم
* * *
تدري أنت يا معزوز لكَليبي دوه
وغيرك فلا حبيت يلشوفك ضوه
أتمنه أنا وياك نكَعد فد سوه
ياخذنا موج الشوكَ
ويردنه النغم
* * *
يابو بلم أحنه أحباب من الصغر
حبينه ليل الشوكَ وايام العمر
خذنه ويه عالي الموج وي شمس العصر
ياخذنا موج الشوكَ
ويردنه النغم

* * *

دني البلم

♩ = 95
A
B
C
D
E
ب يل دن
ي عم يا لم
الب ي دن
لم
ح ري ك
روح يل بي
ن ني يو بع
سم
نه خذ يا
شوك جل مو
نه خذ يا
شو جل مو
نه خذ يا ك
شوك جل مو
الن نه رد وي
صولو عود
غم
نه رين ك
زوز مع يا
د بي لي لك
وه
نه من ات
يك نو أ
س فد عد نك
وه

ملاحظة / أن كل نغمة (صولb) تعني نغمة (فا#) ، بسبب البرنامج المستخدم للتدوين.

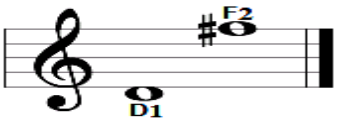
اولاً : البناء اللحني

أ – المقاطع اللحنية ونغمة الابتداء والانتهاء والنغمة المركزية

المقطع	نغمة الابتداء	نغمة الانتهاء	النغمة المركزية
A	G1	A1	A1
B	D1	A1	A1
C	A1	♭ B1	♭ B1
D	♭ B1	D2	D2
E	D2	A1	A1

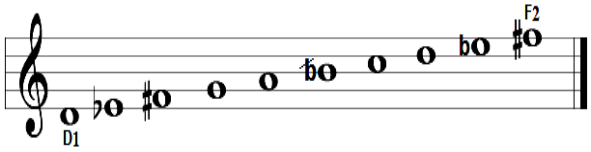
ب – المدى اللحني

* المدى الكلي للمقاطع اللحنية : D1- #F2 = عاشرة كبيرة



ج- المسار النغمي

* المســـار النغمـــي الكلـــي للمقاطع اللحنية



د- المقامية

مقام الأغنية / راحة الارواح ♭ على درجة (سي) قرار .

هـ- الأبعاد

الأبعاد	العدد	النسبة المئوية
الأبعاد الصاعدة	٢٧	%٣٩،٧٠
الأبعاد الهابطة	٢٠	%٢٩،٤١
أبعاد الخطوات	٥٢	%٧٦،٤٧
أبعاد القفزات	١٠	%٢٣،٥٢

المجموع الكلي للأبعاد = ٦٧

ثانياً : البناء الإيقاعي

أ- **الضرب الإيقاعي / جنوبي**

ب- نسبة المقاطع اللحنية إلى المقاطع اللفظية :

نسبة المقاطع اللحنية الى المقاطع اللغوية = %١٠٤،٤١

ج- السرعة المترونومية للأغنية = ♩ = 95

النموذج (٣)

Page 2/2

غنـاء : ريـاض احمد **أغنية – الله عليـنسـى حبيبه** كلمات : داود الغنام

الحـان :طـاهر سلمان

علـى ضـيك يـا كَمر على ضيك
يحلالـي السـهر على ضيك
الليلـه محبـوبي جـــــــاي
غنولي يـا بنـات الحي
غنـولي شـوي شـــــوي
غنولي يـا بنـات الحي
* * *
شـلون اتركـه شلون انساه
روحـي العزيـزه تهواه
عفت الاهل من جـــــدواه
تحلالـي السـهره على ضيك
* * *
الله يخليكم كَلبي متولع بيكم
غـالي الـثمن لشـــــريكم
تحلالـي السـهره على ضيك
* * *

اولاً : البناء اللحني

أ – المقاطع اللحنية ونغمة الابتداء والانتهاء والنغمة المركزية

المقطع	نغمة الابتداء	نغمة الانتهاء	النغمة المركزية
A	F1	F1	F1
B	bB1	bB1	bB1
C	C2	F1	F1
D	C2	A ♭	A ♭
E	bB1	F1	F1

ب – المدى اللحني

* المدى الكلي للمقاطع اللحنية : F1- C2 = خامسة تامة

ج- المسار النغمي

* المسار النغمي الكلي للمقاطع اللحنية

د- المقامية

مقام الأغنية / رست على درجة (فا) .

هـ. الابعاد :

الأبعاد	العدد	النسبة المئوية
الأبعاد الصاعدة	٢٤	%٢٦،٣
الأبعاد الهابطة	٣٦	%٣٩،٥
أبعاد الخطوات	٨٠	%٨٧،٩
أبعاد القفزات	١١	%١٢

المجموع الكلي للأبعاد = ٩١

ثانياً : البناء الإيقاعي

أ- **الضرب الإيقاعي / هيوه**

ب- نسبة المقاطع اللحنية إلى المقاطع اللفظية :

نسبة المقاطع اللحنية الى المقاطع اللفظية = %١٠٨،٤

ج- السرعة المترونومية للأغنية = ♩= 95

الفصل الرابع

نتائج التحليل الموسيقي

لقد ظهرت نتائج التحليل حسب فقرات أداة التحليل بالشكل الآتي :

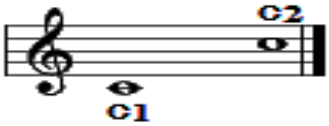
أولاً : علاقة النغمة المركزية مع نغمة الابتداء والانتهاء :

ت	المقاطع اللحنية	النغمة المركزية	نغمة الابتداء	نغمة الانتهاء
١	A	D1	غير متطابقة	متطابقة
	B	G1	غير متطابقة	متطابقة
٢	A	A1	غير متطابقة	متطابقة
	B	A1	غير متطابقة	متطابقة
	C	♭ B1	غير متطابقة	متطابقة
	D	D2	غير متطابقة	متطابقة
	E	A1	غير متطابقة	متطابقة
٣	A	F1	متطابقة	متطابقة
	B	bB1	متطابقة	متطابقة
	C	F1	غير متطابقة	متطابقة
	D	♭ A1	غير متطابقة	متطابقة
	E	F1	غير متطابقة	متطابقة

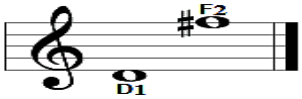
ثانياً : المدى اللحني :

لقد ظهرت في نماذج التحليل المديات اللحنية الآتية :

- ظهر في النموذج (١) المدى اللحني من نوع اوكتاف .



- ظهر في النموذج (٢) المدى اللحني من نوع العاشرة الكبيرة (اوكتاف وثالثة كبيرة).



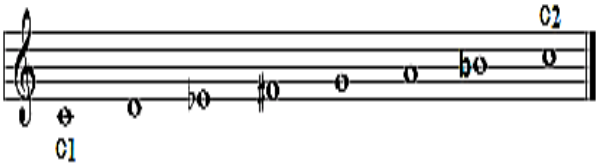
- ظهر في النموذج (٣) المدى اللحني من نوع الخامسة .

لقد تراوح المدى اللحني بين (العاشرة الكبيرة) و (الأوكتاف) .

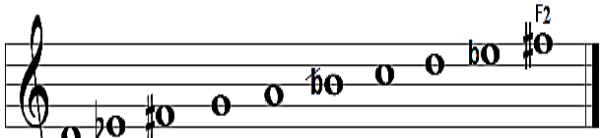
ثالثاً : المسار النغمي

لقد احتوت المسارات اللحنية للنماذج على جميع نغمات الهيكل النغمي مع حصول بعض التغييرات الكروماتيكية .

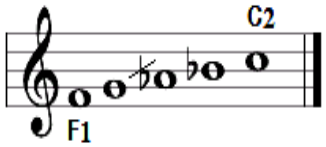
●ظهر في النموذج (١) المسار النغمي الآتي :



● ظهر في النموذج (٢) المسار النغمي الآتي :



ظهر في النموذج (٣) المسار النغمي الآتي :



رابعاً : الأبعاد الموسيقية

أدناه نتائج تحليل الأبعاد الموسيقية والتي ظهرت في النماذج ، كما في الجدول الآتية :

الأبعاد	العدد	النسبة المئوية
الأبعاد الصاعدة	٦٤	%١٩،٨
الأبعاد الهابطة	٧٣	%٢٢،٦
أبعاد الخطوات	١٦١	%٤٩،٨
أبعاد القفزات	٢٥	%٧،٧

المجموع الكلي للأبعاد = ٣٢٣ بعد موسيقي .

سادساً : نسبة المقاطع اللحنية إلى المقاطع اللفظية

أعداد النغمات في الجمل اللحنية المكوّنة للنماذج وما يقابلها من مقاطع لفظية ، يظهر في الجدول الآتي :

ت	النموذج	عدد المقاطع اللحنية	عدد المقاطع اللفظية
١	أبو نونه	٤٢	٣٤
٢	دني البلم	٧١	٦٨
٣	الله علينسى حبيبه	٩٤	٨٧

أعداد النغمات في جميع النماذج = ٢٠٧ نغمة .

أعداد المقاطع اللفظية في جميع النماذج = ١٨٩ مقطعاً لفظياً .

نسبة أعداد النغمات الى أعداد المقاطع اللفظية في مجموع النماذج = ١٠٩،٥ %

نسبة أعداد المقاطع اللفظية الى أعداد النغمات في مجموع النماذج = ٩١،٣ %

وبذلك يكون الطابع العام للمسار اللحني من النوع المقطعي .

سابعاً : السرعة المترونومية

ظهرت السرعة المترونومية او النسبية للنماذج الخاضعة للتحليل وكما مبين في الجدول الآتي :

ت	النموذج	السرعة المترونومية او النسبية
١	أبو نونه	=١٠٦
٢	دني البلم	=٩٥
٣	الله علينسى حبيبه	=٩٥

بلغ متوسط السرعة النسبية للنوار = ٩٨،٦

الاستنتاجات

١. تميزت أغاني مدينة البصرة بترسيخ فكرة المقام الواحد ، والمتحقق من تطابق النغمات

الثلاثة الأساسية ، حيث جاءت نسبة تطابق النغمة المركزية مع نغمة الابتداء (١٦،٦ %) بينما بلغ تطابق النغمة المركزية مع نغمة الانتهاء (١٠٠%) مما يدل على قلة التنوع في الانتقالات النغمية ، ويعزى السبب في ذلك إلى سهولة البناء اللحني للأغاني البصرية ، كونها أغاني شعبية .

٢. تراوح المدى اللحني بين (العاشرة الكبيرة) و (الأوكتاف) ، وإن تنوع هذهِ المديات اللحنية يدل على سعة المساحة الصوتية لدى مؤدي الغناء في مدينة البصرة .

٣. احتوت المسارات اللحنية على جميع نغمات الهيكل النغمي مع حصول تغييرات كروماتيكية طفيفة ، وهذا يدل على تنوع بسيط في بناء وصياغة المسار الداخلي في حركاته واتجاهاته .

٤. إن تنوع الأبعاد يُسبّب من حيث الجوهر تغيّر النسيج الموسيقي ومن جداول الأبعاد نلاحظ وجود العديد من الأبعاد الموسيقية أظهرتها الألحان المختلفة للنماذج ، ووردت عند المغنين الأبعاد الهابطة اكثر استعمالاً من الأبعاد الصاعدة بنسبة (٢٢،٦ %) وكانت نسبة الأبعاد الصاعدة (١٩،٨ %) من مجموع الأبعاد ما يدل بشكل واضح على طابع الغناء الانسيابي وسمة الحزن الخفيف في تلك الأغاني ، فضلاً عن ظهور بُعد (الأنيسون) الذي ظهر بنسبة (١٦،٧%) وهذا ما يؤكد ميل اللحن نحو الاستقرار .

وقد أظهرت نتائج التحليل أن الابعاد من نوع الخطوات هي الاكثر استخداماً مما يدل بشكل واضح على أن هذه الألحان قد اعتمدت على إيقاع النص والتقاليد التلحينية والعُرف الصوتي الاجتماعي ، وهذا يبين اتجاه مسار اللحن بتقنية انسيابية سهلة ، وتيسر الأداء ، والفهم والتلقي في الوقت نفسه .

٥. بلغت نسبة أعداد النغمات الى أعداد المقاطع اللفظية في مجموع النماذج (١٠٩،٥%) ، وبذلك يكون الطابع العام للتماسك اللحني من النوع المقطعي ♩ يدل على عدم استخدام الزخرفة اللحنية على الكلمات .

٦. بلغ متوسط السرعة النسبية للنوار في مجموع الأغاني ٩٨،٦=

وهي من نوع معتدل السرعة المفعم بالحيوية ، وذلك لان أغاني مدينة البصرة هي أغاني طربيه تتبع البيئة التي نشأة فيها .

المصادر والمراجع

١. الأرموي ، ص. (١٩٨٠) ، الأدوار ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ص٥٣.

٢. اسحق، ح. (٢٠٠٦) ، الاستجابة للتنغيم المقامي في الأغنية العربية ، بحث مقدم إلى المؤتمر الثامن في كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ، منشور في مجلة كلية التربية الأساسية – الجامعة المستنصرية ، العدد ٤٨ ،ص٥-٩.

٣. الانصاري ، ج. (١٩٩٧)، لسان العرب ، ج ٨ ، مصر ، الدار المصرية للتأليف، ص٢٩٠.

٤. بسطويسي، ر. (١٩٩٨) ، جماليات الفنون ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص٢٧٧.

٥. البياتي ، م. (٢٠١٢) ، الإيقاع وتنوعاته في الضروب الخليجية ، بحث غير منشور مقدم إلى جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون الموسيقية ، بغداد ،ص ٣٠.

٦. الجزراوي ، م. (٢٠١٠) ، عنصر الإيقاع واللحن في الموسيقى والغناء تحليلاً ونقداً ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، مجلة الأكاديمي ، العدد (٥٥)، ص٦.

٧. الجزراوي ، م. (٢٠١٢)، علم التحليل والنقد ، ملزمة دراسية لطلبة المرحلة الثالثة – قسم الفنون الموسيقية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، ص ١٥ .

٨. الحيدري ، أ. (٢٠١٢) ، أنواع الفنون التقليدية (٣) ، مجلة التراث الشعبي ، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة العراقية ، العدد٣ ، ص٢٤.

٩. خلاّف ، ع. (٢٠١٣)، فلسفة الموسيقى التجربة الحسية والجمالية للصوت ، ط١ ، بيت الوراق للنشر ، العراق ، ص١١٢-١١٣.

١٠. خليفة، خ. (٢٠١١) ، آلة الصرناي وفن الهيوه ، مجلة الثقافة الشعبية ، مجلة فصلية صادرة عن وزارة الثقافة البحرينية ، العدد ١٧ ، ص١.

١١. الدليسي ، ع. (٢٠٠٦) ، الموسوعة الموسيقية – رحلة فنية ، ط١ ، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر ، بيروت ، ص٨.

١٢. زلزلة، أ. (٢٠٠٠) ، المقام العراقي – دراسة تحليلية مقارنة ، ص٤ .

١٣. السعدي، ح. (٢٠٠٦)، المقام وبحور الأنغام، بغداد،دار المثنى للطباعة والنشر، ص٣١.

١٤. العامري ، ث. (١٩٨٩) ، البصرة ومجالس الطرب ، مجلة التراث الشعبي - عدد خاص بتراث مدينة البصرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد الفصلي الثالث ، ص ١٥٤.

١٥. العامري ، ث. (١٩٩٠) ، المقام العراقي ، دار الشؤون الثقافية ، ط١، بغداد ، ص٢٥٧.

١٦. عبد الحميد، س ، بدري، ح. (١٩٨٤)، فن الإلقاء ، ج٣ ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، مطبعة جامعة بغداد ، ص١٠-١١.
١٧. العلي ، ي. (٢٠١٢) ، البصرة تاريخ إشعاع حضاري ،مجلة البصرة،أعداد نخبة من الأساتذة الأكاديميين والمؤرخين، إصدار محافظة البصرة – قسم الأعلام ، ط١،مطبعة البهاء ، ص٢٢.
١٨. غربال، م. (١٩٨٢) ، الموسوعة العربية الميسرة، المجلد الثاني ، بيروت ، د . ت، ص٧٦٤.
١٩. فريد، ط. (٢٠٠٥) ، نظريات وطرائق تحليل الموسيقى العربية ، الدار الجامعية للطباعة والنشر ، بغداد ،ص١٨٢ .
٢٠. مرسي، أ. (١٩٨٣) ، الأغنية الشعبية مدخل إلى دراساتها ، مصر : دار المعارف ، ص١٤٠.
٢١. مهدي ، ع. (٢٠٠٩)، المشترك الفني الجمالي ، د ، ن ، بغداد ، ص٣٩.
٢٢. هاشم، ح. (٢٠١٤) ، البناء اللحني والإيقاعي لأغاني الخشابة في البصرة ، رسالة ماجستير غير منشور، كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد – قسم الفنون الموسيقية ، ص٤٢ .
٢٣. يعقوب، ب. (٢٠٠٤) ، الإيقاع في الموسيقى العربية ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية ، العراق ، بغداد ، ص٤٧- ٥٤.