

العلاقات المقامية في سمعيات عامر ماضي

The Relationship between Different Modes (Maqamat) Used in the Music of Aamer Madi

جورج جبرائيل*، ونبيل الدّراس، ورامي حداد

George Jubrail, Nabil Darras & Rami Haddad

*قسم العلوم الموسيقية، الأكاديمية الأردنية للموسيقى، عمان، الأردن.

بريد الكتروني: ramihaddad@ju.edu.jo

تاريخ التسلیم: (٢٠١٢/٣/٢٢)، تاريخ القبول: (٢٠١٢/٩/١٣)

مُلَخَّص

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن العلاقات المقامية المستخدمة في موسيقى عامر ماضي من خلال السمعيات التي تضمنها كتابه "أنغام وألحان من عبق الزمان" إذ تُعدّ هذه السمعيات جزءاً من الرصيد الموسيقي الأردني المعاصر، ما قد يساعد في تحفيز الموسيقي على الاهتمام بتناول قوالب الموسيقى العربية التقليدية (الأالية والغنائية) على صعيدي التأليف والأداء. فعلى الرغم من أهمية هذه القوالب سواء على الصعيد الأدائي أو باعتمادها في مناهج الموسيقى العربية، غير أنه يندر من يؤلف في هذه القوالب وأثّرها في انحسار شديد. وهكذا، يمكن اعتبار هذه الدراسة خطوة نحو إبراز قوالب الموسيقى العربية ومعرفة العلاقات المقامية المستخدمة فيها. تتبع هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي (تحليل محتوى). وقد خلصت الدراسة إلى الكشف عن بعض النتائج ذات العلاقة.

Abstract

This study aims to disclose the relationship between the different Modes (Maqamat) used in the music of Aamer Madi through "Sama'i Form contained in his book" Angham wa Alhan min abak el zaman." Those forms are considered a part of Jordanian contemporary music, which could help stimulate musical interest in addressing the molds of traditional Arabic music (and musical mechanism) on both composing and performing. Despite the importance of these Forms in Arabian music, they are rarely used in composing. Thus, this study is considered

as a step towards highlighting the Forms and knowledge of Arabic music regarding the relationship between the different Modes (Maqamat). This study follows the analytical descriptive method (content analysis). The study concluded that disclosure of some relevant results.

مقدمة

إن التراث الموسيقي العربي ثراث عريق ومتّوّع، إذ يشكّل الجوهر الأساسي في عملية التطّور والإبداع، ذلك أنّ اعتماد الموسيقى العربية التقليدية الشفهي أكثر من التقليد المكتوب يُعد ميزة إيجابية لفن الموسيقى العربية الذي يعتبر المؤدي مؤلّفاً مع المؤلّف، وهذا ما يعطي للموسيقى العربي أفقاً إبداعيّة وجمالية تتطلّب إحساساً عميقاً بجوهر هذه الموسيقى وبعدها إنسانياً وحضارياً مميّزاً (طّنوس، ٢٠٠٧، ص. ٤٣).

كما أنّ صياغة اللحن في الموسيقى العربية كانت تقوم على عملية حفظه من قبل المغني بالاعتماد على عملية الاستماع، وعند الأداء يرتجل المغني بالخط اللحنِ العام، وكذلك يقوم المؤدي محاكيّاً صوت المغني بكل الإضافات التي يقوم بارتجالها، ما يساعد في حدوث الاندماج والتفاعل بين اللحن في خطه الأساسي والإبداع اللحظي المرتجل من قبل المغني والمؤدي، ويُشير فاخوري إلى أنّ هذه السمة في أداء الموسيقى العربية لا نجدها في الموسيقى الغربية إلا في موسيقى الجاز وما تفرّع عنها؛ فالملونة في الموسيقى الغربية قد أبدع مضمونها في وقت سابق وأنّ التقيد بما هو مدون هو هدفها المنشود، في حين تأتي عملية الإبداع من رفعه الأداء ورهافة الحس التعبيري (فاخوري، ٢٠٠٧، ص. ص. ٩٩-١٠٠).

ومن جهتها، تتميّز قوالب الموسيقى العربية التقليدية (الآلية والعنائية)^(١) بمكانة عالية ومستوى رفيع بين مختلف الموسيقات الأخرى؛ إذ تمتلك خصوصيات لحنية وإيقاعية مميّزة تجعل منها رصيداً ثرياً يمكن الركون إليه واستغلاله في رفد العطاء الإنساني الواسع من خلال توظيفه في الفعل الموسيقي العربي بأسلوب جديد يقوم على جوهر الابتكار والتجديد المتأصل، و قالب السماعي أحد قوالب الموسيقى العربية الآلية التي تمثل جانبها هاماً من روح ذلك الرصيد الموسيقي. ولعل محاولة الدراسة الإضاءة على قالب السماعي تساعد في تحفيز الشباب الموسيقي الاهتمام في هذا القالب وصولاً إلى عملية إعادة إحياء تلك القوالب التقليدية في الموسيقى العربية. والأمل أن تُسهم هذه الدراسة في إبراز قوالب الموسيقى العربية وتؤكد قيمتها.

الكلمات الدالة: موسيقى، موسيقى آلية، تأليف موسيقى، سماعي.

(١) تنقسم قوالب الموسيقى العربية التقليدية إلى قوالب آلية وقوالب غنائية، أما الآلية فيندرج تحتها: البشرف، السماعي، اللونجا، التحميلة، الدولاب، والنقسيم. في حين يندرج تحت القوالب الغنائية: الموال، القصيدة، الدور، الموشح، الطقطوفة، المونولوج، والديالوج. يُنظر، كتاب مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ م. ص. ١٦٤.

مشكلة الدراسة

يعتبر قالب السمعي من خلال علاقاته المقامية^(١) التي تدخل في تشكيله، نموذجاً للتأليف الموسيقي العربي الذي لا يزال محظوظاً أنظار الباحثين في هذا المجال. وإذا ما تم التعريف في دراسات سابقة بالعديد من خصائص السمعيات، إلا أن هناك حاجة من وجهة نظرنا للتعرف بنظام العلاقات المقامية التي يعتمد عليها نموذج السمعي، ولا سيما وأن تلك العلاقات غير خاضعة للغوفة، إنما هي فكر موسيقي يعبر عن شخصية المؤلف.

ومن هنا، نسعى في هذه الدراسة إلى تسلیط الضوء على العلاقات المقامية في موسيقى عامر ماضي، من خلال السمعيات التي تضمنها كتابه "أغام وألحان من عبق الزمان"، إذ احتوى هذا الكتاب على أربعة سمعيات جاءت في أربعة من المقامات العربية وهي: (الراست، النهاوند، الكرد عشيران، الشت عربان) (ماضي، ٢٠٠٥).

هدف الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن العلاقات المقامية المستخدمة في سمعيات عامر ماضي.

أهمية الدراسة

نكمُن أهمية هذه الدراسة في قدرتها على الكشف عن أهم وأبرز العلاقات المقامية الموجودة في سمعيات عامر ماضي كجزء من الرصيد الموسيقي الأردني المعاصر، ما يساعد في إمكانية معرفة طرق العلاقات المقامية المستخدمة في عملية تأليف السمعيات قصد تحفيز المؤلفين الاهتمام بتناول القوالب الموسيقية العربية التقليدية تاليفاً وأداءً. ذلك أنَّ المُتنَبِّع للمشهد الموسيقي العربي اليوم يلاحظ ندرة من يُؤلف في هذه الأنماط، وإنَّها في انحسار شديد على الرغم من أهميتها سواء على الصعيد الأدائي أو باعتمادها في مناهج الموسيقى العربية.

منهجية الدراسة

تَّبع هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي (تحليل محتوى).

نبذة عن حياة الفنان عامر ماضي (١٩٥٣ - ٢٠٠٨)

وُلد عامر ماضي في عمان عام (١٩٥٣). التحق عامر ماضي بالمعهد الموسيقي الأردني عام (١٩٧٢) إذ بدأ بدراسة آلة العود ثم اتجه إلى العزف على آلة التشيلو، وبعدها اطلق إلى

(١) يُشير عبد الحميد حمام (ولد عام ١٩٤٣) في كتابه *الحياة الموسيقية في الأردن في ثمانين عاماً* إلى أنَّ R. Yakta Bey يقول: إنَّ المقام هو حالة من الكون (كيان) وشكل خاص من السلم الموسيقي، يتميز بتنظيم خاص للنغمات الموسيقية التي تكونه حسب علاقات غير عاديَّة (مختلفة). ص. ٦٠.

القاهرة لاستكمال دراسة الموسيقى في المعهد العالي للموسيقى العربية عام (١٩٧٤) وحصل على درجة البكالوريوس في الموسيقى عام (١٩٧٩)، وبعد عودته إلى الأردن عمل في الفرقة الموسيقية التابعة للقسم الموسيقي في الإذاعة الأردنية^(١) كعازف على آلة التشيلو (حتر، ٢٠٠٩، ص. ١٩).

أسس عامر ماضي وزملائه فرقة "أوتار عمان الموسيقية"^(٢) كما أسسوا رابطة الموسيقيين الأردنيين^(٣) عام (١٩٨١) التي استطاع عامر ماضي من خلالها تشكيل "فرقة النغم العربي"^(٤) عام (١٩٨٢) وخمسى الرابطة وأوركسترا الصغار عام (١٩٨٣)^(٥). هذا وضع عامر ماضي العديد من الأغاني الفنية لكثير من المغنين الأردنيين المعروفين ذكر منهم: صبري محمود (ولد عام ١٩٣٦)، اسماعيل خضر (ولد عام ١٩٣٨)، فؤاد حجازي (ولد عام ١٩٤٧) وغيرهم.

كذلك اهتم عامر ماضي في مجال تأليف قوالب الموسيقى العربية التقليدية الآلية والغنائية، هذا وبرز في تأليف الموسيقى التصويرية للمسلسلات الإذاعية والتلفزيونية، ومنها ذكر: مُوسِيقى المُسلسل الإذاعي "سِجلماسا"^(٦)، وموسِيقى المُسلسل الإذاعي "أبو خليل القباني"، وموسِيقى المُسلسل التلفزيوني "فيروز والعقد". كما ولحن العديد من المُوسِيقات التصويرية لمسلسلات الأطفال (حتر، ٢٠٠٩، ص ص. ٣٠-٢٩).

(١) يُشير عبد الحميد حمام في كتابه الحياة الموسيقية في الأردن في ثمانين عاماً إلى أنَّ دار الإذاعة تأسست في القدس عام (١٩٣٦) وسميت بـ"صوت القدس". وفي عام (١٩٤٨) أنشئت دار إذاعة جديدة في رام الله. ثمَّ انتقلت الإذاعة وفرقتها الموسيقية إلى عمان عام (١٩٥٩). (١٠٨).

(٢) تتكون فرقة أوتار من العازفين: (سامي خوري (ولد عام ١٩٤٨) - عود؛ حسن الفقير - ناي؛ الياس عوالي - قانون؛ أنطون شمعون (ولد عام ١٩٥٠) - كمان؛ محمود هنا - رق؛ عامر ماضي (١٩٥٣) - ٢٠٠٨ - تشيلو). يُنظر، حتر، صخر، ص. ٢٨.

(٣) تأسست رابطة الموسيقيين الأردنيين عام (١٩٨١) وقد انْتَخب عامر ماضي رئيساً لها على مدى ست دورات متتالية. وفي عام (١٩٩٧) تحولت إلى نقابة الفنانين الأردنيين. يُنظر، جبرائيل، جورج. (٢٠١٠). المهرات الأدائية على آلة الكمان في المؤلفات الموسيقية الأردنية المعاصرة. أطروحة دكتوراه غير منشورة. جامعة الروح القدس، الكلية، ص. ٤٨.

(٤) تأسست فرقة النغم العربي عام (١٩٨٢) وتوقفت عام (١٩٨٩)، ثمَّ قامت نقابة الفنانين عام (٢٠٠٢) بإعادة تشكيلها حيث أوكلت مهمة قيادتها إلى عامر ماضي، وقدّمت في نفس ذلك العام حفلًا موسيقى في مهرجان جرش، غير أنها حلّت في نهاية العام نفسه. يُنظر، جبرائيل، جورج. (٢٠١٠). المهرات الأدائية على آلة الكمان في المؤلفات الموسيقية الأردنية المعاصرة. أطروحة دكتوراه غير منشورة. ص. ١٥٦.

(٥) تأسست أوركسترا الصغار عام (١٩٨٣) وتتألّفت من عشرين عازفاً تترواح أعمارهم بين (٨ - ١٦) سنة، وكان يقودها عازف الكمان محمد فضل (ولد عام ١٩٥٦) من خلال تدريب مجموعة من الصغار العزف على آلة الكمان والفيولن، وكان عامر ماضي - رئيس رابطة الموسيقيين في ذلك الوقت - يقوم بتدريس آلة التشيلو فضلاً عن إعداد المقطوعات الموسيقية بما يتّناسب ومستوى العازفين في الأوركسترا. يُنظر، حتر، صخر. (٢٠٠٩). عامر ماضي رحلة مع النغم. ص. ٣٦.

(٦) يُشير صخر حتر في كتابه عامر ماضي رحلة مع النغم إلى أنَّ "سِجلماسا": منطقة في الأنجلوس.

السماعي

السماعي قالب مُوسيقي بحث يتألف من خمسة أجزاء تسمى أربعة منها بالخانات والجزء الخامس بالتسليم، وهذا الأخير يُكرر بعد كل خانة من الخانات الأربع ومن ثم يختتم به (كتاب مؤتمر الموسيقى العربية، ٢٠٠٧، ص. ١٦٧).

ويتوقع السماعي على ميزان السماعي الثقل أو أقصاق سمعي، لذلك أطلق على هذا القالب اسم "سماعي"، أما الخانة الرابعة منه فجرت العادة بأن تُوقع على أحد الموازين الآتية: السنكين سمعي، والسماعي الدارج، والسربيند أو الفالس.

ومن جانب آخر، فقد جرت العادة أن تلحّن الخانة الأولى والتسليم في المقام الأساسي للسماعي. أما الخانات الثلاث الأخرى فتلحن عادة في مقامات مختلفة وذلك ضمن ترتيب معين يُراعي تتابع مقامية تلك الخانات التي يمكن من خلالها استعراض اللغمات العلية للمقام ثم العودة إلى المقام الأساسي (غلمية، كراج، فرح، ١٩٩٦، ص. ٦٤).

التحليل الموسيقي للسماعيات

اعتمد في التحليل ترتيب سلسل هذه السماعيات كما وردت في كتاب "أنغام وألحان من عبق الزمان".

١. سمعي راست عامر ماضي

المقامات الألحنية

يَرَزُ في هذا السماعي المقامات الألحنية الآتية: (راست، نوا أثر، صبا)، وجاءت كما يلي:

الخانة الأولى: في مقام الراست على نغمة راست، وأُقفلت على الدرجة الخامسة من نفس المقام (غمّاز المقام)، ما ساعد على ظهور وحدة الترابط بين الخانة الأولى والتسليم لظهوران وكأنهما جملة لحنية واحدة. هذا وظهر جنس السيakah على نغمة سيakah في الخانة الأولى (الحفل الرقم ٢).

- التسليم: في مقام الراست على نغمة راست، وأُقفل في المقام نفسه.

الخانة الثانية: في مقام النوا أثر على نغمة راست وأُقفلت في المقام نفسه.

- التسليم: في مقام الراست على نغمة راست، وأُقفل في المقام نفسه.

الخانة الثالثة: في مقام الصبا على نغمة حسيني، وأُقفلت في مقام الراست على نغمة راست. ولُوحظ - قبل العودة إلى مقام الراست في هذه الخانة - ظهور جنس العجم على نغمة عجم (الحفل الرقم ١٧)، وظهور جنس النهاوند على نغمة نوا (الحفل الرقم ١٨)، ويبدو أنَّ المؤلف استخدم هذه الطريقة المقامية تمهدًا للعودة إلى التسليم الذي يكتسب دوره وأهميته في استكمال الفكرة المقامية.

- التسليم: في مقام الراست على نغمة راست، وأُقفل في المقام نفسه.
 - الخانة الرابعة: في مقام الراست على نغمة راست، وأُقفلت في المقام نفسه على نغمة جواب الكردان.
 - التسليم: في مقام الراست على نغمة راست، وأُقفل في المقام.
- نغمة الابتداء والقفـل والنـغمة المـركـزـية^(١)**

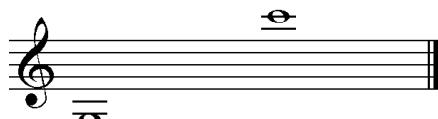
جدول (١): نغمة الابتداء والقفـل والنـغمة المـركـزـية في سماعي راست عامر ماضي.

النـغـمة المـركـزـية	نـغـمة الـفـقـل	نـغـمة الـابـتـداء	الخـانـة
راست	نوا	راست	الأولى
راست	راست	راست	التسليم
راست	راست	راست	الثانية
حسيني	راست	كردان	الثالثة
راست	جواب الكردان	راست	الرابعة

يتبيـن من الجـدول الرـقم (١) بـأنـ النـغـمة المـركـزـية تـتطـابـق مع نـغـمة الـابـتـداء فيـ الخـانـة الأولىـ والـتـسلـيمـ والـخـانـة الثانيةـ والـرـابـعـةـ، وـتـطـابـقـ النـغـمة المـركـزـيةـ معـ نـغـمةـ الـفـقـلـ فيـ التـسـلـيمـ وـالـخـانـةـ الثانيةـ. وـتـطـابـقـ معـ نـغـمةـ الـابـتـداءـ وـالـفـقـلـ فيـ التـسـلـيمـ وـالـخـانـةـ الثانيةـ.

المـدى اللـحنـي

يقـعـ المـدى اللـحنـيـ لـهـذـاـ السـمـاعـيـ فـيـ دـيوـانـيـنـ وـرـابـعـةـ تـامـةـ.



المـدى اللـحنـيـ فـيـ سـمـاعـيـ رـاسـتـ عامـرـ مـاضـيـ

النمـوذـجـ الرـقمـ (١)

وـهـنـاـ لاـ بـدـ منـ الإـشـارـةـ إـلـىـ أـنـ إـعادـةـ الجـملـةـ الأـولـىـ فـيـ الخـانـةـ الرـابـعـةـ عـلـىـ مـسـافـةـ دـيوـانـ أـعـلـىـ أيـ فـيـ طـبـقـةـ الـجـوابـ، أـدـتـ إـلـىـ اـتسـاعـ المـدىـ اللـحنـيـ لـهـذـاـ السـمـاعـيـ.

(١) النـغـمة المـركـزـيةـ: هيـ النـغـمةـ الأـكـثـرـ أـهـمـيـةـ فـيـ الـلـحـنـ وـهـيـ نـوـاـ الـلـحـنـ القـوـيـةـ الصـلـبةـ وـالـتـيـ يـتـحـركـ حـولـهاـ الـلـحـنـ. يـنـظـرـ، فـريـدـ، طـارـقـ حـسـونـ، التـحلـيلـ الـمـعاـصـرـ لـعـلـمـ الـموـسـيـقـيـ الـمـقـارـنـ. صـ ٤٩ـ.

۲. سماعی نهادن عامر ماضی

المقامات الـ ١٢

برز في هذا السماعي المقامات اللحنية الآتية: (نهاوند، عجم، نكريز، نوا أثر)، وجاءت كما يلى:

الخاتمة الأولى: في مقام النهاوند على نعمة راست، وأقفلت في المقام نفسه.

التسليم: في مقام النهاوند على نغمة راست، وأقفل في المقام نفسه.

الخانة الثانية: في مقام العجم على نغمة رست، وأقللت في المقام نفسه.

التسليم في مقام النهاوند على نغمة است، وأقل في المقام نفسه

الخانة الثالثة: في مقام النكيرز على نغمة رست، وأقفلت في المقام نفسه. هذا ولوحظ من خلال التحليل استقرار الجملة اللحنية الأولى في الخانة الثالثة (الحقل الرقم ١٦) على الدرجة الخامسة من مقام النكيرز، أي على نغمة نوا، ويبدو لنا أن المؤلف قصد الانتقال إلى الدرجة الخامسة لمقام تمييدها للانتقال باللحن إلى الطبقة العليا.

التسليم: في مقام النهاوند على نغمة راست، وأقل في المقام نفسه.

الخانة الرابعة: في مقام النوا أثر على نغمة رست، وأقللت في المقام نفسه. وقد ظهر في هذه الخانة جنس النهاوند على نغمة الراست (الحفل الرست ٤٠).

التسليم في مقام النهاوند على نغمة است، وأُقفل في المقام نفسه

نَعْمَةُ الْإِبْدَاعِ وَالْقُفْلِ وَالنَّعْمَةُ الْمُرْكَبَةُ

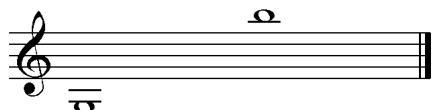
جدول (٢): نغمة الابتداء والقفل والنغمة المركزية في سماعي نهاوند عامر ماضي.

الخانة	نسمة الابداء	نسمة القفل	النسمة المركزية
الأولى	راست	راست	راست
التسليم	نوا	راست	راست
الثانية	بوسليك	راست	راست
الثالثة	راست	راست	راست
الرابعة	راست	راست	راست

يتبيّن من الجدول الرقم (٢) بأنّ النغمة المركزية تتطابق مع نغمة الابتداء في الخانة الأولى والثالثة والرابعة، وتتطابق النغمة المركزية مع نغمة القفل في جميع الخانات. وتطابق مع نغمة الابتداء والقفل في الخانة الأولى والثالثة والرابعة.

المدى اللحنى

يقع المدى اللحنى لهذا السماعي في ديوانين وثلاثة كبيرة.



المدى اللحنى في سماعي نهاوند عامر ماضي

النموذج الرقم (٢)

لُوِظَ أَنَّ إِعادَةً أَدَاءً بَعْضَ الْجُمْلِ الْلُّحْنِيَّةِ فِي الْخَانَةِ الرَّابِعَةِ بِاسْتِخْدَامِ الْدِيَوَانِ الْأَعْلَى فَضْلًا عَنِ الْإِنْقَالِ بَيْنِ النُّغْمَاتِ الْمُتَبَعِّدَةِ، عَمِلَ عَلَى زِيادةِ الْمَسَاحَةِ الصُّوتِيَّةِ الْمُسْتَخْدَمَةِ

٣. سماعي كرد عشيران عامر ماضي

ال مقامات اللحنية

بَرَزَ فِي هَذَا السَّمَاعِيِّ الْمَقَامَاتُ الْلُّحْنِيَّةُ الْآتِيَّةُ: (كَرْد، وَحْجَازُ كَار)، وَجَاءَتْ كَالَّا تِي:

الخانة الأولى: في مقام الكرد على نغمة عشيران، وأُقفلت في المقام نفسه على نغمة الحسيني.

- التسليم: في مقام الكرد على نغمة عشيران، وأُقفل في المقام نفسه. هذا وتبيّن من خلال التحليل بدء التسليم وانتهاء الجملة الأولى منه بنغمة الدرجة السادسة من مقام الكرد عشيران وهي نغمة جهاركا (الحقل الرقم ١٠)، ما يعطي انطباعاً بالانتقال إلى مقام العجم على نغمة جهاركا، ولا سيما وأنّ شخصية مقام الكرد تقوم على إظهار جنس العجم على الدرجة السادسة.

الخانة الثانية: في مقام الحجاز كار على نغمة حسيني، وأُقفلت في المقام نفسه.

- التسليم: في مقام الكرد على نغمة عشيران، وأُقفل في المقام نفسه.

الخانة الثالثة: في مقام الكرد على نغمة عشيران، وأُقفلت في المقام نفسه. وقد ظهر في هذه الخانة جنس الصبا على نغمة حسيني (الحقل الرقم ٢٣)، هذا واستُخدِم نفس الجنس ولكن على نغمة عشيران في (الحقل الرقم ٤)؛ أي من خلال الهبوط ديوان إلى أسفل.

- التسليم: في مقام الكرد على نغمة عشيران، وأُقفل في المقام نفسه.

الخانة الرابعة: في مقام الكرد على نغمة عشيران، وأُقفلت في المقام نفسه على نغمة جواب الحسيني.

- التسليم: في مقام الكرد على نغمة عشيران، وأُقفل في المقام نفسه.

نَغْمَةُ الْابْتِدَاءِ وَالْقُفْلِ وَالنَّغْمَةُ الْمُرْكَبَةُ

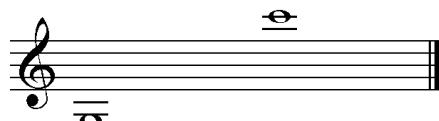
جدول (٣): نغمة الابتداء والقفل والنغمة المركزية في سماعي كرد عشيران عامر ماضي.

النغمة المركزية	نغمة القفل	نغمة الابتداء	الخانة
عشيران	حسيني	عشيران	الأولى
عشيران	عشيران	جهار كاه	التسليم
حسيني	حسيني	حسيني	الثانية
عشيران	عشيران	جواب الحسيني	الثالثة
عشيران	جواب الحسيني	عشيران	الرابعة

من الجدول الرقم (٣) أعلاه يتبيّن بأنّ النغمة المركزية تتطابق مع نغمة الابتداء في الخانة الأولى والثانية والرابعة، وتتطابق النغمة المركزية مع نغمة القفل في التسليم والخانة الثانية والثالثة، وتتطابق النغمة المركزية مع نغمة الابتداء والقفل في الخانة الثانية.

المدى اللحنى

يقع المدى اللحنى لهذا السماعي في ديوانين ورابعة تامة، أنظر النموذج الرقم (٣).



المدى اللحنى في سماعي كرد عشيران عامر ماضي

النموذج الرقم (٣)

هذا وتبين أنَّ بدء أداء الخانة الثالثة من جواب الحسيني، ساعد في إثراء المسار اللحنى لهذا السماعي.

٤. سماعي زرافات عامر ماضي

المقامات اللحنية

برز في هذا السماعي المقامات اللحنية الآتية: (حجاز كار، بيات، زنجران، نهاوند)، وجاءت كما يلي:

الخانة الأولى: في مقام الحجاز كار على نغمة يakah، وأُقفلت في المقام نفسه على نغمة Nawa.

- التسليم: في مقام البيات على نغمة نوا، وأُقفل في مقام الحجاز كار على نغمة يكاه، وذلك لضرورة إنتهاء السمعي على الدرجة الأساسية لمقام، وثبتت صفتة العامّة.
 - **الخانة الثانية:** في مقام الحجاز كار على نغمة دوكاه، وأُقفلت في مقام الصبا زمز على نغمة يكاه، تمهدًا للعودة إلى التسليم.
 - التسليم: في مقام البيات على نغمة نوا، وأُقفل في مقام الحجاز كار على نغمة يكاه.
 - **الخانة الثالثة:** في مقام الزنجران على نغمة يكاه، وأُقفلت في المقام نفسه.
 - التسليم: في مقام البيات على نغمة نوا، وأُقفل في مقام الحجاز كار على نغمة يكاه.
 - **الخانة الرابعة:** في مقام الحجاز كار على نغمة يكاه، وأُقفلت في مقام النهاوند على نغمة راست. وظهر في هذه الخانة جنس الحجاز على نغمة يكاه (الحقل الرقم ٢٤)، وجنس الحجاز على نغمة نوا (الحقل الرقم ٢٨).
 - التسليم: في مقام البيات على نغمة نوا، وأُقفل في مقام الحجاز كار على نغمة يكاه.
- نغمة الابتداء والقفل والنغمة المركزية**

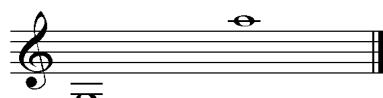
جدول (٤): نغمة الابتداء والقفل والنغمة المركزية في سماعي زرافات عامر ماضي.

الخانة	نغمة الابتداء	نغمة القفل	النغمة المركزية
الأولى	يكاه	نوا	يكاه
التسليم	نوا	يكاه	يكاه
الثانية	نوا	يكاه	يكاه
الثالثة	راست	يكاه	يكاه
الرابعة	يكاه	كردان	يكاه

من الجدول الرقم (٤) أعلاه يتبيّن بأنَّ النغمة المركزية تتطابق مع نغمة الابتداء في الخانة الأولى والتسليم والخانة الرابعة، وتنطابق النغمة المركزية مع نغمة القفل في الخانة الثالثة. ولا تتطابق النغمة المركزية مع نغمة الابتداء والقفل في جميع الخانات.

المدى اللحنى

يقع المدى اللحنى لهذا السمعي في ديوانين وثانوية كبيرة.



المدى اللحنى في سماعي زرافات عامر ماضي

(النموذج الرقم ٤)

النتائج

١. المقامات الأُحْنِيَّة

جاءت كما في الجدول الآتي:

جدول (٥) : المقامات الأُحْنِيَّة لعينة الدراسة.

عدد السمعيات				
المقام الأساسي من نغمة مختلفة	مقام آخر على نغمة مختلفة عن نغمة ركوز المقام الأساسي	مقام آخر على نفس نغمة ركوز المقام الأساسي	المقام الأساسي	الخانة
			٤	الأولى
	١		٣	التسليم
١		٣		الثانية
	١	٢	١	الثالثة
		١	٣	الرابعة

يتبيّن من الجدول الرقم (٥) أنَّ الخانة الأولى جاءت في المقام الأساسي في السمعيات الأربع، وجاء التسليم في المقام الأساسي في ثلاثة سمعيات، وهذا ما يؤكد على أهمية إبراز المقام الأساسي للسماعي، فجُلَّ ما يرمي إليه المؤلِّف هنا هو تأكيد حيّثيات المقام، وإبراز خصائصه المقامية بشكل مُوجز بغية الانتقال والتَّجوُّل بين المقامات.

في حين جاءت الخانة الثانية في مقام آخر على نفس درجة ركوز المقام الأساسي في ثلاثة سمعيات، أمَّا الخانة الثالثة فظهرت في سمعتين في مقام آخر على نفس درجة ركوز المقام الأساسي، وفي سمعي واحد في مقام آخر من درجة مُختلفة عن درجة ركوز المقام الأساسي، ما يُظهر عملية التسلسل في الانتقال بين المقامات عند التاحين.

بينما الخانة الرابعة فظهرت في المقام الأساسي في ثلاثة سمعيات، وهذا ما يُشير إلى أهميَّة التأكيد على المقام الأساسي وتشيّط صفتَه العامة تمهدًا للعودة إلى التسليم الأخير الذي يُنهي دوره السمعي.

٢. نغمة الابتداء والقف والنغمة المركزية

ظهرت العلاقة بين النغمة المركزية بنغمة الابتداء والقف كالتالي:

جدول (٦): العلاقة بين النغمة المركزية بنغمة الابتداء والقفل.

توافر تطابق النغمة المركزية مع نغمة الابتداء والقفل في خانات السماعيات			
تطابق النغمة المركزية مع نغمة الابتداء والقفل	تطابق النغمة المركزية مع نغمة القفل	تطابق النغمة المركزية مع نغمة الابتداء	عنوان السمعي
٢	٢	٤	سماعي راست
٣	٥	٣	سماعي نهاوند
١	٣	٣	سماعي كرد عشيران
	١	٣	سماعي زرافات
٦	١١	١٣	المجموع

- تطابقت النغمة المركزية مع نغمة الابتداء بنسبة (%)٤٣.٣.

- تطابقت النغمة المركزية مع نغمة القفل بنسبة (%)٣٦.٧.

- تطابقت النغمة المركزية مع نغمة الابتداء والقفل بنسبة (%)٢٠.

ويعزّز الباحث قلّة تطابق النغمة المركزية مع نغمة الابتداء والقفل لعدّة عوامل، أبرزها:

- عدم تقييد المؤلف ببدء بعض الخانات من النغمة الأساسية للمقام.

- عدم الاستقرار على النغمة الأساسية في نهاية بعض الخانات.

- الانتقال باللحن إلى الديوان الأعلى في بعض الخانات ولا سيما في الخانة الثالثة.

٣. المدى الحنوي

ظهرت المديات الحنوية للسماعيات الأربع كالآتي:

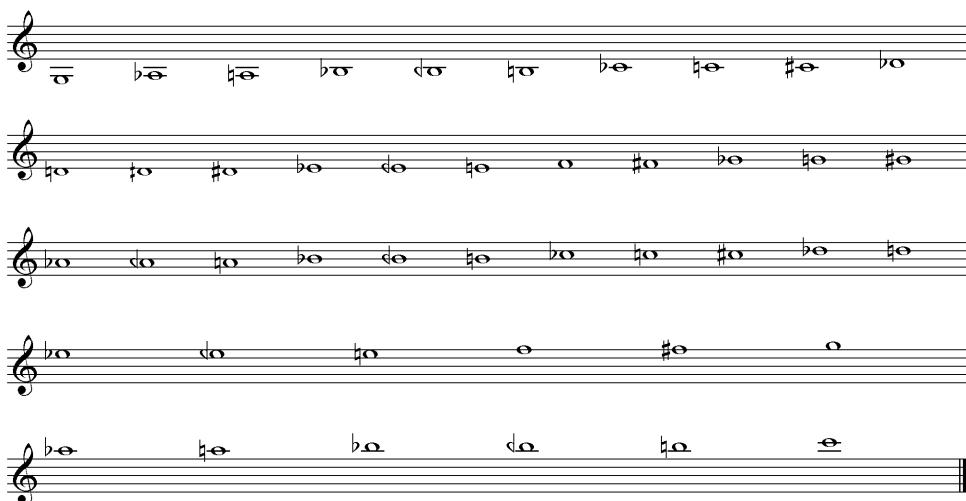
- سمعي راست: ديوانان ورابعة تامة.

- سمعي نهاوند: ديوانان وثلاثة كبيرة.

- كرد عشيران: ديوانان ورابعة تامة.

- سمعي زرافات: ديوانان وثنائية كبيرة.

هذا وتبين من خلال التحليل أنه قد تتبع في المسارات الحنوية للسماعيات الأربع أربع وأربعون نغمة، وهي:



المسار الألحي لعينة الدراسة

(نموذج الرقم ٥)

وهكذا، يتبيّن بأنَّ المدى الألحي للسماعيات الأربع يقع في ديوانين ورابعة تامة.

خلاصة

خلصت الدراسة إلى الكشف عن العلاقات المقامية المستخدمة في سماعيات عامر ماضي، والتي تحقق وظيفة تطويرية في بناء العمل الموسيقي، ومن أبرز تلك العلاقات: الانتقال إلى مقام آخر من نفس نغمة المقام الأساسي، والانتقال إلى مقام آخر من نغمة مختلفة عن نغمة المقام الأساسي، والانتقال بالمقام الأساسي إلى نغمة مختلفة.

هذا وتبيّن أنَّ عملية الانتقال إلى مقام آخر يُمكن أن تنتهي بنفس ذلك المقام، وعادة ما تظهر على درجة رکوزه، أو بالرجوع إلى المقام الأساسي.

المراجع

- جبرائيل، جورج. (٢٠١٠). "المهارات الأدائية على آلة الكمان في المؤلفات الموسيقية الأردنية المعاصرة". أطروحة دكتوراه غير منشورة. جامعة الروح القدس. لبنان.
- حمّار، صخر. (٢٠٠٩). عامر ماضي رحلة مع النغم. ط١. مطبعة السفير. عمان.
- حمام، عبد الحميد. (٢٠١٠). الحياة الموسيقية في الأردن في ثمانين عاماً ١٩٢١ - ٢٠٠١. مطبعة أروى. عمان.

- طُوس، يوسف. (٢٠٠٧). "تعليم الموسيقى العربية: واقع ومشاكل وحلول". مجلة البحث الموسيقي. ٦(١). المجمع العربي للموسيقى. جامعة الدول العربية.
- غلميّة، وليد. وكرباج، توفيق. وفرح، أنطون. (١٩٩٦). نظريات الموسيقى الشرق عربية. ط١. منشورات المعهد الوطنيّ العالي للموسيقى - الكونسرفتوار - بيروت.
- فاخوري، كفاح. (٢٠٠٧). "التربية الموسيقية والتحديات التي تواجه الموسيقى العربية". مجلة البحث الموسيقي. ٦(١). المجمع العربي للموسيقى. جامعة الدول العربية.
- فربد، طارق حسون. (١٩٩٩). التحليل المعاصر لعلم الموسيقى المقارن. دار الكتب للطباعة والنشر. جامعة الموصل.
- كتاب مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ م. (٢٠٠٧). طبعة خاصة بمناسبة اليوبيل الماسي لأنعقاد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة. القاهرة: الهيئة العامة لشئون المطبع الأهلية.
- ماضي، عامر. (٢٠٠٥). أنغام وألحان من عبق الزمان. ط١. عمان: المكتبة الوطنية.

الملاحق: (المدونات الكاملة لعيّنة الدراسة)
سماعي راست

عامر ماضي

الخطة الأولى

الخطة الثانية

الخطة الثالثة

الخطة الرابعة

يعد ديوان أعلى

سماعي نهوند

تأليف: عامر ماضي

الخلة الأولى

The musical score for "سماعي نهوند" by Amr Mاضي is presented in two staves. The first staff begins with a treble clef, a B-flat key signature, and a common time. Measure 1 shows a series of eighth-note patterns with grace notes and dynamic markings like 'tr'. Measures 4 and 7 introduce more complex patterns with grace notes and dynamic markings. The section 'الخلة الأولى' ends at measure 10. The second staff begins with a treble clef, a B-flat key signature, and a common time. Measures 11-14 continue the melodic line with grace notes and dynamic markings. The section 'الخلة الثانية' begins at measure 15. Measures 16-19 show a continuation of the melodic line with grace notes and dynamic markings. The section 'الخلة الثالثة' begins at measure 20. Measures 21-24 show a continuation of the melodic line with grace notes and dynamic markings. The section 'الخلة الرابعة' begins at measure 25. Measures 26-29 show a continuation of the melodic line with grace notes and dynamic markings.

2



سماعي كرد عشيران

عامر ماضي

الخاتمة الأولى

الخاتمة الثانية

الخاتمة الثالثة

الخاتمة الرابعة

سماعي زرافات

عمر ماضي

الحالة الأولى

الحالة الثانية

الحالة الثالثة

الحالة الرابعة

2

