

العلاقات المقاميّة في سماعيّات عامر ماضي

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

جورج جبرائيل*، ونبيل الدّراس، ورامي حدّاد

George Jubrail, Nabil Darras & Rami Haddad

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

بريد الكتروني: ramihaddad@ju.edu.jo

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

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن العلاقات المقاميّة المستخدمة في موسيقى عامر ماضي من خلال السماعيّات التي تضمّنها كتابه "أنغام وألحان من عبق الزمان" إذ تُعدّ هذ السماعيّات جزءاً من الرّصيد الموسيقيّ الأردنيّ المعاصر، ما قد يُساعد في تحفيز الموسيقيّ على الاهتمام بتناول قوالب الموسيقى العربيّة التقليديّة (الآليّة والغنائيّة) على صعيديّ التّأليف والأداء. فعلى الرّغم من أهميّة هذه القوالب سواء على الصعيد الأدائيّ أو باعتمادها في مناهج الموسيقى العربيّة، غير أنّه يندر من يؤلّف في هذه القوالب وأنّها في انحسار شديد. وهكذا، يُمكن اعتبار هذه الدراسة خطوة نحو إبراز قوالب الموسيقى العربيّة ومعرفة العلاقات المقاميّة المستخدمة فيها. تتبّع هذه الدراسة المنهج الوصفيّ التحليليّ (تحليل مُحتوى). 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

إنَّ الثَّرائِ المُوسِيقِيَّ العَرَبِيَّ ثَرائِ عَريقٍ ومُتنوِّعٍ، إذْ يُشكِّلُ الجَوهَرَ الأَساسِيَّ في عَمليَّةِ التَّطوُّرِ والإبْداعِ، ذلكَ أنَّ اعْتِمادَ المُوسِيقَى العَرَبِيَّةِ التَّقْلِيدِ الشَّفَهِيَّ أَكْثَرَ مِنَ التَّقْلِيدِ المَكْتُوبِ يُعَدُّ مِيزَةً إِيْجابِيَّةً لِفَنِّ المُوسِيقَى العَرَبِيَّةِ الَّذِي يَعتَبَرُ المُؤدِّيَ مُؤلِّفًا مَعَ المُؤلِّفِ، وَهَذَا ما يُعْطِي لِلْمُوسِيقِيِّ العَرَبِيِّ أَفْقا إِبْداعيَّةً وَجَماليَّةً تَتطلَّبُ إحْساسًا عميقًا بِجَوهَرِ هَذِهِ المُوسِيقَى وَبعْدًا إنْسانِيًّا وَحَضارِيًّا مُميِّزًا (طُوس، ٢٠٠٧، ص. ٤٣).

كما أنَّ صِياغَةَ اللِّحْنِ في المُوسِيقَى العَرَبِيَّةِ كانتَ تَقومُ عَلى عَمليَّةِ حَفْظِهِ مِنَ قَبْلِ المُعْنيِّ بِالاعْتِمادِ عَلى عَمليَّةِ الاسْتِماعِ، وَعندَ الأداءِ يَرتَجلُ المُعْنيُّ بِالخَطِّ اللِّحْنِيِّ العامِّ، وَكذلكَ يَقومُ المُؤدِّيُّ مُحاكِيًا صَوْتِ المُعْنيِّ بِكُلِّ الإِضاْفَاتِ الَّتِي يَقومُ بِارتِجالِها، ما يُساعدُ في حُدوثِ الانْدِماجِ وَالتَّفاعُلِ بَينَ اللِّحْنِ في خَطِّهِ الأَساسِيِّ والإِبْداعِ الحَظِّيِّ المُرتَجلِ مِنَ قَبْلِ المُعْنيِّ وَالمُؤدِّيِّ، وَيُشيرُ فَاخوريُّ إلى أَنَّ هَذِهِ السِّمَّةُ في أداءِ المُوسِيقَى العَرَبِيَّةِ لا نَجدها في المُوسِيقَى الغَربيَّةِ إلاَّ في مُوسِيقَى الجَازِ وَما تَفَرَّعَ عَنها؛ فالْمُدَوَّنَةُ في المُوسِيقَى العَرَبِيَّةِ قَدْ أبْدَعَ مَضمونِها في وَقتِ سابِقٍ وَأَنَّ التَّقْيِدَ بما هُوَ مُدَوَّنٌ هُوَ هَدَفُها المَنشودِ، في حينَ تَأْتِي عَمليَّةُ الإِبْداعِ مِنَ رَفْعَةِ الأداءِ وَرِهافَةِ الحَسِّ التَّعبيريِّ (فاخوري، ٢٠٠٧، ص. ٩٩-١٠٠).

وَمِنَ جِهَتِها، تَتميِّزُ قَوالِبُ المُوسِيقَى العَرَبِيَّةِ التَّقْلِيدِيَّةِ (الألِيَّةِ وَالعَنائِيَّةِ)^(١) بِمِكانَةِ عَاليَّةِ وَمُستَوَى رَفيْعِ بَينَ مُخْتَلَفِ المُوسِيقَاتِ الأُخْرى؛ إذْ تَمْتَلِكُ خُصوصِيَّاتٍ لِحْنِيَّةً وإِيقاعيَّةً مُميِّزةً تَجْعَلُ مِنْها رَصيدًا ثَريًّا يُمكنُ الرُّكُونُ إِلَيْهِ وَاسْتِغْلالُهُ في رَفْدِ العِطاءِ الإنْسانِيِّ الواسِعِ مِنَ خِلالِ تَوظيفِهِ في الفِعلِ المُوسِيقِيِّ العَرَبِيِّ بِأسلوبٍ جَدِيدٍ يَقومُ عَلى جَوهَرِ الإِبتِكارِ وَالتَّجديدِ المُتَأصِّلِ، وَقالِبِ السَّماعيِّ أَحَدِ قَوالِبِ المُوسِيقَى العَرَبِيَّةِ الأَلِيَّةِ الَّتِي تُمَثِّلُ جانِبًا هامًّا مِنَ رُوحِ ذلكَ الرَصيدِ المُوسِيقِيِّ. وَلَعَلَّ مُحاوَلَةَ الدَّراسَةِ الإِضاْءَةَ عَلى قَالبِ السَّماعيِّ تُساعدُ في تحفيزِ الشَّبابِ المُوسِيقِيِّ الإِهْتِمامَ في هَذَا القَالبِ وَصَولًا إلى عَمليَّةِ إِعادَةِ إحياءِ تلكَ القَوالِبِ التَّقْلِيدِيَّةِ في المُوسِيقَى العَرَبِيَّةِ. وَالأَمَلُ أَنَّ تُسَهِّمَ هَذِهِ الدَّراسَةُ في إِبْرازِ قَوالِبِ المُوسِيقَى العَرَبِيَّةِ وَتَأكيدِ قِيميَّتها.

الكلمات الدالة: مُوسِيقَى، مُوسِيقَى آلِيَّة، تَأليفُ مُوسِيقِيٍّ، سَماعيٍّ.

(١) تَنقَسِمُ قَوالِبُ المُوسِيقَى العَرَبِيَّةِ التَّقْلِيدِيَّةِ إلى قَوالِبِ آلِيَّةٍ وَقَوالِبِ غَنائِيَّةٍ؛ أمَّا الأَلِيَّةُ فَيَندرِجُ تَحْتِها: البَشْرَفُ، السَّماعيُّ، اللَوْنِجاءُ، التَّحْمِيلَةُ، الدَوْلابُ، وَالتَّقْسِيمُ. في حينَ يَندرِجُ تَحْتِ القَوالِبِ الغَنائِيَّةِ: المَوالُ، القَصيدَةُ، الدَورُ، المَوشِحُ، الطَّقْطَوقَةُ، المَونُولُوجُ، وَالدِياالُوجُ. يُنظَرُ، كِتابُ مُؤْتَمَرِ المُوسِيقَى العَرَبِيَّةِ سَنَةِ ١٩٣٢ م. ص. ١٦٤.

مشكلة الدراسة

يُعتبر قالب السماعي من خلال علاقاته المقامية^(١) التي تدخل في تشكّله، نموذجًا للتأليف الموسيقيّ العربيّ الذي لا يزال محط أنظار الباحثين في هذا المجال. وإذا ما تمّ التعريف في دراسات سابقة بالعديد من خصائص السماعيّات، إلا أنّ هناك حاجة من وجهة نظرنا للتعريف بنظام العلاقات المقامية التي يعتمد عليها نموذج السماعي، ولا سيّما وأنّ تلك العلاقات غير خاضعة للعفويّة، إنّما هي فكر موسيقيّ يُعبّر عن شخصيّة المؤلّف.

ومن هنا، نسعى في هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على العلاقات المقامية في موسيقى عامر ماضي، من خلال السماعيّات التي تضمّنها كتابه "أنغام وألحان من عبق الزمان"، إذ احتوى هذا الكتاب على أربعة سماعيّات جاءت في أربعة من المقامات العربيّة وهي: (الراست، النهاوند، الكرد عشيران، الشت عربان) (ماضي، ٢٠٠٥).

هدف الدراسة

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

أهميّة الدراسة

تكمن أهميّة هذه الدراسة في قدرتها على الكشف عن أهمّ وأبرز العلاقات المقامية الموجودة في سماعيّات عامر ماضي كجزء من الرصيد الموسيقيّ الأردنيّ المعاصر، ما يساعد في إمكانية معرفة طرق العلاقات المقامية المستخدمة في عمليّة تأليف السماعيّات قصد تحفيز المؤلفين الاهتمام بتناول القوالب الموسيقيّة العربيّة التقليديّة تأليفاً وأداءً. ذلك أنّ المنتبّع للمشهد الموسيقيّ العربيّ اليوم يلحظ ندرة من يُؤلّف في هذه الأنماط، وإنّها في انحسار شديد على الرّغم من أهميّتها سواء على الصعيد الأدائيّ أو باعتمادها في مناهج الموسيقى العربيّة.

منهجية الدراسة

تتبع هذه الدراسة المنهج الوصفيّ التحليليّ (تحليل محتوي).

نبذة عن حياة الفنّان عامر ماضي (١٩٥٣ - ٢٠٠٨)

وُلد عامر ماضي في عمّان عام (١٩٥٣). التحق عامر ماضي بالمعهد الموسيقيّ الأردنيّ عام (١٩٧٢) إذ بدأ بدراسة آلة العود ثمّ اتّجه إلى العزف على آلة التشيللو، وبعدها انطلق إلى

(١) يُشير عبد الحميد حمام (ولد عام ١٩٤٣) في كتابه *الحياة الموسيقيّة في الأردنّ في ثمانين عامًا* إلى أنّ R. Yakta Bey يقول: إنّ المقام هو حالة من الكون (كيان) وشكل خاص من السلم الموسيقيّ، يتميّز بتنظيم خاص للنفحات الموسيقيّة التي تكوّنته حسب علاقات غير عاديّة (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 التشيللو (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) وخماسي الرابطة وأوركسترا الصغار عامر (١٩٨٣)^(٥). هذا ووضع عامر ماضي العديد من الأغاني الفنية لكثير من المغنين الأردنيين المعروفين نذكر 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 نذكر: موسيقى المسلسل الإذاعي "سجلماسا"^(٦)، وموسيقى المسلسل الإذاعي "أبو خليل القباني"، وموسيقى المسلسل التلفزيوني "فيروز والعقد". كما ولحن العديد من الموسيقىات التصويرية لمسلسلات الأطفال (حتر، ٢٠٠٩، ص. ٢٩-٣٠).

- (١) يُشير عبد الحميد حمام في كتابه *الحياة الموسيقية في الأردن في ثمانين عاماً* إلى أن دار الإذاعة تأسست في القدس عام (١٩٣٦) وسُميت بـ "صوت القدس". وفي عام (١٩٤٨) أنشئت دار إذاعة جديدة في رام الله. ثم انتقلت الإذاعة وفرقتها الموسيقية إلى عمان عام (١٩٥٩). ص. ١٠٨.
- (٢) تتكوّن 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) - تشيللو). يُنظر، حتر، صخر. (٢٠٠٩). *عامر ماضي رحلة مع النغم*. ص. ٢٨.
- (٣) تأسست رابطة الموسيقيين الأردنيين عام (١٩٨١) وقد انتُخب عامر ماضي رئيساً لها على مدى ست دورات متتالية. وفي عام (١٩٩٧) تحوّلت إلى نقابة الفنانين الأردنيين. يُنظر، جبرائيل، جورج. (٢٠١٠). *المهارات الأدائية على آلة الكمان في المؤلفات الموسيقية الأردنية المعاصرة*. أطروحة دكتوراه غير منشورة. جامعة الروح القدس، الكسليك، ص. ١٤٨.
- (٤) تأسست فرقة النغم العربي عام (١٩٨٢) وتوقّفت عام (١٩٨٩)، ثم قامت نقابة الفنانين عام (٢٠٠٢) بإعادة تشكيلها حيث أوكلت مهمة قيادتها إلى عامر ماضي، وقدمت في نفس ذلك العام حفلاً موسيقياً في مهرجان جرش، غير أنها حُلّت في نهاية العام نفسه. يُنظر، جبرائيل، جورج. (٢٠١٠). *المهارات الأدائية على آلة الكمان في المؤلفات الموسيقية الأردنية المعاصرة*. أطروحة دكتوراه غير منشورة. ص. ١٥٦.
- (٥) تأسست أوركسترا الصغار عام (١٩٨٣) وتألّفت من عشرين عازفاً تتراوح أعمارهم بين (٨ - ١٦) سنة، وكان يقودها عازف الكمان محمد فضل (ولد عام ١٩٥٦) من خلال تدريب مجموعة من الصغار العزف على آلة الكمان والفيولا، وكان عامر ماضي - رئيس رابطة الموسيقيين في ذلك الوقت - يقوم بتدريس آلة التشيللو فضلاً عن إعداد المقطوعات الموسيقية بما يتناسب 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 أن "سجلماسا": منطقة في الأندلس*. ص. ٢٩.

السَّماعي

السماعي قالبٌ موسيقيٌ بحث يتألف من خمسة أجزاء تُسمّى أربعة منها بالخانات والجزء الخامس بالتسليم، وهذا الأخير يُكرّر بعد كلّ خانة من الخانات الأربع ومن ثم يُختتم به (كتاب مؤتمر الموسيقى العربيّة، ٢٠٠٧، ص. ١٦٧).

ويوقّع السماعي على ميزان السماعي الثقيل أو أقصاق سماعي، لذلك أطلق على هذا القالب اسم "سماعي"، أمّا الخانة الرابعة منه فجرت العادة بأن تُوقّع على أحد الموازين الآتية: السنكين سماعي، والسماعي الدارج، والسربند أو الفالس.

ومن جانب آخر، فقد جرت العادة أن تُلحّن الخانة الأولى والتسليم في المقام الأساسيّ للسماعي. أمّا الخانات الثلاث الأخرى فتُلحّن عادة في مقامات مختلفة وذلك ضمن ترتيب مُعيّن يُراعي تتابع مقامية تلك الخانات التي يُمكن من خلالها استعراض النغمات العليا للمقام ثم العودة إلى المقام الأساسيّ (علميّة، كرجاج، فرح، ١٩٩٦، ص. ٦٤).

التّحليل الموسيقيّ للسماعيّات

اعتمد في التّحليل ترتيب تسلسل هذه السماعيات كما وردت في كتاب "أنغام وألحان من عبق الزمان".

١. سماعي راسـت عامر ماضي

المقامات اللّحنية

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

الخانة الأولى: في مقام الراست على نغمة راست، وأقفلت على الدرجة الخامسة من نفس المقام (غمّاز المقام)، ما ساعد على ظهور وحدة الترابط بين الخانة الأولى والتسليم لتظهران وكأنهما جملة لحنية واحدة. هذا وظهر جنس السيكاه على نغمة سيكاه في الخانة الأولى (الحقل الرقم ٢).

– **التسليم:** في مقام الراست على نغمة راست، وأقفل في المقام نفسه.

الخانة الثانية: في مقام النوا أثر على نغمة رست وأقفلت في المقام نفسه.

– **التسليم:** في مقام الراست على نغمة راست، وأقفل في المقام نفسه.

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

– التسليم: في مقام الراست على نغمة راست، وأقفل في المقام نفسه.
الخانة الرابعة: في مقام الراست على نغمة راست، وأقفلت في المقام نفسه على نغمة جواب الكردان.

– التسليم: في مقام الراست على نغمة راست، وأقفل في المقام.
نغمة الابتداء والقفل والنغمة المركزية^(١)

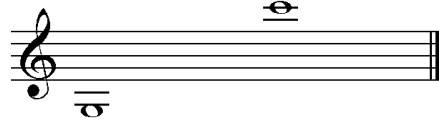
جدول (١): نغمة الابتداء والقفل والنغمة المركزية في سماعي راست عامر ماضي.

الخانة	نغمة الابتداء	نغمة القفل	النغمة المركزية
الأولى	راست	نوا	راست
التسليم	راست	راست	راست
الثانية	راست	راست	راست
الثالثة	كردان	راست	حسيني
الرابعة	راست	جواب الكردان	راست

يتبين من الجدول الرقم (١) بأنّ النغمة المركزية تتطابق مع نغمة الابتداء في الخانة الأولى والتسليم والخانة الثانية والرابعة، وتتطابق النغمة المركزية مع نغمة القفل في التسليم والخانة الثانية. وتتطابق مع نغمة الابتداء والقفل في التسليم والخانة الثانية.

المدى اللّحني

يقع المدى اللّحني لهذا السماعي في ديوانين ورابعة تامة.



المدى اللّحني في سماعي رست عامر ماضي

النموذج الرقم (١)

وهنا لا يُدّ من الإشارة إلى أنّ إعادة الجملة الأولى في الخانة الرابعة على مسافة ديوان أعلى أي في طبقة الجواب، أدّت إلى اتساع المدى اللّحني لهذا السماعي.

(١) النغمة المركزية: هي النغمة الأكثر أهميّة في اللحن وهي نواة اللحن القوية الصلبة والتي يتحرك حولها اللحن. يُنظر، فريد، طارق حسون، التحليل المعاصر لعلم الموسيقى المقارن. ص ٤٩.

٢. سماعي نهاوند عامر ماضي

المقامات اللحنية

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

الخانة الأولى: في مقام النهاوند على نغمة راست، وأقفلت في المقام نفسه.

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

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

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

الخانة الثالثة: في مقام النكريز 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 النكريز، أي على نغمة نوا، ويبدو لنا أن المؤلف قصد الانتقال إلى الدرجة الخامسة للمقام تمهيداً للانتقال باللحن إلى الطبقة العليا.

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

الخانة الرابعة: في مقام النوا أثر على نغمة رست، وأقفلت في المقام نفسه. وقد ظهر في هذه الخانة جنس النهاوند على نغمة الراس (الحقل الرقم ٤٠).

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

نغمة الابتداء والقفل والنغمة المركزية

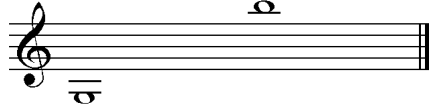
جدول (٢): نغمة الابتداء والقفل والنغمة المركزية في سماعي نهاوند عامر ماضي.

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

يتبين 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. وتتطابق مع نغمة الابتداء والقفل في الخانة الأولى والثالثة والرابعة.

المدى اللّحني

يقع المدى اللّحني لهذا السماعي في ديوانين وثلاثة كبيرة.



المدى اللّحني في سماعي نهاوند عامر ماضي

النموذج الرقم (٢)

لُوحظ أنّ إعادة أداء بعض الجُمَل اللّحنية في الخانة الرابعة باستخدام الديوان الأعلى فضلاً عن الانتقال بين النغمات المتباعدة، عمل على زيادة المساحة الصوتية المُستخدمة.

٣. سماعي كرد عشيران عامر ماضي

المقامات اللّحنية

برز في هذا السماعي المقامات اللّحنية الآتية: (كرد، وحجاز كار)، وجاءت كالآتي:

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

– **التسليم:** في مقام الكرد على نغمة عشيران، وأُفِلت في المقام نفسه. هذا وتبيّن من خلال التحليل بدء التسليم وانتهاء الجُملة الأولى منه بنغمة الدرجة السادسة من مقام الكرد عشيران وهي نغمة جهار كاه (الحقل الرقم ١٠)، ما يُعطي انطباعاً بالانتقال إلى مقام العجم على نغمة جهار كاه، ولا سيّما وأنّ شخصيّة مقام الكرد تقوم على إظهار جنس العجم على الدرجة السادسة.

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

– **التسليم:** في مقام الكرد على نغمة عشيران، وأُفِلت في المقام نفسه.

الخانة الثالثة: في مقام الكرد على نغمة عشيران، وأُفِلت في المقام نفسه. وقد ظهر في هذه الخانة جنس الصبا على نغمة حسيني (الحقل الرقم ٢٣)، هذا واستُخدم نفس الجنس ولكن على نغمة عشيران في (الحقل الرقم ٢٤)؛ أي من خلال الهبوط ديوان إلى أسفل.

– **التسليم:** في مقام الكرد على نغمة عشيران، وأُفِلت في المقام نفسه.

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

– التسليم: في مقام الكرد على نغمة عشيران، وأقفل في المقام نفسه.

نغمة الابتداء والقفل والنغمة المركزية

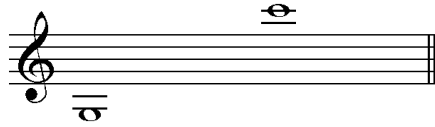
جدول (٣): نغمة الابتداء والقفل والنغمة المركزية في سماعي كرد عشيران عامر ماضي.

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

من الجدول الرقم (٣) أعلاه يتبين 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 اللّحني

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



المدى اللّحني في سماعي كرد عشيران عامر ماضي

النموذج الرقم (٣)

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

٤. سماعي زرافات عامر ماضي

المقامات اللّحنيّة

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

الخانة الأولى: في مقام الحجاز كار على نغمة يكاه، وأقفلت في المقام نفسه على نغمة نوا.

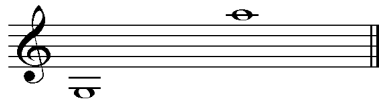
- التسليم: في مقام البيات على نغمة نوا، وأقفل في مقام الحجاز كار على نغمة اليكاه، وذلك لضرورة إنهاء السماعي على الدرجة الأساسية للمقام، وتثبيت صفة العامة.
 - الخانة الثانية: في مقام الحجاز كار على نغمة دوگاه، وأقفلت في مقام الصبا زمزم على نغمة يكاه، تمهيداً للعودة إلى التسليم.
 - التسليم: في مقام البيات على نغمة نوا، وأقفل في مقام الحجاز كار على نغمة اليكاه.
 - الخانة الثالثة: في مقام الزنجران على نغمة يكاه، وأقفلت في المقام نفسه.
 - التسليم: في مقام البيات على نغمة نوا، وأقفل في مقام الحجاز كار على نغمة اليكاه.
 - الخانة الرابعة: في مقام الحجاز كار على نغمة يكاه، وأقفلت في مقام النهوند 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، وأقفل في مقام الحجاز كار على نغمة اليكاه.
- 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	نوا
الثانية	نوا	يكاه	دوكاه
الثالثة	راست	يكاه	يكاه
الرابعة	يكاه	كردان	يكاه

من الجدول الرقم (٤) أعلاه يتبين بأن النغمة المركزية تتطابق مع نغمة الابتداء في الخانة الأولى والتسليم والخانة الرابعة، وتتطابق 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 السماعي في ديوانين وثانية كبيرة.



المدى اللحنى في سماعي زرافات عامر ماضي

النموذج الرقم (٤)

النتائج

١. المقامات اللحنية

جاءت كما في الجدول الآتي:

جدول (٥): المقامات اللحنية لعيّنة الدراسة.

عدد السماعيات				
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

يتبين من الجدول الرقم (٥) أنّ الخانة الأولى جاءت في المقام الأساسي في السماعيات الأربعة، وجاء التسليم في المقام الأساسي في ثلاثة سماعيات، وهذا ما يؤكد على أهمية إبراز المقام الأساسي للسماعي، فجلّ ما يرمي إليه المؤلف هنا هو تأكيد حيثيات المقام، وإبراز خصائصه المقامية بشكل موجز بغية الانتقال والتجوال بين المقامات.

في حين جاءت الخانة الثانية في مقام آخر على نفس درجة ركوز المقام الأساسي في ثلاثة سماعيات، أمّا الخانة الثالثة فظهرت في سماعيين في مقام آخر على نفس درجة ركوز المقام الأساسي، وفي سماعي واحد في مقام آخر من درجة مختلفة عن درجة ركوز المقام الأساسي، ما يظهر عملية التسلسل في الانتقال بين المقامات عند التلحين.

بينما الخانة الرابعة فظهرت في المقام الأساسي في ثلاثة سماعيات، وهذا ما يشير إلى أهمية التأكيد على المقام الأساسي وتثبيت صفته العامة تمهيداً للعودة إلى التسليم الأخير الذي يُنهي بدوره السماعي.

٢. نغمة الابتداء والقفل والنغمة المركزية

ظهرت العلاقة بين النغمة المركزية بنغمة الابتداء والقفل كالاتي:

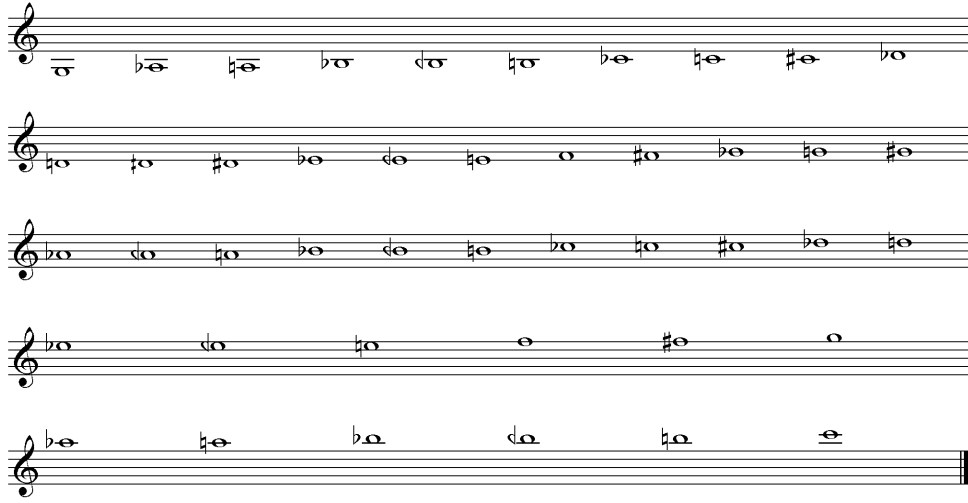
جدول (٦): العلاقة بين النغمة المركزية بنغمة الابتداء والقفل.

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

- 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%).
- ويعزو الباحث قلة تطابق النغمة المركزية مع نغمة الابتداء والقفل لعدة عوامل، أبرزها:
- عدم تقيّد المؤلف ببداية بعض الخانات من النغمة الأساسية للمقام.
- عدم الاستقرار على النغمة الأساسية في نهاية بعض الخانات.
- الانتقال بالألحن إلى الديوان الأعلى في بعض الخانات ولا سيما في الخانة الثالثة.

٣. المدى اللّحني

- ظهرت المديات اللّحنية للسماعات الأربعة كالآتي:
- سماعي راست: ديوانان ورابعة تامة.
 - سماعي نهاوند: ديوانان وثالثة كبيرة.
 - كرد عشيران: ديوانان ورابعة تامة.
 - سماعي زرافات: ديوانان وثانية كبيرة.
- هذا وتبيّن من خلال التحليل أنّه قد تتابعت في المسارات اللّحنية للسماعات الأربعة أربع وأربعون نغمة، وهي:



المسار اللحني لعينة الدراسة

النموذج الرقم (٥)

وهكذا، يتبين بأن المدى اللحني للسماعيات الأربعة يقع في ديوانين واربعة تامة.

خلاصة

خلصت الدراسة إلى الكشف عن العلاقات المقامية المستخدمة في سماعات عامر ماضي، والتي تُحقق 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 وتبين أن عملية الانتقال إلى مقام آخر يمكن أن تنتهي بنفس ذلك المقام، وعادة ما تظهر على درجة ركوزه، 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.
- حنّ، صخر. (٢٠٠٩). عامر ماضي رحلة مع النغم. ط١. مطبعة السفير. عمّان.
- حمام، عبد الحميد. (٢٠١٠). الحياة الموسيقية في الأردن في ثمانين عاماً ١٩٢١ - ٢٠٠١. مطبعة أروى. عمّان.

- طئوس، يوسف. (٢٠٠٧). "تعليم الموسيقى العربية: واقع ومشاكل وحلول". مجلة البحث الموسيقي. ٦(١). المجمع العربي للموسيقى. جامعة الدول العربية.
- غلمية، وليد. وكرباج، توفيق. وفرح، أنطون. (١٩٩٦). نظريات الموسيقى الشرق عربية. ط١. منشورات المعهد الوطني 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.
- فريد، طارق حسون. (١٩٩٩). التحليل المعاصر لعلم الموسيقى المقارن. دار الكتب للطباعة والنشر. جامعة الموصل.
- كتاب مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢م. (٢٠٠٧). طبعة خاصة بمناسبة اليوبيل الماسي لانهقاد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة. القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.
- ماضي، عامر. (٢٠٠٥). أنغام وألحان من عبق الزمان. ط١. عمان المكتبة الوطنية.

الملاحق: (المُدُونَاتُ الكَامِلَةُ لِعَيِّنَةِ الدِّرَاسَةِ)
سَمَاعِي رَاسْت

عامر ماضي

الخانة الأولى

4 التسليم

7 Fine

9 الخانة الثانية

12 الخانة الثالثة

15

18 الخانة الرابعة

23

36 يعاد ديوان أعلى

45

50

سماعي نهوند

تأليف: عامر ماضي

الخلقة الأولى

4

7

10

12

14

17

19

22

24

26

29

الخلقة الثانية

التسليم

الخلقة الثالثة

الخلقة الرابعة

tr

3

gliss.

~

2

35

41

47

53

57

59

سامعي كرد عشيران

عامر ماضي

الخانة الأولى

3

6

9 التسليم

11

13 الخانة الثانية

16 الخانة الثالثة

19

22

25 الخانة الرابعة

34

44

2

53

60

2

25



30

35

The image shows three staves of musical notation in a single system. The first staff starts at measure 25 and ends at measure 30. The second staff starts at measure 30 and ends at measure 35. The third staff starts at measure 35 and ends at measure 40. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and bar lines, indicating a complex melodic line with multiple time signatures.