متغيرات السرعة والضروب الإيقاعية في بنية الأغنية البغدادية

Variables of velocity and rhythmic rhythms in the structure of the Baghdadi song

م.م. نمير إبراهيم جميل

قسم الفنون الموسيقية

كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

Researcher / Namir Ibrahim Jamil
Department of Musical Arts
College of Fine Arts - University of Baghdad

www.mercj.journals.ekb.eg

الملخص:

هدفت الدراسة إلى التعرف على متغيرات السرعة والضروب **الإيقاعية** في بنية الأغنية البغدادية؛ إذ إن السرعة والضروب من العناصر الأساسية في بناء الأغنية، لذا أعد الباحث بحثه بأربعة فصول؛ إذ شمل الفصل الأول من البحث الإطار المنهجي متمثلًا بمبررات البحث التي تتحدد بالإجابة عن السؤال الآتي: ما هي متغيرات السرعة والضروب الإيقاعية في بنية الأغنية البغدادية. وكانت حدود البحث الزمنية محددة في أربعة عقود (عقد الأربعينيات، والخمسينيات، والستينيات، والسبعينيات)، ثم انتهى الفصل الأول بالمصطلحات التي ذكرت بعنوان البحث. أما الفصل الثاني: الإطار النظري؛ الذي ضم ثلاثة مباحث، تضمن المبحث الأول (الضروب الإيقاعية)، أما المبحث الثاني، فقد احتوى (السرعة) وتناول المبحث الثالث (الأغنية البغدادية)، ثم الفصل الثالث إجراءات البحث الذي شمل منهج البحث؛ إذ اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي)، أما مجتمع البحث قد ضم عينات أربع رسائل ماجستير التي بحثت في الأغنية البغدادية لعقد (الأربعينيات، والخمسينيات، والستينيات، والسبعينيات) في قسم الفنون الموسيقية كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، وعينة البحث، فقد تم اختيار المجتمع كله عينة للبحث والتي كان عددها (٥٤) عينة، أما الفصل الرابع، فقد ضم نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وأخيرًا قائمة المصادر.

Abstract:

The study aimed at identifying the variables of speed and rhythmic rhythms in the structure of the Baghdadi song. The speed and the elements are the basic elements in building the song, so the researcher prepared his research in four chapters. The first chapter of the research included the methodological framework, The limits of time research were defined in four decades (the 1940s, 50s, 60s and 70s), and the first chapter ended with the terms mentioned in the title of the research. As for the second chapter, the theoretical framework, which included three subjects, included the first section (rhythmic sounds), while the second section contained (speed) and dealt with the third section (the Baghdadi song) The research community has included the samples of four master's degrees which were examined in the Baghdad song for the (1940s, 50s, 60s and 70s) in the Department of Musical Arts, Faculty of Fine Arts, University of Baghdad. (54) samples. The fourth chapter included the results of the research, the conclusions, the recommendations, the proposals and finally the sources list.

M.E.R.C
ISSN 2536-9504

الفصل الأول

مبررات البحث والحاجة إليه

يعد الفن الموسيقي والغنائي وسيلة للتعبير عن الانفعالات العاطفية والوجدانية للإنسان من خلال توظيف الألحان والإيقاعات للتعبير عن تلك الانفعالات، وبما أن العراق واحد من البلدان المتميزة بسبب موقعه الجغرافي واختلاف قومياته وديانات ومذاهبه، واختلاف طبيعة التضاريس بين مناطقه، لذا نجد في العراق مختلف الأشكال والأنواع الموسيقية والغنائية فمنها البشرف، واللونكا، والسماعي والغناء الريفي والبدوي والكردي والتركماني وغناء البحر والغناء البغدادي.....إلخ، وفي كل لون من هذه الألوان يوجد تمايز وأسلوب من خلال توظيف عناصر الموسيقى من إيقاع ولحن وأداء. وللإيقاع دور فعال ومتميز؛ إذ يعطي للأعمال الموسيقية والغنائية

سمة وخصوصية وذلك من خلال توظيف الضروب الإيقاعية واختيار السرعة والأوزان إضافة إلى العناصر الموسيقية الأخرى وعلى مختلف الفترات الزمنية تمر هذه الأعمال الموسيقية بمتغيرات مختلفة في بنائها اللحني والإيقاعي متأثرة بعدد من العوامل سياسية أو دينية أو اقتصادية أو من خلال التطور العلمي والتكنولوجي وطبيعة العصر والذوق الجمالي للمجتمع وما يؤثر بالمجتمع من تأثيرات ثقافية من خلال التواصل مع الثقافات المختلفة للبلد ذاته أو مع البلدان الأخرى. ولكون للأغنية البغدادية الدور الكبير في حياة وذوق المجتمع العراقي لفترة من الفترات ولعقود عدة من خلال نصوصها الغنائية وألحانها، لذا ارتأى الباحث إلى دراسة الأغنية البغدادية من حيث متغيرات السرعة والضروب الإيقاعية والتي مرت بمراحل زمنية مختلفة وتغيرت خلالها من حيث

الإضافات أو الحذف الظاهر عند تتبع مسيرة تطورها خلال تلك العقود المختلفة، لذا سعى الباحث في الفصل الأول من الدراسة طرح مبررات البحث بالتساؤل الآتي: ما هي متغيرات السرعة والضروب الإيقاعية في بنية الأغنية البغدادية؟

أهمية البحث:

١ – يعد هذا البحث مصدرًا مُضافًا إلى مصادر المكتبة العراقية.

٢ – يُفيد البحث المختصين بالموسيقى وطلبة الدراسات العليا.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى تعّرف على:متغيرات السرعة والضروب الإيقاعية في بنية الأغنية البغدادية.

حدود البحث:

١ – الحد الموضوعي: متغيرات السرعة والضروب الإيقاعية.

٢ – الحد المكاني: بغداد

٣ – الحد الزماني: عقد(الأربعينيات، والخمسينيات، والستينيات، والسبعينيات)

مصطلحات البحث:

١ – **الضروب الإيقاعية:** "ضرب الذي يردف أحيانًا بكلمة وزن أيضًا، ويقصد به في الموسيقى العربية الشفاهية التقليد– القالب الإيقاعي– الواقع ضمن نطاق هذا الميزان[١] أو ذاك – الذي يتكرر طوال المؤلفة، سواء كانت أغنية أو رقصة أو معزوفة منهجية، أو جزء من مسلسل".(حسام، ٢٠٠٢،ص٢)

"والضروب أي نوع الإيقاع وتسميته من حيث الميزان ونوعه مركب كان أم بسيط". (البياتي،٢٠١٤،ص٨)

يقصد بالضروب إجرائيًّا هي النماذج الإيقاعية التي ترافق الأعمال الموسيقية غنائية كانت أو آلية وتعزف من خلال الآلات الإيقاعية باستعمال الدم والتك والسكتات، وتكون هذه الضروب محددة بأسماء متعارف عليها وهي على أنواع منها البسيط والمركب و معقد الركب.

٢- السرعة:

"سرعة الوزن الإيقاعي أو ما اصطلح عليه (Tempo) وهو درجة السرعة أو البطء الذي يلزم أن تعزف **منه** القطعة الموسيقية". (وجدان،٢٠٠١، ص٣٤)

يقصد بمتغيرات السرعة إجرائيًّا كل الاختلافات التي تطرأ على السرعة النسبية في الأعمال الغنائية قياسًا بالسرعة المترنومية، ومتغيرات السرعة المطلقة التي تحدد كثافة اللحن.

٣ – الأغنية البغدادية:

" يُعرّفها العامري، ثامر بأنها: " الأغنية التي تكون مفرداتها بغدادية، أي المفردات السائدة في بغداد. ويُعرفها الوردي، حمودي بأنها: " أغنية عاطفية وقد تعددت أغراض شعرها وأوزانها وتنوّعت أنغامها حتى أصبحت تحتل مكانة رفيعة، وهي تعُبر عن الروح البغدادية الأصيلة. ويُعرّفها هاشم الرجب بأنها: " الأغنية التي تكون ألحانها وإيقاعاتها ونصوصها الشعرية بغدادية أي التي نشأت وتداولت في بغداد.". (البياتي،٢٠٠٢،ص٥,٦)

"ويعرفها طارق محمد على بأنها مصطلح متداول في بغداد يُطلق على أحد الأشكال الغنائية المتبلورة في القرن الماضي، تُغنى بصوت رجالي أو نسائي مع الفرقة الموسيقية والكورس (المجموعة) وتبنى لحنيًّا على مذهب وعدة كوبليهات، غنية

بزخارفها وتحلياتها ومساراتها الأفقية، ويحتل النص الفصيح المشحون بالأحاسيس والعواطف النسبة الأكبر ويعبر عنها ". (الأوسي،٢٠١٠،ص٤)

وعرفتها البياتي زينب صبحي بأنها: "هي التي تكون نصوصها الشعرية ذات مفردات بغدادية وألحانها مبنية على أساس الأجناس والمقامات والإيقاعات البغدادية، ويجب أن تأتي نصوصها متلاحمة مع البناء اللحني والأيقاعي ومتأثرة بالطابع المناخي والجغرافي والثقافي والنفسي والجمالي ومرتبطة بتقاليد وعادات البغداديين، وبذلك يكون لها دورٌ اجتماعي وتكون مُلبّية لاحتياجات شرائح أبناء المجتمع البغدادي".

(البياتي،٢٠٠٢،ص٦)

التعريف الإجرائي:

هي الأغنية التي ظهرت أو انتقلت وتطورت في بغداد واكتسبت نصوصها وألحانها وإيقاعاتها من نفس بيئتها التي تطورت فيها خلال فترات زمنية مختلفة.

merc.j.journals.ekb.eg M.E.R.C ISSN 2536-9504

الفصل الثاني

الإطار النظري

أولا– الإيقاع (Rhythm):

وهو أحد عناصر الموسيقى، إذ يقوم "بتنظيم الأصوات، والسكتات، حسب مدتها. أو هو أزمنة موسيقية متسلسلة بانتظام".(شادي كرم،٢٠١١،ص٢٩)

" وتشتق كلمة الايقاع rhythm في اللغات الأوربية من لفظ rhuthmos اليوناني، وهو بدوره مشتق من فعل rheein، بمعنى ينساب أو يتدفق".

(فؤاد زكريا،١٩٨٥، ص٥١–٥٢)

"والايقاع عبارة عن تنظيم معين لقيم زمنية محددة، وبشكل آخر هو عبارة عن شكل معين لقيم زمنية متكررة وفق ترتيب محدد". (ميسم هرمز،٢٠١٠،ص٥٠)

"ومن خلال مراقبة الطبيعة تعطينا الدليل الأول على وجود الإيقاع في الكون، فتبادل الليل والنهار والأمواج المتعاقبة في البحر ودقات القلب وتناوب الشهيق والزفير كلها تفترض أن الإيقاع هو شيء يرتبط بالحركة بشكل وثيق ويتكرر بشكل منتظم خلال الزمن مثل هذه النبضات يمكن أن نلمسها في كلامنا اليومي، لكنها في حالة الشعر، عندما تنتظم الكلمات وفقًا لبحور الشعر بصرامة أو بشكل أكثر تحررًا، فإننا سنشعر بها بشكل خاص". (شادي كرم،٢٠١١، ص٢٨، ٢٩)

"وأن المعلمين الأوائل عرفوا_منذ القدم_ بأن المقطع الكلامي: هو نواة إيقاع الكلام المنظوم، وأن المقاطع الكلامية تتكتل في وحدات إيقاعية صغرى متماثلة الزمن ومختلفة الشكل كباعث الإيقاعي أطلق عليه اسم النبضة(beat)، تنسجم كل منها مع

سابقتها وما يليها، منتظمة في دورات إيقاعية صغرى، تجمع في دورات إيقاعية كبرى ونعتت مجازًا بالجملة الإيقاعية". (حسام،٢٠٠٢، ص٣)

ونقرأ عن الإيقاع في قاموس الموسيقى الجديد بأنه تلك الناحية في الموسيقى التي لا تهتم بالطبقة الصوتية للنوتة، ولكن تهتم بالتقسيم الزمني للنوتات وتشديدها(٥٥، ص٣١٦,٣١٧) وجدان وأن الموسيقى العربية ومنها العراقية موضع بحثنا تقوم على عنصر الإيقاع، إذ "يُعد االمنظم الرئيس للألحان والقائد الأساسي في المحافظة على الوزن خلال العزف والغناء،ويظهر الإيقاع واضحًا في هذا المجال التلحيني الشعبي، حيث يمكن تمييزه بسهولة فهو يجري بخط واضح وموازي إلى اللحن بنموذج معين متكرر بشكل تطغى عليه صفة الزخارف الإيقاعية لكي لا يكون مملا لدى المتلقي، وكذلك ليكون أكثر تأثريًا في العمل." (ميسم،٢٠١٠، ص٥٤)

وأيضًا يقوم الإيقاع المرافق لألحان العمل الموسيقي غنائيًا كان أو آليًا بتحديد سرعة العمل السرعة النسبية المقاسة بالمترونوم[٢] ، وهنا يأتي دور الملحن في اختيار الضروب والسرع إما تأثرًا بالصورة التعبيرية للنص الغنائي أو متماشيًا مع الذوق العام وروح العصر التي تم إنتاج الأغنية في حينها، ويطلق على الايقاعات المرافقة للغناء العربي بالضروب الإيقاعية، وتقسم هذه الضروب الإيقاعية، إلى ثلاثة أنواع الضروب البسيطة والمركبة وغير القياسية، وتكون الضروب الإيقاعية البسيطة إما ثنائية أو ثلاثية أو رباعية، وذلك حسب الميزان المستعمل.

فيتكون الوزن الثنائي (عندما تجمع الضربات في مجموعات ثنائية، بضربة قوية تليها ضربة ضعيفة سنحصل على خانة من ضربتين؛ إذ يكتب لهما رقمين يمثل الرقم العلوي عدد الضربات أما الرقم السفلي القيمة الزمنية للضربة ويسميان توقيع الزمن (الميزان) ومنها ٢/ ٢ ٤/٢ ٨/٢ أما عندما تجمع الضربات في مجاميع ثلاثية،

نحصل على الإيقاع الثلاثي ٤/٣، ٨/٣. أما الإيقاع الرباعي الذي يرمز له بالموازين ٤/٤، ٢/٤ ،٨/٤ يمكن وصفه بأنه إيقاع ثنائي مضاعف، ففي الإيقاع الرباعي هناك مجموعتان من ضربتين مع تشديد ثانوي على الضربة الثالثة وتسمى جميع هذه الأوزان بالأوزان البسيطة. (شادي كرم وآخرون،٢٠١١، ص٢٩,٣٠,٣١)

"والأوزان البسيطة في جميع أنواع الموسيقى توجد ضربة أو نبضة منتظمة، وهذه الضربات تتجمع في مجموعات ثنائية وثلاثية ورباعية، وإن جمعت في ضربات زوجية في مجموعة ثنائية تكون متعاقبة في (قوي ضعيف) إلخ، وإذا جمعت الضربات في مجموعة ثلاثية تكون لدينا الضربة القوية متبوعة بضربتين ضعيفتين (قوي ضعيف ضعيف) إلخ، أما تجميع الضربات في مجموعة رباعية يكون للضربة الأولى توكيد القوة، والثالثة توكيد متوسط القوة، وتكون الثانية والرابعة ضعيفتين (قوي ضعيف متوسط ضعيف) وهذا ما يسمى بالزمن الرباعي البسيط". (البياتي،٢٠١٤، ص٦)

"أما الزمن المركب يكون من الضروري أحيانًا تقسيم بعض الضربات إلى نغمات ثلاثة أصغر عوضًا عن تقسيمها إلى نغمتين، ويمكن إنجاز ذلك بواسطة مجموعة النغمات غير القياسية (irregular note-group) المعروفة باسم الثلاثيات (triplet) ". (وليم لوفلوك،٢٠٠٧، ص ٣٩)

وهي أيضا تتجمع في مجموعات ثنائية وثلاثية ورباعية، ولكن بطريقة حسابية بضرب العدد العلوي على ثلاثة وضرب العدد السفلي على اثنين مثل 2/4 إلى 6/8 والزمن البسيط الثلاثي 3/4إلى 9/8 والبسيط الرباعي يصبح 4/4 إلى 12/8. " (البياتي،٢٠١٤، ص٧)

"ومن عناصر الإيقاع هو ما يظهر في المسار اللحني الذي يكون منفصل عن الإيقاع العام، أما في الموسيقى الشعبية فقد يظهر هذا الشكل وفق تصور وبناء

الملحن، أو يظهر بشكل عام عن طريق المصادفة أو التكرار في صياغة الألحان، ولا سيما الألحان العربية والعراقية التي تتميز بصفة التكرار أو ما يطلق عليه بمصطلح (sequence) ويقصد به التعاقب الإيقاعي أو اللحني وفق تكرار معين" (ميسم هرمز، ٢٠١٠،ص٥١)

الضروب الإيقاعية:

"يؤدى الضرب على آلات الإيقاع أو على ذوات الأوتار النقرية، التي تصدر أصواتًا ثقيلة كالدف والطار والطبلة والنقارة، وتتسم الضروب بالتنوع والاختلاف، وتستخدم في مرافقة الأداء الانفرادي أو الجماعي". (حسام،٢٠٠٢،ص١)

"لقد عرف الإنسان القديم الإيقاع قبل أن يتعلم اللغة، وكانت لديه الآلات إيقاعية (الآلات الموسيقية المولدة للصوت بذاتها ويطلق عليها اصطلاح الآلات الأيديوفونيةidiphone لكونها تصوت بارتجاج أو تذبذب المادة المكونة لها، قد صنعت من مواد خام قدمتها الطبيعة كالعظام والأغصان الخاوية والقواقع وجذور الأشجار والأثمار". (طارق حسون، ١٩٩٠، ص٣٥)

ظهرت رسومات للآلات الإيقاعية في أقدم الحضارات المدونة وهي الحضارة السومرية استنادًا إلى ما نشر منذ ثلاثينات القرن الماضي وحتى الآن من الأسماء السومرية والأكدية، فإنه من الصعب تحديد أسماء الآلات المصوتة لذاتها لها، أما أصناف الإيقاعات الجلدية، فأنها حددت بوضوح تام".

(صبحي رشيد، ١٩٨٤، ص١١٣).

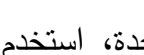
"وعن كل من يرغب، باستطاعته أن يشكل إيقاعات وضروب من النقرات التي يريدها. على أن لا يخرج من حدود الميزان." (حسام،٢٠٠٢،ص٢)

"ونقرأ عن الوزن عند فاخروميف: أن تناوب الأنغام ذات القيم الزمنية المتساوية يشكل حركة منتظمة تشبة النبض بحيث يتميز بعضها عن الآخر بنقرة خاصة تسمى في علم الموسيقى بالنبرة (Accent) فالأنغام التي فيها نبرة تكون مشددة وتسمى بالأجزاء القوية، والأنغام التي ليس فيها نبرة تكون غير مشددة، وتسمى بالأجزاء الضعيفة، وأما التناوب المنتظم للأجزاء القوية والضعيفة في فترات زمنية متساوية، فيسمى بالوزن.

يقول الحفني عن الوزن: إن التناوب المنتظم للأجزاء القوية والضعيفة في فترات زمنية متساوية تكون وزن الإيقاع أو الوزن(Meter)، وتسمى الأوزان في كتب التراث العربية بالضروب أو الأصول". (وجدان، ٢٠٠١، ص٢٨)

(تقع أبسط أنواع الضروب في كل من الوزن الثنائي البسيط ٢٤ والمركب ٦٨ والوزن الثلاثي البسيط ٣٤ والمركب ٩٨ والوزن الرباعي البسيط ٤٤ والمركب ١٢٨. فإذا تصورنا وقوع النبر على النبضة الأولى، من كل نبضتين، كان الوزن ثنائيًا وهو ما يعرف اليوم بالوحدة السائرة والمعروف في أوربا باسم المارش (march) المرافق للمواكب العسكرية الذي يفترض تسميته بالضرب الموكبي– والوزن الثنائي بغض النظر عما إذا كان بسيطًا ٢٤ كما في نشيد "الله أكبر" و "وطن واحد" أو مركبًا كما في أغنية "أويلاخ يابا" و "ها خوتي عليهم" و "وجنة جنة". "أما الضروب المتداخلة، إذ تتميز بالصعوبة والتعقيد والتي تتكون من اقتران وزنين مختلفين كالثنائي والثلاثي في وزن خماسي (ضرب السماعي الثقيل) واقتران الثلاثي والرباعي في وزن سباعي (ضرب النوخت أو الدور الهندي) وكما إلى ذلك كما في التساعي (ضرب الاقصاق) وأوزان أخرى موجودة في الموشحات والموسيقى الاحترافية. أما في التطبيقات الشعبية، فيغلب، استخدام الضروب القصيرة المكونة من دورة إيقاعية واحدة). (حسام، ٢٠٠٢، ص٤,٥)

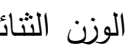
ضروب الوزن الثنائي البسيط:

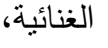
١- "**الفوكس**  :: وهو يتكون من وحدة واحدة، استخدم في المنولوجات، ويضرب على آلة الطبلة والرق. (زلزلة،٢٠١٦،ص١٦٣)

٢- **الهتشع:** نسبة للرقصة الانفرادية الشعبية في وسط وجنوب العراق. يقع ضربها في دورة إيقاعية واحدة ثنائية في الوزن البسيط مع تضعيف نبضتها الثانية.وعندما يصبح ضرب الهتشع حثيثًا يوسم بربع الهتشع أو الزبيدية.

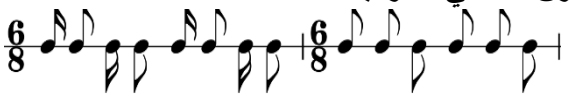
٣- **الوحدة الصغيرة:** في بعض البلدان العربية باسم الوحدة المقسومة، كما يعرف بالـ "دويك" في تركيا. ويقع في دورتين ثنائيتين تحتوي الأولى على جموح (sincopo) النبضة الأولى على الثانية وتتكون الدورة الثانية من نبضتين صحيحتين. وتكثر الأغاني التي تنتظم فيه مثل "غني لي شوي شوي" المصرية و "عالياني وياني" العراقية). (حسام،٢٠٠٢،ص٨,٧)

٤-"**الملفوف:** يستخدم في الأغاني العراقية الحديثة والملفوف بطبيعة الحال متوسط السرعة، ويضرب كما هو دون زخارف أو نقرات إضافية، ويعد من النماذج ذات الوحدة الواحدة". (زلزلة،٢٠١٦،ص١٦٤)

٥-"**الوحدة السائرة، أو المكلفة**  يقع في الوزن الثنائي البسيط وبمقدار يتراوح بين ٥٠-١٠٠ في الدقيقة، وقد وضعت على هذا الضرب الكثير من ألحان المواكب العسكرية (marsh) والأهازيج والأناشيد الوطنية". (حسام،٢٠٠٢،ص٦)

٦-"**الأيوب:**  وهو من الإيقاعات الغنائية، ذي الوحدتين يضرب بالطبلة والدفوف". (زلزلة،٢٠١٦،ص١٦٧)

ضروب الوزن الثنائي المركب:

١- الهيوة: 

يعرف الضرب بهذا الاسم نسبة إلى رقصة الهيوة المشهورة في محافظة البصرة، ويقع في دورتين في الوزن الثنائي المركب.(حسام،٢٠٠٢،ص١٠)

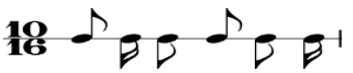
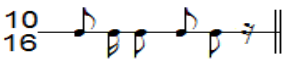
ضروب الوزن الثلاثي البسيط

١- الدارج: ضرب ثلاثي الضربات ذو وحدة واحدة.

٢-السنكين سماعي: "ثنائي الوحدات وهو من الإيقاعات القديمة في الموسيقى والغناء الشعبي العراقي" (زلزلة،٢٠١٦،ص١٦٨)"ويقع في دورتين من الوزن الثلاثي البسيط تطوى النبضة الأخيرة من الدورة الثلاثية الثانية مع الحفاظ على زمنها كما في أغنية ((جي مالي والي)) و ((مروا بنا من تمشون)). (حسام،٢٠٠٢، ص١١)

ضروب الوزن الرباعي البسيط

الوحدة الكبيرة: يقع في دورة إيقاعية واحدة معتدلة المقدار يتراوح بين ٦٠-١٠٠ في الدقيقة". (حسام،٢٠٠٢،ص٨) ويضرب بعدة طرق تبعًا لطبيعة الأغنية التي غالبا ما تكون بطيئة إلى متوسطة السرعة، حيث يلحق بنماذج إيقاعية أخرى كالمقسوم وغيره.(زلزلة،٢٠١٦،ص١٦٤).

الجورجينة:  

وهو نموذج خماسي الضربات ذو وحدتين. (احسان،٢٠١٦،ص١٧٠) ويشتق الجورجينا من الوزن الثنائي المركب وكأنه اليورك سماعي إلا إن نبضة عيارة المركبة تقسم إلى ٥ وليس ٦ في القسمة المضاعفة، ويمكن أن نعتبره "معقد المركب".

(حسام ،٢٠٠٢، ص١٢)

ثانيًا–السرعة:

"سرعة الوزن الإيقاعي أو ما يعرف بمصطلح (Tempo) و هو درجة السرعة التي تعزف فيها القطعة الموسيقية آلية كانت أو غنائية ويوجد تسلسل لتنوع السرع الإيقاعية من أشدها بطئًا حتى أكثرها نشاطًا وسرعة، وتحدد برقم مترونومي يكتب في أعلى المدونة الموسيقية". (وجدان،٢٠٠١، ص٣٤)

"وللسرعة دور مهم في تحديد طابع الموسيقى، حيث إنه بفضل السرعة نضفي على الموسيقى التوتر والهدوء. وهنالك ثلاثة أنواع أساسية للسرعة:

أ– السرعة البطيئة ب– السرعة المتوسطة ج– السرعة السريعة.

وهذه تسمى السرعات المستقرة وهي نفسها على امتداد الموسيقى، وتكون إحدى السرعات السابقة الثلاث والتي تحتوي على عدد من السرع

السرعة البطيئة(Adagio,Largo,Lento,Grave)

السرعة المتوسطة(Andante,M0ndrato,Sostenuto)

السرعة السريعة (Allegro,Vivo,Presto)

أما السرعات غير المستقرة: حيث يحدث على السرعات السابقة الثلاثة تبطيء أو تسريع وعندها تستخدم المصطلحات التالية.

من أجل التبطؤ(Ritenuti,Ritardando,Allargando,Rallentando)

من أجل التسريع (Accelerando,Stringendo,Stretto) والجدير بالذكر أن السرعة تقاس بالميترونوم، وهو جهاز يحدد حركة الموسيقى وفق أزمنة محددة. فإذا ما كتبنا (٨٠=نوار)، فهذا يعني أن نقيس الموسيقى بعلامات سوداء (♩) تتكرر(٨٠) مرة في الدقيقة.

الإيقاع والسرعة هما ما يعطيان للموسيقى حيويتها، فهما يحددان سوية صفة أو طبيعة العمل الموسيقي. وتشمل السرعة على أنواع من السرعات من البطيئة حتى السريعة جدًّا، وفي الموسيقى المكتوبة يجري وضع السرعة فوق السطر الموسيقي عادة باللغة الإيطالية،(أوتو،٢٠١٥، ص٣٨)

إن سرعة حركة الوزن الإيقاعي التي تعزف أو تغنى بها القطعة الموسيقية أو الغنائية تتوقف كوسيلة من وسائل التعبير على (طبيعة ومضمون دور العمل الموسيقي ووظيفته الاجتماعية، فالعلاقة وثيقة ومتلاحمة بين سرعة جريان اللحن وبين التأثيرات الحسية والذوقية على السامع المتلقي للعمل الموسيقي، وهناك مصطلحات إيطالية تحدد سرعة وطريقة أداء العمل الموسيقي أو الغنائي، وهذه المصطلحات تعطي درجة تقريبية للسرعة، ولقياسها بشكل مضبوط يستخدم جهاز (مترونوم ملتسل) والذي يرمز له اختصارًا (M.M)(وجدان،٢٠٠١، ص٣٥)

(ويُعرِّفها قاموس أوكسفورد للموسيقى إنَّها" السرعة التي تعزف بها قطعة موسيقية(Oxford Music Dictionary, T, Tempo) ". إنَّ تحديد السرعة في التدوين الموسيقي يُبيِّن للعازفين مدى سرعة أو بطء عزف القطعة الموسيقية أو أحد أجزائها، وبالتالي فإنَّ اختلاف السرعة في العمل الموسيقي يؤثر على نوعية التعبير . ونجد المؤلف الموسيقي دائم الحرص على وضع المصطلحات الدالّة على تغير السرعة على مدوناته. وتأتي أكثر هذه المصطلحات باللغة الإيطالية والأخرى باللغات

الإلمانية والفرنسية والإنجليزية للدلالة على سرعة العمل الموسيقي. (الفؤادي،٢٠١٤،ص١٤,١٥) أما المصطلحات المتداولة في الموسيقى العربية بشكل عام والموسيقى والغناء العراقي بشكل خاص، فإن السرعة فيها لاتعتمد مبدأ تعددية المصطلح، إنما تنساق دائمًا وفق مفهوم الخفيف والثقيل ما يقصد به السريع والبطيء اضافة الى وجود ما يعرف بالسرعة المتوسطة التي تأتي بين الخفيف والثقيل؛ إذ إن هذه المفاهيم تلتزم دائمًا مع الناحية الشعورية العامة للإحساس بالإيقاع والتي يحددها ضمن واحد من المفاهيم الثلاثة السائدة.

ثالثًا– الأغنية البغدادية:

أ– الأغنِيةُ البغدادية في أربعينيات القرن العشرين:

(يعد عقد الأربعينيات من المراحل المهمة في تاريخ الأغنية البغدادية، فقد أتسمتْ الأغنية في الأربعينيات كما كانت في العقد السابق لها، بتنويعات نغمية عراقية لها خصوصيتها المحلية مثلْ مقام المخالف والبستنكار والبيات والرست، استطاع الملحن البغدادي أن يستفيد منها ويوظف هذه المقامات بمسار لحني يخدم الأغنية وأكثر هذه الأنغام مرتبط بالمقام العراقي، ويعني ذلك بأن أجواء المقام العراقي والبستة لاتزال مسيطرة على الأغنية في هذه الفترة باعتبار البستة قد رافقت المقام العراقي، وأن الابتكار اللحني كان يرتكز بصورة رئيسة على التعامل مع النص وحده باعتباره الركيزة الأولى والأخيرة لنجاح الأغنية، وقد بقي بعيدًا عن مفهوم التوزيع المعروف في الوقت الحاضر. أما من الناحية الإيقاعية، فقد برزتْ الإيقاعات البغدادية الجورجينة الثقيلة والسنكين السماعي والوحدة الثقيلة والتي اتسمتْ بالبطء تلبيةً لاحتياجات ومتطلبات الذوق العام وروح العصر. إلا إنه في نهاية الأربعينات، ظهرت نتاجات غنائية ذات طابع إيقاعي أسرع، ومثال على ذلك أغنية (گلي يا حلو

منين الله جابك) لناظم الغزالي كلمات ولحن عبد الأمير النجفي، وأغنية (أخاف أحجي وعلية الناس يگلون) لزهور حسين وهي من ألحان عباس جميل الأولى الذي أعطى في ألحانه صيّغا جديدة للأغنية البغدادية، وقد تبعه ملحنان آخران فيما بعد تلبية لمتغيرات الأذواق الفنية والحياة الاجتماعية). (الأوسي،،٢٠١٠ص٢٣,٢٢).

ب- الأغنية البغدادية في مرحلة خمسينيات القرن العشرين:

(ففي تلك المرحلة، بدأت بوادر نهضة موسيقية غنائية ونَضجت قوّة دافعة لتحسين ورفع مستوى الفن الموسيقي في العديد من الأقطار العربية ومنها العراق. لقد عَمل هؤلاء المغنون على ترسيخ ملامح الأغنية البغدادية من خلال ماقدّموه من أعمال غنائية في تلك الفترة، وكان لكل منهم لونه الخاص في الغناء وطريقته في التلحين. والتي تميّزت ببغداديتها المُنبثقة من طرائق أداء المقام البغدادي، وتأثراتها بالملامح العامة للغناء العربي. لقد حاول فنانو مرحلة الخمسينيات ابتكار أغنية بغدادية لها ملامحها الخاصة من حيث صياغتها اللحنية ونموذجها الإيقاعي، ولها أمكانية الانتشار بين شرائح المجتمع البغدادي المختلفة وتُعبّر عن أحاسيس تلك الشرائح ومتطلباتها الجمالية والذوقية. وقد حاول كتاب نصوص الأغاني وملحنوها ومغنوها بلورة فن غنائي بغدادي جديد. أن من أولى الأغاني البغدادية التي ظهرت في الخمسينات هي أغنية (سَمْره وسيعه عين) للفنان رضا علي ولاقت حينها رواجًا كبيرًا؛ لأن نصّها الغنائي كان يمتاز بالبساطة والوضوح ولحنها بسيط وخالٍ من التعقيد، ومن ناحية الإيقاع، فقد كان إيقاعها سريعًا ولذِلك استساغها الجمهور، وكانت قريبة إلى ذوقه من الأغاني السابقة التي كانت تمتاز بالبطء خاصةً إذا رافقها أداء المقام الذي يمتاز بصعوبته وطول زمن أدائه. وقد أجاد ملحنو الأغنية البغدادية في صياغتهم اللحنية واستخدموا ألحاناً وإيقاعاتٍ تفرّد بها العراقيون مثل مقام اللامي والمخالف وإيقاع الجورجينه والهيوه.وظل الملحنون يستنبطون ألحانهم من

روح المقام العراقي والأغاني القديمة. وكانت أغانيهم مُصاغة بشكل يتلاءم مع الذوق الفني العام.)(البياتي ،٢٠٠٢ص٣٦،٣٥،٣٤،٣٣،٣٢)

ج- الأغنية البغدادية في مرحلة ستينيات القرن العشرين:

(أما عقد الستينيات يعد هو كذلك من المراحل المهمة التي مر بها العراق على مختلف الأصعدة سواء الاقتصادية أو الاجتماعية أو الثقافية، إذ أصبحت الأغنية البغدادية ذات أسلوب متميز ومستقل، حيث ابتعدت كليًّا عن ارتباطها السابق بالألوان الغنائية مثل المقام العراقي والغناء الريفي. وإن في مرحلة الستينيات تم فتح معهد الفنون الجميلة (قسم المسائي) مما حدا بالكثير من الفنانين الدخول إلى هذا المعهد لتطوير قابليتهم الفنية، وهذا ما انعكس على النتاج الغنائي البغدادي.كما وكان لقسم الموسيقى والغناء في الإذاعة والتلفزيون دور فعال في إنتاج الأغاني بعد استخدام الفيديو تيب في منتصف الستينيات وبالتحديد عام (١٩٦٤م)، فأصبح للأغنية شخصية في عنصري اللحني والإيقاعي، فصار الإيقاع يختلف عما كان في عقد الأربعينات الذي يخلو من الترهل والثقل في إيقاع الجورجينة المتكرر والشائع بكثرة، فنجد في عقد الستينات التنويعات الإيقاعية الجديدة حتى إيقاع الجورجينة صار يؤدي بنشاط؛ إذ يتحدد الإيقاع والسرعة التي تتلاءم مع مضمون الأغنية).

(الجابري، ٢٠٠٨، ص٣٠،٢٩)

ت- (الأغْنِيةُ البغدادية في سبعينيات القرنْ العشرين):

(أما مرحلة السبعينات تمثل ذروة الصياغة اللحنية للأغنية البغدادية لملحنين ومغنين وشعراء بغداديين وغير بغداديين، ورغم أنها حملت اسم الأغنية البغدادية ولكنها في الحقيقة نتاج شرائح مختلفة من المجتمع العراقي، فابتعدت عن البساطة الشعبية وظهرت سمات الاحتراف والتي تتميز بالشكل الأوسع والجمل اللحنية الرصينة والطويلة بالإضافة إلى النصوص الشعرية التي حوت على جوانب تعبيرية تصويرية حاول الملحنون جاهدين إظهارها من خلال ألحانهم والمقدمات الموسيقية الطويلة، وتنوع استخدام الآلات الموسيقية، فضلاً عن استخدام الضروب الإيقاعية العراقية بشكل أساس والضروب الإيقاعية العربية السائدة آنذاك بالإضافة إلى تعدد استخدام الضروب الإيقاعية وتنوع السرعة الأدائية ضمن الأغنية الواحدة.) (السوداني ٢٠٠٦، ص٢٨،٢٩)

merj.journal.eg M.E.R.C ISSN 2536-9504

إجراءات البحث

١-منهج البحث:

اتبع الباحث المنهج الوصفي لإنجاز البحث.

٢-مجتمع البحث:

تمثل مجتمع البحث بأربع رسائل ماجستير لطلبة قسم الفنون الموسيقية والتي اختصت بدراسة الخصائص اللحنية والإيقاعية للأغنية البغدادية لعقد (الأربعينيات، والخمسينيات، والستينيات، والسبعينيات)

٣-عينة البحث:

اختار الباحث جميع عينات الرسائل الأربعة والمتكونة من (٥٤) أغنية متمثلة (١٠) أغناني لعقد الأربعينيات و(١٥) أغنية لعقد الخمسينيات و(١٩) أغنية لعقد الستينيات و(١٠) أغناني لعقد السبعينيات.**كما هو مبين في الجداول أدناه.**

٤-أ- جدول بعينات عقد الأربعينيات:

ت	اسم الأغنية	كلمات	إلحان	غناء
١	هذا موانصاف منك	عبد الكريم العلاف	صالح الكويتي	سليمة مراد
٢	على شواطي دجلة مر	عبد الكريم العلاف	صالح الكويتي	سليمة مراد
٣	نوية مخمرة	عبد الحميد الفتلاوي	ناظم نعيم	سليمة مراد
٤	يا للي نسيتونه	محمد القبنچي	محمد القبنچي	محمد القبنچي
٥	گلي يا حلو	عبد الأمير النجفي	عبد الأمير النجفي	ناظم الغزالي
٦	يا من تعب يا من شگه	محمد وفي	صالح الكويتي	زكية جورج
٧	وين رايح وين	جبوري النجار	صالح الكويتي	زكية جورج
٨	يا صياد السمچ	مجهول	صالح الكويتي	صديقة الملاية
٩	أخاف أحچي	محمد العزاوي	عباس جميل	زهور حسين
١٠	إن شكوت الهوى	موشح قديم	صالح الكويتي	منيرة الهوزوز

ب-جدول بعينات عقد الخمسينيات

ت	اسم الأغنية	كلمات	ألحان	غناء
١	أنا شْسَويت	إبراهيم أحمد	أحمد الخليل	أحمد الخليل
٢	تجونه لو نجيكم	رشيد حميد	خزعل فاضل	مائدة نزهت
٣	كَالو حلو	إسماعيل الخطيب	ناظم نعيم	مائدة نزهت
٤	سَمْره وسيعة عين	سيف الدين ولائي	رضا علي	رضا علي
٥	أتَوْبة من المَحبة	عباس العزاوي	عباس جميل	عباس جميل
٦	لا يَسْألي	أمل سامي	علاء كامل	محمد كريم
٧	عيني مُنى	هلال عاصم	يحيى حمدي	يحيى حمدي
٨	أغار من الهوى	سبتي طاهر	رضا علي	عفيفة إسكندر
٩	أدري بيك	سيف الدين ولائي	ناظم نعيم	عفيفة إسكندر
١٠	يَمْ عيون حَرَاكة	محمد العزاوي	عباس جميل	زهور حسين
١١	أنتَ ويَسْ	هلال عاصم	يحيى حمدي	يحيى حمدي
١٢	تدري أشكد أحبك	محمد الكرخي	رضا علي	رضا علي
١٣	أدير الراح	سيف الدين ولائي	ناظم نعيم	عفيفة إسكندر
١٤	أحاول أنسة حُبك	سبتي طاهر	محمد عبد المحسن	محمد عبد المحسن
١٥	آتي عندي روح	إبراهيم أحمد	خزعل فاضل	محمد كريم

ج- جدول بعينات عقد الستينيات:

	اسم الأغنية	كلمات	إلحان	غناء
١	أحبة وأطيعة	خزعل مهدي	خزعل مهدي	داوود العاني
٢	عيني سلملي على البنية	قاسم عبيد	سعيد العجلاوي	سعيد العجلاوي
٣	حركت الروح	سيف الدين ولائي	أحمد الخليل	عفيفة أسكندر
٤	ماني صحت يمة احاه	جبوري النجار	عباس جميل	وحيدة خليل
٥	ردت أنساك	سالم خالص	فاروق هلال	فاروق هلال
٦	لا خبر	طارق ياسين	حسين السعدي	فاضل عواد
٧	التلفون	محمد سمارة	محمود عبد الحميد	محمود عبد الحميد
٨	ميك يا دجلة	أحمد حمدي	أحمد سلمان	أحمد سلمان
٩	سلمت الكلب بيدك	جبوري النجار	ناظم نعيم	ناظم الغزالي
١٠	رسالة للولف	سيف الدين ولائي	خزعل فاضل	هيفاء حسين
١١	يا عمة	إسماعيل جودت	محمد نوشي	لميعة توفيق
١٢	كلما أمر عالدرب	مجهول	جميل سليم	مائدة نزهت
١٣	أنا وخلي	جبوري النجار	كاظم الحريري	وحيدة خليل
١٤	رمانتين أبفد ايد ماتلزم	مجهول	حمدان الساحر	حسين السعدي
١٥	وردة أسكيتهه	عدنان السوداني	عبد محمد	عبد محمد
١٦	أني من يسأل عليه	هلال عاصم	يحيى حمدي	يحيى حمدي
١٧	عمي يا جمال	عبد الجبار الدراجي	عبد الجبار الدراجي	عبد الجبار الدرجي
١٨	أمس واليوم	محمد حسن الكرخي	حسين محمود بمبع	وحيدة خليل
١٩	أسألوه لا تسألوني أسألوه	جبوري النجار	رضا علي	مائدة نزهت

ت- **جدول بعينات عقد السبعينيات** تم استبعاد أغنية **لاخبر** من عينات عقد السبعينيات كونها تنتمي إلى عقد الستينيات

ت	اسم الأغنية	كلمات	ألحان	غناء
١	عيني عيني	عريان السيد خلف	محسن فرحان	سعدون جابر
٢	عد وآنا أعد	–	محمد جواد أموري	أنوار عبد الوهاب
٣	الريل وحمد	مظفر النواب	محمد جواد أموري	ياس خضر
٤	سألت عنك	عبد الكريم مكي	فاروق هلال	مائدة نزهت
٥	كريستال	ذياب كزار	محسن فرحان	أمل خضير
٦	جيت ألعب وي البيض	–	–	رضا الخياط
٧	أنا يا طير	–	محمد جواد أموري	فؤاد سالم
٨	غريبة الروح	جبار الغزي	محسن فرحان	حسين نعمة
٩	إتنه إتنه	كاظم عبد الجبار	طالب القرةغولي	فاضل عواد
١٠	كالولي راح ومشه	ناظم السماوي	ياسين الراوي	ياس خضر

٤ – أداة البحث: –

***– معيار التحليل الموسيقي:**

قام الباحث بإعداد استمارة تحليل تخص موضوع بحثه لغرض الكشف عن السرعة(النسبية والمطلقة) والضروب الإيقاعية والوزن الإيقاعي في الأغنية البغدادية لأربعة عقود (الأربعينيات، والخمسينيات، والستينيات، والسبعينيات). وبعد تحديد فقرات الاستمارة، قام الباحث بعرضها على عدد من الخبراء المختصين لبيان مدى صلاحيته. وكانت نسبة الاتفاق علية هي ١٠٠ %.

ويشمل المعيار التحليلي على: –

١–**الضروب الإيقاعية:** وهنا نُحدد أسماء الضروب التي ظهرت في عينات البحث.

٢–**الوزن**[٣]:– نحدد الأوزان التي ظهرت في عينات البحث.

٣–**السرعة:**–

أ_ السرعة النسبيّةTempo: وهي سرعة الأغنية مُقاسة بمترونوم ملتسل.

ب– **السرعة المطلقة** .Absolute T: هو معرفة كثافة جريان اللحن لمواقع النبر في مجال زمني مُتشابه مُحدّد على وفق قانون كولينسكي[٤] ٠ وهي كالآتي:

السرعة المطلقة= **عدد جميع القيم الزمنية × الرقم المترونومي** [٥] / **عدد القيم المترونومية**

٥ – **مستلزمات البحث:**

حاسبة كومبيوتر نوع (MAC-Apply Made in USA)

برنامج (celemony-melodyne)

merc journals.org M.E.R.C ISSN 2536-9504

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

أولًا- الضروب الإيقاعية المستعملة في عينات البحث:

أ- ظهر استعمال ضرب الجورجينة في عقد(الأربعينيات بنسبة ٨٠% من مجموع (١٠) عينات، والخمسينيات، بنسبة ٦٦,٦٦% من مجموع (١٥) عينة والستينيات بنسبة ٤٢,١٠٥ ٠% من مجموع (١٩) عينة) ولم يظهر في عينات عقد (السبعينيات).

ب-ظهر استعمال ضرب الوحدة الصغيرة المعروف بالمقسوم أيضًا في عينات عقد(الخمسينيات بنسبة ٣٣,٣٣% من مجموع (١٥) عينة والستينيات بنسبة٤٧% من مجموع (١٩) عينة، والسبعينيات٧٢% من مجموع (١٠) عينات ولم يظهر الضرب في عينات عقد(الأربعينيات).

ت-ظهر استعمال ضرب الوحدة الكبيرة في عينات عقد (السبعينيات بنسبة ٣٦% من مجموع (١٠) عينات، ولم يظهر في عينات عقد (الأربعينيات، والخمسينيات، والستينيات).

ث-ظهر استعمال ضرب الفوكس والملفوف في عينات عقد (الستينيات بنسبة ٥% لكل ضرب من مجموع (١٩) عينة) ولم يظهر في عينات عقد (الأربعينيات، والخمسينيات، والسبعينيات).

ج-ظهر استعمال ضرب السنكين السماعي في عينات عقد (الاربعينيات بنسبة ٢٠% من مجموع (١٠) عينات، ولم يظهر في عينات عقد (والخمسينيات، الستينيات، والسبعينيات).

ح-ظهر استعمال ضرب أيوب، هجع في عقد(السبعينيات بنسبة ١٨% لكل ضرب من مجموع (١٠) عينات ولم يظهر في عقد (الأربعينيات،

والخمسينيات، والستينيات).

خ-ظهر استعمال ضرب وحدة سائرة في عينات عقد(السبعينيات بنسبة ٩% من مجموع (١٠) عينات ولم يظهر في عينات عقد(الأربعينيات، والخمسينيات، والستينيات).

ثانيًا- الأوزان المستعملة في عينات البحث:

أ- ظهر استعمال الوزن ١٦/١٠ في عينات عقد(الأربعينيات بنسبة ٨٠% من مجموع (١٠) عينات، والخمسينيات، بنسبة ٦٦,٦٦% من مجموع (١٥) عينة والستينيات بنسبة ٤٢,١٠٥% من مجموع (١٩) عينة ولم يظهر في عينات عقد (السبعينيات).

ب- ظهر استعمال الوزن ٤/٤ في عينات عقد (الستينيات بنسبة٤٢,١٠٥% من مجموع (١٥) عينة، وفي عقد السبعينيات بنسبة ٦٣,٦٣% من مجموع (١١) عينة ولم يظهر في عينات عقد (الأربعينيات، والخمسينيات).

د- ظهر استعمال الوزن ٢/٢في عينات عقد (الخمسينيات بنسبة ٣٣,٣٣% من مجموع (١٥) عينة وفي عقد الستينيات بنسبة ٥,٧٠٠% من مجموع (١٩) عينة، والسبعينيات بنسبة ٣٦,٣٦%من مجموع (١٠) عينات ولم يظهر الوزن ٤/٢ في عينات عقد (الأربعينيات).

ت-ظهر استعمال الوزن ٤/٦ في عينات عقد (الأربعينيات بنسبة ٢٠% من مجموع (١٠) عينات) ولم يظهر في عينات عقد (والخمسينيات، الستينيات، والسبعينيات).

ثالثًا- السرعة:

١- السرعة النسبية:

أ- ظهر متوسط السرعة النسبية في الأغاني التي استعمل فيها ضرب الجورجينة في عينات عقد (الأربعينيات بنسبة ٨٢,٢٥ والخمسينيات بنسبة ٧١%

والستينيات ٨٩,١٢) ولم تظهر في عينات عقد السبعينيات. علمًا أن ٥٠% من عينات عقد الأربعينيات كانت محصورة بين السرعة النسبية (٦١و ٦٧) ♩. و ٢٥% من العينات كان متوسط السرعة النسبية(٩٤) ♩ و٢٥% كان قد ظهر في أواخر عقد الأربعينيات بمتوسط السرعة النسبية (١٠٦,٥) ♩.

ب–ظهر متوسط السرعة النسبية في الأغاني التي استعمل فيها ضرب الوحدة الصغيرة (المقسوم) في عينات عقد (الخمسينيات ٦٦,٨ (♩) من مجموع (١٥) عينة والستينيات ١٣٤,٤٤(♩) من مجموع (١٩) عينة، وعقد السبعينيات ١٣٠,٦٢ (♩) من مجموع (١٠) عينات ولم يظهر ضرب المقسوم في عينات عقد (الأربعينيات، والخمسينيات).

ت–ظهر متوسط السرعة النسبية في الاغاني التي استعمل فيها ضرب الوحدة الكبيرة في عينات، عقد(السبعينيات بنسبة m.m١٢٨,٢٥ من مجموع (١٠) عينات، ولم يظهر في عينات عقد (الأربعينيات، والخمسينيات، والستينيات)

ث–ظهر متوسط السرعة النسبية في الأغاني التي استعمل فيها ضرب الفوكس في عينات عقد (الستينيات بنسبة ٩١ ولضرب الملفوف ١٠٨من مجموع (١٩) عينة ولم يظهر في عينات عقد (الأربعينيات، والخمسينيات، والسبعينيات).

ج–ظهر متوسط السرعة النسبية في الأغاني التي استعمل فيها ضرب السنكين السماعي في عينات عقد (الأربعينيات ٦٢,٥ من مجموع (١٠) عينات ولم يظهر في عينات عقد (والخمسينيات، الستينيات، والسبعينيات).

ح– ظهر متوسط السرعة النسبية في الأغاني التي استعمل فيها ضرب الأيوب في عينات عقد (السبعينيات ١٠٢ أما ضرب الهجع كان ١٤٢ وضرب الوحدة السائرة بنسبة١٣١من مجموع (١٠) عينات ولم يظهر في عقد(الأربعينيات، والخمسينيات، والستينيات).

١- السرعة المطلقة:

أ- ظهر متوسط السرعة المطلقة للأغاني التي استعمل فيها ضرب الجورجينة في عينات رسائل عقد (الأربعينيات٥٨,٣ والخمسينيات بنسبة ٤٤والستينيات بنسبة ١٨٨,٢٤) ولم تظهر في عينات عقد السبعينيات.

ب-ظهر متوسط السرعة المطلقة للأغاني التي استعمل فيها ضرب الوحدة الصغيرة (المقسوم) في عينات عقد (الخمسينيات بنسبة١٨٨,٢٤) عينة والستينيات بنسبة٢٠٩,٩٣، وعقد السبعينيات بنسبة ١٤٨,٥٨٧) ولم يظهر ضرب الوحدة الصغيرة في عينات عقد (الأربعينيات).

ت-ظهر متوسط السرعة المطلقة للأغاني التي استعمل فيها ضرب الوحدة الكبيرة في عينات عقد (السبعينيات بنسبة ١٣٧,٥٥%)، ولم يظهر في عينات عقد (الأربعينيات، والخمسينيات، والستينيات).

ث- ظهر متوسط السرعة المطلقة للأغاني التي استعمل فيها ضرب الفوكس في عينات عقد (الستينيات بنسبة ٩١ ولضرب الملفوف بنسبة ١٠٨) ولم يظهر في عينات عقد (الأربعينيات، والخمسينيات، والسبعينيات).

ج-ظهر متوسط السرعة المطلقة للأغاني التي استعمل فيها ضرب السنكين السماعي في عينات عقد (الأربعينيات بنسبة ٩٣) ولم يظهر في عينات عقد (الخمسينيات، والستينيات، والسبعينيات).

ح-ظهر متوسط السرعة المطلقة للأغاني التي استعمل فيها ضرب الأيوب في عينات عقد (السبعينيات بنسبة ١٤٧,٠٥ إما لضرب الهجع كان بنسبة ١٦٣,٦٥ وضرب الوحدة السائرة بنسبة ١٣١) ولم يظهر في عقد(الأربعينيات، والخمسينيات، والستينيات).

الاستنتاجات:

من خلال نتائج التحليل الخاص بالعينات والمقدم مسبقًا توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية في ما يخص موضوع بحثه.

أولًا- الوزن:

١- ١٦/١٠ ظهر استخدام هذا الوزن ضمن إيقاع الجورجينة فقط ولم يظهر نموذج أو ضرب إيقاع آخر ضمن هذا الوزن وكان انتشاره منذ غقد الأربعينيات بشكل واسع؛ إذ تحدد بنسبة ٨٠% من العينات المدروسة، وكذلك كانت نسبة ظهوره عالية في عقد الخمسينات والستينات، ولم يظهر في عقد السبعينات وفق الرسائل المدروسة، وهذا لايعني أن الضرب غير مستعمل في هذه الفترة، إنما لم يكن له نماذج محددة ضمن عينات رسالة الماجستير التي اختصت في فترة السبعينات، وذلك نتيجة لزيادة الاتصال مع الأقطار العربية ومن خلال ماكان يسمعه البغداديون من أغاني عربية من خلال الراديو و ما تعرضه دور السينما من أفلام غنائية عربية وخاصة المصرية منها حصل بعض التأثر بالأغنية العربية.

٢-وزن ٤/٤ ظهر استخدام الوزن ضمن ضرب واحد وهو الوحدة الكبيرة وكان انتشاره بنسب كبيرة ضمن عينات عقد السبعينات، أما في البحوث التي خصت بعقد (الأربعينيات، الخمسينات، والستينات) فلم يكن له أي ظهور وفق عينات الرسائل الخاضعة للتحليل.

٣- وزن ٢/٢ ظهر استخدام الوزن ضمن (٦) ضروب (المقسوم، الهجع، الأيوب، الملفوف، الوحدة السائرة، الفوكس) وانتشر استخدامه ضمن عقد الخمسينات و الستينات وتميز بشكل كبير في السبعينات؛ إذ بلغت نسبته

٧٨,٩٤% من مجموع العينات المدروسة لذلك العقد، وذلك بسبب الرغبة في التجديد والتاثر بموسيقى الدول العربية.

٤-وزن ٤/٦ ظهر استخدامه ضمن ضرب السنكين السماعي في عقد الأربعينيات بنسبة كبيرة، ولم يكن له ظهور في العقود الثلاثة (الخمسينات، والستينات، والسبعينات).

وهنا يتضح أن هنالك أوزانًا كانت موجودة ضمن عقود معينة بدأت تقل إلى حد كبير في الاستخدام للعقود التي تلتها مرتبطة بضرب إيقاعي واحد، إضافة إلى وجود أوزان تنوعت الضروب فيها وظهرت في عقود معينة مما يدل على ارتباطها بثقافة التجديد والاقتباس من خلال الأخذ بضروب جديدة لم تكن معروفة أو منتشرة ضمن بنية الأغنية البغدادية.

merc.journal.edu.eg M.E.R.C ISSN 2536-9504

ثانيًا- الضروب الإيقاعية:

١- تميز استعمال ضرب الجورجينة في عقد الأربعينيات بشكل كبير وواسع تلبيةً لاحتياجات ومتطلبات الذوق العام وروح العصر ثم انخفض استعماله في عقد الخمسينات والستينات بشكل ملحوظ ولم يظهر في عينات عقد السبعينات مما يدل على التغير الحاصل في استعمال الضروب الإيقاعات للأغنية البغدادية في فترة السبعينات والاهتمام بالضروب ذي الأشكال الجديدة؛ بسبب أن أغاني السبعينات كانت تبحث عن السماع والتطريب، إضافة إلى الانفتاح على المؤثرات الخارجية مثل ثقافة الأغنية العربية المنتشرة ضمن السينما والتلفاز والمذياع.

٢- عرف ضرب الوحدة الصغيرة(المقسوم) في العقود الخاضعة للبحث عدا عقد (الأربعينيات) وتميز في عقد السبعينات بشكل واضح جدًّا وباستخدام واسع مما يدل على ثقافة التنوع التي ظهرت في هذا العقد.

٣-أما ضرب الوحدة الكبيرة، فقد تميز ظهوره في عقد السبعينات أيضًا؛ وذلك يعزز الأسباب المذكورة في النقاط أعلاه بمميزات هذا العقد.

٤-ظهر ضربي الفوكس والملفوف في عقد الستينات فقط وبنسبة قليلة مما يدل على أنها إيقاعات دخيلة انتقلت في تلك الفترة لأسباب أهمها الاطلاع على الثقافات الموسيقية المختلفة في ذلك العقد.

٥-ضرب السنكين السماعي تميز ظهوره في فترة الأربعينيات فقط، وذلك كونه مرتبط بأغاني المقام البستة التي كانت شائعة في ذلك العقد.

٦-أما ضروب الأيوب والهجع والوحدة السائرة ظهر ضمن التنويع في استعمال الضروب في نفس الأغنية فقد تميز بالظهور في عقد السبعينات وهذا يعزز مميزات هذا العقد في تنوع وانتشار ثقافات مختلفة لبنية الأغنية البغدادية، وكذلك الاحترافية في تنويع استعمال أكثر من ضرب في نفس الأغنية المنتجة.

ثالثًا–السرعة:–

١–السرعة النسبية:–

أ– ظهر متوسط السرعة النسبية لضرب الجورجينة لجميع العقود التي ظهر بها (الأربعينيات، والخمسينات، والستينات) هو (٨٠,٧٩ m.m)، وهذا يعني أن معدل سرعة الجورجينة من خلال متوسطها لم تكن في تغير كبير رغم وجود الجورجينة الثقيل الذي يتميز بانخفاض معدل السرعة والذي ظهر بمتوسط سرعة (٦٤) وبنسبة ٥٠% في عقد الأربعينيات ولم يظهر استعمال الجورجينة الثقيل في عينات عقد الخمسينات و الستينات؛ وذلك بسبب الذوق العام وروح العصر.

ب– متوسط السرعة النسبية لضرب المقسوم في جميع العقود التي ظهر فيها هو(١١٠,٦٢m.m)وهي نسبة عالية من السرعة حيث تراوحت بين أقل متوسط ٦٦,٨ وأعلى متوسط ١٣٤,٤٤ مما يدل على زيادة السرعة إلى ضعف متوسطها في عقد الستينات والسبعينات خلاف عقد الخمسينات التي ظهر فيها، وهذا الأمر منطقي بالتدرج نحو التسريع مع تقدم العقود الزمنية.

ت– أما ضرب الوحدة الكبيرة والذي ظهر في عقد السبعينات فقط، فكانت نسبته(١٢٨,٢٥m.m)وهي سرعة عالية وقد يكون السبب في أن هذا الضرب دائمًا مرتبطًا في الأغنية مع ضرب الوحدة الصغيرة المقسوم متخذًا نفس السرعة.

ث– متوسط السرعة النسبية للفوكس والملفوف كان محصورًا بين (٩١– ١٠٨ m.m) وهي سرعة طبيعية لهذه الضروب الدخيلة بالأصل.

ج–متوسط السرعة النسبية لضرب السنكين السماعي (٦٢,٥ m.m)وهي

السرعة التي يتميز بها منذ ظهوره في الأغاني المرافقة للمقام العراقي، وتلك هي السرعة المعتدلة في البطء لذلك العقد.

ح–ظهر متوسط السرعة النسبية لضرب الأيوب والهجع والوحدة السائرة بنسب متقاربة ومتميزة في عقد السبعينات فقط محصورة ما بين (١٠٢–١٣١ m.m ♩)، وهي سرعة سريعة نسبيًّا؛ فقد يكون ذلك بسبب ارتباط هذه الضروب بضروب أساسية سريعة مثل المقسوم؛ إذ كانت هذه الضروب الثلاثة تأتي دائمًا ضمن تنويع وتحول للضرب الأساسي الذي تبنى عليه الأغنية، وكانت تلتزم بالسرعة الأساسية للضرب الرئيس.

٢–السرعة المطلقة:

أ– ظهر من نتائج التحليل بخصوص السرعة المطلقة أن مقادير تلك السرعة كانت متباينة ومتغيرة وفق العقود الزمنية وأنواع الضروب المستخدمة، وكانت مقاديرها أقل للأغاني التي استعمل فيها ضرب الوحدة الصغيرة المقسوم لفترة عقد السبعينيات، وكانت المقادير أعلى وفق النتائج المستعرضة خلال عقد الخمسينيات والستينات، أما الأغاني التي تم استعمال ضرب الجورجينة والملفوف والفوكس؛ إذ كانت أعلى مقاديرها وفق النتائج المستعرضة خلال عقد الستينات، وبمقادير قليلة للسرعة المطلقة في عقد الأربعينيات للأغاني التي تم استعمال ضرب السنكين سماعي فيها، وكذلك كانت السرعة المطلقة كبيرة في عقد السبعينيات للأغاني التي تم استعمال ضرب الوحدة الكبيرة والأيوب؛ ويعزى سبب ذلك إلى تطور البنية اللحنية المرافقة للضروب الإيقاعية ومدى كثافة النغمات في بنية تلك الألحان وهذا يؤكد دور البحث وفق أدبياته بأن فترة الستينات والسبعينات تميزت بظهور عدة متغيرات أهمها وجود الملحن الفطري والمتعلم بالإضافة إلى الانفتاح والتوسع في إدراك أشكال جديدة من الغناء انتشر في أهم أقطار الوطن

العربي بضروب متغايرة عن ما هو متعارف علية في الضروب الإيقاعية المرافقة للغناء العراقي، وبذلك تميز عقد السبعينات بزيادة كثافة النغمات في السرعة المطلقة ارتباطاً مع تطور الأغنية العراقية في هذه الفترة من خلال مكوناتها الأدائية المتنوعة وبنيتها اللحنية الواسعة والبحث عن ماهو جديد في أسلوب أعدادها مما أدى إلى زيادة عدد الدورات الإيقاعية وتنوع الضروب خلال الأغنية الواحدة.

التوصيات:

يوصي الباحث بإقامة ورش موسيقية عن أهمية السرعة والضروب الإيقاعية في الأعمال الموسيقية والغنائية للدارسين المختصين والملحنين.

المقترحات:

إقامة دراسة تحليلية عن متغيرات السرعة والضروب الإيقاعية للأعمال الموسيقية الآلية العراقية.

merc.journals.ekb.eg M.E.R.C ISSN 2536-9504

المصادر والمراجع

١- اوتو كاروبي.(٢٠١٥)، مدخل إلى الموسيقى، ت: ثائر صالح، دار النشر المملكة الأردنية الهاشمية، ط ١.

٢- حسام يعقوب.(٢٠٠٢)، أصول إيقاع الموسيقى العربية، منهج دراسي، لطلبة قسم الفنون الموسيقية ،كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

٣- شادي كرم، ديسم جلو، نزار قرفول، عمر جمول.(٢٠١١)، النظريات الموسيقية والهارموني، إشراف وتقديم: فيكتور بابينكو، منشورات وزارة الثقافة–مديرية المعاهد الموسيقية العربية، سوريا – دمشق.

٤- طارق حسون فريد.(١٩٩٠)، تاريخ الفنون الموسيقية، ج١، بغداد، وزارة التعليم العالي واليحث العلمي، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر.

٥- فؤاد زكريا.(١٩٨٥)، مع المو سيقى ذكريات ودراسات،المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٦- ميسم هرمز.(٢٠١٠). عنصر الإيقاع واللحن في الموسيقى والغناء تحليلًا ونقدًا، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، مجلة الأكاديمي، العدد ٥٥.

٧- وليم لوفلوك.(٢٠٠٧)، مبادى الموسيقى، ترجمة وتقديم: طارق حسون، المركز العراقي للدراسات الموسيقية المقارنة، بغداد.

الرسائل العلمية:

١- الأوسي، طَارِق مُحَمّد عَلِي كَاظم.(٢٠١٠م)،البِنَاءُ اللَّحْنِيَ والإيقَاعِي لِلأغنِيَة البَغْدَادِيّة في عَقد الأربعينيات، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، جامعة بغداد.

٢- البياتي، زينب صبحي عبد.(٢٠٠٢)، البناء اللحني والإيقاعي في الأغنية البغدادية– دراسة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الفنون الموسيقية ،كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

٣- البياتي، مصطفى كمال علي.(٢٠١٤)، التنويعات الأدائية في بعض الضروب الإيقاعية، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الفنون الموسيقية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

٤- الجابري، وليد حسن عبد الحسين.(٢٠٠٨)، الخصائص اللحنية والإيقاعية في الأغنية البغدادية لعقد الستينيات، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، قسم ا لفنون الموسيقية، جامعة بغداد.

٥- زلزلة، إحسان شاكر محسن .(٢٠١٦)، الآلات والنماذج الإيقاعية في الموسيقى العراقية،

أطروحة دكتوراه غير منشورة، قسم الفنون الموسيقية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

٦- السوداني، مصطفى عباس علي.(٢٠٠٦)، البناء اللحني والإيقاعي للأغنية البغدادية في عقد السبعينات دراسة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، جامعة بغداد.

٧- الفؤادي، رياض عباس محمد.(٢٠١٤)، الوساطات التعبيرية الأدائية في العزف على آلة العود (المدرسة العراقية) رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الفنون الموسيقية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

٨- وجدان جميل دنو.(٢٠٠١)، توظيف الأغنية التراثية العراقية في مادة تربية السمع لحنيًّا وإيقاعيًّا، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الفنون الموسيقية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

mercj-journals-ekb-eg
M.E.R.C
ISSN 2536-9504

الهوامش

(١) الميزان – هو ما يعبر عنه في التدوين الموسيقي بالرقمين المكتوبين بعد المفتاح، فيمثل الرقم الأعلى للميزان – عدد نبضات العيار beat unit في الدورة الإيقاعية bar، ويمثل الرقم الأسفل زمن نبضة العيار.

(٢)– جهاز يحدد سرعة الموسيقى وفق أزمنة محددة، فإذا ما كتبنا (٨٠=نوار) فهذا يعني أن نقيس الموسيقى بعلامات سوداء (♩) تتكرر (٨٠) مرة في الدقيقة.

(٣)– الوزن:– هو ما يعبر عنه في التدوين الموسيقي بالرقمين المكتوبين بعد المفتاح، فيمثل الرقم الأعلى للوزن عدد نبضات العيار في الدورة الإيقاعية ويمثل الرقم الأسفل للوزن زمن نبضة العيار.

(٤)– كولينْسْكي: قانون قدمه كولينْسْكي في دراسته (تطور أو نشوء السرعة The Evolution of Tempo) الصادرة سنة ١٩٥٩م.

(٥)– عدد جميع القيم الزمنية = هي عدد جميع النغمات الموجودة في العينة.

الرقم المترنومي = هي السرعة النسبية المُقاسة بمترونوم ملتسل.

عدد جميع القيم المترونومية = وهي ناتج ضرب بسط ميزان العينة في عدد جميع البارات.

merci-journals.com M.E.R.C ISSN 2536-9504