

Artical History

Received/ Geliş  
28.05.2019

Accepted/ Kabul  
10.06.2019

Available Online/yayınlanma  
15.06.2019.

Performance method of the Mokhalef Framework in the Iraqi forms

الأساليب الأدائية لعقد المخالف في القوالب العراقية

د. وليد حسن الجابري، أستاذ مساعد، جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

د. احسان شاكر زلزلة، أستاذ مساعد، جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص

يعتبر عقد المخلف أحد القواعد الموسيقية المستخدمة في العديد من الأساليب والأغاني الموسيقية في العراق، على الرغم من نطاقه الصوتي الصغير، إلا أنه يمثل ميزة خاصة أو هوية للموسيقى العراقية. هذا البحث هو دراسة لمحتوى هذا الأساس الموسيقي، وطرق استخداماته في الفنون الموسيقية، ومتغيرات العرض. ولتحقيق هدف البحث، اعتمد الباحثون على التسجيلات والحقائق والمتخصصين في الموسيقى العربية، واتبع المنهج الوصفي في تحليل وتفسير الموسيقى، ولتحليل وتفسير الظواهر الموسيقية والغنائية، من خلال مناقشة حقائق وآراء من خلال موضوعين: تقنيات الأداء في فن الموسيقى، عقد المخالف، هيكله واستخداماته في الموسيقى العراقية، وصولاً إلى النتائج والاستنتاجات.

كلمات مفتاحية: عقد المخالف، موسيقى عراقية، سلم مقام.

Abstract

The Mokhalef framework (scale of five notes) is one of the musical rules used in many styles and music in Iraq, despite its small vocal range, but it is a special feature or identity of Iraqi music. This research is a study of the content of this musical basis, its methods of use in musical arts, and presentation variables. To achieve the goal of the research, the researchers relied on the recordings, facts and specialists in Arabic music, and the descriptive approach to the analysis and interpretation of music, to analyze and interpret musical and lyrical phenomena by discussing facts and opinions through two topics:

performance techniques in music art, Al mokhalef convene, structure and its uses in Iraqi music, Reaching conclusions and conclusions.

**Keywords:** Arabic scale, Iraqi Music. Maqam mokhalaf.

### المدخل:

العراق من البلدان المتنوع بتضاريسه ووسع اراضيه التي تقطنها مجاميع مختلفة من الاطياف الثقافية والاجتماعية والدينية، وتنوع تلك المجتمعات ميز العراق بتنوع في فنونه الموسيقية والغنائية التي نشأت في حياة الفرد والجماعة، فهي جزءا من كيانه البيئي والمجتمعي، وتحاكي متبدلات المزاج النفسي، فارتبطت في مناسباته الدينية والدينيوية المختلفة بحسب التنوع الفكري والبيئي، وتبلورت قوالب واشكال موسيقية وغنائية ذات خصوصية في البناء اللحني والايقاعي والكلامي، متميزة بتنوعات ادائية ذات أسلوب معبر بذاته، تبرز رموزها الفنية عندما تؤدي من قبل فنان ذلك المجتمع، كل حسب منطقتها الجغرافية، فهي سمة من سمات الفن العراقي. وعند دراسة هذه الأنواع والانماط الموسيقية والغنائية، يتجلى لدينا ذلك الكم الكبير من الإرث الفني المتراكم واهميته عبر الأجيال، وارتباطه مع المجتمعات التي تبنت بلورته ومسؤولية حفظه، فمع تطور وسائل التواصل الاجتماعي والاداعات المسموعة والمرئية، وامتزاج الحضارات، بقيت الحاجة لتلك الفنون مع متغيرات المناسبات، فكانت المادة الفنية المعروضة عند الكثير من ممتهيي الفن الموسيقي، ونتيجة لحساسية تلك الموسيقى بدقتها المعبرة عن أصالتها المناطقية، كان أتقان الأداء والتعبير هو الوسيلة الامثل لحفظ تلك النماذج الفنية، عبر الأجيال ولمنع عملية التلاعب في مكوناتها الدقيقة عند ادائها، وللابتعاد عن التشابه الذي قد يلوح بين المكونات الدقيقة للعمل بسبب تشابه هياكلها النغمية (سلامها الموسيقية) أحيانا بين المجتمعات المتقاربة، فلا عجب ان وجود بعض من تلك الهياكل النغمية تستخدم محلياً وفي بيئات محددة، نشأت فيها وبقيت تحت الموجود المنغلق، تظهر في الأعمال الموسيقية او الاغاني التي كان من اسبابها مؤلفاً، أي انه يولد لأسباب فنية معينة، فله جذوره في البيئة التي ينتمي اليها ذلك السلم، ونجده يتكرر في عدة اشكال موسيقية او غنائية، فظهرت الحاجة لتلك المسميات كونها هوية تلك الفنون، وليكون حاضرا بين اقرانه من باقي الأنواع، ولا ننكر أن أكثر تلك الأسماء قد نالت مسمياتها من خلال الفهم النظري البسيط، واسس التعامل مع الموسيقى.

### مبررات البحث:

عند ذكر اسم المخالف، يتبادر للذهن تلك الأشكال الغنائية التراثية المتميزة بصياغتها الأدائية المثيرة للإحساس، غناءً وعزفاً، على الرغم من بساطة الآلة الموسيقية التي تؤديها، ويمثل كيان بعض الأشكال الفنية المعروفة في التراث الموسيقي كغناء الريف والبادية أو المقام وغيرها من الأشكال الفنية الدنيوية، ومثلها من الدينية كالأذان والتجويد و(الردّات الحسينية) وغيرها، فالنموذج الفني هذا يحمل بين طياته مسارا لحنيا أو هيكل نغمي ذو وقع خاص، معروف بكونه لا يملك الشكل المتكامل المعهود للسلم الموسيقي ضمن نظام النظريات الموسيقية المعروفة عالميا او عربيا بالتحديد، فالسلم هو عماد اللغة الموسيقية المسؤولة عن خزن التراث بتدوينه وحفظه لأقرب صورة ممكنة من الطبيعة الحسية التي يمتاز بها، وعلى الرغم من دخول المخالف كهيكلي نغمي في الكثير من الأعمال الموسيقية والغنائية العراقية حيث يسمى بعقد المخالف، من جهة، وقلة تداوله بين باقي الأعمال ذات السلام أو المقامات المتعددة وبتنوع تأثيراتها الفنية على الأذن الموسيقية من جهة أخرى، فقد أُوتت نسبة هذا الهيكل عند أدائهم له، لواحد أو اثنين من تلك السلام التي تستخدم في الموسيقى العربية والعراقية تحديدا، وهذا أمر اختلف عليه الكثير من أرباب الفن الموسيقي العراقي، ومتدوقي هذه الفنون الأنفة الذكر، ونتيجة لذلك فقد وجد الباحثان من الأهمية دراسة عقد المخالف بشكل منهجي، ووضع الباحثان عنوان بحثهما ب(الأساليب الأدائية لعقد المخالف في القوالب العراقية).

### حدود البحث:

الحدود الموضوعية والمكانية: عقد المخالف المستخدم في القوالب الموسيقية الدينية والدنيوية العراقية.

### أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث كونه:

- 1- إضافة معرفة الى المكتبة الموسيقية حول كيفية عمل السلام العربية من بينها عقد المخالف.
- 2- يفيد طلبة الدراسات الاولية والعليا، وكذلك المختصين والمهتمين بدراسة هذا العقد الموسيقي.
- 3- معرفة القوالب الموسيقية التي تشترك في استخدامات عقد المخالف.

أهداف البحث:

معرفة خصوصية عقد المخالف وأساليب أدائه الارتباطي في القوالب الدينية والدينيوية العراقية.

تعريف المصطلحات:

أولاً - الأسلوب :

أ- "هو السمة الشخصية للفنان التي تنعكس في فنه، ويعد البصمة المميزة التي يمكن التعرف على شخصيته ، وقيل بانه الشخصية متبلورة".<sup>(1)</sup>

ب- عرّفه (ابن خلدون)، "انه المنوال الذي تنسج فيه التراكيب او القالب الذي تفرغ فيه".<sup>(2)</sup>

ج- عرّفه (الجرجاني) بأنه "الضرب من النظم و الطريقة فيه".<sup>(3)</sup>

ج- عرفه حازم (القرطاجني)، "هو التناسب في التأليفات المعنوية فيمثل صورة الحركة الإيقاعية للمعاني في كيفية تواليها و استمرارها".<sup>(4)</sup>

د- عرفته (ابتسام أحمد) بانه "حسن الاطراد و التناسب و التلطف في الانتقال من جهة إلى جهة، والسيرورة من مقصد إلى مقصد".<sup>(5)</sup>

هـ- أما (فتح الله)، يجعل الأسلوب منصباً على الأمور المعنوية (التناسب فيها)، وجعله في مقابل النظم الذي هو منصب على التأليفات اللفظية، اذ جعل النظم شاملاً لما يتعلق بالألفاظ و المعاني.<sup>(6)</sup>

و- الأسلوب الموسيقي يفهم مجموعة ألحان لها تكوين متماثل أو متطابق، وتخلق في اطار ثقافة موسيقية محددة وحدة متجانسة التكوين..... وعناصر الأسلوب هي التوناليتا، المسار النغمي، المدى اللحني، اللحن والايقاع والمتربكا وبناء الوحدات الزمنية في البار والشكل وتعدد الأصوات".<sup>(7)</sup>

<sup>1</sup> ( نضال مُجّد يونس: الاساليب الفنية في اعمال الرسامات العراقيات، بغداد: (رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد)، 1998م، ص6.

<sup>2</sup> ( ابن خلدون، عبد الرحمن مُجّد: مقدمة، نشر علي عبد الواحد راقي، ج4، القاهرة: (د.ن)، 1960م، ص107.

<sup>3</sup> ( الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، قراءة و تعليق محمود شاکر، القاهرة: (مكتبة الخانجي، مطبعة المدني )، 1404 هـ ، ص 469 .

<sup>4</sup> ( إبراهيم خليل، النص الأدبي: تحليله و بناؤه، مدخل إجرائي، ط1، عمان: (دار الكرمل)، 1995م، ص 227 .

<sup>5</sup> ( ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط1، حلب: (دار القلم العربي)، 1997م ، ص82.

<sup>6</sup> ( ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، القاهرة: (الدار الفنية للنشر والتوزيع)، 1990م، ص30.

ثالثاً: الأداء

- أ- هو "مجموعة من العلامات الصوتية والحركية والايمائية" (8).
- ب- عرفه معلوف بأنه: "إيصال الشيء الى المرسل اليه. والأداء: القضاء" (9).
- ج- يعرفه حمام بأنه: "الحالة الذهنية المبتكرة من قبل الموسيقي أو المغني وبما يتطلب من مهارة تنسجم مع الفكرة المؤداة" (10).
- د- هو "إيصال الشيء الى المرسل اليه ، والأداء: القضاء" (11).
- هـ- وعرفه الجرجاني بأنه: "عبارة عن اتيان الواجب في الوقت" (12).
- و- أما عواد فيعرفه بأنه: "مجموعة من العلامات الصوتية والحركية والايمائية" (13).
- ثالثاً- عقد المخالف:

- أ- عرّفه (شعوي)، هو نموذج هيكلية موسيقي خماسي النغمات، يبدأ من درجة (السيگاه مي كار بيمول- فا جهارگاه- صول بيمول صبا- لا بيمول حصار- نم عجم سي دبل بيمول، أو سي مخفوضة ثلاث أرباع الدرجة) (14).
- ب- عرّفه (الرجب)، بأنه ذلك المركب الصوتي الذي يتكون من الأبعاد: (السيگاه مي كار بيمول- فا جهارگاه- صول بيمول صبا- لا كار بيمول تيك حصار- نم عجم سي دبل بيمول)، وبهذا تكون ابعاده: (3-2-5-1) (15).

<sup>7</sup> ( طارق حسون فريد: التحليل المعاصر لعلم الموسيقى المقارن الأثنوميزوكولوجي، بغداد: (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، المكتبة الوطنية)، 1999م، ص30.

<sup>8</sup> ( عواد علي: تعدد الاصوات في الخطاب المسرحي، مجلة الدراما، عمان: (مسرح الفوانيس)، 1996م، ص34.

<sup>9</sup> ( اليسوعي، لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط17، بيروت: (المطبعة الكاثوليكية)، 1960م، ص6.

<sup>10</sup> ( عبد الحميد حمام: الموسيقى والأناشيد وطرق تدريسها، عمان: (جامعة القدس المفتوحة)، 2010م، ص8.

<sup>11</sup> ( اليسوعي، لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط17، بيروت: (المطبعة الكاثوليكية)، 1960م، ص6.

<sup>12</sup> ( الحنفي، الشريف ابي الحسن بن مُجد بن علي الحسيني الجرجاني: التعريفات، ط2، بيروت: (دار الكتب العلمية)، 2003م، ص19.

<sup>13</sup> ( عواد علي: تعدد الاصوات في الخطاب المسرحي، مجلة الدراما، عمان: (مسرح الفوانيس)، 1996م، ص34.

<sup>14</sup> ( ينظر: شعوي ابراهيم خليل: دليل الأنغام لطلاب المقام، بغداد: (مطبعة سلمى الفنية الحديثة)، 1986 ص76.

<sup>15</sup> ( ينظر: رجب، هاشم مُجد: المقام العراقي، بغداد: (منشورات مكتبة المثني)، 1983م، ص5.

ج- عزفه (هيشم شعوي)، بأنه شكل غنائي له اصول وانتقالات نغمية، فهو من المقامات العراقية الخالصة، واشهر بسته غنائية له عرف بها هذا المقام هي (جيت اسالك على الرده ليره ومجيدي خده)، وذُكر مقام المخالف في (ارجوزة الاربلي)، قبل الف عام بهذا الاسم، و(الارجوزة)، موجوده في كتاب دليل الانغام لشعوي ابراهيم. (16)

### منهج البحث:

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي الذي يقوم على تحليل ونقد الظواهر الموسيقية لتحقيق هدف البحث.

### مجتمع وعينة البحث:

يشمل ما متوفر من الكتابات المنهجية والتسجيلات المسموعة والمرئية لعقد المخالف المعتمدة، للوصول الى الأسلوبية الادائية في عقد المخالف، من أجل تحقيق هدف البحث.

### أداة البحث:

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي الذي يقوم على تحليل ونقد الظواهر الموسيقية والغنائية لعقد المخالف، وتفسير مضمون مواضيع الأسلوبية الأدائية وفق معيار وصفي له، وموضوع نتائجه في الجانب التحليلي للبحث.

### الأساليب الأدائية في الفن الموسيقي:

تُعد مفردة الاسلوب للدلالة على المعنى، بهدف معالجات جديدة ومؤثرة في انتقاء التقنيات والوسائل الأدائية لتجسيد التفاعل الفكري والنفسي مع المتلقي، بشكل مفهوم يتناسب مع طبيعة تقبله للأداء المبني على أساس ممنهج صحيح، ونحن بصدد واقع ثقافي يتغير تكنولوجياً، ليتقدم الفكر الانساني نحو مفاهيم جديدة متطورة، بحيث تغيرت الأساليب الأدائية لتتوافق بتأثيراتها مع مفاهيم تخضع لأنظمة ومناهج علمية تحليلية دقيقة، فالحاجة لدراسة واقع الاسلوب الأدائي عند الموسيقي، هو معرفة واقعه الابداعي المرتبط بالعقل من الجانب الفكري والادراكي، فالأسلوب عند (بالي) يتمثل في "إنزال القيمة التأثيرية منزلةً خاصةً في سياق التعبير، أما علم الأسلوب فيتوجه إلى الكشف عن هذه القيمة التأثيرية، من ناحيةٍ جماليةٍ نفسيةٍ عاطفيةٍ" (17)، أما (كراهم هاف)

<sup>16</sup> (مقابلة مع الدكتور هيشم شعوي، في كلية الفنون الجميلة بتاريخ 2018/4/22م).

<sup>17</sup> (سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، ط1، بيروت: منشورات عويدات الدولية)، 1991م، ص35.

يذكر "أن مفهوم الأسلوب، مفهوم قديم، ويرقى الى بدايات التفكير الفني في أوروبا، وقد عدّ الأسلوب جزء من صنعة الاقناع، فالعمل الفني هو ثوب الفكرة والأسلوب هو فصال الثوب وطرزاه الخاص، وهذا ينسجم مع النظرية الكلاسيكية للأنواع الفنية، إذ ان لكل نوع في أسلوبه المناسب، والأسلوب تلمية على الأكثر طبيعة الفنان نفسه، والأسلوب جزء من المعنى، ولكنه جزء لا يمكن أن يناقش مستمراً، حيث أن اختلاف الشكل هو دائماً اختلاف المعنى".<sup>(18)</sup> فالعنى في العلم الموسيقي يبدأ من تلك الملاحظات الأولى في تنظيم النغمات الموسيقية ودورها في التراكيب اللحنية، فهي تعتمد على رموز منها تسمى بـ(الزمانية) والتي يتم توظيفها ضمن التصرف الادائي القياسي، مع تلك القيم الزمنية وطبيعة مركباتها، أما الرموز (الطبقية) فهي الظاهرة القياسية التي يتم استخدامها بشكل صوتي صرف بحسب المساحات الصوتية وامتدادها، والمقامية التي يمكن استغلالها مع طبيعة الفكرة.

فأسلوب الموسيقي يترتب بالاعتماد نظرياً عقلياً، معتمداً على تلك المترتبات في النغمات حسب طبقات صوتية متصاعدة بتتابع معين من دون تكرار، مثلاً، نحصل على مجموعة مرتبة منها يُشكل هيكل منتظم من النغمات كالسلم الموسيقي، كون نغماته عبارة عن وحدات الهيكل النغمي لأي عمل موسيقي، ولا تُخطئ إذا ما قلنا إن فكرة السلم هو نتيجة تنظيم نغمات الأفكار الموسيقية وفق هيكل متسلسل لمجموعة نغمات تداولتها الأفكار الفنية، وأعادها متذوقها عبر مراحل زمنية ليست بالقليلة، وما ارتباطها بالمجتمع الا نتيجة لخصوصيات تلك الالحان مع مجريات البيئة واللغة والثقافة، فطبيعة استخدام تلك النغمات غالباً ما تكون وفق انتقالات معينة (صعوداً وهبوطاً)، بين طبقاتها وبمختلف الأزمنة التي نشأت عنها لترجمة الفكرة الموسيقية، ومتى ما تكررت تلك النغمات بنفس الطريقة وبنفس الأزمان وُجد التشابه الواضح في اللحن الموسيقي، وهذا اللحن يحمل صفات السلم الموسيقي، والعكس صحيح ايضاً، وما يزيد رسوخ ذلك هو التكرار، أي تكرار العمل الموسيقي بعد ان يلاقي قبولاً اجتماعياً ليصبح جزءاً من الإرث الفني للمجتمع، عندها سيكون السلم وسيلة لفهم طبيعة مسارات تلك النغمات، ومع مرور الزمن يتحول ذلك القبول الى ثبات ثقافي عقلي مقبول، ليأخذ صفة الأسلوبية، سواء كانت ضمن القالب العام، أو ضمن الفرديات الادائية من قبل مجموعة من المبدعين، والتي أطلق عنها (بالمدراس)، مثلاً: (مدرسة القبنجي، مدرسة رشيد القندرجي، مدرسة يوسف عمر،... وغيرهم)، نعود الى أصول هذه المدارس الاسلوبية التي مفادها الأبعاد النغمية، ومن ثم تشكيل المركبات للسلاسل، فلكل سلم شخصية ذات أبعاد نفسية، يمكن من خلاله تحديد واقعه ونغمة الابتداء الأولى التي ترتبط بها شخصية السلم من خلال تسلسل

<sup>18</sup> ( ) هاف، كراهم: الاسلوب والاسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، بغداد: (سلسلة دار آفاق عربية)، 1985م، ص20.

باقي النغمات التي تليها، وفق نظام أو ترتيب معين تكسبه تلك الشخصية والطبيعة، ومن ثم الطابع النفسي والمزاجي الذي هو اساس تحديد واقع الأسلوب الأدائي.

ان الطريقة المتبعة في بناء السلم وفق النظريات المعروفة، تعتمد على تسلسل نغمات ذو أبعاد ثابتة، فحين تكون بعض الأعمال الغنائية او الموسيقية البسيطة بمدى صوتي بسيط، لا يتجاوز (3-6 نغمات)، ووفق المفهوم النظري للسلم الثمانية يمكننا استنتاج باقي نغمات السلم الخاصة بها وان لم تستخدم هنا، وبالعكس قد تتجاوز بعض الأعمال حدود (السلم الثماني)، حيث توفر للمؤلف المساحة الكافية للتعبير عن طريق علاقات الأنغام الأفقية، ومقدار المسافات التي يتحكم بها المؤدي، وسيطرة واحدة منها أو أكثر أحيانا في عملية دوران وتبلور الفكرة اللحنية لأي عمل موسيقي أو غنائي، فالملاحظ ان موسيقانا العربية والعراقية بشكل خاص، تنهج منهج السلم (الثمانية الدرجات) وتتنوع الأبعاد المحصورة بينها، حيث يدور بين طياتها اللحن الموسيقي، رغم إن الأسلوب الأدائي عند الفنان الفطري لا يتبع مفهوم السلم الموسيقي أحيانا، فنجده يتجه صوب فكره وممتلكاته اللحنية وتركيبها على النصوص الكلامية، بل نجد استذكاره لمقطع بسيط من أغنية قديمة، أو ترديد عدد من النغمات التي تمثل جوهر طبيعة الفكرة (موسيقيا)، فتكون عماده في تحديد خصوصية العمل الجديد، وانه بأكثر الأحيان يضفي لها طابعا حسيًا يمزجه مع اللحن نابعاً من حالته المزاجية، هذا بالطبع يولد لحنًا ذا خصوصية مشابهة لما بُني عليه سابقاً، عليه سيكون التكرار هنا بمثابة وسيلة ثانية تؤكد الحفاظ على مكونات اللحن وخصوصية منطقتة، فلا أهمية للهيكل أو السلم الموسيقي في هذه اللحظة، بقدر ما تقدمه علاقة النغمات ببعضها افقياً، وهنا نستطيع ان نقدر أهمية ودور التدوين الموسيقي المرتبط بعملية فهم وإدراك ماهية الهيكل العام وأهمية نغماته عند المؤلف المنهجي فتتجلى للعيان عندما نجدها مقاربة من محتواها النغمي، لكنها بغير خصوصية تستمدتها من خلال نفس النغمات وباستخدام آخر، فهي حالة طبيعية تتمكن من تأسيس متغيرات جمالية تعتمد على جذور بيئية تترجم الواقع الانساني نفسه.

في الغالب تتحدد المنتجات الموسيقية والغنائية للفترات الزمنية السابقة -حسب تسلسلها الزمني- بقلّة استغلال المساحات الموسيقية الواسعة، أي نجدها مكّون صغیر المساحة، ويمكن ان يضم على درجات (الجنس الموسيقي\*)<sup>(19)</sup>، ولكل جنس أبعاد مزاجية ونفسية في الإيحاء هذا ما ورد عن (ابن زيلة) حين يقول أن الجنس

<sup>19</sup>( الجنس: أو ما يسمى ب(تتراكورد)، والعرب أطلقوا عليه تسمية (الجنس)، أي الأصل أو النوع. ينظر: ابن زيلة: الكافي في الموسيقى، ص 30-17.

هو: "يحاكي أحوال النفس وما يؤثر فيها في الألحان والأغاني"<sup>(20)</sup>، وهو في أكثر الأحيان يتكون من أربعة نغمات متسلسلة، تُحصر بين كل نغمتين متتاليتين أبعاد تحدد نوع الجنس وطبيعته، وهي عموماً أبعاداً كاملة سماها العرب بـ(البعد الطنيني)، وتسمية (الطنيني) جاءت من مقدارها أو قيمتها رياضياً، وهو تسع الوتر المهترز، وتعني (مسافة كاملة)، أو (درجة) بين نغمتين متتاليتين، ومنها (نصف البعد الطنيني)، أو أي (نصف درجة)<sup>(21)</sup>. فسلم (العجم) مثلاً، يكون تسلسل أبعاده: (بعد- بعد- بعد- بعد- نصف بعد، بعد- بعد- بعد- نصف بعد)، وهي ما تحدد طبيعته الموسيقية، ويزداد التوسع في تعدد الأجناس للسلام العربية بسبب تقسيم البعد الطنيني الواحد إلى أربعة أرباع، لا يمكن القول أنها متساوية بشكل تام، فيستخدم في السلم العربي علامتان هما: ( = )، التي ترفع ربع درجة، وتسمى (كار ديز)، و ( # ) التي تُخفض ربع درجة، وتسمى (كار بيمول)، فهما ذات تأثير ربع درجة في النغمة، حيث ينقسم البعد بسببهما إلى نوعين: (الربع درجة)، و(الثلاثة أرباع الدرجة)، إذن يمكن بناء أكثر من مسار وبأنظمة مختلفة، سواء من نفس النغمة أو أي نغمة مجاورة، فالأمر هنا يتبع متطلبات الحاجة الأدائية. إن نغمة ابتداء الجنس الأول هي مهمة في تحديد طبيعة اللحن كما ذكرنا سابقاً، ولكن أحياناً تشترك معها أو تحل محلها نغمة أخرى من نغمات الهيكل النغمي للأهمية اللحنية فقط، فثبني من خلال النغمات علاقات أفقية مع باقي النغمات، وحسب متطلبات النغم وتأثيره الحسي، والحاجة الأدائية وطبيعتها التي ستظهر من خلالها شخصية السلم الموسيقي، وهذا التنوع سببه متغيرات طريقة البناء اللحني للمؤلف، والخاص بكل مجتمع أو منطقة جغرافية، على الرغم من استخدام نفس السلم، وهو من أسباب تنوع الأساليب الأدائية في الموسيقى العربية، فتوجد بعض الاستخدامات فيها تضيف للأسلوبية تنوعاً آخر، من خلال التعددية للسلام التي تحمل صفة الجمالية في طابعها اللوني لأبعادها البنائية، فسلم (الرست) يكون ارتكازه على درجة (الدو- الرست)، وفي بعض الأحيان تتغير درجة ارتكازه على درجات أخرى للوصول إلى إحساس آخر، فهي تسمى بعملية (التصوير للسلام الموسيقية\*)<sup>(22)</sup> التي أصبحت صفة حديثة عند تأدية قطعة موسيقية أو غنائية معينة حسب الإمكانيات الأدائية، فلو تتبعنا السلام التسعة الرئيسية المستخدمة في لموسيقى العربية وهي: (الرست، العجم، النهاوند، والنكريز، الكردي، الحجاز، البيات، الصبا، السيكاه)، وفروعها الكثيرة، سنجد أنها تشترك بنفس

<sup>(20)</sup> ابن زيلة: الكافي في الموسيقى، (د.ن)، ص 17-30.

<sup>(21)</sup> طارق حسون فريد: نظريات وطرائق تحليل الموسيقى العربية، جامعة بغداد: (كلية الفنون الجميلة، بغداد)، 2005م، ص 167.

<sup>(22)</sup> تصوير السلام الموسيقية: هو نقل السلم الموسيقي من درجة استقراره الأساسية إلى درجة موسيقية أخرى.

الجنس الاول، والاختلاف يكمن في (الجنس الثاني)، وهي تأخذ تسميات اخرى، أي إن التلاعب بتلك الدرجات الأدائية التي ستؤدي إلى تغيير الإحساس الأدائي الذي يوحيه كل هيكل أو سلم موسيقي على تعددية الدرجات الصوتية، الذي يُعتبر حصيلة عملية التوافقات لتلك الانتقالات بين الاجناس والذي يسبب الشراء والتعددية في اشباع الفكرة الموسيقية بذهنية وطابع التوافق الجمالي، كما تُعد وسيلة إضفاء ملامح وتأكيد الأسلوبية بما يكفي من التأثير على المتلقي، وجعلها هوية تميز هذا الطراز أو الأسلوب الأدائي عن غيره، فالسلام العربية هي نتاج أساليب أدائية ثقافية مختلفة، اتفقت جميعها على ثابت رئيسي من عناصر ترتبت فيما بينها، لتكون بنية السلم أو المقام الموسيقي، فطريقة التعامل معها هو ما يحدد طبيعة الأداء عند كل فنان، فسلم (الرست)، كمثال هو بناء موسيقي، نشأ من عدة طرق أدائية وبأساليب مختلفة. ومتى ما وجدت تلك الاستخدامات كان حتما على المؤدي أن يلتزم بما عند أداءه، ونجدها عند محترفي الأداء الارتجالي بعد انطلاقهم من السلام النغمية باتجاه تنوعات نغمية جديدة، محاولين توصيلها للمتلقي بحرفية عالية نحو حالة ذات خصائص جمالية مميزة.

### بنية واستخدامات عقد المخالف في القوالب العراقية

يُعد مصطلح العقد في الموسيقى العربية واحدا من الاستخدامات الكثيرة، لكن اذا أقرن (بالمخالف)، ستفرد به البيئة العراقية حصراً، فيذكر (رضا الطويرجاوي)، أن "عقد المخالف) هو عراقي بامتياز ولا يوجد في الدول العربية والشرقية مثل هذا النغم ابدأ، حيث نجد فيه رائحة الحزن الشديد، وفنيا هو خليط من الدرجات الاربعة الاولى من مقام السيكاه"<sup>(23)</sup>، أما اذا أقرن مصطلح العقد بسلم ما سيكون له انتشار واستخدام عام، كما هو الحال في (عقد النكريز) مثلاً، والذي يحوي مسار نغمي من الأبعاد (4-2-6-2)، وباكتماله كسلم من درجة (الدو الى الدو)، سيكون من السلام الرئيسية العربية، وتتفرع منه سلام أخرى مثل: (النواثر، والحصار)، إذن وجود العقد الموسيقي المتكون من (خمسة درجات)، بـ(اربعة أبعاد)، هو هيكل صوتي متماسك يمكننا أن ننطلق من خلاله لبيئة لحنية لها طبيعة وتأثير، فهذا يدلي الى طبيعة (عقد المخالف)، ذات التركيب الخاص التي ستبحثها هذه الدراسة، ان النغمات متى ما رتبت وفق نظام متسلسل، يطلق عليها جميعا ضمن هذا النظام او

(<sup>23</sup>) الشيخ رضا الطويرجاوي: الخطابة الحسينية بين الاستاذ والطالب، التسجيل رقم (36).

غيره اسم مقام، ويحمل اسماً معيناً. وهذا الاسم هو هوية المقام، لذلك دأب رواد الموسيقى العراقية بشكل خاص في إطلاق تسميات معينة كهوية تعرف بطريقة أداء معينة، وحتى أسلوب أداء معين، ضمن طبقة صوتية محددة، وبرزت تسمية أو مصطلح (عقد المخالف) تحديداً على هيكل نغمي خماسي النغمات، إن طبيعة النغمات التي تكون هيكل المخالف لا تختلف عن باقي نغمات الهياكل أو السلالم الأخرى بقدر ما هي بحاجة إلى حساسية أذن وخبرة أدائية كبيرة عند تأدية هذا الأسلوب الغنائي والموسيقي، تلك القدرة الأدائية التي اعتمدت منذ أقدم ما وصلنا من أمثلة غنائية، كانت ولا تزال تعتمد على فطرة المؤدي ومقدرته العالية في الاشتغال الموضوعي في تلك النغمات، من استقرارها المكاني بشكل يحافظ على التواصل النغمي بين عناصر الهيكل اللحني بأسلوب مميز، يجعلنا نبحث عن استخدامات ترددية لتدوين نغمات هيكل (المخالف)، والشكل هو "الأسلوب المستخدم في تكوين المادة الموسيقية، أو وهو صيغة للتأليف الموسيقي بكل ما تحتويه من نغمات وإيقاعات وديناميكية وجرس صوتي"<sup>(24)</sup>. أو "طريقة مساهمة العناصر الموسيقية للتعبير موسيقياً عن موضوع ما"<sup>(25)</sup>. فالعمل الموسيقي المبتكر يُنظم ضمن اجزاء متعاقبة، "وهو ترتيب للأفكار اللحنية ضمن شكل معين"<sup>(26)</sup>. فطريقة تسوية الآلة المرافقة وأداء عازفها، سواء لمواكبة تحركات النغمات المكانية في الطبقة الواحدة عند المغني من جهة، وطريقة أداء العازف على الآلة الشعبية البسيطة في تركيبها، القادرة على تغيير ترددات نغماتها الصادرة بشكل دقيق ملفت للنظر لمواكبة المغني من جهة أخرى، يجعلنا نواجه صعوبة في تثبيت التردد الحقيقي لكل نغمة في هيكله.

الجدل الحاصل واختلاف الآراء في موضوع (عقد المخالف) يكمن في الدرجة الأخيرة وهي (السي)، فالبعض يسميها (سي بيمول)، والبعض الآخر يسميها (سي دبل بيمول)، ولكننا نجد الأصح هو (سي دبل بيمول)، فالبعد الأخير مساحته (ربع تون)، كما ورد عند المرحوم (روحي الخماش) عند شرحه أبعاد عقد المخالف المكوّن من (3-2-5-1)، ليخالف فعلاً جميع أبعاد السلالم والجناس الفرعية والرئيسية، وبعض المنظرين يُنسب (عقد المخالف) فرعاً من وليس أصلاً، وهذا خالي من المنطق، كون أبعاده غير مطابقة لأي بناء من المكونات السلمية، أما إذا وصفناه كقالب غنائي ضمن المقام العراقي سيكون له تفسير آخر، والغناء: "هو لون من ألوان التعبير الموسيقي الإنساني بالألفاظ والجمل التي تحمل المعاني وتعبّر عن الأحاسيس والانفعالات

<sup>24)</sup> (Randel, d. m.: 2003, The Harvard Dictionary of Music, Belknap Press of Harvard University Press, p329.

<sup>25)</sup> (Schneck, d. j., berger, d. s. & rowland, g. 2006. The Music Effect: Music Physiology and Clinical Applications, Jessica Kingsley Publishers, p235.

<sup>26)</sup> (Karp, t. 1983. Dictionary of Music, Northwestern University Press, p146

النفسية كالفرح والحزن<sup>(27)</sup>. أو "ما يتغنى به الشعر ونحوه"<sup>(28)</sup>. "والغناء من الصوت ما طرب به، والأغنية جمع أغاني، وأغانٍ أي ما يترنم ويتغنى به"<sup>(29)</sup>. "والأغاني جمع أغنية، وهي ما يتغنى به من الأصوات..." "والتغني هو مد الصوت وتحسينه"<sup>(30)</sup>. وهناك تعاريف كثيرة وردت في المصادر تعطي مفاهيم للأغنية وكلها تصف الشيء ذاته، وهذا المصطلح الذي لا يكون به تعارض واختلاف بمعناه المعناه بعكس عقد (المخالف)، الذي تعدت مفاهيمه الى آراء واجتهادات، منها لا يمت بالعقد لا من بعيد ولا من قريب، لابتعاده عن واقعه الأصلي الذي يحمل صفات منطقية، مثلاً، يذكر السيد (الركابي)، "إن مقام المخالف هو أحد أبرز المقامات الادائية التي تمثل الموروث النغمي في العراق حصراً، وتختلف تسميته كما يختلف ادائه في بعض البلدان العربية، فيسمى (الرملة) في المغرب العربي، ويسمى (السيكاه الناقص، أو السيكاه الاعرج) في العراق، وقد جاءت هذه التسمية أي المخالف، وذلك لمخالفته مقام السيكاه بنصف درجة، كما يُعد مقام المخالف من تحريجات قارئ المقام المرحوم (أحمد زيدان) وهو أحد النوابع في المقام العراقي، أما (مقام الكلكلي)، فهو شبيه بمقام المخالف ويحمل نفس الروحية والدرجات، ولكن بفارق الإطالة بنغماته قليلاً"<sup>(31)</sup> ويرى الباحثان ان معلومات السيد الركابي هي غير دقيقة او مسندة بالمصادر، ولم يكن اي استخدام في اي من البلدان لهذا العقد، أما تسمية (السيكاه الناقص او الاعرج)، فقد نفاها السيد (شعوي)، على انها تسمية خاطئة وليس لها اي ارتباط بعقد المخالف<sup>(32)</sup>.

أذن يحتل عقد المخالف صفة الثبات بواقع موسيقي ممتد الى التراث مع المتغيرات الجديدة صوب انواعا من الاستخدامات تتحدد بموجودات وعناصر أكثر تعبيرية، فالمخالف يحتوي على البعد الأصغر من الصغير وهو (ربع الدرجة)، والبعد الأكبر من الكبير وهو (5 ارباع)، وهذه الاستثناءات لم تتكرر في أي من السلام الشرقية، ولربما أتحدر هذا التكوين الصوتي توسع مداه في القبول بسبب الحاجة النفسية للمجتمع في صياغة المعاناة الحياتية والضغطات والتحويلات السياسية للبلاد، فالمجتمع هو المترجم الحقيقي عن نفسه من خلال الافراد القادرين على

<sup>27</sup> (الرجب، هاشم محمد: المقام العراقي، بغداد: منشورات مكتبة المتنبي)، 1983م، ص32.

<sup>28</sup> (الهاشمي، احمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، بغداد: مكتبة المتنبي)، 1979م، ص91.

<sup>29</sup> (لويس معلوف: المنجد في اللغة والاعلام، الطبعة 31، بيروت: دار المشرق)، (د.ت)، ص475.

<sup>30</sup> (حسين علي محفوظ: قاموس الموسيقى العربية، بغداد: صدر بمناسبة انعقاد مؤتمر بغداد الدولي للموسيقى، دار الحرية للطباعة)، 1977م، ص142.

<sup>31</sup> (ميثم الركابي: برنامج (أنغام قرآنية)، على قناة العراقية الفضائية.

<sup>32</sup> (شعوي ابراهيم: كتاب الانغام لطلاب المقام، مصدر سابق، ص76.

كتابة السبب اللحني والسبب الكلامي والسبب الصوري، وبهذا العقد الغريب التكوين قد يكون وسيلة اقرب للتكامل الشعوري في التسقيط عن المتغيرات المزاجية، فعقد المخالف، هو أحد الانظمة الكلامية الملخصة للبيئة العامة، فنجد في بغداد بغدادي المفعول كقالب (مقام عراقي)، وفي الجنوب نجده جنوبي الاستخدام مع الصوت الرفي وبصيغ غنائية واقعية لتلك الحياة، وفي البصرة نجده يتناسب مع ثقافتهم السريعة الايقاع ضمن قالب (الخشابة)، وهكذا يتأثر عقد المخالف بتأثير الطبيعة والانسان الخاضع لذلك الواقع المتداول. كما نجده من جانب آخر بضمون مختلف في الاستخدامات الدينية الأقرب للصوفية، ذلك مع (تجويد القرآن الكريم، والاذان، والردات الحسينية، والمناقب النبوية)، ونجد في وقار وكياسة مع النمط القالي الاساس في المقام العراقي، ونجد في اساليب طرية تناغم الماء والارض في اطوار الاساليب الريفية، وهكذا انتشر في مختلف مضامين الحالات الفكرية الموسيقية والغنائية، مما يدل ذلك على أن عقد المخالف هو مكون ثابت القياسات بأبعاده الصوتية، ومجريات الأداة تغيره من واقع الى آخر بحسب الانتشار وفروع ذلك الانتشار المكون من انفار لهم ذهنية في الابتكار والتطوير، فالمرحوم (روحي الخماش)، الذي نقل أبعاد عقد المخالف المكون من (3-2-5-1)، كما في الشكل الآتي: (33)



كما وذكر الحاج (هاشم الرجب)، من الجانب الاصولي في المقام العراقي الذي ينطبق كلامه مع (روحي الخماش) في إحدى مقابلاتنا معه، (بأن البعد الرابع لعقد المخالف هو ربع درجة)، والغريب ان الاختلاف في الرأي يذكره في كتابه المقام العراقي وكما في الشكل الآتي: (34)



وهذا يعني ان عقد المخالف يحمل تركيبات نغمية لا تشبه أي أبعاد في أي سلم أو جنس أو عقد آخر، ويمكن استعراض عدد من الاستخدامات ل(عقد المخالف)، وتقسيمها الى استخدامات دينية ودنيوية وكما مبينة أدناه:

<sup>33</sup> (العباس، حبيب ظاهر: نظريات الموسيقى العربية، بغداد: (دار النشر الكردية)، 2012م، ص35.

<sup>34</sup> (الرجب، هاشم محمد: المقام العراقي، بغداد: (منشورات مكتبة المتنبّي)، 1983م، ص155.

استخدامات عقد المخالف في القوالب العراقية الدينية

من خلال الحصول على بعض الأقراص المدججة التي تحوي على عدد من التناجات ضمن الواقع الأدائي الديني لعقد المخالف في (تجويد القرآن، الآذان، الردات الحسينية) يمكننا استعراض عددا منها.

أولاً- استخدام عقد المخالف في تجويد القرآن الكريم: كما مبين في النماذج الآتية:

1- النموذج الأول: للقارئ عامر الكاظمي - مدّة القراءة (1,21)، نستمع للكاظمي وهو يقرأ في درجات عقد المخالف وبالخصوص الدرجات الثلاث الأولى، مستخدماً عدد من الوظائف التعبيرية مثل: (ترل)، وهي ضمن إمكاناته الصوتية فيستخدمها بكثرة، وكذلك (الأباجتورا)، وتحديدًا عندما يلامس الدرجة الخامسة من عقد المخالف، ليعطيها لمسة شخصية هذا العقد، ولم يستخدم الفبراتو بسبب قراءته بإيقاع سريع.

2- النموذج الثاني: للقارئ الحافظ خليل اسماعيل - مدّة القراءة (1,32)، نستمع للحافظ وهو يقرأ بطريقة الهادئة المتزنة مستخدماً عقد المخالف بكامل درجاته، وهو يستخدم عددا من الوظائف التعبيرية مثل (فبراتو)، الذي يستخدمها كثيراً بسبب الارتكازات وبطء القراءة، وكذلك استخدام (الاباجتورا)، وفي تلاوة الحافظ خليل، نجده قد أدى عقد المخالف حسب طريقة الحاج (هاشم الرجب)، وهي الطريقة الأكثر شيوعاً واستخداماً لدى غالبية الأساليب الادائية.

3- النموذج الثالث: الحافظ خليل اسماعيل - مدّة القراءة (2,6). ورد في هذا النموذج أسم (المخالف الناري)، ولم نجد مصدراً قد ذكر هذه التسمية، ولا نعرف الحقيقة، هل هي من ابتكار الحافظ، ام نقلها عن شخص اخر، رغم ان الاداء في هذا النموذج يختلف من حيث الاداء، فيبدأ الحافظ بقراءته من طبقات صوتية عالية بعكس النماذج الاخرى، ويستمر بقراءته في مناطق الجواب دون النزول الى الدرجات الواطئة، على الرغم من انه يستخدم امكاناته الصوتية ووظائف التعبير مثل (الفبراتو والابجتورا).

ثانياً- استخدام عقد المخالف في الآذان: كما مبين في النماذج الآتية:

1- النموذج الاول: الآذان بصوت (عبد المعز شاعر الاعظمي) مدّة الآذان (3,6). يبدأ من الدرجة الرابعة، ويستقر بعدها في درجة الارتكاز (الاولى)، مستخدماً الفبراتو بشكل واضح، وكذلك الابجتورا.

2- النموذج الثاني: بصوت الحاج (ضاري الاعظمي) - مدّة الآذان (4,46). يبدأ من الدرجة الرابعة مستخدماً (الفيراتو والاباجتورا) بكثرة .

3- النموذج الثالث: بصوت (وليد السامرائي) - مدّة الآذان (3,50). يبدأ من الدرجة الرابعة مستخدماً (الترل والفيراتو والاباجتورا) بشكل هادئ.

ثالثاً- استخدام عقد المخالف في القراءات الحسينية: كما مبين في النماذج الآتية:

1- النموذج الاول: القارئ (حمزة الصغير)، (جينة نشد كربلا مضيعينه)، مدّة القراءة (1,34). يستخدم في الاداء الدرجات (الأولى والثانية والثالثة) بكثرة، وعندما يتقدم في النص يرتفع للدرجات (الرابعة والخامسة) كما يستخدم (الاباجتورا) بكثرة.

2- النموذج الثاني: القارئ (جاسم الطويرجاوي)، (هاي الخيم جا وين أهلها)، مدّة القراءة (2,12). وهي قراءة بطيئة الاداء، ويستخدم الدرجات الاولى في الغالب، وقليل ما يستخدم الدرجات (4-5).

### استخدامات عقد المخالف في القوال العراقية الدنيوية

من خلال الحصول على بعض الأقراص المدججة التي تحوي على عدد من النتائج ضمن الواقع الأدائي الدنيوي لعقد المخالف في (المقام العراقي، الغناء الريفي، الخشابة، الغناء الحديث) يمكننا استعراض عددا منها.

أولاً- استخدام عقد المخالف في قالب المقام العراقي: كما مبين في النماذج الآتية:

1- النموذج الاول: القارئ (رشيد القندرجي)، مدّة المقام (5,43). يبدأ في الطبقات العالية، ما تسمى ب(الزير) الحادة، ويسمى (بالكلكلي)، ويرافقه السنطور والجوزة والإيقاعات (فرقة الجالغي البغدادي)، يقوم بالتحريم مستخدماً لفظة (أمان أمان)، الى الدخول في بستة (كلي الحلو) في الدقيقة (4,25).

2- النموذج الثاني: القارئ (يوسف عمر)، ( ما لاح بدر الدجي)، الزهيري من نظم (عبود الكرخي)، مدّة المقام (9:25). يبدأ هذا النموذج بمقدمة موسيقية في (عقد المخالف)، وهي جملة لحنية مبنية من (بار واحد) إيقاعي في نموذج (البيرك 4/12)، وهذه المقدمة الموسيقية تستمر حتى نهاية المقام. أثناء تأدية التحريم في

المقام العراقي تدخل جملة موسيقية متكاملة للمقدمة تتكون من بارين وبعدها تمهد للقارئ في قراءة الزهيري ضمن الحدود الصوتية لعقد المخالف، وبعدها يدخل في بستة (جيت أسألك على الردة).

3- النموذج الثالث: القارئ (فلل كرجي)، مدّة المقام (3،5). يبدأ التحرير بلفظة (آه خيي خيي ليش وأنت كلي... لا والله لا والله كلي يا عيوني)، نجده كثيرا ما يركز على الدرجة الرابعة ثم يعود للاستقرار، كما يستخدم بكثرة الدرجة الخامسة (كأباجتورا)، ويستخدم (الفبراتوا)، بشكل واضح في الدرجة (الثانية والثالثة)، وحيانا الدرجة الرابعة.

4- النموذج الرابع: القارئ (ناظم الغزالي)، مدّة المقام (7،4). كثيرا ما يستخدم الغزالي (التولات الصوتية)، فهو يبدأ بتحرير المقام بلفظة (لا والله لا والله لا لا يا عيوني).

ثانياً- استخدام عقد المخالف في قالب الغناء الريفي: كما مبين في النماذج الآتية:

1- النموذج الاول: المغني (حسن كاظم)، شلي بصاحبي، مدّة الطور (8،16). يبدأ بتمهيد الطور بلفظة (آ - آ يرحن عيوني يا حبيبي عليك) يستخدم كثيرا (الفراتو والابجتورا)، وفي الغالب لا يتعدى النغمات الثلاثة الأولى، ويلامس أدائه النغمة الخامسة بنسبة قليلة.

2- النموذج الثاني: المغني (فرج وهاب)، شسولف، مدّة الطور (4،10). يبدأ التحرير بكلام مباشر من دون ان يمهد فيقول: (بس تعالي)، يستخدم (الابجتورا) بكثرة وسريع الاداء.

ثالثاً- استخدام عقد المخالف بأسلوب (الخشابة): كما مبين في النماذج الآتية:

1- النموذج الاول: المغني (أحمد الضويان)، عازف الكمان (أحمد عبد السلام)، آلة العود (عبيد العبد)، الكاسور (حميد الياسر)، مدّة العمل (31:48). نستمتع في هذا النموذج شيء مختلف عن الوارد، كون طابع عقد المخالف اساساً يؤدي بطريقة حزينة، ولكن ما نجده في طريقة الخشابة مختلف تماماً، يتعد عن طابع الحزن نستمتع له وهو في طابع البهجة، معتمداً على إيقاعات الخشابة بأسلوب ارتجالي حُرّ، وفي الغالب يعتمد هذا الأسلوب على آلة الكمان والعود (كصولو) يرتحلون مع التنوع الحاصل بالتبادل بين الايقاعات والمحاوره بينهما، ثم يدخل المغني ضمن حدود درجات المخالف. يعمل عازف الخشابة (الكاسور) في الدخول بين الحين والآخر بطريقة مفاجأة ومختصرة، وتوجد حرية في هذا الأسلوب في ما بين (آلة الصولو) والإيقاعات، وتستغرق هذه

الوصول أحيانا وقت طويل تتجاوز الدقيقتين او الثلاثة، كما ونستمع في هذا الطابع الغنائي الغناء يؤدي في المناطق الصوتية العالية (جواب درجة الاستقرار)، وهكذا يستمر البناء اللحني بمحدودية استخدام درجات عقد المعروفة. ومن الجدير بالذكر هو خروج عازف الصولو (الكمان أو العود) أحيانا إلى تحويلات نغمية حرة مستخدمين (العرضيات)، ومن ثم العودة إلى العقد الاساسي ليدخل المغني بمفرداته الكلامية، كما نجد أحيانا في هذا الأسلوب مشاركة عدد من الراقصين يؤدون حركات فيما بينهم كأفراد أو مجاميع.

2- النموذج الثاني: غناء (مُحَمَّد الجريفاني)، كاسور (الملا صباح)، مدة العمل (14:42). يبدأ المغني في هذه العينة بدون تمهيد موسيقي سوى عازفي الإيقاعات، حيث يبدأ بالغناء بأسلوب (الكلكلي)، أي في مناطق الجواب، والاستطالة في مَدَّ الجمل اللحنية ضمن أبعاد عقد المخالف، وهنا نجد الكاسور وهو يقود المجموعة. في هذا النموذج لم نجد للآلات دور مثل (الكمان أو العود)، فقط الإيقاعات والتمازج والحوار فيما بينهم، حيث أن المغني في هذا النموذج هو أكثر التزاما بأصول المقام العراقي، الوارد عند (هاشم الرجب)، وهكذا يستمر لحين دخول البسطة في الدقيقة (7:53)، مع التصفيق الموزون المنتظم حتى نهاية العمل.

رابعاً- استخدام عقد المخالف ضمن الغناء الحديث: كما مبين في النماذج الآتية:

1- النموذج الأول: المغني (كاظم الساهر)، وهو يؤدي موال المدة (1:54). الساهر يصعد إلى ميانات عقد المخالف لعدم الالتزام بضوابط المقام العراقي، بالرغم من انه لم يتعد عن طابع ودرجات عقد المخالف، مستعرضا ادائه الصوتي في التصرف ضمن التقنيات الوظيفية مثل: (الفتراتو والكليسانندو والاباجتورا).

2- النموذج الثاني: المغني (محمود أنور)، وهو يؤدي موال، المدة (4,22). يستخدم المغني صيغة التحرير بلفظة (لللاله)، مستخدماً في هذا النموذج الفرقة الموسيقية الكاملة، وهو يستخدم المخالف على طريقة (السيد شعوي ابراهيم)، مستخدماً (الفتراتو والاباجتورا).

من خلال هذا الاستعراض لعدد من الاستخدامات نلاحظ أن دور عقد المخالف رغم مساحته الصوتية لكنه يدخل ضمن اغلبية القوالب الدينية والدينيوية في العراق، وهو يحتوي على امكانيات واساليب ادائية متعددة، اعتمدت على واقع القالب أولاً، ومن ثم على مجموعة من الوظائف التعبيرية التي تتناسب مع امكانيات بيولوجيا في الحنجرة والمساحة الصوتية، وكل ذلك يكون واقع اسلوبي فردي او منهجي ضمن البيئات المتعددة سواء كانت ضمن المناخ الديني او الدينيوي.

نتائج البحث:

أن الاختلافات الادائية في عقد المخالف على وفق التغيير اللوني هي متغيرات تظهر نتيجة متطلبات حسية وذوقية للتعبيرات الذاتية في الاسلوب، فالأسلوب هو الدلالة في المعنى ومعالجات مؤثرة في تجسيد التفاعل الفكري والنفسي اللحني مع المتلقي، وبتغييرات الأساليب الأدائية الطبيعية لتتوافق مع المفاهيم ومنهجية الحياة المتغيرة، إذن الأسلوب جزء من المعنى وبالتالي هو واقع العقل الإبداعي، لأن المعنى في العلم الموسيقي يبدأ من تلك الملاحظات الأولى في تنظيم النغمات الموسيقية ودورها في التراكيب اللحنية، المعتمدة على مجموعة المصطلحات والرموز التي يتم توظيفها ضمن التصرف الادائي القياسي، وكذلك الرموز الطباقية التي يتم استخدامها بشكل صوتي صرف بحسب المساحات الصوتية وامتدادها، والمقامية التي يمكن استغلالها مع طبيعة الفكرة، فالأسلوب الموسيقي هو تمازج المخرجات نظرياً عقلياً، باستخدام النغمات وفق انتقالات معينة بين طبقاتها وبمختلف الأزمنة التي نشأت عنها الحاجة في صياغة الفكرة الموسيقية، لأن أصول الاسلوبية أساسها الأبعاد الصوتية التي تقوم بتشكيل المختلفات في السلام ذات أبعاد متنوعة، وكذلك الاعتماد على التعبيرات الوظيفية التي تتطلب رسم الاسلوب العام للنمط الغنائي، ومن ثم تحديد ملامح الأسلوب الادائي الفردي كان أو الجماعي، الذي يحتاج المؤدي في أغلب الاحيان إلى التفنن بموجوداته الصوتية الدينامية، وأحياناً يتلاعب بطبيعة النغمة الواحدة، أي عدم ثبات تردد نغمات السلم وميوعة حركة النغمات في موقعها الهيكلية، فطبيعة النسيج بوحداية الصوت المتنقل بحرية والمتنوع للأثر النفسي هو الغالب بسبب مجاراته للكلمة المغناة، وهو ما ينتج منه تغير في ثبات طبقة النغمة الواحدة، النغمة التي تكون مقبولة للمستمع من خلال الجو العام للنسيج المسموع، وما يشبع النفس من أثر في لتوصيل الفكرة المطلوبة.

في عقد المخالف يخضع الأداء الغنائي والموسيقي لعدة تأثيرات، أهمها الأسلوبية المرتبطة في البيئة، وما يضيفه الفنان من مؤثرات حسية معينة تخضع لقوانين فيزيائية الصوت، أي النغمات المستخدمة ضمن الهيكل الموسيقي وتتابع تكرارها يكون المفهوم الجمالي للتعبير عن الفكرة، هنا بات ظهور مشكلة تأويل أصول عقد المخالف ونسبته إلى مقام معين أو تفرعه من جنس معين، حيث ان شكل التعامل مع النغمات الأساسية لهيكله اللحني وعدد نغماته الحماسية التي يكتسب منها شخصيته، الا ان النغمة الهيكلية الخامسة هي التي تحدد هويته بشكل واضح، كما ان طبيعة أدائه تتسم بطابع الحزن، فعند الاستماع الى استخداماته نلاحظ بشكل وافٍ حول

طريقة التعامل مع نغماته، إذ يحمل الأصول الاستثنائية بتفرده واختلافه عن بقية السلام الشرقية كافة من حيث تكوين ابعاده البنائية وهي: (3-2-5-1)، كما يرتبط عقلياً وثقافياً ووراثياً بذلك التبلور الجمالي الشرقي المتلون وكيفية المتبدلات الادائية ضمن كل نمط من الانماط الغنائية والموسيقية، فهو يحتل صفة الثبات بواقع موسيقي ممتد الى التراث مع المتغيرات الجديدة صوب انواعا من الاستخدامات تتحدد بموجودات وعناصر أكثر تعبيرية، فالمخالف يحتوي على البعد الأصغر من الصغير وهو (ربع الدرجة)، والبعد الأكبر من الكبير وهو (5 ارباع)، وهذه الاستثناءات لم تتكرر في أي من السلام الشرقية، ولربما أنحدر هذا التكوين الصوتي توسع مداه في القبول بسبب الحاجة النفسية للمجتمع في صياغة المعاناة الحياتية والضعوظات والتحولت السياسية للبلاد، فالمجتمع هو المترجم الحقيقي عن نفسه وعقد المخالف، هو أحد الانظمة الكلامية الملخصة للبيئة العامة.

### الاستنتاجات:

بالاعتماد على ما ظهر في التحليل والنتائج والإطار النظري، يمكن ان نتوصل إلى ما يأتي:

1- أن (عقد المخالف) هو مركّب لمجموعة أبعاد ليس لها شبيهه بين أنظمة المكونات السلمية العربية والشرقية والغربية، فنستنتج أولاً تلك المحددات في التقارب بين الاسم الذي أطلق على (عقد المخالف) بما يعتليه ذلك التفرد والاختلاف، فإن (البعد في ربع الدرجة)، (والبعد في خمسة أرباع الدرجة)، هما من أندر المسافات الصوتية التي وردت فيه والمختلف فعلاً في واقعه الصوتي مع جميع السلام، فتسميته بالمخالف هو التقارب الطبيعي بين مواصفاته واختلافه ضمن بيئته الصوتية.

2- ان شكل التعامل مع نغمات (عقد المخالف) الأساسية لهيكله اللحن وعدد نغماته الحماسية التي يكتسبها شخصيته والمتمثلة ب(3-2-5-1)، هي ثبوتية نظرية ليس إلا، ولكنها مُتَحَكِّمة من قبل الفرديات الأدائية التي تعني إحساسها وخصوصيتها، فنلاحظ بشكل وافٍ حول طريقة التعامل معها ثقافياً ووراثياً بذلك التبلور الجمالي الشرقي المتلون، وكيفية المتبدلات الادائية ضمن تلك الأجزاء الصغير من (الكوما الصوتية)، والتي تعتبر الأجزاء الصغيرة بين النغمتين.

3- نستنتج من أن الرسم اللوني الذي يستخدمه المختصون في كافة القوالب (الدينية والدينيوية)، تقسم الى قسمين، الأول وفق التغيّر الذي يحمل صفة الخبرة الحسية في كيفية توظيف النسب التعبيرية في تنظير موسيقي وغنائي تظهر نتيجة تلك المتطلبات الحسية والذوقية للتعبيرات الذاتية في الاسلوب، أي يختلف كل نوع من أنواع

الوظائف التعبيرية في كيفية رسم الواقع الذاتي، مثلاً (الفبراتو)، هو بواقعه متعدد الخصائص، فكل مؤدي يوظف تلك الخصائص حسب ما يحتاجه ذلك من ناحية النمط كقالب، فللريفي نسبة معينة وكمقام نسبة أخرى، وهكذا لكل قالب يحتاج لنسبة معينة لتعريف وتقريب ذلك القالب من عنوانه أولاً وتحديد منطقه (دينياً أو دنيوياً)، وهكذا يمثل (الفبراتو) يمكن تحديد خصائص كل وظيفة تعبيرية وواقع إمكانات استخدامها. والقسم الثاني، هو يمكن أن يختلف استخدام الوظيفة التعبيرية كدوافع فردية ضمن عقد المخالف، لتحديد الأسلوب الأدائي في إعطائه أعلى مستويات الجمال فيكون مقبولاً عند المتلقي، وهذا ما وجدته الباحثان بشكل واضح من خلال السماع لتلك النماذج المقروءة في (عقد المخالف) التي وردت في الإطار النظري، لتجسيد التفاعل الفكري والنفسي اللحني الفردي.

4- أن واقع عقد المخالف هو مجموعة توافقات في منهجة الحياة المتبدلة، جراء تلك البيئات الواجبة في استرضاء النفس، من خلال الأسلوب كجزء في المعنى الداخلي للبيئة المزاجية وواقع العقل المتحرف لترح ما يسهم في إرضاء الفكرة العامة، لأن المعنى في العلم الموسيقي يبدأ من تلك الملاحظات الأولى في تنظيم النغمات الموسيقية ودورها في التراكيب اللحنية، المعتمدة على مجموعة المصطلحات والرموز التي يتم توظيفها ضمن التصرف الادائي للنسب المتعددة، وهكذا لعقد المخالف الذي يجد فيه العقل الابداعي نمطاً أكثر قرباً في رسم واقع المعاناة الحياتية.

5- إن الأساليب الأدائية في العلم الموسيقي هو تمازج المخرجات من الناحية العلمية كعلم في محتوياته مجموعة من التطبيقات النظرية، وعقلياً كحالة شعورية تحمل على عاتقها كتابة تلك المشاهدات الانسانية ووضعها في بيئة الجمال، ليأخذ واقع الثبات وتناوله ضمن البيئة العامة بطبيعة النسيج الصوتي المتنقل والمتبع للأثر النفسي، وهو ما ينتج من تغيير في ثبات طبقة نغمات (عقد المخالف)، والنغمة الاخيرة التي تعتبر (المرنة) في تعيين البيئات التعبيرية المقبولة للمستمع لترح واقع نغمي يشبع النفس في تفسير الفكرة الأساسية.

### التوصيات:

اتقان الأساليب الأدائية لكثير من الهياكل النغمية المشابهة لعقد المخالف من قبل العازفين والمغنين هو ضرورة وحاجة ملحة في الوسط الفني العراقي للمحافظة على خصوصيتها العراقية من الضياع خصوصاً بعد التطورات الفنية وشيوع الأنماط الغنائية الحديثة التي تزوجت مع فنوننا وابتعدت الخصوصية العراقية في الموسيقى.

المقترحات:

دراسة أساليب القوالب ضمن أبعاد سلمية مثلا: (اللامبي، والنكريز، والمستعار.. وغيرها)، ذلك لأهميتها في تبيان شخصيتها الموسيقية والغنائية العراقية.

المصادر:

1. ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط1، حلب: (دار القلم العربي)، 1997م.
2. إبراهيم خليل، النص الأدبي: تحليله و بناؤه، مدخل إجرائي، ط1، عمان: (دار الكرمل)، 1995م.
3. ابن خلدون، عبد الرحمن مُجَّد: مقدمة، نشر علي عبد الواحد راقي، ج4، القاهرة: (د.ن)، 1960م.
4. ابن زيلة: الكافي في الموسيقى، (د.ن).
5. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، قراءة و تعليق محمود شاكر، القاهرة: (مكتبة الخانجي، مطبعة المدني)، 1404 هـ .
6. حسين علي محفوظ: قاموس الموسيقى العربية، بغداد: (صدر بمناسبة انعقاد مؤتمر بغداد الدولي للموسيقى، دار الحرية للطباعة)، 1977م.
7. الحنفي، الشريف ابي الحسن بن مُجَّد بن علي الحسيني الجرجاني: التعريفات، ط2، بيروت: (دار الكتب العلمية)، 2003م.
8. الرجب، هاشم مُجَّد: المقام العراقي، بغداد: (منشورات مكتبة المتنبي)، 1983م.
9. سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، ط1، بيروت: (منشورات عويدات الدولية)، 1991م.
10. شعوبي ابراهيم خليل: دليل الانعام لطلاب المقام، بغداد: (مطبعة سلمى الفنية الحديثة)، 1986م.
11. الشيخ رضا الطوريجياوي: الخطابة الحسينية بين الاستاذ والطالب، التسجيل رقم (36).
12. طارق حسون فريد: التحليل المعاصر لعلم الموسيقى المقارن الأثنوميزوكولوجي، بغداد: (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، المكتبة الوطنية)، 1999م.

13. طارق حسون فريد: نظريات وطرائق تحليل الموسيقى العربية، جامعة بغداد: (كلية الفنون الجميلة، بغداد)، 2005م.
14. العباس، حبيب ظاهر: نظريات الموسيقى العربية، بغداد: (دار النشر الكردية)، 2012م.
15. عبد الحميد حمام: الموسيقى والأناشيد وطرق تدريسها، عمان: (جامعة القدس المفتوحة)، 2010م.
16. عواد علي: تعدد الاصوات في الخطاب المسرحي، مجلة الدراما، عمان: (مسرح الفوانيس)، 1996م.
17. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، القاهرة: (الدار الفنية للنشر والتوزيع)، 1990م.
18. لويس معلوف: المنجد في اللغة والاعلام، الطبعة 31، بيروت: (دار المشرق)، (د.ت).
19. نضال محمد يونس: الاساليب الفنية في اعمال الرسامات العراقيات، بغداد: (رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد)، 1998م.
20. الهاشمي، احمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، بغداد: (مكتبة المتنبي)، 1979م.
21. هاف، كراهم: الاسلوب والاسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، بغداد: (سلسلة دار آفاق عربية)، 1985م.
22. اليسوعي، لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط17، بيروت: (المطبعة الكاثوليكية)، 1960م.

#### المصادر الأجنبية:

- 1 - Randel, d. m.: 2003, The Harvard Dictionary of Music, Belknap Press of Harvard University Press, p329.
- 2- Schneck, d. j., berger, d. s. & rowland, g. 2006. The Music Effect: Music Physiology and Clinical Applications, Jessica Kingsley Publishers, p235.
- 3- Karp, t. 1983. Dictionary of Music, Northwestern University Press, p146.

#### البرامج والمقابلات:

1. هيثم شعوي: أستاذ مساعد دكتور، الجامعة المستنصرية، اختصاص تاريخ الموسيقى، فنان وعازف جوزه، مقابلة شخصية في قاعة الرباط 2018/2/22م.
2. ميثم الركابي: برنامج (أنغام قرآنية)، على قناة العراقية الفضائية.