DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/293-310

الخطاب التعبيري في الشكل الغنائي الريفي

وليد حسن الجـابري[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/12/1 ، تاريخ قبول النشر 2020/2/16 ، تاريخ النشر 2020/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث

يُعد الخطاب التعبيري في قالب الغناء الريفي، واحدا من الأطرْ التفاعلية والحوارات المجازية، في صناعة المناخ الجمالي الرابط بين حلقات عناصرها الاساس، الغناء والعزف والتعبير والازياء والحركات الصورية وما شابه ذلك، فاللغة الخطابية في هذا المجال تشمل كل تلك الجزئيات وتحويلها لفكرة متكاملة ضمن ثقافة العلم الموسيقي، وتحديداً قالب الغناء الريفي، فقد تناول هذا البحث مجموعة من المواضيع ذات العلاقة في الخطاب التعبيري لقالب الغناء الريفي، إذ شمل الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث، متمثلاً بمشكلة وأهمية وهدف البحث، في كشف الخطاب التعبيري كونه ضرورة البيئات الثقافية وعنوان المجتمعات والحضارات. أما الفصل الثاني، فتضمن الإطار النظري، والمتمثل بالمحاور الآتية: (الخطاب التعبيري، الغناء الريفي). في حين شمل الفصل الثالث، منهجية ومجتمع وعينة البحث، وتحليل أنموذج من الاطوار الريفية هو (طور جبير الكون)، بصوت فرج وهاب، كونها جزءاً من موضوع الخطاب التعبيري في الغناء الريفي، ثم توصل الباحث إلى عدد من النتائج والاستنتاجات، ووضع عدداً من التوصيات والمقترحات، وأخيراً خُتِم البحث بقائمة المصادر.

الفصل الاول

مبررات البحث

تُعد الموسيقى واحدة من أهم العناوين الثقافية للأمم في تحديد تراثها وثقافتها ضمن مجالاتها العلمية والفنية، وكل ما يتعلق بموروثها الذي يُعد الهوية الحقيقية لأفكار واصول تلك الفئات البشرية وعاداتها وتقاليدها، فالممارسات الصوتية الفطرية والغريزية الانسانية تُعد من الظواهر التنغيمية الاولى المرتبطة بالحاجات المعبّرة عن المشاعر والاحاسيس والوجدان الفردي او الجماعي لمعاناة الانسان، والتي كانت تقدم بأساليب القائية في مراحلها الاولى، فللموسيقى والغناء مكانة اساسية في جميع الحضارات القديمة والمجتمعات الحديثة اذ كانت تمثل، "وسيلة رئيسة للعبادة والربط بين الالهة والبشر ونشر التعاليم والقوانين والفضيلة والتربية" (yousif alsisy -1978- 10p)، فضروراتها امتدت الى ادخالها في العلوم الطبية والنفسية، أي إن للموسيقى والغناء الفولكلوري مكانة هامة في الثقافة الروحية للشعوب والتي تعتبر من الجوانب التي هي بحاجة الى دراسات مكثفة "فهي واحدة من اهم الادوات الخاصة التي تعكس حياة الشعوب

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، waleednaay@gmail.com

وتاريخها وفكرها ونبضها، وقد اصبحت الموسيقى الشعبية وآلاتها موضوعا هاما للدراسات الموسيقية المتخصصة" (mohammed - 2003- 2p). ويُعد العلم الخطابي في عصرنا هذا، اللسان المجازي والفلسفي، في مختلف أعضاء جسد الفن، الجسد المترابط في النتاج والهدف والفكرة وتغذية الروح الانسانية بالمتعة والثقافة وتغيير ملامحها البيئية والانتاجية والعقلية، وأملاء الوعي بالصوت واللون والحركة وكل الجمال المعقود مع فكرة الفن، وهكذا فأن لغة الخطاب التعبيري، باتت تشتغل في الأُطر غير اللغوية، بل تجاوزت الفكر المجازي ضمن الأطر الصورية واللونية (البصرية)، وتحولت الى لغة خطابية صوتية (سمعية)، في المجال الغنائي والموسيقي وما يترتب بين ثنايا التعبير في تلك القوالب الغنائية، منها القالب الريفي المتداول في العراق، وتحديدا المنطقة الجنوبية، وهو نوع له مواصفاته ودلالته الادائية التي ارتبطت بالمناطق الريفية، وتعددت فروع أدائه من خلال التعدد للأطوار التي هي المرتكز الرئيسي فيه، حيث يُعدّ الأساس في التعبير عن الحالات المزاجية للإنسان، بل هو الحقيقة السردية للحقائق والمشاهد الحياتية اليومية، فللعقل البشري آفاق من اجل استقراء أبعاد الخطاب التعبيري، والوقوف على ظاهرة الطور الريفي وباطنه من استخدامات تدلل على كونه القالب الريفي بتلك الوظائف المرتبطة بمحركات الواقع الحياتي ومقوماته.

ويُعد الخطاب التعبيري، في اللغة الصوتية التنغيمية أساسا مهما في بناء المنتج الغنائي العراقي، بسبب استخدام تلك الملكات التكنيكية والادائية ومختلف الوظائف والطبقات والأجناس، لتقديم المهارات الأكثر قرباً في الفكرة والسرد الخطابي في هذا النمط الغنائي، ولربما كان المنتج مساحته محددة على مجموعة من الجمهور المتواجد في تلك الحلقات والاحتفالات او الجلسات الصغيرة، أما اليوم فقد تغير الحال، إذ وصل الخطاب الغنائي الى أبعد نقاط الارض من خلال التقنيات الرقمية ومفاصل التواصل المتعددة، فصار الإنسان مقيّما للكثير من المنتجات وعن بعد. كما صار التنافس أكثر حيوية من خلال التعددية في الثقافات على مبدأ المفاضلة والازاحة، وتعميم الاستخدامات الخطابية التعبيرية بأشكالها الأنموذجية، مترجمين ذلك بالكثير من الحقائق في الحياة اليومية ومعاناة المجتمعات لتكون أكثر صدقا في توصيل الفكرة، بعنوان الواقع البيئي للمتلقي، ومن خلال هذا الترابط في القيمة الخطابية التعبيرية وانصهارها مع القالب الريفي الغنائي الموسيقي، وجد الباحث ضرورة دراسته واستعراض الحاجة اليه في فهم القيم الاساسية له، ليتسنى الى المهتمين توسعته والى المؤدي فهم مرتكزاته لتقويمه وانتاجه بصياغات أكثر جمالية، كونه من الضرورات الاجتماعية في ابلاغ رسالة اخلاقية وفكرية، لذا تم تحديد عنوان البحث بـ **(الخطاب التعبيري في الشكل الغنائي الريفي)**.

اهمية البحث

تكمن أهمية البحث في:

1- يساهم في فهم ملامح الخطاب التعبيري في الغناء الريفي.
2- يعد هذا البحث اضافة معرفية جديدة للمكتبة العربية عامة والعراقية خاصة بمصدر مهم من مصادر الموسيقى العراقية.
3- يفيد المختصين والمهتمين.
4- يُعدّ موضوعا ارتكازيا لدراسات أخرى.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي الكشف عن الخطاب التعبيري في الغناء الريفي.

حدود البحث

الحد الموضوعي: الخطاب التعبيري في اطوار الغناء الريفي.

الحد البشري: الأطوار الريفية المؤداة من قبل المغني فرج وهاب(*).

الحد الزماني: (2005 م – 2010م)، وذلك للتعرف على الطبيعة الخطابية حسب المتغيرات العصرية، ودخول التقنيات والتواصل عبر الحداثة الرقمية.

تحديد المصطلحات

تناول الباحث أهم المصطلحات الواردة ذات العلاقة المباشرة بمضمون البحث.

أولا- الخطاب :

هو كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء أكان مكتوباً أم ملفوظاً (Megan Al-Ruwaili - 2000- p. 88).ويُعدّ الخطاب عملاً اجتماعياً تعتمد فيه العبارة أي الكلمات والمعاني المستخدمة فيه على الموضع الذي القيت فيه هذه العبارة وعلى الشيء الذي كانت موجهة له، والخطاب عند (بارت) هو الذي ينشط من حافزه التاريخي عن طريق المصادمات، ومن منطلق مثالي مادي ذهب (هندست، وهيرست) الى تحديد الخطاب بانه ليس اكثر او اقل من سياق من المعاني، فقد اقتصر اهتمامها على الخطاب اجمالاً، بوصفه الكلام والكتابة (Diane McDonnell - 2001- p. 66). وهو مجموع له معنى، سواء أكان لغوياً– شفوياً ام كتابياً– تعليمياً، سينمائياً، تلفزيونياً، رسمياً ... الخ (Daniel Rive - 1985- p. 124). والخطاب تشكيل ينتظم داخل نظام لساني ودلالي ونتيجة تفاعلها تتولد اشكال من الخطاب لكلٍ خصوصيته التي تنجز داخل شروط التواصل (Al-Aasam - 2001- p. 35). وهو كل مقول يفترض متكلماً ومستمعاً، تكون لدى الاول نية التأثير في الثاني بصورة ما (Ibrahim Sahrawi - 1997- p. 11).

ثانيا - التعبير:

عَرَّفَهُ (الجوهري)، "عبّرت الرؤيا تعبيراً. فسرتها، وعبّرت عن فلان أيضا: إذا تكلمت عنه. واللسان يُعبرَّ عما في الضمير" (Al-Jawhari - 1979 - p. 734). والتعبير الذي جاء مطابقاً مع ابن منظور فيقول: "عبَّرَ الرؤيا: فسرّها" (Louis Maalouf - p. 33). أما (جبران)، "عبّر: أي: إظهار الأفكار والعواطف بالكلام والحركات" (Jibran - 1881 - p. 416). وجاء في المورد، "التعبير أسلوب التعبير، أو وسيلته.... تعبير عن المشاعر" (Baalbaki - 1977 - p. 329). والتعبير كمصطلح يُعبِّر عن كل ما هو مكبوت في دواخل الأشياء، وهو اصطلاح شائع في اللغة والفن، وهو بحسب رأي (سانتيانا) ذو حدين "الحد الأول هو الموضوع الماثل أمامنا بالفعل، أي: الكلمة، أو الصورة أو الشيء المعبر، والحد الثاني هو الموضوع الموحي به، أو الفكرة أو الانفعال الإضافي أو

(*) فرج وهاب: هو فرج الله وهاب وهيب الغزي، ولد في محافظة ميسان، قلعة صالح، قرية الكسارة سنة 1947م، بدأ منذ طفولته يشارك حفلات الاعراس في القرى والمدن القريبة في منطقة العزير والقرنة، سنة 1972م، جاء الى بغداد واستقر فيها، وتم اختياره في الحدود البشرية للبحث، كونه المغني الوحيد الباقي على قيد الحياة من جيل الرواد، والمعاصر لأجيال متعددة من مغني الريف.

الصورة المولدة أو الشيء المعبر عنه. ويوجد هذان الحدان معاً في الذهن، ويتألف التعبير من اتحادهما" (Santillana- p. 412).

ثالثاً-الغناء الريفي:

وهو "شكل من اشكال الغناء الشعبي العراقي من حيث طرقه وادائه فهو نظم شعري ونمط غنائي معا، ومن اكثر فنون الغناء الشعبي شيوعا في العراق والاكثر تداولا" (Al-Abbas - 2010- p. 95). وان "الغناء الريفي يعتمد على الأبوذية التي جاءت من معنى الاذية، فالإنسان الذي وقع عليه الحيف والاذى ابتكر الابوذية ليعبر عن معاناته هذه وبدأ بكتابها وغنائها بطرائق مختلفة والتي نسميها اطوار الغناء الريفي" (Yahya Al-Jabri - 2010- p. 14). وهو "الغناء الذي يعتمد على الأبوذية، والابوذية تمثل النص الذي تغنى به الاطوار الغنائية ولهذا فان اصطلاح اطوار الابوذية يعني طرق الغناء الارتجالي والاستطرادي اللحني لنص الابوذية وفق مسار نغمي معين" (Ahmad Jihad - 1998- p. 4).

الفصل الثاني / الإطار النظري

الخطاب التعبيري

يُعد الخطاب التعبيري مصدراً مهماً ومترجما لمفاهيم ثقافية عديدة، والتي تُعد المكونات البيئية ومحتوياتها في لغة الموسيقى والغناء، كونها متجسدة بإيصال اللغة الصوتية التعبيرية، المخاطبة للذهن الإنساني (المتلقي)، برؤية ذاتية تحتاج الى ترجمة المعاني القصدية، لذا يُعد مفهوم الخطاب التعبيري، من المفاهيم الأكثر تداولاً في علم الموسيقى والغناء، غير أن ما يؤسس لمفهوم الخطاب، هو العلوم التي تعمل على إنشائه ووضع مبادئه وإجراءاته فهو يأخذ اهدافا حوارية ذات دلالات متنوعة، تبعاً للأغراض الاستخدامية في مجالات المعرفة وما يقترن بها، "أما التعبير هو مجموعة من الدلالات يكون من بينها، الدلالة الجمالية في العمل الفني، وهو يفصح عن العلاقة بين الفنان والفكرة المطروحة، كما وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان بوسائطه، ان يتعامل وجدانيا مع الموضوع، كونه مركز اشعاع وعملية الابداع الفني، او لغة اهَّلته لتحمل نسقاً فريداً لا يحاكي ابعاد الواقع الملموس، بل يكشف لنا عن بعده الوجداني، بنسق جمالي محدد يفسر العملية الابداعية من خلال معايشة التجربة الابداعية" (Muhammad Saeed - 1990 - p. 123). والتعبير عملية نسبية تعتمد على الخبرة واستخدام العقل والمعرفة بالوسائل حسب مقدرة كل مؤدي، كما ويمكن إعطاء مفهوم عام، بانه تقديم خطاب يسلط الضوء على اسرار ومكنونات اي موضوع يدور في خلد الانسان، وقد يراد لهذا الخطاب ان يكون مؤثرا فيُقَدَم على شكل أداء غنائي أو موسيقي ..أو غير ذلك (Walid Al-Jabri - 2015- p. 98).

الخطاب في اللغة سواء العربية أو الأجنبية، يتمركز في اللغة المنطوقة في وضع تبادلية الحديث، اقترن بحقل علم الأصول، ويمكننا أن نلمس فحوى الخطاب، من الأدوار التي مرَّ بها خلال المراحل والاطوار، مما تسبب ذلك في بناء صيرورة شكلية ودلالية متنوعة الظواهر، في معنى الخطاب، تعتمد على طبيعة تراث الثقافات البيئية العربية التي مرَّ بها، وإن المعاجم العربية لم تخرج عن المفهوم الديني. أما المفهوم المتأخر للخطاب الذي نبع من جدل الكلاميين، فقد استفاد من تراث المفهوم، وشكّل حقلاً دلالياً خاصاً به يهتم بالمعنى الأصلي، مع الاطالة والحذف والتغيير عليه بما يتلاءم مع الشكل الاخير في استخدام الخطاب، رغم

الظروف البيئية التي تهدد قوامه بعدم الاستقرار واستبدال مدلولاته العربية بالغربية (Zainab Fahd - 2015- p. 38). كما امتدت لفظة خطاب، في جذور الثقافة العربية امتداداً متنوع الحضور في كتابات الأصوليين والمفسرين والنحّاة والنقّاد وفلاسفة العرب، إذ يتحدد مفهوم الخطاب في الثقافة العربية بوصفه مصطلح واضح الدلالة، يعمل وفق المجال المعرفي في مضمونه المجازي والظاهري. فالعرب حاولوا أن "يطوروا منهجية النص خدمة لأداء المعنى ودراسته، وهذا يعني أنهم قد تجاوزوا المفهوم اللفظي للكلام، والمفهوم الجُملي ليستقر عندهم، أن المتكلم في تعبيره عن حاجاته لا يتكلم بألفاظ، ولا بجُمل، ولكن من خلال نص، فاتسعت بهذا أمامهم دائرة البحث الدلالي، وانتقلوا من البحث في مفردة، أو جُملة إلى البحث في خطاب، يتم فيه تحميل المفردات والجُمل بدلالات يقتضيها موضوع الخطاب" (Munther Ayashi - 1996 - p. 7). إلا أن مفهوم الخطاب في النقد العربي الحديث ليس امتداداً وتطويراً للمفهوم العربي القديم، إذ ظلت النواة العربية القديمة للمفهوم محصورة في إطارها من دون رعاية أو تطوير، واستبدلها النقّاد العرب المحدثّون بالمفهوم الغربي، فالمفهوم الحديث للخطاب "لا يثير أية إشكالية، إنما تكمن الإشكالية الأساسية في اجتذابه القسري خارج حقله وشحنه بدلالات غريبة وبعيدة عنه، وذلك بتأثير مباشر من المحمول الدلالي لمصطلح الخطاب، الذي تغلغل في ثنايا الشبكة الدلالية للمصطلح العربي وقوضّه بحجة تحديث دلالته، وما تقتضي متطلبات الثقافة الحديثة" (Abdullah Ibrahim - 1999 - p. 102). والخطاب التعبيري في الغناء الريفي أو في أيٍ من الالوان الغنائية اللحنية(*)، لا يختلف عن التعبير في الجملة اللغوية، في القراءة والكتابة من حيث الفكرة العامة، فكلاهما يخضع لقواعد المنطق نفسه (Al-Sarraf - 2006- p. 35). ويتأسس في كلمة التعبير ومعناها العام والشامل، مسميات ومعانٍ شتى كلها تشترك فيها عمليات عقلية ووجدانية، فهي تمتد من الإدراك الحسي والخيال والذاكرة والحدس والشعور والوجدان والفهم أيضا، فالحدس تعبير، وتشكيلات الخيال واستدعاء الذاكرة تعبير، والشعور والانفعالات وترجمتها تعبير، وقوة المضمون تعبير، وإبراز الشكل وتحريفه تعبير، وتكثيف المعنى تعبير، والإبداع تعبير،....الخ، ويعتمد النشاط الإنساني الفكري والاحساسي والعملي والوجداني على عملية التعبير، أي إن الإنسان يعبّر عن ألاف التجارب الحياتية بوساطة ألاف الوسائل، والوسائط (Princess Helmy 1976- p. 48).

بهذا نستطيع القول أن الخطاب التعبيري، ممكن ان ينتقل حرفياً كما يسمعه المؤدي من مؤدين سبقوه في العمل الموسيقي نفسه او الغنائي، بينما يضيف مؤد آخر الى العمل نفسه اضافات تعبيرية من خبراته وامكاناته واحاسيسه بما يدعم المؤلف الموسيقي او الغنائي، ومن الممكن ان تصبح هذه المستجدات والمتغيرات الإنتاجية هوية لهذا المؤدي، "لأن التعبير هو محصلة تفاعل الفكرة، سواء كانت موضوعية، او روحية، أو صوفية، مع روحانية المادة، فلا تعبير دون ما هو فكري، ولا تعبير من دون رؤية واضحة في استنطاق المضمون، ولا تعبير الا بتفاعل ذلك كله، مع الإحساس، والخبرة في ترجمة ذلك، ويتميز التعبير بالوحدة الكلية، فهو لا ينقسم على عدد من الاجزاء، او المراحل التي تمثل مجموعة من التأثيرات المتتابعة،

(*) اللحن: صوت ينتقل من نغمة الى نغمة، أشدُ أو أحط، واللحن: يعني النغمة، والمقام، ونغمات متواترة، ونغمات متّزنة، واللحن: ما رُكّب من نغمات بعضها يعلو أو يسفل عن بعض على نسب معلومة. ينظر: حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، بغداد: (صدر بمناسبة انعقاد مؤتمر بغداد الدولي للموسيقى)، 1975م، ص 222.

وانما هو وحدة تدرك لأول وهلة، وبطريقة مباشرة" (Walid Al-Jabri - 2015- p. 101). والخطاب التعبيري، "هو اقامة انعكاس معادل للمضمون، المراد اثباته الى اعتبار ان الفنان، لابد ان يضمن عمله، ينبغي نشره او التعريف به من خلال الفن، فضلا عن اثبات وجهة نظر الفنان وذاته داخل مرحلة التعبير نفسها" (Santillana- p. 214). لأن الفن لغة الجمال والجلال، كما يقول (جوته): "إذا كان الألم يسلب الإنسان القدرة على الكلام، فقد وهبني الله ملكة التعبير عما اشعر به من ألم، أي ان التعبير هنا، غاية ووسيلة معاً، وليس وسيلة فقط لغرض حياتي ونفعي" (Badawi - 1942 - p. 1). وهذا يعني انه يعالج مسافة المشكلة القائمة بين ما يفكر به الفرد واسلوب حضوره، مجسداً بوساطة اجهزته وادواته، ومشاكل هذه الادوات (العصبية والعضلية والنفسية)، في العمليات التجسيدية فعندما تكون اجهزته غير ماهرة او فيها نوع من التلكؤ في ترسيم عالمه الداخلي في علاقتها مع الخارج او العكس (Haitham Abdel-Razzaq - 2003- p. 23).

هناك انواع عديدة من الخطابات، ولكل خطاب هويته الخاصة التي يتوجب الكشف عنها وتحديدها وفي كل انواع الخطاب، نجد ان الحوار هو الشرط الاولي، ويمكن لهذا الحوار ان يتخذ شكل رؤية يقوم الى نقلها بطريق الكلام، والكتابة، وكذلك عن طريق الخلق الفني، الذي يختلف بين الحضارات، ويعبر عن الايقاع المميز لكل حضارة، لذلك نجد ان لغة الخطاب تعبر عن هويته الحضارية هذا فضلاً عن تباين انواع الخطاب وهو تباين متنوع بتنوع الخطاب. "فان كل انواع الخطاب مهما كانت مادتها واللغة الطبيعية التي يمكن ان تصاغ منها، ولها قواعد مجردة عامة تنطبق على كل خطاب مباشر وغير مباشر" (Muhammad Moftah - 1985- p. 168). أما التعبير هنا، هو الكشف للمعاني ذات العلاقات المرتبطة على الوجه الذي أقتضاه العقل، وهذه العلاقات تكون نظاما مفردا بشكل معنى العام (Raad Hassoun - 1999- p. 138). كما وان العمل هو كفعل التسمية اطلق للفظ على المعنى، وانما هو العملية الناتجة من اتحادها، فالتعبير هو القدرة على الايضاح، او القدرة على فهم العلاقات الكامنة في الاشياء بوضوح (Muhammad al-Jabri - 1987- p. 20). ومهما تنوعت طرائق الخطاب التعبيري، (صوتياً أم صورياً)، فان غايتها هي التبليغ والتواصل مع الاخرين، بشكل اسرع، في توصيل القيمة الفنية للمتلقي، ومن المؤكد للصورة سرعة خطابية تأثيرية أكثر من اللغة الصوتية أو الكلامية.

يذكر (آرسطو): إن التفكير مستحيل من دون صور، وقال (ابل جانسن، في سنة 1926م): إننا نعيش بالفعل في عصر الصورة. وقال الناقد الفرنسي (رولان): اننا نعيش في حضارة الصورة. وجاء في القول الصيني المأثور: الصورة لم تعد تساوي ألف كلمة، بل صارت بمليون كلمة (Shaker Abdul Hamid - 2005- p. 7). وكلما تجاوز أو تخطى ذلك الفهم الظاهر البسيط من النظم والعلاقات وقوانينها نحو نظم وعلاقات وقوانين لا مرئية متخفية في أعماق تلك الظاهرة الفنية للصورة، كانت الخبرة في حيثيات هذه الظاهرة، إذ تنتقل من أولياتها إلى كلياتها، وكأن الخبرة تنتقل من مستواها البسيط إلى مستواها العام، فان الدور الرئيسي للغة الخطاب الذي تؤديه في تشكيل وعي الإنسان المعاصر تندرج تحت نسق الثقافة الإنسانية، والمشتقة من مدرسة (براغ)، والمتمثلة بثلاث وظائف أساسية، (التعبيرية، والتأثيرية، والاشارية) (Najm Haider - 2012- p. 110).

مما سبق يتضح أن المشتركات فيما بين الظاهري الصوري والغناء المسموع، يكاد يكون اكثر فهما وقبولا عندما تكون المشتركات اصلية ومتقاربة، وهذه الصفة الجمالية تكون محسوسة (بصرياً وسمعياً). "فإن كل صورة هي ظاهرة مرئية وهي عنصر فعال في الفهم، والوظيفة التي تؤديها هي وظيفة المعادلات الموضوعية" (Jonathan -1989-p.92). كونها حالة ذهنية، اذ أن الأساس لسلسلة الصور لا تكوّن العلاقة المنطقية للمكونات الداخلية التي تصفها التعبيرات الغنائية، بل سلسلة من التعابير الجسدية التي تنتج منطقيا عن الوصف الشكلي للحقيقة او الفكرة المسموعة، لتكوّن تراكيب متوازية في المنتج الغنائي.

الغناء الريفي

شهد العقدان الثالث والرابع من القرن العشرين تغيراً في الطابع الغنائي العراقي، اذ تعزز دور الغناء الريفي بأصوات مؤدين ومغنين أمثال: (حضيري ابو عزيز، داخل حسن، ناصر حكيم واخرين). غير ان هذا لا ينفي وجود تلك الصيغ الغنائية التي تشكل قاعدة رصينة في بنية الاغنية العراقية المتمثلة بأطوار الابوذية والنايل والسويحلي والعتابا، والتي قد نشطت قبل تلك الحقبة، لكن تعزز ظهورها وانتشارها اكثر بعد افتتاح دار الاذاعة العراقية في عام 1936م(Al-Abbas - 2010- p. 43). وهذا ما أكده الجزراوي "بأن المجتمع البغدادي بدأ يتأثر بالغناء الريفي من خلال انتشار غناء اطوار الابوذية والاغاني المرافقة لها في العقد الرابع من القرن العشرين، اذ تغيرت الصورة الغنائية العراقية الى حد ما بظهور اصوات مغنين مثل (حضيري ابو عزيز، وداخل حسن، ناصر حكيم، وعبد الامير الطويرجاوي)، والتي كان لها دور بارز في الغناء الريفي" (Al-Jazrawi - 2004- p. 51).

أن الغناء الريفي قالب غنائي شعبي موطنه العراق، وتحديداً، منطقة الوسط والجنوب، وهو لا يقترب بناءً وأداءً من اي قالب غنائي في الدول العربية أو دول المنطقة، وما يثبت ذلك أن أسماء الأطوار الغنائية الريفية تحمل دلالات عراقية خالصة تنتمي الى مسميات المدن والقبائل وحتى الاشخاص، ومن الصعوبة البالغة اداء هذه الأطوار (عزفاً وغناءً) لغير المنتمين للبيئة العراقية (Al-Bayati - 2016- p. 62).

ويعتمد الغناء الريفي على الاطوار التي تُعدّ بمثابة التأسيس لهذ النمط الغنائي، فالطور هو طريقة في الأداء لنوع من انواع الغناء المبني على اجناس من السلالم الموسيقية المعروفة، كما أنه يعني الأسلوب الذي يعتمده المغني وطريقته الخاصة في الغناء، ولكل مؤدي طريقة خاصة في أدائه للأطوار. والطور هو عبارة عن أبيات شعرية يقوم بأدائها المغني اشبه بطريقة اداء الموال العراقي، فتعددت الآراء من قبل المختصين بموضوعة الأطوار الريفية، وبالخصوص بنائها اللحني، فإن الطور هو عبارة عن (جنس(*)) وليس مقاماً متكاملاً، وان الجنس اما ان يكون رباعياً او خماسياً، وان لكل طور طريقة خاصة في الأداء تميزه عن الأطوار الأخرى، كما ان لكل مطرب ريفي طريقة او اسلوب واحساس خاص به يجعله متميزاً عن المطرب الآخر عند أداء الطور نفسه (Al-Bayati - 2016- p. 64). ان الكيان الفني لغناء الابوذية يظهر في جمل غنائية لا يتعدى نطاق مساحتها الصوتية الدرجات الاربع للجنس الواحد، وتجري على مسافات متقاربة وبقدر كبير من الزخرفة ويستمر اداء هذه الجمل بامتدادات صوتية قد تطول او تقصر (Al-Abbas - 2012- 97).

(*) الجنس: سُمّي جنسا، أو تتراكورد، وتعني باليونانية أربعة أنغام.

أما النصوص التي يعتمد عليها الغناء الريفي فهي ذات خصوصية شعرية تتوافق مع الفكرة والمشهد الصوري الذي يحمل مفردات تترجم المعاناة الحقيقية للفقر والحرمان اللذين تشهدهما المنطقة الريفية في جنوب العراق، وتعد الابوذية مرتكزاً أساسياً لأطوار الغناء الريفي. والابوذية (ضرب من ضروب الشعر الشعبي العراقي، يتألف من اربعة اشطر ثلاثة منها جناس متحدة اللفظ والقافية ولكنها تعطي معان مختلفة، اما الشطر الرابع او ما يسمى ب(القفل)، فينتهي بالياء المشددة والهاء ويكون مكملاً لمعنى الشطر الثالث لتصبح الصورة مكتملة المعنى في الابوذية. ويعتمد نظم الابوذية الجناس البلاغي في صياغته وهو من بحر الوافر على وفق عروض الفراهيدي (مفاعلتن- مفاعلتن- فعولن) (Al-Abbas - 2012- p. 98). وقد اختلفت الآراء وتضاربت حول معنى الابوذية ومصدرها وتاريخ ظهورها، ومن هذه الآراء ما يذكره (فاروق العمري) "ان الابوذية من الفنون الغنائية اليونانية التي انتقلت الى العراق عن طريق الانباط خصوصا ان هذا النمط من الشعر الموجود في اليونان باسم الابوذة ,Epodhie واسمها في الانكليزية ايبودي Epodes " ..... وللعلامة (مصطفى جواد) رأي اخر اذ يقول "إن كلمة الابوذية مأخوذة من (الدوبيت) وحُرّف فصار (ذوبيت) ثم (بوذيت) ثم انتقل الى (ابوذية)" (الخاقاني- 1971- ص5). أما (الجابري) فيقول "ان الابوذية سميت بالعبودية نسبة الى حسين العبادي، وهو اول من غنى الابوذية وكتب شعرها وتميز بها"... ويقول الاب (انستاس ماري الكرملي) "ان الابوذية جاءت من معنى (أبو الأذية)، فالإنسان الذي وقع عليه الحيف والأذى ابتكر الأبوذية ليعبر عن معاناته، وبدأ بكتابتها وغنائها بطرائق مختلفة، والتي نسميها بأطوار الغناء الريفي" (Yahya Al-Jabri - 2010- p. 15).

ويرى الباحث أن الرأي الاخير هو أقرب للموضوعية، كون الأبوذية نوع من انواع الادب الشعبي العراقي ارتبط بالغناء، وهو نمط شعري وغنائي ومن اكثر فنون الغناء الشعبي شيوعاً في العراق، وهو كما في انواع الشعر الاخرى تؤدي وظائف متعددة، منها الغزل والفخر والحكمة والهجاء، وينظَّم الأبوذية بأنواع متعددة منها: (الابوذية المطلقة- والابوذية المباراة - والابوذية المطرزة - والابوذية السداسي)، وهناك انواع اخرى اِلا ان ما تقدم كان الاكثر تداولاً وشيوعاً.

أما الموسيقى والآلات المرافقة للغناء الريفي، فهي تعتمد على تقاليد أداء الأشكال اللحنية المختلفة لغالبية قوالب الغناء، فهنا لابدَّ من أن يكون العازف ملما وعارفا بحيثيات القالب الغنائي الريفي، كي يستطيع مرافقة المؤدي بما يتلاءم وطبيعة هذا القالب، فالغناء الريفي له خصوصية الأداء وفق أصول وخصائص ذلك الشكل الغنائي، فالأداء من العناصر المهمة في الموسيقى والغناء عموما حيث يلي الايقاع واللحن من حيث الاهمية ان لم يكن في بعض الاحيان ذو اهمية اكبر منهما، وأحيانا يكون العنصر الحي الذي يطغى على اللحن ويؤثر فيه بشكل واضح ويجعله متغيرا من صورة الى اخرى، وكذلك له الوضوح نفسه في الايقاع حيث يجعله نابضا بالتعبير وذا تأثير اكبر لدى المتلقي اذا استخدم بشكل ايجابي ناتج عن الخبرة والعفوية والتلقائية المتوارثة والمكتسبة من مجتمعه، لكنه بعض الاحيان أتخذ اتجاه العلمية والدراسة والمنهجية، فيتمثل بالدراسة الرصينة لبنائه ضمن التعابير الجمالية التي يصوغها العازف المرافق لهذا القالب الغنائي، الذي يحمل خصوصية في الأداء. "ان تميز دور الألة الموسيقية كعامل رئيس لإسناد الصوت البشري وتقويته ومرافقة ما تؤديه الحنجرة بطبيعتها، مساعد مهم للتدليل والمسايرة على الحدود الأدائية الموضوعية

السليمة" (Tariq Hassoun, p. 315). وبطبيعة الامر يحتاج العازف المرافق للغناء الريفي التعرف والخبرة الكافية في استخدام عددٍ من الوظائف التعبيرية منها: (Al-Bayati - 2016- p. 67)

1-الكليساندو -الانزلاق او الزحف- فالغناء الريفي يعتمد بالدرجة الاولى على النغمات المتحركة وليس على النغمات الثابتة.

2- الترل (الزغردة): تستخدم هذه المهارة في جميع الاطوار الريفية ولكن في غير مناطق استقرارها بل تستخدم في النغمات المتغيرة.

3- الفبراتو (الاهتزاز): يكون استخدام هذه المهارة غير ثابت وانما متحرك.

4- الليكاتو (القوس الطويل المتصل): اساسه النغمات الطويلة المتصلة، والتي تؤدى باستخدام الآلات الوترية القوسية، لما لها من امكانيات متميزة في اداء هذه المهارة.

5- الستكاتو (العزف المتقطع): وتستخدم هذه المهارة بكثرة في عزف الاطوار الريفية خاصة في نهايات الجمل اللحنية.

6- الفلاجوليت (الصفير): وتستخدم هذه المهارة في بعض اطوار الغناء الريفي وخاصة الاطوار الحزينة.

وفي الكثير من الاحيان تكون المصاحبة الموسيقية للغناء الريفي، تعتمد على الخبرة الموسيقية الارتجالية من حيث متابعة المغني وسد الفراغات وعمل اللوازم في بداية وختام المنتج الغنائي، كون الارتجال هنا، يذهب الى تفسير الصور وما يتخيله المؤدي في لحظة ما على لحن غير مدون ينبع من خيال المرتجل ذاته وباللحظة ذاتها.

الفصل الثالث

اولا - منهج البحث:

لغرض تحقيق هدف البحث، فقد أتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي في التعامل مع عينة البحث.

ثانيا - مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث الأطوار الآتية: (طور المحمداوي، طور جبير الكون، طور الشطيت، طور الشطراوي، طور الصبي، طور الغافلي)، المؤدات من قبل السيد فرج وهاب، والتي تقع ضمن الحدود الموضوعية والزمانية للبحث.

ثالثاً- عينة البحث:

اعتمد الباحث (الطريقة العشوائية) في اختيار عينة البحث، التي مثلت نسبة (16%) من مجتمع البحث، إذ شملت أنموذجاً واحداً وهو: (طور جبير الكون).

رابعا – أدوات جمع البيانات:

اعتمد الباحث لغرض جمع البيانات في مسار بحثه، الادوات الآتية:

1 - الوثائق: وتتضمن الكتب والمجلات والصحف، ورسائل واطاريح الدراسات العليا والتسجيلات السمعية المعتمدة في عينة البحث.

2 – المقابلات الشخصية لمؤدي الغناء الريفي.

3 – الخبرة الذاتية.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وصف وتحليل أنموذج العينة

الوصف: الطور(جبير الكون[*])، غناء: (فرج وهاب)، زمن الطور(5،37).

التحليل:

نجد في هذا المُنتج من قالب الغناء الريفي مواصفات ونوابع ثقافية وصفية لمشاهد انسانية موجودة ضمن البيئة الانسانية المتكررة عن الأفراد والجماعات، فالخطاب التعبيري هنا، يتحدد من خلال كيفية التوفيق بين المفردة المعلومة والوظيفة التعبيرية المحسوسة، كذلك يكمن الخطاب في المعادلة المنتظمة بين ملئ الفراغات بمضمون النص الغنائي، وبين عدد من الآلات الموسيقية الملازمة والمحاسبة[**] للحن الاساس، ومن ابرزها آلة الكمان الأكثر استخداماً من باقي الآلات، في الاماكن التي يتوقف بها المغني، إذ تتضح الموسيقى بخطابات تعبيرية منسوخة عن اصول طور جبير الكون بطابعه اللحني، وهذا هو خطاب تصويري لتطبيق فكرة النص ليكون نمطاً مميزا مقرونا بتعابير مستوطنة في هذا النمط الغنائي.

لربما يكون الصوت الخطابي المقروء بقالب الغناء الريفي، ذا مميزات في تمثيل الصوت بالوظيفة بما يراها صاحب المُنتج أو من خلال خبرة المغني، أو من خلال المُخرج، ولربما تكون هذه الاطراف كلها مشتركات في تحديد المُنتج، لتأخذ مناخاً قريباً من الواقع، إذ نجد في هذا المُستعرض الغنائي مشتركات خطابية ذات معانٍ تسعى في تقريب الصورة والصوت معا للمتلقي.

يبدأ الطور بصولو كمان ولمدة (38 ث) كتمهيد لدخول الطور مستقراً على درجة (الدو الكردان)، مستخدماً عددا من الوظائف التعبيرية: (الأباجتورا، والترل والفلاجوليت، والكليساندو)، صوت فقط، من دون ظهور الصورة التشخيصية للفرقة الموسيقية، مستخدمين تلازماً صورياً خطابياً ضمن المناخ الريفي، (نخيل، نهر، طيور، مواشي.. وغيرها)، فيكون أول ظهور للمغني في الدقيقة الأولى (39ث)، وهو يرتدي الزي الريفي، ولكنه غير تقليدي، إذ لم يلتزم بموجوداته الفلكلورية، (كالزبون والعباءة –البشت- واليشماغ المرقط الاسود)، فقد قام المغني بكسر الثوابت ليرتدي ملابساً ريفية خطابية عصرية، (مستخدماً اللون الابيض في الياشماغ والدشداشة)، وكذلك كسر القاعدة الثابتة والتقليدية وهي الجلوس في المضايف والجلسات الجماعية، في حين يستخدم المغني هنا حركة خطابية عصرية في الانتقال بين مناطق متنوعة، وحركته الهادئة سيراً بين الاحراش النباتية.

يدخل المغني بطور جبير الكون من درجة الكردان، بلكنته الريفية واستخدامه الكلمات الدارجة في النص، وهو يتلو الشطر الاول: (أعثرك لو عليه تعيل كل واحد اله حوبه)، وعندما يعيد الشطر نفسه، يؤكد على بعض حروف العلّة، مثلا في كلمة (تعيْل)، مستخدما مجموعة من الوظائف التعبيرية مثل: (الأباجتورا

(*) طور جبير الكون: وهو من الاطوار التي تغنى في سلم الصبا زمزم، وقد استخدمه المغني على درجة الكردان (الدو2)، كونها درجة صوتية تتناسب مع امكاناته الأدائية.

(**) المحاسبة: وهو مصطلح متداول بين المختصين العازفين في مجال الغناء الريفي، ويعني مرافقة المغني وسد الفراغات فيما بين أجزاء الطور الريفي.

والكليساندو)، بعرب صوتية على شكل اهتزازات ذات طابع جمالي، ومن ثم ينتقل الى تكملة الشطر الثاني من الابو ذية، قائلا: (قسمتي انه طحت بهواك قسمة وعليه مكتوبة)، وينتهي المقطع الاول من الاداء.

هنا يمكننا الاشارة الى تحديد ملامح صورية خطابية ظاهرة في الفيديو متمثلة لشخص (امرأة ريفية)، تمثل الحبيبة المغناة بلسان حال الفكرة، وهذه المرأة ترتدي زياً ريفياً غير تقليدياً، فيه ملامح عصرية، وهي تتحرك ببطيء بين الاشجار، مع موسيقى الكمان المتوازية مع حركاتها الصورية، وهذا تماماً في الدقيقة (1،12)، ولمدة (33 ث)، وهو يحاسب (عازف الكمان) في تصوراته اللحنية الارتجالية المغني، مستخدماً المناطق الصوتية الواطئة (القرار)، مبتعداً عن التصرفات والتقنيات التكنيكية، ذلك لعدم تشتيت المغني وتسليمه المنطقة الصوتية الصحيحة للدخول، فيدخل المغني في الدقيقة (1،39)، مكرراً الشطر الاول: (قسمتي أنه....)، مستخدما كلمة (بوية)، وكلمة (آنه)، مؤكداً المشاعر الوجدانية (الحنين والاشتياق ..)، ثم ينتقل الى الشطر الثالث من النص قائلا: (اللي يلوم الكلب خله يلومه بلجن يخفف إذنوبه)، ويقفل انينه المهتز بتلك المفردات البيئية المتوارثة، وفي الدقيقة (2،7)، يبدأ عازف الكمان مرتجلا من درجة (المي، البوسليك)، عاملا بعض الجمل الاستعراضية ليستقر على درجة (دو، الرست)، مستخدماً وظائف تعبيرية مثل (الكليساندو، والكريشاندو، والبيانو والفورتي)، واصلاً الى درجة استقرار الطور، وقبل تسليمه الجملة الاخيرة من الصولوا تشترك الفرقة معه بتسليم لحني جماعي ضمن المسار في الطور لدخول المغني مكرراً النص: (اللي يلوم الكلب)، ذلك في الدقيقة (2،40)، مؤكدا على بعض الكلمات مثل (بوية يا بوية)، مسترسلا في النص: (وكرهه الناس آنه مرتاحة)، إذ نجد في هذا الشطر إدغاماً جميلا لحرف (الميم) مستخدماً (الفبراتو)، لإيصال الخطاب التعبيري في التقنيات التي يمتلكها بصوته، إيصالاً للمتلقي ذلك الشعور باللوعة، مستخدماً النص: (ما يدرون أون وراحتي من الجهل مسلوبة)، وبعد هذا النص يتلو (بوية يا يا يابة يا بوية).

في الدقة (3،21)، يبدأ صولوا كمان صوتياً، ترافقه صورياً (الحبيبة) بملابسها ذات الطابع المعاصر، فيدخل المغني في الدقيقة (3،41)، مضيفاً على ملابسه (عباءة بلون رصاصي على كتفيه، ماسكا سبحة)، يحركها بطريقة ايقاعيا منسجمة مع الجمل اللحنية، وتغيير المشهد من النهار الى الليل، فينتقل المغني الى مقطع بالنص: (راواني زماني اشكال والحب لعب بيه طوبة.. ضليت بطرك هالثوب ها والسلبو عليه ثوبة)، فيدخل الكمان مجدداً في الدقيقة (4،14)، تصاحبه صورياً (حركة المياه في النهر مع تواجد الطيور)، مستخدماً انتقاله عرضية الى درجة (الفا ديز، الحجاز)، مستقرا عليها لبضع ثوان وهو يؤدي حركات تعبيرية، ليعود الى التسليم وصولا الى درجة (الكردان)، ثم يدخل المطرب بكلمة (ظليت) مستقرا عليها لمدة (6ث)، بتعبيرات حركية متنوعة، ويكمل النص: (ظليت بطرك هالثوب .... ها والسلبو عليه ثوبه .. ونخيت الله واريده اليوم بلجي تنفتح بوبه .. ونتصالح والله وانتصالح .. ونتصالح آنه ودنياي .. محبوب وتصالح وي ومحبوبه)، وينتهي المغني بتسليم الطور بطريقة ختامية، يشعرها المتلقي انها نهاية الفكرة المرسومة بالصورة والصوت، لتوصيل الملامح الريفية خطابياً، وهي اللغة المشتركة بين اللغة الشعورية واللغة الرمزية الحديثة، وهذا يكاد ملموساً للعنوان الخطابي الاسلوبي للمؤدي، إذ يعتلي القوة والخفوت الصوتي (البيانو والفورتي)، في بعض المناطق اللحنية، ونجده تارة يتعالى بطول الجمل الغنائية، واحياناً يترك احدى الآلات الموسيقية تسير متوازية معه بحوار أدائي فيه شد للمتلقي، وهي صفة من صفات الخطاب الجوهري الذي يسعى في قراءته لموضوع

المنتج، الذي يهدف الى عدم تشتت ذهنية المتلقي خارج موضوع الفكرة الغنائية، وجعل المتلقي يكون مسترسلا ذهنيا على وفق المنظومة اللحنية تحت عنوان الطور في الغناء الريفي.

نتائج البحث

من خلال تحليل أنموذج عينة البحث وما جاء في الاطار النظري، خرج الباحث بعدد من النتائج التي تتعلق بالخطاب التعبيري في الغناء الريفي:

1- ظهور نوعين من الخطاب التعبيري في الغناء الريفي هما (الخطاب الظاهري، والخطاب الجوهري)، أو (المباشر، وغير المباشر).
2- الخروج عن المألوف في الخطاب الظاهري فيما يخص الزي الريفي المتعارف عليه وذلك تماشيا مع عصر الرقميات والتطور الفكري الانساني.
3- هناك توافق تعبيري بين الصورة المرئية المتمثلة بالبيئة المختارة وطبيعة مضمون الأغنية.
4- التقنية الخطابية التعبيرية ضمن مسار الأغنية، تضمنت التوافق بين الحوار القائم والمتعادل بين المغني والمصاحب او المرافق الموسيقي في توظيف الارتجال اللحني، بما يتلاءم مع الطور والنص والفكرة الاستقرائية عن مشهد من مشاهد الواقع البيئي.
5- تتأسس صراعات الفكرة الغنائية (العشق، والفراق، والمعاناة)، على شعور يتطلب الحاجة لاستخدام كلمات مثل (بوية، يابة، يمة)، واحياناً يستقر المغني على واحد من الحروف، وهي تثبيت القدرات الوصفية الخطابية عن المشاعر الحقيقية، كون هذه المفردات هي من صميم البيت والعائلة والبيئة الريفية.
6- الخطاب التعبيري يتحدد أحياناً في استعمل المغني كلمة من كلمات النص وتكرارها عدة مرات، باستخدام تقنيات ادائية مهاريه متوفرة لديه، يعمل بطرحها جاهدا على استغلال تلك الوظائف التعبيرية، (الكليساندو والفبراتو والكريشاندو ... وغيرها) في توصيل الفكرة العامة.
7- الارتباط بين الخطاب الجوهري والخطاب الظاهري، هو النتاج العمومي في التلاحمات والترابطات الجزئية الى الكلية.
8- ان تخزين المهارات الخطابية في هيكلة المغني والعازف الريفي، هو تعميق شخصيته وثقافته وخبرته للمشهد المرسوم، والمتمثل بالطور الريفي مع النص ومستلزماته الاخرى، ليكون أكثر حكماً بالإيجاب والقبول من قبل المتلقي.

الاستنتاجات

من خلال النتائج التي ظهرت، يستنتج الباحث أن الخطاب التعبيري في الغناء الريفي، له وظيفة اساسية في الاشتغال ضمن السياق العام، ذلك من خلال الطابع الغنائي والموسيقي وكيفية استخدام الوظائف المتعلقة بالتعبير، فضلا عن الصورة الارتباطية بما يطرحه العمل من خلال الخطاب وبنوعيه (المباشر، وغير المباشر)، فالمباشر من الخطاب عندما يكون المغني (المخاطب) داخل العملية الادائية، الامر الذي يضعه في اقصى درجات التعريف بفكرته المطروحة من خلال مواده التعبيرية، اما النوع غير المباشر، وهو من الاشكال المظهرية الرئيسة ايضاً التي تطفي خطاباً تكميلياً لقبول المنتج، وانطلاقا من ذلك يمكننا تقسيم الخطاب هنا في مجال الغناء الى:

أولاً- الخطاب الجوهري، (المباشر)، ويحتوي على:

1- الأطوار المستخدمة في الغناء الريفي.
2- النصوص الغنائية المستخدمة.
3- الوظائف التعبيرية المتمثلة (الكليساندو، والكريشاندو، والديمنوندو، والبيانو، والفورتي،....وغيرها).

إذ يمكن للمتلقي التعرف على نوع النمط الغنائي من خلال السماع فقط، وبدون وجود صورة، فهذا الخطاب الجوهري او المباشر للمتلقي، ويعني الغناء والتعبيرية والنص فبالتالي يكون أصلها معلوماً للغالبية من المتلقين، ومع ذلك يظل الموضوع خالٍ من أدوات التشويق، فيتعنى الاغلبية لحضور الحفلات الغنائية للاستمتاع بالجوانب الخطابية الاخرى، والتي تعنى بالصورة والحركات والتفاعل وما غير ذلك، لمتابعة العمل بكل موجوداته، انفعالات او افكار...الخ، حينها يكون العمل معبّراً بالنسبة اليهم، ويصبح مشحوناً بإثارة تخيلية، ليكتسب عمقا في مجالاته الانفعالية.

ثانياً- الخطاب المظهري، (غير المباشر)، ويحتوي على:

1- الزي الشعبي المرتبط في مظهرية قالب الغناء الريفي.
2- التعبيرات الخطابية من خلال ايماءات الوجه والجسد واليدين وغيرها.
3- التعبيرات الخطابية الشعورية من خلال البكاء والابتسامة وغيرها.

إن فهم الطبيعة المظهرية العينية على وفق مجالها الثقافي أمر أساسي، يحيلنا إلى مفهوم النظم في العلاقات الدلالية القائمة على مشتركات ثابتة، التي لها جذور تاريخية في قبول الفكرة الجمالية بجميع عمومياتها، وبالتالي فعند إدراك هذه النظم وفهمها تتكون الخبرة في قبول حيثيات الظاهرة الغنائية، وهذه الازياء نشأت مع هذا النظام الغنائي، ممزوجة بمتغيرات طفيفة، (الصاية، العقال، الغترة، وحتى المدياس، والسبحة)، هي ثوابت وعناوين باقية الى اليوم، والمتغير في هذه الجزئيات بات ضمنيا في الخطاب المتجدد باتجاه القيافة والنوعية والتثمين في هذه الازياء، لتنال قبولا أكثر في الاستقراء من قبل المتلقي، كون الصورة الخطابية في الغناء الريفي، هي من المشتركات الاساسية في تقييم الجمال الفني للمنتج، إن هذا التعادل والاتساق في إطار الخطاب الظاهري والداخلي ومدركاته الشكلية، هو يفضي لعلاقة إخبارية تدرك من خلالها الأشياء، بمعنى محاكاة الواقع، إلا انه ليس الواقع نفسه، فهي تضعنا في ازدواجية إرسالية ترتبط بكينونة المعنى لتحمل تجليين للمعنى، احدهما يتمثل بشكل مباشر من خلال الوجه المرئي وتعبيراته وحركات الجسد والأيدي وقد تشترك المحسوسات الخطابية الاخرى، كالبكاء او الابتسامة، وبين المعنى الثاني المتمثل بجوهر قالب الغناء الريفي الذي يشترك معه المعنى في النص، والمستخدمات التعبيرية والتنغيمية المتمثلة بالأطوار، إن تحقيق مناخ غنائي جمالي متكامل، يفترض به تهذيب المشتركات الخطابية وتشذيبها، ويعود هذا إلى القدرة على إسقاط تقنيات جديدة لتنظيم هذه المترابطات من خلال الحدود الظاهرة الواقعة على قدرات المنتج والمؤدي بشكل أساس، لأن الخطاب الظاهري في الغناء الريفي من حيث المفهوم، لا يكتفي في تحديد الزي والتنوعات الايمائية فقط، وإنما يتنوع بمعطيات أخرى تشترك، باختيار ألوان الزي الشعبي، والمرتبط في نوع ومكان وطبيعة المناسبة، وهذه المتغيرات ترتبط أيضاً بالنص، ونوع الطوْر الغنائي الذي سيتم أدائه، كما

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويساهم المعنى الخطابي العام على وفق الموجودات البشرية أيضاً من حيث، الطبقية والبيئية والعمرية والثقافية، ليظهر الناتج المثالي للمتلقي، وتقريب الصورة الغنائية من الفكرة النهائية في رسم البيئات والثقافات من خلال تلك المشتركات ما بين الخطاب التعبيري (الظاهري والجوهري)، ليستطيع المتلقي ان يتخيل البيئة بمكوناتها وهيئاتها الاصيلة.

التوصيات:

1- توجه المختصين فكرياً ثقافياً لموضوع علاقة الخطاب التعبيري في العلم الموسيقي عموماً والغناء الريفي خصوصا.
2- بناء الشخصية الموسيقية والغنائية، اعتماداً على المنهج الاكاديمي بفلسفاته الحديثة، لإنتاج العمل بصورة صحيحة متكاملة.
3- الامتداد في ثقافة الخطاب التعبيري في جميع مرافق المناهج التعليمية الموسيقية والغنائية، كونه عنوان الثقافة والحضارة البيئية والحماية من التوجهات الملتوية المضادة، لاختراق تلك الأصول الشعبية والتي تُعدّ هوية تلك المجتمعات والأمم.

المقترحات:

1- تفعيل الدورات والورش التدريبية، المباشرة وغير المباشرة، التي تتوافر فيها عناصر التعليم لتنشيط وتوسيع مساحة الخطاب التعبيري ضمن المناطق الغنائية الشعبية وتقوية انتماء الفرد اجتماعيا وثقافيا وحضاريا.
2- عَدّ الخطاب التعبيري، عنواناً أساسياً في العزف والغناء، كونه ارتكازاً لمختلف التطورات الجوهرية لمتعلمي الموسيقى ولمحبي الوان القوالب الغنائية.

References:

1. Ibrahim Sahrawi: In the concept of discourse, ninth issue, Baghdad: (Al-Mawqaf Al-Thaqafiyyah Magazine), 1997.
2. Ibrahim Mustafa, and others: The Intermediate Dictionary, First Edition, Part One, Turkey: (Dar Al-Da`wah for Printing and Publishing), 1989.
3. Ahmed Jihad Khalaf: The Musical Characteristics of Phases of Phases of Buddhism, Unpublished Master Thesis, Baghdad: (University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Musical Arts), 1998.
4. Al-Aasam, in the name of Abdul Amir: the concept of form and theatrical discourse, the first issue, Baghdad: (Ministry of Higher Education and Scientific Research, College of Fine Arts), 2001 AD.
5. Princess Helmy Matar: An Introduction to Aesthetics, Cairo: (House of Culture for Publishing and Distribution), 1976 AD.
6. Baalbaki, Munir: Al-Mawred, Beirut: (Dar Al-Alam for Millions), 1977.
7. Al-Bayati, Samah Hassan Falih: The violin and its role in performing phases of rural singing, unpublished doctoral thesis, Baghdad: (University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Musical Arts), 2015 AD.
8. Al-Jabri, Muhammad Abid: The Structure of the Arab Mind, Beirut: (Center for Arab Unity Studies), 1987.
9. Al-Jabri, Walid Hassan Abdel-Hussein: Artistic Recruitment of Melody and Expression in the Recitation of the Noble Qur'an, Unpublished PhD thesis, Baghdad: (University of Baghdad, College of Fine Arts), 2015 AD.
10. Al-Jabri, Walid Hassan, Zalzala, Ihsan Shaker: Manifestations of Sadness in the Iraqi Song, Academy Journal, No. 66, Baghdad: (College of Fine Arts), 2013AD.
11. Al-Jabri, Walid Hassan: Melodic and Rhythmic Variables in the Baghdad Song, Academy Journal, No. 68, Baghdad: (College of Fine Arts), 2014AD.
12. Al-Jabri, Yahya: Phases of Rural and Bedouin Singing in Iraq, First Edition, Damascus: (Dar Al Shajarah for Publishing and Distribution), Syria, 2010.
13. Al-Jabri, Yahya: The Phases of Rural and Bedouin Singing in Iraq, Iraq: (Dar Al Shajarah for Publishing and Distribution), 2010AD.
14. Gebran Masoud: Al-Ra'id Dictionary, Beirut: (DN), 1981.

15. Al-Jazrawi, Muhaimin Ibrahim: Melodic and Rhythmic Characteristics in Songs accompanying the Iraqi maqam, First Edition, Baghdad: (Al-Anam Printing Company Ltd.), 2004 AD.
16. George Santana: A sense of beauty, translation, Mohamed Mostafa Badawi, Cairo: (The Anglo-Egyptian), D.T.
17. Al-Gohary, Ismail bin Hammad: Al-Sahah, Part Two, Beirut: (DN), 1979 AD.
18. Hussein Ali Mahfouz, Dictionary of Arabic Music, Baghdad: (Issued on the occasion of the Baghdad International Music Conference), 1975 AD.
19. Al-Khaqani, Ali: The Major Selections of Abiotas in Spinning and Relativity, First Edition, Baghdad: (Dar Al-Bayan Publications), 1971 AD.
20. Daniel Rayev: Contemporary Arab Literary Discourse No. 35, Cairo: (Journal of Cultural Life), 1985.
21. Raad Hassoun Khudair: Meaning and Expression in Organizing Interior Environments, Unpublished PhD thesis, Baghdad: (University of Baghdad - College of Fine Arts), 1999 AD.
22. Zainab Fahd Abdul-Sadah: The Structure of Critical Discourse in Interior Design for Productive Spaces, Unpublished Doctoral Dissertation, Baghdad: (Baghdad University, College of Fine Arts, Design Department), 2015 AD.
23. Santiana, George: A sense of beauty, translated by Mohamed Mostafa Badawi, review by Zaki Naguib Mahfouz, Cairo: (The Anglo-Egyptian Library), Dr.
24. Al-Sisi, Youssef: An Invitation to Music, The World of Knowledge, No. 46, Kuwait: (The National Council for Culture, Arts and Letters), 1978 AD.
25. Shaker Abdel Hamid: The Age of Negatives and Pros, Kuwait: (The World of Knowledge), 2005.
26. Al-Sarraf, Abdul-Amir: Simplifying Harmony Science, First Edition, Baghdad: (Ministry of Culture - Department of Musical Arts), 2006 AD.
27. Al-Abbas, Habib Zahir: Manhal, who is wondering about music and news of singing in Iraq, Baghdad: (Kurdish House of Culture and Publishing), 2012AD.
28. Al-Abbas, Habib Zahir: Media and Musical Concepts, Part One, First Edition, Baghdad: (General Cultural Affairs House), 2010.
29. Abdel Rahman Badawi: Schopenhauer, Cairo: (The Egyptian Renaissance Library), 1942 AD.
30. Abdullah Ibrahim: Modern Arab Culture and borrowed references, 1st edition, Beirut: (The Arab Cultural Center - Casablanca), 1999 AD.
31. Louis Maalouf: Upholstered in Language, Beirut: (DN), D.T.

32. Muhammad Saeed, Abu Talib: Technical Psychology, First Edition, Baghdad: (University of Baghdad, College of Fine Arts), 1990.
33. Muhammad Gawanmeh: Arab Rababa, Jordan: (Yarmouk University - College of Fine Arts - Department of Music), 2003.
34. Muhammad Moftah, The Analysis of Poetic Discourse, The Strategy of Intertextuality, First Edition, Beirut: (Dar Al Tanweer Publishing), 1985 AD.
35. McDonnell, Diane: An Introduction to Theories of Discourse, translated by Izz al-Din Ismail, Cairo: (Academic Library), 2001 AD.
36. Munther Ayashi: Linguistics and Significance, First Edition, Aleppo: (Center for Civilizational Development), 1996.
37. Megan Al-Ruwaili and Saad Al-Bazai: Literary Critic Guide, Second Edition, Beirut: (The Arab Cultural Center), 2000 AD
38. Najm Haider and others: readings and ideas in plastic arts, first edition, Baghdad: (Majd Levi House for Publishing and Distribution), 2012 AD.
39. Haitham Abdul-Razzaq Ali: Skills of Performance Art in Acting and Social Discourse, Unpublished PhD thesis, Baghdad: (University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Performing Arts), 2003 AD.

المصادر الاجنبية

-Jonathan Block Friedman,Creation in space , A course in the Fundamentals of Architecture

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/293-310

Expressive Discourse in the Rural Singing Form

Waleed Hasan Al-Jaberi[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020

Date of receipt: 1/12/2019…....Date of acceptance: 16/2/2020….....Date of publication: 15/3/2020

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract

The expressive discourse, in the form of the rural singing, is considered one of the interactive framework and the metaphorical dialogues in creating the aesthetic climate that connects the circles of its basic elements, singing, playing music, expression, costumes, sham movements and so forth.

The rhetorical language in this field includes all those parts and turns them into an integrated idea within the culture of the musical science, specifically the heart of the rural singing. This research dealt with a number of topics of relevance in the expressive discourse for the form of the rural singing. The first chapter consists of the methodological framework of the research, represented by the research problem, importance and aim, in revealing the rhetorical expression as a necessity of the cultural environments and the title of the societies and civilizations. Chapter two consists the theoretical framework represented by the following: (the rhetorical discourse, the rural singing). The third chapter is the research methodology, community and sample and an analysis of a model of the rural genre (Chabeer al-koun genre), by Farraj Wahab, as it is part of the expressive discourse in the rural singing. The researched came up with a number of results and conclusions, and put forward a set of suggestions and recommendations. Finally the research ended with a list of sources.

[1] College of Fine Arts. University of Baghdad ، waleednaay@gmail.com