بناء الشكل في القطع الموسيقية للشريف محي الدين حيدر

محمد عبد الرضا .....

مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ملخص البحث:

عمل الشريف محي الدين حيدر على تأليف قطع موسيقية لآلة العود مختلفة عن الأشكال التقليدية المعروفة مثل (البشرف، والسماعي، واللونگا، وغيرها)، لكنها غير واضحة المعالم في بناء شكلها الموسيقي (Form)، وهذه الدراسة تعالج هذا الموضوع، وذلك بالكشف عن هيكلية بناء الشكل الموسيقي لهذه القطع.

وتكمن أهمية البحث في انه يقدم دراسة علمية أكاديمية عن موضوع مهم وهو أشكال القطع الموسيقية وطريقة بنائها، إذ يساعد الطلبة والعازفين في دراسة الموسيقى العربية، بحال إقبالهم على التأليف على وفق أشكال موسيقاها الآلية.

وقد تناول البحث في إطاره النظري مبحثين، هما (آلة العود بالعراق ودور الشريف محي الدين حيدر في نهضتها الموسيقية)، و(الشكل في الموسيقى)، كما درس البحث عينات اختيرت بطريقة عشوائية مثلت المجتمع المتمثل بقطع الشريف محي الدين الموسيقية، من خلال تحليلها بمعيار صمم لتحقيق هدف الدراسة، ليخلص إلى مجموعة من النتائج والاستنتاجات، من أبرزها، ظهور أن أغلب قطع الشريف محي الدين حيدر الموسيقية لآلة العود لا تخرج عن إطار الأشكال الغربية البسيطة المعروفة كالشكل الثلاثي (Ternary Form). كما أظهرت النتائج ابتعاد الشريف عن المقامات الشرقية التي تحتوي على ربع الدرجة الموسيقية، عند تأليف هذه القطع، اذ ركز على مقامات النهاوند والعجم.

المقدمة:

تعد مدرسة (الشريف محي الدين حيدر) إحدى مدارس آلة العود في القرن العشرين التي أرست أسساً وقواعد ثابتة للأداء الموسيقي لهذه الآلة العريقة التي كانت منذ ظهورها في حضارة وادي الرافدين والى الآن من ألآلات الأساسية في الموسيقى الشرقية والعربية والعراقية على وجه الخصوص. وقد شكل ظهور هذه المدرسة في ثلاثينيات ذلك القرن وتحديداً بتأسيس معهد الموسيقى (معهد الفنون الجميلة حالياً) عام 1936م، الحدث الفني الأبرز في الحياة الموسيقية ببغداد، إذ أسس لمرحلة نهضة موسيقية واعدة لآلة العود، أسهمت في تخريج العديد من العازفين الماهرين ممن تأثروا بأسلوب أداء أستاذ هذه المدرسة، والذي أصبح سمة مميزة لعازفي العود في العراق.

استطاع الشريف محي الدين حيدر تثبيت أُسلوب لآلة العود، انطلق إلى مساحات جديدة تمكن خلالها من تطوير قدرات الآلة والعازف معا، ترجمت على شكل قطع موسيقية ذات تقنية عالية

ودلالات تعبيرية واسعة تجاوزت المفهوم المحدود للتأليف العربي، الذي اقتصر قبلها على أشكال آلية تقليدية؛ إذ أسس من خلالها مدرسة عزف مميزة ومؤثرة في أجيال عازفي العود حتى يومنا هذا. ولعدم وجود شكل مدروس تنتمي إليه هذه القطع، يجد الباحث ضرورة عملية وأكاديمية في دراستها، لتحديد طريقة بناء هيكلها الموسيقي، وبالتالي تحديد أشكالها الموسيقية.

اما بخصوص اهمية البحث فأنه يهتم بدراسة أسلوب بناء الشكل في قطع موسيقية لعازف متميز على آلة العود. و يسهم البحث في مساعدة عازفي آلة العود في حال إقبالهم على التأليف على وفق الأشكال الموسيقية لقطع الشريف محي الدين حيدر. كما يعد رافدا جديدا من روافد المعرفة يثري المكتبة العلمية والباحثين والمختصين في مجال الفن الموسيقي. و يهدف البحث إلى الكشف عن الشكل الموسيقي في قطع الشريف محي الدين حيدر، من خلال مضمونها الفني الموسيقي.

وبخصوص حدوده، فانه يتحدد بالاتي: الحدود المكانية: بغداد. والحدود الزمنية: من 1919م ولغاية 1928م، وهي فترة تأليف الشريف محي الدين حيدر لقطعه الموسيقية، وبحسب ما موثق على مدوناتها في النوتة الموسيقية (تأريخ تأليف القطعة الموسيقية)، التي جمعها معتز البياتي في كتابه (دراسات ومؤلفات موسيقية،ج2). والحدود البشرية: الشريف محي الدين حيدر. و الحد الموضوعي: القطع الموسيقية للشريف محي الدين حيدر.

1. **البناء الموسيقي:** يعرف قاموس گروف البناء الموسيقي بأنه "كتابة قطعة موسيقية وفقا لخطة ملموسة، أو يمكن إدراكها" (Grove, 1904, p594). ويعرّفه كوبلاند بأنه اتساق وتوازن بين المواد والعناصر التي يستعملها الفنان في تكوين القطعة الموسيقية (كوبلاند، 2009م، ص149).

ويعرف الباحث البناء الموسيقي إجرائياً بأنه عملية ترتيب العناصر الموسيقية من الحان وإيقاعات في جمل وأقسام منطقية ومفهومة تتخذ شكلا معينا على وفق خطة مدروسة.

2. **الشكل:** يعرف قاموس هارفارد الشكل بأنه "صيغة للتأليف الموسيقي بكل ما تحتويه من نغمات وإيقاعات وديناميكية وجرس صوتي" (Randel, 2003, p329). ويعرفه الشوان بأنه النظام الداخلي الذي يسير عليه التكوين الموسيقي، من خلال تجميع النغمات وتنسيقها وتشكيلها ومزجها معا طبقاً لخطة ومنطق سليم يدل عن المعاني التي يعبر عنها المؤلف (الشوان، 2005، ص136).

ويعرف الباحث الشكل إجرائيا بأنه الهيأة المعبرة عن مضمون العمل الموسيقي. وهذا الشكل مكون من أقسام متنوعة تكّون بالنتيجة هيكل العمل الموسيقي، وفق قواعد وأصول محددة وواضحة تنظم وترتب هيئة ذلك العمل.

3. **القطع الموسيقية:** يعرف كوبلاند القطع الموسيقية بأنها كل نموذج موسيقي لا يستمد تسميته من أحد الأشكال الموسيقية المحددة المعروفة كالسوناتا والسيمفوني والكونشرتو، له معنى ويتبع خطة معينة في بنائه.(كوبلاند، 2009، ص87). وهي "ما وضع من التلحين لوصف شيء معين كالحزن ولفرح والشجاعة وغيرها، وتلحن من أوزان مختلفة" (حسين، 1977، ص219).

يتبنى الباحث تعريف(كوبلاند) لكونه يتفق مع إجراءات البحث.

مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الإطار النظري:

آلة العود بالعراق ودور الشريف محي الدين حيدر في نهضتها الموسيقية:

تعد آلة العود واحدة من أهم الآلات الموسيقية التي ظهرت في حضارة وادي الرافدين إلى جانب ألجنك والكنارة، وكذلك في الحضارات الأخرى القديمة، إذ احتلت مكانة مرموقة في المشاهد الحياتية المختلفة لتلك الحضارات كالفرح والحزن والانتصار والعبادة. وتتكون آلة العود من صندوق صوتي ومن رقبة متصلة به، ومن أوتار تمتد على وجه الصندوق الصوتي والرقبة، تثبت في مفاتيح تقع عند نهاية الرقبة من جهة ومن أسفل الصندوق الصوتي من جهة أخرى، ويمكن العزف علية بالمضرب أو باستخدام الأصابع. وتؤكد الشواهد الأثرية أن الإنسان العراقي هو أول من صنع هذه الآلة الموسيقية ودون أنغامها، إذ يعود أقدم اثر لها إلى ختمين اسطوانيّين في المتحف البريطاني ينتميان إلى العصر الاكدي (2350-2150ق.م)، وقد استمر استخدام آلة العود في مراحل تاريخية لاحقة وخاصة في عصر ما قبل الإسلام (العصر الجاهلي 460-610م)، وأيضاً بعد ظهور الإسلام، لكن التطور الكبير الذي حدث للآلة جاء في العصر العباسي (750- 1258م)، حيث تميز العود بكونه سلطانا للآلات الموسيقية، إذ برز عازفون بارعون أمثال (اسحق الموصلي) و(منصور زلزل) الضارب الذي يعود له الفضل في تطوير العود فنا وصناعة في بغداد، حيث يعزى إليه ابتداع "العُود الكامل أو (العُود الشبوط)، الذي كانت رقبته ولوحة أصابعه تتسعان تدريجياً حتى صندوقه الصوتي" (حيدر، 2015، ص68)، وذلك بالقرن الثامن الميلادي والذي مازالت قياسات أبعادة معمول بها حتى اليوم، وكذلك يعزى إليه الفضل في إضافة وتر رابع للآلة، وهذا يدل على أن الأعواد في زمنه لم تكن رباعية الأوتار. أما الفنان الآخر فهو علي بن نافع المعروف بـ(زرياب) والذي استطاع نقل آلة العود إلى مرحلة متقدمة لازالت بعض مميزاتها شاخصة، ومنها إضافته للوتر الخامس، وإبدالها بأوتار من الحرير وأمعاء شبل الأسد، وتغيير نصب الآلة وفق تتابع الأبعاد ذوات الأربع بعد ان كانت بتتابع ذوات الخمس، وكذلك إبداله مضراب الآلة وجعله من ريشة النسر بعد ان كان من الخشب. وفي العصور المظلمة التي تلت سقوط بغداد على يد المغول عام (1258م)، ظلت الموسيقى الأمر المرغوب فيه، ونالت من الحظوة التامة ما كانت تناله على الدوام، لكن لم تحدث تغيرات ذات أهمية كبيرة (حيدر، 2015، ص46)، إذ لم تذكر كتب التأريخ أي تطور للعود أو ظهور مدارس فنية تنهض بمستوى العزف على الآلة، حيث اقتصر دور الآلة على المرافقة الغنائية (ثائر، 2015، ص26)، وذلك "في أداء الجمل اللحنية ومصاحبة المغني أو ما يسمى بالترجمة الحرفية لأدائه، وأداء جمل موسيقية بين العبارات الغنائية القصيرة" (العباس، 2013، ص167)، لحين نشوء الدولة العراقية الحديثة في الربع الأول من القرن العشرين، وما قامت به من تأسيس المعهد الموسيقي عام 1936م، حيث وجهت الدعوة إلى الشريف محي الدين حيدر للقدوم إلى العراق من تركيا لإدارته، لما يمتلكه من مؤهلات موسيقية رفيعة. "والشريف محي الدين حيدر هو أبن أمير مكة المكرمة الشريف علي حيدر، ولد في اسطنبول عام 1892م، ونشأ فيها، بدأ اهتمامه وميله للموسيقى في الرابعة من عمره وبدء بتعلم العزف بنفسه في سن السابعة وذلك من خلال تأثره بالاستماع إلى كبار الموسيقيين الذين كانوا يحضرون لقصر والده، وحين بلغ الثالثة عشرة تمكن من العزف على آلة العود بصورة جيدة"

(البياتي، 002، ص67)، وفي عام 1919 أخذ يكتب للعود قطعا متميزة وأغاني لم تكن مألوفة لا في مؤلفات العود ولا الآلات المشابهة أو القريبة من العود، وبهذا وضع أولى الأسس لأسلوبه الذي عَمل على ترسيخه في ما بعد على شكل مؤلفات متميزة على آلة العود مثل: (تأمل، الطفل الراقص، الطفل الراكض، ليت لي جناح). يمتلك الشريف أسلوب يتميز بتقنيات متفردة لأنه استخدم الأصابع بطريقة الانتشار على ذراع آلة العود، وهذا آت من الطريقة المستخدمة في آلة الفيولنسيل (التشلو) باعتبارها الآلة الأقرب للعود من حيث أصابع اليد اليسرى وما بينها من مسافات، كما اوجد الشريف تقنيات استخدمت لأول مرة في آلة العود مثل تقنية مواضع الأصابع المتداخلة، والريشة المقلوبة والعلامات المزدوجة (الدبل ستوبس)، كما اعتمد اختيار مقامات مهمة لم يتناولها أحد من قبل لصعوبة التأليف على سلمها كالمستعار والعراق والدوكاه، وعن هذا يؤكد الشريف بأنه حاول إضافة التقنيات الخاصة بالتشلو وإضافتها إلى تقنيات الأداء في آلة العود وأن يؤلف لها قطعا وتمارين خاصة (الخفاجي، 2000، ص22)، مستخرجاً كل الإمكانيات في آلة العود واستغلال مساحتها الصوتية بشكل كامل، والتي أصبحت سمة واضحة في مؤلفاته. ويمكن القول إن الشريف استطاع تثبيت أُسلوب لآلة العود، انطلق إلى مساحات جديدة تمكن خلالها من تطوير قدرات الآلة والعازف معا، ترجمت على شكل قطع موسيقية ذات تقنية عالية ودلالات تعبيرية واسعة تجاوزت المفهوم المحدود للتأليف العربي، الذي اقتصر قبلها على أشكال آلية تقليدية، مؤسساً بذلك لنهضة موسيقية واعدة للعود، ومدرسة عزف عود جديدة لا تزال ثمارها تزهر وتنضج حتى يومنا هذا، والتي يمكن تلخيص ملامحها وسماتها بما يأتي:

1. توسع المساحة الصوتية في آلة العود، بعد استخدام جميع أصابع اليد اليسرى للوصول إلى أكثر من ثلاثة دواوين (أوكتاف)، كذلك "جاءت إضافة الوتر السادس والذي ينصب قرار الراست أو قرار الدوكاه متسعاً آخر مضافاً إلى المساحات الصوتية للأصوات الغليظة والتي بنيت بموجبها اغلب جمل مؤلفات الشريف" (ثائر، 2015، ص34).
2. تغير أُسلوب الأداء على آلة العود من استخدام الريشة الهابطة فقط، على وفق ما كان سائدا، إلى التنوع والتناوب في استخدام ضربات الريشة "التي عرفت بالريشة المقلوبة أو الصد والرد، وتسمى أيضا بالنازلة والصاعدة" (العباس، 2013، ص182).
3. اعتماد المدرسة في منهجها على التمارين والسماعيات والبشارف والقطع الموسيقية التي ألفها الشريف محي الدين حيدر، والتي تتميز بالمستوى التقني العالي للأداء.
4. ثبتت المدرسة مواقع وحركات أصابع اليد اليسرى على آلة العود بشكل منهجي، للوصول إلى أداء "القطع الموسيقية التي كتبت للعود...بشكل منسق، وذلك بعد تعلم النوتات المكتوبة بواسطة أرقام تشير إلى مواقع الأصابع" (العباس، 2013، ص184).

على ضوء ذلك، يمكن القول إن مدرسة الشريف استطاعت من خلال ما قدمته من عازفين تثبيت أُسلوب جديد، انطلق بآلة العود إلى مساحات جديدة استطاعت من خلالها التعبير عن قدرات الآلة والعازف معا، ترجمت على شكل قطع موسيقية ذات دلالات تعبيرية واسعة تجاوزت المفهوم المحدود للتأليف العربي، الذي اقتصر قبلها على أشكال محدود في الموسيقى الآلية.

الشكل في الموسيقى:

تعرّف الفيلسوفة الأمريكية سوزان لانجر (الفن) على أنه إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي بحيث تكون هذه الأشكال معبرة عن الوجدان البشري، أي أن ما يدركه الإنسان في الفن بصورة معبرة إنما يدرك كشكل، فالعمل الفني على وفق هذا المفهوم هو شكل، سواء كان رسما أو شعراً أو مؤلفاً موسيقياً أو عملا مسرحيا أو فنونا مرئية (السينما والتلفزيون)، له لغته الفنية المختلفة، التي يعبر من خلالها الفنان المبتكر عن أفكاره ومشاعره، بناءً على هيكلية محددة تختلف باختلاف الغاية من ذلك العمل، ليكون لكل عمل هيأة خاصة، وهذه الهيأة هي (الشكل). وقد اشتق مصطلح الشكل من اللفظ اللاتيني (Formare) والذي يعني هيئة أو تنظيم أو بناء، وقد جاءت "بمعانٍ مختلفة في الكتابات النقدية والفنية، فاستعملت لتعبر عن الهيأة (Shape)، أو الترتيب (Configuration)، أو البنية (Structure)، آو النسق (Pattern)، آو التنظيم (Organization)، أو القالب (Template)" (رجاء، 2017، ص165). وتتفق آراء العديد من الباحثين وفلاسفة الفن وعلم الجمال على كون الشكل هو صورة أو هيأة العمل الفني يتكون من مجموعة عناصر ترتبط فيما بينها بعلاقات معينة، وعملية الربط هذه "هي عبارة عن نظام معين يؤلف بين تلك العناصر ليجمعها في جسم محدد أطلقوا عليه (الشكل)" (جميل، 2016، ص175)، وكل منهم يتعامل معه وفق رؤية فلسفية تمزج في غالبيتها ما بين الشكل وأجزائه ومضمونه الفني، وهي بالتأكيد عملية (بناء فني)، لان هذه الأجزاء أو العناصر ترتبط بـ(نظام) تحدده رؤية الفنان للعمل الفني، سواء كان رساماً، أو كاتباً، أو موسيقياً، إذ إن جماليات الفن تكمن في قدرة الفنان على شد الإنسان لعمله الفني وقابليته في تجسيد المضمون العميق لأفكاره الفنية والإنسانية. على هذا الأساس يعد الشكل من أهم عناصر العمل الفني بشكل عام، أما في الموسيقى فيعتبر بأنه وبدون "شكل محدد لا يمكن إدراك العمل الموسيقي عند الاستماع إليه، إذ سيصبح بلا هوية فنية وموسيقية ولا يعكس أُسلوباً موسيقياً معيناً" (البياتي، 2015م، ص15)، فالعمل الموسيقي المُبتكَر يُنظم ضمن أجزاء متعاقبة، وأن تتابع تلك الأجزاء ضمن قطعة موسيقية يسمى (الشكل)، إذ يُبين هيكلية العمل الموسيقي ويُعين المستمع على إدراك أجزائه والتفاعل مع ما أراد المؤلف التعبير عنه (البياتي، 2015م، ص14)، أي أن شكل العمل الموسيقي يوضح للمستمع طريقة تنظيم هذه الأجزاء فيه، أو يعمل الشكل على تنظيم العلاقات بين الأجزاء اللحنية ويساعد في ربطها وتماسكها، والتي يضع فيها المؤلف الموسيقي أفكاره لتتخذ بالتالي صيغة معروفة كالسوناتا والكونشرتو والسيمفونية. وبالتالي فإن تأليف الموسيقى هو عمل فني أساسه الإنشاء والبناء على وفق عناصر محددة، تصب في شكل يتناسب مع موضوعها، ويحدد الشكل "بمجموعة من العناصر: النغمات والإيقاعات والديناميات والجِرْس، إذ أن تغيير طبقة صوتية أو إيقاع ما، يُحتم تغيير شكل هذا التأليف الموسيقي حتى وإن كان في التفاصيل فقط" (Randel,2003 , p329)، وكذلك فأن للشكل تأثيراً كبيراً في نوع الأفكار في ذهن العازف أو المؤلف الموسيقي، "فنوع الشكل وأجزائه تُعين المؤلف على توليد الأفكار ضمن سياق هذا الجزء أو ذاك من أجزاء الشكل الموسيقي والتي بدورها تختلف من ناحية الوظيفة، مما يساعد المؤلف فعلاً على تنظيم أفكاره وهيكلتها تبعاً للشكل الموسيقي المختار" (Randel, 2003, p329). وفي الموسيقى العربية، قد لا

يُلتزم بشكل معين في تأليف القطع الموسيقية، إذ يكون الشكل هو المنتج النهائي لمجموعة الأفكار التي ينظمها العازف أو المؤلف ضمن عدة أقسام، تعبر عن إحساس معين يرغب في إيصاله، حيث يرى الفنان وعازف العود معتز البياتي أن "شكل القطعة الموسيقية يحددها مضمون محتواها الفني والذي ينتج من مجموعة جمل موسيقية يعبر فيها العازف أو المؤلف عن إحساس ما أو حالة معينة يرغب في إيصالها للمستمع" (البياتي، 2017)، وهذه الأفكار الموسيقية التي تنشأ من فكرة محددة صادرة من خيال الفنان أثناء التمرين أو الارتجال على العود ، والتي تمر بمرحلة مهمة وهي صياغتها ضمن شكل معين، اذ يشير البياتي إلى أن "الفكرة الموسيقية قد تأخذ وقتا طويلا لكي تتبلور إلى عمل موسيقي له شكل معين، ويعتمد ذلك على خيال العازف وقدرته في ترجمة أفكاره" (البياتي، 2017). ويرى الباحث دريد الخفاجي بان القطع الموسيقية لآلة العود هي "معزوفات قد لا تلتزم بشكل محدد سوى تتابع الجمل اللحنية التي تعبر عن فكرة يحاول العازف إيصالها للمتلقي، أو قد يتخذ أُسلوب تتابع الجمل فيها شكل المتتابعات (السكونس)، وكذلك أُسلوب الفيكورات أو الآربيجيو (Arpeggio) من بداية القطعة إلى نهايتها، أو تبنى على وفق الإيقاعات المستخدمة في الرقصات المحلية والعالمية" (الخفاجي، 2017).

ويتكون الشكل في العمل الموسيقي من وحدات أساسية هي كالأتي:

1. الموتيف (motive): (الفكرة اللحنية) وهو أصغر جزء لحني يمكن إدراكه، أي له معنى مستقل، لكنه لا يعطي معنى كاملا أو شعورا بالاكتفاء إلا بتعاقب فكرتين أو أكثر لكي تكمل كل منهما الأخرى (الشوان، 1979، ص116). وهو أيضا "جزء لحني أو إيقاعي أو هارموني قصير والذي تتكون منه الجملة الرئيسة theme في اللحن أو العمل الفني بأكمله" (Walton,1974,p1).
2. العبارة أو الجملة (Phrase): تتألف من موتيف واحد أو أكثر، إذ تُعرّف بأنها "أصغر قسم موسيقي يعُبر عن فكرة كاملة، وليس بالضرورة انتهائها بالكامل، ولكنها مستقلة عن العبارات المجاورة الأخرى" (Percy ,1993 ,p47)، وعادة ما تختتم بقفلة.
3. الفترة (Period): أو الفقرة، هي "مجمل الجمل التي تتحقق فيها الوحدة عن طريق الشكل اللحني الواحد دون إقحام أية أشكال لحنية جديدة" (الشوان، 1979، ص117)، و"يمكن ترجمتها بالدورة الزمنية التي تحتوي على أكثر من عبارة" (البياتي، 2015، ص36).

هذه الوحدات التي يبنى عليها الشكل في الموسيقى تكوّن بمجملها هيكل القطع الموسيقية بمختلف أنواعها، ومن هذه الأنواع:

1. **الشكل الثنائي (Binary Form):** وقد سمي هكذا لأنه "يتكون من قسمين يرمز لهما بالحرفين اللاتينيين (AB)" (Davenport, 1970,p8)، يكونان "متعادلين تقريبا في الطول يكون القسم الثاني منها مبنيا على مادة مشابهة أو مقلدة لمادة القسم الأول، وهي في الواقع استمرار للفكرة الموسيقية (الثيمة) التي قدمت في الجزء الأول" (الشوان، 1979، ص121)، وهذا النوع يسمى الصيغة أيضا وهو أبسط شكل، استعمله المؤلفون الموسيقيون، وغالبا ما يتكرر القسمان A و B في الشكل الثنائي، إذ تجري عليهما علميات التحول النغمي أو إضافة بعض الوساطات الأدائية عليها بغية كسر الملل.

2. **الشكل الثلاثي (Ternary Form):** ويتكون هذا النوع من ثلاثة أقسام هي "A فكرة رئيسية معينة، يليها B فكرة متعارضة مع فكرة القسم الأول في الشكل والتكوين والشخصية والسرعة، ثم عودة إلى فكرة القسم الأول A، أي تكوين ثلاثي (ABA)" (الشوان، 1979، ص121)، وقد يضاف إلى هذه الأجزاء الثلاثة مقدمة أو تذييلا (Coda).
3. **الشكل المقطعي الحر (Free Sectional Form):** هذا النوع لا يمكن إخضاعه لقاعدة، "لأنه يسمح بكل تكييف حر للمقاطع التي تكون مجتمعة وحدة كاملة مترابطة، وبالتالي يمكن حدوث أي تكييف يقود إلى معنى موسيقي، ولتكن مثلا (ABB، أوABCD، أوABACABA)، وغيرها" (كوبلاند، 2009 ص104). إن المثال الأول هو صيغة البريليود في سلم دو الصغير لشوبان، والمثال الأخير هو صيغة مقطوعة الرعب لشومان من "مشاهد من الطفولة"، والتي من السهل تتبعها لان كل مقطع منها قصير جداً ومختلف جداً في طابعه.

وقد شاع استعمال هذه الصيغ في تأليف الموسيقى سواء كانت للآلات أو للأصوات في أوروبا منذ القرن الرابع عشر، وخاصة الصيغة الثلاثية، التي أصبحت أساسا للسرد الموسيقي وتقسيما يطابق إلى حد بعيد التقسيم المتبع في الخطابة أي (1- العرض، 2- النماء، 3- الخلاصة) (الشوان، 1979، ص122)، ومن الجدير بالذكر، فإن هناك أساليب أخرى لتحليل الأشكال في الثقافات الموسيقية المختلفة، والذي يعتمد طريقة تحليل الموسيقى الشعبية للوقوف على الأشكال المحلية لهذه الثقافات. وعلى أساس العلاقة بين الأقسام التي ذكرت في الفقرات السابقة، يمكن ظهور عدد من الأنماط في الموسيقى الشعبية قد تكون مبنية على الإعادة أو التعاقب. والأنماط الأساسية هي:

1. الشكل المقطعي (الستروفي Strofa): واختصاراً يكتب (.Str)، وفيه يتكرر المقطع الواحدة عدة مرات، مثل:...AAAA.
2. الشكل المغلق (Closs): واختصاراً يكتب (.Clo)، مثل: ABA , ABCA.
3. الشكل المضاف (Additive): واختصاراً يكتب (.Ad)، مثل: ABCD.
4. الشكل المعاد أو المتكرر (Repeated): واختصاراً يكتب (.Rep)، مثل: ABBC,AABB (البياتي، 2015، ص23).

إجراءات البحث

1. **منهج البحث:** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لانجاز البحث.
2. **مجتمع البحث:** مثلت القطع الموسيقية للشريف محي الدين حيدر مجتمع البحث وعددها (5) قطع هي (ليت لي جناح، تأمل1، تأمل2، الطفل الراقص، الطفل الراكض) (البياتي، 2002، ص87، 101)
3. **عينة البحث:** ضمت عينة البحث قطعتين موسيقيتين اختيرت بشكل عشوائي، بلغت نسبتها (40%) من المجتمع الأصلي، وهما (الطفل الراقص، الطفل الراكض).
4. **أداة البحث:** قام الباحث ببناء معيار تحليلي، يعينه في تحقيق هدف البحث، وذلك بعد الاطلاع على معايير التحليل في الكتب والمصادر العلمية، وقد تكون المعيار من قسمين، أولهما هيكل الشكل،

مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وثانيهما محتوى الشكل، وكل قسم ضم عدد من الفقرات التحليلية، بحسب ما مبين في الجدول الآتي:

ت	فقرات معيار التحليل
أولاً: هيكل الشكل:	
	1. عدد الأقسام، ويرمز لها بالحروف الأبجدية اللاتينية الكبيرة (ABCD).
	2. العلاقة فيما بينها.
	3. عدد الجمل وأطوالها مقاسا بعدد البارات في كل قسم، ويرمز لها بالحروف الأبجدية اللاتينية الصغيرة (abcd)
ثانياً: محتوى الشكل:	
أ.اللحن	1. سلم المقام.
	2. الأجناس الموسيقية وتتابعها في القطعة.
	3. المدى اللحني.
ب.الإيقاع	1. الوزن الإيقاعي وتغيراته.
	2. الأنموذج الإيقاعي وتغيراته.
	3. السرعة النسبية.
	4. السرعة المطلقة، وتقاس وفق معادلة كويلنسكي وهي: عدد جميع القيم الزمنية × الرقم المترونومي ـــــــــــ = السرعة المطلقة عدد القيم المترونومية

جدول 1 فقرات المعيار التحليلي

مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

(التحليل الموسيقي للعينات)

العينة الاولى

الطفل الراقص

أولا: هيكل الشكل: تكون هيكل القطعة الموسيقية من قسمين رئيسين ضمّا **(8)** جمل، بلغت أطوالها (79) باراً، وعلى وفق ما مبين بالنقاط الآتية:

1- عدد الأقسام: تكونت القطعة الموسيقية من قسمين:(A,B).

2- تم عزف الأقسام بحسب التسلسل (ABA).

3- عدد الجمل وأطوالها في كل قسم: تباينت أطوال الجمل في كل قسم،

مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

بحسب ما مبين في الجدول الأتي:

القسم	الجمل وأطوالها بحسب عدد البارات								
A	الجملة	g	f	e	d	c	b	a	
	طولها	8	8	12	4	4	8	8	
B	الجملة						h'	h	
	طولها						19	8	

جدول 2 اقسام العينة الاولى وجملها مقاسة بعدد البارات

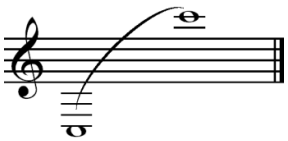
ثانيا: محتوى الشكل: أ- اللحن:

1- سلم المقام: نهاوند على درجة الدو:

2- بنيت القطعة الموسيقية على مقام (النهاوند) على درجة الدو وظهر في القسم A، كما ظهر مقام (العجم) على درجة الدو في القسم B، وقد تتابعت الأجناس الموسيقية على وفق الأتي:

- في القسم A ظهر جنسا مقام نهاوند وهما نهاوند على درجة الدو، وحجاز على درجة الصول.
- في القسم B ظهر سلم مقام العجم بجنسيه الأول عجم على درجة الدو، وعجم على درجة الصول.

3- المدى اللحني للقطعة الموسيقية: بلغ المدى اللحني ثلاثة دواوين (أوكتاف) كاملة.



ب- الإيقاع:

1- الوزن الإيقاعي وتغيراته: الوزن الإيقاعي ($\frac{3}{8}$)، لم يجرِ عليه أي تغيير في كل القطعة.

2- الأنموذج الإيقاعي، وتغييراته: لم تحتوي القطعة على إنموذج إيقاعي مصاحب.

3- السرعة النسبية: Allegro = 120

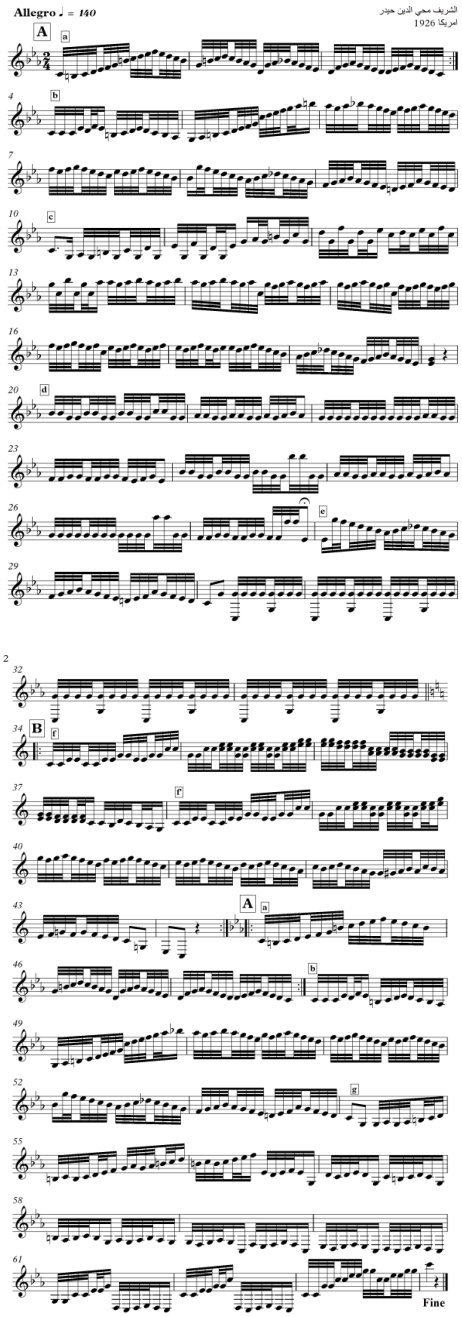
4- السرعة المطلقة: وهي على وفق الأتي:

$$\frac{٢٩٩ \times ١٢٠}{٧٩} = ٤٥٤.١٧$$

مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

العينة الثانية

الطفل الراكض



مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

أولا: هيكل الشكل: تكون هيكل القطعة الموسيقية من قسمين رئيسين ضمّا **(10)** جمل، بلغت أطوالها **(64)** باراً، وعلى وفق ما مبين بالنقاط الآتية:

4- عدد الأقسام: تكونت القطعة الموسيقية من قسمين:(A,B).

5- تم عزف الأقسام بحسب التسلسل (ABA).

6- عدد الجمل وأطوالها في كل قسم: تباينت أطوال الجمل في كل قسم، على وفق ما مبين في الجدول الأتي:

القسم	الجمل وأطوالها بحسب عدد البارات							
A	الجملة			e	d	c	b	a
	طولها			6	8	10	6	3
B	الجملة						f'	f
	طولها						7	4
A	الجملة					g	b	a
	طولها					11	6	3

جدول 3 اقسام العينة الثانية وجملها مقاسة بعدد البارات

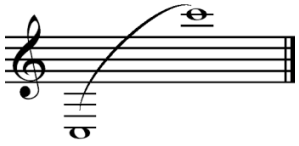
ثانيا: محتوى الشكل: أ- اللحن:

5- سلم المقام: نهاوند على درجة الدو:

6- بنيت القطعة الموسيقية على مقام (النهاوند) على درجة الدو وظهر في القسم A، كما ظهر مقام (العجم) على درجة الدو في القسم B، وقد تتابعت الأجناس الموسيقية على وفق الأتي:

- في القسم A ظهر جنسا مقام نهاوند وهما نهاوند على درجة الدو، وحجاز على درجة الصول.
- في القسم B ظهر سلم مقام العجم بجنسيه الأول عجم على درجة الدو، وعجم على درجة الصول.

3- المدى اللحني للقطعة الموسيقية: بلغ المدى اللحني ثلاثة دواوين (أوكتاف) كاملة.



ت- الإيقاع:

1- الوزن الإيقاعي وتغيراته: الوزن الإيقاعي ($\frac{2}{4}$)، لم يجرِ عليه أي تغيير في كل القطعة.

2- الأنموذج الإيقاعي وتغييراته: لم تحتوي القطعة على إنموذج إيقاعي مصاحب.

3- السرعة النسبية ♩ Allegro = 140

مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

7- السرعة المطلقة: وهي على وفق الأتي:

$$\frac{٩٠٠ \times ١٤٠}{٦٤} = ١٩٦٨.٧٥$$

(النتائج والاستنتاجات)

النتائج: أولا: هيكل الشكل:-

1. **عدد وترتيب الأجزاء:**

إن عدد وترتيب بناء الشكل من حيث تسلسل الأقسام، جاء على وفق الأتي:

ت	العينة	عدد الأقسام	طريقة عزفها
1	الطفل الراقص	A,B	ABA
2	الطفل الراكض	A,B	ABA

جدول 4 عدد الاجزاء وترتيبها في العينتين

ومن خلال الجدول رقم (4) يتضح أن بناء القطعتين، على وفق الشكل الثلاثي (**Ternary** Form)، جاء بنسبة 100% من العينات.

2. **عدد الجمل وأطوالها في كل قسم:**

ت	العينة	الجمل في القسم A		الجمل في القسم B		الجمل في القسم A	
		عدد	أطوالها	عدد	أطوالها	عدد	أطوالها
1	الطفل الراقص	7	8، 8، 8، 4، 12، 8، 8 بارا	2	8، 19 بارا	7	8، 8، 8، 4، 12، 8، 8 بارا
2	الطفل الراكض	5	3، 6، 10، 8، 6 بارات	2	4، 7 بارات	3	3، 6، 11 بارا

جدول 5 عدد الجمل واطوالها مقاسا بعدد البارات

يتضح من الجدول رقم (5) تنوع أطوال الجمل الموسيقية التي تكونت منها هيكلية القطعتين الموسيقيتين، إذ بلغت أطوالها من 3 – 19 باراً، لكن الجمل المتكونة من ثمانية بارات كانت الأكثر، إذ بلغت نسبتها 46%، فيما بلغت نسبة الجمل المتكونة من أربعة بارات وستة باراتٍ 12%، في حين بلغت نسبة الجمل الموسيقية المتكونة من ثلاثة بارات واثنا عشر باراً 4%، كما بلغت نسبة الجمل التي تتكون من سبعة وتسعة وعشرة واحد عشر باراً 4%.

مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ثانيا: محتوى الشكل:

أ- اللحن: 1. سلم المقام

ت	القطعة	سلم المقام
1	الطفل الراقص	نهاوند على درجة الدو
2	الطفل الراكض	نهاوند على درجة الدو

جدول 6 سلالم المقامات المستخدمة

يتضح من الجدول رقم (6) ان نسبة استخدام سلم مقام النهاوند بلغت 100%.

2. **الأجناس الموسيقية:** عدد الأجناس الموسيقية وظهورها في العينتين جاء كالأتي:

ت	العينة	القسم A	القسم B
1	الطفل الراقص	4 نهاوند، 4حجاز	2 عجم
2	الطفل الراكض	4 نهاوند، 4حجاز	2 عجم

جدول 7 عدد الاجناس وانواعها في العينتين

ومن خلال الجدول رقم (7)، يتضح ظهور ثلاثة أجناس موسيقية هي (النهاوند، العجم، الحجاز)، وقد بلغت نسبة استخدامها في العينتين 33%.

3. **المدى اللحني للقطعة الموسيقية:** ظهر المدى اللحني للقطعتين وفق الأتي:

ت	القطعة	المدى اللحني	
		من	إلى
1	الطفل الراقص	دو3	دو6
2	الطفل الراكض	دو3	دو6

جدول 8 المدى اللحني للعينتين

تبيّن من الجدول رقم (8)، ان المساحة الصوتية للعينيتين بلغت ثلاثة دواوين كاملة وبنسبة 100%.

ب- الإيقاع: 1- الوزن والأنموذج الإيقاعي وتغيراتهما:

ت	القطعة	الوزن الإيقاعي	تغيراته	النموذج الإيقاعي
1	الطفل الراقص	$\frac{3}{8}$	–	–
2	الطفل الراكض	$\frac{2}{4}$	–	–

جدول 9 الوزن والنموذج الايقاعي في العينتين

مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

من الجدول رقم (9) يتضح ان نسبة استخدام الوزن ($\frac{2}{4}$)، بلغت 50%، كما ان نسبة استخدام الوزن ($\frac{3}{8}$) بلغت أيضا 50%.

2- السرعة النسبية والمطلقة:

ت	القطعة	السرعة النسبية	السرعة المطلقة
1	الطفل الراقص	120	454.17
2	الطفل الراكض	140	1968.75

جدول 10 السرعتين النسبية والمطلقة للعينتين

يتضح من الجدول رقم (10)، أن متوسط السرعة النسبية بلغ 130، فيما بلغ متوسط السرعة المطلقة 1211,46.

الاستنتاجات:

1. دلت نتائج هيكل شكل القطع الموسيقية بان الشريف محيي الدين حيدر يفضل الشكل الثلاثي (المتكون من قسمين) وهو مشابه للشكل الثلاثي (Ternary Form) في الموسيقى العالمية، وهو أبسط شكل يمكن التأليف فيه، والذي يبتعد عن التعقيد اللحني، وربما كي تسهل عملية عزف القطعة من قبل طلبته، بغية تثبيت أسس أسلوبه ومدرسته في العزف على العود
2. تم في 100% من العينتين إعادة الجزء الأول (A)، وهذا يعكس تأثير الأشكال التقليدية المستخدمة في الموسيقي الشرقية العربية والعراقية مثل الأغنية والسماعي والبشرف واللونكة وغيرها على الشريف محيي الدين حيدر.
3. جاء تركيب الجمل الموسيقية من ثمانية بارات بنسبة كبيرة بلغت 46%، وهذا يؤسس بشكل مبدئي لحجم الجملة الموسيقية في قطع آلة العود، وهي سمة من سمات الفكرة اللحنية في الموسيقى العالمية والعربية أيضا، وهو ما تؤكده المؤلفات الآلية التقليدية كالبشرف والسماعي وكذلك أكده أكثر من عازف في ضوء المقابلات التي أجراها الباحث معهم.
4. ابتعد الشريف محيي الدين حيدر عن سلالم المقامات الشرقية التي تحتوي على ربع الدرجة (ألكار) عند تأليفه القطع الموسيقية، إذ تم التركيز على السلالم التي تحتوي على الدرجات وأنصاف الدرجات مثل النهاوند وبنسبة (100%)، والعجم الذي ظهر في المقاطع الثانوية (B) وبنسبة (33%)، وهذا يؤكد ما جاء في الاستنتاج الأول من ابتعاد القطع عن التعقيد اللحني وربما لتسهيل عملية عزف القطعة من قبل الطلبة.
5. حاول الشريف محيي الدين استغلال كل النغمات الممكن استخراجها من آلة العود، وإظهار مساحته الصوتية الواسعة، وما يؤكد ذلك هو أن العينتين بلغ مداها اللحني ثلاثة دواوين كاملة، وبنسبة بلغت 100%.
6. ظهر استخدام الأوزان البسيطة وهي (4/2، 8/3) في القطع الموسيقية وبنسبة 100%، وذلك لتسهيل عزف القطع وتسهيل استقبالها من قبل الجمهور، فضلا عن عدم استخدام الإيقاعات

العراقية والعربية لترسيخ الجانب الغربي في هوية العمل الموسيقي، وما يؤكد ذلك هو عدم تغير الوزن والأنموذج الإيقاعي في العينتين من بداية القطعة حتى نهايتها، وبنسبة بلغت 0%.

7. ظهر طابع السرعة في عينات البحث، بهدف إلى بث الحيوية في القطعة الموسيقية، ما يسهل عملية تقبلها من قبل المستمع، إذ بلغ متوسط السرعة النسبية للعينات بعد التحليل 140، وسرعة جريان اللحن 1249.

التوصيات :

1. يوصي الباحث بإجراء دراسة تحليلية مكملة لبيان هيكلية بناء الأشكال الغنائية والموسيقية في الموسيقى العربية والعراقية.
2. إجراء دراسات تحليلية لكشف أساليب الفنانين الموسيقيين العراقيين والذين أسهموا في تطوير الفن الموسيقي بالعراق، بجانبية الموسيقي والغنائي.

المقترحات :

1. ضرورة تدريس مادة الشكل (Form)، في معاهد التعليم الموسيقي الرسمية بغية توسيع مدارك طلبتها ومهاراتهم، وممن لدية الرغبة منهم في خوض مجال التأليف الموسيقي على وفق الأشكال الموسيقية المختلفة.
2. ويقترح الباحث على المؤسسات الثقافية الرسمية، كدائرة الفنون الموسيقية في وزارة الثقافة العراقية بالعمل على تنظيم مسابقات سنوية في مجال التأليف الموسيقي، لتحفيز الفنانين الموسيقيين على استمرارية تأليف القطع الموسيقية وتطوير أشكالها الموسيقية.

المصادر والمراجع

1. البياتي، زينب صبحي: الأشكال والأنواع الغنائية في الموسيقى العربية، أطروحة دكتوراه غير منشورة في العلوم الموسيقية: بغداد: (كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد)، 2015م.
2. البياتي، معتز محمد صالح: دراسات ومؤلفات موسيقية، ج2، بغداد: (مكتبة أبي الخصيب)، 2002م.
3. ثائر خليل إسماعيل: أُسلوب تأليف قالب السماعي عند الموسيقيين العراقيين، رسالة ماجستير في العلوم الموسيقية غير منشورة، بغداد: (كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد)، 2015م.
4. جميل عبد رماح: واقع الشكل والمضمون في تصميم شعارات منظمات المجتمع المدني، في: مجلة الأكاديمي، ع83، بغداد: (كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد)، 2016م.
5. حسين علي محفوظ: قاموس الموسيقى العربية، بغداد: (دار الحرية للطباعة)، 1977م.
6. حيدر زامل حسين: تأريخ العود في العصر العباسي، رسالة ماجستير في الفنون الموسيقية غير منشورة، بغداد: (كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد)، 2015م.
7. الخفاجي، دريد فاضل: أسلوب الشريف محي الدين حيدر وتأثيره في عازفي العود في العراق، رسالة ماجستير في العلوم الموسيقية، غير منشورة، بغداد: (كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد)، 2000م.

مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

8. رجاء سعدي لفتة: النظام و اللانظام للشكل والمضمون في التصميم الداخلي للقاعات التعليمية في وزارة العمل والشؤون الاجتماعية، في: مجلة الأكاديمي، ع72، بغداد: (كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد)، 2017م.
9. الشوان، عزيز: الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، القاهرة: (الهيئة المصرية للكتاب)، 2005م.
10. الشوان، عزيز: الموسيقى للجميع، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1979م.
11. العباس، حبيب ظاهر: دراسات وبحوث موسيقية، بغداد: (دار الثقافة والنشر الكردية)، 2013م.
12. كوبلاند، آرون: ما الذي نستمع إليه في الموسيقى، تر محمد حنانا، دمشق (دار المدى للثقافة والنشر)، 2009م.

المصادر الأجنبية:

1. Grove, Sir George. (1904) Grove's Dictionary of Music and Musicians. John Alexander Fuller-Maitland Macmillan.
2. Randel, d. m. (2003) The Harvard Dictionary of Music. Belknap Press of Harvard University Press.
3. Walton, c. w. (1974) Basic Forms in Music. Alfred Music Publishing.
4. Percy goetschius.(1993) Lessons in Music Form.
5. Davenport, F. (1970). Elements of music. 1st ed, London: Longman.

المقابلات الشخصية:

1- معتز محمد صالح البياتي: مقابلة شخصية، بغداد، الأربعاء 2017/5/10.
2- دريد فاضل الخفاجي: مقابلة شخصية، الاثنين 2017/5/23.

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 89-السنة 2018

Building the Shape in Sharif Mohieddin Haider Musical Compositions

.....Mohammed A.Jabbar

Abstract:

Sharif Mohieddin Haider worked on composing of musical compositions for the Oud different from the traditional forms known as (Peşrev, Sama'i, Longa… etc.), but they are not clear in building their musical form. This study tackles this issue by revealing the structure of the building of the musical form of these Musical compositions.

The importance of this research lies in that it provides an academic scientific study on the important subject of Musical composition forms and the way of constructing them. It helps players and students in the study of Arab music, if they want to write according to their musical form.

This research dealt with two topics in its theoretical framework: (The oud instrument in Iraq and the role of Sharif Mohieddin Haider in its musical renaissance), and (the form in music).

The research also studied randomly selected samples which represented some of the Sharif Mohieddin Haider's musical compositions through analyzing them according to a standard designed to achieve this objective, and to arrive a set of results and conclusions, the most significant of which is that most of Mohieddin Haider's musical compositions for Oud do not go beyond the simple Western forms known as Ternary Form. The results also showed the departure of Sharif Mohieddin Haider from the eastern Maqam that contains a quarter of the musical score in composing these compositions, where he focused on maqams like Nehund and Ajam.