مَجلّةُ جَامعةِ بَابِل للعُلومِ الإنسَانيّةِ Journal of the University of Babylon for Humanities

المجلد 30/ العدد 3/ 2022 Vol. 30/ No. 3/ 2022

أثر التدوين الموسيقي في الغناء الشعبي بين ضبط اللحن وحرية الأداء

أنيس حمود معيدي

قسم الفنون المسرحية / كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل/ العراق

anis.hamoud@uobabylon.edu.iq

تاريخ استلام البحث: 26 /1/ 2022 تاريخ قبول النشر: 5 / 2/ 2022 تاريخ نشر البحث: 13/ 3/ 2022

المستخلص.

يثير موضوع تدوين الموسيقا الشعبية، الكثير من الجدل والأسئلة، حول ضرورة تدوينها، وإذا ما كان التدوين المعروف حاليًا، كافيًا ودالًا، على المادة المدونة، وناقلًا صورة حقيقية عن مضمونها، إذ يعد وسيلة لتوصيل الأفكار الموسيقية المسموعة، الى مادة مقروءة.

وإيمانًا منا بأهمية الغناء الشعبي، ودوره الفعال، في حياة المجتمع الإنساني، وقع اختيارنا على موضوع تدوين الأغنية الشعبية، وأردنا جعله ميدانًا للبحث والتحليل، ذلك لأن التباطؤ والاهمال، يؤديان الى زوال الالحان الاصلية تدريجيًا، وضياع جزء مهم من تاريخ الشعوب الغنائي والموسيقي، الذي يمثل الذاكرة الحية للفرد والمجتمع، وجزاءً من إبداع الشعوب.

والنص الشعبي، يمكن أن يعد نصًا جديدًا في كل مرة يؤدي فيها، لقيام حفظة الألحان بإدخال تعديلات وإضافات على ما كانوا يحفظون، ومن ثم اهتزت الثقة، في الذاكرة التي تنقل ألحان الأغاني الشعبية بواسطتها شفاهًا، وقد نما الشك، في عدم صحة ما يمكن ان تحفظه ذاكرة الإنسان، وهنا ظهرت الحاجة إلى التدوين، ومن هذا المنطلق برزت الأسئلة الأتية:

هل التدوين مطلب أساسي للحفاظ على الأغنية الشعبية؟، وهل النوتة الموسيقية تكفي لإخراج خصائص الأغنية الشعبية، بدقة كاملة؟، هذه الأسئلة وغيرها، يمكن أن تشكل مشكلة البحث، المتكونة من أربعة فصول تضمن الأول مشكلة البحث، التي تحددت في السؤال الآتي: ما أثر التدوين الموسيقي في الغناء الشعبي بين ضبط اللحن وحرية الأداء؟.

وتجلت أهمية البحث، بتسليط الضوء على التدوين الموسيقي، ثم هدف البحث والمصطلحات الواردة فيه، أما الفصل الثاني، فتضمن مبحثين، عني الأول بالتدوين الموسيقي والأغنية الشعبية، والثاني احتوى على أداء الأغنية الشعبية وتدوينها، وشمل الفصل الثالث إجراءات البحث، وضم الفصل الرابع نتائج البحث، ثم الاستنتاجات والتوصيات، فضلًا عن المصادر والمراجع.

الكلمات الدالة: أثر، التدوين الموسيقي، الغناء الشعبي.

Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّةُ جَامعةِ بَابِل للعُلومِ الإنسَانيّةِ

Vol. 30/ No. 3/ 2022 المجلد 30/ العدد 3/ 2022

The Influence of Musical Notation on the Folk Song Between Setting the Melody and Freedom of Performance

Anies Hamood Miadel

Section Theatrical Arts/ College of Fine Arts/ University of Babylon/ Iraq

Abstract

The topic of blogging popular music raises a lot of controversy and the question of about the need for the blogging, and about whether blogging is currently known as sufficient and indicative of the written material, and conveyed a complete picture of its content, as a way to communicate audible musical ideas to readable material.

And because we believe in the importance of folk singing and its effective role at all levels, our test occurred on the topic of blogging the folk song, and we wanted to make it a field for research and analysis, since the slowdown and neglect lead to the disappearance of the original melodies gradually, and the loss of an important part of the history of the lyric and musical peoples, which represents the living memory of the individual and society.

It is a reward for the creativity of human civilization، and the popular text can be considered a new text every time it leads, for the tuners' keepers to make adjustments and additions to what they were memorizing, and thus the trust in the memory through which popular songs were transmitted was shaken, and doubts arose in the incorrectness of what The memory of the person can preserve it, hence the need for blogging, and from this perspective the following questions arose:

Is blogging a prerequisite for preserving the folk song? Is the musical note sufficient to produce the characteristics of the folk song with complete accuracy and integrity? These questions and others can constitute a research problem consisting of four chapters, the first of which included the research problem that was identified in the following question: What is the effect of musical notation? On the popular singing between tuning and freedom of performance? The importance of the research was highlighted by highlighting the musical notation, then the goal and importance of the research, and the terminology contained therein.

As for the second chapter, it included two topics on my first development of the musical notation and the concept of the folk song, and the second research contained the performance and notation of the popular song The third chapter included the research procedures, and the fourth chapter included the results of the research, then the conclusions and recommendations, and list of sources and references.

Key words: trace, Musical Notation, Folk singing.

1- الفصل الأول

1-1- الإطار المنهجي للبحث

1-1-1- مقدمة البحث: تمثل الأغنية الشعبية ركنًا اساسيًا من الثقافة الشعبية، التي تعكس جانبًا من عاداتنا وتقاليدنا، تعيش في ذاكرة اولئك الذين يحفظونها ويؤدونها، دون تدوين، معتمدين على ألحانها وإيقاعاتها المتوارثة، معدلة شكلها في حالة دائمة، من النمو والحيوية، تخاطب إحساس الجماعة ووجدانهم وعقلهم.

تعبّر الأغنية الشعبية، عن الآلام والأفراح والأحزان، وترمي الرجوع إلى الأصل وإلى العادات والأعراف حاملة هموم أصحابها ومتداوليها، تصور مظاهر حياة البيئة التي تعيش فيها، ولتحقيق ذلك يسعى

المؤدي في كل إعادة، لتشكيل صياغتها عن قصد، أو دون قصد، لتلبي احتياجات الإنسان، وتلائم ذوقه ومزاجه، وفق الإطار العام الذي حدده المجتمع.

وتسعى هذه الدراسة، لمعرفة أثر التدوين الموسيقي في الأغنية الشعبية، وبيان مفهومها وخصائصها وأنماطها، وأسلوب أدائها.

1-1- 2- مشكلة البحث: تعد الأغنية الشعبية، من أكثر الفنون قربًا لحياة الناس، تتطور وفق منطلق داخلي يتحتم عليها أن تستجيب له، وقد تميزت داخل تراكيب مألوفة، من مزيج متنوع ونفاذ بين التقاليد الموروثة، وتحسينات ما يطرحه تجدد العصر، إن ابتكار الأشكال الجديدة، مرده التسليم بعدم كفاية القديمة.

إن تطوير أو ابتكار أي أغنية شعبية، لا يتحقق بتأليف نموذج ما وهضمه، ثم البناء على منواله، إذ أنها تجدد نفسها، بوساطة انتقالها المستمر من جيل لآخر، ورغم أنها إبداع فردي لكن تأثير المجتمع، كان أكثر وضوحًا فيها، ولا بد من أساس علمي، واتجاه غير شكلي، لفهم الغناء الشعبي، واستيعاب مادته، إذ أنه انعكاس لواقع الحياة، في أعلى مراتبها.

بالرغم من الأهمية الكبيرة للتدوين، في التحليل العلمي للموسيقا، وبيان تفاصيل العلاقات الموسيقية بمختلف جوانبها، إلا أنه مازال يحتاج، إلى تقنيات خاصة توضح الدقائق والجزئيات المميزة للموسيقا الشعبية.

وبناءً على ما تقدم، جاءت الحاجة لإجراء دراسة، تبحث في مفهوم الأغنية الشعبية وإمكانية تدوينها، ومن ثم يمكن بوساطتها، الاجابة عن السؤال الآتي:

هل يمكن كتابة الأغنية الشعبية، بوساطة النوتة الموسيقية، مثل أنواع الموسيقا الاخرى؟ ومن ثم يمكن ضبط ألحانها، من أجل الحفاظ عليها ونشرها، ليتم تداولها بشكلها الشعبي، وبيان مقومات تقديمها القائم على حرية الأداء(الارتجال)، المرتبط بوظيفة هذا النمط من الغناء.

وتأسيسًا على ذلك، تحددت مشكلة البحث، التي تم صياغتها في السؤال الآتي: ما أثر التدوين الموسيقي في الغناء الشعبي بين ضبط اللحن وحرية الاداء؟.

1-1- 3- أهمية البحث:

أ – التعرف إلى تطور التدوين الموسيقي تاريخيًا، في الحضارات المختلفة.

ب – تسليط الضوء على مفهوم الأغنية الشعبية، وبيان أنماطها وخصائصها.

1-1- 4- هدف البحث: التعرف إلى أثر التدوين الموسيقي في الغناء الشعبي بين ضبط اللحن وحرية الأداء.

1-1- 5-حدود البحث.

أ- **الحدود المكانية:** العراق/ محافظة(بغداد، البصرة، الأنبار).

ب- الحدود الموضوعية: أثر التدوين الموسيقي في الغناء الشعبي بين ضبط اللحن وحرية الاداء.

1-1- 6- مصطلحات البحث: الأثر: بقية الشيء، تأثر فيه تأثيرًا ترك فيه اثرًا، وأثر الشيء يكون بعده[37،1]، والأثر حصول ما يدل على وجود الشيء، وما يترتب عليه، والأثر له ثلاثة معان الأول: بمعنى النتيجة، وهو الحاصل من الشيء والثاني: بمعنى العلامة، والثالث: بمعنى الجزء[2، 23].

الأغنية الشعبية: قصيدة شعرية ملحنة، مجهولة الاصل، نشأة بين عامة الناس، في أزمنة ماضية وما زالت متداولة[3، 245].

التعريف الإجرائي للأغنية الشعبية: هي الأغنية التي ستوعبها وتناقلها، ويرددها أبناء الشعب، تبناها من مبتكرها وملحنها الأصلي، فأصبحت ملكا له.

2- الفصل الثاني

2-1- الإطار النظري

2-1- 1- المبحث الأول.

2-1-1- 1- التدوين الموسيقي والاغنية الشعبية.

2-1-1- 1- أولًا: التدوين الموسيقي: جاء التدوين الموسيقي بعد مراحل إعداد طويلة جدًا، وكان للإغريق الفضل في ابتكار نوع التدوين البدائي، ويتلخص في استعمال الحروف الأبجدية الإغريقية، وذلك بالرمز لكل صوت من الدرجات الموسيقية، في الحيز اللحني الذي يستعملونه بحرفين مختلفين، أحدهما للأصوات والآخر للآلات، ولم يكن لتلك الطريقة مدلولًا يحدد القيمة الزمنية، لكل درجة صوتية، ولا تحديد للطبقة الصوتية، لذلك لا بد من حل عملي لهذه المشكلة، يكون كافياً بقدر الإمكان، للدلالة على الدرجة الصوتية، وطبقتها، وقيمتها الزمنية.

بدأ تدريجيًا يتكون، نظامان أو طريقان للتدوين، أسهما بالدرجة الأولى، في معاونة الذاكرة الموسيقية ولكنهما ليستا تدويناً موسيقياً كافيًا للدلالة، على القيمة الموسيقية المختلفة، التي تمكن التدوين، من أن يكون وسيلة دقيقة لنقل اللحن الموسيقي، كما يريده المؤلف تمامًا، بدءً كانت أنواع التدوين كالآتي:

1- **التدوين الهجائي:** وهو امتداد للتدوين الإغريقي، بالحروف الهجائية الإغريقية، ولكن استعملت فيه الحروف اللاتينية بدلًا منها، أما تنظيم الدرجة الصوتية المقابلة، لكل حرف من الحروف، وكان يعتمد في تحديد الطبقة الصوتية المستعملة، بواسطة المونوكورد.

2- **التدوين الروماني:** استعمل المونوكورد لتحديد طبقة الصوت، ويعتمد على الوتر.

أ- رمز للدرجة الصوتية الأساسية، التي يضبط المونوكورد، على تردد الوتر كاملًا بطول درجة (A) والتي تعد كأساس للقياس بالنسبة للأصوات الأخرى، وهي تعادل درجة (لا) حالياً.

ب- يقسم الوتر الى نصفين ليعطي النصف الحر المتردد منه درجة الجواب (لا1) حاليًا.

ج- يقسم الوتر إلى ثلاثة أرباع الوتر الحر المتذبذب، يعطي الدرجة الرابعة بالنسبة للدرجة الأساس، بطول الوتر كله[4، 25].

د- ثلثا طول الوتر الحر المتذبذب، يعطي الدرجة الخامسة وهكذا، ولكن هذه الطريقة لم تكن دقيقة بشكل كاف وذلك لكثرة الحروف المستعملة، لأن كل درجة في النطاق الصوتي، وضع لها حرف محدد، ولم تكن لتحدد، إلا اسم الدرجة حسب، أو طبقتها الصوتية، دون قيمتها الزمنية، وفي القرن السابع الميلادي

اختصرت تلك الحروف، إلى سبعة فقط، الحروف الكبيرة تكتب للأوكاف، وبالشكل الصغير لنفس الحرف في الأوكاف الثاني، على النحو الآتي:

A – B – C – D – E – F – G (اوكتاف اول)

a – b – c – d – e – f – g (اوكتاف ثاني)

وهي تقابل الان الدرجات الاتية بنفس الترتيب[5، 72].

La – Si – Do – Re – Mi – Fa – Sol

3- التدوين بالرموز(النيومس): عبارة عن رموز، خطوط ملتوية لهداية المغني، إلى اتجاهات اللحن من حيث الصعود والهبوط، وكان الهدف منه تذكرة المغني، بالاتجاه التقريبي للحن، وقد اقترن هذا الأسلوب بالغناء البسيط للتراتيل الكنسية، في القرن التاسع الميلادي، مثلًا.

أ- اشارات وعلامات تشكل الكلمات، مثل: الشدة والفتحة والضمة والكسرة.....الخ، التي عرفها علماء اللغة والنحو والشعراء، وكانت تدون فوق أسطر الشعر المغنى، ليعرفوا منها مكان نوع الضغوط، حسب قواعد التقطيع العروضي.

ب- الكيرونوميا(نيوميا)، معناها إشارة أو إيماءة، وهو أسلوب عرفه واستعمله، جماعة المنشدين والكورس لإرشادهم إلى سير اللحن صعودًا وهبوطًا، باستعمال إشارات معينة، متعارف عليها بين القادة والكورس تتم بالأصابع واليدين[5، 79].

اشارة لصوت واحد.

Acuts ⟶ الحادة Gravs ⟶ المنخفضة

اشارة لصوتين.

Pudts منخفضة ثم حادة

Clivs حادة ثم منخفضة

اشارة لثلاثة اصوات.

Scandicns ثلاثة اصوات صاعدة

Climeclus ثلاثة اصوات هابطة

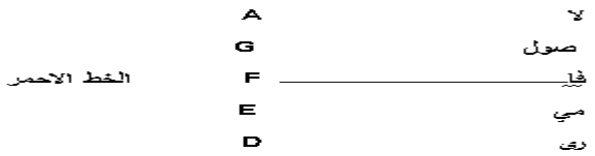
Torunlus منخفضة ثم حادة فمنخفضة

Porretus حادة ثم مخفضة فحادة

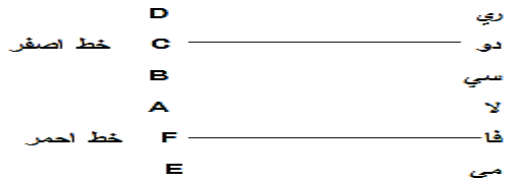
وقد اتاح التدوين بالرموز، لموسيقا الكنيسة فرصة وامكانية كبيرة، نحو المساعدة في تذكر الألحان على نحو أكثر يسراً، وإن لم يكن لها مدلول إيقاعي بالطبع، على إن ذلك لم يكن عيبًا خطيراً، إذ كانت الموسيقا غنائية بالدرجة الأولى، وتعتمد على الكلمات وتقطيعها[6، 81].

4- المدرج الموسيقي: توجد قبل بداية القرن الحادي عشر، آثار تشير إلى بداية التفكير في التوصل إلى طريقة التدوين، على المدرج الموسيقي المعروف حاليًا، وفي القرن التاسع ابتكر شخص مجهول، فكرة رسم خط يحمل اسم درجة معينة يتفق عليها، وتكون الدرجات الأخرى موزعة حوله، أعلى أو أسفل هذا الخط.

وقامت فكرة هذا الابتكار، على جعل خط ملون بالأحمر، وحددت درجته بدرجة فا،، المعروفة حاليًا، وما يقع أعلى ذلك الخط، يكون ذا درجة صوتية أحدّ، وما أسفله يكون من درجة صوتية أخفض، وإذا دونت درجات أخرى أكثر علو أو انخفاضًا، فإنها تكون على مسافات أبعد نسبيًا عن الخط، وكانت على النحو الآتي:

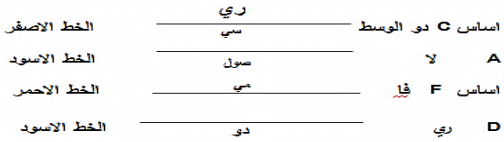


ثم جاء جويدو داريزو ، ووضع خطًا أصفر فوق الأحمر، وجعل له درجة C أي ما يعادل دو الوسطى وكانت العلامات تتدرج من الخطين الأحمر والأصفر، بالشكل الآتي:



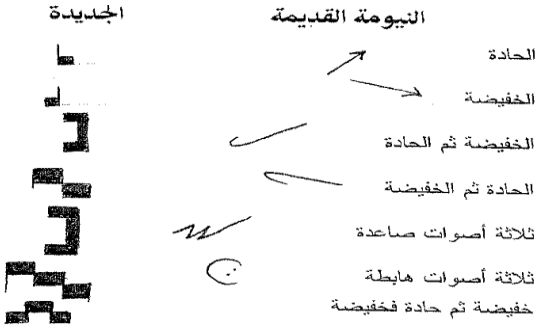
إلا إن جويدو، وجد أن مجال هذين الخطين، لا يزال محدودًا وغير كاف لتدوين الدرجات الصوتية المستعملة، فأضاف خطين آخرين باللون الأسود، أحدهما تحت الأحمر والآخر تحت الأصفر، وجعل الدرجة الصوتية للخط الأول الأسفل، هي: ري(D).

والخط الأسود الثاني، هي: لا(A)، والخطين الأحمر والأصفر، مفاتيح لطبقة صوتية معينة، والخطان الآخران مساعدان لهما، والدرجات الصوتية تدون ترتيبًا على الخطوط الأربعة وحولها[4، 27]، على النحو:



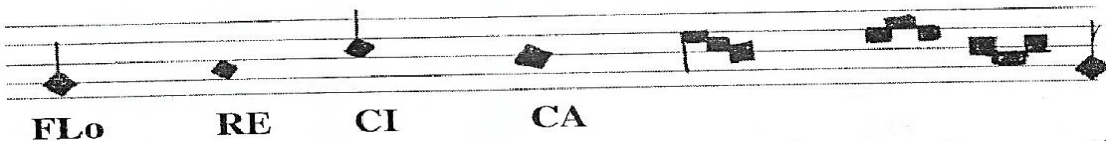
5- التدوين الكورالي الروماني: في القرن الخامس عشر، كانت طريقة وضع الرموز على المدرج ذات أربعة أسطر، وأصبحت منتشرة في أوربا كلها، وبدأ التدوين على المدرج يأخذ مكانته، إذ ثبتت موسيقا أوربا كافة، على التدوين الكورالي الروماني.

خضعت طريقة الرموز، لبعض التغيير والتحوير، وأصبحت كل علامة تشكل، حركة لحنية معينة وتخضع لطبقة يحددها مكان وضعها، على المدرج، وأصبح هذا الأسلوب صالحًا، لأن يكون وسيلة معقولة ومقبولة إلى حد كبير، لتدوين الغناء البسيط، مبيناً وموضحًا الدرجة الصوتية، والحركة اللحنية المحدودة دون بيان القيمة الزمنية، وكان هذا التعديل على النحو الآتي:



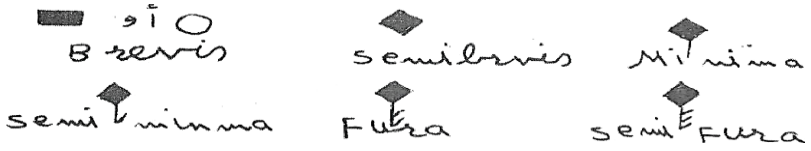
6- **التدوين بالطريقة القوطية:** حاول القوطيون (شمال غرب اوربا) الاستفادة، من طريقة التدوين الكورالي الروماني، وتعديل الرموز إلى علامات جديدة لها رؤوس واضحة، على المدرج الموسيقي، ولكن جعلت رؤوسها ترسم على شكل معين(◆) لتبدو أكثر وضوحًا، وإن أهم إضافة كانت بداية التفكير في أن تحمل النيومة ورأسها. قيمًا زمنية إلى جانب تحديد الدرجة الصوتية.

لقد استعملت المدرسة القوطية تقليدًا جديدًا، يجعل من نيومة punctum(o) أي النقطة ذات القيمة الزمنية القصيرة، تكتب كرأس نوتة بدون ذنب (ذيل)، أما الـــ virga وهي الشرطة (–) ذات القيمة الطويلة تكتب كرأس ولها ذنب(◆)، أما الرموز الأخرى والتي تدل على خطوط عديدة، فقد ظلت كما في شكلها (اللوحة السابقة) أي، (التدوين الكورالي الروماني) مع ارتباط كل منها بالأخرى، بشرط أن يركب على كل نيومة، مقطع واحد من النص الشعري[7، 102]، كما في الشكل الآتي:



7- التدوين والقيم الزمنية: ينسب إلى فرانكو الكولوني(نسبة إلى كولونيا المانيا) ابتكار كانت له الأهمية الكبيرة في حقل التدوين الموسيقي، إذ حاول تطوير العلامات القوطية، لتحمل قيمًا زمنية محددة، فجعل من punctum بعد تعديلها إلى رأس معين بلا ذنب، للحصول على قيم زمنية أكبر، في حالة وضعها على أي خط أو مسافة على المدرج الموسيقي، وأصبح اسمها semi brevis وضاعفها على النحو الاتي:

وتم الاستقرار على العلامات السابق ذكرها، في القرن الرابع عشر، ولكن استعملت بقيم زمنية جديدة، أقل من القيم التي كانت عليها سابقًا، ومسايرة للتطور، كان لا بد من إضاقة علامات جديدة متطورة، ومأخوذة من العلامات السابقة، لتحمل قيمًا أقل، وتكون فيها القيمة الزمنية لكل علامة، ضعف ما قبلها ونصف ما بعدها وكانت على النحو الآتي:



في مطلع القرن الخامس عشر، بدأت تظهر علامات جديدة، هي في الواقع نفس العلامات السابقة التي وضعها فرانكو، ولكن تختلف في أن رؤوسها دوائر بيضاء، ربما لسهولة الكتابة وسرعتها حتى لا تقتضي ملء الدوائر والمربعات باللون الاسود، ولكن بقيت العلامات صغيرة القيمة، بداية من علامة (المينما) التي تساوي النوار حاليًا وما هو أصغر منها كما هي.

العلامة الأصلية	الزمن الكامل	الزمن الناقص
العلامة المطولة	𝅝	𝅗𝅥
العلامة المصغرة	𝅗𝅥	𝅘𝅥

وقد انتهى استعمال تلك العلامات في العصر الحالي، فيما عدا علامتي نصف الدائرة (C) وتعادل زمن $\frac{4}{4}$، ونصف الدائرة المشروطة (𝄵) وتعادل زمن $\frac{4}{4}$ السريع والمقسوم المستعمل في الوقت الحالي[8، 111].

حتى القرن الحادي عشر، لم تكن أسماء الدرجات الموسيقية، تعرف سوى بالحروف اللاتينية الأبجدية وهو النظام الذي استعمل في بدايات التدوين الأول، وما زالت بعض الدول تستعمل تلك الأسماء حتى الآن وهي.

A	B	C	D	E	F	G
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL

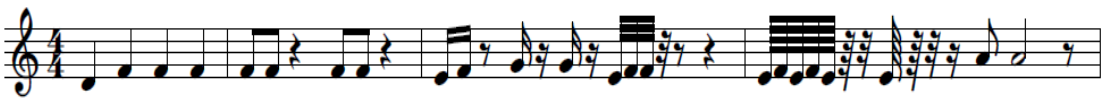
اما الأسماء المعروفة حاليًا، فرجع ابتكارها إلى جويدو، إذ لاحظ مصادفة أن أحد الأناشيد عن القديس يوحنا، الذي يتكون نصفه من ستة مقاطع، يبدأ كل شطر منها في تلحينه، من درجة صوتية تعلو الطبقة الصوتية للشطر السابق، بدرجة واحدة، بالتدرج درجة درجة تصاعديًا من(دو)، ولذلك خطر له أن يستبدل الحروف اللاتينية السابق ذكرها، بأسماء جديدة، أخذها من الحرفين الأولين، من كل مقطع من مقاطع النشيد المذكور وهو:

(**VT**) Vtquent Laxis (**RE**) Resonare Filaris (**Mi**) Mira Gesturmn

(**FA**) famuli Tnarum (**Sol**) Solve Polluti (**LA**) Lau Reatum

لتصبح الحروف الأولى لكل مقطع مرتبة على النحو الآتي:

VT RE MI FA Sol LA Si، ولكي يحصل على الدرجة السابعةB، ابتكر لها اسم VT مستعملًا الحرفين الأولين، لأسم القديس يوحنا، أي يجمع S+ i، من San ctei oane، وحورت وأصبحت Do عالميًا، لتكتمل أسماء الدرجات الموسيقية كلها، وبذلك كان أساس التدوين الموسيقي الحديث على المدرج الموسيقي، ذي الخطوط الخمسة الأفقية، التي تحصر بينها أربعة مسافات، إذ يوضع كل منها في مكان خاص من الصف، مهما تكرر في الميلودية، وبذلك تكون الأصوات المصفوفة على خط واحد أو التي تقع على مسافة واحدة، مطابقة لبعضها وما زال مستعملًا لليوم[4، 38].

في القرن السادس عشر عرف تحديد الموازير، برسم خطوط رأسية، وزادت خطوط إضافية لكي تساير مع حاجة التدوين، وتطورت المفاتيح الموسيقية، وإشارات التحويل المستعملة في التدوين الحديث، حتى بلغ غاية في الدقة، ليصل إلى التدوين المتعارف عليه، والذي تم تثبيته في القرن السابع عشر الميلادي، وفيه تتم قراءة النص الموسيقي، من الأسفل إلى الأعلى ومن اليسار إلى اليمين، كما في الشكل الآتي:

2-1-1- 1- 2- ثانيًا: الاغنية الشعبية.

هناك أنماط من الموسيقا المتداولة إلى جانب الاغنية الشعبية، على أن هذا التقسيم لا يعني إن هناك فاصلًا كاملًا بين هذه الأنماط، إذ أنه يمكن أن يقسم كل منها إلى أنواع أقل عمومية، ويمكن لهذه الأنواع أن تتداخل أحيانًا بين نمطين من الأنماط العامة، وهي بذلك تمثل حلقة الاتصال بينهما، ويمكن التوصل إلى أربعة أنماط رئيسة متداولة للموسيقا، وعلى النحو الآتي:

1- الموسيقا الفنية التقليدية (Traditional Art Music) وهي الموسيقا التي تمتد جذورها إلى تأثيرات مدة أوج الحضارة الإسلامية، حتى بدايات القرن العشرين، والتي امتزجت بشكل كبير بعناصر تركية وفارسية.

2 -الموسيقا الشائعة أو الدارجة (Popular Music) وهي الموسيقا المنتجة للاستهلاك اليومي، التي ترتبط بطبقات الشعب كلها، ومرتبطة بمبدأ العرض والطلب، وغالبًا ما يكون الهدف الأساس منها، هو تحقيق النجاح الجماهيري، وتكون على مستويين: الأول: مستوى فني عالي من الإبداع والعمق، فيه جانب من الأصالة، الثاني مستوى للاستهلاك، يلاقي نجاحًا وقتيًا، ما يلبث أن يختفي.

3- الموسيقا الفنية المعاصرة (Contemporary Art Music) وهي نوعية من الموسيقا التي لا يرتبط إبداعها بمبدأ العرض والطلب، والذي يتحكم فيه ذوق المتلقي لتحقيق نجاحها، وتحتاج قدرًا من الصنعة والإبداع الخاص بالمؤلف[9، 2].

4- الأغنية الشعبية (Folk Sonic) هناك آراء متضادة، في شأن مفهوم الأغنية الشعبية ومن هو مبدعها، هل هو إبداع جماعي؟، أو أنه إبداع فردي؟، إذ إن الدارسون ساروا في اتجاهين فيما يخص مفهوم الأغنية الشعبية.

الأول: يرى أن الأغنية الشعبية، تؤلفها الجماعة الشعبية، وسيطرة العقل الجمعي، هي التي تؤدي الى نشأتها، وهي ليس انتاجًا فرديًا، وإن المجتمع هو الذي أنتجها، بشكل عفوي أو تلقائي، وأن الذي ينميها ويثريها ويضيف إليها، هو تداولها شفاهيًا، ومن ثم فالأغنية الشعبية، بشكل عام قد نشأت بين الشعب أو أنشأها الشعب وهي جماعية بمعنيين:

أ- جماعية التأليف، لما تتعرض له من التغيرات والتعديلات، أثناء تداولها عبر الأجيال.

ب - إنها جماعية، أي تعكس فكر الجماعة الشعبية ومشاعرها وحياتها.

أما الاتجاه الثاني: فيؤكد أن نشأة الأغنية الشعبية، ترجع الى الموهبة الفردية للإنسان، رغم انتشارها الواسع، فإنها في جوهرها إبداع فردي، لكن تأثير المجتمع على الفرد الموهوب، هو الذي يحدد قبول هذه الأغنية، ويتبناها ويحفظها ويتداولها، وحينئذ يكون للأغنية الشعبية، الحق في الاستقرار والتواصل والنمو، وتصبح بذلك ملكًا للجماعة الشعبية، ويحق لأي فرد إن يغنيها، ويعدل أو يغير أو يحذف أو يضيف عليها ما يشاء، في حدود الإطار العام الذي يتقبله المجتمع.

وقد نشأ بين هذين الاتجاهين، اتجاه ثالث، حاول التوفيق بينهما، يؤكد من ناحية بأن الإبداع الشعبي شأنه، شأن إبداع الفنان الخاص، إنما في جوهره وطبيعته فردي، ولكن بصمة المجتمع، كانت أكثر وضوحًا فيه.

فضلًا عن أن رؤية المجتمع ورأيه، هما اللذان يؤديان في النهاية إلى قبول هذا الإبداع ويتبناه، ويكون من حقه أن يحمل صفة الشعبي، وبالرغم من دور المجتمع الكبير في هذا الشأن، فإن تداول هذا الإبداع يتم عن طريق الأفراد أيضًا، وليس عن طريق المجتمع كله[10، 26].

يعود استمرار الأغنية الشعبية، إلى وجود عمليات فنية تنحو بطبيعتها، تجاه الخلق الفني الجديد، فالإبداع والخلق الفني المتجدد، يعد من المقومات الأساسية، التي أدت إلى بقاء العديد من أنماط الغناء الشعبي، فضلًا عن أنها تعد من العوامل التي حافظت على العديد من عناصرها الموسيقية وغير الموسيقية من التفكك والانحسار.

وبناءً على ذلك، فالأغاني التي بإمكانها أن تحقق انتشارًا واسعًا بين الناس، إنما هي أغان يمكن أن يطلق عليها صفة الشعبية فقط، دون النظر إلى من كان مبدعها الأساس، والأمر المؤكد إنه لا بد للأغنية الشعبية، من بداية ما، وأن تكون عملًا فرديًا، إذ ليس من الممكن لجماعة، أن يقول كل منهم كلمة، وآخر ينغم عبارة لحنية، لتكون النتيجة أغنية شعبية.

ويستنتج من ذلك أن يخترع شخص ما، يرمز له بـــ(أ) أغنية ما، ثم يغنيها لصديق له (ب)، الذي أعجب بها، ومن ثم رواها إلى (ت)، وأنه سيغير بها عن وعي، أو دون وعي أو نسيان، ومن المحتمل أنه سيغنيها أكثر من مرة لأصدقائه وجيرانه، ثم يعدل فيها ويضيف إليها، لتناسب من يغني لهم، وتبدو أكثر جاذبية لمستمعيه.

وهكذا تنتقل الأغنية، من (ت إلى ث)، مضافًا إليها ما يراه (ت) مناسبًا، وسيسير (ث، ج، ح).... الخ على المنوال نفسه، وبذلك قد تصل الأغنية، إلى كل فرد في التسلسل بشكل مختلف إلى حد ما، عن ذلك الشكل الذي وصلت به إلى من قبله، حتى ينتهي بها الأمر إلى الشخص الأخير، في التسلسل (ي)، والذي يمكن أن تصل إليه الأغنية مختلفة تمامًا، عن الشكل الذي بدأت به لدى (أ) [10، 29].

وبذلك فالأغنية الشعبية، ترافقها في مسيرتها من مؤدٍ إلى آخر، ومن منطقة إلى أخرى تغييراتٌ جزئية أو كلية، ينسى خلالها اسم المؤلف، إذ أن كل أغنية لها مؤلف واحد، لأن الموهبة تعد فردية، ولكن الاهتمامات الروحية ومضمون الخبرة ذات صفة مشتركة بين الجميع.

ونتيجة إلى تلك العوامل، يبرز السؤال الآتي: من مؤلف الأغنية التي وصلت عند (ي)،هل هو(و)؟ بالتأكيد، أنه ليس (و)، لأنه سمعها من (ه)، الذي سمعها بدوره من (ن)، وهكذا نعود عكس التسلسل الذي بدأنا به، لنكتشف أن الأغنية الشعبية الآن، لا يمكن أن نذهب، إلى أنها من صنع(أ)، ومن المؤكد أنه لن يتعرف عليها، إذا سمعها مجددًا، فقد تغيرت كثيرًا، منذ أن غنيت إلى (ب)، وانتقلت بدورها منه إلى (ت) وهكذا.

ووفق تلك الرؤية، فإن الأغنية الشعبية، جماعية التأليف، وجماعية في عكس مشاعر وفكر وحياة الجماعة، وهي نتاج طبيعي للتناقل الشفاهي، وهي نتاج المجتمع، بوساطة أفراده المبدعين المعبرين عنه، وتعكس شعور الجماعة وذوقها، قبل أن تعكس شعور وذوق مغنيها، وما كانت لتتواجد في حياة الجماعة، إلا من خلال ممارسات وأحداث اجتماعية بعينها.

وإذا أخذ هذا الأمر بالحسبان، تبين لنا أن الموسيقا، لا تأتي لكي تصور، الطبيعة الفنية للجانب الصوتي الذي تمثله تلك الأحداث والممارسات الاجتماعية حسب، إنما لتساعدنا في التواصل إلى نظرة عميقة في مجال العادات والتقاليد، وفي سائر مجالات الاتصال والتكيف الاجتماعي المتبادل.

والأغنية الشعبية، غير المدونة تعيش في ذاكرة من يترنمون بها، على إيقاعات متوارثة، ظلت تعيش بالتواتر والرواية الشفوية، معدلة نفسها بما يوائم حاجات الإنسان، ولذلك فهي في حالة نمو دائم[11، 118] لارتباطها بالشعب وتنتشر وتشيع بين الطبقات الشعبية، من ذوي الثقافة المتوسطة والبسيطة أو الطبقات التي هي أدنى ثقافة، أو بمقياس آخر، على سبيل المثال ما يصطلح عليه بالعامية، من الأحياء الشعبية بالمدن فضلًا عن طبقة الفلاحين[12، 6].

ومن هنا فإن هذه النوعية ،من الأغاني موجودة في جميع موسيقات العالم، إذ إنها تنتمي لطبقة الفلاحين بعيدًا عن الحضر والأحياء الفقيرة في المدينة، وترتبط بأغاني دورة الحياة والمناسبات اليومية والعمل، وتشترك هذه النوعية من الموسيقا في العالم كله، في سمات مثل: التلقائية والبساطة والتنوع.

ومجتمع الفلاحين ورغم التغيرات الطبقية التي يتعرض لها، إلا أنه يظل محتفظًا بخصائصه وعاداته وقيمه الاجتماعية وفنونه، وهو ما جعل بيلا بارتوك(1881–1945)، يقرر أن الموسيقا الشعبية هي موسيقا الفلاحين إذ يعدهم من الناس، الذين يشتركون في إنتاج المواد الأولية الضرورية، والذين تتوافق حاجاتهم إلى التعبير بدنياً وعقليًا مع تقاليدهم الخاصة، [13، 12].

وفي المقابل هذا لا يعني أن الجماعة، لا تهتم أو تمنع الجانب الإبداعي أو تقف في وجهه، إذ إنها تقدر الابتكار وتحث عليه، طالما أتفق مع أسلوب حياتها وتقاليدها، على أن يتم ذلك بشكل طبيعي، فالهدف الأساس من الغناء الشعبي متحقق، سواء تراثًا مخزون في ذاكرة الجماعة، أو هو إبداعًا جديدًا مقبولًا من الجماعة.

ومن هنا فالأغنية الشعبية، تتنوع على التنوع البيئي وتتنوع الحالات الإنسانية، في كل منطقة على حدة ومن ثم تتنوع الأغاني والألحان والموسيقا والأنغام، ومن ثم تتنوع الكلمات ودلالاتها، وهذا يظهر في أشكال منها: طول الأغنية وقصرها، كيفية غنائه، ما تحمله من معانٍ، الجملة الموسيقية، تكرار الأغنية، حواريات الأغنية وغير ذلك من التباينات [14، 11].

ولعل من المناسب ذكره، أن الأغنية الشعبية، تتسم بأنها أغنية غير مكتملة الصياغة بالشكل المطلق، إذ أنها في كل لحظة من مراحل انتقالها الشفاهي، يمكن أن يعاد خلقها من جديد، فضلًا عن الحذف أو التعديل وأنها لا توجد في شكل واحد فقط، وإن اسباب نجاحها، بل واستمراريتها وصمودها، أمام الزمن، يعتمد على صنعة الفنان الشعبي، التي هي محصلة ثقافته وممارسته الإبداعية، فهما أداتان تقاليد الصنعة، وتمكنه من أسرارها، إذ تصبح في خدمة موهبته، حتى تصل إلى المتلقي، على شكل اغنية شعبية ناضجة[15، 85].

وبناءً على تلك المعطيات، فإن الأغنية الشعبية، بالرغم من أنها ملك الشعب جميعًا، إلا أنها من إبداع الفرد أساسًا، وليس إبداعًا من الجماعة كلها، فكما أن وراء كل عمل فني، فنان متميز، فلا بد من أن يكون وراء هذا النمط من التعبير الفني أيضًا، فرد متميز بقدراته الفنية إلى حد ما، عن غيره من الأفراد الذين يعيش بينهم ويشترك معهم في كثير من خصائصهم، سواء على المستوى الفردي أو الجماعي، وعلى مستوى التصنيف الجغرافي والتصنيف الموضوعي، فلكل أغنية شعبية، وظيفة اجتماعية تؤدى في مناسبة معينة(أغاني دورة الحياة) مثلًا.

2-1-2- المبحث الثاني.

2-1-2-1- أداء الاغنية الشعبية وتدوينها.

2-1-2-1- 1- أولًا: أداء الاغنية الشعبية.

تحمل الأغنية الشعبية، في ثناياها ملامحَ مميزة للثقافة التي تنتمي إليها، خاصة في حالة اتحادها بالكلمة، إذ أن لكل شعب موسيقاه وأغانيه الشعبية، التي تذوب إيقاعاتها في وجدانه الجماعي، لتمنحه الخصوصية الثقافية، مما يضمن له القدرة على الإسهام في بناء التراث الشعبي الإنساني.

يتجه أداء الغناء الشعبي، في عمومه نحو ما يعرف بالأداء الجماعي، الذي يقوم على توافر الاستجابة الجماعية للموسيقا، والجماعة هنا، لا تعني أن الأداء يقتصر دومًا على المجموعة، إذ يجوز التفرد به أو توزيعه على الأفراد بالتناوب أو بالتداخل أو بالرد والتجاوب، تلبية لرغبة الطبيعة في المشاركة التي تثري الأداء، وتنحو بها تجاه التنويع والتجديد، شريطة أن تظل المشاركة متناسقة، والمناسبة التي نشأت لها، وأن تدور في إطار رغبة الجماعة وقدرتها على استيعابها والتفاعل معها[16، 25].

أما الأداء الفردي، فيوجد عند الشعب عامة، ويأتي دون مشاركة الجماعة، لأنه في هذه الحالة لا ينشأ بغرض توجيه الخطاب لمستمع بعينه، ويكون أثناء تواجد المؤدي بمفرده دون صحبه، إذ يتحول الأداء في هذه الحالة على شكل ترنيم، وفق الضرورة التي افتضاها واقع الحال في الحياة الشعبية، إذ تعكسها الصورة الاثنوغرافية العامة، للنشاط الموسيقي عند الناس، وتظهره متشابكًا مع العديد من الأنشطة الحياتية اليومية، دالًا على جنس مبدعيه(رجال، نساء)، مشيرًا إلى منزلتهم الاجتماعية، وإلى مراحل أعمارهم.

إن ما يساعد في فهم طبيعة وأسلوب تأليف الأغنية الشعبية، وجود عامل مهم تتميز به دون غيرها من أشكال التراث الشعبي، ويجب أخذه بالحسبان، وهو عامل اللحن الموسيقي، فقد يؤدي مغن أغنية ما دون إدراك كامل، للجانب الموسيقي فيها، وبالطريقة التي تعجبه، وبانتقالها إلى آخر، بمرور الزمن، سوف يتحول هذا الشكل، الذي تم أداؤه كيفما اتفق، إلى شكل محدد نصًا وموسيقا، وهذه الأغاني رغم أنها مرتجلة شعرًا وموسيقا إلا أنها ستأخذ شكلًا محددًا، عن طريق الممارسة والتداول الشفاهي، بوساطة الأفراد الموهوبين.

تتخذ الموسيقا في هذا التشابك وجهة خاصة، تلك هي التي تتهيأ معها عمليات اجتماعية متنوعة فالأداء الشعبي، محكوم بسياق أحداث ووقائع اجتماعية جمعية، منها ما يؤخذ فيها الأداء الموسيقي، مأخذ الالتزام(المناسبات الدينية)، ومنها ما يترك فيها الأداء الموسيقي، لمقتضى الحال (تنويم الأطفال، العاب الأطفال) وما شابه.

من هنا تتوضح طبيعية الأداء، بأنه مرهون دومًا، بدرجة ومدى ما يمكن تسميته، بالتفاعل القائم بين المكونات الموسيقية، وبين العديد من العناصر الثقافية الأخرى (غير الموسيقية)، وبحسب نوع العمل ومدى علاقته بالموسيقا.

وعملية استدعاء التنغيم بمصاحبة الأحداث اليومية، مرتبط بمجال الأداء الذي اقترن به، ومرتبط بتقاليد بعينها، فأداء أغنية شعبية معينة، لا يستقيم في غير مناسبته، ولا يقبل أداؤه إلا من غير النساء أو الرجال مثلًا ولا

يتغير هذا المبدأ أو يستثني، في حالة الأداء أثناء العمل وغيرها من صنوف الأداء، التي تشير إلى نواحي الاختصاص والملائمة، سواء فيما يتفق بنوع المناسبة أو فيما يتعلق بهوية المؤدين ونوع جنسهم وأعمارهم.

والنشاط الموسيقي الشعبي وفق مقوماته الثقافية، ووفق تداخله الوثيق مع أنشطة الحياة اليومية، فمن بين موضوعات هذا النشاط الموسيقي، ما يقوم على أسس وقواعد فنية(بالمعيار الموسيقي)، قادرة على صياغة أشكال مختلفة، من المزاج الموسيقي، وتستدعيه وقت الحاجة بأساليب متعددة.

وهذا يعني أنّ التوسل بالتنغيم، يمكن أن يكون مطلبًا في ذاته، يحقق المتعة الفنية، ولا يتعارض مع المطالب (غير الفنية)، التي تستدعي الفعل الموسيقي، بغرض التعبير عن جوهر الحدث الاجتماعي، لاسيما الحدث الذي لا يتم التفاعل معه، إلا بالأداء الموسيقي، ويسري هذا على العديد من العمليات الموسيقية، سواء كانت تلك التي تنحو تجاه الفعل الموسيقي الصريح، أو تلك التي تبدو في ظاهرها، لا تنطوي على هذه الميزة[16، 27].

والأداء الجماعي للأغنية الشعبية، يختلف عن سائر أشكال التعبير الشعبي، إذا تؤدى عن طريق الكلمة واللحن معا، لا عن طريق الكلمة حسب، إذ إنها تقوم على قاعدة فنية، هي التوازن بين الشعر واللحن، توازناً ايقاعيًا(عروضيًا)، وتوازناً نغميًا، إلا أن هذا التوازن، يبدو ظاهريًا، إذ إنه يعطي الأولوية للشعر، الذي يتميز في هذه الناحية، حينما يعتمد عليه ممثلًا رئيسًا لخط التواصل المباشر بين المغني ومستمعيه.

يتمتع أداء الغناء الشعبي، بالقدرة على صياغة المزاج الموسيقي السائد واستحضاره، وقت الحاجة بأشكال وأساليب أداء مختلفة، فالمتعة الفنية، عامل مهم ومميز في صياغة المزاج الموسيقي، على أن ردة الفعل عند المتلقي، لا تظهر بوضوح، ويمكن عده استجابة خاصة للناحية الموسيقية، أو متعة حققها أداء الأغنية الشعبية أكثر مما تظهر، أنه انفعال مع الصور، التي تقدمها مفردات النص الشعري، لحظة الأداء.

ومحتوى الشعر، هو الظاهر في الأداء الموسيقي، ومع ذلك يتجاوز المتلقي تقنية الأداء الموسيقي، وهي تحول لغة الشعر، إلى جرس صوتي متعدد النبرات، له مدادات ووقفات وسرعات وتمهلات، لا يكون بعيدًا عن تأثير العمليات الموسيقية، التي يأتي عليها الشعر، إذ يأتي التواصل معه، دون العناصر الأخرى، التي يقوم عليها الأداء الغنائي، على أن المتلقي، هنا يتجاوب ويستوعب ويتأثر بحركة النغمات، وأساليب الأداء الغنائي لكنه لا يملك القدرة، على تفسير جزئيات الأداء الغنائي، أو تعين مواطن الإثارة والإبداع فيه[16، 39].

يقوم الجميع، في أداء الغناء الشعبي، رجالًا، نساءً واطفال، مجتمعين أو منفردين، بتقديمه بشكل بسيط غير متقيدين بتقليد أو بآداب السماع، فإن أحس أحدهم، بالخروج عن اللحن المعروف، وحتى بالصراخ فعل، وإن أحست النساء برغبة في التهليل والزغاريد فعلت ذلك، ليس هناك فنان ومتلقي بالمعنى المألوف، فالمتلقي هو الفنان[17، 39].

فالمغني الشعبي في المجتمعات الشعبية، يقوم بأداء دوره في ظروف لا تتيح له قدرًا من الحرية، عندما يرتجل في اثناء أدائه، فإنه يفعل ذلك بشكل صارم محدد، مستعملًا الاشكال الشعرية الموروثة، والنغمات والموضوعات التقليدية، وأسلوب التأليف الموروث، وفي مثل هذه الارتجالات التقليدية، يتجه بشكل أو بآخر غالبًا، إلى تركيز تأليفه على نفسه، لكي يحاول أن يؤثر في مستمعيه، بوساطة قدراته الإبداعية.

ونتيجة تلك العوامل، فأساليب الأداء التي يستعملها المغنون الشعبيون، تقوم على، أن يقدم المغني نفسه على أنه صوت الأغنية التي يؤديها، أيًا كانت هذه الأغنية، تاركًا الأغنية تتحدث عن نفسها، محاولًا أن يعيد تقديم الأغنية، كما سمعها تمامًا، أو كما تعلمها بالضبط، بما يتوافق مع المناسبة والمزاج العام.

المرتجل يلقي بإمكانياته في أسلوبه الإبداعي، أكثر من تذكره لأغانٍ من الماضي، أو يمزج الجانبين حتى يظل محتفظًا بتأثيره في المتلقي، ويختلف هذا بالطبع، بالنسبة للأغاني التي تؤديها الجماعة معًا، الخاصة بمناسبات الأفراح عادة، وفي أغاني العمل وأغاني ألعاب الأطفال، ذلك أن اشتراك الجماعة في الأداء، هو المهم، للتعبير عن المشاركة أساسًا، اذ لا تقيم الجماعة وزنًا كبيرًا، للجانب الإبداعي المبتكر في هذه الأحوال، بنفس القدر الذي تنتظره من المغني المنفرد، الذي يعبر عن خصوصيته وتميزه، ويسعى إلى التأثير في المتلقي.

ومن المناسب القول: إن التغيير جزء متمم لعملية الانتقال الشفاهي، وقد يكون مؤدي الأغنية الشعبية المنفرد، مدركًا تمامًا، بأنه لابد أن يعيد أداء الأغنية كما سمعها بالضبط، ولكن التغيير سوف يحدث في أي وقت، إذا لم يحدثه هو، سيكون على يد غيره، لأن أغلب المؤدين، لا يعون هذا الاختلاف وعيًا كاملًا، طالما تتم المحافظة على العناصر الأساسية.

2-1-2-1- 2- ثانيًا: تدوين الأغنية الشعبية.

العلاقة بين أداء وشكل الأغنية الشعبية، قائم على صلة تربط بينهما، وتحليل أسلوب الأداء (التحليل الداخلي)، من شأنه توضيح الشكل من الخارج، ذلك أن الأول، يرتكز على تحليل الأجزاء الدقيقة، ومعرفة الطريقة التي تجري بها العناصر الصوتية المختلفة، ومن تجميع هذه العناصر على نحو معين، تتوضح بنية الشكل الموسيقي الكامل، لعملية أداء الأغنية الشعبية كاملة، هذا من جانب، ويمكن معرفة الأداء، أي معرفة الطريقة التي تتم بها عملية الربط، بين أسلوب أداء معين، وشكل غنائي شعبي معين، من الجانب الآخر.

اكتشاف التدوين، نقطه تحول أساسية، في الموسيقا عامة، وإيذاناً بميلاد الموسيقا الفنية الخاصة، إلا أن الرافد الجديد لم يقض على النهر القديم(الأغنية الشعبية)، ولم يحل محله إذ استمر إبداع الناس في أغانيهم الخاصة، دون أن يتأثروا إلى حد كبير بهذا الرافد، الذي أحتفى به الآخرون، إذ أنه قبل معرفة التدوين الموسيقي لم يكن هناك خطًا فاصلًا وواضحًا، يميز بين الموسيقا الشعبية، وغيرها من الموسيقات[18، 144].

وفي ضوء ذلك، إن الإعادة الشفاهية للصفحات المكتوبة والمدونة، كانت دائمًا قاصرة، إذ تفقد المادة الموسيقية الكثير من التفاصيل المهمة، فالأغنية الشعبية، عند انتقالها من منطقة إلى أخرى، تفقد الكثير من خصائصها اللحنية، وقد يكون التدوين، ضروريًا للموسيقا التي هي نتاج أفراد، وتظل ملتصقة بمبدعها ومعبرة عن مزاجه وفكره الشخصي، غير أن الكلام عن الموسيقا الشعبية، التي هي في صميم تكوينها وخصائصها تتغير وتتبدل، وفق ما يقتضيه ذوق ومزاج الجماعة الشعبية، سواء مبدعها أو متلقيها، ووفق ما تطلبه الوظيفة المنوطة بهذه المادة.

وبذلك يكون التدوين الموسيقي، أداة بحثية من أدوات الباحث المعني بهذه المادة الموسيقية من جانب انتشارها وانحسارها، وذلك لتحليلها واستخلاص خصائصها، فضلًا عن إمكانية دراسة التغير في الزمان والمكان

واختلاف النص عند الأداء، فالتدوين بحفظ المادة التي يخشى عليها من الاندثار، نتيجة عدم وجود حاجة أو وظيفة لها، وهي بذلك تخرج عن الإطار المأثور الحي لتتدرج في إطار التراث[19، 40].

يعتمد مؤدي الألحان الشعبية، على طبيعة حنجرته، وقد يضيف بعض الزخارف الصوتية، من الصعب تدوينها في الوقت الحاضر، إذ لابد من استحداث علامات وإشارات خاصة تثبت على النوتة الموسيقية، ليؤكد أنه بالإمكان تحديد أية زخرفة أو حركة صوتية، وتثبيتها على النوتة، شرط أن يتولى العمل فنانون ذو إطلاع واسع، في أمور النوتة والأداء، لأن النتائج لابد أن تعتمد الدقة والإتقان إلى أقصى حد [20،43].

ولأن الموسيقا الشعبية، تحتوي على نبرات وروحيات خاصة، ولون من التطريب، لا تدركه أنامل العازفين بقدر ما تدركه الإذن الموسيقية الحساسة، هذا وإن المغني الشعبي، ليس جهاز تسجيل لكي يعيد ما قرأه نصًا وروحًا، إنما هو تعبير وقتي، لتركيبة المقام وأجزائه، فالنوتة الحالية، التي تحتوي على الدرجة ونصفها، غير كافية لتدوين كل حركات الأغنية الشعبية، كما ينبغي، والتدوين بالوضع الحالي، سينقل الغناء الشعبي، إلى نشيد بقالب مقيد، خال من إمكانيات التطريب والزخارف التجميلية.

قد تكون الطريقة الغربية، صالحة للتدريس في المرحلة الأولى من مراحل التدريس، إلا أنه من أجل الوصول إلى مرحلة أكثر عمقًا، في دراسة الموسيقا التقليدية، لا يمكن الاستمرار في تلك الطريقة، فالتدوين عاجز تمامًا عن التقاط تفاصيل الموسيقا الشرقية عامة، والموسيقا الشعبية خاصة، بل يستحيل ذلك، فالتدوين وسيلة لتثبيت شيء ما، حتى في الغرب ظهرت اتجاهات تنبه إلى عدم اعتبار التدون شيئًا مقدسًا[21، 266].

وقد اتضح أن الباحثين الأوربيين، عند معالجتهم لألحان الموسيقا الشعبية العربية، كثيرًا ما يعانون من افتقارهم، إلى الالمام التام بمعرفة تلك الناحية النظرية، ولذلك فإن قيامهم بتحليلات مطلقة منعزلة عن تلك النظريات، دائمًا ما يعرض الأحكام المترتبة على هذه الاحتمالات، الوقوع في الخطأ[22 ،51].

ومن هذا المبدأ، فتدوين الغناء الشعبي، في قالب واحد محدد ومقيد، هو الجمود والتحجر، وهو البعيد عن مفهوم الغناء الشعبي، وليس الدعوة برفض التدوين على الدوام، وإنما لأن التدوين عاجز، عن الزخرفة والتحلية والنكهة والروحية، التي يؤدى بها الغناء الشعبي.

وكلمة نوتة، بعيدة عن مفهوم الموسيقا العربية، التي تحتوي نغمات ومقامات وألحان خاصة، وأيضًا لغة عربية، وفي موسيقانا وجد تدوين عربي منذ زمن الفارابي والأرموي البغدادي، ويدخل هذا ضمن الذبذبات والأبعاد الموسيقية العربية، وهو الأسلوب الوحيد الذي يعطي القيم الجمالية والتعبيرية، وقد تم التخلي عنه، واللجوء إلى قواعد ونوتات، لتكوين موسيقي يختلف تمام الاختلاف، وقد أتجه إلى هذا الفعل هربًا من البحث العلمي الملائم فكان الابتعاد عن الفعل الصحيح[23، 66].

فللغناء الشعبي، صفة استطرادية ارتجالية آنية، والمؤدي يتعلم أساليب أدائها ويحفظها على طريق الاستماع والتلقي المباشر، ونتيجة لطريقة التعليم هذه فقد الكثير منها.

المسألة ليست بالهينة، ولا يحق أن يتم الرمي بكل الميزات جزافًا، ويسلك الطريق السهل واقتباس أساليب الغير، دون دراسة واضحة أو تنقيب جاد، خاصة وإن كل ما يتم اقتباسه، من آلات وعناصر موسيقية، هي للغرب، وهي حصيلة تطور منطقي متكامل، يخضع لواقع لغة موسيقية معينة، وتقاليد اجتماعية مختلفة، ثم إن

الموسيقيين الغربيين أصبحوا يؤمنون بأن النظام التونالي بكل ما يحتويه من عناصر التقييد، يحتوي على عوامل انحلاله، ولم يعد أي عالم نظري بإمكانه أن يدعي اليوم، أن النظام التونالي الثابت، ينطوي على عناصر تجديده، وما التيارات الموسيقية التي تبرز منذ القرن التاسع عشر، إلا دليل قاطع على ذلك[24، 14].

إذا كان التدوين مطلب أساس للحفاظ على الأغنية الشعبية، ينبغي أن لا يكون عملًا مستعجلًا، فالحكمة تقتضي التروي، لخصوصية هذا الشكل الغنائي، ولابد من إيجاد طريقة يدون بها اللحن الموسيقي الشعبي، مع ترك الزخرفة لمهارة العازف والمغني، إذ أنه غناء قائم على الارتجال وحرية الأداء.

فالتدوين لا يصور الزخرفة والتحلية والنكهة والروحية، التي يؤدى بها الغناء الشعبي، فالنوتة حاليًا عاجزة عن تدوين ما ذكر، وعلى من يرغب بالتدوين، أن يؤلف علامات أخرى في النوتة، لأن النوتة اليوم، تحتوي على الدرجة ونصفها وربعها، وهذه الأبعاد الثلاثة، لا تكفي لرسم صورة كاملة، فيمكن وضع علامات تحويل أخرى وإذا تم تدوين الأغنية الشعبية، وتم تأديتها بالنوتة، فإنها تصبح كالنشيد، وتفقد جماليات الأداء[25، 41].

ونستنتج من ذلك، إن التدوين دون الزخارف، يفيد التعرف على اللحن، كما يؤديه العازف بآلته، وليس المغني الشعبي، وبفضل أن يكون التدوين، في مستوى يحفظ الخصائص التقليدية، ولا يبتعد عن العفوية، التي كانت ولا تزال السمة المميزة له من جهة، ويصونها من جهة أخرى، وأن لا يصبح مقتصرًا على ممارسي العزف إذ أن تدوين الغناء الشعبي، في شكل مقيد، يبعده عن مفهوم شعبيته.

2-1-3- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

تبعًا لما تقدم في الإطار النظري، تم تحديد المؤشرات الآتية:

1- تتمحور الخصائص المميزة للأغنية الشعبية في رحلتها بين أفراد المجتمع، عبر الزمان والمكان، إذ إنها نشأت بالجهد الذي قام به أجيال من مؤلفيها ومغنيها ومتذوقيها، حتى أخذت شكلها الذي نال رضى المجتمع.

2- في كل مرحلة للأغنية الشعبية، تنمحي أشياء ليحل بدلًا منها أخرى، وأجزاء تتعدل أو تحذف أو تضاف لتلائم ظرفًا، لم يكن موجود قبلًا، ولتناسب الجماعة الشعبية وتوافق ذوقها، وتعبر عن قيمها وأفكارها.

3- جاءت الأغنية الشعبية، تلبية للحاجة الروحية والنفسية للإنسان، تنتقل من شخص لآخر، ومن منطقة إلى أخرى ومن جيل إلى جيل، بالتواتر الشفهي دون تسجيل أو تدوين.

4- ليس الفرح هو المزاج العام، وإنما كثير من الأغاني الشعبية(ميلو درامي)، والبعض منها يصور قسوة الحياة ومرارتها، إن لم تكن مأساتها، وهي انفعالية للغاية، غير أن انفعاليتها بسيطة غير معقدة، وكذلك أسلوبها.

5- الأغنية الشعبية، جارية الاستعمال ومنتشرة، تؤدي وظيفتها الاجتماعية، تتسم بالحيوية والشيوع والانتشار.

6- ترتبط وظيفته الأغنية الشعبية الاجتماعية بالناس، ولا تقتصر على الترفيه حسب، إنما تعبر عن طابع الشعب وعاداته وتقاليده، كأغاني العمل، والأفراح، وأغاني ألعاب الأطفال ... الخ.

7- تقسم حسب العمر، وتتميز بالتخصص، فأغاني الأطفال لا يؤديها الكبار، وغالبًا ما يكون الأداء جماعيًا أو تباديليًا كأغاني ألعاب الأطفال، وفي حالات خاصة يكون فرديًا كأغاني المهد والعمل.

8- تندمج عناصر العملية الإبداعية الفنية(المؤلف، المؤدي، المتلقي) في وحدة واحدة فالكل يغني ويشارك، المبدعون والمؤدون والمستمعون في الوقت نفسه.

9- يعد التدوين الموسيقي وسيلة لتوصيل الأفكار الموسيقية المسموعة، الى مادة مقروءة، ناقلًا صورة حقيقية عن مضمونها، للمحافظة عليها من الاندثار.

10- بالرغم من أهمية التدوين، إلا أنه يحتاج إلى مصطلحات، توضح حقيقة الزخارف، والتغيرات والإضافات التي يؤديها الفنان الشعبي لضمان نقلها بكل أمانة على الورق.

3- الفصل الثالث

3-1- إجراءات البحث.

3-1-1- أدوات البحث.

أ – المادة السمعية لنموذج عينة البحث.

ب – المراجع الخاصة بموضوع البحث.

ت – النص الشعري لعينة البحث.

ث – برنامج muse score للتدوين الموسيقي.

3-1-2- منهج البحث: تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي، في تحليل عينة البحث، ورصد متطلبات البحث الإجرائية بغية تحقيق الهدف، للوصول إلى النتائج التي تتوافق مع أهداف البحث.

3-1-3- مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث، من أغاني لعب الأطفال، ليس لها وقت محدد أو مناسبة معينة، وتقدم بأي وقت وفي أي مكان يجتمع فيه الأطفال في منطقة سكنية متجاورة المنازل، وغالبًا ما تكون في الشوارع والأزقة أمام البيوت.

3-1-4- عينة البحث: تم اختيار عينة البحث، بالطريقة القصدية، للمسوغات الآتية:

1- أنها الأقرب لموضوعة البحث وهدفه.

2- توافر المصادر السمعية والمقروءة عنها.

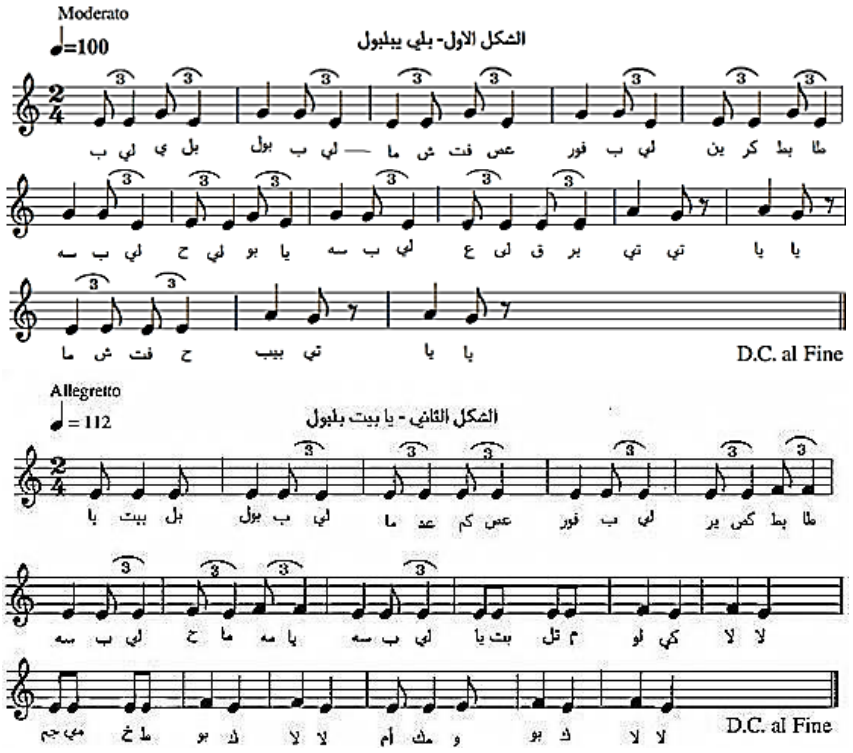
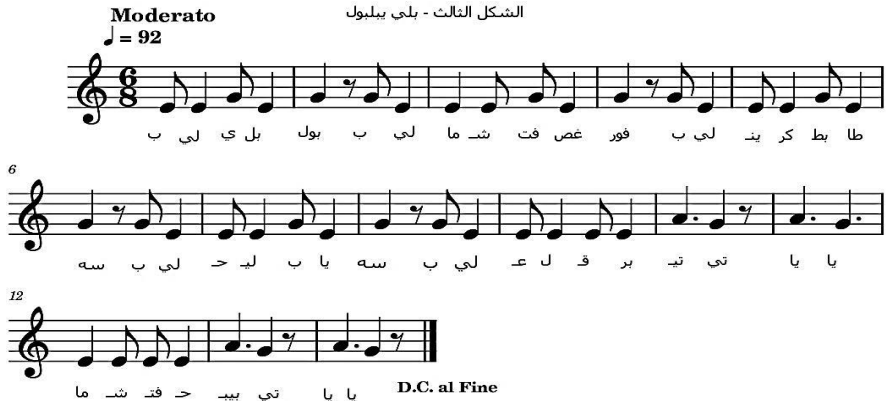
3- أغاني لعب الأطفال، قد تبدو بعيدة عن الاهتمام بجمع مادتها العلمية وتدوينها، والاطلاع عليها ونشرها.

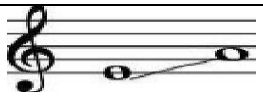
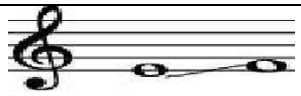
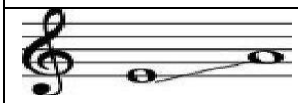
تم اختيار أغنية (بلي يبلبول) وهي أغنية خاصة بألعاب البنات بعمر(6–13)عام، لا ترتبط بمناسبة جمعية(دائمية)، تقدم بشكل حركة دائرية راقصة، بتشابك أيادي البنات، وتقف إحداهن وسط الدائرة، وتغني باستمرار بمصاحبة المجموعة، مع الحركة الدائرية، فضلًا عن والتصفيق حتى النهاية.

بطاقة تعريفية	
اسم الأغنية	بلي يبلبول، يا بيت بلبول
الشاعر	مجهول
الملحن	مجهول
طريقة الأداء	تبادليًا
نوع الصياغة	أغاني ألعاب الأطفال

النص الشعري.

الشكل الأول والثالث: محافظة بغداد والبصرة	الأداء	الشكل الثاني: محافظة الأنبار	الأداء
بلي يبلبول	منفرد	يا بيت بلبول(تصغير اسم طفل)	منفرد
بلي	المجموعة	بلي	المجموعة
ما شفت عصفور	منفرد	ما عدكم عصفور	منفرد
بلي	المجموعة	بلي	المجموعة
ينكر بطاسة	منفرد	حمامه ياسه(اسم امرأة)	منفرد
بلي	المجموعة	بلي	المجموعة
حليب او ياسة	منفرد	يا بيت الملوكي(دار الملوك)	منفرد
بلي	المجموعة	لا لا	المجموعة
على قبر تيتي(تصغير لاسم الدجاجة)	منفرد	جمي خطبوطي(خطبة)	منفرد
يا يا	المجموعة	لا لا	المجموعة
ما شفت حبيبي	منفرد	امك وبوك	منفرد
يا يا	المجموعة	لا لا	المجموعة

التدوين الموسيقي لعينة البحث.

التحليل الموسيقي.

النموذج	الشكل الأول بلي يبلبول	الشكل الثاني يا بيت بلبول	الشكل الثالث بلي يبلبول
السرعة	♩=100	♩=112	♩=92
نغمة البداية	MI (مي)	MI (مي)	MI (مي)
نغمة النهاية	SOL (صول)	MI (مي)	SOL (صول)
عدد الموازير	14	17	14
الميزان الموسيقي	2/4	2/4	6/8
المساحة الصوتية			
نوع الأداء	Moderato	Allegro	Moderato
الاشكال الايقاعية			
علامة الصمت		لا توجد	

4- الفصل الرابع

4-1- نتائج البحث.

4-1-1- نتائج البحث ومناقشتها: بناءً على ما جاء من تحليل عينة البحث، تم التوصل إلى النتائج الآتية:

1- المساحة الصوتية في الشكل الأول والثالث، كانت رابعة تامة، وتحصر بينها بعدين ونصف وتعطي إحساسًا بالنهاية والركوز، بينما المساحة الصوتية في الشكل الثاني كانت ثانية صغيرة وتحصر بينها نصف البعد وتعطي إحساسًا بالحزن عند سماعها هارمونيًا.

2- عدد كلمات النص الشعري، في الشكل الثاني، أكثر منها في الشكل الأول والثالث، ومن ثم تكون هناك زيادة في المقاطع الموسيقية المقابلة لها، وزيادة مدة الغناء ووقت اللعب، مقارنة بالشكل الأول والثالث.

3- الشكل الأول والثالث، يؤدى بسرعة معتدلة(Moderato)، أما العزف في الشكل الثاني فيتم تأديته بشكل نشيط، مرح وسريع (Allegro).

4- في الشكل الثالث، ظهر إيقاع الهيوة، المعروف في محافظة البصرة، ويدل على أن البيئة لها تأثير عفوي في استعمال الإيقاع الملائم مع الحركة، فضلًا عن توافقه مع اللهجة المستعملة، نتج عنه اختلاف الأشكال الإيقاعية المستعملة، مقارنة مع إيقاع الوحدة في الشكلين الأول والثاني.

5- يلاحظ تغيير بعض مفردات نص الأغنية، من محافظة إلى أخرى، ليتوافق مع اللهجة المستعملة، وانسيابية الغناء العفوي.

6- الطابع الغنائي هو البارز، لا الطابع الآلي، إذ أنه لا يستعمل الأطفال آلة موسيقية في أيديهم.

7- لم تظهر الزخارف والحليات اللحنية، لأن المسألة تتعلق بمادة علمية فلا يمكن قبول إشارات أو علامات غير واضحة أو مجرد إيحاءات، إذ يجب توخي الوضوح.

8- في حالة الاضطرار لاستعمال اصطلاحات أو إشارات، يجب أن يكون ذلك في أضيق نطاق، وأن توضع في هامش التدوين حتى يتسنى للقارئ أن يدرك الدلالة المراد بها من هذه الإشارة.

9- عند التحليل، تم التعرف إلى أسلوب الأداء، ومعرفة العناصر التركيبية التي يتكون منها الفعل الموسيقي عن طريق الوصف، الذي يقتصر على العناصر الموسيقية المكونة للمؤلف الموسيقي، كالإيقاع والهارموني، والسرعة، وصعود وهبوط اللحن.

10- الأغاني الشعبية ذات لحن منفرد (مونوفونية)، فيما عدا تعدد التصويت العفوي، وهو يحدث أثناء الغناء حين يشترك مغنون مختلفون في الجنس والعمر، فيحدث تآلف غير مقصود بين النغمة وجوابها، لتفاوت طبقات الأصوات، لم يوجد في نموذج العينة، لأن الجنس البشري، من نوعية واحدة.

11- تتحرك هذه الأغاني غالبًا في نطاق ضيق، أحيانًا لا تتعدى نغمتين أو ثلاثة، وتكاد تنعدم فيها الانتقالات أو القفزات النغمية، التي تحتاج لخبرة موسيقية ومقدرة صوتية للمؤدي، والإيقاع يكون في الأغلب حرًا مسترسلًا.

12- من التحليل الموسيقي، لعينة البحث، ظهر الاختلاف والتغيير، لا سيما في المفردات المستعملة، والميزان المصاحب والسرعة والضرب الإيقاعي المستعمل، وبالتالي من العبث الادعاء، بأن التدوين الموسيقي للغناء الشعبي، يمثل شكلًا نهائيًا له.

4-1-2- الاستنتاجات.

في ضوء نتائج البحث التي تم التوصل اليها، استنتج الباحث الآتي:

1- الأغنية الشعبية هي غنائية الطابع، بمعنى أنها ذاتية في المقام الأول، تتناول موضوعاتها بطريقة جديدة وألوانها كثيرة تشبه ألوان الصناعة الشعبية الريفية.

2- لا تكمن الصعوبة في كتابة النص الشعري، فوق النص الموسيقي، بل في قراءة النص الشعري متزامناً مع النوتة الموسيقية، ويرجع ذلك لكون اللغة العربية تكتب من اليمين إلى اليسار، في حين تكتب الموسيقا من اليسار إلى اليمين، أي عكس النص العربي وهو ما قد ينتج عنه أحياناً بعض الالتباس لدى القارئ.

3- أنه ليس كل أغنية شائعة الاستعمال هي أغنية شعبية، وذلك بتأثير تطور التسجيلات والإذاعة التي تساعد في بث الأغاني وحفظها من الجماهير.

4- إن الغناء المرسل ذا الإيقاع الحر، من المستحيل إدراكه وتثبيته بهذه الطريقة، إذ يعد في هذه الحالة نوعًا من المجازفة والمراهنة، ولا يعطي فكرة صحيحة وحقيقية عن هذا النوع من الغناء.

4-1-3- التوصيات.

في ضوء ما توصل إليه من النتائج والاستنتاجات، يوصي الباحث بالآتي:

1- عند تدوين الغناء الشعبي يجب أن لا يؤثر على ميزة المقدرة الإبداعية في عمل الحليات والزخارف والارتجال، التي تدعم هذا النمط بالحيوية وروحية التعبير.

2- الاستفادة من التقنيات الحديثة من أسطوانات وشرائط سمعية بصرية لنقل صورة أكثر واقعية وصدقًا وشمولًا لهذه الاعمال المراد دراستها، فالتدوين لا يمكن أن يقوم مقام التسجيل الصوتي بأي حال من الأحوال.

4-1-4- المقترحات.

1- دراسة الأغاني الشعبية، المصاحبة للدبكات الشعبية العراقية، وبيان خصائصها اللحنية والإيقاعية.

2- - استعمال ألحان الأغاني الشعبية العراقية المناسبة، في حفظ الأناشيد المدرسية، لتنمية التذوق الموسيقي للتلاميذ.

CONFLICT OF INTERESTS

There are no conflicts of interest

5- مصادر ومراجع البحث.

[1] الفيروز ابادي: *القاموس المحيط*، القاهرة، دار الحديث 2008م.

[2] علي بن محمد الجرجاني: *التعريفات*، المغرب، دار الكتاب العربي١٩٩٢م.

[3] فوزي العنتيل: *بين الفولكلور والثقافة الشعبية*، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978م.

[4] أندريه جونثان: *علم نفس الموسيقا*، ترجمة، زياد مصطفى، بيروت، دوفر للنشر1967م.

[5] آرشان بود: *تدوين الموسيقا في العصور الحديثة*، ترجمة، طارق البدري، لندن، دار دوفان 1987م.

[6] مارتن ج نولسان: *أساسيات الغناء في إنبرة*، ترجمة، أسد محارب، دمشق، وزارة الثقافة 1988م.

[7] لوسيل مانيين: *نظريات الموسيقا*، ترجمة، نجوى أبو نور، الدار البيضاء، مجلس الابداع الثقافي1974م.

[8] رشا طموم: *الموسيقا العربية والمصرية*، القاهرة، كلية التربية الموسيقية 2014م.

[9] أحمد مرسي: *الاغنية الشعبية مدخل الى دراستها*، القاهرة، دار المعارف 1983م.

[10] سمحة الخولي: التراث الموسيقي العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة، *مجلة عالم الفكر*، القاهرة المجلد25 العدد 1، ص80- 94، يوليو 1996م.

[11] فتحي الصنفاوي: *التراث الغنائي الفلكلوري*، القاهرة، كلية التربية الموسيقية 1955 م.

[12] ابراهيم زكي خورشيد: *الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي*، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب 1985م.

[13] محمد خالد رمضان: *أغاني الحصاد في ريف دمشق*، سوريا، وزارة الثقافة،الهيئة العامة السورية للكتاب٢٠١٤م.

[14] سيد شحاتة: جماليات الاغنية الشعبية المصرية، *مجلة الفنون*، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد29، العدد76، ص80- 94، نيسان 2016م.

[15] محمد عمران: *في الموسيقا الشعبية*، القاهرة، مكتبة الاسرة 2006م.

[16] يسرى جوهرية: *الفنون الشعبية في فلسطين*، ط4، دار الشروق للنشر والتوزيع، فلسطين 2013م.

[17]عبد الحميد توفيق: *أجمل ما قرأت في الموسيقى الشعبية*، ط1، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، 199م.

[18] أسعد محمد علي: *مدخل الى الموسيقا العراقية*، بغداد، وزارة الاعلام، سلسة الكتب الحديثة 1974م.

[19] شهرزاد قاسم حسن: دراسات في الموسيقا العربية، موسيقا المدينة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1991م.

[20] محمد الجوهري: *علم الفولكلور*، ط4، القاهرة، دار المعارف، 1981م.

[21] منير بشير: رحلتي مع العود، *المجلة القطرية للفنون*، بغداد، المجلد1، العدد1، ص140- 152، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، نيسان 2001م.

[22] محمود قطاط: التربية الموسيقية في الوطن العربي، *مجلة الموسيقا العربية*، بغداد، العدد3، ص50- 64 أيلول1983م.

[23] سيمون جارجي: *الموسيقا العربية*، ترجمة جمال الخياط، ط1، وزارة الثقافة والاعلام دار الشؤون الثقافية العامة بغداد1989م.

[24] بدر الدين مراد أبو العلا: *في الثقافة الموسيقية*، ط1، الخرطوم، هيئة القصور الثقافة ٢٠١٣م.

[25] ضياء سليماني: *الموسيقا الشعبية والمستقبل*، الجزائر، العربية للنشر1978م.