اثر المقام العراقي في الأداء القرآني قراء بغداد انموذجا

د. صباح كاظم بحر العامري

كلية الآداب/ الجامعة المستنصرية

د. هناء كاظم حسين

كلية التربية الاساسية/ جامعة ديالى

The impact of the Iraqi place in the performance of the Koran

Dr. Sabah Kadhim Bahr Al Ameri
College of Arts\ University of Mustansiriya
sabauhe@gmail.com
Dr. Hana Kazem Hussein
College of Basic Education\ University of Diyala

Anstract

There is no explanation for its existence in the world of human or human life, or what distinguishes it from yourself. Community, though you are in some areas you prefer in your conflict. And social and legal crises in the Middle East and the Arab world, which improves his luck in political and psychological life. For the Qur'an to read the Iraqi exhibitions and accept the future prophethood of their generations, around the clock, while they dream of it.

Keywords: performance, Iraqi place, laboratory sounds, recitation.

الملخص

كانت وما زالت الموسيقى ضرورة اجتماعية في حياة الناس ولا يمكن ان نفرق بين مجتمع بدائي او متقدم في هذه الحاجة الإنسانية، فالموسيقى ظهرت لازمة من لوازم الحياة الإنسانية، وتطورت لتكون منظمة اكثر ومعتمدة على قواعد واصول ظهرت في المجتمعات على شكل فن موسيقي يتناغم مع حاجة كل مجتمع، وان كانت بعض المجتمعات تفضل انغاما موسيقية صاخبة وراقصة فان مجتمعات أخرى تفضل موسيقى حزينة تبعث على الاسى وتتغنى بالشجون الذي يحرك المشاعر بالبؤس والحرمان ورثاء الذات في مجتمعات أخرى، ولعل المجتمعات التي تفضل الطور الحزين في الإنتاج والاستماع هي المجتمعات التي تعاني من الفقر الشديد والأزمات الاجتماعية وحالة الظلم والحرمان ومنها المجتمعات الشرقية وخصوصا المجتمع العراقي الذي يفضل الطور الغنائي الحزين لأنه يحاكي ازماته الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، ويتناول البحث اثر الإيقاع الصوتي لقراء المقام العراقي على التلاوة العراقية بإيقاعها الحزين الخاص بالقراء الرواد العراقيين من الذين عرفوا فضلا عن كونهم قراء مجيدين للقرآن الكريم قراء للمقام العراقي والمناقب النبوية مستعملا التحليل الموجي لنماذج من تلاوة القراء الرواد ومقارنتها بالتحليل الموجي لنماذج من الأداء القرآني من قراءات القراء العراقيين على مختلف الأجيال، وذلك للوقوف على مقدار التشابه في الموجة الصوتية الذي يعكس بطبيعة الحال التأثر الصوتي للأداء القرآني بالمقام العراقي عند القراء العراقيين كما يبحث موقف علم الأداء القرآني من هذا النمط من القراءة.

الكلمات المفتاحية: أداء، مقام عراقي، أصوات مخبرية، تلاوة.

تمهيد

لا يخلو النص الادبي رفيع المستوى من موسيقى داخلية وخارجية ناتجة عن ترتيب مقاطعه الصوتية داخل البنية التركيبية الواحدة سواء اكانت جملة ام مفردة، ويأتي جمال النص الادبي من صياغة الموسيقى الداخلية بشكل يؤثر في نفس السامع ويعتمد

جمال النص الادبي على مقدار الموسيقى التي يوفرها في اذن السامع ليجذب الانتباه والذوق والتفاعل وهو انعكاس في أدائه للمحسوسات في البيئة ومحاكاة لأصوات موجوداتها الطبيعية[1].

من هنا وجدت في النصوص القرآنية موسيقى خارجية تمثلت في الفاصلة القرآنية وموسيقى داخلية تمثلت في مقدار المدود بأنواعها التي تسهم بترتيبها وتنسيقها في انشاء لحن عالي المستوى، وتبرز إشكالية البحث في ان طرق أداء النص القرآني مقننة وتقنينها اتى بالتعليم من قبل الوحي على صدر النبي محمد (ص) لقوله تعالى:" إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ (17) فَإِذَا قَرَأْنَاهُ فَاتَّبِعْ قُرْآنَهُ (18)"، واستند على هذا النص القرآني علماء التجويد، في عدهم علم الأداء علما وقفيا، فهو محكوم بما نصت عليه السنة النبوية المشرفة من أساليب في تلحين النص القرآني بضبط مقدار مد الصامت والصائت على حد سواء فضلا عن ضبط الظواهر الصوتية من ادغام وتفخيم وترقيق وغيرها من تفاصيل علم الأداء القرآني[2]، وقد كان علماء التجويد يحذرون من الانحراف عن القاعدة الادائية ويحرمون قراءة القرآن بالألحان، التي تشابه الحان الغناء[3]، وهو صراع وجد واستمر منذ عصر الرسالة الى وقتنا الحاضر، قال ابن الأثير:" اللُّحُون والأَلْحان: جَمْعُ لَحْن، وَهُوَ التَّطْرِيب، وتَرجِيع الصَّوْت، وتَحسِين القِرَاءة، والشِّعر والغِنَاء. وَيُشْبه أَنْ يكُون أرادَ هَذا الَّذِي يَفْعَله قُرَّاء الزَّمَان؛ مِنَ اللُّحُون التَّي يَقْرَأون بها النَّظَائر في المَحَافِل، فإن اليَهُود والنَّصارى يقْرأون كُتُبَهم نَحواً مِنْ ذَلِكَ[4]" والقراءة بالألحان أمر محدَث؛ فالقرآن روي ونقل جيلا بعد جيل بأسسه وقواعده التي قيدت النص القرآني القاء وحددت روايته بالمد والقصر، والإمالة والفتح، ونحوها ووضعت الحدود لذلك حتى يصل إلينا متواتراً، فلما لم ينقل مع توفر الدواعي على النقل، وكثرة الحريصين على نقل كل صغيرة وكبيرة في كيفية قراءته، دل ذلك على أن التلحين ما كان معروفاً لديهم، ولا معمولاً به فيما بينهم، فوجب ألا يعمل به، ولا يعرج عليه[5]، كما ان الغناء كان معروفا ايام الجاهلية وقد نهى النبي محمد (ص) عن قراءة القرآن بالحان اهل الطرب[6].

وقد حرص القراء على مر العصور على المحافظة على طريقة أداء النص القرآني بتقييد انتاجه ومراقبة القراء المتعلمين او الناشئين وتقييد أدائهم على وفق تلك القواعد الادائية، ولم تجوز القراءة بطريقة اهل الغناء لأنها محدثة مبتدعة[7].

من هنا يكون النص القرآني محكوما بعلم نمطي قائم على وجود قواعد مقننة تقيد المقرئين، ولا يجوز بكل الأحوال الخروج عنها، وقد سمى علماء التجويد كل خروج عن معاييرهم الادائية في ضبط التلاوة لحنا ويكون اما لحنا خفيا او لحنا جليا بحسب فداحة الخطأ من قبل المقرئ[8].

عند النظر لمواطن تحذير علماء التجويد من الانجراف الى ادخال ما ليس بالتلاوة القرآنية فيها على مر العصور نجد ان المجتمعات ميالة الى التطريب وتحسين الصوت بالتلاوة، فما انفك زمن من الازمان الا وادخل في القراءة وآدابها بعض الالحان التي حسن بها القراء أصواتهم واداءهم القرآني لجذب انتباه السامعين الى جمال الموسيقى الداخلية والخارجية الخاصة بالنصوص القرآنية لما لتآليف كلماتها من انسجام موسيقى لم يكن له نظير في مجمل النصوص الادبية التي تصلح لان تكون قصائد مغناة.

وعادة ما يؤدى النص الادبي الذي يتمتع بوجود موسيقى داخلية وخارجية على شكل إيقاع صوتي منظم ومرتب بطريقة معينة، من ذلك ما تمتع به الشعر العربي التقليدي في القصيدة العمودية من بنية ايقاعية تمثلت بالتفعيلات التي نظم الشعر على

1ينظر: مصادر تدريس نظريات الموسيقى140.
2ينظر: هداية القارئ الى تجويد كلام الباري 54.
3ينظر: لطائف الإشارات لفنون القراءات مجلد 2/423-424.
4النهاية 4/243-242
5كشاف القناع عن متن الإقناع 113-114
6حكم قراءة القرآن الكريم بالألحان وترجيع الصوت بها
محمد فال https://vb.tafsir.net/tafsir21925/#.W6PFSFFR3IU
7 http://www.eltwhed.comحكم قراءة القرآن بمقامات الغناء، منتدى التوحيد
8ينظر: غاية المريد في علم التجويد 38

وفقها، وقد كانت الى عهد قريب جدا تمثل المزاج العربي في تذوق النصوص الأدبية لدرجة ان كثيرا من القصائد قد دخلت في الغناء العربي بالترافق مع ضرب الطبل او الناقور فقط دون الآلات الموسيقية الأخرى، وعند أدائها يتحكم المغني بالموسيقى الداخلية محاولا ابرازها بتقاطيع موسيقية تزيد من جمالية النص الشعري او الادبي مبرزة الموسيقى الداخلية والخارجية فيه.

ولم يكن تحكم المغني او المنشد بالنص الغنائي قائما على ذائقته الذاتية في مقدار المدود والتشكيل الصوتي من الادغام والامالة والنبر والهمز وما الى ذلك من الظواهر الصوتية المقطعية بل كان يلتزم عند الغناء بإيقاع موسيقي ضابط له، ويشكل قالبا وطريقة في الأداء من الصعب الخروج عنها، وتبرز إمكانية المغني في تحقيق الإيقاع النغمي بشكله ومراحله حتى لا يحصل كسر في النغم مما يسبب ضوضاء يعبر عنها بالنشاز في الموسيقى مما يسبب عزوفا عن المغني من قبل المستمعين والمشاهدين، اذ ان المقامات الغنائية كانت وما زالت قائمة على وفق علم بالموسيقى الذي يقوم على:" ترتيب وتعاقب الأصوات المختلفة في الدرجة المؤتلفة المتناسبة بحيث يتركب منها الحان تستسيغها الآذان مبنية على موازين موسيقية مختلفة تكسبها حلاوة مضافة"[1].

وتكون الموسيقى مؤلفة من الصوت بانغامه المختلفة ومن الزمن الذي يمثل بدء القطعة الموسيقية وانتهائها ومدتها وقفا ووصلا، وعلى هذا الأساس يتم التحكم بالتقطيع الموسيقي الذي يكون مؤدى اما بالآلة الصوتية البشرية او بآلات الصوت المصنوعة او كليهما، ويشترك في الحاجة الى نظام موسيقي قائم على أصول وقواعد نغمية كل نص ادبي بغض النظر عن كونه نصا مقدسا او غير مقدس، ولعل هذه الحاجة الاجتماعية الى التفاعل مع النصوص المغناة لم يأت من فراغ فقد ارتبطت الموسيقى عند الشعوب بالمناسبات التي تكون دينية في اغلبها، اذ ارتبط علم الموسيقى بشكل مباشر مع مظاهر الدين بصرف النظر عن كون الدين توحيدي او وثني، وتدل بعض المصادر القديمة الى وجود الموسيقى المقدسة وهي من لوازم العبادة التي ظهرت عند بعض الأنبياء، ومنهم النبي داود بمزماره المعروف[2]، وذكرت المصادر نقلا عن توراة اليهود ما نصه:" وبعد ان مسح النبي صموئيل على راس داود إيذانا بمستقبل سينتظره عاد بعده الى التلال ليحرس غنمه، وبرعاها بكل رقة ورفق كما كان قبلا الا انه وبالهام جديد جعل يؤلف الحانه ويضرب على عوده"[3]، وكانت الترانيم المسيحية تؤدى بإنشاد يمثل جوقا موسيقيا يتحكم بكيفية الترتيل للنصوص العبادية عندهم، وقد سبقوا بمعالم الغناء والاناشيد الذي كان الكهان المصريين والاغريق والرومان ينظمونه وينشدونه على الملأ لإضفاء جو قدسي في المعابد الخاصة بهم في المناسبات العبادية، وقد استمر ذلك في المجتمعات على مختلف درجات رقيها فقد كان كفار قريش يتعبدون في زيارة البيت الحرام بالتصفيق والتصفير، وقد ورد ذلك في قوله تعالى:" وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِندَ الْبَيْتِ إِلَّا مُكَاءً وَتَصْدِيَةً ۚ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ"، وقد اشتهر في الادب العربي أنواع من السجع وهو المسمى بسجع الكهان وهو ضرب من الخطاب الشفاهي الديني الذي يقوم في أسلوبه وبنيته على الاسجاع ليتناسب مع ترانيم الكهنة في اثناء إقامة الشعائر الدينية الوثنية في المجتمعات الجاهلية[4].

ومن هنا تطور علم الموسيقى ليرافق النصوص الأدبية الرفيعة ويكون أسلوبا لنشر التعاليم السماوية او الوثنية التي لا تؤدى الا على وفق ترانيم خاصة يستأنس لها الانسان ويتفاعل معها ويرغب في الاستزادة منها، وقد غلب على المجتمعات العربية والإسلامية الميل الى اخضاع النص القرآني الى معايير علم الموسيقى وعلى وفق مزاج المجتمع العربي كل في بيئته، وقد شاع الغناء بالمقام على مختلف البيئات العراقية بعد دخول آلات التسجيل في بدايات القرن العشرين التي تمثل الحداثة في المجتمع العراقي في ذلك الوقت [5]فقد اقترن المقام العراقي بالظهور أولا مع الحفلات التي كانت تنظمها المقاهي البغدادية القديمة ثم ترافق ذلك مع المناسبات الدينية،

1المقام العراقي للمشهداني 16
2ينظر: المقام العراقي 17
3الآباء والانبياء، الن هوليت 534
4ينظر: سجع الكهان 42
5ينظر:الاغنية العراقية انثروبولوجيا صادق الطائي http://www.watar7.com/News_Print.php?ID=175

فالتراتيل الدينية عند أبناء المسيحية تؤدى بوساطة جوق موسيقي فضلا عن بعض الآلات، وبعض الطوائف الإسلامية أيضا تتغنى بالنصوص الشعرية في المراثي خاصة والمدائح النبوية باستعمال آلة النطق الإنسانية فضلا عن آلة الدف، فطريقة الذكر القادرية مثلا تؤدى أولا بمقام البيات ويرد على المؤدي من قبل جوقة بكلمات التوحيد وبالنغم نفسه ثم يتبع ذلك بمقام الحجاز ثم ينتقل الى مقام راحة الأرواح الذي ينشد فيه الجميع ويستمرون بالموقوف (الملوي) ثم يأتي دور مقام المخالف ويؤدى من الجوقة المرافقة للمؤدي، ثم يقرا المؤدي بمقام الخنبات قصيدة من الشعر الفصيح ثم انشودة دينية على وفق المقام نفسه، ثم مقام الطاهر ويعمل معه بما عمل بالمقامات السابقة ثم مقام الجهاركا ويختم به القارئ الجلسة في طرق النقشبندية والصوفية الرفاعية[1].

ولم يقف التأثر بالمقام بطرقه المعروفة في إقامة الأناشيد والمدائح الدينية بل تعدى ذلك الى أداء الاذان للصلوات الخمس، فقد: "أضاف القارئ علي حسن داود العامري مقام الصبا والحجاز كاركرد والنهاوند وغيرها وكذلك الحاج مرعي حسون السامرائي الذي كان مؤذنا في جامع حنان منذ اربعينات القرن الماضي... فقد استخدم معظم المقامات العراقية في الآذان حتى مقام الاورفه"[2]، ومن ثم بدأت تتسلل انغام المقام العراقي الى لفظ التلاوة في الوقت الحاضر[3].

والبحث هنا يأخذ من ظاهرة قراءة القرآن بتقاطيع نغمية خاصة بالمقام العراقي مادة له فيعقد بالتجربة المخبرية اثر المقام العراقي في أداء القرآن الكريم بعد ان يضع دراسة للسلم الموسيقي للمقام العراقي وكيفية توظيفيه في تلاوة القرآن من قبل مقرئي بيئة بغداد القرآنية متصديا لأنموذج المقام العراقي المعروف بمقام اللامي في التحليل والبحث ومظهرا اثر أداء المقام العراقي على قراء الجيل الأول من مقرئ المدرسة البغدادية في القرن الماضي عاقدا المقارنة مع مؤسسي هذا المقام من المغنين التراثيين في بغداد.

المقام العراقي

يعرف المقام بانه: مجموعة الدرجات المحصورة بين القرار والجواب، امام النغمة فهي الأصوات الصادرة عن درجات المقام وفق الابعاد الثنائية لمقررة لها.. ويتركب المقام العراقي من ثلاثة اقسام هي التحرير والمتن والتسليم وما بينها وصلات يتنوع بها المقام[4].

وقد نشأ المقام العراقي في أحضان الخلافة العباسية والرائد في اسسه هو اسحق الموصلي وإبراهيم الموصلي، وتتأكد عراقية المقام العراقي بمطابقة الالحان التي غنى بها المغنين في العصر العباسي الثالث مع كثير من مفردات المقام العراقي الخاصة بمسميات السلم الموسيقي العربي والعراقي على نحو الخصوص[5]، وقد ذكر صاحب كتاب الموسيقى في عهد المغول والتركمان ارجوزة لبدر الدين بن محمد الخطيب تطابق فيه مسميات السلم الموسيقي العربي مع مسميات المقام العراقي في العصر الحديث[6] ويرجح الباحثون نشأة المقام العراقي المعاصر الى القرن الثامن عشر معتمدا بأصوله وقواعده على المقام الذي ظهر في نهايات الدولة العباسية واستمر بتطور مستمر حتى ظهر مجددا على يد الملا علي المولود عام 1735م[7] في بغداد وعلى يديه تتلمذ الملا حسن البابوججي المتوفى سنة 1835م ورحمة الله شلتاغ المتوفى سنة 1867م وعلي الصفو المتوفى سنة 1864م، وهؤلاء هم الرعيل الأول الذين تنسب اليهم مدارس المقام العراقي الحديثة في بغداد وكركوك والموصل[8]، وما شاء الله المندلاوي المتوفى سنة 1848م وتتلمذ على يده القراء من

1ينظر: البناء اللحني والايقاعي للمقام العراقي 56
2موسوعة المقام العراقي 251
3ينظر:البناء اللحني والايقاعي في المقام العراقي 55
4ينظر: المقام العراقي تكوينات وتلوينات وأسلوب، المدى الثقافي 2عدد كانون الثاني 2009م.
5ينظر: المقام العراقي 46
6ينظر: الموسيقى في عهد المغول والتركمان عباس العزاوي.
7ينظر: المقام العراقي 53
8ينظر: المقام العراقي 54

الرعيل الأول ومنهم القارئ محمود الشيخلي المتوفى سنة 1881م، وحسن البصير الذي تتلمذ على يد حسن البابوججي وكان متقنا التجويد والأداء القرآني فضلا عن المقام العراقي وتوفي سنة 1872م.

ويعد اشهر قراء المقام في العراق في القرن الماضي هم:

1. الملا عثمان الموصللي . ولد في الموصل عام 1838م.
2. الحاج جميل البغدادي . ولد في بغداد عام 1844م.
3. الحاج نعمان خليفة رضوان . ولد في كركوك عام 1850م.
4. احمد الموصللي . ولد في الموصل عام 1877م.
5. نجم الشيخلي . ولد في بغداد عام 1892م.
6. رشيد القندرجي . ولد في بغداد عام 1835م.
7. الملا طه عبدالقادر كركوكلي . ولد في كركوك عام 1871م.
8. محمد القبانجي . ولد في بغداد عام 1901م.
9. ناظم الغزالي . ولد في بغداد عام 1912م.
10. الحاج هاشم الرجب . ولد في بغداد عام 1931م.
11. شعوبي ابراهيم . ولد في بغداد عام 1925م.
12. خليل الرباز . ولد في بغداد عام 1822م.
13. احمد الزيدان . ولد في بغداد عام 1820م.
14. قدوري العيشة . ولد في بغداد عام 1820م.
15. رشيد كوله رضا . ولد في كركوك عام 1884م[1]

وهؤلاء القراء كانوا ينظمون جلسات المقام العراقي في مقاهي بغداد في الكرخ والرصافة ومقاهي الموصل وكركوك وبعض المناطق الشعبية وكان لهم جمهور واسع وتنظم حفلات المقام العراقي عادة بعد فعاليات اجتماعية تكون اما رياضية او حكواتية واكثر المقامات العراقية كانت تقرأ في محافل المباريات والمناقب الدينية فتعتمد على الحماسة واثارة مشاعر المتلقين، وابرز المقامات في هذا الصنف مقام الحليلاوي والباجلان والعريبونات والدشتي والاوشار ومن ابز من أدى هذا الطور من المقامات القراء محمد القبانجي ويوسف عمر ومجيد رشيد وعبد الهادي البياتي وكانوا يقراون في الزاروخانة، وهي حلبة مصارعة بعمق متر واحد وقطر سبعة امتار يتم فيها مصارعة الرجال وهي من الألعاب المشهورة في بغداد وكانت موجودة الى حد قريب[2].

أنواع المقام العراقي

لاشك ان المقام العراقي بتقاطيعه الصوتية الحالية لم يكن وليد المرحلة الزمنية الحالية بل لديه جذورا في التاريخ الموسيقي العربي، ويمكن عد العصر العباسي أساس صناعة الموسيقى العربية الشرقية عامة والعراقية البغدادية على نحو الخصوص، فقد تالفت الانغام والمسميات في ذلك العصر فكانوا يطلقون الأسماء الاعجمية أولا على بعض مقاطع السلم الموسيقي النغمي للموسيقى العربية ومن ثم تطورت الى أسماء عربية فصيحة خصوصا بعد امتزاج الثقافتين العربية والاعجمية التي اثرت في اتجاه الموسيقى العربية وكانت الأساس لتقاطيع المقام العراقي حديثا، فالسلم الموسيقي العربي مؤلف من الأسماء السبعة التي تحاكي في بدايات حروفها المقاطع النغمية الخاصة بخصائص كل نغمة موسيقية من النغمات السبعة، ف"الديوان الموسيقي العربي الطبيعي مكونا من الأسماء

1لمحة تاريخية عن المقام العراقي فلاح يازار اوغلو
2ينظر: موسوعة المقام العراقي 76

السبعة الآتية: اضيف اليها صوت حتى ثامن وهو الجواب (الكردان) فيتم بهذا الثامن تأليف الديوان والاسماء هي: راست، دوكا، سيكا، جهاركا، نوى، حسيني، اوج، كردان"[1].

ويتكون كل مقام عراقي من ست ركائز اساسية هي: التحرير او البدوة، والقطع والاوصال، والجلسة، والميانة، والصيحة، والتسلوم وهي تقسيمات غير ملزمة لجميع المقامات[2] وهي طبقات صوتية يتحكم بها قارئ المقام في اثناء أدائه المقطوعة الأدبية بصوته او بصوته مع الأدوات الموسيقية[3].

اما المقامات الرئيسية المستعملة في العراق فهي البيات والرست والحجاز ديوان والسيكا والعجم عشيران والصبا والحسيني، ويتفرع من هذه المقامات السبعة مقامات فرعية، وهي على نوعين مقيدة وعددها اثني عشر مقاما، هي: النوى والمنصوري والابراهيمي والحليلاوي والباجلان والعريبون عرب والحجاز آجغ والمحمودي والناري والمسجين والدشت عرب، اما المقامات الفرعية المطلقة وعددها اربع وثلاثون مقاما فهي: خنبات وبنجكا وآوج واوشار ومثنوي وحيوزاوي وهمايون وحجاز شيطاني وجمال وطاهر وجهاركا واورفه ودشتي وارواح ونوروز عجم وتفليس وقوريات وجبوري وبهيزاوي ومكابل وشرقي دوكا وشرقي رست وشرقي أصفهان وحكيمي ومدمي وقطر وراشدي وحديدي ونهاوند وحجاز كاركرد وحجاز كار واللامي ومخالف والكلكلي"[4] ورجح بعض الباحثين المقامات الاصلية والفرعية ثلاثة وخمسون مقاما وواحد واربعون وصلة وثلاث عتبات[5].

وعد بعض الباحثين بعض المقامات مستقلة فضلا عن المقامات الرئيسية والفرعية وهو ما نلاحظه في الجدول[6]:

جدول يمثل المقامات الرئيسية والفرعية والمستقلة

الرئيسية	التحرير	البيات	السيكاه	الكبير	النوى	الحجاز	الحسيني	الراست	المقامات المستقلة
الفروع	بنجكاه	ابراهيمي	آوج	جهاركا	نهاوند	عربيون عجم	ارواح	منصوري	كرد
	شرقي رست	جبوري	آوشار	طاهر		حويزاوي	اورفه	حديدي	لامي
		محمودي	جمال	راشدي		حجاز كار	دشت		حليلاوي
		مكابل	حكيمي	بشيري		همايون	دشت عرب		مخالف كلكلي
		خنبات	تفليس			قطر			
		بهيزاوي				مدمي			
		قوريات	مخالف كركوك			حجاز غريب			
		ناري				مثنوي			
		سعيدي ميرفع				حجاز شيطاني			
		عربيون عرب				سعيدي			
		شرقي دوكاه				حجاز آجغ			
		مسجين							

1المقام العراقي 31
2موسوعة المقام العراقي 60
3ينظر: نفسه 60-63
4موسوعة المقام العراقي 55
5ينظر: نفسه
6البناء اللحني والايقاعي في المقام العراقي 62

ويبدو من الجدول ان مقام اللامي مستقل، ولا يعد من المقامات الرئيسية او الفرعية، لكن الراجح ان مقام اللامي فرع عن مقام كرد لاشتماله على كثير من صفات هذا المقام مع بعض التعديل فيعد بذلك فرعا منه[1].

واغلب المقامات العراقية الرئيسية والفرعية تفرض على المؤدي التصرف بمد الصوامت والصوائت بما يتفق مع درجات المقام حتى لا يحصل كسر في السلم الموسيقي للمقام في القصيدة المغناة، والتنقلات بين المقام تمثل شكلا فنيا يتصرف به المؤدي أيضا في حدود ما يثير عند السامع اللذة المطلوبة عند الاستماع فيحصل الامتاع العاطفي أولا ولا يشترط حصول الامتاع العقلي، ومنها مقام اللامي الذي استعمله قراء المقام والمغنون والمنشدون في المناسبات الدينية وقراء القرآن الكريم ويبدو عند متابعة قراء المقام العراقي انهم يتصرفون في مدود الصوامت والصوائت بشكل يتفق مع النغمة التي ينتجونها على وفق نوع المقام الذي تغنى به القصائد الفصيحة او العامية القريبة من الفصيحة، فيتصرفون بأصوات المد نحو الالف في مقام الخنبات، الذي غنى فيه محمد القبانجي قصيدة دار السلام ونصها:

سلام على دار السلام جزيل وعتبى على ان العتاب طويل
ابغداد لا اهوى سواك مدينة ومالي عن ام العراق بديل
حنانيك ما هذا الجفاء ولم يكن ليصرف قلبي عن هواك عذول
و لم تلهني عن شاطئيك مناظر زواه ولا عن ساكنيك قبيل

يسمى هذا المقام بمقام الخنبات وهو نغميا واقع ما بين مقامي البيات والنوى وعلى الأصح فهو فرع من مقام البيات، صور على درجة صول، وقد اداه محمد القبانجي على وفق السلم الآتي:

صول – لا كار بيمول – سي بيمول – دو – ري – مي بيمول – صول[2]

صلة المقام العراقي بالقراء الرواد

لابد من حصول التأثر على المستوى النغمي في بيئة بغداد الاقرائية بمزاج المجتمع العراقي البغدادي في ذلك الوقت، وهو متأت من المزاج العام للبغداديين خاصة والعراقيين بشكل عام، فهو مجتمع يستأنس بالصوت الحزين الشجي الباكي، لما له من اثر يتناسب مع العوامل المؤثرة في رغبة المجتمع بهذا اللون من الموسيقى، وقد يكون ذلك بسبب المناسبات الدينية التي فرضت وجودها على المجتمع وهي مناسبات حزينة في معظمها، فالطور الجنوبي العراقي قد اعتاد غناء القصائد والمراثي في المواكب الحسينية ومناسبات العزاء للمتوفين، والبكاء والحزن والتحزن كان من سمات المجتمع العراقي في تلك لفترة، فقد اشتهرت في بغداد الوان رثائية مؤداة من قبل بعض القراء والمغنين فاشتهر فن الفراكيات، وهو رثاء الذات ورثاء الأموات وظهار الحسرة على الدهر فيما فعله بالناس، وهو لون اشتهر في بغداد في فترة ما بين الحربين العالميتين، ولما كان العراق تحت سلطه الحكم العثماني ولأسباب سياسيه ودينيه واجتماعية اضطر الكثير من العازفين الذين يدينون بالديانة المسلمة الى اعتزال العزف والطرق على الآلات الموسيقية , ولكنهم ابقوا على قراءة المقام العراقي لانها كانت من صميم عملهم كممجدين في المساجد ومداحين في الاذكار والمواليد النبوية، مما أتاح للعراقيين اليهود الى أشغال مقاعد اقرانهم المسلمين، في العزف والاداء على الآلات الموسيقية من خلال مرافقتهم لعازفي ومؤدي المقام العراقي والتزام غير اليهود منهم بتفاصيل المقام العراقي[3] وإظهار فنهم عن طريق الأداء في المناسبات الدينية في ذلك الوقت.

1http://musiqana.net/article.aspx?id=69 ينظر:

2 https://www.youtube.com/watch?v=SAjSntEL4OM ينظر:

3 مدخل الى المقام العراقي (بحث)

وكان من رواد القراءة بالفراكيات القارئ عبد الستار الطيار واغلب القراء كانوا لا يجدون حرجا في أداء الفراكيات فضلا عن أداء القرآن الكريم، ولعل هذا فضلا عن أداء الآذان بانغام المقام العراقي هو البادرة الأولى لدخول الحان المقام العراقي الى لفظ التلاوة القرآنية عند الرعيل الأول من القراء.

وكان من القراء الذين اشتهر عنهم انهم كانوا يقرؤون المقام العراقي في القرن العشرين كل من الحافظ عبدالستار الطيار والحافظ صلاح الدين رشيد والحافظ خليل إسماعيل ومحمد سعيد القلقالي، وكمال الدين الطائي وعبد القادر عبد الرزاق امام جامع الامام الأعظم[1] كما قرأ المقام ووظفه في الاداء الديني ومنها أداء النص القرآني كل من عبد المجيد الشيخلي، والملا بدر الاعظمي والشيخ علي حسن داود العامري، وعبد الرحمن طه، وعبد الرحمن توفيق،وسامي الاعظمي، ويوسف عيسى عبد القادر، ويوسف الطائي، وعبد المعز شاكر، وياسين العزاوي[2].

وقد بدع هؤلاء القراء في توظيف المقام العراقي في الأداء القرآني[3]، لكن التميز الواضح في اول من وظف ذلك كان عند الحافظ خليل إسماعيل، فقد حافظ المقرئ خليل إسماعيل على جميع مكونات ذلك المقام من تحرير وميانات وصيحات وتسلوم مع اجادة في اختيار الفواصل بين المقامات في أدائه، فقد اجاد باستعمال قطعة الحليلاوي التي تجمع بين مقامات عدة كالرست والبيات واليكاه والحجاز وكذلك استعمل مقامات غير متداولة مثل مقام الزنجران والمستعار والبختيار والحجاز كار[4].

ولعل الجيل الأول من القراء هم من اوجدوا مزج أصول المقام العراقي الغنائي بأداء القرآن الكريم لدرجة ان الأداء القرآني المعاصر لابد له ان يؤدى بمقام او اكثر ليتناسب مع مزاج المجتمع العراقي وليألفه السامع ويلتذ به في آن واحد، واغلب المدارس الادائية ومراكز تعليم التلاوة تطبق في مناهجها تعليم القراءة بانغام المقام العراقي تأسيا بالقراء الرواد الذين اوجدوا هذا اللون من الأداء القرآني الذي امتازت به بيئة بغداد خاصة وشهد انتشارا واسعا في العراق وبعض البلدان العربية.

مقام اللامي

فرع من المقام الحسيني وعده بعض الباحثين فرعا من مقام الكرد وعده آخرين فرعا مستقلا برأسه [5] وهو احد المقامات الشرقية الفرعية ويرتكز على درجة ال(مي) أو (بوسليك) ويتركب سلمه من عقد كردي على البوسلك "مي طبيعية" ثم عقد كردي على الحسيني "لا" حسب السلم الموالي، وهو في الاصل نغم ينسب إلى قبيلة بني لام البدوية في العراق وكان يستعمله الحداة في رعي الابل, كما يقول آخرون أن الأستاذ محمد القبانجي أول من ارتجل المقام العراقي عليه ويتخذ المقام اللامي شكلا من أشكال الحزن وهو ذو طبيعة رومانسية حزينة والنوتات الخاصة به (مي فا صول لا سي بيمول دو ري مي)"[6] وهو من المقامات الحزينة وتذكر المصادر انه سمي به نسبة الى بني لام الذين يسكنون مناطق جنوب العراق وشرقه، اذ امتازت أصواتهم بانها شجية تحاكي حالة عامة من الحزن، وتعكس طبيعة قبائل الجنوب التي تستأنس بالبكاء واستذكار المواقف الأليمة الباعثة على الحزن[7].

واول من أدى مقام اللامي ممثلا الطور العراقي الحزين القارئ محمد القبانجي اذ " تلقى القبانجي خلال سفره الى المانيا نبأ وفاة والده فتألم بشدة ونظم ابيات (ابوذية) سجلها على اسطوانة بنغم اللامي يقول مطلعها:

علام الدهر شتتنا وطرنا عكب ذاك الطرب بالهم وطرنا

1ينظر: موسوعة المقام العراقي 188
2موسوعة المقام العراقي 200
3ينظر: موسوعة المقام العراق 251
4نفسه
5البناء اللحني والايقاعي في المقام العراقي 62
6 https://www.youtube.com/watch?v=fQ7plVq9iHY
7ينظر: البناء اللحني والايقاعي في المقام العراقي 69

الف ياحيف ما كضينه وطرنا ليالي اللي مضت متعود ليه

وعندها فتح القبانجي الباب أمام الشعر الشعبي (الابوذية) لان تغنى بمقام اللامي من دون ايقاع بطريقة الاداء الانفرادي التي تسمى بـ (الصولو) .

بعدها قدم القبانجي قصيدة جديدة غناها من مقام اللامي هي :

متى يشتفي منك الفؤاد المعذب وسهم المنايا من وصالك اقرب
أما منك انصاف اما منك رحمة أما منك اسعاف اما منك مهرب
أغار الهوى عمدا علي فصادني فأصبحت في شرك الهوى اتقلب [1]

وقد سجله محمد القبانجي بقصيدة شجية تزامنت مع وفاة ابيه، واشتهر بعد ذلك به وكانت قصيدته ابوذية مطلعها (نحل جسمي وبكت روحي تعالاي) عام 1925م، ويبدأ هذا النغم من درجة الحسيني نزولا الى الجهاركا وصعودا الى الماهور والحسيني والنزول الى البوسليك ليستقر عنده.

وعندما سافر القبانجي الى القاهرة التقى أم كلثوم واحمد رامي وجرى تبادل للحديث عن الغناء والمقام والشعر وغنى المقام لام كلثوم وغنت هي الاخرى له بعض القصائد وبعدها التقى بالشاعر احمد شوقي الذي طلب من القبانجي حينها اعادة قراءة قصيدة شمس الحي للشاعر العراقي محمد سعيد حبوبي مرتين فحفظها شوقي وطلب من القبانجي شيئا من الغناء الشعبي العراقي، فقرأ له قصيدة المجرشة لملا عبود الكرخي :

ذبيت روحي علجرش وادري الجرش ياذيهه
ساعة وكسر المجرشة وانعل ابو راعيهه

حينها علق شوقي على هذه القصيدة وقال (دا عتاب شريف مع الرب يا أستاذ)[2]، فمقام اللامي ان كان يتناسب مع الشعر الشعبي لقصائد الابوذيات فقد تصرف به المغنون فيما بعد وكيفوه لاداء القصائد الفصيحة، وهو ما يمكن ملاحظته على الأستاذ محمد القبانجي،فقد غنى ابوذية (يلي نسيتونه)[3] بمقام اللامي وعنى في الوقت نفسه قصيدة قيس بن الملوح وتبدأ بقوله (مَتى يَشتَفي مِنكَ الفُؤادُ المُعَذَّبُ) وهو من الشعر الفصيح ويبدو من متابعة غنائها تحكم واضح بأصوات المد والصوامت القابلة للمد فضلا عن مطل الحركات بما يخدم السلم النغمي لمقام اللامي وقد فعل ذلك المغنون فيما بعد، ومن ذلك غناء المطرب ناظم الغزالي قصيدة ابي فراس الحمداني واولها:

أيا جارتا هل تشعرين بحالي	أَقُولُ وَقَدْ نَاحَتْ بِقُرْبِي حمامَة:
وَلا خَطَرَتْ مِنكِ الهُمُومُ ببالِ	معاذَ الهوى ما ذُقتِ طارقةَ النوى
على غُصُنٍ نائي المسافةِ عالِ	أتحملُ محزونَ الفؤادِ قوادمٌ

1القصيدة للشاعر قيس بن الملوح، ينظر ديوانه

2 https://www.youtube.com/watch?v=WqzCzEcf1Ys&t=21s

3ينظر:موسوعة المقام العراقي 141

بطور عراقي يبدأ بأصوات وعبارات خارجة عن نص القصيدة المغناة وهي بداية المقام ثم القصيدة ثم أسس المقام النغمية انتهاء بالتسلوم الذي يكون أيضا بالفاظ واصوات زائدة عن النص المغنى، وفعلت ذلك أيضا قارئة المقام سليمة مراد في غنائها قصيدة نبعة الريحان[1]، وهي من الابوذيات.

ولعل اخضاع النص الفصيح عند قراء المقام العراقي من الجيل الأول قد مهد لان يخضع كل نص فصيح لهذا المقام، لما لهذا المقام من درجة موسيقية تتسم بالحزن وتلائم غرض الشكوى في الشعر ولعل القراء قد نحو المنحى ذاته عندما بدأوا ينتجون النص القرآني بمقام اللامي لإظهار التحزين في انتاج النص القرآني ولملائمة مزاج المجتمع الذي يطرب لهذا اللون من الانغام لكن قراء المقام كان لهم ان يتصرفوا بأصوات النص بما يتلاءم مع قطع واوصال المقام وسلمه النغمي فاخضعوا النص لموسيقى المقام، وهو ما فعله بعض القراء عندما اخضعوا النص القرآني لموسيقى المقام وليس العكس كما سيظهر.

وقد يفيدنا تحليل القصيدة المغناة عند الأستاذ محمد القبانجي التي اداها بمقام اللامي وهي قصيدة قيس بن الملوح التي مطلعها (متى يشتفي منك الفؤاد المعذب) والقصيدة المغناة التي مطلعها (يا نبعة الريحان حني على الولهان) وهي من الشعر العامي (الابوذية) للمغنية سليمة مراد باشا في الوقوف على خصائص هذا المقام وطرق أدائه، ورسمه الموجي ليصلح ذلك مقارنة بأداء قراء القرآن الكريم بمقام اللامي لقياس درجة تأثر القراء في أدائهم بهذا المقام والوقوف على نوع المدود التي تصرفوا بها عند انتاجهم النص القرآني.

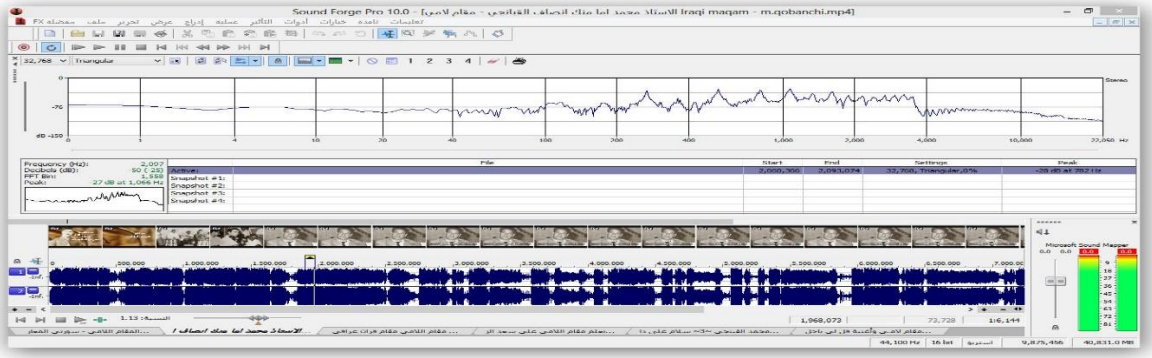
قصيدة قيس بن الملوح

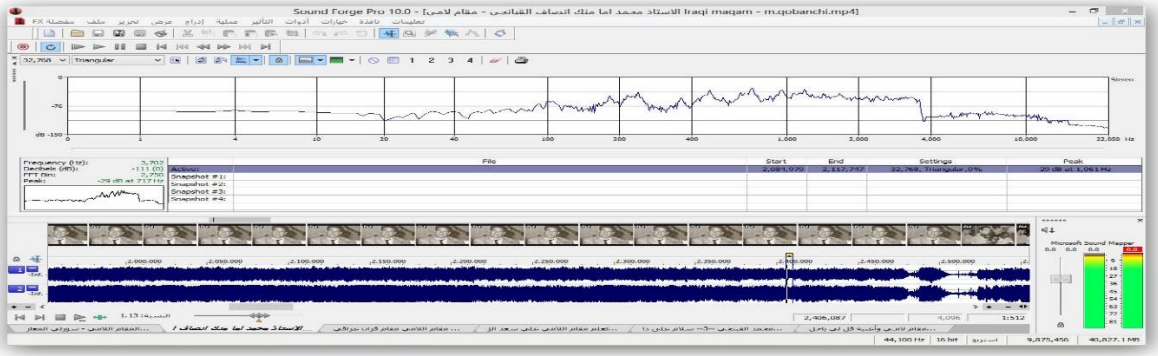
غناها الأستاذ محمد القبانجي، بمقام اللامي[2] ومقطوعتها:

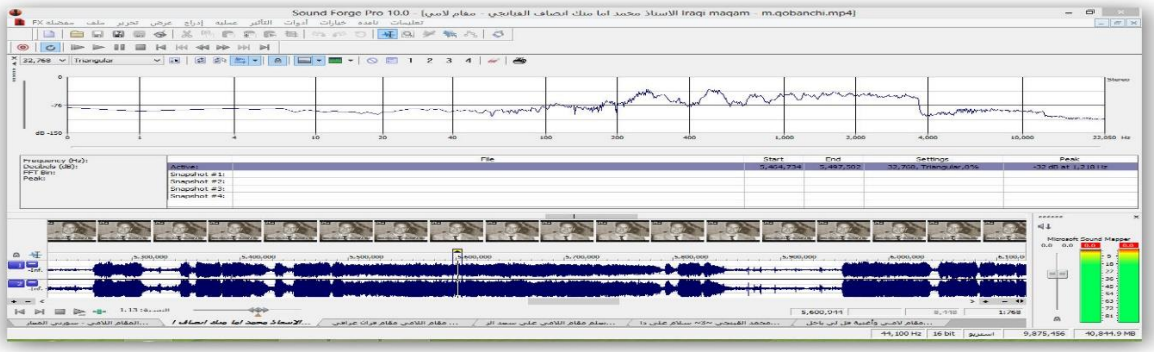
مَتى يَشتَفي مِنكَ الفُؤادُ المُعَذَّبُ وَسَهمُ المَنايا مِن وِصالِكِ أَقرَبُ
أما منك انصاف، أما منك رحمة أما منك اسعاف، أما منك مهرب
أغار الهوى عمدا عليّ فصادني فأصبحت في أشراكه أتقلّب
كَعُصفورَةٍ في كَفِّ طِفلٍ يهينها تَذوقُ شراب المَوتِ وَالطِفلُ يَلعَبُ
فَلا الطِفلُ ذو عَقلٍ يَرِقُّ لِما بِها وَلا الطَيرُ مطلوق الجناح فَيَهرب

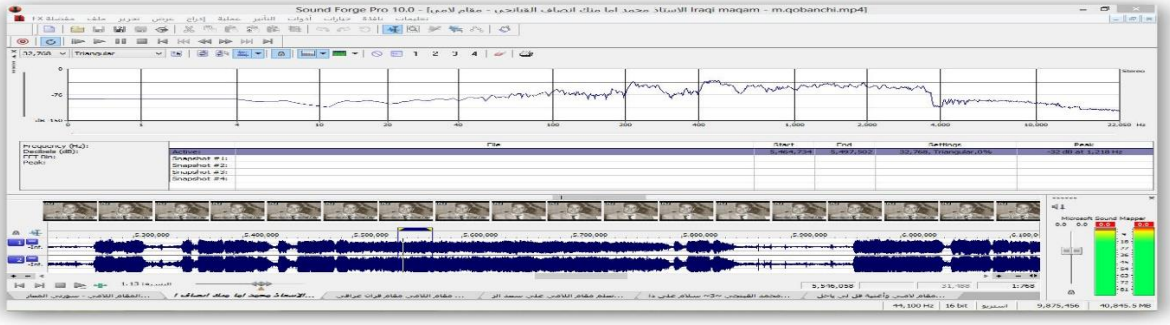
فالقارئ محمد القبانجي قد أدى القصيدة بمقام اللامي، وقد اعتمد على كل ما يمكن مده في القطع والوصال في تفاصيل السلم النغمي ليواكب كلمات الشعر مع مراتب المقام من البداية وحتى التسليم، فمد الصائت مع تنقله عبر السلم النغمي صعودا ونزولا بمقدار الدسبل في اثناء انتاجه، ومد الصامت بالطريقة ذاتها كما مطل الحركة ان وقعت في زمن التصويت بالمقام وكذا فعل مع الصائت المحتك، فيظهر من تحليل مستهل القصيدة مع الالف في اما منك التركيب النغمي للمقام الذي يظهر جليا من الرسم الموجي للالف وعلى النحو الآتي:

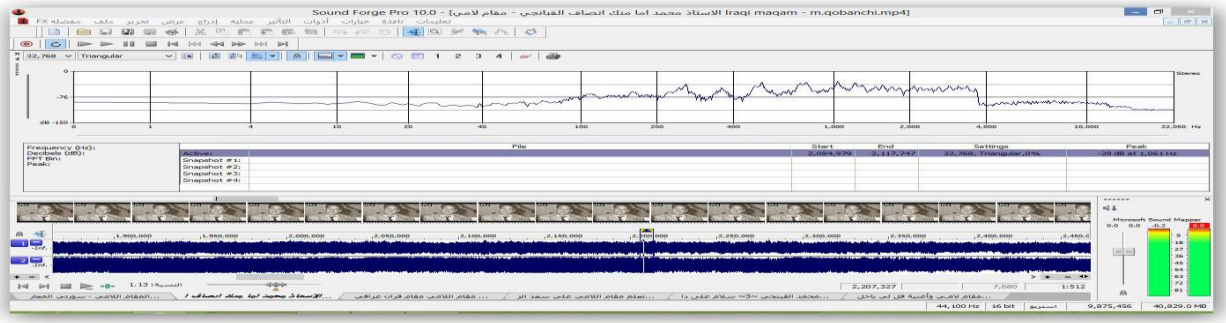
1انغام من التراث العراقي 61
2 https://novom.ru/en/watch/YzjQARIm8pM

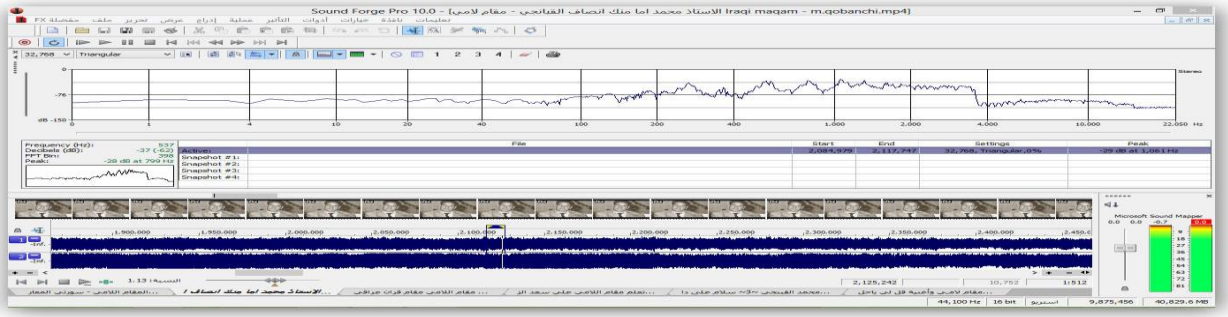


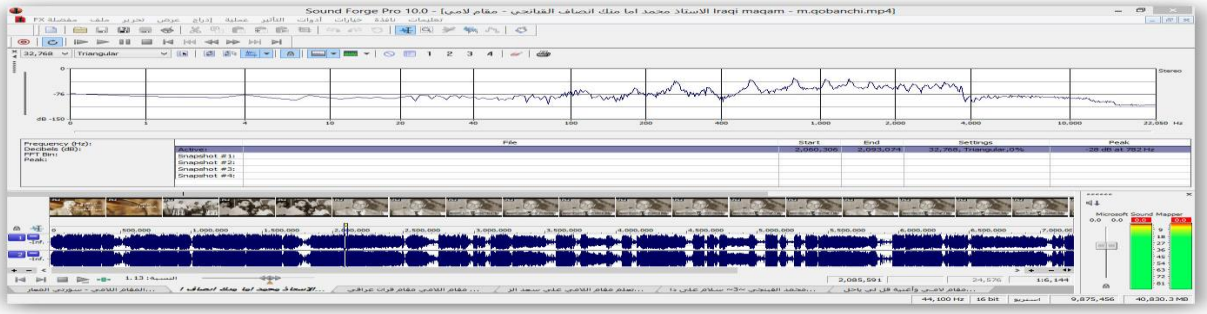




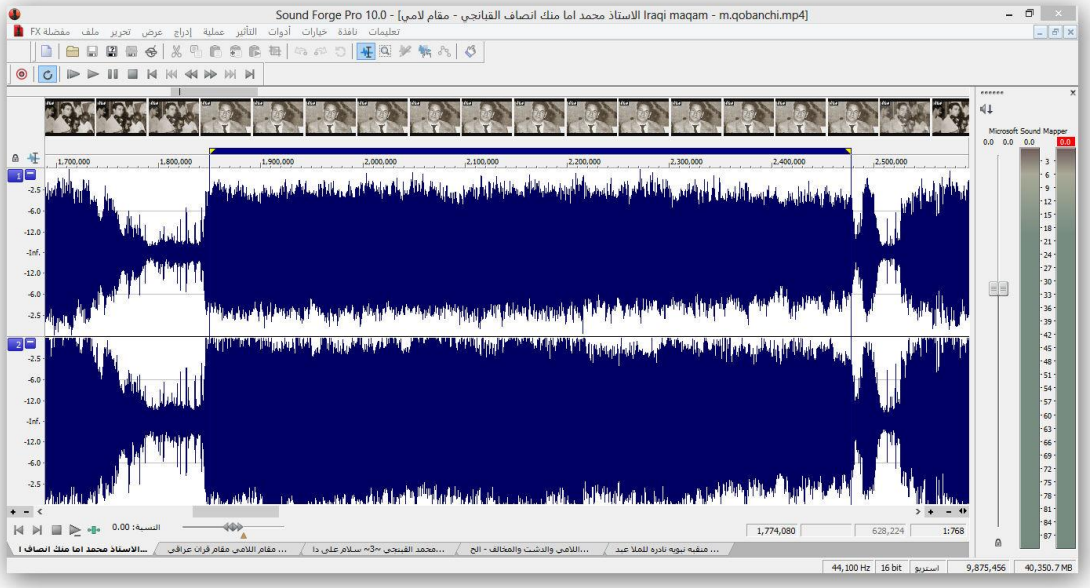




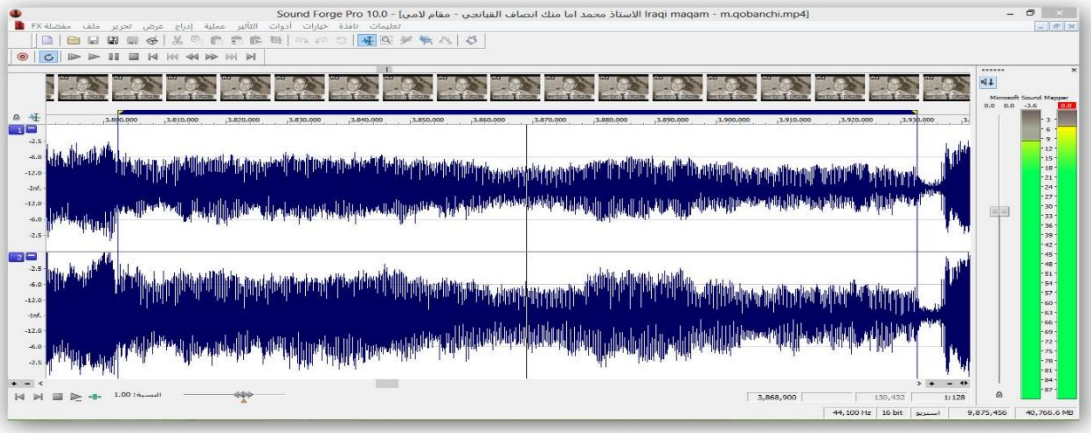




ومن مراقبة التحليل الموجي لارتفاع وانخفاظ قطع واوصال المقام في الشكل الأول مقارنة بالشكل الثاني والذي يليه وصولا الى الشكل الأخير، نجد ان صوت الالف الذي أدى به قارئ المقام من قوله (اما منك) قد شهد تقاطيع عدة صعودا ونزولا عند درجات الهرتز بين 200 هرتز و1000 هرتز، وأيضا بين 1500 هرتز و2400 هرتز، فقد مثل الصعود بالموجة الصوتية الى اعلى مستوى من الدسبل ثم نزوله ثم صعوده مجددا ثم نزوله وصعوده مرة أخرى وبفواصل زمنية متسعة مرة ومتضايقة مرة أخرى مثلت تفاصيل المقام الذي انتج به القارئ الالف في اما منك في القصيدة،ومن جانب آخر تصرف القارئ بأصوات المد والصوامت الاستمرارية بما يتناسب مع ما فرضه التقطيع النغمي للمقام فاخضع النص الشعري الى موسيقى المقام بغض النظر عما يتمتع به من الموسيقى الداخلية الذي فرضه إقامة الوزن الشعري وقافيته، وهو يظهر جليا في متابعة مد الصامت ومد الصائت ومد الصائت المحتك، ومطل الحركات، فقد مد القارئ الالف من قوله (اما منك) بزمن قدره 628.224 م/ثا وبموجة صوتية غير مستقرة فقد تفاوت مقدار الدسبل فيها بما يتماثل مع تقطيع المقام الذ بيناه في الاشكال التي مر عرضها، وهو ما يظهر جليا في الشكل الآتي:

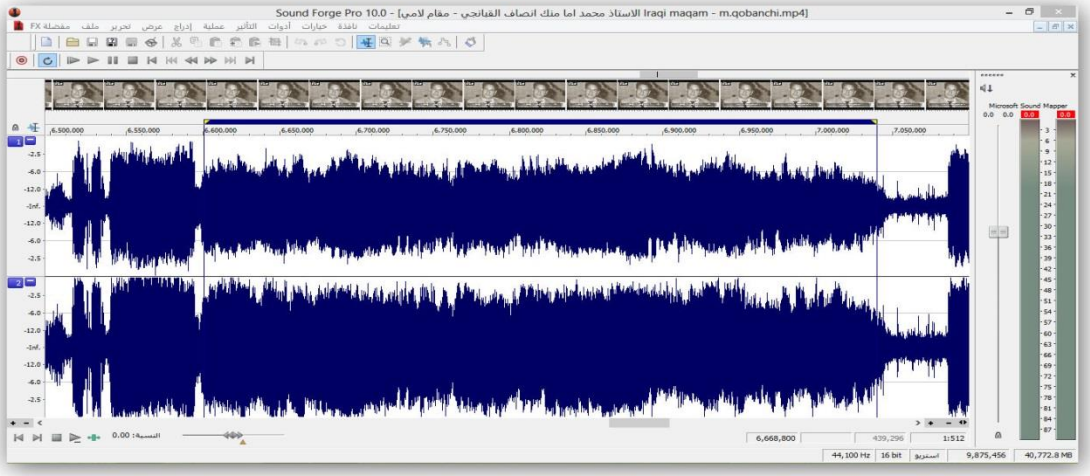


اما مد الصامت فقد تصرف فيه قارئ المقام بمد النون في قوله (اما منك) بزمن قدره 130.432م/ثا مع محافظته على تقاطيع المقام على وفق ما فعل مع الالف التي مر تحليلها اكوستيكيا، ويظهر ذلك جليا في الشكل الآتي:



ويبدو من شكل الموجة الصوتية لصامت النون في قوله (اما منك) ان الفواصل الزمنية ذاتها وطول الوصلات تناسبت مع فرضيات المقام وبتقاطيعه النغمية التي تتكرر مع كل مقطع وبفاصل زمني ثابت في مجمل القصيدة المغناة وتصرف المغني بالمدود أينما وقعت حتى لا يكسر الترتيب النغمي للمقام عند أدائه القصيدة، كما ان زمن انتاج النون قد تناسب مع الطول الذي يفرضه السلم النغمي لمقام اللامي ليكون بزمن قدره 130م/ثا.

ووقع المد في الترتيب النغمي للمقام على حركة قصيرة، وبسبب قوة السلم الموسيقي وطغيانه على الموسيقى الداخلية للقصيدة لجأ المغني الى مطل حركة الضم ليستقيم عنده التقطيع النغمي، فمطل حركة الضم في قوله (اتقلب) لزمن قدره 439.296 م/ثا كما يظهر في قياس زمنها في الشكل الآتي:



اذ تحولت الى صوت مدي باشباع كميتها النطقية لدرجة انها فاقت في مدها المقدار الذي يتحقق فيه انتاج الصوت المدي بطوله الطبيعي ليخرج الى مد يقدر بـ(عشرين) حركة.

ويظهر من الشكل ان التقاطيع النغمية هي عينها التي فعلها مع الالف في اما منك والنون في اما منك ليتكرر إيقاع مقام اللامي في كل مقطع صوتي قابل للمد بصرف النظر عن كون ذلك المقطع حقه المد او القصر، فاخضع بذلك النص الى تصرفات المقام ولم تبرز في القصيدة المغناة الا الموسيقى الخارجية التي تمثلت في القافية فقط مع طغيان السلم النغمي للمقام بمطله الحركات من ضم وفتح وكسر على الموسيقى الخارجية للنص الشعري أيضا.

وقد سلك الامر ذاته بغنائه مقطوعة (يلي نسيتونه وهي من الشعر الشعبي) ابوذية

بكلمات صبري الربيعي ونصها في الآتي:

ياللي نسيتونا يمته تذكرونه
يمته نجي عالبال وتساعدون الحال
يمته يمته تذكرونه
جنا بجسد روحين مانتفترق يومين
صار البعد سنتين رحتوا وعفتونه
ياللي نسيتونه
عفتونا ياحباب لاداعي لااسباب
غلقتوا بوجهنا الباب رحتوا وعفتونه
ياللي نسيتونه
جيتوا عليه منين شفتوني انتوا وين
صابتني اه العين يوم النظرتونه
ياللي نسيتونه

فقد أدى المغني محمد القبانجي بمقام اللامي مستهلا، لوجود امكانية التحكم بطبقات الصوت فضلا عن الوصلات الغنائية التي تتحقق بمد الصامت والصائت على حد سواء وبما يخدم درجات المقام على وفق النوتات الخاصة به[1] وعلى النحو الآتي:

1انغام التراث العراقي 56

ويبدو من مقارنة قصيدة قيس بن الملوح مع مقطوعة ياللي نسيتونه ان كلا النصين قد اخضعا الى السلم النغمي لمقام اللامي بابراز ما شأنه ان يمد ويحقق السلم الموسيقي على حساب الموسيقى الداخلية والخارجية التي يتمتع بها النص الشعري، ويتصرف المغني بالمقاطع الصوتية مدا وقصرا سواء اكانت أصوات مد قصيرة ام طويلة او صوامت قابلة للاستمرار، ويلاحظ أيضا ان القارئ قد تصرف بالوصل والقطع في عبارات القصيدة على نحو يقف فيه ويستأنف ليأخذ الوقت اللازم الذي يفرضه عليه المقام ولا يعتد بقضية المعنى او الاعراب او القاعدة النحوية التي تفرض على منتج النص وقفا في موضع يتم فيه المعنى ووصلا مع المعنى الجديد، وهو ما نلاحظه في قوله شراب الموت، فقد انتجها بالسكون وكان حقها الكسر على الإضافة ووقف عنده وكان حقه الوصل فاخضع النص المغنى الى حاكمية المقام على وفق السلم الموسيقي الخاص به.

وهو ما فعلته المغنية سليمة مراد في قصيدة يلي نسيتونه أيضا، ويظهر ذلك في تحليل القصيدة المغناة وعلى النحو الآتي:

قصيدة (يا نبعة الريحان) بأداء المغنية سليمة مراد:

يا نبعة الريحان حني على الولهان

حني على الولهان

جسمي نحل والروح ذابت وعظمي بان

والروح ذابت وعظمي بان

من علتي إلبحشاي ما ظلي عندي راي

ما ظلي عندي راي

جرحي صعب ودواي ما يفهمه إنسان

ما يفهمه إنسان

يوم الذي حبيت يا منيتي جنيت

يا منيتي جنيت

حاير أنا ظليت ماأدري ذنبي شچان

ما أدري ذنبي شچان

ما عندي كل ذنوب إلا هوى المحبوب

إلا هوى المحبوب

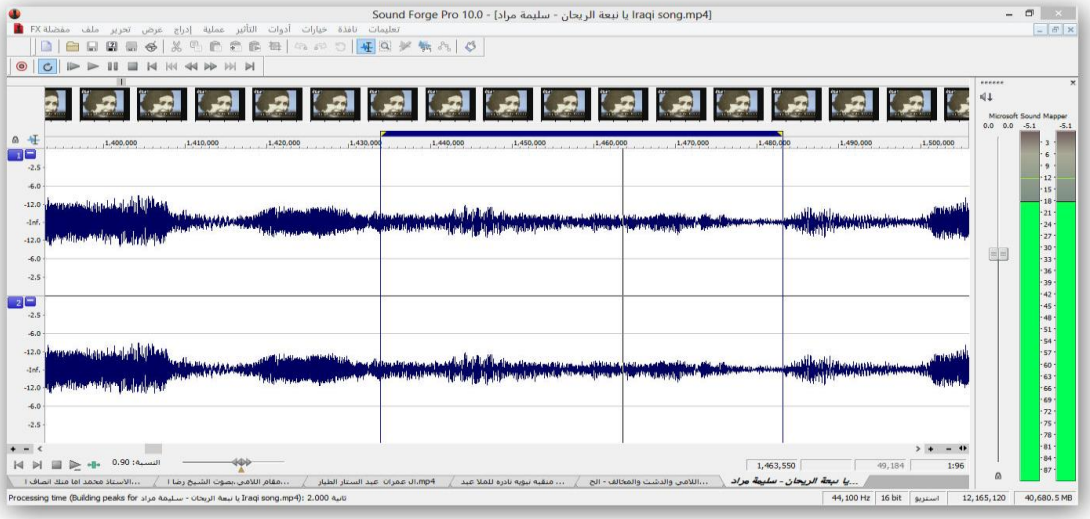
لا هو ذنب داتوب متصبر الرحمن

متصبر الرحمن

وتحليلها النغمي[1] هو:

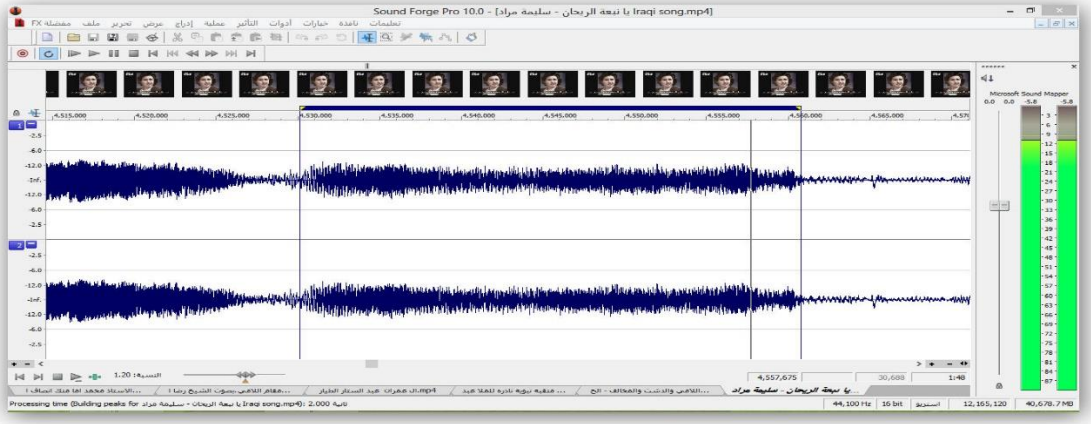
ويبدو من تحليلها النغمي انها تعتمد على تكرار المقطوعة بمقام اللامي مرة بالصوت البشري وأخرى بالموسيقى المساندة، ويبدو من تحليلها الموجي ان المطربة سليمة مراد اعتمدت على مقام اللامي ولكن بايقاع سريع وهو ما يظهر من قياس الزمن في المقطوعة، وأيضا اعتمدت في اكثر المدود لاقامة السلم الموسيقي للمقام على مطل الحركات، وهذا بطبيعة الحال يجعل من النغم سريعا ولكنه في الوقت عينه احتفظ بالسمات الأساسية للمقام وهي ارتفاعة ثم انخفاض ثم نبوة ثم استقرار وهكذا في بقية تفاصيل المقام، ويظهر ذلك جليا في متابعة المدود التي أقيم عليها القطع والوصل النغمي، فقد مدت الياء من كلمة (حني على الولهان) بزمن قدره 49.184م/ثا،وهو زمن سريع قياسا بالمدود الأخرى كما يظهر من الشكل:

1انغام من التراث العراقي 61.



وقد انتجت الفنانة سليمة مراد الياء الممدودة بتقاطيع صوتية تناسب الغناء بمقام اللامي فبدأت بارتفاع ثم انخفاض واستقرار ثم ارتفاع على شكل نبوة ثم انخفاض واستقرار ثم ارتفاع مجددا وهو ما وجدناه في غناء محمد القبانجي في كلمة اما منك التي سبق تحليلها مخبريا.

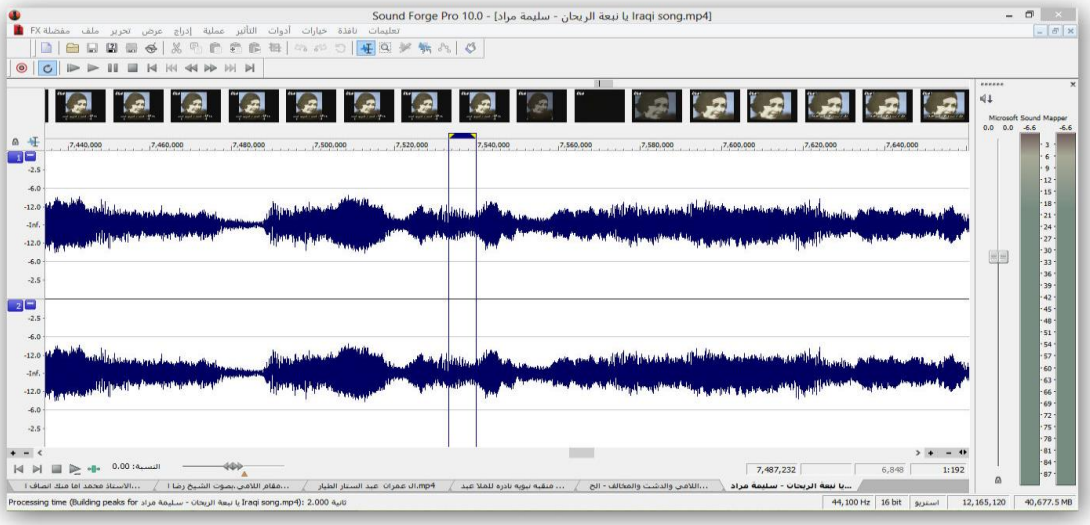
ومن جانب آخر وقع السلم الموسيقي في اغنية نبعة الريحان على ما حقه القصر، وهو الفتحة في كلمتي (ذابت، وما ظل) فقامت المغنية بمطل حركتي الفتحة في مقطعي الباء من ذابت والظاء من ما ظل ليتسقيم السلم الموسيقي بمدده التي يفرضها مقام اللامي، ويظهر ذلك بشكل جلي في تحليل كلمة ظل، فيظهر من الشكل الآتي:



ان الفتحة في كلمة ظل قد مطلت ليصل زمن انتاجها الى 30.688، وهو صوت يقارب في زمن انتاجه الياء المدية في الاغنية نفسها، فزيد في كميتها الصائتية لتتحول الى صوت مدي.

وتصرفت المغنية سليمة مراد أيضا بمد الصامت، والملاحظ انها مدت صامت العين الساكن في كلمة (يعرفه)، وعلى الرغم من صعوبة هذا الصوت الا ان المغنية قد تصرفت بمده للمحافظة على السلم الموسيقي من الخروج عن نغمه المحدد فقد مد صوت العين بزمن قدره 31.544 وهو زمن مقارب لزمن مطل الحركة في (ما ظل) وزمن انتاج الياء في (حني)، وقد لاحظنا ان المغني في أحيان كثيرة يقصر ما حقه المد استجابة للسلم الموسيقي لمقام اللامي، فيخضع النص الى الموسيقى الخارجي بصرف النظر عما يتمتع به

من موسيقى داخلية تفرض التصويت بمقاطع وترنيمات تبرز شاعرية النص المغنى، فقد قصرت الياء في كلمة (منيتي) فقد استغرق زمن انتاجها في القصيدة المغناة 6.848 م/ثا وهو زمن انتاج الكسرة كما يظهر في الشكل الآتي:



ولا فرق بين القصيدة العمودية المغناة وبين الابوذية في اخضاع الجميع الى انغام المقام، وان كان الأصل في هذا المقام هو غناء الابوذيات بالطور الريفي الحزين المعروف في جنوب العراق، ولعل هذا التطور في توظيف المقام مع النصوص الشعرية الفصيحة كان بداية انتقال تسرب المقامات الغنائية الى لفظ التلاوة القرآنية في أواسط القرن الماضي.

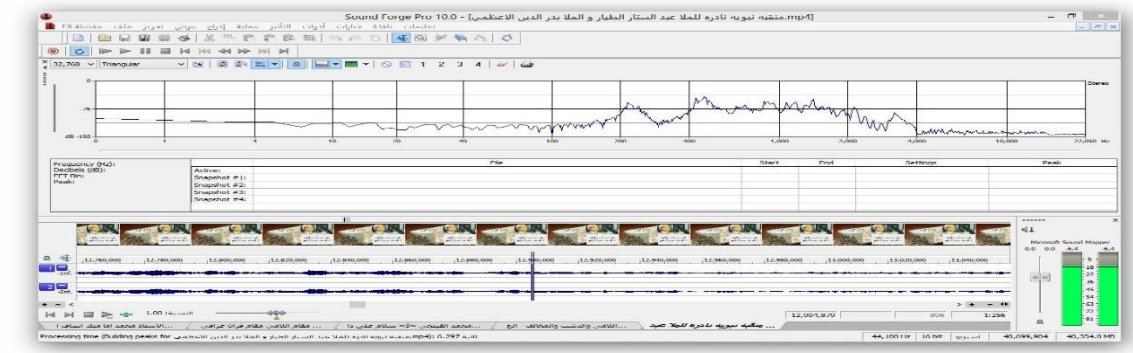
المقام العراقي في الأداء القرآني:

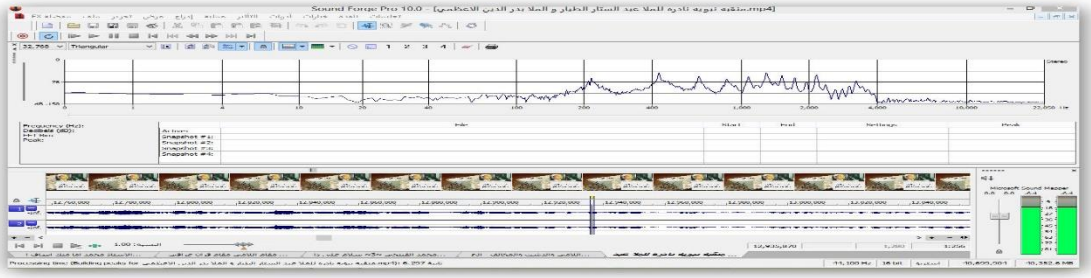
وظف القراء من الجيل الأول المقام العراقي في أدائهم القرآن الكريم وقد اشتهر عدد من القراء الذين كانوا يقرأون المقام العراقي في المناسبات الدينية كالموالد والجلسات في المديح النبوي او مجالس الرثاء التي صدحت حناجر القراء فيها باصوات من المقام العراقي موظفين نصوصا من الشعر الفصيح فضلا عن الشعر الشعبي وأيضا النص القرآني في الجلسة الواحدة ويسمى ذلك بالفراكيات وهو فن معروف في مناطق الاعظمية وبعض مناطق بغداد الأخرى بالتقطيع ذاته، ومن ذلك مثلا القارئ عبد الستار الطيار، الذي اشتهر بهذا النوع من الفنون، وهو ما يتبين من تحليل اكوستيكي موجي لفراكيات اداها مستهلا بمقاطع صوتية للالف وبعض المفردات من الشعر الشعبي ليدخل الى قصيدة فصيحة مقطعها:

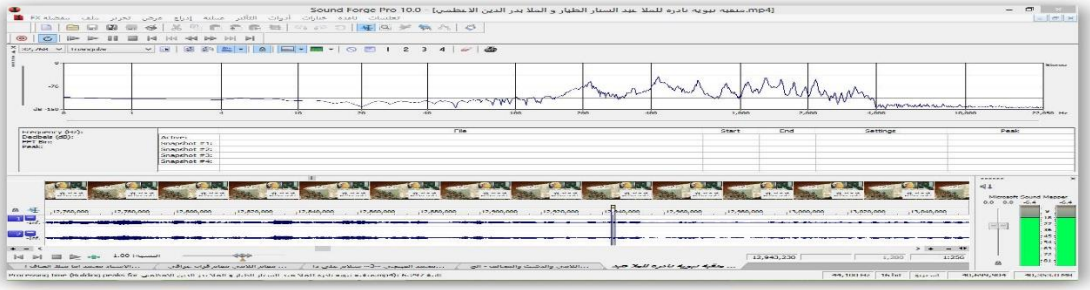
كثر الألى قد أبّنوك دفينا والباكيات عليك والباكونا

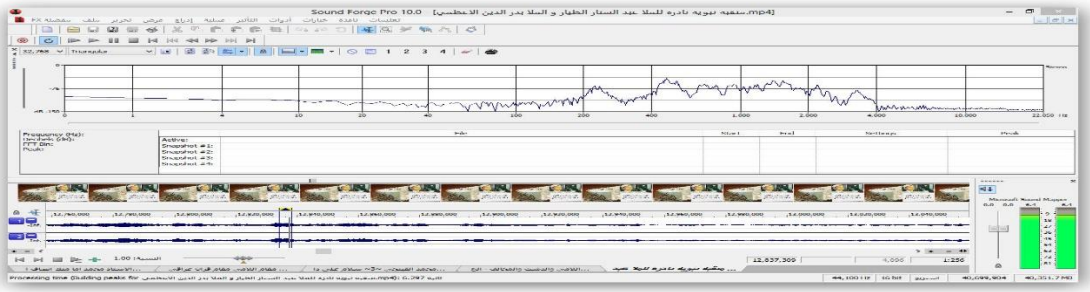
ما كنت تسمع يوم دفنك في الثرى إلا نشيجا خانقا وأنينا

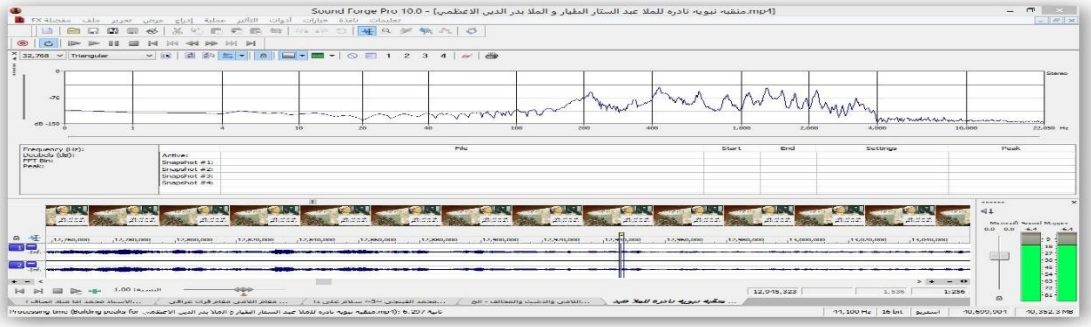
فقد أدى ذلك بمقام خلط فيه العامي مع الفصيح من الشعر وتخلل ذلك نصا قرآنيا ومن ثم مدود على طريقة اهل المقام العراقي وهو ما يظهر من التحليل الاكوستيكي لمقطع الالف بعد قوله (واعلم) في القصيدة وذلك في الآتي:



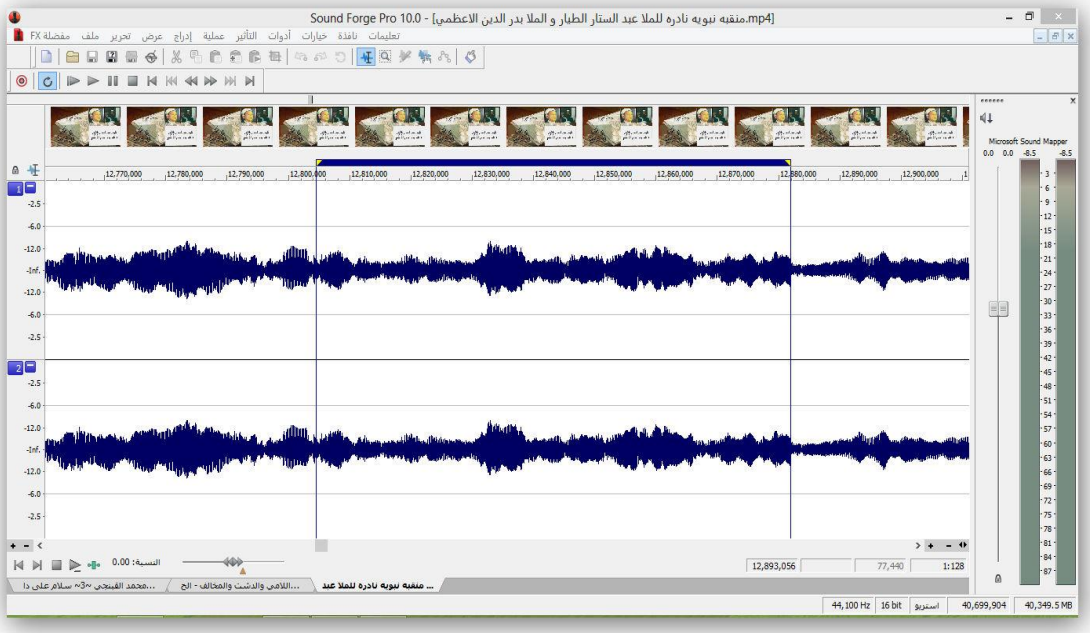






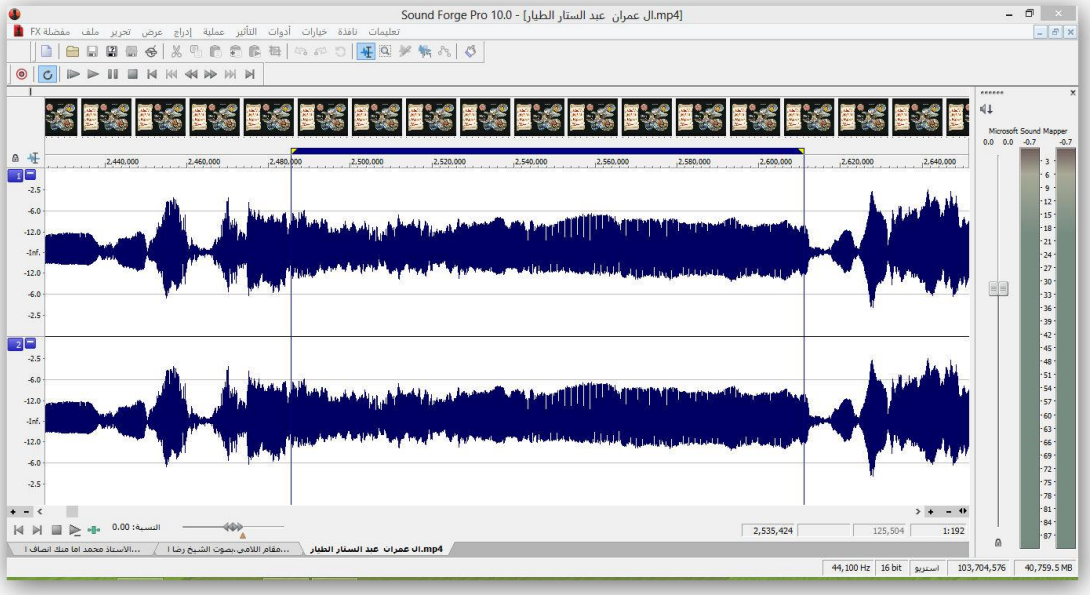


فقد مثل ترجيع الصوت ليتناسب مع المقام في الموجة الصوتية للالف بين 40هرتز و4000 هرتز، فجاء بالصوت أولا مرتفع النغمة ثم انحدر ليستقر مدة ويعاود الارتفاع على شكل نبوة تتلوها انخفاضه وارتفاعه ثم استقرار ثم ارتفاع وانخفاض ثم استقرار واختتام ويبدو ذلك واضحا عند مراقبة الرسم الموجي لمقطع الالف بتمامه في الشكل الآتي:

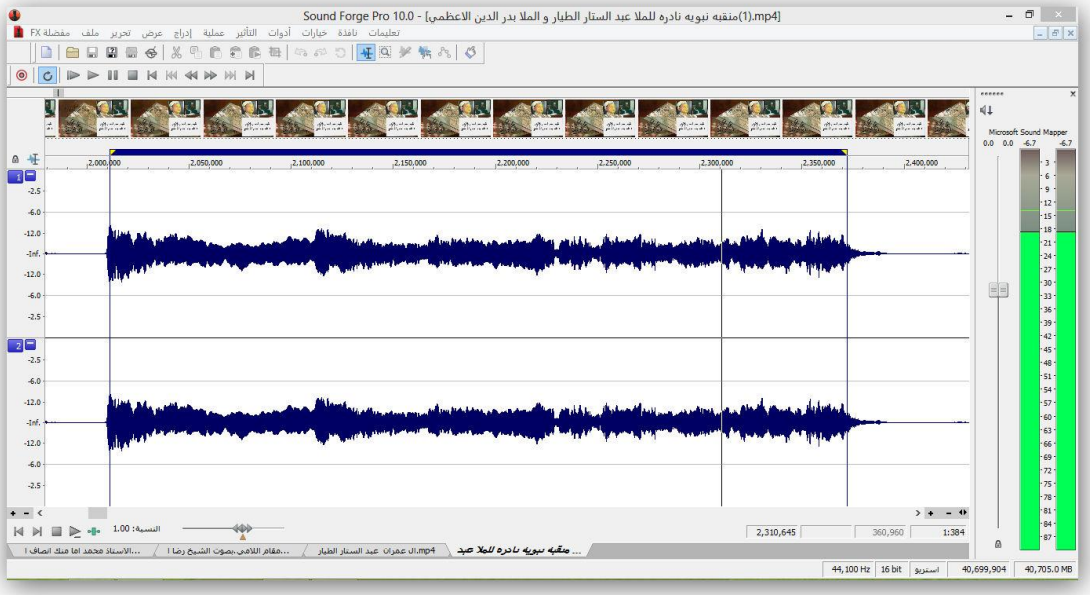


فالارتفاع بمقدار (18 db) كان في قمة الموجة الصوتية 12.800 و12.810 م/ثا في حين اتى الانخفاض الأول ومقداره 27.5 db في الزمن 12.810 و12.820 م/ثا من زمن انتاج الالف كما في الشكل، ثم يعود الى الارتفاع بمقدار 18 db في زمن بين 12.830 و12835 م/ثا، وهو زمن استغرق فيه انتاج الالف بتقطيع موسيقي تحكم فيه بمقدار الاسماع وكان على وتيرة منتظمة في الصعود والهبوط،وهكذا في باقي تقاطيع صوت الالف.

وينحو القارئ عبد الستار الطيار في أداء القرآن الكريم النحو ذاته، فيمد الالف مثلا بمد غير مستقر على وتيرة واحدة ويرجع الصوت متحكما بمقدار الدسبل ومدته ليصنع لحن المقام من خلال الأداء، وهو ما يظهر من متابعة الرسم الموجي لصوت الالف في أداء قوله تعالى وما انزل على قبلك كما في الشكل الآتي:

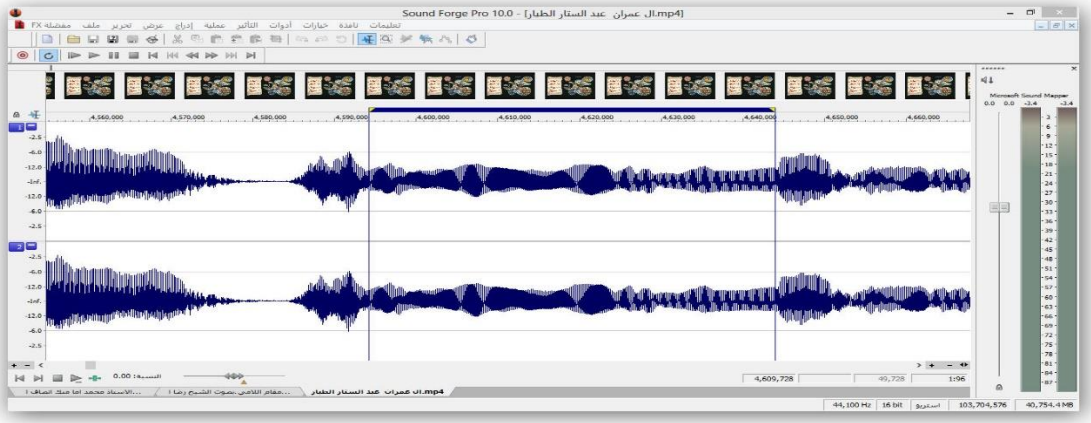


وبمقارنة ذلك مع الالف في الفراكيات من قوله (آه) وعلى وفق الشكل الآتي:



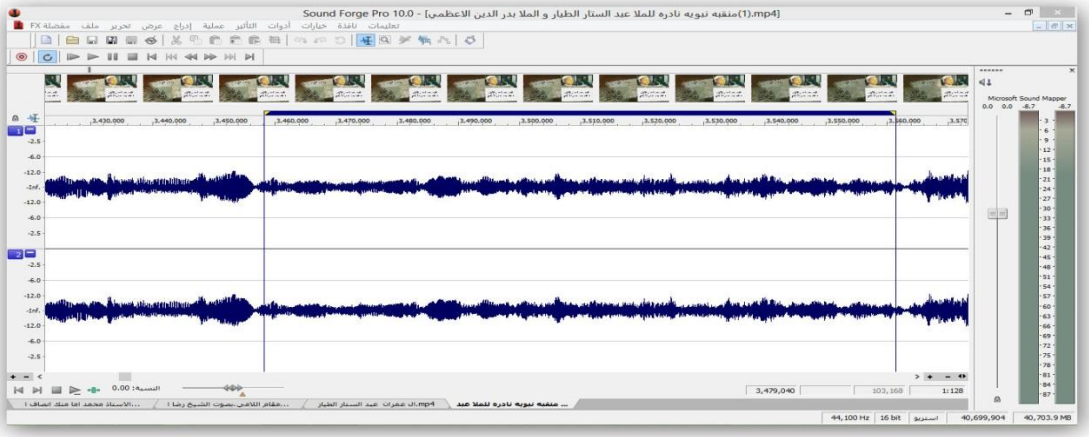
يظهر انه ينحو التقطيع ذاته مرجعا الصوت برفع وخفض الدسبل مع مد صوت المد بطاقة نطقية تسببت بزيادة في مده فوق المعتاد مع تكرار الخفض والرفع ليتناسب مع المقام الذي يتعنى به.

والامر كذلك في مد الصامت فقد مد صوت النون من قوله تعالى (النبيون) بالتقاطيع الصوتية ذاتها من ارتفاع يعقبه استقرار ثم انخفاض ثم ارتفاع مجددا وهكذا وهو ما يمكن ملاحظته بالرسم الموجي الآتي:



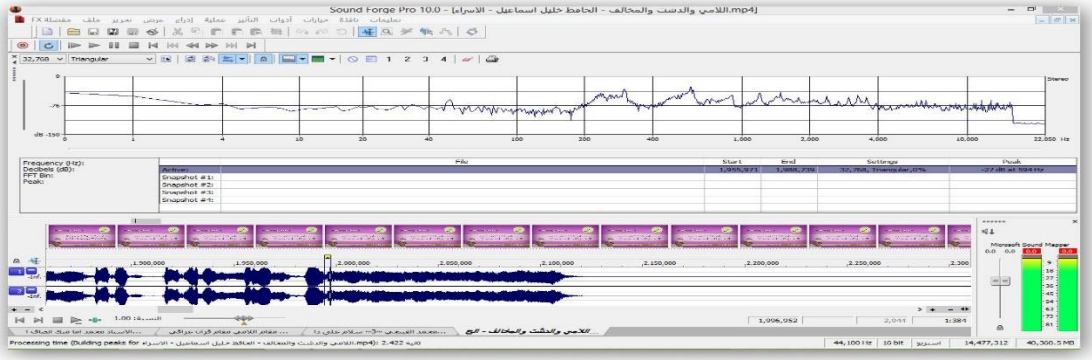
اذ بدأ الارتفاع الأول في 4595 الى 4600، ثم اعقبه استقرار في الموجة الصوتية ثم تلاه ارتفاع على شكل نبوة في الزمن بين 4606 و4607 من زمن التصويت بالنون ثم استقرار ويليه ارتفاع آخر وهكذا.

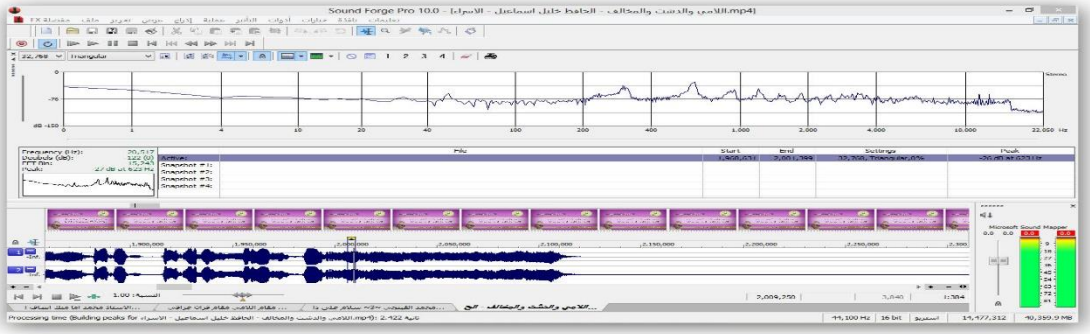
والامر ينطبق أيضا على انتاج الكسرة التي زيد في كميتها وتحولت الى صائت مدي، فالفراكيات مثلا قد فرضت على القارئ انتاج الكسرة ممطولة ومزيدة في كميتها الصائتية لتنتج ياء طويلة، ومن ذلك مطل كسرة الدال في كلمة (محمد) فقد انتجها القارئ عبد الستار بزمن قدره 103.168 م/ثا كما يظهر في الشكل:

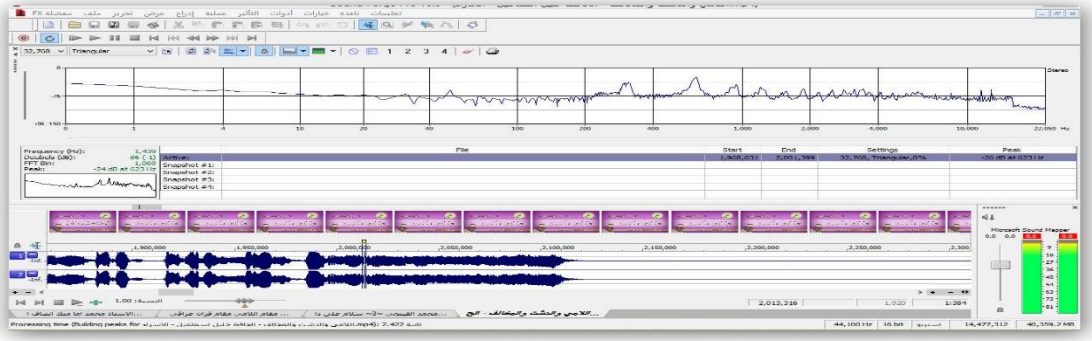


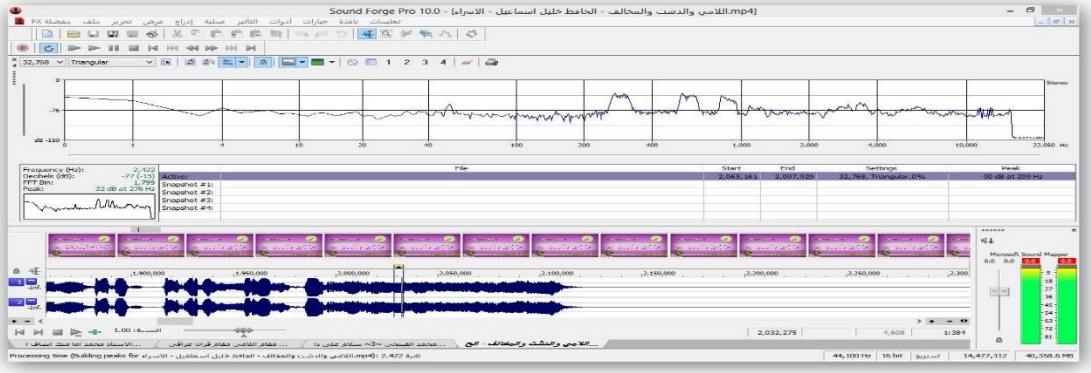
وقد اتبع النغم المقامي ذاته فبدت الموجة صاعدة أولا ثم استقرار ثم ارتفاع ثم هبوط واستقرار ثم ارتفاع على شكل نبوة ثم تأتي باقي تفاصيل المقطع النغمي.

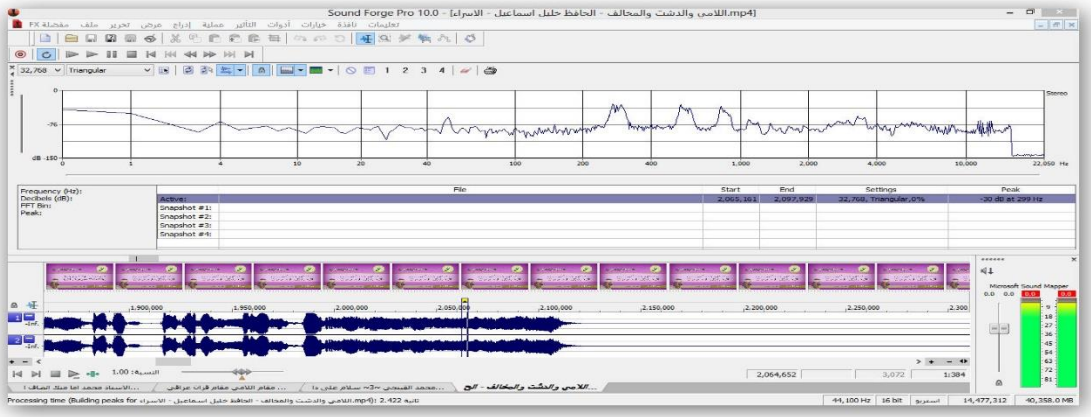
ويعد الحافظ خليل إسماعيل الرائد في توظيف مقام اللامي بتقاطيعه النغمية كافة في الأداء القرآني، فقد كان اول من فتح الباب امام المقرئين لتوظيف مقامات الغناء العراقي في الأداء القرآني، وعلى الرغم من توظيف القراء مقامات عدة مع الحفاظ على التنقلات بينها في اثناء الأداء القرآني الا اننا نجد ان مقام اللامي قد تزامن مع اكثر الأداء القرآني عند الحافظ خليل إسماعيل، لما فيه من إمكانية توظيف الحزن في طبقاته الصوتية وأسلوب انتاجه، ولعله يتلاءم مع المزاج البغدادي خاصة والعراقي بوجه عام، ويتلاءم أيضا مع اسولب القراءة بالتحزين الذي تميزت به القراءة العراقية، ويتضح ذلك من متابعة تصرف الحافظ إسماعيل باصوات المد واصوات اللين وكذلك مد الصامت ومطل الحركات في اثناء التلاوة، فالواو قد زاد في مدها مع تقطيعها على وفق ما وجدنا من تقطيع الصوت في مقام اللامي، وهو ما يظهر من متابعة الاشكال الآتية التي تمثل مراحل انتاج الواو من قوله تعالى:حق عليها القول وعلى النحو الآتي:

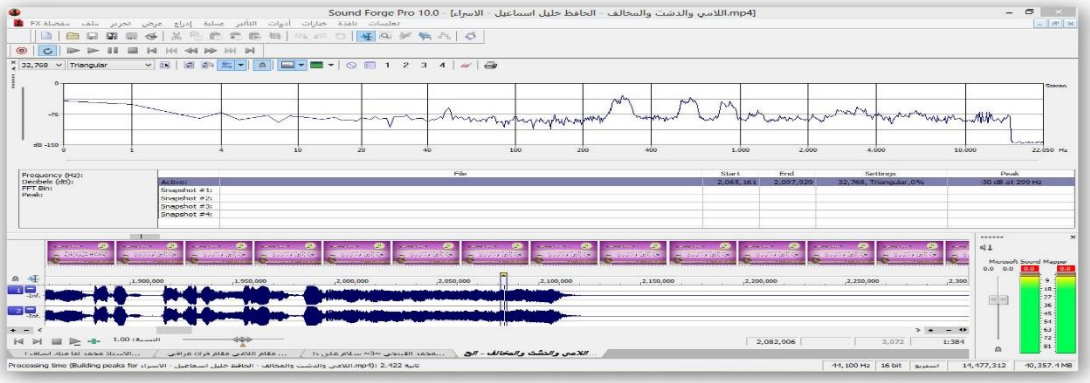

Sound Forge Pro 10.0 - [الامي والدسب والمخالف - الحافظ خليل اسماعيل - الاسراء.mp4]

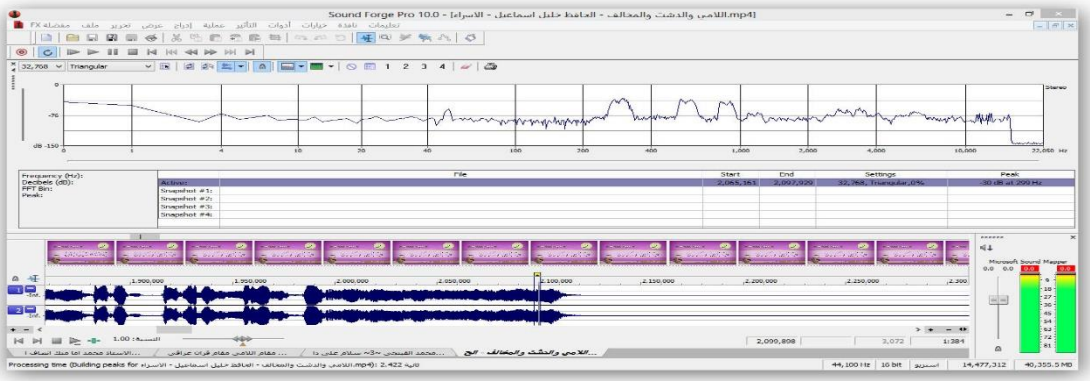

Sound Forge Pro 10.0 - [الامي والدسب والمخالف - الحافظ خليل اسماعيل - الاسراء.mp4]



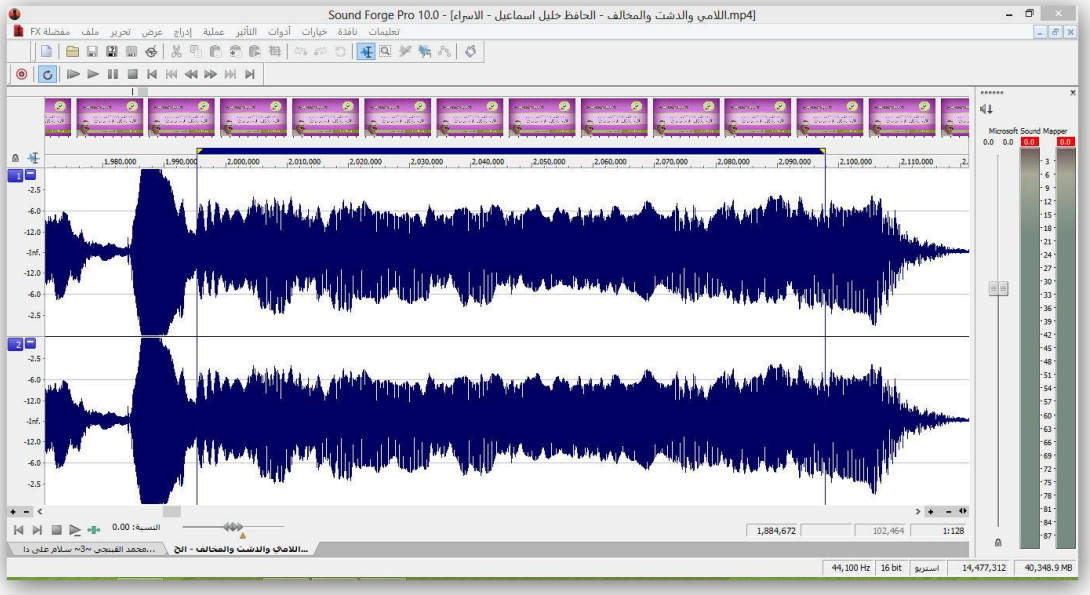

Sound Forge Pro 10.0 - [الامي والدسب والمخالف - الحافظ خليل اسماعيل - الاسراء.mp4]



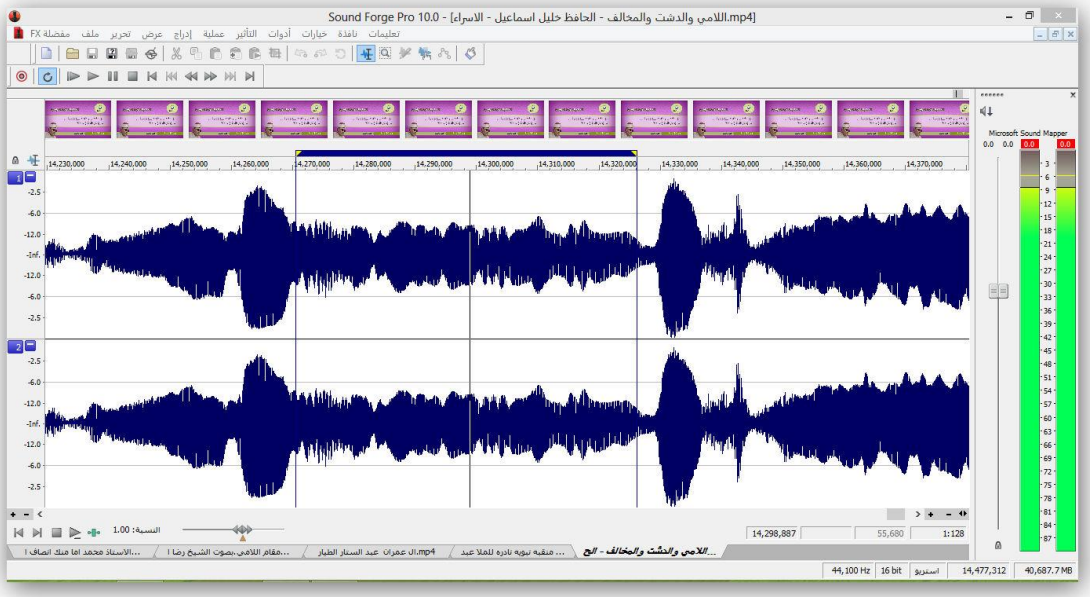




فقد تصرف في مقدار الدسبل في الصوت بين 100هرتز و16000هرتز، مرتفعا أولا بنغمة الواو ثم استقرار ثم ارتفاع على شكل نبوة ثم استقرار ثم ارتفاع آخر واستقرار على الهبوط ثم ارتفاعات متلاحقة على وفق التقاطيع النغمية لمقام اللامي بدرجاته كاملة، والشكل الآتي يبين انتاج الواو برسمها الموجي كاملا:



ويظهر التاثر بالمقام أيضا من متابعة مد الصامت، والمعروف عند علماء الأداء القرآني ان الصامت لا يمد الا بمقدار انتاج الصامت المفرد باقل من ضعفين، والمقام يفرض على المؤدي انتاجه بما يتوافق مع السلم النغمي مع الاحتفاظ بالمخرج الموسيقي بلا كسر في تسلسله النغمي، لذلك يضطر القارئ الى مد ما لا يمد تجنبا لكسر التسلسل النغمي للمقام الذي اعتمد في الأداء القرآني، ومن ذلك مد صامت قوله تعالى (مخذولا)، اذ مدها القارئ خليل إسماعيل بزمن قدره 55.680م/ثا كما في الشكل:



ويظهر من الشكل ان صامت الميم لم ينتج بالدرجة نفسها اذ قام القارئ برفع الصوت أولا ثم هبوط واستقرار ثم رفعا على شكل نبوة عقبها هبوط واستقرار ثم ارتفاع وهكذا كما هو الحال مع انتاج الالف في المقام ذاته.

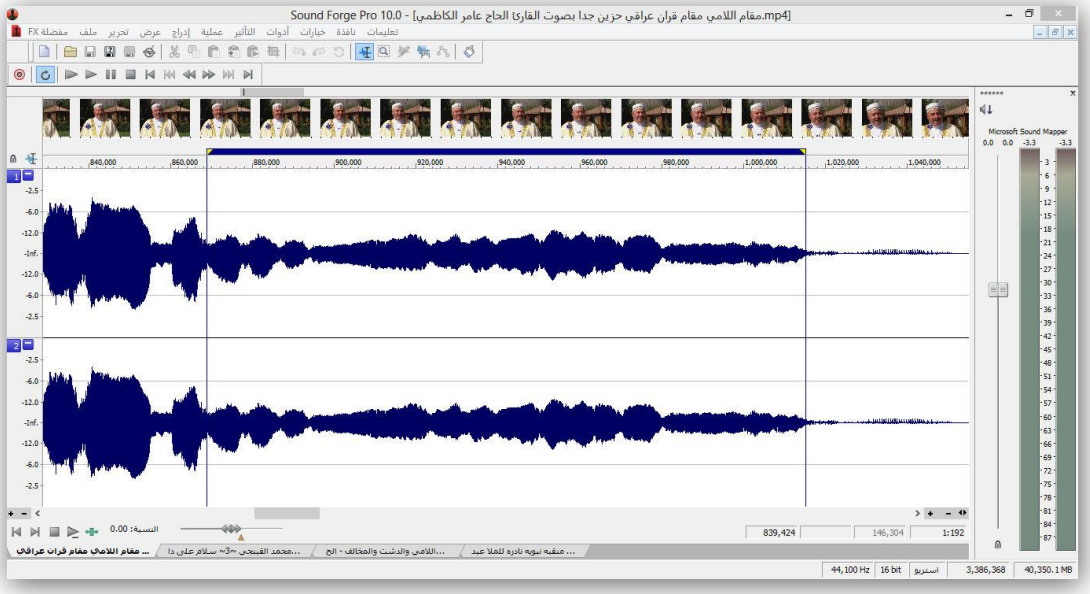
ان القراء الرواد من أمثال القارئ خليل إسماعيل والقارئ عبد الستار الطيار وقراء آخرون من مثل علي حسن العامري كانوا على دراية تامة بالمقامات العراقية وكيفية أدائها، فهم قد اتقنوا القراءة بالمقام في المناسبات الدينية التي تستدعي ان يمد القارئ صوته

ويقطعه ليستجلب شعور المستمعين بالتحزين الذي يظهر مع مقام اللامي خاصة، ويبدو انه الطور الذي كان رائجا في وقتهم، ففي أواسط القرن الماضي ظهر على الساحة الغنائية وتزامنا مع ظهور المذياع في المجتمع المقام العراقي بعده فنا اصيلا خاصا ببيئة بغداد والعراق، وله مطربوه ومستمعوه وهو فن قائم بذاته، وقد انتشر في ذلك الوقت الغناء بالشعر الفصيح وبالشعر العامي فاغنية يلي نسيتونه من أداء محمد القبانجي وكذلك قصيدة قيس بن الملوح التي يقول فيها اما منك وصال اما منك...الخ قد ظهرت على يد القارئ نفسه في أواسط القرن الماضي وتزامن ذلك مع الفترة الفعالة للقراء الرواد الذين ظهرت نتاجاتهم في المناسبات الدينية مرة وفي الأداء القرآني مرة أخرى، ولعل تسرب انغام المقام العراقي الى لفظ التلاوة العراقية في هذه الفترة له ما يبرره من ميول المجتمع الى الاستماع والقراءة بالطور الحزين وكانه انعكاس لحالة الاسى الاجتماعي التي كان يعيشها العراقيون في ذلك الوقت من وجود فقر مع سلطات حاكمة جائرة في صرامة احكامها من جانب ووجود قوات اجنبية حولت السلم الأهلي الى حالة من الاستنفار المستمرة وهي فترة الحرب العالمية الأولى وفترة ما بين الحربين وبعد الحرب العالمية الثانية وما طال العراق من ويلات الحروب في تلك الفترة فأثرت في اتجاه المجتمع الميال الى الطور الحزين خصوصا ان تلك الفترة شهدت نزوحا من الريف الى المدينة بسبب حالة الفقر الشديدة والمرض الذي تسبب بوفاة كثير منسكان العراق وخصوصا في مناطق الوسط والجنوب، فحمل النازحون ثقافة الطور الحزين الذي كان من مفردات حياتهم اليومية.

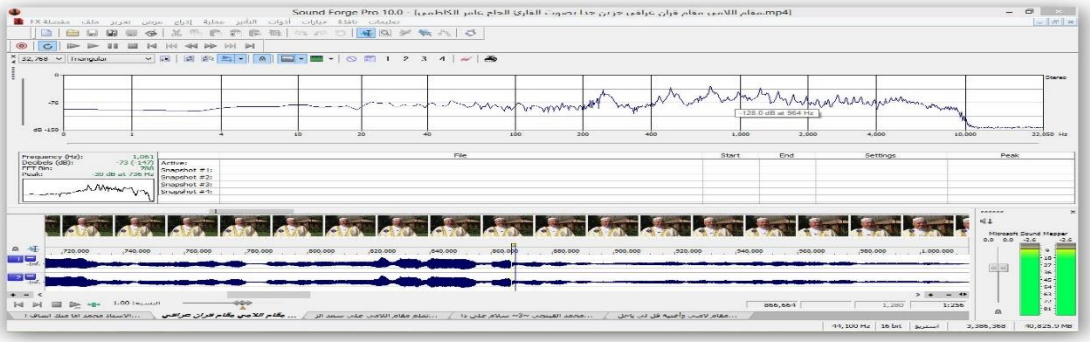
وقد اثرت المدرسة للرواد العراقيين من المقرئين الذين وظفوا المقام العراقي في الأداء القرآني في المقرئين المعاصرين، فقد ظهرت قراءات عدة سلك فيها القراء منحى اعتمدوا عليه على مقام واحد او اكثر في أداء القرآن الكريم فضلا عن أداء المناسبات الدينية بالمقام ذاته وبالقطع النغمية ذاتها، وتزامن ذلك مع ظهور الغناء الحديث وبعض الغناء المعاصر بالمقام ذاته أيضا، ولعل دخول مقام اللامي في الأداء القرآني المعاصر قد اتى فضلا عما تقدم من اعتماده تقطيعا نغميا عند المقرئين الرواد انتشار المراثي الحسينية التي تعتمد على هذا الطور في المجتمع العراقي الجنوبي خاصة[1]، مما تسبب في مزاج اجتماعي يستأنس في اداء طور اللامي خاصة واطوار الحجاز والرست والماهوري عامة، ويمكن ان تكون العادات الاجتماعية عند اهل الوسط والجنوب في العراق الخاصة برثاء امواتهم التي تمتد مراسيمها في عقد جلسات المراثي المؤداة بالقصائد المغناة في طور اللامي وغيره الى يوم الأربعين من تاريخ الوفاة هي الأخرى قد جعلت الطور الحزين هو الغالب على مزاج المجتمع العراقي.

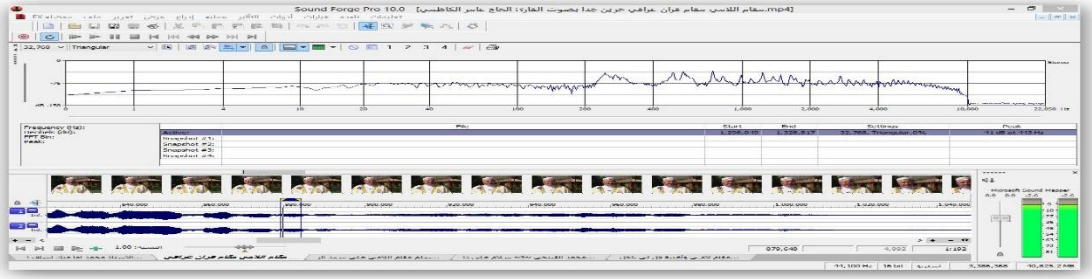
ومن القراء المعاصرين الذين اشتهروا بقراءة القرآن بمقام اللامي خاصة والمقامات العراقية عامة القارئ عامر الكاظمي والقارئ نعمة الحسان والقارئ مصطفى رعد العزاوي والقارئ علي حسن داود العامري والقارئ ميثم التمار وغيرهم كثير سواء في بيئة العراق او غيرها ومن ذلك قراءة عامر الكاظمي بمقام اللامي، اذ انتج القارئ الياء على سبيل المثال، في قوله تعالى (في عامين) فأنتجها بزمن قدره 146.304م/ثا كما يظهر في الشكل الآتي:

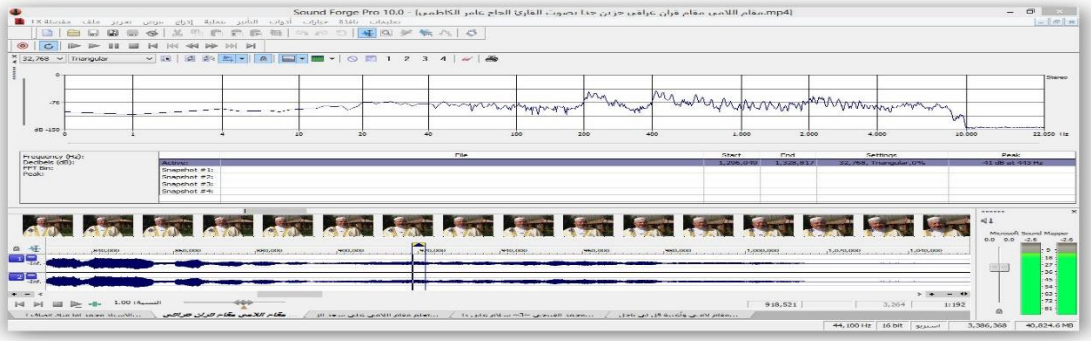
[1] راجع قناة الشيخ رضا الطويرجاوي https://www.youtube.com/watch?v=G5En8PEtxLY

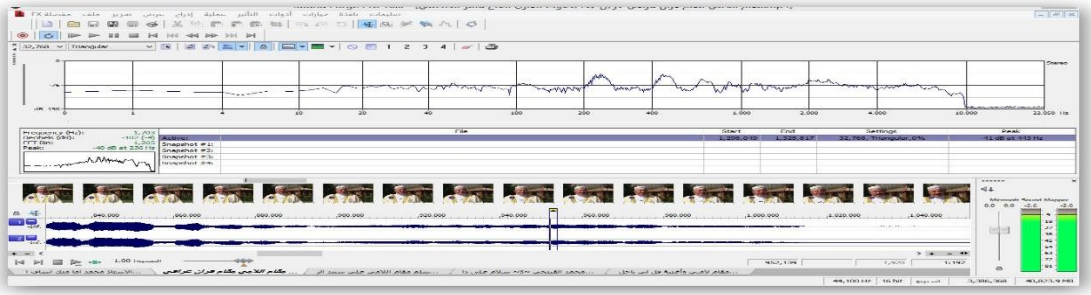


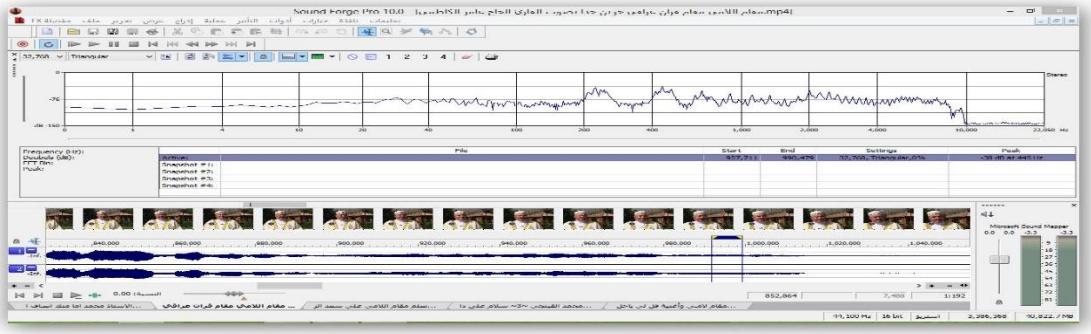
ويظهر تحليلها مقامها اكوستيكيا في الاشكال الآتية:

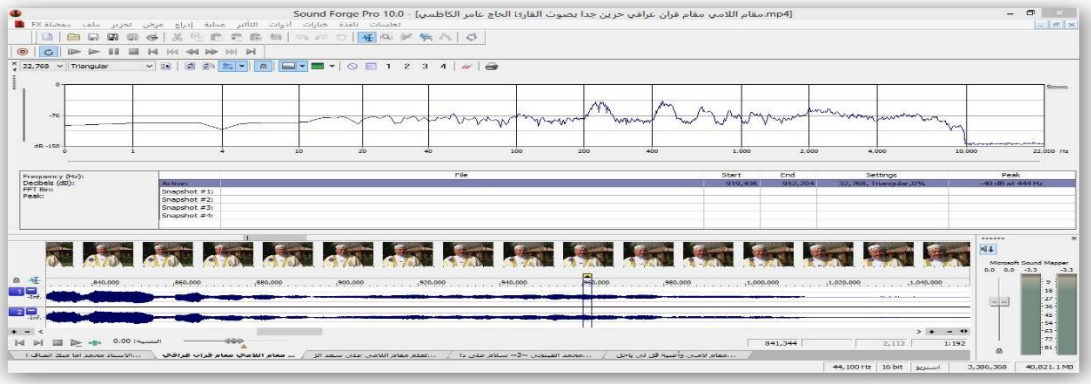












ويبدو من تقطيعها الصوتي ان المقرئ لم ينتجها بنمط مستقر من الدسبل فقد تصرف بذلك ليتناسب مع مقام اللامي فيبدأ بنغمة عالية عند انتاجها ثم يعقبه نزول واستقرار وبعد ذلك ارتفاع على شكل نبوة يعقبه نزول واستقرار ثم ارتفاع آخر، ثم استقرار وترجيع بالصوت على شكل نبوات تشبه تقطيع الصوت وترجيعه عند أداء كل من محمد القبانجي والقارئ خليل إسماعيل مع فروقات بسيطة في مقدار الزمن، التي عادة ما تكون الفسحة التي يتحرك منها القارئ في التصرف ببعض جزئيات المقام من غير التأثير على طريقة انتاجه.

النتائج

توصل البحث في اثر المقام العراقي في تلاوة المقرئين العراقيين الى نتائج عدة تتلخص في الآتي:

- الموسيقى مطلب اجتماعي وخصوصية الشعب العراقي عامة تتاتى من تفضيلهم الموسيقى والغناء بالطور الحزين، فانتشر الغناء والأداء باطوار دون أخرى في المقام العراقي.
- تأثر القراء بالمقام العراقي، وهي حالة طبيعية في الفترة التي عاشها المجتمع في ذلك الوقت وخصوصا بعد ظهور المذياع الذي اعتنى بتسجيل الختمات القرآنية وفي الوقت نفسه سجل المقام العراقي والغناء التراثي.
- بعض القراء كانوا يقرؤون المقام العراقي فضلا عن القرآن الكريم، مما تسبب بان يستانس بعضهم بإدخال انغام المقام العراقي في موسيقى القرآن الكريم، وبدأ يخضع النص القرآني الى متطلبات أداء المقام العراقي فظهرت أنماط جديدة من التلاوة قائمة على مد الصامت بشكل يفوق المقدار الذي حدده علماء التجويد، والامر كذلك شمل انتاج أصوات المد واللين بشكل يزيد عن مقررات علماء التجويد من ضابطة المد التي لا تتجاوز في افضل الأحوال ست حركات.
- طبق القارئ خليل إسماعيل انغام مقام اللامي بشكل تماثل فيه مع مكتشف هذا المقام الغنائي وهو المغني محمد القبانجي، فادى أصوات القرآن الكريم على وفق الطريقة ذاتها التي أدى بها قارئ المقام محمد القبانجي في اغلب تلاواته وقد ظهر ذلك جليا في مد الصائت مع تقطيعه ومد الصامت ومطل الحركات ومد صوت اللين.
- لم يفرق القراء من الرواد بين متطلبات الاحكام الادائية من ضبط المدود بزمن محدد ومتطلبات القراءة بالمقام العراقي فخرجوا عن ضوابط التلاوة بسبب موسيقية المقام التي تفرض عليهم مدا بصورة متكررة في النص الادائي مع الحفاظ على الفاصلة الزمنية التي يتكرر فيها المد بالمقام العراقي، فوقع المد أحيانا على الصائت الطويل فزيد في طوله وقطع بشكل نغمي يتوافق مع متطلبات مقام اللامي، واحيانا وقع زمن المد على صامت استمراري فزيد في مده وقطع بالطريقة ذاتها، ووقع أحيانا على حركة قصيرة فزيد في صائتيتها لتصبح صوتا مديا يزاد في طوله فقط ليحصل التناغم في موسيقى المقام التي فرضت على القارئ هذا السلوك الادائي.
- تأثر المجودين المعاصرين بالمدرسة الادائية التي ظهرت في أواسط القرن الماضي، التي كانت متأثرة بالمقام العراقي وطرق أدائه ووظفته في الأداء القرآني في تلك الفترة، ولا يجد المقرئين المعاصرين حرج في توظيف المقامات العراقية في الأداء القرآني على

الرغم من مخالفة القاعدة الادائية التي تضبط مقدار التصويت بالمدود ومواضع القصر والوقف والاختلاس ونحو ذلك من مفردات علم الأداء القرآني.

- اعتماد مقام اللامي في الأداء القرآني خاصة والمقامات العراقية عامة في أسلوب أداء القرآن الكريم يخرج القراءة عن ضابط الأداء القرآني الذي اكد عليه علماء التجويد في مؤلفاتهم من الابتعاد عن اللحن الخفي الذي لا يعرفه الا اهل الأداء انفهم لخفاءه في اللفظ ولا يدركه العامة، وقد غلب القراء المعاصرون تحسين الصوت واختيار المقامات الحزينة على ضبط الأداء القرآني على وفق القاعدة الادائية التي عدت سنة متبعة لا يمكن الاجتهاد معها الا في حدود ضيقة.
- تصرف القراء في المقام العراقي بأصوات النصوص المغناة ومكنوا موسيقى المقام لتطغى على الموسيقى الداخلية للنص المغنى، وقد تابعهم في ذلك بعض المقرئين فاخضعوا النص الى قطع ووصال المقام العراقي، فمطلوا الحركات القصيرة ومدوا الصوامت بزمن يتوافق مع تقاطيع المقام بصرف النظر عن الحكم الادائي الذي يلزمهم بالمد والقصر على وفق سنة القراءة والأداء القرآني.

المصادر:

الكتب:

- الآباء والانبياء: الن هوليت ترجمة فرج الله اسحق دار الشرق الأوسط للطباعة والنشر بيروت لبنان 1962
- البداية والنهاية، أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير، تحقيق مجموعة، ط.وزراة الأوقاف والشؤون الإسلامية دولة قطر.
- ديوان قيس بن الملوح رواية ابي بكر الوالبي، يسري عبد الغني، نشر: محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط/ 1، بيروت – لبنان 1999م.
- سجع الكهان، مالك محمد جمال عطا، جامعة مؤتة – الدراسات العليا 2011م .
- غاية المريد في علم التجويد، عطية قابل ناصر ط/ 4 القاهرة 1994م
- كشاف القناع عن متن الإقناع، منصور بن يونس بن إدريس البهوتي، عالم الكتب 1986م.
- لطائف الإشارات لفنون القراءات، أبو العباس محمد بن ابي بكر القسطلاني، تحقيق مركز الدراسات القرآنية، المملكة العربية السعودية.
- المقام العراقي تكوينات وتلوينات وأسلوب، المدى الثقافي عدد 2 لسنة 1406، السبت 10 كانون الثاني 2009م .
- موسوعة المقام العراقي، د.عبد الله إبراهيم المشهداني، بغداد.
- هداية القارئ الى تجويد كلام الباري، عبد الفتاح السيد عجمي المرصفي، مكتبة طيبة،ط/2، المدينة المنورة.

البحوث

- الاغنية العراقية انثروبولوجيا صادق الطائيhttp://www.watar7.com/News_Print.php?ID=175
- البناء اللحني والايقاعي للمقام العراقي مجلة الاكاديمي العدد 48
- حكم قراءة القرآن الكريم بالألحان وترجيع الصوت بها https://vb.tafsir.net/tafsir21925/#.W6PFSFFR3IU
- حكم قراءة القرآن بمقامات الغناء، محمد فال، منتدى التوحيدhttp://www.eltwhed.com
- لمحة تاريخية عن المقام العراقي فلاح يازار اوغلو
- مدخل الى المقام العراقي، فاطمة الظاهر http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=330778
- مصادر تدريس نظريات الموسيقى، مجلة الاكاديمي عدد46
- الموسيقى في عهد المغول والتركمان عباس العزاوي، التجارة للنشر والتوزيع، بغداد 1951م.

روابط الانترنت

http://musiqana.net/article.aspx?id=69
https://www.youtube.com/watch?v=SAjSntEL4OM
https://www.youtube.com/watch?v=fQ7plVq9iHY
https://www.youtube.com/watch?v=WqzCzEcf1Ys&t=21s
https://novom.ru/en/watch/YzjQARIm8pM

قناة الشيخ رضا الطويرجاوي تعليم مقام اللامي

https://www.youtube.com/watch?v=G5En8PEtxLY