المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 12، عدد 1، 2019، 21-40

تسمية المقامات الحالية ودلالاتها في الموسيقا العربية، وإيجاد بدائل لهذه التسميات

فراس ياسين جاسم، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، جامعة بغداد، بغداد، العراق.

تاريخ الاستلام: 2018/2/28 تاريخ القبول: 2018/5/15

The Naming of the Maqamat Denominations and Their Implications in Arabic Music and the Alternatives to These Names

Firas yaseen jasim, Musical Arts Department, College of fine Arts, University of Baghdad, Baghdad, Iraq.

الملخص

هدف هذا البحث إلى التعرف على المعنى الدّلالي لتسمية المقامات في الموسيقا العربية معتمداً على الأجناس، وإيجاد بدائل عن هذه التسميات بما يتناسب مع الموسيقا العربية، واتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق أهداف بحثه، واستعرض الباحث مفهومي السُلّم والمقام، وقام بتحديد الأسماء الأعجمية لمقامات الموسيقا العربية ومعنى كل اسم من هذه الأسماء، ثم وضح مفهوم الأجناس الموسيقية، وعرض العديد من المقامات العربية موضحاً الأجناس المكونة منها، وما ينتج من مقامات عند تبديل ترتيب هذه الأجناس. واقترح تسميات جديدة للمقامات الموسيقية العربية بديلة عن التسميات الأعجمية، حيث يُسمى المقام باسم جنس الأصل وجنس الفرع.

الكلمات المفتاحية: سُلّم، مقام، تسمية المقامات، تبديل ترتيب الأجناس، مقترحات بديلة لأسماء المقامات.

Abstract

The aim of this research was to identify the semantic meaning of naming the maqamat in Arabic music based on the Jins, and to find alternatives to these names tailored to suit Arabic music. The researcher followed the analytical descriptive method to achieve his research objectives. The researcher reviewed the concepts of scale and maqama, and the meaning of each of these names, and then explained the concept of musical Jins, and the presentation of many of the Arabic maqamat, explaining the Jins of their constituents, and the resulting Maqamat when changing the order of these ajnas. He suggested new names for Arabic musical magamat replacing the Non-Arabic names, where the maqama is called by the Jins of origin and the Jins of the branch.

Keywords: scale، maqama، The naming of the maqamat، Toggle the order of the Jins، Alternative proposals for the names of the maqamat.

مقدمة

يُعد البحث في الموسيقا العربية، من أفقر العلوم بحثاً وتحليلاً قياساً بالعلوم الأخرى، كونها تفتقد للتدوين والتوثيق، وهي من أهم مقومات وأدوات البحث العلمي الرصينة، فبداية التوثيق صوتياً كانت في الربع الأول من القرن العشرين في مصر أولاً[1] وفي العراق[2] لاحقاً، من خلال اسطوانات التسجيل بيضافون وغيرها، فعندما بدأ التوثيق بدأنا نتساءل ونبحث متأخرين، وفي القرن العشرين وبعد انبثاق النهضة الفكرية العربية التي توجت بانعقاد مؤتمر الموسيقا العربية في القاهرة عام 1932م، وهو حدث تاريخي مهم نوقشت فيه عدة قضايا، كان منها "هل يمكن تسهيل تسمية الأصوات التي يتكون منها الديوان العربي" (كتاب مؤتمر القاهرة 1933، 89)، وقد تواتر هذا الموضوع في مؤتمرات عدة في المؤتمر الثاني للموسيقا العربية في بغداد عام 1964م[3]، وفي عام 2009م كان محور مجلة المجمع العربي للموسيقا هو (حول المصطلح في الموسيقا العربية)[4]، وآخرها مؤتمر الموسيقا العربية في القاهرة عام 2017م، إذ كان أحد محاوره حول إشكالية المصطلح في الموسيقا العربية[5]. إنّ أغلب المصطلحات في الموسيقا العربية فارسية وتركية، ومن ضمنها المقام العراقي، والقوالب الموسيقية فهي من صنع الأتراك وتحمل أسماءها التركية، وقد جاء ذلك على مدى قرون من التأثير والتأثر والتثاقف المتبادل بينها وبين تلك الدول، لكن بالرغم من ذلك فإن الموسيقا العربية تحمل خصائص وشخصية مختلفة في تعبيرها الموسيقي، لكن هذه التسميات ما زالت عالقة لقدم تأثيرها، ويرى الباحث أن إيجاد بديل لها يعزز من منهجية ومستقبل التعبير في الموسيقا العربية، بالتالي سيكتمل المعنى الجمالي في صورة متناسقة.

مشكلة البحث

إنّ في تعدد التسميات للمقامات، فضلاً عن أعجميتها الفارسية والتركية في الموسيقا العربية مشكلة، كون هذه التسميات الغالبة على نظرياتها الموسيقية وبالأخص مقاماتها المتعددة، ثقلاً كبيراً على الكاهل التعليمي بين المتعلّم والمعلّم، وبين العازف والمنظّر في البحث العلمي، وبين نظريات الموسيقا العالمية المتداولة في التدوين الحديث ومصطلحاته، فتعدد الأسماء ليس له مبرر ذو معنى دلالي محدد، أو ممنهج من الممكن الاعتماد عليه كنظرية موسيقية، لذلك برزت الحاجة لبحث علمي يقترح فيه بدائل لتلك المسميات للمقامات من داخل منظومة الموسيقا العربية وهيكلية بناء أجناسها الموسيقية.

أهمية البحث

إنّ عملية إيجاد بديل مقترح لتسمية المقامات الحالية في الموسيقا العربية، يعد خطوة مهمة كونه يعزز البحث العلمي بمعلومات جديدة، بالتّالي تنعكس على الجانب المعرفي والتطبيقي، في المؤسسات التعليمية الموسيقية، لما له من تأثير إيجابي على منهجية التعليم وإيصال لغة مفهومة للمتعلم، فضلاً عن تسهيل تداول المقامات دون التّعقيد في تعدد أسمائها، كما أنه يعزز من مكانة الموسيقا العربية، بخصوصية وسمات متكاملة فنياً ومنهجياً وعلمياً.

أهداف البحث

1. التعرف على المعنى الدلالي لتسمية المقامات في الموسيقا العربية.
2. إيجاد بديل مقترح من منظومة الأجناس الموسيقية، لتسمية المقامات في الموسيقا العربية.

منهج البحث

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في إنجاز بحثه وتحقيق أهدافه.

الإطار النظري

مفهوم السُلّم والمقام

إنّ مفهوم السُلّم والمقام جدلية جديدة في طرحها بالنسبة للموسيقا العربية، حيث تختلط معانيها، فتحيد عن واقعها، لتحاكي قواعد الموسيقا الغربية -إن صح التّعبير- في طرحها للسلّم الموسيقي والمقام، بعد استخدامها لقواعدها النّظرية من التّدوين الموسيقي، وتثبيت السُلّم الموسيقي العربي على المدرج الموسيقي. إن اصطلاح المقام ليس بالجديد إذ إن "أول من استخدم كلمة مقام، وقبله كان يسمى (دور) أو (شد)، هو قطب الدّين الشيرازي[6]، كما أنه أول من ذكر كلمة (كاه، بيات، دوكاه، سيكاه، جهاركاه، بنجكاه)" ويذكر "بدر الدين الأربلي[7] في أرجوزة الأنغام، أن أصل المقامات هو مقام الراست وهو أول من ذكره، وتفرع منه ثلاثة مقامات، فيصبح عددها أربعة (الراست، العراق والزوركند والأصبهان) كما ذكر أن لكل مقام من المقامات الأربعة مقامين متفرعين منه، فصار الجميع أثنى عشر مقاما". (الرجب،1982، 45، 46).

ولعل تسمية المقام لها أسباب أخرى منها "سمي المقام الموسيقي، ضمن نظرية التّأثير الموسيقي، انطلاقاً من المعنى اللغوي للكلمة، وبالتّالي فالمقام هو الموضع الذّي تحتلهُ النفس، عندما تستمع إلى لحن بُني على الأصوات الموسيقية المشكلة لهذا المقام، وبما أن تغيير درجة استقرار أي تتالٍ للأصوات الموسيقية يغير من تأثيرها حسب نظرية الكندي، كان لا بد من تسمية المقامات المتطابقة كتسلسل صوتي، والمُختلفة الاستقرار، بأسماء مُختلفة" (أغا القلعة،2013، 6)

ومن مبدأ تأثير المقام على نفس المستمع كان اصطلاح المقام يدل على "تركيز الجمل الموسيقية على مختلف درجات السُلّم الموسيقي حيث تحدث تأثيراً معيناً على مؤديه ثم على سامعيه، ولعلها قيست في ذلك على معناها الأصلي في اللغة العربية الذي هو موضع الأقدام أو المنزلة، ثم تحولت كلمة مقام في أغلب البلاد العربية والإسلامية فصارت تستخدم للدلالة على مجموع السلالم الموسيقية التي وضعت لكل منها أبعاد مخصوصة بين مختلف درجاتها لتحدث التأثير المطلوب" (المهدي، 1982، 34)

إنّ اصطلاح المقام لم يقتصر على الموسيقا العربية فقط إذ أن "المقام مستخدم أو معروف ضمنياً في العالم العربي وسواه في منطقة الثقافة الإسلامية، في البقعة الجغرافية التي تمتد من شمال الهند إلى المغرب[8] (يسمى في المغرب العربي بالطبع)، وهو يغطي عدداً من المستويات المرتبطة والمتداخلة والمتدرجة للواقع الموسيقي. اقتصر استخدام اصطلاح المقام في مجمل العالم العربي، عدا العراق، على المفاهيم الثلاثة: الدرجة الموسيقية، والسُلّم النّغمي بخصائصه المعروفة، والمقام". (حسن،1991، 37،38)

إذ إن المقام في العراق يعد شكلا غنائيا محدد الملامح والقواعد الثابتة في الأداء، على المُغنّي الالتزام بها دون الخروج عنها، ويقول سليم الحلو إن "المقامات أو النغمات والمعنى واحد، هي عبارة عن سُلّم موسيقي، أساسه ديوان كامل، ذو ثمانية أصوات، أضيف إليه ديوان كامل آخر مثله، أصواته أجوبة للأول، وبين أصوات كل مقام أبعاد متنوعة من المسافات الصوتية، مرتبة ترتيباً خاصاً حسب طبيعة المقام، ولونه اللحني، إن المقامات تتميز عن بعضها، وتتغير ألحانها بفعل تغيير المسافات التي بين أصواتها" (الحلو،1972، 71). ثم يقول الحلو أيضاً إن "هذا السُلّم هو عبارة عن مجموعة أصوات، أساسية، عددها، سبعة يضاف إليها صوت ثامن، وهذا الثامن يكون جواب الأول، وعلى أصوات هذا السُلّم، تؤلف جميع الألحان. والمسافات في السُلّم العربي أربعة أنواع: مسافة كاملة ونصفها وربعها وثلاثة أرباعها" (الحلو،1972، ص71). وهذا لا يتفق مع الرأي القائل إنّ "الموسيقا العربية تعتمد على المقامية، أي الاعتماد أساساً على مفهوم المقام، وما يرتبط به من أبعاد فنية تعبيريّة وتأثيريّة (كون الموسيقا العربية تعتمد على) السُلّم الطبيعي غير المعدل، وخصوصية الدرجات والأبعاد المكونة له، والعلاقة الكائنة بينها(مثل) اللحن الانفرادي الهوموفوني[9] المتمثل عمليا، في تعددية نوعية هيتروفونية[10] قوامها حذق

الأداء والقدرة على الإضافة الشخصية" (قطاط، 2012، ص14). وعلاوة على ذلك فإن الباحث يرى أن الآراء التي ذكرت أعلاه تناولت مفهوم المقام و السُلّم من الناحية الشكلية والتأثيريّة، ولا فرق بين المقام والأنغام و السُلّم الموسيقي، بالتّالي يرى الباحث أن يتفق مع الآراء أدناه حول مفهوم السُلّم والمقام في الموسيقا العربية إذ إنها تناولت المفهومين من خلال خصائص وبناء الموسيقا العربية وتعبيرها السايكولوجي مقارنةً مع مفهومها في الموسيقا.

"نتناول السُلّم هنا بمفهوم السُلّمية (Tonality)، والتي تكون إما (ماجور أو مينور) ولا نتحدث عنه (Scale)، والذي اعتمدنا من أجله مصطلح غاما من اللاتينية (Gamma)، إن مصطلح السُلّمية (Tonality) مختلف تماماً عن مصطلح المقامية (Modality)، حيث إن الموسيقا السُلّمية، هي المكتوبة ضمن إطار سلالم (الماجور والمينور)، والخاضعة للقواعد (الهارمونية) الخاصة بها (أي الهارموني الكلاسيكي والرومانسي)، أما الموسيقا المقامية، فهي تلك التي لا تخضع للقواعد (الهارمونية)، بل للقواعد اللحنية الخاصة بكل مقام، وبالتّالي ترتكز بشكل رئيسي على (المونوفونية) (الصوت الواحد)، فإن المقام هو نظام (أنترفالي) محدد، ولكن دون تحديد الطبقة الصوتية للدرجة الأولى، فإذا ما حددناها نكون انتقلنا إلى ما يسمى بالسُلّم، ضمن مفهوم السُلّمية، وإذا ما حددنا هذا السُلّم بثلاثي صوتي، درجاته المستقرة، نكون قد انتقلنا إلى ما يسمى بالسُلّم ضمن مفهوم السُلّمية، وبالتّالي ما يميز السُلّم عن المقام هو تشكيل درجات السُلّم المستقرة، ثلاثي صوتي يحدد السُلّم بشكل كاف على طبقة صوتية معينة، وذلك عن طريق إيجاد طيف هارموني صنعي، والمتمثل بهذا الثلاثي الصوتي، أثناء الكتابة الهارمونية ضمن مفهوم السُلّمية، مع وجود تمثيل وظيفي لدرجات السُلّم" (كرم وآخرون،2011، 63)

"إن مصطلح المقام يدل في نفس الوقت على سلم موسيقي خاص له مميزاته وعلاقاته السيكولوجية الفسيولوجية التي يؤثر بها على المخلوقات عامة والإنسان خاصة حسب كل مقام، وما لا يمكن مقارنته بالمفهوم الغربي للمقام، الذي هو عبارة عن تعدد درجات، تنطلق من درجة الأساس إلى جوابها، وفي هذا الإطار تكتسي الدرجات أهمية متباينة حسب دورها داخل المركبات التوافقية وقواعد الكتابة التّوافقية القائمة أساساً على السُلّم المعدل أو الثابت، بينما السُلّم الموسيقي العربي، يعود فيزيائياً إلى النمط المسمى (فيثاغوري)[11] وإن كان أقدم من فيثاغورث بكثير، وهو مستخرج من التسلسل الناتج عن توافق الخماسيات، لذلك فهو السُلّم اللحني الميلودي المتميز بالتركيب أساساً من خلايا أو عقود (أجناس)، تكون متصلة أو منفصلة، مع إمكانية اختلاف بعض درجات السُلّم عما هي في الصعود، مع أهمية درجة القرار وهي المحور الأساسي الذي يقوم حوله، ويبنى على أساسه سير اللحن والقفلات واسم المقام المرتكز عليه، ولكل مقام قدرة تعبيريّة وتأثيريّة خاصة، وطابع وبصمة تسمى روح المقام" (قطاط،1983، ص13،14)

يتميز السُلّم الموسيقي بثبوت درجاته الموسيقية بمقياس محدد غير قابلة للتغيير، فالبعد الكبير في السُلّم المعدل ثبت 200 سنت والصغير 100 سنت والثالثة الكبيرة 400 سنت والصغيرة 300 سنت وهكذا...أما ما يميز المقام فإن درجاته الموسيقية غير ثابتة بل متغيرة حسب الموقع الجغرافي للمقام، وطبيعة تداوله بين مؤديه، فثانية البيات لا يمكن أن تكون ثالثة (الراست) وإن كانت هي نفس الدرجة (سيكاه أو سي كار بيمول) كونها ربما أعلى أو أقل منها بقليل، كما أن (البيات) يختلف من بين موسيقا الدول العربية والموسيقا التركية والإيرانية أيضاً. "هناك نغمات اختلف العرب على إقرارها مثل نغمة (السيكاه) فاختلف السوري عن المصري في إقرارها، ثم اختلف التركي في موقع دستانها، فـ(السيكاه) المصرية هي أخفض من (السيكاه) الشامية، وكذلك (السيكاه) الشامية أكثر انخفاضاً من التركية حتى أنها تكون أقرب إلى (البوسليك) من (السيكاه) المألوفة في البلاد العربية، ويسمون (السيكاه) المصرية بالسيكاه الميتة" (العقيلي، 1976، 116). بالتّالي فانعدام ثبات قياس الدرجات الموسيقية يخرجنا من السُلّم الموسيقي إلى مفهوم المقام وهو أقرب إليها من ذلك.

التسمية الأعجمية لمقامات الموسيقا العربية ودرجاتها الموسيقية

يقول الحلو "لقد أهمل العرب أمر موسيقاهم، في إطلاق الأسماء على مقاماتها، ومصطلحاتها، وهي في هذا التعقيد في المقامات وأسمائها، و السُلّم وتركيبه العجيب، وهذه الأسماء ليست عربية، بل هي من أصل فارسي أو تركي....لو استفسرنا عن أصلها، لرأينا بأنها لا تمت إلى موسيقانا العربية بأية صلة، لولا أن ألوانها ومسافات أصواتها، مطابقة لما يوجد من المسافات في السُلّم الموسيقي العربي" (الحلو، 1972، 76)

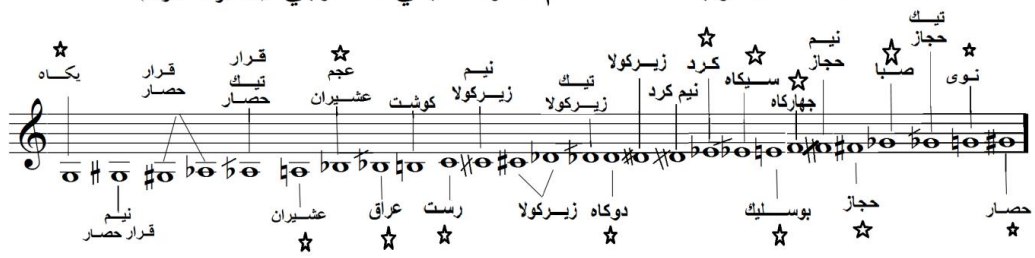
"من الطبيعي أن تدخل -خلال حكم الأجنبي (الفارسي والعثماني)- كلمات أعجمية فارسية وتركية، إلى اللغة العربية في المجالات المختلفة ومنها الموسيقا والغناء، ولكن ليس معنى هذا أن العرب ليست لديهم مصطلحات عربية صميمة في الموسيقا والغناء؛ إن مخطوطات علماء الموسيقا العرب وغير العرب ـ أمثال الكندي والفارابي والخوارزمي وابن سينا وابن زيلة وصفي الدين الأرموي لا نجد فيها مصطلحات فارسية لدرجات السُلّم الموسيقي، ولأسماء الإيقاعات والآلات الموسيقية، بل إن العلماء المذكورين قد استعملوا المصطلحات العربية الأصيلة، وأول من استعمل المصطلحات الفارسية هو قُطب الدّين الشّيرازي (1236-1310م) في كتابه دُرة التّاج في غُرة الدّيباج، وبعد الشّيرازي نجد الكتب العربية منذ القرن الرابع عشر الميلادي تنقل وتنشر المصطلحات الفارسية لأصوات السُلّم الموسيقي العربي، واستمر الحال في الكتب العربية" (رشيد، 2000، 220،222). ولعل انتشار مصطلح المقام يعود إلى التثاقف بين الدول الذي جاء نتيجة الفتوحات أو الاحتلال التي من خلالها تم نقل المصطلحات الموسيقية فيما بين الدول مع اختلاف اللفظ "مثل (المَقومْ) في أوزبكستان وطاجاكستان، (المُقام) في أذربيجان (كلاهما يتصل بمجموعة مؤلفات (شاشْمَقوم)، أي المقامات الست التي وضعت في شكلها الحالي في القرن الثامن عشر)، وكذلك (الأنيكي مُقام) الأيغوري، والمقام الخوارزمي المؤسس على مقامات سبعة (الذي تبرز ميزاته في الموسيقا العثمانية الكلاسيكية). وهي مفاهيم تصل إلى كشمير في الهند... وكلها متأثرة إلى حدّ كبير بالسّمات العربية والإيرانية والتركية المغولية، بينما ينطبع أداؤها بعناصر الفن الشعبي الخاص بمختلف هذه المناطق" (قطاط، محمود، 5،6).ولعل هذا التّثاقف وبأي وسيلة كانت، انعكست نتائجه سلباً أو إيجاباً على الموسيقا العربية والفارسية والتركية أيضاً، إذ "تأثرت الموسيقا العربية بالفارسية وأثرت بها منذ نشأتها، ومنذ القرن السادس عشر بالموسيقا التركية، خاصة أن عددا من الموسيقيين العرب درس في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في دار الألحان التركية في اسطنبول، فأدخلوا مقامات موسيقية جديدة على الموسيقا العربية ودمجوها بالمقامات العربية مثل (السوزدلار، العرضبار، الحجاز كار، الشد عربان)" (طنوس،2009، 77).

اتجاه التسميات الأعجمية في الموسيقا العربية

أولا: التشابه بين أسماء درجات السُلّم الموسيقي للمقام، وبين تسمية المقامات الرئيسة وفروعها

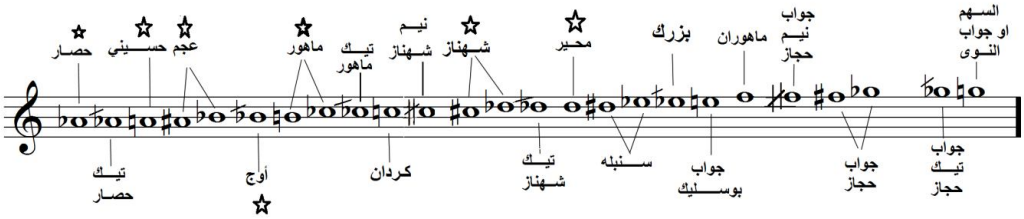
التشابه بين أسماء درجات السُلّم الموسيقي للمقام وبين تسمية المقامات الرئيسة وفروعها، كما هو مبين أدناه، أسماء درجات السُلّم الموسيقي (ديوانيين) مبين فيه التسمية الأعجمية المتداولة، وما تعنيه في التدوين الحديث، والدرجة التي فوقها نجمة، تدل في نفس الوقت على اسم مقام سواء كان رئيسيا أو فرعيا (نيم ترفع ربع درجة، تيك تخفض ربع درجة).

اســـماء درجـــات الســـلم الموســـيقي العـــربي (الديوان الاول)



شكل (١)

اســـماء درجـــات الســـلم الموســـيقي العـــربي (الديوان الثاني)



شكل (٢)

إن كثرة الأسماء واختلافها بين قرارها وجوابها، وبين اسم درجة أو اسم مقام في نفس الوقت أو اسم جنس، فمثلا (راست درجة موسيقية ومقام وجنس)، وبين معانيها التي لا تحمل تلك الدلالة المعنية، يجعل الجانب المعرفي والعملي منه في فوضى غير منطقية، وليس لها مبرر في نفس الوقت، ولو قلنا إن (يكاه) وهي كلمه فارسية تعني المقام الأول، كان من المفترض أن يكون جوابها يحمل الاسم نفسه (جواب اليكاه)، لا أن يتغير إلى (نوى) وهو اسم لمقام أيضاً، وهكذا الحال يستمر فدرجة (عراق) المنخفضة ربع الدرجة يكون جوابها اسم مختلف (أوج) منخفض ربع الدرجة أيضاً، وهما أسماء لمقامات مختلفة يشتركان في الجنس الأول منه فقط، ودرجة (كوشت) فارسية تعني الدرجة السابعة، وتكون تحت درجة (الراست) كلمة فارسية تعني المستقيم يكون جوابها (ماهور)، وهي أيضًا كلمة فارسية تعني الهلال، ودرجة (راست) جوابها (كردان) كلمه تركية تعني العقد، ودرجة (دوكاه) كلمة فارسية وتعني المقام الثاني جوابها (محير) وهو اسم مقام أيضاً. إن كثرة وتعدد أسماء المقامات يعود إلى تركيب الموسيقا العربية في إيصالها شفاهًا عبر الأجيال دون تدوينها وتثبيتها، لذا كان كل مقام يطرأ عليه تغيير يطلق عليه اسم جديد، كما إن لكل مقام له عدة أسماء مختلفة يحمل الأبعاد نفسها. إن تسمية المقامات لها معان دلالية متعددة كأن تكون أسماء مدن مثل (نهاوند، أصفهان، حجاز، رهاوي) وهي أسماء لمدن فارسية، أو لها معان جمالية تعبر عن انطباع وتأثير المقام الحسي لدى المؤدي أو المستمع مثل (دلنشين: ساكن القلب، سوزدلار: ساكن المحبوب)، وهي أيضًا أسماء فارسية، وهناك أسماء تركية مثل (حصار: غليظ، بوسلك: لثمة، همايون: مبارك).

الجدول (1) أدناه يوضح أهم المقامات المتداولة والمعنى الدلالي للتسمية[13]

ت	المقامات	المعنى	ت	المقامات	المعنى
.1	عجم	للدلالة على ما نسب لغير العرب	.19	النوى أثر	فارسي، اثر البعد، أو الأثر الجديد
.2	شوق أفزا	فارسي، مزيد الشوق	.20	الراست	فارسي، المستقيم
.3	جهاركاه	فارسي، الدرجة الرابعة	.21	الرهاوي	اسم لمدينة الرها أي أورفه
.4	نهاوند	مدينة فارسية	.23	السوزدلار	فارسي، نار المحبوب
.5	فرح فزا	فارسي، مزيد الفرح	.24	السوزناك	فارسي، المؤلم أو المحرق
.6	النوى	فارسي، عربي، البعد	.25	النيروز	فارسي، الربيع
.7	الشوق انغيز	فارسي، مهيج الشوق	.26	الدلنشين	فارسي، ساكن القلب
.8	الطرز الجديد	فارسي، النوع الجديد	.27	البياتي	عربي، أطال الفكر فيه وخمره
.9	كرد (كردي)	فارسي، هل أنت	.28	الحسيني أو عشاق مصري	عربي، تركي
.10	طرزنوين	فارسي، الطرز الجديد	.29	الشوري - قارجغار	نسبة للآشوريين- فارسي الكهف المشروم
.11	كرد راست	فارسي	.30	حسيني عشيران	عربي فارسي (عشي ران) تعني القدم الخجولة
.12	كردين بياتي	فارسي	.31	الصبا	عربي، الرقة والاشتياق
.13	شوق طرب	تركي، عربي	.32	الصبا زمزمه	زمزمه، فارسي، الصدى
.14	الحجاز	منطقه في الجزيرة العربية	.33	السيكاه	فارسي، الدرجة الثالثة
.15	الحجاز العجمي	عربي أعجمي	.34	الاوشار أو أفشار	اسم مدينه فارسية
.16	الحجاز كار	فارسي، عمل الحجاز	.35	الهزام	تركي، أنا الحكم
.17	النكريز	فارسي، لا تهرب	.36	العراق	عربي
.18	البسنديدة	فارسي، المقبول	.37	البستنكاه	فارسي، رابط المحبوب

ثانيا: تصوير المقامات

إنّ المقام إذا تم تصويره على درجة أخرى يطلق علية تسمية مختلفة، مثل (حجاز كاركرد) على درجة (راست) (دو1) تتغير تسميته إلى (كرد) حين يصور على درجة (دوكاه) (ري1)، ومقام (حجاز كار) على درجة (راست) (دو1) تتغير تسميته إلى (شهناز) (ملكة الدلال) حين يصور على درجة (دوكاه) (ري1). ومن الملاحظ "أن عملية التّصوير ارتبطت بدرجات موسيقية محددة ملائمة لإمكانات الآلات الموسيقية العربية فالعود لا يعرف التّصوير مطلقاً لوجود أوتار مطلقة محدودة، والبزق محدد الدساتين لا يمكنه التّصوير إلى ما لانهاية، والناي له ما له من صعوبات في تصوير الدرجات، والقانون لم يعرف العُرب إلا منذ قرن ونيّف، زد على ذلك أن ما يصلح ويسهل على آلة ما، يصعب أو يستحيل على غيرها ربما" (الديدي، 2017، ص 7). زد على ذلك فإن عملية التّصوير تأتي لحاجة مرتبطة مع الغناء وطبقاته الصّوتية للرجال أو النساء، كما لا ننسى التّأثير الحسي الذي يحدثه تغيير الطبقة الصّوتية على المستمع، ترى أيهما الرئيسي أو الجذر، من حيث التّسمية، والبقية من الأسماء هي تصوير على الدرجات المختلفة، لو احتفظ (الحجاز كار) إن كان هو الرئيسي بتسميته على أي درجة أخرى، فإننا سنتخلص من التّسميات الثلاث الأخرى، إن الصعوبة تكمن في أيهما نحتفظ به من التّسميات ونتداوله ونترك الأخريات، وهذا ينطبق على بقية المقامات بالتأكيد"فقد جرت العادة عند القدامى (واستمر حالياً) اقتصار تصوير المقامات للبعد ذي الأربع أو ذي الخمس التامّين، بحيث ما كان قراره على (دو) يجعل على (فا)، وما كان على (ري) يجعل على (صول)، أو (لا)، وما كان على (مي) يجعل على (لا) أو (سي)" (المهدي،1982، ص40). والجدول أدناه يوضح بعض المقامات والدرجة المصور عليها مع اختلاف التّسمية.

جدول (2)

المقام										
	حجازكار دو1	فرح فزا صول1	عجم دو1 تبريز	هزام مي كار بيمول	راست دو1 نيشابورك ري1	عشاق ري1	نواثر دو1	اوشار مي كلر بيمول	زنجران دو1	سيكاه مي كاربيمول
التصوير	شهناز/ري1	بوسليك ري1	عجم عشيران سيb	راحة الأرواح سي كاربيمول	يكاه صول صغير	حسيني عشيران لا صغير	حصار ري1	عرضبار سي كاربيمول	شوق افزا فا 1	الفرحناك سي كاربيمول
	شدعربان صول1	سلطان يكاه صول صغير			رهاوي ري1					
	سوزدل - لا									

محاولات في إصلاح المنظومة الموسيقية العربية

مع تأثير الموسيقا العالمية المنهجية بعلومها ونظرياتها ومصطلحاتها الموسيقية، "واعتماد مادة الصولفيج (Solfege) في تدريس الموسيقا العربية، باتت قراءة النوتة الموسيقية، بشكل إيقاعي أو قراءتها مغناة، من مقومات التّعليم الموسيقي، وهنا برزت مشكلة أسماء النغمات بالنسبة للموسيقا العربية، لذا جرت محاولة اعتماد التسمية الغربية لدرجات الموسيقا العربية، من قرارات المجلس الأعلى للفنون والآداب بالجمهورية المتحدة (مصر وسوريا) في جلسته المنعقدة في عام 1958م. ولكن لم تنتشر وتعمم. تسمى الدرجات الموسيقية بأسماء درجات السُلّم الغربي مضافاً إليها علامات التحويل العربية دون أسمائها الشرقية فيقال: مي نصف (بيمول) بدل (سيكاه)، فا بدلا (جهاركاه) وهكذا للتبسيط، كما ومن القرارات الأخرى أن تكون دراسة المقامات في الموسيقا العربية في منطقة (الأوكتاف) الواحد، وفي حالة الصعود دون الهبوط وذلك للتبسيط، كما وفي قرار آخر ورد حذف أسماء المقامات المشابهة، والاكتفاء بالمقام الأساسي ذي الفصيلة الخاصة، واعتبار المقامات المتشابهة الأخرى مصورة باسم المقام الأصلي" (طنوس،2009، 72). لقد بقيت هذه المحاولات تتأرجح بين المنظرين وبين المهنيين من العازفين في الآلات الغربية ونظرياتها الموسيقية ومصطلحاتها."وقد قام مجمع اللغة العربية في القاهرة، سنة 1957م، بتعريب مصطلحات موسيقية، وأسماء بعض الآلات الموسيقية الغربية[14]، وأطلق عليها تسميات غير عصرية وتخلو من الجرس الموسيقي، استهجنها البعض واستغربها" (طنوس،2009، 69). ولم تتوقف محاولات الترجمة نذكر منها ترجمة لقاموس كاظم أوز (A. Kazim) قام بها إبراهيم الداقوقي عن اللغة التركية عام 1964م، بمناسبة انعقاد مؤتمر بغداد للموسيقا العربية (وعرض فيه 530 مصطلح)، ومن المحاولات والإنجازات القيمة الخاصة بوضع قواميس لمصطلحات الموسيقا العربية، "ما جمعه حسين علي محفوظ في قاموس الموسيقا العربية 1975م ورتّب بأربعة أقسام[15]. ومحاولة محمودة أخرى قام بها لويس ابسن الفاروقي عام 1981م قاموس مشروح للمصطلحات الموسيقية العربية" (حمام، 2009، 59،60). ويبدو أن هذه المشاريع الإصلاحية لم تأت بالحاجة الضّرورية فقط بل جاءت "وفق توجه عام ضبطته المعاهد الثقافية التي وافق عليها مجلس الجامعة العربية منذ عام 1945م، والتي نصت في المادة الحادية عشر على وجوب توحيد المصطلحات، كما نص ميثاق الوحدة الثقافية عام 1964م في مجلس الجامعة العربية على السعي لتوحيد المصطلحات العلمية والحضارية ودعم حركة التعريب" (الأسعد قريعه، 2017، 3).

إنّ جميع المحاولات التي مر ذكرها، اقتصرت على بعض المصطلحات والمسميات الخاصة بالتدوين الموسيقي الحديث (روند، بلانش، نوار، كروش، دبل كروش، والوساطة الأدائية والتعبيرية...وغيرها)، من خلال إيجاد رديف لها في اللغة العربية، أما تسمية المقامات فلم يكن هناك محاولة لإيجاد البديل سوى تجربة واحدة "قدم فؤاد عواد[16] نظرية جديدة في تسمية مقامات الموسيقا العربية، تعتمد على مبدأ عبثية

أسماء المقامات، وهذه النظرية الجديدة استبدلت اسم مقام ما باسم جديد، من خلال دمج الأجناس، مثال: نهاوند مرصع يتكون من جنس (نهاوند) على درجة (راست) (دو1)، وجنس (حجاز) على درجة (جهاركاه) (فا1)، عند دمجه يصبح (هوندجاز) رابع (جنس نهاوند، جنس حجاز)، إن هذه المحاولة المنطلقة من فكرة إن مقامات الموسيقا العربية لا متناهية العدد، لم تجد تطبيقها الفعلي، وبالطبع لن يتعرف أحد على تحميلة (راستجاز)، (جنس راست، جنس حجاز) والتي تعني (سوزناك)" (الديدي، 2017، 8،9). إن موضوع المصطلحات الأعجمية وتسميات المقامات حظي باهتمام مؤتمر القاهرة للموسيقا العربية، فلم يتوان عن طرحه في دوراته السابقة واللاحقة، كان آخرها عام 2017م في دورته السادسة والعشرين، إذ كان أحد محاوره إشكالية المصطلح في الموسيقا العربية، رغم ذلك فقد كانت البحوث المقدمة، تتجه إلى الأسلوب النقدي فقط، مبتعدة عن إيجاد حلول أو مقترحات بديلة، عن المصطلحات الأعجمية المتداولة في الموسيقا العربية.

الأجناس الموسيقية تراكيبها واشتقاقاتها في تكوين المقامات

"وصف الفارابي وابن سينا وابن زيلة، النظام النغمي على قاعدة الأجناس[17]، أجمعوا على كونها ثلاثة: قوية، ورخوة (ملونة وتأليفية)، ومعتدلة (راسمة)، والجماعات أو الجموع الناتجة عنها عن طريق الترتيب والانتقال الصاعد أو الهابط (وعددها اثنا عشر)، يقول ابن سينا: "من أراد أن يؤلف لحناً، فيجب أن يفرض أولاً جماعة من الجماعات التي تحتمله، إما تامة أو ناقصة، محدودة التمديد، ويرتب فيه الجنس أو الأجناس التي تحتمله، سواء حفظ الجنس بحاله، أو رأى أن يداخله بتجنيس آخر، كأن ينتقل بين طرفي الذي بالأربعة من جنس إلى آخر ثم ليفرض انتقالاً معلوماً، وليجعل للانتقال إيقاعاً معلوماً، من هزج موصل أو إيقاعٍ مفصل، فإذا فعل هذا فقد ألّف لحناً " (قطاط، ص 25).

وتأكيداً على مبدأ الأجناس، تعريف ابن زيلة للجمع –أي سلم المقام– بأنه "جملة أبعاد لحنية أكثر من جنس واحد، تفرض في النفس، وتعد في الآلات لتستعمل ويتصرف عليها في تأليف اللحون، وتورد نغمها متكررة ومتعاقبة، ومن اجتماعات الأبعاد اجتماعات مختلفة يسمى كل واحد منها جنساً" (قطاط، ص 25).

ويقول أغا القلعة "ابتدع صفي الدين الأرموي (كتاب الأدوار) أسلوباً جديداً في تركيب المقامات الموسيقية، معتمداً على أسلوب الفارابي الرياضي في تركيب الإيقاعات، وذلك انطلاقا من خلايا موسيقية تماثل الأجناس في مصطلحات اليوم. رتب صفي الدين هذه المقامات الناتجة في دوائر تم ترقيمها ليصل عددها إلى حوالي مائة مقام موسيقي، استخدم صفي الدين أيضاً أسلوب الخليل في تبديل موقع النبضة الإيقاعية لابتداع بحور جديدة، لكي يبتدع مقامات الحجاز على (الدوكاه) ومن ثم التوقف على درجة استقرار أخرى (كالراست) مثلاً، فيتم تحقيق مقام جديد هو مقام (النكريز)، أو تحريك درجة الاستقرار في مقام (الكرد) على (الدوكاه) إلى درجة الحسيني (عشيران)، فيتم تحقيق تصوير لمقام (اللامي) عليها، وتجدر الإشارة إلى أن أسلوب صفي الدين في التركيب لا يزال معمولاً به في مقاماتنا الحالية" (أغا القلعة،1993، 89)

لقد حافظت الموسيقا العربية على نظام أجناسها المتبع منذ تكوينها لدى الكندي والفارابي والأرموي بنوعيها المتصل والمنفصل، مع موقع البعد الطنيني الذي يقع بين الأجناس المنفصلة (بين الجنس الأول والثاني) كما في مقام (الراست، العجم، الحجاز كار، النهاوند)، أو يكون في نهاية الأجناس المتصلة (فوق الجنس الثاني) كما في مقام (البيات، الحجاز، الكرد، سيكاه)، أو يكون في بداية الأجناس المتصلة (تحت الجنس الأول) كما في مقام (النكريز، البسنديدة،نوى اثر)، ولكيفية تحديد الأجناس المتصلة أو المنفصلة يقع على عاتق درجة الاستقرار وما يعرف بالغماز وهي الدرجة الرابعة أو الخامسة للمقام أو الثالثة مثل (السيكاه، الصبا)، فإذا كان غماز المقام درجته الرابعة أو الثالثة كانت أجناسه متصلة، أما إذ كان غماز المقام

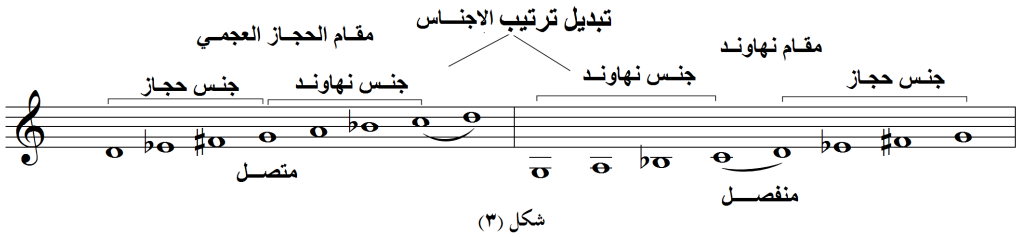
خامسته كانت أجناسه منفصلة، وقد تبنت الكتب النظرية في الموسيقا العربية بعد مؤتمر القاهرة الأول 1932م، (لم يذكر المؤتمر جنس بل عقود، وعد المقامات تتكون من عقد ثلاثي ورباعي وخماسي) نظرية الأجناس في تكوين المقامات، وعدة الجنس الأول بمثابة هوية المقام، والجنس الثاني يكون متغيرا حسب الحالة المزاجية والتركيبة اللحنية للأغنية أو القطعة الموسيقية. وأخذت تسمى الأجناس الرئيسية والفرعية، أو الجذع والفرع هذا ماتداولته الكتب النظرية الموسيقية، وعدت الأجناس الرئيسة ثمانية رغم أن البعض أعدها أكثر من ذلك، لكن يبدو أنها ثمانية مقنعة لتداولها واشتقاق الأخريات منها وهي (عجم، نهاوند، حجاز، كرد، راست، بيات، صبا، سيكاه)، كما أن تكوين الأجناس يكون ثلاثي النغمات أو أربع أو خمس ويسمى أيضاً (طبع، جنس، عقد).

إنّ هذه الأجناس الثمانية عند التقائها مع بعضها البعض منفصلة أو متصلة تكّون لنا مقاماً، وعند تغيير الجنس الثاني الأعلى وبقاء الجنس الأول تعطينا مقاماً آخر مختلفا، وهكذا هي مع بقية الأجناس في تكوين المقامات واشتقاقاتها وتعددها. ويسمى المقام من جنسه الأول وينطبق ذلك على المقامات الرئيسة فقط، أما المقامات الفرعية فهي تأخذ مسميات مختلفة عن أسماء أجناس المقام المتكونة منه. فتتخذ تسميات كثيرة ومتعددة ومختلفة في دلالاتها المعنية، فتكون بين أسماء مدن، أو عبارات جمالية حسية، للدلالة على التعبير الجمالي للمقام، وتارة أخرى على التفريق بينها.

تبديل ترتيب الأجناس ودورها في تكوين المقامات

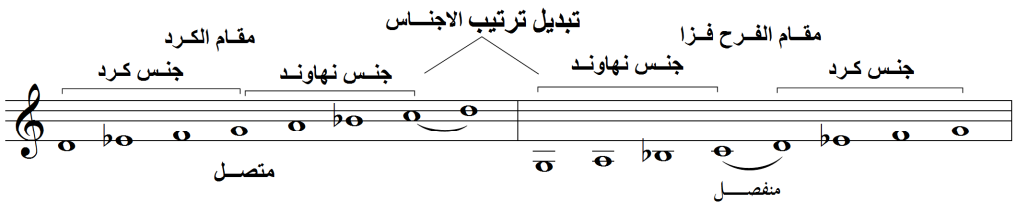
يرى الباحث أن هناك علاقة أخرى بين الأجناس، في تكوين المقامات غير اتصالها وانفصالها، بل في تبديل ترتيب أجناسها، فأنها سوف تحدث لنا مقاماً آخر موجودا، حين تبديل الجنس الأول ويحل محله الجنس الثاني كما هو موضح أدناه:

1. مقام (حجاز العجمي) المتصلة أجناسه، حين تبديل الجنس الأول إلى أعلى، والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (نهاوند الرئيس) المنفصلة أجناسه، دون إحداث أي تغيير في علامات التحويل[20].



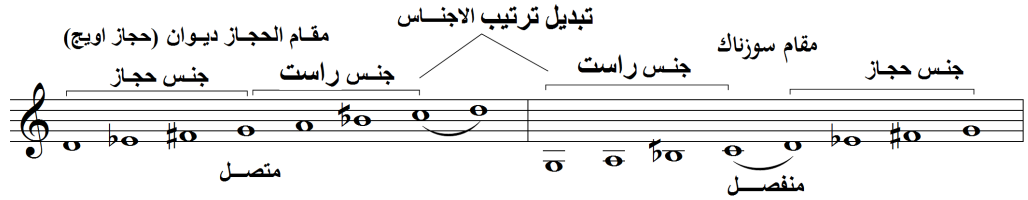
شكل (٣)

2. مقام (الكرد) الرئيس المتصلة أجناسه، حين تبديل أجناسه إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (الفرح فزا) الفرعي من مقام (النهاوند) الرئيس دون تغيير في علامات التحويل.



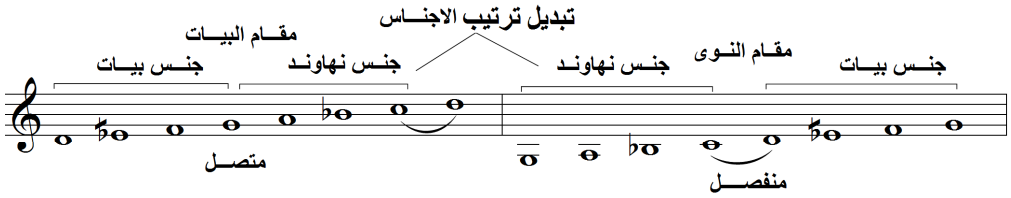
شكل (٤)

3. مقام (حجاز ديوان) كما يسمى في العراق أو (حجاز اويج) الرئيس المتصلة أجناسه، حين تبديل أجناسه إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (سوزناك) الفرعي من مقام (الراست) الرئيس دون تغيير في علامات التحويل.



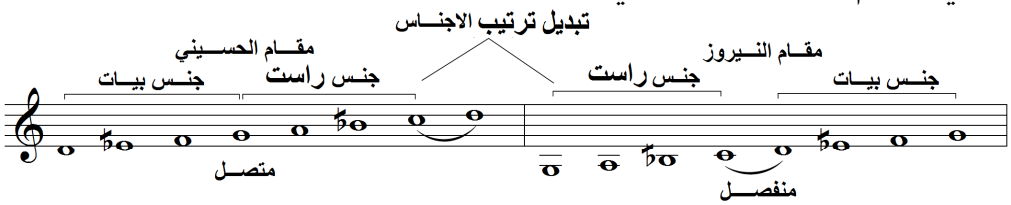
شكل (٥)

4. مقام (البيات) الرئيس المتصلة أجناسه، حين تبديل أجناسه إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (النوى) الفرعي من مقام (النهاوند) دون تغيير في علامات التحويل.



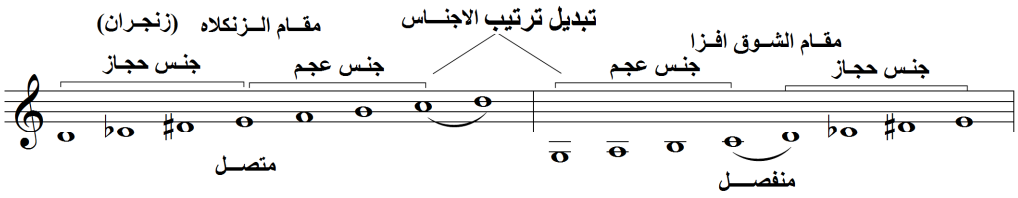
شكل (٦)

5. مقام (الحسيني) ويسمى (عشاق مصري) المتصلة أجناسه، وهو(فرع من مقام البيات الرئيس) حين تبديل أجناسه إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (النيروز) الفرعي من مقام (الراست) دون تغيير في علامات التحويل.



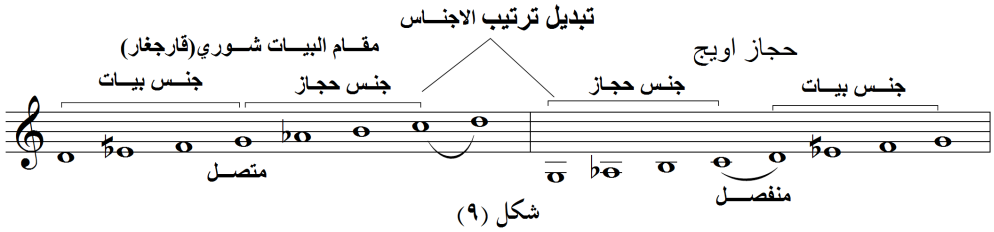
شكل (٧)

6. مقام (الزنجران) أو (الزنكلاه)) المتصلة أجناسه، وهو (فرع من مقام الحجاز الرئيس) حين تبديل أجناسه إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى، والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (الشوق أفزا) دون تغيير في علامات التحويل.



شكل (٨)

7. مقام (شوري) أو (قارجغار) وهو(فرع من مقام البيات الرئيس المتصل) حين تبديل أجناسه المتصلة إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (حجاز ديوان أو حجاز اويج)، دون تغيير في علامات التحويل.

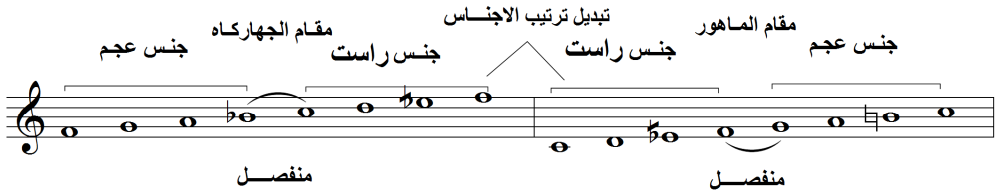


شكل (٩)

8. مقام (الكرد) الرئيس المتصلة أجناسه، حين تغيير غمازه من الرابع إلى الخامس يصبح منفصل، ومع تبديل أجناسه إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (الكردين) أو ما يعرف بالعراق بمقام (اللامي) دون تغيير في علامات التحويل.

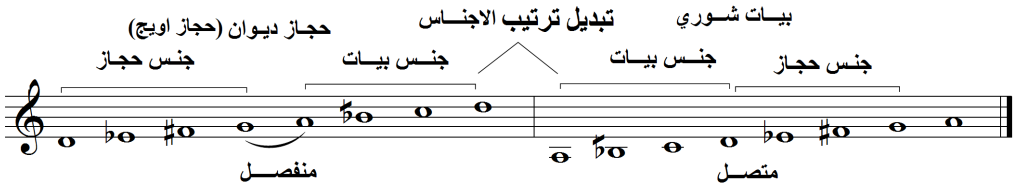
شكل (١٠)

9. مقام (جهاركاه) المنفصلة أجناسه، وهو فرع من مقام (راست) الرئيس، حين تبديل ترتيب الأجناس يكوّن لنا مقام (ماهور).



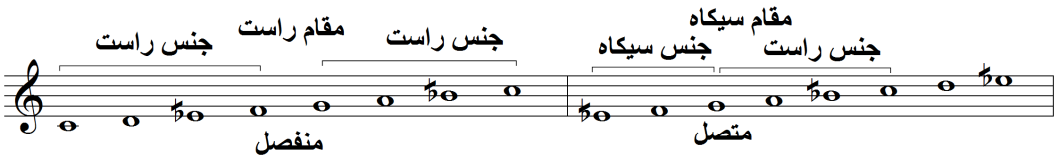
شكل (١١)

10. مقام (الحجاز ديوان) كما يعرف بالعراق، ويسمى ايضاً (حجاز اويج) وهو مقام رئيس، حين تغيير غمازه من الرابع إلى الخامس يصبح منفصل، ومع تبديل ترتيب أجناسه إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى والجنس الثاني إلى أسفل، يكوّن لنا مقام (بيات شوري) دون تغيير في علامات التحويل.



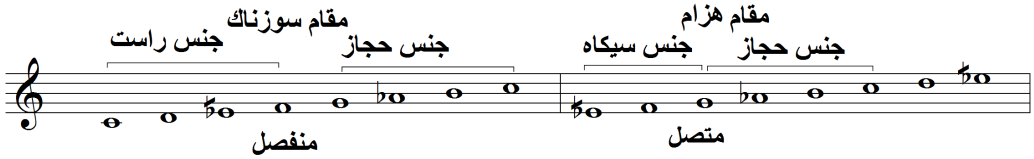
شكل (١٢)

11. مقام (السيكاه) وهو من المقامات الرئيسة رغم اشتقاقه من مقامات أخرى من خلال تغير درجة الاستقرار، وموقع الغماز إلى الدرجة الثالثة، يتكون من جنس ثلاثي (وقد سمي عقد ثلاثي في مؤتمر القاهرة 1932م، ويسمى جنس مجزوء البياتي، ويسمى طبع أيضاً[21]، مع جنس (راست) رباعي متصل، ويشتق من مقام (الراست) وهو مشابه له في حالة الصعود والهبوط ويبدأ من الدرجة الثالثة.



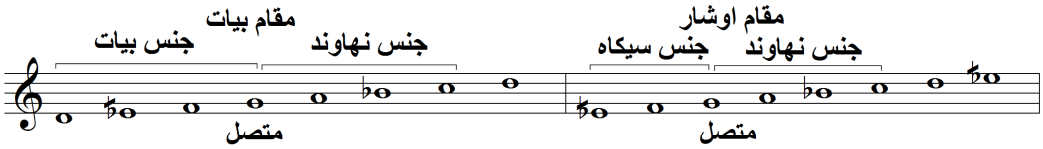
شكل (١٣)

12. مقام (الهزام) من المقامات الفرعية لمقام (السيكاه) مع اختلاف الجنس الثاني (الحجاز) وهو مشتق من مقام (السوزناك) الفرعي لمقام (الراست) الرئيس، ويبدأ من الدرجة الثالثة.



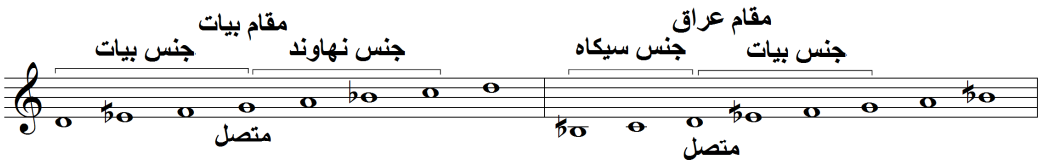
شكل (١٤)

13. مقام (اوشار) ويسمى هذا المقام أيضاً مقام (مايا) أو مقام (رامش جان)، وهو من المقامات الفرعية لمقام (السيكاه) مع اختلاف الجنس الثاني (نهاوند)، وهو مشتق من مقام (البيات) ويبدأ من الدرجة الثانية.



شكل (١٥)

14. مقام (عراق) من المقامات الفرعية لمقام (السيكاه) مع اختلاف الجنس الثاني (بيات) يشتق من مقام (البيات) ويبدأ من الدرجة السابعة نزولاً وهي درجة استقرار المقام كما هو مبين أدناه.



شكل (١٦)

15. مقام (بستنكاه) من المقامات الفرعية لمقام (السيكاه) مع اختلاف الجنس الثاني (صبا) يشتق من مقام (الصبا) ويبدأ من الدرجة السابعة نزولاً، وهي درجة استقرار المقام، أو من مقام (الدلنشين) الفرعي من مقام (الراست) ويبدأ من الدرجة الثالثة كما هو مبين أدناه.

شكل (١٧)

المقترح البديل لأسماء المقامات في الموسيقا العربية

ومما تقدم يقترح الباحث أن تسمى المقامات بأسماء أجناسها، ذاكرين الاسم الأول والثاني، وعدد الأجناس التي تتكون منها الموسيقا العربية تسعه (عجم، نهاوند، كرد، حجاز، نوى اثر، راست، بيات، صبا، سيكاه) بالتالي سوف نستغني عن الأسماء الكثيرة والمتعددة للمقامات، حتى وإن صوّرت على درجات موسيقية متعددة، تسمى أسماء المقامات الرئيسة بأسماء أجناسها الأولى فقط دون ذكر اسم الجنس الثاني، كونها ثابتة لا يحصل فيها تغيير، مقام(عجم) مقام (نهاوند) مقام(كرد) مقام(حجاز) مقام (نوى اثر) مقام (راست) مقام (بيات) مقام (صبا) مقام (سيكاه)، كما إن أجناس المقامات الفرعية تتبع ترتيب أجناس المقامات الرئيسة سواء كانت متصلة أو منفصلة، ماعدا بعض الاستثناءات سيورد ذكرها تباعا.

1. مجموعة المقامات الفرعية لمقام (العجم) جدول (3)

ت	التسمية القديمة	الاسم البديل المقترح
أ.	شوق افزا	عجم حجاز
ب.	جهاركاه	عجم راست

تلغى أسماء المقامات المصورة على درجة أخرى مثل مقام(زنجران) كونه مطابق لمقام (شوق أفزا) أو مقام (عجم عشيران) ويحتفظ بالاسم البديل وعلى أي درجة كانت.

2. مجموعة المقامات الفرعية لمقام (النهاوند) جدول (4)

ت	التسمية القديمة	الاسم البديل المقترح
أ.	فرح فزا	نهاوند كردي
ب.	الطرز الجديد	نهاوند عجم
ج.	نوى	نهاوند بياتي
ه.	شوق انكيز	نهاوند صبا

تلغى تسمية مقام (البوسليك) ومقام (سلطان يكاه) كونهما مطابقان لمقام (النهاوند) الرئيس.

3. مجموعة المقامات الفرعية لمقام (الكرد) جدول (5)

ت	التسمية القديمة	الاسم البديل المقترح
أ.	الطرزنوين	كردي حجاز
ب.	كردي راست	كردي راست
ج.	لامي	كردين
د.	حسيني عشيران	كردي بياتي
ه.	الشوق طرب	كردي صبا
و.	اثركرد	اثركرد
ز.	صبا زمزمه	صبا زمزمه أو صبا كردي

4. مجموعة المقامات الفرعية لمقام (الحجاز) جدول (6)

ت	التسمية القديمة	الاسم البديل المقترح
أ.	حجاز عجمي	حجاز نهاوند
ب.	***حجاز كار***	***حجازين (الأجناس منفصلة)***
ج.	زنكلاه	حجاز عجم

تلغى التسمية القديمة للمقامات (شد عربان، شهناز، سوزدل) وتعامل على أنها حجازين، مصور على درجات مختلفة.

5. مجموعة المقامات الفرعية لمقام (الراست) جدول (7)

ت	التسمية القديمة	الاسم البديل المقترح
أ.	الرهاوي - يكاه	راستي راست
ب.	السوزدلار	راست نهاوند
ج.	السوزناك	راست حجاز
د.	النيروز	راست بياتي
ه.	الدلنشين	راست صبا

6. مجموعة المقامات الفرعية لمقام (البيات) جدول (8)

ت	التسمية القديمة	الاسم البديل المقترح
أ.	الحسيني أو عشاق مصري	بياتي راست
ب.	الشوري أو قارجغار	بياتي حجاز
ج.	حسيني عشيران	بياتين

7. مجموعة المقامات الفرعية لمقام (السيكاه) جدول (9)

ت	التسمية القديمة	الاسم البديل المقترح
أ.	الأوشار	سيكاه نهاوند
ب.	الهزام	سيكاه حجاز
ج.	العراق	سيكاه بياتي
د.	البستنغاه	سيكاه صبا

تلغى التسمية القديمة لمقام(راحة الأرواح) كونه مطابق لمقام (الهزام) وتحل محلّه التسمية البديلة (سيكاه حجاز) ومقام (الفرحناك) كونه مطابق لمقام (السيكاه) الرئيس.

8. مجموعة المقامات الفرعية لمقام (نوى اثر) جدول (10)

ت	التسمية القديمة	الاسم البديل المقترح
أ.	نكريز	نوى اثر نهاوند
ب.	بسنديده	نوى اثر راست

الأجناس الرئيسة لمقام (نو اثر) جنس خماسي (نو اثر) ويسمى (عقد) مع جنس رباعي (حجاز) متصل.

9. مقام (الصبا) الرئيس يعد من المقامات المركبة إذ يتكون من جنس (صبا) ثم جنس (حجاز) متصل على درجته الثالثة، ثم جنس (صبا زمزمه) على درجته الخامسة، وليس لديه فروع لكنه يشترك مع عدة مقامات أخرى ورد ذكرها سابقاً.

شكل (١٨)

النتائج

1. إن أسماء المقامات الرئيسية والفرعية وأسماء الدرجات في الموسيقا العربية، في غالبيتها أسماء ومصطلحات أعجمية تركية وفارسية، جاءت نتيجة التأثير الناتج من الاحتلال الفارسي والتركي، بعد سقوط الدولة العباسية، وانتشار ثقافة المحتل وطغيانها على نظريات الكندي والفارابي في الموسيقا العربية، أصبحت واقع حال في القرن العشرين حين اصطدمت الموسيقا العربية مع نظريات وأصول التدوين في الموسيقا العالمية الكلاسيكية، واستخدام علومها ونظرياتها الموسيقية.
2. إن أسماء المقامات في الموسيقا العربية، لها دلالات جمالية، لا تدل على هيكلية بناء المقام، ولا تدل بطبيعة الحال على تلك الحالة الجمالية، ويعود سبب ذلك إلى الإرث الحضاري المتناقل شفهيا، وخلو الموسيقا العربية من التدوين الموسيقي، كما أن المعنى الجمالي الدلالي للتسمية، لا ينطبق على توصيف المقام المسمى باسمهِ، لكون انعكاس الحالة الجمالية انفعالية بطبيعتها وغير ثابتة ومتغيرة عند مريديه، فحالة الجمال هي نسبية، لذا مقام محرق القلب أو ساكن القلب وغيرها من معاني تسميات المقامات هي ليست بذات التأثير عند الآخرين.
3. تشترك أسماء المقامات مع درجاتها الموسيقية، فمرة تكون اسم درجة، ومرة أخرى اسم مقام أو جنس مثل مقام (الراست)، وكما إن مقام (شهناز) يعني (ملكة الدلال) أو (سلطان الدلال) من جانب، ودرجة موسيقية (دو2#) أو(ري2b) من جانب آخر، وهو أيضا تصوير لمقام (حجازكار) على درجة (ري1)، وهذا ينطبق على مقام (بوسليك) والذي يعني (لثمة)، فرع من مقام (النهاوند) على درجة (ري1)، و(بوسليك) تدل على درجة (مي1)، كما إن تعدد أسماء المقامات إن دل على جانب جمالي أو تعريفي، فإنه يدل على صياغة التأليف، فمقام (محير كرد) تدل إنه على المؤلّف أن يبدأ اللحن من درجة (ري2)، كما إن (محير) تعني درجة (ري2) و(كرد) تعني مقام. ومقام (فرح فزا) عليه أن يبدأ اللحن من الدرجة الثالثة للمقام في (سي b) وهذا يحد من عملية الإبداع والتأليف والتلحين.
4. إنّ محاولات تغيير أسماء المقامات أو إيجاد بديل لها، صعبة للغاية كونها موغلة في القدم، وإتيان أسماء جديدة سيثقل كاهل الموسيقا العربية ويربكها، وتكون محل شد وجذب بين المتأصلين والمحدثين وبين المتعلمين والمهنيين من المحترفين المؤدين، كما إن تعريب الأسماء يجعل المشكلة أكبر، فلو افترضنا ذلك، فإن الأغنية الملحنة ستكون من مقام (دلنشين) تعرب إلى ساكن القلب، هذا يجعل من الملحن أو المؤلف في حيرة من أمره، بين التعبير على محتوى الشعر وتجسيد صوره، وبين محتوى الجانب التعبيري لمقام ساكن القلب الجديد، كما إن العودة إلى بدائية ما أطلقه الكندي من مسميات على

مواضع الأصابع لآلة العود والحروف الأبجدية، سيجعلنا مفصولين عن العالم وما قدمه لنا من العلوم الموسيقية.

5. إنّ استخدام التدوين الموسيقي الحديث، والاستغناء عن المسميات الأعجمية لدرجات المقام الموسيقية، تجعل طريقة واحدة للتّفاهم والتّدريس والتّعامل على المستوى الفني والبحث العلمي، إذ ليس هناك ضرورة من ذكر درجة (صول1) ونقول أي (نوى) أو بالعكس، والاستغناء عن هذه المسميات سوف يخفف من العبء والثّقل على المتعلم وكأنه يحل لغزاً ما، كما أن التدوين الحديث أصبح لغة عالمية يمكننا التفاهم بها ونقل موسيقانا إلى العالم، ولن يؤثر ذلك على خصوصية الموسيقا العربية ولا سيما ونحن نستخدم الآلات الموسيقية الأوركسترالية والألكترونية في ألحان وأغاني الموسيقا العربية.
6. إن عملية تبديل ترتيب الأجناس، أثبتت أن الموسيقا العربية مقاميه وليست سُلّمية كما يتداولها البعض، وتعتمد في بناء ألحانها على الأجناس المتصلة والمنفصلة والمنقلبة والمشتقة (الثلاثية والرباعية والخماسية)، بالتالي عندما نذكر مقام (عراق) أو أي مقام آخر، نُفسّرهُ إنّهُ جنس سيكاه وبيات، فيعلم المتلقّي أو المتعلّم ما يقصد، أي أننا نتعامل مع الهيكل البنائي وليس المعنى الدلالي للتسمية، وهذا ما يهم فالاسم ليس ضروريا بل هو تعداد فقط، وعملية الاستغناء عن تسمية المقامات العربية والتعامل مع مسميات بناء هيكلها الموسيقي من الأجناس تغنينا وتسهل عملية التعلم وتوحد موسيقانا العربية.

التوصيات

1. يوصي الباحث أن يسير المقترح على بقية المقامات، التي ربما لم تذكر كون الفكرة تهدف إلى تسهيل تداول المقامات، وهذا يجعل من منظومة المقامات في بناء هيكليتها الموسيقية حرة غير مقيدة، تتناقل في بناء نسيجها الموسيقي دون تقييد، تدفعها الذائقة والخيال الإبداعي في لغة معاصرة بين أجناسها الموسيقية، وربما تبتعد عمّا في سماتها وخصائصها التّقليدية الرتيبة في المستقبل البعيد، لتكون أكثر تعبيرية وجمالية من حدودها المتبعة النابعة من العاطفة وإثارة الشجون والذكريات.
2. كما يوصي الباحث تطبيق هذا المقترح في المؤسسات التّعليمية الموسيقية، ليكون التّعليم ممنهجا وبشكل علمي، ومن الممكن أن يعدل المقترح، أو يضاف عليه في سبيل خلق بيئة موسيقية علمية، تحتوي على أسماء ومصطلحات موحدة في موسيقانا العربية.

الهوامش

(1) ظهرت الأسطوانات والفونوغراف في مصر عام 1904م، فكان أول أثرها هو تسجيل تراث عبده الحمولي ومحمد عثمان. (سحاب،1999، ص27,28)

(2) جاءت شركة (بيضافون كومبني) للأخوين بطرس وجبران بيضا إلى العراق في شهر آب عام 1925م، وقامت الشركة بتسجيل عدد من الاسطوانات، لمجموعة من المغنيين العراقيين كان من بينهم محمد القبانجي، وتم تسجيل مجموعة من المقامات العراقية، وتسمى اسطوانات الغزالة (مصر، بيروت، يافا، بغداد) كتالوج آب 1925م للاسطوانات العراقية. (جاسم، 2002، ص 63).

(3) المؤتمر الثاني للموسيقا العربية والذي انعقد في بغداد 1964م، وبمناسبة انعقاد المؤتمر صدر قاموس الموسيقى العربية لمؤلفه حسين علي محفوظ وهو الأول من نوعه.

(4) احتوت مجلة المجمع العربي للموسيقى على تسعة بحوث جميعها تناولت المصطلح في الموسيقى العربية (2009، م 8، ع 1)

(5) أوصى المؤتمر العلمي المقام ضمن الدورة السادسة والعشرين لمهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية في القاهرة في ختام أعماله إصدار معجم مترجم لمصطلحات الموسيقى العربية يضم الدلالات المختلفة لكل مصطلح طبقا لسياقاته التاريخية والجغرافية مع العمل على ترجمته إلى اللغة الانكليزية وتأسيس قناة فضائية للارتقاء بالذوق الموسيقي http://www.irakna.com/2017/11/07

(6) قطب الدين الشيرازي الشافعي العلامة المهندس الحكيم كازوني الأصل، ولد بشيراز سنة 1236م، (كان مقرباً من الملوك والأمراء في زمن اباقا ابن هولاكو)، وكان الشيرازي متصوفاً ولديه مؤلفات كثيرة في علوم القرآن وتفسيره، والبلاغة والطب، وكتابه المعروف بدرة التاج لغرة الديباج وفيه فروع الموسيقى. (الرجب،1982ص27,26).

(7) بدر الدين الأربلي هو ابو المعالي بدر الدين محمد بن علي الأربلي ثم الموصلي ابن الخطيب الشافعي ولد سنة 1287م له أرجوزته المشهورة والتي يذكر فيها المقامات وفروعها، (الرجب، 1982، ص44).

(8) وعلاوة على المدرسة العربية، نذكر المدرسة التركية المغولية تركيا والمناطق الشرقية باليونان، وجزء من قبرص وألبانيا وبلغاريا وتشيكوسلوفاكيا ويوغسلافيا، بما في ذلك بوسنا وجمهوريات آسيا الوسطى وأوزباكستان وطاجاكستان) والمدرسة الإيرانية (إيران، بلدان القفقاز الممتدة إلى أذربيجان، أفغانستان، المناطق الواقعة على الحدود الباكستانية والإيرانية) والمدرسة الهندية الصينية (الهند الشمالي، الباكستان، بنغلادش، منطقة سين ديان، اندونيسيا، جزر مالديف، بروناي، ماليزيا)، المدرسة الأفريقية وتتفرع إلى المنطقة العربية- الإسلامية (السودان، الصومال وجيبوتي)، والمنطقة الإسلامية (السنغال، النيجر، تشاد، مالي، غينيا، جامبيا، جزر الكومور ...بالإضافة إلى جزء من ساحل العاج ونيجيريا وأن غولا وأثيوبيا). (قطاط، 2012 ، ص 14).

(9) الهوموفوني: نسيج موسيقي يتكون من لحن أساسي، مع اكوردات مرافقة لذلك اللحن، ولا يتضمن هذا النسيج أية معالجات بوليفونية. (حنانا،2008، ص223)

(10) الهيتروفونية: نسيج يتميز بالتغير المتزامن لخط ميلودي واحد. يمكن اعتباره كنوع من الأحاسيس المعقدة التي لا يوجد فيها سوى لحن أساسي واحد ، لكنه يتحقق في نفس الوقت بأصوات متعددة ، كل منها يلعب اللحن بشكل مختلف ، إما في إيقاع أو إيقاع مختلف ، تم إدخال المصطلح في البداية إلى علم الموسيقى المنهجي للدلالة على فئة فرعية من الموسيقى متعددة الألحان ، على الرغم من أنها تعتبر الآن فئة نصية في حد ذاتها غالبًا ما يكون سمة مميزة للموسيقى التقليدية غير الغربية - على سبيل المثال الموسيقى الكلاسيكية العثمانية والموسيقى الكلاسيكية العربية وغوجاكو اليابانية وموسيقى الجيلان في إندونيسيا وفرق kulintang للفلبين والموسيقى التقليدية في تايلاند. في التقاليد الأوروبية ، هناك أيضًا بعض الأمثلة على المتغايرين. وأحد الأمثلة على ذلك هو التنافر المتباين بين الدينجا الغاندي أو تقاليد "أجيكافيكا" من جنوب البوسنة وكرواتيا.https://en.wikipedia.org/wiki/Heterophony

(11) " الفيلسوف اليوناني فيثاغورث دي ساموس، قبل خمسة قرون من الميلاد، كشف لليونان وللعالم الإنساني عن القواعد الأساسية للأعداد، وعلم الصوت، وبعد دراسات وبحث لهذا العلم، تمكن من أن يقرر بأن الصوت هو نتيجة اهتزازات في الهواء، وأن سرعة هذه الاهتزازات، هي التي تحدد نسبة ارتفاع الصوت، واوجد القاعدة الأساسية لاستخراج الأصوات الموسيقية السبعة، وبناه على أساس أطوال الأوتار وعلى حساب الخماسيات المتتالية، كما تمكن من اكتشاف الصلة القائمة بين الموسيقى والعلوم الرياضية". (العقيلي، 1976، ص69).

(13) المراجع التي اعتمادها الباحث في إعداد جدول (1) الذي يتناول أسماء المقامات والمعنى الدلالي لتسميتها، (الخلعي، 1904). (الحلو، 1972). (المهدي، 1982). (الأمير، 1986). (يعقوب، 2006)، ينظر قائمة المراجع.

(14) راجع مجلة اللغة العربية، مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التي اقرها المجمع، مجلد1، القاهرة، 1957، ص627-633. عن (طنوس، 2009، ص 69).

(15) (الاصطلاحات القديمة)، (مصطلحات مجمع الموسيقى العربية)، (للمستدرك في فائت الزيادات والجداول)، (المراجع والمصادر) عن، (حمام ، 2009، ص58).

(16) فؤاد عواد موسيقي لبناني لحن للعديد من المطربين في لبنان، وألّف مقطوعات موسيقية لعدة مسرحيّات ومسلسلات تلفزيونيّة، بالإضافة إلى مجموعة من أغاني الأطفال، له عدة مؤلفات أبرزها قواعد العزف على العود (1982م) . المنهج الجديد في الصولفيج (1999م). نظريات الموسيقى الغربية والشرقية (2012م) توفي في عام (2016م) عن عمر يناهز الـ73 عامًا. https://www.lebarmy.gov.lb/ar/content مجلة الجيش.

(17) الجنس: جمعها أجناس، أخذ العرب التسمية عن اليونانية القديمة (YENOS) والمقصود بها الميل، وتحورت اللفظة بالايطالية إلى (genere) ونالت تحويرات أخرى في اللغات الأوروبية. (يعقوب، 2006، ص 12).

(20) قام الباحث بتثبيت علامات التحويل على المدرج الموسيقي، بدلاً من تثبيتها في دليل المفتاح،كونها أكثر وضوحاً وارتباطاً مع شكل الجنس، فضلا عن المتغيرات التي تحدث عند تبديل ترتيب الأجناس،بالتالي ستكون أكثر إيضاحاً وفهماً وبشكل متقن.

(21) استخدام الباحث تسمية جنس، للدلالة على جميع أنواع الأجناس التي تتكون من ثلاث أو أربع أو خمس نغمات، بدلاً من تسمية (طبع) للجنس الثلاثي، وتسمية (عقد) للجنس الخماسي، وهذا يأتي ضمن فكرة وسياق البحث في إيجاد بدائل عن تعدد التسميات في الموسيقا العربية.

المراجع

1. حنانا، محمد. (2008). **معجم الموسيقا الغربية**. سوريا: الهيئة العامة السورية للكتاب.
2. محفوظ، حسين علي. (1975). **قاموس الموسيقا العربية**. العراق، بغداد: اللجنة الوطنية العراقية للموسيقا، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة.
3. الأمير، سالم حسين. (1986). **دليل سلالم الموسيقا العربية.** العراق، بغداد: دار الحرية للطباعة.
4. الحفني، محمود احمد. (1939). **الموسيقا النظرية**. ط 2. مصر، القاهرة: وزارة المعارف.
5. الحلو، سليم. (1972). **الموسيقا النظرية**. ط 2. بيروت: دار مكتبة الحياة.
6. حسن، شهرزاد قاسم. (1991). **دراسات في الموسيقا العربية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
7. الخلعي، محمد كامل. (1904). **الموسيقا الشرقي**. مصر: مطبعة التقدم.
8. الرجب، هاشم. (1982). **الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة**. العراق، بغداد: دار الحرية للطباعة.
9. رشيد، صبحي أنور. (2000). **موجز تاريخ الموسيقا والغناء العربي**.بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.
10. سحاب، فيكتور. (2016).**اثر الغرب في الموسيقا العربية وموقع العود فيها**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
11. العقيلي، مجدي. (1976). **السماع عند العرب**. ج4. ط1. دمشق، سوريا.
12. العباس، حبيب ظاهر. (1986). **نظريات الموسيقا العربية**. بغداد، العراق: من إصدارات معهد الدراسات النغمية العراقي. دار الحرية للطباعة.
13. **كتاب مؤتمر القاهرة**. (1933). الخاص بالمقامات، القاهرة: وزارة المعارف المطبعة الأميرية.
14. كرم، وآخرون، إشراف وتقديم فيكتور بابينكو. (2011). **النظريات الموسيقية والهارموني**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية.
15. المهدي، صالح. (1982). **مقامات الموسيقا العربية**. تونس:المعهد الرشيدي للموسيقا.

16. الأسعد قريعه، محمد. (2017). **من إشكاليات المصطلح في الموسيقا العربية قراءة في معجمين منشورين: المعجم الموحد لمصطلحات الموسيقا (1992) ومعجم الموسيقا (2000).** بحث غير منشور من بحوث مؤتمر القاهره للموسيقا العربية. الدورة 26.

17. جاسم، فراس ياسين. (2002). **محمد القبانجي دوره وأثره في المقام العراقي**. رسالة ماجستير غير منشورة. قسم الفنون الموسيقية، كلية الفنون الجميلة. جامعة بغداد. العراق.

18. الديدي، عامر. (2017) **إشكالية مصطلحات المقامية ودرجات السُلّم في الموسيقا العربية : قراءة تاريخية نقدية**. بحث غير منشور من بحوث مؤتمر القاهره للموسيقا العربية، الدورة 26.

19. أغا القلعة، سعد الله. (1992). **نظرية الأجناس الموسيقية المتداخلة**، مجلة الحياة. تصدر عن وزارة الثقافة السورية. العدد (3،4).

20. أغا القلعة، سعد الله. (2013). **المعالجة بالموسيقا عند العرب.** مجلة المعرفة السورية. عدد كانون الثاني، دمشق، سوريا.

21. حمام، عبد الحميد. (2009). **مجلة المجمع العربي للموسيقا**. المجلد الثامن. العدد (1) الأردن.

22. طنوس، يوسف. (2009). **المصطلحات في الموسيقا العربية**. مجلة المجمع العربي للموسيقا. المجلد (8) العدد (1). الأردن.

23. قطاط، محمود. (2012). **موسيقا أم موسيقيات عربية**، مجلة البحث الموسيقي. المجلد 11. المجمع العربي للموسيقا. الأردن.

24. مجلة المجمع العربي للموسيقا. (2009). المجلد الثامن. العدد (1). الأردن.

25. يعقوب، حسام. (2006). **المقامات في الأغنية العربية**. مجلة كلية التربية الأساسية. الجامعة المستنصرية. ملحق العدد (48). العراق.

26. قطاط، محمود، **التثاقف الموسيقي العربي التركي**. بحث غير منشور. الندوة العلمية المجمع العربي للموسيقا، رابط http://www.arabmusicacademy.com/inp/Upload/1943018_tathakuf.doc

27. موقع ويكيبديا. **هيتروفوني**. https://en.wikipedia.org/wiki/Heterophony

28. مجلة الجيش. - https://www.lebarmy.gov.lb/ar/content.

29. وقائع مؤتمر القاهرة للموسيقا العربية. 2017. http://www.irakna.com/2017/11/07