الطرائق الأدائية لمقام الأورفة العراقي

م.م.سعيد مهدي شاه مراد
معهد الفنون الجميلة للبنين/ الدراسة الصباحية
saeedbawi69@gmail.com

الملخص:

اشتمل الفصل الأول على مسوغات البحث، من المعروف ان للغناء مكانة بارزة في العراق بمختلف مناطقه، وخاصة مدينة بغداد ويأتي في مقدمتها المقام العراقي، ومن هذه المقامات (مقام الأورفة) وكان هدف البحث هو الكشف عن الطرائق الادائية لمقام الأورفة العراقي. اما حدود البحث الزمانية من منتصف القرن العشرين، واما حدود المكانية، فهي مدينة بغداد. تضمن الفصل الثاني موضوعات هي: تأريخ الغناء في العراق، نشأة وتطور المقام العراقي، ابرز قراء المقام العراقي. واشتمل الفصل الثالث على إجراءات البحث، وتضمن الفصل الرابع اجراء التحليل، واحتوى الفصل الخامس على النتائج والاستنتاجات وأخيرا الهوامش وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الطرائق الأدائية، مقام الأورفة.

Abstract:

The first chapter included the justifications for the research. It is known that the singing is a prominent place in Iraq in its various regions, especially the city of Baghdad, and comes in the forefront of the specific time limits is in the Iraqi maqam, and among these maqam (the maqam of the Urfa). The middle of the twentieth century, and as for the spatial boundaries, it is the city of Baghdad. The second chapter included topics: the history of singing in Iraq, the emergence and development of the Iraqi maqam, the most prominent reciters of the Iraqi maqam, and the third chapter included research procedures, and the fourth chapter included conducting the research, and the fifth chapter contained the results and conclusions and finally analysis footnotes and a list of sources.

Keywords :performing mod alities, maqam Al- urfa

مشكلة البحث:

يعتبر التراث الموسيقي والغنائي العراقي تراثا عريقا ومتنوعا، فقد نشأ وتطور منذ نشوء حضارة وادي الرافدين وتطورها، لذلك تنوعت فنونه الغنائية والموسيقية وطرائق أدائها، نتيجة لتنوع طبيعة مناطقه الجغرافية كالسهول والجبال والصحراء، والتي تؤثر في نمط معيشة السكان وحياتهم، إضافة الى الاختلافات الثقافية والقومية، من عرب وأكراد وتركمان وغيرهم، فضلاً عن التعدد في الديانات والمذاهب.

ويعد الغناء أحد السمات الفنية البارزة في العراق بمناطقه كافة فهناك الغناء الكردي، والتركماني، والريفي، والبدوي، أما بغداد فقد برزت فيها العديد من الصيغ الغنائية المختلفة والمتنوعة ويأتي في مقدمتها المقام العراقي، الذي امتاز بمكانة عالية ومستوى رفيع وأسلوب مختلف عن بقية الصيغ والأشكال المتعددة للتراث الغنائي والموسيقي العراقي، كالمربعات، والموشحات، والقصائد، والمنولوجات، والأهازيج وغيرها. وله من الخصائص الادائية التي تميزه عن باقي الدول العربية والشرقية حيث كانت بغداد ولا تزال موطن هذا الفن الغنائي الأصيل، حيث ان لكل مقام من المقامات العراقية طريقة مختلفة في الأداء، ويعود سبب ذلك الى الانتقال الشفوي لمثل هذا النوع من الغناء من جهة، ومن جهة ثانية فأن التقاليد المتبعة تسمح للقارئ بشيء من حرية التعبير، وإظهار إبداعاته ضمن الإطار العام الذي تحدده تلك التقاليد، ومن هذه المقامات (مقام الأورفة) الذي يعد من المقامات المميزة وغير المقيدة من ناحية الأداء، الذي يختلف من مدينة الى أخرى، وأهمها مدينة بغداد.

ومن منطلق هذه الأهمية فقد تشكلت لدى الباحث تساؤلات عديدة عن الطرائق الادائية لهذا المقام والتي تميزه عن غيره من المقامات في إطار موضوعي بحثي، خاصة وانه واسع الانتشار في العراق وتحديدا في مدينة بغداد، حيث يؤدى بمختلف المناسبات الدينية والدنيوية، وعليه فقد تبلورت لدى الباحث القناعة بأن هناك حاجة ماسة لأجراء دراسة علمية وتحليلية عن **(الطرائق الأدائية لمقام الأورفة العراقي)**.

أهمية البحث: يعد إضافة معرفية جديدة إلى المكتبة العربية والعراقية بشكل خاص، من خلال تقديمه معلومات وآراء جديدة بوصفه مصدراً يضاف إلى مصادرها، كما يمكن الإفادة منه من قبل المختصين في المجال الغنائي والموسيقي بشكل عام وبصورة خاصة طلبة الدراسات العليا والمؤسسات والدوائر والكليات والمعاهد ذات العلاقة، فضلا عن ذلك يساعد في الحفاظ على تراثنا الغنائي والموسيقي من الاندثار والضياع والتلاعب جراء التأثيرات الخارجية من خلال وسائل الإعلام السمعية والبصرية التي أدت إلى ابتعاد الأجيال الجديدة عن تراثنا الأصيل.

هدف البحث: يهدف البحث إلى الكشف عن الطرائق الأدائية لمقام الأورفة العراقي.

حدود البحث:

١. **الحدود الموضوعية:** مقام الأورفة العراقي.
٢. **الحدود المكانيـــــة:** مدينة بغداد، باعتبارها موطن هذا الفن الغنائي الأصيل، فغناء المقام العراقي يعد من أبرز الخصائص البغدادية في أدبيات هذا البلد واجتماعياته، اذ ان الكثير من المختصين يسمونه بـــ (المقام البغدادي)(الحنفي، ١٩٦٤م، ص٥).
٣. **الحدود الزمنية:** يتحدد البحث بالفترة الزمنية من منتصف القرن العشرين، والى الآن مع بروز أخر أجيال مؤدي المقام العراقي من مطربين ومطربات.
٤. **الحدود البشرية:** المطربون والمطربات الذين أدو مقام الأورفة.

تحديد المصطلحات: ١- طرائق: أ- طُرُقٌ، أو طَرَائِقُ، وهي جمع طريقة: وهي من الطَّرِيق، أي السِّيرَةُ، أو المذهب(قاموس المعاني، معنى طرائق). طَرَائِقُ، جَمْعُ طَرِيقَةٌ، مثل قولهم "لَهُ طَرِيقَةٌ خَاصَّةٌ فِي مُعَالَجَةِ الأُمُورِ: لَهُ أُسْلُوبٌ خَاصٌّ، مَسْلَكٌ، نَهْجٌ. (عَلَى الطَّرِيقَةِ العَرَبِيَّةِ) (بِطَرِيقَةٍ أَوْ أُخْرَى) (لِكُلِّ وَاحِدٍ طَرِيقَتُهُ الْخَاصَّةُ بِهِ فِي التَّدْرِيسِ). و (طَرِيقَةُ الاسْتِعْمَالِ: الكَيْفِيَّةُ). (الطَّرِيقَةُ الصُّوفِيَّةُ: الْمَذْهَبُ الصُّوفِيُّ)" (موقع معجم).

ب- الأداء: إسم (الأداء) يعرّفهُ الرازي ، بأنهُ "(آدى) للأمانة من فلان بالمدّ و(تأدى) إليه الخبرُ" (الرازي، ١٩٨٣م، ١١٠). ويعرّفهُ ابن المنظور"أده الأمر يُؤدّهُ ويئدّه ِ إذا أدهاه" (ابن المنظور، ١٤٠٥هـــ ، ٧١). كما يعرف الاداء بأنه "الحركات المهمة في الموسيقي، والذي يمكن من خلاله التمييز بين الاساليب المختلفة لانواع الغناء للمجتمعات المتنوعة ضمن البلد الواحد أو بين الدول المختلفة"(ميسم، ٢٠٠٩م، ٧٢٩).

طرائق الاداء (اجرائيا): هي اسلوب الغناء الذي يتبعه الفنان، لغناء المقام العراقي على وفق البناء اللحني والايقاعي وبناء الشكل (القالب) لذلك المقام، والذي يختلف باختلاف المطربين وبحسب تأثيرات فنية أو شخصية بيئية اجتماعية أو ثقافية عامة.

٢- **المقام العراقي:** أ- المقام: "هو السلم الموسيقي الذي تتوالي فيه الابعاد المحصورة بين نغماته بشكل معين، وهو ما ركب من نغمات ورتب ترتيبا مخصوصا وسمي بأسم مخصوص" (احسان، ٢٠٠٠م، ٤).

ب- المقام العراقي: هو "أحد قوالب الغناء المعروفة في العراق ويتكون من مجموعة أنغام مترابطة مع بعضها ومنسجمة فيما بينها، لها بداية تسمى التحرير ونهاية تسمى التسليم وما بينهما مجموعة قطع وأوصال وميانات يقرأها المغنون من دون الخروج عن الصيغ الغنائية التقليدية"(العامري، ١٩٩٠م،١٣). ويعرفه (الرجب،١٩٨٣م،٦٤) على أنه "مجموعة أنغام منسجمة مع بعضها له ابتداءً يسمى بالتحرير أو البدوة وانتهاءً يسمى بالتسليم (ويسميه قراء المقام التسلوم) وما بين التحرير أو البدوة والتسليم مجموعة من القطع والأوصال والجلسات والميانات والقرارات يرتلها البارع من المغنين دون الخروج على ذلك الانسجام المطبوع".

٣- **مقام الأورفة:** هو فرع من مقام الحسيني عشيران، يغنى بالشعر العربي الفصيح، يصور على أي درجة موسيقية، أما موسيقاه فخاضعة لإيقاع الوحدة ٤/٢، من البداية الى النهاية (شعوبي، ١٩٨٢م، ص٥٨).

الإطار النظري:

أولا: تأريخ الغناء في العراق

عرف العراقيون القــُدامى الغناء والإنشاد بأساليبه الأدائية المختلفة التي عرفت فيما بعد في مختلف حضارات الشرق القديمة كالغناء المنفرد والثنائي والجماعي، "ومن حيث الأسلوب الغنائي شاع بينهم الغناء المتناوب على شكل حوار بين المغني المنفرد والمجموعة أو الفرقة وهذا ما كان واضحاً في الإنشاد الديني حيث يقوم المتعبدون بأداء (دور) الأغنية مع المُغني المنفرد أو فرقة المنشدين، أما دور الآلة الموسيقية المُشتركة فكان متنوعاً، وفيما يخص المرافقة الآلية للغناء فكانت تتمُ تبعاً لطبيعة الغناء ووظيفته الاجتماعية"(طارق،١٩٩٠م، ٦٠-٦٥).

وهناك الكثير من الشواهد الآثارية والنصوص المسمارية التي تركتها حضارة وادي الرافدين تدل على تنوع الفن الموسيقي في العراق القديم فإلى جانب دور الموسيقى والغناء في الطقوس الدينية المرتبطة بالمعبد أو الدنيوية المفرحة أو الحزينة، نجد أن العراقيين القدامى وثقوا بالصورة المنحوتة والنص المسماري المكتوب انتصارات جيوشهم وملوكهم على الأعداء

واحتفالاتهم بالنصر على أنغام الموسيقى والغناء، وان أقدم إشارة مدونة تثبت ذلك هي رسالة مكتوبة على لوح الطين بالخط المسماري قبل (٣٧٣٠) سنة. ولأهمية الغناء لدى سكان العراق القدامى قاموا بوضع فهارس للأغاني في أواخر الألف الثاني قبل الميلاد في مدينة آشور، امتازت باحتوائها على المصطلحات التي تذكر نوع السلم أو المقام الذي يجب أن تؤدى الأغنية بموجبه. ولأهمية الغناء لدى سكان العراق القدامى "قامو بوضع فهارس للأغاني في أواخر الألف الثاني قبل الميلاد في مدينة آشور، أمتازت هذه الفهارس بأحتوائها على المصطلحات التي تذكر نوع السلم أو المقام الذي يجب أن تؤدى الأغنية بموجبه كما أنه يحتوي على عناوين لأغانٍ مختلفة من أغاني النصر والحب والعمال والرعاة . أما في مجال التعليم فأن الاهتمام بأعداد المغنين ورفع مستواهم الفني في العراق القديم تعكسة لنا النصوص السومرية منذ حوالي (٣٢٠٠) (صبحي، ١٩٨٨م، ٢٦٢). ويظهر كذلك من خلال تلك النصوص السومرية وجود نوعان من المدارس الموسيقية، الدينية الخاصة بالمعبد والدنيوية المرتبطة بالقصر الملكي، وكانت طرائق وأساليب التعليم في المدارس، اومناهج الدراسة فيها تنطلق من معرفتهم السابقة ودرايتهم بتأثيرات الألحان والإيقاعات في النفس البشرية، ويظهر أن مدارسهم الموسيقية أو التعليم الموسيقي فيها كان يعتمد على التلقي الشفاهي عن طريق السماع فقط. "وكان لأمكانات تدوين لغة السومريين، وهم الذين أخترعو الكتابة المسمارية، الوسيلة الفعالة في تطبيق مفردات المنهج الدراسي وتحديد الأصطلاحات النظرية حتى أصبحت الكتابة في العصر السومري (٢٩٠٠ – ٢٣٥٠ ق. م) ملائمة للتدوين منذ تطور الخط من طور الصور الى رموز وعلامات ثم صارت مقاطع ذات قيم صوتية، واتسعت بعد ذلك حتى بلغت أوج عظمتها وإزدهارها في في عهد الملك البابلي حمورابي (١٧٩٢ – ١٧٥٠ ق.م). اما في الحقب اللاحقة وتحديدا في الحقبة التاريخية الممتدة بين القرن الأول والسادس الميلادي والتي سميت بالجاهلية، فقد "تواصلت الحياة الفنية الغنائية في العراق في مدينة الحيرة على الرغم من إختفاء مدنه البابلية والاشورية العظيمة، وكانت الحيرة التي أصبحت أحدى أشهر دول الشرق ذات تأثيرا في ثقافة بلاد العرب بوجة عام، فقد كانت المركز الادبي الذي ينتقل منه الشعر الى جميع ألانحاء ، ولما كانت الموسيقى ذات علاقة وثيقة بالشعر، فأننا نستطيع أن نـــُخمن أنها لقيت مثلما لقى من كرم" (فارمر، ١٩٥٦م،٧ –

١٢). كذالك لابدُ من الإشارة الى الكعبة وسوق عكاظ التي كانت لها علاقة وثيقة بالحيرة، فضلاًعن إمتداد الجزيرة العربية شمالاً في سوريا تحت زعامة الجماعات النبطية من العرب والتي سادت فيها المُثل العليا السامية القديمة على أوجة الحياة الاجتماعية والدينية. وبعد سقوط مدينة تدمر أنتقلت السلطة الى الغساسنة الذين كانوا قد هاجروا من الجنوب أيضاً. لقد كان الشعراء والموسيقيون في جميع أنحاء الجزيرة يتنافسون فيما بينهم في عكاظ من أجل التفوق في فنونهم، فضلاً عن كون الشاعر موسيقياً في أغلب الاحيان فنجد بعضهم من كان شاعراً ومغنياً في ذات الوقت مثل (أعشى حمدان، أحمد النصيبي) وكان للشاعر مكانة إجتماعية سامية في كل مكان سواء في بلاط الحيرة او غسان او في سوق عكاظ. وفي مجال الحديث حول العلاقة بين الشعر والموسيقى (الكلمة واللحن) نجد بأن الشعر لم يكن يقرأ في المحافل وعلى الملأ قراءة بل يلقى القاءاً مُنغماً مُعتمداًعلى عناصره الموسيقية الذاتية، أي معتمداً على إيقاعه الموسيقى الداخلي الناتج من تفاصيل أطوال مقاطعة الصوتية في جميع مجالات تحرك الشعراء العرب في فضاء البادية الفسيح وأجواء قصور الامراء والسلاطين والخلفاء، ومناخات قول الشعر وقرضه احتياجاً ومعاناة وتعبيراً لشتى المواقف والظروف، والى جانب ذلك فأن الالقاء الشعري كان يتحدد بصورة رئيسة من خلال العنصر الحركي والايقاع المصاحب له المرافق للاداء اللغوي والموسيقي (طارق ،٢٠٠١م،١٢٢ -١٢٤)، ويتضح لنا ذلك بالغناء الذي كان يعرف بالحداء وهو أحد الاشكال الغنائية التي عَرفها العرب فمِن خلال طبيعة الحركة في سير الإبل يحدث الإيقاع على وفق تلك الحركة ، التي أنعكست بدورها على طبيعة الأداء لرجل البادية، فالعنصر الحركي هنا أساس في عملية تكوين الإيقاع الشعري، وبالتالي المسار اللحني الشعري الناتج من طبقات صوت الشاعر بهذا الشكل الغنائي، والحداء "كان أكثر الأنواع ملائمةً للغناء المُرتجل وهو من بحر الرجز، ويعتقد بعض المؤرخين بأن الحداء والذي يسمى بالركباني أيضاً هو أصل الغناء ، ألذي يرجع أصله إلى مضر بن نزار بن مَعَدُ ، ومن الحداء ظهر شكل غنائي آخر هو النّصب والذي كان يعرف بأنه ليس أكثر من حداء دخلته بعض التحسينات"(فارمر، ١٩٥٦م،٢٣). وعند السير عبر الصحراء كان المغني ولنقل الحادي يستغرق في غناء بيتين أو ثلاثة من الشعرعدة ساعات وذلك لتمضية الوقت وتحّمل عناء السفر الذي قد يستغرق عدة آيام احياناً لدفع الملل والترويح

عن النفس، فضلاً عن إحتياج الإبل في أسفارها الطويلة ما يبعث فيها النشاط وكوسيلة لإنعاشها (الوردي، ١٩٦٤م،٦٦). وكان الحداء يؤدى على وفق مسار لحني أحادي (مونوفوني)، أما وزنه لم يذكر وعلى الأرجح كانت تفعيلات الشعر هي التي تتحكم في الوزن الموسيقي وهذا ما نجده قد طبق في غناء السنّاد والهزج وقولهم بأن الحداء والنصب يؤديان بالحان موزونة. يدل ذلك الارتباط بالوزن الشعري فالنصب هو غناء الركبان والفتيان اما السّناد فهو الثقيل ذو الترجيج الكثير النغمات والنبرات واما الهزج فهو الغناء الذي يُطرب عليه وهو الشائع عندهم.

ثانيا: نشأة وتطور المقام العراقي:

إن هذا التراث والموروث الذي سبق ذكره والذي اكتسبته المجتمعات البشرية في العراق والمنطقة العربية هو الذي يقاس به تطور تلك المجتمعات بما أنجزته من إبداعات تشمل كافة مناحي الحياة الأدبية والعلمية والفنية الموسيقية. والموسيقى العراقية، كموسيقى البلاد العربية والإسلامية والآسيوية، موسيقى ذات صوت واحد، أي ان الخط اللحني والأفقي يشكل الجانب الأساسي لها، حيث يبرز فيها بطرائق وإمكانيات متنوعة وثرية، اذ ان التطور، والابتكار، والانتقالات النغمية تنصب وتتركز على هذا الخط اللحني، ونتيجة لذلك تبلورت في الموسيقى العراقية عدة أشكال وصيغ وأنماط، وألوان غنائية دينية ودنيوية، ومنها المقام العراقي كأحد الصيغ والقوالب والأشكال الفنية المتداولة والمتوارثة، بخصائص أصولها الأدائية ومكوناتها وعناصرها الفنية، اذ ارتبط بالعادات والتقاليد الاجتماعية، وحافظ على تتابع تقليدي تراثي بما يتعلق بعناصره الموسيقية، وذلك ضمن كونه تسمية تدل على الأنواع الأساسية الأكثر سعة وتنوعا من الغناء العراقي الدنيوي. كما أن للمقام العراقي مكانة خاصة بين باقي فنون العالم، والفن العربي بشكل خاص لما يمتلكه من درجة رقي في الأداء والتعبير ومن تنوع جميل في تراكيبه اللحنية المنسجمة والمتداخلة. ويستخدم اصطلاح المقام في مجمل العالم العربي للدلالة على الدرجة الموسيقية، أو السلم الموسيقي، أما في العراق، "فان مدلول المقام العراقي يختلف في مفهومه عن السلم والألحان والنغمات، فلكل منها معنى مستقل، إذ أن المقام يتكون في

بنائه من ألحان وجمل غنائية...أما النغمات فهي الأجزاء التي تتكون منها هذه الألحان، فالمقام "يسير وفق مسارات محددة ويتميز ببداية ووسط ونهاية محددة أيضاً، وهذا ينطبق على جميع المقامات، وللارتجال ضمن هذا السياق ميزة خاصة في أداء المقامات" (فراس، ٢٠٠١م، ٧). وتذكر شهرزاد قاسم حسن (١٩٨١،٤٩) أن أي تغيير يطرأ على المقام العراقي يعتبر جزءا من الأداء، "ويمكن القول بصورة عامة إن الأداء يضم مستويات مختلفة وعديدة من الإضافات والابتكارات، ويلعب العامل الاجتماعي دورا حاسما في أبرازها، ونوع الحفل، دينيا كان أم دنيويا، يحدد نوع النص كما يحدد نوع المصاحبة الموسيقية، وبالتالي نوع التبادل والتواصل بين المؤدي- من مغنيين أو موسيقيين- وبين الجمهور. إن العناصر الجديدة المبدعة وغير المعروفة التي تظهر عند الأداء، تعتمد على قدرة المؤدي واستيعابه لأسرار المقام المتواصل، كما يحدد درجة التجديد والإضافة والارتجال في أداء المقام العراقي".

وقد اختلفت آراء المؤرخين والمتخصصين حول تحديد مرحلة تاريخية لظهوره، وانقسموا على مجموعتين، الأولى تنسبه إلى العهد العباسي (٧٥٠- ١٢٥٨م)، والمجموعة الثانية تنسبه إلى مرحلة الحكم العثماني والتي لا تتجاوز الـــ (٤٠٠) سنة السابقة. فيذكر شعوبي إبراهيم "بأنَّه يعود إلى العصر الأول للخلافة العباسية وهو الغناء المحبب لنفوس العراقيين، وهو الغناء الشعبي الذي تحدثت عنه الأجيال الماضية والحاضرة" (شعوبي، ١٩٨٢م، ٧)، وهذا ما أكده ثامر العامري ذاكراً "أنَّ أول ظهور للمقام كان في العهد العباسي، وأَن ظهور المقامات يرجع إلى عهد الخليفة المهدي، وهو العهد الذي شهد النهضة في جميع أوجه الحياة ومنها الآداب والفنون" (العامري،١٩٩٠م، ١٨)، أما هاشم الرجب فيذكر ان البعض يظن "أَنَّ المقامات العراقية لا يرتقي زمانها إلى أكثر من (٣٠٠) أو (٤٠٠) سنة قبل ألان" (الرجب، ١٩٨٣م، ٦٠).

ويعد المقام العراقي ذا خصوصية عراقية حيث الهيكل النغمي وتسلسل أجزائه، "وهو خلاصة ما ورثته المدينة من غناء عصور ماضية، وقد سمّي بهذا الاسم لعدم وجود ما يشبه هذا القالب والنوع والأداء في الدول المجاور أو الإقليمية، وإنْ وجد الشبه فهو لا ينطبق على ما هو عليه في العراق بما يمتلكه من أسس وقواعد ثابتة" (البياتي، ٢٠١٦م، ١٠). وبشكل عام

فقد عُرف المقام العراقي بدرجة كبيرة في بغداد، وفي بعض المدن الأخرى مثل (الموصل، وكركوك)، وقد برز في بغداد في بعض المناطق "وبالتحديد في منطقة (الاعظمية، والفضل، وباب الشيخ، وبني سعيد، وفضوة عرب، وفي قسم من مناطق الكرخ)" (البياتي، ٢٠٠٢م، ٩).

وتقسم المقامات العراقية الى عدة أنواع (رئيسية، وفرعية، ومستقلة)، أما الرئيسية فهي: (الرست، البيات، السيگاه، العجم، النوى، الحجاز، الصبا، الحسيني)، والفرعية هي: (الإبراهيمي، البهيرزاوي، الجبوري، المحمودي، الناري، المگابل، المخالف، اللامي، المنصورين الحديدي، الجمال، الحليلاوي،الباجلان، العريبون عرب، العريبون عجم، الهمايون، الدشت عرب، الدشت، الأورفة، الشرقي دوگاه، القطر، الشرقي رست، البنجگاه، الراشدي، الفوشار، السعيدي، الخلوتي، الطاهر، النوى، المدمي، الأوج، الحجاز كار كرد، الحجاز كار، النهاوند، القوريات، التفليس، المسيـــچين، المثنوي، الحكيمي، الحويزاوي، النوروز العجم، الأرواح، الشرقي أصفهان، العشاق، السيگاه البلبان، البياتي العجم، الگلگلي، البشيري، البختيار، الهفتكار، الحجاز الشيطاني، الحجاز اچـــغ، الحجاز غريب، المخالف كركوك، القريباش، السعيدي مبرقع، القزاز). والمقام الذي يختص به البحث هو مقام الأورفة وهو فرع من مقام الحسيني عشيران، "وقد ظهر قبل ما يزيد عن المائة والأربعين سنة في مدينة (الرها)، التي تقع بين الموصل ودمشق" (العامري، ١٩٩٠م، ١٩٨)، ومقام الأورفة الذي يغنى بالشعر الفصيح له أصوله وميانات وطريقة ادائه الخاصة التي تميزه عن سواه من المقامات الفرعية، لكنه يتسم كغيره من المقامات العراقية بصفة الارتجال في الغناء والعزف، ويتم فيه إضافة بعض القطع والأوصال التي يراها القارئ متجانسة مع طبيعة المقام، لذلك يخضع لعنصر الارتجال في الكثير من الأماكن المحصورة بين ركنّه الأول (التحرير) وركنه الأخير (التسليم)، فضلا عن ذلك فان كل قارئ من قراء المقام يتسم بطريقة تختلف عن سلفه وربما يحاول تغييرها أو تطويرها، "ويعود سبب ذلك الى الانتقال الشفوي لمثل هذا النوع من الغناء من جهة، ومن جهة ثانية فأن التقاليد المتبعة تسمح للقارئ بشيء من حرية التعبير، وإظهار إبداعاته ضمن الإطار العام الذي تحدده تلك التقاليد" (الحنفي،١٩٨٣، ٨).

أركان مقام الأورفة: تقرأ جميع المقامات بنغمها المطلق والخالي من الإيقاع، إلا أن الإيقاع يدخل في موسيقى بعض المقامات، ومنها مقام الاورفة، اذ تخضع لايقاع الوحدة (٤/٢) من بداية التحرير الى نهاية التسليم، ويغنى بالشعر العربي الفصيح، وما يميز مقام الأورفة هو استيعابه لاي عدد من القطع والاوصال، وتتحدد أركانه او اقسامه بـــ: (التحرير، القطع والأوصال، التسلوم)، وفيما يلي شرح لطريقة غنائه:

يحرر بلفظة (أمان) من درجة الحسيني (لا) وبروحية الأورفة حيث يغنى بعد التحرير ابيات من الشعر بنفس النغم لتأتي بعدها قطعة (الحسيني) والتي تتألف من جنسين (جنس رست على درجة النوى، وجنس بيات على درجة الحسيني) وتعقبها مباشرة قطعتي (الأرواح، والعشيش) والتي تكون بلفظة (وياي اخ) وهي من البيات على درجة الدوكاه، وبعد العودة الى نغمة الأورفة وغناء كلمات من الشعر يعود المطرب ويدخل قطعة (الدشت) وهي من الحسيني ثم قطعة (الزازة) وهي من البيات حيث تتميز باللون الكردي، ثم يعود القارئ الى نغمة الأورفة وبغناء بيت من الشعر بنفس نغم التحرير ينزل المطرب الى درجة الدوكاه وبترديد كلمة (امان) وهو التسليم. ومن الجدير بالذكر هنا ان قارئ المقام الشهير الاستاذ حامد السعدي يذكر في كتابه (المقام وبحور الانغام) اثنا عشر من القطع والاوصال التي تدخل في تحرير الأورفة وهي حسب الترتيب:(قطعة الحسيني، قطعة الجبوري، وصلة مثلثة، قطعة الدشت، قطعة الأرواح، وصلة العشيش، قطعة حجاز ديوان، قطعة مخالف، صيحة الزازة، صيحة المحمودي، قطعة النهاوند، قطعة القزاز)، ويشير الى انه ليس من الضروري ادخالها جميعا في تحرير المقام، بل ان القارئ مخير في ادخال ما يراه مناسبا منها حسب ذوقه وقدرته الى التصرف والصياغة اللحنية.

ثالثا: ابرز قراء المقام العراقي:

محمد القبانـــچـــي: هو محمد عبد الرزاق عبد الفتاح الطائي الملقب بـــ(القبانـــچـــي) نسبة الى مهنة والده، ولد في بغداد عام ١٩٠١م، اخذ المقام من قدوري العيشة ومن السيد ولي ومن والده، ويعد القبانجي من أكثر المغنين تسجيلا للاسطوانات داخل العراق وخارجه، فقد سجل حضورا ونقلة نوعية في الوسط المقامي على امتداد القرن العشرين، حيث قام بتحرير

المقام العراقي من بعض القيود الدخيلة عليه، وقد اخذ عنه الكثير من قراء المقام منهم يوسف عمر وعبد الرحمن خضر وناظم الغزالي وحسن خيوكه وغيرهم (العباس، ٢٠١٠م، ٢٥٤).

يوسف عمر: هو يوسف عمر داوود، ولد في بغداد سنة ١٩١٨م، في محلة جديد حسن باشان وقد تولع بالغناء وهو لما يزل بعد في المدرسة الابتدائية في الرصافة، حيث كان يستمع الى مدرس الأناشيد (عبد حلمي) ثم أصبح يحضر المناقب النبوية والمواليد والأذكار ويستمع الى مشاهير المطربين والقراء العراقيين أمثال الملا مهدي، ومحمد القبانجي، ورشيد القندرجي وغيرهم، تقدم الى دار الإذاعة لأول مرة عام ١٩٤٨م، بعد ان حفظ أكثر من ثلاثين مقاما. سجل العديد من الاسطوانات، كما قدم العديد من الحفلات على مدى سنين طويلة استمر أعطى خلالها فنا أصيلا متميزا، توفي عام ١٩٨٦م (الجراح، ٢٠١١م، ٢٢١).

ناظم الغزالي: هو ناظم احمد خضر الغزالي، ولد في بغداد عام ١٩١٢م، وتخرج من معهد الفنون الجميلة متأثرا بطريقة القارئ حسن خيوكه، وتتلمذ على يد محمد القبانجي، وصار قارئا للمقام العراقي، مجيدا فيه، ذا صوت شجي وأداء متقن معبر، دخل الإذاعة العراقية في بداية الخمسينيات وسرعان ما ذاع صيته الى الأقطار العربية، سجلت له محطات الإذاعة والتلفزيون العربية مجموعة كبيرة من أغانيه إضافة الى المقامات العراقية والبستات القديمة، توفي عام ١٩٦٣م (العباس، ٢٠١٠م، ٢٧٧).

رشيد القندرچي: "هو رشيد حبيب حسن الملقب بـــ(القندرچي) قارئ مقام عراقي ولد في مدينة بغداد عام ١٨٨٦م، امتهن في بداية حياته صناعة الاحذية فلقب بها، وتتلمذ على الفنان احمد زيدان، فاتقن المقام في النصف الاول من القرن العشرين، اذ اشتهر القندرچي بالضبط والصياغة المحكمة للانغام وكان من امهر قراء المقام في مسايرة الوزن الايقاعي للمقامات والبستات، وعاش على طرفي نقيض من الفنان محمد القبانـــچـــي، بعد ان تزعم القندرچي المدرسة التقليدية في قراءة المقام العراقي، سجلت له الشركات الغنائية العربية والاجنبية العديد من قراءاته في الاسطوانات في بداية حياته الفنية، تخرج على يديه العديد من قراء المقام العراقي، وقد عين خبيرا ومشرفا على قراءة المقام في الاذاعة العراقية، توفي عام ١٩٤٥م" (العباس، ٢٠١٠م، ١١٠).

حسين الأعظمي: هو حسين بن صالح بن رحيم العبيدي الأعظمي، ولد في ٨ أيلول ١٩٥٢ في بغداد بمدينة الأعظمية التي تعد مركزا مهما لتراث غناء وموسيقى المقام العراقي، من عائلة تمارس هذا التراث دينيا ودنيويا دون احتراف. رياضي ومدرب دولي في المصارعة الحرة والرومانية وبطل العراق https:// mohammadgomar.com حسين الأعظمي.

صباح هاشم: مدرس مادة المقام العراقي مواليد بغداد ١٩٦٤. خريج معهد الدراسات الموسيقية لعام ١٩٨٨ – ١٩٨٩ دبلوم فن عالي. مطرب مقام وعازف على آلة السنطور وعضو في فرقة انغام الرافدين للجالغي البغدادي. اول تسجيل في تلفزيون العراق عام ١٩٨٤ برنامج (المقام العراقي). شارك في مهرجانات محلية وعالمية وعربية مع الفرقة النغمية. (معهد الدراسات الموسيقية/بغداد/الموقع الرسمي).

اجراءات البحث:

أولا: منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لانجاز بحثه.

ثانيا: مجتمع البحث: لأجل تحديد مُجتمع البحث، قام الباحث بإجراء مسح ميداني لجمع كافة التسجيلات الصوتية لمقام الأورفة ولمختلف القراء وضمن حدود البحث، حيث وجد (٧) تسجيلات هي كل ما تمكن من الحصول عليه لهذا المقام ولقراء مختلفين مثلت مجتمع البحث.

ثالثا: عينة البحث: اشتملت عينة البحث على (٤) تسجيلات لمقام الأورفة ولقراء مختلفين، مثلت ما نسبته (٥٧%) من مجتمع البحث الأصلي، وقد اختيرت هذه النماذج بطريقة عشوائية وهي على النحو الآتي:

ت	المقام	القارئ
١	مقام أورفه	محمد القبانجي
٢	مقام أورفه	ناظم الغزالي
٣	مقام أورفه	يوسف عمر
٤	مقام أورفه	حسين الاعظمي

أداة البحث: معيار التحليل الموسيقي: قام الباحث بإعداد معيار تحليلي يخدم موضوع بحثه، من أجل الحصول على أفضل النتائج، اذ تحدد بتحليل تحرير المقام من خلال الكشف عن عدد القطع والاوصال الداخلة فيه وتحديد عملية الانتقال فيما بينها وعلى النحو الاتي:

التحرير	القطع والاوصال						التسليم
	الحسيني	الأرواح	العشيش	الدشت	الزازة	قطع اخرى	

تحليل العينات:

العينة الأولى/ مقام أورفه: اداء محمد القبانجي							
التحرير	القطع والاوصال						التسليم
	الحسيني	الأرواح	العشيش	الدشت	الزازة	قطع اخرى	
لم يلتزم القارئ بتسلسل اداء المقام وانما اكتفى باظهار الطابع اللحني للمقام دون المرور باركانه.							

العينة الثانية/ مقام أورفه: اداء ناظم الغزالي							
التحرير	القطع والاوصال						التسليم
	الحسيني	الأرواح	العشيش	الدشت	الزازة	قطع اخرى	
امان	✓	✓	×	×	✓	الجبوري+حجاز ديوان	امان

العينة الثالثة/ مقام أورفه: اداء يوسف عمر							
التحرير	القطع والاوصال						التسليم
	الحسيني	الأرواح	العشيش	الدشت	الزازة	قطع اخرى	
انا يا راي	✓	×	×	×	×	×	امان

العينة الرابعة/ مقام أورفه: اداء حسين الاعظمي							
التحرير	القطع والاوصال						التسليم
	الحسيني	الأرواح	العشيش	الدشت	الزازة	قطع اخرى	

أمان	✓	×	×	×	✓	×	امان

النتائج:

ظهرت عدة نتائج من خلال تحليل العينات اعلاه والتي نوردها على ضوء الجدول التالي:

ت	العينة	التحرير	القطع والاوصال						التسليم
			الحسيني	الأرواح	العشيش	الدشت	الزازة	قطع اخرى	
١	الأولى	×	×	×	×	×	×	×	×
٢	الثانية	امان	✓	✓	×	×	✓	✓	امان
٣	الثالثة	انا يا راي	✓	×	×	×	×	×	امان
٤	الرابعة	أمان	✓	×	×	×	✓	×	امان
المجموع			٣	١			٢	١	٣

يتبين من الجدول اعلاه ان قطعة الحسيني ووصلة الزازه هما الاكثر ظهورا من بين القطع والاوصال الداخلة في اداء مقام الاورفة، في حين ان التسليم بلفظة (امان) هو السائد فيه، في حين لم يتم التحرير بنفس اللفظة في اداء المقام بالعينات وانما الاكتفاء باظهار الطابع اللحني للمقام.

الاستنتاجات:

١. تبين ان مقام الاورفة هو مقام غير مقيد بالاداء الغناء، وانما لقارئ المقام الحرية في ذلك شريطة اظهار الطابع اللحني للمقام، والذي يصطلح على تسميته بـــ(روحية المقام)، اي ان لكل قارئ طريقته الخاصة في اداء مقام الاورفة.
٢. كذلك ظهر ان من طرائق اداء مقام الاورفة ان للقارئ الحرية في ادخال القطع والاوصال اثناء ادائه للمقام بحسب ذوقه وقدرته الى التصرف والصياغة اللحنية.
٣. كما تبين ان قطعة الحسيني ووصلة الزازه هما الركيزتان الاساسيتان في طرائق اداء مقام الاورفة وان ظهورهما في المقام هو الاساس بغية اعطاء الطابع اللحني لشكله الغنائي، في حين ان القطع والاوصال الاخرى هي مجرد اضافات لحنية لاعطاء مزيد من التعبير.

التوصيات:

١. يوصي الباحث بتأسيس مراكز خاص لدراسة المقام العراقي، وأنشاء مكتبة سمعية ومرئية له، بغية المحافظة على هذا التراث العراقي الاصيل.

٢. يوصي الباحث دائرة الفنون الموسيقية في وزارة الثقافة العراقية العمل على تنظيم مسابقة سنوية في مجال اداء الممقام العراقي، وذلك لاستقطاب المواهب الفنية الرصينة وابرازها على الساحة الغنائية.

المقترحات:

١.إجراء المزيد من الدراسات عن المقام العراقي وابرز قرائه،.

٢.إجراء دراسة تحليلية مقارنة للمقامات العراقية المختلفة، وفي مناطقها المتنوعة.

القواميس والمراجع:

١. ابن منظور رضى (١٤٠٥) لسان العرب.
٢. موقع المعاني (https://www almaany.com) ، تاريخ الزيارة ١١/ ٤/ ٢٠٢٤
٣. الرازي ، محمد بن بكر ، موقع النشر دار الرسالة صحة .
٤. موقع معجم تاريخ موقع الزيارة ٤/ ١١ / ٢٠٢٢.

المصادر :

٥. العباس حبيب ظاهر (٢٠١٠م) . **الاعلام المفاهيم الموسيقية** – بغداد دار الثقافة.
٦. العامري ، ثامر (١٩٨٨م) . **الغناء العراقي** ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة.
٧. البياتي، موفق عبد الهادي (٢٠٠٢م) ، **المداخل الفنية في المقام العراقي** ، بغداد ، مطبعة باسم.
٨. البياتي، موفق عبد الهادي (٢٠١٦م) ، **خصوصية قالب المقام في التراث العراقي.**
٩. الجراح، باسل (٢٠١١م) ، **الدراسات التحليلية في المقام العراقي**، دار الهنا للعمارة والفنون.
١٠. الوردي حمودي (١٩٦٤م) ، **الغناء العراقي** الجزء الاول – مطبعه اسعد.
١١. فارمر ، هنري جورو (١٩٥٦م) ، **تاريخ الموسيقى العربية** ، القاهرة ، داء الطباعة الحديثة.

١٢. حنفي ، جلال (١٩٦٤م) ، **المغنون البغداديون والمقام العراقي** ، السلسلة الثقافيه الثانية. بغداد وزارة الارشاد.

١٣. مسيم هرمز توما (٢٠٠٩م) ، **مكون الاداء الغناء العراقي** . بغداد. مجلة الكلية الأساسية.

١٤. رحب، هاشم محمد (١٩٨٣م) ، **المقام العراقي**. بغداد. مكتبة المثنى.

١٥. شهرزاد قاسم محمد (١٩٨١م) ، **دراسات في الموسيقى العربية** ، بيروت المعهد العربي للدراسات والنشر.

١٦. شعوبي ابراهيم (١٩٨٢م) ، **دليل الالحان لطلاب المقام** ، بغداد – سلمى الفنية.

١٧. صبحي انور رشيد (١٩٨٨م) ، **الموسيقى في العراق القديم** . بغداد . دار الثقافة العامة.

١٨. طارق حسون قريد (٢٠٠١م) ، **التراث الموسيقي العربي والترات الموسيقي العراقي** ، بغداد. مديرية دار الكتب للطباعة والنشر.

١٩. طارق حون فريد ، **تاريخ الفنون الموسيقية** ، بغداد ، دار الحكمة للطباعة والنشر.

الرسائل والاطاريح

٢٠. الجزراوي مهيمن ابراهيم (٢٠٠٤م) ، **الخصائص اللحنية والايقاعية للأغاني المصاحبة للمقام العراقي**. رسالة ماجستير غير منشورة في العلوم الموسيقية.

٢١. احسان شاكر محسن (٢٠٠٠م) ، **المقام العراقي** ، دراسة تحليلية ، رسالة ماجستير غير منشورة في العلوم الموسيقية .

٢٢. فراس ياسين جاسم (٢٠٠١م) ، **دور محمد القباني وتأثيره على المقام العراقي** ، رسالة ماجستير غير منشورة في العلوم الموسيقية – كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد.

Dictionaries

1. abn almanzuri. (1405 AH). lisan alearibi. Qom: Seminary literature.
2. Al-Maani Dictionary. (https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar). date of visit 11/4/2022 AD.
3. Al-Razi, Muhammad bin Abi Bakr. (1983 AD). Mukhtar Al-Sihah. Kuwait: Dar Al-Resalah Publishing.
4. lexicon site. (https://www.almougem.com/mougem/search). The date of the visit is 4/11/2022 AD.

Books

5. Al-Abbas, Habib Zahir. (2010 AD). Musical flags and concepts. C1. Baghdad: House of Cultural Affairs.
6. Al-Amery, Thamer. (1988). Iraqi Singing, i1. Baghdad: General Cultural Affairs House.
7. Al-Bayati, Muwaffaq Abdul-Hadi. (2002 AD). Technical entrances in the Iraqi Maqam. Baghdad: Bassem Press.
8. Al-Bayati, Muwaffaq Abdul-Hadi. (2016 AD). The privacy of the Maqam template in the Iraqi musical heritage. Baghdad: Dar Al-Essar Press.
9. Aljarahi, Basil. (2011 AD). Analytical Studies in the Iraqi Maqam, Volume 1, Baghdad: Dar Al-Hanaa for Architecture and Arts.
10. alwardi Hamoudi. (1964 AD). Iraqi singing, part 1. Baghdad: Asaad Press.
11. Farmer, Henry George. (1956 AD). History of Arabic Music. Cairo: Modern Printing House.
12. Hanafi, Jalal. (1964 AD). Baghdadi singers and the Iraqi maqam. The second cultural series. Baghdad: Ministry of Guidance.
13. Maysam Hormuz Toma. (2009 AD). The performance component of Iraqi singing. Baghdad: Journal of the College of Basic Education.
14. Rajab, Hashem Mohammed. (1983 AD). The Iraqi Maqam, Baghdad: Al-Muthanna Library.
15. Shahrazad Qassem Hassan. (1981 AD). Studies in Arabic music/Iraqi music. Beirut: Arab Institute for Studies and Publishing.
16. shueubi Ibrahim. (1982 AD). Melodies guide for Maqam students. Baghdad: Salma Technical Press.
17. Sobhi Anwar Rashid. (1988 AD). Music in ancient Iraq. Baghdad: House of General Cultural Affairs.
18. Tarek Hassoun Farid. (2001 AD). Arab music heritage and Iraqi music heritage. Baghdad: Directorate of Dar Al-Kutub for Printing and Publishing.
19. Tariq Hassoon Farid. (1990). History of the Musical Arts, pt. 1. Baghdad: Dar Al-Hikma Press for Printing and Publishing.

Dissertation

20. Al-Jazrawi, Muhaimin Ibrahim. (2004 AD). The melodic and rhythmic characteristics of the songs accompanying the Iraqi maqam, an unpublished master's thesis in Musical Sciences, College of Fine Arts, University of Baghdad: Iraq.
21. Ehsan Shakir Mohsen. (2000 AD). The Iraqi Maqam/ Comparative Analytical Study. Unpublished MA thesis in Musical Sciences, College of Fine Arts, University of Baghdad: Iraq.

22. Firas Yassin Jassim. (2001 AD). Muhammad Al-Qabbani's Role and Impact on the Iraqi Maqam. Unpublished MA thesis in Musical Sciences, College of Fine Arts, University of Baghdad: Iraq. Hanafi, Jalal. (1983 AD). Glimpses of the Iraqi Maqam. Baghdad: Dar Al-Hurriya for printing.