اسلوب اداء الموال البغدادي كأحد اشكال الارتجال في الغناء العراقي

م. م. أنيس حمود معيدي

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

ANIES HAMOOD MIADEDI – Music specialization

University of Babylon - Faculty of Fine Arts - Section Theatrical Arts -Iraq

Email; anieshamood١@gmail.com, Tel; ٠٧٨٢٥٣٧٣٠١٤

ملخص البحث.

يمثل الموال البغدادي جزءاً مهماً من الغناء العراقي المتناقل شفاهاً(الغناء الشعبي)، وعرف هذا الشكل في بغداد تحت اسم (الموالیا) زمن هارون الرشيد، اذ استخدمته شعراً يدخله اللحن احدى جواري (البرامكة) كوسيلة لرثاء سيدها، وبرز ايضاً في مدينة واسط بين المزارعين وهم يغنون لأثارة الهمة، ويقولون في اخر الشطر مع التنغيم(يا موالیا) اشارة الى مالكهم، وعند انتقال اي قالب غنائي شفاهاً، فإنه سيتعرض الى مؤثرات البيئة الجديدة التي وصل اليها كتغير اللهجة واللحن، لكي يلائم اذواق مجتمع البيئة الجديدة، وقد حرص الشعراء العراقيون على تطوير الموال من خلال اعتماده على اسلوباً خاصاً في طريقة الصياغة الشعرية، وكانت (الموالیا) الاساس الاول للموال رباعي الاشطر ذو القافية الواحدة، ثم اصبح الموال بعد ذلك خماسياً وسداسي الاشطر، ممثلاً لتطور مرحلة لاحقة تعد الاحدث نسبياً، وصولاً الى النظم السباعي للموال واكتمال بنيته الشكلية، واستقرار قاعدة النظم فيه على (البسيط) والابيات السبعة المجنسة والمعروف بـ (الموال البغدادي)، وهذه الدراسة تسلط الضوء على منتج سمعي كان له تأثير متداخل في حياة المجتمع العراقي، من خلال موضوعاته المتداخلة والمتشابكة الشعبية والاجتماعية، وبناءً على ذلك يمكن ان تتشكل هناك مشكلة ما زالت الحاجة قائمة لدراستها والتقصي عنها (طريقة نظم الموال البغدادي وأسلوب ادائه القائم على الارتجال مقارنة بأساليب اداء القوالب الغنائية الاخرى)، اذ يمكن صياغتها بالتساؤل الآتي: ما هو اسلوب اداء الموال البغدادي كأحد اشكال الارتجال الغنائي في العراق ؟، ولبيان اهمية البحث تم تقديم نماذج توضح تطور الاشكال الشعرية لنظم الموال، ودعمها بأمثلة غنائية لموالات مشهورة لمطربين عرب ولتحقيق هدف البحث جرى التحليل الموسيقي لعينة موال بغدادي، المتميز بأسلوبه الخاص في الاداء، وصلته بمكونات الشكل الشعري ومغزى الخطاب الذي صيغ في اشطره، وبعد التحليل تم التوصل الى النتائج ومنها:

١- ان اداء الموال البغدادي يتطلب عمليات موسيقية وأساليب ادائية تؤكد ان طريقة انشاء هذه العمليات، وكذلك الاساليب الخاصة المستخدمة، تظهر جميعها جهداً ابتكارياً في كيفية معالجة الاسس الموسيقية المتوارثة والمتعارف عليها في اداء الموال البغدادي.

٢- اسلوب اداء الموال البغدادي يظهر درجة من المعرفة الموسيقية التي يتسلح بها المؤدي لكي يدخل الى ميدان اداء الموال.

الكلمات الدالة: اسلوب، اداء. موال، الارتجال.

Abstract

Represent mawal Baghdadi part From Iraqi singing Emigrated orally, This form was known in Baghdad under name (Al mawalia), The time of Haron al-Rashid. Use Poetry Enter the melody, One of the women of (Baramkeh) As a means To lament her master, He also appeared in the city of Wasit, Among the farmers they sing to stir up vigor, They say in the last part with the toning (Ya mawalia), A reference to their master and known by that name, When any lyric is transferred, It will be exposed to new environmental effects, Which arrived as a change of tone and melody, To suit the tastes of the new environment, The Iraqi poets were Helped, On the development of mawal Over the years, Through its adoption of a special method in the formulation of poetry, The (Al mawalia) Is the first foundation For mawal Quadrant Parts Rhyme One Then the mawal became thereafter The fifth and the sixth Parts, Representing evolution Later stage Relatively recent, So arrived For the sevenfold mawal, And completed Structure Formality Stability. Base systems on (simple) and parts Seven homogeneous, Known as (mawal Baghdadi), This research highlights an audio product that has an intertwined effect on the life of Iraqi society, Through its popular and social themes, Accordingly, there can form a problem still needs to be studied And investigation, About the (method mawal Baghdadi systems His performance style based on improvisation Compared

to other styles of performance), Can be formulated In the following question: What is the style of performance mawal Baghdadi as a form of lyrical improvisation in Iraq?. Provide models illustrating evolution Formats poetry The money And supporting them with lyrical models Famous Arab singers for a statement. The importance of research In addition to the musical analysis of the mawal of Baghdadi, Distinguished by his own style of performance, and his connection Shape components poetry And the meaning of the speech which was formulated in the section The achieve the goal of research, after reaching the results Such as:. ١-The performance of mawal Baghdadi Requires musical operations The methods of performance confirm that the method of creating these Operations as well as the special methods used, all of which show an innovative effort to address how Foundations of music inherited and the

recognized in the performance of Mawal Baghdadi.

٢-Method of performance of Mawal Baghdadi Shows a degree of technical knowledge that Works by the singer In the performance of mawal. . **Key Words : Style, Performance, Mawal, Improvisation.**

١- الفصل الاول

١-١- الإطار المنهجي للبحث

١- ١-١- مقدمة البحث.

يشكل الغناء اكثر الفنون ارتباطاً بالإنسان، وأبرزها ابداعاً في ملامسة مشاعره، اذ له القدرة على تزيين تلك المشاعر بالفرح او الحزن او الطرب، او استثارة الهمم وبعث الحماس، وهو قبل ذلك واحداً من نتاج ثقافية الجماعة الانسانية، يظهر مزاجها، ومدى انسجامها مع البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها، وبالتالي امكانية تأثرها به وتأثيرها عليه، ويعد الموال البغدادي من الفنون الغنائية الشعبية الشائعة في العراق، ويظهر من خلال ادائه قدرات المغني، واستعراض مساحته الصوتية، والقدرة على التطريب، ويؤدى الموال بأسلوب غالباً ما يكون بطريقة السرد منغماً(Recitative) يصاحبه عزفاً موسيقياً، او طريقة السرد القاءً (Parlando) وكلاهما يؤدى منفرداً، ويعتمد الموال البغدادي اسلوباً خاصاً في صياغة النص الشعري، المعتمد على البندين والقفل ويسعى هذا البحث في جزئه النظري التطرق الى كيفية نشأة الموال البغدادي الاولى في المدن العراقية، منذ ان كان نظماً رباعياً وبيان الغرض منه، وفي الجزء التطبيقي تم تحليل موالاً بغدادياً لبيان كيفية اسلوب ادائه وشكله الموسيقي.

١-١-٢- مشكلة البحث.

ان الغناء المعاصر لا يعير الارتجال الاهمية التي يستحق، ولا يعده مقياساً لقدرات المطرب الصوتية، اذ ان الموسيقا العربية ستفقد مع غياب الارتجال فيها، واحداً من اهم مميزاتها الاساسية، ويعد الموال البغدادي من التراث الموسيقي العراقي، واهميته في الموسيقا العراقية تعد من اساسيات الغناء العراقي، خاصة الكلاسيكي منه، اذ يظهر المطرب والعازف ما تعلمه وما ابتكره من اشكال الغناء العربية، ومقاماتها، والارتجال في الموسيقا العراقية الكلاسيكية، اما ان يكون عزفاً من خلال التقاسيم، وإما ان يكون غناءً من خلال الموال البغدادي او المقام العراقي او اغان لعب الاطفال، ان اداء الموال البغدادي هو اسلوب تأليف آني ومباشر في الاساس يتأثر كما التأليف الموسيقي بموهبة وقدرة المؤدي وبتراثه الموسيقي الذي يعد من مقومات شخصيته الاساسية، معتمداً على الارتجال والبراعة في استعراض مساحته الصوتية وإمكانية التطريب.

ان اداء الموال البغدادي يمثل ثقافة موسيقية متواصلة، مقارنة بأساليب اداء الانواع الغنائية

المعاصرة الاخرى، التي تفتقر غالباً الى ابسط مقومات الغناء السليم، ويعود ذلك الى طغيان المكاسب المادية التي اخفت هويته، فالأغنية المعاصرة اصبحت قريبة عن كل ما هو استهلاكي وآلت الى حالة من التدهور السمعي للموسيقا، وصارت غريبة عن الواقع العربي وثقافته الموسيقية المتعارف عليها، في ظاهرة اغتراب بارزة ومبتعدة عن الواقع كثيراً، ولا تعبر عن صميم ثقافته الحقيقية.

ولم تعد امكانيات الصوت مهمة او المقدرة الابداعية لها تقدير، فالكل يغني، دعماً من شركات الانتاج، متبنيه هذا او ذاك، بغض النظر اذا كان المغني ينتمي حقيقة لعالم الغناء او لا، او يفهم الموسيقا من عدمها، فقد طغى على الأغنية كل التقنيات الحديثة والخلفيات المصورة التي تتشكل من مجموعة مصاحبة للمغنين في اطار اجواء ثقافية وجغرافيات مختلفة لا تمت في الاعم الاغلب بصلة الى كلمات الاغنية، الى جانب اللحن او طريقة الاداء.

ومما لا شك فيه فقد كان هناك هدف من نظم الموال البغدادي، وغاية من انشاده منذ بداياته الاولى، اذ انه يتطلب اعداداً متقناً وثقافة في تناول المفردة المطلوبة، ومعرفة بأصول باللغة ويعد نصه من السهل الممتنع، والنظم فيه يستوجب مهارة ادبية في توظيف الكلمة واستغلالها بما يخدم الجناس وإيصال الرسالة المطلوبة من الموال، اذ ان شكله هو نتاج الكلمة والاداء والتلقي، وهي عوامل تتداخل مع بعضها لتحدد في النهاية مدى الصدق والثبات، وإمكانية النجاح والقدرة على التواصل مع الاجيال، من خلال مغني له شخصيته الموسيقية وهويته الانتمائية، وخصوصية اسلوبه الادائي.

ولأن الغناء يرتبط بالشعب ومشاعر الناس، فهو يعد وسيلة تعبير، وتواصل في مضمون نصوصه، يمنح السامع فرصة التأمل، او يحفزه إلى اتخاذ كل ما هو ايجابي من الفعل والمواقف بتفاعله مع ضرورات العصر، واتفاقه مع الفطرة الانسانية السليمة، واستثارة وجدان الآخرين.

وانطلاقاً من هذه المنطلقات تكونت مشكلة البحث، والتي يمكن صياغتها في التساؤل الآتي: ما هو الاسلوب الذي يميز اداء الموال البغدادي كأحد اشكال الارتجال في الغناء العراقي ؟.

١-١-٣- اهمية البحث والحاجة اليه.

١- يسلط الضوء على الاسباب التي دعت الى ابتكار الموال البغدادي وسبب التسمية، والمدن التي ظهر بها اولاً.

٢- الكشف عن طرائق النظم الشعرية الخاصة بأنواع الموالات وصولاً الى الموال البغدادي، اضافة الى الكشف عن اسلوب اداء الموال البغدادي بوصفه علامة بارزة في الغناء العراقي القائم على الارتجال.

٣- يمكن ان يقدم هذا البحث اضافة فائدة الى المهتمين بالعملية الموسيقية بوصفه يقع ضمن البحوث النظرية والتطبيقية المتعلقة بالموسيقا.

١-١-٤- هداف البحث.

١- التعرف على اسلوب اداء الموال البغدادي كأحد اشكال الارتجال في الغناء العراقي.

١-١-٥- حدود البحث.

المكانية: العراق.

الموضوعية: دراسة اسلوب اداء الموال البغدادي كأحد اشكال الارتجال في الغناء العراقي.

١-١-٦- مصطلحات البحث.

الاسلوب لغة: الاسلوب الطريق والوجهة والمذهب، والجمع اساليب، والاسلوب بالضم: الفن، يقال اخذ فلان في اساليب القول اي افانين منه، والاسلوب الطريق تأخذ فيه، سلكت اسلوب فلان طريقته وكلامه على اساليب حسنه [٤٧٣,١].

الاسلوب اصطلاحاً: الاسلوب جزء متكامل منسق تاريخياً، ومستقر من نسق خيالي ووسائل ومناهج التعبير الفني التي تؤكدها مماثلة المضمون الجمالي، والاسلوب يعكس الظروف الاجتماعية والاقتصادية لمجتمع ما، ويمثل الخصائص المميزة والتقاليد الخاصة بالأمة[٢٦,٢] والاسلوب هو الطريقة المتميزة لبناء اللحن وتنفيذه، وكلمة اسلوب في الموسيقا تمثل الافكار اللحنية، والتركيبات الصوتية، والايقاعات المتنوعة، والالوان الصوتية، ووسيلة المؤدي المعبرة عن بيئته وقوميته والمدارس الفنية التي انتمى اليها[٧,٣].

الاداء لغة: ادى عمله قام به اتمه، وأنجزه، قضاه، والتأدية، طريقة القيام بعمل ما، ادائي (مفرد) اسم منسوب الى اداء، الفن الادائي، شكل من الفن تقدم فيه اعمال ذات مغزى واحد بأساليب فنية مختلفة في وقت واحد او بالتتابع امام الجمهور مثل: فن الغناء[٤، ٧٦].

الاداء اصطلاحاً: القيام بأعباء المسؤولية الغنائية بهدف بناء علاقات متينة للعناصر المكونة للعمل الغنائي، والنجاح فيه كعمل ادائي موحد[٥، ١٧].

الموال لغة:، مُوَالٍ، اسم: مناصر، مساند، موال لرئيسه، محب له، الجمع: مَوَالِي، المالك، السيد رازقهم ومالكهم، الموالاة، موالٍ الى الشيء: تابعه، مولى: عبد، حليف، صاحب، الموال نوع من الغناء يرتكز على مقطع واحد ويردد مراراً، وهو من الفنون الشعرية التي ظهرت بين الطبقات الشعبية في بلاد المشرق الإسلامي في اطار التجديد القصيدة العربية الموروثة من حيث وحدة قافيتها، طلبا للسهولة والسيرورة بين عامة الناس تأليفا وغناءً وسماعاً[٦].

والموال تقرأ بفتح الميم، ثم واو مخففة، وتقرأ بفتح الميم ثم واو مشددة، اذ يتعين ان يكون اسماً مستقلاً من الوان الشعر او لوناً من الوان الغناء بالشعر، والموال تجمعها العامة على مواويل، وأما الجمع اللغوي لها فهي موالات[٧، ١٨].

الموال اصطلاحاً: غناء منفرد مع مصاحبة احدى الآلات الموسيقية مثل القانون، العود، الناي والكمان، اذ يقوم العازف بمصاحبة المغني[٨، ٧٦]، والموال لون من الغناء الشعبي يكتب بالزجل، ظهر في في العصر العباسي، اول من نطق بالموال هم البرامكة، بعد ان اوقع بهم الرشيد، وقيل سمي بذلك

لمولاة قوافيه بعضها لبعض، وقيل سمي بذلك لأن اول من نطق به موالي بني البرمك، كانوا يغنون مواليهم بقولهم (يا مواليا) [٩، ١٩٩].

الموال البغدادي اجرائياً: شكل غنائي عراقي قائم على نص شعري يتكون من سبعة اشطر في بندين وقفل، كل ثلاثة اشطر متحدة الجناس، والشطر السابع ينتهي بجناس الشطر الاول بمعنى مختلف، يعتمد على المؤدي بارتجال وابتكار جمل غنائية وزخرفتها وتلوينها وتطويلها او تقصيرها، واظهار امكانياته الادائية، مستنداً على ثقافته الموسيقية بالانتقال بين المقامات المجاورة والفرعية، والعودة الى المقام او الجنس الموسيقي الذي بدأ منه بمصاحبة عزفاً موسيقياً دون تحضير.

الارتجال لغة: يقال ارتجل الرجل اذا ركب رجليه في حاجته ومضى، وارتجال الشعر وغيره ابتداؤه من غير تهيئة، ودون سابق تحضير[١٠، ٣٢٣].

الارتجال اصطلاحاً: ظاهرة اللصيقة بالموسيقا العربية الآلية والغنائية على حد سواء، وهو فن التأليف بذات اللحظة، المعتمدة على قدرة التحليل والتركيب والمخيلة اللحنية والمهارة والحس وعمق المخزون الفطري السمعي، ويظهر مقدرة ما يحفظ من ارتجالات، والزيادة عليها احياناً، من المقامات وتفرعاتها، بموهبة وصنعة، وتوافق بين المخيلة اللحنية والبراعة التقنية[١١، ١٣٠].

الارتجال اجرائياً: الارتجال هو انجاز عفوي مباشر لفكرة غنائية موسيقية من غير تصميم مسبق، يعتمد على فن التفكير في التأليف والاداء في الوقت نفسه، وهو يوازي التحضير المسبق تأثيراً وقيمة، ويتفوق عليه احياناً من حيث تأمين العلاقة المباشرة مع المتلقي، وإثارة عواطفه وتنبيه مشاعره، بإمكانية صوتية مقتدرة وثقافية موسيقية واسعة بأسلوب وشخصية ادائية متفردة.

اشكال لغة: الشكل (مفرد)، (الجمع) اشكال، مصدر شكل، الشكل والمضمون، اللفظ والمعنى فالشكل يتمثل في صياغة العمل الفني وبنائه اللفظي، اما المعنى فهو افكاره ومعانيه ومغزاه، والشكل صوره الشيء وهيئته[٤، ١٢٢٨].

اشكال اصطلاحاً: الشكل الغنائي يندرج في مجال الموسيقا الغنائية ويخص الاداء بصوت واحد أو بعدة اصوات بوجود مرافقة موسيقية أو بدونها[١٢، ١٨١] ، والشكل نموذج البناء الموسيقي الاطار الذي تبنى على اساسه المقطوعات الموسيقية، ويعتمد فيها المؤلف على افكاره وعلى المعالجة بالصيغة والحرفية الموسيقية ويجري عليها تنويعات واستطرادات عديدة تبعاً لما تمليه قريحته[١٣، ١٦١].

الغناء: منظومة كلامية موزونة تعبر عن فكرة معينة، ويأخذ اشكالاً مختلفة تطورت عبر العصور المختلفة، ويعتمد على المغني المنفرد او بمساعدة مجموعة صوتية[٣، ٧].

٢- الفصل الثاني

٢-١- الإطار النظري للبحث

٢-١-١- المبحث الاول.

٢-١-١-١- نشأة الموال البغدادي وتسميته.

يعد الموال من اشكال الغناء الشعبي، ونشأته الاولى كانت على صلة بالتسمية، اذ ان كل منهما

مرتبط بالأخر، فيرى بعض المتخصصين، ان الموال البغدادي، نشأ في البدء لغرض الرثاء ولإثارة العزم وايضاً، ويكتب باللغة الفصحى واللهجة العامية على السواء، ظهر بين طبقة الموالي والعمال.

ان جود الارتجال يرجع الى الانسان المبكر وإطاعته مشاعره وأحاسيسه الداخلية، واخراجه لها او التعبير عنها ترجمة لحالته النفسية بواسطة اطلاق الاغنية، ولذا فإن المؤلفات الغنائية لدى الشعوب البدائية كانت على اساس الارتجال اولاً، ومن ثم الحفظ حتى ايجاد طريقة التدوين الموسيقي لاحقاً، فالغناء الشعبي سواء للصغار او للكبار، يعد نوعاً من الارتجال قد نما عبر الاجيال بالطريقة الشفاهية، اذ ان كل جيل يكتسب هذه الاغان من الجيل الذي سبقه ويضيف ما عنده ارتجالاً عليها، والموسيقا العربية اعتمدت منذ القدم الارتجال والذي يتمثل في الاداء الآلي والغنائي، الذي يعد فناً محلياً ومصدراً للتذوق الموسيقي في مراحله الاولى، الى جانب اهميته التاريخية، وظل محافظاً على خصائصه ولونه رغم اختلاف طرق ادائه[١٤، ١٢٨].

لقد اعطت الموسيقا العربية، التي كانت تنقل بالتقليد الشفهي، حرية للمؤدي بإضافات من عنده، على صعيد الزخرفات والتلاوين والعرب، وكل الحليات الممكنة في سبيل اداء التراث، واعادة احيائه بأسلوب خلاق ومتجدد يتوافق مع قدرة وشخصية المؤدي، فالمؤدي العربي يعد نفسه، مؤلفاً مع المؤلف، وقد تطورت الموسيقا العربية (وهي موسيقا مقامية)، بطريقة افقية، فطورت الحانها وسلالمها ومقاماتها وإيقاعاتها، وسمحت بالارتجال بكل انواعه وصولاً الى الحرية المطلقة في التقاسيم والمواويل[١٥، ٤٢].

تعددت الآراء حول نشأة الموال الاولى وتسميته، فإذا علم سبب التسمية تم التوصل الى تاريخ اصله، والعكس صحيح ايضاً، فقد ذكر ان الموال ظهر في بغداد ابان خلافة الرشيد (٧٨٦- ٨٠٩ م) بعد ان بطش بالبرامكة، الذين شاركوا بالحكم، وحاولوا الانفراد به اثر حادثة تعرف باسم (نكبة البرامكة) اذ قتل وزيره جعفر البرمكي (٨٠٣ م)، وأمر بأن لا يرثى جعفر، لكن احدى جواريه رثته بشعر، عرف فيما بعد باسم (المواليا) قالت فيه:

يـــا دار ايـــن ملـــوك الارض ايـــن الفـــرس يـــا مواليـــا

ايـــن الـــذين حموهـــا بالقنـــا والتـــرس يـــا مواليـــا

قالـــت تـــراهم رمـــم تحـــت الاراضـــي الـــدرس يـــا مواليـــا

ســـكون بعـــد الفصـــاحة الســـنتهم خـــرس يـــا مواليـــا

وقد ذكر ان الشطر الاخير جاء بالشكل: وغراب البين اتى ورفـــرف حواليـا.

ان جارية البرمكي قد استخدمت هذا النوع من الشعر الذي يدخله اللحن، ولا يجري على اوزان الشعر، لتتقي خطر الرشيد، وجعلت تقول بعد كل شطر (يا مواليا)، فعرف هذا النوع به وتناوله الناس[١٦، ١٧٥].

وهذا اللون من النظم بدأ من الشعر الفصيح، مطعم ببعض المفردات العامية، مع تكرار كلمة يا مواليا، اضافة الى انه كان رباعي النظم، وبدياته تؤشر الى انه كان نظماً مخصصاً الى الرثاء، الامر الذي يشير الى الصلة الوثيقة بينه وبين الحزن، اذ ان بغداد كانت حاضنته الاولى، ولكن انتشاره الى بقية مدن وبلدات العراق، اكسبه تسميات اخرى، وطرأت تطورات على بنيته النظمية، وهذا النمط من الشعر الذي سمي بالمواليا، انتشر بين اوساط موالي البرامكة، وقد نشطوا في استخدامه والنظم عليه في مرثياتهم لذلك دعي بالمواليا[١٧، ٢٦].

وقد اختلف في سبب التسمية فهناك من يذهب الى انه قد سمي بذلك لمولاة قوافيه بعضها ببعض، وقيل سمي بذلك لأن اول من نطق به موالي بني البرمك، وكانوا ينعون مواليهم بقولهم يا مواليا[١٨، ٩٣].

وهناك من يربط الموال بالموليه بفتح الميم ثم واو ساكنة ولام مفتوحة وياء مشددة مفتوحة، وفي الاخر هاء، والموليه صيغة من الغناء المستحسن في شمال العراق وغربه، وقد ظهرت اراء عديدة في تفسير كلمة (موليه) ومعناها، تتقارب بعضها وتناقض بعضها الاخر، اذ يقول منهم: ان الموليه او الملاية في عرف اهل الريف، المرأة التي تعرف القراءة والكتابة[١٩، ١١٦]. ولعل من المناسب القول: ان المراءة الملاية تقوم بقراءة الاناشيد الدينية في المناسبات الدينية، او قراءة الرثاء للمتوفي بذكر فضائله على شكل شعر مقفى، ويقوم على الحان موجودة من قبل، اذ يكون هناك توافق بين الشعر واللحن المختار، وتتم القراءة عادة في البيوت مقابل مبلغ من المال.

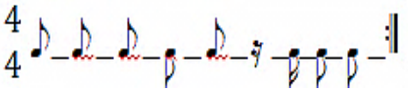
ويذكر سعدي الحديثي*: انه ليس لكلمة المولية معنى محدد، ولكن تحليل الكلمة الى عناصرها يضع هناك احتمالين، اما ان تكون عناصرها (ما، هو، لي) اي ليس لي وهو المعنى الذي تدعمه نصوص الاغنية وموضوعها، او انها (ما، هي، لية) اي ليست لية، من طوى يطوي

---

*سعدي الحديثي مغني عراقي، اشتهر بالغناء الريفي والبدوي، نال الماجستير من جامعة ليدز في الدراسات الفلوكلورية، ثم الدكتوراه من جامعة لندن في (شعر الأغاني الفلكلورية)، ولد في مدينة حديثة في محافظة الانبار العراقية، يعمل خبيراً في وزارة الثقافة العراقية.

والارجح الرأي القائل: (الذي ليس لي) هو الرأي القريب من هذه المفردة[٢٠، ١٠٩]، ان قاعدة هذه الصيغة من الغناء، شطران يكونان بمنزلة المستهل، ثم يزداد عليها اربعة اشطر، تكون موحدة القافية والشطر الخامس يختم بقافية المستهل [١٨، ١٤١].

وفي ذات السياق نشير الى ان المواليا هي غناءً موزوناً، اما الموال فهو غناء مرتحل حر ويصاحب غناء المولية رقصة الچوبي في اغلب مدن العراق الغربية، ويصاحبها ايقاع الچوبي.



ولم تقف الجهود لتفسير النشأة والاسم عند هذا الحد، كما ان الدارسين المحدثين قد اسهبوا بدورهم ايضاً في محاولة التفسير، فربط البعض بين لفظ (الموال) وكلمة (ولولة) معتمداً على التحليل اللغوي، والاقتران الصوتي بين اللفظين، رافضاً السبب التاريخي الذي اورده مؤرخو الادب ونقاده لتفسير النشأة والاسم الذي شاع على هذا الفن بعد ذلك [٢١، ٢٧].

ان فنون الشعر السبعة الملحونة، منها ثلاثة معربة ابداً لا يغتفر اللحن فيها، وهي الشعر القريض والموشح والدويب، ومنها ثلاثة ملحونة ابداً وهي الزجل والكان كان والقوما، ومنها واحد وهو البرزخ بينهما، يحتمل الاعراب واللحن، وإنما اللحن فيه احسن وأليق، وهو (الموالیا)، وهو من هذه الفنون الاربعة الملحونة، والموالیا فن يجوز ان ينظم معرباً او ملحوناً، ومجنساً او عاطلاً من التجنيس ويستقبح فيه الترنيم، اي جمع المعرب والملحون في بيت واحد، وإنما يكون المعرب

منه نوعاً بمفرده، ويكون الملحون فيه ملحوناً، لا يدخله الاعراب[٢٢، ٣].

وقد اورد ابن خلدون عدة مقتطفات من الموالیا الملحون ولم (يسمى القائل):

ناديتها ومشيبي قد طواني طـــــــــي جودي علي بقبلة في الهوى يلمي

قالت وقد تركت داخل فؤادي كي ما ظن القطن يغشى فم من حـــــي

وهذا صوت لصفي الدين الحلي من المعرب المجنس:

يـــا طـــاعن الخيـــلِ والبطـــال قـــد غـــــــــــارت والمخصـــب الربـــعِ والامـــواه قـــد غـــارت

هو اطل السحبِ من كفيك قد غارت والشهب مذ شاهدت اضواك قد غارت[٢٣، ٣٤].

ويلاحظ التزامه الجناس الكامل بين كلمات اواخر الاغصان.

ولعل من المناسب ان نذكر ان المناداة بكلمة (مولاي) تكون للسيد، و(مولاتي) تكون للسيدة فالشاعر احمد شوقي في قصيدته (مضناك جفاه مرقده) التي يغنيها محمد عبد الوهاب، اذ انه جعل الحبيب بمكانة السيد، وينادیه قائلاً:

مولاي وروحي في يده قد ضيعها سلمت يده

والموالیا تنظم على الفصيح والملحون، وقبول اسوغ للملحون الشعبي، وشيوع نظمه بين الناس البسطاء من عمال واسط، مع استخدامه في مجالات شتّى، وإن هؤلاء الناس كانوا (يترنمون به) يغنونه، وتلك واحدة من اهم الاشارات التي قادت بالناظمين لأن يطوروا هذا الشعر الى ما هو اقبل للغناء عند مختلف الطبقات، فشكل نظم الموالیا، قد اخذ تحديد كل اربعة (ابيات) بقافية واحدة، وهذه الالتفاتة مهمة

جداً، حيث انها ستقود الى تطور قادم في بنية النص الشعري للمواليا، لأن تنظم بشكل مختلف للموال الرباعي، انطلاقا من شكل نظم المواليا[١٦، ٢٨].

نستنتج من ذلك ان الموال نشأ في بغداد وإن جارية وضعت النواة الاولى له، وتاريخه يعود الى عام ١٨٧هـ، ونشأ في اروقة السلطات من قبل الموالي، والغرض الاول منه كان الرثاء، ووضع رباعياً في الفصحى الملحون ثم شاع في اللهجة المحلية، وإن التسمية جاءت من كلمة الموالي وأصله كان المواليا ثم سمي بعد ذلك بالموال.

ان الموال عراقي الاصل وشاع للمرة الاولى في نهاية العصر الاموي، وإن محل ابتكاره كان في (قضاء الحي من الكوت) في محافظة واسط* العراقية، التي بنيت في عهد الامويين[٧، ٢٤].

اذ ان الموال اول من نطق به اهل واسط وأول بيت قال بعظهم:

منازل كنت فيـــــــــــــــها بعدك درس

خراب لا للعزا تصلح ولا للعـــــــــــرس

فأين عينيك تنظر كيـــــــــــف الفرس

تحكم وألسنة المداح فيـــــــــــها خرس[٢٤، ٧].

وتشير المصادر ان الموال بدأ غنائه في مدينة واسط، وأول من غن به (الموالي) الذين كانوا يزاولون الزراعة، عند اسيادهم العرب في تلك المدينة، وسمع منهم وهم يغنونه لأثارة الهمة، في رؤوس النخيل وعند سقي الاراضي، ويقولون في اخر كل صوت مع الترنيم(يا مواليا) وهي اشارة ال سادتهم ومواليهم فغلب عليه هذا الاسم وعرف به، ثم شاع هذا اللون من الشعر في الاوساط الشعبية بعد ان كان ينظم باللغة الفصحى، وزادت شهرته لأنه صار فناً غنائياً شعبياً لسهولة تناوله ومطاوعته للغناء، اضافة الى الجناس المتمثل في نهاية اقفاله التي يحفز السامع الى مشاركة المغني طوعاً بترديد القافية معه من حيث لا يشعر[١٨، ١١٥].

وحين اخترع اهل واسط الموال اولاً، وكان سهل التناول لقصره، تعلمه العاملون في عمارة البساتين، وما يختص ويتفرد به هو استعمالهم الامالة، والتزامهم بها في سائر الفاظ المواليا، خصوصاً في القافية، ويعدونها من محاسن صناعتهم.

والموال حين اخترعه اهل واسط كان له وزن واحد، وأربع قواف على وزن واحد، اقتطعوا منه بيتين وقفوا شعر كل بيت بقافية منها، وسموا الاربعة صوتاً، ومنهم من يسميها بيتين على **الاصل** ونظموا فيه اللفظ، القوي في الغزل والمديح والصنائع، على قاعدة القريض المعرب، فمن نظمهم

---

*شيدها الحجاج بن يوسف الثقفي اواخر حكم الخليفة عبد الملك بن مروان عام ٨٢ه.

في المديح:

اضـــحت انـــوف القنـــا ترعـــف وبـــيض الهنـــد تضـــحك وتنتحـــب الغـــارات خوفـــاً عنـــــــــــــــــــد

لفا سنـــــــــــــان بن عاصم مطعم الافرند لحم الحجاج ومن اعيـــا السند[٢١، ١٠٥].

ومن نظمهم من ذلك في الغزل:

ما بين اكناف راكس من حمى النثليم شرقي حزوي لبازات القضا ترييـــــــــــــم

ودون آرام رامة يسبق التسليـــــــــــــــــــــــــــــــم نبل يشق المرائر من لحاظ الريـــــــــــــــم

ومن صناعهم البديعة ايضاً:

احبابنا بالطلب للميل يرجونـــــــــــــــــــــــــــــــي مديتهم بالذهب اضحوا بما دونـــــــــــــــــــي

منـــالهم بالنصـــب ببدونـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــي مقصـــودهم بالكشب للمال يعيونـــــــــــــــــــــي

ويلاحظ من اشطر البيتين انها قد احتوت خمسة صنائع: الاول، ان الحرف الذي هو اول الكلمة هو اخرها، والثاني، ان كل قفل منها اربع كلمات، والثالث، ان عدد حروف كل قفل منها اربعة وعشرين حرفاً، الرابع، ان عدد النقط في كل قفل منها ثلاث عشرة نقطة، والخامس، ان كل قفل منها مسجع في اوسطه بالباء، وهذا دليل على البراعة في النظم لتأكيد المضمون الذي كتب من اجله الموضوع.

وحين اخترع الواسطين الموال، واقتطعوه من (بحر البسيط) وجعلوه معها كالشعر البسيط، إلا انه كل بيتين منها اربعة اقفال بقافية واحدة، وتغزلوا به ومدحوا وهجوا، ولم يزالوا على هذا الاسلوب حتى تسلمه البغاددة، فلطفوه ولحنوه ونقحوه، ورققوه، ودققوا وحذفوا الاعراب منه، واعتمدوا سهولة اللفظ، ورشاقة المعنى، ونظموا فيه الجد والهزل، والرقيق والجزل، وسلكوا فيه غاية الادراك، حتى عرف بهم ونسب اليهم دون مخترعيه، ثم شاع في الامصار، وتداوله الناس في الاسفار[٢١، ١٠٥، ١٠٦]، ان شكل ومضمون الشعر الغنائي الشعبي يخضع الى البيئة التي نشأ فيها اولاً او التي هاجر اليها، وتبعاً لذلك يختلف الاداء واللحن من منطقة الى اخرى، وعند انتقال اغنية شعبية ما او انتقال قالب غنائي شفاهاً، فإنه بالتأكيد سيتعرض الى مؤثرات البيئة الجديدة التي وصل اليها كتغير اللهجة واللحن، وذلك لاعتبارات تناسب أذواق البيئة الجديدة[٢٥، ١٥].

وبذلك تعد المواليا، هي اللبنة الاولى التي شيدت صرح الموال الرباعي، منذ ان اوجدت هذا الشكل من النظم، تلك الجارية البرمكية في العصر العباسي (القرن الثامن الميلادي) وصولاً الى (القرن الثاني عشر الميلادي) حيث تفنن اهل واسط في نظمه وغنائه، ومن ثم تطورهِ الى مدياته في (الرباعي والخماسي الاعرج والسداسي النعماني الاعرج) وصولاً الى النظم السباعي

للموال، والمعروف بـــ (الموال البغدادي)، حيث اكتمال البنية الشكلية واستقرار قاعدة النظم على

(البسيط) والأبيات السبعة المجنسة، وليس المقفاة[١٦، ٢٨، ٢٩].

ومما تقدم يمكن القول: ان الموال نشأ ايضاً في واسط العراقية بين الطبقة العاملة، ووضع باللغة

الفصحى الملحونة، وكان رباعياً، وإنه انتقل الى بغداد بعد واسط، اذ حدثت تغيرات تدريجية على تطور شكله وبناءه ولغة النظم الشعري، وعليه فإن المواليا ونشأتها وتطورها كنوع من المنظومة الشعرية في العراق، يمكن ان تعد هي الارضية التي مهدت لبناء نظم الموال البغدادي.

وبناء على تلك المعطيات فحين اراد الانسان ان يعبر عن عواطفه وأفكاره، ولم تطاوعه اللغة الاعتيادية عن نقل ما يريد فإنه استعان بالأداء المنغم اي يحول الكلام إلى اغنية مشحونة بالعواطف، وبالتالي تم توظيف دور الغناء في التعبير عما في داخل الفرد وصولاً الى الافضاء لما يعانيه، وفي مقابل ذلك تكونت وسيلة ذات اهمية بالغة التأثير في نشر الموال من خلال ركيزتين اساسيتين:

الاولى هي نشر فنون الشعر والغناء الشعبي ذات النظم الخاص، والثانية هي الاداء بأسلوب قائم على الارتجال الفعلي لقراءة وغناء المادة الشعرية، وخاصة شعر وغناء المادة الشعبية.

٢-١-٢- المبحث الثاني.

٢-١-٢-١- اولاً: تطور الموال البغدادي.

ان الموال بأنواعه المعروفة في المنطقة وامتداداتها نحو الاقطار العربية المجاورة الاخرى، يعتمد من حيث التقييم على عدد الاشطر ونوعية القافية وأبحره العروضية وأغراضه ومضامينه، وإن عملية الابداع والابتكار قد نمت في هذا النوع من الادب الشعبي، مع حركة تطور اللغة عموماً وحركة تنامي القصيدة من ذلك الشكل او البنية البسيطة في لونها الشعري وبحرها العروضي نحو الزيادة التدريجية في التعقيد من حيث استعمال التفاعيل وتوسيع الابحر نوعاً وكماً، وذلك وفقاً لمنطق تطور الفنون القولية والتعبيرية بالمفهوم العام.

ان ابتكار وتعدد صياغة العبارات والجمل سبقه سنوات من مسيرة المفردات والكلمات، وهذه الاخيرة قد اعتمدت على تبلور المقاطع وتلاحمها مع بعض خلال عملية الاشتقاق والتركيب اللوي والذي استرق وقتاً غير قصير، وهكذا كان الحال ايضاً مع تكور المقاطع وأصواتها ومدلولاتها في قرون سابقة[٢٦، ٢٠٥]، ان الموال الرباعي هو ما كان يقصده صفي الدين الحلي بقوله: (اول ما اخترعه الواسطين .....)، اذ ان بكل بيتين منها اربعة اقفال بقافية واحدة، وفيه تشكيل الجناس في كلا البيتن، مستشهداً بذلك الموال الآتي في عون العشائر:

١- جودك لمن حل منا والمسيفر عـــــــــــون

٢- وأنت موسى وغيرك كالمسي فرعـــــــون

٣- وفي حماك الورى يا ابا العشاير عون

٤- في صبحهم وضحاهم والعشى يرعون[٢١، ٤، ١٠٩].

والموال الرباعي يشكل اول نظم اساسي ثابت من بعد المواليا متخذاً شكل نظمه بأربعة اشطر على قافية واحدة، مع قبوله النظم بالفصيح والعامي، وإن المفردات العامية على هيكل النظم

سوف تأخذ حيزها الاكبر كلما تطور نظم الموال، الامر الذي يعكس قوة حضور نظم الموال على الساحة الادبية في العراق، والتي بدأت تظهر فيه بعض الجناس، وليس على القافية، مما يشكل خطوة متقدمة في مسيرة الموال التاريخية، ويبدو ان مصطلح (الاعرج) في الموال هو ما

تغير في قافية او جناس الشطر ما قبل الاخير في الموال[١٦، ٣١، ٣٢].

ومن الامثلة والتي جاء بها الموال الرباعي (اعرجاً) نتيجة تغير قافية الشطر الثالث، ودخل بين المقطعين الثاني والثالث كفاصل تطريبي، على سبيل التنوع في سير الغناء، كما في موال ضمن اغنية (وديع الصافي) (يا ام الضفاير) من مقام الصبا.

١- يا وردة اللي الف شوكة بسورها

٢- إلا طيور الوعر ما بتزورهـــــــــــــا

٣- بوابتا الي كلها شمس ودفـــــــــــــــا

٤- يا رتيني يا رتيني ناطورهـــــــــــــــا.

لقد ظل القلق الشعري يساور الشاعر العراقي في مسألة النظم للموال الرباعي، اذ انه اراد ان يجد صيغة مستقرة بهذا اللون الشعري الذي يميل مرة نحو الفصيح وأخرى نحو العامي، ومرة يلتزم الجناس في بعض ابياته، ومرة يلتزم القافية، وأحياناً يصاحبه (العرج) في احد اشطره، فإن التزم القافية، اطلق (النايل)[٢٧، ٥٧]، وتبعاً لهذا المنظور يكون الموال رباعي الاشطر بأنواعه المختلفة، هو الشكل الاكثر تعقيداً لحركة تطور منظومة الشعر الشعبي الذي ظهر في مرحلة سابقة، وبالطبع وعلى هذا الاعتبار يصبح الموال(الخماسي الاعرج) ممثلاً لما تبلور في المرحلة اللاحقة الاحدث نسبياً[٢٥، ٢٠٥].

ومن هذا المبدأ جاء تطور النظم في الموال، لأن الشعراء زادت امكانية نظمهم وتعددت اغراضهم، فأصبح الموال ذي الاربعة اشطر، لا يفي بالرضى المراد النظم فيه فزادوا في الموال اشطراً توافق الغرض من الموضوع واكتمال هدف المضمون.

ويبدو ان شعراء العراق، كان هاجسهم الابداعي في نظم الموال قد شغل كل عقولهم، ولم يشهده صنف اخر من الشعر بكافة انواعه المعروفة، فقد شغلهم الموال اكثر مما شغلهم غيره، بسبب مطواعية نظمه وبحره العروضي البسيط، اضافة الى تقبله النظم في العامي والفصيح، وقبول الناس له من مختلف الطبقات، هو الذي جعلهم يشتغلون عليه منذ ولادته، والشعراء مازالوا يطورون صناعته، شكلاً ومضموناً، دون الاقتراب من بحره العروضي، وبدأت في شكله بدايات التجنيس والعزوف عن القافية، حتى بدأ شكل التجنيس في نظم الموال يفرض رسوخه، شيئاً فشيئاً، وصولاً الى القرن السادس عشر الميلادي، اذ بدأت قاعدة النظم المجنس للموال تستقر في اذهان شعراء العراق، وبدأت ملامح ظهور الموال الخماسي الاعرج في القرن (الثامن عشر

الميلادي)، [١٦، ٣٤]، وسبب تسميته بالأعرج، هو نظمه على خمسة اشطر تشترك بجناس واحد اشطره الثلاث الاولى مع شطره الخامس، اما شطره الرابع يكون غير متجانس مع بقية الاشطر في جناسه، وشبه بالإنسان الاعرج الذي يختل توازنه اثناء السير.

كما في هذا الموال:

١- محاسن اللفظ جوهر مبسمك حلـــــــــــت

٢- وأسهم اللحظ تجرح أينما حلـــــــــــــــت

٣- وساحرات الجفون عقد الطلا حلـــــــــــت

٤- وكان عهدي بها التحريم في الكاسات

٥- لكنها مذ غدت في مبسمك حلـــــــــت[٢٨، ٣٠]، ومن الموال الخماسي الاعرج، ما كتبه (احمد شوقي) وأداه (محمد عبد الوهاب)، في مقام الحجاز كار، وكلماته.

١- سيدي، القمر في سماه والبان عـــــــــوده

٢- تحت الليالي عليل قول للخيال عـــــــوده

٣- شاف المقدر وشاف في الحب موعوده

٤- ايمتى تعود لي واقول للكاس والندمـــــــان

٥- عاد الحبيب يا حبايب للطرب عودوا، وينهي عبد الوهاب الموال بالليالي بشكل سريع ومختصر اذاناً بالنهاية.

وهذا يعني ان اسلوب صياغة الاشطر وبنائها الداخلي يتم في درجة اعلى من المتطلبات والتعقيد في الشكل والبناء واللغة، اضافة الى المضمون والوظيفة، ويعبر عن مرحلة متقدمة من سلم الابتكار الشعري الشعبي، ومن هذا المنطلق ان الموال الخماسي، يشكل النظم الاكثر تطوراً في مسيرة حركة تطور منظومة الشعر الشعبي، من حيث سلم التطور مقارنة بالموال الرباعي، ثم مرحلة اخرى من الابداع الشعبي، واصبح الموال الخماسي يقع ضمن ابتكارات العصر[٢٦، ٢١٠]، ووصل التطور الى (الموال النعماني) الذي ينظم بستة ابيات ويشذ فيه (الشطر الخامس) عن قاعدة الجناس التي بنيت عليها بقية الاشطر، وليس اعتباطاً ان يسمى النعماني بالأعرج، نظراً لكون الشطر الخامس في نظمه يأتي بجناس مختلف، ان الموال النعماني مرحلة متقدمة جداً استوعبت وهضمت كل التجارب النظمية للرباعي والخماسي، وكان الرافعة الاقوى في ولادة الموال البغدادي، وسبباً في استقرار نظمه بوصفه مرحلة متقدمة من التجريب، على ما هو شائع الان في العراق[١٦، ٣٧].

ومن امثلة الموال النعماني او السداسي.

١- يا دنية الشوم يكفيني هزل بزيـــــــــــــادة

٢- دلي ود عال كانت عليه العين بزيـــــــادة

٣- وآن خس مالي حدايا احباب بزيـــــــــــادة

٤- نزلت سوق الدلالة بشتري صبر بزيادة

٥- بطلت كل الملاهي وسمعت كلام ناهي

٦- ورضيت بحكمك عليه يا رب بزيـــــــــادة.

ان التطور الحاصل على بنية كل اشكال الموال، بداءً من المواليا وصولاً الى النعماني الأعرج وانتهاءً بالموال البغدادي (الزهيري)* الذي اكتسب صفة الكمال في بناءآته الشعرية، بعد ان اعتمد على الجناس، في بندين مختلفين مع القفلة، فأراد التميز عن بقية اجناس الموال، فأطلق عليه الزهيري، وحتماً هناك من اوجد هذا الشكل (السباعي المجنس)، فالقلق الناشئ في عقل العراقي، بعد ان وصل به المطاف الى التعامل المتمكن في النظم في مختلف اشكال نظم الموال، وبقية تجاوز مسألة (العرج)** في النظم كمحول ثقافي اجتماعي، اذ ان حالة القلق الابداعية بعد طول التجارب المتعددة في اشكال نظم الموال، وعدم تكرار المعنى بين شطر وشطر لذلك اوجد هذا الشكل من الموال البغدادي، ببندين اثنين، كل واحد منها فيه ثلاث جناسات، ثم قفلة او رباط[١٦، ٣٩].

ومثال ذلك الموال البغدادي الذي ينسب الى الحاج (زاير الدويچ) وأداه (محمد القبانچي) وتعرض فيها القبانچي للمحتلين الذين كانت مقدرات الشعب بأيديهم.

١- دار الملوك اظلمت عگب الضيا بسروج

٢- ودعت لطوفان دمعي عالوجن بـــــسروج

٣- والخيل لمن تنحن وأطلعن بســـــــــــــــروج

٤- والكدش اصبح لها عزم شديد وبـــــــــــاس

٥- والزين دنگ على ايد الرنيم وبـــــــــــــــاس

٦- والحيد لو عاشر الانذال ما هو بـــــــــــاس

٧- من جلة الخيل شدوا عالچلاب ســـــروج

اذاً في هذه الحالة تنتهي كل ثلاثة اشطر بكلمة واحدة متحدة باللفظ مختلفة بالمعنى (الجناس) ايضاً، وأن ينتهي الشطر الاخير بكلمة الشطر الاول، والاصح بكلمة الاشطر الثلاثة الاولى ويختلف عنها في المعنى[٢٩، ٨١,٨٠].

ومثال ذلك ما غنته (فيروز) من نظم (الاخوين رحباني)، في مقام البيات في شكل غنائي مرسل بدون ايقاع، وموقعاً في الوسط، على سبيل التنوع، ثم يعود مرسلاً، ويلاحظ التزام الجناس التام

* اطلق على الموال البغدادي اسم الزهيري، لأنه ازهر الشعر اي افضله وأجوده.

** ان مسألة العرج في الموال قد يصعب معها على الشاعر توليد المعاني في المفردات وصولاً الى مضمون الموضوع.

في البندين والقفل كما في موال(يا مركب الريح).

١- يا مركب الري خلي البحر وانزل بر

٢- من طول فرقاه دمعي فوق خدي عبر

٣- حبيـــــــــــــت والدهر علمني بحبه عبر

٤- شرع شراع السفر ع الهجر دربه نوى

٥- عهد الهوى يا خلق ما عاد منه نـــــوى

٦- نحنا قضينا العمر صد وحنين ونوى

٧- ولما التقيـــــــــــنا لقينا العمر ولى وعبر

ان غناء الموال يتطلب اعداداً وثقافة ومفردات ومعرفة عميقة باللغة للحفاظ على القالب الذي يتصف به، مع مراعاة وحدة الجناس في الاشطر الاولى واختلافها في الاشطر التالية، ثم الالتزام بختام الموال بالعودة الى جناس الاولى، كما ان شعر الموال هو فن السهل الممتنع، اذ يتطلب النظم مقدرة ادبية ومهارة في توظيف المفردة العربية وتطويعها بما يخدم الجناس وإيصال الرسالة من الموال[٣٠، ٦٩]، ويكاد يكون القرن الثامن الميلادي، الثاني عشر الهجري، هو الحد الفاصل في شيوع وسيادة نظم الموال الزهيري، وهذا التاريخ يتفق به اغلب الدارسين في شيوع وسيادة الموال العراقي[١٦، ٤٢].

واعتماداً على ما تقدم يعد الموال البغدادي، المرحلة الاحدث ابتكاراً والاكثر تطوراً في سلم تطور نماذج الشعر الشعبي المتنامية، وهذه الحقيقة تأتي من خلال النظرة لطبيعة خصائص التركيب الداخلي للموال البغدادي، وطريقة النظم المجنس، اذ استقر النظم عليه وفق قاعدة البندين والجناس التام والقفلة، مع الحفاظ على الوزن العروضي في نظم هذا الشكل من الموال، وبذلك اكتملت طريقة بناء الموال البغدادي.

٢-١-٢-١-٢- ثانياً: الشكل الموسيقي للموال البغدادي (طريقة الاداء).

ان اداء الموال يعد من مقومات الموسيقا العربية، اذ ارتبط بأسلوب وشكل موسيقي قام على طرق اداء ذات صلة بمكونات الشكل الشعري ومغزى الخطاب الذي صيغ في اشطره، ولأن خطاب الموال غالباً ما يتجه نحو معالجة حالات الشجن ومواطن الاسى والشكوى الانسانية، فإن هذه المعالجة انسحبت على لغة الاداء الموسيقي للموال البغدادي، اذ ان غناء الموال هو وليد التربية والثقافة والدراسة الموسيقية، وخاصة الموسيقا الشعبية، وعندما يرتجل المؤدي يظهر تأثيرها في نتاجه وأدائه، والموال هو تجسيد الارتجال الغنائي، ومن الركائز الاساسية في الغناء الشعبي، وفيه يظهر المطرب ما تعلمه وما ابتكره من اشكال ومقامات الغناء

العربي، اذ يعد ذلك معياراً للمعرفة الموسيقية وموهبة المغني وقدراته الموسيقية وإمكانياته الصوتية، ومهاراته في **التنقل بين المقامات، ومن ثم العودة الى المقام الذي بدأ فيه في الختام.**

ويتم الارتجال الغنائي في الغناء الطويل والحر، فالغناء السريع لا يسمح كثراً بالارتجال، والغناء الموقع يحد من قدرة المطرب على الارتجال، فالغناء الحر وغير الموقع هو الذي يسمح بالارتجال ويدعو اليه، ويتطلب الارتجال الناجح السلطنة، فينتقل المؤدي في ارتجاله بين المقامات وأجناسها الموسيقية، لكي يصل هو وسامعيه الى الطرب، اذا ان الارتجال لا يأتي من العدم، بل من مخزون الذاكرة الواعي واللاواعي (Le Conscient et l'Inconscient) وهذا المخزون من مقومات الارتحال في الموسيقا الشعبية[١٤، ٤١].

وفي هذا السياق يمكن القول ان حالة الغناء الحر لا تتبع إلا في اداء الموال ولدى المحترفين من المؤدين فقط، اذ ان القاعدة في اداء الموال تأتي من ادراك المؤدين ووعيهم بنوع الوزن الذي سوف يجري عليه اسلوب الاداء، هذا من ناحية ومن ناحية اخرى يتقيد المؤدون بسائر العناصر اللحنية الخاصة بأداء الموال والتي تؤسس بنيته الموسيقية في ثلاثة اقسام مقررة غالباً، من استهلال ووسط وختام الموال.

ان الاداء يتجه في كل نمط غنائي على حده، وبواسطة اسلوب خاص نحو بناء موسيقي معين له خصائصه التي تميزه وتفصل بينه وبين بقية الاشكال الغنائية المشتركة معه في خاصية التحرر من الوزن الموسيقي، اذ ان اداء الموال في اطار الاحتراف يلزم المؤدين باتباع قواعد واساليب بعينها ينشؤون بها شكلاً من اشكال العلاقات النغمية المتنامية وفق خطة اداء متقنة لا دخل لها بالارتجال او العفوية او التداعي غير المقصود، ومن ناحية اخرى هناك امكانية في اداء الموال تسمح لهذا الاداء ان يجري على ايقاع موزون وزناً قياسياً، لكن يظل هذا الايقاع مجرد ارضية للأداء[٣١، ١١٩].

وعند الاداء الحر للموال البغدادي ينطلق المودي المنفرد لا تحده حدود، فهو مسير بوحي من مزاجه وشعوره بالجو النفسي متأثراً بالمقام الذي ينهل منه، وهذا الاداء الحر يعد اختباراً لبراعة المؤدي، وامتحاناً اصعباً لمعارفه الموسيقية، فو مطالب ان يبتكر جملاً لحنية يتصرف فيها بالتجوال من مقام الى اخر بتحويلات مبتكرة، متجانسة او متقاربة في طابعها الموسيقي، ومطالب ايضاً ان يعود الى المقام الاصلي عوداً مقنعاً ومحبوكاً، كما انه يهتدي بذوق جيله وعصره في تصرفاته المرتجلة، فالعرف السائد والتقاليد الفنية المتوارثة هي التي تحدد الى حد كبير افضل القفلات الغنائية في المراحل المختلفة من الاداء، وهي التي تحدد اللحظة المناسبة للتحول من المقام الاساس، بل وتحدد دائرة معينة من المقامات هي التي يتم الانتقال في اطارها عادة وإن اختلفت وسائلها[٣٢، ٥٤].

لقد ارتبط اداء الموال بشكل عام وما زال بعدد من الخصائص الموسيقية يحددها المتخصصون في عدة نقاط ابرزها:

١- حرية الاداء من الناحية الايقاعية (اي الاداء الموسيقي غير المقيد بوزن قياسي).

٢- الاعتماد على تداعي الالحان في مسار مرتجل يجنح اتجاه الافادة من معطيات الموسيقا العربية، لاسيما الافادة من قواعدها في التلوينات والانتقالات المقامية

٣- ان خاصية التحرير من الوزن القياسي دائماً ما تأتي على قائمة الخصائص التي يبرزها الباحثون بوصفها خاصية اساسية تنتظم بها سائر المكونات البنائية التي يتشكل منها الاداء الموسيقي للموال[٣٣، ٨٨].

ومن الجدير بالذكر ان اداء الموال ومنه البغدادي اما ان يكون غناءً منفرداً، او ثنائياً متناوباً يأخذ شكل مباراة بين الاثنين لإبراز المقدرة الغنائية لكل مغني، ولا يتم ادائه ثنائياً في الوقت نفسه، ويؤدى الموال البغدادي بمصاحبة احدى الآلات الموسيقية كالقانون والعود او الناي، ويشترط في العازف الذي يصاحب مغني الموال ان يكون متمكناً من آلته، ومن مقامات الموسيقا العربية اذ انه يقدم عزفاً موسيقياً لما يغنى، لكون نسيج التراث الموسيقي العراقي غنائي في الاساس، وتنفذ الموسيقا لحن ما يغني، بدقة وأمانه.

وقد لجأ كبار الملحنين الى كتابة الموال الغنائي المقيد خوفاً من ابتكارات المطربين، المنبثقة من ثقافتهم الموسيقية، التي قد لا تكون في صالح الاغنية او ملحنها، اذ يفوق الارتجال موسيقياً لحن الاغنية احياناً، او تحاشياً لتقليد ارتجال غيرهم من المطربين، وقلة منهم الملحنون الذين اعطوا المطربين حرية مطلقة في الغناء الارتجالي، باستثناء كبار المطربين الذين كانوا يتصرفون باللحن المكتوب ويحملوه ويعطوه من فنهم[١٤، ٤٢].

وقام (محمد عبد الوهاب) بضبط الموال وتلحينه وتدوينه بالعلامات الموسيقية، وغناه ملتزماً بما وضع له من لحن الموال المقيد، واتخذ شكلاً ثابتاً، وقد التزم كل من حاول غناءه بعده من المطربين بنفس اللحن الذي وضعه عبد الوهاب منذ البداية.

وفي مقابل ذلك ان الموال البغدادي يمكن ادائه على اساليب متعددة من اشكال الارتجال الايقاعية من حر من الايقاع او مقيد به، وهناك درجات في الارتجال، منها ما يكون مقيداً بلحن ما او مقام ما، ومنها ما يعطي المطرب حرية اختيار اللحن والمقام المناسبين لكلمات الموال. ومن هذه الاساليب:

أ- اداء الموال البغدادي بأسلوب الارتجال المبني على لحن معلوم ومحدد، وهذا اللحن اما ان يكون مقيداً بإيقاع موسيقي او مطلقاً منه، وتكون المعالجة اللحنية الاساسية للموال تكون واضحة ومعلومة، فيكون ارتجال الموال مقيداً بالإطار الموسيقي لهذا اللحن المختار والمناسب لمفردات النص الشعري، وقد يشكل الموال البغدادي جزءاً من اغنية، اذ يأتي الموال في بداية او منتصف الاغنية غالباً.

ب- اداء الموال البغدادي بأسلوب الارتجال الحر، منطلقاً من درجة موسيقية يختارها المؤدي

لتكون قاعدة مقام الموال، وبالتالي هو حراً من اي نغمة او لحن، وهذا يتطلب براعة صوتية ومعرفة موسيقية في انتقاء النغمات والمقامات، فينطلق في ارتجاله الى المقامات البعيدة والقريبة على حد سواء، قبل ان يعود الى المقام الاصلي للموال الذي انطلق منه.

ج- لا يمكن لمطربين اثنين لموال بغدادي ان يكون لهما الاسلوب ذاته في توافق مطلق على مبدأ اداء لحن الموال حتى وأن كانت الكلمات نفسها، كما ان المؤدي نفسه لا يعيد اداء الموال الحر بالطريقة ذاتها كما اداه في المرة الاولى، وهذا يدل على حرية فن الارتجال في اسلوب اداء الموال البغدادي.

٢-١-٣- المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري.

من المهم في ضوء ذلك التعرف على جملة من المؤشرات التي تم تحديدها من الإطار النظري وهي كالآتي:

١- الموال البغدادي نسبة الى بغداد، يؤدي الجناس دوراً بارزاً في قوافي اشطره الثلاث الاولى والسابعة، عدا قوافي الاشطر الرابعة والخامسة والسادسة ذات الجناس المختلف، كما ان الموال ظهر في واسط العراقية بين الطبقة العاملة في الحقول الزراعية.

٢- ان اداء المؤلفات الغنائية الشعبية يتأثر في البيئة الشعبية التي يوجد بها، وعندما يعبر انسان تلك البيئة عن مشاعره الداخلية، واخراجه لها او التعبير عنها، فإنه يقدم ترجمة لحالته النفسية بواسطة الغناء الفطري، القائم على الارتجال اولاً.

٣- ان اسلوب صياغة اشطر الموال البغدادي وبنائها الداخلي يتم في درجة اعلى من المتطلبات والتعقيد في الشكل والبناء واللغة، اضافة الى المضمون والوظيفة، ويعبر عن مرحلة متقدمة من سلم الابتكار الشعري الشعبي، اذ ان الموال البغدادي اكتسب صفة الكمال في بناءآته الشعرية بعد ان اعتمد على الجناس، في بندين مختلفين مع القفلة، فتميز عن بقية اجناس الموال.

٤- اداء الموال البغدادي يمثل طريقة واسلوب ورؤية، اشبه ما تكون كخاصية المؤلف في التعبير عن افكاره ومشاعره، بطريقته المختلفة في اظهار جوانب المضمون الذي يحمله النص الذي يتم تأديته.

٥- ان شكل الموال ومضمون نصه الشعري، وتطور طريقة نظمه تخضع لاعتبارات تناسب اذواق مجتمع البيتة الجديدة التي انتقل اليها. فالموال له علاقة وطيدة بالبيئة الاجتماعية، وهو الناقد والمعبر الحقيقي دائماً.

٦- ان اداء اسلوب الموال البغدادي وعدم تقيده بالوزن الموسيقي القياسي يمثل اسلوباً في الصياغة والتجديد، واستخدام المقامات وتصويرها واستعراض المساحة الصوتية، ويتم ذلك بمصاحبة عازفاً متمكناً من المقامات ومن آلته الموسيقية كالقانون، العود والناي، اذ انه يقدم عزفاً موسيقياً لما يغنى.

٧- يعتمد اداء الموال البغدادي موهبة التلحين الفورية، التي تتطلب عرضاً صوتياً وادراكاً موسيقياً للحن الموال، إلا ان بعض الملحنين ابتدعوا تقيد الموال بلحن ثابت، ويعد هذا خروجاً جملة وتفصيلاً عن فن الموال القام على الارتجال عند ادائه.

٣- الفصل الثالث

٣-١- اجراءات البحث

٣-١-١- مجتمع البحث.

بعد الاستماع الى موالات بغدادية عراقية تم اختيار موال (مالي بخت) للمطرب (محمد كريم) للمبررات الآتية:

١- يمثل الشكل الايجابي في اسلوب اداء الموال البغدادي، بحنجرة متمكنة متدربة بصوت يشجي الاسماع.

٢- يمثل الاحتفاظ بكل اصول اداء الموال البغدادي المتوارثة من خلال الاستهلال وثم الاستطراد المتمكن والارتجال الحر، وفق خطة لحنية محكمة لسير الموال ثم النهاية بختام مثير.

٣-١-٢- عينة البحث.

اختار الباحث عينة بحثه بالطريقة القصدية وذلك للمسوغات الآتية:

١- انها الاقرب لموضوعة البحث وهدفه.

٢- توفر المصادر السمعية والمقروءة عنها.

٣- تم كتابة النص الشعري بأكمله باللهجة العراقية المفهومة، اتسمت بالعذوبة البعيدة عن التعقيد، اضافة الى ان كلمات النص تحمل العديد من المعاني المعبرة عن الشكوى.

٤- يعد نموذجاً لموالاً بغدادياً متكاملاً في اسلوب ادائه، وطريقة نظم نصه الشعري القائم على البندين والقفل.

٣-١-٣- ادوات البحث.

أ - المدونات الموسيقية الخاصة بعينة البحث.

ب – المادة السمعية لنموذج عينة البحث.

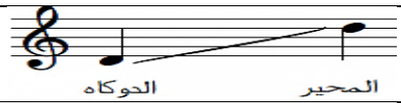
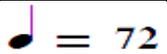
ت - المراجع الخاصة بموضوع البحث.

ث - النص الشعري لعينة البحث.

ج - برنامج تدوين موسيقي muse score

٣-١-٤- منهج البحث.

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى) في تحليل عينة البحث، بوصفه منهجاً يتناول طبيعة الظاهرة موضع البحث، ويشمل ذلك تحليل بنيتها، وبيان العلاقة بين مكوناتها، ومن تم رصد متطلبات البحث الاجرائية، بغية تحقيق الهدف، من خلال التحليل الموسيقي لموال بغدادي، من اجل التوصل الى النتائج التي تتوافق مع اهداف البحث.

بطاقة تعريف		
اسم العمل		مالي بخت
المؤدي		محمد كريم
نوع الصباغة		موال بغدادي
نوع التأليف		غنائي حر
طريقة الاداء		فردي
شكل البناء الموسيقي	المقام	البيات
	درجة البداية	الدوكاه
	درجة النهاية	الدوكاه
	المساحة الصوتية	
	الاجناس الموسيقية	
شكل	السرعة	

البناء الايقاعي	الاشكال الايقاعية	
البحر	البسيط	
وزن البحر	مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ	
التدوين الايقاعي للبحر	مستفعلن: لن ع تف مس ل ل ل ♪ ل فاعلن: لن غ فا ل ♪ ل	

نص شعر الموال البغدادي (مالي بخت).

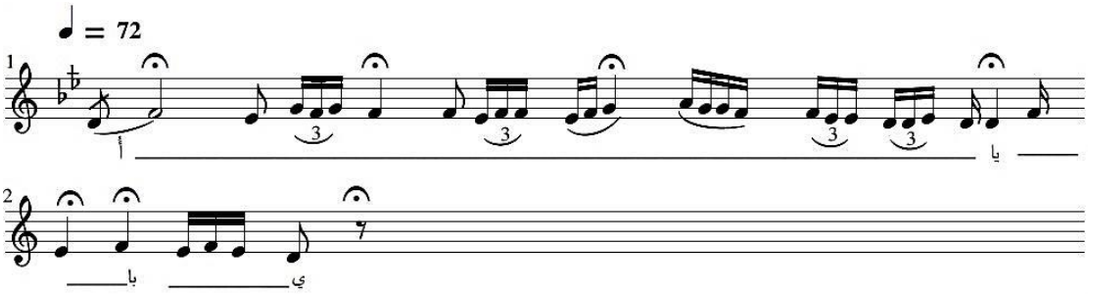
مالي بخت يا خلگ ويه الولف مـــــــــالي
ضحيت أله بصحتي وبراحتي ومـــــــــالي — البند الاول
واصبحت من دمعتي كاس الهنا مالي

محبوب گلبي فرض حكمه عليّ وجار
خلاني وحدي غريب وما اليَّ جـــــــــار — البند الثاني
رحت العدوي استجيره حن عليَّ وجـار

او ولفي لا أريد يگول انا مـــــــــــــالي القفلة (الرباط).

ان الموال ومنذ نشأته وبداياته، ابتداءً من (المواليا) وصولاً الى الموال البغدادي، كان ينظم على البحر البسيط، اذ يتم بناء الموال البغدادي على قاعدة البناء السباعي للأشطر في بندين، يتكون كل منهما من ثلاثة اشطر متحدة في جناسها، (يتكون كل من البند الاول والبند الثاني من ثلاثة اشطر متحدة الجناس، ومختلفة في جناسها عن البند الآخر)، والشطر السابع يلتزم او يتحد جناسه، بجناس اشطر البند الاول، ويسمى القفلة او الرباط، ويكون بمعنى مختلف، رغم اتفاقه في شكل الجناس، ان مفردات موال(مالي بحت). تعبر عن عدم وجود الحظ مع الحبيب، رغم التضحية التي وصلت الى حدود البكاء، وقسوة الحبيب جعلته وحيداً كأنه في منفى، خال من اي انسان، ورغم انه التجأ الى الاعداء يستجير بهم، ويشكو حاله اليهم، ولم يبالي بما جرى له.

التدوين الموسيقي لموال البغدادي(مالي بحت).



التحليل الموسيقي للموال البغدادي.

١- الاستهلال. يستهل الغناء في منطقة لحنية بحدود الخمس نغمات تبدأ من درجة الدوكاه الى درجة الحسيني اذ يتم تأدية الموال البغدادي (مالي بخت) في مقام (البيات) بدون ميزان موسيقي (اي خالياً من الحقول الموسيقية)، غناءً حراً (Adlip)، ويبدأ الغناء مكوناً مساراً لحنياً، يتشكل من نغمات قليلة السطر (الاول والثاني) تكون غالباً النغمات الاساسية في تكوين المقام المختار وبشيء من التمهل يتحرك هذا المسار النغمي، غايته توكيد هذه النغمات بوصفها الاساس النغمي الذي سوف يتشكل به الاداء، والذي يساعد على تشكيل الحس العام بالاطار النغمي للمقام الاصلي للموال البغدادي.

لقد تم بناء المسار النغمي للموال على الفاظ من خارج النص الشعري مستغلاً حروف المد بالألفاظ الآتية(أ، يا، با، ي)، ويبدأ الغناء من درجة الاساس الدوكاه (ري) صعوداً الى الدرجة الثالثة الجهار كاه (فا)، ثم هبوطاً الى درجة السيكاه (مي كار بيمول)، ومن ثم يصعد الى الدرجة الربعة النوى (صول)، ومن ثم يصعد الى درجة الحسيني (لا)، ويتراوح الغناء بين درجات المقام هذه، ثم النزول الى درجة الدوكاه، وهو نهاية استهلال الموال على درجة اساس المقام.

وعند الانتهاء من تشكيل المسار النغمي لاستهلال الموال البغدادي، قام المؤدي بعمل تسلسلاً نغمياً متصلاً ينقله الى البند الاول من الموال.

٢- البند الاول، تشكل في الاسطر (الثالث والرابع والخامس) ويبدأ الغناء من درجة العجم (سي بيمول) بالكلمة الاولى من البند الاول (مالي) ممدودة الى درجة الحسيني، ثم الصعود الى درجة الكردان (دو)، اذ يتراوح الغناء بين درجات المقام صعودا وهبوطاً، ومن ثم النزول الى درجة الجهار كاه، بآخر كلمة (مالي) من الشطر الاخير للبند الاول.

وفي هذا المسار يبدأ المغني بعمل تشكيلات نغمية تكون صاعدة وهابطة وفق الضرورة التي تتطلبها خاصية التوافق بين النغمات الافقية لمقام الموال، اذ انه في كل حركة صوتية يكون للنغمات المحورية دوراً اساسياً، اما بهدف الوصول اليها (الركوز)، وإما بهدف البدء منها لعمل (نماءً) نغمياً، ويستمر اداء الموال البغدادي متحركاً على هذا الاتجاه مكوناً اشكالاً متنوعة من النغمات المترابطة.

٣- البند الثاني متمثلاً بالأسطر(السادس والسابع والثامن) ويبدأ الغناء بأخذ الكلمة الاولى من الشطر الاول للبند الثاني للموال (محبوب)على درجة النوى والانتقال صعوداً الى درجات (الحسيني، العجم، الكردان)، ثم وصولاً الى الدرجة العالية من المقام وهي درجة المحير(ري)، ثم الهبوط الى درجة الكردان، ويكون التنقل بين هذه الدرجات وصولاً الى درجة الجهار كاه، عند كلمة (جار) وهي اخر كلمة من الشطر الثالث من البند الثاني.

وفي هذا البند (الثاني) من الموال البغدادي استطاع المغني ان يظهر براعته في معالجة العلاقات النغمية الطبيعية في هذا الشكل من الغناء المرتجل التي وفرها التكوين المقامي لمقام البيات، اذ انه اختار اللحظة الملائمة للتركيز على نغمة بذاتها كـ (النوى، الحسيني، العجم، الجهار كاه) اما بمدها وزخرفتها(الكلمة) من خلال تقطيع الحروف المقابلة للقاطع الموسيقية المتوافقة معها، او بتكرارها قبل الابتعاد عنها في حالة الصعود او الهبوط الى النغمة المجاورة.

٤- القفل او الرباط، وهو الشطر السابع والاخير من الموال البغدادي كما في السطرين (التاسع والعاشر) اذ يبدأ الغناء من درجة النوى والنزول الى درجة الجهار كاه والعودة الى درجة النوى

مكررة، من ثم النزول الى درجة الجهار كاه وصولاً الى درجة السيكاه، مكوناً سلسلة نغمية ذات نغمات متجاورة في حالة الصعود والهبوط.

وفي هذا الجزء من اداء الموال البغدادي، اختار المغني اللحظة التي تزيد من حالة التوافق التكوين النغمي عند زخرفة المقطع (لي) المقابل لنغمة (الجها ركاه)، وثم المرور عليها ببطء او تعديلها بصورة سريعة اشارة بالانتقال الى نغمة اخرى او الاكتفاء بلمس هذه النغمة لغرض زخرفة وتلوين المسار النغمي في لحظة معينة من اداء الموال البغدادي، بغرض الوصول الى الخاتمة من خلال نغمة قريبة من نغمة الاساس.

٥- الختام او تسليم الموال البغدادي، متمثلاً بالسطرين (الحادي عشر والثاني عشر) اذ يبدأ الغناء من درجة الجهار كاه بكلمة (يا بي) مدودة صعوداً الى درجة النوى والانتقال الى درجة الحسيني، ثم النزول بشكل تدريجي الى درجة اساس المقام، درجة الدوكاه.

اخذ كلمة (أوف) مكررة اربع مرات الاولى من درجة العجم، ثم النزول الى درجة الحسيني وبعدها الصعود الى درجة العجم وتكرر هذه الدرجات بأشكال مختلفة، والمرة الثانية اخذها من درجة الكردان والنزول الى درجة الجهار كاه، ومرة ثالثة اخذها من درجة الجهار كاه والصعود الى درجة الحسيني، ثم النزول الى

درجة النوى وصولاً الى درجة السيكاه، وفي المرة الرابعة يأخذ كلمة (اوف) من درجة السيكاه صعوداً الى درجة النوى ومن ثم النزول الى درجة الدوكاه. ويقوم الإداء بعد على لفظ (يو) ومدها مقابل نغمات الدوكاه والسيكاه والجهار كاه صعوداً الى درجة النوى، ثم النزول الى درجة الدوكاه ماراً بدرجة السيكاه، وينتهي اداء الموال بكلمة (ربي) بمس نغمة النوى ثم النزول تدريجياً بأخذ درجة السيكاه، تم الاداء بشكل يوحي بالدوران حول نغمة اساس السلم والاقتراب منها وصولاً الى درجة الدوكاه والاستقرار عليها(نغمة اساس المقام).

ان الوصول بالأداء الى خاتمة الموال البغدادي، تحقق عندما انتهى الاداء على النغمة الاولى

كان اسلوب الاداء المتبع في لحن موال (مالي بخت) مناسب جداً للتفاعل المعنوي للكلمات ويعد بمثابة تعبير متكامل عن مفردات النص ومحتواها، كما تم الالتزام بالمقام الاساسي وعدم الانتقال الى اي مقام اخر. وان المسار اللحني في هذا النموذج ليس ملزماً لكل المؤدين، وذلك لأن لكل مغني اسلوبه وطريقته في رسم الخطة اللحنية التي يتميز بها هذا المؤدي عن غيره، في توضيح مسار الالحان وكل العمليات الموسيقية التي تتحرك داخل الموال البغدادي.

ان المؤدين وغالباً في نهاية الموال البغدادي يسعون الى الالتزام بقانون واحد في عملية الختام خاصة ما يتصل منها بأسلوب تجميع كل او اغلب العمليات الموسيقية التي مر ذكرها في اداء الموال البغدادي، كأنها تكون اعادة لعرض موسيقي بكل الانسجام والتوافق، ويجري هذا غالباً بشكل موجز وسريع، اذ انه يتوقف على براعة وإدراك المؤدي لأساليب هذا التكيف الموجز وبالتالي ان مدى قدرة المؤدي على تحقيق الخطة اللحنية، تتحقق درجة الاقناع التام بالختام المتوافق والمثير.

٤- الفصل الرابع

٤-١- نتائج البحث

٤-١-١- نتائج البحث ومناقشتها.

بناءً على ما جاء من تحليل عينات البحث، تم التوصل الى النتائج الآتية:

١- ان اداء الموال البغدادي يتطلب عمليات موسيقية وأساليب ادائية تؤكد ان طريقة انشاء هذه العمليات وكذلك الاساليب الخاصة المستخدمة، تظهر جميعها جهداً ابتكارياً في كيفية معالجة الاسس الموسيقية المتوارثة والمتعارف عليها في اداء الموال البغدادي.

٢- اسلوب اداء الموال البغدادي يظهر درجة من المعرفة الفنية التي يتسلح بها المؤدي لكي يدخل الى ميدان اداء الموال.

٣- يبدأ الموال غالباً بمقدمه غنائية غنية بالزخارف اللحنية مثل (اوف اوف او يا به، يا به او آهات) يرددها المغني في شكل تنويعات لحنية، تزيد او تقل، وفقاً لمزاج المغني وظروف المكان وسلطنة المستمعين واستعدادهم.

٤- يبدأ مغني الموال البغدادي في اداء الموال بنفس روح المقام الذي بدأ فيه بأسلوب حر الغرض منه التعبير عما يتضمنه الموال من معان وأفكار.

٥- اداء الموال البغدادي يظهر براعة المؤدي من خلال الانتقال بين المقامات المختلفة المجاورة للمقام الأصلي، ومن ثم العودة للمقام الأصلي الذي بدأ منه الغناء ليختتم الغناء فيه.

٦- يلجأ مطربو الموال البغدادي الى قفل الموال بالمقام الاساسي، ويعد ذلك اسلم وأقوى لأن القاعدة الموسيقية تقول: إن قفل اي لحن يجب ان يكون من نفس جنس الافتتاح كما ظهر ذلك في عينة البحث.

٤-١-٢- الاستنتاجات.

١- ان الموال البغدادي يمثل شكلاً متكاملاً في بناء المضمومة الشعرية التي توصل اليها الشعراء العراقيون.

٢- اسلوب اداء الموال البغدادي يمثل الغناء الملتزم بقواعد الارتجال، والتي هي من مميزات الموسيقا الشعبية المتناقلة شفاهاً عبر الاجيال.

٣- اسلوب اداء الموال يعتمد المعرفة والثقافة الموسيقية المكتسبة بإدراك وفهم لسير الخطة اللحنية للموال.

٤- يسعى اغلب من يؤدي الموال ان يحقق درجة الاقناع التام بالختام بتوافق يكون مثيراً ومبهراً لينال الرضى عن نفسه اولاً وإعجاب جمهور المستمعين ثانياً.

٤-١-٣- التوصيات.

١- عمل المزيد من الدراسات التحليلية للأعمال الشعبية التراثية للتعرف عليها عن كثب وتسليط الضوء على تفصيلاتها الفنية نظماً وأداءً، فالموال البغدادي يعد جزاءً من التراث الموسيقي العراقي، ومن الواجب المحافظة عليه من الاندثار والضياع، والحفاظ على هويته الانتمائية.

٢- العمل على تعليم اساليب صياغة الموال البغدادي والتعرف على مواطن الجمال في الحانه والافادة منها في تدريس الغناء، وتعريف الدراسين بها، والعمل على نشره وإبرازه باستمرار حتى يبقى في ذاكرة الاجيال ولا يدركه النسيان.

٣- مساندة من يقومون بدراسة الغناء الشعبي، ويبغون كشف النقاب عن خصاصه الموسيقية ذات المستوى الرفيع بأسلوب علمي.

٤-١-٤- المقترحات.

١- اجراء دراسة علمية للغناء الشعبي المتناقل شفتاهاً، وبيان الغرض من نشأته وسبب تسميته والكشف عن مبتكره.

٢- اجراء دراسة علمية تهدف لمعرفة اسباب عزوف اغلب المطربين عن اداء الموال البغدادي.

٥- مراجع ومصادر البحث.

١- ابن منظور: *لسان العرب*، المجلد الاول، بيروت، دار صادر ٢٠٠٠م.

٢- م روز نتال، ب يوتين: *الموسوعة الفلسفية*، ط ٢، تر، تحقيق، سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٠ م.

٣- ياسمين فراج: *الزخرفة اللحنية في الموسيقا*، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقا والفنون الشعبية ٢٠٠٧م.

٤- احمد مختار عمر: معجم *اللغة العربية المعاصرة*، المجلد الاول، ط١، القاهرة، عالم الكتب ٢٠٠٨م.

٥- حسين الاعظمي: *المقام العراقي الى اين*، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠١م.

٦- المعاني: " تعريف وشرح معنى موال بالعربي في معاجم اللغة العربية"

https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar الوصول في [٢٠١٩/٢/٢٧م].

٧- محمد صادق محمد الكرباسي: *الموال في دراسة معمقة*، اعداد، سلمان هادي الطعمة، لبنان بيروت، بيت العلم للنابهين ٢٠٠٣م.

٨- سهير عبد العظيم: *اجندة الموسيقا العربية*، القاهرة، طبع جامعة حلوان ٢٠١٢م.

٩- محمد شبانة: *اغان شعبية من بورسعيد*، القاهرة، وزارة الثقافة، المركز القومي للمسرح والموسيقا والفنون الشعبية٢٠٠٧.

١٠- ابن منظور: *لسان العرب*، الجزء الخامس، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت.

١١- نبيل اللو: "عود على العود، الموسيقا العربية وموقع العود فيها"، *مجلة عالم المعرفة* العدد٤٤٢، ص٩- ٢٢٣، الكويت، تشرين الثاني ٢٠١٦م.

١٢- فيكتور بابينكو: تحليل القوالب الموسيقية، تر، عماد حموش وماجد دحدل، دمشق المعهد العالي للموسيقا١٩٩٨ م.

١٣- احمد بيومي: القاموس الموسيقي، ط١، القاهرة، وزرارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الاوبرا المصرية. ١٩٩٢م.

١٤- حسين قدوري: الموسوعة الموسيقية، الصغيرة، بغداد، وزارة الثقافة والأعلام، دار ثقافة الاطفال، ١٩٨٧م.

١٥- يوسف طنوس: "الموال ارتجال وتراث"، *مجلة الحياة الموسيقية*، العدد الحادي والخمسون، ص٤٠ – ٥٢. وزرة الثقافة، دمشق، اذار ٢٠٠٩م،

١٦- مصطفى الرافعي: *تاريخ آداب العرب*، ط٢، بيروت، دار الكاتب العربي١٩٧٤م،

١٧- خير الدين سعيد: "الموال العراقي"، *مجلة الثقافة الشعبية*، العدد السابع عشر، ص ٢٥- ٤٥ البحرين، ربيع ٢٠١٢م.

١٨- ناهد احمد حافظ: *الاغنية المصرية وتطورها خلال القرن التاسع عشر والعشرين*، اطروحة دكتوراه غير منشورة، القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ١٩٨٢م،

١٩- حبيب ظاهر العباس: *منهل المتسائل عن الموسيقا وأخبار الغناء في العراق في القرن العشرين*، العراق، وزارة الثقافة، دار الثقافة والنشر الكردية، تسلسل٨٨، ٢٠١٢م.

٢٠- سعدي الحديثي: "اغان فولكلورية من العراق"، *مجلة الموسيقا العربية*، العدد الثاني، ص ١٠٨- ١١١، العراق ١٩٧٨م.

٢١- احمد مرسي: *الاغنية الشعبية*، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للنشر١٩٧٠م.

٢٢- صفي الدين الحلي: *العاطل الحالي والمرخص الغالي في الازجال* والموالي،ط٢، تحقيق حسين نصار، القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية، مركز تحقيق التراث٢٠٠٣ م.

٢٣- نصر ابو اسماعيل. *الاصول والفنون*، ، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب٢٠١٢م.

٢٤- عبد الكريم العلاف: *الموال البغدادي*، بغداد، المكتبة الاهلية، مطبعة المعارف ١٩٦٤م.

٢٥- تيمور احمد يوسف: "تأثير الارتجال بالتراث الموسيقي والمحلي" ، *مجلة الفنون الشعبية*، العدد ٧٩-٨٠، ص١١- ٢١ القاهرة، كانون الاول ٢٠٠٨م.

٢٦- طارق حسون فريد: *اوضاع الفنانين الشعبيين وفنونهم الموسيقية*، بغداد، المركز العراقي للدراسات الموسيقية المقارنة ٢٠٠٧م.

٢٧- محمد صادق الكرباسي: *ديوان الموال الزهيري*، ط١، المملكة المتحدة، لندن المركز الحسيني للدراسات٢٠٠١م.

٢٨- صميم الشريف: *الموسيقا في سوريا*، دمشق، الهيئة السورية العامة للكتاب ٢٠١١م.

٢٩- هاشم الرجب: *المقام العراقي*، ط٢، بغداد، منشورات مكتبة المثنى ١٩٨٣م.

٣٠- علي كمونة: *فيروز وقوميتنا الموسيقية*، الطبعة الاولى، القاهرة، صروح للنشر والتوزيع ٢٠١١م.

٣١- محمد عمران: *في الموسيقا الشعبية المصرية*، القاهرة، مكتبة الاسرة ٢٠٠٦م.

٣٢- حبيب ظاهر العباس: *دراسات وبحوث موسيقية*، العراق، وزارة الثقافة، دار الثقافة والنشر الكردية التسلسل١٢٦، ٢٠٠١٢م.

٣٣- يسري الحاملي: *اغاني المناسبات الاجتماعية*، رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان١٩٧٧م.