توظيف المقامات العربية في التمارين الصولفائية لمادة مجاميع العزف والغناء وأثرها على تنمية القدرات الادائية لطلبة قسم الفنون الموسيقية – جامعة البصرة

The use of Arabic maqams in solfeggio songs for the course of playing and singing groups and their impact on developing the performance talents of students in the Department of Musical Arts– University of Basra

أ. م. د علي نجم عبدالله

مركز دراسات البصرة والخليج العربي– جامعة البصرة

ali. ziayyir@uobasrah. edu. iq

ملخص البحث:

يُعَدُّ المقام العربي حجر الاساس في بنية الموسيقى العربية لحناً وغناءً منذ العصور القديمة كما أوضحه وأكد عليه كثير من فلاسفة وعلماء الموسيقى كالفارابي وزرياب والكندي وغيرهم مؤكدين أنّ إتقان الغناء العربي لا يتحقق إلا عبر فهم نظام المقامات وخصوصياته ورغم ما للّمقام العربي من أهمية كبرى في صياغة الألحان وإتقان الأداء إلا أن استخدامه في التمارين الصولفائية ظل محدوداً في المناهج الأكاديمية للموسيقى لا سيما في بعض المواد المنهجية في مؤسسات التعليم الموسيقي في العراق كمادة مجاميع العزف والغناء بقسم الفنون الموسيقية– جامعة البصرة المنطلق الاساس لإتقان غناء القوالب الغنائية العربية، وينّطلق هذا البحث من تجربة عملية للباحث في تدريس هذه المادة لطلبة المرحلة الثالثة خلال العام الدراسي (٢٠٢٤/ ٢٠٢٥)، إذ تم إدخال تمارين صولفائية مبنيّة على المقامات العربية فكانت النتيجة تنمية قدرة الطلبة على تمييز ربع البُعد وضبط الأداء النغمي والإيقاعي مما انعكس إيجاباً على أدائهم للقوالب الغنائية العربية مثل الموشحات والأدوار وسواها من الأعمال التراثية، وتكمن أهمية البحث في أنه يسعى إلى سدّ فراغ منهجي قائم في تدريس مادة مجاميع العزف والغناء عبر توظيف المقامات العربية في التمارين الصولفائية الأمر الذي يعزز تنمية القدرات الأدائية ويدعم الحفاظ على الهوية الموسيقية العربية في بيئة أكاديمية متخصصة كما يسهم البحث في تطوير المناهج الدراسية من خلال تقديم نموذج تطبيقي، وقد

تضمّن البحث المقدمة ثم الفصل الاول (الاطار المنهجي) وتضمن: مشكلة البحث واهدافه واهميته وحدوده ومصطلحاته، اما الفصل الثاني (الإطار النظري) تكوّن من مبحثين متضمناً المبحث الأول- مفهوم المقام العربي وتطوّره التاريخي والمبحث الثاني- التمارين الصولفائية وأثرها في تنمية القدرات الادائية، ثم ما أسفر عنه الاطار النظري، وتناول الفصل الثالث (الإطار التحليلي): (منهج البحث، مجتمع البحث- طلبة المرحلة الثالثة بقسم الفنون الموسيقية، عينة البحث: نماذج لتمارين صولفائية من مقامات عربية مختلفة، ادوات ومستلزمات البحث، تحليل عينة البحث، ومن خلال إجراءات البحث توصل الباحث إلى هدف الدراسة والاستنتاجات التي تمخضت عنها نتائج البحث فضلاً عن التوصيات والمقترحات ليختتم البحث بالمصادر.

الكلمات المفتاحية: (الأثر، المقامات العربية، تمارين صولفائية، تنمية القدرات).

Abstract:

The Arabic maqam is regarded as the cornerstone of the structure of Arab music, both melodically and vocally, since ancient times, as clarified and affirmed by numerous philosophers and music scholars such as Al-Farabi, Ziryab, Al-Kindi, and others. They emphasized that mastery of Arabic singing can only be achieved through a thorough understanding of the maqam system and its distinctive characteristics. Despite the great importance of the Arabic maqam in shaping melodies and refining performance, its use in solfège exercises has remained limited within academic music curricula, particularly in certain methodological subjects in Iraqi music education institutions, such as the Ensemble Performance and Singing course in the Department of Musical Arts at the University of Basra, which constitutes a fundamental starting point for mastering Arabic vocal forms, This article stems from the author's practical experience in teaching this course to third-year students during the 2024–2025 academic year, where solfège exercises based on Arabic maqamat

were introduced. The outcome was the development of students' ability to perceive the quarter-tone interval and to control melodic and rhythmic performance, which was positively reflected in their rendition of Arabic vocal forms such as muwashshahat, adwar, and other traditional works, The significance of this article lies in its attempt to address an existing methodological gap in teaching the Ensemble Performance and Singing course through the incorporation of Arabic maqamat into solfège exercises. This approach enhances the development of performance skills and supports the preservation of Arab musical identity within a specialized academic environment. The study also contributes to curriculum development by presenting an applied instructional model, The article includes an introduction, followed by Chapter One (Methodological Framework), which covers the research problem, objectives, significance, limitations, and terminology. Chapter Two (Theoretical Framework) consists of two sections: the first addresses the concept of the Arabic maqam and its historical development, and the second examines solfège exercises and their impact on developing performance abilities, followed by the outcomes derived from the theoretical framework. Chapter Three (Analytical Framework) presents the research methodology; the research population (third-year students in the Department of Musical Arts) ; the research sample (selected models of solfège exercises based on different Arabic maqamat) ; research tools and requirements; and the analysis of the research sample. Through the research procedures, the author achieved the study objectives and reached conclusions derived from the findings, in addition to recommendations and proposals, concluding the study with a list of references.

Keywords: (Impact, Arabic Maqamat, Solfeggio exercises, Capacity development)

المقدمة:

الموسيقى لغة الجمال الانساني فهي اللغة العالمية الوحيدة التي تجمع بين البُعد الجمالي والبُعد العلمي، إذ تقوم على قواعد دقيقة تسهم في تشكيل الإبداع الأدائي وتطوير القدرات الفنية، وفي الإطار العربي تحديداً يمثّل المقام الموسيقي الركيزة الأساس في بناء الألحان وتفسير الأنغام، إذ يشكّل نظاماً صوتياً متكاملاً يحدد طبيعة الجملة الموسيقية ويمنحها هويتها المميزة وهذه الميزة قد اعطت لموسيقانا العربية تفردها عن غيرها من الثقافات الموسيقية الاخرى.

ومن الجانب الموسيقي العلمي، فالتمارين الصولفائية هي الوسيلة التعليمية والتدريبية التي تربط بين الجانب النظري والتطبيق العملي، إذ تهدف إلى صقل القدرات السمعية والأدائية لدى المتعلم وتمكّنه من التحكم في طبقات الصوت والدقة الإيقاعية والتعبير اللحني والادائي للصوت العربي، إذ لوحظ أن حضور المقام العربي في هذه التمارين لم يحظَ بالاهتمام الكافي في بعض المناهج التربوية مما أضعف من فرص استثماره في تنمية الأداء الموسيقي لدى المتعلمين وخصوصاً في المؤسسات التعليمية داخل العراق واختصارها على المناهج الغربية بشكل اكبر.

ولعل من أبرز الخصائص التي تميّز الموسيقى العربية عن غيرها من الموسيقات العالمية هي المقامات العربية إذ تُشكل الركيزة الأساسية التي تبنى عليها الالحان العربية بمختلف قوالبها الغنائية والالية ورغم أهمية هذه المقامات في تشكيل الهوية الموسيقية العربية إلا أن استخدامها في التمارين الصولفائية داخل المؤسسات التعليمية والمناهج الدراسية لا يزال محدوداً وخاصة في المناهج الدراسية لطلبة قسم الفنون الموسيقية بكلية الفنون الجميلة- جامعة البصرة وقد لاحظ ذلك الباحث من خلال تدريسه لأغلب المواد الدراسية على مختلف الاعوام الدراسية على الرغم من التحديث الذي حصل بعد عام (٢٠٢٢) للمواد الدراسية الجديدة الا ان بعض المواد العملية كمادة مجاميع العزف والغناء للمرحلة الثالثة كانت مقتصرة على بعض الاغاني التراثية ولم تُدرج فيها تدريبات صولفائية تعتمد على

المقامات العربية بشكلٍ كافٍ مما أثر على قدرة الطلاب في أداء القوالب الغنائية العربية التقليدية مثل الموشحات والأدوار وغيرها، وتعد هذه المرحلة الدراسية من المراحل المهمة التي من المفترض ان يكون الطالب قد فهم الجزء الهام من الموسيقى علمياً وعملياً وهو على طريق التخرج عبوراً للمرحلة الرابعة ليكون الطالب متسلحاً بعلوم الموسيقى بشكل كامل.

تُعد الموسيقى العربية منظومة فنية متكاملة تستند في جوهرها إلى نظام المقامات الفريد والذي يتميز بأبعاد صوتية دقيقة ومسافات نغمية متوسطة (ربع التون) لا تتوفر في النظام السلمي الغربي، وإن إتقان هذا النظام يتجاوز المعرفة النظرية البسيطة، إذ يتطلب تدريباً سمعياً وأدائياً مكثفاً يهدف إلى صقل مهارات الموسيقي في التمييز والتنفيذ الدقيق للأجناس المقامية (المهدي، ١٩٩٣، صفحة ٢٧).

وفي سياق التعليم الأكاديمي الموسيقي يبرز تحدٍ جوهري يتمثل في الفجوة بين المناهج الدراسية الأولية التي تعتمد على القواعد الغربية والمراحل المتقدمة التي تتطلب العودة إلى الجذور النغمية الشرقية ففي قسم الفنون الموسيقية بجامعة البصرة تتركز الدراسة في المرحلتين الأولى والثانية على النظريات الغربية بينما تشكّل المرحلة الثالثة نقطة التحول الاستراتيجية نحو دراسة وتوظيف المقامات العربية خاصة في مادة مجاميع العزف والغناء هذا التحول يتطلب أدوات تعليمية فعّالة تأتي في مقدمتها التمارين الصولفائية (الصولفيج العربي) المصممة خصيصاً لتدريب الطلبة على الانتقال السلس والدقيق بين الأنظمة النغمية المختلفة (الحلو، ١٩٦١، صفحة ٥٥).

إن توظيف المقامات العربية وأجناسها المتنوعة في التمارين الصولفائية لا يسهم فقط في تحسين القدرة على القراءة والكتابة الموسيقية، بل يمتد أثره ليشمل تنمية القدرات الأدائية الشاملة للطلبة (الحلو، ١٩٦١، صفحة ٣٤)، فمن خلال التدريب المكثف على مقامات مثل الراست، البياتي، السيكاه، الصبا، وغيرها يتمكن الطالب من ضبط أدائه النغمي (Intonation) وتعزيز قدراته التعبيرية وتحقيق الانسجام الجماعي المطلوب في فرق العزف والغناء (الفضلي، ٢٠١٠)، ويهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على هذه العلاقة الارتباطية بين الصولفيج المقامي وتطوير الأداء الاحترافي مما يسهم في تعزيز الهوية الموسيقية الأكاديمية وتقديم نموذج تدريسي متطور يخدم الطلبة والباحثين في هذا المجال.

وتأتي أهمية هذا البحث من كونه يسلط الضوء على ضرورة تعزيز الهوية الموسيقية العربية في المناهج الأكاديمية وتقديم حلول عملية لتحديات التدريس في هذا المجال كما يسهم في سد الفجوة بين النظريات الموسيقية الغربية والعربية مما يمكّن الطلبة من امتلاك أدوات أدائية متكاملة تؤهلهم للمساهمة الفاعلة في المشهد الموسيقي المحلي والعربي.

ومن هنا تبرز مشكلة البحث في محدودية الدراسات التي تناولت أثر إدماج المقامات العربية في التمارين الصولفائية بوصفها أداة تربوية وفنية تسهم في تعزيز أداء القوالب الغنائية العربية سواء من الناحية السمعية أو التعبيرية أو التقنية وعليه يسعى هذا البحث إلى تحليل توظيف المقامات العربية في التمارين الصولفائية وبيان أثرها على تنمية القدرات الأدائية من خلال تمارين صولفائية من مقامات عربية في مادة مجاميع العزف والغناء للمرحلة الثالثة بقسم الفنون الموسيقية بكلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة واستخدام المنهج الوصفي التحليلي لتبيان اثر استخدام تلك التمارين لتحسين واتقان اداء القوالب الغنائية العربية كالموشحات والادوار والاغاني العراقية التراثية الممتلئة فناً وعلماً.

الفصل الاول (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث:

تُعد مادة مجاميع العزف والغناء للمرحلة الثالثة في قسم الفنون الموسيقية بكلية الفنون الجميلة بجامعة البصرة حجر الأساس في تطوير القدرات الأدائية الصوتية للطلبة ومع ذلك تشير الملاحظات الميدانية والتجارب العملية إلى وجود قصور واضح في قدرة الطلبة على أداء ربع التون (النغمة العربية) وهو ما ينعكس سلباً على إتقانهم للقوالب الغنائية العربية الأصيلة كالموشحات والأدوار والأغاني التراثية ويعود هذا القصور بشكل رئيسي إلى اعتماد معظم التمارين الصولفائية المطبقة حالياً على النموذج الغربي التقليدي الذي يهمل توظيف المقامات العربية بشكل كافٍ مما يؤدي إلى ضعف في تكوين السمع المقامي وعدم تعود الأذن الموسيقية على استقبال النغمات العربية الدقيقة هذا الوضع يتنافى مع ما أكده الفارابي في كتابه (الموسيقى الكبير) حول أهمية النغمات الجزئية في تشكيل الملكة السمعية وضرورة تدريب الأذن العربية على المقامات لبناء أداء غنائي سليم.

من هنا تبرز الحاجة إلى إدخال التمارين الصولفائية القائمة على المقامات العربية ضمن منهج مادة مجاميع العزف والغناء بهدف تعويد الطلبة تدريجياً على استيعاب أرباع

الأتوان والانتقالات النغمية والقفزات اللحنية المميزة للموسيقى العربية ومن ثم تعزيز قدراتهم الأدائية على مستوى الدقة النغمية والسيطرة الصوتية والتناغم الجماعي.

وبناءً على ما سبق تتحدد مشكلة البحث في (قصور توظيف المقامات العربية في التمارين الصولفائية المقررة بمادة مجاميع العزف والغناء وما يترتب على ذلك من ضعف في قدرة الطلبة على أداء ربع التون والانتقالات النغمية والقفزات اللحنية وتقديم القوالب الغنائية العربية بدقة وجودة عالية لذا تتمثل مشكلة البحث في التساؤل الآتي:

كيف يسهم توظيف المقامات العربية في التمارين الصولفائية بمادة مجاميع العزف والغناء في تنمية القدرات الأدائية لطلبة قسم الفنون الموسيقية– جامعة البصرة؟ ولا سيما في تخطي صعوبة أداء ربع التون وما تحتويها تلك التمارين من انتقالات نغمية وقفزات لحنية تُسهم في تحسين غناء القوالب العربية.

فرضية البحث: يقوم البحث على الفرضية الآتية:

توظيف المقامات العربية في التمارين الصولفائية في مادة مجاميع العزف والغناء لطلبة قسم الفنون الموسيقية – جامعة البصرة وأثرها على تنمية القدرات الادائية.

أهداف البحث: يهدف البحث الى:

١.رفع مستوى القدرات الأدائية لطلبة المرحلة الثالثة في قسم الفنون الموسيقية بجامعة البصرة في أداء ربع التون والقوالب الغنائية العربية من قبل توظيف المقامات العربية في التمارين الصولفائية.

٢.الكشف عن أثر توظيف المقامات العربية في التمارين الصولفائية على تنمية القدرة على أداء ربع التون والانتقالات النغمية والقفزات اللحنية لدى الطلبة.

٣.تحديد فاعلية التمارين الصولفائية المقامية في تعزيز الدقة النغمية والسيطرة الصوتية والتناغم الجماعي لدى طلبة مادة مجاميع العزف والغناء.

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث في:

١. معالجة ضعف أداء ربع التون والقوالب الغنائية العربية لدى طلبة الموسيقى.

٢. يثري منهج مادة مجاميع العزف والغناء بتضمين تمارين صولفائية مقامية عربية.

٣. تعزيز وصقل الأداء من خلال الدقة النغمية والسيطرة الصوتية والقدرة على أداء الانتقالات اللحنية العربية.

٤. دعم البحث الأكاديمي إذ سيوفر نموذجاً تطبيقياً للأكاديميين والباحثين في مجال التربية الموسيقية.

حدود البحث:

الزمانية: العام الدراسي (٢٠٢٤- ٢٠٢٥).

المكانية: قسم الفنون الموسيقية– جامعة البصرة.

البشرية: طلبة المرحلة الثالثة.

الموضوعية: دراسة كيفية توظيف المقامات العربية في التمارين الصولفائية واثرها على تنمية القدرات الأدائية والتركيز على سهولة أداء أرباع التون لتحسين أداء القوالب الغنائية العربية.

مصطلحات البحث:

١. المقامات العربية: المقام تعني موضع القدم وفي الموسيقى العربية فالمقام العربي هو أنساق موسيقية تعتمد على درجات صوتية محددة تشمل أرباع التون تُستخدم كأساس للغناء والتلحين في القوالب العربية (الغنائية والالية) (مشاري، ٢٠١٥، صفحة ص٢٦).

٢. التمارين الصولفائية (Solfeggio Exercises) التعريف الاصطلاحي: هي تدريبات منهجية تهدف إلى تنمية حاسة السمع والقدرة على القراءة الموسيقية والغناء الصحيح للدرجات النغمية بأسماء علاماتها (دو، ري، مي...)، وتشمل تدريبات على الأبعاد والمسافات والإيقاعات والمقامات وتعد الركيزة الأساسية لبناء الملكة الموسيقية لدى الدارس (المهدي، ١٩٩٣، صفحة ٤٥).

٣. القدرات الأدائية (Performance Abilities) التعريف الاصطلاحي: هي مجموعة المهارات الفنية والتقنية التي يمتلكها الموسيقي عازفاً كان أو مغنياً والتي تمكنه من ترجمة الرموز الموسيقية إلى أصوات مسموعة بدقة عالية مع مراعاة الجوانب التعبيرية والتحكم في الطبقات الصوتية وضبط الإيقاع والتمكن من خصائص الآلة أو الصوت البشري لإيصال المعنى الموسيقي المقصود (الحلو، ١٩٦١، صفحة ١١٠).

٤. غناء المجاميع (Choral Singing) التعريف الاصطلاحي: هو أداء غنائي يشترك فيه مجموعة من المغنين (كورال) يؤدون لحناً واحداً (مونو فوني) أو ألحاناً متعددة (بولي فوني) في آن واحد مع مراعاة التوافق النغمي والزمني والهارموني إن وجد بين

الأصوات المختلفة ويهدف إلى إبراز القوة التعبيرية للأصوات الجماعية وتنمية روح التعاون (الحلو، ١٩٦١، صفحة ١٨٤).

الفصل الثاني: (الإطار النظري)

المبحث الاول: تاريخ المقام العربي

تُشير المصادر التاريخية إلى أن الممارسة الموسيقية في الجزيرة العربية قبل الإسلام كانت قائمة على أنماط لحنية متوارثة اتسمت بالبساطة النغمية والاعتماد على المقاطع الشعرية المغناة وقد عُرفت أنماط مثل الحداء والنصب وكانت تعتمد على مجالات صوتية محدودة ما يدل على وجود أنظمة نغمية بدائية تقوم على تمايز الدرجات الصوتية وإن لم تُصغ في إطار تنظيري مكتمل.

يرى هنري جورج فارمر أن القرن الأول والثاني الهجريين شهدتا تراكماً عملياً للممارسات اللحنية التي مهّدت لنشوء نظرية موسيقية عربية ناضجة وصولاً إلى القرنين الثالث والرابع الهجري أصبحت بغداد مركزاً للترجمة والبحث العلمي وقد تُرجمت كتب الموسيقى اليونانية خاصة مؤلفات أرسطو وأفلاطون وإقليدس في علم النغم وأسهم هذا المناخ العلمي في صياغة نظرية موسيقية عربية ذات طابع رياضي فلسفي (Farmer، ١٩٩٧، صفحة ٦٧).

ومع الفتوحات الإسلامية حدث احتكاك ثقافي واسع مع الحضارات الفارسية والبيزنطية مما أدى إلى انتقال المعارف الموسيقية النظرية إلى البيئة العربية وقد كان لهذا التفاعل أثر بالغ في تشكيل الوعي النظري بالنغم خاصة بعد انتقال مراكز الحضارة إلى الكوفة والبصرة ثم بغداد.

يُعرّف المقام في الموسيقى العربية بأنه نظام لحني يعتمد على مجموعة من النغمات المرتبطة بدرجة أساس تُسمى- درجة الركوز- تُستخدم هذه النغمات في بناء الألحان وقد تناول العديد من المؤرخين والباحثين العرب المقام العربي وأهميته في الموسيقى العربية، ومن أبرز هؤلاء (الفارابي) في كتابه الموسيقى الكبير حيث تناول الفارابي المقامات العربية وشرح كيفية استخدامها في التلحين والغناء، مؤكداً على ضرورة فهم المقام لإتقان الأداء الموسيقي (الشلق، ١٩٧٣، صفحة ٤٥).

يُعد كتاب الموسيقى الكبير للفارابي أول معالجة علمية شاملة للنغم في الحضارة الإسلامية وقد تناول فيه تقسيم الأبعاد الصوتية والنسب الرياضية بين الدرجات وتصنيف الأجناس اللحنية وقد وضع بذلك أساساً رياضياً دقيقًا للبنية النغمية مما مهّد لتطور مفهوم المقام لاحقاً (خشبة، ١٩٦٧، صفحة ١١٢).

وفي القرن التاسع الهجري وسّع الموسيقي عبد القادر المراغي البناء النظري للمقام وناقش التحويلات المقامية والعلاقات بين المقامات المتقاربة وقد ركّز على الجانب التطبيقي والأدائي مما يدل على تطور المفهوم من إطار رياضي صرف إلى نظام لحني عملي (المراغي، ١٩٨٨، صفحة ٧٢).

ومع ازدهار التدوين الموسيقي بحوالي القرن الثاني الهجري وظهور التنظير عند علماء مثل أبو نصر الفارابي وصفى الدين الأرموي بدأ يتبلّور وعي نظري بالأبعاد الصوتية والأجناس وهو ما انعكس بصورة غير مباشرة على الأداء القرآني بوصفه نظاماً صوتياً مقامياً مستنداً على قواعد التجويد فإن استخدام المقام في التلاوة لم يكن هدفاً بذاته، بل وسيلة لإبراز المعنى وتحقيق التأثير الصوتي، ويشير فارمر في دراسته حول الموسيقى العربية إلى أن البيئة الصوتية في بغداد قديماً أسهمت في تشكّل الذائقة المقامية في مختلف أشكال الأداء بما فيها التلاوة (Farmer، ١٩٩٧، صفحة ١٠٧). كما ويرى سكوت ماركوس أن التلاوة القرآنية أصبحت أحد أهم الحقول التي حافظت على النظام المقامي في شكله الأحادي اللحني (Marcus, 2007, p. 67)

لم يكن المقام العربي نظاماً موسيقياً ساكناً، بل تشكّل عبر مسار تأريخي طويل تفاعل فيه البعد النظري مع الممارسة الأدائية وتأثر بالتحولات السياسية والثقافية في ظل الدولة الإسلامية وما تلاها فمنذ القرن الثالث الهجري بدأت معالم نظرية موسيقية واضحة تبلورت في بغداد ثم انتقلت وتطورت عبر المراكز الحضارية الكبرى في دمشق والقاهرة وإسطنبول وغيرها حتى وصلت إلى صياغتها الأكاديمية في القرن العشرين.

إنَّ تكامل النظرية عند الأرموي بلغت ذروت التنظير التي أثبتها في كتابه الأدوار حيث وضع نظاماً دقيقاً لتقسيم السلم إلى سبعة عشر درجة صوتية وحدد الدوائر المقامية، ويُعد هذا العمل نقطة تحول من التنظير الفلسفي العام إلى نظام مقامي منظم، كذلك أثبت الأرموي نظرياً إنَّ القوالب الغنائية بتلك الحقبة كانت الأساس العملي الذي سبق صياغة المقام كنظام

نظري منظم (الارموي، ١٩٨٠، صفحة ٢٨). ويرى جورج هنري فارمر أن نظرية الأرموي مثّلت أول صياغة شبه مكتملة لنظام مقامي منظّم في الحضارة الإسلامية (Farmer، ١٩٩٧، صفحة ١٢٨).

في القرون الأولى للهجرة لم يُستخدم لفظ مقام بالمعنى الاصطلاحي المتأخر، بل كانت المصطلحات الشائعة هي (الأنغام، الطبوع، الأجناس)، وشهدت المقامات العربية إنتشاراً جغرافياً عبر المشرق والمغرب وتداخلها مع الأنظمة الفارسية والتركية ما أدى إلى تنوّع صيغها وأسمائها مع احتفاظها ببنية أجناس مشتركة.

أصبحت إسطنبول مركزاً مهماً لتطوير المقام حيث تبلّور نظام مقامي معقّد إشتمل على عشرات المقامات والتفرعات، وأسهم التفاعل بين الموسيقى العربية والتركية في إثراء البناء اللحني لاحقاً، ففي هذه المرحلة تكرّس مفهوم جنس المقام بوصفه الوحدة الأساسية في تكوين المقام وأصبح المقام يُبنى من جنسين رئيسين (أعلى وأدنى) مع إمكانية إضافة أجناس فرعية مختلفة إذ يشير المؤلف سكوت ماركوس إلى أن هذه المرحلة شهدت تحول المقام إلى نظام (أدائي سلوكي) يعتمد على السير اللحني أكثر من اعتماده على السلم النظري (Marcus, 2007, p. 44).

قبل اكتمال الصياغة النظرية للمقام العربي في العصر العباسي كانت الممارسة الغنائية هي المجال الذي تبلورت فيه الأنماط اللحنية واستقرت خصائصها السمعية فقد أسهمت القوالب الغنائية المبكرة كالحداء والنَّصْب والرثاء والإنشاد الديني ثم الموشحات لاحقاً في ترسيخ مسارات لحنية محددة وترسيم درجات ارتكاز المقام وأنماط أداءه، فأصبحت لاحقاً جزءاً من الهوية المقامية، وبذلك يمكن القول إن الممارسة سبقت التنظير، وأن القوالب الغنائية كانت الحاضنة العملية لنشوء المقام (Farmer، ١٩٩٧، صفحة ٣٢).

يشير فارمر إلى أن الأشكال الغنائية الصحراوية كانت تقوم على نواة لحنية بسيطة ذات مركز نغمي واضح ومن ابرز تلك الاشكال الغنائية غناء الحداء، وهو غناء يُنشَد لقيادة الإبل، من أقدم الأنماط الغنائية في الجزيرة العربية الذي اتسم بالبساطة اللحنية والاعتماد على مجال صوتي محدود والتكرار النغمي حول درجة ارتكاز واضحة (Farmer، ١٩٩٧، صفحة ٣٢). أما أثره في الهوية المقامية فقد تلخص بالآتي:

١. ترسيخ مفهوم القرار، إذ كان الحداء يدور غالباً حول درجة أساس يعود إليها المنشد باستمرار، مما أسهم في تثبيت فكرة القرار التي أصبحت عنصراً بنيوياً في المقام.

٢. التكرار اللحني الذي ساعد في تكوين ذاكرة سمعية مستقرة.

٣. المجال الصوتي الضيق الذي مهّد لتشكيل أجناس لحنية قصيرة (ثلاثية ورباعية).

٤. يرى سكوت ماركوس أن العلاقة بين الانفعال والسير اللحني كانت من أبرز العوامل التي أسهمت في تمايز المقامات.

ويرى سكوت ماركوس أن العلاقة بين الانفعال والسير اللحني كانت من أبرز العوامل التي أسهمت في تمايز المقامات وإبراز هويته ويُعد الرثاء من أقدم الفنون الشعرية الغنائية الذي اتسم بطابع وجداني حزين انعكس في اختيار مسارات لحنية ذات شجن مؤثر فظهر بشكل واضح هذا التأثير مما أسهم في تثبيت الهوية المقامية من خلال:

١. إبراز الأبعاد غير المتساوية الذي عزّز استخدام أبعاد قريبة من الثلاثة أرباع الصوت.

٢. السير اللحني الهابط، إذ أسهم في ترسيخ نماذج حركية أصبحت لاحقاً جزءاً من سير بعض المقامات.

٣. الارتباط بين الطابع النفسي والنظام اللحني وهو ما تطور لاحقاً إلى مفهوم الطابع المقامي.

أما النَّصْب والغناء الحضري في البيئات الحضرية فقد اتسم بالتنوّع اللحني المملوء بجمل لحنية أكثر تعقيداً، إذ أسهم ابتداءً في بناء المقام من خلال:

١. توسيع المجال الصوتي.

٢. تعدد درجات الارتكاز.

٣. تنويع الأجناس اللحنية ضمن الأداء الواحد.

وقد شكّل هذا التنوع مرحلة انتقالية من النواة اللحنية البسيطة إلى بنية مقامية أكثر تركيباً (Farmer، ١٩٩٧، صفحة ٦٩).

أما الإنشاد الديني والقراءة المجوّدة فقد أسهمتا في تثبيت المسارات المقامية من خلال تثبيت أنماط لحنية قائمة على أجناس واضحة وقد أكد الفارابي أن الصوت البشري هو الأصل

في تكوين المقامات ما يعني أن التجويد والإنشاد كانا مختبراً حياً لتطوير المسارات المقامية (خشبة، ١٩٦٧، صفحة ١١٢).

إنَّ الموشحات والأدوار في العصر الأندلسي والمملوكي ظهرت في بلاد الأندلس التي انتقل الغناء اليها من البنية المقامية البسيطة إلى نظام لحني أكثر تنظيماً، إذ أسهمت تلك الموشحات والادوار في تثبيت سلالم المقامات العربية من خلال:

١. تنظيم السير اللحني على وفق قوالب غنائية منتظمة البنية اللحنية.
٢. الالتزام بالمقام الرئيس في العمل مع إمكان التحويل إلى اجناس متداخلة متعددة.
٣. تكرار الجمل اللحنية ذات الطابع المقامي الواضح (Marcus, 2007, p. 89).

إنّ النظام المقامي ظلّ قائماً في المشرق بوصفه إطاراً بنيوياً جامعاً حتى مع دخول التأثيرات الغربية وأن القرن العشرين لم يُضعف المقام، بل أعاد تشكيله في سياقات جديدة.

ففي مطلع القرن العشرين لم يكن المقام العربي تراثاً ساكناً، بل كان نظاماً حياً راسخاً في الممارسة الشفوية ومتجذراً في القوالب الغنائية والآلية ومحفوظاً في البيئة الاجتماعية والدينية وقد شهدت كلٌّ من العراق ومصر وبلاد الشام مسارات متوازية في الحفاظ على المقام مع اختلافات أسلوبية واضحة بين المدارس.

في العراق أستمرت المدرسة المقامية التقليدية كنظام مستقل فقد حافظ المقام على خصوصيته من خلال ما يُعرف بالمقام العراقي وهو تقليد أدائي له بنية ثابتة ومسارات لحنية محددة تُعرف بالتحرير والقطع والأوصال والتسليم، وقد وثّق هاشم الرجب هذا النظام في دراساته حول المقام العراقي مبيناً أن انتقاله كان يتم شفهياً عبر سلسلة من الأساتذة إلى التلاميذ.

شهدت مصر نهضة موسيقية والانتقال من المشافهة إلى التدوين الموسيقي وإنتشار القوالب الغنائية كالأوبريت الطقطوقة والدور وقد أسهم رواد الفن الموسيقي كسيد درويش ومحمد عبد الوهاب في إدخال المقام إلى بنى لحنية أكثر حداثة من دون فقدان هويته (المهدي، ١٩٩٣، صفحة ٩٧).

شكّل مؤتمر الموسيقى العربية في القاهرة عام (١٩٣٦م) محطة حاسمة، إذ ناقش مسألة الأبعاد الصوتية والتدوين الموسيقي والتوحيد النظري للمقامات واجناسه مما أسهم في تثبيت مسارات اللحن العربي علمياً.

وخلاصة الأمر إنَّ المقام العربي دخل القرن العشرين بوصفه نظاماً متجذراً في الأداء الشفهي، فقد نشأ وتطور في العراق ومصر وبلاد الشام بفضل:

- الحاضنة الاجتماعية والثقافية.
- المؤسسات الدينية والفنية.
- الرواد المجددين.
- التسجيل والتدوين.
- مرونته البنيوية.

إنَّ إتقان المسار المقامي في القرن العشرين أعتمد على:

١. فهم الجنس الأساس والجنس الفرعي.
٢. إدراك مناطق الاستقرار والركوز والاستقرار الغير منتظم.
٣. الالتزام بالسير اللحني التقليدي قبل التجديد.
٤. التدريب الطويل على الارتجال المنضبط.

المقامات العربية الأساسية:

يُعدّ المقام الركيزة الأساس في النظام اللحني للموسيقى العربية وهو الإطار البنائي الذي تتشكّل ضمنه الجملة الموسيقية سواء في الغناء أو العزف أو التقاسيم والارتجال وإذا كان اللفظ في أصله اللغوي يعني موضع القدمين فإن انتقاله إلى الحقل الاصطلاحي الموسيقي يدل على موضع الاستقرار اللحني ومجال الحركة الصوتية، لذا فأن المقام العربي ليس سلّماً مجرداً، بل نظام علاقات نغميّة يتضمن:

١. درجات محددة ذات وظائف متفاوتة.
٢. مستقرات نغمية (قرار، غمّاز، جواب).
٣. مساراً لحنياً مميزاً.
٤. طابعاً تعبيرياً خاصاً.

يعرَّف المقام نظرياً بأنه مجموعة من الدرجات الصوتية المترابطة ضمن نظام محدد من الأبعاد النغمية تُكوِّن نسيجاً لحنيّاً ذا هوية خاصة تخضع لقواعد في الحركة والاستقرار والتحويل.

أما مفهوم المقام العربي بين السلم والمفهوم الوظيفي فيجب ملاحظة أنَّ من الأخطاء الشائعة اختزال المقام في كونه سلماً موسيقياً فحسب، بل هو يمثل ترتيب الدرجات والاحساس بها عند غناءها لوجود ارباع الأتوان في نسيجها اللحني وهذا لا يأتي إلا عن طريق المماسة المستمرة ادائياً وخوض هذه التجربة الصوتية أما المقامات الغربية فهي متمثّل فقط بسلّمين رئيسيين هما (الصغير والكبير) (ماينر، ميجر) اللذان يحتويان تحويلات ضمنية بدرجات سلّمهما المقامي.

وهذا يتفق مع ما أورده محمود أحمد الحفني في كتابه الموسيقى العربية، إذ يقرر أن المقام ليس سلماً صاعداً وهابطاً فحسب، بل هو شخصية لحنية لها خصائصها في التكوين والتعبير (الحفني، ١٩٧٨، صفحة ٧٨).

العوامل المشتركة لاستمرار المقام:

١. النقل الشفهي والتلقين المباشر يعد حجر الأساس في ضبط الأبعاد الدقيقة للمقامات واجناسه وهو ما حال من دون ذوبان المقام في النظام الغربي ذات الأبعاد الثابتة بين الميجر والماينر.

٢. ارتباط المقام بالهوية الدينية، إذ إستمر استخدام المقامات في التلاوة والإنشاد أسهم في حفظه المقامات من الاندثار.

٣. المرونة البنيوية للمقام سمحت بالتحويل من دون فقد الهوية مما مكّنه من التكيّف مع الأشكال الحديثة.

٤. ظهور التسجيل الصوتي في حفظ أداءات الرواد مما أسهم في تثبيت المسارات اللحنية كنماذج معيارية.

٥. المؤتمرات والتنظير الحديث كمؤتمر القاهرة (١٩٣٢) مثّل بداية إعادة قراءة علمية للمقام في العصر الحديث.

٦. افتتاح المعاهد الموسيقية المختصة كأولى المؤسسات التعليمية المختصة بتعليم العلوم الموسيقية العربية بنظام علمي دقيق كمعهد الموسيقى في بغداد عام (١٩٣٦) ومعهد الملكي للموسيقى عام (١٩٣٢) وما تلاهما من مراكز ومعاهد أخرى في جميع البلدان العربية.

المبحث الثاني- التمارين الصولفائية وأثرها في تنمية القدرات الأدائية

تُعدّ التمارين الصولفائية (Solfège) الركيزة الأساسية في تكوين السمع الموسيقي وضبط الأداء اللحني وتنمية الإدراك النغمي الدقيق، وفي السياق العربي تكتسب الصولفائية بُعداً إضافياً بسبب طبيعة النظام المقامي القائم على أبعاد غير متساوية ومسارات لحنية مختلفة وتحويلات دقيقة بين الأجناس وعليه فإن دراسة أثر التمارين الصولفائية العربية لا تنفصل عن دراسة المقام العربي ذاته لأن ضبط المقام عملياً يبدأ من التمرين السمعي-الصوتي المنظّم.

إن تعليم الموسيقى العربية في المؤسسات الأكاديمية الحديثة أعاد تنظيم المعرفة المقامية ضمن إطار تدريبي تدريجي يجمع بين النظرية والتطبيق، كما إنّ تكوين الأداء العربي الأصيل يتطلب ذاكرة سمعية مقامية تتشكل عبر التدريب المنتظم. فمفهوم الصولفائية في النظام العربي يُعرف كمنهج تدريبي يعتمد على قراءة النغمات وترديدها صوتياً فيعمل على (تمّييز الأبعاد سمعياً وضبط الإيقاع بالتوازي مع اللحن والربط بين الرمز المكتوب والصوت المنطوق).

خصوصية التمارين الصولفائية العربية تكمن بوجود ثلاثة أرباع البُعد، تغيّر درجات الارتكاز بحسب المقام، غياب النظام الهارموني التوافقي بوصفه أساساً بنيوياً، وهذا يتطلب تدريباً يركّز على (استقرار القرار، إدراك الغماز، لازمة المقام، الاجناس المتداخلة والمنفصلة والمتصلة).

أما الأثر السمعي للتمارين الصولفائية فأنه يعمل على تنمية التمييز السمعي، فقد أثبتت دراسات علم النفس الموسيقي أن التدريب المنتظم على السلالم يرفع دقة إدراك الفروق الدقيقة بين الأبعاد (Lehmann, 2007, p. 46).

وفي المقام العربي يتجلى ذلك في:

- التمييز بين ثلاثة أرباع البُعد ونصف البُعد.
- إدراك الفروق بين الراست والبيات والسيكاه وغيرهم.

وهذا يتطلب تدريباً يركّز على:

- إستقرار القرار.
- إدراك الغماز.
- لازمة المقام.

- الاجناس المتداخلة والمتصلة والمنفصلة.

يُعد إتقان المقام العربي وغنائه بدقة حجر الأساس في الأداء الصوتي العربي الأصيل ويتجاوز مجرد ترديد النغمات ليلامس جوهر التعبير الموسيقي العربي وفهمه التي تشكّل هذا الفن ويسهم هذا الإتقان في عدة جوانب محورية:

١. تنمية القدرات الأدائية في القوالب الغنائية العربية كالموشحات والأدوار والاغاني التراثية وغيرها التي تتطلب هذه القوالب فهماً عميقاً للمقامات وأجناسها وتحولاتها الدقيقة.

٢. إتقان المقام يمكّن المغني والعازف من أداء الزخارف والقفزات اللحنية والانتقالات النغمية التي تميّز هذه القوالب ببراعة مما يحافظ على أصالتها وجمالها.

٣. القدرة على أداء ربع التون بدقة هي مفتاح التعبير عن روح هذه القوالب التي تُلحّن على المقام العربي، إذ إن أي انحراف يؤثر سلباً على الطابع الشرقي للأداء.

من جانب آخر فأن فهم تفاصيل النظريات العربية يُعزز من إتقان المقامات عملياً للأبعاد والمسافات النغمية التي تشكّل كل مقام بما في ذلك أرباع الأتوان فهذا الفهم العملي يترجم إلى استيعاب أعمق للمفاهيم النظرية المعقدة المتعلقة ببناء المقامات وأجناسها.

يصبح الطالب قادراً على تحليل الأعمال الموسيقية العربية بشكل أعمق إضافة إلى تحديد المقامات المستخدمة وتحولاتها واجناسها وفهم العلاقة بين المقام والتعبير الموسيقي فهذا التحليل لا يقتصر على الجانب النظري فحسب، بل يمتد إلى القدرة على تذوق الموسيقى وفهم رسالتها الفنية (فاخوري، ٢٠١٠، صفحة ٦).

إنَّ الفهم العميق للمقامات يفتح آفاقاً واسعة أمام الطلبة للتأليف الموسيقي والارتجال والتقاسيم ضمن الأطر المقامية مما يعزز من إبداعهم ويسهم في تطوير الموسيقى العربية (الفضلي، ٢٠١٠، صفحة ١٠).

إنَّ غناء المقام العربي وإتقانه بدقة ليس مجرد مهارة أدائية، بل هو عملية متكاملة تُسهم في بناء موسيقي عربي متكامل قادر على الأداء الأصيل والفهم العميق للنظريات والمساهمة في إثراء التراث الموسيقي (المهدي، ١٩٩٣، صفحة ٤٨).

تنمية التمييز السمعي:

أثبتت دراسات علم النفس الموسيقي أن التدريب المنتظم على السلالم يرفع دقة إدراك الفروق الدقيقة بين الأبعاد وفي المقام العربي يتجلى ذلك في:

- التمييز بين ثلاثة أرباع البُعد ونصف البُعد.
- إدراك الفروق بين درجات المقامات العربية المختلفة.

وفي ذات السياق سوف تتكون الذاكرة المقامية التي تعتمدُ على التكرار المنظم للمسارات المقامية وعليه يؤدي ذلك إلى:

- تثبيت الهوية السمعية للمقام.
- القدرة على استرجاعه من دون مرجع آلي.
- تحسين الانتقال بين الأجناس.

إيجابيات التمارين الصولفائية في تنمية أداء الغناء العربي:

- ضبط الطبقة الصوتية.
- تثبيت القرار.
- تجنب الانحراف الطبقي.
- التحكم في المساحات الصوتية.
- الانتقالات الانسيابية بين الاجناس المختلفة داخل المقام الواحد.
- التحكم في التحويل المقامي
- استيعاب الدرجات المشتركة القريبة والبعيدة وأدائها بشكل متناسق.

أثر تعليم المقامات العربية في المؤسسات التعليمية:

- التنظيم المنهجي
- التعرف على الاجناس المختلفة للمقامات العربية المتفرعة.
- زيادة الذاكرة السمعية من خلال تمارين المقامات العربية.
- الربط بين النظرية والتطبيق.

الواجب توفره بدراسة المقامات العربية:

- دراسة الجنس المقامي نظرياً وتطبيقه عملياً.
- أداء تدريبات سلالميّة متباعدة وقريبة.
- غناء مختلف القوالب الغنائية العربية كالموشح والادوار والقصائد وغيرها.
- تحليل تحويلات المقامات.

أثر تعليم المقامات العربية في التأليف الموسيقي الآلي:

- توسيع الخيال اللحني.
- فهم الأجناس المقامية مما يتيح للمؤلف الموسيقي بناء جُمل لحنية ذات هوية عربية.
- تجنب الوقوع في التنميط الغربي.
- تطوير القوالب الآلية العربية.

وقد أشار محمود أحمد الحفني إلى أن التعليم النظامي أتاح للمؤلفين صياغة أعمال أوركسترالية عربية ذات أساس مقامي واضح (الحفني، ١٩٧٨، صفحة ٣٤).

- يؤدي التدريب الصولفائي إلى:
- تعزيز التركيز السمعي.
- تحسين الذاكرة قصيرة وطويلة المدى.
- زيادة الإحساس النغمي.

وتشير دراسات مختصة إلى أن التدريب الموسيقي المنظم يغيّر بنية المعالجة السمعية في الدماغ فكلما كان التدريب الصولفائي دقيقاً كان الأداء المقامي أكثر ثباتاً وإقناعاً (Sloboda، ٢٠٠٥، صفحة ١٥).

الأسس البنيوية للمقام:

١. الأجناس: المقام يتكون من اتحاد جنسين أو أكثر متكوّن من:
- جنس اول أسفل يرتكز على القرار.
- جنس ثاني أعلى يرتكز على الجواب.

٢. المستقرات:
- القرار وهو مركز الثقل الأساسي.
- الغمّاز وهو مركز التحويل.
- الجواب هو الامتداد العلوي.

٣. الأبعاد: تختلف المسافات بين الدرجات تبعاً لنوع الجنس (راست، بيات، حجاز، إلخ)، مما يمنح كل مقام طابعه الخاص وشخصيته.

٤. الخلايا اللحنية: لكل مقام جمل مميزة تميّزه عن المقام الآخر أي أن هوية المقام تتجلى في صيغته التعبيرية وبنيته العددية فعلى سبيل المثال يتكون الجنس الأول من مقام النكريز من خمسة درجات ما يسمى بالعقد فهنا يعد الجنس الأول خلية لحنية تعبيرية عددية يختلف عن ما موجود بالجنس الأول لمقام الراست المتكوّن من أربعة درجات وهكذا.

٥. البعد التعبيري والنفسي: إنَّ تأثير الأنغام في النفس له الأثر البالغ على اختيار المقام العربي لموضوع فلكل مقام لوناً شعورياً يميزه عن الآخر فالراست وقور، والحجاز مؤثر، والصبا حزين والعجم مفرح والكرد فيه تأمل، وهكذا وعليه فأن قرّاء القرآن الكريم يختارون نوع المقام بحسب مضمون الآية الكريمة، وهكذا الحال في الالحان الغنائية أو الموسيقى التعبيرية التي تحتاج إلى خبرة في إختيار مقام معيّن لموضوعه المباشر ليتناسب وشكل الفكرة التي يريد إخراجها سمعياً وذوقياً.

٦. نظام الاستقرار المقامي العربي: يُحدد معرفة نوع المقام العربي درجة ركوزه أي أنَّ درجة انطلاق المقام هي ركوزه، مثلاً مقام حجاز دوكاه يبدأ من درجة الدوكاه، اما اذا بدأ من درجة الراست وصولاً لدرجة الكردان فيسمى حجاز كار، أما مقام الهزام فيبدأ من درجة السيكاه وصولاً لدرجة البزرك، أما اذا طبقّنا سلم مقام الهزام ووضعناه على درجة العراق وبالابعاد نفسها حينها سيتم تغيير اسمه إلى راحة الأرواح، وهكذا على بقية معظم المقامات العربية، فدرجة انطلاقة المقام وركوزه هي التي تحدد اسم المقام وشخصيته.

تُعد الأبعاد الموسيقية في المقامات العربية (الكبير، المتوسط، الصغير، الزائد) هي الأكثر شيوعاً واستعمالاً اما بالنسبة للبُعد الغريب والأصغر فهي أقرب للاستخدام النظري لها من العملي (علي، ٢٠٢٣، صفحة ٢٣٥٥). كما موضّح في الجدول رقم (١) ادناه:

اسم البعد	شكل التدوين	القيمة بأرباع النغمة	مثـــــــال
الكبير		أربعة أرباع	
المتوسط		ثلاثة أرباع	
الصغير		ربعـــــان	
الأصغر		ربـــــع	
الغريب		خمسة أربـــاع	
الزائد (الوافر)		ستة أربـــاع	

جدول رقم (١)

ولكي تتحقق هذه الأبعاد ما بين درجات سلم المقام العربي المختلفة لا بد من إستخدام علامات تحويل موسيقية أما رافعة للدرجة أو خافضة للدرجة لكي تعطي البُعد المطلوب للمقام المعيّن، كما موضّح في الجدول رقم (٢) أدناه: (جمال، ٢٠٠٩، صفحة ٣)

شكل التدوين	الاسم	الوظيفة	شكل التدوين	الاسم	الوظيفة
𝄪	نصف ديز	ترفع النغمة ربع درجة	𝄳 أو 𝄲	نصف بيمول	تخفض النغمة ربع درجة
♯	ديز	ترفع النغمة ربعان	♭	بيمول	تخفض النغمة ربعان
𝄰	ديز ونصف	ترفع النغمة ثلاثة أرباع	𝄭	بيمول ونصف	تخفض النغمة ثلاثة أرباع
𝄫	دبل ديز	ترفع النغمة أربعة أرباع	𝄫	دبل بيمول	تخفض النغمة أربعة أرباع
♮	هذه العلامة مشتركة بين العلامات الرافعة والخافضة ووظيفتها أن تعيد النغمة المرفوعة أو المخفّضة إلى سيرتها الأولى .				

جدول رقم (٢)

أبعاد الاجناس العربية- تنقسم الأجناس إلى نوعين:

١. أجناس تحتوي على أرباع الدرجات كجنس (الراست، البياتي، الصبا، السيكاه، الهزام، العراق) وتسمي أجناس ربعية.

٢. أجناس لا تحتوي على أرباع الدرجات كجنس (النهاوند، الحجاز، الكرد، العجم عشيران، النوأثر) وتسمي أجناس غير ربعية.

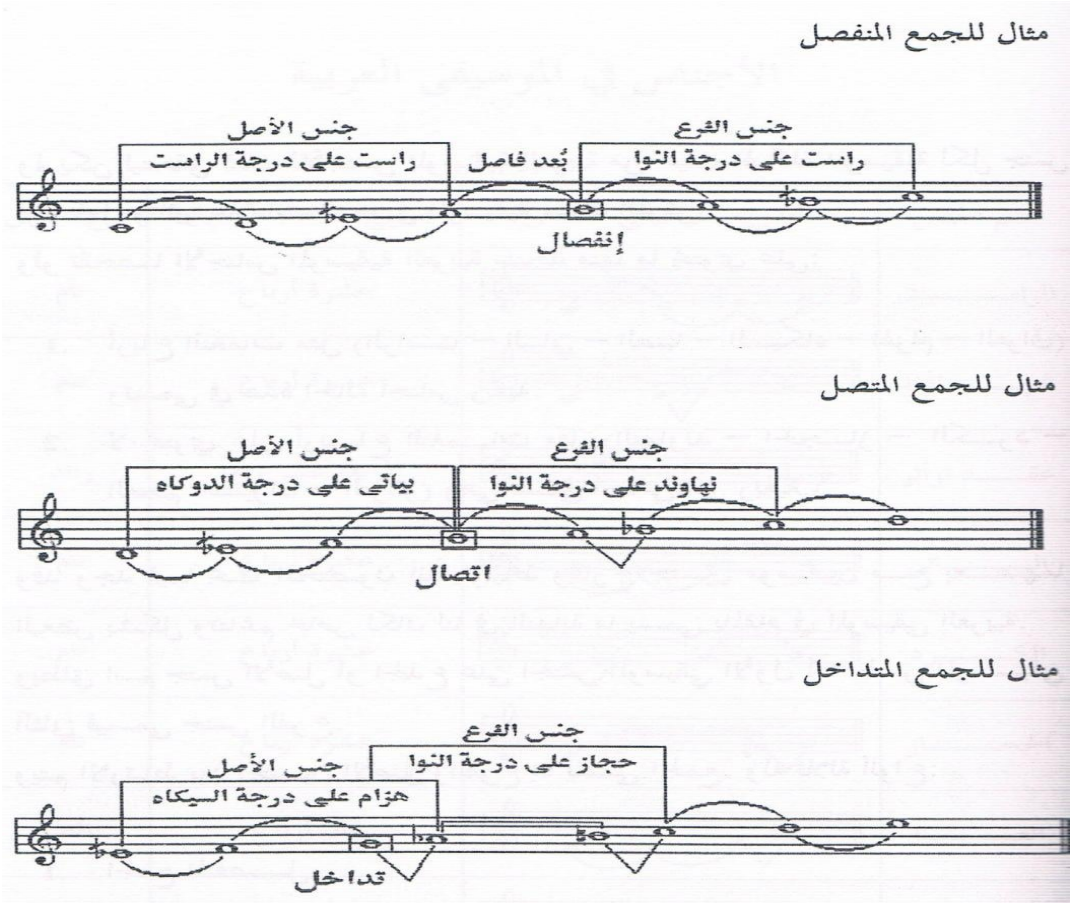
أنواع الجمع في المقام العربي:

١. الجمع المتصل.

٢. الجمع المنفصل.

٣. الجمع المتداخل.

كما موضح بالجدول (٣) ادناه:



جدول رقم (٣)

المقامات العربية الرئيسة وتفرعاته:

	المقام	تفرعاته
	الراست	مقام رهاوى، مقام سازكار، مقام برزك، مقام بنجكاه، مقام ناز، مقام ماهورك، مقام نكارينك، مقام دلنشين، مقام كلزار، مقام دلربا، مقام سوز دلار، مقام بشاير، مقام سوزناك، مقام دلكش، مقام زاويل، مقام نكار، مقام حيَّان، مقام راست مصري، مقام ماهور، مقام ماهور بوسليك، مقام شوق دَل، مقام شهرناز، مقام نوى، مقام نوى بوسليك، مقام نوى كردى، مقام سلطانى نوى، مقام غنجه رعنا، مقام دلدار، مقام أصفهان، مقام أصفهان بوسليك، مقام أصفهان زمزمة، مقام أصفهانك، مقام بنجكاه زائد، مقام سلطاني عراق، مقام همايون، مقام نيشابورك، مقام يكاه، مقام مجلس أفروز، مقام

		شرف نما، مقام عنبر، مقام نوى قشطة، مقام نوى كرد.
	البيات	مقام بياتى بوسليك، مقام حصار بياتى، مقام عجم، مقام عشاق، مقام عشاق تركى، مقام نهاوند جديد، مقام شيراز، مقام لاله، مقام سلطانى بياتى، مقام كلعزار، مقام طاهر، مقام طاهر بوسليك، مقام بياتين، مقام شورى، مقام بياتى عربان، مقام عربان بوسليك، مقام هزام جديد، مقام روح أفزا، مقام حسينى، مقام حسينى بوسليك، مقام محير، مقام محير بوسليك، مقام كردان، مقام كردانية بوسليك، مقام عرضبار، مقام عرضبار بوسليك، مقام عرضبار زمزمة، مقام نجدى حسينى، مقام بياتى عشيران، مقام نهفت، مقام عشيران، مقام عشيران زمزمة، مقام حسينى عشيران
	السيكاه	مقام مشكوبة، مقام نيشابور، مقام دلاويز، مقام رَمَل، مقام مايا، مقام مايا عشيران، مقام شعار، مقام مستعار، مقام بستة أصفهان، مقام بورجين، مقام أمواج العراق، مقام مغربية، مقام منادم، مقام حنينية، مقام حيران، مقام فرحناك
	الحجاز	مقام ما وراء النهر، مقام نياز، مقام حجاز زمزمة، مقام حجاز أويج، مقام حجاز بوسليك، مقام حجازين، مقام شاهيناز، مقام شاهيناز بوسليك، مقام حجاز همايونى، مقام سوزدل، حجاز أويج اليكاه، مقام نهفت العرب، مقام شد عربان، مقام زنجران، مقام حجاز كار، مقام جهار كاه تركى
	الكرد	مقام كرد عربى، مقام حصار كردى، مقام لامى، مقام كردى صبا، مقام ذوق طرب، مقام محير كردى، مقام شاهيناز كردى، مقام كرد عجمى، مقام حجاز كاركرد، مقام طرزنوين، مقام أثر كرد، مقام شوق طرب، مقام كردين
	العجم عشيران	مقام عجم مرصع، مقام شوق آور، مقام شوق أفزا، مقام عجم كردى

		مقام عجم بوسليك، مقام تبريز، مقام جهار كاه، مقام جهار كاه سلطانى
	نوأثر	مقام نكريز، مقام بسنديدة، مقام حصار، مقام حصار بوسليك، مقام بستة حصار
	الصبا	مقام دوكاه، مقام صبا كردى، مقام صبا بوسليك، مقام جانفزا، مقام صبا زمزم، مقام صفا، مقام كوجك، مقام كوجك زمزم
	النهاوند	مقام نهاوند كردى، مقام نهاوند كبير، مقام طرز جديد، مقام نهاوند مرصع، مقام شوق أنكيز، مقام بوسليك، مقام بوسليك جديد، مقام عشاق مصري، مقام نوى العجم، مقام سلطانى يكاه، مقام فرحفزا، مقام دلكشيده.
٠	العراق	مقام أوج، مقام تهامية، مقام خزام جديد، مقام حنين الحجاز، مقام ما بين الهضاب، مقام ذكرى، مقام أشواق العراق، مقام سهروردية، مقام دلكش حوران، مقام أوج بوسليك، مقام بستنكار، مقام أوج آرا
١	الهزام	مقام سلطانى هزام، مقام أنفاس الطيب، مقام راحة الأرواح، مقام صدى العراق، مقام خافقة، مقام عراق غريب، مقام لهفات الشوق، مقام نسائم نجد، مقام شهابية، مقام شمس العراق، مقام كاظمية، مقام كهرمانية، مقام استعطافات، مقام رحتفزا، مقام سيكاه بلدى

ما أسفر عنه الإطار النظري:

١. تبلّور الهويّة المقامية تدريجياً ما يدل على أن المقام العربي نتاج تفاعل تاريخي بين الأداء الشفهي والتنظيم النظري.

٢. إسهام القوالب الغنائية القديمة في تثبيت هوية المقام من خلال غناء الحداء فأسهم في تثبيت المركز النغمي وغناء الرثاء أسهم في تثبيت الطابع التعبيري وغناء الموشحات أسهم في تنظيم السير اللحني

٣. المقام العربي نظام لحني بنيوي متكامل يقوم على تراتبية وظيفية للدرجات واتحاد الأجناس في تشكيل الهوية المقامية.

٤. تتميز المقامات الرئيسة بخصائص لحنية وتعبيرية مستقلة تؤثر مباشرة في طبيعة الأداء الغنائي والآلي.

٥. إدماج المقامات في التعليم الموسيقي يسهم في تنمية القدرات الأدائية والحفاظ على الهوية الموسيقية العربية.

٦. أسهمت المؤسسات التعليمية في تحويل المقام إلى علم يُدرّس.

الفصل الثالث (الإطار التحليلي)

منهج البحث: يُعنى هذا الفصل بعرض الإطار التحليلي لمنهجية البحث بوصفه الجانب الإجرائي الذي يترجم الأسس النظرية إلى تطبيق عملي منظم، ويستَند الفصل إلى منهج تحليل المحتوى الموسيقي في معالجة التمارين الصولفائية المبنية على المقامات العربية المختارة للكشف عن خصائصها البنائية ومساراتها اللحنية ووظائفها الأدائية، كما يوضح إجراءات اختيار العينة وأدوات القياس وآليات التطبيق الميداني داخل مادة مجاميع العزف والغناء، ويهدف هذا الإطار التحليلي إلى تقصي أثر التمارين المقامية في تنمية القدرات الأدائية لطلبة قسم الموسيقى بصورة علمية قابلة للقياس والتقويم، وبذلك يشكّل الفصل حلقة وصل منهجية بين الإطار النظري ونتائج البحث المتوقعة.

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من المقامات العربية الرئيسة (١١ مقاماً) (بيات، سيكاه، راست، حجاز، كرد، عجم عشيران، صبا، هزام، نوأثر، عراق، نهاوند) إضافة إلى ما يقارب (١٦٨) مقاماً فرعياً متداولاً في النظرية العربية.

عينة البحث: تم اختيار (١٠) تمارين من مقامات مختلفة تمثّل النظام المقامي العربي تمثيلاً بنيوياً وتعبيرياً متكاملاً، وقد تم إعتماد عينة قصدية محدودة ذات قيمة تطبيقية عالية على وفق المعايير الآتية:

١. احتواء التمارين على المقامات ذات الأبعاد العربية (ربع البُعد).

٢. استخدام المقامات الأكثر شيوعاً في القوالب الغنائية العربية.

٣. تضمين بعض التمارين التي تخلو من الأبعاد العربية المحتوية على ربع البُعد المُصاغة ألحانها بروح مقامية عربية واضحة من حيث المسار اللحني والزُخرفي والتعبير

لتعزيز الألفة السمعية والجمالية لدى الطلبة وترسيخ الهوية اللحنية العربية في الوعي الموسيقي للطالب.

بهذا تكون العينة ثريّة موسيقياً وقابلة للتطبيق داخل مادة مجاميع العزف والغناء من دون تعقيد.

ادوات ومستلزمات البحث:

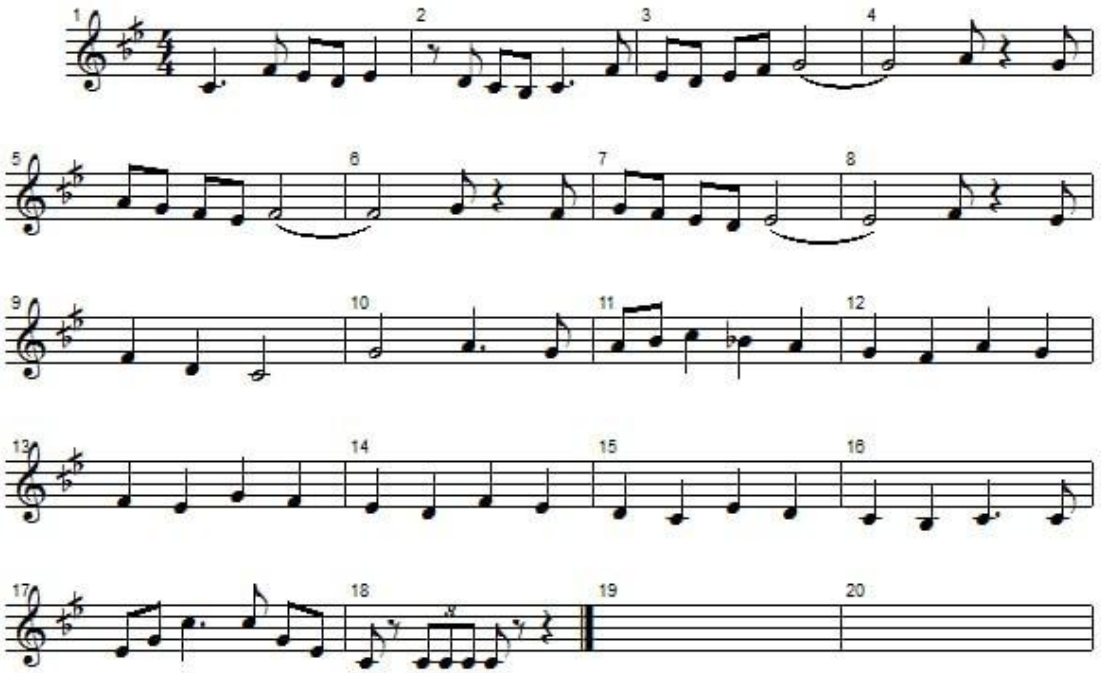
١. مدونة موسيقية للتمارين المقامية المختارة.
٢. آلة موسيقية معيارية (عود).
٣. برنامج تدوين موسيقي.
٤. استمارة تحليل محتوى معدة مسبقاً.

وقد اهتم الباحث بتوضيح نقاط أساس في تحليله للعينة المختارة، مع توضيح بعض تفاصيل التحليل المستخدمة متمثلة بالآتي:

اولاً: البطاقة التعريفية وتشمل: المقام، المساحة الصوتية من أي درجة بدأ ولأي درجة استقر التمرين، الميزان، الجمل اللحنية، إذ لم يعتمد الباحث على سياق الجملة الموسيقية المتكونة من ثمانية مازورات، وتتقسم لعبارتين، بل أعتمد الإحساس ببداية الجمل وانتهاءها، لازمة المقام المرافقة لكل مقام عربي.

ثانياً: التحليل البنيوي: درجة قرار المقام، درجة جواب المقام، غمّاز المقام الدرجة الخامسة لكل مقام عربي، الاجناس المستخدمة، نوع الجمع (متداخل، منفصل، متصل)، ركوز التمرين (تام أم مؤقت) عند نهاية التمرين.

ثالثاً: النسيج اللحني: نسيج التمرين البنائي متضمن تركيبة التمرين بسيط ام غير بسيط واحتوائه على التقنيات الموسيقية من رباط لحني أو زمني وعلامات منقوطة وسكتة زمنية واربيجات أو تآلفات وازمنة غير منتظمة كالثلثيات أو السدسيات والإعادات اللحنية واشارة التقطيع الصوتي (staccato) وغيرها، القفزات النغمية بين الاجناس والجمل اللحنية، القفزات اللحنية، علامات تحويل يتضمنها التمرين خارج سياق المقام المستخدم، المسار اللحني (تتابعات سلمية صاعدة ام هابطة) وغيرها.

العينة الأولى- تمرين راست

التحليل

اولاً: البطاقة التعريفية:

المقام: الراست على الراست

المساحة الصوتية: العراق: كردان

الميزان: (٤/ ٤)

الجمل اللحنية: الأولى من (م١: م٩)، الثانية من (م١٠: م١٦).

عدد المازورات: (١٨)

لازمة المقام: العراق– عجم

ثانياً: التحليل البنيوي:

درجة قرار المقام: راست

درجة جواب المقام: كردان

الغمّاز: النوا

الاجناس المستخدمة: راست على الراست، راست على النوا، نهاوند على النوا.

نوع الجمع: منفصل.

ركوز التمرين: تام.

ثالثاً: النسيج اللحني:

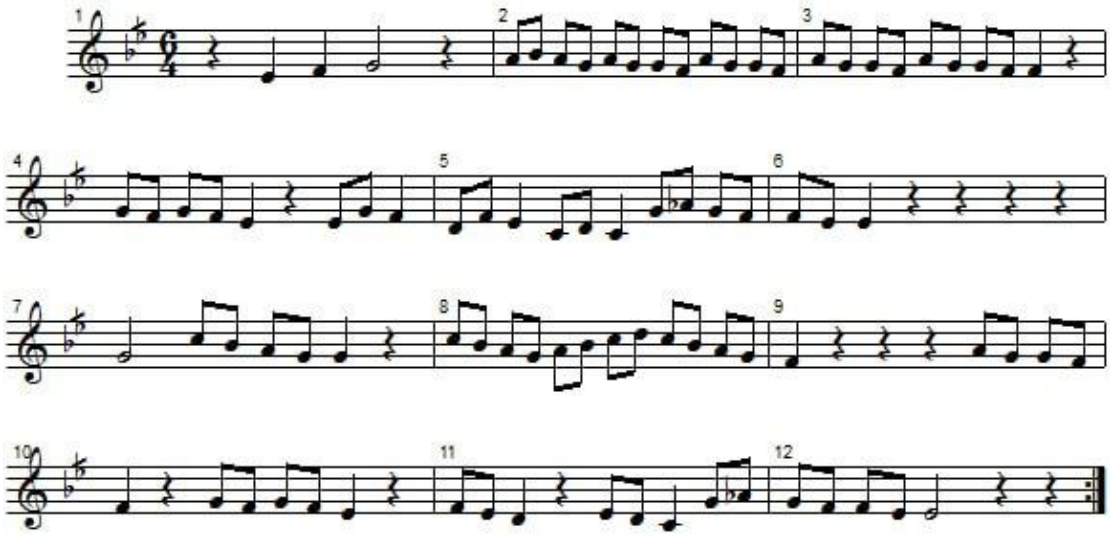
النسيج: بسيط التركيبة، رباط زمني، علامات منقوطة، سكتات، اربيجات، ثلثية في (م١٨).

القفزات النغمية: رابعة تامة (م١)، خامسة تامة (م١٠: ٩)، ثالثة كبيرة (م١٢)، ثالثة كبيرة (م١٤)، ثالثة صغيرة (م١٥)، ثالثة صغيرة (م١٦)، ثالثة صغيرة (م١٧).

القفزات اللحنية: لا يوجد

علامات تحويل: درجة عجم في (م١١).

المسار اللحني: تتابعات سلمية هابطة وصاعدة.

العينة الثانية– تمرين أوشار

التحليل:

اولاً: البطاقة التعريفية:

المقام: أوشار

المساحة الصوتية: راست: محير

الميزان: (٦/ ٤)

الجمل اللحنية: الأولى (م١: م٦)، الثانية (م٤: م٩)، الثالثة (م٩: م١٢).

عدد المازورات: (١٢)

لازمة المقام: راست

ثانياً: التحليل البنيوي:

درجة قرار المقام: سيكاه

درجة جواب المقام: بزرك

الغمّاز: العجم

الاجناس المستخدمة: طبع هزام على السيكاه، جنس نهاوند على النوا، جنس عجم على الجهاركاه، جنس راست على الراست

نوع الجمع: متداخل، متصل.

ركوز التمرين: تام.

ثالثاً: النسيج اللحني:

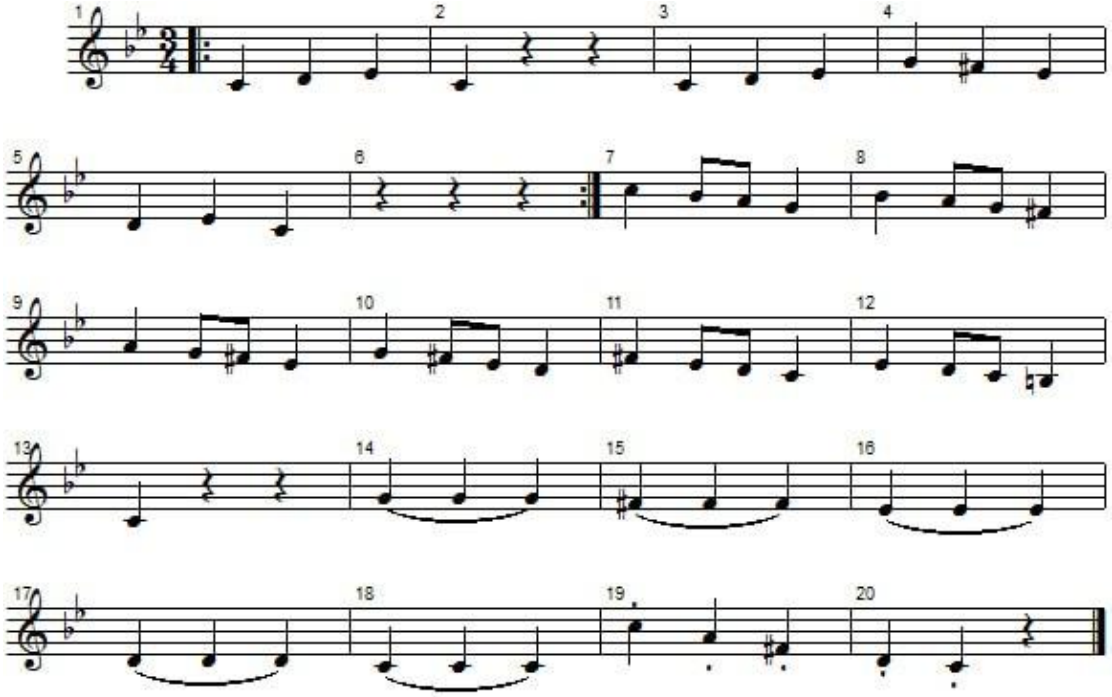
النسيج: بسيط التركيبة، سكتات.

القفزات النغمية: ثالثة كبيرة (م٢)، ثالثة صغيرة (م٤)، خامسة زائدة (م٥)، رابعة تامة (م٧).

القفزات اللحنية: جنس راست الراست (م ٥)، جنس عجم الجهاركاه (م٨).

علامات تحويل: عربة حصار (م٥).

المسار اللحني: تتابعات سلمية هابطة وصاعدة مع وجود قفزات لحنية بسيطة.

العينة الثالثة- تمرين نكريز

التحليل:

اولاً: البطاقة التعريفية:

المقام: نكريز

المساحة الصوتية: كوشت: كردان

الميزان: (٤/ ٣)

الجمل اللحنية: الأولى (م١: م٥)، الثانية (م٧: م١٣)، الثالثة (م١٤: م٢٠).

عدد المازورات: (٢٠)

لازمة المقام: كوشت

ثانياً: التحليل البنيوي:

درجة قرار المقام: راست

درجة جواب المقام: كردان

الغمّاز: نوا

الاجناس المستخدمة: عقد نوأثر على الراست، جنس نهاوند على النوا، جنس حجاز على الدوكاه

نوع الجمع: متصل

ركوز التمرين: تام

ثالثاً: النسيج اللحني:

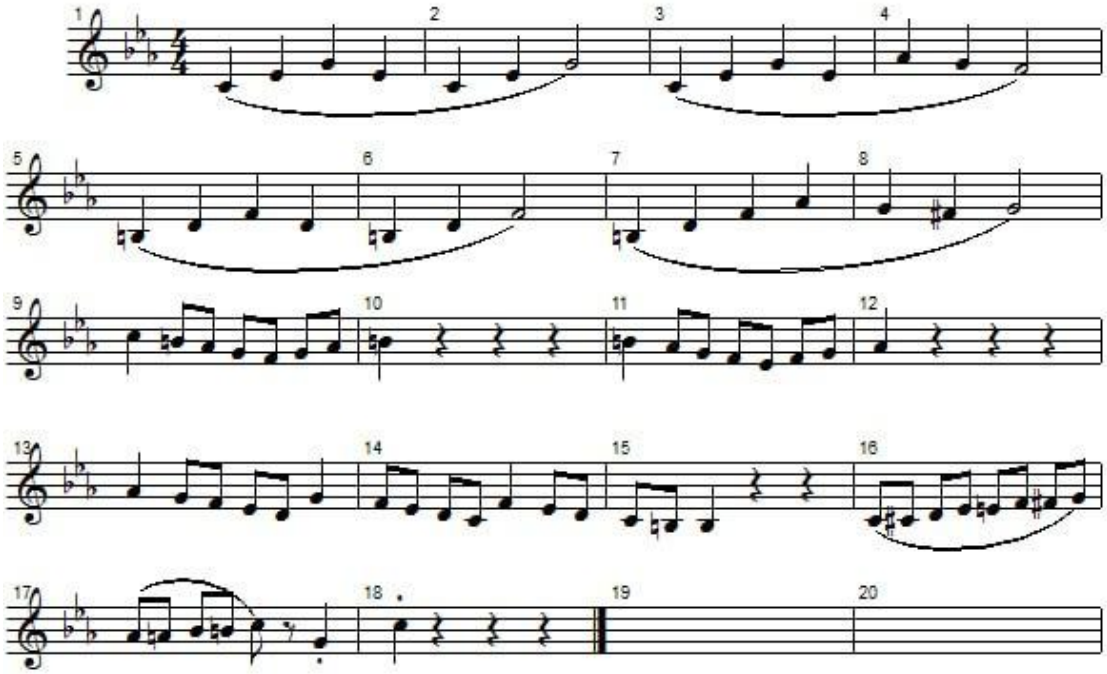
النسيج: بسيط التركيبة، سكتات، رباط زمني، أصوات متقطعة، اربيج هابط

القفزات النغمية: ثالثة كبيرة (م٢: ١)، ثالثة كبيرة (م٤: ٣)، ثالثة صغيرة (م٨: ٧)، ثالثة كبيرة (م١١: ١٠)، خامسة ناقصة (م١٥: ١٤)، ثالثة صغيرة (م١٩)، ثالثة كبيرة (م ٢٠: ١٩).

القفزات اللحنية: لا يوجد

علامات تحويل: كوشت (م١٢)

المسار اللحني: تتابعات سلمية هابطة وصاعدة مع اربيج هابط

العينة الرابع- تمرين نهاوند ذو الحساس

التحليل

اولاً: البطاقة التعريفية:

المقام: نهاوند ذو الحساس

المساحة الصوتية: كوشت: كردان

الميزان: (٤/ ٤)

الجمل اللحنية: الأولى (م١: م٨)، الثانية (م٩: م١٨).

عدد المازورات: (١٨)

لازمة المقام: كوشت

ثانياً: التحليل البنيوي:

درجة قرار المقام: راست

درجة جواب المقام: كردان

الغمّاز: نوا

الاجناس المستخدمة: جنس نهاوند على الراست، جنس حجاز على النوا، عقد نوأثر على الجهاركاه

نوع الجمع: منفصل

ركوز التمرين: تام

ثالثاً: النسيج اللحني:

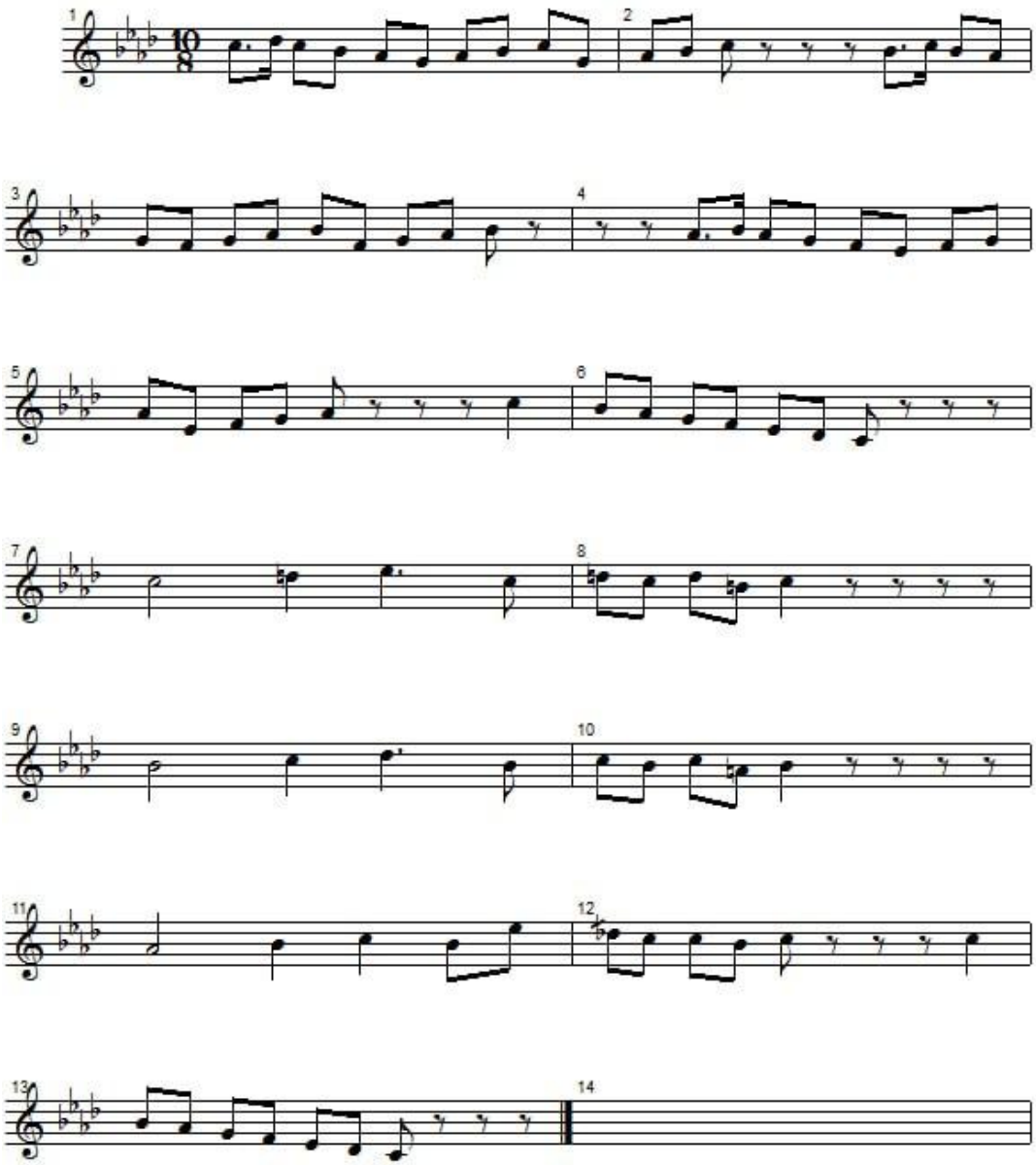
النسيج: بسيط التركيبة، سكتات، رباط لحني، كروماتيك، اربيج هابط وصاعد

القفزات النغمية: ثالثة صغيرة بكل اربيجات التمرين

القفزات اللحنية: كروماتيك (م١٥: م١٦).

علامات تحويل: كوش (م٥)، حجاز (م٨)، زيركوله (م١٦)، بوسليك (م١٦)، حصار (م١٧)، عجم (م١٧).

المسار اللحني: تتابعات سلمية هابطة وصاعدة مع اربيج هابط وصاعد وعمل كروماتيك صاعد

العينة الخامسة– تمرين حجاز كار كرد

التحليل

اولاً: البطاقة التعريفية:

المقام: حجاز كار كرد

المساحة الصوتية: راست: بزرك

الميزان: (١٠/ ٨)

الجمل اللحنية: الأولى (م١: م٦)، الثانية (م٧: م١٣).

عدد المازورات: (١٣)

لازمة المقام: ماهور

ثانياً: التحليل البنيوي:

درجة قرار المقام: راست

درجة جواب المقام: كردان

الغمّاز: نوا

الاجناس المستخدمة: جنس كرد على الراست، جنس كرد على النوا، جنس نهاوند على الجهاركاه، جنس عجم على الكرد، جنس نهاوند على الكردان، جنس بيات على الكردان

نوع الجمع: منفصل، متصل

ركوز التمرين: تام

ثالثاً: النسيج اللحني:

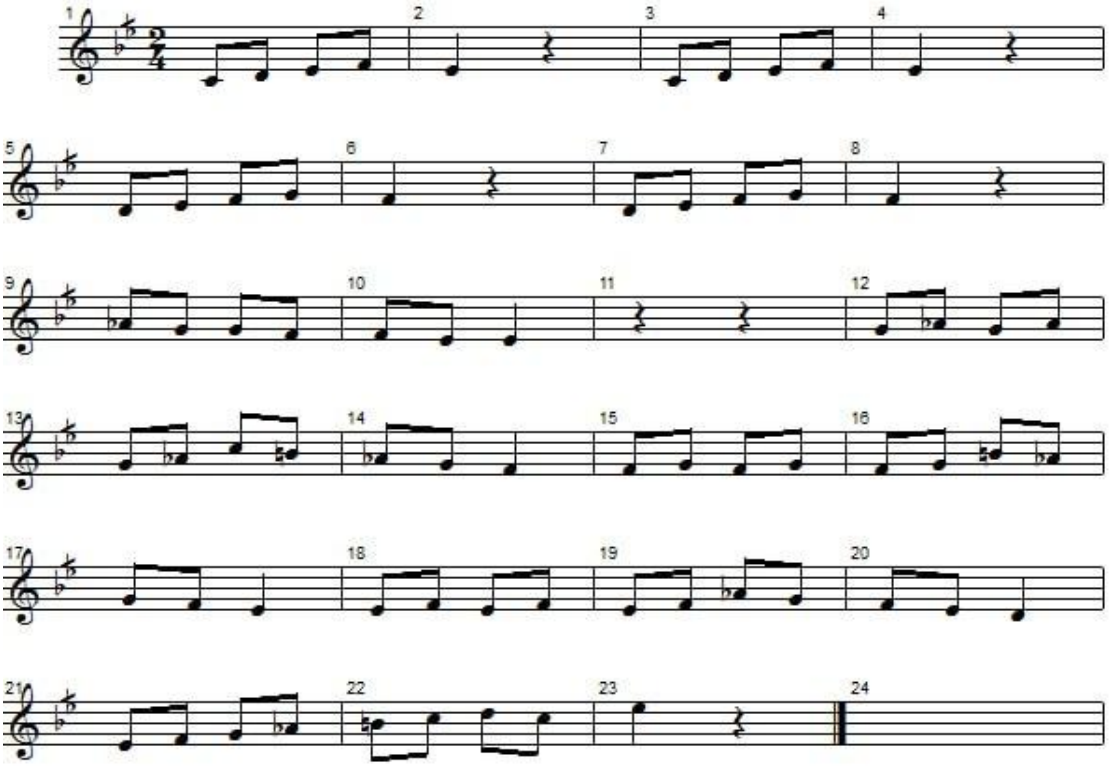
النسيج: بسيط التركيبة، سكتات

القفزات النغمية: رابعة ناقصة (م١)، رابعة تامة (م٣)، رابعة تامة (م٥)، ثالثة صغيرة (م٧)، ثالثة، صغيرة (م٩)، ثالثة صغيرة (م١٠)، رابعة تامة (م١١).

القفزات اللحنية: جنس نهاوند على الكردان، جنس بيات على الكردان

علامات تحويل: محير (م٧)، ماهور (م٨)، حسيني (م١٠)، تك شاهيناز (م١٢).

المسار اللحني: تتابعات سلمية هابطة وصاعدة مع اربيج هابط وصاعد وعمل كروماتيك صاعد

العينة السادسة– تمرين هزام

التحليل

اولاً: البطاقة التعريفية:

المقام: هزام

المساحة الصوتية: راست: بزرك

الميزان: (٤/ ٢)

الجمل اللحنية: الجملة الأولى (م١: م١٠)، الجملة الثانية (م١٢: م٢٣).

عدد المازورات: (٢٣)

لازمة المقام: راست

ثانياً: التحليل البنيوي:

درجة قرار المقام: سيكاه

درجة جواب المقام: بزرك

الغمّاز: ماهور

الاجناس المستخدمة: طبع هزام على السيكاه، جنس حجاز على النوا، جنس راست على الراست

نوع الجمع: متصل

ركوز التمرين: تام

ثالثاً: النسيج اللحني:

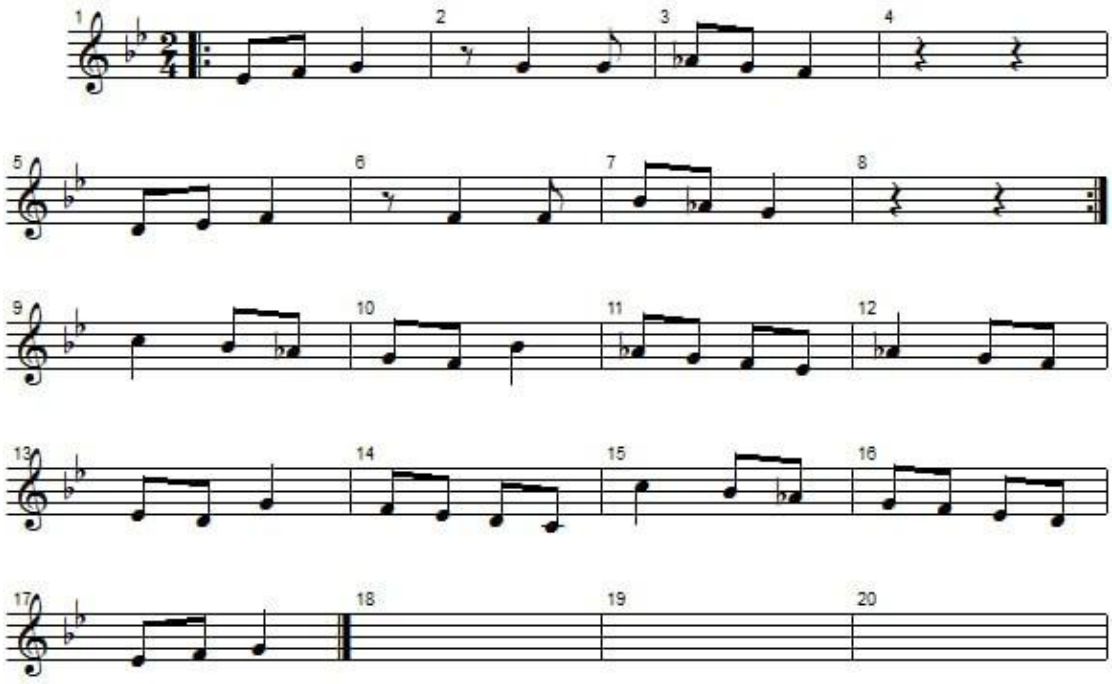
النسيج: بسيط التركيبة، سكتات

القفزات النغمية: ثالثة صغيرة م١٣)، ثالثة تامة (م١٦)، ثالثة صغيرة (م١٩)، ثالثة صغيرة (م٢٣)

القفزات اللحنية: جنس راست على الراست، عقد نوأثر على الجهاركاه، جنس بيات على الدوكاه

علامات تحويل: لا يوجد

المسار اللحني: تتابعات سلمية هابطة وصاعدة

العينة السابعة- تمرين لامي

التحليل

اولاً: البطاقة التعريفية:

المقام: لامي

المساحة الصوتية: دوكاه: كردان

الميزان: (٤/ ٢)

الجمل اللحنية: الجملة الأولى (م١: م٧)، الجملة الثانية (م٩: م١٧).

عدد المازورات: (١٧)

لازمة المقام: راست

ثانياً: التحليل البنيوي:

درجة قرار المقام: دوكاه

درجة جواب المقام: محير

الغمّاز: عربة حصار

الاجناس المستخدمة: جنس كرد على الدوكاه، كرد على النوا، جنس نهاوند على الراست

نوع الجمع: متصل

ركوز التمرين: تام

ثالثاً: النسيج اللحني:

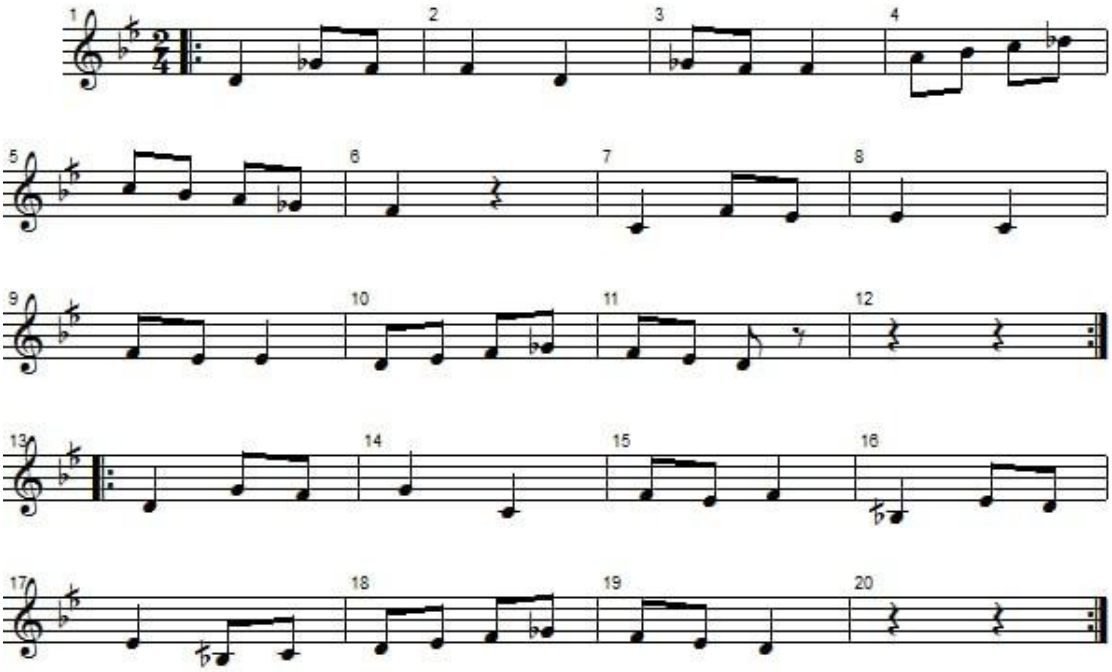
النسيج: بسيط التركيبة، سكتات

القفزات النغمية: رابعة ناقصة (م٧: ٦)، رابعة ناقصة (م١٠)، رابعة ناقصة (١٢: ١١)، رابعة تامة (م١٣)، ثامنة تامة (م١٥: ١٤).

القفزات اللحنية: جنس نهاند على الراست

علامات تحويل: لا يوجد

المسار اللحني: تتابعات سلمية هابطة وصاعدة

العينة الثامنة- تمرين صبا

التحليل:

اولاً: البطاقة التعريفية:

المقام: صبا

المساحة الصوتية: عراق: شاهيناز

الميزان: (٤/ ٢)

الجمل اللحنية: الجملة الأولى (م١: م٦)، الجملة الثانية (م٧: م١١)، الجملة الثالثة (م١٣: م١٩).

عدد المازورات: (٢٠)

لازمة المقام: راست

ثانياً: التحليل البنيوي:

درجة قرار المقام: دوكاه

درجة جواب المقام: شاهيناز

الغمّاز: حسيني

الاجناس المستخدمة: جنس صبا على الدوكاه، جنس حجاز على الحهاركاه، طبع هزام على العراق، جنس بيات على الدوكاه

نوع الجمع: متداخل

ركوز التمرين: تام

ثالثاً: النسيج اللحني:

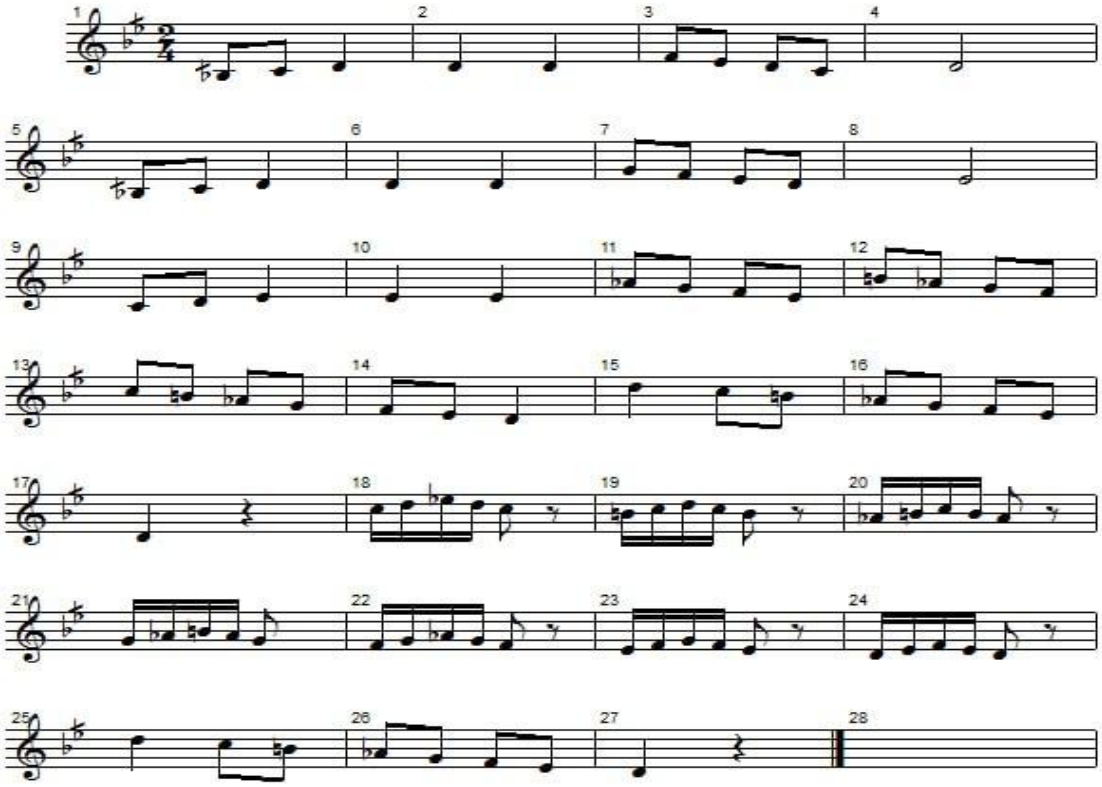
النسيج: بسيط التركيبة، سكتات

القفزات النغمية: رابعة ناقصة (م١)، ثالثة صغيرة (م٢)، ثالثة كبيرة (م٤: ٣)، رابعة تامة (م٧)، ثالثة، صغيرة (م٨)، رابعة تامة (م١٣)، خامسة تامة (م١٤) خامسة ناقصة (م١٦: ١٥)، رابعة تامة (م ١٦).

القفزات اللحنية: جنس بيات على الدوكاه

علامات تحويل: نوا (م١٣)، عراق (م١٦).

المسار اللحني: تتابعات سلمية هابطة وصاعدة

العينة التاسعة– تمرين بيات شوري

التحليل:

اولاً: البطاقة التعريفية:

المقام: بيات شوري

المساحة الصوتية: عراق: محير

الميزان: (٤/ ٢)

الجمل اللحنية: الجملة الأولى (م١: م٨)، الجملة الثانية (م٩: م١٧)، الجملة الثالثة (م١٨: م٢٧).

عدد المازورات: (٢٧)

لازمة المقام: راست

ثانياً: التحليل البنيوي:

درجة قرار المقام: دوكاه

درجة جواب المقام: محير

الغمّاز: عربة حصار

الاجناس المستخدمة: جنس بيات على الدوكاه، جنس حجاز على النوا، طبع هزام على العراق، طبع هزام على السيكاه.

نوع الجمع: متصل

ركوز التمرين: تام

ثالثاً: النسيج اللحني:

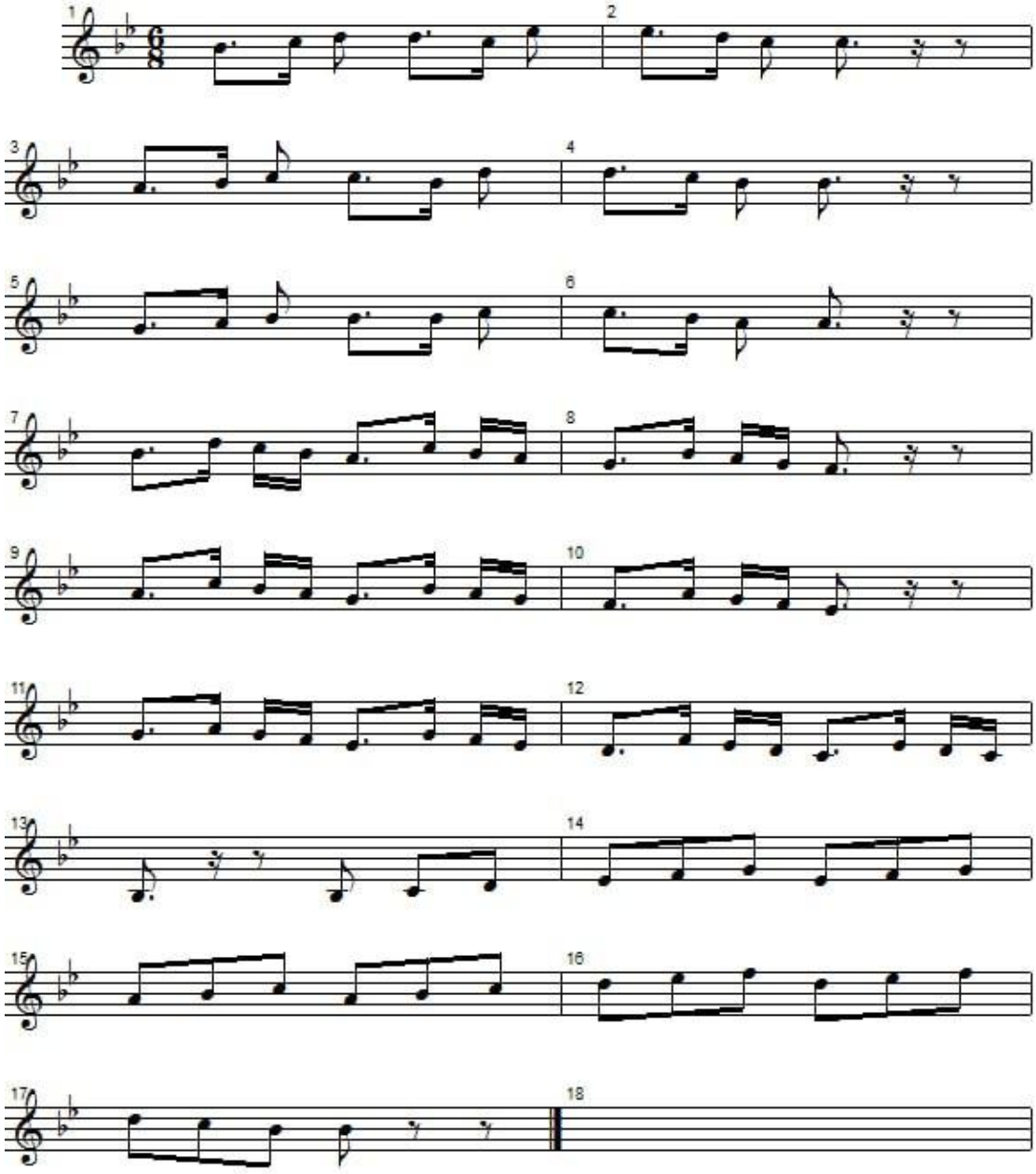
النسيج: بعض الصعوبات في التركيبة، سكتات، الركوزات الغير تامة (المؤقتة) في الجمل اللحنية.

القفزات النغمية: ثالثة صغيرة (م٣: ٢)، رابعة تامة (م٧: ٦)، رابعة ناقصة (م١١: ١٠)، خامسة زائدة (م١٢: ١١)، خامسة تامة (م١٣: ١٢)، ثامنة تامة (م١٥: ١٤)، سابعة صغيرة (م١٨: ١٧).

القفزات اللحنية: طبع هزام على العراق، جنس نهاوند على الكردان.

علامات تحويل: (عراق م١)، سنبلة (م١٨).

المسار اللحني: تتابعات سلمية هابطة وصاعدة.

العينة العاشرة– تمرين عجم عشيران

التحليل:

اولاً: البطاقة التعريفية:

المقام: عجم عشيران

المساحة الصوتية: ماهوران: عجم عشيران

الميزان: (٨/ ٦)

الجمل اللحنية: الجملة اللحنية (م١: م٦)، الجملة الثانية (م٧: م١٣)، الجملة الثالثة (م١٣: م١٧).

عدد المازورات: (١٧)

لازمة المقام: لم تستخدم

ثانياً: التحليل البنيوي:

درجة قرار المقام: عجم عشيران

درجة جواب المقام: عجم

الغمّاز: جهاركاه

الاجناس المستخدمة: جنس عجم عشيران، جنس عجم على الجهاركاه

نوع الجمع: منفصل

ركوز التمرين: تام

ثالثاً: النسيج اللحني:

النسيج: علامات منقوطة، بعض الصعوبات في التركيبة، سكتات، تنوّع الركوزات في الجمل اللحنية بين التامة والمؤقتة

القفزات النغمية: ثالثة صغيرة (م١)، ثالثة كبيرة (م٣)، ثالثة كبيرة (م٧)، ثالثة صغيرة (م٨)، ثالثة صغيرة (م٩)، ثالثة صغيرة (م١٢)، ثالثة كبيرة (م١٤)، ثالثة صغيرة (م١٥)، ثالثة صغيرة (م١٦).

القفزات اللحنية: لا يوجد

علامات تحويل: لا يوجد

المسار اللحني: تتابعات سلمية هابطة وصاعدة

الفصل الرابع

نتائج البحث

نتائج البحث:

١. إنّ تضمين عناصر البنية المقامية الأساسية (القرار، الغمّاز، الجواب، واللازمة المقامية) يُسهم في توضيح المسار اللحني للمقام مما يساعد الطلبة على إدراك هويته النغمية بصورة أدق.

٢. أظهرت نتائج التحليل أن توظيف المقامات العربية في مادة مجاميع العزف والغناء يُسهم في تنمية القدرات الأدائية لدى الطلبة من خلال تحسين الدقة النغمية والقدرة على الأداء الجماعي المنسجم.

٣. كشفت نتائج تحليل التمارين أن اعتماد الجمل اللحنية القصيرة ذات الروح العربية يُساعد في ترسيخ الطابع المقامي في الذاكرة السمعية للطلبة ويعزز قدرتهم على استيعاب الخصائص التعبيرية للمقام.

٤. أظهر التحليل أن التمارين الصولفائية التي تركز على تثبيت درجة القرار والغمّاز تسهم في تحسين قدرة الطلبة على ضبط الطبقة الصوتية أثناء الغناء الجماعي.

٥. أظهر تحليل التمارين أن التدرج في البناء اللحني من القرار إلى الجواب يُساعد الطلبة على فهم الامتداد الصوتي للمقام وإدراك مناطق الاستقرار والتوتر اللحني.

٦. إنّ التمارين التي تتضمن لازِمات مقامية متكررة تؤدي دوراً مهماً في تثبيت الهوية اللحنية للمقام مما يسهم في تسهيل حفظ الجمل اللحنية واستيعابها.

٧. بيّن تحليل محتوى التمارين أن الربط بين المسار اللحني للمقام وبنية القوالب الغنائية العربية يمكّن الطلبة من إدراك العلاقة بين التمارين الصولفائية والتطبيقات الغنائية العملية.

٨. أكدت نتائج البحث أن اعتماد التمارين الصولفائية المقامية يمثل وسيلة تربوية فعّالة في تدريس الموسيقى العربية داخل المؤسسات الأكاديمية لما لها من دور في تعزيز فهم النظام المقامي وتنمية المهارات الأدائية اللازمة لأداء القوالب الغنائية العربية

الاستنتاجات:

١. إن توظيف المقامات العربية في التمارين الصولفائية يُعدّ مدخلاً تربوياً فاعلاً لفهم البنية المقامية للموسيقى العربية لما يتيحه من إدراك عملي لمراكز الاستقرار اللحني مثل القرار والغمّاز والجواب.

٢. تُسهم التمارين الصولفائية المبنية على المسارات اللحنية للمقامات العربية في تنمية الحس السمعي المقامي لدى الطلبة ولا سيما في تمييّز الأبعاد الصوتية الخاصة بالموسيقى العربية كالأبعاد التي تتضمن ربع البُعد.

٣. إن اعتماد الجمل اللحنية القصيرة ذات الروح العربية داخل التمارين الصولفائية يُساعد في ترسيخ الهوية اللحنية للمقام في الذاكرة السمعية الأمر الذي يُسهّل على الطلبة استيعاب المسار اللحني للمقام وأدائه بصورة أدق.

٤. يسهم إدخال التمارين المقامية في مادة مجاميع العزف والغناء في تعزيز القدرات الأدائية لدى الطلبة من خلال تحسين ضبط طبقة الصوت وتنمية القدرة على الأداء الغنائي الجماعي المنسّجم.

٥. إن ربط التمارين الصولفائية بالمقامات العربية يمهّد للطلبة فهماً أعمق للقوالب الغنائية العربية المختلفة مما يساعدهم على أداء تلك القوالب بصورة أقرب إلى طبيعتها المقامية والأدائية.

التوصيات:

١. ضرورة تضمين التمارين الصولفائية المبنيّة على المقامات العربية ضمن مناهج مادة مجاميع العزف والغناء في أقسام الفنون الموسيقية لما لها من أثر في تنمية الإدراك المقامي وتحسين الأداء الغنائي لدى الطلبة.

٢. التأكيد على اعتماد الجمل اللحنية المقامية في تدريب الطلبة على الغناء الصولفائي بما يُسهم في تعزيز قدرتهم على تمييز الأبعاد الصوتية الخاصة بالموسيقى العربية وضبط الأداء الطبقي.

٣. الاهتمام بتصميم تمارين صولفائية تعليمية تستند إلى المسارات اللحنية الأساسية للمقامات العربية بحيث تُساعد الطلبة على فهم البناء المقامي واستيعاب خصائصه الأدائية.

٤. الإستفادة من التمارين الصولفائية المقامية في إعداد الطلبة لأداء القوالب الغنائية العربية المختلفة كالموشحات والأدوار والقصائد بما يعزز ارتباط الجانب النظري بالتطبيق العملي.

المقترحات:

١. إجراء دراسات موسيقية تطبيقية تتناول توظيف المقامات العربية في مجالات تعليمية أخرى كمادة مجاميع العزف والغناء لمختلف المراحل للكشف عن أثرها في تطوير المهارات الأدائية.

٢. إعداد مناهج تعليمية متخصصة في التمارين الصولفائية المقامية العربية تتناسب مع المراحل الدراسية المختلفة في أقسام الموسيقى.

٣. إجراء دراسات تحليلية موسعة تتناول البناء اللحني للمقامات العربية وتوظيفه في تدريب الطلبة على أداء القوالب الغنائية التراثية.

٤. تصميم برامج تدريبية تعتمد على التمارين الصولفائية المقامية بهدف تنمية المهارات السمعية والأدائية لدى طلبة الفنون الموسيقية في المؤسسات الأكاديمية.

المصادر

اولاً المصادر الانجليزية

1. A. Lehmann. (٢٠٠٧). Psychology for Musicians. Musicians: Oxford University Press.

2. H. G Farmer. (١٩٩٧). A History of Arabian Music to the XIIIth Century. London: Luzac & Co.

3. John A. Sloboda. (٢٠٠٥ ،٢ ٩). Exploring the Musical Mind. Oxford University Press٢٠ صفحة ،.

4. Marcus ،S. L. (2007). Experiencing Music. New York: Oxford University Press.

ثانياً المصادر العربية

١. احمد زكريا الشلق. (١٩٧٣). *الموسيقي الكبير*. بيروت: دار الكتب العلمية.

٢. امل جمال. (٢٠٠٩). *الديوان العام في شرح المقام*. القاهرة: دار الكتاب الحديث.

٣. حمد غالب الفضلي. (٢٠١٠). *الاستفادة من التكنولوجيا الحديثة في تدريس الصولفيج الغنائي العربي*. العلوم التربوية.

٤. سليم الحلو. (١٩٦١). *الموسيقى النظرية*. بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة.

٥. صالح المهدي. (١٩٩٣). *الموسيقى العربية مقامات ودراسات*. تونس: دار المغرب الاسلامي.

٦. صفي الدين الارموي. (١٩٨٠). *الأدوار في معرفة النغم والأوتار*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

٧. عبد القادر المراغي. (١٩٨٨). *مقاصد الألحان في علم الموسيقى*. طهران: مؤسسة الدراسات الموسيقية.

٨. علي مشاري. (٢٠١٥). *الاغنية الشعبية العراقية (تاريخ. حضارة. ابداع)*. ط١. القاهرة: درا الرحمن للطباعة والنشر.

٩. غطاس عبد الملك خشبة. (١٩٦٧). *الموسيقي الكبير للفارابي*. القاهرة: دار الكاتب العربي.

١٠.كفاح فاخوري. (٢٠١٠). *الصولفيج العربي*. عمان: منشورات المجمع العربي للموسيقى.

١١.محمود احمد الحفني. (١٩٧٨). *الموسيقى العربية: تاريخها ونظرياتها*. القاهرة: دار الفكر العربي.

١٢.نبوية سيد علي. (٢٠٢٣). *تاريخ المقام الموسيقي العربي وابتكار تدريبات صولفائية على بعض المقامات العربية الغير شائعة*. مجلة علوم وفنون الموسيقي.

References:

1. Al-Shalaq, Ahmad Zakaria. (1973). The Great Musician. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiya.

2. Jamal, Amal. (2009). The General Collection on the Explanation of Maqam. Cairo: Dar Al-Kitab Al-Hadith.

3. Al-Fadhli, Hamad Ghalib. (2010). Utilizing Modern Technology in Teaching Arabic Vocal Solfège. Educational Sciences.

4. Al-Hilu, Salim. (1961). Theoretical Music. Beirut: Dar Maktabat Al-Hayat Publications.

5. Al-Mahdi, Saleh. (1993). Arabic Music: Maqams and Studies. Tunis: Dar Al-Maghrib Al-Islami.

6. Al-Armawi, Safi Al-Din. (1980). Roles in Understanding Melodies and Strings. Baghdad: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyya Al-'Amma.

7. Al-Maraghi, Abdul Qadir. (1988). The Purposes of Melodies in the Science of Music. Tehran: Institute for Musical Studies.

8. Mishari, Ali. (2015). Iraqi Folk Song (History ،Civilization ، Creativity) (Volume 1, ed.). Cairo: Dar al-Rahman for Printing and Publishing.

9. Khashaba, Ghataas Abdel-Malik. (1967). The Great Music of al-Farabi. Cairo: Dar al-Kateb al-Arabi.

10. Fakhoury, Kifah. (2010). Arabic Solfège. Arabic Solfège (p. 20). Amman: Publications of the Arab Music Academy.

11. al-Hafni, Mahmoud Ahmed. (1978). Arabic Music: Its History and Theories. Cairo: Dar al-Fikr al-Arabi.

12. Ali, Nabawiya Sayed. (2023). The History of the Arabic Musical Maqam and the Creation of Solfège Exercises on Some Uncommon Arabic Maqams. Journal of Musical Sciences and Arts.