تقنيات الغناء النسوي
(المطربة مائدة نزهت إنموذجاً)

المدرس / حسنين نواب هاشم
المدرس المساعد /علي عيسى حميد
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

تُعتبر الأغنية أحد المرتكزات التي تُشكل العناصر الثقافية لكل مجتمع، كما وتعكس أحياناُ صورته وإسلوبه في التعبير والتفكير بشكلٍ عام، وخلال القرن العشرين رافقت الأغنية حركة المجتمع من تغيرات وتطورات إنعكست على طبيعتها الفنية والجمالية، كما ساهمت تلك التغييرات في ظهور نمط جديد من الغناء وهو الغناء النسوي الذي كان أحد المظاهر البارزة خلال النصف الثاني من القرن العشرين، ونتيجة للتطورات الحاصلة في المجتمع برزت العديد من المغنيات العراقيات بدأ من الملاهي حتى أجهزة التسجيل ثم الإذاعة العراقية والتلفزيون، وكان من بين المغنيات اللاتي ظهرن في النصف الثاني من القرن العشرين، المغنية مائدة نزهت التي مثلت مرحلة مهمة من تاريخ الغناء النسوي في العراق، ولتساهم في بلورة الغناء العراقي عبر الأداء البارز وتقنياته المتعددة والمتنوعة، والذي لم يُسلط عليه الضوء الأكاديمي بشكل كبير، وبالتالي أصبح لدى الباحثة دافع لدراسة جزء من تاريخ الغناء النسوي وتحديداُ غناء (مائدة نزهت)، كأحد الأصوات التي تستحق الدراسة بشكل علمي، وذلك عبر هذا البحث الموسوم بـ (تقنيات الغناء النسوي– المطربة مائدة نزهت إنموذجاً).

ثانياُ: أهمية البحث

١– تسليط الضوء على طبيعة الغناء النسوي العراقي.
٢– يفيد الباحثين والدارسين والمهتمين بالموسيقى والغناء عموماُ.
٣– يضيف كمصدر أكاديمي الى المكتبة العلمية والفنية.

ثالثاُ: هدف البحث

تحدد هدف بالحث بالكشف عن طبيعة تقنيات الغناء النسوي، وتقنيات الغناء لدى مائدة نزهت تحديداً.

رابعاً: حدود البحث

١- الحد الموضوعي: تقنيات الغناء في صوت المطربة مائدة نزهت.

٢- الحد الزمني: ١٩٧٠ – ١٩٧٩م.

٣- الحد المكاني: العراق.

خامساً: تحديد المصطلحات

تقنيات لغةً //

"جاءت من الفعل (أتقن أو يتقن) وورد في المعجم الوسيط أن (التقن) الرجل المتقن الحاذق. (أتقنه): (أحكمه) وفي اللغة (تقن): أتقن الأمر: أحكمه، وكلمة (التقنية): التكنيك"[١].

تقنيات اصطلاحاً //

يعرّفها (أحمد زكي) أنها "التقية هي الوسائل الطبيعية التي ينقل بها الفنان حسه للأسلوب ورؤيته التخيلية لجمهور نظارته"[٢].

وتعرفها الباحثة اجرائياً بأنها (مجموعة من الوسائل الصوتية الفنية والطبيعية التي يستخدمها المغني لزخرفة بعض الاجزاء من المقاطع الغنائية).

الغناء لغةً //

يعرف ابن منظور الغناء بقوله "الغناء هو كل من رفع صوته ووالاه"[٣].

الغناء اصطلاحاً //

ويعرّفه هاشم الرجب بقوله ان الغناء "لون من ألوان التعبير الموسيقي الإنساني بالألفاظ والجُمل التي تحمل المعاني وتُعبّر عن الاحاسيس والانفعالات النفسية كالفرح والحزن"[٤].

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول // تقنيات الغناء

يُمثل الغناء تجربة إنسانية عميقة ومتنوعة، من حيث الوظيفة والإسلوب، وهو إنعكاس للخبرة الإنسانية، "أصرّ (نادل ١٩٧١م)، على القول إن كل أشكال الفن هي بمنزلة تحويل للخبرة الإنسانية إلى شكل غير عادي... ويلاحظ ان الموسيقى تشبه الخبرة الدينية في قدرتها على خلق حالة النشوة والثمل العاطفي،

---

[١] مجهول المؤلف: المنجد في اللغة، الطبعة ١١، بيروت: (دار المشرق)، ١٩٨٦م، ص١٠١.

[٢] أحمد زكي: المخرج والتصوير المسرحي، دراما في اصول العرض المسرحي الحي، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ١٩٨٨م، ص٣٧.

[٣] ابن منظور: لسان العرب، الجزء الثاني، مصر: (الدار المصرية للتأليف والنشر)، ب ت ، ص.٩١

[٤] الرجب، هاشم: المقام العراقي، بغداد: (مكتبة المثنى)، ١٩٦١م، ص.١٥

وبالفعل فإن هذين المسارين يمكنهما إحداث تأثيرات إنفعالية متعالية بين الفينة والأخرى"[١]، ويعتقد (نادل) بأن هذه الطقوس وما يصاحبها من تغيير في الأداء والتعبير يناسب طبيعتها الغامضة، هو أصل الغناء. ويرجعُ أصل كلمة تقنية وتقنيات في اللغة، إلى الدقة والإنضباط في الأداء بشكلٍ عام، وفي الغناء تعني مجموعة العناصر أو الادوات الفنية التي يعتمدها المؤدي أو المغني في نقل الأفكار اللحنية والجمالية للمتلقي، وتتنوع هذه التقنيات بحسب نوع الغناء، فكل نوع غنائي يمتاز بإستخدامه نوع من تلك التقنيات، كما تشترك في بعض الأحيان، ومن هذه التقنيات التي لابد من توفرها لدى المغني الجيد، هي التنفس الصحيح، والتحكم في قوة وحجم الصوت ومرونته، ومساحة صوتية جيدة وغيرها الكثير، التي سيتناولها هذا البحث. ويُشكل الأداء أحد العناصر الرئيسية في الموسيقى والغناء، ويعتمد على خصائص ومقومات متنوعة، منها الموهبة بالدرج الأولى والوعي الفني والمهارة أو التقنية الغنائية أو الأدائية، والأداء لغة هو إيصال الشيء إلى المرسل إليه، وفي الموسيقى هو إيصال العمل الفني أو المقطوعة من المؤلف إلى المستمع عبر العازف أو المغني، ولو كان هذا الأداء يتم دائماً بنفس الطريقة، لكنا إكتفينا بمؤدٍ واحد، وفي الموسيقى لا يهمنا الصوت بقدر ما يهمنا نوعية ذلك الصوت وقدراته الادائية، فكل إنسان قادر على إصدار الصوت، لكن هذا الصوت لا يعتبر جيداً وموسيقياً إلا إذا كان يصدر عن وعي وغدراك لما يقوم بهِ، ولكي يكون الأداء جيداً لابد من توفر شروط اساسية وهي (الموهبة، الثقافة العامة، التقنية العالية)[٢]، فالموهبة العنصر الأول الذي تنطلق منه العملية الإبداعية والفنية، إلا أنها لا يمكن أن تؤدي لنتائج عالية، إلا من خلال الوعي والثقافة الجيدة والتدريب المتواصل وهي العنصر الثاني، وهذا ما يؤدي إلى تقنية غنائية وادائية جيدة وعالية وهي العنصر الثالث. تختلف الأصوات البشرية فيما بينها حتى بالنسبة لنفس النوع من الأصوات، فمثلاً قد يختلف صوت نسائي عن صوت نسائي آخر وهكذا، فالأصوات البشرية تنقسم بشكلٍ عام إلى عدة أقسام رئيسية، منها رجالية وأخرى نسائية، وتنقسم الرجالية إلى مجموعة أخرى من الأصوات، كل نوع يمتاز بشخصية وخصائص فنية تختلف عن غيره من الأصوات الرجالية الأخرى، كذلك تنقسم الأصوات النسائية، وما يُميز صوت أو لون صوتي عن آخر هو سلسلة أسباب من بينها الأصوات المرافقة لكل صوت أساسي، "حيث إن كل صوت موسيقي يحتوي على الصوت الأساسي الواضح للإذن، وسلسلة أخرى من الأصوات المتوافقة جزئياً مع الصوت الأساسي، تجعل لكل صوت لونه الخاص به، بالإضافة إلى أن الصوت يعتمد على طبيعة التكوين الفسيولوجي للجهاز الصوتي من حيث حجم التجاويف الرنانة في جسم الإنسان التي هي بمثابة الصندوق المصوت لأية آلة موسيقية"[٣].

---

١. ويلسون، جلين: سيكولوجية فنون الاداء، ترجمة، شاكر عبد الحميد، الكويت: (عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، ٢٠٠٠م، ص٢٨٢، ص.٢٨٣

٢. يُنظر، سلمى قصاب حسن: حول الغناء الأدائي، مجلة الحياة الموسيقية، العدد١، ١٩٩٣م ، ص.١٠٢

٣. مايسة سيف الدين: تقنيات الغناء العربي، مصر: (مطابع الأهرام التجارية)، ٢٠٠٦م، ص٧٠.

الأصوات النسائية //

١- السوبرانو: ويُمثل الصوت الحاد أو العالي من النغمات، له شخصية مرنة وخفيفة، ويصل مداه النغمي أو مساحته الصوتية لـ (٢١) درجة تقريباً.

٢- متزو سوبرانو: وهو الصوت الأوسط وأغنى منطقة فيه التي تنحصر ما بين (مي على السطر الأول ومي١ في الفراغ الرابع على المدرج)، ومحيطه يتكون من (١٧) درجة موسيقية.

٣- كونتر آلتو: وهو أغلظ أصوات النساء، يمتاز بالعمق والقوة، ومحيطه يتكون من (١٦) درجة موسيقية.

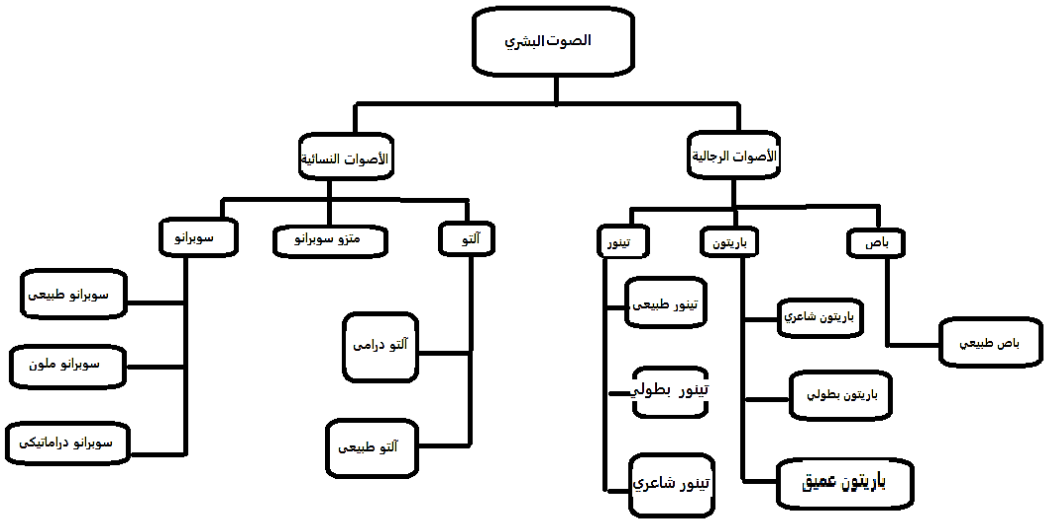
أما الأصوات الرجالية فتنقسم إلى:

١. التينور: وهو الصوت الحاد عند الرجال، ومحيطه يصل لـ (١٨) درجة موسيقية.

٢. الباريتون: وهو الأوسط في أصوات الرجال، والنغمات التي بين (سي أعلى المدرج) و (مي أعلى الخط الثاني) الإضافي فوق المرج، على مفتاح (فا) هي نغمات ذات لون قاتم، ومحيطه يصل لـ (١٦) درجة موسيقية.

٣. الباص: وهو أغلظ أصوات الرجال، يمتاز بالعمق وقوة النبرات، يصل محيطه لـ (١٧) درجة موسيقية[١].

ويمثل المخطط التالي أنواع الصوت البشري[٢]:



وفي الكثيرً من الأحيان يكون الصوت أحد عناصر الأداء بغض النظر عن علاقته بالكلمة، وغالباً ما تكون الكلمات التي يستخدمها الأفراد أقل اهمية من تلك الطريقة التي يقولونها بها، والعديد من الأشياء يمكن نقلها صوتياً (Vocally)، دون ان تكون الكلمات المنطوقة ذاتها مفهومة، لأن طبيعة وخصائص الكلام التي يمكن قياسها، كحجم وجهارة الصوت ودرجته وسرعته، هي خصائص تنقل معلومات حول الحالة الإنفعالية، وتُعتبر الزيادة المفاجأة في حجم أو جهارة الصوت تعبيراً عن الحزم ونوع من التوكيد، كما تتميز الاصوات العالية

---

(١) يُنظر، مايسة سيف الدين: مصدر سابق، ص٢٤، ص٢٥، ص٢٦.

(٢) يُنظر، فاضل عزام لازم: التجويد القرآني والتذوق الموسيقي، بغداد: (الفرات للطباعة)، ٢٠١٣م، ص٤٩.

بانها تشتمل على ضوضاء وتشويش أقل، وتميل لأن تبدو حزينة ومجهّزة لتستثير غرائز النجدة، ولهذا فإن الضحايا في الأوبرا هم عادة من طبقة السوبرانو أو التينور، في حين الملوك والأشرار من الباص أو الباريتون[١]. يُعتبر الغناء عموماً النتاج الفني والجمالي الأكثر تداولاً في تاريخ الثقافة العربية، وغالباً ما يعتمد على تركيب اللغة والألفاظ وبنيتها، كما يعتمد الصوت الغنائي على مجموعة شروط منها طبيعة قوة وعرض الصوت، والأداء من حيث النطق ومخارج الحروف غيرها، "الموسيقا عند العرب هي الغناء، والغناء هو اللغة بكل ما فيها من شروط وقيود... والشروط في فحص الأصوات الجميلة للغناء هي:

١- الصوت: من حيث القوة، العرض والإمتداد، الإهتزاز والسلامة في القرار، الإندفاع في الجواب...

٢- الأداء: النطق، اللفظ، مخارج الحروف، ضبط الوزن...

٣- العاطفة: متانتها[٢]

هذه الخصائص في الصوت وغيرها تساعد على تقديم أداء جيد وبالتالي تعبير واضح وعميق. وترتبط تقنيات الغناء بشكلٍ عام بمفهوم الأداء بمعناه الأوسع، وهي قد تكون مرادف لمفهوم الوسائط والوساطات التي تُشير في اللغة إلى الوسيلة التي من خلالها يتم التوصل لشيء، وهي الطرق والأساليب الأدائية، لإنتاج نوعية معينة من الصوت أو التعبير، والتعبير بحسب قاموس أوكسفورد هو، إيصال المشاعر من خلال عمل فني أو أداء قطعة موسيقية، بينما يُعرِّفه قاموس أوكسفورد الموسيقي بأنه جزء من عمل موسيقي، كالفوارق الدقيقة في الديناميك والتي ليس لدى المؤلف الوسائل الكافية لكتابتها، ويُعتبر نقل نوعية الأداء أو التعبير إلى المتلقي هو الجزء الأهم في فن الأداء[٣]، وليتحقق الأداء بشكلٍ جيد لابد أن تتوفر أساليب ووسائل أدائية وتقنيات غنائية، يمكن من خلالها خلق تعبير مناسب غنائي كان أو موسيقي.

العناصر المكونة لتقنيات الغناء //

إن عملية الغناء هي خلاصة التعبير، وهي لا تتشكل بطريقة عشوائية أو لا واعية، بل هي سلسلة عناصر وتقنيات مجتمعة في وقتٍ واحد، تخلق فيما بينها حالة من الإنسجام في أداء معين، يكون التعبير والتأثير غايته ومركز الإهتمام، وتعمل هذه التقنيات أو التكنيك على توضيح الجُمل الموسيقية واللحنية الغنائية، وتوجد في الموسيقى والغناء تقنيات عديدة بعضها موسيقي وأخرى غنائية أو مشتركة، والتكنيك الغنائي، هو إسلوب تدريب التفاصيل الفنية لدى الصوت بوجهٍ عام، فتزداد المهارة في الغناء نتيجة إكتساب المرونة والتحكم في عضلات الفك والوجه والأجهزة التي تساهم في إصدار الصوت في جسم الإنسان، بما في ذلك الجهاز السمعي والتنفسي... والهدف من التدريبات الصوتية هو إكتساب المغني الكفاءة لصوته للوصول إلى:

---

١. يُنظر، ويلسون، جلين: مصدر سابق، ص١٩١، ص١٩٢، ص.١٩٣

٢. وليد غلميه: الأغنية العربية، الكلمة ،الموسيقا، الأداء، مجلة الحياة الموسيقية، العدد١٩م، ١٩٩٩م، ص٣٠.

٣. الفؤادي، رياض عباس محمد: الوساطات التعبيري الأدائية في العزف على آلة العود، رسالة ماجستيرغير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، ٢٠١٤م، ص.٤

١. إرتفاع مستوى الاداء الغنائي وفق الأسس الصحيحة.
٢. توسيع المنطقة الصوتية وتحسينها وإكسابها المرونة اللازمة للأداء الجيد.
٣. المساعدة على التدرج في طول النفس، مما يؤدي إلى اداء الجُمل الغنائية كاملة دون أخذ نفس في وسطها.
٤. الحصول على بدء إصدار النغمة.
٥. صقل القدرة الصوتية على الأداء الجيد في أساليب موسيقية متنوعة مثل (الأداء المترابط، الأداء المتقطع، الأداء بصوت منخفض، الاداء بصوت مرتفع).
٦. تقوية الصوت والتحكم في ديناميكيتهِ[١].

ومن بين هذه التقنيات (الديناميك)، وهي تقنية التحكم في حجم وقوة الصوت وتدرجهِ في الإرتفاع أو الإنخفاض.

١ – الديناميك (dynamic)

على الرغم من أن تقنيات الغناء العربي لا تلتزم بتقنيات الأداء دائماً، والسبب هو عدم كتابتها من قبل الملحن، وغالباً ما يُترك الأمر للمغني، حسب خبرته وفهمه لما يُغني، إلا اننا نجد أن عنصر الديناميك موجود في أساليب الغناء العربي، بشكل عفوي أو حتى بقصد، ويُستعمل مصطلح (الديناميك)، لوصف شِدة وحجم الصوت وذلك بعزف أو غناء النغمات بقوة أو بخفوت، كما أنه يصف التغيير التدريجي في إرتفاع الصوت وإنخفاظه، وله مصطلحات معينة إستخدمها المؤلفون الإيطاليون في مدوناتهم، ويُعرّفه قاموس أوكسفورد للموسيقى بأنه (التدرجات في شدة الصوت)، وفي قاموس جروف (هو الشدة التي تمنح الأصوات تعبيراً)، وقد بدأ إستعماله في أول الأمر في عصر (الباروك ١٦٠٠ – ١٧٥٠م)، من خلال وضع إشارات في التدوين الموسيقي، ويرتبط عموماً بمصطلحين رئيسيين هما (Piano وتعني خافت، و Forte وتعني قوي) أما التدرج في حجم وقوة الصوت (decrescendo وتعني التدرج في إنخفاض الصوت، وعكسها crescendo وتعني التدرج في إرتفاع مستوى حجم الصوت). يستخدم نوع آخر من الديناميك، يرتبط بالنبر أو الضغط والتشديد على نغمات معينة أو أحرف، وهو الأكسنت (Accent)، والذي يعرفه قاموس أوكسفورد للموسيقى بأنه (تشديد لنغمة معينة، تُعطي نسقاً إيقاعياً منتظماً أو غير منتظم)، وهو على أنواع، إلا أن الأكثر تداولاً هو الأكسنت العادي[٢].

٢ – التنفس (Breathing)

يُعتبر التنفس أحد التقنيات الأدائية الرئيسية في العزف والغناء على السواء، لما له من أهمية في التعبير ونقل الجُملة اللحنية بشكلٍ كامل وواضح، ويختلف التنفس أثناء العزف أو الغناء عنه في حالة التنفس

١. يُنظر، مايسة سيف الدين: مصدر سابق، ص٢١، ص.٢٢.
٢. يُنظر، الفؤادي، رياض عباس محمد: مصدر سابق، ص.١٢.

الطبيعي، ويؤدي التنفس الخاطئ لمشاكل أدائية منها "عدم إيصال الكلمات الأخيرة من الجُمل إلى المستمعين، بسبب قلة كمية الزفير المتبقي في الرئتين، وعدم إكمال الجُمل الطويلة التي يقتضي معناها عدم السكوت بين كلماتها... وتلافياً لكل هذه المحاذير، علينا أن ننظم عملية التنفس تنظيماً مُدركاً يجعلنا نتحكم في كمية الشهيق المأخوذ ونتحكم في كميات الزفير المخرجة مع الكلمات"[١]، ويمكن تطوير تقنية التنفس أثناء العزف أو الغناء من خلال التمارين المستمرة. كما يمكن تطويرها عبر فهم المبادئ الأساسية في تقنية التنفس، والتي منها:

١. الرئتان هما المنفاخ الذي يدفع النفس إلى الفم كأحد عناصر الجهاز الصوتي.

٢. يجب أن يكون التنفس ثابتاً وموحداً.

٣. أثناء الشهيق يجب أن يكون النفس عميقاً بقدر الإمكان، حتى تمتلئ الرئتان بالهواء.

٤ـ إخراج الزفير يحتاج لتحكم ومعالجة أكثر من الشهيق، لذا يجب أن يكون الشهيق بطيء، ومن الانف وبدون صوت مسموع، أما الزفير فيكون عن طريق الفم وببطء[٢].

تساهم تقنية التنفس في الغناء في إصدار صوت جيد وواضح لهيكلية الجُملة اللحنية أو الغنائية، وتحدث بحركة إيقاعية منتظمة بإرتفاع عضلة الحجاب الحاجز وإنخفاضها، كذلك حرية عضلات البطن والرئتين، وتتوقف كمية الهواء التي يحتاجها المؤدي على طبيعة الجُملة الغنائية وطولها، كذلك قوة الصوت، وفي حالة الجُمل الطويلة يجب أخذ النفس أو الهيق بشكل عميق قبل بدء الجُملة بضربتين أو ثلاثة بحسب سرعة العمل، وتنقسم عملية التنفس عموماً لثلاثة أنواع:

١ – التنفس العميق أو المنخفض: وهنا يصل الهواء إلى أسفل الرئتين، وهذه من أسهل الطرق في التنفس.

٢ – التنفس المتوسط: وهنا لا تدخل كمية الهواء لأسفل الرئتين نتيجة عدم عمق الشهيق ولا تتسع الرئتان لتضغط على الحجاب الحاجز، مما يؤدي لإتساع الصدر بشكل غير كامل.

٣ – التنفس السطحي أو العلوي: هنا يصل الهواء إلى الجزء العلوي فقط من الرئتين، ويكون إتساع الصدر مقصوراً على حيز ضيق ويكون التنفس غير سليم.

ويبقى التدريب هو الذي يُحسن من تقنية النفس عند المؤدي والمغني، كما تساهم الوقفة الصحيحة ومرونة الفك السفلي في إصدار صوت جيد ومرن كذلك عدم الضغط على الحنجرة، كما أن على المغني أن ينتبه لأخذ النفس بعد نهاية الجُلة الغنائية، وقبل بداية الجُملة الجديدة، ولا يتعارض معاني الكلام، وتبعاً لإرعاب الجُمل أحياناً[٣].

---

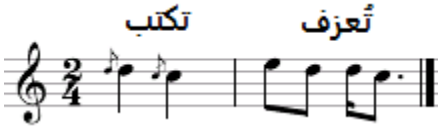
١. سامي عبد الحميد، وبدري حسون فريد: فن الإلقاء، الجزء الأول، (ب ت)، ص٤٩، ص.٥٠

٢. يُنظر، فاضل عزام لازم: مصدر سابق، ص٥٨.

٣. يُنظر، مايسة سيف الدين: مصدر سابق، ص٢٨، ص٢٩، ص.٣٠

٣- الزخارف اللحنية (Ornaments)

تلعب مجموعة الزخارف اللحنية الغنائية دوراً مهماً في تشكيل الأداء الغنائي وبالتالي التعبير بشكلٍ عام، وتميز كل شخص عن آخر في إسلوب إستخدامه لهذه التقنية في الغناء، كأن تكون واضحة لدى البعض وسريعة عند البعض الآخر، وتمثل أحد الملامح الرئيسية في الأصوات الغنائية، لما لها من تأثير ي تعميق الإنفعال لدى المتلقي، وقد يكون هذا الأداء وإستخدام هذه الحُليات أو المهارات الغنائية الطبيعية في الصوت وما وصل إليه بعد التدريب على التقنيات الخاصة بالغناء ويُطلق عليها إسم (العُرب)، وهي التغير الحاصل في ذبذبات الصوت والترعيدات اللحنية التي تجعل للغناء طابعاً مميزاً، وتتكون من نوتات صغيرة وسريعة، وغالباً ما تسبق الصوت الأساسي، وتتنوع هذه الزخارف أو الحليات الغنائية، وهذه نماذج البعض منها:

١- أبواجاتورا Appogiatura : وهي نغمات مساعدة تأتي قبل النغمة الرئيسية

٢- أتشيكاتورا Acciaccatur

٣- موردنت Mordente: يُعرّفها قاموس أوكسفورد بأنها حُلية توضع أعلى النغمة، وهناك موردنت علوية وأخرى سفلية، في حالة الموردنت العلوية فإن النغمة المنقسمة هي نفسها النغمة الرئيسية والنغمة الأعلى منها مباشرةً، ورمزها ، وفي الموردنت السفلية فإن النغمة المنقسمة تتكون من النغمة الرئيسية والنغمة الأوطأ منها مباشرةً ورمزها [1].

٤- جروبيتو Gruppetto

٥- تريلور Trillo: ويراعى عند أداء هذه التقنية أن تكون متساوية من حيث المدة الزمنية التي تستغرقها، وتحتاج لتمارين بطيئة[2].

٦- آربيجيو Arpegio[3]. على الرغم من كون هذه التقنية لا تستخدم كثيراً في الغناء العربي، ومن النادر أن نصادفها في الأغاني العربية، وتعتمد على التحكم في عضلات البطن، وغالباُ ما يكون الغناء بشكل (متقطع، ستكاتو)، فمثلاُ نسمعها في جزء من أغنية (يا طيور غناء أسمهان وألحان القصبجي) من الأمثلة العالمية المشهورة هي دور السوبرانو في أوبرا الناي السحري لـ (موتسارت، ملكة الليل).

---

[1] يُنظر، الفؤادي، رياض عباس محمد: مصدر سابق، ص٢٥.

[2] يُنظر، فراس ياسين جاسم: سلسلة بحوث موسيقية، الجزء الأول، بغداد: (مكتبة الفتح للطباعة والنشر)، ٢٠١٧م، ص١٧٠، ص١٧١.

[3] يُنظر، مايسة سيف الدين: مصدر سابق، ص٢٠.

٤- مخارج الحروف أو الفونيمات

تُشكل مخارج الحروف أحد التقنيات الرئيسية والمهمة في عملية التعبير والأداء الغنائي، لما لها من أهمية في توضيح الكلمات ونهاياتها والمعنى الكامن في الجُمل الكلامية، ومعرفة مخارج الحروف هو محل خروج الحرف عند النطق به وتمييزه عن غيره من الحروف، والمخارج بمثابة الموازين للحروف تُعرف بها مقاديرها وتميزها عن بعضها، ولمعرفة مخرج حرف من الحروف يمك أن نُسكِّن الحرف أو نشددهً، ونُدخل عليه هزة وصل سابقة له، ونحرك هذه الهمزة بأي حركة (بالفتح أو الضم، أو الكسر)، وبعدها ننطق الحرف بهذه الطريقة، وحيث ينقطع الصوت يكون مخرجهُ[١]، ومخارج الحروف عديدة ومتنوعة نذكر منها:

أولاً: "الجوف:- وهو الفراغ الداخل في الفم، ويخرج منه حروف المد (الألف، الواو، الياء).

ثانياً: الحلق:- هو القصبة الممتدة مما يلي الصدر حتى الفم، ويخرج منه ثلاثة مخارج (أقصاه ووسطه وأدناه)، ويخرج منه ستة حروف.

ثالثاً: الشفتان:- وتخرج من بطن الشفاه السفلى مع أطراف الثنايا العُليا وحروفهما أربعة (الفاء، الواو، الباء والميم).

رابعاً: اللسان:- وفيه عشرة مخارج ويخرج منه الأحرف الباقية.

خامساً: الأنف:- وهي أعلى الأنف ومخرج الغنّة، والغنّة لحرفين هما (النون، الميم) المشدودتان أو الساكنتين، والغنّة صوت خفيف يخرج من الأنف لا عمل للسان فيه"[٢].

٥- الغناء مع الفيبراتو

أحد العناصر المهمة في عملية الأداء والتعبير الغنائي أو الموسيقي، ويعتمد على اهتزازات طفيفة تحدث للنغمة عند العزف أو الغناء، ويرجع ظهوره إلى الرغبة في كسر الملل في الأداء، "ظهر الفبراتو كوسيلة تعبيرية فنية مقصودة يعتمد إستعمالها، في حقبة زمنية معينة من تاريخ النهضة الموسيقية، مسايراً تطور فن الأداء المنفرد، وقد دخل على الفن الغنائي قبل غيره من الفنون الأدائية، ولكنه بقي مرحلة طويلة يُستعمل ضمن حدود ضيقة جداً وتم الإعتراف به وإستعماله تدريجياً في فترة متأخرة"[٣]، وكانت محاكاة الصوت البشري هي أحد الأسباب التي ساهمت في دخول الفبراتو على الآلات الموسيقية. ويحدث الفبراتو نتيجة إهتزاز وتموج في الصوت أو الوتر نتيجة تغير طفيف جداً في حركة الإصبع، ويعرفه قاوس أوكسفور للموسيقى "بأنه تموّج في درجة نغمةٍ تولّد في آلة وترية بواسطة إهتزاز مسيطر علية لإصبع العازف... ويرمز له بالإشارة ﴿﴿﴿ تُكتب فوق النغمة"[٤]، وفي الحقيقة فإن الفبراتو كتقنية أدائية لا تُكتب في الأعمال الغنائية العربية بل يتم إستخدامها تبعاً لرغبة المغني عموماً. وتشترك أعضاء الجهاز الصوتي والأدائي في عملية الفبراتو، وتؤدي

---

١. يُنظر، فاضل عزام لازم: مصدر سابق، ص١٩.

٢. مايسة سيف الدين: مصدر سابق، ص٤٣، ص٤٤، ص٤٥.

٣. حسام يعقوب إسحق: الفبراتو كواسطة فنية تعبيرية للعزف على آلة الفلوت، بغداد: (دار الرشيد للنشر)، ١٩٨١م، ص.١٤

٤. الفؤادي، رياض عباس محمد: مصدر سابق، ص٢٠، ص٢١.

مهمتها كوحدة متكاملة، ويتم إخراج الفبراتو الجيد في ظرف واحد فقط وهو في حالة عمل جميع أجزاء الجهاز الأدائي بدق عالية، ونتيجةً لإنسجام عمل هذه الأجهزة (الحجاب الحاجز والحنجرة واللسان والشفاه) يمكننا الحصول على صوت ذي حدة وشدة ولون معين[١]، وكثيراً ما يُستخدم الفبراتو في النغمات الطويلة أو البطيئة، ولابد من توفر لمعان في صوت المغني، والدقة في وضوح النغمة والسيطرة عليها أثناء أداء الفبراتو.

٦- المساحات الصوتية

وتعني المساحة التي يمكن أن يصدرها الصوت أو يتحرك ضمنها صعوداً او نزولاً، وهي تقنية توجد في كل صوت بشكلٍ عام، إلا أن تطويرها وزيادتها تُميز صوت عن آخر، وهي شائعة في تقنيات الغربية أو الأوبرالية خاصة لحاجتها في التعبير من خلال الرنين الصوتي، أما في الغناء العربي، فلا يوجد إهتمام كبير فني وتقني بتطوير وتوسيع المدى الصوتي للمغني، بل غالباً ما يعتمد على ما تشكّل لديه بشكلٍ فطري، ويعتمد تحديد ومعرفة المدى الصوتي، على الحدود القصوى التي يمكن أن يصل إليها الصوت بوضوح، ونلاحظ إرتباط المدى الصوتي الواسع بأنماط غنائية وأدائية مثل القصيدة الفُصحى أو بعض الموشحات، وحتى في غناء المقام العراقي، كذلك تُعتبر شرطاً أساسياً في غناء الأدوار الأوبرالية، لأنها تقوم على الرنين كما أشرنا وعلى اللمعان، "وغناء الأوبرا هو غناء الرأس الذي يرتكز على الصوت أكثر مما يرتكز على الحنجرة... وهي الغناء باللحن أكثر مما هو بالكلمة، والغناء بالرنين والصدى... لذلك يكون الصوت في الغناء الأوبرالي أقوى من الصوت الأصلي وأكثر رنيناً وصدى من الأصل، والذي يعطيه شخصية الصوت ونوعه هي الحبال الصوتية"[٢]، ولا يُستخدم المدى الواسع للصوت في الغناء العربي عموماً، إلا في حالات قليلة مقارنةً بالتراكم الغنائي العربي. ومن الأصوات المشهورة أو المعروفة في مداها الصوتي الواسع (كاظم الساهر الذي يتجاوز أكثر الأوكتافين ويقارب الثلاث أوكتافات)، كذلك (محمد عبد الوهاب يمتلك مساحة واسعة من الأصوات)، ومن المطربات (أم كلثوم، وأسمهان)، فهي تمتلك صوت مُركّب من مزيج صوتين كبيرين في الغناء العربي، الصوت الأول سوبرانو (بالحقيقة ميزو سوبرانو) وهو صوت السيدة (فيروز) والصوت الثاني صوت آلتو وهو صوت السيدة (أم كلثوم)، وبالتالي فالنتيجة صوت (أسمهان) هو سوبرانو + آلتو، فهو سوبرانو في صداه ورنينه، وآلتو في عمقه وضخامته، فمثلاً في مقطع من أغنية (يا طيور)، (صوريلو حالي من زهدي وولوعي) يظهر صوت الآلتو أكثر من السوبرانو، بينما في الجزء (يحمل الصوت الجميل) يظهر المزج بين السوبرانو وآلتو[٣].

---

[١] يُنظر، حسام يعقوب إسحق: المصدر السابق، ص٧٩.

[٢] معلا غانم: طرب وغُرب، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، دُبي: (يصدر عن مجلة دُبي الثقافية، دار الصدى)، ٢٠١٤م، ص٧٦، ص٩٢.

[٣] يُنظر، معلا غانم: المصدر السابق، ص٣٤٠، ص٣٤١.

الفصل الثاني

المبحث الثاني

الغناء النسوي //

من المعروف أن الغناء مرتبط بحركة وتطور المجتمع، فهي إنعكاس لطريقة تفكيره بشكلٍ عام، وبالتالي فإن الشكل الفني الذي تمثّله الأغنية عموماً والأغنية النسوية بشكلٍ خاص في القرن العشرين، هو شكل معاصر لها بحكم التغييرات التي حصلت في المجتمع العراقي، وإن هذه الأغنية قد عبّرت عن هذا المجتمع وتطلعاته آنذاك وكان المقام العراقي أحد المصادر الرئيسة في تبلور الأغنية، واستمر التحول في طبيعة الأغنية العراقية حتى فترة الخمسينات التي تميّزت بتأثرها بالغناء العربي، وكان لنتيجة هذا التأثير ظهور الكورس والديالوك Dialoge والأوبريت، وتلحين القصائد واستخدام نصوص غنائية سهلة الحفظ، وتميزت كذلك بسرعة الأداء العام، كما استخدمت فيها ضروب إيقاعية متنوعة كإيقاع الجورجينا السريع وإيقاعات أجنبية كالتانجو Tango والسامبا Samba والرومبا Rhumba فضلاً عن قِصَر وقت الأغنية واستخدام مقامات عراقية كمقام اللامي والمخالف، وإدخال الآلات الموسيقية الأجنبية كالبيانو والأكورديون[١]. ارتبط الفن الغنائي في العراق ومنذ مطلع القرن العشرين بجوانب كثيرة، ففي الوقت الذي كان للعوامل السياسية ذلك التأثير المباشر على الأغنية والفن بشكل عام، نجد أن الأعراف الاجتماعية والحالة الثقافية العامة مع كونها محصلة للوضع السياسي والاقتصادي كان الدور الأكثر في الحركة الغنائية الموسيقية٠ ولذلك نجد أن مجالات الغناء في بغداد على سبيل المثال كانت قليلة ومحدودة، وبشكل خاص خلال العقد الأول والثاني، لأن الوضع الاجتماعي والاقتصادي لم يكن يسمح بذلك [٢] وكانت المقاهي عموماً هي أكثر الأماكن التي إنتشر فيها الغناء وهكذا حتى تحول بعضها الى ملاهي ومع أنتشار أجهزة الحاكي (الگرامافون) في المقاهي والمحلات العامة والعوائل الأغنياء في بغداد، بدأت تظهر أولى ملامح الابتعاد عن عملية التلقي المباشر، لما كان يغنى ويعزف في الأماكن العامة والخاصة، وأخذت اشكال الفنون الموسيقية والغنائية التراثية تحجم وتكيّف لمعطيات إمكانات التسجيل والبث الصوتي المتوفر آنذاك، وهكذا برزت أولى ملامح تحديد الطابع الادائي للفن الغنائي [٣]. وتميز نصف القرن العشرين بظهور مغنيات منهم (زهور حسين، وعفيفة إسكندر)، ومن بين الأغاني البغدادية التي أحتوت على بعض الأمثال البغدادية في حقبة الثلاثينيات والأربعينيات ومن خلال نصوصها توضحت ملامح الحياة الشعبية البغدادية المجهولة: أغنية (يا من تعب يا من شگه يا من على الحاضر لگه)، وهي من كلمات محمد غني وغناء زكية جورج، وأغنية (الهجر مو عادة غريبة لا ولا

---

١. يُنظر، السوداني، مصطفى عباس علي: البناء اللحني والإيقاعي للأغنية البغدادية في عقد السبعينات، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، ٢٠٠٦م، ص٥، ص٧.

٢- يُنظر، عباس بغدادي: بغداد في العشرينات، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد: (دار الشؤن الثقافية العامة)، ٢٠٠٠م، ص٨٨ ٠

٣. يُنظر، طارق حسون فريد: مدخل لتذوق الفنون الموسيقية، بغداد: (دار الكتب للطباعة والنشر)،٢٠٠١، ص٤٠.

منكم عجيبة أعرفت من هذا طبعكم كلمن يسوگه حليبه)، غناء سليمة مراد وناظمها أبراهيم وفي[١]. في العقد الثاني من القرن العشرين بدأ عدد الملاهي يزداد، وتم أنشاء العديد من الملاهي وظهرت المغنيات العراقيات الأولَيات اللواتي أشتركن في الغناء مع الرجال في الملاهي، بعد أن كان الغناء مقتصراً على الرجال، منهن (صديقة المُلاية، وجليلة أم سامي، وبدرية أنور، سليمة مراد، وسلطانة يوسف)، وقد لعبت كل واحدة منهن دوراً ملحوظاً في الحياة الغنائية في العراق، إلى جوار العديد من المغنيات الوافدات من الأقطار العربية كسوريا ولبنان ومصر[٢]، وقد لاقت أغاني هؤلاء المطربين والمطربات استحساناً كبيراً من المُتلقّين، لأنها كانت رقيقة المعاني سهلة الأسلوب خالية من الغموض والتعقيد، مثل أغنية (ذوب وتفطّر يكَلبي) وأغنية (مأكدر أهدي الروح) لسليمة مراد[٣]. ويمكن القول أن طبيعة الغناء قد تغيرت منذ منتصف القرن الماضي، حيث امتزجت طرق غناء الشمال والجنوب والمنطقة الغربية، وساهم هذا المزج بين ألوان غنائية مختلفة في خلق أساليب وتقنيات غنائية متنوعة، وبقي للأداء وتقنيات الغناء الدور الكبير في تجديد أنواع عديدة من الغناء في القرن العشرين[٤].

أعلام الغناء النسوي في العراق

ساهمت الأصوات النسوية في تبلور وانتشار الأغنية العراقية عموماً، فضلاً عن أهميتها في خلق لون غنائي مختلف قليلاً عما هو سائد من طبيعة الأصوات الرجالية، وبالتالي فإن طبيعة المجتمع العراقي المحافظة إلى حدٍ ما، كانت تلعب دوراً في تقبل المجتمع للأصوات النسائية وخصوصاً فيما يتعلق في غناء المقام العراقي الذي يقتصر على غناء الرجال، واعتباره فن غنائي رجالي، إلا ان تاريخ الغناء العراقي في القرن العشرين، يوضح أهميته الغناء النسوي ومحاولته أو التجارب التي قُدمت من مغنيات لأداء المقام العراقي على سبيل المثال. ومنذُ النصف الثاني من القرن العشرين، بدأت تظهر الأصوات النسائية بوضوح أكبر، بعدما ساهمت عوامل عديدة في التحول في طبيعة المجتمع العراقي والطبيعة التلقي للغناء عموما، من المقاهي ومن ثم الملاهي، حتى ظهور الإذاعة والتلفزيون، ودخل شركات التسجيل، جميعها ساهمت في تحول الفكر والثقافة في المجتمع العراقي، مما انعكس على طبيعة الغناء، وظهرت مغنيات عديدات في فترة الخمسينات والستينات وهكذا، ساهمت بشكلٍ كبير في تاريخ الغناء العراقي خلال القرن العشرين، ومن بين أعلام المغنيات والغناء النسوي نذكر:

١ – أحلام وهبي: ولدت في مدينة البصرة عام (١٩٣٢م)، وتشكلت بدايتها من خلال ملاهي بغداد، ثم تقدمت إلى الإذاعة لتكون من المطربات المعتمدات فيها وقدمت وسجلت العديد من الحفلات داخل وخارج القطر[٥].

---

[١] يُنظر، الأنصاري، مهدي حمودي: الأمثال الشعبية في الأغنية البغدادية، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة والاعلام، عدد٤، ص٧٤.

[٢] نقلاً عن، البياتي، زينب صبحي: البناء اللحني والإيقاعي للأغنية البغدادية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، ٢٠٠٢م، ص٢٠.

[٣] المحامي، عطا رفعت: الأغنية الشعبية والفولكلور الغنائي في العراق، الطبعة الأولى، بغداد:(مطبعة الجاحظ)،١٩٨٥م، ص٦٩، ص٧٠.

[٤] يُنظر، ميسم هرمز توما: عنصر الأداء في الغناء العراقي، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد٥٦، ٢٠٠٩م، ص٧٣٦.

[٥] الأمير، سالم حسين: الموسيقى والغناء في بلاد الرافدين، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٩٩م، ص٢١٢.

٢- غادة سالم: ولدت في بغداد عام (١٩٤٢م)، وأسمها الحقيقي (غادة توفيق)، وهي شقيقة الفنانة لميعة توفيق، بدأت حياتها الفنية في كورس الإذاعة، وغنت أغنية (ليلة فرح) للفنان سالم حسين في إذاعة الكويت عام (١٩٦٤م)، ثم قدم لها بليغ حمدي أغنية (آخر كلمة) وسجلت لها العديد من الدول العربية[١].

٣- زهور حسين (١٩٢٤- ١٩٦٤م) : مطربة عراقية عُرف بأنها ذات إصول فارسية، كانت ولادتها في مدينة كربلاء، إعتمدت على صوتها في أداء ألوان غنائية متنوعة منها الموال الذ يعتمد على نصوص شعبية لشعراء معروفين، غنت في ملاهي بغداد والإذاعة العراقية، كانت أغانيها تعبير عن البيئة العراقية، والبغدادية بطريقة شعبية، حاول الإقتراب من غناء المقام العراقي مثل مقام الهمايون.

٤- زكية جورج: راقصة ومغنية برزت في العراق وجاءت الى بغداد عام (١٩٢٠م) من مدينة حلب، بدأت الغناء في مقاهي بغداد، ثم في إفتتاح أول ملهى أسسه (صالح بطاط) سنة (١٩٢٦م)، وترجع شهرتها في الغناء لأستاذها (صالح الكويتي)، وتركت الغناء في بغداد عندما سافرت الى حلب سنة (١٩٤٢م).

٥- عفيفة إسكندر (١٩٢٦م): مغنية وراقصة عراقية برزت في النصف الثاني من القرن العشرين، ولدت في مدينة الموصل، وبدأت حياتها الفنية في ملاهي بغداد عام (١٩٣٠م) كراقصة، وكان أول ملهى عملت فيه (ملهى الهلال)، ثم دخلت الإذاعة العراقية، عُرِف عنها إهتمامها بالشعر وإمتازت أغانيها بالرشاقة، تحول منزلها لمجلساً ثقافياً وغنت في القاهرة أيضاً[٢].

٦- سليمة مراد (١٩٠١- ١٩٧٤م) : واحدة من أبرز المغنيات العراقيات ذات الإصول اليهودية، "أسلمت في الخمسينات واشتهرت بلقب سليمة باشا، وظلت محافظة عليه لا تعرف إلا به، وهي أصل من إصول الغناء العراقي، إمتازت في أداء التعبير المتقن، وقد عرفت بالثقافة الغنائية الفطرية لكونها استفادت كثيراً عندما تقربت لقراءة المقام، وأخذت من الفن حظاً تعد واحدة من أعمدة الغناء العراقي، منذ الثلاثينيات من القرن العشري، أعطاها الملحن صالح الكويتي أعذب الألحان... وقد عملت في السينما في فلم (عليه وعصام) غنت في البيوت البغدادية والملاهي والإذاعة العراقية (١٩٣٦م)، تزوجت عام ١٩٥٢م من الفنان ناظم الغزالي"[٣].

٧- وحيدة خليل: مغنية عراقية من إصول ريفية ولدت سنة (١٩٣٠م)، في مدينة البصرة واتجهت إلى الغناء بعد أن انتقلت مع عائلتها إلى مدينة العمارة، وتعلمت هناك أصول الغناء الريفي، ثم انتقلت إلى بغداد وعملت في الملاهي التي كانت في وقتها مكتظة بعدد كبير من المطربات الشهيرات، وبعد نجاحها قدمت أغانيها من إذاعة بغداد بألحان خاصة من قبل عدد من الملحنين العراقيين.

---

[١] نقلاً عن، الجابري، وليد حسن: الخصائص اللحنية والإيقاعية للأغنية البغدادية لعقد الستينات، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، ٢٠٠٨م، ص٣٧.

[٢] يُنظر: العباس، حبيب ظاهر: أعلام ومفاهيم موسيقية، الطبعة الأولى، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، ٢٠١٠م، ص١١٩، ص١٢٠، ص١٩١.

[٣] العباس، حبيب ظاهر: مصدر سابق، ص١٢٤، ص١٢٥.

٨- لميعة توفيق: مغنية عراقية مشهورة لها صوت مميز وعرفت به منذ الطفولة، ولدت سنة (١٩٣١م)، في ريف الجنوب، تأثرت بعائلتها الفنية التي كانت تقدم حفلات النساء، ثم انتقلت إلى بغداد لتعمل في الملاهي، ثم عملت في الإذاعة (١٩٥٢م)، غنت أغاني ومواويل وأبوذيات وغناء ريفي، توفيت عام ١٩٩٧م.

٩- سيتا آكوبيان : واحدة من المطربات الشهيرات اللواتي ظهرن في الستينيات، من خلال الغناء في الإذاعة التلفزيون العراقية، وكانت من الأصوات التي أخذت مساحة واسعة من الشهرة، قدم لها الملحنين مجموعة من الألحان الخفيفة ذات الطابع الرشيق المناسب لطبيعة صوتها، ومنهم الملحن البصري (طارق الشبلي)[1].

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً:- منهج البحث

إعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق هدف البحث.

ثانياً:- مجتمع البحث

قام الباحث بجمع عدد من الأغاني ضمن حدوده الزمنة شكلت مجتمع البحث، وتمكن من جمع (٨) أغاني، لتمثل مجتمع البحث الأصلي.

ثالثاً:- عينة البحث

قام الباحث بإختيار أغنيتين بشكل عشوائي، شكلت ١٥% من مجتمع البحث الكُلي، وقد حصل الباحث على تدوينها في رسالة ماجستير للباحث (وليد حسن الجابري- الخصائص اللحنية والإيقاعية للأغنية البغدادية لعقد الستينات).

رابعاً:- أداة البحث

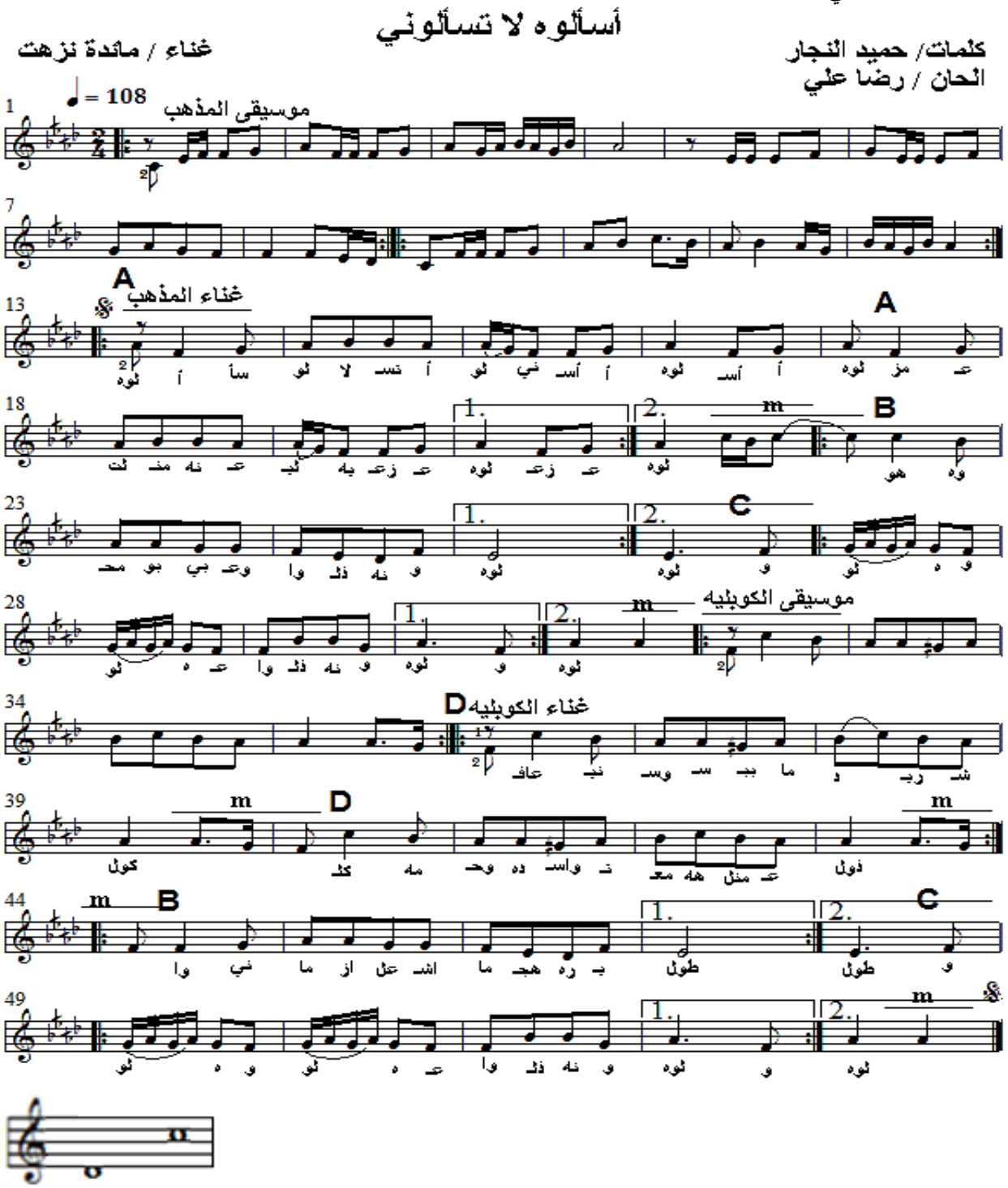
قام الباحث بإعداد معيار تحليلي يشمل:

١. المدى الصوتي، ٢. الديناميك، ٣. التنفس تبعاً لطول الجُملة، ٤. الزخارف اللحنية (Ornaments).

[1] نقلاً عن، الجابري، وليد حسن: مصدر سابق، ص٣٥، ص٣٨.

تحليل النموذج رقم (١)

أولاً: المدى الصوتي



تراوح المدى الصوتي بين ($D^4 - C^5$) أي مسافة سابعة صغيرة

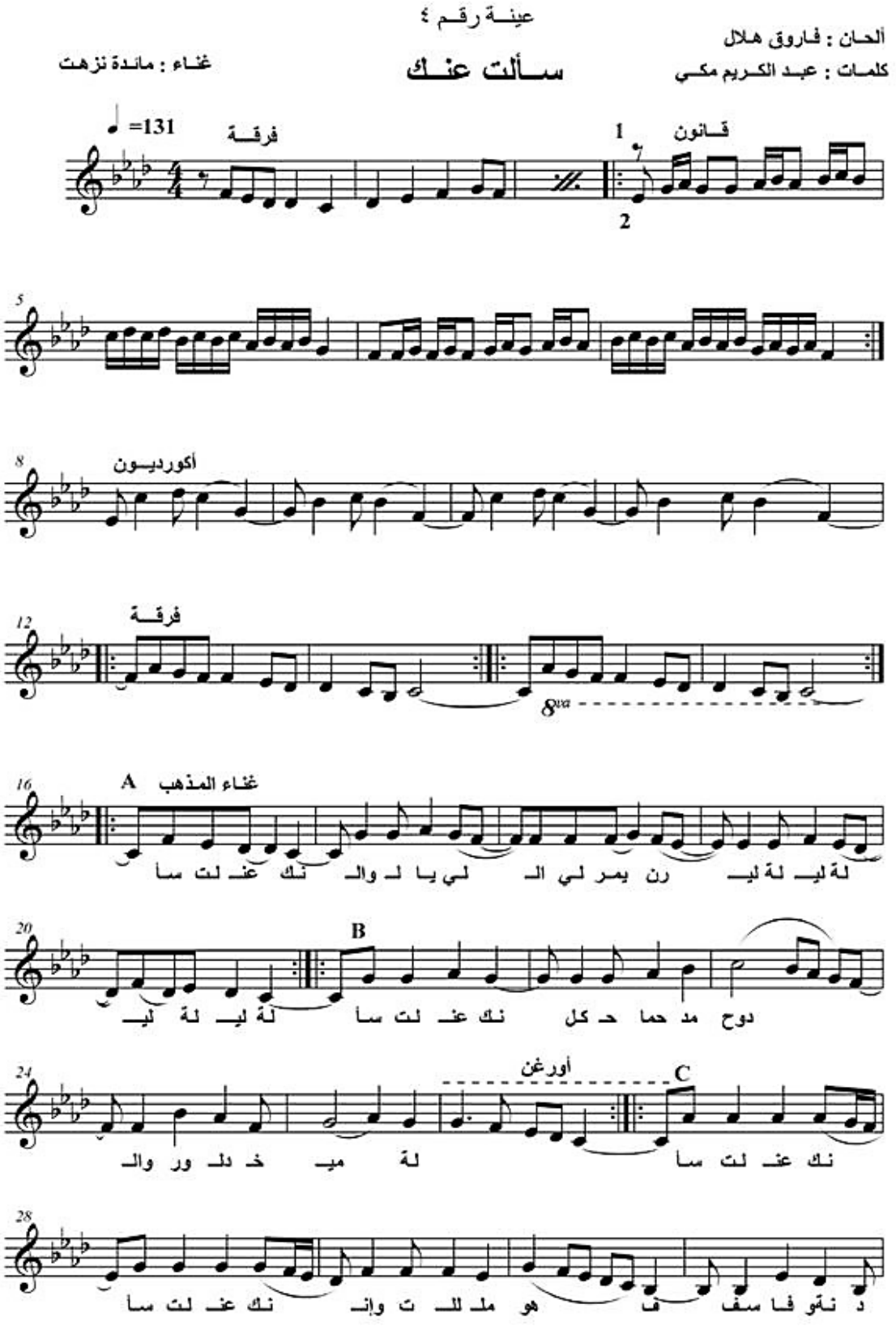
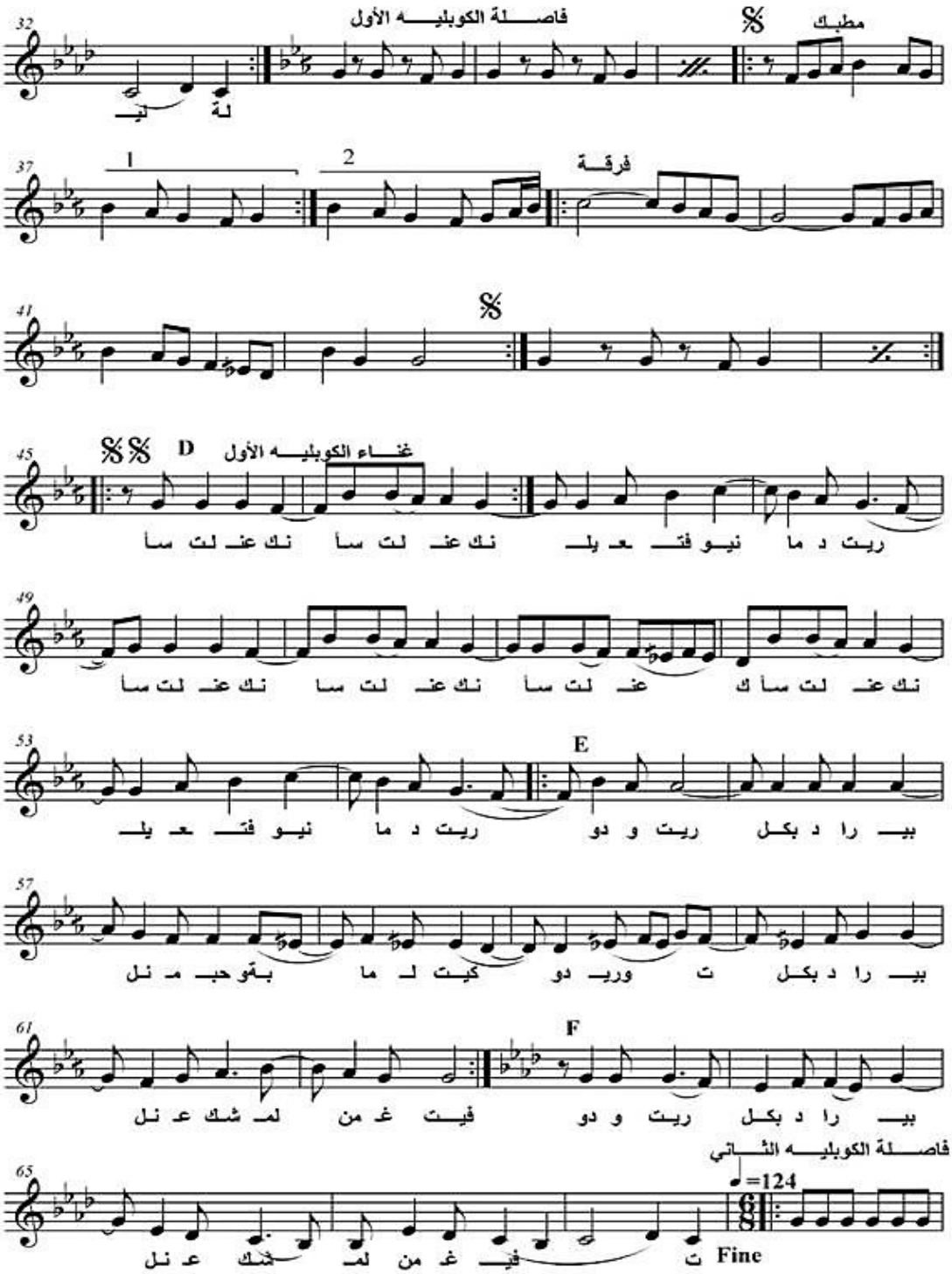
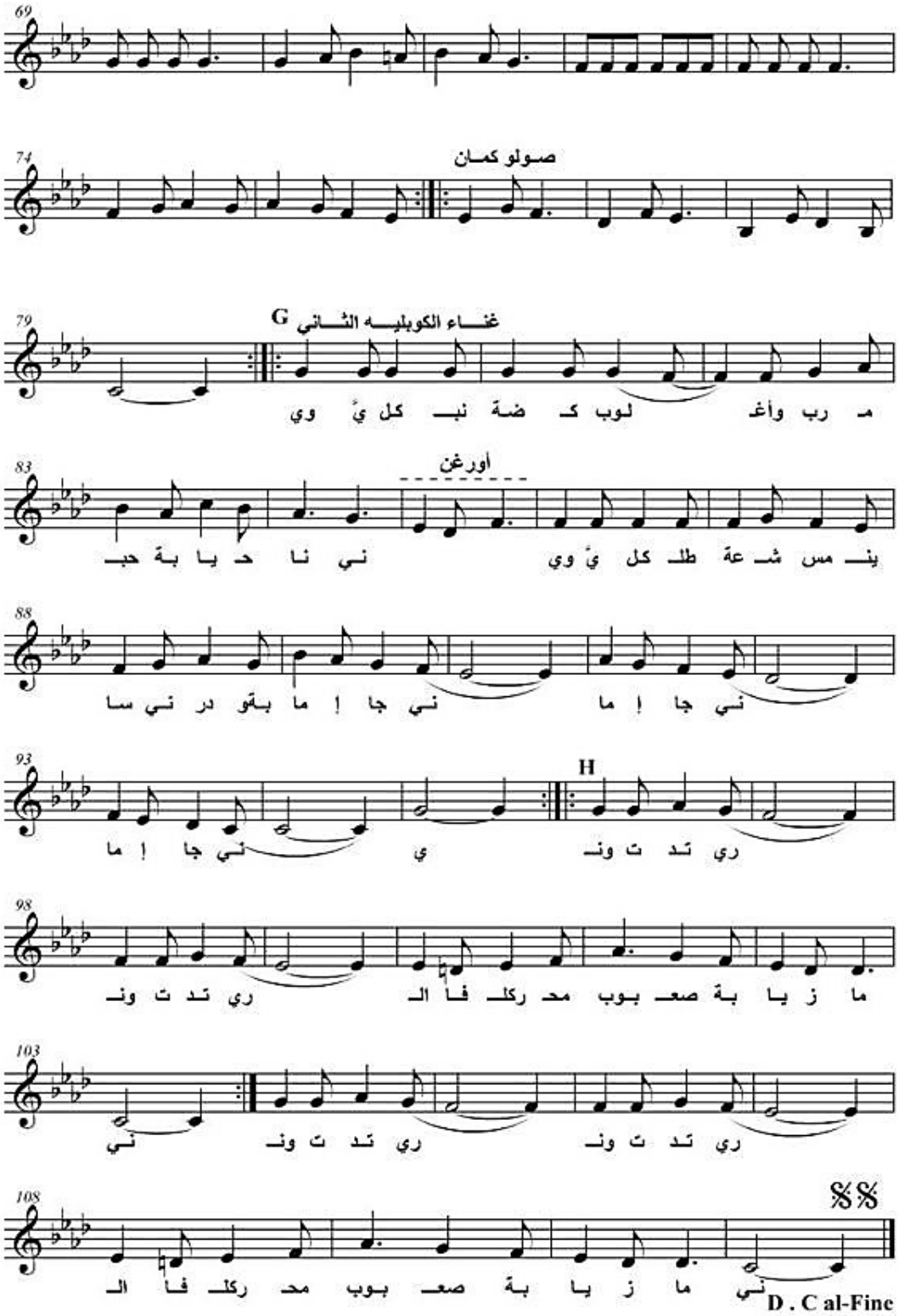
ثانياً: الديناميك

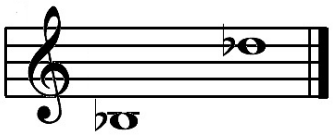
اعتمد اداء الديناميك على مستوى طبيعي دون اي تغيير في مستوى الديناميك والتعبير.

ثالثاً: التنفس تبعاً لطول الجُملة

طول الجُملة تبعاً لوزن ثنائي

الأقسام الرئيسة	جملة قصيرة من ٤ بارات	جُملة وسط من ٦ بارات	جُملة طويلة من ٨ بارات	نسق آخر
A	✓	•	•	•
B	✓	•	•	•
C	✓	•	•	•
D	✓	•	•	•

تحليل النموذج رقم (٢)

فاصـــلة الكوبليـــه الأول
مطيك
فرقـة
غنـاء الكوبليـه الأول
D
E
F
فاصـــلة الكوبليـــه الثـــاني
♩=124
Fine

69
74
صولو كمان
79
G
غناء الكوبليه الثاني
مـ رب وأغـ لوب كـ ضة نبـ كل يّ وي
83
أورغن
ينـ مس شـ عة طلـ كل يّ وي نـي نـا حـ يـا بـة حبـ
88
نـي جـا إ ما نـي جـا إ ما بـتو در نـي سا
93
H
نـي جـا إ ما ي ري تـد ت ونـ
98
ري تـد ت ونـ محـ ركلـ فـا الـ ما ز يـا بـة صعـ بـوب
103
نـي ري تـد ت ونـ ري تـد ت ونـ
108
نـي ما ز يـا بـة صعـ بـوب محـ ركلـ فـا الـ
𝄋𝄋
D . C al-Fine

أولاً: المدى الصوتي

تراوح المدى الصوتي بين (Db – Bb) أي مسافة تاسعة صغيرة

ثانياً: الديناميك

تراوح الأداء بين المعتدل والقوي نسبياً (mf --- mp).

ثالثاً: التنفس تبعاً لطول الجُملة

طول الجُملة تبعاً لوزن ثنائي مركب ورباعي

رابعاً:

الأقسام الرئيسة	جملة قصيرة من ٤ بارات	جُملة وسط من ٦ بارات	جُملة طويلة من ٨ بارات	نسق آخر
A	✓	•	•	•
B	✓	•	•	•
C	✓	•	•	•
D	✓	•	•	•
E	✓	•	•	•
F	✓	•	•	•
G	✓	•	•	•
H	✓	•	•	•

الزخارف اللحنية (Ornaments)

الفيبراتو	الترل	أبواجاتورا	زخارف اخرى
✓	✓	✓	•

الفصل الرابع

أولاً: النتائج

١- تراوح المدى الصوتي للنماذج بين سابعة صغيرة وتاسعة صغيرة.

٢- لم يظهر التحليل حصول تغير كبير في مستوى الأداء (الديناميك).

٣- تبين ان التنفس ارتبط بطول الجُملة اللحنية بحيث ان كل جُملة يسبقها نفس، كما أنه اعتمد على الشكل الإيقاعي اللحني، من حيث المد ومقاطع طويلة وقصيرة.

٤- من خلال التحليل ظهر ثلاث انواع من الزخارف اللحنية او الغنائية، وهي الأكثر استخداماَ في هذا النوع من الغناء.

ثانياً: الاستنتاجات

١- يدل طبيعة المدى الصوتي على ان الأغنية تتحرك ضمن مستوى أو معدل متوسط من المساحة وبالتالي إمكانية ادائها من قبل المغني بسهولة، كما أنه يشير الى ان ينتمي الى طبيعة الأصوات المعتدلة من حيث الحجم، وهذا ما يتميز أغلب الغناء البغدادي.

٢- ان حصول تغيير طفيف في الديناميك، يدل على ان الأداء كان بمستوى طبيعي دون تدرج كبير او تحول في مستوى الصوت، وهو ما نجده كثيراً في الغناء الشرقي والعربي عموماَ، بينما قد يتغير في الغناء الأكثر درامية وتعقيد، كما ان عدم كتابته يزيد الامر صعوبة وتنوع من مؤدي لآخر، والسبب هو عدم أخذ عنصر الأداء بشكل جدي من قبل الملحن.

٣- لم تتغير طبيعة التنفس وارتبط ببداية ونهاية كل جُملة لحنية، والتي غالباً كانت قصيرة الى حدٍ ما وفي معدل حركة سريع، ليكون سهل وغير متعب للمغني، كذلك الشكل الإيقاعي اللحني لم تكن المقاطع صوتية طويلة، كما لم يحدث مد طويل.

٤- ظهور الزخارف الغنائية واللحنية يدل على قدرة المغني على التطريب والتصرف في زوايا معينة من اللحن، وبالتالي يدعم التعبير لدى المغني، وهذه التقنية والقدرة على التعبير تعتبر من العناصر الرئيسية في هذا النوع من الغناء، وبالتالي لا يمكن الاستغناء عنها.

المصادر

أولاً: الكتب

١- ابن منظور: لسان العرب، الجزء الثاني، مصر: (الدار المصرية للتأليف والنشر)، ب ت.
٢- أحمد زكي: المخرج والتصوير المسرحي، دراما في اصول العرض المسرحي الحي، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ١٩٨٨م.
٣- الأمير، سالم حسين: الموسيقى والغناء في بلاد الرافدين، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٩٩م.
٤- حسام يعقوب إسحق: الفيبراتو كواسطة فنية تعبيرية للعزف على آلة الفلوت، بغداد: (دار الرشيد للنشر)، ١٩٨١م.
٥- الرجب، هاشم: المقام العراقي، بغداد: (مكتبة المثنى)، ١٩٦١م.
٦- سامي عبد الحميد، وبدري حسون فريد: فن الإلقاء، الجزء الأول، (ب ت)، ص.٤٩
٧- طارق حسون فريد: مدخل لتذوق الفنون الموسيقية، بغداد: (دار الكتب للطباعة والنشر)،.٢٠٠١
٨- عباس بغدادي: بغداد في العشرينات، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد: (دار الشؤن الثقافية العامة)، ٢٠٠٠م.
٩- العباس، حبيب ظاهر: أعلام ومفاهيم موسيقية، الطبعة الأولى، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، ٢٠١٠م
١٠- فاضل عزام لازم: التجويد القرآني والتذوق الموسيقي، بغداد: (الفرات للطباعة)، ٢٠١٣م.
١١- فراس ياسين جاسم: سلسلة بحوث موسيقية، الجزء الأول، بغداد: (مكتبة الفتح للطباعة والنشر)، ٢٠١٧م.
١٢- مايسة سيف الدين: تقنيات الغناء العربي، مصر: (مطابع الأهرام التجارية)، ٢٠٠٦م.
١٣- مجهول المؤلف: المنجد في اللغة، الطبعة ١١، بيروت: (دار المشرق)، ١٩٨٦م.
١٤- المحامي، عطا رفعت: الأغنية الشعبية والفولكلور الغنائي في العراق، الطبعة الأولى، بغداد: (مطبعة الجاحظ)،١٩٨٥م.
١٥- معلا غانم: طرب وعُرب، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، دُبي: (يصدر عن مجلة دُبي الثقافية، دار الصدى)، ٢٠١٤م.
١٦- ويلسون، جلين: سيكولوجية فنون الاداء، ترجمة، شاكر عبد الحميد، الكويت: (عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، ٢٠٠٠م.

ثانياً: الرسائل

١- الفؤادي، رياض عباس محمد: الوساطات التعبيري الأدائية في العزف على آلة العود، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، ٢٠١٤م.
٢- السوداني، مصطفى عباس علي: البناء اللحني والإيقاعي للأغنية البغدادية في عقد السبعينات، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، ٢٠٠٦م، ص٥، ص.٧
٣- الجابري، وليد حسن: الخصائص اللحنية والإيقاعية للأغنية البغدادية لعقد الستينات، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، ٢٠٠٨م.
٤- البياتي، زينب صبحي: البناء اللحني والإيقاعي للأغنية البغدادية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، ٢٠٠٢م.

ثالثاً: المجلات

١- ميسم هرمز توما: عنصر الأداء في الغناء العراقي، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد٥٦، ٢٠٠٩م.
٢- سلمى قصاب حسن: حول الغناء الأدائي، مجلة الحياة الموسيقية، العدد١، ١٩٩٣م.
٣- وليد غلمييه: الأغنية العربية، الكلمة ،الموسيقا، الأداء، مجلة الحياة الموسيقية، العدد١٩م، ١٩٩٩م.
٤ـ الأنصاري، مهدي حمودي: الأمثال الشعبية في الأغنية البغدادية، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة والاعلام، عدد٤

المستخلص

خلال القرن العشرين رافقت الأغنية تغيرات وتطورات وحركة المجتمع، إنعكست على طبيعتها الفنية والجمالية، كما ساهمت تلك التغييرات في ظهور نمط جديد من الغناء وهو الغناء النسوي، الذي كان أحد المظاهر البارزة خلال النصف الثاني من القرن العشرين، ونتيجة للتطورات الحاصلة في المجتمع برزت العديد من المغنيات العراقيات، وكان من بين المغنيات اللاتي ظهرن في النصف الثاني من القرن العشرين، المغنية (مائدة نزهت)، والتي مثلت مرحلة مهمة من تاريخ الغناء النسوي في العراق، ولتساهم في بلورة الغناء العراقي عبر الأداء وتقنياته المتعددة والمتنوعة، وتقوم هذه الدراسة على امكانية فهم جزء من تقنيات الاداء المتنوعة في الغناء النسوي وتحديدا المغنية (مائدة نزهت)، لتؤسس مرجعا أو نقطة يمكن الانطلاق منها لمزيد من الفهم والتحليل. تكّون البحث من اربعة فصول.

جاء الفصل الاول باستعراض لمشكلة البحث التي انطلق منها البحث، ثم اهمية وهدف البحث وحدوده لينتهي الفصل الاول بتحديد المصطلحات.

اما الفصل الثاني فقد تكون من محاور عدة: تناول المبحث الاول عرض لمفهوم تقنيات الغناء وطبيعة الاصوات البشرية وخصائصها التعبيرية، واهم العناصر المكونة لتقنيات الاداء، اما المبحث الثاني فقد احتوى على سرد تاريخي للغناء النسوي كما تناول عد من الاصوات النسائية.

الفصل الثالث تكون من عينة البحث والمتكونة من اغنيتين خاضعة للتحليل الموسيقي العلمي ومنهج البحث، اما الفصل الرابع فقد تكّون من النتائج والاستنتاجات والمصادر.

Abstract

During the twentieth century, the song was accompanied by changes, developments and movement of society, which reflected on its artistic and aesthetic nature. These changes also contributed to the emergence of a new style of singing, which is feminist singing, which was one of the prominent manifestations during the second half of the twentieth century. As a result of developments in society, many Iraqi singers emerged and were among the singers who appeared in the second half of the twentieth century, the singer (Maeda Nazhat), who represented an important stage in the history of feminist singing in Iraq and contributed to the crystallization of Iraqi singing through performance and its multiple and diverse techniques. This study is based on the possibility of understanding a part of the various performan ce techniques in feminist singing and in particular the singer (Maeda Nazhat) to establish a reference or a starting point for further understanding and analysis.The research consists of four chapters.

-The first chapter comes with a review of the research problem from which the research was launched, then the importance and purpose of the research and its limits.

-The second chapter ends with defining terms.As for the second chapter, it may be one of several axes: The first topic deals with a presentation of the concept of singing techniques, the nature of human voices and their expressive characteristics, and the most important components of performance techniques. As for the second topic, it contains a historical narration of female singing, as it deals with a number of women's voices.

-The third chapter consists of the research sample, which consists of two songs subject to scientific musical analysis and research methodology. As for the fourth -chapter, it consists of results, conclusions and sources.