الفصل الاول

مشكلة البحث

استخدمت الموسيقى وآلاتها في الممارسات الدينية منذ ازمان سحيقة، وكان ذلك قبل ظهور الاديان السماوية، اذ تشير الدراسات الى الدور الكبير للموسيقى في دور العبادة، الذي وصل حد تقديس الآلات الموسيقية المستخدمة في بعض الطقوس.

تناول هذا البحث الانغام والآلات الموسيقية التي تستخدم في مراسيم عاشوراء، وتكرس لاحياء حادثة استشهاد الحسين (ع) واهله وانصاره في كربلاء. "ويتجاذب احياء هذه الذكرى جانبان، الاول عاطفي يظهر الاسلوب الفني البكائي المستغرق في اللحن الحزين الشجي، والثاني يتناول الجانب الفكري والثقافي.

تبدأ المراسيم قبل بضعة ايام من شهر محرم (عاشوراء) اذ تتهيأ المنطقة لنصب المواكب، ويتهيأ رجال المنطقة على اختلاف اعمارهم – للمشاركة في احياء هذه الشعائر منها – نظم القصائد الحسينية (العامية والفصحى) وحفظ انواع الردات، ووضع الانغام والالحان، وتهيئة الالات الموسيقية وما يرافق ذلك من الملابس والملحقات الخاصة بالمناسبة.

تستخدم في هذه المناسبة انواع من الالات الموسيقية الايقاعية مثل (النقارة – الطبل المضلع – الطبل المدور – الصنوج) والالات الهوائية التي تقتصر على مجموعة من الابواق وهي على نوعين – ابواق صغيرة تسمى محلياً (البرزان) والابواق الطويلة وتسمى محليا (الطواطة).

ولايوجد عدد ثابت لهذه الالات التي ترافق مسيرات المواكب، وكلما كانت المسيرة كبيرة وضخمة يزداد عدد الالات الموسيقية المستخدمة.

يتباين دور الالات الموسيقية، حسب نوع الحدث الذي يرافقها، وحسب الايام (تبدأ المراسيم من اليوم الخامس الى اليوم العاشر من محرم). وتوجد مجموعة من الفرق تسمى بنوع الالات المستخدمة فيها، مثل فرقة النقارة وفرقة الدمامات.

يتعلم العازفون على هذه الالات بهدف مرافقة المسيرات ويقتصر عزفهم على هذه المراسيم فقط - ويتم التعلم عن طريق المشاهدة والسماع، وشاهدت بعضاً منهم يتدربون بمرافقة احد الاشخاص قبل موعد سير المسيرات (زيارة الكاظمية – ٢٠٠٦/٢/٢).

يتم اقتناء الالات الموسيقية محلية الصنع على الاغلب، بالشراء او الاهداء او تجلب من الخارج، وتخزن هذه الالات الموقوفة لهذه المناسبة في احد البيوت او المواكب لاستخدامها في السنة التالية. ترتب الالات الموسيقية المرافقة لمجاميع مسيرات اللطم والزنجيل – التي تقطع الشوارع

والساحات. وتتوسط الالات الموسيقية المكان على شكل مجاميع دائرية او متقابلة وجها لوجه. ان الايقاعات المستخدمة تتميز بانها تحمل اسم المكان مثل (دكة الكاظمية – دكة واحدة) او (دكة النجف -دكة واحدة بطيئة وثقيلة) او دكة كربلائية (ثلاث دكات). وتسميات اخرى تمثل احد المعسكرين المتحاربين مثل (دكة عسكر يزيد) و (لحن حزايني) مثل معسكر الحسين وهناك مجموعة من الالات الموسيقية ترافق عملية التطبير وهي مجموعة من الدمامات والصنوج والابواق والنقارة يغلب على هذه المجموعة الحزن والرهبة معا، وبها تنتهي هذه المراسيم تقريباً في اليوم العاشر.

يبرز الاداء الصوتي الذي تستخدم فيه مجموعة كبيرة من القصائد التي تتجدد في كل عام (مقابلة مع الشاعر الحسيني – علاء السعدي – الكاظمية في ٢٠٠٦/٢/٦).

وتقرا هذه القصائد بالاعتماد على مجموعة كبيرة من المقامات والانغام المحلية – لمدينة بغداد وبعض الاطوار الريفية، وليس هناك لحن ثابت، انما تبقى حرية وضع الالحان او استخدام الالحان الشائعة منوطة بالشاعر او الرادود او لكليهما معا في اعتماد اللحن الذي يقرأ، وهناك قصائد واطوار شاعت مثل قصيدة (يمة اذكريني) للقارئ الحسيني الشهير (حمزة الزغير)، ووجدنا هناك تبادلاً في الانغام والالحان وتداخلاً بين الديني والدنيوي، اذ وجدت احد الرواديد يثبت اسم اغنية معروفة ليساعده ذلك على تذكر اللحن الذي استعاره لقراءة القصيدة من هذه الاغاني (خدري الجاي خدري) و(سلم وسلم عيني) لحضيري ابو عزيز. (جاسم عباس عاشور – رادود حسيني – مقابلة في الكاظمية في ٢٠٠٦/١/٣١).

يحاول الرادود اخفاء اللحن الشائع بتغيير ايقاع الاغنية، والتغيير في المقام بعد عدة ابيات من الشعر اذ ان العرف السائد بين القراء (اذا ظهر اللحن حكمت الحرمة والانتقاء).

يتم التدريب وحفظ القصائد وانغامها في البيوت والحسينيات. وتشترط في القارئ الحسيني، النية الخالصة لخدمة الحسين والصوت القوي الجميل وحفظ عدد كبير من القصائد التي تتوفر في اشرطة الكاسيت واقراص السي دي.

وتقع على الرادود مهمة ضبط ايقاع انواع المسير وقصيدة الكعدة (الكعدية). ان هذه السطور لا تفي لدراسة ما يتوفر من انغام واطوار والحان محلية، مدينية وريفية وبدوية وقسم منها وافد مثل البحريني، وانواع كثيرة من الايقاعات تسخر كلها وبشكل تطوعي لخدمة هذه الطقوس تعاد كل عام من شهر عاشوراء.

س/ ما هي الخصائص الفنية للبناء اللحني في الردات الحسينية؟

للاجابة على هذا السوال لابد من دراسة هذا الموضوع تحت عنوان (الخصائص الفنية للبناء اللحني في الردات الحسينية)

اهمية البحث

١- تسليط الضوء على الخصائص الفنية للبناء اللحني في الردات الحسينية

٢- التركيز على طريقة الالحان في الردات الحسينية

٣- يفيد البحث المختصين في المجال الاكاديمي

٤- يفيد البحث الروايد وقراء للمنبر الحسيني

هدف البحث

هو الكشف عن الخصائص الفنية للبناء اللحني في الردات الحسينية

حدود البحث

يمكن اختصار حدود البحث بالشكل التالي:-

- الردات الحسينية الشائعة حميدة بنت مسلم (جليل الكربلائي)

- محافظة كربلاء كموقع جغرافي له

- ما بين سنة ٢٠٠٣ ولغاية ٢٠١٣

تحديد المصطلحات

١- البناء اللحني :-

هو احد العناصر الاساسية في الموسيقى وهو منظم على شكل اجناس تتابع نغماتها الاربع بطرائق مختلفة ويجب ان يتوفر فيه الجو العاطفي والنفسي.

٢- الإيقاع:

هو ضبط توقيت النغمات في القطع الموسيقية، والأوزان في الأبيات الشعرية، وتحديد أزمنة النغم بمقادير معينة ونسب محدودة.

٣- الردة الحسينية:

هي شكل ترتيلي انشادي ديني حزين مرتبط بواقعة استشهاد الامام الحسين عليه السلام ونصه يروي ماثر هذا الامام ومسببات الصراع بين الحق والباطل ويذكر ما حدث يوم معركة الطف (يوم عاشوراء).

الفصل الثاني

المبحث الاول

طريقة عمل الالحان

من الواضح وجود رابط كبير بين اللحن والمعنى في القصيدة الحسينية وتتم هذه العملية ضمن مجموعة من الظواهر الصوتية وهي:

١- ظاهرة التعبير الصوتي:

وهي درجات اختلاف قوة الصوت الذي تمر به اجزاء القراءة او جزء واحد منها فقط.

ويشكل عنصرا مهما في اداء المقاطع الحسينية وتقوية درجات الايحاء فيها وذلك حين يعمد القارئ الى بعض المقاطع فينوع فيها صوته من مخارجه الاصلية كأن يكبر في مقاطع ويرققه في اخرى او يقويه في بعضها ويضعفه في البعض الاخر او يجعله خشناً تارة ووديعاً تارة اخرى وذلك اما لشد انتباه المستمع اليه لمعنى راه قارئ او تستدعي احكام التلاوة الوقوف عليه او لتفادي الملل الصوتي الناتج عن تراتبية الصوت الواحد مما ينتج عنه تنويع الصوت في آذان المستمع.**(١- مدخل الى تاريخ الموسيقى المغربية ، عبدالعزيز بن عبدالجليل –ص:١٢٥)**

٢- ظاهرة المسافات الصوتية:

وهي الفرق البعدي بين درجات السلم الموسيقي وتاخذ اسماءها من عدد الدرجات التي تحتوي عليها فالمسافة التي تتكون من درجتين تسمى بالمسافة ٢ والتي تتكون من ثلاث درجات تسمى ٣ ...الخ . ويستفاد من هذا التعريف في مجال القاء الردة الحسينية اعتبار الانتقالات الصوتية من درجات صوتية سفلى الى درجات صوتية العليا بشكل تدريجي متقن ومرتب يعد احد اسس وركائز جمالية الاداء الصوتي مما يشد اذن المستمع طيلة مدة القراءة دون ملل او كلل وذلك لما فيها من تنويع لدرجات الصوت وايضاً فان احداث هذا التدرج في اجزاء الاداء مما ينشئ انسجاماً في الصوت وبالتالي خلق انسيابية في القراءة مما يجعلها احرى بالتأثير على المستمع واحضار ذهنه وتنبيه بصيرته.**(٢-كتاب الموسيقى العربية،د.صالح المهدي،ص:٢٦)**

٣- ظاهرة التأثير الصوتي:

ورواد هذه الظاهرة اصحاب صناعة الاحان المشارقة الذين وضعوا لكل وقت من اليوم نغمه المناسب له الذين كان لهم في كل ساعة مقام من النهار او ما نسميه في المغرب بالنوبه.

من النوبات رمل الماية الاصبهان ، الماية رصد الذيل ، نوبة الاستهلال ، الرصد غريبة الحسين ، الحجاز الكبير ، الحجاز المشرقي ، عراق العجم العشاق.

ومن هذا المبدأ الموسيقى استنبط القراء هذا التلاؤم النغمي المعنوي فهم يوظفونه لغرض التعبير وبالطبع مع اعطائهم تصورات ودلالات لكل مقام او نوبة ومناسبتها للمعنى المقروء.

٤- ظاهرة الحركة الصوتية:

وهي درجة البطء او السرعة التي يؤدي عليها العمل الصوتي. ويستفاد منه نفس ما يستفاد من الظاهرة قبلها والغرض بالاساس هو شد انتباه المستمع لبعض المقاطع فاحياناً يزيد القارئ من سرعة ادائه او ينقصها لأغراض اخرى كصعوبة المقاطع التي يقرأها من حيث الاداء او لعدم ملائمة المعنى للسرعة الادائية التي يؤدي عليها القراءة.

٥- الزخارف الصوتية:

والمقصود من هذه الظاهرة هو استخدام تقنيات الصوت وامكانياته في التعبير عن المعنى وهي سبعة انواع رئيسية كما احصاها اهل الموسيقى ويندرج تحت كل نوع انواع كثيرة وتفريعات معقدة وقد اخترت منها فقط ما يعطيك اخي القارئ لمحة عن موضوع البحث والتفاصيل مبثوثه في كتب الموسيقى ومقررات المعاهد المتخصصة وسنتحدث تحت هذه النقطة عن ما يلي:

أ- جمال الخامة الصوتية:

والمقصود بها جمال الصوت في ذاته بغض النظر عن الزخارف والتزويق التي يتحلى بها فحديثنا عنها وحدها يكون حديثاً قاصراً في البحث وكما يقال في المثل اثبت العرش ثم انقش وخامة الصوت هي العرض وعليها العمدة في جمالية الاداء واثارة الاسماع ولعلنا نهتدي الى شيء من الخصائص الفنية للصوت الجميل من خلال ملامستنا لما جاء في مقدمة البحث فان الصوت يعتبر جميلاً في اداء الموسيقى اذا اثبت قدرته على ترنم بجميع نغم الصدر والحلق والراس ومن فقد جزءا من هذه الخصائص لا يقال فيه رخيم ولا يعد صاحبه من المغنين المجيدين. **(٢-كتاب الموسيقى العربية،د.صالح المهدي،ص:١٢٣)**

ويقصد بنغم الصدر والحلق والراس ان يكون صوت القارئ او المنشد او الرادود قادرا على التنقل عبر الطبقات الثلاثة للصوت البشري من غليظه وهو صوت الصدري الرزين الممزوج بالفخامة والترخيم ومتوسطه وهو الصوت الحلقي وحاذه وهو الصوت الراسي التي تبلغ نغماته

غاية العلو والارتفاع ولست اتصور كيف يستطيع المتغني بالذكر الحكيم ان ينتقل عبر الطبقات الثلاثة طالما ان الاصوات البشرية تختلف حسب عوامل السن والجنس ما بين غليظة وحادة ومتوسطة اللهم الا ان يكون هذا من باب التكلف الذي تختفي معه طبيعة الصوت مهما بلغ صاحبه من الدربة والتعود على النزول والتحليق وخصوصا وانه مقيد بتقييدات الاحكام التجويدية التي تجعل من ذلك امرا مستحيلا والغاية من حسن الخامة الصوتية واكتمال طبقاتها قدر المستطاع ووضوح نبراتها هي دفع كل اسباب الملل والرتابة والسام التي قد قد تطرأ على القارئ والمستمع معا وخصوصا في مجالس الحسينية الطويلة المدة وهذا من تحسين الصوت به ترغيبا للنفوس به ابعادا لكل ما يحول دون هذه الغاية.

ب- تلوين الصوت:

فمن المعروف ان تلوين الصوت من اهم وسائل الزخرفة الصوتية والبراعة في الاداء وفي الاسلوب المتميز للقراء المجيدين كان هذا التلوين يمكنهم من تصوير المعنى فعلى العكس بالاضافة للزخارف الصوتية والابتكارات اللحنية كان بامكانهم في معظم الاحيان ان يغيروا من نوعية اصواتهم من غير ان يحول ذلك دون نطقهم للنص بوضوح وجلاء تام ويكون تلوين الصوت بتغيير طبيعته من تخشينه او تليينه او ترقيقه ويمكن لهذه التلوينات ان تكون مرتبطة بموسيقى النص وهذه التقنيه تتطلب تدريباً خاصاً وفهماً متميزاً يمكن القارئ من اتقانها وتوظيفها حسب معاني وتجليات القصائد.

ت – كان القراء البارعون يتصفون ايضاً بقدراتهم على التمكن من مجموعة كبيرة من انواع الرنين الامامية وتبدأ من رنين الفم المفتوح نسبياً الذي تحدثه عظام الوجه وهو ما يسمى في التجويد بالاخفاء وتنتهي بالرنين الانفي الضيق الذي ينتج عن تردد الصوت في الفم والانف في وقت واحد وهو ما يسمى بالغنة وقد ميز النقاد بين الرنين الانفي الجميل – الغنه – وبين القراءة من الانف – الخنه – وهذا عيب خلقي يذهب بشطر كبير من جمالية الاداء وتعتبر الغنة من الصفات الجميلة التي يمكن ان تكون من الخصائص الثابتة والمميزة لصوت من الاصوات كما تعد من الاشياء الضرورية في بعض السياقات الادائية كالانشاد الديني والغناء الدنيوي وذلك لزيادة درجات الشجن او الطرب في مواطنها ومواضع تمركزها. **(٣-كتاب الموسيقى العربية،د.صالح المهدي،ص:١٣)**

المبحث الثاني

خصائص الردات الحسينية

لا يختلف اثنان على قول ان الاناشيد التعبيرية هي المعبر الصادق، بل هي اروع تعبير عن احاسيس الانسان ومشاعره واخلاقه وعاداته وتقاليده وحزنه وفرحه، فهي التي رافقته في كل مفردات حياته حتى في اغراضه الدينية وانتماءاته العقائدية.

على هذا فليس هناك اي وجه غرابه وتعجب حينما نرى ونسمع هذه السمفونيات الرائعة المنظمة والمحسوبة حسابا دقيقا في الصوت والزمن، التي صنعها اهل العراق في التعبير عن حزنهم العميق لما جرى لآل بيت رسول الله صلاة الله وسلامه عليهم اجمعين، وفي نظرة سريعة نلقيها على تاريخ نشأة المواكب الحسينية (اللطم) نراها حركة منظمة شملت كل الفنون الصوتية والايقاعية والالقائية والمسرحية باسلوب راق يعبر بوضوح عن مأساة كربلاء، وينقل لنا صورة حية عن تلك الحادثة المفجعة، وهذه الحركة العظيمة المقدسة سارت منذ نشأتها بجماليتها رغم جور الحكام ومحاربتهم لآل البيت وانصارهم وعبرت كل الصعوبات وهي تواكب التطور العلمي بنصوصها والحانها، وهذا التمسك والاصرار على ديمومة هذا العمل الفني المقدس وتطويره، وجعله يماشي الثقافات المتطورة لم يات من الفراغ لاسباب عديدة، اهمها؛ انك لو فتشت كل بقاع الارض لن تجد شعبا مؤمنا مواليا لآل البيت عليهم افضل الصلاة واتم السلام خيرا من اهل العراق وبالتحديد منطقة الفرات الاوسط نزولا الى الجنوب.

وهؤلاء تشربوا عشق آل البيت وانتموا اليهم انتماءا صميماً وهذا التشخيص ليس من باب التعصب وليس من باب انكار حب الاخرين لاولياء الله، ولكن هناك حقائق ووقائع فرضت نفسها اهمها؛ ان المواكب الحسينية بكل ما تحمله من اداءات راقية هي من صنع اهلنا في العراق دفعوا من اجل ديمومتها ابناءهم قرابين، وتحدوا بها اعتى الجبابرة، فهي بالنسبة لهم ثقافة وعقيدة واحياء ذكرى عاشت في قلوبهم وسرت في دمائهم وعقولهم حتى اصبحت مبدءاً لا يمكن التخلي عنه. ومن المعروف ان منطقة الفرات الاوسط وجنوب العراق ورثت ثقافات متعددة من حضارات تعاقبت عليها على مر العصور، ومن هذه الثقافات الاداء المعبر الصادق الراقي المرتمي في احضان الانسانية المتربية على النبل والطهارة والخير، لهذا عانق ذلك الاداء العقيدة وتجلى معها في قدسية وهدف ايماني مطلق واظهرت نغماته وايقاعاته ذلك الحب المتفرد، واستخدمت كل هذه الاسباب في اعز واسمى مناسبة تمر على المسلمين الا وهي واقعة الطف المؤلمة التي استشهد فيها الامام الحسين سيد الشهداء ونخبة من آل بيته الاطهار وبعض من اهل

الايمان الذين صرعوا من اجل نصرته، وهذه الذكرى هي من صنعت اروع فن مقدس الا وهو المواكب الحسينية.

اختلفت الروايات والاراء عن نشأة الاداءات الحسينية والاقرب الى المنطق الذي اذهب اليه واؤيده هو ان اول المنشدين لال البيت هو سيد الشهداء الامام الحسين صلوات الله وسلامه عليه في قصيدته المعروفة:

خيرة الله من الخلق ابي

بعد جدي وانا ابن الخيرتين

وتقول بعض الروايات ايضا ان الامام زين العابدين قد رثى ال بيته وانشد نصوصا تتحدث عن واقعة الطف، وهو اول من ضرب في كفه على صدره، كان يصنع ذلك هو ويبكي معه كل من حوله، وقد طلب الامام الرضا عليه السلام ان يلحن له الشاعر دعبل الخزاعي قصيدته التائية وكان دعبل قد نظمها لال البيت وقرأها على الامام قراءة اولية، فقال له الامام: اقرأها لي باسلوب اهل العراق، فلحنها دعبل فلما سمعها الامام خر مغشيا عليه ومطلع القصيده يقول:

افاطم لو خلت الحسين مجدلا

وقد مات عطشانا بشط فرات

اذن للطمتي الخد فاطم عنده

واجريت دمع العين بالوجنات

ويقال من هنا بدأ ما يسمى بالنعي وهي كلمة تطلق اذا ما وضع بناء لحني منغم كتب في هذا المنحنى، وبمرور الزمن اصبحت الايدي والصدور هي الايقاعات المستخدمة في التنغيم للمراثي الحسينية ولان الطبل او الدمام له تاثيره الواضح والموروث على الانسان بمرور العصور، وقد فرض نفسه في هذه الاعمال الراقية، فالايقاع يضيف دفقة حماسية للانسان، كما يسهل له ممارسة الحركة التعبيرية والقدرة على الاداء، وهنا اكتملت ادوات الاداء التعبيري في هذا التنغيم الراقي، كما وظف صانعوا القوالب الادائية للحسينيات آلة البوق التي غالبا ما تستخدم في الالحان الجنائزية منذ القدم، ومن جانب اخر فقد نسج الشعراء اروع القصائد والازجال لهذه المناسبات الزكية واعتصروا من خلجاتهم ارق كلمات الرثاء التى لامست مشاعر المسلمين، واصبحت هذه

الاعمال سنة يمارسها الموالون كل عام، ولم تنقطع رغم كل الممارسات القاسية، وعبرت هذه الاعمال كل الصعاب، وحينما تتوغل في الحسينيات تجدها اداء من اروع الاداءات الصادقة التي تعبر بك كل القرون وتصور لك باسمى صورة ما حدث للامام الحسين وال بيته واصحابه. ونذكر بعض الاعمال التي جاشت بها قرائح الشرائح ونسجتها اداء رائعا حناجر الموالين، ولو كان هناك منصفون في علم الموسيقى والاصوات لما ترددوا عن القول: ان هذه الاعمال هي ارقى سيمفونية ناطقة بالولاء والحب لسادة الارض عليهم السلام من قبل اهل العراق، وتوزعت الحسينيات من تركيبات ادائية ملونة ومختلفة من الناحية الايقاعية كما توزعت الحركات بين الوقوف والجلوس والمسير.

ومثالنا الاول هو الضربة الثلاثية يقول النص وهو من الزجل:

يبن امي علتربان عفتك رميه

عين العمه ولا شوف ذيج المسيه

اداء هذا النص من الحجاز (عياش) ووضع له ايقاع الجورجينه (١٠/١٦) (دم تتك دم تك) وهناك من غير وزنها وقرأها على ايقاع الوحدة الكبيرة، ولكنه لم يخرج عن السياق اللحني لها. اما اسلوب الاداء فيجتمع حول الرادود آلاف الاشخاص والرادود هو المسؤول عن هؤلاء الذين يتوجب عليهم ضبط الصوت والزمن في اداء المذهب، يبقى الرادود يكرر المذهب حتى ينضبط اخر مردد، وليس هناك في كل الشعوب كورال بهذه الضخامة، آلاف مألفة تنشد بانسجام بالصوت وضربة واحدة موحدة بالايقاع، وهكذا وبعد ان يحفظ الحضور اداء القصيدة ينتقل الرادود الى ابيات القصيدة الاخرى، وغالبا ما تكون القصيدة مؤلفة من اكثر من عشرين بيتا.

اما القالب الاخر لهذا الاداء المقدس فهو الزنجيل، والزنجيل هو حزمة من الشرائط الحديدية مربوطة في خشبة طولها لا يتعدى قبضة اليد، يضرب فيه اعلى الظهر يمينا وشمالا ضربات ايقاعية منسجمة ثابتة محسوبة على زمن القالب الايقاعي للقصيدة.

يستخدم الطبل او الدمام لتثبيت الاداء ودفع الحركة الايقاعية اثناء استخدام الزنجيل في الضرب وتحفيز المشتركين وتنشيطهم. وغالبا ما يستخدم ايقاع الحدي، ومن اشهر القصائد التي رددتها حلقات الزنجيل هي:

اخبرك يا رسول الله

الجفن ما فارك الدمعه

اما القصيدة الثانية فهي:

اهز مهدك يعبد الله

اهزن والمهد خالي

يبني وثمر دلالي

وتؤدى هذه القصائد وغيرها في حلقات الزنجيل على الهزام (العنيسي) اما الوزن الايقاعي فهو (دم تك تك تك دم) وهناك ايقاع يستخدم للمسير مع البوق وهو الايقاع المركب (دم دم، دم دم، دم دم) وهناك جمع المشاركين بصوت واحد (حيدر) وبعد ان يصمت البوق والايقاع. وهناك قالب ادائي اخر يعتمد على ضربة الصدر الموحدة، وتكون القيادة هنا للرادود الذي يقود المجاميع من اول القصيدة الى اخرها، باستثناء المذهب الذي يردده الرجال بصوت واحد، والقصيدة المعروفة في هذا الاداء هي:

جينه ننشد كربلا واعليه نعتب

ادكول هاي ارجال ودار الغلب

حرمة زينب بيش مطلوبه بذنب

فوك جتـــل حسينه ميسرينها

وقد ركب هذا الاداء على ايقاع الجورجينة الثقيلة (١٦/١٠) ومن الرست. كذلك فان هناك قصائد لحنت على ايقاع الوحدة (دم تك، دم تك) ودخلت عليها اوزان مختلفة كقصيدة:

يا هلي الخله يستروها العمام

وما على الذله نواظرهم تنام

يا علي هاي الارامل وليتام

تعتب وما تسمعون اعتابها

اما الكعدة او الكعدية فلها اسلوب خاص في الوضع وفي الاداء يبدأ الرادود بارتجال المذهب دون مصاحبة الايقاع، ويسلم اداء المجاميع في محطات ثابتة، ويتصرف هو بالكوبليهات حيث يغير النمط اللحني للقصيدة، وقد اخترنا هذه القصيدة التي ينتقل بها الرادود من محطته الثابته في البيات الى الرست في الاغصان وهي في الترتيب كما يلي الفالت هو:

دنيـــــاك هاذي كنطره

لا تامن بهاي يا واسع الراي

وهنا تدخل المجاميع بترديد:

شنهو السعاده ابهلوكت

اوين راعيها

ثم ينفرد الرادود مستخدما اعلى درجات الرست ويردد:

وين عينك وينك ابيا وادي هايم

انجان هايم اصحه ساعه عل اقل ولا تظل للتالي نايم

ثم يتدرج بالنزول في قوله:

الدنيه لا يغرك هواها الدنيه

خـداعه للوادم

لا تنجرف لا تنخدع صحح افكارك

يا واهم

ثم يغير الايقاع من اجل دخول الكورس معه فيبدأ بقوله:

لصير مثل الناكه لمحمله بالماي

ويستلم منه الجمع:

بالماي هي امحمله والعطش ماذيها

مع ضربة ايقاعية موحدة على الصدر على البيات وهكذا تستمر القصيدة.

اما ردات المسير فتاخذ طابعا اخر في تركيباتها الادائية، وهي تختلف عن كل القوالب التي ذكرناها، لانها عبارة عن لوحة متحركة تتكون من عدة مجاميع تتوزع كوبليهات القصيدة عليهم جميعا، يستلم الثاني من الاول والثالث من الثاني وهكذا، وتسير القصيدة على نمط واحد في مسارها الايقاعي، وهذا نموذج من النهاوند على ايقاع الجورجينه الخفيف (٨/٥) وضعف سرعة الجورجينة الثقيلة التي ذكرناها فيما سبق:

المجموعة الاولى:

زينب تنادي ابكربلا

يحسين يعيوني يحسين يعيوني

هيهات ترضه شيمتك

عدواني يولوني عدواني يولوني

صد الي شوف اديه

وهنا تكمل المجموعة الثانية مع ضربات ايقاعية على الصدر:

ابحبل شدوني يا ضوه عيوني

هكذا تسير القصيدة كل المجاميع وتتقدم المجاميع بعد انتهاء كل مجموعة واستلام المجموعة الاخرى. اما المسيرة الطلابية، فترتكز على قصيدة الشريف الرضي والتي مطلعها يقول:

كربلا لازلت كر وبلا

ما لقي عندك ال المصطفى

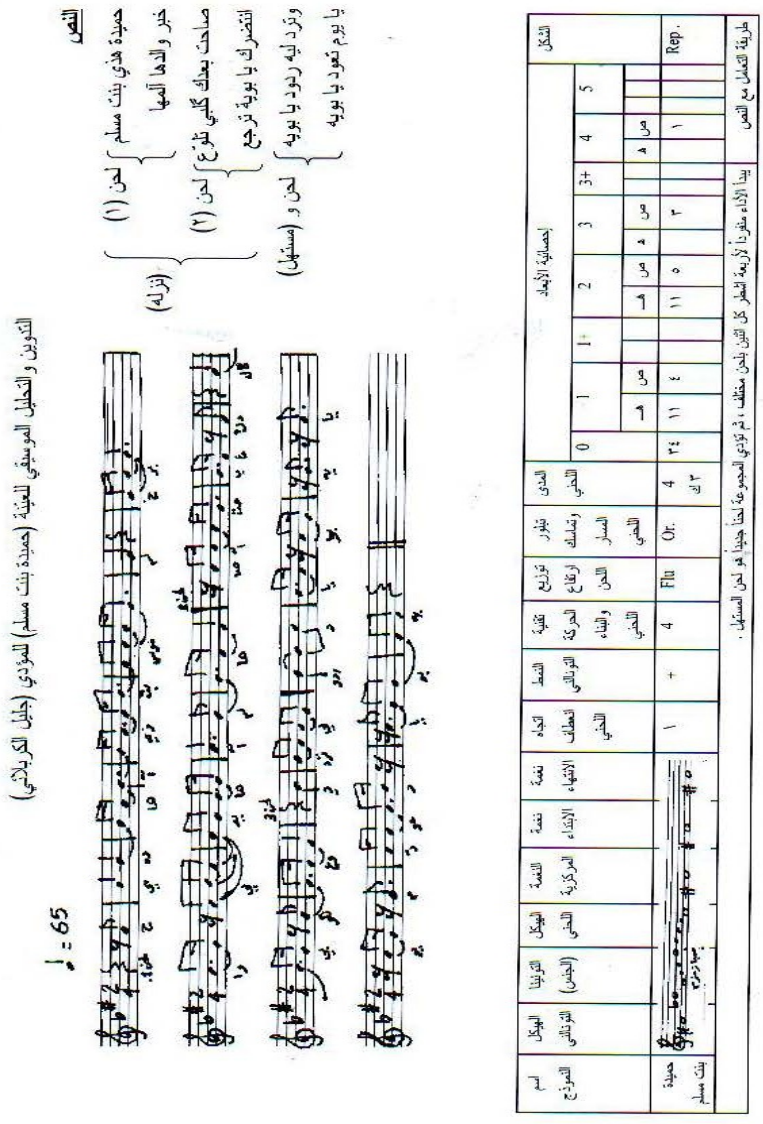
هذه بعض النماذج ذكرتها من اجل التوضيح، وهناك نماذج رائعة اخرى يعرفها اهل الاختصاص والموالون لآل البيت عليهم صلاة الله وسلامه، حيث لايستطيع الباحث ان يتوغل بها لانها تحتاج الى دراسة موسعة، ففيها كتب وبحوث عديدة ولم يتوقف الحال عند ما ذكرناه، وانما يستمر التجديد والابداع في هذا الفن الراقي، ولكل زمان انماط متطورة تختلف في مضمونها وحركاتها ونصوصها عن المدارس السابقة، وفي كل عصر تظهر رموز لفن الاداءات الحسينية، وقد نحينا ذكر الاسماء جانبا لكي لا نقع في مطبات الاهمال لبعض الاسماء، ولكننا نثبت لهؤلاء الرموز الابداع ونشهد لهم بالعبقرية والعلمية، فانهم اسسوا اسمى وارقى مدرسة للاداءات التعبيرية انشدت لال البيت واحيت ذكرهم وابكت ملايين المسلمين، وستبقى خالدة مادامت السماوات والارض. **(مجلة النبأ العدد ٨٥، ٢٠٠٧، ابراهيم سالم)**

الفصل الثالث

١- منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي كمنهج رئيسي لإعداد هذه الدراسة.

٢- عينة البحث



اسم النموذج	الهيكل الوزناني	الكونيا (اللحن)	الهيكل اللحني	النغمة المركزية	نغمة الابتداء	نغمة الانتهاء	الجاه التعاطف اللحني	النمط الوزناني	تقنية الحركة والبناء اللحني	توزيع ارتفاع اللحن اللحني	تبلور وتماسك المسار اللحني	العدد اللحني	إحصائية الأبعاد							الشكل
													0	1	1+	2	3	3+	4	5
حميدة بنت مسلم							١	+	4	Flu	Or.	4 ك٣	٢٤	١١ ص ٤		١١ ص ٥	٣ ص ٣		١ ص ٤	Rep.

طريقة التعامل مع النص: يبدأ الإلقاء منفرداً لأربعة أشطر كل اثنين بلحن مختلف، ثم تؤدي المجموعة لحناً جميلاً هو لحن المسئهل.

٣- اداة البحث:

تم الباحث باعداد معيار تحليلي لغرض تحليل عينة البحث وقد تضمن المعيار كالآتي:

١- المقامية

٢- الاجناس

٣- المسار اللحني

٤- الميزان

٥- السرعة النسبية (المترونوم)

٦- الايقاع

مستلزمات البحث

١- جهاز لابتوب

٢- برنامج كيتار لتدوين الالحان

٣- جهاز مترونوم لقياس السرع

نتائج البحث :-

تكونت الحان الردات من هياكل تونالنية رباعية، وظهرت في العينات اربعة انواع من التونينات (الاجناس) هي(الكرد) و(السيكاة) و(الصبا زمزم)و (المخالف) اما الهيكل اللحني فظهرعلى حالتين:

الاولى جاء بها متطابقا مع الهيكل التونالني ، والثانية احتواء الهيكل اللحني فيها على نغمات اضافية .

اما النغمة المركزية فقد اتت متطابقة بنسبة كاملة مع احدى النغمات الهيكلية ومتطابقة مع النغمة النهائية وبنسبة كاملة فضلا عن تطابقها مع نغمة الابتداء بنسبة٥٠%وقد جاء اتجاه الانعطاف اللحني من النوع الصاعد هابط.

كما ان تقييم لحن الردات من زاوية توزيع ارتفاع اللحن تبعا للنغمة المركزية نجده قد تحرك فوق النغمة المركزية أي من نوع الزائد (+) اما نتائج تحديد النمط التونالني فقد دلت على انطلاق هذه الالحان من تصور رباعي (أي اعتمدت على الثقافة ذات الاجناس) ونمطها التونالني ذو ثقافة (كفارتتونالنية) ويحدد (اختصارا بالرقم (4) .

ومن زاوية تقنية الحركة والبناء اللحني نجد بان النماذج كلها جاءت من نوع المتدفق (flu)والذي يعني حركة اللحن بدون قفزات وفي الغالب يتحرك من خلال الابعاد من نوع الثانيات ، وعند تقييم المسار اللحني للنماذج من زاوية تبلوره وتماسكه فاننا قمنا بمقارنة بين المقاطع اللفظية مع ما يقابلها من نغمات فوجدنا بان ٥٠% من العينات جاءت ذات طابع مقطعي (MEL)و٥٠% منها جاءت ذات نمط زخرفي (OR).

اما المدى اللحني فقد تراوح بين المسافات الصوتية من نوع الثالثة الكبيرة والسادسة الصغيرة . ان تفحص نوعية الابعاد واعدادها الواردة في احصائية الابعاد الموسيقية تظهر لنا زيادة عدد الابعاد الهابطة على الصاعدة ويظهر زيادة عددالخطوات على القفزات الامر الذي يؤكد نوع تقنية الحركة من النوع المتدفق(FLU)اما بالنسبة الى الشكل فقد ظهر من النوع المعاد حيث يتكرر اللحن مثلAAbb ولكن في داخل (A)او (B) هناك مجموعة ثيمات تتكرر بالترتيب لتمثل شخصية اللحن الرئيس(A)او (B)ويرمزللشكل المعاد بالرمز(Rep).

الاستنتاجات:-

١. اعتمدت الحان الردات على هياكل نغمية رباعية مما يؤكد انتسابها الى ثقافة عربية شرقية قوامها الاجناس النغمية وتنطلق من تصور(كفارتتنو نالني) .
٢. جاء التصور اللحني عند المؤدي الشعبي معتمدا على اجناس نغمية شائعة في الموسيقى العربية الشرقية ومنها من كان ذا خصوصية محلية مثل جنس (المخالف) الامر الذي يعكس التصاق المؤدي ببيئته الثقافية الموسيقية وعدم ورود اية تحويلات كروماتية في المسارات اللحنية تؤكد ثبات نغمات تلك الاجناس ضمن المسارات النغمية في التصوراللحني عند المؤدي الشعبي
٣. اسهم تطابق النغمة المركزية مع نغمتي الابتداء والانتهاءومع احدى النغمات الهيكلية ،في تثبيت الاحساس عند المتلقي بالبنية اللحنية ، كما كشف لنا مدى تماسك البناء اللحني وتطابقه مع البناء المقامي.
٤. ظهرت تقنية صياغةحركة المسارات اللحنية ذات اتجاه صاعد هابط وهذا يكشف سمةواتجاه تحرك اللحن في البناء اللحني لمثل هذه النماذج.
٥. ظهر اللحن بسيطا وغير معقد من خلال تحركه فوق النغمة المركزية وتحركه ضمن الابعاد من نوع الثانيات في الغالب ، الامر الذي يوضح النمط المتدفق في المسارات اللحنية كتقنية مستخدمةلبناء اللحن .
٦. عدم تجاوز بعد السادسة الصغيرة كاعلى مسافة في حدود المدى اللحني، والتركيز على بعدي الرابعة والخامسة يعكس سعي المؤدي الى الحفاظ على لحن بسيط التداول والحفظ والاداء من قبل المتلقي .
٧. جاءت العينات ذات نمط مقطعي في نصف عددها وذلك في النصوص المكتوبة باللغة العربية الفصحى وهو دليل على سعي المؤدي لابراز معاني الكلمات والنص لدى المتلقي الذي قد يواجه صعوبة فهم النص الفصيح .

اما في النصف الثاني من العينات فقد جاءت ذات نمط زخرفي وذلك في النصوص المكتوبة باللغة العامية الدراجة حيث سعى المؤدي لابراز تحكمه الصوتي بالاداء الحزين ليصل بالمستمع الى مستوى من التذوق يثير فيه حالة الحزن من خلال طريقة الاداء الزخرفي لنص مكتوب بلغته التي يتداولها .
٨. جاء الشكل الفني من النوع (المعاد) الامر الذي يكشف الحدود الضيقة للشكل الفني المعتمد على لحن قصير او لحنين تشترك المجموعة في اداء احدهما.

المصادر :

١- القرآن الكريم.

٢- أدب الطف أو شعراء الحسين من القرن الأول الهجري حتى القرن الرابع عشر، السيد جواد شبر، بيروت مؤسسة التأريخ ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م.

٣- الأدب العربي في كربلاء من إعلان الدستور العثماني إلى ثورة تموز ١٩٥٨م، اتجاهاته وخصائصه الفنية، د. عبود جودى الحلى، الناشر كربلاء، دار الفتال ٢٠٠٣م.

٤- الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، بشرى محمد علي الخطيب ط / بغداد ١٩٧٧م.

٥- شوريز ، الفونس جميل ، مختصر تاريخ الموسيقى العربية ، الموصل ، المطبعة الكلدانية .

٦- فارمر، هنري جورج، ترجمة د. حسين نصار، دار الطباعة الحديثة، مصر، ١٩٥٦.

٧- فريد ، طارق حسون ، تاريخ الفنون الموسيقية ، بغداد بيت الحكمة للطباعة والنشر ، ١٩٩٠ .

٨- ابن الاثير ، الكامل في التاريخ ، ج٨، مطبعة بيروت /١٩٧٣.

٩- السعدي ،عبد الجبار حسن ،الثقافة الحسينية الجماهيرية ، مطبعة نور الزهراء، بغداد .

١٠- الشهر ستاني ،صالح ، تاريخ النياحة ، ج١، مطبعة اتحاد، ١٩٧٣.

١١- رشيد ، صبحي انور ، الموسيقيون في العراق القديم ، ط١،بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٨.