دراسة مقارنة لأسلوب تناول التحويلات المقامية والمسارات النغمية لسماعي النهاوند عند كلاً من علي الدرويش وروحي الخماش

د/ معتز أحمد محمد غازي
مدرس بقسم التربية الموسيقية
كلية التربية النوعية – جامعة مطروح

ملخص البحث :

يهدف البحث إلى التعرف على أسلوب صياغة سماعي النهاوند عند كلاً من علي الدرويش وروحي الخمّاش، وكذلك أسلوب كلاً منهما في تناول التحويلات النغمية والمقامية، والمقارنة بينهما، واتبع البحث المنهج المقارن، الوصفي التحليلي (تحليل محتوى)، وتكونت عينة البحث من سماعي نهاوند علي الدرويش وسماعي نهماوند روحي الخمّاش، وتكلم الباحث في الإطار النظري عن مفهوم المقام والمقامات في الموسيقى العربية، ومقام النهاوند، نبذة عن قالب السماعي، نبذة عن سيرة كلاً من علي الدرويش وروحي الخمّاش، وفي الإطار التطبيقي تم تحليل سماعي نهاوند لكلاً من علي الدرويش وروحي الخمّاش، وجاءت نتائج البحث بعد الإجابة على تساؤلات البحث بأن التحويلات المقامية والمسارات اللحنية فى سماعى نهاوند كلاً من علي الدرويش وروحي الخمّاش جاءت متنوعة ومتعددة، برغم الإختلاف الواضح في المقامات المستخدمة عند كلاً منهما، واختلفت المساحة الصوتية لكلاً من السماعيين، وكذلك إختلفت عدد الموازير فى كل خانة من السماعين عند كلاً من علي الدرويش وروحي الخمّاش، كما اختلف الميزان والضرب للخانة الرابعة بين السماعيين، ثم توصيات البحث.

الكلمات المفتاحية : التحويلات المقامية ، المسارات النغمية، علي الدرويش ، روحي الخماش

A Comparative Study of Modal Transformations and Melodic Paths in the Nahawand Sama'i of Ali Darwish and Ruhi Al-Khammash

Abstract:

The research aims to identify the compositional style of the Nahawand Sama'i by both Ali Darwish and Ruhi Al-Khammash, as well as their respective approaches to melodic and modal transformations. A comparative, descriptive, and content analysis methodology was adopted. The research sample consisted of the Nahawand Sama'i by Ali Darwish and Ruhi Al-Khammash. The theoretical framework delved into the concepts of maqam and maqamat in Arabic music, the Nahawand maqam, the Sama'i form, and provided biographies of Ali Darwish and Ruhi Al-Khammash. The applied framework involved a detailed analysis of the Nahawand Sama'i by both composers.

The findings revealed a diverse range of modal transformations and melodic paths in the Nahawand Sama'i of both composers, despite the evident differences in the maqamat used. The vocal range, the number of mawqū‘āt (measures) in each khanah (section), and the meter and tempo of the fourth khanah varied between the two compositions.

مقدمة :

يزخر تراثنا الموسيقي العربي بثروة من القوالب الآلية المتنوعة، مثل البشرف والسماعي واللونجا والدولاب والتحميلة، والتي تطورت عبر العصور، ومن بين هذه القوالب، يحتل السماعي مكانة خاصة بفضل استخدامه الواسع في التراث الموسيقي العربي، لما يتميز به من بنية إيقاعية متينة ومرنة، حيث يتميز ضرب السماعي الثقيل برشاقة صياغة الجملة الموسيقية وتنوع التلوينات الإيقاعية، مما يجعله قالبًا مثاليًا للتعبير عن مجموعة واسعة من المشاعر والأحاسيس، ويتكون السماعي من ثلاث خانات وتسليم تتسم بالهدوء والرصانة، تليها خانة رابعة تتميز بالحيوية والسرعة، مما يضفي على السماعي طابعاً إيقاعياً متميزاً.

وقد شهد قالب السماعي بصورة خاصة ازدهاراً ملحوظاً في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث برز العديد من المؤلفين الموسيقيين الذين استخدموا هذا القالب للتعبير عن أصالة الموسيقى العربية، وله عدة أنواع، منها السماعي الدارج والسماعي الثقيل.

إنتشر قالب السماعي في مصر والشام على يد الملحنين الأتراك الذين أبدعوا في تطويره وتأليفه، ومن أبرز الملحنين المصريين الذين ساهموا في إثراء هذا القالب: إبراهيم العريان، جورج ميشيل، محمد عبده صالح، صفر علي، وعبد المنعم عرفة، كما برز عدد من الملحنين العرب الآخرين أمثال: علي الدرويش وتوفيق الصباع من سوريا، ومحمد التريكي وصالح المهدي من تونس، وروحي الخماش من فلسطين.

مشكلة البحث :

رغم أهمية مقام النهاوند في الموسيقى العربية، إلا أن الدراسات الموسيقية لم تتناول بالتفصيل أساليب التلحين فيه قديماً وحديثاً، لذلك سعى الباحث إلى ملء هذه الفجوة بتحليل مؤلفتين لسماعي نهاوند عند كلاً من علي الدرويش وروحي الخماش، للتعرف على اسلوب كل منهما فى تناول المقام والتلحين فيه، واسلوب التحويل المقامى فى المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة للتأليف الموسيقى.

أهداف البحث :

١- التعرف على أسلوب صياغة سماعي النهاوند عند كلاً من علي الدرويش وروحي الخمّاش.

٢- التعرف على أسلوب كلاً من علي الدرويش وروحي الخماش في تناول التحويلات النغمية والمقامية لسماعي النهاوند، والمقارنة بينهما.

أهمية البحث :

إلقاء الضوء على أسلوب كلاً من علي الدرويش وروحي الخماش في تأليف سماعي النهاوند، ومعرفة التحويلات النغمية والمقامية فيه من خلال تحليل سماعي نهاوند عند كلأ منهما والمقارنة بينهما.

أسئلة البحث :

١- ما الأسلوب الذي يميز كلاً من علي الدرويش وروحي الخمّاش في صياغتهما لسماعي النهاوند، من حيث التحويلات النغمية والمقامية من خلال تحليل سماعي نهاوند عند كلاً منهما؟

٢- ما هي أوجه المقارنة في تناول التحويلات النغمية والمقامية لسماعي النهاوند عند كلاً من علي الدرويش وروحي الخماش؟

إجراءات البحث :

أولاً : منهج البحث :

يتبع هذا البحث المنهج المقارن، الوصفي التحليلي (تحليل محتوى).

المنهج المقارن هو المقايسة بين ظاهرتين أو أكثر، ويتم ذلك بهدف تحديد أوجه الشبه والإختلاف، ونستطيع من خلالها الحصول على معلومات أدق.[١]

واستخدم الباحث في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وهو عبارة عن مجموعة من الإجراءات البحثية التي تتكامل لوصف ظاهرة أو موضوع معتمدة علي جمع الحقائق والبيانات وتصنيفها ومعالجتها وتحليلها تحليلاً كافياً ودقيقاً لإستخلاص دلالتها والوصول إلي نتائج وتعميمات عن الظاهرة محل موضوع البحث.[٢]

ثانياً : حدود البحث :

- **حدود زمانية :** سماعي نهاوند علي الدرويش عام ١٩٢٩م، سماعي نهاوند روحي الخماش عام ١٩٨٥م.
- **حدود مكانية :** جمهورية مصر العربية.

---

[١] الفت محمد حقي: مناهج البحث في علم النفس، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية، ١٩٩٢م، ص ٨٥.

[٢] بشير الرشيدي : مناهج البحث التربوي، رؤية تطبيقية مبسطة، دار الكتاب الحديث، الكويت، ٢٠٠٠م ، ص٩٥.

ثالثاً : عينة البحث :

- سماعي نهاوند علي الدرويش.[٣]
- سماعي نهاوند روحي الخماش.[٤]

مصطلحات البحث:

- **الجنس:**

هو الهيئة اللحنية التي يعتمد عليها في تركيب المقام، وهو عبارة عن تتابع أربع نغمات تتابعاً لحنياً تحصر فيما بينها ثلاثة فواصل صوتية تسمى الأبعاد الموسيقية، و هذه المسافات هي التي تحدد هوية الجنس وطابعه اللحني المميز، وتؤثر بشكل كبير على الإنطباع العام للمقام.[٥]

- **الخلية اللحنية:**

هى وحدة البناء الأساسيه لبناء النسيج اللحنى لموسيقانا العربية، وتأخذ الخلية النغمية أشكال متنوعة ومختلفة، مثل (الجنس – العقد – الطبع).[٦]

- **التحويل النغمي:**

هو إلانطلاق من غماز المقام الأصلى إلى مقامات فرعية تشترك فى جنس الأصل، أو مقامات أخرى تنطلق من أساس المقام الأصلى، أو أي درجة أخرى يراها المؤلف.[٧]

- **القالب:**

هو الشكل أو الهيئة أو الصورة أو التقليد، ويعرف القالب من طريقة تركيب الشكل الموسيقي أو الصيغة ، فالمؤلفات الموسيقية سواء كانت مؤلفات آلية أو مؤلفات غنائية لا تصاغ كلها علي نمط واحد بل تختلف من قالب لآخر.[٨]

---

[٣] تم تسجيله لشركة كولومبيا بحلب والتعبئة في بيروت في تشرين الأول ١٩٢٩م.

[٤] حبيب ظاهر العباس: الموسيقار روحي الخماش وتأثيره في الموسيقى العراقية، مطابع دار الشئون الثقافية العامة، الطبعة الاولى، بغداد، ١٩٩٩م، ص ١٥.

[٥] سهير عبد العظيم محمد: أجندة الموسيقي العربية، دار الكتب القومية، القاهرة، ص١٤، ١٩، (بتصرف).

[٦] نبيل شورة: المقام فى الموسيقى العربية (تركيبه – تدوينه – تدوين دليله)، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى ، بكلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد الحادى عشر، العدد الثانى، القاهرة، مايو ١٩٨٨م، ص ٦١.

[٧] نبيل شورة: إمكانية التحويل النغمى لمقام الراست، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، يناير، ١٩٨٤م، ص ٧١.

[٨] سهير الشرقاوي : المنهج العلمي للتحليل الغربي ومدي تطبيقه علي تراثنا الآلي في الموسيقي العربية ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨١م ، ص ٥ ، بتصرف

- **الجملة الموسيقية:**

الجملة الموسيقية في الموسيقى العربية هي فكرة لحنية لا ترتبط بعدد معين من الموازير، لكنها تكون واضحة المعالم من حيث البناء اللحني والإيقاعي، ويمكن تقسيمها إلى عبارات.[٩]

وينقسم البحث إلى قسمين :

أولاً : الإطار النظري ، ويشتمل على :

١- دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث.

٢- المفاهيم النظرية:

(المقام – المقام العربي – المقامات في الموسيقى العربية – قالب السماعي – مقام النهاوند – علي الدرويش – روحي الخماش).

ثانياً : الأطار التطبيقي ، ويشتمل على :

١- تحليل سماعي نهاوند علي الدرويش.

٢- تحليل سماعي نهاوند روحي الخماش.

الإطـار النظري :

أولاً: دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث:

الدراسة الأولى : اسلوب روحي الخماش في صياغة الإبتهالات الدينية [١٠]

هدفت الدراسة إلى التعرف على أنواع الإبتهال والإنشاد الديني، وأسلوب صياغة روحي الخماش في التلحين للإنشاد والإبتهال الديني، من خلال صياغته لبعض الأعمال الدينية، وتكونت عينة البحث من إبتهالين، هما: (إبتهال لبيك قد لبيت لك، إبتهال أعلمت من ركب البراق غنيماً)، واتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي (تحليل المحتوى)، وقد جاءت نتائج البحث بتحديد مفهوم فن الإنشاد والإبتهال الديني، وكذلك اسلوب روحي الخماش في تلحين الإنشاد والإبتهال الديني، وتحديد الإنتقالات المقامية والمسارات اللحنية والنغمية في بعض أعمال روحي الخماش الخاصة بالإنشاد والإبتهال الديني.

وتتفق هذه الدراسة بموضوع البحث الراهن فيما يتعلق بالجزء النظري الخاص بالفنان روحي الخمّاش إلّا أن البحث الحالي يركز على أسلوبه في تأليف سماعي النهاوند، والإنتقالات المقامية والمسارات اللحنية فيه.

---

٩ رؤية الباحث.

١٠ شيماء الشحات عمارة: اسلوب روحي الخماش في صياغة الإبتهالات الدينية، بحث منشور، مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية، جامعة الزقازيق، كلية التربية النوعية، المجلد السابع، العدد ٣٦، سبتمبر، ٢٠٢١م.

الدراسة الثانية: أسلوب صياغة قالب السماعي للشيخ علي الدرويش – دراسة تحليلية.[١١]

هدفت الدراسة إلي التعرف على أعمال الشيخ علي الدرويش لقالب السماعي، واسلوب صياغته لهذا القالب، والإستفادة من ذلك في إثراء تحليل الموسيقى العربية بالكليات والمعاهد المتخصصة، واتبع البحث المنهج التحليلي (تحليل المحتوى)، وكانت عينة البحث مجموعة مختارة من مؤلفات الشيخ على الدرويش لقالب السماعي في مقامات مختلفة، وجاءت نتائج البحث بأن الشيخ علي الدرويش تميزت ألحانه لقالب السماعي بالتنوع المقامي، وإلتزم بالهيكل العام لقالب السماعي دون تعديل فيه، ليتكون من أربع خانات وتسليم يعاد بعد كل خانة، وكذلك الإلتزام بضرب السماعي الثقيل في الخانات الثلاث الأولى والتسليم، بينما استخدم في الخانة الرابعة ضرب السنكين سماعي.

وتتفق هذه الدراسة بموضوع البحث الراهن فيما يتعلق بالجزء النظري الخاص بقالب السماعي، والهيكل البنائي له، إلّا أن البحث الحالي يركز على أسلوب علي الدرويش في تأليف سماعي النهاوند، والإنتقالات المقامية والمسارات اللحنية فيه.

الدراسة الثالثة: دراسة تحليلية لقالب السماعي في النصف الثاني من القرن العشرين سماعي راست القصبجي _ نموذجاً[١٢]

هدفت الدراسة إلي تحليل البنية الفنية والموسيقية لقالب السماعي في أعمال محمد القصبجي، وذلك بهدف فهم أسلوبه المميز في التعامل مع هذا القالب الموسيقي، وإبراز قيمته الفنية والإبداعية، وتقديم إسهام علمي جديد في مجال الدراسات الموسيقية العربية، واتبع البحث المنهج التحليلي (تحليل المحتوى)، وتكونت عينة البحث من مؤلفة سماعي راست محمد القصبجي، وجاءت نتائج البحث بتحديد البناء الفني والموسيقي لقالب السماعي عند القصبجي، والذي يتكون من أربع خانات وتسليم، واستخدم المؤلف فيه التلوين بين الضروب، فنجد ضرب السماعي الثقيل في الخانة الأولى والثانية والثالثة والتسليمة، بينما في الخانة الرابعة فقد استخدم ضرب الفوكس، مع استخدامه للأشكال الإيقاعية البسيطة.

وتتفق هذه الدراسة بموضوع البحث الراهن فيما يتعلق بالجزء النظري الخاص بقالب السماعي، والهيكل البنائي له، إلّا أن البحث الحالي يركز على أسلوب علي الدرويش في تأليف سماعي النهاوند، والإنتقالات المقامية والمسارات اللحنية فيه.

---

١١ وائل وجيه طلعت: بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، المجلد ٣٦، يناير، ٢٠١٧م.

١٢ رحاب حسين جابر حسين: بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، المجلد الثامن والأربعون،، يوليو ٢٠٢٢م.

الدراسة الرابعة: دراسة تحليلية لنماذج من مؤلفات روحي الخماش[١٣]

هدفت تلك الدراسة إلي التعرف على أسلوب روحي الخماش في التحويل النغمي، وأيضاً الصياغة البنائية لقالب البولكا والصياغة البنائية للمقطوعة الموسيقية.

وتتفق هذه الدراسة بموضوع البحث الراهن فيما يتعلق بالجزء النظري الخاص بالسيرة الذاتية للفنان روحي الخمّاش، إلّا أن البحث الحالي يركز على أسلوبه في تأليف سماعي النهاوند، والإنتقالات المقامية والمسارات اللحنية فيه.

ثانياً: المفاهيم النظرية :

- **المقام :**

هو تتابع ثماني نغمات تتابعاً لحنياً تتدرج في الحدة، تحصر فيما بينها سبع مسافات، والنغمة الثامنة في حدتها هي جواب النغمة الأولى، ويتكون من جنسين أساسيين:[١٤]

الأول: ويسمى جنس الأصل، ويسمى المقام باسمه وذلك في المقامات الأساسية.

الثاني: ويسمى جنس الفرع، وقد تظهر أجناس أخرى تسمى جنس فرع الفرع.

يتكون المقام من مجموعة من الدرجات الصوتية التي تترابط فيما بينها لتشكل نسيجًا لحنيًا فريدًا، هذا النسيج يتألف من عدة عناصر مثل الأجناس والعقود والأطباع، والتي تتداخل وتتكامل فيما بينها حتي تصبح نسيجاً نغمياً متماسكاً يحمل لوناً وطابعاً خاصاً متميزاً، ليتم البناء النغمى للمقام كاملاً بمنطقة الوسطى وقراراته وجواباته.[١٥]

يتركب المقام في الموسيقى العربية من جمع خليتين نغميتين أو أكثر، وتكون الأولى أصلاً للمقام والخلية الثانية فرعاً له.[١٦]

والمقام في الموسيقي يطلق علي مجموعة من الاصوات الموسيقية مرتبة ترتيباً خاصاً تجعلها ذا طابع ولون لحني معين، فهو النغم الذي يخضع في اختياره لقانون معين، وفي مصر تطلق لفظة النغمة علي المقام وتستعمل بدلاً منه، إلا أن لفظة المقام أكثر شيوعاً في بلاد

---

[١٣] مصطفي عبد السلام علي: بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد العاشر، القاهرة، ٢٠٠٤م.

١٤ سهير عبد العظيم محمد: نفس المرجع السابق، (بتصرف).

[١٥] نبيل عبد الهادي شورة: المقدمة في تذوق وتحليل الموسيقي العربية، مصر للخدمات العلمية، القاهرة، .١٩٩٥، ص ٦ (بتصرف).

١٦ نبيل عبد الهادي شورة: "الموسيقى العربية تاريخ – أعلام – ألحان"، دار علاء الدين للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٩٦م، ص٣٢.(بتصرف).

سوريا وتركيا، أما في تونس فيسمي المقام طبع، وفي الجزائر صناعة، وفي الهند راجا ومعناها اللون، وكل هذه التسميات تدل على أن المقام له طابع خاص ولون خاص، ولابد لكل قطعة موسيقية أن تحمل في مجموعها طابع مقام من المقامات يسهل علي الأذن الشرقية المتدربة تمييزه بمجرد سماع تلك القطعة، وقد تختلف تسمية المقام الواحد في بلدين، وهناك مقامات تشترك في التسمية في بعض البلاد وتختلف في الدلالة.(١٧)

المقام هو سلم موسيقي ذو أبعاد ذات نسب معينة بين درجاته، ويتآلف من ثماني درجات تتتابع تتابعاً لحنياً، وتتدرج في الحدة، وتحصر فيما بينها سبع مسافات تتمازج وتتآلف مع بعضها، ويتكون المقام من جنسين، الجنس الأول يسمى جنس الأصل، والجنس الثاني يسمى جنس الفرع.(١٨)

والمقام أيضاً عبارة عن ديوان كامل ذو ثمانية أصوات، مجموع الأصوات الأساسية سبعة يضاف إليها صوت ثامن، وهذا الثامن يكون جواباً للأول، وتفصل بينها مسافات تسمى بالأبعاد أو الدرجات الصوتية.(١٩)

- **المقام العربي:**

هو عبارة عن تتابع سلمي نغمي ذو طابع ولون خاص يتخلله اجناس مختلفة، ويحتوي المقام العربي علي نغمات ذات الأرباع أتوان، ويختلف كل مقام عن الآخر حسب ترتيب النغمات، وايضاً يختلف لون كل مقام عربي حسب كل قطر من الأقطار العربية.(٢٠)

هو السلم الموسيقي العربي الذي يتكون من سبعة أصوات اساسية ككل سلم من سلالم موسيقات الأمم، أي من سبعة درجات موسيقية متعاقبة، يضاف إليها الغطاء المسمى بالجواب، فيصبح السلم أو المقام حينئذٍ مكوناً من ثمانية درجات، ويسمى مجموعهم بالديوان.(٢١)

- **المقامات في الموسيقى العربية:**

تعتمد الموسيقى العربية في ألحانها على الجنس، وهو تتابع أربع نغمات متتالية تتابعاً لحنياً، تحتوي فيما بينها على أبعاد تختلف تبعاً لاختلاف نوع الجنس، ولكل جنس طابعه الخاص الذي يتميز به، ويعرف بالهيئة اللحنية التي تشمل أصوات التأليف في الموسيقى العربية.(٢٢)

---

١٧ – محمود احمد الحفني : المجلة الموسيقية العدد (١) ١٦ ابريل ١٩٣٦م.(بتصرف).

١٨ حسين فوزي وأخرون: محيط الفنون، دار المعارف، القاهرة، الجزء الثاني، ١٩٧٠م، ص٦٦٢ (بتصرف).

١٩ سليم الحلو:الموسيقى النظرية، دار مكتبة الحياة، الجزء الثاني، بيروت، ١٩٧٢م، ص٧٦.

٢٠ حبيب ظاهر العباسي: نظريات الموسيقي العربية،معهد الدراسات النغمية العراقية /٦/٣٠ ١٩٩٥م.

٢١ إيهاب حامد وحازم عبد العظيم: نظريات الموسيقى العربية، مكتبة آدم أون لاين للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٥٥.

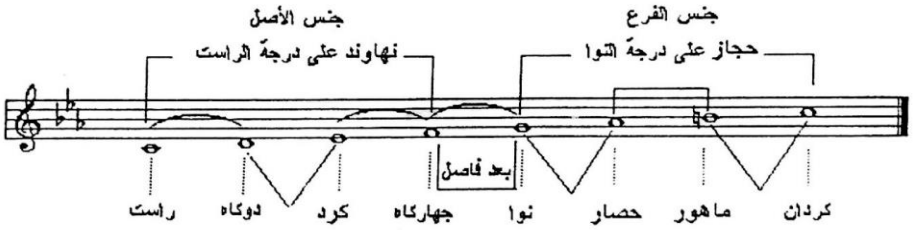
٢٢ محمد قطب حسن: أهمية سلالم المقامات العربية في الإرتقاء بتكنيك عازف آلة الكمان العربي، بحث منشور، رابطة الأدب الحديث، ٢٠٠٦م، ج٥٨.

- **نبذة عن قالب السماعي:**

يُعد قالب السماعي من أهم المؤلفات الآلية في الموسيقى العربية فهو بمثابة مقدمة موسيقية لها بناء موسيقي متكامل متماسك وإيقاعات مميزة تبنى عليها العديد من الألحان مما يجعله من المعزوفات العربية المحببة لدى الجمهور، ويرتبط كل سماعي بمقام محدد واسم مؤلفه، فيقال سماعي نهاوند صفر علي ، سماعي بياتي إبراهيم العريان ، سماعي هزام محمد عبده صالح ، سماعي نهاوند جورج مشيل.

على الرغم من تشابه تركيب السماعي والبشرف، حيث يتكون كلاهما من أربع خانات وتسليم، إلا أن السماعي يتميز بإيقاعات خاصة به. فكلمة "سماعي" تدل على مجموعة من الإيقاعات والضروب أشهرها سماعي ثقيل $\frac{10}{8}$ وسماعي اقصاق $\frac{10}{8}$ وسماعي دارج $\frac{3}{4}$ وسنكين سماعي $\frac{6}{4}$ وسماعي سربند $\frac{3}{8}$ ولا تخرج موسيقى السماعي عن هذه الإيقاعات، وغالباً ما تصاغ الثلاث خانات الأولى والتسليم بميزان $\frac{10}{8}$ ، أما الخانة الرابعة فتكون في ميزان آخر وتؤدى بشكل أسرع، وتعتمد على التحويلات السريعة في مختلف الأجناس والمقامات ثم الرجوع إلى المقام الأساسي.[٢٣]

- **مقام النهاوند:**



- **علي الدرويش:**

ولد بمدينة حلب عام ١٨٨٤م، وورث حب الموسيقى عن والده الشيخ إبراهيم الدرويش الذي كان من أعلام الفن وينتسب إليه الطريقة الصوفية في التكية المولوية.

درس علم تربية الصوت وقواعد تركيب النغم على يد أستاذه عثمان بك، وتعلم العزف على آلة الناي على يد الأستاذ التركي شرف الدين بك، ثم درس النظريات الموسيقية وفن الغناء

[٢٣] عبد الرحمن جبقجي: القوالب الموسيقية في الوطن العربي تاريخاً وتحليلاً، دار الشرق العربي، حلب، سوريا، ٢٠٠٨م ، ص،١٧٠ (بتصرف).

والإيقاع على أيدي بعض المشاهير العرب أمثال الشيخ أحمد عقيل وصالح الجذبة ومحمد جنيد وغيرهم.

في عام ١٩١٤م عين مدرساً للموسيقى في مدينة قسطموني بتركيا، وفي عام ١٩٢٥م سافر إلى القاهرة لتدريس العزف على آلة الناي بمعهد الموسيقى الشرقي، ومن تلاميذه حنفي المحلاوي وفهمي مدبولي من مصر، وصالح المهدي من تونس، وإبنه نديم الدرويش من سوريا.

كان من المهتمين بالأبحاث والدراسات الموسيقية، فقد شارك في مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٢م ممثلاً للجمهورية السورية، وكان عضواً في لجنة المقامات والإيقاع والتأليف.(٢٤)

أبرز مؤلفاته كتاب بعنوان "النظريات الحقيقية في القراءة الموسيقية"، إلاّ أن هذا الكتاب لم يُنشر حتى الآن، وهو محفوظ عند العالم الموسيقي إبراهيم درويش، ويحتوي على مقدمة في أصل الموسيقى مع لمحة تاريخية، ثم مدخل في علم الصوت، ودرجات الأصوات، والسلالم والمقامات بشكل مفصل، والموازين المختلفة، والتدوين الموسيقي قديماً وحديثاً.(٢٥)

وقد صدر حديثاً عن وزارة الثقافة كتاب بعنوان "العالم الرحالة الشيخ علي الدرويش الحلبي " لحمد قدري دلال، وأشتمل الكتاب على رحلات الشيخ علي الدرويش وتنقلاته بين حلب ومصر وتركيا وتونس والقدس وبغداد لأغراض البحث الموسيقي وحضور المؤتمرات والندوات الموسيقية.(٢٦)

من أهم أعمال علي الدرويش في قالب السماعي أحد عشر سماعياً وهم كالتالي: سماعي شد عربان، سماعي عجم عشيران، سماعي حسيني عشيران، سماعي دلكش حوران، سماعي بسته نكار، سماعي راست كبير، سماعي نهاوند، سماعي نكريز، سماعي زنكلاه ، سماعي صبا، سماعي سيكاه.(٢٧)

---

[٢٤] زين نصار: موسوعة الموسيقى والغناء في مصر في القرن العشرين، الجزء الثالث، دار غريب، القاهرة ، ٢٠٠٣م ، ص١٥، (بتصرف).

[٢٥] عدنان بن دريل: الموسيقى في سوريا "البحث الموسيقي والفنون الموسيقية" ، الطبعة الثانية، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٩م ، ص٨٥.

[26] http://www.discover-syria.com/news/1484

[27] http://www.arabmusicacademy.com/iNP/view.asp?ID=20

- **روحي الخمّاش (١٩٢٣ – ١٩٩٨م):**

هو موسيقار وعازف وملحن عراقي من أصل فلسطيني، ويعتبر أحد أهم الشخصيات التي ساهمت في تطوير الموسيقى العراقية والحفاظ على تراثها، وازدهار الحركة الموسيقية في العراق، وقام بتأسيس العديد من الفرق الفنية التي أسهمت بدور كبير في حفظ التراث الفني العراقي وتطويره، مثل فرقة أبناء دجلة، و فرقة الإنشاد العراقية، وفرقة خماسي الفنون الجميلة، وغيرها من الفرق التي لعبت دورًا محوريًا في إحياء التراث الموسيقي العراقي، وتركت بصمة واضحة في مسيرة الفن والغناء والموسيقى العراقية خلال النصف الثاني من القرن العشرين.[٢٨]

ولد روحي الخماش في نابلس عام ١٩٢٣، ونشأ في بيئة فنية داعمة لموهبته الفنية وصقل ذكاءه وولعه بالفن والغناء، بدأ علاقته بالموسيقى في سن مبكرة جدًا، حيث حصل على عوده الأول في السادسة من عمره، وتعلق به تعلقاً ملحوظاً، ثم بدأ يترجم كل ما يجول بخاطره من موسيقى تحت إشراف أحد أقربائه الذين درسوا الموسيقى بتركيا، وسرعان ما أتقن روحي عزف العديد من المقطوعات الموسيقية مثل: بشرف عاصم بك، وبشرف راست طاتيوس أفندي، وبعض الدواليب القديمة، وسماعي بياتي قديم لسامي الشوا، وذاع صيته في كل نواحي وأرجاء مدينته، وعُرف بإقتداره واشتهر بذكائه.[٢٩]

بدأ روحي الخماش مسيرته الفنية مبكرًا، حيث بدأ عزف العود وغناء الأدوار والموشحات في سن السابعة، وقد لفت موهبته نظر كبار الفنانين أمثال سامي الشوا ومحمد عبد الوهاب وأم كلثوم، الذين أشادوا به وتنبأوا له بمستقبل باهر، هذه البداية الواعدة شكلت حجر الأساس لمسيرته الفنية المتميزة.

وفي عام ١٩٣٥، دُعي روحي الخماش إلى بغداد حيث استقبله الملك غازي بحفاوة بالغة، وأعجب الملك بموهبة الخماش الفنية، وأثنى عليه كثيراً، مما ترك أثرًا بالغًا في نفس الطفل الموسيقي.

في عام ١٩٦٣م تم إفتتاح دار الإذاعة الفلسطينية، والذي قدم من خلاله روحي الخماش برنامجاً يؤدي فيه حفلاته الغنائية لمدة سنة، ثم سافر في بعثة دراسية إلى القاهرة ليدرس بمعهد الملك فؤاد الأول للموسيقى العربية من أجل أن يصقل موهبته بالخبرة والدراسة المطلوبة، وتخرج

---

[٢٨] حبيب ظاهر العباس: الموسيقار روحي الخماش وتأثيره في الموسيقي العراقية، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٩، ص٤.

[٢٩] مصطفى عبد السلام علي: مرجع سابق، ص٢٢٧.

من المعهد بإمتياز عام ١٩٣٩م ليعود إلى فلسطين للعمل هناك رئيساً لفرقة الموسيقى في الإذاعة الفلسطينية حتى عام ١٩٤٨م، إلى أن تعرضت الإذاعة للهجوم وتهدم مبناها، واستدعاه الحاكم العسكري العراقي وأششاد بدوره الوطني وموهبته وشكره على مشاركته في إحياء عدد من الحفلات الموسيقية للجيش العراقي، ودعاه للسفر إلى العراق هوة ومجموعة من الفنانين العراقيين الموجودين بفلسطين في ذلك الوقت، ووجد الخماش في بغداد أفقاً أوسع للعمل الفني، ووجد نفسه ينهل من تراث فني وغنائي عريق، وتولى قيادة الفرقة الموسيقية المسائية بإذاعة بغداد، وقام بتأسيس القسم الموسيقي بها وتطويره، كما إلتقى هناك بأستاذه استاذ الموشحات العربية الشيخ علي الدرويش، واللذين قاما معاً بتأسيس فرقة الموشحات الأندلسية، كما عمل الخماش أيضاً أستاذاً في تدريس العزف على العود في عام ١٩٥٣م، في معهد الفنون الجميلة ببغداد.[٣٠]

كان للخماش دور في تطوير الموسيقى العراقية، فقد قام بتأسيس فرق فنية أسهمت في بدور كبير في حفظ التراث الفني العراقي وتطويره، وكان عازفاً بارعاً على آلة العود، وله دور بارز في تطويرها، وذلك بإضافة الوتر السابع للحصول على الأصوات الكاملة التي تتيحها آلة العود لتسهل عليه أسلوب العزف والتكنيك وإرتجال الأنغام، ويعتبر ذلك إنجازاً تفرد به الخماش، حيث أفسح المجال أمام العازفين في إستغلال قدر كبير من المساحة الصوتية، ولإظهار الجمل الموسيقية بأبهى صورها، كما كان له صوت عذب، وكان ملحناً ومؤلفاً موسيقياً مبدعاً.

توفي في اليوم الثلاثين من شهر أغسطس ١٩٩٨م، وأقامت له نقابة الفنانين العراقيين تشييعاً يليق به، وتم دفنه ببغداد.[٣١]

---

[٣٠] مصطفى عبد السلام علي: مرجع سابق، ص٢٢٧.

[31] http://www.aghanina.com/inp/view.asp?ID=992

الإطار التطبيقي :

2.
19
التسليمة
1.
2.
19
الخانة الثالثة
20
21
22
23
24
1.
2.
1.
2.

البطاقة التعريفية للمؤلفة	
اسم المؤلفة	سماعي نهاوند علي الدرويش
نوع التأليف	آلـــي
نوع القالب	سماعي
المقام	نهاوند
الضروب	سماعي ثقيل سنكين سماعي
عدد الموازير	٣٠ مازورة

تابع البطاقة التعريفية للمؤلفة	
الهيكل البنائي	يتكون السماعي من ثلاث خانات وتسليمة في ميزان 10/8 ، وخانة رابعة في ميزان 6/4 .
المساحة الصوتية	من اليكاه وحتى جواب الحسيني

التحليل الهيكلي:

الخانة الاولى : من م١ : م٦

التسليم : من م٧ : م١٢

الخانة الثانية : من م١٣ : م١٨

الخانة الثالثة : من م١٩ : م٢٤

الخانة الرابعة : من م٢٥ : م٣٠

التحليل النغمي:

الأجزاء	رقم المقياس (الموازير)	الخلايا اللحنية أو المقام
الخانـــة الأولى	**م١: م٦**	م١: استعرض فيها جنس الاصل (نهاوند على الراست) والركوز على درجة الراست. م٢: بدأت بدرجة النوا (غماز المقام) وتدور في جنس الفرع لمقام النهاوند (كرد على النوا). م٣: بدأت أيضاً بدرجة النوا، والعودة مرة أخرى لجنس الأصل لمقام النهاوند، لتنتهي بالوقوف على درجة الجهاركاه بعد تتابع لحني قصير. م٤: بدأت أيضاً بدرجة النوا، وتدور في جنس الكرد (جنس الفرع لمقام النهاوند)، ثم تتابع لحني بسيط ينتهي بالوقوف على درجة النوا بالشكل الإيقاعي . م٥: بدأت بدرجة الراست، وتدور في جنس الأصل (النهاوند) لتنتهي بالوقوف على درجة الجهاركاه.

		م٦: تدور في جنس الأصل مع لمس درجة الكوشت لترتكز في النهاية على درجة الراست.
التسليمة	م٧: م١٢	كلها تأتي في منطقة الجوابات .. م٧، م٨: بدأت بدرجة النوا (غماز المقام)، ومع عفق درجة الماهور وعزفها أكثر من مرة ليؤكد إنتقاله إلى جنس الحجاز على النوا، وتأتي المازورة في جنس الفرع. م٩: تأتي استكمالاً لجنس الحجاز على النوا، إلى أن يعود مرة أخرى إلى جنس الكرد (جنس الفرع في مقام النهاوند) وذلك بعفق درجة العجم بدلاً من الماهور قبل نهاية المازورة. م١٠: ينتقل هنا لإستعراض مقام الحجازكار كرد بعد التأكيد على عزف درجة الشهناز، والهبوط بشكل سلمي لإستعراض المقام حتى الركوز على درجة الراست. م١١، م١٢: بدأت بدرجة الجهاركاه مستخدماً تتابعاً لحنياً بالشكل الإيقاعي درجة الراست بعد العودة إلى مقام النهاوند مرة أخرى وذلك عزف درجة الدوكاه بدلاً من الزيركولا وتأكيدها، ثم لمس درجة الكوشت قبل الركوز في النهاية على درجة الراست.
الخانة الثانية	م١٣: م١٨	م١٣: م١٥ تبدأ الخانة بالإنتقال إلى مقام شوق أفزا، وفيه يكون جنس الأصل عجم على العجم عشيران، وجنس الفرع حجاز على الجهاركاه، ويتم إستعراض المقام والتأكيد عليه في جنس الأصل، والوقوف على درجة الكرد (رابعة المقام). م١٦، م١٧ بدأت بدرجة الجهاركاه مع التأكيد على جنس الحجاز على الجهاركاه، وذلك بعزف درجة الحسيني بدلاً من درجة حصار، مع لمس درجة الشهناز والإحساس بجنس الحجاز على درجة العجم، وذلك للإغراق في حالة الشجن. م١٨: العودة لمقام النهاوند (المقام الأساسي للسماعي) للتمهيد

		للدخول في التسليمة، والركوز على درجة الراست.
الخانـــة الثالثة	م١٩: م٢٤	وكانت في مقام النهاوند (المقام الأساسي للسماعي) ، لكن في منطقة الجوابات الحادة .. م١٩، م٢٠: تبدأ بدرجة الكردان وتكون الجملة اللحنية قريبة من درجة السهم صعوداً وهبوطاً. م٢١: تبدأ الجملة اللحنية في الهبوط لتستقر في الأخير على درجة النوا (غماز المقام). م٢٢: تبدأ بدرجة النوا وتهبط منها ثالثة كبيرة لدرجة الكرد ثم تصعد تدريجياً وبعدها تقفز لدرجة الكردان، ثم الهبوط منها بشكل سلمي مع لمس درجة زيركولا لتستقر في النهاية على درجة الراست. م٢٣: تكون في حدود جنس الأصل من مقام النهاوند، خاصة بعد الرجوع لعزف درجة الدوكاه والتأكيد عليها ، والوقوف على درجة النوا. م٢٤: تبدأ بدرجة الجهاركاه، ثم يدور اللحن حول جنس الأصل من مقام النهاوند، لتستقر في النهاية للركوز على درجة الراست.
الخانـــة الرابعة	م٢٥: م٣٠	وجاءت في مقام الزنجران (زنكلاه)، وفيه يكون جنس الأصل حجاز على الدوكاه، وجنس الفرع عجم على النوا.. م٢٥، م٢٦ وبدأت بدرجة النوا، ثم عزف درجة الحجاز والتأكيد عليها، مع عزف درجة الماهور بدلاً من العجم، ثم الإستقرار على درجة النوا. م٢٧، م٢٨: العودة لمقام النهاوند مرة أخرى، مع لمس درجة الحسيني بدلاً من حصار، والرجوع لعزف درجة الجهاركاه بدلاً من الحجاز، وكذلك درجة العجم بدلأ من الماهور، والوقوف في العبارة الأولى على الراست وفي العبارة الثانية على الجهاركاه. م٢٩: بدأت بدرجة النوا مع الصعود على شكل قفزات لحنية

		وصولاً لدرجة جواب الكرد، ثم الهبوط بشكل سلمي حتى درجة الكرد مع عزف درجة الشهناز للتلوبن اللحني فقط. م٣٠: العودة لمقام النهاوند الأساسي، والتأكيد على عزف درجة الدوكاه، مع لمس درجة الكوشت للإستقرار في النهاية على درجة النوا.

التعليق على سماعي نهاوند علي الدرويش :

١- تنوعت المقامات فى معظم الخانات وتعددت وأثرت السماعى، حيث اهتم بالتأكيد على المقام الأساسى (النهاوند)، إلى جانب إنتقاله إلى مقامات أخرى جديدة مثل (الزنجران – الشوق أفزا)، مع التلوين المقامي من خلال بعض الأجناس مثل (الحجاز) المصور على أكتر من درجة.

٢- استخدم علي الدرويش مساحة صوتية عريضة، من اليكاه وحتى جواب الحسيني، مما كان لهذا أثره في إنطلاقة جمله اللحنية بين الطبقات الصوتية المختلفة.

٣- اهتم الدرويش بالزخارف والتتابعات اللحنية الصاعدة والهابطة، وإستعراضه لبعض المقامات بشكل سلمي صاعد أو هابط.

٤- اهتم باستخدام العلامات العارضة، والتلوين النغمي، مما اضاف لمسة جمالية للسماعي.

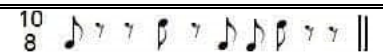
٥- التراكيب الإيقاعية لعلي الدرويش كانت سريعة ومركبة، تتيح للعازف الماهر إستعراض إمكانياته العزفية.

سماعي نهاوند–روحي الخمّاش
♪ = 100

9
II
10
11
1.
12
2.
1.
2.

13
III
15
1.
2.
1.
3 3 3 3 3 3 3
2.
IV
17
= 100

18
21
24
1.
2.
1.
2.
10/8
10/8
1.
3 3 3 3 3 3 3
2.

البطاقة التعريفية للمؤلفة	
اسم المؤلفة	سماعي نهاوند روحي الخمّاش
نوع التأليف	آلـــي
نوع القالب	سماعي
المقام	نهاوند
الضروب	سماعي ثقيل  أقصاق إفرنجي
عدد الموازير	٢٤ مازورة
الهيكل البنائي	يتكون السماعي من ثلاث خانات وتسليمة في ميزان $\frac{10}{8}$ ، وخانة رابعة في ميزان $\frac{9}{8}$.
المساحة الصوتية	من اليكاه وحتى سهم

التحليل الهيكلي:

الخانة الاولى : من م١ : م٤

التسليم : من م٥ : م٨

الخانة الثانية : من م٩ : م١٢

الخانة الثالثة : من م١٣ : م١٦

الخانة الرابعة : من م١٧ : م٢٤

التحليل النغمي:

الأجزاء	رقم المقياس (الموازير)	الخلايا اللحنية أو المقام
الخانـــة الأولى	م١: م٤	م١: يستعرض جنس النهاوند ويلمس فيها درجة الكوشت التي تعتبر حساس للمقام، مع تأكيد درجة الراست أساس المقام عدة مرات والركوز عليها في نهاية الجملة. م٢: وتدور في جنس الفرع لمقام النهاوند، مع لمس درجة

		البوسليك. م٣،م٤: العودة مرة أخرى لجنس الأصل لمقام النهاوند، مع لمس درجتي الحجاز والكوشت، مع استعراض لجنس الفرع لمقام النهاوند في منطقة القرارات، والوقوف على درجة الراست ركوز المقام.
التسليمة	م٥: م٨	م٥: بدأت بدرجة الكردان جواب المقام، واستعراض لجنس الفرع لمقام النهاوند، ثم الهبوط من درجة النوا إلى منطقة القرارات والركوز على اليكاه. م٦: بدأت بتتابع لحني للمازورة السابقة بدءاً من درجة العجم وحتى الجهاركاه، مع لمس درجة الصبا لإظهار شخصيته. م٧: تتابع إيقاعي ولحني في جنس الفرع صعوداً على الشكل الإيقاعي م يليه تتابع إيقاعي ولحني آخر هبوطاً على الشكل الإيقاعي حتى الركوز على درجة الراست أساس المقام. م٨: العودة لجنس الأصل في مقام النهاوند، مع إستخدام تتابع إيقاعي ولحني هابط من درجة النوا على الشكل الإيقاعي مع لمس درجة ى درجة الراست أساس المقام.
الخانـــة الثانية	م٩: م١٢	م٩، م١٠: بدأت الجملة اللحنية بالإستعراض لجنس البياتي على درجة النوا بعفق درجة تك حصار، وأخذت تدور حول درجة الغماز صعوداً وهبوطاً، ثم الهبوط إلى درجة الركوز مروراً بعفقه لدرجة السيكاه ليعطي إحساس جنس الراست الأساسي، وهنا يؤكد إنتقاله إلى مقام النيرز، حيث عاد لجنس البياتي على النوا مرة أخرى ولكن في منطقة القرارات وصولاً للركوز على درجة اليكاه. م١١، م١٢: هنا يؤكد لنا المؤلف إحساس مقام النيرز، حيث قام بعزفه صعوداً بدءاً من درجة الراست (ركوزه) وحتى الحسيني، ثم

		يكمل صعوده بإستخدام تتابعات لحنية في منطقة الجواب، ويبدأ في الهبوط إلى أن يستقر في النهاية على درجة الراست.
الخانة الثالثة	م١٣: م١٦	م١٣، م١٤: جاءت العبارة اللحنية في منطقة الجواب مستعرضاً لجنس الحجاز على درجة النوا، وذلك بعفق درجة الماهور، ثم يستقر على درجة الجهاركاه، منطقة الجوابات، مع لمس درجة الماهور و الوقوف على درجة الجهاركاه، ويتم الرد على العبارة اللحنية السابقة بجواب الجهاركاه في منطقة جواب الجواب، ثم الهبوط من درجة السهم ومنها للحسيني، ثم الصعود للركوز على درجة الكردان جواب المقام. م١٥، م١٦: هنا ينتقل اللحن إلى مقام النوأثر المصور على درجة الجهاركاه، وذلك بعد عفق درجة الشهناز والتأكيد عليها، ويبدا في الهبوط ليستقر على درجة الجهاركاه (ركوز المقام)، ثم العودة لمقام النهاوند الأصلي ليختتم به.
الخانة الرابعة	م١٧: م٢٤	تم تغيير الضرب في هذه الخانة ليكون أقصاق إفرنجي .. م١٧: م٢٠ قام المؤلف بالعودة للمقام الأصلي للمؤلفة (النهاوند)، والصعود به تدريجياً بدءاً من درجة الراست (الركوز) وحتى الكردان (الجواب)، ثم الوقوف على الغماز، مستخدماً بعدها تتابعاً لحنياً هابطاً ثلاثة مرات، وفي المرة الرابعة صعد به ليصل إلى النوا ثم الوقوف على درجة الدوكاه بالشكل الإيقاعي التالي . م٢١،م٢٢: بدأت العبارة بدرجة الجهاركاه، ولمس لدرجة البوسليك ثم الرجوع ثانية لدرجة الكرد، والوقوف على درجة الجهاركاه، وكأنما يعطينا إحساس بجنس النهاوند المصور على درجة الجهاركاه. م٢٣، م٢٤: تتابعاً لحنياً على الشكل الإيقاعي التالي ليستقر في نهايته على درجة الراست (ركوز مقام النهاوند).

التعليق على سماعي نهاوند روحي الخماش :

١- اهتم الخمّاش بالتأكيد على المقام الأساسى للسماعي (النهاوند)، مع الإنتقال إلى بعض المقامات الأخرى، مثل (النيرز) وهو من عائلة البياتي، ومقام الحجاز والنوأثر، مستخدماً بعض التحويلات النغمية إلى مقامات فرعية متنوعة فى معظم الخانات، وإستخدامه لبعض الأجناس بشكل مؤقت لإضفاء الطابع اللحني لها، مما كان له أثره البالغ في إثراء السماعي وتنويعه.

٢- اهتم الخمّاش باستخدام مساحة صوتية عريضة، من درجة اليكاه وحتى درجة سهم، مما أعطى له ذلك الفرصة لإيتعراض جمل لحنية واسعة، ينطلق فيها بين الطبقات الصوتية بمرونة ويسر.

٣- اهتم الخمّاش بالزخارف اللحنية والتتابعات اللحنية والإيقاعية بكثرة، ويميل لإستخدم السلالم النغمية واللحنية الصاعدة والهابطة.

٤- يميل الخمّاش لتأليف الجمل اللحنية في الطبقات الغليظة (القرارات)، ويخصص لها مساحات خاصة بها، ولا يقتصر استعماله للدرجات الصوتية في تلك الطبقة على عزف الباصات فقط.

٥- اهتم باستخدام العلامات العارضة، والتلوين النغمي، مما كان له أثره في جعل السماعي أكثر جمالاً وشجناً.

٦- التراكيب الإيقاعية عند الخمّاش بشكل عام كانت بسيطة وناعمة، إلّا أنه يميل إلى ختام الأجزاء والجمل اللحنية بإيقاعات سريعة ومركبة.

٧- إستخدم الخمّاش في الخانة الرابعة ضرب الأقصاق الإفرنجي، وهو على غير عادة أغلب السماعيات التي غالباً ما تأتي الخانة الرابعة لها على ضرب سماعي سربند أو سماعي دارج أو حتى في نفس ضرب السماعي الثقيل.

نتائج البحث :

للوصول إلى نتائج البحث يجب الإجابة على أسئلة البحث كالتالي:

السؤال الأول:

ما الأسلوب الذي يميز كلاً من علي الدرويش وروحي الخمّاش في صياغتهما لسماعي النهاوند، من حيث التحويلات النغمية والمقامية من خلال تحليل سماعي نهاوند عند كلاً منهما؟

السؤال الثاني :

ما هي أوجه المقارنة في تناول التحويلات النغمية والمقامية لسماعي النهاوند عند كلاً من علي الدرويش وروحي الخماش؟

وتتضح الإجابة على اسئلة البحث من خلال تحديد النقاط التالية:

- **التحويلات النغمية والمقامية عند كلاً من علي الدرويش وروحي الخمّاش، كالتالي:**

الخانة	سماعي نهاوند علي الدرويش	سماعي نهاوند روحي الخمّاش
الأولى	مقام نهاوند على درجة الراست.	مقام نهاوند على درجة الراست.
التسليمة	مقام نهاوند ثم إنتقل لجنس الحجاز وعاد مرة أخرى للنهاوند.	مقام النهاوند مع الإحساس بشخصية جنس الصبا والعودة ثانيةً للنهاوند.
الثانية	مقام شوق أفزا على العجم عشيران.	مقام النيرز من خلال جنس البياتي مع المرور على جنس الراست.
الثالثة	مقام النهاوند على درجة الراست.	مقام النوأثر المصور على درجة الجهاركاه.
الرابعة	مقام الزنجران (زنكلاه).	مقام النهاوند الأساسي على درجة الراست.
• استخدم علي الدرويش (٤) مقامات هي: النهاوند الأساسي – الحجاز – الشوق أفزا – الزنجران (زنكلاه). • استخدم روحي الخمّاش(٤) مقامات هي: النهاوند الأساسي – الصبا – النيرز – النوأثر.		

- **المساحة الصوتية المستخدمة:**

الخانة	سماعي نهاوند علي الدرويش	سماعي نهاوند روحي الخمّاش
الأولى	من اليكاه : الكردان	من اليكاه : الكردان
التسليمة	من الكوشت : جواب الجهاركاه	من اليكاه : الكردان
الثانية	من الكوشت : الشهناز	من اليكاه : سنبلة
الثالثة	من الراست : جواب الحسيني	من الراست : سهم
الرابعة	من اليكاه : سنبلة	من اليكاه : الكردان
• المساحة الصوتية لسماعي النهاوند علي الدرويش : من اليكاه وحتى جواب الحسيني. • المساحة الصوتية لسماعي النهاوند روحي الخمّاش: من اليكاه وحتى سهم.		

- **عدد الموازير:**

الخانة	سماعي نهاوند علي الدرويش	سماعي نهاوند روحي الخمّاش
الأولى	٦	٤
التسليمة	٦	٤
الثانية	٦	٤
الثالثة	٦	٤
الرابعة	٦	٨
الإجمالي	٣٠	٢٤

- **الميزان والضرب المستخدم:**

سماعي نهاوند علي الدرويش		سماعي نهاوند روحي الخمّاش	
سماعي ثقيل	$\frac{10}{8}$	سماعي ثقيل	$\frac{10}{8}$
سنكين سماعي	$\frac{6}{4}$	أقصاق إفرنجي	$\frac{9}{8}$

- **التتابعات اللحنية والإيقاعية:**

الخانة	سماعي نهاوند علي الدرويش	سماعي نهاوند روحي الخمّاش
الأولى	تتابع لحني وإيقاعي صاعد	استعراض لجنس الفرع في منطقة القرارات
التسليمة	تسلسل سلمي هابط	تتابعات لحنية وإيقاعية صاعدة وهابطة
الثانية	لا يوجد	تسلسل سلمي صاعد، ووجد تتابع لحني وإيقاعي صاعد وهابط
الثالثة	تسلسل سلمي هابط، مع بعض القفزات اللحنية	لا يوجد
الرابعة	تسلسل سلمي هابط، مع بعض القفزات اللحنية	تسلسل سلمي صاعد، مع وجود تتابع لحني وإيقاعي هابط ومتكرر

- **التلوين النغمي (الدرجات العارضة):**

الخانة	سماعي نهاوند علي الدرويش	سماعي نهاوند روحي الخمّاش
الأولى	لمس درجة الكوشت	لمس لـدرجات: الكوشـت، البوسـليك، الحجاز
التسليمة	لمس درجة الكوشت	لمس الدرجات: الصبا، الكوشت
الثانية	لمس درجة شهناز	لمس درجة تك حصار
الثالثة	لا يوجد	لمس درجة ماهور
الرابعة	لمـس الـدرجات: الحسـيني، العجـم، شهناز، كوشت	لمس درجة بوسليك
• كلاً من علي الدرويش وروحي الخمّاش اهتم بالدرجات العارضة والتلوين النغمي.		

<u>مما سبق نستخلص النتائج التالية:</u>

١- التحويلات المقامية والمسارات اللحنية فى سماعى نهاوند كلاً من علي الدرويش وروحي الخمّاش جاءت متنوعة ومتعددة، برغم الإختلاف الواضح في المقامات المستخدمة عند كلاً منهما، وهذا التعدد والتنوع أعطت لهما مزيداً من الإثراء والقيمة الفنية.

٢- إختلفت المساحة الصوتية لكلاً من سماعي نهاوند علي الدرويش وروحي الخمّاش، فكانت عند الأول تبدأ من اليكاه وتنتهي عند جواب الحسيني، وكانت عند الأخير تبدأ من اليكاه وتنتهي عند سهم.

٣- إختلفت أيضاً عدد الموازير فى كل خانة من سماعى النهاوند عند كلاً من علي الدرويش وروحي الخمّاش، لتتكون كل خانة من الخانات الأربعة والتسليمة عند علي الدرويش من عدد (٦) موازير، بإجمالي عدد (٣٠) مازورة، بينما عند روحي الخمّاش فكانت كل خانة من الخانات الثلاث الأولى والتسليمة تتكون من عدد (٤) موازير، والخانة الرابعة من (٨) موازير، بإجمالي عدد (٢٤) مازورة.

٤- اختلف الميزان والضرب للخانة الرابعة بين السماعيين، فسماعي نهاوند علي الدرويش جاءت فيه الخانة الرابعة في ميزان وضرب سنكين سماعي، بينما في سماعي نهاوند روحي الخمّاش فجاءت في الخانة الرابعة في ميزان وضرب اقصاق إفرنجي.

٥- اهتم كلاً من علي الدرويش وروحي الخمّاش في تأليفهما لسماعي النهاوند بالدرجات العارضة، والتلوين النغمي.

٦- لم يهتم كلاً من علي الدرويش وروحي الخمّاش في سماعي النهاوند باستخدام اي حليات أو زخارف فنية أو عزف تآلفات هارمونية أو نغمات كروماتيك، إلّا أن كلاهما استخدم التنويعات اللحنية والإيقاعية.

توصيات الباحث :

١- الإهتمام بالدراسات المقارنة الخاصة بالمؤلفات الكلاسيكية للموسيقى العربية – مثل السماعيات والبشارف واللونجات – قديماً وحديثاً، والإستفادة منها في وضع مقررات الكليات والمعاهد المتخصصة.

٢- إستفادة المؤلفين الموسيقيين الجدد من هذه الدراسات في التعرف على المسارات اللحنية الموجودة فى السماعيات قديماً وحديثاً.

٣- الإهتمام بالمؤلفات الموسيقية للهويات الموسيقية المختلفة والإستفادة منها في صقل الدراسة والخبرة الموسيقية.

٤- الإهتمام بأداء مؤلفات قالب السماعي لكلاً من علي الدرويش وروحي الخمّاش في فرق الموسيقى العربية.

مراجع البحث :

ألفت محمد حقي: مناهج البحث في علم النفس، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية، ١٩٩٢م، ص ٨٥.

إيهاب حامد وحازم عبد العظيم: نظريات الموسيقى العربية، مكتبة آدم أون لاين للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٥٥.

بشير الرشيدي: مناهج البحث التربوي، رؤية تطبيقية مبسطة، دار الكتاب الحديث، الكويت، ٢٠٠٠م ، ص٩٥.

حبيب ظاهر العباس: الموسيقار روحي الخماش وتأثيره في الموسيقى العراقية، مطابع دار الشئون الثقافية العامة، الطبعة الاولى، بغداد، ١٩٩٩م، ص ٤، ١٥.

حبيب ظاهر العباسي: نظريات الموسيقي العربية، معهد الدراسات النغمية العراقية، يونيو ، ١٩٩٥م.

حسين فوزي وأخرون: محيط الفنون، دار المعارف، القاهرة، الجزء الثاني، ١٩٧٠م، ص٦٦٢ (بتصرف).

رحاب حسين جابر حسين: بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، المجلد الثامن والأربعون،، يوليو ٢٠٢٢م.

زين نصار: موسوعة الموسيقى والغناء في مصر في القرن العشرين، الجزء الثالث، دار غريب، القاهرة ، ٢٠٠٣م ، ص،١٥ (بتصرف).

سليم الحلو: الموسيقى النظرية، دار مكتبة الحياة، الجزء الثاني، بيروت، ١٩٧٢م، ص٧٦.

سهير الشرقاوي: المنهج العلمي للتحليل الغربي ومدي تطبيقه علي تراثنا الآلي في الموسيقي العربية ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨١م ، ص ٥، (بتصرف)

سهير عبد العظيم محمد: أجندة الموسيقي العربية، دار الكتب القومية، القاهرة، ص١٤، ١٩، (بتصرف).

شيماء الشحات عمارة: اسلوب روحي الخماش في صياغة الإبتهالات الدينية، بحث منشور، مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية، جامعة الزقازيق، كلية التربية النوعية، المجلد السابع، العدد ٣٦، سبتمبر، ٢٠٢١م.

عبد الرحمن جبقجي: القوالب الموسيقية في الوطن العربي تاريخاً وتحليلاً، دار الشرق العربي، حلب، سوريا، ٢٠٠٨م، ص،١٧٠ (بتصرف).

عدنان بن دريل: الموسيقى في سوريا "البحث الموسيقي والفنون الموسيقية"، دار طلاس، الطبعة الثانية، دمشق، ١٩٨٩م، ص٨٥.

محمد قطب حسن: أهمية سلالم المقامات العربية في الإرتقاء بتكنيك عازف آلة الكمان العربي، بحث منشور، رابطة الأدب الحديث، ٢٠٠٦م، ج٥٨.

محمود احمد الحفني: المجلة الموسيقية العدد (١) ١٦ ابريل ١٩٣٦م.(بتصرف).

مصطفي عبد السلام علي: بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد العاشر، القاهرة، ٢٠٠٤م.

نبيل شورة: المقام فى الموسيقى العربية (تركيبه – تدوينه – تدوين دليله)، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى ، بكلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد الحادى عشر، العدد الثانى، القاهرة، مايو ١٩٨٨م، ص ٦١.

نبيل شورة: إمكانية التحويل النغمى لمقام الراست، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، يناير، ١٩٨٤م، ص ٧١.

نبيل عبد الهادي شورة: "الموسيقى العربية تاريخ – أعلام – ألحان"، دار علاء الدين للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٩٦م، ص٣٢.(بتصرف).

نبيل عبد الهادي شورة: المقدمة في تذوق وتحليل الموسيقي العربية، مصر للخدمات العلمية، القاهرة، .١٩٩٥، ص ٦ (بتصرف).

وائل وجيه طلعت: بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، المجلد ٣٦، يناير، ٢٠١٧م.

http://www.discover-syria.com/news/1484
http://www.arabmusicacademy.com/iNP/view.asp?ID=20
http://www.aghanina.com/inp/view.asp?ID=992