الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا

كلية الفنون الجميلة

دور التراث الموسيقي العراقي في التواصل الحضاري مع الشعوب

"آلة الجوزة أنموذجاً"

أطروحة تقدم بها الباحث

محمد حسين كمر الباوي

إلى مجلس الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا

وهي جزء من متطلبات لنيل درجة الدكتوراه في العلوم الموسيقية

إشراف

الدكتور هشام شرف

الأستاذ الدكتور حسين الانصاري

2016/7/25م– 20 شوال 1437هـ

Arabic Open University
Of North America

الجامعة العربية المفتوحة
لشمال أمريكا

www.acocollege.com

Re: 325
Date: 25-7-2017

الموضوع : قرار لجنة مناقشة

إستنادا الى الصلاحيات المخولة لنا وفق القرار الجامعي المرقم 324 بتأريخ 26-6-2016 الصادر من الجامعة العربية لشمال امريكا والمتعلق باجراء المناقشة العلنية يوم الاثنين ٢٠١٦/٧/٢٥ لاطروحة الدكتوراه للطالب محمد حسين كمر الباوي والموسومة (دور التراث الموسيقي العراقي في التواصل الحضاري مع الشعوب "آلة الجوزة أنموذجاً") من قبل اللجنة المؤلفة:

١. الأستاذ الدكتور محمد غوانمة رئيساً
٢. الأستاذ الدكتور عبد الحميد حمام عضواً
٣. الأستاذ المساعد الدكتور هيثم شعوبي عضواً
٤. الدكتور حسين الأعظمي عضواً
٥. الدكتور هشام شرف مشرفاً
٦. الأستاذ الدكتور حسين الانصاري مشرفاً

وبعد الاطلاع على محتويات الاطروحة ومناقشة الطالب بما ورد فيها والاستماع الى دفاعه تقرر مايلي

قبول الاطروحة ومنح الطالب درجة الدكتوراه بتقدير (.....)

بأسم زملائي اعضاء لجنة المناقشة نبارك للمشرفين والطالب هذا الجهد العلمي مع التقدير.

أ.د. هيثم شعوبي — أ.د. عبد الحميد حمام — أ.د. محمد غوانمة

د. حسين الأعظمي — د.هشام شرف — أ.د. حسين الانصاري

AOUNA
Arabic Open University of North America
Dr. Hussein Al-Ansari
Vice president for
Academic Affairs
Registered in USA- TEL+ 18773180188 Email info@acocollege.com Member of WAUC
مسجلة رسميا في الولايات المتحدة الامريكية وعضو الاتحاد الدولي للجامعات والكليات تلفون الجامعة 18773180188 +

إقرار المشرفان

نشهَدُ أنَ إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ:

(دور التراث الموسيقي العراقي في التواصل الحضاري مع الشعوب)

"آلة الجوزة أنموذجاً"

قد جرى تَحتَ إشرافنا في

الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا

كلية الفنون الجميلة/ قسم العلوم الموسيقية

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في العلوم الموسيقية

الدكتور هشام شرف

الأستاذ الدكتور حسين الانصاري

الإهداء

****

إلى نبع الحنان والعطاء الدائم

أمي الحنونة وإلى أرواح والدي وشقيقي

إلى من تحملوا معي هذا العناء بالصبر والدعم

زوجتي الحبيبة. أبنتي الغالية. ولدي العزيز. أشقائي وشقيقاتي

إلى الأمل والمستقبل

أحفادي وأحبتي سعد وفريد ...عسى أن يكملوا المسيرة من بعدنا

أهدي جهدي المتواضع هذا...

محمد حسين كمر الباوي

شُكرْ وتَقديرْ

وأنا أنتهي من إتمام هذه الأطروحة، يسرني أن أتقدمَ بجزيل شُكري وتقديري إلى المشرفين على هذه الأطروحة الدكتور هشام شرف والأستاذ الدكتور حسين الأنصاري لرعايتهما ومتابعتهما العلمية القيمة والعمل على إخراج هذه الاطروحة في صورتها النهائية. والشكر موصول إلى الأساتذة الأفاضل في لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور محمد غوانمة والاستاذ الدكتور عبد الحميد حمام والاستاذ المساعد الدكتور هيثم شعوبي والدكتور حسين الأعظمي لتفضلهم بالموافقة على مناقشة هذه الاطروحة. وأتقدم بالشكر والتقدير إلى رئاسة الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا وممثلة بالأستاذ الدكتور صالح الرفاعي على توجيهاته وملاحظاته القيمة. وأتقدم بالشكر والتقدير للاستاذ الدكتور عبد الحميد المعيني والاستاذ محمد السيد محسن لقيامهما بتنقيح لغة الاطروحة، وللأستاذ عبد الكريم بنيان بخصوص ملاحظاته القيمة فيما يخص التحليل الموسيقي وكذلك الفنان التشكيلي نديم الكوفي لمبادرته بأنجاز الرسوم التوضيحية وعمل الكرافيك الخاص بآلة الجوزة وكذلك المصورة والمونتيرة شمس الجلبي لأنجازها الفلم التعليمي عن آلة الجوزة، والشكر والتقدير للأساتذة كنعان غلام عزيز وعلاء الحركاني لمساعدتي في ترجمة الدراسات الأجنبية باللغة الفرنسية والألمانية ولكل من ساعدني بجمع المعلومات المطلوبة حول العينات الخاصة بهذا البحث أذكر منهم: جنيد جميل بشير وباهر هاشم الرجب والدكتور رامي الرجب وعمر منير بشير وفرات حسين قدوري وقصي جاسم الطائي والمصور التلفزيوني نبيل نامق في تزويدي ببعض المصادر المهمة للأطروحة، كما أتقدم بالشكر والأمتنان لعائلتي الطيبة زوجتي وأبنتي، لتوفيرهم الأجواء المناسبة التي ساعدتني في كتابة هذه الأطروحة، وكذلك الشكر موصول إلى كل الزملاء والأصدقاء، ومن مدَ يد العون لنا، ولمن فاتني ذكرهم هنا.. أدعو لكم جميعا بالخير.

الباحث

قائمة المحتويات

المقدمة	9
الفصل الاول	17
الفصل الاول – مشكلة البحث والدراسات السابقة	18
المبحث الاول – تحديد مشكلة البحث	18
اهداف البحث	19
اهمية البحث	20
منهجية البحث	21
حدود البحث	21
فرضية البحث	21
مصطلحات البحث	22
ادوات البحث	33
المبحث الثاني – الدراسات السابقة	34
الفصل الثاني	48
الفصل الثاني – الاطار النظري	49
التواصل الثقافي والحضاري	49
دور الموسيقى في الحوار والتواصل الحضاري	51

حلقات حوار الثقافات الموسيقية	54
الموسيقى العراقية والتربية الموسيقية	56
معهد الدراسات الموسيقية	59
قسم الموسيقى العربية – مدرسة الموسيقى والبالية	69
الموسيقى العراقية التراثية والفرق التي ساهمت في التواصل الحضاري	71
فرقة التراث الموسيقي العراقي	71
مؤسسة المقام العراقي – هولندا	74
الفصل الثالث	76
الفصل الثالث – الة الجوزة	77
الة الجوزة العراقية	80
اجزاء الة الجوزة وطرق صناعتها	85
الطريقة الاكاديمية لجلوس عازف الجوزة ومسك الالة والقوس	98
اهم ميزات وسمات عازف الجوزة العراقية	100
ابرز عازفي آلة الجوزة العراقيين	101
ابرز عازفات آلة الجوزة العراقيات	111
اهم صانعي آلة الجوزة العراقية	114
الفصل الرابع	125

الفصل الرابع – الاطار العملي	126
الثابت والمتحول في التراث الموسيقي العراقي من النمط الغنائي الى النمط الآلي	126
التراث الموسيقي العراقي والتواصل الحضاري	130
تجربة جميل بشير	132
تجربة منير بشير	151
دور منير بشير في التواصل الحضاري مع الشعوب	153
تجارب الباحث في التواصل الحضاري مع الشعوب	156
الفصل الخامس	168
الفصل الخامس – الاستنتاجات والنتائج	169
المصاردر والمرجع	175
الملاحق	180
ملحق الرقم 1 – صور لالة الجوزة عبر التاريخ	181
ملحق الرقم 2 – صور بعض الاقراص المدمجة – مؤسسة المقام العراقي – هولندا	182
ملحق الرقم 3 – مقدمات موسيقية للمقامات العراقية – جميل بشير	184
ملحق الرقم 4 – تجربة جميل بشير	190
ملحق الرقم 5 – تجربة منير بشير	192
ملخص البحث باللغة العربية واللغة الانجليزية	195

المقدمة

"نشأت الموسيقى العربية في أقدمِ عصورها –كما نشأ الشعر العربي– فناً يَستمِدُ عناصره من الفطرة، فقد كانَ العربيُ في جاهليته ينَظُمُ الشِعرَ بسليقتهِ دونَ أن يعرِفَ علم العروض، حتى جاءَ الخليل بن أحمد الفراهيدي ورأى بثاقب بصره أنَ السليقةَ لا تكفي وقد تضعف فيتشوه هذا الشعر، فلا بُدَ من ضبطهِ بقواعد وأصول ليُحافِظَ على شخصيته، وهكذا جَمَعَ الخليل هذا الشعر. وأستخرجَ منه هذه القواعد والأصول التي سُمِيَت بعلم العروض، وبهذا أصبحَ فن الشعر يسيرُ بهدى هذا العلم، فأدى ذلكَ إلى حفظه وتقدمه دونَ أن يَفقدَ شخصيته. وهكذا كانَ شأنُ الموسيقى ، فَقدْ كانَ العربيُ في جاهليته يُنظِمُ الألحانَ بسليقتهِ دونَ أن يعرفَ علماً لذلك، حتى كانَ الخليل بن أحمد الفراهيدي أول من صنعَ قواعدَ هذه الألحان في كتابيه، النغم، الإيقاع، كما يخبرنا بذلك إبن النديم، وهكذا سارت الموسيقى العربية كفنٍ يسيرُ بهدى العلم أيضاً، هذا العلم الذي أخذَ ينمو ويتسع على يد كبار العلماء أمثال: الكندي، وأخوان الصفا، والفارابي، وإبن سينا، وإبن زيلة، وصفي الدين البغدادي وغيرهم ممن تَشهَدُ لهم بذلك بعضُ كُتبهم التي من حسن الحظ قد انتهت إلينا اليوم بعض نسخها الخطية "[1].

"وقد ارتبطت الموسيقى العربية ارتباطاً وثيقاً بالإيقاع الشعري من حيث إخضاع النغم إلى أصناف الزحافات اللفظية في أجزاء الكلام، مما أعطاها صفة الموسيقى الغنائية "[2].

---

[1] يوسف، زكريا، التخطيط الموسيقي للبلاد العربية، بحث مقدم إلى المؤتمر الدولي للموسيقى العربية المنعقد في بغداد 28 نوفمبر 1964،مطبعة شفيق، بغداد، 1965، ص 14.

[2] رشيد، صبحي أنور، **مدخل الى تاريخ الغناء العربي**، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2000، ص47.

وبدأت بوادر التأثير والتأثر في الموسيقى العربية منذ زمن طويل، وقد ارتبطَ مصيرُ الموسيقى العربية على الدوام بمصير الحضارة العربية، وتخضع الموسيقى في مختلف الحِقَبْ الزمنية إلى سيطرة ميزان القوى، فازدهرت الموسيقى العربية خلال عصور عظمة الثقافة العربية، وتبعتها في عصور ركودها.

"إنَ الموسيقى في الجزيرة العربية وبلاد الشام وبلاد ما بين النهرين قبل ظهور الإسلام قد تأثَرَتْ بالحضارات القديمة وخاصة الحضارات المحيطة أو الحضارات التي بسطت نفوذها على هذه المنطقة، أو بسبب إزدهار التجارة في الجزيرة العربية حيث كانت سوق عكاظ ميدانا رحِباً يتبارى فيه الموسيقيون والمغنون والشعراء ويقدمون أروع إبداعاتهم، وكانت مكة مركزا عقائديا تقام فيها الشعائر الدينية وكان الحجاج يفدون إليها وهم يرددون ايقاعاً ما سمي بالتلبية والتهليل، وقد اقتبس العرب بعض قواعد موسيقاهم، ونظرياتهم الموسيقية ونظريات الايقاعات والموازين، من ينبوع الموسيقى اليونانية والفارسية. فمن السلالم الفارسية أخذ العرب بعض نظرياتهم، واستعملوا بعض أصواتها وألحانها حيث كان الفرس أسبق الأمم الى وضع القواعد والاصطلاحات الموسيقية التي ما زلنا نحن العرب – وكذلك الأتراك – نستعملها إلى الآن، ونسمي أكثر النغمات باسمائها الفارسية الأصلية " وشاءت الأقدار أن تتأثر تَلكَ الحضارة العربية الزاهرة بغزو المغول وهدم بغداد عام 1258م ، فأصابَ الموسيقى العربية ما أصابَ الثقافةَ عامةً، فضاعت قَواعدها وأصولها عندما أصبحَ محترفوها أميون، يَتناقلونها بالحفظ والتلقين، وأخذت الألحان الأجنبية تَمتَزِجُ بها حتى كادت تَطغي عليها، فضعف فن الغناء والتلحين العربي منذ القرن العاشر وضاعت معظم الطرائق الموسيقية القديمة، وخسر الفن الموسيقي العربي أهم مراكزه. " [3].

[3] يوسف، زكريا، التخطيط الموسيقي للبلاد العربية، بحث مقدم إلى المؤتمر الدولي للموسيقى العربية المنعقد في بغداد 28 نوفمبر 1964، مطبعة شفيق، بغداد، 1965، ص 1.

"وتعرّف الموسيقى على أنها فن الألحان والأنغام وما يحيط بهما من نواحي العلم والمعرفة. وتتكون الموسيقى من عدة عناصر بعضها تعتبر ثانوية ، والأخرى اساسية، ولكي يظهر شكل موسيقي معين فلا بد من توافر عنصرين أساسيين هما:

اللحن: هو توالي عدد من الأصوات المختلفة التواتر في اتساق نغمي. وللّحن بداية ونهاية، والنهاية مهمة بشكل خاص لاستقرارها، وأهميتها تنبثق من قدرتها على اقناع المستمع بانتهاء اللحن"[4] .

الإيقاع: ويحدد الايقاع الموسيقي ناحيتين رئيسيتين وهما المدة إلزمنية لكل صوت، ومواقع النبر في الاصوات"[5].

وفي حدود ما يتعلق بالموسيقى والغناء في العراق، فقد ازدهر في العصر العباسي طرب القيان والجواري والغزل بانواعه المؤنث والمذكر، فقد كانت بغداد مركزاً للإشعاع الحضاري إلى العالم وإتسعت فيها العلاقات والتبادلات الثقافية بالامم والاقوام الاخرى، وراجت مشروعية التجارة بالرق والجواري مما أضفى على ذلك العصر ازدهاراً وتنوعاً في الثقافات والمعارف والفنون الموسيقية والغنائية بسبب الوافدين من النساء والرجال من كل مكان، كما انتقلت الى المجتمع يومذاك بشكل خاص طبائع وعادات وتقاليد نقلتها القيان ممن احترفن العزف والغناء والرقص. وما عصر بغداد في القرن العشرين إلا امتداد لذلك التاريخ المزدهر بالموسيقى والغناء ومن السهل على من يتصفح تاريخ العراق الثقافي المعاصر أن يجد دور الموسيقى والغناء بارزاً في إستنهاض المشهد الثقافي للعيان. ومصداق ذلك نلاحظ العراقيين تواقين الى مجالس الطَرَبْ والغناء بعد أن وفروا لهذه البيئة مناخات فنية انتظمت على شكل لقاءات فنية بعد أن أرخوا لمناسباتهم التي اتسعت رقعتها الجغرافية على مساحة بغداد وضواحيها.

---

[4] حمام، عبد الحميد، **معارضة العروض**، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1991، ص11.

[5] المصدر السابق نفسه.

فبالاضافة الى البيئة الفنية البغدادية وما يدور في فلكها من فنون نلاحظ مع بداية القرن العشرين اتيح نوع من حرية التنقل في المكان، فهاجرت قوى فلاحية وعمالية من قراها وقصباتها وثغورها الى العاصمة بغداد، الأمر الذي جعل الوجود البغدادي يفتح ذراعيه لاستقبال هذه الجموع البشرية. ومن هذه الجموع برز العديد من الشعراء والفنانين واصحاب الطاقات الابداعية في الموسيقى.

وخطت الموسيقى العربية في نفس الوقت خطوات واسعة في تأكيد وجودها وتعزيز إنتمائها كرافد من روافد الثقافة العربية. ومن هنا ياتي دور مؤتمر الموسيقى العربية الأول عام 1932 الذي احتضنته القاهرة كأول لقاء حقيقي جمع الأكاديميين والفنانين والمهتمين بشؤون الموسيقى العربية، تحدوهم رغبة حقيقية في العناية بواحدة من نتاجات الثقافة العربية ألا وهي الموسيقى ونقلها من أسر النظرة المبتذلة ودائرة التسلية العابرة إلى ما تستحقه من عناية بوصفها الأثر الروحي العميق الذي لا يقل شأناً عن أي نتاج ثقافي آخر، ويلقى من المفكرين وأهل الأدب والثقافة الاهتمام والدراسة والبحث. واعتبر هذا المؤتمر نقطة مفصلية إذ جمع نخبة من كبار الموسيقيين العرب والمستشرقين وعلماء الموسيقى في أوروبا ومؤلفيها الذين ابدوا اهتماما في الموسيقى العربية الإسلامية الضاربة في عمق التاريخ. وقد اختارت الحكومة العراقية سنة 1932 وفداً لتمثيل العراق في هذا المؤتمر تكون من قارئ المقام العراقي محمد القبانجي (1901-1989) بمصاحبة الجالغي البغدادي الذي ضم عازف الجوزة ومغني البستات الاسطى صالح شميل (1890-1960) وعازف السنطور الاسطى يوسف بتو (1886-1975) والاسطى ابراهيم صالح على الدف والاسطى يهودا شمام على الطبلة. وضمَ كذلك تختاً شرقياً مؤلفاً من عزوزي هارون عازف العود المولود سنة 1900 والاسطى يوسف زعرور على القانون. وهنا نجد أيضا دور الآلات الموسيقية التقليدية كالجوزة والسنطور في تمثيل التراث والهوية الموسيقية العراقية في هذا المؤتمر.

وتجدر الاشارة الى النتائج الموفقة التي عاد بها هذا الوفد من مشاركته في مؤتمر الموسيقى العربية الاول برئاسة محمد القبانجي والوفد المرافق له والجوائز التي حصل عليها في هذا المؤتمر. في خضم هذه الاجواء ادركت الحكومة العراقية مهمة تحريك الجانب الموسيقي في تلك الفترة من خلال فتح معهد للموسيقى يتبنى المهمة التي ارتبطت نتائجها فيما بعد وتأثرت بالخطوط العامة للحركة الفنية والثقافية ولدعم تلك التجارب البدائية والافادة من انجازات ما تحقق في المؤتمر المذكور، انبثقت ولادة معهد الفنون الجميلة عام 1936 وكذلك دار الاذاعة العراقية.

"ومن الواضح أن العازفين اليهود العراقيين إحتكروا مهنة العزف على آلات الجالغي البغدادي، وطريقة صنعها، وأساليب العزف عليها كونها أصبحت مهنة عائلية اعتمدوا عليها في كسب رزقهم لأنها تدر مورداً مادياً جيداً لهذه العائلات فأصبحت سراً من أسرار المهنة لا يسمح بالإطلاع عليه من قبل الغرباء وإنما قاموا بتعليمها فقط لأبنائهم ليحافظوا على مكانتهم، كما يعترف بذلك اليهود أنفسهم إذ يقول قوجمان " إنّ هذا الوسط الموسيقي تميّز ببعض الأنانية إذ أنَ هؤلاء الموسيقيين بخلوا عادةً في نقل معلوماتهم إلى الآخرين رغبةً منهم بالاحتفاظ بسر المهنة لهم ولعائلاتهم"[6].

"وقد كان لهذا الاحتكار نتائج واضحة ظهرت بشكل ملموس بعد هجرة اليهود إلى فلسطين عام 1951 حيث كانت فترة موسيقية عصيبة في بغداد، لولا تدارك بعض الشباب العراقيين الفنانين في هذا المضمار فأعادوا لهذه الموسيقى رونقها، وأصالتها كما رفدوها بآلات العزف القليلة المتيسرة في ذلك الحين بعد غياب العازفين اليهود السابقين مع آلاتهم"[7].

---

[6] ي. قوجمان، **الموسيقى الفنية المعاصرة في العراق**، أصدرته آكت للتراجم العربية، ط1، لندن، طبع في بريطانيا العظمى، 1978م ، ص65.

[7] مقابلة شخصية أجريناها مع **باهر هاشم الرجب**، عمان/ الأردن، 1-09-2014 .

"ويعود الفضل في المحافظة على المقام العراقي، وفي إحياء فرقة الجالغي البغدادي لرئيس وزراء العراق نوري السعيد من الإندثار والضياع. ففي عام 1948 بدأت هجرة يهود العراق إلى فلسطين ومن المعروف أنَ ليهود العراق الأصليين دوراً كبيراً في الحفاظ على هذا الموروث العراقي الأصيل والإبداع فيه وهجرتهم في تلك الفترة كانت تعني هجرة المقام أيضاً. لقد عمَلَ جاهداً على تأخير سفر أفضل عازفين يهوديين هما عازف السنطور يوسف بتو وعازف آلة الجوزة صالح شميل كي يضمن تعليم وإستمرار فن العزف على الآت الجالغي البغدادي في العراق بعد مغادرة اليهود وبذلك يضمن بقاء وإستمرار هذا الموروث الموسيقي والغنائي داخل العراق.

فكانَ أن دَرَسَ هاشم الرجب (1921-2003) آلة السنطور وشعوبي إبراهيم (1925-1991) آلة الجوزة إلى أن أجادا العزف على هاتين الالتين إضافة إلى عازف آلة الطبلة حسين عبد الله الموصل (1905-1982) وبعدها غادرَ العازفان بتو وشميل العراق تاركين خلفهما إرث العراق الموسيقي لدى عقول ومواهب كبيرة".[8]

وعند تأسيس معهد الدراسات النغمية العراقي (معهد الدراسات الموسيقية حالياً) في عام 1970، دخلت آلات الجالغي البغدادي (السنطور، والجوزة) ولأول مرة في مناهج التدريس فأصبحت من الآلات التقليدية التي تُعتَمَد وتُدرَس وفق المناهج الموسيقية حيثُ تخرجَ العديد من الطلبة المتميزين الذين حافظوا على أستمرارية هذه الآلات في الفرق الموسيقية التراثية مثل: فرقة التراث الموسيقي العراقي والفرقة القومية للفنون الشعبية وفرقة البيارق حيثُ تجولت في مختلف أنحاء العالم لنشر و التعريف بموسيقى العراق التراثية. وفي هذا المجال أيضاً يتطلبُ منا البحث والحديث عن الآلات الموسيقية وطرقِ نشأتِها وتَطورِها عَبْرَ الأزمان المختلفة حيثُ تعتبر الآلة الموسيقية دليلاً ومرجعاً تأريخيا على التطور الحضاري للشعوب والحضارات المختلفة في أنحاء العالم.

---

[8] المقابلة السابقة

وإختارَ الباحث آلة الجوزة العراقية أنموذجا لهذه الرسالة لأن هذه الآلة بقيت محصورة في مخيلة المتذوق والمستمع للموسيقى في قالب المقام العراقي فقط ولم تأخذ حقها في الأنتشار والعمل مع الفرق الموسيقية الأخرى أو الأوركسترا لذلك تكونت عنها فكرة خاطئة بأنها آلة فقيرة في أدائها التكنيكي ولا تَستطيع أداء المقطوعات الموسيقية الصعبة أو أداء الألوان الموسيقية المختلفة.

وكذلك جاء أختيار الباحث لهذه الآلة لتجربته الطويلة مع هذه الآلة التي امتدت لأكثر من أربعين عاما أغنت تجاربه العديدة في عمل حوارات موسيقية مع ثقافات مختلفة من أنحاء العالم لأجلِ تواصل حضاري مع هذه الشعوب من خلال الموسيقى وأعتماده على تراثه الموسيقي العراقي من أجل منح موسيقاه الهوية العراقية الأصيلة، ولكون أنَ هذا التُراث الموسيقي مادةً دسمةً وثرية لما تتوفرُ عليه من إمكاناتٍ تعبيرية وجمالية وحسية تَجعَلُ المتلقي متجاوباً معها، وهذا ما يُميزُ الفنون بشكَلٍ عام والموسيقى بشَكلٍ خاص.

إن عملية التواصل و التمازج بين الحضارات يؤدي بالنتيجة الى بناء علاقات حميمة وتفاعلات حضارية تقرب بين الأطراف المختلفة. وان المعرفة المشتركة هي مفتاح مهم للتعايش السلمي على كل المستويات. وهو اكثر إلحاحا في يومنا هذا من اي وقت مضى لأننا نعيشُ في واقعٍ مختلف في ظل المتغيرات المستمرة ثقافيا واجتماعيا، ففي الوقت الذي باتتْ فيهَ التقنيات الحديثة تَفْرِضُ بمعطياتها الجديدة وإمكاناتها قدراً كبيراً من التقارب والتواصل الحضاري بين شعوب العالم كافة نَجِدُ بالمقابلِ هناكَ مَنْ يسعى لايجاد فَجواتْ الفُرقَة والتباعدِ والعُزلةِ والتشظي وخَلق العداء وزرع العنفِ والخراب وتَهشيم ملامح الجمال وهذا ما يُعانيه التُراث العراقي اليوم على أيادي مجموعاتٍ إرهابيةٍ مارست تدمير شواهد حضارية زاخرة بالانجاز والفن والحِكمةِ والتُراثِ والإبداع الذي حققه الإنسان الذي يبقى هو مصدَرْ البناءِ والعطاء والإضافة المسْتَمرة بديمومة الحياة

وأمام هذه الهجمة الظلامية لابد ان نقف جميعا لدرء هذا الخطر الماثل لتدمير أروع الحضاراتِ وأعظم الإنجازاتِ للإنسان العراقي ولنَجعلَ من هذا الإرثْ سِلاحاَ معاكِساَ ونرفَعُ راياتِ المحبةِ والجمال والإبداع والثقافة نحوَ تَواصلِ حضاريٍ وإنسانيٍ، وبما ان اللغة لها خاصية إنسانية ترتبط بالانسان دون الحيوان. فان عملية التواصل الحضاري بالإمكان أن يتحقق بصورة راقية ومتحضرة بين الشعوب عن طريق الموسيقى. "لان الموسيقى تَلعَبُ دوراً حضارياً هاماً في حياة الإنسان وفي رفع مستوى تَذوقهِ للجمال وتوسيع أُفق مداركهِ، فقدرة الموسيقى فاعلة في بناء شخصية الفرد وتشكيل سُلوكهُ الإجتماعي والفكري. ذلك أنَ للموسيقى تأثيراً في النفس يتجاوزُ تأثير سائر الفنون، وللدلالة على ذلك نكتفي بالإشارة إلى إستغلالِ الموسيقى في عالم العقائد مُنذُ العصور الوسطى في غَرس الطمأنينة والإيمان في نُفُوس البشر"[9].

كما أنَ الموسيقى وسيلة حضارية للتَخاطب بين الأمم والشعوب وهي اللغة المشتركة بين شعوب الارض وبالتالي فان نتيجة هذا التعايش والتواصل يخلق التأثر والتأثير لان الموسيقى من اكثر الفنون تأثراً وتأثيراً.

إنَ الحِفاظَ على الهوية العراقية في وضعنا الراهن يجب أن يحتل الصدارة بانتظار تصحيح الوضع المتردي الذي يعيشه العراق على كافة الأصعدة في الوقت الحاضر خصوصا في مجالات الثقافة والفنون وهنا يعد التراث مرجعاً ومنهلاً وسلاحاً لا غنى عنه، لأن أمة بلا تراث هي أمة بلا جذور أو إنتماء حقيقي للوطن، إن الوطنية التي نقصدها هي حصيلة تراث وتاريخ وواقع وآمال مستقبلية، والحفاظ على هذه الهوية واحترام الخصوصية يكون بتوظيف التراث ليس من أجل تجميدها بل لتعديلها حتى تتحول إلى خصوصية إيجابية وعطاء وتواصل مع الإنسانية جَمعاء.

---

[9] أسعد، جورج، **آلة الكمان وتَقنياتها**، مطبعة السفير، عمان، 2013م، ص9.

الفصل الأول

الفصل الأول

مشكلة البحث والدراسات السابقة

المبحث الاول: تحديد مشكلة البحث

تفخر الشعوب بما تحققه من انجاز في مجالات الحياة والابداع وكان الفن وسيبقى احدى علامات التطور الإنساني والذي يتحول الى ارث متراكم عبر الزمن لهذا تسعى الشعوب الى الاهتمام بموروثاتها التي تتميز بها، وكلما يمر الزمن ينبغي ان يتصاعد هذا الاهتمام ويشكل حصيلة متراكمة من جيل الى جيل لكن ما نلاحظه في مجال التراث الموسيقي العراقي نلمس انه لم يلق الإهتمام المطلوب بل إن بعضهم أساء إليه بشكل مباشر أو غير مباشر لاسيَما أولئك الذين لَمْ يَفهَموا تفاصيل هذا المنجز وكيف ينبغي أن يُقدَمْ ويَتطور ويصبحُ عنصراً إبداعياً متجدداً من شأنهِ أن يرتقي بالذائقة لمصاف التواصل الإيجابي والإدراك والتلقي والفاعل والتأثير. وفي الوقت الذي أصبحَ فيه العالم أكثر تقارباً وانفتاحاً يصبحُ تراث الأمم وسيلة للتبادل والتثاقف والتواصل مع شعوب الارض من هنا جاءَ اهتمام الباحث بدراسة التراث الموسيقي العراقي ودوره في تعميق التواصل الحضاري مع الآخر من خلال تجاربه العديدة في هذا المجال (والذي نجده في الفصل الرابع من هذه الرسالة وكذلك في القرص المدمج المرفق للبحث) وهذا عامل أساسي دفعنا للاهتمام به والحفاظ عليه ومحاولة تقديمه بصيغ أصيلة تعكس القيم الفنية والإبداعية التي يتسم بها. كما يرى الباحث بأن آلة الجوزة وعازفيها لم تنلهم الدراسات البحثية والعلمية باهتمامٍ كافٍ، حيثُ بقيت آلة الجوزة محصورة في قالب المقام العراقي وفي حدوده المحلية في الوقت الذي أصبح سبل التواصل والحوار الثقافي والفني والحضاري مفتوحا أمام المبدع بفضل التكنلوجيا والثورة الاتصالية والمعلوماتية التي انعكست في شتى مجالات الحياة اللتي يشهدها العالم اليوم.

وكذلك وجدَ الباحث إنَ طرق صناعة آلة الجوزة وعلاقتها بالمهارات الخاصة بالعزف والأداء لم تنل أي اهتمام من الباحثين ولم تواكب كذلك صناعتها هذا التطور الذي يحصل في مجال صناعة الآلات الموسيقية وخصوصا في مجال صناعة آلة الجوزة حيثُ أصبحت الان صناعة الآلة الموسيقية تعتمد العلوم الفيزيائية الخاصة التي تخص المجالات الصوتية وكذلك بموضوع الاهتزازات والظواهر الفيزيائية والمتغيرات التي تتولد من خلال طبيعة الأخشاب المصنعة والعزف على الآلات الوترية وكما هي موجودة في آلتي الكمان والكيتار وكذلك آلة العود كنماذج للتطبيق العملي إضافةً الى الاختيار الأمثل لنوعية الأخشاب والمواد التي تدخل في صناعة الآلات الوترية وغير ذلك من العلوم ذات العلاقة مما دعى الباحث للنظر في هذا المجال والقيام بإعداد أطروحته.

أهداف البحث:

تهدف االرسالة إلى مايلي:

1. التعريف بمفهوم التراث الموسيقي وفقَ الأُسس والقواعد الفنية والإبداعية التي شَكّلت ملامِحَ وخصوصية هذا التراث وتوضيح دوره الابداعي كوسيلة اتصال فنية وحضارية مهمة.
2. العمل على إبتكار أفكار وتجارب موسيقية من خلال آلة الجوزة كوسيلة للحوار مع ثقافات موسيقية مختلفة تساعد على التواصل الحضاري مع الشعوب.
3. التعريف بواقع آلة الجوزة في الموسيقى العراقية، والمراحل التي مرت عليها هذه الالة بدءاً من اشتراكها في الجالغي البغدادي الذي يعتمد في أدائها على محاكاة مطرب المقام، وحتى انتقالها إلى مرحلة جديدة تتسم بالطابع الأكاديمي واستخدام المهارات الأدائية المختلفة.
4. معرفة المهارات الادائية والكشف عن بعض خصوصيات الادائية لدى عازفي آلة الجوزة العراقيين.
5. الارتقاء بمستوى الاداء لالة الجوزة من خلال إكساب عازفي الجوزة المهارات الأدائية المختلفة والاستفادة من الخبرات والتجارب التي اكتسبها الغربيون في تلك الميادين ، للوصول إلى المستوى الأمثل في الأداء. ما قد يعمل على إبراز طابع أداء الموسيقى العراقية، ويعطيها زخماً على الساحة المحلية والدولية.

6. بيان خصوصيات الآلة الموسيقية التقليدية "الجوزة" والاهتمام بتطويرها صناعياً وعلمياً من خلال المختبرات العلمية المتبعة لصناعة الآلات الوترية في العالم وكذلك تطويرها منهجياً والانطلاق بها من المحلية إلى العالمية لتكون وسيلةً من وسائل التواصل الحضاري مع الثقافات المختلفة.
7. الاهتمام بوضع المناهج العلمية للعزف على آلة الجوزة وإستخدامات القوس والمزج بينَ الطريقة المنهجية العملية وأسلوب المحافظة على التراث للارتقاء بهذه الآلة الموسيقية التقليدية.
8. التعريف بالفرق التراثية والشخصيات الفنية المهتمة بهذا المجال وخصوصية برامجها وأعمالها التي ساعدت على إثراء التواصل مع الثقافات الأخرى من خلال التراث الموسيقي.

أهمية البحث:

تَكمُنُ أهمية هذا البحث في الأفكار والمعالجات التي ينبغي أن تَسود الأعمال الموسيقية التراثية لكي تقدم بشكل علمي وإبداعي ويكون هذا التراث ينبوعا دائما للعطاء النوعي المتجدد والمستمر عَبْرَ العصور، الأمر الذي يدفعنا الى الاهتمام بهذا المصدر الموسيقي والسعي لإعادة تجدده وتطويره، ومن ثم اعتماده وسيلة للاتصال والحوار مع شعوب العالم في هذا الوقت الذي يشهد العالم اليوم الثورة الاتصالية والمعلوماتية التي انعكست في شتى مجالات الحياة والتي ألغت حدّي الزمان والمكان وقربّت المسافات بين مختلف الثقافات الكونية، مما منحها ثراء التنوع وتعدد الأتجاهات والأساليب، ولكي تتواصل نكهة العطاء والتجدد والاستمرار لابد من اعتماد منجزات التراث ومعطيات التقنيات الحديثة التي أفرزها التقدم التقني في عصرنا الحالي الذي تشتد فيه المنافسة من أجل التفاعل والتواصل بين الشعوب، وبما تملكه من تأريخ وحضارة وإبداع لابد أن يستثمر كل الموروث الموسيقي وتقديمه بالشكل الذي يحقق لنا حالة التفاعل الايجابي والتواصل مع ابداعات الشعوب وتراثها المتنوع.

منهجية البحث:

إعتمدَ الباحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يستند إلى تحليل المعلومات وما تَيَسرَ من مصادر تتعلق بالظاهرة المعالجة اضافة الى التطبيق على النماذج المختارة والشهادات والتجارب.

حدود البحث:

الحد الزماني

تتناول الرسالة زمانيا الفترة من ثلاثينات القرن الماضي ولغاية عام 2016م.

الحد المكاني

يشمل العراق والعالم العربي وكل الدول التي قدم فيها التراث الموسيقي العراقي.

الحد الموضوعي

جميل بشير، منير بشير، تجارب الباحث.

فرضيات البحث:

1- يساهم التراث الموسيقي في إثراء التفاعل والتواصل الحضاري بين الشعوب لما يحمله من قيم إبداعية وإنسانية.

2- إن للجوزة دور مهم في ارتقاء الموسيقى العراقية وفي التواصل مع الشعوب الاخرى

3- للجوزة دور في الحفاظ على التراث والاهتمام به يعمق الروح الوطنية ويعزز الهوية ويعمل على تنوع مصادر التواصل الحضاري مع الشعوب المختلفة.

مصطلحات البحث:

دور، التراث، التراث الموسيقي والموروث الغنائي، الموسيقى العربية، الموسيقى العراقية، الجالغي البغدادي، التواصل الحضاري، آلة الجوزة، الإرتجال، فلامنكو، الجاز.

دَوْر: كلمة تعني العمل ويُقال لعبَ دورا أي أنَ دوره في العمل بارز، والدور جمع أدوار:- الحركة وهو عود الشيء إلى حيثُ كان أو ما كانَ عليه [10].

التُراث:

"يبدو أنَ فكرة إنتقال شيء ما عبرَ الزمن هو المعنى الأصلي لمصطلح التُراث، والتُراث في اللُغة مصدر من الفعل وَرَثَ وهو ما يُخلِفُهُ الرجل لورثَتهِ ويُقال: وِرث و إرث و إراث و وِراث ومِيراث. وميراث وتُراث أصلهُ: وراث فأُبدلت الواو بالتاء " ويندرج مفهوم التراث في أنه امتداد السلف في الخلف واستمرار ما ورثة الأبناء والأحفاد عن الآباء والأجداد بمعنى أنه نقطة انطلاق نحو المستقبل".[11]

قالَ تعالى:(وتأكلونَ التراث أكلاً لما) الفجر[12] (وهو ما يُخلِفُهُ الميت من مال فيوْرثُ عنه. ويُقال ورَثَ العِلمَ والصلاح ونَحوهُما: أدرَكَهُ ونالَهُ وأستَقرَ له ذلك كأنه ملِكٌ في يده. وفي حديثُ الدُعاء: وإليكَ مآبي ولكَ تُراثي.

والذي يراه الباحث هنا هو أن التراث يقال للشيء الذي يمكن أن يورث, أي الذي له قابلية النقل والانتقال من جماعة إلى جماعة أخرى، ومن جيل إلى جيل آخر، ومن الماضي إلى الحاضر.

---

[10] الحنفي، جلال، **المغنون البغداديون والمقام العراقي**، وزارة الإرشاد، السلسلة الثقافية الثانية، بغداد، مطبعة الحكومة، بغداد، 1964، ص 33.

[11] محمد سيد، أشرف صالح، **التراث الحضاري في الوطن العربي أسباب الدمار والتلف وطرق الحفاظ** ، مؤسسة النور للثقافة والإعلام ، بحث صادر عن مركز البحوث والدراسات الإنسانية ، بغداد 2009، ص5 .

[12] القرآن الكريم سورة الفجر آية 16.

وبهذا المعنى يكون موضوع التراث هو الإنتقال، والانتقال تارة يكون مادياً كانتقال المال والأملاك من الإنسان الميت إلى ورثته الأحياء أو انتقال الحرف والصناعات الشعبية وأساليب البناء والزخرفة، وتارة يكون معنوياً كانتقال الحسب والنسب والشرف والأعراف والعادات والتقاليد والمعتقدات, وتارة يكون ثقافيا وهو ما يتصل بجوهر موضوع دراستنا .

إذن يمكننا القول:

إنَ التراث: هو ما ينتقل من عادات وتقاليد وعلوم وآداب وفنون ونحوها من جيل إلى جيل. نقول: التراث الإنساني، التراث الأدبي، التراث الشعبي، وهو يشمل كل الفنون والمأثورات الشعبية من شعر وغناء وموسيقى ومعتقدات شّعبية وقصص وحكايات وأمثال تجري على ألسنة العامة من الناس، وعادات الزواج والمناسبات المختلفة وما تتضمنه من طرائق موروثة في الأداء والأشكال ومن ألوان الرقص والألعاب والمهارات.

التراث الموسيقي والموروث الغنائي:

إنَ الصوت والموسيقى هما عماد التواصل والاتصال للتطور البشري وقد رافق الانسان منذ بدايات الوعي والمعرفة في كيفية الاتصال مع الجماعات البشرية الاخرى والذي مازال يتجدد بصيغ مختلفة تتناسب ومتطلبات كل عصر إن دراسات التراث والموروث بشكل عام تسعى في غايتها الى الكشف عن الإنجازات والإبداعات التي حققها الأسلاف، أي أننا نبحث عن ثوابت المادة التراثية ومن ثم ما يطرأ عليها من تغيير عبر المراحل التاريخية وتعتبر الفنون الموسيقية والغنائية الأغنى تعبيراً عن هذا الارتباط الصميمي في التاريخ والحياة والإنسان عَبْرَ العصور. وفي هذا الصدد يقول طارق حسون فريد "أن التراث والموروث هما المادة الصوتية والنسيج الموسيقي المجسد لمجموع الإرث الحضاري الموسيقي الذي يبتكر ويؤدى ويعاد أداؤهُ في هذا العصر كما في العصور السابقة إذ لا قيمة للتراث من دون معاصرة ولا قيمة للمعاصرة

من دون جذر يمتد بالامة الى أعماق تجاربها الماضية في العطاء والابداع "[13] إشارة الى ما يقصد بالتراث الموسيقي وما يقصد بالموروث الموسيقي في الدراسات الاكاديمية رغم انهما يصبَّان في غاية واحدة هي الإرث الحضاري، بيد أنهما يختلفان بعض الشيء من حيث تفصيلات المعنى المقصود، حيث يقول فريد: "يقصد بالتراث الموسيقي، كل ما حفظ لنا حول الارث الحضاري الموسيقي مدوَّنا ، وبالطبع يشمل هذا القول الإرث عموماً. وإن ما يقصد بالموروث الموسيقي هو كل ما توارثناه من الآباء والاجداد وتعلمناه من خلال الملاحظة والمشاهدة والسماع والاستماع، فهو الثقافة المنقولة إلينا شفوياً "[14].

"إنَ فنون الموروث الموسيقي ذات طابع جماعي من حيث الابتكار والاداء والتلقي فالتراثُ الموسيقي هو المخزون الثقافي للشعب ومادة ثقافية حيوية تعكس بصورة صادقة أحواله من خلال الفترات التاريخية التي مرّ منها، كما يجسد تأثيره في الأمم والمجتمعات التي ارتبط بها بعلاقات متنوعة"[15].

ويقول ساهر أحمد ياسين أنَ هناكَ نوعان من التراث الموسيقي: الأول: " تراث الموسيقى الشعبية الذي هو حصيلة الممارسة التلقائية للغناء والعزف والرقص التي يؤديها أبناء الشعب البسطاء أو أبناء الطبقات الدنيا في المدن. وليس لهذا التراث تعليم خاص ولا فنانون محترفون بالمعنى الحقيقي. وترتبط الموسيقى الشعبية بعادات وتقاليد، وتواكب دورة الحياة من الميلاد حتى الموت وترتبط بالمواسم والأعياد الدينية وغير الدينية والعمل، حسب طبيعة المنطقة. ويتم تناقل هذا التراث شفاهة، وآلاته الموسيقية بسيطة الصنع، ويغلب على هذا النوع الطابع الغنائي. والثاني: تراث الموسيقى التقليدية الذي يضم أنواعا من الغناء والعزف ولها صيغ محدّدة ومبدعون معروفون ويضم صيغا من الغناء التقليدي كالقصيدة

---

[13] فريد، طارق حسون، ملزمة تراث الموسيقى، كلية الفنون الجميلة قسم الموسيقى، بغداد، 1987،ص24.

[14] المصدر السابق نفسه.

[15] صالح، مصطفى رضا، التنوع في التراث الموسيقي، **المجلة العربية للثقافة** – ملف التراث والموسيقى، العدد الثامن والأربعون/ السنة الرابعة والعشرون، تونس، 2005، ص71.

والموشح والدور والموّال والمقام العراقي والأطوار الريفية، ويضم صيغ العزف التي تشتمل على البشرف والسماعي والتحميلة والتقاسيم وآلاتها الموسيقية، وهي آلات دقيقة الصنع كالعود والقانون والكمان والجوزة والسنطور"[16].

الموسيقى العربية:

تتميز الموسيقى العربية باستخدام ثلاثة أرباع البعد الطنيني مما ساهم في صناعة العديد من الأجناس الموسيقية، ومن جمع جنسين أو أكثر تتشكل سلالم موسيقية، ويضاف إلى ذلك الصنعة الموسيقية الأدائية، من خلال اعتماد سير الخط اللحني للمقام وللمؤلف الموسيقي على حد سواء، مما يشكل أسلوبا أدائيا خاصا، يميز الموسيقى العربية عن غيرها من موسيقى بقية الشعوب.

الموسيقى العراقية:

"العراق معروف ومتميز بتنوعه السكاني وتعدد قومياته ودياناته ومذاهبه وطوائفه وبالتالي تعدد التقاليد والعادات عند هذه الطوائف لذلك فإنَ مادة الإرث الحضاري- التراث والموروث- في العراق متنوع وثري جداً وهذا الإرث يُمثل هوية العراق المميزة له عن بقية الدول العربية والعالم "[17].

---

[16] ياسين، ساهر أحمد، إحياء التراث الموسيقي في الوطن العربي، **المجلة العربية للثقافة**- خاص عن التراث والموسيقى/ العدد الثامن والأربعون- السنة الرابعة والعشرون، 2005، ص108.

[17] فريد، طارق حسون، التصور الأولي لتقسيم التراث والموروث العراقي، كلية الفنون الجميلة قسم الفنون الموسيقية، بغداد، 1988، ص16.

* المربع البغدادي: فن غنائي شعبي قديم عشقه البغداديون وهو لون من الشعر الشعبي لنقد بعض الحالات الإجتماعية بطريقة طريفة وهذا الشعر يتقدمه شطر يسمى (المستهَل) ويليه أربعة أشطر ثلاثةٌ منها ذات وزن واحد تنتهي بقافية واحدة والشطر الرابع يسمى (الرباط) وقافيته ترجع الى المستهل ويغنى المربع على إيقاع الجورجينا وتصاحبه فقط الآلات الإيقاعية كالطبلة والرق والخشبة ألذي تأخذ دورا رئيسياً في مرافقة المطرب.

** الزورخانة: هيَ لعبة رياضة المصارعة تصاحب حركاتها مع غناء المقام العراقي والكلمة زورخانة. معناها مكان القوة.

"فنجد أنَ مطربي بغداد قد تَخصصوا بغناء – المقامات العراقية– على إختلاف أنواعها وبغناء البستات القديمة والأغنيات الحديثة والأبوذيات والمربعات البغدادية* والموشحات ومقامات الزورخانة** وأغاني رمضان والمِحيَة والكسلات والأعياد وغيرها.[18] وفي الموصل نجد الأغاني الموصلية وغناء طور السويحلي في ضواحيها وكذلك غناء بعض المقامات، وفي المناطق الغربية (محافظة الانبار) نجد غناء الألوان المعروفة بالنايل والعتابا والهوسات والأهازيج الشعبية الأخرى، "إضافة إلى الغناء البدوي الذي هو صيغة غنائية تؤدى بمصاحبة آلة الربابة. والمدى الصوتي لهذا اللون الغنائي يتكون من الخمس أو الست درجات ولا تتجاوز في أغلب الأحيان السلم الموسيقي إضافة إلى استمراره في الغناء في سلم من سلالم المقامات العربية مثل: البيات، الصبا، السيكاه، الحجاز. أي عدم التنوع النغمي أو الإنتقال من مقام لآخر وتسمى هذه الصيغ بالأطوار ومنها المسحوب الذي يُعتَبَر سيد غناء البادية أضافةً إلى الكصيد والهجيني والسامري والحداء والعتابا والسويحلي والنايل "[19]. وفي كركوك نجد الأغاني التركمانية وبعض المقامات مثل الأورفة والقوريات والمخالف، وفي جنوب العراق– الناصرية، العمارة، الديوانية، الكوت، الحي، الشطرة– نجد الغناء الريفي الأصيل والعذب والمعروفة بالأطوار الريفية* [20] ، وفي البصرة التي تفاخر بايقاعاتها ورقصاتها المتميزة بغناء الهيوة والصوت وغناء المقامات العراقية على إيقاعات الخشابة. وفي أربيل والسليمانية نجد أغاني الرقص الشعبي الكردي ويتميز الغناء الكردي بأنتشار الغناء المنفرد الذي لا تصاحبه آلة موسيقية، ومن أشهر أنواع الغناء المنفرد – حيران –

---

[18] العباس،حبيب ظاهر، **منهل المتسائل عن الموسيقى وأخبار الغناء في العراق**، دار الثقافة والنشر الكردية، بغداد 2012، ص73.

* الأطوار: معناها الأنواع وموسيقيا معناها أسماء الألوان الغنائية التي تؤدى في الغناء الريفي والبدوي في العراق وهي الأقرب إلى الأجناس الموسيقية.

[19] العباس، حبيب ظاهر، **منهل المتسائل عن الموسيقى وأخبار الغناء في العراق**، دار الثقافة والنشر الكردية، بغداد 2012، ص130.

[20] الجابري، يحيى، **أطوار الغناء الريفي والبدوي في العراق**، دار الشجرة للنشر، دمشق، ط1، 2010، ص8.

في المناطق السورانية وهو يعتمد مواضيع ملحمية ويؤدي بسرعات مختلفة وتتبعه أغنية خفيفة موزونة أما في مناطق أكراد بهدينان- هناك غناء - اللاووك- وكذلك أنواع شهيرة أخرى مثل – القتار- وال الله ويسي- والخورشيدي حيثُ تسمى هذه الأنواع محلياً بالمقامات وهناك نوع من الغناء الديني يسمى- شيخاني"[21]

التواصل الحضاري:

"التواصل الحضاري هو التجديد الذاتي، الذي تحدثه الأمة باستمرار اعتمادا على اصالتها، وإدراكها السليم والدقيق للظروف المحيطة بها. إنه التجديد الذي ينطلق من أرض الذات، لا من أرض الغير، وهو تجديد ينسجم ومنطق العقيدة والتاريخ . فهو حرية ثقافية مبنية على الاصالة المتفاعلة مع كل معطيات الثقافة العالمية، والمنفتحة من باب التواصل والتفاعل مع كل ما هو جديد "[22].

فالتواصل الحضاري الفاعل, ثقافة تزداد شموخا وعطاء, وهي ترنو في الوقت نفسه إلى آفاق رحبة وتعمل من أجل تواصل إنساني فاعل وحقيقي. ولذلك فان من أهم المميزات لهذا التفاعل المحافظة على التميز الحضاري ، ذلك أن مسألة الهوية الثقافية تفرض على المجتمع الذي يريد الحفاظ على هويته دون اغلاق نوافذه على المتغيرات من حوله.

" فالتواصل بحد ذاته محافظة على الذات وهضم لمعطيات الاخر، وهو خيار استراتيجي ومستقبلي لكل الامم التي تريد النهوض، فشرط النهوض يكمن في الرجوع إلى الذات، ذلك ان أي عملية نهضوية لا تستمد من أصالتها الحضارية خريطة عملها ومبادئ مسيرتها، هي اقرب إلى الابتذال منها إلى الاصالة. فالأصالة تشكل قاعدة التكوين التي لا غنى عنها في عملية الوثوب الحضاري[23] وهذا ينطبق تماما على التواصل الحضاري الموسيقي، فموسيقانا العربية التي كان لها

---

[21] قدوري، حسين، **الموسوعة الموسيقية**، شركة المنصور للطباعة المحدودة، بغداد، 1987، ص99.

[22] طوقان، قدري، **مجلة العلوم**، العدد الممتاز، 1958.

[23] محفوظ، محمد، **جريدة الرياض**، العدد 14769، 10 اذار2009، ص8.

تأثيرها الكبيرعلى الموسيقى العالمية، والتي تأثرت بدورها بكل المؤثرات الحضارية التي طرأت على الخريطة الموسيقية العالمية قديما وحديثا، فاستقت من الشرق أروع ابداعاته، واثرت في الغرب حين كانت مركزا للاشعاع العالمي، يجب ان تظل موسيقى عربية محافظة على أصالتها، خلال عملية التواصل مع كل معطيات الابداع الموسيقي في العالم.

آلة الجوزة:

آلة موسيقية تنتمي إلى عائلة الوتريات التي تُعزَفُ بواسطة القوس وتسمية هذه الآلة بأسم (الجوزة) وهي تسمية سائدة في العراق فقط وترجع في الواقع الى المادة التي يصنع منها الصندوق الصوتي لهذه الآلة وهي مادة جوز الهند، وأول من أطلقَ عليها هذه التسمية هو شعوبي إبراهيم في منتصف الخمسينات من القرن الماضي. وهذه الآلة الموسيقية هي آلة تعبيرية شجية صوتها جميل تَمزجُ بينَ صوت الكمان والربابة وتتغير طبيعة الصوت فيها حسب حجم الصندوق الصوتي أي (ثمرة جوز الهند) وقد أُستخدمت للعزف مع فرقة الجالغي البغدادي التي تُصاحب قراءة المقام العراقي منذ القدم وتتميز آلة الجوزة بالأداء المنفرد وكان أمهر العازفين عليها من اليهود العراقيين الذين أرسوا قواعدها الفنية وشكلها الحالي وكانت تسمى كمانة وكمنجا الى عهد قريب جدا. إن صناعة الة الجوزة العراقية من جوز الهند هي ثابتة تأريخياً منذ أوائل القرن السابع عشر. أما الاسماء الاخرى لهذه الالة المستعملة في الاقطار العربية فهي، الرباب والكمنجة والكمانة، وفي العراق تستخدم آلة الجوزة في مصاحبة المقام العراقي مع فرقة الجالغي البغدادي. وفي الفصل الثالث نجد مبحثاً كاملاً عن هذه الآلة الموسيقية بكافة تفاصيل مكوناتها و صناعتها وأبرز عازفيها.

الجالغي البغدادي:

الجالغي بالجيم الفارسية المثلثة (هي كلمة تركية الأصل تعني"جماعة اللهو" وأصل التركيب – جالغي طاقمسي – أي جماعة الملاهي)[24]. ولقد أشار حسين قدوري في موسوعَته الموسيقية إلى أن الجالغي تعني جماعة الطرب أو طاقم الموسيقى، ويبدو أن لفظة – جالغي– في نظر البغداديين كانت تعني حفلة غنائية تقام في الأماسي وفي مناسبات الأفراح، والأعراس، والختان وغيرها.

والجالغي البغدادي كما هو معروف (فرقة موسيقية صغيرة تُصاحِبُ قارئ المقام تتألف من عازفي الآلات الموسيقية التراثية التقليدية "الجوزة، السنطور، الطبلة، الرق، النقارة" ولأن المقام العراقي نشأ في مدينة بغداد فقد سميت الفرقة بالجالغي البغدادي. ويجب أن تتوفر في أعضاء هذه الفرقة الخبرة والمعرفة بأصول المقام العراقي وقواعده، لأنهم يقومون بأدائها عزفاً على آلاتهم الموسيقية ولإن القارىء يكون تابعاً في بعض الأحيان الى الفرقة التي ترسم له الطريق في الإنتقالات النغمية وهذا عكس ماهو معروف عن التخت في الغناء الشرقي الذي يكون هو تابعا للمطرب وذلك لأن هناك بعض أركان المقام، وقطعه، وأوصاله يجب على العازفين الدخول بها أولاً قبل قارئ المقام إضافة إلى عزفهم أنغاماً كثيرة متنوعة بين قطعة وأخرى في هذه المقامات.

"ويشترط كذلك فيهم أن يكونوا ممن يتمتعون بجمال الصوت و الأداء لأن مهمتهم تتعدى العزف الى ترديد البستات التي تغنى في نهاية كل مقام وذلك لمنح القارئ الأستراحة والتهيؤ لغناء مقام اخر".[25] "ولليهود العراقيين دور مهم في رفد الجالغي البغدادي بالعازفين منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي وحتى عام 1951م

---

[24] العلاف، عبد الكريم، **الطرب عند العرب**، ط2، بغداد، مطبعة أسعد، 1963م، ص139.

[25] حسين قدوري، **الموسوعة الموسيقية**، بغداد، شركة المنصور للطباعة المحدودة ،1987م، ص104.

حيث هاجروا إلى فلسطين. وكانت مهنة العزف على الآلات الموسيقية في فرقة الجالغي البغدادي من المهن والحرف التي تحتكرها بعض العائلات اليهودية المحترفة في هذا المجال، حيث يتوارث الأبناء مهنة آبائهم وهذا ما كان معروفا في العصور التاريخية القديمة كما يشير إلى ذلك صبحي أنور رشيد فيقول (مهنة الموسيقي كانت في العراق القديم من المهن الفنية التي كان الأبناء يتوارثونها عن الآباء وكانَ من أشهر العائلات اليهودية التي عملت في مجال الجالغي البغدادي هي عائلة بتو Patao، وعائلة بصونBassoun) "[26].

الارتجال الموسيقي:

أداء تلقائي وفقا لخيال العازف لعبارات لحنية مرتجلة، أو إجراء ارتجالات على لحن معروف دون إعداد مسبق وعزفها لساعتها. وكان يمارسه عازفو الأورغن، أو غناء فقرات إرتجالية زخرفية في الأغاني الانفرادية "الآريا" في الأوبرا الإيطالية القديمة. ويناظره "التقاسيم" في الموسيقى العربية[27]. ولَعَلَ تَرتيل القرآن الكريم والأذان ما هما الا نوعاً من أنواع الارتجال النغمي، وهما الأقرب إلى الإلقاء الملحون غير المدون بعلامات موسيقية محددة وإنما مرسوم بمقامٍ موسيقي معين. ومن أهم الميزات التي يجب أن تتوفر في الموسيقي أو المغني في عملية الارتجال هي الخبرة والدراية في المقامات والانتقالات النغمية في السلالم الموسيقية إضافة إلى القدرة التكنينكية عزفيا وإمكانية التطريب غنائياً.

---

[26] رشيد، صبحي أنور، **الموسيقى في العراق القديم**، ط1، وزارة الإعلام، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988، ص76.

[27] بيومي، أحمد ، **القاموس الموسيقي: مصطلحات**، المركز الثقافي القومي، دار الاوبرا المصرية، وزارة الثقافة، مطبعة الاوفست بشركة الاعلانات الشرقية،1992، ص201.

الجاز

موسيقى الجاز ظهر هذا النوع من الموسيقى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر نتيجة لظروف تاريخية وإجتماعية، أهمها إلغاء نظام الرق والعبودية عام 1863م على يد الرئيس "أبراهام لينكولن" من جهة، ونهاية الحرب الأهلية الأمريكية عام 1865م من جهة أخرى، ومن الجدير بالذكر أن غالبيتهم من السود، أما أسماؤهم الأوروبية فهي أسماء أسيادهم الذين كانوا يمتلكونهم منذ استورد تجار الرقيق أجدادهم من إفريقيا في القرن السابق. تعتمد موسيقى الجاز على الايقاعات المميزة الواضحة التي تتحرك على أساسها أقدام الراقصين أو تحريك أجسامهم، وترجع جذورها إلى الموسيقى الشعبية للزنوج الذين تم إختطافهم من أفريقيا وبيعهم في أوروبا والامريكتين أيام تجارة العبيد[28]. وما ينطبق على الجاز ينطبق على كل التعابير التي نشأت عنه ككلمة سوينغ مثلاً. ولقد ظن البعض ان في الامكان البرهنة على وجود قرابة بين موسيقى الزنجي الافريقي وموسيقى ابن جلدته الامريكي منطلقاً من نمط الايقاع المشترك لهما وهو (ذات السن– سوداء – ذات السن) ومن سلمهما الخماسي الخالي تماما من نصف البعد[29]. وتعتبر الفترة حوالي 1880 أقدم فترة في تاريخ الجاز أذ رأت طلائع الجاز النور في الجماعات الجوالة المؤلفة من الموسيقيين السود والتي كانت تعزف في المواكب الاحتفالية والجنائز. كانت موسيقى الجاز مقتصرة على الموسيقيين الزنوج ثم ما لبث بعض الموسيقيين الاميركيين من البيض في نيو اورليانز ان اهتموا بدورهم بهذه الموسيقى الجديدة.

الفلامنكو:

[28] بيومي، أحمد، **القاموس الموسيقي: مصطلحات**، المركز الثقافي القومي، دار الاوبرا المصرية، وزارة الثقافة، مطبعة الاوفست بشركة الاعلانات الشرقية،1992، ص215.

[29] ك، هولر، ترجمة: يمام بشور، موسيقى الجاز، **مجلة الحياة الموسيقية**، وزارة الثقافة، العدد1، دمشق، 1993، ص131.

نوع من الاغاني المرتجلة الاسبانية وخاصة الأندلسية طابعها شرقي يميل الى الحزن ، يصاحباها الرقص مع آلتي الجيتار والكاستانيت[30].

فن الفلامنكو يعكس بجلاء تقاليد وأعراف التنظيم الاجتماعي الغجري الذي يحتل فيه الذكور المكانة البارزة بينما تحتجب المرأة وراء أدوارها التقليدية. ولكن في حفل الرقص تبدو الطقوس مخالفة لهذا العرف متحررة منه. فبداية الرقصة تكرس بشكل قوي هيمنة النساء وتحكمهن في حلبته، بعد ذلك يلتحق الرجال بالحلبة بشكل تدريجي. ورقص النساء يحث المغني على التفنن في تلاوة قصائد الغزل التي تتغنى بجمال وأنوثة الراقصة حيث يتيح حفل الرقص للغجريات فرصا كبيرة ومهمة لتغيير وضعهن الاجتماعي. تلبس الراقصة لباسا زاهيا ملونا عريضا فضفاضا على غرار لباس الغجر بينما يلبس الراقص قميصا ضيقا ملونا أو أبيض وسروالا أسود ضيقا أيضا وينتعل الذكور والإناث أحذية قوية تحدث فرقعات مسموعة خلال ضرب الأرض بها. وكان سلفهم يلبسون أحذية ذات كعوب عالية لإحداث الصوت القوي المسموع ويضعون على رؤوسهم قبعات تقليدية لم يعد يستسيغها الراقصون ولا المغنون اليوم. وهي تختلف عن الرقص الهادئ المتمايل كالرقص الشرقي أو الكلاسيكي حيث تعتمد راقصة الفلامنكو في حركاتها على قوتها الجسدية هذا بالإضافة إلى حركات ذراعيها وقدمها بعنف مما يترجم الثورة على القيود. ويختلف أداء الراقصة عن أداء الراقص ببعض الحركات العنيفة عند الراقص التي تعبر بقوة عن هذا العنف مما يجعل الراقص الماهر يثير الإعجاب على الرغم من مكانته الثانوية في حفل الرقص في ظل مكانة المرأة التي تهيمن عليه تعبر راقصة الفلامنكو في رقصها عن الكبرياء والأنفة من خلال حركة الذراعين والقدمين مترجمة أحاسيسها الداخلية بحركات سريعة وقوية كالتصفيق والضرب بالقدمين والإغناء السريع للجسد وشموخ الهامة في كل الإيقاعات.[31].

أدوات البحث:

---

[30] بيومي، أحمد، **القاموس الموسيقي: مصطلحات**، المركز الثقافي القومي، دار الاوبرا المصرية، وزارة الثقافة، مطبعة الاوفست بشركة الاعلانات الشرقية،1992، ص157.

[31] محمود، محمد فايد، الفلامنكو: الغنائيات والعزف والراقصات، **مجلة الثقافة الشعبية**، العدد20، السنة السادسة، البحرين، 2013، ص116.

1- المصادر والمراجع

2- المهرجانات العربية والعالمية

3- الإصدارات والمنشورات والصحف والمجلات

4- الأنشطة والملتقيات الموسيقية على الساحة العربية والدولية

5- الأسطوانات

6- أشرطة التصوير

7- الشخصيات الموسيقية

8- المسابقات والشهادات التقديرية والجوائز

9- الآلات الموسيقية

المبحث الثاني: الدراسات السابقة

يرى الباحث بعد قراءة هذه الدراسات أن موضوع الأطروحة مرتبط بها وقد أعتمد في ترتيبها على التسلسل التاريخي لكل دراسة.

الدراسات العربية

أولاً: دراسات عربية مباشرة

1. دراسة سماح حسن البياتي (2016)

" آلة الكمان ودورها في اداء الاطوار الريفية العراقية"

- هدف الدراسة: الوقوف على دور آلة الكمان بما تمتلكه من مواصفات أدائية تتوافق والصوت البشري المؤدي لصيغة من صيغ الغناء العراقي ألا وهي غناء الأطوار الريفية والإهتمام بالحفاظ على هذه الصيغة كونها موروثاً غنائياً عراقياً أصيلاً.

وتجلت أهمية البحث بتحديد الملامح الأساسية للعلاقة الرابطة بين آلة الكمان وأطوار الغناء الريفي إضافة إلى بعض المعلومات العلمية المهمة حول آلة الكمان و القريبة إلى تكوين وأداء آلة الجوزة العراقية

- نتيجة الدراسة: في ضوء نتائج التحليل، يُقدم الباحث الاستنتاجات التي تلقي الضوء على هذا البحث بما يلي:

أولاً: فيما يخص الأداء النغمي:

1- ظَهَرَ إتجاه إنعطاف اللحن في عموم العينات من النوع (المتموج)، ويتأسس على هذه النتائج أن الأطوار الريفية تحتاج إلى إسترسال وإستطراد تنغيمي غير مكرر، مما يجعل عازف الكمان متغيراً ومتجدداً في أداء الجمل اللحنية .

2- تبيّن أنَ النسبة الكبرى للتطابق في نغمات الإنتهاء مع النغمة المركزية أكثر من تطابق نغمة الإبتداء. وهذا يأتي من عدم التحرر في الصيغة والأتيان بصياغات جديدة وعدم التقيد بالألحان المكررة في البناء اللحني، وبسبب الإستطراد الذي يوحي بختاميات الجمل اللحنية والمتطابقة مع النغمة المركزية.

3- ظَهرت سبعة أنواع من الأجناس في مجمل النماذج العشرة قيد البحث ، وهذه الأجناس يُمكن لآلة الكمان أن تؤديها بصورة سلسة دون أي تَعقيد. اضافة إلى أنها أجناس شائعة في الغناء العراقي مما يُعزز العلاقة بين أدائها عزفاً وغناءً.

4- شَمَلَتْ المسارات اللحنية في النماذج ، على جميع النغمات الهيكلية ، مع إختلاف يعض منها لحصولها على تغييرات عرضية، مما يَدلُ على إمكانية عازف آلة الكمان في تنوع الجمل اللحنية ، وهذا الناتج وارد في الأستطراد الذي يعتمدُ كثيراً على التلاعب الأدائي بالدرجات الصوتية عند غالبية عازفي آلة الكمان.

ثانياً: فيما يخص الأداء الوظيفي:

ظَهَرَتْ من نتائج التحليل الموسيقي لعينة البحث أنَ مهارة (الفبراتو ، والليكاتو ، والأباجاتورا، والتريل ، والأستيكاتو). هي الأكثر إستخداماً، إذ حصلت على نسبة 100%. وهذا يتفق مع الموسيقى العربية ذات الطابع العاطفي والوجداني. إذ تَلعَبُ هذه المهارات دوراً مهماً في تطور العملية الأدائية وتَعمل على إظهار العديد من الإمكانات التعبيرية والجمالية. وإمكانيات المؤدي وأستغلال كل طاقاته الأبداعية.

وأفاد الباحث كثيرا من هذه الدراسة كونها مقاربة للنموذج الذي أختاره في اطروحته فيما يخص الآلات الوترية التي تعزف بالقوس وهي آلة الجوزة العراقية كذلك إختيار لون غنائي من الموروث الغنائي العراقي الأصيل والتي تعتبر إحدى روافد الموسيقى العراقية ذات الأهمية المقاربة لأهمية المقام العراقي وهي الأطوار الريفية إضافة إلى التقارب الكبير في الأفكار وبعض الموضوعات الخاصة بالارتجال الموسيقي وكذلك علاقة آلة الكمان بين الموسيقى الغربية والعربية والدوزان العربي لآلة الكمان والنتائج والتوصيات المشتركة التي خرج بها الباحث في نهاية هذا البحث ونقاط الالتقاء الكثيرة في الأفكار والمقترحات المطروحة في هذا البحث.

2. **دراسة عبد الحميد حمام ورامي نجيب حداد (2013)**

" الرباب في التاريخ"

- هدف الدراسة:

التعريف بتاريخ الة الرباب ومسيرتها.

- نتيجة الدراسة:

إن مسيرة الربابة منذ نشأتها ما زال الغموض يكتنفها، ويرجح الباحثان ظهورها في منطقة ايران والاناضول والعراق في القرن الثامن أو التاسع الميلادي، ومنها تطورت الالات القوسية الحديثة في أوروبا.

3. دراسة محمد غوانمة (2003)

"آلة الربابة العربية"

- هدف الدراسة: التعرف على آلة الربابة العربية من جوانب مختلفة تبين نشأة هذه الآلة الشعبية ومسيرتها عبر الحضارات التاريخية ودور العرب في تطويرها، وأهم وأشهر الآلات الموسيقية التي انبثقت عنها مثل الكمان، الفيولا، التشيلو، وأماكن ظهورها وانتشارها وأهم الشعوب التي استخدمتها. كذلك فإن الدراسة تبين كيفية صناعة آلة الربابة العربية والمواد الداخلة في ذلك مثل: الجلد، الخشب، المعدن، شعر ذيل الفرس، وأهم مكوناتها وأجزائها وخاصة: الصندوق المصوت، الرقبة، الوتر، الحزام، المفتاح، عمود الارتكاز، الغزال، الفرس. بالاضافة الى بيان ادبيات وتقنيات الأداء في آلة الربابة وأهمها: طريقة العزف عليها، وجنس العازف، وأماكن العزف، والمناسبات التي تستخدم فيها، والمدى الصوتي لهذه الآلة الشعبية البسيطة ذات الوتر الوحيد.

وتبين هذه الدراسة أهم أنواع الربابة العربية ومنها : الربابة ذات الوتر الواحد، الربابة ذات الوترين، الربابة ذات الأربعة أوتار(آلة الجوزة العراقية)، والربابة السودانية والربابة المغربية، وتبين الدراسة كذلك أشهر الجّرات (الألحان) التي تُعزف على الربابة العربية مثل: القصيد، الهجيني، الحداء، السامر، وتورد الدراسة بعضا من نصوص الأشعار العربية التي تناولت آلة الربابة، وأهم الميزات الفنية لعازف الربابة ، وأشهر عازفيها في الوطن العربي، والدراسة مدعمة بالتدوينات الموسيقية والرسومات والصور التوضيحية اللازمة.

- نتيجة الدراسة:

الآلات الموسيقية الشعبية والربابة العربية واحدة منها هي ثروة حقيقية في تراث الشعوب بشكل عام والشعب العربي بشكل خاص، فهي التي شكلت المعرفة الموسيقية الفطرية في حياتنا، وساهمت في تكوين البعد الفكري في ثقافتنا، وكذلك فإنها ما زالت تشكل عمقاً حقيقياً للموروث الشعبي بما يتضمنه من اشعار وانغام، والذي يعد جزءاً من ثقافة الشعب ومعياراً من معايير رقيّه وتقدمه، وخلال هذه الدراسة توصل الباحث الى النتائج التالية:

1- ان الموسيقى الشعبية وآلاتها الموسيقية تشكل موضوعا مهماً للدراسات الموسيقة المتخصصة، والعازفون الشعبيون هم أصحاب خصوصيات إحترافية ورواد مدارس أدائية ذات أُسس وطرائق خاصة.

2- هنالك امكانية لتدريس الآلات الموسيقية الشعبية بشكل عام والربابة العربية بشكل خاص ضمن مساقات دراسية علمية لطلبة المدارس والمعاهد والكليات الموسيقية.

3- للمراكز البحثية والمعارض والمتاحف العلمية المتخصصة دور هام في المحافظة على الآلات الموسيقية الشعبية، وإثراء الدراسات العلمية المتخصصة في مجالات الفنون الشعبية المختلفة وخاصة الآلات الموسيقية الشعبية.

4- ان تشجيع العازفين على استخدام الآلات الموسيقّيةالشعبية، وكذلك تشجيع المؤلفين الموسيقين على توظيف تراث هذه الآلات في مؤلفاتهم واعمالهم الموسيقية الجديدة، من شأنه أن يساهم في المحافظة على الآلات الموسيقية الشعبية وأدبياتها الفنية، ويعمل على تطويرها.

5- ان زيادة مستوى التأهيل والتثقيف الموسيقي للعازفين الشعبيين في كافة الأقطار العربية، واحتكاكهم العملي ببعضهم بعضا من شأنه زيادة قدرتهم التقنية والعزفية، وتفعيل دورهم التراثي المهم على الساحة الموسيقية العربية.

6- ان الدراسات العلمية المتعمقة في مجالات الفنون والآلات الشعبية العربية تعزز الثقة بالموروث الموسيقي والثقافي العربي، وتؤكد دور وأهمية هذا الموروث في صياغة الخطاب الثقافي للأمة.

وأفاد الباحث كثيرا من هذه الدراسة كونها مقاربة للنموذج الذي اختاره في اطروحته فيما يخص الآلات الوترية التي تعزف بالقوس وهي آلة الجوزة العراقية إضافة إلى التقارب الكبير في النتائج والتوصيات المشتركة التي خرج بها الباحث في نهاية هذا البحث ونقاط الألتقاء الكثيرة في الأفكار والمقترحات المطروحة في هذا البحث.

4. دراسة فايزة علي محمد قطب (1977)

" دور آلة الربابة في الحياة الإجتماعية المصرية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر"

- هدف الدراسة: دراسة آلة الربابة من جوانب مختلفة تبين تأريخ هذه الآلة الشعبية ومسيرتها عبر الحضارات التاريخية ومراحل تطورها وعلاقتها بالأنسان والمجتمع المصري وحددت بمرحلة تأريخية هما القرن الثامن عشر والتاسع عشر. وتناول البحث في الفصل الأول منه الآلات الوترية ذات القوس وعن الموطن الأصلي للقوس وكيفية أنتشار آلة الرباب إلى أوروبا وتأثر أوروبا في صناعتها لعائلة الآلات الوترية المعروفة الكمان والفيولا والتشيلو والكونترباص وآراء الباحثين والمستشرقين ووجهة نظر ورأي الباحثة الخاص. كذلك تطرقت الباحثة في بحثها إلى أنواع الرباب في مصر والبلاد العربية وما جاورها كإيران وتركيا ودول البلقان وأشكالها المختلفة وطرق صناعتها.

- نتيجة الدراسة:

1- إن المواطن العارف بقيمة العلم يُقدِرُ أنَ التقدم الإجتماعي ليس آلياً، لكنه أمر يَتَحَقق عن طريق البحث الجاد عن حلول للمشكلات التي تواجهها.

2- لابُدَ من تجنيد الشباب الموهوب والواعي بالإشتغال بالبحث العلمي وسَوفَ نوفِرُ لهذه النخبة من الباحثين تَدريباً أفضل وذلكَ بمنحهم ما يَستَحِقون من رسمٍ وخطط للبحث العلمي والعملي والفني بجانب البحوث التطبيقية .

3- ولكي لا يَنحرِفُ البحث العلمي عن رسالتهِ حتى لا يُحقق أغراضاً خاصةٍ، يَجِبُ إتاحة الحرية والفرصة للعلماء وحقهم في وضع التُراث القائم على المعرفة والإسراع في تَطبيق كل تقدم في مجال المعرفة في الحياة العكلية بدلاً من تَجاهل النتائج الموثوق بها والتي ظَهَرَتْ في البحوث العلمية.

واستفاد الباحث من هذه الدراسة كونها مقاربة أيضاً للنموذج الذي اختاره في اطروحته وهي آلة الجوزة العراقية إضافة إلى التقارب الكبير في النتائج والتوصيات المشتركة التي خرج بها الباحث في نهاية هذا البحث ونقاط الالتقاء الكثيرة في الأفكار والمقترحات المطروحة في هذا البحث.

ثانياً: دراسات عربية غير مباشرة:

1. دراسة جورج أسعد (2010)

"المهارات الأدائية على آلة الكمان في المؤلفات الموسيقية الاردنية المعاصرة"

- هدف الدراسة: معرفة المهارات الأدائية على آلة الكمان المستخدمة في المؤلفات الموسيقية لعينة الدراسة، كما كشفت عن بعض الخصوصيات الادائية على آلة الكمان المستخدمة في تلك المؤلفات.
- نتيجة الدراسة: الكشف عن بعض الخصوصيات الادائية على آلة الكمان المستخدمة في المؤلفات الموسيقية الاردنية المعاصرة والخصوصيات المتعلقة بمهارات أداء اليد اليسرى ومهارات اداء اليد اليمنى.

2. دراسة حميد خلف علي البصري (2009)

"الخصائص الموسيقية والإبداعية للموروث الغنائي العربي وآفاق تطورها /العراق نموذجاً"

- هدف الدراسة: التعريف بالخصائص الموسيقية والإبداعية للموروث الغنائي العربي وآفاق تطورها متخذا من النتاج الموسيقي العراقي نموذجا لبحثه.
- نتيجة الدراسة:

1. موروثنا الغنائي العربي له ملامح وخصائص موسيقية وابداعية واضحة ومتعددة. ولابد من استيعاب تلك الخصائص بشكل يمكّن الموسيقي من استخدامها في ابداعات موسيقية جديدة.
2. لابد للمبدعين من الاستماع الى النماذج المتوفرة في الموروث ومقارنتها بما هو مكتوب نظرياً. والموسيقي المبدع يمكنه التقاط تلك الخصوصيات وتضمينها نتاجه الموسيقي الجديد الذي يوجد لنتاجه هوية عراقية واضحة، تؤثر في المستمع العراقي بشكل غير مباشر فيستمتع بها. وأفاد الباحث من هذه الدراسة في الموضوعات التي تخص مادة الموروث الغنائي المتمثل بالمقام العراقي وإمكانية أستفادة الموسيقي المبدع من تلك الخصوصيات التي تنبع من روافد التراث والموروث الموسيقي العراقي واضفائه بتلك لروح لمنح موسيقاه الهوية الموسيقية العراقية على الأعمال الموسيقية الجديدة.

3. دراسة أحمد محمد عبد ربه موسى (2009)

"دور الفرق الشعبية الفلسطينية في الحفاظ على تراثنا الشعبي وتطويره"

- هدف الدراسة:

تحاول هذه الدراسة تحقيق الأهداف التالية:

1- التعريف بالفرق الشعبية الفلسطينية من حيثُ: أهدافها، تكوينها، برامجها،

2- التعريف بالدور الذي قامت به هذه الفرق في المحافظة على التراث الشعبي وتطويره.

3- كشف مواطن وروعة هذا التراث، وبالتالي تحقيق متعة فنية وفكرية في هذا الإنتاج البشري الصادق.

- نتيجة الدراسة:

1- إنَ قُدرة الفرق الشعبية الفلسطينية على الإستمرار وتطوير أدائها وعملها يُعبر عن الجهود الحثيثة التي تُبذَل من قبل القائمين عليها للارتقاء بالمستوى الفني للفرق، مما يؤكد هاجس التجديد والتطوير الدائمين بما يتناسب مع طموح الفرق لتقديم أعمال تراثية وتأريخية مهمة مستوحاة من تأريخنا بلغة معاصرة وحديثة تسهم في تعميق علاقتنا الإيجابية مع هذا التاريخ.

2- تَعريف الآخرين بالجوانب المهمة من هذا التاريخ في لُغةٍ يُمكنُ فَهمها والتعامل معها في الوقت الذي تَعكسُ فيه خصوصيتنا الحضارية.

وأفاد الباحث من هذه الدراسة في الموضوعات التي تخص أهم الفرق الموسيقية التراثية وسبل تطويرها ودعم دورها ومساهمتها في التواصل الحضاري مع الشعوب.

الدراسات الاجنبية:

1- **دراسة** جيرترود هوبر Gertrud Huber (2014)

"Die Zither in Amerika. Die 'moderne Gebirgszither' in US-amerikanischer Spielpraxis anhand von vier Fallsttudien"

"آلة التْسيتَّر في أمريكا: استخدامات العزف العملي لآلة التْسيتَّر الجبلي الحديث في الولايات المتحدة الامريكية، من خلال أربع دراسات علميّة"

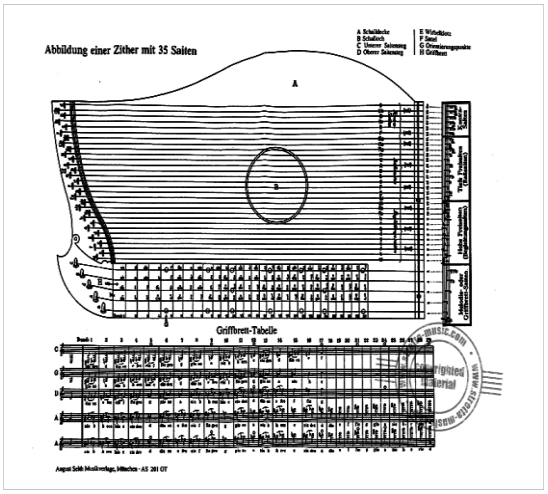
- هدف الدراسة:

التعريف بآلة السيتر كنموذج عن الموسيقى التراثية في المانيا والدول الواقعة على سلسلة جبال الألب الأوروبية والجانب التربوي في الحياة والمجتمع. وتشير الدراسة إلى أهمية هذه الالة الألمانية الجبلية كآلة موسيقية فولكلورية حافظت بشكل مباشر على هوية الموروث الفني والموسيقي للمهاجرين الألمان وأجيالهم اللاحقة في أميريكا.

- نتيجة الدراسة:

لا توجد في العالم دراسات متكاملة ورصينة بكثرة عن آلة السيتر حيث كانت تقتصر على منشورات ومقالات مختصرة لذلك تعتبر هذه الدراسة من أهم تلك الدراسات العالمية التي أشارت الى تاريخ وأهمية هذه الآلة من الناحية الموسيقية والأجتماعية للمهاجرين الألمان.

ونظرا لمحدودية الدراسات المقدمة عالميا حول هذا الموضوع فقد ساهمت هذه الدراسة الى حد كبير في تدوين وتسجيل وتحليل التسجيلات السمعية والبصرية لهذه الآلة ميدانيا وتوثيقها وبيان تأثيرها في الحياة السكانية الأجتماعية بشكل مباشر.



2. دراسة بنايمين أيلي Benjamin Elie (2012)

"Caracterisation Vibratoire et acoustique des Instruments a Cordes - Application a l'aide a la facture instrumentale"

"الإهتزازات ومواصفات الظواهر الصوتية للآلات الوترية – تطبيق لآلتي الكمان والكيتار"

- هدف الدراسة ونتائجها:

تحاول هذه الدراسة مناقشة:

1. موضوع الإهتزازات والظواهر الفيزيائية والمتغيرات التي تتولد خلال طبيعة الأخشاب المصنعة والعزف على الآلات الوترية وخصوصا آلتي الكمان والكيتار وكذلك آلة العود كنماذج للتطبيق العملي.
2. الأختيار الأمثل لنوعية الأخشاب والمواد ألتي تدخل في صناعة الآلات الوترية وكذلك أختيار المواد للتجميع والأختلاف الهندسي التي تظهر من خلال تجربته والفكرة التي يتصورها للوظيفة الصوتية للآلة الموسيقية .

3- العمل على تطوير الأدوات التي تدخل في تصنيع الآلات الوترية وطرق تصميمها وضرورة تقديم الدعم الجيد لتشجيع صناعة الالات الموسيقية والأستفادة أيضاً من الخبرة والتجربة لصانعي الآلات الموسيقية وبشكل خاص لآلة العود والأعتماد على أختيار الأدوات القياسية المتاحة في الوقت الحاضر في المجال الهندسة الصوتية للإهتزازات من أجل قيادة خيارات صانع العود والتعقيدات التي قد يواجهها عند إستعمال هذه الأدوات وقت التنفيذ.

4- أستخدام الطرق المنهجية والعلمية الموجبة من خصائص الذبذبات في بناء الهياكل الميكانيكية، سواءاً كانت موسيقياً أم لم تكن يعتمد جزئيا على تقدير كثافة مشروط في التردد المتوسط، وذلك باستخدام طريقة عالية الدقة.

5- دراسة مفصلة عن الحامل التنقل (الغزالة – الجسر)، فيما يخص الكثافة لالة الكمان، والخصائص الطيفية لطبيعة الأصوات التي تصدر من آلة الكمان.

6- دراسة المشاكل التي تواجهها صناعة آلة الكمان عند الموسيقيين.

7- والعمل على وضع جداول علمية فيما يخص الأهتزازات والتموجات الصوتية التي تدخل في علوم صناعة الآلات يستفيد منها صانعو الآلات الموسيقية وبالأخص الكمان والكيتار.

والقضية الرئيسية لهذه الدراسة هي تحديد منهجية يساعد صانع آلة العود والكمان لكي يقيم الآلة التي يصنعها ليتطابق مع المتطلبات الخاصة للعمل الموسيقي وهذه المنهجية يجب أن تأخذ بنظر الإعتبار واقع النظام الميكانيكي للمواد المصنعة والعلاقة بينها وبين الطرق الهندسية وأ نسيابية بناء الهيكل المتميز والخاص للآلة الموسيقية، وعليه يجب تحديد منهجية للتوفيق في العلاقة بين هذه المقومات المعقدة جميعاً.

وقد أستفاد الباحث من هذه الدراسة في الموضوعات التي تخص صناعة الآلات الموسيقية الوترية وبالتحديد فيما يتعلق بصناعة آلة الجوزة وسبل تطويرها علميا وفق الخصائص الفيزيائية التي تدخل في صناعة الآلة الموسيقية ومنها الأهتزازات.

3- دراسة صلاح عبد الكريم الخطيب (1986)

" Les organisations mélodiques et rythmiques dans les Maqamat irakien "

" التنظيمات النغمية والإيقاعية في المقامات العراقية "

- هدف الدراسة ونتائجها :

تحاول هذه الدراسة مناقشة :

3. الجانب التاريخي لظهور هذا اللون الموسيقي الغنائي في العراق وبوجه خاص قي بغداد، من ثم تطور المقام على مر العصور حتى وصل الى هذا اللون الذي يحمله اليوم.
4. الآلات الموسيقية التي تصاحب قراء المقام فيما يسمى بـ "التخت البغدادي". واهم هذه الآلات: السنطور والجوزة والنقارة والطبلة. يثبت فيها كاتب الدراسة عراقية هذه الآلات وأصولها التاريخية التي تصل الى العصور البابلية.
5. الجانب العلمي للمقامات والأجناس والعقود التي يتشكل منها المقام والتي تمنحه هذه الخصوصية.
6. الإيقاعات المصاحبة للمقامات.

7. تدوين المقامات، نظرًا لوجود حركات موسيقية في المقامات العراقية لا يمكن تدوينها بالمدونة الموسيقية المعروفة، فقد قام كاتب الدراسة بابتداع أشكال جديدة من اجل تدوين هذه الحركات .
8. الجانب الفلسفي والاجتماعي حيث يعرف الكاتب المقام العراقي غلى انه "لون من ألوان الغناء العراقي المديني، المبني على أسس وقواعد ثابتة لكنها تسمح للقاريء والموسيقي بالارتجال داخل هذه الدوائر الثابتة، التي تشكل العمود الفقري للبناء المقامي، وذلك حسب حالة التألق التي يكون فيها الفنان بالتجاوب مع الجمهور والمناخ العام للحفلة.

وأفاد الباحث من هذه الدراسة في الموضوعات التي تخص الآلات الموسيقية التراثية التي تصاحب المقام العراقي ومنها آلة الجوزة وإثبات أصولها التاريخية وعراقية هذه الآلة وسبل تطويرها ودعم دورها ومساهمتها في التواصل الحضاري مع الشعوب.

الفصل الثاني

الفصل الثاني

الإطار النظري:

يتناول هذا الفصل قضايا تحدد إتجاهات البحث وأسئلته الرئيسة قبل أن ندخل في المباحث التطبيقية للفصول التالية:

التواصل الثقافي والحضاري

تختزن الثقافات الإنسانية، طاقة هائلة للتواصل مع الآخرين، وذلك لأنها مجموعة القيم والمعتقدات والاتجاهات والعواطف التي تخلق معنى محددا للعملية الاجتماعية والحضارية.

فالثقافة من الروافد الأساسية للتواصل بين بني البشر. وإغناء الخبرات والتجارب الإنسانية، وتضمين حركة التنمية بمضامين حضارية، وذات آفاق إنسانية.

"وانطلاقا من أهمية الثقافة في التواصل الإنساني، تتأسس المشروعات الثقافية التي تتجه إلى الشعوب والأمم كافة. والتخطيط للثقافة ضرورة تاريخية، من أجل أن يكون للإنسان يدٌ، أقوى في البناء والتغيير، بل ينبغي أن نحدق ونتأمل فيها كثيرا كي نكون قادرين على التفكير، والتخطيط في كيفية إطلاق إمكانياتنا وطاقاتنا التي نثق ثقة تامة في وجودها وقدرتها على بناء مجتمعنا بناء متوازنا، لذلك فإن الخطوة الأولى في طريق توظيف الثقافة وأبعادها وتأثيراتها المجتمعية في عملية التواصل وحركة التنمية، هي إطلاق الإمكانية الذاتية، وتوظيف الطاقة الحيوية التي يختزنها الإنسان في هذا المجتمع وإن إيجاد صيغة من هذا القبيل لا يمكن لها أن ترتكز إلا على طبيعة المنظومات الفاعلة في حركة المجتمع بديناميكية مستمرة قادرة على الإضافة النوعية "[32].

[32] محفوظ، محمد، **مقالة في جريدة الرياض**، العدد 15023، الرياض، 11 أغسطس 2009. ص8.

فالتواصل الثقافي عملية حضارية متكاملة، تفتح العقول والنفوس على آفاق جديدة وإمكانات حديثة، وتشترك قوى صاعدة ومتميزة في مسار البناء والتنمية.

" لذلك فهي – عملية التواصل الثقافي – ضرورة إنسانية وحضارية لأنها الطريق الفعال لتحقيق إنسانية الإنسان، وإبراز قوى الخير في نفسه، وهي الصيغة المثلى للتعاطي مع المختلفين على المستويين المعرفي والثقافي. وحضارية لكونها وسيلة استيعاب منجزات الآخرين، والتعرف على ثرواتهم المعرفية وإمكاناتهم الثقافية، وبدونها تتحول الاختلافات الثقافية إلى بؤر للتوتر والصراع المدمر والمميت ولا بد أن ندرك في هذا الصدد، أن التواصل الثقافي لا يستهدف الوصول إلى حالة من المطابقة بين الثقافات، وإنما يستهدف بالدرجة الأولى الحوار والاستيعاب وإبراز المضامين الإنسانية والحضارية للثقافات"[33].

لذلك كله ينبغي أن يهتم القائمون على شؤون الثقافتين العربية والإسلامية بمسائل وقضايا التواصل والتفاعل مع الثقافات الإنسانية، لأن في هذا التواصل والتفاعل حيوية ثقافية، تقاوم ركام الجمود، كما أن في هذا التواصل إضافة نوعية، واشتغالاً مستديماً على القضايا ذات الأولوية والأهمية. ونرتكب خطيئة كبرى، حينما نعتقد أن بإمكان الثقافة – أية ثقافة – أن تعيش بلا تواصل وتفاعل، لأن غياب التواصل الثقافي، يعني انحدار الثقافة وبؤسها وعدم حيويتها وعدم قدرتها على مواءمة الجديد ومواكبة التطور.

والتواصل الثقافي الذي يتطلع إلى الأبعاد والمضامين الإنسانية والتنموية في الثقافات العالمية، هو الذي يغرس الحيوية والفعالية والاشتغال المعرفي النوعي في مجالات الثقافة المختلفة" **[34]**.

---

[33] المصدر السابق نفسه

[34] المصدر السابق نفسه

دور الموسيقى في الحوار والتواصل الحضاري:

"بدايةً الحوار وسيلة إبتدعها الإنسان للتفاهم مع الآخرين، تَلبيَةً لحاجة مُلحة، وكانَ إبتداعه هذا عَفوياً بدون استقراء ومن ثمَ فهو قرار مسبق. ومسألة الحوار بينَ الجماعات الناشئة داخل المجتمع الواحد ، أو بينَ مجتمع وآخر على اختلاف الانتماء القومي والبيئي لكل مجتمع كانت وما تَزالُ أفضل وسيلة للتفاهم حتى في أدق الظروف الناجمة عن الخلافات والمشاحنات والحروب.

إلا أنَ حوار الثقافات يبقى الأكثر ألقا لكونه مفتاحاً قبلَ أن يكونَ تبادلً للرأي والمعرفة ويُشكلُ في نتائجه زيادة غير مقننة في موضوع التحاور ، ويؤكد أنَ الثقافة ، أياً كانَ منشؤها، غير منسلخة لحالها وإنما هي نتيجة تلاقحات وتفاعلات بينَ الواحدة والأخرى، وهي نَتاج إبداعي عبر عهودٍ وأزمنة."[35]

والثقافة الموسيقية تتفاعل وتتداخل مع مجالات الثقافة الأخرى في كثير من جوانبها وعناصرها، وبرغم ذلك فهي تحتفظ بميزات وعناصر وعوامل تجعلها متفردة على كافة المستويات، إذا كان ذلك فيما يتعلق بالنشاط الفني التخصصي، أو على المستوى الاجتماعي، فعلى سبيل المثال إن للموسيقى بعض الخصائص المرتبطة بالممارسة الفعلية، قلَ ما يوجد في مجال آخر، فإذا نُظِمَتْ فعالية محددة قوامها الموسيقى والغناء والرقص، فإن التعبير وقتها يكون حرا ومكفولا لأي فرد دون النظر إلى سنه أو نوعه أو ديانته وانتمائه، كما تستطيع الموسيقى مخاطبة الجميع بلغة وجدانية مشتركة، عليه تكون المضامين والمعاني المستهدفة سهلة الوصول ولا تحتاج إلى وسيط أو مفسر، فما يقوله الفرد عبر الموسيقى لا يمكن قوله بالحديث العادي.

---

[35] بطرس، باسم حنا، إلى ماذا يقود الحوار الموسيقي العربي الأوروبي، **مجلة الموسيقى العربية**، المجمع العربي للموسيقى (جامعة الدول العربية)، مط وزارة الثقافة في سوريا، العدد 11، 1994، ص81.

"والموسيقى تشتمل على إشعاع خاص يشير إلى قوة تأثيرها المباشر وغير المباشر، فعند أداء جزئية موسيقية محددة يكون نتاجها رد فعل طبيعي يترجم في تحريك الأيدي و الابتسام والراحة النفسية أو التعبير بتحريك الرأس أو الأكتاف وربما يكون رقصا متوافقا مع طبيعة نبضات الإيقاع الذي صيغت على نسقه والأفكار اللحنية، وبالتالي يكون العرض الفني هو الوعاء الذي تنقل عبره الموسيقى بكافة صورها وأشكالها ومضامينها، فبدون عرض لا تصل الموسيقى إلى المتلقي ويصبح تأثيرها محصوراً في حيز المؤدي، لذلك فإن دور المؤدي يتكامل مع المتلقي وتظل هي الرابط القاسم المشترك بينهما"[36].

مما تقدم يتضح أن المؤلفات والأعمال الفنية الموسيقية تتقيد بقواعد وأسس محددة في إطارها العام دون الخاص، ذلك أن الإطار الخاص يدخل مضمار الذاتية والشخصية التي تعبر عن الهوية العامة مثل أن يقال ذاك اللحن يحمل لون وروح عراقي أو لحن سوري أو لون مصري أو موال لبناني أو طابع مغربي أو طابع سوداني أو خليجي وغير ذلك من التصنيفات العديدة المرتبطة بفنون الموسيقى.

" أما الإطار العام فهو ضرورة المعرفة والإلمام بقواعد الموسيقى وأدبياتها التي تعنى بمعرفة الموازين والضروب الإيقاعية ومقاييس الضروب الموسيقية العديدة في جوانب التأليف ونوعية المقامات أو السلالم الموسيقية، بجانب تلازم وتناسب الألحان مع المختار من النصوص الشعرية الخاصة بالأغنيات ومضامينها المتنوعة بين العاطفة والوطن والطفولة أو أنواع أشعار ونصوص الأغاني الشعبية التراثية وغيرها، فالشعر يعالج قضايا عديدة، فمنذ القدم لم يتجه إنتاج مبدع النص الشعري لمخاطبة فئة محددة من الناس، كذلك مبدع ومؤلف الموسيقى لا يقصد بإبداعه فئة محددة، فكل منهم يبدع

---

[36] التيجاني، محمد سيف الدين علي، دور الموسيقى في تنمية المجتمع، بحث أعده لجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا /كلية الموسيقى والدراما الخرطوم، 2008 ، ص4 .

ويبتكر مؤلفاته مستهدفا الإنسان في كافة مواقعه، وتلك هي إحدى أهم الحقائق الكامنة في عظمة الفنون ودورها في المجتمع"[37].

إن أقوى دلالة على تأثير الموسيقى يكمن في كثرة القوالب الموسيقية مثال لذلك عراقياً: المقام العراقي، الأطوار الريفية، الغناء البدوي والغناء الكردي، وعربياً: الموشح، الدور، القدود الحلبية، غناء الصوت، القصيدة، العتابا، الميجنا ، المواال، المونولوج، المالوف، المزموم، السماعي، البشرف، اللونكة، وعالمياً: الأوبرا، الكونشرتو، العمل السمفوني، الفلامنكو، التانكو، الزوربا اليوناني.....إلخ.

فالابتكار والإبداع الفني الموسيقي لا يتقيد بقيود أو ضوابط محددة، إنما يخضع لطبيعة ونوع المؤلف، اعتمادا على ثقافة ومعارف وخيال المؤلف، لذلك جاءت تلك الأنواع العديدة من المؤلفات التي تطلق عليها المسميات والمفاهيم الخاصة لدى كل مجموعة أو شعب بما يعبر عنه.

"لقد تطورت الفنون منذ وجود الإنسان على الأرض ويتم التغيير والتحول في كل مرحلة أو حقبة زمنية بما يناسب ويلائم لغة تلك الحقبة المحددة ويجيب على سؤال العصر المحدد بكل عناصره ومكوناته ومواصفاته التي استلهمها ووظفها العاملون في مجال الإبداع بكل ألوانه"[38]

من هنا يبرز دور الموسيقى كعنصر مهم وقوي في إذكاء لغة التفاهم والحوار بين الشعوب. وبناءً عليه فقد ركز الباحث على أخذ الموسيقى التراثية في العراق واستعراض بعض عناصرها ومكوناتها كنموذج، لتوظيف الموسيقى كقوة بديلة تساعد في تذليل بعض الصعاب التي استعصى حلها بالطرق المعتادة.

---

[37] محفوظ، محمد، **مقالة في جريدة الرياض**، العدد 15023، الرياض، 11 أغسطس 2009. المقالات، ص8.

[38] التيجاني، محمد سيف الدين علي، دور الموسيقى في تنمية المجتمع، بحث أعده لجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا /كلية الموسيقى والدراما الخرطوم، 2008 ص6.

حلقات حوار الثقافات الموسيقية:

إنَ الرابطة التي من شأن الحوار الثقافي إقامتها وتمتينها ، تَمُرُ عَبرَ مفترق قد تتباعد الاتجاهات والحلقات من نقطة انطلاقته بين الخطوط المتوازية أو تلك التي تسيرُ بإتجاهٍ منفرج.

إلا أنَ هذه الإتجاهات قد تَلتقي في المحصلة الفكرية النهائية أو شبه النهائية لها، وقد لا تَلتَقي – في أقل تَقدير– سائرة بالاتجاه الموازي نحوَ الآفاق البعيدة.

"في الموسيقى، تَتسعُ انفراجية الاتجاهات وبخاصةٍ بين (ثقافة) موسيقية عربية ذات منشأ قومي يمتلك خصوصياتٍ تُميزه وموسيقى أخرى على سبيل المثال في زمن تسارعَ فيه التسابق المنفلت من أية قيود وحدود في الانجازات العلمية التكنلوجية الباهرة ذات المنافع والأضرار المادية على الفكر والحياة الأنسانية، الأمر الذي نشأ عن انفلات الموسيقي من أواصر وحْدتها المركزية وتبعثر النتاجات الموسيقية في الخضم المرتبك.

لكن الأوساط الموسيقية العربية المثقفة أدانتها بالهبوط والتدهور. إذن: أية موسيقى عربية ترقى إلى هوية الثقافة الموسيقية العربية تصلحُ أن نتخذها معياراً أو مفتاحاً للحوار الموسيقي العربي مع الثقافات الموسيقية الأخرى."[39] وبهذا الخصوص هنالك تيارات واتجاهات لكل منها رأي يختلف عن الآخر، فالتيار الداعي إلى التمسك بالأصول المتوارثة في الشكلِ والمضمون والعطاء سواء كانَ في إطار المحافظة على التقليدية أو بشكلٍ يواكب روح العصر.

وخَيرُ مثال على هذا الاتجاه غناء المقامات العراقية والأطوار الريفية والبدوية وفق الأسلوب القديم الذي لا يَجِدُ فيه المتلقي اليوم غير التكرار لما هو معروف في السابق. بينما يَقف الإتجاه الثاني متصدياً للأسلوب القديم ، مُزيلاً عنه

---

[39] بطرس، باسم حنا، إلى ماذا يقود الحوار الموسيقي العربي الأوروبي، **مجلة الموسيقى العربية**، المجمع العربي للموسيقى (جامعة الدول العربية)، مط وزارة الثقافة في سوريا، العدد 11، 1994، ص82.

أشكال الرتابة وسطحية الأداء، في استثمار للتقنيات الأدائية أو ابتكار تقنيات أسلوبية جديدة تبرز القيم الفنية والمضمونة للمتوارث القديم وتمنح جماليات في الأداء المقتدر والمعبر بالسمات المتطورة.

لذلكَ فإنَ الإتجاه الأول الذي يَدعو إلى التَمسك بالأصالة بدون إدخالات أو إضفاءات يراها المحافظون (المتحفظون) خروجاً عن المألوف ويؤكد المحافظة على كل القيم الفنية و الجمالية عير التناقل الشفاهي.

وقد أدى هذا الإتجاه إلى ابقاء الألوان الموسيقية المتوارثة قيد جُغرافية محلياتها من حيثُ استيعاب أصول الأداء.

بَل أنَ الأدهى من ذلك زوال هذه الألوان والأنماط بزوال المؤدين القدامى- أنفسهم— تباعاً وهنا تكمن الخطورة الكبيرة.

أما الاتجاه الثاني فقد انطلقَ من الجذور تشكيل نِدِّيةٍ غير متيبسة فإزدادَ من خلاله عدد المقلّدين له وبخاصةٍ بينَ صفوف الشباب.

وخيرُ مثالٍ لهذا الإتجاه هذا التجمع الشبابي الأكاديمي الذي نما وتعلمَ من خريجي معهد الدراسات النغمية والتي تمثلُ تَجارب حديثة في التعامل مع الموسيقى التراثية بأسلوبٍ معاصر يخاطب من خلاله الثقافات الموسيقية الأخرى.

الموسيقى العراقية التراثية والتربية الموسيقية:

مع قيام الحكم الوطني وتشكيل الحكومة المؤقتة عام 1920، شهد العراق اهتماماً رسمياً وشعبياً بالتعليم على اعتبار أنه الأساس الذي يرتكز عليه الاستقلال الحقيقي. وشُكِّلت لأمور التعليم والصحة وزارة واحدة سميت بوزارة المعارف والصحة العمومية. [40]

"وعندما تُوج الأمير فيصل الأول ملكاً على العراق عام 1921 انفصلت وزارة المعارف عن الصحة. وحدد ظهور نظام المدارس الابتدائية (الأميرية) رقم 39 لعام 1930 مدة الدراسة الابتدائية بأربع سنوات يدرس التلميذ خلالها مجموعة من المواد من ضمنها النشيد"[41] .

وبذلك أصبح للتربية الموسيقية والمتمثلة هنا بمادة النشيد مكاناً بارزاً ضمن المناهج الدراسية في مرحلة التعليم الابتدائي. إلى جانب ذلك نشأت ظاهرة الفتوة ولاحقاً ظاهرة الكشافة. ومن خلال هاتين الظاهرتين برز دور الموسيقى وتحديداً باستخدام الآلات الإيقاعية وبعض الآلات النحاسية التي كانت تسهل عملية المسير في الاستعراضات التي كانت تجري آنذاك في الساحات العامة ومنها الساحة التي تعُرف حتى تاريخه بساحة الكشافة.

وبات المشهد الثقافي في ثلاثينيات القرن العشرين يضم مادة تدريس الموسيقى في بعض المدارس الأهلية ومعاهد دور المعلمين ودراسة الآلات الموسيقية في البيوت المترفة، إضافة إلى انتشار الأجواق الموسيقية العسكرية ضمن تشكيلات الجيش والشرطة وكانت هي الأخرى مركزاً تدريبيا لإعداد الموسيقيين.

" لقد كان العزف والتعليم الموسيقي في تلك السنين مقتصرا على الآلات التي ترافق غناء المقام العراقي (الجوزة، السنطور، الطبلة والرق)، وبعد حين زاد الاهتمام بالموسيقى بعد ان تنوعت الآلات الموسيقية (العود، القانون،

---

[40] قدوري، حسين، **التربية الموسيقية للاطفال**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1999، ص23.

[41] المصدر السابق نفسه

الكمان) وبدأ التوجه نحوها واستعمالها، بسبب انتشار المقاهي واجوائها الغنائية وكثرة الملاهي وفضاءاتها الموسيقية والأسطوانات ومحتوياتها التقنية ودور السينما وصالاتها وأجوائها الفنية، اذ أغرت هذه المناخات بعض المهتمين بالموسيقى إلى افتتاح معاهد موسيقية أهلية تعنى بتعليم الموسيقى لمن يرغب في ممارسة العزف على الآلات العربية بأساليب بسيطة قوامها اجتهادات عفوية وشخصية لبعض المهتمين بهذا الفن، وأول محاولة في هذا المجال كانت ليوسف حبيب وهو موسيقي جاء من حلب إلى بغداد حيث قام بفتح معهد لتعليم الموسيقى بطرق بدائية بعيدة عن الأساليب العلمية.

وفي أوائل الثلاثينيات حاول كل من صالح الكويتي واخيه داوود الكويتي إقامة معهد آخر لتعليم الموسيقى وكانت هذه المحاولة اكثر مطاولة وأوفر حظاً من المحاولة السابقة حيث استقطب عدداً كبيراً من هواة الموسيقى بالرغم من عشوائية أساليب التعليم التي اتبُّعت في تعليم الآلات.

ونشير هنا إلى دوُر المعلمين التي كانت تمارس شيئا من التعليم الموسيقي بقدر بسيط وهو جزء من مفردات مناهجها ."[42]

وتجدر الاشارة هنا إلى النتائج الموفقة التي عاد بها الوفد الرسمي العراقي الذي أرسلته الحكومة عام 1932 للمشاركة في مؤتمر الموسيقى العربية الأول بالقاهرة وكان الوفد برئاسة مطرب المقام العراقي محمد القبانجي.

[42] العباس، حبيب ظاهر، **منهل المتسائل عن الموسيقى واخبار الغناء في العراق في القرن العشرين**، دار الثقافة والنشر الكردية ، بغداد ، 2012 ، ص420.

في خضم هذه الأجواء أدركت الحكومة العراقية مهمة تفعيل الجانب الموسيقي في تلك الفترة من خلال فتح معهد للموسيقى يتبنى المهمة التي ارتبطت نتائجها فيما بعد وتأثرت بالخطوط العامة للحركة الفنية والثقافية، ولدعم تلك التجارب البدائية إتمام انجازات ما تحقق في المؤتمر المذكور، من هنا انبثقت ولادة المعهد الموسيقي في عام 1936 الذي يعتبر نقطة تحول في إرساء اللبنة الأولى للتربية الموسيقية في العراق وكذلك دار الإذاعة العراقية.

الشريف محي الدين حيدر مع أبرز طلبته لآلة العود جميل بشير وغانم حداد ومنير بشير 1946
في باب بناية معهد الفنون الجميلة القديمة

معهد الدراسات الموسيقية:

تأسس معهد الدراسات الموسيقية في مطلع السبعينيات من القرن العشرين، وكان عامه الدراسي الأول في (1970 – 1971) تحت اسم (معهد الغناء العراقي) وارتبط بوزارة الإعلام آنذاك[43].

وجاءت فكرة التأسيس على لسان مطرب المقام العراقي محمد القبانجي، وذلك في أمسية تكريمه من قبل وزير الإعلام الدكتور عبد الله سلوم السامرائي عام 1969 الذي بادر بمفاتحة رئاسة الجمهورية لتأسيس المعهد[44]، وكانت الهيئة التحضيرية لتأسيس المعهد مؤلفة من الأساتذة (محمد القبانجي، جلال الدين الحنفي،علاء كامل، شعوبي ابراهيم، حسين قدوري، عبد الرحمن فوزي، باهر فايق) وفي عام 1971 جرى تعديل نظام المعهد ليطلق عليه اسم (معهد الدراسات النغمية العراقي) .

زيارة محمد القبانجي الى معهد الدراسات النغمية العراقي 1973

[43] جريدة الوقائع العراقية، العدد 1955، 13–1– 1971.

[44] برنامج تلفزيوني " المقام العرقي"، قناة التغيير، اعداد وتقديم حسين الاعظمي، 2011.

وقد تشكلت هيئة التدريس الأولى للمعهد من الأساتذة المبينة أسماؤهم في الجدول الرقم 1.

الكادر التدريسي للرعيل الأول في معهد الدراسات النغمية العراقي

1	علي عبد الرزاق والمعروف باسمه الفني علاء كامل مديراً للمعهد
2	حميد البصري مدرساً لآلة القانون
3	روحي الخماش مدرساً لآلة العود والنظريات الموسيقية
4	شعوبي ابراهيم مدرساً لآلة الجوزة والمقام العراقي
5	فائق حنا مدرساً لآلة الناي
6	طارق إسماعيل مدرساً لآلة الكمان
7	عبد الله علي مدرساً لآلة السنطور
8	جينو جن كونري خبير موسيقي لآلة العود من تركيا
9	منذر جميل حافظ مدرساً لمادة النظريات الغربية
10	سهيل عباس مدرسا لمادة الصولفيج
11	عبد الرزاق العزاوي مدرسا لمادة الصولفيج
12	صبحي أنور رشيد مدرسا لمادة تاريخ الاثار الموسيقية
13	سميرة المعلة مدرسة لمادة اللغة الانكليزية
14	عبد الرزاق عبد الواحد مدرساً لمادة اللغة العربية
15	عبد الوهاب بلال مدرسا لمادة التاريخ

الجدول الرقم 1

اللجنة التدريسية لمعهد الدراسات النغمية العراقي وطلبة المعهد 1973

الأساتذة الجلوس من اليمين : جميل جرجيس، روحي الخماش، الدكتور صبحي أنور رشيد، الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، عبد الرزاق العزاوي، الدكتور طارق إسماعيل ، والطلبة وقوفا من اليمين : باسل الجراح، سعدي حميد، هيثم شعوبي، إبراهيم الكواك، كاظم جاسم، محي الدين عبد السلام، سعد عبد اللطيف، عبد السميع عبد الحق، داخل أحمد، فريال رؤوف، حميد محسن مانوئيل ميخا وسالم عبد الكريم

أهم الخبراء العرب والأجانب الذين عملوا في المعهد للفترة من 1972-1979

1	جينو جن كونري – تركيا	آلة العود
2	صالح المهدي –تونس	آلة الناي
3	صلاح الدين المانع- تونس	آلة الناي
4	نوري الرباعي – تونس	آلة القانون
5	د. محمد خماخم – تونس	نظريات الموسيقى
6	ألمازوف عبد الليييف- طاجاكستان	آلة السنطور
7	محمودوف- طاجاكستان	آلة الجوزة
8	سيناشي – هنكاريا	آلة السنطور

الجدول الرقم 2

وتخرجت الدفعة الأولى التي سميت بدورة المرحوم " علاء كامل " تيمناً بإسم أول مدير للمعهد من المعهد عام 1976-1977 كما بين في الجدول رقم **3**.

	الاسم	الآلة
1	حبيب ظاهر العباس	عود
2	رزكار حسن خوشناو	عود
3	جودت عبد الستار	قانون
4	كاظم جاسم محمد	جوزة
5	داخل أحمد عران	جوزة
6	محمد عبد الجبار	كمان
7	حمودي عزيز شربه	كمان

الجدول الرقم 3

علماً بان الدوام كان مسائياً، وفي تعديل جديد في نظام المعهد، تحول الدوام إلى صباحي عام 1985 واتخذ له اسمٌ جديدٌ هو "معهد الدراسات الموسيقية" تحت مظلة دائرة الفنون الموسيقية[45]في وزارة الثقافة والإعلام وكان أول مدير لهذا المعهد في دوامه الصباحي حبيب ظاهر العباس من خريجي المعهد في دورته الأولى. ويمنح المعهد خريجيه شهادة

[45] دائرة الفنون الموسيقية: دائرة موسيقية متخصصة تأسست عام 1973 باسم دائرة المستشار الفني ضمن دوائر وزارة الثقافة والإعلام انذاك وفي عام 1976 تغير اسمها إلى دائرة الفنون الموسيقية بعد التوسع الحاصل في تشكيلاتها الموسيقية، مديرها العام منذ التأسيس ولغاية عام 1993 الفنان منير بشير وتضم في تشكيلاتها (معهد الدراسات الموسيقية، مدرسة الموسيقى والبالية، بيوت المقام العراقي، الفرقة السمفونية الوطنية العراقية، فرقة التراث الموسيقي العراقي ، الفرقة العربية، فرقة البيارق، المركز الدولي لدراسة الموسيقى التقليدية، ورشة صناعة الآلات الموسيقية ، مركز دار السلام).

(دبلوم الفن العالي) معادلة للشهادة العالية عند التعيين، وهي في الحقيقة ثلاث سنوات دراسية تقويمية بعد الدراسة الإعدادية.

ويجوز قبول العشرة الأوائل من خريجي المعهد في الجامعات العراقية لمواصلة الدراسة المماثلة أو إرسال عدد منهم لإكمال الدراسة خارج العراق.

يتكون المعهد من:

1- قسم دراسات الآلات الموسيقية

2- قسم البحوث والدراسات الموسيقية

3- قسم إعداد المدرسين

4- قسم علم الأصوات والغناء

أهداف المعهد:

1. إعداد عناصر مؤهلة لممارسة الموسيقى والغناء العراقيين بأنواعهما وصيغهما كافة عزفا وغناء والمحافظة على التراث الموسيقي والغنائي وتطويرهما وعلى الأخص غناء المقام العراقي.
2. تمكين العدد المناسب من العناصر الموسيقية فيه من القيام بالبحوث والدراسات الموسيقية في التراث الموسيقي العراقي والعربي.
3. إعداد المدرسين للمعهد من بين خريجيه بموجب دورات متخصصة .

مدة الدراسة 6 سنوات ومن شروط القبول أن يكون الطالب حاصلاً على الشهادة المتوسطة.

أهم خريجي المعهد خلال مسيرته الطويلة كما مبين في الجدول الرقم **4**.

الاسم	الآلة
حسين اسماعيل الاعظمي	جوزة
فريدة محمد علي	عود
كاظم جبار الساهر	عود
أحمد نعمه	سنطور
محمود انور	جوزة
صلاح عبد الغفور	كمان
سالم عبد الكريم	عود
داخل أحمد عران	جوزة
محمد حسين كمر	جوزة
علاء مجيد	ناي
نصير شمه	عود
سعد عبد اللطيف صدقي	سنطور
هيثم شعوبي	جوزة
عمر منير بشير	عود
محمد زكي	سنطور
صفوت محمد علي الجراح	عود
عبد الكريم بنيان	قانون
وسام ايوب	سنطور
فرات حسين قدوري	قانون

الجدول الرقم **4**

صورة الباحث عندما كان في السنة الاولى وحسين الاعظمي في السنة الثانية في معهد الدراسات النغمية في الوزيرية عام 1975

حفلة تخرج الدورة الأولى 1976-1977 – قاعة الشعب

في عام 1986 أسسَ مدير عام دائرة الفنون الموسيقية منير بشير فِرقَة البيارق التابعة لوزارة الثقافة والإعلام من طلبة معهد الدرسات الموسيقية البارزين مثل: نصير شمه وعلي حسن ومحمد حسن ورائد خوشابا وأنيتا بنيامين على آلة العود وأنور أبو دراغ و وسيم فارس على الجوزة ووليد حسن وآزاد عمر وياسر نعمة على آلة الناي وجميل محمد على وزيد أياد وفراس ياسين على آلة القانون ومازن ميخائيل وعايدة محمد علي على آلة السنطور إضافة إلى طلبة الفرقة العربية في مدرسة الموسيقى والباليه التي تأسست عام 1979 بقيادة طارق إسماعيل المؤلفة من أزهر كبة وعمر منير بشير وفرات حسين قدوري ومصطفى عبد القادر وأحمد يوسف. قدمت هذه الفرقة حفلات في مهرجان جرش 1989، وفي تركيا ودار الأوبرا المصرية ودار ثقافات العالم في باريس وجولة فنية في جمهوريات آلاتحاد السوفييتي السابق 1990.

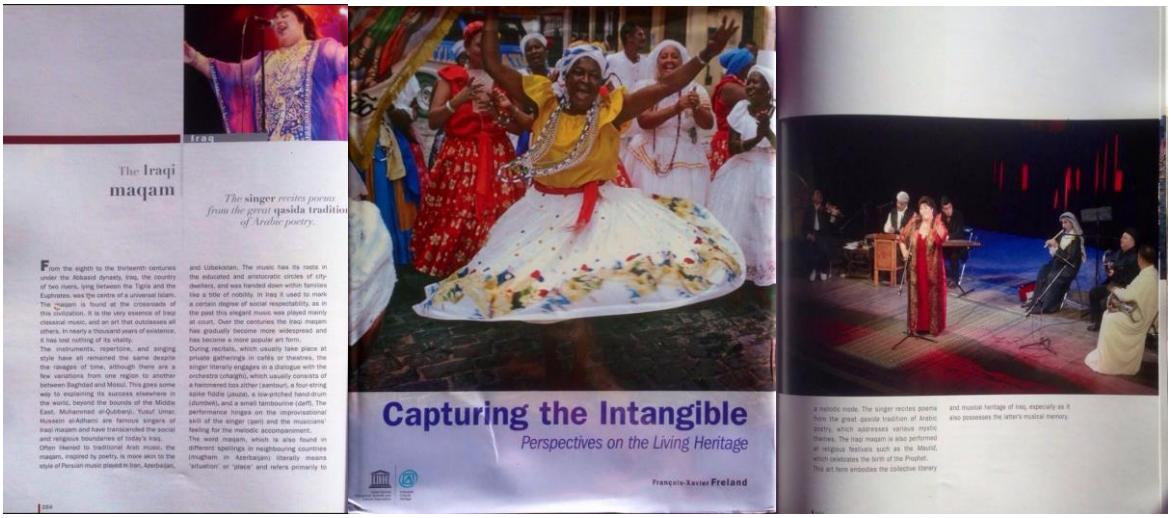
من حيث المبدأ، كان الهدف الأسمى لتأسيس المعهد هو دراسة المقام العراقي وتعليمه خوفاً عليه من الضياع، ومضى المعهد في سنواته الأولى لتحقيق هذا الهدف، ولكنه بعد ذلك انحرف عن الهدف الأساس بصورة تدريجية حتى كاد أن يكون درس المقام العراقي درساً ثانوياً ولا يعول عليه كثيراً. كذلك عملية تدريس الآلات الغربية في المعهد تارة وإلغاء

تدريسها تارة أخرى، مع العلم بأن معهد الفنون الجميلة ومدرسة الموسيقى والبالية يقومان بتدريس هذه الآلات في الوقت نفسه.

وثمة أسباب أخرى لتذبذب مستوى الدراسة في المعهد بصورة عامة وتخبط مناهجه والتقليل من شان دراسة المقام العراقي فيه، فقد كانت ولا تزال ظروف العراق غير المستقرة، حيث شُغل العراق منذ عام 1980 بحرب طويلة مع إيران دامت ثماني سنوات أرهقت الاقتصاد العراقي كثيرا وعطلت الكثير من مشاريعه التنموية والثقافية على وجه العموم، ومن ثم فرض الحصار الاقتصادي على العراق بعد حرب الخليج عام 1990.

وبالرغم من كل هذه الظروف بقي الكثير من طلبة المعهد على تصميمهم وطموحهم في العمل بجد ومثابرة للوقوف في وجه كل الصعوبات التي واجهها الفنان، أنجزوا الكثير مما يمكن الحديث عنه. فبعد تخرجهم من المعهد انتشروا في العالم وقدموا الموسيقى التراثية. ولعل الانجاز الأكبر هو فوز العراق بجائزة الماستر بيس العالمية من اليونسكو عام 2003 بواسطة أحد خريجيها مطرب المقام العراقي حسين اسماعيل الاعظمي، الذي شارك في المسابقة العالمية التي أعلنتها اليونسكو عام 2002 فأعدَ بحثا شاملا عن المقام العراقي مع فلم وثائقي مدته عشر دقائق يجسد فكرة البحث فضلا عن تسجيل صوتي مدته ساعة كاملة لنماذج من مجموعة من المقامات العراقية مع تحليلها. ولهذه الجائزة فوائد عديدة على مدى تاريخ الموسيقى العراقية لما احتوته من نتائج تاريخية للمقام العراقي لعل أهمها هو اعتراف الأمم المتحدة بتراث المقام العراقي وبأنه يمثل جغرافية العراق تحديدا، لتنتهي إلى الأبد الأقاويل أن المقام العراقي غير عراقي.

وبعدها بثلاث سنوات وبالتحديد في عام 2006 ونتيجة للدور الكبير الذي بذلته فرقة المقام العراقي الذي أسسها أيضا أحد خريجي هذا المعهد عازف الجوزة محمد حسين كمر- الباحث – في نشر المقام إلى العالم خلال المشاركة في أكثر من 150 مهرجاناً في العالم لصوت السيدة فريدة التي نالت لقب سيدة المقام العراقي وهي أيضا إحدى خريجات المعهد تمَ إدراج المقام العراقي ضمن تراث 47 بلدا من مختلف أنحاء العالم تقع تحتَ حماية اليونسكو .



ومع مضي السنوات ظل المعهد يتخبط في مناهجه التدريسية وأهدافه الفنية لأسباب عدة من أهمها تغيير المدرسين بشكل متواصل من ناحية، وعدم وجود مناهج ثابتة من ناحية أخرى فلكل مدرس منهاجه الخاص. إنَ تجربة طلبة معهد الدراسات الموسيقية اعتمدت على تجارب المطربين العراقيين السابقين كالمطرب محمد القبانجي وسليمة مراد وناظم الغزالي ويوسف عمر ومائدة نزهت وغيرهم. فقد أثر هؤلاء في أجيال طلبة المعهد، فالمعهد تخصص بتخريج مغنين وعازفين في الساحة الغنائية والموسيقية داخل العراق وخارجه. وهم الذين كانت إبداعاتهم في الأداء الفني مثالاً يحتذى به.

وظهر من الأجيال المتأخرة في الثلث الأخير من القرن العشرين، فنانون من خريجي معهد الدراسات الموسيقية ممن أثروا كيان الاغنية العراقية الحديثة والتراثية، ونالوا شهرة واسعة في هذا الشان، فهذا حسين الاعظمي مثلا أوصل غناء المقام العراقي إلى العالم طيلة زمن قارب الاربعين عاما من التجربة، أي منذ أن انضم إلى المعهد طالبا مطلع السبعينات من القرن العشرين، وهذا كاظم الساهر أثر على أذواق جماهير الوطن العربي وكذلك المطرب صلاح عبد الغفور حاملاً هو الآخر لواء الاغنية العراقية المستقاة من التراث المقامي، والشأن ذاته في أغاني أحمد نعمة ومحمود أنور وفريدة محمد علي التي غنت المقامات العراقية والأغنية الحديثة المستقاة من التراث المقامي، ونصير شمة الذي استطاع ان يؤثر

ويثبت أقدام مدرسة العود العراقية في العالم .. هؤلاء جميعا فنانون استطاعوا ان يكوّنوا لأنفسهم شخصيات فنية واضحة ومميزة انتشروا من خلالها في بلدان كثيرة في العالم . وكل هؤلاء من خريجي معهد الدراسات الموسيقية. إن نتاجاتهم تميَّزت بالخصوصية. حيث نستطيع أن نقول أنهم استقوا أساليبهم وطرق أدائهم من أساتذتهم في معهد الدراسات الموسيقية. ولولا وجود هذا المعهد لما انتعش غناء المقام العراقي، ولما تخرج فنانون دارسون للموسيقى والغناء، ولعل الميزة الأكثر أهمية في المعهد هو إعداد عازفين لفرقة الجالغي البغدادي وآلاتها الجوزة والسنطور فضلا عن الإيقاع، بصورة أكاديمية لأول مرة في تاريخ غناء المقام العراقي الذي ترافقه تقليديا فرقة الجالغي البغدادي عند الغناء. ولولا المعهد لما أمكن ظهور عازفين لآلتي الجوزة والسنطور بعد شعوبي ابراهيم والحاج هاشم الرجب. الّذين كانا آخر من يعزف عليها قبل تأسيس معهد الدراسات الموسيقية. وعليه نلاحظ الزخم الكبير من الفنانين خريجي معهد الدراسات الموسيقية في فترة الثلث الأخير من القرن العشرين حتى يومنا هذا.

إن المطربين من خريجي المعهد، قد بيَّنوا في فنونهم الموسيقية و طريقتهم الغنائية بوضوح ووعي، بأن تصويرهم للتراث الموسيقي المقامي يرمز إلى عصر جديد، حتى بالمقارنة مع المغنين الكبار الذين سبقوهم مثل محمد القبانجي ويوسف عمر.ففضل المعهد كبير على الموسيقى العراقية بصورة عامة.

ويرى هشام شرف (ضرورة عودة تسمية المعهد باسمه القديم "معهد الغناء العراقي" لكي يتخصص بتدريس ألوان الغناء العراقي وخصوصاً المقام العراقي والغناء الريفي والآلات المصاحبة له (الجوزة، السنطور – الجالغي البغدادي) فضلا عن الآلات العربية: (ناي، قانون، العود، الإيقاع) للحفاظ على التراث الموسيقي العراقي وكذلك تحديد مناهجه التي تختص بالموسيقى العراقية من قبل لجنة متخصصة. ومن مراجعة للدفعات الأولى من خريجي المعهد وقبل تغيير هويته أمثال (حبيب ظاهر العباس، حسين الاعظمي، صلاح عبد الغفور، كاظم الساهر، فريدة، محمود أنور، أحمد نعمة، محمد حسين كمر، عبد الكريم بنيان، علاء مجيد، نصير شمه وغيرهم) نراهم من خيرة المطربين والعازفين

والباحثين في مجال الموسيقى العراقية. كما أن تحديد المناهج وتعيين كادر دائم يؤدي إلى ثبات هوية المعهد والهدف الذي أُنشئ من اجله)[46].

قسم الموسيقى العربية في مدرسة الموسيقى والبالية:

جاءت فكرة تأسيس المدرسة من الفنان عزيز علي[47] بعد زيارته إلى آلاتحاد السوفيتي وزيارة المدارس الموسيقية في مدينة باكو تحديداً، فقدم فكرة تأسيس مدرسة الأطفال الموسيقية إلى وزارة الإعلام وكانت الهيئة التحضيرية للمدرسة مؤلفة من المدرسين (جميل بشير، سعد محمود حكمت، جميل سليم، روحي الخماش، عبد الوهاب الشيخلي، ونزار سليم شقيق الفنان التشكيلي المعروف جواد سليم)، فتأسست عام 1968 وتم افتتاح أول مدرسة لتعليم الموسيقى، وفي العام التالي تم افتتاح أول مدرسة للبالية بمبادرة من السيدة لمعان البكري هي مدرسة البالية العراقية وفي عام 1970 أصبحت المدرستان مدرسة واحدة هي مدرسة الموسيقى والبالية يديرها الفنان عزيز علي من عام 1968/12/18 ولغاية 1970/10/13. وفي عام 1976 تم افتتاح قسم الموسيقى العربية وهو القسم الذي جاء للحفاظ على الموروث الموسيقي العربي بمبادرة من عازف العود العراقي منير بشير الذي كان يشغل منصب مدير عام دائرة الفنون الموسيقية في وزارة الثقافة والإعلام. ويشمل القسم الآلات التالية (الجوزة، العود، القانون، السنطور،

---

[46] شرف، هشام، واقع التربية الموسيقية في العراق وسبل تطويرها:بغداد نموذجاً، اطروحة دكتوراه، عمان، 2015، ص76.

[47] عزيز علي، ولد في في بغداد 1911، شاعر وزجال ومغن المنولوج السياسي والاجتماعي، يكتب كلمات منولوجاته ويلحنها وينشدها بصوته من إذاعة بغداد منذ تأسيها سنة 1936. كانت أناشيده تتردد على كل لسان لكونها مرتبطة بقضية شعبية لها تأثيرها المباشر على حياة الناس. في كانون الأول سنة 1968 أناطت به وزارة الإعلام تأسيس مدرسة الأطفال الموسيقية، فبادر باستقدام خبراء موسيقيين من الاتحاد السوفيتي واستورد الآلات الموسيقية المطلوبة لهذه المدرسة وأشرف على إدارة المدرسة سنتين، توفي عام 1995.

الناي) وكانت تدرس فيه المواد (الآلة الرئيسية، الصولفيج، نظريات الموسيقى العربية، تاريخ الموسيقى العربية، الإيقاع، التجويد، العزف الجماعي)

طلبة قسم الموسيقى العربية 1976 الدورة الأولى
العود: ثلاثة طلاب (عمر بشير، عفراء عدنان، مها مؤيد)
القانون: أربعة طلاب (فرات حسين قدوري، نصير زهير، سحر رياض، ياسين محمود)
الناي: ثلاثة طلاب (لبنى دأود، محمود عبد الخالق، عباس فاضل)
خريجو قسم الموسيقى العربية (1985-1986) والذين توجهوا للدراسة في معهد الدراسات الموسيقية.
العود: عمر بشير – القانون: فرات حسين قدوري – السنطور: أزهر كبة، مصطفى عبد القادر – الجوزة: أحمد يوسف، وسيم فارس
وقسم الموسيقى العربية لاتوجد فيه مناهج ثابتة، ويحدد المنهج من قبل المدرس. وطلبة هذا القسم المتميزين تسربوا من القسم، واكملوا دراستهم في معهد الدراسات الموسيقية أمثال (فرات قدوري، عمر بشير، أزهر كبة، وسيم فارس، مصطفى عبد القادر)[48].

مدرسة الموسيقى والبالية – داليا سيف، طالبة الة الجوزة

[48] شرف، هشام، واقع التربية الموسيقية في العراق وسبل تطويرها:بغداد نموذجاً، اطروحة دكتوراه، عمان، 2015، ص 84.

الموسيقى العراقية التراثية والفرق الموسيقية التي ساهمت في التواصل الحضاري:

فرقة التراث الموسيقي العراقي

هي احدى الفرق الموسيقية التراثية التابعة لدائرة الفنون الموسيقية. والتي تأسست عام 1973 وكان الغرض من تأسيسها الحفاظ على الموروث الموسيقي العراقي حيث ضمت مجموعة من خيرة العازفين العراقيين على الآلات الموسيقية التقليدية والتراثية العراقية والمسمى بفرقة الجالغي البغدادي وضمت أيضا فرقة الإيقاعات العراقية بإشراف عازف الإيقاع سامي عبد الأحد إلى جانب بعض المطربين المختصين بغناء المقام العراقي والأطوار الريفية والبدوية والغناء الكردي ومن هؤلاء قارئ المقام حسين الأعظمي وصلاح عبد الغفور إلى جانب قارئة المقام مائدة نزهت ومطربا الأطوار الريفية عبد الجبار الدراجي ورياض أحمد كذلك مطربا الأطوار البدوية سعدي الحديثي وإبراهيم العبدالله ومطربا الغناء الكردي فاطمة كلبهار وعيسى برواري.

وضمت الفرقة أيضاً مجموعة من أهم العازفين العراقيين في الفترة 1973-1980:

آلة الجوزة: حسن علي النقيب، محمد حسين كمر.

آلة السنطور: باهر هاشم الرجب، سعد عبد اللطيف، وسام أيوب إبراهيم.

آلة العود: علي الإمام، صفوت محمد علي، كريم عاشور.

آلة القانون: عقيل عبد السلام، حسن عبدالله الشكرجي، جودت عبد الستار، عبد الكريم بنيان.

آلة الناي : فائق حنا، إبراهيم أبو نادر، عبد السميع عبد الحق، محمد مرزوك، سعد حسون.

آلة الزرنة والمطبج : صبحي السامرائي، كريم هربود، محمد مهدي المندلاوي .

الإيقاعات العراقية: سامي عبد الأحد، جبار سلمان، أحمد هربود، عبدالكريم هربود، علي إسماعيل.

كانت هذه الفرقة نموذجا متميزا في إعلاء شأن الموسيقى العراقية في العالم من خلال مشاركاتها المتعددة التي تَجاوزت أكثر من 100 مهرجان وملتقى عربي ودولي. وتعتَبرُ هذه المهرجانات الموسيقية رافدا مهما لالتقاء الشعوب والحضارات وفى التواصل الانسانى وبناء جسور التفاعل الثقافى عَبرَ الموسيقى وبناء فضاء أوسع من التواصل الحضاري بين الفنانين والشعوب من مختلف الثقافات كون الموسيقى هى اللغة المشتركة فى العالم التى لا تعرف الحدود.

وإضافة لدورها في التواصل الانساني، فإنها تعتبر مدرسة كبيرة في مجال الموسيقى الآلية والغنائية التي أسهمت بشكل فاعل في مسيرة الحركة الثقافية والموسيقية في العراق وتقدمها من خلال نشاطاتها في مختلف أنحاء العالم لتكون بذلك سراجا من سُرج الثقافة وخير سفير للفن الموسيقي العراقي وقدوة للأجيال والفرق التراثية التي تلتها واستفادت من تجربتها من خلال تقديم الالآت والموسيقى العراقية التراثية بجميع أشكالها مع الحفاظ على طبيعة هذه الالات والأشكال الموسيقية دون المساس بروح التراث الموسيقي العراقي الأصيل. وتعتبر فرقة المقام العراقي التي أسسها الباحث في عام 1989 في بغداد والتي أخذت حالياً مقرها هولندا هي إستمرارٌ لفرقة التراث الموسيقي العراقي.

فرقة التراث الموسيقي العراقي

فرقة التراث الموسيقي العراقي

من اليمين وقوفاً حسن علي النقيب، إبراهيم العبدالله، سعد عبد اللطيف، السيدة مائدة نزهت، سامي عبد الأحد،كريم هربود، حسين الأعظمي ، صلاح عبد الغفور، الجالسين من اليمين صبحي السامرائي، جبار سلمان وأحمد هربود

فرقة التراث الموسيقي العراقي ومؤسسها منير بشير 1980

من اليمين وقوفاً: ستار جدوع، احمد نعمه، رياض المحمداوي، محمد خميس،عباس حنش. والجالسين يمينا وسام ايوب، محمد حسين گمر -الموسيقار منير بشير- كريم عاشور و محمد مرزوك

صورة بتاريخ 1977-10-19 في باريس تجمع كلا من الفنانين من اليمين حسين النقيب . فاطمة كشمار . محمد حسين كمر . مائدة نزهت . سامي عبد الأحد

صورة بتأريخ 1977-10-20 لفرقة التراث الموسيقى العراقي في مدينة أرل الفرنسية تجمع كلا من الفنانين الواقفين من اليمين : سعد عبد اللطيف مائدة نزهت . محمد مهدي . سامي عبد الأحد . محمد حسين كمر . حسين الأعظمي . عيسى بروازي . فاطمة كشمار . آما الجالسون فهم من اليمين حسن علي النقيب . المترجمة الفرنسية . جبار سلمان

مؤسسة وفرقة المقام العراقي في هولندا

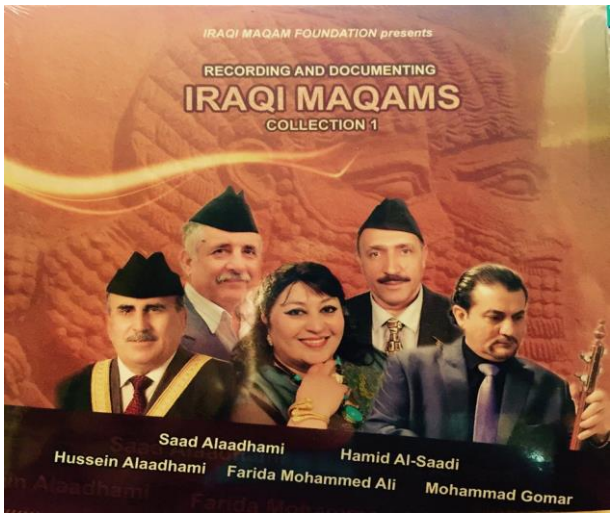
من أجل الحفاظ على الموروث الموسيقي العراقي الأصيل والمتمثل بالمقام العراقي وبعد أن توقفت فرقة التراث الموسيقي العراقي عن العمل نتيجةً الظروف التي مرَ بها العراق، عملَ الباحث جاهداً على تأسيس فرقة المقام العراقي عام 1989 مع نُخبة من الفنانين العراقيين ألذين يعملون في مجال التراث الموسيقي العراقي ضمت بينها الصوت النسائي المتميز في أداء المقام العراقي صوت فريدة محمد علي إضافة إلى مصاحبة الفرقة للعديد من الحفلات حول العالم لقارئ المقام حسين الأعظمي. لذلك أعتبر تأسيس فرقة المقام العراقي إمتدادٌ لفرقة التراث الموسيقي العراقي.

أعضاء الفرقة من خريجي معهد الدراسات الموسيقية وكلية الفنون الجميلة قسم الفنون الموسيقية، وتعتبر الفرقة حالياً من أهم الفرق التي تهتم بإحياء موروث المقام العراقي وتوصيلهِ إلى العالم من خلال جولاتها الفنية المتعددة، حيث حظيتْ الفرقة باهتمام واسع في كل مشاركاتها. وقد اختيرت عام 2001 ضمن أفضل أربع عشرة فرقة من بين خمسمائة فرقة من مختلف أنحاء العالم بترشيح من لجنة تحكيم مهرجان ومكس **WOMEX** (ملتقى ومعرض موسيقى العالم) التي أقيمت في مدينة روتردام الهولندية. في عام 2004 أختيرَتْ فريدة وفرقة المقام من قبل البلاط الملكي الهولندي لتقديم حفل عيد الملكة بحضور ملكة هولندا بياتريكس والعائلة المالكة. وصدرت للفرقة أحد عشر قرصاً مدمجاً (الملحق الرقم 2).

بعدَ هذهِ التجارب والمشاركات العربية والدولية لمؤسسة المقام العراقي والتي حملت الفرقة فيها شعار الفن العراقي وتراثه هدفاً للتواصل الحضاري مع شعوب العالم، جاءت الإنجازات رائعة ومؤثرة طيلة السنوات الماضية ، كما أنَ وسائل الإعلام العربيةِ والدولية قد أشادت بما أنجزته المؤسسة وكان اهتمامها كبيراً في متابعة وتحليل أعمالها الفنية واختياراتها والوقوف عند أسلوبها المتميز الذي يمزج بين التراث والمعاصرة. وطيلة السنوات الماضية استطاعت هذه الفرقة أن تكون

حاضرة وفاعلة في أغلب المهرجات الخاصة بموسيقى الشعوب وسجلت خطاً تصاعدياً في حجم إنجازاتها ومشاركتها عربيا ودوليا.

لذلك نجد إنَ التواصل والحضور المستمر والحوار مع ثقافات العالم المختلفة لهو فِعلٌ هام وحيوي في تأكيد اسم العراق وإبراز ثقافته وحضارته الإنسانية عبر مَرْ العصور والذي يأتي في هذه الظروف الاستثنائية التي يمرُ بها العراق.



الفصل الثالث

الفصل الثالث

آلة الجوزة:

مقدمة:

إنَ البحثَ العلمي عن آلة الجوزة العراقية بتأريخها وتطورها وأثرها في الحياة الموسيقية يدعونا إلى الحديث وبمقدمة موجزة عن الآلات الموسيقية وطرقِ نشأتِها وتَطورِها عَبْرَ الأزمان المختلفة حيثُ تعتبر الآلة الموسيقية دليلاً ومرجعاً تأريخيا على التطور الحضاري للشعوب والحضارات المختلفة في العالم.

فالمعروف أنَ نشأة الغناء قد سبقت نشأة وصناعة الآلات الموسيقية، وكانت الأصوات وسيلة التفاهم الأولى للبشر مع بعضهم قبل معرفتهم لأي لغة أخرى. ثم ارتقى تدريجيا إلى محاكاة أعضاء جسمه، من خلال ابتكار التصفيق بالأيدي والأرجل والضرب على الأشجار، ومن ثَمَ إلى صنع الطبول والدفوف على اختلاف أنواعها وهذه المرحلة والتي نعتبرها المرحلة الأولى في تأريخ نشأة الآلات الموسيقية وبالتحديد مرحلة نشأة الآلات الإيقاعية .

بعد نشأة الآلات الإيقاعية، تَمَكَنَ الإنسان من إبتكار آلات النَفخْ . كالتصويت والنفخ في قصبات العظام والقواقع المائية، ثُمَ اهتدى وتفننَ في صنع المصفار، وتطور في إبتكاره لصناعة آلات المزامير والناي والقصبة. ومن ثمَ تطور هذه الآلات النفخية شيئاَ فشيئاَ حتى صنعت من المعادن كآلات البوق والنفير .

أما الآلات الوترية فهي آخر ما اهتدى إليه الإنسان من ابتكاره وصناعته للآلات الموسيقية، وكانَ بداية صناعتها من الأغصان القابلة للإلتواء حيثُ يُنزَعُ منها غلافها ويظل مثبتا فيه من الجانبين، ثُمَ اهتدى إلى إستخدام وتر من (مصران) أمعاء الحيوانات يشد الى الغصن الملتوي ، ثمَ يوضعَ الوتر على صندوق مصوت مثل جوز الهند أو قرع العوم، ثمَ تفننَ في صنع الصناديق المصوتة وبعدها الصناديق المصوتة ذات الرقبة واهتدى إلى إستخراج الأصوات

الموسيقية من خلال العفق بالأصابع على الأوتار، حيثُ أنَ كل عفق بالأصبع على موضع من الوتر كانَ بمثابة وتر جديد وصوت جديد وهكذا. "ولاشَكَ فيه أن هذه التغييرات والتحولات في شكل وطبيعة الآلات الموسيقية الإيقاعية والنفخية والوترية قد استغرقت مئات القرون وآلاف السنين والأجيال قطعتها الشعوب المختلفة في مراحل التطور الحضاري لمختلف حضارات كوكب الأرض.

والآلات الموسيقية الشعبية هي جزء أساسي من ذلك التراث، فلكل منها سيرة ولدى كل منها قصة ترويها عبر نغماتها التي أصبحت بصمة إبهام واضحة لذاكرة الشعوب، لا تقبل التزوير ولا ترضى بالتقليد، وللموسيقا الشعبية مكانة هامة في الثقافة الروحية للشعوب، فهي واحدة من أهم الأدوات الخاصة بعكس حياة الشعوب، وتاريخها وفكرها ونبضها، وقد أصبحت الموسيقى الشعبية وآلاتها موضوعاً مهما للدراسات الموسيقية المتخصصة، أما العازف الشعبي فقد قادت خصوصياته الاحترافية الى خلق مدارس ادائية ومناهج تعليم شعبية ذات أسس وأساليب وطرائق خاصة، لها طلابها وعشاقها " [49].

"والتراث الغنائي العربي تراث ثري، اعتمد على مجموعة من الآلات الموسيقية الشعبية، المتنوعة في طابعها والمختلفة في شكلها، فمنها ما هو وتري مثل الربابة، والسمسمية، والطنبوره، ومنها ما هو نفخي مثل المجوز والمزمار والشبابة، ومنها ما هو ايقاعي مثل الطبل والطبلة والدف، وقد أسهمت جميع هذه الآلات في اثراء الغناء الشعبي العربي عبر مرافقتها لمعظم الألوان والقوالب الغنائية الشعبية العربية[50]. "لقد اكتملت الآلات الموسيقية لدى العرب عند اتصالهم بالحضارات القديمة قبل الأسلام وبعده ، فقد أقام الدين الإسلامي دولة كبيرة كانت بمثابة الحدود الوطنية للممالك القديمة المتحضرة، وأفادت هذه الحضارة الجديدة الموسيقى وآلاتها، وتنوعت اشكالها ومسمياتها، كما تنوعت

[49] الدراس، نبيل ، مسائل وآفاق دراسة الآلات الموسيقية الشعبية وموسيقاها، بحث، عمان، الأردن 2002م، ص 5.

[50] غوانمة، محمد، الربابة العربية، بحث مقدم إلى قسم الموسيقى–كلية الفنون الجميلة – جامعة اليرموك ، الأردن 2003م، ص2.

المصطلحات الخاصة بها من بلد الى آخر" [51]. "وعلى الرغم ان الموسيقى العربية تعتمد اساساً على الكلمة المغنّاة الا ان الآلات الموسيقية تلعب دوراً هاماً في المصاحبة العزفية للغناء العربي،وقد اعتمدت تقاليد العزف في اداء الأشكال اللحنية المختلفة لغالبية قوالب الغناء العربي على العازف المنفرد ، والذي لابد وان يكون محترفاً عارفاً بالقوالب الغنائية، وحتى يتم قبوله عازفاً عليه ان يثبت جدارته ولا بد له من اجتياز تجارب كثيرة على مستويات متدرجة، الى ان يصبح معروفاً ومقبولاً لدى الجماهير"[52] .

وقبل أن نلقي الضوء على آلة الجوزة العراقية التي تنتمي الى عائلة الوتريات لا بُدَ للباحث أن يستقصي عن آلة الرباب التي تعتبر الآلة الأم لعائلة الوتريات "لأنها بقيت قيد الإستعمال ولم تندثر حتى وقتنا الحاضر، بل زادَ استعمالها وتعدَدت أنواعُها وظهرت آلات أخرى تَطورت عنها والتي كانَ أوجها عائلة الوتريات التي تَجمع الكمان والفيولا والتشيلو والكونترباص . الرباب في لسان العرب تَعني السحاب الأبيض، واحدته ربابة، ولربما استعارَ العرب كلمة الرباب من السحاب الذي يجر نفسه من مكان لآخركما يجر القوس على الوتر، أما الربابة بكسر الراء فتعني العهد والميثاق، أو الربابة أو الرباب التي تعني جماعة الأسهم والخيط الذي تُشدُ به السهام. وقد تكون لذلك علاقة بالتسمية، حيثُ أنَ الآلات الوترية تَطورت عن القوسِ والنشاب الذي كانَ قديماً يستخدم في صيد الحيوانات الى أن أتى ذاك القناص المتذوق للنغم فحولَ ترددات الوتر بعد إفلات السهم الى ألحان وأنغام "[53].

---

[51] سيمون جارجي، **الموسيقى العربية (ترجمة عبدالله نعمات)، سلسلة ماذا اعرف** (26)، 1973، ص 116.

[52] غوانمة، محمد، الربابة العربية، بحث مقدم كلية الفنون الجميلة، قسم الموسيقى، جامعة اليرموك، الأردن 2003م، ص3.

[53] حمام، عبد الحميد، رامي نجيب حداد، **الرباب في التاريخ** ، مجلة التراث العربي، العدد 129 ، سنة 2012 ص77.

آلة الجوزة العراقية:

تنتمي آلة الجوزة العراقية إلى عائلة الوتريات التي تُعزَفُ بواسطة القوس، ويُعتبر إستعمال القوس في العزف على الآلات الوترية بداية عصرٍ جديدٍ وتطوراً هاماً من الناحية الموسيقية الفنية في تاريخ الموسيقى، لأن باستعمال القوس يأتي الصوتُ ممتداً، بعكس العود وبقية الآلات غير القوسية فيأتي الصوت منها متقطعاً، وفي هذا فرق كبير من الناحية الصوتية. وعن أصل وتأريخ آلة الجوزة يقول بعض خبراء المقام العراقي " إنَ آلة الجوزة هي فارسية، دون أن يذكروا الأدلة التي تدعم أو تثبت رأيهم، أما صبحي أنور رشيد فيقول: " إنَ ما لدينا من مادة أثرية في الوقت الحاضر تجعلنا لا نأخذ بهذا الرأي بل نخالفه، إذ أرى أن الجوزة تعود في أصلها إلى العود العراقي القديم الذي يعود أول ظهور تاريخي له إلى العصر الأكدي (2350 – 2170 ق. م) حيثُ أنَ شكل أجزاء الجوزة من حيث (العنق أو الزند والصندوق الصوتي) لا يختلف عن العود العراقي القديم الذي نشأ وتطور وانتشر في العراق في عصور ما قبل الإسلام واستمرَ إستعماله في العصور الإسلامية حيث أصبح هذا الشكل من العود يُعرف في العصر العباسي باسم "الطنبور البغدادي" الذي عالجه الفارابي بكل تفصيل "[54] .

"أن أحتمال أن يكون العراق الموطن الأصلي للقوس بسبب أنَ العراق كانَ موطن إبتكار العديد من الآلات الموسيقية والتحسينات التقنية والفنية، لذا فانَ العراق في نفس الوقت هو الموطن الأصلي للجوزة "[55].

وقد أطلق العرب كلمة (رباب) على عدد من الآلات التي يُعزفُ عليها بالقوس شأنهم شأن الفرس الذينَ أطلقوا كلمة (كمانجة) على الآلات التي تعزف بواسطة القوس. "وكانَ قطب الدين الشيرازي (1236-1310) هو أول من

---

[54] رشيد، صبحي انور، **تاريخ الموسيقى العربية**، ج1، ط1،مؤسسة بافاريا للنشر والأعلام، المانيا، 2000، ص226.

[55] المصدر السابق نفسه ص227.

أطلقَ كلمة "كمانجة " وفصلها عن الرباب بعدَ أن كانت كلمة الرباب تطلق على الاثنتين"[56] . والربابة آلة وترية قديمة، ربما يرجع اصلها الى آلة رافانا سترون **Ravanastron**، تلك الآلة الهندية القديمة، ذات الوترين والثلاثة، التي يرجع عهدها الى اكثر من 5000 سنة ق.م، وان كانت آلة رافانا سترون اقدم آلة وترية وقع عليها بالقوس في العالم كله، غير انها اندثرت لعدم تطورها. أما العرب، فينسب اليهم فضل إحياء الآلات ذات القوس، وذلك بتطويرهم لآلة الربابة، وزيادة أوتارها من وتر واحد الى وترين متساويين في الغلظ، ثم وترين متفاضلين، ثم اربعة اوتار يتفاضل غلظ كل اثنين منهما عن الاخرين[57].

"يُرجع الإيرانيون والأتراك دخول الآلات القوسية الى العصور الإسلامية، ولقد أطلقَ اسم كمانتشة (كمانجة) على الآلة القوسية في إيران، والكلمة تعني صيغة التصغير لكلمة "كمان" أي القوس. وفي الأناضول عُرفت آلة شبيهة أطلق عليها أسم "إكليج" وتعني أيضاً العزف بالقوس، وهاتات الآلتان أقدم آلات قوسية عُرفت في إيران وتركيا (آسيا الصغرى)، وأستبدل كلمة الإكليج التركي الى "كمانجا" خلال القرنين الثاني والثالث عشر ولقد أخذت الآلتان جسماً كروياً من جوزة الهند غالباً ، ورقية أسطوانية وطويلة تَخترقُ جوزة الهند لتُشكلَ دبوساً تَرتكزُ عليه في أسفلها."[58]

---

[56] المصدر السابق نفسه، ص224.

[57] غوانمة، محمد، أمكانية توظيف الأغنية الأردنية في تعليم العزف على آلة العود للمبتدئين، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، القاهرة، 1989، ص 107.

[58] Reinhard, Ursula Kurt, Music de Turquie, 1969,pp.113-114.

واليوم توجد من الآلات القوسية التقليدية في الوطن العربي عدة أنواع وهي: رباب الشاعر، الجوزة، الأرنبة، أو الكمجة الرومية. أما رباب الشاعر والتي أطلقَ عليها الأسم لأنها تُرافق شعراء البادية، والحكواتي في بعض المدن التي تقع على أطراف البوادي في بلاد الشام والعراق ومصر وأطراف شبه الجزيرة العربية وتتصف بجسم فيه أستطالة، ومقوسة ضلعي الإطار الطويلين جهة الداخل، ويُشدُ جلد الغزال على وجهي الإطار، يدخل من الإطار العلوي رقبة خشبية طويلة ومستديرة داخل الجسم لتتصل بالجهة السفلية للإطار منتهية بدبوس معدني غالبا للإرتكاز، في أعلى الرقبة ملوي واحد يربط به وتر (كانَ قديماً من شعر الحصان) من المعدن المجدول ويمتدُ ماراً على الغزال (السرج، الزبيبة) المستند على جلد السطح الأمامي لجسم الربابة ويمتد ليُربط بالدبوس السفلي. يبقى الوتر بعيدا نسبياً عن الزند أو الرقبة ، ونلاحظ أن الوتر يشد الى الرقبة برباط جلدي أعلاه، يحدد طول الوتر المهتز وقوة شده، نلاحظ أنَ أصابع العازف لا تضغط الوتر على الزند، بل يبقى بعيداً عنه، فكأن العازف يعزف بالملامسة فقط فلاجوليه (Flageolot) .

"رغمَ الغموض الذي يكتنف مسيرة آلة الرباب منذُ نشأتها، إلا أنَ عبد الحميد حمام ورامي حداد يرجحان ظهورها في منطقة إيران والأناضول والعراق في القرن الثامن أو التاسع الميلادي، حَيثُ ظهرت أولى الإشارات الى وجودها وأنتقلت بعدها إلى أنحاء العالم وتَعددت أشكالها وأحجامها وعدد أوتارها، ومنها تَطورت الآلات القوسية الحديثة في أوروبا الى أن أخذت شكلها الحديث في إيطاليا على يَد صانعي الآلات المهرة من أمثال: أماتي وجارنيري وستراديفاري وبيرغونزي **(Amati, Stradivari, Guarneri, Bergonzi)** في مدينة كريمونا (Cremona) في حوالي القرن السابع عشر[59]. وبذلك ظهرت والفيولين والفيولا والتشيلو والكونترباص التي حلت

[59] Das Kleine Buch der Musikins Truments,Humboldt Taschenbucher,Muchen,1957C p.30.

محل الآلات القوسية الأقدم. والتي ما تزال تستخدم أحياناً لأداء الموسيقى الأوروبية القديمة ومن هذه الآلات تستعمل الفيولا داغامبا وفيولا دامورة (Viola: da Gamba, d Amora) أي فيولا الفخذ وفيولا الحب أكثر من غيرها.[60]

وبما أنَ البحث يخصُ آلة الجوزة العراقية التي ترافق المقام. يقول شعوبي إبراهيم بخصوص تأريخ صناعة آلة الجوزة " إنه أرجَعَ صناعة هذه الآلة من ثمرة جوز الهند وبهذه الطريقة المكونة من أربعة أوتار إلى أواخر القرن السابع عشر، فعندما تعلمت العزف عليها على يد (صالح شميل 1890-1960) كان يُطلق عليها تسمية (الكمانة) من قبل العازفين اليهود القدامى".

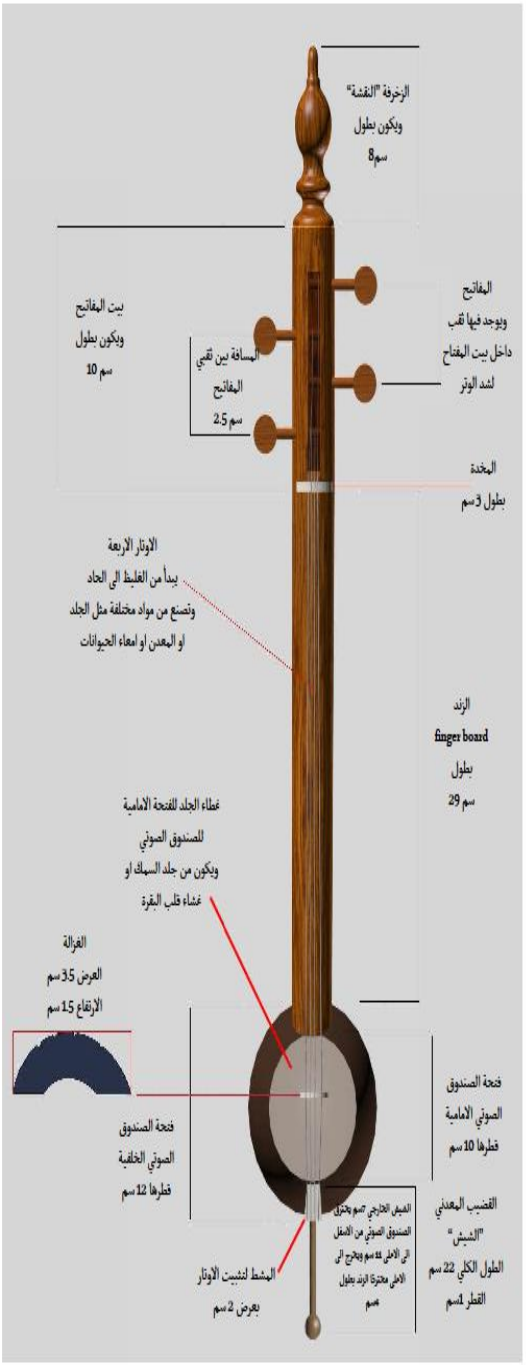
فشعوبي ابراهيم هو أول من أطلق على هذه الآلة تسمية آلة الجوزة بعد هجرة اليهود 1952، واستمرت هذه التسمية منذ ذلك الحين وليومنا هذا ولأن شعوبي كانَ أيضاً يقومُ بصناعة آلة الجوزة إضافة إلى صانع الآلات محمد فاضل العواد وتركي الجراغ لذلك يرى الباحث أن هذه الآلة سميت بالجوزة وكما ذكرنا سابقاً لأن الصندوق المصوت لهذه الآلة مصنوعة من ثمرة جوز الهند وأن هذه التسمية حديثة وهي سائدة في العراق فقط. وفي مصر تسمى آلة رباب الشاعر أو الرباب العجوز وطريقة صناعتها في مصر تختلف بعض الشيء عن صناعتها في العراق، فمن حيث شكل الصندوق المصوت في العراق يكون الصندوق المصوت مفتوحاً من الجانبين الأمامي والخلفي ويغطى الوجه الأمامي بطبقة من جلد السمك لذلك يميل صوتها إلى الحدة وكذلك أما عدد أوتارها فهي أربعة أوتار وهي نفس أوتار آلة الكمان، أما في مصر فيكون الصندوق المصوت مغلقاً من الخلف والشكل الأمامي مشابهاً لآلة الجوزة العراقية في فتحتها وغطائها بجلد السمك أما من ناحية عدد الأوتار فتتكون من وترين من (مصران) أمعاء الحيوانات لذلك فان صوت الآلة يميل الى الرخامة والقرار. وتوجد آلة الجوزة أيضا في إيران ودول أواسط وشرق آسيا ومنها

---

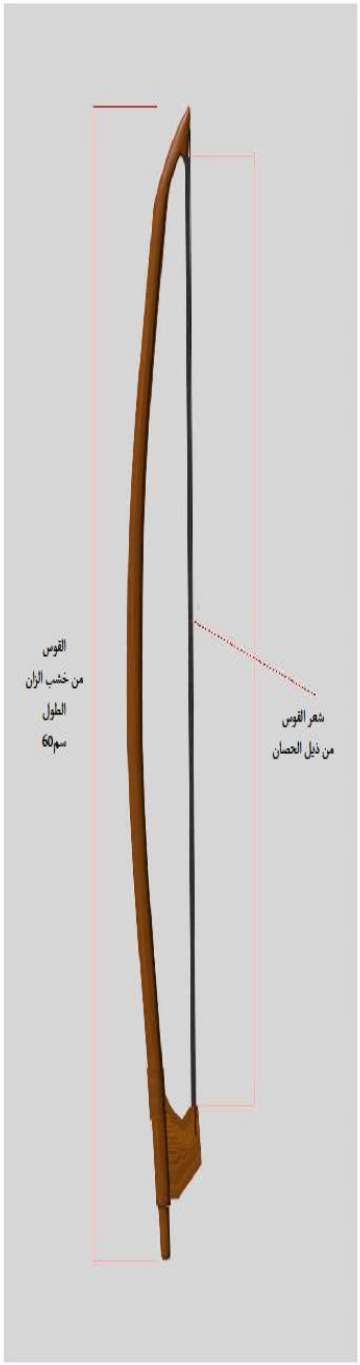
[60] حمام، عبد الحميد، ورامي نجيب حداد، **الرباب في التاريخ** ، مجلة التراث العربي، العدد 129 ، سنة 2012 ص**86**.

أذربيجان أوزبكستان وطاجيكستان وأرمينيا وتسمى بالكمنجة أو الكمنجا ومنذ الفترة المظلمة سادت هذه التسمية وهي تسمية فارسية وتعني الألة التي تعزف بواسطة القوس وتوجد كذلك هذه الآلة في الصين واليابان ولكن تسمياتها وعدد أوتارها مختلفة بين وترين وثلاثة وأربعة حيث تسمى في الصين واليابان بآلة " الآرهو" أما في تركيا فتسمى " القابغ كمانة ". (الملحق الرقم 1)

اجزاء آلة الجوزة وطرق صناعتها



مخطط ثلاثي الابعاد
لمكونات الة الجوزة والقوس



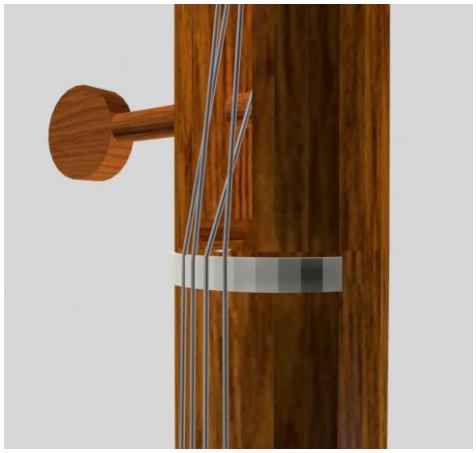
1- الزَند أو الرقبة **Finger Board**:

وهي قطعة خشبية تُصنَعُ بشكل أسطواني مخروطي الشكل يكون نَحيفاً من الأسفل قطر 2.3سم ويتدرج بالسُمك بقطر 3سم لغاية بيت المفاتيح أو مايسمى أيضاً بالملاوي وتصنع من أنواعٍ مُختلفة من الخشَب مثل: خشب الزان (الزان الروماني) والذي يُعتَبَرُ من أجودِ الأنواع وكذلك من خشب الأبنوس والسيسم الهندي والنارنج.

ويكون الطول الكلي لهذه الخشبة من 48سم- 50سم حسب طبيعة النقشة أو الزخرفة في الرأس العلوي التي تكون في أعلى الزند لاعطاء جمالية للآلة (الشكل الرقم 1).

ويقسم الزند كالتالي :

أ- من حافة الصندوق الصوتي أي من أسفل الزند لغاية بيت المفاتيح 29سم وتثبت قطعة صغيرة من خشب الأبنوس الاسود الصلد أو قطعة من عظم العاج الأبيض بين نهاية العنق وبيت المفاتيح لتعليتها عن الزند وتثبيت المسافه بين الأوتار ليتمكن العازف من الانتقال بين الأوتار بسهولة أثناء العزف وهذه القطعة تُسمى (المخدة) الوسادة وطولها 3سم



الشكل الرقم 1

ب- بيت المفاتيح أو بيت الملاوي يكون بطول 10سم ويحفر بعمق 2.5سم تُثَبت فيها المفاتيح الأربعة ويكون في كل جانب مفتاحين المسافة بين كل مفتاح 5 سم تكون محفورة لدخول المفاتيح، ويكون الجانب الأيسر للأوتار الغليظة الصول قرار (يكاه) والري قرار (دوكاه) (اذا نظرنا للآلة من الأمام) أما الجانب الأيمن فيكون للأوتار الصول (نوى) والري (المحير) وتكون المسافات الفاصلة بين المفاتيح الأربعة في داخل بيت المفاتيح ابتداء من (الوسادة) المخدة 2.5سم بين كل مفتاح ويكون طول كل مفتاح 7سم (الشكل الرقم 2).

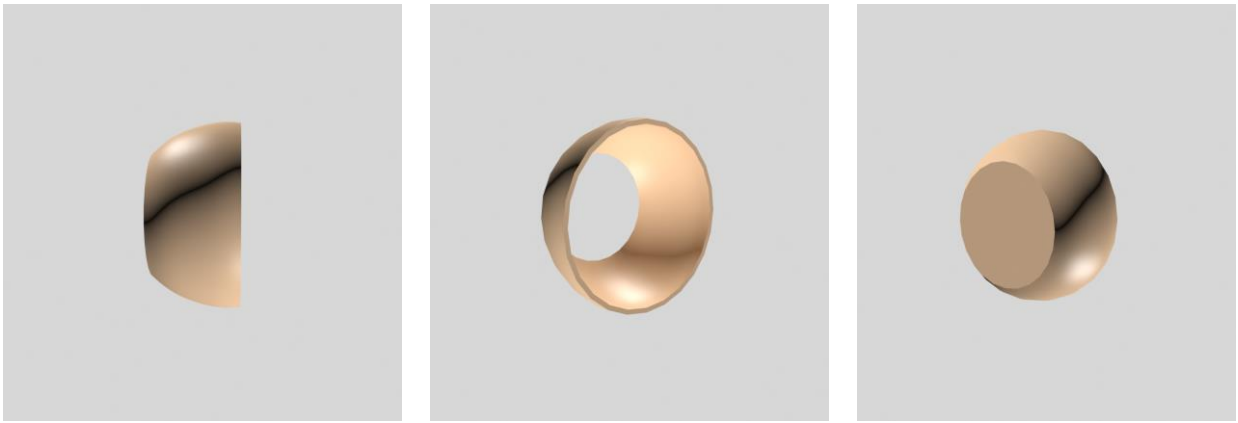
الشكل الرقم 2

ج- أما الجزء الأعلى والذي يبدأ بعد بيت المفاتيح إلى نهاية الزند من الأعلى فتكون من 8-10 سنتم تستخدم للزخرفة الخاصة بالصانع لكي تعطي للآلة الجمالية وكذلك خصوصية للصانع اللوغو (اللوكو) ويتراوح طول آلة الجوزة الكلي من 65سم إلى 67سم.

2- **الصندوق الصوتي أو الجسم المصوت** Sound Box:

وهو الجزء الرئيسي لآلة الجوزة العراقية التي سميت باسمها وهي قشرة ثمرة (جوز الهند) ويعتبر المسؤول الأول عن مصدر تضخيم الصوت وتختلف طبيعة الصوت الصادر منها حسب حجم ثمرة جوزة الهند .

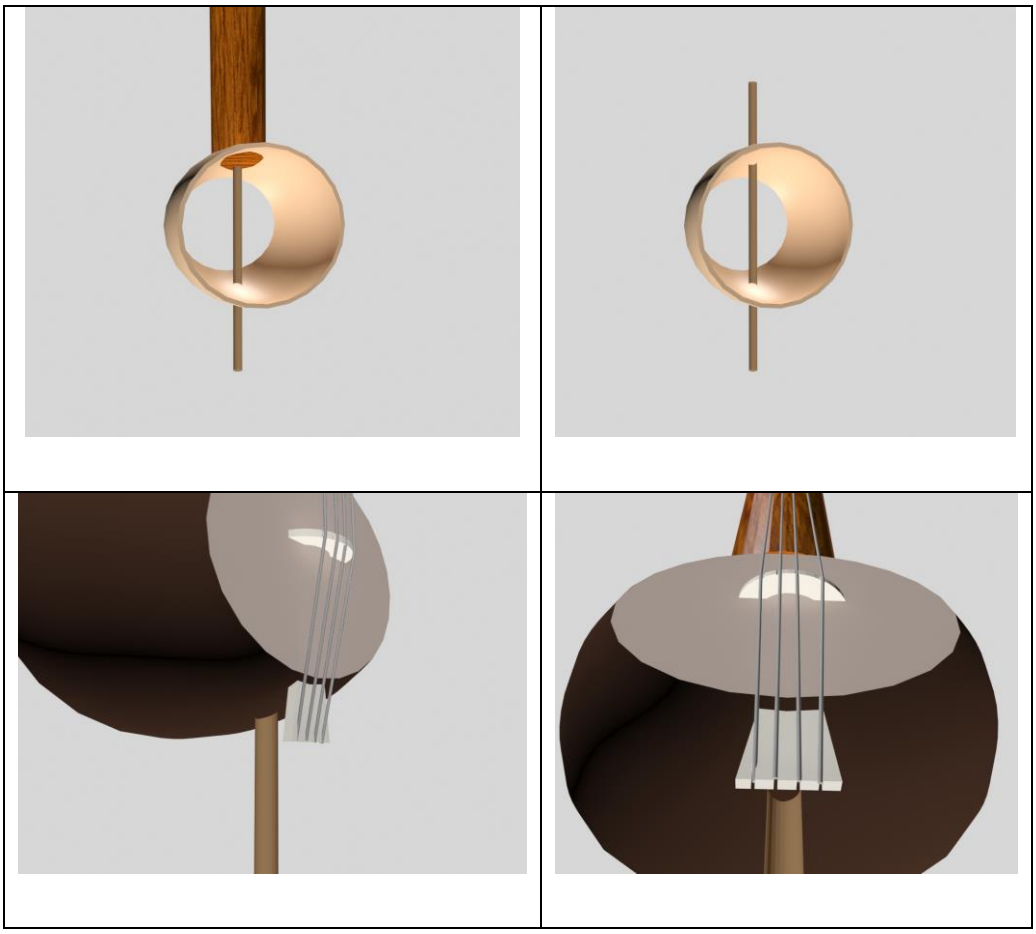
تقطع قشرة جوز الهند من الجانبين الأمامي والخلفي ويكون قطر الوجه الأمامي 8سم ويغطى بقطعة رقيقة من جلد السمك (ويفضل سمك الجري) لأنه يعتبر من أقوى أنواع الجلود وكذلك يفضل غشاء قلب البقرة لأنه أيضا من الجلود القوية و يكون الصوت المنساب منه رقيقا (الشكل الرقم 3). أما من الجانب الخلفي فيكون قياس القطر 10سم (هذه القياسات عندما يكون حجم قشرة الجوزة كبيرة نسبياً بقياس 12 سم).



الشكل الرقم 3

3- الشيش: وهو عبارة عن قضيب معدني طوله 22سم يستند على فخذ عازف الجوزة أثناء العزف ويخترق الصندوق الصوتي من الأسفل ويخرج إلى الأعلى مخترقا داخل الزند بطول 6سم ويعمل هذا الشيش على ربط أجزاء الآلة ببعضها ويعتبر أختراق الشيش في الصندوق الصوتي ومن ثُمَ الى داخل الزند كعمود لأنتقال الأهتزازات والترددات الصوتية لهذه الآلة الوترية.

وهناك قطعة صغيرة تسمى المشط بأربعة أسنان تثبت فيها الأوتار الأربعة وهي بعرض 2سم تثبت في نهاية أسفل الجوزة قبل اختراق الشيش للصندوق الصوتي ويحافظ على ثبات الآلة من دون أن تتحرك يميناً أو يساراً وتمتد الأوتار إرتفاعا ومرورا إلى بيت المفاتيح من فوق قطعة خشبية صغيرة تسمى (الغزالة) الشكل الرقم 4.

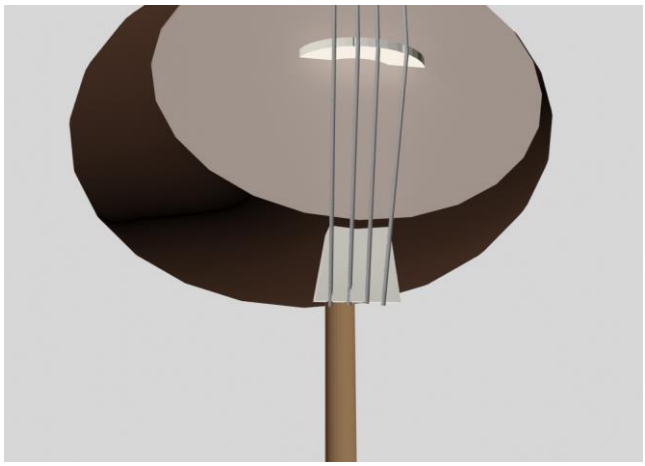


الشكل الرقم 4

4- الغزالة وتسمى أيضا الفرس أو الجسر **Bridge**:

وهي قطعة خشبية صغيرة على شكل نصف قوس و بطول من 3سم إلى 4سم وإرتفاع من 1سم إلى 1.5سم وسُمك 5ملم مصنوعة من الخشب الأبيض غالباً، تَرتَكِزُ في منتصف الصندوق الصوتي تقريباً من على قطعة الجلد،

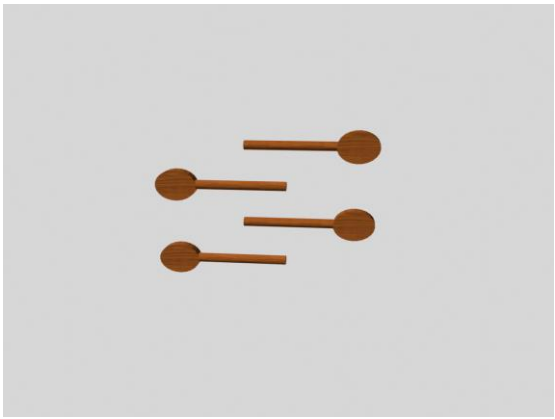
وتحمل عليها الأوتار على شكل جسر لرفعها من قطعة الجلد. وتعتبر من الأجزاء المهمة لآلة الجوزة لأنها تقومُ بنقل الأهتزازات الصوتية من الأوتار إلى الصندوق الصوتي وجسم الآلة (الشكل الرقم 5).



الشكل الرقم 5

5- المفاتيح أو الملاوي:

وهي أربع قطع خشبية تُصنع من خشب الأبنوس، تكون على شكل مفتاح يحتوي على ثقب رفيع في منتصفه ليشبك به الأوتار، وتُستخدمُ هذه المفاتيح لشد الأوتار ولتسهيل عملية ضبط الدوزان للصوت (**Tuning**) ويَجبُ أن يُراعى تثبيت هذه المفاتيح بوضعٍ يسمَحُ لليد اليسرى سهولة مسكها والتحكُمُ بها أثناء ضبط الصوت (الشكل الرقم 6).



الشكل الرقم 6

6- الأوتار **Strings**:

تُصنَعُ أوتار آلة الجوزة من موادٍ مختلفةٍ مثل الجلد، والمعدن، وأمعاء الحيوانات، وهي أربعة أوتارٍ مُرَتَبَةٍ حسب الغلظ والحِدة. وفي الوقت الحاضر تستخدم نفس أوتار آلة الكمان ولكنها تختلف في طريقة نصب دوزان الآلة. "وتُستَخدمُ عادةً الأوتار المصنوعة من أمعاء الحيوانات للأوتار (صول- ري- لا) أما الوتر مي فَيُصنعُ من المعدن الرفيع "[61]

7- القوس **Bow**: وهو عصاً من خشبٍ مَرن خفيف الوزن يكون مقوساً يُشَدُ من طرفيه خُصلة ذيل الحصان يتراوح وزنه الكلي بين 50 إلى 60 غراماً وطول العصا الكلي 60 سم (الشكل الرقم 7).

[61] أسعد، جورج، **آلة الكمان وتقنياتها**، عمان مطبعة السفير، عمان، 2013، ص42.

الشكل الرقم 7

8- الشَعَر **Hair** : الشعر يؤخذ من ذيل الحصان ويُدَهن بمادة صمغية تسمى(الدامر) أو القلفونة[62] وذلك لتجنب إنزلاقه على الأوتار دون تصويت وهي نفس المادة المستَخدَمة في أقواس الكمان والتشيلو والكونترباص.

طريقة ضبط الدوزان لآلة الجوزة **The Tuning** :

يدون أصوات آلة الجوزة في مفتاح (صول)، ويَتم طريقة ضبط الدوزان لآلة الجوزة العراقية بعدة طرق وبطريقة ضبط الدوزان يتم تحديد المساحة الصوتية للآلة، وفي كل الحالات فإنَ أقصى مساحة صوتية للآلة لا تتجاوز الأوكتافين ونصف الأوكتاف ويتمُ إنجاز هذه المساحة الصوتية عندما يكون الدوزان وفق الطريقة الغربية من الغلظ الى – الحدة (صول- ري- لا- مي). وكذلك يعود السبب لعدم وجود تمارين إنزلاق الأصابع للتغيير بين الأوضاع الخاصة بالأصابع كما هي موجودة في آلة الكمان للأوضاع الأكثر علواً لتوسيع المساحة الصوتية للآلة . فقد كانت الطريقة القديمة في ضبط الدوزان الأوتار عند العازفين القدامى على نوعين.

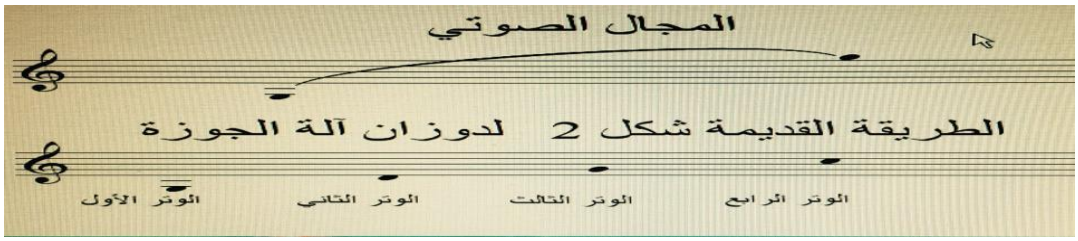
النوع الأول : من الغلظ إلى الحدة (لا- ري- صول- دو) كما مبين في الشكل الرقم 8:

---

[62] المصدر السابق نفسه، ص 44.

الشكل الرقم 8

النوع الثاني: من الغلظ إلى الحدة (صول – ري– صول– دو) وهذه الطريقة تعطينا درجة موسيقية أخفض في ساحة القرار كما مبين في الشكل الرقم 9:



الشكل الرقم 9

ومن العازفين الذين كانوا يستخدمون الطريقة الأولى نسيم بصون (1840-1921) "الذي كانَ خبيرا وعارفاً بأسرار المقام العراقي وهو من علمَ قارئ المقام العراقي الذي كانَ من أشهر القراء القدامى القارئ أحمد زيدان وكانَ نسيم بصون يرافقه بالعزف على آلة الجوزة و كانَ وقتذاك من أشهر وأمهر عازفي آلة الجوزة التي كانت تسمى بالكمانة إلى جانب حوكي بتو (1848 – 1932) كعازف لآلة السنطور "[63] ومن العازفين القدامى والمتميزين لآلة الكمانة كذلكَ العازف ناحوم يونا (1877).

والمستمع المتخصص وخاصة بالآلات الوترية يَجدُ أنَ طريقة أداء هؤلاء العازفين في العزف كانت فطرية وبسيطة في العزف على الآلة أو من ناحية الأستخدام الصحيح لحركة القوس وكانت خالية من أي نوع من أنواع المهارة العزفية

[63] ي. قوجمان، **الموسيقى الفنية المعاصرة في العراق**، أصدرته آكت للتراجم العربية، ط1، لندن، 1978، ص65 وص111.

(التكنيك) أو التناسق والاتفاق في أداء الجمل الموسيقية المرافقة لقارئ المقام لكنها في نفس الوقت كانت ملائمة لتلك المرحلة والذي كان فيه الطابع الغنائي هو الأبرز من الطابع الآلي ويعود السبب في ذلك إلى عدم وجود مناهج دراسية أكاديمية وكان تعلم العزف على الآلة بشكل فطري أو ما يشبه الوراثة المهنية من الأب إلى الأبن.

فحينما تستمع إلى التسجيلات القديمة وخصوصا تسجيلات قاريء المقام أحمد زيدان (1832-1912) ورشيد القندرجي (1886-1945) حيثُ كان يرافقه على آلة الجوزة في أغلب الأحيان الدرزي ناحوم بن يونا تلاحظ أولاً عدم التوافق في الدوزان للآلات الموسيقية فيما بينها في تخت الجالغي البغدادي إضافة إلى أننا نجد في بعض الأحيان عدم تناسق الجمل الموسيقية ما بين آلتي السنطور والجوزة وبين قارئ المقام.

فعند الإستماع إلى التسجيلات القديمة بإمكان الأذن الموسيقية أن تلتقط هذه المشكلة "عدم التوافق" في الدوزان أو التناسق في العزف عند العازفين القدامى.

أما الشكل الثاني في طريقة نصب الآلة فكانَ من مستخدميها العازف الماهر صالح شميل. الذي كانَ من أبرز العازفين المقتدرين على هذه الآلة وبالإمكان أن نشهد على مقدرته العزفية الكبيرة خلال الاستماع إلى تسجيلات مؤتمر القاهرة 1932 ونستمع إلى إمكانياته في التقاسيم والارتجال لهذا العازف الفذ، إضافة إلى طريقته في مسك القوس واستخذام الأصابع الأربعة وكما نلاحظ ذلك في الصورة الخاصة لهذا العازف وصالح شميل هو آخر العازفين اليهود المتميزين لآلة الكمانة وهو من قامَ بتعليم شعوبي إبراهيم في العزف على هذه الآلة.

و أستمرَ شعوبي في طريقة دوزنة الآلة وفق الطريقتين القديمتين ووفق ما تتطلبه إمكانية عزف المقامات [64].

---

[64] الحنفي، جلال، **المغنون البغداديون والمقام العراقي**، وزارة الإرشاد، السلسلة الثقافية الثانية، بغداد، مطبعة الحكومة، بغداد 1964، ص124

وظلت هاتان الطريقتان مستخدمتين في طريقة دوزان آلة الجوزة لغاية قدوم الخبير الطاجكستاني محمودوف[65] عام 1976 إلى معهد الدراسات النغمية العراقي ومدرسة الموسيقى والبالية، والذي كان له دور كبير في خلق طفرة نوعية لإمكانيات طلبة قسم آلة الجوزة وذلك من خلال تغيير الأسلوب العزفي والتدريس المنهجي لهذه الآلة حيثُ عمل على وضع دراسة منهجية وأكاديمية فيما يخص التمارين العلمية لهذه الآلة لذلك يمكن اعتبار هذه المرحلة بالمرحلة الانتقالية من طرق التعليم والتدريس الفطرية وغير الممنهجة والتي كانت تفتقر إلى تمارين المهارة في استخدام الأصابع الأربعة واستخدام انزلاق الأصابع وتمارين الاستخدام الصحيح للقوس إلى طريقة تعليم منهجية وأكاديمية لدراسة هذه الآلة التراثية من جميع النواحي المطلوبة وبشكل يوازي طريقة تدريس آلة الكمان الغربية وكذلك عمل على تغيير طريقة استخدام وضعية العزف للآلة من الفخذ الأيمن إلى الفخذ الأيسر واستخدام القوس وطريقة دوزنة الآلة ووضعية الأصابع والتأكيد على التقنية والتمارين المطلوبة لكل مرحلة لتطوير العزف على هذه الآلة فابتدأ الخبير محمودوف طريقته بتغيير دوزان الآلة إلى الطريقة الغربية في الدوزان وهو من الغلظ إلى الحدة (صول – ري – لا – مي). وهذه الطريقة كما نلاحظ تعطينا درجتين موسيقيتين كاملتين أعلى في مساحة صوت الآلة عن الطريقة الثانية القديمة وكما هو مبيّن في الشكل الرقم 10:

---

[65] تم دعوة مجموعة من الأساتذة الأجانب من طاجاكستان لتدريس آلتي الجوزة والسنطور لأمكانياتهم التقنية العالية والطرق الأكاديمية في العزف والتدريس لهاتين الالتين التراثيتين في معهد الدراسات النغمية ومدرسة الموسيقى والبالية، فكان الباحث من أوائل الطلبة الذين درسوا على يد الخبير محمودوف (1976- 1979). وكانت نصيحة الخبير للطلبة نسيان طريقة العزف بالاسلوب الذي كان متبعا انذاك واستبدالها بطريقة تعتمد على الدوزنة الغربية للالة وكذلك مسكة الآلة وحركة القوس حيث انهم يستخدمون الطرق المبنية على الدراسة العلمية والأكاديمية متوافقا مع استخدام المدونة الموسيقية مع حركة وكيفية استخدام القوس اضافة الى أستخدام منهج علمي خاص لهذه الآلة.

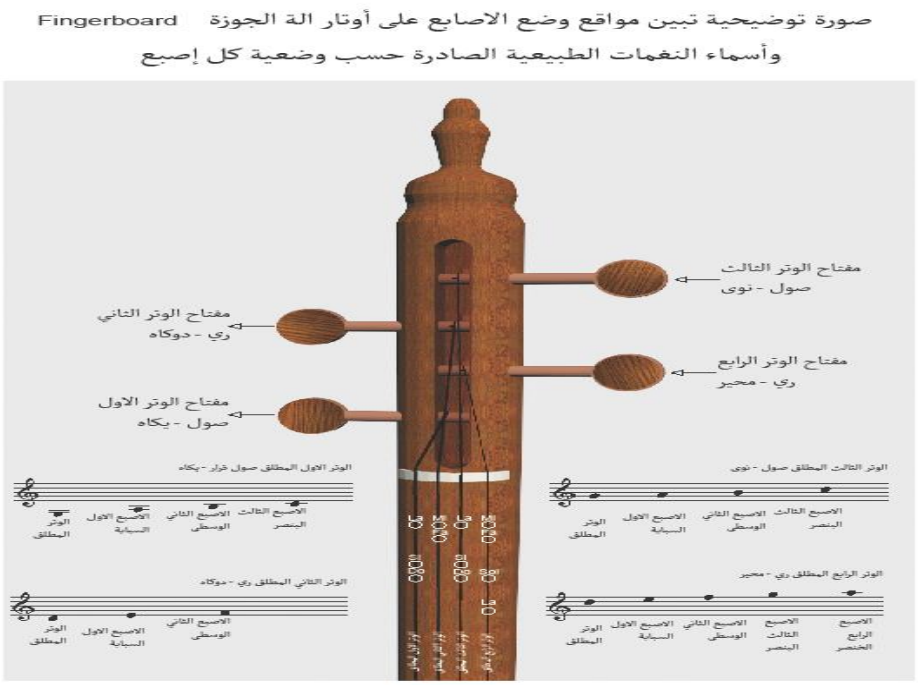
الشكل الرقم 10

الطالب محمد حسين كمر والأستاذ الخبير محمودوف من طاجيكستان 1976

علماً إن غالبية العازفين القدامى وحسب طريقة دوزنة الآلة في الشكلين القديمين الأول والثاني كانت إمكانية إستخدام الأصبع الرابع لديهم ضعيفة نتيجة عدم وجود طريقة منهجية خاص للتمارين التقنية لهذه الآلة فكانَ للخبير محمودوف دورٌ كبيرٌ في هذا المجال لاستخدامه منهاجاً خاصاً لتمارين هذه الآلة وفق طريقة الدوزان الجديد إضافة إلى إعطاء الطالب التمارين المنهجية الخاصة بالاستخدام الصحيح للقوس كل هذا كان له الأثر الكبير في تهيئة جيل جديد من العازفين الأكاديميين حافظوا على استمرار هذه الآلة التراثية التقليدية. ولغرض المحافظة على الطريقة العراقية في العزف على الآلة والمحافظة أيضاُ على تقليدية الآلة في مصاحبة المقام العراقي لذلك تم الاتفاق على تغيير دوزنة

الآلة لطلبة السنة الثالثة من قبل لجنة المناهج في معهد الدرسات النغمية وذلك بعد أن يتم استيعابهم للتمارين التقنية المهمة لحركة الأصابع الأربعة والقوس وصار الاتفاق أن يكون طريقة الدوزان الجديد هو من الغلظ إلى الحدة: (صول – ري– صول – ري) وهي الطريقة الشرقية المتبعة لنصب آلة الكمان في الدول العربية كما مبين في الشكل الرقم 11 واضافة الى الشكل الرقم 12 الذي يوضح مواقع الاصابع على كل وتر.

الشكل الرقم 11



الشكل الرقم 12

الطريقة الاكاديمية لجلوس عازف الجوزة ومسك آلالة والقوس:

جلوس العازف:

يكون من الأفضل الجلوس على كرسي من غير مساند وذلك لعدم إعاقة حركة اليد التي تحمل القوس أثناء الحركة يميناً ويساراً .

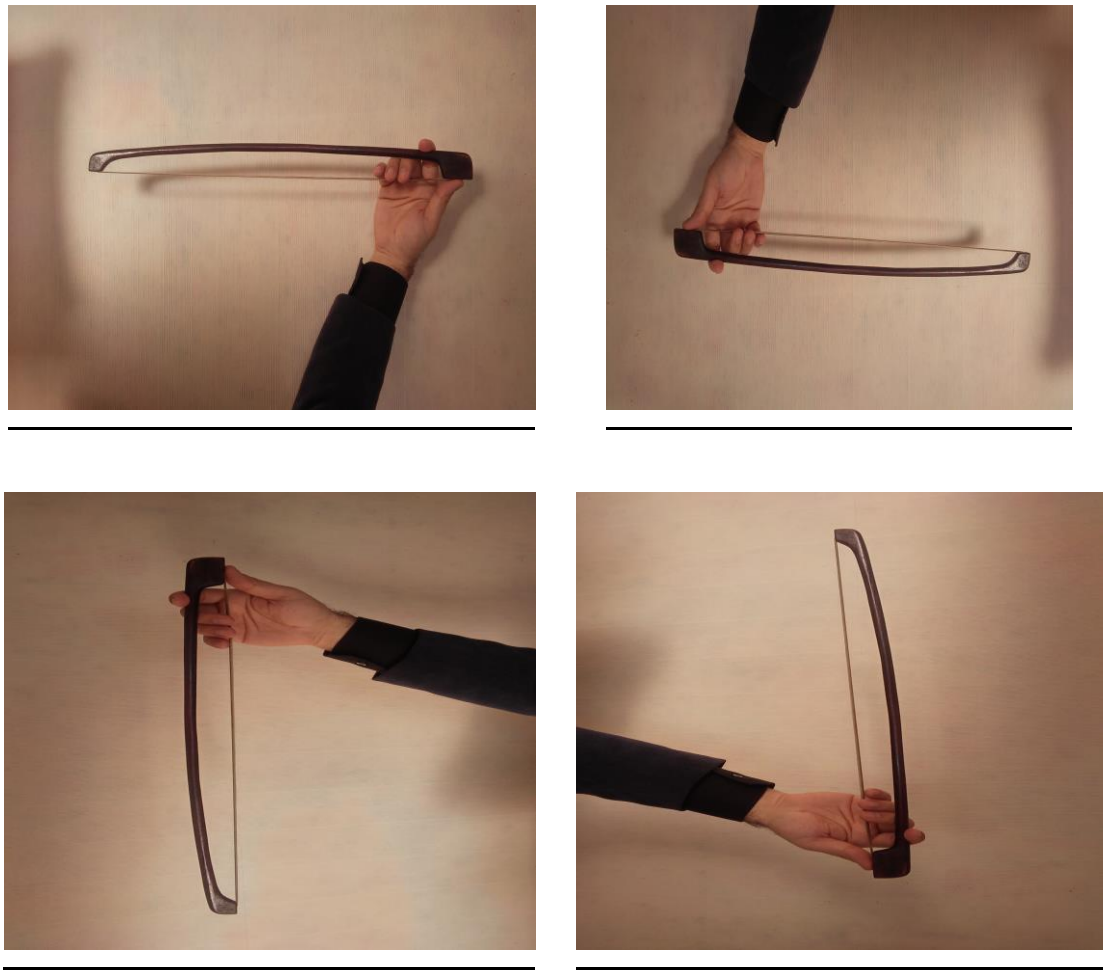
مَسْك الآلة:

يكون وضع استناد الآلة من موقع نهاية القضيب المعدني (الشيش) حيثُ توضع الآلة بشكل عمودي على وسط الفخذ الأيسر للعازف، وتكون القدم الخلفية مرتفعة قليلاً عن الأرض وذلك للتحكم بمستوى إرتفاع وإنخفاض الآلة حسب راحة العازف، ويَمسُكْ العازف الآلة من الزند بالكف الأيسر وبالتحديد في نهاية المنطقة الوسطى بين الإبهام والسبابة ومن المكان الذي يوجد فيه المخدة الفاصلة بين بيت المفاتيح ونهاية العنق للزند، ويكون الرسغ معكوساً قليلاً إلى الداخل لتمتد الأصابع الأربعة للكف الأيسر وبطريقة ضّم هذه الأصابع (السبابة والوسطى والبنصر والخنصر) على واجهة الزند – **fingerboard** – وتكون متدلية وباسترخاء فوق الأوتار الأربعة لغرض إستخراج النغمات الموسيقية عند الضغط برؤوس الأصابع على الأوتار.

مَسْك القوس :

تكون طريقة مَسْك القوس بواسطة اليد اليُمنى ومن بداية القوس بواسطة أصابع الكَفْ الأيمن وبطريقة يكونُ فيه وضع الإبهام بشكل ضاغط على جهة بداية تركيب شعر القوس وبشكل معاكس لخط شعر القوس يُقابله إلتفاف السبابة على خارج بداية القوس وأيضاً بشكل ضاغط ثابت لمسك القوس، أما الأصابع الثلاثة (الوسطى والبنصر والخنصر) فتكون ملتصقة ببعضها ضاغطة على شعر القوس من مكان بداية تركيب الشَعَرْ من الداخل وذلك لأجل تقوية شد

الشعر وعدم ترهله أثناء العَزف وكذلك للضغط على أوتار الآلة لغرض التحكم بديناميكية الصوت أي بقوة وضعف إستخراج الصوت وبالشكل الذي يُفضله العازف أو تتطلبه طريقة العزف حين تمريرها على هذه الأوتار كما مبين في الشكل 13 ويكون مكان تمرير القوس على الأوتار في المنطقة المحصورة بينَ إلتقاء أعلى الصندوق الصوتي وبداية الزند من الأسفل.



الشكل الرقم 13

أهم ميزات وسمات عازف آلة الجوزة العراقية:

من خلال الدراسة الأكاديمية والخبرة العملية للباحث في هذا المجال نستطيع أن نُعرف هنا أهم الميزات التي يجب أن يتصف بها عازف الجوزة العراقية بإعتبارها أهم الخصائص الفنية التي يجب أن تتوفر لدى العازف لهذه الآلة.

وهذه الخصائص والميزات هي:

1. الإتقان الجيد في العزف على الآلة بالاستخدام الصحيح والجيد لحركة القوس ووضعية حركة الأصابع واستخدام التقنيات والوضعية العزف على الآلة.
2. يجب أن يكونَ مُلِماً بمعرفة كل خصائص المقامات العراقية وتحليلها من التحرير إلى التسليم خلال أستماعه المستمر للتسجيلات الخاصة بالمدارس المقامية العديدة وأن يعزف ويترجم المقامات العراقية في آلته الموسيقية كما يؤديه قارئ المقام.
3. يجب أن يكون على مقدرة جيدة في عملية الارتجال والتقاسيم الموسيقية التي تتصف بها مصاحبة المقامات العراقية لأن مهمته تتعدى العزف الآلي إلى إرشاد القاريء نحو المسارات المقامية الخاصة بالقطع والأوصال والميانات اذ يكون بمثابة الدليل للقاري أثناء أدائه للمقام.
4. من المفضل أن يكون عازف آلة الجوزة حافظا جيدا ويمتلك صوتا غنائيا لأداء البستات العراقية لأن مهمته تتعدى العزف إلى أداء البستات التي تأتي بعد قراءة المقامات العراقية.
5. المعرفة التامة بقواعد وأصول ضرب الإيقاعات العراقية المصاحبة للمقامات العراقية.
6. من المفضل أن يكونَ عارفاً وملِماً بصناعة الآلة الموسيقية وتصليحها.

أبرز عازفي آلة الجوزة العراقيين:

المعروف أنَ يهودُ العراقِ هم الذين أسّسوا فرقةَ الجالغي البغدادي منذُ القرن السابع عشر تقريباً وقد إشتهرَ منهم الكثيرُ في قراءةِ المقامِ العراقي وأدائه، والعزف على آلتي الجوزة والسنطورِ، ولعلَّ صالح شُمّيل كان آخرَ عازف جوزةٍ منهم هاجرَ إلى فلسطين سنة 1952.

ومن الجديرِ بالذكرِ هنا أنْ نُشيرَ أيضاً إلى أنَّ نوري السَعيد رئيس وزراءِ العراقِ في العهدِ الملكيّ كان مولعاً بالمقامِ العراقي: سماعاً، ومعرفةً، وأداءً، وواظبَ على الإستماعِ إلى فرقةِ الجالغي البغدادي وهي تعزف المقام العراقي، ويُؤدّيهِ قراءةً في بيته القارئان المرحومان: عبد القادر الحسّون وهاشم الرجب في أوقاتٍ معيّنة، وكان يشاركُهما هو قراءةِ بعضِ المقامات أيضا.

ويبدو أنَّ إهتمام نوري السعيد بالمقام العراقي قد شجّع بعضَ الشبابِ ممّن كانوا يهوونَ المقام من الاقترابِ من دائرتهِ الضيّقةِ بحكم العادات، والتقاليدِ العراقيّةِ آنذاك، وتمكّنوا من الاشتراك مع اليهودِ في تعلّمهِ نظريّاً، وتأديتهِ غناءً، وبما أن عام 1952 يعتَبرُ مَرحلة فاصلةً ومهمةً في تأريخ الموسيقى العراقية وبالأخص فيما يتعلق بعازفي تخت الجالغي البغدادي (آلة الجوزة) موضوع بحثنا هذا، وذلك لهجرة الموسيقيين اليهود من العراق وخلو الساحة الموسيقية من العازفين للآلات الموسيقية التقليدية لا بُدَ لنا هنا أن نذكر أهمَ العازفين للفترة التي سبقت هذه المرحلة عرفاناً وتقديراً لتأريخ ودور هؤلاء العازفين في الحفاظ على تراثنا الموسيقي، ولكي تبقى أسماؤهم خالدة في ذاكرة الأجيال القادمة.

فرقة الجالغي البغدادي
إبراهيم الخليل وباهر هاشم الرجب وشعوبي إبراهيم وقراء المقام الكبار يوسف عمر وحمزة السعداوي

أبرز عازفي آلة الجوزة العراقيين قبل عام 1951م:

نسيم بصّون: (1840–1921)م [66].

كانَ خبيرا وعارفاً بالمقام العراقي وهو من علمَ قارئ المقام العراقي **أحمد زيدان** الذي كانَ من أشهر القراء القدامى وكانَ نسيم بصون يرافقه بالعزف على آلة الجوزة وكانَ في حينه من أشهر وأمهر عازفي آلة الجوزة والتي كانت تسمى **بالكمانة.**

ناحوم بن يونه الدرزي بن ناحوم: مواليد 1877م[67].

يُعتبرُ واحداً من أهم العازفين القدامى و المتميزين لآلة الكمانة وقد رافقَ مطرب المقام العراقي الشهير رشيد القندرجي إضافةً إلى العديد من قراء المقام العراقي منهم عباس محمد بن كمبير الشيخلي.

صورة في عام 1933 في دار يوسف زعرور الكبير تضم مجموعة من الموسيقيين العراقيين مع اعضاء الجوق المصري الجالسين من اليمين يوسف حوريش، القبانجي، الاسطه حوكي، ناحوم بن يونه، عازف الدف، احد اعضاء الجوق المصري

---

66 الحنفي، جلال، **المغنون البغداديون والمقام العراقي**، وزارة الإرشاد، السلسلة الثقافية الثانية، بغداد، مطبعة الحكومة، بغداد 1964، ص104.

67 نفس المصدر السابق

صالح بن شُمّيل بن صالح بن شمولي: (1890–1960)م[68].

آخر العازفين اليهود على آلة الجوزة في العراق ولد في بغداد محله الطاطران وأخذ فن العزف على الكمان والجوزه من نسيم بصون، وهوعضو في جوق يوسف بتو في الجالغي البغدادي. شارك في مؤتمر القاهرة الاول للموسيقى العربية في عام 1932.

صالح شميل

صورة لمجموعة الجالغي البغدادي من فناني العراق الاوائل والتي اخذت لهم في مؤتمر القاهره الاول للموسيقى العربية في عام 1932 يظهر في الصورة كل من اليمين: عازف السنطور يوسف حوكي بتو وعلى الجوزة صالح شميل وقارئ المقام محمد القبناجي والعواد عزوري هارون وعلى القانون يوسف مير زعرور وعلى الدف ابراهيم افندي صالح وضابط الايقاع على الطبل يهودا شماس.

---

[68] ي. قوجمان، **الموسيقى الفنية المعاصرة في العراق** ، أصدرته آكت للتراجم العربية، ط1، لندن، طبع في بريطانيا العظمى، 1978 ،ص78.

أبرز عازفي آلة الجوزة العراقيين بعد عام 1952 حتى تأسيس معهد الدراسات النغمية العراقي 1970:

شعوبي إبراهيم (1925–1991)

ولد شعيب بن الحاج إبراهيم بن خليل بن إسماعيل العبيدي الذي اشتهر باسم (شعوبي إبراهيم) في مدينة الأعظمية محلة الشيوخ في بيت قديم من تلك البيوتات البغدادية البسيطة الواقعة في زقاق ضيق. وكان في صباه حريصاً على حضور المناقب النبوية (المواليد) والإستماع لقراء المقام العراقي والأشغال التي يترنم بها (الردادة).

أكمل شعوبي دراسته الابتدائية والمتوسطة في مدرسة الأعظمية الأولى وأتم دراسته الإعدادية في ثانوية بيوت الأمة المسائية الأهلية في مدينة الكاظمية، ثم دخل معهد الفنون الجميلة المسائي وتخرج فيه العام 1952 على آلة الكمان. ثم انضم ثانية لمعهد الفنون الجميلة ولكن هذه المرة في القسم النهاري حيث دَرَسَ على يد الأساتذه غانم حداد ومنير الحكيم حتى تخرج فيه العام 1956م على آلة العود وعلى يد جميل سليم. عمل مراقباً في أمانة العاصمة، وعمل موظفاً في الزراعة مدة قصيرة بعدها عين معلماً في مدرسة الكميت الابتدائية عام 1956 في مدينة الكاظمية لمادة النشيد والموسيقى، وبعدها عين مشرفاً على الأناشيد المدرسية في وزارة التربية ثم مدرساً لمادة المقام العراقي وآلة الجوزة في معهد الفنون الجميلة وأخيرا انتقل في منتصف سبعينات القرن العشرين إلى معهد الدراسات النغمية لتدريس المقام وآلة الجوزة. وهو أول من اطلق تسمية الجوزة على آلة الكمانة التي كانت تستخدم الى جانب الة السنطور في الجالغي البغدادي خلال صناعته لهذه الالة.

دخل الفنان شعوبي إبراهيم الإذاعة عام 1948 عازفاً على آلة الرق مع الفرقة الموسيقية وأسسَ مع الحاج هاشم الرجب فرقة الجالغي البغدادي عام 1951م، كان كثير الاستماع لقراء المقام عن طريق الاسطوانات والأشرطة فأصبح صديقاً لجميع قراء مدينته يوم ذاك وفطنوا إلى موهبته في حبه وحفظه لهذا الفن وتفوقه عليهم بمعرفة أسراره وقواعده

وأصوله حتى صار خبيراً في ذلك، ساعده على ذلك دراسته لآلة الجوزة على يد أستاذها الأول صالح شميل في فترة الأربعينات، إضافة إلى دراسته النظريات الموسيقية في معهد الفنون الجميلة.

شعوبي إبراهيم موسيقي لامع أديب موهوب بالفطرة وشاعر مطبوع ذو خيال واسع، كتب الكثير من الموالات والاشعار لكبار قراء المقام أمثال الراحل يوسف عمر وعبد الرحمن خضر وجميل الأعظمي وحمزة السعداوي وغيرهم.

كذلك هو من وضع كلمات أغنية (داري) من نغم البنجكاه.

داري داري أنا أنا انا داري بلي بلي

بهوى الاسمر انا أنا ولهـان

وضع منهجاً علمياً لمادة المقام العراقي يدرّس لمدة ست سنوات في معهد الدراسات النغمية، فوضع كتابه الموسوم (دليل الأنغام لطلاب المقام) والتي صدرت الطبعة الأولى منه عام 1982، أما الطبعة الثانية فقد صدرت في العام 1985، وتضمن تعريفاً بالمقام وأقسامه مقرونة بستة أشرطة (كاسيت) بصوته لتعليم المقام وتدريسه والتدريب على قراءته، مع شرح مفصل لخفايا هذا الفن، جعلت من درس المقام درساً حيوياً لطلبة (معهد الدراسات النغمية) ومحبباً لهم، كما تعلموا بسهولة خفايا هذا الفن. وسهلت هذه الطريقة عملية نشره وتعليمه في المعاهد والمؤسسات الفنية والتراثية حتى أصبح في ما بعد مرجعاً لكل من درّس هذه المادة من بعده وكذلك لطلابه ومحبيه، وأصبح هذا الكتاب منهجاً معتمداً حتى يومنا هذا في تدريس مادة المقام العراقي التي ابتكرها شعوبي إبراهيم حرصاً منه للحفاظ عليه من الانقطاع والاندثار، وبهذا يكون للفنان الراحل الدور الأساس في وضع منهج علمي لفن المقام العراقي، ويصبح واحداً من مؤسسي هذا الصرح التراثي العريق.

لقد أوكلت له إدارة المعهد تدريس مادة المقام، فكانت تجربته رائدة وجديرة بالتقدير في تدريس هذه المادة الحيوية واستطاع أن ينقل خبرته الطويلة إلى طلابه خلال ساعات الدرس بسلاسة دون تعقيد، كذلك هو أول من درّس مادة

المقام على شكل مجاميع، وطبقها على طلاب المعهد، ثم نقل تجربته هذه إلى فرقة الإنشاد العراقية في مطلع سبعينيات القرن العشرين. لقد كان شعوبي إبراهيم ملماً بجميع المقامات العراقية والقطع والوصلات عزفاً وغناء.

وقد سجل جميع هذه المقامات بصوته وعزفه على آلة الجوزة، أما تحليله للمقامات فجعله على درجات صوتية مبسطة، لأن جميع المقامات تغنى على درجات مصورة، ولو حللنا كل مقام على درجته المصورة لصعب على المبتدئ ذلك، وعلى سبيل المثال فإن مقام الرست الذي يغنى على درجة الرست (دو) نرى أغلب قراء المقام لا يتمكنون من الوصول للميانات (الجوابات) فتراهم يغنون هذا المقام على درجة أو درجتين أقل من درجته الأصلية وبهذه الطريقة المصورة يكون التحليل صعباً على المبتدئ في هذا الفن.

أول كتاب ألفة الفنان شعوبي إبراهيم كان بعنوان (المقامات) صدر سنة 1963، حيث جمع فيه ألواناً من فنون الجد والهزل والدعابة والفكاهة وفنون الغناء والأبوذية والعتابا، إضافة إلى تنظيمة (أرجوزات تعليمية) شملت تعريفاً لمقامات العراقية، كتبه بأسلوب السجع البسيط غير المتكلف القريب من أسلوب مقامات الهمذاني ومقامات الحريري وناصيف اليازجي .. كان هدفه من هذا الأسلوب، إبعاد الملل عن القارئ، والمساهمة في إحياء أسلوب عربي قديم كان حلية الأدباء وزينة الكتاب في أبهى عصور الأدب العربي، فكان هذا الكتاب باكورة أعماله الأدبية تضمن عشرين مقامة نثرية ومنها (المقامة البنائية، المقامة العثماني ، والمقامة الموصلية – التي ضمت أسماء المقامات الرئيسة والفرعية في – والمقامة البغدادية، المقامة الشعرية، المقامة الموسيقية، المقامة الغزلية، والمقامة البصرية وغيرها). لتفسير وتوضيح المقام العراقي بأقسامه الفرعية والرئيسة وفصوله وقرائه وكل ما يمت بصلة إليه[69].

[69] شعوبي، هيثم، شعوبي إبراهيم ودوره في تدريس المقام العراقي، بحث مقدم للمؤتمر العلمي الثاني عشر، بغداد، 2010.

شعوبي إبراهيم

صورة الباحث وهوتلميذ في السنة الأولى وأستاذه شعوبي ابراهيم في معهد الدراسات النغمية العراقي 1975

صورة الباحث وأستاذه شعوبي ابراهيم في برنامج تلفزيوني عام 1987 في خان مرجان

صورة نادرة للأستاذ الكبير شعوبي قبل وفاته بيومين 1991- تصوير عقيل صالح

حسن علي النقيب:(1930– 1985)م

يَعدُ حسن علي النقيب العازف العراقي الأبرز بعد شعوبي إبراهيم قبلَ تأسيس معهد الدراسات النغمية العراقي لكن شهرته الفنية لم تأخذ مدىً واسعاً كما كانت شهرة أستاذهِ، وقد درسَ في بداية الستينات من القرن الماضي في معهد الفنون الجميلة، عمل في فرقة التراث الموسيقي العراقي منذ تأسيسها عام 1973 وحتى وفاته. شغلَ منصب مدير فرقة التراث ردحاً من الزمن في عقد السبعينات، عاصرَ غالبية قراء المقام العراقي في فترة الستينات. قامَ بتدرسَ آلة الجوزة في معهد الدراسات النغمية العراقي. وكانَ معلماً جيداً في تعليمه وتدريبه لآلة الجوزة للطلبة حيث كانَ الباحث أحد طلبته ودرسَ على يدهِ في السنة الأولى من دراسته في المعهد كذلك عملَ معلماً لآلة الجوزة في مدرسة الموسيقى والباليه. وتميز أسلوبه العزفي بالروحية البغدادية الأصيلة حيث شارك في العزف لآلة الجوزة مع الكثيرين من قراء المقام العراقي الكبار.

طلبة معهد الدراسات النغمية قسم آلة الجوزة الصف الأول مع الأستاذ حسن علي النقيب 1975
من اليمين: عمانوئيل يعقوب، ظافر الخطيب، محمد حسين كمر، عدنان محمد

داخل احمد عران (1951)

خريج الدفعه الأولى لمعهد الدراسات النغميه لسنة 1976، لذلك يُعَد أول خريج أكاديمي لآلة الجوزة إلى جانب زميله كاظم جاسم تَتَلمذَ على يد أشهر عازفي الجوزه في العراق (شعوبي ابراهيم وحسن النقيب). عملَ بعد تخرجه أستاذاً لآلة الجوزة في معهد الدراسات النغميه العراقي ومدرسة الموسيقى والباليه في قسم الموسيقى العربية، وفي الفرقة العراقية للموسيقى سنة 1981. إضافةً إلى عَمَله معَ فرقة جالغي بغداد في المتحف البغدادي وفرقة الجالغي البغدادي لبيت المقام العراقي، كما عَمَلَ معَ فرقة الجالغي البغدادي لتلفزيون العراق انذاك في منتصف السبعينات من القرن العشرين .

يعتبر من العازفين المتمزين الذي حافظوا على أستمرارية هذه الآلة الموسيقية التقليدية باسلوبه الأدائي في العزف على آلة الجوزة بالطريقة التقليدية التي أخذها عن أستاذه شعوبي إبراهيم، وهو أول طالب أكاديمي لهذه الآلة إلى جانب زميله كاظم جاسم (الذي تميزَ بتأليف كتاب عن آلة الجوزة ولم يبرز كعازف متميز بل تميزَ كمعلم لها في معهد الدراسات النغمية). لقد كان لمعاصرته للأستاذ شعوبي إبراهيم إضافة إلى معاصرته ومرافقته في العزف إلى كبار قراء المقام العراقي أمثال: يوسف عمر وعبد الرحمن خضر وحمزة السعداوي وحسين الأعظمي وسعد الأعظمي الأثر الكبير في بلورة شخصيته الموسيقية وتمييزه عن أقرانه في العزف على هذه الآلة وحفظه للكثير من المقامات والبستات العراقية وهو يمتلك صوتا جيداً في أدائه للبستات البغدادية القديمة التي تعلمها أثناء مصاحبته في العزف لغالبية قراء المقام لعراقي .

وظل متمسكاً بطريقة العزف القديمة بخصوص وضع الآلة على الفخذ الأيمن وكذلك بطريقة نصب الآلة وإستخدام ربط القيطان التي أكتشفها وأول من طبقها شعوبي إبراهيم وتحريكها على الأوتار من درجة موسيقية إلى درجة

موسيقية أخرى منخفضة أو أعلى حسب طبقة صوت المطرب أي عملية بطريقة التصوير الموسيقي الذي يسمى (**transposition**) ويُعتبر داخل أحمد أيضاً أول أستاذ لآلة الجوزة من خريجين معهد الدراسات النغمية العراقي.

بالإضافة إلى الفنانين البارزين الثلاثة الذين ذكرناهم، هنالك أيضاً بعض العازفين الذين درسوا في معهد الدراسات النغمية العراقي لكنهم لم ينالوا الشهرة كأقرانهم ومنهم: كاظم جاسم ومحمد لقمان ومحمد صالح عمر وصهيب الرجب ومهدي جيجان وهيثم شعوبي وحسين أسماعيل الأعظمي الذي تَمَيزَ في قراءة المقام العراقي وصلاح حميد ورافد عبد اللطيف وأسعد مظلوم ووليد حاتم ومن بعدهم ظهرَ جيل جديد من العازفين الجيدين نهاية عقد الثمانينات من القرن الماضي وأغلبهم كانوا من طلبة الباحث منهم: ستار جدوع، مسعود أبلحد، وأنور أبو دراغ (الذي أتجه مؤخرا للغناء)، أحمد يوسف، وسيم فارس، وباسم محمود، ومحمد أمين، ومصطفى عباس، وأحمد سالم، وفراس ياسين ونوبار عدنان وأحمد فنجان وغيرهم.

ابرز عازفات الة الجوزة العراقيات:

كان للمرأة عبر تاريخنا القديم والحديث دورها المميّز في العراق. وقد سجَلَ لها تاريخ وادي الرافدين موقعها المؤثر في الحياة العامة حيثُ تحتفظ ممالك ودول ومنظمات بتاريخ حافل لقيادة المرأة وليس غريبا هذا على تاريخ وادي الحضارات الإنسانية الأولى.

وفي مجالات الفنون والموسيقى نقرأ في كتب التاريخ العربي عامة والعراقي خاصة أنَ للمرأة مكانة كبيرة في الحياة الموسيقية وممارستها العزف والغناء والرقص وخصوصا في العصر العباسي فترة إزدهار الحضارة الأسلامية والعربية حينما كانت بغداد مركزاَ للإشعاع الحضاري فكانت أغلبية القيان والجواري يمارسن العزف والغناء والرقص في قصور الخلفاء والسلاطين والأمراء وبيوت الأثرياء ورؤساء القبائل، كما ظَهرنَ في الحانات ومضارب الخيام القبلية وكانت لبغداد في تلك الفترة مدارس عديد لتعليم الموسيقى والغناء والعنصر النسوي كنَ من أكثر من يُمارسنَ هذا المجال.

ونتيجة للظروف والإنتكاسات العديدة التي مر بها العراق عبر تأريخه المليء بالمآسي والأحداث المؤلمة والحزينة حتى الأعماق وبالتحديد منذ سقوط بغداد على يد المغول 1258م، عانت المرأة العراقية الأمرَّيْن وهي تحيا في كنف البيت الجديد للعائلة العراقية بعيدة عن مسرح الحياة والنظرة المتخلفة إليها وتصويرها ككائن قد خُلق فقط لأمور المنزل وإنجاب الأطفال والإهتمام بمتطلبات الزوج وعدم فسح المجال لمشاركتها وعطائها خارج البيت، "وهكذا مرت القرون والمرأة بعيدة عن مسرح الاحداث وعلى الأخص في مجالات الفنون ومنها الموسيقى والغناء بشكل خاص وهكذا كانت النظرة الإجتماعية لمكانة المرأة في المجتمع العراقي حتى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين

وظلت بعيدة عن ركب العلم والدراسة والتطور وخصوصا في مجال ممارسة الفنون الموسيقية نتيجة هذه النظرة الأجتماعية المتخلفة ومنذ تلك الفترة المظلمة "[70] .

ومِثلَما وجدنا العلاقة والحالة شبه المنعدمة بين المرأة وممارستها للحياة الموسيقية وخصوصاً لقراءة المقام العراقي نجدها تقريباً مماثلة في ممارستها العزف على آلة الجوزة، وفيما يخص موضوع بحثنا بخصوص آلة الجوزة فأننا لم نقرأ ولم نسمع ولم نرَ في التاريخ الحديث ومنذ القرن التاسع ولغاية بداية السبعينات من القرن الماضي أن إمرأة مارست العزف على آلة الجوزة، ولقد شَهدَ العراق ومنذ نهاية الستينات وبداية السبعينات نهضة موسيقية حقيقية وكان الإهتمام ببناء المؤسسات الفنية و المعاهد والمدارس الموسيقية واضحا في تلك الفترة توجت بتأسيس مدرسة الموسيقى والباليه ومعهد الدراسات النغمية العراقي والذي تخصصَ بدراسة المقام العراقي وتعليم العزف على الآلات الموسيقية التقليدية كالجوزة والسنطور أكاديميا وكانَ لدخول المرأة إلى هذه المؤسسات ودراسة الموسيقى الأثر الكبير في تغيير النظرة الأجتماعية للفنون بشكل عام والموسيقى بشكلٍ خاص .

" وكان هذا الإهتمام إستجابة طبيعية لحاجة واقعية لها وجودها الملموس على المستوى الإجتماعي والوطني، حاجة يمكن ان تبرر هذا التشجيع من جانب الدولة وأجهزتها الإعلامية، مع الجهود المخلصة لبعض الباحثين الأفراد. وعليه فإنَ فناني الطليعة في العراق الحديث، خلال النهضة الموسيقية الحديثة مطلع القرن العشرين، قد ساهموا مساهمة فعالة في إعادة الزهو إلى الموسيقى خاصة.ولا بُدَ من ذكر حقيقة هي أنَ هذا الإنبعاث الجديد لنهضة الثقافة الموسيقية عندنا قد ساهمت به نساء فنانات برهَنَ على انهن قويات في المجتمع "[71] فعند تأسيس المعهد لم يكن للعنصر النسائي

---

[70] الأعظمي، حسين، المقام العراقي بأصوات النساء ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1 2005، ص81.

[71] المصدر السابق، ص 40

وجودٌ في الدورة الأولى والثانية إلا أنَ الدورة الثالثة شهدَت دخول أول إمرأة لدراسة آلة الجوزة وهي السيدة فريال رؤوف كذلك الدورة الرابعة في المعهد شهدت دخول السيدة آمال داوود لكن السيدتين المذكورتين لم تكونا متفوقتين في العزف على هذه الآلة لغاية الدورة السابعة التي شهدت بروز وتفوق الطالبة أزهار صالح مهدي في العزف على هذه الآلة وقد عينت بعد تخرجها من المعهد كمدرسة لهذه الآلة في مدرسة الموسيقى والبالية. وبعد منتصف الثمانينات برزت أسماء نسائية في العزف على هذه الآلة أبرزهن: داليا سيف التي درست في بداياتها في مدرسة الموسيقى والباليه على يد الباحث ثم أكملت دراستها في معهد الدراسات الموسيقية. وكذلك برزت أسماء أخرى منهن السيدة سونيا فارس وهزار بسام وشهد جمال السماوي وتعتبر الأخيرتان من ابرز العازفات في الوقت الحاضر.

هزار بسام

شهد جمال

أهم صانعي آلة الجوزة العراقية :

"ومن الواضح أن العازفين اليهود العراقيين إحتكروا مهنة العزف على آلات الجالغي البغدادي، وطريقةِ صُنعها، وأساليب العزف عليها كونها أصبحت مهنة عائلية اعتمدوا عليها في كسب رزقهم لأنها تدر مورداً مادياً جيداً لهذه العائلات فأصبحت سراً من أسرار المهنة لا يُسمَحُ بالإطلاع عليه من قبل الغرباء وإنما قاموا بتعليمها فقط لأبنائهم ليحافظوا على مكانتهم، كما يعترف بذلك اليهود أنفسهم إذ يقول قوجمان "أنه تميّز هذا الوسط الموسيقي ببعض الأنانية إذ أنَ هؤلاء الموسيقيين بخلوا عادةً في نقل معلوماتهم إلى الآخرين رغبةً منهم بالاحتفاظ بسر المهنة لهم ولعوائلهم".[72]

"وقد كان لهذا الإحتكار نتائج واضحة ظهرت بشكل ملموس بعد هجرة اليهود إلى فلسطين عام 1951م حيث كانت فترة عصيبة موسيقياً في بغداد، لولا تدارك بعض الشباب العراقيين الفنانين في هذا المضمار فأعادوا لهذه الموسيقى رونقها، وأصالتها كما رفدوها بآلات العزف القليلة المتيسرة في ذلك الحين بعد غياب العازفين اليهود السابقين مع آلاتهم"[73].

وفي أربعينات القرن العشرين وما قبلها لم تكن في بغداد إلا محلات قليلة متخصصة في صنع آلات الموسيقى المحلية تقتصر على بعض المحترفين في صناعتها الذين احتكروا تلك الصناعة ومنهم بعض اليهودوالأجانب المقيمين في بغداد".[74]

---

[72] ي. قوجمان، **الموسيقى الفنية المعاصرة في العراق** ، أصدرته آكت للتراجم العربية، ط1، لندن، طبع في بريطانيا العظمى، 1978م، ص65.

[73] الرجب، هاشم محمد، **المقام العراقي**، ط1، بغداد ، مطبعة المعارف، 1961م.

[74] السماك، مهدي عبد الأمير، **مذكرات وخواطر طبيب بغداد**، ج2، ط1 ، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،2002 ، ص99.

وقد عُرِفَ شعوبي إبراهيم عازف آلة الجوزة كأحد أبرزِ صناع هذه آلة الجوزة العراقية إضافة إلى تميزهِ في العزف عليها وبذلك يكون دورُ هذا الفنان كبيراً في الحفاظِ على هذه الآلة الموسيقية من الإندثار بعد هجرة العازفين اليهود. وقد تعلم العزف أولاً ثُمَ صناعة هذه الآلة ثانياً ثم تدريسها في المعهد للطلبة. كذلك كانَ من أبرز صناع هذه الآلة كل من الأسطة محمد فاضل العواد صانع العود المشهور و تركي الجراخ إضافة إلى إبراهيم حمودي وولدهُ فرات ومن بعدهم برزَ لصناعة هذه الآلة مجموعة من طلبة معهد الدراسات الموسيقية وعملوا على إبتكار عدة طرق في صناعتها بطريقة علمية سنتطرق في بحثنا هذا الى أبرز هذه الأسماء.

وسيم فارس[75] وابتكار الة جوزسيم:

يقول عن ابتكاره لآلة جوزسيم "طموحي من خلال ابتكار هذه الآلة، وبكل مميزاتها، هو الوصول الى تكوين عائلة الجوسيم التي تحتوي عدداً من الآلات المتنوعة، كما هو الحال في عائلة الكمان: الكمان، الفيولا، التشيلو والكونترباص. وبهذا الإنجاز تزداد أهمية هذه الآلة الجميلة وتقوى شخصيتها ان شاء الله"[76].

[75] وسيم فارس من مواليد بغداد 1970، درس الموسيقى في مدرسة الموسيقى والباليه في قسم الموسيقى الغربية فرع الكمان 1976، إلتحق سنة 1986 في معهد الدراسات الموسيقية في بغداد في قسم الجوزة وتخرج بدرجة امتياز في معهد الدراسات الموسيقية العراقي عام 1991. حاصل على براءة اختراع لتطوير آلة الجوزة الفلكلورية العراقية وتقديم بحث إلى دائرة السيطرة والتقييس النوعي وزارة التخطيط 1993 .

[76] مقابلة شخصية مع **وسيم فارس**، دبي، 2015/4/10.

– ملخص الإختراع

"إيماناً مني بأهمية التطوير الحضاري ورفد وتعزيز المفردات التي تسهم فيها وبعد دراستي لآلة الجوزة المعروفة والمرافقة في العزف والغناء العراقي . ولكون هذه الآلة تمثل إمتداداً حضارياً يمتد في جذور التاريخ العراقي فإنني حاولت من خلال المبتكر الجديد (آلة الجوسيم) أن أوضح أهمية تطوير آلة الجوزة العراقية وذلك بمواصفات متطورة تفيد العازف والملحن والمغني باستخدام أنغام ومعزوفات ذات أبعاد جديدة وباستخدام تقنية عالية في العزف وسهولة في التطبيق على هذه الآلة. علماً بأنني في آلتي الجديدة (الجوسيم) استخدمت مواد ليست جديدة ولا غالية وإنما سعيت في استخدام ما توفر لتطوير هذه الآلة تحقيقاً لأهداف فنية سامية."[77]

– شكل آلة الجوسيم ومضمونها

إن شكل آلة الجوسيم. هي كأي آلة جوزة إعتيادية متكونة من مادة الخشب لاغيرها. فقط هناك بعض الإختلافات والإضافات التي لابد منها لأجل تحقيق الهدف. وتتكون آلة الجوسيم من:

1. الطاسة:

ليست هي نصف (جوزة الهند) ومنها أطلق عليها اسم الجوزة وليست هي متباينة الأبعاد والقياس وإنما قياسها يكون ثابتاً بشكل علمي وعملي. وتصنع من خشب الجوز أو السيسم أو البلوط. وعلى شكل أضلاع ملصوقة بعضها ببعض. مما يؤدي لنا من ذلك الفائدة في تحسن الصوت وخفة الوزن. الطاسة متكونة من 19 ضلعاً وقطر الفتحة الأمامية (وجه الجلد) 9سم وقطر الفتحة الخلفية (المفتوحة) 16سم وعمقها 8 سم.

---

[77] المقابلة السابقة

2. الزند:

ولا يكون على شكل دائري. وإنما يكون من الأمام مسطحاً بعض الشيء ومدوراً من الخلف، كما انه متكون من قسمين، الواحد فوق الآخر. وهذا مما يساعد العازف على سرعة التكنيك وسلامة العزف طول القسم الأول، الأمامي 11سم. وطول القسم الثاني، الخلفي 15سم وطول الزند الكلي 26سم (11سم + 15سم) وعرضه من رأس الميزانية اثنان ونصف سم وعرضه من رأس الطاسة اربعة ونصف سم.

1. المسطرة: طولها وعرضها مطابق للزند. ولكنها ليست ملتصقة كلها بالزند. أي أنها فقط ملتصقة بالقسم الأول من الزند الذي طوله 11سم.
2. السمكة: أو الغزالة الثانية التي تثبت فيها الأوتارمن بعد الغزالة الأولى التي ترفع الأوتار. وتكون من الخشب مثبتاً عليها أربعة من البراغي الصغيرة لضبط دقة نصب الأوتار. طول السمكة 6سم وعرضها من الامام (أمام البراغي) 4سم وعرضها من الخلف واحد ونصف سم، أما الغزالة الأولى الرافعة للأوتار (هذه القياسات مهمة جداً وثابتة لأنها النموذجية في إخراج الصوت النموذجي:(طولها 5سم سمكها من الأسفل 2ملم وسمكها من الأعلى 1ملم وإرتفاعها 3 سم.
3. الميزانية: لا تكون باستقامة واحدة مع الزند وإنما تكون منخفضة أو مائلة الى الخلف بزاوية 45% لسهولة نصب الأوتار وشدها لإعطاء جمالية ورونق أكثر للآلة.
4. الشيش: لا يكون من الحديد كما هو الحال في آلة الجوزة، وإنما يكون من الخشب لتقليل وزن الآلة, ولسهولة التركيب والتفكيك، وكذلك من أجل الحفاظ على شخصية وقيمة الآلة.طول الشيش 26سم عرض الشيش من الأمام (الطرف الذي يدخل في الزند 1سم وعرض الشيش من الخلف (طرف الإتصال بالقوس الساند) واحد ونصف سم وعرض مسند الشيش (قاعدة الإتصال بالطاسة) اربعة ونصف سم.

5. القوس الساند: وهو قوس خشبي يثبت من نهاية الشيش، وهو قابل للحركة بجميع الإتجاهات، فائدته هو إسناد الآلة وثباتها على فخذ العازف، مما يؤدي الى سيطرة العازف عند عزف مقطوعته الموسيقية .طول القوس 14سم عرضه من الوسط 2سم وعرضه من الأطراف نصف سم وهو على شكل هلال.
6. القوس: وأخيراً القوس، الذي قمت بتطويره أيضاُ. حيث فيه أماكن، أي مسكات خاصة لتثبيت أصابع يد العازف ومن ثم توحيدها لكل عازفي هذه الآلة.

ميزات آلة الجوسيم:

لقد تعددت ميزات هذه الآلة من خفة في وزن الآلة – الحجومات والقياسات ثابتة هندسياً ورياضياً – جمالية الآلة ورونقها إخراج صوت رقيق وواضح بترددات أكبر وأفضل من آلة الجوزة – سهولة تسوية الأوتار – سهولة مسك الآلة وسهولة التكنيك بالإنتقال من أوكتاف الى آخر – توحيد مسكة القوس وبأعطائها سيطرة وخفة عند التحريك – وسهولة العزف في النزول كما الحال في الصعود – جيدة الثبات وسهولة السيطرة على الآلة – سرعة وسهولة في التفكيك والتركيب وختاماً أقول بأن العلم دائماً نحو التقدم والازدهار من أجل خدمة العلم والبشرية.

إنَ عملية الأبتكار والتجديد في صناعة الآلات الموسيقية هي مسألة مهمة تتطلب الكثير من التخصص والمعرفة والدراية في أنواع الأخشاب التي تتميز باصدار الأصوات الجيدة وكذلك المعرفة بفيزيائية الصوت ودرجات الحرارة التي تحتاجها الأخشاب أي أن عملية الصناعة يجب أن تكون بطريقة علمية كما في صناعة الآلات الموسيقية الأخرى في دول العالم المتطورة التي تنشىء معامل خاصة لصناعة الآلات وفي صدد آلة جوزسيم يرى الباحث الكثير من الإيجابيات في هذه الآلة المبتكرة من قبل وسيم فارس فخفة الوزن وتوحيد القياسات في حجم الصندوق الصوتي يساعد على توحيد نوعية الصوت الذي يخرج من الآلة كذلك يجد الباحث أهمية القوس الساند وهو القوس الخشبي على شكل هلال يثبت من نهاية الشيش، وهو قابل للحركة بجميع الإتجاهات، فائدته إسناد الآلة وثباتها على فخذ

العازف، مما يؤدي الى سيطرة العازف عند عزفه للمقطوعة الموسيقية. وهو أفضل من الشيش القديم الذي يكون في بعض الأحيان متعبا للعازف اضافة الى امكانية زحفه وتزحلقه من فخذ العازف. إضافة الى فائدة الميزانية الخاصة بالأوتار حيث يتم ضبط النغمة الموسيقية بشكل دقيق وكذلك عملية ضبط الدوزان بشكل متناسق ودقيق مع الآلات الموسيقية الأخرى. ولكن وسيم فارس لم يقم بصناعة نماذج متعددة أخرى من هذه الالة مع عائلة آلة الكمان لكي ينتشر هذا الابتكار ولم يدخل حيز العمل في المعاهد والمدراس الموسيقية العراقية لكي يرى الطلبة والعازفين ميزات هذا الابتكار.

باسم محمود حوار[78] وابتكار الة جوزة باسم:

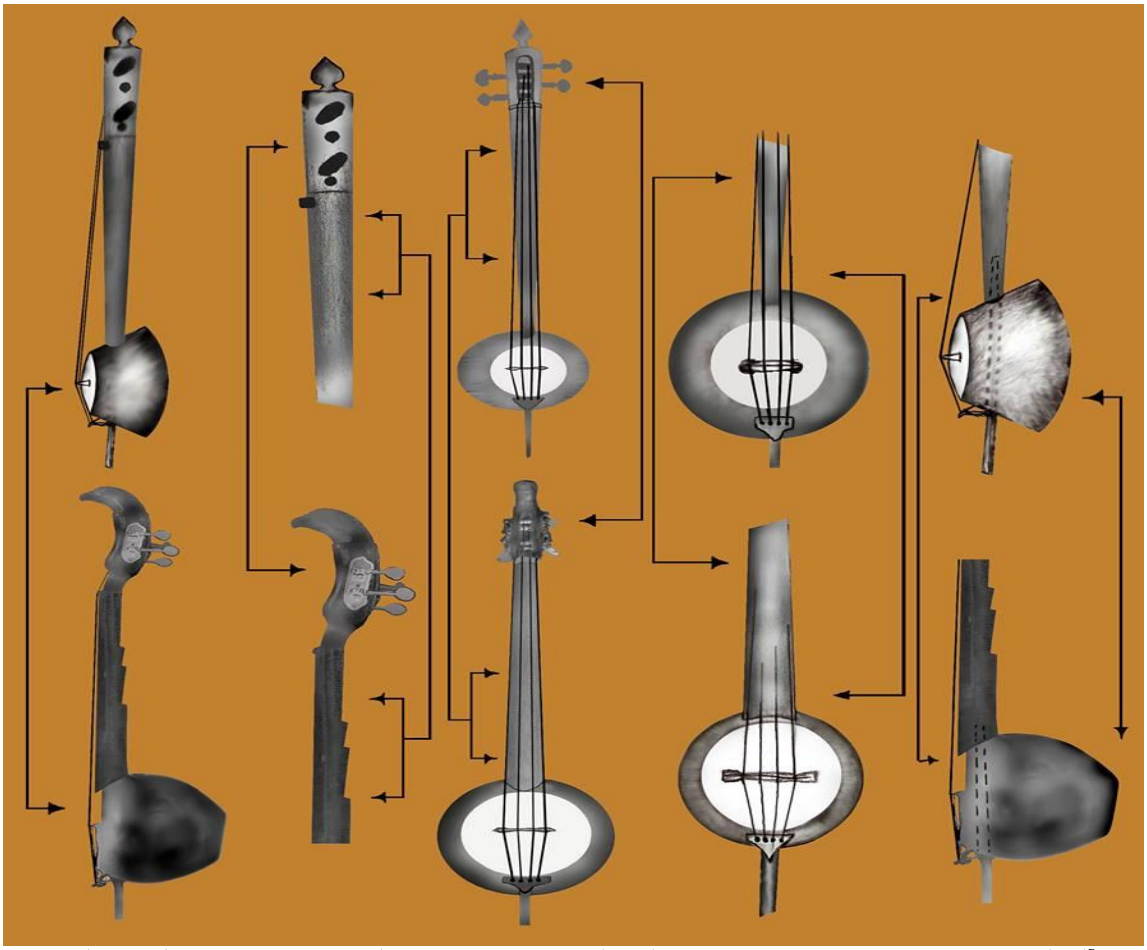
أجرى باسم حوار بعض التغيرات على آلة الجوزة، وذلك لحاجتة في أداء بعض القطع الموسيقية التي تحتاج الى تقنيات عزفية صعبة وقد كانت البداية في تجربة عزف مؤلفات الشريف محي الدين حيدر بالكامل على آلة الجوزة بعد ان كانت مقتصرة في الاداء فقط على آلة العود. كذلك هو الحال مع مؤلفات الأساتذة أمثال جميل بشير ومنير بشير ثم الأنطلاقة في تطوير طريقة الأداء العزفي في محاولات اداء تمارين الة الكمان والتشيلو على الة الجوزة واداء وعزف القطع الموسيقة العالمية. كل هذة المحاولات ساعدته في اجراء بعض التغيرات على الة الجوزة التي استمرت خمس سنوات من

[78] مواليد بغداد 1972، بدأ دراسته للموسيقى في معهد الدراسات الموسيقية ببغداد سنة 1987. مختصا بآلة الجوزة العراقية على يد محمد حسين كمر، أكمل دراسته في أكاديمية الفنون الجميلة قسم الموسيقى متختصصاً بآلة الكمان. شارك في العزف مع العديد من الفرق الموسقية المتنوعة وكان له دور في تاسيس بعض منها مثل لكش، سيدارة، اهوار، ميلودك، بابل، البيارق، يوري هونينك تريو / قطار الشرق، بغداد، و الرافدين وأهم بعض الاماكن التي عزف فيها هي: فلهارموني كولونيا النيا وفلهارموني ميونخ النيا وفيلهارمني امستردام واوبرا الباستيل باريس فرنسا وايضا مشاركاته في الدول الأوروبية واغلب الدول العربية وبعض من الدول الاسيوية واقصى اسيا.

التجارب الى ان وصل في نهاية الأمر الى آلة الجوزة التي سميت مؤخرا باسمهِ (جوزة باسم أو قالب جوزة باسم) وقد كانت البداية في صنع الة الجوزة الموازية لآلة الكمان الشرقي من حيث النصب وكذلك الة الجوزة الباص الموازية لآلة الفيولا من حيث النصب الدوزان سجل هذا الابتكار عام 2003 بأسمه في مكتب القياس والنوعية في المانيا[79].

وَجَدَ الباحث أنَ باسم هوار أجتَهَدَ في صناعة مجموعة من آلات الجوزة وبأشكال مختلفة ومن الطرق الجديدة التي عمل عليها هو ابتكار مسند خاص لألة الجوزة للعزف عليه وقوفا كما أنه عمل على تبديل المفاتيح الخشبية الخاصة بدوزنة الآلة الى المفاتيح الخاصة بآلة الكيتار وهذه المفاتيح تكون أكثر دقة في عملية نصب الأوتار من المفاتيح الخشبية والملاحظة التي يسجلها الباحث على وسيم فارس وباسم هوار وبالرغم من الأمكانية الجيدة التي يمتلكانها من ناحية المهارة في العزف والأستخدام الصحيح لحركة القوس والأمكانية الجيدة في قراءة المدونة الموسيقية إلا أنهم أبتعدوا عن الأسلوب العراقي الذي يميز هذه الآلة وخصوصا في اسلوب عزف المقامات العراقية.

[79] مقابلة شخصية مع **باسم هوار**، كولن، المانيا، 2015/11/15.



آلة الجوزة من صنع باسم محمود والإشارة إلى التحديث والإضافات والفوارق بين جوزته والجوزة القديمة

أحمد عارف مشعل اخر صانعي الة الجوزة[80]:

لم يبق في العراق صانعون لهذة الآلة غير أحمد عارف فيصنعها بطريقتين الاولى الشكل الكلاسيكي المعروف والطريقة الثانية التي أدخل عليها بعضُ التحسينات لتطوير إمكانيتها من حيث العزف والمظهر العام[81] ومنها:-

1- إضافة المفاتيح الميكانيكية الخاصة بآلة الكيتار وهذه الفكرة استعارها من فكرة باسم محمود وإتخذها طريقة دائمة للصناعة لانها قضت على مشكلات ضبط الدوزان.

2- تغيير شكل الصندوق الصوتي المصنوع من ثمرة جوز الهند وذلك بالتلاعب بالفتحتين الأمامية والخلفية والعمق للصندوق الصوتي.

3- فيما يَخصُ الزند فقد صنعها بعدة أشكال ومنها أسطواني الشكل ومسطح الشكل شبيه بزند الة الكمان.

4- شكل بيت المفاتيح عمله بأشكال مختلفة منها الطويل والمائل والمستطيل وعلى أشكال هندسية مختلفة.

5- الزخرفة والنقشة فقد بقيت على حالها في صناعة الالة الكلاسيكية.

6- الشيش والمشط فقد صنعها من قطعتين: القطعة الاولى على شكل أنبوب مجوف مثبت في نهايته حلقة مثقبة هذا الجزء يثبت الصندوق الصوتي بالزند ومن أسفل الصندوق الصوتي حلقة مثقبة لتثبيت الأوتار وفيها برغي جانبي لتثبيت القطعة الثانية من الشيش وهي المتحركة لإمكانية تطويل وتقصير الشيش شبيهه بالشيش الموجود بآلة التشيلو لضبط إرتفاع وإنخفاض الآلة ليتمكن العازف من وضعها بشكل مريح من حيث الارتفاع والانخفاض.

7- اضافة حامل مثبت للشيش يعمل بشكل دائري سهل الحركة شبيه بشولدر الكمان ولكن يوضع على الفخذ

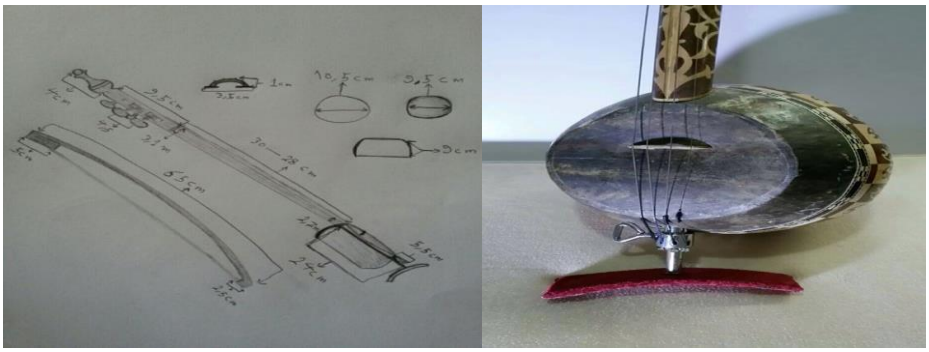
---

[80] مواليد 1973 خريج معهد الدراسات الموسيقية عام 1997، فرع الناي. درس على يد الأستاذة: باسم حسين، احمد عبد علي، علاء مجيد، رافد حنا.

[81] مقابلة شخصية مع **احمد عارف**، بغداد، 2015/5/20.

العازف .

8- اضافة النقوش والزخارف للزند والصندوق الصوتي من خلال استعانته بمحمد عبد الرضا المزخرف والنقاش والمخرم في تصميم وتخريم النقوش واختيار مادة الزخرفة من الخشب او الصدف او النحاس او الفضة او العاج وتثبيتها على الالة أما القوس فقد تركته على شكله الكلاسيكي.



مخطط لصناعة آلة الجوزة من صنع أحمد عارف

يرى الباحث أن أحمد عارف يختلف عن وسيم فارس وباسم هوار بامتهانه وتخصصه في مهنة صناعة الآلات الموسيقية المختلفة كالناي والعود والسنطور والقانون والآلات الإيقاعية وأخيرا صناعة آلة الكمان وكذلك صناعة الأوتار الخاصة بالآلات الوترية وهو يمتلك ورشة جيدة لصناعة الآلات الموسيقية وبالإمكان أن تكون نواة لورشة تعليم صناعة الآلات الموسيقية كالتي كانت موجود في العراق والتي عملَ على تأسيسها مدير عام دائرة الفنون الموسيقية منير بشير نهاية السبعينات وكانت تابعة لدائرة الفنون الموسيقية لأننا في هذا الوقت بالذات نحتاج الى هكذا مجموعات مدربة تحافظ على إرثنا الموسيقية في جانب صناعة الآلات الموسيقية.

الفصل الرابع

الفصل الرابع

الاطار العملي

الثابت والمتحوّل في التراث الموسيقي العراقي من النمط الغنائي الى النمط الآلي:

تبقى قضية الأصالة والموروث الثقافي محل نقاش وجدال في عمق مفهوم التراث وعلاقته بالتجديد، فيعتبر هذا الأخير محاكاة للتراث في سياق معاصر حيث أن الأصالة هي أساس المعاصرة والتراث اللذان يمثلان وسيلة للوصول إلى التحديث وتطويعه مع متطلبات الواقع، فلا يمكن للتراث أن يكون منفصلا عن الواقع الحي بل هو عنصر متحوّل ومتغير وليس بمثابة عقائد نظرية ثابتة وحقائق دائمة فلعلّ هذا الطرح في علاقة الأصالة بالحداثة يمثل قراءة في محاولة اختيار ما يلائم حاجات العصر[82].

غير أن الخطاب الموسيقي العربي يواجه العديد من التحوّلات التي شملت جوانب أساسية تمثلت في العناصر الداخلية للعمل الإبداعي، إمّا من ناحية المضمون الذي يحمل الخصوصيات الفنية التراثية التي تميزه عن بقية الأنماط الموسيقية واما من ناحية العناصر الخارجية التي تعنى بالشكل الخارجي للعمل الموسيقي، بيدَ أنَ الرهان يبقى دائما في علاقة الأعمال الموسيقية بإطارها الإبداعي وتموقعها بين الأصالة والتجديد من خلال المحافظة على طبيعة الهوية في الإنتاج الموسيقي الجديد وكيف يمكن أن يرتبط بمفهوم الحداثة؟ فالتراث عامّة يمثّل تراكمات ثقافية مشتركة داخل المجتمع الواحد فهو المرجعية الأساسية لكل عمل متصل بالحداثة، حيث أن الإشكالية التي تطرح في سياق التراث الموسيقي لا تتمثل في تجديد التراث أو في عمل إبداعي مجرّد تماما من أي مرجعية موروثة بل الأهم يكمن في الاستمرار والمحافظة

---

[82] حنفي، حسين، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2002، ص 192.

على الهوية والثقافة الوطنية [83] ووضع التراث والحداثة جنبا إلى جنب حيث أن تراث اليوم سيمّثل حتما تراث الغد[84] لأن مفهوم الحداثة لا يعني القطع مع ما هو حامل للخصوصيات الفنية الموروثة لكي يكون حاملا لسمة التجديد، فجلّ الأعمال الموسيقية تتضمن وجوبا مرجعية تترجم الانتماء الثقافي وتؤكد مفهوم الهوية لكن الأهم في الأمر هو أن العمل المستحدث يستند أساسا على التغيرات العميقة التي شهدها الخطاب الموسيقي إلى جانب مواكبته لعصره حسب التحولات الفكرية والجمالية والفنية، غير أن شروط الحداثة تفرض الربط بين الهوية وما تحمله من خصوصيات فنية موروثة وشريطة أن لا تتضارب المميزات الفنية الجديدة مع العناصر الفنية الأساسية ومدى احترام اللهجة الموسيقية[85] وفي العودة إلى الثابت والمتحول في التراث الموسيقي نجدُ أنَ " الغناء عند العرب أسبق في الظهور من الموسيقى الآلية الصرفة. ولم يلتفت العرب إلى الموسيقى الآلية على أنها فنٌ مستقلٌ بذاته، ووسيلة تعبير مكتفية بذاتها، إلاّ بعد ظهور الإسلام وانتشاره وانتقال أهله من البداوة إلى الحضر. أولى أشكال الغناء المتقن جاءت بلاد العرب من فارس وبيزنطة. دخل هذا الغناء قبل الاسلام أرض الحجاز عن طريق القيان اللواتي حملهن تجار مكة الأثرياء من رحلات تجارة الشتاء إلى اليمن والصيف إلى بلاد الشام والعراق، وكانت متأثرة بفارس وببيزنطة " [86] .

إنَ بوادر التطور والتحولات التي شملت الموسيقى العربية مع مرحلة النهضة الموسيقية في أوائل القرن 20 تمثّلت بنشوء المعاهد الموسيقية وتتجلى في ثلاث محطات هامة من خلال توسيع أفاق الألوان التعبيرية والدرامية والرومانسية، بالاعتماد على المادة الموسيقية الشعبية في الموسيقى العربية الكلاسيكية ومعالجتها وفقا لقواعد الموسيقى الغربية، إلى

---

[83] المصدر السابق نفسه، ص 13.

[84] الصقلي، مراد، **الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد**، تونس، بيت الحكمة، 2008، ص50.

[85] المصدر نفسه، ص ص57-58.

[86] اللو، نبيل، ما هي الأنماط الموسيقية التي تستهوينا اليوم، مجلة **الموسيقى العربية ألالكترونية**، مجلة شهرية تصدر عن المجمع العربي للموسيقى.

جانب بدايات الاعتماد على الأوركسترا الغربية التي تتجاوز قدرات التخت العربي[87] غير أن اختلاف طرق الإبداع الموسيقي هي محاولة إلى تطوير الخطاب الموسيقي من حيث البحث عن مصادر جديدة تتسم بمميزات فنية حديثة متلائمة مع العصر وتكون موازية للتطور العلمي في مختلف العلوم ومطابقة مع مظاهر الحياة الاجتماعية الحديثة والتحولات التي جدت وساعدت على تطوير التأليف الموسيقي وتنوع الامكانيات التعبيرية من خلال الانفتاح والتطرق إلى دراسة مجالات كعلم الصوت وعلم الهارموني وغيرها من العلوم التي تثري التعبيرات الموسيقية وتجعلها ملائمة للمفاهيم الجمالية لهذا العصر[88] كما كانت المحاولات في تطوير الموسيقى العربية من خلال مفهومها النظري أو التطبيقي تسعى إلى مواكبة التحولات التكنولوجية في شتى المجالات، حتى أن بعض الموسيقيين لجأوا إلى تحديث الآلات الموسيقية كتغيير التعديل الخاص بالآلات التقليدية وجعلها ملائمة لمتطلبات الإنسان المعاصر مع ضرورة المحافظة على الأصالة والهوية الموسيقية عند الانفتاح على ثقافات موسيقية أخرى ومحاولة اقتباس ما يمكن له أن يثري الخطاب الموسيقي العربي.

لقد تَميزَتْ الموسيقى العراقية في بدايات القرن العشرين ومرحَلَة ما قبل تأسيس معهد الفنون الجميلة (1936) بأنها كانت ذات طابع غنائي بَحتْ، عدا بَعض المحاولات البسيطة لكلٍ من الأخوين صالح وداوود الكويتي. لذلك يُمكِنُ اعتبار مَرحَلة تأسيس معهد الفنون الجميلة بداية لانطلاق الموسيقى الآلية العراقية، فمن المعروف بأن الشريف محي

---

[87] سحاب، الياس، **الموسيقى العربية في القرن العشرين "مشاهد ومحطات ووجوه"**، ط 1، لبنان، دار الفارابي، 2009، ص 111.

[88] السيسي، يوسف، الدعوة إلى الموسيقى، **سلسلة كتب ثقافية شهرية**، ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر 1981، ص 173.

الدين حيدر[89] الذي اسس قسم الموسيقى في معهد الفنون الجميلة كانَ عازفاً لآلة التشيلو ، قامَ بنقل تمارين المهارات الخاصة بآلة التشيلو إلى آلة العود، ومن ثُمَ انطلقَ هذا النوع من الموسيقى مع السماعيات والبشارف واللونكات من الشريف إلى طلبتهِ وهم : الأخوان جميل ومنير بشير، وسلمان شكر، وغانم حداد، وعادل امين خاكي.

الشريف محي الدين حيدر مؤسس المدرسة العراقية لآلة العود

وقَدْ استمر الأخوان جميل ومنير بشير في التألق على هذا المنحى ومن ثُمَ رَسما لنفسيهما خطا وأسلوبا خاصاً بهما متخذين من التراث الموسيقي العراقي منهجا معتمداً في البناء والتأليف الموسيقي الآلي إضافة إلى إتخاذ الأعمال الموسيقية ذات النمط الغنائي وتحويلها إلى موسيقى ذات نمط آلي وبأسلوب فني كبير يصل بسلاسة وجمالية كبيرة إلى أذن المتلقي وقد ساعدهما هذا الأسلوب كثيرا على الانتشار عربياً وعالمياً من خلال لغة التمازج والحوار الموسيقي مع ثقافات موسيقية مختلفة أخرى، والتي سار عليهما كذلك خالد محمد علي[90] . وسنتطرق هنا إلى أهم التجارب و الإنجازات لهذين الموسيقيين الكبيرين ومسعاهما النبيل في نشر الموسيقى العراقية إلى العالم بهذا الخلق الموسيقي الرائع وبناء أسس جديدة وجميلة لعملية الحوار الموسيقي في التواصل الحضاري.

---

[89] الشريف محي الدين بن علي بن حيدر، من اشراف مكة، ولد في اسطنبول 1892، احترف العزف على العود 1924، عام 1936 قدم الى بغداد وساهم في تأسيس معهد الفنون الجميلة واستمر في التدريس حتى عام 1948 حيث غادر بغداد الى اسطنبول، توفي في اسطنبول في 13 / 9 / 1967م .

[90] خالد محمد علي، مواليد 1960 مدينة الموصل، عازف عود وكمان متمكن، مؤلف لمقطوعات عديدة لالة العود يعزفها الكثير من طلبة المعاهد الموسيقية في الوطن العربي وخصوصا السماعيات التي الفها باسلوب جديد، حائز على الجائزة الاولى لمسابقة التأليف الموسيقية الدولية للمجمع العربي الموسيقى عام 2008.

التراث الموسيقي العراقي والتواصل الحضاري

من أجل إيصال التراث الموسيقي العراقي الى الشعوب الأخرى في العالم، وبُغية تحقيق التواصل الحضاري مع هذه الشعوب جَرَت محاولات عديدة قامَ بها بعض المبدعين العراقيين الذينَ سَعوا الى نقل الإبداع العراقي المتمثل بالتراث الموسيقي الى شعوب العالم عبر الجولات والمشاركات الفنية المتعددة و تقديمه في المهرجانات والمحافل الدولية المتخصصة بتراث وموسيقى الشعوب وقد حققت هذه التجارب حضوراً متميزاً تعرفَ عليها الجمهور المتلقي لهذا التراث الموسيقي العراقي ونتيجة للتبادل المشترك والتعرف على ثقافات الآخر في الجانب الموسيقي تولدت الرؤى والأفكار والإبداعات الموسيقية الجديدة عند هؤلاء المبدعين وهو ما خلق تواصلا حضاريا وفنيا متميزا عبر الأعمال المشتركة لفنانينا ومبدعينا العراقيين مع الفنانين والفرق الموسيقية الأخرى من مختلف أنحاء العالم. وسيتناول الباحث بعض الذين أبرزوا هذه التجارب المهمة التي تركت حضوراً فاعلاً في عملية التواصل الحضاري، وإرتأى الباحث أن يختار من الأعمال التي توفرت على ملامح المزج بين التراث والمعاصرة وتوفرت فيها معطيات البناء الموسيقي المستمد من قوالب المقام العراقي الأصيل والبناء اللحني المستمد من أنغامها وروحها التي تحمل سمات وملامح مستنبطة من معطيات التراث الموسيقي والموروث الغنائي العراقي لتكون مادة وجسرا للتواصل الحضاري مع الشعوب إضافة إلى اختيار ما قام به الباحث من إبتكار أفكار لحنية غنائية وموسيقية وتجارب فنية تتعلق بجوهر هذه الاطروحة والإستفادة من معطيات التراث الموسيقي والموروث الغنائي المتمثل أيضا بالمقام العراقي وتلاقحها من خلال حوارات موسيقية بالآلات الموسيقية التقليدية العراقية مع قوالب موسيقية وغنائية وآلات موسيقية غربية وسنأخذ من هذه الأعمال كنماذج تطبيقية قبل أن ندرس ونتعمق هذه التجارب علينا معرفة ودراسة كيفية تحول التراث الموسيقي العراقي من النمط الغنائي إلى النمط الآلي.

إنَ المقصود بالأنماط الموسيقية، الأشكال، أو القوالب، وهي في موسيقانا التراثية نوعان هما:

الأشكال أو القوالب الآلية، والأشكال أو القوالب الغنائية.

أما الأول فيشمل تحته: البشرف والسماعي واللونكا والتحميلة والدولاب والتقسيم.

في حين ضم الثاني: الموال والمقام والمالوف والقصيدة والدور والموشح والطقطوقة والمونولوج.

هذا التقسيم التقليدي المبدئي يندرج ضمن عنوان عريض هو: الموسيقى الشرقية والغناء العربي.

أما لماذا أطلقت على الموسيقى صفة الشرقية فلأنها تعتمد أساساً على مقامات ليست حكراً على موسيقانا العربية فقط وإنما تشترك فيها موسيقانا مع موسيقى أخرى (فارسية–تركية).

أما صفة العربي التي ألصقناها بالغناء فلأن غناءنا يعتمد لساناً أساسياً هو اللغة العربية يُعرف بها وتَعرف به. الأنماط الموسيقية هي هنا إذن الأشكال الآلية والأشكال الغنائية معاً. وما يعنينا من هذه المقدمة هو أن قسمة ما نملك من تراث موسيقي بالمعنى المطلق العام للكلمة سواده الأعظم الأعم غنائي.

تجربة جميل بشير:

لقد تَفردَ جميل بشير كثيراً في مجال التواصل الحضاري خلال إهتمامه الكبير بتسجيل وأرشفة التراث الموسيقي العراقي، ولعله يكون الأبرز والأكثر حضورا في هذا المجال لغزارة أعماله وتجاربه الموسيقية المتعددة في مجال العزف والتدوين الموسيقي. فعزفه للموسيقى العراقية بروحية وإداءٍ قلَ مثيلهُما بين عازفي عصرهِ.

قالَ عنه المستشرق الفرنسي جان كلود شابرييه في المجلس الوطني للأبحاث العلمية الفرنسية "جميل بشير سيد بلا منازع لآلة العود في الشرق، فهو لم يجاهر بفنه في فرنسا سوى مرة واحدة عام 1973، ضمنَ حَفلاتٍ خصوصية مغلقة تَمَ خلالها تسجيل مجموعة من روائع عزفه بخفيةٍ دونَ علمهِ، ظَهَرَت فيما بعد في إسطوانةٍ بعنوان (أرابيسك) من توزيع شركة باني ماركوني الفرنسية. لقد كانَ جميل بشير يرمي إلى الإستمتاع بالحياة. وكان فنه أشبه بنيران تَندفِعُ عالياً. فَتنيرُ الفضاء من حولهِ بالوميض" [91]. لقد نَجحَ جميل بشير في تجاوز الحالة المحلية وحرص على ان ينتقل بأعماله الى آفاق أوسع محققا التواصل الثقافي الحضاري مع الثقافات الأخرى إذ يَعدُ جميل بشير من الموسيقيين العراقيين الأوائل الذينَ قاموا بنشر الموسيقى العراقية في العالم "من خلال الجولات الفنية العديدة التي قامَ بها وسجل خلالها العديد من مؤلفاته لعدة إذاعات عربية وأجنبية في بيروت ودمشق والجزائر والكويت ولندن وباريس وموسكو وأذربيجان وأنقرة عبر جولاته تعرف على فرق موسيقية أجنبية تعاون معها في خلق وأبتكار أساليب موسيقية جديدة معتمداً على المخزون المعرفي للتراث الموسيقي العراقي "[92]. فساهمَ في خلق تواصل حضاري مع ثقافات موسيقية مختلفة من خلال حوارات موسيقية جميلة ورائعة تمثلت في تجربته الاولى مع الثلاثي من البارغواي: ليوناردو فيجاروا – هارب، وجورجيو أورديس

---

[91] جان كلود، شابرييه، **جريدة الأنباء**، ملحق الأنباء العدد رقم73، 12-10-1977.

[92] برنامج تلفزيوني في قناة الحرة عراق بعنوان "وتر الروح محطات من حياة الموسيقار جميل بشير تم نشره في قناة اليو تيوب 2012/11/2.

–كيتار، أمادو بيثوا –كيتار ، سجلت الاعمال في تلفزيون العراق عام 1971 العديد من المؤلفات الموسيقية التي ألفها جميل بشير أبرزها :

- شلالات من مقام النهاوند وعلى إيقاع 8/6 الهيوة قدمه وفق أساليب إيقاعات أمريكا الجنوبية.
- جي مالي والي، من مقام النهاوند 4/6 بايقاع سنكين سماعي
- رقصتي المفضلة من مقام النهاوند – ايقاع التانغو
- موسيقى ملاعب النغم – وفق أسلوب الروك أند رول
- موسيقى أندلس متأثر بروح موسيقى الفلامنكو و كابريس.
- موسيقى روندو، كونشيرتو لآلة العود للمرة الأولى مع الأوركسترا المصغرة

وكذلك له تجربة رائدة وكبيرة مع عازف الكيتار العالمي المعروف جوليان بريم[93] الذي جمعهما معاً حفل مشترك في لندن على آلتي العود والكيتار اعتبرت في حينها تجربة رائدة وجميلة عزفت فيها مقطوعات عراقية وغربية مشتركة بينهما سجلت لبرنامج كان يقدمه عاطف حلوة لإذاعة البي بي سي البريطانية القسم العربي[94]. وتظهر امكانياته العزفية جليا في عزفه لمؤلفاته الموسيقية مثل رقصتي المفضلة وكابريس وملاعب الأنغام والذي يتميّز بها بدقة ونظافة النغمات الموسيقية ومواقع الأصابع الصحيحة في عزفه البوزشن (**Position**) للسلالم بأسلوبٍ تصاعدي إلى الطبقات العالية (**octave**) واستخدامه الدقيق للسلم (الكروماتيك) الملون (**Chromaticale**) وهذه الأساليب تمتاز بها الموسيقى الغربية وهو خير من جسدها على آلة العود العربية ويمكننا ملاحظة ذلك في عزفه لموسيقى اغنية جي

---

[93] جوليان الكسندر بريم، (من مواليد 15 يوليو 1933) بريطاني عازف على التي الغيتار والعود الكلاسيكي. وهو من أبرز عازفي الجيتار الكلاسيكي في القرن العشرين.

[94] مقابلة شخصية مع **جنيد جميل بشير**، ولاية نيو جيرسي- أمريكا، 2015/1/15.

مالي والي. فنلاحظ سلاسة ونظافة حركة أصابعه الجميلة صعوداً بسلمين موسيقيين. وسنجد تحليلا ومقارنة لهذه الأغنية التراثية بين الطابع الغنائي والآلي. ويرى الباحث أن موسيقى جميل بشير قد أثْرَتْ بشكل كبير الموسيقى العراقية والعربية في علميته الأكاديمية وموهبته الإبداعية، كما تركت أثراً لدى الكثير من الموسيقيين العراقيين والعرب وخصوصا المهتمين بالعزف على آلة العود فكان نقطة تحول بالنسبة لهم خلال طريقته المميزة في العزف على آلة العود ويحسب له طريقة تَرقيم الأصابع في منهاجه لتدريس آلة العود وذلك لتبسيط أسلوب التدريس لهذه الآلة.

ويمكن تلخيص تجربة جميل بشير بالآتي:

1- بعد هجرة اليهود العراقيين عام 1951 حصل فراغ كبير في الساحة الفنية العراقية وذلك لإمتهان غالبيتهم المجال الموسيقي وكان الأبرز بينهم الأخوين صالح وداوود الكويتي مؤسسي الأغنية العراقية الحديثة، فَكان لجميل بشير دورمهم وكبير حيثُ أسهَمَ في ملء هذا الفراغ باعادة بناء الفرقة الموسيقية الجديدة وتأسيس جيل جديد من العازفين المحترفين في الإذاعة والتلفزيون وعملَ رئيساً للفرقة الموسيقية ورئيسا للقسم الموسيقي وحصلَ في عهده تطور كبير في مجال الموسيقى العراقية.

2- دونّ بعض المقامات العراقية وعمل لها مقدمات موسيقية جديدة (الملحق الرقم 3) وقدمها بأسلوب وطريقة جديدة على آلات التخت الموسيقي العربي نالت إستحسان الجمهور المستمع، وعزفها على الكمان والعود كعزف منفرد وشارك في تسجيلات أغلب مطربي العراق الكبار من قراء المقام العراقي أمثال : محمد القبانجي، ناظم الغزالي، يوسف عمر، عبد الرحمن خضر، حسن خيوكة وعبد الهادي البياتي والمطربات صديقة الملاية، زهور حسين، نرجس شوقي، وحيدة خليل ونادرة ومطربي الأطوار الريفية أمثال حضيري أبو عزيز، داخل حسن وياس خضر وغيرهم.

3- له بعض الكتب منها كتاب الاناشيد المدرسية وكتاب بعنوان" العود وطريقة تدريسه" 1961، وهو كتاب في جزأين ولا زالَ يُدَرس لغاية وقتنا الحاضر في غالبية المعاهد الموسيقية العراقية والعربية لأهميته الأكاديمية والمنهجية وأعتمد منهجا لتدريس آلة العود، يحتوي على تمارين مهمة وطرق استخدام الريشة الصحيحة ولهذا الكتاب الفضل الكبير في إنتشار أسلوب المدرسة العراقية في العزف على آلة العود.

وله مؤلفات موسيقية عديدة على آلتي العود والكمان: بشرف سيكاه، سماعي حسيني، سماعي صبا، سماعي محير، سماعي يكاه، سماعي نهاوند، أندلس، قيثارتي، همسات، رقصة جمانا، جُنيد، لونجا فراق، تأمل، حيره، أيام زمان، صدفه، شارع الخليج، موسيقى شلالات، ملاعب النغم، رقصتي المفضلة، ورقص الهوانم، كابريس.

4- كان مخرجا موسيقيا متميزا و يمتلك استوديو موسيقي للتسجيل خاصا به، كذلك امتلك شركتي الأسطوانات عشتار فون وبشير فون، فقد ساهمت هاتان الشركتان بنشر الأغاني العراقية والكردية والآشورية والأرمنية والأغاني الريفية على اختلافها. وهكذا ساهمَ بنشر الأغنية العراقية الى المستمعين العرب عبرَ الإذاعات العربية وسجل كذلك للفنانين العرب أمثال وديع الصافي وعوض دوخي. وسجل الكثير من القطع الموسيقية الكلاسيكية ومن مؤلفاته أيضا، بعوده المتميز وهذا الإنتاج أصبح فيما بعد أرشيفاً وتراثاً موسيقياً وغنائياً (الملحق الرقم 4).

5- عمِلَ مراقبا للنشاط المدرسي ولحَنَ العديد من الأناشيد المدرسية التي عُمِمَت في جميع المدارس العراقية وجمعت هذه الألحان ونشرت في كتاب (مجموعة أناشيد المدرسة الحديثة).

6- كان له دور كبير ومهم في نجاح مسيرة الفنان الكبير ناظم الغزالي خلال إعادة صياغة بعض الأغاني التراثية بأسلوب جديد نال إستحسان الجمهور ومنها أغنية (فوك النخل) الذي أعاد صياغتها عام 1958 حيث أدخل عليها الآلات الموسيقية الحديثة وأعطى هذه الآلات الدور المناسب ووظفها بطريقة صحيحة في ترجمة الجمل الموسيقية

للأغنية بعد أن كان ملحناً بأسلوب قديم من ألحان الملا عثمان الموصلي وكانت واحدة من الأغاني التي حقق بها المطرب الغزالي شهرة كبيرة وواسعة على المستوى العراقي والعربي ودخل بها إلى رحاب الأغنية الحديثة التي برعَ الغزالي بأدائها ومن هذه الأغاني (ما ريده الغلوبي وأغنية أحبك التي عمل فيها دوراً متميزا لآلة العود) كما أسهم جميل بشير بالتعاون مع ناظم الغزالي في تطوير المقام العراقي الذي لم يكن مسموعا كثيرا على المستوى الشعبي وأصبح المقام العراقي رائجا محليا وعربيا .

تحليل ومقارنة لأغنية جي مالي والي من الطابع الغنائي إلى الطابع الآلي :

تدوين الباحث لأغنية جي مالي والي في الطابع الغنائي

تحليل الطابع الغنائي:

النص الغنائي من التراث العراقي القديم (الدارمي)

جي مالي والي بوية أسم الله متعذبة بدنياي يا بابا جي مالي والي

*****

بطة وصدتني بوية أسم الله بين الجرف والماي يا بابا بطة وصدتني

يل ما ردتني بوية أسم الله تكسر جناحي ليش يا بابا يل ما ردتني

*****

دزيته ساعي بوية أسم الله للكمر تالي الليل يا بابا دزيته ساعي

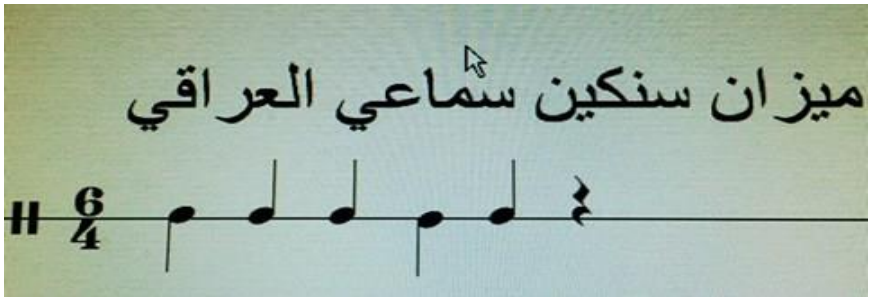
نايم لو واعي بوية أسم الله يا نجمة شوفي هواي يا بابا نايم لو واعي

*****

أغنية جي مالي والي لفرقة الإنشاد العراقية

1–الجانب اللحني : المقام الأساسي: نهاوند على درجة الصول (النوى)

2–الجانب الإيقاعي: الوزن الإيقاعي: على وزن إيقاع سنكين سماعي 4/6



-المنطقة المقامية أو المساحة اللحنية للغناء: من درجة النوى (صول) إلى جواب النوى (صول) أي أن اللحن يتحرك بمساحة الثامنة اي سلم موسيقي كامل (أوكتاف) إضافة الى الدرجة السابعة الحساسة نزولاً عند التسليم والجمل الموسيقية المصاحبة للغناء هي ترجمة حرفية للغناء الذي يبدأ من بعد ضربة الدم الأولى في ميزان السنكين سماعي 4/6 ويبدأ الغناء من الدرجة الخامسة (الدومينت) أي من درجة المحير (جواب ري) لقرار سلم النهاوند (التونيك) الذي هو درجة النوى (صول) والأغنية عبارة عن خمس جمل لحنية: حيث تبدأ هذه الأغنية بعزف الجملة اللحنية الأولى والثانية من قبل الفرقة الموسيقية آلياً ولمرتين قبلَ دخول الغناء ومن ثُمَ تأتي الجملة اللحنية الأولى كما نلاحظها في المازورة[95] الأولى وتبدأ بعد الضربة القوية الأولى الدم من درجة المحير مرورا إلى جواب سلم الصول (الأوكتاف) وينتهي بالضربة القوية الأولى نزولاً في المازورة الثانية وبجنس الحجاز. هاتين الجملتين اللحنيتين تأخذان حيزاً في البناء الموسيقي للتدوين مقداره أربع مازورات من وزن السنكين سماعي 4/6.

وتبدأ الجملة الثالثة بعد الضربة القوية (الدم) أيضا في المازورة الخامسة ومن الدرجة السادسة (مي) للسلم نزولا الى الخامسة (ري) وصعودا الى السابعة (فا) مستقرا على الثالثة للسلم (سي بيمول) والتي تنتهي في منتصف المازورة السادسة حيث تبدأ الجملة الرابعة من منتصف المازورة السادسة ومن الدرجة الرابعة للسلم (دو) صعودا الى الدرجة الخامسة (ري) مع نزول تتابعي مستقرا على درجة الصول أساس السلم (التونيك) في بداية المازورة السابعة وبكلمة (يا بابا) التي تتكرر ضمن السياق اللحني لهذه الأغنية وتأتي الجملة الخامسة والأخيرة من هذه الأغنية والتي تبدأ أيضا بعد الضربة القوية (الدم) في المازورة السابع ومن الدرجة الثانية (لا) وبتحرك لحني لمسافة الدرجة الرابعة نزولا إلى الدرجة السابعة الحساسة (فا دييز) ويسلم اللحن على درجة الصول (الأساس) التونيك واللحن كله عبارة عن عشرة مازورات من ميزان 4/6 من ضمنها الإعادات وباضافة مازورتين من الإيقاع يكون عدد المازورات الكلي 12 مازورة. ويعاد المقطع الأول والثاني على نفس الوتيرة اللحنية .

المسافات الصوتية الفواصل – (Entervales) الموجودة في الأغنية: الثنائية, الثلاثية, الرباعية, الخماسية, السداسية.

[95] المازورة: حقل موسيقي (Bar)

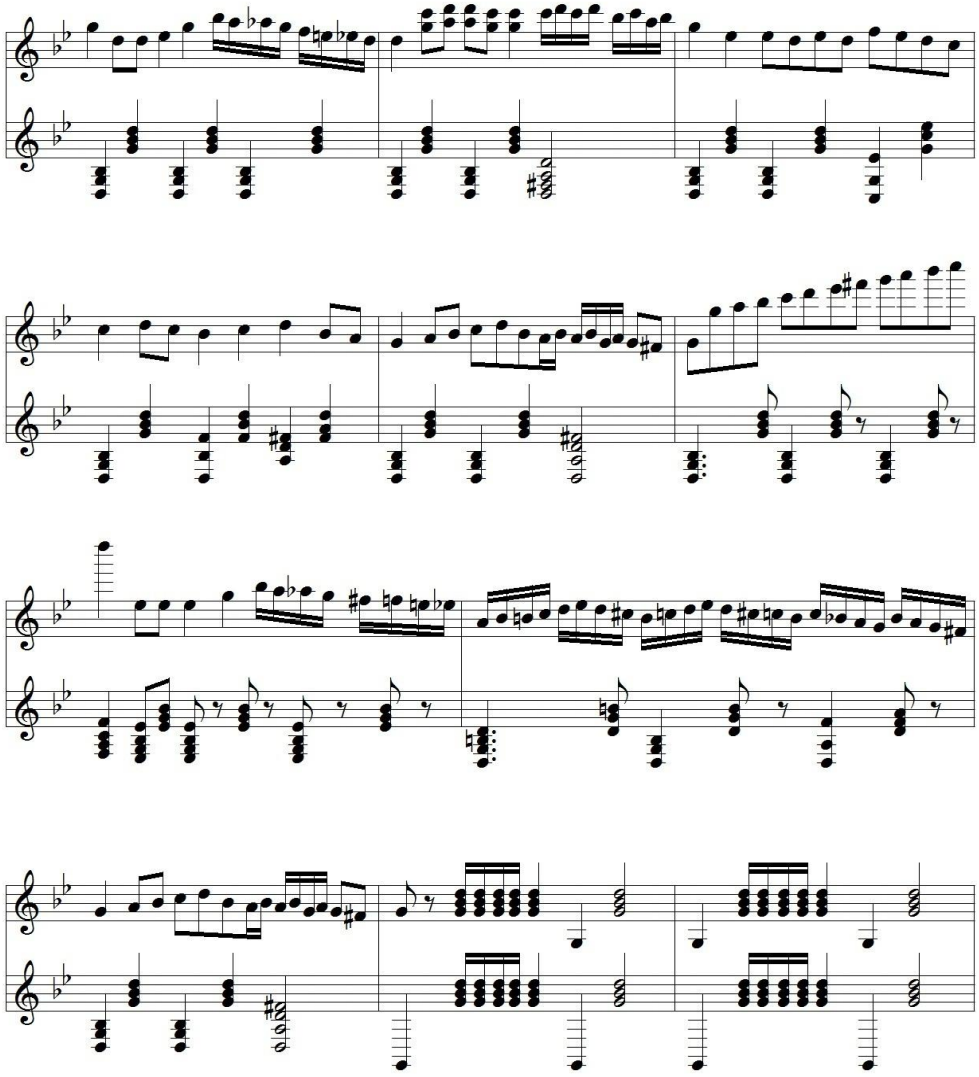
تحليل الطابع الالي:

قام الباحث بتدوين أغنية جي مالي والي في الطابع الآلي لعزف جميل بشير على آلة العود مع ثلاثي الكيتار والهارب من بارغواي.

تتمّة

جي مالي والي

جميل بشير



2

تتمّة

جي مالي والي

جميل بشير

3

تتمّة

جي مالي والي

جميل بشير

4

تتمّة

جي مالي والي

جميل بشير

5

تتمّة

جي مالي والي

جميل بشير

6

تتمّة

جي مالي والي

جميل بشير

7

منهجية التحليل:

تجربة جميل بشير في أساليب الكتابة الموسيقية تجمع بين عنصرين أساسيين هما: توظيف الة العود في سياق أدائي يخضع لخصوصيات غربية إضافةً إلىأ استغلال بعض النماذج الغنائية التراثية، إلى جانب أن تجربة جميل بشير الفنية تتحدد في مسارينز الأول: كعازف بارع لآلتي العود والكمان والثاني: كمؤلف موسيقي أعطى للعود مكانة خاصة وبعداً رمزياً لما يحمله من موروث ثقافي وفكري، وحتى إنْ كانت صورة جميل بشير كعازف لآلة العود هي الأشهر فإن صورته كمؤلف لهذه الآلة العربية تسمو وتختزل في غزارة أعماله في هذا النمط الآلي، فعند القيام بقراءة خاطفة لأعماله نجد أن جميل بشير قد اعتمد طرقاَ حديثة في الكتابة للعود خلال تجربة – موسيقى أندلس متأثراً بروح موسيقى الفلامنكو وكذلك موسيقى كابريس. وموسيقى روندو، وكونشيرتو لآلة العود للمرة الأولى مع الأوركسترا المصغرة (والمشابه لما اعتمد للكمان الغربي) والتي من خلالها تكونت صورة جديدة للآلة مغايرة تماما للاستعمالات والتوظيفات التقليدية والمرتبطة بتقاليد فنية عربية معينة، وجعل آلة العود في حلةٍ جديدة تؤدي المقطوعات الغنائية التراثية داخل تركيبة لفرق غربية مثل الأوركسترا الغربية والمتمثل في أحد المقترحات التي تجعل الأذن الموسيقية العربية غير مرتبطة أساسا بالمضامين الفنية السائدة وإدخال هذه الآلة في سياق تجريدي وتصويري. ولا شك في أنّ مثل هذه التجارب الموسيقية أعطت المؤلف رؤية تطبيقية لطموحاته وطاقته الإبداعية الموسيقية التي تجاوزت نمط الأغنية، فجميل بشير لم يقتصر على التأليف اللحني البوليفوني بل كان يحول الأغاني إلى تجارب موسيقية ويعتمدها كفواصل ومقدمات فيها كثير من الآلات الوترية والإيقاعية وهي أفكار غير معهودة في أداء الموسيقى العربية التقليدية، فهل يمكن اعتبار هذه التجارب الغنائية كنقطة التقاء وتواصل بين التراث والحداثة في التأليف الآلي؟ وهل حافظ جميل بشير على الخصوصيات النغمية لهذه الأنماط الغنائية لتوظيفها في إطار تركيبة موسيقية آلية ؟ وهل هذه التجارب تمثل إعادة قراءة للتراث الغنائي؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا على دراسة تحليلية من خلال نموذجين غنائيين من التراث الموسيقي العراقي واحدة لجميل بشير: جي مالي والي في مقام النهاوند من خلال توظيف آلة العود وثلاثي الكيتار و آلة الهارب والثانية للباحث في أغنية حلوة الرفيعة في مقام البيات وتوظيف آلة الجوزة في عزف هذه الأغنية.

تتركز طريقة التحليل المعتمدة لدراسة هذين النموذجين في أربعة جوانب تحليلية متمثلة في الجانب اللحني والجانب الايقاعي والأداء والتحليل الهارموني، وهي العناصر الأساسية لتحليل الجمل اللحنية الأساسية المكونة لكل نموذج غنائي حسب التقسيم الداخلي الذي يرتكز خاصةً على الأفكار اللحنية الرئيسية.

فسنحاول إذن من خلال المنهجية المعتمدة في الدراسة التحليلية للنموذج الأول والثاني الإجابة على الإشكاليات الموضوعة سلفاً في بداية هذا الموضوع والتي تتضمن بالأساس تحديد نوعية الخطاب الموسيقي المعتمد في صياغة هذه الأنماط الغنائية التي تعتمد الازدواجية بين عناصر التأليف الغربي والمضمون الموسيقي ذي الخصوصيات التقليدية الشرقية، بحيث سنعتمد في الجانب اللحني استخراج العناصر الموسيقية المكونة لكل نموذج حسب أهميتها في الجمل اللحنية الأساسية التي تمثل وحدة لحنية مكتملة اضافة إلى الوحدات اللحنية الثانوية، مع تقديم المناخ المقامي العام من حيث المنطقة المقامية والوزن الاساسي والمسافات التعبيرية (الصوتية) حسب الامتداد الصوتي للآلات الموظّفة، إلى جانب المسافات الصوتية المدمجة في الجمل الأساسية، إضافة إلى اختصار المسار اللحني للجمل الأساسية على المستوى اللحني لاستخراج السير المقامي والمنحى التعبيري والدرجات المحورية للحن الأساسي، على المستوى اللحني.

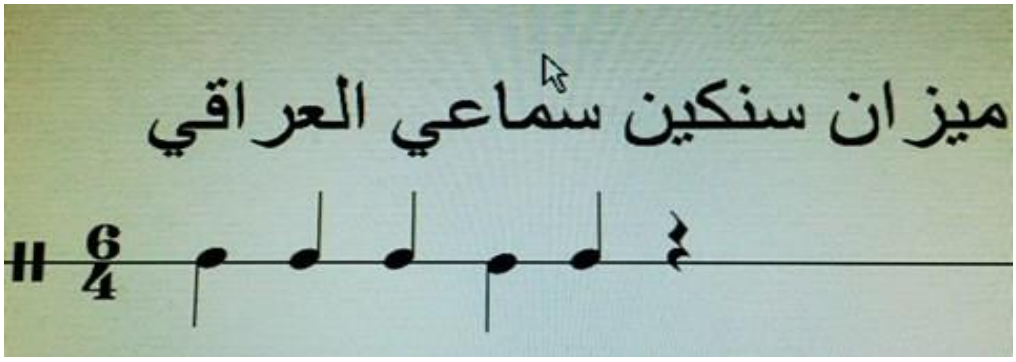
أما في الجانب الايقاعي فسنعتمد استخراج الخلايا والتركيبات الأساسية على مستوى الخط اللحني الأساسي والخطوط المصاحبة وكيفية اعتماد الآلات اللحنية في الوظيفة الايقاعية من خلال اعتماد التطابق على مستوى النسيج الايقاعى بين مختلف الخطوط اللحنية أو على مستوى الكتابة الأوركسترالية ذات التعددية الايقاعية والتضاد الزمني، أما القسم الثالث من التحليل فسيُعنى بطريقة الأداء انطلاقا من التسجيل المعتمد في هذه الدراسة، فمن خلاله سنحاول

استخراج مختلف عناصر الأداء المعتمدة والمتمثلة في التوزيع الأوركسترالي مثل التبادل والمحاورة بين الآلات، المحاكاة، النقر عند مصاحبة اللحن الأساسي، اعتماد مواطن الشدة والنبر، توظيف الآلات اللحنية عوضا عن الآلات الإيقاعية، الزخارف الموظفة في الجمل الأساسية لكل نموذج وعلاقتها بالمناخ المقامي إلى جانب الحراك النغمي والإيقاعي عن طريق ادراج مساحة تعبيرية خاصة بالآلات الإيقاعية.

تحليل أغنية جي مالي والي –– الطابع الآلي :

1–الجانب اللحني: المقام الأساسي: نهاوند على درجة الصول (نوى)

2–الجانب الإيقاعي: الوزن الإيقاعي الأساسي: على وزن إيقاع سنكين سماعي 4/6



– المنطقة الصوتية بالنسبة للخط اللحني الأساسي الخاص بآلة العود: من درجة الرست (دو) وصولا إلى الأوكتاف الثاني لجواب السهم صول6 .

عمل جميل بشير في بداية القطعة الموسيقية على تنويع التفعيلات الإيقاعية لميزان السنكين سماعي 4/6 فنلاحظ أنه إعتمد في بداية العزف ستة مازورات إيقاعية مختلفة في التفعيلة الإيقاعية حيث نلاحظ تشابه المازورتين الأولى والثانية بتقسيم تفعيلة ميزان 4/6 كالتالي (نوار + 4 دبل كروش+ نوار+نوار+ بلانش) أما المازورة الثالث تفعيلته كالتالي (نوار+ 2 كروش+نوار +نوار+كروش منقوط ودبل كروش+ 2 كروش) والمازورة الرابعة تختلف قليلا عن الثالث هكذا (كروش منقوط ودبل كروش + 2 كروش + نوار+نوار +كروش منقوط ودبل كروش+ 2 كروش) والمازورتين الخامسة والسادسة متشابهتان كالتالي(كروش منقوط ودبل كروش + 2 كروش+ 4 كروش+كروش منقوط ودبل كروش+ 2

كروش) مع ملاحظة تغيير نغم الكوردات المرافقة ويأتي هذا التغيير في المازورات التالية (الثالثة والخامسة والسادسة) أما المازورة السابعة والثامنة فعمل على بناء جملة موسيقية فيها تكنيك ومهارة عزفية واضحة في التلاعب بالآربيجات والفواصل الموسيقية التي تمتاز بالصعوبة وتبين مهارته في العزف على العود وأيضا يوضح إمكانية آلة العود في عزف هذه المهارات ويعود في المازورتين التاسعة والعاشرة الى النبرات الإيقاعية المشابهة في تفعيلاتها للمازورتين الأولى والثانية قبل دخوله لعزف وترجمة أغنية جي مالي والي آلياً على آلة العود.

1

– لقد حاول جميل بشير خلال هذه المقطوعة الموسيقية كما هو مبين في المدونة الموسيقية المرفقة أستخدام أوسع مساحة صوتية لإبراز إمكانيات آلة العود حيث أستخدم مساحة ثلاثة أوكتافات وكذلك لتوضيح أسلوبه ومهارته العزفية العالية خلال عزفه المتقن للآربيجات والكوردات الموسيقية وكذلك عزفه وإستخدامه المتقن للسلم الملون (الكروماتيك) إضافة إلى ذلك التوافق الجميل في الحوار الموسيقي بين آلة العود والكيتار والهارب والتنوع في (النّبرْ) الضغوط الإيقاعية وتغيير التفعيلات الإيقاعية في الميزان الواحد.

وأحتوى النمط الآلي أيضا على المسافات الصوتية التالية: الثنائية, الثلاثية, الرباعية, الخماسية, السباعية, الثامنة (الديوان).

تجربة منير بشير:

وكما نَجحَ شقيقه جميل بشير في تجاوز الحالة المحلية إلى العالمية تَمكنَ منير بشير أيضاً من ان ينتقل بأعماله الى آفاقٍ أوسع وأرحب محققا التواصل الثقافي الحضاري مع الثقافات الأخرى. إلتحَقَ للدراسة في معهد الموسيقى في حينه أي معهد الفنون الجميلة لاحقا وذلك عام 1939م، ليدرس الدراسة الأكاديمية لآلة العود على يد الشريف محي الدين حيدر فدرَسَ البشرف والسماعي واللونكا والتقنيات العزفية لآلة العود وكذلك دَرَسَ لست سنوات آلة التشيلو (الفيولونسيل) ويتخرج فيه عام 1946، واكتسبَ من هذه المرحلة المهمة في حياته أثناء دراسته في المعهد وعمله في الإذاعة نوعين من الدراسات الموسيقية المهمة: الأولى أنه تعلم المقامات العراقية خلال عمله مع كبار قراء المقام العراقي في الإذاعة وكذلك الأطوار الريفية المهمة في الغناء العراقي إضافة إلى الأطوار البدوية والثانية دراسته الأكاديمية للموسيقى والتأثير العائلي والتربية البيتية من شقيقه جميل بشير والبيت الذي كان يعيش فيه والذي كان يحتوي على إسطوانات يستمع فيها الى الأغاني المصرية والسورية والموصلية هذه هي القاعدة التي تربى عليها وكونَتْ شخصيته الموسيقية. تأثر كثيراً بأستاذه حيدر، وأخذ عنه أساليبه التقنية المتقدمة في العزف. كما كان الأمر عند شقيقه جميل. بينما تأثر زملاؤه سلمان شكر وغانم حداد بالروح والأسلوب التركي لأستاذهم وظلوا متمسكين به. مارس منير بشير العمل الفني في إذاعة بغداد، وفي التلفزيون بعد تأسيسه عام 1956، عازفاً ورئيساً لفرقتها الموسيقية ومخرجاً موسيقياً، ومن بعد أصبح رئيساً لقسم الموسيقى. كما مارس التدريس في المعهد. وأسس له معهداً خاصاً (المعهد الأهلي للموسيقى)، وصار رئيساً لجمعية الموسيقيين العراقيين. تولى منير بشير مناصب رسمية مهمة في العراق منها المستشار الفني في وزارة الثقافة في العراق عام 1973 ومن ثم مدير عام دائرة الفنون الموسيقية ورئيس اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى منذ عام 1973 لغاية 1994 حيثُ كانَ له دور كبير في تأسيس هذه الدائرة وكان الهدف من تأسيسها إنعاش الحياة الموسيقية في العراق والارتقاء بالفن الموسيقى العراقي خلال الأقسام والأنشطة المختلفة التي تقوم

بها هذه الدائرة. ومن خلال المتابعة المستمرة من قبل الدولة استطاعت هذه الدائرة أن تزيد من رقعة الممارسة الموسيقية وتأسيس الفرق الموسيقية المتنوعة وتدعيم مشاركتها في المهرجانات والفعاليات الدولية أوالأسابيع الثقافية العراقية الموسيقية والغنائية التي كانت نافذة صحية للتواصل الحضاري مع الشعوب في مختلف أنحاء العالم، كذلك شغلَ منصب أمين عام المجمع العربي للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية منذ عام 1975 لغاية وفاته، وكذلك نائب رئيس المجلس الدولي للموسيقى في اليونسكو لمدة 4 سنوات وحصل على جائزة اليونسكو الأولى في الموسيقى.

أسس فرقة التراث الموسيقي العراقي عام 1973 التي كان لها دور كبير في نشر التراث الموسيقي والغنائي العراقي إلى العالم وكانت هذه الفرقة نموذجاً موسيقيا وغنائيا راقيا للحفاظ على التراث الغنائي والموسيقي العراقية والتواصل مع الثقافات المختلفة في أنحاء العالم، وكذلك أسّسَ الفرقة العراقية للموسيقى عام 1981 والتي اعتبرت أول أوركسترا موسيقية عربية تجمع الآلات الموسيقية العربية والآلات الموسيقية التقليدية العراقية، وضمت أكثر من أربعين عازفا بقيادته الشخصية، وأسسَ ورشة صناعة الآلات الموسيقية العربية والآلات الموسيقية التقليدية العراقية عام1977 وتُعَد أول ورشة لصناعة الآلات الموسيقية في الوطن العربي.

ومنيرب شير هو من أقترح أو دعّم لفكرة مهرجان بابل الدولي الأول الذي بدأ في عام 1987. وبمشاركة أكثر من أربعين بلداً هذا المهرجان الذي كانَ مكرساً للموسيقى وتقديم الفنون الأصيلة لتراث الشعوب، مما أدى إلى الإحتكاك بين الفرق الموسيقية والغنائية المختلفة اذ كان عاملا مساعدا للتواصل الحضاري بين الثقافات المختلفة التي كانت تشترك في هذا المهرجان، والذي أخذ صدىً واسعاً في العالم. ويعتبر أيضا من أهم المهرجانات التي تميزت بالقيمة الفنية الراقية على مستوى العالم العربي.

كل هذه الإنجازات الكبيرة في الحركة الموسيقية في العراق منذ أوائل السبعينات إلى منتصف التسعينات تحسب للإدارة الفنية الرائعة لمنير بشير والارتقاء بالفن والتراث الموسيقي والغنائي العراقي.

حصلَ على جوائز عالمية مهمة منها جائزة وسام "الفارس القائد" من فرنسا ويعتبر أعلى وسام فرنسي ووسام "الاستحقاق الإيطالي" من إيطاليا وهي من الأوسمة الرفيعة في إيطاليا وكذلك وسام الملك الإسباني خوان كارلوس "الصليب الأبيض" وميدالية "شوبان" ومن البرازيل ووسام الفنان "فيلا لوبوس". أما من الدول العربية فقد حصل على وسام الرافدين وميدالية الكاتب المغربي المعروف "المهدي المنجرة" من المغرب ووسام الاستقلال من الاردن.

دور منير بشير في التواصل الحضاري مع الشعوب.

على المستوى الشخصي في التواصل الحضاري مع الثقافات الموسيقية الأخرى يعتبر منير بشير من أوائل الموسيقيين العراقيين إلى جانب شقيقه جميل بشير الذي كانت له محاولات عديدة في مزج الموسيقى العربية مع الموسيقى العالمية. وكان للمخزون الموسيقي لتراثه الموسيقي العراقي الذي تَشَربَ منه منذ نعومة أظفاره الأثر الكبير في أن أصبح لموسيقاه صدىً واسعا لدى شعوب العالم خلال خلق حوارات موسيقية من خلال الارتجالات الموسيقية مع كبار موسيقيين العالم في تجارب اعتبرت في حينه من التجارب الرائعة والفريدة عالميا وفي نفس الوقت كانت أساسا لتجارب مستقبلية أفادت تلامذته كثيراً من بعده .

(قام بأمسيات مشتركة كثيرة مع مشاهير الموسيقيين في العالم وسجل في نهاية الستينات إسطوانته الشهيرة "عود حول العالم" حيث قدم فيه بعض المقطوعات من ألحانه ومن التراث الموسيقي العراقي والعربي وقام بمزج الأسلوب العربي مع الغربي وقدمَ بعض المقطوعات الغربية التي سجلها مع الفنانة الكبيرة فيروز منها موسيقى بعنوان "جوني كيتار".

وشكلت جولاته حول العالم التي بدأت بداية السبعينات خطوة مهمة في التواصل الحضاري مع الثقافات الأخرى من خلال الحوارات الموسيقية التي أبدع فيها وقدمَ آلة العود بشكل جديد وحوارات موسيقية مع آلآت موسيقية وموسيقيين نجوم عالميين منهم: العازف العالمي النمساوي فريدريش كولدا (**Friedrich Gulda**) عازف البيانو المعروف وآلة الكلافيكورد وسجلوا أسطوانة مشتركة مزجت بين العود العربي وآلة الكلافيكورد الغربية وحققت هذه

الأسطوانة مبيعات كبيرة. وكذلك قدمَ أمسيات موسيقية عديدة مع عازف السيتار الهندي المعروف رافي شنكر (**Ravi Shanker**) الذي يُعتبر من أوائل العازفين الهنود الذين قدموا حفلاتهم حول العالم في العزف المنفرد على آلة السيتار الهندية ومزجها مع الموسيقى الغربية. ثم عزف مع عازف الكيتار الأسباني المشهور "مانويل كلكادو" في عمل مشترك للمزج بين التي العود والكيتار وفق أسلوب منير بشير في الارتجال الموسيقي (الملحق الرقم 5).

ومن العازفين الهنغاريين الذين اشتركوا في العزف معه في أمسيات موسيقية عازف الكونترباص العالمي الكبير "بكا اللَدار" من أفضل العازفين للكونترباص في العالم وعازف البيانو "فوكان جورج" إضافة إلى مغنية الأوبرا "فاستي يوليا" التي قدمت واحدة من أهم الحفلات الإرتجالية مع منير بشير عام 1993 في كاتدرائية ماتياس في بودابست وعمل مشترك من تأليفه بعنوان "حب وسلام" .

وكان لمنير بشير مكانة خاصة في نفوس الهنغاريين كونه دَرَسَ على يَد سلطان كوداي في أكاديمية فرانس ليست دارساً لعلوم الموسيقى المقارنة (**Comparative Musicology**) وعاش في بدايات شبابه منذ عام 1961 لفترة من الزمن في مدينة بودابست.

كانَ لمنير بشير الأثر الكبير لنشر آلة العود العربية في العالم فهنالك مرحلة أسميها ماقبل منير بشير ومرحلة ما بعد منير بشير لآلة العود حيث أعطى القيمة الفنية الكبيرة والشخصية المنفردة في الارتجال الموسيقي لهذه الآلة الموسيقية العربية معتمداً بذلك على مخزونه المعرفي بتراثه الموسيقي العراقي و العربي والعالمي الذي اكتسبه من خلال التواصل والاحتكاك بالفنانين العالميين.

لقد كان همه وحلمه الكبير أن يخلق لهذه الآلة الموسيقية شخصيتها المنفردة كما هو حال العازفين في بلاد الغرب حيث الكثير من العازفين المنفردين مع الأوركسترا ومع فرق الجاز الموسيقية كان لا يحبذ أن تكون هذه الآلة مرافقة فقط للغناء ويكون دورها ثانويا فكان له دورٌ كبيرٌ في هذا المنحى لإظهار إمكانيات آلة العود العربية التكنيكية

والتقنية والطريقة الصحيحة لاستخدام الريشة في العزف وإمكانية أن تأخذ مكانا منفرداً وخاصاً كما هي الآلات الموسيقية الغربية مثل البيانو والكمان وغيرها من الآلات الموسيقية العالمية، وكيف يُمكن لهذه الآلة أن تقدم حفلا منفردا لآلة العود لأكثر من ساعة ونصف دون أن يشعر المتلقي بالملل خلال العزف التقني النابع من المخزون التراثي الموسيقي واستخدام لغة الصمت في الموسيقى بين نغمة وأخرى، والأثر الكبير في التأمل والتصوف الذهني لدى المتلقي ومنحه الفرصة للاندماج الروحي مع العازف .

وكذلك له الأثر في طريقة صناعة آلة العود المسمى " العود البشيري" الذي يختلف شكلاً وأبعاداً عن العود العربي الطبيعي.

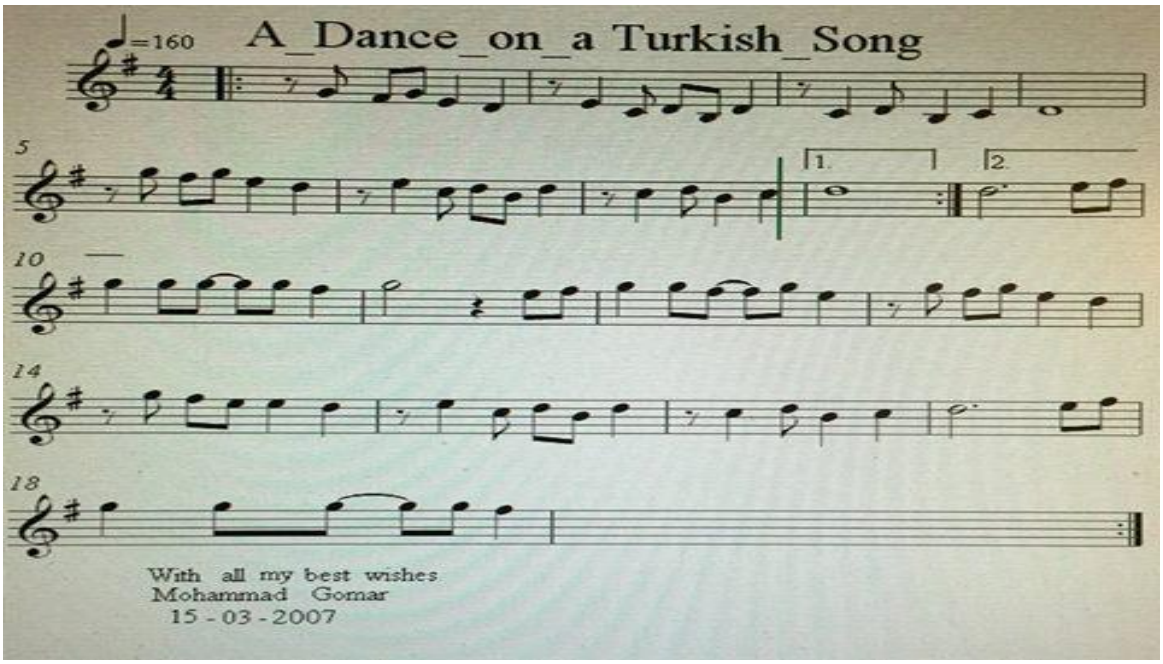
وكل ذلك يعود إلى خبرته الطويلة في هذا المجال وكذلك إلى ثقافته العامة و المتميزة التي اكتسبها اثناء دراسته للتاريخ الإنساني وثقافات الشعوب الأخرى واختلاطه واحتكاكه بالفنانين العالميين واستماعه الدائم لموسيقى شعوب العالم ومن ثم ولادة الأفكار والإبداع والخلق لتجارب جديدة في الحوارات الموسيقية والتواصل الحضاري مع الشعوب.

تجارب الباحث في التواصل الحضاري مع الشعوب:

لقد كانت لهجرتي إلى أوروبا وهولندا بالتحديد والبعد عن الوطن والتعايش مع مجتمع جديد بأفكار وتقاليد جديدة الأثر الكبير على ولادة أفكار وابتكارات موسيقية جديدة نتيجة المشاركات العديدة في المهرجانات والحفلات الموسيقية التي تختصُ بتراث الشعوب وكان الأحتكاك بثقافات مختلفة و بفنانين من مختلف أنحاء العالم الأثر الكبير في إبتكار تجارب موسيقية عديدة في محاولة مني للتوافق بين ما أملك من مخزون تراثي موسيقي ومحاولة نشر هذا الإبداع العراقي من خلال موقعي كفنان يحمل رسالة نشر موسيقى بلده إلى العالم وكنت محظوظا في بدايات الغربة عام 1999 بالتعرف إلى الفنان الهولندي (جيتسيا فوخل) عازف آلة الكونترباص والمؤلف الموسيقي في فرقة الجاز المعروفة في هولندا "فوخل كفارت" –رباعي الطيور– والمولع بالموسيقى الشرقية حيث عملنا معاً على خلق أفكار جديدة تربط بين التراث العراقي وإبرازهِ بشكل معاصر خلال توزيعه الموسيقي للأعمال العراقية وإبراز دور الآلات الموسيقية التراثية العراقية وبالذات آلة الجوزة وجمالياتها وإمكانياتها إضافة الى محاولة إبراز آلة العود المعروفة في العالم كآلة عربية شرقية حيث قمت أيضا بالارتجال على آلة العود في محاولة لخلق جمل موسيقية متناسقة مع سياق العمل الموسيقي المؤلف، وأقول حاولت، لأنني لست بعازف محترف لآلة العود إنما لدي محاولات في عزف جمل موسيقية على هذه الآلة العربية. وعلى مدى سنوات امتدت 20 عاماً عمل الباحث ثلاث تجارب مهمة في مجال التواصل الحضاري هي:

1- تجربة الجوزة على الجاز:

فكرة هذا العمل (الجوزة على الجاز) والبارزه في ثلاث فقرات من محتويات هذه الإسطوانة الفقرة الاولى هي : رقصة على أغنية تركية (مؤلفة موسيقية خفيفة – عجم على درجة الصول– من سلم مقام الصول الكبير تتميز بالخفة والتكنيك في العزف الموسيقى أعدها عازف الكونترباص الهولندي جيتسيا فوخل تبدأ المؤلفة بحوار مثير بين الطبلة الهندية وعازفها الهندي ساندیب بهاتشاريا المعروف عالميا وآلة الجوزة، في هذه المقطوعة حاولت الارتجال بين أسلوبين موسيقيين مزجت فيه ثقافتان موسيقيتان مختلفتان، بين تقاسيم مقام العجم عشيران العراقي وفي نفس الوقت بأسلوب الإرتجال الموسيقي الهندي، ومضيفا فيه أسلوباً تكنيكياً في استخدام ضربات القوس على الصنودق الصوتي مولدا شكلا إيقاعيا يتماشى مع إيقاع القطعة الموسيقية وبعد ذلك تأتي جملة موسيقية. هي الموضوع الرئيسي لهذا العمل وبعده يأتي دخول آلة الكلارنيت في حوار مع الطبلة العراقية في توليفة موسيقية تنتهي بالجملة الرئيسية للمؤلفة الموسيقية وتنتهي بقفلة غريبة في الهواء، نالت هذه المقطوعة إستحسان الجمهور في كل مكان بحيث طلب الجمهور إعادتها أكثر من مرة وقد تركت هذه القطعة الموسيقية أثرا كبيراً وبثت في أكثر إذاعات أوروبا وكان لها أيضا أثرٌ في زيادة مبيعات القرص المدمج "جوزة أون جاز" (**Joza on Jazz**).



المدونة الموسيقية لمقطوعة رقصة على أغنية تركية

والفقرة الثانية الجورجينا في الذاكرة حيث مزجت بين آلتي العود والجوزة وقد اخترت الجورجينا كونها من أشهر الأيقاعات العراقية ومن الصعب على غير العراقي عزف هذا الايقاع ولكن من خلال الاجتهاد والتمرين للعازفين الهولندين المبدعين الاخرين وهم: ياسبر لي كليرخ على الكمان ولوثر أوهلمير على الة الباص كلارنيت والسوبرانو سكسفون ويوست سونكيلس على الة الترومبون إضافة الى جيتسا فوخل على آلة الكونترباص وعازف الطبلة الهندي العالمي ساندیب بهاتشاريا وابداعات العازف العراقي عبد اللطيف العبيدي على آلة الطبلة العراقية تمكنا من إبداع وخلق فكرة وقطعة موسيقية مبتكرة. وهذا العمل هو فكرة ورمز لحوار بين ثقافات مختلفة من خلال الموسيقى التي تمثل لغة العالم أي بين الشرق والغرب من خلال المحاورة بين آلة الجوزة العراقية والترومبون الغربية وفيه أيضا فكرة لقاء بين الحضارة الهندية وحضارة بلاد ما بين النهرين (**Mezopotamaia**) من خلال الحوار بين الطبلة العراقية والطبلة الهندية.وعنوان هذه المقطوعة أقتبستها من مقطوعة موسيقية بعنوان (**Georgia on my mind**) (جورجيا في ذهني) لمغني الجاز العالمي وعازف البيانو الشهير راي تشارلزر[96] وبنسون(1930-2004) على نمط البلوز (1960) ليقترن إسم مقطوعته بإسم ولايته. والفقرة الثالثة تأملات في أغنية عراقية.

بوستر: جوزة أون جاز - مهرجان الجاز العالمي في مونتريال 2009

[96] راي تشارلزر وبنسون ولِدَ عام 1930 في ولاية جورجيا في أمريكا وانتقل الى سياتل (شمال غرب) في العام 1947 وعرف عدة سنوات من البؤس كعازف للبيانو في الحانات قبل ان يلتقي المنتج كوينسي جونز. في الخمسينات عرف نجاحا باهرا وسريعا، وبدأ يؤلف الأغاني الناجحة الواحدة تلو الأخرى حتى انه ألف بعضا من اكثر الأغاني رواجا في مجموعات الأغاني الأميركية وهي تمزج بين البلوز والجاز وريذم بلوز والبوب، وقد غنى كل هذه الأغاني على المسارح الدولية، وقد ذاعت له شهرة من خلال اغنية «آي غوت ايه ووومان" (لدي امرأة) (1954) ومن ثم الف ولحن اغنية «جورجيا اون ماي مايند» (جورجيا في ذهني) على نمط البلوز (1960) التي تحولت في ما بعد الى النشيد الرسمي لولاية جورجيا التي ولد فيها حاز تشارلز 13 جائزة «غرامي» وهي ارقى المكافآت في عالم الموسيقى في الولايات المتحدة. وقد أحيا الربيع الماضي في مسرح «غريك ثياتر» في لوس انجليس حفلته الموسيقية العشرة آلاف. وأصيب راي بالعمى في سن السابعة وتيتم في سن المراهقة، وكان يقول انه وجد في الموسيقى «القوة التي تمنحه القدرة على البقاء وبشأن العمى الذي اصابه كان تشارلز، المتفائل أبدا ، يقول «كنت محظوظا انني حظيت بنعمة البصر حتى سن السابعة». وفي الأوقات العصيبة كان يقول أيضا «ثمة أشياء كثيرة في العالم كنت محظوظا بعدم رؤيتها، توفي في 10-6-2004.

2- لقاء الحضارات

فكرة العمل ولدت بالإشتراك مع الملحن الهولندي ثيو هوك في عام 2005 حينَ طَرَحَ علينا فكرة التعاون في عمل موسيقي مشترك مع أوركسترا ميتروبول الهولندي بقيادة ديك بيكر وذلكَ بعد مشاهدته للحفل الذي قدمته السيدة فريدة في قصر ملكة هولندا بمناسبة عيد ميلادها عبر قنوات التلفزيون الهولندية، وبعد عدة لقائات تم الإتفاق على ولادة مشروع عمل موسيقي غنائي يضمُ داخله حوارات لثقافات موسيقية مختلفة تعيشُ على أرض هولندا وتحت عنوان لقاء الحضارات، وشارك في العمل مغنون من العراق وإيران وسلوفاكيا وهولندا . كان محور العمل مع أوركسترا متروبول الهولندي الذي يُعتَبَرُ من ضمن أفضل الفرق السمفونية في العالم وتحت قيادة ديك بيكر والتأليف للملحن ثيو هوك بالتعاون مع فناني الدول المذكورة لكي يكون محتوى العمل مشتركا ولكي يضيف كل فنان من ثقافته الموسيقية.

مشروع لقاء الحضارات مع أوركسترا ميتروبول الهولندي بقيادة المايسترة ديك بيكر 2005

3- مقام فلامنكو

مقام فلامنكو مشروع غنائي موسيقي، الفكرة والإعداد الموسيقي للباحث بمشاركة سيدة المقام العراقي فريدة وفرقة عمر منير بشير المؤلفة من ثلاث الالات كيتار اسباني والة ايقاع –كاخون واحدة، فكرة العمل مبنية على الحوار الموسيقي والغنائي بين ثقافتين خاصتين بموسيقى الشعوب أحدهما المقام العراقي الذي يمثل أحد أوجه التراث الغنائي العربي الأصيل والذي يحمل هوية الغناء في العراق، والآخر هو لون الفلامنكو.تم تقديم المشروع لأول مرة خلال عام 2008 ضمن منهاج مهرجان العالم العربي في مونتريال وعلى أشهر قاعاتها (البلاس ديزآرت – قصر الفنون) الذي يتسَعُ لـ 1600 شخص وبمشاركة 16 عازفاً، وقد تركَ هذا العمل الفني الممزوج بحوار جميل بين آلة العود والكيتار الإسباني وآلة الجوزة العراقية تأثيراً كبيراً لدى الجمهور الغفير الذي حضر الحفل وصفق طويلاً لهذا الإبداع الموسيقي وأعتمدت في هذا العمل أيضا على التوليف الإيقاعي بين الضغوط الإيقاعية العراقية بإستخدام الآلات الإيقاعية التقليدية الطبلة والرق مع آلة الكاخون الإيقاعية الأسبانية في الأغاني العراقية النوم محرم وفوك النخل. وشكلَ فرقة عمر بشير مع فرقة المقام فريقاً واحداً في تقديم عمل المقام فلامنكو وعمل حوار غنائي موسيقي بين المقام وأسلوب أداء الفلامنكو بصوت فريدة .

تجربة الباحث في التحويل من النمط الغنائي الى النمط الآلي وتوظيف آلة الجوزة وأغنية حلوة الرفيعة:

تحليل الطابع الغنائي:

النص الغنائي من التراث العراقي القديم (الدارمي)

حلوة الرفيعة يمعود حلوة الرفيعة آه آه

أسمر يابو الشامات اهنا نعمة اهنا حلوة الرفيعة

*****

ما عاشرتهم يمعود ما عاشرتهم آه آه

لو أدري هيجي يصير اهنا نعمة اهنا ما عاشرتهم

من فاركتهم يمعود من فاركتهم آه آه

جلد وعظم ظليت اهنا نعمة اهنا من فاركتهم

*****

بس سنه ليلو يمعود بس سنه ليلو آه آه

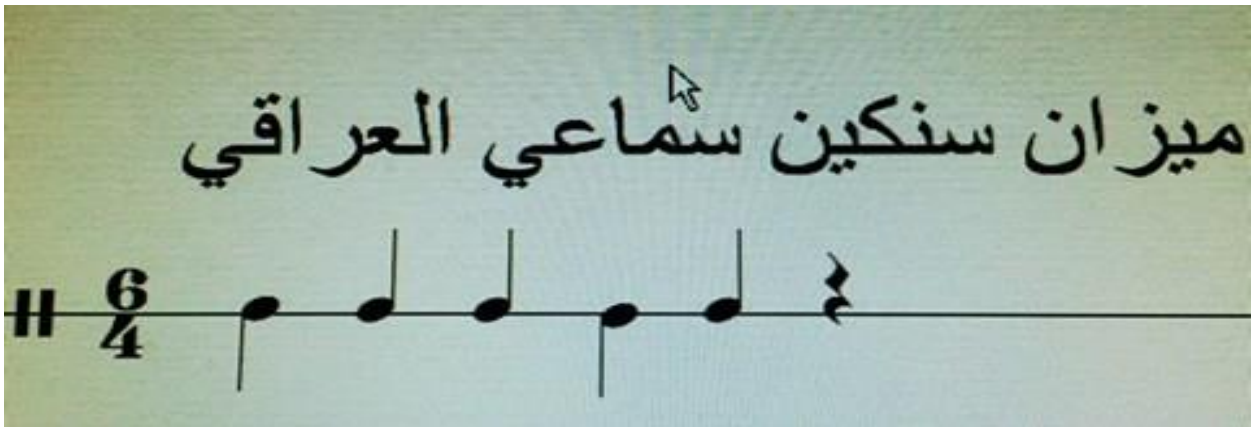
كل السنون عظام اهنا نعمة اهنا بس سنه ليلو

عن دربه مبلو يمعود عن دربه مبلو آه آه

جاكم وسيع العين اهنا نعمة اهنا عن دربه ميلو

1–الجانب اللحني: المقام الأساسي: بيات مصور على درجة الصول (نوى)

2–الجانب الإيقاعي: الوزن الإيقاعي: على وزن إيقاع سنكين سماعي 4/6



المنطقة المقامية أو المساحة اللحنية للغناء : من درجة النوى (صول) إلى درجة المحير جواب (ري) ونزولا إلى درجة الجهاركاه (فا) أي أن اللحن يتحرك بمساحة ستة درجات موسيقية والجمل الموسيقية المصاحبة للغناء تتحرك إلى الدرجة السابعة لسلم بيات الصول وهذه الجملة الموسيقية تستخدم تقريبا في معظم الأغاني المؤلفة على ميزان السنكين سماعي 4/6 والملحنة من سلم مقام البيات وهذه الاغاني هي: (دشداشة صبغ النيل، وفراكهم بجاني،حمل الريل وشال، حبي وحكم ، وعلى جبين الترف وغير ذلك من الأغاني) لأن معظم هذه الأغاني تكون متشابهة تقريبا من حيث الصياغة اللحنية والغنائية والتفعيلة الإيقاعية التي تعودت عليها اذن المستمع العراقي مع فوارق بسيطة في الصياغة والمدونة الموسيقية لهذه الجملة:

أما النص الغنائي فيكون من الدرامي العراقي المعروف ولكن هنا يتم التصرف بالنص حيث تكون عملية تقديم الكلمة الأخيرة في الدارمي إلى البداية وأضافة كلمة (يمعود) بعد الكلمة والتي تعني يا صاح وتأتي هنا بشكل الشكوى من الحبيب وبعدها يتم غناء الدارمي كما هو مثال ذلك:

الدارمي الأصلي : لو أدري هيجي يصير ماعاشرتهم - جلد وعظم ظليت من فاركتهم

عند الغناء تصبح كالتالي :

ما عاشرتهم يمعود ما عاشرتهم آه آه لو أدري هيجي يصير اهنا نعمة اهنا ما عاشرتهم

من فاركتهم يمعود من فاركتهم آه آه جلد وعظم ظليت اهنا نعمة اهنا من فاركتهم

والأغنية عبارة عن ست جمل لحنية: حيث تبدأ هذه الأغنية بعزف الجملة الموسيقية المذكورة انفاً وعددها سبع مازورات تُعزف مرة أو تتكرر مرتين حسب الأجواء الخاصة بالحفل ثُمَ يبدأ غناء بالجملة الأولى من المازورة الثامنة بعد الضربة القوية (دم) في ميزان السنكين سماعي 4/6 بكلمة حلوة الرفيعة مبتدأً الغناء من الدرجة الرابعة (دو) أي من درجة الكردان (جواب دو) لأساس مقام البيات المصور على درجة صول (نوى) مع صعود الى الدرجة الخامسة المحير مستقرا على درجة التونيك (الأساس- صول) ويبدأ الجملة الثانية وبتكرار جملة حلوة الرفيعة من الدرجة الثانية صعوداً بتدرج الى الدرجة الرابعة ونزولاً الى الأساس بينما يبدأ الجملة الثالثة بكلمة آه من الدرجة الثالثة صعوداً الى الرابعة ونزولا مستقراً على درجة الجهاركاه (فا) أي سابعة سلم المقام مبتدأ بعدها الجملة الرابعة بفاصلة رابعة من درجة الجهاركاه (فا) الى درجة العجم (سي بيمول) أي الى ثالثة سلم مقام البيات المصور على درجة الصول ومن ثم بحركة غنائية جميلة يبدأ الجملة الخامسة بجملة أسمر يابو شامات من الدرجة الثالثة الى الخامسة (محير – ري) بجملة هنا نعمة هنا مختتماً الجملة السادسة بكلمة حلوة الرفيعة من الدرجة الرابعة (كردان- دو) نزولاً وأستقراراً على درجة الأساس صول.

واللحن في الطابع الغنائي عبارة عن ثمانية مازورات من ميزان 4/6 تعاد مرتين.

المسافات الصوتية الفواصل – الأنترفال الموجودة في الأغنية : الثنائية, الثلاثية, الرباعية, الخماسية, السداسية.

تحليل أغنية حلوة الرفيعة – الطابع الآلي :

منهجية التحليل:

وارتأيت أن أعرض تجربتي في أساليب الكتابة الموسيقية التي تجمع بين عنصرين أساسيين هما: توظيف الة الجوزة هذه الآلة الموسيقية والتراثية التقليدية العراقية في سياق أدائي يخضع لخصوصيات غربية من جانب التوزيع الموسيقي إضافةً الى اعادة استغلال نموذج غنائي تراثي وهي أغنية حلوة الرفيعة وتقديمه من خلال إمكانيات هده الآلة الموسيقية التراثية التي لم تأخذ حقها في الإنتشار كآلة موسيقية منفردة في العزف الآلي لأنها ظلت محصورة في الجالغي البغدادي وأنحسر دورها في المرافقة الموسيقية في أداء المقام.

تتركز طريقة التحليل المعتمدة لدراسة هذا النموذج الغنائي (حلوة الرفيعة) في أربعة جوانب تحليلية متمثلة في الجانب اللحني والجانب الايقاعي والأداء والتحليل الهارموني، وهي العناصر الأساسية لتحليل الجمل اللحنية الأساسية المكونة لكل نموذج غنائي حسب التقسيم الداخلي الذي يرتكز خاصةً على الأفكار اللحنية الرئيسية.

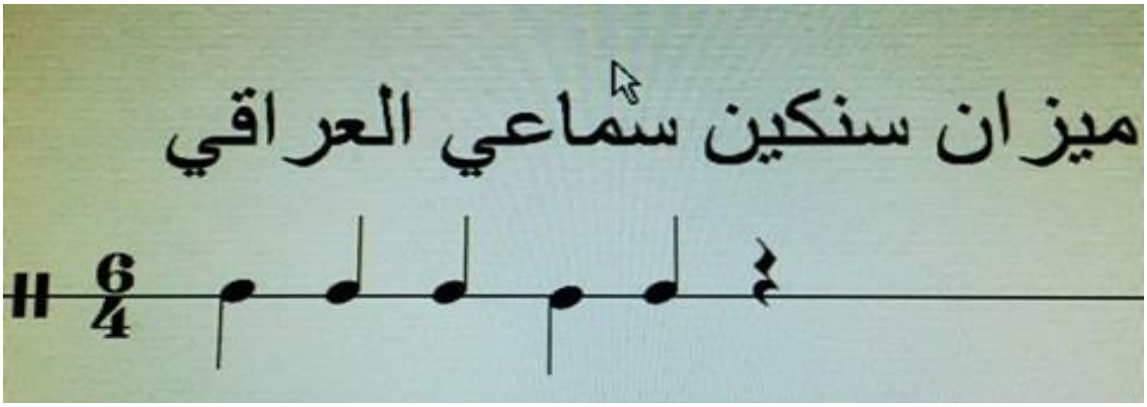
سنحاول إذن من خلال المنهجية المعتمدة في الدراسة التحليلية لهذا النموذج في تحديد نوعية الخطاب الموسيقي المعتمد في صياغة هذه الأنماط الغنائية التي تعتمد على الازدواجية بين عناصر التأليف الغربي والمضمون الموسيقي ذي الخصوصيات الكلاسيكية الشرقية، بحيث سنعتمد في الجانب اللحني على استخراج العناصر الموسيقية المكونة لكل نموذج حسب أهميتها خلال الجمل اللحنية الأساسية والتي تمثل وحدة لحنية مكتملة اضافة إلى الوحدات اللحنية الثانوية، مع تقديم المناخ المقامي العام من حيث المنطقة المقامية والوزن الاساسي، إلى جانب المسافات الصوتية المدمجة في الجمل الأساسية، أما في الجانب الايقاعي فسنعتمد على استخراج الخلايا والتركيبات الأساسية على مستوى الخط اللحني الأساسي والخطوط المصاحبة وكيفية اعتماد الآلات اللحنية في الوظيفة الايقاعية من خلال اعتماد التطابق على مستوى النسيج الايقاعى بين مختلف الخطوط اللحنية أو على مستوى الكتابة الأوركسترالية ذات التعددية الايقاعية والتضاد الزمني، أما القسم الثالث من التحليل فسيُعنى بطريقة الأداء انطلاقا من التسجيل المعتمد في هذه

الدراسة، فمن خلاله سنحاول استخراج مختلف عناصر الأداء والمتمثلة المعتمدة في التوزيع الأوركسترالي مثل التبادل والمحاورة بين الآلات، المحاكاة، النقر عند مصاحبة اللحن الأساسي، اعتماد مواطن الشدة والنبر، توظيف الآلات اللحنية عوضا على الآلات الإيقاعية، الزخارف الموظفة في الجمل الأساسية لكل نموذج وعلاقتها من المناخ المقامي إلى جانب الحراك النغمي والإيقاعي عن طريق ادراج مساحة تعبيرية خاصة بالآلات الإيقاعية.

تحليل أغنية حلوة الرفيعة – الطابع الآلي:

1–الجانب اللحني : المقام الأساسي: بيات مصور على درجة الصول (نوى)

2–الجانب الإيقاعي: الوزن الإيقاعي: على وزن إيقاع سنكين سماعي4/6.



المنطقة الصوتية بالنسبة للخط اللحني الأساسي الخاص بآلة الجوزة : من درجة الرست (دو)
وصولا إلى الأوكتاف الثاني لجواب االمحير (ري).

المنطقة الصوتية بالنسبة للخط اللحني للصوت الثاني الخاص بالآلات الوترية المرافقة :
من درجة الصول (يكاه) وصولا إلى الأوكتاف الثاني لجواب الحسيني (لا).

عَمَلَ الباحث على تأليف مقدمة موسيقية جديدة تتكون من أربعة مازورات من سلم مقام البيات وعلى ميزان السنكين سماعي 4/6 في بداية القطعة الموسيقية تعزف مرتين وهذه الجملة الموسيقية تختلف عن الجملة الموسيقية التي كانت تستخدم تقريبا في معظم البستات القديمة والملحنة من سلم مقام البيات وعَمَلَ على توزيعها في بناء عمودي من خطين موسيقيين وبما يسمى بالصوت الثاني وبطريقة هارمونية يبدأ من الإعادة والتي تأتي عند المازورة الخامسة وفيما يخص الجانب الإيقاعي اعتمدَ بعض التنويعات الخاصة بالتفعيلات الإيقاعية لميزان السنكين سماعي 4/6 خاصة بالتي الرق والطبلة – لقد حاول الباحث من خلال هذه المقطوعة الموسيقية وكما مبين في المدونة الموسيقية أستخدام أسلوب في العزف يمزج فيه بين الروح العراقية وبين الأستخدام المنهجي لطريقة العزف في إستخدام القوس وكذلك في طريقة العزف الديناميكية من حيث ابراز مواقع القوة والضعف في طريقة العزف إضافة الى استخدام التكنيك الخاص للأصابع بالتصرف في بعض الجمل التي تخرج عن سياق اللحن الخاص بالطابع الغنائي ويختتم عزفه بتقاسيم من مقام البيات وتحديد من مقامي البهيرزاوي منتقلا الى مقام الدشت وبمرافقة إيقاعية وكذلك مرافقة الوتريات بجملة موسيقية متناسقة مع ايقاع السنكين سماعي منهيا القطعة الموسيقية بطريقة Diminuend (التدرج في تناقص شدة رنين الصوت) وبصورة توحي للمستمع بمسير القافة الى الافق البعيد. أما فيما يخص الخط الثاني للعزف فأعتمد التوزيع على التناسق الهارموني بين النغمات الأساسية وبين نغمات الخط الثاني وبطريقة المسار المعاكس للحن الأساس. وأحتوى النمط الآلي أيضا على المسافات الصوتية التالية: الثنائية, الثلاثية, الرباعية, الخماسية, أوكتاف، وثانية عشر.

الفصل الخامس

الفصل الخامس

يعرض هذا المبحث النتائج والاستنتاجات التي توصلت اليها هذه الدراسة:

فقد توصل الباحث من خلال استعراضه للمراحل التي مرت بها الموسيقى التراثية في العراق وتواصلها الحضاري من عام 1930 لغاية إعداد هذه الدراسة مايلي:

1. تبين أنَ تجربة جميل بشير ومنير بشير في التواصل الحضاري من أوائل وأهم التجارب في الموسيقى العراقية في موضوع التواصل الحضاري. حيثُ كان لهما دور كبير بالتعريف بالموسيقى العراقية التراثية من خلال آلة العود ومدرستها التي عرفت بالمدرسة العراقية لآلة العود. وتأتي هذه الأهمية من توفر العوامل الإيجابية التي ساعدتهما لتحقيق ذلك. وهذه العوامل: العامل الأول، توفر المنهاج الذي تركه' لهما أستاذهما الشريف محي الدين حيدر. وهذا المنهاج أستفادَ منه جميل بشير بوضع الأسس الصحيحة والمنهجية العلمية في كتابه التعليمي الذي اضاف اليه الروحية العراقية في تدريس آلة العود، والذي كان خيرُ عون لطلبة آلة العود. والعامل الثاني، استقرار الوضع في العراق من النواحي الإجتماعية والإقتصادية والسياسية، حيث كانت فترة الثلاثينات والأربعينات والخمسينات من القرن الماضي فترة هادئة ومزدهرة وخصوصا في مجال الفنون. بينما لم تتوفر لالة الجوزة والسنطور نفس تلك العوامل، فلم تظهر مدرسة كالتي للجوزة والسنطور بالرغم من الدور الكبير لكل من شعوبي إبراهيم وهاشم الرجب في الحفاظ على هاتين الالتين وإستمراريتهما في العراق بعد رحيل العازفين اليهود لأنهما لم يستطيعا اعداد منهاج يقتدي به عازفو التي الجوزة والسنطور. ومن خلال استعراض الباحث لأهم العازفين لآلة الجوزة من ناحية أسلوب العزف وكذلك التسمية وتصنيع آلة الجوزة تطرق الباحث الى هذا الموضوع من خلال ثلاث مراحل مهمة: المرحلة الأولى هي الفترة التي بدأت من بداية القرن التاسع عشر

وحتى عام 1951. فاستعرض الباحثُ ثلاثة عازفين مهمين هم: نسيم بصون وناحوم بن يونه الدرزي وصالح شُمّيل. ومن خلال الإستماع الى التسجيلات القديمة ومنها تسجيلات مؤتمر الموسيقى العربية الاول في القاهرة 1932. نلاحظ ان عزفهم تميزَ بالمرافقة المقامية المختصرة وطريقتهم البسيطة الخالية من المهارات العزفية في استخدام الأصابع الأربعة، كما افتقروا للإستخدام العلمي للقوس. ومن هؤلاء الثلاثة تميزَ صالح شميل بتقاسيمه المنفردة على آلة الجوزة وكذلك في مهارته العزفية، لكن الباحث وجد في نفس الوقت حينَ نستمع لأسلوبه في التقاسيم نلاحظ عدم الدقة والإسترسال في العزف وفي طريقة التقاسيم ونجدها أقرب إلى العشوائية في التقاسيم وكذلك حين الإستماع الى القفلات والإنتقالات النغمية. وجد الباحث أنها تخلو أيضاً من الإسترسال والإنسيابية على الأذن الموسيقية. والمرحلة الثانية هي فترة ما بعد عام 1952 أي بعد هجرة اليهود العراقيين ويمكن إطلاق تسمية "مرحلة شعوبي إبراهيم" على هذه الفترة حيثُ حافظَ على إرث وفعالية آلة الجوزة من الإندثار والنسيان كما كان لشعوبي دور كبير مع هاشم الرجب في الحفاظ على تراث المقام العراقي. تميزَ أسلوب شعوبي إبراهيم وطريقة عزفه بمقاربة الطريقة القديمة الخاصة بالعازفين اليهود مع رؤيته الإبداعية في العزف على الآلة، بيدَ انه أضفى أهميةً للمرافقة الموسيقية والتقاسيم الأمر الذي يدعمُ قارئ المقام في أدائه واسترساله، كما كان لشعوبي دور في وضع مقدمات موسيقية نابعة من روح المقامات العراقية. وهذه الفترة لم تكن مقتصرةً على جهود شعوبي إبراهيم حيثُ بَرزَ اسم حسن النقيب كعازف لآلة الجوزة لكن اجتهاد وتجديد شعوبي إبراهيم طغى على عازفي تلكَ المرحلة. والمرحلة الثالثة وهي فترة الدراسة المنهجية التي واكبت تأسيس معهد الدراسات النغمية العراقي 1970 ومدرسة الموسيقى والبالية القسم العربي 1976. وفي هذه المرحلة أخذ الجانب الأكاديمي والمنهجي طريقته في تدريس آلة الجوزة. حيث ظهرت محاولات بسيطة من بعض خريجي المعهد لوضع منهج لآلة الجوزة يمزجُ بين أسس المرافقة لمطربي المقام العراقي

والتقنيات العزفية التي أكتسبوها من الخبراء الأجانب. ولكن دخول العراق في مرحلة غير مستقرة إجتماعيا وأقتصادياً وسياسيا منذ بداية الثمانينات القرن الماضي ولحد الان. الامر الذي دفع بعازفي الة الجوزة الى الهجرة خارج العراق. وبالتالي عدم نضوج المناهج وعدم تطبيقها على الطلبة. لكن تجارب بعض العازفين ومنهم الباحث ادت الى تواصل هذه الالة حضاريا.

2. أن الطابع الغنائي في الموسيقى العراقية بخاصه والعربية بعامة كانت طاغية على الجانب الآلي حتى ظهور مدرسة الشريف محي الدين حيدر ومحاولاته الجادة في اعطاء الطابع الآلي المكانة المتميزة لآلة العود ومن بعده كان طلبته المتميزون وبالتحديد جميل بشير ومنير بشير اللذين عملا على ابتكار صناعة لالة عود جديدة تسمى العود السحب تتميز بالإمكانيات الخاصة لتوظيفها واستخدامها للطابع الآلي في عزف القطع الموسيقية وكآلة موسيقية منفردة في العزف والإرتجال الموسيقي الآلي. وبالإمكان الإستفادة أيضا من هذه التجربة وتوظيفها لخدمة آلة الجوزة أيضا في التجديدات الصناعية التي توصل اليها كل من وسيم فارس وباسم هوار واحمد عارف وذلك بصناعة شكلين لآلة الجوزة واحدة تستخدم للمرافقة الغنائية في اداء المقام والأخرى في استخدامها كآلة منفردة للمؤلفات الموسيقية اضافة الى امكانية صناعة جوزة مصغرة كما في آلة الكمان خاصة لتعليم الأطفال. والأهم من كل ذلك توفير منهاج تعليمي متدرج يعتمد على الفئات العمرية لتدريس هذه الآلة في المدارس والمعاهد والكليات الموسيقية

3. لقد تَمَيزَ كل من جميل بشير ومنير بشير باتباع خط اسلوب خاص بهما متخذين من التراث الموسيقي العراقي منهجا معتمداً في البناء والتأليف الموسيقي الآلي إضافة إلى إتخاذ الأعمال الموسيقية ذات النمط الغنائي وتحويلها إلى موسيقى ذات نمط آلي وبأسلوب ماهر كبير تصل بسلاسة وجمالية كبيرة إلى أذن المتلقي وقد ساعدهما هذا الأسلوب كثيرا على الإنتشار عربياً وعالمياً خلال لغة التمازج والحوار الموسيقي مع ثقافات موسيقية مختلفة أخرى، وأعتمد الباحث هذا المنهج الذي سار عليه جميل بشير ومنير بشير، وذلك في اعتماده لهذا الأسلوب منطلقاً منه في بناء موسيقي آلي جديد يحاول فيه ابراز امكانيات آلته التراثية الجوزة محاولاً من خلاله محاورة الآلات الموسيقية المنتمية الى ثقافات مختلفة كمحاولة لترسيخ عملية تواصل ثقافي وحضاري تحمل رسالة انسانية متحضرة خلال لغة الحوار الموسيقي ومن ثُم عكس صورة فنية جميلة لهذه الآلة الموسيقية .

4. تؤكد هذه الدراسة بان الأعمال الموسيقية التي تمزج بين التراث والحداثة تشترك مع بقية المؤلفات التقليدية من ناحية التناول المقامي والمحافظة على نفس المنحى التعبيري وكذلك في إعطاء المكانة الهامة لألتي العود والجوزة في أداء هذه الاعمال كمؤلفات آلية.

النتائج:

1. بينت هذه الدراسة أهمية التربية الموسيقية في إحياء التراث كونها واحدة من مقومات التواصل الحضاري، والتواصل هنا لا نعني به التطوير بل هو تلاقح حضارات وعملية بناء أفكار موسيقية جديدة.

2. إنَ معطيات التراث يمكن أن توظف في المجالين الآلي والغنائي بما يعزز هذا الموروث ويديم بقاءه وتداوله جيلا بعد جيل وفق معالجات لحنية وأدائية وتقنية من شأنها ان تخلق حالة من التفاعلية تتناسب مع روح العصر من أجل أستخدامه كوسيلة للتواصل الحضاري مع الشعوب.

3. إن دراسة الفنانين جميل بشير ومنير بشير للالآت الغربية قبل دراستهما لآلة العود كان لها دوراً كبيراً في تطوير إمكانيتهما المهارية لوجود مناهج لتلك الالات، حيث دَرَسَ جميل بشير آلة الكمان الغربي ودرسَ منير بشير آلة (التشيلو). اما أستاذهما الشريف محي الدين حيدر فقد حاولَ تطوير طريقة العزف على آلة العود باستخدام منهاج آلة التشيلو وتطبيقها في آلة العود. ونتيجة ذلك ظهرت مدرسة العود العراقية التي اشتهرت في الوطن العربي. ومن أهم العازفين الّذين تأثروا بهذه المدرسة وساروا على منهجها عازف العود خالد محمد علي الذي درس آلة الكمان الغربي أيضا والذي تأثر بجميل بشير كثيراً.

4. ضرورة الإهتمام بالآلات الموسيقية التراثية التقليدية المعروفة مثل الجوزة والسنطور وغيرها من الآلات في المعاهد والأكاديميات الموسيقية. باعتماد مناهج للتمارين الموسيقية العلمية أسوة ببقية الآلات الموسيقية الوترية الغربية من حيث تمارين المهارات والإستخدام الصحيح لحركة القوس وتمارين انزلاق الأصابع أسوة بتمارين آلة الكمان وذلك للحفاظ على هذه الآلات والتعريف بإمكاناتها الصوتية والموسيقية بوصفها تشكل جانبا مكملا للعمل الفني، وكذلك المزج بين الطريقة المنهجية العلمية والأسلوب الذي يحافظ على الخصوصية

للآلة وكذلك الخط التراثي لأسلوب العزف على الآلة للارتقاء بها من الناحية التراثية أيضاً ومن ثُمَ تشجيع العازفين على استخدام الآلات الموسيقّية الشعبية، وكذلك تشجيع المؤلفين الموسيقين على توظيف هذه الآلات في مؤلفاتهم واعمالهم الموسيقية الجديدة، الامر الذي من شأنه أن يساهم في المحافظة على الآلات الموسيقية الشعبية ويعمل على تطويرها.

5. ضرورة الاهتمام بتأسيس ورش علمية لصناعة الآلات الموسيقية التقليدية تعتمد الطرق العلمية والفيزيائية في صناعة الآلة ودراسة الأهتزازات والترددات التي تدخل في المجالات الصوتية للآلات الموسيقية وكذلك من حيث نوع وعمر الأخشاب المصنعة لهذه الآلات ونوع الأوتار وغير ذلك من متطلبات الصناعة أسوة بالتطور العلمي والأكاديمي الحاصل في مجال صناعة الآلات الموسيقية وفق المختبرات العلمية من أجل إمكانيات تطويرها المتبعة لصناعة الآلات الوترية في العالم.

6. ضرورة الاهتمام بالفرق الموسيقية التي تعني بالتراث الموسيقي وتقديم الدعم المادي والمعنوي لها والعمل على مشاركتهما في المهرجانات والملتقيات الدولية التي تعني بتراث وموسيقى الشعوب.

7. ضرورة إنشاء مراكز بحثية ومعارض ومتاحف علمية متخصصة لدورها الهام في المحافظة على الآلات الموسيقية التقليدية، إضافة إلى إثراء الدراسات العلمية في مجالات البحث العلمي فيما يخص الآلات الموسيقية التراثية لأنها تعزز المعرفة بالموروث الموسيقي وتؤكد أهمية هذا الموروث في صياغة الخطاب الثقافي والحوار الحضاري.

8. آلة الجوزة تشكل موضوعا مهماً للدراسات الموسيقية المتخصصة، وعازفوها هم أصحاب خصوصيات احترافية تستحق أن تكون لهم مدرسة أدائية ذات أسس علمية.

المصادر والمراجع

الكتب:

- أسعد، جورج، **آلة الكمان وتَقنياتها**، مطبعة السفير، عمان، 2013.
- الأعظمي، حسين، **المقام العراقي بأصوات النساء**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005.
- الحنفي، جلال، **المغنون البغداديون والمقام العراقي**، وزارة الإرشاد، السلسلة الثقافية الثانية، بغداد، 1964.
- الجابري، يحيى، **أطوار الغناء الريفي والبدوي في العراق**، دار الشجرة للنشر، دمشق، ط1، 2010.
- الرجب، هاشم محمد، **المقام العراقي**، ط1، بغداد ، مطبعة المعارف، 1961.
- السماك، مهدي عبد الأمير، **مذكرات وخواطر طبيب بغداد**، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002.
- الصقلي، مراد، **الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد**، تونس، بيت الحكمة، 2008.
- العباس، حبيب ظاهر، **منهل المتسائل عن الموسيقى واخبار الغناء في العراق في القرن العشرين**، دار الثقافة والنشر الكردية، بغداد، 2012.
- العلاف، عبد الكريم، **الطرب عند العرب**، ط2، بغداد، مطبعة أسعد، 1963.
- حمام، عبد الحميد، **معارضة العروض**، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1991.
- رشيد، صبحي أنور، **الموسيقى في العراق القديم**، وزارة الإعلام، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988.
- رشيد، صبحي انور، **تاريخ الموسيقى العربية**، ج1، ط1،مؤسسة بافاريا للنشر والأعلام، المانيا، 2000.
- رشيد، صبحي أنور، **مدخل الى تاريخ الغناء العربي**، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2000.
- سحاب، الياس، **الموسيقى العربية في القرن العشرين "مشاهد ومحطات ووجوه"**، ط 1، لبنان، دار الفارابي، 2009.
- قدوري، حسين، **التربية الموسيقية للاطفال**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1999.
- قوجمان، ي. **الموسيقى الفنية المعاصرة في العراق**، أصدرته آكت للتراجم العربية، ط1، لندن، طبع في بريطانيا العظمى، 1978.

دراسات جامعية

- أسعد، جورج، المهارات الأدائية على آلة الكمان في المؤلفات الموسيقية الأردنية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، كلية الموسيقى، الكسليك، 2010.
- البصري، حميد خلف، الخصائص الموسيقية والإبداعية للموروث الغنائي العربي وآفاق تطورها /العراق نموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة لاهاي، هولندا، 2009.
- البياتي، سماح حس، آلة الكمان ودورها في اداء الاطوار الريفية العراقية، أطروحة دكتوراه، بغداد،2016.
- الخطيب، صلاح عبد الكريم، التنظيمات النغمية والإيقاعية في المقامات العراقية، أطروحة دكتوراه، جامعة السربون، باريس 4، 1986.
- أيلي، بنايمين، الإهتزازات ومواصفات الظواهر الصوتية للآلات الوترية – تطبيق لآلتي الكمان والكيتار، اطروحة دكتوراه، جامعة مين، فرنسا، 2012.
- شرف، هشام، واقع التربية الموسيقية في العراق وسبل تطويرها:بغداد نموذجاً، أطروحة دكتوراه، الجامعة العربية المفتوحة لشمال امريكا، عمان، 2015.
- غوانمة، محمد، أمكانية توظيف الأغنية الأردنية في تعليم العزف على آلة العود للمبتدئين، رسالة ماجستير،جامعة حلوان، القاهرة، 1989.
- هوبر،جيرترود، آلة النْسيتَّر في أمريكا: استخدامات العزف العملي لآلة النْسيتَّر الجبلي الحديث في الولايات المتحدة الامريكية، من خلال أربع دراسات علميّة، اطروحة دكتوراه، جامعة الموسيقى والفنون في فيينا/ معهد بحوث الموسيقى الفولكلورية التراثية والاثنية، 2014.

أوراق بحث

- التيجاني، محمد سيف الدين علي، دور الموسيقى في تنمية المجتمع، بحث أعده لجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا /كلية الموسيقى والدراما الخرطوم، السودان، 2008.
- الدراس، نبيل ، مسائل وآفاق دراسة الآلات الموسيقية الشعبية وموسيقاها، بحث، عمان، الأردن، 2002.
- حنفي، حسين، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2002.
- شعوبي، هيثم، شعوبي إبراهيم ودوره في تدريس المقام العراقي، بحث مقدم للمؤتمر العلمي الثاني عشر، بغداد، 2010.
- غوانمة، محمد، الربابة العربية، بحث مقدم الى كلية الفنون الجميلة ، قسم الموسيقى، جامعة اليرموك، الأردن، 2003.
- فريد، طارق حسون، التصور الأولي لتقسيم التراث والموروث العراقي، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1988.
- فريد، طارق حسون، ملزمة تراث الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1987.
- قطب، فايزة علي محمد، دور آلة الربابة في الحياة الاجتماعية المصرية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، بحث مقدم إلى كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1977.
- محمد، أشرف صالح، التراث الحضاري في الوطن العربي أسباب الدمار والتلف وطرق الحفاظ، مؤسسة النور للثقافة والإعلام، بحث صادر عن مركز البحوث والدراسات الإنسانية، بغداد، 2009.
- موسى، أحمد محمد عبد ربه، دور الفرق الشعبية الفلسطينية في الحفاظ على تراثنا الشعبي وتطويره، بحث مقدم إلى كلية الفنون الجميلة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس،2009.
- يوسف، زكريا، التخطيط الموسيقي للبلاد العربية، بحث مقدم إلى المؤتمر الدولي للموسيقى العربية المنعقد في بغداد 28 نوفمبر 1964، مطبعة شفيق، بغداد، 1965.

القواميس والموسوعات

- بيومي، أحمد ، **القاموس الموسيقي: مصطلحات**، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، وزارة الثقافة، مطبعة الاوفست بشركة الإعلانات الشرقية، 1992.
- جارجي، سيمون ، **الموسيقى العربية (ترجمة عبدالله نعمات)، سلسلة ماذا اعرف** (26)، 1973.
- قدوري، حسين، **الموسوعة الموسيقية**، شركة المنصور للطباعة المحدودة، بغداد، 1987.

مقالات في مجالات علمية

- السيسي، يوسف، الدعوة إلى الموسيقى، **سلسلة كتب ثقافية شهرية**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر 1981.
- اللو، نبيل، ما هي الأنماط الموسيقية التي تستهوينا اليوم، **مجلة الموسيقى العربية ألالكترونية** ، مجلة شهرية تصدر عن المجمع العربي للموسيقى.
- بطرس، باسم حنا، إلى ماذا يقود الحوار الموسيقي العربي الأوروبي، **مجلة الموسيقى العربية**، المجمع العربي للموسيقى (جامعة الدول العربية)، مط وزارة الثقافة في سوريا، العدد 11، 1994.
- جان كلود، شابرييه، **جريدة الأنباء**، ملحق الأنباء العدد رقم73، 12-10-1977.
- حمام، عبد الحميد، ورامي نجيب حداد، الرباب في التاريخ، **التراث العربي**، العدد 129، دمشق، 2013.
- صالح، مصطفى رضا، التنوع في التراث الموسيقي، **المجلة العربية للثقافة** – ملف التراث والموسيقى، العدد الثامن والأربعون/ السنة الرابعة والعشرون، تونس، 2005.

- طوقان، قدري، **مجلة العلوم**، العدد الممتاز، 1958.
- ك، هولر، ترجمة: يمام بشور، موسيقى الجاز، **مجلة الحياة الموسيقية**، وزارة الثقافة، العدد1، دمشق، 1993.
- محفوظ، محمد، **جريدة الرياض**، العدد 14769، 10 اذار2009.
- محفوظ، محمد، **مقالة في جريدة الرياض**، العدد 15023، الرياض، 11 أغسطس 2009.
- محمود، محمد فايد، الفلامنكو: الغنائيات والعزف والراقصات، **مجلة الثقافة الشعبية**، العدد20، السنة السادسة، البحرين، 2013.
- ياسين، ساهر أحمد، إحياء التراث الموسيقي في الوطن العربي، **المجلة العربية للثقافة**- خاص عن التراث والموسيقى/ العدد الثامن والأربعون- السنة الرابعة والعشرون، 2005.

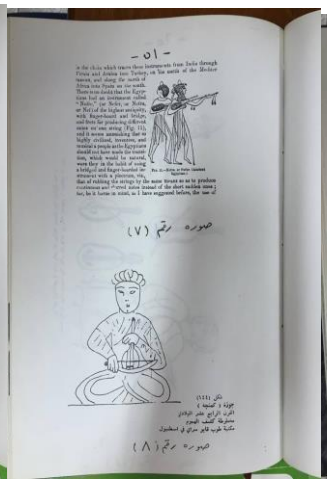
مقابلات شخصية

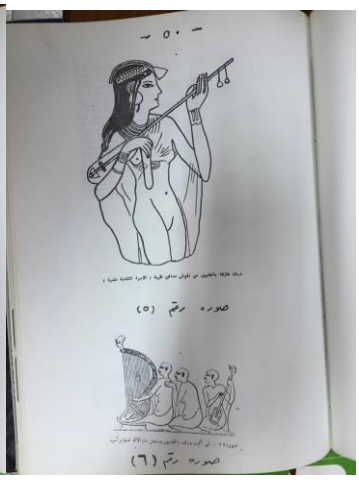
- **الرجب، باهر هاشم**، مقابلة شخصية، عمان/ الأردن، 1-09-2014.
- **بشير، جنيد جميل**، مقابلة شخصية، ولاية نيو جيرسي- أمريكا،2015/1/15 .
- **عارف، احمد**، مقابلة شخصية، بغداد، 2015/5/20.
- **فارس، وسيم**، مقابلة شخصية، دبي، 2015/4/10.
- **هوار، باسم**، مقابلة شخصية، كولن، المانيا، 2015/11/15.

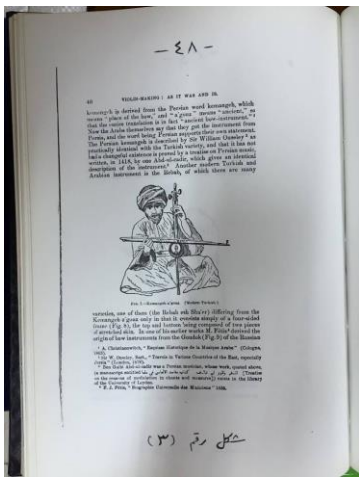
الملاحق

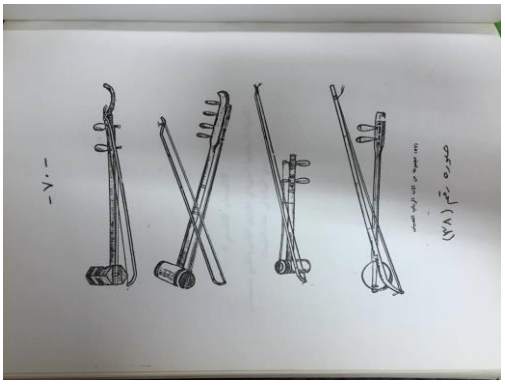
الملحق الرقم 1

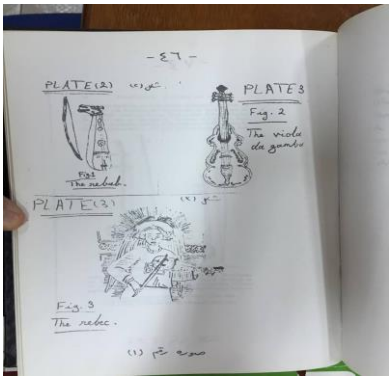
بعض صور لالة الجوزة عبر التاريخ

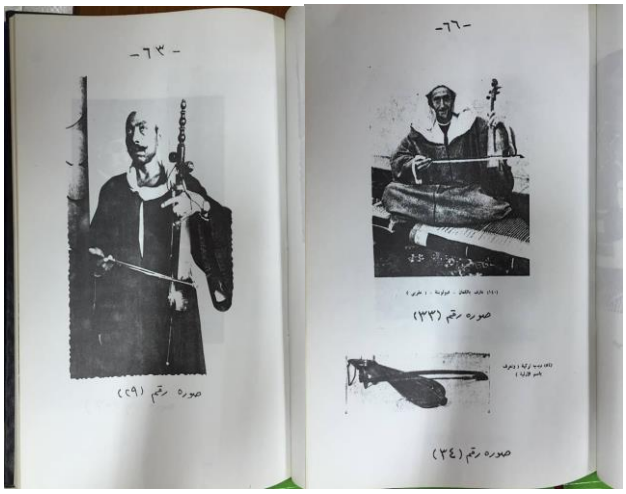


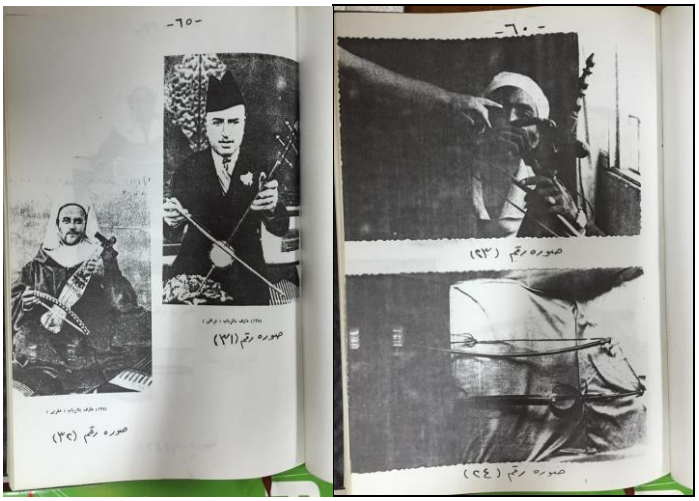






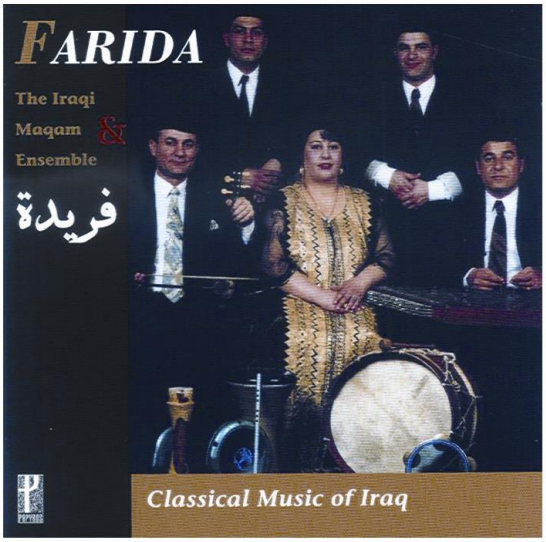


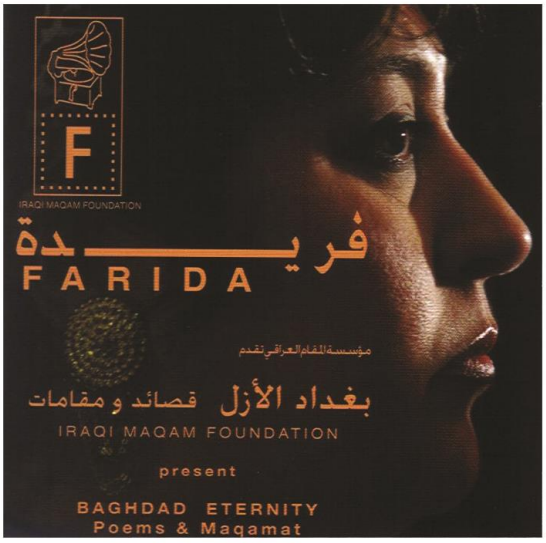


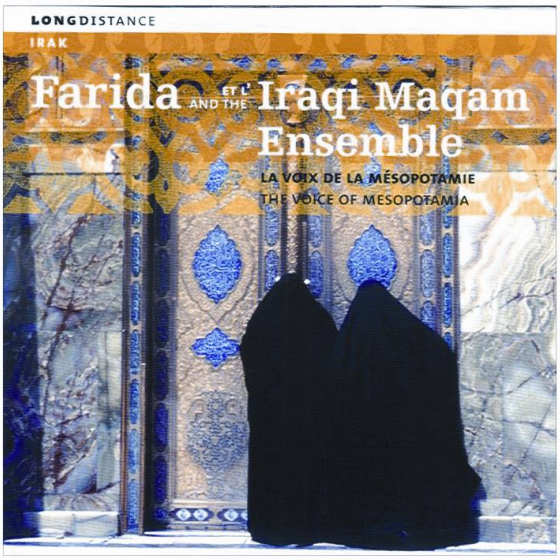


الملحق الرقم 2

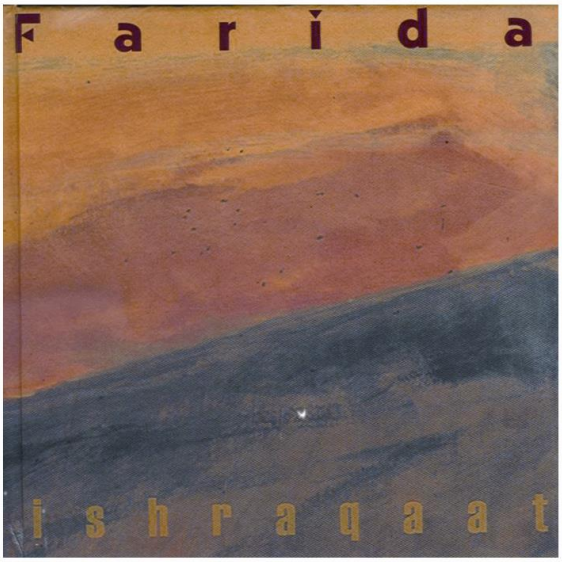
صور بعض الاقراص المدمجة – مؤسسة المقام العراقي، هولندا




IRAQI MAQAM FOUNDATION
فريدة
FARIDA
مؤسسة المقام العراقي تقدم
بغداد الأزل قصائد و مقامات
IRAQI MAQAM FOUNDATION
present
BAGHDAD ETERNITY
Poems & Maqamat


LONGDISTANCE
IRAK
Farida ET L' AND THE Iraqi Maqam Ensemble
LA VOIX DE LA MÉSOPOTAMIE
THE VOICE OF MESOPOTAMIA

DJOZE & JAZZ
MOHAMMED GOMAR
MWCD 5017
Pappyros is a division of Music & Words
www.pappyrosrecords.nl
©(p) 2006 Music & Words/Blue Hopibanc


Farida
ishraqaat

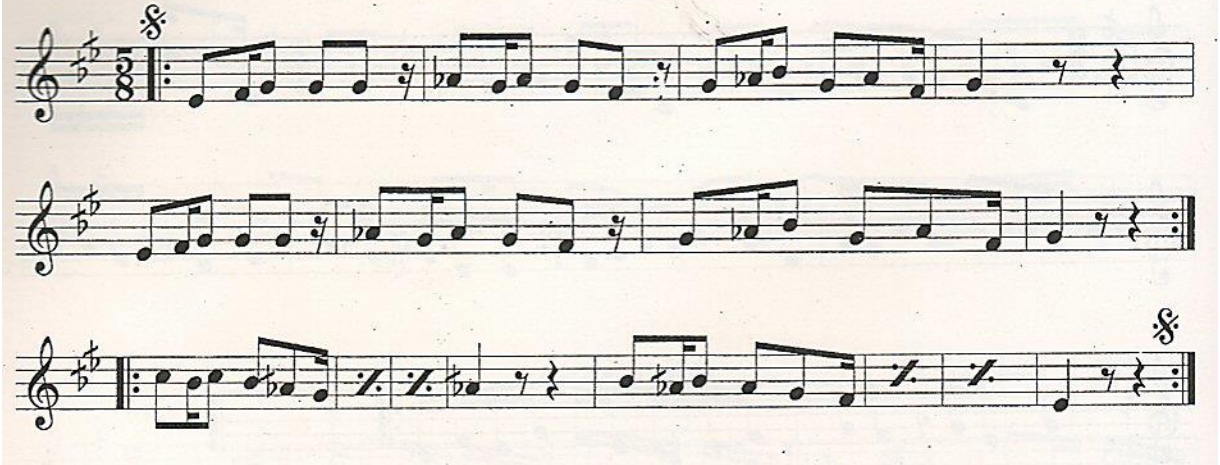
الملحق الرقم 3

مقدمات موسيقية للمقامات العراقية – جميل بشير

مقدمة موسيقيةمن نغم السيكاه

موسيقى مقام شرقي عشاق

مقدمة موسيقية من نغم الاوشار

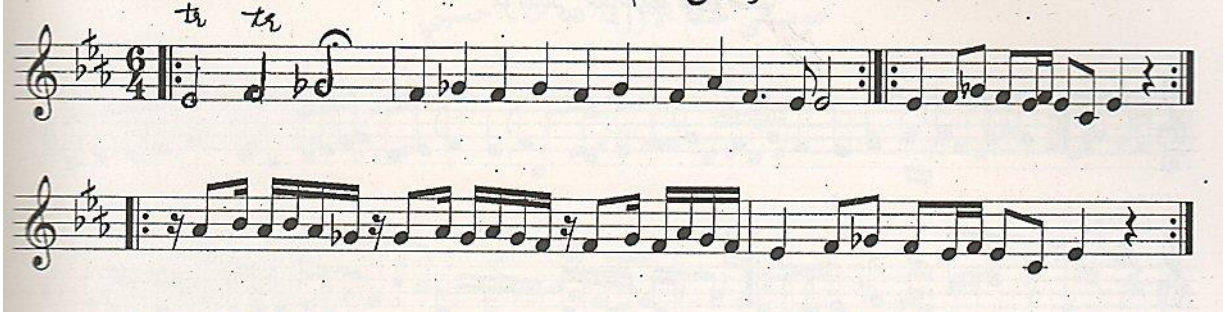


موسيقى مقام الطاهر

موسيقى مقام الجهاركاه

معزوفة موسيقية من مقام الصبا

موسيقى مقام المخالف



موسيقى مقام بيرقي رست

مقدمة موسيقية من نغم الجهاركاه

مقدمة موسيقية من نغم السوزناك

موسيقى مقام الاورفة"ديوان . حسيني"

مقدمة موسيقية من نغم الاويج

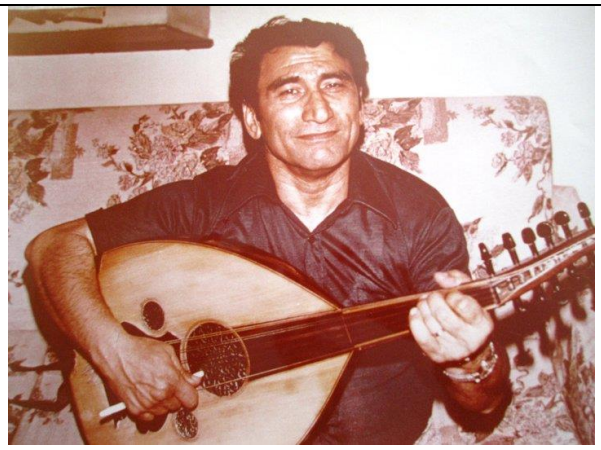
مقدمـــة موسيقيـــة من مقام الخنبات

مقدمة موسيقيةمن نغم السيكاه

موسيقى مقام شرقي عشاق

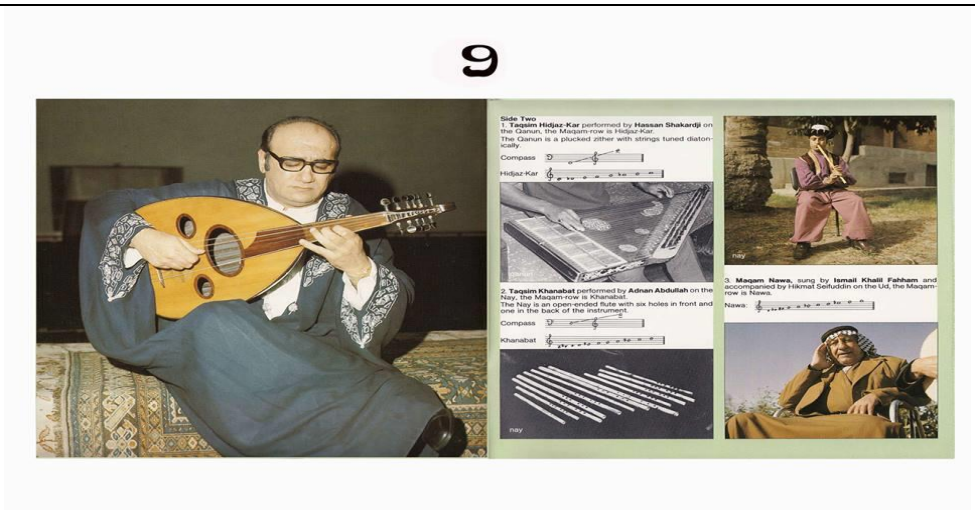
الملحق الرقم 4

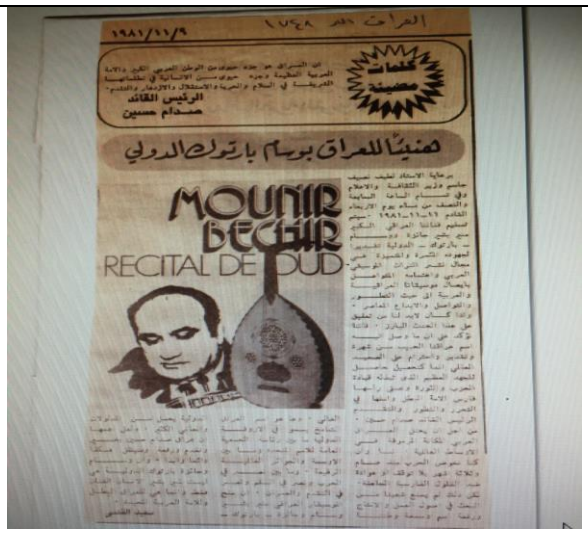
تجربة جميل بشير



الملحق الرقم 5

تجربة منير بشير





١٩٨١/١١/٩

كلمات مختصرة

الرئيس القائد
صدام حسين

هنيئاً للعراق بوسام بارتوك الدولي

MOUNIR BECHIR
RECITAL DE OUD

حوار مع منير بشير

العود دخل الموسيقى الكلاسيكية الغربية!

MUNIR BASHIR

El canto inmemorial del tiempo

CARLOS ULISES MATA / A.M.

كيف ننقل الموسيقى العربية الى العالم؟

العود الموسيقي هويتي.. وجسدا أرتجل العزف عليه احيانا لحظات من التجلي الصوفي

ARTS

Baghdad Observer 16/1/1989 No 4403

THE BAGHDAD

UNESCO prize for Munir Bashir

Baghdad, by Hana' Shafiq

Iraqi oud (lute) virtuoso Munir Bashir will shortly be handed yet another prize to be added to the numerous honours he has gained throughout his life career.

The new award presented by the International Music Council of UNESCO.

United Nations Education-, Scientific and Cultural organisation is given every two years to a distinguished figure in the world of culture.

Among other things taken into consideration, the recipient should be known for his valuable contribution to his field of specialisation, and the introduction of his national culture to the world.

Going through Bashir's achievements, the people at the UNESCO have found him quite eligible for the 1989 prize.

Munir Bashir, who has been granted honourary citizenship in several cities around the world.

Taught by Sherif Muhiddin at the Baghdad Institute of Music, Bashir completed his education at the Music Academy in Budapest, Hungary. A combination of oriental tradition and Western academic training has made his creative experience unique. His music can hardly be defined as purely classical for it contains traditional elements alongside modern technical devices.

Over 30 years, Munir Bashir has had some intensive concert activity. His first recording (on LP) was released in 1953 and he has now more than 30, the last being a compact disc released by a French music centre. During this period he has toured South America, China and Japan.

His most recent visit has been to Morocco (June 6-11) where he gave three oud recitals in Rabat, Fez and Meknes.

Munir Bashir with the oud at the Jordanian Music Institute of Queen Noor Foundation

two concerts in Paris, France. Bashir has also been invited to the Jeux Festival in Luxor, southern Egypt, in November.

He described the event as festival will have only three activities, and my recital is one of them," he said. The other two are the performance of Verdi's "Aida" and a concert by the Vienna

BAGHDAD OBSERVER 16/11/1981 Vol. VIII No. 420

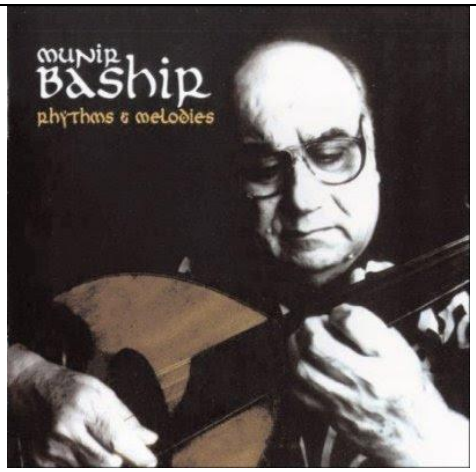
Music

Bartok's centenary celebrated in Baghdad

By: Nandi Kadouri

INEDIT
Irak
MUNIR BACHIR
en concert à Paris / live in Paris
Luth arabe • Arab lute • ʿūd

INEDIT
MUNIR BACHIR
Maqamat


munir
BASHIR
rhythms & melodies

BBC

ملخص البحث

دور التراث الموسيقي العراقي في التواصل الحضاري مع الشعوب "آلة الجوزة أنموذجاً"

اعداد: محمد حسين كمر الباوي

إشراف

الدكتور هشام شرف – الأستاذ الدكتور حسين الانصاري

هدفت الاطروحة إلى مايلي:

1. التعريف بمفهوم التراث الموسيقي وفقَ الأُسس والقواعد الفنية والإبداعية التي شَكلت ملامِحَ وخصوصية هذا التراث وتوضيح دوره الابداعي كوسيلة إتصال فنية وحضارية مهمة.

2. العمل على إبتكار أفكار وتجارب موسيقية في آلة الجوزة كوسيلة للحوار مع ثقافات موسيقية مختلفة تساعد على التواصل الحضاري مع الشعوب.

3. التعريف بواقع آلة الجوزة في الموسيقى العراقية، والمراحل التي مرت عليها هذه الالة بدءاً باشتراكها في الجالغي البغدادي الذي يعتمد في أدائها محاكاة مطرب المقام، وحتى انتقالها الى مرحلة جديدة تتسم بالطابع الاكاديمي واستخدام المهارات الادائية المختلفة.

4. معرفة المهارات الادائية والكشف عن بعض خصوصيات الادائية لدى عازفي آلة الجوزة العراقيين.

5. الارتقاء بمستوى الاداء لالة الجوزة من خلال إكساب عازفي الجوزة المهارات الادائية المختلفة والاستفادة من الخبرات والتجارب التي اكتسبها الغربيون في تلك الميادين، للوصول الى المستوى الامثل في الاداء. ما قد يعمل على إبراز طابع اداء الموسيقى العراقية، ويعطيها زخماً على الساحة المحلية والدولية.
6. بيان خصوصيات الآلة الموسيقية التقليدية "الجوزة" والإهتمام بتطويرها صناعياً وعلمياً في المختبرات العلمية المتبعة لصناعة الآلات الوترية في العالم وكذلك تطويرها منهجياً والإنطلاق بها من المحلية إلى العالمية لتكون وسيلةً من وسائل التواصل الحضاري مع الثقافات المختلفة.

7. الإهتمام بوضع المناهج العلمية للعزف على الآلة الجوزة وإستخدامات القوس والمزج بينَ الطريقة المنهجية العملية وأسلوب المحافظة على التراث للإرتقاء بهذه الآلة الموسيقية التقليدية.

8. التعريف بالفرق التراثية والشخصيات الفنية المهتمة بهذا المجال وخصوصية برامجها وأعمالها التي ساعدت على اثراء التواصل مع الثقافات الأخرى من خلال التراث الموسيقي.

واشتملت هذه الاطروحة على مقدمة وخمسة فصول وخاتمة على النحو الاتي:

الفصل الأول – مشكلة البحث والدراسات السابقة

من اجل تحقيق أهداف الأطروحة، استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي نظرا لملاءمته لاغراض الدراسة والتوصل إلى تحقيق أهدافها، واطلع الباحث على المصادر والمراجع العديدة التي تتعلق بموضوع رسالته، اذ قام باجراء اتصالات

مع باحثين وأكاديميين عملوا في مجال التراث الموسيقي العراقي، كما استخدم أدوات جمع المعلومات والبيانات في المنهج الوصفي التحليلي، ومن ملاحظات تحليلية ناقدة للمصادر التاريخية، وتحليل للمادة في مصادرها الاصلية.

وتضمن المبحث الاول من الفصل الاول اضافة لمنهجية واهداف البحث الى: اهمية البحث، حدود البحث، فرضيات البحث، ادوات البحث، مصلحات البحث بينما تطرق المبحث الثاني للدراسات السابقة.

الفصل الثاني – الاطار النظري

تناول هذا الفصل التواصل الثقافي والحضاري: دور الموسيقى في الحوار والتواصل الحضاري، حلقات حوار الثقافات الموسيقية، الموسيقى العراقية والتربية الموسيقية، الموسيقى العراقية التراثية والفرق التي ساهمت في التواصل الحضاري.

الفصل الثالث – الة الجوزة

وقدم هذا الفصل: الة الجوزة العراقية، اجزاء الة الجوزة وطرق صناعتها، الطريقة الاكاديمية لجلوس عازف الجوزة، اهم ميزات عازف الجوزة العراقية، ابرز عازفي الة الجوزة العراقيين، ابرز عازفات الة الجوزة العراقيات،اهم صناعي الة الجوزة العراقية.

الفصل الرابع – الاطار العملي

وعالج هذا الفصل: الثابت والمتحول في التراث الموسيقي العراقي من النمط الغنائي الى النمط الالي، التراث الموسيقي العراقي والتواصل الحضاري عبر تجارب تطبيقية: تجربة جميل بشير،تجربة منير بشير، تجارب الباحث في التواصل الحضاري مع الشعوب

الفصل الخامس– نتائج الدراسة

وتوصلت الدراسة الى النتائج الآتية:

1. بينت هذه الدراسة أهمية التربية الموسيقية في إحياء التراث كونها واحدة من مقومات التواصل الحضاري، والتواصل هنا لا نعني به التطوير بل هو تلاقح حضارات وعملية بناء أفكار موسيقية جديدة.

2. إنَ معطيات التراث يمكن أن توظف في المجالين الآلي والغنائي بما يعزز هذا الموروث ويديم بقاءه وتداوله جيلا بعد جيل وفق معالجات لحنية وأدائية وتقنية من شأنها ان تخلق حالة من التفاعلية وبما تتناسب مع روح العصر من أجل أستخدامه كوسيلة للتواصل الحضاري مع الشعوب.

3. إن دراسة الفنانين جميل بشير ومنير بشير للالآت الغربية قبل دراستهما لآلة العود كان لها دور كبير في تطوير إمكانيتهما الفنية المهارية لوجود مناهج لتلك الالات، حيث دَرَسَ جميل بشير آلة الكمان الغربي ودرسَ منير بشير آلة (التشيلو). اما أستاذهم الشريف محي الدين حيدر فقد حاولَ تطوير طريقة العزف على آلة العود باستخدام منهاج آلة التشيلو وتطبيقها في آلة العود. ونتيجة ذلك ظهرت مدرسة العود العراقية التي اشتهرت في الوطن العربي. ومن أهم العازفين اللذين تأثروا بهذه المدرسة وساروا على منهجها عازف العود خالد محمد علي الذي درس آلة الكمان الغربي أيضا تأثر بجميل بشير كثيراً.

4. ضرورة الإهتمام بالآلات الموسيقية التراثية التقليدية المعروفة مثل الجوزة والسنطور وغيرها من الآلات في المعاهد والأكاديميات الموسيقية. باعتماد مناهج للتمارين الموسيقية العلمية أسوة ببقية الآلات الموسيقية الوترية الغربية من حيث تمارين المهارات والإستخدام الصحيح لحركة القوس وتمارين انزلاق الأصابع أسوة بتمارين آلة الكمان وذلك للحفاظ على هذه الآلات والتعريف بإمكاناتها الصوتية والموسيقية بوصفها تشكل جانبا مكملا للعمل الفني،

وكذلك المزج بين الطريقة المنهجية العلمية والأسلوب الذي يحافظ على الخصوصية للآلة وكذلك الخط التراثي لأسلوب العزف على الآلة للارتقاء بها من الناحية التراثية أيضاً ومن ثُمَ تشجيع العازفين على استخدام الآلات الموسيقّية الشعبية، وكذلك تشجيع المؤلفين الموسيقين على توظيف هذه الآلات في مؤلفاتهم واعمالهم الموسيقية الجديدة، الامر الذي من شأنه أن يساهم في المحافظة على الآلات الموسيقية الشعبية ويعمل على تطويرها.

5. ضرورة الاهتمام بتأسيس ورش علمية لصناعة الآلات الموسيقية التقليدية تعتمد الطرق العلمية والفيزيائية في صناعة الآلة ودراسة الأهتزازات والترددات التي تدخل في المجالات الصوتية للآلات الموسيقية وكذلك من حيث نوع وعمر الأخشاب المصنعة لهذه الآلات ونوع الأوتار وغير ذلك من متطلبات الصناعة أسوة بالتطور العلمي والأكاديمي الحاصل في مجال صناعة الآلات الموسيقية وفق المختبرات العلمية من أجل إمكانيات تطويرها المتبعة لصناعة الآلات الوترية في العالم.

6. ضرورة الاهتمام بالفرق الموسيقية التي تعني بالتراث الموسيقي وتقديم الدعم المادي والمعنوي والعمل على مشاركتهما في المهرجانات والملتقيات الدولية التي تعني بتراث وموسيقى الشعوب.

7. ضرورة إنشاء مراكز بحثية ومعارض ومتاحف علمية متخصصة لدورها الهام في المحافظة على الآلات الموسيقية التقليدية، إضافة إلى إثراء الدراسات العلمية في مجالات البحث العلمي فيما يخص الآلات الموسيقية التراثية لأنها تعزز الثقة بالموروث الموسيقي وتؤكد أهمية هذا الموروث في صياغة الخطاب الثقافي والحوار الحضاري.

8. آلة الجوزة تشكل موضوعا هاماً للدراسات الموسيقية المتخصصة، وعازفوها هم أصحاب خصوصيات احترافية تستحق أن تكون لهم مدرسة أدائية ذات أسس علمية.

ملخص البحث باللغة الانجليزية

Abstract

The Role of Iraq's Music Heritage in Civilizational Communication with other Peoples:" *Al-Jozah* instrument as an Example"

Mohammad Hussein Gomar Al- Bawi

Supervisors By

Dr. Husham Y. Sharaf & Prof. Dr. Hussein Alansari

The dissertation seeks to:

1. Define the concept of musical heritage according to the artistic and creative principles that constitute the features and specificities of this legacy and elaborate its creative role as a significant means for artistic and civilizational communication;

2. Create new musical thoughts and experiments through *al-jozah* instrument as a means for dialogue with the different musical cultures with a view to facilitating civilizational communication with other peoples;

3. Introduce *al-jozah* as a unique instrument in Iraqi musical ensembles and review the various stages in the development of this instrument starting with its role in the *Chalgi* music ensembles of Baghdad, which rely on this instrument's simulation of the *maqam* singer, up to its transformation into a new era, characterized by an academic nature and the use of various performing skills.

4. Identify the performance skills and shed light on some of the performing specificities of Iraqi *al-jozah* players;

5. Improve the level of *al-jozah* performance by making *jozah* players gain the different performing skills and utilize the experiences and experiments of the West in these areas, in order to rise up to the optimal performing level, thus highlighting the character of, and imparting new momentum to Iraqi musical performance at the local and international arenas.
6. Demonstrate the characteristics of this traditional musical instrument and underline its industrial and scientific development in string-instrument manufacturing laboratories around the World, as well as its methodological development from the local to the international level to become a means for civilizational communication with other cultures;

7. Highlight the need for scientific curricula for playing the *jozah*, the various uses of the bow, and the mixing between the methodological practical way and the need to preserve musical heritage by advancing this traditional musical instrument;

8. Introduce the various traditional music ensembles and artists involved in this area, as well as the characteristics of their programs and works that have helped in enriching communication with other cultures through musical heritage.

This dissertation consists of an introduction and five chapters as follows:

Chapter 1: The research problem and previous studies

In order to achieve the objectives of the dissertation, the researcher employs an analytical, descriptive approach, which is seen as apposite for the purposes of the study and for achieving its objectives. The researcher reviewed the numerous resources and references related to the subject matter of his dissertation and contacted researchers and academicians who have been involved in the study of Iraqi musical heritage. He also utilized the information and data gathering tools of the analytical-descriptive approach, as well as the analytical, critical

remarks made on historical references, and analyses of the material in its original sources.
In addition to the methodology and objectives of the research, the first object of research in Chapter 1 includes: the research's importance, limitations, hypotheses, tools and terminology, while the second object reviewed previous studies.

Chapter 2: The theoretical Framework
This chapter addresses the following topics: cultural and civilizational communication, the role of music in civilizational dialogue and communication, musical cultures' discussion groups, Iraqi music and music education, traditional Iraqi music and the music ensembles that have contributed to civilizational communication.

Chapter 3: *Al-Jozah* Instrument
This chapter deals with: the Iraqi *al-jozah* instrument; its parts and the various methods of its manufacture; the instrumentalist's posture while playing *al-jozah*; the main characteristics of the Iraqi *al-jozah* player; the most famous Iraqi *al-jozah* male players; the most famous Iraqi *al-jozah* female players and the most important manufacturers of the Iraqi *al-jozah* instrument.

Chapter 4: The Practical Framework
This chapter addresses the following: The vocal and instrumental patterns of invariables and transformations in Iraqi musical heritage; Iraqi musical tradition and civilizational communication through the following experiments: Jamil Bashir, Munir Bashir, and the researcher's own experiments with civilizational communication with other peoples.

Chapter 5: Conclusion/Findings
The research makes the following conclusions:

1. This study highlights the importance of music education, in its capacity as one of the components of civilizational communication, in reviving traditions. Communication, here, does

not mean development, but rather a cross-fertilization of cultures and a process for creating innovative musical ideas.

2. The parameters of heritage can be employed in the instrumental and vocal fields in order to achieve the enhancement, sustainability and dissemination of this heritage from generation to generation in accordance with melodic, performance and technical treatments that would potentially create a situation of interactivity, that is commensurate with the spirit of the age, with a view to using this heritage as a means for civilizational communication with other peoples.

3. The fact that both Jamil Bashir and Munir Bashir had studied western musical instruments before studying the *oud* played a major role in developing the potential of their skills. Jamil Bashir had studied the western violin, while Munir Bashir had studied the cello. Their great mentor, Sharif Muheddine Haidar had tried to develop the *oud* playing technique by adopting and applying the cello-playing technique to *oud* playing. As a result, the Iraqi *oud*-playing school has emerged and gained popularity in the Arab World. Among the most important *oud* players that have been influenced by this school are Khaled Muhamad Ali, who had studied the violin and was greatly influenced by Jamil Bashir.

4. There is a need for paying increased attention to traditional music instruments, e.g., *Al-Jozah*, *Santour*, and other instruments, at music institutes and academies by adopting approved music exercise curricula, along the lines of the curricula for the other western string instruments in terms of skills exercises, the proper use bow movement, and the finger-sliding exercises following the patterns of violin playing. In order to advance the instrument, the need arises for safeguarding the instrument, familiarizing the public with its vocal and musical capabilities as a complementing aspect of the artistic work. There is also a need for combining the scientific, methodological approach and the method that maintains the instrument's specificity. We need to nurture the traditional

styles of playing the instrument because encouraging instrumentalists to use traditional instruments and composers to employ these instruments in their new compositions would contribute to safeguarding and developing traditional music instruments.

5. It is necessary to convene scientific workshops to discuss the manufacture of traditional musical instruments, in which scientific and physical methods in manufacturing the instrument are adopted in terms of the type and age of wood used in making the instrument, as well as other industry requirements along the lines of the scientific and academic progress achieved in the area of manufacturing musical instruments as per the findings of world-class scientific laboratories for the development of string instruments.
6. It is important to pay increased attention to music ensembles that are involved in musical heritage, provide them with material and moral support, and involve them in international festivals and conventions involved in the music legacies of the peoples of the world.
7. There is a need to establish research centers, as well as specialized exhibitions and museums to play their important role in safeguarding traditional musical instruments and enrich scientific studies in relation to traditional music instruments because these instruments enhance confidence in musical legacies and underline the importance of these legacies in formulating cultural discourse and inter-civilizational dialogue.
8. *Al-Jozah* provides an important area for specialized musical studies; its players possess the professional characteristics that deserve to constitute a musical performance school based on scientific principles.