التراث الموسيقي
ومعطياته في التوظيف اللحني والجمالي
(المقامات العراقية نموذجاً)

رسالة تقدم بها

محمد حسين كمر الباوي

إلى

مجلس كلية الدراسات العليا والبحث
الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا (كندا وأمريكا)
وهي جزء من متطلبات شهادة الماجستير في العلوم الموسيقية

بإشراف الأستاذ الدكتور
حسين الأنصاري

2011 م

توصية المشرف:

أشهَدُ أن إعداد هذه الرسالة قد جرى تحت إشرافي في الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا (كندا وأمريكا) وهي جزء من متطلبات شهادة الماجستير في العلوم الموسيقية

التوقيع

المشرف: الأستاذ الدكتور حسين الأنصاري

التاريخ: \ \2011

توصية القسم

بناء على التوصيات المتوافرة، أرشح هذه الرسالة للمناقشة

التوقيع

الاسم: الدكتور..... رئيس قسم... \ كلية ....

التاريخ: \ \2011

التفويض

أنا /

أفوض الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا (كندا وأمريكا) بتزويد نسخ من رسالتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبها وعلى وفق الشروط والمحددات الأكاديمية المتعارف عليها في الجامعات وبقوانين التعليم العالي ولوائحه المعتمدة وبما لا يتعارض واحترام حقوق الملكية الفكرية للباحث.

الاسم: محمد حسين كمر الباوي

التوقيع:

التاريخ: \ \ 2011

قرار لجنة المناقشة

نشهد أننا أعضاء لجنة المناقشة، اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة:

التراث الموسيقي ومعطياته في التوظيف اللحني والجمالي
(المقامات العراقية نموذجاً)

وقد ناقشنا الطالب | محمد حسين كمر الباوي | في محتوياتها، وفيما له علاقة بها، ونعتقد بأنهاجديرة بالقبول لنيل الماجستير في العلوم الموسيقية بتقدير(إمتياز).

وقد أجيزت بتاريخ 04 / 02 / 2012

أعضاء لجنة المناقشة

عضو لجنة عضو لجنة عضو لجنة رئيس اللجنة

مصادقة مجلس الكلية

صُدِقت بمجلس الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا (كندا وامريكا)

التوقيع

الاسم:

الفهرس

الموضوعات	الصفحة
الإهداء	8
شكر وتقدير	9
تقديم	11
الفصل الأول:	16
1-مشكلة البحث والحاجة إليه	
2- أهمية البحث	
3- أهداف البحث	
4- منهج البحث	
5- حدود البحث	
6- مصطلحات البحث	
الفصل الثاني:	26
1- تعريف التراث :	
أ- مدخل إلى مصطلح التراث	
ب- إستخداماته	
ج- مواد التراث وأقسامه	
د- ماهو التراث وكيف نفهمه	
2- التراث والموروث الموسيقي	33
3- ملامح التراث والموروث الغنائي والموسيقي العراقي	36
4- المقام العراقي : 1- الإبتداء: أ- التحرير ب- البدوة	38
2- القطع والأوصال	
3- الجلسة	
4- الميانات	
5- التسليم	
5- فرقة الجالغي البغدادي	41
6- أبرز العازفين في الجالغي البغدادي	44
7- المقامات العراقية :	45
أ- أصناف المقامات	
ب- أنواع النصوص	
ج- أنواع الإيقاعات	

الموضوعات	الصفحة

8- مدخل لنشأة المقام العراقي : 50

أ- هل هو عباسي أم عثماني؟

ب- مدارس العصر الحديث :

1- المدرسة الأولى 51

2- المدرسة الثانية 54

الفصل الثالث :

1- قراء المقام العراقي 60

2- المرأة والمقام 72

3- أشهر قارئات المقام العراقي 75

الفصل الرابع : 85

الحداثة وملامح الموسيقا والغناء العراقي في القرن العشرين

المدرسة الأولى: الملا عثمان الموصلي وأبرز ملامح التجديد في التوظيف اللحني والجمالي 87

المدرسة الثانية: التجديد المستنبط من روح المقام العراقي 91

المدرسة الثالثة: مدرسة التأثر والتأثير بالأساليب العربية والعالمية 98

أبرز شعراء الأغنية السبعينية 105

نماذج تحليلية مختارة: 111

تحليل أغنية أبن الحلال - عباس جميل من مقام الدشت 112

تحليل أغنية أحلى عتاب - محمد حسين كمر من مقام الخنبات 119

نموذج تحليلي لمقام الحجاز ديوان 132

الفصل الخامس:

النتائج 138

التوصيات 140

المقترحات 141

مصادر البحث : 144

الملحقات 149

الإهداء

إلى بلدي العزيز العراق و والدتي
إلى والدي وشقيقي أحمد الخالدَينِ في ذاكرتي
إلى شريكة الحياة والمسيرة الفنية زوجتي الحبيبة فريدة
إلى العزيزين أبنائي لطيف و ثريا

إلى من تعلمتُ منهم الموسيقا ..... أساتذتي
إلى الذينَ علّمتهم الموسيقا..... الأعزاء طلبتي
إلى المبدعين والمتخصصين في مجال الموسيقا والغناء والمتطلعين إلى خلق موسيقا بأساليبٍ ورؤى جديدة تحمِلُ روح الموسيقا العراقية وهويتها

إلى كل هذه الكوكبة الكبيرة

أهدي هذا البحث

شكر وتقدير

وأنا أُكمِلُ هذا البحث لا بُدَ لي من أن أتقدَم بالشكر والتقدير والامتنان إلى مجلس الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا (كندا وأمريكا)، ألتي وفرت ليَ الفرصة الكبيرة لإنجاز هذه الرسالة وأخصُ بالذِكر المشرف الأستاذ الدكتور حسين الأنصاري الذي كان المُحفِزُ الأول لي في تشجيعي ودعمه المُستَمر لي في تحقيق حلمي الذي تركتهُ في بغداد عام 1996 حين تَمَ قبولي في تلك الفترة طالبا في الدراسات العليا (الماجستير) بكلية الفنون الجميلة- قسم الفنون الموسيقية / جامعة بغداد.

لكن وبسبب الظروف المعروفة ألتي مرت ببلدي في تِلكَ السنوات وكحال كثيرمن العراقيين قررتُ الهِجرة والإستقرار في هولندا حيث مجتمع جديد بتقاليدٍ وأفكارٍ جديدة الأمرالذي كان له التأثير الكبير في تطوير خبراتي الموسيقية من خلال الاحتكاك بالفنون الموسيقية العالمية وبالفنانين في أوروبا والعالم و بكيفية الاستفادة من تجاربهم وخلق أفكار جديدة في ضوء التأثر والتأثير المتبادل بين ثقافات مختلفة وفي ضوء خلق حوار موسيقي جديد فضلا عما أضافه الجانب العلمي والأكاديمي إلى هذه الرسالة،
وكانت سعادتي كبيرة أن تتاح ليَ الفرصة مرة أُخرى من قِبل هذهِ الجامعة للعودة الى صفوف الدراسة والبحث في جانب مهم من تخصصي الموسيقي في التراث الموسيقي والموروث الغنائي والعراقي المتمثل في هذه الرسالة بدراسة تنصب بالأساس في (المقام العراقي)

وأتوجه بشكري وتقديري للأستاذ الدكتور طارق حسون فريد* لقراءة هذه الرسالة وإبداء ملاحظاته القيمة ألتي أغنت هذا البحث مثلما كان له أيضا الأثر الكبير في حثنا وتشجيعنا يوم كنا طلبة في مرحلة البكلوريوس في قسم الفنون الموسيقية في بغداد عام 1991-1992 من أجل إكمال الدراسات العليا في مجال البحوث والعلوم الموسيقية.

كما أتقدمُ بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور تيسيرالآلوسي لمساعدته القيمة في قراءة هذه الرسالة وابداء بعض الملاحظات والتصويب في المجال اللغوي.**

والشكر موصول لكل من قَدَمَ لي الرأي والمشورة السديدة والمعلومة المفيدة والمساعدة في الحصول على نماذج المصادر من الكتب ألتي اعتمدتها للبحث. وأخص بالذكر صديقي العزيز ورفيقُ مشواري الفني والدراسي الفنان حسين الأعظمي خبير وسفير المقام العراقي والصديق شلومو ابن الملحن العراقي الكبير ورائد التلحين في مجال الأغنية العراقية صالح الكويتي الذي زودني بمصادر نادرة عن سيرة والده ومجمل أعماله الفنيةأخيرا كما أتقدم بشكري وتقديري لصديقي محمد لقمان ألذي أهداني مجموعة نادرة من أرشيفه الصوري .

*** د. طارق حسون فريد: الأستاذ المتمرس في البحوث والعلوم الموسيقية، مؤسس قسم الفنون الموسيقية في كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد عام1987 . شغل منصب رئيس القسم لسنوات عديدة، له العديد من البحوث والكتب الموسيقية ألتي تدرس في الجامعات والمعاهد الموسيقية .**

****د. تيسيرالآلوسي: الأستاذ الدكتور تيسير عبدالجبارعبدالرزاق الآلوسي، رئيس جامعة ابن رشد في هولندا.أستاذ الأدب العربي الحديث، رئيس الجمعية العربية لأساتذة الأدب العربي الحديث،**

والشكر والتقدير لصديقي وأخي الفنان باهرهاشم الرجب خبير المقام العراقي الذي قدمَ لي بعض المعلومات والنصائح المهمة في بعض التحليلات الفنية المهمة بما يتعلق بموضوع المقام العراقي وكذلك إلى الفنان رامي باهرالرجب الذي ساعدني كثيرا بخصوص البرامج الموسيقية المتعلقة بتقنيات الكومبيوتر والتكنلوجيا الحديثة في التدوين الموسيقي و أفادني كثيرا في طريقة أستخدام التقنيات الحديثة والمهمة جدا للطلبة الساعين إلى مواكبة العلوم والنظريات الموسيقية المعاصرة علميا ومنهجيا.

متمنياً أن اكون قد حققت الهدف المبتغى في انجاز هذه الرسالة خدمة لحركة البحث الموسيقي في العراق والأجيال القادمة، وسعياً لبناء الملاكات الموسيقية الساعية لاستحداث فن موسيقي ذو هوية عراقية مؤثرة في بناء الانسان العراقي.

تقديم

إنَ دراسة الواقع الموسيقي والغنائي في العراق خلال القرن العشرين، تؤكد أنه شَهد ولادةً جديدةً ليس في مجال المقام العراقي فحسب، وإنما شَمِلَ الألوان الغنائية والموسيقية الأُخرى.
(ولعلَ ظهور كثير من المبتكرات التكنولوجية وتطورها السريع واستمرارها في التقدم بمرور الزمن، قد أدى الى دفع عجلة التطور* العام في المجالات كافة ومنها الفنون بمختلف جوانبها ومن أبرز هذه المبتكرات اختراع جهاز التسجيل الصوتي الذي أمسى الانعطافة العظيمة في مسارالحياة البشرية على مدى تأريخها. أو كأنه أصبح خطاً فاصلا بين تأريخين من حياة البشر.! هما، قبل ظهور التسجيل الصوتي، وما بعد ظهوره حتى يومنا هذا.! حيثُ استطاع الإنسان من خلالهِ ولأول مرة، أن يُسجِلَ صوتَهُ ثم يعيدهُ ليَسمَعَهُ ويُكرِرَ ذلك مرّات ومرّات.! وهكذا كان الحظ بالغ السوء للمغنين والموسيقيين الذين عاشوا قبل ظهور هذا الاختراع العظيم على مدى التأريخ وبهذا ذهبت أصواتهم ونتاجاتهم أدراج الرياح.! وبالمقابل أمسَت الحياة بعد استخدام التسجيل الصوتي أوفرُ حظاً بصورةٍ كبيرةٍ لكل الفنانين الذين تتابعوا منذ بدايات القرن العشرين وحتى اليوم) (1).

لقد انعكست معطيات التطور التقني على مجمل الممارسات الحياتية ومنها الأعمال الفنية، وبدأت المحاولات الجادة في إعداد الأغاني القديمة بأسلوبٍ وروح جديدين. بل بدأت تُلَحَنُ أغانٍ حديثة مستقاة أصلا من الموروث الغنائي والموسيقي، وقد تطورت هذه المحاولات وانتجت أعمالاً جديدةٍ تركت آثارا طيبة لدى المتلقين الأمر الذي شجع عددا من الفنانين والمهتمين بهذا الشأن على مواصلة هذا المشروع الحيوي والمستمر مع تطور الحياة وتوالي الأجيال.
لأن الموروث الموسيقي مالم يتواصل مع الأجيال يندثر بمرور الزمن إن لم يجد من يهتم به في تقديمه بأشكال وأنواع معاصرة تنسجِمُ مع واقع العصر ومتطلباته، شرط أن يبقى متجذراً في أعماق التأريخ الحضاري لهذه الموروثات الغنائية والموسيقية للبلد.
من هنا وبطبيعة الحال، أمسى التفاعل بين الشعوب أكثرُ قوةً وتأثراً وتأثيراً من خلال تطور أجهزة الإعلام في النشر والتوزيع والاتصال والحفظ. واختزلت المسافات، واختُصِرَ الزمن، بحالة أسرع من أي وقت مضى وبصورة مستمرة متزايدة.
وكلّما ازدادَ الإنسانُ وعياً وإحساساً بحاضرهِ وواقعهِ المُعاش، ازدادَ وعيهُ وإدراكهُ الحسّي بأهمية التاريخ، بوصفه الجذر الحقيقي لتأريخ الحاضر والواقع والمستقبل.
فالغناء والموسيقا بوصفِهما من أبرز سمات التأريخ الإنساني الروحي، أو أبرزها فعلاً روحيا داخليا، والأكثر إحساساً وصدقاً ووعياً بالظواهر المحيطة بالإنسان، فهي تساهم مساهمة كبيرة فاعلة في استنباط ما جرى في الماضي.

ولأن الفن مادة حية لا بُدَ أن تتفاعل مع الواقع ويجب على الفنان التواصل مع روح عصرهِ وعدم الاكتفاء بتُراثهِ القديم مع الأخذ بنظر الاعتبار إن الأكتفاء بالتراث لا يعني عيباً أو قصوراً لأن التراث فن خالد ومسألة التعامل معه في الحاضر وبأسلوبٍ يواكب العصر مهم جداً لكي يتواصل مع الأجيال لذلك فإن التطور سِمَةٌ طبيعية في كل العصور.

*** التطور.. evolution نمو بطيء متدرج يؤدي الى تحولات منظمة ومتلاحقة تمر بمراحل مختلفة ترتبط فيها كل مرحلة لاحقة بالمرحلة السابقة كتطور الفنون والافكار والاخلاق والعادات .**

فالفن الغنائي والموسيقي يعتمد التسجيل والنقل قبل كل شيء، واذا كان التاريخ الاقدم خاليا من التسجيل والنقل العيني للمادة الغنائية فالاوفق ان نبحث عن مصدر قريب لكي نتاكد من سلامة التحديد التاريخي لفن المقامات العراقية، وقد انطلق هذا الفن اساسا من البوادر الابداعية الحية في فن الشعب، وكان عدد من الباحثين يقلل من قيمة التحديد التاريخي لنشاة المقام العراقي،

وهنا يمكننا ان نضع التساؤلات الآتية بالخصوص:
هل أنَّ الفنان الموسيقي، أو الفنان بصورة عامة، قادرٌعلى تنقية ما وردنا من أعمال موسيقية تراثية من الماضي وتنقيحه ووضعه في عمل متناسق العناصر ومؤثر التعبير؟
هل يمكنُ ان يتحقق ذلك من خلال تميز الأسلوب وامتلاك الفنان المهارة والمعرفة التقنية والقدرة على توظيف ذلك بقالب جديد؟
أم هو ثقافة و رؤية لحقائق الماضي وكيفية تناولها في صور معاصرة؟
ولعل الأهم من ذلك ماذا يريد الفنان بنَتاجهِ الفني التأريخي؟ وأيةُ أهدافٍ ينشد؟
أو في الحقيقة وبصورة أكثر دقة. كيف يستطيع الفنان أن يخدم أهداف الحاضر من خلال استحضار الماضي؟

هذه الأفكار والتساؤلات، وما يحيطها أو يدور ضمنها، هي التي حفزت الباحث الذي يَعمَل في مجال التُراث الموسيقي العراقي منذ 37 عاماً ولازال، وكذلك من خلال المعطيات والوظائف الثقافية لموروثاتنا الغنائية والموسيقية، التي عمل عليها الفنانون العراقيون منذ الازدهار الجديد لموسيقانا وغنائنا مطلع القرن العشرين حتى اليوم.

كل ذلك كان حافزا لدى الباحث ليحاول أن يقدم دراسة أكاديميةُ وأن يعرض من خلالها تجربتهُ الحية الخالصة في هذا المنحى بمجال الإعداد الموسيقي والتأليف والتلحين للأغاني العراقية الحديثة المستقاة من الموروث الغنائي والتراث الموسيقي في العراق. وعلى وجه التحديد أساليب التعبيرات المقامية ومضامينها، أي تناول المقام العراقي تحديداً. محاولاً إثبات صحة هذا المنحى الذي نجحَ فيه من قبل العديد من الملحنين والمؤلفين العراقيين السابقين طوال القرن العشرين من اولئك ألذين اعتمدوا على ألوان متنوعة من موروثاتنا الغنائية وتراثنا الموسيقي، كالغناء الريفي والغناء البدوي وغيرهما. وعليه فقد ظهرت التسجيلات الصوتية الغنائية لمغنينا وموسيقيينا إلى الوجود لكي يكونَ مصدراً وعوناً للباحثين في المجال البحثي والعلمي والأكاديمي للموسيقا.

إنَ هذا النوع الفني من التراث الغناسيقي* (المقام العراقي) ألذي يستثيرهُ بإلحاح الواقع المحيط وانعكاسات البيئة الثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية إلى جانب اهتمامات الباحث الخاصة وتشبثه بالمقام العراقي بوصفه احد المصادر الثرية لتجربته وامتداداتها المستقبلية، التي تدعوه للتأمل وتثوير الخيال واستقصاء الواقع نحو مديات وآفاق أوسع، وهذا يمنحهُ فرصةً للتجريب والإضافة من خلال إنتاج أشكال غنائية ثابتة وابتكارات أُخرى ناتجة عن معطيات ووظائف جديدة لهذا النوع الغناسيقي للمقام العراقي هو على صورة المعطيات والوظائف التعبيرية الوطنية في روح التعابير للمسارات اللحنية التي تدل عليه، أي إنَ موسيقانا وغنائنا في تطور وتوسع دائمين. والمؤكد أيضاً أن عالم الفنون الجميلة لا نهاية له وسيتواصل التجديد فيه طالما استمرت الحياة.

*** الغناسيقى: مختصر لكلمتي الغناء والموسيقى حيث تنبثق الموسيقىمن المسارات اللحنية للغناء (طارق حسون فريد).**

وما دام بحثنا يعتمد على معطيات ووظائف موروثنا الغناسيقي للمقام العراقي بصورة معينة.
فلا بد ان نعطي فكرة ولو بسيطة عن مكونات أو عناصر هذا الموروث الحضاري التاريخي.
فماهو المقام العراقي؟ وماهي أنواعه وأساليبه؟ ماهي طرائق أدائه؟ ومَن هُم أبرز المؤدين لألوانه؟
إنَ خوض غمار هكذا موضوع لم يكن سهلا بل ان فيه من الصعوبة والتعقيد أحيانا نتيجة حداثة هذا النوع من الدراسات وعدم توافر دراسات سابقة في هذا المنحى بالذات، لأنه في الحقيقة لا يوجد أي رأي ثابت أو موحَّد يبيّن جوهر هذا الموضوع.

في صدد الدراسة الاكاديمية للتراث والموروث الغناسيقي يقول د. طارق حسون فريد:
(أنهما المادة الصوتية والنسيج الموسيقي المجسد لمجموع الارث الحضاري الموسيقي الذي يبتكر ويؤدى ويعاد اداؤه في هذا العصر كما في العصور السابقة)
ثم يسترسل ويقول: (لا قيمة للتراث من دون معاصرة ولا قيمة للمعاصرة من دون جذر يمتد بالامة الى اعماق تجاربها الماضية في العطاء والابداع) (2)
اذن فدراسات التراث والموروث بشكل عام تسعى في غايتها الى الكشف عن الانجازات والابداعات التي حققها الاسلاف، أي اننا نبحث عن ثوابت المادة التراثية ومن ثم ما يطرأ عليها عبر المراحل التاريخية للغناء والموسيقى وتطورهما...

أما فيما يخص الموضوع ألذي أعتمدناه في بحثنا هذا أي المقام العراقي
فقد صاحب تعريف المقام العراقي اجتهاداتٍ شخصية، تأثرت بمؤثرات متنوعة، لذا رأى بعضهم أن (تعريف المقام العراقي) يعدُ موضوعاً معقداً وصعباً.
بينما رأى بعضهم الآخر، انه سهل يسير، لا يتطلب الإيغال في فلسفة لا يحتملها هذا التراث العريق.
ولسنا هنا في مجال استعراض تفاصيل وتعاريف تبيّن ما كتب وما تحدث به النقاد والمتخصصون.
بل سنحاول فقط أن نعطي تحديداً وتعريفاً عاما يكتسب طابع الاستقرار والثبوت المعرفي لهذا التراث الغنائي. إذ يسود الاعتقاد في الأوساط المهتمة بهذا الشأن ،
(إن المقام العراقي عبارة عن مجموعة أجناس موسيقية وغنائية تتصل بعضها ببعض لتكوين قوانين وعناصر وأصول، بَيْد أن المقام العراقي إضافة إلى وجود هذه الأجناس هنا وهناك في غنائه. يعد نمطاً معيناً من النظام الدقيق ذي الاصول الغنائية الرصينة.

(ومن هذه الناحية يختلف المقام العراقي عن الأغنية المقصودة أو التي نُسميها الأغنية الحديثة التي تعكسُ ثقافة الفرد في المجتمع. لأنها تجارب محدودة لا تتعدى حدودها الفردية، وفي حيز زمني محدد. سواء أكان شاعراً للأغنية أو ملحِناً أو مؤدياً لها. فكلهم أفراد معلومون في المجتمع. في حين أن التراث انعكاس لثقافة المجتمع كُله وعلى مدى التأريخ وهو ما تعوّل عليه كل الدراسات الأكاديمية لمعرفة قيمة تراث هذا البلد أو ذاك. فمَهما كانت قيمة الفرد الثقافية فإنها تبقى ضمن حدودها التأثيرية الفردية ويبقى المُجتمع صاحب كلمة الحَسم في أيةِ دراسةٍ بحثيةٍ أكاديمية). (3)

---

*النمط عينة أو مثال أو عمل موسيقي متماسك ذي علاقات بنائية رصينة بحيث يحتذى به او ينقل لأنه مجموعة متكاملة من الاجزاء المتمايزة تعمل او تستجيب ككل موحد.

** الأنطولوجيا ontology هي علم الوجود والبحث فيه

يحاول الباحث في هذا البحث والدراسة أن يتَوسَعَ فيها عن المعطيات والوظائف الممكنة لغناء المقام العراقي خلال أكثر من مائة عام من تأريخ العراق الحديث. حيث لا يهدُف الباحث الى معالجة حالة أدائية، غنائية كانت ام موسيقية، بل يُحاول إبراز أهمية التفاعل والعلاقة الجدلية الوثيقة بين الثالوث الزمني الذي يعيشهُ الإنسان في ماضيهِ ووعيهِ بالحاضر ونظرتهِ الى المستقبل، واستغلال معطيات السمات الغناسيقية ووظائفها في أنطولوجية* الغناء والموسيقا في بلدنا العراق.

وهذا ما يُحَتِمُ علينا ان نعتمد التحليل الدقيق والتقصي لكل الظواهر السائدة والمتوافرة لإبراز أهمية التطور التأريخي للغناء والموسيقا في العراق وفي حدود أكثر من مائة عام من تاريخهِ الحديث ومحاولة تفسير عناصر ومكونات واساليب الأداء المقامي واللحني. وما هي السبل الكفيلة لادامة هذا المصدر الابداعي وتطوير، ووضعه في اشكال وقوالب فنية جديدة من شأنها ان تقدمه بشكل يمنحه الحضور والمعاصرة بغية تحقيق التفاعلية والتواصل مع الذائقة الجديدة للأجيال التي تعيشُ عصرَ المعلوماتية والتقنيات الحديثة وتعدد مصادر الاتصال، انطلاقا من التراث بشتى مستوياته هو أساس كل تطور وامتداد يستند إلى الماضي لينتِقلَ به باتجاه التحديث والمستقبل وهو الأمر الذي نطمح اليه في فنوننا وثقافتنا .

المصادر والهوامش

1- الأعظمي، حسين اسماعيل، المقام العراقي في خمس وسبعين عاما (1932 – 2007) بحث مقدم الى المنتدى العلمي المعد من قبل المجمع العربي للموسيقى في ذكرى مرور "75" عاما على المؤتمر الاول للموسيقا العربية في القاهرة 1932.

2- د. فريد، طارق حسون، ملزمة تراث الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، قسم الموسيقى، ص24 .

3- الاعظمي، حسين اسماعيل، المقام العراقي باصوات النساء، المؤسسةالعربية للدراسات والنشر، ط أولى، بيروت 2005 ، ص44 و45

الفصل الأول

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

1 – مشكلة البحث والحاجة إليه :

أ- من الأمور التي حفزت الباحث على اختيار هذا العنوان هو وجود إشكالية مازالت قائمة وهي التي بدأت ملامحها تتضح منذ سبعينات القرن الماضي الذي قد شَهِدَ انعطافاً وتحولاً في مسار الأغنية العراقية كونها استطاعت أن تتحرر إلى حَدٍ ما من قيود أسرها التقليدية التي كانت سائدة آنذاك والتي كانت ألحانها تعتمد على أسلوب المذهب والكوبليه وألتي تتكرر على وتيرة واحدة تكاد تكون متشابهة في طريقة بنائها اللحني، حيثُ تأثرَ ملحنوا فترة السبعينات والأجيال اللاحقة تأثراً واضحا بالألحان المصرية في طرق تلحينهم وأبتعدوا بذلك عن إضفاء هويتهم العراقية على أعمالهم الغنائية من خلال إبتعادهم أو عدم التعمق في دراسة تراثهم الموسيقي والغنائي والأستفادة من هذا التراث في بناء ألحان جديدة تستمد روحها من هذا التراث الموسيقي المتنوع وألذي يُشكل بما يحمله من خزين إبداعي وتراكم خبرة فنية رافداً ثَراً من روافد الإبداع يُعزز الخصوصية والهوية الوطنية للإبداع وهو نبع لا ينضب في حالةإعادة تجديده وعصرنته.

ب- نتيجة التطورات التقنية ألتي شهدتها حياتنا المعاصرة ألتي تتعلق بتوظيف تقنيات الاتصال في مختلف جوانب الحياة ومنها الجانب الموسيقي والغنائي جاءَ بعض التوظيف لهذه التقنيات بعيداً عن روح العمل أي إنه قد طغى الاهتمام بتقنيات الشكل على حساب المضمون والأداء وهذا أثرَ على الحِس الإبداعي ومستوى العطاء الفني لاسيما فيما يتعلق بالأعمال التراثية ألتي يتطلبُ خبرة واهتماما وإلماما بقواعد وشروط هذه الأعمال التراثية كي لا تفقد ملامحها وخصوصيتها الوطنية .
نتيجةً لكل ما تَقَدَم وَجَدَ الباحث إنه من الضروري تناول هذا الموضوع وبحثه من أجل إيجاد بعض الحلول والمقترحات والتوصيات التي من شأنها أن ترصُدَ هذه الظاهرة وتكشِف ملامح الخلل وتحدد أسباب علاجها من أجل الحِفاظ على أهمية هذا المُنجَز التراثي الإبداعي.

2 – أهمية البحث :

تَكمُنُ أهمية هذا البحث في اقتراح الأفكار والمعالجات ألتي ينبغي أن تَسود في الأعمال الغنائية والموسيقية التراثية لكي تكونُ مدخلاً أو بوابةً للدخول الى عالم الموسيقا والتراث بما يُحقِقُ الإضافات النوعية والتجديد المستمر، الأمر ألذي دفعنا الى ضرورة إيلاء الأهتمام في هذا المصدر الموسيقي والغنائي والسعي لإعادة مجده وتطويره، وفي الوقت الذي يشهد العالم اليوم الثورة الاتصالية والمعلوماتية ألتي انعكست في شتى مجالات الحياة ما ألغى حدود الزمان والمكان وقربت المسافات بين مختلف الثقافات الكونية، نَجِدُ الغناء اليوم يفقد هويته الخاصة به على الرغم من حالة التُميز والخصوصية في غناء الشعوب وموسيقاها ما يمنحها ثراء التنوع وتعدد الأتجاهات والأساليب.
ولكي تتواصل نكهة العطاء والتجدد والاستمرار على وفقَ معطيات التراث ومنجزات التقنيات الحديثة ألتي أفرزها التقدم التقني في عصرنا هذا.

3- أهداف البحث :

أ- يسعى البحث إلى التعريف بمفهوم التراث الموسيقي والغنائي على وفقَ الأُسس والقواعد الفنية والإبداعية ألتي شَكلت ملامِحَ وخصوصة هذا التراث.

ب- التعرف إلى الأساليب المتنوعة التي تستمِدُ من التراث ما يختزنه من معاني سامية وأشكالٍ معبرة لتوظيفها في قوالب فنية متجددة.

ج- التعاطي مع التطورات التقنية والاتصالية ومحاولة الاستفادة منها في مجمل أعمالنا الغنائية والموسيقية وبما يُحقِقُ لنا الإضافة الإبداعية والإنجاز الفني الذي يُعبِرُ عن واقع العصر حيثُ يُهيمن زمن الصورة والإيقاع السريع.

4– منهج البحث :

إعتَمدَ الباحث في كتابة بحثه وتناوله هذه الظاهرة على أسلوب المنهج التحليلي والتأريخي وذلك عن طريق دراسة المقامات والأغاني العراقية وتحليلها من الجانب الموسيقي لتوضيح عملية البناء والتنوع اللحني، ومن ثم الاستفادة منها في بناء جملٍ موسيقية جديدة مبتكرة ومستنبطة من روح التراث الموسيقي العراقي.

5- حدود البحث: يقتصر البحث على تناول المقام العراقي والأغاني العراقية المستمدة من أشكاله وأنواعه ألتي تحمل الهوية العراقية والمدة الزمنية هي مدة مفتوحة تتحدد بأبرز النماذج المختارة وفي أغلب الأحيان سنعتمد المدة منذ نهايات القرن التاسع عشر وما بعده .

6- مصطلحات البحث :

المعطيات، التُراث، التراث الشعبي، المعاصرة، الموسيقا، الغناء، الغناسيقي، الصوت الموسيقي، السلم الموسيقي، الانتقالات النغمية، المقام، الموزيكولوجية، أثنوموزيكولوجي، الطرب، المطرب، المغني، المؤدي، القارىء..... إلخ

المعطيات:

المعطيات هي الإفرازات والوسائل والإمكانات ألتي توفرها حالة تطورية ما يجعل الإنسان يفيد منها لإشباع حاجاته وتحقيق غاياته ومن ثمّ تقود الى النتائج المتوخاة.

التُراث الشعبي:

أما التراث الشعبي بصفة عامة فهو- العادات والتقاليد والقيم والفنون والحرف والمهارات وشتى المعارف الشعبية التي أبدعها وصاغها المجتمع عبر تجاربه الطويلة التي يتداولها أفراده ويتعلمونها بطريقة عفوية، ويلتزمون بها في سلوكهم وتعاملهم حيث إنها أنماطا ثقافية مميزة تربط الفرد بالجماعة كما تصل الحاضر بالماضي -

إن التراث الشعبي ثروة كبيرة من الآداب والقيم والعادات والتقاليد والمعارف الشعبية والثقافة المادية والفنون التشكيلية والموسيقية، وهو علم يدرس الآن في كثير من الجامعات والمعاهد الأجنبية والعربية لذا فإن الاهتمام به من الأولويات الملحة.

المعاصرة :

تعريف المعاصرة Contemporary Definition

تعني كل ماكتب في عصر ما معاصرا لمن يعيش ذلك العصر. وتعني تزامن حدثين لزمنين مختلفين والعصر هو الوسط والمتوسط بين الماضي والحاضر.

او(هو سمة من سمات العصر الذي نعيش بمتغيراته وثوابته معا او مجموعة من القيم الفنية والفكرية والاجتماعية التي تعبر عن فئة من من الكتاب او الشعراء والفنانين والمبدعين والمحيط الذي ينتسبون اليه)(1)

وقد جاء في قاموس – لونجمان- ان كلمة معاصر..... تصبح مرادفة لكلمة ..... معاصر، اذا كان الحديث يدور حول شيء ينتمي الى الحقبة الحالية او الزمن الحالي كأن يقال مبنى معاصر ، زي معاصر ، بينما تصبح كلمة معاصر ذات دلالة على الحقبة الماضية اذا كان الكلام يدور حول شيئين تواجدا في الفترة نفسها وانقضت كأن يقال بتهوفن معاصر لنابليون (2)

(المعاصرة ليست حركةً Movement وليست إتجاهاً Trend وحتى ليست ممارسةً Practice, بل إطاراً Framework يعمل من خلاله وبمضمونه العديد من الأدباء والفنانين والمعماريين

وإن كان مفهوم المعاصرة لدى الكثير إرتبط بالحداثة Modernity وهذا خطأ. فالحداثة لا تعبر او ترتبط بالنسبية Relative بقدر ما تعبر وترتبط بالمطلق Absolute والمعاصرة بدورها عكس ذلك فهي المفهوم Concept الذي تم من خلاله كسرالاحتكار والكلية والمركزية والمحورية ألتي حازتها أو ادعتها الحداثة

لا يوجد مصدر أو مصادر محددة في مرجعيات المعاصرة فكل مرجع هو مصدر للمعاصرة بمعنى أن الثقافة والتراث والتاريخ والبيئة وغيرها منفردة أو مجتمعة يمكن أن تكون مصدرا من مصادر المعاصرة وهذا يعني أن مفهوم المعاصرة قد خدم في احتواء التشوش والتبعثر القادم مع التعددية الفكرية، ليس هذا فقط بل عملت المعاصرة على احتواء الصراعات وطرح مبدأ الحل الوسط فيما بين التناقضات الحركية والاتجاهية في التطبيق المعماري).(3)

الحداثة:

ا لحداثة جذرها حدث حداثة: عكس قَدُم، وأحدث الشيء : أوجده وابتدعه،
والحداثة من الأمر: أولهُ وإبتداؤهُ. مع أن الحداثة هي المحرك وراء المعاصرة إلا أن المعاصرة تشمل الحداثة ولا تشمل الحداثة المعاصرة) (4)
وقد عرف رولان بارت الحداثة بأنها انفجار معرفي لم يتوصل الإنسان المعاصر إلى السيطرة عليه فيقول : " في الحداثة تنفجر الطاقات الكامنة ، وتتحرر شهوات الإبداع في الثورة المعرفية مولدة في سرعة مذهلة ، وكثافة مدهشة أفكارا جديدة ، وأشكالا غير مألوفة ، وتكوينات غريبة ، وأقنعة عجيبة، فيقف بعض الناس منبهرا بها ، ويقف بعضهم الآخر خائفا منها ، هذا الطوفان المعرفي يولد خصوبة لا مثيل لها (5)

مفهوم التوظيف أو الإحياء : (Rehabilitation)

عملية تمازج واعية ومدروسة تتم من خلال ابتكارات موسيقية وألحان جديدة. تتمثل في استحضار واستلهام الألحان الموسيقية النابعة من التراث الموسيقي في بناء وخلق ألحان وموسيقا جديدة معاصرة تحمل روح الهوية المحلية أوالوطنية.

أي خلق تفاعل وتلاقي وتقاطع وحوار بين الموسيقا النابعة من التراث والموسيقا والألحان الجديدة المبتكرة تتعدد وتتنوع أشكالها ومستوياتها من ملحن لآخر. إن عملية توظيف واستلهام ألحان سابقة أو معاصرة في ألحان وموسيقا مبتكرة لاحقة عبر خلق جسر التفاعل والحوار معها ليس أمرا سهلا، بل هي عملية معقدة تحتاج إلى تجريب وإطلاع ودراية، سيما إذا كانت الموسيقا والألحان المراد توظيفها تنتمي إلىالتراث، والهدف من وراء هذا التوظيف صياغة جمل وألحان موسيقية إبداعية جديدة لا تنظر إلى التراث الشعبي في تراثيته،

الموسيقا:

هناك عديد من الاراء والتعريفات للموسيقى وقد تنوعت في تناولها منها ماركز على الجانب التأريخي والبعض ركز على الجانب اللغوي وهناك من عرفها انطلاقا من الجانب البنائي فالباحث باهر هاشم الرجب يعرفها بالاتي :

(لفظة يونانية الأصل كانت تُطلَقُ أولاً على آلهة الجمال وهي مشتقة من كلمة (موسا) وتعني الملهمة وهو إله الجمال والفنون، و(قي) حرف النسبة في اللغة الأصل وهي كالياء في اللغة العربية. فأصبحت مو سي + كا وتلفظ موسيقا أيضا) (6).

أما اصطلاحاً فهي (علم وفن ولغة) (7).

أ- الموسيقا علم من العلوم الطبيعية مبني على قواعد رياضية مختصة بترتيب الدرجات الصوتية وأبعادها وتركيب الأنغام والألحان ومعرفة الأوزان.

ب- الموسيقا فن يختصُ بالأداء سواءً كانَ عزفاً أم غناءً.

ج- الموسيقا لغة لأنها واسطة ووسيلة لنقل مايدور في تصور إنسان إلى إنسان آخر

وكذلك أصبحت للموسيقا حروف خاصة للكتابة(وتسمى النوتة) الخاصة بتدوين الأفكار والجمل الموسيقية والغنائية.

ويعرفها الباحث اللبناني سليم الحلو(بأن الموسيقا من العلوم الطبيعية المبنية على القواعد الرياضية، وهو ترتيب وتعاقب الاصوات المختلفة في الدرجة المؤتلفة المتنايية بحيث يتركب منها الحان تستسيغها الاذن مبنية على موازين موسيقية مختلفة تكسبها طلاوة ، وفن الموسيقى ينحصر في علم العزف على الالات الموسيقية وعلم الغناء بوجب الاوزان الموسيقية الزمنية التي تجعل اللحن مؤلفا من عبارات موسيقية متساوية في ازمنتها ولو اختلفت في انغامها)(8)

الغناء :

الغناء فن له أصول وأساليب. وهو لون من ألوان التعبير الموسيقي الإنساني بالألفاظ والجمل ألتي تحمل المعاني وتعبر عن الأحاسيس والإنفعالات النفسية كالفرح والحزن والخوف ومعينه هو الإحساس العاطفي، وللغناء تأثير في النفوس لذلك يغنى عند الفرح كالأعراس والمناسبات السعيدة أو عند الحزن في المصائب وفي بيوت العبادات ومجالس الملوك،

وكان للغناء عند العرب في صدرالإسلام مكانة تعادل مكانة الشعر فهو صورة واضحة لحياتهم الاجتماعية والسياسية والعقلية. والغناء من الموسيقا، وهو كلام ملحن ومقفّى. جاء في اللسان(9):

الغناسيقية :

تم نحت هذا المصطلح من قبل الباحث الدكتور طارق حسون فريد عام 1984 في مؤتمر وحدة الموسيقى والغناء والرقص الشعبي في مركز التراث الشعبي في الدوحة/قطر. منطلقاً من أنَ الموسيقى العربية الصِرفة تُترجم ما يصدر من الصوت البشري تلاوةً أم إنشاداً أم ألقاءً أم حواراً لفظياً ولا يُمكن أن تنعزل عنها فالمصطلح هو مختصر لكلمتي الغناء والموسيقى حيث تنبثق الموسيقى من المسارات اللحنية للغناء .

الصوت الموسيقي:

الصوت: هو كل ما تسمعه الأذن والأذن البشرية لا تسمع الأصوات إلا إذا كان إهتزازها محصورا ما بين 20-20000 ذبذبة في الثانية.

أما الصوت الموسيقي: فهو ما انتظم من الأصوات في قوانين هارمونية وإيقاعية ترتاح له الأذن البشرية

السلم الموسيقي :

السلم الموسيقي هو تتابع نغمي يتألف صعوداً أو نزولاً من سبعة أنغام والثامن منها يكون جواباً للأول وبذبذبة مضاعفة له.

الإنتقالات النغمية:

وهي عملية الانتقال من جنس موسيقي إلى جنس موسيقي آخر وذلك بتغيير الأبعاد والمسافات المحصورة بين الدرجات الموسيقية.

والأذن الموسيقية تتحسس هذا التغير في لحظته، كأن نقول إنه تم تحويل المقام من نغمة البيات الى الصبا أو الحجاز أو غيرُ ذلك من الأجناس و حركة الانتقالة النغمية تعتمد على قدرة العازف أو المغني وخبرته بجعل هذه الانتقالات تكون انسيابية ومريحة للأذن الموسيقية.

المقام:

(المقام لغة يأتي بمعنى الإقامة كقولك مقامه في الأردن يدوم شهرا وبمعنى المناسبة لكل مقام مقال كما يأتي بمعنى موضع الإقامة أو زمانها وربما جاء بمعنى المكان المقدس ولأن مكان المغني أو الموسيقي في الغالب يعتليه بمرتفع وبتميز ولإرادة إسقاط المنزلة على الفحوى والمعنى جاء اختيار مفردة مقام). (10)

وإصطلاحاً: هوسلم موسيقي تتوالى الأبعاد المحصورة بين نغماته بشكل معين وأي تغيير يحصل في نظام هذه الأبعاد يأتي عنه مقام آخر.

والمقامات جمع مقامة وهي المجلس والجماعة من الناس. وتُطلق المقامات أيضاً على خُطبٍ من منظوم ومنثور كمقامات الحريري والهمداني. ومن هذا لتعريف أُطلقت المقامات على ما يُلقي أو ما يتغنى به من الألحان. وكلمة مقام مجازا في التعبيرات اللغوية البغدادية

(تعني المنزلة والمكانة الرفيعة في اللهجة البغدادية الأصيلة) (11).

ومثلها لدىالمجموعات العراقية (المقام لغةً موقع القدمين، أو ما يعتليه الشاعر أو المُغني أثناء الإنشاد أو الغناء)

التصوير الموسيقي Transposition :

التصوير لغةً، - جعلَ له صورة وشكلاً -
أما التصوير كمصطلح موسيقي فهو عزف المقامات والسلالم والمؤلفات الموسيقية أو غناء الالحان الغنائية في غير مواضعها الاصلية دونَ المساس بجوهرها ومضمونها لكي تتلائم وطبيعة الالة الموسيقية أو الطبقات الصوتية للمغني أو المغنية، كأن تكون الطبقة عالية أو واطئة على المغني فيتم عزفها على مكان آخر ملائم للطبقة الصوتية للمغني فمثلاً مقام الصبا أو البيات أو الحجاز من المقامات التي تستقرُ على درجة الري– الدوكاه فإذا أستقر على غير هذه الدرجة كدرجة الصول مثلاً فحينئذٍ يُقال إنه مقام صبا مصورَ على درجة (الصول - النوى) أو إذا إستقر على اللا فيُقال صبا مصور على درجة(اللا – الحسيني).
وكذلك يمكن القول إنه عملية نقل مجموعة من النوتات الموسيقية مع الحفاظ على نفس الابعاد أو المسافات الصوتية المتواجدة بين هذه النوتات من مكان غلى آخر .

الموزيكولوجية : musikologi

ونعني بها علم الموسيقى، علم متعدد الاختصاصات يتصدى لدراسة الظاهرة الموسيقية عبر تاريخها الطويل، من خلال المكتوبة والمسموعة، معتمدا في ذلك اساسا، الصرامة المنهجية والتقنيات الدقيقة المستعملة في العلوم الانسانية والعلوم الصحيحة، (12)

الاثنوموزيكولوجي : Ethnomusicological

عُرف هذا المصطلح باسم علم موسيقى الشعوب او علم الموسيقى المقارن او علم الموسيقى السُلالية ، وهو احدث فروع البحث العلمي الموسيقي الذي بدأ ينمو وينتشر بقوة في مطلع القرن العشرين، والذي يتناول دراسة حضارة الانسان وثقافاته من زاوية تاريخ الموسيقى وزاوية الانثروبولوجيا التي تعني العلم الذي يبحث عن اصل الجنس البشري وتطوره واعرافه وعاداته ومعتقداته (علماً ان كلمة اثنولوجي تعني علم الاعراق البشرية) . ومن خلال مناهج التحليل الاثنوموزيكولوجي العالمية المتنوعة لمكوّنات النسيج الغنائي والموسيقي للتراث او الموروث الفني العربي والعالمي ، يستطيع الباحثون التعرف على خصائص وسمات تلك المواد الموسيقية الخاضعة للتحليل وبالتالي إمكانية مقارنتها مع مواد موسيقية لشعوب اخرى متعددة . (13) وجاءت أول الدراسات المنهجية في هذا المجال من قبل الباحث غيدو أدلر فيينا في عام 1885.(14)

التَطْرِيبْ في الصوت هو مده وتحسينه، والطَّرب خفة تصيب الإنسان لشدة حزن أو سرور، وأطْرَبه أو تَطَرَّبه أي غيره وفي الأداء الصوتي الموسيقي هناك نوعان

الأغنية الشعبية :

إبداع من انتاج عامة الناس و"وسيلة للتعبير تبرز من خلالها طموحات ومعاناة وإيحاءات الطبقة الأكثر ضعفا وتهميشا، كما تقوم بوظيفة التسلية والمتعة للطبقة المهمشة نفسها، ومن ثم فهي تلعب دورا أساسيا في حياة الفرد والمجتمع، إنها الموضوع الذي "يجسد المعتقد في أهميته".

الأداء الغنائي : المؤدي

هو الإلتزام بلحن مدون (موسيقيا) دون أن (يُطرب) او يغير في بعض التفاصيل والانتقالات و يكون فيه إلتزام بكل ما جاء في تدوينه وفي هذا النوع تختلف مهارات الأداء من مؤدي الى اخر وفقا لمهارات وموهبة كل منهم،

ويكون كذلك في الأداء الجماعي الذي لا يحتمل أي (تطريب) لذا عليه الإلتزام التام بالمدون لتجنب حدوث (مسافات متنافرة) ناتجه لتصرف او ارتجال (تطريبي) من أحد أفراد الجماعة

الأداء الطربي : المطرب

هو القدرة على التَطريب والتصرف في اداء اللحن الأساسي لمدونة أو لحن محفوظ و ذلك من خلال قدرة المؤدي في التنوع التطريبي انطلاقا من مهارته وقدراته الصوتية وإلمامه بقواعد التطريب
ان الأداء التطريبي الحر في حدود اللحن الأصلي يتميز به بعض المطربين نظرا لامتلاكهم القدرة والخبرة والتحكم الصوتي والتصرف بطريقة الأداء الحر والاني المفضل لديهم
إذاً نستطيع القول أن المطرب هو المؤدي القادر على أداء نص له لحن مدون أو حر بأسلوب تطريبي قائم على قدرته وبراعته في التصرف المبني على رصيده المعرفي وقدراته الصوتية وخبرته في الإلمام المقامي،

وهناك من يمتلك قدرة التطريب رغم المستوى المحدود لجمالية الصوت وطبقاته كما هو الحال مع الشيخ زكريا أحمد ويحصل خلاف ذلك فمنهم من يمتلك الصوت والقدرة على التطريب كما تجد ذلك لدى المطربين ناظم الغزالي وحسن خيوكة وهناك من يتمتع بقوة الصوت والقدرة على التطريب والابتكارالمتميز كما عند المطربين محمد القبانجي ومحمد عبد الوهاب وأم كلثُوم ووردة الجزائرية ولطفي بوشناق وغيرهم . إذن هناك ثلاثة تصنيفات في فن الغناء ..
مؤدي : من يمتلك أذنًا موسيقية وإيقاعا وصوتا عاديا وله القدرة على الغناء
مغني : يمتلك قوة الصوت والقدرة على الغناء دون التطريب
مطرب : يمتلك جمالية الصوت والقدرة على التطريب والإتيان بالحركات الصوتية البالغة الصعوب

القارىء:

لقد اضحى هذا المصطلح من المصطلحات النقدية المعروفة ويتخذ في اللغة الانجليزية لفظة The reader وهناك انواعا من القراء منهم القارىء العادي والقاريء المفترض والقارىء المثالي او النموذجي وهو من يمتلك كفاءة التحليل واعادة انتاج المعنى والتأويل .(15)
اما في إستخدام المصطلح هنا في بحثنا هذا فقصد الباحث كلمة قارئ تُطلق في بغداد على مغني المقامات لأنها كانت تدخل سابقاً ضمن إطار الموسيقى الصوفية والدينية حيث كانت تلاوة القرآن الكريم تؤدى ضمن قواعد المقامات وطريقة التلاوة يُطلق عليها الطريقة البغدادية إضافة الى الأذكار والمواليد النبوية لذلك ومن اجل حفظ هيبة ومكانة هذا اللون كان يُطلق على مغني المقام بالقارىء وهو مايرادف المفهوم النقدي الجديد من حيث الكفاءة والموهبة والقدرة على التأويل وإعادة الانتاج والدلالة.

7- الدراسات السابقة :

بعد تقصي الباحث لما أُنجِزَ من بحوث ودراسات أكاديمية في هذا المجال والتي تناولت موضوع المقام العراقي، وجَدَ الباحث عدداً من البحوث المجاورة وقد وقعَ إختيارهُ على بعضٍ منها لما تحملهُ من ملامح تقترب من هدف الموضوع قيد البحث ومن هذه البحوث والدراسات ما يلي:

1- الخصائص الموسيقية والإبداعية للموروث الغنائي العربي وآفاق تطورها /العراق نموذجاً رسالة ماجستير في الموسيقى مقدمة إلى مجلس كلية الدراسات العليا والبحث العلمي - الأكاديمية العربية المفتوحة في الدنمارك - وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير في الفنون الجميلة مقدمة من قبل الطالب حميد خلف علي البصري عام 2009 .

حاول الباحث أن يعالج موضوعا يتعلق بالخصائص الموسيقية والإبداعية للموروث الغنائي العربي وآفاق تطورها متخذا من النتاج الموسيقي والغنائي العراقي نموذجا لبحثه وقد حاول البحث من خلال تقصي الساحة الموسيقية والغنائية العراقية وتوقف عند مواضيع عديدة منها :

1- تحديد خصوصيات الموسيقى العراقية، وأن كشف وتحديد خصوصيات الموروث الموسيقي لأي شعب، هو الأساس، والأرض الصلبة التي يستند عليها المبدعون لتنمية وتطوير الإنتاج الموسيقي من جانب، وهو المرجع المهم لإنتاج موسيقى جديدة لها هوية البلد، وتمتد جذورها الى عمق تأريخه لتلمس مؤشرات المخزون الثقافي لدى الشعب من جانب آخر . وبذلك تكون النتائج تفهماً وانسجاماً واستمتاعاً وتأثراً بالانتاج الموسيقي الجديد في المجتمع .

2- مشكلة تشويه للموروث الغنائي العراقي من قبل بعض الموسيقيين العراقيين، جهلاً او تجاهلاً حين يقدمون للجمهور ذلك الموروث بشكل مغاير للأصل. وهو سلوك ينعكس سلباً على موروثنا الموسيقي، حالياً ومستقبلاً. إذ يحلّ ، بعد فترة من الزمن ، العمل المشوّه محل العمل الأصلي ، وهنا تكمن الخطورة

3- تحديد المشكلة السائدة في الواقع الموسيقي، لدى بعض الموسيقيين، من العازفين على الآلات الموسيقية غير المكتملة (ثابتة الدرجات الصوتية وخالية من المسافات الربعية)، ونزوعهم الى عزف الموروث الغنائي بسلالم موسيقية تختلف عن السلم الحقيقي ، مما يعرّض الموروث الى خطرالتشويه، اضافة الى تغيير ايقاع الموروث من الايقاع المركب الى الايقاع البسيط ، لصعوبة الأول وسهولة الثاني .

كذلك تطرق في الفصول الأخرى للرسالة إلى

1- إستعراض الأطر النظرية للموسيقى العربية بشكل عام، وبدأً من الدراسات السابقة التي وصلتنا من المصادرالقديمة، ككتابات الكندي والفارابي ومن جاء بعدهما، وكذلك ما كتبه الموسيقيون، بعد المؤتمر الأول للموسيقى العربية في القاهرة عام 1932 م ، والمؤتمرات التي تلته بخصوص بعض النظريات الموسيقية المعقدة والغير مبنية على أسس علمية ثابتة وغير قابلة للتأويل، مع أسماء كثيرة ، منها ما هو عربي، وأغلبها فارسي وتركي مستعرضا تلك الكتابات والنظريات وخاصة الجداول المتعلقة بالسلالم والمقامات الموسيقية، كما وردت في بعض كتب الموسيقى ، موضحا ما تضنته من اشكالات وتعقيدات...

2- الخصائص في المسافات الصوتية وكذلك الإيقاعية إضافة إلى الخصائص المقامية، والتي تعني كيفية التعامل مع درجات السلم الموسيقي في التأليف، من حيث الإنتقلات والإستقرارات وإستخدام الدرجات العرضية ،

وتضمنت الرسالة تحليلاً موسيقياً لبعض الأغاني الشعبية العراقية، وذلك بكتابة نوتتها الموسيقية (صوتياً وايقاعياً) وتحديد الخصائص التي تتميّز بها ، كأشكال ايقاعية ، او من حيث التعامل مع الأجناس والسلالم الموسيقية اضافة الى استخدام مسافات صوتية غير متداولة في سلالم الموسيقى العربية بشكل عام ، مما نتج عن ذلك لهجة موسيقية خاصة في العراق .

واستعرض في الرسالة بعض الأشكال الابداعية التي درج عليها الملحنون العراقيون في التعامل مع الشعر الغنائي، وخاصة شعر الدارمي المستخدم كثيراً في الأغاني الشعبية العراقية .

وقد توصل الباحث في ختام بحثه إلى النتائج التالية:

1- أن في موروثنا الغنائي العربي ملامح وخصائص موسيقية وابداعية واضحة ومتعددة . ولاستيعاب تلك الخصائص بشكل يمكّن الموسيقي من استخدامها في ابداعات موسيقية جديدة ، لابد للمبدعين من الاستماع الى النماذج المتوفرة في الموروث ومقارنتها بما هو مكتوب نظرياً . ولا يكفي – احياناً - استخدام خصوصية واحدة فقط في خلق موسيقى ذات هوية عراقية ، إذ يفضل استخدام أكثر من خصوصية .

2- والموسيقي المبدع ، يمكنه التقاط تلك الخصوصيات وتضمينها نتاجه الموسيقي الجديد الذي يخلق لنتاجه هوية عراقية واضحة ، تؤثر في المستمع العراقي بشكل غير مباشر فيستمتع بها.

المصادر وهوامش الفصل الأول:

(1)- سعد البازعي ، من التفعيلة الى قصيدة النثر ، استجلاء لبعض مرجعيات القصيدة المعاصرة في الخليج والجيرة العربية ، مؤسسة جائزة البابطين ، الكويت 1999 صفحة 726

(2)) ـــــــ

(3)- موقع ملتقى المهندسين العرب - أول ملتقى هندسي عربي.

(4)- نفس المصدر

(5)- محمد هدارة، محاضرة عن التراث والحداثة، في موقع حائل نت،http://www.7ail.net-2008/7/26

(6)- باهر ، هاشم الرجب ورامي باهر، شجرة سلالم الموسيقى العربية ، 2006 ص8

(7)- صبحي، انور رشيد، تأريخ الموسيقى العربية، الجزء الاول ، الطبعة الاولى ، مؤسسة بافاريا سنة 2000

(8) : سليم الحلو، الموسيقى النظرية ، بيروت ، سنة58 19 ص11

(9)– لسان العرب للامام العلامة ابن منظور (630– 711 هـ) مادة: غناء – 139/15.

(10) في لقاء وإتصال مع أستاذ اللغة العربية (د. تيسير الآلوسي) في بارنفيلد/ هولندا بتاريخ 1-11-2011. بالإشارة الى المُعجمين الوسيط والأساس.

(11)- انظر كتاب – المقام العراقي – للحاج هاشم الرجب في طبعته الاولى 1961 و الثانية 1983 ببغداد وكذلك كتاب – دليل الانغام لطلاب المقام – تاليف شعوبي ابراهيم خليل في طبعته الاولى ببغداد 1982.

(12)- قطاط ، محمود، مجلة المجمع العربي الموسيقي ، جامعة الدول العربية، نصف سنوية، الموسيقى في سياقاتها الاجتماعية والحضارية ، المجلد الخامس ، العدد الاول ، شتاء وربيع 2006 ، ص11)

(13) المصدر: كتب هذا التعريف من كتاب د. طارق تاريخ الفنون الموسيقية ج1 ، ومن كتابه التحليل الاثنوموزيكولوجي ، كذلك اضاف من عنده اضافة جديدة على تعريف هذا المصطلح .

(14) http://www.answers.com/topic/musicology / Music encyclopedia

(15) الأنصاري، حسين، إشكاليات التلقي في العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه ، 1997 ص 18.

الفصل الثاني
الإطار النظري
تعريف التُراث (Heritage)

لو تأملنا قليلا في العودة إلى محاكاة الماضي ومد الجسور للتواصل معه حنينا إليه فإننا بالتأكيد سنتذكر الأباء والأجداد والحكايات الجميلة وإبداعاتهم المميزة من الذكريات وخزين الماضي ألتي أصبحت مع مرور الأيام والسنين ذكرى جميلة بقيت في مخيلتنا لكي نسردها ونحكيها لأبنائنا ونعيد من خلال هذه الذكريات تلك القصص والحكايات من ذلك الزمن الذي سبقنا، وهنا نحن نقوم بإحيائه من جديد عبر تظافر حالات تقديمه الإبداعي ودراسته العلمية الجمالية المتخصصة.
وقلة منا من يضيف أشياء جديدة ليجعلها أكثر تقبلاً ومحاكاةً للجيل الحاضر لكي يلمسون من خلال مزجهم لهذه الأحاسيس والأشياء الجديدة سمةً تجعلهم يعودون بشعورهم مرغمين إلى ماضيهم وهذا ما نسميه في وقتنا الحاضر بالعودة إلى التراث.
فما هو التراث ؟

بالإمكان القول أنَ التراث هو الذي يصل إلينا من زمن ما من القدم، فهو قضية وراثية أي موروث

و قضية عطاء حاضر في الكثير من الخطابات الإنسأنية القائمة سواء منها الموسيقية الغنائية الادبية

وأيضا هوالموجود فينا أو معنا منذ القدم و بزماننا نحن أو بزمان أجدادنا القريب منهم و البعيد والتراث هو كل ما ورثناه عن أجدادنا الذين نحن على صلة طبيعية منهم وأيضا هو وعي للماضي أي التاريخ وموقفه وشعور الإنسان فيه

وتفسيرا آخر للتراث حول تسميته ومتى تطلق عليه كلمة تراث؟ يعتقد البعض أن التراث شيئ من الماضي ولكن الحقيقة بان التراث هو الذي إمتدت جذوره إلينا من الماضي وله حضوره الفعلي في التأثير علينا وعلى حياتنا وفكرنا وتخيلاتنا

هناك الكثير من الذينَ يتحدثون عن التراث والعصر. وهناك أيضا من يتحدث عن التراث والتحديث. ولكن التراث وكلمة تراث تنتمي إلى الماضي من حيث المصدر ومن حيث الزمن والتاريخ وهو الذي يؤثر علينا ونتأثر به في حاضرنا واخص به حياتنا ومدى تأثيره وقوته علينا وعلى حاضرنا.

تتعدد القراءات والتعريفات لمفهوم التراث فهي تشتمل على تحولات دلالية متنوعة لاسيما في المجال الموسيقي والمضامين المحددة للمادة التراثية ويبدو ان (مصطلح التراث يشتمل على مستويات ثلاث يمكننا من خلالها فهم المصطلح والتعامل معه.
المستوىالاول: يتجسد بالمادة الموروثة والجديرة بالحفاظ والاهتمام
المستوىالثاني: الدوافع التي تبرر قبول هذا التراث او رفضه
المستوىالثالث: يتعلق بأجراءات التبني والمحافظة وضمان التواصل للمادة التراثية المنتقاة). (1)

مدخل إلى مصطلح 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 لورثَتِه،
ويُقال: وِرث و إرث و إراث و وِراث ومِيراث.
وميراث و تُراث أصلهُ: وراث فأُبدلت الواو بالتاء(2).

قالَ تعالى:(وتأكلونَ التَّراث أكلاً لمَا) الفجر(3) وهو ما يُخلِفُهُ الميت من مال فيوُرثُ عنه. ويُقال ورَثَ العِلمَ والصلاح ونَحوهُما: أدرَكَهُ ونالَهُ وأستَقرَ له ذلك كأنه ملِكٌ في يده. وفي حديثُ الدُعاء: وإليكَ مآبي ولكَ تُراثي.
في بعض اللغات الإفرنجية التي تستعمل كثيرًا (TRADITION) وقريب من ذلك معنى كلمة يعني النقل والتوصيل. وكذلك كلمة traditio بمعنى التراث في لغتنا

والتراث هو النّقل بالوراثة، والمَوروث هو كل ما هو منقول أو متوارث. أي أن لفظ التراث لغةً يحمِلُ في لغتنا ولغات غيرنا معنى التوراث والنقل، فهو الشيء الموروث أو ما ينقلهُ الخَلف عن السلَف من مالٍ ونحوهُ.
لقد اكتسب اللفظ بعد ذلك معناه الاصطلاحي على الاستعارة والتشبيه لوراثة المال حتى أصبح يُطلق في الغالب على كل عناصر الثقافة ألتي تتناقل من جيل إلى آخر. غيرَ أنَ مَثلُ المصطلحات لا تبقى على حالةٍ واحدة وإنما تكتسِبُ دلالاتٍ أُخرى وظلال معانٍ متعددة بحيث تَطغي على المعنى الأصل وتتجاوزهُ حتى تكادُ تتسع لكل ما يتعلق باللفظ الأصلي من قريبٍ أو بعيد.
والتراث رغم وضوح معناه لغة واصطلاحًا فإن الباحث لا يكاد يجد له تعريفًا واحدًا فقد اختلف أهل المختصين في تعريفه وتنازعوه بحسب علومهم ومناهجهم، حتى أصبح كل واحد منهم ينظر إليه من خلال منظاره ووجهة نظرهِ، حتى أضحى للتراث تعريفات تتعدد بتعدد المجالات ألتي يستعمل فيه، وعلى قدر الصفات والنِّسب التي تقترن به، فيقال التراث الثقافي، التراث الشعبي، التراث المعماري التراث الطبيعي، كما يقال التراث العربي، التراث الإسلامي، التراث الفني والتراث الموسيقي ويُقال التراث الأيرلندي، التراث الغجَري، التراث المغربي، والتراث الحضاري.

وربما كان من المفيد تناول موضوع تعريف التراث بأنواعه في إطار معنى المصطلح الأصلي أي ذلك الإرث ألذي يتوارثهُ "الخلف عن السلف" وفي ضوء مفهوم آخر مكمِل له طالما أُغفِل وهو " ضرورة الحِفاظ عليهِ وإحياؤُه"، أي تعريف التُراث يقتضي بالضرورةِ أن يشتمل على ذِكر دلالة النقل والإستمرار ألتي هي في صميم معنى التُراث لُغةً وإصطلاحاً.
إذ أنَ شرط التُراث هو نقله وتوريثه وإبقائه باستمرار، وإلا كانَ تعريف التراث مجرد ذكر شئ ذكر غائب أو شيء موجود بالإمكان لم تتح لنا بعد فرصة التحقق منه بالفعل، كما أنَ مفهوم التُراث لا يُكتمل دون أن يقترن بمفهوم الحِفاظ والإحياء وهو لا يكون تُراثاً إلا إذا أحسنَ وارِثوه بضرورة التعرف عليه والكشف عنه وحِمايته ُوإحيائه ُ والإفادة من قوته الكامنة التي لن تبرز إلا على قدر وعيهم بذلك التراث وحرصهم على امتلاك وتحقيق الذات من خلال تواصل الإبداع فيه وتحمل مسئولية نقلهِ إلى الأجيال القادمة. (4)

وتتنوع تعريفات المصطلح كما يلي:
التُراث هو شَكلٌ ثقافي متميز يعكِسُ الخصائِصَ البشرية عميقة الجذور، ويتناقلُ من جيلٍ إلى آخر، يَصمِدُ عبر فترة زمنية متفاوتة نوعيًا ومتميزة بيئياً، تظهرُعليهِ التغيرات الثقافية الداخلِّية والعادية ولكنه يحتفظ دائمًا بوحدة أساسية مستمرة . (5)

التراث هو مجموع ما خلفته قرائح الأقدمين وصفوة الأسلاف من فكر وعلم وفن ونمط عيش وفنون حضارة مما يمكن لجيلها الحالي الإفادة منه، والاستعانة به على حل ما يواجه من المشكلات والتحديات، أو تعريفه بأنه كل ما أفرزه الماضي من إفرازات، ضارة ونافعة، سامة وسليمة، لا يزال لها أثرها الفعال في مسلكنا ومعتقداتنا وأسلوب معيشتنا ونظرتنا إلى الحياة، منها ما يجدر بنا التمسك به وتنميته، ومنها ما ينبغي علينا محاولة استئصاله، أو الحد قدر الإمكان من نطاق سلبياته. (6)

ورغم أن تراث كل دولة أو قبيلة هو تراث إنساني يملكه البشر في كل زمان ومكان إلا أن معايشة مفردات التراث في الواقع المعيشي ييسر الدخول إلى منجم التراث والتعامل مع كنوزه،
وما دامت معايشة مفردات التراث في الواقع المعاش تيسر الدخول إلى منجم التراث، فلنا أن ندرك أن هذه المعايشة لا تتأتى إلا لمن هو على نفس عقيدة أصحاب التراث، ذلك أن المفردات المكتسبة من العقائد، هي أهم مكونات التراث.

التراث حياة أقوام.. لغتهم وأفكارهم وعقيدتهم وممارساتهم الحياتية ورؤاهم، إنجازاتهم وأعرافهم من عادات وتقاليد تصنع ما نطلق عليه الموروث.
معنى التراث إذن بسيط والصعوبة تكمن في التعامل معه. وبساطة التراث التي أحالها النقد والتنظير إلى ألغاز تتطلب المعايشة الصادقة مع مفردات هذا التراث وفهمه، وفهم أنفسنا. وتأتي اللغة في مقدمة الموروثات التي تشكل ملامح التراث، لأنها وحدها المعبرة عن العادات والتقاليد والأعراف، عن الإنجازات والأحلام والرؤى، بل حتى عن الجماد الذي شكله الأجداد كأحد الفنون.. وفي طليعة الأمم التي ورثت حضارتها عبر اللغة، تأتي الأمة العربية بلغتها الثرية ومفرداتها الفصحى ولهجاتها القريبة من الفصحى الأم والتي صارت تشكل قاموساً يشي بتطور هذه اللغة الأم وفرادتها. (7)

وهذا تعريف آخر للكاتب صالح زيادنة حول تعريف التراث
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 طرق موروثة في الأداء والأشكال ومن ألوان الرقص والألعاب والمهارات . (8)
والتراث هو تجارب السلف التي تركوها في المتاحف أو المقابر أو المنشآت أو المخطوطات وما زال لها تأثيرها في عصرنا الحاضر. (9)

تعريف التراث بمفهومه البسيط :
هو خلاصة ما خلَفته (ورثته) الأجيال السالفة للأجيال الحالية .
ومن الناحية العلمية هو علم ثقافي قائم بذاته يختص بقطاع معين من الثقافة (الثقافة التقليدية أو الشعبية) ويلقي الضوء عليها من زوايا تاريخية وجغرافية واجتماعية ونفسية. (10)

إستخداماته :
تستخدم مواد التراث الشعبي والحياة الشعبية في إعادة بناء الفترات التاريخية الغابرة للأمم والشعوب والتي لا يوجد لها إلا شواهد ضئيلة متفرقة وتستخدم أيضا لإبراز الهوية الوطنية والقومية والكشف عن ملامحها.
التراث والمأثورات التراثية بشكلها ومضمونها أصيلة و متجذرة إلا أن فروعها تتطور وتتوسع مع مرور الزمن وبنسب مختلفة وذلك بفعل التراكم الثقافي والحضاري وتبادل التأثر والتأثير مع الثقافات والحضارات الأخرى وعناصر التغيير والحراك في الظروف الذاتية والاجتماعية لكل مجتمع. (11)

مواد التراث وأقسامه:
أولا: المعتقدات والمعارف الشعبية - ومن أهمها ما يتعلق أو يشاع عن: الأولياء، السحر، الكائنات الخارقة (فوق الطبيعية)، الأحلام، الطب الشعبي، حول الجسم الإنساني، حول الحيوان، حول النباتات، الأحجار والمعادن، الأماكن غير المأهولة، الزمن وعلاقته بالظروف السائدة، الأوائل والأواخر، الاتجاهات، الألوان، الأعداد، الروح، الطهارة، النظرة إلى العالم،السلوك الفردي والجماعي في المناسبات المختلفة
ثانيا :العادات والتقاليد الشعبية -
العادات الشعبية ظاهرة تاريخية ومعاصرة في آن واحد وهي حقيقة من حقائق الوجودالإجتماعي التي تتعرض لتغير وتجدد دائمين تبعا لتجدد الحياة الاجتماعية واستمرارها.

ثالثا: الأدب الشعبي: من أبرز موضوعات التراث وأكثرها عراقة
ومن المسميات التي تطلق عليه: الأدب الشفاهي، الفن اللفظي، الأدب التعبيري.

ما هو التراث وكيف نفهمه؟
من الأسئلة التي واجهت النظم الفكرية والمعرفية على اختلاف مكوناتها ومرجعياتها الفلسفية والإجتماعية، سؤال ماهوالتراث؟ السؤال الذي كان ملحا على هذه النظم الفكرية لتحديد موقفها، وبلورة إجابتها، لأنه سؤال لا ينفك في طرح نفسه نتيجة ضخامة وقوة التراث الحاضر في حياتنا الفكرية الراهنة, والمؤثر بشدة كما لو أننا ما زلنا نعيش في عصره. من جهة أخرى أن سؤال ما هو التراث؟ بات متصلاً ومتفاعلاً مع سؤال المعاصرة والحداثة والتجديد.
فسؤال التراث هو من وجه آخر سؤال عن العصر، وسؤال العصر هو أيضاً من وجه آخر سؤال عن التراث. لهذا فإن الموقف من التراث هو جزء من مكونات الموقف من الحداثة أو المعاصرة.

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.
وهذا ما نستفيده من الحقل الدلالي لكلمة التراث.
وبهذا المعنى يكون التراث موضوعه هو الإنتقال، والإنتقال تارة يكون مادياً كإنتقال المال والأملاك من الإنسان الميت إلى ورثته الأحياء أو إنتقال الحرف والصناعات الشعبية وأساليب البناء والزخرفة , وتارة يكون معنوياً كانتقال الحسب والنسب والشرف والأعراف والعادات والتقاليد والمعتقدات, وتارة يكون ثقافياً, وهذا هو الذي يتصل بموضوعنا.
لهذا نقول إن التراث هو ما له خاصية وقابلية الانتقال من الماضي إلى الحاضر, الانتقال الذي تكون له خاصية الفعل والحركة والتأثير. وهذا الانتقال إما أن يكون لاعتبارات مرتبطة بالحاضر وحاجاته ومقتضياته, وإما لاعتبارات مرتبطة بالتراث نفسه من جهة طبيعته وقيمته.

فما هو التراث؟
(يرى الدكتور حسن حنفي أن التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو قضية موروث، وفي نفس الوقت قضية معطى حاضرعلى عديد من المستويات

وما لم تلتفت إليه تلك التعريفات،
أن التراث تارة يقصد به ما وصل إلينا، وتارة يقصد به ما نحن نطلبه ونستدعيه، ويصل إلينا بهذا الطلب والاستدعاء. والتراث الذي يصل إلينا عن هذا الطريق فإنه يتأثر ويتعدد ويتغير من مكان لآخر، ومن جيل إلى جيل آخر، ومن مجتمع إلى مجتمع آخر، بحسب طبيعة المكونات والحاجات والمقتضيات الفكرية والدينية والثقافية، ألتي قد تتعدد من مجتمع لآخر، وتتغير من زمن لآخر.
بمعنى أن طبيعة المكونات الفكرية في كل مجتمع هي التي تحدد ما تستدعيه وتطلبه من التراث.
وكلما تغيرت الحاجات الفكرية تغيرت معها طبيعة ما يستدعى ويطلب من التراث). (12)

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

إن شرط الفائدة هي التواصل في توريث التراث،على تلاقٍ في الإبداع واستمرار في الحفاظ والإحياء.

وإن أي تراث ثقافي، في حقيقة الأمر، ليس أكثر من إمكان، وليس أكثر من قوة كامنة نستطيع أن نبعث فيها الحياة والحركة بالتجديد والتطور. وحتى يصبح التراث حَّيًا موجودًا بالفعل يحتاج إلى جهود للكشف عنه وحمايته وإحيائه وإبرازه حتى يسري في الوعي الجماعي للناس ويمكنهم من فتح آفاق جديدة لهم.

ولمفهوم الحافظ على التراث، كما يتمثل في مجالي التراث الحضاري دلالتان متكاملتان.
في الدلالة الأولى:
يقصد بالحفاظ معنى الحماية والمحافظة على الآثار والمعالم والمواقع التاريخية والإبقاء على الشواهد التراثية، كما وصلتنا دون تعديل أو تغيير يمس جوهرها أو إتلاف يشوهها ،
ذلك لأن شواهد الماضي كالمواقع الأثرية والمعالم التاريخية الباقية من الأزمان الماضية لا تتزايد أبدًا وإنما تتناقص باستمرار، نتيجة الإتلاف والنهب وحركة التنمية الحديثة التي باتت تصل إلى كل مكان، ولهذا لا بد من الإبقاء على أكبر عدد ممكن من المآثر كسجل أمين للعمران البشري عبرآلاف السنين في بيئة متغيرة أملت حينها شروط الحياة على ذلك العمران وصاغته على هيئتها.
في الدلالة االثانية: هو إحياء ذلك التراث باعتباره خلفية لتكويننا الحضاري،عن طريق الكشف عنه وصيانته وترميمه وفق الأساليب العلمية، أو جمعه وإبرازه والتعريف به ودراسته، وفي مقدمة ذلك كله حصره وتسجيله بحيث يصبح الأثر معروفًا مُفسَّراً واضح المفهوم، بل في بعض الحالات إعادة توظيفه توظيفًا نافعًا وتشجيع إعادة إنتاج الجيد منه.

الحافظ بهذا المعنى لا يعني وضع التراث في عُلبة حافظة " وتحنيط ، لمجرد رغبة رومنطيقية تذكي الحنين إلى الماضي، أو من أجل تصوير شريط شيّق نُرضى به السُّواح، أو لأن الحفاظ على التراث الشعبي ترف أو موضة، أو مجرد هواية محبوبة لدى فئة من ذوي المال وإنما نحافظ عليه بقصد الحفاظ على الذات، ونحن نصنع ذلك لأننا أصبحنا نعي أن حياتنا ليست سوى تطور منطقي للماضي، وينبغي أن تجسد التعبير القوي لمعنى الوطن والمكان الذي نحيا فيه وللذاكرة الجماعية للأمة، من خلال منجزات متواصلة وشواهد باقية تعكس حوارًا حيّا بين إبداعات الحاضر ونفائس الماضي،
وقد يظن البعض أن الدعوة إلى الحفاظ على التراث والقيم التقليدية والآثار والموروث الشعبي تحمل في طياتها اتجاهًا سَلفياً أو رجعيًا . لكن هذا ، في الواقع ظَنٌّ آثم وفيه حَيْف وتجاوز ،
وإلا كيف يمكن أن نستوعب معنى مصطلح التراث ، والذي يحمل في صميم معناه، وفي أكثر من لغة حية، دلالة النقل والاستمرار).(13)

أي أن الإهتمام بالتراث ليس حنينًا مغرقًا إلى الماضي، وليس مجرد عودة خيالية إليه"وحالة ردة مثالية وإنما هو بكل بساطة إهتمام بالأمر الواقع والطبيعي، هو نقل واستمرارية لما كان موجودًا ، ولما قد ثبتت صحته وجَرَبَهُ الناس في موطنهم ، وهذا المنقول التلقائي والمفيد من التراث ، هو ما يعبرعنه عادة، بالحكمة الكامنة في وعي الأمة، أو بروح الشعب، أو بالشخصية القومية، أو بالشخصية الوطنية أو بالحس الجماعي.
أي (هو كل ما يتمثل بالموروث المُمَيَّز ألذي يحمله الناس في قرارة أنفسهم جيلاً بعد جيل، ويُعَبِّر عن أعماق وجدانهم ووحدة هويتهم).

ويجد الباحث إن الوعي بأهمية التراث لا يتأَّتى إلا بدخولنا العصر والمشاركة في مسيرة ركبه، والأصالة لا تتحقق فعلا إلا من خلال الحداثة، وكلما استوعب المرء معطيات العصر وأحسن التفاعل مع مسارات الحداثة أكتسب بموازاة ذلك وعيًا بذاته وإحساسًا بمكانه من الإعراب في هذا العالم.
وبقدر ما ندرك أننا نعيش في مجتمعات حديثة نامية تحتاج إلى الأخذ بأسباب العلم والتقنية كشكل معاصر لتراث المستقبل، فإنه يتولد لدينا في الوقت نفسه إحساسا بأننا قد بلغنا قدرًا كافيًا من النضوج، بحيث نسعى للحفاظ على الهوية والذاتية الثقافية في خضّم عالم صاخب تطغى فيه أنماط الثقافات أتيح لها كل أسباب التفوق والانتشار، بحيث أصبح ممكنًا اجتثاث جذور الثقافات الواهية والتي يغفل أصحابها عن تعزيزها والدفاع عنها.

إن مفهوم التراث مهما أسهبنا في الحديث عنه لن يكتمل دون مفهوم الحفاظ عليه فقيمة التراث الأساسية تكمن في أنه يمثل موروث الأمة وحكمتها وحسها الجماعي وعامل وحدتها الأساسي الذي ورثته من الماضي وبه تستعين على تشكيل وعيها كأمةٍ في الحاضر.
وهي لن تفيد منه في ذلك إلا إذا أحست بضرورة التعرف عليه وجاهدت في سبيل البحث عن الذات من خلاله، وأعدت نفسها لتحمل مسئولية نقله إلى الأجيال القادمة،

التراث الموسيقي والموروث الغنائي

إن دراسات التراث والموروث بشكل عام تسعى في غايتها الى الكشف عن الانجازات والابداعات التي حققها الاسلاف، أي اننا نبحث عن ثوابت المادة التراثية ومن ثم ما يطرأ عليها عبر المراحل التاريخية وتعتبر الفنون الموسيقية والغنائية الاغنى تعبيرا عن هذا الارتباط الصميمي في التأريخ والحياة والانسان عبر مر العصور في هذا الصدد يقول الباحث طارق حسون فريد (أن التراث والموروث هما المادة الصوتية والنسيج الموسيقي المجسد لمجموع الإرث الحضاري الموسيقي ألذي يبتكر ويؤدى ويعاد اداؤه في هذا العصر كما في العصور السابقة اذ لا قيمة للتراث من دون معاصرة ولا قيمة للمعاصرة من دون جذر يمتد بالامة الى أعماق تجاربها الماضية في العطاء والابداع) (14).

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 د.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**، ان فنون الموروث الموسيقي ذات طابع جماعي من حيث الابتكار والاداء والتلقي عادة)(15).**

وحول نفس الموضوع يحدد د. فريد، ثلاث مستويات للتراث والموروث الموسيقي من حيث القيمة الحضارية
1. المستوى الاول .. خاص بالاجناس العرقية والجماعات والقبائل والاقوام التي عاشت بمعزل عن التأثير الحضاري الانساني ولم تؤدِ فيه دوراً بارزاً يذكر.

2. المستوى الثاني .. يشمل تراث وموروث الشعوب والامم التي ساهمت بدور رائد في الحياة الثقافية والفنية والعلمية ومختلف جوانب الحضارة الاخرى ضمن المسيرة الانسانية ، وكانت حضارتها تمثل إحدى ذروات تلك المسيرة الانسانية الطويلة في عصر من العصور المتعاقبة.

3. المستوى الثالث .. وهو تراث وموروث الشعوب والامم التي لم ينقطع بعد إتصالها بنتاج مسيرتها الموسيقية الفنية السابقة في القرون العشرة الاخيرة، أو لنقل منذ عصرالنهضة – الرينيسانس- تحديداً فتراث هذه الشعوب الاوروبية الوثيق الارتباط بأنجازات مسيرة الفن الموسيقي المنهجي العالمي مازال خصباً وعطاؤه المتجدد مستمراً من خلال إبداعات العديد من المؤلفين الموسيقين الرواد.**

** الرينيسانس Renaisance– إتجاه فكري ساد في اوربا كحركة احياء التراث، ودامت حوالي قرنين من 1400م الى1600م وسط وغرب اوربا ،ومن أهم ميزات هذا العصر هو تعدد الإتجاهات والتيارات الفكرية والثقافية فكانت بحق فترة أنتقال من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة .

فالتراثُ الموسيقي والغنائي 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(16)..مثلما أن الموسيقى هي "تعبير رمزي عن تمثلات الإنسان وتصوراته لذاته وللعالم من حوله، وهي من أكثر الظواهر الثقافية قدما ورسوخا في المجتمعات الإنسانية، اقترنت، في شكلها ومضمونها وتطورها، بمختلف الرؤى الثقافية والروحية والسياقات الاجتماعية والتاريخية التي أفرزتها، فأنشدت في أشكال المعيشة اليومية للمجتمعات التي شهدت ولادتها ونموها(17). ويميّز أحد الباحثين العرب بين نوعين من التراث الموسيقي:(18)

- 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 ومعتقدات، فهي تواكب دورة الحياة من الميلاد حتى الموت وترتبط بالمواسم والأعياد الدينية وغير الدينية والعمل، حسب طبيعة المنطقة. ويتم تناقل هذا التراث شفاهة، وآلاته الموسيقية تكون بسيطة الصنع، ويغلب على هذا النوع الطابع الغنائي، وهذا ما يطلق عليه فريد مصطلح الموروث الغنائي.

- تراث الموسيقى الفنية التقليدية الذي يضم أنواعا من الغناء والعزف ولها صيغ محدّدة ومبدعون معروفون ويضم صيغا من الغناء التقليدي كالقصيدة والموشح والدور والموّال، ويضم صيغ العزف وهي آلات دقيقة الصنع التي تشتمل على البشرف والسماعي والتحميلة والتقاسيم وآلاتها الموسيقية، كالعود والقانون والكمان، وهذا ما يطلق عليه فريد مصطلح التراث الموسيقي.

والأغنية الشعبية موروث موسيقي وإبداع من انتاج عامة الناس و"وسيلة للتعبير تبرز من خلالها طموحات ومعاناة وإيحاءات الطبقة الأكثر ضعفا وتهميشا، كما تقوم بوظيفة التسلية والمتعة للطبقة المهمشة نفسها، ومن ثم فهي تلعب دورا أساسيا في حياة الفرد والمجتمع، إنها الموضوع الذي "يجسد المعتقد في أهميته"(19)..

كما أن الغناء الشعبي إبداع تقليدي "نعني به غناء العامة الذي لا يدوّن ولا يكتب ولا يذاع على الهواء، وإنما هو أهازيج تتناقلها الأجيال من شفة إلى شفة، بل تقرؤه في كتب الآداب أو صفحات المجلات، إلا في القليل النادر"(20)..

هذا الإبداع الشعبي الذي يقوم بوظيفة صمام الأمان للناس في أوقات الضيق، هو وسيلة من وسائل المرح والبهجة، بحيث يجدون فيه متنفسا لعواطفهم ومشاعرهم، وعلى ذلك، فالأغنية الشعبية لها دور في حياة الفرد والجماعة مما يكسبها أهمية داخل المجتمع(21)..

إنها أيضا "الكلمة والجملة أو القصيدة الملحنة التي تؤدي وظيفة فردية أو جماعية، لذلك فهي تختلف حسب المكان والزمان والمناسبة وتتخذ من اللغة المتداولة لغة العوام قناة تمرر عبرها ما يريد المرسل إبلاغه إلى السامع بكيفية عامة أراد هذا الأخير أم لم يرد.

ولا تتميز الأغنية الشعبية بأنها خاضعة لسيطرة فرد أو فئة معينة، وإنما هي ملك للجميع، وفي متناول الجميع، ولعل الطابع الشيوعي لها هو الذي نوّعها وجعل لها مجالات مختلفة، بحيث نجدها في الأماكن العامة والخاصة، المقدسة والمدنسة، عند الأطفال والشيوخ، والفساد والفقهاء(22)..

والأغنية الشعبية من الموسيقى التعبيرية المميزة للمجتمعات التقليدية، فهي "أكثر من فن وتقوم بدور اجتماعي وطقوسي مهم ولا يكون لها معنى إذا لم تكن واقعية، أي إذا لم تأخذ لها طابعا ثابتا ومعينا ينبثق من الواقع الاجتماعي، وهذا الواقع ينبثق من العلاقة الاجتماعية بين الفنان والمستمع أو المشارك، فهي علاقة اجتماعية بين شخصين كما هو الحال بين الشاعر والقارئ لشعره، أو بين رسام ومشاهد لرسومه. إن هذه العلاقة الاجتماعية هي علاقة تفاهم وشعور مشترك. وما ينتج عنها من تأثير فكري وديني ونفسي الذي يربط الفنان بالمجتمع"(23)..

وإضافة إلى ذلك، تعني الأغنية الشعبية "الإيقاع والنغم المصحوبة بكلمات يغنيها الشعب ورثها شفويا جيل عن جيل. إنها تعبير اجتماعي طبيعي لشعب معين، إن كون الأغنية الشعبية مجهول صاحبها، لا يعني أن الشعب كله هو الذي أنتجها، والسبب في ذلك يرجع إلى أن الشعب لم يحتفظ باسم المؤلف (أو الملحن)، وأن نفس الأغنية – نتيجة استمراريتها شفويا- تخضع لتغيرات مع الزمن تفقد فيها الصبغة الفردية وتتحوّل تدريجيا إلى إنتاج جماعي"(24)..

من الوجهة التعبيرية، يظل من المؤكد أن الأغنية الشعبية– وبحكم بنيتها الإيقاعية والنغمية- هي عبارة عن ترانيم وأصوات منظمة تنتج عن استعمال مجموعة من الآلات الموسيقية المتنوعة وذلك وفق نظام صوتي جمالي غاية في التوليف السمعي المنسجم..موسيقى تظل حاضرة باستمرار في ذاكرة ووجدان وحياة الإنسان ومصاحبة له في كل لحظات وجوده..في نبضات قلبه كما في خطواته، بل في الغناء والإنشاد وحَكايا الشعر لتصبح هي الأصل والفعل والحركة المتناغمة التي تعطي لوجوده معناه وحضوره الحقيقي..

ويكاد يقرّ الكثير من المختصين، "أن علاقة الموسيقى بالشعر علاقة متداخلة متشابكة، مثلما يذهب البعض أن الإيقاع هو القاسم المشترك بين الفئتين. فالموسيقى تصوير للذات وتحديد لما يعتمل فينا من أحاسيس متنوعة كما أن الشعر حالة تفجر تبدو فيها الذات البشرية وقد عمها الصفاء فيضيق الشاعر بهمومه اللحظة ويتيه معبرا عن الكوابيس والأحاسيس المختلفة.

ففن الغناء هو تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات إلى نسب منتظمة معروفة، يوقع على كل صوت منها توقيعا عند قطعه فيكون نغمة ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متفاوتة فيلذ سماعها لأجل ذلك التناسب. وقد يصحب هذا التلحين في النغمات الغنائية تقطيع أصوات أخرى إما بالقرع أو بالنفخ في الآلات المتخذة لذلك فيحدث من ذلك لذة عند السماع"(25).

ملامح التراث الموسيقي والموروث الغنائي العراقي

من خلال دراستنا لملامح التراث الموسيقي والموروث الغنائي العراقي وطرائق البحث المنهجية، وعند اطلاعنا على المؤلفات ألتي تتحدث عن الجانب الموسيقي والغنائي في العراق والوطن العربي، تَبينَ لنا إنها تفتَقِرُ إلى تلك البحوث المنهجية الأكاديمة الجادة في جمع تِلكَ المادة التراثية والموروثة الشعبية وتصنيفها وتحليلها علمياً وفقَ المناهج المعمول بها في أرجاء العالم،
على الرغمِ من وجود بعض الحالات الفردية ألتي تَعُدُ قليلة لو قارناها قياساً إلى ذلك الثراء المتميز للتراث الموسيقي والموروث الغنائي العراقي.*

فنرى مثلاً أنَ مطربوا بغداد قد أختصوا بغناء - المقامات العراقية - على إختلاف أنواعها وبغناء البستات القديمة والأغنيات الحديثة والأبوذيات والمربعات البغدادية والموشحات وأغاني الزورخانة*** وأغاني رمضان والمِحيَة والكسلات والأعياد وغيرها.**
سنركز في هذه الرسالة على مادة المقامات العراقية فقط كونها تمثل مضمون هذه الرسالة.

ففي الموصل نجد الأغاني الموصلية وغناء طور السويحلي في ضواحيها وكذلك غناء بعض المقامات وفي المناطق الغربية اي في الرمادي نجد غناء الألوان المعروفة بالنايل والعتابة والهوسات والأهازيج الشعبية الأخرى ، وفي كركوك نجد الأغاني التركمانية وبعض المقامات مثل الأورفة والقوريات والمخالف كركوك.

*** فالعراق 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 باقي دول العالم وباقي الدول العربية).**
فريد، طارق حسون، التصور الأولي لتقسيم التراث والموروث العراقي .

**** المُربع 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.**

***** الزورخانة، هيَ لعبة رياضة المصارعة والكلمة زورخانة . معناها مكان القوة ،**
(وهي نتاج تطور تاريخي للعبة المصارعة الحرة والرومانية.. وإن شعب سومر وبابل وآشور الذين اول من جسدوا الفروسية وفنون القتال.. كانت تلك رياضتهم لتدريب مقاتليهم على فنون استخدام السيف والرمح وغيرها من فنون القتال.. وعليه فانهم ابتدعوا هذه الالعاب التي نراها في لعبة الزورخانة ومارسوها بقواعد شبيهة جدا بالطقوس التي تمارس فيها لعبة الزورخانة من حيث استخدام الطبل وقراءة الاشعار والمقامات..
ويتميز جو الزورخانة بالطابع الديني لذلك تعتبر نوع من الرياضة الروحية وتؤدى حركاتها بمصاحبة غناء المقام العراقي. هذه اللعبة لم يكن انتشارها في ايران فقط.. بل كانت منتشرة في الهند وباكستان وافغانستان وتركيا والعراق وغيرها من البلدان والمناطق) .
هذا الخبر من أرشيف الألعاب الرياضية لموقع كوورة، حميد عبدالباقي/ الزورخانة .اللعبة الرياضية.. الشعبية والتراثية في 20-08-2006 http://forum.kooora.com/f.aspx?t=2276693

(وفي أربيل والسليمانية نجد الأغاني الكردية وأغاني الرقص الشعبي الكردي ويتميزالغناء الكردي بأنتشار الغناء المنفرد ألذي لا تصاحبه آلة موسيقية، ومن أشهر أنواع الغناء المنفرد - حيران - في المناطق السورانية وهو يعتمد على مواضيع ملحمية ويؤدي بسرعات مختلفة وتتبعه أغنية خفيفة موزونة أما في مناطق أكرا د بهدينان- هناك غناء - اللاووك- وكذلك هناك أنواع شهيرة أخرى مثل – القتار- وال الله ويسي- والخورشيدي حيثُ تسمى هذه الأنواع محلياً بالمقامات وهناك نوعا من الغناء الديني يسمى- شيخاني-)(26)

وفي جنوب العراق - الناصرية، العمارة، الديوانية، الكوت، الحي ، الشطرة- نجد الغناء الريفي الأصيل والعذب والمعروفة بالأطوار الريفية*

وفي البصرة ألتي تتميز بإيقاعتها ورقصاتها المتميزة بغناء الهيوة والصوت وغناء المقامات العراقية على إيقاعات الخشابة.

(إضافة الى غناء بادية العراق نجد الغناء البدوي وألذي هو صيغة غنائية تؤدى بمصاحبة آلة الربابة والمدى الصوتي لهذا اللون الغنائي يتكون من الخمسة أوالستة 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 ألذي يُعتَبَر سيد غناء البادية أضافةً الى الكصيد والهجيني والسامري والحدى والعتابة والسويحلي والنايل).(27)

لذلك فإنَ المحاولات في مجال البحث والجمع للمادة –الغناسيقية- الفلكلورية الثرية تحتاج إلى باحثين أثنوموزيكولوجيين متخصصين في هذا المجال وبأعداد كبيرة. ومن خلال دراسة النقاط المتعلقة بهذا الموضوع نحاول أن نضع الخطوط الرئيسية للدخول في عملية الكشف عن هذا الإرث الفني ومن أجل أن تكون هذه الدراسة خطوة جادة بإتجاه تعميق البحث العلمي وبما يفسح المجال امام الباحثين مستقبلاً لتواصل الكشوفات التحليلية للظواهر الموسيقية والغنائية والحصول على نتائج أفضل باعطاء الصورة الواضحة لهذا الميراث الفني خدمة للحركة الفنية والثقافية في وطننا الحبيب.**

*** الأطوار : يعني الأنواع / محفوظ ، حسين علي (قاموس الموسيقى العربية). بغداد 1977 دار الحرية للطباعة وموسيقيا تعني أسماء الأوان الغنائية ألتي تؤدى في الغناء الريفي والغناء البدوي في العراق وهي الأقرب إلى الأجناس الموسيقية**

المقام العراقي

لكلِ أمةٍ أصيلة من الأمم فنونها وتقاليدها ومعتقداتها وظواهرها المتأصلة الجذور والتي تتصل في أعماق التاريخ، ومنها تراثها الموسيقى و الغنائى ألذى تفخر به و تحافظ عليه و تعرضهُ بصورة دورية حتى تتمكن الاجيال المتعاقبة من التعرف عليه و حفظهُ حتى يترسخ فى نفوس وأسماع وأذواق مواطنيها لأن الغناء هو إنعكاس وتعبير لحياة المجتمع ، وهو صور صادقة لها قيمتها في نقل التأملات والإنفعالات والتطلعات من زمن إلى آخر ومن جيل إلى جيل.
والمقام العراقي نوعا من الغناء والموسيقى العراقية، يُعبِرُ عن حياة العراق وتأريخهِ وحضارتهِ وثقافتهِ على مدى مئات السنين، وبذلك أصبح هذا اللون الهوية الغنائية والموسيقية الأصيلة لهذا البلد العريق في حضارته ألتي اشعت على الاتسانية بأضافات ابداعية جليلة .

(إن الممارسات الغنائية المقامية التي لها صلة مباشرة بالمقام العراقي عموما نجدها منتشرة بصورة متقاربة ومتشابهة في بيئة جغرافية واسعة الأطراف، إبتداء من العراق ومعظم غرب وأواسط آسيا.. تركيا وإيران والهند والباكستان وأفغانستان الصين. ويأتي إطلاق تسمية المقام العراقي تحديدا هو لإمتلاكه مقومات الشخصية المستقلة المؤثرة فيمتلك ما يميزهُ عن الدول المجاورة، فهو من هذه الزاوية يعد بحق عراقياً والحالة الانفعالية في طريقة أدائه كانت سبب إطلاق مصطلح "الفن الرجولي" على هذا الفن المقامي في بغداد والعراق عموما).(28)
وقد عُرِفَ هذا الأسلوب الغنائي في مدينة بغداد التي تعتبرَ مصدر نشأتهِ وغنائهِ وتطورهِ عَبرَ الأجيال. حيثُ كان يسمى في السابق -المقام البغدادي- بدل العراقي لإختلاف أصول غنائه بين كل من بغداد والموصل وكركوك وهي المدن التي اهتمت بتناول هذا اللون الغنائي،الذي عرف بصعوبةِ أدائهِ وتنوع انغامه وهو فن أصيل وتراث حضاري أمتزجت وتفاعلت معه فنون حضارية أُخرى وهو عصارة أحقاب من الزمان لا يعرف تاريخ محدد أوفترة محددة لتأليفه، إذن المقام هوغناء مديني حضري أي غناء أهل المدينة وليس الريف، لذلك نجد غناء المقام قد تمَيزَ أيضاً وأشتُهرَ في مدن أخرى من العراق مثل: الموصل، كركوك، السليمانية وفي بعض المدن العراقية الأخرى مثل: ديالى، كربلاء،الحلة والبصرة. لكن في حدود ضيقة وليس في مثل الآفاق الواسعة التي عرف بها المقام في بغداد.
وسُميَ بالمقام العراقي لأنه تميزَ وأشتهرَ في العراق وفقَ الأسلوب الذي عُرِفَ بهِ، ولأن الموسيقيون العراقيون يؤدونه بأسلوب يختلف عن ألوان الغناء المعروفة في البلدان العربية الأخرى ألتي تعتبر هذا الأسلوب من الغناء خاصا بالعراق فنجد أن البلد الوحيد ألذي أقترن أسم أسلوب غنائي به هو العراق فنقول المقام العراقي .

ويختلِفُ مفهومُ المقام موسيقياً في العراق، عن مفهومهِ الموسيقي في البلدان العربية الأُخرى، ففي العراق يعني "أسلوب غنائي له من الأُصول والقواعد المتوارثة ألتي ينبغي على قارىء المقام أن يلتزِمَ ويتقيد بها أثناء أدائه للمقامات.
يتكون البناء الداخلي للمقام من عنصرالصوت (النغم) أو اللحن وعنصر الإيقاع
بينما في البلدان الأُخرى تعني السلم الموسيقي ألذي يتألف من سبعةُ نغمات موسيقية صعوداً والنغمة الثامنة هي تكرار للنغمة الأوُلى وتُسمى- الجواب – الأوكتاف –Octav- تختلف تسمية هذه السلالم بإختلاف الأبعاد ألتي تفصلُ بين نغمات السلم الموسيقي صعوداً أو نزولاً.

من المعروف تأريخياً إرتباط الغناء بالدين وكذلك تأثرالديني بالدنيوي والعكس صحيح، وقديما أرتبط فن الغناء بالمعابد والطقوس الدينية وفي أوربا أرتبط بالتراتيل والأناشيد الكنسية ولقد أرتبط أيضاً فن المقام العراقي بالجانب الصوفي والديني، حيثُ أرتبط هذا الأسلوب من الأداء بتلاوة القرآن الكريم وبالأذان والمدائح والأذكار والمناقب النبوية والترديدات الحسينية لما يتميز به من خشوعٍ ووقار لذلك تجد إنه يطلق على مؤدي هذا اللون تسمية – القارئ – وليس المغني ولا أدلُ على إرتباط فن المقام العراقي بالدين من هذه الحقيقة، وهي اننا لا نقول: إنَ فلان يجيد غناء المقام وانما نقول انه يجيد قراءته.
وهنا نجد ملاحظة إنه في حالة أدائه في المناسبة الدينية عادةً ما تفتقد دورالآلات الموسيقية في المصاحبة الغنائية ويبقى فقط الدفوف، أما إذا كانت المناسبة دنيوية فيغنى بمصاحبة الآلات الموسيقية للتخت البغدادي ألذي يسمى ب "الجالغي البغدادي.

ويتميز قارئ المقام بمدى صوتي واسع وبقدرة على والتنويعات النغمية والأرتجالية وإمكانية الأنتقالات بين القطع والأوصال
ويتكون البناء اللحني لكل مقام على خمسة أركان (أجزاء) وألتي يجب أن يتقيد بها قارئ المقام بتتابع أدائها ، وتسلسلها . وتسلسل هذه الأركان هو :
بخصوص الركن الأول الأبتداء ويؤدى على طريقتين في بغداد هما:
أ- التحرير ب- البدوة.
أ- التحرير: أي بداية غناء المقام حيث يبتدأ القارئ بالغناء من النغمات المنخفضة أو قرار المقام وفي مسار أو تموج نغمي صعوداً أو نزولاً (ويأتي هذا الاستهلال غالباً بكلمات او ألفاظ خارجة عن النص الشعري المغنى مثل: أمان، يار، يا دوست، ، يادمن) (29).
ويعتبر التحرير نموذجاً لحنياً متكاملاً من حيث أسلوب التعبير ومضمون المقام المغنى أي أنه يندرج ضمن بنية النغم الأصلي للمقام المغنى إذ يحاول القارئ أن يصِلَ بأدائه الى تطبيق الأصول المعتمدة لغناء المقام ومحاولة خلق حالة من التفاعل الايجابي بين المؤدي والجمهور، حيث يغني بيتين أو أكثر من الشعر العربي الفصيح أو الموال البغدادي -الزهيري المسبع-** بنفس اسلوب التحرير ومن المقامات التي تؤدى على هذه الطريقة هي -الرست، البيات، السيكاه، البنجكاه، الإبراهيمي، المنصوري، البهيرزاوي، الخنبات، الصبا، الحجاز ديوان، الحسيني، المدمي، العجم عشيران، الأوج، المخالف، النوى،النهاوند، الحجاز همايون، الدشت-
وهذا الجزء لا يحتاج إلى إجهاد الحنجرة والضغط على الحبال الصوتية بل أن المؤدي يغني بطبقته الأعتيادية ألتي تساعده في الإنتقال إلى القطع والأوصال بمرونة وإنسيابية خلاف طريقة البدوة ألتي سنتحدث عنها بالتفصيل
ب- البدوة:
وتبدأ بالصيحات والغناء بالنغمات الصوتية العالية والمشابهة للميانات ثم الهبوط إلى النغمات الصوتية الواطئة. ومن المقامات التي تؤدى بهذه الطريقة :
الطاهر، الشرقي دوكاه، الراشدي، المحمودي، الأرواح، الناري، الحليلاوي

---

* الزهيري المسبع أوالموال البغدادي كما يسمى في البلدان العربية المجاورة للعراق هو لون من الوان الشعر الشعبي يتألف من سبعة أشطر تنتهي الثلاثة أشطر الأولى منها بكلمة متحدة في اللفظ ومختلفة بالمعنى والأشطر الثلاثة الأخرى تنتهي أيضا بكلمة أخرى متحدة في اللفظ ومختلفة في المعنى بينما ينتهي الشطر السابع بكلمة تتحد لفظاً بالأشطر الثلاثة الأولى وتختلف عنها بالمعنى .

2- القطع والأوصال: وهي عبارة عن تنويعات وإنتقالات نغمية ضمن علاقات لحنية متماسكة والعودة دائماً الى سلم المقام الأصلي وهذه التحولات أو القطع ذات أشكال ثابتة ومحددة في مساراتها اللحنية، وتبرز من خلال هذا الجزء قدرة وإمكانية القارئ، وهذه الإنتقالات نسميها في الموسيقى العربية بالأجناس أو العقد خماسي.* وفي بعض الأحيان تسبق هذه القطع والأوصال لوازم موسيقية لتهيء القارىء للأنتقال من قطعة الى أخرى كما في مقام الرست أو مقام الحجاز ديوان

3- الجلسة : وهي حركة ينزل بها القارئ الى أساس المقام ولكن بمسار لحني محدد ذو شكل معيّن يكاد يكون ثابتاً، أي ليس أي نزول أو أي قرار للتهيأ الى الصعود الى الطبقات العالية (الميانات) في الغناء وفق إطار نغمي ثابت يجب أن يتقيد به القارئ حيث تشير هذه الجلسة للموسيقيين (إشارة وتنبيه للموسيقيين بأن القارىء أنتهى من هذه المرحلة وسيبدأ بمرحلة جديدة لذا يحتاج تهيئة من الموسيقين لأضفاء جو الميانة أو الوصلة القادمة) كان تكون لازمة موسيقية أو تمهيدي موسيقي معين) أو توحي للمستمعين على أنه ستأتي طبقات عالية من الغناء أي الجواب أو أكثر من الجواب مثل – فعل و رد الفعل – وتسمى هذه الطبقات العالية غنائياً وفي المصطلح الموسيقي (الجوابات) أو الميانة أي لا بد من حدوث هذه الجوابات التي تأتي أيضا بمسارات لحنية محدودة و بشكل معين. والميانات هي العنصر الرابع .

4- الميانات : أي الغناء بالطبقات الصوتية العالية وتأتي بعد الجلسة مباشرةً وذات شكلٍ ومسار لحني ثابت وليس من الضروري دائماً أن تسبق هذه الميانات جلسة من حيث هي عنصرٌ من عناصر شكل المقام العراقي، فقد تأتي صيحات غنائية عالية لها مقومات الميانة وأهم هذه المقومات ثبات هذه الصيحة في المقام المغنى دون الحاجة الى ان تسبقها جلسة، في حين أن النزول الى الجلسة في العنصر الثالث يجب ان تتبعها ميانة في كل الاحوال، إضافة الى أن هناك صيحات عالية من الغناء حرة يستسيغها المغني حسب مزاجه الآني لا علاقة لها بموضوع الميانة خلال غنائه للمقام لأنها لا تمتلك مقومات الميانة. وتختلف عدد الميانات من مقام لأخر فهنالك مقامات تؤدى فيها ميانة واحدة مثل مقام الخنبات ومقامات فيها ميانتين مثل مقام الحجاز ديوان وبعض المقامات فيها ثلاث ميانات مثل مقام الرست .

5- التسليم: وهو نهاية المقام والركن الأخير من أركان المقام الخمسة حيث يرجع القارئ إلى درجة إستقرار المقام ويكون عادة قريبا أو مشابها للتحرير ويأتي غالبا بألفاظ او كلمات غنائية خارج النص الشعري، شأنه في ذلك شأن ما يحدث في العنصر الأول (التحرير فقط).

بعد الإنتهاء من قراءة المقام يدخل القارئ أوالفرقة الموسيقية - الجالغي البغدادي- بغناء البستة (30) أي الأغنية.**

---

* الجنس في الموسيقى العربية عبارة عن أربعة نغمات يبرز فيه شخصية المقام وهومايسمى - تتراكورد- في الموسيقى العالمية، أما العقد فهو عبارة عن خمسة نغمات مثل عقد النكريز .

**البستة: وهي كلمة فارسية معناها الرابط ومصطلح عليها في الموسيقى التركية (الموشح) وتكون البستة متوافقة نغميا ومن روح المقام الذي ينتهي منه القارئ وتأتي البستة بعد قراءة المقام لإضفاء جو من المشاركة الجماعية ولإعطاء قارىء المقام أستراحة لكي يتهيأ لقراءة مقام آخر وهي من الأغاني الخفيفة وتعتبر ملحقة بالمقام العراقي .

فرقة الجالغي البغدادي:

الجالغي بالجيم الفارسية المثلثة (هي كلمة تركية الأصل تعني - جماعة اللهو- وأصل التركيب -جالغي طاقمسي- أي جماعة الملاهي). (31)

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 ألتي ترسم له الطريق في الإنتقالات النغمية وهذا عكس ماهو معروف عن التخت في الغناء الشرقي الذي يكون هو تابعا للمطرب. لأن هناك بعض أركان المقام، وقطعه، وأوصاله يجب على العازفين الدخول بها أولاً قبل قارئ المقام إضافة إلى عزفهم أنغاماً كثيرة ومتنوعة متفق عليها بين قطعة وأخرى في هذه المقامات.

(ويشترط كذلك في عازفي الجالغي أن يكونوا ممن يتمتعون بجمال الصوت وحسن الأداء لأن مهمتهم كانت تتعدى العزف الى ترديد البستات ألتي تغنى في نهاية كل مقام وذلك لمنح القارئ الأستراحة والتهيأ لغناء مقام اخر) (32).

ومن ناحية العلاقة بين مؤدي المقام والجمهور كانت علاقة تفاعلية حيث

(كان قارئ المقام وأفراد الجالغي يجلسون في المقهى على محل مرتفع يشبه المسرح، وكان يتألف من عدد من التخوت* تُصفّ مع بعضها، ويوضع فوقها ألواح خشبية حيث يجلسون فوقها على شكل نصف دائرة)(33)

ولا يصح أن يقف المغني او يقوم بحركات جسدية وتمايل اثناء الاداء

(فكانت تعد عيباً وتقليلاً من هيبة المقام والمؤدي معاً، ويأتي ذلك من منطلق أن المقام هو رجولة، وقوة، وشموخ زيادة على ذلك كان لجلوس قارئ المقام بالقرب من أفراد فرق الجالغي يتيح له الاستماع إلى ملاحظاتهم ألتي يهمسون بها في أذنيه لفرط قربه منهم) (34).

(وكان أول من غنى في بغداد واقفاً هو قارئ المقام محمد القبانجي كما كان القبانجي من أوائل القراء الذين أدوا البستة إذ كان قراء المقام لا يؤدون الأغنية المرافقة للمقام (البستة)* ، وذلك ترفعاً وسمواً لاعتقادهم أن المقام يمثل الرجولة والقوة، (35)

---

*والتخوت مفردها التخت وهي من اللغة التركية وتعني قطعة خشب تعلو قليلاً عن الأرض .

(ولليهود العراقيين دورا مهما في رفد الجالغي البغدادي بالعازفين منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي وحتى عام 1951م حيث هاجروا إلى فلسطين. وكانت مهنة العزف على الآلات الموسيقية في فرقة الجالغي البغدادي من المهن والحرف التي تحتكرها* بعض العوائل اليهودية المحترفة في هذا المجال، حيث يتوارث الأبناء مهنة آبائهم وهذا ما كان معروفا سابقاً في العصور التاريخية القديمة كما يشير إلى ذلك د. صبحي أنو رشيد فيقول (مهنة الموسيقي كانت في العراق القديم من المهن الفنية التي كان الأبناء يتوارثونها عن الآباء وكانَ من أشهر العوائل اليهودية التي عملت في مجال الجالغي البغدادي هي عائلة بتو Patao ، وعائلة بصون Bassoun .) (36).

ومن المعروف تأريخياً أن العازفين اليهود تعلموا العزف على آلات الجالغي البغدادي على يد المسلمين وأخذوها عنهم كما يشير إلى ذلك الحنفي فيقول (مما لاحظته من أمر المواسقة والآلاتية في بغداد الذين عرفوا واشتهروا بالعزف على الجالغي البغدادي في القرن التاسع عشر الميلادي كانوا من المسلمين جميعاً ثم تراجعوا عن ذلك إلى اليهود) (37)

وكذلك الحال بالنسبة لصناعة هذه الآلات حيث تعلم اليهود العراقيون كيفية صناعتها وألموا بكل جوانبها الفنية حتى أصبحت حكراً لهم ، وفي أربعينيات القرن العشرين وما قبلها لم تكن في بغداد إلا محلات قليلة متخصصة في صنع آلات الموسيقى المحلية وتقتصر على بعض المحترفين وبعضهم من الهواة في صناعتها الذين احتكروا تلك الصناعة ومنهم بعض اليهود والأجانب المقيمين في بغداد(38)

(وقد كان لهذا الاحتكار 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) (39).

ويبدو لي أن العازفين اليهود احتكروا 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 العوائل 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 ي.قوجمان في الموسيقى الفنية المعاصرة في العراق ص65 أنه تميّز هذا الوسط الموسيقي ببعض الأنانية إذ إن هؤلاء الموسيقيين بخلو عادةً في نقل معلوماتهم إلى الآخرين رغبةً منهم بالاحتفاظ بسر المهنة لهم ولعوائلهم

ويبدو لي أن السبب الأكثر أهمية هو أن العوائل المسلمة كانت لا تسمح لأطفالها أن يعزفوا على الآلات الموسيقية، لانهم يعتبرون عزف الموسيقى من المهن الوضيعة والمعيبة، لكنهم تعاملوا مع قراءة المقام من جهة علاقته بقراءة القرآن، ولهذا السبب احترموا المطربين. وكان معظم قراء المقام العراقي مجودين للقرآن في الوقت ذاته يعملون في الجوقة ألتي تقيم المناقب والأذكار النبوية.

ويعود الفضل الأكبر في المحافظة على المقام العراقي، وفي إحياء فرقة الجالغي البغدادي بعد سفر العازفين اليهود إلى فلسطين وإسقاط الجنسية العراقية عنهم إلى عازف آلة السنطور الحاج هاشم الرجب بغداد 1921م-2003 م وعازف آلة الجوزة شعوبي إبراهيم بغداد 1925م-1991م، وعازف آلة الإيقاع حسين عبد الله الموصل 1905م-1982م وبتوجيه من رئيس الوزراء العراقي في العهد الملكي نوري سعيد باشا*.

(لقد كانَ نوري باشا عاشقاً للمقام العراقي مُلِماً بأصول قرائته حتى إنه كانَ يقرأ البعض منها بصورة جيدة وكانَ لداره مقابل الإذاعة العراقية في الصالحية آنذاك دوره في تعمق هذا الفن

كان للفنانين الأستاذين شعوبي إبراهيم وهاشم الرجب دوراً كبيراً ومهماً في بقاء وإستمرار المقام العراقي وتخت الجالغي البغدادي إلى يومنا هذا حتى بعدَ رحيلهما حيثُ قدما عطاءً كبيراً لأكثر من نصف قرن ورفدوا الساحة المقامية بكثير من قراء المقام والعازفين ناهيكَ عن تأليفهم الكتب والبحوث والدراسات والشروح الخاصة بالمقام العراقي.) (40)

*** نوري باشا السعيد (*1888م-م1958) من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة: ، أبرز السياسيين العراقيين أثناء العهد الملكي. ولد نوري بن سعيد صالح بن الملاّ طه القرغولي في محلة (تبة الكرد) بالقرب من ساحة الميدان وذلك بحدود سنة 1887 وقتل في سنة 1958 .**
ولد في بغداد وتخرج من الأكاديمية العسكرية التركية في إسطنبول، خدم في الجيش العثماني وساهم في الثورة العربية وانضم إلى الأمير فيصل في سوريا، وبعد فشل تأسيس مملكة الأمير فيصل في سوريا على يد الجيش الفرنسي، عاد إلى العراق وساهم في تأسيس المملكة العراقية والجيش العراقي.
لقد كانَ لفخامة رئيس وزراء العراق دوره الكبير في الحفاظ على تراثنا الغنائي المعروف بالمقام العراقي من الإندثار والضياع.
ففي عام1948 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. لذلك كانت النظرة المستقبيلة لهذا الفن الراقي من لدن نوري باشا كبيرة ورائعة في هذه النقطة وهو المولع جدا بفن المقام العراقي ألذي كان يعتبره جزأً من حضارة العراق.
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 الأستاذ هاشم الرجب آلة السنطور والأستاذ شعوبي إبراهيم آلة الجوزة إلى أن أجادا العزف على هاتين الآلتين وبعدها غادرَ العزفان بتو وشميل العراق تاركين خلفهما إرث العراق الموسيقي والغنائي لدى عقول ومواهب كبيرة .

أبرز العازفين في الجالغي البغدادي قبل عام 1951م:

ناحوم بن يونه الدرزي بن ناحوم عازف آلة الجوزة : ، ولد في بغداد عام 1877م. (41)
حوكي بتو بن صالح بتو بن رحمين عازف آلة السنطور 1848م-1933م.
يوسف بتو بن حوكي بتو عازف السنطور (ولد في بغداد عام 1886م-1975م) ،
وقد شارك مع الوفد العراقي في مؤتمر الموسيقى العربية الأول في القاهرة عام 1932م
بدلاً عن والده حوكي بتو.(42)
صالح بن شُمّيل بن صالح بن شمولي عازف آلة الجوزة: (ولد في بغداد عام 1890م-1960م.
شاؤول بصون بن دواد بصون عازف السنطور ورئيس
نسيم بصّون عازف آلة الجوزة: (بغداد 1840م-1921م)
سلمان بصون بن شاؤول بصون عازف آلة السنطور (بغداد 1900م-1950م)

أما الفرقة الموسيقية التي رافقت القبانجي للمشاركة في مؤتمر الموسيقى العربية الأول المنعقد في القاهرة عام 1932م كانت تتألف من:

1- عازف آلة السنطور: يوسف بتو ولد في بغداد عام 1886م-1975م.
2- عازف آلة الجوزة: صالح شُمّيل ولد في بغداد عام 1890م-1960م.
3- عازف آلة الطبلة: يهودا موشي شماش ولد في بغداد عام1889 م.
4- عازف آلة العود:-عزرا أهارون عزوري ولد في بغداد عام1900 م-1975م.
5- عازف آلة القانون:-يوسف زعرور بغداد 1897م-1943م .(43).

وعند تأسيس معهد الدراسات النغمية العراقي (معهد الدراسات الموسيقية حالياً) في عام 1971م، دخلت آلات الجالغي البغدادي (السنطور، والجوزة) في مناهج التدريس فأصبحت من الآلات التراثية التقليدية ألتي تُعتَمَد و تُدرَس وفق المناهج الموسيقية حيثُ تخرجَ العديد من الطلبة المتميزين ألذين 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 لغرض تعريف العالم بموسيقانا التراثية .

أبرز العازفين في الجالغي البغدادي بعد عام 1951م:

شعوبي إبراهيم آلة الجوزة + الحاج هاشم الرجب آلة السنطور
حسن علي النقيب آلة الجوزة + حمودي الوردي آلة السنطور
شعوبي إبراهيم آلة الجوزة + عبدالله علي آلة السنطور
صهيب هاشم الرجب آلة الجوزة + باهرهاشم الرجب آلة السنطور
حسن علي النقيب آلة الجوزة + سعد عبد اللطيف آلة السنطور
محمد صالح عمر الجوزة + غازي محسوب آلة السنطور
داخل أحمد آلة الجوزة + محمد زكي آلة السنطور
كاظم جاسم آلة الجوزة + باسل الجراح آلة السنطور
محمد حسين كمر آلة الجوزة + وسام أيوب آلة السنطور

المقامات العراقية:

أختلفت الآراء في الكتب والمصادر حول عدد المقامات العراقية إضافة إلى أنه لم يصلنا نتاجات السابقين في هذا المجال لعدم توفر أجهزة التسجيل ألتي توثق هذا التراث العريق حيث هنالك من يقول إنَ عددها 55 مقاماً والبعض الآخر يقول 53 إضافةً إلى أن هناكَ مقاماتٌ إندثرت أو إندمجت مع مقامات أخرى.

خلاصة القول إنه لايمكننا تحديد العدد الصحيح للمقامات ولكنها في كل الحالات لا تتجاوز ال50 مقاماً حتى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين وهي حقبة التحول أي عند تطور التكنولوجيا وظهور أجهزة الراديو والتسجيل في العراق حيثُ شهدَ المقام العراقي ولادة جديدة وتحولاتٍ واضحة في فنونه الأدائية وبرزت الكثير من النتاجات الصوتية في غناء المقامات العراقية بأصوات غنائية مقتدرة، مثل نتاجات: جميل البغدادي ورشيد القندرجي ونجم الشيخلي وعباس كمبير ويوسف كربلائي وعبد الفتاح معروف وجميل الاعظمي ومحمد القبانجي ورشيد الفضلي وعبد القادر حسون وأحمد موسى ويونس يوسف ويوسف عمر وناظم الغزالي وحسن خيوكة وشهاب الاعظمي ومجيد رشيد وعبد الهادي البياتي وصديقه الملايه وسلطانه يوسف وغيرهم.

أصناف المقامات العراقية:

أكثر المقامات العربية تعدداً في الأسماء هي المقامات العراقية, وهي تحمل أسماء كثيرة منها أسماء عربية وعراقية، ومنها أسماء أعجمية وأجنبية، وبعضها تحمل أسماء الأشخاص الذين وضعوها، والبعض الآخر يحمل أسماء العشائر التي ينتمي إليها واضعوا المقام، والبعض الآخر يحمل أسماء العوائل والأسر والجماعات الصوفية، وقسم يحمل أسماء الدول والمدن والقرى إلى جانب التسميات الأخرى إضافة إلى تقسيم المقامات إلى أصلية وفرعية، وهي كما يلي :

مقامات تنقسم الى أصلية وفرعية:

المقامات الأصلية مثل:

الرست، البيات، السيكاه، الجهاركاه، النوى، الحسيني، الأوج، الصبا، الخنبات, العجم عشيران, الحجازديوان, الأبراهيمي, الحجازكاركرد...الخ.

المقامات الفرعية مثل:

الشرقي رست، الشرقي دوكاه، البهيرزاوي، الحكيمي، المدمي ، المحمودي، الراشدي، البنجكاه، الدشت، الأوشار، الهمايون،الحويزاوي،الحديدي،المكابل...الخ.

هنالك بعض المقامات إندثرت أوإندمجت مع مقامات اخرى على شكل قطع وأوصال ومنها على سبيل المثال: الحليلاوي، الباجلان، العمركلة، الكلكلي، السفيان.

كما أن المقام ليست دائرة مغلقة بل حلقة مفتوحة يمكن بواسطتها تطوير واضافة مقامات جديدة كما فعل الاستاذ المرحوم محمد القبانجي.

تختلف النصوص التي تقرأ مع المقامات من مقام لأخر فهنالك مقامات تؤدى بالشعرالعربي الفصيح وأخرى تؤدى بالموال البغدادي (الزهيري المسبع) الذي أشتهر به أهالي جنوب العراق.

والزهيري المسبع أوالموال البغدادي كما يسمى في البلدان العربية المجاورة للعراق هو لون من الوان الشعر الشعبي يتألف من سبعة أشطر تنتهي الثلاثة أشطر الأولى منها بكلمة متحدة في اللفظ ومختلفة بالمعنى والأشطر الثلاثة الأخرى تنتهي أيضا بكلمة أخرى متحدة في اللفظ ومختلفة في المعنى بينما ينتهي الشطر السابع بكلمة تتحد لفظاً بالأشطر الثلاثة الأولى وتختلف عتها بالمعنى .

ونورد هنا على سبيل المثال الزهيري المسبع الذي كتبه الشاعر الدكتور زاهد محمد زهدي* وأدته السيدة فريدة محمد علي في مقام الحجازكاركرد :

ما للمدامع تِهل يا صاحبي ما لَها
والله غير الوِفة وحب الوطن ما لَها
يل حاولت يلتَهي عنها القلب ما لِهة

بحشاي موج الهوى هايج وابد ما سكن
وبغير شاطي نهر دجلة ابد ما سِكن
ياما سواليف بهروش القلب ماسكن
مال العمر والزمن حاول..... فلا مالها

المقامات التي تغنى بالشعر العربي الفصيح مثال:
الرست, السيكاه, الأوج, العجم عشيران, الحجازديوان, الحويزاوي, الدشت, الخنبات, الأورفة, الصبا، البنجكاه، حجازهمايون، الحسيني، الأوشار،...الخ.

المقامات التي تغنى بالزهيري المسبع مثال ذلك: الحكيمي، المدمي، البهيرزاوي، الشرقي رست، الشرقي دوكاه،المحمودي،الناري، المخالف، الحجازكاركرد، الحديدي، الجبوري، المكابل، الراشدي، المدمي ...الخ.

هنالك ميزة اخرى للمقام من ناحية الأيقاع الذي يعتبر احد اهم مقومات المقام الأساسية فهنالك مقامات تقرأ بمصاحبة الأيقاع من البداية الى التسليم ومقامات اخرى تغنى بدون مصاحبة للأيقاع وبعضها تغنى مياناتها فقط مع الايقاع.
وأهم هذه الأيقاعات التي تتميز بمصاحبة غناء المقام العراقي هي:
اليكرك العراقي 4/12- الجورجينا 16/10- السماح 4/36- الوحدة 4/4.

***الشاعر د. زاهد محمد زهدي: ولد عام 1930 في مدينة الحي جنوب شرق بغداد ، غادر العراق إلى إيران سرًا ، استقر في منطقة أذربيجان حيث التحق بجامعتها لدراسة الأدب الفارسي، بعد ذلك انتقل إلى أوروبا حيث حصل على شهادتي الماجستير والدكتوراه ،ينظم الشعر العمودي وا لشعر الحر والشعر الشعبي.. وفي شعره العمودي يرتبط بمدرسة الشاعر الكبير /محمد مهدي الجواهري.**
كتب بعض النصوص الغنائية من أشهرها مروا علي الحلوين لناظم الغزالي وألحان ناظم نعيم وهربشي كرد وعرب للمطربة مائدة نزهت والحان أحمد الخليل توفي في لندن 2002.

المقامات ألتي تغنى دون مصاحبة الأيقاع.
الأوج، الحويزاوي، الحجاز همايون، الحجازكاركرد، الحجازكار، العجم عشيران، الحسيني، الدشت، ...الخ. بعد تحليل المقامات لاحظنا ان غالبية المقامات التي تغنى بمرافقة الأيقاع هي التي تقرأ بالموال البغدادي(الزهيري).

المقامات التي تغنى بمصاحبة الأيقاع وهو كذلك ينقسم إلى:
أ- مقامات يصاحبها الإيقاع لموسيقاها من بدايتها إلى نهايتها مثل: الإبراهيمي، الحكيمي، المدمي، الراشدي، السيكاه، النوى، الشرقي رست، الشرقي دوكاه، البهيرزاوي، المحمودي، الحديدي..الخ.
ب- مقامات يصاحب الإيقاع لموسيقاها في الميانات فقط وهذا ينقسم إلى قسمين:
1- مقامات يصاحب الإيقاع من بداية الميانة الأولى إلى انتهاء المقام (التسليم).
مثل مقام الحجاز ديوان
2- مقامات يصاحب الإيقاع لموسيقاها قبل الميانة، ثم يسكت الإيقاع ليدخل الغناء الميانة مثل مقام الرست

إن الصيغ التي كان يمارس عبرها المقام العراقي في السابق عديدة،
وقد ظلت هذه الصيغ فاعلة حتى وقت متأخر من تأريخنا المعاصر ومن أبرز هذه الصيغ :
1- المقامات العراقية في الموالد والأذكار والمناقب النبوية.
2- المقامات العراقية في التمجيد على المنابر.
3- المقامات العراقية في المقاهي والمجالس.
4- المقامات العراقية في الزورخانة.

قالب الشعر الأبوذية:

هو شكل غنائي شامل يمزج في بنائه الشعري بين الشعر العربي الفصيح وبين الشعر الشعبي المعروف في العراق (بالأبوذية) حيثُ تؤلف على ضوء معانيه في القصيدة الفصحى شعراً شعبياً من نوع الأبوذية وغنائه ليس مختصراً في المقامات العراقية وإنما يتعدى ذلك الى ألوان أخرى مثل الريف العراقي وكذلك لا يقتصرعلى سلم موسيقي معين حيث يُغنى من البيات والصبا والحجاز والسيكاه على الرغم من أن معظم المغنين يروق لهم غنائه من البيات والصبا وتعريف الأبوذية ضرب من ضروب الشعر الشعبي الخاص والمتميز في العراق فقط مؤلف من بيتين بأربعة أشطر ثلاثة منها في جناس واحد يتحد في اللفظ ويختلف في المعنى وينتهي الشطر الرابع منه بحرفي (الياء والهاء) وأجاده الجنوبيون خاصة في الناصرية بالتحديد مدينة الشطرة وسوق الشيوخ وفي واسط وخصوصاً في مدينة الحي وقد إختلفت الآراء حول الأبوذية و منشإها ولكن أتفقت بأنها من الريف العراقي الصميم

والأبوذية واحد في وزنه وتركيبه وان اختلفت مفرداته بين حوار المدينة وحوار الريف العامي، أي لهجة المدينة ولهجة الريف، وهو من بحر الوافر كما ورد في عروض الشعر. . للخليل بن احمد الفراهيدي(مفاعلتن مفاعلتن فعول).

والشيء الآخر الذي يتميز به (الأبوذية) عن سواه من أنماط الشعر الأخرى هو إنه لا يُنظم إلا على بحر واحد وهو بحر الوافر.

ومن الأدلة ألتي تُثبِتُ عراقية هذا الموروث الشعبي:

1- إن تركيبة الأبوذيه لم يطابقها في الفارسيه نظماً مشابهاً له من حيث المعنى أو العروض.

2- إن الأبوذيه فن من الفنون الشعبية وترجمة للأحاسيس والمشاعر الأنسانية ألتي عاشها الانسان العراقي خلال حقب متراكمه من الزمن . راح يجسد ويترجم معاناته بلهجته الخاصة وحسب الحوار اليومي الذي يدور في منطقته وكثيره هي اللهجات المحليه في المدينه والريف والباديه وتختلف مفردات حوارها من منطقه الى اخرى. فأبن الريف قد ترجم معاناته بالابوذيه وغيره من الوان الغناء الريفي، وابن الباديه ترجم أحاسيسه (بالحدي والسامري والهجيني والمسحوب) وغيرها. والانباط ترجموا معاناتهم بالشعر النبطي والذي مازال منتشراً في الجزيره العربيه.

وقد عرفنا أن سبب تسميته ب (الأبوذية)، وهي كلمة مركبة من (أبو) أي صاحب، ومن (ذية) وهي مخففة –أذية- فيكون معناه (صاحب الأذية) وهذا التعليل قريب من الصواب لأن ناظمه أو قارئه لا يمكن أن يجيده إلا إذا كان مصاباً بحادثة سواء كانت نفسية أو غيرها مما تستوجب ألمه فيندفع بواسطته للإعراب عما يدور في خلده ولينفس كربه بواسطته .وقد استخدمت فيه سائر أغراض الشعر وهي: العتاب ، التوجع ، الحماس ، المديح ، الرثاء ، الهجاء ، المراسلات ، السياسة ، الاجتماعيات ، الألغاز ، الفلسفة .

نموذج من شعر وأبوذية

نصَبَ الهوى شَركاً عَليَ فصادني فأَصبحتُ في شَرَكِ الهوى أتقَلَبُ
كَعصفورةٍ في كَفِ طِفلٍ يُهينُها تَذوقُ شَرابَ الموت والطِفلُ يَلعَبُ
فلا الطِفلُ ذو عَقلٍ يَرِقُ لِحالِها ولا الطَيرُ مطلوقُ الجَناح فَيَهرَبُ

منصاد منصاد
الكَلب سَهران بالهِجران مَنصاد – ما أنلزم
ضربني بالنوابِر سَهم مَنصاد – نوع
صرت عصفور بيد الطِفل منصاد - مصيود أرفرف والطفل يضحك علية (44)

مدخل تأريخي لنشأة المقام العراقي
وأبرز المدارس والمؤدين

فن الموسيقى والغناء في أي عصر من العصور هو إنعكاسٌ لحياة المجتمع وسلوك أبنائه إنه أسلوبا تعبيريا صادقا عن الأفكار والمشاعر والأحاسيس ألتي تتوارث عبرالأزمان من جيل الى آخر. والمقام العراقي نوع من الغناء والموسيقى يعبِرُ عن أسلوب وتفاصيل حياة الناس وممارساتهم ونشاطاتهم الثقافية والحضارية.

وقد أختلفت الآراء حول تأريخ ظهور المقام العراقي فهناك من ينسبه الى العصر العباسي كما ذكر الباحث الموسيقي شعوبي إبراهيم (45)
أما هاشم الرجب فيُنَسِبُهُ الى فترة الحكم العثماني في العراق وألتي تتحدد بخمسة قرون(46).

ويرى الباحث أنَ فترة النشأة وتطور هذا الشكل الغنائي يعود إلى العصر العباسي 750-1258 حيث كانت بغداد آنذاك مركزاً للإشعاع الحضاري ألذي شَمِلَ مختلف العلوم والآداب والفنون وألتي أستقطبت طلبة العلم من أنحاء العالم ويذكر د. طارق حسون فريد
(كان في بغداد مدارس كثيرة لتعليم الموسيقى والغناء) (47).

وظهرت في هذه الفترة أسماءً بارزة: أمثال إبراهيم وإبنه إسحق الموصلي وإبراهيم المهدي وزرياب حيث أختلطت في هذه المرحلة الألحان الحضرية والبدوية والقديمة والحديثة ونشأت خلالها مدرستان هما مدرسة أبراهيم وإسحق الموصلي ألتي حافظت على الأساليب والأصول القديمة أي الكلاسيكية ومدرسة إبراهيم المهدي الأخ الأصغر للخليفة هارون الرشيد وألتي شجعت على الخلق والإبتكار والإبداع تحت مسمى الإتجاه الرومانتيكي وقد أعترض إبراهيم وإسحق الموصلي على إبراهيم المهدي لأنتهاجه أسلوبا مغايراً في الغناء والبناء اللحني وجاء رده بقوله
(أنا ملك ابن ملك أغني كما أشتهي وعلى ما ألتذ)(48).

ومن هنا نجد أنَ المقام العراقي قد أرتبطت نشأته بحصيلة ونتاج هذه الفترة التي تعتبر من أهم واكثر الفترات إزدهارا وتطورا في تأريخ الحضارة العربية الأسلامية.

وهكذا أستمر هذا الشكل الغنائي بالتطور والتواصل من حنجرة الى حنجرة ومن معلم الى تلميذ بما جعلَ منه جسراً للتواصل مع مختلف الثقافات وما يزال المقام العراقي جزأً لايتجزأ من تفاصيل الحياة والهوية البغدادية.

وفن المقام من الفنون الغنائية الصعبة، لا يتمكن من تأديته سوى من يمتلك موهبة خاصة وقدرات صوتية ذات مساحة واسعة تمكنه من الوصول الى اخفض الطبقات الصوتية وأعلاها بما يؤهله من التعبير الجمالي والذاتي ألذي يؤكد أسلوب وشخصية مؤدي المقام ألذي يميزه عن أداء الآخرين .
أما في العصر الحديث وألذي شهِدَ تطوراً في الأجهزة التقنية الصوتية التي نتج عنها ظهور جهاز التسجيل الصوتي وألذي شكل الإنعطافة الكبيرة في مسار الحياة البشرية على مدى تأريخها.
حيثُ ساهم إستخدام التسجيل الصوتي بصورةٍ كبيرةٍ أوفرُ حظاً لكل الفنانين ألذين ظهروا منذ بدايات القرن العشرين وحتى اليوم)، ظهرت مدرستان للمقام العراقي كان لهما الدور البارز في الاهتمام به وصيانته والعمل على التعريف به وايصاله الى الأذان داخل وخارج العراق،

المدرسة الأولى:

هي مدرسة رشيد القندرجي (1887م – 1945م) وهي مدرسة كلاسيكية أكتسبت جذورها من المدرسة الزيدانية نسبةً إلى أحمد الزيدان البياتي (1832-1912) وألذي كان يمثِلُ مدرسةً من ثلاثة مدارس أو إتجاهات ذات أصول راسخة وتقاليد عريقة وذات بعد زمني ليس بالقصير في تأريخ قراءة المقام العراقي ولربما تشكلت خصائص وملامح هذه المدارس في نهاية القرن الثامن عشر وإكتملت خلال أوعند نهاية القرن التاسع عشر، وكان لدى أحمد الزيدان ندوة فن يجتمع بها في أحد المقاهي البغدادية وهي مقهى (مجيد كركر) في محلة الفضل كانت هذه الندوة بمثابة مدرسة لتدريس أصول المقام لطلاب وعاشقين هذا الفن(49).

ويذكر الشيخ جلال الحنفي أن أحمد الزيدان هو أستاذً رشيد القندرجي*
وعلى حد قول هاشم الرجب بأنه قد أخذ المقامات العالية كالأبراهيمي وغيرها من أحمد الزيدان ومقامات التحريرعن روبين بن رجوان وخليل الرباز وصالح أبو دميري وغيرهم(50)

ويرى الباحث بأن الوعي الموسيقي لرشيد القندرجي تكّونَ ونشأ في عصر موسيقى هو إمتداد للوعي الموسيقى الخاص بالقرن التاسع عشر، وألذي كانَ يُمثِلهُ أحمد الزيدان .

وقارئ المقام العراقي رشيد ابن علي بن حبيب بن حسن(51) والملقب بالقندرجي تَربعَ على عَرش قراءة المقام في النصف الأول من القرن العشرين والذي كان له ثقلاً وحضورا كبيرين في الأجواء الموسيقية التي كانت شائعة في بغداد في تلك الفترة. وكان حينها يؤدى المقام في المقاهي المنتشرة في بغداد حيث كان الناس يستمعون إليه من خلالها لعدم وجود اذاعة أو أجهزة تسجيل صوتي آنذك وكان يرافقه في الأداء آلات موسيقية مثل: الجوزة والسنطور والطبلة والرق والنقارة وهو مايسمى (بالجالغي البغدادي).

تميز أسلوب قراءة المقام العراقي لرشيد القندرجي بإستخدام ما يسمى في لغة أهل هذه الصنعة بالزير أو الصوت المفتعل أو(المستعار)(الإنكليزية falsetto، وبالألمانية Kopfstimme) وهو أسلوب كان يعتمده قراء المقام في تلك الفترة لتغطية الضعف الكامن في الصوت المؤدي للمقام عن الصعود بالصوت الطبيعي الى حدود عالية لا يمكن للصوت الطبيعي الوصول إليها، وباستخدام هكذا تقنية يتحقق للصوت المؤدي الصعود ما مقداره ديوان موسيقي (Octave)،.

والمتأمل والسامع لمعظم تسجيلات رشيد القندرجي يلاحظ تسلّط وتسيّد هذا الأسلوب في قراءة المقام والحال إن إستخدام هكذا إسلوب يؤدي إلى طغيان المسارات والخطوط اللحنية الموسيقية الداخلة في تراكيب هذه المقامات على حساب الكلمة والنص المغنى وتصبح عملية الغناء والنطق مبهمة وغير واضحة المعالم والغناء في أكثر الأحيان أشبه بالولولة .

كان رشيد القندرجي وهو صغير حدث يحضر مجالس أحمد الزيدان حيث كانَ يُغني في بعض المقاهي العامة فقد كان رشيد يجلس تحت التخوت التي كانت عالية يوم ذاك فينصرف بذهنه وروحه إلى النغم وما يعرض له من تصرفات وأطوار فيحفظ ذلك بكل حرص وإنهماك. وتأييدا لما ذهب إليه الشيخ جلال الحنفي أعلاه من كون أحمد الزيدان كان أستاذا لرشيد القندرجي، وجدتُ أكثر من تأييد لهذه الحقيقة عند خبراء أخريين للمقام العراقي كهاشم الرجب وقوجمان وكذلك العلاف.

على أن تميز رشيد القندرجي بهذه التقنية في قراءة المقام قد ارتبطت كصِفة مُلازمة لهُ، ولم ندرك نحن محبي ومستمعي المقام العراقي من هذا الجيل من وجود قراء آخرين لربما كانوا يستخدمون هكذا نوع من التقنيات عند قراءة المقام، وعند مراجعتنا لأغلب تسجيلات رشيد القندرجي وخصوصاً البستات منها لاحظنا بأن قسم من الرديدة أو المذهبية(الكورس)المرافقين لرشيدالقندرجي يستخدمون ذات الأسلوب في عملية الغناء وترديد مذاهب البستات بأسلوب الزيرمثال ذلك في البستات المرافقة لمقامي المسجين والمدمي،
ومن المعلومات التي حصلنا عليها من أن قارئ أخر للمقام كان يستخدم هذه التقنية عند قراءة المقام الا وهو إسرائيل بن المعلم ساسون بن روبين -1842-1899 (52).
مما يؤكد تواجد هذه التقنية في قراءة المقام العراقي لفترة زمنية سابقة لفترة رشيد القندرجي، ولكننا وللأسف لا نستطيع على الأقل في الوقت الحاضر تقييم قدم إستخدام هذه التقنية عند قراءة المقام العراقي.
ولعل المتابع لحركة سير تاريخ المقام العراقي من أن يقف قليلاً وأن يسأل ويستفسر عن سبب إنحسار وإختفاء هذه الطريقة (الزير) في قراءة وغناء المقام العراقي بعد أن كان لها كما رأينا أعلاه روادها وممارسيها ؟

والجواب على ذلك في تقدير الباحث عاصم الجلبي* يعود للأسباب الآتية:
1- ظهور قارئ المقام العراقي محمد القبانجي (1901-1989) كان محمد القبانجي أول قارئ للمقام قد تنبه إلى قيمة الكلمة المُغناة وضرورة إبرازها ونطقها بشكل سليم وواضح.
والمستمع لتسجيلاته خلال مراسيم انعقاد المؤتمر الأول للموسيقى العربية في القاهرة عام 1932 يلاحظ مدى الاعتناء والحرص الشديدين على سلامة النطق ووضوح الكلمة والعبارة المغناة عند مقارنتها بتسجيلاته الأولى بل وإبرازه لقيم جمالية وتقنية في الغناء ترتبط ارتباطا متيناً في جماليات وتقنيات الغناء العربي من عهود طويلة غابرة تعود لربما لإشارات الفارابي عنها في كتاب الموسيقى الكبير(53).
كان لهذا التطور في قراءة المقام العراقي الأثر اللاحق على قراء المقام العراقي أمثال:
ناظم الغزالي (1921-1963) وحسن خيوكة (1912-1962) ويوسف عمر (1918-1986) وحمزة السعداوي (1934-1995) وعبد الرحمن خضر(1925-1985) وغيرهم من اللذين أتبعوا طريقة أستاذهم القبانجي.

*** عاصم الجلبي موسيقي عراقي مقيم في فيينا / النمسا**
ولد عازف العود الفنان عاصم الجلبى فى بغداد –العراق "1952" ,فى سن العاشرة بدأ بتعلم ألة العود فى إطار النشاط المدرسى الذى كان متواجدا فى العراق خلال الستينيات من القرن الماضي، بعد إكماله للدراسة الجامعية ، أكمل سنتان دراسيتان فى معهد الدراسات النغمية العراقى وبالتحديد لآلة العود.
يعيش منذ سنة 1980 فى فيينا / النمسا،حيث استطاع اكمال دراسته الموسيقية لألتى الجلو والبيانو، والحصول على دبلوم فى التربية الموسيقية. يحاول التواصل فى إبراز مدرسة بغداد للعود من خلال عروضه المنفردة لألة العود، قام بالعزف المنفرد فى بلدان مختلفة النمسا , المانيا, المملكة المتحدة ,بلجيكا .شارك فى مهرجان المدينة فى تونس ومهرجان الشرق فى سمرقند اوزبكستان. كما يزاول مهنته كأستاذ لتدريس آلة العود فى احدى المدارس النمساوية التى تعنى بشؤون الموسيقى الشرقية. قام بتسجيل لعزفه المنفرد والذى يأمل أن يطبع وينشر قريبا تحت أسم " مناجاة ".

2. ظهورالاسطوانة: إن ظهورالاسطوانة لعب دوراً مهماً في نشر الغناء العربي من مصري أو شامي في العالم العربي، ووصول الاسطوانة في الربع الأول من القرن العشرين إلى العراق(54)، هيأ للفنانين العراقيين التعرف على أساليب الغناء والموسيقى الموجودة في هذه البلدان، ومحاولة التشبه بها وأخذ ما هو ممكن منها، فهناك أكثر من دليل على تأثر الفنانين العراقيين من قارئين مقام كالأستاذ محمد القبانجي وموسيقيين كالملحن وعازف الكمان الموهوب صالح الكويتي بالموسيقى والغناء المصري. ودليل تأثر الكويتي بعبد الوهاب هو أغنية - هذا مو إنصاف منك - حيث لحنها من نغم عجم حجاز – وهو عكس مقام زنكران أي حجاز عجم .

ومهما يكن الأمر من شيء، فلقد كان الفنان رشيد القندرجي متمكناً من إستخدام هذا الأسلوب ، ومثالا على ذلك عند سماعنا لمقام النوى لهذا الفنان المبدع فهو يسترسل عند تحرير مقام النوى والقطع والاوصال لحد الميانة الاولى لهذا المقام بإستخدام الصوت الطبيعي (آلاجغ) ومن ثم يغيير طبيعة الصوت الى ما يسمى بالزير للصعود ومن ثم وبراحة ويسر كبيريين وبأمكانية الأستاذ المُتمكن يرجع الى الصوت الطبيعي لعمل التسليم .

إن عملية الإنتقال من وضع طبيعي للصوت المنتج إلى وضع أخر وهو ما أشرنا اليه بإصطلاح (الزير) وبالعكس تنم عن مقدرة وكفاءة عالية كان يتمييز بها المقرء رشيد القندرجي.
إن إبراز الشخصية أو النكهة البغدادية في قراءة المقام لدى هذا الفنان تبقى سمة متميزة، وصوته الطبيعي شجي وذو عذوبة نادرة يساعد على إبراز هذه الشخصية، ولو قُدّر لهذا الفنان إمتلاك مدى واسع وعريض في حنجرته يُغنيه عن إستخدام الصوت المفتعل (الزير) لربما ترك لنا من رصيد تسجيلاته الشيء النادر والعجيب.

كان الفنان رشيد القندرجي أميناً على ما قد تعلمه من اساتذتهِ وما هو متوارث عند قراءة المقام، لذا يصلح أن نقول بأنهُ كان رائداً لمعسكر المحافظين من قراء ومعجبي المقام العراقي والتي كانت ترى إنَ أي خروج عن أصول ما هو موروث ومتبع بمثابة جُنحة كبيرة لا تُغتفر، وعلى ما يظهر بأن هناك نوع من التوتر والتشاحن قد حصل بين هذا المعسكر والتجديدات التي كان يقوم بها قارئ المقام الكبير محمد القبانجي، فلقد كان القبنجي متمكناً من قراءة جميع المقامات،

لكن رغم ذلك كانت للأستاذ رشيد القندرجي تجديداته وإضافاته المتميزة في ما هو متوارث من هذا الفن الجميل وعلى ذمة الحنفي انه أدخل نغمات العمركله والمكابل والقريه باش في مقام الحديدي وأدخل في مقام الكلكلي نغمة السيرنك وأدخل في مقام الطاهر نغمة من العجم ومن الحسيني وأدخل نغمات كثيرة في مقام الإبراهيمي(55).
وهروباً من النكران الفني والفقر المادي العائلي والشخصي والعقوق الاجتماعي ومن فرط حساسيته ورهافتها عمد إلى الكحول لتهدي همومه وتسكن مواجعه، عُين خبيرا للمقام العراقي في دار الإذاعة العراقية ببغداد إلى يوم وفاته22 وذلك في 8 آذار عام 1945.
(مُنِحَ الأستاذ رشيد القندرجي عام 2003 لقب (رائد الغناء المقامي المتقن) وذلك من قِبَل وزارة الثقافة ودائرة الفنون الموسيقية وبيوت المقام بمبادرة من الفنان حسين الأعظمي بتكريم رواد المقام العراقي حينما كان مديراً لبيوت المقام العراقي في العراق.)(56).

المدرسة الثانية:

إرتبط ظهور هذه المدرسة بشخصية الفنان الرائد محمدالقبنجي 1901م- 1989م (هوالمطرب محمد بن عبد الرزاق بن عبد الفتاح الطائي الملقب بالقبانجي ولد في بغداد في محلة سوق الغزل بجانب الرصافة 1901، يعتبر واحداً من أبرز القراء وصوتاً عبقرياً لا وجود لمن يضاهيه في الاداء، فهو الشاعرالمبدع في الفصحى والعامية والمتمكن في الإرتجال وماهراً في تهذيبه لجميع المقامات العراقية القديمة وقد أزال ما لَحَقَ بها من غبار التقليدية الباهتة الجافة وضم إليها من عنديات‌ه وروحيته الكثير من الخلق والإبداع وأضافَ اثني عشر مقاما جديدا لقائمة المقامات العراقية حافلة بالجمالية والتطريب وصار الرائد المبتكر الأول لها وقد أُعتبر مدرسة قائمة بحد ذاتها في مجال المقامات.

نشأ القبانجي في بيئة شعبية بغدادية من عائلة عريقة وأصيلة محافظة على القيم والتقاليد والاخلاق العربية، ومن اسرة ذات دخل متوسط، وبسبب ظروفه، لم يُكمِل الدراسة الإبتدائية، فانصرف الى تعلم القراءة والكتابة وتلاوة القرآن الكريم في (الكتاتيب)* التي كانت شائعة جداً، عند الملا احمد تعويضاً عن تركه للمدرسة.
تزوج من ابنة عمه عبد الجبار القبانجي الذي كان يعمل مع والده في علوة البيع والشراء لمختلف الحاجات، ومن هنا جاء لقب والده ومن ثم لقبه ب (القبانجي) نسبة الى مهنة القبانة وكنايتها – القباني – مارس في بداياته الاداءات الدينية مشاركاً والده في قراءة الشعائر الدينية كالمنقبة النبوية الشريفة أو حلقات الذكر أو التهاليل أو التمجيد).
وكان مولعاً بالتجديد والإبتكار والتميز، وما يميز أسلوبية هذه المدرسة هو الإتجاه الرومانتيكي حيث الإعتماد على الصوت الطبيعي للمغني وليس الإستعارة الصوتية أي إن قارئ المقام يقرأ حسب طبقته الصوتية بعيدا عن التكلف في الأداء، وبهذا تحرر من سجن كلاسيكيتهِ حيثُ قامَ المرحوم محمد القبنجي دمج مقامات كثيرة مع بعضها لتشابهها وتقاربها مثل الحليلاوي والباجلان والكلكلي والمخالف وغيرها، وكذلكَ إبتَكَر مقامات جديدة مثل مقام(اللامي-القطر-الحجازكار-النهاوند-الكرد-الهمايون) ووضع أُسسها وقواعدها، وأغلبُ قراء المقام في الوقت الحاضر متأثرون بطرائق أولئك الرواد الأدائية،

*** الكتاتيب /دار للتعليم، يعتمد العلوم الدينية في مراحلها الاولى، وتقوم مقام المدرسة حاليا , يتخرج منها التلاميذ وقد تعلموا القراءة والكتابة وبعضا من تفرعات العلوم الدينية , ليس القصد منها ان تكون هدفا، بل ربما مرحلة انتقالية للبعض المقتدر ليرتفع بمستواه، ومن ثم لتسلنّم مناصب في وزارة الأوقاف أو في دوائر الدولة الأخرى... يقوم في الادارة والتدريس رجل واحد يدعى (الملاّ) على الاغلب الاعم ويعلم في اكثر من مجال واحد , وقد يحتاج (الدار التعليمي البسيط هذا) احيانا الى اكثر من معلم او (ملاّ) وهذا من الكتاتيب المهمة والكبيرة او المركزية التي ترعاها الدولة. (مكالمة هاتفية من الفنان حسين الأعظمي مع الاستاذ محمد واثق إسماعيل العبيدي، ظهر يوم 2003/1/26).**

(يعتبر التجديد والإبداع في أداء القبانجي لهذا المقام أو ذاك، بشكل عام، درجة في سلم الإنتقال من التقليدية الى التجديد، حيث تتجلى السمات الإبداعية ألتي أضافها القبانجي في أدائهِ للمقامات، وبها كان القبانجي يتوقد نشاطاً قوي الإرادة أزاء كل الأراء المُختلفة، إنني أرى كما يراهُ الآخرون فيما أعتقد بأنه لابد للمؤدي المقامي أن يَعتمِد في أدائه الغنائي على ثالوث زمني مهم، بل غاية في الأهمية، هو أن ينطلقَ من الماضي ويعيش الحاضر وينظر إلى المُستقبل بقناعة وإيمان تامين، خاصة وإنه يؤدي مادة غناسيقية تراثية من الصعب تجاوزها .
فالإنطلاق من الماضي يجعلنا نؤكد التسلسل التأريخي المترابط والمتداخل والمتماسك لإستمرار عملية التطور ألتي تحصل بشكل سليم حفاظاً على أصالة المادة الغناسيقية المؤداة وإرتباطها بجذورها.

القبانجي : مهارة الأداء و التجديد

(في بداية القرن العشرين، ظهر المطرب الكبير محمد عبد الزاق القبانجي في بغداد، مطرباً مثيراً للانتباه، ذا إمكانية ادائية كبيرة في غناء المقام العراقي ليمسي بعدئذ رائداً للأساليب الأدائية الحديثة في الإبداع والإبتكار المقامي. بعد أن إستفادَ من كل المؤدين السابقين له، فكان خلاصة لهم، وكان أول مطرب عراقي يخرج بكل جرأة من محلية الإبداع والإبتكار إلى عالم إبداعي أوسع وأرحب في الرؤية والتفكير والذوق، بعد أن تأثر بموسيقى وغناء البلدان المجاورة. وكان الظرف ألذي واجهه القبانجي يختلف كل الإختلاف عن تلك الظروف ألتي واجهها المؤدون السابقون له..
لقد بدأ بظهور القبانجي عهد جديد في غناء المقام العراقي.. إذ كان المنعطف الذي ميَّز هذه الحقبة.. بسماتها الجديدة في تطور اجهزة الحفظ والنشر والتسجيل والتوزيع، واستطاع القبانجي من خلالها أن ينفذ الى المجتمع بكل قوة ويسيطر على الساحة الغنائية بصورة لم يسبق لها مثيل..! بعد أن سجل معظم المقامات، أو جميع المقامات المتداولة، بواسطة أجهزة التسجيل الصوتي (الكرامافون) وغيره.. وإنتهت تلك الأصوات العملاقة لسوء حظها لأنها لم تدرك التطور التكنولوجي لحفظ أصواتها وتدوين وتوثيق جهودها وإبداعاتها. فكان حظ القبانجي ومن عاصَرَهُ وافراً حيث ظهر في هذه الحقبة الزمنية من التطورات الصناعية، حتى تسيَّد الساحة الغنائية بكل إقتدار مبشراً بتعابير وأساليب عرض أدائية جديدة، وطريقة خاصة سادت الاوساط المقامية في العراق معلنة عن إنبعاث تيار جمالي جديد في الغناء عموماً سرعان ما أصبح لها تابعون ومقلدون لاحقون..
لقد قويت علاقة المقام العراقي بالتعابير الوجدانية في هذه الحقبة، وتأسست فيما يبدو مناهج جديدة لأساليب الاداء والعرض والإستماع والنقد المقامي الحديث والمعاصر، مع دراسة وتحليل الاداءات القديمة التي أدركت التسجيل الصوتي في بداياته الاولى). (57)

(لقد بدأت علاقات ظهور الأفكار الإبداعية في الجيل الجديد الذي أسميناهُ جيل التحوّل، الجيل الذي رفض الصيغة الواحدة لنتاج الاعمال الفنية التي إجتاحت الجيل السابق، بل الاجيال برمَّتها، ونحى جيل التحول هذا منحىً جديداً في تعدُّدْ الصيغ الأدائية وتنوع أساليبها التي كانت إستجابة طبيعية للتغيُّرات الأساسية في تاريخ الواقع.. ذلك ان قضية تطورات العصر التكنولوجي والتغيرات المستمرة وتسارعها، تميزت وتحددت على نحو يفرض مواجهة مختلفة، ولم يعد لدى الجيل الذي سبق القبانجي تأثيرٌ كبيرٌ خلال ظهور القبانجي الذي عاصر أواخر حياتهم ومسيرتهم الغنائية.. وبقي معظمهم، إن لم يكن جميعهم، بعيدين عن الصيغ الادائية الجديدة التي ميزت هذه الحقبة الزمنية رغم إستمرارهم ومواصلتهم لأداء المقامات العراقية.. وإبتعدوا تدريجياً عن مواجهة الواقع الإجتماعي المتغير مواجهة فاعلة). (58)

ورغم أنَ القبانجي قد تَسَيَّدَ الساحة الغنائية تماماً وحقق لطريقته الأدائية أساساً متيناً للأجيال التي تلته، إلا أن متغيرات الحقبة الزمنية التي عاشها القبانجي كانت في الاقل، أساساً جديداً أيضاً لنهضات إبداعية مثلت سمات هذه الحقبة في كل جوانب الحياة ايضاً.

ونظرة فاحصة إلى نتاجات هذه الحقبة التي تخللتها هذه التغيرات والتطورات في كل المجالات، نجد أن القبانجي هنا، قد وازن أو قرَّب بين متناقضات هذه الاختلافات الأدائية في المقام العراقي الذي ما إنفك يغترف من تراث سابقيه ليقدمهُ بأداء مغاير وجديد..!
وظل يدعو طيلة حياته الى الإعتماد على طريقته الأدائية الجديدة وتأكيد ذلك بالرغم من أن معظم المؤدين اللاحقين له قد اتبعوه وقلَّدوه فعلا واستفادوا من هذه الأسس الإبداعية في طريقتهِ وإشعاعاتها في الغناء المقامي.

(بلا ريب ان هذه الفطرة التجديدية وهذا المنحى العفوي الذي يمتلكه القبانجي نحو الاصلاح الأدائي للمقام العراقي تتجلى آثاره في تسجيلاته المقامية التي سجلها على أجهزة إسطوانات الحاكي المتاحة حتى ذلك الوقت، ومحاولة إقامة التوازن والترابط بين الفن المقامي والمجتمع المتلقي لهذه الاداءات التراثية في الغناء والموسيقى، ولا شك أن القبانجي قد حاول من ناحية أخرى أن يُعيدَ أو يُطوِّرَ أو يُؤَسِّسَ جمهوراً متلقياً جديداً هو الآخر، يأخذ على عاتقه إمتلاك ثقافة ذوقية في سماع غناء وموسيقى المقام العراقي.

إعتَزَلَ الغناء في غضون 1971 وشيدَ مسجداً يَحمِلُ إسمَهُ في منطقة الحارثية من بغداد وتصوف لله تعالى. وتوفي في مستشفى ابن البيطار ببغداد يوم 1989/4/2 عن عمر بلغ ثمانية وثمانين عاماً. ودفن في مثواه الأخير بجامعه الذي أنشأه بحي الحارثية (جامع محمد القبانجي).(59)

لقد ترك لنا محمد القبانجي تسجيلات صوتية في غناء المقامات العراقية، أولها كانت في بغداد عن طريق الشركات الصوتية الاجنبية، التي وصلت الى العراق لهذا الغرض منتصف عشرينات القرن العشرين، في جولة مستمرة لتسجيل تراث الشعوب الموسيقي والغنائي ، ثم سجل مجموعة أخرى بألمانيا في العشرينات ايضاً بدعوة من هذه الشركات، أتبعها بعد ذلك بتسجيلات أخرى في القاهرة عشية مشاركته في المؤتمر الأوّل للموسيقى العربية الذي عقد بالقاهرة عام 1932.
حيث لم يكن هدفه فيها معالجة قضية فنية تاريخية بحتة، بل توضيحاً للتفاعل بين الروح التاريخية الفنية التراثية الكبيرة والانواع الموسيقية الأخرى التي يمكن لها ان تصور كلية التأريخ . ويبقى هذا التفاعل بعد ذلك، الشغل الشاغل لمحمد القبانجي أو أي فنان آخر تشغله هذه التفاعلات الروحية الكامنة في معاني الموسيقى.

ولعل المستمع الى تسجيلات صوتية لمقامات بمستوى مقامات محمد القبانجي، سيدرك ان القبانجي ومن أمثاله كمستوى، يقتحم أعماق المشاعر والأحاسيس الإنسانية التي يسوقها من التاريخ الغناسيقي التراثي.. وإجمالاً يقف المستمع، لا بين يديْ مطرب تراثي فحسب، بل مفكر واجتماعي واقتصادي وسياسي وفيلسوف.! ولا غرابة إذن، أن يجد المستمع، أو أن تجد الجماهير المستمعة، شيئاً من الصعوبة والغموض في فهم جزء غير هيِّن مما أنتجه محمد القبانجي من تسجيلات غنائية مقامية فاقت في تعابيرها التاريخية الصادقة حد المعقول.

القبانجي الذي إستهل حياته الفنية غارفاً من كنوز هذا التراث المقامي في بلدِ اقدم الحضارات الانسانية. وبالتالي، فإن ما أعطاه وأنتجه محمد القبانجي من تسجيلات غنائية مقامية كثيرة، فقد سجَّل معظم المقامات العراقية أو كل المقامات المتداولة في العراق، ونجح فيها نجاحاً كبيراً.

لقد كان جيل القبانجي بداية جيل التحوّل، تميَّز لأول مرَّة بالخروج عن طاعة المحلية، وظهر للجميع ان المراحل القادمة ستكون مراحل تطورية وابداعية. وقد أوحت الإبداعات القبانجية الجديدة، إنَ جيل التحول هذا، لم يعد مستعداً للمضي في قبول الأساليب القديمة التي أمست قديمة فعلاً ولا تواكب تطورات الحقبة.

المصادر الفصل الثاني

(1)- محمد قوجة ،مقومات الخطاب الموسيقي في تونس ،اشكالية تحديد المفاهيم ، مجلة الحياة الثقافية ، العدد 181، مارس 2007 ، ص43

(2)- يوسف محمد عبدالله ، تعريف التراث أنواعه، وكيفية الحفاظ عليه ، الهيئة العامة للآثاروالمتاحف والمخطوطات، اليمن ، كتاب ألكتروني منشور في موقع ، ص1

http://www.yemen-nic.info/files/turism/studies/hefath.pdf

(3)- القرآن الكريم سورة الفجر آية 16.

(4)- يوسف محمد عبدالله ، تعريف التراث أنواعه، وكيفية الحفاظ عليه ، الهيئة العامة للآثاروالمتاحف والمخطوطات، اليمن ، كتاب ألكتروني منشور في موقع ، ص1

http://www.yemen-nic.info/files/turism/studies/hefath.pdf_

(5)- نفس المصدر السابق ص2

(6)- (شبكة النبأ المعلوماتية) http://www.annabaa.org/nbanews/69/548.htm

(7)- ("مجلة سطور، العدد 23، أكتوبر 1998).

(8)- ويكبيديا الموسوعة الحرة
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%AB

(9)- د. نعمات أحمد فؤاد – مجلة العربي – العدد 300"، نقلا عن (شبكة النبأ المعلوماتية)
http://www.annabaa.org/nbanews/69/548.htm

(10)- ويكبيديا الموسوعة الحرة
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%AB

(11)- نفس المصد السابق

(12)- زكي الميلاد ما هو التراث وكيف نفهمه، جريدة الغد الأردنية العدد المنشور بتاريخ 01-07-200

(13)- يوسف محمد عبدالله ، تعريف التراث أنواعه، وكيفية الحفاظ عليه ، الهيئة العامة للآثار والمتاحف والمخطوطات، اليمن ، كتاب ألكتروني منشور في موقع ، ص9 وص10

http://www.yemen-nic.info/files/turism/studies/hefath.pdf

(14)- د. فريد ، طارق حسون ، ملزمة تراث الموسيقى ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الموسيقى ، ص24 .

(15)- نفس المصدر السابق .

(16)- أ. د. صالح رضا صالح مصطفى رضا: التنوع في التراث الموسيقي المجلة العربية للثقافة – ملف التراث والموسيقى العدد الثامن والأربعون / السنة الرابعة والعشرون تونس/ دجنبر 2005 (ص.71).

(17)- أ.د. محمود قطاط: واقع الموسيقى العربية وتحديات العصر المجلة العربية للثافة / م.م. (ص.17).

(18)- ذ. ساهر أحمد ياسين: إحياء التراث الموسيقي في الوطن العربي
المجلة العربية للثقافة- خاص عن التراث والموسيقى/ العدد الثامن والأربعون- السنة الرابعة والعشرون/ 2005 (ص.108).

(19)- علال ركوك: الغناء الشعبي المغربي / أنماط وتجليات منشورات جمعية أسفي للبحث والتوثيق _ الطبعة الأولى 2000 (ص. 13).

(20)- د.عبد الرحمان عيسى أحمد. مجلة العربي / منشورات وزارة الاعلام بالكويت / العدد 1979/245.

(21)- أحمد مرسي: الأغنية الشعبية المكتبة الثقافية – 1970 (ص.).

(22)- إدريس كرم: الأدب الشعبي بالمغرب (الأدوار والعلاقات في ظل العصرنة) – منشورات اتحاد كتاب المغرب/ الطبعة الأولى 2004 (ص.26).
(23)- ابراهيم الحيدري: إثنولوجيا الفنون التقليدية الطبعة الأولى- اللاذقية / سوريا 1984 (ص. 87).
(24)- محمد توتالي: الأغنية الشعبية وأغنية الشعب مجلة الثقافة الجديدية – العدد الثاني عشر – السنة الثالثة 1979 (ص. 164).
(25)- مصطفى المدائني: الشعر..الموسيقى/ وواقع الأغنية العربية.
(26)- قدوري، حسين، الموسوعة الموسيقية.
(27)- العامري، ثامر محسن، الغناء العراقي
(28)- الاعظمي , حسين اسماعيل , المقام العراقي باصوات النساء , المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة اولى ، بيروت , 2005, ص27
(29)- الرجب، هاشم محمد .المقام العراقي ، ط1 ، بغداد ، مطبعة المعارف ، 1961م ص 88 و89.
وتعني هذه الكلمات وهي أعجمية: * أمان – للتذمر وتدخل في مقام البنجكاه .
*يار – يا وليفي وتدخل في مقام الرست. *يا دوست – يا حبيبي وتدخل في مقام الأوج
*يا دمن- تعني يا روحي وتدخل في التحرير لمقام الحجاز ديوان.
(30)- العلاف ، عبد الكريم .الطرب عند العرب ، ط2 ، بغداد ، مطبعة أسعد ، 1963م ، ص139.
(31) – نفس المصدر السابق
(32)- حسين قدوري .الموسوعة الموسيقية، بغداد، شركة المنصور للطباعة المحدودة ،1987م، ص 104.
(33)- الوردي، حمودي .الغناء العراقي، ج1، ط1، بغداد، مطبعة أسعد ، 1964م ص35.
(34)- الحنفي ، جلال .مقدمة في الموسيقى العربية ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، 1989م. ، ص34
(35)- الحنفي ، جلال .المغنون البغداديون والمقام العراقي ، وزارة الإرشاد ، السلسلة الثقافية الثانية ، بغداد ، مطبعة الحكومة ، 1964م ، ص 33.
(36)- صبحي أنور رشيد .الموسيقى في العراق القديم ، ط1 ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ،1988 م. ، ص76
(37)- الحنفي ، جلال .المغنون البغداديون والمقام العراقي ، وزارة الإرشاد ، السلسلة الثقافية الثانية ، بغداد ، مطبعة الحكومة ، 1964م (ص7)
(38)السماك ، مهدي عبد الأمير .مذكرات وخواطر طبيب بغدادي ، جـ2 ، ط1 ، وزارة الثقافة ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2002م. (18 ، ص 99).
(39)- الرجب، هاشم محمد .المقام العراقي ، ط1 ، بغداد ، مطبعة المعارف ، 1961م .
(40)- الرجب، باهر هاشم/ خبير الموسيقى العربية والمقام العراقي رسالة من ميونخ/ ألمانيا 5 -5-2010.
(41) الحنفي ، جلال .المغنون البغداديون والمقام العراقي ، وزارة الإرشاد ، السلسلة الثقافية الثانية ، بغداد ، مطبعة الحكومة ، 1964م(ص104)
(42) ي. قوجمان .الموسيقى الفنية المعاصرة في العراق ، أصدرته آكت للتراجم العربية ، ط1 ، لندن ، طبع في بريطانيا العظمى ، 1978م .، (ص78)
(43) نفس المصدر السابق
(44)شبكة العراق الثقافية/ http://www.iraqcenter.net/vb/13170.html

(45) إبراهيم خليل، شعوبي .– دليل الانغام لطلاب المقام – في طبعته الاولى ببغداد 1982. ص7
(46) الرجب ، هاشم محمد .المقام العراقي ، ط1 ، بغداد ، مطبعة المعارف ، 1961م ص67.
(47) د. فريد ، طارق حسون ، محاضرة في قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة عام 1990م.
(48) الأصفهاني، أبو الفرج ، كتاب الأغاني ج1 ، ص73 .
(49) الحنفي ، جلال .مقدمة في الموسيقى العربية ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، 1989م. ، ص29
(50) الرجب ، هاشم محمد .المقام العراقي ، ط2 ، بغداد ، مكتبة المثنى ، 1983م ص133.

(51) الحنفي، جلال من كتاب المقام العراقي وأعلام الغناء البغدادي ، الطبعة الثانية لسنة 2000م. ص 18.
. الدار العربية للموسوعات- بيروت، لبنان.
(52) المصدر السابق .
(53) راجع (صنعة الألحان وأقتران نغمها بحروف الأقاويل) ص 1093 من كتاب الموسيقى الكبير للفارابي، .
تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة.
(54) الوردي، الدكتور علي من كتاب لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، الجزء الثالث، ص 259 .
دار كوفان للنشر- لندن 1992.

(55) الحنفي، جلال من كتاب المقام العراقي وأعلام الغناء البغدادي ، الطبعة الثانية لسنة 2000م. ص 66. .
الدار العربية للموسوعات- بيروت، لبنان.
(56) منح اللقب الفني للقبانجي : انظر مضمون الامر الاداري الصادر يوم 2003/10/12 بعدد 14.
(57) الأعظمي، حسين الطريقة القبانجية في المقام العراقي وأتباعها. المؤسسة العربية للدراسات والنشر **ط1** ، **2009م ص 106.**
(58) نفس المصدر السابق ص 109 وص110.
(59) العامري، ثامرعبد الحسن ، المغنون الريفيون واطوار الابوذية العراقية ، وزارة الثقافة والاعلام ، .
دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1989 ، ص 122-123.

الفصل الثالث
1- قراء المقام العراقي

المطرب يوسف عمر: (1918م – 1986م)
هو يوسف بن عمرآغا داود البياتي ولد عام 1918 في منطقة حسن باشا في بغداد وتربى في تلك البيئة البغدادية ذات الطابع الديني، وكانت بداياته في قراءة تراتيل القرآن والمناقب النبوية والأذكار والمقامات العراقية.
يُعتَبَر يوسف عمر– من أبرز الاصوات التي أدت المقامات العراقية – ومن القلائل الذين أعطوا للمقام نكهة وحلاوة نادرة الوجود، تميز بامكانية أدائية كبيرة ومساحة صوتية واسعة تمتَدُ لأكثر من أوكتافين ونصف الأوكتاف وعليه فان صوته متكامل بالنسبة للمساحات التي يحتاجها أداء المقام العراقي وهي بلا شك مساحات واسعة جدا. فنوع صوته من فصيلة صوت (التِنور*)

وكان منذ طفولته يستمع إلى أصوات كبار قراء المقام أمثال: رشيد القندرجي ونجم الشيخلي وعباس كمبير وقدوري العيشة ومحمد القبانجي وحسن خيوكة وتأثر كثيراً بأستاذهِ القبانجي كانَ يتردد على المقاهي ألتي تعقد فيها جلسات الغناء خاصة في مقهى – الشابندر- القريبة من محلته، فقدمه صاحب المقهى ليغني وصلة من مقام –الحسيني- فأعجبَ ألحاضرين، وبدأ صيته ينتشر حتى سمعه - سلمان موشي - وكان خبيراً للمقامات ألعراقية في إذاعة بغداد اللاسلكية فأعجبه صوته وإجادته لهذا الفن الصعب خاصة عندما طلب منه غناء مقام –الرست- فغناهُ وأبدعَ فيهِ، وهذا المقام يُعتَبر في عرف خبراؤهِ وقارئيه من المقامات الصعبة ولا يستطيع أداؤه إلا من خبرالمقام ، فعينه في الإذاعة مطرباً مقامياً في عام 1952 فكانت تقام له الحفلات حتى ذاعت شهرته فسمعه أستاذهُ محمد القبنجي وأعجب به وقدم له نصائح قال عنها يوسف (أنني مدين لأستاذي القبنجي بما قدمه لي من نصح وإرشادات مقامية لن أنساها ما حييت)(1) .

(يوسف عمر، الرجل الذي كرس حياته الغنائية في اداء المقام العراقي، بل كرس كل حياته منذ ان نشأ يهتم بغناء المقام العراقي، ذي الروح والتعبير البغداديين، حيث غنى معظم المقامات كبيرها وصغيرها، وقد أجاد ونجح في جميعها على وجه التقريب، وأداها بنضوج فطري ترافقها خبرة طويلة في الممارسة، إضافة الى الموهبة التي يتمتع بها..!
ان المقامات التي غناها يوسف عمر تكشف النقاب عن امكانية مؤثرة في الجماهير..!
وقد امتاز يوسف بطريقة اداء واسلوب غنائي يقترب من الاسلوب التعليمي، واضح المعالم ودراسي، جاء بالفطرة دون قصد منه. أي ان طريقته الغنائية السهل الممتنع كما يقال في الادب.. ولعل هذه الميزة التي انفرد بها يوسف عمر من اهم اسباب نجاحاته في الاداء وبناء مجده الذي لم يكن يوسف قد حسب له حسابا بالمرة. بهذه السهولة الادائية فقد كان يوسف قريبا لأبسط المستمعين ثقافة.

*** التِنور – الصوت الذي يلي الباص ضمن انواع الاصوات وتمتاز معظم الاصوات الرجالية به وخاصة مؤدي المقامات العراقية حيث يتسع لكل ابعادها .**

وقد إعتمد يوسف في اسلوبه هذا على تبيان عناصر المقام واجزائه في تسلسل واضح وجيد في معظم الاحيان، والسامع يستطيع من أول وهلة ان يتتبع سير او تشخيص محتويات المقام الذي يسمعه بصوت يوسف عمر.. بذلك فقد حصل يوسف عمر على مستمعين من كافة المستويات بمزيد من المتعة، ويمكن تقارب هذا القول في اساليب بعض المشاهير المؤدين الذين حازوا على جزء من صفة السهولة الادائية الذين يبدو حماس الجماهير لهم حماسا صادقا.

قد يتساءل جمهور المقام العراقي عن امكانية ظهور يوسف عمر كمؤدٍ للمقامات بدون القبانجي..!؟
أو هل ان يوسف عمر ظهر بأفول نجم محمد القبانجي..!؟
إنني اشك في هذا.. ان اساليب التذكير المبنية في داخل اداء كل منهما توضح لنا الميزة الفارقة بينهما من خلال ادائهما للمقام العراقي وما يسمعه السامع، ذلك على الرغم من ان كثيرا من فن يوسف عمر وصفاته الادائية وطريقته التي بنى عليها اداءه للمقام العراقي، كان قد استقاها من استاذه محمد القبانجي، الا ان يوسف عمر ليس بسارق افكار او اساليب وطرق غيره..! ليس بسبب اسلوبه الادائي المستقى.. وانما لأن السامع يشعر انه يسمع شيئا يختلف عما يسمعه في مقامات استاذه محمد القبانجي..! على الرغم من وجود كثير من اوجه التشابه في بناء المسار اللحني وتطبيق الاصول المقامية بينهما، الا اننا نلاحظ ان هناك اسبابا اخرى لنجاح يوسف عمر في ادائه، منها: فارق الزمن.. فالقبانجي برز في العقود الاولى للقرن العشرين، اما يوسف فانه ظهر بعد منتصف هذا القرن.. ولا شك ان هذا الفارق الزمني في العصر الحديث يعتبر فارقا زمنيا كبيرا، للتطور السريع المستمر في الزيادة الحاصلة لشتى مجالات الحياة.. فالتعبير عن روح عصر كل منهما يختلف بطبيعة الحال، مع اضافة ان القبانجي ارستقراطي* الطبع في حضوره الأدائي..! بينما يوسف عمر شعبيالطبع في حضوره الادائي..! ولعل هذه البساطة في اداء يوسف عمر جعلته ايضا، قريبا الى اسماع الجماهير بشكل ملفت للنظر**
من خلال هذه الميزة التي يتمتع بها يوسف عمر في ادائه الذي اطلقنا عليه صفة الشعبية.. فانه يعتبر اقرب المؤدين قاطبة من التعبير الادائي للروح البغدادية الى الجماهير ... واخيرا فان كلا من القبانجي وتلميذه يوسف عمر يتمتعان ببراعة احترافية جيدة جدا.
من ناحية اخرى فقد امتاز يوسف عمر كما ذكرنا آنفا بالروح المعبرة عن البيئة البغدادية في كل ادائه..! وكذلك تميز بنقله للاصول (الشكلية Forms) والشروط المقامية من حيث مساراتها اللحنية وتعبيراتها من السابقين الى اللاحقين بكل امانة واتقان، فلم ينقص منها شيئا، وكذلك لم يضف اليها جديدا..! سوى انه عبر عنها باسلوب جمالي فذ استمعت اليه الجماهير المعاصرة وقد كان امتلاكه (للبحة) الجميلة التي تأتي ضمن الترديدات المتكسرة في الاداء وتسمى ايضا (البنتاية) اثرا جميلا خلال ادائه، خاصة في الابوذيات التي تعلمها من الملا نوري النجار، هي الاخرى ميزة له .

*** أرستقراطي – مفهوم اجتماعي ادبي وطبقي تمتاز به الموسيقى الكلاسيكية.**
**** شعبي – لا نعني فئة اجتماعية معينة، بل يشترك المجتمع بكل فئاته وطبقاته بشكل من اشكال التذوق الموسيقي وبدرجات متفاوتة.**
إمتاز يوسف عمر ايضا بحفظه المثير للقصائد والزهيريات والابوذيات والاغاني الكثيرة، على الرغم من كونه لم يتعد المرحلة الابتدائية في الدراسة .

بالرغم من كل هذه الميزات الايجابية في صوت واداء يوسف عمر، فاننا لو تطرقنا بالحديث عن صوته كخامة صوتية فاننا سنكتشف انه يحتوي على بعض الثغرات والرضوض عند الاداء..! ومن المؤكد ان يوسف عمر كان يدرك هذه الناحية في صوته حسيًا، وظلت محاولاته في معالجتها معالجة عن طريق الخبرة فقط، ولذلك نستطيع ان نلاحظ هذه العيوب في بعض من مقاماته.. مثلا تكون نهايات المقاطع غير متقنة، او ان صوته احيانا يرتفع وينخفض نسبيا داخل الطبقة المغناة دون ان يدرك ذلك، او دون ان يتمكن من تداركها..! واضافة الى ان احاسيس فنان مثل يوسف تكون متقنة حيث كان جمال صوته وتعبيراته المقامية الاصيلة تعويضا رائعا لهذه العيوب التي يثير بها الجمهور ليخلو مع خيالاته وعواطفه..

أما من حيث الاداء فقد كان يوسف في كثير من مقاماته، كثير التفصيلات والإسهاب، لا يختزل منها شيئا، حتى تتكرر جملة ما عدة مرات، كذلك يسمح للعازف عندما يحاوره بآلته الموسيقية وقتا أكثر مما يجب على حساب ترابط العلاقات الغنائية والموسيقية مع بعضها لصياغة عمل مقامي كوحدة متكاملة، وخطورة هذا المنحى الاسهابي في الغناء يكمن في إحتمال الوقوع في شرك الضعف والركاكة، ومن ثم تجزئة الجمل اللحنية في وحدات متفرقة ضمن عملية البناء الفني لغناء المقام المغنى، ولكن والحق يقال إن يوسف عمر رغم مغامرته هذه، فقد نجا من هذا الشرك في كثير من الاحيان، وقد استطاع بخبرته ومقدرته وتجربته الأدائية أن ينتشل أداءه المسهب من الضعف، واقرب مثال على ذلك، هو أداؤه لمقام النوى ألذي اصاب به نجاحا كبيرا رغم الإسهاب والتكرار في لحن أبيات القصيدة، وبالتالي فقد احرز العون من لدن الجماهير المحبة للمقام العراقي، فكان يوسف عمر منذ بداياته ولم يزل يغني مقام النوى الذي اداه بأقصى امكانيته التعبيرية وموهبته وخبرته الأدائية بقصيدة ابن المعصومي الشهيرة ألتي مطلعها :

أما الصبوح فانه فرض فعلام يكحل جفنك الغمض
هذا الصباح بدت بشائره ولخيله في ليله ركض

رحل عنا في عام 1986م, تاركًا إرثًا عظيمًا, وفراغًا كبيرًا في فن المقام العراقي, إذ كان رائدًا من روّاده, وصاحب طريقة شكّلت في جوهرها خلاصة أصيلة لتجارب الكبار في المقام. ويعتبر خاتمة لطرائق أولئك)(2).

المطرب ناظم الغزالي: (1921م-1963م)
هو المطرب ناظم أحمد خضر الغزال ولد في محلة الحيدر خانة في بغداد - 1921.
وأحد أشهر مغني العراق في الخمسينات والستينات تَميزَ بحلاوة الصوت والتعبير في الغناء وفي حُسن الأختيار للقصائد ألتي كان يغنيها والمؤثرة في مشاعر وأحاسيس المتلقي
كان ولازال ذكرهُ و صيته وشهرته مستمرة كأشهر مطرب عراقي في العالم العربي الى يومنا هذا.
درس في معهد الفنون الجميلة قسم التمثيل ومارس التمثيل فترة من الزمن قبل أن يتحول الى الغناء وقد كان متأثرا في غنائه للمقامات العراقية بالأستاذ محمد القبنجي،

دخل الأذاعة العراقية عام 1948 مع فرقة الموشحات الأندلسية وكان مغمورا إلى أن إلتقى بالأستاذ الموسيقار- جميل بشير* وكذلك الملحن الكبير ناظم نعيم ومع الشاعر جبوري النجار وألذين شكلوا معاً مجموعةً رائعة صب إبداعهم الموسيقى في خدمة الأغنية العراقية مطلع الخمسينات من القرن العشرين في تقديم أجمل الأغاني ألتي تحمل النكهة البغدادية فقدموا الكثير من الأعمال المتميزة وألتي ما زال الناس يرددونها حتى الان.**

أهم ما تَميزَ به الغزالي هو الخروج على الشكل التقليدي في أداء الأغنية لذلك إنتشرت العديد من أغانيه في العالم العربي كله رغم خروجها من بيئة ذات طبيعة شديدة الخصوصية،ومن أبرز هذه الأغاني: طالعة من بيت أبوها، وماريده الغلوبي، و"أحبك، و"فوق النخل فوق، يم العيون السود" كل هذه الأغاني كتبها الشاعر جبوري النجار، ولحنها ناظم نعيم، ووزعها جميل بشير، والتي يرجع فضل انتشارها إلى أن ناظم لم يؤدها فقط وإنما خرج فيها على الأصول المتبعة ليجعل منه أغنية عذبة سهلة التداول والحفظ.

(أما الفضل في إنتشار وحفظ هذه الأغاني إلى الآن فيعود إلى شركة" جقماقجي" التي بدأت منذ منتصف خمسينيات القرن الماضي في تسجيل أسطوانات لكبار المطربين والمطربات العراقيين، وطبعا كان ناظم منهم إن لم يكن أولهم؛ إذ كان وقتها المطرب الأكثر شهرة في سماء العراق، وكان بريق نجمه يمتد ليشمل العالم العربي كله؛ الأمر الذي دفع محمد عبد الوهاب أن يطلب من شركة "كايروفون" أن تنتج لناظم عددا من الأسطوانات يضع بنفسه ألحانها،
وكاد المشروع الكبير يتم لو لم يفسده الموت). (3)

*** جميل بشير: الشقيق الأكبر لأستاذ العود الكبير الفنان منير بشير موسيقي من العراق ولد في مدينة الموصل 1921 وتعلم العود منذ صغره حيث كان والده يعزف على آلة العود إلى جانب كونه صانعا لها . وعند تأسيس معهد الموسيقى سنة 1936 كان ضمن الدوره الأولى حيث درس العود على يد المعلم الكبير المرحوم الشريف محيي الدين حيدر و كان في نفس الوقت يدرس آلة الكمان على يد الموسيقار سانودو آلبو و قد كان متميزا في كلا الآلتين. تخرج عام 1943 من قسم العود وعام 1946 من قسم الكمان و بدرجة امتياز و تعين في المعهد سنة 1943 لتدريس آلة العود و مساعدا لتدريس الكمان وهو في الصفوف المنتهية حيث قام بتدريس الكمان الشرقي و قد شغل رئاسة قسم الموسيقى و الإنشاد.**
تميزت موسيقاه بملامح عراقية صرفه و أصيله حيث كان كثير العطاء فقد كان مثال للفنان المثقف والمعلم البارع والمؤلف الباهر والعازف المتمكن المتقن على العود و الكمان. والجدير بالذكر بأن أبرز طلبته كانوا أساتذه للموسيقى العراقية في بعده مثل غانم حداد و منير بشير وعلي الإمام و كذلك شعيب إبراهيم الملقب ب "شعّوبي" . رحل إلى عالم الخلود في 1977/9/27 في لندن.

**** ناظم نعيم: ولدَ في بغداد 1926 - تعلم الموسيقى من اساتذة النصف الاول من القرن العشرين واختص بالعزف على الة الكمان والعود – دخل الاذاعة العراقية عام 1947 ثم اصبح رئيس فرقة الاذاغة الموسيقية - لحن لكل اصوات عصره وكانت اشهر اغانيه بصوت ناظم الغزالي – هاجر منذ اواخر السبعينات الى امريكا وما زال هناك.**

يستحقُ الغزالي أن نطلُقَ عليه المطرب الحضاري وألذي تمتع بفن راقٍ في الأداء أوصل به المقام الى أسماع كل العراقيين بل كل العرب في وطننا العربي فكان سفيرا للغناء العراقي بحق، حيث عبر عن مرحلته وما تلاها أصدق تعبيركانَ يحب القراءة والإطلاع كثيراً فجعلته يمتاز عن زملائه بثقافته، تلك الثقافة التي ظهرت عام 1952 حين بدأ ينشر سلسلة من المقالات في مجلة "النديم" تحت عنوان "أشهر المغنين العرب"، وظهرت أيضا في كتابه "طبقات العازفين والموسيقيين من سنة 1900 - 1962"، كما ميزه حفظه السريع وتقليده كل الأصوات والشخصيات، وجعلته طوال حياته حتى في أحلك الظروف لايتخلى عن بديهته الحاضرة ونكتته السريعة، وأناقته الشديدة حتى في الأيام التي كان يعاني فيها من الفقر المدقع.

أنشدَ الغزالي التراث العراقي فحبب للعراقيين حفظ تراثهم، وجذب الآذان العربية إلى هذا التراث، وغنى أروع القصائد متقنا اللغة العربية الفصحى وناطقا لحروفها دون خطأ يذكر، أو لا يذكر، فتمكن من أن يصل إلى كل مستمع عربي بسهولة، وقد سمعوه يغني أروع القصائد العربية التي تدل على معرفة واطلاع واسعين.
غنى لأبي فراس الحمداني: "أقول وقد ناحت بقربي حمامة"، ولأحمد شوقي: "شيّعت أحلامي بقلب باك" وللبهاء زهير "يا من لعبت به شمول"، ولإيليا أبي ماضي:أي شيء في العيد أهدي إليك يا ملاكي"، وللمتنبي: "يا أعدل الناس"، وللعباس بن الأحنف "يا أيها الرجل المعذب نفسه"، ولغيرهم من كبار شعراء العربية، ولولا وفاته المبكرة ربما لم يكن ليترك كلمة في عيون تراث الشعر العربي إلا وغناها وأمتعنا بها.
هكذا أخرج القصائد من دواوينها وجعلها تجري على لسان أبسط الناس الذين أحبوا كلماتها، وأحبوا أكثر الصوت الذي نقلها إلى أذنهم بنبرة الشجن الشائعة في الأصوات العراقية، وإن زاد عليها نبرة أكثر حزنًا بأدائه الدرامي الذي اختلطت فيها الحياة القاسية التي عاشها، وما درسه بمعهد الفنون الجميلة.

المدى الصوتي لمساحة صوت ناظم الغزالي :
ناظم الغزالي هو صاحب الصوت الأكثر صفاء ووحدة في العالم العربي، وهو الصوت الذي صنفه النقاد ضمن الأصوات الرجالية الحادة "التينور"،
ويمتد مساحة صوته بين أوكتاف ونصف وأوكتافين، وتنحصر حلاوة الأماكن في صوت الغزالي بين النصف الأول والثاني من الأوكتافين، بهذا الشكل تكون مساحة صوت ناظم قد زادت على أربع عشرة درجة في السلم الموسيقي، ومع انفتاح حنجرته كانت قدرته غير العادية على إجادة الموال وتوصيل النوتات بوضوح، حيثُ كانَ يمتلك جوابا صادحا وقرارا لا بأس به في مختلف ألوان المقامات وأنواعها، وإضافة إلى ذلك كله فقد ساعدته دراسته للتمثيل على إجادة فن الألقاء في الأوقات الملائمة

زواجه من سليمة مراد* : (

وكان زواج الغزالي من سليمة مراد من الزيجات المثيرة للجدل فالبعض يقولون إن قصة حب ربطت بين الفنانين على الرغم من فارق السن بينهما. أما البعض الآخر فكانوا يقولون أن سليمة مراد تكبر الغزالي ربما بعشر سنوات أو أكثر، وإن الغزالي كان بحاجة إلى دفعة معنوية في بداية طريق الشهرة. المعروف أن سليمة مراد باشا ـ هكذا كانت تلقب أيام الباشوية ، إذ أصبحت مغنية الباشوات و كانت استاذة في فن الغناء ، باعتراف النقاد والفنانين جميعاً في ذلك الوقت ، تعلم الغزالي على يدها الكثير من المقامات، وكانا في كثير من الأحيان يقومان بإحياء حفلات مشتركة، يؤديان فيها بعض الوصلات فردية وأخرى ثنائية. تم الزواج عام 1953 و خلال عشر سنوات تعاونا على حفظ المقامات والأغنيات ، في عام 1958 قاما بإحياء حفل غنائي جماهيري كبير، فتح آفاقاً واسعة لهما إلى خارج حدود العراق فكانت بعدها حفلات في لندن وباريس وبيروت). (4)

(ما حدث في عام الوفاة أي في عام 1963 كان حافلا بالنسبة لناظم الغزالي كانَ ممتلئاًً بالنشاط وكأنه كان يعرف انه عامه الأخير وكأنه كان يهيئ نفسه للرحيل،
فقبل وفاته سافر إلى بيروت وأقام فيها 35 حفلاً، وسجل العديد من الأغاني للتلفزيون اللبناني، ثم إلى الكويت، وسجل قرابة عشرين حفلة بين التلفزيون والحفلات الرسمية. وفي العام نفسه اجتهد وبذل جهدا كبيرا ليتمكن بسرعة أن ينتهي من تصوير دوره في فيلم "مرحبا أيها الحب" مع المطربة نجاح سلام، وغنى فيه أغنية "يا أم العيون السود".
هل كان يحس بدنو أجله؟،
فأصر على أن يقطع جولاته في البلاد العربية ويعود إلى بلده، إلى العراق التي لم يمض على عودته إليه أقل من يومين لتخرج روحه بعدها إلى بارئها. توفي وهو يقوم بالحلاقة -1963/10/21). (5)

سيبقى إسمُ ناظم الغزالي شاخصاً في الذاكرة العراقية والعربية على مَرْ العصور رمزاً ومثالاً وشاهداً لعصر تألق الاغنية العراقية بأصالتها وعذوبتها .. فقد شكل هذا الفنان علامة متميزة في تأريخ الغناء العراقي الأصيل.

سليمة مراد: ولدت في محلة طاطران ببغداد عام 1905. تعد سليمة مراد إحدى قمم الغناء العراقي منذ أواسط العقد الثاني من القرن العشرين ، حيث احتلت مكانة مرموقة في عالم الغناء العراقي.
كانت سليمة مراد متدينة بالديانة اليهودية الا انها لم تغادر العراق أيام حملة تهجير اليهود إلى إسرائيل، وبقيت في العراق حيث استمرت في ممارسة الغناء حتى السنوات الأخيرة من عمرها.
وقد تعرفت مبكرا على مغنين وعازفين معروفين في تلك الفترة يوم لفتت الانتباه الى صوتها الجميل وقوته.
وقد تلقفتها الفرق الفنية بحيث شكلت مع صالح الكويتي وداود الكويتي اليهوديان أيضا ثلاثيا من يهود بغداد.
غنت في ملاهي بغداد التي كانت يوم ذاك نوادي ليلية رفيعة المستوى والذوق يحافظ روادها على تقاليد الاستماع..والتذوق. وقد اشتهرت في فترة الثلاثينات..حتى ان ام كلثوم حين زارت بغداد لم تجد من تغني له غير سليمة مراد التي تعرفت اليها وغنت أغنيتها المشهورة (كلبك صخر جلمود ماحن علية) التي قامت بتحفيظها لأم كلثوم وتعليمها مخارج الحروف وتلفظ الكلمات العامية الصعبة.
تحولت في آخر أيامها إلى إدارة الملهى الذي فتحته بالإشتراك مع زوجها المطرب ناظم الغزالي الذي غنى العديد من أغانيها القديمة، لأنها وكما هو معروف قد سبقته في الغناء، كانت سليمة مراد تكبر المرحوم ناظم الغزالي بسنوات وكانت تشكل بالنسبة له الصديقة والمعلمة والزوجة, وقصة زواج سليمة مراد من ناظم الغزالي كان قد مهد لها بتاريخ 8 كانون الثاني سنة 1952 في إحدى البيوت البغدادية، عندما شاركا سوية في أحياء حفلة غنائية فخفق قلبيهما. وبعد سنة من ذلك إلقاء تم زواجهما سنة 1953

عبد الرحمن خضر : (1925 – 1984م)
(ولد المطرب المقامي عبد الرحمن خضر في محلة الفضل من بغداد عام 1925 وتوفي فيها عام 1984 – درس في مقتبل عمره بالكتاتيب ثم دخل المدرسة، لكنه لم يحصل على شهادة دراسية أكثر من الابتدائية وربما لم يتعداها وهو الأَرجح..! وفي بداية شبابه أخذ يتردَّد للاستماع الى المناقب النبوية الشريفة والأَذكار والتهاليل، وفي هذه الفترة من حياته بدأ يخطو أُولى خطواته في سلسلة تعلمه أُصول غناء المقام العراقي، وتأثرَ شديدَ التَّأثر بأُستاذ الاجيال محمد القبانجي بصورة تكاد أَن تكون مهيمنة تماماً على شخصيته وخصوصيته الأدائية..
في عام 1948 دخل الاذاعة العراقية لأول مرَّة، وسجل أول مقام له في الاذاعة وكان مقام الاورفة مع اغنية (ربيتك إزغيرون حسن)..

لقد سجل عبد الرحمن خضر كثيراً من المقامات العراقية في الاذاعة والتلفزيون، التي كان فيها إتكاليا لم يجتهد في إنجاز أي إبداع شخصي جديد يسجل له فيها..! وبقي يرث ممتلكات أُستاذه القبانجي الابداعية دون أن يحاول عمل شيء جديد

إن عبد الرحمن خضر لم يكتف أن يكون تقليدياً كشأن التقليديين الذين يقلدون الطرائق القديمة أو الطرائق السائدة، بل انه قلد فناناً فرداً وشخصاً هو محمد القبانجي..! والاكثر من ذلك لم يغرف من طريقته ولم يتعمق فيها ولم يستق من إشعاعاتها، وربما لم يفهمها ولم يفهم جمالياتها وذلك أرجح الظن، تلك الطريقة التي إستفاد منها أكثرُ التقليديين، وهذا الحال يشابه أو يتناظر في زاوية ما مع حال المطرب حمزة السَّعداوي الذي كان مقلداً ببَّغاوياً هو الآخر للمطرب يوسف عمر) . (6)

حمزة السَّعْداوي: (1928- 1995م)
(ولد المطرب المقامي حمزة السعداوي في كربلاء من محافظات وسط العراق عام 1928 وقد أنهى دراسته الابتدائية فيها، ومنذ نعومة أظفاره كان محباً للغناء والموسيقى التراثية وخاصة غناء المقام العراقي.. وفي شبابه إنتقل ليقيم في العاصمة بغداد التي أتاحت له فرصاً طيبة للتعرف والاتصال بأصحاب الشأن المقامي، امثال المطرب الخبير مجيد رشيد الذي علمه عدة مقامات، وكذلك المطرب السيد جميل الاعظمي والمطرب يونس يوسف والمطرب حسن خيوكة والمطرب احمد موسى وآخرين.. ولكنه في هذه الفترة من بدايات مسيرته الفنية كان قد تأثر تأثراً كبيراً بالمطرب الكبير يوسف عمر الذي سيطر على كل ذوقه وجمالياته، وأصبح حمزة السعداوي بالتالي مقلداً ليوسف عمر بصورة تكاد أن تكون متطابقة.!! وفي عام 1956 إفتتح السعداوي مقهىً شعبياً أسماها (مقهى الجزائر) في جانب الكرخ من بغداد والتي أصبحت ملتقى لعشاق المقام العراقي، وفيها إلتقى بالخبير المقامي الكبير الحاج هاشم محمد الرجب الذي إستمع الى صوته ورأى فيه خيراً فأعطاه الكثير من الملاحظات والارشادات الفنية، وبعد حين تحدث السعداوي الى الرجب راجياً منه المثول أمام اللجنة المقامية في الاذاعة للاختبار، التي كان الرجب أحد أعضائها والارجح أنه كان رئيسها، وبعد مثول حمزة السعداوي أمامها نجح في الاختبار وتمت الموافقة على تسجيله أول مقام عراقي له وكان مقام الاوشار مع اغنية (بالحاجب ادعي بخير) تلاها بعد ذلك غناء شكل – الشعر مع الأُبوذية – ثم استمر الأمر في تسجيل المقامات لحين وفاته عام 1995.) (7).

حسين الأعظمي: قدرة الأداء والتصرف الإبتكار (1952م-)

حسين بن اسماعيل بن صالح بن رحيم العبيدي الأعظمي،
ولد في 8/ايلول/1952 في بغداد مدينة الأعظمية البيئة المحافظة والتي تعد مركز مهما لتراث المقام العراقي في بغداد، من عائلة تمارس هذا التراث دينيا ودنيويا دون احتراف.
صقلَ موهبتهُ الغنائية بدءا عن طريق البيئة ألتي عاشها فكان له معلمون كثيرون تلقائيا..
كانت البيئة والاسرة والتاريخ هم من علموه المقام إضافة الى امتلاكه آلة تسجيل كانَ أول من أمتلكها في عائلتهِ, وهذا يعني إنه امتلكَ نظام الإعادة والتكرار فكان المسجل منعطفاً كبيراً في تعليمهُ إضافة الى نصائح الآخرين وتشجيعهم.
إمتلكَ التعابير المقامية بالفطرة وعبرَ عنها وعن ثقافتهُ البيئية باحتراف قراءة المقام العراقي.
كانت بداية الاحتراف لدى الأعظمي عندما نصحهُ صديق لهُ يؤدي المقام بالغناء في المقهى البغدادية التابعة للمتحف البغدادي وعندما استمع إليهِ مسئول المقهى إستغرب وفوجأ كثيراً، ووافق أن يُقدم الأعظمي بغناء المقام في المتحف يوم 1973/3/23 وهكذا تقرر مصيرهُ ومشواره ورحلته الفنية مع المقام العراقي عندما ذهبت للغناء لأول مرة على مسرح المتحف البغدادي. من هذا اليوم بدأت مسيرة أكثر من 37 عامً ومازل مستمراً بعطائه لحد الآن.

عاصرَ كبار قراء المقام وتعلم منهم الكثير أمثال: محمد القبنجي ويوسف عمر وشعوبي إبراهيم والحاج هاشم الرجب ومجيد العاني وحمزة السعداوي .
ويُعتَبرالآن رائداً للمجددين حيثُ أقتفى خطوات ورائد التجديد للقرن العشرين- محمد القبنجي- ساعده في ذلك المؤهلات المعرفية والأكاديمية والإمكانية والمساحة الصوتية الواسعة حيثُ يمتدُ إلى مايُقارب الثلاث أوكتافات والخبرة الطويلة في أداء المقام العراقي .
ويتميز بالإرتجال والإبتكار الغنائي في المسارات اللحنية يَقوده في ذلك المعاني ألتي يستلهمها من القصائد ألتي يغنيها.

إنتمائه إلى فرقة التراث الموسيقي العراقي ألتي أسسها الموسيقار الراحل منير بشير. ساعدهُ على الإنتشار عربياً وعالميا حيث زارَ أكثر من 60 بلداً مشاركا في أهم المهرجانات والمؤتمرات الموسيقية العربية والعالمية قدمَ من خلالها تراثهُ الغنائي العراقي المتمثل بالمقام العراقي حصدَ فيها على شهادات تقديرية وجوائز كثيرة. وأنجزَ الكثير على الصعيد العملي وليس على الصعيد الفني فقط, فقد أنتجَ له من خلال الشركات العالمية إسطوانات ليزر في باريس, وهي موزعة الآن في كل أنحاء العالم، أشهر هذه لإسطوانات (مقامات في العشق الإلهي)
ألتي أنتج عام 2007 من قبل مؤسسة المقام العراقي وشركة بلوكاب الهولندية بالتعاون مع دار ثقافات العالم في هولندا وتحتوي على المقامات العراقية والأغاني العراقية التراثية, إضافةً إلى واحدة من هذه الاسطوانات هي اسطوانة دينية أدى فيها الأذان بسبعة سلالم بطلب من الفرنسيين، وأدى فيها فصلا من منقبة نبوية شريفة ومدائح نبوية، حاول من خلالها الأعظمي إيصال التعابير العراقية الدينية والدنيوية إلى كل أنحاء العالم.

عندما يذكر المقام العراقي وأبرز قرائه في الوقت الحاضر فلا بُدَ أن يأتي أسم الفنان حسين الأعظمي في طليعة الأسماء الذين لعبوا دورا كبيرا في الحفاظ على هذا التراث الأصيل الذي يمثل هوية العراق الغناسيقية ونشره الى كل بقاع العالم لذلك أستحق وبجدارة اللقب الذي مُنحَ له من قبل وزارة الثقافة (سفير المقام العراقي).
بالإضافة إلى جمالية وأمكانيات صوته وعذوبته فأن حسين الأعظمي يتميز عن بقية قراء المقام بعلميته ودراسته الأكاديمية للعلوم والبحوث الموسيقية المحلية والعالمية فهو خريج معهد الدراسات النغمية العراقي في دورته الرابعة ويعتبر أول أستاذ مختص لتدريس مادة المقام العراقي بعد الفنان الراحل شعوبي أبراهيم وأكمل دراسته الجامعية في كلية الفنون الجميلة قسم الفنون الموسيقية ويُشكِل مع زميله الفنان محمد حسين كمر أول طالبين من طلبة معهد الدراسات النغمية يحصلونَ على شهادة البكلوريوس في العلوم الموسيقية من اكاديمية الفنون الجميلة / جامعة بغداد.
ويتمتع الفنان الأعظمي بصفات شخصية طيبة فهو محدث لبق ونديم المجالس وقارئ ومتابع للكتب الشعرية والأدبية والثقافية مما دفعه وشجعه أن ينشط في مجال التأليف وأن يكون مؤلف وباحث أكاديمي في مجال المقام العرقي فقد صدر له كتابه الأول من المؤسسة العربية للدراسات والنشر بعنوان (المقام العراقي الى أين) وكتابه الثاني بعنوان (المقام العراقي بأصوات النساء) وكتاب (الطريقة القندرجية عن رشيد القندرجي) وكتاب (الطريقة القبنانجية عن محمد القبنجي) ويتيح هذه الكتب للقارئ فرصة التعرف والأحاطة بجانب مهم من جوانب الموسيقى في العراق .

***حاصل على شهادة الدبلوم العالي في الموسيقى والغناء من معهد الدراسات النغمية العراقي، وشهادة البكلوريوس من كلية الفنون الجميلة قسم الفنون الموسيقية**

تبوأ مناصب عديدة منها مدير ومطرب المقام العراقي في فرقة التراث الموسيقي العراقي
– مدرس المقام العراقي والموسيقى في المعهد وكلية الفنون الجميلة قسم الموسيقى ببغداد
– معاون عميد اكثر من مرة ثم عميدا للمعهد الموسيقي ببغداد
– مدير بيت المقام العراقي ورئيس الهيئة الاستشارية فيه
– امين سر اللجنة الوطنية العراقي للموسيقى – عضو اللجنة الاستشارية العليا للموسيقى والغناء في العراق
– حاز على جائزة الابداع الكبرى في العراق عام 1999 ونال لقب فني من وزارة الثقافة العراقية (سفير المقام العراقي) عام 2003
- عضو نقابة المعلمين في العراق .
-- نال جائزة (الـ ماستر بيس، A Masterpiece) العالمية من منظمة اليونسكو 2003 عن بحث وغناء وتحليل في المقام العراقي

ألقى العديد من المحاضرات عن المقام العراقي والموسيقى العراقية في المؤتمرات الدولية والجامعات العربية والأجنبية وكذلك المؤسسات الفنية منها: معهد العالم العربي في باريس - معهد الموسيقى العالي بتونس - كلية التربية الموسيقية في القاهرة - جامعة اليرموك في الأردن - الجامعة الاردنية - جامعة فاس في المغرب - جامعة هارفرد ببوستن - جامعة جورج تاون بواشنطن - احدى المؤسسات الفنية في نيويورك – حاليا خبير ومدرس الغناء في المعهد الوطني للموسيقى التابع لمؤسسة الملك حسين في الاردن

سعد الأعظمي : (1951م)
الصوت الذي يجمع بين الأداء الديني والدنيوي للمقام العراقي

سعد حميد رشيد الأعظمي ولد في بغداد الأعظمية عام 1951م .
تتلمذَ على يَد أبرَز قراء المقام العراقي وكذلك على يَد أبرَز قُراء الأذكار والمواليد النبوية ومنهم والده الذي تأثر به منذ طفولته (الملا حميد رشيد) الذي كان من أبرز قراء المواليد والأذكار في بغداد وكان صاحب صوتٍ جميل ويمتلك طريقة فنية وجميلة في تنظيم وصياغة القطع والأوصال إضافة إلى تأثرِهِ بالقراء(خليل إسماعيل – شهاب الأعظمي- جميل الأعظمي – يونس يوسف وعبد الرحيم شهاب)

يتميز قارئ المقام سعد الأعظمي في أدائه للمقامات العراقية بالجمع بين الأداء الديني والدنيوي ويمتلك مقدرة ومساحة صوتية واسعة تُمَكِنُهُ من أداء جميع المقامات إضافة إلى المقدرة الكبيرة في الإنتقالات النغمية الصعبة والإرتجال والإضافة والتجديد في المقام وأدائه الجميل للبستات ألتي تصاحب هذه المقامات .
شارك في قراءة المواليد مع الأستاذ محمد القبانجي – يوسف عمر – عبدالرحمن خضر – حمزة السعداوي – عبد الرحمن العزاوي وعبد الرحيم الأعظمي .
وشارك أبرز ملالي بغداد الأصلاء في قراءة المنقبة النبوية أمثال:
(ملا بدر الأعظمي - ملا حمودي رشيد- ملا حسين رجب العزاوي - سامي عبد الغفور- ناصر القلمجي -علي حسين داوود. وهؤلاء يعتبرون أبرز وأهم من أجادوا قراءة الأنغام العراقية روحيةً وقراءة أصيلة للمقامات العراقية والموشح في العراق .

شارك في العديد من المهرجانات في العراق وفي المهرجانات العربية والعالمية مع الفرقة القومية للفنون الشعبية وفرقة التراث الموسيقي في تونس والمغرب والجزائر وليبيا والأردن ولبنان وأمريكا وكندا والبرازيل والأرجنتين وفنزويلا وفرنسا وإيطاليا ويوغسلافيا وبلغاريا وغيرها من المدن في مختلف أنحاء العالم. ونال العديد من الأوسمة والشهادات التقديرية.

حامد السعدي : (1958م)
الصوت الأمين على أداء المقامات العراقية وفق أصوله بالطريقة الكلاسيكية.

ولد في بغداد عام 1958م. يُعتَبر حامد السعدي من قراء المقام العراقي المتميزين ألذين حافظوا على الأصول الكلاسيكية القديمة للمقامات العراقية ويمتلك مقدرة ومساحة صوتية واسعة تُمَكِنُهُ من أداء جميع المقامات

سَجلَ مجموعة كبيرة من المقامات الصعبة وألتي لا يتم تداولها في الوقت الحاضر لصعوبتها ومن هذه المقامات: مقام العريبونات العجم والعرب ومقام الحليلاوي والتفليس والمنصوري والحديدي وغيرها من المقامات المنسية.

غنىلأول مرة في نهاية السبعينات في المتحف البغدادي بتشجيع من قارئ المقام عبد الرحمن العزاوي ثُمَ غنى في حفلات المقهى البغدادي الأسبوعية بإدارة الفنان محمد القيسي حيث تجمع خيرة قراء المقام العراقي حيث غنى في حفلته الأولى بحضورالأستاذ محمد القبانجي ويوسف عمر . وشعوبي إبراهيم وألذينَ يُعَدونَ من خيرة خبراء المقام العراقي وقد رعاه وأخذَ بيده فنياَ الأستاذ يوسف عمر. وسجل مجموعة كبيرة من المقامات العراقية لتلفزيون العراق حيث كانَ مشاركا في أغلبية حلقات برنامج سهرة مع المقام العراقي ألذي كانَ يَعده خبير المقامات العراقي هاشم الرجب. وعَملَ مدرساَ وخبيراَ للمقام في بيت المقام العراقي وتتلمذَ على يدهِ العديد من قراء المقام الشباب. كما شارك في العديد من المهرجانات في العراق وفي المهرجانات العربية والعالمية في تونس . فرنسا وسويسرا وإنكلترا وبلغاريا ومَكَثَ فترة 6 سنوات في العاصمة لندن كان يُقدم فيها حفلاته على مسارحها ويقوم بإلقاء محاضرات حول المقامات العراقية .ونال العديد من الأوسمة والشهادات التقديرية. و صَدَرَ له كتاباً بعنوان المقام وبحور الأنغام .

صلاح عبد الغفور (1953م - 2015)

صلاح عبد الغفور مطرب عراقي معروف ولد في ناحية السعدية بمحافظة ديالى شرقي العاصمة بغداد، عام 1953، وينحدر من جذور كردية، وكان أول ظهور له في برنامج مسابقات فنية اسمه (ركن الهواة) وقد لفت الأنظار إليه في أدائه ألواناً من المقام العراقي الصعب، خصوصاً في أغاني الفنان ناظم الغزالي تقدم إلى اختبار الإذاعة و التلفزيون عبر برنامج ركن الهواة عام1961 وهو لا يزال بعمر ثماني سنوات وجذب الأنظار عندما غنى أغاني الفنان العراقي الكبير ناظم الغزالي دخل عام1972 في الفرقة القومية للفنون الشعبية وأصبح فيما بعد عضواً في فرقة الانشادالعراقية، وشارك معها في عدد من المهرجانات والاحتفالات الداخلية والخارجية، واستمر فيها (4) سنوات .
وفي العام 1973 دخل إلى معهد الدراسات النغمية العراقي وأصبح طالباً فيه وتخصص في غناء المقام العراقي والعزف على آلة الكمان، ونالَ منها شهادة الدبلوم فن عام 1978.
إنظمَ إلى- فرقة التراث الموسيقي العراقي- التي أسسها الاستاذ منير بشير، وكان فيها عدد كبير من الفنانين المعروفين أمثال (مائدة نزهت، حسين الاعظمي، سعدي الحديثي، عبد الجبار الدراجي، رياض احمد، إبراهيم العبدالله، فريدة محمدعلي وغيرهم ...) وشاركوا في عدد كبير من المهرجانات والحفلات العالمية والعربية ، ذاعَ صيتهُ خلال فترة الثمانينات عندما أُعتُمِدَ مطرباً في المؤسسة العامة للأذاعة والتلفزيون
وغنى للعديد من الملحنين العراقيين حيث تعاون في بدايات حياته كمطرب في الإذاعة والتلفزيون مع الملحن الكبير ناظم نعيم الذي لحن له أجمل الألحان ألتي تحمل نكهة المقام العراقي ووجدَ في صلاح عبد الغفور الصوت الأقرب والأمثل لتأدية ألحانه كما لو كان ناظم الغزالي .

توفي صلاح عبد الغفور وهو في قمة عطائه ليلة الأحد بتاريخ 7-4-2013 عن عمرٍ بَلغَ ال 60 عاماً، بعد تعرضه لحادث سير في مدينة أربيل بإقليم كردستان.
وقد شيَّعت الأوساط الفنية العراقية، صباح الاثنين، جثمان الفنان الراحل صلاح عبدالغفور.

وكانَ للفنان الراحل أكثر من 30 ألبوم، كان يغني المقام العراقي والأغاني العراقية التراثية وكذلك غنى الأغنية العاطفية والوطنية، غنى الكثير من المطربين فيما بعد أغانيه واشهرهم الفنان التركي الكبير إبراهيم تاتليسس حيث غنى أغنيته الشهيرة (شلونك عيني شلونك)، ومن أشهر أغانيه (حلوة يالبغدادية، خسرتك يا حبيبي، كل يوم لك ميعاد، ياليتني من عرب شمر)...

2- المرأة والمقام

بدأ المجتمع الإنساني بالإنتساب إلى المرأة الأم التي يولد من رحمها كل شئ من تفاصيل الحركة والحياة والنماء.
وعراقيا كان للمرأة عبر تاريخنا القديم والحديث دورها المميّز. وقد سجّل لها تاريخ وادي الرافدين موقعها المؤثر في الحياة العامة. فلقد كانت الأم التي تدير منزلها وتدبر شؤونه بكل التفاصيل ولكنها لم تكتفِ بذلك ولم تقف عند جدران البيت وحيطانه الصماء، فنزلت إلى حقول الرعي والزراعة وأدارت أنوال الصناعة حياكة ونسجا وتشكيلا وتصنيعا لمواد السوق وبضاعة المجتمع البشري، وظلت المرأة العراقية محتفظة بموقعها في تصدرها قائمة اليد العاملة في الريف وفي مساهمتها الفاعلة في المدن والقصبات.

وأسفار بلاد ما بين النهرين تحتفظ هي الأخرى بتاريخ حافل لقيادة المرأة ممالك ودول ومنظمات وليس غريبا هذا على تاريخ وادي الحضارات الإنسانية الأولى.

ونتيجة للظروف والإنتكاسات العديدة ألتي 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 والأهتمام بمتطلبات الزوج وعدم فسح المجال لمشاركتها وعطائها خارج البيت.! وهكذا مرت القرون والمرأة بعيدة عن مسرح الاحداث على 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 أي قبل (تأسيس الدولة العراقية في 23 اب 1921 وإنتخاب الأمير فيصل بن الحسين ملكا على عرش العراق*) .

وعادت من جديد تعمل من أجل استعادة مكانتها وكان مطلع القرن العشرين مرحلة منطلق ومبتدأ للثورة الاجتماعية عندما عَبَرَ الشاعر جميل صدقي الزهاوي* عن تلك الثورة بدعوتها لتمزيق اللفائف التي كانت تحجبها عن النور وتحيطها بظلمة الفكر قبل أنْ تحجبها لباسا وثيابا!

إن حقبة التحول كانت في بداية القرن العشرين، حيث كان هناك تحولات كثيرة تنمو، وكان أبرز هذه التحولات ورمزها المرأة التي قادت هذه الحقبة إلى الإنفتاح في شتى مجالات الحياة، أمست هناك حالة من الضجيج اخترقت المجتمع العراقي، وبرزت أصوات و جمعيات ومؤسسات بالدعوة إلى تحررالمرأة ومشاركتها للرجل في جميع مجالات الحياة ومنها الحياة الثقافية والأدبية والفنية مثلا المسرح والتشكيل والموسيقى والغناء وكذلك ولوج المرأة عالم الأداء المقامي ، والتقت النهضة الجديدة للغناء والموسيقى في العراق مع الأفكار التحررية ،

***تأسس العراق كدولة مستقلة من الولايات العثمانية الثلاث (الموصل، بغداد، البصرة حيث كانت بغداد هي الولاية الكبرى والمهيمنة على باقي الولايات في الرقعة العراقية، فكان كياناً سياسيا واجتماعيا وجغرافيا متماسكا منذ دولة بابل التي كانت عاصمتها بابل التاريخية وكذلك في عهد الغساسنة والمناذرة وصدر الإسلام، حيث كانت تسمى هذه الرقعة الجغرافيه والاجتماعية بالعراق بلد الثغور، اي حاضرة العرب وقبائلهم على حضارات وامصار العالم من الشرق. (ويكيبيديا الموسوعة الحرة)**

إن فن هذا الغناء الذي تطور وبرز في القرن العشرين، يدين بالفضل للحقب التي سبقته في القرن التاسع عشر.. لأن اصول هذا الغناء عميقة في احاسيس ومشاعر المغنين والموسيقيين وأبناء البلد جميعا.. مما يدلل لنا عن وجود الأصالة الفكرية والأصالة الغناسيقية، المتأصلة الجذور، خاصة بأبناء بلدهم العراق..

ظهورالاسطوانة في الربع الأول من القرن العشرين ألذي لعب دوراً مهماً في نشر الغناء وفسح المجال أمام المرأة للأستماع إلى أسالب الغناء العراقي ومنها المقام العراقي من خلال تسجيلات الرائد المقامي محمد القبانجي وغيره من رواد هذا الفن إضافة إلى التعرف على أساليب الغناء والموسيقى الموجودة في الأقطار العربية.

كل هذا ساعدَ على ظهور المرأة لاول مرة على مسرح الأحداث كظاهرة جديدة، حيثُ تحركت المرأة في هذه الحقبة لتعلن وجودها بعد الانعزال الاجتماعي، فغنت أولا التراث الموسيقي، وأخذت طابع التقليد في البداية وأحيانا طابع الإقتباس، وكانت أولى تجارب النسوية المقامية في العقد الثالث من القرن العشرين، عندما بدأت صديقة الملاية أنشدت في الفرق الدينية لأداء الشعائر الدينية، حتى دخلت ميدان إحتراف الغناء المقامي،

فقد حققت تجربة الأداء النسوي للمقامات العراقية إنجازات فنية لعبت دورا فعالا في دعم الفن الأدائي للمقامات العراقية وتنميته، حيث كانت تتمتع بالمقدرة أن توقظ الرغبة في سماع التراث الغناسيقي، وأسهمت في مضاعفة عدد الناس الذين أصبحوا يهتمون بالمقام العراقي.

بدأت المرأة تدخل عالم المقام العراقي للمرة الأولى، كما يظهر تراث المقام الممتد إلى أكثر من ثلاثة قرون في نهاية القرن التاسع عشر على يد طليعة من المغنيات الرائدات مثل:
صديقة الملاّية، وبدرية أنور، ومنيرة الهوزوز، وسلطانة يوسف، وسليمة مراد* ألتي تميزت في تقديم الأغنية البغدادية الحديثة في حينها وأُعتبرت من أشهر مطربات العراق

وقد أدى نجاح هذه الطليعة من النساء المطربات إلى دخول جيل جديد من المغنيات للفترة بين ثلاثينات وخمسينات القرن العشرين مثل:
وعفيفة إسكندر، زهور حسين، صبيحة إبراهيم، وحيدة خليل، لميعة توفيق، هيفاء حسين ، أحلام وهبي، مائدة نزهت، هناء وغادة سالم ..... وغيرهن من اللواتي تخصصنَ بأداء الأغنية البغدادية الجديدة المستنبطة من روح المقام العراقي وكذلك الأغنية ألتي تحمل طابع وروح الأغنية الريفية في تلك الفترة والمُلحنة من قبل طليعة المُلحنين العراقيين أمثال: الأخوان صالح وداوود الكويتي، وديع خوندة (سمير البغدادي)، عباس جميل، رضا علي، ناظم نعيم، أحمد الخليل، خزعل مهدي، ومحمد نوشي. هذه المجموعة ألتي وضعت البصمة الحقيقية للهوية الغناسيقية العراقية من خلال ألحانهم المستمدة من روح التراث الغنائي العراقي المتنوع.

أسفري فالحجاب يا بنت فهر هو داءٌ في الاجتماع وخيم
كل شيء إلى التجدد ماض فلماذا يقر هذا القديم

*** جميل صدقي الزهاوي : ولد في عام 1863 في بغداد من ابوين كرديين يرجع نسبه الى امراء بابان في السليمانية. والزهاوي شاعر وفيلسوف عراقي كبير كردي الأصل، توفي عام 1936م. نظم الشعر بالعربية والفارسية منذ نعومة أظافره فأجاد.كان الزهاوي معروفا على مستوى العراق والعالم العربي وكان جريئاً وطموحاً وصلبا في مواقفه، اما لقب الزهاوي فقد جاء عن طريق جده الذي هاجر الى مدينة زهاو القريبة من خانقين ومكث فيها عدة سنين وتزوج امرأة زهاوية فولدت له والد جميل (صدقي . وبعد عودته الى السليمانية اشتهر بالزهاوي) (مقالة بعنوان تحرير المرأة تحرير للعقل في جريدة الصباح العراقية للكاتب شمخي جبر بتاريخ 30 تموز 2007 صفحة مجتمع مدني)**

وكثيراً ما كانت تُثار الآراء حول قدرة المرأة على أدائها للمقامات العراقية فنجد بعضَ المتابعين يميلون إلى الاعتقاد بقدرة المرأة على أداء المقام العراقي، في حين تجد البعض الآخر يرى أن صوت المرأة لا يصلح لأداء المقامات، على الرغم من أن ساحة الغناء العراقية والدول المجاورة لها قد عرفت أصوات نسائية جميلة جداً اختصصن بغناء المقام،

كانَ قراء المقام ومتذوقيه على مر العصور يعتبرونَ ومن وجهة نظرهم بأنَ فن المقام العراقي هو فن رجولي وكل مغنية تحاول الدخول إلى عالم المقام الرجالي يطالها النقد اللاذع، وتحبط عزيمتها إضافة إلى أنَ المقام كانَ يؤدى حتى وقت متأخر من تأريخنا المعاصر في الموالد والأذكار والمناقب النبوية، وفي التمجيد على المنابر وفي المقاهي والمجالس إضافةً إلى مصاحبة قراءة المقام في رياضة الزورخانة ألتي تخصُ الرجال.
وكما نلاحظ إنَ هذه الأماكن كانت محرمة سابقاً من تواجد وحضور المرأة فيها لذلك فإنَ قلة من النساء اللواتي تجرّأن على اقتحام فن المقام العراقي وما تلبثُ بعد غناء بضعة مقامات أن تنكفئ وتعود إلى ألوان الغناء الأخرى

نستنتج من ذلك أنَ العلاقة بينَ المقام العراقي والصوت النسائي تكاد تكون نادرة جدا حيث هنالك عدداً قليلا جدا من الأصوات النسائية اللواتي يعُدَنَ على عدد أصابع اليد الواحدة اللواتي خُضنَ تجربة أداء جزء من المقام أي تأدية بعض القطع والأوصال الداخلة بالمقام وليس المقام بالشكل المتعارف عليه أي من التحرير الى التسليم.

ويمكننا أن نستثني من ذلكَ إذا أردنا نكونَ أكثرُ جرأةً وواقعيةَ في الطرح المتخصص في هذا المجال فنقول إن كلاً من: صديقة الملاية، سلطانة يوسف، جليلة العراقية المعروفة بأم سامي، زهور حسين، مائدة نزهت، وفريدة محمد علي هنَ من ينطبِقُ عليهُنَ أسم قارئات حيثُ قرأنَ المقامات بأصولها التقليدية والتـأريخية والمتعارف عليها أي من التحرير إلى التسليم مروراً بأركان المقام الأخرى ألتي جئنا على شرحها سابقاً.
والأخيرة تفوقت على سابقاتها بدراستها كطالبة في معهد الدراسات الموسيقية للمقام العراقي والنظريات والمناهج الموسيقية إضافة إلى إمكانياتها في العزف على آلة العود وقرائتها للنوتة الموسيقية

من خلال إلقاء الضوء على نتاجات هؤلاء المطربات الستة (قارئات المقام)
نلاحظ التطورالأدائي والثقافي والأكاديمي وهي خلاصة التجربة النسوية في غناء المقام العراقي للقرن العشرين ونخلص الى القول من خلال هذا الاستعراض وعرض التجربة النسوية نلاحظ تطور واضح حتى هذا اليوم، وإذا ما ألقينا الضوء من جانب آخر على نتاجات المطربة فريدة محمد علي ونحن قد إقتربنا من تجاوز عشر سنوات من القرن الوحد والعشربن فالنتاجات مستمرة في التطور الأدائي للمقامات من الناحية المعرفية والفنية والعلمية.

*** كانت تكنى بأسم سليمة باشا نسبة إلى لقب عائلتها ووالدها مراد باشا كما مُنحت من قبل وزارة الثقافة العراقية وبيت المقام العراقي لقب رائدة الأغنية البغدادية الحديثة للقرن العشرين.**

يبدو إنَ لصديقة الملاية وسلطانة يوسف وزهور حسين ومائدة نزهت وفريدة محمد علي، تأثيٌر بارز في فن الغناء المقامي كتجربة نسوية رائدة طيلة القرن العشرين. وكذلك يجب ان نتذكر، إنَ مواهب هؤلاء النسوة المغنيات.. وإمتلاكهن مقاليد التطور المتواصل عبر جيل كل مغنية منهن.. ومن ثم مقاليد وناصية التأثير في الاتجاهات الجمالية عموما. أصبح أمراً مفروغاً منه، بعد أن إقتنع المجتمع بان النسوة من الفنانات المغنيات قادرات على الوقوف بثقة وعلى التقدم والتاثير بعد ان إجتزنَ مرحلة التاثر.

وفيما يأتي نستعرض السيرة الفنية لأشهر الفنانات العراقيات اللواتي قمن بقراءة المقام العراقي.

أشهر قارئات المقام العراقي

أول المغنيات :

أ- صديقة الملاّية (1901-1970)

(صديقة الملاية هو اسمها الفني، وأسمها في بطاقتها الشخصية هي صديقة الملا عباس موسى وقد كان اسمها الحقيقي "فرجة بنت عباس"، أخذت المطربة العراقية الكبيرة لقب الملاية لانها كانت تقرا القرايات الحسينية في ايام عاشوراء لذلك سميت بالملاية .

فقد مارست الأداء الديني مكونة فرقة لإقامة المناقب الحسينية، والشعائر في الأفراح والأتراح.

وهي من الأصوات النسوية البارزة في تأريخ الغناء العراقي، إستطاعت ان تجد لها مكانا بارزا ومرموقاً بين الاصوات التي عاصرتها، على الرغم من انها خريجة الوسط الشعبي، الذي كانت طقوسه تنحصر في الافراح والأحزان، حيث كانت تقام العزاءات والندب في البيوت ، فكان صوت فرجة بنت عباس" وهذا اسمها الأصيل ينطلق من بيت الى بيت يشدو ليفرح ويبكي في ان واحد.

وقد قدر لهذه الفتاة ان تصبح نجمة الملاهي والمسارح.

كانت صديقة الملاية مطربة دائمة الحضور في " ملهى الشورجة " القريب من سوق الشورجة آنذاك، لكن الزمن لعب دوره القاسي في حياة هذه المطربة، حيث لم تحتفظ لها مكتبات الأشرطة إلا بالقليل والنادر من أغنياتها الكثيرة)*.

تعد الفنانة صديقة الملاية من أشهر المغنيات العراقيات الذين ذاع صيتهم في ثلاثينات القرن العشرين. سجلت عام 1923 مجموعة من الأسطوانات تحتوي على مجموعة كبيرة من الاغاني ألتي اشتهرت بها هذه المطربة والتي لا تزال تتردد على ألسن العراقيين ومن أهم الأغنيات التراثية العراقية منها: الأفندي" والجار خويه الجار ويا صياد السمك وعبودي جاي من النجف وفراقهم بكاني وعلى جسر المسيب وغيرها الكثير من الأغاني العراقي التي تعد في وقتنا الحاضر

وكانت أول مطربة عراقية غنت من دار الإذاعة العراقية عام 1936، وخُصِصَت لها وقتاً خاصاً لتقديم أغانيها الشعبية المحببة الى الناس.

وتكمن أهمية صديقة الملاية في إصرارها على المشاركة في المقام العراقي، كونها أول مطربة ساهمت في فتح الأبواب أمام الأصوات النسائية لغناء المقام وقد تمكنت من وضع حجر الأساس لعنصر المرأة في مشاركتها الرجل بغناء المقام العراقي، ومن المثير للجمهور المستمع هو ما يحصل عليه من مقامات المدمي، الحكيمي، المحمودي، ومقام "البهيرزاوي" هو الشعور الصوت الذاتي والتعبير الذاتي، الشعور بالخصوصية، وبالتالي إتاحة الفرصة للفرد للإعلان عن إمكانياته الذاتية. وصوت صديقة ينحو منحى الغلاظة نوعا ما، حيث ينتمي صوتها إلى ما يُمكن أن يسمى بطبقة (الكونترا آلتو)، وصديقة بصوتها الجميل كانت وسيلة للتعبير عن غاياتها وأصالتها كعراقية تصدرعن غناء وموسيقى العراق في كل عصوره وتاريخه، وقد استطاعت موائمة ألحانها الموضوعة من قبل ملحني حقبتها مع كلمات الأغاني الموضوعة من قبل الشعراء المعاصرين.**

في اواخر ايامها فقدت بصرها ولجات الى الاستجداء في باب شعبة الحسابات في الاذاعة لولا المعونة التي كانت تقدمها الاذاعة اليها.

توفيت صديقة الملاية في شهر نيسان من العام 1969 عن عمر يناهز الثماني والستين.

---

*ويكيبيديا الموسوعة الحرة http://ar.wikipedia.org/wiki/

** الكونترا ألتو : وهو الصوت الغليظ لدى النساء ويرادف هذا الصوت الدرجة المستعملة لدى الرجال تحت اسم (باريتون) ويمتاز الكونترا ألتو بتأدية التعابير العاطفية العميقة .

ب- سلطانة يوسف (1910-1995)

سلطانة يوسف مطربة عراقية من مطربات الرعيل الأول.

ولدت سلطانة يوسف جاد العام 1910 لأسرة عراقية يهودية في مدينة الموصل، ولقد غنت لأول مرة عام 1927 في ملهى سُمي بعدئذ بـ (نزهة البدور) بالقرب من سوق الهرج من بغداد.

لحن لها كبار الملحنين في ذلك الوقت أمثال صالح و داوود الكويتي. وكانت تمتلك صوتا قويا ورخيما ميزها عن بنات جيلها.

(حاولت سلطانة يوسف أن تعلن عن إمكانياتها في أداء المقامات، وقد انهمكت سلطانة يوسف بإعداد أبوذيات وعتابات وقامت بغناء مقامات، خاصة عندما قدمت أداء لمقام البهيرزاوي ضمن حفلة في الموصل، فقد تجاوز صوتها أبعاد المساحة الصوتية التي يمتاز بها المقام، كما أنها اقتربت من شبه الكمال في أدائها للمقامات من الناحية الأصولية التقليدية. ثم اعتزلت الفن أواخر الخمسينيات ولقد عاشت سلطانة يوسف في الموصل وبقيت فيها حتى وفاتها منتصف التسعينيات من القرن العشرين. من أغنياتها المشهورة أغنية وشلون أصبر الروح ألحان صالح الكويتي من مقام النهاوند) (8) .

ج- زهور حسين (1924-1964)

(هي زهور حسين اسمها الحقيقي زهرة عبد الحسين مطربة من العراق، ولدت عام 1924 في منطقة الكاظمية في بغداد بدأت الغناء عام 1938 حيثُ كانت تغني منذ الصغر وكانت تحيي الحفلات النسائية الغنائية الخاصة بمناسبات الأعراس،

إن الحديث

عن الفنانة القديرة الراحلة زهور حسين يعني الحديث عن واحده من أجمل الأصوات العراقية الأصيلة خلال فترة الأربعينيات والخمسينيات والستينيات لما تملكه هذه الفنانة من مقومات الجمال والرقة والعذوبة. هذه الزهرة التي تفتحت منذ طفولتها وصباها تُردِدُ الغناء في الحفلات النسائية الخاصة وبين العوائل في المحافل والمناسبات كالأعراس والختان وكذلك في المدائح النبوية والدينية التي تقام في مدينة الكاظمية مسقط رأسها . وقد اشتهرت بحسن أدائها وجمال صوتها الذي تصاحبه(بحّة) جميلة محببة ومميزة صارت فيما بعد علامة أوهوية تعرف بها ينتمي صوتها إلى طبقة (الميتزو سوبرانو*)، وترافق هذه البحة صوتها حين أدائها أي أغنية أو طور، وكان لوالدها حسين النقاش ألذي كان مولعاً بسماع الأغاني وفنونها وأطوارها وكذلك له إلالمام بأصولها وأدائها، وصلته بقراء المقام العراقي وبعض المطربين السابقين، الفضل الكبير والمحفز الاول للفنانة زهور حسين مما شجعه على شراء -كرام فون- أو كما يطلق عليه في العراق سابقاً التاكي أوالقوان ومن خلال هذا الجهاز بدأت زهور تسمع للعديد من المطربين والمطربات المشهورين والمعروفين انذاك في بغداد والمحافظات ، أمثال محمد الكبنجي وحسن خيوكه ومنيرة الهوزوز وزكية جورج وصديقة الملايه وآخرين، فتعلمت أصول الغناء واستوعبتها من خلال سماعها الجيد وسرعة الحفظ وجمالية الصوت اضافة الى إلامكانيات الاخرى المتوفرة لديها) (9).**

(كانت الفنانة زهور حسين قبل دخولها دار الإذاعة تغني في ملهى الهلال ومن ثم الفارابي وأبو نؤاس وتؤدي أغاني من الفلكلور العراقي البستات والأغاني البغدادية الجميلة إضافة الى أدائها بعض المقامات العراقية الدشت والأوشار والهمايون التي كانت تؤديه بالشعر العربي الفصيح .
وقد برعت في ادائه مما أيقظ حسد بعض المقاميين وقد إعتمدت في غنائها مقدمات جميلة لشعراء كبار مثل : الأحوص بن جعفر، بشارة الخوري، سبتي طاهر، جبوري النجار، عبد الكريم العلاف وغيرهم ولحن لها أبرز الملحنين البغداديين المعروفين آنذاك أمثال الملحن الكبير عباس جميل ألذي لحنَ معظم أغانيها وشكلا ثنائياً في تقديم مجموعة من الأغاني العراقية الأصيلة لازالت خالدة في الذاكرة العراقية وهذه الألحان كانت مستمدة من روح المقام العراقي أبرزها وأشهرها
غريبة من بعد عينج يا يمة ألتي كتبَ كلماتها شاعر الأغنية العراقية جبوري النجار، وهنالك ألحان أخرى الفنان عباس جميل الأخرى- يا يمة ويم عيون حراكة وأغنية جيت يهل الهوة)، إضافة إلى تعاملها مع ملحنين آخرين منهم: محمد نوشي،سعيد العجلاوي، خضرالياس ورضا علي.

*** الميتزو سوبرانو: ويعني الصوت البشري المتوسطة الحدة وهو وسط بين السوبرانو و الألتو .**

**** عبارة عن جهاز يشبه المسجل تثبت في أعلاه مكبرة صوت كأنها بوق صغير ومثبت في أسفلها –أبرة - وتحت الابرة توضع الاسطوانة وهي قرص بلاستيكي يشبه قرص السي دي حاليا.**

عند دخولها دار الاذاعة عام 1947 سجلت زهور حسين عدة اسطوانات لشركات انجليزية والمانية غنت فيها نماذج من الفولكلور العراقي . وتعد هذه الفنانة واحدة من المع نجوم الغناء البغدادي وكان رصيدها من الاسطوانات عاليا في شركة جقماقجي البغدادية وهي الشركة العراقية الاولى التي ابدعت في تسجيل اصوات الفنانين العراقيين الرواد. ومن أهم اغانيها ألتي سجلتها مع هذه الشركة: يادمعة سيلي، غريبة من بعد عينج يا يمة، الهجع، ومنانه بعد لا تكول نتلاقة، وجيت لاهل الهوى، آه من هذا الوقت، تضحكون اضحك الكم، صلوات الحلو فات، يام عيون حراكة ، سلمة يا سلامة ، سودة شلهاني يا يمة، يا بنية عليج الله، خالة شكو، وبعض من الابوذيات منها لو صار دولاب الهوة لولا الغرام، لقد سار الحبيب، ايها الساقي رحيقا، اشكو الغرام، بعدة قلبي ، شيفيد الموادع ، جفاني طير سعدي ، يا عزيز الروح .(10).

قالَ عنها ملحن الأغنية البغدادية عباس جميل:
(لحنت للمطربة الراحلة زهور حسين أكثر من ثمانين أغنية ، تجيد أداء المقام وكان في صوتها البحة الجميلة ألتي عشقتها أسماع العراقيين وكانت تسيل رقة وحناناً وشجى، تلامس بها ارق عواطف الإنسان. حوربت كثيراً من قبل بعض الفنانات بمختلف الحجج والبعض الاخر من الفنانات حاولن منافستها في طورها فلم يفلحن وقد شكلنا معا ثنائيا كبيرا وكانت تربطني بها علاقة روحية حميمة مبنية على المحبة والإحترام وهذا ما جعلني أنسجم معها في اللحن الذي اقدمه لها وقد كانت تتفاعل مع اللحن والكلمة بشكل يمنحني القدرة على العطاء اكثر وهي مطربة كبيرة بكل المقاييس وكانت آخر أغنية لحنتها لها هي أغنية وين أبن الحلال كتبَ كلماتها الشاعر عبد الكريم العلاف
ولم يمهلها القدر لتغنيها وأصبحت هذه الأغنية من نصيب الفنانة فريدة محمد علي*)

(تُعتَبر المطربة زهور حسين رائدة الغناء الشعبي، وانتاجاتها بصورة عامة كانت رصينة، إمتزج عقلها مع قلبها لتعبر ببساطة عن هموم المجتمع في حقبة انتصاف القرن العشرين، فقد غنت هذه المطربة الكثير من الأغاني القديمة والجديدة نسبة لحقبتها التي عاشت بها، وإمتازت أغانيها بخصوصية إقليمية بغدادية، فهي قد نشأت في بغداد فامتلكت مميزات البيئة البغدادية،
وقد عاصرت مطربين و موسيقيين أمثال الأخوان جميل ومنير بشير، وغانم حداد وخضر إلياس الذين أنتجوا للمقام العراقي أعمالا في غاية الأهمية لتاريخ العراق الحديث والمعاصر، والتي امتازت بالتطلعات الفنية الأخرى خارج المحلية الإقليمية أملا في التفاعل الفني والثقافي للبلدان المجاورة وخاصة العربية. ونجحت زهور حسين في تزويد العالم بعالم خيالي وعاطفي والتعبير عن محيطها البيئي بواسطة أسلوب أدائي فني عفوي في الأعمال، فقد كانت لغتها مليئة بالحزن والشجن والخيال والعاطفة والعذاب، وهي مازالت حية) (11)

رحلت هذه الفنانة القديرة المبدعة وهي في قمة عطائها، الى عالم الخلود يوم 24/ 12 / 1964 إثرَ حادث سير على طريق بغداد – الحلة، وقد بقيت زهور فاقدة الوعي في المستشفى لمدة 10 ايام وبعدها فارقت الحياة وهي في الأربعين من عمرها، تاركة ورائها ثروة غنائية خالدة وإرثا عراقيا يدعو للفخر والإعتزاز.

---

* في زيارة عائلية للفنان عباس جميل وزوجته أم فيصل إلى بيت الباحث في عام 1990 وأثمرت هذه الزيارة عن أغنيتين تعاون فني بين الفنان عباس جميل والفنانة فريدة محمد علي زوجة الباحث وهاتين الأغنيتين أبن الحلال للشاعر عبد الكريم العلاف وأغنية ما ريدة للشاعر جبوري النجار وفيه تحدث الفنان عباس جميل عن المطربة زهور حسين .

د- مائدة نزهت : (1937

ولدت الفنانة مائدة جاسم محمد عزاوي - مائدة نزهت - في الكرخ من بغداد عام 1937. (12) ثم دخلت المدرسة الإبتدائية حيث شاركت لاول مرة في اداء الاناشيد المدرسية منتصف الاربعينات.. وبسبب القيود الاجتماعية الصارمة.. فقد كانت ترفه عن نفسها وتمارس هوايتها الادائية بمشاركتها الاداءات الدينية مع النساء من الاقارب والمعارف. وبسبب هذه القيود ايضا. لم تستطع ان تدرس الموسيقى – وفي عام 1954 أعجب بها منير بشير وخزعل مهدي* فشجعاها على التقديم للاذاعة فخضعت للاختبار فنجحت نجاحاً باهراً.**

بدأت حياتها الفنية بداية العقد الخمسيني وقد تجرأت مرة وذهبت إلى الإذاعة لتجرب حظها في اختبار الصوت، ولم يتردد سامعوها في أن يعلنوا عن نجاحها المميز. ومنذ عام 1956 وهو العام الذي أفتتح فيه التلفزيون العراقي أصبحت المطربة مائدة نزهت نجمة شاشة التلفزيون العراقي، والاذاعة العراقية.

يرى الباحث إنَ مائدة نزهت أحدثت إنعطافاً جديداً ومهماً في مسيرة الأغنية العراقية حيث نقلت الأغنية العراقية من عالمها الحزين إلى أغنية تحمل روح الإحساس بالتفائل، مما حدث إنقلاباً وتبديلاً ملحوظاً في ذوق المستمع العراقي، فهي تؤدي الكثير من أنواع الغناء العربي والعراقي لإمكانية صوتها ، وهي قادرة على تأدية المقامات العراقية التي تتلاءم وتنسجم مع إمكانيات صوتها والذي يمتلك المواصفات المطلوبة، حيث يتميز صوتها بأمتلاك مساحة صوتية واسعة تمتد بطبقاته العالية وحلاوة الأداء وينتمي صوتها بين (السوبرانو والميتزو سوبرانو*) ،**
وبعد أن إشتهرت وثبت قدمها كمغنية متميزة إتجهت مائدة نزهت وبتشجيع من الفنان منير بشير إلى غناء المقام العراقي، حيث كسبت معجبون جدد لها، وعن طريقها تَعَرَفَ الجمهور على أداءً نسوياً جديداً للمقام العراقي لم يسمع من قبل على الرغم من أن هناك مطربات عراقيات قد سبقنها في هذا المجال.

*** يقول الفنان منير بشير في مذكراته (وفي هذه الاثناء عثرت على صوت جديد شكل اضافة كبيرة للاذاعة، وكان ذلك الصوت هو صوت مائدة نزهت.. فكلفت المحلن أحمد الخليل بتلحين بعض الاغاني لها، وكانت اول اغنية لها هي اغنية (التوبة) التي وضعت مقدمتها الموسيقية واشتركت بالعزف معها على العود تشجيعا لها ودفعا لها للامام. (منية سمارة , محمد الظاهر,مذكرات موسيقى الحكمة , ص 72)**

**** في لقاء مع الفنان غانم حداد، قال انه كان احد اعضاء لجنة الاختبار ولا يتذكر من كان معه من اعضاء اللجنة.**

***** السوبرانو : وهو الصوت المرتفع ذو الطبقات العالية والحادة قادر على أ داء الأ لحان العاطفية . وهناك سوبرانو للدراما يمتاز بمداه الواسع في التعبير عن ألوان الانفعالات والعواطف أما (الميتزو سوبرانو) فهو الصوت المتوسط الحدة وهو وسط بين السوبرانو و الألتو .**

غنت مائدة نزهت لمعظم الملحنين العراقيين منهم زوجها الملحن الكبير وديع خوندة المعروف بأسمه الفني - سمير بغدادي- وعباس جميل وأحمد الخليل وناظم نعيم ورضا علي وعلاء كامل وفاروق هلال وغيرهم والأخير لحنَ لها واحدة من أجمل الأغاني في نهاية السبعينات وهي أغني - سألت عنك - من كلمات عبد الكريم مكي هذه الأغنية المتميزة نصً ولحناً وأداءً في هذه الأغنية كشفت هذه المطربة الرائعة عن قدراتها الصوتية وأمكانياتها الأدائية والتحكم بقدرات صوتها من الناحية الديناميكية في أستخدام الصوت المستعار بطريقة جميلة وأستخدام الفبراتو في الجمل اللحنية ألتي أبدعَ بها الملحن الكبير فاروق هلال ومن ثُمَ إبراز جمالية الأنتقالات اللحنية والنغمية بصوتها وستبقى هذه الأغنية علامة متميزة في مسيرة هذه الفنانة الكبيرة وكذلك للملحن فاروق هلال.

ومن الأغاني الأخرى ألتي اشتهرت بها هذه المطربة أغنية " توبه " وهي من تأليف وتلحين الفنان أحمد الخليل، و" كالو حلو "للملحن ناظم نعيم و" جنان عيونك" التي قام بتلحينها الموسيقار جميل سليم، وللمطربة مائدة نزهت ثلاثة أغاني كتب كلماتها الشاعر ذياب كزار ولحنها الملحن العراقي الكبير كوكب حمزة وهنَ "الحاصوده "وهمه ثلاثة للمدارس" وأم زلوف" حيث تعد هذه الأغاني من أكثر أغاني مائدة نزهت شهرة، وهناك الكثير غيرها.
وعُرِفَتْ المطربة مائدة نزهت بغنائها للقصائد الشعرية والمقامات العراقية، وكانت تعتمد في عملها الفني على الإعتقاد بأن لثقافة المطرب أثرها الكبير في مستوى ونوع أغانيه.

من الناحية الفنية أمتلكت رصيداً كبيرا من الأغاني وألتي أغنت بها المكتبة الصوتية للغناء العراقي، غنت الموال، وأستفادت كثيراً من مطرب المقام العراقي حسين الاعظمي في تعليمها للمقامات التي أدتها بأتقان حيث عملا معاً أكثر من عشر سنوات في فرقة التراث الموسيقي العراقي وشاركا من خلالها في العديد من المهرجانات في العالم حتى النصف الثاني من العقد الثمانيني حيث إعتزلت الغناء وتفرغت للعبادة وحجت بيت الله الحرام) .(13)

ه- فريده محمد علي عباس الأسدي : (من مواليد كربلاء 1963 -

من الأصوات النسائية ألتي سجلت حضورا متميزا في مجال أداء المقام العراقي بشكل خاص والأغنية العراقية بشكل عام، ولا نغالي اذا ما قلنا أنها تقف الأن وبجدارة في طليعة الأصوات النسائية العراقية ساعدها في ذلك دراستها في علم الغناء في معهد الدراسات الموسيقية في بغداد والتي منحتها الحصانة العلمية اضافة الى امكانياتها الصوتية القوية والواسعة ألتي تمتد الى ديوانين (أوكتافين) في الموسيقى العربية وهذه المساحة الصوتية وامكانياتها الأدائية المتمكنة ساعدتها في أداء مجموعة كبيرة من المقامات العراقية قاربت إثنان وعشرون مقاما.

بدأت فريدة رحلتها مع المقام العراقي منتصف الثمانينات وكان أولَ ظهورٍ لها على مسرح الرشيد في بغداد عام 1985 بمناسبة يوم الفن حين كانت طالبة في المرحلة الأولى من معهد الدراسات النغمية العراقي وقدمت مقام الأورفة بكلمات الشاعر العراقي معروف الرصافي، وقد نجحتْ فيه نجاحا كبيرا حتى إنه ونظراً لطلبات الجمهور في ذلك الوقت أعيد بث المقام في يوم واحد من القناة التلفزيونية العراقية الأولى* مرات عديدة، وأفردت لها الصحف العراقية مقالات تتحدث عن ولادة صوت نسائي جديد في أداء لون المقام ، وبهذا المقام تكون فريدة قد اعلنت نفسها مطربة مقامية بارزة ومؤثرة ضمن مسيرة التجربة النسوية في الغناء المقامي وفيه برزت شخصيتها الفنية وامكانيتها الغنائية .
(إن مقام الاورفة هذا يعتبر نصرا للتجربة النسوية في الغناء المقامي .. فقد غنته فريدة بنجاح وبمقاييس عديدة بمنهجها القائم على الطبيعية في التعبير المقامي التي امتلكتها عفويا من نشأتها وبيئتها، ولدى تكرار سماع هذا المقام من حنجرة هذه الفنانة الموهوبة، لا يجد السامع لها إلا أن يقف احتراما وتقديرا لها. على الاقل نسبة لتجربتها زمن آنذاك . غنت مقامات عديدة، أظهرت فيها امكانيتها المبكرة في غناء عدد كبير من المقامات حتى الرئيسة منها.) (14)

بعد تخرجها من المعهد عام 1990 وحصولها على شهادة دبلوم فن من معهد الدراسات الموسيقية (قسم المقام العراقي+آلة العود) وكانت من الطلبة العشرة الأوائل وتشجيعا من الفنان منير بشير تم تعيينها في نفس المعهد كمعيدة لمادة المقام العراقي وبذلك تكون أول أمرأة في تأريخ المقام العراقي تقوم بهذه المهمة حيث عملت في مجال تدريس المقام العراقي منذ عام 1990-1997.

منذ بداياتها كطالبة في المعهد 1985 ولغاية الوقت الحاضر قرأت فريده المقامات التالية وجميعها مسجلة وموثقة صوتيا وصوريا.

---

* يعتبر تلفزيون العراق أول تلفزيون عربي بدأ إرساله التلفزيوني الأول في صيف عام 1956، وبدأت القصة قبل ذلك بعام حين حضرت إحدى الشركات الألمانية للمشاركة في معرض تجاري للأجهزة الإلكترونية في بغداد وصادف أن بين معروضاتها مرسلة للبث التلفزيوني باللونين الأبيض والأسود مع استوديو صغير مجهز بلوازم التصوير وعدد من المراني (أجهزة التلفاز) التي شدت انتباه العراقيين وأصابتهم بالدهشة كونهم لم يروها أو يسمعوا بها من قبل. وبعد انتهاء المعرض قررت الشركة إهداء تلك المعروضات إلى حكومة العراق الملكية . تأريخ التلفزيون - ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

في عام 1985 لم تكن توجد في العراق سوى قناتين تلفزيونيتين هما القناة الأولى والقناة الثانية وكان يرمز للقناة الأولى بالرقم 9 أما القناة الثانية فترمز له بالرقم 7 .

1- مقام الأورفة
2- مقام شرقي رست
3- مقام البنجكاه
4- مقام شرقي دوكاه
5- مقام دشت
6- مقام الخنبات
7- مقام لامي
8- مقام نهاوند
9-مقام عجم عشيران
10- مقام الأوج
11- مقام حجاز كاركرد
12- مقام حويزازي
13- مقام المدمي
14-مقام حجاز همايون
15- مقام الصبا
16- مقام حجاز كار
17- مقام الحكيمي
18- مقام الأوشار
19- مقام المخالف
20- مقام الجمال
21- مقام حجاز ديوان

في عام 2003 تم أختيار فريدة (أول رائدة للغناء المقامي التقني النسوي للقرن العشرين) وذلك من قبل وزارة الثقافة العراقية ومعهد الدراسات الموسيقية وبيت المقام العراقي في بغداد لأدائها المتميز للمقام العراقي وتثمينا لدورها في نشر المقام العراقي وتقديمه في المحافل الدولية والعربية.
لقبت بسيدة المقام العراقي لأدائها المتميز لهذه المقامات وكونها الأمرأة الوحيدة التي تمكنت من أداء هذه المجموعة من المقامات وتقديرا لدورها المتميز في نشر هذا التراث الغنائي العراقي الى العالم
لقبت بصوت الرافدين خلا ل مشاركتها في الملتقى الثقافي العراقي الأول الذي أقيم في العاصمة البريطانية لندن وذلك من قبل المثقفين العراقيين المشاركين في هذا الملتقى حيث مثلت العراق في العديد من المهرجانات العربية والعالمية وأقامت حفلاتها في مختلف أنحاء العالم حققت من خلالها نجاحا جماهيريا كبيرا وحصدت من خلال تلك المشاركات على العديد من الأوسمة والشهادات التقديرية كما لقبت من قبل جريدة العرب الصادرة في كندا بقيثارة دجلة كذلك أطلق عليها الفنان فاروق هلال عام 2011 لقب - غريدة العراق-.
خلال هذه المسيرة الفنية كونت لها رصيداً من الأغاني والقصائد لكبار الملحنين والشعراء العراقيين والعرب منهم(محمد مهدي الجواهري، زاهد محمد زهدي،أدونيس، محمود درويش، كريم العراقي أمل الجبوري، أسعد الغريري، نزار جواد، ناظم السماوي، محمد المحاويلي)
وسجلت العديد من الأشرطة والأسطوانات الغنائية ألتي أنتجت من قبل عدد من شركات الأنتاج الفني في مختلف أنحاء العالم .
وسنقف عند محطات الأغاني ألتي قدمتها هذه الفنانة وذلك لأننا عندما نسلط الضوء ونقوم بعملية التحليل المنهجي للأغاني ألتي قدمتها خلال رحلتها ومسيرتها الفنية الطويلة سنلمس روح الحداثة المستوحاة من أصالة التراث الموسيقي والغنائي العراقي المتمثل بالمقام العراقي وألذي هو جوهر هذا البحث حيث كان الباحث طرفاً مهماً في تلحين معظم الأغاني ألتي قدمتها السيدة فريدة منذ عام 1985 ولحد الان مستمداً من روح المقام العراقي في خلق مجموعة من الألحان ألذي مزج فيها بين التراث والحداثة لإعطاء الأغنية سمات وملامح الهوية العراقية في الأغنية المعاصرة إضافة إلى تعاونها مع أبرز الملحنين الذين بنوا ألحانهم على نفس النهج ومنهم الملحنين عباس جميل وباهر الرجب .

المصادر الفصل الثالث

(1) عن مقالة منشورة في جريدة الثورة بعددها 8544 في 12-081993 الذكرى السابعة لوفاة يوسف عمر.
(2) الأعظمي، حسين محاور المقام العراقي محور رقم 2 دراسة بحثية متسلسلة لمحاور تخص شأن غناء . وموسقى المقام العراقي
(3) موقع المستشار نت، منوعات - حكايات فنان/ ناظم الغزالي
http://www.almostashar.net/index.php?option=com_content&task=view&id=2613&Itemid=53
(4) نفس المصدر السابق .(((إلا تعلق
(5) مجلة العربي الحر، ناظم الغزالي 40 عاما ولا يزال الصوت حي / بقلم : ماجد حبته
http://www.freearabi.com/NazemGhazaly.htm

(6) الأعظمي، حسين محاور المقام العراقي محور رقم 9. بعض المغنين المقاميين من اتباع الطريقة القبانجية.
(7) نفس المصدر السابق.

(8)- الاعظمي , حسين اسماعيل , المقام العراقي باصوات النساء , المؤسسة العربية للدراسات والنشر, طبعة اولى , بيروت , 2005, ص45
(9)- الأعظمي، حسين محاور المقام العراقي في المرحلة الثانية محور رقم 8 دراسة بحثية متسلسلة لمحاور تخص شأن غناء .وموسيقى المقام العراقي.
(10)- موقع جمهورية العراق - موسوعة تاريخ العراق ، التصنيف: مغنون عراقيون
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B2%D9%87%D9%88%D8%B1_%D8%AD%D8%B3%D9%8A%D9%86_(%D9%85%D8%B7%D8%B1%D8%A8%D8%A9)
(11)- الأدب والفنون : منتدى السينما والتلفزيون ، الموضوع: المطربة زهور حسين
http://www.baqofa.com/forum/forum_posts.asp?TID=32041

(12)- الاعظمي , حسين اسماعيل , المقام العراقي باصوات النساء , المؤسسة العربية للدراسات والنشر, . طبعة اولى , بيروت , 2005, ص171

(13)- الأعظمي، حسين محاور المقام العراقي، المرحلة الثانية، محور رقم 4 المقام العراقي- مائدة نزهت فنانة القرن العشرين
(14)- الأعظمي، حسين محاور المقام العراقي، المرحلة الثانية2009، محور رقم 7 المطربة فريدة.
منتديات واتا الحضارية http://www.wata.cc/forums/showthread.php?t=52148

الفصل الرابع
الحداثة
وملامح الموسيقى والغناء العراقي
للقرن العشرين

إنَ طرح إشكالية الحداثة وحدودها في الإنتاج الموسيقي العراقي خلال القرن العشرين يتطلب الإجابة عن أسئلة أساسية هي :

1- الحداثة من أية جوانب ؟

2- ما هي أهم ملامح التجديد في الإنتاج الموسيقي والغنائي خلال القرن العشرين في العراق؟

3- هل أن كل جديد يمكن أن يتصل حتما بالحداثة أم هنالك شروطا لهذه الحداثة؟

1- الحداثة من أية جوانب ؟

لعله من البديهي أن التطرق إلى الحداثة يستوجب تحديد خلفية مرجعية تمثل منطلقا واضحاً للدراسة والتحليل.

وفي هذا الإتجاه، يبدو أنَ التراث الموسيقي العراقي بشتى أنواعه وأنماطه وإتجاهاهاته يفرض نفسه كمرجع أساسي لا غنى عنه.

و يمكن إعتماد التراث الموسيقي العراقي مرجعية أساسية في مقاربة الحداثة وحدودها في الإنتاج الموسيقي العراقي خلال القرن الماضي، فإنه من الضروري التذكير بأن

- **التراث هو نتاج تراكمات ثقافية عديدة .**
- **التراث هو نتاج مبادرات فردية متعددة ومتواصلة تبنتها محموعات بشرية أو تبناها المجتمع في بعض الحالات.**
- **التراث متغير ومتواصل وهوغير جامد ومحنط**
- **جانب كبير من الإنتاج الغناسيقي للقرن الماضي صار يمثل بدوره تراث الوقت الحاضر وسيمثل حتما تراث المستقبل.**

من هذا المنطلق، وحتى تكون مقاربة الحداثة وحدودها في الإنتاج الموسيقي العراقي للقرن الماضي أكثر موضوعية، لم يعد الإعتماد على التراث الموسيقي برمته كأرضية مرجعية أساسية ممكناً، بل وجبَ الإقتصار على أهم الخصوصيات الفنية للتراث على حالته في مطلع القرن الماضي كمنطلق للمقارنة.

ويصطدم الباحثون في الميدان الموسيقي عادةً بصعوبات كثيرة لندرة المصادر والمراجع والشواهد غير إنه يمكن التغلب على كثير من هذه الصعوبات وذلك بالإعتماد على :

- **المخطوطات المتوفرة، المحققة والغير محققة، المنشورة والغير منشورة،**
- **بعض المراجع المكتوبة المنشورة - أغان شعبية عراقية - حميد البصري وكذلك أغاني من التراث العراقي عبد الفتاح حلمي ودليل الأنغام لطلاب المقام شعوبي إبراهيم- وغيرها من الكتب ذات العلاقة.**
- **نتائج البحوث والدراسات الميدانية: هاشم الرجب، وقوجمان، ود. طارق حسون فريد ود. شهرزاد قاسم حسن وحسين قدوري وغيرهم.**
- **التسجيلات الصوتية القديمة كتسجيلات الملا عثمان الموصلي ورشيد القندرجي ومحمد القبانجي ألتي ظهرت في عشرينات القرن الماضي ويوجد قسم كبير منها في مركز الدراسات التقليدية التابعة لدائرة الفنون الموسيقية وقسم كبير منها أصبح متوفراً على مواقع الأنترنيت .**

إنَ المتأمل في المصادر والمراجع الموجودة والمتداولة في البحوث، وخاصة المكتوبة منها أو الصوتية المتوفرة لقدامى المطربين، يقف عند أستنتاج أساسي يتعلق بوجود أساليب ولغات موسيقية خاصة وواضحة الملامح والمعالم تتمثل بذلك التنوع ألذي يتميز بها العراق عن بقية بلدان المنطقة من خلال التنوع الأجتماعي والقومي والديني والذي هو مصدر الثراء لهذا التراث في العادات والتقاليد وكذلك في الغناء والموسيقى وألتي أتينا على ذكرها سابقا إضافة إلى أن الموقع الجغرافي لهذا البلد أوجدَ ذلك الإنفتاح والتأثر والتأثير في الجانب الموسيقي والغنائي وخاصة الإنفتاح على تركيا وإيران هذين البلدين الذين كان لهما تأثيرا كبيرا على مر التأريخ

ويمكننا أيضا أن نحدد الفترة منذ سقوط بغداد على يد هولاكو 1258م وبعدها حيثُ تعددت الأحتلالات للعراق من قبل الفرس والأتراك العثمانيين على مر السنين ولغاية الإحتلال البريطاني في عشرينات القرن الماضي أي على مدى سبعة قرون. لذلك نلاحظ تأثيرات وتداخلات كثيرة على المستوى الإجتماعي والثقافي والحضاري بين هذه البلدان مع بعضها ويبرزٌ هذا الإنفتاح بشكل خاص على سبيل الذكر لا الحصر بخصوص الجانب الموسيقي والغنائي وألذي كما قلنا إنه من أكثر الفنون تأثرا وتأثيرا ونجد هذا الإنفتاح مثلا في :

- ظهور وإستعمال القوالب الموسيقية الآلية التركية مثل البشارف والسماعيات حيث كان من المعروف سابقا وجود تخت الجالغي البغدادي الذي صاحب غناء المقام العراقي وكان دور الآته يقتصرُ على المصاحبة الموسيقية والغنائية لقارئ المقام وبرزَ إستعمال القوالب الموسيقية بشكل أكبر بعد تأسيس المعهد الموسيقي (1) بشكل خاص عام 1940م وعلى يد الشريف محي الدين حيدر* (2) وتلامذته الأربعة الكبار: سلمان شكر، جميل بشير، منير بشير وغانم حداد.

- ظهور آلات موسيقية غربية وخاصة الآلات الهوائية ألتي دخلت الى العراق مع تأسيس الجيش العراقي 1921م وتأسيس أول جوق للموسيقى العسكرية 1923م.(3)
أما الآلات الوترية الأخرى - الكمان – الجلو – الكونترباص فكان ظهورها مع تأسيس معهد الفنون الجميلة أضافة الى آلة البيانو.
- أستعمال مشترك مع هذه الأقطار لبعض الآلات الموسيقية كالجوزة والسنطور والعود والناي والقانون وبعض الآلات الإيقاعية إضافة الى بعض التقارب في الأساليب الغنائية كما هو موجود في المقامات العراقية والفارسية والغناء التركي.
في مجال تلحين الأغنية يمكننا تقسيم الأساليب التلحينية ألتي ظهرت وتطورت في العراق منذ بدايات القرن التاسع عشر ولغاية نهاية القرن العشرين الى ثلاثة مدارس.

الشريف محي الدين بن علي بن حيدر ، من الاسرة المالكة في العراق والاردن ، ويعتبر من اشراف مكة ، ولد في اسطنبول 1892 – احترف العزف على العود 1924 حيث سافر الى امريكا – وفي 1936 جاء الى بغداد وساهم في تأسيس معهد الفنون الجميلة وبقي يدرس فيه حتى عام 1948 حيث غادر بغداد الى اسطنبول – تزوج من المطربة التركية (صفية ايلا) 1950 تتلمذ على يده كبار الموسيقين العراقيين امثال جميل بشير ومنير بشير وسلمان شكر وغانم حداد وعادل امين خاكي وآخرون ...توفي في اسطنبول في 13 / 9 / 1967م .

المدرسة الأولى
مدرسة ملا عثمان الموصلي

عندما نستعرِضُ تأريخ الموسيقى والغناء في العراق خلال العقود الأخيرة من القرن التاسع عشَر وبدايات القرن العشرين نَجِدُها قد أقتصرت أساساً على المقام والتخت الموسيقي المرافق والمسمى بالجالغي البغدادي والبستات التقليدية* البسيطة والخالية من التركيبات اللحنية والإيقاعية المتنوعة في الأغنية الواحدة ، إنَ معظم هذه البستات إضافة إلى مجموعة من الأغاني والقصائد ألتي رددها العراقيون وما زالوا يرددونها وستبقى خالدة على مَر التأريخ كانت من تلحين الموسيقار الملا عثمان الموصلي.**

إن حالة الركود ألتي كانت سائدة في أجواء المولد النبوي نتيجة التكرار الممل للتزيلات والتواشيح الدينية بعيداً عن الابتكار والتجديد بسبب كسل وجهل مؤديها إذا كان القراء للمولد خاملين في أدائهم لمراسيم المولد النبوي لايعرفون سوى الاسترسال في نغمة واحدة من البداية وحتى النهاية الأمر الذي شجع ودفع الملا عثمان إلى التفتيش عن نصوص جديدة لغرض تلحينها وإثراءه لما يدور في تلك الأجواء، حيث كان الموصلي يعتقد إن ديمومة هذه الطقوس تكمن في تجديد ما يدور في فلكها من نصوص وإلحان تعكس وتلبي حاجة المجتمع في تغطية مناسباته الدينية والدنيوية،

(من الجدير بالذكر إن الشعراء وشيوخ الطرق الصوفية كانوا قبل الملا عثمان يلاحقون ظهور ألاغاني الجديدة ذات اللحن الشعبي المقبول والمنتشر في الأوساط الشعبية وينظمون تنزيلا تهم على تلك الألحان ومن اشهر هؤلاء الشعراء الشيخ سعدي بن محمد أمين الموصلي والملا زيني الشيخلي البغدادي والشيخ عثمان الخطيب بن يوسف بن عز الدين الخلوتي القادري الموصلي .

*** كانت البستة الغنائية ألتي تؤديها فرقة الجالغي البغدادي أوالبستجية وألتي تأتي بعد قراءة المقام هي عبارة عن أغنية بسيطة من حيث البناء اللحني والتركيب الإيقاعي ومتشابهة ومتكررة في المذهب والكوبليه وخالية من التعقيدات والتلوينات اللحنية أو الإيقاعية ولا توجد وحدة الموضوع أو التطابق التعبيري أو بين اللحن والنص الغنائي**

**** الملا والشيخ والحافظ والمتصوف والموسيقار والشاعر عثمان الموصلي عثمان الموصلي 1854 / - 1923) ولد في مدينة الموصل وتوفي في بغداد ودفن في مقبرة الغزالي.**
هو رائد من رواد الحركة الموسيقيةالعربية الحديثة حتى بدايات القرن العشرين أعماله موجودة وتغنى في العراق والشام و تركيا ومصر ونسبت مجموعة من أعماله لملحنين عرب مثل سيد درويش من أبرزأعماله الغنائية: زوروني بالسنة مرة"* "طلعت يا محلى نورها" "أسمر ابو شامة" الذي اخذ من موشح لعثمان الموصلي بعنوان "احمد اتانا بحسنه سبانا"* " وأغنية فوق النخل فوق" الذي اخذ من موشح لعثمان الموصلي بعنوان "فوق العرش فوق"* "ربيتك زغيرون حسن" "يا أم العيون السود" و"يا من لعبت* وقوموا صلوا" , هذه الأغاني غناها ناظم الغزالي
كان كفيفا لا يبصر و ترعرع يتيما في الموصل حتى تولاه آل العمري لرعايته لما رأوا فيه النجابه و الذكاء. حفظ القرآن والسيرة واتقن التلاوة و نظم الاشعار وهو صغير السن. وفد الى بغداد وحفظ صحيح البخارى و قرأ الموالد النبوية ثم اخذ المقام العراقي من الحاج عبد الله الكركوكلي ومن رحمة الله شلتاغ (١٧٩٨-١٨٧٢) ادى فريضة الحج ثم عاد الى مسقط رأسه الموصل و قرأ القراءات و درس الموسيقى والعزف و الشعر و العلوم الشرعية.
وكان أسطورة في التلاوة وقراءة الموالد والاذكار كما اتقن فصول المقام العراقي وسجل الاسطوانات وعلم الموسيقى والتلاوة في كافة ارجاء الدولة العثمانية. كان رئيس القراء في جامعي المرادية والخفافين في بغداد وبرزت شهرته في اسطنبول وقرأ القرآن في بلاط السلطان عبد الحميد و جامع صوفيا كما قرأ في الجامع الاموي والازهر. كان شاعراً ضليعاً باللغتين التركية والفارسية و قد شهد لـه شعراء الاتراك والعجم بأنه اعجوبة الدهر.
المنتدى الموصلي http://www.almawsly.com/showthread.php?t=1058

وقد جاء ظهور الملا عثمان الموصلي ليسجل لنا في هذا المضمار عشرات التنزيلات والتي بقيت إلحانها خالدة إلى يومنا هذا منتشرة بين إرجاء العراق والوطن العربي والدول الإسلامية المجاورة،وعلى الرغم من صعوبة تأشير أهم اعماله من بين نتاجه الخصب، إلا اننا نستطيع ان نشير الى اروع هذه الاعمال او على الاقل اكثرها انتشارا والتي اخذت مساحة رحبة في المحافل الدينية والدنيوية، ونذكر منها:
طلعت يامحلى نورها شمس الشموسة والتي كان أصلها / تنزيلة بهوى المختار المهدي، وزوروني في كل سنة مرة والتي كان أصلها / زورو قبر النبي مرة،
و"فوكَ النخل فوكَ" كانت / "فوكَ العرش فوكَ، معراج ابو ابراهيم فوكَ العرش فوكَ"،
و"طلعت يا محلى نورها" / كانت" بهوى المختار المهدي"،
وربيتك زغيرون حسن التي كانت / يا صفوة الرحمن،
واشقر بشامة وأصلها / احمد أتانا بحسنه سبانا، وياخشوف على المكرية، وخدك المياس،
و"للعاشق في الهوى دلائل، ويا أم العيون السود، ويبن الحمولة، و"ليت امي لم تلدني.

والملا عثمان الموصلي هو صاحب المدرسة العثمانية في التلاوة وهي الأقرب للتلاوة البغدادية المتأثرة بالمقامات العراقية وهو من أدخل مقامي النهاوند والحجازكار الى المقام العراقي وأدخل على مقام الحجاز عناصر من مقام الديوان التركي الذي كان يغنى في الموصل وكان أول من ذيل المقامات بالبستات التى حورها من تنزيلات المولد النبوي ومنها يا صياد السمج، دزني، لاناشد القبطان، قدك المياس، يم العيون السود، الليله حلوة، النوم محرم، يا حلو يا مسليني، وطالعة من بيت ابوها).(4)

(كذلك برز الملا عثمان في فن الموشحات من خلال تلحينه للنصوص التي تتناول الغزل والمديح بالنبي(ص) حيث تفرد بإلحان امتازت بالتنوع في اسماطها وأغصانها وقصر أوزانها بقواف مختلفة بعيدة عن التكرار الأمر الذي ساعد على انتشارها وانتقالها بين أفواه الناس في المحافل الدينية وخارجها، وقد ذكرت لنا المصادر التي كتبت عن الملا عثمان انه نظم ولحن ما يزيد على خمسين موشحا بقي اغلبها عالقا في ذاكرة الناس لرصانة لحنها ومتانة كلماتها ونذكر من هذه الموشحات (المح برقا لاح من أرضكم بلغ سلامي إلى سيد الأكوان، برق الحمى تنسم، من الصب بالهجر مرمى، ويحك يانفس أطيعي، لي فؤاد حسن، سائق الأحضان سهلا، حب الرسول قصدنا، صلوا على خير مضر، يامن قد علا يالهي بالتهامي ارتجي، نلت المقام الاشرف) (5) .

ويرى الباحث إن مرحلة الملا عثمان الموصلي 1854م-1923م والأعمال الغنائية الدينية والدنيوية الخالدة ألتي تركها وأصبحت فيما بعد جزأً مهماً من التراث الغنائي والموسيقي العراقي بشكل خاص والعربي بشكل عام وألتي أصبحت بمثابة الركيزة لبناء الأسس الجديدة للأسلوب التلحيني ونقطة للأنطلاق والتجديد والأبتكار الذي أعتمده الملحنين من بعده
وعصر الملا عثمان الموصلي تمثل حصيلة وقمة المرحلة ألتي سبقت ثورة عصر التسجيلات وألتي لم يصلنا من تلك الفترة السابقة إلا النادر واليسير من تسجيلات هذا الموسيقار الكبير، وبالتالي يمكن إعتبارها المدرسة الأولى في الاسلوب التلحيني العراقي وألتي أصبحت نتاجاتها فيما بعد جزأً مهما من التراث الغنائي العراقي لمرحلة نهايات القرن التاسع عشر وما سبقه وبدايات القرن العشرين، وتنسب الى الملا عثمان عشرات التنزيلات - مرادف البسته في الغناء الدنيوي- منها ما نسب الى مجهول او الى التراث او الى تلاميذه، والاشغال المولدية المستعملة الى اليوم في العراق في الموالد النبوية وقد شكلت أعماله وألحانه ركيزة أساسية لجوهر التراث الغنائي والموسيقى العراقي والعربي.

أبرز ملامح التجديد في التوظيف اللحني والجمالي للملا عثمان الموصلي :

المتتبع للأعمال والإنجازات الغنائية والموسيقية والفنية المتنوعة لفناننا المبدع الملا عثمان الموصلي ومقارنتها بالمرحلة ألتي سبقته يلمسُ بشكل واضح ملامح التجديد في الرؤى والأفكار والأشكال والإضافات الفنية الجديدة ألتي جاء بها هذا الشيخ الجليل للأشكال الفنية الدينية والدنيوية وبشكل خاص للمقام العراقي والبستات والموشحات ألتي لحنها معتمدا بذلك على قوة وجمال وسعة مساحة صوته الذي امتزج بموهبة موسيقية تأطرت بقوة شاعريته الفذة و سعة مداركه، وثقافته ومعلوماته ألتي أكتسبها من خلال تأثره بمدارس عديدة عربية كانت أو تركية أو فارسية إضافة إلى فصاحة لسانه وقابليته الخطابية التي تجسدت في لقاءاته الجماهيرية من خلال المنابر الدينية التي كان يعتليها.
ويمكننا هنا أن نبين أهم ملامح التجديد وكذلك أهم الإنجازات ألتي جاء بها الملا عثمان الموصلي :

1- ساهم في المحافظة على طقوس الذكر والمولد النبوي وجعل من هذا التجمع الجماهيري فنا شعبيا يمارسه اغلب فئات المجتمع في طقوسه الدينية والدنيوية.

2- شجعته ثقافته الموسيقية التي اكتسبها في تجواله وترحاله بين البلدان التي قام بزيارتها (تركيا، القاهرة، سوريا) في إدخال إضافات فنية في رحاب المقام العراقي وذلك بين صيحات عالية (ميانات) وبين إدخال قطع وأوصال، مضاف إلى ذلك بعض التنزيلات – البستات - التي حوته كلماتها بعد حين وأصبحت ذيولا لا بد منها ارتبط غناؤها في نهاية قراءة المقام العراقي

3- دفعته معرفته الدقيقة بالمقام العراقي وقراءته إلى ترسيخ وتنشيط المدرسة القرآنية العراقية التي بنيت تفاصيلها على بعض حركات المقام العراقي بعد إن حمل لواءها فيلق من تلاميذه مبشرين باحياء تلك المدرسة التي سميت بالمدرسة العثمانية وهي الأقرب إلى التلاوة البغدادية.

4- ساعد بشكل فعال وبارز في انتشار تلك الطقوس بعد إن هيئت لها أجواء تنظيمية منضبطة من خلال انتقاء عناصر(الشغالة والحداية والرواديد)امتازت بكفاءة فنية عالية المستوى ومكانة اجتماعية مرموقة ساعدته على أداء الأناشيد والتوشيحات الدينية والتنزيلات التي لحنها.

5- إضافة إلى الآلات الإيقاعية التي كان يعزف عليها في الطقوس الدينية فقد قادته مقدرته في العزف على اغلب الالات الموسيقية إلى إدخال قسم منها في تلك الطقوس وخاصة الذكر المولوي.

6- بهدف الحفاظ على استمرارية وديمومة الطقوس الدينية المشار إليها قام الملا عثمان بتلحين بعض الأناشيد الدينية والتنزيلات ليبعد الكلل و الملل عن تلك الأجواء وما يدور في ثناياها من إلحان رتيبة متكررة وهو بذلك حافظ على المفردة العراقية من الذوبان في مفردات الثقافة العثمانية.

المدرسة الثانية
التجديد المستنبط من روح المقام العراقي
الملحنين الرواد للأغنية البغدادية

صالح الكويتي (1908-1986) ** وداود الكويتي (1910-1976)

بعد مرحلة الملا عثمان الموصلي وبالتحديد الفترة الممتدة بين (1930-1951)
نجدُ إنَ شَكلاً وأسلوباً جديداً قد طرأ على الشكل الفني للتخت الموسيقي العراقي المرافق للمطربين والمطربات وكانت هناك مهارة في الأداء وروعة في العزف، مع الحفاظ على الخواص والملامح التقليدية، وكذلك ظهرَ أسلوبا جديداً في الصياغة اللحنية على الغناء العراقي، هذا التغيير حصلَ بعد دخول الأخوين صالح وداوود الكويتي إلى الساحة الغنائية والموسيقية في العراق.
لأنَ حالة التجديد والتأليف الموسيقي كانا من نصيب الموسيقى المصرية في تلك الفترة.
عند تأسيس دار الإذاعة العراقية في عام 1936م تَمَ إختيار كلاًّ من الفنانين:
صالح الكويتي رئيساً لفرقة الإذاعة الموسيقية وعازفاً على آلة الكمان وأعضاء الفرقة داود الكويتي على آلة العود، ويوسف زعرور على آلة القانون، إبراهيم طقو على آلة الجلو، يعقوب العماري على آلة الناي، وحسين عبدالله على آلة الإيقاع.
نلاخظ هنا التغيير ألذي طرأ على شكل وإستخدام الآلات الموسيقية ألتي دخلت للتخت الشرقي بدل التخت البغدادي - الجالغي البغدادي - حيث أستخدام بعض الآلات الغربية كالكمان والجلو بجانب الآلات الشرقية العود والقانون والناي والطبلة .
ولكون الفنان صالح الكويتي يُعتَبَر الرائد الأول للملحنين العراقيين في القرن العشرين في طريقة تلحينه للأغاني وألذي أعتمَدَ فيهِ على الخزين المعرفي بأصول المقامات العراقية وألوان التراث الموسيقي والموروث الغنائي العراقي الأخرى- الأطوار الريفية - حيثُ أستنبطَ من روح هذا التراث الغناسيقي أجمل الألحان ألتي أصبحت فيما بعد تراثا فنيا كبيرا راسخا في الذاكرة العراقية

من الجدير بالذكر إنه لم يكن بالإمكان خلال الفترة الممتدة من عام 1951م- 2003م أن يُذكرَ الإسمان صالحُ الكويتي وأخوهُ داوود في العراق لأسبابٍ تتعلقُ بالنهج الديني للمجتمع من جهة وسياسة الحكومات ألتي حكمت العراق من جهةٍ أخرى، لذلك لم تكن الإنجازات االفنية لهذين الفنانين الكبيرين معروفة لدى الكثير من المهتمين بهذا الشأن في العراق، وكذلك شأنهم في بداية الفترة ألتي عاشاها في إسرائيل منذٍ عام1951 قبلَ أن ينالا شهرتهما هناك فيما بعد لذك فمن المنصف ومن أجل بداية تصحيح معلوماتٍ تأريخية ظلت غائبةً ومبهمةً للكثيرين من المتذوقين والمتخصصين في مجال الغناء والموسيقى، علينا أن نذكر هؤلاء المبدعين ألذين أغنوا الحركة الموسيقية العراقية والعربية المعاصرة بأنتاجاتهم الموسيقية الغزيرة وفاءاً وتقديراً لهم ولمكانتِهم الفنية والإنسانية ولكي نُغني الأجيال القادمة من الباحثين والمتخصصين في هذا المجال بمعلومات وشواهدٍ حقيقية تُحترَمُ فيها نتاجات المبدعين على مدى التاريخ.
وأجد نفسي محظوظا حين ألتقيت الأخ شلومو أبن صالح الكويتي في لندن بتأريخ 10-7-2010م عندما حضرَ الى حفل أقمناه في (رويال أوبرا هاوس – دار الأوبرا الملكية) بمرافقة السيدة فريدة محمد علي وألتي غنت في الحفل واحدة من الأغاني ألتي لحنها والده صالح الكويتي وهي أغنية - يا حمام النوح – فدار بيننا حديثاً ودياً وفنيا تطرقنا بهِ لموضوع بحثي هذا، فكانت الفرصة أن أطلبَ منه تزويدي بما يتوفر من معلومات وثيقة وتسجيلات نادرة تُغني هذا البحث بصفتهِ المصدرالموثوق والأقرب للدقة عن حياة والده الفنية. ويجد الباحث أن الفنان صالح الكويتي وأعمالهُ التي استمدها من التراث ومحاولته التجديد فيه بالإمكان أن يكونَ الأقربَ إلى عنوان هذه الرسالة واعتماده نمودجا يُقتدى به في هذه الدراسة.
لذلك عِرفاناً وإنصافاً لهذا الفنان يمكننا القول بأنه مؤسس الأغنية العراقية المنهجية ألتي تعتمد الأسس والقواعد الفنية في صياغات اللحن من ناحية البناء اللحني والإيقاعي وكان بحق مدرسة حقيقية للأغنية العراقية ألتي سارَ على نهجه الكثيرين من الملحنين ألذين تأثروا بمنهجيتهِ وطريقتهِ في مجال تلحين الأغنية ألتي تحمل النكهة والهوية العراقية لأنها وكما قلنا مستنبطة من التراث العراقي إن كان ذلك من روح المقام العراقي أو الغناء الريفي أو غناء البادية. وسأعتمد في كتابتي للبحث لهذا الموضوع على مجموعة تسجيلات أرسلها لي السيد شلومو صالح الكويتي مشكوراً لأحدى اللقاءات مع والده الفنان الكبير صالح الكويتي لبرنامج (من ذكريات فنان)

من أهم وأبرز أسماء الملحنين العراقيين ألذين ساروا على نهج الملحن الكبير صالح الكويتي للفترة ألتي تمتدُ ما بين الأربعينات ونهاية الستينات:
عباس جميل، ناظم نعيم، وديع خوندة، أحمد الخليل، رضا علي.
وفي فترة السبعينات برزَ الملحن باهرهاشم الرجب الذي سار على نفس النهج ومن بعده سار الباحث ألذي أخذ نفس الخط في البناء اللحني وأرتباطه بجذور التراث الموسيقي والغنائي.

وفي بحثنا هذا سنتطرق للفنان صالح الكويتي كونه تخصصَ وتميزَ في مجال التلحين بأعتماده على الخزين التراثي للغناء العراقي المقامي والريفي، وهو ما نسعى لدراسته في بحثنا هذا فعندما نستمع إلى نتاجاته وألحانه الغزيرة نَجدُ فيها تلك البصمة التواقة للتجديد والهوية المستنبطة من روح الموسيقى العراقية الأصيلة.
وقد ذكر الفنان وخبيرالمقام العراقي حسين إسماعيل الاعظمي في كتابه "المقام العراقي إلى أين" . (إن الملاحظ في الاغاني التي لحنها صالح الكويتي "تماسك البناء اللحني المستقى روحيا من الخزين التراثي المقامي.. واقتراب اللحن من التصوير المتقن لكلمات الاغنية ومعانيها) (6).

ويلاحظ الباحث إنَ أجمل الأغاني ألتي لُحنت وفق أساليبٍ وقوالبٍ موسيقية وغنائية تحمل روح التجديد المستنبط من روح المقامات العراقي والأطوار الريفية في الفترة ألتي تلت عشرينات القرن الماضي وألتي لا زالت راسخة في الذاكرة العراقية ليومنا هذا هي من ألحان الملحنين الأخوين صالح وداوود الكويتي .

وما ميزَ صالح الكويتي عن شقيقه داوود هو وفرة ألحانه المميزة وأسلوبه التلحيني المميز، فقد قامَ بتلحين ما يُقارب 1200 لحناً حسب قوله، إنَ غالبية الأغاني العراقية ألتي لُحنت في تلك الفترة هي من ألحانه لذلك يمكننا تسمية هذه الحقبة من الزمن بحقبة ومدرسة صالح الكويتي.

وتميز صالح الكويتي بألحانهِ الرائعة وعزفه المدهش على آلة الكمان. أشتهر في ثلاثينات واربعينات القرن العشرين بوضع الألحان الخالدة لمعظم مطربي ومطربات تلك الحقبة – أمثال سليمة مراد زكية جورج، منيرة الهوزوز، سلطانة يوسف، بدرية أنور، جليلة أم سامي، عفيفة اسكندر، وراوية نرجس شوقي وزهور حسين، كما وضع الكثير من المقدمات والجمل الموسيقية لداخل حسن وحضيري أبو عزيز

إن الباحث والمتابع للأعمال الغنائية والموسيقية ألتي أبدعها الفنان الكبير صالح الكويتي منذ عشرينات القرن الماضي ولغاية رحيلهُ في منتصف الثمانينات يجد عند تحليله لهذه الأعمال إن أسلوبا جديدا قد طرأ على طريقة التلحين من حيث البناء النغمي والإيقاعي وحتى من حيث البناء اللغوي للجملة الشعرية التي كانت مطروقة في الفترة التي سبقت مرحلة الكويتي والمعروفة - بالدارميات – حيث كان بالإمكان أن تغنى هذه النصوص مع غالبية الأغاني العراقية القديمة حتى عند تغيير تركيباتها الإيقاعية ألتي تتباين بين الجورجينا 16/10 وايقاع السنكين 4/6 أو الوحدة 4/4 من خلال تطويع النص وغنائه حسب التركيبات الإيقاعية على سبيل المثال:

سلم عليَ من بعيد
وحواجبه هلال العيد
ممنون قل لي شمتريد
والشطر الأخير يكون حسب وزن الأغنية وقافيته
هذه الأبيات يمكن غنائها على عدة أشكال

مثلا في حالة أختلاف المقام نفترض في مقام البيات وأغنية كهوة عزاوي على وزن سنكين سماعي 4/6 تغنى الأشطر الثلاثة مع أختلاف الشطر الأخير حسب قافية الأغنية فيغنى هكذا :
ممنون قل لي شمتريد سواها بية سلمان
والان في مقام الحجاز وأغنية مروا بينا من تمشون وهنا أختلف المقام ولكن في نفس الميزا ن 4/6
ممنون قل لي شمتريد سهران ليلي ما نام جيبوا حبيبي الأسمر

الان نغني نفس الأبيات ولكم في إيقاع مختلف مثلا في أغنية يالراجب على العبية من نغم الحجاز وإيقاع الوحدة 4/4
ممنون قل لي شمتريد يا بو عيون العسلية أختلف البيت الأخير حسب القفلة الشعرية للأغنية أو في أغنية على اللالة ولا لة ولالا ليش الزعل يا خالة

أو نأخذ الدارمي التالي
ثاري البنات أشكال مثل الجفافي وحدة تخون بساع وحدة توافي
يمكن أن نغنيه في إيقاع السنكين سماعي 4/6 في أغنية مثلا
دشدادشة صبغ النيل
فقط يضاف الجملة المتكررة في نهاية أغنية دشدادشة وألتي هي
يا بابا خذني وياك ساعة مكدر بلياك بعد نهاية كل دارمي
والان نغني نفس الدارمي على إيقاع الجورجينا 16/10 مثلا في أغنية منك يالأسمر
ثم تضاف منك يالأسمر بابا قالي تفطر تسلب ارواح الناس لمن تمر مر
مما سبق يرى الباحث عدم وجود أي وحدة موضوع في الأغنية القديمة كذلك بأمكاننا أن نغني الدارمي في عدة أغاني مختلفة من حيث المقام - النغم- أو الميزان – الرذم -
هذا هو ماكان حال الأغنية في المرحلة ألتي سبقت مرحلة صالح الكويتي

ويمكننا هنا أن نبين أهم الإنجازات ألتي جاء بها صالح الكويتي :

1- من خلال مهارته في العزف على آلة الكمان ألتي إمتزجت بموهبة موسيقية وتأطرت بسعة مداركه وثقافته ومعلوماته ألتي أكتسبها من خلال تأثره بمدارس موسيقية عديدة من خلال مرافقته العزفية للعديد من المطربين العراقيين والعرب قد أفاده ذلك كثيرا في مجال التجديد والإبتكار في مجالي الموسيقى والغناء وبما أنه لم يكن من قراء المقام إلا أنه كان أكثر الموسيقيين خبرة وإطلاعا على أسس المقامات وطرق أدائها، وعلى هذا الأساس قام بمحاولة غير مسبوقة في الموسيقى العراقية من خلال أداء مقام كامل بدون قارئ حيث تقوم الآلة الموسيقية بأداء دور قارئ المقام، وأدخل أيضاً أسلوب الإرتجال في العزف الموسيقي.
وقام صالح الكويتي بتسجيل مقامين فقط من خلال العزف هما : الرست والنوى، فجعل منهما قطعتين موسيقيتين رائعتين، وهو مجال لم يمارسه أحد من قبل بمثل هذا النطاق في الموسيقى العراقية.
وكان تأثير هذا الأسلوب واضحا على أبرز الموسيقيين للأجيال ألتي عاصرتهم أو جائت بعدهم ونجد تأثير هذا الأسلوب واضحا من خلال النتاجات الموسيقية للأخويين جميل ومنير بشير.

2- صالح الكويتي هو من قام بتوسيع مقام اللامي* موسيقياً حيث كان هذا المقام يؤدى بشكل أبوذية مؤلفة من جنس واحد - تتراكورد – فوسعها وجعلها مقام بسلم موسيقي متكامل ومؤلف من جنسين - تتراكوردين .

3- إلى جانب توسيع مقام اللامي، اتفاقه مع المطرب محمد القبانجي على توزيع جديد لفصول المقامات العراقية. كانت المقامات مقسمة إلى خمسة فصول يتألف كل فصل من عدد من المقامات وأصبحت وفقاً لهذا التوزيع الجديد موزعة على سبعة فصول. وجعلت هذه المبادرة، كما يقول صالح الكويتي، جعلت كل فصل يحتوي على مجموعة من المقامات التي هي أكثر قرباً وانسجاماً من بعضها البعض، وقد قوبلت هذه المبادرة بتأييد وارتياح قراء المقام ومحبيه.

4- صالح الكويتي أول من لحن على مقام الزنكران متأثر بالمدرسة المصرية ومقام الزنكران عبارة عن سلم موسيقي مؤلف من جنسين – تتراكوردين- التتراكود الأول جنس حجاز والثاني جنس عجم لكنه عمل عكس وضع الجنسين بحيث أبدلَ السلم الى -عجم حجاز- بدلا من - حجاز عجم- ولحن عليها أغنية هذا - مو إنصاف منك - الذي وضع كلماتها إبراهيم وفي **.

***مقام لامي: من المقامات العراقية الأساسية التي أبتكرت في العصرالحديث على يد المطرب محمد القبانجي مكون من جنسي كرد. القطع التي تدخل في مقام اللامي: قطعة الدشت، يحق للمغني أن يدخل فيه القطع التالية: قطعة الحسيني، حجاز غريب.**

****وكان قد لحنها في الأساس للمطربة زكية جورج ألتي رفضت أن تغنيها وذلك لحصول خصام وجفاء بينها وبين صالح الكويتي الذي هام في حبها وأصبحت هذه الأغنية من نصيب سليمة مراد والتي اشتهرت من خلالها شهرة واسعة**

وهنا يجب أن نذكر ملاحظة مهمة جدا حول هذه الأغنية لأن هناك خطأً شائعا ظل يتردد بين الموسيقيين العراقيين وقراء المقام بأعتبار هذه الأغنية من نغم الرست ويغنى بعد مقام البنجكاه إلا أن هذه الأغنية هي من نغم العجم حجاز حيث أن نزول الأغنية في حالة أستقرار المقام على درجة الدو يكون درجة المي طبيعي وليس مي ناقص ربع درجة أي – مي كار بيمول – لذلك فإن أستقرارها تكون عجم وليس رست .

5- كان صالح وشقيقه داود من أوائل الموسيقيين العراقيين الذين استعملوا التدوين الموسيقي ، الأمر الذي جعل الأداء والتدريس أكثر سهولة حيثُ تعلم صالح وشقيقه داود العزف على النوتة الغربية على يد الموسيقار حنا بطرس،

في ذات الوقت صقل صالح موهبته في مجال التلحين بدراسات جادة للموسيقى الشرقية والغربية فبدأت تنهال عليه العروض بطلب وضع ألحان لمطربين معروفين في العراق،
وقد كان داود الكويتي، شقيق صالح الكويتي، إسهاماته الكبيرة هو الآخر في التأليف والتلحين.

6- صالح الكويتي أول من وضع الموسيقى التصويرية لأول فلم سينمائي عراقي- عليا وعصام- والذي أُنتجَ عام 1947. وقد كتب حواره وأغانيه الشاعر والأديب المرحوم أنور شاول ، ومثلت دور البطولة فيه سليمة مراد التي غنت جميع أغانيه.

ويعتبر صالح الكويتي هو الأب الروحي للفنانة سليمة مراد، فقد احتضنها منذ أيامها الأولى عند اشتغالها في ملاهي بغداد أواسط الثلاثينات من القرن المنصرم. إن لسليمة مراد حصة الأسد في أعمال الملحن صالح الكويتي أضافة الى زكية جورج الذي يقال إنه أغرِمَ بها ،

وكذلك لمطربات كنّ يمارسن الغناء في الملاهي آنذاك، وفي مقدمتهنّ سليمة مراد وزكية جورج ومنيرة الهوزوز وسلطانة يوسف ووحيدة خليل وأميرة جمال وأنطوانيت أسكندر وعفيفة اسكندر ونظيمة إبراهيم وبدرية أنور وجليلة أم سامي وزهور حسين.

أبرز ملامح التجديد في التوظيف اللحني والجمالي لألحان صالح الكويتي:

مقارنة بالأعمال والإنجازات الموسيقية والغنائية والفنية المتنوعة للفترة ألتي سبقت فترة ظهور صالح الكويتي على الساحة الفنية العراقية وألتي كان لها تأثيرها الأكيد الى الفترة ألتي تلت ما بعدها وألتي إستفاد منها الكويتي الشيء الكثير وأخذ منها ليكون له خزينا ورافدا مهما لينطلق منها بأجمل الألحان الغنائية المستمدة من هذا التراث العريق ومن ثم ننهل من إبداعاته الشيء الكثير ليكون مدرسة تتعلم وتستفيد منه الأجيال ألتي تلت من بعده
ويمكننا إبراز أهم ملامح التجديد للمرحلة الزمنية ألتي تنحصر ما بين 1925 – 1986 وألتي يمكن أن نطلق عليها أو أن نسميها بعصر صالح الكويتي .
حيث نلمس بشكل واضح ملامح التجديد في الأساليب والأشكال الموسيقية والتنويعات في الجمل اللحنية والإيقاعية والإضافات الفنية الجديدة ألتي اتسمت بها غالبية ألحان صالح الكويتي وأختياره لنصوص غنائية تعتمد على وحدة الموضوع ونلمس من خلال تحليلنا لأعماله الغنائية تماسك البناء اللحني المستقى روحيا من الخزين التراثي المقامي والأطوارالريفية ومن الفولكلور العراقي المتنوع .. وإقتراب ألحانه من التصوير المتقن لكلمات الاغنية ومعانيها إضافة البالبناء الموسيقي المتنوع لمقدمة اللحن – المذهب- مختلفة عن الجمل الموسيقية المتداخلة في اللحن من حيث – الكوبليهات- وإتخاذ هذه الألحان الشكل الدنيوي والمديني النابع من مدينة بغداد مع إعتماده في تنفيذ أعماله الغنائية على التخت الموسيقي الشرقي والآلات الموسيقية الحديثة ألتي دخلت العراق في تلك الفترة كآلة الكمان والجلو متأثرا في نفس الوقت باسلوب المدرسة المصرية وبألحان محمد عبدالوهاب في البناء والتنويع باللحن مع الإختلاف في إضفاء الروح العراقية وأعتماده في هذا البناء على روحية المقامات العراقية والأطوارالريفية وإعتماده على التركيبات الإيقاعية العراقية الصرفة مثل الجورجينا 16/10 والهجع 4/2 والوحدة 4/4 والسنكين 4/6.

ونجد ذلك واضحاً كأسلوب موسيقي خاص به وكذلك من حيث البحث عن التجديد والتغيير بين لحن وآخر منذ أول أغنية لحنها عام 1930م هي أغنية (قلبك صخر جلمود) وألتي غنتها المطربة سليمة مراد ومن ثمَ أغنية(تاذيني) وأغنية (وين رايح وين) لزكية جورج وأغنية -هذا مو إنصاف منك- وفي هذه الإغنية نلمس بشكل واضح تأثير المدرسة المصرية وقد لحنها صالح الكويتي من نغم - الزنكران - الذي لم يكن موجدا سابقا في الموسيقى العراقية لكنه أعطاها الروح العراقية بتلحينها على ايقاع الجورجينا الثقيلة ويقول الكويتي أنه تأثر بهذا النغم عن طريق الفنان محمد عبد الوهاب وفي نفس الوقت تأثرعبد الوهاب بالموسيقى العراقية وخاصة بمقام اللامي والذي تعرف عليه من خلال أغنية - يا نبعة الريحان - من ألحان صالح الكويتي
وهذه الأغنية حققت نجاحا كبيرا في وقتها ولازالت الى يومنا هذا واحدة من الأغاني الخالدة في الذاكرة العراقية وقد لحنها الكويتي على نغم مقام اللامي وهو مقام عراقي بحت وقد اثارت تلك الاغنية إعجاب وفضول عبدالوهاب فما كان منه الا ان وضع لحن اغنيته المشهورة
"ياللي زرعت البرتقال" وألتي ظهرت في احد افلامه حيث أستوحى عبد الوهاب هذه الأغنية من نغم اللامي

وقد استفاد الطرفان أحدهم من الآخر من خلال تبادل الأفكار والمعلومات الموسيقية حيث كانت تربطهم علاقة صداقة طيبة توطدت بين عبد الوهاب وصالح الكويتي خلال زيارة محمدعبد الوهاب الى العراق .
عند أستماعنا وتحليلنا لهذه الأعمال الغنائية نجد الفرق كبيرا واضحا بين أغنية وأخرى من خلال تطلع الملحن في البحث عن الإبتكار والتغيير والتجدي في ألحانه وأعماله الموسيقية

وفي تحليلنا لهذه الأغاني لحنا ونصا وأداءً يمكننا أن نلخص مجموعة ملامح تميزت بها ألحان صالح الكويتي:

1- تماسك البناء اللحني المستنبط روحيا من المقامات العراقية والخزين التراثي العراقي المنوع. وإضفاء هذا البناء بنسيج موسيقي ذو سمة عراقية واضحة المعالم في اللحن والإيقاع.

2- تماسك النص الغنائي وبنائها الأدبي والشعري بلهجة بغدادية واضحة المعنى والموضوع .

3- اقتراب اللحن من التصوير والتعبير المتقن لكلمات الاغنية ومعانيها.

4- العمل على بناء موسيقي متكامل للأغنية من خلال المقدمة الموسيقية والجمل الموسيقية المتداخلة ما بين الكوبليهات وإعطاء الآلة الموسيقية دورا رئيسيا ومساحة لمحاورة المغني

5- التعبير من خلال هذه الألحان بتصوير الواقع والبيئة للحياة البغدادية لتلك المرحلة والتطورالأدائي للموسيقى والأغنية العراقية

يقول صالح الكويتي عن التجديد والإبتكار في مجال الموسيقى الغناء.
(بخصوص التجديد في التلحين أو قاعدة التلحين: لا يجوز للملحن أن يجدد لأنغام غريبة على المحيط الذي هو فيه وعلى الملحن أن يأخذ لنفسه لونا خاصاً ويجدد على اللون الذي يستذوقه الشعب وبطريقة معقولة شيئاً فشيئاً لكي يتمكن من جذب وسحب المستمع والناس الى العمل الجديد المبتكر بحيث لا يفاجأ المستمع بأنغام جديدة بعيدة عن الأذن الموسيقية ألتي تعودت على أستماع أنغام معينة) .(7)

المدرسة الثالثة
مدرسة التأثر والتأثير بالأساليب الموسيقية العربية والعالمية

عودة الى الحياة الإجتماعية والموسيقية في فترة الأربعينات والخمسينات وما تلاها والتطورات ألتي حصلت في الأجهزة التقنية الصوتية التي نتج عنها ظهور جهاز التسجيل الصوتي وألذي شكل الإنعطافة الكبيرة في مسار الحياة البشرية على مدى تأريخها.
حيثُ ساهم إستخدام التسجيل الصوتي بصورةٍ كبيرةٍ على حفظ وإنتشار تراثنا الغنائي والموسيقي إضافة إلى أنتشار الوسائل السمعية والمرئية كأجهزة الراديو وإفتتاح عدد كبير من دور السينما في العراق وبشكل خاص في بغداد وألتي كانت تعرض الأفلام الغنائية والإستعراضية العالمية والعربية لمحمدعبد الوهاب، فريد الأطرش، أسمهان، محمد فوزي، كارم محمود وليلى مراد وهدى سلطان وغيرهم، ولم يكن الأتصال الحديث متاحا في تلك الفترة كما هو عليه الان وكان الإعتماد ينصَبُ على الإتصال السمعي عبرالبرامج الإذاعية لا سيما ما كانت تبثهُ إذاعة صوت العرب- القاهرة من أغان منتقاة لأصوات عربية مميزة أمثال: أم كلثوم ومحمدعبد الوهاب ومحمدعبد المطلب، فريدالأطرش، أسمهان، ليلى مراد، كارم محمود،محمد قنديل وعبد الحليم حافظ.
إضافة إلى أفتتاح معهد الفنون الجميلة 1940 وتخرج مجموعة من الشباب الواعي لهذا المعهد الذي تعرف على مدارس وأساليب جديدة في المجال الموسيقي وكذلك تأسيس الجوق الموسيقي العسكري وتأسيسجمعية بغداد الفلهارمونيك و أوركسترا بغداد السمفوني وألتي تعتبر من اقدم الأوركسترات في المنطقه وألتي كانت مكونة من اساتذة وطلبة معهد الفنون الجميلة .

كل هذا بدوره ساهم في نشر وتنمية الذائقة السمعية للمستمع العربي والعراقي بشكل خاص ونتيجة لهذا الإنفتاح والإنتشار الذي خلق جوا من التأثر والتأثير في المجال الموسيقي والغنائي للجيل الذي ولدَ في تلك الفترة حيث تأثروا بهذه المدارس والأشكال الموسيقية الجديدة على المجتمع العراقي مما ساعدَ في خلق جيلا جديدا من الملحنين والمطربين والموسيقيين الذين تأثروا بهذه المدارس والأشكال الفنية الجديدة ومن أبرز هؤلاء: وديع خوندة (سمير بغدادي) يحيى حمدي، رضا علي، ناظم نعيم، عباس جميل، أحمد الخليل، سالم حسين، علاء كامل، محمد عبد المحسن. وهؤلاء حاولوا المزج بين قالب الأغنية العربية وروح الفن البغدادي الوثيق الصلة بالبيئة العراقية.

بعد هذا الجيل، تراجعت الأغنية العراقية لكنها عادت فاستقامت في عقد السبعينات من القرن الماضي وألتي تعتبر المرحلة الذهبية في تاريخ الأغنية العراقية وألتي كانت مرحلة الإبداع والخصوبة نتيجة بعض الاستقرار النسبي في الواقع السياسي والإقتصادي آنذاك وساعد تطور وانتعاش الأغنية إلتقاء مؤلفي القصيدة الشعرية ومؤلفي الأغنية العاطفية بالموسيقيين والملحنين الموهوبين في تلك الفترة. وإزدهرت القصيدة الشعرية والزجلية بجانب الأغنية التي بدأت تتخذ إتجاه التعبيرعن المشاعر الإنسانية وأمتزاج الحب العذري بحب الوطن فكانت الأغنية تنطق بما يجول في خاطر كل امرئ من المشاعر المطلقة عن العاطفة وشكوى المحب للحبيب ومعاناته في حبه، عذاب الفراق، الأيام الحلوة، المعاناة وإستحالة النسيان بين الأحبة.

وتعتبر الأوركسترا في جميع أنحاء العالم المتحضر خلاصة للرقي والتحضر الفني والأجتماعي حيث اعضاؤها هم عادة من افضل الموسيقيين الأكاديميين فنياً و أكاديمياً.

وإجتَهَدَ المُلَحِنون في أن يكون اللحن صورة معبراً عن الكلمات، الأمر ألذي منح المبدعين فرصة لكتابة وتلحين أجمل ماقدمته الأغنية العراقية في كل تاريخها، وجدد الملحنون الجدد الألحان بحيث تعطي المطرب أو المطربة حرية في التعبير الغنائي، وقل اشتراك البطانة أو المجموعة التي تكرر وتجيب المطرب.
وبدأ ملحنوا الأغنية مثل طالب القره غولي وكوكب حمزة وكمال السيد ومحمد جواد أموري وفاروق هلال، يُطورون الأغنية إلى الأغنية المطولة وألتي كانت مرغوبة من الجماهير، وكانت تقدم في حفلات عامة يحضرها جمهور كبير.
وكانت هذه الأغاني نجوماً زينت سماء الفن الموسيقي في العراق، وشهدت الأغنية العراقية تطوراً ملحوظاً على يد مجموعة من الملحنين لا زالت تلك الأغاني الجميلة نصا ولحنا وأداءً تحفظها الذاكرة العراقية الى وقتنا الحالي وستبقى هذه الأغاني خالدة وبالإمكان أن تكون مرجعا لطلبة البحث العلمي في المجال الموسيقي والغنائي ولا بُدَ من ذكر أبرز الأسماء ألتي ساهمت في ولادة الأغنية العراقية لتلك المرحلة الذهبية شعراً وتلحيناً وأداء،

أبرز الشعراء: مظفر النواب، ذياب كزارأبو سرحان، زامل سعيد فتاح، ناظم السماوي، جبار الغزي، كاظم الركابي، زهير الدجيلي، ناظم السماوي، كاظم إسماعيل كاطع ، حسن الخزاعي،

أبرز الملحنين: طالب القره غولي، فاروق هلال، محمد نوشي، محمد جواد أموري، كوكب حمزة، كمال السيد، حميد البصري، طالب غالي، عبدالحسين السماوي، محسن فرحان، مفيد الناصح ياسين الراوي، حسين السعدي، وجعفرالخفاف وآخرين .

أبرز المطربين: ياس خضر، فؤاد سالم، فاضل عواد، حسين نعمة، سعدون جابر، قحطان العطار، سامي كمال، رياض أحمد، كمال محمد، حميد منصور، صلاح عبد الغفور. رضا الخياط

إن هؤلاء قد عبروا عن ملامح البيئة العراقية مع التأثر الواضح في أسلوب ألحانهم بالمدرسة التلحينية المصرية من حيث البناء الموسيقي الجديد للأغنية وخصوصا بطريقة وأسلوب محمدعبدالوهاب ومحمد القصبجي ورياض السنباطي وبليغ حمدي حيث نجدها واضحة الملامح في طريقة التلحين لمعظم الأسماء التي ذكرناها من خلال البناء المستقل للمقدمة الموسيقية وطريقة دخول الغناء في المذهب ومن ثم التنوع اللحني والموسيقي بالنسبة للكوبليهات الأخرى للأغنية

ومن أبرز ملحني هذه المدرسة الملحن الكبير طالب القرغولي (1935) الذي إمتازت ألحانه بأسلوب خاص في البناء اللحني مع حفاظه على ملامح البيئة الجنوبية العراقية وتقديمه للأغنية بشكلٍ موسيقي متحضر ومواكب للعصر.
إشتهرت الحانه في فترة السبعينات والثمانينات للمطربين-ياس خضر، فاضل عواد، رياض أحمد-
وتمتاز الحانه بالمقدمات الموسيقية الطويلة وهذا هوالجديد في الأغنية العراقية
إضافة الى البناء الجميل والمتناسق للجمل والإنتقالات الموسيقية والتعبيرية في سياق اللحن.

ونظرة إلى أبرز نتاجات هؤلاء الملحنين والذين كان لهم دوراً بارزا في ولادة أغنية عراقية تعبر عن ملامح البيئة العراقية الدينية والدنيوية في سبعينيات القرن الماضي تعتبر للكثيرين من المتخصصين في المجال الموسيقي الفترة الذهبية للأغنية العراقية ألتي تكامل فيه عناصر الأغنية الرئيسية نصاً ولحناً وأداءً .
ومن أبرز الأغاني ألتي ظهرت في تلك الفترة وألتي بالإمكان أن تكون مرجعا دراسيا للكثير من الباحثين في مجال الموسيقى والغناء

يُمكننا هنا أن نختار مجموعة من أهم هذه الأغاني ألتي لا زالت في الذاكرة العراقية والعربية ولكل أغنية خصوصيتها وجمالها على سبيل المثال:

الملحن طالب القره غولي

الأغنية	الشاعر	المطرب
1- البنفسج	مظفر النواب	ياس خضر
2- حن وآنة أحن	مظفر النواب	ياس خضر
3- روحي	مظفر النواب	ياس خضر
4- إعزاز	زامل سعيد فتاح	ياس خضر
5- هذا آنة	زامل سعيد فتاح	طالب القرغولي
6- حاسبينك	زامل سعيد فتاح	فاضل عواد*
7- كذاب	كاظم الركابي	مائدة نزهت + ياس خضر
8- حسبالي	زهير الدجيلي	سعدون جابر
9- يا ضوة ولايتنا	غازي ثجيل	قحطان العطار
10- بالكيف	عريان السيد خلف	قحطان العطار
11- تكبر فرحتي	زامل سعيد فتاح	رضا الخياط

الملحن كوكب حمزة

1- يا نجمة	كاظم الركابي	حسين نعمة
2- الطيور الطايرة	زهير الدجيلي	سعدون جابر
3- شوق الحمام	ذياب كزار أبو سرحان	فاضل عواد
4- القنطرة بعيدة	ذياب كزار أبو سرحان	سعدون جابر
5- تانيني	ذياب كزار أبو سرحان	فؤاد سالم
6-هم ثلاثة للمدارس يروحون	ذياب كزار أبو سرحان	مائدة نزهت
7- أفيش	كامل العامري	سعدون جابر

الملحن فاروق هلال

1- تعاليلي	كاظم عبد الجبار	فاروق هلال
2- سألت عنك	عبد الكريم مكي	مائدة نزهت
3- خطار أجانة العشك	عبد الكريم مكي	حسين نعمة
4- كالولي راح ومشى	علي هليل	ياس خضر

الملحن محمد نوشي

1- جرب حظك		مائدة نزهت
2- عشك أخضر	كاظم الرويعي	سعدي الحلي
3- مو بدينا	ناظم السماوي	فؤاد سالم
4- ليلة ويوم	كاظم الرويعي	سعدي الحلي

---

* مكالمة تلفونية مع الفنان فاضل عواد بتاريخ 9-4-2011 الساعة الثالثة عصراً توقيت هولندا الخامسة توقيت بغداد.

الملحن محمد جواد أموري

1- مرينا بيكم حمد	مظفر النواب	ياس خضر
2- يا حريمة	ناظم السماوي	حسين نعمة
3- يا نجوم صيرن كلايد	كاظم الرويعي	فاضل عواد
4- صبر شموع	كاظم الرويعي	فاضل عواد

الملحن كمال السيد

1- المكير	زامل سعيد فتاح	ياس خضر
2- غريبة الروح	جبار الغزي	حسين نعمة
3- - سلمت	عريان السيد خلف	قحطان العطار

الملحن مفيد الناصح*

1- يالجمالك سومري	حسن الخزاعي	فاضل عواد
2- الويل ويلي	حسن الخزاعي	فاضل عواد
3- شوك الغريب	محمد حسين العبودي	فؤاد سالم
4- ياريت	محمد حسين العبودي	فؤاد سالم
5- – بحر عينك	طاهر سلمان	فؤاد سالم

الملحن عبد لحسين السماوي

1- معاتبين		كمال محمد
2- ردي بينا		كمال محمد
3- سلامات		حميد منصور
4- ضوة خدك	كاظم الرويعي	فاضل عواد

الملحن محسن فرحان

1- عيني عيني	عريان السيد خلف	سعدون جابر
2 - يكولون غني بفرح	جبار الغزي	قحطان العطار
3- يا نجوى	زهير الدجيلي	سعدون جابر
4 - شكول عليك	زامل سعيد فتاح	قحطان العطار

الملحن حميد البصري

1- على الحواجب	جبار الغزي	فاضل عواد
2 - الفرح جنحانه عشرة	كاظم إسماعيل كاطع	قحطان العطار
3- خيوه بنت الديرة	أبو سرحان	سعدون جابر
4 - يا عشكنا	كاظم الرويعي	شوقية وفؤاد سالم

---

* مكالمة تلفونية مع الملحن مفيد الناصح بتاريخ 19-3-2011 الساعة الثامنة مساء توقيت هولندا وهنغاريا .

يمكننا أن نبين أبرز ملامح وسمات أغاني هذه المرحلة بالنقاط التالية:

1- تماسك النص الغنائي من حيث البنية الأدبية والشعرية انها واضحة المعنى والموضوع وأسلوبها قريب إلى قصيدة النثر ولكن بلهجة جنوبية واضحة ، تحمل في معانيها بما يسمى في العراق - بالحسجة*- وكانت الأغنية عبارة عن قصة يتناول فيها الشاعر موضوعا إنسانيا نابعا من الذات المطلقة وهي ببساطة أغنية وصورة شعرية لم تألفها أذن المستمع العراقي من قبل هذه الاغنية نهضت بمدلول جديد وهو التعبيرعن العواطف الصريحة.

2- تماسك البناء اللحني المستنبط روحيا من البيئة العراقية والمتأثر شكليا بالمدرسة المصرية من حيث البناء الموسيقي للمقدمات الموسيقية الطويلة للأغنية وتنوعها وإختلافها من كوبليه إلى آخر وإضفاء هذا البناء بنسيج موسيقي ذو سمة عراقية واضحة المعالم في اللحن وبتنوع إيقاعي عراقي وعربي متنوع إضافة إلى إبراز دورالآلات الموسيقية الشرقية على شكل صولو يأتي ضمن المسارات الموسيقية للأغنية وإضافة بعض الآلات الغربية الكهربائية مثل الكيتار والأورغن إضافةً إلى إعطاء الآلة الموسيقية دورا رئيسيا في تصوير الحالة والمشاعرالأنسانية ومساحة لمحاورة المغني.

3- تناسق اللحن من حيث التصوير والتعبير المتقن لكلمات الاغنية ومعانيها حيثُ إستطاعت الأغنية السبعينية ان توجد المفهوم الضائع الذي غاب عن الاغنية البغدادية وهو الكلمة الصادقة أولا واللحن المعبر ثانيا والصوت المؤدي ثالثا فكانت الأغنية متكاملة كوحدة متماسكة: نصا وتلحيناً وأداءً.

4- التطور في الإخراج الموسيقي للأغنية من حيث القدرة العالية للأستوديوهات الموسيقية وتقنية الصوت وظهور مجموعة من المخرجين الموسيقيين المتخصصين في مجال الأخراج الموسيقي.

5- التعبير من خلال هذه الألحان بتصوير الواقع والبيئة للحياة العراقية لتلك المرحلة والتطور الأدائي للمغني العراقي وكذلك للموسيقى والأغنية العراقية.

***(الحسجة) تلك المفردة الشائعة في عالم الشعر الشعبي العراقي وتعني البلاغة في الشعر / منتديات البنفسج**
http://al-banafsj.com/vb/new_page_-617.html

العوامل ألتي ساعدت على ولادة الأغنية السبعينية:

يرى الباحث إن من أهم العوامل ألتي ساعدت على تطور الأغنية السبعينية تتلخص في:

1- نتيجة الأستقرار السياسي النسبي والتطور الإقتصادي وتشجيع الدولة للفنون والثقافة وتأسيس وإنتشار المعاهد والمؤسسات الموسيقية والفرق الموسيقية والغنائية معهد الفنون الجميلة، معهد الدراسات النغمية العراقي ، مدرسة الموسيقى والباليه، الفرقة السمفونية العراقية، فرقة التراث الموسيقي العراقي، فرقة الإنشاد العراقية، الفرقة القومية للفنون الشعبية، قصر الثقافة والفنون التابعة لوزارة الشباب وألتي ظمت لأول مرة أكبر فرقة كورال غنائية وفرقة موسيقية تألفت من 150 منشد وعازف.

كل ذلك ساعد على إرتقاء الذائقة الموسيقية والفنية للمجتمع العراقي وأهتمام وتشجيع العوائل على دخول أبنائهم المعاهد والمؤسسات الفنية لتعليمهم وتطوير موهبتهم الفنية والموسيقية .

2- التطور التكنلوجي وإنتشار الأجهزة السمعية والمرئية وتوسع البث الإذاعي والتلفزيوني لعموم العراق وإنتشار أجهزة الراديو والتسجيل والتلفزيونات ودخولها الى البيوت العراقية ساعد على شهرة وإنتشار الفنانين وبالتالي ساعد المجتمع على فهم دور وأهمية الفن والفنان في المجتمع.

3- التبادل الفني والثقافي مع شعوب العالم وتشجيع الدولة للبعثات الموسيقية والفنية والمشاركات بالفرق الموسيقية العراقية في المهرجانات العربية والعالمية عن طريق وزارة الثقافة ووزارة الشباب الأمر ألذي ساهم في زيادة الخبرة عن طريق الإحتكاك والمشاركة في هذه المهرجانات وبينَ أهمية ودور الموسيقى والفنون كوسيلة للحوار الثقافي بين الشعوب و دور الفنان في بناء مجتمع متحضر.

لذلك يمكن القول ان الأغنية السبعينية التي إزدهرت في أصوات مجموعة من المبدعين من أمثال:
فؤاد سالم، حسين نعمة، ياس خضر، فاضل عواد، الى جيل سعدون جابر، قحطان العطار، رياض احمد، كمال محمد، سامي كمال، صلاح عبد الغفور، حميد منصور، رضا الخياط

هذه الأغنية الجميلة المتمكنة والمقتدرة قامت لتقول للأسماع العراقية إنَ هذا الفن المتحضر هو فن غير مقطوع الجذور، هو فن إعتمدَ على ما توارثه من روح البيئة العراقية-الديني والدنيوي- والأغنية البغدادية ومن طبيعة غناء الأطوارالريفية في جنوب العراق، كما انه تأثر قليلا أو كثيراً بطابع الأغنية العربية الذي أرساه مجموعة من العمالقة في الموسيقى العربية ونعني بهم: سيد درويش ومحمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي وزكريا احمد ورياض السنباطي وفريد الاطرش ومحمد فوزي وكارم محمود وبليغ حمدي، ومحمد الموجي، وكمال الطويل هؤلاء هم الذين مهدوا الى ان تتجدد رياح القرن العشرين بما يمكن ان نسميه بالاغنية المتقنة،

أي ان الاغنية الجديدة تقوم على مقدمة موسيقية ثم مذهب ثم لازمة موسيقية ثم غصن ثم لازمة موسيقية ثم غصن ثم تنتهي بالقفلة، هذه الاغنية ايضا كان طابعها طابع الاغنية السبعينية، لكن الاغنية السبعينية تميزت بروح اللحنية العراقية بما فيها من صدق وأصالة وتشوق للمستقبل.

نـُسِبَ إلى الموسيقار محمد عبد الوهاب قوله* :
""إن معظم الأغاني العربية تدور في فلك الأغنية المصرية باستثناء الغناء العراقي "" .
إنها خصوصية كاملة، على الأقل من ناحية الروحية والحنجرة والنغمة المرتبطة بالمكان بما يجعلها خارجة منه وليست آتية إليه من المحيط الجغرافي القريب أو البعيد ، بل أن المطرب العراقي لا يغني لأجل الغناء، إنه يعبر عن حالته الحقيقية وهو جزء من أسباب التفرد في الألوان الفنية وعموم النتاجات الإبداعية العراقية ...

***في حديث للملحن فاروق هلال للتلفزيون العراقي في برنامج أصوات شابة نهاية الثمانينات عندما زار الفنان محمد عبدالوهاب في داره في مصر وتطرقا في الحديث الى الموسيقى العراقية والمصرية فقال عبد الوهاب هذه الجملة بخصوص الغناء والموسيقى العراقية**

أبرز شعراء الأغنية السبعينية ونماذج من النصوص الغنائية لتلك لأغاني:

مظفر النواب

لقد أحدث الشاعر الكبير مظفر النواب إنعطافة كبرى في الشعر الشعبي العراقي من حيث نص القصيدة وأسلوبها وكذلك القافية وذلك ابتدءاً من نهاية العقد الخمسيني للقرن المنصرم حينما نشر قصيدته الريل وحمد وانعكست هذه الانعطافة على معظم الشعراء الشباب في نتاجاتهم في العقود التي تلت تلك القصيدة بشكل كبير جدا ولازال مستمرا حتى يومنا هذا .

لقد جاءت مفردات نص قصيدته الشعبية في معظمها بلغة ابناء الريف لجنوب العراق وأهوارهُ حيث رأى فيها لغة ذات مفردات نقية صافية تعبر بصدق عن مشاعر ناسها وأهلها بتلقائية وبعفوية ومباشرة بعيدة عن التزويق والتفخيم الذي صاحب لهجة أبناء المدن الكبيرة نتيجة للاختلاطات الثقافية المتعددة والتغير الديموغرافي الذي حصل لسكان تلك المدن .

ويذكر البعض ان احد المصادر التي استقى منها مفرداته الشعرية هذه سماعه لغناء المطربين كرير وجويسم وآخرين من مطربي محافظة ميسان عند زيارته لمناطق من تلك المحافظة في منتصف الخمسينات وما بعدها ويبدو ان شاعرنا الكبير قد تأثر بتلك المفردات فأحبها وإنعكس ذلك في شعره الشعبي رغم انه ابن المدينة التي تتعامل بمفردات شائعة في البيئة الحضرية.
لقد بقيت قصائدة العاطفية والوطنية متداولة بين ابناء الشعب لاكثر من عقد حتى اقدم الملحن القدير محمد جواد اموري في اوائل السبعينات على تلحين قصيدة الريل وحمد وغناها المطرب ياس خضر وشدت اسماع الناس في وقتها ولازالت بنفس بريقها المستمر .

مرينا بيكم حمد واحنه بقطار الليل
وسمعنا دك كهوه وشمينا ريحة هيل
ياريل صيح بقهر صيحة عشك يا ريل
هودر هواهم وحدر السنابل كطا

انا رد الوك لحمد ما الوك انا لغيره
يجفلني برد الصبح وتلجلج الليرة
ياريل بأول زغرنا لعبنا طفيرة
هودر هواهم وحدر السنابل كطا

يا ريل طلعوا دغش والعشك جذابي
دك بيَ طول العمر ما يطفى عطابي
اتولف ويه الدهر وترابك ترابي
هودر هواهم وحدر الحراير كطا

وبعد نجاح هذه الاغنية بصوت المطرب ياس خضر أقدَمَ المُلحِن القدير طالب القره غولي على تلحين عدد من القصائد العاطفية لشاعرنا الكبير خلال العقد السبعيني عقد ازدهار الاغنية العراقية ونالت شهرة واسعة وارتبط نجاحها ايضا بصوت المطرب ياس خضر وهي:
1-- اغنية ليل البنفسج 2- اغنية حن وآنه احن 3- اغنية روحي

اغنية ليل البنفسج :

ياطعم ليلة من ليل البنفسج
ياعذر عذرين ياشنهي واحبك
ياحلم مامش بمامش
طبع كلبي من طباعك ذهب
ترخص واغليك واحبك
انا متعود عليك هواي يا سولة سكتي
يا طواريك من الظلمة تجيني
جانن ثيابي علي غربه
كبل جيتك ومستاحش من عيوني
والمتني على المامش علمتني
آنه احب هوايه كبلك ذوباني

شلون اوصفك وانت كهرب
وآنه كمرة عيني دمعة ليل ظلمة
شلون اوصفك وانت دفتر وآني جلمة
ياللي ما جاسك فكر بالليل ما جاسك سهر
ياللي بين حواجبك غفوة نهر
ياللي جرة سما بعينك
خاف افززها من اكلك
انه احبك انه احبك
****

أغنية روحي

-------- ويقول مطلعها
روحي لا تكلها شبيج وانت الماي
مكطوعة مثل خيط السمج روحي
حلاوة ليل محروكة حرك روحي
كالولي عليك هواي يا ثلج الما وجيت

أما اغنية حن وآنه احن : فقد جاء فيها
حن وآنه احن
ونحبس ونه ونمتحن
مرخوص بس كت الدمع
شرط الدمع حد الجفن
جفنك جنح فراشة غض
وحجارة جفني وما غمض
ياالتمشي بيه ويه النبض
روحي على روحك تنسحن
حن وآنه احن
عيونك زرازير البراري

بكل فرحها وبكل نشاط جناحها بعالي السحر
والروح مني عوسجة بر
ما وصل الها الندى
ولا جاسها بكطرة المطر
وصفولي عنك بالنباعي تفيض
وتمنيت ليلة ويه الكمر
وصفولي عنك كل مسامة تفيض يا قداح منك عطر
سكتاتك تمشكل خواطر بالكلب
مالي عرف بيهن كبل
كل جلمة منك نبعة الريحان بالدلال
ما تحمل ثكل
وصفولى عنك وردة القداح
ريش حناح زاهي بالسحر
وصفولي عنك شال منك غيض بستان الورد
والنرجس الرايج سكر
يا لحسنك نهر
تنزل بصدري وية النفس
واشهك واصعد للسما
بحسرات وبغيمة حزن
حن حن بويه حن

وعندما فتح الشاعر مظفر النواب في القصيدة الشعبية العراقية باباً ، كان مغلقاً أمام مضامين إحتكرتها القصيدة العربية الفصحى ذات الأغراض الكلاسيكية المتعددة، والتي تجددت على أيدي رواد حركة الشعر الحر ومبدعها الأول الشاعر الكبير بدر شاكر السياب، من حينها إنطلق الشعراء الشعبيون العراقيون في أفق المضامين الحديثة للشعر الشعبي العراقي والأغراض اليومية الحيوية المستجدة والمعاصرة، ليتجسد إتساعها عميقاً مع تجليات الإنسان العراقي .

ونظراً لكون الأغنية العراقية الجادة نصاً يستمد مقوماته وأشكاله من القصيدة المتكونة من الخيال (الصورة)، اللغة، والأساليب الموسيقية، لذلك نفضت عن نفسها غبار الفطرية والرتابة الشعرية من ناحية الموضوع والإيقاع العام. حيث كانت أغراض الشعر الشعبي العراقي تتراوح ضمن إطار وصف المحبة / الهجران / الأنتظار / الوداع / اللقاء ..الخ .

ومن هؤلاء الرواد القلائل الذين نجحوا في نقل موضوعات وأساليب القصيدة الى النص الغنائي، الشاعر الغنائي الراحل ذياب كزار(أبو سرحان) حيث حملت إبداعيته الشعرية الغنائية الريادة في الجدية والأغراض الشعرية المتعددة في نص متعدد الأوجه، نص له رمزيته من خلال مسميات مباشرة بما تحمله من دلائل ثابتة ومتغيرة. وما إنجازه الناجح في خلق وتأسيس نص غنائي عراقي معاصر، أعطاه الريادة في الكتابة الغنائية، من حيث سيرورة دوامه في الإشتغال لتكوين نص شعري غنائي لا نص كلمات غنائية يشدها لبعضها الوصف في أحسن أحوالها. كان عمل (أبوسرحان) الدائب والدائم، هو خلق أغنية شعرية بمواصفات القصيدة الحديثة، وبما أن الشعر (هو السليل المباشر للإسطورة وإبنها الشرعي، وقد شق لنفسه طريقاً مستقلاً بعد أن إتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح، بين الدلالة والإشارة، بين المقولة والشطحة (وهذا ما امتلكه (أبو سرحان) في مكونات نصه المتناسق الأبعاد والرؤية الهادفة ، فكانت المرأة هي رمزه الأوحد لما تحمله المرأة من تعددية رمزية كبيرة واسعة في التلميح والإشارة ، نظراً لكون

المرأة هي منشأ الأشياء ، وهي- عشتار -القوة الألهية الأولى التي عبدها الإنسان وهي – إنانا- آلهة الحب والخصب عند السومريين .
وفي (معظم الرمزيات الحديثة يمكن للرمز أن يتضمن قسماً كبيراً مما يمثله ولكنه يبقى مع ذلك مميزاً ، ومثال ذلك الصليب الذي يحمل مجموعة من التداعيات بالنسبة للمسيحين ولكنه ليس المسيحية ذاتـها ، بينما الرمزية البدائية تعكس تطابقاً حقيقياً بين الرمز والمرموز إليه . والرمزية لدى الشاعر (أيو سرحان) هي رمزية هادئة ينعكس على سطحها المرئي الواضح بتجليات الإستفهام ، والتشكيل الحافل بالمخاضات الغامضة لتأثير التطلعات المتكررة . وذلك بموازاة تجديد روحية الشعر المرافق لإهتمامات إجتماعية أشمل بلغة يومية مشرقة ودافئة، نتيجة توسع عوالم الشعر الشعبي العراقي في إمكانيته على حمل خواص ومميزات الشعر الحديث ، التي إنعكست في تجارب حركة الشعر الشعبي العراقي الحديث ومنها أغاني عراقية حديثة ، أرستها مجموعة من الأسماء الإبداعية اللامعة أمثال الشاعر طارق ياسين ، الشاعرعلي الشيباني والشاعر ذياب كزار (أبو سرحان) الذي نقف أمام نصه الغنائي . ذلك النص المنطلق على درجة عالية من فضاء الشفافية ، حينما مارس الدلالة البعيدة المنوال والأفق،من خلال مدلولية خطابه الشعري ، المكتنـز بالفرادة ونسغ الجودة الشعرية التي رسمها بجمالية عالية اللون ، لكن بحسية لها ألفة الطفولة .

زهير الدجيلي

الشاعر الكبير زهير الدجلي علامة بارزة من علامات الاغنية السبعينية حيث كتب مجموعة من الأغاني وألتي ساهم فيها مع نتاج شعراء آخرين في وصول تلك الاغنية الى درجة النضج والتطور ولازالت تلك النتاجات هي الأبرز على الساحة الغنائية وظلت راسخة في الذاكرة العراقية .

ومن اشهر ما كتب والتي اصبحت احدى المحطات المهمة في مسيرة الاغنيات لذلك العقد هي اغنية يا طيور الطايرة والتي عندما انطلقت كان لها صدى شعبيا وجماهيريا كبيرين وتجاوزت شهرتها العراق الى العديد من الاقطار العربية لاسيما المجاورة له وكذلك رفعت من اسم مطربها وهو الفنان سعدون جابرالى مزيد من النجاح الفني والعامل الثالث الذي كان وراء نجاح هذه الاغنية انه تهيأ لها ملحن جيد هو الفنان كوكب حمزة لقد ساهم هذا الثالوث الفني باقتدار في صنع اغنية اعتبرت علامة بارزة من علامات ذلك العقد.

عندما كتب زهير الدجيلي هذه الاغنية لم تكن هجرة واغتراب العراقيين عن وطنهم العراق قد بدءا بالحجم والسعة كالذي حصل في العقدين الاخيرين ولكن لشدة حب العراقيين وتعلقهم بوطنهم تناغمت هذه الاغنية مع عواطفهم ومشاعرهم الجياشة للوطن ومكوناته وهي بنفس الوقت لم تخاطب فئة عمرية معينة وانما كان النداء للجميع

لاحظ الآهات الحرى والزفرات التي تنتهي بها الاغنية كم نطلقها الآن تحسراً وتألماً على ديرة الاهل وكيف تنبأ الشاعر بها قبل اكثر من ثلاثين عاما

ان هذه الاغنية و جميع الاغنيات الاخرى التي كتبها شاعرنا الدجيلي كانت اقرب الى لغة المدينة ولم يغرقها بمفردات ريفية وهي احدى سمات اغنياته

يا طيور الطايرة مري بهلي يا شمسنا الدايرة ضوي لهلي
سلميلي وغني بحجاياتنا سلميلي ومري بولاياتنا
آه لو شوكي جزه وتاه ويه نجمه آه لو صيف العمر ما ينطي نسمة
والهوى دواغ الحبايب عذيبي يغفى ويه الكصايب
يا طيور الطايرة .....
سلميلي الشوك يخضر بالسلام والمحبة سلميلي الشوك طير وياج رايح عرف دربه
والسما مصحية وصحيت آنه كمر وكلب الحديثة مثل شاطي ونهر
والكلب جا وين اضمه
وبعد ياهو الانشده
والهوى يسافر بمكتوب بجنح طير
وبكصيبة اتحنت بليلة مهر

مو بعيدين اليحب يندل دربهم
مو بعيدين الكمر حط بكربهم
لونهم لون الربيع اللي يضحك بوجه السنابل
وشوكهم شوك الحصاد اليتنه حضنات المناجل
سلميلي لو وصلتي ديارهم
سلميلي وشوفي شنهي اخبارهم
سلميلي ياطيور الطايرة سلمي لي يا شمسنا الدايرة
أحاه يا ديرة هلي أحاه يا ريحة هلي أحاه يا طيبة هلي أحاه يا جنة هلي أحاه ...أحاه

المصادر الفصل الرابع

(1)- الأعظمي، حسين محاور المقام العراقي محور رقم 1 ج2 .
(2)- (العباس، حبيب ظاهر ، الشريف محي الدين حيدر وتلامذته، وزارة الثقافة والاعلام، دائرة الفنون الموسيقية ، ط 1994).

(3)- حميد عزيز حسين. تاريخ الموسيقى العسكرية في العراق ، وزارة الثقافة والإعلام ، دائرة الفنون الموسيقية ، من منشورات المركز الدولي لدراسات الموسيقى التقليدية ، بغداد ، 1985م.

(4)- موقع سماعي
http://www.sama3y.net/forum/showthread.php?t=64500

(5) العباس ، حبيب ظاهر / دراسة بعنوان أضواء على حياة وإنجازات الملا عثمان الموصلي الدينية والدنيوية نشرت في مجلس العلوم في منتدى سماعي.

(6)- الاعظمي , حسين اسماعيل , المقام العراقي إلى أين , المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة اولى ، بيروت , 2001, ص168.

(7)- مجموعة تسجيلات أهداه السيد شلومو إبن صالح الكويتي للباحث مشكوراً أثناء لقائهم في دار الأوبرا الملكية في لندن شهر تموز2010 وهي لأحدى اللقاءات مع والده الفنان الكبير صالح الكويتي لبرنامج (من ذكريات فنان) أذيعَ من إذاعة أسرائيل إعداد وتقديم إبراهيم شاهد الجزء الأول الوقت 27.33 دقيقة

(8) مدونة الشاعر مؤيد الشيباني 1 أبريل2009 , www.alshaybani.com/?m=200904

نماذج تحليلية مختارة

إرتأى الباحث أن يختار من بين الأعمال ألتي توفرت على ملامح المزج بين التراث والمعاصرة وتوفرت فيها معطيات البناء الموسيقي المستمد من قوالب المقام العراقي الأصيل وإعادة تقديمه وفق صيغة غنائية بحيث لم تؤثرعلى بنية المقام وجوهره من حيث الحفاظ على الثيمة المقامية والبناء اللحني المستمد من أنغامها وروحها ومن بين هذه الأعمال أغنية إبن الحلال للشاعر جبوري النجار والملحن عباس جميل ألذي يعتبر واحد من أبرز ملحنين الأغنية البغدادية ألتي تحمل سمات وملامح مستنبطة من معطيات التراث الموسيقي والموروث الغنائي العراقي وبالتحديد من المقام العراقي ويظهر ذلك جلياً في معظم ألحانه الغنائية لمعظم المطربين العراقيين في فترة الخمسينات وما تلاها إضافة إلى أختيار ما قام به الباحث من إبتكارات لحنية غنائية وموسيقية تتعلق بجوهر هذه الرسالة بالإستفادة من معطيات التراث الموسيقي والموروث الغنائي المتمثل أيضا بالمقام العراقي وسنأخذ أيضا نموذجا تحليليا لذلك:
أغنية أحلى عتاب كتب كلمات هذه الأغنية الشاعر نزار جواد وغناء قارئة المقام فريدة إضافة إلى نموذج لبناء موسيقي جديد يتعلق بمقام حجاز ديوان وتحليل القطع والأوصال الداخلة به وكذلك نموذج لأغنية تراثية قديمة بعنوان حبيبي راح وما جانه

وقد أتبعتُ في التدوين الموسيقي للنماذج المختارة أسلوب التدوين الموسيقي المعدل من التدوين ألذي نشرهُ المستشرقون وعلماء الموسيقى والمشاركون في مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في القاهرة سنة 1932.

أغنية إبن الحلال

****

أبن الحلال

كلمات : جبوري النجار

ألحان: عباس جميل

الموال

*****

العِشكْ طعمه حلو يهل الهوة لو مُرْ (من مرارة الطعم)
مو دوم يحْكُمْ عدلْ عالمبتلي لو مَرْ (من الأمر أو إصدار الحكم)
وأصبحت أشبه الغريب بشوفته لو مَرْ (من المرور)
وتعرضْ اليمشون حسبالي أحبابي

المذهب

وين أبن الحلال الشاف محبوبي
يردلي لهفتي وأحظة بمطلوبي
شنهوة نيشانه
عيونه سود ذبلانة -- وخدوده حمر ريانة

الكوبليه الأول

محبوبي حلو والناس كلها تكول
تعب حتى القلم عنه شمراد يكول
شنهوة نيشانة
عيونه سود ذبلانة -- وخدوده حمر ريانة

الكوبليه الثاني

محبوبي حلو مابي كل لولة
من يمشي غصن يستحي من طولة

شنهوة نيشانة

عيونه سود ذبلانة -- وخدوده حمر ريانة

****

أغنية أبن الحلال كتب كلمات هذه الأغنية الشاعر العراقي جبوري النجار* ألذي كتب معظم الأغاني للمطربين والمطربات في العراق وألتي أشتهرت في فترة الخمسينات والستينات وتعاون مع أغلب

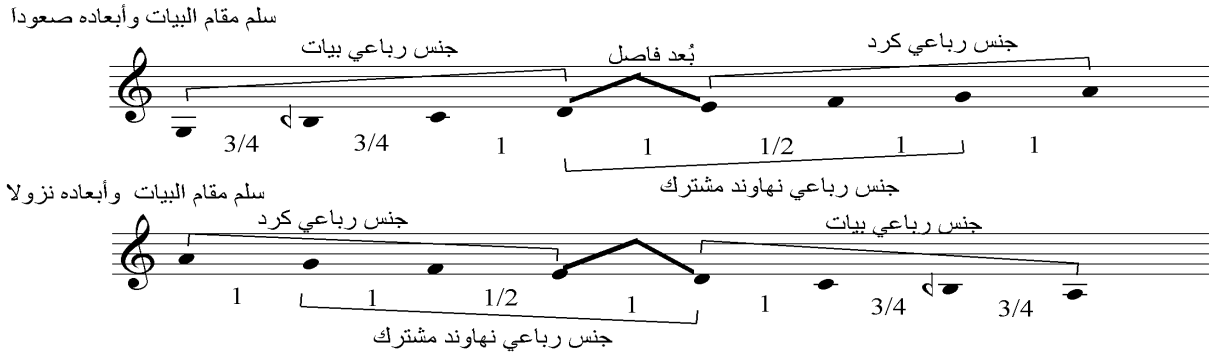
الملحنين العراقيين لتلك الفترة ومن أشهر هؤلاء الملحنين ناظم نعيم ألذي أشتهرت معظم ألحانه بصوت المطرب ناظم الغزالي وعباس جميل ألذي أشتهرت ألحانه بصوت زهور حسين وألتي كانت تُجيدُ أداء بعض المقامات العراقية مثل: الدشت والأوشار وقد لحن هذه الأغنية خصيصا لها حيثُ طعْمَ مستهل الغناء بإدخال مقام الدشت في مستهل الأغنية على شكل موال جميل ولكن الحادث الذي أدى إلى وفاتها حال بينها وبين أن تغني هذه الأغنية ألتي أصبحت بعد مرور أكثر من عشرين عاما على وفاتها من نصيب قارئة المقام فريدة وغنتها وسجلتها عام 1987.

*** جبوَري النجار بدأ حياته كمؤلف ومنشد للمربعات البغدادية ولكنه في بداية العقد الخمسيني الذي نشطت فيه الاغنية البغدادية إبتعدَ عن ذلك النوع من الفن و اختص بنظم الشعر الغنائي لذلك لمع اسمه كشاعر أغان في تلك الفترة مع من لمع اسمه أمثال (سيف الدين ولائي وسبتي طاهر وابراهيم وفي)**
لقد لعب شاعرنا دورامهما في الشهرة والنجومية التي حصل عليها المطرب ناظم الغزالي لاسيما في أرجاء الوطن العربي في منتصف الخمسينات عندما طبقت شهرته الآفاق في الاغاني التي سجلتها له شركة جقماقجي.
لقد أقدمَ شاعرنا جبوري النجار بوضع كلمات للاغاني التراثية تتلاءم مع روح العصر الجديد وتهيأ لها ملحن كفء كناظم نعيم أعاد صياغة اللحن بروح حديثة وتعاون معهما الموسيقار جميل بشير الذي اشرف على التوزيع الموسيقي وقيادة الفرقة الموسيقية التي رافقت الغزالي عند غناءه تلك الاغنيا لذلك نجحت تلك الاغنيات ايما نجاح ولازالت محتفظة بقوتها ونجوميتها لحد يومنا هذا
ومن هذه الاغاني التراثية ما اريده الغلوبي، خايف عليها ، ميحانة ميحانة غابت شمسنا الكمر ماجانه ، تصبح على خير ، اغنية ريحة الورد لون العنبر بخدودك يا حبيبي الاسمر ، اغنية شأرد اقدملك هدية بعيد ميلادك ياحبي وإضافة لما ذكرنا هناك اغنيتين مشهورتين لناظم الغزالي كتبها جبوري النجار هي (سبع ليالي) وأغنية (أحبك و أحب كلمن يحبك)
كما تعاون مع الملحن عباس جميل في أغاني عديدة لحنها للمطربة زهور حسين ووحيدة خليل ومن أشهر هذه الأغاني غريبة من بعد عينيج يايمة بعد علمه بوفاة والدة المطربة زهور فجاءت صدق الكلمات خير تعبير عن عواطف المواساة من صديق ومن الملحن وبصوت المطربة المفجوعة بوفاة والدتها وكذلك أغنية أبن الحلال ألتي كتبها خصيصا لزهور حسين ولحنها عباس جميل وشاءت الأقدار أن ترحل من دون أن تغني هذه الأغنية فأصبحت بعد ربع قرن من نصيب المطربة فريدة مع أغنية أخرى هي أغنية (خلي الولد لآمه يروح ما اريده) لنفس الملحن.
كما غنت له وحيدة خليل ومن ألحان عباس جميل الأغنية الشهيرة (مالي صحت يمة أحاه)

تحليل العمل موسيقيا:

إعتَمَدَ الملحن عباس جميل في بنائه التلحيني لهذه الأغنية على التفاصيل الخاصة من حيث روحية الأداء لمقام الدشت - وسلمه من مقام البيات- قامَ الملحن كذلك بخصوص البناء اللحني بتصوير مقام الدشت على درجة الحسيني – اللا - لكي يتلائم مع الإمكانيات والمساحة الصوتية للمطربة وأعتمد في إنتقالاته النغمية من المذهب إلى الكوبليهات على القطع والأوصال الموجودة في هذاالمقام إضافة إلى إبداعاته اللحنية ألتي يمتلكها من خلال الخبرة المتراكمة لديه في هذا المجال

وقد جاء اللحن متناسقاً من النص الشعري الجميل ألذي كتبه الشاعر جبوري النجار حيثُ أن مقام الدشت يتميز بروحية وعذوبة في الأداء وجمل غنائية ترتاح له الأُذن والنفس عند الإستماع .



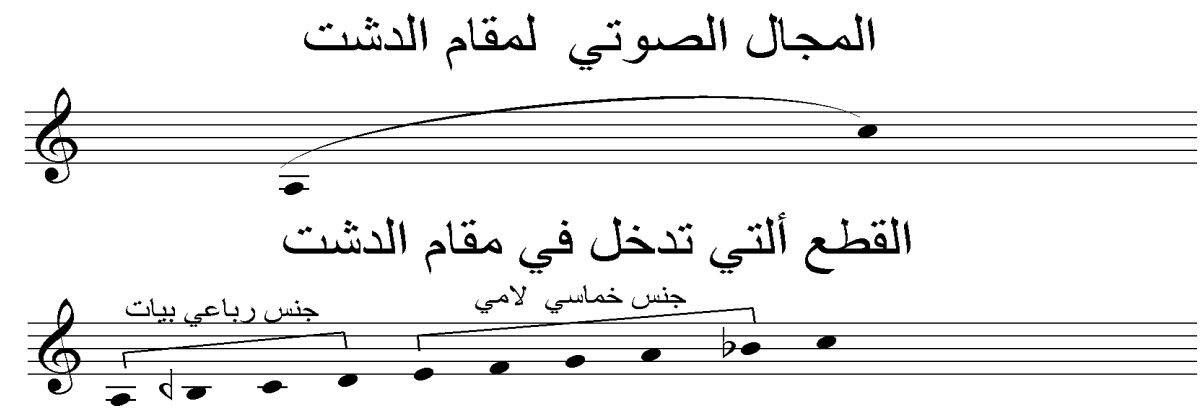
مقام الدشت

لون غنائي عراقي سلمه من سلم مقام البيات يغنى بالشعر العربي الفصيح وغنائه خالي من المصاحبة الإيقاعية أسلوبه الغنائي يحرر من نغمة البيات وبالتحديد من الدرجة الثالثة لسلم البيات وألتي تسمى الجهاركاه عند تصويره على درجة الري – الدوكاه - مستقراً في جملته الغنائية على درجة أساس البيات، ثم ينطلق في الجمل الغنائية الأخرى من درجة الجهاركاه مستقرا على درجة الحسيني أي الدرجة الخامسة لسلم البيات ومقام الدشت من المقامات الغير مقيدة أي أنه للقارئ حرية التصرف في إدخال القطع الذي يجدها ملائمة للمقام أثناء الأداء .

والمعروف أنه يشتمل على قطع اللامي والحسيني إضافة إلى ميانة واحدة على شكل صيحة يكون الإستقرار فيها من مقام اللامي.

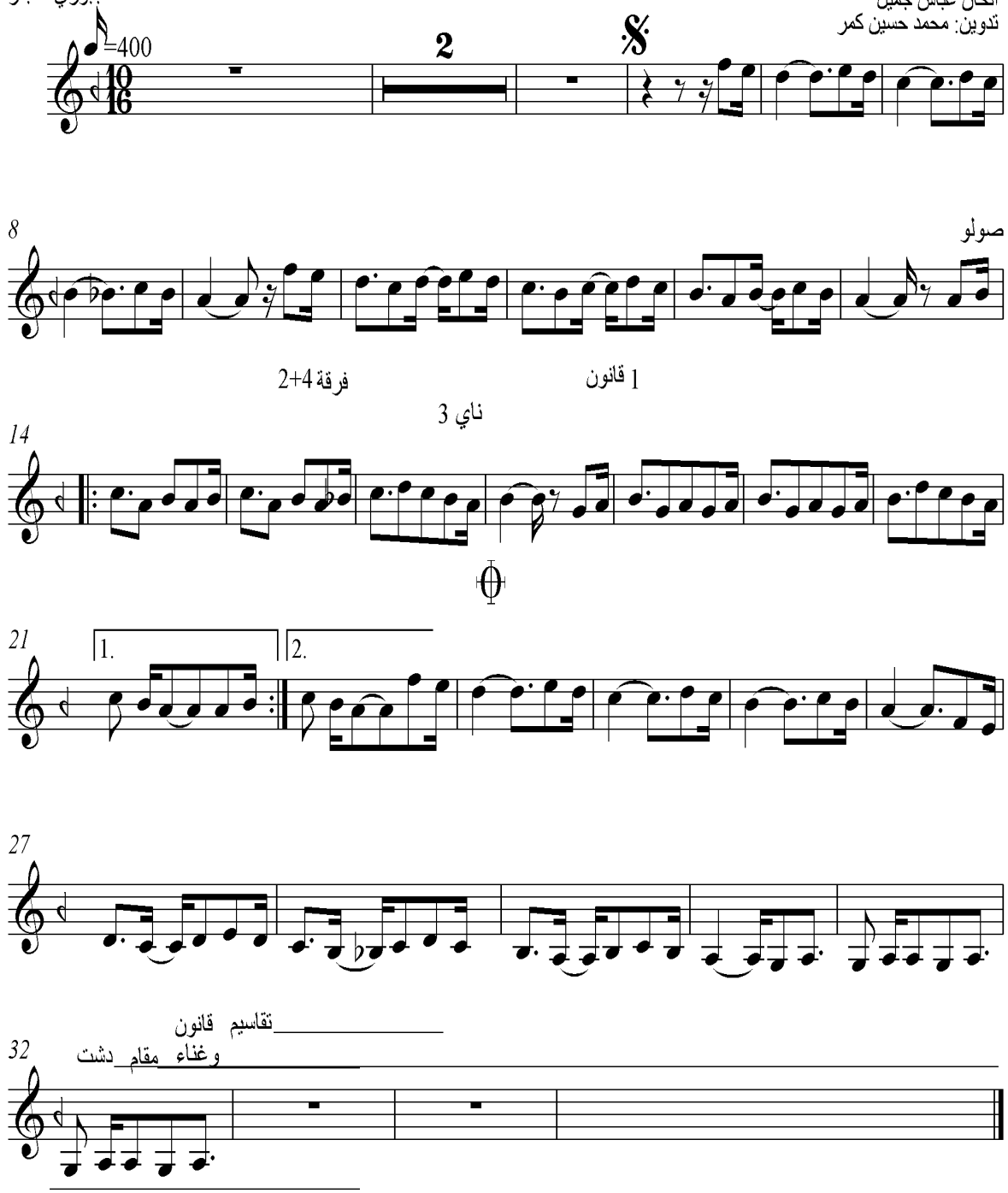
المجال الصوتي لمقام الدشت :

المجال الصوتي لمقام الدشت ينحصر نزولا على درجة اللا تحت دو الوسطى وصعودا إلى درجة الدو1 و وكما مبين في المدرج الموسيقي أدناه:

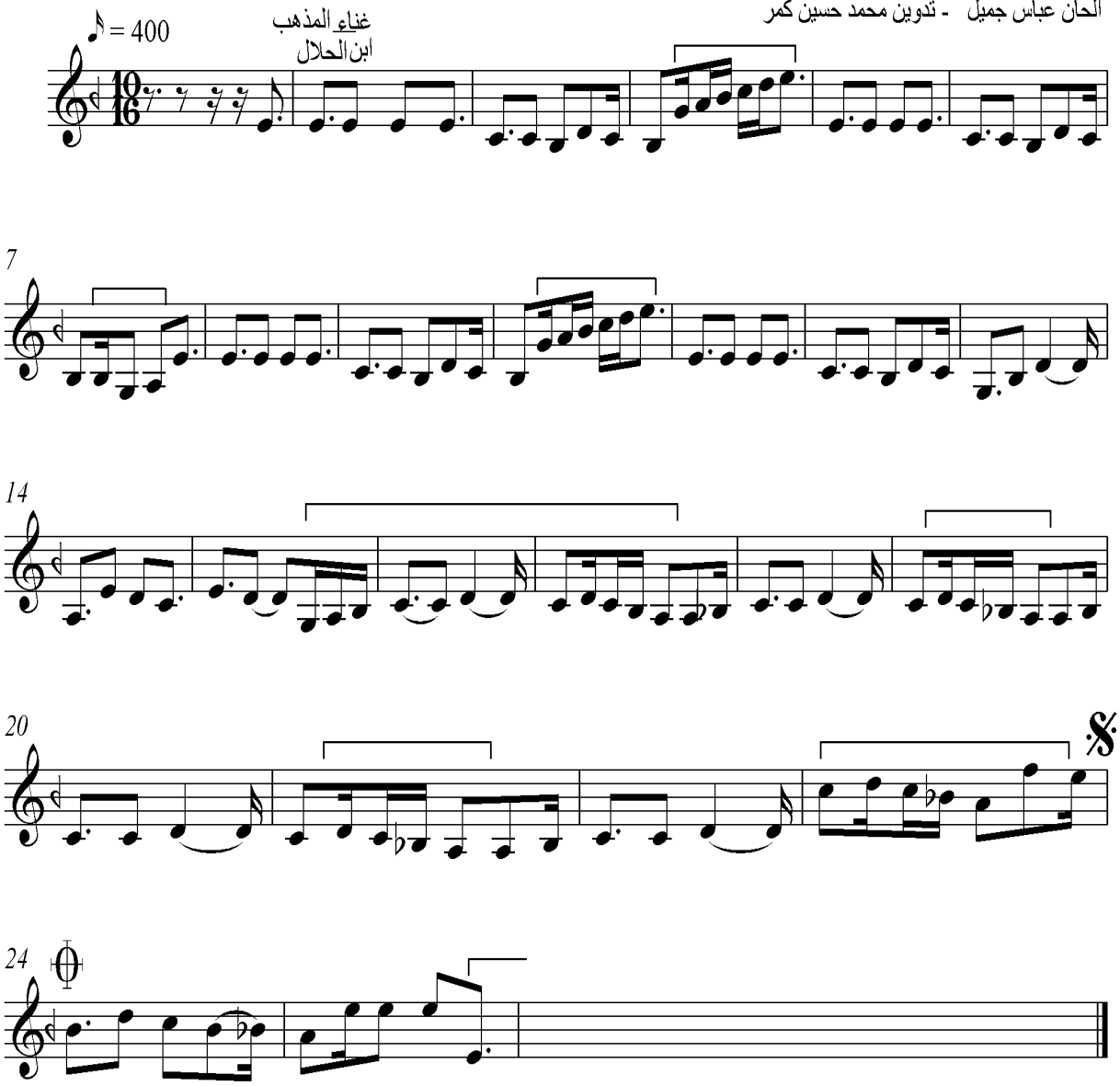
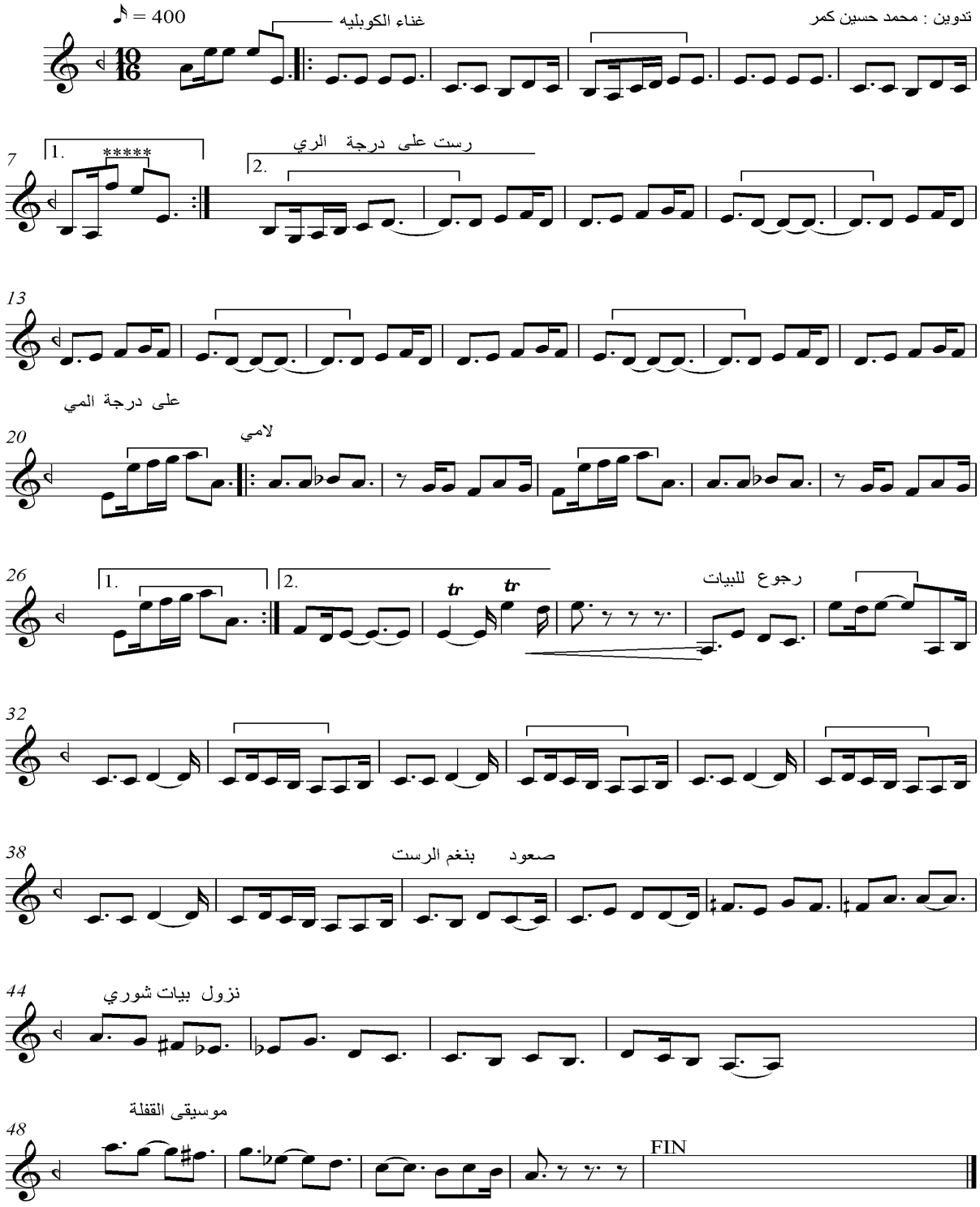
وكما ذكرنا أنه يدخل فيه قطعة اللامي المبين كذلك في تحليل المجال الصوتي

وفي البناء الإيقاعي أعتمد الملحن على تركيبة إيقاع الجورجينا العراقية 16/10 لإضفاء الطابع والهوية البغدادية على لحنهِ وبسرعة مترونوم دبل كروش = 400 في الدقيقة ويستخدم إيقاع الجورجينا في غالبية الأغاني الشعبية العراقية من شماله إلى جنوبه.

أغنية أبن الحلال من مقام الدشت

كلمات جبوري النجار

ألحان عباس جميل
تدوين: محمد حسين كمر

غناء المذهب لأغنية أبن الحلال

كلمات جبوري النجار

ألحان عباس جميل - تدوين محمد حسين كمر

أبن الحلال غناء الكوبليه

تحليل أغنية أحلى عتاب

****

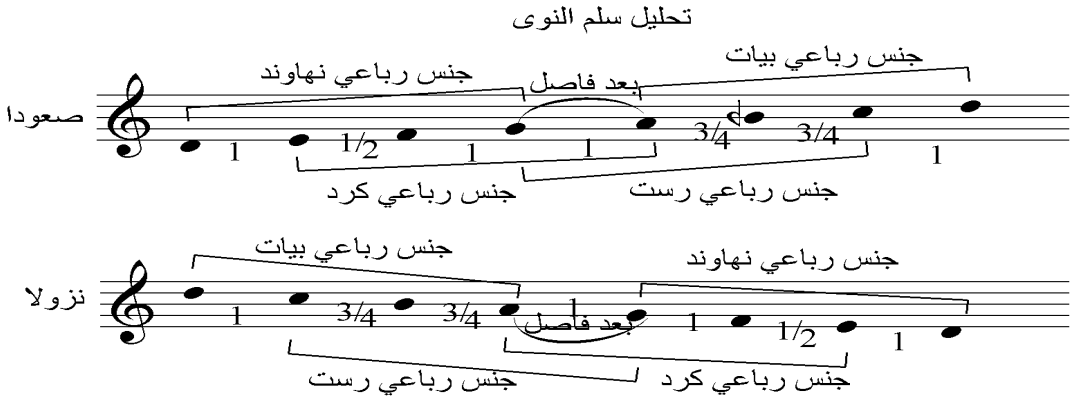
كلمات: نزار جواد
ألحان : محمد حسين كمر
غناء : فريدة
المذهب
*****

بيني وبينك أحلى عتاب خل نتعاتب وأحنا أحباب
أسباب تريد أتفاركنة لا بد نفهم هالأسباب
بيني وبينك أحلى عتاب
الكوبليه الأول
بيني وبينك حب وأشواق تتعاتب كل العشاق
ليش الأيام تباعدنة وجرح الصد لسة ما طاب
بيني وبينك أحلى عتاب
الكوبليه الثاني
دنيا الحب مليانة أسرار لا ياحبيب لا تحتار
حلوة الدنيا لو نفهمها وطول العمر نعيش أحباب
بيني وبينك أحلى عتاب

النص:
أغنية أحلى عتاب نص غنائي كتبها الشاعرالغنائي نزارجواد بلغة رومانسية سهلة وجميلة ومفهومة ومزج بين أسلوب كتابة الأغنية البغدادية باللهجة الأقرب الىاللغة العربية الفصحى وبتعابير عاطفية تُعبرُ عن عتاب المحب للحبيب بأسلوب فيه من الرقة والمحبة الصادقة والتفائل في المستقبل. وقامت بغناء هذه الأغنية قارئة المقام فريدة ولحنها الباحث في عام 1985 مستمداً اللحن من روح مقام الخنبات ومقام الخنبات ينتمي الى سلم النوى*
(ويعتقد الكثيرون أن سلم النوى هو من مقام النهاوند والصحيح انه سلم قائم بذاته. ويتكون سلمه من جنسين وفي حالة بنائه على درجة الري- الدوكاه - الجنس الأول نهاوند على درجة الري والجنس الثاني بيات على درجة اللا - الحسيني - quarter tone ودليله في المفتاح يكون الدرجة السادسة ناقص ربع درجة--أي- السي كاربيمول- بينما النهاوند يكون خال من الربع درجة)(1).
وتسمى نغمات السلم الموسيقي– درجات – وترقم من 1إلى7 وتستعمل في كل السلالم الموسيقية على النحو التالي: وقد جرى إستعمال الأرقام الرومانية إصطلاحا عالميا، يشير إلى درجات السلالم الموسيقية .

***سلم النوى: سلم موسيقي إستخدمه العرب قديما حيث وردت أبعاده في كتاب الأدوار لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي وهو اول من ذكره والى لغةَ يعني الفراق، ويستخدم سلم النوى في بغداد كصيغة مقامية غنائية ويعتبر من المقامات الصعبة الأداء حيث يتضح ذلك من مسار مقام النوى عند تحريره ومياناته.**

تحليل سلم النوى
****

يتكون سلم النوى من جنسين رباعيين منفصلين الأول نهاوند على درجة – الري- والثاني بيات على درجة – اللا - وهناك جنس رباعي كرد مشترك على درجة – المي – وجنس رباعي رست مشترك* على درجة – الصول - أما البعد الفاصل المتكون من درجة كاملة -Tone - فيقع بين درجتي – الصول و اللا – وكما موضح على المدرج الموسيقي التالي

وفي مصر يسمى سلم النوى ب- العُشاق المصري– وبما أن الأبعاد واحدة في السلمين فوجَبَ أن تكون التسمية واحدة أيضا ولقدم تسمية هذا السلم بالنوى كما ورد في كتاب الأدوار لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي الصفحة 103، أرتأينا إبقاء تسميته القديمة وهي" سلم النوى")(3).

وقد حاول الملحن الأستفادة من وجود هذه الأجناس المختلفة في السلم في مجال البناء والتنويعات في المسارات والإنتقالات اللحنية ما بين المذهب والكوبليهات وكذلك من خلال العودة الى اللحن الرئيسي في نهاية كل كوبليه وربطها بالثيمة الرئيسية لمقام الخنبات لحناً وإيقاعا لغرض محاولة التمسك والمزج على ربط التراث بالمعاصرة نابعا من فهم واعي عما يعني بالمعاصرة أوالتحديث أي إنه على المبدع ان يعيد إنتاج التراث وليس الإقتصار على استهلاك منجزات التحديث ، وعليه ايضا وهو يعيد هذا الانتاج الابداعي ان يبحث عن بدائل يمكن ان تتفاعل مع الجوانب الإيجابية في سيرورة التحديث. لهذا عمل الملحن على التنويع الإيقاعي والنغمي في هذه الأغنية لإضفاء التلوين والجمالية للعمل الفني في استلهام الحداثة وكأننا نستعيد الذاكرة التاريخية للفن العراقي برؤية جديدة وبجملة موسيقية متحررة.

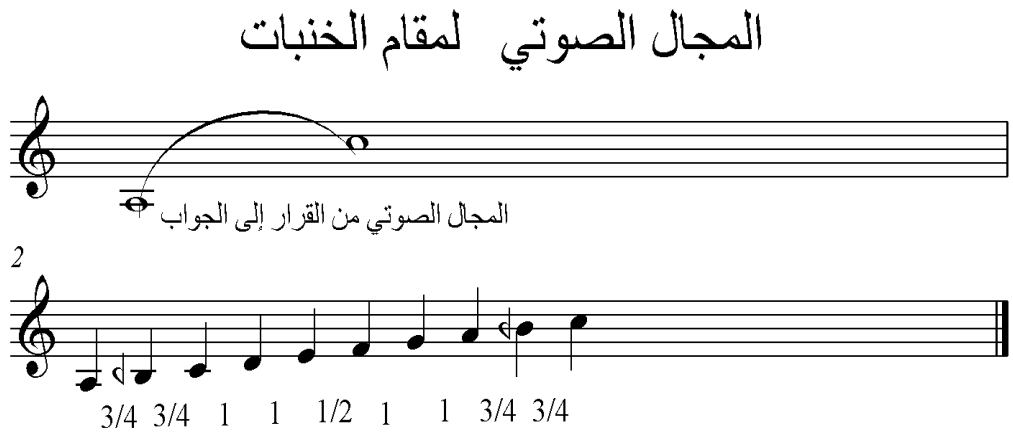
---

* **الأجناس المشتركة** هي الأجناس التي تقع بين الجنسين الأصليين للسلم الموسيقي ولا يوجد بينهما بعد فاصل وتكون أهميتها بالدرجة الثانية نسبة الى الأجناس الرئيسة.

تحليل العمل موسيقيا:

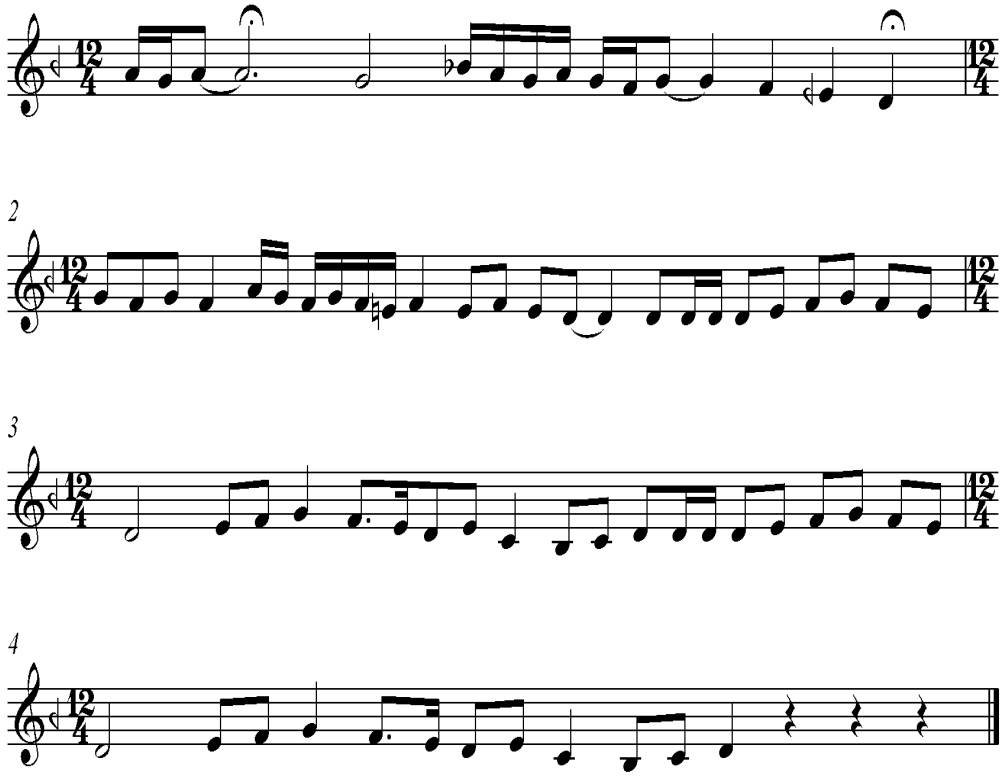
إختار الملحن مقام الخنبات لتلحين هذه الأغنية وهو يحاول أن يعطي صورة موسيقية متناسقة مع الصورة الشعرية كون إن مقام الخنبات يعتبر من المقامات التي تتميز بروح عاطفية جياشة من حيث الأداء الغنائي وكذلك بالروح البغدادية من حيث العناصر الموسيقية الإيقاع والنغم والقطع والأوصال الداخلة في هذا المقام وهنا وقبل أن نبدأ التحليل الموسيقي للعمل الغنائي لا بد أن نبين ماهية مقام الخنبات :

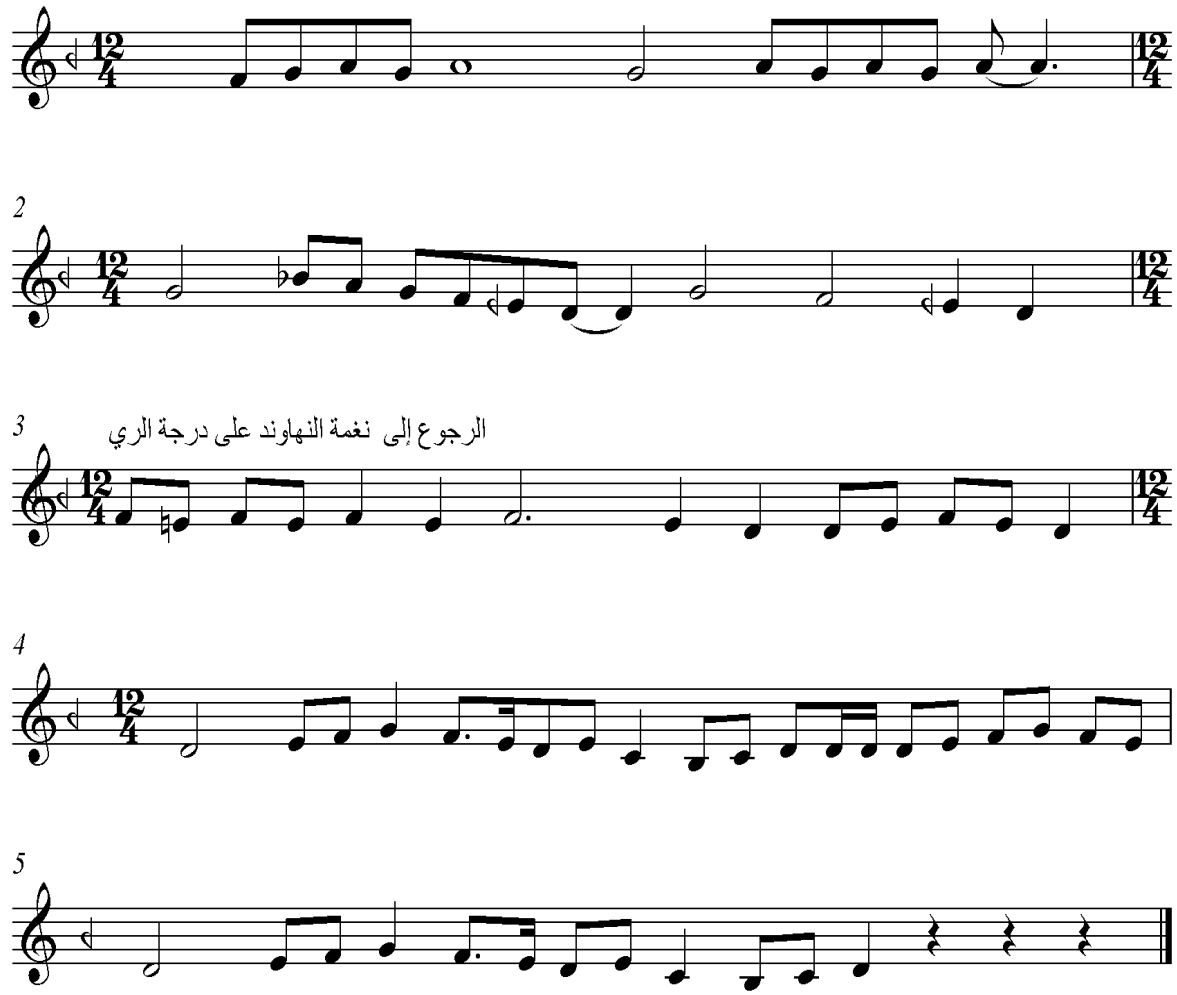
المجال الصوتي لمقام الخنبات :

**********************: المجال الصوتي لمقام الخنبات ينحصر نزولا على درجة اللا تحت دو الوسطى وصعودا إلى درجة الدو1 وكما مبين في المدرج الموسيقي أدناه:**

مقام الخنبات:

لون غنائي عراقي متميز سلمه من سلم النوى يغنى بالشعر العربي الفصيح ويصاحبه إيقاع اليكرك العراقي 4/12 أسلوبه الغنائي يحرر من نغمة البيات أي الجنس الثاني لسلم مقام النوى وبكلمة "يار يار" - وهي كلمة تركية تعني يا حبيبي- ويستقر جملته الغنائية على نغمة النهاوند أي الجنس الأول لسلم النوى وتتكرر هذه العملية في غالبية الجمل الغنائية أي المرورعلى نغمة البيات والإستقرار على نغمة النهاوند وهو مايميز هذا المقام في طريقة الأداء وتدخل في مقام الخنبات القطع التالية :

1- قطعة اليتيمي عبارة عن صيحة نغمية جميلة من - درجة اللا - نزولا الى درجة الري بنغمة البيات حيث يكون درجة المي ناقص ربع ثم صعودا الى درجة الصول وتستقر رجوعا أيضا في نغمة النهاوند أي رجوع درجة المي إلى طبيعته وكما موضح بالشكل التالي .

الصيحة المنغمة أو ما تسمى بوصلة اليتيمي

2- وقطعة الدشت عرب تبدأ بنغمة الحسيني وتنتهي بالنهاوند وهي من القطع النغمية الرائعة ويبرز فيه الحرفة والدراية بأصول أداء المقام لدقتها وجماليتها وخصوصيتها في الأداء المقامي
وتبدأ هذه القطعة بلفظة - أللي – أي دل جانم - ويسلم المقام بقطعة الاوشار بلفظة دلة دلة دي دلي دلي داد بدادي- ثم يختم على نغمة البيات وبلفظة- مولى جاني من- . وتجد هنا توضيح بالنوتة الموسيقية لهذه القطعة

قطعة الدشت عرب

وقد تميز بأداء هذا المقام مطرب العراق الأول الأستاذ محمد القبانجي من خلال أدائه لقصيدة "سلام على دار السلام" للشاعر خضرالطائي كذلك تميز في أداء هذا المقام كل من:
يوسف عمر عبد الرحمن خضر وحسين الأعظمي وفريدة وعوني قدوري
(تجدر الإشارة إلى أن الكثير من الأغاني التراثية العراقي قد لحنت على هذا السلم ونُسبت خطأً لسلم النهاوند كما جاء في الكثير من المصادر الموسيقية.
ومن هذه الأغاني المشهورة في العراق على سلم النوى وهي تغنى أيضا بعد نهاية مقام الخنبات:
جواد جواد مسيبي، يالزارع البزرنكوش، جلجل عليةالرمان، دشداشة صبغ النيل وغيرها)(4).

وفي مكالمة هاتفية بتأريخ 3-7-2011 للباحث مع قارئ المقام حسين الأعظمي المقيم في الأردن وبخصوص الأستفسار والمناقشة حول هذا الموضوع أيد الفنان الأعظمي ما جاء به الباحث في تحليله لهذا المقام وكذلك ذكرالفنان الأعظمي إنَ بعض المتخصصين في الأوساط المقامية وبعض قراء المقام ينسبون هذا المقام إلى سلم البيات لكنه مشبع بجنس النهاوند وهو الجنس الثاني لسلم البيات ويقولون إنَ تسمية خنبات جاءت من– خانة من البيات- لمرور القارئ قبل قفلة كل بيت من أبيات القصيدة على نغمة البيات ومن ثم الإستقرارعلى نغمة النهاوند.

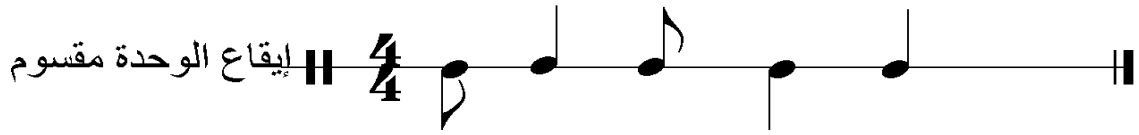
المقدمة الموسيقية :

البناء اللحني للمقدمة الموسيقية مبنية على أربعة جمل موسيقية مبنية على مقام الخنبات على درجة الري وهونفس سلم مقام النوى ألذي أتينا على شرحه في هذا الفصل وألذي يحتوي في الدليل علامة خفض واحدة بربع درجة– Sharp - وهي السي ناقص 1/4 ربع درجة أي الدرجة السادسة للسلم ويسمى- سي كار بيمول – وكذلك يسمى عربيا فوق المتسلطة - Sus-Dominant

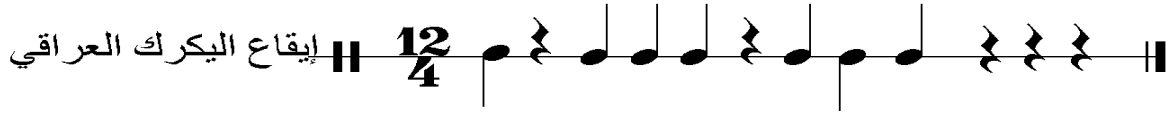
البناء الإيقاعي:

إعتمد الملحن في البناء الإيقاعي على التنويع في الإيقاعات وبسرعة - النوار = 100 في الدقيقة- وأعتمد بداية على إيقاع الوحدة المقسوم 4/4، ثم إنتقل إلى إيقاع اليكرك العراقي 4/12 مع اللازمة الموسيقية الخاصة بمقام الخنبات لكي يضفي الروح والهوية العراقية للحن والمعروف عن إيقاع اليكرك دخوله في معظم المقامات العراقية ولكل مقام اللازمة أوالثيمة الخاصة به تكون من نفس نغم المقام الذي يؤديه القارئ وبنفس ضغوط اليكرك العراقي، ومن ثم أختار إيقاع الخشابة 4/4 الذي يستخدم غالبا في طريقة أداء المقامات في جنوب العراق وبالتحديد في مدينة البصرة وجاء هذا التنويع في الإيقاعات بشكل متناسق مع الجمل اللحنية المبتكرة للملحن والأشكال التالية - 1، 2، 3، 4 - تبين التنوعات الإيقاعية واللازمة الموسيقية لمقام الخنبات .

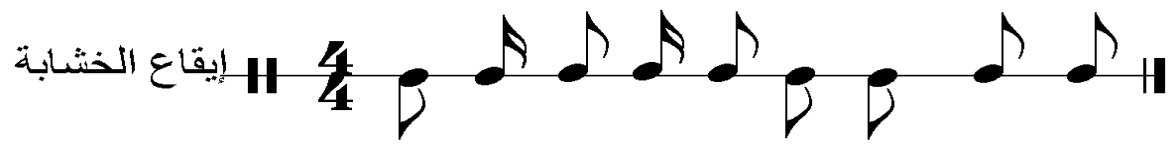
شكل رقم (1)

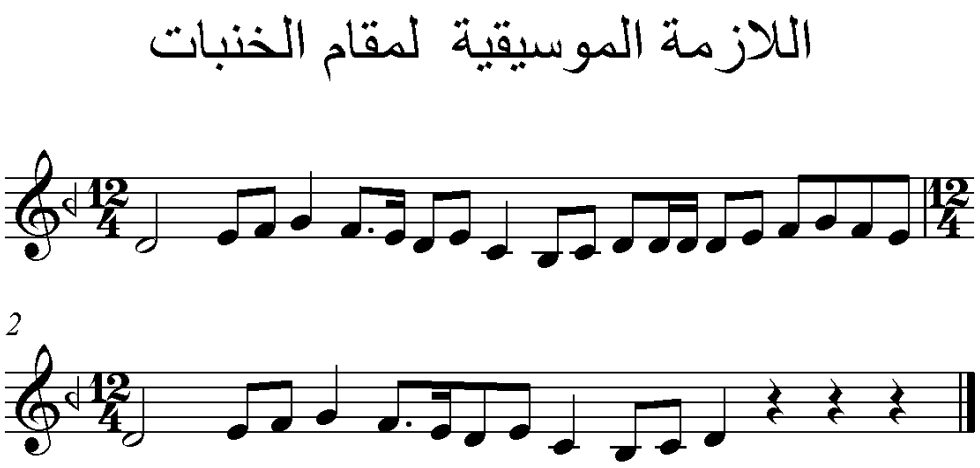


شكل رقم (2)

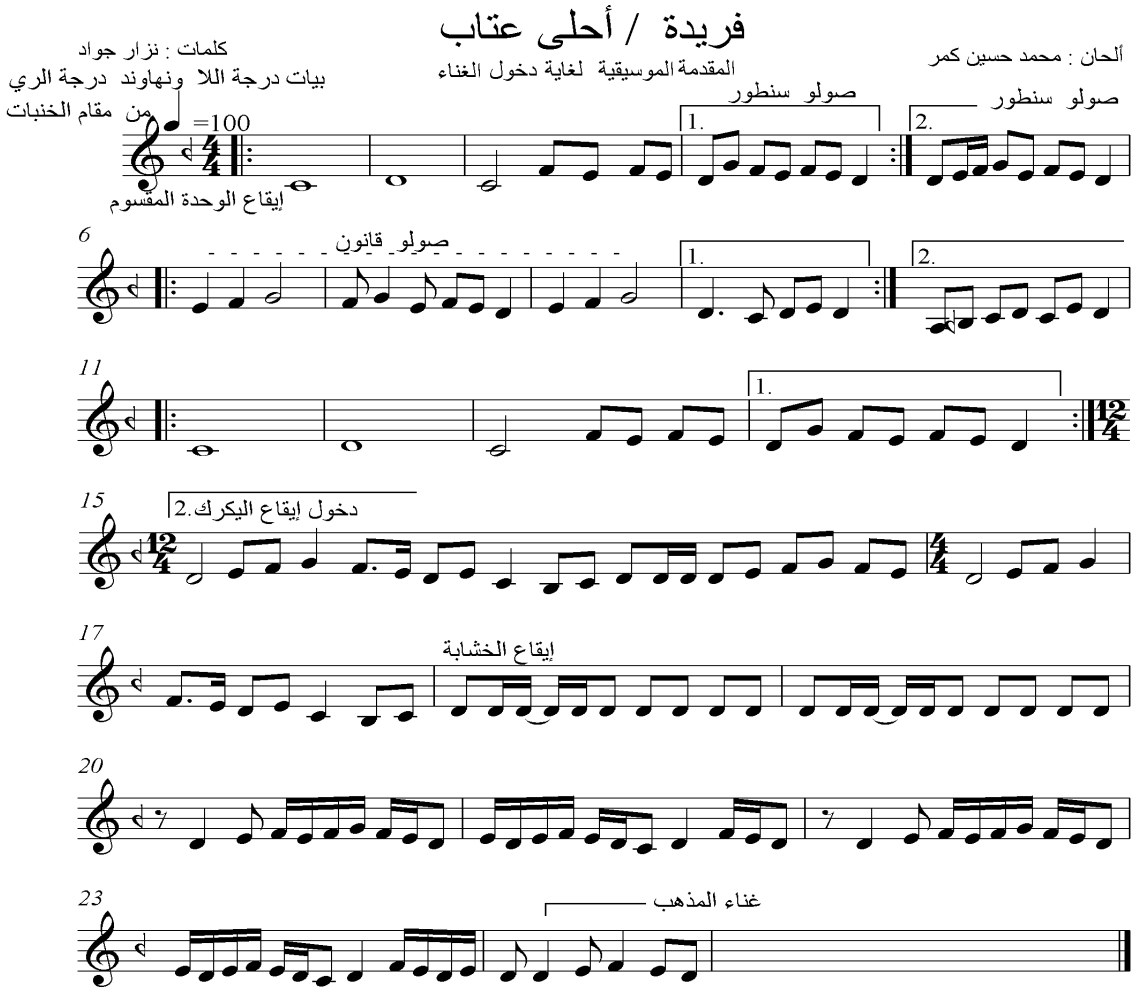


شكل رقم (3)



شكل رقم (4)

البناء اللحني :

أما من ناحية البناء اللحني للمقدمة الموسيقية إعتمد الملحن على أبتكار جمل موسيقية مستوحاة من روح تحرير مقام الخنبات في الدخول من الدرجة الحساسة ألتي تسبق درجة التونيك للمحافظة على أسلوب روحية أداء مقام الخنبات مستخدما ومانحا في نفس الوقت دوراً رئيسيا للآلات الموسيقية التراثية كالسنطور والجوزة في حوار موسيقي مع الفرقة الموسيقية ومؤكدا في جملة الصولو لآلة السنطور في الوقوف على حركة ونغمة النهاوند ألتي تكون بارزة دوما في أداء مقام الخنبات وكما هو مبين في النوتة الموسيقية في السطرالأول للمقدمة الموسيقية للأغنية والشكل رقم 5 يبين المسار اللحني للمقدمة الموسيقية والمؤلفة من حركات أو جمل موسيقية مع التنويع اللحني والإيقاعي

شكل رقم (5)

تحليل المقدمة الموسيقية :

الحركة الأولى:

دخول الآلات الوترية بإيقاع الوحدة المقسوم بجملة موسيقية تبدأ من الدرجة الحساسة لسلم النوىعلى درجة الري وهي درجة– الدو – ويتحرك اللحن بدرجات متتالية نغميا وبطابع وروح تحرير مقام الخنبات مع إجابة لآلة السنطور – صولو - بجملة صغيرة متوقفة على نغمة النهاوند لإبراز هوية هذا المقام وبما يسمى موسيقيا (سؤال وجواب)
وهذه الحركة مؤلفة من أربعة (مازورات – Bar) تعاد مرتين وكما موضح في السطر الأول من شكل رقم (5) .

الحركة الثانية :

وتبدأ بجملة موسيقية - صولو لآلة القانون – ويبدأ من الدرجة الثانية للسلم وتسمى – فوق القرار – Sus- tonic وهي درجة ال - مي - والجملة هذه تتحرك بين الدرجة الثانية– مي– والدرجةالرابعة – صول- اي في الجنس الأول للسلم وهو النهاوند على درجة الري وبطريقة حوار موسيقي بين الفرقة وآلة القانون الجملة تعاد مرتين
في الحركة الاولى يكون إجابة الفرقة على آلة القانون من نغم النهاوند على درجة الري وفي الحركة الثانية تبدأ صعود من درجة-اللا - وبنغمة البيات -الجنس الثاني- والصعود درجة السي ناقص ربع درجة وفيه يبرز شخصية جنس البيات في لمس درجة السي كار بيمول أي الدرجة السادسة ويسمى عربيا - سي كار بيمول – وكذلك يسمى عربيا فوق المتسلطة - Sus-Dominant وهذه الجملة مؤلفة كذلك من أربعة (مازورات – Bar) تعاد مرتين وكما موضح في السطر الثاني من شكل رقم (5) وهنا أراد الملحن إبراز شخصية مقام الخنبات بتركيزه على نغمة البيات وأستقراره على نغمة النهاوند وهما الجنسين الرئيسيين لهذا المقام .

الحركة الثالثة :

هي إعادة للحركة الأولى ولكن بإختلاف واضح لنهاية الجملة بالإعادة الثانية مع تغيير في البناء الإيقاعي من إيقاع الوحدة المقسوم إلى بارين- مازورتين- من إيقاع اليكرك العراقي 4/12- كما في سطر- 4 - وهنا وفي هذه الجملة بالتحديد يحاول الملحن إضفاء الروح والهوية المقامية العراقية للحن في حركة موسيقية للربط بين التراث والمعاصرة ومحاولة الأستفادة من معطيات هذا التراث وتوظيفه في عمل معاصر بأستخدامه ثيمة مقام الخنبات وإيقاع اليكرك العراقي وكذلك إبراز دورالآلتين التراثيتين الجوزة والسنطور وتوظيفهما بمحتوى لحني موسيقي مع اللأوركسترا الموسيقية الشرقية و بشكل يضيف الجمالية الشكلية والنغمية للعمل من خلال ترابط التراث بالمعاصرة والسطر الشك . والأسطر -3 و4 – في الشكل رقم (5) يوضح ذلك.

الحركة الرابعة :

يبدأ بتغيير إيقاع اليكرك العراقي 4/12 إلى إيقاع الخشابة الجنوبي 4/4 المعروف في البصرة مع جملة موسيقية من نفس الإيقاع للتهيأ للدخول إلى غناء المذهب بتسليم جملة موسيقية يقف على نغم النهاوند على درجة الري والأسطر 5 و 6 و7 في الشكل رقم 5 يبين ذلك .

غناء المذهب

بيني وبينك أحلى عتاب خل نتعاتب وأحنا أحباب
أسباب تريد أتفاركنة لا بد نفهم هالأسباب
بيني وبينك أحلى عتاب

يتألف غناء المذهب من ثلاثة حركات غنائية

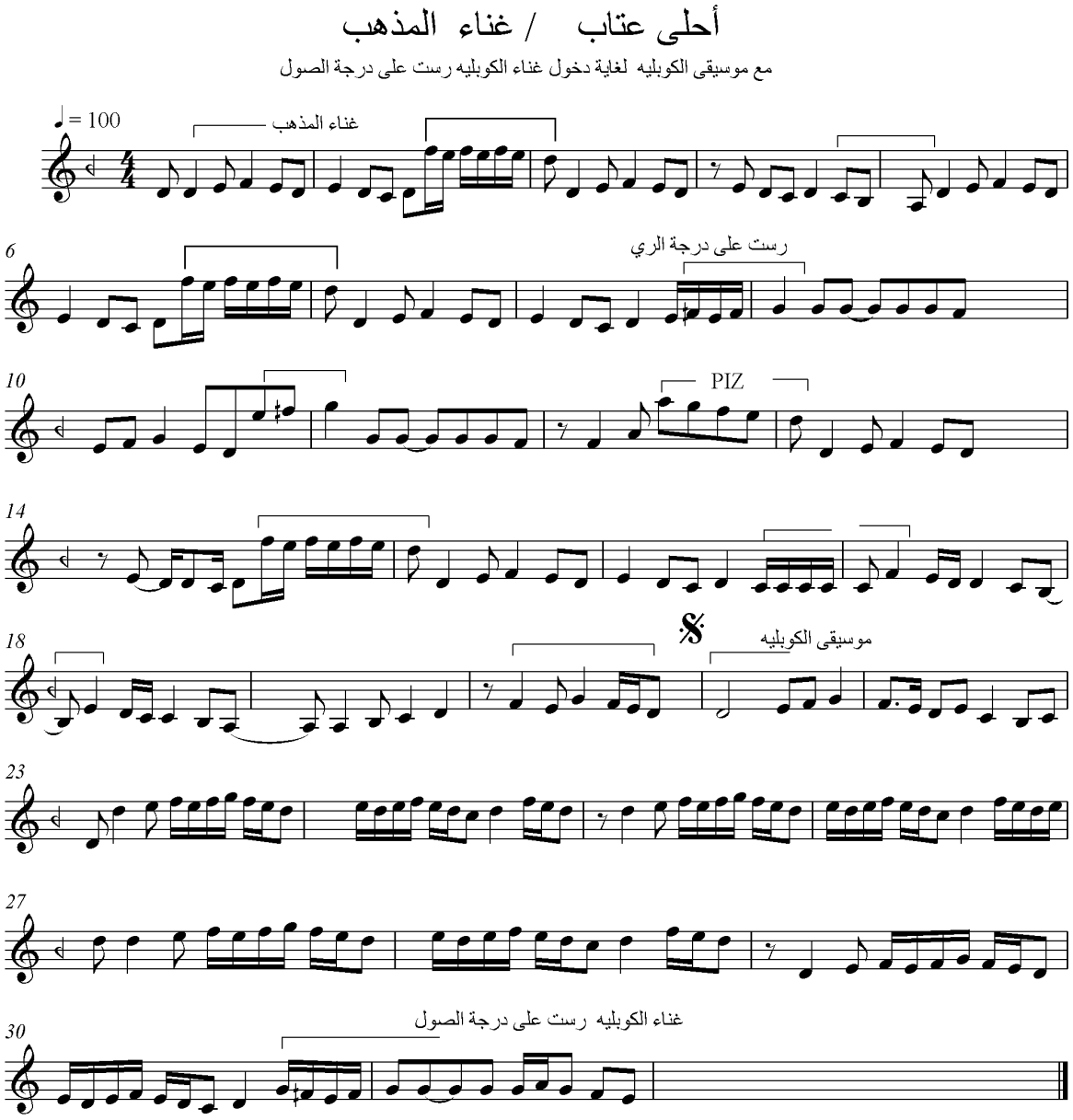
الحركة الأولى :

يبدأ غناء المذهب من درجة الري ومن جنس النهاوند بحركة تصاعدية بمجال صوتي بين درجتي الري- الفا، أي في حدود مسافة صوتية تمتد إلى ثالثة صغيرة وبجملة تبدأ من البيت الشعري التالي– بيني وبينك أحلى عتاب- وتنتهي بجملة موسيقية من نغم النهاوند مستقرا على درجة الري والبيت الثاني من الأغنية – خل نتعاتب وأحنا أحباب - يشبه في حركته اللحنية البيت الأول وبفارق في الجملة الموسيقية والتي ركز فيها الملحن على النزول من درجة الدو الى اللا بنغمة البيات حيث يكون السي ناقص ربع درجة وهو يؤكد في الجملتين الموسيقيتين على الجنسين الرئيسين في مقام الخنبات - النهاوند والبيات - ويعاد هذين البيتين في نفس اللحن ولكن بتصرف من المطربة لإبراز قابلياتها الأدائية وبتغيير الجملة الموسيقية الثانية وألتي هي البيات إلى جملة موسيقية مختلفة تصاعدية من درجة الري إلى درجة الصول من نغمة الرست حيث أن درجة الفا زائدة ربع درجة - كار ديز - و يعتبر جنس الرست الرباعي على درجة الصول من الأجناس المشتركة في سلم النوى على درجة الري وهنا يأتي دور الحركة الثانية والأسطر 1 و2 من الشكل رقم 6 يوضح ذلك.

الحركة الثانية:

الحركة الثانية كما ذكرنا يبدأ بنغمة الرست على درجة الصول وبالجملة الشعرية – أسباب تريد تفاركنة – حيث تعاد مرتين وفي الثانية تختلف بطريقة الأداء وبصعود درجة واحدة الى درجة اللا ونزولا بنغمة النهاوند على درجة الري وبلازمة موسيقية مصاحبة للآلات الوترية وبطريقة – النقر بالإصبع على الوتر أي - البزيكاتو PIZZ – وتأتي الجملة الشعرية – لا بد نفهم هالأسباب – بجملة لحنية من نغم النهاوند على درجة الري وكما موضح في الأسطر 3 و 4 من الشكل رقم 6 نزولا إلى

الحركة الثالثة بالتركيز على جملة - بيني وبينك - ألتي تعاد ثلاث مرات مرتين بنغمة البيات وفي الحركة الثالثة صعودا بنغمة البيات مستقراَ بنغمة النهاوند على درجة الري والعودة إلى الثيمة الرئيسية أوالجملة الموسيقية الخاصة بمقام الخنبات من إيقاع اليكرك العراقي إنتقالا إلى موسيقى الكوبليه الأول لتأكيد تمسكه بلحن يعتمد فيه على معطيات من تراثه الموسيقي وتوظيفه في لحن معاصر حيث نلاحظ هنا إن الملحن حاول في تلحين المذهب أشباع الأذن الموسيقية بمقام الخنبات الذي يعتمد على هذين الجنسين الرئيسين النهاوند والبيات وجنس الرست المشترك ونلاحظ ذلك في الأسطر 4 و5 من الشكل رقم 6 .

شكل رقم (6)

موسيقى الكوبليه :

كما نلاحظ في نهاية السطر 5 من الشكل رقم 6 بتسليم المذهب إلى موسيقى الكوبليه باللازمة الموسيقية الخاصة بمقام الخنبات وبالرجوع إلى إيقاع اليكرك العراقي بمازورة واحدة والعودة إلى إيقاع الخشابة 4/4 وبجملة موسيقية مؤلفة من مازورتين تختلف في نهاياتها تعاد اربع مرات كما هو ملاحظ في الأسطر 6 و7 من الشكل رقم 6 ويسلم الجملة الأخيرة في المازوة الثامنة في السطر الثامن بجملة رست على درجة الصول للدخول إلى غناء الكوبليه.

غناء الكوبليه:

الكوبليه

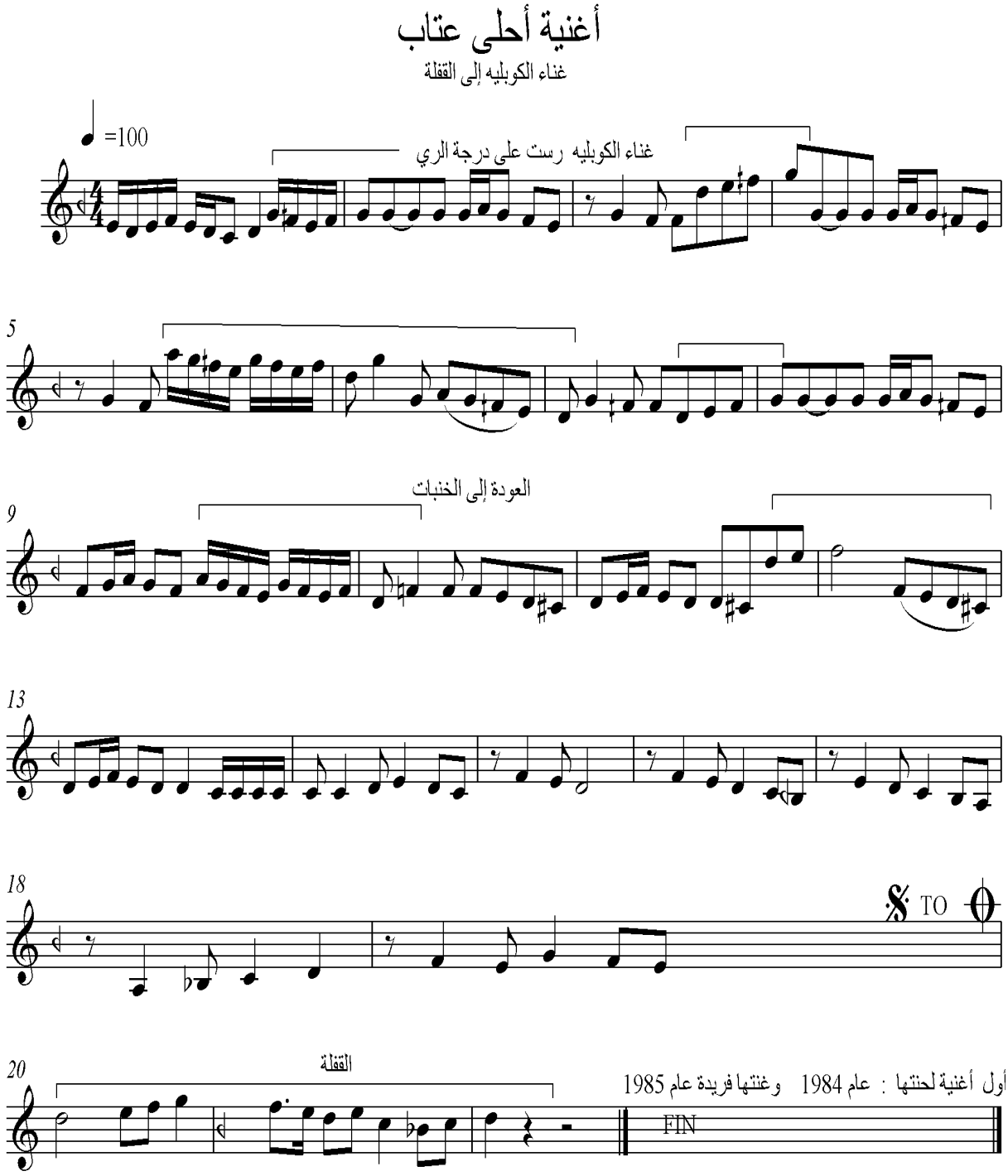
بيني وبينك حب وأشواق تتعاتب كل العشاق
ليش الأيام تباعدنة وجرح الصد لسة ما طاب
بيني وبينك أحلى عتاب

أعتمد الملحن في تلحين الكوبليه على الإنتقالة النغمية من جنس النهاوند إلى جنس الرست على الدرجة الرابعة من سلم النوى والمسمى تحت المتسلطة - Sub-Dominant وهو الجنس المشترك في سلم النوى وفي هذه الإنتقالة تمكن من توظيف معظم الأجناس الموجودة في سلم النوى معتمدا على جمالية الحركات الأداء واللحنية والروحية في مقام الخنبات

الحركة الأولى في الكوبليه : ويظهر جنس الرست واضحا في الشطرالأول والثاني من الكوبليه - بيني وبينك حب وأشواق تتعاتب كل العشاق- ويعاد هذين الشطرين مرتين لإعطاء المطربة حرية التصرف وإبراز الإمكانات الأدائية والمساحة الصوتية لديها وينحصر المجال الصوتي في أداء الكوبليه من درجة الري مرورا بدرجة الفاكارديز نزولا وإلى درجة السيكاربيمول صعودا أي بحدود ال6 درجات والذي يبرز فيه جنس الرست على درجة الصول واضحا
وكما موضح في الأسطر 1 و2 من الشكل رقم 7

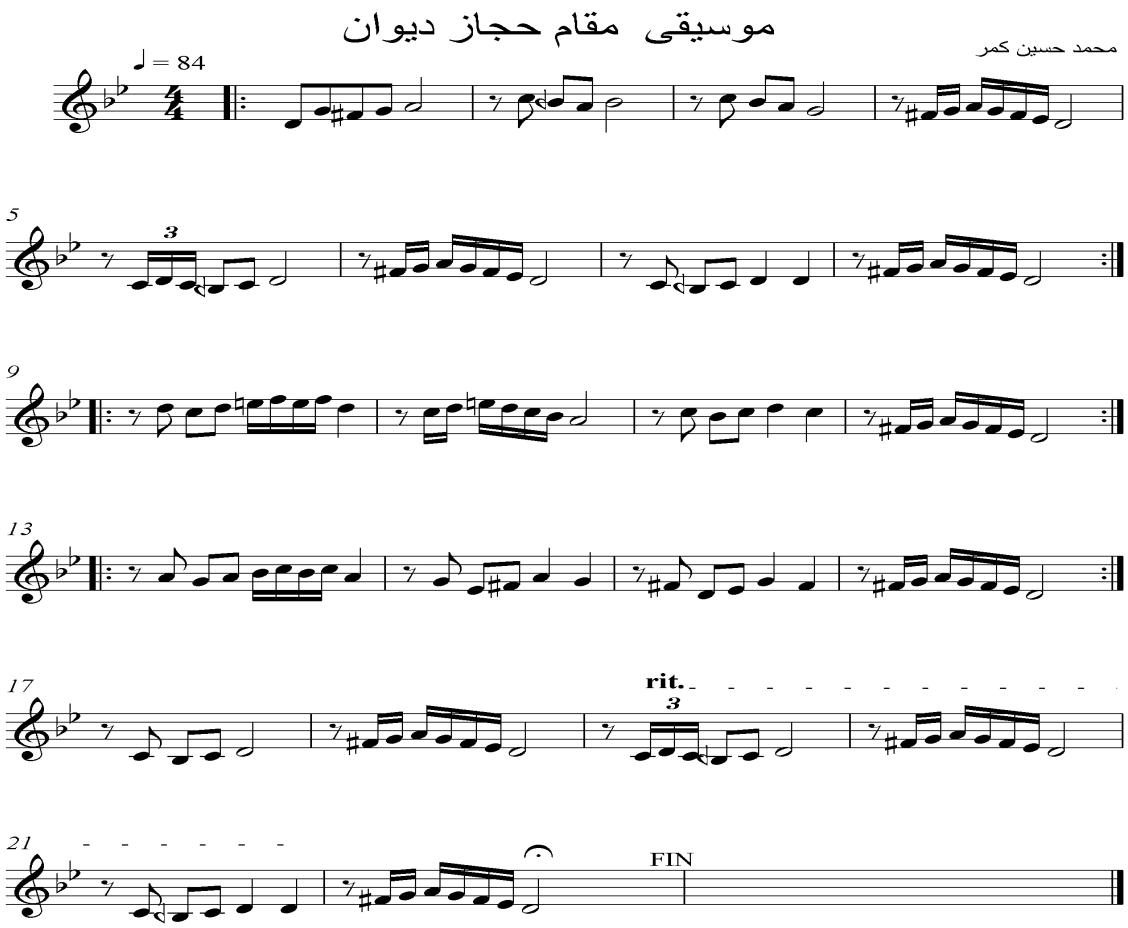
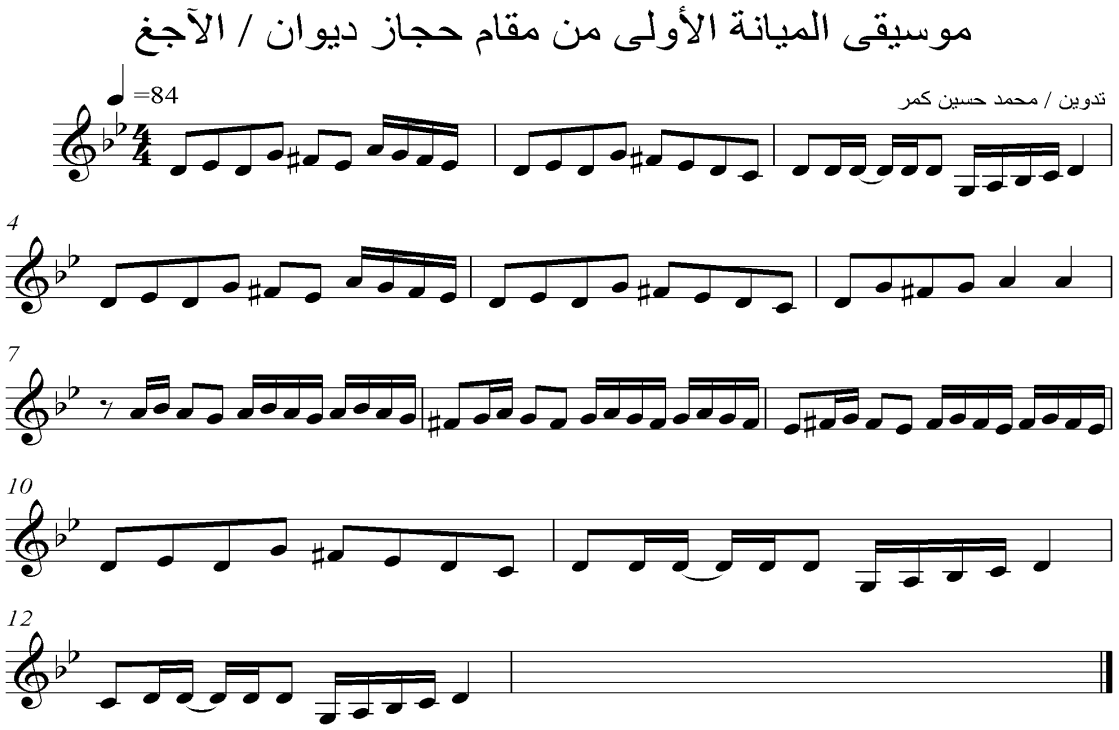
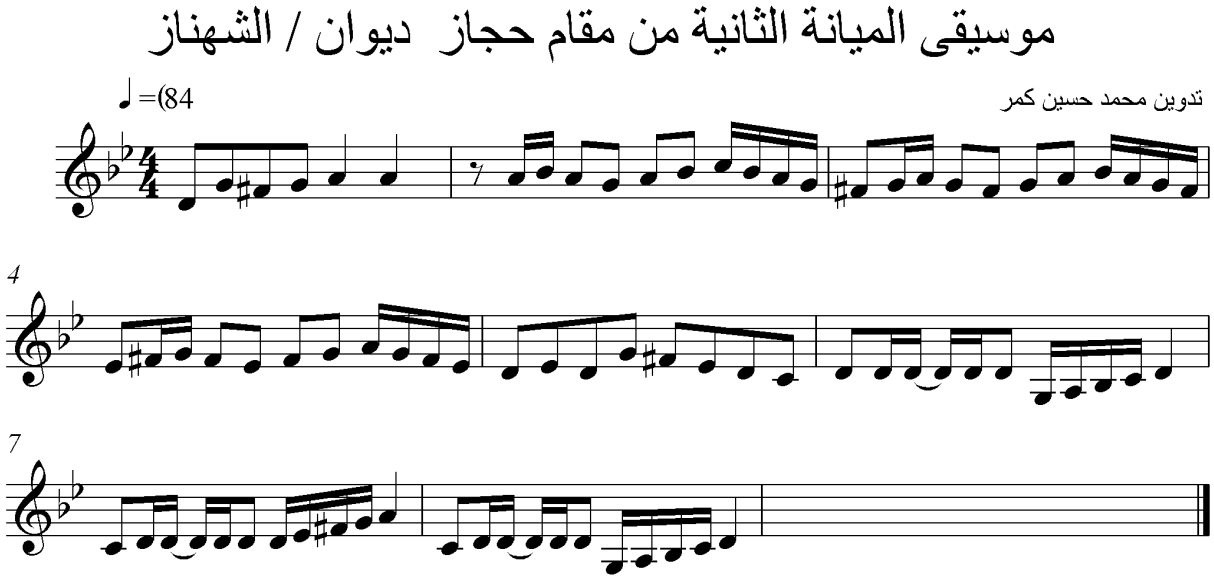
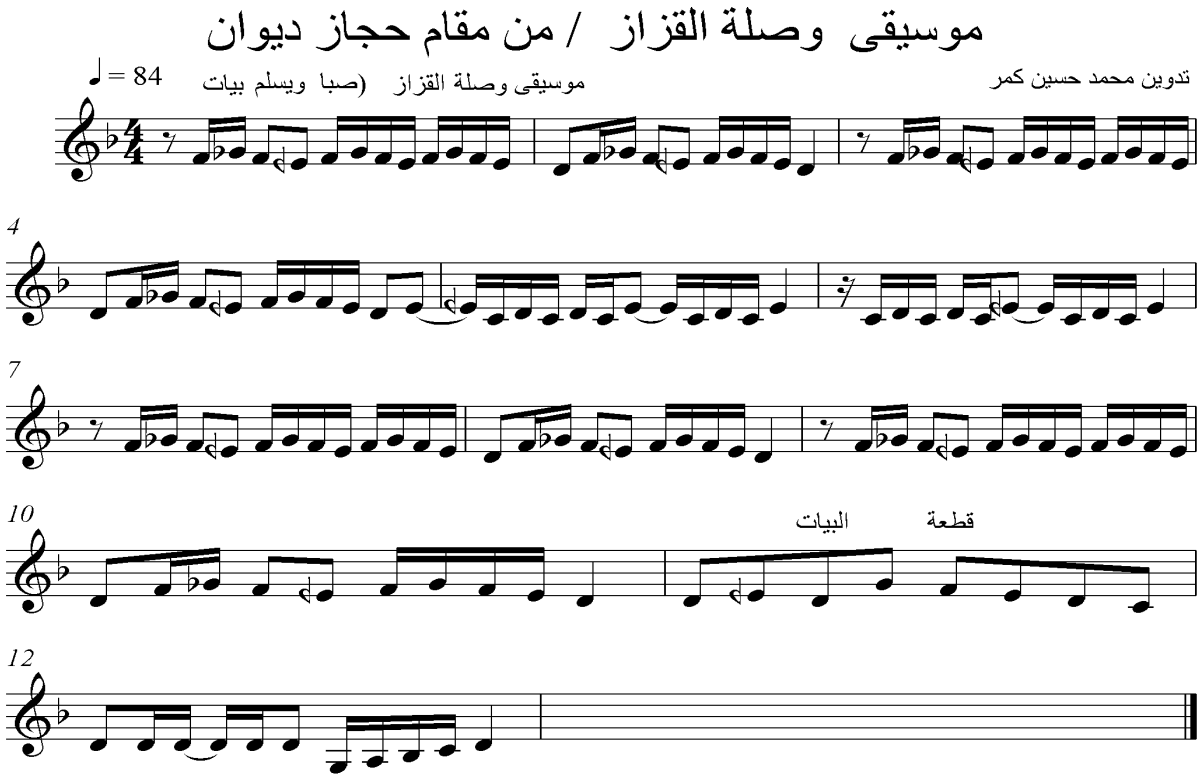
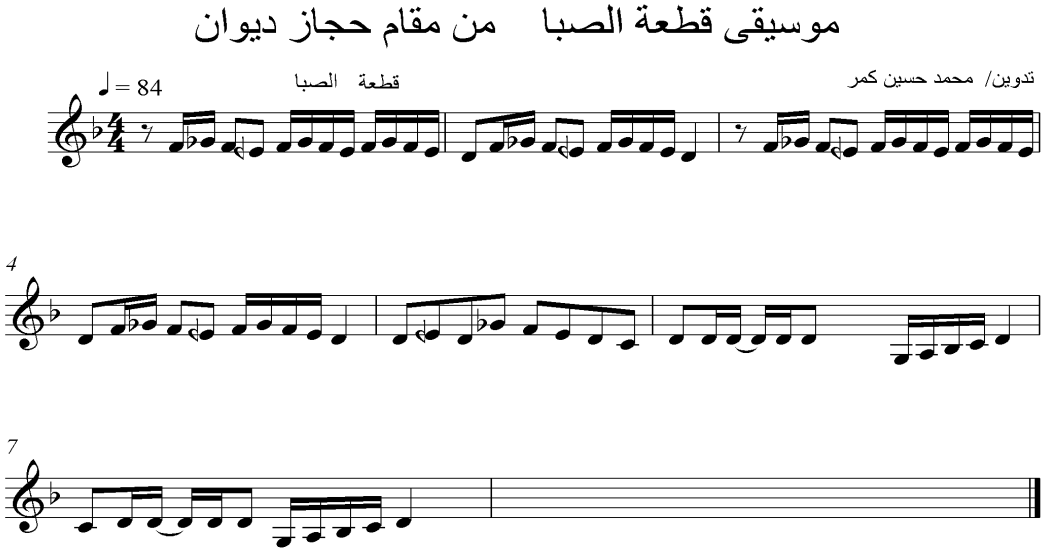
الحركة الثانية: وبجملة موسيقية وبتحويل الفا كار ديز إلى -الفا الطبيعي الناتوريل- يعود اللحن إلى جنس النهاوند على درجة الري والعودة إلى مقام الخنبات بالشطر الغنائي- ليش الأيام تباعدنة- مع لمسة جميلة لدرجة الدو ديز على كلمة – تباعدنة- ويعاد هذا الشطر مرتين وفي كلمة- تباعدنة- في الإعادة الثانية وكما موضح في الأسطر 3 و4 من الشكل رقم 7

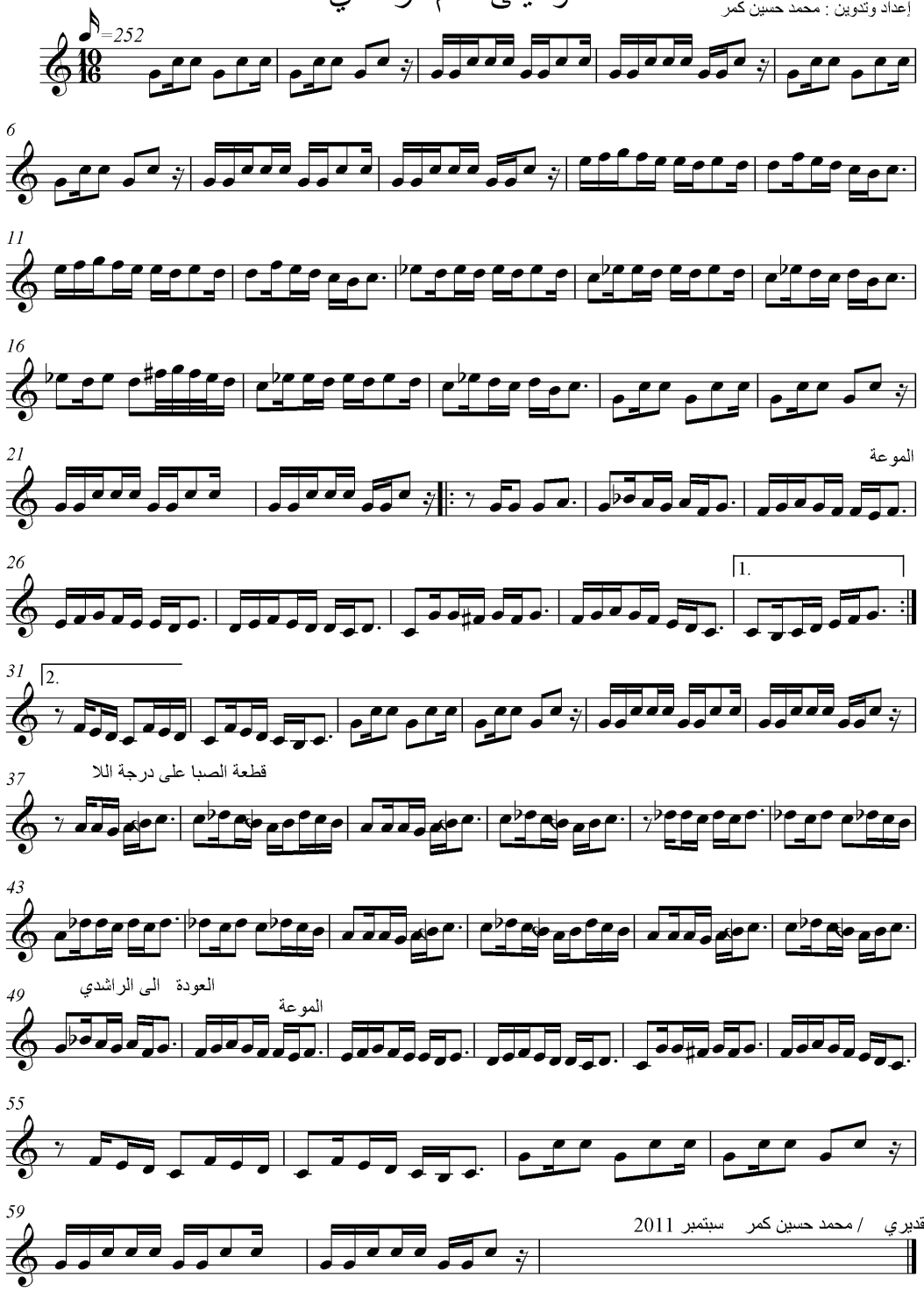
الحركة الثالثة : يعود اللحن الى الدو الطبيعي وإلى اللحن الأساسي وكما في الحركة الثالثة في غناء المذهب بالشطر - وجرح الصد لسة ما طاب – ومن ثم إلى جنس البيات في عودة إلى اللحن الرئيسي لغناء المذهب - بيني وبينك أحلى عتاب - وكما في الإنتقالة الموسيقية إلى إيقاع اليكرك في الإنتقال إلى موسيقى الكوبليه يعاد مع الكوبليه الثاني كأعادة كبيرة وكما موضح في الأسطر 5 و6 من الشكل رقم 7.

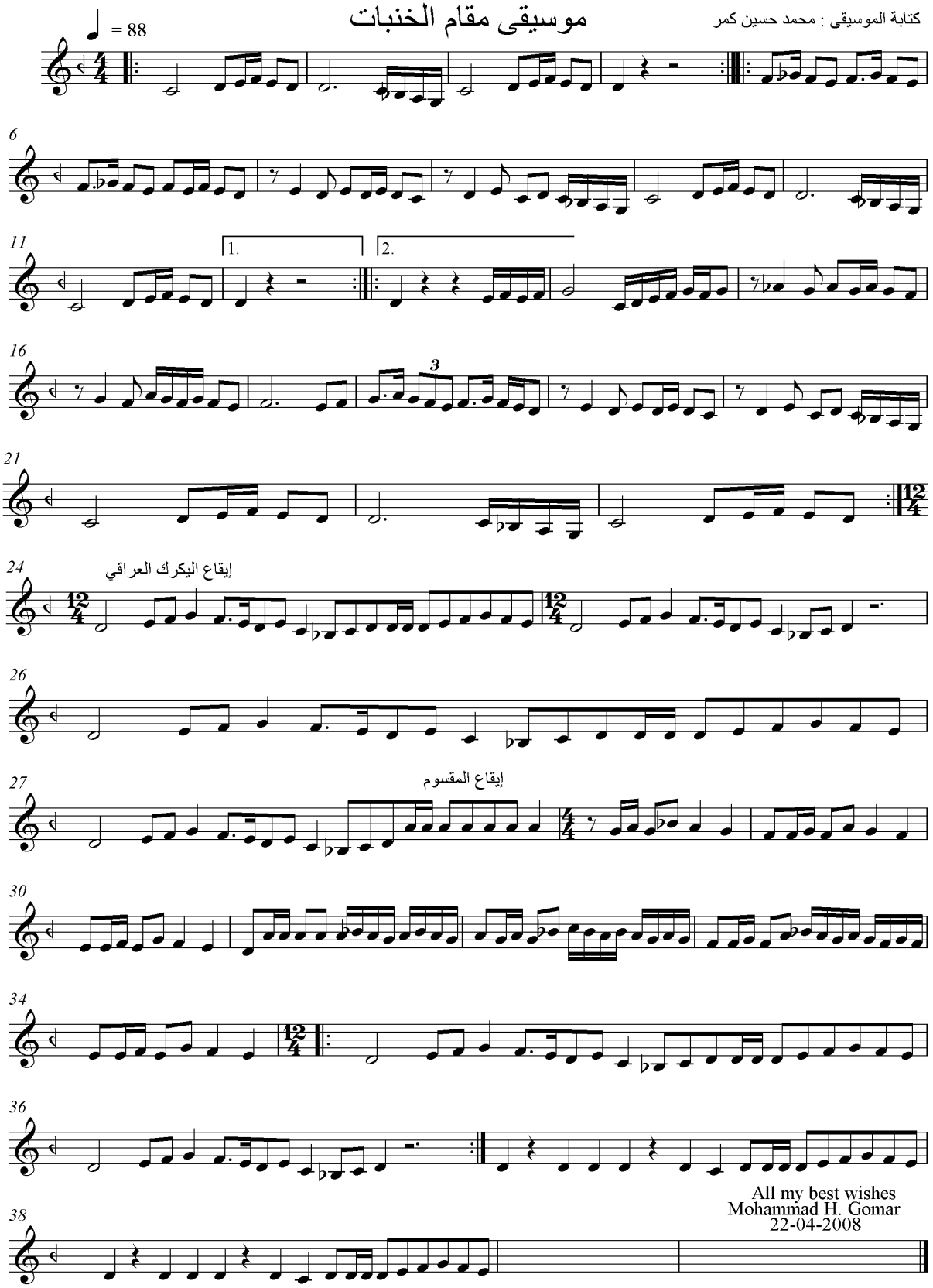
شكل رقم (7)

أغنية أحلى عتاب
غناء الكوبليه إلى القفلة
=100
غناء الكوبليه رست على درجة الري
5
العودة إلى الخنبات
9
13
18
TO
20
القفلة
أول أغنية لحنتها : عام 1984 وغنتها فريدة عام 1985
FIN

موسيقى القفلة : إعتمد الملحن في القفلة الموسيقية على توظيف لازمة الخنبات الرئيسية من إيقاع اليكرك العراقي 4/12 إشارة منه إلى تمسكه بتراثه ومحاولة الإستفادة منه في التوظيف اللحني والجمالي وتواصله مع هذا التراث من خلال الحاضر والإنطلاق به نحو المستقبل في موسيقى تحمل هوية ونكهة الموسيقى العراقية والسطر 7 من الشكل رقم 7 يوضح موسيقى القفلة.

نموذج تحليلي لمقام الحجاز ديوان

المقدمة الموسيقية

موسيقى الميانة الأولى – الآجغ

موسيقى الميانة الثانية – الشهناز

موسيقى وصلة القزاز

موسيقى وصلة الصبا

موسيقى مقام الراشدي

إعداد وتدوين : محمد حسين كمر

موسيقى مقام الخنبات

كتابة الموسيقى : محمد حسين كمر

المصادر

(1) - مارسيل، دوبري، تحليل التوافق الصوتي (الهارموني) تعريب الأب فيليب هيلايي، دار الشؤون الثقافية العامة / وزارة الثقافة والإعلام/ بغداد - 1990 .

(2) - الرجب، باهرهاشم ورامي باهر، شجرة سلالم الموسيقى العربية، الرجب للموسيقى والنشر ط1 ألمانيا 2006/ ص142. .

(3) - المصدر السابق ص143.

(4) - المصدر السابق ص143.

الفصل الخامس
النتائج والتوصيات والمقترحات

النتائج:

من خلال متطلبات عمل الباحث في طريقة جمع المعلومات المختلفة ومقارنتها وتحليلها وكذلك من خلال معاصرته لأبرز قراء المقام وعازفيه ومتابعته لتجاربهم وخبراتهم إضافة إلى إهتمامه الخاص وممارسته لدراسة المقام وتدريسه في المعاهد الموسيقية المتخصصة الى جانب البحث المستمر في موضوعة المقام العراقي من الجانب التحليلي والمنهجي لهذا الأسلوب الغنائي الذي يمثل هوية العراق الغنائية والموسيقية توصل الباحث إلى عدة نتائج مهمة في هذا البحث والتي يعتقد انها ذات فائدة في مجال المقام العراقي لما تتوفرعليها من أفكار موسيقية جديدة مستلهمة من معطيات هذا التراث الموسيقي والموروث الغنائي ولأجل المحافظة على الهوية الغنائية والموسيقية العراقية.

وقد قام الباحث كذلك على وضع الحلول والتعامل المناسب للأخطاء الموسيقية ألتي صاحبت البناء النغمي والإيقاعي للجمل الموسيقية الخاصة بمقدمات المقامات ألتي تم التوصل إليها واكتشافها وأعطى نماذج عديدة مرفقة في هذه الرسالة حول كيفية الافادة من هذا التراث الموسيقي والموروث الغنائي عبرمحاولة أبتكار ألحان وجمل موسيقية ومقدمات موسيقية جديدة للمقامات العراقية، حيثُ أن الموسيقي المبدع والمتمرس في هذا المجال، يمكنه بعد أن يستوعب ويفهم خصائص وملامح تراثه الموسيقي والغنائي من أن يبتكر ويبدع وبطريقة جديدة في خلق ألحان وموسيقى جديدة تحمل روح هذا التراث لأنَ الفن مادة حية لا بُدَ أن تتفاعلَ مع الواقع ويجب على الفنان التواصل مع روح عصره وعدم الأكتفاء بتراثهِ القديم مع الأخذ بنظرالأعتبار أن ذلك لا يعني عيباً أو قصوراً لأنَ التراث هو فن خالد ومسألة الأستفادة منه في الحاضر وبأسلوبٍ يواكب العصر مهمة جداً لكي يتواصل مع الأجيال، لذلك فأن التطور سمةٌ طبيعيةٌ في كل العصور.

والنتائج التي خرج بها البحث تتمثل بما يلي:

1- إنَ معطيات التراث يمكن أن توظف في المجالين الموسيقي والغنائي بما يعزز هذا الموروث ويديم بقائه وتداوله جيلا بعد جيل وفق معالجات لحنية وأدائية وتقنية من شأنها ان تخلق حالة من التفاعلية وبما تتناسب مع روح العصر.

2- بالإمكان إعتماد البناء النغمي والإيقاعي والإنتقالات النغمية المتمثلة في الأجناس الموسيقية الموجودة في هذه المقامات وألتي نعني -القطع والأوصال- الداخلة في المقامات العراقية إلى جانب التركيبات الإيقاعية المختلفة ألتي تدخل ضمن سياق هذه المقامات والإيقاعات المرتبطة بجغرافية الموروث العراقي وذلك بما يساعد الموسيقي المتخصص بالمقامات على إنتاج وأبتكار وإبداع جمل موسيقية وألحان غنائية تحافظ على روح هذه المقامات وإضفاء الهوية العراقية للعمل الفني وبشكل جديد يواكب روح العصر ومستجداته التقنية.

3- إنَ معطيات التوظيف التقني الحديث بما فيها البرامج الموسيقية الخاصة بالتكنلوجيا الحديثة والأنترنيت وكذلك الأجهزة والأستوديوهات والتسجيلات ذات المستوى التقني العالي تمنح العمل الفني الموسيقي والغنائي إمكانات تعبيرية جديدة بما يجعل المتلقي أكثر فاعلية وأستجابة في عملية التلقي للأعمال الغنائية والموسيقية.

4- ضرورة إعتماد الآلات الموسيقية التراثية المعروفة مثل الجوزة والسنطور والزرنة وغيرها للحفاظ على هذه الآلات والتعريف بأمكاناتها الصوتية والموسيقية بوصفها تشكل جانبا مكملا للعمل الفني، ومن ناحية اخرى تضفي على الالحان الغنائية والموسيقية سمات محلية ووطنية ترتبط بروح الموروث العراقي.

5- إن الطريقة الأفضل في البناء اللحني والأدائي للمقام ينبغي أن تعتمد على الإجتهاد والتهذيب والإضافة بغية تجديد وتطوير المقام بما ينسجم وواقع الحياة المعاصرة لأن المقام العراقي وكما قال مطرب العراق الأول الأستاذ محمد القبانجي هي دائرة مفتوحة وليست منغلقة وألذين أعطوا صفة الإنغلاق وعدم التطور للمقامات هم الذين يجهلون دور الموسيقى كفن من أكثر الفنون تأثراَ وتأثيراَ.

6- إنَ البناء الفني لأداء المقامات العراقية يقوم على التنوع الإيقاعي واللحني في الأداء، ونعني بذلك الحركة الفنية المستمرة المتصلة في التغير والتنوع بين السلالم والأجناس الموسيقية والغنائية والتي سميت بالقطع والأوصال والإستمرار في أداء المقام كوحدة متكاملة.

7- الايقاعات في البناء الفني للمقام العراقي نجد في المقامات التي تصاحبها إيقاع السماح 4/36 تغنى جميعها بالشعرالعربي الفصيح وهي ثلاثةُ مقامات هي: النوى، السيكاه، المنصوري
وإن المقامات ألتي تصاحبها إيقاع اليكرك 4/12 تغنى معظمها بالزهيري المسبع،
أما المقامات ألتي تصاحبها إيقاع الوحدة المقسوم 4/4 فتغنى بالشعر العربي الفصيح وكذلك بالزهيري المسبع – مثال ذلك الأورفة الشعر العربي الفصيح
الشرقي دوكاه، الشرقي رست بالزهيري المسبع،
وهناك مقامين فقط يغنيان بمصاحبة إيقاع الجورجينا 16/10 هما الحيلاوي والراشدي،
والمقامات ألتي تؤدى بدون المصاحبة الإيقاعية تغنى جميعها بالشعر العربي الفصيح .

8- يختلف المقام العراقي عن الأغنية الحديثة التي تعد تجربة فردية ، تنجز في حيز زمني محدد، قابلة للتبدل السريع والتغيير والإختلاف، في حين يكون التراث حصيلة منجزة ومستقرة في جذور ثقافة المجتمع وعلى مدى التأريخ وهو ما تعوّل عليه الدراسات الأكاديمية في تقييم المنجزات الإبداعية للشعوب .

9- إن مرحلة الملا عثمان الموصلي 1854م-1923م، والأعمال الغنائية الخالدة ألتي تركها قد أصبحت ركيزة لبناء الأسس الجديدة للأسلوب التلحيني وخطوة أساسية في الإبتكار والتجديد الذي أعتمده الملحنين من بعده، ويمكن إعتبار نتاجات الملا عثمان الموصلي المدرسة الأولى في الاسلوب التلحيني العراقي.

التوصيات:

1- يمثل التراث روح الأمم وخزين إبداعها المتراكم ولضرورة ديمومته والحفاظ عليه وتطويره لابُدَ من إيلاء الإهتمام والدعم من قبل الجهات ذات الصلة كافة إبتداءً بالفنان الموسيقي وإدارات المؤسسات الفنية والثقافية إنتهاءً بالوسط الإعلامي وصولاً إلى الجمهور الذي يتعامل مع هذا التراث الإبداعي.

2- وجدَ الباحث أن غالبية الموسيقيين والقراء وخاصة عازفي الآلات التراثية كالجوزة والسنطور قد مارسوا الأداء والعزف من خلال التعلم عن طريق الهواية والسماع أو توارثوه من جيل إلى جيل وليس عن طريق الدراسة لعدم وجود مدارس أو معاهد لتعليم الموسيقى لغاية تأسيس مدرسة الموسيقى العسكرية بداية العشرينات من القرن الماضي أو معهد الفنون الجميلة

3- إن التسجيلات ألتي وصلتنا من تلك الفترة ولغاية هجرة اليهود العراقيين تكشف لنا افتقادها الجودة من ناحية التقنية الصوتية خاصة ما يتعلق منها بفرق الجالغي البغدادي ألتي كانت تعتمد العزف من خلال السماع والحفظ وحسب الكفاءة الذاتية للمؤدي من حيث- السماع - أي الأذن الموسيقية وكذلك – الإيقاع- وهما العنصرين الأساسيين في إختبار من يتقدم لدراسة الموسيقى

فعند الإستماع إلى معظم هذه التسجيلات القديمة نجد عدم الدقة في طريقة –التيوننك- أي الدوزان الصحيح بين آلتي السنطور والجوزة والآلات الموسيقية الأخرى وهو من أهم متطلبات العمل الموسيقي المتمثل بدقة التآلف والتوحد في نصب الآلة الموسيقية حيث أن الدوزان السيء يؤثر سلبيا على إذن المؤدي أو قارئ المقام من جانب السيطرة على التون إضافة إلى تأثيره على المتلقي،

4- أنَ المقدمات الموسيقية ألتي كانت تُعزَف للمقامات ألتي تنتمي إلى جنس واحد هي نفسها ألتي تعزف للمقام الرئيسي ومقاماته الفرعية بالرغم من أن طرق الأداء تختلف بين مقام وآخر وألتي تنتمي إلى نفس الجنس ولا توجد مقدمات موسيقية لكل هذه المقامات، وكانت اغلب المقدمات هي نفسها ألتي تعزف منذ أكثر من نصف قرن مِما يؤدي الى حالة من الركود لدىالفرقة الموسيقية أو الملل لدى المتلقي ،

من هنا يجد الباحث ضرورة الإستمرار في البحث والاجتهاد من قبل الموسيقيين الشباب لاجل الابتكار والتجديد وتلحين مقدمات موسيقية تنتمي الى روح وأصالة هذه المقامات،

5- يوصي الباحث بضرورة الإهتمام بالمقام العراقي من قبل الجهات الفنية والثقافية كونه تراثا ابداعيا ينبغي المحافظة عليه وتطويره وإيصالهُ للأجيال الجديدة وفق أفضل الطرق التعبيرية مضمونا وأداءً واسلوباً إلى جانب التوظيف التقني والفني الحديث وإعتماد وسائل الإتصال والمعاهد الفنية والمهرجانات الثقافية والفنية والمسابقات والقنوات الفضائية لترويج وإعادة النبض لهذا الفن الخالد.

ولقد أدرجَ المقام العراقي وأصبح تراثاً معتمدا من قبل هيئة اليونسكو للثقافة والفنون ضمن تراث 47 بلدا أخر، نأمل من المؤسسات الثقافية العربية والعالمية والعراقية دعم هكذا مشاريع للحفاظ على هذا الإرث الإنساني الكبير الذي وجد وتطورفي بلاد ما بين النهرين مركز أولى الحضارات في العالم.

6- ضرورة تعريف الجيل الجديد بإمكانيات الآلات الموسيقية التراثية وتشجيعهم في العزف عليها من خلال إستخدامها في الألحان الغنائية والموسيقية المعاصرة لإضفاء الروح العراقية على هذه الأعمال.

المقترحات:

مستقبل المقام العراقي:

1- ان المقام العراقي يمثل الغناء المحلي الإنساني والوطني لمدينة بغداد والمدن الاخرى في العراق والذي يمتد الى فترة بعيدة من التأريخ و يشكل إحدى أهم الملامح الشفاهية للهوية الغنائية والموسيقية العراقية مهدد اليوم بالإنقراض والتشويه، بعد إن ابتعد جيل المغنين العراقيين منذ سنوات عديدة عن هذا النوع من الغناء التقليدي وتناقص عدد الرواد والمهتمين به وهذ ايرجع لعدة اسباب منها عوامل محلية حيث الوضع السياسي والإقتصادي حيث يمر منذ اكثر من ثلاثين عاما بمراحل خطرة من الحروب والحصارات وكذلك نجد من ناحية الوضع الثقافي والفني الذي يُعاني من الإهمال وعدم الإهتمام من قبل الدولة والمؤسسات الثقافية والفنية الرسمية، وهناك أيضًا أسباب خارجية تتعلق بالعولمة والتكنولوجيا. فالثقافة الموسيقية باتت أبعَدُ ما تكون عن جيل الشباب مما دفعه للإبتعاد عن هذا الغناء الصعب والجدي والتقليدي، وهو يرى العالم من حوله في ثورة معلوماتية غير مسبوقة تطال هذا الجيل بالدرجة الأولى، وتؤثر في الحركات الموسيقية في العالم.
في نفس الوقت بعض قراء المقام الجادين والمهتمين بالحِفاظ على هذا الموروث الغنائي الأصيل نَجدهم يدعون إلى التجديد في طرق أداء المقام لمواكبة روح العصر وجذب الشباب إلى سماعه، والعودة إلى أدائه كي لا ينطمس هذا الكنز الغنائي الثمين والأصيل.

والسؤال الآن هو:

ما مستقبل المقام العراقي في داخل العراق؟
علىعاتقِ من تقع المسئولية في تربية الأجيال في الداخل على إحترام هذا الإرث والحفاظ عليه بشكل يحتاج إلى دراسة عاجلة وتطبيق فعلي ،وثَمَةَ أسئلةٍ كثيرة أخرى تطرح نفسها حول إمكان تحديث المقام العراقي ليلائم العصر الحالي، عصر الكمبيوتر والمعلوماتية.
فمثلاً كيف يمكن الاستفادة من تقنيات العصر في تطوير أو تقديم المقام بما يتلاءم ومتطلبات شباب اليوم وتطلعاتهم؟
هل من الممكن إدخال آلات جديدة على الفرقة - على سبيل المثال -؟
هل يمكن تغيير أو إضافة أو إلغاء بعض ما يعوق إستمرار وبقاء المقام العراقي؟
ماذا يريد السامع الشاب من المقام العراقي كي يسمعه؟
وما الشكل والمضمون، وكيف يمكننا تطوير أو تقديم المقام من دون تشويهه ؟

2- ولأهمية المقام العراقي الذي يشكل مرتكزاً ومصدراً للأبداع الموسيقي والغنائي لِما يتمتع به من إمكانات تعبيرية وجمالية تُسحرالأسماع وتساهم في تربية الذوق الفني الرفيع وتضيف الجديد الساحة الغنائية والموسيقية العربية عبرالمحاولات المتواصلة نقترح مشروع تسجيل وتوثيق المقامات العراقية، في عملية لاعادة احياءه و بأسلوب تقني متطور ومن خلال أصواتٍ إحترافية ومؤهلاتٍ أكاديمية معروفة في الساحة الغنائية المؤديةً لهذا الفن العريق

3- السعي لتنظيم ورشات عمل موسيقية وغنائية في المعاهد الموسيقية والمؤسسات الثقافية والفنية عربيا وعالميا للتعرف على طبيعة هذا اللون الأبداعي الذي تعرضَ إلى الإهمال بسبب الظروف الأستثنائية ألتي مر بالعراق وألتي تركت آثاراً سلبية على منجزات الفن والثقافة لذا نطمح أن يكونَ المشروع نافذةً للحوار والتبادل الثقافي عبرعالم الموسيقى والنغم .

آليات وبرامج الحفاظ على التراث:

أن التراث الحضاري هو سجل علاقة البشرية بالعالم وبالإنجازات والإكتشافات الماضية، وقد تأكد أن هناك أخطارًا تهدد اليوم قسمًا كبيرًا من هذا التراث في البلدان النامية لأسباب عديدة منها عملية التحديث والتنمية، كما أن معدل فقدان هذا التراث آخذ في الازدياد نتيجة قلة الوعي بأهمية التراث في حياة المجتمعات وعدم إهتمام الجهات والمؤسسات الرسمية بدعم كل ما يصبوا الى المحافظة وتوثيق المادة التراثية وكذلك من جراء الحروب والكوارث .

- لذلك فإن الحماية الفعالة والحفاظ السليم لهذا التراث ينبغي أن يستند إلى فهم مسائل التراث الحضاري وإلى تقويم سليم له وإلى اتخاذ إجراءات مناسبة بُغية الحَدْ من الضرر والخسارة إلى أقل حَدْ ممكن ويمكن تحديد السبل والآليات الخاصة بالحفاظ على تراثنا الموسيقي والغنائي بالنقاط التالية.

أ – تقدير أهمية التراث وتحديد عملية الحفاظ عليه:

إنَ تقدير أهمية التراث وتحديد نوع عملية الحفاظ عليه ليس سهلا فالأمرُ يَحتاج إلى ذوق وخبرة ووعي في مجالات عدة كالإلمام بتاريخ الفن والتراث والمعرفة بالألوان الغناسيقية التراثية والمعرفة بعلم الآلات الموسيقية وكذلك التأليف الموسيقي والتلحين والعزف بحيث ينطبق عليه مفهوم التراث الذي ننشد الحفاظ عليه.

ب –التشريعات:

أن مفتاح الحفاظ على التراث الغناسيقي يمكن يتعلق اولا في إصدار التشريعات والقوانين التي تكفل حماية الممتلكات الفكرية والثقافية ودعم المشاريع ألتي تساهم في الحفاظ على تراثنا الموسيقي وموروثنا الغنائي مثل الإهتمام بتدريس ألوان التراث الموسيقي والغنائي ودراسة الآلات الموسيقية التراثية المتنوعة في المدارس والمعاهد والكليات الموسيقية والعمل على بناء مؤسسات للتوثيق والتسجيل والتصوير لمواد التراث ودعم المشاريع ألتي تدعو الى ذلك .

ج- تسجيل وتوثيق التراث وحفظ الحقوق المعنوية للمؤلفين والملحنين والمؤدين:

بخصوص المادة الغنائية والموسيقية تَمَ الإتفاق لدى المؤسسات الدولية المعنية بهذا الشأن بأنَ كل نتاج فني غنائي وموسيقي يمرُ عليه فترة زمنية بحدود الخمسون عاماً يُعتبرُ تراثا فنيا وطنياً لذلك فمن أهم الإجراءات التي ينبغي أن تتخذ في سبيل تطبيق القوانين المحلية في حماية التراث وحتى يمكن في ضوئها تطبيق الاتفاقيات الدولية لاستعادة الممتلكات الثقافية والإستفادة منها هو تسمية المادة الفنية وتسجيلها وتوثيقها ، فبدون أن يكون لهذه المادة إسم أو بطاقة هوية، فإنه يصعب متابعة المخلفات أو السرقات أو معرفة المادة التراثية المفقودة وتسجيل المادة التراثية في السجل الوطني للتراث الثقافي هو من أقوى الأدلة لتثبيت الحيازة العامة، أو لإستعادة حقوق ما نقل بدون حق إلى ملكية أخرى في الداخل أو في الخارج، إن أسم المادة في سجل التراث الوطني هو عنوانه وهو دليل هويته وهو أول خطوة حقيقية في طريق الحفاظ عليه.

د- شرح التراث والتوعية به:

أن ضعف الوعي التراثي لدى الناس وجهلهم به سبب رئيسي من أسباب اندثاره وضياع الكثير من عناصره، ولهذا يجب أن نعمل على تعميق الوعي بالتراث حتى نوحد الصلة بين المواطن وتراثه ليقوم عن قناعة وإدراك بالحفاظ عليه والدفاع عنه. وبدون تفسير التراث للناس وتوعيتهم بأهميته لا يمكن أن تحقق معادلة الحفاظ لديهم :

وهي أن وعي المواطن بحماية التراث هي حماية لذاته وهويته . وهي معادلة تبدوعليها سمة المثالية ولكن هكذا ينبغي أن نفهم التراث، أن يؤمن الناس بأن الحفاظ عليه هو من " الصالح العام " وأنه على كل مواطن أن يسهم بما يقدر عليه لخدمة الصالح العام ، وأن حماية التراث وصيانته من الأمور التي لا تكفي أن يعهد لها إلى أجهزة ومؤسسات حكومية متخصص كما أن التشريعات مهما بلغت من الحكمة والشدة لا يمكن أن تحل محّل الوازع الأخلاقي ومحلَّ الولاء للهوية الثقافية في ردع المواطن عن إتلاف المواد التراثية، وفي حثه على حمايتها.

إن حماية التراث في حقيقة الأمر مسئولية جماعية ، وتتجاوز الجهات الرسمية إلى المواطن، وإذا كانت الدولة رسميًا هي المناط بها، باسم الشعب مسئولية الحفاظ على التراث الوطني ، إلا أن المسئولية الأخلاقية تقع بالدرجة الأولى على المواطن.

وحتى يعي المواطن المسوؤلية هذه ينبغي أن تتوفر له برامج تعليمية طويلة المدى تفسر له هذا التراث وتربيه على حبه والإهتمام به، وتساعده على تحمل تلك المسئولية التي قد لا يكون واعيًا بها إلا قليلا. وإيجاد هذا الوعي لديه يتطلب العمل على نشر الوعي التراثي بكثافة وعلم وصدق وصبر ومتابعة ، بحيث يصل إلى شتى فئات المجتمع بمختلف أعمار أفراده. وإذا كان التراث يبدو قريبًا من الناس (إذ هو في واقع الأمر منهم وإليهم) إلا أنه في المرحلة الحرجة من نهضة الأمم وتقدمها، حين تزداد مطالب السوق وتتسع مشروعات التنمية، ويكثر الغزو الثقافي، ينسى الناس أنفسهم ويغفلون عن ماضيهم . ولهذا فإن برنامجًا طويل المدى تربويًا وتعليميًا لنشر الوعي الآثاري بين الناس حكومة وشعبًا، من أولويات العمل الثقافي.

وربما كان أهم ما يمكن أن يضمه هذا البرنامج ما يلي:

1 - التوسع في تأسيس معاهد موسيقية وغنائية تهتم بالتراث في شتى المحافظات، لأن العراق كما هو معروف بتنوعه الإجتماعي والعرقي والديني ولكل فئة من فئات المجتمع العراقي تراثه وعاداته وتقاليده وموسيقاه وغنائه الخاص به واعتبار هذه المعاهد أو المدارس مؤسسة لتجسيد العلاقة والتفاعل المستمر بين الطالب وطرف من تراثه، وهذه سيكون اساسا فنيا وثقافيا في الحفاظ على مواد التراث الغنائي والموسيقي وتربيته على كيفية الإستماع والحفظ ، ليكتسب الكفاءة في التفاعل والتلقي الى جانب تأهيل كوادر مهتمة بهذا الجانب .

2- تسجيل وتوثيق المادة الغناسيقية التراثية ومن ثم نشرالمؤلفات المتخصصة وتوزيعها على شكل المطبوعات التراثية بصورة مستمرة ومنتظمة دون إغفال النشرات الشيقة الجذابة، وتخصيص صفحات بالتراث في الصحافة اليومية والأسبوعية والمجلات، والتعريف بالرواد من فنانينا والإكثار من المواد التلفزيونية والإذاعية والبرامج والندوات التراثية المفيدة من ضمن برامج الأطفال.

3 - التأكيد على دور الجماهير في الحفاظ على التراث وقيمه وتسخير ذلك في خدمة الجماهير . ودعوة المؤسسات الشعبية وأجهزة الحكم إلى العناية بالتراث باعتباره ملكًا للأمة ومسئولية شعبية . كما ينبغي أن تنشأ جمعيات بمبادرات شعبية للدفاع عن التراث وحمايته والتعريف به.

4- تشجيع المواهب في كل انحاء الوطن على إبراز كل ما لديهم من تراث غنائي وموسيقي وموروث شعبي وما يتميز به الواحد عن الاخر، انطلاقا من مبدأ تنوع وغنى المادة التراثية، ومن الحقوق الإنسانية أن يتمتع كل فرد بحق الحفاظ على ما يمثل شخصيته من تراث سواء على مستوى القرية أو المدينة أو البلد أو الوطن الكبير. وقد يكون المَلْمَحْ التُراثي لقرية ما بسيطًا ومتواضعًا في معيار أهل المدينة ، ولكنه بالنسبة لسكان أهل القرية هو تراث عظيم وهام ومن حقهم أن يفاخروا به و يقدموه للاخرين بأعتباره إرثا للجميع في الوقت نفسه.

المصادر

(1) الأنصاري حسين، إشكاليات التلقي في العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه ، 1997.

(2) ابراهيم الحيدري: إثنولوجيا الفنون التقليدية الطبعة الأولى- اللاذقية/سوريا 1984.

(3) الأصفهاني، أبو الفرج، كتاب الأغاني ج1

(4) الأعظمي , حسين اسماعيل , المقام العراقي إلى أين , المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة اولى ، بيروت 2001.

(5) الأعظمي، حسين اسماعيل، المقام العراقي باصوات النساء، المؤسسةالعربية للدراسات والنشر، ط أولى، بيروت 2005 .

(6) الأعظمي، حسين الطريقة القبانجية في المقام العراقي وأتباعها. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 ، 2009م.

(7) إبراهيم خليل، شعوبي .– دليل الانغام لطلاب المقام – في طبعته الاولى ببغداد 1982.

(8) إدريس كرم: الأدب الشعبي بالمغرب (الأدوار والعلاقات في ظل العصرنة) – منشورات اتحاد كتاب المغرب/ الطبعة الأولى 2004.

(9) أحمد مرسي: الأغنية الشعبية المكتبة الثقافية – 1970 (ص).

(10)- الحنفي ، جلال .مقدمة في الموسيقى العربية ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، 1989م.

(11) الحنفي ، جلال .المغنون البغداديون والمقام العراقي ، وزارة الإرشاد ، السلسلة الثقافية الثانية ، بغداد ، مطبعة الحكومة ، 1964م.

(12) الحنفي، جلال من كتاب المقام العراقي وأعلام الغناء البغدادي ، الطبعة الثانية لسنة 2000م.

(13) الرجب، هاشم محمد .المقام العراقي ، ط1 ، بغداد ، مطبعة المعارف ، 1961م .

(14) السماك ، مهدي عبد الأمير .مذكرات وخواطر طبيب بغدادي ، جـ2 ، ط1 ، وزارة الثقافة ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2002م.

(15) العامري. ثامر عبد الحسن. الغناء العراقي ، ط1 ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1988م.

(16) العامري، ثامرعبد الحسن ، المغنون الريفيون واطوار الابوذية العراقية ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1989 .

(17) العباس، حبيب ظاهر ، الشريف محي الدين حيدر وتلامذته، وزارة الثقافة والاعلام، دائرة الفنون الموسيقية ، ط 1994).

(18) العلاف ، عبد الكريم .الطرب عند العرب ، ط2 ، بغداد ، مطبعة أسعد ، 1963م ،

(19) الفارابي ، الموسيقي الكبير ،صنعةُ الألحان وأقتران نغمها بحروف الأقاويل) تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة.

(20) القرآن الكريم سورة الفجر آية 16.

(21) الوردي، حمودي .الغناء العراقي، ج1، ط1، بغداد، مطبعة أسعد ، 1964م.

(22) الوردي، علي من كتاب لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، الجزء الثالث، دار كوفان للنشر- لندن 1992.

(23) باهر ، هاشم الرجب ورامي باهر، شجرة سلالم الموسيقى العربية، الرجب للموسيقى والنشر ط1 ألمانيا 2006

(24) حسين قدوري .الموسوعة الموسيقية، بغداد، شركة المنصور للطباعة المحدودة ،1987م.

(25) حميد عزيز حسين. تاريخ الموسيقى العسكرية في العراق ، وزارة الثقافة والإعلام ، دائرة الفنون الموسيقية ، من منشورات المركز الدولي لدراسات الموسيقى التقليدية ، بغداد ، 1985م.

(26) سعد البازعي ، من التفعيلة الى قصيدة النثر ، استجلاء لبعض مرجعيات القصيدة المعاصرة في الخليج والجيرة العربية ، مؤسسة جائزة البابطين ، الكويت 1999 .

(27) سليم الحلو، الموسيقى النظرية ، بيروت ، سنة58 19

(28) صالح رضا صالح مصطفى رضا: التنوع في التراث الموسيقي المجلة العربية للثقافة – ملف التراث والموسيقى العدد الثامن والأربعون / السنة الرابعة والعشرون تونس/ دجنبر 2005

(29) صبحي، انور رشيد، تأريخ الموسيقى العربية، الجزء الاول ، الطبعة الاولى ، مؤسسة بافاريا سنة 2000

(30) صبحي أنور رشيد .الموسيقى في العراق القديم ، ط1 ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ،1988 م. ،

(31)- علال ركوك، الغناء الشعبي المغربي / أنماط وتجليات منشورات جمعية أسفي للبحث والتوثيق ، الطبعة الأولى 2000

(32) - مارسيل، دوبري، تحليل التوافق الصوتي (الهارموني) تعريب الأب فيليب هيلايي دار الشؤون الثقافية العامة / وزارة الثقافة والإعلام/ بغداد - 1990

(32) ي. قوجمان .الموسيقى الفنية المعاصرة في العراق ، أصدرته آكت للتراجم العربية ، ط1 ، لندن ، طبع في بريطانيا العظمى ، 1978م

الدوريات – المجلات- المنشورات

(1) الأعظمي، حسين اسماعيل، المقام العراقي في خمس وسبعين عاما (1932 – 2007) المؤتمر الاول للموسيقا العربية في القاهرة 1932.

(2) - الأعظمي، حسين محاور المقام العراقي، المرحلة الثانية2009، محور رقم 7 المطربة فريدة. منتديات واتا الحضارية http://www.wata.cc/forums/showthread.php?t=52148

(3) العباس، حبيب ظاهر/ دراسة بعنوان أضواء على حياة وإنجازات الملا عثمان الموصلي الدينية والدنيوية

(4)- زكي الميلاد ما هو التراث وكيف نفهمه ،جريدة الغد الأردنية 01 -07- 2000

(5)- ساهر، أحمد ياسين: إحياء التراث الموسيقي في الوطن العربي المجلة العربية للثقافة- خاص عن التراث والموسيقى/ العدد الثامن والأربعون- السنة الرابعة والعشرون/ 2005 .

(6)- عبد الرحمان عيسى أحمد. مجلة العربي / منشورات وزارة الاعلام بالكويت / العدد 1979/245.

(7) فريد ، طارق حسون ، محاضرة في قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة عام 1990م.

(8) فريد، طارق حسون، ملزمة تراث الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، قسم الموسيقى،

(9) قطاط ، محمود، مجلة المجمع العربي الموسيقي ، جامعة الدول العربية، نصف سنوية، الموسيقى في سياقاتها الاجتماعية والحضارية ، المجلد الخامس ، العدد الاول ، شتاء وربيع 2006 ،

(10) لسان العرب للامام العلامة ابن منظور (630– 711 هـ) مادة: غناء – 139/15.

(11) محمد هدارة، محاضرة عن التراث والحداثة، في موقع حائل نت،http://www.7ail.net-2008/7/26

(12) محمد قوجة ،مقومات الخطاب الموسيقي في تونس ،اشكالية تحديد المفاهيم ، مجلة الحياة الثقافية ، العدد 181، مارس 2007 ، ص43

(13) محمد توتالي: الأغنية الشعبية وأغنية الشعب مجلة الثقافة الجديدة – العدد الثاني عشر– السنة الثالثة 1979.

(14) محمود، قطاط: واقع الموسيقى العربية وتحديات العصر المجلة العربية للثقافة / المجلد الرابع 2005: البحث العلمي في الموسيقى العربية.

(15) مصطفى المدائني: الشعر..الموسيقى/ وواقع الأغنية العربية. مجلة فنون- العدد الثاني/ تونس 1984(ص. 122 و123).

(16) مقالة منشورة في جريدة الثورة بعددها 8544 في 08- 12-1993 الذكرى السابعة لوفاة يوسف عمر.

مصادر الشبكة المعلوماتية ـ مواقع الانترنت.

(1) الأدب والفنون : منتدى السينما والتلفزيون ، الموضوع: المطربة زهور حسين
http://www.baqofa.com/forum/forum_posts.asp?TID=32041

(2) موقع المستشار نت، منوعات - حكايات فنان/ ناظم الغزالي
http://www.almostashar.net/index.php?option=com_content&task=view&id=2613&Itemid=53

(3) موقع شبكة العراق الثقافية/ http://www.iraqcenter.net/vb/13170.html

(4) موقع (شبكة النبأ المعلوماتية) http://www.annabaa.org/nbanews/69/548.htm

(5) مجلة العربي
الحر، ناظم الغزالي 40 عاما ولا يزال الصوت حي / بقلم : ماجد حبته
http://www.freearabi.com/NazemGhazaly.htm

(6) موقع جمهورية العراق - موسوعة تاريخ العراق ، التصنيف: مغنون عراقيون
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B2%D9%87%D9%88%D8%B1_%D8%AD%D8%B3%D9%8A%D9%86_(%D9%85%D8%B7%D8%B1%D8%A8%D8%A

(7)- ("مجلة سطور، العدد 23، أكتوبر 1998).

(8)- ويكيبيديا الموسوعة الحرة
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%AB

(9) نعمات أحمد فؤاد – مجلة العربي – العدد 300"، نقلا عن (شبكة النبأ المعلوماتية)
http://www.annabaa.org/nbanews/69/548.htm

(10)- ويكبيديا الموسوعة الحرة
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%AB

(11) مدونة الشاعر مؤيد الشيباني 1 |أبريل2009 , www.alshaybani.com/?m=200904

(12) يوسف محمد عبدالله ، تعريف التراث أنواعه، وكيفية الحفاظ عليه ، الهيئة العامة للآثاروالمتاحف والمخطوطات، اليمن ، كتاب ألكتروني منشور في موقع ، ص1
http://www.yemen-nic.info/files/turism/studies/hefath.pdf

(13) موقع سماعي
http://www.sama3y.net/forum/showthread.php?t=64500

(14) موقع ملتقى المهندسين العرب – أول ملتقى هندسي عربي
(15) Music encyclopedia / http://www.answers.com/topic/musicology

لقاءات شخصية وحوارات وتسجيلات

(1) تيسير الآلوسي. حوار مع ، بارنفيلد/ هولندا بتاريخ 1-11-2011.

(2) شلومو صالح الكويتي. مجموعة تسجيلات ولقاء للفنان صالح الكويتي، أهداها شلومو صالح الكويتي للباحث في دار الأوبرا الملكية في لندن شهر تموز2010 (من ذكريات فنان) أذيعَ من إذاعة أسرائيل إعداد وتقديم إبراهيم ،

(3) في زيارة عائلية للفنان عباس جميل وزوجته أم فيصل إلى بيت الباحث في عام 1990 وأثمرت هذه الزيارة عن أغنيتين تعاون فني بين الفنان عباس جميل والفنانة فريدة محمد علي زوجة الباحث وهاتين الأغنيتين أبن الحلال للشاعر عبد الكريم العلاف وأغنية ما ريدة للشاعر جبوري النجار وفيه تحدث الفنان عباس جميل عن المطربة زهور حسين

(4) فريد .طارق حسون. حوار مع برلين / ألمانيا بتاريخ حزيران 2011.

الملحقات

الملا عثمان الموصلي 1854م-1923م

تمثال الملا عثمان الموصلي امام مبنى محطة قطار الموصل

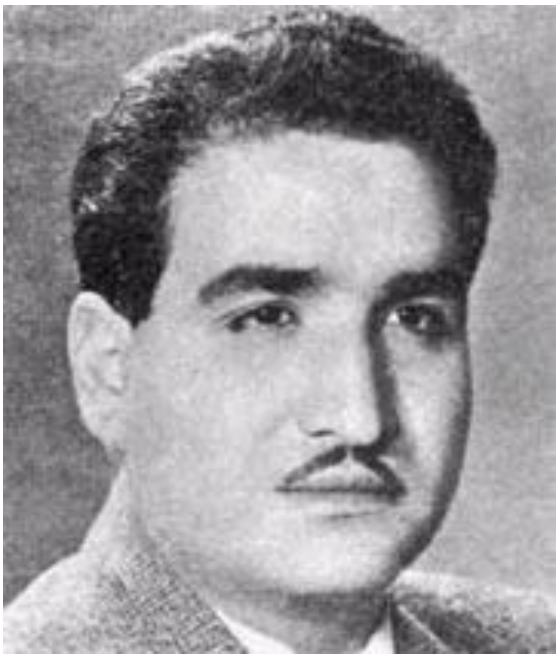
رائد الغناء المقامي المتقن

قارئ المقام الكبير رشيد القندرجي (1886– 1947) المدرسة الكلاسيكية للمقام العراقي

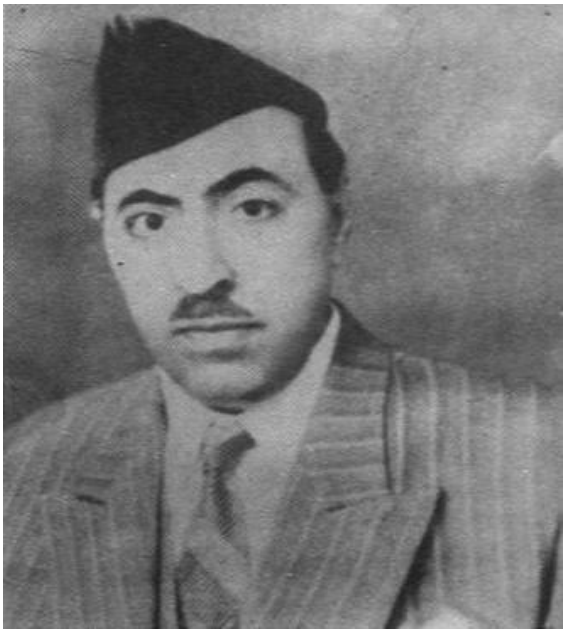
مطرب العراق الأول للقرن العشرين

الأستاذ محمد القبانجي (1901– 1989) المدرسة الرومانتيكية (التجديد) للمقام العراقي

المطرب يوسف عمر (1918 – 1986)

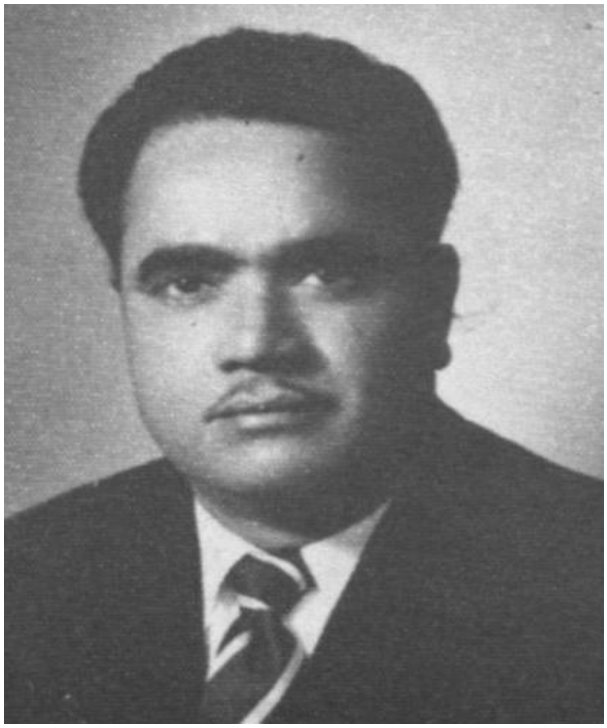


المطرب ناظم الغزالي (1921م-1963م)



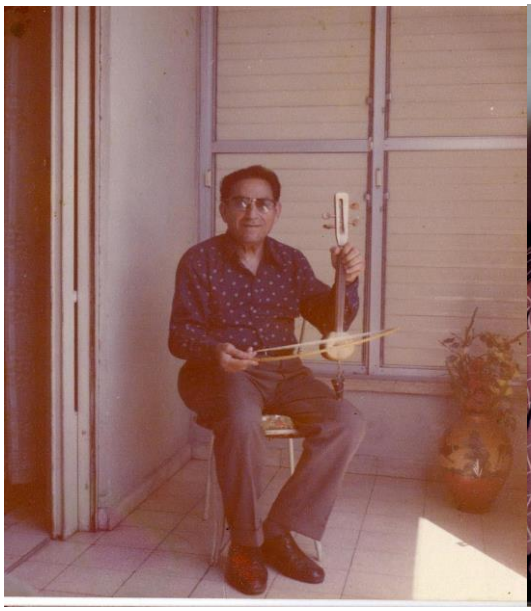
المطرب حسن خيوكة (1912م-1962م)

الصورة عام 1932 يظهر من الجالسين في اليمين مطرب المقام العراقي يوسف حريش والمصري محمد القصبجي وعازف السنطور حوكي بتو ثم عازف الجوزة ناحوم يونا ومجموعة من الفنانين العراقيين والمصريين. التقطت في دار يوسف زعرور الكبير..



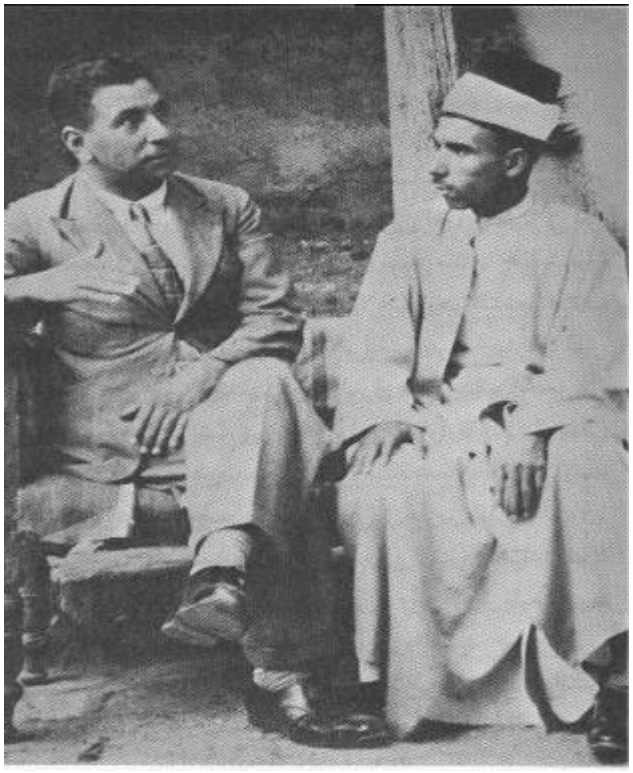
عبد الرحمن خضر(1925 – 1984م)

حمزة السَّعْداوي (1928- 1995م)



صور نادرة للملحن الكبير صالح الكويتي في أواخر أيامه حصلت عليها من أبنه شلومو في لندن 2010 و يشاهد في هذه الصورة النادرة وهو يعزف آلة الجوزة

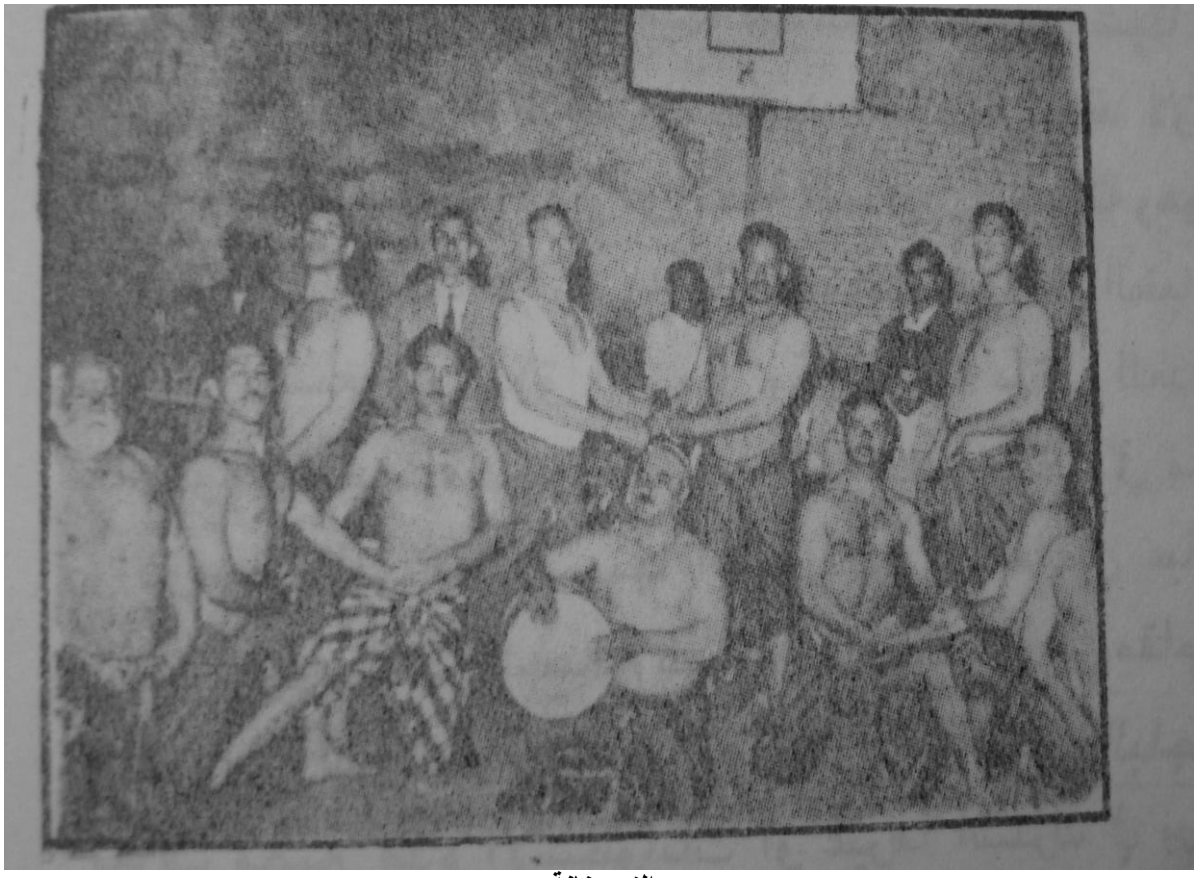
صورة تعود إلى سنة 1938 للأستاذ محمد القبانجي مع فرقة الإذاعة برئاسة الفنان صالح الكويتي ويظهر في الصورة الواقفون في الخلف من اليمين يعقوب مراد العماري (ناي) وصالح الكويتي (كمان) والجالسون من اليمين إبراهيم طقو (الجلو) – داوود الكويتي (العود) – محمد القبنجي- يوسف زعرور(قانونِ) وحسين عبدالله (إيقاع)



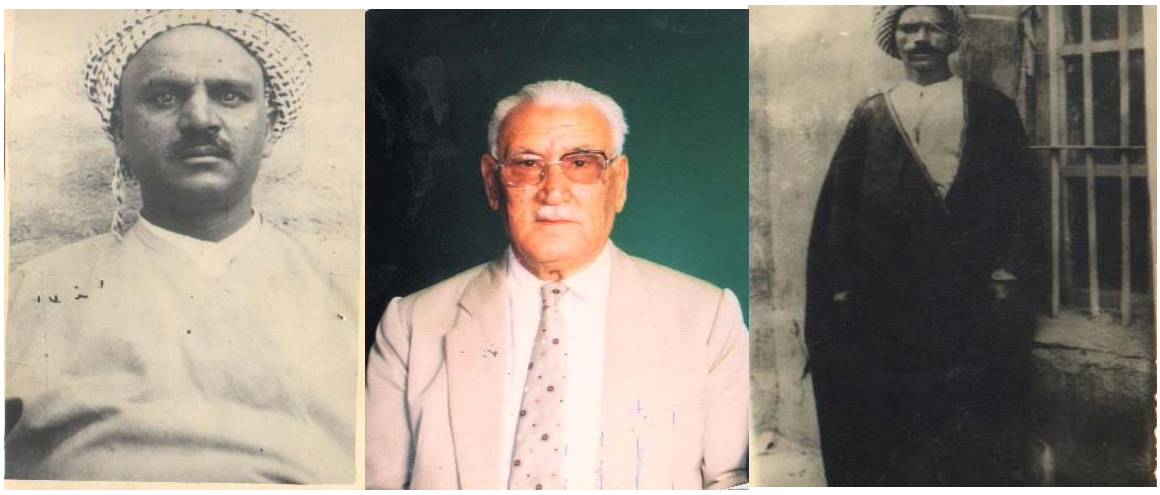
الباحث والناقد الشيخ جلال الحنفي في لقطة مع
مطرب القرن العشرين الأستاذ محمد القبانجي في أربعينات القرن الماضي

الأستاذ محمد القبنجي مع تلامذته: من اليمين عبد الرحمن خضر – يوسف عمر وناظم الغزالي

نوري السعيد باشا 1888م-1958م



الزورخانة



المطرب جميل البغدادي (1886 – 1953) الحاج هاشم محمد الرجب (1920 – 2003) المطرب عباس كمبير(1883 – 1971)

صورة جمع من الفنانين والاصدقاء يظهرفيها من الجالسين الحاج هاشم الرجب وجميل بشير وحسين عبد الله ويوسف عمر وجابر الربيعي يوم 1958/1/18

أول فرقة جالغي بعد هجرة اليهود ويظهرالأستاذ شعوبي آلة الجوزة والحاج هاشم الرجب سنطور

المطربة جليلة العراقية – ام سامي

المطربة الست بدرية انور

المطربة صديقة الملاية

المطربة منيرة الهوزوز

المطربة زهور حسين

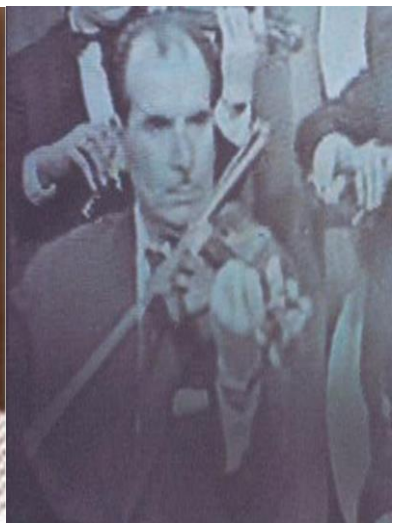
المطربة سليمة مراد

المطربة فريدة

المطربة مائدة نزهت

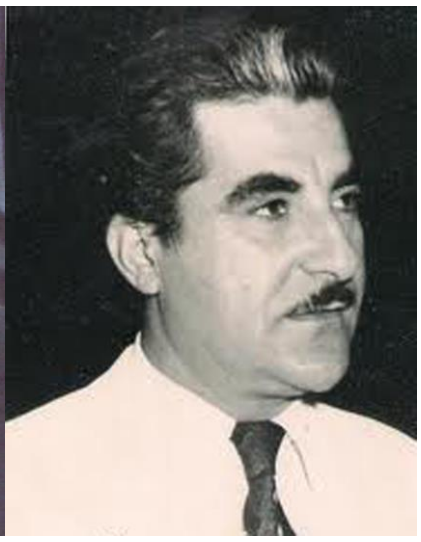
إن ابرز من عبّر عن البيئة في الأغنية العراقية هما صالح وداود الكويتي اللذان وضعا اكثر اغاني سليمة مراد وصديقة الملاية وزكية جورج.
ثم جاء جيل آخر في الأربعينات والخمسينات، هو جيل وديع خوندة (سمير بغدادي)،
يحيى حمدي، رضا علي، ناظم نعيم، خضر إلياس، خزعل مهدي، سالم حسين، أحمد الخليل،
عباس جميل، علاء كامل، محمد نوشي و محمد عبد المحسن،
وهؤلاء مزجوا بين قالب الأغنية العربية وروح الفن البغدادي الوثيق الصلة بالبيئة العراقية.

الملحن عباس جميل



الملحن ناظم نعيم

الملحن رضا علي

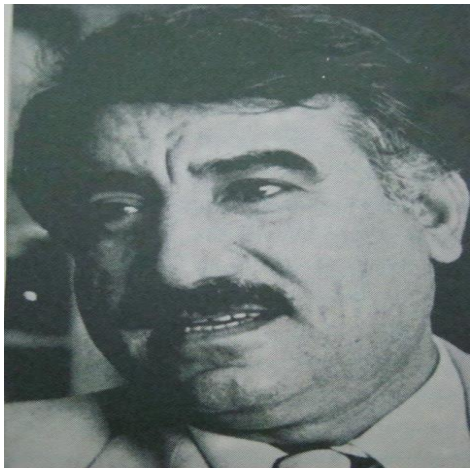


الملحن سالم حسين

الملحن خضر إلياس

الملحن أحمد الخليل

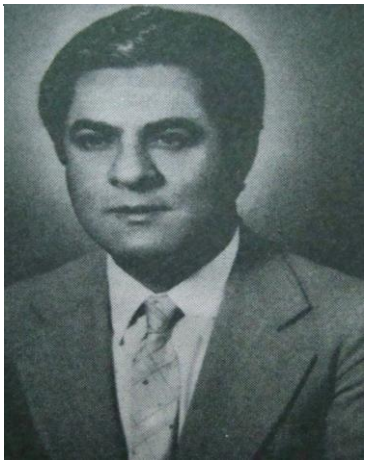
بعد هذا الجيل، ترنحت الأغنية العراقية لكنها عادت فاستقامت على يد مجموعة من الملحنين في عقدي ستينات القرن الماضي وسبعيناته: فاروق هلال، طالب القره غولي، محمد جواد أموري، محسن فرحان، كوكب حمزة، كمال السيد، عبد الحسين السماوي، مفيد الناصح و جعفر الخفاف ، وهؤلاء عبروا عن ملامح البيئة العراقية.



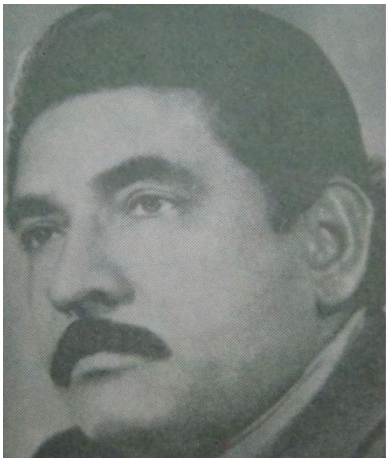
الملحن فاروق هلال

الملحن طالب القرةغولي

الملحن محمد جواد أموري



الملحن محمد نوشي

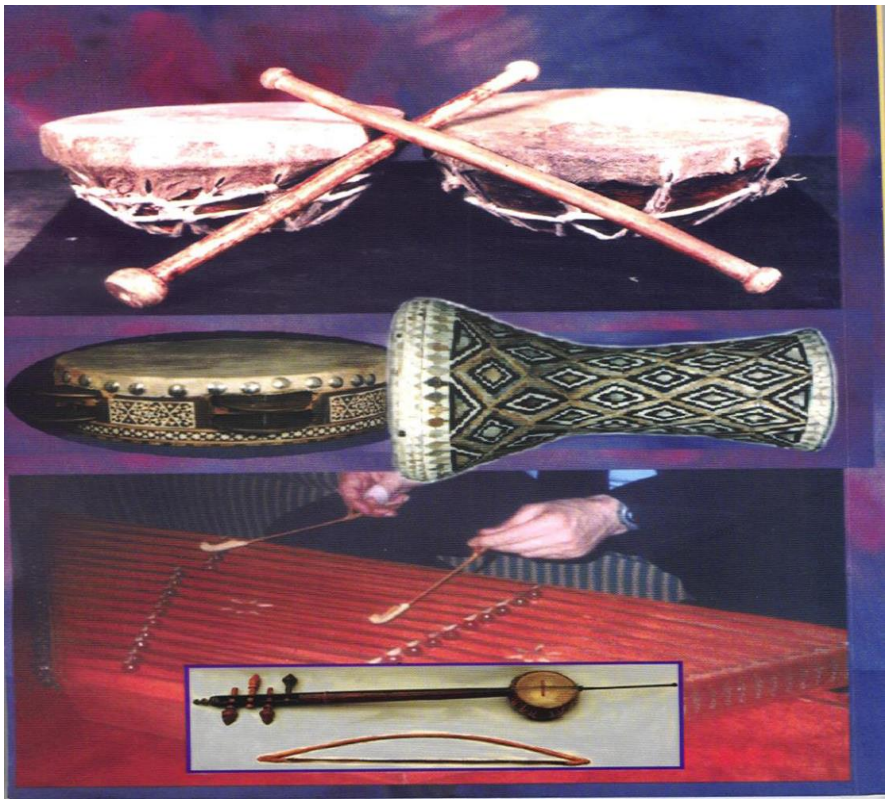


الملحن يحيى حمدي

الملحن كوكب حمزة

الملحن محسن فرحان

الملحن كمال السيد



الآلات المستخدمة في الجالغي البغدادي

عازف الجوزة الشهير الأستاذ شعوبي إبراهيم (1925-1992)

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

صورة مع أستاذي الكبير شعوبي إبراهيم 1990 بغداد

صورة نادرة للأستاذ الكبير شعوبي قبل وفاته بيومين 1992 تصوير عقيل صالح

صورة للباحث مع عازف القانون الراحل خضير الشبلي وسفير المقام العراقي حسين الأعظمي في بغداد - منطقة الأعظمية شباط 2004 أثنا زيارته إلى بغداد بعد 7 سنوات إغتراب

مع د. طارق حسون فريد في برلين 2011 أثناء زيارتي له لغرض الإطلع على رسالة الماجستير والمشاركة في أيام برلين الثقافية

مع قاريء المقام العراقي الحاج حامد السعدي في دمشق لغرض تسجيل بعض المقامات العراقية شباط 2011

سيدة المقام العراقي فريدة وأستاذها سفير المقام العراقي حسين الأعظمي (دار الأصرم) تونس 1992 مهرجان المدينة العتيقة وفي الخلف يظهر الفنان عازف السنطور وسام أيوب العزاوي

صورة للباحث أمام ملصق حفلته في مونتريال مع البيانست الكندي فرانسوا بوراسا وتجربته الموسيقية جوزة أون جاز 2008

صورة للباحث وزوجته قارئة المقام فريدة مع الفنان الكبير منير بشير 1986

صورة بتأريخ 19-10-1977 في باريس تجمع كلا من الفنانين من اليمين :
حسن النقيب - فاطمة كنبهار - محمد حسين كمر - مائدة نزهت - سامي عبد الأحد

صورة نادرة للباحث مع قارئة المقام الفنانة الكبيرة مائدة نزهت عندما كانا يعملان سوية في فرقة التراث الموسيقي العراقي في باريس 1977

في ذكرى رحيل شعوبي ابراهيم

يوم غد التاسع من ايلول تمر الذكرى الاولى لرحيل شعوبي ابراهيم (شيخ المقام العراقي) و « ملك الجوزة » تلك الآلة التي كادت تندثر لولا اهتمامه ورعايته لها .. وهي آلة يعود تاريخها الى الماضي السحيق وتتكون من اربعة اوتار .

وشعوبي رحمه الله من مواليد الاعظمية في ١٩٢٥ ومنذ صغره شغف بالمقام العراقي وكان يحضر في الحفلات ويسأل الموسيقيين عن اصوله وقوانينه .. ثم دخل معهد الفنون الجميلة ودرس الكمان والعود لكنه تخصص بالجوزة لشعوره بانها ستفقد اثرها بعد ان لمس الاهمال الكبير الذي تعانيه .. وشعوبي لم يكن عازفاً ماهراً فحسب بل هو خبير كبير في شؤون المقام العراقي والف فيه عدة كتب فنية منها (دليل الانغام لطلبة المقام) وكتاب (المقامات) وغيرهما .

ومواهبه لاتقف عند حدود العزف والتاليف الموسيقي بل تتعدى ذلك الى كتابة الشعر ولديه القابلية على نسجه ونظمه فصيحاً فضلاً عن الموشحات والاراجيز وشعر الزجل والمربعات . وقد شكل مع الفنان الراحل يوسف عمر ثنائياً بارعاً في المقام العراقي .. وتوطدت علاقته بيوسف منذ الاربعينيات وصارا صديقي عمر ..

وظل شعوبي الى سنوات عمره الاخيرة يرفد المقام العراقي بعزفه والحانه وكلماته ومؤلفاته ولولا المرض اللعين الذي الم به لوجدناه لحد الان فارساً يصول ويجول في ساحة المقام العراقي .. وهذا مايؤكده شعوبي نفسه في اخر حديث له حيث قال :

لقد اعطيت لفن المقام والغناء ما استطعت ولولا المرض لما بخلت عن العطاء .. ولكن الحياة ابداً تسلب ماتعطي فليت جودها كان بخلاً ..

رحل شعوبي وبقيت ذكراه العطرة تذكرنا بماضيه ومفاخره ومآثره والمطلوب من تلامذته ان يعمقوا مسيرة الجوزة كي يبقى ذكر شعوبي شاخصاً في الاذهان وهذه المهمة تقع على عاتق الفنان « محمد حسين كمر » الذي نجده الوحيد المؤهل لاستئناف مسيرة هذه الآلة التراثية بعد شعوبي .. لاسيما ان له قابلية كبيرة في العزف عليها وابراز اجمل الالحان من خلال اوتارها الاربعة ..

تراث الكرد

محمد حسين كمر..
روح الموسيقى الكردية في جلباب عربي

منذ منتصف السبعينات والفنان محمد حسين كمر يرفد الانتاج الموسيقي العراقي بابداعاته من خلال مزجوفاته على آلة الجوزة التي ورثها من استاذه المعروف شعوبي ابراهيم الذي اسند الى طالبه الشاب محمد ذات مساء دوره في العزف مع فرقة الجالغي البغدادي الرافق لمؤدي المقام الاول انذاك المرحوم يوسف عمر ليصبح فيما بعد استاذا لاجيال عديدة من عازفي الآلة الموسيقية الشهيرة.

موهبة محمد حسين كمر لم تتوقف عند اتقانه الواضح للعزف على آلة الجوزة وانما ليمتد في العزف على الكمان والعود، والتلحين عندما وضع الكثير من الالحان لنجوم الغناء العراقي ولعدد كبير من المسرحيات والاعمال التلفزية في بغداد.

(كمر) الذي ولد في بغداد من ابوين كرديين قدما من بلدة مندلي وسط اولى خطواته على عتبة معهد الدراسات النغمية بدفع وتشجيع من ابن بلدته عازف (الزورنا) في الفرقة القومية للفنون الشعبية العراقية (محمد مهدي) حميدي وكما يتذكر كان يستمع بشغف الى اغاني المطرب الكردي الراحل (حسن زيرك) ونجم الغناء العراقي والعربي انذاك (ناظم الغزالي).

حسين (كمر) يتحدث الفنان الراحل (منير بشير) الذي كان مديراً لدائرة الفنون الموسيقية انذاك.

فاوفده مع فرقة موسيقية عراقية لاحياء حفلات في فرنسا عمل مع الفرقة الكردية التي تم ضمها الى فرقة التراث في عام ١٩٧٧ فعزف مع عازف (الدالمان) الكردي جمال شادان. وكان شديد الاهتمام والتأثر بالانتاج الموسيقي والغنائي لفرقة السليمانية التي كانت تحت الادارة الفنية للموسيقار امور قرداغي الذي القى بظلال تأثيره على (كمر) فنان نحط (قرداغي) في التأليف الموسيقي وامتهج اسلوبه في البناء الهارموني.

وضع الخبير الروسي الموفد الى بغداد لتدريس الموسيقى خبرته النقدية في العزف على كمنجته بشغل علني في اصابع الموسيقار الشاب وتهتم وتقدير للعلوم الجمة التي نالها (كمر) على يد اساتذته في الجوزة شعوبي ومحمود فانه يذكرهما دائما بالعرفان والتقدير الدائم.

في عام ١٩٨١ جرى تعيينه معيداً في معهد الدراسات النغمية، ولكنه لم يال جهداً في سبيل تحصيل المزيد من العلوم في عالم الموسيقى الذي ابحر فيه، فواصل دراسته واختار الكمان اختصاصا لانها مغايرة لآلته الجوزة، فاستطاع بجد على توظيف خصوصيات الاثنتين ليخرج بتقنيات اضافية تغني عزفه في العزف لقاء محمد حسن كمر ما طرية فريدة كان نقطة انطلاق جديدة للاثنين فارتبطا فنيا وحياتيا.

فكانت الولادة الاولى لتأسيس فرقة المقام العراقي ١٩٨٦ التي اعقبت استداد لفرقة التراث الموسيقي العراقي التي كان الفنان منير بشير اسسها العام ١٩٧٣. فكان تأسيس الفرقة التي شمت كادراً موسيقياً قديراً بداية مخيبة لعطاء تر من اجتهاد الموسيقي والغناء التقليدي في العراق (البغدادي منه بشكل خاص) حول العالم.

الجولة الثانية للقاء الثنائي (فريدة ومحمد) كانت ذربا التي تبلغ الخامسة الان وترافق ابويها في جولاتهما المكوكية وفي التمارين التي تجريها الفرقة دائما مما يبشر بانطلاق ملكة الفن والابداع الى ثريا لذي تتشرب يوميا بالوان الانغام الموسيقية العراقية المختلفة.

باستقرار محمد وعائلته وعائلة المقام العراقي في هولندا قبل اعوام قليلة انفتحت افاق جديدة امام مشاركات جماعية وفردية واسعة تمثلت المشاركات الجماعية منها خلال العام الحالي ٢٠٠٠ بحفلات شملت مدن عديدة في السويد وبلجيكا وهولندا وفرنسا والمغرب ولبنان وانطلقت كما صرت لفرقة اشرطة عديدة واسطوانات مدمجة (CD) يمكن عدداً كبيراً من المقامات والاغاني التراثية العراقية.

اما على الصعيد الفردي فان موسيقي محمد حسين كمر بروحيتها الكردية المميزة جلبت انتباه المختصين فتلقى عروضاً للاشتراك في فرق عديدة كان منها فرقة (الطيور الارجلة) الوطنية (صدرت اسطوانة مدمجة (CD) خاصة بالحفل الموسيقي الذي اشترك في العزف فيه).

ومنذ اشهر يعمل مع الفرنسي جوليان فايز وفرقة الكندي التي تختص في الموسيقى التراثية العربية في مدن سوريا ولبنان وفرنسا.

غناء

ملحن عراقي
لـ « الدستور »

أخشى على الأغنية الأصيلة!

الملحن محمد حسين كمر

يثير النقاد الفنيون مسالة « اللحن الهجين » في الاغنية العراقية . فهم يذهبون الى انه قد طرا تغير على الاغنية العراقية نتيجة تداخل الالحان وتازيج الاغنية بين انغام شتى مما افقدها اصالتها. وفريق اخر يعتبر ان هذا التغيير ضرورة فنية لمسايرة جميع الاذواق لان الاغنية تعبر عن مسالة حضارية وهي تواكب التطور الذي يحصل في المجتمعات. كما لوحظ ان «الاغنية الهجينة » اصبحت تكتسح الاغنية التراثية الاصيلة . وان الاغنية العاطفية بشكل خاص راحت تتازيج بين مجموعة من الالحان : خليجية ومصرية وغربية . الامر الذي اثار الجدل حول مستقبل الاغنية التراثية التي ظلت محافظة على اصالتها طيلة الخمسين سنة المنصرمة

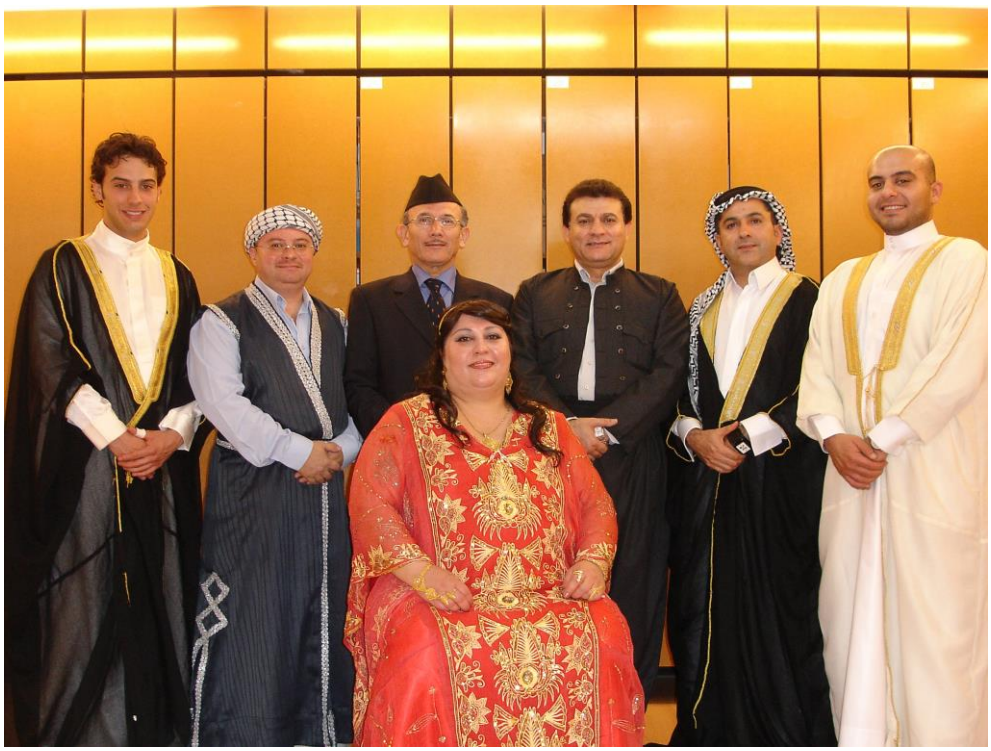
« الدستور » التقت الملحن محمد حسين كمر المدرس في معهد الدراسات الموسيقية ومن الذين برزوا في مجال اللحن الاصيل . وشارك في مهرجانات عالمية كعازف على آلة الجوزة وحصل ايضا على الجائزة الاولى لتلحينه اغنية للفنانة فريدة التي عرفت باول فارزة للمقام . وحاورته حول ما يثيره النقاد حول الاغنية واللحن الهجين .

« الدستور » - 70 العدد ٥٩٧

الباحث يقود الفرقة الموسيقية التابعة لقسم الفنون الموسيقية في كليةالفنون الجميلة– جامعة بغداد 1992 أثناء فترة تدريسه في القسم للفترة 1992-1996

الكادر التدريس في معهد الدراسات النغمية ١٩٨٤ من اليمين الأساتذة : جبار السهم– الشيخ جلال الحنفي
عبد الوهاب بلال – عدنان محمد صالح– أستاذ الأساتذة الفنان روحي الخماش – محمد حسين عمر – علاء مجيد
عبد الكريم بنيان وطلبة السنة الأخيرة الزميلات وئام أكرم رؤوف– إبتسام أسد الله– إيمان عدنان محمد –

الباحث في اللجنة التدريسية لمعهد الدراسات النغمية 1984 مع الأساتذة روحي الخماش والشيخ جلال الحنفي وعبد الوهاب بلال وعدنان محمد صالح وجبار سهم وعبد الكريم بنيان وعلاء مجيد



فرقة المقام العراقي ألتي أسسها الباحث منذ عام 1989

Iraqi maqam foundation presents
مشروع تسجيل وتوثيق المقامات العراقيه
RECORDING AND DOCUMENTING THE IRAQI MAQAMS
COLLECTION 1
Title Time الوقت أعواد المقدمة
1. Santoor playing from maqam Nahawand 5.05 5.05 تقاسيم لآلة السنطور من مقام النهاوند 1
2. Maqam Nahawand - Hussein Alaadami 10.50 10.50 مقام النهاوند - حسين الأعظمي 2
3. Song Albazrangosh 2.29 2.29 أغنية البزركوش 3
4. Maqam Kurd - Saad Alaadami 12.02 12.02 مقام كرد - سعد الأعظمي 4
5. Song Mini Shabda o tathetni 3.25 3.25 أغنية مني شبدة وتاديني 5
6. Maqam Tafles - Hamed Alsaadi 11.20 11.20 مقام تفليس - حامد السعدي 6
7. Song Alafandi 4.25 4.25 أغنية الأفندي 7
8. Jozah playing from maqam Almkhalef 2.45 2.45 تقاسيم لآلة الجوزة من مقام المخالف 8
9. Maqam Almkhalef - Farida 9.45 9.45 مقام المخالف - فريدة 9
10. Song Emsalem wala thaker hali 5.51 5.51 أغنية امسلم ولا ذاكر علي 10
68.00 68.00
The Iraqi Maqam Foundation - The Netherlands
www.faridamaqam4u.com
© All copyrights reserved 2012
IRAQI MAQAM FOUNDATION presents
RECORDING AND DOCUMENTING
IRAQI MAQAMS
THE COMPLETE ARCHIVE
COLLECTION 1
مشروع تسجيل وتوثيق المقامات العراقية
Saad Alaadhami
Hussein Alaadhami
Farida Mohammed Ali
Hamid Al-Saadi
Mohammad Gomar

الهوامش: 1 – منح اللقب الفني للقبانجي : انظر مضمون الامر الاداري الصادر يوم 2003/10/12 بعدد 14

وزارةُ الَّثقافة العدد 14
دائرةُ الفُنون الموسيقية التاريخ 2003/10/12
بيت المقام العراقي/المركز العام

أَمرٌ إداريٌّ

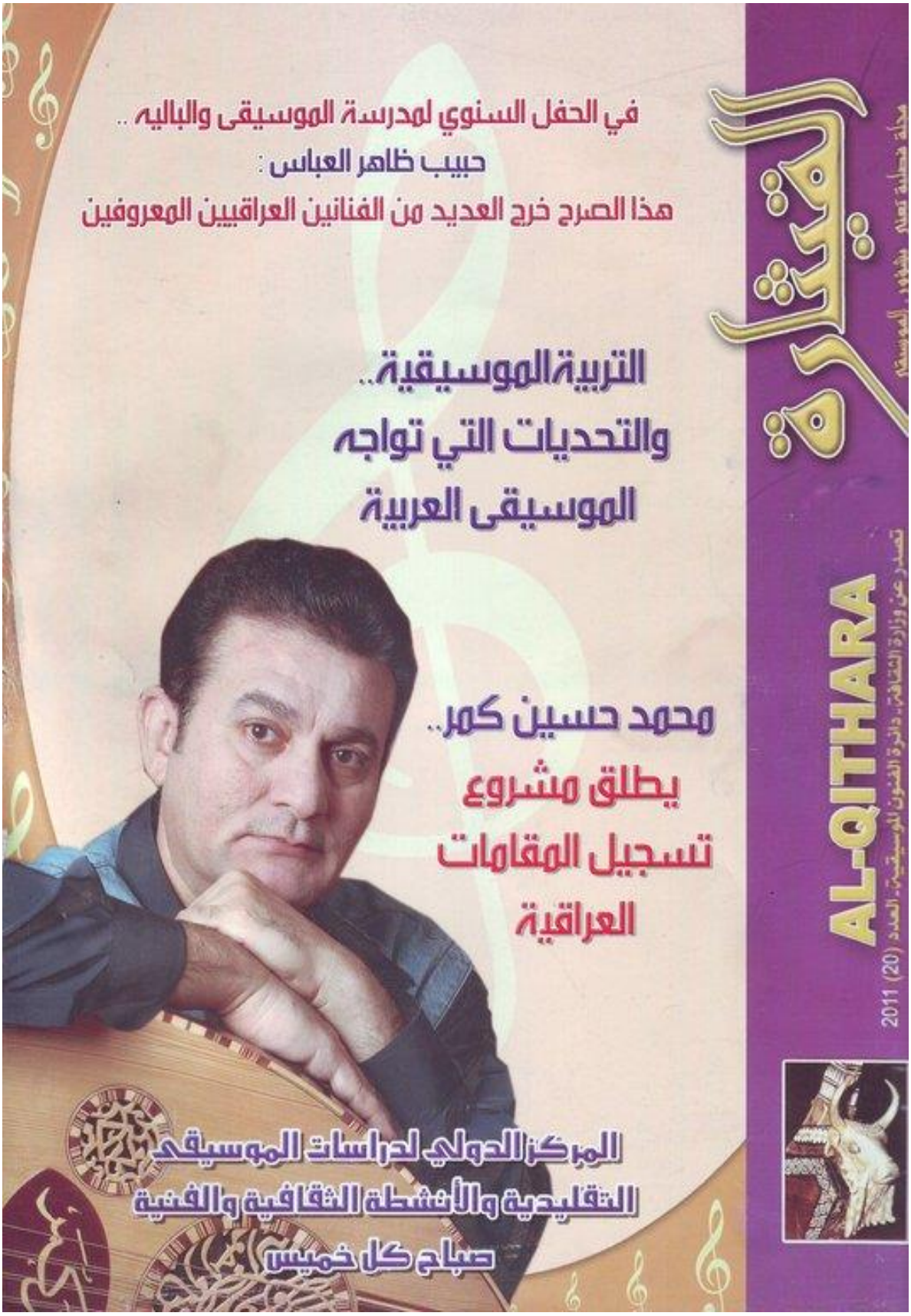
إنطلاقاً من مبدأ إحترام جهود الأَسلاف المجتهدين حتى الوقت الحاضر في رفد وخدمة المقام العراقي، من مطربين وعازفين وخُبَراء، وإستناداً للمادة – 4 – فقرة (ز) من النظام الداخلي لبيت المقام العراقي، وموافقة الهيئة الإستشارية لبيت المقام العراقي ودائرة الفنون الموسيقية ووزارة الثقافة، تقَرَّرَ إختيار مجموعة من الفنانين المقاميين الذين يعتبرون أَبرز فناني المقام العراقي في القرن العشرين، لمنحهم شهادة تقديرية مع لقبٍ فنيٍ إعترافاً بجهودهم الكبيرة في خدمة المقام العراقي، وفيما يلي إسم الفنان الذي تم اختياره واللقب الذي يستحقه..

رشيد القندرجي	(1886 – 1945م)	رائد الغناء المقامي المتقن في ق 20
نجم الشيخلي	(1893 – 1938م)	رائد الصوت المقامي الهادر
محمد القبانجي	(1901 – 1989م)	مطرب العراق الاول في ق 20
صدِّيقة الملاية	(1900 – 1970م)	رائدة الغناء المقامي النسوي في ق 20
حسقيل قصاب	(1899 – 1977م)	رائد الكلاسيكية الجديدة في الغناء المقامي
جميل الأَعظمي	(1902 – 1967م)	رائد الغناء المقامي الديني الدنيوي
سليمة مراد	(1905 – 1974م)	رائدة الأُغنية البغدادية الحديثة
عبد الهادي البياتي	(1911 – 1974م)	رائد الغناء المقامي الأُصولي
حسن خيوكة	(1912 – 1962م)	رائد الغناء المقامي الرومانسي
يوسف عمر	(1918 – 1986م)	رائد الغناء المقامي الجماهيري
الحاج هاشم محمد الرجب	(1920 – 2003م)	خبير المقام العراقي الاول في ق 20
ناظم الغزالي	(1921 – 1963م)	سفير الغناء العراقي
زهور حسين	(1924 – 1964م)	رائدة الأُغنية الشعبية الحديثة
شعوبي ابراهيم	(1925 – 1991م)	ملك آلة الجوزة المقامية في ق20
عبد الرحمن العزاوي	(1928 – 1983م)	رائد الغناء المقامي الصوفي
مائدة نزهت	(1937 -..... م)	فنانة القرن العشرين
فريدة محمد علي	(1963 -..... م)	رائدة الغناء المقامي النسوي التقني ق20

ينفذ هذا الامر إعتبارا من تاريخه أَعلاه

نسخة منه إلى
- دائرة الفنون الموسيقية
- الإضبارة الشَّخصية لكل منتسب
- الحفظ

حسين اسماعيل الاعظمي
مدير بيت المقام العراقي
المركز العام


القيثارة
مجلة فصلية تعنى بشؤون الموسيقا
AL-QITHARA
تصدر عن وزارة الثقافة، دائرة الفنون الموسيقية، العدد (20) 2011
في الحفل السنوي لمدرسة الموسيقى والباليه ..
حبيب ظاهر العباس :
هذا الصرح خرج العديد من الفنانين العراقيين المعروفين
التربية الموسيقية..
والتحديات التي تواجه
الموسيقى العربية
محمد حسين كمر..
يطلق مشروع
تسجيل المقامات
العراقية
المركز الدولي لدراسات الموسيقى
التقليدية والأنشطة الثقافية والفنية
صباح كل خميس

THE BAGHDAD OBSERVER 31/1/1984 No 5007

Sextet rehearses new composition

By Abdul Wahab Bilal

Mohammed Hussein Gumer, composer of "Ruwaidah Gian"

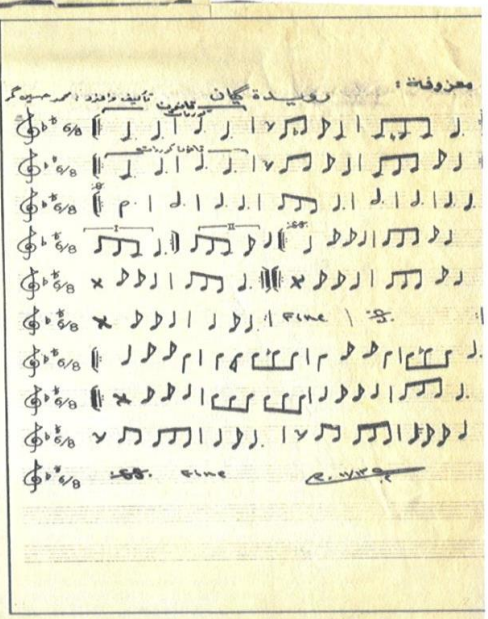
The sextet of Eastern stringed instruments is currently rehearsing a musical composition by Mohammed Hussein Gumer, instructor of Joza, at the Institute of Philharmonic Studies.

The sextet includes Ali al-Imam (Oud) Fathalla Ahmed (Tanbur), Naseir Ahmed (Tumbur), Wisam Ayub (Santur), Najah Abdul Ghafour, (Qanun) and Mohammed Hussein Gumer, Joza.

The new piece of music composition named "Ruwaida Gian", is based on Kurdish folk music. It is a mixture of Bayati and Saba Zemzeme maqams. The music has a quick and lively rhythm which distinguishes Kurdish music in general.

The composition consists of 36 bars and most of the stanzas are repeated excepted those which consist of four or more bars. The first and second stanzas consist of four bars while the third, eight bars. It is followed by two stanzas each consisting of four bars. The composition concludes with the fifth session.

When rehearsals are completed the band will play the music for radio.



The musical score of "Ruwaidah Gian"

19
الزمان – السنة السابعة – العدد 1980–1981 السبت/الاحد 21–22 شوال 1425 هـ 4–5 ديسمبر (كانون الأول) 2004
Azzaman Arabic Daily Newspaper Vol/7. UK. Issue 1980-1981 Saturday/Sunday 4-5/12/2004

التجمع الثقافي الهولندي يضم اليه فرقة المقام العراقي

هولندا - الزمان

تثمينا للدور الريادي في نشر المقام العراقي الى العالم والحفاظ على هذا التراث الذي تميز به العراق من قبل مؤسسة المقام العراقي والتي أسسها الفنان محمد حسين كمر في هولندا ومحاولة التعايش مع مجتمع جديد بافكار وتقاليد جديدة تم منح الفنان محمد حسين كمر: عضوية اتحاد الموسيقيين الهولنديين (N t b) وكذلك عضوية جمعية حقوق المؤلفين الهولندية العالمية (BUMA & STEMRA) واعتبار مؤسسة المقام العراقي كواحدة من المؤسسات التابعة للتجمع الثقافي الهولندي والمعروفة باسم (Raad voor Cultuur) وبهذا ستكون مؤسسة المقام العراقي في هولندا مدعومة من قبل التجمع الثقافي الهولندي للسنوات الأربعة القادمة 2005 ـ 2008,

وعن ذلك قال الفنان كمر: بداية أود ان اقول ان اي نجاح يحققه العراقيون في المنافي هو نجاح للعراق وكما تعلم ان البدايات في الغربة ومحاولة التعايش مع مجتمع جديد بافكار وتقاليد جديدة صعبة جدا الا ان هذه الصعوبات ممكن ان تذوب أمام الإصرار والثقة بالنفس فبقدر ما كانت ظروف المنفى الصعبة مخيبة لآمال الكثيرين من زملائي فقد كانت بالنسبة لنا مصدر تحدي وحافزاً كبيراً للابداع وكذلك مسالة اثبات وجود وتاكيد على ان الانسان العراقي الذي يمتد جذوره الى اكثر من ستة الاف سنة حيث كان مصدر اشعاع للحضارة والثقافة والفن للعالم اجمع يستطيع التفاعل والتعايش ومن ثم الخلق والأبداع حينما تتوفر له الظروف المناسبة والحرية الحقيقية للتعبير،

□ ماذا يمكن ان تقدم هذه المؤسسة من خلال الدعم للفن و الفنان العراقي؟

ـ اولا كفنانين عراقيين نعتبر الفن رسالة انسانية ورسالة محبة وسلام بين الشعوب وكون اعتبار الموسيقى لغة عالمية مشتركة اخذنا على عاتقنا من خلال هذه المؤسسة نشر هذا التراث الى العالم ونتمنى ان نكون خير سفراء لعراقنا الجديد والذي سينفتح ان شاء الله على العالم وبشكل متحضر من خلال لغة الفن والموسيقى والأدب والثقافة والرياضة وبذلك نستطيع ان نعكس صورة مشرفة وجديدة للانسان العراقي الجديد.

اما بالنسبة للفنان العراقي فمن الممكن ان تقوم هذه المؤسسة بتنظيم نشاطات ومهرجانات في مجال التراث العراقي والتعاون مع الأخوة الفنانين في الداخل بدعوتهم الى هذه المهرجانات من خلال تعاوننا مع المؤسسات الموسيقية العراقية في وزارة الثقافة كدائرة الفنون الموسيقية وبذلك تكون مؤسستنا مستقبلا كمركز ثقافي عراقي في اوروبا وكذلك كجهة تعاون واتصال مع المؤسسات الفنية والثقافية الهولندية والاوروبية لدعم هذه النشاطات.

محمد حسين كمر (الزمان)

مدير مؤسسة المقام العراقي الفنان (محمد حسين كمر) لـ الدستور

الجوزة ،، آلتي الرائدة في تجسيد التراث الموسيقي

تبقى النجوم نجوما اينما تحل في الفضاءات حتى خارج مداراتها سمائها، كونها تضيء باشعتها القوس قزحية والمتعددة الالوان ابتهاجات امكنتها المعاشة، فمن سماء بغداد الحبيبة وما جسدته من بصمات ابداعية غير متنهية عند حد ابداعي ،، شكلت رحلة التناغم بمودها الثنائي مابين سيدة المقام العراقي الاولى الفنانه (فريدة) والموسيقي الكبير وعازف آلة (الجوزة) الفنان (محمد حسين كمر) المنتمي الموسساتي باطلاقهم مؤسسة المقام والتراث العراقي والتي تبغي رفد الاجيال المعرفية بكل ما هو اصيل من التراث الموسيقي العراقي الاصيل الذي لا ينضب. فمن ثنايا معهد الدراسات النغمية ومقاعد الأستاذية فيه الى التجوال الرحب بين العوالم المكملة للتابع ولغة الحوار الفني بين اروقة العالم ،، فتلك الثنائية تلقت الأرث الرافديني ورافحة طين دجلة الخير وعبق بساتينه وسحر ليالي الف ليلة وليله والمناطقة بلغة المقام ورقعته الى كل ارجاء المعمورة وفي زيارته الى عمان بعد اخر تجوال ناجح لفرقته التقت (الدستور) الفنان محمد حسين كمر ،، وكان هذا الحوار.

- انا وفريدة ثنائي لايعوض في المقام العراقي
- مسارح كندي سنتر ستشهد كرنفالنا البغدادي الجديد
- تلاميذي نجوم بارزة في سماء الموسيقى العراقية
- (ثريا) بنت العراق ومستقبلها الفني سنقطف ثماره معا

عمان- مكتب الدستور

ما هو جديد مؤسسة المقام العراقي ونتائج تجوالها الفني الاخير ما بين ابو ظبي وتمثيق وما حققته الفرقة ورموزها من لمعان في مشف ؟

- تعد الجولة الاخيرة لفرقة المؤسسة والمتمثلة بسيدة المقام العراقي الاولى الفنانه (فريدة) والى ومجموعة كبيرة من اعضاء الفرقة بصحبة بنت العراق (ثريا) والتي تسمى ولبدة اللجوم كما يحلو لبعض المهتمين بمستقبلها الفني من مراقبين اعلاميين وفنانين موسيقيين عراقيين وعرب، كونها موسيقية متكتف تعلم مستقبلها الفني مما ان شاء الله ،، جاء هذا التجوال والذي شمل ابوظبي ودمشق ،، للمشاركة في مهرجاني (القلم الذهبي) (نسام تطن) فهي مشاركتنا بمهرجان التراث العربي الاصيل في ابو ظبي والتي جاءت تلبية لدعوة هيئة الثقافة الاماراتية ،، لقد تميزت الفرقة وقدمت العطاء الفني البارع حسب اشادة النقاد ،، وهي جولة فنية ناجحة لعموم شكوص الفرقة وعلى راسهم الفنانه فريدة بادئها الرقيع والشجي والمؤثر طيلة ايام حفلها الفني الاخير ما بين ابو ظبي ودمشق وما حققته الفرقة ورموزها من لمعان في مشف ؟

-تعد الجولة الاخيرة لفرقة المؤسسة والمتمثلة بسيدة المقام العراقي الاولى الفنانه (فريدة) والى ومجموعة كبيرة من اعضاء الفرقة بصحبة بنت العراق (ثريا) والتي تسمى ولبدة اللجوم كما يحلو لبعض المهتمين بمستقبلها الفني من مراقبين اعلاميين وفنانين موسيقيين عراقيين وعرب، كونها موسيقية متكتف تعلم مستقبلها الفني مما ان شاء الله ،، جاء هذا التجوال والذي شمل ابوظبي ودمشق ،، للمشاركة في مهرجاني (القلم الذهبي) (نسام تطن) فهي مشاركتنا بمهرجان التراث العربي الاصيل في ابو ظبي والتي جاءت تلبية لدعوة هيئة الثقافة الاماراتية ،، لقد تميزت الفرقة وقدمت العطاء الفني البارع حسب اشادة النقاد ،، وهي جولة فنية ناجحة

*ماهي اهم المحطات التي توقفت عندها في هذه الجولة ؟

-تجوالنا الاخير كان ناجحا بكل المقاييس وقد لاقى استحسانا كبيرا من قبل الجمهور الذي حضر حفلاتنا في ابو ظبي ودمشق وقد اشاد جميع الحاضرين لبغداد وبريقها العراقي المبدع الذي يعكس ابداعات ابنائه في كل المجالات ،، كما تعلم نحن نمثل العراق في مهرجان ((القلم الذهبي)) بدمشق و هو مهرجان قائم لعمالقة عربية ،، وهو يحتفي وهذا تشرف به سيدة المقام في خاتم المهرجان والذي قدمنا فيه من الاول من أيلول وحتى السادس منه ،، والتي شهدت كرنفالاته الابداعية قاعة التجميع الثقافي الكبير في الامارات والاشراف مباشر من قبل مدير عام هيئة الثقافة والتراث الاماراتية الاستاذ محمد المزروعي ومساعده الاستاذ عبد الله العامري مدير الفنون الامارتية ،، كما تعلم نحن نمثل العراق في مهرجان ((القلم الذهبي)) بدمشق و هو مهرجان قائم لعمالقة عربية ،، وهو يحتفي وهذا تشرف به سيدة المقام في خاتم المهرجان والذي قدمنا فيه من الاول من أيلول وحتى السادس منه ،، والتي شهدت كرنفالاته الابداعية قاعة التجميع الثقافي الكبير في الامارات والاشراف مباشر من قبل مدير عام هيئة الثقافة والتراث الاماراتية الاستاذ محمد المزروعي ومساعده الاستاذ عبد الله العامري مدير الفنون الامارتية ،،

*من من الموسيقيين البارزين رافقكم طيلة ايام المهرجان ؟ وامن كانت الالحان الغنائية للحفلات ؟

-حقيقة ،، ان معظم الحان الاغنيات هي لي وجميعها مستوحاة من الارث التراثي البغدادي والعراقي ولها جذور حياتية وفيها سلطنة رغم مقدراتها الكلاسيكية العذبة فقد شهدت طرازا جديدا من الحلاوة الحنينة ،، هذا ماكشفته تصريحات الاعلاميين والمطربات العراقيين المهتمين للشأني الموسيقي ،، والى الافتخار بهذا المنجز الاصيل وسعي دائما لاحتضان نفسي ومنجزي لانه مسؤولية تاريخية لابد من المحافظة عليها ،، اما بخصوص الموسيقيين البارزين فهناك الان من ضفة الغرف على الة القانون ومن المدعين الموسيقيين العراقيين وهما الفنان باهر هاشم رجب والفنان عدنان شنان وهم اعضاء بموسيقة القلم العراقي التي اسست في عمانا عام ٢٠٠٠ من تدريس الثاني المقيم بالمقام العراقي بين تلك البلدان ،، والجالية العربية كلها شوقا

*من هو خليفة الموسيقي كمر على الة الجوزة عراقيا ؟

-كما تعلم انا استلم في معهد الدراسات النغمية في بغداد وتسلوث عدة والي تلاميذي ممن يعلفون آلة الجوزة ومن بينهم المتميزين والبارزين والذين يعدون الان اسماء في عالم الموسيقي وتراثها العراقي ،، ومنهم الفنان فور ابو دراع والفنان سمير فارس فضلا عن الرفيع رضيم محمود ،، وهؤلاء الموسيقيين في تقديري الشخصي هم نواة اخرى مضافة الى كم التلاميذ من الهند بهن العراقيين ،، ولا افتخر كون تلاميذي اليوما بارزة في سماء الفن العراقي.

*ماهو جديد الفرقة والمؤسسة في القسمات من الايام ؟

-لدينا جولة قادمة وهي مكملة لتجوالنا مابين مهرجاني القلم الشرق وانساء تغني بين امريكا وكذا ،، حيث منتظم في قبلتنا في تلك البلدان حفلاتها مابين مسرح ((كندي سنتر)) في واشنطن وبين مسارح كذا ومعهد العلاسر من تدريس الثاني المقيل كرافق المقام العراقي بين تلك البلدان ،، والجالية العربية كلها شوقا

وترقب بمنجزنا المقبل وسوف تقدم الفنانة فريدة اخر اغانيها وهي من الحاني وكلمات كريم حسين رباطية ((نخوة ام عراقية)) والعمل سيصور على خلب المؤسسة ويوزع لجميع الفضائيات المحلية والعربية.

*ماهي رسالة المؤسسة تجاه مايجري في العراق ؟

-ان فرقة المقام العراقي وبفيداتي وما شكلته سيدة المقام من حضور تفخر كولنا من أوائل الفرق التي تغنت بالعراق وجراحاته وقد سبقنا الحضور الاول على مسارح اربيل في مهرجان القباجي الدولي لعام ٢٠٠٥ حيث غنت الفنانة فريدة اغنية حملت عنوان ((بانيك ياعراق)) وهي من الحاني ايضا وتعد بمثابة رسالة كبرى بحب العراق وبهاء الحضارة التي ان يكون باري بحب وامان وان تعود بغداد لسابق عهدها وهي تحتضن المهرجانات والتلاقح فيها الثقافات العربية والعالمية.

Issue 3309 Monday 1/6/2009
الزمان – السنة الثانية عشرة العدد 3309 الاثنين 6 من جمادى الآخرة 1430 هـ 1 من حزيران (يونيو) 2009 م
Azzaman Arabic Daily Newspaper Vol/12 . UK

الجاز يرافق عذوبة آلة مقامية

الأفعى الساحرة تناجي الجوزة الكمرية

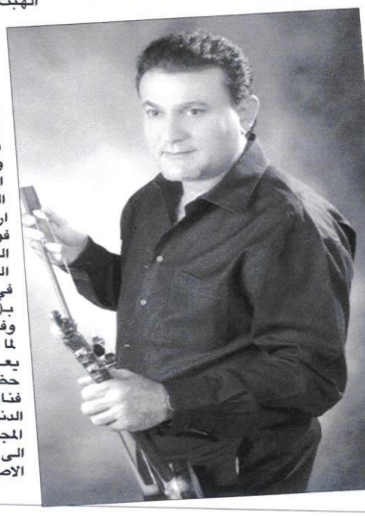
بغداد - محمد لقمان

كان سحرا ما بعده من سحر ذلك العزف الذي قدمه الفنان محمد كمر متحديا فرقة الجاز التي رافقته بذهول وهو يداعب الهواء بيده واغنيات عراقية تنساب من روحه عذبة كعذوبة وصدق ماء دجلة الخير واذا ماكنا في حضرة الساحرة البكم قصة ذلك السحر الذي اخذ بلب وقلوب الكنديين في (مهرجان العالم العربي) في مونتريال.

قدم كمر ولاول مرة الافعى الساحرة وهي ترفض وتغني بين يديه تلك هي الجوزة التي تشترك مع فرقة الجالغي البغدادي عند قراءة المقام العراقي هي آلة موسيقية صغيرة لاتكاد ترى بالعين من مكان بعيد وهذا ما عرف عنها ولهذا كان كمر وكأنه يداعب الهواء بقوسه الرشيق. لكن كمر الساحر الذي تالف معها وتالفت معه منذ زمن بعيد احالها بعزفه الى اسطورة تتحدث عن كل الحضارات الانسانية من عمق حضارة وادي الرافدين في رسائل مقامية وانا شيد عراقية صوفية العمق انتماء وسحرا اخاذا تخلد اليه النفس الانسانية وتحاوره وجدانيا وتذهب معه حيثما ذهب. في هذا الجو المشبع بعبق الشرق كانت رسالة كمر التي قدمها الى الحضور، والتي اراد بها ان يقول هذه هي حضارتنا العراقية رسالة انسانية صافية كما صفاء القلوب الطيبة، في هذه اللحظات الساحرة التي عاشها الحضور وهو يصفق ويهتف بذهول وبحرارة اثلجت القلوب الى ما قدمه كمر في رحلته مع النغم العراقي اشار بيديه تعبيرا عن شكره وفي الوقت نفسه الذي يعيشه الحضور يعلن الفنان كمر مرحبا بالفنان فرانسوا بوراستا عازف البيانو وفرقة الجاز الكندية التي تشاركه في ليلته الساحرة.

وفي اللحظة ذاتها استهل الساحر مع معشوقته (الجوزة الساحرة) ليقدما قطعة موسيقية اطلق عليها كمر (الثريا) وهي المعشوقة الثانية في حياته وهي مستوحاة من حبه لابنته (ثريا).

تلك القطعة الموسيقية التي ابكى فيها آلة البيانو ليعلن عازف الساكسفون دخوله في رحلة نغمية ساحرة اخرى في ليلة من ليالي الف ليلة وليلة ليحلق الجمهور مرة اخرى في اجواء عطرية حالمة النكهات ليطوف كمر بهم مرة اخرى في اجواء دجلة العراق وشارعها العريق (ابو نؤاس) ورائحة السمك المسكوف ونار بغدادية حيث تصفو الروح لتلتقي النفوس في لغة السحر لغة الموسيقى العراقية تلك اللغة التي جمعت الشرق بالغرب لتعلن عن وحدة الحياة الانسانية.



ان ماقدمه كمر من ارتجالات موسيقية الهبت اصابع فرانسوا بوراستا ليتابع ذلك الساحر في جو من الحماس الذي جعل آلة الساكسفون هي الاخرى تتحول الى افعى مسحورة لتناجي متناغمة مع الساحرة الام (الجوزة الكمرية) هكذا اطلق عليها الحضور. لقد تالق كمر مرة اخرى بعد ان تالق هو وفرقته والفنانة العاشقة فريدة في اسبانيا وتالقت الموسيقى العراقية من خلال الحب والعشق الذي ترجمه كمر الى العالم، كانت رسالة انسانية تلك التي ارسلها محمد كمر رسالة قد تكون فوق الاحساس الانساني لاستحضاره التاريخ الانساني حضارات وادي الرافدين ليلتقي مع حضارات العالم في الوقت الذي استحق ان يطلق عليه بـ(ساحر وادي الرافدين).

وفي الوقت الذي نحيي فيه الفنان كمر لما يقدمه من عطاء فني جميل والذي يعبر فيه عن صدق انتمائه لعمق حضارته، فهي مناسبة ان نحيي فيها كل فنان عراقي في كل زاوية من زوايا هذه الدنيا يقدم فنه قضية انسانية ليعيد المجد الى الفن العراقي بعد ان تعرض الى القهر والابادة ولكن ارادة الفنان الاصيل كانت هي الاقوى.