

متغيرات المرافقة الآلية في الموسيقى العراقية

أ.م. احسان شاكر محسن زلزلة

جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث:

لكل شعب من الشعوب ثوابت ومتغيرات فكرية واجتماعية تنعكس سلبا او إيجابا على حضارته الفنية والموسيقية على وجه الخصوص وذلك لاتصال الفن الموسيقي مباشرة بالحياة الاجتماعية عبر العصور، والآلة الموسيقية التي ترافق موسيقاه، فهي وليدة تطوره الحضاري والتواصل الثقافي بين ابناء مجتمعه والمجتمعات الأخرى، وعليه فقد تعكس تلك الآلة الموسيقية متغيراتها على المجتمع نفسه، فتطور الشعوب بفنها هي مسألة متبادلة بين مخرجات كل حضارة وصانعه، ولأن الجيل الجديد يطلب كل ما هو جديد، فعليه تترتب متغيرات يفرضها الواقع الجديد، تؤثر سلبا او إيجابا عليه، مما يشكل نوعاً من الصراع بين الأصالة والتحضر، مما يدعونا الى دراسة الواقع الجديد من الناحية الموسيقية لإدراك تلك المتغيرات وتأثيرها بالمستقبل.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

كان ولايزال الأداء الآلي المرافق للفنون الموسيقية بشكل عام والعراقي بشكل خاص والمتمثل بالآلة او مجموعة آلات موسيقية هو أحد الاركان الأساسية في الموسيقى والغناء، فوظيفة المصاحبة الآلية للغناء كمثال هي التقديم والإسناد والتصوير والتفاعل بشكل او بآخر، تؤديه على وفق تكاملها الفني والصوتي، فتحمل صورة صوتية خاصة فيها بمختلف اشكالها وتجماعتها، وتتطبع في ذهن المستمع، كتلك المرافقة لأداء المقام العراقي (آلات الجالغي من الطبله والسنطور والجوزة)، فهي تتضمن بمجموع آلاتها نكهة صوتية تختلف كل منها عن شبيهاتها من الفرق المرافقة لباقي نماذج الغناء الأخرى كآلات العود والكمان والطبله والدف على سبيل المثال، وهي جميعا تؤدي نفس الدور المطلوب منها وهو المساندة والدعم اللازمين لكل انواع الاشكال الموسيقية والراقصة والغنائية من التراثية والشعبية وحتى المقننة، سواء أن كانت ثابتة أو متغيرة في عددها حينما تشاركها آلات أخرى بمستجداتها الصوتية كالناي أو البزق والدف وغيرها أمثال آلة الزنبور الايقاعية الشعبية.

ان الدعم الذي تؤديه الآلة الموسيقية والذي تغير وتطور بمرور الزمن مع بعض التنوع في الاشكال الموسيقية والغنائية، يمثل جزءاً مهماً من المادة السمعية التي تثير الذوق الفني لكل مجتمع، وهو جزء من الإرث الصوتي الذي تعودنا على سماعه، ونريد وجوده أحياناً كثيرة كلما دأبنا لسماع فن موسيقي ما، وأحياناً لا نقبل تغييره، غير ان هناك متطلبات معينة تحتم وجود تلك الآلات التقليدية دون غيرها لتحقيق ذلك الترابط الفني المتكامل بين العمل نفسه من جهة وبين المتلقي الذي تعود على سماعه وشعوره بالانتماء معه ليشارك فيه وهذا ما نجده في غناء المقام العراقي او الرقصات الشعبية على سبيل المثال.

جهاز الارغن الحديث هو الآخر يمثل أحد المستحدثات بمتغيراته التقنية والادائية لأصوات الآلات التي يقدمها بهدف خدمة العازف من جهة وتنمية الذوق الفني من خلال مستجداته الفنية تلك والمتسمة بالسهولة بما يوفره من إمكانيات متقدمة، وما آل اليه التقدم الفني في ادخال تلك المستجدات او قلة المعرفة الفنية التي يمتلكها عازف تلك الآلة في هضم المادة التراثية التي يقدمها وخصوصاً ان تلك الآلة او غيرها، قد دخلت في أكثر مفاصل الفنون الغنائية على صعيد الاشكال التي تقدم امام الجمهور مباشرة، او المعدة مسبقاً سواء بشكل خاص بالعازف او بترتيب في مواقع التسجيل الخاصة (الاستوديو) الصوتي.

وهنا تساءل الباحث حول تأثير تلك المستجدات على الاعمال الغنائية التراثية والحديثة على الذوق الفني العام للمجتمع العراقي وما يمتلكه من خصوصية بتراثه الفني والاجتماعي، وبعنوان "متغيرات المرافقة الآلية في الموسيقى العراقية".

أهمية البحث: اغناء المكتبة الفنية وازافة معرفية لطلبة قسم الفنون الموسيقية من خلال دراسة اهمية ودور الآلة وتأثير متغيراتها على العمل الفني.

هدف البحث: الكشف عن المتغيرات التي حصلت للآلات الموسيقية المستحدثة والجديدة على الفنون الموسيقية، وما نوع التأثير الذي اضعفته على الفنون الموسيقية.

حدود البحث: حدود البحث المكانية العراق، الزمانية القرنين العشرين والحادي والعشرين، والموضوعية الموسيقى العراقية.

تحديد المصطلحات:

متغيرات: المغيرة وهي المبادلة، الغيرُ الاسم من قولك غيّرت الشيء فتغيّر، وتغيّر الشيء عن حاله تحوّل وتغيّره حوّلته وبذلك كأنه جعله غير ما كان، وتغيّر عليه الأمر حوّلته وتغيّرت

الأشياء اختلفت والمُعَيَّر الذي يُعَيَّر على بَعيره أَدَاتُهُ ليخفف عنه ويُريحه، وَغَيَّرُ الدَّهْرِ أحوَالُهُ المتغيِّرة، وَقِيلَ مَنْ يَكْفُرُ اللَّهُ يَلْقَ الْغَيْرَ أَي تَغَيَّرَ الْحَالُ وانتقالها من الصلاح إلى الفساد، (لسان العرب ابن منظور حرف الغين، غير) ويعرفه الباحث اصطلاحاً كل ما يطرأ على الآلة الموسيقية من تبدل أو تحول في الشكل والحجم والنوع.

المرافقة الآلية: ويعرفها الباحث اصطلاحاً هي: الصوت الناتج من كل آلة موسيقية ترافق أي نوع من أنواع الفنون الموسيقية الصوتية والمتحركة.

وجاء تعريف فن الاصطحاب اللحني عند الفارابي: "هو الذي يختص بتزيين الألحان الغنائية بنغم وتوقيعات من أجناسها توزع في اصطحابات ملائمة، فمن هذه ماهي لازمات في اللحن كالنصدير، والترجمة، والإعادة، والتزويد، ومنها ماهي ترتيبات كالمطابقة بنغم متجانسة من الآلات في غير طبقة اللحن والابدال بين الأصوات، وتوصيل ما انقطع منها، وغير ذلك من أوجه الاتفاقات المعهودة بين محاسن الألحان". (8، ص24).

الموسيقى العراقية: وتشمل جميع الفنون التي تنضوي تحت فقرة الأشكال والأنواع الموسيقية من أصوات وحركات.

الفصل الثاني

المؤشرات التاريخية للمرافقة الآلية:

تشير أقدم المصادر التاريخية التي اعتمدت على اللقى الأثرية لحضارات العراق القديم الى تنوع الآلات الموسيقية التي كانت تستعمل ان ذاك، وطريقة الأداء عليها، ونوع المشاركة، إذ لا يزال يستخدم بعضها لليوم، فارتباط الموسيقى بالحياة اليومية للفرد العراقي منذ طفولته بآلات ذات طابع صوتي كالخشخيش او الخرخاشات التي يلهو بها، والمصفرات على اشكال الطيور والمصنوعة كلتاهما من الفخار، نجدها نفسها قد تغيرت مادة صناعتها تبعاً للتطور الصناعي الذي شهده العالم، (6، ص45)، فهي كانت على نوعين الأولى على اشكال دمي طينية لحيوانات مختلفة كالخروف او الثعلب او الخنزير وهي مجوفة مع ثقب، وتحتوي بداخلها على قطع صغيرة من الحجر او نوى التمر، وعند هزها تصدر صوتاً، اما النوع الثاني وهو مقتصر على العراق فقط وهو على شكل جسم دائري من الفخار، يحيط به صف من الفتحات البارزة لغرض مسك الآلة، وتحتوي بداخلها قطعاً صغيرة أيضاً وثقوب لتقوية الصوت وتعمل بالهز أيضاً، وهناك نوع ثالث الذي يستخدم اليوم في الموسيقى باسم (ماراكاس) وهي الخشخاشات على شكل كرة بداخلها قطع صغيرة لغرض اصدار الصوت،

ويتصل بها مقبض لغرض مسكه من قبل العازف وكانت تستخدم في المناسبات الاجتماعية المتنوعة. (6، ص 219).

ان المناسبات الاجتماعية التي تمثلت في موسيقى وغناء القصور والمعابد والتي كانت تشارك فيها آلات متعددة، فعلى صعيد أول الآلات وهي الايقاعية نجد المضارب الرنانة التي كانت تصنع من النحاس، وكانت تستخدمه النسوة في كثير من الأحيان، (6، ص 47)، وتشارك مع آلات الدف والجنك في أحيان أخرى، وان لم تُحدّد ما نوع تلك المناسبة أي انها موسيقية ام غنائية، على الرغم من وصول مدونات باللغة السومرية لنصوص شعرية كانت تغنى لمناسبات معينة سواء دينية ام دنيوية، او وجود منحوتات لصور فتيات يغنين مع تلك الآلات، (6، ص 69). او صور ومنحوتات لآلات مع بعازفها كالجنك او العود مع تجمعات لرجال ونساء وملوك وحاشية مع مشاهد رقص لنساء او رجال يرتدون اقنعة حيوانات ويرتدون ملابس خاصة لمناسبة معينة تتضمن أحيانا أجراسا معلقة فيها.

الآلات والمناسبات الاجتماعية عبر التاريخ

ان اشتراك الآلة الموسيقية في الكثير من المناسبات التي عرفها انسان العراق القديم كالموسيقى المرافقة لرياضة المصارعة في احتفال يحضره الملك، إذ تشير المنحوتات الى آلة البالاك او الجنك باللغة الفارسية آنذاك، (6، ص 58)، والتي ترافق المغني مترامنة مع حالة مصارعة بين رجلين، ومشهد اخر لرياضة الملائكة إذ ترافق الرياضيين امرأة تعزف على آلة الكوسات (السيمبال)، وبرفقتها رجل يضرب على الطبل الكبير بواسطة يديه، (6، ص 203).

اشتراك الآلة الموسيقية في أكثر المراسيم او المناسبات التي يكون الرقص الركن الرئيس منها، إذ اشارت أقدم الآثار من العصر البابلي القديم في قرص من الفخار مشهد يحتوي على راقصتين وثلاثة اخرين مرتدين قناع او رأس قرد مع عازفين على آلة العود يشاركاها الرقص، وفي منحوتة اشورية تحتوي مشهد لرجل وامرأة وهما يصفقان بيديهما وخلفهما راقص يرتدي قناع للأسد ويلف حول جسمه مجموعة من الاجراس بشكل صف واحد متدلية من اعلى للأسفل (6، ص 75). ويبدو مما سبق ان حركات الرقص هي تقليد لحركات لابد وان تكون مستوحاة من حركات الحيوانات من جهة او من حركات العمل اليومي، كالمهن او تقليد صور المعارك والانتصار، وكان المعروف عن الكهنة اليهود ارتداء

هذه الاجراس في الاحتفالات او الطقوس الدينية، وتحمل آلة الجرس المنفرد بعض الخصوصية الاجتماعية إذ يستخدم في مراسيم السحرة او يربط على رقبة بعض الحيوانات كالفرس او البقرة، (6، ص 216). وان اندثرت آلات مثل المزمار المزوج او المجوز الذي اختلف عن المجوز الحالي بالشكل بعض الشيء بسبب مادة الصنع الخشبية غير انه من الثوابت استخدامه في الرقص الجماعي كما تبينه المنحوتات الاثريّة، وهي حالات لا تزال تستخدم لليوم في حفلات الزواج او الختان او الرقص الجماعي الدبكات ومنها الجوبي، (6، ص 223).

اما الموسيقى العسكرية التي نعرفها اليوم باستعراضاتها والاناشيد الحماسية للمعركة فكانت هي الأخرى وليدة حضارة العراق القديم والتي انتقلت الى باقي العالم، فوجد الجيش قبل المعركة قد تهيأ أصلاً بأغنية بمرافقة التصفيق بالأيدي، ومن ثم حضور الفرقة الاستعراضية المتكونة من خمسة اشخاص مع أحصنتهم التي يرافقها ادهم اما بقية العازفين الأربعة فاثنتين منهم يعزف كل منهما على آلة الكنارة والثالث على الدف الكبير والرابع على الكوسات، وتشير حركة أرجلها في المنحوتات على وضعية المسير التي يتخذونها عند تقديم العرض، ويشير موضوع الاحصنة مع الشخص الذي يقودها ان هذه الفرقة هي فرقة متخصصة ضمن تشكيلات الجيش ونقالة بين وحداته من اجل اثاره الحماس للجنود، وقد يكون تصفيق الجند هو بمشاركة هذه الفرقة، فقد عرف في مناسباتهم اليومية تصفيق الحضور مع المغنين. (6، ص 64).

من الجدير بالذكر ان تصميم آلة الجنك الوترية إذ تحتوي على نظام صوتي يتكون من صندوق صوتي تشد عليه الاوتار ومن ثم فتحة مخصصة لتضخيم الصوت جعل منها آلة ذات صوت يصلح للمناطق المفتوحة، وهي ان كانت وافية في تنظيم المشهد المتحرك على نطاق المؤدين فقط، ومشاهدته من المتواجدين الذين يقتصر تأثرهم بالمشاهدة فقط او انهم من خلال المشاركة بالغناء والتصفيق الجماعي فيكون التأثير الحسي أكبر وأشمل، وعليه فالحالة بحاجة الى تذوق فني جماعي عند الأداء.

تشير اللقى الاثرية الى مجاميع الآلات الموسيقية التي تبدأ من آلتين وحتى فرقة موسيقية مكونة بحدود 15 آلة موسيقية من نفس النوع، وهذا الامر نلاحظه في مواكب او احتفالات النصر التي يقيمها الملك مع شعبه، حيث تشارك مختلف مجاميع الآلات منفردة أحياناً او مع المغني وخصوصاً الجنك والدف الدائري وفي مشهد اخر آلة العود مع المغني. (6، ص 69). وبدءاً من العصر السومري انتشرت الفرق او المجاميع الموسيقية في أكثر

مناطق العراق القديم، وتتوعد آلات تلك الفرق من آلتين حتى مجموعة الات مختلفة، وان أكثر المجاميع هي الثنائيات التي تأتي بالتين ايقاعيتين، وقد تشترك معها الات وترية او هوائية وبحسب المناسبة. وكذلك ثلاثيات لآلات الإيقاع فقط او تشترك معهم الات وترية او هوائية وهناك رباعي وسباعي وحتى مجموعة من الآلات بلغ عددهم الى 9 آلات، إذ تتوعد الآلات الايقاعية وتتكرر ضمن الطقس او المناسبة وبمشاركة آلات وترية وهوائية كالعود او الكنارة او الناي وغيرها. (6، ص 79، 88).

مرافقة الغناء في حضارة العراق القديم

عرف العراق القديم الغناء مع الآلة او بدونها ولكن الشائع منها كالغناء الديني الحزين يكون بمصاحبة الآلات الايقاعية فقط كالطبل، الذي يعين له شخص او كاهن معين لقيمه الدينية، فضلا عما ترافقه في مراحل صناعته طقوسا دينية معينة، كذلك اجزائه التي تنتقى بعناية كهيكلة الخشبي الذي يقطع من شجرة خاصة، وجلده من ثور تكون تربيته وذبحه مع طقوس دينية خاصة. أما حفلات ولائم الشراب تستخدم آلة الجناك بشكل منفرد، وهناك مناسبات كبيرة كبعض الطقوس الدينية تستخدم آلات متعددة بشكل متبادل، ففي بداية الطقس مثلا تستخدم ثلاث الات ايقاعية واثنان وتريتان، وعند تقديم الاضحية تستخدم ثلاث الات ايقاعية وعند الختام تستخدم ثلاث الات وترية، ومن الجدير بالذكر ان بعض الآلات الايقاعية بتووعها من التي يضرب عليها او المصوتة بذاتها لا تكرر في جزء الطقس التالي كالتمباني (بشكله وحجمه الحالي) الذي يدخل في البداية فقط، إذ يتم الأداء بغير آلات ايقاعية، وكذلك الوترية التي تتغير هي الأخرى فضلا عن الهوائية ان وجدت في طقوس أخرى. (6، ص 121).

بنظرة على الكتب التاريخية يمكن تلخيص أنواع الآلات الموسيقية التي كانت مستخدمة في الفرق الموسيقية في العراق القديم هي الايقاعية منها المصوتة بذاتها كالخشاخيش والاجراس المنفردة والمجتمعة والمضارب الرنانة والصلاصل والكوسات المزدوجة ومن ثم الات يقرع عليها كالطبل او الدربوكة والدف بحجميه المتوسط والكبير والدف المربع، والنقارة المزدوجة والطبل الطويل والطبل الكبير والتمباني، اما الات النفخ كالناي المصنوع من القصب والمزمار المزدوج او المطبج والشعبية، ثم القرن والصفارة والبوق، والآلات الوترية من الجناك أي الهارب بنوعيه المستقيم والزواوي والكنارة أي القيثارة بأحجامها من الصغيرة وحتى الكبيرة والعود.

الفصل الثالث

المتغيرات الفنية في عصور صدر الإسلام وما بعده

عند تتبعنا لمسيرة تطور تلك الآلات الموسيقية عبر العصور فإننا سنجد تحولاً في أشكال وأحجام تلك الآلات واستمرار بعضها واضمحلال أو أفول الأخرى، أو حتى تغير اسمائها، وقد لا يتعدى تأثير ذلك على نمط العمل الفني أو طبيعته أو الوظيفة المطلوبة من تلك الآلات الموسيقية، فنرى تنوع الشكل لآلة العود من الكامل والعود الفارسي، ومن ثم ظهور العود الشبوط الذي كان تأثيره واضحاً في مغني العصر العباسي، وينسب ابتكاره إلى الفنان المعروف زلز، الذي استحدث مرة أخرى تقنية في الأداء على العود سميت بوسطى زلز، ودخول آلات اجنبية كالسرناي الفارسي وهو من آلات النفخ أو الصفير كما كانت تسمى أحياناً، والأرغن الروماني (7، ص92)، فكانت آلاتهم تتكون من كافة الأنواع من العيدان والطنابير والمعزف الوترية والمزامير الهوائية وآلات الضرب كالدفوف والمضارب الرنانة والكوسات والصنوج.

إن تطور صناعة العود ذو الوجه الجلدي إلى العود ذو الوجه الخشبي أو تغير حجم الآلة و نوعية أوتارها، ومعرفة تأثير تلك المتغيرات، فهي أمور تلعب دوراً في جرس صوت الآلة، وقد يمتد التأثير على وظيفتها أيضاً، فهي تحدد ذوق المجتمع الحسي أو الصوتي الآلي الذي يطغي في مرحلة من المراحل.

والمرافقة الآلية في عصر صدر الإسلام وما تلاه كانت ولا تزال أكثر وضوحاً في فن الغناء الذي نشأ من خصوصية المنطقة العربية التي تمتاز بالكلمة الموقعة والتي يحددها نظام الشعر العربي، فعرف البدوي الإيقاع من مسير الجمال بالصحراء فكان حذاءه أول أشكال الغناء بدون أي مرافقة، إذ كان يعتمد على إيقاع البيت الشعري الموائم لإيقاع حركة أرجل الجمل عند المسير، ومن ثم السناد الثقيل بأدائه وعكسه الهزج الخفيف المطرب عند سماعه، وإيقاعهما النابع من إيقاع البيت الشعري أيضاً، غير أن أول آلات المرافقة الإيقاعية هي القضيب الذي يوقع به المغني العصامي لمرافقة إيقاع شعره، وإذا كانت تلك النماذج هي أبسط الأشكال الغنائية بدون مرافقة، والتي يؤديها الرجال في الحالات الاجتماعية اليومية.

تحدثت الكتب كالأغاني عن ظهور طبقة أخرى من الرجال المغنين وعلى رأسهم طويس الذي كان يرافق الدف المربع في غنائه، وبرزت أسماء كسائب خاثر الذي بدأ أول

غنائها بمرافقة القضيب لتفخيم النقرات الإيقاعية والعروضية، (9، ص134)، الذي كان يوقع به الموازين، وهو المفضل عند أصحاب الغناء المرتجل، وأسماء لنساء مثل عزة الميلاء التي كانت ترافق غنائها بعزف العود الذي غزا الكثير من مناطق الجزيرة العربية، بل كانت من مشاهير المسايرة الآلية مع المغنين، وهذا الأمر يتطلب معرفة جيدة بالألحان والإيقاعات، من حيث حفظ او توقّع انتقالات المغني، فكان فهم الألحان هو الأساس الذي استطاع من خلاله فنانون كـ(ابن محرز) الذي تعلم على يديها من نقل الحان الفرس والروم وتطويعها لتلائم الذوق العربي، ومما تطلب لرواد المرافقة ان يتعلموا تلك الألحان ومكوناتها وهي ما نسميه اليوم بالأجناس التي تكون تلك الألحان وطريقة انتقال اللحن بين نغماتها. (9، ص137)، وتخصص فيما بعد عازفين في مصاحبة المغنين كما جاء في اخبار صاحب الأغاني كمنصور زلزل عازف العود الشبوط وسياط ضارب الإيقاع وبرصوم الزامر الذي كان يرافق ابن جامع في غنائها إذ لا يستغني الأخير عنه، (1، ص316)، واستخدمت آلات مثل المزهر وهو العود ذو الوجه الجلي والمعرفة والطنبور والجنك، وآلات النفخ كالمزمار المستقيم المعروف بالقصبة او (القُصّابة) والمزمار والبوق الذي لم يكن يستخدم في موسيقى العسكر او الحروب حتى ذلك الوقت، وأخيرا لدينا الطبل. (9، ص98-99).

شهد العصر العباسي تقدما أكثر في صنعة الغناء، والذي ظهر كنتيجة للتغني بالأبيات الشعرية، وزيادة تأثيرها الحسي من خلال التحول من أسلوب الإلقاء السردى نحو أسلوب يعتمد على النغم، ومن خلال تطويل المقاطع اللفظية بواسطة مد أحرف العلة، فما وصلنا اليوم هو بسبب مروره بمراحل كبيرة حتى بات أكثر القوالب الموسيقية انتشارا، فبات أبرز صناعة لها أصولها وقواعدها ومدارسها التي انتشرت، واسرارها التي لا يتوصل اليها الا من يمتنها ويحترف بها، والقادرون على احكام الصناعة وجودة الضرب على الآلات الموسيقية وهو ما يحتاج اليه المغني في تأدية وظيفته بإتقان، ليدخل الى الأماكن التي تُهيأ لان تكون فيها مجالس الغناء، تتقيد بأصول وتقاليد وبحاجة لمتطلبات لابد ان تتوفر في هكذا مجالس فخمة، من الزينة والمآكل والانارة والعطور وغيرها من أمور تبعث على الترف، وبرز دور كل من يتعامل بهذا الفن ولا سيما المرافقة التي باتت تعتمد على عازف متمكن، مما جعل المغنون لان يطلبوا عازفين بارعين لمرافقتهم عند الغناء، كبرصوم عازف الناي او المزمار الذي ذاع صيته في تلك الفترة. (7، ص 86).

واشتهرت القيان في الأداء الغنائي المنفرد والجماعي بمصاحبة العידان فتشير المصادر الى غناء عشرة جوارى بصوت واحد وهن يعزفن بالعידان، (7، ص89-90)، او

مجموعة من المغنيات بمصاحبة الجوقة الموسيقية، وإن اشتهرت بعضهن بمقدرتهن الانفرادية في الغناء بأنواعه الفرحة والحزينة حيث اشتهرت القينات بالنواح وبرز من ذلك الوقت غناء المراثي والنواح، ولم لا وهنَّ كنَّ يتلقين أفضل التدريبات الموسيقية في الغناء العزف والرقص على يد أبرز الفنانين وكبارهم من الرجال والنساء، حتى إنها كانت تمتحن في الغناء قبل ولوجها الى مجلس الغناء، بل وأبدعت أكثرهن في صوغ الألحان واقتراح الجديد منها، فهن يصنعن الحانا او يتصرفن في أخرى فتتحول تلك الألحان من عربية إلى فارسية ورومية وبالعكس، وذلك من خلال تغيير ايقاعاتها ونغماتها.

اما من اخبار الرقص فان عدة الرقص كانت من الملابس الخاصة، والقضبان (العصي الرنانة)، والكرج (تمثال من الخشب على شكل رأس حصان، معد لان يلبس فوق الملابس، تحاكي عليه الجواري امتطاء الخيل، والأشعار الخاصة بتلك المناسبات، وكان بعض الفنانين كإسحاق الموصلي راقصا بارعا فكان يرقص منفردا او بيده الدف يضربه ويرقص على ايقاعاته. (7، ص88). وكانت الصنوج من الآلات التي ترافق الرقص واحد أجزاء عدته. (9، ص99).

المتغيرات الفنية بعد سقوط الخلافة العباسية وحتى اليوم

وما ان انتهى العصر العباسي حتى تكاملت الآلات الموسيقية بشكل كبير وتنوعت ابتداءً من الايقاعية كالطبول الكبيرة والدفوف بأنواعها واحجامها والتي لم تتغير كثيرا سواء بالشكل ام بطريقة العزف عما كانت عليه في حضارة العراق القديم والرق بحجميه والكاسات. والهوائية كالناي والمزمار والمطبخ، والوترية التي كانت تسمى بالآلات المهترزة بنوعيتها التي ينقر عليها بمضرب خاص كالعود والسنطور والقانون والنزهة (من عائلة القانون اخترعها الارموي) الذي يعفق باوتاره بواسطة ريش معدنية تتركب في أصابع العازف، وكذلك الجناك والمزهر والطنبور. (2، ص43) وآلات وترية يجر عليها بالقوس والتي ذكرها أول مرة الفارابي وابن خلدون في مقدمته المشهورة، فرباب الشاعر انسب الات المرافقة الغنائية وذلك لاحتوائها على وتر واحد سهل التسوية فضلا عن القوس الشعري الذي يقوم العازف بتغيير شدة متى ما شاء عندما يعزف، وذكرت الكمانجة في مؤلفات القرن الثامن الهجري (2، ص28) واللات ذوات النفخ كالناي والشيش ناي والسرناي والأرغون، (2، ص43)، وفي الرسالة الشهابية لميخائيل مشاقه جاء ذكر آلات العود والكمناجة الإفرنجية والطنبور والقانون، واللات النفخ كالناي والكرفت وهي شبيهة بالناي ويرجح الى انها الكولة إذ تتكون

من خمس عقد او سلاميات، والمزمار والصرنائي والأرغون والجنّاح، ان ما يهمنّا هو ما وصلنا من آلات وترية قوسية كالجوزة والرباب والكمان، والنقرية كالقانون والسنطور والعود والناي بأحجامه والزرنة والمطبخ والآلات الإيقاعية كالطبلّة والرق والمزهر (وهو ليس العود ذو الوجه الجلدي بل آلة إيقاعية من فصيلة الرق لكن أكبر من الرق واضخم بشكل ملحوظ، له صفان من الصنوج) والدفوف المتنوعة والطبل الكبير وغيرها.

وما يميز أكثر هذه الآلات المرافقة أنّها تماثل طبقة المغني، وكان تسويتها تتم بوساطة صوت المغني ابتداءً من أوطاً نغمة له كما كان الحال مع المطربين كمحمد القبانجي في منتصف القرن المنصرم إذ يتم تسوية الآلات طبقاً لطبقته الصوتية كالسنطور والجوزة عندما لم تكن هناك أدوات ثابتة النغمة لتسوية الآلات كما هو الحال اليوم، فتشترك آلات العود والسنطور بالطبقة الصوتية التي تبدأ من G3 وهي بشكل عام أوطاً طبقات المغنين الشعبيين، فتؤدي اللحن المغني مع المغني من جهة وتضفي بصوتها مع او بدون باقي الآلات الصوتية اللوازم والمقدمات الموسيقية، وجوابات الغناء من جهة ثانية، وتختلف عنهما آلة القانون التي تصل هبوطاً بالدرجة الصوتية نحو G2 وقد يعزى السبب لطريقة العزف عليها التي تتطلب أداء النغمة مع موازيتها التي تكون بطبقة أوطى أو أعلى من الأولى، أو ان الآلة مخصصة للأعمال الموسيقية أكثر من الغنائية، غير ان دخولها مع الغناء يضفي نسيجا صوتيا أكثر وسعا لاسيما عند مرافقة المغني بنفس طبقته على القانون مع أداء نفس النغمات الموازية بطبقات أوطاً أو بالعكس نحو الأعلى، وعليه فتمتاز هذه الآلة بخصوصية صوتية أكثر تقدم من سابقتها. ولا نريد اهمال بعض طرائق تسوية آلة العود بالأسلوب الحديث في الأداء عند تسوية وترها الأول الغليظ بنغمة C3 وذلك بحسب متطلبات المدارس الفنية الحديثة التي تحاول اظهار الآلة بأفضل إمكاناتها. (4، ص13).

آلة الجوزة التي تعود بحسب ما عثر لها على اقدم اثر في القرن الثالث عشر للميلاد في الموسيقى العراقية (6، ص 233)، تستخدم في مرافقة فن المقام العراقي، وهو فن ذو أسلوب غنائي لا ترافقه الآلة الموسيقية ويقتصر أداؤها في الفواصل واستراحة المغني، وهذا هو أسلوب الغناء العربي بشكل عام، فرباب الشاعر التي عرفت في البادية ولم تكن ضمن موسيقى القصور أبان عصور ما قبل الإسلام او بعده، والأسلوب المتبع في الغناء الذي ترافقه الرباب في البادية يمثل الأسلوب الفطري والطبيعي للغناء العربي بشكل عام، لذلك لربما كانت الجوزة والتي هي اقرب الى غناء المدن والأرياف في المناسبات الاجتماعية من الرباب، وقد احتلت موقعا مهما بين آلات الفرق الشعبية، وهي الأخرى اخذت بالتراجع

فيما بعد شيئاً فشيئاً أمام آلة الكمان الأكثر تطوراً عنها من ناحية الصنع وثبوت حجم الصندوق الصوتي وطريقة حملها أو مسكتها عند العزف مما يتيح امكانات ادائية استثنائية، وقد اثبتت جدارة في دور المرافقة في الفرق الموسيقية التقليدية، ويغير العازف فيها تسويتها من العالمية (G3-D4-A4-E5) الى الطريقة المعروفة بالتسوية العربية (G3-D4-G4-D5) لتوائم التنوعات والانتقالات اللحنية الأفقية الخاصة بالسلام العربية، فهي كسابقتها قادرة على تتبع أي تغير أو تنوع نغمي يؤديه المغني لاسيما في الأغاني التي تتميز بلحظات الارتجال والتجلي، وقادرة بكل سهولة من مجارة ومحاكاة المقاطع اللفظية وأنغامها التي تخرج آتياً بسرعتها واشكالها.

كذلك الحال مع الآلات الهوائية كالناي الذي على الرغم من تنوع احجامه الا انه لا يخرج أصلاً من نطاق طبقة الصوت البشرية ومحاكاتها، ونفس الشيء مع الزرنة والمطبخ، على بالرغم من شدة صوتيهما الا ان مداهما الصوتي لا يتعدى الطبقة او الديوان الواحد بثلاث نغمات، ويعتمد عليهما كلياً في المناسبات الشعبية منفردة كالزرنة في بعض رقصات الجوبي غرب العراق والمجتمعات التي تسكن فيها.

ان تغير الطبيعة الاجتماعية والدينية والتمدّد السكاني وزيادة حجمه ذو تأثير على طبيعة الآلات الموسيقية او تغيير نوعها، فلم تعد هناك حاجة لتلك الطقوس التي كانت ترافقها الات الجنك والقيثارة مثلاً مع الطبول الكبيرة والتي ارتبطت بالاحتفالات او المناسبات المقامة في القصور او المعابد، وانتشرت محلها الاحتفالات الاجتماعية سواء على الصعيد الديني او الدنيوي الاجتماعي مما غير من متطلبات نوع الآلات والتحول نحو الات أخرى اصغر حجماً، وذلك لسهولة حملها ونقلها وضمور التقدير الديني للآلة كما كان رائجاً آن ذاك، حتى باتت آلة الطبلّة مثلاً تحتل الدور الرئيس في ضبط وإسناد الأشكال الإيقاعية، بمرافقة الرق والنقارة وأحياناً دخول الطيران والخشبة أو الزنبور لتحتل موقعا مهما في الفواصل الموسيقية ذات الأسلوب الارتجالي والتفاعلي الآني، وحلت الات الدف الكبيرة في مقدمة الات المناسبات الدينية، وعليه فقد ظهرت فرق موسيقية خاصة بالمناسبات الاجتماعية التي خرجت هي الأخرى من نطاق البيوت نحو الهواء الطلق ثم انتقلت مرة أخرى نحو القاعات الكبيرة التي أصبحت من ضمن متطلبات التطور الاجتماعي، فلم تعد الزرنة القوية الصوت تستخدم في الهواء الطلق بل صارت من ضمن متطلبات الحفلات المغلقة في تلك القاعات. وبمشاركة آلة الطبل كما في الرقصات الشعبية أو الدبكات الجماعية كما في مناطق شمال وجنوب العراق وفي مناطق وتجمعات سكانية متعددة منه،

فهو جزء لا يتجزأ من مناسباتهم الاجتماعية، بل ويتغنون بنفس الطريقة والأدوات في أي منطقة يتواجدون فيها لإحياء مناسباتهم كالأعراس وغيرها، لذلك بدأت تدخل نطاق المدينة واخذت تصبح من الأمور المعتادة شيئاً فشيئاً من حيث مشاركة غير مجتمعات فيها، ولا تكتمل تلك المناسبة بدون تلك الآلات لأنها تمثل أحد أهم خصوصياتها أو سماتها الفنية. (5 ص 61-67).

التركيبة الإيقاعية المتعددة والتي تعد جزءاً لا يتجزأ من العمل الغنائي والراقص، تتناسب بشكل كبير مع متطلبات الأجواء الاحتفالية الجديدة التي تركت النقد بالتقاليد السابقة واتجهت نحو متطلبات جديدة كالتنوعات الفنية والصوتية، وهي إذا ما توقفت قليلاً لسيطرة نوع معين من الأداء أو الغناء الاستطراذي كالموال الذي يعتمد على سرد الالحن بمطاطية عالية، لا تلبث وإن تعود أصوات تلك الإيقاعات لتملأ الجو المشحون بالحركة النفسية والجسدية بنفس الوقت، إذ يشترك العازف بشكل أو بآخر مع الفرد أو الجماعة الذين يؤدون طقوس الحركة أو راقصي الدبكات بمختلف أنواعها الجماعية أو المنفردة على حد سواء.

ولم تكشف لنا الكتب التاريخية حول الموسيقى الرياضية كالتالي وصلت لنا من العراق القديم، فإجراء المقارنة مع رياضة الزورخانه التي هي من أصول إيرانية، نجد أن مظهر عازف الطبل الكبير قد تحول إلى آلة الضرب الإيرانية وهي الشبيهة بآلة الطبل العربية ولكن بحجم أكبر مع حافة أقل تحديداً في وجهها الجلدي الذي يُضرب عليه، ويرافقه غناء نماذج من المقامات العراقية منها الدشت (الذي يكثر استخدامه في إيران أيضاً، وتغنى أناشيد على حب الإمام العلي) ثم تليها مقامات حماسية (التي تدعى عند أرباب المقام العراقي (المعلقة أي المعلقة وهي التي تبدأ بالطبقات العالية من الصوت البشري) كالمحمودي والواشار ودخل عليها الحليلاوي متأخراً، مع مرافقة آلة الجرس وآلة الضرب الإيرانية أيضاً أن وجد لها عازف، وذلك لمرافقة الاستعراضات الرياضية الخاصة بها¹. وإذا ما أردنا ربط الرياضة باللعب فأكثر الألعاب انتشاراً في المدن العراقية لعبة المحببس التي تعتمد على فرقة موسيقية غنائية الطابع مع آلات إيقاعية هي الطبل والخشبة.

إذا لم نكن متأكدين من نوعية المناسبات التي كانت تشير لها الرقم الطينية فلا بد أن نوع الموسيقى التي ترافق الأعمال اليومية كالزراعة أو الإبحار وغيرها من الأعمال التي لا بد من توافر الصوت البشري فيها، هي ليست حديثة العهد فلارتباط الموسيقى بحياة الإنسان

¹ مقابلة هاتفية للباحث مع طه غريب مغني المقام مساء يوم الجمعة 2015/5/1 الساعة السابعة مساءً.

نجد نماذج من موسيقى البحارة في جنوب العراق مع الآلات الإيقاعية التي ترافق ترحالهم وان كنا في شك من أصولها الأفريقية، غير ان الغناء كان ولا يزال يرافق اعمال المزارعين للترفيه عن عبى الحياة اليومية.

دور التقنيات الحديثة في الفن الموسيقي

التسجيلات الصوتية التي انتشرت بعد الثورة الصناعية وانتشار الإذاعات الصوتية ثم المرئية، مهد الطريق لانتشار أوسع للأشكال الفنية التقليدية بين مدن الدولة الواحدة ودول العالم بشكل تدريجي، فأصبحت الأنماط الموسيقية التقليدية تسجل في المسارح او بين عامة الناس او بغرف التسجيل الصوتية (استوديو) ولاسيما والتي تتطلب جهدا كبيرا في تحقيق الكمال الفني من اجل تقبل المتلقين العامة لها، فتحوّلت الأشكال الموسيقية التقليدية في المناسبات من اماكنها بين المجتمع الى مادة تستهلك متى ما نشاء، او تفرض علينا بسبب متطلبات أوقات الإرسال.

ونتيجة لزيادة الطلب على المواد الفنية المعروضة وازدياد الحاجة للمادة ذات الدقة العالية، مهدت الأساليب الحديثة في التسجيلات الصوتية والمرئية الطريق شيئا فشيئا لانتشار النمط الجديد من الأغنية الحديثة التي تعتمد على تسجيل مسبق لموسيقاها ومن ثم دخول صوت المطرب وصورته في ابهى هيئة، وزادت تلك المتطلبات من التنوع الذي يبتغيه المجتمع نحو التنوع الصوتي بإدخال آلات ذات أصوات جديدة مما ساعد على ظهور عازفين على آلات موسيقية كالسكسفون او البزق او غيرها من غير التقليدية أو معروفة في مجتمعنا، وهي تنتج بذلك موسيقى اغاني ذات دقة فنية وصوتية وإيقاعية منتظمة بشكل كبير، بل وأصبحت الآلات الإيقاعية تسوى على وفق نغمات ثابتة متألّفة مع النغمة الرئيسية للسلم الموسيقي الخاص بكل عمل، فشمّلها التطور الصناعي الذي ساعد على ثبوت احجامها أنواعها وتغير وجهها الجلدي الى الوجه الصناعي المنشأ الذي ينتج من البلاستيك والذي يسمى عند ارباب الصناعة (وجه أشعه)²، إذ يمكن تسويته بشكل ممتاز ودقيق فضلا عن تنوع سماكته وسهولة تركيبه، وثبات تسويته إذ لا يتأثر بالظروف الطبيعية اليومية التي يتأثر بها الوجه المصنوع من الجلد الطبيعي.

ان تسجيل الأعمال الفنية بحاجة الى عازفين ذوي مهارة بمستوى عالٍ من اجل تحقيق جمالية العمل وبتقنية أداء خلابة، فضلا عن انتقاء المتميز منهم بما يلائم ذوق فني

² لقاء الباحث مع السيد حيدر ناجي صانع الات موسيقية في ورشة صناعة الآلات الموسيقية التابعة لوزارة الثقافة والفنون، يوم السبت المصادف 2015/5/2 في محله بمنطقة الفضل.

معين، فتحوّلت الأغاني التقليدية في موسيقاها وأداءها، ذات النمط المتكرر للألحان ان جاز القول، نحو اغنية اكثر فنية في الموسيقى من خلال المقدمات والفواصل المتنوعة والأداء الصوتي، واخذ الفنان المحترف شيئاً فشيئاً يحل محل الفنان الفطري او الشعبي البسيط المليء بالحيوية والتفاعل مع مجتمعه، فبعد ان كان العازف المرافق أداة طيعة للمغني يتابع استطراداته، أصبح اليوم يحمل على كاهله ثقلاً اكبر من اجل أداء موسيقي اكثر تعبيراً، فهذا من متطلبات الحداثة، والبحث عن الأفكار اللحنية الجديدة التي تدعم مختلف الأعمال والابتعاد نهائياً عن أسلوب التكرار الذي كان سائداً لحد وقت غير بعيد في الأعمال الغنائية كالمقام العراقي مثلاً.

وبدخول الآلات الموسيقية الحديثة التي برزت بسبب التطور التكنولوجي كآلة الأرغن الحديثة ذات الإمكانيات المذهلة في محاكاة كل أصناف الموسيقى من أصوات لآلات موسيقية بكل أنواعها ، تؤديها منفردة أو جماعية، بشكل اني مع استطراداتها أو بتدبير وتهيئ مبرمج مسبق، كما هو الحال في أماكن التسجيلات الموسيقية (الستوديو) وما على المغني إلا أن يكون مستعداً ليشترك معها في أدائه الغنائي، فهي ذات إمكانيات صوتية موسيقية وتكنيكية متقدمة ومتنوعة، وقادرة على تقليد جميع أصوات الآلات الموسيقية، فضلاً عن إمكانية استخراج أصوات موسيقية جديدة وغريبة بسهولة، وإمكانية تسجيل مسبق للأغاني، كالتسجيل المتسلسل الذي يضع فيه عازف تلك الآلة كل إمكانياته وتصويراته الموسيقية والأدائية، وبالتالي ينتج خلفية ثابتة غير قابلة للتغير الآنّي بشكل كبير جاهزة لأي مغني، وبالتالي فان الموضوع يعتمد كلياً على ثقافة مالك او عازف تلك الآلة الذي يفرض خلفيته الفنية على مستمعيه، مما يضيف أجواء قد تكون غريبة على ما هو معتاد في المجتمع، وبالنتيجة يتكون لدينا نمط مشابه تماماً لما يخرج من غرف التسجيل الصوتية. (3، د ص) وكانت النتيجة ظهور أو تطور أشكال غنائية ذات قوالب نستطيع القول عنها إنها أصبحت حديثة مواكبة للتطور، عالية الدقة ملتزمة تمام الالتزام بالموازين والضروب الإيقاعية المرتبة، وثبات النغمات الموسيقية لا سيما تلك الأبعاد التي نسميها بالأرباع ، وكثيرة التنوع من خلال استعمال الآلات الموسيقية وأنواعها بألوانها وطبقاتها اللحنية المتنوعة، فإمكانيات هذه الآلة تتعدى الأداء الصوتي بتقليده لأصوات مختلف الآلات الموسيقية مع بعض الإمكانيات الأخرى الديناميكية والأدائية والتي تقترب من الجانب الاحترافي بشكل كبير، علاوة على برمجة أشكال وضروب إيقاعية تعمل بنقرة زر واحدة تتميز هي الأخرى بالتنوع الصوتي لمختلف أشكال تلك الآلات الإيقاعية ومحاكاتها تماماً ،

مما أثرت بشكل كبير على طبيعة ونوعية الأغاني المقدمة والحالات الخاصة بأدائها فضلا عن إلى إمكانية تقليد أنماط أغاني جديدة وغريبة عن مجتمعنا المحلي، (3، د ص)

الفصل الرابع

استنتاجات البحث:

ان المتغيرات في الفن هي الآلة الموسيقية مع ثوابت الكثير من أنواع الفنون الموسيقية كالغناء او الرقص وغيرها، وان متغيرات الآلات الموسيقية المرافقة مرت بمراحل مختلفة يمكن اجمالها بالتسلسل الآتي: 1-متغيرات بسيطة وهي غير محسوسة وتبدأ من الطريقة التقليدية كصناعة الناي لليوم، او بتغيير جزء معين على وفق المتطلبات الصناعية الحديثة كوجه العود او الطبل. 2-متغيرات متوسطة وهي متغيرات التنوع في الشكل والحجم ونوع المادة كالطبله والدف بأنواعها. 3-متغيرات جذرية وهي انتهاء دور آلة ما والتحول نحو آلة جديدة كلياً إذ نستغني عن الأولى.

ومما سبق إجمالاً يمكننا القول إن ذلك التغير أو التحول الأدائي المرافق للغناء قد جاء على جانبين سلبي وإيجابي، على الرغم من المتغيرات الكثيرة التي حصلت على الآلة الموسيقية من جهة، او تغير نوع الآلة المرافقة للأشكال الغنائية في العراق عبر التاريخ من جهة أخرى، فكانت ولا تزال هناك آلات بقيت تمثل تراث كل منطقة كرباب الشاعر البدوي وان تغيرت طرق صناعتها تبعاً للأدوات الحديثة الا ان نتاجها الصوتي لا يزال نفسه لان التغيير لم يشمل المواد الخاصة بطبيعة الصوت، او حتى طرائق العزف عليها، مما أدى الى ان تحتفظ بنفس المكانة الاجتماعية والرقى الثقافي الخاص بالمنطقة.

تغير آلة الجوزة الى آلة الكمان في بعض الفرق الموسيقية لم يكن ذا تأثير سلبي على أي نمط غنائي وان اختلف شكل الفرقة المتعود عليه مع اختلاف صوتي بسيط نتيجة للاختلاف بين صوتي الآلة، إلا ان أصحاب المهنة يحاولون جهد الإمكان الاحتفاظ بالشكل التقليدي للفرقة كفرقة المقام العراقي، بل واحتفظ أصحاب المهنة بطريقة تسوية آلة الجوزة لتتحول في تسوية آلة الكمان تبعاً لنظام تعدد السلالم العربية وسهولة التنقل فيما بينها.

تغير الوجه الجلدي لبعض الطبول نحو المواد الصناعية البلاستيكية لم يؤثر بشكل واضح على مدى التقبل الاجتماعي لها من قبل العازف او المتلقي بل أصبحت أكثر استقراراً من ناحية ثبوت الطبقة الصوتية وذلك لعدم تأثر الوجه الصناعي بالظروف الطبيعية

كالوجه الجلدي القديم، بل وأصبحت الحاجة ملحة في غرف التسجيل من أجل تسوية الآلات الإيقاعية مع نغمات باقي الآلات الموسيقية للحفاظ على التآلف اللحني بين الأنغام.

ثبوت المكونات الموسيقية كالسرعة والنغم والدقة الصوتية والتنوع الصوتي لمختلف الآلات الموسيقية في الأعمال المنهجية والمعدة مسبقاً، مما ساعد على ظهور أغاني ذات دقة موسيقية، أو موسيقى مرافقة أكثر دقة قد تفتقر إلى التواصل الفني بين المؤدي والمتلقي كالذي كانت تؤديه الفرق في الهواء الطلق من جهة، إلا أنها قد حددت المدة الزمنية اللازمة لكل استطراد أي قد يكون أدائي أو غنائي بعد التقيد التام والدقيق لزمن كل عمل، وهذا ما يساعد على تطور ثقافي فني يدعم الذوق والحس الجمالي الذي نكون بحاجة ماسة له هنا.

ثبات الأشكال الفنية لعازف الطبلية أو الضرب الإيراني مع غناء المقام في النماذج الموسيقية الغنائية التي ترافق الألعاب الرياضية كما في رياضة الزورخانة. ولم تتغير الفرق الموسيقية التي ترافق الألعاب أو أنواع من الرياضة التي يكثر الطلب عليها في المواسم الدينية كرمضان عند المسلمين نجد فرقة المربعات العراقية التي تعتمد على نظام غنائي بسيط كثير التكرار ميال للحركة والرقص والذي لا بد وأن ترافقه إحدى الألعاب الشعبية التي تسمى (المحيبس)، حيث تعتمد فرقته أساساً على مغني ترافقه آلات إيقاعية تغيرت كباقي الفرق نحو الطبلية ومرافقة الخشبة أو الزنبور.

ضمور بعض الآلات الإيقاعية كالكوسات أو العصي الرنانة في مجتمعنا المحلي، وانتقلت لتصبح جزءاً من تراث غير شعوب كالشرق الأقصى، ولم يأفل بعضها كالصنوج اليدوية لتصبح جزءاً من تراث تؤديه الفرق الممثلة للبلاد في المهرجانات العالمية وإن لم تستخدم على النطاق الاجتماعي العراقي الفعلي، إذ ارتبطت بالفرق الراقصة التي تقدم عروضها في الملاهي والنوادي الليلية.

الرقص الديني قد تغير مشهده من مشاركة المرأة مع الرجل نحو الرجل فقط بشكل كبير مع عدم إهمال تعدد الأديان داخل رقعة العراق الجغرافية، لذا فبعض الأديان لا تزال تعتمد كلياً على الصوت البشري مع مرافقة آلة صوتية كالأرغن الكنسي، مع اختفاء حركات الرقص، واقتصرت الحركات الجسدية الدينية الطابع في بعض الطوائف الأخرى وفي مناسبات معينة مع مرافقة آلات إيقاعية فقط.

فرق موسيقية دينية خاصة تستدعى عند مناسبات دينية معينة كالتى ترافق التكايا الدينية أو الأناشيد الدينية لطوائف معينة منتشرة في كثير من مدن وقرى العراق، وتعتمد

بالدرجة الأساس على الدفوف الكبيرة ودفوف ذات جلاجل تضفي جوا او طابعا من الرهبة الدينية، فتميز تلك الدفوف بهذه المناسبات بالذات بشكل أكبر من باقي المناسبات الدنيوية. لا تزال الآلة الإيقاعية هي الجزء الموسيقي الأساس المستخدم في المناسبات الدينية، ولا ارتباط الدين بالحزن فهي تستخدم كذلك في مناسبات الحزن، لكن باختفاء الطبل الكبير والتعويض عنه بالدفوف والطيران او النقارات الكبيرة والتي تصنع اكثرها محليا.

يستخدم الطبل الكبير والذي يكون سداسي الشكل أحيانا في طقوس محرم والتي تعرف مناسباته بالموكب الحسينية، والغرض الرئيس منه لتنظيم حركة المئات من المتحركين لتأدية طقوس تلك المناسبة أي الراقصين على وفق نظام معين خاص بتلك المناسبة.

كانت ولا تزال الفرق الموسيقية الشعبية التي ترافق الرقصات الاجتماعية تعتمد بالشكل الأساسي على الزرنة أو المطبج مع مرافقة الطبل الكبير، إذ يكون الاعتماد الرئيس عليها من أجل مواكبة حركة الراقصين والتفاعل المستمر وذلك بسبب حرية حركة العازف مع الراقصين وسرعة التفاهم بالتحويلات الموسيقية والإيقاعية المطلوبة، وهو أمر لا يمكن أن نستعيضه بآلات ذات الترتيب المسبق. وان ما يقدم أحيانا من حفلات لشباب باستخدام موسيقى مسجلة وذلك لغرض الاستمتاع بأغاني ذات تنوعات نغمية وموسيقية كبيرة لا يمكن لعازف واحد من تأديتها، إلا أن ذلك من شأنه ان يضع ذلك التراث في دائرة الزوال.

النتاج الخاص بغرف التسجيل يكون متكاملًا من جميع النواحي الفنية والتطبيقية وعليه فان إيجابيات تلك الاعمال تكمن في تطوير الذوق العام نحو متطلبات الاحتراف في الأداء الفني ووجوب تحقيق العازف لذاته من خلال آله وما تقدمه من إمكانيات تضفي جمالية ورونق للعمل الموسيقي.

سيطرت الآلات النحاسية والخشبية أي العائلة الهوائية بشكل عام فضلا عن آلات الإيقاعية كالطبل الكبير والطبل الجاني والصنوج الكبيرة والصغيرة وكل ما يلائم الأعمال الموسيقية التي أصبحت تخصص بكثرة لفرق الموسيقى العسكرية وذلك لقوة صوتها، وبتشكيلات تبدأ من ثنائية وثلاثية وحتى فرقة متكاملة.

تغير مشهد مجاميع الآلات الموسيقية التي كانت تضم اعداد لآلة موسيقية واحدة وبلون صوتي واحد متعدد، إذ أصبحت تعتمد على الألوان الصوتية المتنوعة، وبالاعتماد على نوع الفرق المشاركة وبحسب طبيعة الفعالية، فابتداء من الفرق التي تعرف بالتخت الشرقي، او الفرق الغنائية الحديثة، او بحسب ما عرف بالنظام الأوروبي من رباعي وتري نحو الأكبر تدريجيا الى الفرق الموسيقية الآلية الكبيرة التي تعرف بالفرقة السمفونية.

تطور بعض الآلات او غيرها لم تؤثر سلبا في طبيعة الغناء العربي ونكهته الفنية بل العكس زادت من تأثير دورها وأهميتها في المرافقة وحتى باتت رئيسة في كثير من الفرق، وبسبب الحاجة لإظهار دورها الموسيقي الذي يدعو المؤلفين للكتابة الموسيقية للآلة من جهة، وإبراز العازف لبراعته الأدائية من جهة ثانية.

إن متطلبات تسجيل الأشكال الغنائية الحديثة تحتاج الى عازفين مهرة قد يؤثرون بشكل سلبي في بداية مشوارهم الفني، الا أن روح المنافسة التي باتت من متطلبات العصر الحديث ساعد على ظهور وانتشار الكثير منهم في مواقع التسجيل التي وصلت الى مرحلة انتقاء الأفضل من بينهم او المناسب لملائمة ذوق العمل الفني.

إن الأشكال الغنائية التي نشأت من طبيعة استخدام تلك الآلات والأجهزة الحديثة أي التي تعد مسبقا في مرافقة الغناء مثلا، وانتشارها بشكل واسع قد أحدث تغيرا ايجابيا في طبيعة أداء موسيقانا العربية وأدائها علاوة على ما أبداه من تغييرات جريئة ومتقدمة ، تلك التغييرات التي جعلت الأنماط الغنائية تعتمد على تنوع الإيقاعات بأجراسها وأشكالها القريبة من الحقيقة ، بل وأصبحت لها خصوصية جديدة عن ما عرفناه سابقا، فهي وان كانت فنية فهي تحمل نوعا من الرتابة في نظر البعض لعدم ليونتها بشكل يوائم مرافقة الغناء ، بل وأصبح المغني من جهة ثانية مقيد بشكل كبير بضرباتها، إذ ان أي محاولة إضافة لحنية او تغيير معين تكون مقيدة مما تجعله يغير من أساليب الارتجال المعتادة والبحث عن أفكار فنية جديدة تلائم تلك القيود، او كسرهما بدون أي نتائج سلبية، لاسيما اذا لم يعد لها مسبقا وعليه يكون غير قادر على تحرير المكونات المستجدة الآنية الناشئة من تفاعل المؤدي مع المتلقي.

المصادر:

1-الأصفهاني، ابي فرج علي بن الحسين، الأغاني، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر والطباعة، مصور عن طبعة دار الكتب، طبعة كاملة الأجزاء.

2-الرجب، هاشم محمد، الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الفنون الموسيقية، منشورات المركز الدولي لدراسات الموسيقى التقليدية، دار الحرية للطباعة، بغداد 1982.

3-زلزلة، احسان شاكر، الإمكانيات الوظيفية لآلة الأرغن الكهربائي والإفادة منها في تدريس الموسيقى، بحث منشور في وقائع مؤتمر كلية الفنون الجميلة الحادي عشر للعام 2011.

- 4- زلزلة، احسان شاكر، معوقات استخدام الآلات الموسيقية العراقية في الأوركسترا، بحث سيمناز مقبول للنشر، 2014م.
- 5- شهرزاد قاسم حسن، دراسات في الموسيقى العربية، الموسيقى العراقية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1981م.
- 6- صبحي أنور رشيد، الموسيقى في العراق القديم، ط1، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة (افاق عربية)، بغداد 1988م.
- 7- الطنبوبي، ليلي حرميّة، القيان والأدب في العصر العباسي الأول، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت-لبنان، 2010م.
- 8- الفارابي، الموسيقي الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة د. محمود احمد الحفني.
- 9- فارمر، هنري جورج، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي، ترجمة جرجيس فتح الله المحامي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت-لبنان.

The variables of the musical accompaniment in the Iraqi music

Researcher: A.P. Ehsan Shaker zalzala

Research Summary :

Every community, have the constants and variables intellectual and social reflected positively or negatively on their own art and music in particular, because of the direct connection between musical art and social life through the ages, musical instrument that accompanies his music, is the result of cultural evolution and cultural communication, between the people of the community and the other communities. The musical instrument has the variables to reflect the community itself, so the evolution of the art of peoples is mutual issue between the outputs of each civilization and its maker. In addition, because the new generation seek all that is new, and it consequences variables imposed by the new reality, a negative or positive impact, which constitutes a kind of conflict between tradition and urbanization, this is what causes us to study the new reality of the music to understand these variables and their impact in the future.