عنصر الأداء في الغناء العراقي

م.ميسم هرمز توما
جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة

مشكلة البحث:

يعتبر الأداء من العناصر المهمة في الموسيقى والغناء عموماً حيث يلي الايقاع واللحن من حيث الاهمية ان لم يكن في بعض الاحيان ذو شأن واهمية اكبر منهما.

فالاداء هو الحركات اللغوية المهمة في الموسيقى (إذا أردنا وصف الموسيقى على أنها لغة). ومن خلاله يمكن التمييز بين الاساليب المختلفة لانواع الغناء للمجتمعات المتنوعة ضمن البلد الواحد او بين الدول المختلفة.

فهو العنصر الحي الذي يطغي على اللحن ويؤثر فيه بشكل واضح ويجعله متغيراً من صورة الى اخرى. وكذلك له نفس الوضوح في الايقاع حيث يجعله نابضاً بالتعبير وذو تأثير اكبر لدى المتلقي اذا استخدم بشكل ايجابي ناتج عن الخبرة او إذا استخدم بشكل عفوي تلقائي. فالاداء في الشعبيات يتمثل بالعفوية والتلقائية المتوارثة والمكتسبة من مجتمعه اما في المنهجية (موسيقى وغناء) فيتمثل بالدراسة الرصينة لبنائه ضمن التعابير الجمالية التي يصوغها المؤلف من خلاله.

والظاهر ومن خلال متابعة الباحث للدراسات المنهجية التي قدمت عن الغناء العراقي بصورة عامة انها تبحث في مجال اللحن والإيقاع وتبتعد كلياً عن عنصر الأداء، هذا العنصر الذي يمثل مضمون اللحن والايقاع والذي يتأثر ويؤثر فيهما ليكون الناتج عبارة عن اسلوب ذو ملامح خاصة لكل شكل غنائي يختلف عن الاشكال الاخرى.

اما ما يكتب عن الاداء وتتناقله الصحف والمجلات والشبكات الاعلامية في البرامج الاذاعية والتلفازية فلا يمثل الاداء حقاً وذلك بسبب ضعف وقصور المتكلمين من حيث فهمهم لعناصر تكوين الاداء المنهجية وفي اغلب الأحيان. وخصوصا في مجال دراسة قواعد النقد الفني الموسيقي وارتباط تلك القواعد بعملية التذوق وفلسفة جمال الموسيقى بصورة مباشرة والتي تظهر معلوماتهم المعروضة عن الغناء والموسيقى العراقية بشكلها السلبي عموماً وبالاخص عند التكلم عن عنصر الاداء.

وبالنظر لما يشكله هذا الموضوع من أهمية لذا يرى الباحث ضرورة تسليط الضوء على الأداء كعنصر قائم بحد ذاته وبكل خصائصه ومكوناته الأساسية ومدى ارتباطه بالغناء العراقي.

أهمية البحث

يسلط البحث الحالي الضوء على عنصر الاداء الموسيقي الغنائي وهو من البحوث الرائدة من نوعها لدراسة هذا العنصر من الناحية المنهجية في القطر (على حد علم الباحث). مما يساهم في عملية فهم النقد الفني الموسيقي وجمالية التعبير للاغنية البغدادية العراقية مما يخدم الحركة العلمية لدراسة هذه الاشكال بصورة اكثر رصانة لاظهار النتائج التحليلية النقدية.

كذلك يظهر هذا البحث المكونات الادائية الاساسية في الغناء العراقي البغدادي هذا الموروث الغزير ادائياً ،مما يسهل عملية بحثه وارشفته ضمن تصانيف معتمدة على الاداء مستقبلاً ،وهذا ما سيغني مكتبتنا الموسيقية العلمية.

هدف البحث

الكشف عن عناصر تكوين الاداء واهميتها في الغناء العراقي

حدود البحث

الزمانية وتشمل الأداء في الغناء العراقي للقرن السابق (العشرين) المكانية وتشمل الأداء الغنائي في العاصمة بغداد .

المصطلحات

- عنصر الاداء :ويقصد به في هذا البحث العنصر الثالث من عناصر الموسيق والذي يلي الايقاع واللحن من حيث الاهمية في الموسيقى والغناء.
- الطابع الصوتي :عرفه فريد على انه: لون النغمة وليس ترددها ولا قوة حدوثها (شدتها) وانما لونها الصادر عن آلة موسيقية معينة او عن مصدر بشري وهذا التعريف تبناه الباحث نظراً لتطابقه واهداف بحثه. (طارق حسون فريد،التراث الموسيقي العربي، ص74).

العناصر الموسيقية

تعتبر الموسيقى شكلاً من اشكال الفنون المتعددة حيث تمتلك عناصر اساسية اسوة بباقي الاشكال الفنية المرادفة لها كالتشكيل والمسرح وغيرها .

وتعد العناصر الأربعة (الإيقاع، اللحن، الأداء، الانسجام) هي أساس تكوين الفن الموسيقي المنهجي حيث بتواجدها ضمن العمل الموسيقي تكتمل صياغة الصورة الفنية المطلوبة لوجود الموسيقى بالمعنى المنهجي.ويعتبر الإيقاع واللحن من العناصر الطبيعية وذلك بسبب اكتسابها من الطبيعة بشكل تلقائي ،أما عنصر الأداء والانسجام فيعتبران من العناصر الفكرية وذلك بسبب صياغتها عن طريق استخدام الفكر المنهجي لإرساء القواعد الخاصة بها أي أن ظهورها كان بشكل مخطط له عن طريق تطور الفكر والذوق وفلسفة الجمال التي تعد جزء من الفلسفة العامة للمجتمعات ،مما أدى إلى ظهور قواعد ونظريات تحدد بنائها وترسخ مفاهيم مفردات دراستها ضمن مناهج التعليم الخاصة بدراستها.

وبشكل عام تعتبر هذه العناصر الأربعة المادة التي تصنع الموسيقى من خلالها ،وهي بالنسبة إلى المستمع (المتلقي) ذات قيمة محدودة لأنه قلما يشعر باستماع احدها على حدة،حيث أن ما يحدثه ائتلافها من نسيج صوتي محبوك الأطراف هو غالباً ما يعنى به المستمع... لان عمل المستمع مرتبط دائماً بعمل الفنان وليس العكس وكذلك واجبات المستمع حسب التذوق الفني الموسيقي لاتقل أهمية عن واجبات الفنان[1]... ومع هذا قد نجد من جهة أخرى انه من المستحيل تكوين فكرة كاملة عن الموسيقى دون الدخول في خفايا الإيقاع واللحن والأداء والانسجام...و الحق أن مسألة فهم هذه العناصر على انفراد فهماً كاملاً إنما يتبع الدراسات الموسيقية الفنية العميقة[2] ... وهذه الخواص هي ما يعتمد عليها بالموسيقى المنهجية (المؤلفات) أما في الموسيقى الشعبية والغناء الشعبي فتعتبر الصورة أسهل من الشكل السابق حيث تعتمد الموسيقى الشعبية والتي هي (غنائية بشكل عام) على أساس استخدام ثلاثة عناصر هي الإيقاع واللحن والأداء وخاصة في الموسيقى العربية بشكل عام والموسيقى العراقية (التي هي أساس هذا البحث) بشكل خاص. فلا وجود للعنصر الرابع (الانسجام) أو ما يطلق عليه بالهارموني وذلك بسبب اعتمادنا على الحان ميلودية الطابع ضمن ما توارثناه وما زلنا نتعامل معه إلى الوقت الحاضر.

فالبناء الغنائي والموسيقي لتراثنا الفني هو ذو الصفة الأفقية وليست العمودية (أي الاكوردية التي تعتمد على تعدد الأصوات ويطلق عليها بالهموفونية)... أما من الناحية الجمالية فكذلك اختلف مفهوم فلسفة الجمال الخاص بالعناصر الموسيقية ضمن وجودها في المنهجيات (التأليف والتوزيع الاوركسترالي) وضمن وجودها في الشعبيات (الأغاني والمؤلفات الغير المنهجية)حيث تميز ظهور العناصر الثلاثة (الإيقاع واللحن والأداء) في الموسيقى الغنائية الشعبية بشكل واضح وظاهري للمستمع أي إن الإيقاع واللحن يسيران

بخطوط متوازية ضمن نطاق الأشكال الغنائية والآلية التراثية لايتقاطعان ولا يمتزجان ويمكن التفريق بينهما عن طريق الاستماع طاغياً عليهما العنصر الثالث وهو الأداء ،بينما تختلف الحالة في الموسيقى المنهجية حيث تتفاعل العناصر الأربعة فيما بينها وتمتزج في بودقة واحدة ليكون الناتج شكلاً فنياً أساسه الفلسفة وفكرة البناء ومحتواه ومادته العناصر الأربعة متمازجة لايمكن الفصل بينها[3] .

عنصر الأداء في الموسيقى والغناء

لهذا العنصر تأثير واسع وكبير في الموسيقى والغناء بشكل عام حيث يمكن اعتباره الجانب ألتأثيري المهم في المتلقي فهو الروح المحركة للعناصر الأخرى ضمن الموسيقى والغناء ويمكن تمثيله بالحركات اللغوية باعتبار الموسيقى لغة خاصة حالها حال باقي اللغات الأخرى .ويحوي هذا العنصر على تعابير ومصطلحات مختلفة لتحديده حيث ينظر إليه بأشكال مختلفة من النواحي التكنيكية أو الجمالية أو التعبيرية والذوقية، لذلك يختلف الكثير في التعبير عنه أو في تحديد تعاريفه وذلك لسعة قدراته وتنوع أشكاله ومكوناته فنراه أحيانا مرتبطاً بعلم الجمال وأراء الفلاسفة وأحيانا بروح العصر والمجتمع والبيئة الناجم عنها وتارةً برشاقة الحركات وخفتها للمصدر المنتج (كأن تكون آلة موسيقية أو حنجرة بشرية)...ويرى البعض أن مفهوم الأداء بشكل عام هو فعل إنساني صادر عن وعي وإدراك لانجاز فعل ما، فهذا يؤدي عمله في المصنع أو الحقل وذاك يؤدي دوره التعليمي أو الإرشادي. وكل منا يؤدي دوره في الحياة ضمن تخصصه، فهو إذن يبتعد عن كونه عنصراً من عناصر الموسيقى الأساسية (اللحن والإيقاع والانسجام) حيث جميع هذه العناصر أو بعضها يشترك في تكوين المادة الموسيقية المؤداة من قبل الصوت البشري أو الآلة الموسيقية[4] ...ويرى هيغل الأداء الموسيقي على نمطين ،حيث في النمط الأول يتماها الفنان تما هيا تاماً مع العمل الذي يؤديه ولا يسعى إلى التعبير عن شيء أكثر مما يحتويه، أما في النمط الثاني لايقنع الفنان بالأداء فقط بل يقتبس تعبير المادة الموسيقية أو الغنائية التي يؤديها لامن معانيها فقط بل من معاني ذاته ويسعى إلى بث الحياة فيها بوسائله الخاصة[5] ...أما آرون كوبلاند فيرى أن الأداء مرتبط بشكل عام بالطابع الصوتي حيث يلخص مفهومه في عملية التذوق الموسيقي بتوصيف الجانب الأدائي مرتبطاً باللون الصوتي للآلة الموسيقية أو المصدر المصوت[6]...ويتفق سعيد توفيق[7] مع كوبلاند في إظهار جماليات الصوت (الطابع الصوتي) كتعبير موسيقي أدائي.

وقد سبقهم في ذلك هيغل والفارابي حيث يرتبط مفهوم الأداء وجماليته بالآلة المصوتة (المصدر المصوت) ويعتبر الأداء لديهم مفهوم مرتبط بشكل مباشر بالطابع الصوتي ترتبط جماليته بالروح في المقام الأول موضحين ببساطة كيف ان الروح يتعين ان تكون حاضرة في الأداء[8]...وهنا اختلاف عن المفهوم الفيثاغوري الذي يعتمد الأداء بشكل طابع صوتي مرتبط بالمصدر المصوت ليس بالروح وإنما بالنسب الرياضية الممكن إنتاجها بواسطة ذلك المصدر (مثل طول الوتر أو غيرها من قدرات التصويت وإظهار اللحن).

ان ما سبق من قول ارتبط بمفهوم الأداء كطابع صوتي أما الأداء الحركي أو ما يطلق عليه بالتكنيكي فهو جانب أخر من جوانب تكوين الأداء حيث يرتبط بمهارات استخدام الآلة أو الحنجرة الصوتية وتسخير كل إمكانيات المصدر المصوت لاستعراض زخارف لحنية وتحليات صوتية تجمل اللحن وتحسنه دون ان تغير من مساره النغمي الأصلي مما يجعله أكثر استحساناً لدى المتلقي وهذه الأشكال الزخرفية قد تكتسب عن طريق المعرفة الحسية* ...وخاصة لدى أبناء المجتمع الواحد حيث تنتقل بشكل عفوي وتلقائي من خلال التعايش والاستماع للأغاني الشعبية الخاصة بهم وطريقة أدائها مرتبطة بالجانب النفسي والاجتماعي والبيئي. لذلك تظهر تلك الحركات الأدائية واضحة ونقية لدى المجتمعات المعزولة (مثل القرى والتجمعات السكانية الصغيرة والبعيدة عن المدن الكبيرة) وبسبب تكرار تلك الأشكال الزخرفية عند الغناء ولفترات طويلة تراها تتغير من شكل أدائي زخرفي إلى شكل لحني ثابت أي ان بعض الحركات تثبت بشكل الحان لتلك المجتمعات ولا يطلق عليها أشكالا أدائية وإنما تكون بمثابة المسارات اللحنية الخاصة بها، أو قد تكتسب تلك الأشكال الأدائية عن طريق المعرفة العقلية من خلال دراستها وإرساء قواعد ثابتة لتعلمها وهذا ا يحدث في دراسة الموسيقى المنهجية عبر المعاهد والأكاديميات حيث صنفت أشكال الأداء وأنواعه ضمن علامات خاصة تعبر كل منها عن نوع الأداء من حيث التكنيك أو التعبير الديناميكي اتفق عليها عالمياً لذلك تدرس بنفس المفهوم في مختلف بلدان العالم.

وكذلك الحال للغناء الشعبي حيث تعلم تلك الأشكال الخاصة بكل نوع من الغناء عن طريق التحفيظ ألشفاهي وكذلك في العزف الآلي عن طريق تقليد الطالب لحركات معلمه، مما ينتج عنه انتقال المادة الغنائية أو الآلية من جيل إلى أخر بنفس الشكل وبظهور الفروقات الفردية بين الأشخاص المؤدين من حيث الخبرة واستخدام العقل

والمعرفة في التلاعب بالأنواع الأدائية حسب مقدرة كل فنان وكذلك كثرة الاستماع إلى الأشكال الموسيقية والغنائية لمخلف المجتمعات (خزين سمعي) يؤدي بالتالي إلى ظهور أشخاص متميزين عن غيرهم في أسلوبهم الأدائي والمتمثل بوفرة استخدام النماذج الزخرفية على اللحن وبأشكال متنوعة ومتعددة عند كل إعادة (وخاصة في الغناء العربي حيث يعتمد أسلوب إعادة الجمل اللحنية بشكل واسع) وكذلك في التلاعب الحاصل على الديناميكية الصوتية من شدة وخفوت بغض النظر عن الطابع الصوتي الذي لايمكن التحكم فيه بسبب كونه مظهراً ثابتاً تكسبه الطبيعة والبيئة للحنجرة الصوتية أو الآلة الموسيقية ، لذلك لا يمكن التحدث عن هذا الجانب الأدائي إلا ضمن فلسفة الجمال التي يختص بها علم الجمال والنقد الجمالي... فالصوت الموسيقي لايستمد إلا من الآلات الموسيقية المصنوعة لإنتاجه، أو للحنجرة البشرية والتي عمل علماء وفلاسفة الإغريق والحضارة العربية على وضع المقارنات الجمالية بينها (الأصوات الآلية والبشرية)،بحيث يحق لنا أن ننسب جمالاً موسيقياً إلى الصوت البشري أحيانا وان الآلة الموسيقية هي تقليد لذلك الصوت ...ومن ناحية أخرى يحق القول بان الأصوات البشرية هي التي تحاول أن تحاكي الأصوات الصادرة عن الآلات الموسيقية[9] .

الارتجال والأداء

إذا تتبعنا عمل أية فرقة موسيقية عراقية كانت ام عربية ،لرأينا أن العازفين على اختلاف واضح فيما بينهم . ففي حين نشاهد عازف يستخدم القوس بطريقة متقطعة (ستكاتو) نرى عازف أخر يجلس بجانبه يستعمل القوس بحركة طولية (ليكاتو) أي عكسه تماما [10]...وكذلك تحصل هذه الحالة في طريقة الغناء أي الغناء الجماعي العربي أو العراقي.

فالارتجال (أو ما يطلق عليه بالاستطراد) جانب مهم من جوانب الفن الموسيقي والغنائي سواء كان منهجي أو شعبي ،مع الأخذ بالنظر وجوده في الموسيقى الشعبية بشكل واسع جدا ومتنوع بدون قيود أو شروط معينة لدراسته. والموسيقى عند العرب عرفت بفن الأسماع وذلك لارتكازها على الارتجال المعتمد على الموهبة والإحساس... وهذا الارتجال يظهر في نوعيها (الشعبي الفولكلوري والتقليدية أو المقننة) وكما فسرها سيمون جارجي في كتابه الموسيقى العربية[11] حيث تخضع الموسيقى الأولى (الشعبية) لاصول خاصة وتختلف كثيراً من بلد إلى آخر ،بل من قرية إلى أخرى تبع المجموعات العرقية

أو اللغوية وهكذا عرفنا موسيقى شعبية تابعة للعراق وسورية ولبنان ومصر وليبيا وتونس والمغرب.

اما الموسيقى المقننة أو التقليدية فقصد بها ما نشأت وتكونت ضمن الحواضر العربية الكبرى مثل دمشق وبغداد والقرطبة والقاهرة والتي كانت في العصور الوسطى مركز إشعاع الحضارة العربية ،حيث اشترك فيها علماء النظرية والفنانون معاً فغدت التعبير عن الفن الموسيقي الناشئ في إطار الحضارة العربية الإسلامية...وينقسم الارتجال بشكل عام إلى قسمين الأول يخص بإظهار الحان جديدة يستخلصها المرتجل (الفنان) من خبرته وذاكرته وخزينه اللحني حيث تظهر بشكل تلقائي مع مهارة التعامل بكيفية الانتقال من نغم إلى أخر وربط المسارات والجمل اللحنية مع بعضها البعض...لان مكانة الملحن لاتقاس بمدى قدرته على بعث الأصوات الطبيعية من جديد، وإنما تقاس بمدى تمكنه من تجميل الأصوات الطبيعية بحيث تبدو مألوفة لمتلقيه وقريبة من مسامعهم[12]...وترتبط هذه القابلية بمدى المستوى الثقافي والتعليمي والخبرة لدى كل فنان.

إما القسم الثاني من الارتجال فهو ما يخص بإظهار الأشكال الأدائية على اللحن نفسه عند تكراره (وخاصة الألحان العربية التي تتميز بكثرة التكرارات أو ما يطلق عليها بالتتابع اللحني المتكرر) حيث التلاعب بديناميكيات التعبير الصوتي من شدة وخفوت وكذلك إضافة التحليات والزخارف اللحنية على المسار الأساسي لبنية اللحن بحيث يظهر بشكل غني ومتنوع ومختلف عن سابقه، ويرتبط هذا الجانب الاستطرادي الأدائي بالخبرة الشخصية والبيئة والثقافة الموسيقية العامة للفنان أيضاً، رغم ان الكثير من فنانين العرب ومن ضمنهم العراقيين يتميزون بصفة التقليد والتقيد بحفظ المادة الموسيقية لحنيا وأدائيا ، أي ان الطالب مقلد لمعلمه دائما والقليل منهم من يبرز بشكل مغاير ومختلف عن غيره وبذلك يكون قد أرسى اسلوبا أو شخصية متميزة ربما تكون ملامح لمدرسة خاصة مستقبلاً. وهذا ما نراه في الغناء العراقي المقنن والمتمثل بالمقام والموشح فبالرغم من كثرة استخدام هذا النوع من الغناء ولفترات زمنية طويلة جدا الان تعلمه يعود إلى عدد قليل من المدارس الشخصية لبعض مؤديه مثل (القندرجي ،والقبانجي وغيرهم) وفي ذلك يذكر سعدي حميد[13]:- ان هنالك أكثر من مدرسة تأتلف وتختلف باختلاف المزايا التي تعرف في مشاهير أولئك المغنيين وكانت المقامات التي تغنى في بغداد مختلفة الطرق فهنالك طريقة تنسب لخليل رباز وطريقة تنسب لأحمد زيدان ولآخرين، ثم ظهرت طريقة قدوري العيشة والتي كان القبانجي العامل الأول على نقلها وإشاعتها...

والمقصد هنا من الطريقة هو الأسلوب الأدائي لكل مدرسة شخصية في غناء المقام حيث اللحن هو أساس كل مقام إما الارتجال الحاصل على اللحن فهو المتغير من حيث استخدام مكونات الأداء والمتمثلة بالتلوينات الديناميكية والزخارف اللحنية والتحليات الصوتية إضافة إلى الطابع الصوتي مما ساهم في الانفراد بالأسلوب الشخصي لاستعمال تلك الجوانب على اللحن من قبل كل مغني وبشكل مختلف عن غيره وبالتالي أدى إلى ظهور مدارس متنوعة لغناء المقام داخل نفس المجتمع أو البيئة والمتمثلة هنا في العاصمة بغداد.

أما في الأغنية الشعبية عموما (الأغنية البغدادية) فقد اختلف الأداء فيها منذ فترة الخمسينات وحتى يومنا هذا بسبب الهجرات وتوافد الفنانين إليها من الجنوب والشمال والمنطقة الغربية حيث أصبحت بودقة لمزيج فني غنائي أثر وتأثر بموجوداتها الارثية من الحان وموسيقى...فمنذ مطلع القرن العشرين اخذ يتردد على بغداد مطربو الفن الريفي من المناطق الجنوبية فاشتهرت بغداد في فن الابوذية ولكن مهما أجاد المطرب فلا بد أن يظهر غناؤه متأثراً بالفنون السابقة من أغاني المقام العراقي (البستة)[14] .

إن هذا المزيج والكم الكبير من الأغاني أنتج في بغداد أساليب أدائية متنوعة وغزيرة حيث امتزج الأداء الشمالي بالجنوبي والغربي إضافة إلى أصالة بغداد ليكون أنواعا جديدة من التراكيب الأدائية والمتمثلة بالحركات الزخرفية والأساليب الغنائية الشفافة والرقيقة التعبير الديناميكي أو القوية والشديدة إضافة إلى الطابع الصوتي المتميز لكل منطقة (ضمن جغرافية العراق) مجتمعا في بيئة واحدة هي العاصمة بغداد.

ولهذا السبب ظهرت أنواع من الأغاني الجديدة والمختلة عن سابقاتها خلال العقود المتعددة لقرن العشرين بتأثير ناتج عن تغيير الأساليب الأدائية بشكل مباشر وليس بتغيير اللحن والإيقاع فقط... فحقا إن المسارات اللحنية تؤثر في خلق وابتكار حالة جديدة من الغناء إضافة إلى الإيقاع ونماذجه المختلفة ،إلا أن للأسلوب الأدائي المتمثل بطريقة الغناء من حيث استخدام مكوناته الأدائية كان له الدور الأهم في تجديد وخلق أنواع جديدة من الأغاني داخل المجتمع البغدادي للقرن العشرين.

الغناء والطرب

يعتبر الغناء من المصطلحات الشائعة والتي سادت قبل مفهوم الطرب والأداء...فالغناء اصطلاح واسع يشمل كل ما يغنى أو ما يصدر عن الحنجرة البشرية سواء كان ذلك على شكل أغنية أو إنشاد أو ترتيل أو موال، ورغم وجود أنماط كثيرة ومتعددة من الغناء العربي إلا أن النموذج الشائع والذي أمسى هو المعنى الحقيقي

لمصطلح الغناء هو نموذج الأغنية والتي تشمل أكثر من 75% من البرامج العامة للإذاعات العربية وأكثر من 90% من البرامج الموسيقية[15]...وينقسم الغناء العربي بشكل عام إلى نوعين هما الغناء الشعبي الفولكلوري والغناء الكلاسيكي (الرصين أو المقنن) ،وفي العراق بات تثبيت خصائص الغناء الشعبي (حسب تجربة المسوحات الميدانية) من أصعب المهمات التي تواجه الباحث، ولأسباب متعددة من ضمنها ذلك التغير الهائل الذي طرأ منذ أوائل السبعينات على أصول الغناء الشعبي بشكله المتوارث في معظم المناطق ثم لاختلاط الاصطلاحات المحلية في تسمية الغناء وصعوبة فهم ما يقصد منها، وكذلك انقراض وضياع نماذج من الغناء لايعرف عن خصائصها شيئاً[16]... ونرى ان ما نمتلكه من أغاني بغدادية قديمة (أغاني وبستات) يطلق عليها البعض بالغناء والمغني أو الطرب والمطرب أو الأداء والمؤدي دون توضيح منهجي نقدي لاستخدام تلك المصطلحات وذلك لعدم وجود عملية النقد والناقد الموسيقي بالشكل العلمي المطلوب ضمن الصحافة والإذاعات العراقية ،إلا القليل جداً من المختصين والذين لم يشاركوا أو يفعلون دورهم بالشكل المطلوب في بناء هذا الجانب الثقافي الموسيقي والغنائي لدى المجتمع ولأسباب نحن في غنا عنها.

وفي محاولة لتلخيص مفهوم المغني والمطرب يقول محمد سعيد الريحاني[17]:-ان المغني هو من يعتمد على طاقته الصوتية في محاكاة اللحن وتعوزه القدرة على الارتجال الناجح داخل النص والتجارب مع حالة الجمهور أي انه مجرد صوت يحفظ أغنية عن ظهر قلب ،أما المطرب فيبقى ارفع مرتبة عن المغني واقدر على الأداء الغنائي لجمعه بين الطاقة الصوتية والقدرة على الإبداع داخل النص (الارتجال)... ويرى الباحث ان مفهوم الغناء والطرب في الوقت الحاضر هو من يقوم بغناء الأغاني البسيطة ذو الصيغة الشعبية والتي لاتمتلك سمات ومواصفات الألحان الكلاسيكية القديمة ،أما المطرب فهو من يقدم الغناء بشكله الكلاسيكي القديم أو ما شابه لتلك الأشكال مثل المقام والموشح وجميع الأغاني التي تحمل سمات الأصالة، وتلك السمات حددت عن طريق توارث الموسيقى والغناء الكلاسيكي أي الجانب المقنن والرصين لكل شعب ،فالعراق اشتهر بغناء المقام والذي لايعرف تاريخ نشأته ويعزوه البعض إلى العصر العباسي ...والموشح العراقي والمنسوب بدايته إلى الكندي والنوبة (يعتبرها المستشرق هنري فارمر أعلى صورة فنية للموسيقا والغناء العربي ،وتعرفها الدكتورة سمحة الخولي على إنها نظاما خاصا في تتابع المقطوعات الغنائية والموسيقية)[18] المنسوب بدايتها إلى العهد العباسي حسب صبحي

أنور رشيد[19] ... وكل تلك الأنواع الغنائية أرست أساس وقواعد الأداء للشكل التطريبي (الكلاسيكي) فيما بعد للأغنية العراقية والبغدادية (باعتبارها العاصمة)... وهنا تظهر أهمية الأداء بشكل واسع حيث يعمل على تقسيم أنواع الغناء إلى بسيط ومركب (طربي) إضافة إلى استخدام اللحن بشكل علمي عند تركيب الانتقالات النغمية بين المسارات والأجناس ضمن العمل الغنائي المقنن، وخاصة ان الأعمال الموسيقية والغنائية العربية بشكل عام والعراقية التي هي جزء منها تقوم على أساس التأثير في المتلقي عن طريق التلاعب في كيفية صياغة الألحان واستعمال الأشكال الأدائية المتنوعة ضمن مسارات اللحن باعتبارها موسيقية ذو خط لحني واحد(مونوفوني) خالي من المركبات الهارمونية (الاكوردات) ... وبذلك ظهرت أنواع من القفلات الغنائية (ختام الجمل اللحنية) متعارف عليها بسبب كثرة استخدامها وخاصة في الغناء المصري حيث كان للشكل الأدائي المتكرر بنفس الطريقة الأثر في بنائها وارساء اسلوبها التكويني لتنتج محصلة نهائية عبارة عن جمل لحنية ثابتة ممكن التعرف عليها والإحساس بقدومها قبل ان يغنيها المطرب وخاصة في نهاية الجملة أو المقطع الغنائي.

ولا يشمل هذا الجانب الغناء فقط وإنما العزف أيضاً حيث نلاحظ انتشار الأشكال الأدائية المتشابهة الاستخدام على الحان السماعيات وغيرها من الأشكال الموسيقية الآلية العربية مما جعل تلك الموسيقى في رتابة وتكرار قد تظهر مملة جداً عند البعض بسبب كثرة تكرارها وهي مهمة جداً عند البعض الأخر بسبب اعتبارها الأصل الذي لايمكن التلاعب فيه أو الاستغناء عنه لكونه يمثل الجذور الأصيلة للموسيقى والغناء العربي بشكل عام.

تأثر الأداء بالكلمة واللحن والإيقاع

من الواضح ان الأداء هو السمة التي تطغي على اللحن والإيقاع كما ذكرنا سابقاً حيث بإمكان هذا العنصر المهم من الموسيقى ان يكون فعالا ذو تأثير مباشر على تغيير الموسيقى والغناء تعبيريا وجعل المادة تستذوق بأشكال متعددة من خلال التلاعب بخصائصه ومكوناته الأساسية، والأداء بشكل عام يتأثر بالعناصر الأخرى المرافق لها مثل الإيقاع واللحن والكلمة وخاصة في الغناء العربي حيث تقود الكلمة ومعناها إلى صياغة اللحن بالشكل النغمي المطلوب استجابة لمعانيها وبناء اللحن وفق الإيقاع المنسجم مع معنا الكلمة، وبالتالي يظهر الأداء بشكل عفوي أو بشكل معرفي متناسقا مع متطلبات الموضوع سواء كان الفنان مدرك لذلك العمل ام غير مدرك لذلك...ومعظم الذين تحدثوا

عن الموسيقى العراقية والغناء العراقي اعتبروه حزين الطابع ولأسباب متعددة منها ما يتعلق بالجانب التاريخي ومنها ما يتعلق بالمآسي الاجتماعية وصعوبة الحياة[20] ... وغيرها من العوامل التي أثرت في بناء سمة الأغنية وخاصة ان الفن الغنائي هو تعبير عن حاجة المجتمع أو هو المرآة التي تنعكس فيها صورة الحياة الواقعية للمجتمع.

فظهرت العلاقة بين العنصر اللغوي والصوتي (الأدائي) والحركي في الغناء الشعبي ... حيث تبتكر الأغاني الشعبية المعبرة عن الحالات الوجدانية المختلفة أو المصاحبة لانجاز الأعمال اليومية تلقائيا وتنبثق من إحساس فطري واحتياج غريزي عفوياً، ويتبلور العنصر اللغوي واللحني والحركي وغير ذلك خلال عملية الممارسة المتكررة أو المشاركة في تأدية فعل حياتي لفترات زمنية متتالية خلال جيل أو عدة أجيال. وان أي اختلاف في المستوى الفني للأغنية الشعبية أو أي تباين في اسلوب بنائها الموسيقي أو طابعها العام يأتي قبل كل شيء من سيطرة أو بروز هذا العنصر أو ذاك من العناصر الموسيقية المكونة لها، وعند الافتراض ببروز عنصر النص (الكلمة) على عنصر اللحن والإيقاع في أغنية ما نفهم من ذلك بان كلماتها قد اكتسبت مسارا لحنيا وتركيبا إيقاعيا معينا عندما كانت تتكرر خلال مختلف الفعاليات الاجتماعية المنبعثة من التقاليد والأعراف والطقوس والمراسيم[21] .

ورغم ذلك قد يلاحظ بعض االفروقات التعبيرية وصياغة الألحان وإيقاعات أغاني فترة الخمسينات حيث معاني كلماتها حزينة وتدعو نحو البكاء والانقباض أما مساراتها اللحنية والنغمية وإيقاعها نراه من النوع الراقص ويدعو نحو الفرح والابتهاج ويطغي عليها التنوع الأدائي التعبيري الديناميكي والزخرفي اللحني ،وقد بررت هذه الظاهرة بسبب انتشار الملاهي والنوادي في بغداد لتلك الفترة حيث استوجبت الحالة الاجتماعية إلى تزايد الطلب لمثل هذه الأغاني التي تبعث الفرحة والسرور للمستمع حتى وان كانت ذو معنى حزين.

قد يتحدد الأداء بعض الأحيان ويتمسك بجوانب غير واسعة خاصة عند استخدامه ضمن مسارات لحنية ونغمية ضيقة المدى الصوتي وقليلة النغمات اللحنية المستخدمة في بنائها أو قد يتأثر الأداء كذلك بنوع الإيقاع (النموذج الإيقاعي). فكلما كان الإيقاع من النوع البسيط كلما أمكن من استخدام التعابير الأدائية بشكل اكبر وأكثر حرية وذلك ارتباطاً باللحن حيث يمكن التلاعب بالمسارات اللحنية وإضافة الأشكال الأدائية عليها بشكل واسع، وعلى العكس من ذلك كلما كانت الإيقاعات من الأنواع المركبة(نماذج

إيقاعية صعبة) كلما اثر ذلك في إمكانية بناءها اللحني وبالتالي الأدائي ،لان الأداء عنصر مرتبط بشكل مباشر باللحن بصورة أساسية ثم بالإيقاع، وفي الأغاني يرتبط اللحن والإيقاع بشكل مباشر بالكلمة ومعناها حيث تحدد نوع اللحن المستخدم والإيقاع المناسب وفق المعنى المطلوب للكلمة ويظهر التعبير للمعنى عن طريق استخدام مكونات الأداء على اللحن بشكل مباشر لتكون النتيجة عمل غنائي متكامل الملامح والأسلوب وهذا العمل يختلف من ملحن إلى آخر حسب قدرة كل فرد النابعة من معرفته وخبرته للتعامل مع كيفية صياغة تلك الألحان.

وكذلك من مغني إلى آخر وذلك حسب المهارة والفروق الفردية للغناء عند كل فنان، لذلك نرى ان الأغاني السابقة لمطلع قرن العشرين قد اعيد غنائها في منتصف القرن وفي نهايته ولاتزال تغنى إلى يومنا هذا ولاتزال تستذوق من قبل المتلقي ليس لكونها الموروث والإرث الحضاري فقط بل لكونها تعاد بشكل مختلف لكل عقد وهذا الاختلاف لايشمل عنصري اللحن والإيقاع وإنما يشمل الأداء(بجميع مكوناته) والمتغير ضمن اللحن والإيقاع، وهذه الحالة تعتبر صحية وملائمة لتغيرات المجتمع والذوق الشبابي لكل عقد ولكل جيل، ولذلك تكون مفهومة وأكثر قرابة لشعور ونفس المتلقي...وخاصة ان الأجيال تكتسب خبرات معرفية أكثر من سابقاتها كلما تقدمت العقود نحو الحاضر ،فالأسلوب الأدائي لعقد العشرينات ليس هو في عقد الخمسينات أو عقد الثمانينات وفي الوقت الحاضر قد اختلف كلياً تقريباً بسبب ظهور التكنولوجيا الحديثة في استخدام الأجهزة السمعية والمرئية وشبكات الانترنت التي عملت على نقل تراث العالم وأعمالهم الغنائية والموسيقية الشعبية أو المنهجية بشكل واسع حيث تأثر بها الشباب واستذوق الكثير منها وعمل على تقليدها والعمل بها بشكل متكامل والبعض الآخر عمل على مزجها مع تراثه وإنتاج أعمال هجينة الطابع بشكل شخصي وفردي[22] ...وبكلا الحالتين أدى هذا التغير إلى تأثير مباشر في عناصر اللحن والإيقاع والأداء للأغنية الشعبية العراقية حيث تغيرت سماتها وصفاتها الخارجية والداخلية بشكل سريع جداً.

الأداء الموسيقي الآلي المصاحب للأغنية العراقية

لم يختلف الأداء الموسيقي عن الأداء الغنائي في العراق كثيراً حيث تمثل الموسيقى المرافقة للأغنية بنفس أداء الأغنية دائماً... ولايوجد في الوقت الحاضر ما يشير إلى وجود موسيقى الآلات الصرفية في العراق القديم أيضا ،بل ان الموسيقى فيه كانت غنائية كالموسيقى العربية ،لكن من الجائز الاعتقاد بوجود مقدمة موسيقية وخاتمة

ومداخلة بين المقاطع أو أجزاء الأغنية، والغناء كان يتم بمصاحبة الآلة أو الآلات الموسيقية أو بدونها[23].

وما عرفته بغداد من ألآت موسيقية مصاحبه لأهم أنواع غنائها والمتمثل بالمقام العراقي والبستة (أغنية المقام) عرف بمصطلح الجالغي البغدادي ...والذي يعني جماعة الطرب أو طاقم الموسيقى وتتكون من آلة السنطور والجوزة والطبلة والرق والنقارة[24]...والتي ترافق مطرب المقام حيث تبدأ في العزف كتذكير للمغني وتهيئته، كما أنها تعزف بعد الانتهاء من غناء جزء من المقام أي انها تقوم في هذه الحالة بإعادة الغناء عزفياً من خلال الآلات الموسيقية[25]...وما يلاحظ في غناء المقام ان المطرب والآلة يحاولان القيام بنفس التعبير الأدائي حيث تحاكي الموسيقى المغني والعكس صحيح وتكون النتيجة أكثر وضوحاً عندما يكون المطرب هو نفسه العازف على الآلة حيث يعمل على إظهار وإبراز جميع الحركات الأدائية الزخرفية من قبل حنجرته والآلة على حد سواء. وهذه الحالة تنتشر أيضاً في الأغاني الشعبية لدى فنانين البادية والريف وخاصة ان اغلبهم يعزفون ويغنون في آن واحد فنرى عازف الربابة مقلداً ومحاكياً صوته عبر آلته... ففن الربابة لايفهم من الزاوية الموسيقية ولا تفتح مغاليقه بدون التمعن بمضامين وفنون أشعاره .ويكاد يصعب الفصم بين لغة المؤدي والشاعر ولحن المؤدي الشاعر، وإيقاع لغة المؤدي وإيقاع لحن الربابة وإيقاع النص الشعري فالعلاقة متداخلة ووطيدة بينهم ،لذا يصعب الفصم بين أطوال المقاطع وعددها وإيقاع اللحن الناتج من اختلاف أطوال الطبقات أو الدرجات النغمية وعددها، وبين ما يقوله الشاعر أو العازف عن طريق جهازه الصوتي من مفردات لفظية وبين ما يسمع من الربابة من أبعاد وزخارف لحنية أدائية[26]... وكذلك عازف الناي حيث يغني عبر آلته ما يغنيه بدونها.

وخاصة ان الغناء الفردي هو الذي يسيطر على ترثنا الفني الغنائي العربي بشكل عام[27]...ولذلك نرى ترابط جدي بين الآلة والغناء الشعبي العربي والعراقي من الجانب الأدائي بشكل خاص وليس فقط اللحني ،فلا وجود لموسيقى مجردة ضمن الأغنية الشعبية... ولأهمية الغناء (الأغنية) فان مايفهم من استخدام لكلمة موسيقى بأنها تناوئ اصطلاح الغناء وهذا يعني ان المقصود بالموسيقى هو مايصدر عن الآلة في حين يشمل الغناء ما يصدر عن الحنجرة البشرية[28].

ومع تطور المجتمع العربي (والعراقي) بشكل عام وظهور المعاهد الموسيقية أدت مخرجاتها إلى إنتاج ملحنين أكاديميين نوعاً ما ،حيث ظهرت أعمالهم واضحة في بناء

وصياغة أغاني جديدة تختلف مفهوماً ومضموناً عن ما توارثه المجتمع البغدادي من غناء قديم، حيث ظهرت المقدمات الموسيقية للأغنية بأشكال متنوعة ومختلفة عن لحن الغناء وتطورت إلى أشكال جديدة متنوعة البنية والصياغة وحسب قدرة الملحن.

إلا ان الطابع العام للأغنية البغدادية القديمة ظل مترابط بشكل متشابه عند غنائه أو عزفه أو عند الغناء والعزف سوية.

طرق اكتساب وتعلم الأداء

ينقسم تعلم الأداء إلى شكلين وكما يأتي

1- الأداء المنهجي :-ويشمل كل مكونات الأداء من زخارف وحركات لحنية إضافة إلى التعابير الديناميكية من شدة وخفوت والتدرج نحو شدة الصوت أو التدرج نحو خفوت الصوت واستخدام الغناء والعزف المتصل (legato) أو الغناء والعزف المتقطع (staccato) حيث ثبتت قواعده وأرست ضمن مناهج ودراسات علمية أكاديمية وانتقلت إلى العالم لتدرس بنفس الطريقة والمفهوم ضمن الأكاديميات والمعاهد والمدارس الموسيقية والمختصة بالفن الموسيقي ،وقد وضعت تلك العناصر بعد تجارب طويلة لمدارس تعلم وتدريب العزف والغناء مروراً بالعصور الموسيقية الطويلة (منذ العصور الوسطى والى الوقت الحاضر) لذا تتميز تعابيرها بالثبوت عند التكرار والابتعاد عن الارتجال ضمن ماهو محدد ومدون من نوع التعبير.

ويلي الأداء المنهجي العالمي الأداء المنهجي الشعبي أي ما يخص كل شعب من أشكال أدائية ضمن تراثه المنهجي فالعراق مثلاً اشتهر بمدارس العود على نطاق واسع ضمن الوطن العربي وتميزت هذه المدارس المنهجية بالطرق الأدائية التكنيكية والتعبيرية المختلفة والمتنوعة حيث لكل مدرسة أسلوبها وخصائصها... وكذلك مدارس المقام العراقي من الناحية الغنائية حيث تحفظ طرق أداء المقام بشكل تقليدي وعفوي من قبل المعلم إلى الطالب وهذه الظاهرة التحفيظية هي المنتشرة بصورة عامة في العراق رغم وجود المنهجية وأساليب تدوين الحركات الأدائية إلا أن التحفيظ بالتقليد والمحاكاة هو الجانب الأساسي الذي يطغي على تعلم الغناء أو العزف حتى ضمن المدرسة المنهجية العراقية[29] أو العربية بشكل عام.

2- الأداء الشعبي :-ويشمل تعلم كل صيغ الأداء الحركية (ضمن اللحن) والديناميكية والصوتية أي المتعلقة بالطابع الصوتي ،حيث تكتسب هذه العناصر بشكل طبيعي من البيئة والمجتمع أي فطرياً دون حساب لقواعد خاصة أو منهج معين لتعلمها وإنما بسبب

تكرارها وممارستها ضمن مناخها تترسخ في ذهن المتلقي أو المؤدي بشكل طبيعي وتنتقل إلى خزينه الذهني لتستقر اخيراً كحصيلة معلوماتية داخل الذاكرة.

وعند ممارسته الغناء تظهر بشكل عفوي وتلقائي لتجمل المسارات اللحنية وباشكال متنوعة وغير متناسقة وفردية ومختلفة من مغني إلى اخر ،وذلك حسب قدرة تلاعب كل منهم في استخدام تلك الحركات والعناصر ضمن رؤيته الذاتية في مواضع إبرازها على اللحن وكيفية إظهارها، وهنا يكون التعامل مع حركات قد تكون متفق عليها بسبب كثرة استخدامها داخل البيئة الواحدة أو تظهر حركات جديدة ناتجة عن مزج الحركات القديمة بعضها مع بعض أو بسبب ظهورها بشكل تلقائي غير مخطط له مسبقاً بحيث لايمكن للمغني أن يكررها للمرة الثانية باعتبارها ناتج عرضي ظهر بسبب التلاعب الصوتي ومهارة استخدام الحنجرة الصوتية دون التفكير أو التخطيط لعملية استعراضها بذلك الشكل.

وبشكل عام تعتبر عناصر الأداء ضمن الغناء أو العزف الشعبي من المكونات الغير ثابتة منهجياً حيث تتصف بالارتجال والاختلاف وعدم الثبوت في استخدامها وكذلك تتميز بالطابع الفردي والقدرة الذاتية عند إنتاجها...لذلك يكون من الصعب تطبيق قواعد النقد عليها بشكل عام بسبب الحاجة إلى تحديد الكثير من السمات والخصائص الداخلية والخارجية للمادة الخاضعة للنقد حيث يتطلب ذلك دراستها بالشكل التحليلي المنهجي والجمالي الفلسفي لتسهيل عملية تطبيق النقد الفني الموسيقي عليها وإظهار النتائج الايجابية لتشخيص أساليبها الأدائية وملامحها الطبيعية والنقية[30] .

النتائج والاستنتاجات

من ما تقدم يمكن تلخيص نتاج هذا البحث بالشكل الأتي:

1- يعتبر الأداء عنصر مهم من العناصر الموسيقية الغنائية حيث يبرز بشكل واضح ومؤثر في صياغة وإعداد المؤلفات والألحان المنهجية أو الشعبية للدول والمجتمعات المختلفة. ويمتلك الأداء كباقي العناصر الموسيقية الأخرى (الإيقاع،اللحن،الانسجام) مكوناته الخاصة والمتمثلة بالاتي:

أ- الحركات اللحنية (الزخارف اللحنية) وهي نغمات قصيرة وسريعة تدخل على المسارات اللحنية لتغير من شكل حركتها وتؤطرها بجماليات متنوعة بحيث تغير من مجرى المسار الأساسي إلى شكل مختلف ومتنوع.

ب- ديناميكية التعبير وهي مقدار شدة الصوت وخفوته وتدريجاته عند العزف أو الغناء بحيث يكون الناتج اللحني أكثر تأثيراً في المتلقي بسبب التغيرات الانفعالية الحاصلة فيه.

ج- الطابع الصوتي أو اللون الصوتي وهو نوع تعبيري جمالي تفرضه الطبيعة والبيئة على الحنجرة الصوتية أو الآلة الموسيقية بشكل عام وله خصائص تذوق مختلفة لدى المتلقي حيث ترتبط بنواحي متعددة مثل المزاج والذائقة والبيئة الخاصة بكل فرد.

تظهر المكونات الثلاثة أعلاه في الغناء المنهجي بشكل واضح أما في الغناء الشعبي غير المنهجي فتكون مقتصرة على مكون واحد من المكونات الثلاثة السابقة أو أكثر من واحد وهذا ما تظهره أغاني بغداد والأغنية العراقية بشكل عام في القرن الماضي مع الأخذ بالنظر وجود غناء المقام العراقي حيث تظهر فيه المكونات الأدائية بصورة متكاملة تقريباً.

2- تتنوع أشكال دراسة الأداء وأساليبه حيث يمكن دراسته من الناحية التحليلية الموسيقية في استعراض لأنواع أشكاله الزخرفية وطريقة تدوينها لتكون في النهاية قواعد ثابتة تعبر عن شكل أدائي لنوع معين من الغناء الشعبي أو العزف الآلي وكذلك يمكن دراسته من الجانب الجمالي في إظهار معنى الفن وقيمته لدى كل مجتمع ومدى تأثيره وتأثره في المجتمعات الأخرى ، ويمكن أن تكون الحالة نقداً جمالياً يبحث كذلك في مجال التذوق الموسيقي الغنائي لأنواع معينة من هذه الفنون، مع الأخذ بالنظر الاهتمام بنوع الأداء وصيغته الشعبية أو المنهجية.

وبذلك يظهر التحليل والنقد العلمي الصحيح للجانب الأدائي ضمن الأغنية العراقية أو البغدادية حيث تخلو الدراسات والمقالات الخاصة عن الغناء العراقي من فلسفة الجمال ومعنى التعبير الداخلي لمضمونها سواء كانت تراثية منهجية الصياغة أو شعبية فولكلورية.

3- ظهر ان الغناء في الموسيقى العربية (والعراقية التي هي جزء منها) تتميز بصفة الارتجال سواء كان ضمن التراث الشعبي الفولكلوري أو ضمن التراث الشعبي المنهجي (المقنن)، ويتميز هذا الارتجال باسلوبين الأول يتمثل بارتجال الألحان بشكل عام والثاني يتمثل بارتجال التنوعات الأدائية على اللحن نفسه عند تكراره وخاصة ان الغناء العربي يتميز بكثرة تكرار المسارات والجمل اللحنية داخل الأغنية أو الموسيقى الآلية ،وهذه الصفة الارتجالية هي التي تساعد على بعث التنوع في اللحن مما يساعد على تقبله وعدم الملل من تكراره.

4- أدى استخدام الأداء بشكل متكرر خلال فترات زمنية لاحقة إلى ثبوت بعض أشكاله الحركية (الزخارف اللحنية) وديناميكياته الصوتية إلى أساليب وقواعد معينة استخدمتها الأجيال بشكل متكرر ومنتظم فتغيرت الصورة إلى فن جديد اطلق عليه بمصطلح الطرب أو التطريب حيث يعتبر من الأشكال الغنائية القديمة الكلاسيكية والتي تحوي على خصائص أدائية معينة تمثل اسلوبه وملامحه الخاصة قبل الاهتمام بشكله اللحني أو

الإيقاعي رغم أهمية هذين العنصرين في الجانب الطربي. فالعنصر الأدائي كان له الدور الأساسي لفصل مفهوم المغني عن المطرب أو المبدع.

5- يتأثر العنصر الأدائي بشكل واضح ومباشر مع اختلاف العنصر اللغوي (الشعر) والعنصر اللحني والإيقاعي في الأغنية العربية بشكل عام حيث أن الأداء يعبر بشكل صريح عن مفهوم الكلمة والمعنى المصاغ لأجلها وكذلك بتأثير مباشر من اللحن والإيقاع، لان عنصر الأداء ليس منفرداً بذاته أو قائماً بخصائصه وإنما مرتبط بشكل مباشر بالعناصر الغنائية والموسيقية الأخرى حيث يدخل عليها ليغير من جماليات بنائها ولايمكن له الظهور إلا من خلالها ،فمكونات الأداء الغنائي هي مفردات تعيش على مكونات العناصر الغنائية الأخرى وتتمازج وتتفاعل معها ليكون الناتج شكلاً ذو ملامح معينة وأسلوب مختلف عن الأشكال الأخرى.

6- لايختلف ألأداء الموسيقي الآلي المصاحب للغناء العراقي كثيراً عن الشكل الأدائي للأغنية نفسها، حيث تتميز موسيقى الأغنية بتقليد الغناء نفسه وكأن العازف يحاول أن يغني على آلته ما يغنيه بصوته أو بصوت المغني المرافق له. وحتى اللازمة الموسيقية تظهر بشكل تكميلي إلى لحن الأغنية وخاصةً في الغناء الشعبي الفولكلوري أما في الغناء التراثي الرصين فيظهر دورين للأداء الموسيقي الأول يتمثل بعزف تذكيري للبنية النغمية واللحنية وكذلك مقدمات للمقاطع الغنائية المتعددة إن وجدت ،والدور الثاني يتمثل بعزف الغناء وتقليد المغني وإكمال اللحن الغنائي عن طريق اللازمات الموسيقية.

7- ظهر عنصر الأداء في الغناء الرصين بشكل منظم القواعد والمناهج لذا اعدت الطرائق الخاصة لتدريس مكوناته ومفرداته الأساسية ضمن دراسة مناهج الموسيقى العالمية والغناء العالمي ،مما أدت هذه الحالة إلى ظهور مناهج خاصة بالمدارس الشعبية التراثية المنهجية لكل دولة ولكل شعب عملت كل منها على إرساء قواعدها الخاصة ضمن محيط مجتمعها ونقلها إلى طلابها بالشكل الدقيق وبطرق تعليمية مختلفة. أما عنصر الأداء الشعبي والمعتمد على اللاثبوتية في مكونات عناصره، فاعتمد بالأساس على الانتقال العفوي من مؤدي إلى آخر ومن جيل إلى جيل ثاني عن طريق التقليد والتحفيظ الشفاهي.

تبعاً لما تقدم فأن الباحث يخلص إلى النقاط الآتية:

1- تتلخص مكونات عنصر الأداء الغنائي العراقي بثلاثة جوانب مهمة هي الحركات اللحنية(التحليات والزخارف) ،وديناميكية الصوت (من شدة وخفوت والتدريجات نحو الشدة والخفوت) ،والطابع الصوتي (اللون الصوتي).

2- يمكن دراسة عنصر الأداء في الغناء العراقي من جوانب متعددة منها تحليلية موسيقية ومنها جمالية أو نقدية ذوقية وهذا ما لم يحدث في بلدنا بالشكل المنهجي والعلمي المطلوب.

3- ظهرت صفة الارتجال (أو الاستطراد) هي الظاهرة المنتشرة على الأداء الغنائي العراقي (أو العربي) وبشكلين تمثل الأول بارتجال اللحن مباشرة والأداء، والشكل الثاني تمثل بارتجال المكونات الأدائية على لحن ثابت وموجود اصلاً.

4- عند ثبوت مكونات الأداء إلى صياغة متكررة حسب شكل معين ينتج عن ذلك فن جديد مختلف السمات والملامح عن غيره، لذا يعتبر الأداء هو الجانب المؤثر بشكل مباشر في بناء الصيغ المختلفة للغناء وإرساء ملامح كل منها بشكل معين.

5- لايمكن عزل عنصر الأداء عن العناصر الغنائية الأخرى (الإيقاع،اللحن،الكلمة) وذلك لان الأداء لايتواجد إلا بوجود تلك العناصر حيث يدخل عليها ويعمل بشكل ضمني ومشترك مع مكوناتها.

6- ظهر الأداء الغنائي والموسيقي المرافق للغناء بنفس الشكل وذلك في الأغنية الشعبية العراقية حيث تعتبر الآلة تقليداً للحنجرة.

7- نظمت قواعد عنصر الأداء ومكوناته في العالم عن طريق الدراسة لتكون ثابتة المعنى والتعبير اما قواعد الأداء في الغناء والموسيقى الشعبية فتعتمد بالأساس على متغيرات حسب رؤية كل مجتمع وثقافته الإنسانية والفنية .

التوصيات

يوصي الباحث إجراء دراسات بحثية في مجال عناصر الموسيقى والغناء العراقي من الجانب الجمالي والذوقي والتحليلي ،لما لها من مكانة مهمة للفهم العميق للفن الموسيقي وخصائصه النقدية.

الهوامش :

(1) د.حمدي خميس، التذوق الفني، ص6.

(2) آرون كوبلاند ،كيف تتوق الموسيقى ،ص47.

(3) ميسم هرمز ،التحليل والنقد الموسيقي ،ملزمة دراسية .

(4) لقاء مع الأستاذ الدكتور طارق حسون فريد بتاريخ 15\2\2008م.

(5) هيغل ،فن الموسيقى ،ص97.

(6) آرون كوبلاند ،كيف تتذوق الموسيقى ،ص105.

(7) سعيد توفيق ،جماليات الصوت والتعبير الموسيقي ،ص1.

(8) إبراهيم العريس ،الموسيقى أكثر الفنون ارتباطا بالروح ،الحياة ،2005.

* مجموعة المدارك التي يتلقاها الإنسان بحواسه، وهي معرفة سطحية وبسيطة.

(9) سعيد توفيق، جماليات الصوت والتعبير الموسيقي،ص2.
(10) اسعد محمد علي ،مدخل إلى الموسيقى العراقية ،ص30.
(11) سيمون جارجي ،الموسيقى العربية ،ص4.
(12) جوليوس بورتنوى ،الفيلسوف وفن الموسيقى ،ص343.
(13) سعدي حميد ،محمد القبانجي ،ص50.
(14) ثامر العامري ،غناء ريف العراق ،ص55.
(15) د.شهرزاد قاسم ،دراسات في الموسيقى العربية ،ص119.
(16) المصدر السابق ،ص86.
(17) محمد سعيد الريحاني ،التعبير الغنائي ،ص1.
(18) عبد العزيز عبد الجليل ،الموسيقا الأندلسية ،ص60.
(19) صبحي أنور رشيد ،موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي ،ص181-183.
(20) د.شهرزاد قاسم ،الموسيقى العراقية ،ص132.
(21) د.طارق حسون فريد ،حول العلاقة بين الكلمة واللحن ،مجلة المجمع العلمي،ص4.
(22) ميسم هرمز ،الذوق الشبابي والأغنية الحديثة ،جريدة :الضياء ،ص6.
(23) د.صبحي أنور رشيد ،الموسيقى في العراق القديم ،ص255.
(24) مهيمن إبراهيم ،الخصائص اللحنية والإيقاعية في الأغاني المرافقة للمقام العراقي ،ص75.
(25) د.صبحي أنور رشيد ،الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقي ،ص9.
(26) د.طارق حسون فريد ،أوضاع الفنانين الشعبيين وفنونهم الموسيقية،ج1 ،ص111.
(27) الياس سحاب ،المغنون العرب ،ص147.
(28) د.شهرزاد قاسم ،الموسيقى العراقية ،ص120.
(29) ميسم هرمز ،طرائق التحفيظ ألشفاهي ،مجلة كلية التربية الأساسية ،عدد46 ،ص203
(30) ميسم هرمز ،التحليل والنقد الموسيقي، ملزمة دراسية ،كلية الفنون الجميلة ،قسم الفنون الموسيقية، للصف الثالث، غير منشورة.

المصادر والمراجع

1. آرون كوبلاند ،كيف تتذوق الموسيقى ،ترجمة: محمد رشاد بدران،ط2 ، القاهرة،1961.
2. اسعد محمد علي ،مدخل إلى الموسيقى العراقية ،دار الحرية للطباعة ،بغداد 1974.
3. الجزراوي ،مهيمن إبراهيم ،الخصائص اللحنية والإيقاعية في الأغاني المرافقة للمقام العراقي ،ط1 ،شركة الانعام للطباعة المحدودة ،بغداد 2004.
4. السعدي ،سعدي حميد ،محمد القبانجي ،دائرة الفنون الموسيقية ،بغداد 2005.
5. الياس سحاب ،المغنون العرب ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط ،بغداد 1985.
6. العامري ،ثامر ،غناء ريف العراق ،مطبعة الحوادث ،المكتبة الوطنية 805، بغداد 1976.
7. جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى ،ترجمة: د.فؤاد زكريا ، المكتبة العربية ، القاهرة 1974.

8. حمدي خميس،التذوق الفني ودور الفنان والمستمع ،المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت، لبنان 1975.
9. سيمون جارجي ،الموسيقى العربية ،ترجمة: عبد الله نعمان ،المنشورات العربية ،ماذا أعرف ،كتاب 26.
10. شهرزاد قاسم حسن ،الموسيقى العراقية ،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1981.
11. صبحي أنور رشيد ،الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقي ،دائرة الفنون الموسيقية اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى ،بغداد ،989.
12. صبحي أنور رشيد ،الموسيقى في العراق القديم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ،بغداد ، 1988.
13. صبحي أنور رشيد ،موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 2000.
14. طارق حسون فريد ،أوضاع الفنانين الشعبيين وفنونهم الموسيقية ،ج1 ،المركز العراقي للدراسات الموسيقية المقارنة ،دار الكتب والوثائق ببغداد 232 لسنة 2007.
15. طارق حسون فريد ،التراث الموسيقي العربي والموروث الموسيقي العراقي ، وزارة التعليم العالي ،جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة، بغداد 2001.
16. عبد العزيزعبد الجليل ، الموسيقا الأندلسية المغربية ،عالم المعرفة ،الكويت ،1988.
17. هيغل ، فن الموسيقى ،ترجمة:جورج طرابيشي ،دار الطليعة ،ط1 ،لبنان، بيروت، 1980.

البحوث والمقالات

1. إبراهيم العريس ،هيغل:الموسيقى أكثر الفنون ارتباطاً بالروح ،الحياة ،مقالة منشورة على الشبكة المعلوماتية موقع www.tereza.org.
2. الريحاني محمد سعيد ،التعبير الغنائي ،مقالة منشورة على الشبكة المعلوماتية موقع www.kefaya.org.
3. سعيد توفيق، جماليات الصوت والتعبير الموسيقي ،بحث منشور على الشبكة المعلوماتية موقع www.nizwa.com.
4. طارق حسون فريد ،حول العلاقة بين الكلمة واللحن في بعض صيغ التراث والموروث الموسيقي العراقي ،بحث منشور في مجلة المجمع العلمي ،ج1 ،مجلد 45، بغداد ،1998.
5. ميسم هرمز،طرائق التحفيظ ألشفاهي ،بحث منشور في مجلة كلية التربية الأساسية،عدد 46 ،بغداد 2006.
6. ميسم هرمز ،التحليل والنقد الموسيقي ،ملزمة دراسية لطلبة الصف الثالث ،قسم الموسيقى ، كلية الفنون الجميلة ،غير منشورة.
7. ميسم هرمز ،الذوق الشبابي والأغنية الحديثة ،مقالة منشورة في جريدة الضياء عدد 252 ، بغداد 2004.