الإمكانيات الأدائية لآلة الجوزة العراقية ودورها في الجالغي البغدادي

حسين على عبد العباس[1] (العراق)

المقدمة

التراث الموسيقي العراقي ثري ومتعدد بصيغه وأنماطه وأشكاله وآلاته الموسيقية, وهذا التعدد هو نتاج الحضارات المتلاحقة التي تمتد جذورها من سومر وبابل إلى الوقت الحاضر, ويعد المقام العراقي الشكل الغناسيقي الأبرز والأهم من بين هذه النتاجات هذا الشكل الفريد بنوعه في العراق, ومنه برز الجالغي البغدادي وهو عبارة عن فرقة صغيرة ترافق غناء المقام العراقي سميت ب (الجالغي), وتتألف هذه الفرقة من ألات موسيقية ترافق الغناء وهي ألة الجوزة والسنطور وألة الرق والطبلة, تعد هذه الآلات الموسيقية اساساً في مرافقة غناء المقام من حيث عزف المقدمات الموسيقية (التحرير) وعزف التقاسيم والبستة, وغالبا ما يتم ترجمة الاغنية والموال في الة الجوزة لما لها من طبيعة صوتية قريبة من الصوت البشري.

تفرد العراق بآلة الجوزة في الشرق الاوسط ما عدا دولة مصر فقد كان الإختلاف الكبير بين ألة الجوزة في مصر والتي تسمى (الرباب) وألة (الجوزة) في العراق من حيث طبيعة الصوت وعدد الأوتار, فإن ألة الجوزة العراقية لها إمكانيات مهارات أدائية متعددة تتقارب مع مثيلات من الآلات الوترية ذات القوس مثل الكمان.

الإمكانيات الأدائية على آلة الجوزة لم تلقى العديد من الدراسات والوعي بأهمية هذه الالة وإمكانياتها الأدائية التي لعبت دور فعال في مرافقة المقام العراقي وفرق الجالغي البغدادي تفرض على الباحث تناولها سيما وأن هناك ندرة "على حد علم الباحث" على مستوى البحوث العلمية والدراسات الادبية التي تناولت هذا الآلة المهمة في تاريخ العراق لما لها من قيمة تاريخية وموسيقية.

---

[1] بكالوريوس في الفنون الموسيقية جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة . متدرب في أكاديمية الفنون الأمريكية للشباب منذ سنة ٢٠١٧ قسم آلة الكمان والتأليف الموسيقي, عضو نقابة الفنانين العراقيين, عازف آلة الكمان وآلة الفيولا.

وإستنادا على ما تقدم سيحاول الباحث تناول هذه الآلة ودورها في الجالغي البغدادي تناولا علميا مع توخي السياق الإجرائي ليعتمد في تحليله على المنظور النظري ليحلله ضمن السياق العام وعلى وفق المنهج الأدبي الذي يوصلنا في نهاية المطاف إلى بعض الإستنتاجات المرتبطة بعنوان البحث الموسوم :

الامكانيات الادائية لآلة الجوزة العراقية ودورها في الجالغي البغدادي

آلة الجوزة (تاريخها –أجزاءها –إمكانياتها الأدائية)

إن آلة الجوزة هي واحدة من أقدم الآلات الموسـيقية العراقية التي يمتد تاريخها إلى الألف الثاني ٢٣٥٠ ق.م, حيث وجدت رسومها في الألواح الطينية البابلية والسومري وهذه الآلة التي تعد من الآلات التعبيرية الشـجية ذات طابع يغلبه الحزن, وصـوتها يكون ذا طبيعة بين صـوت الكمان والربابة, وكانت تسمى كمنجه إلى وقت قريب جدا وسميت بالجوزة لاحقا, والسبب وراء تسميتها بالجوزة المادة التي يصنع منها الصندوق الصوتي وهو جوز الهند.

كما تشير بعض المصادر في مؤلفات الدكتور صبحي أنو رشيد وفي كتاب المقامات للفنان الراحل شـعوبي إبراهيم إلى أنها "أصـل العود القديم ووجدت هذه الآلة في العراق وكانت تسـمى (بالكمنجة) وأيضـاً وجدت في المخطوطات العربية باسـم (الرباب) ذوات الأوتار فالمعروف الربابة ذو وتر واحد ولكن ذوات الأوتار قد توجد في العصـر العباسـي أو قبلة"[١], وهذه الألة تعد من الآلالت التراثية الشـعبية العراقية التي أستخدمت حصراً مع أداء المقام العراقي, حتى العقد السابع من القرن العشرين حيث حصلت بعض التغييرات في العزف على هذه الألة عندما أفتتح (معهد الدراسـات الموسـيقية) وأسـتخدم عدد من العازفين ألة الجوزة في العزف عليها من دول روسية والدول الإشتراكية الأخرى ومنهم (يلماز – ومحمود أوف) قد أدخلوا بعض التكنيك على طريقة العزف لهذه الآلة وقد دربوا عدد كبير من طلاب المعهد على هذا التكنيك وهذا العزف ومن هذه المرحلة بدأت ألة الجوزة تأخذ شـكلاً أخر من أشـكال العزف بدلاً من العزف الكلاسيكي الذي كان يرافق قراء المقام وفرق الجالغي, فكان عازف الجوزة لا يستطيع الخروج عن

---

[١] ينظر: صبحي أنو رشيد, الموسيقى في العصور الاسلامية, دراسة مقارنة, دار الحرية للطباعة, مطبعة الجمهورية, منشورات وزارة الاعلام بغداد, سنة١٩٧٥,ص٢٢٩.

الجمل اللحنية التي كان يؤديها قارئ المقام (ترجمة الجمل الغنائية) فكان دوره المرافقة فقط أي لا يوجد لدية صولو او أداء مقطوعة إنفرادية فلابد من الإشارة هنا إلى أن عازف الجوزة كان يردد الجمل الغنائية مع قارئ المقام مما يدل على إمكانية العازف في ترجمة الجمل الغنائية إلى عزف موسيقي وهي إمكانية ومهارة عالية حسب ما يراه الباحث.

بدأ التعليم المنهجي في بغداد منذ بداية سنة ١٩٧٠م أما المناهج التي وضعت لألة الجوزة هي لعازف الجوزة شعوبي إبراهيم حيث وضع مناهج بسيطة للألة, وكانت اغلب هذه التمارين مرتبط ارتباط كلي بالمقام العراقي, ففي بعض التمارين السلم الموسيقي صعوداً ونزولاً والوتر المطلق وتمارين للقوس حتى يتحسسها الطالب وبعدها يتوصل إلى اللزمات وعزف المقدمات الموسيقية المقامية او ما يسمى بـ (الدولاب), كما اضاف كاظم جاسم بعض التمارين في كتاب (تمارين على آلة الجوزة) وتحدث عن نصب الآلة التي ينصبها شعوبي أبراهيم (لا, ري, صول, دو) والبعض ينصبها (صول, دو, صول, دو) والبعض ألأخر ينصبها (صول, ري, صول, ري) [1], اما بعد سنة ١٩٧٥م قدم بعض من الخبراء الروس بعض التمارين التي وسعت مداركنا في مجال العزف على ألة الجوزة من حيث التقنيات التي تخص القوس والمصطلحات الموسيقية والديناميكية.

كانت الموسيقى العراقية في السابق تمثل المقام العراقي وكانت آلة الجوزة هي الآلة المشهورة والرئيسية في العزف وكان عازف الجوزة هو بمثابة المايسترو حيث كان يتحكم بالإنتقالات الموسيقية من حيث الدخول والتحويلات المقامية ومن ثم التصدير وغيرها من الإنتقالات, وعندما بدأت الدراسة المنهجية تأخذ مسارها في منتصف السبعينات بدأت تتكون فرق موسيقية مختلفة متكونة من العود والقانون وغيرها من الآلات الشرقية, فبدأت تنتقل الحفلات من المقاهي إلي المسارح الكبيرة وبذلك برزت الحاجة إلى فرقة أكبر فبدأ قراء المقام وأولهم الفنان (محمد القبانجي) عام ١٩٢٧م بالإتجاه نحو الفرق الجديدة وبدأ يؤدي مع الفرق المتكونة من عازف الجلو (أبراهيم طرقو) وعازف الكمان (أسكندر) و(صالح الكويتي) وعازف العود (داود الكويتي) وعازف الناي (يعقوب الينارى) وعازف الإيقاع (حسين العبدالله) وغيرهم,

[1] نقلا عن مقابلة شخصية سابقة, مع الدكتور هيثم شعوبي عازف الجوزة في كلية الفنون الجميلة بتاريخ الاحد ٢٠١٣\٤\١٧, الساعة الثانية عشر ونصف ظهراً.

وتطورت هذه الفرقة وبدأت تعزف الأغاني الحديثة والمقطوعات الموسيقية فمن هنا بدأت تظهر الموسيقى الآلية بظهور العزف الإنفرادي وعزف المقطوعات الموسيقية[١].

أجزاء آلة الجوزة

تتألف ألة الجوزة من الأجزاء التالية:

١-**الصندوق الصوتي** : وهو عبارة عن إطار (٧سم) يقص من جوز الهند مفتوح الطرفين ويلصق على الفتحة العليا البالغ قطرها حوالي (٨سم) قطعة من جلد السمك أو الماعز غالبا أما الفتحة السفلى البالغ قطرها حوالي (١٠,٥ سم) تبقى مفتوحة.

٢-**الرقبة** : او العنق وهي عبارة عن عصى من خشب المشمش او النارنج يبلغ طولها حوالي (٤٧سم) وتنتهي في الأعلى بأربعة مفاتيح (ملاوي) أما الطرف الاسفل من الرقبة متصل بإطار الصندوق الصوتي, ويتصل بالنهاية السفلى بالرقبة قضيب معدني طوله حوالي (٢٠سم) وهو يخترق الصندوق الصوتي من الجانبين, وتثبت بالقرب من نهايته السفلى قطعة معدنية تشد النهايات السفلى للأوتار, وعند العزف ترتكز النهاية السفلى للقضيب المعدني على القسم العلوي من ساق العازف[٢].

٣-**الأوتار** : تحتوي الجوزة العراقية على أربعة أوتار وهي مصنوعة من سلك فولاذي تتفاوت في السُمك وتنصب كالآتي : الوتر الاول وهو الأسفل والغليض (صول) والوتر الثاني (ري) والوتر الثالث (صول) والرابع (ري), وترتفع الأوتار قليلاً عن جلد الصندوق الصوتي بواسطة قطعة خشبية صغيرة توضع فوق الجلد بالقرب من النهاية السفلى للأوتار (الغزالة).

---

[١] نقلا عن مقابلة شخصية سابقة, مع الفنان عازف الجوزة طه غريب في مسرح خيمة الزوراء بتاريخ السبت ٢٠١٣\٣\٢٣, الساعة الرابعة عصراَ.

[٢] السامرائي هند يوسف مجيد, الآلات الموسيقية في التراث الشعبي, مقال منشور مؤسسة النور للثقافة والاعلام, ٢٠١١, http://www.alnoor.se/author.asp?id=3797 .

٤-**القوس** : يصنع القوس من الخيزران أو الخشب ويشد على طرفيه عدد من شعر ذيل الفرس (٣٠-٤٠) شعره في الوقت الحاضر[١].

أما صناعة هذه الآلة 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[2], وقد كانت نتائج هذا الاحتكار واضحة وظهرت بشكل ملموس بعد هجرة اليهود إلى فلسطين عام1951 م حيث كانت فترة عصيبة موسيقيا 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[٣].

أنواع المهارات والامكانيات الأدائية لآلة الجوزة :-

١- **المهاراة التي تؤدى بالقوس: ليكاتو**: مصطلح أدائي للعلامات الموسيقية التي تعزف موصولة بعضها ببعض ويرمز لها بقوس يحيط بالعلامات الواجب وصلها ويعني ذلك بالنسبة للآلات الوترية أن تعزف كلها بقوس واحد[٤].

ديتاشيه: وتعني المنفصل العزف المتقطع, وهي طريقة في العزف على الكمان تكون فيه النوتة منفصلة في أدائها عن بعضها البعض, وهي قريبة من (الستيكاتو) ولكنها أقل تقطعاً منها.

---

[١] صبحي أنور رشيد, الآلات الموسيقية في معرض المجمع العربي للموسيقى الاولى, جامعة الدول العربية للموسيقى لجنة الدراسات التاريخية, قاعة مكتبة المتحف العراقي, بغداد١٨-خ٢٥ تشرين الاول ١٩٨٢, ص١٥-١٦.

[2] ينظر: السماك، مهدي عبد الأمير, مذكرات وخواطر طبيب بغدادي، ج٢، ط١، وزارة الثقافة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ، م٢٠٠٢، ص٩٩.

[٣] ينظر: رجب، هاشم محمد, المقام العراقي، ط١، بغداد، مطبعة المعارف, ١٩٦١م.

[٤] فرعون, صادق, المعجم الموسيقي المختصر, منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية, سنة٢٠٠٧, ص٢٤٧.

ستيكاتو: تعبير أدائي يدل على ضرورة تقطيع العلامات وعزفها مفصولةً الواحدة عن الآخرى.

تريمولو: ومعناها رعشة أو إرتعاش, وهو الصوت الموسيقي الذي يصدره عازف الآلة الوترية المقوسة بأجراء حركة شديدة السرعة بقوس ذهاباً وأياباً[١].

٢- المهارات التي تؤودا بدون قوس:

بيزكاتو: وتعني النقر بأصابع اليد اليمنى وأحياناً باليد اليسرى للآلات الوترية القوسية, ويؤدى البيزكاتو باليد اليمنى التي تحمل القوس بأصبع السبابة ويكون الأداء بالجهة الجانبية العليا للأصبع وليس بالجهة العليا التي ينتهي بها ألاضفر لأنها تؤخر في ألأداء وتربكة, وتكتم الصوت وتكتب كلمة Pizz على النوتات الموسيقية التي يراد أدائها بنقر الأصبع , وهناك نقر باليد اليسرى أيضاَ يكون أثناء العزف بالقوس وهذا يحتاج إلى مهارة عالية للمؤدي في المحافظة على الوزن الموسيقي وأداء النقر والعودة إلى القوس يرمز له علامة (+) فوق النوتة[٢].

٣- **مهارة اداء مزج الأصوات (double stop)** : تعني العزف على وترين بأن واحد في الآلات الوترية القوسية, يأتي على شكل نوتتين أو ثلاثة أو أربعة بشكل كورد عامودي أو على شكل صوت ممدود مع جمله لحنية على وتر أخر, هذه المهارة الأدائية تتطلب من المؤدي تمارين خاصة تبدأ بمزج ألأصوات ذات الأبعاد الثلاثية والرباعية والخماسية والسداسية والثمانية مع تنويعات متحركة للجمل اللحنية للمحافظة على ألأنتونيشن والهارموني الصادر من هذه المهارة مع تثبيت القوس في العزف على وترين في الوقت نفسه وتسبق التمارين تمرين مزج وترين معا بدون عزف مع الاصابع ليثبت القوس على الأوتار المطلقة بعد ذالك تبدأ التمارين بشكل تدريجي لمزج الأصوات معاً[٣].

٤- مهارات أداء الداينميك:

---

[١] المصدر نفسه.

[٢] المصدر نفسه.

[٣] ينظر: حنان محمد, المعجم الموسيقي المختصر, وزارة الثقافة السورية, الهيئة العامة السورية للكتاب, سنة٢٠٠٨, ص٢٥٨.

بيانو: تعبير أدائي يرمز له ب(p) ويعني عزف الجملة او النوته الموسيقية بشكل خافت أو بخفوت, وخافت جداً يرمز له ب(pp) أو (ppp) أو أكثر.

فورتي: ويعني قوي وعالي, وهو تعبير موسيقي يشير الى أداء علامة أو علامات موسيقية بقوة وتختصر بحرف (f) ومنها قوي جداًويرمز له (ff) وقد تزداد الفئات عدداً بحسب درجة الشدة التي يريدها المؤلف مثلاً (fff) أو اكثر.

كريشاندو: تعبير موسيقي يقصد به زيادة شدة الصوت الموسيقي بالتدريج.

ديمنوندو: وتعني خفوت تدريجي ومتزايد في الأداء الموسيقي , ويرمز له' بسهم ذي ساعدين فتحته الواسعة في البداية وذروته في نهاية الخفوت, وهو عكس الكريشاندو.

مهارة أداء الأكسنت: ويعني الشدة أو النبرة, وهو توكيد على علامة (نوتة) موسيقية تكون عادة الأولى في المازورة, ولكن قد توضع على غير ألأولى من العلامات.

٥- مهارة أداء الفيبراتو:

وتعني الاهتزاز, وهو عبارة عن حركة على نوته معينة تصدر صوت متموج في طبقة الصوت واذا بالغ العازف في سرعة هذه الحركة أدى ذلك إلى تشوش الصوت وإلى اضطراب طبقته, وغالباً ما يدل هذا الأفراط على اضطراب الفنان وعلى خوفه من الجمهور.

٦- **مهارة أداء الكليساندو:** هي أحدى علامات التحلية, وتوجد غالباً في ألألات الوترية القوسية مثل الكمان والجوزة وغيرها فاذا كتبت علامتان فأن العازف يعزف ألأولى ثم يزلق أصبعه (غالباً صعوداً) حتى تصل إلى العلامة الثانية, ويكثر استخدامها في الموسيقى العربية, فهي تضفي نوع من الجمالية الموسيقية.

٧- **مهارات الأداء في السرع المختلفة:**

يجب على المؤدي أن يستطيع العزف والتفريق بين جميع السرع المختلفة البطيئة Adagio أو Lento والمعتدلة Andante أو Moderato والسريعة Allegro أو Allegretto والسرع Vivaca أو Presto,

وهذه السرع المختلفة تكتب فوق القطعة الموسيقية لتحدد الطابع والسرعة, وهناك مصطلحات كثيرة تصف القطعة أذا كانت غنائية أو راقصة أو ثقيلة أو بشعور مفرط في التعبير, "وهذه الوسائل التعبيرية على المؤدي أن يعكس طابع القطعة الموسيقية وتعبيراتها التي تنعكس على المستمع, إن صعوبة السريع بصعوبة البطيء, فالمهارات السابقة سوف تؤدى جميعها بتداخلاتها مع بعضها في السرعتين, ويحتاج المؤدي خفة اليد ورشاقتها في السريع وثقل وامتلاء الصوت في البطيء, وللوصول إلى السريع على المؤدي أن يتمرن ببطيء ثم يتدرج شيئاً فشيئاً إلى الوصول للسرعة المطلوبة ويحتاج المؤدي للوصول إلى أداء المهارات جميعها والاسترخاء والتنفس أثناء الأداء حتى يصل الأوكسجين إلى الشرايين والأوردة فتتغذى أنسجة الجسم وأصابع المؤدي التي سوف يصلها الإسترخاء ويبعد عنها التوتر والتشنج وبالتالي تنعكس إيجاباً على الماهر الذي سوف يؤدي"[١].

٨- مهارة أداء المواقع المختلفة من البوزشن:

تحتوي الآلات الموسيقية الوترية على عدة مواقع في تحديد الطبقات الصوتية من خلال تحريك اليد صعوداً وهبوطاً على الـ fingerboard ويحدد الموقع من خلال ألأصبع الأول السبابة وتترتب بعده أصابع اليد اليسرى لتأخذ موقعها تبعاً من خلال تحديد الطبقة الصوتية لأصبع السبابة, وأول موقع هو الأول الاعتيادي الذي لا يحتاج إلى صعود أو هبوط لليد اليسرى وضع أصبع السبابة على النغمة الأولى على أحد الأوتار, أما الموقع الثاني يحتاج صعود اليد قليلاً ووضع اصبع السبابة على النغمة الثانية من الوتر وتكون هي نغمة الابتداء وتأتي الأصابع الباقية لليد اليسرى تبعاً للموقع الجديد, "وأن مواقع الطبقات الصوتية تصل إلى سبع أو أقل حسب نوع الألة الوترية القوسية وعملية الإنتقال فيما بينها صعوداً وهبوطاً تحتاج إلى تمارين كثيرة وإلى إسترخاء في اليد عند الإنتقال من موقع إلى أخر, وتحدد مواقع الأصابع والأرقام (٤,٣,٢,١) وهذه الأرقام هي عدد الأصابع في اليد اليسرى فأين ما ابتدأنا من رقم واحد علينا أن

[١] معن جاسم وفراس ياسين, تقويم مهارات الاداء على الة الكمان لطلبة قسم الفنون الموسيقية, مجلة كلية التربية الاساسية الجامعة المستنصرية, العدد الثامن والسبعون, المجلد ١٩, ص٦٢٠.

نكمل في الأصـــابع الأربعة, وهناك تنوع في المواقع أحياناً أصـــبع (١,٢,٣,٤,٢,١) وهكذا تكون عملية الانتقال بين هذه المواقع للأصابع وعلى الأوتار المختلفة"[١].

٩- مهارات الزخارف اللحنية trll:

وهو نوع من أنواع الحليات والزخارف الموسـيقية, حيث توضـع علامة tr فوق النوتة الموسـيقية مثلا دو وجب عزفها دو ري دو ري دو ري, مكررة عدة مرات مع طول مدة العلامة الموسيقية, يراعا عند أداء هذه المهارة أن تكون متسـاوية من حيث المدة الزمنية التي تسـتغرقها, وكذالك متسـاوية الإيقاع, وتحتاج إلى تمارين بطيئة لتحريك ألأصـــبع ليتمكن من الاســـتمرارية المترددة دون تلكؤ أو تبطيئ وتســـريع, ويكثر استخدام هذه الحلية في العراق والوطن العربي بشكل عام.

ان كل هذه المهارات التي تطرق لها الباحث معروفة ومهمة للآلات الوترية وخصوصا عائلة الكمان, كلها يمكن اداؤها على آلة الجوزة كجزء من إمكانياتها الأدائية.

آلة الجوزة ودورها في الجالغي البغدادي

الجالغي هي كلمة "تركية الأصـل تعني جماعة اللهو, وأصـل التركيب جالغي طاقمسـي أي جماعة الملاهي"[٢], والجالغي بالجيم الفارسـية المثلثة, وأن الجالغي حسـب إشـاره حسـين قدوري في موسـوعَته الموسـيقية تعني جماعة الطرب أو طاقم الموسـيقى، ويبدو أن لفظة جالغي في نظر البغداديين كانت تعني حفلة غنائية تقام في الأماسي وفي مناسبات الأفراح، والأعراس، والختان وغيرها.

أما الجالغي البغدادي المعروف بشـكل عام هو عبارة عن فرقة موسـيقية صـغيرة تُصـاحِبُ قارئ المقام تتألف من عازفي الآلات الموسيقية التراثية والتقليدية العراقية وأهمها آلة الجوزة، السنطور، الطبلة، الرق،

---

[١] معن جاسم وفراس ياسين, مصدر سابق, ص٦٢٢.

[٢] العلاف، عبد الكريم, الطرب عند العرب ، ط ٢، بغداد ، مطبعة أسعد ١٩٦٣ م ، ص١٦.

ولأن المقام العراقي نشــأ في مدينة بغداد فقد ســميت الفرقة بالجالغي البغدادي. ويجب أن تتوفر في أعضاء هذه الفرقة الخبرة والمعرفة بأصول المقام العراقي وقواعده، لأنهم يقومون بأدائها عزفا على آلاتهم الموسـيقية ولأن القارئ يكون تابعا في بعض الأحيان إلى الفرقة التي ترسـم له الطريق في الإنتقالات النغمية وهذا عكس ما هو معروف عن التخت في الغناء الشــرقي الذي يكون هو تابعا للمطرب لأن هناك بعض أركان المقام، وقطعه، وأوصاله يجب على العازفين الدخول بها أولا قبل قارئ المقام إضافة إلى عزفهم أنغاما كثيرة ومتنوعة متفق عليها بين قطعة وأخرى في هذه المقامات "كما يشـترط كذلك في عازفي الجالغي أن يكونوا ممن يتمتعون بجمال الصـوت وحسن الأداء لأن مهمتهم كانت تتعدى العزف الى ترديد البستات التى تغنى في نهاية كل مقام وذلك لمنح القارئ الإستراحة والتهيؤ لغناء مقام اخر"[١].

أما العلاقة بين مؤدي المقام والجمهور كانت علاقة تفاعلية "حيث كان قارئ المقام وأفراد الجالغي يجلسـون في المقهى على محل مرتفع يشـبه المسـرح، وكان يتألف من عدد من التخوت *تُصـفّ مع بعضـها، ويوضـع فوقها ألواح خشبية حيث يجلسون فوقها على شكل نصف دائرة[2], حيث لا يصـح أن يقف المغني او يقوم بحركات جسدية وتمايل أثناء الأداء حسب أعراف من وضـعوا أسس المقام العراقي فكانت تعد عيبا وتقليلاً من هيبة المقام والمؤدي معاً، "ويأتي ذلك من منطلق أن المقام هو رجولة، وقوة، وشـموخ زيادة على ذلك كان لجلوس قارئ المقام بالقرب من أفراد فرق الجالغي يتيح له الإسـتماع إلى ملاحظاتهم التي يهمسـون بها في أذنيه لفرط قربه منهم[٣], وان أول من غنى في بغداد واقفا هو قارئ المقام محمد القبانجي "كما كان القبانجي من أوائل القراء الذين أدوا البسـتة إذ كان قراء المقام لا يؤدون الأغنية المرافقة للمقام البسته*، وذلك ترفعا وسمواً لاعتقادهم أن المقام يمثل الرجولة والقوة4[]".

ولليهود العراقيين دورا مهما في رفد الجالغي البغدادي بالعازفين منذ أواخر القرن التاسـع عشر الميلادي وحتى عام 1951 م حيث هاجروا إلى فلسـطين, وكانت مهنة العزف على الآلات الموسـيقية في فرقة

---

[١] العلاف, عبد الكريم, مصدر سابق.

[2] حسين قدوري, الموسوعة الموسيقية، بغداد، شركة المنصور للطباعة المحدودة ، ١٩٨٧ م، ص١٠٠.

[٣] الوردي، حمودي , الغناء العراقي، ج ١، ط ١، بغداد، مطبعة أسعد، ١٩٦٤ م, ص ٣٥.

[4] الحنفي ، جلال, المغنون البغداديون والمقام العراقي ، وزارة الإرشاد، السلسلة الثقافية الثانية، بغداد، مطبعة الحكومة، ١٩٦٤م , ص٦٤.

الجالغي البغدادي من المهن والحرف التي تحتكرها بعض العوائل اليهودية المحترفة في هذا المجال، حيث يتوارث الأبناء مهنة آبائهم وهذا ما كان معروفا سابقا 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، وعائلة بصون[١], ومن المعروف تاريخيا أن العازفين اليهود تعلموا العزف على آلات الجالغي البغدادي على يد المسلمين وأخذوها عنهم كما يشير إلى ذلك الحنفي فيقول "مما لاحظته من أمر الموسيقى والآلات في بغداد الذين عرفوا واشتهروا بالعزف على الجالغي البغدادي في القرن التاسع عشر الميلادي كانوا من المسلمين جميعا ثم تراجعوا عن ذلك إلى اليهود"[2].

وتعد الة الجوزة من الآلات التي تضفي الاهمية والتأكيد على الهوية الموسيقية العراقية منذ القدم, وهذا ما اكده المايسترو علاء مجيد المتخصص في التراث الموسيقي, "وتعد أهمية آلة الجوزة أنها تعطي لون وهوية موسيقية للمقام العراقي والجالغي البغدادي بالتحديد لذلك على مر العصور لم تستبدل آلة الجوزة بآلة الكمان, لأن مع إزالة هذه الآلة يفقد الجالغي روحه وهويته وطابعه الموسيقي"[٣], ويرى الباحث أن هذه الخصوصية والميزة لا تمتلكها آلة اخرى غير آلة الجوزة والسنطور العراقي.

أن دوزان آلة الجوزة لا يختلف عن دوزان آلة الكمان الشرقي فهي كذلك (صول ري صول ري), وكانت لزمتها تختلف توضع على القدم اليمنى بعدها تحولت الى الوضع الصحيح فوضعت على القدم اليسرى, ولا تقل السبل المهارية لآلة الجوزة عن اي آلة اخرى ولكن بالتأكيد تعتمد على تقنية العازف وموهبته, ومن الممكن ان تتطور هذه الآلة وممكن استخدام البوزشن فيها حيث كان الاستاذ محمود اوف يدرس مواضع البوزشن, فهي تمتلك مساحة صوتية تغطي مساحة قارئ المقام, وبذلك لها الامكانية بترجمة الجمل الغنائية, كما يتطلب من عازف الجوزة أن يكون ملماً في القطع والاوصال الموسيقية والغنائية في

---

[١] صبحي أنور رشيد, الموسيقى في العراق القديم ، ط١، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٨م، ص٧٦.

[2] الحنفي, جلال, مصدر سابق, ص٧.

[٣] مقابلة اجراها الباحث مع المايسترو علاء مجيد, عبر برنامج واتساب, ٢٠٢١/٩/٨, الساعة ال٢ ظهراً.

*الاستماع الى نموذج التحرير.

المقام العراقي حتى يتمكن من أدائها لأنها تتطلب سرعة وتوقع ما يقوم به قارئ المقام من قفزات صوتية وغيرها.

إن التطرق الى الإمكانيات الأدائية لآلة الجوزة في الجالغي البغدادي وتتبع دورها في إضفاء الهوية واللون الموسيقي للمقام العراقي, يفرض على الباحث التوقف على بعض النماذج الغنائية والموسيقية، والتي يمكن ذكر البعض منها بالمنظور النظري وعلى النحو الآتي :

تحرير مقام الدشت* : وهو من المقامات العراقية, ونرى في هذا التحرير دور آلة الجوزة الرئيسي في الجالغي, يبدا التحرير بالآلات الايقاعية الطبلة والرق, ومن ثم تتسلم التحرير آلة الجوزة وتعزف التحرير بأكمله بمرافقة آلة السنطور ببعض الجوابات الموسيقية, يتخلل التحرير الكثير من الحليات الموسيقية لعل أبرزها السحبات (كليساندو) التي تتميز بها الموسيقى العراقية والشرقية بشكل عام, وهي تعطي روح ولون خاص بالجالغي لا يمكن اداؤه بنفس الروح ببقية اللآلات, إضافة إلى العديد من تقنيات القوس التي تكون واضحة عند الإستماع للتسجيل الصوتي, وعند نهاية الجزء الأول يكون الدور الرئيسي أيضا لآلة الجوزة بصولو بدون مرافقة الإيقاع, وهنا تبين لنا إمكانية الآلة التعبيرية والجمالية, كما يبرز لنا إمكانية العازف عليها ومدى تمكنه من إستخدام المهارات المختلفة علبيها من سحبات, ومواضع بوزشن مختلفة, والحليات المختلفة, الفبراتو, والتريمولو, وأداء السرعة المختلفة, وأيضا الأداء ضمن الداينمك المختلف, وترجمة الجمل الغنائية مع القارئ لاحقاً.

ومن خلال ما تقدم ولأجل الوقوف إمكانيات آلة الجوزة ودورها في الجالغي البغدادي سعى الباحث إلى تجاوز السياق الإجرائي وقراءة وتحليل هذه التجربة ضمن المنظور النظري كونه مساحة ادبية يستطيع من خلالها الوصول الى بعض الإستنتاجات المرتبطة بمحور البحث ، وقد تمثلت بالآتي :

١- أن وجود آلة الجوزة ضمن الجالغي البغدادي أعطى للمقام العراقي هوية ولون وطابع موسيقي خاص, ويميزه عن غيره, أي أن آلة الجوزة أصبحت الهوية الموسيقية للجالغي.
٢- تفتقر آلة الجوزة في العراق إلى منهاج علمي دقيق لتدريب الطلبة المبتدأين, حيث أن أغلب الدروس تكون بشكل توارث شفهي (سماعي) وغالبا ما تكون حدود هذه الدروس مرتبطة بأغاني الجالغي البغدادي وموسيقى المقام العراقي (التحرير).

٣- استطاعة الة الجوزة ترجمة الجمل الغنائية مع قارئ المقام بشكل سليم, كما أنها تمتلك مساحة صوتي تغطي مساحة القارئ.

٤- أن آلة الجوزة تمتلك العديد من المهارات والامكانيات الموسيقية أبرزها الحليات الصوتية المختلفة, ومواضع البوزشن المختلفة وإمكانية أداء السرع المختلفة كما أنها تمتلك تقنيات القوس مثل شبيهاتها من الآلات الموسيقية كالكمان والربابة, كما تستطيع أدائها بشكل سهل وبدون إعاقة.

٥- إن آلة الجوزة تعد واحدة من أقدم الآلات الموسيقية العراقية التي يمتد تاريخها إلى الألف الثاني ٢٣٥٠ ق.م, حيث وجدت رسومها في الألواح الطينية البابلية والسومرية.

مصادر البحث ومراجعه

اولا : ادبيات التخصص

١- ينظر: صبحي أنو رشيد, الموسيقى في العصور الاسلامية, دراسة مقارنة, دار الحرية للطباعة, مطبعة الجمهورية, منشورات وزارة الاعلام بغداد, سنة١٩٧٥,ص٢٢٩.

٢- السماك، مهدي عبد الأمير, مذكرات وخواطر طبيب بغدادي، ج٢، ط١، وزارة الثقافة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ، م٢٠٠٢.

٣- رجب، هاشم محمد, المقام العراقي، ط١، بغداد، مطبعة المعارف, ١٩٦١م.

٤- فرعون, صادق, المعجم الموسيقي المختصر, منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية, سنة٢٠٠٧.

٥- حنان محمد, المعجم الموسيقي المختصر, وزارة الثقافة السورية, الهيئة العامة السورية للكتاب, سنة٢٠٠٨.

٦- العلاف، عبد الكريم, الطرب عند العرب ، ط ٢، بغداد ، مطبعة أسعد ١٩٦٣ م.

٧- حسين قدوري, الموسوعة الموسيقية، بغداد، شركة المنصور للطباعة المحدودة ، ١٩٨٧م.

٨- الوردي، حمودي , الغناء العراقي، ج ١، ط ١، بغداد، مطبعة أسعد، ١٩٦٤ م.

٩- الحنفي ، جلال, المغنون البغداديون والمقام العراقي ، وزارة الإرشاد، السلسلة الثقافية الثانية، بغداد، مطبعة الحكومة، ١٩٦٤م.

١٠- صبحي أنور رشيد, الموسيقى في العراق القديم ، ط١، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٨م.

ثانياً: الدوريات :

١- معن جاسم وفراس ياسين, تقويم مهارات الاداء على الة الكمان لطلبة قسم الفنون الموسيقية, مجلة كلية التربية الاساسية الجامعة المستنصرية, العدد الثامن والسبعون, المجلد ١٩.

ثالثا: المقابلات :

١- نقلا عن مقابلة شخصية سابقة, مع الدكتور هيثم شعوبي عازف الجوزة في كلية الفنون الجميلة بتاريخ الاحد ٢٠١٣\٤\١٧, الساعة الثانية عشر ونصف ظهراً.

٢- نقلا عن مقابلة شخصية سابقة, مع الفنان عازف الجوزة طه غريب في مسرح خيمة الزوراء بتاريخ السبت ٢٠١٣\٣\٢٣, الساعة الرابعة عصراَ.

٣- مقابلة اجراها الباحث مع المايسترو علاء مجيد, عبر برنامج واتساب, ٢٠٢١/٩/٨, الساعة ال٢ ظهراً.

٤- صبحي أنور رشيد, الآلات الموسيقية في معرض المجمع العربي للموسيقى الاولى, جامعة الدول العربية للموسيقى لجنة الدراسات التاريخية, قاعة مكتبة المتحف العراقي, بغداد١٨-خ٢٥ تشرين الاول ١٩٨٢, ص١٥-١٦.

رابعاً: الانترنت :

١- السامرائي هند يوسف مجيد, الآلات الموسيقية في التراث الشعبي, مقال منشور مؤسسة النور للثقافة والاعلام, ٢٠١١, http://www.alnoor.se/author.asp?id=3797 .

نموذج الاستماع

تحرير مقام الدشت : https://youtu.be/qL10Z70aTUc