نظرية الشكل (الجشطالت) وتطبيقاتها في القوالب الغنائية العراقية

وليد حسن الجابري

ملخّص البحث

تُعد القوالب الموسيقية سبباً أساسياً لتحتل إعجاباً واهتماماً لدى الكثير من المكونات الثقافية والمجتمعية بمفاهيم تتناسب مع القيمة المُعَنْوَنَة للجمال اللحني، إذ يسعى الكثير من المختصين المؤلفين لقوالب الغناء العراقي إلى ترسيخ دعائم الفكرة الحياتية وترجمتها بما هو أقرب من تثبيت المعالم التنغيمية والجوهرية افقياً وعمودياً، من خلال إشراك المفاهيم العلمية والفلسفية ونظريات الفكر الحديث في تبليغ المتلقي بما فيه لهذا الاتجاه، وتُعد نظرية الشكل (الجشطالت)، واحدة من أهم النظريات التي امتدت بتفسيراتها إلى مجال الفن عموما وفي العلم الموسيقي خصوصاً، باعتباره المجال الذي يمكن أن تتجلى فيه المكونات الجزئية للقالب الموسيقي، وربط وادراك الشكل وعلاقته بالأجزاء، حيث أصبحت هذه النظرية عملية إبداعية للتمكن من الواقع وفهم أسرار العملية الجمالية في قوالب الغناء العراقي، وتحديداً قالب المقام العراقي، إذ تناول هذا البحث مجموعة من المواضيع ذات العلاقة في نظرية الشكل (الجشطالت)، فقد شمل الإطار المنهجي للبحث، متمثلاً بمشكلة وأهمية وهدف البحث، متمثلاً في التعرف على نظرية الشكل وتطبيقاتها في قالب المقام العراقي، ودراسة دورها في عنوان الثقافة الغنائية في العراق. أما الإطار النظري، والمتمثل بالمباحث الآتية: (نظرية الشكل -الجشطالت)، و(القوالب الغنائية العراقية). في حين شمل إجراءات البحث منهجية ومجتمع وعينة البحث، وتطبيق هذه النظرية على قالب المقام العراقي، ثم توصل الباحث إلى عدد من النتائج والاستنتاجات، ووضع عدداً من التوصيات والمقترحات، وأخيراً خُتِم البحث بقائمة المصادر.

الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

تُعد السلسلة الإنسانية بمراحلها المتنوعة بدءاً من عصورها الاولى وحتى يومنا هذا، سلسلة فكرية وضع من خلالها الشرعيات المطلوبة في اكتشاف أساليب ومواد احتاجها الانسان لتساعده في حياته اليومية، وفي الغالب تكون تلك الاشياء متوافرة في بيئته وحاضرة معه، وبمرور الزمن صارت وتبدلت تلك الابتكارات الفطرية بسبب المجتمعات الجديدة إلى أدوات متطورة، يعتمدها الفرد والمجتمع كلياً في مختلف مجالات الحياة، ومن خلال تلك العقول البشرية المتفاوتة في الذكاء التي كانت تحتضنهم مختبراتهم البيئية ومناخهم المجتمعي في التوصل الى ما هو يعبر عن مساكن أمزجتهم المتبدلة بحسب الظروف التي تعتلي قدراتهم ومقدراتهم في السياسة والاقتصاد والحالات المناخية الطبيعية. أي بات الانسان يطوّر تلك البسائط الى كبائر من مكونات صوتية لحنية لتمتزج مع طباعهم واحاسيسهم في بناء قنوات شكلية متكاملة في البناء الموسيقي، فتكونت القوالب المتنوعة حسب اللغة الكلامية والبيئة الجغرافية، والتقاليد والأعراف المتوارثة، لتتأسس

مجلة الأكاديمي-العدد 87-السنة 2018- ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

قوالب موسيقية وغنائية كثيرة في كل المجتمعات العربية والعالمية، فنجد القوالب الغنائية في العراق تحديداً، (المقام العراقي، الغناء الريفي، الغناء البدوي، غناء البحر، الغناء الجبلي ... وغيرها)، نلاحظ كل اسلوب يستقرئ بيئته ومجتمعه ومناسباته الدينية والدنيوية، لذا يتطلب دراسة هذه القوالب كشكل عام، وتجزئته لفهم مكوناته الداخلية ومحتواه، حسب نظرية الشكل، وهذا يساعد على تقويمه وفهمه عقليا وفكرياً وفلسفيا، ليتغير طرحه وانتاجه بسياق ونسق جديد من الناحية الجمالية والتعبيرية .

إن النظرة الشمولية للمكون الخارجي (القالب)، من قِبل التقييم هو حالة تكاد تكون أساس الإنتاج، بل ينقصه الفلسفة التجزيئية في تعريف الفكرة بمعناها وعناوينها المُقترحة، باعتبارها المتمم في بناء التكاملية اللحنية، فالنظرية الجشطالتية تدعو لتبرير عنونة الجزئيات لتلك التكاملية، فالظاهرة البنائية لكل جزء يعطي للكل مضموناً أكثر وضوحاً وقبولا ونضجاً، كذلك يكون مفهوما متماسكاً في القبول لدى المتلقي.

ولغرض تحقيق هدف العملية الثقافية التي يمكن تحقيقها عن طريق توفير البيئة العملية والنفسية والفكرية، التي تتناسب وموضوعة نظرية الجشطالت، بنشأتها والاهتمام بفكرها، كإضافة منهجية جديدة للوعي الموسيقي مع مختلف انماطه، ومنه القوالب الغنائية العراقية، لذا ارتأى الباحث أن يوسم بحثه بـ **(نظرية الشكل -الجشطالت - وتطبيقاتها في القوالب الغنائية العراقية)** ليكون موضوعاً بحثياً يعالج جانباً مهماً من حيثيات القوالب الغنائية في العراق، بوصفه المجال الذي يمكن أن تتجلى فيه العمليات اللحنية.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على مدى تطبيق نظرية الشكل وتطبيقاتها في القوالب الغنائية العراقية، ودراسة دورها في عنوان الثقافة الغنائية في العراق .

حدود البحث:

1 - **الحدود الموضوعية:** - دراسة نظرية الشكل (الجشطالت)، وتطبيقاتها في القوالب الغنائية العراقية (المقام العراقي).

2 - **الحدود المكانية :** العراق .

3 - **الحدود الزمانية:** (2005 – 2015م) .

تحديد المصطلحات

1 - **الشكل**

كقوله تعالى: "قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِه"، أي على جَدِيلَتِه وطَرِيقته ووجهته (1 - **سورة الإسراء الآية 84**). و(الشَّكْل) بالفَتْح (المِثْل) والجَمْع (أَشْكال) و(شُكُول) يُقال هذا أَشْكَلُ بكذا أي أَشْبَهُ (2 - الرازي ص344).

الشكل اصطلاحاً: هيأة الشيء وصورته المحسوسة، ويُقال مسائل شكلية يهتم فيها بالشكل دون الجوهر (3 - إبراهيم مصطفى ص491). وقد وضحَّ (سكوت) أيضاً "بأن الشكل هو الشيء الذي يتضمن

بعض التنظيم" (4 - سكوت ص24). ويوافق في الرأي (جون ديوي) بقوله "إنه تنظيم العناصر المكونة أو الأجزاء المركبة" (5 - جون ديوي ص193). أما (سانتيانا) فقد أكد إن الشكل "هو عبارة عن جمع لعدة عناصر ولا بد أن تكون فيه هذه العناصر، وطابع الشكل عبارة عن كيفية ائتلاف هذه العناصر" (6 - سانتيانا ص120). وثمة شكل بالمعنى البنائي كما يرى (ريد) "وهو تناغم معين أو علاقة تناسبية للأجزاء مع الكل، وكل جزء مع الآخر، يمكن تحليلها وفي النهاية تحويلها إلى رقم، وثمة شكل بالمعنى الإدراكي الحسي هو شرط ضروري للتشخيص الإدراكي الحسي للمحتوى" (7 - ريد هربرد ص89). وهو مجموعة الخواص التي تجعل الشيء على ما هو عليه، فإذا كان الشيء مركباً من أجزاء متعددة فالشكل هو الاسم الذي يُطلق على مجموعة الأجزاء متضمناً العلاقات التي تربطها والفضاءات التي تتخللها أو التي تحيطها والتي تحدد جميعاً طابعاً مميزاً لذلك الشيء (8 - كمال ريسان ص37).

الإطار النظري

نظرية الشكل (الجشطالت)

تُعد واحدة من المفاهيم الأساسية في تحديد الملامح وتعزيز القيم الفكرية والفلسفية في المدركات السمعية والموسيقية ودورها في البناء اللحني، كونه الناتج السمعي للمكون الجمالي، وملائمته للغاية الوظيفية التي من خلالها يتم انتاج فكرة وموضوع ضمن القالب الغنائي، ولو تتبعنا تطور بناء الشكل من خلال تطور الفنون عبر العصور المختلفة وصولاً إلى عصر الحداثة سنجد إن الشكل هو القضية الاساس في مكونات المنتج الفني عموماً.

نظرية الشكل أو الجشطالت (Gestalt)، لفظة ألمانية تعني الشكل أو النمط أو الصيغة، وهي الكل المتكامل وليس مجرد مجموع للوحدات أو الأجزاء، فالخصائص العائدة لصيغة الكل تختلف عن مجموع خصائص الأجزاء التي يتألف منها هذا الكل، نشأت هذه النظرية في ألمانيا في العقد الأول من القرن العشرين (1912)، وانطلقت من سيكولوجية الإدراك، فهي تتجه نحو الشكل الكلي لا نحو الأجزاء، بحيث يتم إدراك الجزء ضمن إطار الكل (9 - أسعد رزوق ص52). "فالقضية الأساسية في بناء العمل الفني، ان الفن ليس له أي تعبير أو ترميز أو أي مضمون آخر إلا عن طريق الشكل وتأليف الأشكال، وعليه فأن الشكل هو وسيلة وغاية في آن واحد" (10 - نجم عبد حيدر ص 129). لأن الفن هو "إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي بحيث تكون مُعبّرة عن الوجدان البشري، وعلى هذا فالفن يبدع شكلاً، وهذا الشكل لابد أن يكون مُعبّراً، وما يُعبّر عنه هو الوجدان البشري" (11 - راضي حكيم ص12). ويعد (كاسيرر) الفن إلى جانب اللغة والأسطورة بأنه أشكال رمزية محددة للبناء الفكري، وإنه ليس بإمكاننا إدراك الحقيقة إلا عبر خصوصية هذه الأشكال (12 - كاسيرر ص61). كما اهتمت هذه النظرية على الإدراك الحسي، واستنتجت إن الإدراك ليس إدراكا لجزئيات أو عناصر تجمع بعضها إلى بعض لتكوين المدرك الحسي، وإنما هو إدراك الكليات ثم تأخذ الجزئيات تتمايز وتتضح داخل هذا الكل الذي تنتمي إليه، وان الكل يختلف عن مجموع أجزائه، فخصائص الكليات لا يمكن أن توجد في الأجزاء، وان خبرتنا الإدراكية هي (جشطالتية) أو

صيغ كلية (13 - قاسم حسين صالح ص21). فإن الشكل رغم تعدد اتجاهاته النظرية، يبقى هو الصياغة النهائية للبناء التكويني لجزئيات القالب الموسيقي او الغنائي المنتظمة والمتفاعلة فيما بينها بعلاقات تركيبية وإدراكية، فهي التي تُمثل النماذج الوصفية للمادة الأساسية، والتي يتم تغيير بعضاً من مكوناتها لأسباب قد تكون وظيفية، أو جمالية، أو معنوية.

فالنظرية الشكلية تختلف عن نظرية الشكل، فالأخيرة هي من أحدث النظريات الفنية التي تؤكد الصلة بين الفن والتجربة الإنسانية، فقد أولت هذه النظرية مسألة الشكل أهمية استثنائية فجعلته في موقع الصدارة عند النظر او الاستماع للعمل الفني، الأمر الذي انسحب على فعالية التلقي إذ أصبح المتلقي فاعلاً بوصفه منتجاً لمعنى ودلالات العمل الفني، كما سعت باتجاه البحث عن العنصر الجمالي وعلى هذا الأساس ترتب على الفنان تقديم صورة جميلة متقنة عبر الشكل وما يتضمنه من إبداع وعناصر ذات قيمة تعبيرية بعيداً عن الأغراض النفعية (14 - الأعسم ص36). كما للشكل منظومة متكاملة لها جانبين هما (الظاهري، والفكري)، فالظاهري، يشمل كل ما يتعلق بالوجود الفيزياوي (المادي) للشكل أي التأكيد على ماهيته والتعامل معه كظاهرة فيزيائية، أما الجانب الفكري، يشمل كل ما يتعلق بالوجود غير المادي للشكل وما يحمله من قيم فكرية ودلالية، أي التأكيد على ما يؤديه والتعامل معه كظاهرة حضارية (15 - كمال ريسان ص37). أي إن دراسة واقع الشكل لا تتحدد في الجانب المادي، بل تشمل الجانب الفكري للفنان (المؤلف)، الذي يعمل بتنظيم العلاقات اللحنية معتمداً على المكونات المحددة للتعبير عن المعنى الذي يراه مناسبا في شكل مناسب.

كما يُعد الشكل احد المتعلقات الفكرية الفلسفية التي شغلت أذهان الفلاسفة والنقاد، بل تحولت لتُشّكل إحدى المعضلات الفلسفية والمعرفية التي عُني بها النقد قديماً وحديثاً، فمسألة الشكل في الأعمال الموسيقية والغنائية كان لها تأثير واسع ضمن الاتجاهات الفكرية الفلسفية، كونها انعكاس واضح على المكون النهائي للمُنتج الغنائي ضمن القالب او خارج تلك المكونات المسمات بنظامها المتعارف، فالأشكال المركّبة في الفنون الموسيقية والغنائية عموماً، كانت تخضع لقوى متنوعة النفاذ، أي بمعنى آخر إنها ذات وظيفة اعلامية عن موضوعات مختلفة منها دينية، أو سياسية، أو عسكرية .

والشكل في الفن لمرحلة الحداثة وما بعدها، تعددت فيها المفاهيم واعتبرت إن الشكل يتبع الوظيفة، فألغت بذلك أي خصوصية للشكل حيث اعتمدت الحداثة على مبدأ التجريد والاختزال وعلى المنهج التجزيئي التحليلي، الذي أعطى تعريفاً للشكل بأنه مكوَّن من عناصر أساسية غير قابلة للتقسيم، أي إن الشكل يتم تحليله إلى أبسط العناصر التي تكّونه، التي لا يمكن تقسيمها بمدى أبعد من ذلك، أما علاقة الشكل بمعناه أو مضمونه فإن الحداثة افترضت وجود تطابق ما بين الشكل كخصائص فيزيائية (حسية)، وبين مضمونه مما أعطته سمة التعبير بل أصبح التعبير لا يتعدى حدود الشكل وهذا ما يجعل مهمة المشاهد أو المتلقي كبيرة (16 - **Arnhem, Rudolf، p. 172**) كما وأعطت للشكل معانٍ ورموزاً متعددة بوصفه قد فُقِدَ الكثير من خصوصيته بسبب ضياع العناصر الآتية من طبيعة المجتمع والعناصر المثيرة للحس الإنساني مثل أشكال الزخرفة، التي ضاعت بعناصر التجريد والاختزال وشيوع استخدام الأشكال العالمية مما أدى إلى

فقدان خصوصية المجتمع وحضارته، لذا فقد أُستخدمت في هذه المدّة مستوى من الاستعارة المباشرة من رموز التاريخ والتي تبلورت على المستوى الثقافي والفني حيث تأتي من التعقيد والتناقض بدلاً من البساطة والتجريد (Konemann- 17، p. 78-91) .

فالمعنى والتعبير الشكلي من أهم مميزات العلم الموسيقي ما بعد الحداثة وبمختلف مجالاته، ذلك من خلال تحميل الأشكال الدلالات الرمزية والإشارات الثقافية والفنية والتاريخية، وبمعنى آخر إن فنون الحداثة وما بعدها هي فنون الشكل للشكل، حيث توصل العلماء في هذه النظرية لمجموعة من المرتكزات في تحديد العلاقات بين الكليات والأجزاء، والتي تحددها مكونات المجال الإدراكي، لأن العالم مليء بالأشكال والموضوعات والحوادث المرتبطة فيما بينها، وان التفكير بإنتاج عمل غنائي او موسيقي ينبع من الاستجابة إلى تلك التأثيرات والقوى. "فذلك الحيز الذي يتعلق مباشرة بالذات وما حولها من موضوعات تثير نوعاً من الدوافع فتنشا التوترات التي تبقى مستمرة إلى أن تنتهي بإكمال أو إشباع حاجة هذه التوترات" (18 - رمزية الغريب، ص223).

القوالب الغنائية العراقية

كثيرة هي القوالب الغنائية المستخدمة في العراق، وتتعدد بحسب تركيبها اللحني والبنائي الأفقي والعمودي، ونصوصها واستخداماتها الدينية والدنيوية، ولكل من هذه القوالب بيئتها ولغتها، حسب ما جاء ذكره في غالبية المصادر، فتذكر شهرزاد قاسم، أن العراق من البلدان الغنية بموسيقاه المختلفة الأساليب، حيث يرجع هذا إلى أسباب التفاوت والاختلاف الطبيعي للمناطق من حيث الجغرافية (السهول، الجبال، الصحراء، البحر)، والتي تؤثر في نمط الحياة المعيشية للسكان، فضلاً عن الاختلافات ذات المنشأ القومي، فإلى جانب العرب الذين يمثلون الغالبية، توجد أقوام أخرى، (كالكورد، والتركمان، والأقليات الأخرى)، التي بدورها تمتلك موسيقى متميزة في ألحانها، آلاتها وطريقة أدائها، وإن كافة ثقافات المنطقة مهما اختلفت فهي متأثرة ومنصهرة في بودقة الحضارة العربية الإسلامية وتاريخها، على الرغم من كل هذه الاختلافات التي تعيشها (19 - شهرزاد قام حسن، ص183 -184). وإن مدلول كلمة موسيقى في العراق يعني فن الأنغام المكتوب للصوت البشري والآلات الموسيقية، بعكس معناها في أوربا عندما نقول موسيقى، فيعني الفن المكتوب للآلات الموسيقية بدون الصوت البشري، سواء أكان غناءً جماعياً (كورال، أوبرا) أو غناء (فردياً) (20 - باسم محمد، ص34). "والغناء اصطلاح واسع يشمل كل ما يغنى أو ما يصدر عن الحنجرة البشرية، سواء أكان ذلك على شكل أغنية، أم إنشاد، أم ترتيل، أم موال، وعلى الرغم من وجود أنماط كثيرة ومتعددة من الغناء، إلا أن الأنموذج الشائع والذي أمسى هو المعنى الحقيقي لمصطلح الغناء هو أنموذج الأغنية" (21 - شهرزاد قاسم، ص)119. والقوالب الغنائية هي صناعة كل ما ينظم من أشعار وأزجال، يتغنى بكلماتها الملحنة، وهي دينية ودنيوية، ولكل نوع تفرعات عدّة ولها قواعدها وأنظمتها، فالدنيوية هي: (المقام العراقي، الغناء الريفي، غناء البادية، غناء البحر، غناء الجبل، الأهزوجة، الأغاني الشعبية، المونولوج، الديالوج، النشيد، القصيدة، الدور، الموشح، أغاني الزفاف، الموال). أما الدينية منها: (المناقب النبوية، طرق

الذكر والمولد، الردات الحسينية، تراتيل الكنيسة، أغاني الحجاج ورثاء النادبات) (22 - باسم محمد، ص35). "والغناء فن له اصول وفلسفات، وهو لون من ألوان التعبير الموسيقي الإنساني بالألفاظ والجمل التي تحمل المعاني وتعبر عن الأحاسيس والانفعالات النفسية كالفرح والحزن" (23 - هاشم الرجب ص32). بل حتى في الجوانب الدينية كتجويد القرآن، "فطن المسلمون منذ فجر الإسلام إلى العناية بالجمال الصوتي وفن الإلقاء التعبيري، إلى جانب القدرة على تهيئة الأقناع لما يفرضه من حسن الاستماع، مما دعا الى توخي الدقة في انتقاء الفقهاء والمؤذنين من ذوي الصوت الحسن، فنتج عن ذلك تعدد اساليب الأداء النغمي بين مجموعة المقرئين" (24 - عبد الله الكردي ص224 -225).

مما سبق يمكننا توصيف عدد من تلك القوالب الغنائية بجانبيها (الديني والدنيوي)، فمن القوالب الدينية نذكر:

1 - **المناقب النبوية:** والتي تُعد واحدة من الأساليب الأدائية الدينية التي تستخدم في المناسبات المختلفة، (الأحزان والافراح)، وهذا النمط الغنائي غير محدد من الجانب اللحني او المقامي، فهو يستعمل جميع أنواع السلالم الموسيقية وفق الحان رصينة، ثقيلة، وهي خاضعة لنصوص شعائرية مدحية للرسول وآله وصحبه، وتتناول أيضا، الحِكم والمواعظ، وفي الغالب يتم استخدام عدد من الدفوف الإيقاعية لمرافقة الأداء.

2 - **التراتيل الكنسية:** يعود هذا النمط إلى عصور قديمة جدا، وهو لا يخضع إلى سلم معين أو عدد ونوع الآلات الموسيقية، ولا يتحدد من حيث التعدد الصوتي، والكمي، كما يعتمد على نصوص مأخوذة من الكتاب المقدس .

3 - **الردات الحسينية:** نوع من أنواع الإنشاد الديني الذي يستعمل عند بعض طوائف المسلمين، بدأ بصورة القصيدة الفصيحة الكاملة، ومن ثم استخدم بعض الشعراء أوزان الموشحات، واستخدموا اللهجات الدارجة العراقية والبحرانية، حتى وصلتْ ليومنا هذا في القرن الواحد والعشرين، في بناء وصياغات متنوعة مشتقة من بحور الشعر العربي الستة عشر أو مبتكرة من ناظميها، يطلق عليها روادها اصطلاحاً بالقصائد العزائية أو الأدب العزائي، ويتداولها الناس بأسماء شعبية عرفية، ويسمى بـ (اللطمية) في العراق والكويت، وبـ (العزاء أو الشيلة)، في البحرين والمنطقة الشرقية .

4 - **الدراويش:** بدأت تظهر طوائف المتصوفة والدراويش وأصبح لكل فئة منشدوها وشعرائها، فقد ابتدع الدراويش لأنفسهم طريقة جديدة في التعبير وفى التقرب إلى الله، وهى مجالس الأذكار التي راح العامة من الناس يجتمعون لها، يرقصون ويطربون ويأكلون، وقد أدرك الدراويش أهمية الجانب الوجداني فأكدوا على مبدأ التأثير بالموسيقى، وادخلوها ضمن شعائرهم وكانت فلسفتهم أن صنيعهم هذا أدّى إلى إقبال الجماهير عليهم وجمع الناس حولهم، وكان الدراويش إتباع جلال الدين الرومي من أشهر المنشدين إلى يومنا هذا.

مجلة الأكاديمي-العدد 87-السنة 2018- ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

كما وتوجد قوالب غنائية دنيوية، يتم استخدامها في التعبير عن المتبدلات الحياتية، والمناسبات والحالات المزاجية، والتعبير عن أفراح المجتمعات في مناسباتهم الطبيعية، الأعراس والختان، والنجاح، وغيرها، ومن هذه القوالب:

1 - **الغناء الريفي**: يعود هذا النمط الغنائي الى زمن بعيد لم تحدده المصادر تحديداً دقيقاً ولكنه يبتعد لأكثر من الف سنة، وبيئته الأصلية في المنطقة الجنوبية من العراق، ويختلف من منطقة لأخرى، حسب استخدام الاطوار وطريقة الأداء، فالغناء الريفي يعتمد على عدة أطوار وهي تزيد على 56 طوراً، والطور هو مجموعة أبيات شعرية. ويعرفه الوردي بأنه "اغاني تؤدى بلهجة عامية لأغراض متعددة منها في الافراح والاحزان والحب والاخوة وللترفيه عن الناس من اتعاب عملهم، فتؤدى في المزارع وشواطئ الفرات والبيوت والمقاهي واشتهرت في جنوب العراق" (25 - **الوردي ص74**).

2 - **المقام العراقي:** انفرد العراق عن سواه من الدول العربية بطابعه المميز وبخاصة في فن المقام العراقي، الذي يتم قراءته من قبل مختصين بأصوله، "ويصاحب قارئ المقام مجموعة من الآلات الموسيقية التقليدية التراثية مثل: (الجوزة، والسنطور، والقانون، والطبلة)، أو آلات أوربية تم توظيفها لهذا الغرض مثل (آلة الكمان)، التي استخدمت أول مرة في موسيقى التخت الشرقي سنة 1865م، وأصبح استخدامها مُعلناً في سنة 1932م، حيث اقرّه مؤتمر الموسيقى العربية الذي أقيم في القاهرة" (26 - مؤتمر الموسيقى العربية ص34 -36). والمقام العراقي، هو مجموعة الحان مترابطة مع بعضها، له ابتداء يسمى التحرير، وانتهاء يسمى التسليم، وما بينها مجموعة من القطع والاوصال والميانات (27 - هاشم الرجب ص49). وهذا القالب سيتم الخوض في حيثياته في فصل التحليل، كونه عينة البحث .

3 - **المنولوج** : هو أسلوب غنائي يغنى في الشعر الشعبي العامي وقليلا منه لحن بالشعر الفصيح ويكون هادفا لمعالجة حالة اجتماعية أو إنسانية. والمونولوج هو "مصطلح يوناني لاتيني يعني الخطاب الفردي، ويعد من الاغاني الاجتماعية، تناولت موضوعاته شتى نواحي الحياة من حكم وامثال وسياسة وارشاد المواطنين، واغلبه من الشعر الشعبي العامي" (28 - عزيز علي ص13). كما ويُعد من الأغاني الاجتماعية التي كانت مقتصرة على بعض الفنانين القدامى الذين عاشوا قبل الحرب العالمية الأولى، ويُعد (جاسم بن الحجامة) و(الفكه منصور)، أول من غنى المونولوج في العراق، وكانا يقدمان فعالياتهم في (مقهى الشبانة)، في محلة الفضل قبل الحرب العالمية الأولى (29 - حبيب ظاهر العباس ص224). والمونولوج بدأ كصيغة غنائية ترفيهية، ثم تحول فيما بعد الى صيغة ذات اهداف اجتماعية وسياسية وتربوية، تناولت في مضامينها الظواهر الاجتماعية وخاصة السلبية منها، ولكن بعد أن تأسست دار الإذاعة العراقية سنة 1936م، انتشر غناء المونولوج وتوسع نطاقه، وكان للمنولوجست (عزيز علي) و(علي الدبو)، دور في جعل هذا اللون من الغناء متلائم مع ذائقة كافة الأوساط العراقية، فأصبحت مونولوجاتهما كمدرسة ثقافية اجتماعية (30 - حمودي الوردي ص91).

مجلة الأكاديمي-العدد 87-السنة 2018- ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

4 - النشيد: هو قالب غنائي نظمه شعر فصيح ولحنه مماثل لطابع المارش ينشد فردياً وجماعياً ويلحن على موازين بسيطة قليل الفواصل الموسيقية غالبا ما يلحن في سلم الميجر (العجم)، خاصة إذا كان النص حماسياً، وقد يلحن بسلالم أخرى .

5 - المربع : هو شكل غنائي ينظم من مستهل يتكون من شطر واحد او اثنين واشتهر في محلات بغداد الشعبية، ترافق الغناء فيه الآلات الايقاعية، وسمي بالمربع لان كل بيت من ابياته يتكون من اربعة اشطر، الثلاثة الاولى تنتهي بقافية واحدة اما الرابع فينتهي بقافية مغايرة، وله اغراض عديدة منها: (الغزل، الوصف، الحكم، الهجاء)، كما يقدم في حفلات الاعراس والكسلات والاعياد وغيرها (31 - ثامر العامري ص315).

6 - الأغنية الفلكلورية: هي الأغنية التي تنشأ وتدوم في قرى الفلاحين، والمناطق الريفية النائية، وهذه الأغنية تُعد صيغة فنية واجتماعية تفصح عن سمات الجماعة الريفية وطبيعتها التي تختلف عن طبيعة الجماعات التي تقيم في المدن (32 - أسعد محمد علي ص12).

7 - الأغنية الشعبية: هي ألحان غنائية شائعة يتناقل الناس ألحانها وكلماتها، ولها طابع خاص، إذ تكون بسيطة جداً في ألحانها وفي صياغتها، وتصاغ في موازين صغيرة بسيطة، غالباً تكون في ميزان ثنائي بسيط (33 - أحمد محمد ص95).

إجراءات البحث

اولا - منهج البحث:

لغرض تحقيق هدف البحث، فقد أتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي في التعامل مع عينة البحث.

ثانيا - مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث القوالب الغنائية العراقية .

ثالثاً - عينة البحث:

شملت عينة البحث قالب المقام العراقي .

رابعا – أدوات جمع البيانات:

اعتمد الباحث لغرض جمع البيانات في مسار بحثه، الادوات الآتية: -

1 - الوثائق: وتتضمن الكتب والمجلات والصحف، ورسائل واطاريح الدراسات العليا والتسجيلات السمعية المعتمدة في عينة البحث.

2 – المقابلات الشخصية لمؤدي المقام العراقي

3 – الخبرة الذاتية.

مجلة الأكاديمي-العدد 87-السنة 2018- ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وصف وتحليل العينة

نظرية الجشطالت وتطبيقها على قالب المقام العراقي

قالب المقام العراقي، هو أسلوب غنائي وموسيقي خاص بالعراق، توارثه العراقيون منذ زمن بعيد وأضافوا له ما استحسنوه ورأوه موافقاً لأذواقهم، وقد تركز هذا الأسلوب الغنائي والموسيقي في المدن وبالأخص مدينة بغداد فضلاً عن وجوده في مدن أخرى مثل (كركوك والموصل)، وبعض المدن الكردية، ولكل من هذه المقامات تسميات وطرق أدائية خاصة بها، إذ يتكون من قواعد وأسس نغمية لا تقبل التغيير، فهي تمتاز برصانتها وتكامل بنائها النغمي، فهي تحتاج لمستوٍ عالٍ من الإتقان، إذ تعتمد على القواعد والأسس أو المشتركات هي ثابتة وغير قابلة للتغيير، وهي (التحرير أو البدوة ، والقطع والأوصال، والجلسة، والميانة، والتسليم)، فـ (التحرير او البدوة)، هو أن يبدأ قاريء المقام بلهجة هادئة بصوت عريض ضخم النبرات باستخدام ألفاظ معينة أو آهات معينة للقراءة بحسب اللحن المتفق علية، أما (القطع والأوصال)، فهي حركات غنائية تدخل في أداء المقامات العراقية ولا يوجد مقام عراقي واحد يخلو من هذه القطع والأوصال ولا يستطيع دخول القطع والأوصال بان تكون من نغم المقام الأصلي نفسه، و(الجلسة) هي حركة غنائية أساسية تسبق الميانة تمهيداً للصعود بطبقات عالية، أما (الميانة) هي حركة غنائية مصحوبة بالصعود إلى طبقة صوتية عالية وجواب حاد والميانة في المقام الكبير لابد وان تسبقها جلسة، وفي كل مقام نهاية تسمى بـ (التسليم)، ومعناها ختام المقام ونهايته، وجميع هذه الركائز تعتمد على الطابع الارتجالي في قراءة هيكلها الرئيسي والمتعارف عليه من قبل قرّاء المقام.

يختلف قالب المقام العراقي من حيث استخداماته الشعرية والايقاعية، فهناك مقامات تغنى بالشعر الفصيح ويبلغ عددها (16) وهي: (البيات، الرست، الحجاز، السيكا، النوى، المنصوري، الصبا، العجم، الطاهر، الأوج، الخنبات، الاوشار، الدشت، الحسيني، البنجكاه، الحجاز شيطاني)، وأخرى تغنى بالشعر الزهيري وعددها (20) وهي: (الإبراهيمي، البهيرزاو، الجبوري، المحمودي، الناري، المكابل، المسجين، العريبون عرب، الشرقي اصفهاني، الشرقي دوكاه، الراشدي، الحكيمي، الكلكلي، المخالف، المدمي، الحليلاوي، الباجلان، الحجاز كار، القطر، الحديدي)، ومن هذه المقامات تغنى بدون مصاحبة الإيقاع مثل مقام (العجم)، ومقامات تغنى بمصاحبة الإيقاع، مثل مقام (الحديدي)، ومقامات يصاحبها الإيقاع من أولها إلى آخرها مثل مقام (الاورفة)، وأخرى يصاحبها الإيقاع في الميانات فقط مثل مقام (الصبا، والرست)، وهذه المترتبات ثابتة غير خاضعة للتصرف والتغيير كونها من ضمن مناخ المرتكزات الأصولية التي يتوارثها المختصون ويتم طرحها واشراكها في بيئاتها ومناسباتها .

هذا من حيث الوصف العام لطبيعة قالب المقام العراقي، ولكن لكل مقام اسلوب غنائي خاص مرتبط بلون قارئ المقام نفسه، أي يعتمد على كيفية استخدام تلك المشتركات الثابتة، مستخدما امكاناته التعبيرية، وملكاته الصوتية من حيث المساحة الصوتية وطبيعة الصوت نفسه، وجمالياته في التصرف بحنجرته، فضلاً عن إمكاناته في حفظ المقامات التي تمتلك مشتركات صعبة يتمكن منها البعض ذوي الامتيازات بتلك الامكانات الصوتية الجيدة، وكل هذه المشتركات تحتاج الى وعي ارتجالي متمكن في

اقناع المتلقي لتلك المحتكمات المتداولة، فالارتجال في هذا القالب هو اساس التميز والتفرد بالخصوصيات الادائية، باعتباره المرتبة المتقدمة لعنوان الفنان، بسبب قدراته على ترجمة الواقع ضمن نطاق جمالي غير مدون، ينبع من خيال القارئ باللحظة، ويعرف هذا الفن بأنه المزج التفكيري والأدائي في الوقت نفسه ، فهو نمط منتظم يمتاز بإطار فكري ناضج، ولا يتقيد من حيث التنقلات اللحنية والإيقاعية واللونية والديناميكية، فيكون اللحن هنا العنصر الرئيسي في التعبير اللحني، والمرتجل وحده الذي ينبغي أن يخلق الشعور بنوع المقام للتعبير عن الفكرة العامة، وهذا الاتجاه اللحني هو الانطلاق الذي يبدأ منه باكتشاف الأصوات التي تستطيع أن تنقل أحساسة النفسي في هذا التصرف، وغالبا ما يتجنب القارئ أو العازف، الجمل الموسيقية المنتظمة في تماثل رتيب فتزداد الجمل الموسيقية استطالة وامتداداً كلما أزداد القارئ انسجاماً وهو ما يشجع عليه بعبارات الاستحسان من المستمعين، وفي الارتجال ينطلق خيال قارئ المقام، ولا تحده حدود فهو مُسَيّر بوحي من مزاجه وشعوره بالجو النفسي، فتمثل أرفع اختياراته اللحنية مازجاً معارفه النظرية والثقافية، كونه مطالب بطرح جملاً لحنية بعيدة عن التكرار والاطالة في المحدودية، مضافا لتلك الامكانات القرائية والتعبيرية، الوعي الفلسفي والنفسي المتقدم في توظيف الصوت المنتشر الخارج عن المألوف، بحيث يدخل القارئ في مرحلة الانسلاخ عن واقعه وموجوداته، ليستقر في قمّة الطرح الإبداعي غير المألوف، وهذه واحدة من الاشتراطات لنظرية الجشطالت في حباكة تلك المشتركات التي تكون الشكل المتكامل في صناعة الجمال الغنائي داخل قالب المقام العراقي .

نظرية الجشطالت والبيئة المكانية والصوتية والإيمائية لقالب المقام العراقي

بما ان هذه النظرية تشتغل على شرطيات الكليات مجتمعة لقالب المقام، لا بدّ من الاحتكام على البيئة المكانية والخاصة لها، والمقصود بهذا، هو المكان المثالي بموجوداته وحيثياته، ابتداء من البيئة البغدادية وما يعتليها من التوازن اللوني والحسابي في النسب التماثلية مع حجم المكان، حتى المناخ في استخدام (المعطرات الاستنشاقية)، وما هو أقرب لفكرة طرح تلك اللكنات البغدادية، والتقريب من فهم ممزوجاتها الجزئية ضمن النظرية الجشطالتية، كذلك، الاهتمام بمتقاربات هذا النمط البغدادي ومكوناته المتماسة التي توحي للشعور بهذا القالب، ذات الابعاد الخالصة والمتواردة احساساً وشعوراً، مما يساعد ذلك على رسم الصورة الختامية في المعنى المتكامل لمنظور هذه النظرية في الحكم على ذلك المكون الصوتي الغنائي بمجمل محمولاته من الجمال والقبح والتقنيات والضوابط والتلكؤ، وكل المتغيرات الخاضعة للاحتكام، فالتنظيم داخل الاجزاء لمجموعة العناصر والمشتركات التي تتصف بالتغيير السمعي والمظهري والايمائي، فهي إذن خاضعة بطبيعة الحال إلى تلك النظرية ووضع مرتكزاتها الخاصة لبنائها وفقاً للتوافقية الناضجة، وبعد الاستماع لعدد من القراءات لمقامات متنوعة المواصفات ضمن الجانب الكلامي والايقاعي واللوني، يتبين ان هناك مجموعة من العوامل المشتركة في فاعلية نظرية الجشطالت على المعنى الوصفي للتقليدية في كيفية الطرح العام، وهذه العوامل الموضوعية هي بمثابة النقلة الجمالية في تجزئتها عملياً وتفاعليا ضمن المشترك الختامي لشكل المقام، ويمكن تحديدها بالآتي:

مجلة الأكاديمي-العدد 87-السنة 2018- ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

1 - تكاملية الاجزاء داخل المقام الواحد من خلال الروابط السليمة فيما بين المرتكزات التي يعتمدها هذا القالب الغنائي، ومراعات الجوانب الاكثر جزئية من خلال:

أ - القوة الصوتية، العامل الاحتكامي لذاتية القارئ، في جذب الانتباه نحو الموجودات اللحنية، من خلال الطبيعة الصوتية واستغلال فضائلها لتقديم الأمكن، بسبب تلك المنافسات والأصوات المتناظرة لدى قراء المقام.

ب - طبيعة الممكنات من العُرَب الصوتية، الظاهرة الاكثر قبولا كاستخدامات بعيدة عن المتكررات، وإضفاء خصائص اسلوبية ذات تميز وتفرد، والابتعاد عن ظاهرة التكرار إلا في المواضع الأساسية التي تكون أكثر إيجابية.

ج - الإمكانات الحركية الخارجة عن الأصول في المسار الادائي والتتابعي دور كبير في التميز، والتي هي جزء من التصرفات الفكرية والمنطقية، لصناعة المثيرات في جذب المتلقي، من حيث تحديد مناطق الوقوف الصحيحة والتحرك بتوافقية وتناسق للاحتكام الذوقي والجمالي، والتغيير في الخارج عن الثوابت من خلال استخدام الامكانات الفردية الاقتدارية .

د - الظواهر التعبيرية وجود موضوعي للإضافة الجمالية، تبعاً للذهنية والاستقراء للمتلقين والمحكّمين، من الناحية الثقافية والعمرية والبيئية، والتعامل معهما حسب الأغلبية .

ه - توظيف المنهج العلمي والاكاديمي والاستفادة من الإتقان المنهجي والفكري في التعامل مع القالب الغنائي، والحاجة الى نوع من التباين في الاسلوبية، والابتعاد عن استنساخ أداء الشخصيات الاخرى، وبهذا الأخير تحقق الناتج في الأعجاب للشخصية المستنسخة وليست الموجودة .

و - تنظيم الأجزاء لدى قارئ المقام، بشكل صحيح لتلك الأجزاء الأساسية، أي ربط وتنظيم كل العناصر والأجزاء في القالب بطريقة متناسقة ومُدركة .

2 - تكاملية الاجزاء داخل بيئة المقام العراقي من خلال الروابط السليمة ذات ملامح اكثر انسجاما في المتقاربات مع هذا النمط الغنائي من الناحية:

أ - المساحة –الستيج - المناسبة وبيئته البغدادية .

ب - المقاعد البغدادية (الخوص) والتوافقية مع الجو العام .

ج - المعطرات التي تنسجم مع نوع المقام وطبيعته المزاجية والنفسية .

د - الأزياء الشعبية (العام، من الصاية والعرقجين)، او (الخاص، من بدلة والسدارة) لقارئ المقام والفرقة الموسيقية .

3 - تكاملية الاجزاء داخل بيئة المقام العراقي من خلال الروابط السليمة ذات الملامح الأيمائية التي تساهم في تكاملية النظرية الجشطالتية، فهي الأكثر انسجاما في توفيق التكاملية من خلال:

أ - التكاملية في بعث تلك المنسجمات الحركية من خلال ملامح الوجه وتغيراته وفق الاداء لطبيعة الجمل الصوتية والمرتكزات الغنائية .

ب - توظيف الاشارات من خلال الجسد كعموم، واليد كخصوص بما يتفق مع مترتبات الطبيعة الغنائية المطروحة وما يتعلق بالعوامل النفسية المؤثرة على المتلقي .

مجلة الأكاديمي-العدد 87-السنة 2018- ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

النتائج والاستنتاجات

النتائج

يحظى مرتكز التكامل الجشطالتي بأهمية خاصة في بناء تلك الأجزاء الداخلة لقالب المقام، وهو النظام الاعلامي لمظاهر الحياة المختلفة، فان هذا المرتكز هو تفسير لمجموعة من العلاقات، التعبير والتناسق والتوافق، وغيرها، فان اثر المرتكز التكاملي الجشطالتي يعتمد على الصفة الفكرية والموضوعية والابداعية، كما وتعد الحاجة الشعورية التعبيرية والانفعالية من أولى الاسباب التي دعت الأفراد والمجتمعات في ايجاد المسالك والطرق الصوتية للتعبير وإخراج تلك الغصات والمتبدلات المزاجية، ومن خلال ما تقدم في الاطار النظري والتحليل الوصفي لقالب المقام العراقي توصل الباحث الى عددا من النتائج هي:

1 - تُعد نظرية الجشطالت من المفاهيم الأساسية في تحديد الملامح لمكونات المنتج الغنائي.

2 - ان الفن الغنائي هو إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي لتكون مُعّبرة عن الوجدان البشري.

3 - ان نظرية الجشطالت ليست إدراكا للجزئيات أو عناصر تجمع بعضها إلى بعض لتكوين المدرك الحسي، وإنما هي إدراك الكليات ثم تأخذ الجزئيات تتمايز وتتضح داخل هذا الكل الذي تنتمي إليه، والتي يتم تغيير بعضاً من مكوناتها لأسباب قد تكون وظيفية، أو جمالية، أو معنوية.

4 - لهذه النظرية منظومة متكاملة ذات جانبين هما (الظاهري، والفكري)، وهي تشمل الجانب الفكري للفنان (المؤلف)، الذي يعمل بتنظيم العلاقات اللحنية معتمداً على المكونات المحددة للتعبير عن المعنى الذي يراه مناسبا .

5 - تكاملية الاجزاء داخل المقام الواحد من خلال الروابط السليمة فيما بين المرتكزات التي يعتمدها هذا القالب الغنائي، ومراعاة الجوانب الاكثر جزئية من خلال القوة الصوتية، والعامل الاحتكامي لذاتية القارئ، والعُرب الصوتية والإمكانات الحركية البعيدة عن التكرار والوظائف التعبيرية، أي ربط وتنظيم كل العناصر والأجزاء في القالب بطريقة متناسقة ومُدركة .

6 - تكاملية الاجزاء داخل بيئة المقام العراقي من خلال المساحة المناسبة وبيئته البغدادية، والمقاعد المناسبة، والمعطرات المناسبة، والأزياء الشعبية المرتبطة في المقام العراقي .

7 - تكاملية الاجزاء داخل بيئة المقام العراقي من التكاملية في توظيف الإيماءات لملامح الوجه وتغيراته، والاشارات من خلال الجسد واليد، وما يتعلق بالعوامل النفسية المؤثرة على المتلقي .

الاستنتاجات

بناء على ما جاء في النتائج، يستنتج الباحث عددا من النقاط المرتبطة بنظرية الشكل (الجشطالت)، ومدى أهمية تطبيقها على القوالب الغنائية كافة، والمقام العراقي بحسب هذه الدراسة، كونها تعي اصحاب التخصص في تنشئة الثقافة العمومية في استقراء كافة الجزئيات واقرارها مضموناً تكاملياً في مناخ موحد يحتوي على كل متعلقات وفلسفة بنائه الظاهري والجوهري وكما مبيّن ادناه:

1 - اعتماد التنظيم الفكري والثقافي والذوقي، في إطار المتغيرات العامة، منطلقاً لتأسيس بناء متكامل ضمن حدود أجزاء قالب المقام العراقي .

2 - تتحقق الإفادة من مرتكزات قالب المقام العراقي في نظرية الشكل، كتعزيز المفاهيم والعلاقات في الحياة المجتمعية والمناسبات الوطنية والانسانية، وتتسع تلك الإمكانات باتساع المعرفة والثقافة بأصول معنى هذه النظرية .

3 - النظرية الجشطالتية، تعزيز للشكل الغنائي وطبيعة توظيف النشاط المزاجي الذي يفسر المتقلبات الحياتية، والمتغيرات النفسية والمزاجية، كجزء جوهري في استقراء المادة من ناحية جمالية متكاملة.

4 - تشترك هذه النظرية في خلق تناسق بين جميع المرتبطات، والمستخدمة فطرياً من دون الثقافة الفلسفية المقرونة بتعميماتها، أي الواقع المنهجي في تأكيدها وتطبيعها أكثر واقعية .

3 - الاستخدام الأمثل للمرتكزات الثابتة في قالب المقام، والتعبير الأمثل في استخدام تلك الفضائل الجمالية من الديناميك .

المصادر والمراجع

1 - القرآن الكريم: سورة الإسراء، الآية (84) .

2 - الرازي، محمد ابن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، الكويت: (دار الرسالة)، 1982م، ص 344.

3 - إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، الجزء الأول، استانبول، تركيا: (دار الدعوة، مؤسسة ثقافية للتأليف والطباعة والنشر والتوزيع)، 1989م، ص 491.

4 - سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، ترجمة عبد الباقي محمد إبراهيم ومحمد محمود يوسف، القاهرة: (مؤسسة طباعة الألوان المتحدة)، 1968م، ص 24.

5 - جون ديوي: الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، القاهرة: (دار النهضة العربية للنشر)، 1983م، ص193.

6 - سانتيانا، جورج: الإحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، القاهرة، نيويورك: (مؤسسة فرانكين للطباعة والنشر)، (د. ت)، ص 120.

7 - ريد، هربرت: حاضر الفن، ترجمة سمير علي، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، 1986م، ص89.

8 - كمال ريسان أحمد: الطراز العالمي وأثره على العمارة الحديثة في العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد: (جامعة بغداد، كلية الهندسة، القسم المعماري)، 1996م، ص 37.

9 - ينظر: اسعد رزوق: موسوعة علم النفس، الطبعة الأولى، بيروت: (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، 1977م، ص 52.

10 - نجم عبد حيدر: التحليل والتركيب في العمل الفني التشكيلي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير مطبوعة، بغداد: (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة)، 1996م، ص 169.

11 - راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، العراق: (دار الشؤون الثقافية العامة)، 1986م، ص 12.

12 - ينظر: آرنست، كاسيرر: فلسفة الأشكال الرمزية، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، بيروت: (مركز الإنماء القومي)، 1988م، ص 61.

13 - ينظر: قاسم حسين صالح: الإبداع في الفن، العراق: (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، مطبعة جامعة الموصل)، 1988م، ص21.

14 - ينظر: الأعسم، باسم عبد الأمير: مفهوم الشكل في الخطاب المسرحي، العدد الأول، بغداد: (المجلة القطرية للفنون)، 2001م، ص 36.

15 - ينظر: كمال ريسان أحمد: مصدر سابق، ص 37.

16 - Arnhem, Rudolf, Art Visual Perception of the Creative eye , Berkeley University of California , 1974 , p. 172.

17 - Konemann. The Story Of Architecture Of The 20th Century. 1960 . p. 78-91.

18 - الغريب، رمزية: التعلم دراسة نفسية تفسيرية توجيهية، القاهرة: (مكتبة الانجلو المصرية)، 1978م، ص 223.

19 - شهرزاد قاسم حسن: دراسات في الموسيقى العربية، الموسيقى العراقية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الاولى، بيروت: (دار نعمة للطباعة)، 1981م، ص ص 183 – 184.

20 باسم محمد احمد: توظيف آلة الكلارينيت في عزف الموسيقى العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد: (جامعة بغداد، كلية الفنون الجملة)، 2015م، ص 34 .

21 - شهرزاد قاسم حسن: دراسات في الموسيقى العربية، مصدر سابق، ص119 .

22 - باسم محمد احمد: توظيف آلة الكلارنيت في عزف الموسيقى العراقية، مصدر سابق، 2015م، ص 35.

23 - الرجب، هاشم محمد: المقام العراقي، الطبعة الثانية، بغداد: (منشورات مكتبة المثنى)، 1983م، ص32.

24 - الكردي، عبدالله علي محمد: فن الإرجال في الموسيقى العربية، اطروحة دكتوراه غير منشورة، القاهرة: (جامعة حلوان)، 1984، ص ص224 -225.

25 - الوردي، حمودي: الغناء العراقي، الجزء الأول، الطبعة الأولى، بغداد: (مطبعة اسعد)، ١٩٦٤م، ص٧٤ .

26 - مؤتمر الموسيقى العربية في القاهرة: لجنة الموسيقى الآلات، القاهرة: (د.ن)، 1932م، ص34 -36.

مجلة الأكاديمي-العدد 87-السنة 2018- ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

27 - ينظر: الرجب، هاشم محمد: المقام العراقي، الطبعة الأولى، بغداد: (مطبعة المعارف)، ١٩٦١، ص٤٩.

28 - ينظر: عزيز علي: عزيز علي أقواله وسيرته وفنه، الطبعة الأولى، بغداد: (مكتبة النهضة)، ١٩٩٠، ص١٣.

كذلك ينظر: الوردي، حمودي: مصدر سابق ، ص٩١ .

29 - ينظر: العباس، حبيب ظاهر: منهل المتسائل عن الموسيقى واخبار الغناء في العراق القرن العشرين، بغداد: (دار الثقافة والنشر الكردية)، 2012م، ص224.

30 - ينظر: حمودي الوردي: الغناء العراقي، الجزء الأول، بغداد: (مطبعة أسعد)، 1964م، ص91.

31 - ينظر: العامري، ثامر عبد الحسن: الغناء العراقي، الطبعة الأولى، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٨٨م، ص٢٤٣. كذلك ينظر: الرجب، هاشم محمد: مصدر سابق ، ص٣١٥ .

32 - ينظر: أسعد محمد علي: في اصول الموسيقى الفلكلورية، بغداد: (مطبعة دار الساعة)، 1976م، ص12.

33 - ينظر: احمد محمد عبد ربه موسى، واحمد صبحي ابو ديبة: مدخل لدراسة الموسيقى، فلسطين: (د.ن)، 2008، ص95.

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 87-السنة 2018-

Iraqi musical Figurative theory (Gestalt) and its applications in templates

.....Waleed Hasan Al-Jaberi

Abstract

The musical templates are the fundamental reason for admiration and interest among a lot of cultural and societal medias because of the beauty of it's melodic value, where a lot of Iraqi singing and music specialists and composers try to consolidate daily life idea and translate it into music in a manner that preserve the template and rhythm horizontally and vertically, through the involvement of the scientific and philosophical concepts and theories of modern thought to reach the recipient,, as is the theory of form (Gestalt), one of the most important theories that stretched to their interpretations to the field in general art and in music science, especially, as an area that can be manifested as partial components template music, connecting and grasp form and its relationship to portions, where this theory has become a creative process to be able to actually understand the aesthetic process in the Iraqi singing templates secrets, specifically the Iraqi Maqam template, it has dealt with this research a range of related subjects in shape theory (Gestalt), the first chapter included methodological framework for research, represented by the problem and the importance of the research the aim of the research, to identify the shape theory and its applications in the Iraqi Maqam template, and the study of their role in the musical culture in Iraq. The second chapter is the theoretical framework, exemplified by the following axes: (theory of form-Gestalt), and (Iraqi musical templates). While the third chapter included the research methodology, society, and the research samples, and the application of this theory to the Iraqi maqam template, in the fourth chapter the researcher suggested a number of findings and conclusions, and a number of recommendations and suggestions, and finally a list of references.