DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/497-514

الثابت والمتغير في فن الغناء الكوردي بين الماضي والحاضر

كونا قادر محمد [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/1/12 , تاريخ قبول النشر 2020/2/20 , تاريخ النشر 2020/9/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخَّص البحث

يهتم هذا البحث بدراسة الثابت والمتغير ضمن الواقع الغنائي في إقليم كوردستان العراق، وتحاول الباحثة التطرق الى أهمية هذا الموضوع ضمن بحث يخدم الثقافة الكوردية، والمساهمة في توطينها فكرياً، وزجها الى المراكز التي تقوم بدراسة العلم الموسيقي والغنائي في أي بيئة حضارية، ان كانت ضمن حدود إقليم كردستان او خارجه، فنحن نجد أن هذه الدراسة التي تتناول موضوع (الثابت والمتغير في الفن الغنائي الكوردي بين الماضي والحاضر)، يستحق البحث والتقصي لجميع حيثياته، كونه من الضرورات الاكاديمية التي تساهم في التعرف على العمق التاريخي الفني والغنائي في التراث الكوردي، إذ قامت الباحثة بالاعتماد على المصادر والمقابلات، والتي بينت مكانتها والمتغيرات داخل مجتمعها، اضافة الى مظاهرها امام الواقع البيئي، فاعتمدت الباحثة المنهج الوصفي الذي يقوم على تحليل ونقد الظواهر الموسيقية والغنائية، للوصول الى تحقيق هدف البحث، على اساس مناقشة الحقائق والآراء حول ما هو متعارف عليه في موضوع الثابت والمتغير في الغناء الكوردي، فقد شمل البحث أربعة فصول، تضمن الفصل الأول، الإطار المنهجي للبحث، متمثلاً بمشكلة وأهمية وهدف البحث. وفي الفصل الثاني، الإطار النظري المتمثل بالموضوعات الآتية: (الفن الغنائي بين الماضي والحاضر، وأسباب الثابت والمتغير في الغناء، وواقع الفن الغنائي في إقليم كردستان العراق). وأشتمل الفصل الثالث منهجية البحث، وتحليل عددا من النماذج. أما الفصل الرابع فقد ضم النتائج والاستنتاجات، ثم وضع عدداً من التوصيات والمقترحات وأخيراً قائمة المصادر.

الإطار المنهجي

مبررات البحث:

وجدت الباحثة ظاهرة التأثير والتأثر في الفن الغنائي الكوردي مع الأنماط الغنائية الأخرى البعيدة والقريبة، وقد تكون متغيرة بعضاً وثابتة بعضاً آخر، بسبب إمكانات وطاقات ورغبات الأجيال المتعددة المفاهيم والمتلونة الامزجة، فقد اختارت تلك المستحدثات في التحوير والتصريف والتنويع والخروج عن

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة السليمانية, gonaqadir1@gmail.com.

السهولة، ذلك كله هو من الظواهر الطبيعية التي تتجاذب والواقع الجديد، باعتبار الطاقة النفسية والمزاجية والعقلية كلها تتماثل مع الفكرة المتوازية وصفاً ومضموناً داخل صومعة الحقيقة الحاضرة في هذه الفترة، بما فيها من عناوين ومتغيرات سياسية واقتصادية وجوهرية للفرد والمجتمع، فتطرأ تغييرات وتحويرات لا تكون واضحة الا عند المختصين والباحثين الذين يتناولون تلك الأعمال بالبحث والدراسة، وكيفية التعرف على ما يميز كل منها وما طرأ عليها من تغيير عبر الزمن، وهذه المتغيرات قد تكون شمولية او قد تكون ذات اسلوب في البناء الايقاعي واللحني، فترى الباحثة أن الجانب السمعي المتناقل يكون حالة طبيعية بسبب الطاقات العقلية المتنوعة والمتبدلة أثر الاكتساب المعرفي وتراكم الخبرات، التي تساهم في استيقاظ عدداً من الخلايا الخاملة عند الفرد، فهي تستعيد نشاطها إذا لازمتها مجموعة من التعقيدات الحياتية والصعوبات الإنسانية، لتساهم في تحقيق ورسم ملامح موجودات الجمال الفني، لطالما أن الظروف الحياتية قابلة لتلك المتغيرات بسبب مجموعة المظاهر الواقعية الثابتة، فإن جميع الألحان القديمة تتغير للأجيال المتعاقبة، وهنا يبدأ دور الذكاء ودور الابداع في تجديد السابق بما يتناسب مع الثقافة الحالية للمجتمع.

فيذكر الناقد الموسيقي (اسعد محمد علي) قد تتعرض نتائج تلك التغيرات خسائر نسبية لتلك الثوابت النفيسة التي ترجم الإنسانية من عصر لآخر، وقد لا تؤثر على أصالتها مجموعة من البسائط الطارئة على الأصول والمحتويات، ولكن قد يكون التأثير على الشكل الخارجي والمضمون الداخلي أحياناً لتلك الألحان بنسب غير مقاسة الا من خلال ذلك المتخصص. (Asaad Muhammad Ali - 1974 - p. 40) فالأغنية الكوردية تتميز بالبساطة في اختيار المفردات والتلقائية في احتكام صيرورة الإيقاع المتفاعل واللحن الواضح، والتعبير بما يتلاءم مع مضمون معنى الجمل في جميع حلقاته إذا كان لحن مركب من الأجزاء، أو من الجزء الفردي المتكرر، وما يساهم بتغيير الموضوعية اللحنية والايقاعية بما يتلاءم مع عصرنة وتكنلوجيا الوقت الراهن، وهذا ما يتطلب من تحديد الفكرة ونضج التلاقح مع اللحن ومكونات الالفاظ التي تتناسب مع جميع الحلقات الموضوعية لتأسيس العمل الغنائي الأقرب الى الديمومة، فيؤكد ذلك (تيمور) بقوله "تنتشر الاغنية بسرعة ويتناقلها الشعب بسهولة، فتغزو البلاد، ومنها ما يغزو المجتمعات الأخرى عبر العصور، من خلال مؤلفها وملحنها وتعيش هي كأغنية شعبية لتمثل روحه ومعتقداته وطباعه وعاداته وتقاليده، وكلما كانت الأغنية بسيطة وسهلة الأداء، أقبل الشعب على ترديدها والحفاظ عليها". (Ahmad Taimur - 1979- p. 44)

أما الثابت فيمكننا تشخيصه بتلك المرتكزات التي لا تقبل ولن تسمح بالتغيير، كونها أما ان تكون ثابتة الأصول في الاطر والأسس لمضمون اللحن وايقاعه، أو يكون ضمن الفكر الملاصق لتلك الجذور العائدة للمدرسة الكلاسيكية (المحافظة)، وهذه المدرسة هي مجموعة من الافراد وقد تكون جماعات، تحاسب وتعادي جميع المقترنات بمن يطلقون عن افكارهم (بالمدرسة المجددة)، وبتلك الأفكار المتباعدة في الالتقاء، (المدرستين) صيغت مجموعة من المفاهيم والظروف والقواعد لكلٍ منها، ففي الغالب تتحدد المدرسة الكلاسيكية بشكلها المنغلق ضمن حدود ثابتة تقيد نفسها بحدود التكرار والمعنى، اضافة الى الاعتزاز في دعم التوجه نحو اعادة القديم ونشره والمحافظة عليه بشتى الوسائل، لترفع من مكانته الفنية مثل الاصالة والتطريب لتأكيد ثبوتيتها وبقائها كما هو الأصل، أما المدرسة المتجددة تعمل على عكس ذلك تماما، فهي تعمل بقوة كسر القواعد القديمة وجعل الفن الغنائي يسير باتجاه مفاهيم متطورة وحداثة مستمرة ومواكبة

الزمن، وهذه المدرسة تشجع الملحن والمغني والمنتج في التفكير باستخدام الات الاوركسترا والخروج عن كل ما هو قديم ومألوف، من أجل كسب شريحة كبيرة من الجيل الواعي المواكب لتقنيات السهولة في كل ما هو متوفر.

ان تلك التوجهات الفكرية المتقاطعة في تحديد المعالم الأساسية للثابت والمتغير في الاغنية الكوردية، قد تكون صحية الى حدٍ ما، فهي تمثل الموضوعية الإنسانية لتلك العقول التي تطلب لنفسها حق العطاء وحق المحافظة وحق ابداء قانونها العقلي المتحكم في كيفية أيصال الاغنية الكوردية على منشأ معين، وهذا يولد لنا الظاهرتين المهمتين، هو تحديد معالم الميراث الغنائي ومعرفه جذوره الحقيقية من خلال المتمسكين بـ(الكلاسيكية)، مع مقررات الفكر المعاصر واستيعابه لتلك التراكيب المتجددة والتي تتمثل بالمدرسة الثانية، (المدرسة المتجددة)، وهذه الدراسة سنحاول من خلالها التعرف على ما هو ثابت وما هو متغير، من خلال الاستماع والتحليل للنتاج الغنائي في (إقليم كوردستان العراق)، مما دعا الباحثة تحديد عنوان بحثها وهو (الثابت والمتغير في الفن الغنائي الكوردي بين الماضي والحاضر).

أهمية البحث:

تكمن اهمية هذا البحث بتسليط الضوء على (الثابت والمتغير في الفن الغنائي الكوردي بين الماضي والحاضر)، كما انه يخدم الثقافة الموسيقية العامة والعلمية من الجانب العملي والنظري، كما ويُعد اضافة معرفية الى المكتبة العراقية والمعلوماتية التي يمكن ان يستفيد منها المختصون لتكاملية مشاريعهم الارتكازية القادمة، ويفيد المهتمين الذين يعملون ضمن إطار هذه الحلقة.

هدف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن (الثابت والمتغير **اللحني والإيقاعي** في الفن الغنائي الكوردي بين الماضي والحاضر).

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: الأغاني في إقليم كوردستان العراق.

الحدود المكانية: إقليم كوردستان العراق.

الحدود الزمانية: للفترة بين (1970 الى 2018م)

الإطار النظري

الفن الغنائي بين الماضي والحاضر

يُعد الفن الغنائي احد الوسائل الأساسية عند جميع المجتمعات، كونه عنوان الثقافة الحياتية التي تصوغ الكثير من المظاهر والأفكار والتغيرات الشعورية والنفسية في كافة البيئات وبمختلف اللغات العالمية، ويعمل الفن الغنائي أيضاً في مختلف الأديان والمعتقدات والطبقات الانسانية، فيذكر (الكردي) دخول الجماليات اللحنية في الجوانب الدينية، إذ "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". (Abdullah Al-Kurdi - 1984 - p. 224)

فموضوع التركيب والتحليل الادائي والصوتي ليس فقط في الغناء بل في جميع الاستخدامات، هو الأكثر تداولا في الزمن الراهن، كونه المؤشر السليم لفهم الأصول والقيم والعادات والتقاليد للمجتمعات من عناوين النصوص والبناء اللحني والايقاعي، والتقنيات الادائية التي توصلنا الى معاناة البيئات ونوع اناسها وأذواقهم، كما تبين لنا وتوصلنا الى التقلبات السياسية والمسببات في تسيد المشاعر (كالأحزان أو والافراح أو الخوف، وغيرها)، وصولا الى فهم الطِباع والدوافع التي تقودهم الى معاني القوانين التي تشترك بطبيعة الانتماءات البيئية والوطنية، فهناك الاغنية الجديدة التي ترتكز على أصول ونمط آخر يسمى (بالأغنية الشعبية)، والتي ترتبط بتاريخ المجتمع كأحد أبرز المظاهر في تكوين الوعي الجمعي.

قد تشترك الاغنية بين القديم والحديث بعدد من العناصر، أهمها النمط المقامي، والنمط الايقاعي، وفهم موضوعة الجملة الطويلة والقصيرة، وغيرها، وهناك أيضاً العناصر الذوقية، التي تعتمد على شخصية واسلوبية المؤسس لتراكيب العمل الغنائي، الذي يعتمد على مجموعة من الوظائف الدينامية التي تضيف المعالم الجمالية بين ثنايا العمل، منها (الفبراتو، والاباجاتورا، والكريشاندو، والديمنوندو، والكليساندو،...الخ)، فهي كثيرة يتم توظيفها من خلال الذوق والتأسيس على ماهية الجمل المناسبة لرسم موضوع يحتاجه المجتمع كجزء من مظاهره ومعاناته وافراحه ومزاجه المتبدل بحسب الظروف العامة، وهذا ما يؤكده (الرجب) بقوله: ان "الغناء فن له اصول وفلسفات، وهو لون من ألوان التعبير الموسيقي الإنساني بالألفاظ والجمل التي تحمل المعاني وتعبر عن الأحاسيس والانفعالات النفسية كالفرح والحزن". (Muhammad Hashem Al-Rajab - 1983- p. 32) بعد الإنتاج لذلك المضمون الغنائي، يتحول الى الأهم، الا وهو المتلقي بمختلف شرائحه، قد يكون مقبولا أو قد يكون مرفوضاً، وإذا كان مقبولاً يتحول بعد عقود زمنية الى إرث فني ووطني وحضاري للفئات البشرية اللاحقة، "فالغناء 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". (Shahrazad Qasim - p. 119) كما ورد مصطلح الأغنية في المُعجم الوسيط أن هو ما يترنم به الكلام الموزون وغيره، وجمعها أغان، و(الغناء) هو التطريب والترنم بالكلام الموزون ويكون مصحوباً بالموسيقى ..... و(الأغنية) وضع لها صوتاً موسيقياً مناسباً تغنى به ما يترنم ويتغنى به، والأغاني: جمع أغنية وهي ما يتغنى به من الأصوات. (Ibrahim Mustafa - p. 664) وفي الغالب لا يحتاج المجتمع الواعي الفن الغنائي البعيد عن مطالبه الإنسانية وذوقه، والقبول يعتمد الى الشعور باللحن ومركباته، فهو مترجم حقيقي يستجيب لمعانته الوطنية والوجدانية والعاطفية، ليتحول الى منهج واقعي وموضوعي للتعريف عن الطبيعة الثقافية والعقلية للمجتمع الحالي.

ان مساهمة الفن الغنائي في تلك الحالتين، (القديم والجديد)، يخلق وعي يتوافق مع أنماط التفكير بما يتفق مع الفترة الزمنية ذاتها، فيذكر السيد (علي عيسى)، باتخاذ فكرة التراث والمعاصرة حيزاً واسعاً في الأوساط المعرفية والفنية أيضاً، وما زال يطرح الموضوع من عدة زوايا ومفاهيم، مثل (التراث والتجديد) أو (الأصالة والمعاصرة)، وأهمية التحديث في جميع المستويات الحضارية، وقد أنسحب النقاش الى الموسيقى والغناء كأحد مكونات الثقافة في أي مجتمع، مما دعا المؤلفين الموسيقيين العراقيين لتسخير وتوظيف عناصر

غنائية من التراث والموروث الغنائي الشعبي، أو الاستفادة منه كعنصر فني جمالي يخدم العمل الموسيقي من جهة، وكذلك هو أعادة صياغة جمالية لذلك التراث الغنائي الشعبي. (Interview with Ali Issa)

يضيف السيد (آري)، بأن الأغنية الشعبية تبقى مليئة بالعفوية والبساطة لهويتها الوطنية والتاريخية والثقافية، وتمثل (الحمض النووي الثقافي)، لأي مجتمع أن صح التعبير، فضلا عن تأثيرها لمجمل النتاجات الغنائية، فالكثير من المؤلفين الموسيقيين في الشرق والغرب، كالمؤلفين القوميين الروس الذين استلهموا أغاني شعبية في ثقافتهم، وغيرهم الكثير من المؤلفين الأوربيين الذين أخذوا ألحانا شعبية من (هولندا) ومن الألحان الشعبية التي أستعارها (الألمان) في المسرحيات الغنائية والأعمال الموسيقية الكبرى، أغنيات الزفاف في أوبرا (فرايشوتز) من مؤلفات (فون فيبر)، والحان شعبية ريفية في أوبرا (الناي السحري لموتزارت) وأغنية (الحفيد الأكبر) في موسيقى الكرنفال من أعمال (شومان). (Interview with Ari Qadir Muhammad)

يذكر السيد (نمير إبراهيم)، أن الكثير من الملحنين ما يدّعون، كلام يساق باتجاه التباهي، بدعوى أنها ميزات تتميز بها الموسيقى الشرقية كتعدد السلالم والفروع، وما يرددونه بأن الموسيقى الشرقية ليست بحاجة للتوافق الصوتي الهارموني. (Interview with Nameir Ibrahim) وهذا التساؤل يؤدي باتجاه مقارنة الملابسات الموضوعية لحالة من المقارنة الجذرية بجماليات البناء اللحني للأغنية كما خلدتها الكتابات القديمة في أهميتها وبين النظرة لتجديد تلك المنتجات الغنائية بالاعتماد على المنهجية العالمية توافقاً مع المتمسكين بالقيم الأصيلة، وبالتضاد مع الجماعة المتحررة الداعية بالتغيير والتجديد وفق المعطيات الجمالية، ويذكر (الرواني) بقوله: "أن هذه الموسيقى تقف عاجزة عن التعبير عن أي معنى أو أية عاطفة، فالموسيقى الشرقية لا تملك بذاتها أية قدرة تعبيرية، وإنما تكاد تجربتنا الموسيقية كلها تنحصر في الأغاني وحدها، فإذا بحثت عن موسيقى خالصة فلن تجد إلا محاولات بدائية قصيرة، لا تعبر عن شيء، وليس لها شأن يذكر بجانب الأغاني، ولا تؤثر على الجمهور أدنى تأثير". (Hussein Al-Warani - 2014)

تبقى اللغة الصوتية أو الغنائية، أحد الأُسس الثقافية المهمة، شأنها شأن (الشعر، والرقص، والرسم وغير ذلك)، فتلك المنظومة المتكاملة الأطراف التي تصب في المشترك الجمالي الأصلي الذي يجمع أطراف الفن كوحدة واحدة، والمنبثق من العقل بواقعه المتمسك بالمظهر الكلاسيكي (القديم)، أو المظهر المتجدد (الحديث)، ليأخذ تقييماً إنسانياً ووصفا أو حُكماً لمضمونه مع الواقع المجتمعي وثقافته التحكيمية الجادة، رغم اننا اليوم نفسر مفاهيم التلحين بمختلف أشكاله، على انه المزيج العفوي بين الكلمة والجملة اللحنية، التي قد تكون متناقضة الفكرة، وعدم التماسك بين اللفظة والنغمة، وذلك ما يجعل من اللحن طافيا بمرونته مبتعدين عن التطابقية والتكامل في نقل الصورة الجمالية للمتلقي. "لذلك انصبت جهود الباحثين والنقاد علميا وبحثيا على كشف أسرارها الموسيقية وتدارس ابعادها التي تجتمع تباعا بخصائص اللغة والعلم والصناعة والفن، لذلك فهي واكبت نموّها على مر العصور في تدرج يتماشى مع نضج المجتمع من خلال تفكيره وتطور احساسه بالجمال والتذوق". (Mahmoud Al-Qatat - 2006- p. 9)

أسباب المتغير والثابت في الغناء

تعد الحاجة الشعورية التعبيرية والانفعالية من أولى الاسباب في تأسيس الفكرة الأساسية من موضوعة (الثابت والمتغير)، فهي التي دعت الأنا والاخرين مجتمعين بتحرير النفس وتأطيرها بحرية الاختيارات والرمزيات الدلالية في صناعة الظاهرة الأكثر قبولا وجمالا، والتعبير وإخراج تلك الغصات المنتشرة في البيئة، فتصنع ما هو الأحدث الذي يتناقض مع قضية الثبات في صناعة البناء الغنائي الواضح بمعالمه المتجددة، ومن المؤكد يحتاج ذلك داعم أساسي مثلا:

1- البيئة والجغرافيا: المنطقة ومن حولها والتأثيرات الخارجية الغنائية والايقاعية، ليساهم الواقع البيئي بالمشتركات في أحياناً كثيرة، للالتزام بالترابط الثقافي والاكتساب في معانٍ متعددة الى رسم الحاجة العامة في صناعة البناء اللحني الحديث.

2- اللغة، والنص: يتغير البناء اللحني وفقاً لمضمون اللغة المستخدمة، فاللغة لها خصائص تنتحل الشخصية اللحنية المتقاربة، ومن ضمن طبيعة اللغة، فللنص دور أيضا في بناء الفكرة والمساهمة على تبويب التجديد ضمن المفردة المستعملة في انتاج العمل الغنائي، بل حتى يدخل التغيير في اللفظة، بمعنى ان هناك مجموعة من المعاني الكلامية ليس لها دلالة الا دلالة ذاتها، مثل (الآهات، والهمهمة، والونونة... وغيرها)، هذه أيضا تدخل ضمن واقع التبديل والتجديد في صناعة المنتج الغنائي.

3- الجسد (والعمل): تتأقلم أحيانا المتغيرات بما تحتاجه النفس في تحفيز الجندي، والرياضي، أو تنشيط الطفل، وغيرها من الأمثلة الكثيرة، كلها تدخل ضمن الظاهرة النهضوية في صياغة المفيد للعامل والجندي والتلميذ، وكل المهن، هنا يحتاج المهندس الموسيقي والمؤلف الغنائي في تحديد المفيد ليساهم في تشييد المهنة بالأطر القويمة لتكون مفيدة بالاندفاع والتحريض للجانب الإيجابي.

4- المنافسة: أحياناً تتحول تلك الابداعات والابتكارات والأنشطة الدماغية في صناعة الاجمل الى صدامات بين الملحنين، فمنها ينتج بالمديح وأخرى بالذَمْ، وكلها هي تنتج المتغير في الإنتاج.

أما المسببات الجذرية المتعلقة ببعض الحقائق والظروف الإيجابية، والتي تقع ضمن حدود تلك الفترات والإدارات التي تدير الواقع الحياتي والثقافي باتجاه الاعتدال والتغيير الانجح ضمن المنظومات العقلية المتبدلة، ومن خلالها يتجه تغيير الواقع الغنائي بمقدار الظروف المتشابكة بعنونة الثقافة، والتي يمكن أن نقول عنها الظروف الإيجابية مثلا:

1- دخول أجهزة التوثيق الصوتية: على انها تحيل الدافعية الفردية والجماعية لتغيير المنتج الغنائي، وتفعيل الأتجاهات الإبداعية باتجاه التجديد، لإضافة الدلالات الجمالية بطرق تتناسب مع الواقع في كل فترة وجيل، مما يؤدي الى تثبيت شرعية الاسماء وعناوين المنتجات الغنائية الأكثر تمازجاً مع الذوق الجماهيري، ثم الانطلاق باتجاه الصناعة الحقيقية للتراث، وعلى سبيل المثال، ساهم جهاز (الغرامافون) الجهاز الحاكي الذي دخل الى العراق سنة (1925م)، مساهمة كبيرة في توثيق عددا كبيراً من المنتجات الغنائية، وعلى مختلف المراحل والظروف، وصارت المادة المسموعة منتشرة في الأسواق والمقاهي، ويمكننا أن نحدد هذا مسبقاً، بأنه سبباً ضمن أسباب اخرى في تغيير المعطيات الإنتاجية في واقع الغناء، فقد ساهم ذلك بإعطاء الملحن دعماً وتحفيزاً في دوره ومبتكراته اللحنية.

2- التلاقح الثقافي: من الطبيعي يحدث تغيير في صناعة المنتج الغنائي، اذا كانت هناك دعامات فكرية وموسيقية من بيئات أخرى، فهي تصنع التشابه الشرعي في تأسيس المادة الموسيقية الاحدث والاجمل، وهذا التلاقح يحدث لعدة ظروف، منها المشاركات المتكررة والمتبادلة في مهرجانات دولية، كونه يضيف للملحن افق ووعي متجدد لاكتساب الخبرات من قبل النظراء في صناعة الجمال الموسيقي والغنائي، وتلك المكونات الجمالية المتغيرة والمتمازجة بشرعية رسم الفكرة ودلالاتها الأكثر تأثيراً لتحتل موقعاً مهما ضمن المزاج الفكري للمتلقي.

3- دخول اللغة والثقافة الموسيقية: وهذا واقع آخر يمكن أن يكون المتسبب في تغيير العطاءات الابتكارية في رسم الصورة والمشهد الحياتي، ذلك من خلال رسم الصوت وتحويله الى لغة كتابية، تساعد الملحن في الاختيارات وتعدداتها، فالصورة المرئية تدعم الدلالات التي تعني المعنى للفكرة، ومن الجدير بالذكر، يعود الفضل في هذا الجانب المتلامس موسيقيا مع العلم الورقي الاكاديمي الى تأسيس تلك المراكز الموسيقية، فهي العمود الفقري الذي ساهم في تطوير وتغيير القابليات الفردية التي أدت الى تغيير المُنتج الموسيقي والغنائي، والدعم لصناعة الالحان بإطار علمي أكاديمي يختلف عن القوانين الكلاسيكية.

4- فهم الأطر العامة للقوالب الغنائية المحلية والعربية والعالمية: ومن هذا المنطلق تتولد الاقتحامات الأكثر جرأة في رسم التمازجات الإبداعية الموسيقية، وان كان ضمن الواقع التمازجي والتعليمي، ولكن التصاهر الذهني، يحتاج الى عقول تختلف باحترافها واكتنازها المادة والثراء اللحني والتعبيري، ونعتقد ان هذا التصاهر هو أصعب الانتاجات اليوم، فهو يحتاج الى بناء موسيقي وغنائي عمودي افقي، وهو الأكثر جرأة في التجدد الموسيقي المعاصر.

من المؤكد أن هناك أسباب أخرى وكثيرة تساهم في تغيير الواقع الفني وصناعة التغيير للمنتج الغنائي بواقع متجدد يستثير المتلقي بتقنيات واداءات جديدة، كتأسيس الفرق الموسيقية، والاوركسترات الكبيرة، ودور الإذاعة، والقنوات الفضائية، وعمل ورش تثقيفية، ... وغيرها، فكل الأسباب هي مفادها تقديم الابداع الصوتي للمتلقي بأجمل هيئة، لينال مكانة الثبات في النفس البشرية ليتحول الى أرث تسجله الدراسات والمكتنزات الثقافية العامة.

واقع الفن الغنائي في إقليم كردستان العراق

يُعد الفن الغنائي في إقليم كوردستان من الفنون الأساسية التي يعتمدها ذلك المجتمع وذوقه السمعي المُحب للحياة والفن والثقافة، وللطبيعة دور يساعد الفنان باختيار الاسلوب الأدائي بما يترجم تلك البيئة، فالفن الغنائي في منطقة (اقليم كوردستان العراق) يُنسب لاتجاهين، (فئة متمسكة بالتراث)، (وفئة متحررة تدعو للتجدد)، ولهذين الاتجاهين ظاهرة مشتركة هي الانبثاق الموسيقي الغنائي من خلال الإمكانات الفردية التي تحاول صهر الجمال التعبيري بالأفكار الحياتية ومتطلبات المجتمع من خلال المختصين والموهوبين، لأن الفن الغنائي هو ليس وليد اليوم، بل هو تراث الاقدمين والمادة الحيّة التي تعبّر عن عمق الحضارة الكوردية، فنحن بصدد دراسة مجموعة من الظواهر الجمالية الصادرة من بيئة جغرافية لمجتمع يختلف عن غيره، مجتمع قوامه الجسدي يتطلب بناء عضلي يتحمل صعوبات بيئية جبلية وطبيعة لأرض وعرة، حيث ترتبط هذه التوصيفات الظاهرية بالبعد الثقافي الكوردي، كون هذه الثقافة واحدة من الثقافات

القديمة التي تأسست من قِبل اجيال وعصور متعاقبة تمتد لفترات سحيقة في التاريخ تعود لأكثر من (ستة الاف سنة قبل الميلاد)، بموجوداتها الجبلية الشاهقة ووديانها وطبيعتها الخلابة، ومن المحتمل ان تكون هذه الفترة التاريخية متداخلة مع ثقافات الحضارات العريقة لوادي الرافدين.

فيذكر السيد (مصطفى)، أن الكورد هم مجموعة من الناس تعود جذورهم الى الشعوب (الهندو- أوروبية)، والتي أنتجت فيما بعد شعوب (الكوتيين، والكيشيين، والميتانيين)، ومجاميع بشرية أخرى سكنت مع مرور الزمن وبشكل متواصل بمحاذاة جبال الجودي، سلسلة جبال (زاگروس وآرارات). (Interview with Mustafa Al-Sudani) كما ويضيف (الدكتور سماح)، أن لكل هذه الشعوب هوية عرقية مشتركة تتحدث بلغات ولهجات مشتركة وترتبط ارتباطا وثيقا ببعضها البعض، لذلك يمكن اعتبار الكورد أحفاد لكل الذين استقروا في كوردستان على مرّ الزمن، إلا أنّ هذا التراث الثقافي كان عرضة للظلم والإهمال والقمع، أو إلى الطغيان من قبل الثقافات الأخرى المسلطة، مما أدى وللأسف الشديد في اختفاء وتدمير عناصر هامة من التراث الثقافي الكوردي الأصيل. (Interview with Dr. Samah Hassan)

لربما تغيرت اليوم عددا مهم من ملامح الاغنية الكوردية، والتي يمكن اعتبارها الإرث الأساس للكرد فمثلا الأغاني التي تساهم في إنجاح العيد الرسمي وهو (عيد نوروز)، والذي يعتبر العيد القومي للشعب الكوردي، وفي الوقت نفسه هو (عيد رأس السنة الكوردية الجديدة)، الذي تقام فيه الاحتفالات والتهاني وهو (يوم الـ ٢١ من آذار)، الذي يعتبر العيد الرسمي الذي يحمل بُعداً قومياً بصفة خاصة. يمكننا احتساب ذلك الخطاب الصوتي ضمن قواعد الظاهرة اليومية والاستجابة الإنسانية لقوم يهتمون بقضيتهم فهما خاصا، ومقاما في التكوين الغنائي الجميل، أذ "يعتبر هذا التكوين الجمالي خطابا مباشراً عندما تكون المجموعة ظاهرة دلالية داخل الخطاب، الأمر الذي يضع ذلك التوجيه في أقصى درجات الموضوعية، بل هو من الأشكال الرئيسة التي تتطلب تحويل أزمنتها الفعلية على مدى العصور والأجيال. (Muhammad Moftah- 1985- p. 168) فهذا الخطاب في الغالب يكون واقعي ضمن واقع الثقافة المنظورة باتجاهات نقدية وتقويمية ليتصحح مسار المنتج الغنائي المتجدد بالقبول نحو المتذوق، ويُرفض ما هو عكس ذلك، عوضا عن الآراء والاتفاقيات الأخرى التي تحكمها الجوانب التعبيرية، وارتباطاتها بالمناسبة التي تشترك بالكلمة واللفظة وسرعة الإيقاع وتناغم الجمل البنائية، مع مراعاة بعضاً من الأحكام العفوية المرتبطة بالمتلقين وقلة مبادئهم الثقافية ونظمهم التحليلية، وهذا ما يعقد مسألة استيعاب عدد كبير من المجتمع تلك المتغيرات التي ترد في الفن الغنائي الحالي، كذلك في الاغنية الكوردية واحياناً تدخل هذه المتغيرات ضمن مشتركات معرفية واسعة المساحة تساهم أيضاً في التأثيرات على المادة والعنوان الأصلي، لتحويله الى عنوان فيه من النضوح المكتسب والتغيير المساهم في تعليل الجمال بمعنى اكثر فلسفة وحداثة.

من خلال مهرجان أربيل السنوي (الحرية و نوروز)، الذي يُعد من المهرجانات المهمة، يحدثنا عنه السيد (وضاح): ذاكراً دور حكومة اقليم (كوردستان – العراق) التي دأبت على استقبال اعياد النوروز وآذار بهذا المهرجان الشعبي والفني الثقافي، الذي يجمع أعدادا كبيرة من الفنانين والمهتمين من مختلف انحاء العالم، فهو يحظى بالاهتمام الواسع، ففي كل سنة يُقام هذا المهرجان على حدائق (بارك شاندر)، في وسط مدينة أربيل، ليستقبل عدد كبير من العروض الاكاديمية والمنهجية والشعبية، فهي تقام من خلال استقطاب

تلك الفرق العالمية بالإضافة الى الفرق الكوردية ذلك على مدى عشرة أيام، وهي مدّة المهرجان المقرر. (Interview with Waddah Al Bayati)

ونحن نبحث عن التفارق والتلاحم من حيث الصوت، وماهية الوصف الداخلي في المحتوى، ولإيجاد كل ذلك، ارتأت الباحثة في الاستماع لعدد كبير من مؤدو الأغاني الكوردية لفهم بعض الجوانب المهمة وتفسيرها، وهذا كتمهيد للتحليل الاشمل الذي سيكون في الفصل الثالث، سنصف مضمون الطرح الفكري واستخدامهم الفكرة العامة وتحديد المعالم التي يعتمدونها في اختيار السلم الموسيقي، وبعض المعلومات العامة، مثلا:

1- المؤدية (سهربان الكردي)، المتحررة في توظيف التعبير المعاصر، هي تؤدي غالبا في سلم (البيات)، مع التشابه للآخرين من المؤديات على نفس الشاكلة، مثل (هوازن كان- زينار سوزدر- كيجة محمد هوتا).
2- المؤدي (سيفان برويو)، فنجده يشتغل في الكثير من الأحيان بانسيابية وهدوء تام، ولكنه غالباً ما يستخدم (سلم البيات) أيضاً، هو مقيد لا ينتقل لسلم اخر، ولكنه في نفس الوقت مجتهد في توظيف أدوات التعبير مثل (الفبراتو) الكثير في استخدامه، وأيضاً (الابجتورا)، بالإضافة الى استغلال مساحته الصوتية التي تتجاوز (الاوكتاف والنصف)، أما الآلات الموسيقية التي ترافقه هي (البزق) كالة أساسية، وآلة (الكمان) في المصاحبة.
3- المؤدي (سيوان برفير)، تصاحبه آلة (البزق)، وأحيانا آلة (الجوزة)، يتميز صوته بانفتاح وطراوة، ويستعين كثيرا (بالترلات والابجاتورا)، كونها تتلاءم مع امكاناته الصوتية، ومن إمكاناته أيضاً يستعمل (القفزات الصوتية) وبخاصة للدرجة (الرابعة)، يشتغل على الاستطراد.
4- المؤدي (سيفان برويز)، يبدأ بأغلب اعماله (صولو ناي)، يشتغل أيضا في (سلم البيات)، ونجده كثير الاستقرار على الدرجة الرابعة، ضمن الأسلوب التعبيري لكثرة استخدام القفزة الرابعة، مساحة صوته جيدة تتجاوز (الاوكتاف والنصف)، يستعمل مع أدائه آلة (الطنبورة) التي تستقر على درجة الارتكاز.
5- المؤدي (اينور دوجان) ايضا تستعمل في اغلب اعمالها (سلم البيات)، تصاحبها الات قليلة، (الناي والبزق)، احساسها التعبيري عالٍ، تستعمل خلال الاستطراد، توظيفات تعبيرية منها (الفبراتو، والبيانو، والفورتي، والكليساندو، والديمنوندو)، كثيرا ما تستخدم الجمل الطويلة (المتلاشية الصوت)، مساحتها الصوتية جيدة واحساسها تطريبي، ولكنها لا تتلمس سمعياً (الدرجة الثالثة للسلم)، كونها تقترب أحيانا من البيات التركي، الذي يختلف بهذه الدرجة.
6- المؤدي (عارف سيزيري)، هو شخص كبير السن، غالبا ما يستخدم (سلم بيات)، تصاحبه آلة (البزق)، نهايات جمله يستعين (بالديمنوندو)، كثيرا ما يعتمد على (الفبراتو)، سريع في لفظ الكلمات، ولكن القفلات بطيئة لإظهار المعنى التنغيمي.
7- المؤدي أحمد زيباري، أيضا كثيراً ما يستخدم (سلم البيات)، ترافقه الة (العود) بنفس أسلوب (عارف سيزيري)، من خصال صوته، قادر ومتمكن على استخدام (الترل) وهو فعلا كثيرا ما يستخدمه، سريع في لفظ الكلمات.

8- المؤدي (علي مام هركي)، فهو يستعمل مقدمة أعماله صولو لآلة (المطبج)، بطريقة موزونة، ثم يستعمل الفرقة، هو أيضا يعتمد (سلم البيات) بنفس الأسلوب السريع في قراءة النص.

9- المؤدي (ميسوت سيزير)، أيضا متحرر الى حدٍ ما، سريع في اللفظ للكلمات، أيضاً كثيرا ما يستخدم (سلم البيات)، يهتم أن تصاحبه فرقة متكاملة.

10- المؤدي (زبير صالح)، فهو من الأصوات الشابة المملوءة بالنضج التعبيري، يستعين بالفرقة المتكاملة، (البزق والكمان والبلبان، .. وغيرها)، جميل الأداء متأني في نطق النص، صوت معبّر، يعطي مساحات كبيرة للارتجال الانفرادي للآلات الموسيقية.

11- المؤدية (فيت)، أدائها أقرب للصوفية، متجددة في توظيف أصوات الطبيعة والمؤثرات والأمطار والرياح)، ناضجة في متغيراتها الأدائية، أيضاً تستخدم (سلم البيات)، وهي ترسم خطاب فني لرسم الفكرة، فالحديقة الجميلة والديكور المميز، ثم دخول أصوات (الدفوف والزناجيل) ضمن الميزان المحسوب، متغيرة ومتجددة في استخدام (البزكاتو لآلة لكمان)، وجود تجانس غنائي وتصويري متكامل.

ترى الباحثة أن هذا الوصف المختصر لبعض مؤدو الاغنية الكوردية، سيكون له دور مضافاً مع نتائج التحليل، في تحديد المعالم الرئيسية في تحقيق هدف هذه الدراسة.

إجراءات البحث

منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي الذي يقوم على تحليل ونقد الظواهر الموسيقية لتحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث:

ويشمل مجموعة من الأغاني الكوردية الذي بلغ عدده (45) أغنية، التي قامت الباحثة بجمعها من مختلف وسائل مصادرها، ان كانت شخصية أو مسموعة أو مصورة، أو مدوّنة، وهذه النماذج هي ضمن حدود البحث الموضوعية والمكانية والزمانية.

عينة البحث:

اعتمدت الباحثة (الطريقة العشوائية) لاستخراج عددا من النماذج الذي بلغ عدده (7 نماذج).

أداة البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي الذي يقوم على تحليل ونقد الظواهر الموسيقية في تفسير مضمون مواضيع البحث الرئيسية، وفق معيار وصفي لكل موضوع ونتائجه في الجانب التحليلي للبحث.

الجانب التحليلي ونتائجه

النموذج الأول

اسم المؤدي: (كريم كابان)

اسم الأغنية: (ياران وه سيه تم)

الوقت الزمني (9،35)

التحليل

هذا النموذج من منطقة (السليمانية)، يعتمد في بنائه اللحني على سلم (البيات - درجة الصول، النوى)، وهو موزون على طول المذهب والكوبليهات، ويبدو أن الموزع الموسيقي (البرت عيسى)، أستخدم بعض التنويعات البسيطة في تغيير نمطية الأداء الموسيقي وخصوصاً للمقدمة التي بلغ طولها (41 ثانية)، فَوَجدَ ضرورة تكرار الجملة اللحنية القصيرة لآلة (الأوبو)، بالتناوب مع الفرقة الموسيقية، وهذا النموذج عموماً كان تحت الضغوطات الايقاعية البسيطة بوزن (4/2)، وهي خالية من الزخارف والرتوش، ثم دخول المؤدي في الغناء من الدرجة الرابعة لاستقرار السلم، وهو (مذهب الاغنية) الذي يتكرر بعد كل (كوبليه)، وهنا أيضا نجد تنويع اخر، هو التناوب الانشادي بين أصوات النساء والرجال، كذلك وجود فاصل موسيقي بين (المذهب والكوبليه)، هو استخدام الة (الكيتار- صولو) وتسليم اللازمة الموسيقية الى درجة الاوكتاف من قبل مجموع الفرقة لدخول المؤدي في الكوبليه، وهم أربعة كوبليهات متشابهة في بنائها اللحني، وقفلة هذا النموذج هو غناء المذهب معاً (المؤدي والانشاد)، الذي يستخدم فيها تبطيء بسيط وصولا للقفلة، كان هذا النموذج يحوي على فرقة متكاملة والبارز فيها الة (الاوبو والكيتار والأكرديون) بالإضافة الى ذلك، يقع هذا النموذج الغنائي ضمن مرحلة زمنية قديمة نسبة لحدود هذه الدراسة، ويبدو انه تم إعداده موسيقياً وتغيير بعضاً من اطاره الموسيقي، لأننا نجد فيه الاعتدال اللحني الراكز وثبات الميزان والسرعة الايقاعية، أما من حيث استخدام الوظائف التعبيرية، نجدها ذات منحة كلاسيكية خالية من الاستخدامات عدا شيء واحد، هو استغلال الطاقة الصوتية والثبات النمطي الغنائي للمحافظة على الثقافة الكوردية.

النموذج الثاني

اسم المؤدي: (حمه جزا)

اسم الأغنية: (كله يى له كه س ناكه م)

الوقت الزمني: (4،48)

التحليل

هذا النموذج من منطقة (السليمانية)، يعتمد في بنائه اللحني على سلم (العجم - درجة السي بيمول)، ويبدأ في لازمة موسيقية ايقاعية طولها (23 ثانية)، ضمن نمط ايقاعي يحمل صفة الحركة والبهجة، وهو نمط عراقي يسمى (الجوجينة 16/10)، ولكنه (جورجينة سريع)، ثم يأتي دور المؤدي لدخوله (المذهب) من الدرجة الخامسة لاستقرار السلم، وهو (مذهب الاغنية) الذي يتكرر بعد كل (كوبليه) بمجموع (أربعة كوبليهات) متشابهة اللحن ومختلفة في النص، والقفلة التي تستخدم في هذا النموذج (الريتاند)، أي تبطيء

الإيقاع والانتهاء. الفرقة التي تساهم في اخراج هذا النموذج (متكاملة)، والبارز فيها الة (الأكورديون)، أما المرحلة الزمنية، هي ضمن مرحلة متوسطة من حدود هذه الدراسة، كونها أغنية تحمل بين معالمها الجمالية (الأعتدال) اللحني الراكز، و(الثبات) في الميزان والسرعة الايقاعية، أما من حيث استخدام الوظائف التعبيرية، فنجد الظاهرة الكلاسيكية أكثر بروزاً، والابتعاد عن جماليات الأداء والاعتماد على الأصول والجذور الرصينة، باستثناء استغلال المؤدي امكاناته الصوتية، في استخدام (الابجتورا) ضمن المسارات اللحنية في الطبقات العالية (الحادة) بثبات بيئي ثقافي.

النموذج الثالث

اسم المؤدي: (عدنان كريم)

اسم الأغنية: (بادى سه حه ر)

الوقت الزمني: (7،34)

التحليل

هذا النموذج من منطقة (السليمانية)، يعتمد في بنائه اللحني على سلم (الصبا - درجة الصول، النوى)، يبدأ بارتجال فردي لالة (الكمان)، لمدة (1،23)، ثم يدخل المؤدي (موال- ارتجال) يحاسبه أو يرافقه موسيقياً (الكمان) نفسه، وفي الدقيقة (2،51) يدخل الإيقاع مع الفرقة الموسيقية المتكاملة، هنا النمط الايقاعي المستخدم (الجورجية 16/10) المتوسط السرعة، (دفوف فقط)، يحمل صفة الصوفية، الفاصل الموسيقي في المقدمة وبين المذهب والكوبليه، هو بناء جمالي واضح من حيث المتغيرات الفكرية والصياغة المتجددة، توظيف الة (البلبان) بالتناوب مع الة (الكمان)، فيها من الخطوط اللحنية الادائية الخالصة في تعريف الثقافة الموسيقية الكوردية، واستخدام الزخارف اللحنية التعبيرية والرتوش الايقاعية، حتى دخول المؤدي في الغناء من الدرجة الاولى (درجة الاستقرار) ثم الى الدرجة الرابعة، وهو (مذهب الاغنية) الذي يتكرر بعد كل (كوبليه)، وهنا أيضا نجد تنويع اخر في بناء الموسيقى الممهدة للكوبليه، فيها تقنية معاصرة من بناء لحني وتكنين آلي فردي، حتى دخول المؤدي في الكوبليه من الدرجة السادسة. الفرقة الموسيقية في هذا النموذج متكاملة، أما المرحلة الزمنية، هي مرحلة معاصرة نسبة لحدود هذه الدراسة، رغم ثبات الاعتدال الإيقاعي وثبات الميزان والسرعة، لكننا نجد بعض الرتوش التي أضافت نوع من الجمال التكويني، والدلالي، والبيئي، أما من حيث استخدام الوظائف التعبيرية، نجدها حاضرة منها (الابجاتورا، والفبراتو، والكليساندو، والكريشاندو)، انها تحمل صفة التغيير في تقديم العمل بسلم الصبا وبموجودات تصف مشهدا أو فكرة حياتية بخطاب جمالي متكامل.

النموذج الرابع

اسم المؤدي: (فؤاد أحمد) و (كول به هار)

اسم الأغنية: (أميره كه م)

الوقت الزمني: (6،49)

التحليل

هذا النموذج يشترك في أدائه ثنائي من المؤدين (فؤاد) و (كولير)، وهو نموذج غنائي من منطقة (أربيل)، قديم ضمن حدود هذه الدراسة، يعتمد في بنائه اللحني على سلم (البيات - درجة الفا، جهار كاه)، وهو موزون على طول المذهب والكوبليهات، يبدأ بمقدمة موسيقية يبلغ طولها (1،26)، تتخللها صولو لآلة (العود)، بالتناوب مع الفرقة الموسيقية، ويشتغل هذا النموذج ضمن أطار ايقاعي بسيط بوزن (4/2)، خالي من الزخارف والرتوش، فيبدأ المذهب بدخول (المؤدية والمؤدي) بالتناوب من الدرجة الأولى للسلم، وهو (مذهب الاغنية) الذي يتكرر بعد كل (كوبليه)، وهنا أيضا نجد تنويع اخر، هو التناوب بين صوت نسائي ورجالي انفرادي، كذلك وجود لازمة موسيقية بين (المذهب والكوبليه)، وهي تكرار المقدمة نفسها، ثم دخول المؤدي بمفرده، وإعادة المذهب بثنائي مشترك، وهكذا يتكرر النموذج الغنائي بنفس التوزيع وعلى طول (ثلاث كوبليهات)، وقفلة هذا النموذج الختامية، أيضاً بسيطة بنهاية المذهب نفسه. كان هذا النموذج يحوي على فرقة بسيطة والبارز فيها (الة العود)، أما المرحلة الزمنية، هي مرحلة قديمة نسبة لحدود هذه الدراسة، فالبساطة اللحنية والأداء الخالي من التعبير الوظيفي نجدها ذات منحة كلاسيكية خالية من التفسير المعاصر في نقل الدلالة الجمالية وخطاباتها المتطورة، ووضوح الثبات النمطي الغنائي للمحافظة على أصالة الثقافة الكوردية.

النموذج الخامس

اسم المؤدي: (زه كه ريا عبد الله)

اسم الأغنية: (بو كوردستان)

الوقت الزمني: (4،15)

التحليل

هذا النموذج من منطقة (أربيل)، يعتمد في بنائه اللحني على سلم (البيات - درجة الره، المحير)، وهي منطقة صوتية عالية تعني جواب (الدوكاه)، يبدأ هذا النموذج وينتهي وعلى طوله ذات محتوى متكامل من النشاط والحيوية، ايقاعياً ولحنياً، أوركسترا وتوزيع عمودي وافقي، يبدأ (البزق) مع الأوركسترا، ومقدمة موسيقية متداخلة بانتظام بطول (40 ثانية)، مع استخدام بعض المؤثرات الصوتية الإلكترونية لتهيئة المؤدي في الدخول للمذهب من الدرجة الثالثة، في هذا النموذج، وجود متغيرات في التنويعات الايقاعية والزخارف الجميلة، التعرف على أوركسترا موسيقية متقدمة وعالية الإمكانات في الأداء والتكنيك والتعبير، الشعور بالتجانس الجمالي في الدلالة الايحائية عن التعبير في تغيير المنطقة وتطورها على مختلف الأصعدة، ووجود التعبير الجمالي للوظائف التعبيرية المتعددة والكثيرة عند الأوركسترا وكذلك المؤدي، السماع لانتقالات

غرائبية ومشوقة من حيث السلالم والايقاعات والمؤثرات الصوتية، كما نجد ظاهرة الاستعانة ببعض الايقاعات والدلالات الموسيقية من خارج منطقة كوردستان. أما المرحلة الزمنية لهذا النموذج، مرحلة معاصرة نسبة لحدود هذه الدراسة، من خلال تلك التعددية في جميع العناصر الموسيقية والغنائية والاخراجية، ويمكننا القول باننا نجد هنا خطاب تعبيري متكامل ضمن إطار الجمال التكويني، والدلالي، والبيئي المعاصر.

النموذج السادس:

أسم المؤدي: (تحسين طه)

اسم الأغنية: (من خه م ده ريايه كا كيره)

الوقت الزمني: (4 د)

التحليل:

هذا النموذج من منطقة (دهوك)، يعتمد في بنائه اللحني على سلم (البيات على درجة الره-الدوكاه)، ولكنه يختلف عن الكثير من النماذج التي تم سماعها، والاختلاف يكمن بالمقدمة الموسيقية الذي يبدأ بها وهي في سلم (العجم على درجة الدو- الرست)، بإيقاع (المقسوم)، وكذلك التكاملية للفرقة الشرقية التي تؤدي هذا النموذج، والاختلاف الثالث، هو الانتقال الى السلم الأصلي الذي يعتمدها وهو (سلم البيات)، ليدخل المؤدي بمذهب الاغنية بعد موسيقى طولها (43 ثانية)، حيث يبدأ من درجة (الره- المحير)، ونعتقد ان هذه الاغنية هي من جذور كلاسيكية، أي ضمن المرحلة القديمة كونها مقيدة بالصيغ الادائية القديمة، من حيث الدلالة التعبيرية والالية والايقاعية، واستخدام اللوازم الموسيقية بأسلوب مقيد خالي من الوظائف التعبيرية.

النموذج السابع

اسم المؤدي: (سهربان الكردي)

اسم الأغنية: (كارفن شه رفان)

الوقت الزمني: (5،29)

التحليل

هذا النموذج من منطقة (دهوك)، يعتمد في بنائه اللحني على سلم (البيات - درجة الره، دوكاه)، يبدأ هذا النموذج وينتهي وعلى طوله ذات محتوى متكامل من النشاط والحيوية، ايقاعياً ولحنياً، أوركسترا وتوزيع عمودي وافقي، يبدأ (بالإنشاد النسائي)، ومقدمة موسيقية منتظمة قصيرة بطول (40 ثانية)، هنا نجد متغير واضح، الا وهو استخدام التقنية الحديثة في التوزيع الموسيقي مع الحفاظ على الهوية الكوردية والالات التقليدية، مثل (القانون والناي)، فالاعتماد عليهم وبتقنيات ميكانيكية ذات مستوى عالٍ من الصعوبة، أما الصورة المرئية الممزوجة مع النموذج، نجدها خطاب متكامل لبيئات وحياة كوردستان الاصلية، مقدمة موسيقية جميلة لتهيئة المؤدية للمذهب الغنائي، في هذا النموذج، وجود متغيرات في التنويعات

الايقاعية والزخارف الجميلة، وجود أوركسترا موسيقية معاصرة من الكفاءات والطاقات في الأداء والتعبير بالتجانس الجمالي في الدلالة الايحائية عن وصف المنطقة والحضارة العميقة، وجود التعبير واستخدام الوظائف التعبيرية المتعددة في أداء (سهربان)، أما المرحلة الزمنية لهذا النموذج، مرحلة معاصرة نسبة لحدود هذه الدراسة، من خلال تلك التعددية في جميع العناصر الموسيقية والغنائية والاخراجية ضمن إطار منطقة كوردستان.

الاستنتاجات

اعتمادا على نتائج التحليل، والإطار النظري، نستنتج أن:

1- استخدام سلم البيات في خمسة من النماذج، وهذا من الثوابت لواقع الاغنية الكوردية، وإذا كان وجود سلم (العجم) في نموذج واحد، وسلم (الصبا) في نموذج واحد أيضاً، فذلك ينم عن المحاولات البسيطة في تغيير النمطية الثابتة، لواقع وجود السلالم الأخرى، ونعتقد أن سلم البيات، هو المعبّر الأساس في ميراث الصورة المتكاملة في تفسير تلك الطبيعة الجبلية، فيمكن أن نستنتج ان الثبات في سلم (البيات) هو الجذر الكلاسيكي في قيمة البناء اللحني في إقليم كوردستان، وان المتغير في محاولات نوعية مثل ما جاء في النموذج الثاني لسلم (العجم)، والنموذج الثالث في سلم (الصبا)، هو متغير معاصر يحاكي الحياة الجديدة وترجمة العقل المستحدث والاقرب للجمال الموسيقي.

2- الاجتهاد النسبي لبعض المؤدين في توظيف الأدوات التعبيرية، مثل (الابجتورا، والفبراتو، والكليساندو، والديمنوندو، والبيانو والفورتي)، التي وردت في القليل من النماذج، وهي النماذج المعاصرة، والافتقار لبعضاً اخر من تلك الوظائف، والتي قد تكون موجودة فعلا او قليلة الاستخدام في النماذج التي لم ترد في قائمة التحليل، ولكنها بشكل عام، الاعتماد على الأصول الكلاسيكية، والحذر الادائي للخروج بنمط متجدد، وهذا يعود نسبياً لقلة التلاقح الثقافي للبعض من المتمسكين، وبالعكس يكون حاضراً عند البعض ممن هم على خط ثقافي متطور منحته الفرصة في التعلم والاختلاط، للاكتساب المهني في البناء اللحني والادائي.

3- التباين الثقافي للثوابت من استخدام عدد محدد من الآلات الموسيقية المتوارثة في الطرق ذاتها، أو طريقة الثوابت في كيفية الطرح الموسيقي لتلك الآلات، كمقدمات أو للمصاحبة مع المؤدي، وهناك نجد الاقتحام والجرأة في كيفية توظيفها المتباين تماما مع التقليدية والتكرار، وكيفية مزجها مع الأصوات الطبيعية، وهذه لوحدها تُعد من المتغيرات الحديثة، في تمزيج المؤثرات الصوتية والجمل الموسيقية، لإيصال فكرة متكاملة، وهذا ايضاً نعتقده من الدوافع المعاصرة، في صناعة الجمال في توصيف الدلالة المراد رسمها صوتيا.

4- وجود المتغيرات من خلال تلك الرسوم الخطابية المتشابكة مع المعنى الأصلي، في حياكة الطبيعة مع الدفوف والشناشيل، وحركات الديكور البشري، مع الديكور التراثي، لصناعة الفكرة الجمالية، في نمطية الخطاب الفني المتكامل، وهذا ينم على فهم البيئة العقلية المعاصرة لتحديث معلومات الجمال، وطريقه اقناع الجمهور.

5- الثبات في الاغنية الكوردية، والتمسك بالواقع الكلاسيكي، لتلبية الرغبات لفئة كبيرة من المجتمع المتمسك بعطر الماضي، ومناخ الاحداث السابقة، المرتبطة بثقل الأداء واتزان المفردة وحتى الايماءة، فكلها مشتركات تساهم في تعزيز الثابت ولو الجزئي منه لتعزيز الصورة التراثية والحفاظ عليها.

6- المتغير في وجود الصيغة الارتجالية الآلية بتكنيك واحساس عالٍ، والتمازج الصوتي (النسائي مع الرجالي) كالإنشاد، والمشاركة في الأداء الصوتي النسوي الانفرادي، وكذلك الغناء الثنائي، كما نجد من الثوابت هو التكرار في البناء اللحني للكوبليه، ذلك ما وجدناه جميع النماذج، أي أن الكوبليهات تتكرر بنفس البناء مع تغيير النص.

7- المتغير في الجانب الايقاعي، واستخدام أساليب ورتوش في الإيقاع البسيط، والثبات في استخدام ايقاعات اصلية (كالجورجينة) بنمطية التقيد بالطريقة الكلاسيكية، وأيضا المتغير في استخدام السرعة الفوق المتوسطة بزخارف وتلوينات، والثبات في استخدام السرعة البطيئة وبطريقة كلاسيكية.

8- المتغير في البناء الجمالي الواضح في الفكرة والصياغة المتجددة، كتوظيف آلات فردية (صولو)، بالتناوب مع (الأوركسترا)، ذات التقنية المعاصرة وتكنيك آلي فردي، ودخول المؤدي في دوره الغنائي، ووجود الرتوش التي تضيف الجمال التكويني، والدلالي، والبيئي، ويمكن تشخيصها كفكرة حياتية بخطاب جمالي موسيقي متكامل معاصر.

التوصيات:

توصي الباحثة:

1- إجراء دراسات تهتم بالغناء الكوردي وتطوره تاريخياً وعمليا.

2- أرشفة التراث الثقافي الكردي ضمن مجال الاغنية العراقية.

المقترحات:

تقترح الباحثة:

1- عمل ندوات للتعريف عن واقع الاغنية الكوردية العراقية.

2- وضع التراث الغنائي الكوردي ضمن المراكز التعليمية كونه جزء من التراث العراقي.

References:

1. Ibrahim Mustafa, and others: The Intermediate Dictionary, Part One, Syria: (Dar Al-Dawa, Damascus), (D.T.).
2. Ahmad Taymur Yusuf: The Popular Song Between Old and Modern, No. 7, Baghdad: (Journal of Popular Heritage), 1979 AD.
3. Asaad Muhammad Ali: An Introduction to Iraqi Music, Baghdad: (Ministry of Information, Freedom House for Printing), 1974 AD.
4. Al-Rajab, Hashem Muhammad: The Iraqi Maqam, Second Edition, Baghdad: (Al-Muthanna Library Publications), 1983.
5. Al-Rawani, Hussein: The Tribulation of Oriental Music, an article published in Al-Hiwar Al-Medadan, No. 4621, 1 November 2014.
6. Shahrazad Qasim Hasan: Studies in Arabic Music, Baghdad, (DN), (DT).
7. Al-Qattat, Mahmoud: Music in its Social and Civilizational Contexts, Volume 5, No. 1, Jordan: (The Arab Society for Music, League of Arab States), 2006 AD.
8. Al-Kurdi, Abdullah Ali Muhammad: The Art of Men in Arab Music, unpublished doctoral thesis, Cairo: (Helwan University), 1984.
9. Muhammad Moftah: Analysis of Poetic Discourse, The Strategy of Intertextuality, First Edition, Beirut: (Dar Al Tanweer Publishing), 1985 AD.

Interviews

1. Ari Qadir Muhammad: I teach at the Institute of Fine Arts, Erbil.
2. Al-Bayati, Waddah: Teaching at the College of Fine Arts, Diyala University.
3. Samah Hassan: I teach at the College of Fine Arts, Diyala University.
4. Ali Issa: Teaching at the Department of Musical Arts, College of Fine Arts, Basra University.
5. Mustafa Abbas: I teach in the Department of Musical Arts, College of Fine Arts, University of Baghdad.
6. Nameer Ibrahim: Teaching at the Department of Musical Arts, College of Fine Arts, University of Baghdad.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/497-514

The Constant and the Variable in the Kurdish Singing between the Past and Present

Gona Qadir Mohammed[1]

Al-academy Journal ……..…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 12/1/2020…....Date of acceptance: 20/2/2020…....Date of publication: 15/9/2020

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract

This research is interested in studying the constant and the variable within the signing reality in Iraqi Kurdistan region, and the researcher tries to tackle the importance of this topic within a search that serves the Kurdish culture, and contribute to its intellectual settlement, and introducing it to centers concerned with studying singing and music science in any civilized environment, whether inside or outside the territory of Kurdistan region. We see that this research which dealt with the topic (the constant and the variable in the Kurdish signing between the past and the present) deserves research and investigation for all its causes, being one of the academic necessities that contribute in identifying the historic artistic and singing depth in the Kurdish heritage. The researcher used resources and interviews, which showed its status and the variables inside her community, in addition to its manifestations in front of the environmental reality. The researcher adopted the descriptive approach which is based on analyzing and criticizing the musical and singing phenomena. In order to achieve the research objective, based on discussing the facts and opinions about what is familiar in the subject of the constant and the variable in the Kurdish singing, the research consists of four chapters. The first chapter included the research methodological framework, represented by the research problem and significance. The second chapter: the theoretical framework represented by the following topics (the singing art between the past and the present, the reasons of the constant and variable in singing, and the reality of the singing art in the Iraq Kurdistan region). The third chapter included the research methodology, and the analysis of a number of samples. The fourth chapter included the results and recommendations, then put forward a number of recommendations and suggestions and finally a list of sources.

[1] College of Fine Arts / University of Sulaymaniyah, gonaqadir1@gmail.com