# الامكانيات الادائية لالة الجوزة العراقية ودورها في الجالغي البغدادي

م.م. محمد عبدالاله سلمان / جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون الموسيقية

mohammed.abdulalah@uobasrah.edu.iq

**الملخص:**

ارتبط اسم الة الجوزة بالإرث الموسيقي العراقي وهي الة تقليدية تعود جذورها الى الحضارات الاولى لبلاد ما بين النهرين، وهي تعد واحده من ابرز النتاجات الموسيقي العراقي عبر التاريخ، فمنذ ظهورها الاول اصبحت الالة الرئيسية في الجالغي البغدادي ولعبت دورا اساسيا فيه. ان لهذه الالة امكانيات ادائية توازي مثيلاتها من الآلات مثل الة الكمان والآلات الوترية ذات القوس بغض النظر عن قيمتها التاريخية، يرى الباحث ان هذه الالة قد دخلت مرحلة خطيرة في الاهمال والنسيان وبشكل يدعوا الى القلق اذ لم يعثر الا على اشارات بسيطة نحوها في الدراسات التخصصية، ولا يوجد أي محاولة بحثية تلتزم بمعايير البحث العلمي اضافة الى الدراسات الادبية المتخصصة في التوثيق والتحليل الموسيقي تناولت هذه الالة من حيث امكانياتها الادائية بشكل ينسجم مع دورها الفني في الجالغي البغدادي وتاريخ الاغنية في العراق. من هنا سيحاول الباحث دراسة امكانيات هذه الالة وبما توفر له من امكانيات اكاديمية والتنقيب البحثي لإعطاء صورة معينة عنها وبما تحمله من ابعاد وامكانيات تعبيرية وادائية مكنتها من اخذ دورها الرئيسي في الجالغي البغدادي، من خلال تقديمه لمقدمة البحث التي احتوت على سؤال الدراسة الحالية واهميتها والمنهج الذي سيتخذه اضافة الى تطرقه لبعض الادبيات المتخصصة وطرحه اياها في الجانب النظري لهذا البحث والذي صاغ عناوينه على النحو الاتي : المبحث الاول : الة الجوزة ( تاريخها – اجزاءها – امكانياتها الادائية ) المنظور الثاني : الة الجوزة ودورها في الجالغي البغدادي.

الكلمات المفتاحية: (الامكانيات الادائية، الة الجوزة العراقية).

# The performance possibilities of the Iraqi jozamachine and its role in Al-Baghdadi's chalgi

**Muhammad Abdul-Ilah Salman**

mohammed.abdulalah@uobasrah.edu.iq

**College of Fine Arts, University Of Basrah, Basrah, Iraq**

## Abstract :

The name of Al-Jawza was associated with the Iraqi musical legacy, a traditional instrument rooted in the first civilizations of the Mesopotamian country. It is one of the most prominent Iraqi music productions in history. Since its debut, it has become the main instrument in Al-Galgi Al-Baghdadi and played a key role in it. This machine has similar performance possibilities of machines such as violins and bow string machines regardless of its historical value. The researcher considers that this instrument has entered a dangerous phase of neglect and forgetfulness and is worried that it has found only simple references to it in specialized studies. There is no research attempt to adhere to the standards of scientific research, in addition to the specialized literary studies in music documentation and analysis, which dealt with this instrument in terms of its performance capabilities in a manner consistent with its artistic role in Al-Jalghi Al-Baghdadi and the history of the song in Iraq. Thus, the researcher will try to study the possibilities of this instrument and its academic and research capabilities to give a certain picture of it and its dimensions and its expressive and administrative possibilities enabled it to take its main role in Al-Galgi Al-Baghdadi. By presenting the introduction to the research that contained the question of the present study and its relevance and the approach it will take in addition to addressing some of the specialized literature and asking it in thetheoretical aspect of this research, whose titles are drafted as follows: First

Research: The Nut Machine (Its History Its Parts - Its Performance Potential Second perspective: The Walmut and its role in Al-Galgi Al-Baghdadi.

Keywords: (performance capabilities, Iraqi walnut instrument).

## الفصل الأول – الاطار المنهجي

**مشكلة البحث:**

إنَّ الة الجوزة هي واحدة من اقدم الالات الموسيقية العراقية التي يمتد تاريخها الى الالف الثاني ٢٣٥٠ ق.م، حيث وجدت رسومها في الالواح الطينية البابلية والسومرية، وهذه الالة التي تعد من الآلات التعبيرية الشجية ذات طابع يغلبه الحزن، وصوتها يكون ذا طبيعة بين صوت الكمان والربابة، وكانت تسمى كمنجه الى وقت قريب جدا وسميت بالجوزة لاحقا، والسبب وراء تسميتها بالجوزة المادة التي يصنع منها الصندوق الصوتي وهو جوز الهند.

فيتساءل الباحث ما أهمية ألة الجوزة في فرق الجالغي البغدادي؟ وهل هناك مدى معين لأمكانيات هذه الألة ، ولضرورة هذه المرحلة في تاريخ الموسيقى العراقية ، وبالنظر لما يشكله الموضوع من أهمية وجد الباحث الاسباب الكافية للدراسة في بحثه الموسوم...

**(الامكانيات الادائية لالة الجوزة العراقية ودورها في الجالغي البغدادي)**

**أهمية البحث:**

١- يفيد الدارسين في مجال الموسيقى وذلك من خلال تسليط الضوء على الامكانيات الادائية لالة الجوزة العراقية ودورها في الجالغي البغدادي.

٢- اضافة نوعية للمكتبة الموسيقية في مجال البحث العلمي.

٣- يفيد المهتمين في الموسيقى والاغنية العراقية.

**هدف البحث:**

الكشف عن دور الة الجوزة ومدى أهميتها في فرق الجالغي البغدادي.

**حدود البحث :**

١- الحدود الزمانية :١٩٦٠ – ١٩٧٠.

٢- الحدود المكانية : العراق .

٣- الحدود الموضوعية : ألة الجوزة .

**تعريف المصطلحات:**

**الأداء اصطلاحاً**

[المسألة الأولى: اصطلاح الأداء]**اصطلاحا:** الأداء

[أولا-المراد بالأداء]

[تعريف الأداء في اللغة - ١]

:أوصله، والاسم الأداء، وأدى دينه تأدية أي :أدى الشيء

.(١)قضاه

[تعريف الأداء في الاصطلاح - ٢]

.(٢) «فعل الشيء أولا في وقته المقدر له شرعا» :الأداء

.فالأداء هو إيقاع الفعل في وقته المقدر له من قبل الشارع من غير سابقة

[ثانيا-متى يسمى الفعل أداء؟] ونعني بهذه المسألة هل يشترط وقوع جميع الفعل في الوقت المقدر (Bin Manzor)

## الفصل الثاني

### الاطار النظري : المبحث الاول

**الة الجوزة ( تاريخها – اجزاءها – امكانياتها الادائية )**

إنَّ الة الجوزة هي واحدة من اقدم الالات الموسيقية العراقية التي يمتد تاريخها الى الالف الثاني ٢٣٥٠ ق.م، حيث وجدت رسومها في الالواح الطينية البابلية والسومرية، وهذه الالة التي تعد من

الآلات التعبيرية الشجية ذات طابع يغلبه الحزن، وصوتها يكون ذا طبيعة بين صوت الكمان والربابة، وكانت تسمى كمنجه الى 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 شعوبي أبراهيم إلى انها "أصل العود القديم ووجدت هذه الألة في العراق وكانت تسمى ( بالكمنجة ) وأيضاً وجدة في المخطوطات العربية باسم ( الرباب ) ذوات الأوتار فالمعروف الربابة ذو وتر واحد ولكن ذوات الأوتار قد توجد في العصر العباسي أو قبلة (See: Sobhi Anu Rasheed, 1905, p. 229)، وهذه ألاله تعد من الالت التراثية الشعبية العراقية التي استخدمت حصراً مع أداء المقام العراقي، حتى العقد السابع من القرن العشرين حيث حصلت بعض التغييرات في العزف على هذه الألة عندما أفتتح (معهد الدراسات الموسيقية ) وأستخدم عدد من العازفين ألة الجوزة في العزف عليها من دول روسية والدول الأشتراكية الأخرى ومنهم ( يلماز – ومحمود اوف) قد أدخلوا بعض التكنيك على طريقة العزف لهذه الألة وقد دربوا عدد كبير من طلاب المعهد على هذا التكنيك وهذا العزف، ومن هذه المرحلة بدأت ألة الجوزة تأخذ شكلاً أخر من أشكال العزف بدلاً من العزف الكلاسيكي الذي كان يرافق قراء المقام وفرق الجالغي، فكان عازف الجوزة لا يستطيع الخروج عن الجمل اللحنية التي كان يؤديها قارئ المقام ( ترجمة الجمل الغنائية ) فكان دوره المرافقة فقط، اي لا يوجد لدية صولو او اداء مقطوعة انفرادية، فلابد من الاشارة هنا الى ان عازف الجوزة كان يردد الجمل الغنائية مع قارئ المقام مما يدل على امكانية العازف في ترجمة الجمل الغنائية الى عزف موسيقي، وهي امكانية 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 أبراهيم 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 ألة الجوزة ) وتحدث عن نصب الألة التي ينصبها شعوبي أبراهيم ( لا، ري، صول، دو) والبعض ينصبها (صول، دو، صول، دو) والبعض ألأخر ينصبها (صول، ري، صول، ري) (Dr. Haytham Shaabi,, 7/4/2013, at 12.30 p.M)، 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 ألة الجوزة هي الألة المشهورة والرئيسية في العزف وكان عازف الجوزة هو بمثابة المايسترو حيث كان يتحكم بالانتقالات الموسيقية من حيث الدخول والتحويلات المقامية ومن ثم التصدير وغيرها من الانتقالات، وعندما بدأت الدراسة المنهجية تأخذ مسارها في منتصف السبعينات بدأت تتكون فرق موسيقية مختلفة متكونة من العود والقانون وغيرها من ألألات الشرقية، فبدأت تنتقل الحفلات من المقاهي ألي المسارح الكبيرة وبذلك برزت الحاجة إلى فرقة أكبر فبدأ قراء المقام وأولهم الفنان ( محمد القبانجي) عام ١٩٢٧م ، بالاتجاه 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، وتطورت هذه الفرقة وبدأت تعزف الأغاني الحديثة والمقطوعات الموسيقية فمن هنا بدأت تظهر الموسيقى الألية بظهور العزف الانفرادي وعزف المقطوعات الموسيقية ( Taha Gharib, 23/3/2013, 4 p.m.).

**أجزاء ألة الجوزة** :- تتألف ألة الجوزة من الأجزاء التالية:

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

٢-**الرقبة:** او العنق وهي عبارة عن عصى من خشب المشمش او النارنج يبلغ طولها حوالي (٤٧سم ) وتنتهي في الاعلى بأربعة مفاتيح (ملاوي )، اما 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 (Yousef Majid, 2011).

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

٤-**القوس** : يصنع القوس من الخيزران او الخشب ويشد على طرفيه عدد من شعر ذيل الفرس (٣٠-٤٠ ) شعره في الوقت الحاضر (Sobhi Anwar Rasheed,, 1982, pp. 15-16).

اما صناعة هذه الالة 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 (See: & Samak, Mahdi Abdul Amir, 2002, p. 99)، 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 (Rajab, Hashim Mohammed, 1961).

**أنواع المهارات والامكانيات الادائية لالة 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 للألأت الوترية أن تعزف كلها بقوس واحد (Pharaoh, Sadiq, 2007, p. 247).

**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.

**ستيكاتو:** تعبير أدائي يدل على ظرورة تقطيع العلامات وعزفها مفصولةً الواحدة عن ألأخرى.

**تريمولو:** ومعناها رعشة أو أرتعاش، وهو الصوت الموسيقي الذي يصدره عازف الالة الوترية المقوسة بأجراء حركة شديدة السرعة بقوس ذهاباً وأياباً(Pharaoh, Sadiq, 2007, p. 247) .

**٢- المهارات التي تؤودا بدون قوس:**

**بيزكاتو:** وتعني النقر بأصابع اليد اليمنى وأحياناً باليد اليسرى للألأت الوترية القوسية، ويؤدى البيزكاتو باليد اليمنى التي تحمل القوس بأصبع السبابة ويكون الأداء بالجهة الجانبية العليا للأصبع وليس بالجة

العليا التي ينتهي بها ألاضفر لأنها تؤخر في ألأداء وتربكة، وتكتم الصوتو وتكتب كلمة Pizz على النوتات الموسيقية التي يراد أدائها بقر ألأصبع ، 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(Pharaoh, Sadiq, 2007, p. 247) .

٣- **مهارة اداء مزج الأصوات ( double stop ) :** تعني العزف على وترين بأن واحد في ألألات 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 ألأدائية تتطلب من المؤدي تمارين خاصة تبدأ بمزج الأصوات 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 ألأوتار المطلقة بعد ذلك تبدأ التمارين بشكل تدريجي لمزج الأصوات معاً(Hanan Mohammed, 2008, p. 258) .

**٤- مهارات أداء الديناميك:**

**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 لـه' 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 الاسترخاء ويبعد عنها التوتر والتشنج وبالتالي تنعكس ايجاباً على الماهر الذي سوف يؤدي (Ma 'an Jassim and Faras Yassin, p. 620).

**٨- مهارة أداء المواقع المختلفة من البوزشن:**

تحتوي ألأت الموسيقية الوترية على عدة مواقع في تحديد الطبقات الصوتية من خلال تحريك اليد صعوداً وهبوطاً على الـ fingerboard، ويحدد الموقع من خلال ألأصبع ألأول السبابة وتترتب بعده أصابع اليد اليسرى لتأخذ موقعها تبعاً من خلال تحديد الطبقة الصوتية لإصبع 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 الانتقال فيما بينها صعوداً وهبوطاً تحتاج إلى تمارين كثيرة وإلى استرخاء في اليد عند الانتقال 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 نكمل في الأصابع الاربعة، وهناك تنوع في المواقع أحياناً أصبع (١,٢,٣,٤,٢,١) وهكذا تكون عملية الانتقال بين هذه المواقع للأصابع وعلى الأوتار المختلفة (Ma 'an Jassim and Faras Yassin, p. 622).

**٩- مهارات الزخارف اللحنية trll:**

وهو نوع من انواع الحليات والزخارف الموسيقية، حيث توضع علامة tr فوق النوتة الموسيقية 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 متساوية من حيث المدة الزمنية التي تستغرقها، وكذالك متساوية الإيقاع، وتحتاج إلى تمارين بطيئة لتحريك ألأصبع ليتمكن من الاستمرارية المترددة دون تلكئ أو تبطيئ وتسريع، 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 الة الجوزة كجزء من امكانياتها الادائية.

## المبحث الثاني: الة الجوزة ودورها في الجالغي البغدادي

الجالغي هي كلمة "تركية الأصل تعني جماعة اللهو، وأصل التركيب جالغي طاقمسي أي جماعة الملاهي(Al-Alaf, Abdul-Karim, 1963, p. 16) ، والجالغي بالجيم الفارسية المثلثة، وأن الجالغي حسب أشاره حسين قدوري في موسوعَته الموسيقية تعني جماعة الطرب أو طاقم الموسيقى، ويبدو أن لفظة جالغي في نظر البغداديين كانت تعني حفلة غنائية تقام في الأماسي وفي مناسبات الأفراح، والأعراس، والختان وغيرها.

اما الجالغي البغدادي المعروف بشكل عام هو عبارة عن فرقة موسيقية صغيرة تُصاحِبُ قارئ المقام تتألف من عازفي الآلات الموسيقية التراثية والتقليدية العراقية واهمها الة الجوزة، السنطور، الطبلة، الرق، ولأن المقام العراقي نشأ في مدينة بغداد فقد سميت الفرقة بالجالغي البغدادي. ويجب أن تتوفر في أعضاء هذه الفرقة الخبرة والمعرفة بأصول المقام العراقي وقواعده، لأنهم يقومون بأدائها عزفا على آلاتهم الموسيقية ولان القارئ يكون تابعا في بعض الأحيان الى الفرقة التي ترسم له الطريق في

الانتقالات النغمية وهذا عكس ما هو معروف عن التخت في الغناء الشرقي 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 يشترط كذلك في عازفي الجالغي أن يكونوا ممن يتمتعون بجمال الصوت وحسن الأداء لأن مهمتهم كانت تتعدى العزف الى ترديد البستات ألتي تغنى في نهاية كل مقام وذلك لمنح القارئ الاستراحة والتهيأ لغناء مقام اخر (Al-Alaf, Abdul-Karim, 1963) .

اما العلاقة بين مؤدي المقام والجمهور كانت علاقة تفاعلية "حيث كان قارئ المقام وأفراد الجالغي يجلسون في المقهى على محل مرتفع يشبه المسرح، وكان يتألف من عدد من التخوت *تُصفّ مع بعضها، ويوضع فوقها ألواح خشبية حيث يجلسون فوقها على شكل نصف دائرة (Hussein Kaddouri, 1987, p. 100)، حيث لا يصح أن يقف المغني او يقوم بحركات جسدية وتمايل اثناء الاداء حسب اعراف من وضعوا اسس المقام العراقي فكانت تعد عيبا وتقليلاً من هيبة المقام والمؤدي معاً، "ويأتي ذلك من منطلق أن المقام هو رجولة، وقوة، وشموخ زيادة على ذلك كان لجلوس قارئ المقام بالقرب من أفراد فرق الجالغي يتيح له الاستماع إلى ملاحظاتهم ألتي يهمسون بها في أذنيه لفرط قربه منهم (Pink, Hamoudi, 1964, p. 35)، وان أول من غنى في بغداد واقفا هو قارئ المقام محمد القبانجي "كما كان القبانجي من أوائل القراء الذين أدوا البستة إذ كان قراء المقام لا يؤدون الأغنية المرافقة للمقام البسته*، وذلك ترفعا وسمواً لاعتقادهم أن المقام يمثل الرجولة والقوة (Al-Hanafi, Jalal,, 1964, p. 64) .

ولليهود العراقيين دورا مهما في رفد الجالغي البغدادي بالعازفين منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي وحتى عام 1951 م حيث هاجروا إلى فلسطين، وكانت مهنة العزف على الآلات الموسيقية في فرقة 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(Subhi Anwar Rasheed,, 1998, p. 76) ، 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 (Al-Hanafi, Jalal,, 1964, p. 7) 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 اهمية الة الجوزة انها تعطي لون وهوية موسيقية للمقام العراقي والجالغي البغدادي بالتحديد، لذلك على مر العصور لم تستبدل الة الجوزة بالة الكمان، لان مع ازالة هذه الالة يفقد الجالغي روحه وهويته وطابعه الموسيقي (maestro Ala Majid, 8/9/2021, 2 p.m.)، ويرى الباحث ان هذه الخصوصية والميزة لا تمتلكها الة اخرى غير الة الجوزة والسنطور العراقي.

ان دوزان الة الجوزة لا يختلف عن دوزان الة 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 ان يكون ملماً في القطع والاوصال الموسيقية والغنائية في المقام العراقي حتى يتمكن من ادائها لأنها تتطلب سرعة وتوقع ما يقوم به قارئ المقام من قفزات صوتية وغيرها.

إنَّ التطرق الى الامكانيات الادائية لالة الجوزة في الجالغي البغدادي وتتبع دورها في اضفاء الهوية واللون الموسيقي للمقام العراقي، يفرض على الباحث التوقف على بعض النماذج الغنائية والموسيقية، والتي يمكن ذكر البعض منها بالمنظور النظري وعلى النحو الاتي :

**تحرير مقام الدشت :** وهو من المقامات العراقية، ونرى في هذا التحرير دور الة الجوزة الرئيسي في الجالغي، يبدا التحرير بالالات الايقاعية الطبلة والرق، ومن ثم تتسلم التحرير الة الجوزة وتعزف التحرير بأكمله بمرافقة الة السنطور ببعض الجوابات الموسيقية، يتخلل التحرير الكثير من الحليات الموسيقية لعل ابرزها السحبات ( كليساندو) التي تتميز بها الموسيقى العراقية والشرقية بشكل عام، وهي تعطي روح ولون خاص بالجالغي لا يمكن اداؤه بنفس الروح ببقية الالات، اضافة الى العديد من تقنيات القوس التي تكون واضحة عند الاستماع للتسجيل الصوتي، وعند نهاية الجزء الاول يكون الدور الرئيسي ايضا لالة الجوزة بصولو بدون مرافقة الايقاع، وهنا تبين لنا امكانية الالة التعبيرية والجمالية، كما يبرز لنا امكانية العازف عليها ومدى تمكنه من استخدام المهارات المختلفة علبيها من سحبات، ومواضع بوزشن مختلفة، والحليات المختلفة، الفبراتو، والتريمولو، واداء السرع المختلفة، وايضا الاداء ضمن الداينمك المختلف، وترجمة الجمل الغنائية مع القارئ لاحقاً.

**الاستنتاجات:**

لأجل الوقوف امكانيات الة الجوزة ودورها في الجالغي البغدادي سعى الباحث الى تجاوز السياق الاجرائي وقراءة وتحليل هذه التجربة ضمن المنظور النظري كونه مساحة ادبية يستطيع من خلالها الوصول الى بعض الاستنتاجات المرتبطة بمحور البحث ، وقد تمثلت بالاتي :

١- ان وجود الة الجوزة ضمن الجالغي البغدادي اعطى للمقام العراقي هوية ولون وطابع موسيقي خاص، ويميزه عن غيره، اي ان الة الجوزة اصبحت الهوية الموسيقية للجالغي.

٢- تفتقر الة الجوزة في العراق الى منهاج علمي دقيق لتدريب الطلبة المبتدأين، حيث ان اغلب 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 انها تمتلك مساحة صوتي تغطي مساحة القارئ.

٤- ان الة الجوزة تمتلك العديد من المهارات والامكانيات الموسيقية ابرزها الحليات الصوتية المختلفة، ومواضع البوزشن المختلفة، امكانية اداء السرع المختلفة كما انها تمتلك تقنيات القوس مثل شبيهاتها من الآلات الموسيقية كالكمان والربابة، كما وتستطيع ادائها بشكل سهل وبدون اعاقة.

٥- ان الة الجوزة تعد واحدة من اقدم الآلات الموسيقية العراقية التي يمتد تاريخها الى الالف الثاني ٢٣٥٠ ق.م، حيث وجدت رسومها في الالواح الطينية البابلية والسومرية.

**المراجع:**


احمد صلاح. (٢٠٠٩). *الاغنية الشعبية وخصائصها*. http://kenanaonline.com/users/ahmedsalahkhtab/posts/97490 موقع عالم الفنون الشعبية.

Taha Gharib. (23/3/2013, 4 p.m.). *Quoting a previous personal interview, with nut player at the Zora Tent Theatre on Saturday.*

Al-Alaf, Abdul-Karim. ( 1963). *Al-Turb, Al-Arab, at 2.* Baghdad: Asaad Press.

Al-Hanafi, Jalal,. (1964). *Baghdadi singers and Iraqi resident.* Baghdad: Ministry of Extension, Second Cultural Series.

Bin Manzor. (n.d.). *lisan alearab.*

Dr. Haytham Shaabi,. (7/4/2013, at 12.30 p.M). *Quoting a previous personal interview, with a nut player at the Faculty of Fine Arts on Sunday .*

Hanan Mohammed. (2008). *Short Music Lexicon.* Syrian : Syrian Ministry of Culture, Syrian General Authority for Writers.

Hussein Kaddouri. ( 1987). *Music Encyclopedia.* Baghdad: Al-Mansoor Printing Co. Ltd.

Ma 'an Jassim and Faras Yassin. (n.d.). *Calendar of Performance Skills on the Violin for Students in the Department of Musical Arts.* Journal of the Faculty of Basic Education, University of Mestisi, 78th Issue, Vol. 19.

maestro Ala Majid. ( 8/9/2021, 2 p.m.). *Interviewed by the researcher with the .* via WhatsApp,.

Pharaoh, Sadiq. (2007). *Short Music Lexicon, Publications of the Ministry of Culture of the Syrian Arab Republic.*

Pink, Hamoudi. (1964). *Iraqi singing.* Baghdad: Asad Press,.

Rajab, Hashim Mohammed. (1961). *Al-Maqam Al-Iraqi.* Baghdad: Baghdad, Al-Aref Press.

See: Sobhi Anu Rasheed. (1905). *Music in Islamic Times Comparative Study, Freedom House Printing, Republic Press.* Baghdad: Ministry of Information publications .

See:, & Samak, Mahdi Abdul Amir. (2002). *Memoirs and Thoughts of the Doctor of Baghdadi.* Baghdad: J2, T1, Ministry of Culture, Baghdad, Public Cultural Affairs House.

Sobhi Anwar Rasheed,. (1982). *Instruments at the Arab Music First Complex Exhibition, League of Arab States for Music Historical Studies Committee, .* Baghdad : Iraqi Museum Library Auditorium, Baghdad 18-25 October.

Subhi Anwar Rasheed,. ( 1998). *Music in Old Iraq, T1, Ministry of Culture and Information.* Baghdad, Public Cultural Affairs House.

Yousef Majid. (2011). *Musical Instruments in Popular Heritage, Article published by Al Noor Foundation for Culture and Media,.* http://www.alnoor.se/author.asp?id=3797.

بن منضور. (بلا تاريخ). *لسان العرب* ٣٧/١ .