http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com ◆ العدد(1369) السنة السادسة -السبت (15) تشرين الثاني 2008

بعد أن كانت رائجة

صناعة الآلات الموسيقية تستغيث

تعد صناعة الآلات الموسيقية الشعبية لا سيما آلة العود من المهن القديمة التي اشتهرت في بغداد والمحافظات فضلا عن صناعة « المطبج والخشبه» وغيرها من الآلات ..لكن بعد عام ٢٠٠٣ لاذ بعض من هذه الآلات بالصمت !!...فكيف اصبحت واين اتجهت؟

بغداد/ مؤيد عبد الوهاب

يقول رغيد صاحب محل لبيع الآلات الموسيقية في الكرادة « ان بيع وتجارة الآلات الموسيقية تراجعت منذ السقوط وحتى الان لكون الوضع الامني انهى كل معالم الفن في العراق ومنها تجارة الآلات الموسيقية وبالتالي اثر هذا الوضع في الحرفيين المتخصصين في صناعة الآلات الموسيقية فصناعة آلة العود وهي حرفة عراقية تكاد تكون معدومة الان ونحن نستورد العود التركي وهو لايضاهي العراقي لكنه يفي بالغرض للعازفين من الشباب الان من طلاب المعاهد الموسيقية والهواة وهناك امر اخر اثر في الصناعة العراقية هو ان العازفين والملحنين قد هاجروا من البلد بسبب الظروف وبذلك قل الطلب على الآلة الشعبية ومع تطور آلة « الاوركن» الغربية وتقليدها أصوات الآلات الشعبية والآلات الاخرى عوضت عن استخدام تلك الآلات قلة الحفلات الفنية فورشات مثل ورشة الحرفي الكبير محمد فاضل او نجم عبود ونجاح البغدادي قد اغلقت وهذه الورش كانت تصنع اجمل وارقى الآلات الشعبية في المنطقة ..وعلى عاتق وزارة الثقافة تقع مسؤولية إحياء هذه الآلات التراثية واعادة « الجالغي البغدادي» الذي يستخدم معظمها مثل الناي والجوزة والسنطور حتى لا تندثر فروحيتها الموسيقية لا يمكن ان تعوضها آلة «الاوركن» ابداً....»

ويحدثنا ابو احمد وهو صاحب محل لبيع الآلات الموسيقية « معظم الآلات الشعبية مثل العود والناي والقانون هي مستوردة إما من سوريا او تركيا لكنها لاتضاهي الصناعة العراقية فخشب وقياسات العود العراقي له مميزات كبيرة فترى الصوت الموسيقي لهذه الآلة العراقية هو جميل جدا وعذب بعكس السوري او التركي فسعر العود العراقي المستخدم يصل الى ٧٠٠ دولار او اكثر لكن السوري لايتجاوز المئة دولار اما آلة الناي فقصب الاهوار هو افضل قصب في المنطقة لصناعته اضافة الى خبرة العراقيين في صناعته بعكس السوري الذي يأتي في بعض الاحيان ليس بالمواصفات الموسيقية الصحيحة فتراه (ينشز) في العزف.. وأحد اسباب توقف الصناعة الموسيقية في العراق هو ارتفاع تكاليف التصنيع بسبب الظروف واختفاء القصب بسبب جفاف الاهوار».

ويؤكد الفنان طلال علي صاحب معهد لتعليم الآلات الموسيقية في بغداد « ان عدم الاهتمام بالفن هو احد الاسباب التي ادت الى اندثار الصناعة الموسيقية العراقية واعتماد فرق النشاط الفني في وزارة التربية مثلا على آلة « الاوركن « كتعويض عن كل الآلات الموسيقية الشعبية والتراثية وفقدت هذه الآلة روحية الآلات الاصلية اضافة الى ان « الاوركن مهما يصل الى تقنية عالية لكنه لايعطي تلك الروح الشعبية التي تمتلكها آلة مثل» الجوزة او المطبج» اننا بحاجة الى معالجة هذا الاندثار وخصوصا في صناعة آلة العود التي هي جزء من التراث العراقي وهي آلة عالمية ويشتهر العراقيون بصناعتها والامر نفسه على آلة الناي التي لاتعوضها اية آلة اخرى ابدا ولم ينجح الناي المصنوع من البلاستك وآلة الزرنه التي لم يعد احد يتذكرها وهي المتخصصة بالجوبي والاعراس.. انه تراث بلد.

المعتقد الشعبي في غناء وحيدة خليل وزهور حسين ولميعة توفيق

عادل الهاشمي

المحور الاول – الاصوات النسائية المدينية وهن: سليمة مراد، عفيفة اسكندر، مائدة نزهت وسواهن.

المحور الثاني- الاصوات النسائية الريفية، وهن: سورية حسين، ريم، حمدية صالح وسواهن.

المحور الثالث- الاصوات النسائية اللائي يتداخل في حناجرهن الاسلوبان المديني والريفي وهن، زهور حسين، لميعة توفيق، وحيدة خليل وسواهن.

ابتداء نقول، ان هناك اصواتاً ذات خصائص قاعدية وانه لمن الخطأ البائن حصر وظيفة الغناء في نمذجة هذه المحاور، ولكن تقتضي الإمانة النقدية، الحديث عن هذه المحاور، لانها اصلاً، هي التي تحكم ظاهرة الغناء في الاصوات النسائية العراقية عبر اكثر من نصف قرن من الزمان، على ان هذه المحاور ايضاً لها صفة التوازي بغية جعل عناصر المخالفة بين تلك المحاور عنصراً مكثف الدلالة، واذا كان المحور يشكل عنصراً موضوعياً، فان فعل الصوت الغنائي للمغنية، يشكل ولاشك عنصراً ذاتياً، وحقيقة الامر ان مكانة الصوت الغنائي تقوم اساساً على توازن العلاقة بين الموضوعي في الانتماء للمحور وبين الذاتي القاعدي في الغناء الذي يحدد نوع الاقتران اللفظي في ذلك التي تحدد اتجاهات الروح اللفظية في الغناء، فيما اذا كان هذا اللفظ قد نشأ من المدينة او الريف او مزج الاثنين في ان واحد!

وقد لوحظ منذ امد ليس بالقريب، ان بين المواقف الحياتية للمغنية والمواقف الغنائية في النص الشعري او الزجلي نظاماً شفرياً معيناً، وهذا النظام يحدد في واقع الامر كيف تنعكس الظواهر من عالم الواقع في بنيان النص الغنائي، وتجاهل هذا الذي يشبه القانون الى حد كبير، يفضي الى المخاطرة، وذلك بفقدان الخاصية الذاتية للعمل الفني من حيث هو اعادة ابداع لكامل البناء.

قد لاتفيدنا المقارنة بين اصوات المحاور، لكن تفيدنا –حتماً- اذا قارنا الاصوات داخل محور واحد، ففي المحور الذي ينتمي اليه صوت زهور حسين ولميعة توفيق ووحيدة خليل، ستقدم المقارنة بين اصواتهن الكثير مما نريد قوله في هذا الباب انطلاقا مما اسميه بالوفرة الغنائية تلك التي تحوي على خاصية ضرورية ومفيدة في الوقت ذاته، فهي تضمن ولاشك على نحو حميم صمود الغناء في مواجهة الاخطاء وفي مواجهة ان يعامله الصوت الغنائي معاملة ذاتية معراة من روح الموضوعية كقواعد، ان منظومة العلاقات بين عناصر العمل الغنائي تضفي على الغناء نوعاً من الاستقلالية وتفتح امامه المجال بان يطرح نفسه ليس كنظام عادي بسيط، بل كبنية فنية مركبة متنامية، لقد بقيت المنافسة قوية بين الاصوات الثلاثة (زهور حسين، لميعة توفيق، وحيدة خليل)، خاصة في مجال التأثير المباشر في الاسماع والانتشار وقوة الجاذبية، بذلك الرنين الصوتي في الغناء، على ان الغناء في تلك الاصوات النسائية له طبيعة ازدواجية وتنبع هذه الازدواجية من كونها الحاجل للامزجة! فمزاج المغنية هو الذي يحدد طبيعة الغناء وتأثيره في الاسماع، الى جانب ذلك انه يحمل نوعاً من التمرد على طبيعة القواعد لذلك الغناء، ونعني به استيلاد طبيعة غنائية خاصة، هذه الطبيعة الغنائية الخاصة تقوى وتشتد، عندما تعززها ثروة من ذخائر المحفوظات للانغام والمقامات للتراث الغنائي العراقي والعربي معاً، وهذا يفسر تماماً جنوح حنجرة زهور حسين نحو غناء بعض المقامات الشرقية والعراقية مثل (الديشت والهمايون)، ويفسر ايضاً استواء فن الارتجال الغنائي في حنجرة لميعة توفيق نحو التداخل الاسلوبي بين اللونين العربي والعراقي، وتفرد حنجرة وحيدة خليل في مكنة التلفظ الغنائي وتلوينه بطريقتها الغنائية الفارضة على الاسماع روح السلطنة.

ان خصوبة النشاط الغنائي للحناجر النسائية الثلاث (زهور حسين، لميعة توفيق، وحيدة خليل) تعني تماماً، ان هذه الحناجر وفقت في اقامة نوع من الاتصال بينها وبين الاسماع، اول شيء فعلته زهور حسين انها اقامت جسوراً بين حنجرتها وملحني عصرها (عبد الغني الشيخ، حسين بمبع، رضا علي، حمدان الساحر، ناظم نعيم، احمد الخليل، عباس جميل، محمد عبد المحسن، علاء كامل) وسواهم لكي يمدوها بالالحان، تلك التي تستطيع ان تحصن لونها الغنائي بمديد من الاستمرارية والتآلف في الساحة الغنائية العراقية، واول شيء فعلته لميعة توفيق، انها اتجهت نحو تجهيز ذاكرتها الغنائية بالموروثات الغنائية الشعبية، الامر الذي عمق عندها مقدرة الارتجال! ذلك ان كل ارتجال في الغناء الامتدادي هو في حقيقة الامر عبارة عن مونتاج – ان صح التعبير- ينبثق في لحظة الهام خاطفة خلال وعي الصوت المبدع لانماط الغناء، وكان الارتجال الغنائي عند لميعة توفيق كثيف الايحاء، ذلك ان لميعة توفيق، من دون ان تفطن الى ذلك فإنها كانت تقوم ولاشك عندما اتخذت الغناء الارتجالي قاعدة لنهجها الفني انها بصوتها تقوم وهي ابنة ذلك الحاضر الذي يربط بين الماضي والمستقبل!

واول شيء فعلته وحيدة خليل انها جهزت صوتها بملقاط للغناء التراثي العراقي –قديمه وحديثه- والتراث الغنائي العراقي في الحقيقة عند وحيدة خليل لم يكن التراث المحفوظ او المكتوب، انما هو التراث المتداول بين الحناجر في الغناء الريفي والبدوي والمديني، هذا التراث قد اضاء في حنجرتها تلاوين الفن الغنائي على نحو يثير الاعجاب.

الحقيقة الثابتة في الاغنية

ابتداء فان الحقيقة الثابتة التي تتسلط على مفهومات التجديد الفني للاغنية العراقية، هي انه لاجديد من دون القديم العريق الذي يتناسل داخل عروق الاغنية العراقية التراثية، وان صراع المفهوم هو صراع مازال بعيداً عن متناول التحليل النقدي في الاغنية العراقية، فهو صراع مازال بعيداً عن متناول التحليل النقدي في الاغنية العراقية، فهو صراع ينتصب بسؤاليه (من اين)؟ و(الى اين)؟ وعليه فان ادماج الحاضر في الماضي داخل علاقة عميقة بالمصير الوطني والقومي وبشعور التاريخ مع صفة الاتجاه، كل هذه هي التي تحرك الذات الفنية نحو مستقبل الاغنية العراقية بعد رحيل الاصوات النسائية المقتدرة على وجه الخصوص (زهور حسين، لميعة توفيق، وحيدة خليل) ولهذا السبب ايضاً، فان آلة الناي، آلة الشجن العراقية التراثية، هذه الآلة الفريدة البسيطة اذا ماقورنت بآلة (الاورج) الجامدة، تبدو وكأنها متوحدة في شجنها ونافذة في شرقيتها، لانها آلة الآلات في الموسيقا العربية ، وهذا ينطبق تماماً، بين الاصوات النسائية العراقية (زهور حسين، لميعة توفيق، وحيدة خليل) اذا ما قورنت بالاصوات الحالية ومافيها من هشاشة وجهل وعكوف عن الغناء المقتن!

لا شك ان الاغنية العراقية قد مرت بين عصري سليمة مراد ومائدة نزهت على مستوى الاصوات النسائية بأكثر من مرحلة متقنة، في المقابل، فان الاغنية العراقية تمر حالياً في اوضاع من مخاض عسير، ومن مأخذ هذا المخاض مايلقى الى اسماع الناس –حالياً- وفي كل يوم اغان هابطة، كانت في عمر بدايتها –على قلتها- موضع تندر من كل الاسماع، غير انها بمرور الزمن غدت تشكل القسم الاكبر والطاغي من النتاج الغنائي العراقي.

ان العود والروح البغداديين في الغناء يشكلان وحدة رمزية مثل القصيدة والتمثال والنخلة، وتاريخ بناء العود، وهو من اعمق فصول تاريخ موسيقانا..

واشدها تأثيراً، هو تاريخ الحنين الى الماضي، الحنين الى التحدث بلغة ذلك الماضي وقد حمل هذا الحنين واينع دونما انقطاع، ابتداء من قصائد الزهاوي والرصافي، تلك التي لحن بعضها الفنان المبدع يحيى حمدي، حتى الحان فاروق هلال وطالب القرة غولي، وكان نغم العود يكدح دون كلل او ملل في اغنيات مائدة نزهت وفاضل عواد ويأس خضر وحسين نعمة وفؤاد سالم وسعدون جابر ورياض احمد ليكتسب قرابة اوثق لنغم الاغنية العراقية، وحالياً فان الاغنية العراقية لاتحتضن آلة العود مطلقاً وكأنها آلة يركبها وباء معد انما تعتمد على آلة (الاورج)! ماذا يعني ذلك؟

خزين الفنان وخزين التراث

ان التتمة الضرورية للارث المحلي والبيئي والتاريخي هو بلا جدال خزين الباطن للفنان المبدع ومن دون عقد رباط الأصرة بين خزين الفنان وخزين التراث، لايمكن ان يكون هناك الفن الغنائي الذي نصبو اليه! وعودة الى قضية الغناء في اصوات زهور حسين ولميعة توفيق ووحيدة خليل ودورهن في الاغنية العراقية، نقرر، بان هذا الغناء له مقدمات حقيقية ويمكن تحديد الاهم فيها:-

اولاً- ان التعيين السليم لغناء زهور حسين ولميعة توفيق ووحيدة خليل كان ينطلق اساساً من رعاية الدولة هذا الغناء لا من خلال القطاع التجاري، ومافيه من مضاربات على حساب التراث والقيمة والذوق والصفة والهوية، ولذلك فكان غناء اصواتهن يتبع دلالات التحصين المعرفي والذوفي والتاريخي، لا ليندرج داخل مرحلة التعاظم الحثيث للتدهور بكل اسقاطاته النفسية والبيداغوجية والاجتماعية والعواطفية.

ثانياً- عندما غدت الثرورة المادية في ايدي الناس ينتمون الى السوق التجاري بكل تشوهاته والاعيبه صارت حركة الاغنية في الانتاج والاختيار والاسلوب اسيرة مجموعة من البشر معراة من اية قيمة ثقافية حيث سقط (الحجر الصحي) الذي كان يفصل اغاني زهور حسين ولميعة توفيق ووحيدة خليل ومثيلاتها عن عوامل انحدارها وتاهت المسافات التي كانت تفصل بين قالب غنائي وآخر، وبهذا ايضاً نستطيع ان نفهم لماذا اسدل الستار على الثراء العريق للابداعات الوجدانية التي ازدهرت في الاغنية العراقية عبر عقود الخمسينيات والستينيات والسبعينيات من القرن العشرين.

ثالثاً- التيار الجوهري الذي سيطر على الاسماع في اغاني زهور حسين ولميعة توفيق ووحيدة خليل من حيث المحتوى امتد داخل الفرشة البنائية الفسيحة من المعاني والمفردات والدلالات ذات الصفة الانسانية والبيئية والاجتماعية، بينما اغنية –اليوم- انحصرت داخل نفق مظلم من المعاني التي تدور في اطارها بتكرار وصل الى حد الملل القاتل، وزاد هذا الملل دخول مفردات غرائزية، الامر الذي ادى بالاغنية الى الوقوع في فخ التلميحات الجنسية وقلل من دور العضد الاخلاقي في الاغنية على مستوى التلوين الموسيقي والغنائي وغيبت الثروة الهائلة من المقامات والايقاعات العراقية التي لاحدود لتنوعها.

رابعاً- اتجهت الاغنية العراقية في حناجر زهور حسين ولميعة توفيق ووحيدة خليل الى الالتصاق بأفقها الوطني (التقليدي والفولكلوري والمعاصر) وعدت هذه الاغنية نموذجاً للصدق والصفاء والعمق، بينما اليوم اخذت الاغنية العراقية ترتدي لباساً لايمت بصلة القربى مطلقاً الى لباسها وحيثيات هذا الارتداء، ان الاغنية العراقية كفت عن التعبير عن الاحساس البشري في عملية الخلق الفني، ولم تعد تتفجر في خفايا بنائها تلك الانفعالات الكاملة في المقامات والانغام العراقية.

احمد الخليل

حمدية صالح

زهور حسين

لميعة توفيق

وحيدة خليل

يكمن الفرق-جزئياً- بين الاصوات الريفية والاصوات التي يتداخل فيها الاسلوبان الريفي والمديني، على اعتبار ان مقدار المستويات البنائية في الغناء وعناصرها المؤثرة في النطق والالقاء والبلاغة والنبرة والتهجئة الموسيقية، هي التي تحدد هذا الفرق تحديداً الذي لا لبس فيه، وعند هذه الحناجر النسائية، يشتد ذلك الاحساس بالتقابل بين الغناء المديني –المحضر- وبين الغناء الريفي –الفطري- باعتبارهما جنسين في فن الاداء يختلفان في ما بينهما اختلافاً وظيفياً واسلوبياً، وطائفة الاصوات النسائية اللاتي حفلت بهن الحركة الغنائية العراقية تتوزع على ثلاثة محاور رئيسة:-

إضـــــــــــاءة

انثروبولوجيا الدجاج

د.نهى الدرويش

الدجاج – وكما يشير كتاب الحياتية للصف الثالث الابتدائي لخمسينيات القرن الماضي – « حيوان أليف ،كل قطعة فيه مفيدة ،من لحمه الى بيضه وحتى ريشه « .

ولكن حين اتجهت عجلة المكننة الى الانتاج الاستثماري لتطوير رأس المال الصناعي ، صارت الجهود تبذل لإنتاج « اللحم الابيض المتطور « ورفع مستوى انتاجية البيض بالطريقة» القسرية « واقصد هنا استعمال « العنف « الهرموني وليس المسلح طبعا ضد الدجاج . اما الريش فقد اهمل صناعيا لاستبداله بالقطن ثم الاسفنج ثم الديباج لاحقا في الوسائد .

ولأجل كل هذا صار «الديك « فائضاً عن الحاجة وبخاصة بعد استحداث تقنية «التلقيح الاصطناعي « . وصارت تعد محرقة الى جوار حقل الدواجن لإتلاف فصيلة الديك الذي فقد المعنى من وجوده ، اللهم الا نوع الهراتي المخصص للعبة «المكاسر» . ومع تطور السياسة الصناعية انقلبت الموازين ، فلم تعد انثى الدجاج تواكب طموحات العصر الحديث ومواكبة مستحدثاته السياسية فضلا عن انتشار الامراض «النوعية» التي نجحت في في ابادة وجودها من خارطة العمل الانثوي واستلبتها حتى الحق في انشاء عش وانتاج بيض ،فقبعت المسكينة في قفص «العنوسة» مستكينة واجمة بعد الهلاكات المستمرة التي تعرضت لها فصيلة الديك ، لذا ظهرت الحاجة الماسة لظهور خطاب «ديكوي» جديد يتناول اولا وقبل كل شيء قضية ايقاظ النيام في الصباح الباكر وانتهاء بتنويم المستيقظين في الظلام الغادر ،وعلى وفق هذا الهدف تم تأسيس «حظيرة الديك المفترس» التي اخذت على عاتقها السيطرة على كل سطوح المنازل لفرض خطابها الجديد والموسوم بـ»عععيعو ...موتوا موتوا...» . وهكذا صار الديك يمارس صلاحيات «غراب البين « .

وهكذا صارت تهلك الآلاف من الدجاجات والكتاكيت بسبب امراض النيوكاسل و»النيو لوك « و» النيوشوب» و « النيو بوك» وتبقى القضية العالقة هي قضية الريش ، اذ لا احد صار ينام على وسادة من ريش الا اهل العلم والراسخون في «الريش».

في الظلام الغادر ،وعلى وفق هذا الهدف تم تأسيس «حظيرة الديك المفترس» التي اخذت على عاتقها السيطرة على كل سطوح المنازل لفرض خطابها الجديد والموسوم بـ»عععيعو ...موتوا موتوا...» . وهكذا صار الديك يمارس صلاحيات «غراب البين « .