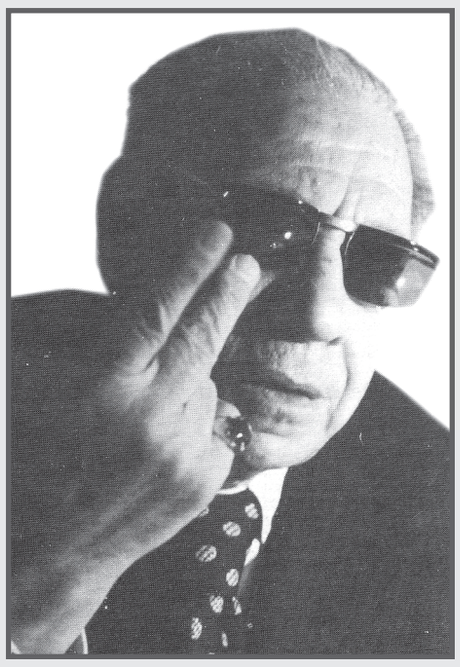
العدد(1376) السنة السادسة -الأحد (23) تشرين الثاني 2008 ◆ http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

# المقام العراقي.. تكوينات وتلوينات وأساليب



## الجزء الاول

عادل الهاشمي

**يشكل المقام العراقي بمجموعه النغمي المتنوع كياناً لحنياً يرتبط بعضه ببعض، فهو ليس سلماً موسيقياً بقدر ماهو كيان غنائي يقوم على وصل الانغام، واذا كانت الموسيقا الشرقية تعنى في ناحيتها النظرية والعملية ببحث طبيعة الابعاد الموسيقية وقوانين اهتزازات الاوتار وموجات الصوت وانتشاره وتكوين المسافات والسلالم الموسيقية، فان المقام العراقي يقوم على الحفظ والسماع الكامل لانتقالات انغامه وفق صيغ الاولين، وعلى مغني المقام ان يتقن حساب تلك الانتقالات بالالمام الكامل لقواعد حفظ هذه المؤلفة الغنائية الكبرى ومعرفة لطرق الارتجال الغنائي فيها.**

وعلى الرغم من ان لنا موقفاً ازاء مايجب ان يتجه اليه المقام العراقي بابعاده الغنائية وذرواته القوية وحركاته الصاعدة الاخاذة وتعبيراته العميقة المثيرة، فان المقام العراقي اتخذ لنفسه صفة الترديد لقوالبه المختلفة دون النظر الى الصلة العلمية في ترصين هذا الموروث الغنائي التاريخي في نواحي التدوين الموسيقي والاقتراب من قواعد البناء والانشاء المنطقي وادراج عناصر التوزيع الالي والهارمونية المتفقة وطابعه الشرقي، فان هذا الكيان النغمي قد قام منذ تاريخ بعيد على الحان متداولة ومنقولة بطريقة السماع دون اتباع اصول التدوين الموسيقي له، المهم ان اساليب الاداء في حفل المقام العراقي تعددت بفضل ما توافد على هذا الكيان الغنائي من اصوات فالفنان (احمد زيدان) الذي تدين له اسلوبية الغناء العراقي للمقام باعتباره صاحب حنجرة قوية حادة تميزت بمرونة وحلاوة لاجادته طبقة (الدوكاه) التي يسبغ عليها العذوبة والتنوع، والفنان (نجم الشيخلي) صاحب الحنجرة القوية المرتقبة لجوابات عالية توفر فيها عنصرا الرخامة والتعبير المطرب العميق، والفنان (رشيد القندرجي) الملتزم بحرفية الاداء الفني للمقام لما له من موهبة وتضلع كبيرين في فنون المقام، برغم تشرب غنائه اسلوبية الاستعارة الصوتية.

واذا ماتقدمنا خطوة باتجاه كشف بعض ملامح المعمار الفني الذي يقوم عليه اداء بعض المغنين الكبار لهذا الموروث الغنائي التاريخي، سنجد انفسنا امام نوع عجيب من التنويعات الزخرفية المصحوبة بروح غنائية ارتجالية، غير ان الاداء العراقي عمد الى تقسيم اللحن الى جمل تتخللها لوازم موسيقية بقصد التحلية، فان هذه اللوازم ما اتيح لها التجسيم والتجسيد تبدو في بعض الاحيان وكأنها تصطدم مع الصوت الغنائي اصطداماً عابراً او تتنافر معه في صورة (كونترابنط) بدائي، وواقع الامر ان هذه (الهترفونية) أي –الصوتية المخالفة او المغايرة– لم تكن يوليفونية مطلقاً، انها لاتزيد عن تنويه للحن يعتمد على صوت واحد، ومسيرة المقام العراقي تعكس بصورة اوضح سطوة الاداء الفردي الى حد مذهل، واذا كان المقام العراقي قد تشكل نظامه الاساسي بمعزل عن نظام البناء (الاوكوستيكي) الرياضي وطبيعة الابعاد الموسيقية والمسافات الموسيقية وقوانين النسب، فأن استمراره كان يدين باساسه الضروري الى الاصوات الفردية.

### مطربون يبلورون الموروث

ولقد اتى على المقام العراقي مغنون لهم دورهم الكبير في بلورة هذا الموروث، وكما تحدثنا عن اصوات غنت المقام بروحية العارف والمحافظ معاً (احمد زيدان، نجم الشيخلي، رشيد القندرجي) برغم تباين قدرات اصواتهم، فان هذا المقام شهد مجيء عدد من الاصوات (محمد القبانجي، حسن خيوكة، يوسف عمر، ناظم الغزالي) الى الجيل التالي لهؤلاء الكبار.

والفنان محمد القبانجي يتمتع بقدرة خارقة في ضبط النسب بين درجات صوته، خاصة في صدر شبابه في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين الغابر، اذ لا اختلال في نسب الدرجات الصوتية، فهو يهبط من اقصى ثقل الصوت بقدرة وتجدد وابهار ويرتفع من ثقل الصوت الى حدته بمنتهى الجزالة والسيطرة والتمكن، النسب الذبذبية في صوته منسجمة وله صدى مركب لاصدى بسيطاً، يتفوق في اقتداره الصوتي على كل الاصوات في غنائنا العراقي، لان هذه الاصوات العراقية تنحصر بين قرار وجواب محدودين، وتعبر هذه المحدودية عن فقر صوتي في المسافة وقدرة الانتقال والادهاش، على خلاف القبانجي، فان صوته طليق يسبح في الانغام بغير عوائق، تتجلى فيه قوة التأثير وملكة الاقناع ورحابة التحليق.

وفي الاطار الفني العلمي، فان صوت محمد القبانجي، هو ارقى معادن الاصوات العراقية، واذا اردنا ان نعثر على تعبير يعمق صدق الصفة التي تتصل بصوته، فأنه المطرب الذي خلق ملامح الاداء العربي الصحيح في غناء المقام، لتأثره بغناء المطرب المصري الكبير عبد الحي حلمي، والفنان محمد القبانجي شاهد على فن بيئته لا بالاحتكام الى المعارف والكفايات الثقافية، انما بالإحتكام الى حقله في الغناء، ذلك الحقل الذي امتدت فيه رحلته على حقبة زمنية عريضة –عقود أربعة– فاعلة اذ تجدد المقام العراقي وتجمل في حنجرة محمد القبانجي، الترادف في النغمة والكلمة، وهو ترادف يعيق انفصال الكلمة عن النغمة، بل يتداخلان في انسجام ووحدة، لم يمازج عمله الفني بأي مفهوم ثقافي موسيقي، انه تعلق تماماً بكلاسيكية ووحدة، لم يمازج عمله الفني بأي مفهوم ثقافي موسيقي، انه تعلق تماماً بكلاسيكية المقام العراقي من خلال الهواجس المحيطة بهذا التراث، والتي رسمت له جواً اسطورياً يصح تطويره بحدود، ان ما قام به القبانجي هو تطوير بعض تقليديات الاداء الغنائي، وهو في رأينا تمارين ذوقية بحتة افادت عمله الفني كثيراً، بل تشكلت ايضاً من خلال المراس الصعب والدربة المضنية والتمعن المجرب لطرائق هذا الفن، ويمكن القول، ان القبانجي هو اول من نقل بعض المقامات الى الاسماع العراقية على نحو ريادي في حين ان هذه المقامات لم تكن معروفة من قبل في العراق، وهذا ما افادته رحلته المظفرة الى القاهرة لحضور المؤتمر الاول للموسيقا العربية ٢٣٩١، والمقامات التي ادخلها (الحجاز كاركرد) هذا المقام هو في حقيقة الامر منشأه تركيا، استعمل كثيراً في مصر على يدي محمد عثمان وعبد الحمولي ومحمد المسلوب، تم عضوياً في شجرة الانغام العراقية في مطلعه الذي يقول فيه..

(جربتهم ماوفوا بالغانمات معاي) وهذا ينطبق ايضاً على مقام –الهمايون– حيث غناه القبانجي مستخدماً قصيدة عبد الغفار الاخرس التي يقول فيها (طهر فؤادك بالراحات تطهيرا)، وغنى مقام –الحجاز كار– ايضاً اول مرة في مطلع قصيدة (ادفن غرامي بلب حشاشتي)، ومزج على نحو فني محكم عدداً من الانغام العراقية ليجعل منها مقاماً قائماً بذاته مثل مقام –القطر– اذ غناه بمطلع يقول فيه (نار الغضا لوعت مني الضمير بجاي) والقبانجي لم يقف عند هذا الحد، بل ادخل مقام النهاوند الى عائلة المقام العراقي ومقام القطر في الحكيمي

وبعض النغمات من مقام الابراهيمي في مقام الحسيني، وادخل مقاماً جديداً اطلق عليه (اللامي) وهو مقام له وجود قبل ان يخلق القبانجي، لكن فضله، هو تنظيمه ليكون جزءاً حيوياً من المقام العراقي يقول فيه..

علام الدهر شتتنه وطرنه
عكب ذاك الطرب بالهم وطرنه

وهذا المقام يقوم على جنسين من الكرد وتكون درجة استقراره على اليوسليك –مي تنوريل– ويبدأ– أويلاه، اويل... ياب – وأدخل القبانجي ايضاً مقام (الحويزاوي) وهو متنوع من مقام –الحجاز– وتدخل في هذا المقام القطع (المدمي، المنثوي، العريبون عجم) مبتدئاً غنائيه بقصيدة..

لما اناخو قبيل الصبح عيسهم
وحملوها وسارت بالهوى الابل

ثم غنى (الجمال) من فروع مقام (السيكاه) بقوله (اذكروني مثل ذكراي لكم) من قصيدة الشاعر امرؤ القيس، الى جانب ذلك ادخل مقام (شرقي رست) بقوله :كأس الهنا والمنى مابيننا داري تمنيت انا جاركم وبحيكم داري

وادخل الفنان المبدع محمد القبانجي (المخالف) بقوله..

حاير وحالي عدم من عيشتي مالوم.

كل هذه التطويرات في البنية الاساسية التقليدية الادائية للمقام العراقي ادخلها القبانجي، وقد اهله لذلك خياله الفني الطليق وصوته المالك لسعة وامتداد عريض فيه قرار غليظ يهبط الى قرار الجهاركاه (فا) صعوداً الى جواب (الكردان) على درجة (الدو) لمساحة صوتية تتسع لاوكتافين.

حسن خيوكه لصوته رنين خاص

والمطرب المتفرد (حسن خيوكة) مطرب متمرس لصوته رنين خاص لايبلغه احد من مغني المقام حديثهم وقديمهم، وهو الى جانب ذلك متمكن على نحو بليغ من فن الاداء بروحية الحذر على التراث والمحافظ الصلب على تقاليد اسلافه، يتمتع صوته بأصالة التعامل مع الة –الميكروفون– في وضوح وابانة واتقان، فنبراته تخرج الى الاسماع سليمة، حاملة سمات الالقاء الموزون الذي يداري حلاوة صوتية لانظير لها في غناء المقام العراقي،ذاك الذي درجة الاسماع على تذوقه بأفتتان عجيب من حنجرة حسن خيوكة المتدبرة، فالميكروفون في حالة صوت حسن خيوكةلايزيده ولاينقصه، واذا كان المطرب الكبير قد تمتعت نبراته بقدرة التأثير على الاسماع، فان مرد هذا التأثير يرجع الى السيطرة الفائقة التي يتحلى بها صوته في طبقة القرار وتجويد الالحان المنطلقة من هذا القرار، وحسن خيوكة هو الذي سجل قصيدة احمد شوقي (ياجارة الوادي) بلحن الموسيقار محمد عبد الوهاب بصوته وطريقته الادائية، فكان هذا الغناء يأتي ايذاناً بولع حسن خيوكة بالالحان الاسطورية والقصائد الخالدة، كما هي قصيدة (ياجارة الوادي)، وكان مستهلاً في تلاوته المنغمة لهذه القصيدة، يتدبر في غنائه وهو اكثر الفنانين من يدرك القيمة الجوهرية لها ويعي ثراء صوت محمد عبد الوهاب وجماله وحلاوته واكتماله ومتانة صنيعه اللحني، لذلك فقد بذل جهداً عميقاً لكي يكون قريباً من القيمة الفنية لمحمد عبد الوهاب، ولجأ حسن خيوكة الى هذا التنوع الادائي ضمن الوحدة الفنية للمقام العراقي، وهو يشكل ايضاً السمة المميزة لعظمة اداء حسن خيوكة، وفي الوقت ذاته التعبير عن تلاقح التيارات الفنية في اداء حسن خيوكة، فهو حبكته لانفعالاته وسماته وملامحه، ومن المؤكد ان حسن خيوكة يتجاوز الانطباعات المباشرة في تمثل الجو المقامي سواء كان ذلك بالرهافة ام بالرحابة ام بالكثافة ام بالتنوع، لذلك تغدو حنجرة حسن خيوكة، خاصة في مقام الرست، حنجرة مكثفة، وهذا التكثيف ليس شكلياً ابداً، انه تمثل الى اعلى حد ممكن في الطبيعة الادائية لحنجرة حسن خيوكة، وتلك هي عوالم الاتقان الحقيقي لدور هذا الفنان في المقام العراقي، لقد تأثر في غنائه رهط من المغنين، لعل في المقدمة منهم ناظم العزالي، وهذا يعكس في ان حسن خيوكة من اكبر المغنين الروحيين للمقام العراقي، ومع ذلك فان قريحته لاتتقيد بصيغ ادائية براقة ولاذعة، بل هي تحاول ان تنتقل بين عناقيد المقام العراقي في اقتدار ذاهب في الاسماع وهو مشهود له بحبه الحقيقي لمقام الرست، لذلك يلجأ الى خفض درجات الالة الموسيقية في اثناء الغناء، لكي تنسجم مع امتدادات صوته المحدودة لذلك حسن خيوكة لاتنفصم في غنائه العلاقة بين الاختيار الموفق للنص الشعري والزجلي ونجاح الصياغة الاختيارية للمقام! فهو في هذا الاتجاه يرسم صورة البنية النموذجية لكيفية التحكم بالسكك المقامية! ومهما قلنا في هذا المطرب القدير الذي قل نظيره في المقام العراقي، ان لم نقل لانظير له. لن يفيه حقه.

والمطرب اللامع يوسف عمر هو اقرب مؤد للمقام العراقي الى ماتهوى الاسماع العراقية–البغدادية– على وجه الخصوص، لان صوته يحمل احساساً بالمقامات العراقية وتأثر على نحو من الانحاء بمحمد القبانجي، فانه مارس التأكيد على انه فنان الطريقة الخاصة في الاداء، ولم يكن تأثره بالقبانجي قد جاءعلى حساب لونه الخاص، فاذا كانت عدة اصوات عراقية قد ضاعت في محاولة اقتفاء اثر محمد القبانجي في الصوت والاداء، كما هو الحال عند الفنان الراحل (عبد الرحمن خضر)، فان يوسف عمر حمل راية الاداء الخاص في غناء المقام العراقي لا كما يقال (قراءته) المقريء– صفة المجود لآيات القران الكريم، اما المغني فهي صفة مؤدي المقام او غيره من الاشكال الغنائية، ربما يكون من المناسب الاعتراف، بان طريقة يوسف عمر في غناء المقام تشكل في جوهرها الخلاصة الاصيلة لتجارب الكبار من مغني المقام ، وعليه نستطيع القول ان يوسف عمر هو الخاتمة لطرائق الكبار الغنائية في حقل المقام،تميز بغناء يعتمد تشكيل نبرات الالقاء الصوتي في مصاحبته بناء الاداء على التلاوة المنغمة، وقد اكدت طريقة يوسف عمر الغنائية على التوازن في الاهمية بين الاجزاء الغنائية التي يؤديها وبين الاوصال التحديثية الداخلة على المعمار الفني للمقام، وهذا يتجلى على اكمل صورة في حنجرة يوسف عمر، فغناؤه لم يقم فقط على ترديد الاجزاء والاوصال فحسب، بل هو في حقيقة الامر بناء ادائي يسير وفق اسلوب التلاعب الصوتي المتنقل بين الشدة والارتفاع والرخاوة والانخفاض من اقصى ثقل الصوت في القراءات الواطئة الى قمة خفة الحركة الصوتية في الجوابات العالية، وبرغم اهمية الاداء للمقامات، ذاك الذي اسسه محمد القبانجي، فان طريقة يوسف عمر المحصورة في الاداء البغدادي مازال لها تلك الجاذبية الطاغية عند الاسماع، اذ استخدم يوسف عمر التكسيرات الصوتية، تلك التي تنطلق بوحدة البيئة البغدادية في غناء المقام مع تجسيم التلوينات الدرامية في الغناء بفعل الاختلاف الشاعري للانغام.

وهكذا نلمس ميل يوسف عمر الى جعل المقام العراقي المتحدث الدرامي عن الروح البغدادية وقد تطور هذا الميل وتاكد في المقامات التي سجلها بصوته وهي تربو على التسعين مقاماً، فقد كان يعرف في قرارة نفسه انه ينحدر من سلالة المغنين البغداديين الذين حافظوا على ملكات حناجرهم وادواتهم الفنية على شذرات الروح البغدادية، تلك التي قامت على امتزاج اسلوبي التلاوة المنغمة والانشاد الغنائي، واذا كان محمد القبانجي قد اطلق التعبير الغنائي في المقام من قيود القوالب الصارمة التي كان يصاغ فيها وهدم المصطنعات الالقائية، فان ذلك جاءلكي يتيح لصوته العريض والمتماسك في نبراته ملامسة الالقاء العربي الفصيح، الذي يحفظ للنموذج الميلودي للمقام روحه الاستطرادية في الالقاء والتفاعل باكثر مما وصلت اليه الاصوات الاخرى، وان يصمم بأحساسه الفني فكرته الشاعرية في الالقاء الغنائي بأسلوبيته العربية، في الوقت ذاته فان حسن خيوكة، احتفظ باصالة اسلوبه الغنائي المستقل، فهو لم يتأثر في هذا او ذاك لابقليل ولا بكثير، انما حتمت عليه نوازع التفرد في الاداء والاسلوب في ان يجعل من طريقته الغنائية تكملة ضرورية لروحية اساليب الغناء العراقي، سواء بقصدية منه ام دون قصدية، بينما كان يوسف عمر قليل الثقة بالخيال الذي يقود خارج النموذج الغنائي المقامي، ولانه لم يتعلم اكثر مما يعرف، فقد بقي غناؤه مرتبطاً بنزعة المطابقة مع الموروث القائم على التقسيمات البنائية الثلاثة (العرض الغنائي) و(التفاعل مع القوالب) و(التلخيص الادائي المركب مع رائحة البيئة).

ورغم صلابة الطريقة الغنائية التي يؤثرها يوسف عمر بصوته المبلبل اي المختلط، فقد استعمل اللغة المحكية، والفصيحة في الغناء وفق قوانين الاداء المقامي، بل ان اللغة المحكية في غناء يوسف عمر تحولت الى بعض اشكال الغناء الشعبي بحكم اتصاله الفني والحرفي بالاذكار والموالد وطرائق الغناء الديني النابعة من ثقافات محلية غنية، الامر الذي استطاع بها يوسف عمر انه يحافظ على الاشكال الادائية القديمة، بنوع من المساوقة الموسيقية، كالتناغم الصوتي والخطوط اللحنية المتراكمة في نهج طباقي والحفاظ على التراث السماعي الغنائي من كل محاولة للتشويه والانحراف.

وقد ألتف عدد من مغني المقام حول طريقة يوسف عمر ان لم نقل جلهم ووجدوها الاكثر تعبيراً عن نظام المقامات الغنائية التي تقوم على اصوات متتابعة وصور نغمية تتطابق وتندمج في النظام التقليدي، لا بشكل عرضي، انما وفق صيغة التحامية، متبعة خاطر المهارة الفردية، وامكانات الصوت البشري وهواه، ويكفي ان نذكر الدور الذي لعبه يوسف عمر في اذكاء التحسنات والزخارف الصوتية في الغناء، الامر الي قاد صوته في عديد من المناسبات، الى الغناء بتقطيعات غريزية وتكسيرات بدائية، لانجدها عند محمد القبانجي ولاحسن خيوكة، ربما خلقت حاجزاً كثيفاً بين الغناء الشاعري التحسسي وبين الغناء التطريبي المفعم بخشونة لاتتصل بخصائث الغناء الرفيع.

ومهما يكن من امر، فان يوسف عمر قد سجل رحيله الابدي، فجوة في غناء المقامات، قد يطول الزمن في البحث عمن يستطيع مواجهتها، لانه تفرد على نحو عجيب في طريقة النطق والمد الصوتي وتجسيم النبرات، وعلى الرغم من عدم المام يوسف عمر بالاوزان الشعرية، الامر الذي تختل فيه العلاقة بين مايغنيه من قصائد للمقامات، تلك التي تغنى فيها القصائد وبين قوالب النغم في النظام المقامي، وعليه فان مفارقات الغناء المقامي جعلت من يوسف عمر لوناً قائماً في ذلك الغناء، حيث استطاع عبر عقود من السنين ان يحتفظ لنفسه بمكانة غنائية لم تضارعها مكانة اخرى، وان تاريخ المقام العراقي سيفرد ليوسف عمر مكاناً بارزاً، لانه الصوت الذي جسد لون الروح البغدادية في الغناء.

### ناظم الغزالي والنجاح المدوي

الكتابة عن الفنان الذي خلق غناؤه دوياً هائلاً في حياتنا الفنية (ناظم الغزالي) ليست وصفاً لحالة فحسب، بل ايضاً استجلاء لخفاياها، ان هناك على مايبدو شيئاً من تلك الماهية الثابتة والفريدة التي نبحث نحن عنها عند الفنان الحقيقي لكونه دائما موضع سؤال ولكونه عامراً على نحو مسؤول في ان يصنع فنه ويتوجب عليه بلا انقطاع ان يقنع الاخرين بسلامة ماصنعه! والفنان ناظم الغزالي. هو احد ابطال ملحمة غناء المقام العراقي، فقد يعتبر البعض ان مثل هذا التحديد اكبر من ان تتحمله الشخصية الادائية لنظام الغزالي، والحقيقة هي على النقيض تماماً، فأن فضل هذا المطرب الكبير والمتمكن جداً، انه استطاع ان ينقل المقامات التي اداها الى خارج الجغرافية العراقية الى أسماع بقاع مختلفة من الوطن العربي، بفضل ماتمتعت به حنجرته من قدرات مضيئة، فهي احتكمت الى حقلها الخاص في الغناء اضافة الى احتكامها بالمعارف والكفايات الثقافية المتوفرة في عصره.

اول اكتشاف التقطته الاسماع من غناء ناظم الغزالي، هو ان الكلمات والالحان ينبغي ان لاينفصلا، بل يتداخلان في انسجام ووحدة، ان ماقام به الغزالي، هو تطوير بعض تقليديات الاداء الغنائي، وهو في رأينا، تمارين بيداغوجية ارست فيه قواعد النطق السليم واللفظ الرشيق واعطاء الحرف الغنائي حقوق الجمال الادائي واتقان اختلاس الانفاس وتعلم الشهيق والزفير اثناء الغناء.

ان نجاح ناظم الغزالي المدوي في الافاق العربية والقائم على المثابرة والدعك والاحتكام الى المعارف الصلبة في فن الغناء، لابضربة حظ، يكمن اساساً في الحنجرة الفريدة التكوين سواء في تعدد درجاتها الصوتية ام في تمكنها العميق من الاحاطة الشاملة بفنون مخارج الحروف والكلمات، واللسان الغنائي الفصيح المبرأ من الاخطاء اللغوية، ثم اجادته كما مر لفن اختلاس الانفاس اثناء الامتدادات الصوتية، وتحكمه الفريد والمتوازن للسكك المقامية، والغزالي صاحب الصوت الجهوري بطبقاته العالية والنبرات الحادة، وهو صوت متميز وله خصوصية تنبع من طريقته في الجزالة المتدرجة، التي ياتي وقعها الموسيقي على الاذن البشرية وقع الحركة الموسيقية المنظمة، وصوت الغزالي من اصوات التيتور الدرامي لا الغنائي، وهو يقطر حلاوة وسحراً، لكن الضعف الذي يعانيه صوت الغزالي كما هو معروف في الدرجات الواطئة –القرارات– لذلك تجنب هذا المغني البارع غناء عدد كبير من المقامات مثل الرست والابراهيمي والمنصوري والسيكاه وسواها، مما تتطلب اتساعاً في المساحة الصوتية واقتصر غناؤه على مقامات مثل الحويزاوي والاورفه والاوج والبهيرزاوي والمدمي والحكيمي ليخلع عليها من سطوة ادائه الجديد والمتطور مايمكن ان تستسيغه الاسماع في تبصر وسهولة وبأرتياد عجيب لجماليات الابداع، الغنائي العراقي، ان مانجده في فن ناظم الغزالي، هو توازن معين بين الحرية والتقييد، بين الحرفية والخصوصية، بين المعلوم والجديد، ففي كل هذه المتقابلات الفنية يظهر النغم الروحي والاستقطاب الباطني للغزالي، انها الوجود الموضوعي لهذا الفنان المتفرد في تجربته الحسية الشاعرية في غناء المقام العراقي، اذ يصل عنفوان تأثيره على الاسماع حداً لايمكن مقاومته.

-يتبع-

صورة تجمع موسيقيي الأذاعة عام ١٩٥١ في استديو الموسيقى، ويظهر وسط الصورة الفنان ناظم نعيم رئيس قسم الموسيقى انذاك في أذاعة بغداد ، الى جانب الأساتذة الفنانين قادر ديلان /كلارنيت ، سعيد شابو/ كمان ، سامي عبد الأحد / ايقاع ، أحمد الخليل /عود، سيوه / مطرب مقامات كردي ، حكمت داود/ ناي ، عبد الأحد جرجيس / قانون ، ابراهيم محمد/ جمبش .

صورة التقطت سنة ١٩٣٢ في دار يوسف زعرور الكبير تضم مجموعة من الموسيقيين العراقيين مع اعضاء فرق مصري ، يرى من الجالسين من اليمين يوسف خوريش ثم محمد القصبجي فخوكريتو ثم ساحوم يونا فعازف الدف ثم احد اعضاء الفرق المصري