ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/

Jamil Bashir's Performance Style of Playing Oud by

M. M. Raad Adnan Alwan

Ministry of Education / Directorate of Education Baghdad / Rusafa first

* *Corresponding author: E-mail* : 077raadadnan@gmail.com

***Keywords*:**
style,
performance,
playing,
the Oud instrument,
Jamil Bashir

A R T I C L E I N F O

Article history:

Received	8 May 2023
Received in revised form	20 May 2023
Accepted	12 July 2023
Final Proofreading	10 Sept 2023
Available online	20 Sept 2023

E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

A B S T R A C T

Jamil Bashir was a prominent 20th-century oud player. He studied under Sharif Muhyiddin Haidar, who founded the Iraqi or Baghdadi oud school. This school's distinctive performing approaches elevated the oud from a singer's accompaniment to a solo instrument. This research examines Jamil Bashir's performing technique to developing new musical expression.

This research advances academic knowledge by presenting a scientific investigation of Oud performing style. This research helps students and musicians explore Arabic music, especially Iraqi school performance practices.

Within its theoretical framework, the research addressed two difficulties. The oud and the Sharif Muhyiddin Haidar school's role in Iraq's musical rebirth were the first topics. Performative and expressive mediations in oud playing were the second subject. Famous musician Jamil Bashir performed the piece under review. The research sought complete data and conclusions using a conventional technique. Jamil Bashir's work used performative mediations differently, according to the study. This shows the artist has a particular style from the start. This performance medium is employed in specific circumstances, unlike other mediums that have restricted or no use.

© 2023 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.30.9.1.2023.19

أسلوب الأداء في العزف على آلة العود لدى الفنان جميل بشير

م.م. رعد عدنان علوان /وزارة التربية / مديرية تربية بغداد / الرصافة الأولى

الخلاصة:

يعد الفنان جميل بشير واحدا من اهم عازفي آلة العود الذين ظهروا في القرن العشرين وممن تتلمذوا على يد الشريف محي الدين حيدر الذي أرسى قواعد المدرسة العراقية او البغدادية في العزف على آلة العود، التي تميزت بطرق الأداء المميزة بنقلها العود من منطقة مرافقة المطربين وأداء الأغاني، الى مساحات جديدة من التعبير الموسيقي، وهذا البحث يهتم بهذا الجانب الا وهو أسلوب الأداء لدى الفنان جميل بشير. وتكمن أهمية البحث في انه يقدم دراسة علمية أكاديمية عن موضوع مهم وهو الاسلوب الادائي في العزف على آلة العود، إذ يساعد الطلبة والعازفين في دراسة الموسيقى العربية، بحال إقبالهم على دراسة الطرق الادائية في المدرسة العراقية.

وقد تناول البحث في إطاره النظري مبحثين، هما (آلة العود ودور مدرسة الشريف محي الدين حيدر في نهضته الموسيقية بالعراق)، و(الوساطات الادائية والتعبيرية في العزف على آلة العود)، كما درس البحث عينات اختيرت بطريقة عشوائية مثلت المجتمع المتمثل بالقطع الموسيقية التي الفها وقام بعزفها الفنان جميل بشير، من خلال تحليلها بمعيار صمم لتحقيق هدف الدراسة، ليخلص إلى مجموعة من النتائج والاستنتاجات، من أبرزها، ظهور أن هناك تباينا في استعمال الوساطات الادائية في العينات المختارة للفنان جميل بشير، ما يؤشر ان هناك أسلوبا مميزا للفنان ينطلق من خلال استخدامه لمجموعة معينة من الوساطات الادائية، بشكل كبير دوما عن غيرها من الوساطات التي يكون استخدامه لها قليلا او معدوما.

الكلمات المفتاحية: الأسلوب، الأداء، العزف، آلة العود، جميل بشير.

الإطار المنهجي

مبررات البحث: تعد مدرسة (الشريف محي الدين حيدر) أحدى مدارس آلة العود في القرن العشرين التي أرست أسساً وقواعد ثابتة للأداء الموسيقي لهذه الآلة العريقة التي كانت منذ ظهورها في حضارة وادي الرافدين والى الآن من الآلات الأساسية في الموسيقى الشرقية والعربية والعراقية على وجه الخصوص. وقد شكل ظهور هذه المدرسة في ثلاثينيات ذلك القرن وتحديداً بتأسيس معهد الموسيقى (معهد الفنون الجميلة حالياً) عام 1936م، الحدث الفني الأبرز في الحياة الموسيقية ببغداد، إذ أسس لمرحلة نهضة موسيقية واعدة لآلة العود، أسهمت في تخريج العديد من العازفين الماهرين ممن تأثروا بأسلوب أداء أستاذ هذه المدرسة، والذي أصبح سمة مميزة لعازفي العود في العراق، ومنهم الفنان جميل بشير.

استطاع الفنان جميل بشير تثبيت أُسلوب مميز في العزف على آلة العود، انطلق إلى مساحات جديدة تمكن خلالها من تطوير قدراته التأليفية والعزفية معا، ترجمت على شكل قطع موسيقية ذات تقنية عالية ودلالات تعبيرية واسعة تجاوزت المفهوم المحدود للتأليف والأداء العربي، الذي اقتصر قبلها على طرائق تقليدية في العزف؛ إذ أسس من خلالها مدرسة عزف مميزة ومؤثرة في أجيال عازفي العود حتى يومنا هذا. ولعدم وجود دراسة اكاديمية لبيان أسلوبه الادائي، يجد الباحث ضرورة عملية وأكاديمية في دراستها، لتحديده.

أهمية البحث:

1- يهتم بدراسة أسلوب الاداء لعازف متميز على آلة العود.

2- يسهم البحث في مساعدة عازفي آلة العود في حال إقبالهم على العزف على آلة العود على وفق مدرسة الشريف محي الدين حيدر.

3- يعد رافدا جديدا من روافد المعرفة يثري المكتبة العلمية والباحثين والمختصين في مجال الفن الموسيقي.

هدف البحث: يهدف البحث إلى الكشف عن الشكل الموسيقي في قطع الشريف محي الدين حيدر، من خلال مضمونها الفني الموسيقي.

حدود البحث: الحد المكاني: بغداد، **الحد الزمني:** من 1943 ولغاية 1977، وهي فترة النشاط الفني للفنان جميل بشير، **الحد الموضوعي:** القطع الموسيقية للفنان جميل بشير.

خامساً ـ تحديد المصطلحات:

الأسلوب/ لغة: ورد في لسان العرب بأنه "الطريق والوجهة والمذهب، ويقال لسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو اسلوب" (ابن منظور، 1956م، ص473)، ويعرّف أيضا بأنه "ما يتسم به الشخص في التعبير عن افكاره وتصويره وخياله واختيار الفاظه وتكوين جمله" (مجدي،1974 م، ص13). والأسلوب "بالضم: الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي فنونه" (الجواهري، 1987م، ص149).

الأسلوب/اصطلاحا: ورد بأنه "كيفية تعبير المرء عن افكاره، وعلى نوع الحركة التي يجعلها في هذه الافكار"(جميل، 1982م، ص80–81). والاسلوب أيضا "هو نتيجة التراكم الكمي المعرفي الذي يشكل بالتالي شخصية الفنان وبواسطته يمكن للفنان أن يتميز بشخصيته تلك من خلال اعماله وتبعا للمذاهب والاتجاهات الفنية وتطوير الاتجاه او الاسلوب او تحويله ويعني تطور الفنان".(البياتي، 2008م، ص5). ويعرف كذلك بأنه "قدرات الفنان ووسيلته للوصول الى التركيب والتأليف بين العناصر في انتاجه الفني" (عبد المنعم، 2013م، ص25).

الأسلوب/ إجرائياً: يعرف الباحث الاسلوب إجرائيا بأنه الطريقة الخاصة التي يتميز بها كل عازف في التعامل مع مكونات العمل الموسيقي، من خلال اختيار الوساطات المناسبة لاداء ذلك العمل.

الأداء/ لغة: جاء في لسان العرب مصطلح الاداء على النحو الآتي " أدى الشيء أوصله" (ابن منظور، 1956م، ص475). والأداء في قاموس اوكسفود هو: " فعل أو عملية إنجاز مهمة أو وظيفة ما" (قاموس اوكسفورد، 2010م).

الأداء /اصطلاحا: هو ذلك الذي يتجاوب مع روح المؤلف ويكشف عن الطابع الباطن لموسيقاه (فؤاد، 1971، 64). وهو كذلك "الاستجابة أو السلوك الذي يقوم به الكائن الحي ويمكن ملاحظته وقياسه" (سعد، 1985م، ص815).

الأداء / اجرائياً: هو كل ما يستخدمه العازف من الوساطات الادائية والتعبيرية من خلال عمل فني او أداء قطعة موسيقية للتعبير وترجمة الافكار الموسيقية للمتلقي.

الإطار النظري

آلة العود ودور مدرسة الشريف محي الدين حيدر في نهضته الموسيقية بالعراق

تعد آلة العود واحدة من أهم الآلات الموسيقية التي ظهرت في حضارة وادي الرافدين إلى جانب الجنك والكنارة، وكذلك في الحضارات الأخرى القديمة، إذ احتلت مكانة مرموقة في المشاهد الحياتية المختلفة لتلك الحضارات كالفرح والحزن والانتصار والعبادة. وتتكون آلة العود من صندوق صوتي ومن

رقبة متصلة به، ومن أوتار تمتد على وجه الصندوق الصوتي والرقبة، تثبت في مفاتيح تقع عند نهاية الرقبة من جهة ومن أسفل الصندوق الصوتي من جهة أخرى، ويمكن العزف علية بالمضرب أو باستخدام الأصابع (طارق،1990، ص71).

وتؤكد الشواهد الأثرية أن الإنسان العراقي هو أول من صنع هذه الآلة الموسيقية ودون أنغامها، إذ يعود أقدم اثر لها إلى ختمين اسطوانيّين في المتحف البريطاني ينتميان إلى العصر الاكدي (2350–2150ق.م) (صبحي، 1988، ص179)، وقد استمر استخدام آلة العود في فترات تاريخية لاحقة وخاصة في عصر ما قبل الإسلام (العصر الجاهلي 460–610م)، حيث يذكر سليم الحلو بان "العرب في الجاهليّة عَرفوا من الآلات الوتريّة المِزهَر، وهو عود ذو وجهٍ مصنوع من جلود الحيوانات، وكذلك العود ذو الوجه الخشبيّ"(الحلو، 1972، ص164)، واستمر تواجد العود حتى بعد ظهور الإسلام، لكن التطور الكبير الذي حدث للآلة جاء في العصر العباسي (750– 1258م)، حيث تميز العود باعتباره سلطانا للآلات الموسيقية، إذ برز عازفون بارعون أمثال (اسحق الموصلي) و(منصور زلزل) الضارب الذي يعود له الفضل في تطوير العود فنا وصناعة في بغداد، حيث يعزى إليه ابتداع "العُود الكامل أو (العُود الشبوط)، " (حيدر، 2015، ص68)، وذلك بالقرن الثامن الميلادي والذي لازالت قياسات أبعادة معمول بها حتى اليوم، وكذلك "يعزى إليه الفضل في إضافة وتر رابع للآلة" (اللّو، نبيل، 2016، ص 201). أما الفنان الآخر فهو علي بن نافع المعروف بـ(زرياب) والذي استطاع نقل آلة العود إلى مرحلة متقدمة لازالت بعض مميزاتها شاخصة، ومنها إضافته للوتر الخامس، وإبدالها بأوتار من الحرير وأمعاء شبل الأسد، وتغيير نصب الآلة وفق تتابع الأبعاد ذوات الأربع بعد ان كانت بتتابع ذوات الخمس، وكذلك إبداله مضراب الآلة وجعله من ريشة النسر بعد ان كان من الخشب (الحفني، 1965، ص46). وفي العصور المظلمة التي تلت سقوط بغداد على يد المغول عام (1258م)، ظلت الموسيقى الأمر المرغوب فيه، ونالت من الحظوة التامة ما كانت تناله على الدوام، لكن لم تحدث تغيرات ذات أهمية كبيرة، إذ لم تذكر كتب التأريخ أي تطور للعود أو ظهور مدارس فنية تنهض بمستوى العزف على الآلة، حيث اقتصر دور الآلة على المرافقة الغنائية(ثائر، 2015، ص26)، وذلك "في أداء الجمل اللحنية ومصاحبة المغني أو ما يسمى بالترجمة الحرفية لأدائه، وأداء جمل موسيقية بين العبارات الغنائية القصيرة" (العباس، 2013، ص167)، إلى حين نشوء الدولة العراقية في الربع الأول من القرن العشرين، وما قامت به من تأسيس المعهد الموسيقي عام 1936م، حيث وجهت الدعوة إلى الشريف محي الدين حيدر للقدوم إلى العراق من تركيا لإدارته، لما يمتلكه من مؤهلات موسيقية رفيعة، فضلا عما يتمتع به من مكانة اجتماعية مهمة كان لها بالغ الأثر في نجاح مسيرة المعهد. والشريف محي الدين حيدر هو أبن أمير مكة المكرمة الشريف علي حيدر، ولد في اسطنبول عام 1892 ونشاء فيها، بدء اهتمامه وميله للموسيقى في الرابعة من عمره وبدء بتعلم العزف بنفسه في سن السابعة وذلك من خلال تأثره بالاستماع إلى كبار الموسيقيين الذين كانوا يحضرون لقصر والده، وحين بلغ الثالثة عشرة تمكن من العزف على آلة العود بصورة جيدة أهلته لتأليف (سماعي هزام)، وفي عام 1919 أخذ يكتب للعود قطعا متميزة

وأغاني لم تكن مألوفة لا في مؤلفات العود ولا الآلات المشابهة أو القريبة من العود، ولقد أكد كبار الأساتذة آنذاك عبقريته، و بآثاره هذه وضع أولى الأسس لأسلوبه الذي عمل على ترسيخه في ما بعد على شكل مؤلفات متميزة على آلة العود مثل: (تأمل، الطفل الراقص، الطفل الراكض، ليت لي جناح). يمتلك الشريف أسلوبا يتميز بتقنيات متفردة لأنه استخدم الأصابع بطريقة الانتشار المدروس على ذراع آلة العود، وهذا آت من الطريقة المستخدمة في آلة الفيولنسيل (التشلو) باعتبارها الآلة الأقرب للعود من حيث أصابع اليد اليسرى وما بينها من مسافات، كما اوجد الشريف تقنيات استخدمت لأول مرة في آلة العود مثل تقنية مواضع الأصابع المتداخلة، والريشة المقلوبة والعلامات المزدوجة (الدبل ستوبس)، كما اعتمد اختيار مقامات مهمة لم يتناولها أحدا من قبل لصعوبة التأليف على سلمها كالمستعار والعراق والدوكاه، وهنا تكمن فرادة الشريف محي الدين حيدر، إذ ارتقى "بآلة العود تقنيا إلى مستوى الأداء على آلة الفيولنسيل (التشلو) التي أجاد العزف عليها بعد أن درسها في أوروبا وقام بتدريسها إلى جوار تدريس آلة العود" (طارق، 2016، ص510)، وعن هذا يؤكد الشريف بأنه حاول إضافة التقنيات الخاصة بالتشلو وإضافتها إلى تقنيات الأداء في آلة العود وأن يؤلف لها قطعا وتمارين خاصة (الخفاجي، 2000، ص22)، مستخرجاً كل الطاقات الكامنة في آلة العود واستغلال مساحتها الصوتية بشكل كامل، والتي أصبحت سمة واضحة في مؤلفاته، مضافاً إليها موهبته وسعة مداركه الفنية، ويمكن القول إن الشريف استطاع تثبيت أُسلوب لآلة العود، انطلق إلى مساحات جديدة تمكن خلالها من تطوير قدرات الآلة والعازف معا، ترجمت على شكل قطع موسيقية ذات تقنية عالية ودلالات تعبيرية واسعة تجاوزت المفهوم المحدود للتأليف العربي، الذي اقتصر قبلها على أشكال آلية تقليدية، مؤسساً بذلك لنهضة موسيقية واعدة للعود، و"مدرسة عزف عود جديدة تركية – عراقية لا تزال ثمارها تزهر وتنضج حتى يومنا هذا" (اللّو، نبيل، 2016، ص 212)، والتي يمكن تلخيص ملامحها وسماتها بما يأتي:

1. توسع المساحة الصوتية في آلة العود، بعد استخدام جميع أصابع اليد اليسرى للوصول إلى أكثر من ثلاثة دواوين (أوكتاف)، كذلك جاءت إضافة الوتر السادس والذي ينصب قرار الراست أو قرار الدوگاه متسعاً آخر مضافاً إلى المساحات الصوتية للأصوات الغليظة.
2. تغير أُسلوب الأداء على آلة العود من استخدام الريشة الهابطة فقط وفق ما كان سائدا إلى التنوع والتناوب في استخدام ضربات الريشة التي عرفت بالريشة المقلوبة أو الصد والرد وتسمى أيضا بالنازلة والصاعدة.
3. اعتماد المدرسة في منهجها على التمارين والسماعيات والبشارف والقطع الموسيقية التي ألفها الشريف محي الدين حيدر، والتي تتميز بالمستوى التقني العالي للأداء.
4. ثبتت المدرسة مواقع وحركات أصابع اليد اليسرى على آلة العود بشكل منهجي، للوصول إلى أداء القطع الموسيقية التي كتبت للعود بشكل منسق.

5. إتاحة الفرصة لآلة العود للانطلاق إلى فضاءات أكثر تعبيراً، بالاعتماد على ما ألفهُ الشريف وتلامذته كمفردات لمناهجها ومادة فنية دخلت من خلالها إلى اكبر صالات العزف في الوطن العربي والعالم.

على ضوء ذلك، يمكن القول إن مدرسة الشريف استطاعت من خلال ما قدمته من عازفين تثبيت أُسلوب جديد، انطلق بآلة العود إلى مساحات جديدة استطاعت من خلالها التعبير عن قدرات الآلة والعازف معا، ترجمت على شكل قطع موسيقية ذات دلالات تعبيرية واسعة تجاوزت المفهوم المحدود للتأليف العربي، الذي اقتصر قبلها على أشكال محدود في الموسيقى الآلية.

كما استطاعت مدرسة الشريف او ما عرف لاحقا بالمدرسة العراقية من تخريج كوكبة متميزة من العازفين الذي اثروا الساحة الفنية الموسيقية بمؤلفاتهم وادائهم العالي في العزف على آلة العود واسسوا قواعد جديدة ومميزة لاساليبهم الفنية، تمثل بالجيل الأول من تلامذة الشريف ومن اوائلهم الفنان جميل بشير.

ولد الفنان جميل بشير في مدينة الموصل عام 1921م، وتعلم العزف على آلة العود منذ صغره حيث كان ولده يعزف على آلة العود إلى جانب كونه صانعا لها، وعند تأسيس معهد الموسيقى سنة 1936م، كان الفنان جميل بشير ضمن الدورة الأولى حيث امتلك إذنا واعية تستوعب الألحان وتستظهرها بسرعة، درس آلة العود على يد المعلم الكبير الشريف محي الدين حيدر، وكان من المتميزين وفي الوقت نفسه درس آلة الكمان على يد الموسيقار (ساندو البو)، وكان متميزا في هذه آلة أيضا. وتخرج عام 1943م من فرع العود و1946 من فرع الكمان وبدرجة امتياز، وتعين في المعهد سنة 1943لتدريس آلة العود ومساعدا لتدريس آلة الكمان، وهو في الصفوف المنتهية حيث قام بتدريس آلة الكمان الشرقي وقد شغل رئاسة قسم الموسيقى والإنشاد/ الصباحي والمسائي بعد الفنان ساندو البو. واستمر الفنان جميل بشير في الدراسة والبحث عن شخصية فنية، تميزه عن غيره فتعلم العلوم الموسيقية التي لم تتوفر له في مدرسة أستاذه الشريف محي الدين حيدر، اذ درس التراث والمقامات والأنغام والصولفيج والإيقاعات العراقية والعربية الأصيلة، وكانت حصيلة ذلك أن يظهر الفنان جميل بشير بلون فني متميز خاص به، أصبح واضحا في مؤلفاته الموسيقية وتقاسيمه التي اعتمد فيها الأنغام والإيقاعات العراقية، مكتنزا في خياله الكثير من روح مدرسه أستاذه، مضافا إلى ذلك التكنيك العالي المتميز الذي تعلمه من أستاذه، للفنان جميل بشير شخصية موسيقية متميزة بل مدرسة انفرد بها، لها ملامحها العراقية الأصيلة وجذورها التقليدية، فضلا عن ذلك براعة الإتقان الفني في التأليف الموسيقي الصعب المراس الذي امتلك ناصيته إضافة إلى جمالية الجمل الموسيقية وسلامة الذوق الموسيقي.

لقد كان للفنان جميل بشير باع طويل في الموسيقى التراثية، فقد "دون المقامات العراقية وكتب العديد من المقدمات الموسيقية لبعض المقامات كما عمل على تسجيل عدد منها وكذلك الأغاني العراقية القديمة" (الشوك، 2003، ص43). أنجز عام 1961م، كتابه الموسوم (العود وطريقة تدريسه) بجزئيين والذي اعتمدته الموسسات التعليمية الموسيقية منهجا لها في تعليم آلة العود، كما لحن العديد من الأناشيد

المدرسية وعمل في مجال الإذاعة والتلفزيون كرئيس للفرقة الموسيقية ورئيسا لقسم الموسيقى، وقد "قام بجولات فنية سجل فيها العديد من مؤلفاته لعدة إذاعات عربية وأجنبية" (صبحي، 1999م، ص30).

هناك ناحية مهمة في حياة الفنان جميل بشير، إذ انه يمتلك صوتا جميلا، ولكنه لم يندفع إلى هذا المضمار بسبب طموحه العالي في الإبداع الموسيقي. يعد الفنان جميل بشير واحدا ممن أسهموا بالعمل الموسيقي الجاد وبكل إخلاص وعن صدق ومعرفة وفن في بناء نهضة موسيقية تصنع لنا وللأجيال المتعاقبة التاريخ الموسيقي المعاصر الذي نشهد فجره ونشارك في بناء غده المشرق الزاهر.

رحل الفنان جميل بشيرعام 1977م، ومن ابرز مؤلفاته، (بشرف سيكاه–سماعي ديوان، سماعي صبا، سماعي يكاه، كابريس، ذات الخلخال، أندلس، سامبا حائر، قيثارتي، همسات، سماعي راست، سماعي نهاوند، سماعي جهاركاه، لونكة فراق، ملاعب النغم، تأمل، قطرات، في الغروب، حيرة، رقصة جمانا، عيناك، شروق، موسيقى شاردة، أيام زمان، صدفة، بداية حب).

الوساطات الادائية والتعبيرية في العزف على آلة العود:

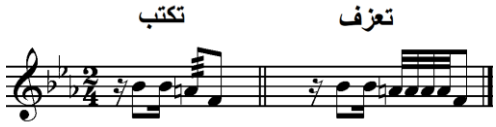
يعد الأداء الموسيقي، الوسيلة التي يمكن من خلالها تقديم الأعمال الموسيقية إلى المتلقي، وترجمتها من مشاعر إنسانية، ومن رموز مدونة إلى نغمات وأصوات تعبر عن حضارة موسيقية لزمان أو مكان أو مؤلف ما، كما ان الأداء على آلة موسيقية معينة يتطلب مهارات فنية جسدية يتلقنها العازف، ويوظفها في أدائه ليستطيع التعبير عن إحساسه أو إحساس البيئة أو العصر الذي ينتمي إليه، "إذ أن المؤلف الموسيقي يشير أليا في مدونته باستخدام رموز وإشارات ومصطلحات موسيقية خاصة يفهم من خلالها المؤدي نوع الأداء المطلوب" (الخفاجي، 2000م، ص21).

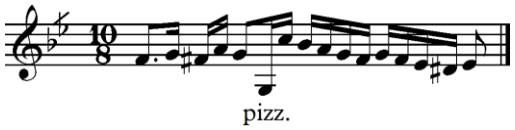
وقد اعتمد الباحث تسمية هذه المهارات بـ (الوساطات الأدائية والتعبيرية)، التي يضيفها المؤدي على العمل الفني أما لإظهاره بصورة أجمل، أو لإبراز بعض جماليات أو إمكانات الآلة التعبيرية، أو لغرض التنويع، أو كسر الملل، أو من اجل أعطاء العمل الفني ميزة أدائية خاصة تعرف بروحية المؤدي. ومن الثابت أن لكل آلة موسيقية خصوصيتها الأدائية، التي تأتي من طريقة استخراج الأنغام والألحان منها، فآلة ينفخ فيها، وآلة يضرب على أوتارها، وأخرى يضغط على مفاتيحها، كما أن لكل آلة دور تعبيري خاص في تجسيد مشاعر الإنسان وانفعالاته ومحاكاة الطبيعة وظواهرها من خلال الأداء عليها، لذا يمكن القول أن الوساطات الأدائية تختلف من آلة إلى أخرى، فليست كل الآلات تستطيع أداء كل الوساطات، وفيما يخص آلة العود العربي، فان الباحث سيتناول جميع المهارات الفنية التي يمكن للعازف بوساطتها التحكم بكيفية أداء العمل الموسيقي على آلة العود، تلك الكيفية التي يختلف فيها مؤدي عن أخر، والتي تبرز منها ملامح معينة وتتكرر لدى مؤدي ما لتكون أسلوبه الأدائي.

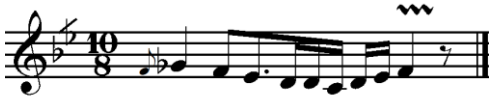
الديناميك: توضح هذه الوساطات مقدار الارتفاع والخفوت التي يجب أن تعزف بها الموسيقى، أي تحدد قوة عزف النغمات بشدة مختلفة، وهو الأمر الذي يمنح العمل الموسيقي قوة تعبيرية متباينة، والجدول التالي يبين هذه الوساطات:

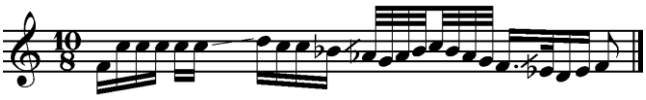
المصطلح		رمزه أو مختصره الموسيقي	المعنى	نوعه
Forte Fortissimo		*fff*	الأشد	ثابت
Fortissimo		*ff*	شديد جداً	ثابت
Forte		*f*	شديد	ثابت
Mezzo-forte		*mf*	متوسط الشدة	ثابت
Mezzo-piano		*mp*	متوسط الخفوت	ثابت
Piano		*P*	خافت	ثابت
Pianissimo		*pp*	خافت جداً	ثابت
Piano Pianissimo		*ppp*	الأخفت	ثابت
Crescendo		*cresc.*	ارتفاع	تدريجي
Decrescendo		*decresc.*	الشديد إلى الخافت	تدريجي
Normal	Accent		تشديد النبر على نغمة واحدة فقط	مفاجئ
Marcato				
Staccato				
Forte-Piano		*fp*	الشديد الخافت	مفاجئ
Forzato		*fz*	تشديد مفاجئ	مفاجئ
Sforzato		*sf*		
Forzanto		*sfz*		
Rinforzando		*rf* *rfz* *rinf*	الشديد	مفاجئ

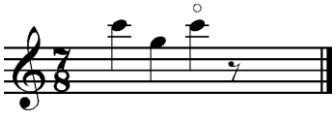
صورة رقم (1) وساطات الديناميك

تريمولو أو الترعيد (Tremolo): هو اهتزاز أو ارتعاش في العزف على آلة وترية، أو تكرار سريع لنغمة أو كورد بواسطة القوس ذهابا أو إيابا، والمثال الأتي مثال على كيفية كتابة وعزف هذه الوساطة:

صورة رقم (2) مثال يبين كتابة وعزف التريمولو

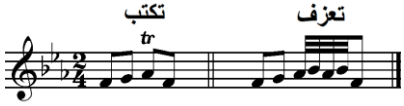
بزيكاتو أو الغمز Pizzicato: وهو إشارة تبين بان نغمات في آلة وترية تولد باستعمال النقر وليس بالقوس، او هو إشارة للنقر بالأصابع على وتر أو عدة أوتار في الآلات الوترية والقوسية، والمثال الآتي على كيفية كتابة هذه الوساطة:

صورة رقم (3) مثال على طريقة كتابة البزيكاتو.

فبراتو أو Vibrato الاهتزاز: هو تموج في درجة نغمة تولد في آلة وترية بواسطة اهتزاز مسيطر عليه لإصبع العازف الذي يوقف الوتر، من خلال إحداث تغيرات صغيرة وسريعة في نغمة موسيقية تغنى أو تعزف بحيث تبدو مهتزة نوعا ما، والمثال الآتي على كيفية كتابة هذه الوساطات وكالاتي:

صورة رقم (4) مثال على طريقة كتابة الفبراتو

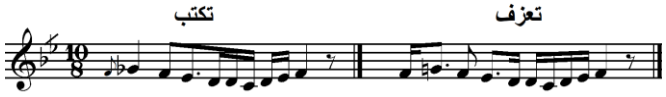
كليساندو أو الزحف – Glissando: هو انزلاق سريع صعودا أو هبوطا على السلم الموسيقي، بين درجتين بحيث لا يمكن تميز النغمات التي تقع بينهما، والمثال الآتي عن كيفية كتابة هذه الوساطة:

صورة رقم (5) عن كيفية كتابة الكليساندو

فلاجوليت أو الصفير Flageolet: هو التوافقات الطبيعية أو الفوقية في الآلات الوترية، يتولد عن طريق إيقاف خفيف للوتر في النقاط الطبيعية للاهتزاز، والمثال الأتي هذه الوساطة:

صورة رقم (6) مثال على طريقة كتابة وعزف الفلاجوليت

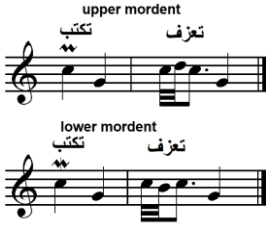
الترل أو الزغردة – Trill: هو صوت يحدث بسرعة إيابا وذهابا بين نغمتين موسيقيتين متجاورتين، والمثال الآتي يوضح ذلك:



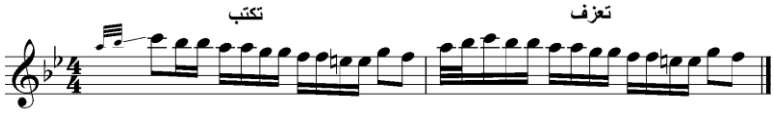
صورة رقم (7) مثال عن طريقة عزف وكتابة الترل

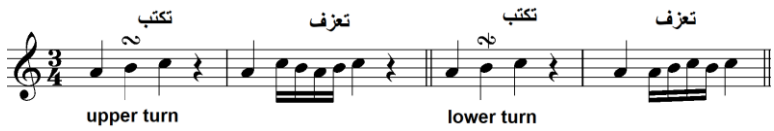
ابوجياتورا أو القرصة Appoggiatura: هي نغمة زخرفيه أو درجة تسبق النغمة اللحنية الرئيسة، وتدون كنغمة بحجم صغير، تؤخر النغمة التالية لها في اللحن أخذة نصف القيمة الزمنية المدونة لهذه النغمة أو أكثر، والمثال الأتي يوضح كيفية كتابتها وعزفها:

صورة رقم (8) مثال عن كيفية عزف وكتابة الابوجياتورا

موردنت أو الرعشة – Mordent: هي زخرف موسيقي يتألف من تناوب سريع لنغمة رئيسة مع النغمة الاوطأ منها مباشرة، وهناك موردنت علوية وأخرى سفلية، في حالة الموردنت العلوية فان النغمات المنقسمة هي النغمة الرئيسة نفسها والنغمة الأعلى منها مباشرة، وفي الموردنت السفلية فان النغمة المنقسمة تتكون من النغمة الرئيسة والنغمة الاوطأ منها مباشرة، والمثال الاتي يوضح ذلك:



صورة رقم (9) مثال عن كيفية عزف وكتابة الموردنت

سلايد أو الدحرجة – Slide: هو إمرار من نغمة إلى أخرى بدون توقف محسوس، يتكون من نغمتين قصيرتين تشكل مدخلا للنغمة الرئيسة ويكون اتجاهها عادة نحو الأعلى، ويمكن أيضا أن يكون الاتجاه نحو الأسفل ونادرا ما ينفذ بدون تشديد، كما في المثال الأتي:

صورة رقم (10) مثال عن كيفية عزف وكتابة السلايد

تيرن أو الاستدارة Turn: وفيه تستبدل النغمة الرئيسة بنغمتين إضافيتين أعلى وأوطأ منها، ويتألف من حيث الأساس من أربع نغمات هي نغمة إضافية فوقية ونغمة إضافية سفلية ونغمة أساسية مرة أخرى، والمثال الأتي يبين كيفية كتابة هذه الوساطة:

صورة رقم (11) مثال عن كيفية أداء وكتابة وساطة التيرن

إجراءات البحث:

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لانجاز البحث.

مجتمع البحث: مثلت القطع الموسيقية للفنان جميل بشير مجتمع البحث وعددها 26 قطعة موسيقية.

عينة البحث: ضمت العينة قطعتين موسيقيتين اختيرتا بشكل عشوائي، وذلك لتوافقها وحجم هذا البحث.

أداة البحث: قام الباحث ببناء معيار تحليلي، يعينه في تحقيق هدف البحث، وذلك بعد الاطلاع على معايير التحليل التي وردت في الكتب والمصادر العلمية، وكما هو مبين في الجدول الآتي:

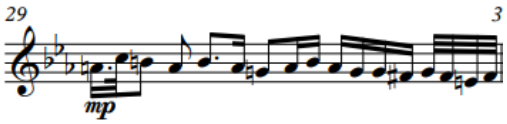
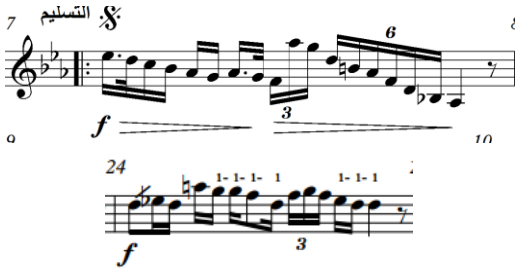
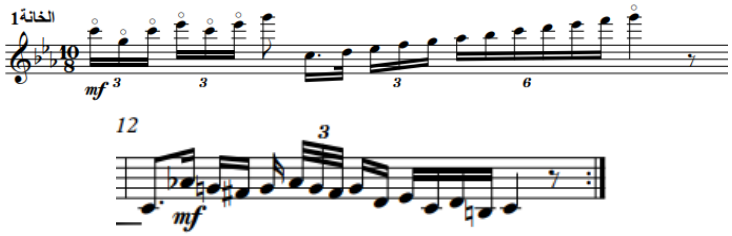
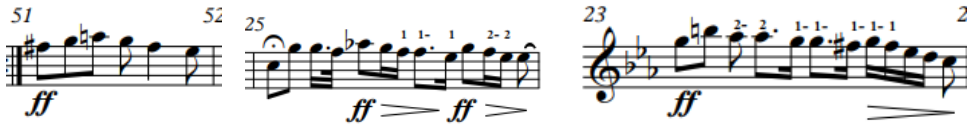
ت	الوساطة	ت	الوساطة
1	الاكسنت	9	كليساندو
2	الستكاتو	10	فلاجوليت
3	الديناميك	11	الترل
4	كريشاندو	12	ابوجياتورا
5	دسكرشاندو	13	موردنت
6	تريمولو	14	سلايد
7	بزيكاتو	15	تيرن
8	فبراتو		

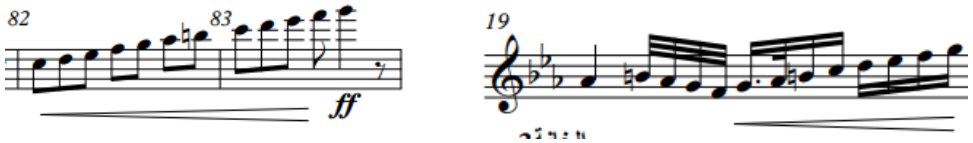
جدول المعيار التحليلي

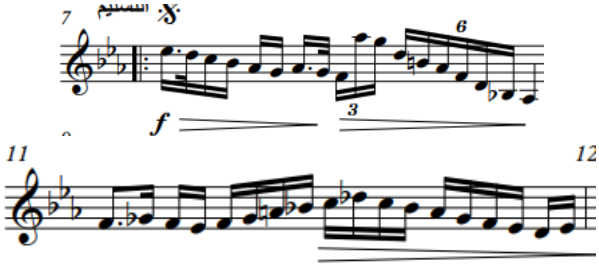
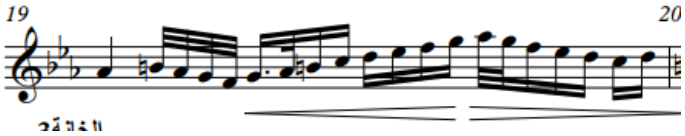
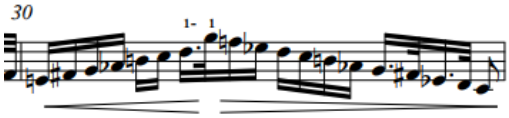
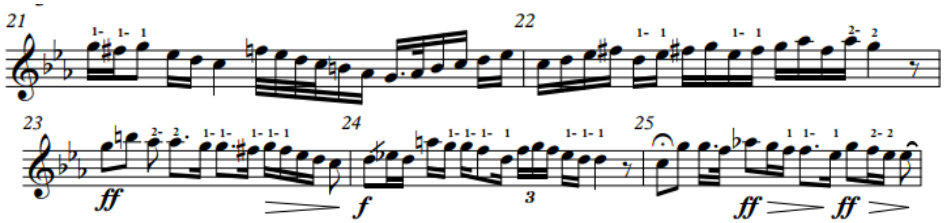
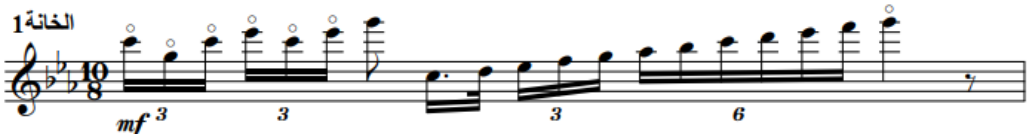
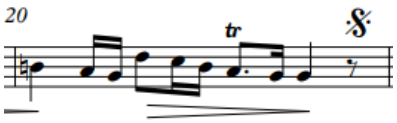
التحليل الموسيقي

تحليل العينة الأولى: سماعي نهاوند

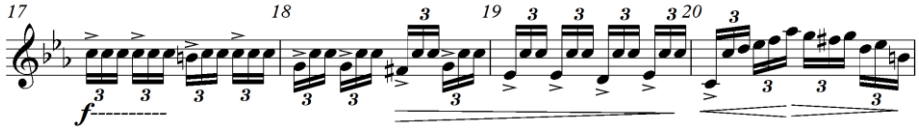
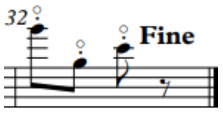
1. الاكسنت: لم تستخدم هذه الوساطة.
2. الستكاتو: لم تستخدم هذه الوساطة.
3. الديناميك: استخدمت وساطات الديناميك وكالاتي:

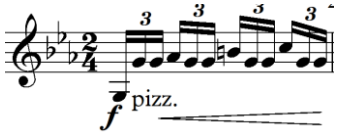
- Mezzo piano: استخدمت هذه الوساطة مرة واحدة في البار 29:

- Forte: استخدمت هذه الوساطة 8 مرات في البارات: 7، 24، 36، 47، 59، 67، 81، 86، وكما مبين:

- Mezzo Forte: استخدمت هذه الوساطة 6 مرات في البارات: 1، 12، 27، 57، 76، 88، وكما مبين:

- Fortissimo: استخدمت هذه الوساطة 10 مرات في البارات: 23، 25، 35، 39، 51، 64، 73، 80، 83، وكما مبين:

4. كريشاندو: استخدمت هذه الوساطة 8 مرات في البارات: 19، 30، 46، 50، 54، 58، 64، 82، وكما مبين:

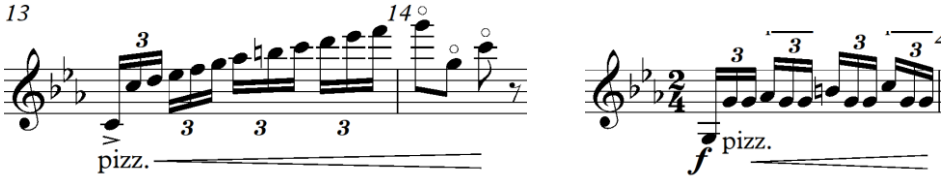


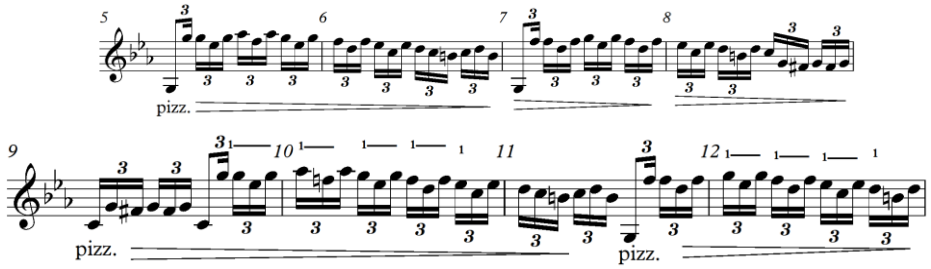
5. دسكرشاندو: استخدمت هذه الوساطة 19 مرات في البارات: 7، 11، 19، 20، 23، 25، 30، 35، 38، 39، 49، 65، 74، 80، 84، وكما مبين:

6. تريمولو: لم يتم استخدام هذه الوساطة.
7. بزيكاتو: لم يتم استخدام هذه الوساطة.
8. فبراتو: لم يتم استخدام هذه الوساطة.
9. كليساندو: استخدمت هذه الوساطة 28 مرة في البارات: 3، 14، 15، 17، 21، 22، 23، 24، 25، 27، 30، 31، 34، 44، 45، 60، 62، 63، 64، 66، 69، 70، وكما مبين:

10. فلاجوليت: استخدمت هذه الوساطة 7 مرة في البارين: 1، 84، وكما مبين:

11. الترل: استخدمت هذه الوساطة 3 مرة في البارات: 20، 43، 77، وكما مبين:

12. ابوجياتورا: لم يتم استخدام هذه الوساطة.
13. موردنت: لم يتم استخدام هذه الوساطة.
14. سلايد: لم يتم استخدام هذه الوساطة.
15. تيرن: لم يتم استخدام هذه الوساطة.

تحليل العينة الثانية: كابريس

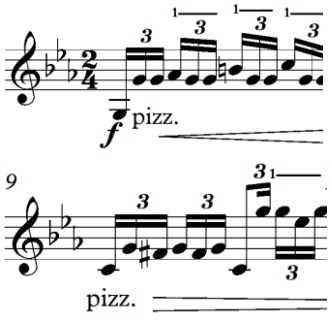
1. الاكسنت: استخدمت هذه الوساطة 15 مرة في البارات: 13، 17، 18، 19، 20، 25، وكما مبين:

2. الستكاتو: استخدمت 3 مرات في البار: 32، وكما مبين:

3. الديناميك: استخدمت وساطات الديناميك وكالاتي:

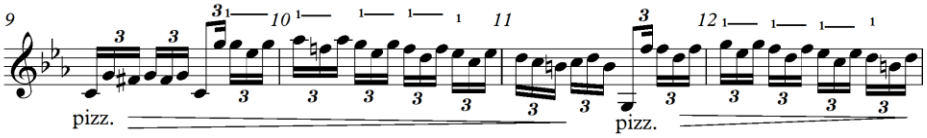
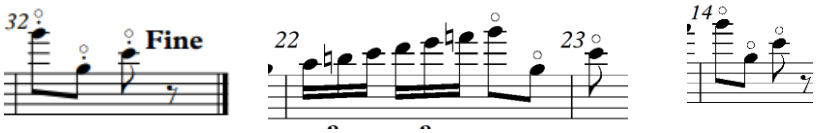
- Forte: استخدمت هذه الوساطة 4 مرات في البارات: 1، 17، 27، 32، وكما مبين:

- Fortissimo: استخدمت هذه الوساطة مرة واحدة في البار 25.

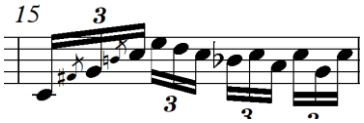
4. كريشاندو: استخدمت هذه الوساطة 7 مرات في البارات: 1، 3، 13، 20، 21، 22، 23، 24، 31، وكما مبين:

5. دسكرشاندو: استخدمت هذه الوساطة 13 مرة في البارات: 2، 4، 5، 7، 8، 9، 12، 15، 16، 18، 19، 20، 21، 27، وكما مبين:



6. تريمولو: لم تستخدم هذه الوساطة.

7. بزيكاتو: استخدمت هذه الوساطة 6 مرات في البارات: 1، 5، 9، 13، 23، وكما مبين:

8. فبراتو: لم تستخدم هذه الوساطة.

9. كليساندو: استخدمت هذه الوساطة 13 مرة في البارات: 1، 3، 4، 9، 10، 12، 24، وكما مبين:

10. فلاجوليت: استخدمت هذه الوساطة 11 مرة في البارات: 14، 22، 23، 27، 32، وكما مبين:

11. الترل: لم تستخدم هذه الوساطة.

12. ابوجياتورا: استخدمت هذه الوساطة مرتان في البار 15، وكما مبين:

13. موردنت: لم تستخدم هذه الوساطة.

14. سلايد: لم تستخدم هذه الوساطة.

15. تيرن: لم تستخدم هذه الوساطة.

النتائج والاستنتاجات

ظهرت النتائج كما يلي:

ت	الوساطات	العينات		عدد مرات	النسبة المئوية
		سماعي نهاوند	كابريس		
1	الاكسنت	×	✓	15	%50
2	الستكاتو	×	✓	3	%50
3	الديناميك	✓	✓	29	%100
4	كريشاندو	✓	✓	15	%100
5	دسكرشاندو	✓	✓	32	%100
6	تريمولو	×	×	صفر	صفر
7	بزيكاتو	×	✓	7	%50
8	فبراتو	×	×	صفر	صفر
9	كليساندو	✓	✓	41	%100
10	فلاجوليت	✓	✓	18	%100
11	الترل	✓	×	3	%50
12	ابوجياتورا	×	✓	2	%50
13	موردنت	×	×	صفر	صفر

14	سلايد	×	×	صفر	صفر
15	تيرن	×	×	صفر	صفر

الاستنتاجات:

1. يتبين من خلال عرض النتائج، ان هناك تباينا في استعمال الوساطات الادائية في العينات المختارة للفنان جميل بشير، ما يؤشر ان هناك أسلوبا مميزا للفنان ينطلق من خلال استخدامه لمجموعة معينة من الوساطات الادائية، بشكل كبير دونا عن غيرها من الوساطات التي يكون استخدامه لها قليلا او معدوما.
2. تبين من خلال استعراض نتائج التحليل فقد اكثر الفنان جميل بشيرمن استخدام وساطات الديناميك مثل(Piano، Mezzo piano، Mezzo forte، Forte،Fortissimo)، فضلا عن وساطات (الاكسنت، الكريشاندو، والدسكريشاندو، الكليساندو) والتي ظهرت بنسب كبيرة تراوحت بين 50 و100% في اعماله واداءه لها.
3. كما تبين عدم استخدام الفنان جميل بشير لوساطات (التريمولو، الموردنت، السلايد، التيرين) في العينات، ما يؤشر ان أسلوبه الفني لا يعتمد على استخدامها بكثرة في اعماله.
4. يؤكد ما سبق ان الاسلوب الادائي للفنان جميل بشير في العزف على آلة العود، قائم على استخدام هذه الوساطات بكثرة مع استعماله لغيرها لكن بنسب اقل، ويؤشر كذلك تأثره وانتمائه الواضح لمدرسة الشريف محي الدين حيدر في العزف على آلة العود والتي من مميزاتها استخدام هذه الوساطات الادائية وغيرها بغية إضفاء المزيد من التعبير الموسيقي للقطعة الموسيقية المؤداة على آلة العود.
5. وقد اكدت هذه المدرسة على أن آلة العود قادرة على القيام بدور تعبيري عميق سواء كان ذلك بشكل منفرد أم داخل الاوركسترا، ما فتح مجالا جديدا امام الآلة وعازفيها من اجل مزيد من التعبير الموسيقي على وفق أشكال جديدة.

التوصيات:

1. يوصي الباحث بإجراء دراسة تحليلية مكملة لبيان الطرائق والأساليب الادائية في العزف على مختلف الآلات الموسيقية العربية والعراقية.
2. إجراء دراسات تحليلية لكشف أساليب الفنانين الموسيقيين العراقيين والذين أسهموا في تطوير الفن الموسيقي بالعراق، بجانبية الموسيقي والغنائي.

المقترحات:

1. ضرورة تدريس مادة التأليف والاداء في معاهد التعليم الموسيقي الرسمية بغية توسيع مدارك طلبتها ومهاراتهم.

2. ويقترح الباحث على المؤسسات الثقافية الرسمية، كدائرة الفنون الموسيقية في وزارة الثقافة العراقية بالعمل على تنظيم مسابقات سنوية في مجال التأليف والأداء الموسيقي، لتحفيز الفنانين الموسيقيين وتقديمهم الى الجمهور.

Sources and references

1. Ibn Manzoor, Jamal Al-Din Bin Makram. (1956 AD). Arabes Tong. Beirut: Dar Beirut for printing and publishing.
2. Jamil Saliba (1982 AD). The Philosophical Dictionary, Part 1. Beirut: The Lebanese Book House.
3. Al-Jawahiry, Ismail Hammad. (1987 AD) The Crown of the Language and the Shout of Arabic, Part 1. Beirut: House of Knowledge for Millions.
4. Magdy Wahba. (1974 AD). Literature glossary. I 1. Beirut: Lebanon Library for Publishing.
5. Al-Hefny, Mahmoud Ahmed. (1965 AD). Ziryab-Abu Al-Hassan Ali Bin Nafeh, The Musician of Al-Andalus, Cairo: The Egyptian House for Authoring and Translation.
6. Sweet, Slim. (1972 AD). theoretical music. Beirut: Life Library House.
7. Saad Jalal. (1985). Reference in Psychology. Cairo: Modern Knowledge Library.
8. Thistle, Ali. Music Secrets: Baghdad, Al-Mada for Culture and Arts.
9. Subhi Anwar Rashid. (1999 AD). History of the Oud, Syria: Aladdin House for Printing.
10. Subhi Anwar Rashid. (1988 AD). Music in ancient Iraq. Baghdad: House of General Cultural Affairs.
11. Tariq Hassoun Farid. (2016 AD). The Arab Oud - From Babylon to Baghdad, Baghdad: Adnan House and Library.
12. Tariq Hassoun Farid. (1990 AD) History of Musical Arts, Part 1, Baghdad: Dar Al-Hikma for printing and publishing.
13. Al-Abbas, Habib Zaher. (2013 AD). Music studies and research. Baghdad: Kurdish Culture and Publishing House.
14. Fouad Zakaria. (1971 AD). With music, memories and studies. Baghdad: House of General Cultural Affairs.
15. Al-Lo, Nabil. (2016 AD). Oud upon Oud, Kuwait: National Council for Culture and Arts.
16. Moneim Khairy Hassan. (2013 AD). Measurement and evaluation in art and art education. Baghdad: Land of Seagulls Press.
17. Thaer Khalil Ismail. (2015 AD). The method of composing the sama'i form among Iraqi musicians, an unpublished master's thesis in Musical Sciences, Baghdad: College of Fine Arts - University of Baghdad.
18. Haider Zamil Hussein. (2015 AD). The History of the Oud in the Abbasid Era, a published master's thesis in Musical Arts, Baghdad: College of Fine Arts - University of Baghdad.
19. Al-Khafaji, Duraid Fadel. (2000 AD). The style of Al-Sharif Mohieddin Haidar and its influence on the oud players in Iraq, an unpublished master's thesis in Musical Sciences, Baghdad: College of Fine Arts - University of Baghdad.
20. Al-Fouadi, Riyad Abbas. (2014 AD). Performative Expressive Mediations in Playing the Oud Instrument (Iraqi School), Unpublished Master's Thesis in Musical Arts, Baghdad: College of Fine Arts - University of Baghdad.
21. Al-Bayati, Zainab Sobhi. (2008 AD). Stages of the musical creativity process. Al-Qithara Magazine, Baghdad: Department of Musical Arts, p.: 12.
22. Stevenson, Angus, Oxford Dictionary of English, Oxford University Press, 2010.