Zanco Journal of Human Sciences (ZJHS)
TYPE: Original article
DOI https://doi.org/10.21271/zjhs.30.1.2

تطور أبعاد الوعي الجمالي في الأغاني و الموسيقى الكوردية

آمانج غازى شاكر آغا/ قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة صلاح الدين–أربيل،إقليم كوردستان، العراق
سرود فؤاد محمد السراج/ قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة صلاح الدين–أربيل،إقليم كوردستان، العراق

OPEN ACCESS
*Corresponding author
*امانج غازى شاكر آغا
amanj.shaker@su.edu.krd

RECEIVED :31 /12/2024
ACCEPTED :09/03/ 2025
PUBLISHED :15/02/ 2026

الكلمات المفتاحية:
التطور،
أبعاد الوعي الجمالي،
الأغاني الكوردية،
الموسيقى الكوردية

الملخص

تتميز الموسيقى التقليدية الكوردية بقوة التعبير والبعد الجمالي والتراث الغنائي العميق وللموسيقى الكوردية الشعبية طابعها الخاص، شأنها في ذلك شأن موسيقى بقية الشعوب، وهي نوع من الموسيقى الذي يتم تنفيذه وتطويره في مناطق الكورد. تتضمن هذه الموسيقى مجموعة واسعة من الأدوات الموسيقية التقليدية، وتُعد الموسيقى الكوردية تأريخياً فنّاً قديماً ومتجذّراً، وللموسيقيين الكورد دور كبير في الحياة الفنية خلال العصور المتلاحقة ويعد الموسيقيون الكورد أنفسهم حفظة لهذا التراث ويعملون بجد على الحفاظ عليه وتطويره من خلال إعادة صياغتها وتجديدها ومن ثم توظيفها في الموسيقى الكوردية المعاصرة تعكس الفن والثقافة والهوية الكوردية. في الموسيقى الكوردية تتجلّى خصائص الشخصية الكوردية، والبعد والحس الجمالي الكوردي، وهي كاشفة للبعد الاجتماعي لشعبها، وتكشف في ثناياها عن حالتها القائمة. فالموسيقى لكونها ذات ماهية أثيرية تتجلى في الزمان، وعندها لا تترك مكاناً لأي شيء آخر وتستحوذ على البعد، فتنتقل من لحظة استيعاب التجربة الجمالية إلى عملية اكتشاف جوانب تلك التجربة، لذلك فإن التعامل مع الخطاب الجمالي الموسيقي المجرد يتبلور في كيفية تقنين الخيال، وتنظيم مخيلة الفنان وفق مستوى وعيه وثقافته المعرفية والسمعية ليتناسق بالأخير مع رؤية المتلقي، وهنا يكمن دور الخبرة التجريبية بين مقتضيات العقل واقتراحات الخيال والعاطفة. لأن أي تجربة أدائية أو عمل فني، لا تعتمد فقط على الأداء بحد ذاته، بل تستند على ردود أفعال المستمعين، خاصة في حالة التراث الشفهي، إذ يعتمد على السمع في عملية التناقل والتواصل مع الآخرين.

About the Journal
Zanco Journal of Humanity Sciences (ZJHS) is an international, multi-disciplinary, peer-reviewed, double-blind and open-access journal that enhances research in all fields of basic and applied sciences through the publication of high-quality articles that describe significant and novel works; and advance knowledge in a diversity of scientific fields. https://zancojournal.su.edu.krd/index.php/JAHS/about

1-المقدمة

ترتبط الجماليات والموسيقى ارتباطًا وثيقًا، حيث أن الجماليات هي فرع الفلسفة الذي يتعامل مع طبيعة الجمال، في حين أن الموسيقى هي شكل من أشكال الفن الذي غالبًا ما يُعتبر جميلًا، وتشير جماليات الموسيقى إلى تقدير جمالها وتناغمها وشكلها. ويتشابك الاثنان، حيث أن جمال الموسيقى غالبًا ما يكون موضوعًا للتقدير الجمالي. العلاقة بين الجماليات والموسيقى معقدة ومتعددة الأوجه، لأنها تنطوي على إدراك الجمال وخلق الفن، لذلك إن الجمالية الموسيقية هي دراسة وتقييم الجودة الفنية والجمالية للموسيقى، وتتضمن قياس الأصوات والإيقاعات والنغمات، بالإضافة إلى العوامل المثلية التي تؤثر على النهج الفني والتعبير الفني في العمل الموسيقي.

تشير الموضوعات الجمالية في الموسيقى إلى الخصائص والصفات التي تحدد الصوت العام والأسلوب وجاذبية القطعة الموسيقية. يمكن أن تتضمن هذه السمات عناصر مثل اللحن والانسجام والإيقاع والجرس والشكل. ويمكن أن تشمل أيضًا الصفات التعبيرية للموسيقى، مثل تأثيرها العاطفي والفكري والحسي على المستمع. يمكن أن تختلف الموضوعات الجمالية بشكل كبير بين الأنواع والأنماط والفترات الموسيقية المختلفة، ويمكن أن تتأثر بعوامل مثل السياقات الثقافية والتأريخية والاجتماعية.

2.1 مشكلة البحث

يشير أبعاد الوعي الجمالي إلى وعي الفرد وفهمه للجمال، فضلا عن قدرته على تقدير وتقييم التعبيرات الفنية. إن أبعاد الوعي الجمالي يدور حول الإدراك والعاطفة وتقدير الفنون ويتبع البعد الاستنتاجي منهجًا تحليليًا منطقيًا، بينما يتضمن أبعاد الوعي الجمالي الحكم الذاتي والذوق أوكلاهما شكل من أشكال البعد، لكنهما يتضمنان طرقًا مختلفة لمعرفة العالم وفهمه.

لذا تكمن مشكلة البحث في صورته الموسيقية أن ما لا يصل إلى الأذن من خلال الاستماع ورسم اللحن والإيقاع ذهنياً وفق الفطرة السليمة والرؤية الثاقبة التي تغنيها دائماً التمييز الإبداعي هي عدم تطور أبعاد الوعي لدى الفنان الموسيقي الكوردي عندما يتعاطى ويتعامل مع معطيات الموسيقى والأغاني وهو ليس إلا تراكمات ما يمكن تأكيده من معطيات واقع قديم في تجلياته وتصوراته، وهو تشابه أو تماثل بين لحظة المعنى الموسيقي ودقته والربط الذي يتم بين الصورة الذهنية والواقع المدرك من خلال توليد المعاني الموسيقية. فهو يفترض فقط التوافق بين مجال الرؤية والصورة الإيقاعية التي تحل محلها موسيقيًا.

3.1 أهمية البحث

يسلط البحث الحالي الضوء على ملامح تطور المكونات الفنية للموسيقى والغناء الكوردي التي جاءت نتيجة لتطور الوعي الجمالي عند الفرد أو المجتمع الكوردي. وهذه الدراسة هي الأولى من نوعها في هذا المجال. لدراسة هذه المكونات من الناحية المنهجية في إقليم كوردستان العراق. مما يساهم في عملية رفد الموسيقى والغناء الكوردي بالتعابير الجمالية والنقد البناء مما يخدم الحركة العلمية عن طريق حصر النماذج الموسيقية والغنائية التي تُبين الوعي الجمالي للفرد ودراسة تلك النماذج بطريقة بحثية ممنهجة. لذلك يحاول الباحثان إيجاد تلك الصيغة الفنية التي تربط تطور أبعاد الوعي الجمالي في الأغاني والموسيقى الكوردية بمفهوم المكونات الفنية للغناء والموسيقى الكوردية عن طريق توظيفها وما تكمن فيه من الجمال الحسي المكنون في العمل الموسيقي.

4.1 هدف البحث

الكشف عن تطور أبعاد الوعي الجمالي في الأغاني والموسيقى الكوردية والمكونات الفنية فيها وأهميتها في إغناء الجانب الأدائي (الصوتي والآلي).

5.1 حدود البحث

الحدود الزمانية: وتشمل جماليات المكونات الفنية للغناء والموسيقى الكوردية من العينات الأغاني المختارة في الفصل التحليلي، وتمتد من فترة تسجيل ونشر تلك الأغاني وفق تسلسلها الزمني المذكور في الفصل التحليلي.

الحدود المكانية: وتشمل إقليم كوردستان العراق.

1-6 اسئلة البحث:

١-هل الموسيقى الكوردية منقطعة الصلات والجذور مع تاريخها؟ وهل توجد ثمة حضارة دون أن تكون لها تماس وتفاعل مع الحضارات المجاورة؟

٢- هل حتمية التطورات الاجتماعية تحتم قيام التداخل الثقافي والفني بين فنون وثقافات الامم التي لا تعرف الحدود السياسية ولا الحواجز الإقليمية؟

7.1 تحديد المصطلحات:

آ- تطور أبعاد الوعي:

يحدث تطور أبعاد الوعي على مستوى حياة الفرد، فإنه يحدث أيضا على مستوى حياة الشعوب نفسها؛ فلو أننا تأملنا التباين الشديد في مستوى التحضر -الذي يتسع يوما بعد يوم- بين الدول المتقدمة والدول المتخلفة عن ركب الحضارة، لَتبيَّن لنا أن هذا التباين يكمن أساسه في مستوى البعد لدى الشعوب، فالتغيير الذي يسعى إلى الارتقاء بواقع الشعوب وحياتها لا يمكن أن يحدث إلا على مستوى البعد أو البنية الفوقية ذاتها. فأبعاد الوعي هو الذي يحدد النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية وعلاقة الدين بالدولة ومنظومة القيم الأخلاقية والجمالية، بل يمكن القول بأن أبعاد الوعي الفردي يمكنه أحيانا أن يحدث هذا التغيير حينما يكون معبرا عن أبعاد الوعي الجمعي ومجسدا لإرادته، وهذا ما نراه عبر التأريخ في حالة الفرد والقادة الذين يكونون قادرين على إحداث نقلة نوعية من التطور. https://www.omandaily.om/ampArticle

ب) الجماليات:

الجمال Aesthetic

وجاء في اللغةً " الحسن، وقد جمل الرجل – بالضم – جمالاً ، فهو جميل، والمرأة الجميلة، وجملاء أيضاً – بالفتح والمد " (محمد محي الدين، ١٩٣٤، ص ٨٣).

الجمال فلسفياً : "جملة السمات المشتركة التي تتلاقى في إدراك كل الأشياء التي تشير إلى الانفعال الجمالي والتي ينطبق عليها هذا التوصيف بالذات " (ريد، ١٩٨٦، ص ١٣٢)

تعرف الجمالية بأنها " ظاهرة ديناميكية متطورة، وتقديرها يختلف من شخص إلى آخر، ومن لحظة إلى أخرى" https://www.asjp.cerist.dz/en/article/

ويعرف الباحثان الجماليات إجرائياً وفق متطلبات بحثهما وهي ظاهرة ديناميكية تعمل على دراسة عملية التذوق والإدراك حسي للموقف الجمالي في الأداء (الصوتي والآلي) من خلال العناصر المكونة له، التي تتركب بعلاقات معينة، للاستشعار بها جماليا.

إن "علم الجمال أو فلسفة الفن هو فرع من فروع الفلسفة، لأن علم الجمال يتبنى مجمل المعتقدات النقدية المتعلقة بمجالات الجمال". على سبيل المثال: ما هي طبيعة الفنون الجميلة؟ ما الذي يميز الفنان المبدع عن غير الفنان؟ ما نوع الخبرة المتراكمة التي تمنح المتعة المتواصلة للفن و ما نوع التجربة التي تجلب الفرح للفن؟ "لماذا تعد هذه التجربة قيمة؟" اسئلة متراكمة قد يجيب عليها الفنان المبدع أثناء عملية توظيف أبعاد الوعي الجمالي في بعض أعماله الموسيقية التي تحمل التطور و التذوق الفني والصفات الجمالية . (رزگار و يادگار،

٢٠٢٢: لـ ١٤٧-١٦٠)

ج) الأغاني والموسيقى الكوردية:

- الأغاني والموسيقى التراثية:

نعني مجموعة من الموسيقى والألحان والكلمات والنصوص الأدبية التي كان يعزفها ويركزها الأجداد في الماضي وبالتالي أصبحت تراثًا، لذلك عن طريق هذه الأغاني تُعرف الخصائص الاجتماعية والوظيفية لها، الأغاني التراثية هي الأغاني التي يتم تناقلها شفهياً من جيل إلى جيل، ولم يعرف مؤلفو الأغاني والألحان، ويأتي إدخال تراث الموسيقى الكوردية من روح المجتمع والتي تحظى بشعبية بين الجمهور ولم يتم تدوينها مسبقا.

- الموسيقى والأغاني الشعبية:

تعبر الأغاني والموسيقى الشعبية عن مواقف عاطفية مختلفة، وهي نص شعري راسخ أو شائع يرافق اللحن، أصوله غير معروفة ومنتشرة في الماضي، ولا تزال حية في الاستخدام ونتيجة تفاعل مباشر في حياتنا بواسطة دورات مؤقتة متتالية على مدار جيل أو أكثر. فتمثل دائما روح الشعب ومعتقداته وتقاليده. الموسيقى الشعبية هي واحدة من أهم سمات الهوية الوطنية لأي أمة، لذلك تبدأ حيث تنتهي قدرة الكلمات على حمل المعنى والأفكار. وبقدر ما يمكن فهم طبيعة هذه الأمة والفلسفة والثقافة والمعتقدات والتقاليد من خلال مستوى الموسيقى ويأتي إدخال الموسيقى والأغاني الشعبية من روح المجتمع، لذلك يجب أن يعكس هذا الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع.

2. مراجعة الأدبيات

1.2 تطور أبعاد الوعي الجمالي للمؤلف الموسيقي الكوردي:

اهتم كثير من الباحثين في علم الجمال بدراسة مشكلة الأصالة في الفن، إن العمل الأصيل هو ذلك الإنتاج الجديد الذي يحدث في مجرى التاريخ ضربا من الانفصال. فالأصيل هو الحدث المبتكر الذي نصطدم به وينتزع إعجابنا، والإعجاب إن هو إلا الاحساس الجمالي بعينه، وليس يكفي أن نقول إن العمل الأصيل لابد من أن يبدو جديدا، وكأننا نشهده للمرة الأولى، بل لا بد من أن نضيف إلى ذلك أيضا أننا أنفسنا نصبح جددا أمام العمل الفني. (زكريا، ١٩٦٧، ص ١٥٩-١٦٠)

ويرى هانز ليك أن الجميل في الموسيقى يكون ذا طبيعة موسيقية، وهو يعني بذلك أن الجميل هنا لا يكون متوفقا ولا محتاجا إلى أي موضوع خارجي، وإنما هو يتألف برمته من أصوات رُبِطَتْ فنيا. فالأصوات الموسيقية اذن لها جمالها الخاص المبطن فيها، والذي يتبدى في أسلوب تشكيلها في توافقها وتقابلها، في تحليقها واقترابها، وفي قوتها المتزايدة والمتلاشية، والفكرة الموسيقية، ليست ذا جمال باطني وإنما هي غاية في ذاتها وليست وسيلة لتمثل مشاعر وأفكار. (Eduardo, 1970, p 491)

يتميز المجتمع الكوردي العراقي بخصائص اجتماعية وسياسية و تختلف عن المجتمع العربي العراقي ناتجة عن اختلاف البيئة في طبيعتها الجغرافية والمناخية حيث تتميز مناطقه بتنوع تضاريسها من حيث اختلاف طبيعة أرضها فكان لهذا الاختلاف الطبيعي تأثيرا مباشرا على أبناء المنطقة وسكانها من نواحي الثقافة والذوق الفني والجمالي للمجتمع الكوردي....مما كون سمات وصفات مجتمعية خاصة ميزته عن غيره من المجتمعات الأخرى ضمن نفس الحدود، و تعد الأغنية الكوردية جزءا أساسيا من التراث العراق الفني الموسيقي الغنائي، وهذه الأغنية حالها حال باقي الأغاني العراقية وتنقسم على قسمين: التراثية الشعبية الفولكلورية، والتراثية الشعبية المنهجية، حيث أعدت من قبل ملحن عفوي تلقائي، أو ملحن معرفي اعتمد الدراسة الموسيقية . (محمد، ١٠٠٩، ص٥٥٤)

تحدد هوية أي شعب عن طريق لغته وفنونه وفولكلوره، وعاداته وتقاليده، وتأريخه والحفاظ على روح الموسيقى الكوردية وتطويرها ثم احياءه احياء عصريا يعتمد على فهم المضمون، والمقام، والايقاع، والاوزان، والبناء الميلودي ويلعب المؤلف الموسيقي والمغني الكوردي دورًا محوريا مهمًا في التراث الموسيقي الغني للشعب الكوردي. فالغناء الكوردي ككل الأغاني الأخرى ترمز إلى المحيط الكوردي، وطبيعة بلاده، وصفات شعبه.

إن فنية التزامن مع المادة التراثية هي أن يتعامل الفنان مع المادة التراثية تعاملا يختلف عن تعامل المؤرخ، فهو لا يعتبر الالتزام بالتتابع الزمني أمرا ضروريا وهذا يعطي للصورة دلالات متعددة، كما يعطي للأجواء أكثر من وجه، إن تجاوز التسلسل الزمني او الشكلية التاريخية للمادة التراثية، انما هو مقصود بصيغة واعية فهو شكل من التعامل مع المادة التراثية ينظر من خلاله الى الماضي نظرة شمولية. (الجبوري، ٢٠٠٩، ص ٦٧٣-٦٧٤)

تأثرت الموسيقى الكوردية بشكل كبير بالموسيقى الشرقية المتمثلة في الموسيقى (العربية والإيرانية والتركية) بسبب قربها الجغرافي والتبادل الثقافي بين المناطق المذكورة، والأرمنية واليونانية بصورة أقل و تشترك الألحان والإيقاعات والآلات المستخدمة في الموسيقى الكوردية في العديد من أوجه التشابه مع الموسيقى الشرقية.

يقول محمود القطاط: إن فتح مجال التأثر بالموسيقى، أو الموسيقات الأخرى يختلف وقعه باختلاف الواقع الحضاري، فهو لدى المجتمعات المهيمنة تكنولوجياً، واقتصادياً ليس ذا خطورة ملحوظة بل نراه يفيد، ويقوي العمل الإبداعي، إذ يتم هضمه، وانصهاره دون مساس بالجوهر، لكن ذلك لا ينطبق على المجتمعات النامية التي ليست في حاجة في وضعها الراهن إلى الاستعارة، والاستفادة من الموسيقات الأخرى بقدر ما هي في حاجة أكثر الى استرجاع الهوية الثقافية المسلوبة، وأحيائها، وتأكيدها التي طالما هددتها وتعسفت عليها عناصر خارجية. (القطاط، ٢٠٠٤، ص٢٣)

إن الغناء والموسيقى الكوردية يتميزان بعدة مبادئ جمالية، من أهم هذه المبادئ:

١- المبدأ الجمالي: يتميز الغناء والموسيقى الكوردية بجمالية الأسلوب والأداء والتعبير، ومن حيث استخدام اللحن والارتجال والأداء الفني والعفوي والشعر والأدب الشفهي لخلق تجارب جمالية فريدة.

٢- المبدأ الوطني: يتمثل في التركيز على قضايا وطنية وفنية للشعب الكوردي، والتعبير عن روح الانتماء والوطنية الكوردية في الأداء الغنائي والموسيقي.

٣- المبدأ الاجتماعي: يسلط الضوء على قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية تؤثر في حياة الشعب الكوردي، ويسعى للتأثير والتغيير في المجتمع من خلال الأداء الغنائي والموسيقي.

تتمثل الجمالية في الغناء والموسيقى الكوردية في تناسق الأسلوب والمضمون والشكل والموضوع والقيمة الفنية والمعنوية للعمل الفني. ويتم تحقيق الجمالية في الغناء والموسيقى الكوردية من خلال عدة عوامل منها:

١- الأداء والأسلوب

٢- الشخصيات والأحداث

٣-القيمة الفنية والمعنوية

٤- الشكل والموضوع

إن الأغاني الكوردية كثيرة الأنواع ومتعددة أشكال الأداء. أي إن لكل مدنية من المدن الكوردية فكرتها وعواطفها وانفعالاتها وإرادتها، ونستنتج من ذلك، أن كلّ لون من ألوان الغناء يتأثر بمحيطه الذي يولد وينشأ فيه من طبيعة. (حەمە باقی، ٢٠١١، لـ١٣٥-١٣٧)

ويرى الباحثان أن براعة الموسيقى الكوردية لم تكن قائمة على حشد أنغام عقيمة تصدر عن مختلف الآلات الموسيقية، بل كانت الموسيقى الكوردية تحدد بالإيقاع المرتبط باتساق الحركات وهو الإيقاع الشامل الذي يقوم على الأوزان الفنية والاجتماعية والطبيعية للبيئة الكوردية

(إن طبيعة ومناخ كوردستان هي أيضا من العوامل المؤثرة لإبتكار الألحان الكوردية. (الجزيري، ٢٠٠٠، ص ١٦٥)
إن عملية الإبتكار في الأغاني الفنية المؤلفة، متعلقة بكيفية تعامل المؤلف مع العناصر الموسيقية الأساسية وكذلك مايقوم به من تغيرات على تلك العناصر، وبالأخص العنصر الإيقاعي والعنصر اللحني. إن تغير اللون الصوتي لا يساهم بشكل فعال في تطور المسيرة الأساسية لفن الموسيقى، مقارنة بتطور الشكل الفني والنسيج الموسيقي بعنصريه اللحني والإيقاعي. وأن كل مؤلف يبدأ عادة بفكرة موسيقية يخرج من ذلك الأفكار العامة أو الأدبية او الأفكار الموسيقية الفلسفية و هي تتمثل في لحن يهبط عليه فجأة. (كوبلاند، ١٩٦١، ص٣٤)
إن نشوء أنواع جديدة من الغناء الكوردي وضمور أنواع أخرى كانت مزدهرة في وقت ما ترجع بالأساس الى حركة التوليد والإشتقاق التي مر بها الفن الكوردي، نتيجة التفاعل مع الحضارات الأخرى و نشوء علاقات إجتماعية جديدة. لذلك فمن غير المستبعد أن تندثر بعض الصيغ والقوالب للغناء القديم وتزدهر قوالب أخرى تبعاً للتطورات الحاصلة في بنية المجتمع الكوردي وعلاقاته الثقافية والعوامل السايكولوجية .

وهنالك ملامح فنية جمالية في هذه الأغاني والمقامات تختلف عما هو متعارف عليه في الأغاني التي كانت تؤدى في نفس الحقبة من الزمن , ونرى قسماً من الأغاني والمقامات قد خرجت عن المألوف وعن إطارها التقليدي وبدأ المطربون يتبادلون تلك الأغاني والمقامات بروح فنية.

2.2. الأغاني والموسيقى الكوردية وجمالية مكوناتها الفنية:

إن التأثير العاطفي للحن الكوردي لا يتأتى فى الحزن المكمن داخل شخصية المؤلف، وإنما يأتي هذا التأثير الجياش في توتر المسافات الصوتية الموجودة في المسار اللحني الذي يعطي طابعاً مفعماً بالعواطف المسترخصة . تعد الألحان الغنائية الكوردية بشكل عام ألحاناً منهجية ذات مضمون محدد، حيث يؤخذ القصص من الأساطير الشعبية ومن الماضي التأريخي للشعب. (حصاف، ٢٠٠٧، ص٥٥). والواقع أن هذه الخاصية الأخيرة تتعلق بمسألة التعبير الجمالي في الموسيقى.

الموسيقى عندما تعبر عن الشعور بالحزن نفسه بدون الأسباب أو الدوافع التي أدت إليه، فإن الحزن هنا تكون له قيمة ودلالة جمالية لأنه صادر عن الموسيقى نفسها حينما تكون موضوعا لخبرتنا الجمالية (أي كموضوع جمالي). فدلالة المقطوعة الموسيقية ليست في مجموع أصواتها أو نغماتها، وإنما في علاقاتها الزمانية، فالنغمة ليست لها أي دلالة جمالية بمفردها وإنما تستمد دلالتها من الوظيفة التي تؤديها داخل الكل.

إن اختلاف المناسبات والتقاليد، قد ولّد منذ الزمن القديم، أغاني عند سائر الشعوب، وتقسم هذه الأغاني النابعة من الأحاسيس الذاتية من حيث الموضوع ببعض العناصر و تغدو بنفسها أية للجمال.

الغناء الكوردي عبارة عن بيت من الشعر أي إن كل بيت شعري يتضمن أغنية كاملة فيها لوحة مختلفة ومعنى متكامل ولايرتبط بالبيت الثاني وهنالك أغاني، أو منظومات مغناة على ثلاثة مصاريع شعرية وتنتهي الأغنية أحيانا ببيتين من الشعر فتكون على شكل رباعية، أي أن يكون الأول والثاني، والرابع من المصاريع على قافية واحدة، أما المصرع الثالث فيكون متحررا منها وقد لا تكون احيانا على شكل رباعية، بل تحتوي على بيتين مختلفي قافية ويظل المعنى مترابطا بينهما (رسول، ٢٠١٠، ص١٣١). وفي إطار هذه التجربة الفنية التقليدية (يرتبط المضمون بشكله بصيغة أو أخرى.

ويرى عادل الهاشمي أن المضمون الروحي للموسيقى الكوردية تتجلى في منابع الطبيعة والمتمثلة بالموزيكولوجيا والسيوسيولوجيا، والإنسان ذاته، وجماليات تكوينه. تقف الموسيقى الكوردية على دعائم إيقاعية مرتبطة ارتباطا فنيا باتساق الحركات، وهو (الإيقاع الشامل الذي يقوم على الأوزان الفنية والاجتماعية، والطبيعية للبيئة الكوردية المتخمة بعبير المتغيرات والأصول والثوابت). (الهاشمي، ٢٠٠٦، ص ٨١)
ومع ذلك كله وبرأي عماد مصطفى (أنه لم يعثر بعد على عمل فني أجمع النقاد على أنه عمل جمالي خالد، رغم أن الألوف يقدرون جمالية هذا العمل، وفي الحقيقة، فأن المقياس الذي يركن اليه لدى الجميع، هو وضع اذن المستمع، ورأيه الخاص بالعمل الفني موضع

التقييم لا قيمته الجمالية، ولكننا يجب ان نُسلم اولاً بان كل حكم جمالي، لكي يكون ذا قيمة حقيقية ، يجب أن يصدر عن مستمعين مدربين ومؤهلين حقاً لإصدار حكم في التذوق الجمالي). (عماد، ١٩٩٤، ص١١)

إن جمال العمل الفني لا يقاس بمدى مطابقته للواقع والحقيقة وإنما بما يتميز به من صدق عاطفي حقيقي، وإن الحقائق التي يمثلها الفن تتصف بالوضوح والقدرة على اكتساب التعاطف والمشاركة الوجدانية. إن للواقع الذي يكشف عنه العمل الفني أبعاده الإنسانية، وليست عبقرية الفنان متمثلة في نقل ذلك الواقع، وإنما في التعبير عنه بعمق إنساني وإدراك وجداني، ولا يقوم الفنان بتقليد ذلك الواقع وما فيه، وإنما يضفي عليه جمالاً من عواطفه ومشاعره. (الرباعي، ٢٠٠٥، ص ٢٣)

يتأثر التغير في معايير الجمال في الموسيقى والغناء بمجموعة متنوعة من العوامل، بما في ذلك السياقات الاجتماعية والثقافية والتاريخية. بعض هذه العوامل تشمل الفترة الزمنية ونوع الموسيقى والقيم المجتمعية والثقافية والتحولات الديموغرافية.

ويمكن تصنيف الأجوبة الفلسفية حول المسألة الجمالية، بأربعة أنماط وهي:

١- النمط المثالي الموضوعي، ويقوم على مقولة أنّ الجميل هو تجلّي الروح أو الفكرة المطلقة في الأشياء والظواهر الحسية

٢- النمط المثالي الذاتي، ويقوم هذا على مقولة أنّ الجميل هو نتاج إسباغ الفرد غناه الجمالي على الواقع المحايد جمالياً.

٣- النمط الذاتي الموضوعي، ويقوم على مقولة أنّ الجميل هو نتاج نسبة خصائص الحياة إلى الإنسان باعتباره مقياس الجمال.

٤- النمط المادي الميتافيزيقي، ويقوم هذا النمط على مقولة أنّ الجميل خاصةٌ من خصائص الطبيعة مثل الوزن واللون والشكل. ولا وجود للجمال خارج ذلك، أي خارج ما هو مادي.

ولا شكّ في أنّ هذا التصنيف لا يلغي التقاطعات الصغرى أو الكبرى أحياناً بين الأنماط الأربعة، كما لا يلغي الاختلافات الصغرى بين المندرجين تحت النمط الواحد منها. ففي المسألة الجمالية من القضايا والجوانب والتفرعات ما يصعب الاتفاق فيه كلياً أو الاختلاف فيه كلياً أيضاً. (المرعي، ١٩٩١، ص٧٤)

3.2 الموسيقى والأغاني الكوردية وسياق وظائفها:

ثمة مراحل في تأريخنا، ازدهر فيها الغناء والموسيقى المصاحبة لأدوارها، ولكن لعدم توفر البعد القومي، والثقافي لأجدادنا الكورد الأوائل، لم يهتموا، ولم يولوا أي لفته فنية لتدوين تلك الأغاني وموسيقاها آنذاك، بل ابتدعوا طريقة التلقين لحفظ الأغاني وتداولها، شأن الشعوب القديمة.

ولكن مع هذا هنالك وظائف جمة اضطلع بها الغناء الكوردي الدارج وهي ترتبط بشكل عضوي بالمناسبة و بمضمون الأغنية التي تؤدى، منها:

١- الوظيفة الجمالية: والتي تقوم على الغناء الهادف والطرب، التي تصحب الاستماع الى النصوص الاجتماعية .

٢- الوظيفة الاجتماعية: التي تقوم على تدعيم الموروث من العادات، والسلوك، وتوجيه سلوك الفرد،وافكاره، ومعتقداته، وتحقيق الضبط الاجتماعي داخل المجتمع.

٣- الوظيفة الدينية: التي تقوم على بث الروح الزكية، والنفس الصالحة في نفوس المجتمع، وحثهم على الدوام الاقتداء، والتمسك بالقيم النبيلة.

وبرأي محمد حمه باقي إن (لكل منطقة من مناطق كوردستان لها طابعها، ولونها الموسيقى، والغنائي الخاص بها، وذلك لاختلاف الواقع الطبيعي والطبوغرافي والاجتماعي، والاقتصادي لهذه المناطق، ونلاحظ وجود هوية مشتركة للأغنية،على سبيل المثال: يُعد (لاوك) هو اللون الغنائي السائد في المناطق الشمالية لكوردستان، ولكن في أسفل هذه المناطق أي: في إقليم أربيل الحضاري نلاحظ انتشار الـ(حيران)، وفي الأسفل من هناك أي منطقة كرميان: نلاحظ وجود الـ (قتار)، و (خاوكر)، و (أي أي) وفي شرق هذه المنطقة أي مناطق: هورمان و إيلام، ولورستان يوجد ال (هورة) و (سيا جمانه) وفي شمالها اي منطقة موكريان : لون ال (به يت) هو اللون السائد والحضاري لهذه

المنطقة. (حەمە باقی، ٢٠٠٩، لـ ١٣٥-١٣٦)

من هذا المنطلق، وحرصاً على توثيق هذا الكم الهائل من الثروة التراثية الشعبية، والفنية قام عدد من الباحثين الموسيقيين، والكتاب والشعراء الذين لهم إلمام بجوانب القوالب الغنائية الكوردية قاموا بعدة تصنيفات للأغاني الكوردية الدارجة في مناطق مختلفة من كوردستان العراق، ١- أغاني الرعاة ٢- أغاني العمل ٣ - الأغاني الدينية ٤- أغاني الحفلات والمناسبات ٥-أغاني الصيادين ٦- الأغاني العاطفية ٧- أغاني الأطفال ٨- أغاني الحرب ٩- أغاني اللهو واللعب ١٠- أغاني التأبين ١١- أغاني الفلاحين ١٢- الأغاني الخاصة بالنساء. (شارباژێری، ١٩٨٥، لـ ٢٤-٢٥).

3. المنهجية وجمع البيانات

1.3 مجتمع البحث:

استخدم الباحثان تسجيلات الأغاني على اليوتيوب والأقراص المدمجة وأشرطة الكاسيت وأرشيف الفنانين للعديد من الأغاني المتمثلة بأغنية (شاره زوور) مسجلة سنة (١٩٦٥) من أشعار وألحان وأداء (علي مردان)، وأغنية (بيرت اكم) المسجلة سنة (٢٠١٧) موسيقى وألحان و غناء (أيوب علي) والتوزيع ل(گـۆران كامل) واغنية (من عاشقم) موسيقى (هريم صلاح) غناء گوران صالح والتوزيع الموسيقى لشياو كمال المسجلة سنة (٢٠١٩).

بعد جمع وكتابة ملاحظات العديد من الأغاني المتعلقة بنطاق موضوع البحث وأسباب اختيار تلك العينات. يرى الباحثان انه قد تتعدد الأسباب الفعلية المسؤولة عن اختيار هذه العينات منها تعلق هذه الأغاني بأذهاننا وبصناعة الموسيقى ومراحل تطور الإمكانيات الفنية لأغاني نفسها، وأسباب أخرى تتعلق بالسمات الشخصية للفنانين وجودة الكلمات ومعانيها الوجدانية كذلك توجد أسباب أخرى متعلقة بالتطور الوعي الموسيقي الجمالي للفنانين الموزعين أسوة بزملائهم الآخرين في نفس تلك الفترة. ولذلك فقد وضع الباحثان عدة مبادئ لطبيعة المنتجات المقترحة في شكل يتكون من النقاط التالية:

١- تغطي الأمثلة المختارة بشكل مناسب نسيج وأساس التجانس في بنية العمل.

٢- تستمد الأمثلة المختارة بشكل مناسب روحها الجغرافية والتأريخية وطابعها من التراث والثقافية الكوردية في كردستان العراق.

٣- يمكن للأمثلة المختارة التعرف على الأعمال الغنائية في إقليم كوردستان وهي:

أ- تضم المجموعة اللحنية الآلات الموسيقية (الوتريات، الناي، القانون).

ب. المجموعات المصاحبة تشمل (الجيتار الكلاسيكي، جيتار البيس، الأرغن، الطبول).

وعلى مستوى الاستخدام في هذا العمل، يلاحظ دائماً أن المجموعة تعزف لحن المقدمة والإيقاع والوصلات، وهي المسؤولة عن رسم الجرس للعمل.

ومع ذلك، وعلى عكس المجموعة اللحنية، فإن الآلات المصاحبة مسؤولة عن توفير خلفية توافقية مكثفة متناغمة مع الإيقاع المستمر والإيقاع الداخلي للعمل، من أجل استكمال العملية المتجانسة على أفضل وجه.

لذالک فقد حدد الباحثان المعايير التحليلية في الجدول التالي:

جدول رقم (١) المعايير التحليلية

ت	أدوات التحليل	معايير التحليل
١	المقام	الأجناس وتحويلاتها المقامية
٢	التقنيات الأدائية	أداء الغني وأداء الالات
٣	القالب والشكل	الجمل الغنائية وتطويرها
٤	الإيقاع	الأوزان والإيقاعات والتيمبو

٥	التوزيع الآلي	الالات المصاحبة والآلات المؤدية للألحان وآلات الصولو
٦	الطاقة اللحنية	الحركة والتدرج اللحني
٧	الهارمونية	الاكوردات والمسافات الهارمونية

2.3 منهجية البحث

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي لكونه من أكثر المناهج استخداما في الدراسات الاجتماعية والإنسانية. وذلك بهدف الوصول إلى نتائج منطقية تدعم الفرضيات الواردة في البحث.

يرى الباحثان أن تصنيف الأغنية الكوردية وفق ثقافة القرية وما هو معروف بثقافة المدينة، أقرب إلى واقع الأغنية الكوردية وفيها من الدقة الموضوعية بقدر ما يتعلق الأمر بالمواضيع المطروحة على الساحة الفنية الكوردية من الأغاني التراثية الشعبية والفنية، وجاءت كالآتي:

الأغنية الكوردية (ثقافة المدينة)

١- الغناء الفولكلوري

٢- فولكلور المدينة

٣- الغناء الكلاسيكي

٤- الغناء الشرقي

٥- الغناء الغربي

٦- الأساليب المتنوعة للغناء

الأغنية الكوردية (ثقافة القرية)

١- الدينية (الاغاني الإيقاعية+ كلام [المقام])

٢- الدنيوية (الموسيقى الراقصة+ الاغاني)

٣- الأغاني وتمثل:

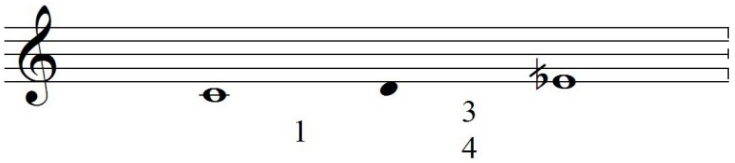
٤- المأتم

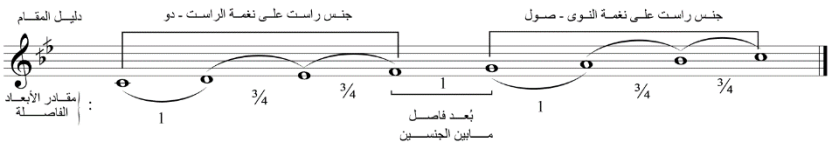
٥- العمل

٦- الفورم

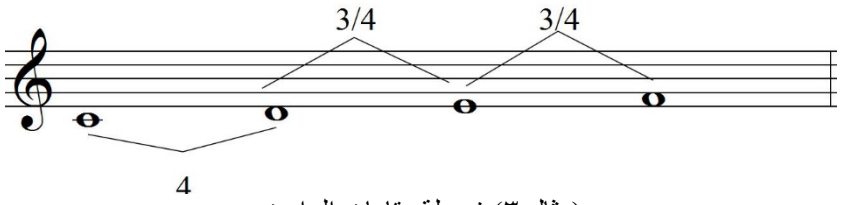
٧- المناسبات

3.3 تحليل النماذج الغنائية لتطور أبعاد الوعي الجمالي لدى المؤلف الموسيقي الكوردي:



(مثال ١) المسافة المميزة لمقام الراست

(مثال ٢) جنس الراست

كل المقامات التي يكون جنسها السفلي راست، تنتمي الى فصيلة واحدة مشتركة هي:



(مثال ٣) فصيلة مقامات الراست

يتكون جنس الراست من حركة متسلسلة و متتابعة للنغمات المسافات التالية :

دو – رى = مسافة ثنائية كبيرة = (4) أرباع التون

رى – مى = المسافة الثنائية المميزة لمقام البياتي = (3) أرباع التون

مى – فا = المسافة الثنائية المميزة لمقام البياتي = (3) أرباع التون.

أما المسافات الأخرى التي تفصل بين نغمة الأساس(القرار) وباقي نغماته فهي :

دو – مى المسافة الثلاثية المميزة لمقام الراست = (3) أرباع التون

دو – فا مسافة رباعية تامة = (10) أرباع التون

تحليل نموذج رقم (١)

1.3.3 النموذج الاول:

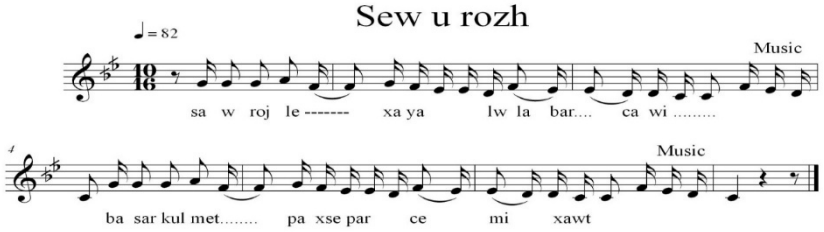
أغنية: شاره زوور مسجلة سنة ١٩٦٥

النص الشعري واللحن والأداء: علي مردان

لا توجد أية تقنيات أدائية

لا توجد أية تحويلات مقامية

الأغنية من مقام (الراست) على درجته الأساسية.

لاتوجد تقنيات أدائية متقنة وهي في حالة تصاعدية أي بمثابة الجزء المكمل للأداء الغنائي الذي تعبر عن مكنونات النص الشعري. لا توجد تحولات مقامية للأجناس الموسيقية في محتوى النموذج وهي جملة غنائية تتكون من ٦ بارات مع لازمة موسيقية، والايقاع تعتبر ايقاعا مركبا 10/16 وتسمى ايقاع (گولّشەينى) جورجينه.

(مثال ٤) نوطة اغنيي (شەو و ڕۆژ)

2.3.3 النموذج الثاني:

اسم الأغنية: بيرت اكم

موسيقى وألحان: أيوب علي

التوزيع الموسيقى: گـۆران كامل

المقام: الحجاز (لا)

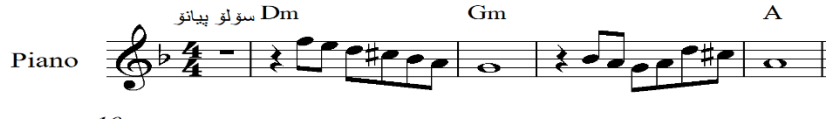
الإيقاع: 4/4

الآلات اللحنية: الوتريات، العود. الناي، البيانو، الكمان

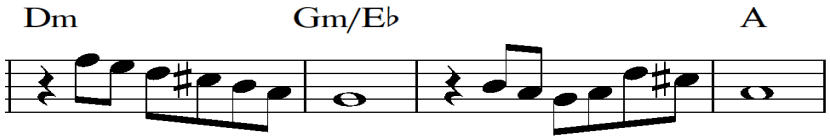
الآلات الإيقاعية: الطبول، الشربة، الدفسنجار، البندير

الآلات الوترية: الجيتار، الجيتار الباس، البيانو

رابط للأغنية: https://m.youtube.com/watch?v=9Ril4vl8_eI

تبدأ الأغنية بعزف منفرد على البيانو، تتبعها حركة لحنية تعزفها الوتريات وفي بداية الوتريات تنزل حركة اللحن من الفاء إلى الصول، مع هذه الحركة اللحنية بواسطة أكوردات (ري مينور، صول مينور) يتم استخدام أكورد (صول مينور) لبارين، وفي البار الرابع يعود اللحن إلى الصوت الأساسي بنفس الطريقة التي يعود بها استخدام أكورد إلى النغمة الأساسية. انظر المثال (١)

(مثال ٥) بداية اللحن الرئيسي للموسيقى

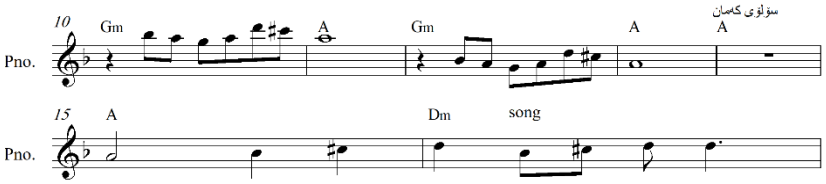
بعد ذلك، يتكرر نفس اللحن، ولكن هذه المرة حيث يكون اللحن في نغمة (الصول)، لا يتم استخدام أكورد صول المينور، ولكن يتم استخدام أكور (مي بيمول ميجور السابع) بدلا من ذلك.



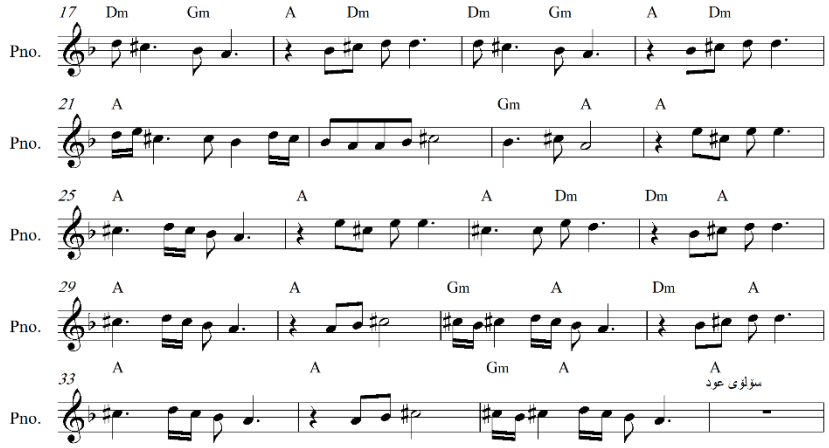
(مثال ٦) أكورد (مي بيمول ميجور) لصوت (صول)

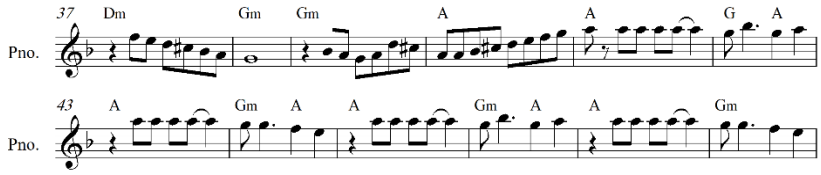
إن هذا الأسلوب في الكتابة يتكون من رمزين، الأول مكتوب (صول مينور ويعني أنه إذا عزف على البيانو فإن (صول مينور يعزف على الأكورد باليد اليمنى، والآخر هو (مي بيمول) هنا الكتابة لا تعني (مي بيمول ميجور) ولكن تعني فقط صوت (مي بيمول) في اليد اليسرى، أي (مي بيمول) (يصبح الصوت الجهير في الأكورد، هذا النمط من الكتابة شائع جدا في موسيقى الجاز ويهدف إلى سهولة الكتابة واستخدام هذا الأكورد في هذا المكان من اللحن يعطي للموسيقى نكهة خاصة ولا تتكرر الأكوردات الموسيقية بنفس الطريقة فيها.

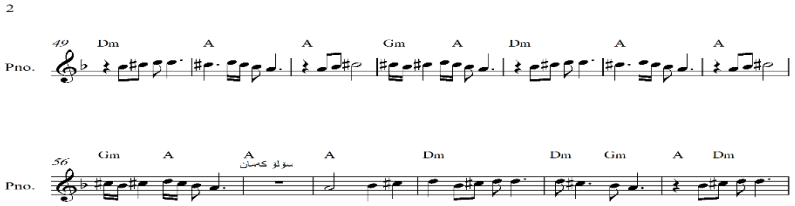
ثم يتكرر نفس اللحن وهو آخر مازورتين في المثال أعلاه مرتين بنفس الأكورد، ثم يصبح صولو لالة الكمان المنفرد الذي يستخدم أكورد (لا ميجور الكبير) أثناء العزف المنفرد. انظر لمثال (٢)



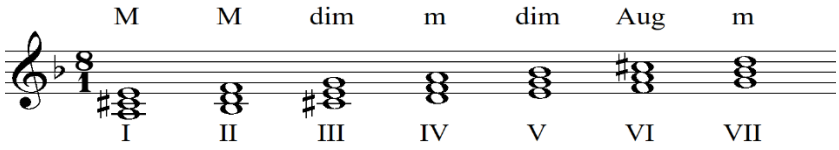
(مثال ٧) التحضير لبداية الأغنية

في بداية الأغنية التي تبدأ بصوت (ري)، يستخدم أكورد (ري مينور) بنفس الطريقة التي يتطلبها هذا الاكورد، وفي البار الثامن عشر بداية اللحن وقفة قصيرة، مما يعني أن الطبيعة يتم هنا التعبير عن اللحن بعد إيقاع قولكن مع هذا الإيقاف المؤقت يتم استخدام أكورد (لا).

(مثال ٨) اكوردات الاغنية

إذا نظرت إلى المثال أعلاه في المازورات (24، 26، 25)، فإن قوة اللحن تكمن في الأصوات (مي، دو دييز، لا) الاستخدام اللحني للأكورد. ثم يتكرر نفس اللحن ونفس الأكورد أثناء العزف المنفرد على العود ولكن هذه المرة ينتقل اللحن إلى الأوكتاف ويبدأ البيت الثاني من الأغنية في الأوكتاف ويستخدم الوتر ((la Major للبيت الثاني من الأغنية .

(مثال ٩) بداية الكوبليه الثانية في أوكتاف

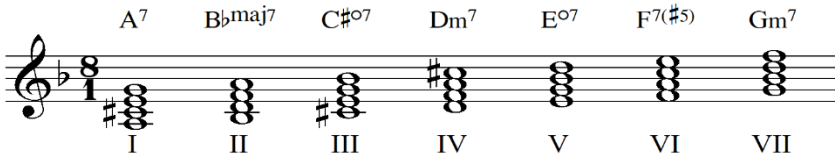
ثم ينتقل حركة اللحن إلى صوت(ري) بنفس الطريقة التي ينتقل بها استخدام الأكوردات إلى صوت (ري)، واللحن التالي هو نفس الفكرة ولكن مع بعض التغييرات.

(مثال ١٠) العودة إلى اللحن الرئيسي مرة أخرى

الأكوردات الثلاثية، كل منها على نغمات مختلفة لهذا المقام، هي كما يلي



(مثال ١١) الأكوردات الثلاثية في الدرجات الصوتية لمقام الحجاز

ويكون استخدام الأكوردات في هذا المقام على نغمات مختلفة لنفس أكورد المينور الهارموني، لكن إذا تحدثنا عنه من الجنس الثاني، أي إذا قمنا فقط بتغيير موضع الجنسين، فسوف تتكرر نفس الأكوردات على نفس الدرجات الصوتية



(مثال ١٢) الأكوردات الرباعية في الدرجات الصوتية لمقام الحجاز

3.3.3 النموذج الثالث:

الأغنية: من عاشقم

غناء: گوران صالح

موسيقى: هريم صلاح

التوزيع: شياو كمال

المقام: بيات (مي بيمول)

الإيقاع: 4/4

الآلات اللحنية: الجيتار، القانون، الفلوت، الوتريات

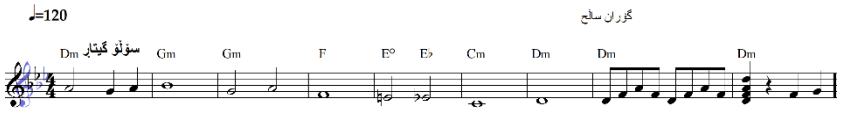
الآلات الإيقاعية: الطبول، الإيقاع،

الآلات الوترية: الجيتار، الجيتار الباس، البيانو

رابط للأغنية: https://m.youtube.com/watch?v=uT0kf9n3tPY

هذه الأغنية هي في الأساس من مقام البيات على درجة (مي بيمول)، لكن التحليل في هذه الدراسة يتم على صوت ودرجة (ري) لجعل التحليل أكثر وضوحا.

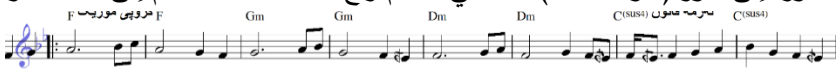
تبدأ الأغنية بلحن جيتار قصير ويتم العزف الأكوردات الموسيقية بنفس الآلة ولكن هذا الجيتار المنفرد يستخدم بالمقام البدائي وهو المقام الأصلي للأغنية. تبدأ الموسيقى بالدرجة الخامسة ويتم استخدام أكورد (ري مينور) وفي البار الثاني، عندما ينتقل اللحن إلى الدرجة السابعة، يصبح الأكورد و (صول مينور)، وفي أكورد (صول مينور) تصبح النغمة السابعة هي الصوت الثاني للأكورد، وهو تناغم تام بين اللحن. بعد ذلك وفي البار الخامس، يتحرك اللحن في ضربتين إلى صوت (مي) وهو صوت غير موجود في المقام، ثم ينتقل إلى درجة (مي بيمول) حيث يتم استخدام أكور درجة (مي المصغر). انظر المثال (٣)



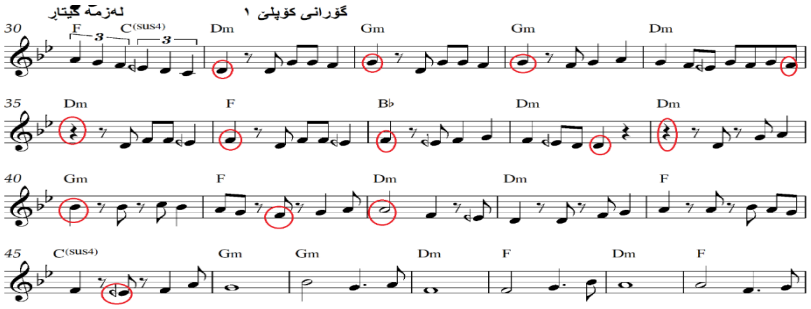
(مثال ١٣) البداية لآلة الجيتار منفردا

في البار التاسع يبدأ اللحن الرئيسي للأغنية، و يعود المقام إلى المقام الأصلي وهو مقام البيات، و ينتقل اللحن من درجة (فا) الى درجة (لا) والبار التالي يستخدم نفس الأكورد لأن قوة اللحن لا تزال قائمة في النغمة الرئيسية: بعد أن ينتقل اللحن إلى نغمة (صول مينور) و يصبح الأكورد أكوردا ثانويا ويصبح (فا ميجور).

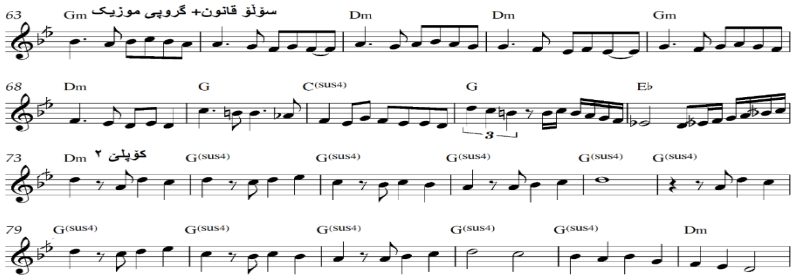
ولكن عندما يصل اللحن إلى لحن مي نيو بيمول وهي ثلاثة أرباع الصوت وهي صوت شرقي يصبح استخدام أكورد (دو sus4)وهي تبين لنا أن هذا الأكورد في الأساس هو أكورد (دو ميجور) وتتكون من أصوات(دو مي سول) لكن لدينا نصف بيمول في اللحن الذي يخلق الكثير من التناقض مع الدرجة الصوتية(مي) الطبيعية، لذا فإن درجة (مي) قد رفعت نصف درجة وقد اصبح وانتقل إلى درجة (فا) في هذه الحالة يتغير الأكورد إلى أكورد(دو sus4)مما يعني أنه تم رفع النغمة الثالثة للمقام إلى النغمة الرابعة من الأكورد المستخدم.



(مثال ١٤) الأكورد في اللحن الرئيسي للموسيقى

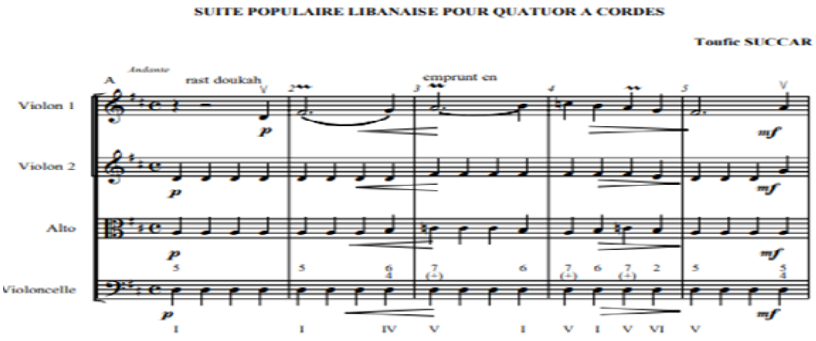
في بداية الأغنية تتغير الأكوردات مع حركة اللحن، وتلتصق الأكوردات بنسخة الطاقة من اللحن وتستخدم للأماكن التي تكون فيها طاقة اللحن.

(مثال ١٥) طاقة اللحن

إذا نظرنا إلى المثال أعلاه، نرى أن قوة اللحن تكون دائما في البارات المختلفة الشكل، أي أنه ليس من الضروري دائما وضع الأكورد في بداية أو وسط أو نهاية صوت البارات الموسيقية، بل يجب ان تكون وضع الأكوردات وفق ما يتطلبه ذهن وفطانة المؤلف الموسيقي.

بعد الكوبليه الأولى من الأغنية يبدأ لحن موسيقي جديد يعزف على آلة القانون، ثم في البار 71 يتغير نمط الأغنية وينتقل اللحن من الأوكتاف الأعلى إلى درجة (سي) وي هو صوت ثانوي في المقام، وهنا تم استخدام أكورد (صول ميجور)، ثم ينتقل اللحن إلى درجة (مي بيمول)، وهنا تم استخدام أكورد درجة(مي بيمول ميجور). ومرة أخرى يرتفع اللحن من الدرجة الأساسية إلى الأوكتاف العلوي في مقام البيات التي سبق ذكره، وفي هذه الحالة يتغير المقام إلى المقام (الست)على درجة صول.

(مثال ١٦) أكورد (Soul Sas Four) مقام الراست على درجة (صول)

إذا نظرت إلى البار74، وعندما يصبح المقام هو المقام الراست على درجة (صول)، تصبح الأكوردات هي (صول)sus4.)وطالما ظل المقام في المقام الراست، تكون الأكوردات فقط (صول sus4).. . ثم في البار 84 يعود المقام إلى مقام البيات وتتكرر الألحان السابقة بنفس التناغم.

وإذا قارنا استخدام التناغم للوضع الصحيح في الصوت الأول بين هذه الأغنية، مع عمل الموسيقار اللبناني (يوسف خاشو)، نرى أن الموسيقار يوسف خشو استخدم أكورد (البعيد الأوسط) لمقام الراست وقسمها إلى الآلات الوترية، لكن في هذه الأغنية يتم استخدام أكورد (sus4) بالإضافة إلى الآلات الموسيقية (الجيتار، الجيتار الباص، البيانو).



(مثال ١٧) الانسجام البعيد الأوسط

(مثال ١٧) (صول sus4)

وضع الأكوردات المقترحة من قبل الباحث (سرمند فؤاد محمد). (محمد، ٢٠٢٣، ص ١٠١)

4. النتائج:

1.4 نتائج التحليل:

توصل الباحثان إلى جملة من النتائج، استناداً على ما تقدم من تحليل عينات بحثهما، وهي تعرض على الوجه الآتي:

١- شكلت جماليات الأداء الصوتي والآلي (الغاية والعلة) التي وجدت من خلالها القيمة الجمالية في الأداء الصوتي والآلي، وأن قيمة الصوت تتحدد بما تقدمه الغاية والوظيفية والجمالية

٢- إن تطوير الموسيقى الكوردية لن يؤدي بالموسيقى إلى الابتعاد عن روحها وإنما يعني بأننا على دراية بالتراث والفولكلور الكوردي، وباننا قد تشربناه، وتأصل في نفوسنا، وأصبحنا نعرف بانه بحاجة الى تطوير. التطوير عن دراية، يختلف عن التغيير أو الرفض لمجرد مجاراة العصر.

٣- إن سمة الارتجال في الغناء الكوردي تعد جوهرية في بنائه وتكوينه الفني، وهي ضلع مهم من أضلاع الفن الغنائي والموسيقى الكوردي سواء أكان منهجيا أو شعبيا.

٤- ظهرت جماليات الأداء الصوتي والآلي من خلال جمالية اشتغال الفنان على صوته وآلته الموسيقية وتطويعه لخدمة الدور المناط به، وعلى التعبير والإلقاء المتقن.

٥- كانت للبيئة الاجتماعية والفنية أثر على بنية العمل الفني ككل متكامل بشكل عام، وعلى بنية مواطن الصلة المباشرة بينها وبين نظرة

الفنان الواعي.

٦- يتميز المسار اللحني للأغنية الكوردية الدارجة بشكل عام بالقفزات اللحنية، واستخدام المناطق الصوتية المختلفة خاصة المنطقة الوسطى من الطبقة الصوتية عند أدائه لتلك الأغاني.

٧- إن الأغاني الكوردية ذات طابع غنائي بشكل عام، ويشترك في أداءها مؤدي واحد، أو تكون على شكل ثنائي (دويت)، وتؤدى بإشكال مختلفة، ومتنوعة كأن يكون فردياً مصاحباً بمجموعة من المصاحبين من الكورس، أو ثنائياً منفرداً

٨-أصبحت معرفة القواعد الغربية لتعدد الأصوات والانسجام والتجانس في الموسيقى اختيار بعض الملحنين، لذلك تم تكييف هذه العملية مع طابع وبنية الألحان المحلية في بنيتها الأصلية، وتمكنوا من استخدام الأساليب المعاصرة.

5. الاستنتاجات:

١- البناء الموسيقى والغناء الكوردي نابع من هيكل الموسيقى الشرقية، وهي مستمدة من المقامات الشرقية الرئيسية وفروعها.

٢- أدى بروز سيادة الأداء الصوتي على باقي مكونات الأغنية لظهور فقرات ذات طبيعة خاصة في المقامات الغنائية الكوردية .

٣- بسبب الاعتماد على الأجناس (التترأكوردات)، والعقود، لذا نجد البناء اللحني للأغاني الكوردية أكثر وضوحا واستخداما من السلالم الموسيقية

٤- وجود أساليب متنوعة في أداء الأغنية الواحدة وذلك بسبب طبيعة انتقال الأغاني الكوردية من جيل الى أخر عن طريق النقل الشفاهي.

٥- تحقيق الجمال الفني في الموسيقى والغناء هو عملية لتحسين الأداء الفني بطريقة جميلة ورائعة، وبالتالي الوصول إلى روح الموسيقى والمشاعر التي تنقلها. وتأتي أهمية تحقيق الجمال الفني في الموسيقى والغناء من خلال تحسين تقنيات الأداء وخلق عاطفة عميقة ومشاركة وتحفيز العقول والمشاعر وتنمية الثقة بالنفس.

6. التوصيات والمقترحات

١-يوصي الباحثان المؤسسات ذات العلاقة بالاهتمام بالقدرات الفنية للطلبة الموهوبين من خلال تخصيص أماكن خاصة لممارسة موضوعات الأغنية الكوردية باستخدام النظام البوليفوني كتدريب مستمر لتحقيق أسلوب علمي فني.

٢- الاهتمام بالمكونات الفنية للغناء والموسيقى الكوردية التقليدية وتوظيفها جماليا بطريقة أكاديمية لخدمة فروع الموسيقى المنهجية.

٣- يجب أن يهتم الموسيقيون و والدارسون بالتثقيف الذاتي وزيادة خبراتهم بالدراسة التخصصية.

٤-إجراء دراسات منهجية مكملة لهذه الدراسة وتتضمن مفردات دراسية ضمن منهج يخصص لمادة التحليل الموسيقي للأغاني والموسيقى الكوردية في كليات الفنون الجميلة في إقليم كوردستان العراق

٥- إجراء دراسات تطبيقية مكملة لهذه الدراسة وتتضمن تقديم أعمال فنية موسيقية خالصة أو المصاحبة للكلمات مع ورود دراسات جمالية عن فحوى تلك الأعمال التراثية ومدى تجاوبها مع متطلبات العصر في إقليم كوردستان العراق.

7. المراجع

- المراجع باللغة العربية
- إحسان عرسان الرباعي، الثقافة الجمالية، كلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا، ٢٠٠٥، ص٢٣
- ارون كوبلاند، كيف تتذوق الموسيقى، ترجمة محمد رشاد بدران، مراجعة محمود، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦١ ص 34.
- الجزيري، على الأدب الشفاهي الكوردي، بحوث رابطة كاوه للثقافة الكوردية، أربيل كوردستان العراق، طبعت في بيروت لبنان سنة ٢٠٠٠، ص١٦٥.
- زكريا إبراهيم، مشكله الفن، مكتبه مصر، دار النصر للطباعة،١٩٦٧ ص ١٥٠- ١٦٠

– طارق حسون فريد: الأصوات الموسيقية والأصوات غير موسيقية في البيئة والحياة، مجلة المأثورات الشعبية السنة الأول، العدد الثاني، ١٩٨٦، ص ١٠٢.
– عادل الهاشمي، أصوات و ألحان كردية، دراسة في الطبيعة السوسيولوجية و الموسيقية لأصوات غنائية و ألحان كردية، راجعه و قدم له أحمد الجزراوي، دار سبيريز للطباعة و النشر، مطبعة حجي هاشم (ط1)،٢٠٠٦ ص ٨١.
– عزالدين مصطفى رسول، الواقعية في الادب الكردي، دار اراس، ط٢، أربيل ،٢٠١٠ ص١٣١
– فؤاد المرعي، الجمال والجلال، دراسة في المقولات الجمالية، دار طلاس، دمشق– ١٩٩١، ص٧٤ .
– كونا قادر محمد، البناء الشكلي للأغنية الكوردية، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد الستون، بغداد، ٢٠٠٩.
– محمد عبد الرحمن الجبوري، عادل كريم سالم, عصام عبد الأحد, مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد التاسع والخمسون، ٢٠٠٩ ص ٦٧٣–٦٧٤
– محمد محي الدين عبد الحميد ومحمد عبد اللطيف السبكي، المختار من صحاح اللغة، مطبعة الاستقامة، القاهرة،١٩٣٤، ص ٨٣.
– محمود القطاط، راهن الموسيقى العربية وتحديات العصر، مجلة الحياة الموسيقية الفصلية، دمشق، سوريا العدد (٣٣) سنة ٢٠٠٤، ص ٢٣.
– مصطفى عماد، علم الجمال في الموسيقى، مجلة الحياة الموسيقية الفصلية، دمشق ١٩٩٤ العدد (٥) ص ١١.
– موضوعات من الكوردولوجيا السوفيتية ، مجموعة من المستشرقين الروس ، ترجمة ، إسماعيل حصاف ، مؤسسة موكرياني للبحوث و النشر ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٧ ، مطبعة خاني (دهوك) ، (توليفة من الباحث)
– هربرت ريد، معنى الفن، تر، سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٣٢

المراجع باللغة الكوردية

– حەمە باقی، محمد، موزیک و گۆرانی کوردی، چاپخانەی هێڤی هەولێر ٢٠١١، لا ١٣٥–١٧٣.
– حەمە باقی، محمد، مێژووی موزیکی کوردی ، دەزگای موزیک و کەلەپووری کورد، چاپی سێیەم ، چاپخانەی هێڤی، کوردستان، هەولێر ٢٠٠٩ لـ ١٣٥–١٣٦
– ڕزگار عومەر فەتاح و یادگار ڕەسوول باڵەکی، جوانیی ئافرەت وەک سەرچاوەی چێژ و خۆشی لە شیعرەکانی قوبادی جەلیزادەدا توێژینەوەیەکی وەسفیی شیکارییە، گۆڤاری زانکۆ بۆ زانستە مرۆڤایەتییەکان، بەرگی ٢٦ ژمارە٢ ٢٠٢٢. لـ ١٤٧–١٦٠.
– سەراج، سرمند فؤاد محمد، خاسیەتەکانی هۆمۆفۆنی لە موزیکی کوردیدا، ماستەرنامەی بڵاونەکراوە، زانکۆی صلاح الدین– هەولێر، ٢٠٢٣، لـ١٠١.
– شارباژێڕی، عوسمان، گەنجینەی گۆرانی کوردی، دەزگای ڕۆشنبیری وبڵاوکردنەوەی کوردی، زنجیرەی ژمارە (٢٠)، بەغداد، ١٩٨٥ لـ ٢٤–٢٥

المراجع باللغة الانجليزية

- Eduardo Hanslic. Music., Representation and Meaning from the Beautiful Music, in Morris Weitz, problems in Aesthetics CN.Y.: Macmillan Publishing. Co. Inc., 1970), p.491

المواقع الإلكترونية:

- https://m.youtube.com/watch?v=9Ril4vI8_eI
- https://m.youtube.com/watch?v=uT0kf9n3tPY
- https://www.asjp.cerist.dz/en/article/
- https://www.omandaily.om/ampArticle

پەرەسەندنی ڕەهەندەکانی هۆشیاری جوانیناسی لە گۆرانی و موزیکی کوردیدا

امانج غازي شاكر آغا/ بەشی موزیک، کۆلێژی هونەرە جوانەکان، زانکۆی سەلاحەدین- هەولێر، هەرێمی کوردستان، عیراق.
amanj.shaker@su.edu.krd
سرود فؤاد محمد سەڕاج/ بەشی موزیک، کۆلێژی هونەرە جوانەکان، زانکۆی سەلاحەدین- هەولێر، هەرێمی کوردستان، عیراق.
surwd.mohammed@su.edu.krd

پوختە
موزیکی نەریتی کوردی بە دەربڕینی بەهێز و ڕەهەندەکانی هۆشیاری جوانیی و کەلەپووری قوواڵی لیریکی تایبەتمەندە، موزیکی کۆنباوی کوردی سیمای تایبەتی خۆی هەیە، هاوشێوەی موزیکی گەلانی دیکە، جۆرێکە لە موزیک کە لە ناوچە کوردنشینەکاندا پێشکەش دەکرێت و پەرەی پێدەدرێت. ئەم موزیکە لە ڕووی میژووییەوە کۆمەڵێک ئامێری موزیکی نەریتی لەخۆدەگرێت، ژەنیارانی کورد لە سەردەمە یەک لە دوای یەکەکاندا ڕۆڵی سەرەکییان لە ژیانی هونەریدا هەبووە و خۆیان بە پارێزەری ئەم میراتە دەزانن و زۆر کاردەکەن بۆ پاراستنی ئەم موزیکە و پەرەی پێبدەن، بە دووبارە دارشتنەوە و نوێکردنەوەی و پاشان بەکارهێنانی لە موزیکی کوردی هاوچەرخدا، ئەمەش ڕوخساری ڕەنگدانەوەی هونەر و کولتوور و ناسنامەی کوردییە. لە موزیکی کوردیدا، تایبەتمەندییەکانی کەسایەتیی کورد، ڕەهەندەکانی هۆشیاری و هەستی جوانیناسیی کوردی دیارە و ڕەهەندی کۆمەڵایەتیی گەلەکەی ئاشکرا دەکات، و لەناو خۆیدا بارودۆخی هەبوونی خۆیان ئاشکرا دەکات. چونکە موزیک گەوهەرێکی ڕەسەنی هەیە و لە کاتدا گونجاودا خۆی دەردەخات، پاشان هیچ بواریک بۆ هیچ شتێکی تر ناهێڵێتەوە و ڕەهەندە بنەڕەتییەکە دەگرێتە ئەستۆ، لە ساتەوەختی دەرکەوتنی ئەزموونی جوانییەوە دەگوازرێتەوە بۆ پرۆسەی دۆزینەوەی لایەنەکانی ئەو ئەزموونە گوتارئاسای جوانیناسیی موزیکیی ئەبستراکت کەلە چۆنیەتی کۆدکردنی خەیاڵ و ڕێکخستنی خەیاڵی هونەرمەند بە پێی ئاستی هۆشیاری و کولتووری مەعریفی و بیستن بەرجەستە دەبێت، بۆ ئەوەی دواجار لەگەڵ دیدگای وەرگردا بگونجێت و لێرەدا ڕۆڵی ئەزموونی ئەزموونی لە نێوان پێداویستییەکانی عەقڵ و پێشنیارەکانی خەیاڵ و سۆز دەردەکەون. چونکە هەر ئەزموونێکی نمایشی یان کارێکی هونەری تەنها پەیوەست نییە بەوەی کە وەک نمایشێک چیی دەگەیەنێ، بەڵکو بەندە بە کاردانەوەی گوێگرانەوە، بەتایبەتی لە حاڵەتی کەلەپووری زارەکیدا، بەو پێیەی پەیوەستە بە بیستن لە پرۆسەی گواستنەوە و پەیوەندیکردن لەگەڵ کەسانی دیکەدا.
وشە سەرەکییەکان: گەشەکردن، ڕەهەندەکانی هۆشیاری جوانیناسی، گۆرانی کوردی، موزیکی کوردی

The Development of Aesthetic awareness Dimensions in Kurdish Songs and Music

Amanj Ghaze Shaker Agha
Department of Music, College of Fine Arts, Salahaddin University – Erbil, Kurdistan Region, Iraq
amanj.shaker@su.edu.krd

Surwd Fwad Mohammed Sarraj
Department of Music, College of Fine Arts, Salahaddin University – Erbil, Kurdistan Region, Iraq
surwd.mohammed@su.edu.krd

Abstract
Kurdish traditional music is characterized by strong expression, aesthetic awareness, and deep lyrical heritage. Kurdish popular music has its own character, like the music of other peoples, and it is a type of music that is performed and developed in the Kurdish regions. This music includes a wide range of traditional musical instruments. Kurdish music is historically considered an ancient and rooted art. Kurdish musicians have played a major role in artistic life during successive eras. Kurdish musicians consider themselves preservers of this heritage and work hard to preserve and develop it by reformulating and renewing it and then employing it in... Contemporary Kurdish music reflects Kurdish art, culture and identity. In Kurdish music, the characteristics of the Kurdish personality, awareness dimensions and Kurdish aesthetic sense are evident, and it reveals the social dimension of its people, and reveals within it their existing condition. Because music has an ethereal essence, it manifests itself in time, and then leaves no room for anything else and takes over consciousness, moving from the moment of absorbing the aesthetic experience to the process of discovering aspects of that experience. Therefore, dealing with abstract musical aesthetic discourse crystallizes in how to codify imagination and organize the artist's imagination. According to his level of dimension and his cognitive and auditory culture, to finally be consistent with the recipient's vision, and here lies the role of experimental experience between the requirements of reason and the suggestions of imagination and emotion. Because any performance experience or artistic work does not depend only on what it is as a performance, but rather on the reactions of the listeners, especially in the case of oral heritage, as it depends on hearing in the process of transmission and communication with others.
Keywords: development, aesthetic awareness dimensions, Kurdish songs, Kurdish music.