

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (12)، العدد (2)، آب 2019 م/ ذو الحجة 1440 هـ.

المجلة الأردنية للفنون: مجلة علمية عالمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا في جامعة اليرموك بدعم من صندوق دعم البحث العلمي والابتكار - وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

رئيس التحرير:

أ.د. محمد غوانمة

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هيئة التحرير:

أ.د. كامل عودة الله محادين

كلية العمارة والتصميم، الجامعة الأمريكية في مادبا، عمان، الأردن.

أ.د. رائد رزق الشرع

كلية الهندسة والتكنولوجيا، جامعة البلقاء التطبيقية، السلط، الأردن.

أ.د. محمد متولي عامر

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

أ.د. رامي نجيب فرح حداد

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

أ.د. حسني محمد أبو كرم

كلية الفنون والتصميم، جامعة الزرقاء، الزرقاء، الأردن.

د. عمر محمد علي نقرش

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

سكرتير التحرير:

فؤاد العمري

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

التدقيق اللغوي (اللغة العربية): أ.د. علي الشرع.

التدقيق اللغوي (اللغة الإنجليزية): أ.د. ناصر عثمانه.

تصميم الغلاف: د. عرفات النعيم.

تنضيد وإخراج: فؤاد العمري.

نستقبل البحوث على العنوان التالي:-

رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

جامعة اليرموك ، إربد ، الأردن

هاتف 3735 00 962 2 7211111 فرعي

Email: jjja@yu.edu.jo

Yarmouk University Website: <http://www.yu.edu.jo>

Deanship of Research and Graduate Studies Website: <http://graduatestudies.yu.edu.jo>



جامعة اليرموك
إربد - الأردن



المملكة الأردنية الهاشمية

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية متخصصة محكمة تصدر
بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

Print: ISSN 2076-8958
Online:ISSN 2076-8974

قواعد عامة

1. مقر إصدار المجلة جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، اربد، الأردن.
2. تُعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات الفنون.
3. تنشر المجلة البحوث العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية ويتوافر فيها مقومات ومعايير إعداد مخطوط البحث.
4. تنشر المجلة البحوث العلمية المكتوبة باللغة العربية أو الانجليزية.
5. تعتذر المجلة عن عدم النظر في البحوث المخالفة للتعليمات وقواعد النشر.
6. تخضع جميع البحوث للتقويم حسب الأصول العلمية المتبعة.

شروط النشر

1. يشترط في البحث ألا يكون قد قدم للنشر في أي مكان آخر، وعلى الباحث/الباحثين أن يوقع نموذج التعهد الخاص (**نموذج التعهد**) يؤكد أن البحث لم ينشر أو لم يقدم للنشر في مجلة أخرى، إضافة إلى معلومات مختصرة عن عنوانه ووظيفته الحالية ورتبته العلمية.
2. التوثيق: تعتمد المجلة دليل (**APA**) (**American Psychological Association**) للنشر العلمي بشكل عام، ويلتزم الباحث بقواعد الاقتباس والرجوع إلى المصادر الأولية وأخلاقيات النشر العلمي وتحتفظ المجلة بحقها في رفض البحث والتعميم عن صاحبة في حالة السرقات العلمية. وللاستئناس بنماذج من التوثيق في المتن وقائمة المراجع يُرجى الاطلاع على الموقع الرئيسي: <http://apastyle.apa.org> والموقع الفرعي: http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html
3. يرسل البحث باللغة العربية أو باللغة الانجليزية على بريد المجلة (**jja@yu.edu.jo**) بحيث يكون مطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، البحوث بالعربية (نوع الخط: Arial) (بنط: Normal 14)، البحوث بالإنجليزية (نوع الخط: Times New Roman)، (بنط: Normal 12)، شريطة أن يحتوي على ملخص بالعربية بالإضافة إلى ملخص بالإنجليزية وبواقع 150 كلمة ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص، على أن يتبع كل ملخص بالكلمات المفتاحية (Keywords) التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات، وأن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على (30) ثلاثين صفحة من نوع (A4)، وتوضع الجداول والأشكال والرسوم في مواقعها داخل المتن وترقم حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين ويشار إلى كل منها بالتسلسل.
4. تحديد ما إذا كان البحث مستلاً من رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه، وتوضيح ذلك في هامش صفحة العنوان وتوثيقها توثيقاً كاملاً على نسخة واحدة من البحث يذكر فيها اسم الباحث وعنوانه.
5. على الباحث أن يقدم نسخة من كل ملحق من ملاحق البحث (إن وجدت) مثل برمجيات، اختبارات، رسومات، صور... الخ، وأن يتعهد خطياً بالمحافظة على حقوق الآخرين الفكرية (الملكية الفكرية) وأن يحدد للمستفيدين من البحث الآلية التي يمكن أن يحصلوا فيها على نسخة الملاحق أو الاختبار.
6. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على محكمين اثنين على الأقل ذوي اختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة.
7. تقوم المجلة بإبلاغ الباحث/الباحثين حال وصول البحث، وحال قبوله، أو عدم قبوله للنشر.
8. قرار هيئة التحرير بالقبول أو الرفض قرار نهائي، مع الاحتفاظ بحقها بعدم إبداء الأسباب.
9. تنتقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة الأردنية للفنون عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.
10. تحتفظ هيئة التحرير بحقها في أن تطلب من المؤلف/المؤلفين أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياساتها في النشر وللمجلة إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.
11. يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التقويم في حال طلبه سحب البحث ورغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
12. تُهدي المجلة مؤلف البحث بعد نشر بحثه نسخة واحدة من المجلة بالإضافة إلى عشر مستلات.
13. لا تدفع المجلة مكافأة للباحث عن البحوث التي تنشر فيها.

ملاحظة:

"ما ورد في هذه المجلة يعبر عن آراء المؤلفين ولا يعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسة صندوق دعم البحث العلمي في وزارة التعليم العالي".

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي والابتكار

المجلد (12)، العدد (2)، آب 2019 م/ ذو الحجة 1440 هـ

المحتويات

البحوث باللغة العربية

127 - 107	الأبعاد الوظيفية والجمالية في تصميم الإضاءة الاصطناعية في البيئة الداخلية السكنية عاصم محمد عبيدات، بسام ناصر الردايدة	•
142 - 129	جماليات زخارف السدو السعودي كمصدر لاستلهام مشغولات معدنية معاصرة في التربية الفنية مسعودة عالم قربان	•
158 - 143	الموسيقا في الفكر الإسلامي بين التحريم والتنظيم داليا صبري حسين	•
173 - 159	معطيات إعادة تدوير الزجاج في تكوين خلطات المزججات حيدر عبدالقادر أبكر عبدالله	•
192 - 175	دور الفرق الموسيقية الأردنية في الحفاظ على التراث الغنائي الأردني والعربي نضال محمود نصيرات	•
215 - 193	الحركة الأولى من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو، دراسة تحليلية هيثم ياسين سكرية	•

البحوث باللغة الانجليزية

233 - 217	الدور البنيوي للفرات البوليفونية في أعمال شومان لموسيقا الصالة من العام 1842 إياد عبدالحفيظ محمد	•
-----------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------	---

الأبعاد الوظيفية والجمالية في تصميم الإضاءة الاصطناعية في البيئة الداخلية السكنية

عاصم محمد عبيدات، كلية الفنون الجميلة والتصميم، جامعة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة

بسام ناصر الردايدة، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن

تاريخ القبول: 2018/7/15

تاريخ الاستلام: 2018/5/30

Functional and Aesthetic Dimensions of Artificial Lighting Design in the Residential Interior Environment

Asem Obeidat, College of Fine Arts and Design , University of Sharjah, UAE

Bassam Naser Al-Radaideh, College of Fine Arts, Department of Design, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Abstract

Lighting is of great importance in interior design. It may have a positive or negative effect on the interior environments and its users, especially on functional and aesthetic performance. Relevant scientific research has shown that lighting affects vision, health, and behavior.

This study sheds light on the artificial lighting in the interior environments and how to utilize its modern systems to enhance the functional and aesthetic aspects of the interior spaces. The study aims to investigate artificial lighting and its distribution systems and its impact on the users of the interior environment, in order to reach innovative solutions to lighting distribution problems by optimizing its modern systems. Lighting is an important and integral component of the interior space; constitutes an integrated system, which is a key factor that can affect the quality of the life of the users of those spaces and enhances the functional and aesthetic aspects of the interior component. The study adopted the descriptive methodology to determine its results.

The study emphasizes the interdependence and integration of all elements of interior spaces, which in general affect and are influenced by the design of lighting in accordance with the functional and aesthetic aspects of the interior spaces. The study also emphasizes the need to pay attention to the use of lighting to represent a logical variation with the surrounding environment in the interior spaces. The study concluded with same design suggestions and solutions for problems interior spaces related to lighting followed by a set of recommendations and design proposals applicable.

Keywords: Interior Design, Interior Lighting, Lighting Design

الملخص

للإضاءة أهمية كبيرة في التصميم الداخلي، فهي قد تؤثر إيجابياً أو سلباً على البيئات الداخلية ومستخدميها لا سيما على الأداء الوظيفي والجمالي؛ فقد أثبتت البحوث العلمية ذات الصلة بأنها تؤثر على الرؤية، والصحة، والسلوك.

هذه الدراسة تسلط الضوء على الإضاءة الاصطناعية في البيئات الداخلية وكيفية الاستفادة من نظمها الحديثة في تعزيز الجوانب الوظيفية والجمالية للفضاءات الداخلية، وتهدف إلى دراستها ونظم توزيعها وتأثيرها على الإنسان المستخدم للبيئة الداخلية، بغية الوصول إلى حلول ابتكارية لمشكلات توزيع الإضاءة الداخلية من خلال الاستغلال الأمثل لنظمها الحديثة، وتعتبر الإضاءة عنصراً مهماً ومكملاً من عناصر الفضاءات الداخلية، تشكل منظومة متكاملة، وهي بمجملها تشكل عاملاً أساسياً يمكن أن يؤثر على نوعية حياة مستخدمي تلك الفضاءات ويعزز الجوانب الوظيفية والجمالية لمكوناتها الداخلي، واعتمدت الدراسة على المنهجية الوصفية للوقوف على نتائجها.

وتؤكد الدراسة على ترابط وتكامل جميع عناصر الفضاءات الداخلية وهي في مجملها تؤثر وتتأثر بتصميم الإضاءة بما يتلاءم مع الجوانب الوظيفية والجمالية للفضاءات الداخلية، كما تؤكد الدراسة على ضرورة الاهتمام بتوظيف الإضاءة بحيث تجسد تبايناً منطقياً مع الوسط المحيط بها في الفضاءات الداخلية، وخلصت الدراسة إلى إبراز بعض الاقتراحات والحلول التصميمية لمشاكل فراغية داخلية ترتبط بالإضاءة متنوعة بمجموعة من التوصيات والمقترحات التصميمية القابلة للتطبيق.

الكلمات المفتاحية: التصميم الداخلي، الإنارة الداخلية، تصميم الإنارة.

مقدمة

التصميم الداخلي هو إعادة تهيئة الفضاءات الداخلية بعناصرها الملموسة ومن أهمها الأثاث والأسقف والحوائط والاكسسوارات والفتحات، وغير الملموسة كالألوان والإضاءة والصوت والتهوية، ويهدف أساساً إلى تحسين نوعية حياة المستخدم الوظيفية والجمالية وضمان راحته وسلامته، (خلف، 2005)، تعتبر الإضاءة بشقيها الطبيعية والاصطناعية عنصراً مهماً من عناصر الفضاءات الداخلية لما لها من أهمية عظيمة وتأثير كبير على الأشخاص المستخدمين لتلك الفضاءات لتعزيز الأداء الوظيفي والجمالي؛ فهي تؤثر على رؤية الأشياء، وعلى الصحة النفسية والبصرية، وكذلك على الراحة والطمأنينة، وقد أثبتت البحوث العلمية ذات الصلة (Peter and Olson, 2003) أن الإضاءة الداخلية لها الأثر الكبير على حياة الإنسان المستخدم للبيئة الداخلية سلباً وإيجاباً، وبالنظر إلى المقومات البنائية للضوء اتسعت مجرة الإبداع والتخاطب البصري في مجال الإضاءة الداخلية على نحو غير مسبوق، حيث أصبح من الضروري رصد ملامحها الكلية بدقة، وأصبح متاحاً لنا اكتشاف مسارات مدارية ما بين كواكبها عبر البنية التصميمية. والإضاءة الداخلية لها أهمية فاعلة وتأثير كبير على الأفراد المستخدمين لها؛ فهي تهدف إلى تعزيز الأداء الوظيفي والجمالي للفضاءات الداخلية، كما تؤثر على رؤية الأشياء، والصحة النفسية والبصرية (المشهداني، 2007؛ خلف، 2005).

ويقصد بالإضاءة الداخلية تلك الإضاءة التي تنتج من استخدام مصدري الإضاءة: الطبيعية والاصطناعية؛ فاستخدام الإضاءة الطبيعية كضوء الشمس يتحصل عليه من خلال السماح للضوء الطبيعي بالدخول للفضاءات الداخلية عبر الجدران الزجاجية والنوافذ والفتحات السقفية، أما الإضاءة الاصطناعية - وهي مجال هذه الدراسة- التي هي من صنع الإنسان وتعتمد على المصابيح الكهربائية بأنوعها كالفلورية والمتوهجة، فهي الأكثر اعتماداً لإنارة الفضاءات الداخلية كالمساكن والمتاجر والمكاتب والمدارس والمستشفيات والمصانع، لتمكين مستخدمي الفضاءات من القيام بنشاطاتهم اليومية المعتادة بكفاءة وراحة بصرية ونفسية وصحية.

مشكلة الدراسة

قليلة جداً هي الدراسات العلمية العربية التي تبحث العلاقة الثنائية بين الإضاءة والفضاءات الداخلية السكنية ومدى ارتباط الإضاءة الداخلية بالأبعاد الوظيفية والجمالية لتلك الفضاءات، وعليه فالحاجة ملحة لملاء الفراغ المعرفي في هذا الجانب والوقوف على إمكانية تحقيق أقصى استفادة من نظم الإضاءة الاصطناعية الحديثة في تحسين نوعية حياة مستخدميها.

أهداف الدراسة وأهميتها

تهدف هذه الدراسة بشكل عام إلى تسليط الضوء على الجوانب المرتبطة بالإضاءة الداخلية لما لها من أهمية جوهرية من وجهة نظر الباحثين، حيث أن هناك العديد من الأمور ذات الارتباط، والتي يمكن أن تكون ذات أثر وتأثير على تصميم الإضاءة الداخلية، والهدف من تناول هذه الجوانب هو تعزيز فهمها وفهم حالات ارتباطها بالتصميم الداخلي للوقوف على إمكانية الاستفادة منها وتطبيقها في مجالات الحياة، وتأتي أهمية الدراسة من كونها فريدة في مجالها باللغة العربية، وكذلك فهي موجهة للمصممين والمعنيين في مجال التصميم الداخلي من حيث أن نتائجها التي جاءت على شكل توصيات تطبيقية يمكن الاستفادة بها في مختلف المشاريع السكنية وغيرها، إلا أنها اقتصرت على أمثلة من البيئة السكنية، وذلك تجنباً للتوسع في الأمثلة وتشبيت القارئ، ولكنها قابلة لتطبيق أوسع في العديد من الفضاءات الداخلية. وبشكل خاص تهدف الدراسة إلى ما يلي:

- أ. تسليط الضوء على ارتباط الإضاءة الاصطناعية بالأبعاد الوظيفية والجمالية للفضاءات الداخلية السكنية.
- ب. التأكيد على الرؤية التكاملية للإضاءة ونظم توزيعها كأساس إبداعي لتصميم الإضاءة الداخلية السكنية.

ج. الوصول إلى حلول ابتكارية لمشكلات توزيع الإضاءة الداخلية بما يضمن الجوانب الوظيفية والجمالية في الفضاءات الداخلية السكنية.

منهجية الدراسة

تعتمد الدراسة على المنهج الوصفي للتعرف على الجوانب المرتبطة بالإضاءة الاصطناعية وتحليلها وتفسيرها من خلال البيانات والمعلومات الموجودة والمتاحة من الدراسات والأبحاث العلمية العالمية ذات الصلة، للوصول إلى النتائج المتوخاة وصياغة التوصيات الممكنة والقابلة للتطبيق.

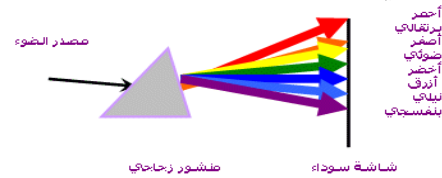
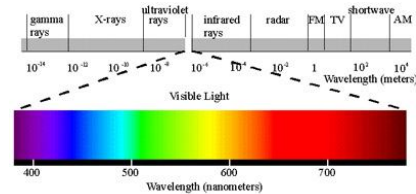
الإطار العام للدراسة

يتكون الإطار العام للدراسة من محورين أساسيين: النظري والتطبيقي، يتمحور المحور النظري حول مجموعة من المبادئ التي تشكل قاعدة معرفية لارتباط الإضاءة بالإنسان المستخدم للفراغات الداخلية التي تسهم في تحسين نوعية حياته وتعزيز سلوكياته ونشاطاته وأهدافه اليومية، بما يضمن راحته البدنية والنفسية والاجتماعية والاقتصادية. تلك المبادئ كثيرة وشاملة لمختلف جوانب الارتباط بين التصميم الداخلي والإنسان المستخدم، ولكن لغايات هذه الدراسة تم التطرق إلى أهمها: كالعلاقة الثلاثية بين الضوء واللون والرؤية، والمصادر الضوئية وتأثيرها على تصميم الإضاءة الداخلية، والعناصر البنائية للضوء وتأثيرها على تصميم الإضاءة الداخلية، والمعايير والمحددات في تصميم الإضاءة الداخلية، وتأثير المجال الضوئي على البعد التشكيلي لتصميم الإضاءة الداخلية، وتأثير الضوء على البنية الدرامية لتصميم الإضاءة الداخلية. أما المحور التطبيقي للدراسة فيهتم بإبراز بعض الحلول التصميمية لمشكلات فراغية داخلية ترتبط بالإضاءة من خلال بعض التطبيقات المقترحة على شكل توصيات.

المحور النظري للدراسة

أولاً: العلاقة الثلاثية بين الضوء واللون والرؤية

الضوء واللون: إدراك كيفية رؤية الألوان يجب التعرف أولاً على طبيعة الضوء، فهو حالة من حالات الطاقة، وله سلوك يشبه الموجات الضوئية التي تبدو لنا بألوان مختلفة، ويحتوي ضوء الشمس الأبيض على مزيج من جميع الألوان التي يمكن رؤيتها بالعين المجردة، فعند تمرير شعاع من ضوء الشمس خلال المنشور الزجاجي يتحلل الضوء وينتج انكسارات على شكل ألوان تسمى الطيف المرئي، شكل (La)، حيث تبدأ هذه الألوان باللون البنفسجي الذي يمثل أقصر موجة يمكن رؤيتها بالعين المجردة وتنتهي بأطول موجة وهي اللون الأحمر، وهاتان الموجتان هما قطبا الألوان التي يمكن رؤيتها بالعين المجردة، شكل (Lb)، وهي جزء يسير جداً من مجموعة الألوان الموجودة بالكون وتسمى الطيف المرئي (Livingston, 2015)؛ السنباري والعايد ومحمود، 2013؛ بارودي، 2012).



شكل رقم 1 (La): العلاقة بين الضوء واللون، شكل رقم (Lb): الألوان الكونية المرئية

الضوء ورؤية الألوان: عملية الرؤية تعتمد أساساً على الضوء، فلا رؤية بدون الضوء، وهو الذي يمنحنا الإحساس بالشكل والهيئة والفراغ فنستطيع تمييزه وتمييز محتوياته، فتبدو الأشياء في مظهرها الخارجي، ثنائية أو ثلاثية الأبعاد، نتيجة سقوط الضوء عليها وتكوين أشكال الظلال المختلفة بما يؤكد الشكل والهيئة لهذا الشيء، وتحتاج عملية رؤية الألوان وتمييزها لوجود الضوء الذي هو خليط منها،

فعندما يسقط الضوء على جسم ذي لون معين فإنه يمتص جميع الخصائص اللونية في ذلك الضوء ويعكس فقط الخصائص التي تمثل لونه (Sutton and Whelan, 2004)، فعلى سبيل المثال، تبدو التفاحة الحمراء بهذا اللون لأنها امتصت جميع الخصائص اللونية في الضوء الساقط عليها وعكست اللون الأحمر فنراها حمراء كما يوضح الشكل (2)، وكذلك فالأمر يرتبط بمعاني مخزنة في عقولنا نتيجة لخبرات مكتسبة من الحياة والتراكمات الذهنية، ويعتمد لون الجسم الذي نراه على عاملين هامين: حالة امتصاص وعكس الجسم للضوء، ونوع الضوء الساقط على الجسم ليصبح مرئياً؛ مدى نقاوته مقارنة بالضوء الطبيعي (موسى والجلاد، 2016؛ Livingston, 2015؛ دبس وزيت ومعاد، 2008).



شكل رقم (2)، عملية رؤية الألوان

وهناك علاقة بين مصادر الإضاءة والألوان حيث تتغير رؤية الألوان بتغير المصدر الضوئي ولونه، فلا يكون نفس اللون تحت مختلف الإضاءة واحداً بل مختلفاً، وتتوضح هذه العلاقة من خلال الجدول رقم (1)، وهذا يتطلب من المصمم دراسة وفهم العلاقة بين الضوء واللون لما لها من أهمية في تصميم الإضاءة الداخلية، فالإضاءة تساهم في نسبية وضوح: اللون كنهه، وقيمته، وشدته، والذي يؤثر بدوره على إدراكنا للمقاييس ونسب الأشكال ورؤية الألوان وتمييزها، فهي قد تتغير من حيث الكنه والشدّة والنسج تبعاً للضوء المستخدم، ويساهم اللون في خلق انطباعات بصرية من خلال الدلالات الرمزية، وإحداث التأثيرات السيكولوجية المتنوعة، وزيادة تأثير الشعور بالاستمرارية والوحدة في الكتلة، والربط بين العلاقات الزمنية والترتيب المكاني في المجال البصري (موسى والجلاد، 2016؛ Livnigston, 2014؛ McDonald, 1997).

جدول رقم (1): تغيرات الألوان تحت الأضواء المختلفة

اللون الطبيعي	ضوء أحمر	ضوء أصفر	ضوء أخضر	ضوء أزرق مخضر	ضوء أزرق	ضوء أحمر وردي
أحمر	أحمر	أحمر	بني معتم	أسود	بنفسجي مسود	أحمر
برتقالي	أحمر	أصفر	أخضر معتم	أخضر معتم	أسود	أحمر
أصفر	أحمر	أصفر	أخضر	أخضر	بنفسجي مسود	أحمر
أخضر	أسود	أخضر	أخضر	أخضر	مسود	بنفسجي معتم
أزرق	أسود	أخضر	أسود مخضر	أزرق	أزرق	أزرق
بنفسجي	أحمر معتم	أسود غير واضح	أسود	أزرق	أزرق	بنفسجي

ثانياً: المصادر الضوئية وتأثيرها على تصميم الإضاءة الداخلية:

إن الإضاءة الداخلية في الواقع ليست إلا بعداً من أبعاد الضوء، يجعل منها علاقة معينة بين المصدر الضوئي والهدف المراد إنارته وتتحكم بها الشدة وتقوم على الخصائص الإشعاعية في الفراغ الداخلي، كما ينجم عنها جميع مفاهيم الظل والنور والبقعة الضوئية (السنباني والعايد ومحمود، 2013)، ويمكن تصنيف مصادر الضوء المستخدمة في الإضاءة الداخلية طبقاً للأسس التالية:

1. تصنيف المصادر الضوئية على أساس أنواع الاطيف المنبعثة منها كالمصادر الضوئية التي تنتج طيفاً مستمراً، والمصادر الضوئية التي تنتج طيف الامتصاص، ويمكن على هذا الأساس تصنيف المصادر الضوئية إلى مجموعات كالمصادر المستخدمة لإنتاج الإضاءة العامة في الفراغ الداخلي، والمصادر

- الضوئية المستخدمة لإنتاج الإضاءة الموجهة، والمصادر الضوئية المستخدمة لإحداث التأثيرات الخاصة (حموده، 1987).
2. تصنيف المصادر الضوئية على أساس نوع الإضاءة المطلوب الحصول عليها كالمصادر الضوئية المستخدمة في الإضاءة العامة، والإضاءة المركزة، والإضاءة الوظيفية، والإضاءة التجميلية (السنباني والعايد ومحمود، 2013).
3. تصنيف المصادر الضوئية على أساس طبيعة الإضاءة المطلوب الحصول عليها مثل الإضاءة الغامرة أي إضاءة ناعمة منتشرة بانتظام، ويمكن عن طريقها توفير إضاءة كلية منتظمة الانتشار، وملء الظلال العميقة بالتفاصيل، وإضاءة الخلفيات، أو الإضاءة المركزة التي تنتج حزمة من الضوء للحصول على الإضاءة المجسمة التي توحى بالبعد الثالث والعمق وتمكن التركيز على بعض العناصر المنتقاة في الفضاءات الداخلية، وتتميز هذه المصادر بأنها تعطي حزمة من الضوء ويمكن من خلال استخدامها تحقيق الإضاءة المجسمة التي توحى بالبعد الثالث والعمق وإسقاط الضوء في الأماكن العميقة (البارودي، 2012؛ السنباني والعايد ومحمود، 2013).
4. تصنيف المصادر الضوئية على أساس طبيعة المصدر الضوئي كالإضاءة الطبيعية التي تعد عديمة التكلفة والأكثر صحة على الإنسان المستخدم للفراغات الداخلية، إلا أنها لا تتوفر بشكل كاف ومنتظم طيلة النهار مما يؤثر على الأعمال التي تتطلب دقة معينة، والإضاءة الاصطناعية التي تتوفر بكثير من الحالات والأشكال ومتوفرة طيلة الوقت ويمكن التحكم بها حسب الوظيفة المناطة بها، ومن خلال الإضاءة الاصطناعية يمكن الحصول على جميع أنواع الإضاءة سالفة الذكر (إسماعيل، 2009).
5. تصنيف المصادر الضوئية على أساس الاتجاه الذي يشع منه الضوء، فمنها الإضاءة المباشرة العلوية المثبتة أو المعلقة بسقف الفراغ الداخلي والموجهة للأسفل، والإضاءة المثبتة على الجدار الموجهة للأسفل أو للأعلى أو لكلا الاتجاهين، والإضاءة غير المباشرة التي تصدر من مصادر ضوئية غير مرئية ولها تأثير ضوئي هادئ، والإضاءة الأرضية الموجهة للأعلى، والإضاءة المحمولة على طاولة أو الأرضية والتي تنير للأعلى أو للأسفل أو الاتجاهين معاً (إسماعيل، 2009).
6. تصنيف المصادر الضوئية على أساس أنواع المصابيح التي تستخدم في إنارة الفضاءات الداخلية وأهمها المصابيح المتوهجة والمصابيح الفلورية (البارودي، 2012؛ إمام، 2011)؛ فالمصابيح المتوهجة، كما أشار لها (Livingston, 2015) تعتبر الأقدم والأكثر استخداماً خاصة في البيوت وتعتمد على فتيل معدني (فلز تنجستون) داخل وعاء زجاجي مفرغ من الهواء له قاعدة لولبية أو مسمارية لعملية التوصيل بالدائرة الكهربائية، وتمتاز هذه المصابيح بالحرارة الشديدة الصادرة منها وهي غير موفرة للطاقة وغير معمرة ولكنها سهلة التركيب والاستبدال ورخيصة الثمن ويمكن التحكم بدرجات إنارتها من خلال جهاز التحكم (Dimmer)، والمصابيح المتوهجة لها عدة أنواع وأحجام وقدرات ومميزات خاصة بكل نوع مثل المصابيح الهالوجينية، ويكون الضوء الصادر منها مانعاً للصفرة وتعتبر من الأضواء دافئة التأثير، أما المصابيح الفلورية فهي عبارة عن وعاء زجاجي أنبوبي مجوف وله قطبان سالب وموجب، ويحتوي على غاز ومادة فسفورية يتم تشكيل الضوء من خلال مرور تيار كهربائي بين القطبين ينتج عنه توهج المادة الفسفورية فينتج الضوء الذي يعتمد لونه على نوع المادة الفسفورية، وللمصابيح الفلورية عدة أشكال وأنواع منها الطولية والمدمجة (Compact)، وبالمقارنة مع المصابيح المتوهجة فإن المصابيح الفلورية لا تصدر حرارة شديدة وموفرة للطاقة وتدوم أطول ولون الضوء الصادر منها أبيض حيث يعتبر من الأضواء باردة التأثير، ولكن استخدامها قليل في الفراغات السكنية.

ثالثاً: العناصر البنائية للضوء وتأثيرها على تصميم الإضاءة الداخلية الفيض الضوئي، كمية الضوء:

للمصدر الضوئي خاصيتان مميزتان هما الفيض الضوئي وقوة الإضاءة، فالفيض الضوئي هو مقدار الطاقة الضوئية المنبعثة من مصدر ضوئي كالمصباح بجميع الاتجاهات في وحدة زمنية محددة ويستقبله سطح ما ويقاس بوحدة اللومن (Lumen)، ويمثل مقدار الضوء الذي تحدثه قوة ضوء شمعة واحدة على مساحة مقدارها (متر مربع) وهو وحدة قياس تدفق الضوء حيث تستخدم هذه الوحدة في وصف الضوء الكلي الذي يصدره مصدر ضوئي أو يستقبله سطح ما (إمام، 2011؛ إسماعيل، 2009)، فيؤثر في عين الإنسان وذلك لحساسيتها العالية والقدرة على التمييز، وترتبط كمية الضوء الصادر من المصباح الضوئي والمستقبل من الجسم الساقط عليه بثلاثة عوامل رئيسية: قوة الضوء الصادر، وبعد الجسم عن مصدر الضوء، ونظام توزيع الضوء في الفراغ الداخلي، وتقاس قوة الإضاءة بوحدة الشمعة حيث تعادل مقدار لومن واحد من الفيض الضوئي المنبعث من مصباح، أما شدة الاستنارة الواصلة للجسم المرئي فتقاس بوحدة اللوكس وهي مقدار الفيض الضوئي المنبعث من مصباح بشكل عامودي على مساحة محددة من الفراغ الداخلي (جاسم، 2012).

ويتأثر الفيض الضوئي بطول الموجات الضوئية، فهناك تدفقات متساوية تمتلك أطوال أمواج مختلفة تحدث موجة الشعاع الضوئي، وحساسية العين للأطوال الموجية تكون بدلالة طول الموجة التي تقاس بالنانومتر (Nanometer)، ويمكن قياس كمية الضوء من خلال: حساب كمية الضوء الصادر من المصدر الضوئي، وحساب قوة الضوء الساقط على الشيء المرئي، وحساب كمية الضوء المنعكس على العين. ويعتمد الضوء في كل حالات القياس على طول الموجة للإشعاع الذي يصل إلى العين والذي يشبه طول الموجة الطبيعية (جاسم، 2012 وإسماعيل، 2009).

الثبات اللوني:

هو مثال على الثبات الذاتي وثبات الملامح لنظام الرؤية اللونية لدى الإنسان ويساعد في تحديد الأجسام، وهي ظاهرة تساعد على ثبات الإدراك؛ حيث يبقى إحساس الفرد باللون ثابتاً رغم تغيير شدة الإضاءة المسلطة عليه، فعلى سبيل المثال، لا يتغير اللون الأبيض لقطعة من الورق الأبيض واللون الأسود لقطعة من الفحم الأسود مهما تغيرت شدة الضوء المسلط عليه (Livingston, 2015؛ البطريق، 2002)، وتعتمد درجة لمعان الشيء المرئي على طبيعة المصدر الضوئي أما درجة وضوحه فربما تكون بسبب الشيء المرئي نفسه، وبالتالي عندما تتغير شدة الضوء المسلط عليه تتغير درجة لمعانه ولكن لا تتغير درجة وضوحه، وبالرغم من أن العين قادرة على الإحساس بالفرق بين درجة اللامعان في الحالتين فإن الدماغ هو الذي يحافظ على ثبات اللون، فاللون الأبيض للورقة واللون الأسود للفحم ثابتان بفعل الدماغ لا بفعل الجهاز البصري، ويتأثر ثبات الإضاءة بعدة عوامل منها: التباين المتزامن، وشبه الظل، وإحساس المشاهد باتجاه الضوء الظاهري (ذكي، 2001).

الوهج الضوئي:

هو انبعاث ضوء شديد له سطوع عال مقارنة بالمحيط مما يؤثر سلباً على الإبصار أو وضوح الشيء المرئي، وهذا يشبه الشمس عندما تكون السماء صافية، عندها يكون الوهج شديداً مبهرًا للبصر وعلى العكس عندما تكون السماء غائمة فتحجب الغيوم وهج الشمس فيكون الإبصار مريحاً، ومن أهم مسببات الوهج: مصادر الضوء عالية السطوع واللمعان، وحقل الرؤية الخافت، وتعرض العين للسطوح الساطعة لفترات طويلة، والتباين الكبير بين سطوع الأجسام والخلفيات المحيطة به، وينقسم الوهج إلى ثلاثة أقسام (سند، 2009):

1. الوهج المباشر المانع للرؤية الذي يبهز الإبصار ويحدث نتيجة سقوط الضوء من وحدات الإضاءة بشكل مباشر على عين المشاهد، وللهوَج المباشر ثلاثة أنواع:

أ. الوهج المطلق ويحدث عند وجود مصدر ضوئي ساطع جداً لدرجة تجعل تكيف العين غير ممكن أو ضعيف.

ب. الوهج النسبي ويحدث عند وجود تباين شديد بين الأشياء والمساحات في مجال الإبصار.

ج. الوهج التكيفي ويحدث عند حدوث تغير في شدة الضوء بشكل كلي.

2. الوهج غير المباشر وهو انعكاس للوهج المباشر.

3. الوهج المنعكس الذي يحدث نتيجة للتشتت الناتج من انعكاس الأشعة الضوئية عند سقوطها على أسطح مصقولة وعاكسة ويمكن تجنبه بوضع وحدات الإضاءة الداخلية بحيث تكون بعيدة عن عين المشاهد.

ويمكن تجنب الوهج بأنواعه من خلال استخدام وحدات إنارة ملائمة ذات عواكس تخفي المصباح بداخلها حيث لا تراه العين مباشرة وتحجب أو تمنع الوهج مثل وحدات الإضاءة الغائرة بالسقف ذاتية العاكس، وكذلك من خلال التنسيق بين شدة نصوع الضوء والخلفيات أو الأسطح المجاورة وعين المشاهد (بارودي، 2012؛ حموده، 1987).

4. اتجاهات الضوء:

يسير الضوء بخطوط مستقيمة من مصدره إلى السطح المسلط إليه إلا إذا كان في خط سيره حاجز مادي يحول دون استمراريته فيحول مساره أو يمنع وصوله إلى المكان المحدد، وتستخدم اتجاهات الضوء في التصميم الداخلي لتعزيز الهدف المراد من التوزيع البصري للإضاءة، فتكون للأسفل أو للأعلى أو كلا الاتجاهين معاً أو منتشرة بجميع الاتجاهات، والإضاءة الموجهة للأعلى أو للأسفل أو بالاتجاهين تكون بحزم ضوئية ضيقة أو بحزم ضوئية واسعة كما يوضح الشكل (3)، وتأخذ مصادر الإضاءة الاصطناعية في الفضاءات الداخلية أشكالاً متنوعة: فهي إما مصادر نقطية، أو خطية، أو سطحية (Gordon, 2015).



شكل رقم (3): اتجاهات الإضاءة في التصميم الداخلي

ويشع الضوء المنتشر فوق مساحة أكبر ويحدث انتقالاً ناعماً بين الضوء والظلام وينتشر الضوء انطلاقاً من المصدر الضوئي في جميع الاتجاهات عبر أوساط مختلفة، الباحثون (Karlen, Spangler, & Benya, 2017) أشاروا إلى أن أوساط انتشار الضوء في الفراغ الداخلي متعددة وتصنف حسب قدرة الضوء على النفاذ من خلالها إلى ثلاثة أوساط:

أ. الوسط الشفاف المتجانس: هو الذي يسمح بمرور الضوء ورؤية الجسم الضوئي من خلاله بوضوح مثل: الفراغ، والزجاج الأملس. ويسير الضوء باستقامة ما لم يلتق بوسط شفاف آخر حيث تتغير استقامة سيره عند السطح الفاصل بين الوسطين الشفافين.

ب. الوسط نصف الشفاف: هو الذي يسمح بمرور الضوء ولا يسمح برؤية الجسم الضوئي من خلاله بوضوح مثل: الزجاج المغشى، والبلاستيك المطلي.

ج. الوسط المعتم: هو الذي لا يسمح بتأثراً بمرور الضوء ولا برؤية الجسم الضوئي كالخشب والمعادن.

الضوء والظل:

يحدث للضوء أنماط معينة من ظلال وخيالات للأشياء التي يسقط عليها أو تقع ضمن مساره، حيث تظهر الأشياء البعيدة أظلم والقريبة تبدو ألمع وأكثر إشعاعاً فعندما يقع الضوء بشكل مباشر من مصدر

ضوئي على جسم ثلاثي الأبعاد فإنه يضيء الجانب أو الجوانب المواجهة لمصدر الضوء ويترك الجوانب الأخرى معتمدة نسبياً (البارودي، 2012)، فالظل والضوء يعطيان معلومات بصرية عن مكان الجسم أو عمقه في الفراغ؛ فكلما اقتربت وحدة الإضاءة من الجسم ظهرت ظلاله أكبر في الفراغ وكلما ابتعدت تظهر الظلال أصغر ويزداد عمق الفراغ، وكلما زاد التباين في الإضاءة زاد الشعور بالعمق الفراغي كما يوضح الشكل (4)، ونتيجة للعلاقة بين الضوء والظلال يتكون الشكل المدرك



شكل رقم (4)، العلاقة بين الضوء والظل

في التصميم ليحقق: تمثيل وتجسيد فكرة التصميم، وتوضيح وتنسيق المعلومات حسب درجة الأهمية، وربط عناصر تصميم الأجزاء في ذلك، وتنظيم المعلومات في التصميم، وتحديد الشكل، وتحقيق التواصل الحسي الحركي للعين في الحيز المرئي، وخلق درجات قياسية من الإيقاع والتوازن عن طريق تنظيم المسافات، وترشيح الإحياءات العاطفية.

رابعاً: معايير ومحددات تصميم الإضاءة الداخلية:

أشار الباحثون (Karlen, Spangler, & Benya, 2017) إلى مجموعة من المعايير التي لها تأثير مباشر على تصميم الإضاءة الداخلية، والتي يجب على المصمم الداخلي دراستها وأخذها بعين الاعتبار أثناء التصميم حتى يتلافى الآثار السلبية التي قد تنجم عنها:

الرؤية: تعتبر الرؤية معياراً لقياس جودة الاستضاءة، كما أن انعكاس الإضاءة على الأجسام واتجاه الضوء الساقط عليها لهما أثر كبير على الرؤية، فهناك أسطح مصقولة على سبيل المثال قد تؤدي إلى عكس الضوء الساقط عليها فيؤثر سلباً على الرؤية السليمة.

وظيفة وطبيعة الفضاءات المراد إنارتها: حيث أن لكل فراغ داخلي وظائف محددة كالقراءة والطبخ والنوم، وعليه يعمل تصميم الإضاءة الداخلية على تلبية الحاجة منها للقيام بهذه الوظائف وليس بصورة عشوائية. **الألوان المستخدمة في الفضاءات المراد إنارتها:** فالفضاءات الملونة بالألوان القاتمة تحتاج إلى إنارة عالية الشدة على العكس من الفضاءات الملونة بالألوان الفاتحة.

الحرارة المنبعثة من المصباح الضوئي: حيث أن بعض المصابيح تنتج حرارة عند تشغيلها كالمصابيح المتوهجة بنسب أعلى من المصابيح الفلورية، وعليه يتحدد أنواع المصابيح المستخدمة في الفضاءات الداخلية تبعاً لكمية الوهج الحراري الذي تنتجه.

ارتفاع سقف الفضاءات الداخلية: تتناسب شدة الإضاءة وعدد المصابيح طردياً مع ارتفاع أسقف الفضاءات، وعليه فكلما ارتفع السقف زادت الحاجة لزيادة الإضاءة والعكس صحيح بما يحقق الغاية المرجوة من الإضاءة.

أشكال وأحجام وحدات الإضاءة: حيث يتحدد تصميم الإضاءة الداخلية تبعاً لأشكال وحدات الإضاءة فمنها الطولية والدائرية ومنها الصغيرة والمتوسطة الحجم والكبيرة، الأمر الذي يؤثر على النواحي الجمالية للفراغات.

التشغيل والصيانة: هناك مصابيح لا تعمل إلا بوجود محولات طاقة خاصة بها مما يؤثر على إمكانية ومحدودية استخدامها خاصة وأن بعض هذه المصابيح يصدر أصواتاً مزعجة، كما وأن وحدات الإضاءة تحتاج للصيانة وتبديل المصابيح مما يتطلب من المصمم الداخلي مراعاة هذه الأمور الهامة من خلال التصميم.

الانعكاسات المركبة لوحداث الإضاءة: هي الانعكاسات التي تتراكب فوق بعضها البعض، وتنعكس من الأجسام المعتمة واللمعان الناتج عن انعكاسات الأجسام له مقدار صغير غير مرئي للعين المجردة وعلى ذلك نراه بالمجهر كالبريق المعكوس (محمد، 2002).

خامسا: تأثير المجال الضوئي على البعد الشكلي لتصميم الإضاءة الداخلية:

يعتمد تصميم واختيار وحدات الإضاءة في الفضاءات الداخلية على طبيعة ووظيفة هذه الفضاءات، فالمجال الضوئي لا يقتصر على الضوء فقط وإنما كذلك يشمل الشكل المتكامل المتكون من وحدات الإضاءة والمصابيح والفراغ والمحيط المادي المتكون من الجدران والأسقف والأرضيات والنوافذ والأثاث والاكسسوارات التكميلية والملابس والخامات والألوان، ويعتمد تصميم الإضاءة الداخلية بشكل أساسي على أنواع الإضاءة المستخدمة تبعاً للغاية منها وهي ثلاثة حسب تصنيف جمعية الإضاءة الأمريكية (American Light Association, 2016) وتشتمل على الإضاءة العامة والوظيفية والموجهة، كما وصفت من قبل آخرين على أنها أربعة أنواع أساسية: الإضاءة العامة، والموجهة، والوظيفية، والتجميلية (Karlen, Spangler, Benya, 2017; Wolford and Cheefer, 2015; Gordon, 2015; Livingston, 2015) وفيما يلي وصف لأنواع الإضاءة الإصطناعية الأربعة كما أشار لها الباحثون أعلاه:

1. الإضاءة العامة (Ambient Light) أو الإضاءة المحيطة وتعد عاملاً مهماً لأي فضاء داخلي، ويستخدم هذا النوع من الإضاءة للحصول على ضوء قوي في المكان مما يسمح لمستخدمي الفضاء الداخلي برؤية الأشياء المحيطة وتمييزها والتنقل بأمان، ويمكن الحصول عليها عن طريق الضوء الطبيعي من خلال النوافذ والفتحات السقفية وكذلك من الضوء الاصطناعي المباشر وغير المباشر، ومن مصابيح سقفية أو جدارية أو أرضية كما يوضح الشكل (5).
2. الإضاءة الموجهة (Accent light) وهي الإضاءة التي يمكن توجيهها إلى أماكن محددة في الفضاءات الداخلية أو إلى لوحات فنية أو أشياء محددة بهدف إظهارها وتمييزها لغايات تجميلية أو تعزيزية كما يوضح الشكل (6).
3. الإضاءة الوظيفية (Task light) وهي الإضاءة المستخدمة لتمكين الشخص من القيام بوظائف محددة كالقراءة أو الخياطة، فهي تكون بوجود أو غياب الإضاءة العامة، ويمكن الحصول عليها من خلال مصابيح سقفية أو أرضية أو على طاولة كما يوضح الشكل (7).
4. الإضاءة التجميلية (Decorative Light) وهي الإضاءة ذات الأبعاد الجمالية التي تضيف على الفضاءات الداخلية صبغة جمالية وغالباً ما تكون وحدات الإضاءة ذات صبغة جمالية حتى لو كانت غير منارة من خلال ألوانها وأشكالها وملامسها كما يوضح الشكل (8).



شكل رقم (6)، الإضاءة الموجهة



شكل رقم (5)، الإضاءة العامة



شكل رقم (8)، الإضاءة التجميلية



شكل رقم (7)، الإضاءة الوظيفية

سادساً: تأثير الضوء على البنية الدرامية لتصميم الإضاءة الداخلية:

يعتبر الضوء نواة تصميم الإضاءة درامياً لأنه يجسد الأشكال كلها في مساحة التصميم، فيدخل بينها وفيها محدثاً تحولاً في بنيتها ومولداً لمفاهيم جديدة، وفاتحاً مساحةً وقدرةً تخيليةً واسعةً لدى المشاهد، وله دلالات متعددة وقابلية على تغريب الصورة (نصار، 2003)، وذلك بعزل المواقع عن بعضها في المكان الواحد من التصميم والتلاعب بألوان الضوء والظلال الناتجة من زوايا إسقاطه، ثم يأتي عزل تلك المواقع انفرادياً لإعطاء المكان هويته (محمد، 2002)، ويعتبر الضوء كما أشار إليه الباحث نصار (2003) مركز التصميم ولغته حيث يُحدّد بواسطة الفكر والحس والرؤية، وله أدواته ووسائله الخاصة، فهو يحمل المكان والزمان لإعطاء العناصر التصميمية أشكالاً تتضمن موضوعات بدلالات ذات معانٍ، وتعتبر الإضاءة أحد أهم الأجزاء التي تشكل الفراغ الدرامي الداخلي لأنها ترتبط بالمسافة والمدى واللامحدودية بالعمق (بيومي، 2002)، كما وتلعب أساق العلامات اللونية دوراً كبيراً في الرؤية وتشكيل الفراغ الدرامي نتيجة الترابط الكبير بين فكر ومفهوم اللون في المحيط والدلالات التي تنتج منه (عبد الوهاب، 2000)، وهناك أربعة حالات للرؤية التشكيلية يمكن توحيدها وجمعها معا في مشهد درامي مركب من خلال عناصر الفراغ الداخلي منفصلة كانت أو متداخلة (أبو المكارم، 2004):

1. ظهور عناصر الفراغ الداخلي كعناصر منفصلة داخل مجموعة الأشكال.
 2. التفاعل المحدود بين عناصر الفراغ الداخلي المنفصلة.
 3. المركب المتوازن بين عناصر الفراغ الداخلي المختلفة.
 4. ظهور المركب العام لعناصر الفراغ الداخلي من منظور واقعي ومن منظور مثالي.
- وعلى هذا فإن غنى الضوء درامياً في تصميم الإضاءة الداخلية ناتج من تأثيره في تحقيق علامات ذات إمكانات حركية كبيرة، سواءً كان ذلك بالاستعارات الصورية أم بالدلالة على الأشياء، أم بالإيحاء، وصولاً إلى إدراك المشاهد الحسي (عثمان، 2003)، ذلك أن امتدادات المكان في الدراما التصميمية تفتح مجالاً داخلياً لتحولات مستمرة ومتكررة حتى في بنيتها الشكلية الخارجية، فيتعدد الالتقاط المزدوج للمشاهد ويصبح عدد التحولات التي تحدث أكثر من ذلك، ويعود الفضل في هذا إلى عملية تنظيم وتوزيع الضوء في الفراغ الداخلي.

ويقسم الشكل درامياً في تصميم الإضاءة الداخلية إلى ثلاثة أجزاء: الجزء المادي، وهو الجزء الذي يتمثل بالشكل الخارجي لوحدة الإضاءة (مصدر الضوء)، والجزء الشكلي، وهو المحيط المدرك الذي يحوي عناصر الفراغ الداخلي ويرتبط بالشكل والامتداد الفراغي، وهو الجزء الأكثر فاعلية لقدرته التعبيرية ودرجة تأثيره في المتلقي، ويرتبط بعلاقة وثيقة مع الضوء (أبو المكارم، 2004م)، والجزء الفراغي، ويعتمد على توظيف الإضاءة تصميمياً في كل حركة قائمة بذاتها أوكل حركة في محتوى الشكل مكانياً وموضوعياً، بوصفه القوة الدافعة في عملية التحول التي تنتج استمرارية متتابعة متواصلة وبإيقاعات مختلفة من المشاهد الدرامية في تصميم الإضاءة، فالتحولات اللونية التي تحدث كنتيجة لاستخدامات أشكال متنوعة من الضوء

تعطي معاني جديدة في كل تحول ويعيد المتلقي فيها تنظيم الفجوات البصرية (درويش، 2007)، وهذا يتطلب مجموعة من الاعتبارات، أشار أبو المكارم (2004) إلى أهمها: (1) إيجاد تعبيرات درامية تجريدية متزنة، (2) إخضاع عناصر التصميم للتوافقات والإيقاعات كتشكيل في حد ذاتها بدون طمس دلالاتها وفي بلاغة تجريدية إيجازية، (3) العناية بالخواص المتحركة داخل فضاء التصميم لعكس الرابطة بين الجزء والكل في عناصره، (4) انطلاق فكرة تصميم الإضاءة انطلاقاً تاماً من مجمل التفاعلات الإتصالية ومحاولات التكيف والتعديل والتبديل المرتبطة بالمشهد الدرامي في الفراغ الداخلي.

وهنا فالحاجة ملحة للتنسيق الجيد المتوازن لتزاج وتعددية الأضواء، فتركيب أنواع مختلفة من الإضاءة قد يستعمل في إبراز تفاصيل متنوعة في المكان وإبراز جمالياتها، من أثاث وقطع هندسية مزخرفة إلى منحوتات ونباتات وأعمال فنية، فالإضاءة الموزعة في السقف وعلى الجدران يمكن توجيهها بشكل مباشر على أي قطعة جمالية في المكان أو على لوحة فنية على الجدار، وكذلك فالإضاءة الأرضية يمكن توظيفها فينبعث نورها من الأرض لإظهار الخطوط العريضة وجماليات الجدران أو الأسقف، وكذلك الإضاءة غير المباشرة والمخفية وراء قطعة من الأثاث قد يضيف لمسات درامية تمثل صراعاً متناغماً بين الظل والنور والعمق والإضاءة ويوحي بجمالية المكان.

المحور التطبيقي للدراسة:

تهدف الدراسة إلى التأكيد على الرؤية التشكيلية للإنارة ونظم توزيعها كأساس ابداعي لتصميم الإضاءة الداخلية وذلك للوصول إلى حلول ابتكارية لمشكلات توزيع الإضاءة الداخلية بما يضمن الجوانب الوظيفية والنفسية والجمالية في الفضاءات الداخلية، من خلال الاستخدام الأمثل لنظم الإضاءة الحديثة اعتماداً على الأسس العلمية والفنية لتصميم الإضاءة الداخلية، وعليه فإن الإطار التطبيقي يهتم باستعراض مقترحات قابلة للتطبيق في مختلف الفضاءات الداخلية، وبصورة تنسجم مع ما ورد في الإطار النظري من معلومات، ولكن هذه الدراسة ستقتصر أمثلتها على الفضاءات السكنية تحديداً.

عند التصميم الداخلي للمباني قد يخطر في بال المصمم كيفية إضاءتها بالقدر الذي يساعد على الرؤية وإظهار عناصرها المادية، وقد يلجأ إلى وسائل متنوعة حسبما تقتضيه طبيعة البناء وحالة الإضاءة الطبيعية به، وقد يضطر إلى الاستعانة بالإضاءة الاصطناعية عندما تستدعي الحاجة لذلك، وهذا يبدو منطقياً ومقبولاً كتلبية لبعض الحاجات الأساسية من الإضاءة التي تتلخص بإنارة المكان للحصول على ضوء كاف لممارسة النشاطات اليومية من قبل مستخدمي تلك الأبنية، ولكن في الواقع قد لا تكون تلك الإضاءة هي الهدف والمبتغى الذي ينشده الإنسان، فهناك عناصر هامة في الإضاءة ولها أهمية عظيمة وأثر بالغ على حياته، وليست الإضاءة النمطية المعتادة في المباني ملائمة وكافية بالمقاييس المعتادة داخل المباني (Davaranah, 2017)، حيث يتحكم الضوء في سلوك الناس وعواطفهم وقد يؤثر على الصحة فتؤدي إلى الكثير من الأمراض البدنية والنفسية والسلوكية (يوسف، 1982).

فالإضاءة لم تعد تقتصر على إنارة المكان فحسب، بل تتعدى معناها المجرّد لتواكب التطور والإبداع، فهي متنوعة الأشكال والدلالات والاستخدامات، حيث أصبحت جزءاً أساسياً في التكوين الفراغي للبيئة الداخلية مرتبطة بالمرجات الوظيفية والجمالية والنفسية على حد سواء، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من منظومة التصميم الداخلي التي تهتم بالأبعاد الوظيفية والنفسية والجمالية، لما تلعبه من أدوار في صياغة البيئة الداخلية، فتثريها بالأجواء الدرامية والتأثيرات البصرية التي تسهم في تحسين نوعية حياة مستخدمي الفضاءات الداخلية (نصار، 2003).

إن الأفكار والمفاهيم والأشكال المبتكرة للإضاءة ومصادرها فرضت نفسها على منظومة التصميم الداخلي وأصبحت وبشتى أنواعها وأشكالها ركيزة أساسية من ركانز البيئات الداخلية، فتسهم في إحياء مساحاتها

ومنحها روحية وجمالية مميزة، فلكل زاوية في الفراغ إنارة خاصة بها تميزها وتبرزها، وأصبحت الإضاءة تميز كل فراغ بوظيفته وتعمل على تعزيز جميع وظائف الفضاءات الداخلية بما يتلاءم ومتطلبات مستخدميها (Steffen, 2014)، وفيما يلي استعراض لبعض تطبيقات الإضاءة في مختلف فراغات البيت مروراً بالمدخل الرئيسي وانتهاءً بالحمامات:

الإضاءة في مدخل البيت:

يعتبر المدخل الرئيسي للبيت من الفضاءات الأكثر حيوية والأكثر أهمية حيث أنه نافذة البيت التي قد تشكل دلالة على طبيعة البيت وطرازه ومكانته، ويجب أن يحرص المصمم على معالجة سقفه وجدرانه وأرضيته واختيار مواده التنفيذية بغاية من الدقة بحيث تبرز الشعور بفخامة المكان وأهميته ويمنح الشعور بالترحاب والضيافة والكرم والدفع وحسن الاستقبال، وتأتي الإضاءة للتأكيد على جماليات التصميم وإبراز معانيه وفكره، ويجب أن لا يتميز تصميم المدخل عن بقية أرجاء البيت بحيث يبدو غريباً يختلف عن الطراز العام لجميع الفضاءات خاصة غرفة الجلوس أو مجلس الضيوف، وقد تكون المداخل واسعة أو ضيقة وعادة ما يتكون المدخل من فراغين: الفراغ الخارجي والفراغ الداخلي (Steffen, 2014).

كما أشار إليه (Steffen) فإن الإضاءة في الفراغ الخارجي للمدخل تعتمد على الإضاءة العامة من خلال وحدات الإضاءة السقفية ناشرة الضوء للأسفل أو الإضاءة المخفية أو التجميلية من خلال وحدات الإضاءة الجدارية أو السقفية كالمعلقة، وأحياناً قد تكون وحدات الإضاءة غائرة في أرضية المدخل ملاصقة للجدران وتكون موجهة للأعلى لإبراز جماليات الجدران خاصة تلك الحجرية منها، وغالباً ما تكون الإضاءة في الجزء الخارجي من المدخل ساطعة ملفتة للنظر وترحابية، أما الجزء الداخلي للمدخل فيحتمل الحالتين الإضاءة الهادئة والإضاءة الشديدة كما يوضح الشكل (10)، والتصميم الجيد لإنارة المدخل يعزز قيمه الوظيفية والجمالية والرمزية (Gordon, 2014).



الشكل رقم (10)، الإضاءة الساطعة للمدخل والإضاءة الخافتة للمدخل

ومهما كان حجم المدخل وشكله وارتفاعه، فالإضاءة تلعب دوراً رئيسياً في جمال تصميمه فهي تبرز جمالياته وتعزز طرازه المنشود، وهنا فالإضاءة مهمة من الناحيتين الكمية والنوعية؛ فالإضاءة الخافتة الهادئة على سبيل المثال تعزز الشعور بالراحة والطمأنينة والهدوء والدفع وتشعر بالغموض والسرية والخصوصية، وتُشعر بصغر المساحة، أما الإضاءة الساطعة الشديدة والقوية فتكشف المساحة وتوحي باتساع الفراغ ويبرز تفاصيله وتبرز جماليات الألوان والمواد وعناصر التصميم المختلفة، وعادة ما يتم الخلط والتنوع في مصادر وأنواع الإضاءة في المدخل مثل الجمع بين الإضاءة العامة والموجهة والغائرة بالسقف والظاهرة والمعلقة والمخفية والجدارية، فكل منها له جمالياته ووظائفه وأسراره، ويمكن استخدام وحدات الإضاءة صغيرة الحجم أو الكبيرة كالتريا المعلقة بالسقف خاصة في المداخل الواسعة، وكذلك فخير الإضاءة الأرضية مطروح في الجزء الداخلي من المدخل لمزيد من التأثيرات الجمالية، ومن خلال الإضاءة يمكن تحديد المساحة وتقسيمها وظيفياً وجمالياً؛ فاستخدام الإضاءة الخافتة في المدخل والإضاءة الساطعة في غرفة الاستقبال أو الصالون قد يوحي بالانتقال من محيط إلى آخر أو قد يشكل حواجز بصرية دون وجود للجدران والحواجز المادية، وفي حال استخدام الإضاءة الساطعة في المدخل والإضاءة الخافتة بالصالون

فإنه يفيد للحصول على الخصوصية؛ فالضوء الساطع يبهر العين ويشتت تركيزها ويحجب عنها تفاصيل المكان في الضوء الخافت (Steffen, 2014).

الإضاءة في الممرات والدرج:

الوظيفة الرئيسية للممرات والدرج هي التنقل ما بين الفضاءات الداخلية على المستوى الواحد أو بين مختلف المستويات الطابقية ويجب أن يكون التنقل آمناً لجميع الفئات العمرية، فالإضاءة المطلوبة في هذه الفضاءات كما وضحاها (Steffen, 2014) لا تحتاج أن تكون شديدة وإنما بشكل يمكن مستخدميها من الرؤية السليمة، ففي الممرات مرتفعة الأسقف يمكن استخدام وحدات الإضاءة المعلقة التجميلية مثل الثريا، أو الإضاءة الجدارية أو الإضاءة المخفية بالسقف حسب حجم الفراغ وطبيعة تصميمه، كما ويمكن استخدام وحدات الإضاءة الموجهة في حال شُغلت جدران الممرات ب لوحات فنية أو عناصر ديكورية أو تحف، ويمكن استخدام هذه الأنواع من الإضاءة في فراغ الدرج، وكذلك يمكن إضافة وحدات إنارة صغيرة تحت عتبة الدرج بشرط أن يكون الضوء خافتاً لتجنب التأثير على الرؤية كما يوضح الشكل (11).



الشكل رقم (11)، الإضاءة في الممرات والدرج باستخدام مختلف أنواع الإضاءة

الإضاءة في غرفة الجلوس

تعتبر غرفة الجلوس الفراغ الأكثر حيوية واستخداماً من جميع أفراد الأسرة، فهو المكان الذي يجمع العديد من الوظائف والنشاطات وفيه تجتمع الأسرة للحديث ولشاهدوا التلفاز، ويستمتعوا للموسيقى، ويطلعون الكتب وغيرها، وقد يمارسون بعض المهام الخاصة كالخياطة وكي الملابس، وقد تكون غرفة الجلوس مكاناً ملائماً لتناول الطعام، وممارسة بعض الهوايات كالرسم والعزف والغناء، وعليه فلا بد من توظيف الإضاءة المناسبة التي تساهم في تعزيز تعددية الوظائف لغرفة الجلوس وتضفي الجمال عليها، ونوع واحد من الإضاءة قد لا يحقق الهدف المنشود.

فالإضاءة ركيزة مهمة يجب على المصمم دراستها بعناية فائقة لتحقيق الأهداف المرجوة منها في هذا الفراغ تحديداً، وتساهم في سعادة وراحة وصحة مستخدميها، فيمكن من خلال توظيف أنواع الإضاءة المناسبة وأشكال وحداتها وألوانها وحجومها إضافة المرح في زاوية والهدوء في أخرى، وإضفاء الشعور بالاتساع لمساحة فراغ وتصغير مساحة آخر، وكذلك تمنح الشعور الدرامي في الفراغ إذا تطلب أمر التصميم ذلك، كما ويمكن التحكم بشدتها وتأثيراتها وألوانها الأمر الذي يجعل منها مصدراً للدفء أو البرودة أو إثارة المشاعر المتنوعة حسب الحاجة، وتختلف شدة الإضاءة المطلوبة في غرفة المعيشة حسب النشاط المطلوب (خلف، 2005؛ Steffen, 2014)، فالقراءة تتطلب ضوءاً شديداً بينما مشاهدة التلفاز تتطلب ضوءاً ضعيفاً، ويمكن الحصول على هذه المطالب من خلال اعتماد مصادر متنوعة الشدة بحيث توظف حسب النشاط المراد أو استخدام نظام التحكم بشدة الإضاءة (Dimmer) على جميع وحدات الإنارة كما يوضح الشكل (12).



الشكل رقم (12)، الإنارة في غرفة الجلوس

الإنارة في صالة الضيوف (المضافة)

تعتبر صالة الضيوف مكاناً خاصاً باستقبال الضيوف، وهي شائعة الاستخدام في الثقافة العربية والإسلامية التي تفضل فصل الضيوف كلياً أو جزئياً عن بقية أرجاء البيت لتكريس وتعزيز الخصوصية لأهل البيت وللضيف على حد سواء، وقد يخصص مدخلاً خاصاً لغرفة الضيوف محاكاة لفكرة المضافة التقليدية في بلاد الشام، وغرفة الجلوس جزء لا يتجزأ من فراغات البيت وله أهميته من حيث التصميم والبعد الوظيفي والجمالي، وتستخدم فيه الجلسات المريحة والمتعددة لاستيعاب أكثر عدد ممكن، وتتسم صالة الضيوف بالحميمية والدفء والترحاب، وقد يعكس تصميمه وطرازه وحجمه فلسفة صاحب البيت وكرمه وتقديره وترحابه للضيوف والأصدقاء، ومن حيث الإضاءة فهي لا تختلف كثيراً عن غرفة المعيشة، إلا أنها غير متعددة الوظائف كغرفة الجلوس، وفي المجتمع الإسلامي تخصص غرفة للرجال وأخرى للنساء وغالباً ما تكون الغرفتان منفصلتين تماماً، وقد تكون الزيارة من ضيوف مقربين كالأقارب والأصدقاء فهي في هذه الحالة غير رسمية وقد تكون ذات طابع رسمي عندما يكون الضيوف من خارج هذا الإطار.

ففي صالة الضيوف يغلب استخدام الإضاءة العامة لأن الهدف منها هو الرؤية السليمة بين الضيوف ومضيفهم، ولإظهار جماليات وألوان مكونات الفراغ الداخلي، وللإنارة القدرة على إبراز إمكانيات التعبير البصرية المرئية للتفاعل والتواصل بين الأفراد في الفراغ إن تم اختيار أنواعها وتركيبها وتوزيعها، ففي صالة الضيوف يفضل اختيار وتوزيع الإضاءة لتلائم وظيفة هذه الغرفة ولإظهار تأثير التصميمات والديكورات الموجودة فيها، ويجب أن يكون الفراغ متجانس الإضاءة بحيث تكون مريحة ومرضية لمستخدميها، وللحصول على التجانس المرغوب في الإضاءة يمكن المزج بين جميع أنواع الإضاءة العامة والموجهة والوظيفية والتجملية على حد سواء (خلف، 2005)، وفي حالة الزيارات الرسمية يفضل استخدام الإضاءة العامة المعتدلة الهادئة مع الإضاءة التجملية والإضاءة الموجهة لإظهار جماليات الأكسسوارات والتحف والشجيرات واللوحات الفنية، ولكن بشكل تناسقي درامي يحفز النشاط والمرح والمتعة، فلا تؤدي إلى الامتناع أو الملل أو النعاس، أما في حالة الزيارات غير الرسمية فيكتفى بالإضاءة العامة الأساسية فقط.

ويمكن الحصول على الإضاءة العامة في صالون الضيوف من خلال الإضاءة المباشرة كالإضاءة المثبتة بالسقف ذات الضوء الموجه للأسفل (Down Light) أو ناشرة الضوء المللعة كالثرثيات، أو باستخدام الإضاءة غير المباشرة من خلال البحرة الضوئية بالسقف أو المخفية وراء كورنيش الجبس الديكوري أو الإضاءة الجدارية الموجهة للأعلى كما يوضح شكل (13)، وفي حالة استخدام الإضاءة التجملية أو الموجهة إلى لوحة فنية أو عنصر جمالي آخر يجب أن تكون الإضاءة العامة خافتة للحصول على الهدف المرجو من تلك الإضاءة، وبناءً على رأي (خلف، 2005) يجب الأخذ بعين الاعتبار ارتفاع السقف واتساع الفراغ والألوان المستخدمة فيه عند استخدام الإضاءة التجملية من حيث حجمها وتأثيراتها اللونية، وفي غرفة استقبال الضيوف أو غرفة الجلوس يفضل استخدام التحكم عن بعد بالنظام الضوئي مثل نظام الإضاءة الذكي.



الشكل رقم (13)، الإضاءة في صالة الضيوف

الإضاءة في غرفة النوم

غرفة النوم هي الفراغ الأكثر خصوصية في البيت ولها وظائف محدودة نسبياً كالنوم وتغيير الملابس والتجمل والمطالعة وأحياناً تناول الطعام، وعليه فيمكن استخدام الإضاءة العامة الكافية بجميع مصادرها لممارسة النشاطات المعتادة في هذا الفراغ، وهي بحاجة كذلك لإضاءة وظيفية في أعلى طاولة التجمل قد يتحصل عليها من خلال وحدات إنارة سقفية أو على جانبي المرأة تمنح الشخص الضوء الكافي لتلك الوظيفة، أما المطالعة فيمكن ممارستها من خلال الإضاءة العامة أو الوظيفية من خلال الإضاءة الطاولة (Table Lamp) وتكون الإضاءة كافية للقراءة وغير مزعجة للشخص النائم (خلف، 2005)، وللحصول على نوم هادئ يفضل استخدام الإضاءة الخافتة التي يمكن الحصول عليها من خلال الإضاءة الطاولة أو السقفية غير المباشرة أو الجدارية، ويفضل استخدام وحدات الإضاءة التي يمكن التحكم بشدة الضوء فيها حسب الحاجة كما يوضح الشكل (14).



الشكل رقم (14)، الإضاءة في غرفة النوم

الإضاءة في المطبخ

وظيفة المطبخ تختلف نسبياً عن باقي الفضاءات الداخلية الأخرى، ففيه التعامل مع بعض الأدوات الخطرة التي تتطلب الرؤية السليمة الكافية لتجنب خطورتها، وفيه تتم عملية تحضير الطعام بمختلف ألوانه فيطلب الإضاءة المناسبة للتمييز السليم بين ألوان الخضروات والفواكه واللحوم، وعليه فالمطبخ يتطلب مختلف أنواع الإضاءة المناسبة لجميع وظائفه من تنظيف وتقطيع وطبخ، فالإضاءة العامة الساطعة هي أهم أنواع الإضاءة المناسبة للمطبخ والتي يتحصل عليها من خلال الإضاءة السقفية المثبتة أو المعلقة ومن خلال الإضاءة المخفية في السقف أو فوق الخزائن العلوية (خلف، 2005)، ويمكن إضافة الإضاءة الوظيفية تحت الخزائن العلوية للمطبخ لتمكين الرؤية السليمة الدقيقة وكذلك فوق مكان تقطيع وتحضير الطعام من خلال وحدات إنارة سقفية أو معلقة فوق كاونتر التحضير مباشرة كما يوضح الشكل (15)، ويفضل إضافة إضاءة داخل الخزائن العلوية والسفلية للمزيد من الضوء داخل الخزائن عل أن تكون خافتة، وقد تضيف هذه الإضاءة لمسات تجميلية على المطبخ في حال كانت الخزائن زجاجية الأبواب وكان الضوء العام في المطبخ ليس في حالة التشغيل (Blitzer & Mackay, 2015).



الشكل رقم (15)، الإضاءة في المطبخ

الإضاءة في صالة الطعام

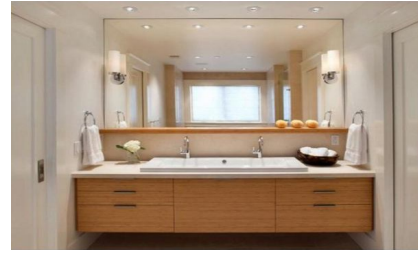
صالة الطعام هي امتداد للمطبخ وترتبط بغرفة الجلوس وقد تكون كذلك لها ارتباط بصالة الضيوف، وغالباً ما تمتد الإضاءة العامة لتشملها بوحدات إنارة كذلك الموجودة في صالة الجلوس أو امتداداً لها، وطاولة الطعام تحتاج للإنارة الكافية النقية التي يمكن من خلالها تمييز ألوان الطعام على حقيقتها ولكن غير المبهرة، وأفضل أنواع الإضاءة التي توفر الضوء المنشود هي الإضاءة العامة التي يمكن الحصول عليها من خلال وحدات الإضاءة السقفية أو المخفية بالسقف، وأيضاً من خلال الإضاءة الوظيفية على شكل وحدات معلقة بالسقف وتكون منخفضة فوق الطاولة على أن لا تكون في حدود مستوى نظر الشخص الجالس على الطاولة لتجنب الإبهار والوهج الضوئي، وقد تستخدم الإضاءة الموجهة من السقف مباشرة إلى طاولة الطعام بصورة رأسية وتكون الحزمة الضوئية مناسبة لمساحة الطاولة (Blitzer & Mackay, 2015)، وهناك أيضاً مجال لاستخدام الثريات التجميلية كما يوضح الشكل (16).



الشكل رقم (16)، الإضاءة في المطبخ

الإضاءة في الحمام

النشاطات المتاحة داخل فراغ الحمام هي خاصة بشخص واحد ولا مجال لممارسة أكثر من نشاط في آن واحد والإضاءة العامة هي الأكثر استخداماً والتي يتحصل عليها من خلال الإضاءة السقفية (Blitzer & Mackay, 2015)، إلا أن هناك بعض النشاطات أمام المرأة تحتاج لإنارة خاصة من خلال وحدات الإضاءة المثبتة حول المرأة أو فوقها بشكل يحقق الرؤية السليمة المريحة والملائمة لدقة تلك النشاطات مثل الحلاقة والتجمل، وبناءً على رأي (Blitzer & Mackay) يجب أن لا تكون الإضاءة الأمامية مباشرة على وجه الشخص وإنما غير مباشرة وغير مبهرة، والإضاءة السقفية يجب أن لا تكون موجهة للمرأة لتجنب الإبهار لاحتتمالية انعكاس الضوء على العين والظلال المحتملة على الوجه، كما وأن المغسلة سواء داخل الحمام أو خارجه فتحتاج للإنارة الكافية الملائمة من حيث الشدة واللون والموقع، ويمكن التحصل عليها من خلال وحدات إنارة محيطة بالمرأة أو سقفية موجهة تماماً إلى منتصف المغسلة ويجب أن تكون حزماتها ضيقة كما يوضح الشكل (17).



الشكل رقم (17)، الإضاءة في الحمام

النتائج والتوصيات

أولاً: النتائج

التصميم الداخلي يهدف أساساً إلى تحسين نوعية حياة المستخدم وضمان راحته وسلامته من خلال مفرداته وعناصره المادية وغير المادية وتعتبر الإضاءة من أهم العناصر غير المادية ولها التأثير المباشر وغير المباشر على حياة الإنسان المستخدم للفضاءات الداخلية وعليه فالمصمم الداخلي يجب أن يوليها جل الاهتمام والتركيز، وتناولت هذه الدراسة أهم الجوانب المرتبطة بالإضاءة الداخلية الاصطناعية مثل العناصر البنائية للضوء وارتباطها بتصميم الإضاءة الداخلية؛ حيث تبين أن الفيض الضوئي والثبات اللوني والوهج الضوئي واتجاهات انتشار الضوء في الفضاء الداخلي وكذلك الضوء والظل لها التأثير المباشر على تصميم الإضاءة، فهي تؤثر على صحة ووضوح الرؤية وكذلك على تمييز الأشكال والعناصر الشكلية واللونية في البيئة الداخلية سلباً وإيجاباً، وعليه فيجب الاهتمام بها من قبل المصمم بحيث تكون إيجابية التأثير على نوعية حياة مستخدمي البيئة الداخلية.

كما ناقشت الدراسة مجموعة من المعايير والمحددات التي يمكن التأثير على تصميم الإنارة مثل الرؤية والانعكاسات الضوئية ووظيفة الفضاء الداخلي وألوان جدرانه وارتفاع سقفه وطبيعة المصابيح المستخدمة وأشكال وحجوم وحدات الإضاءة وطرق تركيبها وصيانتها، وهنا لا بد للمصمم أن يفهم طبيعة وتأثير هذه المعايير قبل عملية التصميم لا أثناءه، حتى يتم تلافي الأخطار والمشكلات المحتملة في الوقت الملائم لضمان أقصى فائدة ممكنة لمستخدمي الفضاءات الداخلية وتجنب أضرارها عليهم.

وتناولت الدراسة علاقة الإضاءة وما يرتبط بها من ضوء وأشكال وحجوم وألوان بمكونات البيئة الداخلية، فهي يجب أن تكون مكتملة لها لا عيباً عليها، وعليه تضيف الإضاءة إحساساً بوحدة وترابط عناصر البيئة الداخلية، كما خلصت الدراسة إلى وجود أربعة أنواع للإضاءة الاصطناعية التي يمكن استخدامها في الفضاءات الداخلية وهي: الإضاءة العامة التي تنتشر بجميع أركان الفراغ وتمنح الرؤية السليمة للأشياء، والإضاءة الموجهة التي من خلالها يتم إظهار وتمييز بعض العناصر في الفضاء كاللوحات الفنية والنباتات، والإضاءة الوظيفية التي تعزز الرؤية السليمة للقيام ببعض الوظائف في الفضاء الداخلي كالقراءة والخيطة مثلاً، والنوع الرابع من الإضاءة يرتبط بالعملية التجميلية للفضاءات الداخلية، فالإضاءة التجميلية تعتبر ركناً مهماً في تصميم الإضاءة الداخلية التي يجب على المصمم فهمها ومعرفة استخداماتها بحيث تضيف جمالاً وألقاً على البيئة الداخلية.

والجانب الأخير الذي تناولته هذه الدراسة ارتبط بعلاقة الضوء ومدى تأثيره على البنية الدرامية للبيئة الداخلية، حيث خلصت الدراسة إلى أن الضوء يلعب دوراً جوهرياً في التكوين العام للبيئة الداخلية وهويتها ونظامها، فالضوء يساهم في تجسيد الأشكال والفضاءات من خلال استغلال درجاته وشداته بناءً على الرؤية الدرامية المطلوبة من خلال الضوء والاعتماد والظلال، كما أن الضوء يساهم بشكل أساسي في تشكيل

الفضاءات الدرامية في البيئة الداخلية من خلال مجموعة من الحالات التشكيلية التي يمكن الجمع بينها في مشاهد درامية ناجحة.

ثانياً: التوصيات

توصي هذه الدراسة بما يلي:

1. يجب على المصمم الداخلي الاطلاع على والمساهمة في التصميم من بداياته في مرحلة التخطيط المعماري والمشاركة بأرائه وخبراته بما يتعلق بالإضاءة الداخلية لما له من خبرة في متطلبات الفضاءات الداخلية وحاجاتها وعناصرها، والإضاءة عنصر أساسي من مكونات البيئة الداخلية، هذه المشاركة في التصميم منذ بداياته تسهم إيجاباً في الوصول إلى التصميم المدروس الناجح وتقليل أو تلافي المشكلات المرتبطة بالاستخدام لتلك البيئة وضمان أفضل تعزيز ممكن لنوعية حياة مستخدميها.
2. تصميم الإضاءة يتبع وظيفة الفراغ، يجب على المصمم الداخلي دراسة الفضاءات الداخلية وفهم وظائفها والنشاطات المتاحة فيها، وعليه يجب تصميم الإضاءة بما يلائم كل وظيفة وكل نشاط بما لا يتعارض أو يتداخل مع الوظائف الأخرى فغرفة الجلوس لا تناسبها الإضاءة المخصصة للمطبخ مثلاً، فالإضاءة الملائمة لا يمكن الحصول عليها من خلال التركيبات العشوائية بل من خلال التصميم التنظيم المسبق، وكذلك ينبغي مراعاة شكل الفراغ ومساحته وارتفاع سقفه والألوان والملامس المستخدمة، وأيضاً على المصمم أن يأخذ بعين الاعتبار أعمار مستخدمي الفضاءات الداخلية وخصائصاتهم وحاجاتهم.
3. الإضاءة الداخلية ليست تلك التي تمكن الإنسان من الرؤية السليمة فحسب، ولكنها أيضاً التي صممت لتلائم جميع النشاطات المتاحة في كل فراغ داخلي وكذلك التي تضمن الجوانب الوظيفية والجمالية في الفضاءات الداخلية، والتي تسعد الإنسان وتلبي جميع احتياجاته البدنية والصحية والنفسية، وهنا على المصمم أن يعي العلاقة بين الإضاءة والألوان والتأثيرات النفسية والسيكولوجية المترتبة على الإضاءة والألوان، وكذلك عليه أن يفهم التغيرات التي تحدث نتيجة لتغير أنواع الأضوية وألوانها.
4. يجب على المصمم الداخلي الإلمام الجيد بأنواع الإضاءة المختلفة وفهم إمكاناتها وأسرارها ونتائجها وإيجابياتها وسلبياتها للوقوف عليها واستغلالها بالطريقة الأمثل بما يضمن تلبية حاجة مستخدميها، وكذلك على المصمم الموازنة بين جميع الإنارات المستخدمة بشكل يضمن تعددية المشاهد والأنماط الداخلية وتعددية الأمزجة عند مستخدمي الفضاءات، وعليه يصبح لازماً المزج بين مختلف مصادر الإضاءة بغرفة الجلوس مثلاً للحصول على تأثيرات ضوئية حسب المشهد والمحتوى.
5. يجب على المصمم الداخلي الإلمام بوحدات الإضاءة المتاحة بالسوق: أنواعها، وأشكالها، وألوانها، وأحجامها، وإمكاناتها، ومواصفاتها وطرق التعامل معها، للوقوف على إمكانية الاستفادة منها واستخدامها بما يضمن الجوانب الوظيفية والجمالية لمستخدميها، وهذا مؤشر على الاستخدام الأمثل لمصادر الإضاءة المناسبة للحد من سلبيات الإضاءة كالوهج من خلال استخدام وحدات الإضاءة ذات العواكس، وتجنب والظلال غير المرغوبة خاصة في الحمامات من خلال استخدام الإضاءة الناعمة للضوء في أعلى وعلى جوانب المرآة مثلاً بدلاً من استخدام الإضاءة السقفية.
6. يجب على المصمم الداخلي كذلك الإلمام الجيد بمصادر الإضاءة جميعها بما فيها الطبيعية والاصطناعية وكيفية استغلالها في الفراغ، وينبغي عليه المعرفة التامة بمصادر الإضاءة الاصطناعية وأنواعها وأحجامها ومواصفاتها وشداتها وألوانها، الأمر الذي ينعكس على إمكانات الاستفادة منها وتوظيفها بالشكل الأمثل الذي يتلاءم وطبيعة الفضاءات ووظائفها وحاجات مستخدميها ونشاطاتهم، وعليه يتم استغلال مصادر الإضاءة المناسبة لوحدة الإضاءة المناسبة للفراغ المناسب لوظيفته المناسبة لحياة المستخدم، فينصح مثلاً باستخدام الإضاءة الموجهة ذات الحزم الضوئية الملائمة لشكل وحجم الشيء المراد إظهاره، كإبراز جماليات لوحة فنية أو قطعة تجميلية وتجنب الإضاءة الساطعة المحيطة في مثل هذه الحالات.

7. يجب على المصمم الداخلي الدراية بكيفية توزيع الإضاءة بالفضاءات الداخلية مثل الموازنة بين خلق أجواء حميمية دافئة وترحابية وبنفس الوقت أمانة وعملية، كما وعليه استغلال الضوء كوسيلة مساعدة للتنقل الهادئ والسلس بين الفضاءات المختلفة.
8. يجب على المصمم الداخلي المعرفة التامة بالعلاقة بين مصادر الإضاءة والطاقة بحيث يتم التركيز على الاستخدام الأمثل للمصابيح موفرات الطاقة وبنفس الوقت المواءمة بينها وبين الأجواء المتنوعة في الفضاءات الداخلية.
9. يجب على المصمم الداخلي المعرفة التامة بإمكانات مصادر الإضاءة وتأثيراتها الدرامية في الفضاءات المختلفة للتحكم في تأثيرات اللون المكانية من خلال تحديد الوضع النسبي للإنارة الداخلية في فراغ الحيز المرني من المكان، وكذلك استخدام مصابيح الإضاءة التي تظهر الألوان على طبيعتها وتجنب تلك التي تعمل على تشويش المزج اللوني للأشياء.
10. يجب على المصمم أن يدرك ويطلع على النظم الحديثة للإنارة وأجهزتها التي قد تساهم في راحة مستخدميها وخدمتهم وتلبية رغباتهم مثل أنظمة التحكم الذكية حتى يتم التحكم ببدايل الإضاءة المناسبة والمشاعر المختلفة التي تنتجها الإضاءة عندما تتفاعل مع الفضاءات الداخلية.

قائمة المراجع

1. أبو المكارم، فؤاد (2004). أسس الإدراك البصري للحركة. الدار العربية للكتاب.
2. البطريق، نسمة (2002). الصورة التليفزيونية. مكتبة الأسرة.
3. السنبراني، علي والعايد، عبدالله ومحمود، سلمان (2013). الاعتبارات البصرية وأسس دراسة الإضاءة عند تصميم المباني السكنية على مثال: اليمن. مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، 29(1).
4. المشهداني، فوزي (2007). متغيرات الإضاءة وأثرها في الإدراك والراحة البصرية في التصميم الداخلي. الأكاديمي (46)، 115-134.
5. إسماعيل، مهجة محمد (2009). نظريات اللون والإضاءة في التصميم الداخلي للمسكن. دار زهراء للنشر والتوزيع.
6. إمام، بشرى (2011). مصابيح الإنارة واستخداماتها في المنازل والمصانع. جامعة أم درمان الإسلامية. تم استرجاعه 2016/5/10 على الرابط الإلكتروني:
<http://download-engineering-pdf-ebooks.com/4885-free-book>
7. بارودي، عزت (2012). المختصر المفيد في تصميم الإنارة الداخلية. تم استرجاعه 2016/3/18 على الرابط الإلكتروني: <https://ezzatbaroudi.files.wordpress.com/2012>
8. بيومي، علي محمود (2002). القيم المعمارية والفن التشكيلي. الإسكندرية: دار الراتب الجامعية.
9. جاسم، عبد العباس (2012). دراسة موقعه حول تحسين نظام الإنارة في معمل الصناعات الجلدية في الكوفة باستخدام بدائل الإضاءة الحديثة. مجلة القادسية للعلوم الهندسية، 5(2)، 68-77.
10. حمودة، يحيى (1987). الإضاءة داخل المباني. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
11. خلف، نمير قاسم (2005). ألف باء التصميم الداخلي. بغداد: جامعة ديالى.
12. دبس وزيت، حسام ومعاد، عبدالرزاق (2008). البعد الجمالي والوظيفي للألوان في التصميم الداخلي المعاصر. مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، 24(2).
13. درويش، عبد الرحيم (2012). الدراما في الراديو والتليفزيون. عالم الكتب.
14. زكي، علي أسر (2001). الإضاءة. منشأة المعارف.
15. رابوبرت، أ. س. (2003). مبادئ الفلسفة، ترجمة أحمد أمين. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
16. سند، عبد الباسط (2009). فن التصوير التليفزيوني. القاهرة.
17. عبدالوهاب، شكري (2009). القيم التشكيلية والدرامية للضوء واللون. الاسكندرية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع.
18. عثمان، اعتدال (2003). حرية الفنان. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
19. نصار، محمد (2007). تذوق الفنون الدرامية. عالم الكتب.
20. محمد، جلال جميل (2002). "مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي". القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
21. موسى، محمد والجلاد، محمد (2016). الإضاءة. الموسوعة العربية. تم استرجاعه 2016/5/10 على الرابط الإلكتروني: <http://www.arab-ency.com>

22. يوسف، وجيه (1982). **العمارة وحياة الإنسان**. مجلة المهندسين، العدد 324، ص 33-39. تم استرجاعه 2016/5/2 على الرابط الإلكتروني:
<https://archive.org/details/ArchitectureAndTheLifeOfMan>
23. American Light Association (2016). **Basic Types of Lighting**. Retrieved 2/5/2016 from: <https://www.americanlightingassoc.com/Lighting-Fundamentals/3-Types-of-Lighting.aspx>.
24. Blitzer, D., Mackay, T. (2015). **Kitchen and Bath Lighting: Concept, Design, Light**. Wiley and Sons, Inc., Hoboken, New Jersey.
25. Davarpanah, S. (2017). **The impact of light in interior architecture of Residential building**. International Journal of Scientific & Engineering Research, (8), 6.
26. Gordon, G. (2014). **Interior Lighting for Designers (5th Ed.)**. Wiley and Sons, Inc., Hoboken, New Jersey.
27. Karlen, M., Spangler, C. Benya, J. (2017). **Lighting design basics (3rd Ed.)**. Wiley and Sons, Inc., Hoboken, New Jersey.
28. Livingston, J. (2015). **Designing with Light: The Art, Science, and Practice of Architectural Lighting Design**. John Wiley & Sons, INC, Hoboken, New Jersey.
29. McDonald, R. (1997). **Color Physics for Industry (2nd ED)**. The Society of Dyers and Colorists.
30. Peter, J. and Olson, J. (2003). **Consumer Behavior & Marketing Strategy**. McGraw-ill/Irwin Series in Marketing.
31. Steffen, M. (2014). **Residential lighting design**. Wiley and Sons, Inc., Hoboken, New Jersey.
32. Sutton, T. and Whelan, B. (2004). **The Complete Color Harmony: Expert Color Information for Professional Color Results**. Rockport Publishers, Inc.
33. Welford, L and Cheever, E. (2015). **Kitchen and Bath Design Principles: Elements, Form, Style**. (2nd Ed.). John Wiley & Sons, INC, Hoboken, New Jersey.

جماليات زخارف السدو السعودي كمصدر لاستلهام مشغولات معدنية معاصرة في التربية الفنية

مسعودة عالم قربان، قسم التربية الفنية، كلية التربية، جامعة الملك سعود، السعودية.

تاريخ القبول: 2018/8/30

تاريخ الاستلام: 2018/2/4

The Aesthetics of Saudi Sadu Decorations As a resource to Inspire A Contemporary Metal Crafts in Art Education

Massoudah Alam Jan Qurban, Department of Art Education College of Education, King Saud University, Saudi Arabia

Abstract

The decorative elements of the Saudi Sadu art are considered one of the most important sources of inspiration because this art one of the most important sources of heritage in the Kingdom of Saudi Arabia, and it contains avisual and sensory inventory which can be employed in the production of contemporary metal artworks. It is a source of inspiration and motivation for creativity and innovation both in terms of the design of metal works and in terms of color groups and decorative forms, which open the way to the wide reach to the visions of a new form through these decorative units of the metal surfaces, used to enrich the ornaments covered with enamel. This piece of research studies the possibility of drawing the aesthetics of the Saudi Sadu decoration in the design of contemporary metal art works, The research aims at reaching contemporary aesthetic designs in the field of metal art works in art education inspired by the art of Saudi Sadu.

Keywords: Saudi Sedu, Metal Crafts, Art Education.

الملخص

يمثل تناول الوحدات الزخرفية لفن السدو السعودي دراسيا في ميدان التربية الفنية أحد أهم مصادر الاستلهام، نظراً لكونه أحد أهم مصادر التراث بالمملكة العربية السعودية، فضلاً عن المخزون البصري والحسي في فن السدو السعودي الذي يمكن توظيفه في إنتاج المشغولة الفنية المعدنية المعاصرة، فالعناصر الزخرفية للسدو السعودي تعد مصدراً للاستلهام وتحريك الإبداع والابتكار سواء من حيث تصميم المشغولة المعدنية أو من حيث المجموعات اللونية والأشكال الزخرفية التي تفتح المجال على اتساعه للوصول إلى رؤى تشكيلية مستحدثة من خلال تلك الوحدات الزخرفية للأسطح المعدنية لإثراء الحلي المغطاة بالمينا. وتتمثل مشكلة البحث في إمكانية استلهام جماليات زخارف السدو السعودي في تصميم مشغولات فنية معدنية معاصرة، ويهدف البحث إلى التوصل إلى تصميمات جمالية معاصرة في مجال المشغولات الفنية المعدنية بالتربية الفنية مستوحاة من فن السدو السعودي.

الكلمات المفتاحية: السدو السعودي، مشغولات معدنية، التربية الفنية.

تمهيد

يعد التراث هو السبيل الأمثل للحفاظ على الشخصية والهوية الخاصة القائمة على القيم الاجتماعية في ظل المتغيرات الثقافية. فالفنان عندما يصمم عمله يحقق ذاته بالتعبير عن أحاسيسه ويحقق هدفا يسعى إليه وبمشاركة الآخرين له، فيمر الفنان بعمليتين عند الاستقاء من التراث، الأولى داخلية وهي ذاتية تتعلق بقدراته الإدراكية وثقافته، والثانية خارجية وهي العلاقات الفنية المتمثلة في مصدر التراث، حيث تعتمد عملية الابتكار على التنظيم البصري لعناصر التراث.

وتعد الفنون والحرف أحد مكونات التراث المتوارث والمكتسب للفرد من البيئة التي يعيش فيها وينتمي إليها. ويوضح محمود البسيوني "أن النظرة إلى الماضي تتوقف على نوع الفلسفة التي ننظر بها إلى هذا الماضي، والحقيقة أن تكامل النظرة للماضي والحاضر يصبح لها طابع متميز، فإن تلك النظرة تجعلنا نحلل الماضي بلون خاص، وبذاتية فردية ونعيد ترجمته بما يتفق مع هذه الذاتية" (محمود البسيوني: 1984، 193)

ومن عناصر هذا التراث الحرف الشعبية التقليدية التي من أبرزها حرفة السدو، وتطلق كلمة السدو على الحرف السائدة عند أهل البادية خصوصاً على عملية حياكة الصوف، وعلى نول الحياكة أيضاً، وهو من المعاني المستوحاة من البيئة الصحراوية وتراث البادية، كما دلت عليه المصادر العربية القديمة حين تطرقت إلى لفظ كلمة السدو التي تدور حول المد والامتداد، وهو المقصود بها في عرف البدو مد خيوط الصوف بشكل أفقي وحياكتها، وهذا يتضح من خلال الصور والنقوش المعبرة عن البيئة الصحراوية.

وهي من الحرف القديمة التي اشتهرت بها مناطق ومحافظات المملكة العربية السعودية، وبرزت صناعتها في حياة أهل البادية كحرفة تزاولها النساء، وتعتبرها جزءاً من أعمالها المنزلية، ورغم ما توحى به حرفة السدو من بساطة، إلا أنها تتطلب مهارة فنية عالية. هذه الخصوصية وهذا التنوع هما اللذان يضيفان على فن السدو دلالاته ومغزاه. ويبلغ علم الأشكال والألوان الذي تطلعننا عليه زخارف السدو مستوى رائعاً من النضج الفني بما تتسم به تقنيات ومواد متنوعة، ومع ذلك فإن الأشكال والرسوم التي يحتويها فن السدو تنم عن درجة نادرة من الكمال الشكلي، حيث إن فناني السدو قد نجحوا في إتقان الرسم على النسيج فنقشوا عليه رموزاً معقدة الأشكال، كما أنها تعبر عن مجموعة من الأشكال التعبيرية الرمزية التي تنتمي للبيئة السعودية.

فيما يتميز فن السدو بتعدد العناصر الزخرفية وانسجام الألوان وجمالها، حيث تتمتع جميع هذه الزخارف بقدر كبير من الحرية الشكلية، ويسترعي فيها الانتباه بصورة خاصة ثراء الزخرفة وحركة الأشكال والتوازن الدائم بين الألوان المتعددة، فضلاً عن أن الألوان قد حافظت على رونقها. وقد توصل فنانو السدو إلى ابتكار أشكال لم يسبق لها نظير فبلغوا مستوى من التجريد فضلاً عن الإثراء الذي تنطوي عليه تلك الأشكال لما تتمتع به من خصوبة الخيال.

فيما يبلغ عدد الألوان في بعض القطع تسعة ألوان مختلفة، فضلاً عن المشتقات اللونية، أما العناصر الزخرفية فهي عبارة عن صور لكائنات تكتنفها أشكال هندسية، وتوجد داخل الأشكال المركزية كائنات حقيقية مشتقة عن عالم الحيوان أو النبات وأشياء وأدوات من الحياة اليومية للبيئة السعودية متشابكة مع الأشكال.

مشكلة البحث

إن تناول الوحدات الزخرفية للسدو السعودي بالدراسة، وهو يعد أحد أهم مصادر التراث بالمملكة العربية السعودية، فضلاً عن كون السدو السعودي يعد أحد مصادر الاستلham في ميدان التربية الفنية نظراً لما تحويه من مخزون حسي وبصري يمكن توظيفه في إنتاج المشغولة الفنية المعدنية المعاصرة، فالعناصر الزخرفية للسدو السعودي تعد مصدراً للاستلham وتحريك الإبداع والابتكار، سواء من حيث تصميم المشغولة المعدنية أو من حيث المجموعات اللونية والأشكال الزخرفية التي تفتح المجال على اتساعه

للوصول إلى رؤية تشكيلية مستحدثة من خلال تلك الوحدات الزخرفية للأسطح المعدنية لإثراء الحلي المغطاة بالمينا. ومما سبق فقد تبين أن هناك إمكانية لتوظيف عناصر زخرفية من السدو السعودي في تصميم مشغولات فنية معدنية معاصرة في التربية الفنية، وهو ما صاغته الباحثة في سؤال المشكلة كما يلي: ما إمكانية استلهاهم جماليات زخارف السدو السعودي في تصميم مشغولات فنية معدنية معاصرة؟

فرض البحث

تفترض الباحثة أنه يمكن عمل تصميمات لمشغولات فنية معدنية معاصرة مستوحاة من زخارف السدو السعودي.

هدف البحث

يهدف البحث إلى التوصل إلى تصميمات جمالية معاصرة في مجال المشغولات الفنية المعدنية بالتربية الفنية مستوحاة من فن السدو السعودي.

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في توسيع آفاق الإبداع لدى الفنان وصقل رؤيته الفنية من خلال مبدأ إعادة تمثيل التراث بأساليب معاصرة تعتمد على الاستلهاهم من الوحدات الزخرفية للسدو السعودي. كما أنه يدعم الجهود الرامية للحفاظ على الهوية القومية السعودية من الاندثار، وإعادة إحياء التراث بشكل معاصر من خلال البحث العلمي والإنتاج الفني في ميدان التربية الفنية، وهو أيضا يؤصل دور الوحدات الزخرفية للسدو السعودي في العمل الفني المعاصر، وذلك من خلال تحليلها وتركيبها وإعادة تشكيلها بأسلوب فني يتسم بالمعاصرة.

منهجية البحث

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي، وذلك وفق الأطر التالية:

أ. الإطار النظري: وفيه تستخدم الباحثة كلاً من المنهج الوصفي والتحليلي في دراسة وتحليل مختارات من زخارف السدو السعودي لاستخلاص القيم الجمالية منها، كما تستخدم الدراسة التحليلية لمختارات من مفردات وزخارف السدو السعودي للتعرف على الأسس الفنية والجمالية وتحديد السمات والخصائص لكل منها.

ب. الإطار العملي: يقوم الإطار العملي للبحث على تجربة ذاتية، تقوم من خلالها الباحثة بعمل خمس تصميمات لمشغولات فنية معدنية مصاغة بتقنية المينا، على أن تكون هذه التصميمات ذات طابع تجريبي معاصر ومستوحاة في بنيتها التصميمية والزخرفية من زخارف السدو السعودي.

حدود البحث

أ. تقتصر الدراسة الوصفية التحليلية على مختارات من الوحدات الزخرفية للسدو السعودي، وسبل إعادة توظيفها في المشغولة الفنية المعدنية بأسلوب معاصر.

ب. يقتصر الإطار العملي للدراسة على تنفيذ خمسة تصميمات مستوحاة من الفكر التصميمي لفن السدو السعودي، مع مراعاة أن الأسلوب التقني للتشغيل في التصميمات يكون بتقنية المينا المنفذة على سطح النحاس الأصفر أو الأحمر.

مصطلحات البحث

أ. السدو، (Sadu)

إحدى صناعات النسيج التي ظهرت وشاعت بين نساء البدو في الجزيرة العربية والخليج، وقد كانت النساء البدويات يمارسن حرفة السدو معتمدات على مادة صنع مستخرجة من أصواف الأغنام والجمال، حيث

يقمن بغزلها ونسجها لصنع كافة احتياجاتهن واحتياجات أسرهن من بيوت شعر وملابس ومفروشات وأدوات، مستخدمات في ذلك أدوات بدائية تتكون من المغزل والتغزلة والسدو والمدرّة وغيرها من الأدوات البسيطة، وكان السدو يُلون بألوان مستخرجة أعشاب الصحراء، ولكل منطقة تصاميم خاصة بها تميزها عن غيرها من مناطق الجزيرة العربية والخليج، لذا فقد اتسمت تلك الحرفة بطابع البيئة التي شاعت فيها، وقد عبرت كذلك عن ظروف البيئة الجغرافية (محمد حماد وآخرون: 1987، 73).

ب. الزخرفة (Decoration)

يعود مصطلح الزخرفة إلى المفردة اللاتينية (Deuces) التي تعني التزيين والتحلية، فالخطوط والألوان والإيقاعات تشكل وحدات فنية تثير فينا حساً زخرفياً ساراً (عبد الغني الشال: 1984، 74)، وفن الزخرفة من أهم الفنون التشكيلية وأعظمها أثراً في إكساب معظم الأعمال الإبداعية قيمةً فنيةً وجماليةً. فالوحدة الزخرفية هي الأساس المكون للتصميم ويمكن تعريفها بالفراغ المحصور بين خطين متلاقيين أو أكثر تبعاً لنوعها، ويمكن تصنيفها إلى وحدات زخرفية هندسية أو وحدات زخرفية طبيعية، ففن الزخرفة يدخل في شتى مظاهر ومستلزمات الحياة اليومية، كالأبنية وقطع الأثاث والأواني والأزياء والنسجيات وقطع الحلي وشتى أنواع الفنون التزيينية التي تميزها. وكل وحدة جمالية هي في حد ذاتها عالم متميز في الحياة، بينما يشكل المجموع العام لهذه الوحدات الجمالية كلاً فنياً موحداً يتقارب فيه الذاتي والعام ليخلق نظاماً جمالياً محكماً بالحبكة في الشكل والجوهر، ومن المؤكد أن مجمل حضارات العالم قد عرفت الزخرفة عبر فنونها المختلفة. أهمية دراسة التراث الشعبي

تكمن أهمية دراسة التراث الشعبي فيما يلي (إيمان أحمد عارف: 2000، ص 445).

أولاً: التوازن بين القيم المادية، والقيم الأخلاقية الإنسانية: تتسم طبيعة العصر الذي نعيشه بالمادية، والتقدم العلمي والتكنولوجي، في ظل فقر القيم الإنسانية، والروحية المعنوية... لا بد للمجتمع المتحضر أن يسير في خطين متوازيين؛ خط يمثل القيم المادية، وخط آخر يمثل القيم الأخلاقية الإنسانية، والرسم البياني البسيط الذي يقارن بين خطي في القرن العشرين. يرينا أن التقدم المادي قفز إلى أعلى الصفحة بينما الآخر يراوح نقطة الانطلاق، وهذا يعني خلافاً واضحاً في أساسيات البنية الاجتماعية.

ثانياً: رواية جانب أو جوانب تاريخ الفكر البشري: إن دراسة التراث تعطينا فكرة أقرب للوضوح عن الفكر البشري، وتطوره عبر الأجيال، وتصور الدراسة كيفية تفاعل الإنسان مع بيئته، وصور هذا التفاعل عبر الزمان من خلال سمات الانتشار والتداول والتراكم التي يتسم بها التراث.

ثالثاً: تدعيم قيم الهوية الوطنية: إن التشابه التراثي بين أبناء الأمة الواحدة حري أن يضفي على القومية مفاهيم إضافية، لشد أزرها، وتثبيت جذورها.

السدو معنى ومفهوما

جذر كلمة سدو باللغة العربية هو (س د و)، وكلمة سدو في اللغة العربية الفصحى تعني: مد اليد نحو الشيء. كما تسدو الإبل في سيرها بأيديها، وتعني الكلمة كذلك ركوب الرأس في السير كما يكون في الإبل والخيل، "والسير اللين" (<https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/>) سدو.

أما في اللهجة السعودية فلها معانٍ مختلفة، فهي عملية نسج الصوف، وهي النول الذي يستخدم، والمنسوجات المحاكاة ذاتها، مثل البُسُطِ والسجّاد، والخروج (وهي التي توضع على ظهور الدواب لحمل الأمتعة)، والفلجان (وهي الأجزاء التي يتكون منها بيت الشعر)، والبجاد (وهي قواطع تقسم بيت الشعر إلى أماكن لكل منها وظيفتها الخاصة)، والخيمة (رمز الملاذ والحمى والأمن في الثقافة البدوية). ويغلب على منسوجات السدو الألوان البيضاء والسوداء ودرجات مختلفة من الأحمر، والبرتقالي، والبني.. وغيرها.

وأكثر الوحدات والأنساق الزخرفية شيوعاً هي المثلثات، والتخطيط (التقليم)، ووحدات متوالية ومتوالدة مؤلفة من أشكال هندسية عدة.

ويحمل السدو في بعض أنواعه تسميات مبهجة تثير في الذهن صوراً حسية واضحة مثل "ضروس الخيل"، و"الشجرة"، و"الضلعة". وتشترك بعض الأنساق الزخرفية تسمياتها من كلمات تدل ضمناً على الخير والوفرة، منها على سبيل المثال "حبوب"، "عويرجان"، وهي كلمة تعني عزق النخيل الذي يحمل التمر ويشبه عنقود العنب (زهرة أحمد حسين علي: 2004، 18، 19).

السدو كحرفة تراثية

هناك عاملان ساعدا في إنجاح مساعي الحفاظ على حرفة السدو من الاندثار، أما "العامل الأول" فيرتبط بالزمن، فلم تبطل الجهات المعنية باتخاذ الخطوات اللازمة تجاه فن السدو، وذلك لأن الإبطاء لمدة عقد أو عقدين من الزمن يساعد على ضياع المهارة الفنية بسبب طغيان أسلوب الحياة المعاصرة على حياة البداوة. وبداية من هنا تتراجع المهارة وتندثر الحرفة. أما العامل الثاني فهو مرتبط بطبيعة حرفة حياكة الصوف، فالمنتجات السدوية منتشرة وكثيرة وتأتي من بقاع مختلفة، وبالتالي وجب لفن السدو الكويتي أن يكون متواجداً على الساحة الفنية والحرفية بالقوة اللازمة لينافس ويحافظ على وجوده " (طيبة، وليد صالح: 2009، 104).

فن السدو كفلكلور نسائي (فريدة عايض الرشيد: 2015، 53، 56)

يعد فن السدو أحد أهم فنون التراث التي تدلل على البدايات الفنية والمعرفية والثقافية، ليس في المملكة العربية السعودية وحدها، ولكن في سائر منطقة الخليج العربي، وبديهيًا فإن هذا الفن لم يظهر فجأة، وإنما تطور تدريجياً مع تطور إدراك الإنسان، مثل القدرة على تشكيل مفاهيم مجردة واستخدام الرمز والتواصل على مستوى متقدم، وتطوير الفكرة القائمة والمتوارثة عن التراث. وكذلك كانت الصناعات الحرفية شأنها شأن سائر أشكال التعبير الثقافي، تتعرض للكثير من التأثيرات الخارجية والضغوط التي يترتب عليها أن الحرفة تتغير من حيث تقنياتها وأشكالها وأساليب إنتاجها.

فيما يعتبر عاملاً الخصوصية والتنوع للعناصر والرموز الزخرفية المستخدمة في فن السدو، هما اللذان يضيفان عليه دلالاته ومغزاه الفني أو التعبيري. ويبلغ علم الأشكال والألوان الذي تطلعنا عليه العناصر الزخرفية لفن السدو مستوى عالياً من النضج الفني بما تتسم به تقنياته ومواده من تنوع، ومع ذلك فإن الأشكال التي يحتويها تنم عن درجة نادرة من الكمال الشكلي، حيث إن فنان السدو قد نجحوا في إتقان الرسم على النسيج، فنقشوا عليه رموزاً معقدة الأشكال، تمثل في مضمونها تعبيراً رمزياً عن موضوعات معينة. كما توصل فنانو السدو إلى ابتكار أشكال لم يسبق لها نظير فبلغوا مستوى رفيعاً من التجريد الشكلي، ساهم في إثراء ما تنطوي عليه تلك الأشكال من خصوبة الخيال، فضلاً عن التكوينات اللونية المستخدمة في بعض القطع التي تزيد عن تسعة ألوان أساسية مختلفة، فضلاً عن مشتقاتها. أما العناصر الزخرفية فهي عبارة عن صور لأشكال ورموز تجريدية لعدد من الكائنات التي توجد في البيئة السعودية، وتم تجريدها واختزالها بأسلوب فطري في صورة أشكال هندسية بحتة، حيث تتواجد الأشكال المجردة في داخل الأشكال المركزية للتكوين وتتشابك معها، وتنشطر وتتوالد لتكون تصميمات فنية تُثري حرفة السدو وتجعل منها فناً ذا مستوى رفيع.

السمات العامة لفن السدو

إن فن السدو في مضمونه يمثل وحدة فنية متكاملة تخدم أغراضاً متعددة، كما يتميز بمفرداته التشكيلية وعلاقتها ببعضها البعض في التكوين الكلي للعمل الفني، بما يحقق الاستمتاع البصري؛ فالتكوينات الخطية في أعمال فن السدو، تختفي فيها بدايات الخطوط ونهاياتها، تأكيداً على أنها تصميمياً مصاغة وفق

قيم التكرار والتماثل والتضافر المحكم بحس جمالي مرهف يتسم بالمرونة، وتتشابك تلك الخطوط في إطار زخرفي محكم تلعب فيه الخطوط والألوان دوراً مهماً في التوظيف الزخرفي.

كما تتميز أعمال فن السدو بشكل عام بدقة الشكل وهندسة العمل ومراعاة النسب والألوان، فيما تتداخل عناصره وتفترق ببساطة وسهولة. كما يتميز فن السدو بالتماسك العضوي الذي يخدم التكوين مع تناغم العناصر، حيث ابتعدت تصميمات السدو عن التعقيد الشكلي والزخرفي، ولجأت إلى التبسيط والتجريد، وفن السدو يتعامل مع الخط والمساحة واللون في آن واحد في تناغم وترابط، بالإضافة إلى التميز والفراة التشكيلية من حيث دقة التصميم والمساحات الهندسية والخطوط الأفقية والرأسية، إنه فن نشأ من العلاقات البصرية التي تقسم العمل إلى مساحات، لتأكيد الصفة الزخرفية في انسجام وتناسق وتوزيع العناصر.

العوامل المؤثرة في فن السدو

يمر فن السدو بخبرات تشكيلية وزخرفية أثناء عملية التنفيذ، ولل فرد دور كبير فيها، فالفنان الشعبي بفطريته يمارس العملية الإبداعية بشكل تلقائي، فهو الشخص الذي يقوم بهذا الإنتاج الفني، ومن الواضح أن له هوية معينة، فالمنتج الفني السدوي لو أعيد تقييمه جمالياً لوجد أنه يحمل مفاهيم علم الجمال، كما أن فن السدو يظهر لنا شخصية المرأة البدوية. حيث احتكرت النساء تلك المهنة، وأصالتها الفنية في اختيار الألوان والإحساس بها، ويعتبر اللون من العناصر الهامة التي يعتمد عليها في صناعة السدو، ويبرز الجانب الجمالي للعمل الفني، ومن هنا كان تجريد الأشكال المختارة وإعادة توظيفها في فن السدو وفق ثلاثة مؤثرات مختلفة هي: ظروف المجتمع وفلسفته، والمواد المستخدمة، وأساليب وتقنية الإنتاج، وذلك من أجل تحقيق التوازن والتألف بين عناصر التصميم، وعملية التجريد.

الشكل والتصميم في فن السدو

يمثل الشكل في فن السدو الصورة الأولية التي تجابه المتلقي بمادة معينة، وهو أيضاً الذي يحمل الأفكار الفلسفية العميقة الكامنة خلف تلك الصناعة التراثية، والشكل في التصميم هو الوعاء الذي يحتوي على المضامين والأفكار ودلالاتها ورموزها. وقد تحددت قيمة الشكل في التصميم، عندما أصبح لغة بصرية لها أبجديتها الخاصة التي تشكل فيما بعد مفاتيح إدراك العمل الفني وتفسيره، والشكل في التصميم غالباً ما يشكل دعوة صريحة للفنان إلى عقل المشاهد وقلبه.

وعند اختيار الشكل التصميمي في فن السدو يجب مراعاة عوامل الفهم والإدراك، ولهذا يتوجب على مصمم السدو أن يخرج تصميمه بطريقة بصرية سلسلة تتميز بسهولة الفهم والوضوح التعبيري، ويجب على المصمم إدراك أن التصميم موجه للآخرين وليس لذاته، وأن قيمة التصميم تُكتسب عن طريق فهم المتلقي فهماً صحيحاً للتصميم، كما أن التصميم في فن السدو يرتبط بالوظيفة، إن الشكل في قيد التصميم لا نستطيع أن نستغله بطريقه منفصلة عن وظيفته، وغالباً ما تحدد الوظيفة أو الأداء قيمة الشكل ودلالاته، فعلى سبيل المثال، وظيفة الطعام والشراب هي التي تحدد شكل الإناء، ووظيفة ومتطلبات السكن هي التي تحدد شكل البناء... الخ، وهنا نستدرك أن قيمة الشكل تتمثل في عملية التنظيم الشكلي للعناصر التصويرية من خط ولون ومساحة ونسبة وتناسب وحركات واتجاهات العناصر داخل التصميم.

والمصمم المبدع هو الذي يعرف كيفية التوصل إلى أفضل العلاقات التي يستثمر فيها الطاقة القصوى للعناصر والمادة ومكوناتها لأجل تحقيق أفضل أداء وظيفي. فالعلاقات بين العناصر في فن تصميم السدو تخضع لمنطق الأشياء وقوانينها. وليس لرؤى ذاتية محددة، وكنتيجة حتمية لعدم القدرة على إقامة علاقات صحيحة بين العناصر، فإن العمل التصميمي لا يفقد وظيفته فحسب وإنما تفقد كل العناصر قيمتها ومسوغات وجودها (أياد حسين عبدالله: 2008، 24)، وبناء العلاقات الشكلية في تصميمات فن السدو تدخل المصمم في مرحلة الإبداع والابتكار، وتؤدي به إلى خلق حلول جديدة من خلال اكتشاف الطاقات

المتجددة للمادة (السدو)، وسبل معالجتها تشكلياً، والتقنيات الحرفية المستخدمة فيها، لأجل تحقيق الغاية الوظيفية المرجوة منها. وتتضح العلاقات في فن تصميم السدو من خلال مجموعتين من العلاقات، وهما:

أ. **العلاقات البنائية:** هي التداخلات في الوحدات النباتية وعناصرها، التي يسعى المصمم لفرضها في التصميم رغبة منه في إحداث طريقة بناء وفق العلاقات التصميمية التالية: التطابق، والتشابه، والتناظر).

ب. **العلاقات التنظيمية:** وهي ما يستخدمه المصمم في العناصر داخل الشكل الواحد للحصول على دلالات ومعان واضحة، وظيفتها الأولى تنظيم عناصر الشكل والحصول على نظام تصميم خاص بطبيعة كل تصميم. وتؤدي العلاقات التنظيمية دوراً مهماً في ترتيب العناصر وتسلسلها بصورة تساعد على الفهم والإدراك والتذوق، وعلى أساس أكثر الأشكال ملائمة وقبولاً للذوق الإنساني الذي يلائم الوظيفة المحددة. وتعد أهم أنواع العلاقات التنظيمية: التماس، والتراكب، والتقاطع (أياد حسين عبدالله: 2008، 41).

فن زخرفة السدو

يُعد فن الزخرفة من الفنون التي تبحث في فلسفة التجريد والنسب والتناسب والتكوين والفراغ والكتلة واللون والخط، والزخرفة في فن السدو تأتي إما في شكل وحدات هندسية أو وحدات طبيعية نباتية، أو أدمية، أو حيوانية يتم تحويلها إلى أشكال تجريدية، ويلعب خيال الفنان وإحساسه وإبداعه دوراً هاماً في خلق العلاقات اللازمة بين الوحدات الزخرفية المختلفة. وقواعد فن الزخرفة، هي الطريق الذي بواسطته وبإتباعه يمكن وضع رسوم وتصميمات وموضوعات زخرفية وطبيعية وهندسية مأخوذة أو مقتبسة من الطبيعة على أسس سليمة من الناحية الفنية والعلمية. وقبل البدء في عمل تصميم ما، يجب على المصمم أن يعرف ويضع في تصوره الذهني إمكانية الخامة التي سيطبق عليها التصميم، والغرض من استخدامها والشكل النهائي لها، بالإضافة إلى مراعاة قواعد النسبة والتناسب للمفردة الزخرفية بما يخص وجودها ضمن التصميم الكلي، لذا فإن من أهم قوانين وقواعد الزخرفة: التكرار بأنواعه وأساليبه المتنوعة، وأيضاً اللون بتوافقاته وتبايناته. والقوانين في فن الزخرفة كثيرة ومتعددة، مما يعطي مجالاً واسعاً للابتكار (محمد عبدالعزيز مرزوق: 1974، 61).

الوحدات الزخرفية لفن السدو السعودي

تتضمن زخارف فن السدو السعودي الكثير من الوحدات التي تتسم بسمات فنية وجمالية، فمنها ما يعتمد على عناصر هندسية، وأخرى طبيعية، أو عناصر تراثية جامدة. ومن هذه الوحدات على سبيل المثال لا الحصر هناك العراقي، والمسجد، والمشط، وعشجرة، والعلايق، والتدخل، والثريا، والوسم، ووسم القبيلة، والتراجي، والمذخر، والزواريق، والدلو، والمقص، والشجرة.. الخ. وهذه الوحدات قد تكون مركبة من أشكال الزخارف سالف الذكر وغيرها من وحدات، وبالمقابل فإن هناك أشكالاً مستقلة ذات سيادة على الوحدة الزخرفية دون مشاركة من العناصر الأخرى تتنوع أشكالها، مما يلزم أن يتم اختيار عينات يمكن من خلالها إجراء عمليات التحليل الفني والجمالي وفق مجموعة من الضوابط والمحددات التي تتصل بالنواحي الجمالية والتشكيلية، ومما سبق فقد قامت الباحثة بتحليل مختارات من الوحدات الزخرفية لفن السدو السعودي، وفيما يلي جدول يوضح تحليل لبعض عناصر السدو (طيبة وليد صالح: 2009، 104). (القحطاني: 2006، 32).

(جدول 1)، تحليل لمختارات من الوحدات الزخرفية لفن السدو السعودي

الرمز	وصف الوحدة	شكل الوحدة
مسجد	هو اختصار لمعنى الإسلام والصلاة. والمفردة قائمة على أساس استخدام المثلث بمتغيرات شكلية مختلفة تنحصر بين خطين أفقيين وتنتهي في الأعلى بشكل دائري.	
عراقي (عراقي)	هو عبارة عن مفردة سداسية غير منتظمة محمولة على مثلثين ناقصي القاعدة ويرتكزان على أحد الزوايا.	
مشط	توجد عدة رموز للأمشاط، ومنها هذه المفردة التي يتركز في المنتصف تكرار منتظم لشكل المعين يحدهما من الأعلى ومن الأسفل خطان مختلفان في السمك.	
عشجرة	مفردة مستمدة من أحد أشكال الحلي وهو الحلق، وهي عبارة عن مثلثين في وضع متعاكس ويتقابلان بشكل معين يحوي معينا آخر اصغر مساحه، وقاعدة المثلث مسننه مما يعطي إيقاعاً يكسر حدة الثبات في المفردة.	
تراجي	مفردة قائمة على شبكية 60 درجة نتج عنها في المركز أشكال معينة ملونة ويحيط به أربعة مثلثات متقابلة.	
علايق بيضاء	تتم المعالجة الفنية هنا استناداً إلى العلاقات الخطية القطرية والأفقية ويحدها من الأعلى والأسفل مصفوفة من المثلثات المتراسة مما يحدث تبايناً بصرياً بين لونين متباينين.	
وسم	معالجة تشكيلية لمساحة مستطيل قائمة على أساس تقاطع محوري للقطرين مما ينتج عنهما أربعة مثلثات متبادلتان بين لونين متضادين تنتزع عليهما ست معينات.	
عين الغدير	مفردة ذات تصميم مفتوح لعنصر المربع مع التبادل بين متضادين من الألوان وتنتهي المفردة من الأسفل والأعلى بمستطيل.	
حنبلي	مفردة هندسية يقوم بنائها التصميمي على العلاقات الخطية لوحدة المعين في مركز المفردة يحده من الأعلى والأسفل خط منكسر تتجمع زواياه على محور رأسي.	
دلة	مفردة قائمة على شكل الدلة كمصطلح يحمل تفاصيلاً شكلية ويرتكز على القمة شكل هندسي قد يكون رمزا لاحدى القبائل.	
نكاكيج	وحدة خطية بسيطة قائمة على التقابل المعكوس مما يحدث علاقة بصرية لتقسيم المساحة مع الإيقاع البصري.	
سفينة	معالجة رمزية لشكل السفينة بأسلوب خطي يحمل طابعاً فطرياً مع التبسيط في العلاقات والتكرار للمساحات مع التنعيم الخطي المتعادل بين الشكل والأرضية.	

الرمز	وصف الوحدة	شكل الوحدة
ثريا	مفردة قائمة على توظيف التراكب المنتظم لوحدة المعين مع امتداد خطي مما يوجد تقسيمات لأشكال معينة متماثلة نتيجة التكرار المنتظم.	
عين الكفة	مفردة قائمة عن التلخيص الخطي للخط الأفقي متقاطعا مع خطوط صغيره أفقية للدلالة على رموش العين.	
إنسان	شكل تجريدي رمزي للإنسان قائما على التوظيف التكراري المتنوع بين الكبير والصغير لمفردة المثلث مما يحقق علاقة متناسبة بين الشكل والأرضية.	
جوزية	مفردة قائمة على التلخيص الشكلي تعتمد على شكل المعين كمحتوى، وتتضمن مجموعات في زوايا الأربعة كل مجموعة مكونه من أربعة معينات صغيرة دلالة على الأرض الخصبة.	
بكيرات	مفردة قائمة على التكرار المتبادل لوحدة المربع في علاقة تباين لوني منتظم وقد تكون الدلالة الرمزية مرتبطة للمعاني الاجتماعية.	
مذخر	مفردة مكونة من تكرارات منتظمة لشكل المعين الثابت بالشكل وقد انتظم بتكرارات متناقصة من الأسفل للأعلى حتى مركز التصميم حيث التكرار المتصاعد.	
الجمال	مفردة لعنصر الجمال بأسلوب تلقائي يجمع ما بين التباين في المساحة الكلية والعلاقات الخطية في الأطراف.	
ماعز	مفردة زخرفية لشكل الماعز يعتمد على العلاقة التكاملية بين المساحة والخط.	
النخلة	مفردة النخلة في صياغة تتسم بالإيقاع الحركي لعنصر الخط مع معالجة قمة النخلة بانكسارات خطية موجزة تؤكد العلاقة الترابطية بين الشك والأرضية.	

الدلالات الرمزية واللونية في فن السدو:

تعتبر المرأة الناصجة من خلال ممارستها الإبداعية الفطرية لفن السدو عن تقاليد فنية عريقة، وقد تحكي من خلال الزخارف عن قصص وروايات لا يعرف ترجمتها إلا من يعرف معنى هذه الرموز. كما أكدت شعار ووسم القبيلة في نسجها، وتمتعت منسوجاتهم بألوانها الزاهية وزخارفها الجميلة حيث إن لهذه الألوان دلالات توحى بها ألوان السدو المرتبطة بالبيئة، كارتباط الأشكال المنسوجة عليها باللون الأحمر يعبر عن الفرح، والأبيض عن النهار، والأسود يوحى بسواد الليل والسكينة والوقار. كما ظهرت مهاراتها وقدرتها على إبداع السدو بتصميمات هندسية وأشكال مستوحاة من البيئة المحيطة بها. ويتضح أن للثقافة دورا كبيرا في عملية تشكيل السدو، حيث تنعكس الثقافة الشعبية على زخارف السدو من خلال الرموز الفنية ذات الدلالات الشعبية المرتبطة بتلك الثقافة.

وقد نجح إنسان البادية في تجسيد المشاعر البشرية في رموز فنية قادرة على استيعاب البيئة المحيطة به وعبر عنها بقوالب فنية، تحولت فيها تعبيراته الفنية إلى رموز، ترسخت عبر الزمن في عقول الناس، وتعرفت عليها الأجيال المتعاقبة. وأضافوا إليها رموزاً أخرى تحمل المزيد من انفعالاتهم وعواطفهم وتفاعلهم مع بيئتهم، فأصبحت هذه الرموز ذات معان لمفردات بشرية وأساطير متداولة، والرمز الفني الدلالي يجتاز مراحل متعددة، فهو يبدأ كعلامة أو إشارة، ثم ينتقل من هذا المستوى إلى الرمز الذي يحمل معنى

وينطوي على مضمون، ثم ينتقل إلى مرحلة أخرى أكثر فاعلية ليصبح رمز فنياً ذا دلالة خاصة داخل العمل الفني.

ف نجد مثلاً في التصميمات الزخرفية لفن السدو مفردات تشكيلية متنوعة قائمة على عدة أشكال منها: المثلث، والمربع، والمعين، والثعبان، والخطوط المتعرجة، والجمل، والعقرب، والمقص، والمبخرة، والمشط، وكتابات، ووسم القبيلة.. وغيرها. وتمثل تلك الرموز أكثر الوحدات البدوية تعقيداً. وهذه الأشكال وغيرها يمكن نسجها، والكثير منها متوارث، ونشاهده مكرراً في العديد من المنسوجات، فمثلاً رمز ضرر الخيل سمي بهذا الاسم لأنه يشبه في شكله الأسنان البارزة، ويستخدم هذا الرمز مفرداً بتكراره كإطار لتصميم حاشية أو قد يضم إلى مجموعة وحدات أخرى ليكون إطاراً لها.

وقد تحوي مجموعة من الرموز معنى الصحراء، وهناك رموز أخرى تعبر عن قصص يعرفها البدو من الماضي المحمل بتجارب قد تحوي صراعاً مع الشكل والخامة والأدوات التعبيرية لتصل بنا في النهاية إلى طراز فريد مميز. كما يلاحظ أن زخارف السدو لا تنحصر ضمن إطار كما في السجاد الشرقي، بل إن زخارفه تمتد متواصلة بلا انقطاع كامتداد الصحراء، وفي حالة وجود حاشية في أطراف بعض المنسوجات البدوية فهي عادة تكون على شكل شرائط عمودية تنسج في حافة السدو وليس في إطار المنسوجة من جميع الجهات.

الإطار العملي

تقوم الباحثة من خلال الدراسة التحليلية لمختارات من فن السدو السعودي باستلهاهم تصميمات جمالية مستوحاة من الوحدات الزخرفية لفن السدو بأسلوب يتسم بالمعاصرة، وذلك لرؤية إمكانية توظيف الوحدات الزخرفية للسدو السعودي، والاستفادة منها في فن أشغال المينا بمجال الأشغال المعدنية في تخصص الأشغال الفنية بالتربية الفنية. وتقوم التصميمات الفنية للمشغولات المعدنية من الناحية الجمالية على منطلقات فلسفية مستوحاة من فلسفة الفنان الفطري صانع السدو في صياغته للزخارف والجمع فيما بينها داخل الإطار التصميمي للقطعة النسجية، مع مراعاة الفروق البينية بين خامة السدو وخامة المعدن كالنحاس الأصفر أو الأحمر، من حيث التقنية، والأبعاد الجمالية والتعبيرية والرمزية للوحدات الزخرفية المختارة، وذلك بهدف التعبير عن فكرة توظيف السدو السعودي في فن أشغال المعادن بأسلوب المينا برؤية معاصرة تتفق مع رؤية الباحثة مما استخلصته بالدراسة والتحليل من الموضوعات الفنية للسدو.

أولاً: المنطلقات الفلسفية والجمالية للتصميمات المقترحة

المنطلقات الفكرية للتصميمات هي المنطلقات التي تكونت للباحثة نتيجة للدراسة النظرية والتحليلية للعناصر الزخرفية لفن السدو السعودي، ودراسة المفردات التشكيلية المكونة لبنية الشكل والتصميم في فن السدو، كالأشكال الخاصة بالحيوانات والطيور والأشكال الأدمية، على مختلف تصنيفاتها الشكلية والأسلوبية، والأشكال النباتية، وأشكال النقوش والوسوم والعلامات.. الخ.

وتسعى الباحثة من خلال المنطلقات الاجتماعية إلى تعزيز الجهود الرامية لترسيخ مفهوم الهوية والانتماء لدى طالب التربية الفنية من خلال إعادة قراءة الموروث الشعبي لفن السدو برؤية فنية تعبيرية معاصرة، ذلك لأن مفهوم الهوية القومية السعودية له من الخصوصية ما يمثل الدافع والميل إلى الشعور بقيمة الوطن، فيما يمثل العمل على ترسيخ هذا النوع من القيم لدى الطلاب، إنما يعبر عن تدعيم القيم النفسية لديهم لكي يصبحوا فاعلين في المجتمع السعودي بفضل البنية الحسية التي تدعم علاقة الفرد بالمجتمع، وهو ما ينعكس بدوره على العمل الفني التشكيلي المعاصر من خلال استحضار قيمة الوطن برموزه وأبعاده فيه.

أما المنطلقات الفنية والجمالية فهي تمثل مجموع الخصائص الفنية والتشكيلية التي تسعى الباحثة إلى صياغتها في التصميمات المقترحة للمشغولات الفنية المعدنية، وذلك من خلال فرض رؤية تصميمية تمثل تقنية المينا عنصرها الأساسي في المعالجة التشكيلية والجمالية، وذلك من خلال صياغة التصميمات وفق

التنفيذ على خامة النحاس الأصفر أو الأحمر أو الذهب أو الفضة، فيما تمثل أشغال المينا على المعادن المختارة مختلف أنواعها، كأشغال المينا الكلوزونيه، والشامبيليقيه، والبلاكاجور، والباستيل، والليموج، والجريزل. على أن يتم ذلك وفق خصائص شكلية في التصميم، نذكر منها:

التسطيح: وذلك عن طريق صياغة رسوم وفق المنظور الثنائي الأبعاد، بحيث يتم إهمال صيغة البعد الثالث في الرسوم للتماهي مع الأسلوب الفني لتصميمات القطع النسجية السعودي.

المعاصرة: ويقصد به المبدأ التشكيلي الذي تعتمد الباحثة في صياغة التصميمات الأولية للمشغولات الفنية المعدنية، من حيث تطور الشكل والمضمون والتقنية وأسلوب المعالجة، وطرح رؤى وأفكار متجددة من خلال نقل التجربة الفنية من ميدان المنسوجات إلى ميدان أشغال المعادن، على أن تبتعد أشكال التصميمات المقترحة عن مفهوم المواءمة الشكلية للمفردات السدوية السعودية المتعارف عليها.

التراكب: وذلك من خلال إحداث علاقات متراكبة من حيث الشكل، ينتج عنها مساحات إضافية يتم العمل عليها بأسلوب المعالجة الجمالية لترديد الألوان أو تغيير التقنية.. إلخ.

المبالغة: ويقصد به المبالغة في استطالة الأشكال أو تصغيرها وفق ما يتطلبه التصميم ليتماشى مع فكر المشغولة المعدنية، والخروج عن مألوفية العلاقات الشكلية في السدو الناشئة عن ترتيب الوحدات الزخرفية وفق صيغ شكلية متوالية ومتوالدة، وذلك بغرض إضفاء روح المعاصرة على المشغولة الفنية المعدنية، فضلاً عن إضفاء بعض الصفات الأسلوبية على العناصر الفنية المختارة للتصميمات المقترحة.

ثانياً: الهدف من التجربة

تهدف التجارب التصميمية التي تسعى الباحثة إلى استلهاها من الوحدات الزخرفية لفن السدو السعودي إلى تكوين رصيد من الخبرة المعرفية والبصرية حول فن السدو السعودي، وإثارة الموضوعات البحثية حول فن السدو من وجهة نظر التربية الفنية، وذلك بغرض إثراء التفكير لدى طلاب التربية الفنية والباحثين والدارسين من جهة، وإثراء المحتوى الفني والبصري والإنتاج الفني بالتربية الفنية، بهدف خلق مناخ إبداعي جديد مبني على الاستلها من الأعمال الفنية بالاتساق مع مبدأ المعاصرة، وذلك لتحقيق حلول فنية مختلفة ومتنوعة للمفردات التشكيلية في شتى المجالات الفنية، واستحداث تكوينات فنية جديدة للمشغولة الفنية المعدنية المعاصرة، وهو ما يؤدي بدوره إلى تحقيق مداخل تجريبية وتشكيلية وتعبيرية وجمالية مستحدثة.

ثالثاً: التجربة الفنية

وفي هذا الإطار تقوم الباحثة باعتماد بعض القيم الجمالية في التصميمات المقترحة للمشغولات الفنية المعدنية المستوحاة من فن السدو السعودي، وذلك في ضوء ما جمعت من بيانات ومعلومات بالإطار النظري للبحث، وتتحدد هذه القيم وفق النقاط التالية:

1. تحقيق ذاتية الفنان وأنماطه الفردية في السياق التصميمي من خلال إيجاد حلول تشكيلية متنوعة للمفردات التشكيلية المستخدمة.
2. إدراك العلاقة بين الشكل والأرضية والاستفادة من التحريفات التي يمكن أن تطرأ على أشكال المفردات والعناصر التشكيلية المستخدمة في التصميم.
3. تحقيق بعض القيم الفنية والجمالية المرتبطة بالشكل من حيث القيم الجمالية والتعبيرية للعناصر التشكيلية المستخدمة، ومراعاة تعددية الحلول التشكيلية لتوظيف العناصر الفنية مع بعضها البعض.
4. إجراء بعض التحريفات الخطية للعناصر التشكيلية بحيث يتوافق التصميم مع الخامات التي ينفذ عليها، والتقنية المستخدمة.

5. تحقيق تقنيات شكلية للعناصر لخدمة الموضوع كالتكبير، والاستطالة، والتصغير، والتكرار، والتماثل، والتراكب، والتنوع من حيث الشكل والمساحة والخطوط الكتورية للعناصر التشكيلية المستخدمة في التصميم من حيث الحركة والسبك والانتقال فيما بينها والخطوط المستقيمة والمتعرجة والمنحنية.

التصميمات المقترحة:

تصميم رقم (1):

شكل (1)

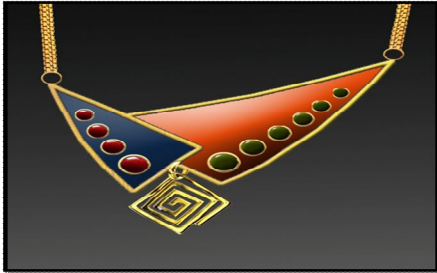
تصميم مقترح لمشغولة معدنية دائرية، تُنفذ بأسلوب المينا، استلهمت عناصرها الأساسية من الوحدات الزخرفية لفن السدو السعودي.



تصميم رقم (2):

شكل (2)

تصميم مقترح لمشغولة معدنية، تُنفذ بأسلوب المينا، استلهمت عناصرها الأساسية من الوحدات الزخرفية لفن السدو السعودي.



تصميم رقم (3):

شكل (3)

تصميم مقترح لمشغولة معدنية، تُنفذ بأسلوب المينا، استلهمت عناصرها الأساسية من الوحدات الزخرفية لفن السدو السعودي.



تصميم رقم (4):

شكل (4)

تصميم مقترح لمشغولة معدنية، تُنفذ بأسلوب المينا، استلهمت عناصرها الأساسية من الوحدات الزخرفية لفن السدو السعودي.



تصميم رقم (5):

شكل (5)

تصميم مقترح لمشغولة معدنية، تُنفذ بأسلوب المينا، استلهمت عناصرها الأساسية من الوحدات الزخرفية لفن السدو السعودي.



النتائج

1. يمكن استلهاً الوحدات الزخرفية لفن السدو السعودي وتطويعها لخدمة التصميمات الفنية للمشغولة المعدنية في التربية الفنية.
2. أظهرت الباحثة من خلال الإطار العملي للبحث أنه يمكن استحداث قيم تصميمية أخرى كالتنوع والاستطالة والتصغير وغيرها في معالجة الشكل الزخرفي المستلهم عن زخارف السدو دون الإخلال بأصالته كما في فن السدو، وهو بدوره ما ساعد في إثراء الإبداع الفني في مجال المشغولات المعدنية بوجه عام وطلاءات المينا على وجه الخصوص.
3. تأصيل عنصر الانتماء للهوية القومية السعودية من خلال التجربة الفنية لدى طالب التربية الفنية، من خلال الاستفادة من أحد مصادر التراث الفني بالمملكة العربية السعودية (فن السدو)، وفق رؤية فنية تشكيلية معاصرة.
4. فن السدو كموروث ثقافي وحضاري له قيم ثقافية واجتماعية وجمالية تشكل في مجملها مصدراً تربوياً، وعلمياً، وفنياً، وثقافياً، واجتماعياً، حيث يعمل فن السدو على إثراء الثقافة الإنسانية، فضلاً عن كونه يشكل قاعدة ثقافية تتطلب الحفاظ عليها لأنها تجمع العديد من خصائص الشخصية السعودية، كما أنه يؤكد على علاقة الثقافة بالهوية الشخصية.
5. الزخارف والمفردات والعناصر التي يتضمنها فن السدو السعودي كأحد المنتجات والحرف ذات الصفة التراثية لها قيمة عالية استثنائية من وجهة النظر الجمالية والتاريخية والفنية والعلمية، والتي يمكن من خلالها تدعيم الشعور بالانتماء والهوية والاستمرارية، وتنمي قيم احترام الذات والثقافات الأخرى والإبداع الإنساني لدى طالب ومتذوق الفن.
6. ينبغي على الفنان عند الاستعانة بموضوعات التراث أن يكون مصدر الرؤية الفنية لديه متحرراً من الأفكار التراثية الجامدة، وألا يصبح التراث مقيداً لأسلوبه الفني ولا لرؤيته الفنية.

التوصيات

1. توصي الباحثة بضرورة نشر الوعي بثقافة وتراث المجتمع السعودي، وذلك عن طريق تناول الفنون التراثية بما تحويه من مفردات وعناصر ورموز وقيم جمالية في الأعمال الفنية المختلفة وفق قيم معاصرة.
2. على الباحث والفنان البحث والتنقيب في روافد التراث الحضاري للمملكة العربية السعودية، واختيار ما يصلح منه وإعادة تمثيله وصياغته تشكلياً وجمالياً بأسلوب يتسم بالأصالة والمعاصرة في التربية الفنية.
3. توفير الدعم لنشر الدراسات الأكاديمية والبحوث العلمية والفنية التي تتناول بالدراسة موضوعات التراث المحلي بالمملكة العربية السعودية، وخصوصاً تلك التي تتناول بالوثيق والتحليل لما لها من أهمية في تدعيم قيم الهوية والمواطنة لدى طالب ومتذوق الفنون.
4. العمل على دعم وتوحيد الجهود الرامية للحفاظ على حرفة السدو في المملكة العربية السعودية خصوصاً، وفي منطقة الخليج العربي بشكل عام، لبناء اتجاهات فلسفية وفنية وجمالية لفن السدو تسهم في دعم وإثراء المحتوى الثقافي السعودي والخليجي على حد سواء.
5. وضع فن السدو على خريطة البحث العلمي وتوجيه الدارسين للفروع والمجالات الفنية التي يمكن الاستفادة من فن السدو فيها من خلال وضعها في تراكيب وتحليلات وصياغات مختلفة لإنتاج أعمال فنية تتسم بالأصالة في مجالات الفنون بشكل عام، وفي مجال المشغولات الفنية المعدنية على وجه الخصوص.

المراجع

1. إِيَاد حَسِين عِبْدَاللّٰه: 2008، فَن التَّصْمِيم فِي الفِلْسَفَة وَالنَّظَرِيَّة وَالتَّطْبِيق، الْجُزْء الْأَوَّل، جَامِعَة الْعُلُوم التَّطْبِيقِيَّة، مَمْلَكَة الْبَحْرِين.
2. زَهْرَة أَحْمَد حَسِين عَلِي: 2004، سَامِي مُحَمَّد وَسِيْمِيَاء التَّجْرِيد، الْمَوْرُوث الشَّعْبِي الْكُوَيْتِي مَلْهَمًا، مَرْكَز الْبَحْث وَالدِّرَاسَات الْكُوَيْتِيَّة، الْمَنْصُورِيَّة، الْكُوَيْت.
3. عِبْد الْغَنِي الشَّال: 1984، مِصْطَلَحَات فِي الْفَن وَالتَّرْبِيَّة الْفَنِيَّة، عِمَادَة شُؤْن الْمَكْتَبَات، جَامِعَة الْمَلِك سَعُود، الرِّيَاض، الْمَمْلَكَة الْعَرَبِيَّة السَّعُودِيَّة.
4. الْقَحْطَانِي: 2006، دَلِيل بَنْت مَطْلُوق بِن شَافِي، السَّدُود وَالحَيَاكَة التَّقْلِيدِيَّة فِي الْمَمْلَكَة الْعَرَبِيَّة السَّعُودِيَّة- دِرَاسَة تَرَاثِيَّة فَنِيَّة، وَزَارَة التَّرْبِيَّة وَالتَّعْلِيم، وَكَالَة الْأَثَار وَالمَتَاحِف، الطَّبْعَة الْأَوَّلَى، الرِّيَاض، الْمَمْلَكَة الْعَرَبِيَّة السَّعُودِيَّة.
5. مُحَمَّد الْحَدَاد وَآخَرُونَ: 1987، تَرَاث الْبَادِيَّة، مَقْدَمَة لِدِرَاسَة الْبَادِيَّة فِي الْكُوَيْت، تَقْرِير أَعْمَال نَدْوَة تَرَاث الْبَادِيَّة، بَيْت السَّدُود، بِالتَّعَاوُن مَعَ جَامِعَة الْكُوَيْت، تَقْدِيم: أَحْمَد أَبُو زَيْد، إِشْرَاف: أَلْطَاف الصَّبَاح.
6. مُحَمَّد حَمَاد وَآخَرُونَ: 1987، تَرَاث الْبَادِيَّة، بَيْت السَّدُود، الْكُوَيْت.
7. مُحَمَّد عِبْد الْعَزِيز مَرْزُوق: 1974، الْفَنُون الزَّخْرَفِيَّة الْإِسْلَامِيَّة فِي الْعَصْر الْعُثْمَانِي، الْهَيْئَة الْمِصْرِيَّة الْعَامَّة لِلْكِتَاب، الْقَاهِرَة.
8. مَحْمُود الْبَسِيُونِي: 1984، أَسْرَار الْفَن التَّشْكِيلِي، الطَّبْعَة الثَّانِيَّة، عَالَم الْكِتَاب، الْقَاهِرَة.
9. إِيمَان أَحْمَد عَارِف: 2000، الرُّسُوم الشَّعْبِيَّة وَتَوْظِيفُهَا فِي التَّصْوِير الْجِدَارِي الْمَعَاوِر، رِسَالَة مَاجِسْتِير، غَيْر مَنْشُورَة، كَلِيَّة الْفَنُون الْجَمِيلَة، جَامِعَة حَلُوان.
10. طَبِيَّة وَلِيد صَالِح: 2009، أَسَّس تَصْمِيم الشَّكْل فِي زَخَارِف السَّدُود كَمَصْدَر لِّلْتَصْمِيمَات الزَّخْرَفِيَّة، رِسَالَة مَاجِسْتِير، غَيْر مَنْشُورَة، كَلِيَّة التَّرْبِيَّة الْفَنِيَّة، جَامِعَة حَلُوان.
11. فَرِيدَة عَايِض الرِّشِيدِي: 2015، الْقِيَم التَّصْمِيمِيَّة فِي أَعْمَال الْفَنَان سَامِي مُحَمَّد كَمَصْدَر لِإِثْرَاء التَّصْمِيمَات الزَّخْرَفِيَّة "دِرَاسَة تَحْلِيلِيَّة"، رِسَالَة مَاجِسْتِير، غَيْر مَنْشُورَة، قِسم التَّصْمِيمَات الزَّخْرَفِيَّة، كَلِيَّة التَّرْبِيَّة الْفَنِيَّة، جَامِعَة حَلُوان.
12. <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/> سَدُود

الموسيقا في الفكر الإسلامي بين التحريم والتنظيم

داليا صبري حسين، قسم الموسيقى، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن

تاريخ القبول: 2018/11/29

تاريخ الاستلام: 2018/3/6

Music between Prohibiting and Organizing in Islamic Thought

Dalia Sabri Hussain, Music Department, Faculty of Art And Design, Jordan University, Amman, Jordan.

Abstract

This study discusses the relation between Islamic theology and music in the Arab World; it revolves around the position adopted by most clergymen and sharia judges in considering music as forbidden, which reflects negatively on the overall role of music socially, professionally, and religiously.

The researcher used the historical descriptive approach to collect the data of this study, and reached several conclusions; the main finding that Islamic thinkers used music in religious and secular practices from the early Islamic era, with variations among scholars in the interpretation of Sharia texts of Holy Quran and Prophets' Sunna regarding the permission of practicing musical activity. Some scholars did not differentiate in their compilations between the musical practices of singing and playing musical instruments, and this resulted in variation in the derived provisions.

Keywords: music, Islamic ideology, organising, prohibiting.

الملخص

تناقش هذه الدراسة علاقة الفكر الإسلامي بالموسيقا في العالم العربي، وتتمحور إشكالياتها في أن الموقف الذي يتخذه معظم رجال الدين والقاضي بتحريم الموسيقى يؤثر سلباً في دورها العام على الصعيد الاجتماعي والمهني والديني. وقد استعملت الباحثة المنهج الوصفي التاريخي لجمع المعلومات في هذه الدراسة. وتوصلت إلى عدة نتائج أهمها ثبوت استعانة المفكرين الإسلاميين منذ صدر الإسلام بالموسيقا في الطقوس الدينية وبعض الطقوس الدنيوية، وتضارب تفسير الفقهاء للنصوص الشرعية من آيات قرآنية وأحاديث نبوية شريفة ذات صلة بحكم ممارسة النشاط الموسيقي، وعدم تفريق بعض الفقهاء في مصنفاتهم بين أنواع الممارسات الموسيقية من غناء وعزف على الآلات الموسيقية وما تبع ذلك من تباين في الأحكام التي استنبطوها.

الكلمات المفتاحية: الموسيقى، الفكر الإسلامي،

تنظيم، تحريم.

مقدمة

ازدادت في الآونة الأخيرة الدراسات التي تناولت الموسيقى وعلاقتها بالأديان. كدراسة (المدني، 2014)، بعنوان الموسيقى الدينية جماليات التواصل والتعبير الموسيقي عند الشعوب. وفيها تحدث الباحث عن دور الموسيقى في الحياة الاجتماعية والدينية للشعوب التي نزلت عليها الديانات السماوية الثلاث من يهودية ومسيحية وإسلامية، وكيفية تفاعل الأجيال المتعاقبة مع النصوص الدينية التي تعرضت لذكر الموسيقى في هذه الديانات. كما تعرض الباحث للحياة الموسيقية للشعوب التي تدين بديانات غير سماوية كالبودية والهندوسية. وهناك دراسة (بنحدو، 2010) بعنوان مدخل إلى تاريخ موسيقا الأديان، التي تناول فيها الباحث العلاقة الجدلية التي تربط بين الموسيقى كظاهرة وجدانية وعلم وبين الإنسان كروح وجسد. وبين أن للموسيقا دورا مهما في جميع المنظومات الدينية، وسلط الضوء على ارتباط الموسيقى والدين في تبليغ الشعائر الدينية، وما قاد إليه تزمّت بعض المتدينين من طرد الموسيقى ونشونها بطريقة مشوهة. كما تذكر دراسة (الشريف، 2003) بعنوان التغمي بالقرآن وعلاقته بالأنغام، تناول الباحث موضوع التغمي بالقرآن، وبحث في أصل حصول الخلاف في مسألة قراءة القرآن بالأنغام وكيف تؤثر التلاوة في القلوب إذا كانت مؤداة بالشكل الصحيح، ثم عرض رأيه الخاص الذي استقاه من خلال الأدلة المختلفة وتوصل إلى أن قراءة القرآن بالأنغام مسألة حتمية.

والمتتبع لهذه الدراسات يجد أنها توفر الخلفية التاريخية لنظرة الأديان السماوية الثلاثة للنشاط الموسيقي بشكل عام، وطبيعة تعاظم الدين الإسلامي الحنيف مع النشاط الموسيقي على وجه الخصوص، وارتباط بعض الشعائر والطقوس الإسلامية بالموسيقا ومن أهمها تجويد القرآن الكريم. كما وفرت هذه الدراسات معلومات متنوعة عن طبيعة الدور الاجتماعي الذي تقوم به الموسيقى بالتعبير عن مكونات الشعوب المختلفة وتمايز شخصياتها الثقافية،

من هنا جاءت أهمية هذه الدراسة التي تحاول أن ترصد تاريخ توظيف الموسيقى لخدمة الطقوس الدينية لدى العرب قبل الإسلام وكيف انتقل التوظيف إلى الطقوس الدينية الإسلامية بطريقة سلسلة أجازها الرسول (صلى الله عليه وسلم) بشكل عام. وتلقي الضوء على إشكالية هامة لا زالت تعيق اندماج ممتهمي الموسيقى ومحبيها في العالم العربي خصوصاً والإسلامي عموماً في الحياة الثقافية والاجتماعية بشكل مؤثر وإيجابي، وهذه الإشكالية هي الموقف الديني الرافض للنشاط الموسيقي بشكل عام وما يشمله ذلك من تحريم لاستعمال الآلات الموسيقية عدا الدفوف وتحريم تعاظم الغناء لخدمة أهداف مدنية ترفيهية. وتهدف هذه الدراسة إلى إثبات أن الممارسات الموسيقية ليست محرمة قطعاً في الدين الإسلامي إنما حدث التباس في ماهية القدر المسموح به من التفاعل بين النشاطات الاجتماعية المختلفة والطقوس الدينية وبين الموسيقى، حيث أن الفكر الإسلامي استعان بالموسيقا في تنفيذ بعض الطقوس الدينية التي توصف بالجماعية حيث يوجد فيها عنصر التفاعل بين الفرد والمجتمع المحيط مثل تقليد الأذان لإقامة الصلاة وتجويد القرآن الكريم والذي تمثل قراءته ركناً من أركان الصلاة، وقد تم ذلك في بداية الدعوة الإسلامية وبموافقة الرسول (صلى الله عليه وسلم)، فهذه الطقوس التعبدية تخاطب جميع المسلمين وهي بالأهمية بحيث لا يمكن التلاعب في كفاءتها، وتوظيف الأصوات التي تجيد أداء النغمات الموسيقية فيها دليل على فاعلية الموسيقى وأهميتها.

أولاً: دور الموسيقى في الحياة العامة في العالم العربي

تاريخياً، نلاحظ في المجتمعات العربية – الإسلامية، أنه خلافاً للدور المهم الذي كان تلعبه الموسيقى في بناء ثقافة الإنسان ومعارفه وأخلاقه، وحضورها كمظهر اجتماعي مهم في الأفراح والمآتم والحروب. بقي الموقف من الموسيقى على الدوام، متأرجحاً بين سلسلة من المشاعر والمفاهيم المتناقضة من مقدس إلى شيطاني (قطاط، 2014، ص 13-14). ونحن في هذا البحث في صدد التعرف على الواقع الذي يحيط

بالظاهرة الموسيقية في العالم العربي بشكل عام بثقافته الإسلامية المميزة له، وما ينطوي عليه واقع الحال من تحديات تواجه تطورها وفعالية دورها، وهل لعب الموقف الديني الرافض لها دور الصدارة في تهميشها أم كان الوضع الاجتماعي أم طبيعة تعاطيها كمهنة بحد ذاتها.

والموسيقا كمصطلح يدل على العلم الذي يختص بتنظيم العلاقة بين الأصوات والسكتات الصادرة عن الحنجرة البشرية أو الآلات المصنعة بحيث تتألف هذه الأصوات وتشكل ألحاناً تعبر عن مشاعر وثقافة منتجيها، وكلمة الموسيقا يونانية الأصل وترجع إلى اسم إحدى الإلهات اليونانية.

1-1 دور الموسيقا في الإطار الاجتماعي

لعبت الموسيقا مع الغناء والرقص أدواراً أساسية في حياة الإنسان الاجتماعية منذ أقدم العصور، وكان النشاط الموسيقي حاضراً بوضوح في المناسبات الاجتماعية المتنوعة كوسيلة للتعبير عن الذات والتواصل بين الآخرين. إلا أن الكثير من الشعوب اتخذت موقفاً مثيراً للدهشة من الفن الموسيقي دون غيره من الفنون ليصبح الأكثر جدلاً بينها، فأمنت بعضها بالقوة السحرية للموسيقا وقدرتها على التأثير على الأرواح الخفية الشريرة والخيرة، فاستغلته بعض الشعوب في طقوسها الاجتماعية والدينية، بينما اتخذت بعضها موقفاً رافضاً للموسيقا واعتبرتها إغواء من الشيطان لجعل الروح مستعبدة للأهواء الدنيوية والمتع الحسية في معارضة للقيم الدينية والخلقية، لخلق هذا الموقف صراعاً بين القوى الفكرية التي نادى بعضها بعدم المبالغة في رفض الموسيقا مبينين كيف أنها لا تثير في القلب ما ليس فيه. وفي المقابل، تجاوز عدد من المختصين مثل هذا المنحى برمته، فركزوا على الجانب المنطقي وفيزيائية الأصوات الموسيقية وتحديد النسب الرابطة بينها معتمدين مساراً طبيعياً رياضياً وتجريبياً في نفس الوقت (قطاط، 2014، ص 11).

ومن الصعب تحديد الوقت الفعلي لبداية ظهور النشاط الموسيقي لدى كل شعب من الشعوب، لكن يمكن تصور ما كانت عليه موسيقا تلك الشعوب بالرجوع إلى موقعها الجغرافي، والأخذ بعين الاعتبار التحولات التي طرأت على تواريخها والتمازج الثقافي مع غيرها (محمود، 2005، ص 17).

وبما أن الشعوب متباينة في الخصائص والطباع، نجد أن تنوع الأنظمة الموسيقية يعكس بوضوح الفوارق الطبيعية بين المجموعات البشرية في السلوك والأذواق، والتي لا تعود إلى الوراثة وحدها بل سببها المناخ والواقع الجغرافي للمجموعات المختلفة، لذا فإن الموسيقا تعكس الجمال المتناغم للكون وتعمل كمرآة تعكس بواطن النفوس، مما يدفع الإنسان للسعي وراء التوازن الروحي والفلسفي، فيهدب رغباته ليعمل على خلق تناغم داخلي بين القوى المتناقضة لروحه (قطاط، 2014، ص 13).

وهذا ليس بالمستغرب كون الموسيقا تمثل الفن الوحيد القادر بأشكاله ومضامينه على التعبير عن المكنونات البشرية، التي لا يستطيع أن يصل إليها أي فن من الفنون. فهي قادرة على الغور في دواخل الإنسان، ومخاطبة روحه، وذلك باعتمادها على آلات أبرزها الحنجرة البشرية، والآلات المصنوعة، التي لم تكن إلا تقليداً لهذه الحنجرة الطبيعية. وهي لا تقتصر على عكس ظواهر العالم الخارجي فقط، لأن لها قدرة كبيرة على توحيد شعور الناس، خصوصاً إذا استهدفت الجيوش والطوائف الدينية (بنحدو، 2010، ص 16-17).

ولا شك بأن الفن الموسيقي الألي والغنائي الجيد يعطي انطباعاً عن مدى التقدم الفكري والاجتماعي، فالأغنية أو المقطوعة التي تنتمي إلى أي عصر كان تعرض لمميزات معينة لاحتراف ملحنها وشاعرها ولنظام تفكيرهما وخبرتهما وما اكتسبا من أحاسيس وانطباعات. وعلى ذلك فإن هذه الأعمال تمدنا كمستمعين بتلك المعاني والأحاسيس وتنقل إلينا من خلال الاستماع هذه الخبرات التي تمدنا بنظرة أكثر شمولاً للحياة بما تتضمنه من لحظات مرح وسعادة، وأسى وألم (عيد، 1993، ص 215).

وبما أن الموسيقى لغة ذات لهجات متعددة تلتقي كلها في نقاط أساسية عامة، نجد أنه عند الحديث عن الموسيقى العربية بأنها تختلف عن بعضها بعضاً باختلاف بلدانها، فمثلاً هناك اختلاف واضح بين موسيقا لبنان ومصر والسودان مع أن الأقطار الثلاثة عربية. ونحن هنا سنتحدث عن الموسيقى العربية كنظام موسيقي يميز الشعوب العربية بشكل عام، وسنأخذ العوامل المشتركة التي تشترك فيها جميع لهجاتها. وعند الاستعراض السريع لتطور الموسيقى العربية نجد بأنها بدأت غنائية الطابع، حيث كان الحدا هو أول نوع غنائي عرفه العرب الأوائل سكان شبه الجزيرة العربية، ثم تطورت أشكال الغناء وتطورت معها صناعة اللحن والإيقاع حتى استقر طابع خاص للمقامات العربية. وكان لكل عصر قواله المميزة التي ترتبط بالفكر والمجتمع والتقاليد والسياسة والنظام والدين السائد فيه. ومع تطور الغناء تطور التذوق الموسيقي والجمالي. وتطورت صناعة الآلات ونوعياتها، وكان للأغنية الشعبية النصيب الأوفر من هذا التطور، وافتقرت أغنية الريف الجبلي عن أغنية المدينة في بعض البلدان العربية، وقد حافظت الأولى على أصالتها وتراثها القديم، وأصاب الثانية التلوين المختلف، وبقيت الموسيقى - ماضياً وحاضراً - من الأمور الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها في حياة المجتمع العربي والإسلامي عموماً، ومع أنها تلعب دوراً مهماً في بناء ثقافة المجتمع العربي بما تقدمه من وسائل للتعبير والتواصل الاجتماعي في العديد من المناسبات كالأفراح والمآتم والحروب، ما زال الخوف من الموسيقى قائماً عربياً، فعندما نتذكر الموسيقى العربية نتذكر معها مباشرة الكلمة الملحنة، واليد المصفقة وهز الجسد، فالقبول بها يتطلب بنيناً نفسياً قادراً على تقبل الاختلاف والتماسك من الداخل (محمود، 2005، ص 138).

ويذهب البعض إلى اعتبار الموسيقى ظاهرة غريزية تولد مع الإنسان وتسكن جسده، لكن موقف بعض الديانات الذي يرفض كل ما هو موسيقي لعب دوراً في تحجيمها والتأثير على دورها الاجتماعي، فيرى الباحث إبراهيم محمود بأن الكثير من الموسيقى محرم سماعه ليس لأنه حرام، وإنما لأن فيه اكتشافاً للمظاهر الروحانية والغيبية، فيقول: نحن نصغي إلى الموسيقى بكلية أجسادنا، وغرائزنا لا تنفصل بدورها عن ذلك. فلا عجب بأن الحيوان يطرب لسماع صوت ما، لأن جسمه يشكل كلاً واحداً، فيندفع في أداء حركة معينة مأخوذاً بذلك الصوت كلياً، أما نحن فنحتاج إلى الكثير من الجهد والوقت لنؤدي ذلك، فالإصغاء والأداء للحيز الانفعالي للموسيقى والهيجان الذي يملك الجسد يؤدي في حالته العميقة إلى فقدان السيطرة على كياناتنا، فهو بمثابة طلاق للعقل والاحتماء بالغريزة وهذا ما تتفاداه بعض الديانات بشكل عام (محمود، 2005، ص 51-52).

2-1 دور الموسيقى في الإطار المهني

تعاني معظم الأوساط الموسيقية العربية حالياً من قطيعة بين العلم والعمل، ومن تدهور أخلاقي وفني على مستوى الكلمة واللحن والأداء كذلك الصورة بحكم انتشار وسائل الإعلام السمعي والبصري وعلى رأسه استعمال الفيديو كليب مما زاد في الشعور المزدوج الذي يجمع بين العداء والانبهار تجاه الفن والفنانين، وأصبح الالتزام بالإسلام وسماع الموسيقى وكأنهما ضدان لا يجتمعان في قلب مؤمن (قطاط، 2014، ص 21-22).

ويسود الاعتقاد عند الباحثين أن الجهل عند بعض المتخصصين في الحقل الموسيقي هو السبب في تدهور الموسيقى العربية الحاضرة وإساءة الظن بهذه الموسيقى، بل لعله كان سبباً بارزاً في خلو ميداننا الموسيقي من العبقريات الفنية، لأن الفكر الراقى والواعي هو الذي يوجه الفن المتقدم ويخلق العبقرية الموسيقية. كما يلاحظ أن الموسيقى كمهنة لا تحظى بالكثير من الاحترام في العالم العربي، حتى إن البعض يعتبر ممتنيتها ليسوا سوى مستطربين يمارسونها كصناعة طارئة تستعمل "حين اللزوم. ففي الماضي كان الموسيقي العربي يسير حسب فطرته، وقد تقوى هذه الفطرة وذلك بالتردد على مجالس الغناء ومرافقة المتقدمين من أهل الصناعة ثم الاشتغال في أدوار ثانوية في الفرق الموسيقية، حتى إذا بلغ أشده، وأصبح له

"تخت" تقدم للغناء وأخذ يردد ما حفظ ولا يحمل من هذه العدة إلا صوته البارح وحفظه، وذوقه في اختبار الأنغام المناسبة، والخروج عن النغم الأصلي للأغنية والعودة إليه ببراعة. أما اليوم فنحن نعيش عصر الآلة، وأصبح الإنسان يسعى إلى مجازاة الآلة في إيقاع حركاتها ودقتها بأسلوب حياته ومبادئه. وساعدت الآلة الفنان المعاصر أن يتقن الشكل أكثر مما يعتمد على الإلهام. وتحول النسيج الموسيقي إلى خيوط معمارية هندسية مصممة بحذق وبراعة، ولم تعد المقامية هي الضرورة الأولى في التعبير العميق عن العواطف النبيلة وتحول التأليف الموسيقي إلى علم التأليف (عيد، 1993، 217).

ولدرء شبهة العشوائية والفوضوية التي تلاحق الموسيقى كمهنة تجدر الإشارة إلى أن علاقة الموسيقي بالموسيقا سواءً بالتأليف أو بالأداء لا تعتمد على الفطرة والتجربة فقط، حيث يرى العلماء بأن دارس الموسيقى بحاجة إلى استعداد عقلي رياضي معين وقدرة على التفكير وتصور الأشياء في صورة نسب وأبعاد وكميات وضغوط (محمود، 2005، 25). وتتمثل العلاقة بين الموسيقى والعلوم الصحيحة في خضوع عدة جوانب طبيعية من الألحان الموسيقية إلى البحث العلمي واستخراج قواعد لضبطها ولمعرفة حقيقتها لتفسير العلاقات بين الأصوات الموسيقية من حيث اتفاقها وتنافرها ومدتها وتنظيم قوانين التأليف الموسيقي (الجميل، 2014، 71).

إن المتابع لوضع الموسيقى كمهنة عبر التاريخ العربي يجد أنها استعملت بشكل متداخل مع مهن أخرى كالطب وذلك حال العديد من الشعوب، فمثلاً أدرج العالم الطبيب أبوبكر الرازي (864-923م) وكان موسيقياً وعازفاً على العود - فائدة الموسيقى في شفاء الأمراض وتسكين الألم، واعتمادها في العلاج الطبي وأوصى بها كأسلوب مهم من الأساليب علاجاً للأمراض النفسية والعصبية والعقلية (محمود، 2005، 84 - 85).

ويجد المتأمل في كتاب تأثير الموسيقى في الإنسان والحيوان، لابن الهيثم العالم الفيزيائي الموسوعي (965-1040م) الذي يمكن اعتباره مؤسس علم النفس التجريبي. يجد إشارات إلى إمكانية استعمال الموسيقى في المعالجة النفسية، وما لها من دور مهم في مداواة الآلام الجسدية. وكتابه هذا يعد أقدم مخطوطة تتعامل مع تأثير الموسيقى على الحيوانات. وقد درس الغرب هذه الظاهرة حتى أفردوا لها اختصاصات قائمة بذاتها منها "علم موسيقا الحيوان" (Zoomusicologie) وحتى الجماد من خلال "علم الأحياء الموسيقي" (Biomusicologie). (قطاط، 2014، 15-16)

ولكن خصوصية الموسيقى كمهنة تتميز في كونها تحتاج إلى الموهبة أو الاستعداد الذي يتم صقله بالمراس والمعايشة الطويلة، فلا يمكن أن يقاس مستوى الاحتراف المهني بمقاييس محددة مادية الطابع؛ لذلك من الصعب أن يتوجه الشخص إلى امتحان الموسيقى في وقت متأخر من حياته حيث أن الدراسات أثبتت أن الطفل الذي ينشأ في أسرة تعنى بالموسيقا أو أتيحت له فرصة تعلمها يشب وهو أكثر استعداداً لتذوق الموسيقى، وفهم نواحي الجمال فيها، وأقدر على الالتزام بالإيقاع من طفل آخر لم تتح له الظروف نفسها، مع أن الطفلين قد يكونان مستعدين بفطرتهم لتذوق الجمال الموسيقي. (عيد، 1993، 215)

وحتى تتركز أهمية التنشئة الجيدة في تحسين مستوى الاحتراف والمهنية الموسيقية، يجب تفعيل دور المؤسسات التعليمية، ومع أن مؤسسات التعليم الموسيقي المتخصصة قادرة - إلى حد ما - على أن تضطلع بنشر المعرفة الموسيقية من وجهتها العلمية والنظرية، فإنها تبقى -لمحدودية انتشارها ولطبيعتها التخصصية- محصورة الفائدة في المنخرطين فيها، فتبقى غير ذات جدوى بالنسبة للفئات العريضة من المجتمع (عبد الجليل، 2014، 34).

ولحل هذه المشكلة ينبغي العمل على إقرار مادة (التربية الموسيقية) في البرامج التعليمية والارتكاز على سائر مقومات الموسيقى العقلية منها والعضلية والجمالية؛ فإنها رياضة للروح وتغذية للوجدان، مثلما أن

الحركات الرياضية تربية للبدن، وأن العلوم تربية للقوى العقلية. كما أن إقرار مادة (التربية الموسيقية) في أسلاك التعليم هي في الحقيقة دعوة لتهذيب الميول الفطرية الموسيقية لدى الفرد، وتنمية ذائقة الفنية، وتجاوز العفوية والعشوائية، وإدماجها في سياق الأنشطة الرامية إلى خدمة المقاصد التربوية من أجل أن تحتل موقعها من بين المقومات الثقافية التي تميز كل مجتمع (عبد الجليل، 2014، 35).

ولتحسين وضع ممتلني الموسيقى أن الألوان لتجاوز العقد التي تكبل أذواقنا وأحاسيسنا، والتي لا علاقة لها في واقع الأمر بالمادة الموسيقية ذاتها، بل بسبب ممارسات بعض مستعمليها ومستغليها، كما أن الألوان لأن يفتنح المسؤولون وصناع القرار العرب -بما في ذلك أصحاب الأموال- بأهمية دور الموسيقى والثقافة بشكل عام في صون الهوية ودفع عجلة النمو والتقدم، على أن يشمل هذا الموسيقى العربية لا الغربية التي نراها تحظى بالأولوية في بلادنا على حساب الموسيقى المحلية التي يزداد تهميشها وتشويهها يوماً بعد يوم، بحجة التطور والانفتاح على العالم (قطاط، 2014، ص 21-22).

3-1 الموسيقى في الإطار الديني

يؤمن معتنقو الديانة الإسلامية بأن دينهم جاء متمماً وخاتماً للشرائع السماوية ويعترفون بالكتب السماوية التي سبقت القرآن الكريم، وهنا يحدث بعض الالتباس عند الدارسين للدين الإسلامي أو المعتقدين به، فمن المعروف أن القرآن الكريم تضمن مواضع كثيرة تدل على تعرض الكتب السماوية من تورا وإنجيل إلى التحريف والعبث، ولا يجد الباحث إشكالاً في ذلك حيث أن التورا والإنجيل لم تجمعا في وقت نزولهما وهذا مثبت تاريخياً، وكونهما قد تعرضتا للتحريف لا ينفي بقاء بعض النصوص التي يمكن الاستدلال بها لتبيان موقف الديانات السماوية التي سبقت الإسلام من الموسيقى، وتوفير تسلسل تاريخي لتعاطي الفكر الديني السماوي مع الظاهرة الموسيقية.

3-2-1 الموسيقى في الديانة اليهودية

تولي اليهودية وهي أولى الديانات السماوية المعترف بها في المنطقة مكانة كبيرة للموسيقى لأنها ديانة مدعمة موسيقياً تعتبر الموسيقى من ركائزها المعتقدية، فقارئ التورا للهولة الأولى، يعتقد أنها وضعت لإبراز مكانة الموسيقى. إن لا يمكن الفصل بين الاثنين؟ (محمود، 2005، ص 57).

تضمنت التورا أو العهد القديم نصوصاً كثيرة تتناول الحديث عن الموسيقى، وإبراز قيمتها القوية في الوصول إلى الله بالتعب من خلالها ومناجاته بها، عكس العهد الجديد أي الدين المسيحي الذي كانت النصوص التي تتحدث فيه عن الموسيقى قليلة، فعلى سبيل المثال نجد في سفر التكوين: 21.4 فقرات تقول: "واسم أخيه يوبال كان أباً لكل ضارب بالعود والمزمار" وبذلك ينسب اختراع الآلات الموسيقية عامة سواء كانت وترية أم نفخية إلى يوبال بن لامك حفيد آدم عليه السلام، وفي سفر أخبار الأيام الثاني 5:12 والذي جاء فيه "واللاون المغنون أجمعون أساف وهيمان وبنوهم وأخوتهم لابسون كتاناً بالصنوج والرباب والعيان واقفين شرقي المذبح ومعهم من الكهنة مئة وعشرون ينفخون في الأبواق" وكان يتم ترتيل المزامير اليهودية إما انفرادياً أو من خلال التبادل الصوتي بين المنشد المنفرد ومجموعة المصلين، ولم تكن القراءة للعهد القديم إلا تنغيماً بسيطاً. وفي ذلك كله، كانت تستعمل جمل موسيقية لحنية بسيطة جداً، وحوالي القرن السادس تطور دور المنشد الديني - حزان - الذي أصبح يقوم بعملية تلحين كلمات الترنيمة إلى جانب إنشادها، حيث تميز أسلوب الإنشاد بالارتجال وكثرة التمجعات والزخارف اللحنية، وفي غياب طريقة للتدوين كانت تورث الألحان، من خلال النقل الشفهي (بنحدو، 2010، ص 76).

ومع أن اليهودية كديانة شجعت الموسيقى وسمحت بتواجدها على الصعيد الديني وبالتالي الديني، إلا إن الحديث عن موسيقى ذات صفات وملامح خاصة يمكن تسميتها بالموسيقى اليهودية يطرح مشكلة حقيقية، تتجلى في افتراض أن كل اليهود لهم بالفعل موسيقياً واحدة ذات هوية تميزها عن موسيقياً باقي الأمم، فبعد

تفرّقهم في الأرض، من المؤكد أنه لا يمكننا الحديث عن موسيقا يهودية، بل نجدهم ورغم حفاظهم على دينهم وانزوائهم على شكل مجموعات، نجدهم -كذلك- انصهروا في موسيقات الشعوب التي عاشوا فيها وتعايشوا معها (بنحدو، 2010، ص 72).

ونجد هذا الالتباس واضحاً في التعريف الذي أعطاه كورت زاكس (Cort Zacks) وهو أحد أساتذة الموسيقا الإثنية البارزين خلال المؤتمر الأول للموسيقا اليهودية الذي انعقد في باريس عام 1957، وقال فيه أن الموسيقا اليهودية تشمل الموسيقا التي يلحنها اليهود لليهود باعتبارهم يهوداً. لكنه لم يتحدث ولم يشرح بتفصيل مدى يهودية النص الموسيقي، وما معنى اليهودية باعتبارها هوية، واقتصر على أصل الشخص ودينه ليكون منتجاً الفني يهودياً. مما يفتح الباب لحرية وفوضوية استقطاب، إن لم نقل سرقة الهوية الموسيقية للشعوب الأخرى، فمثلاً هل يمكن اعتبار الطقائيق الشرقية للموسيقار المصري داود حسني موسيقا يهودية، رغم أنها ذات ألحان عربية؟ (بنحدو، 2010، ص 73).

ولتوضيح المسألة بشكل واقعي، يقول العالم والمؤلف الموسيقي الأمريكي اليهودي (هوجويزجال): "إن الموسيقا تختلف من جماعة يهودية إلى أخرى، ومن مرحلة تاريخية إلى أخرى، ولم تعبّر إلا عن العادات والثقافات السائدة في حضارات الشعوب المحتضنة، ويضيف الباحث جمال الدين بنجدو أنه لاحظ أن نسبة اقتباس اليهود من الشعوب التي عاشوا معها أو المجاورة لهم كانت عالية جداً، حيث اقتبس العبرانيون الكثير من التراث الموسيقي لحضارات بلاد الرافدين كالسومرية والبابلية إضافة إلى ذلك الغناء الذي أثرت به الحضارة المصرية على اليهود من شعب النبي موسى عليه السلام، والتراث الكنعاني والهيليبي اليوناني. لذلك تبدو عبارة موسيقا يهودية ما هي إلا محاولة لفرض نوع من الوحدة والاستمرارية، بينما هي غير موجودة علمياً، حتى اليوم على الأقل، لذا فهو لا يحبذ استعمال مصطلح الموسيقا اليهودية بل موسيقا الجماعات اليهودية" (بنحدو، 2010، ص 74-75).

2-1-2 الموسيقا في الديانة المسيحية

تراجعت حظوة الموسيقا عند مجيء المسيحية ورسوخها كديانة جديدة، حيث أن رجال الدين اعتمدوا في تصوراتهم عن الموسيقا على الكتاب المقدس ككل، وعلى عكس التوراة لم يحتو الإنجيل أو العهد الجديد نصوصاً تشجع على استعمال الموسيقا في الطقوس الدينية إلا بعض الآيات القليلة (بنحدو، 2010، ص 79). وانشغلت المسيحية في بداياتها بالصراع بين المادي والمعنوي، فصار لزاماً على الموسيقا باعتقاد المسيحيين الأوائل أن تتوارى وأن تصمت تحت وقع مفعول الكلمة، كي لا تؤثر على المعنى بما تمارسه باعتقادهم من زحزحة للأفكار، وتشويه للحقيقة، لأن إيقاعها الصوتي يلعب دوراً كبيراً في استثارة المشاعر والأحاسيس.

وبعد أن حظيت الموسيقا بالقبول في أحضان الديانة اليهودية التي كانت مدركة لخطورة البقاء بعيداً عنها حاولت المسيحية الجديدة أن تخلق تالفاً هارمونياً عماده الأب والابن والروح القدس. تكون الموسيقا مذوبة فيه، ويكون الشرف الأول للكلمة، ولما كان الرهان على الصلوات القائمة بالكلمة فقط ليس بالسهولة المفترضة والمتخيلة، اضطرت الكنيسة في النهاية إلى فتح أبوابها مشرعة أمام الموسيقا حفاظاً على انضباطها من الداخل، ودخلت الموسيقا ليعترف بها على كره لتصبح شريكة الكلمة، بعد أن شكل الأب غريغوري (Gregory) منعطفاً حاسماً في مسيرة الكنيسة في المسيحية عموماً، والكاثوليكية خصوصاً، واستمرت كأداة طيبة في خدمة الكنيسة حتى انفصلت عنها بعد تنامي الثقافة البرجوازية والمؤسسات التي رعت المبدعين ومن بينهم عباقرة الموسيقا. بدءاً من عصر النهضة ومن ثم بعصر الباروك وانتهاء بعصر الكلاسيكية بشكل جلي (عام 1400-1800م) (محمود، 2005، ص 66-68).

3-2-1 الموسيقى في الدين الإسلامي

إن المتتبع لموقف الدين الإسلامي أو إذا صح التعبير المتدينين من الموسيقى يجده محيراً، ويدعو إلى كثير من البحث والدرس العلمي؛ ففي النص القرآني لم نجد آية واحدة تحرم الموسيقى، أو تكن لها الكراهية. رغم اعتماد العديد من الفقهاء على آيات صريحة تتحدث عن اللغو واللغو للهو: قال تعالى في سورة لقمان: "ومن الناس من يشتري لهو الحديث ليضل عن سبيل الله بغير علم ويتخذها هزواً أولئك لهم عذاب مهين" [لقمان: 6]. أو الآية الثانية التي استشهد بها أنصار التحريم الموسيقي؛ حيث قال تعالى عز وجل: (وَالَّذِينَ لَا يَشْهَدُونَ الزُّورَ وَإِذَا مَرُّوا بِاللَّغْوِ مَرُّوا كِرَامًا) [الفرقان: 72]. والموسيقى المرافقة لتجويد القرآن تجعل الكلمة تصل إلى الروح، وبشكل سريع، عبر تأكيد الفكرة، فقد أكد الخبراء أن أي نص تربوي صاحب الموسيقى يكون أبلغ، ويترسخ في العقل والوجدان (بنحدو، 2010، ص 88).

من هنا ترى الباحثة بأن القرآن الكريم لم يذكر الأثر الذي يحدثه أي نوع من الفنون باستثناء الشعر، حيث أن سورة الشعراء هي السورة الوحيدة التي سميت باسم المشتغلين بأحد الفنون فلا توجد سورة مسماة باسم المغنين أو الموسيقيين أو النحاتين وما إلى ذلك من سائر أنواع الفنون التي عرفت في عصر نزول القرآن الكريم، بل أنه لم تسم أي سورة باسم المشتغلين بأي مهنة غير فنية من المهن التي لا تستقيم الحياة البشرية إلا بوجودها مثل الزراعة والطب وغيرها. وجاء ذكر الشعراء في الآيات الأربع الأخيرة في سورة الشعراء، فتقول الآيات من 224-226: (وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ * أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ * وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ) هذا الوصف لشعراء يمكن تشبيههم بالشعراء الجوالين الذين يهيمون في الأرض على غير هدى يستعينون بأشعارهم في الوصول إلى مصالحهم ولو كانت غير سوية، فيغويون الناس بالتودد إليهم بمعسول الكلام وفي هذا إشارة واضحة إلى الأثر الواضح الذي تحدثه الكلمة على النفوس، وقد ساوى الله تعالى بين الكلام المغوي وبين وساوس الشيطان فكلاهما كذب وضلال ولا يوصلان العباد إلى الغاية المرجوة ألا وهي توحيد الله تعالى، ويأتي الاستثناء في الآية 227 إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الظالمون أي منقلب ينقلبون. وفيه بيان لغلبة النية الصالحة فالشعراء الذين ينظمون أشعاراً ذات محتوى طيب يوافق إيمانهم الصادق بالله ويكثر من الذكر والأعمال الصالحة ليسوا من الضالين المثيرين للفتن، ولا ضير من اشتغالهم بهذا الفن ما دام المحتوى ذا معانٍ طيبة.

ونرى مما تقدم أن الله تعالى نبه عباده إلى الحذر من أثر الكلمة، وجعل الشعراء فريقين بحسب نواياهم وأعمالهم، ويمكن قياس ذلك على جميع الأعمال والمهن، لكن المثير في الموضوع أن الرأي العام المعارض للموسيقى يخلط بشكل كبير بين فن صياغة الكلام وفن صياغة الألحان مع أن الكلمة تستأثر بإيصال المعنى بشكل مباشر إذا وجدت في العمل الفني، ونحن نرى أن محترفي الموسيقى قد تعرضوا لظلم تاريخي عبر عصور الحكم الإسلامي ليس لطبيعة الموسيقى بحد ذاتها بل لارتباطها بالكلمة في الأعمال المغناة ولارتباطها بأجواء اللهو والاختلاط المحرم، فأثرت هذه النظرة المجتمعية التي سيطرت على الشعوب الإسلامية على تطور النشاط الموسيقي لديها.

أما في المصدر الثاني للتشريع في الإسلام وهي السنة النبوية الشريفة، فقد استشهد منها المحرمون للموسيقى بعدة أحاديث منها ما رواه جابر بن عبد الله: أن النبي (صلى الله عليه وسلم) قال: "كان إبليس أول من ناح، وأول من تغنى" (رواه الألباني: السلسلة الضعيفة ن: 444). وعن أبي أمامة أن النبي (صلى الله عليه وسلم) قال: "ما رفع أحد صوته بغناء إلا بعث الله له شيطانين على منكبيه، يضربان بأعقابهما على صدره، حتى يمسك" (رواه الطبراني 8/241).

أما المناصرون للموسيقا فقد استشهدوا بأحاديث مثل قول النبي (صلى الله عليه وسلم): "ما بعث الله نبياً إلا حسن الصوت" أخرجه ابن عدي في (الكامل في الضعفاء) (2/434). كما قال عليه الصلاة والسلام "الله أشدُّ أُنْماً للرجل الحسن الصوت بالقرآن من صاحب القينة لقينته" (رواه أحمد والطبراني). كما استشهدوا بقصة السيدة عائشة زوجة الرسول الكريم عندما أوصلت لأحد الأنصار عروسه، فلما عادت، سأله الرسول الكريم: أهديتم الفتاة لبعليها؟ فأجابت السيدة عائشة: نعم. فقال بعثتم معها من يغني لها؟ فقالت: لا. قال النبي: أو ما علمت أن الأنصار قوم يعجبهم الغزل؟ (الألباني، غاية المرام). واستشهدوا بحديث الرسول (صلى الله عليه وسلم): "لله أشدُّ أُنْماً إلى الرجل الحسن الصوت بالقرآن من صاحب القينة إلى قينته" (ابن حبان 754).

وعن السيدة عائشة رضي الله عنها أن أبا بكر رضي الله عنه دخل على السيدة عائشة رضي الله عنها "وعندها جاريتان في أيام عيد تدفقان وتضربان، والنبي متغشى في ثوبه، فنهروا أبو بكر رضي الله عنه، فكشف النبي وجهه، وقال: "دعهما، يا أبا بكر، فإنها أيام عيد" (رواه البخاري (987) ومسلم (892)). لذلك نلاحظ أن آراء الفقهاء قد تشعبت وتباينت أحكامهم حتى غدا موضوع السماع يحتل من كتب الفقه الإسلامي حيزاً كبيراً تجلّى فيما تضمنه هذه الكتب من آراء وأحكام، وتأرجحت مواقف واضعي هذه المصنفات بين إباحة الموسيقى، وبين الحكم بكراهتها أو تحريم ممارستها؛ وهي من الوفرة بحيث يستعصي حصرها. وكان أقدمها كتاب (كراهة الغناء) لعبد الملك بن حبيب المتوفى عام (328هـ/852م). وقد زاد من تأجيج الجدل بين هؤلاء خلو القرآن الكريم الذي هو المصدر الأول لتشريع الأحكام الفقهية من أي نص صريح يُحرّم ممارسة الموسيقى والغناء، فظهر اختلاف الفقهاء في تفسير بعض الألفاظ الواردة في القرآن، وكذا في بعض الأحاديث النبوية، بسبب تعدّد صيغ أحاديث واردة في موضوع السماع، حتى راح المتشدّدون منهم يؤوّلون بعض الأحاديث النبوية على غير منطوقها، فذهبوا إلى القول بأن المراد بالحديث (زينوا القرآن بأصواتكم) (الألباني السلسلة الصحيحة، 771) مقلوب، إذ تأويله الصحيح هو تزيين الأصوات بتلاوة القرآن. ولقد أفضى النقاش بين الفقهاء إلى خلق نوع من الريبة إزاء الموسيقى، مما حمل بعض الفقهاء - وحتى نوي الاعتدال منهم - على الابتعاد عن الغناء ومحافله، تجنباً للوقوع في المحذور، وعملاً بقاعدة سد الذرائع (بنحدو، 2010، ص90).

ومع أننا نجد أنفسنا في مواجهة مواقف متضاربة على مستوى الاجتهاد في استنباط الأحكام، إلا أن الحقيقة تثبت أن الموسيقى ظلت محافظة على مكانتها، وتابع النشاط الموسيقي ازدهاره ليصل إلى مرحلته الذهبية في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي وما بعده، وذلك على الرغم من تتابع النكسات السياسية المتوالية وازدياد تشدّد المتزمتين، ووجدت الموسيقى ملاذاً زاد من انتعاشها بعد تبنّيها من قبل الجماعات الصوفية. كما ظل الموسيقيون المميزون محافظين على مقامهم، وإن اعتبر البعض أمثال أحمد التيفاشي (1184-1253م) أن فنهم علم بلا عمل وعمل بلا علم، وهذا هو موطن الغرابة حقاً! مما يجعلنا نتساءل عن ماهية أسباب الخلاف بين فقهاء الإسلام وعلمائه حول هذا الموضوع؟ وكيف بدأت المشكلة. مع الأخذ في الحسبان بأن تحريم الخمر والنساء والغناء لم يكن بالشيء الجديد على الشعوب السامية وربطها بين الموسيقى والسحر وتأثيرها بقوى الشيطان الشريرة (قطاط، 2014، ص18).

ثانياً: ارتباط الطقوس والشعائر الدينية الإسلامية بالموسيقا

هل يكمن السبب في نفور رجال الدين في الإسلام من الموسيقى في اتخاذها كوسيلة لهو عن الواجبات الدينية والقيم الخلقية. فلا شك بأنه لطالما ارتبطت الحركة الموسيقية العربية بأجواء القصور وما يحف بها من حفلات يصاحبها رقص الجوّاري. أم هل يرجع نفور بعض الفقهاء والأئمة إلى عدم رضاهم عما كان يحظى به الموسيقيون من مكانة وما يُغدق عليهم من أموال طائلة، مقارنة بما كانوا يحصلون عليه. مما دفع

بعضهم كابن أبي الدنيا (823-894م) وابن تيمية (ت1328م) وابن جماعة (ت:1388م)، لاعتبار (الموسيقا والرقص من مُتَع الدنيا التي تقود إلى المعصية والتهلكة)، بل وأن (أي شخص مارس السماع، كافر ومشرك). (قطاط، 2014، ص 119)

1-2 ارتباط الطقوس والشعائر الوثنية عند العرب قبل الإسلام بالموسيقا

بعد أن تطرقنا إلى موقف رجال الدين والجدل السائد حول قبول الموسيقا في الدين الإسلامي، وجدنا أنه من المفيد أن نلقي الضوء على أصل الخلاف وتحري السبب الذي أدى إلى تغريب الموسيقا عن الحياة الدينية والاجتماعية بشكل علني على الرغم من أنها الحاضر الغائب على الدوام. وكخطوة أولى سنلقي الضوء على واقع النشاط الموسيقي في حياة العرب. بوصفهم الحضارة الحاضرة للدين الإسلامي قبل أن ينتشر إلى كافة الحضارات الأخرى.

كان العرب في الألف الأول قبل الميلاد يعيشون حياة ثقافية مزدهرة، وذلك طبقاً لما وجد من آثار في جنوب شبه الجزيرة العربية ونقوش بابلية وأشورية في بلاد الشام. ومن الأدلة على حضور الموسيقا في الحياة العامة للعرب وتميزهم بموسيقا خاصة بهم نقش يعود للقرن السابع عشر قبل الميلاد، وهو أحد نقوش بانيبال، حيث يُظهر هذا النقش أن الأسرى العرب لدى الآشوريين كانوا يغنون غناءً جميلاً أثناء أداء أشغالهم، وأن سادتهم كانوا يستزيدون منهم.

واتضح أن الموسيقا لدى العرب القدماء كانت ترتبط بالطقوس الدينية والشعر والاشتغال بالسحر مثل غيرهم من الشعوب، وكانت موسيقاهم تؤدي بالآلات موسيقية عربية وصل أثرها على الحضارات المجاورة، وأهمها سكان بلاد الرافدين والإغريق والبرانيين، ونجد كذلك أن أسماء بعض الآلات لدى هذه الشعوب مشتق من أسماء عربية، ومثال على ذلك كلمة الطبل، التي دخلت على العبرية (تبييلا) وفي لغة أهل بابل وأشور (تابولا). وتدل الكثير من الآثار التي عثر عليها في مناطق جنوب شبه الجزيرة العربية وشرق المتوسط على أن العرب الذين قطنوا هذه المناطق استخدموا أدوات موسيقية واهتموا بالموسيقا (المدني، 2014، ص 53).

لقد كان لسكان الجزيرة العربية طقوس دينية كسواهم من الأمم يمارسونها عند الأصنام التي تمثل آلهتهم باختلاف مراتبها، والتي تواجدت بشكل رئيسي في الكعبة وحولها قبل ظهور الإسلام، وكان في الطقوس الدينية عند عرب الجاهلية عبارة عن رقص وغناء وإيقاع ودعاء، يقدم في إطار حركي له طابع احتفالي جماهيري عام، وكان الرجال يتمتعون بالنظر إلى الرقص النسائي. مما قد يشير إلى أن الموسيقا العربية قبل الإسلام لم تكن أكثر من ترنم بسيط يسوغه المغني أو المغنية تبعاً لذوقه أو انفعاله أو ما يريده من تأثير. وكان للعرب أنواع من المعزوفات الدارجة التي يكررونها في حفلاتهم. كما انتشرت في العصر الجاهلي آلات ضبط الوزن (المدني، 2014، ص 55).

وبالرغم من عدم وصول الشيء الكثير عن الموسيقا العربية القديمة يعطينا فكرة واضحة عمومية نستطيع من خلالها تبيان الخصائص الموسيقية والغنائية عند العرب، نجد في الأدب العربي ذكراً يسيراً لمظاهر الحياة الموسيقية، وكان الشعراء من أكثر الناس ذكراً لمجالس الطرب وآلاته في مختلف العصور، فنجد ذكر وصوف مجالس الطرب واضحاً في شعرهم.

وكانت الموسيقا في العصر الجاهلي رفيقة الشعراء، ففي كثير من الأحيان نجد بأن الشاعر يلحن أشعاره بذاته تلحيناً بسيطاً ويغنيها بدلاً من إلقائها إلقاءً عادياً. وعندما جاء الإسلام كان للشعر العربي مكانة خاصة في قلوب العرب حيث تربع على عرش الفنون، وحظي الشعراء بقبول اجتماعي بدرجة أكبر من محترفي الموسيقا من مغنين وعازفين والذين كانوا في معظمهم من العبيد والقيينات، ومما يدل على ازدهار صناعته أنه كان ينظم وفق نظام خاص باستعمال الأوزان والقوافي التي جمعها خليل بن أحمد في ما سماه علم العروض، وظلت هذه الأوزان والقواعد تراعى حتى عصرنا الحديث. ويرى الباحث يوسف عيد بأن الشعر في

الحقيقة ليس إلا كلاماً موسيقياً، تزيد أوزانه الموسيقية من انتباهنا وتضفي على الكلمات حياة، وتهب الكلام مظهراً من العظمة، تجعله مصقولاً مهذباً تصل معانيه إلى القلب (عيد، 1993، 216).

2، 3 الاندماج الفعلي للموسيقا في شعائر الدين الإسلامي

1-2-2 تجويد القرآن الكريم

ألبس ظهور الإسلام في حياة العرب حضارتهم حلة جديدة، جعلت روحها وسجيتها أقرب إلى روح المدينة وسجيتها، وتأثر العرب بتعاليم الدين بما تدعوا إليه من سمو الروح وتخليص البشرية من النزوات الجسدية والارتفاع بها إلى النور السماوي، والمتأمل للوضع يجد بأن مهمة الموسيقى في أسمى مناحيها تتلخص في أداء ذات الرسالة، بالتعبير عن المشاعر ورهافة الحس، والسمو بالعاطفة، وانتزاع النفس انتزاعاً من محيطها الدنيوي، لهذا يرى الباحثون بأن الموسيقى في صدر الإسلام قد لبست ثوبا دينياً ضمن لها القبول الاجتماعي يوم سرت تلاوة القرآن الكريم بالصوت الجميل في أنفس الناس، حيث أن الإيقاع الموسيقي الذي يسيطر على المستمع جزء لا يمكن إنكاره من إعجاز القرآن الكريم. فقد توسطت لغة القرآن بين الشعر والنثر، لتأكيد إلهيتها، فثمة شعر يجلوها ولكنها ليست شعراً، وثمة نثر يميزها ولكنها أيضاً لا تشبه نثر البشر (الذين يتكلمون العربية، لذا فلا يمكن الفصل بين البنية اللغوية للقرآن والجانب الإيقاعي فيها (عيد، 1993، 38).

وعندما انتشر الإسلام في ربوع الجزيرة العربية ركزت صنوف الغناء الجاهلي من نصب وحداء وهزج وسناد ونوح ورميل، وأصابها ما أصاب كثيراً من أغراض الشعر العربي، وصمدت بعض الأشكال الغنائية الجاهلية وذلك بعد تعديل وإعادة تشكيل من أجل إخضاعها للطبيعة الإسلامية، وكانت تنشد الأغاني بصحبة الطبل مثل أغاني الحرب التي تحث على الشجاعة وإثارة الغضب على الكفار، وأن أول ممارسة غنائية أداها المسلمون عند تأسيس الدولة الإسلامية هي قصيد (طلع البدر علينا) الذي استقبل فيه الأنصار الرسول الكريم عند قدومه إلى المدينة المنورة (بنحدو، 2010، 91).

وقد انشغل المسلمون عن الأشكال الغنائية المدنية نتيجة لاهتمامهم بالقرآن، فأقبلوا على القرآن يقرؤونه مجرداً عن الأنغام أحياناً، أو يرتلونه ترتيلاً مصحوباً بالألحان أحياناً أخرى، فكثر حفظه وقراؤه ومرتلوه. وليس التجويد بالأمر الجديد فقد كانت الشعوب القديمة تقيم طقوس العبادة بتلاوات شعرية منمقة وموزونة. فكانت تلك القصائد عبارة عن أدعية وصلوات. وترسخ التجويد على أنه عمل فردي لا تضطلع به الجماعة وإنما يضطلع به المقرئ المنفرد، وكان جمال الصوت شرطاً أساسياً في المرتلين الموجودين. ويبدو أن سيطرة الموسيقى الدينية المتمثلة بفن التجويد والتمحور حول الكلمة ربما يكون السر وراء تعلق المستمع العربي حتى في عصرنا الحاضر بصوت المغني وكلماته أكثر من تعلقه بالألحان التي يترنم بها (المدني، 2014، 92).

وقد كان رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يعلم ما للغناء والتغني من أثر في النفوس وتوجيهها وذلك من خلال الأحاديث التي وردت في ذلك، ولفت الأنظار إلى التغني بالقرآن الكريم إظهاراً لمعانيه وروائه، وأراد أن يغتنم المسلمون تأثير الغناء والتغني المحبب إلى نفوسهم في خدمة القرآن ونشر مبادئ الإسلام فروى أبوهريرة عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) قوله: "ليس منا من لم يتغن بالقرآن" (رواه البخاري باب التوحيد برقم 6973)، وسمع رسول الله (صلى الله عليه وسلم) صوت أبي موسى الأشعري وهو يقرأ، فقال: "لقد أوتي هذا زميراً من مزامير آل داود" (النسائي 1021).

ولم يسلم التجويد من الخلاف في وجهات النظر، حيث اختلف الفقهاء في ماهية القدر المناسب من تحسين الصوت الذي يرافق تلاوة النص القرآني، حيث كان التغني بالقرآن ذا هدف ديني وجمالي معاً، فالموسيقا أداة طيعة في إبراز المعاني المتنوعة كالشدّة أو الرحمة والتهديد أو التلطف، ولا ينبغي إهمال

دور الموسيقى لأنها علم كبقية العلوم الأخرى لها أسس وقواعد وأصول، وأن الحنجرة البشرية التي خلقها الله عز وجل هي أعظم آلة موسيقية تجمع الأصوات المتألّفة وتؤدي الأنغام بشكلها الصحيح الموافق لفطرة وذوق كل شعب (الشريف، 2003، 37).

2-2-2 الأذان

لم يفرض تقليد إقامة الأذان للدعاء إلى الصلاة بفعل حكم شرعي وإنما كانت رؤيا من أحد الصحابة وهو عبدالله بن زيد الذي قصّ رؤياه على رسول الله؛ حيث سمع في منامه أذاناً يدعو للصلاة، فصدّقه الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وأمره بالأذان، ففعل، فلما سمع عمر بن الخطاب رضي الله عنه الصوت، أقبل على الرسول (صلى الله عليه وسلم) وقال: أولاً تبعثوا رجلاً آخر يصلح له؟ فلما فرغ عبدالله بن زيد من الأذان قال له الرسول: قم مع بلال، فألقها عليه، فليؤذن بها، فإنه أندى منك صوتاً، فنادى بها بلال، وظل وجود فيها كل يوم خمس مرات، ويرتلها ترتيلاً حسناً بصوت جميل جذاب، ومن هنا بدأت فكرة التغني بالأشعار والأذكار الإسلامية، التي نادى بها المؤذنون في الأقطار الإسلامية. كما عرفت طرائق الأذان تدريجاً من الأداء البسيط نحو الإلقاء الغنائي الذي يغلب عليه الترنم والتطريب، حتى أصبحت للأذان طرائق متنوعة يشكل كل منها قالباً غنائياً له طابعه وخاصياته. وما من شك في أن هذه الطرائق كانت على اختلاف نماذج أداؤها تستمد مميزاتها من طبيعة الأصناف الموسيقية السائدة في كل بلد (المدني، 2014، 88).

2-2-3 التصوف والموسيقا

شكل مذهب التصوف العامل الرئيسي الذي حافظ على الموسيقى الإسلامية عبر العصور، حيث أنه عمل على اتخاذها أداة أساسية في مناهج العمل به، إلا أنه يجب أن نعرف التصوف ونخوض فيه حتى نعرف سر العلاقة بينه وبين الفنون، وما أهمية الموسيقى في وجهة نظر المتصوف في الوصول إلى الله والاتحاد به، وتكمن قوة الصوفية كما يرى الباحث جمال الدين بنحدوفي جوهرها القاضي بأن تكون مع الله بلا علاقة فلا تفرق بينكما الوساطة والمسافة والشعائرية في الاتصال بالإله وهي مفاهيم أساسية في الأديان السماوية، لكن الصوفية جعلتها منهجاً وتعمقت في ابتكار الطرق التي تحقق ذلك والتي كانت الموسيقى هي أهمها (بنحدو، 2010، 96).

إن الفرق المعروفة بالباطنية هي التي منحت اللغة العربية قوة ومضاء، بسبب خلافهم العقيدي مع سواهم (من أهل السنة خصوصاً)، كونهم في العمق أدركوا روعة الموسيقى في اختلافيتها فتعمقوا في إبراز فاعلية الاختلاف في ذاته، فما يتكرر موسيقياً ليس هو الصوت ذاته طالما يسمعون في كل مرة أو لحظة اختلافاً في مفهوم الصوت. وهذا أمر مشترك مع كل اللغات، لكن ثمة من ينفون خاصية الاختلاف نظراً لوقع المعنى السلبي عندهم، فهم يعتبرون أن اللغة تختزل بحكم أنهم يتكلمونها كثيراً. ولهذا تتحول الموسيقى إلى مجموعة بائسة من أصوات لا توجد نواحي بنائية فيما بينها (محمود، 2005، 148). وقد تطور الإنشاد الديني الصوفي إلى درجة أصبح للملحنين مكانة مرموقة، وحضورهم أصبح مفروضاً ومؤكداً. كما أنهم أدخلوا الآلات الموسيقية على هذه الأذكار والأناشيد الدينية، فكانت الزوايا بمنزلة معاهد موسيقية، بشكل غير مباشر، تحافظ على جل الأنغام والمقامات الشرقية، مدعومة بموقف رجال التصوف المتسامح والمشجع للسمع، والتقاء الطبقات الشعبية على تباين مستوياتها بهذه الزوايا (بنحدو، 2010، 103-105).

ولعل دخول الآلات الموسيقية كجزء من الممارسات التعبدية عند الصوفية كان العنصر الأكثر تجديداً، فقد ركزوا على استعمال آلة الناي أو المزمارة بشكل خاص، وربما يرجع سبب اختياره من دون الآلات الأخرى إلى بعد فلسفي، كون العزف بالمزمارة أو الناي يختلف عن بقية الآلات، لأنها آلة بسيطة ولكنها تمتلك كامل الجسد، حيث النفخ فيها يكون فمويًا، وليس النفخ لمجرد تحويل النفس إلى إيقاع موسيقي، إنما إخضاع الجسد بكامله لفاعلية النفخ الذي يفصح عن بعد درامي من خلال الآلة. بينما تعرف الآلة الوترية كالقيثارة بنفسها بأنها تستهدف الارتقاء بالجسد الإنساني، فتوحد الجسد بغية تحريره من عبودية الغريزة

للإقامة في الأبدية، إذ تجمع أوتار القيثارة في تكوينها عناصر الكون، فيشعر الإنسان بالعلو من خلالها. وهذا ما لا يمكن تلمسه في المزمارة الذي يعدم الروح ويبقيها أسيرة الجسد الأيل إلى الانحلال، مما يجعلها أداة تتناسب مع الفكر الصوفي. وتبعاً لذلك يعتبر البعض بأن إشكالية تحريم الآلات النفخية والوترية، وتحليل الإيقاعية ترتكز إلى قاعدة قيمية وثقافية، تتجسد في الإبقاء والإلغاء، إبقاء ما يمكن الاستفادة منه بوصفه المطلوب الذي يوصل إلى المراد، وإلغاء ما لا يفيد من منظور معتقدي وثقافي وطقوسي (محمود، 2005، 73).

لذلك يرى بعض الباحثين بأن الحرف في الإسلام قد حظي بمكانة الصدارة، فمن المعروف بأن الحرف يخضع لقاعدة رنينية، لسلطة الصوت الذي يوصله إلى الأذن، فتخاطب الدماغ، لتجري تحويلاً وتحويراً في بنية النفس. إنه يحمل قيمة إيقاعية، تشد النفس في مجموع عناصرها فلا يحدث الطرب، والإسلام يقوم على العنصر الإيقاعي بوضوح، فهو يعطي قيمة للآلة الإيقاعية لأنها مصنعة، لكنها كتيمة وتصدر صوتاً من الداخل من خلال الضرب على السطح الجلدي (كما الطبل)، أو بالاهتزاز (كالرق والمزهر فتكون أصوات هذه الآلات غير طربية مثلها مثل الحرف. فحذر بعض الفقهاء من الغواية الموسيقية كونها تتملك الجسد، لذلك تبرز الآلة الإيقاعية مناسبة للكلمة في سياقها الديني، كونها تغيب المشاعر، أو تنحويها نحو فضاءات تتجاوز الجسد. وتمنح الجسد حضوراً ما ورائياً، كونها تفجر فيه عوالم لا دنيوية بغية الارتقاء إليها، أو التفكير فيها (محمود، 2005، 55-56).

بينما تلعب الآلات النفخية والوترية دوراً في تغيير بنية الصوت بما تضيف عليه من تحوير في مضمونه. إذ أن جملة الاهتزازات الصوتية التي تسهم فيها الآلة الوترية أو النفخية تحيل الصوت إلى مجموعة نغمات وألحان، فيفكر المرء متأثراً بالصوت المولد، ومع أن القرآن لم يذكر الموسيقى كلفظ صريح، إلا أنه ذكر آلات موسيقية كالصور أي البوق والناقور والزمير ليس ببعيد عنهما. وبذلك خرج الفكر التصوفي عن معتقدات جمهور الفقهاء السابقين في اعتبار الآلات النفخية عنصراً مكماً للشعائر التعبدية ويبدو أن إشكالية تحريم الآلات جعلت السواد الأعظم من المسلمين يعتقدون بأن الدف أو ما يشابهها آلات مسموح بها وغير محرمة، ويجيزون استعمال الدفوف والطبل والقضيب في الأفراح والأعياد ومواسم الحج. ويعتمدون في ذلك على الحديث المعروف الذي أجاز فيه الرسول الكريم لأهل بيته بالعزف على الدفوف في أحد الأعياد، فيرفعون بذلك الصفة الموسيقية لتلك الآلات، وهم -غالباً- من يحرم الموسيقى، ويجعل من الدفوف وما يشابهها حلالاً، ذلك مع أن هذه الآلات آلات موسيقية مئة بالمئة رغم بدائيتها، حيث لا تضم الواحدة منها إلا صوتاً واحداً أو صوتين على أبعد تقدير، ويعتقد الباحث بأن الآلات الموسيقية لا تختلف عن بعضها البعض، كل ما في الأمر أن هناك البدائية وهناك الحديثة، ويؤدي اجتماعها وانسجامها إلى صنع الموسيقى المتكاملة؛ حيث إن البدائية منها تفيد الإيقاع والوزن، والمتطورة منها تفيد النغم والتطريب (بنحدو، 2010، 91).

وللرد على تحريم الآلات الموسيقية بسبب الإطراب عند جماعة من العلماء، ولم يستثنوا من ذلك إلا ما جاء النص بإباحته منها كالدف وطبل الحرب، فنرى بأن الإطراب وحده لا يمكن أن يكون علة للتحريم، فالإنسان قد يطرب لسماع أصوات الطيور أو خرير الماء وغير ذلك، ولا أحد يقول بحرمتها. وللرد على الفقهاء الداعين إلى تحريم الآلات الموسيقية بحجة الإلهاء عن ذكر الله نتيجة ما تحدثه من طرب في النفوس فيغفل الإنسان بسبب ذلك عن القيام بالفرائض، يمكننا الاستعانة برأي الغزالي الذي يؤكد فيه بأنه قد يكون كذلك، ولكن الدنيا كلها لهو ولعب، فهل تحرم الدنيا كلها، والجدير بالذكر أن الآلات الموسيقية لا تستأثر بالإلهاء، إذ قد يتلهى المرء عن واجباته وفرائضه بأي أمر كان، سواء كان حقاً أو باطلاً، فالعيب إذن في المرء الذي تمارى في عمله أو سماعه حتى غفل عن أداء الفرائض.

ومن الجدير بالذكر أن كثيراً من الفقهاء والعلماء الذين تصدوا للدفاع عن الموسيقى وإنصافها كانوا ينتمون للتيار الصوفي، ومنهم شهاب الدين السهروردي، وابن برهان الدين الحلبي (1567-1635م) الذي اعتبر "أن تأثير السماع لا يشمل البشر بل يمتد إلى الحيوانات والنباتات، ومن لا يروق له السماع فهو فاسد المزاج غليظ الطبع". ومن الفقهاء المتصوفين الذين قبلوا بالموسيقى وسمحوا بالسماع نذكر أبو حامد الغزالي (1058-1111م) الذي توصل إلى موقفه بعد تحليله لمختلف الآراء في مصنفه إحياء علوم الدين، والذي يوافق رأي الداراني (ت 820م) "لا تثير الموسيقى في القلب ما ليس فيه". فطبيعة تأثير الموسيقى على الإنسان تعتمد إلى حد كبير على المقصد الأساس للمستمع، والهدف الذي تستخدم الموسيقى من أجله. وتوافق آراء هؤلاء العلماء آراء غيرهم من غير المتصوفين مثل فيلسوف الأندلس محمد ابن رشد (ت: 520-595هـ/1126-1198م) فهو يرى أن غرس الفضائل في النفوس لا يتأتى إلا عبر وسيلتين هما الرياضة والموسيقى، وأما أحمد بن الطيب السرخسي (ت/286هـ) فقد ذهب إلى القول بأن الموسيقى تتقدم سائر العلوم وأهمها علم الرياضيات والهندسة والفلك (قطاع، 2014، 20).

هذا ويسود الاعتقاد عند بعض الباحثين بأن ظهور الموسيقى العربية الحديثة في بدايات القرن العشرين كان امتداداً للموسيقى الصوفية نفسها. فسيد درويش ومحمد عبد الوهاب تخرجا من المدرسة الصوفية الإسلامية. وفي سورية اشتهر المطرب صباح فخري، الذي بدأ بتعلم التجويد وتلاوة القرآن وتتلذذ في مدارس الصوفية. والسيدة أم كلثوم كانت تقرأ القرآن وتنشد الأغاني الصوفية في صغرها ثم تحولت إلى الغناء المدني (محمود، 2005، 54).

بعد إجراء هذا البحث توصل الباحث إلى النتائج التالية

1. دخلت الموسيقى في عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم) في قلب الطقوس الدينية الأساسية مثل تجويد القرآن الكريم، وأوجد لها المسلمون تقاليد لم تكن مشرعة في الأصل وأقرها الرسول الكريم مثل إقامة الأذان، لا وبل حض الرسول الكريم على تحسين الصوت في قراءة القرآن وإقامة الأذان، وتناقلت الأجيال المتعاقبة هذه الإبداعات التي تواءمت مع فطرة الإنسان المحبة للجمال.
 2. لم يفرق الفقهاء في كتبهم غالباً بين سماع الموسيقى وسماع الغناء، حيث كانوا يقصدون في نقاشاتهم واستدلالاتهم الاثنين غالباً، فأوردوا ذكر الغناء والموسيقى بشكل متلازم؛ على الرغم من اختلاف الموسيقى عن الغناء لغة ومعنى، مما أحدث لغطاً كبيراً في التعاطي مع النشاط الموسيقي بشكل عام، والتعاطي مع الموسيقى الآلية بشكل خاص.
 3. كان موقف بعض الفقهاء يتسم بالنيل والتهميش لفئة الموسيقيين الذين وهبهم الله نعمة تذوق جماليات المنظومة الصوتية التي خلقها ليحقق حكمة هو أعلم بها. فبعض الفقهاء يأخذون من الأدلة ما يؤدي إلى النتيجة التي يريدونها ويتحيزون لها، ويأخذون ما لم يصح وقد يفسرون اللفظ على معنى يحصرونه فيه. وبما أن الموضوع لا زال خلافاً فلا بد من إعادة النظر إلى قضية التحريم والاستبعاد للموسيقى بحيادية، واتباع الطريق الصحيح للاجتهاد والقاضي بالتحقق من الأدلة الثابتة والصحيحة وفهمها والوقوف معها حيث تنتهي بهم إما إلى الكراهية أو إلى الإباحة.
- ومن هنا لا بد في ظل التحديات التي يواجهها العالم العربي في عصرنا الحالي سواء كانت سياسية أم اقتصادية أم اجتماعية، أن يوجد المفكرون الإسلاميون حلولاً تواكب التقدم المتسارع الذي إن لم يتفاعلوا معه ويدركوا خطورة التغاضي عنه، سينتهي بهم الأمر إلى جعل الالتزام بتعاليم الدين مجرد طقوس محصورة بفئتهم لا تؤدي دورها في توحيد فئات المجتمع ودمج التعاليم الدينية بتفاصيل الحياة اليومية بما يضمن تنظيمها وتحقيق العدالة والتوازن وإعمار الأرض.

وفي الختام، نجد أن الموسيقى التي لطالما اعتبرت العدو الذي تمارس ضده كل صنوف الكفاح هي ذاتها السلاح الذي يوحد الصفوف ويضمن اجتماع الأرواح والقلوب وتحقيق أعلى درجات التركيز في الطقوس التفاعلية مثل صلاة الجماعة والاستماع للقرآن، فصار من الواجب الاعتراف بالموسيقى كحليفة للدين والاستفادة منها في تهذيب السلوك ورفع التذوق الجمالي للعامة بدلا من إقصائها وتحجيمها بالأناشيد الدينية ونقر الدفوف، ونقل التعاطي معها من التنظيم إلى التنظيم، فالإشكالية الحقيقية لا تكمن في تأثير الآلات الموسيقية والأصوات البشرية إنما في المحتوى الذي تتضمنه المؤلفات الموسيقية التي تتحمل الكلمة الجزء الأكبر من مسؤولية تفسيره.

المراجع

1. أبوزيد، ر. (2010م). التأثير النفسي للمد والقصر في المتلقي في القرآن الكريم. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة البعث، سوريا.
2. الشريف، م. (2003م). التغني بالقرآن وعلاقته بالأنغام. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة آل البيت، الأردن.
2. الجمل، خ. (2014م). الأبعاد اللحنية بين المفهوم الرياضي والفيزيائي. مجلة البحث الموسيقي، (13)، 102-71.
4. المدني، م. (2014م). الموسيقى الدينية. دمشق: دار كنعان.
5. بنحدو، ج. (2010م). مدخل إلى تاريخ موسيقى الأديان. دمشق: دار الأوانل.
6. عبد الجليل، ع. (2014م). مكانة الموسيقى في المجتمع العربي-المغرب نموذجاً. مجلة البحث الموسيقي، (13)، 38-27.
7. عبود، ح. (1993م). الدراسات الصوتية لدى علماء التجويد. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة دمشق، سوريا.
8. عيد، ي. (1993م). رحلة الطرب في أقطار العرب. بيروت: دار الفكر اللبناني.
9. محمود، إ. (2005م). الموسيقى عتبات المقدس والمدنس. القاهرة: مركز الإنماء الحضاري.
10. قطاط، م. (2014م). مكانة الموسيقى في المجتمع العربي من المقدس إلى الشيطاني. مجلة البحث الموسيقي، (13)، 26-13.

معطيات إعادة تدوير الزجاج في تكوين خلطات المزججات

حيدر عبدالقادر عبدالله، قسم الخزف، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، جامعة السودان للعلوم، السودان

تاريخ القبول: 2018/11/29

تاريخ الاستلام: 2018/5/21

Output of Recycling Glass in Glaze Mixtures

Haidar Abdelghadir Abdalla, Ceramic Department, College of Fine and Applied Art, Sudan University of Science and Technology

Abstract

The study aims to test whether the inclusion of crushed glass in ceramic glass mixtures could suitably address the lack of smelting agents available among Sudan's natural resources. The sample tested was soda lime glass. It was first tested by EDS to determine its chemical composition and breakdown. It was then ground in a ball mill and passed through a 250 micron sieve. Local materials were used along with the sand, such as nepheline syenite, wood ash, limestone quartz and kaolin. All obtained composites were tested with XRF. Standardized material such as borax, tin oxide, potassium feldspar, chromium oxide, and cobalt oxide were also used. Mixtures consisting various amounts of the materials mentioned were produced and applied to burned ceramic surfaces and brought to temperatures between 1120° and 1240°C in the test oven. The resulting materials were subjected to a variety of tests such as acid – erosion resistance, cracking, and hardness. The study concluded that soda lime glass gives glazes with different properties which are suitable for earthenware and stoneware. Furthermore, it has a positive effect in improving the hue and color of the material oxides used except for that of iron.

Keywords: Fusion, Crystalline, Thermal Maturing.

الملخص

تهدف الدراسة إلى الاستفادة من الزجاج التالف من خلال إدخاله في خلطات الزجاج الخزفي، وذلك لشح مساعدات الصهر في المصادر الطبيعية السودانية. عينة الدراسة تمثل زجاج جير الصودا. تم تحليلها بطريقة (Energy-dispersive X-ray spectroscopy, EDS) لمعرفة مكوناتها الكيميائية ونسبها. سُحنت في طاحونة الكرات ثم مُررت من خلال الغربال قياس 250 ميكرون. استخدم معها خامات محلية تم تحليلها بطريقة (X-ray fluorescence, XRF) وهي النفلين ساينيت، تربة دايتومية، رماد حطب، حجر جيرى، كوارتز وكاولين. أيضاً تم تناول خامات قياسية وهي البوراكس، أكسيد القصدير، فليسيار البوتاسيوم، أكسيد الكروم وأكسيد الكوبالت. كُونت خلطات بنسب مختلفة من المواد المذكورة وطُبقت على أسطح خزفية محروقة ثم عُرضت تحت درجات حرارية تراوحت ما بين 1120°م إلى 1240°م في فرن اختبار. أخضعت النتائج لاختبارات مقاومة التآكل بالأحماض والتشقق والصلابة. توصلت الدراسة إلى أن الزجاج يعطي مزججات ذات خصائص مختلفة تتوافق مع الفخار المسامي الخزف الحجري، كما تؤثر إيجاباً على إظهار القيم اللونية للأكاسيد عدا أكسيد الحديد.

الكلمات المفتاحية: صهر، تبلور، نضج حراري

مقدمة

تمثل بقايا الزجاج التالف إحدى المخلفات التي يصعب التخلص منها محليا، فهي عادة توضع في مكبات النفايات بأطراف المدن أو الأسواق كما هو ملاحظ. فأحدثت مشكلة بيئية وذلك كونها مقاومة لعمليات التحول. كما أنه لا توجد جهة أو هيئة محلية متخصصة لإعادة تدويرها. ركزت الدراسة على اختيار زجاج جبر الصودا (Ludek,2012,64) المعروف بالزجاج العادي أو التجاري كونه الأكثر انتشارا بالمحلات التجارية وورش الزجاج. ونظرا لحاجة المجالات الخزفية للمزججات فقد تعين اختيار عينة الدراسة كونه يحتوى على بعض المكونات المطلوبة وينصهر في درجات حرارية منخفضة وكذلك ليسهم مع الخامات الأخرى في إعطاء النتائج المطلوبة. هناك اختلاف بين الزجاج (Glass) والزجاج الخزفي (Glaze)، حيث أن الأول مادة غير عضوية ناتجة عن الصهر ثم التبريد إلى حالة لم تسمح بتكوين البلورات (Arthur,1994,140). بينما الثاني هو عبارة عن طبقة زجاجية تحتوى على مواد مساعدة للتبلور، تطلي بها الأجسام الخزفية وتتحرق في أفران خاصة فتنصهر وتلتصق على الجسم فتزيد من متانته، ولا تسمح بنفاذ السوائل إضافة إلى أنها تعطي سطحاً أملس أو خشناً ولونا، ويتم التحكم بذلك من خلال نسب مكونات الخلطات (Arthur,1994,142).

مشكلة الدراسة

1. تتمثل في شح مساعدات الصهر (Fluxes) منخفضة الحرارة في المصادر الطبيعية المحلية.
2. الزجاج التالف يمثل عائقاً بيئياً وغير مستفاد منه محلياً.

أهداف الدراسة

1. الهدف الأساسي من الدراسة هو الاستفادة العملية من الزجاج التالف بإعادة تدويره لتوفير مزججات محلية بدلاً من الاعتماد على إستيرادها.
2. لفت نظر المهتمين بأمر صناعة الخزف إلى الفوائد التي يمكن الحصول عليها من خلال إعادة تدوير الزجاج وإستثماره.
3. المساهمة في التخلص من مزار الزجاج للبيئة بصورة فعالة وذات جدوى إقتصادية.

أهمية الدراسة

إدخال الزجاج التالف في صنع المزججات محلياً يسهم في توفيرها وبالتالي يقلل من تكلفتها وإستيرادها. بجانب ذلك هناك إسهام في التخلص منه وفي ذلك إصاح للبيئة. كما أن إعادة التدوير يمكن أن تتيح فرصاً لصناعات خزفية أخرى يستخدم فيها الزجاج التالف.

الدراسات السابقة

بحث دكتوراة: أبكر، حيدر عبدالقادر، (2013)، بعنوان: إمكانية الاستفادة من السيليكا ومساعدات الصهر الطبيعية في التشكيل الفني للزجاج بالسودان، كلية الدراسات العليا، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، الخرطوم، السودان. ومن أهداف الدراسة: الكشف عن خامات السيليكا ومساعدات الصهر التي يمكن أن يستفاد منها في تشكيل الزجاج محلياً، والاستفادة من خامات الزجاج الطبيعية في تشكيل الزجاج، والمساهمة في توفير معلومات عن خصائص الخامات الطبيعية التي تدخل في صناعة الزجاج. ومن أهم نتائج الدراسة: تربة منطقتي قرية القريقرية وزالنجي بالإضافة إلى البازلت عينة منطقة الروصيرص هي عبارة عن مزججات طبيعية لا تحتاج إلى إضافات أو معالجات. وأن عينات الفلسبار المحلية والرماد البركاني ذي اللون الرمادي والأسود، وعينات الجرانيت المتحلل، والنفلين ساينيت، ورماد الحطب، والكالسيت والطلق الموجودة بالسودان كلها تعمل كمساعدات صهر في درجات الحرارة المتوسطة والعالية.

تعريف الزجاج والمزججات

يعرف الزجاج بالسائل تحت المبرد. كما يعتبر مادة صلبة غير عضوية صهرت وبردت إلى حالة غير متبلورة (Arthur, 1994, 140). من أهم أنواعه ما يعرف بزجاج البروسليكات، زجاج جير الصودا، زجاج الرصاص ويسمى بالكريستال (Julie, 2008, 155). أما المزججات فهي نوع من أنواع الزجاج لكنه ذو بنية متبلورة يسمى بالزجاج الخزفي (Ceramic Glaze). تستخدم في طلاء أسطح الأجسام الخزفية الطينية بسمك يتراوح ما بين 1 إلى 3 ملمترات. تتألف من نفس مكونات الزجاج العادي لكنها تحتوي على مركبات تساعد على التبلور كأكسيد الألومنيوم (Al_2O_3) وتحرق حتى تنصهر ثم تبرد بصورة بطيئة نسبياً وتسهم عملية التبريد أيضاً في التبلور فتتحول إلى طبقة متأصرة مع الجسم الخزفي. فالزجاج والزجاج الخزفي كلاهما يرتبطان بالمعالجة الحرارية فالأول يصهر ويتم تشكيله وهو ساخن والثاني يطلى على أسطح أجسام شكلت مسبقاً، وبعد صهرها وتبريدها تعطي طبقة صلبة غير نافذة للسوائل بجانب خصائص أخرى يتم التحكم فيها من خلال المكونات كالشفافية أو العتامة، نعومة الملمس أو الخشونة، اللمعان، اللون وغيره.

البعد التاريخي للمزججات

يصعب تحديد بداية استخدام الزجاج الخزفي في العالم بنحو دقيق لكن الدراسات الأركيولوجية (Archaeologists) تشير إلى أن أول استخدام لها تم في الصين قبل 2000 سنة خلال فترة العصر الجليدي (Brian, 2014, 12). هناك روايات متعددة غير مؤكدة تتحدث عن أن اكتشافه قد تم بالصدفة ولكن يمكن الاستدلال من خلال الآثار القديمة التي خلفتها الحضارات وأخضعت للتجارب المعملية فحددت فترات تصنيعها من منطقة إلى أخرى كالבوابات الآشورية في العراق والخزفيات المزججة في حضارات وادي النيل والصين إضافة إلى الحضارات الإسلامية المبكرة وفترة العصور الوسطى وغيرها.

أدوات حرق المزججات

تحرق الخزفيات المزججة على مر السنين بالوقود الصلب كالحطب في قمائن مغلقة. مع تقدم التجارب والاكتشافات المتعددة لمصادر الطاقة المتنوعة استحدثت أدوات حرق لتشمل الأفران الدوارة، والنفقية، العمودية، والمستمرة ذات التعبئة العلوية أو الجانبية متخذة بذلك أشكالاً متعددة. كما أن وقود التشغيل قد شمل المنتجات البترولية كالجازولين أو زيت الفيرنس بجانب ذلك استخدم الغاز الطبيعي وغازات البيوتان والبروبان. أيضاً استخدمت السبائك المعدنية المقاومة للكهرباء وكاربيدات بعض العناصر ومؤخراً نظم المايكرويف (Arunachalam, 2014, 14).

مركبات التزجيج

تستخدم فيها مركبات حامضية وقاعدية ومتعادلة. وهي في الغالب تكون أكاسيد أو أملاحاً لمعادن فلزية وأخرى غير فلزية، وكلا النوعين يوجد في الخامات الطبيعية أو يستخلص منها معملياً. المركبات الحامضية هي التي تكون ما يعرف بالشبك الزجاجي، وأهمها وأكثرها انتشاراً واستخداماً هو ثاني أكسيد السليكون (SiO_2)، ويستخدم لنفس الغرض أكاسيد كل من التيتانيوم (TiO_2)، الفسفور (P_2O_5)، الانتيموني (Sb_2O_3)، الزرنيخ (As_2O_3)، السليسيوم (SeO_2) إلا أن استخدامها قليل وذلك بسبب غلاء بعضها أو خطورة الآثار السامة التي قد تنتج عن بعضها أثناء مراحل التصنيع. إن أهم المركبات القاعدية التي تستخدم هن أكاسيد الصوديوم (Na_2O)، والبوتاسيوم (K_2O)، والليثيوم (Li_2O)، والكالسيوم (CaO)، والمغنسيوم (MgO)، والباريوم (BaO)، والمركبات المتعادلة هن أكسيد الألومنيوم (Al_2O_3) وأكسيد البورون (B_2O_3). ومن الممكن أيضاً إضافة بعض الأكاسيد المعدنية لأغراض التلوين كالححاس (CuO)، والكوبالت (CoO)، والمنجنيز (MnO) وغيره. وتحضر المواد على شكل مساحيق ناعمة عن طريق الطحن. علماً أن معظم المركبات لا تؤخذ بصورة منفردة فهي توجد في خامات مع مركبات أخرى فمثلاً فلسبار الصوديوم يحتوي

على جزيء من أكسيد الصوديوم وجزيء من أكسيد الألومنيوم وستة جزيئات من أكسيد السيليكون. وليبيان أهم مصادر المركبات انظر الجدول رقم (1).

جدول رقم (1) بعض أهم مركبات الزجاج الخزفي ومصادرها.

المركب	المصدر بحسب شيوع الاستخدام في مجال الزجاج الخزفي
أكسيد الصوديوم	فلسبار الصوديوم، كربونات الصوديوم، النفلين ساينيت، العطرون، كلوريد الصوديوم
أكسيد البوتاسيوم	فلسبار البوتاسيوم، النفلين ساينيت، الرماد البوتاسي، كرومات البوتاسيوم
أكسيد الليثيوم	فلسبار الليثيوم، كربونات الليثيوم، البتاليت، اسبومن، ليبدوليت
أكسيد الكالسيوم	الحجر الجيري، الودول استونيت، الكولمنيت، الدولوميت، رماد الحطب، الفلورسبار
أكسيد الماغنسيوم	كربونات المغنسيوم، الدولوميت، الطلق
أكسيد الباريوم	فلسبار الباريوم، كربونات الباريوم
أكسيد الخارصين	أكسيد الخارصين
أكسيد الرصاص	سليكات الرصاص، أكسيد الرصاص الأحمر، أكسيد الرصاص الأصفر، كربونات الرصاص، الجالينا
أكسيد البورون	أكسيد البورون، البوراكس، الكولمنيت
أكسيد الألومنيوم	الكاولينات، الفلسبارات، النفلين ساينيت، الكيانيت، البوكسيت، السلميت، الأندلوسيت، الكروندم
أكسيد السيليكون	الكوارتز، الرمال البيضاء، الحجر الرملي، كاربيد السيليكون، الفلسبارات، النفلين ساينيت
أكسيد الزركون	سليكات الزركونيوم، الزركوباكس، أكسيد الزركون
أكسيد الفسفور	رماد العظام، رماد الحطب
أكسيد التيتانيوم	أكسيد التيتانيوم، الروتايل
أكسيد الحديد	الهيماتيت، اللمونيت، الماغنيت
أكسيد النحاس	أكسيد النحاس، كربونات النحاس
أكسيد الكوبالت	أكسيد الكوبالت، كربونات الكوبالت
أكسيد المنجنيز	أكسيد المنجنيز، ثاني أكسيد المنجنيز
أكسيد الكروم	أكسيد الكروم، كرومات البوتاسيوم، الكروميت

طرق تناول مركبات التزجيج

تؤخذ المواد الخام عن طريق الوزن بالنسبة المئوية أو بالمقادير الكمية لعمل الخلطات، وبذلك يمكن التكهّن مبدئياً بدرجة حرارة نضج الخلطة. تقسم خلطات الزجاج الخزفي من حيث درجات النضج الحراري إلى خلطات خاصة بخزف الطينيات الأرضية (Earthenware)، وتتحرق بحدود 1180م كحد أعلى. والثاني خاص بالخزف الحجري (Stoneware)؛ ويحرق ما بين 1200م إلى 1250 م. أما النوع الثالث فخاص بالبورسلين (Porcelain)؛ ويحرق ما بين 1300م إلى 1350م. والنوع الرابع خاص بالطلاءات فوق الزجاجية (Onglaze)؛ وتتحرق في درجات حرارة أقل من درجة حرارة المزجج الذي يطبق عليه. يتم صياغة معادلات الخلطات أولاً وفقاً لصيغة سيجر (Segger) التي تنظم طريقة حساب تناول المكونات في أبسط صورة بالوزن المكافئ. أدخلت التقانات الحاسوبية برامج متخصصة لتسهيل عمليات حساب الأوزان المكافئة بدقة عالية وسرعة. من أهم تلك البرامج وأشهرها (Glaze Master)، و(Hyberglaze)، و(Glaze Matrix). عملية صنع المزججات تحتاج إلى معرفة الصيغ الكيميائية للخامات القياسية أو المتوفرة محلياً خاصة وأنه لا يفضل الاعتماد على جلب الخامات من مناطق أخرى بعيدة مما قد يتسبب في زيادة تكلفتها (Brian,2014,20). ثم إن بعض الخامات تتطلب الحذر عند العمل بها تفادياً لسميتها وقابلية بعضها للإذابة في الماء؛ مما قد يتطلب صهرها وتحويلها إلى صهير (Frit)، والصهر هنا يقصد به تسخين كل المكونات مع بعضها حتى بلوغ مرحلة الإذابة وتداخلها مع بعض بصورة متجانسة من ثم تبريدها بصورة سريعة نسبياً (Gillian,2009,20). تجدر الإشارة إلى أن زجاج جير الصودا (موضوع الدراسة) عند صهر خلطاته المكونة من المواد الأولية يحتاج إلى درجات حرارة عالية، لكن يلاحظ عند إعادة صهره تقل درجة حرارة الصهر إلى حد كبير مما يسهل أمر تناوله في صنع المزججات كخام أشبه بالصهير ليعمل كمادة مساعدة للصهر.

ضبط جودة المزججات

لمعرفة صلاحية المزججات كطلاءات لأغراض محددة يجب رصد خصائصها وفقا لغرض الاستخدام، ويتم ذلك من خلال إجراء اختبارات لمعرفة مقاومة الاجهادات الميكانيكية حيث يفيد ذلك في صناعة البلاط والمنتجات التي تتعرض لتلك الاجهادات، ومقاومة التشققات ومقاومة الاحماض وهي هامة في صناعة أدوات المائدة والخزف الصحي والبلاط، وكذلك مقاومة الصقيع والتقشر والموصلية الكهربائية وغيرها.

التقنيات المتبعة في التزجيج

هناك عدة تقنيات في تطبيق المزججات وكلها تتصل بطريقة الحرق الأكسجيني (Oxidation) أو الاختزالي (Reduction). كلتا الطريقتين لهما تأثير على المنتج، وكمثال فإن الراكو (Raku)، وهي تقنية يابانية ظهرت في القرن السادس عشر، لا زال يُعمل بها لإعطاء تأثير جمالي على السطح المزجج من خلال التشققات السوداء (James,2004,13). كما ظهرت تقنية الطلاءات ذات البريق المعدني (Luster glaze) الذي يلاحظ من خلال الخزف الإسلامي الخاص بفترة العباسيين، وتقنية التزجيج الذاتي للأجسام الخزفية التي تسمى باللاتينية (Terra sigillata) وتسمى أيضا بالماجوليكا، والطلاءات الملحية وأنماط مختلفة من أساليب التزجيج، وحديثا ظهرت تقنيات طلاءات البثور (Fuming glaze) وتنوعت الخامات المدخلة فيها، كما تم استخدام أنواع من المعادن النفيسة في تقنيات التزجيج.

المواد وطرق البحث

اتبعت الدراسة المنهج التطبيقي متخذة الأدوات المعملية في كل مراحلها ومستندة على الأساليب العلمية المعمول بها في مجال الخزف للتوصل إلى النتائج. وامتدت فترة الدراسة من سنة 2011م إلى سنة 2017م وقد تمت كل مراحلها بقسم الخزف في جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

عينات الدراسة

1. زجاج جبر الصودا: وهي العينة الأساسية للدراسة، التالف منه يكون أكثره شفافا بسمك يتراوح ما بين 3 إلى 10 ملم. ويوجد في ورش الزجاج في أسواق ولاية الخرطوم على شكل شرائح أو ألواح صغيرة مكسورة. والعينة أخذت من ورش سوق السجانة في الخرطوم. علما أنها تستخدم عالميا لتقليل تكلفة المزججات (Walker,2013,43).
2. النفلين ساينيت (Nepheline Syenite): عينة جبل الدميير جنوب مدينة الرهد، وأخذت كمادة محسنة لخواص الصهر.
3. رماد الحطب (Wood Ash): ناتج عن الفحم المستجلب من جنوب مدينة الدمازين. وأخذ كمحسن لخواص الصهر.
4. الحجر الجيري (Limestone): عينة مدينة سواكن، وأخذت كمحسن لخواص الصهر.
5. الكوارتز (Quartz): عينة السيلال شمال الخرطوم، وهي مادة مكونة للزجاج.
6. الكاولين (Kaolin): عينة منطقة مروي، وهي مادة مثبتة.
7. البوراكس (Sodium Tetra borate): عينة قياسية، وهي مادة صاهرة.
8. أكسيد القصدير (Tin Oxide): عينة قياسية. وأخذت كمادة معتمدة.
9. أكسيد الكروم (Chromium Oxide): عينة قياسية، وأخذت كمادة ملونة.
10. أكسيد الكوبالت (Cobalt Oxide): عينة قياسية، وأخذت كمادة ملونة.
11. تربة دايتموية (Dytomaeous Soil): عينة قرية القريقرية جنوب مدينة الحصاحيصا، وأخذت كمادة محسنة لخواص الصهر.

الأدوات المستخدمة

1. طاحونة الكرات (Ball Mill).
2. ميزان رقمي حساس.
3. غرابيل بالقياسات 600، 500، 250، 150 ميكرون.
4. جهاز فحص بطريقة الأشعة السينية المتفلورة (XRF) بمؤسسة (MTA) التركية في أنقرة بتاريخ: 2011/9/27م.
5. جهاز فحص بطريقة (EDS) (Energy Dispersive X- ray Spectroscopy) في بولندا بواسطة SEM .EDS 2015.07 (Dr. Małgorzata Mrozek-Wysocka).
6. جهاز ضغط الهواء (Air compressor).
7. أدوات قياس الصلابة (Mohs Scale).
8. حامض الهيدروفلوريك المركز كأداة لقياس التآكل.
9. فرن اختبار كهربائي.
10. حبر أسود كأداة لقياس التشققات.
11. أواني بلاستيكية.
12. أدوات حماية (كمادات وقفازات).

الإعدادات الأولية

1. الطحن: استخدمت طاحونة الكرات في طحن عينة الزجاج جافا لمدة 4 ساعات. كما أن النفلين ساينيت والكوارتز قد سحنت بنفس الطريقة وقد امتدت مدة الطحن 6 ساعات، والكاولين استغرق مدة ساعة لطحنه جافا. التربة الدايتومية لم تسحن لنعومة حيبياتها وكذلك رماد الحطب فحيبياته ناعمة نسبيا. أما الحجر الجيري فقد تم تكليسها في 900°م فتحول إلى مسحوق.
2. الغرلة: مررت كل العينات بعد الطحن من خلال غربالين ذوي مقاسين: 600 و250 ميكرون.
3. الفحص: تم فحص العينات معمليا لرصد مكوناتها ونسبها بطريقتين: الأولى بطريقة الأشعة السينية المتفلورة (XRF) لعينات النفلين ساينيت، والتربة الدايتومية، والكوارتز، ورماد الحطب والحجر الجيري. والثانية هي مطياف تشتت الأشعة السينية (EDS) وفحصت بها عينة الزجاج. ونتائج الفحص مبينة بالجدول رقم (2).

جدول رقم (2) نتائج فحص مكونات عينات الدراسة (%).

LOI	TiO ₂	P ₂ O ₅	MgO	MnO	CaO	K ₂ O	Na ₂ O	Fe ₂ O ₃	Al ₂ O ₃	SiO ₂	
.40	1.2	.2	2.5	2.	4.7	2.3	8.4	9.2	16.6	53.5	نفلين ساينيت
5.20	5.	.1	.7	3.	1	3.4	3.1	6.6	8.7	70.1	تربة دايتومية
.01	2.1	2.1	2.1	2.1	2.1	2.1	.1	.4	.1	99.2	كوارتز
28.30	.3	2.1	3.3	2.1	39.3	9.4	.5	1.1	1.8	9.8	رماد حطب
1.81	-	-	2.34	-	11.75	-	10.75	-	1.41	71.95	زجاج جبر الصودا
42.75	2.1	2.1	.2	2.1	56.3	2.1	.1	2.1	.1	.2	الحجر الجيري

الخططات

باستخدام ميزان رقمي حساس وزنت مكونات الخلطات. تم تناول مسحوق الزجاج فيها بنسبة تراوحت ما بين 25% كحد أدنى و77% كحد أعلى، ورماد الحطب بنسبة 5% كحد أدنى و41% كحد أعلى، والحجر الجيري من 5% إلى 15%، والنفلين ساينيت ما بين 20% و38%، والتربة الدايتومية ما بين 1.5% إلى 18%، والكاولين ما بين 5% و25%، وفلسبار البوتاسيوم بنسبة ثابتة وهي 10%، وأكسيد القصدير بنسبة ثابتة وهي 5%، وأكسيد الكروم بنسبة 2%، والكوبالت بنسبة 5%، والبوراكس بنسبة 15% وأحياناً بنسبة 20%. مُررت الخلطات من خلال المصفى مقاس 500 ميكرون وذلك بعد خلطها بالماء. والخلطات التي احتوت على البوراكس نُخلت بالمصفى مقاس 600 ميكرون وذلك لصعوبة تمريرها بالمصافي ذات الفتحات الضيقة. ثم طبقت على بلاطات من الفخار الأبيض المحروق عن طريق الغمر (Dipping) وباستخدام الفرشاة (Brushing) وفقاً للطرق الخزفية (Kenneth,1983,106).

حُرقت البلاطات المزججة بالخلطات في فرن اختبار في مدة زمنية تراوحت ما بين 4 إلى 6 ساعات وذلك على دفعات بغرض التعرف على مظاهر الصهر وإجراء المعالجات حتى تكون الخلطات التي تليها مختلفة من حيث التكوين. في مرحلة الحرق الأول بلغت الحرارة 1100°م، وفي المرحلة الثانية بلغت 1120°م، وكلاهما في حدود حرق مزججات الفخار المسامي. أما المرحلة الثالثة للحرق فبلغت 1240°م وهي في حدود حرق مزججات الخزف الحجري (Kenneth,1983,18). كل الخلطات التي حُرقت مرت بمرحلة الانصهار الكامل فيما يعرف بالنقطة التي تنصهر فيها كل المكونات (Eutectic Phenomena) في جو حرق أكسجيني بكل المراحل (Brian,2014,78).

جدول رقم (3) نسب مكونات خلطات التزجيج (%)

أرقام الخلطات	مسحوق الزجاج	بوراكس	رماد حطب	حجر جيري	نفلين ساينيت	تربة دايتومية	كاولين	فلسبار بوتاسيوم	أكسيد قصدير	أكسيد كروم	أكسيد كوبالت
1	77	-	13.5	-	13	1.5	-	-	-	-	-
2	68	-	17	-	12	3	-	-	-	-	-
3	60	-	20	-	15	5	-	-	-	-	-
4	53	-	23	-	18	8	-	-	-	-	-
5	46	-	25	-	20	11	-	-	-	-	-
6	39	-	26	-	21	14	-	-	-	-	-
7	33	-	27	-	22	18	-	-	-	-	-
8	47	-	8.3	-	38	-	7	-	-	-	-
9	44	-	11	-	36	-	9	-	-	-	-
10	41	-	41	-	34	-	11	-	-	-	-
11	39	-	17	-	32	-	14	-	-	-	-
12	36	-	19	-	29	-	16	-	-	-	-
13	33	-	22	-	27	-	15	-	-	-	-
14	30	-	25	-	25	-	20	-	-	-	-
15	27.5	-	27.5	-	22.5	-	22.5	-	-	-	-
16	25	-	25	-	25	-	25	-	-	-	-
17	25	-	20	-	25	-	25	-	5	-	-
18	65	15	-	-	-	-	5	10	5	-	-
19	60	20	10	-	-	10	-	-	-	-	-
20	60	10	10	-	-	10	10	-	-	-	-
21	50	20	5	5	-	10	10	-	-	-	-

أرقام الخلطات	مسحوق الزجاج	بوراكس	رماد حطب	حجر جيرى	نفلين ساينيت	تربة دايتومية	كاولين	فلسبار بوتاسيوم	أكسيد قصدير	أكسيد كروم	أكسيد كوبالت
22	50	20	-	15	-	-	-	10	5	-	-
23	60	20	-	15	-	-	-	10	5	2	-
24	60	20	-	15	-	-	-	10	5	2	5

خصائص الخلطات بعد الحرق

الخلطات من الرقم 1 إلى الرقم 17 اكتمل انصهارها وتشبعت حراريا حتى مرحلة النضج الحراري (Maturation range) في 1240°م. وبقية الخلطات بلغت حرارة نضجها 1120°م. واختلفت مظاهر الأسطح المزججة من حيث الاستواء، والنعومة والخشونة، والألوان ومستويات اللمعان. كما ظهرت آثار سائلة كالتشققات الدقيقة بين طبقة التزجيج والبلاطات وأخرى على السطح، إضافة إلى ظهور فقاعات متفاوتة في أحجامها داخل طبقة التزجيج وبعضها قد تفجر وخلف سطحا خشنا. ومن السلبيات أيضا ظهور الأخرام الإبرية وعدم تجانس مكونات الصهير. عدا ذلك فقد تم الحصول على مزججات ذات مظاهر مقبولة رصدت تفصيلها بالجدول رقم (4).

جدول رقم (4) الخصائص العامة للخلطات بعد الحرق

أرقام الخلطات	درجة حرارة النضج °م	مستوى الانصهار	مظهر السطح	اللون	مستوى اللمعان	الآثار السالبة
1	1240	مكتمل	أملس قليلاً	شفاف مصفر	لامع	تشققات وفقاعات
2	"	"	مستوى واملس	شفاف بمسحة صفراء مخضرة	"	تشققات
3	"	"	املس	شفاف بمسحة صفراء بيجية	"	"
4	"	"	غير مستوى	شفاف بمسحة صفراء خضراء	"	تشققات وفقاعات
5	"	"	" " "	" " " "	مطفي	تشققات وفقاعات قليلة
6	"	"	مستوى	بيج مخضر	قليل	-
7	"	"	قليل الإستواء "أملس قليلاً"	شفاف ببقع بيجية	"	غير متجانس
8	"	"	مستوى واملس قليلاً	بيج مخضر	"	" " "
9	"	"	مستوى واملس	أصفر مائل للبيج	لامع	فقاعات صغيرة
10	"	"	" " "	" " " "	"	-
11	"	"	" " "	" " " "	"	-
12	"	"	املس، قليل الإستواء	" " " "	"	-
13	"	"	مستوى واملس	شفاف بمسحة صفراء خضراء	"	-
14	"	"	" " "	" " " "	"	-
15	"	"	" " "	" " " "	مطفي جزئياً	-
16	"	"	" " "	شفاف بمسحة خضراء	لامع	-
17	"	"	مستوى، أملس قليلاً	أبيض مائل للبيج	"	أخرام صغيرة
18	1120	"	مستوى واملس	أبيض	وسط	-
19	"	"	" " "	شفاف مصفر	لامع	تشققات
20	"	"	" " "	" " "	"	"
21	"	"	" " "	" " "	"	"
22	"	"	" " "	وردي (Pink)	"	-
23	"	"	" " "	أحمر قاني	"	-
24	"	"	" " "	بنفسج	وسط	-

اختبار صلاحية المزججات

تم استبعاد نتائج الخلطات بالأرقام 1، 2، 3، 4، 5 من الاختبارات، وذلك لظهور تشققات كرتسالية على أسطحها الشفافة مع وجود لون طفيف أخضر مشوه للمظهر وفقااعات متفاوتة الأحجام.

اختبار التشقق (Crazing Test)

تظهر التشققات على أسطح المزججات عادة بسبب اختلاف الانكماش بين الجسم الخزفي والمزجج. وقد تحدث بعد إخراجها من الفرن أو بعد مرور عدة سنوات فيما يعرف بـ (delayed crazing) (Jeff,2009,112) وتكون التشققات صغيرة أو كبيرة أو منتشرة، وقد لا تلاحظ بالعين المجردة، ومن هنا تأتي أهمية هذا الاختبار لأن المزججات التي تستخدم في أواني المائدة إذا كانت تتشقق فإنها تحتفظ بالبكتيريا (Bill,2015,11)، ويتم رصد التشققات بغلي الأسطح المزججة في محلول شاي ثقيل لمدة ساعة أو بمسح حبر على الأسطح ثم إزالته بقماش وهذا ما تم تطبيقه في الدراسة. تبين أن النتائج الموضحة في الجدول (5) بالأرقام 19، 20، 21 ظهرت عليها تشققات.

اختبار مقاومة التآكل بالأحماض

تتمثل ضرورة هذا الاختبار في أن المزججات التي لا تقاوم الأحماض لا تصلح لأغراض كثيرة كطلاءات لبلاط الأرضيات أو لأواني المائدة؛ حيث تتفاعل مع المنظفات والأحماض التي تحتويها بعض المأكولات (Richard L, 2002,11). تم استخدام حامض الهيدروفلوريك المركز كمذيب للزجاج (Richard A,1998,259) وذلك باستخدام نقاط منه على الأسطح المزججة وتركها لمدة 15 دقيقة. بعد ذلك أزيلت بالماء وجففت الأسطح ورصد مدى تآكل الحامض على السطح كما هو مبين بالجدول رقم (5).

اختبار صلابة الأسطح (Hardness Test)

الصلابة من الخصائص المطلوبة في المزججات حتى لا تتشوه بالخدش نتيجة الاستخدام أو بفعل الإجهادات الميكانيكية التي قد تتعرض لها الأسطح المزججة. فهي مهمة للأسطح الخزفية لمعرفة مقاومة الاحتكاكات وغيرها. وتم تطبيق الاختبار بطريقة مقياس موهاس (Mohs Scale) (Charles,2001,105,107) وذلك من خلال محاولة خدش الأسطح باختيار أربعة من معادن الخدش وهي الأورثوكليز، والأبتيت، والفلورايت والكالسيت. وتبين أن 13 أنموذجاً قاومت الخدش بالفلورايت ولم تقاوم الخدش بالأبتيت أو بالاورثوكليز. الجدول رقم (5) يبين نتائج قياس صلابة النماذج.

المظهر العام للمزججات

هو اختبار اعتمد فيه على الملاحظة البصرية لكل النماذج المختارة من حيث القيم الجمالية للتشققات، والألوان، وتأثير العيوب على السطح. وذلك استناداً إلى أنه في مجال الخزف كفن يُستغل معظم نتائج التزجيج السالبة في الأعمال الفنية للخزافين كخروج عن المألوف، حيث إن هناك جانب تطبيقي يتصل بمواصفات محددة وجانب فني لا يتقيد كثيراً بها (Hans,2013,273). وليس بالضرورة التقيد التقليدي بصهر المزججات خاصة في مجال النحت الخزفي (Brian,2014,88).

التطبيقات

تم عمل 5 كيلوجرام من الخلطات بالأرقام (21، 22، 23، 24) كل على حدة وطبقت عن طريق الرش باستخدام جهاز ضغط الهواء (Air Compressor) لطلاء مجموعة من الأواني الخزفية كبيرة الحجم، وحُرقت في فرن خزف كبير حتى 1120°م لمدة إحدى عشرة ساعة ونصف ووقت تبريد بلغ 36 ساعة، فأعطت نتائج جيدة لمستوى الصهر، واللمعان وإعطاء تداخل متدرج للألوان التي تداخلت مع بعضها، ويلاحظ أن استخدام هذه الطلاءات يعطي أفضل نتائجها على الأسطح الفخارية البيضاء.

جدول رقم (5) نتائج اختبارات صلاحية المزججات

أرقام نماذج الخلطات	أثر التشققات على السطح	أثر التآكل بحامض الهيدروفلوريك	الصلابة Mohs Scale	الصلاحية من حيث المظهر العام
6	لا يوجد	طفيف	3	يصلح كمزجج جيد
7	تشققات دقيقة	"	4	يصلح للأغراض الفنية
8	" "	"	4	" " "
9	" "	وسط	3	لا يصلح لوجود فقاعات مشوهة
10	" "	"	2	يصلح كمزجج جيد
11	" "	عميق	3	" " "
12	" "	"	4	" " "
13	" "	وسط	4	" " "
14	" "	طفيف	4	" " "
15	" "	وسط	3	" " "
16	" "	"	4	" " "
17	لا يوجد	طفيف	4	يصلح للأغراض الفنية
18	تشققات بسيطة	وسط	4	يصلح كمزجج مقبول
19	متشقق	"	4	" " "
20	"	"	4	" " "
21	"	"	4	" " "
22	"	"	4	يصلح من ناحية مظهره اللوني
23	لا يوجد	مقاوم	5	يصلح كمزجج جيد
24	لا يوجد	مقاوم	4	" " "

مناقشة النتائج (Conclusion)

نتائج مزججات الخلطات بالأرقام (1، 2، 3، 4، 5) أعطت مصهوراً زجاجياً عالي السيولة؛ وذلك لارتفاع نسب مساعدات الصهر وقلة المواد المساعدة للتبلور (أكسيد الألومنيوم Al_2O_3) مع ارتفاع درجة حرارة النضج. أدى ذلك إلى ظهور تشققات وإعطاء أسطح ذات مظاهر كرسطالية، ولون شفاف مخضر ناتج عن مركبات الحديد والتيتانيوم التي يحتويها كل من النفلين ساينيت والتربة الدايتومية اللتين أدخلتا في الخلطات.

الخلطات بالأرقام من 6 إلى 16 أعطت مزججات تراوحت ألوانها بين الشفاف المصفر أو المخضر أو بدرجات لونية غير شفافة متداخلة مع بعضها كالبيج، والأصفر، والأخضر؛ وذلك أيضاً بسبب المركبات الملونة التي تحتويها النفلين ساينيت والتربة الدايتومية. ثم إن مستوى الصهر كان أفضل وذلك للانخفاض النسبي في تناول مسحوق الزجاج بين 25% إلى 47% يقابله النفلين ساينيت بنسب ما بين 21 و38% ورماد الحطب من 11 إلى 27.5% وفي بعضها أدخل الكاولين بنسب ما بين 7 و25%. ومعظمها أعطت نتائج متوسطة من حيث الخصائص لكنها تحتوي على تشققات سطحية دقيقة، وقد يحتاج ذلك إلى ضبط تناول القلويات أو ضبط انكماش الجسم الخزفي (Emmanuel, 1978, 97). تصنف النتائج لهذه المجموعة وفقاً لدرجة حرارة النضج من ضمن مزججات الخزف الحجري.

الخلطة رقم 17 أعطت مزججاً أبيض بمسحة لون بيج. بها أخرام إبرية منتشرة ووجودها بسبب تفاعل المزجج مع الجسم الخزفي (Emmanuel, 1978, 97) وقد يسببه أكسيد القصدير مع زيادة نسبة الكاولين الذي يحتوي على أكسيد الألومنيوم. وأظهرت مقاومة عالية للتآكل بالأحماض وصلابة متوسطة وهي غير متشققة. ويمكن أن يستفاد منها كطلاء خاص بالأعمال ذات الطابع الفني وليس الاستخدامي. يصنف من ضمن مزججات الخزف الحجري ذي الطابع السلاطوني (Celadon) (Kang, 2001, 1).

الخلطات من الرقم 18 إلى 24 تصنف كمزججات للفخار المسامي بناءً على درجة نضجها وتوسط مقادير مكوناتها، أدخل البوراكس فأسهم في خفض درجة نضجها، وعمل أكسيد الكالسيوم الموجود في رماد الحطب والحجر الجيري على خفض التشققات وإلغائها في الخلطتين 23 و24. واللون الأصفر في الخلطات 19، 20، 21 نتج عن مركبات الحديد في التربة الدايتومية المستخدمة. أما اللون الوردي في الخلطة رقم 22 فهو ناتج عن وجود أكسيد القصدير ونسبة مقدرة من أكسيد الكالسيوم في خام الحجر الجيري. واللون الأحمر القاتم في الخلطة رقم (23) نتج بسبب إضافة أكسيد الكروم مع وجود كمية كافية من أكسيدي القصدير والكالسيوم. واللون البنفسجي في الخلطة رقم (24) ناتج عن إضافة أكسيد الكوبالت لمكونات الخلطة رقم 23.

خلاصة الأمر يُفاد بأن أفضل النتائج التي تم الحصول عليها هي الخلطتان بالأرقام (23، 24) للفخار المسامي، وإن الخلطات بالأرقام (6، 10، 11، 12، 13، 14، 15، 16) هي مزججات للخزف الحجري ولا تستخدم لأواني المائدة. أما الخلطات بالأرقام (7، 8، 17) فهي تناسب الأغراض الجمالية.

أهم نتائج الدراسة

1. توصلت الدراسة إلى أن استخدام زجاج جبر الصودا التالف في خلطات التزجيج بنسب متوسطة مع وجود خامات أخرى محسنة لخصائص الصهر يعطي مزججات للفخار المسامي والخزف الحجري.
2. إدخال البوراكس بنسب لا تتعدى 20% من وزن الخلطات مع مسحوق الزجاج يعطي نتائج أفضل في درجات حرارة منخفضة بحدود 1120°م.
3. كل خلطات الدراسة لا تناسب أدوات المائدة لكن يمكن استخدامها في طلاء أسطح الخزفيات الأخرى.
4. تعتبر الخلطة بالرقم (20) أساسية للطلاءات الشفافة منخفضة الحرارة والخلطة رقم (22) أساسية للخلطات ذات العتامة البيضاء التي يمكن تلوينها بأكاسيد مختلفة في درجات الحرارة المنخفضة عدا أكسيد الحديد فإن درجاته اللونية تميل للاخضرار أكثر من اللون البني.

المراجع

1. Arthur Dodd, (1994). **Dictionary of Ceramics**, 3 Rev. ed, British library Cataloguing in Publication Data, Cambridge, UK.
2. Arunachalam, Lakshmanan, (2012). **Sintering of Ceramics New Emerging Techniques**, Published by In Tech, Rijeka, Croatia.
3. Bill, Jenes. (2015). **Ceramic Arts Handbook Series**, 2nd Edition, The American Ceramic Society, Ohio, USA.
4. Brian Taylor and Kate Doody, (2014), **Ceramic Glazes – The Complete Handbook**, Quarto Publishing Plc, Thames and Hudson Ltd, London, UK.
5. Charles A. Harper, (2001), **Handbook of Ceramics Glasses and Diamonds**, McGraw – Hill companies, US.
6. Emmanuel Cooper and Derek Royal, (1978), **Glazes for The Studio Potter**, BT Batsford Ltd, London.
7. Gillian, Hulse. (2009). **Inspiration in Kiln – Formed Glass**, A and B Black Publishers Ltd, London, UK.
8. Hans Van Lemmen, (2013), **5000 years of Tiles**, The British Museum company Ltd, London, British.
9. James, C. Watkins and Paul Andrew Wandless. (2004). **Alternative Kilns and Firing Techniques**, Lark Book, A division of Sterling Publishing Co. Inc, New York, USA.
10. Jeff, Zamek, (2009), **The Potters Studio Clay and Glaze Handbook**, Quayside Publishing Group, Beverly, Massachusetts, USA.
11. Julie, M. Schoenung. (2008). **Ceramic and Glass Materials**, Springer Science + Business Media LLC, New York, USA.
12. Kang, Kyug Sook, (2008). **Korean Ceramics**, Published by The Korean Foundation.
13. Kenneth Clark, (1983). **The Potters Manual**, Macdonald an Co (Publishers) Ltd, London, British.
14. Ludek Galuska and Others, (2012), **The Glass of Great Moravia: Vessel and Window Glass**, and Small Objects, **Journal of Glass Studies**, Volume 54, The corning Museum of Glass, New York.
15. Richard A. Eppler and Douglas A. Eppler, (1998), **Glazes and Glass Coatings**, Published by A and C Black, London, England.
16. Richard L. Lehman, (2002), **Lead Glazes for Ceramic food ware**, The International Lead Management Center, USA.
17. Walker ceramics, (2013). **Pottery and Ceramics Handbook**, 12th Edition, Walker Ceramics, Australia.

تقرير نتيجة فحص عينة زجاج جير الصودا

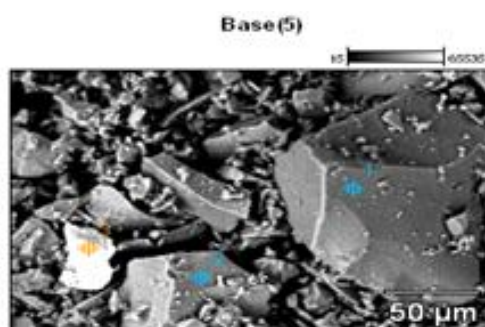


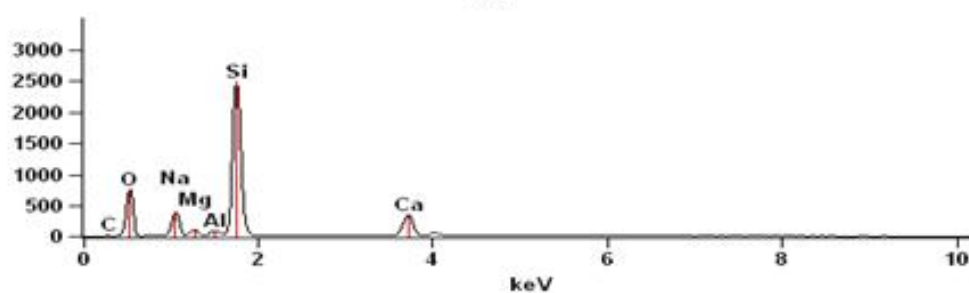
Image Name: Base(5)

Accelerating Voltage: 20.0 kV

Magnification: 500

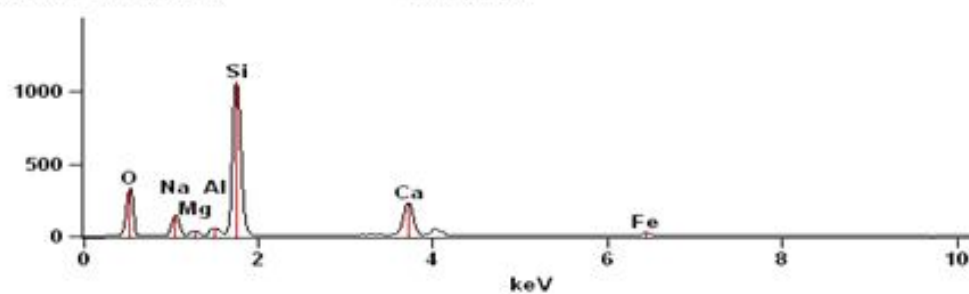
Full scale counts: 2474

Base(5)_pt1



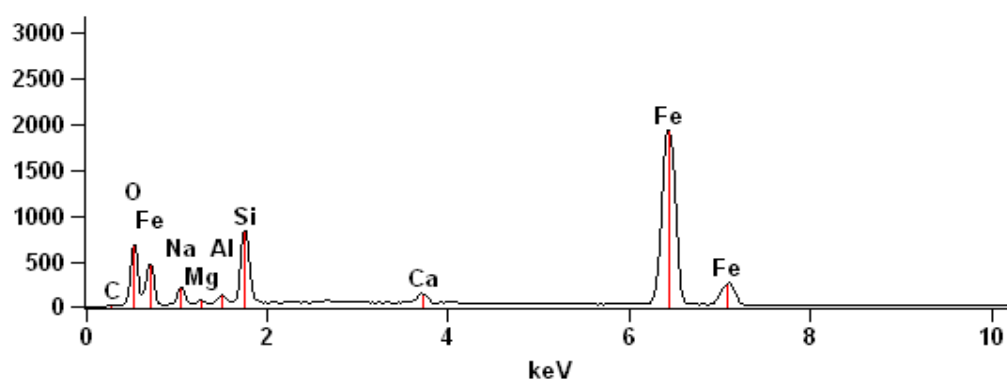
Full scale counts: 1061

Base(5)_pt2



Full scale counts: 1929

Base(5)_pt3



تقرير تفصيلي لنسب مكونات زجاج جير الصودا

Weight %

	C-K	O-K	Na-K	Mg-K	Al-K	Si-K	Ca-K	Fe-K
Base(5)_pt1	0.49	47.35S	7.98	1.41	0.75	33.63	8.40	
Base(5)_pt2		45.54S	6.71	1.24	1.54	31.10	12.43	1.43
Base(5)_pt3	0.14	33.37S	3.19	0.32	0.62	6.14	0.83	55.39

Normalized Wt. %

	C-K	O-K	Na-K	Mg-K	Al-K	Si-K	Ca-K	Fe-K
Base(5)_pt1	0.49	47.35S	7.98	1.41	0.75	33.63	8.40	
Base(5)_pt2		45.54S	6.71	1.24	1.54	31.10	12.43	1.43
Base(5)_pt3	0.14	33.37S	3.19	0.32	0.62	6.14	0.83	55.39

Formula

	C-K	O-K	Na-K	Mg-K	Al-K	Si-K	Ca-K	Fe-K
Base(5)_pt1	CO2		Na2O	MgO	Al2O3	SiO2	CaO	
Base(5)_pt2			Na2O	MgO	Al2O3	SiO2	CaO	Fe2O3
Base(5)_pt3	CO2		Na2O	MgO	Al2O3	SiO2	CaO	Fe2O3

Compound %

	CO2		Na2O	MgO	Al2O3	SiO2	CaO	Fe2O3
Base(5)_pt1	1.81	0.00	10.75	2.34	1.41	71.95	11.75	
Base(5)_pt2		0.00	9.04	2.06	2.91	66.54	17.40	2.05
Base(5)_pt3	0.50	0.00	4.31	0.53	1.17	13.13	1.17	79.19

الصور



صورة رقم (1) عينات المزججات من اليمين بالأرقام من 1 إلى 15.



صورة رقم (3) فازة مزججة بالخلطة (21).



صورة رقم (2) فازة مزججة بالخلطة (20).



صورة رقم (4) فازة مزججة بالخلطة رقم (24)



صورة رقم (4) فازة مزججة بالخلطة رقم (23)
في الأعلى وبالخلطة رقم (24) في الأسفل.

دور الفرق الموسيقية الأردنية في الحفاظ على التراث الغنائي الأردني والعربي

نضال محمود نصيرات، قسم الفنون الموسيقية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن

تاريخ القبول: 2018/11/29

تاريخ الاستلام: 2018/7/15

The Aesthetics of Performance in Arabic Music between Modernity and Heritage

Nedal Mahmoud Nsairat, Department of Music Arts, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Abstract

This study aims at uncovering the aesthetics of performance in Arabic music and its transformations between heritage and modernity. This is tackled by identifying the most important views related to the attitude of heritage and modernity in Arabic music. The author will also discuss the aesthetics of performance in Arabic music. The aim of this study is to observe the aesthetics of performance in Arabic music through different musical styles. The importance of the study is in its modernity and originality. It draws its importance from the important role played by the Arab musical ensembles to assist in the process of transferring the heritage and aesthetics of musical performance, and their impact on the sectors and institutions that train the young generations, including musical institutions. This is even more important as the vision of universities as well as musical cultural institutions is based on the adoption of Arab music - its original heritage as well as modern practices - in order to draw a clear artistic future. This should promote the musical culture of all individuals, and provide the stakeholders in music education institutions with mechanisms to engage in the use of heritage to show the aesthetics of artistic performance in Arabic music.

Keywords: Arab music, music heritage, originality and modernity.

الملخص

هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن دور الفرق الموسيقية الأردنية في الحفاظ على التراث الغنائي العربي والأردني، وذلك من خلال التعرف إلى أهم الآراء المرتبطة بالموقف من التراث والحداثة في الموسيقى العربية، وسوف يتناول الباحث جماليات الأداء في الموسيقى العربية سواء العزفية منها أم الغنائية من خلال تجارب بعض الفرق الموسيقية الأردنية، ليكون الهدف من هذه الدراسة رصد جماليات الأداء في الموسيقى العربية من خلال القوالب الغنائية المختلفة، وتكمن أهمية الدراسة في حداثتها وأصالتها، وتستقي أهميتها من الدور المهم الذي تقوم به الفرق الموسيقية العربية للمساعدة في عملية نقل التراث ونقل جماليات الأداء الموسيقي، وتأثيره بشكل مباشر في القطاعات والمؤسسات التي تقوم بإعداد الشباب والأجيال الصاعدة ومنها المؤسسات الموسيقية مثل الجامعات والمعاهد والمؤسسات الثقافية الموسيقية، إذ تقوم على اعتماد الموسيقى العربية بصيغتها التراثية الأصلية، وما طرأ عليها من تجديد ومعاصرة، وذلك لرسم مستقبل فني واضح يؤسس لرفع كفاية الثقافة الموسيقية لدى جميع الأفراد، وتزويد أصحاب العلاقة في المؤسسات التعليمية التي تدرس الموسيقى على توظيف التراث لإظهار جماليات الأداء الفني في الموسيقى العربية.

الكلمات المفتاحية: الموسيقى العربية، التراث، الحداثة، الموسيقي، التراث، الحداثة.

مشكلة الدراسة

إن التوجه إلى إحياء التراث الشعبي الموسيقي هدفه البحث عن كل ما هو جديد، والذي اتخذ أشكالاً شتى، من بينها إحياء الألحان الشعبية واتخاذها أساساً لاتجاه كامل من اتجاهات الفن الموسيقي الحديث، فالبحث عن الجديد اتخذ طابع الرجوع إلى القديم مع إضفاء صورة جديدة عليه، وقد شهد القرن العشرون توجهها نحو الاعتراف بالموسيقا الشعبية بوصفها مصدراً أساسياً للفن الموسيقي، ووسيلة عظيمة القيمة لبعث روح جديدة في هذا الفن (زكريا، د ت)، وقد بدت حالة التطور في المشروع الموسيقي العربي من خلال عمل الفرق الموسيقية العربية، التي نقلت التراث الموسيقي العربي بجمالياته المختلفة بطرق عصرية جديدة، محافظة بذلك على أصالتها وهذا ما سوف يقودنا للتعرف إلى هذه الفرق وما أضافته من جماليات للتراث العربي عبر القوالب الموسيقية الغنائية المختلفة، وفي ضوء ذلك جاءت هذه الدراسة لتتحدد مشكلتها في محاولتها التعرف على الفرق الموسيقية الأردنية ودورها في الحفاظ على التراث الغنائي العربي والأردني من خلال الاختيار القصدي لعدد من الفرق الموسيقية العربية الأردنية كنماذج تطبيقية.

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى التعرف على الفرق الموسيقية الأردنية ودورها في الحفاظ على التراث الغنائي العربي والأردني وكيفية أداء هذا التراث من خلال هذه الفرق، بغية نقله إلى الأجيال القادمة والحفاظ على جماليات هذا التراث الذي سيساهم في الحفاظ على هذا الإرث الموسيقي العربي، ولتحقيق هذا الهدف ستجيب هذه الدراسة عن السؤالين التاليين:

1. ما دور الفرق الموسيقية الأردنية في الحفاظ على التراث الغنائي العربي والأردني؟
2. من هم أبرز مؤسسي الفرق الموسيقية الأردنية؟

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في حداثة وأصالتها، وتستقي أهميتها من الدور المهم الذي تقوم به الفرق الموسيقية الأردنية للمساعدة في عملية نقل التراث العربي الموسيقي وإشكاليته، كما وتنبع أهمية هذه الدراسة من الدور الذي تقوم به الفرق الموسيقية في نقل جماليات الأداء الموسيقي العربي وتأثيره بشكل مباشر في القطاعات والمؤسسات التي تقوم بإعداد الشباب والأجيال الصاعدة ومنها المؤسسات الموسيقية، وتزداد هذه الأهمية عندما نعلم أن الجامعات والمعاهد والمؤسسات الثقافية الموسيقية تتبنى رؤية مفادها أن تكون الموسيقا العربية ذات صبغة أصيلة متمسكة بتراثها وما طرأ عليها من تجديد ومعاصرة. ومن هنا يمكن إجمال أهمية هذه الدراسة في الجوانب الآتية:

1. المساعدة لمعرفة ماهية الأداء الحالي للفرق الموسيقية، وتحديد الأداء المرغوب به في هذا العصر.
2. المساعدة في رسم مستقبل فني واضح لرفع كفاية الثقافة الموسيقية لدى جميع الأفراد.
3. مساعدة أصحاب العلاقة في الجامعات والمعاهد التي تدرس الموسيقا عند تشكيل الفرق الموسيقية على الأخذ بعين الاعتبار إظهار جماليات الأداء الفني في الموسيقا العربية عند تقديم التراث الفني.

حدود الدراسة

1. الحدود الموضوعية: تقتصر الحدود الموضوعية للدراسة الحالية على التعرف على الفرق الموسيقية الأردنية ودورها في الحفاظ على التراث الغنائي العربي والأردني.
2. الحدود المكانية: اقتصر هذه الدراسة على الفرق الموسيقية الأردنية التي قدمت ألوان الغناء العربي.
3. الحدود الزمانية: الربع الأخير من القرن العشرين وحتى الآن.

منهج الدراسة

اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسته كونه يتوافق مع أهدافها، بالإضافة إلى المنهج التاريخي وهو البحث الذي يصف ويسجل ما مضى من وقائع وأحداث الماضي ويدرسها ويفسرها بقصد التوصل إلى حقائق وتعميمات تساعدنا في فهم الحاضر على ضوء الماضي والتنبؤ بالمستقبل.

تحديد المصطلحات

1. التراث

من يتأمل كلمة (التراث) في اللغة، سيجدها بطبيعة الحال مشتقة من فعل ورث، ومرتبطة دلالياً بالإرث والميراث والتركة والحسب، وما يتركه الرجل الميت ويخلفه لأولاده. ابن منظور، 1993م، ص 728 . 729). أما اصطلاحاً فإن مفهوم (التراث) يعني: "كل ما هو متوارث، بما يحوي من الموروث القولي، أو الممارس أو المكتوب، إضافة إلى العادات والتقاليد والطقوس، والممارسات المختلفة التي أبدعها الضمير العربي، أو العطاء الجمعي للإنسان العربي قبل الإسلام وبعده" (خورشيد، 1992م، ص 22-23). وهو أيضاً: "تراكم خلال الأزمنة لتقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم لدى شعب من الشعوب، وهي جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي" (البصري، د. ت، 5).

ويعني أيضاً: "مجموع الكشوف الفنية التي نجح الأسلاف في تسجيلها بآثارهم. فيقوم الفنان المعاصر باستحضار تلك الفنون، بروح جديدة، تلائم المستوى الحضاري، وتواكب وعي العصر، وتحاور الجيل بلغته المتطورة" (الصراف، 1979م، 290).

يتفق الباحث مع ما جاء في التعريفات السابقة كتعريف إجرائي لبحثه.

2. الحادثة

ذهب (ابن منظور) إلى أن الحادثة لغة من "الحديث: نقيض القديم. والحدوث: نقيض القدمة. حدث الشيء يحدث حدوثاً وحادثة، وأحدثه، فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه" (ابن منظور، 1993م، 131/2).

أما اصطلاحاً فإن الحادثة توصف بأنها: "حركة إلى الأمام، تبحث عن شرعية المستقبل، في محاولة لاجتياز التكسر الثقافي، الذي ترتب على فقدان الماضي لشرعية التاريخ" (حمودة، 1998م). وذهب (الغدامي) إلى تحديد مفهوم الحادثة انطلاقاً من الإبداع ومن ثنائية (الثابت، والمتغير) اعتماداً على موروثنا، فالحادثة "معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير، أي بين الزماني والوقتي، فهي تسعى دوماً إلى صقل الموروث، لتبرز الجوهري منه فترفعه إلى الزماني، بعد أن تزيح كل ما هو وقتي، لأنه متغير ومرحلي، وهو ضرورة ظرفية تزول بزوال ظرفها، وتصبح طورا يساهم في نمو الموروث لكنه لا يكبل الموروث أو يقيده" (الغدامي، 2006م، ص 13).

وتماشياً مع أهداف دراستيهما فقد تبني الباحث تعريف (الغدامي) كتعريف إجرائي.

الإطار النظري

أولاً: التراث بين الأصالة والمعاصرة

تنطوى تجارب الشعوب باختلاف أجناسها في الحفاظ على موروثها الثقافي بشكل عام، والموسيقي بشكل خاص، وهذا يعزز مدى وعي هذه الشعوب بأهمية هذا الإرث ومدى خطورة اندثار البعض من ثقافات الشعوب بسبب الجهل بمدى أهمية هذا الجانب وطرق توثيقه، ومن أجل توثيق العلوم والفنون على شتى أنواعها، فقد ظهر لدى شعوب العالم ما يسمى بالفرق والتجمعات الثقافية والموسيقية التي تعنى بإحياء

الموروث الثقافي والموسيقي لديها، فشكلت محاولات جادة على مستوى الإطار الحكومي والفردى، ولما للموسيقا العربية من أهمية تاريخية تبدأ جذورها من العصور الإسلامية التى عنيت بدورها بالثقافة والفنون، وبتوثيق كل ما يتعلق بالموسيقا والغناء فى تلك العصور من خلال تسليط الضوء على أهمية الحياة الموسيقية كونها المنارة الأكثر إشراقاً والتي تطلعنا على رقى وتحضر تلك الأزمنة الغابرة (تيسير، 2014م، 2).

تشكل عملية توظيف التراث فى الفن عملية حيوية، وهي تتطلب منا الانفتاح على الآخر بوعي ونضج، ومحاولة الإفادة من كل منجزاته الإيجابية لتحقيق التقدم وبناء مجتمع إنسانى يقوم على الأخلاق والقيم السامية، وإذا كان بعضهم قد رأى أن التراث يمتد ليشمل الإنسانية دون تحديده بحدود قومية، فإن آخرين قد ذهبوا إلى إعطاء التراث هوية عربية خاصة معتبرين أنه "مجموع ما ورثناه أو أورثتنا إياه أمتنا العربية من الخبرات والإنجازات الأدبية والفنية والعلمية ابتداء من أعرق عصورها إيفالاً فى التاريخ حتى أعلى ذروة بلغت فى التقدم الحضارى" (الكيسى، 1978م، 6). من هنا تبرز ضرورة قراءة الموروث قراءة نقدية هادفة تسهم فى تأسيس رؤيتنا لمشكلات الواقع الملحة.

وبما أن التراث العربى هو نتاج الثقافة المدونة والمنقولة والشفاهية وهو يشكل مجموع التكوينات المميزة للشعب العربى، فإن استلهامه لا بد أن يؤدى إلى إثراء أى عمل فنى ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية، لا سيما أن التراث لا يخرج عن كونه "عملاً إنسانياً خالصاً، أو هو حالة للإنسان بطبعه -كما يحلو لابن خلدون أن يعبر- أو أنها حالة من حيث هو للإنسان من حيث هو إنسان عالم صانع فاعل: عالم بما يكشف عنه من معرفة وعلم وحقائق ونظم معرفية، وصانع لما هو أداة مؤثرة فى الأشياء والطبيعة أى لما هو مفيد ذو جدوى، وفاعل لأفاعيل ومسالك توصف بالخير أو بالشر، وبالحسن أو بالقبح، أو لمصنوعات ممتعة أو جميلة استيقياً -وهو علم مختص بالفنون الجميلة السبعة-" (جدعان، 1985م، 17). ولم ينكر (الجابري) أن الاهتمام بالتراث قد ارتبط بالهزائم المستمرة التى مر بها العرب منذ حملة نابليون على مصر، ولعل القمع الذى فرضه الحكم العثمانى إلى جانب الاستعمار، ومن ثم نكبة فلسطين عام 1948م وهزيمة حزيران عام 1967م كانت أعنف الصدمات التى زلزلت كيان الإنسان العربى المعاصر، إن "عملية الرجوع إلى الأصول وإحياء التراث التى تتم فى إطار نقدي ومن أجل التجاوز فى حال النهضة قد تشابكت واندجت مع عملية الرجوع إلى الماضى والتمسك بالتراث للاحتماء بهما أمام التحديات الخارجية، فأصبح الماضى هنا مطلوباً ليس فقط من أجل الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل، بل أيضاً وبالدرجة الأولى، من أجل تدعيم الحاضر، ومن أجل تأكيد الوجود وإثبات الذات" (الجابري، 2000م، 26)، فتحقيق النهضة لا يمكن أن يكون بمعزل عن الرجوع إلى الأصول للانطلاق منها نحو المستقبل، وهذا يؤسس لإشكالية الارتباط بين الأصالة والمعاصرة ضمن حالات من التوتر والقلق والالتباس فى العلاقة بين الماضى والمستقبل، بين التراث والفكر المعاصر، بين الآن والآخر، مما يحيل إلى أن تبقى العلاقة قائمة على التنافر والتدافع لا على الاتصال أو الانفصال.

وحيثما برزت قضية الموقف من التراث تم الاهتمام بهذه الموضوعة فى ضوء الحاضر ومتطلباته، حيث برز فى هذا الإطار عدد من المواقف لخصها (جدعان، 24، 29) فى ثلاثة مواقف رئيسة:

1. إحياء التراث

وهو فى الحقيقة صورة من صور تجسيد الفهم السلفى للتراث، وهو يعنى أن معرفتنا بوجودنا التاريخى الثقافى هي معرفة غير مكتملة، وأن بعث وجوه التراث المختلفة، من مخطوطات ووثائق ونصوص وابداعات فنية أو صناعية أو أثرية أو أدبية أو علمية، من شأنه أن يوضح ويجلي صورتنا التاريخية وأن يساعدنا على تجسيدها فى حياتنا الراهنة.

وعملية الإحياء الحقيقية لا تتحقق إلا بتحويل التراث إلى جوهر ثقافتنا وبنيتها الصحيحة، وهكذا يصبح معيار إحياء التراث الرئيس هو استكمال العلم بالتراث، وأنه لا يبعث إلا ما كان يضيف إلى علمنا بالتراث علما جديدا ويحقق في الوقت نفسه الفائدة والجدوى.

2. استلهم التراث

يقوم استلهم التراث على الجمع بين التراث والمعاصرة، وهذا يعني أن نستلهم من التراث مواقف أو أفكارا أو قيما ندمجها في أحوالنا الراهنة التي أسهم العالم الحديث في تشكيلها إسهاما حاسما، وذلك يكون بأن ننتقي من التراث جملة المواقف والمفاهيم التي تصلح لأن تسهم في تدبير حياتنا وأمورنا ونجعلها نمطا سلوكيا أو ذهنيا لنا في تفكيرنا وفي فعلنا.

3. إعادة قراءة التراث

كي نجعل التراث حيا راهنا ويستجيب لحاجات ذات طابع عقلي أو عملي ملح، نقوم باختيار منهج لقراءة التراث وذلك لفهمه وتفسيره وتوجيهه، فكل قراءة توجه التراث توجيها قريبا واضحا وتوظفه لقضايا العصر وهمومه وأغراضه، هي ليست مجرد قراءة للفهم فحسب، وإنما للفعل والتأثير أيضا، بل أن بعضها ينشد التغيير والتثوير معا.

إن التراث ليس وليد فترة زمنية محددة أو جهدا فرديا، وإنما حصيلة تجارب حية وتفاعلات واعية، وهو "ليس مرحلة تاريخية بعينها، إنه سابق على التكوين القومي للأمة، وتال له في نفس الوقت، فهو جامع التاريخ المادي والمعنوي للأمة من أقدم العصور إلى الآن؛ لذلك فهو أبعد ما يكون عن التجانس" (شكري، 1973م، 18)، ورغم ذلك يجب أن يكون الموقف منه ليس موقفا من الماضي، وإنما هو موقف من الحاضر، وبين الماضي والحاضر هناك زمن مغاير، ولكل زمن حاجاته وضروراته الخاصة التي تقتضيها أبعاد فكرية واجتماعية معينة، وهذا ما يفسر لنا تعدد المنتج القرائي للتراث.

إن التعامل مع التراث من خلال الوجدان أمر يسقط الإنسان في الطروحات السلفية المتقدمة للتراث، وحالة الوعي بالتراث تعد إشكالية قائمة في جدل الأنا مع ماضيها وحاضرها ومستقبلها وجدلها مع الآخر، وهي تؤدي إلى استيعاب التراث بشكل جديد وتوظيفه بما يسهم في تحرير الفكر العربي المعاصر من التبعية للفكر الاستعماري وللأيدولوجية البرجوازية، وهذا التوظيف الخاص بالتراث يؤدي إلى "الخروج من قضية التراث من كونها قضية الماضي لذاته، أو كونها إسقاطا للماضي على الحاضر، إلى كونها قضية الحاضر نفسه. وذلك من خلال رؤية الحاضر في حركة صيرورة تتفاعل في داخلها منجزات الماضي وممكنات المستقبل تفاعلا ديناميا تطوريا صاعدا، رغم القطع الحادث في مجرى حركة الصيرورة هذه، سواء أكان القطع داخلا في طبيعة الوحدة الديالكتيكية لهذا المجرى أم كان في التقطع القسري الطارئ من جانب القوى المعادية لمحتوى الحركة الثورية العربية الحاضرة" (مضاني، 1987، 81).

وتتوزع مصادر التراث بين الأساطير، والأديان، والأحلام، والسحر والكهانة والجنون، والفنون القولية غير المكتوبة من شعر ونثر وحكايات وقصص وملاحم وسير شعبية، والفنون الأدائية المكتوبة التي تعتمد التشخيص كحكايات كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، والمقامات.

ويتخذ التراث صورا وتعبيرات متعددة تقسم إلى:

"أ. تراث ثابت ومدون: وهو التراث المحفوظ في الآثار والكتب والمخطوطات، وهو ثابت باق لا يغيره الزمن إلا بقدر ما تؤثر فيه عوامل البيئة الطبيعية.

ب. تراث شفاهي يتغير ويتحد، ويتمثل في الكلمة والنغمة والحركة وتشكيل المادة، أي الفنون الأدبية والتشكيلية والتعبيرية، وهذا الجانب من التراث يتم تناقله شفاهة أو بالتقليد، ويرتبط بعادات ومناسبات اجتماعية يتواصل بها الإنسان مع مجتمعه، ويتحقق وجوده، والتراث الشفاهي معرض للتغيير والإضافة

والحذف أثناء تناقله لأنه أشبه بالسجل الأمين لحياة ذلك المجتمع، إذ يعبر عن قيم الشعب وفلسفته ومزاجه الفني بصور متعددة من خلال الحكايات والملحاح والسير والأمثال والرسوم وأغاني دورة الحياة وفنون الرقص والحركة وغيرها..." (الخولي، 1996م، 118).

ثانياً: الموسيقى العربية وعلاقتها بالتراث

جاء التراث ليشكل تراكماً معرفياً وإبداعياً حمل في طياته عمليات تفاعل أثرت المعرفة، وأرست خطاباً ثقافياً إبداعياً تجاوز أزمة التقليد والمحاكاة الغربية، وتخطى الانغلاق على الذات ورفض الآخر، وقد انعكس ذلك على الفنون بشكل عام وعلى الموسيقى بشكل خاص، وحينما نوظف التراث في الفنون فإننا نستخدم معطياته استخداماً فنياً إيحائياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الإبداعية، وهذا يتطلب:

1. الوعي التام بقدرة الرمز التراثي أو التجربة التراثية المناسبة على حمل أبعاد التجربة الفنية المعاصرة.
2. توفر مساحة كافية من التقاطع المشترك بين التجربة التراثية أو الرمز التراثي والتجربة المعاصرة.
3. القدرة الفنية على إعادة صياغة التجربة التراثية والقدرات الرمزية عبر الوعي بالإمكانات الإيحائية التي يمتلكها الرمز التراثي" (رحاحلة، 2008م، 55-56).

لقد ارتبط الفن بالتراث ارتباطاً وثيقاً، وبقيت إشكالية تقديمه محكومة لطريقة التعامل مع التراث مع قبل الإنسان المعاصر، من هنا فإن جماليات الأداء الخاصة بالموسيقى العربية لا تنفصل أيضاً عن إشكالية تقديم التراث، وقد "ساهم تنوع البيئة العربية وتعدد لهجاتها، بإغناء الألوان الفنية التراثية وتنوع أوزانها الشعرية وقوالبها الموسيقية التي عرفت حسب المناطق وطبيعتها. ففي بلاد الشام اشتهرت الميجانا والدلعونا والمعنى والعتابا والموال، وأبو الزلف وغيرها، كما انفردت حلب بما يسمى بالقدود الحلبية، وعرف العراق بمقاماته العراقية والمقامات البغدادية، واشتهرت مصر بتراث الصعيد قبل أن تشتهر بالأغاني المتقنة مع النهضة وما بعدها، وتميزت اليمن بتعدد ألوانها الغنائية من صنعاني وحضرمي ولحجي ويافعي وعدني، وعرف الخليج بالصوت واللون البدوي وبأغاني البحر، واشتهرت المغرب العربي بالموسيقى الأمازيغية (البربرية) التي أعطت الراي والشعبي، وتفرّد السودان بأغانيه على السلم الخماسي،... إلخ" (الشمالي، 2016م، ص2)، وهذا ما يؤكد على علاقة الموسيقى بالتراث كمرجعية أساسية ينطلق منها المبدع بصفة عفوية في عملية التجديد، ليحقق ذلك تراكماً معرفياً وإبداعياً يحمل في طياته خلاصة لتجارب وتصورات فكرية تداولتها الأجيال المتعاقبة ضمن رؤية فكرية وجمالية تتوافق مع الواقع.

لقد ارتكزت الموسيقى العربية على رؤية أصيلة رسختها عدد من النظريات والآراء التي عبرت عنها كتابات ابن النديم والفارابي والكندي وابن المنجم وغيرهم... وتشكلت للموسيقى العربية خصائصها وجمالياتها التي تعكس هويتها، والتي تتمثل بـ:

1. المقامات والبعد المقامي: فالموسيقى العربية مقامية الطابع، وقد طورت الجمل اللحنية في خط أفقي يتخطى السلالم الموسيقية وصولاً إلى المقامات.
2. الإيقاعات: وهي من أهم مميزات الموسيقى العربية لكونها اعتمدت خطاً لحنياً واحداً وطورته، وتمايزت بمقاماتها وإيقاعاتها التي تنوعت حسب تنوع المناطق العربية.
3. الغناء: فالموسيقى العربية غنائية بالدرجة الأولى، ولم تقم الآلات الموسيقية فيها سوى بدور مساعد من خلال التقاسيم، قبل اعتماد الأشكال الموسيقية التركية.
4. الارتجال: نظراً لتعدد المقامات فقد تكون للموسيقى العربية ثراؤها اللحني، وبوضع الإمكانات اللحنية والإيقاعية أمام المؤلف، وبالسماح للمؤدي بالارتجال والتقسيم فقد عزز ذلك من امكانية التصرف بالأداء حسب موهبة وقدرة المؤدي، وهذا ما يجعل المؤدي مؤلفاً مع المؤلف الحقيقي، مما يشجع النزعة الفردية في الأداء.

5 الطرب: وهو التفاعل مع الغناء ومع المغني أو العازف، والاندماج في الحالة الحسية التي يعيشانها، وفن السماع متلازم مع حالة الطرب وهما من سمات الموسيقى التقليدية العربية.

6. اعتماد السلم غير المعدل (طنوس، 2016م، 2 - 4).

إنّ توظيف التراث في الموسيقى وربطه بالأصالة والحداثة والمعاصرة، ينبغي له أن يكرس الجانب الإيجابي للحوار بين الحضارات، وذلك لإرساء خطاب ثقافي إبداعي يتجاوز أزمة التقليد والمحاكاة الغربية، ويتخطى حالة الانغلاق على الذات ورفض الآخر، وبذلك لا يمكن أن تكون الأعمال الفنية الجديدة مبتكرة انطلاقاً من أفكار تأليفية حديثة، بل أنها ستكون عملية ابتكار نسبية تتخذ من معطيات التراث أرضية خصبة لتشكيلها وتكوينها، حيث "يتكون الخطاب الموسيقي على أساس مرجعية الألحان والإيقاعات، كما تستمد اللغة الموسيقية من الأمثلة الموسيقية النموذجية المختزنة والتي بالاعتماد عليها تنشأ اللغة الموسيقية المحلية، بالإضافة إلى أن هذه اللغة الموسيقية لها علاقة مباشرة مع البنى المرجعية والأمثلة النموذجية التي ترتبط بالبنى اللغوية والكلامية التي تستخرج منها مختلف عناصر اللهجة الموسيقية، وهنا إشارة إلى تولد لهجات ولغات موسيقية جديدة حتى إذا كانت من منطلقات تراثية مع دمجها بعناصر خارجية، كما تؤكد الجمل الموسيقية أحوالاً نفسية تترجم العلاقات القائمة بين العناصر الموسيقية والبنى المرجعية في اللحن والإيقاع، وتؤكد على هذا فإنّ ملكات اللغة الموسيقية تنتقل من فرد إلى آخر ومن جيل إلى آخر عبر عملية التقليد الذي يتيح هذا الأخير نتاجاً جديداً على أساس قوالب موروثة في غالب الأحيان (أبو مراد، 2003م، 2).

إن قضية الأصالة والموروث الثقافي تبقى محل نقاش وجدال، وهذه الثنائية يمكن لها أن تحقق وحدة باطنية عضوية تعبر عن الرؤية المعاصرة للتراث التي تفرض علينا أن نتعامل معه كمواقف وحركة مستمرة من شأنها أن تساهم في تطوير التاريخ وتغييره نحو القيم الإنسانية المثلى، لا أن تقتصر نظرنا للتراث على أنه مادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته، ويبقى الرهان الأهم في تحديد ماهية الأعمال الفنية المعاصرة من خلال ربطها بإطارها الثقافي والاجتماعي وفقاً للبعد الأنثروبولوجي، "وهذا ما يؤكد على أنّ العملية الإبداعية لا يمكنها أن تنفصل عن الموروث الاجتماعي والثقافي والعقائدي وبالتالي فإنّ للأصالة بعد رمزيا متصلاً بالبعد الأنثروبولوجي، كما أنّ مصطلح الأصالة في الممارسة الموسيقية يتمثل في الخصوصية التقنية المتصلة بالتراث وبذلك فإنّ الخطاب الموسيقي المتأصل يندرج ضمن قواعد متعارف عليها ترتبط بالهوية الثقافية المتواجدة في المقامات والطبوع والقوالب الغنائية أو الآلية، وفي الآلات الموسيقية الموظفة والتي تجعل العمل الموسيقي متصلاً بالمادة التراثية والأصل الثقافي وبالتالي تكريس لمفهوم الهوية" (أنظر. بشة، 2003م، 22 - 23).

إن نصوص التراث لا يمكن أن تكون حقائق مطلقة ونهائية بحيث تشكل معياراً يوجه السلوك الإنساني، وبالتالي فإنّ الاتصال الثقافي في العملية الإبداعية ينبغي ألا يكون مجرد نقل لعناصر تراثية أخرى، ولكن هو عملية تفاعل وتواصل بين مختلف الثقافات، ومن هنا فإنّ "الأصالة الموسيقية لا تتمثل في تقليد القدماء بقصد الاعتراف بهم، بل في الاستفادة من أفكارهم وتجاربهم التي بإمكاننا وعن طريقها، بناء مستقبل آتٍ" (بشة، 2012م، 115 - 116)، فهناك اشتباك وحضور متبادل للتراث والآخر في وعي الذات العربية القارئة، لتصبح كل قراءة للتراث قراءة للآخر، وكل قراءة للآخر قراءة للتراث، وغياب الجدل الفاعل مع التراث والآخر أو فقدان الذات العربية لفاعليتها، هو ما يجعل الإنسان العربي يلجأ إلى الاحتفاء بالتراث، أو التقليد والتبعية للمنتج المعرفي الغربي الذي قد يأتي أحياناً مشوباً بالمخاطر، لاسيما في ظل المحاولات المتواصلة للتخلص من التبعية الثقافية للغرب.

ثالثاً: الموسيقى العربية بين التراث والحداثة

ارتكزت الموسيقى العربية التقليدية على المرجعيات التراثية، وظهر تأثير ذلك في أعمال عدد من المحدثين كان من بينهم: عبده الحامولي والشيخ سلامة حجازي وسيد درويش وغيرهم... وقد شكلت الحداثة مشروعا لتراث المستقبل الذي يمكن له أن يراعي مسألة الهوية الموسيقية العربية، ويرى إسكندر "أننا بأمس الحاجة إلى لغة موسيقية جديدة تعبر عن تصوراتنا وطموحنا نحو حياة فضلى، لذلك فإن الحداثة المطلوبة في موسيقانا ليست كحداثة الغربيين، وبالتالي فمن الضروري إطلاق العنان لخيال الفنان وأحاسيسه بعيداً عن محاكاة الأشكال اللحنية السابقة، مع إعادة بناء صياغة جديدة من روحية المقام نفسها تناسب إيقاع المرحلة الجديدة القادمة، وتكمن حاجتنا الماسة إلى خلق فكر موسيقي جديد مبني على التأمل العقلي للعلاقات بين الجمل الموسيقية ونموها، والعودة إلى التراث الموسيقي في المنطقة واستنباط واستلهاهم كل ما يفيدنا في التجديد بشكل متواصل" (اسكندر، 2001م).

وعند دراسة التراث الموسيقي العربي فإننا نجد أن أصول النغمات وتقنيات التلحين والتأليف والمصطلحات المعتمدة في الممارسة الموسيقية، بل والمخزون الموسيقي العربي، قد جاءت نتيجة لعدة حلقات من الاتصال الثقافي الفارسي والتركي والأندلسي وأول ما يلاحظ هو التمازج الفكري والحضاري بين الثقافات المجاورة دون المساس والإخلال بالطابع الأصلي المميز لتقاليد الممارسة الموسيقية العربية. وكان الموقف من الموسيقى الشعبية العربية قد راح بين اتجاهين: أحدهما يهدف إلى تطويرها ولكنه يجد ذلك من خلال هذا التطوير إلى حد يستحيل معه التعرف عليها، وآخر يكتفي بتسجيلها كما هي ويعرضها علينا كما لو كان فيها هي وحدها الكفاية، ويعتقد بأن الإنقاذ والإحياء الحقيقي للتراث الموسيقي الشعبي يكمن في موقع ما بين هذين الطرفين، وأن النجاح في هذا المجال لن يتم إلا حين ندرك عن وعي أن تدوين الموسيقى الشعبية والاحتفاظ بها شيء، وإعطائها دوراً فعلياً في حياتنا الفنية الراهنة شيء آخر، وأن هذا الدور لن يتاح لها إلا إذا ظهر من يستطيع تطويرها على النحو الذي يجعل لها دلالة عالمية من جهة، ويحتفظ لها بمعاملها الأصلية من جهة أخرى (أنظر. زكريا، د ت).

لقد اتجه المبدعون في الموسيقى العربية نحو التراث بحثاً عما يخدم حركة الإبداع الموسيقي العربي والسير به نحو مرحلة متقدمة تمتلك القدرة على أن تشكل خطاباً متمازجاً مع النموذج الغربي، ومن هنا تبرز أهمية "التوفيق بين التراث والتجديد وربما الأهم هو محاولة المبدع الموسيقي العربي في الأخذ من القديم ما يتفق مع العصر الحديث، وإرجاع الجديد لمقاييس القديم، فهو موقف شرعي، ويمكن للتراث أن يواجه تجديداً من الخارج وذلك عن طريق انتقاء مذهب أوروبي حديث ومعاصر ومن ثم قياس التراث عليه أو يمكن كذلك للتراث أن يواجه تجديداً من الداخل وذلك عن طريق إبراز أهم الجوانب التقليدية في تراثنا القديم وإبرازها تلبيةً لحاجات العصر من تقدم وتغير اجتماعي، وهذه المحاولات لا تعطي صورة عامة للتراث كله وإعادة بنائه طبقاً لحاجات العصر في حين أن المطلوب هو تطوير صورة التراث وتوسيعها حتى تكون هي روح العصر، وإعطاء نظرة متكاملة للتراث" (حنفي، 1987م، 31 - 33).

إن الحاجة إلى التجديد الموسيقي طبيعة ثقافية هدفها تجاوز حدود السائد، وخلق أشكال جديدة نتيجة للإحساس بعدم كفاية الأشكال القديمة، ونظراً لأن الموسيقى الشعبية تمتلك إمكانية البقاء بين الشعوب، فإن ذلك يعود لكونها تولد نتيجة لظروف مادية معينة، وهي تشكل حاجة أصيلة في الثقافة الإنسانية لأنها تعبر عن مشاعرها، وبتراكم هذه الفنون ضمن إطارها الشعبي تنمو وتصبح وجوداً مجرداً ذا تأثير مادي، وغير ذي علاقة بالحاجات والظروف التي خلقتها. "لقد نشر الاستعمار والتيارات الفكرية غير الوطنية في بلادنا على تراثنا الفني الشعبي ضباب الغموض والشك، وما زال إحياء الأغاني الشعبية غير ممثل إلا لقسم ضئيل منها، ذلك لأن الإحياء يتخذ طابعاً شكلياً، ولم يدرك الفنانون بعد أن الإحياء ليس عملية محصورة في إيقاظ الألحان الشعبية بل هي أيضاً بدورها عملية خلق وإبداع لأشكال جديدة تتناسب مع

المحتويات الجديدة لأحاسيس الجماهير، وأن الشرط الرئيسي للنجاح في هذه العملية هو الارتباط المباشر بأُماني الشعب ومشاعره وليس الابتعاد عنه. وإن لعملية إحياء الأغنية الشعبية محتوى وطنياً مرتبطاً بدلالات الأغنية الشعبية نفسها التي يمكن أن يقال عنها أنها الوجه الحقيقي الصادق الوطني لمجموع تراثنا ومستقبلنا الموسيقي" (مروة، 1998م).

وتكمن إشكالية استلهم التراث في الموسيقى العربية هنا في غياب التخطيط المنهجي في عملية الإبداع الموسيقي، حيث يعتمد العديد إلى اقتباس عناصر خارجية دون التعمق في الجوانب التقنية وخصوصية اللهجة الموسيقية العربية، والتي تختلف خصوصياتها من قطر لآخر، وهكذا فإن "تأليف الموسيقى العربية المستحدثة والمستمدة من الخصوصيات التراثية في صيغة جديدة ومعاصرة، تكون وسيلة للمحافظة على الخصوصيات الموسيقية العامة التي تتمثل أساساً في عنصر الهوية واللهجة الموسيقية، وبذلك تكون عملية التجديد قد وقفت بين مختلف المواقف المحافظة والمجددة وفقاً لقواعد التجديد السليم والمتزن والمدروس، إذ ليس المقصود أن نخلق أثراً فنياً عالمياً، بل أن نخلق أثراً فنياً مقبولاً من الناس" (جادو، 2016م، 7)، مع التأكيد على ضرورة المحافظة على التراث الموسيقي من التشويه والتغيير المنافي للخصوصيات التقنية الخاصة بالموروث لاسيما في ظل المحاولات الجارية لهيمنة الثقافة الواحدة على المجتمعات المعاصرة.

إن الدعوة للتراث ليست دعوة لتمجيده بكل سلبياته، وإنما هي دعوة لفهمه واستلهم ما فيه من أصالة بهدف إعادة الاعتبار إليه، وهذا ما يسهم في رصد ومعرفة الجوانب السلبية والإيجابية لما هو موجود لدينا من موسيقى، وبما أن الموسيقى نشاط اجتماعي وثقافي، فإنها تضع الإنسان في مواجهة هذه الممارسة، وتؤثر مباشرة في حياته، "وهنا يمكن أن تكون هذه العوامل منقسمة إلى عوامل ذاتية وهي تنطلق مباشرة من الشعور والرغبة البشرية بمختلف الحالات النفسية وتفاعلها مع الواقع الاجتماعي مع كل ما يساهم في دفع التفكير لإيجاد صبغة معاصرة ومشهد يتلاءم مع المقاييس الجمالية الحديثة، ومن جهة أخرى نجد العوامل المحيطة بالإنسان المبدع وهي مرتبطة كذلك بالعوامل الذاتية التي تجعل الإنسان مهياً لاستقبال ما هو دخیل انطلاقاً من وقائع فكرية ومادية طرأت عليها عدة ملامح وأنماط مستحدثة يمكن لها أن تحدد مسار الخطاب الموسيقي العربي المعاصر" (القرفي، 1996م، 71).

إن النشاط الموسيقي بتركيبته الاجتماعية وطبيعة بنيته الثقافية، يعبر عن الوعي الجمعي للأفراد وبما أن المجتمع المعاصر قد بات يعيش صراعاً وانقساماً بين العصري والتقليدي، فإن ذلك قد انعكس أيضاً على الموسيقى انطلاقاً من الوسائل التعبيرية الموظفة والتي تساهم في تناقل الآثار الفكرية والفنية حسب الواقع الاجتماعي، "على أن الموسيقى العربية لا تستطيع أن تقف جامدة فالمدينة العصرية مع تياراتها الجارفة التي لا تعوقها العقبات تدفع الموسيقى العربية إلى التقدم للأمام، وعلينا وإذا ما ظهرت بوادر هذا التقدم أن نحرص على أن نسلك طريقاً يحفظ روحها الوطنية وطابعها لأن فقدانها ذلك الميراث يُعد كارثة عظيمة" (الهباء، 1990، 64 - 65).

وعند النظر في طبيعة المنجز الموسيقي العربي فلا يمكن إغفال الأثر والمرجعيات الحضارية الخاصة بالمجتمعات العربية، إلا "أن التفكير في الموسيقى العربية من زاوية التشبث بالمرجعية مع تجاهل كل التحولات المعاصرة هو الذي يجعل من الخطاب الموسيقي العربي في أزمة ومما يجعله أيضاً في اصطدام حضاري مفاجئ لا يتطابق مع الخصوصيات والأنماط والمعطيات العامة للمجتمع المعاصر الذي يمثل نقطة الالتقاء والمرجع بالنسبة إلى التراث الفني. وفي قراءة أخرى فإن اعتماد التراث بصفة كلية دون التوغل في مفاهيمه من حيث إعادة النظر على أرض الواقع هو ما يُشعر بالأريحية التي توفرها التكرارية وعمليات إعادة إنتاج نفس المعاني، وفقد الحاضر شعوره بنفسه، وانحصر فيما هو إحداثيات خارجية لم يلعب العقل

الإسلامي دوراً سيّداً في تحديدها، بل يظن أحياناً أن تجنّب طريق الحداثة هو إعادة اعتبار لسيادته المسلوبة، في حين أنه لا يعني سوى تأييد القديم والتحرّك في حلقة مفرغة وتأكيد لضياع السيادة" (الأخضر، 2001م، 72، 73).

إن موقفنا من التراث ومن الحاضر هو الذي يقدم الحل لمشكلة العلاقة بين الحاضر والتراث، ولا بد من امتلاك وضوح علمي دقيق عن حقيقة مضمون التراث، لاسيما وأن "النظرة إلى التراث تحمل بمحتواها دائما نظرة مشتقة من اعتبارات الحاضر - أيا كان زمن الحاضر - نحو الماضي، فاستيعاب التراث يقتضي النظر إليه ضمن بنيته التاريخية، ثم إخضاعه لأدواتنا العلمية المعاصرة، ولموقفنا الأيديولوجي، لأن ذلك كفيلا يكشف جوهر العلاقات بين التراث في موقعه التاريخي، وبين الحاضر بكل تناقضاته، وبالتالي، كفيلا بتحقيق عملية الأصالة والمعاصرة في نوع من التفاعل والتوافق، فالتراث مجموعة من المواقف وليس مجموعة من المعارف، لأنه لا يقدم المعرفة ما دامت المعرفة ملكاً للإنسانية، ولا تخص مجتمعاً دون آخر، وهي نفسها تملك مشروعيتها الحيوية من الداخل، أي من خلال موقف أيديولوجي تكسبه عبر التوضع الاجتماعي" (رمضاني، 1987م، ص81)، وبالتالي يجب مراجعة التراث واستلهامه بما يتوافق مع الواقع بكل مستوياته الاجتماعية والثقافية والسياسية، فالتراث ليس ملكية فكرية لا يجب انتهاكها بل هو يمثل القاعدة والمادة الأولية التي تصلح لخلق تعبيرات ذات قيم جديدة معاصرة ومتأصلة تساهم في تطوير الذائقة الفنية.

إن العناصر المتحوّلة تعكس روح الحاضر وفكر المبدع الذي يساهم في الارتقاء بالموسيقى العربية إلى مستوى العالمية من خلال اندماجها ضمن مقومات الخطاب الموسيقي العالمي لضمان بقائها لأنّ البقاء الحقيقي لا يرتكز فيه دور الموسيقي على التوثيق بل يتجاوزه إلى محاولة توسيع رقعة هذا التراث والمساهمة في خلق مقاربات جديدة تساهم في المزيد من فهمه وتدوّقه والاستلهاً منه وجعله مساهماً للعصر، وشديد الاتصال بالتحولات الجمالية الناجمة عن التغيرات الثقافية والاجتماعية عموماً (الصقلي، 2008م، 60)، والتي تحدث عملية التطور فيها تغيرات عدة في المقاييس الجمالية والفنية والتي تشكل أساساً لقياس ما وصلت إليه الحضارات من تقدم وتجديد.

وفي العقود الأخيرة برزت الرغبة في التحديث عند المثقف والفنان العربي نتيجة لاتصاله بالعالم المتقدم، وكان طبعياً أن يكون للفنان الموسيقي موقفه من الحداثة، لكن ذلك أخذ جانباً من التباين والمخالفة في الرأي مع التيار المحافظ المرتكز على مقومات الأصالة والتراث لأن ذلك من شأنه أن يؤدي إلى فقدان الطابع الصوتي والأدائي الخاص بتقاليد الممارسة الموسيقية العربية، وإذا كانت الحداثة قد اتجهت نحو استعادة شيء من التراث عن طريق مساءلته، فإن مفهوم القطيعة مع التراث هو قطيعة مع آليات التعامل معه بحيث تمكن الآليات الحديثة التي نتعامل بها من استعادة وعينا بالتراث على نحو يمكننا من ربط الحاضر بالماضي وردم الفجوة التي تقع بيننا وبين المستقبل، "لقد ذهب التيار المناهض للحداثة إلى أن الموسيقى العربية تسير نحو الأعقاب، وهذا الانغلاق يؤدي بها إلى الجمود والتحنيط وعدم مواكبة خصوصيات الجانب التقني للممارسة الموسيقية المعاصرة من حيث الشكل والمضمون، كما أن المحافظة على التراث بصفة مبالغ فيها يؤدي كذلك إلى عدم مواكبة الذائقة الموسيقية العربية للواقع الفني المعاصر، ويبقى الأهم في المحاولة للتوفيق بين التيار الحداثي وعلاقته بالتراث من خلال الأخذ بما يمكن له أن يخدم مصلحة الإبداع الموسيقي العربي والسير به نحو عملية توازن بين خطاب عربي متمازج مع النموذج الغربي" (عياد، 2018م)، وبذلك فإن الحداثة في جوهرها تستنبط إعادة قراءة التراث، وهي تضع الوعي على عتبة جديدة في فهم التراث.

رابعا: تجربة الفرق الموسيقية الأردنية في تقديم التراث

مدخل تاريخي

يعد عام 1932 عاماً مهماً في تاريخ الموسيقى العربية حيث انعقد مؤتمر الموسيقى العربية الأول في القاهرة والذي كان له الأثر الأكبر في دفع الموسيقى المعاصرة على سلم التطور والتقدم والازدهار، إذ سعى

المؤتمر إلى تنظيم الموسيقى العربية على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه الأقطار العربية، وتمخض عن هذا المؤتمر جملة من القرارات كاعتبار الموسيقى مادة مقررة في جدول الدروس المدرسية ابتداءً من مرحلة رياض الأطفال وحتى نهاية المرحلة الثانوية، وإيفاد البعثات العلمية لأوروبا لدراسة التربية الموسيقية، وتأسيس معهد موسيقي متخصص لتخريج المعلمين والمعلمات (مؤتمر الموسيقى العربية، 1932م).

وقد عقد العديد من المؤتمرات اللاحقة للموسيقى العربية والتي كانت من أبرزها المؤتمر الدولي للموسيقى العربية الذي عقد في بغداد عام 1964، كما عقد مؤتمراً آخر في بغداد عام 1975، حيث تم التباحث عن واقع الموسيقى العربية وتوحيد صفوفها على مختلف الميادين، ثم تلاها مجموعة من المؤتمرات العربية منها مؤتمر عام 1992 الذي انعقد في القاهرة، ومؤتمر عام 1993 في لبنان، ومؤتمرات عام 1994، 1998، 2000 في القاهرة التي قدمت فيها بحوثاً موسيقية وورشات عمل موسيقية. ورغم تقديم هذه البحوث والورش العملية القيمة إلا أن عدم إلزامية تنفيذ التوصيات العملية من قبل السلطات المعنية في الدول العربية، جعل من تلك البحوث مشاريع على الورق فقط، وبالتالي لا قيمة لتلك المؤتمرات دون نتائج ملموسة على واقع الموسيقى العربية (عثمان، 2001م، ص 46، 50).

أما عن الموسيقى في الأردن الذي يمثل وضعاً مميزاً بين البلاد العربية، ويمكن أن يعتبر نموذجاً لكثير منها في تكوينه الجغرافي والمناخي والاجتماعي، والذي يتوسط عدة بلدان عربية، فإن موقعه أضفى على فنه الموسيقي تنوعاً وغنى. وتطور الموسيقى الجديدة أتى في اتجاهات متنوعة يلاحظ فيها تأثير للموسيقى المتوارثة (تقليدية أو شعبية) والتأثيرات الأجنبية وخصوصاً التأثيرات الغربية.

وأشار حمام أن شرقي الأردن لم يعرف عن الموسيقى التقليدية كثيراً إلا بعد التحرر من العثمانيين في عام (1917). لكن بعد أن أصبح الأردن دولة مستقلة، ارتحلت بعض العائلات السورية واللبنانية إلى الأردن هرباً من الاستعمار الفرنسي، حيث وجدت فيه الأمن والطمأنينة، وقد أحضرت هذه العائلات معها تقاليدها التي أثرت في المجتمع في شرق الأردن، ولعلها أدخلت معها الموسيقى التقليدية السورية كالמושحات والأغاني الفنية. بدأت النهضة الموسيقية في الأردن بعد عام 1952 أي بداية عهد جلالة الملك "الحسين بن طلال"، وقد وجدت الموسيقى عناصرها الضرورية للنهضة التي ما تزال مستمرة وبنفس جديد في عهد جلالة الملك "عبدالله الثاني ابن الحسين"، الذي اهتم بالفنون بشكل عام والموسيقى بشكل خاص (حمام، 2008م، ص 72).

لقد شمل الاهتمام بالموسيقى جميع النواحي الحياتية الترفيهية والاجتماعية والمهنية والتربوية. وأشار الشرقاوي إلى أن الأردنيين قد استقبلوا التجديد والتطور بتفهم وحماس، وبذلك نبت بينهم موقف جديد تجاه الموسيقى، وبها ازدهرت الحياة الموسيقية بالرغم من الصعوبات والعقبات التي تعثرت بها وأعاقت خطاها، ولهذا تحظى الموسيقى في المجتمع الأردني بإعجاب الناس وحبهم لها، ولكن لازال البعض ينتقص من قدر العاملين بها لاعتقادهم بأن الموسيقى لعب لا فائدة منه، غير منتجة وبأن ليس لهم بها حاجة إذا قيست بغيرها من المهن، وأن الموسيقى وليدة الترف تبعد صاحبها عن الخير والصلاح (الشرقاوي، 2003م، ص 63).

الفرق الموسيقية الأردنية وتقديمها للتراث العربي

تمثل الموسيقى بشكل عام الطابع الذي يرمز للهوية والانتماء، إلا أن مقومات الهوية الموسيقية في العالم العربي بشكل عام، وفي الأردن بشكل خاص، تجعل من الحديث عن المنجز الموسيقي العربي حديثاً يركز في ثناياه على خصوصيات اللهجة والتي تحدها مختلف التعبيرات الموسيقية المحلية، لكن في خضم هذه العناصر الفنية يبقى التراث محل نقاش وإشكال، وذلك في هل أن التراث يمكن في حد ما أن يُعرقل منهج الإبداع؟ أو أن العملية الإبداعية يمكن لها أن تكون حلقة وصل بين التراث والحداثة؟.

لقد اهتم الفنان الموسيقي الأردني بالتراث الذي انعكس تأثيره على أغانيه وموسيقاه، وظهرت في هذا السياق عدد من الفرق الموسيقية التي قدمت الأغاني الشعبية التراثية مدخلة عليها بعض التطوير، ونجحت في تقديم الأغنية الشعبية بكل ألوانها وقوالبها كالأغنية الريفية التي تميزت بتنوعها وتعدد لهجاتها، مما جعل الأغاني بأشكالها الريفية والبدوية وغيرها... تبدو للسامع بحلة جديدة تواكب روح العصر، فخلق ذلك لدى السامع شروطا خاصة بالاستماع فرضتها طبيعة المقومات الوجدانية والعاطفية والثقافية لهذه الأغاني. إن أسماء الفرق الموسيقية الشعبية وأهدافها تدل على أن مهمتها تقديم تراث الموسيقى التقليدية بأداء يحفظ نقاء التراث وأصالته وموقعه من الحاضر، وهذه قضية تشغل بال كل شعوب العالم الثالث التي تشعر بوطأة التأثيرات الغربية المتغلغلة في حياتنا الحاضرة بصورة تهدد تراثنا وهويتنا، وقد تبلورت ردود الفعل في اتجاهات واضحة هي: الانغلاق على الماضي والاكتفاء الذاتي بالتراث، أو الاكتفاء الذاتي بالجديد، ويبقى الموقف الوسطي يقوم على التوفيق بين التراث والتجديد، إذ أن تجديد التعبير الموسيقي على أسس مستلهمة من التراث التقليدي قد أصبح ضرورة ملحة، تفرضها ظروف عصرنا واحتياجاته الموسيقية واحتياجات الإنسان العربي الجديد لفن يستند لإطار مرجعي أصيل ويساير حاجات العصر لحمايته من الشعور بالغربة، أو من الارتداء في التبعية للغرب والانعزال عن ثقافة أمتة (الخولي، 1997م).

وفي هذا السياق سيتناول الباحث بعض التجارب الفنية والجهود المبذولة من قبل مجموعة من الفرق الموسيقية التي من أهم أهدافها الحفاظ على الموروث الموسيقي الأردني والعربي وتوثيقه لمنعه من التحريف أو التدمير بجماليات الأداء الفني العربي الأصيل في تقديم التراث العربي من قوالب غنائية أم آلية لرفع مستوى التذوق الموسيقي لدى أفراد المجتمع الأردني على وجه الخصوص، ومنها:

1. فرقة النغم العربي

جاءت ولادة فرقة النغم العربي بعد تأسيس رابطة الموسيقيين الأردنيين عام 1981م على يد المرحوم عامر ماضي، وإذا كانت الرابطة قد بدأت نشاطاتها الموسيقية بالعودة إلى التراث عبر تقديم مجموعة من المقطوعات الغنائية والموسيقية التي تنتمي للموشحات العربية تحت قيادة الفنان (رضوان المغربي)، فإن تلك الإرهاصات قد أفضت إلى ولادة فرقة النغم العربي فقد قدمت واهتمت بقالب الموشح الذي اختصت به الفرقة، بالإضافة إلى القوالب الآلية في الموسيقى العربية التقليدية، ذلك باطلاع الجمهور الأردني على هذا النوع من الغناء المتقن الذي كانت تفقده الساحة الأردنية آنذاك، وتعريف الموسيقيين الهواة وكذلك المغنين على هذا القالب (الموشح)، لما له من أثر في صقل مواهبهم (ملاكوي، 2009م، ص111)، وقد كان للفرقة مشاركتها المحلية والعربية التي حققت من خلالها عددا من الإنجازات التي أسهمت بالتعريف بالموروث الغنائي والثقافي الأردني وقد قدمت هذه الفرقة العديد من الألوان الغنائية المختلفة كالموشح والطرب العربي.

2. فرقة الفحيص لإحياء التراث

ربما تكون تجربة فرقة الفحيص لإحياء التراث من أكثر التجارب تقدما من غيرها بين الفرق الموسيقية والغنائية الأردنية، إذ إن هذه الفرقة التي تأسست عام 1982م وأشرف على تدريبها وإدارتها الفنان (صخر حتر) قد أسست برنامجها على جزئين: "أحدهما يتعلق بإعادة أداء بعض الأعمال الغنائية والموسيقية العربية التراثية، من موشحات وقدود وأدوار وطقاطيق وقصائد وأغنيات وغيرها، في حين يهدف الجزء الثاني إلى إحياء التراث الموسيقي الشعبي الأردني، حيث حرصت الفرقة على نشر هذا الموروث محليا وعربيا وعالميا لإنقاذه من الضياع والنسيان" (ملاكوي، ص112).

وقد حصلت فرقة الفحيص لإحياء التراث على عدد من الجوائز والشهادات التقديرية من قبل المؤسسات والهيئات الثقافية نتيجة لما حققت من إنجازات على الصعيدين المحلي والعربي، وكان من أهم الجوائز التي حصلت عليها الفرقة الجائزة التقديرية الأولى في مهرجان اتحاد الإذاعات العربية في تونس عام

1987م، وجائزة الدولة التشجيعية عام 1992م وذلك عن دورها المتميز في إحياء التراث وقد برز من بين أعضائها عدد من الفنانين منهم: هيثم قعوار، همام عيد، زياد سميرات، صخر حتر، وغيرهم. قدمت هذه الفرقة أغانيها وموسيقاها الأصلية ضمن فعاليات وأمسيات غنائية محلية كان من بينها مشاركتها ضمن عدد من دورات مهرجان جرش للثقافة والفنون، ومهرجان الفحيص، وغيرهما، لكن هذه الفرقة لم يكتب لها كغيرها من الفرق الفنية الأردنية البقاء، إذ أنها توقفت لتظهر على أنقاضها فرقة الفحيص للموسيقى العربية في عام 2011م، والتي عملت تحت مظلة جمعية الفحيص لحفظ التراث، وللوقوف على نهج فرقة الفحيص للتراث الشعبي، ذهب (حتر) إلى أن الفرقة ومنذ تأسيسها قد هدفت إلى إحياء التراث الأردني في الموسيقى الشعبية، وإلى تطوير الموسيقى والأعمال الغنائية العربية، وبعد أن تطورت الفرقة وتطورت إمكانات منتسبيها، احترف عدد منهم الموسيقى والفن وأكملوا دراستهم، وأمام المسؤوليات العائلية التي تنتظرهم، ونتيجة لعدم توافر الدعم الكافي توقفت مسيرة هذه الفرقة (جبارة، 2007).

لقد جاء إنشاء فرقة الفحيص للموسيقى العربية منسجما مع نهج وعمل جمعية الفحيص في إحياء وحفظ التراث الوطني والعربي بشكل عام، حيث عمدت في البداية إلى اختيار مجموعاتا ووصلاتها الغنائية والشعبية المستمدة من التراث العربي، وقد أكد أعضاؤها بأنهم سيقومون بمتابعة المشوار الفني الذي انتهت إليه فرقة الفحيص للتراث السابقة، وقد وصل عدد أعضاء هذه الفرقة إلى 35 فنانا، ومن أهم من عمل على تدريب أعضائها وإدارتها الفنان نبيل الشرقاوي، الذي عمل مع زملائه على استعادة عدد من الأغاني التراثية الأردنية التي قدمت بأصوات الفنانين الرواد مثل الراحل توفيق النمري والراحل عبده موسى وسلوى وسميرة توفيق وغيرهم، وتعد فرقة الفحيص للموسيقى العربية إضافة فنية للساحة الغنائية والفنية الأردنية رغم قصر مدة ظهورها. وقد امتازت هذه الفرقة بتقديم العديد من الألوان الغنائية المختلفة خصوصا في الغناء التراثي الأردني والعربي والموشحات.

3. فرقة إربد للموسيقى العربية

تعد هذه الفرقة إحدى الفرق التي أخذت على عاتقها إحياء التراث المحلي والعربي، وقد تأسست الفرقة انطلاقا من جهود الفنان الدكتور (محمد الغوانمة) عام 1994م وعدد من المواهب الأكاديمية الموسيقية المتميزة، وعدد من أصحاب المواهب وممن تمتعوا بقدرات موسيقية وغنائية متقدمة، وتهدف هذه الفرقة إلى إثراء المسيرة الموسيقية الأردنية من خلال جمع التراث الموسيقي والغنائي الأردني، وتوثيقه وتقديمه للجمهور بطرق علمية مدروسة، سواء منها الجوانب الصوتية والأدائية، إذ تقدم فرقة إربد للموسيقى العربية ألوانا من التراث الأردني والعربي بصياغات موسيقية عربية ضمن توزيعات موسيقية رصينة توائم بين عنصري الأصالة والمعاصرة في الموسيقى العربية" (ملاوي، ص114).

وقد صاغ أعمال هذه الفرقة عدد من الفنانين المتخصصين منهم: د. عبد الحميد حمام، د. محمد الغوانمة، د. نضال عبيدات، وغيرهم، مما حقق تقدما وتطورا في الخيارات الفنية والموسيقية للفرقة التي حققت عددا من الانجازات محليا ودوليا، فكانت لها مشاركتها الفنية المتنوعة وبرامجها الطموحة التي حققت نجاحات في المحافل الثقافية العربية والدولية في جمهورية مصر العربية ومهرجان بابل وفي دولة فلسطين والعديد من البلدان العربية والأجنبية.

لقد بات الحفاظ على الهوية الوطنية معيارا حقيقيا لعمل هذه الفرقة الموسيقية الأردنية، والتي عملت على توظيف التراث بما يحقق الخصوصية الإيجابية، مما استدعى القول أن إشكالية تقديم التراث في الموسيقى الأردنية تكمن في أن هناك عوامل تعيق ذلك مثل عدم توافر الشروط اللازمة التي تجعل الفنان يحقق الدمج العضوي الكامل بين مقومات بيئته وسمات تراثه وحياة شعبه من جانب، وبين التجربة العالمية الحديثة في أصولها ومنطلقاتها من جانب آخر، حيث تتأثر الفنون الشعبية لأي مجتمع بثقافات وفنون

مجتمعات أخرى، إلا أنها تبقى في حقيقتها مرتبطة بإدراك الشعب لحياته وعاداته وتقاليده، ونظراً لأن موسيقانا قد نبعت من واقعنا الاجتماعي وعبرت بصدق عن طموحاتنا وأحلامنا، فقد أدرك الفنانون الموسيقيون الأردنيون هذه الحقيقة مما استدعى انشاء هذه الفرقة الموسيقية التي تقدم الخلق والإبداع الموسيقي برؤية جديدة. وقد امتازت هذه الفرقة بتقديم العديد من الألوان الغنائية المختلفة خصوصاً في الغناء التراثي الأردني والبدوي والريفي والتراث الغنائي العربي.

4. فرقة الموسيقى العربية (كورال الجامعة الأردنية)

تأسست عام (2001) حيث وصل عدد أعضائها الآن إلى (80) طالباً وطالبة من منشدين ومنشدات وعازفين على مختلف الآلات الشرقية والغربية إضافة للآلات الإيقاعية والكهربائية. وما يميز هؤلاء الطلبة أنهم من مختلف التخصصات الأكاديمية والعلمية والإنسانية والطبية، وأخذت على عاتقها منذ التأسيس على يد الدكتور محمد واصف ولغاية 2009، وتولى بعده الدكتور نضال نصيرات التدريب والإشراف عليها لغاية 2017 في تقديم الموروث العربي، والطرب العربي، بالإضافة إلى إحياء التراث الأردني المتنوع.

ولم تقتصر نشاطات الفرقة ومشاركاتها خلال الأعوام الماضية على الجانب المحلي بمناسباته المختلفة بل امتدت بجهود القائمين عليها ودعم إدارة الجامعة لتشمل بلداناً عربية وأجنبية من أهمها مهرجان جرش 2001، مهرجان كابليجا التركي 2002، الملتقى الفني في مصر عام 2003، مهرجان سوسة في تونس العام 2004، مهرجان مسقط في عُمان للعام 2004، ومهرجان المنستير التونسي في العام 2005 ثم المهرجان الموسيقي بمدينة سوسة بالجمهورية التونسية عام 2008، ومهرجان الموسيقى العربية في دار الأوبرا المصرية عام 2014، وتؤدي هذه الفرقة مختلف الألوان الغنائية الموسيقية ابتداء من الأغاني الوطنية مروراً بالأغاني والهازيج التراثية الأردنية ثم الموروث العربي بكافة أنواعه، ومن الملاحظ أن هذه الفرق قد استطاعت أن تخدم التراث الشعبي، وأن تهيئه للصمود أمام كل التحديات وكل غزو خارجي، كما أسهمت في استعادة ذلك التراث وتقديمه لمختلف الطبقات الاجتماعية من خلال حفظه حفظاً مطلقاً ومزاولته وتعليمه. للأجيال القادمة وقد قدمت هذه الفرقة العديد من الألوان الغنائية المختلفة كالموشح والغناء التراثي الأردني والعربي والغناء الريفي والبدوي بالإضافة إلى الغناء الوطني الأردني.

5. فرقة صالون الرواد الأردنية

وهي فكرة تبنها الفنان صخر حتر ودافع عنها وتحمس لها، حيث أطلقت أمانة عمان الكبرى مشروع تأسيس صالون غنائي موسيقي للفنانين المؤسسين للغناء والموسيقا الأردنية، وهو ما تحقق أواخر العام 2008.

ويذكر أن أعضاء الصالون هم من الفنانين الأردنيين الرواد الذين تزيد أعمارهم على خمسين عاماً، وقوامه فرقة بيت الرواد الغنائية وتخت النغم العربي وأهدافه، بحسب الفنان حتر "المحافظة على الموسيقى الأردنية والعربية الأصيلة حية من خلال ممارستها ونقلها للأجيال، وتوفير جو اجتماعي ترفيهي داعم للفن والفنانين القدامى وتشجيعهم على الاستمرار في العمل خدمة للفن الأصيل ومحبيه"، إلى جانب "حفظ الموسيقى والفنون الأردنية والعربية من خلال جمعها ودراستها وتكثيفها وتصنيفها وتبويبها وأرشفتها في مكتبة موسيقية متخصصة"، فضلاً عن "تسويق الأردن ثقافياً وسياحياً عن طريق تقديم عروض فنية شهرية لزوار بيت الرواد، بالإضافة إلى المشاركة في المهرجانات المحلية والدولية" (تيسير، 2014م، 10)، وقد تمكنت هذه الفرقة من إمتاع جمهورها بفن أصيل رفيع المستوى، كما استطاعت من خلال عروضها الفنية الراقية أن تشكل حلقة الوصل بين عراقة الشعب وارتباطه بثقافته وتراثه العربي. وقد قدمت هذه الفرقة العديد من الألوان الغنائية المختلفة كالموشح والغناء التراثي الأردني والعربي.

6. فرقة عمان للموسيقا العربية

منذ عشرة أعوام خرجت فرقة عمان للموسيقا العربية من رحم (الفرقة العربية للمعهد الوطني للموسيقا) التي كانت لها مشاركات محلية وعربية ودولية عديدة وتجارب جديدة وجادة في الموسيقا والغناء العربيين. وتعنى هذه الفرقة في تقديم الأعمال الفنية من الموروث الفني الأردني والعربي وفق أسس مدروسة وقدرات موسيقية أكاديمية مدربة، على أمل الاستمرار في إنتاج موسيقا عربية أصيلة تحمل عبق التاريخ ونسيم المستقبل.

تقوم فرقة عمان للموسيقا العربية على أعضاء من هيئة التدريس في المعهد الوطني للموسيقا ومجموعة من طلبة المعهد المبرزين بالإضافة إلى محترفين من الجسم الموسيقي الأردني وجوقة من المنشدين معظمهم من طلبة الغناء العربي في المعهد الوطني للموسيقى.

وتقدم الفرقة ضمن برامجها من مختلف القوالب الموسيقية العربية الآلية والغنائية بالإضافة إلى الأنماط المتنوعة من الفنون الموسيقية الأردنية، فهي تتدرّب على قوالب غنائية صُممت أصلاً للغناء الفردي والجماعي، وتنهل رصيدها الغنائي من كافة المدارس الغنائية، التقليدية منها والحديثة، المشرقية منها والمغربية.

وتتمرّس الفرقة في الأشكال الغنائية كافة؛ انطلاقاً من الطقطوقة مروراً بالموشح، فالدور، فالقصيدة، فالمونولوج، فالموآل (غناء فردي)، فالحوارات الغنائية، وصولاً إلى الأشكال الغنائية التراثية والفولكلورية الخاصة بكل بلد عربي (القدود الحلبية، المقام العراقي، التراث اللبناني والأردني والخليجي، والمألوف المغربي)، و تبرز في الفرقة أصوات منفردة واعدة لمستقبل الغناء الأردني بخاصة والعربي بعامّة. وتنشأ هذه الأصوات على الدراسة الأكاديمية الصحيحة لفنّ الغناء العربي. وكذلك تبرز بشكل لافت قدرة المنشدين والمنشدات في هذه الفرقة على الغناء العربي الجماعي المثقّن رغم صعوبته، وقد تمكنت الفرقة من جذب الجمهور الأردني المثقّف والمتعطش للفنّ الأصيل، كما نالت إعجاب النقاد عبر الأمسيات المتنوعة التي تحييها كل شهر والتي تستعيد فيها التراث الغنائي العربي (تيسير، ص11. 12).

شاركت الفرقة في مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية بدار الأوبرا المصرية كما شاركت في المؤتمر العشرين للمجمع العربي للموسيقا، وقد عبرت نتاجاتها الموسيقية عن الجهود الحثيثة التي بذلت من قبل القائمين عليها للارتقاء بالمستوى الفني للفرقة، مما يؤكد هاجس التجديد والتطوير الدائمين بما يتناسب مع التوجهات لتقديم أعمال تراثية مهمة بلغة معاصرة وحديثة تسهم في تعميق العلاقة الإيجابية مع التراث، وتعريف الآخرين بالجوانب المهمة فيه مع الحفاظ على جوهر ألحانه وإيقاعاته واستبعاد الأداء المشوه.

لقد استطاعت فرقة عمان للموسيقى العربية إحياء التراث الأصيل وتطويره وتقديمه في صورته النقية باستعمال أسلوب علمي لا يحتوي على التكرار ولا يسبب الملل، وكان البعد اللحني (الجملة الموسيقية) يضع السامع في الأجواء العربية لكونها تذكره منذ الوهلة الأولى بلحن شعبي قديم شائع، أما بالنسبة للكلمة ومضمونها وعباراتها فهي مستوحاة من البيئة العربية وعاداتها وتقاليدها وتعابيرها الوجدانية.

النتائج

تتمثل الفرق الموسيقية الأردنية ودورها في الحفاظ على التراث الغنائي العربي والأردني، بإحياء التراث واستلهامه وإعادة قراءته، من خلال الفرق الموسيقية الأردنية للحفاظ على الموروث الموسيقي الأردني والعربي وتوثيقه لمنعه من التحريف أو تدمير جماليات الاداء الفني العربي الأصيل في تقديم التراث العربي من قوالب غنائية كانت أم آلية، وذلك لرفع مستوى التذوق الموسيقي لدى أفراد المجتمع الأردني على وجه الخصوص وأفراد المجتمع العربي بشكل عام، مما سيساهم بتوثيق التراث الموسيقي العربي بجماليات أدائه المختلفة، بالإضافة الى مساهمة العديد من الموسيقيين والأكاديميين الأردنيين بتشكيل هذه الفرق

الموسيقية، ومساهماتهم بنشر التراث الموسيقي العربي مثل الأستاذ الدكتور عبد الحميد حمام والأستاذ الدكتور محمد غوانمة، والدكتور نضال عبيدات، الدكتور نضال نصيرات، والدكتور محمد واصف، والسيد صخر حتر، والمرحوم عامر ماضي وغيرهم مما شكلو الفرق الموسيقية المختلفة، ويجد الباحث أن نتائج البحث لا بد أن تأخذ شكل التوصيات لأنه قد يحتذي بها الفنانون والدارسون والأساتذة الأكاديميين.

التوصيات

1. تفعيل دور الفرق الموسيقية العربية الأردنية من خلال العمل على برامج لإحياء الموروث العربي من خلال المهرجانات والاحتفالات من خلال الوزارات والمؤسسات الرسمية التي تعنى بالشأن الثقافي بشكل عام.
2. انخراط الفنانين الموسيقيين في الفرق الموسيقية لإحياء التراث الموسيقي العربي، والعمل على إنشاء مثل هذه الفرق للعمل على الحفاظ على موروثنا الفني العربي.
3. العمل على تطوير منهاج الموسيقى العربية، من قبل القائمين على العملية التربوية بحيث تتضمن تدريس الموروث الموسيقي العربي، مع مواكبة المستجدات التقنية والتكنولوجية بما يخدم الموسيقى العربية.
4. التركيز على الآلات الموسيقية العربية ودعم تواجدها في مثل هذا النوع من الفرق الموسيقية.
5. تشجيع تشكيل الفرق الموسيقية العربية ابتداء من المؤسسات التعليمية الدنيا في المدارس النظامية، على شكل أنشطة لا منهجية لتعويد الأطفال على تأصيل أهمية الموروث الموسيقي العربي.
6. تصميم وتنفيذ برامج تدعم وتنشر الثقافة الموسيقية بين أفراد المجتمع الأردني، وذلك لتوعيتهم بأهمية التراث العربي وتأثيرها على أفراد المجتمع.
7. زيادة حجم المخصصات المالية للفرق الموسيقية العربية في الأردن، لزيادة الاهتمام في تقديم الموروث العربي الموسيقي بشكل أفضل.
8. تحسين الوضع المالي للموسيقي الأردني من أجل تحفيزه على زيادة العطاء، مع ضرورة رفع مستواه من الناحية المهنية، عن طريق زيادة البرامج التدريبية والندوات والمحاضرات الموسيقية حول موضوع التراث.
9. إجراء المزيد من المؤتمرات والدراسات التي تتعلق بالموسيقا العربية بين التراث والحداثة والمحافظة عليه.

المراجع

1. ابن منظور، (1993م)، لسان اللسان، تهذيب لسان العرب، هذبه بعناية: المكتب الثقافي لتحقيق الكتب، تحت إشراف الأستاذ عبد أحمد علي مهنا، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
2. أبو مراد، نداء، (2003م)، مركزية التقليد في عملية التجديد الموسيقي، النهضة العربية والموسيقا: خيار التجديد المتأصل، إشراف نداء أبو مراد، المجمع العربي للموسيقى، عمان.
3. الأخضر، لطيفة، (2001م)، امرأة الإجماع، سرار للنشر، تونس.
4. إسكندر، نوري (2001) إشكاليات التأليف في الموسيقى العربية المعاصرة، مجلة الفنون، العدد 2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
5. بشة، سمير، (2003م)، الثقافة في الممارسة الموسيقية المعاصرة في تونس من خلال تجربتين: "لقاء 85" لأنور براهيم و تجليات" لمحمد زين العابدين، بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة في علوم وتقنيات الفنون، المعهد العالي للفنون الجميلة، تونس.
6. بشة، سمير، (2012م)، الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، مراجعة وتقديم منير سعيداني، ط. 1، منشوات كارم الشريف، تونس.
7. البصري، عبد الجبار، (د ت)، ساعات بين التراث والمعاصرة، د. اسم مطبعة، بغداد.
8. تيسير، ايمن، (2014م)، سبل إعادة الموسيقى العربية إلى مسارها الصحيح مع رصد الحالات الإيجابية (الأردن نموذجا)، مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الثالث والعشرون، دار الأوبرا المصرية، القاهرة.
9. الجابري، محمد عابد، (2000م)، إشكالية الفكر العربي المعاصر، ط 4، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
10. جادو، جيهان، (2016م)، جماليات أداء الموسيقى العربية وإشكاليات تقديم التراث، بحث مقدم إلى مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الخامس والعشرين والمنعقد بين 31 أكتوبر - 13 نوفمبر، القاهرة.
11. جبارة، ماجد، (2007)، فرقة الفحيص سفيرة للتراث الأردني الأصيل، جريدة الرأي، مقالة منشورة، عمان.
12. جدعان، فهمي، (1985م)، نظرية التراث، ط 1، دار الشروق، بيروت.
13. حنفي، حسن، (1987م)، التراث والتجديد، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
14. حمام، عبد الحميد، (2008م)، الحياة الموسيقية في الأردن، دائرة المكتبة الوطنية، المملكة الأردنية الهاشمية.
15. حمودة، عبد العزيز، (1998م)، المرايا المحدبة - من البنيوية إلى التفكيكية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
16. خورشيد، فاروق، (1992م)، الموروث الشعبي، ط 1، دار الشروق، القاهرة.
17. الخولي، سمحة، (1996م)، التراث الموسيقي العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد 25، العدد الأول، الكويت.
18. الخولي، سمحة (1997) دور الموسيقى في إحياء التراث والحفاظ على المقومات الشخصية العربية لمواجهة تحديات المتغيرات المعاصرة، مجلة اتحاد الجامعات العربية.

19. رحاحله، أحمد زهير، (2008م)، **توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر**، دار البيروني للنشر والتوزيع، عمان.
20. رمضان، مصطفى، (1987م)، **توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي**، وزارة الإعلام، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، الكويت.
21. زكريا، فؤاد (د. ت) **مع الموسيقى ذكريات ودراسات**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
22. شكري، غالي، (1973م)، **التراث والثورة**، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.
23. الشرقاوي، صبحي، (2003م)، **فعالية توظيف الألحان في استيعاب المادة العلمية للصفوف الإلزامية في الأردن**، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلوان، القاهرة.
24. الشمالي، ميشال، (2016م)، **التراث الموسيقي العربي وأدائه الجديدة المختلفة - لبنان أنموذجاً**، بحث مقدم إلى مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الخامس والعشرين والمنعقد بين 31 أكتوبر - 13 نوفمبر، القاهرة.
25. الصراف، عباس، (1979م)، **آفاق النقد التشكيلي**، دار الرشيد للنشر، بغداد.
26. الصقلي، مراد، (2008)، **الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد**، بيت الحكمة، تونس.
27. طنوس، يوسف، (2016م)، **جماليات الموسيقى العربية في الدراسات العلمية والأداء الفني**، بحث مقدم إلى مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الخامس والعشرين والمنعقد بين 31 أكتوبر - 13 نوفمبر، القاهرة.
28. عتمان، هاني، (2001م)، **أثر استخدام ألحان الإعلانات التلفزيونية في تذوق الطفل المصري لعناصر الموسيقى العربية**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، القاهرة.
29. عياد، هاني جرجس، (2018م)، **جدلية التراث والحداثة في الخطاب الموسيقي العربي**، مؤسسة المثقف العربي، صحيفة المثقف، العدد 4288، بغداد.
30. الغدامي، عبد الله، (2006م)، **تشریح النص: مقارنة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة**، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
31. القرني، محمد، (1996م)، **التراث عقدة العجز الإبداعي - مدخل إلى التأمل في مستقبل الموسيقى العربي**، مجلة الحياة الموسيقية، عدد12، وزارة الثقافة، دمشق.
32. الكبيسي، طراد، (1978م)، **التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث**، وزارة الثقافة والفنون، 1978م، بغداد.
33. مروة، نزار، (1998)، **في الموسيقى اللبنانية العربية والمسرح الغنائي الرحباني**، دار الفارابي، بيروت، لبنان.
34. مؤتمر الموسيقى العربية، (1932)، **المطبعة الأمريكية**، القاهرة.
35. ملكاوي، أنس سليمان، (2009)، **آلة العود في الأردن - تاريخها ومراحل تطورها**، وزارة الثقافة، عمان.
36. الهباد، حمد عبد الله، (1990م)، **مستقبل الموسيقى العربي في القرن الواحد والعشرين**، مجلة الحياة الموسيقية، عدد9، وزارة الثقافة، دمشق.

الحركة الأولى من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو، دراسة تحليلية

هيثم ياسين سكرية، قسم الفنون الموسيقية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن

تاريخ القبول: 2019/4/11

تاريخ الاستلام: 2018/8/9

The First Movement of Al-Hussein Bin Ali Symphony by Yousef Khasho: Analytical study

Haitham Yassin Sukkarieh, Faculty of Art and Design, University of Jordan, Amman, Jordan

Abstract

Yousef Khasho wrote around fourteen orchestral works, most of which were in the symphony form, which consists of different musical movements. His music contained Arabic features through the using of oriental modes and rhythms. He also used some of the popular songs in order to reflect his Arab nationalism in his creative art. His symphonies were also linked to the dramatic element known as (Program Music). Through the studying of Khasho's works, the researcher noticed the artistic, musical and intellectual importance of these compositions, and the advantage of learning from Khasho's experience in:

*Composing orchestral works, which combined the universal form along with the Arabic content and identity.

*The way he used the homophonic and the Polyphonic techniques.

The research problem was determined by the lack of researches that analyse Khasho's works in detail, which would benefit the students of music composition and researchers.

The importance of the research lies in providing analysis within the standards of the academic analysis structure (Form, Main sections, Periods and Phrases, Homophonic and polyphonic texture, Orchestration color, Dramatic elements), which is conceivably important to the specialists. The researcher also faced the problem of the loss of Khasho's musical notes, so he re-notated some of his works by hearing, including the Hussein bin Ali symphony, with the support of the Deanship of Scientific Research at the University of Jordan.

Keywords: Yousef Khasho, Al-Hussein Bin Ali Symphony, Program Symphony, Nationalism, Music, Homophonic, Polyphonic, Program Music, Harmony, Chords, Orchestration.

الملخص

كتب يوسف خاشو ما يقارب الأربعة عشر عملاً أوركسترياً معظمها في قالب السيمفونية الذي يضم عدة حركات، كما تضمنت موسيقاه ملامح عربية من خلال استخدامه للأجناس والمقامات والضروب العربية، واستخدم أيضاً بعض الألحان الشعبية الأردنية في موسيقاه بهدف إظهار قوميته العربية في إبداعاته، كما ارتبطت أعماله السيمفونية بالعنصر الدرامي وبما يعرف بالموسيقا البروجرامية Program Music، ولقد لاحظ الباحث ومن خلال اطلاعه على تلك الأعمال مدى أهميتها الفنية والموسيقية والفكرية، ومدى الاستفادة من تجربة خاشو في الكتابة الأوركستريالية التي جمعت بين القالب والشكل العالمي والمضمون والهوية العربية، وكيفية معالجته الهارمونية والبوليفونية لموسيقاه، فتحددت مشكلة البحث في ندرة الأبحاث التي تتناول التحليل التفصيلي لأعماله بهدف الاستفادة منها لدارسي التأليف الموسيقي والباحثين، كما تكمن أهمية البحث في تقديم تحليل ضمن معايير التحليل الأكاديمية (القالب، الأقسام الرئيسية، الجمل والعبارات، النسيج الهوموفوني والبوليفوني، التلوين الالهي، وارتباط الأفكار اللحنية بالعنصر الدرامي) الأمر الذي يعود بالفائدة لدى المتخصصين. كما واجه الباحث مشكلة ضياع المدونات الموسيقية لأعمال خاشو، فقام بإعادة التدوين الموسيقي من خلال السمع لبعض أعماله، ومن ضمنها سيمفونية الحسين بن علي، وبدعم من عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنية.

الكلمات المفتاحية: يوسف خاشو، سيمفونية

الحسين بن علي، السيمفونية التصويرية، المدرسة القومية، موسيقا، هوموفونيك، بوليفونيك، الموسيقا البروجرامية، هارموني، تالقات، تلوين آلي.

مقدمة:

يتناول هذا البحث أحد أعمال المؤلف الأردني يوسف خاشو، إذ تكمن أهمية البحث في تقديم تحليلًا تفصيليًا ضمن معايير التحليل الأكاديمية، الأمر الذي يعود بالفائدة على المتخصصين والباحثين، إذ يندر تناول مؤلفات خاشو في الأبحاث العلمية.

يعتبر يوسف خاشو أول مؤلف موسيقي أردني يهتم بالكتابة الأوركسترالية، واسمه كاملا هو: يوسف سعد جريس خاشو، ولد في مدينة القدس في 24-5-1927، وتوفي في مدينة عمان في 18-3-1997، كتب العديد من الأعمال الأوركسترالية.

أولاً: الأعمال السيمفونية

1. سيمفونية القدس Jerusalem Symphony عام 1967.
2. سيمفونية ليبيا 1969 - 1972 Symphony of Libya.
3. سيمفونية الحسين بن طلال Hussein Ben Talal Symphony عام 1972.
4. سيمفونية الحسين بن علي Hussein Ben Ali Symphony عام 1975.
5. سيمفونية واه فلسطين Oh..Palestine عام 1976.
6. سيمفونية البحار الجزء الأول (The Wandering Aegean Sailor I) عام 1978.
7. سيمفونية البحار الجزء الثاني (The Wandering Aegean Sailor II) عام 1979.
8. سيمفونية أردن الحسين Hussein's Jordan عام 1985-1986. كتبها بمناسبة عيد ميلاد الملك حسين بن طلال رحمه الله.
9. The Chian Rhapsody (Scio) Part I، عام 1992.
10. The Chian Rhapsody (Scio) Part II، عام 1992.
11. سيمفونية الهاشميون The Hashemites Symphony، عام 1993.
12. ألحان من الأردن الجزء الأول (Melodies from Jordan I).
13. ألحان من الأردن الجزء الثاني (Melodies from Jordan II).
14. سيمفونية البادية (لم تكتمل بسبب وفاته).
15. ست مقطوعات فالس قام بتوزيعها للأوركسترا، وهي من ألحان مدام نانسي زنانيري¹ بعنوان: Jordan Walses.

ثانياً: الموسيقى التصويرية

1. مسرحية الطريق الخضراء: إخراج لنا التل²، وتضم موسيقا تصويرية وأغاني للأطفال، قام المؤلف بالعزف على آلة البيانو.
2. المسرحية الغنائية مدينة السوسنة: إخراج لنا التل، قام المؤلف بقيادة أوركسترا القوات المسلحة التي رافقت أداء المسرحية.
3. جرش إطلال وظلال: وهي موسيقا وصفية لمدينة جرش، قام بكتابتها وتسجيلها بدعم من وزارة السياحة الأردنية.

ثالثاً: الأغاني

1. مجموعة من أغاني الأطفال كتبها للأوركسترا، وتم تقديمها من خلال مسرحيتي "الطريق الخضراء" و"مدينة السوسنة".
2. قام المؤلف بالتوزيع الأوركسترالي لأغنية "واه فلسطين" للأوركسترا، وهي من كلمات عبد المنعم الرفاعي³، وألحان محمد عبد الوهاب⁴. (سكزية، 2007، 49)

رابعاً: الجوائز والتكريم

1. وسام الاستقلال من الملك الحسين بن طلال -رحمه الله- عن سيمفونية أردن الحسين.
2. وسام الكوكب الأردني، عن سيمفونية القدس. (سامي قمّوه، 2002، الأوائل).

خامساً: أسلوبه

لم يجد الباحث أي من المراجع تصف أسلوب يوسف خاشو بشكل علمي، حيث تناولت بعض المقالات وصفاً لموسيقاه بشكل غير علمي قائم على إبراز الجماليات كنوع من التذوق الموسيقي، ولكن الباحث قام في رسالة الماجستير خاصته بتحليل عمل "الهاشميون" من خلال رسالته: الموسيقى البروجرامية عند كل من رفعت جرانة ويوسف خاشو - دراسة تحليلية مقارنة، وخرج بنتائج تصف أسلوب يوسف خاشو، سوف يستعين بها الباحث في هذا البحث بالإضافة إلى ما سيصل إليه الباحث من نتائج من خلال تحليل هذا العمل، وسيتم كتابتها في نتائج البحث.

الإطار النظري

الموسيقى البروجرامية Program Music

هي موسيقى من النوع السردي Narrative أو الوصفي Depiction، وغالباً ما يمتد المصطلح ليغطي كل أنواع الموسيقى التي تسعى إلى تقديم أفكار درامية مصاحبة للأفكار الموسيقية دون اللجوء إلى الكلمات، ولقد قدّم ليست مصطلح "الموسيقى ذات البرنامج" وقد عرف البرنامج على أنه "مقدمه أو استهلال يضاف لأي مقطوعة موسيقية آلية، والتي يهدف المؤلف الموسيقي من خلالها إلى حماية المستمع من الترجمة الشعرية الخاطئة، وفي نفس الوقت يوجهه للفكرة الشعرية للعمل ككل، أو لجزءٍ محدد منه". (Sadie, 2001, Vol.20, P.396)

يكتب هذا المصطلح في اللغة الإنجليزية: Programme Music ، وفي اللغة الألمانية: Programme Musik، وفي اللغة الفرنسية: Programme Musique أو Musique Programmatique، أما في اللغة الإيطالية فيكتب: Musica Programmatica (Scholes, A.Percy, 1947, P.765).

تعتمد الموسيقى ذات البرنامج مثل السيمفونية والقصيد السيمفوني أو القصيد النغمي على برنامج معين (دراما)، يمكن أن يكون عنواناً فقط، أو شعاراً معيناً، أو وصفاً أدبياً لقصيد شعري أو فكرة ما، ويعتمد هذا النوع من التأليف الموسيقي على الإيحاء التخيلي لهذه الأفكار السابق ذكرها، وتأثيرها على المستمع إلى الموسيقى المرتبطة بهذه الفكرة (عواطف عبد الكريم، 1997، 49).

والموسيقى ذات البرنامج، والتي كانت ولا تزال تتغير مع الموسيقى المجردة، تتميز بأنها تسعى لوصف الأشياء والأحداث، بالإضافة إلى أنها تدّعي بأنها تشتق منطقها من هذا السعي، فهي ليست مجرد صدى أو محاكاة للأشياء ذات الواقع المستقل (Sadie, Stanley, 2001 Volume 20, P 396).

وعناصر الموسيقى ذات البرنامج كانت موجودة على نحو متكرر في أواخر القرن التاسع عشر وسيمفونيات بداية القرن العشرين (Latham, Alison, 2002, P.1005).

والموسيقى في هذا النوع من المؤلفات تكون تابعة للقصة ومصورة لموضوعها، ولقد استهوت مؤلفات القصيد السيمفوني المؤلفين الرومانتيكيين على نطاق واسع في القرن التاسع عشر، ثم استهوت مؤلفي الموسيقى في القرن العشرين. (زين نصار، 1998، ص 72).

ويمكن تعريف الموسيقى ذات البرنامج على أنها "تلك الموسيقى ذات الطابع السردى أو الوصفي أو كلاهما، وهي تهدف إلى إيجاد إيحاء تخيلي لقصة أو شعر أو منظر طبيعي أو فن تشكيلي، عن طريق ارتباط البناء بين الفكرة الموسيقية والفكرة غير الموسيقية التي تسمى الفكرة الشعرية Poetical Idea القائم عليها العمل، ويتم توضيح الفكرة الشعرية للمستمع غالباً عن طريق إرفاق مذكرة تفسيرية مصاغة في لغة أدبية

مفهومة مع العمل الموسيقي، حيث يقرأها المستمع قبل -وأحياناً- أثناء استماعه للعمل الموسيقي " حتى لا يخلط بين تلك الفكرة الشاعرية وبين أفكار وأجواء شاعرية أخرى قد تدور في مخيلته أثناء الاستماع لنفس العمل (Scruton Roger, 1980, P. 283).

مذكرة البرنامج Program Note

وهو تعليق مطبوع فى حفل كونسير أو حفل أوبرا أو المذكرة التفسيرية المكتوبة، مصمم خصيصاً ليعطي فكرة للمستمع عن المؤلف الموسيقي (Sadie, Stanley, 1980, Vol.20 P.400). ومن أهم المؤلفين العرب الذين كتبوا أعمال أوركسترالية مبنية على الدراما:

1. ابو بكر خيرت (1910 – 1973):
مؤلف من الجيل الأول من المؤلفين القوميين المصريين، كان متحمساً للموسيقا المصرية الحديثة، ويعتبر نفسه صاحب رسالة حيث أدرك المتطلبات الوجدانية للمواطن المصري بعد ثورة 23 يوليو 1952 (سمحة الخولي، 1998، 96.89).
2. عزيز الشوان (1916 – 1993):
مؤلف من الجيل الثاني من المؤلفين القوميين المصريين، تتميز ألحانه بالغنائية المطعمة أحياناً بالحليات والزخارف المميزة للألحان المصرية والشرقية (سمحة الخولي، 2003، 109 – 110).
3. كامل الرمالي (1922 – 2011):
مؤلف من الجيل الثاني من المؤلفين القوميين المصريين، اتجه للكتابة الموسيقية كهواٍ وليس كمحترف، متأثراً بالأساليب الغربية في استخدامه للصيغ (سمحة الخولي، 2003، 179).
4. عطية شرارة (1923 – 2014):
مؤلف من الجيل الثاني من المؤلفين القوميين المصريين، يتميز أسلوب موسيقاه بصفة رئيسية بألحانه الشرقية الأصيلة التي لم تفقد طابعها، حتى في مؤلفاته التي طعمها ببعض تقنيات الموسيقا الغربية (سمحة الخولي، 2003، 138 – 139).
5. جمال عبدالرحيم (1924 – 1988):
مؤلف من الجيل الثاني من المؤلفين القوميين المصريين، تأثر تأثراً عميقاً بالاتجاه القومي، واتخذ رائده (بيلا بارتوك) أحد المثل العليا التي اهتمت بها كي يبدع موسيقا قومية عالمية تعبر عن الإنسان المصري المعاصر، وحدثته ترتكز على مصريته (سمحة الخولي، 2003، 38، 46).
6. رفعت جمانة (1924 – 2017):
مؤلف من الجيل الثاني من المؤلفين القوميين المصريين، أسهمت البيئة التي نشأ فيها في حي السيدة زينب في تعرفه على أنماط مختلفة من الموسيقا مثل الموسيقا الشعبية الدينية والدنيوية. أول من استخدم الألحان الدينية الإسلامية في أعمال أوركسترالية (هيثم سكزية، القاهرة 2007، 40 – 43).
7. يوسف خاشو (1927 – 1997):
أول مؤلف موسيقي أردني يهتم بالكتابة الأوركسترالية (هيثم سكزية، القاهرة 2007، ص 48)

سيمفونية الحسين بن علي:

تتكون هذه السيمفونية من أربع حركات، سيتناول الباحث في هذا البحث التحليل التفصيلي للحركة الأولى منها فقط نظراً لأهميتها كاملة دون تجزئتها، إذ ارتبطت كل حركة بمرحلة تاريخية سردية لأحداث الثورة العربية الكبرى، كما ارتبط العمل بالعنصر الدرامي من خلال مذكرة البرنامج التالية التي بنى عليها خاشو أفكاره الموسيقية التي ارتبطت بالدراما:

البرنامج:

Opens with sad melodies expressing the emotions of the Arab people who were suppressed against their identity and aspirations towards freedom, unity and better life. (All the darkness of prison is the opening theme). The first World War starts and the Arab Revolutions breaks out under the leadership of Al Hussein Ibn Ali. A Bedouin song indicates the cavalry advancing through the desert towards Aqaba. Princes Faisal, Ali, Abdullah and Zaid lead the armies of the Arab Revolution. Odeh Abu Tayeh and Lawrence capture Aqaba.

الترجمة:

تبدأ الحركة الأولى بألحان حزينة تعبر عن مشاعر الشعوب العربية التي تم قمعها ضد إرادتهم، ومنعوا من التعبير عن هويتهم وتطلعاتهم نحو الحرية والوحدة والحياة الفضلى. (كل ظلام الحبس تم تجسيده في موضوع الافتتاحية). بدأت الحرب العالمية الأولى والثورات العربية التي اندلعت بقيادة الحسين بن علي. أغنية بدوية تشير إلى الفرسان وهي تتقدم عبر الصحراء نحو العقبة. كان كل من الأمراء فيصل، وعلي، وعبد الله وزيد يقودون جيوش "الثورة العربية الكبرى". الشريف ناصر، وعودة أبو تايه ولورانس قاموا بالاستيلاء على العقبة.

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في تقديم تحليلاً تفصيلياً ضمن معايير التحليل الأكاديمية (ال قالب Form، الأقسام الرئيسية Main Sections، الجمل والعبارات Periods and Phrases، النسيج الهوموفوني Homophonic والنسيج البوليفوني Polyphonic، التلوين الآلي Orchestration، العنصر الدرامي Program Element، الأمر الذي يعود بالفائدة على المتخصصين في مجال التأليف الموسيقي والبحث العلمي في مجال الموسيقى، ونظراً لأهمية العمل فسوف يحاول الباحث كتابة أبحاث أخرى متصلة بهذا العمل بحيث ينفرد كل بحث بالتحليل التفصيلي لحركات السيمفونية.

أهداف البحث

1. التعريف بيوسف خاشو -المؤلف الأردني- إذ صاغ العديد من الأعمال الأوركستراالية التي تضاهي المستوى العالمي في صياغتها ومعالجتها الهارمونية والبوليفونية.
2. تقديم تحليل تفصيلي ضمن المعايير الأكاديمية تكون بمثابة المرجع لأسلوب يوسف خاشو.
3. توجيه دارسي التأليف الموسيقي في الجامعات إلى اتباع هذا النهج الذي يعتمد على الاستفادة من العلوم الغربية وتسخيرها في خدمة الثقافة العربية وتأكيد الهوية، بعيداً عن التقليد الأعمى للثقافة الغربية.
4. تأكيد مدى صلاحية استخدام المقامات العربية في الكتابة الأوركستراالية.

منهجية البحث

يتبع هذا البحث المنهج التحليلي.

الإطار العملي

التحليل التفصيلي للحركة الأولى من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو:

الأقسام الرئيسية

- تتكون هذه الحركة من سبعة أقسام رئيسية على النحو التالي:
- القسم الأول: من م1 - م16، ينتهي بقفلة تامة في سلم صول الصغير.
- القسم الثاني: من م17 - م32، ينتهي بقفلة نصفية في سلم صول الصغير.
- القسم الثالث: من أنكروز م33 - م44، ينتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير.

القسم الرابع: من م45 - م52، وهو إعادة للحن القسم الثاني مع تغيير في التلوين الأوركستري.

القسم الخامس: من م53 - م84، ينتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير.

القسم السادس: من م85 - م112، ينتهي بقفلة تامة في سلم ري الكبير.

وصلة: من م113 - م115⁽¹⁾

القسم السابع: من م115 - م274، ينتهي بقفلة نصفية في سلم صول الصغير.

كودا: من م275 - م296، تنتهي بقفلة تامة في سلم ري الصغير.

التحليل التفصيلي:

القسم الأول (م1 - م16):

هو في السرعة البطيئة (Adagio) = 65 (وفي الميزان الرباعي $\frac{4}{4}$ البسيط.

يبدأ بنوتة بدال Pedal note⁵ على الدرجة الأولى للسلم الأساسي G Minor في م1، ويتكون من جملة

واحدة تحتوي على أربع عبارات على النحو التالي:

العبرة الأولى: م2 - م4:

هي عبارة غير منتظمة (مصغرة) يبدأ اللحن فيها من الدرجة الخامسة لسلم صول الصغير وينتهي بها، مع استخدام نغمة B الطبيعية كحساس Leading note للدرجة الرابعة للسلم، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (1)

عند استخدام سلم صول الصغير في لحن ذي محور مقامي على الدرجة الخامسة، فإن ذلك يعادل مقام

الحجاز في الموسيقى العربية، كما في الشكل التالي:

مقام حجاز على درجة ري



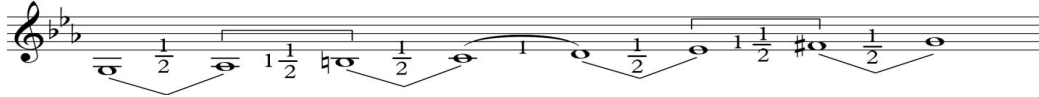
شكل رقم (2)

(سهير عبد العظيم، 1984، 48).

وعند استخدام نغمة B الطبيعية مع نغمة A^b فإن هذا يعادل مقام حجازكار على درجة صول، كما في

الشكل التالي:

مقام حجاز على درجة صول



شكل رقم (3)

لم يستخدم المؤلف نغمة A^b في هذه العبارة، ولكن المستمع العربي يستطيع الإحساس بمقام حجاز بكل

بساطة بسبب استخدام B الطبيعية، كما أن نغمة A^b تستخدم مباشرة في العبارة اللاحقة.

تعتمد العبارة على لحن أحادي (مونوفوني) Monophonic يؤديه كل من مجموعة الكمان الأول والثاني

والفيولا على نفس الأوكتاف مع مجموعة التشيللو على مسافة أوكتاف هابط، مع استمرار نوتة البدال في

آلات النفخ الخشبي والنحاسي التي يؤدي بعضها نوت بدال طويلة، والآخر نوت قصيرة على النبر الأول فقط

لتأكيد الضغط Accent مع آلة التمانبي. و

تتسم هذه العبارة بالبطء والحزن والشجن.

العبرة الثانية: م5 - م9:

وهي عبارة غير منتظمة مطولة، يبدأ اللحن فيها من الدرجة الثانية الصغيرة (A^b) Minor Second وينتهي على الدرجة الخامسة كقفلة نصفية في سلم صول الصغير، يؤديه كل من مجموعة الآلات الوترية والنفخ الخشبي بالتناوب، مع وجود تداخل Overlapping مع العبارة اللاحقة التي تبدأ في م8 قبل انتهاء هذه العبارة.

تعتمد العبارة على 3 أفكار لحنية Motives على النحو التالي:

الأولى: تبدأ الفكرة اللحنية بأربيج تآلف A^b، يتم تصريفه لتآلف C، وذلك كما في الشكل التالي:

The score shows five staves for string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. All staves are in A-flat major (three flats) and 4/4 time. The tempo/mood is marked 'legato'. The music consists of a single melodic line with a half note G-flat, a quarter note A-flat, a quarter note B-flat, a half note C, and a quarter note D. The key signature changes from three flats to two flats (C major) at the end of the phrase.

شكل رقم (4)

الثانية: لحن يعتمد على تصريف التآلفات Chords Progression : Cm7, F/C, Dm تم إسناده للآلات الخشبية، كما في الشكل التالي:

The score shows four staves for woodwind instruments: Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The key signature is A-flat major (three flats) and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked 'p' (piano). The music consists of a single melodic line with a half note G-flat, a quarter note A-flat, a quarter note B-flat, a half note C, and a quarter note D. The key signature changes from three flats to two flats (C major) at the end of the phrase.

شكل رقم (5)

الثالثة: لحن يؤديه مجموعة التشيللو ومجموعة الفيولا بنفس الأوكتاف، يعتمد على التسلسل السلمى الهابط من سادسة السلم إلى أساسه، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (6)

مع مصاحبة هارمونية تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني.

العبارة الثالثة: م8⁽³⁾ – م12⁽¹⁾:

تبدأ الفكرة اللحنية فيها بالدرجة الخامسة للسلم الأساس، وتنتهي بنفس الدرجة كقفلة نصفية في سلم صول الصغير الهارموني، كما أن اللحن في آلات النفخ يبرز طابع الحجاز درجة D، كما في الشكل التالي:



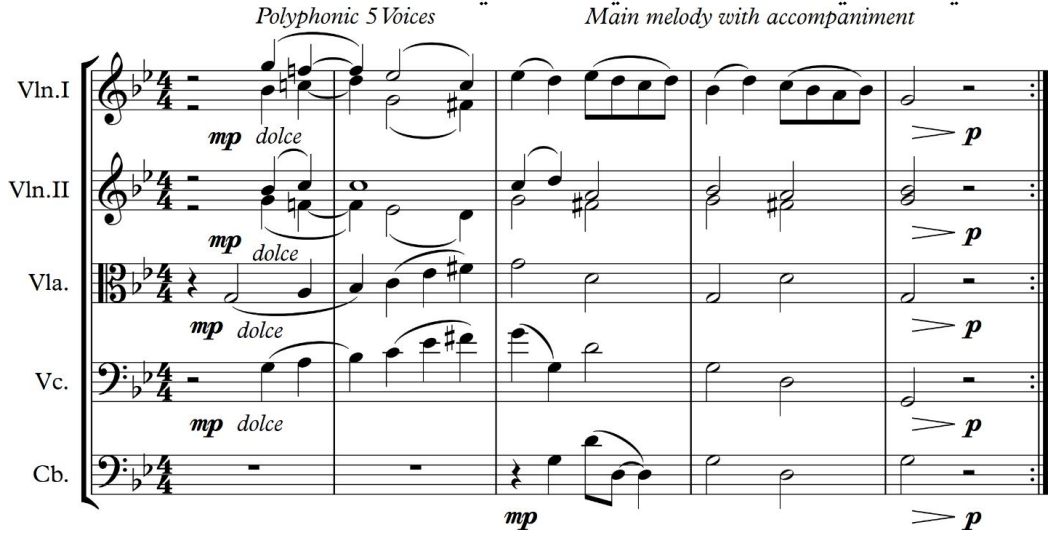
شكل رقم (7)

تم إسناد اللحن إلى الفلوت، والأوبوا، والكلارينيت، مع مصاحبة هارمونية تؤديها آلة الباصون مع الكلارينيت والفلوت الثاني، تعتمد على التآلفات التالية:

Gm, D, D/F#, G/Bb, D/A, Eb^{aug6}/C#

العبارة الرابعة: م12⁽²⁾ – م16⁽²⁾:

تبدأ الفكرة اللحنية بنسيج بوليفوني من خمسة أصوات في م12⁽²⁾ تؤديها مجموعة الآلات الوترية، يليها لحن مستقل في مجموعة الكمان الأول مع مصاحبة هارمونية في باقي الآلات الوترية في م14 – م16، تعتمد على تألفي الدرجة الأولى Gm والدرجة الخامسة D، وتنتهي بقفلة تامة في سلم صول الصغير مع أسلوب أداء التبطين التدريجي Ritardando، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (8)

مع وجود وصلة Bridge في م16 تؤديها آلاتي الكلارينيت تتداخل مع نهاية اللحن في الآلات الوترية، يعتمد على لحن مدعوم بمسافة الثالثة في م16، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (9)

القسم الثاني (م 17 - 32):

يتم تغيير الميزان إلى الثلاثي البسيط $\frac{3}{4}$ ويتكون من جملتين على النحو التالي:
الجملة الأولى: من م 17 - 24: تتكون من عبارتين منتظمتين:

العبرة الأولى: م 17 - 20:

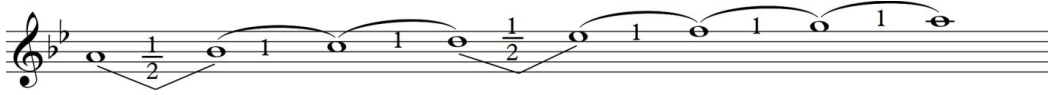
تبدأ بالدرجة الرابعة لسلم صول الصغير وتنتهي على الدرجة الثانية كقفلة نصفية، تعتمد الفكرة اللحنية على تكرار (م 18، م 19 تكرار لمازورة 17)، يؤدي اللحن مجموعة الكورنو مع مجموعة الفيولا، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (10)

عند استخدام سلم صول الصغير في لحن ذو محور مقامي على الدرجة الثانية، فإن ذلك يعادل مقام لامي في الموسيقى العربية، كما في الشكل التالي:

مقام لامي



شكل رقم (11)

مع مصاحبة هارمونية من مجموعة الكمان الأول والثاني ومجموعة التشيللو تعتمد على تألفي الدرجة الرابعة Cm والدرجة الخامسة D لسلم صول الصغير، وبمصاحبة آلة التمانبي الذي يؤدي نمطا متكررا Ostinato كما في الشكل التالي:



شكل رقم (12)

العبرة الثانية: م 21 - 24:

تعتمد الفكرة اللحنية فيها على نماء الفكرة السابقة Development، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (13)

مع إشراك آلة الكنترباص في هذه العبارة، وتنتهي بأسلوب مونوفوني Monophonic، يؤديه مجموعة الكورنو والآلات الوترية على مسافة أوكتافين، وفي سلم صول الصغير الطبيعي على الدرجة الخامسة كقفلة نصفية، كما أن اللحن يبرز طابع مقام الكرد على درجة D في الموسيقى العربية، كما في الشكل التالي:
مقام كرد



شكل رقم (14)

الجملة الثانية، من م 25 - 32: وهي تكرار للجملة السابقة مع تغيير في التلوين الأوركستراي، حيث يتم إشراك آلات النفخ الخشبي.

القسم الثالث (أنكروز م33 - م44):

يتم تغيير الميزان $\frac{2}{4}$ إلى الثنائي البسيط ويتكون من جملتين على النحو التالي:
 الجملة الأولى: من أنكروز م33 - م38: تتكون من عبارتين غير منتظمتين على النحو التالي:
 العبارة الأولى: أنكروز م33 - م35:

تعتمد الفكرة اللحنية فيها على أربعين تآلف الدرجة الأولى G، تؤديها مجموعة الترمبيت والترومبون بأسلوب الأداء القوي ff كما في الشكل التالي:



شكل رقم (15)

مع مصاحبة هارمونية لتآلف الدرجة الأولى تؤديها جميع آلات الأوركسترا بكتابة عمودية.

العبارة الثانية: أنكروز م36 - م38:

تعتمد فكرتها اللحنية على التتابع الصاعد sequence لنفس أربعين تآلف الدرجة الأولى G، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (16)

مع استمرار المصاحبة الهارمونية السابقة.

الجملة الثانية، من أنكروز م39 - م44: وهي إعادة بالكامل للجملة الأولى السابقة.

القسم الرابع (م45 - م52):

هو إعادة للحن القسم الثاني بالكامل مع تغيير في التلوين الأوركستري، حيث يتم أداء اللحن الأساسي من مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا على مسافة أكتاف، مع الفلوت والأوبوا والكلارينيت والكورنو على مسافة أكتافين، وأداء المصاحبة الهارمونية من باقي آلات الأوركسترا.

القسم الخامس (م53 - م84):

يتم تغيير الميزان $\frac{3}{4}$ إلى الثلاثي البسيط والسرعة إلى السريع (Allegro = 110) ويتكون من ثلاث جمل على النحو التالي:

الجملة الأولى، من م53 - م64: تتكون من عبارتين غير منتظمتين على النحو التالي:

العبارة الأولى: من م53 - م58:

هي عبارة مطولة بالتكرار في م58، تعتمد فكرتها اللحنية على التسلسلات السلمية الصاعدة والتتابع، مع الزيادة في شدة الأداء من متوسط القوة mf إلى القوي f، وتنتهي بقفلة تامة في سلم صول الصغير، وذلك كما في الشكل التالي:



شكل رقم (17)

يؤدي اللحن مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا على مسافة أوكتاف، مع مصاحبة هارمونية بكتابة عمودية تؤديها باقي آلات الأوركسترا تعتمد على تألفات الدرجة الأولى Gm، الخامسة D، الخامسة بالسابعة D⁷.

العبرة الثانية: من م 59 – 64:

تعتمد فكرتها على نفس الفكرة اللحنية السابقة مع التنويع، تنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير بأسلوب الأداء القوي جداً ff، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (18)

تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا على مسافة أوكتاف، مع مصاحبة هارمونية بكتابة عمودية تؤديها باقي آلات الأوركسترا تعتمد على تألفات الدرجة الأولى Gm، الرابعة Cm، الخامسة بالسابعة D⁷، وتنتهي بالدرجة الأولى في سلم صول الكبير G، مع أسلوب التبطين المعتمد على قيادة المايسترو (80 = meno mosso في م 64).

الجملة الثانية، من م 65 – 76: يتم تغيير الميزان إلى الميزان الرباعي 4/4 البسيط، والسرعة إلى السريع (Allegro = 110).

تتكون من عبارتين منتظميتين يسبق كل منهما وصلة تؤديها آلة التمثاني تعتمد على أداء التريفة Tremolo، وبأسلوب الأداء القوي f، في م 66 – 67 وم 72 – 73، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (19)

العبرة الأولى، من م 67 – 70:

تعتمد فكرتها اللحنية على أداء تألف الدرجة الأولى G بثلاثة أوضاع وتألف الدرجة الخامسة D بأسلوب الأداء القوي من خلال آلات النفخ النحاسية بأسلوب الموسيقى العسكرية، وتنتهي بقفلة نصفية في سلو صول الكبير، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (20)

العبارة الثانية، من م73 - م76:

تعتمد فكرتها اللحنية على أداء أربيج تألف الدرجة الأولى بالتنوع وبأسلوب الأداء العسكري من خلال ألتى الترمبيت وآلة الترومبون، وتنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير، وذلك كما في الشكل التالي:

شكل رقم (21)

الجملة الثالثة، من م77 - م84: تتكون من عبارتين منتظمتين على النحو التالي:

العبارة الأولى، من م77 - م80:

تعتمد فكرتها اللحنية على نماذج إيقاعية للثلاثية Triplet تؤديها آلة الكلارينيت بشكل منفرد Solo، وتتكون العبارة من جزئين Two Sections يكون الجزء الثاني فيها تكرار للجزء الأول، وتنتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير، وذلك كما في الشكل التالي. (مع مراعاة كتابة اللحن لآلة الكلارينيت (B^b)

شكل رقم (22)

يرافق العبارة مصاحبة هارمونية تؤديها مجموعة الآلات الوترية، والتي تعتمد على أداء تألفي الدرجة الأولى G والخامسة D لسلم صول الكبير على النبر الأول والرابع في كل مازورة.

العبارة الثانية، من أنكروز م81 - م84:

تعتمد الفكرة اللحنية فيها على لحن يؤدي بقوة شديدة fff في ألتى الكورنو (الأول والثاني) وألتى الترمبيت مع مصاحبة بوليفونية من ألتى الكورنو (الثالث والرابع) وآلة الترومبون وآلة الباص ترومبون. وتتكون العبارة من جزئين، يكون الجزء الثاني فيها تكراراً مع التنوع للجزء الأول، حيث ينتهي الجزء الأول بقفلة نصفية في سلم صول الكبير، بينما ينتهي الجزء الثاني بقفلة تامة في سلم صول الكبير، وذلك كما في الشكل التالي:

تعتمد فكرتها اللحنية على أسلوب المحاكاة Imitation بين صوت السوبرانو Subject الذي يؤديه مجموعة الكمان الأول والثاني الذي يعتمد على إيقاع الثلاثية المكررة بتسلسلات سلمية صاعدة وهابطة، وبين صوت الباص Answer الذي يؤديه مجموعة الفيولا والتشيللو، والذي يعتمد على جزء من الصوت الأساسي مع التنويع، وتنتهي العبارة بقفلة تامة في سلم ري الكبير من خلال تتابع التآلفات: C, D, وذلك كما في الشكل التالي:

205

الصوت الثاني: في صوت الألوو يؤديه مجموعة الكمان الثاني على مسافة سادسة هابطة.
الصوت الثالث: في صوت التينور يؤديه مجموعة الفيولا.
الصوت الرابع: في صوت الباص يؤديه مجموعة التشيللو والكنترباس على مسافة أوكتاف.
يبدأ اللحن في سلم صول الكبير وينتهي في سلم سي الصغير، وذلك كما في الشكل التالي:

Soprano in G Maj

Alto

Tenor

Bass

Bass oct. lower

Cb.

شكل رقم (25)

العبارة الثالثة: من م93 - م96:

تنقسم هذه العبارة إلى جزئين:

الجزء الأول، م93 - م94: تعتمد على نسيج بوليفوني من ثلاثة أصوات يؤديه كل من الفلوت، والأوبوا، والباصون، ينتهي بقفلة تامة في سلم لا الصغير، وذلك كما في الشكل التالي:

Fl. solo mp

Ob. solo mp

Bsn. mp

شكل رقم (26)

الجزء الثاني، م95 - م96: تعتمد على نسيج بوليفوني من ثلاثة أصوات: لحن يؤديه مجموعة الكمان الأول مدعم بأوكتاف هابط يؤديه مجموعة الفيولا، ولحن على مسافة ثالثة هابطة يؤديه مجموعة الكمان الثاني، ولحن في صوت الباص يؤديه كل من مجموعة التشيللو والكنترباس على مسافة أوكتاف، ينتهي بقفلة تامة في سلم صول الكبير، وذلك كما في الشكل التالي:

Vln.I
Vln.II
Vla.
Vc.
Cb.

p *mp*

شكل رقم (27)

الجملة الثانية، من م97 - م104: تتغير السرعة إلى أبطأ قليلاً بحيث تصبح (Allegro = 100).
يمكن تقسيم هذه الجملة إلى ثلاث أفكار على النحو التالي:

الفكرة الأولى، من م97 - م98:

لحن مونوفوني يؤديه الآلات الوترية عدا الكنترباص على مسافة أوكتاف، يبدأ بالدرجة الأولى وينتهي بالدرجة الثانية كقفلة نصفية في سلم ري الصغير، كما في الشكل التالي:

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

p

شكل رقم (28)

الفكرة الثانية، من م99 - م102:

لحن مونوفوني يؤديه مجموعة الكمان الأول والثاني على مسافة أوكتاف، ينتهي بقفلة نصفية في سلم ري الصغير الميلودي، كما في الشكل التالي:

Vln.I
Vln.II

f *p*

شكل رقم (29)

الفكرة الثالثة، من م103 – 104:

تبدأ بلحن مونوفوني في 103 يؤديه مجموعة الآلات الوترية عدا الكنترباص على مسافة أوكتافين، يليها أداء تألف الدرجة الخامسة A والخامسة بالسابعة A7 في سلم ري الكبير مع تغيير الميزان إلى الخماسي كما في الشكل التالي:



شكل رقم (30)

الجملة الثالثة، من م105 – 112:

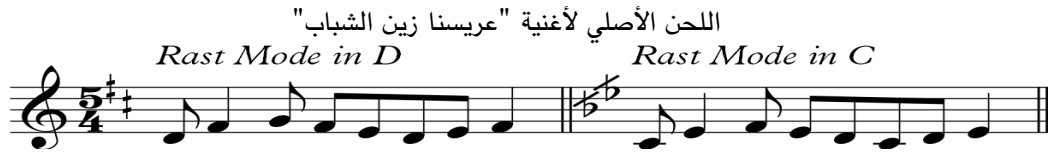
تتغير السرعة إلى السريع بحيث تصبح (Allegro = 110). تعتمد هذه الجملة على تكرار للحن الشعبي "عريسنا زين الشباب" والمكون من مازورة واحدة في الميزان الخماسي 5/4 وفي سلم ري الكبير، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (31)

يتم تكرار اللحن الشعبي مع التنوعات المختلفة التي تعتمد على الزخارف اللحنية Ornaments وإضافة الثالثة الصاعدة أو السادسة الهابطة للحن الأساس.

أما اللحن الأصلي للأغنية الشعبية "عريسنا زين الشباب" فهو في مقام الراس، حيث تكون الدرجة الثالثة للسلم مخفضة ربع نغمة Quarter tone، وبحيث تكون المسافة بين الدرجة الأولى والثالثة للمقام هي الثالثة المتوسطة، أو كما تسمى المحايدة Neutral Third، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (32)

ويمكن اعتبار الأغنية في مقام سيكا، بكونه ينتهي على الدرجة المخفضة، مع ملاحظة أن كلا من مقام السيكا والراست لهما نفس الدليل، مع فارق أساس المقام (الدرجة الأولى) حيث تكون ثالثة مقام الراس هي أساس مقام السيكا.

وصلة، من م113 – 115⁽¹⁾:

تعتمد الفكرة اللحنية فيها على لحن في الميزان الخماسي يؤديه كل من مجموعة الكمان الأول والثاني والتشيللو والكنترباص على مسافة ثلاثة أوكتافات، مع لحن على مسافة ثلاثة هابطة يؤديه مجموعة الفيولا، وينتهي بقفلة تامة في سلم ري الصغير، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (33)

يتم التبطيء في نهاية الوصلة بأسلوب التبطيء السريع. Molto Ritardando. القسم السابع (م115 - م274):

تتغير السرعة بحيث تصبح (Allegro = 115).

يتكون من خمس جمل تسبقها وصلة على النحو التالي:

وصلة، من م115 - م119:

وهي عبارة عن نوتة بديل على الدرجة الأولى لسلم ري الصغير تعتمد على نمط إيقاعي متكرر يؤديه آلتى الباصون على مسافة أوكتاف بمرافقة آلة التنباني، وهو مشابه لإيقاع البوليرو، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (34)

تستمر هذه الوصلة كمصاحبة للجملة اللاحقة مع تغيير النغمات بما يتناسب مع قفلات اللحن. الجملة الأولى، من م120⁽²⁾ - م143: يتم إعادتها بمرجع Repeat في م144 لتنتهي في م147، وتتكون من أربع عبارات غير منتظمة (مطولة) على النحو التالي:

العبارة الأولى، من م120⁽²⁾ - م125:

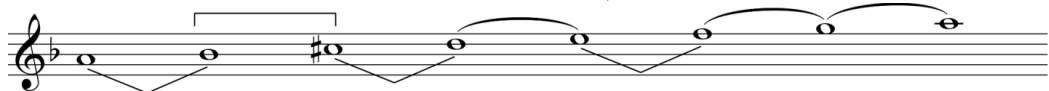
تعتمد الفكرة اللحنية على لحن بطيء ذي طابع شرقي يؤديه آلتى الترمبيت على مسافة ثالثة، يبدأ اللحن الأساس من حساس Leading note السلم وينتهي على الدرجة الخامسة، بينما يبدأ اللحن الثاني من الدرجة الخامسة وينتهي بالحساس كقفلة نصفية في سلم ري الصغير الهارموني، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (35)

ومع الانتهاء على الدرجة الخامسة للسلم الصغير الهارموني، فهو يعادل مقام حجاز على درجة A، كما في الشكل التالي:

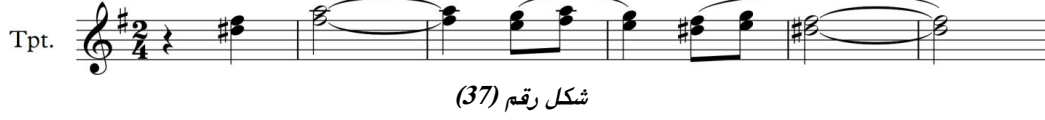
مقام حجاز على درجة لا



شكل رقم (36)

العبارة الثانية، من م126⁽²⁾ – م131:

تبدأ بتتابع صاعد على مسافة ثلاثة لفكرة العبارة السابقة، وتنتهي بنفس نغمات العبارة السابقة، بقفلة نصفية في سلم ري الصغير، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (37)

العبارة الثالثة، من م132⁽²⁾ – م137:

وهي بمثابة نماء Development لنفس الفكرة اللحنية، تؤديها آلتا الترمبيت بنفس الأوكتاف، وتنتهي بقفلة نصفية في سلم ري الصغير، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (38)

العبارة الرابعة، من م138⁽²⁾ – م143:

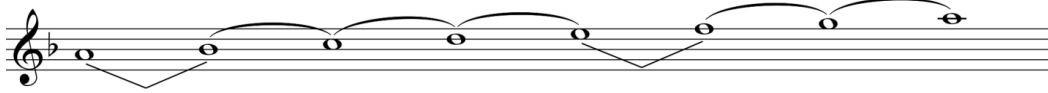
وهي تتابع هابط على مسافة ثلاثة للعبارة السابقة، مع استخدام نغمة C الطبيعية بدلا من الحساس، وتنتهي بقفلة نصفية في سلم ري الصغير الطبيعي، كما في الشكل التالي. (مع مراعاة المكتوب لآلة الكلارينيت B^b)



شكل رقم (39)

ومع الانتهاء على الدرجة الخامسة للسلم الصغير الطبيعي فهو يعادل مقام الكرد في الموسيقى العربية، كما في الشكل التالي:

مقام كرد على درجة لا



شكل رقم (40)

الجملة الثانية، من م150⁽²⁾ – م173: يتم إعادتها بمرجع في م174 لتنتهي في م177، يسبق هذه الجملة وصلة تؤديها آلة التمثاني من م148 – م149 تعتمد على تكرار للمصاحبة السابقة. تتكون هذه الجملة من أربع عبارات غير منتظمة (مطولة) على النحو التالي:

العبارة الأولى، من م150⁽²⁾ – م156:

تعتمد الفكرة اللحنية على نماء للجملة السابقة تؤديها مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا والتشيللو بنفس الأوكتاف وبأسلوب مونوفوني، يبدأ اللحن وينتهي على الدرجة الخامسة لسلم ري الصغير الطبيعي كقفلة نصفية، كما في الشكل:



شكل رقم (41)

يصاحب هذه العبارة آلة التمثاني التي تستمر بأداء فكرة المصاحبة السابقة على درجة D.

العبرة الثانية، من م157 - م162:

وهي نماء للعبارة السابقة مع استخدام نغمة C^\sharp كتولين لحني بعد استخدام C الطبيعية، وبذلك يكون اللحن قد انتهى في مقام الحجاز على درجة A ، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (42)

مع استمرار مصاحبة آلة التنباني على نفس الدرجة D .

العبرة الثالثة، من م163 - م168:

تبدأ بتتابع صاعد مسافة رابعة تامة للعبارة السابقة، حيث يبدأ اللحن بنغمة G ، وتنتهي على الدرجة الرابعة لسلم ري الصغير مع استخدام الدرجة الثانية الصغيرة للسلم E^b ، كما في الشكل التالي:



شكل رقم (43)

ومع استخدام نغمة E^b في سلم ري الصغير فهو يعادل مقام كرد على درجة D . تؤدي العبارة كل من مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا بنفس الأوكتاف، مع مجموعة التشيللو وألتي الباصون على مسافة أوكتاف هابط، مع استمرار مصاحبة التنباني السابقة.

العبرة الرابعة، من م169 - م173:

تبدأ من الدرجة الثانية الصغيرة وتنتهي على الدرجة الأولى لسلم ري الصغير الذي يعادل مقام كرد، كما في الشكل التالي:

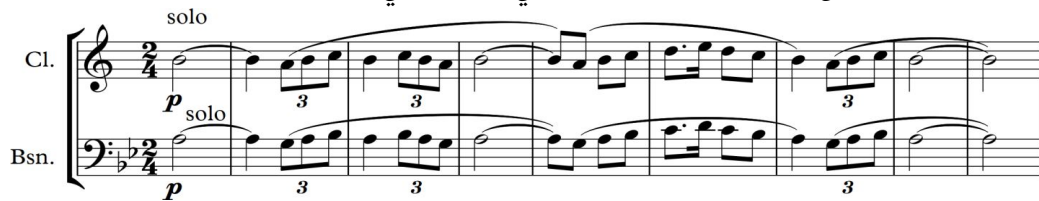


شكل رقم (44)

الجملة الثالثة، من م181 - م212: يسبق هذه الجملة وصلة تؤديها آلة التنباني من م178 - م180 تعتمد على تكرار للمصاحبة السابقة، تتكون هذه الجملة من ثلاث عبارات غير منتظمة (مطولة) على النحو التالي:

العبرة الأولى، من م181 - م189:

تبدأ وتنتهي على الدرجة الخامسة A لمقام كرد على درجة D الذي انتهت فيه العبارة السابقة، ويعتبر لحن العبارة أشبه بالتقاسيم الموزونه، كالارتجال Improvising الذي يؤدي مع الإيقاع، يؤدي اللحن آلة الباصون والكلارينيت على مسافة أوكتاف صاعد، كما في الشكل التالي:

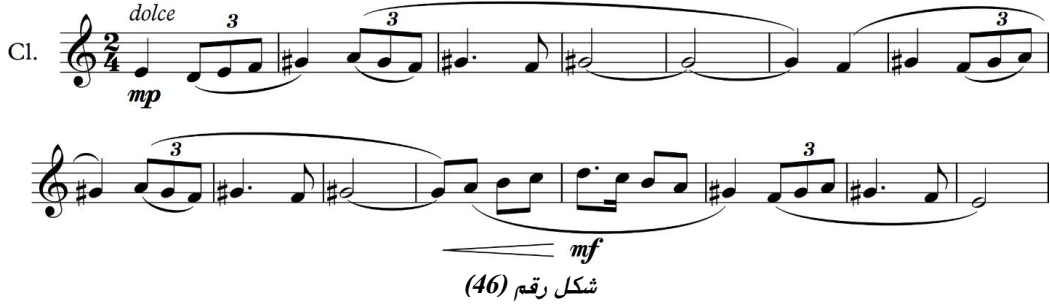


شكل رقم (45)

مع استمرار مصاحبة آلة التنباني على نفس الدرجة D أساس مقام كرد.

العبارة الثانية: من م190 – م204:

تبدأ وتنتهي على الدرجة الخامسة لسلم صول الصغير الطبيعي كقفلة نصفية فيه، وهو يعادل مقام الحجاز على درجة D، ويعتبر اللحن بمثابة نماء لفكرة العبارة السابقة، يؤديه آلة الكلارينيت منفردة، كما في الشكل التالي:



مع استمرار مصاحبة آلة التمانبي على نفس الدرجة D أساس مقام حجاز. يجدر بنا أن نلاحظ بأن مقام الكرد والحجاز هما مقامان مشتركان بالدليل، يبدأ كل منهما على الدرجة الخامسة للسلم الصغير، مع فارق أن مقام الكرد يبدأ من الدرجة الخامسة للسلم الصغير الطبيعي، ومقام الحجاز يبدأ من الدرجة الخامسة للسلم الصغير الهارموني.

العبارة الثالثة، من م205 – م212:

وهي إعادة للجزء الأول من فكرة العبارة الأولى، كما في الشكل التالي:



تؤدي العبارة كل من مجموعة الكمان الأول والثاني بنفس الأوتاف، ومجموعة الفيولا والتشيللو على مسافة أوتاف هابط، مع استمرار مصاحبة آلة التمانبي على نفس الدرجة D. الجملة الرابعة، من م213 – م236: وهي تكرار بالكامل للجملة الأولى (م120 – م144) يتم تكرارها بمرجع في م237، وتنتهي في م241⁽¹⁾.

وصلة، من أنكرز م242 – م246: وهي عبارة عن فقرة ارتجالية تؤديها آلة الكلارينيت بأسلوب الأداء الحر Tempo Rubato بدون أي مرافقة، تعتمد فكرتها اللحنية على التتابعات السلمية الصاعدة مع الزخرفة، تبدأ من الدرجة الرابعة وتنتهي بالدرجة الخامسة لسلم ري الصغير، كما في الشكل التالي:



ومع استخدام نغمة C# في نهاية العبارة كتولين لحن بعد استخدام C الطبيعية، فإن اللحن يكون في مقام الحجاز على درجة A.

الجملة الخامسة، من م247 – م270: وهي تكرار للجملة الثانية (م150 – م173) يتم تكرارها بمرجع في م271، وتنتهي في م274.

كودا: من م275 – م296: وهي عبارة عن كتابة عمودية لتآلفات الدرجة الأولى Dm، الرابعة Gm، الخامسة A، والخامسة بالسابعة A7، تؤديها جميع آلات الأوركسترا، وتنتهي الحركة بقفلة تامة في سلم ري الصغير.

ارتباط الأفكار الموسيقية بالبرنامج:

1. صَوَّر المؤلف حزن الشعب العربي بألحان ذات طابع حزين مليء بالشجن من خلال استخدام مقام الحجاز العربي الذي يعطي هذا الشعور، وذلك من م1 - م16.
2. يستمر اللحن الحزين مع استخدام آلة التيمباني التي تقوم بأداء ضربات تصوّر اقتراب الحدث الكبير، وذلك من م17 - م32.
3. عبّر المؤلف عن إعلان الحرب العالمية والثورات العربية من خلال لحن ذات طابع عسكري، يبدأ بأجواء النفير الذي تؤديه مجموعة الترمبيت والترمبون من أنكروز م33 - م44، كما استخدم السلم الكبير للدلالة على القوة والعظمة.
4. كما عبّر عن التوافق الكبير بين الشعب الأردني ولحمته والتفافه حول الشريف حسين بن علي في الثورة العربية الكبرى من خلال أداء جميع آلات الأوركسترا التي ترد على مجموعة الترمبيت والترمبون بنفيرها السابق، ويتألف واحد دون تغيير، هو تألف الدرجة الأولى للسلم الكبير كتنصير لوحدة الصف.
5. صَوَّر المؤلف الحزن على بعض الخسائر في الثورة من خلال اللحن الحزين السابق الذي يتم تكراره من م45 - م52. ولكن بكثافة صوتية أكبر.
6. صَوَّر المؤلف أجواء الثورة والحروب من خلال موسيقا تجمع بين التصاعد الدرامي أحياناً من م53 - م63، والطابع العسكري أحياناً أخرى من م64 - م75 مع استمرار أداء آلة التيمباني التي تصور تلك الأجواء.
7. عبّر المؤلف عن أجواء بوار الانتصار من خلال لحنين، يبدأ الأول من م77 - م80 يؤديه آلة الكلارينيت مع مصاحبة هارمونية، والثاني يليه لآلات النفخ النحاسية من أنكروز م81 - م84.
8. عبّر عن تغيير صورة الواقع من خلال ألحان متباينة وتحولات سلمية متنوعة من م85 - م104.
9. صَوَّر المؤلف الفرسان النشامى وهم يتجهون نحو العقبة من خلال لحن شعبي هو "عريسنا زين الشباب" الذي كان يستخدم أيضاً كـلحن للشهيد، الذي يَزف كالعريس، وتعيش ذكراه في قلوبنا، وذلك من م105 - م112، كما تؤدي ألتا الفلوت أسلوب الترعيدة Trill الذي يشبه الزغاريد.
10. صَوَّر المؤلف تقدم الثوار عبر الصحراء من خلال لحن يعبر عن هذه الصورة، يؤديه ألتا الترمبيت، مع مصاحبة إيقاعية تصور خطواتهم، وذلك من أنكروز م121 - م147، وتستمر هذه الأجواء من أنكروز م151 - م178 تؤديها مجموعة الآلات الوترية، ومن م181 - م204 تؤديها ألتا الكلارينيت والباصون، ويتم إعادة ذلك من م205 - م274.
11. يصوّر المؤلف نهاية هذه المرحلة من خلال قفلة تعتمد على أداء الكتابة الهارمونية بأسلوب قوي من م275 - م296.

نتائج البحث

1. اعتمد يوسف خاشو على برنامج مكتوب (نثراً) تحكي قصة الثورة العربية الكبرى، وذلك من خلال سيمفونيته الحسين بن علي، والمكونة من أربع حركات، كل حركة لها برنامج يحكي عن مرحلة معينة، وبذلك يكون يوسف خاشو قد استخدم الطابع السرد في تحقيق برنامجه.
2. اتسمت التونالية عند يوسف خاشو بسيطرة المقام الأساس، وأيضاً انتقالات مقامية إلى سلم الدرجة الخامسة، مع وجود تنقلات مقامية كثيرة استخدمها المؤلف لعرض أفكاره لخدمة البرنامج.
3. اعتمد خاشو على الهارموني التقليدي Classic بشكل كبير.
4. استخدم نسيجاً بوليفونياً من عدة أصوات.

5. استخدم أسلوب اللحن الأحادي Monophonic لإظهار اللحن الرئيسي دون التأثير عليه بأية مصاحبة أخرى لأهميته الدرامية.
6. وظف خاشو أفكاره اللحنية لخدمة برنامجه الدرامي.
7. استخدم خاشو أساليب التلوين الآلي التقليدية، مثل الكتابة العمودية، والوترات على مسافة أوكتاف، وتوظيف الآلات النفخية النحاسية للمصاحبات ذات الطابع القوي.
8. استخدم خاشو بعض الأجناس والمقامات العربية بهدف إظهار قوميته في مؤلفه.
9. بدأت الحركة في سلم صول الصغير وانتهت في سلم ري الصغير، وهذا من ملامح الموسيقى الحديثة التي لا تتقيد بالبدا والانتها بنفس السلم كما هو الحال في الموسيقى الكلاسيكية، وذلك بما يخدم البرنامج، فالتحول من الهزيمة إلى النصر مبرر كاف لاختلاف المقام الأساسي الصغير إلى المقام الكبير

التوصيات

1. الاستفادة من التحليل التفصيلي لعمل أوركستراي أردني في قسم التأليف في الجامعات الأردنية المتخصصة.
2. دعوة المؤلفين الشباب لمحاكاة هذا النوع من التأليف الموسيقي، لما له من دور في تحقيق وظيفة اجتماعية وتصوير موضوعات إنسانية، والذي يدمج الموسيقى العربية بمقاماتها الثرية مع علوم الهارموني والكتروبوينت الغربية.
3. الاهتمام بالأبحاث التي تتناول مؤلفين محليين لإظهار مؤلفاتهم للمتخصصين والباحثين والمتدوقين.
4. الاهتمام بتدريس الموسيقى البروجرامية في الجامعات المتخصصة.

الهوامش

- ¹ أحد رواد الحركة الموسيقية في الأردن، مؤلفة موسيقية ومعلمة وصاحبة مركز خاص لتعليم الموسيقى، لها اتجاهات وطنية في تأليفها من خلال الألحان ذات الطابع الأردني، وأسماء مقطوعاتها مرتبطة بعناوين ذات خصوصية أردنية.
- ² مخرجة أردنية متميزة لها إهتمامات في مجال الثقافة المسرحية الهادفة وخصوصاً للأطفال، وهي مديرة لمركز الفنون الأدائية التابع لمؤسسة نور الحسين، شاركت كمخرجة وممثلة مع الموسيقار يوسف خاشو.
- ³ أديب وشاعر أردني وأحد أهم رجالات الدولة الأردنية، ولد في 23-2-1917 وتوفي في 17-10-1985، ولقد تنقل بين المناصب التالية: سكرتير خاص لجلالة الملك عبدالله الأول، وسفير في كل من القاهرة، وواشنطن، ولندن وعدة بلاد أخرى، ووزير خارجية، ورئيس وزراء، ومستشار سياسي لجلالة الملك الحسين بن طلال طيب الله ثراه.
- ⁴ الملحن المصري المعروف لقب بموسيقار الأجيال.
- ⁵ تسمى أيضاً : Organ Pedal، Organ Point، Pedal Tone، Pedal Point.

المراجع

1. فريد، بثينة، نصار، زين: القومية وأعلام الموسيقى في أوروبا ومصر، مكتبة مدبولي، القاهرة 1999.
2. سهير عبدالعظيم: أجندة، 1985.
3. سمحة، الخولي: القومية في موسيقا القرن العشرين، عالم المعرفة، الكويت 1992.
4. سمحة، الخولي: التأليف الموسيقي المصري المعاصر - الجيل الثاني، سلسلة بيزم للموسيقا، القاهرة 2003.
5. عواطف عبدالكريم، عواطف: تاريخ وتذوق الموسيقا في العصر الرومانتيكي، الطبعة الثانية، مركز كوين للكمبيوتر، القاهرة 1997.
6. زين، نصار: عالم الموسيقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
7. سكرية، هيثم: الموسيقا البروجرامية عند كل من رفعت جرانة ويوسف خاشو - دراسة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقا العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة 2007.
8. برنامج الأوائل، التلفزيون الأردني، 2002، حلقة خاصة عن المؤلف يوسف خاشو. (تقديم : جوزفين خاشو، سامي قمّوه، محمد غوانمة).
9. سامي قمّوه، ورقة عمل عن مسيرة الفنان يوسف خاشو، ندوة خاصة لوزارة الثقافة الأردنية ضمن فعاليات "عمان عاصمة للثقافة العربية 2002".
10. Latham, Alison: **The Oxford Companion to Music**, Oxford University Press 2002
11. Scholes, A. Percy: **Oxford Companion to Music**, seven edition, Oxford University Press , London 1947.
12. Scruton, Roger: **Absolute Music, Art, in The Grove's Dictionary of Music and Musicians**, Vol 1, Editor Stanly Sadie, Third edition, Macmillan Puble, London, 1980.
13. Sadie, Stanley: **The New Grove's Dictionary of Music and Musicians**, second edition, London 1980.
14. Sadie, Stanley: **The New Grove's Dictionary of Music and Musicians**, second edition, London 2001.

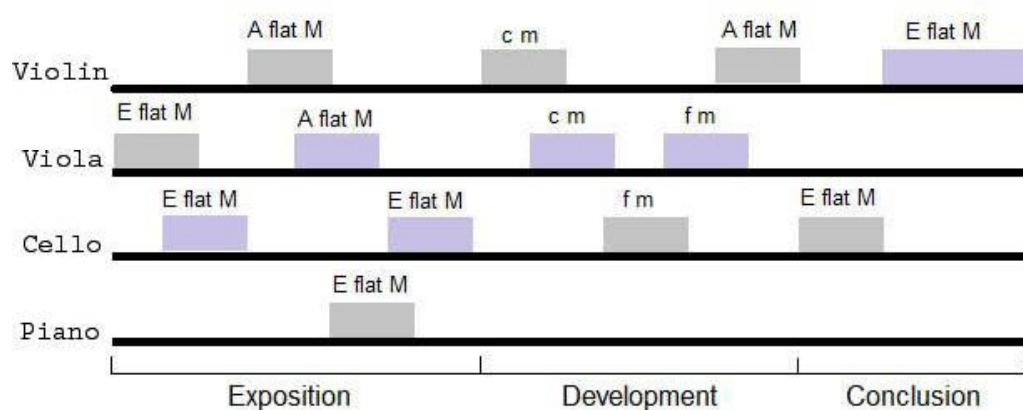
Footnote

¹ See J. Lester "Robert Schumann and the Sonata Form", A. Newcomb "Once More between Absolute and Program Music: Schumann's Second Symphony", J. Daverio "Beautiful and Abstruse Conversations: The Chamber Music of Robert Schumann", as well as the analyses of the first movement of String Quartet op. 41, No.3, the finale of String Quartet op. 41, No. 1, and the first movement and the finale of Piano Quartet op. 47, carried out by Julie Hedges studies of Brown her publications cited in this article.

References

1. J. H. Brown **Higher Echoes of the Past in the Finale of Schumann's 1842 Piano Quartet**. *Journal of the American Musicological Society*, 2004, Vol. 57, No. 3, pp. 511-564.
2. J. H. Brown **Study, Copy, and Conquer: Schumann's 1842 Chamber Music and the Recasting of Classical Sonata Form**, *The Journal of Musicology*, 2013, Vol. 30, No. 3, p.p. 369-424.
3. Jensen E. F. Schumann. New York, NY: Oxford University Press, 2001.
4. Protopopov V. **Istoiya Polyfonii Zapadnoevropeyskoy Klassiki [The History of Polyphony. Western European Classics]**. Moscow, USSR: Muzika, 1965.
5. Rihm W. **Ausgesprochen. Schriften und Gespräche. Band 1**. Winterthur, Switzerland: Amadeus Verlag, 1997.
6. Schumann R. **Izbranniye Stat'I o Muzyke [Selected Articles about Music]**. Moscow, USSR: Myzgiz, 1956.

technique, accounts at least partly for its small overall scale. This is an unconventional fugue in several ways: the three subdominant statements, two in the exposition and one directly prior to the conclusion, lead to a complete replacement of the dominant by the subdominant key, reemphasizing the latter's crucial role in the tonal plan of the movement as a whole; most theme-entrances (including in the exposition) are answered by incomplete entrances in the same key; the traditional order of the voices entering is not observed with the piano generally playing a secondary and unequal role, mostly in unison with other voices and only once entering independently.



(Charts 5. Piano Quartet op. 47, IV: Structure of the Fugue)

The fugue occupies a central place in the coda, and, together with the preceding last statement of the movement's main theme functions as a concluding and summarizing return to the sphere of the main theme bringing with it a final stabilization of the home key of E ♭ Major, simultaneously touching upon the alternative, secondary key of A ♭ Major.

As we have shown, the two fugal sections of the Quartet function as part of the exhibitional and recapitulating sections, neither of which requires significant thematic and tonal development, leaning almost exclusively on tonal and harmonic juxtaposition. The subdominant answers (the key already present in the finale's exposition) play a stabilizing role in the coda, and strengthen the concluding function of the whole section, as they are generally considered less contrasting compared to dominant answers.

Conclusion

The current research shows that Schumann's employment of polyphonic techniques has undergone considerable change from free inspired imitations and contrapuntal voices emerging from within the musical flux and enhancing its developmental character in his piano compositions of the 1830s, to more thoroughly designed polyphonic forms and methods invoked to play a structuring role more closely related to the work's formal procedure and tonal plan. Within this paradigm simple imitations, fugati, and fugues are deployed in exhibitional and recapitulating sections, allowing for simple inherent structural and harmonic characteristics and aspects of the musical material to be more clearly revealed and exhibited to the listener. Diatonic and transposing canonic sequences, on the other hand, are more appropriate, and thus more often employed, to explore the developmental potential of themes and motifs by ways of more extensive contrapuntal, harmonic, and tonal elaboration.

interpolated between them. Consequently, contrapuntal sequencing is the primary method of development in both sections; most sequences are transposing and are applied mainly to the movement's main theme. The secondary and closing themes take no part in the finale's development.

The central polyphonic event of the movement, however, is the final fugue located in the coda, which comes as a climactic conclusion of the movement, as well as the Quartet as a whole. It is a relatively small fugue with most themes entering stretto, and almost every second theme being incomplete altogether (6 out of a total of 13 theme-entrances). An alternative interpretation of the fugue's design would be to consider the incomplete entrances as a second theme, and thus the whole fugue as a double fugue. This, however, would mean for the "second theme" to be identical to the first half of the first theme and not contrasting to it, and to allow it to end on the second degree of the scale, i.e. the traditionally avoided dominant of the dominant. Neither of these two allowances seems acceptable to us (Example 10).

The musical score for Example 10, Piano Quartet Op. 47, IV, mm. 288-299, is presented in four systems. The first system (mm. 288-291) shows the Violin, Viola, and Violoncello parts. The second system (mm. 292-293) adds the Piano part. The third system (mm. 294-296) continues the fugue. The fourth system (mm. 297-299) concludes the piece. The score is in 3/4 time and B-flat major. Dynamics include 'sempre f' (piano) and 'f' (forte). The score ends with a double bar line at measure 299.

(Example 10. Piano Quartet Op. 47, IV, mm. 288-299)

The chart below illustrates the overall ternary structure of the fugue and its tonal plan, consisting of an exposition that includes two redundant entries, a development mainly in the subdominant-sphere keys, and a conclusion returning to the main key (Chart 5). It is noticeable that the fugue has no intermissions, a fact that, in combination with the stretto

signature. The modulating function of the second sequence is thus much stronger and farther reaching than that of the first, indicating a much deeper developing function.

93 Viola

Piano & Cello

99 Violin

103

(Example 9. Piano Quartet Op. 47, IV, mm. 93-106)

Thus we can see that transposing canonic sequences function as the primary catalyst and main principle of development in the finale, as they allow Schumann to easily change keys and reach remote tonalities while moving through the circle of fifths. Each of the two development sections uses the two above-illustrated sequences to move, first, in the sharp direction of the circle, and then backwards in the flat direction much deeper than the home key of E \flat Major, reaching tonalities such as the major keys of the lowered sixth and lowered third degrees, as well as the minor dominant key. Following is the tonal plan of the first development section: d – a – e – C [=V/f] – f – G \flat – b \flat – C \flat – V/ E \flat [retransition]. The second development section, as said, retraces almost the same route a fourth higher with the intermediate keys of F Minor and G \flat Major being omitted (Chart 4).

First Development Section (64-140)								
Opening	Seq. 1a	tr.	M. Theme	Seq. 2a	Seq. 1b	Seq. 2b	Seq. 1c	Retransition
64-73	74-81		87-89	94-106	107-112	113-125	126-131	132-140
	d-a-e-b		C	f - - -	G \flat -b \flat -f	b \flat - - -	C \flat -e \flat -b \flat	Pedal point

Second Development Section (214-287)							
Opening	Seq. 1d	tr.	M. Theme	Seq. 2c	Seq. 1e	Retransition	M. Theme (seq.)
214-218	219-226		232-234	239-251	252-257	258-265	267-287
	g-d-a-e		F	b \flat - - -	C \flat -e \flat -b \flat b	Pedal point	Diatonic seq. E \flat

(Chart 4. Piano Quartet op. 47m Finale: Structure of theTwo Development Sections)

Both series of canonic sequences thus form the contour-knots in a continuous two-phased line of development. The sequences alternate as smaller transitional episodes are

The image displays a musical score for a piano quartet, specifically Example 8 from Op. 47, IV, measures 218-226. The score is written for Violin, Viola, Violoncello, Piano, Vln., Vla., Vc., and Pno. The key signature is C major (no sharps or flats), and the time signature is 3/4. The score features a complex polyphonic texture with multiple voices and instruments playing in a 3/4 time signature. The Violin part is in the treble clef, while the Viola, Violoncello, and Piano parts are in the bass clef. The Vln., Vla., Vc., and Pno. parts are also in the treble clef. The score shows a complex polyphonic texture with multiple voices and instruments playing in a 3/4 time signature.

(Example 8. Piano Quartet Op. 47, IV, mm. 218-226)

The main theme returns for a fifth time in the form of a transposing three-voice canonic sequence that starts once more in C Major (mm. 252-257, Seq. 1e) and leads directly to a pedal point on B. The viola and the cello answer the violin an octave and a compound fourth lower respectively. The sequential pattern is raised first a major third, then a perfect fourth.

The following pedal point forms a retransition leading to the sixth and last restatement of the main theme in E Major, also a three-voice canonic sequence, which directly precedes the coda. The viola and cello answer the violin an octave and a compound fifth lower respectively, in a stepwise, descending, and diatonic sequence distinctly different from all previously analyzed. This signifies a discernable recapitulative moment that supports Protopopov's interpretation of the movement's overall structure. It functions as the recapitulation of the main theme, absent in the general recapitulation that followed the Trio-Arabesque.

Apart from these concentrated polyphonic textures associated with the refrain-like returns of the main theme, there is an additional section, not directly related to any of the previous themes, that also employs polyphonic technique, but functions more as a transition than as an independent episode. The first one is a two-phase chromatic canonic sequence played by the cello and answered by the viola a fourth higher, with both voiced doubled by the piano. Altogether the sequence has seven legs (with a tonal shift after the fourth leg) starting in f Minor and ending in G Major (Example 9). This sequence is repeated a fourth higher and with some modifications in measures (213 -135) of the second development section, after the third return of the main theme mentioned earlier, this time starting in B Major and ending in C Major. Both canonic sequences are thus of the modulating kind, covering the wide interval of a major 7th. Yet the actual distance of the scales each of them starts and end in is very different in range. While the first sequence leads from F Minor to G Major, adding only two flats to the key signature, the second sequence leads from B Major to C Major, adding five flats to the key

(Example 7. Piano Quartet Op. 47, IV, mm. 74-81)

The second return of the main theme is on the anacrusis to measure 107 (seq. 1b), forming another transposing three-voice canonic sequence, started by the violin, with the viola and cello, answering an octave and a compound perfect fifth lower respectively. Here the pattern is repeated twice, transposed first a Major third and afterwards an additional perfect fifth higher. Thus the sequence leads from G \flat Major through B \flat Minor to F Minor/Major. Still in the first development section, this episode is repeated thirteen measures later (starting on the anacrusis to measure 126) a perfect fourth higher (seq. 1c). It starts in C \flat Major and ends conveniently with a pedal point on B \flat , a retransition anticipating a recapitulation, but instead leading to the Trio-Arabesque.

Eleven measures into the second development section that follows the Trio and the recapitulation, the fourth statement of the main theme begins, this time as a transposing four-voice canonic sequence (seq. 1d). It opens with the violin's statement in G Minor with the viola, cello and piano answering a fourth higher with only a one-beat delay (Example 8). As can be seen, this is a four-legged transposing sequence with each leg starting in the part of the first violin transposed a perfect fifth higher. Thus, the first leg starts on the note D, answered by the remaining three instruments, all starting on the note G. This is followed by the second leg starting on the note A answered by three imitations, all starting on D, while the second leg starts on the note E answered by three imitations, all starting on the note A. The last leg is incomplete and starts on the note B, but is answered only by the viola and only with a singly note E

2nd Development (204 – 267)

Coda (268 – 314)

"Fugue"	Conclusion
268 – 196	197 - 314
E ♭ Major	E ♭ Major

(Chart 3. *Piano Quartet op. 47: structure of the 1st movement*)

Julie Hedges Brown in her article, "Higher Echos of the Past in the Finale of Schumann's 1842 Piano Quartet" suggests an alternative interpretation of the finale's structure. According to Brown's analysis, the recapitulation starts at measure 140 with a short restatement of the main theme in the home key, the Trio-Arabesque in A ♭ Major replacing the subdominant answer in the original fugato (Brown 2004, 525). Brown reads the rest of the form in coincidence with the table above, revealing an underlying parallel structure to the movement. As both readings seem plausible and as neither interferes with our current analysis or the conclusions based upon it, we shall commence without further elaborations regarding the movement's overall structure.

The finale opens with the main theme, in Protopopov's words an Epigraph-theme (Protopopov 1965, 350), consisting of a strong three-chord motive followed by a descending sixteenth note figuration that leads to a cadence. It is directly followed by a fugato which starts with the violas stating the theme in E ♭ Major, answered by the piano in the dominant key (B ♭ Major). Then the violin enters without intermission in the tonic key, answered again by the piano, this time a fourth higher in the subdominant key (A ♭ Major) using an (Iv = -7). The fugato ends with a perfect cadence in E ♭ Major. Similarly to the Piano Quartet, the subdominant answer is of fundamental importance for Brown's analysis of the movement's tonal plan and form, as it is linked to the key of the Trio-Arabesque located within the recapitulation (or at the end of the development, according to Protopopov). The fugato as a form of exposition is essential in asserting the home key and its tonal plan foresees the crucial role to be played by the dominant and, especially, subdominant keys. The further development of the main theme following the fugato will be the concentration of polyphonic techniques employed throughout most of the movement, with special emphasis on various forms of canonic sequences (numbered seq. 1).

The main theme returns on the two-beat anacrusis to measure 74 (seq. 1a), shortly after the beginning of the first development section, in the form of a transposing three-voice canonic sequence. The sequence starts in D Minor and ends in B Minor, having moved through A Minor and E Minor (Example 7). It begins with the violin, followed by the viola and the piano, answering a fifth and a compound fifth lower respectively. The sequential pattern is repeated thrice, each time transposed a fifth higher and ending in a homophonic texture in B Minor that, in its turn, leads a few measures later to a perfect cadence in C Major (not included in Example 7).

movement. These observations assign the Scherzo the unexpected features of a summarizing and concluding movement. But in that case, what is the role of the finale?

Scherzo	Trio I	Scherzo	Trio II	Scherzo
E ♭ Major	G ♭ Major-F Minor -G ♭ Major	E ♭ Major	A ♭ Minor	E ♭ Major

(Chart 1. Piano Quintet op. 44: Structure of the 3rd Movement)

The Quintet's finale is a recurring recollection of the hitherto exposed tonal axis E ♭ / C that retraces its development with a higher degree of intensity and tension (Chart 2). The juxtaposition of the two tonalities is now more immediate. While the first movement had E ♭ Major as a goal-key after a blurred starting key, the finale has the same key exclusively as its goal-key, reached from a less than conclusive point of departure and, therefore, the more demonstratively does it begin in medias res. The main theme opening statement begins in C Minor and modulates to the dominant key of G Minor, although all of its strong beats already assert the minor dominant from its very beginning. Only the transition implies the goal-key of E ♭ Major, later modulating through G minor to D minor. If we consider the movement's secondary key of G Major, the dominant of C Minor, the tonic G becomes prevailing in the finale's exposition, as was the case with B ♭ in the Quintets first movement. It remains for the recapitulation to reestablish the home tonic of E ♭ starting with an abridged statement of the main theme in E ♭ Minor, followed without a transition by the secondary theme in E ♭ Major. This being the case, one would assume that the fundamental goal-key of E ♭ Major has been reached and irreversibly established, were it not for the coda, in which the Quintet's bi-tonal opposition is retraced once more with all subsidiary keys expunged.

Main theme	Episode 1 (transition)	Fugato 1	Episode 2 (transition)	Fugato 2	Episode 1 (conclusion)
C Minor	E ♭ Major	C Minor	E ♭ Major	E ♭ Major	E ♭ Major
12 m.	24 m.	26 m.	44 m.	60 m.	49 m.

(Chart 2. Piano Quintet op. 44, IV: Structure of the Coda)

Opening in C Minor, the finale's coda brings the work's tonal dichotomy to a direct encounter, alternatively juxtaposing the keys of C Minor and E ♭ Major in a series of consecutive episodic structures. The coda's function is to offer a more convincing tonal and thematic conclusion of the Quintet as a whole by recalling thematic material from its previous movements and combining it with the main theme of the finale in two separate fugato episodes.

The first fugato is a twenty-six measure double-fugato, combining the main theme of the finale with a contrapuntal theme that in some aspects recalls the theme of the second Trio of the Scherzo with its energy, distinct articulation, and general motion (Example 5). After five entrances of the themes in the tonic and dominant keys (including one in the piano part without the contrapuntal eighths' theme) the development dissolves back into the mainly homophonic texture of the coda, leading to a transitional episode in the home key.

(Example 5. Piano Quintet op. 44, VI, mm. 248-252)

sequences to further develop musical material, on the other. Parallel trends can also be found in Schumann's Piano Quintet op. 44 and Piano Quartet op. 47 written in the same year as the string quartets.

Piano Quintet op. 44 in E ♭ Major

The Piano Quintet op. 44 in E ♭ Major was written in September and October of 1842 and consists of four-movements. Eric Jensen finds the Piano Quintet's finale to be "particularly ingenious <as it> combines in a fugue the primary theme from the opening movement (now in augmentation) with that from the finale" (Jensen 2001 206-207). Similar to other compositions of Schumann that have been the focus of the numerous studies already mentioned, the Piano Quintet has a distinct bi-tonal axis with the fundamental home key of E ♭ Major set as an end-goal rather than a point of departure. As we examine the architecture and function of the two fugati in the coda of the work's finale, we shall at the same time explore their tonal structure in relation to the tonal plan of the work as a whole.

Apart from the finale's two fugati and the second return of the slow movement's refrain (with its rather straightforward combination of the themes of the refrain and its second episode), the quintet makes considerably less use of polyphonic technique than did the String Quartets preceding it. The first movement is a "brilliant" Sonata-Allegro opening with an eight-measure antecedent that ends with a perfect cadence, the tonic down-beat coinciding with the beginning of the consequent. Already the antecedent's second chord is the dominant seventh to the key's fourth degree (F minor) that is the beginning of a persistent tendency towards the subdominant group. The first two measures of the consequent, starting on E ♭ Major's (ii₇), are turned into a pattern for a modulating sequence leading away from E ♭ Major towards G ♭ Major, which simultaneously serves as the lowered sixth of the secondary key of B ♭ Major and as the Neapolitan sixth of its dominant. Tonal instability thus begins before the transition, inside the main theme, and links the latter to the formal transition that leads to the lyrical secondary theme. Hence, right after it is first established, the home key tonal focus is obscured in favor of the secondary key of B ♭ Major and the exposition of the main theme is left tonally open. All this manifests a beginning in medias res, typical for many of Schumann's piano works. Interestingly, the same deviation to G ♭ Major is maintained, though in an abridged form, for the recapitulation, where the key of E ♭ Major is more convincingly stabilized as a result of the transposition to it of both the transition and secondary theme. Similar cases of the compromised tonic were found by J. H. Brown in the finale of Schumann's String Quartet No. 1 and the first movement of String Quartet No. 3 (Brown 2013, 393-422).

The second movement is a Funeral March in F Major written in the sonata-rondo form with a lyrical first episode in C Major, and an agitated dramatic second episode in F Minor, directly after which the first episode is recapitulated in the home key. The movement establishes C Minor/Major (alongside its subdominant satellite F Minor/Major, already present in the first movement's exposition) as a counterpart of E ♭ Major. Though this is still not obvious, the reasons for such an interpretation will become clear as we continue our analysis of the remaining movements.

The third movement is an energetic Scherzo in the form of a simple five-part rondo with two contrasting Trios. The table below reflects its tonal plan (Chart 1). As we can see, the third movement makes a rather convincing return to the work's home key of E ♭ Major. Its two Trios recall the key of G ♭ Major from the first movement, and the tonic F from the second movement (as well as the first movement's exposition), reproducing at the same time the tonic-subdominant relation (E ♭ Major/ A ♭ Minor) from the second

Analogous imitations can also be found in developing sections of the second and fourth movements of String Quartet No. 3 in A Major. Thus the development of the quartet's second movement (mm. 97-144) opens with a rising four-voice imitation at the intervals (F# - C# - B - F#) at a one-measure delay, and imitative texture remains the dominating feature till the end of the section. Similarly, the second section of the fourth movement Trio (mm. 89-96) opens with a two-legged rising three-voice canonic sequence with a one-measure delay, that develops the Trio's opening statement starting on the notes (A - E - A / F - C - F) respectively. Thus, as in the previous examples, motivic imitation and imitations with sequential features are employed by Schumann mainly in developmental sections for the tonal elaboration of thematic material and motifs derived from it.

Returning to the first String Quartet we encounter another significant and traditional polyphonic genre favored by Schumann – a fugato in the first movement's exhibition. The fugato, unlike the canonic sequence, is used by Schumann for the purpose of exhibiting and recapitulating thematic material. In the exhibition of the quartet's first movement the transition begins with a fugato, starting in the main key of F Major. It is based on the opening motif of the movement's main theme, with answers in the dominant (C Major) and subdominant keys (B♭ Major), a characteristic tonal plan for the composer's fugati (Example 4). As a result, the key of C Major already appears at the beginning of the transition before any modulation to it as secondary key actually takes place in the transition leading to the secondary theme. The fugato then is not employed in this case to facilitate the process of modulation as did canonic sequences considered earlier, but, on the contrary, to further exhibit the movement's main theme before moving on to the modulation leading to the secondary theme's key of C Major per se.

The musical score for Example 4, String Quartet Op. 41, No. 1, I, mm. 76-92, is presented in two systems. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 8/8. The Viola and Violoncello parts begin with a motif marked *p cresc.* The second system, starting at measure 84, includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature changes to two flats (Bb and Eb). The Violin I and II parts begin with a motif marked *f*. The Viola and Violoncello parts continue with the motif marked *f*. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *f*, and *sf*.

(Example 4, String Quartet Op. 41, No. 1, I, mm. 76-92)

We can thus discern a clear pattern in Schumann's use and deployment of polyphonic procedure within the overall structure of inherited musical forms, on the one hand exhibiting themes with the use of simple imitations and fugati, while drawing on canonic

(Example 2b, String Quartet Op. 41, No. 1, IV, mm. 132-139)

A similar method of development is found at the beginning of the development in the finale of String Quartet No. 2, where instruments enter successively in a descending imitation in A \flat Major, each instrument entering an octave below its predecessor (with the exception of the cello entering a major third below the viola), and with the first violin and the viola forming an inexact canon. The whole episode is then repeated, a fourth higher in D \flat Major, forming a sequence, followed by two ascending sequential imitations based on the same opening interval of the octave (Example 3). As we shall see further, the transposition of whole episodes, including polyphonic structures, is a characteristic procedure for developmental sections in Schumann's work.

(Example 3, String Quartet Op. 41, No. 2, IV, mm. 48-64)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

88

p marcato

mf marcato

(p)

(p) pizz.

arco

p

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

cresc.

pizz.

cresc. arco

marcato

cresc.

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

cresc.

sf

cresc.

sf

99

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

cresc.

sf

cresc.

103

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

p

(Example 2a, String Quartet Op. 41, No. 1, IV, mm. 84-105)

Introduzione
Andante espressivo (♩ = 69)

(Example 1, *String Quartet Op. 41, No. 1, I, mm. 1-6*)

More sophisticated types of imitation are generally common to developmental sections in Schumann's work. Such is the beginning of the development of the first String Quartet's finale, where the process of imitation gradually accelerates, acquiring sequential features en route (Example 2a). The episode starts with a simple canonic imitation in unison between the first and second violin with a two-measure delay, based on the movements main theme (mm. 84-91). The episode is repeated before, in its last recurrence, being transposed down a major second, transforming the imitation into a canonic sequence. A short ascending four-voice canonic sequence with a one-measure delay follows, with each instrument answering a perfect fourth above the previous; the whole canon is then repeated a major third lower. Thus, with the help of a polyphonic sequence Schumann develops the theme's intonation starting in B Minor through A Minor towards D Minor (Example 2a). In a later stage of the development Schumann continues exploring the theme in a transposing two-voice canonic sequence moving from C Minor to E ♭ Major on a pedal point on the note G. Here the viola imitates the first violin, a perfect fifth lower with a one-measure delay, so that in the sequences first leg the first violin's G in answer by the viola's lower C, while in the second leg the first violin's E ♭ is answered by the viola's lower A ♭ (Example 2b).

string quartets started in early April and June 1838, and the beginning of two others in June 1839. By 1840, as his interest in audacious experiments and poetic-literary models decreases, Schumann turns towards the works of Haydn, Mozart and Beethoven, a path that inevitably leads him to both symphonic and chamber music, and away from his previous concentration on piano cycles and lieder. Thus, in 1842, after the completion of his Symphony in B ♭ Major and the first version of the Symphony in D Minor a year earlier, Schumann finally makes a decisive turn to chamber music. Despite the skepticism expressed by his wife Clara, and thanks to the encouragement he received through the letters of Franz Liszt, Schumann began working on the three String Quartets op. 41 in June 1842.

Schumann's oeuvre in general, and maybe above all his earlier piano compositions, is characterized by vibrant polyphonic texture: imitations emerge under the melodic surface from the voice-leading of the homophonic functions, animating the texture and enhancing its developmental character. Imitative and contrapuntal voices are intertwined into the musical flux, born from the same impulses as the melody, and dissolve back into it. As Eric Jensen writes in his monography, "Clarity and independence of line were notable characteristics of much eighteenth-century chamber music. And ... Schumann used imitation and fugue as a means of achieving this independence" (Jensen 2001, 206-207). But, as this research will show, imitations, canons and fugati are not just a means of achieving independence of voices within the musical texture, but aspects of formal structure; simple imitations, fugati, and more complex polyphonic forms and genres serve different purposes within the procedure of musical form.

Three String Quartets op. 41

Generally speaking, clarity and independence of lines, achieved by means of dense polyphonic texture rich in inspired contrapuntal lines might be more characteristic of Schumann's piano compositions, while his chamber music shows a more "technical" approach, depending more on traditional polyphonic procedures and forms. Generic trends in Schumann's use of polyphonic techniques are already present, though in rudimentary form, in the three String Quartets op. 41, written in July 1842. Simple imitations are a common feature of Schumann's musical texture that is independent of a concrete section's location and function in the musical form. More complicated polyphonic forms, on the other hand, tend to serve more precise purposes in accordance with their inherent characteristics and possibilities. If we consider, for example, the *Introduzione* to the first movement of String Quartet No. 1, we find that it opens with a simple imitation, leading to an intertwined imitative-polyphonic texture with several occurrences of the opening motif. The imitation is in unison since it introduces the section's main theme and provides it with only a minimal degree of development moving from A Minor to D Minor and back, before a short transition links it to the following exposition (Example 1).

“There is one composer, whose musical thinking was perceived already by his contemporaries as anarchic, and whose musical language was so spontaneously protruding that he seems to me an ideal manifestation of phantasy itself, that was able to reach without much effort from within to the outside” (Rihm 1997, 23). However, Schumann’s individual and ingenious approach to musical language and composition as structure and form has remained for decades related almost exclusively to his earlier piano works of the 1830s. His *Dauidsbündlertänze* and *Études symphoniques*, the *Carnaval* and *Kreisleriana* were and still are considered reference-models for Schumann’s groundbreaking experiments with images and structures hitherto unexplored. On the other hand, Schumann’s chamber music of the 1840s was for a long time regarded by critics as a very different and distant from, often even inferior to his piano works. He was similarly criticized for being old-fashioned in his turn towards inherited classical forms and genres, and for his unconventional approach to the design and details of traditional formal procedure that was seen to be frivolous, leading to incoherent and blurred structures. Weakness of instrumentation and absence of continuous, fluent development due to lyrical and epigrammatic impulses, were considered to be the works’ main shortcomings.

These in many ways contradictory notions continued well into the twentieth and even twenty-first centuries. Joan Chissell, for example, in her 1967 biography of the composer maintains that in his works of the 1840s “spontaneous imagination – was gradually smothered and destroyed” (cited in Brown 2013, 372), and Eric Jensen’s 2001 biography asserts that the main danger to Schumann “lay in the degree in which he became dependent on musical tradition, with academism replacing originality” (Jensen 2001, 212). Vladimir Protopopov, on the contrary, criticizes the finale of Piano Quartet op. 47 for its “abundance of episodic structures, and the presence of a second development section as well as a Trio (with all its repetitions), <all of which> protract the overall form of the movement ... undermining the energetic and assertive character of the finale’s music” (Protopopov 1965, 353). It is only over the past few years that a clear change in the critics’ attitude towards Schumann’s works of the 1840s has become obvious, especially in studies concerning structure and formal procedure. Researches by Anthony Newcomb, Joel Lester, John Daverio, and Julie Brown all attempt to explain deviant structures in Schumann’s compositions as being alternative formal models, critical of the inherited forms and principles, and influenced by the late works of Beethoven and Schubert, as well as the novels of Jean Paul¹.

Be that as it may, a clear shift in Schumann’s compositional ideals seems to have taken place during the early 1840s; a move from temperamental, even capricious impulsiveness towards a more contemplated design and syntax. In a letter to the composer Robert Franz written in 1846, Schumann, who hitherto seemed to take particular pride in the “obscure and unpredictable nature of his compositions”, criticized the composer Julius Schäffer for the absence of a “technician” in his works, the lack of “steadiness and clarity” (Jensen 2011, 206). Such critique clearly indicates a shift in the composer’s musical values that was to influence his own work, and become prominent in the chamber music created in 1842 and 1843. Schumann’s contemporary critics note distinct changes in Schumann’s compositions, in which “Everything is clearer and milder, that which is eccentric has been restrained and blended into an independent style” (cited in Brown 2013, 370). Ernst Friedrich Richter, in his 1845 review of the three String Quartets op. 41, maintains that “the musical ideas are given a clearer shape and do not lose themselves so readily in the mystical profundities and obscure reveries of earlier compositions” (cited in Brown 2013, 370).

Schumann’s first attempts in chamber music date back to as early as the second half of the 1830s, and include a piano quintet and a trio contemplated in late August 1836, two

الدور البنيوي للفقرات البوليفونية في أعمال شومان لموسيقا الصالة من العام 1842

أياد عبد الحفيظ محمد، قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

تاريخ القبول: 2018/11/29

تاريخ الاستلام: 2018/7/19

The Structural Role of Polyphonic Episodes in Schumann's 1842 Chamber Music

Iyad Abdelhafeez Mohammad, Music Department, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Abstract

This paper aims at examining and defining the role and function of contrapuntal techniques and polyphonic episodes in the overall form and structure of the musical compositions under consideration. By applying a combined method of contrapuntal and formal analysis, one is able to examine how diverse principles of polyphonic thematic development are chosen.

The research shows that Schumann's employment of polyphonic techniques had undergone considerable change from free inspired imitations and contrapuntal voices emerging from within the musical flux and enhancing its developmental character in his piano compositions of the 1830s to more thoroughly designed polyphonic techniques and practices invoked to play a structuring role more closely related to both formal procedure and tonal plan.

Keywords: Schumann, Chamber Music, Polyphonic Technique, Canonic Sequence, Formal Procedure

الملخص

يهدف هذا البحث إلى تحديد دور ووظيفة التقنيات الكونترابونية والفقرات البوليفونية في صياغة قالب وبنية الأعمال الموسيقية قيد الدراسة. وقد تمكنا من خلال تطبيق منهج مدمج من التحليل الكونترابوني وتحليل القوالب الموسيقية من تحديد كيفية اختيار شومان لمبادئ بوليفونية مختلفة للتطوير اللحني وكيفية تأثيرها على القالب والبنية المقامية للعمل.

يظهر البحث أن استخدام شومان للتقنيات البوليفونية قد مر بتغيرات ملحوظة ابتداء من المحاكاة الحرة والأصوات البوليفونية التي تظهر من داخل الدفق الموسيقي مقوية الطابع التطويري للنسيج الموسيقي في مؤلفات البيانو خلال ثلاثينيات القرن التاسع عشر، وصولاً إلى تقنيات وإجراءات بوليفونية أكثر تخطيطاً يستخدمها المؤلف لتلعب دوراً بنيوياً وأكثر قرباً من الإجراءات البنيوية والخطة المقامية العامة.

الكلمات المفتاحية: شومان، موسيقا الصالة، التقنيات البوليفونية، التسلسل الكانوني، الإجراءات البنيوية

Jordan Journal of the
ARTS

An International Refereed Research Journal
Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 12, No.2, August, 2019, The al-Hijjah, 1440 H

CONTENTS

Articleas in arabic language

•	Functional and Aesthetic Dimensions of Artificial Lighting Design in the Residential Interior Environment <i>Asem Obeidat, Bassam Naser Al-Radaideh</i>	107 - 127
•	The Aesthetics of Saudi Sadu Decorations As a resource to Inspire A Contemporary Metal Crafts in Art Education. <i>Massoudah Alam Jan Qurban</i>	129 - 142
•	Music between Prohibiting and Organizing in Islamic Thought <i>Dalia Sabri Hussain</i>	143 - 158
•	Output of Recycling Glass in Glaze Mixtures <i>Haidar Abdelghadir Abdalla</i>	159 – 173
•	The Aesthetics of Performance in Arabic Music between Modernity and Heritage <i>Nedal Mahmoud H. Nsairat</i>	175 – 192
•	The First Movement of Al-Hussein Bin Ali Symphony by Yousef Khasho: Analytical study <i>Haitham Yassin Sukkarieh</i>	193 – 215

Articles in english language

•	The Structural Role of Polyphonic Episodes in Schumann's 1842 Chamber Music <i>Iyad Abdelhafeez Mohammad</i>	217 – 233
---	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------

Jordan Journal of

ARTS

An International Peer-Reviewed Research Journal

Published by the Deanship of Research & Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan

Name:

Speciality:.....

Address:

P.O. Box:.....

City & Postal Code:

Country:

Phone:

Fax:.....

E-mail:

No. of Copies:.....

Payment:

Signature:

Cheques should be paid to Deanship of Research and Graduate Studies - Yarmouk University.

I would like to subscribe to the Journal
For

/ One Year

/ Two Years

/ Three Years

One Year Subscription Rates

	Inside Jordan	Outside Jordan
Individuals	JD 5	€ 20
Institutions	JD 8	€ 40

Correspondence**Subscriptions and Sales:**

Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University
Irbid – Jordan
Telephone: 00 962 2 711111 Ext. 3638
Fax: 00 962 2 7211121

General Rules

1. Jordan Journal of the Arts is published by The Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan.
2. *JJA* publishes scholarly research papers in the field of Fine Arts.
3. The journal publishes genuinely original research submissions written in accordance with scholarly manuscript criteria.
4. The journal publishes scholarly research articles in Arabic or in English.
5. Submissions that fail to conform to *JJA*'s publishing instructions and rules will not be considered.
6. All submissions are subject to confidential critical reviewing in accordance with the standard academic criteria.

Publication Guidelines

1. The contributor should submit a duly signed written statement stipulating that his submission has neither been published nor submitted for publication to any other journal, in addition to a brief resume including his current address, position, and academic rank.
2. Documentation: The journal uses the American Psychological Association (APA) stylesheet for scholarly publication in general. The contributors should observe the rules of quoting, referring to primary sources, and other scholarly publication ethics. The journal retains the right to rejecting the submission and publicizing the case in the event of plagiarism. For sample in-text documentation and list of references, please consult (<http://apastyle.apa.org>), then (http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html).
3. Articles should be sent via email to: (jjaj@yu.edu.jo) in Arabic or English. They should be printed on computer and double-spaced. Manuscripts in Arabic should use (Arial, font: Normal 14). Manuscripts in English should use (Times New Roman, font: Normal12). Manuscripts should include an Arabic abstract in addition to a 150-word English abstract with the number of words following it in brackets. Each abstract should be followed by the keywords necessary to lead prospective online researchers to the article. Manuscripts are not to exceed thirty (30) A4 pages, tables, diagrams, and appendixes included. Tables, diagrams, and drawings should appear with headings in the text in their order of occurrence and should be numbered accordingly.
4. If the article is taken from an MA thesis or PhD dissertation, this fact should be stated clearly in a footnote on the title page providing the name and address of the author of the original thesis or dissertation.
5. The researcher should submit a copy of each appendix: software, tests, drawings, pictures, etc. (if applicable) and state clearly how such items can be obtained by those who might want to avail themselves of them, and he should submit a duly signed written statement stipulating that he would abstain under all circumstances from impinging on copyright or authorship rights.
6. If initially accepted, submissions will be sent for critical reviewing to at least two confidentially selected competent and specialized referees.
7. The journal will acknowledge receipt of the submission in due time and will inform the author(s) of the editorial board's decision to accept the article for publication or reject it.
8. The Board of Editor's decision to reject the article or accept it for publication is final, with no obligation on its part to announce the reasons thereof.
9. Once the author(s) is informed of the decision to accept his/her article for publication the copyright is transferred to *JJA*.
10. *JJA* retains the right to effect any minor modifications in form and/or demand omissions, reformulation, or rewording of the accepted manuscript or any part thereof in the manner that conforms to its nature and publication policy.
11. In case the author(s) decided to withdraw his/her manuscript after having submitted it, he/she would have to pay to Yarmouk University all expenses incurred as a result of processing the manuscript.
12. *JJA* sends the sole or principal author of the published manuscript one copy of the issue in which his/her manuscript is published together with ten (10) offprints free of charge.
13. The journal pays no remuneration for the manuscripts published in it.

Disclaimer

"The material published in this journal represents the sole views and opinions of its author(s). It does not necessarily reflect the views of the Board of Editors or Yarmouk University, nor does it reflect the policy of the Scientific Research Support Fund at the Ministry of Higher Education in Jordan."

Jordan Journal of the **ARTS**

An International Refereed Research Journal Funded
by the Scientific Research Support Fund

Volume 12, No.2, August, 2019, The al-Hijjah, 1440 H

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Ales Erjavec

University of Primorska, Slovenia.

Arnold Bcrlcant

Long Island University, USA.

Barbara Metzger

Waldbrunn, Germany.

George Caldwell

Oregon State University, USA.

Jessica Winegar

Fordham University, USA.

Oliver Grau

Danube University Krems, Holland.

Mohammad Al-Ass'ad

Carleton University, USA.

Mostafa Al-Razzaz

Helwan University, Egypt.

Tyrus Miller

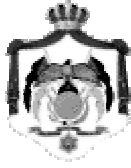
University of California, USA.

Nabeel Shorah

Helwan University, Egypt.

Khalid Amine

Abdelmalek Essaadi University, Morocco.



The Hashemite Kingdom of Jordan



Yarmouk University

Jordan Journal of the

ARTS

An International Peer-Reviewed Research
Journal funded by the Scientific Research Support Fund

Print: ISSN 2076-8958

Online:ISSN 2076-8974

Volume 12, No.2, August, 2019, The al-Hijjah, 1440 H

Jordan Journal of the ARTS

An International Refereed Research Journal
Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 12, No.2, August, 2019, The al-Hijjah, 1440 H

Jordan Journal of the Arts (JJA): An International Peer-Reviewed Research Journal issued by the Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan, and funded by the Scientific Research Support Fund, Amman, Jordan.

Chief Editor:

Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh.

Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Editorial Board:

Prof. Dr. Kamel O. Mahadin, FASLA.

Faculty of Architecture and Design, American University of Madaba, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Raed R. Shara.

Faculty of Architecture, Al-Balqa University, Irbid, Jordan.

Prof. Dr. Mohamed M. Amer.

Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Prof. Dr. Rami N. Haddad.

Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan

Prof. Husni Abu-Kurayem.

Faculty of Art and Design, Zarqa University, Zarqa, Jordan.

Dr. Omar Naqrash.

School of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.

Editorial Secretary: Fuad Al-Omary.

Arabic Language Editor: Prof. Ali Al-Shari.

English Language Editor: Prof. Nasser Athamneh.

Cover Design: Dr. Arafat Al-Naim.

Layout: Fuad Al-Omary

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh

Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts

Deanship of Research and Graduate Studies

Yarmouk University, Irbid, Jordan

Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 3735

E-mail: jja@yu.edu.jo

