المجلة الأردنية للفنون
مجلة علمية عالمية محكّمة

المجلد (1)، العدد (1)، كانون أول 2008م / محرم 1430هـ

المجلة الأردنية للفنون: مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن، وتصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

رئيس التحرير:

خالد الحمزة، كلية الفنون، جامعة اليرموك.

هيئة التحرير:

علي الشرع، كلية الآداب، جامعة اليرموك.

محمد الغوانمه، كلية الفنون، جامعة اليرموك.

محمد عبد العال، كلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا.

محمود الشرعه، كلية الآداب، جامعة اليرموك.

محمود صادق، كلية الفنون، جامعة اليرموك.

منور المهيد، كلية الفنون والعمارة الاسلامية، جامعة العلوم الاسلامية العالمية.

نظير ابو عبيد، كلية العمارة والتصميم، جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية.

التدقيق اللغوي (اللغة العربية): علي الشرع

التدقيق اللغوي (اللغة الانجليزية): محمود الشرعة

سكرتير التحرير: مشهور حمادنة

تنضيد وإخراج: أحمد أبوهمام

ترسل البحوث إلى العنوان التالي:

الأستاذ الدكتور خالد الحمزة
رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك
اربد - الأردن
هاتف 7211111 2 962 00 فرعي 2078
E-mail: *jja@yu.edu.jo*

المملكة الأردنية الهاشمية
وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي

جامعة اليرموك
اربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكّمة

المجلد (1)، العدد (1)، كانون أول 2008م / محرم 1430هـ

General Notes

1- Jordan Journal of The Arts (JJA) is an international refereed research journal issued by Higher Scientific Research Committee, Ministry of Higher Education & Scientific Research, Amman, Jordan.
2- JJA is published by Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan.
3- Manuscripts should be submitted in Arabic or in English. However, submission in any other language is subject to approval by the Editorial Board.
4- JJA is published biannually.
5- JJA publishes genuinely original research characterized by clear academic methodology.
6- JJA accepts papers in all fields of Arts only.
7- Unpublished manuscript will not be returned to another authors.

Publication Guidelines

1- JJA is published in Arabic and in English. All manuscripts must include an abstract containing a maximum of 150 words typed on a separate sheet paper along with keywords which will help readers to search through related databases.
2- Papers should be computer-typed and double- spaced. Four copies are to be submitted (three copies with no author names or author identity but one copy with author(s)' names and address) together with a compact disk (CD) compatible with IBM (Ms Word97, 2000, XP), font 14 Normal/ Arabic and 12 English.
3- Papers including figures, drawings, tables and appendices should not exceed thirty (30) pages (size A4). Figures and tables should not be colored or shaded and should be placed in their appropriate places in the text with their captions.
4- Papers submitted for publication in JJA are sent, if initially accepted, to at least two specialist referees, who are selected by the editor-in-chief confidentially.
5- JJA reserves the right to ask the author to omit, reformulate, or re-word his/her manuscript or any part thereof in a manner that conforms to publication policy.
6- JJA sends to the authors letters of acknowledgment, acceptance, or rejection.
7- Accepted papers are published based on the date of final acceptance for publication.
8- Documentation: JJA applies APA (American Psychological Association) guide for research publication in general and the English system documentation in particular. Researchers should abide to authentication style in writing references, names of authors and citations. Also he/she should refer to the primary sources and publication ethics.
9- The researcher should submit a copy of each appendix she/he based their research on (if available) such as programs, tests ... etc. and should submit a written statement in which he acknowledges other peoples' copyrights (individual right) and should specify the method for those who benefit from the research to obtain a copy from the programs or tests.
10- Copyright of accepted articles belongs to JJA.
11- JJA will not pay to the authors for accepted articles.
12- Twenty offprint will be sent free of charge to the principal author of the published manuscripts as well as a copy of JJA in which the article is published.
13- Arranging articles in JJA is based on editorial policy.
14- Opinions expressed in JJA are solely those of their authors and do not necessarily reflect the policy of the Ministry of Higher Education and Scientific Research and Yarmouk University.
15- The author should submit a written consent that his/her article is not published or submitted to any other journal.
16- Published articles will be stored in the University online database and retrieving is subject to the database's policy.

المجلة الأردنية للفنون
مجلة علمية عالمية محكّمة

المجلد (1)، العدد (1)، كانون أول 2008م / محرم 1430هـ

محتويات العدد

البحوث باللغة العربية:

- **غِنــاءُ السَّــامِر** 1
  محمد غوانمة
- **تجنيس الأغاني عند الأصفهاني** 27
  معتصم عديلة
- **انتصار الحرية في افتتاحية «ايجمونت» لبيتهوفن: دراسة تحليلية** 51
  محمد الملاح
- **نشأة وتطور آلة الكنترباص** 63
  عزيز أحمد ماضي
- **صورة الروح: قراءة في تصميم الغلاف لدى زهير أبو شايب** 79
  جمال محمد مقابلة ومها عبد القادر المبيضين

البحوث باللغة الانجليزية:

- **مقترحات في التصميم لإدارة مراكز التصميم** 1
  زياد حداد
- **مفهوم الزمن في حياة وفن فيرمير كما يظهر في لوحتي Milkmaid وLacemaker** 13
  ايناس الخولي

غِنـــاءُ السَّـــامِر

محمد غوانمة، قسم الموسيقى، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

تاريخ تسلم البحث: 13 /8/ 2008 **تاريخ قبول البحث**: 23 /11/ 2008

ملخص

هدف هذا البحث إلى التعرف إلى قالب غنائي أصيل من قوالب الغناء البدوي المتوارثة في الأردن منذ القدم هو غناء السَّامَر، وذلك من حيث الأصول التاريخية لهذا الغناء وبنائه الفني وطرق أدائه وأشكاله بالإضافة إلى عناصر الأداء فيه، وخصائصه الفنية الشعرية والموسيقية. وقد تناول الباحث غناء السامر باعتباره غناءً بدوياً أصيلاً أُخذت تسميته من ذات الاسم (السَّمر) أو التسامر في ليالي الأفراح، كما تناول مجموعة من المفردات الأساسية في هذا البحث ومنها: القاصُود، والحَاشَي، ورَابَط الحَاشَي، والمُحُوشاة، والرَّدِّيدة، والدِّحيِّة، والرّاقصون، بالإضافة إلى وصف حلقة السامر ومجرياتها من خلال شرح طريقة أداء السامر ومراحلها، وتطرق إلى أشهر أنواع السامر مثل: السّامر المْرَبَّع، والسّامر المْثُولَث، والسَّامَر المْثَنَّى، ويا حَلالي يا مَالي. كما تناول الباحث في هذا البحث إلى بعض التجارب الحديثة لغناء السامر لدى عدد من المطربين الأردنيين الشباب أمثال: نهاوند، عماد الخوالدة، عمر العبدلات، عيد بندان، باعتبار أن تجاربهم تنويعات معاصرة في الغناء الاردني. وقد أورد الباحث في نهاية بحثه مجموعة النتائج التي توصل إليها، كما أوصى بعدد من التوصيات في ضوء ما توصل إليه من نتائج.

Al-Samer Form

Mohammed Ghawanmeh, *Department of Music, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

The research aims to identify an original singing form as a part of traditional Bedouin musical forms of Jordan since ancient times which is known as Al- Samer, in terms of historical roots, musical forming, performing methods, and type, in addition to its' performing elements, and poetical and musical characteristics. The researcher address Al- Samer as an original Bedouin form of singing which derived its' name from the word "Samar" (meaning to pass the night awake) or celebrating in wedding nights, as well as the set of basic vocabulary in this research, including: Al-qassod and Al-hashi and Rabet Al-hashi and Al-mhoucha and Al-radida and Ad-dahia, and dancers, as well a description of the proceedings related to Al-Samer by explaining the performing way and phases of Al- Samer, and the most famous Al- Samer types such as: Al- Samer Al-muraba', Al- Samer Al-mathlooth, Al- Samer Muthanna Ya Hlali Ya Mali. At the research the Researcher discussed also some recent experience of Al- Samer singing performed by a number of young Jordanian singers such as: Nahawand, Imad Khawaldah, Omar Al-abdallat, Eid Bandan, as their experiences are considered contemporary variations in singing forms of Jordan. The researcher reported at the end of his research a grope of results and a number of recommendations in the sphere of his findings.

تمهيد

السَّامَر غناء بدوي جميل جاءت تسميته من ذات الاسم، أي أنها أُخذت من الأصل (سَمَرَ) أي السمر أو التَّسامُر في ليالي الأفراح التي تسبق يوم العرس بسبعة أيام عادة، أو عند العودة من الغزو بالنصر والغنائم، من خلال غناء قصيدة شعرية بدوية ذات نمط محدد يقوم بغنائها مغن محترف يلقب بـ(القَاصُود)، ويشاركه جماعة من الرجال يقفون على شكل هلال وهم يصفقون (يَسْحَجُون) بأكفهم بانتظام إيقاعي بديع. والسَّامَر غناء خاص بالرجال وإن كانت تشارك فيه امرأة بدور الراقص الرئيس في حلقة السَّامَر تلقب بـ (الحَاشَي) أو (المْحوشَيَّة)، حيث تحمل بيمناها سيفاً ترقص به وسط حلقة المشاركين في الغناء بشكل يرسم صورة فنية رائعة، وبخاصة حين يراقصها رجل من الحاضرين في حوار إيقاعي حركي بديع يبرز من خلاله قوته ورجولته بينما تبرز هي شجاعة وجرأة المرأة العربية في أثناء دفاعها عن نفسها بالسيف من خلال الرقصة التي يطلقون عليها اسم (المْحوشَاة).

يحتل السَّامَر كشكل غنائي بدوي مكانة مرموقة بين قوالب الغناء الشعبي الأردني، من حيث الشيوع والانتشار والقبول الشعبي، ومن حيث المساحة الزمنية التي يُؤدى فيها، فقد يصل غناء قصيدة السَّامَر إلى ما يقرب من ساعتين أحياناً، بالتناوب ما بين الشاعر القَاصُود ومجموعة الحضور (الرَّدِّيدَة) الذين يشاركون بالغناء، حيث ينتظمون على شكل قوس دائري متراص، وتتلازم أجسادهم كتفاً إلى كتف، وهم يتمايلون يميناً وشمالاً وقد اعتمرت قلوبهم نشوة وطرباً في أثناء غنائهم للمقطع المتكرر المشهور في غناء السَّامَر باسم (ردّة السَّامَر):

هَلاَ وْهَلاَ بَـــكْ يا هَـــلاَ لا يَـــا حَلِيفِـي يـــا وَلَـــدْ

هدف البحث

يهدف هذا البحث إلى التعرف إلى قالب غنائي أصيل من قوالب الغناء البدوي المتوارثة في الأردن منذ القدم هو غناء السامر، وذلك من حيث الأصول التاريخية لهذا الغناء، وبنائه الفني وطرق أدائه وأشكاله، وعناصر الأداء فيه، وخصائصه الفنية الشعرية والموسيقية.

أهمية البحث

يكتسب البحث أهميته من أهمية الغناء البدوي الذي يعتبر أصل الغناء العربي، فالمساحة الزمنية الطويلة التي يتطلبها أداء حفل السامر بما يشتمل عليه من أشعار شعبية وألحان موسيقية جميلة هي مادة فنية غنية تستوجب البحث والدراسة، بالإضافة إلى أن معرفة المميزات الشعرية والموسيقية لهذا الغناء قد تساعد في الاستفادة من تلك المميزات في بناء أعمال موسيقية (غنائية وعزفية) جديدة توائم بين عنصري الأصالة والمعاصرة، وكذلك يمكن الاستفادة منها في تدريبات وبرامج الفرق الغنائية الجماعية وبخاصة الفرق التراثية والمدرسية والجامعية.

البناء الفني لغناء السَّامِر

يأخذ غناء السامر في الأردن عدة تسميات، ففي مادبا يسمى (الرَّقْصَة) أو (السَّحْجَة)، وفي السلط يسمى (الصَّحْجَة) وفي شمال الأردن يسمى (الدِّحِّيَّة). والأصل في غناء السَّامَر أنه شعر بدوي جميل على وزن مخصوص، وهو لون غنائي عذب وشيِّق، قصير المقاطع، خفيف اللحن، سهل الحفظ والالتقاط لدى سامعيه، فالبدو الأردنيون يغنون السَّامَر في شغف كبير على وزن البحر المتدارك المُشَعّث التفاعيل لتصبح في معظمها (فَعْلُنْ)، والذي أسماه العرب قديماً بحر الخبب الذي يعني نوعاً من العَدْو، وهم يُغنونه بطرق شَتّى، معتمدين في غنائه على لازمات غنائية محددة، تُغنَّى بشكل جماعي (أبو الرب، 1980، 125).

يذكر الباحث الدكتور هاني العمد أن لغناء السَّامَر تقاليد فنية متوارثة، وربما ترتبط جذوره بالتهليل والتلبية القديمين الذين سادا في العصر الجاهلي، (العمد، 1969، 126) وهنالك قصائد بدوية كثيرة في شكل غناء السَّامَر، وهي ذات مضامين شعرية جميلة، وأفكار فنية مختلفة يبدأها القَاصُود عادة بمطلع ديني مشهور في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم فيقول:

أوَّلْ ما نِبْـــدِي ونْقُـــولِ صَلُّـوا عَ طَهَ الرَّسُـــــولِ

ألِـــفْ مَـــرَّةٍ قَبُـــــولِ مِـنَ احْـــرَارَتْ تَحِيَّـــاتِ

أو:

أوّلْ مَـا نِبْـدِي ونْقُـولِ بْذِكْـرِ مْحَمَّـدِ الرَّسُـــولِ

مدونة موسيقية رقم (1): مطلع غناء السامر (أَوَّلْ مَا نِبْدِي)

فترد عليه مجموعة الحضور بردّة السَّامَر المشهورة:

هَلاَ وْهَلاَ بَـكْ يا هَـــلاَ لا يَـا حَلِيفِـي يا وَلَـــدْ

مدونة موسيقية رقم (2): ردّة غناء السَّامِر (هَلا وْهَلا)

بعدها ينتقل القَاصُود إلى طلب الراقصة المسمّاة بـ(الحَاشَي)، وهي المرأة التي تُضفي على حلقة السَّامَر روعتها ورونقها حيث يقول على ذات اللحن:

لا يـا مْعَـزِّبْنَـا تِخَيَّـــرْ السِّـتِـرْ وَلاَّ الفِضِيحَـــهْ

وِاطْلِـــعْ لَرْبُوعِنَـا حَاشِـــي ومْـــنَ البَنَـــاتَ الْمِلِيحَـــهْ

يقول الشاعر نايف أبو عبيد: « السَّامَر غناء بدوي ترافقه رقصة خاصة تسمى هي الأخرى باسمه أي رقصة السَّامَر، حيث يقوم الرجال بالغناء مع الشاعر القَاصُود، ولمزيد من الإثارة لمشاعر الراقصين، يطلب راوي الأشعار - أي الشاعر القَاصُود - مشاركة «الحَاشَي» وهي امرأة محتشمة من نساء العشيرة، تدخل ميدان الرقص وسط حلقة الرجال المشاركين بغناء السَّامَر ملثمة حاملة سيفاً بيمينها، تحَاشَي أي (تدافع) به عن نفسها كي لا يلمسها أحد من الرجال، فيدب الحماس في نفوس الراقصين والمشاهدين، وتزداد الإثارة لديهم بوجود الحَاشَي، ولقد كان من المشروع أن تدافع الحَاشَي عن نفسها بالسيف بكل أنفة وكبرياء، لأنه إذا صدف ولمسها أحد الراقصين المشاركين في حلقة السَّامَر فإنها ستوصف بعد ذلك بالملموسة، وفي ذلك انتقاص من شأنها، وقد يعني أنه لن يتزوجها أحد بعد ذلك، وإن كانت متزوجة فإن أبناءها سيحملون وصمَة (عْيَالَ الْمَلْمُوسَه) (أبو عبيد، 2002، 5).

ثم ينتقل بعد ذلك إلى مدح المحتفل بهم، أي أصحاب المناسبة الاحتفالية فيقول:

يا هيـــلَ البيـــتَ الجِدِيـــدِ ريتُـــهْ مَبْـرُوكُ وْسِـعِيـــدِ

يا ريـــتِ زْغَيِّرْكُـــو يِكْبَـــرْ وِيْجِيـــبِ النَّفْـــعِ مْـــنِ بْعِيـــدِ

أو يقول:

يـــا هَيْلَ البيـــتِ الْلِـي مَبْنِـي يـــا لْلِـي طَـرَ بْكُـــمْ جِذَبْنِـي

يلي ذلك غزل رقيق في وصف الحَاشَي مثل:

يـــا لْحاشـــي خَلَّـــكْ قِرِيـــبِ وِاحْرَصْ عَـنْ عينِـــي تِغِيـبِ

عَسَـــى انَّكْ حَظِّـــي وْنَصِيبِـــي تِلْفِـــي مِـــنْ هيـــلَـــكْ عَطِيَّـــهْ

***

حَاشِـــينـــا وِدَّك الْمَـــــرْحِ يـــا طُـــولَـــكْ نَصِّـــةَ الرُّمْـــحِ

لَـنْ شِـــفْتَكْ مِسَـــا مَعْ صُبْـــحِ يِـــزُولِ الهَـــمّ الْ عَلَيَّـــــهْ

***

حاشِـــينـــا حِرْصَـــكْ تِرْتَـــاعِ خَلّـــكْ مِـــنْ يَمِّـــي زَعَّـــاعِ

شَـــبَّهْتَـكْ مُهْـــرَهْ رَضَّـــاعِ خَيَّالـــكْ ذِيـــبَ السَّـــرِيَّـــهْ

قد يعتبر القاصود أن تغنّيه بالحاشي ووصفه له هو البداية الفعلية لغناء السَّامَر، لما في ذلك من تحريك لمشاعره وهواجسه ولواعج الحب لديه، كقوله:

أبْـــدِي بِقَافَـــاً امْطَلَّـــــعْ شَـــبَّا مِـــنْ قَلْـــبٍ مْوَلَّـــعْ

وَانـــا ذَبَحْنِـــي المْدَلَّـــعْ رَاعِـــي لِهْـــرُوجِ الزَّكِيَّـــهْ

***

رَاعِي لِهْرُوجِ الْلِـــي تْسَلِّـــي وْحُبُّـــهْ بَالْقَلْـــبْ ظَلِّـــي

وِانْ صِـفِي لَيَّـــهْ لَصَلِّـــي وَاضَحِّـي بْعِيـــدَ الضَّحِيَّـــهْ

***

يِرْزِقَـكْ لا اقْتَصَـــدْ رَبَّـــكْ يِرْزِقَـــكْ وِانْـــتَ بْمَطَبَّـــكْ

ياخِـذْ مِـنْ حُبَّـــه لَحُبَـــكْ وانا اشْـــهَـدْ هَـذِي الهَنِيُّـــهْ

***

وانا اشْـــهَـدْ هَـذِي السَّعَـــادَهْ وَالجِيـــزَهْ عَلَـــى المَـــرَادَهْ

يـا لْسَـــانِي عِـــدَّ الِوْكَـــادَهْ لا تْعِـدَّ الْكِلْمَـاتَ الْمَنْسِـيَّـهْ

ثم يكون ختام الغناء بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم كقوله:

أخْتُـــمْ كَلامِـــي بَالزِّيـــــن بِمْحَمَّـــدْ يـــا نُـــورَ العيـــنِ

عَسَـــى اللهِ انُّـــهْ يِهْدِيـــنِي وازُورُهْ قَبْـــلَ المِنِيَّـــــهْ

وفي النهاية تزداد سرعة الحركات الإيقاعية المصاحَبَة بالتصفيق رويداً رويداً، حتى تبلغ ذروتها فيما يسمى بـ(الدِّحِّيِّه)، والدِّحِّيِّه إلقاء إنشادي لكلمة (دِّحِّيِّه) أو (دحِّيُّوه) مكررة مرات ومرات على وزن إيقاعي محدد، للتعبير عن ذروة التفاعل بين الغناء والحدث.

ويرى أبو عبيد أنه في أوج هذا الحماس تتحول رقصة السَّامَر إلى رقصة هائجة، يتقدم بها الرجال مصفقين صوب الأنثى (الحَاشَي) إلى مسافة محدودة وهم يكررون كلمة (دَحِّيّوه) أو كلمة (دِّحِّيِّه)، ويتبادلون معها الكر والفر إلى أن يصيح أحدهم صيحة غير مفهومة قبل أن تتسلل الحَاشَي من بينهم إلى خارج الحلقة، فتتناثر الأصوات والصيحات والضحكات والزّغردة معلنةً انتهاء القصيد والرقص والدِّحِّيِّه، أي فَضّ السَّامَر كما يقولون. (أبو عبيد، 2002، 5).

دِّحِّيِّـــهِ الدِّحِّيِّـــــهْ دِّحِّيِّـــهِ الدِّحِّيِّـــــهْ

دِّحِّيِّـــهِ الدِّحِّيِّـــــهْ دِّحِّيِّـــهِ الدِّحِّيِّـــــهْ

مدونة موسيقية رقم (3): (الدِّحِّيِّه)

ويذكر العزيزي أن أهل الكرك كانوا يردّدون بعد كل بيت من أبيات السَّامَر لازمة خاصة معروفة هي (رَاحَتْ تَقُولَ الرّداح) أو (رَاحَتْ تَقُولَ نْرَيدَهْ)، ويورد العزيزي مثالاً لذلك قصيدة قديمة من قصائد السَّامَر مشهورة لدى أهل الكرك باسم (قصيدة غافل) (العزيزي،1983، 189-183)، ومطلعها:

عِنِـــدْ طَلْعِـــةَ النِّجْمَـــــهْ وْعِنِـــدْ حَلْـــبَ الغَوَاوِيـــــرْ

رَاحَتْ تِقُولِ نْرِيدَهْ

وِانِّـــــي بَالصَّابِـــحْ بِصِيـــــحْ إبْجَالَ الصِّيَـرَهْ مِـــنْ يِمِيـــنْ

رَاحَتْ تِقُولِ نْرِيدَهْ

وِشْ عْلُومَـــكْ يـــا صَابِـــــحْ قَـــالَ النَّصَـــارى مَـاخُوذَيـــنْ

رَاحَتْ تِقُولِ نْرِيدَهْ

مدونة موسيقية رقم (4): ردّة غِناء السَّامِر (رَاحَتْ تِقُولِ نْرِيدَهْ)

عناصر أداء السَّامِر

يقوم أداء حفل السَّامَر على عاتق خمسة عناصر أساسية تتشارك جميعها في إخراج حلقة السَّامَر على نسقها الجميل الذي لا تكتمل بهجته إلاّ باكتمال هذه العناصر وهي:

1. **القَاصُود:** شاعر وراوٍ ممتاز، له رصيد كبير من محفوظات غناء السَّامَر، ويُعتبر مرجعاً هاماً لهذا اللون من الغناء لما يتمتع به من ذاكرة قوية وصفات فنية مميزة تؤهله للدور القيادي في غناء السَّامَر، ومن تلك الصفات: الصوت القوي الرخيم القادر على إمتاع السامعين، والحضور المسرحي أثناء الأداء، فنراه يتمايل بجسده طرباً وسروراً ذات اليمين وذات الشمال، وكذلك فإن على القَاصُود أن يتميز بسرعة البديهة التي قد تفرض عليه إبدّاع بعض الأبيات الشعرية الغنائية بشكل فوري من خلال ما يمليه عليه الموقف الدرامي للحدث، ولذلك فإن البدو يُسمّونه (البدّاع) وذلك للتأكيد على وظيفته الفنية الإبدّاعية، كما قد يطلقون عليه اسم (الرَّوَّاد) تأكيداً على دوره الريادي، ويظهر صوت القَاصُود بوضوح بين أصوات الحاضرين الذين يصاحبونه بترديد المقطع المتكرر الخاص بهم، مع تصفيق إيقاعي جماعي منتظم عادة ما يكون على الوحدة الإيقاعية الملازمة للغناء (غوانمة، 1997، 27)، هذا إلى جانب ترديدهم ما يسمى بمقطع الردّة أو مطلع قصيدة السَّامَر المتوارث منذ القدم والمتمثل بالبيت التالي:

هَلاَ وْهَــلاَ بَــكْ يــا هَــلاَ لا يَــا حَلِيفِــي يــا وَلَــدْ

وقد يقوم مجموعة من الرجال بدور القاصود أحياناً، من خلال ترديدهم أشعار قصيدة يحفظونها، فيرد عليهم الحضور بردة السامر.

2. **الحَاشِي:** هي الراقصة الأساسية في حلقة السَّامَر، وهي سيدة من أبدع السيدات جمالاً، وأرشقهن حركة، تحمل بيدها سيفاً مصلتاً تدافع به عن نفسها من خلال رقص جميل يسمى الَمْحوشَاة، وتبدو مهارة (الحَاشَي) مثار إعجاب الحضور إذا استطاعت أن تنجو من أيدي اللامسين. فالسيف تذب به المحيطين بها عن الدنو منها، فمن المعتاد أن يحاول كل رجل مشترك في الرقص أن يلمسها إن استطاع، والمألوف أن تجرح عدداً غير قليل من الراقصين الذين سولت لهم نفوسهم أن يمدُّوا أيديهم نحوها.

3. **رَابِطُ الحَاشِي:** هو الشخص الذي يُحضَر المرأة الراقصة (الحَاشَي) إلى حلقة السَّامَر بناء على طلب القَاصُود، حيث يطلب إليها الرابط أن تجثو وسط حلقة السَّامَر وهذا ما يسمى لدى البدو (رَبْط) أو (وَسْق) الحَاشَي، حيث تمتنع بموجبه الحَاشَي عن الرقص تماماً حتى يأذن لها الرّابط الذي يقف إلى جانبها طيلة مدة الرّبط.

ويتمنّع الرّابط ويتشدد في رفض السماح للحَاشَي بالرقص، متحدياً الشاعر القَاصُود أن يفك ربطها بالشعر الذي يتضمن مدح الرابط والتقرب إليه بكل الأساليب وربما التحايل عليه في ذلك، من خلال الكثير من عناصر الإغراء التي يقدمها القَاصُود الذي يدرك تماماً أن عليه التخلص من هذا الموقف الحرج الذي تحدّاه فيه الرّابط، ولا يكون ذلك إلا بالقصيد، فشَعر القصيد هو السبيل الأوحد أمامه لفك ربط الحَاشَي.

4. **الرَّدّيدّة:** هم مجموعة الرجال المشاركين بغناء السَّامَر، يصطفون على جانبي القَاصُود بشكل قوسي، ويتناوبون معه الغناء والتصفيق والتمايل بأجسادهم ذات اليمين وذات الشمال، ويلتزمون طيلة الحفل بترديد المقطع الشائع المتوارث منذ القدم والمتمثل بـ(ردّة السَّامَر):

هَلاَ وْهَــلاَ بَــكْ يا هَــلاَ لا يَــا حَلِيفِــي يــا وَلَــدْ

5. **الراقصون:** قد يتحول بعض الردّيدة - وخاصة كبار السن منهم - من الغناء إلى الرقص وسط حلقة السَّامَر، وبخاصة عندما تدخل الحاشي حلقة السَّامَر فيدب الحماس في نفوس هؤلاء المشاركين، حيث يتبادلون الرقص مع الحَاشَي واحداً تلو الآخر، ويعود الراقص بعد أن تنهك قواه أمام الحَاشَي إلى موقعه في حلقة الغناء، ليتابع الغناء مجدداً كمردِّد لمقطع الردّة التي لا يَملّ منها الرديدة طيلة حفل السَّامَر.

مطالب القَاصُود

يؤكد العبادي على أن للقَاصُود دوراً مهماً في إدارة الرقصة إدارة سليمة، فهو لا يعيش بمعزل عمن حوله من رجال، وحاش، وحضور، ومعازيب، واعتماداً على دوره الرئيس فإن له الحق في المطالبة ببعض المطالب التي لا يشترط أن تكون من المعازيب فقط، ولكن إذا طلبها فيجب تلبيتها، ومن هذه المطالب (العبادي، 1989، 331):

1 - **طلب الحَاشِي:** إذا بدأ القَاصُود بالغناء ولم تأت الحَاشَي بعد، فيحق له أن يطلبها من المعزّب، وهو يطلب الحاشي بصفات معينة وطيبة ويستبعد بالمقابل ذات الصفات السيئة فيقول:

يا مَـــنْ عَيَّـنْ لِـــي مْعَزِّبْنَـــا وْيَـــا مَـــنْ إذْكَـــرَهْ لَيَّـــهْ

ميـــرْ ودِّيْ لَرْبُوعِـي حَاشِـــي وِمْـــنَ البَنَـــاتَ النِّقيّـــهْ

وْمَا هِـي حَـيَّ اللهْ سَـمَـــارَهْ ثَـــارِي بَعِضْهِـنْ دَهِيـــهْ

فيقول المعزب: إبشر يالبدَّاع ... عيناك (أي من أجل عينيك)، جَتْك (أي جاءتك)، وفي هذه اللحظات يكون الجميع بانتظار الحَاشَي على أحرٍّ من الجمر، وعندما تحضر الحَاشَي لا تكون وحيدة بل يكون إلى جانبها رجل يُطْلَق عليه البدو اسم (الرَّابَط) أي رابط الحَاشَي، فهو يقدم الحَاشَي إلى وسط حلقة السَّامَر ويطلب منها الجثو، ولا يسمح لها بالرقص إلا بعد أن يفكها الشاعر القَاصُود بالشعر الجميل، حيث يأخذ هذا المشهد وقتاً ليس بالقصير، يُسَخِّر فيه القَاصُود جهده، وتتجلى فيه عبقريته الشعرية لفك الحَاشَي من بين يدي الرَّابط.

فك ربط الحَاشِي: تصف الأبيات الشعرية في غناء السَّامَر محاولة القَاصُود فك ربط الحَاشَي، التي تشبه وضع الأسير في المعركة، حيث يبدأ القَاصُود بالتساؤل التالي (العبادي، 19898، 333):

لا يَـا رَبَّـــاطِ حْوِيْشِـينَـــا يـــا خَيِّـــيْ وِشْ لَـــكْ عَلِينَـــا

مـــا بِيـــكِ الحَـــقِّ تْمَاشِـينَا عِنْـــدَ العَـــوَارِفْ يِجْدُونَـــا

ثم يحاول القَاصُود إغراء رابط الحَاشَي بما تشتهيه نفسه ويسأله عمّا يريد فيقول:

إنْ كَانِ انَّـــك كَيفِـــي جَهْـــوَهْ خُـــذْ لَكْ حِمْليـــنِ مْـنَ الْقَهْـــوَهْ

نَقِيَّـــهْ بِيـــدِي نَقُوَهَـــا ســيلانِـي مَـــا هِـــي غِرْقِيَّـــهْ

ثم يسأله إن كان فقيراً ليعطيه مالاً فيقول:

وِانْ كَـــانِ وِانَّـــك فَقِيـــرِ أُفْـــرُشْ عَبَاتَـــكْ لَلْخيـــرِ

عَـالـــدَّرُبْ حِنَّـــا نِسِيـــرِ وْعَلَـــى اللهْ يَـــا التَّدَابِيـــرِ

***

ان كَانَّـــكْ لَلذَّهَـــبْ كَيالِـــي قُمْ هَـــاتِ عْدُولَـــكْ وِاكْتَالِـــي

خُـــذْ مِنـــي كَـــلَامِ رْجَالِـــي وِالصَّـــاعِ الْجَايِـــرْ عَلَيَّـــهْ

ويقول أيضاً:

وَاجِيـــبْ لَـكْ مَـــالَ العُصْمَلِّي أَلْلِـــي لَعْدُولَـــكِ يْمَلِّـــي

ثم يسأله إن كان يريد ماشية وحلالا فيقول:

أَجِيـــبْ لَـــكْ حَـــلاَلَ البَلَقْـــا لَـــك مْـــنَ الزَّرْقَـــا لَلزَّرْقَـــا

بيضَـــا وَالسَّـــمْـــرَا وَالبَرْقَـــا وْهَـــذُولِ دُونَـــكْ مَـــا يْبَاتِـــنْ

***

وَاجِيـــبْ لَـــكْ مُهْـــرَةً سَـــابِـــقْ بْرِجْلَـــهْ مَانَاشَـــهْ الطَّـــارِقْ

مَعْطِيهَـــا خيـــرِ الْلِـــي تْرَافِـقْ سَـــبُـــوقِ وْتَسْـــبُـقَ الطَّيـــــرِ

ثم يخاطب الفتاة (الحَاشَي) ليطمئنها على مصيرها وأنه سيفكها وينهي أسرها هذا، ويقوي بذلك من معنوياتها:

يـا بِنِـتْ كَـانِ اتْطِيعِينِي وِانْخِينِي وِاخْزَعِي لَيَّهْ

كذلك فإن القَاصُود يؤكد للرهينة (الحَاشَي) بأن النصر والحرية آتيان، ولو احتاج ذلك إلى زمن ووقت حيث يقول:

لا يْطُـبِّ قْلِيْبَـكْ هوجَـــاسِ لافُكَّكْ يا اشْعَلَ الرَّاسِ

ويقول أيضاً:

عَشِيـرِكْ وَايَّـا وَدِيعِـــكْ مـا ظَنِّـي انُّـهْ يِبِيعِكْ

ويخاطب الشخص الرابط للحَاشَي بعد ذلك مباشرة حينما لا يترك الحَاشَي فيقول:

بَيِّنِـتْ وِانَّـكْ طَمَّـــاعِ لَلْحَاشِي مَا انِتْ بَيَّـاعِ

كذلك فإنه على استعداد لأن يفتدي الحَاشَي بروحه رغم أنه وحيد أمه فيقول:

إن كانَّـكْ لَرُوحِـي أَخَّـاذِي مـانِـي عَـلـيـهَـا مَنَّاعِ

يا شَارِي انَا اوَّل مَـنْ بَاعِ بْرَاي أمِّي مَاليهَا غيـرِي

ويرى العبادي أن (الرَّابَط) قد يستمر برفضه إطلاق سراح الحَاشَي، وأنه قد يضيف بعداً دراماياً للمشهد مثل أن يُدخِّن على غَلْيونه أو سيجارته بهدوء أعصاب غريب، لأنه مطمئن تماماً إلى أنه لا يجوز لأحد أن يفكها بالقوة، وإنما بالشعر والغناء، لذا فإن أي محاولة لفكّها يجب أن تقتصر فقط على القصيد، وتتحول الرصاصة إلى كلمة، والعنف إلى لطف، والإجرام إلى كلام، وعليه فإن الرابط مطمئن وبكل ثقة إلى أنه لن يأتي أي مسلح ليستعمل سلاحه في السيطرة عليه وفك الحَاشَي. ومع ذلك فإن القَاصُود يلجأ إلى تجريب هذا الأسلوب، حيث يُنبِّه الرّابط إلى سوء تصرفه هذا ويحذره من مغبة عصيانه، فينهج معه أسلوب التهديد والوعيد لعله يجدي نفعاً فيهدّده قائلاً (العبادي، 1989، 334):

لَنَّـكْ ما اطْلَقْـتِ حْويشِـيـنَـــا لاهْجُـمْ عَليـكِ بْشِـبْرِيَّهْ

كما يتوعّده بقوله:

حِنّا نِشْـرِيهَـا بَـامَّ المِشْـطِ الْلِي لَنْ ثَـارَتْ لَهَا قِشْـطِ

وِنْكِتَّـكْ مَـعَ السَّـرَايَا وبْسُـوقٍ لـونَ المَرَايَـا

تحْبِسْ لَـوْ مَالَـكْ جِنِيّـهْ

وبعد هذا الأسلوب العنيف، وهذا التهديد الذي لا يأبه له رابط الحَاشَي، يتحول القَاصُود إلى أسلوب آخر، وهو اللجوء إلى الله ورسوله، حيث لا يستطيع أي بدوي أن يرد جاه الله ورسوله، بينما القَاصُود يبين حرصه على رابط الحَاشَي وتقديره له، وأنه لا يهون عليه أن يسئ إلى الرَّابَط فيقول:

يا رُوحِـي ما اقْـدَرْ آسِـبَّـكْ أدَنِّـقْ عَليـك وَاحِبِّـكْ

وَاجُوهَـكْ بِـاللهِ بْرَبَّـكْ تِطْلِـقْ حَاشِـينَا النَّشْـمِيـهْ

كما يقول في موقع آخر:

جِهْتَـكْ وبْسَـيِّـدَ النَّـاسِ ووْجُـوهِ رْبُـوعٍ جُـلاَّسِ

تِطْلِـقْ لِـي عـينَ الجِرْنَـاسِ

وأمام هذه الجاهة العظيمة: الله، ورسوله، ووجوه الرَّبع، والعُصبة الجالسين، لا يجد الرابط (رابط الحَاشَي) بداً من أن يلبي الطلب، فيطلق سراح الحَاشَي وينسحب. وبذلك نرى أن للناحية الدينية مكانة عظيمة في نفس البدوي، فليس (وراء الله للمرء مذهب)، وكما يقولون: ما فيه بعد الله يمين للمسلمين، ومضافاً لكل هذا نجد جاه رسول الله (سيد الناس، سيد الخلق)، وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك جاه الجُلوس، أي الحضور المشاركين في حلقة السَّامَر، ولنفرض أن (رابط الحَاشَي) قد تمرد، ولم يحترم جاه الله ورسوله، حينها يقوم عليه (الربع الجُلاس) أي القوم الحضور ويأخذون منه الحَاشَي بالقوة، لأنه أصبح (في نظرهم) عدواً لله وللرسول وللربع. ويرى العبادي أن مشهد ربط الحَاشَي عملية تمثيلية لطيفة للتسلية تساعد على استمرار الرقصة لفترة أطول كما تساعد على معرفة قدرات الرجال (العبادي، 1989، 336).

بعد إطلاق سراح الحَاشَي يتنفس القَاصُود الصعداء، وتأخذه النشوة بانتصاره على رابط الحَاشَي، فيخاطبه بشيء من الازدراء والشماته ويتنصل من كل الوعود التي وعده بها قائلاً:

يامَـا عَطينَـا وْمَنَّينـا وَاللهْ مَـا تْشُـوفَ المَصْرِيَّـهْ

ويقول أيضاً:

جِبْنَـا حَاشِـينَـا وِبْحيـلِ وَاللهِ مَـا تْشُـوفَ المِـلِّ

ب- **طلب بعض الأشياء من الحَاشِي:** قد يلجأ القَاصُود أحياناً إلى أن يطلب من الحَاشَي أو (المْحوشَيّة) كما يسميها بعض البدو العديد من الأشياء، ولكن تلبيتها تكون من المعازيب وليس من الحَاشَي نفسها، فيطلب منها الخَاتَم، والمُزْوَيَّة، والعَباءَة، والثّوب ... وغيرها، وكلما طلب شيئاً من تلك الأشياء اضطر المعازيب لتلبيته نيابة عن الحَاشَي، حيث يعتبر تقصيراً منهم أن قامت الحَاشَي بتلبية طلب القَاصُود. كما تعتبر تلبيتهم لطلبات القَاصُود تعبيراً عن المدد المستمر حتى تبقى الحَاشَي صامدة أمام القَاصُود الذي قد يطلب العباءة مثلاً بقوله:

وَاعْطَتْنِـي يـومَ اللهْ اعْطانِـي زَيْـنَ العَبَـاةِ شْـيُوخِيَّـهْ

بِنْــتَ الاجْــوَادِ الْ تَعْطِينِــي وْبِنْـتَ الانْــذَال الْلِــي مْعَيَّــهْ

فالعطاء من (بنت الأجواد) الكريمة، ذات الشهامة، وأما البخيلة إبنة البخيل فهي لا تفعل ذلك أبدا، وما ذلك إلا أسلوب مناورة واستدراج، حتى يضعها أمام الأمر الواقع، ويأخذ منها ما يريد بأسلوب لطيف، فيعطيه المعازيب هذه العباءة، أو يفعل ذلك أحد الحضور، ثم يطلب (المَزْوَيّة) إذا كانت ترتديها وهي سترة مطرزة جميلة تشبه المعطف تلبسها البدويات فيقول:

يــا بْنَيَّــهْ يــا امِّ الثَّنَايَــا وَاهْــدِي لِكْ أَلِــفْ مَسِــيَّــهْ

لَدْيَــارِكْ شِــدِّي المَطَايَــا حَتَــى نِجِيــبَ الْمَزْوِيَّــهْ

بِنْــت الاجْــوَادِ الْ تَعْطِينِــي وْبِنْــتَ الانْــذَالِ الْلِــي مْعَيَّــهْ

وبذلك يمتدحها ثانية، وأنه شد مطاياه قاصداً ديرة أهلها، ليأخذ المزويَّة الجميلة ذات الأهمية الكبيرة، فقد أصابه البرد، وهو يطلب الدفء في هذه المزويَّة التي ستهديها له الحَاشَي حيث يقول:

يالحَاشَــي هــي يــا لَبْنَيَّــهْ وَانَــا صَابَتْنَــي بَرْدَيَّــهْ

قَالُــو لَــيِّ دْفَــايَ عَنْــدَكْ حيــثٍ انْ تَهْدَينَــي المَزْوَيَّــهْ

ويرى العبادي أن طلب القَاصُود من الحَاشَي يكون بأدب وبصيغتين متقاربتين هما: (الْعَطَيَّة، والهَدَيَّة)، ويمكن أن تتوالى طلبات القَاصُود من الحَاشَي لإحداث مزيد من الإثارة على جوانب حلقة السَّامَر فيقول (العبادي، 1989، ص337):

طَلَبْتَــكْ يــا حْويشِــي رَبْعِــي تِرْمِــي (عَصَاتَــكْ) عَلَيَّــهْ

يا خَيْتِــي اعْطِينِــي (مَنْدِيــلِكْ) وَانــا الْلِــي اقُــولَ الحَذِيَّــهْ

يا خَيْتِــي وَاعْطِينِــي (الخَاتَــمْ) مْــنِ ايْــدِكْ لايَــدِّي هَدِيَّــهْ

طَلَبْتَــكْ يــا حْويشِــي رَبْعِــي بَــاللهْ تِرْمِيلِــي (النَّصِيَّــهْ)

طَلَبْتَــكْ تِرْمِيلِــي (ثوبَــكْ) وِاوْعَــى لا تِزْعَــلْ عَلَيَّــهْ

طَلَبْتَــكْ يــا حْويشِــي رَبْعِــي بَــاللهْ تَعْطِينِــي (المَزْوِيَّــهْ)

وبعد أن ينتهي القَاصُود من الطلبات والقصيد، يعيد كل شيء إلى أصحابه سالماً غانماً. ولا شك أنها عملية تسلية جميلة، بل أنها مثيرة، خاصة لشخص يراها أول مرة في مجتمع تؤدي فيه أقل غلطة أو مزحة إلى عواقب وخيمة.

ج- طلب الماء: إذا عطش القَاصُود طلب الماء ليشرب حيث يقول:

هَنِيَّــهْ مَــا مِــنْ هَنِيَّــهْ يــا مْعَــزِّبْ وِاسْــقِينِــي مَيَّــهْ

فيقول المعزب: أبْشَرْ جَتْك، وينادي القوم بعضهم بعضاً: مَيِّه للبدّاع ... مَيِّه للبدّاع، ونراهم يقولون له (البدّاع) هنا إكراماً له، لأن (البدّاع) الذي يبتدع شعره من عنده أعلى مرتبة وأهم من القَاصُود الذي يردد شعر غيره.

د- **طلب إطلاق الرصاص:** قد يطلب القَاصُود من بعض الحضور ويسميه باسمه أن يسمعه صوت بندقيته أو مسدسه أو خرطوشة فيقول:

لا يَـــا مَحْبُـوبِـــي يـــا (وَلَـــدْ) سَـــمِّعْنِـــي حِـــسَّ الرِّدْنِيَّـــهْ

فيضطر الشخص المطلوب أن يطلق عياراً نارياً وهو يقول : أبْشَرْ لَعينَاكْ، وتنطلق الزغاريد مع سماع اسم الشخص الذي طُلب إليه إطلاق العيارات النارية، كنوع من الحماس والتحميس.

هـ- **طلب النجدة بقول القصيد:** قد يعجز القَاصُود أو البدّاع عن الاستمرار في قول القصيد لأي سبب، كنضوب ما يحفظه من أشعار، أو شعوره بالعجز أمام خصمه، أو التعب والإجهاد، وما إلى ذلك، ولكن البدو دائماً يعزون العجز إلى صوت القَاصُود الذي أصابه التعب والإجهاد، أي لأسباب خارجة عن إرادته، وليس إلى شيء آخر لأن العجز بحد ذاته عيب، وهذا تحايل مهذب، مؤدب لطيف، حيث يقول: (يا حَسِّي بايَقٍ بَيَّهْ)، أي أن صوته قد باق به، بمعنى أنه خانه وخدعه، وبالتالي لا يسمعه أحد إذا استمر في قصيدة، والصوت الجيد المتناسق هو من الشروط الأساسية الواجب توافرها لدى القَصَّاد، فالبدو يحبون الصوت الموسيقي الرنّان الجميل.

فإذا سمع الشخص المقصود بتلبية النجدة نداء القَاصُود، لبّاه فوراً، وجاء بجانب القَاصُود ليحل محله فيقول:

وِاقْعِـــدْ تِرَيَّـحْ يـــا البدّاع دِيـرِ المَحَامِـلْ عَلَيَّـــهْ

ويقوم القَاصُود الجديد بالمهمة التي القيت على عاتقه، بينما ينسحب الأول، وله الحق في البقاء داخل الرقصة، أو الخروج منها، والأفضل أن يخرج لأن مكانه أصبح مشغولاً بمن يسد مسده (العبادي، 1989، 341).

أشكال غناء السَّامِر

ينتشر غناء السَّامَر على مساحة الوطن بأشكال مختلفة، ويكاد يتميّز السَّامَر في كل منطقة من مناطق الأردن بميزات خاصة تختلف في بعض جوانبها الفنية عما هي عليه لدى المناطق الأخرى، ويمكننا القول أن غناء السامر في الأردن قد أخذ شكلين رئيسين، انتشر أحداهما في البادية الأردنية، وهو ما يعرف بـ (الهَلاَ بَكْ) ومطلعه:

هَـــلاَ وْهَـلاَ بَـكْ يـا هَـــلاَ لا يَـــا حَلِيفِـــي يـــا وَلَـــدْ

وقد أخذ هذا الشكل من غناء السامر أشكالاً فرعية منها: السامر المربع، والسامر المثولث، والسامر المثنى في حين اشتهر شكل الرئيس الآخر في الأردن باسم (يا حلالي يا مالي):

1. **السَّامِر المُرَبَّعْ:** يذكر الباحث الشاعر فراس المجالي أن غناء السَّامَر مشهور في مدينة الكرك بخاصة وفي الأردن بعامة بأكثر من شكل، لكن أشهرها لدى أهل الكرك السَّامَر المربع، ويرى حَدَّاد أن السامر المربع هو الذي تتكون قصيدته الشعرية من مقاطع متعددة، وكل مقطع فيها يتكون من أربع شطرات شعرية يغنيها الشاعر البدّاع، ثم يرد عليه المشاركون بردّة السَّامَر المعروفة (حداد، 2004، ص76)، كما في المثال التالي:

الردّة:

هَلاَ وْهَـــلاَ بَـكْ يا هَـــلاَ لا يَـــا حَلِيفِـي يـــا وَلَـــدْ

المقطع:

لا يـــا مْعَـزِّبْنَـــا تِخَيَّـــرْ السِّـــتِـــرْ وَلاَّ الفِضِيحَـــهْ

وِاطْلِـعْ لَرْبُوعِنَـــا حَاشِـــي وِمْـنَ البَنَـــاتَ الْمِلِيحَـــهْ

مدونة موسيقية رقم (5): السَّامِر المُرَبَّع

2. **السَّامِر المُثولَثْ:** وهو الذي يتكون المقطع الواحد فيه من ثلاث شطرات شعرية، تلتزم الشطرتان الأُوليان بقافية محددة في حين تأتي الشطرة الثالثة على قافية أخرى، وتتوالى المقاطع الثلاثية مع الأخذ بعين الاعتبار أن قافية الشطرة الثالثة في كافة المقاطع واحدة. ويورد العزيزي مثالاً لذلك قصيدة طويلة تعد في عداد الملاحم بعنوان (الطّور) لشاعر بني صخر المعروف بـ(اعْزَيزْ) (العزيزي، 1983، 184) ومنها:

أوَّلْ مـا نِبْـــدِي ونْقُـــولِ ذِكْـرِ مْحَمَّـدِ الرَّسُـــــولِ

دِيمَـهْ حِنَّـا نْتِطَــرَّاهْ

شَـدِّيـت ثْمانـاً مـع ثِنْتيـــنِ عَشْـرةٍ يِدْهَجْـنَ الليـــلِ

لَصَـارَ المَاشِـي صِمِيلَـهْ

مِنهِـنْ خَمْـــسٍ لَـ(بِنْ جَازِي) زبِنْهِـنْ يــومَ المَغَـــازِي

شَيَّـالِ حْمُـولاً ثِقِيلَـهْ

مِنهِــنْ خَمْـــسٍ لـ(بُوتَايِهْ) يا عَـوْدِهْ حَمِّـاي الرَّايِـــهْ

رَاعِيَ الوَضْحَا المِحْيِلَــهْ

مدونة موسيقية رقم (6): السَّامِر (المُثولَثْ)

ونلاحظ، أن الردّة التي أوردها العزيزي لهذه القصيدة هي:

يَا هَلاَ بُـــــهْ يا هَـــلاَ يَـا حَنيفِـي يـا وَلَـــدْ

3. **السَّامِر المُثنَّى:** أي الذي يتكون كل مقطع فيه من شطرين من الشعر تتبعهما ردّة السَّامَر الآنفة الذكر، أي أن تكون للقصيدة قافية خاصة تتشابه في كافة أبياتها، كما في المثال التالي الذي أورده يوسف شويحات من منطقة مادبا (شويحات، د.ت، 152):

هَــلاَ وْهَلاَ بَــكْ يــا هَــلاَ — لا يَــا حَلِيفِـي يــا وَلَــدْ

يــا وَلَــدْ دَنِّ الذِّلُــــولِ — يَشْــدَاكَ الرِّيـم لَنُّــهْ فَــزِّ

هَــلاَ وْهَــلاَ بَــكْ يا هَـلاَ — لا يَــا حَلِيفِـي يــا وَلَــدْ

وِاشدِدْ عَلِيهَــا شْـدَادَاً زيـنِ — رِيشَ النَّعَامِ عْليهَـا جْــرَزِّ

هَــلاَ وْهَــلاَ بَــكْ يا هَـلاَ — لا يَــا حَلِيفِـي يــا وَلَــدْ

وِجْلِـسْ عَليهَــا يالنَّشْــمِـي — عْليهَا جُوخِ خْيَـارَ القَــزِّ

هَــلاَ وْهَلاَ بَــكْ يــا هَــلاَ — لا يَــا حَلِيفِـي يــا وَلَــدْ

وِارْكابَهْ مْـنِ اعْيَـالِ مْلُــوكِ — يْكَثِّرْ مِــنْ زَهَابَــــهْ رِزِّ

هَــلاَ وْهَلاَ بَــكْ يــا هَــلاَ — لا يَــا حَلِيفِـي يــا وَلَــدْ

مدونة موسيقية رقم (7): السَّامِر (المُثنَّى)

4. **يا حلالي يا مَالِي:** وهو الشكل الريفي من غناء السَّامر، حيث ذاع غناؤه في الريف الأردني وبخاصة في شمال الأردن، وفي مناطق مختلفة من فلسطين ومنها بئر السبع ورام الله والبيرة وبيت لحم وبيت جالا (العزيزي، 1983، ص183)، ونموذجه:

يــا حَلاَلِــــي يــا مَالِــــي — يا رَبْعِــــي رُدُّوا عَلَيَّــهْ

رُدُّوا رَدِّهْ قَوِيِّــــــهْ — تا يِحْمَـى وَجْهِـي وَادَيِّــهْ

أوَّلْ مــا نِبْــدِي ونْقُــولِ — انْصَلِّـي عَ طَـهَ الرَّسُــولِ

عَ الأَلِــفْ أَلَّفْـتِ اقْصَــادِي — يا زَيْنَــهْ مَـالكْ اوْصــافِ

عَ الْبَــا وِابْتَلِيــتِ ابْحُبِّــكْ — يا حِلْـوَهْ يَـمَّ الاشْــنَــافِ

وِانْ جِيتَ اوَصِّـفْ غَزَالِــي — بِــدِّي أيَّــامُ وْلَيَالِــي

وِانْ جِيـتَ اوَصِّفْـلَكْ سِـنُّــهْ يا سِـنُّــه لُولُـو وْمُرْجَــانِ
وِانْ جِيـــتَ اوَصِّفْـلَكْ ثُمُّــهْ ثُمُّـــهْ خَاتِــمِ سْـلَيْمـــانِ
وِانْ جِيـــتَ اوَصِّفْـلَكْ خَــدُّهْ يا خَـــدُّهْ تُفَّــاحِ الشَّـــامِ
وِانْ جِيـــتَ اوَصِّفْـلَكْ عينُــهْ يا عينُــهْ وِسْـعَ الفُنْجَــانِ
وِانْ جِيـتَ اوَصِّفْـلَكْ خِصْـرُهْ يا خِصْـرُهْ عُـودَ الرِّيَحــانِ

الرَّدَّة:

يـــا حَلالِـــي يـــا مَالِـــي يـــا رَبْعِـــي رُدُّو عَلَيَّـــهْ

مدونة موسيقية رقم (8): ردّة غناء السَّامِر (يا حَلالِي يا مَالِي)

المطلع:

يـــا حَلالِـــي يـــا مَالِـــي يـــا رَبْعِـــي رُدُّو عَلَيَّـــهْ
رُدُّو رَدَّهْ قَوِيَّـــــــه تَايِـحْمَـــى وَجْهِـــي وَدَيَّـــهْ

مدونة موسيقية رقم (9): مطلع غناء السَّامِر (يا حَلالِي يا مَالِي)

وكلا الشكلين من غناء السَّامَر: الهلا بك، وياحَلالَي يامَالَي يؤديان في حفل بهيج يختتم بالقفلة الفنية المثيرة (الدِّحِّيِّه).

أصول غناء السَّامِر

يرى الباحث الدكتور عبدالحميد حمام أن السَّامَر يحمل المورثات الأساسية لصفات التهليْل الديني القديم، إذ أن كلمة "تهليل" تدل على ترداد كلمات الترحيب مثل "هلا هلا"، كما أن معنى التلبية هو ترداد كلمة "لبيك" حيث أخذ التهليل عند الشعوب السامية معنى الفرح، فتطور بعد ذلك إلى "الَهلْيُولُوليا الكنسية، أي غناء الفرح، ومن هذه الزاوية يكون له صلة بالتهليل القديم "الهَلْهَلاتُو"، لا سيما وأن السَّامَر يغنى في أيام الأفراح وحفلات الزواج، ولعل اسم السَّامَر حديث بالنسبة للتهليل، فقد اختفى ارتباطه بالصفة الدينية الوثنية القديمة، وانحصر غناؤه في حفلات السّمر والرقص في الأعراس، وغاب اسمه القديم مع غياب وظيفته الدينية القديمة، واتخذ من وظيفته الجديدة اسماً. ويرى حمام كذلك أن ثمة دليلاً آخر على علاقة السَّامَر بالتهليل وبالغناء الديني الجاهلي وهو قولهم "وأنت حنيفي يا ولد"، حيث يميل حمام إلى الاعتقاد بأن كلمة "حنيفي" هي الأصل، لدلالتها على الأحناف الذين يدينون بعقيدة سيدنا ابراهيم عليه السلام، والتي كانت سائدة في الجاهلية (حمام، 1988)، وإن كان نمر سرحان ينفي أن تكون كلمة "حنيفي"، في الجملة صحيحة، ويعتبرها تحريفاً لكلمة "حليفي" بيد أن يوسف شويحات يوردها في كتابه مرة "يا حليفي"، ومرة أخرى "ياحنيفي" (شويحات، 251).

ويضيف حمام: أنه من ملاحظة غناء السَّامَر والجو المحيط به، يدهشنا أن نرى المغنين يغيّرون طبيعة أصواتهم حال ابتدائهم بالغناء، وتتحول لهجتهم إلى لهجة أخرى غير معهودة في كلامهم العادي، فبدلاً من قولهم (هَلاَ) بالفتح فإنهم يلفظونها (هولا) بالواو، وكذا يلفظون كلمتي (إنْتَ) و(ياولا) فتصبحان (إنتُو) و(يُووُلُو) وبشيء من امتلاء الفم بالكلمة، كما تتغير الأبيات إلى لهجة غير مفهومة، وكأنهم ينتقلون إلى عالم آخر سحيق، إلى عالم السَّامَر والتهليل الغابر، حيث كانت الكلمة تتحد مع الفكرة الدينية المتمثلة بالتهليل الديني، ويتحركون برقص ينقلهم إلى حالة التعبد للإله، فينسون أنفسهم وما حولهم، كما تتلاشى شخصية المتصوِّف الراقص في الذات الإلهية، وتظهر بدائية الرقص في "الدِّحِّيِّه، التي فيها دعوة إلى الخصب والسّعة والبسط كما يدل معنى كلمة "دحا" في قواميس اللغة العربية، وتعني أيضاً "عُشَّ النَّعام" و"دس الشيء في الارض"، ولعل للدِّحِّيِّه علاقة بضرب الأرض بالأقدام لدفعها إلى العطاء في أعياد الخصب والطقوس القديمة (حمام، 1988، 29).

الخصائص الفنية لغناء السَّامِر

يتميز غناء السَّامَر بعدد من الخصائص الفنية التي تميزة عن غيره من قوالب الغناء البدوي، والتي تعود إلى العناصر الأساسية المكوّنة لهذا الغناء وهي:

1. **الخصائص اللحنية:** يُلاحظ في الغناء البدوي الرتابة والهدوء، فكل النغمات تأخذ مدة زمنية واحدة، أي أن المقاطع اللفظية في الأغنية تأخذ مدداً زمنية متساوية، إلا ما ندر، وقد نجد في بعضها حركة لحنية زخرفية داخلية أحياناً، لكنها تبقى محافظة على رصانتها، وكأن الزمن قد جبلها على تلك الرصانة. وبالرغم من التشابه أو التقارب بين معظم ألحان غناء السامر فقد تعددت تلك الألحان التي جاء معظمها في مقامي الراست والبياتي وفي صور عدة.
2. **الخصائص الإيقاعية:** يرى حمام، أن ألحان وإيقاعات غناء السَّامَر تتشابه كثيراً مع غيرها من أغاني البدو، من نواحي: المجال الصوتي، والتزيينات اللحنية، وعلاقة الشعر بالغناء والإيقاع، والشكل البنائي العام للقصيدة، ولكن ربما يمتاز غناء السَّامَر عن غيره بإيقاعه الراقص، وعدد الوحدات الزمنية الثمانية لكل عبارة من عباراته الموسيقية (حمام، 1988، 30). ولعل قالب السامر هو أكثر القوالب الغنائية البدوية حيوية ونشاطاً وعلى وجه الخصوص خاتمته التي تؤدى بأسلوب الغناء الإلقائي المُوَقَّع (Recetative)، ويطلق عليها اسم (الدِّحِّيِّه).

السَّحجة: السَّحجة تعني التصفيق بانتظام على نمط خاص، وهي مرتبطة بالأفراح وبخاصة في حفل السَّامَر، ويستعمل البدو كلمة (إسْحَجْ) كفعل أمر بمعنى (صَفِّقْ بانتظام). والسَّحجة ضرورة أساسية من ضرورات أداء السَّامَر، ولا سيما خلال الخاتمة (الدِّحِّيِّه)، وتمثل السَّحجة البعد الإيقاعي لغناء السَّامَر بكل وضوح ولا سيما إذا ما علمنا بأن غناء السَّامَر لا يصاحب بأي آلة موسيقية لدى البدو، فتكون السَّحجة هي البيان المباشر للجانب الإيقاعي في غناء السَّامَر.

3. **الخصائص الشعرية:** وأما الشعر الذي يقوله البدو أثناء رقصة السَّامَر فيسمونه (القَصَيد) أو (البَدْع)، وإن اختلفت الألحان التي يرددونها لذلك الشعر، ويأتي إيقاع القصيد ضمن رقصة هادئة ذات حركات بطيئة تتيح للراقصين التمايل في رقصهم يمنة ويسرة.

وتشمل مواضيع القصيد أغراض الشعر المختلفة مثل: الوصف، والغزل، والاعتزاز بالآباء والأجداد، والألغاز وحلِّها، والملاحم الشعرية، ووصف النِّيّاق (جمع نَاقَة) والحلال (الأنعام)، والدار والديار، والحنين ... وغير ذلك من الموضوعات التي تخص البدو، حيث يقول القَاصُود مثلاً في ذكر الشَّد على الذلول:

شِـــدُّوا لِـــي حُـــرَّ القِعْـــدَانِ أَشْـــعَـــلْ مَدْمُـــوجَ الذِّرْعَـــانِ

مِـــنْ سَـــلايِـــلِ وْضيحَـــــانِ لَـــنْ زَوّعْ يِشْـــدَاكَ الطِّيـــــر

ويقول أيضاً:

يـــا وَلَـــدْ شِـــدَّ الثِّنْتيـــــنِ لَـــنْ زَوّعْ يِشْـــدَاكَ الطِّيـــر

يِطْرِبْهِـــنْ حِـــسَّ الِهْجينِـــــي لَنْ مَـــدَّنْ وَالسَّـــطِـرْ جَاهِـــنْ

***

وِبْعِينِـــي يَومَـــنْ تِقَافِـــــنْ غـــزلانِ وْلَلْبِعِيـــدْ شَـــافِـــنْ

وَالهِجِـــن يُوْلَـــدْنَ الهِجِـــــنْ والسَّـــبَـقْ جِنَّـــك يَنْشِـــــدِنْ

وقد يحاول الشاعر إظهار قدرته الفنية من خلال نظم غناء السَّامَر على شكل مقاطع متتالية يبدأ كل منها بأحد الحروف الهجائية على التوالي:

أليـــفِ المَبْـــدَأ بَالبَـــــادِي وَالِـــي جَمِيـــعَ الِعْبَـــــادِي

يـــااللهْ عَليـــكِ اعْتِمَـــــادِي كَلُ غَايَـهْ عَنَّـــكْ تصْحِيحَـــهْ

***

أَلْبَـــا بِرَبِّـــي مـــــدَّرِّجْ مِـــنْ عُقْبَـهْ بَالقَـــافَ أهَـــرِّجْ

أبْـــدِعْ نَصايِـــحْ وَافَـــرِّجْ لَلِّـــي يِبْغُـــونَ النِّصِيحَـــــهْ

***

أَلتَّـــا تِبَيِّـــنْ تَسْـطِيـــرِي يِبْـــدِعْ مَعَانِـــي ضِمِيـــرِي

أَلْيِرْبَـــحْ فَعَّـــالَ الخيـــــرِ وَالْيِخْسَـــر رَاعِي الجِبِيحَـــهْ

***

أَلثَّـــا ثَلاَثَـــهْ بِالْـــــزَامِ عَلَـــى جَمِيـعَ الاسْـلامِـــي

صَـــلاهُ وْحِجـَّـــهْ وِصْيَـــــامِ لاهْـــلَ الِعْقُـــولَ الرِّجِيحَـــهْ

وقد يتمنَّى القَاصُود على الله أن يأتي له بفتاة جميلة ترقص أمامه في حلقة السَّامَر (يقصد الحَاشَي)، وربما تحققت الأمنية بفتاة تحير العقل لجمالها، ترتدي عباءة، وصدرها يتلامع بالذهب ، فاشتهاها قلبه، وطلب إليها أن ترقص أمامه ثم تخبره عن بيت أهلها ليذهب ويخطبها.

يـــا مْدِيرَ الرِّيـــحْ جِيـــــبَ الْمَلِيـحِ أَلْلِي شـــوفَـهْ سَـبَّبْ لِـي حِيـرَهْ

قَلْبِـــي يِشْـــهَـاهْ رَاعِـــي العَبَـــاةِ الْلِـــي تِلاَمَـــعْ عَلَـــى صْديـــرَهْ

لاَ يَـــا لْغَطْرُوفِ اعْمَـــلْ مَعْـــرُوفِ وِافْرِحْنِـــي بْخَطْـــوَهْ قِصِيـــــرَهْ

***

حِلْـــوٍ ثِمَانَـــكْ يِلْعَجْـــــنِ لَمُـــوعَ بْـــرُوقٍ يِبْرِقْـــــنِ

غِتِّـــي لِـــي يَـــمِّ بْويـــتَ اهْـــلِكْ يـــا زِينَـــهْ قُولِـــي هَالْـــــوَزْنِ

وعلى الرغم من أن خيال الشاعر القاصود قد يحلق في آفاق الغزل والمديح إلا أن فطنته تبقيه في حيز حلقة السَّامَر، فيجول بعينيه الثاقبتين على المشاركين في تلك الحلقة كمصور فنان ويرسل لهم رسائل خاصة بكل منهم عبر مقاطع القصيد كقوله:

سَـلِّمْلِي عَلَـى بُـو عَلِـــي عِنْـــدَهْ غَـــزَالٍ شْـعَلِـــي

وَاتِمَنَّيتـــه مِـــنْ هَلِـــــي يـــا وَلَـــدْ رَاعِـــي الثَّنِيَّـــهْ

***

وْسَـلِّمْلِي عَلَـى بُـو العَبِـدْ حُبَّـــه يِقَطِّـــعَ الكَبِـــْد

يا خُويَـهْ لا تْبُـــوقَ العَهِـــدْ وِاشْـــرِيلِي مْنَ القَمْـحِ شْوَيَّـــهْ

***

سَـــلِّمْلِي عَلَـــى بُو رْشِيـــدِي رَاعِـــي الِعْلُـــومَ البِعِيـــدِي

يـــا ريـتِ عْميـــرُهْ يِزِيـــدِي يِفْـــدَاه كُـــلْ رَجْـــلٍ هَفِيَّـــهْ

لا يشترط في أشعار القصيدة أن تكون على قافية واحدة، بل يمكن أن تكون هناك قافية رباعية، أي تكون المقاطع الثلاثة الأولى بقافية واحدة، بينما تلتزم الشطرة الرابعة في نهاية جميع المقاطع قافية محددة في القصيدة، ومن ذلك قول الشاعر:

وَالْلـــوزِي سَـــوَّى الْمِثَايِـــلْ شِـــدُّو لِي مْنَ الهِجـنْ حَايِـــلْ

حُـرًّا مَـــا تْدَانِـــي الزَّوايِـــلْ شَـــقْحَـا وَابُوهَـــا وْضيحَـــانِ

***

يـــا خَيِّـــي لا يـابو بْشَـــيِّـــرْ وَانَـــا بَالحِلِـــمْ مِتْحَيِّـــــرْ

لِـــمِّ الرِّفَاقَـــا خَ نْسَـيِّـــرْ وِاذْبَـــحْ لِـــي شَـــاةٍ تِفْدَانِـــي

4. **الخصائص الأدائية:** يتميز أداء غناء السَّامَر بأسلوب فني فريد يعتمد على مجموعة عناصر فنية مهمة هي: القَاصُود، والحَاشَي، والرِّابط، والرَّدِّيدة، والرَّاقصون، وهو غناء لا ترافقه أية آلة موسيقية إلا إذا تغنى به الشاعر في غير ليالي السمر كأن يغنيه في بيته أو في المجالس بمرافقة آلة الربابة. ومن الجدير بالذكر أن تقاليد ومجريات غناء السّامر الدرامية تجعله غير ممل على الرغم من تكرار اللازمة الغنائية الشعرية (ردَّة السَّامر) التي يرددها المرددون طيلة حلقة السامر. ويمكننا تقسيم مجريات أداء حفل السَّامَر إلى ثلاث مراحل فنية أساسية تسير حسب الترتيب التالي (الشويحات، د.ت، 210):

المرحلة الأولى (التمهيد): يصطف الرجال على شكل هلال كتفا إلى كتف وهم في حالة استرخاء، يصفقون بأيديهم على أنغام (القَاصُود)، ويتمايلون تمايلا خفيفاً ذات اليمين وذات الشمال مع كل تصفيقة على نمط إيقاعي محدد وأذهانهم متجهة إلى ما يقوله القَاصُود، ويكون الإيقاع واللحن والغناء في هذه الحالة ناعماً وهادئاً وبطيئاً، وتعتبر هذه المرحلة بمثابة مرحلة تمهيدية لحفل السَّامَر.

المرحلة الثانية (الاستعراض): في هذه المرحلة يزداد الإيقاع واللحن والغناء مرحاً، فيرتفع التصفيق (السَّحجة) وترتفع الأكف قليلاً، والسبب في ذلك أن دخول راقصة جّذابة (الحَاشَي) ومراقصتها للرجال يعني الشيء الكثير في مجتمع بدوي لا يوجد فيه اختلاط بين الجنسين، فوجود امرأة بين الرجال تراقصهم بسيف في يمينها ومنديل في يسارها يزيد في حيويتهم ونشاطهم وفرحهم، ولذلك فهم يعبرون عن ذلك من خلال اهتمامهم بها من حيث نظرتهم إليها، أو تصفيقهم لها، أو حركة رؤوسهم وتَلَفُّتَهم إلى بعضهم البعض، أو حتى في إصلاح هندامهم أمامها. وتعتبر هذه المرحلة هي المرحلة الرئيسة في حفل السَّامَر حيث تستمر لفترة طويلة يتخللها استعراض كل من الشاعر القَاصُود والحَاشَي والراقصين والمرددين لقدراتهم الفنية كل في مجاله.

المرحلة الثالثة (الخاتمة): هذه المرحلة تشبه معركة بين ذئاب جائعة تهجم على شاة تريد نهشها وافتراسها وهي تدافع عن نفسها بكل قوة، إنها معركة بين رجال وقعت بينهم امرأة تُراقصهم وكأنها تتحداهم، وكل واحد منهم يحاول بكل شراسة أن يلمسها وهي تذود عن نفسها بحد السيف، كذلك فإن الإيقاع واللحن والغناء في هذه المرحلة مطابق للواقع الذي يتسم بالحيوية والقوة والكر والفر بين الرجال والمرأة الراقصة (الحَاشَي). وتبدأ هذه المرحلة بغناء الرجال لكلمة (دِّحِّيِّه) على نمط إيقاعي ونغمي بطيء، لا يلبث أن يبدأ بالتسارع، وتكون أصوات الرجال وهم يرددون هذه النغمة من الحنجرة كزئير الأسد، إن لفظة (دِّحِّيِّه) بحد ذاتها زئير، ويمكن تقسيم هذه المرحلة إلى ثلاث حركات هي:

الحركة الأولى: وتتمثل في محاولة الرجال الإحاطة بالحَاشَي من كل جانب، وهي تراقصهم بالسيف وتجبرهم على الارتداد إلى الخلف، أي أن على الحَاشَي أن تلاحظ كل واحد من الراقصين حتى لا يتمكن من الدنو منها أو لمسها.

الحركة الثانية: وتتمثل في جُثُوِّ الرجال على "ركبة ونصف"، وعلى الحَاشَي أن تناظرهم في ذلك وتراقصهم وهي على هذا الحال، هم يزحفون نحوها وهي ترتد قليلاً إلى الخلف حتى تدعهم ينظمون صفهم، ثم تثبت مكانها حتى إذا دنوا منها تهجم عليهم بالسيف فيرتدون عنها.

الحركة الثالثة: وهي محاولة أخيرة من الرجال للدنو من الحَاشَي بعد أن فشلت المحاولات السابقة، وفي هذه المرحلة يتراص الرجال وهم وقوف وأجسادهم محنية إلى الأمام وعيونهم مركزة نحو الحَاشَي وهم يصفقون ويزمجرون، يقدمون رَجْلا ويؤخّرون أُخرى وفي كل مرة يتقدَّمون أكثر فأكثر في حركة جميلة يسمونها (الْخَزَع) (حداد، 2004، 76)، تدنو الحَاشَي منهم فيبتعدون ويدنون منها فتبتعد، ثم تلزم مكانها فيزداد الصخب والضجة، حتى يصرخ أحدهم بصوت قوي وصرخة غير مفهومة مثل (حَاسْ) وتكون الحَاشَي قد سدّدت سيفها في وجه الذي قال (حَاسْ) لأنه مد يده

نحوها وحاول لمسها، وتعني بذلك أنه لم يتمكن من لمسها لأن السيف مصلت نحوه. بعد ذلك تخرج الحَاشَي منتصرة من هذه المعركة بكل خفّة ورشاقة كما دخلت، وتُشَيَّع بنظرات الرجال وضحكاتهم المعبرة عن إعجابهم وسرورهم.

ومن الجدير بالذكر أن اللحن والإيقاع الموسيقي للدحية يكون خفيفاً في الحركة الأولى، وأكثر حماساً في الحركة الثانية، وعلى أشدِّه في الحركة الثالثة الأخيرة.

تنويعات على غناء السَّامِر

السَّامَر شكل غنائي متفرد يُغنّى وحده عادةً، ولم يسبق أن تم تناوله لدى البدو بالربط مع أي شكل غنائي آخر، وهذه سمة هامة في الغناء البدوي الأردني بشكل عام وغناء السَّامَر بشكل خاص، ولكن بالرغم من ذلك وعلى غير العادة فإن الفنانة الأردنية نهاوند كسرت هذا الطوق، وافتتحت لأغنيتها الهجينية المعروفة باسم (يا شوقي) بمفتاح غناء السَّامَر، حيث يقوم الكورال بدور الرديدة من خلال غناء المقطع المعروف في غناء السَّامَر (هَلا وْهَلا بَكْ يا هَلاَ)، بينما تقوم الفنانة نهاوند بغناء مقطع من غناء الهجيني في أداء متبادل مع الكورال لا يخلو من الإنسجام والتجديد، ويؤكد في ذات الوقت على العلاقة المباشرة بين عنصري الأصالة والمعاصرة في هذا الغناء كما في النموذج التالي:

غناء (مطلع السّامر + الدِّحِّيّة):

هَلاَ وْهَلاَ بَـكْ يا هَـلاَ — لا يَـا حَلِيفِـي يا وَلَـدْ

دِّحِّيِّـهِ الدِّحِّيِّـهْ — دِّحِّيِّـهِ الدِّحِّيِّـهْ

دِّحِّيِّـهِ الدِّحِّيِّـهْ — دِّحِّيِّـهِ الدِّحِّيِّـهْ

غناء (هجيني):

يا شـوقِـي يـا اللهْ أنَـا ويَّـاكْ — عَالْغـورَ أنَـا وانْـتَ الاثْنينِ

لازْرَعْ لَكْ بِيـدِي ثَـلاثْ وَرْدَاتْ — وَاسْـقِيهِنْ مِـنْ مَيِّـةَ العـينِ

هَـلاَ وْهَـلاَ بَـكْ يـا هَـلاَ — لا يَـا حَلِيفِـي يـا وَلَـدْ

دِّحِّيِّـهِ الدِّحِّيِّـهْ — دِّحِّيِّـهِ الدِّحِّيِّـهْ

***

بِحْلالِي شـوفَكْ عَلَـى الغِـدْرَانْ — وَالْكِـلِّ مِنَّـا مَـلاَ جُـودَهْ

وِنْعِيـدِ عَهْـدَ الهَـوَى خِـلاَّنْ — نِحْيِـي المَوَاعِيـدِ بِعْهُـودَهْ

هَـلاَ وْهَـلاَ بَـكْ يـا هَـلاَ — لا يَـا حَلِيفِـي يـا وَلَـدْ

دِّحِّيِّـهِ الدِّحِّيِّـهْ — دِّحِّيِّـهِ الدِّحِّيِّـهْ

***

يـا رِيحَـةَ النَّـدِّ وَالرِّيحَـانْ — تِنْثِـرْ عَلَـى حُمْـرِةَ خْـدُودَهْ

يا شـوقِـي أنا بْحُبِّكُـمْ وَلْهَـانْ — شوقِـي عَلَـى شـوْفِكُـمْ زودَهْ

هَـلاَ وْهَـلاَ بَـكْ يـا هَـلاَ — لا يَـا حَلِيفِـي يـا وَلَـدْ

دِّحَيِّـــهِ الدِّحَيِّـــــهْ دِّحَيِّـــهِ الدِّحَيِّـــــهْ

***

وَالْبَارِحَـــهْ فِـــي مَنَـــامَ الْلَيـلْ جَـانِـــي وَلِيفِـي وَانَـــا جِيتَـهْ

أللهْ يِخُونَـــكْ يـــا حِلْـــمَ الْلَيـلْ لا جَانِـــي وَاللهْ وَلاَ جِيتَـــهْ

هَـــلاَ وْهَـــلاَ بَـــكْ يـــا هَـــلاَ لا يَـــا خَلِيفِـــي يـــا وَلَـــدْ

دِّحَيِّـــهِ الدِّحَيِّـــــهْ دِّحَيِّـــهِ الدِّحَيِّـــــهْ

***

أللهْ يِسَـــلِّـطْ عَلَـــى النِّسْـــوَانْ حِتَّـــى العَجَايِـــزْ تِجَازِيهِـنْ

مـــا جَرَّبِـــنْ لُوعِـــةَ الهَوْيَـانْ نِسْـيَنْ عْميـرَنْ مَضَـى بِيهِـنْ

هَـــلاَ وْهَـــلاَ بَـــكْ يـــا هَـــلاَ لا يَـــا خَلِيفِـــي يـــا وَلَـــدْ

دِّحَيِّـــهِ الدِّحَيِّـــــهْ دِّحَيِّـــهِ الدِّحَيِّـــــهْ

مدونة موسيقية رقم (10): أغنية يا شوقي للفنانة نهاوند

كذلك فقد استهوى غناء السَّامَر قلوب المطربين الشباب، لما فيه من حركة إيقاعية راقصة وجاذبية فنيه ساحرة، فنقله بعضهم من دائرة المحدودية في البادية إلى آفاق المدينة الرَّحبة، وتغنوا بألحانه وأشعاره الجميلة عبر المحطات الفضائية من خلال تسجيلات فنية دقيقة ومَصَاحبة موسيقية تناسب روح العصر، كما هو الحال لدى الفنان البدوي الأردني عماد الخوالدة في أغنيته المشهورة بذات الأسم (السَّامَر) التي استمد لحنها وكلماتها من فيافي البادية الأردنية، وأجاد في أدائها بذات الروح البدوية الأصيلة:

هَـــلا وْهَـلا بَـــكْ يا هَـلا لَـــيْ يا خَوِيِّـي يـــا وَلَـــدْ

***

هاتُـونَ الحَاشِـي هاتُونَـهْ هاتُونَـهْ يَـــالْ تِعِرْفُونَـــهْ

يَا لْلِـي خَذيـتِ حْويشِـينَـا يا وَلَـــدْ وِشْ لَـكْ عَلينَـا

***

لاجِيبْـلِكْ مَـالَ النَّشْـمِيَّـهْ وَالمِجْنَـدْ مَـعَ الشِّـبْرِيَّـهْ

لاجِيبْـلِكْ عَصْبَـه وْرِدْنِيَّـهْ ومِرْيـاعُ وْمِعُـــهْ ثِنِيَّـــهْ

***

يا بِنِتْ يَالْلِـــي انْـتِ بْنَيَّـهْ لَوْ فِيكِ مْنَ الطُّـولِ شْوَيَّـهْ

لَحُطِّـــكْ فِي خَـرْجَ الذِّلُـولْ وَاشَـــرِّقْ بِيـكِ بْدِوِيَّـــهْ

***

يا مْزَغْـرِدَاتَ الزِّغَارِيـــدْ دُقَّـــنْ ثَلاثَـــهْ سِـوِيَّـــهْ

لا يَا خِوِيِّـــيْ يالنَّشْـمِـــي سَمِّعْنِـي صَـوْتَ الرِّدْنِيَّـــهْ

مدونة موسيقية رقم (11): أغنية السَّامِر للفنان عماد الخوالدة

كما أن للفنان الأردني عمر العبدلات أكثر من تجربة في غناء السَّامَر، فقد تغنّى بهذا القالب البدوي الجميل بأكثر من مضمون، وربما يكون اللون الوطني هو الأبرز فيما قدمه الفنان العبدلات من غناء السَّامَر، كما في أغنيته الوطنية المشهورة التي تغني من خلالها المدن الأردنية كافة، الأغنية وتحمل اسم مطلع غناء السَّامَر (هَلاَ وْهَلاَ):

هَـــلا وْهَلاَ بَـكْ يـا هَـــلاً يا الأرْدُنْ تِبْقَـــــى الاوَّلا

هَدَّبْنَـا الِشْـمَـاغَ الاحْمَـــرْ نُومَاسُ وْعِـزُّ وْمَرْجَلَـــه

***

عَمَّـــانِ جْبَـالِـكْ لَمَّتْنَـــا وِبْإِرْبِـــدْ نِبْنِـي خَيْمَتْنَـــا

وْمِنْ عَـزْمِ الِزَّرْقَـا هِمَّتْنَـــا وِالعَقَبَـــهْ حِلْـوه مَـدَلَّلَه

***

بِالَبْلقَـــا مَيِّـــلِ عْقَـــالَـــكْ وانْصُـبِ بْمَادَبَـــا دْلاَلَكْ

وَالكَـرَكْ يَا نِعْـــمَ رْجَـــالَكْ وْعَجْلـونِ تْبَاهِـي بَالْحَـــلاَ

***

وْجَـرَشْ فَزْعَـــهْ لَلْقَبِيلَـــهْ وِمْعَـانِ النَّخْـوَه الأصِيلَـــهْ

وَالخيـرِ بْوَجْـــهَ الطِّفِيلّـــهْ وَالْمَفْـرَقْ مُهْرَه مْحَجَّلَـــهْ

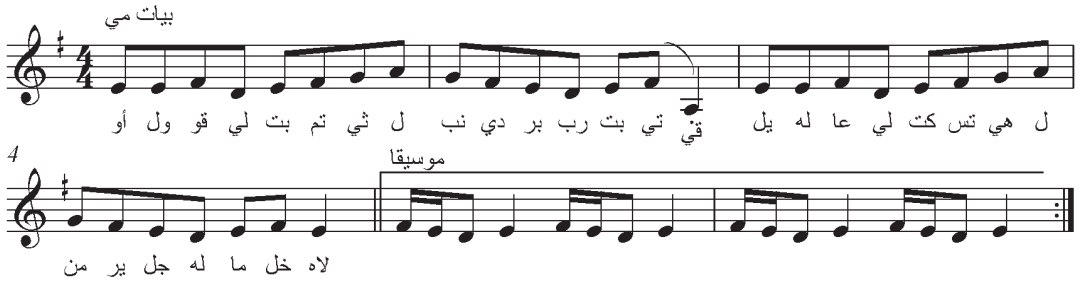
***

أرْدُنْ أُمَّنَـــا الْ جَابَتْنَـــــا وْعَـدْرُوبِ النَّخْـوَه رَبَّتْنَـــا
حَبَّيناهـــا وْهِـــــي حَبَّتْنَـــا هَـذَا العِشْـــقْ وَالاَّ فَـــلاَ

مدونة موسيقية رقم (12) : أغنية هَلاَ وْهَلاَ للفنان عمر العبدلات

وبالإضافة إلى ذلك فقد قدم الشاعر البدوي عيد بندان للإذاعة الأردنية قصيدة طويلة من غناء السامر بمصاحبة آلة الربابة في مدح المرحوم الملك الحسين بن طلال طيب الله ثراه، نورد منها النموذج التالي:

أَوَّلْ قَوْلِـــي بَالتِّمْثِيـــلْ نَبْـــدِي بَالـــرَّبَ التِّقِـــي
يـــا اللهْ عَليـكَ التَّسْـــهِيـلْ مِـــنْ يَرْجَـى اللهْ ما خَـلاَّهْ
* * *
وَاسْـمَعُـــوا يـــا عَالِمِـــينْ صَلُّـــوا عالنَّبْـيَ اجْمَعِـينْ
يـــا اللهْ عَليـــكَ الْمَعِيـــنْ أَوَّلْ قَوْلِـــي مُبْتَـــدَاهْ
* * *
صَاحْـــبَ الْجَلاِلِـــه يْعِيـــشْ سْلاَلِـةْ هَاشِمْ بَنْـيَ قْرِيْـشْ
رَقَّـــى شَـــعْبَيْـنِ وَالجَيـــشْ وَالْلِـي ضِـــدُّهْ حِنَّـا عْـدَاهْ
* * *
وَالْحِســـينِ بِـــنْ طَـــلالْ حُـرِّ المَاضِـــي بَالأَفْعَـالْ
مْعَـــرَّبَ الأَصْـــلْ وَالْخَـــالْ نَجْـمٍ سَـــطَعْ مِـنْ سِمَـــاهْ
* * *



مدونة موسيقية رقم (13): قصيدة أوّل قَوْلِي للشاعر عيد بندان

نتائج البحث

من خلال هذه الدراسة الوصفية التحليلية لغناء السَّامَر فقد خلص الباحث إلى مجموعة من النتائج يمكن إيجازها بما يلي:

- السَّامَر قالب غنائي بدوي أصيل انتشر في الأردن وبعض الأقطار العربية، اشتق اسمه من السّمر أو التسامر ليلاً بغناء قصيدة شعرية طويلة ذات نمط محدد تقدم بشكل غنائي درامي في ليالي الأفراح التي تستبق العرس لدى أهل البادية.
- يتشكل غناء السَّامَر ضمن بناء فني خاص، ويعتمد على مجموعة من العناصر الأدائية الرئيسة تتشارك جميعها في أداء هذا القالب الغنائي وهي: القاصود، والحاشي، وربط الحاشي، والرَّدِّيدة، والراقصون.
- صيغ لحن غناء السَّامَر في مقام موسيقي واحد غالباً هو مقام البياتي وإن اختلفت ألحانه من منطقة إلى أخرى، كما أن ضرب الإيقاع الأساسي هو ضرب الوحدة السائرة.
- يتم الأداء الغنائي لقالب السَّامَر بطريقة الغناء التبادلي بين القاصود من جهة والرَّدِّيدة من جهة أخرى، ويكون ذلك على ثلاث مراحل هي: التمهيد والاستعراض والخاتمة.
- اهتم بعض المطربين الأردنيين بغناء قالب السَّامَر وقدموه عبر وسائل الإعلام بأساليب فنية متطورة ربطت بين عنصري الأصالة والمعاصرة.
- يتميز غناء السَّامَر بمجموعة من الخصائص الفنية في المجالات اللحنية والإيقاعية والشعرية والأدائية.
- ينتشر قالب السَّامَر بأشكال فنية تختلف من منطقة إلى أخرى ومنها: السَّامَر المْرَبَّع، السَّامَر الَمْثُولَثْ، السَّامَر الَمْثَنَّى. تنتظم جميعها في لونين أساسين هما: الهَلاَ بَكْ، ويا حَلاَلَي يا مَالَي.
- يرتبط غناء السَّامَر بأصول التهليل الديني القديم ويحمل المورثات الأساسية لهذا الغناء الذي أخذ معنى الفرح والعطاء والخصب منذ القدم.

توصيات

في ضوء النتائج التي تم التوصل إليها فإن الباحث يوصي بما يلي:

- توظيف ألحان غناء السامر في أعمال موسيقية متطورة توائم بين عنصري الأصالة والمعاصرة.
- الاهتمام بإجراء دراسات موسيقية متخصصة ومتعمقة تتناول مختلف قوالب الغناء البدوي في الأردن والوطن العربي.
- توثيق قوالب الغناء البدوي بأشعارها وألحانها وإيقاعاتها ومضامينها ومناسباتها.

معاني الكلمات الواردة في البحث:

إبْجَالْ: بَجَانب
اَدَنِّقْ: أَنْحَنَي
اشْعَلَ الرَّاسَ: صاحَبُ الرأس المُختلط بياض شَعرَة بَسَوَادَه
اقْتَصَدْ: أرَادَ
اَلبَرْقَا: المُنَقَّطة
بَامَّ المَشْطَ: بَالبُنْدُقَيَّة
بْمَطَبَّكْ: بَمَكَانَك
تَذُبّ: تُدَافِعْ
الجَبَيحهْ: القَبَيحَة
جَهْوَهْ: تَمَيل لَجَهَتي
حَايَلْ: النَّاقَة الحَايَل (الّتي لا تَلَد)
الحَذَيَّهْ: البَشَارَة
الخوَاوَيرْ: النِّياق
الرِّدْنيَّهْ: البُنْدُقَيَّة
رَزِّ: الأرُز
زبَنْهَنْ: حاميهن
الزَّوايَلْ: جَمعُ زول (شخص)
زَعَّاعَ: مُتَمايَل
زَهَابَهْ: زُوَّادَه
زَوّعْ: اسرع
سَلايَلْ: سُلالَة
شَقْحَا: النَّاقة البَيضاء المائلة إلى الصفار ، يقال (شَقحَا) وليس (بَيضَاء) لأنه يعتبر إهانة فالبياض للبغال والحمير، أما الفرس أو الناقة البيضاء فيقال لها صفراء
الصِّيرَهْ: حَضَيَرة الحيوانات
صَمَيلَهْ: الرَّجُل الشديد
عْدُولَكْ: شوَالاتَك أو أوعَيَتَك
عينَ الجَرْنَاسَ: عَينُ الصَّقْر
غَتِّي: أُرْقُصَي
غَرْقَيَّهْ: منقاة حبة فحبة
فَزِّ: انتَفَضَ
قَشْطْ: صَوتُ حَكَة الرَّصَاص دَاخَل جَوفَ البَندَقَيَّة
القَعْدَّان: جَمعُ قَعُود (الجَمل الصَّغير)
مَا نَاشَهْ: ما نَالَ مَنه
المُزْوَيَّة: العَباءَة
مُصْلَتْ: مُشْهَرْ
المَطَايَا: الرَّكُوبَة
مْعَيَّهْ: رَافَضَة
ميرْ: لَكَنْ
نتطَرَّاه: نَذْكُرَهُ
نْكُتَّكْ: نَرْدَيك
النَّصَيَّهْ: الدِّامر أو الجُبَّة
هَفَيَّهْ: الرَّجُل السَّاقَط (الهافي)
يالْغَطْروفَ: المَزيُون
يَدْهَجْنَ: يَمْشَين
يَشْدَا: يُشْبَه
يَلْعَجْن: يَلْمَعْن

المصادر والمراجع

أبو الرب، توفيق، 1980، دراسات في الفلكلور الأردني، وزارة الثقافة والشباب، عمان، الأردن.

أبو عبيد، نايف، 2001، الغناء البدوي (حلقة تلفزيونية/ برنامج مع الموسيقا)، التلفزيون الأردني، عمان، الأردن.

أبو عبيد، نايف، 2002، الآلات الموسيقية الشعبية في الأردن، بحث، مهرجان الآلات الموسيقية الشعبية العربية، نقابة الفنانيين الأردنيين، عمان الأردن.

حداد، عبد السلام، 2004، الغناء البدوي الأردني، رسالة دبلوم الدراسات المعمقة في العلوم الموسيقية (غير منشوره)، جامعة الروح القدس/ الكسليك، لبنان.

حمارنة، عبله عيسى، 2001، أغانينا الأردنية مثل نبع المية، أزمنه للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

حمام، عبدالحميد، 1983، الموسيقا والمجتمع في الأردن، بحث منشور، مجلة افكار العدد 62، دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن.

حمام، عبدالحميد، 1988، أصالة القوالب الغنائية البدوية، بحث منشور، مجلة التراث الشعبي، العدد3، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق.

حمام، عبدالحميد، 2002، مقتطفات من غناء البادية والرعي، المعهد الوطني للموسيقا، عمان، الأردن.

شويحات، يوسف سليم، د.ت، العرب وتراثهم، مطبعة القوات المسلحة الأردنية، عمان الأردن.

العبادي، احمد عويدي، 1989، المناسبات عند العشائر الأردنية، ط2، دار البشير، عمان، الأردن.

العزيزي، ركس بن زائد، 1956، فريسة أبي ماضي، مطبعة الاتحاد، عمّان، الأردن.

العزيزي، روكس بن زائد، 1983، معلمة للتراث الأردني، ج3، وزارة السياحة والآثار، عمان، الأردن.

علقم، نبيل، 1982، مدخل لدراسة الفلكلور، ط2، جمعية انعاش الأسرة، البيره، فلسطين.

العمد، هاني صبحي، 1969، أغانينا في الضفة الشرقية من الأردن، دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن.

غوانمة، محمد، 1997، الأهزوجة الأردنية، مطبعة الروزنا، إربد، الأردن.

غوانمة، محمد، 2002، عبده موسى رائداً ومبدعاً، دار الكندي، إربد، الأردن.

غوانمة، محمد، 2004، الربابة العربية، بحث منشور، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد العشرون، العدد3ب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

المنزلاوي، عبدالله كرم، 1993، التراث الشعبي في العقبة، جمعية عمان المطابع التعاونية، عمان، الأردن.

النمري، توفيق ورفاقه، 1972، ثقافتنا في خمسين عاماً، فصل الموسيقا والغناء، دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن.

مجموعة تسجيلات صوتية محفوظة لدى المكتبة الموسيقية للإذاعة الأردنية.

تجنيس الأغاني عند الأصفهاني

معتصم عديلة، كلية الآداب، جامعة القدس، فلسطين.

تاريخ تسلم البحث: 13 /8/ 2008 **تاريخ قبول البحث**: 25 /1/ 2009

ملخص

لقد اهتم كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني بتأريخ وتوثيق الأغاني العربية، منذ العصر الجاهلي وحتى منتصف القرن الرابع للهجرة؛ لذلك يعتبر كتاب الأغاني من أهم مراجع التراث العربي الإسلامي المتخصصة في مجال الأدب، والتاريخ الموسيقي العربي، وكذلك الحياة الثقافية الموسيقية العربية، فهو يتناول هذه الموسيقى منذ بداياتها، متتبعاً مراحل تطورها، وصولاً إلى العصر العباسي، موضحاً مدى تأثيرها وتأثرها بأشكال الموسيقى والغناء الأخرى، كالفارسي والبيزنطي، وكذلك جامعاً وشارحاً أنغام وإيقاعات عدد كبير جداً من الأصوات التي عرفت في تلك الفترة، ومتطرقاً بالنقد والتحليل إلى تعصب البعض للغناء القديم، واندفاع البعض الآخر نحو التجديد، وتوسط آخرين بين الاثنين، مستشرفاً بذلك مستقبل الموسيقى والغناء العربي في ظل متغيرات العصر. وعليه يحاول الباحث من خلال هذه الدراسة استقراء ملامح الموسيقى والغناء العربي، وذلك بدراسة الأجناس النغمية والإيقاعية للأصوات التي يعتبرها الأصفهاني الأساس الذي بُني عليه الغناء العربي، والتي وردت في كتاب الأغاني وهي، المائة الصوت المختارة، وأصوات الاختيار الواثقي، والأصوات التي تجمع النغم العشر، والأرمال الثلاثة المختارة، وأصوات معبد، وسبعة ابن سريج، وأصوات معبد المعروفة بألقابها، وزيانب يونس الكاتب.

المفردات الدالة: الأجناس، الأغاني، الأصفهاني، الأصوات، الموسيقى العربية.

Tajnees AL- Aghani (The Songs) at AL- Asfahani

Mutasim Adela, Faculty of Arts, Al-Quds University, Palestine

Abstract

AL-Aghani for Abu Faraj Al-Asfahani is a compilation which was interested in historiography and documentation of Arabic songs during pre-Islamic period until the middle of the forth century of Al- Hijra. So, Al- Aghani is considered as one of the most important resources of Arab Islamic heritage which is specialized in literature, Arab musical history and Arab musical and cultural life. It dealt with Arabic music from its beginnings and followed its developmental stages until Al- Abbasi period. It explained its effect on the forms of other music and songs like Persian and Pezantinian and how it was affected by them. It collected and explained the melodies and harmonies of a very numerous songs which were known in that period. And by criticism and analysis it dealt with the fanaticism of some people for the old singing, enthusiasm of others for renewal and intermediacy of others between these two groups, using this for predicting the future of the Arabic music and singing under the development of this age. So, the researcher tries through this study to induct the features of the Arabic music and singing by studying the rhythms and melodies "Al- Ajnass" of Al-Aswat (songs) which were considered by Al- Asfahani as the basis which the Arabic singing was built on. All of them are mentioned in Al-Asfahani's compilation, which are: - The hundred chosen "Aswat". - Al- Wathiqi chosen "Aswat". - Al-"Aswat which had the ten melodies". - The three chosen "Armal". - Ma'bad "Aswat". - Ibn Sorayj's seven songs. - Ma'bad's "Aswat" which were known by their nicknames. - "Yunis Al-Katib's "Zayanib".

Key words: Al- Ajnass, Al- Aghani, Al- Asfahani, Al-Aswat, Arabic Music.

مقدمة

يعتبر كتاب الاغاني لأبي فرج الأصفهاني (284-356هـ/ 897-967م) من أهم العلامات المميزة في تاريخ الحياة الثقافية العربية والإسلامية، فقد جمع الأصفهاني في ثناياه أشكال وأصول الغناء العربي، وتقاليده وأشعاره (شوره، 1991)، وكذلك أجناسه الموسيقية والإيقاعية، بالموازاة مع السير والقصص والأخبار التي ارتبطت بها، وهذا ما يؤكده ابن خلدون في مقدمته بقوله: «إنه جمع فيه من أخبار العرب وأشعارهم وأنسابهم ودولهم.» (ابن خلدون،1322هـ، ص317)؛ لذلك يعتبر هذا الكتاب بمثابة موسوعة فنية أدبية، أرّخت لحقبة زمنية، امتدت لمئات السنين، (Al-faruqi, 1985)، فهو من أهم مصادر تاريخ الحضارة الإسلامية في العصر الأموي والعباسي (Neubauer, 1965)، ويصفه ابن خلدون في مقدمته بقوله: «إنه ديوان العرب ولا يعدل به كتاب». (إبن خلدون، 1322هـ، ص318). ويعتبر كتاب الأغاني من أهم المراجع التي يُعتمد عليها في دراسة تاريخ الأدب العربي، والتاريخ الإسلامي (مبارك، 1914)؛ ذلك أن منهج الأصفهاني في كتابه الأغاني يقترب من منهج علماء التأريخ الحديثين (سلوم، 1969)، أما الأصفهاني مؤلف كتاب الأغاني فهو عمدة للمؤرخين وللمحققين (Merriam, 1964)، وإمام في تتبع الأخبار والآثار والأحاديث والأنساب ورواتها وأسانيدها (الخطيب، 1931، ص.399)، وقد جمع الأصفهاني كتاب الأغاني بطلب من أحد رؤسائه (الرومي، 1926).

ومن خلال اطلاع الباحث على عدد من الدراسات والأبحاث التي تناولت كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني، بالشرح والنقد والتحليل، لاحظ ندرة في الدراسات التي تنبهت للقيمة العلمية الموسيقية التي يحملها هذا المرجع التاريخي الفني القيم، فباستثناء عدد قليل من الباحثين الذين تناولوا بعض الجوانب الموسيقية في كتاب الأغاني، مثل محمد عبد الجواد الأصمعي، والذي تعرض للمصطلحات الموسيقية الواردة في كتاب الأغاني (الأصمعي، 1916)، وكذلك الدكتور يوسف شوقي، والذي تعرض للرموز الموسيقية الواردة في كتاب الأغاني (شوقي، 1976)، يلاحظ تركيز معظم الدراسات على الجوانب الأدبية والتاريخية والإخبارية، متجاهلة بشكل أو بآخر القيمة العلمية الموسيقية التي يحملها هذا الكتاب الزاخر بالمعلومات القيمة في مجال الموسيقى والغناء العربي، وأساليب أدائه، وكذلك طبيعة الحياة الثقافية الموسيقية، لفترة زمنية امتدت من العصر الجاهلي مروراً بالخلفاء الراشدين والعصر الأموي، وصولاً إلى العصر العباسي منتصف القرن الرابع للهجرة (Dimitri, 1989)؛ لذلك ستحاول الدراسة الحالية استقراء ملامح الموسيقى العربية في تلك الفترة الزمنية، وذلك بدراسة ما تعرض له كتاب الأغاني من أصوات غنائية، وأجناسها النغمية والإيقاعية. حيث جمع الكتاب العديد من الأصوات التي عرفت في تلك الفترة (خلف الله، 1953)، ويوضح الأصفهاني ذلك في مقدمة الكتاب، بحيث يتعرض لما احتوى عليه من موضوعات، ثم يتحدث عن الأسلوب والنهج الذي اتبعه في ذلك، فيقول:

«هذا كتاب ألّفه عليّ بن الحسين بن محمد القرشيّ الكاتب المعروف بالأصبهانيّ، وجمع فيه ما حضره وأمكنه جمعه من الأغاني العربية قديمها وحديثها، ونسب كلّ ما ذكره منها إلى قائل شعره وصانع لحنه وطريقته من إيقاعه وإصبعه التي ينسب اليها من طريقته، واشتراك إن كان بين المغنّين فيه، على شرح لذلك، وتلخيص وتفسير للمشكل من غريبة، وما لا غنى عن علمه من علل إعرابه، وأعاريض شعره التي توصّل إلى معرفة تجزئته وقسمة ألحانه.....»(الأصفهاني، ج1، ص2)

وهكذا يتضح من النص السابق أن الأصفهاني سعى جاهداً إلى جمع كل ما استطاع التوصل إليه من أشكال الغناء العربي، سواء القديم أو الحديث، بالإعتماد على الأسانيد للشعراء والملحنين، متعرضاً بعد ذلك لطرق اللحن والإيقاع الخاصة بكل صوت، ومدى تقاطع هذه الطرق بين الملحنين، وكذلك ما يتعلق بهذه الأصوات من خصائص شعرية، ومناسبات ارتبطت بها، ثم يتابع بعد ذلك محدداً الأصوات التي سيتعرض لها وذلك على النحو التالي:

«..... وبدأ فيه بذكر المائة الصوت المختارة لأمير المؤمنين الرشيد -رحمه الله تعالى- وهي التي كان أمر إبراهيم الموصلي، وإسماعيل بن جامع، وفليح بن العوراء، باختيارها له من الغناء كلّه، ثم رفعت إلى الواثق

بالله- رحمة الله عليه- فأمر إسحاق بن إبراهيم بأن يختار له منها ما رأى أنه أفضل مما كان اختير متقدِّما، ويبدل ما لم يكن على هذه الصفة بما هو أعلى منه وأولى بالاختيار؛ ففعل ذلك. وأتبع هذه القطعة بما اختاره غير هؤلاء من متقدّمي المغنّين، وأهل العلم بهذه الصناعة من الأغاني، وبالأصوات التي تجمع النّغم العشر المشتملة على سائر نغم الأغاني والملاهي، وبالأرمال الثلاثة المختارة، وما أشبه ذلك من الأصوات التي تتقدّم غيرها في الشهرة كمدن معبد وهي سبعة أصوات، والسبعة التي جعلت بإزائها من صنعة ابن سريج وخيّر بينهما فيها، وكأصوات معبد المعروفة بألقابها، وزيانب يونس الكاتب؛ فإن هذه الأصوات من صدور الغناء وأوائله وما لا يحسن تقديم غيره أمامه. وأتبع ذلك بأغاني الخلفاء وأولادهم، ثم بسائر الغناء الذي عرف له قصة تستفاد وحديثاً يستحسن، إذ ليس لكلّ الأغاني خبر [نعرفه]، ولا في كلّ ما له خبر فائدة، ولا لكلّ ما فيه بعض الفائدة رونق يروق الناظر ويلهي السامع.»(الأصفهاني، ج1،ص2-3)

وسيقوم الباحث بدراسة كافة أجزاء هذا الكتاب - بالاعتماد على النسخة الصادرة عن دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سنة 1407هـ 1986م والذي قام بشرحها وكتابة هوامشها كل من الأستاذ عبد الأمير علي مهنا، والأستاذ سمير يوسف جابر - وذلك لرصد ودراسة الأصوات التالية:

المائة الصوت المختارة/ أصوات الاختيار الواثقي/ الأصوات التي تجمع النغم العشر/ الأرمال الثلاثة المختارة/ أصوات معبد/ سبعة ابن سريج/ أصوات معبد المعروفة بألقابها/ زيانب يونس الكاتب.

وقد اختار الباحث هذه الأصوات للدراسة؛ وذلك لأهميتها التاريخية الموسيقية، ولاعتبارها الأساس الذي بُني عليه الغناء العربي، فقد وصفها الأصفهاني بقوله: «.....فإن هذه الأصوات من صدور الغناء وأوائله وما لا يحسن تقديم غيره أمامه.» (الأصفهاني، ج1، ص2)، وبالتالي فهذه الأصوات تعطي تصوراً واضحاً حول المجاري اللحنية (الأجناس)، والضروب الإيقاعية لأصوات تلك الفترة، هذه الأصوات التي مهدت الطريق أمام تطور الغناء العربي. وعليه فستعتمد منهجية الدراسة على رصد وتصنيف وتحليل هذه الأصوات من خلال جداول تتناول مطالعها الشعرية، وأجناسها النغمية والإيقاعية، وأسماء شعرائها ومغنيها، وسند روايتها، ومكان ورودها في كتاب الأغاني، (الجزء، والصفحة)؛ وذلك وصولاً إلى النتائج.

أولاً: المائة الصوت المختارة والثلاثة المقدمة فيها

ويذكرها الأصفهاني في مقدمة كتابه:

«..... المائة الصوت المختارة لأمير المؤمنين الرشيد- رحمه الله تعالى- وهي التي كان أمر إبراهيم الموصلي، وإسماعيل بن جامع، وفليح بن العوراء، باختيارها له من الغناء كلّه، .....»
(الأصفهاني، ج1، ص2)

ثم يتابع بعد ذلك بما يلي:

«وأخبرني أحمد بن جعفر جحظة قال: حدّثني هارون بن الحسن بن سهل، وأبو العبيس بن حمدون، وابن دقاق، وهو محمد بن أحمد بن يحيى المعروف بابن دقاق بهذا الخبر، فزعم: أنّ الرشيد أمر هؤلاء المغنّين أن يختاروا له مائة صوت فاختاروها، ثم أمرهم باختيار عشرة منها فاختاروها، ثم أمرهم أن يختاروا منها ثلاثة ففعلوا.» (الأصفهاني، ج1، ص9)

وهكذا يمكن القول: إنّ الخليفة هارون الرشيد أمر بتشكيل لجنة علمية، مكونة من إبراهيم الموصلي، وإسماعيل بن جامع، وفليح بن العوراء، وذلك لاختيار مائة صوت من أفضل وأجود ما كان معروفاً بين المغنين، ثم أن يختاروا من المائة عشرة أصوات، ثم ثلاثة أصوات، وقد أنجزت اللجنة العلمية عملها على أكمل وجه، ولقد كان اختيار الخليفة لأعضاء هذه اللجنة موفقاً جداً، يعود لسعة معرفتهم بأصول الغناء، وأجناسه، ومدارسه، ومهارتهم في العزف وصناعة الألحان، كما راعى الرشيد في اختيار أعضاء اللجنة اختلاف وتنوع المدارس الغنائية، فإبراهيم الموصلي

متعصب ومتمسك بأصول المدرسة القديمة، (الأصفهاني، ج13، ص31)، أما إسماعيل ابن جامع فيعتبر من رواد مدرسة التجديد، (الأصفهاني، ج6، ص300)، وبالنسبة لفليح بن العوراء فقد وازن بين المدرستين. وهكذا جاءت نتائج اللجنة جامعة لأجمل وأفضل الأصوات التي عرفت منذ العصر الجاهلي، وحتى منتصف القرن الرابع الهجري.

وهذا جدول يعرض الباحث من خلاله المائة الصوت المختارة والثلاثة المقدمة فيها:

رقم الصوت	المطالع الشعرية	الأجناس النغمية والإيقاعية وطريقة الغناء	أسماء الشعراء	أسماء المغنين	سند الرواية	التوثيق (الجزء/ والصفحة)
الأول	القصر فالنَخل فالجمَاء بينهما أشهى إلى القلب من أبواب جيرون	خفيف الثقيل الأول بالوسطى في مجراها	أبو قطيفة	معبد	رواية علي ابن يحيى المنجم	الجزء الأول الصفحة 38
الثاني	تشكّى الكميت الجري لما جهدته وبيَـن لو يسـتطيع أن يتكلّما	ثاني ثقيل مطلق في مجرى الوسطى	عمر بن أبي ربيعة المخزوميّ	ابن سريج	رواية علي ابن يحيى المنجم	الجزء الأول الصفحة 67
الثالث	أهاج هـواك المنزل المتقدم؟ نعـم وبه ممّن شـجاك معالم	ثاني ثقيل بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	نصيب بن رباح	ابن محرز	رواية علي ابن يحيى المنجم	الجزء الأول الصفحة 311
الرابع	حيّيـا أمَ يعمـرا قبـل شـحط مـن النَـوى	من القدر الأوسط من الثقيل الأول مطلق في مجرى الوسطى	لم يذكره	ابن سريج	جعفر جحظة	الجزء الأول الصفحة 261
الخامس	دعي القلب لا يزدد خبالا مع الذي بـه منك أو داوي جواه المكتّما	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	الأحوص	معبد	جعفر جحظة	الجزء الأول الصفحة 277
السادس	إلى جيداء قد بعثوا رسـولا ليحزنهـا فلا صحب الرسـول	ماخوري بالوسطى	العرجي عبد الله	إبراهيم الموصلي	جعفر جحظة	الجزء الأول الصفحة 368
السابع	ربّ ركـب قد أناخـوا عندنا يشـربون الخمر بالماء الزّلال	خفيف بالبنصر ابتداؤه نشيد	عديّ بن زيد العباديّ	ابن محرز	رواية علي ابن يحيى المنجم	الجزء الثاني الصفحة 87
الثامن	عفا من سليمى مسحلان فحامره تمشّـي به ظلمانـه وجآذره	خفيف رمل بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى	الحطيئة	ابن عائشة	إسحاق الموصلي	الجزء الثاني الصفحة 147
التاسع	حنّت إلى بـرق فقلت لها قري بعض الحنين فإن شجوك شائقي	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	عبد الرحمن ابن أرطأة المحاربيّ	ابن عائشة	إسحاق الموصلي	الجزء الثاني الصفحة 233
العاشر	يا خليليّ، هجّـرا، كي تروحا هجتما للـرّوح قلبـا قريحا	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	ابن ميّادة	حنين الحيري	إسحاق الموصلي	الجزء الثاني الصفحة 254
الحادي عشر	راع الفـؤاد تفـرّق الأحباب يوم الرحيل فهـاج لي أطرابي	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	عمر بن أبي ربيعة	الغريض	إسحاق الموصلي	الجزء الثاني الصفحة 350
الثاني عشر	لقـد حثّـوا الجمـال ليهـ ربـوا منّـا فلـم يئلـوا	خفيف ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى	الحكم بن عبدل الأسديّ	الغريض	جعفر جحظة	الجزء الثاني الصفحة 395
الثالث عشر	أجـدّ بعمـرة غُنيانهـا فتهجـر أم شـأننا شـأنها	خفيف ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى	قيس بن الخطيم	طويس	لم يذكره	الجزء الثاني الصفحة 417
الرابع عشر	حـوراء ممكـورة منعَمـة كأنمـا شـفّ وجههـا نزف	ثاني ثقيل. وثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر/ رواية إسحاق	قيس بن الخطيم	قفا النّجّار	رواية يحيى ابن عليّ	الجزء الثالث الصفحة 19
الخامس عشر	يـا لقومي قـد أرّقتني الهموم ففـؤادي ممـا يجنّ سـقيم	خفيف رمل مطلق في مجرى الوسطى	ابن قيس الرّقيّات	طويس	إسحاق الموصلي	الجزء الثالث الصفحة 43
السادس عشر	حجب الألي كنّا نسـرّ بقربهم يـا ليت أنّ حجابهـم لم يقدر	ثقيل ثاني بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى	مجهول الشاعر	قفا النّجّار	لم يذكره	الجزء الثالث الصفحة 44
السابع عشر	أفـق يا دارمـيّ فقـد بليتا وإنك سوف توشـك أن تموتا	خفيف الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى	سعيد الدراميّ	سعيد الدراميّ	لم يذكره	الجزء الثالث الصفحة 45
الثامن عشر	يا ربع سلمى لقد هيّجت لي طربا زدت الفؤاد علـى علاّته وصبا	ثقيل أول بالبنصر في مجراها	هلال بن الأسعر المازنيّ	عزّور الكوفيّ	إسحاق الموصلي	الجزء الثالث الصفحة 52
التاسع عشر	وخل كنـت عين الرّشـد منه إذا نظرت ومسـتمعا سـميعا	ثاني ثقيل بالبنصر	عروة بن الورد	سياط	عمرو بن بانه	الجزء الثالث الصفحة 71

رقم الصوت	المطالع الشعرية	الأجناس النغمية والإيقاعية وطريقة الغناء	أسماء الشعراء	أسماء المغنين	سند الرواية	التوثيق (الجزء/ والصفحة)
الثاني والعشرون	إرفع ضعيفك لا يحربك ضعفه يوما فتدركه العواقب قد نما	ماخوري بالبنصر	غريض السموأل بن عادياء	محمد بن صاحب الوضوء	لم يذكره	الجزء الثالث الصفحة 109
الثالث والعشرون	يا ليلتي تزداد نكرا من حبّ من أحببت بكرا	رمل بالبنصر	بشّار بن برد	يزيد حوراء	إسحاق الموصلي	الجزء الثالث الصفحة 126
الرابع والعشرون	يا ليلة جمعت لنا الأحبابا لو شئت دام لنا النعيم وطابا	هزج بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى	عكّاشة العمّي	عبد الرحيم الدّفاف	لم يذكره	الجزء الثالث الصفحة 253
الخامس والعشرون	بكرت سميّة غدوة فتمتّعي وغدت غدوّ مفارق لم يربع	خفيف الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	الحادرة الثّعلبيّ	سعيد بن مسجح	إسحاق الموصلي	الجزء الثالث الصفحة 266
السادس والعشرون	سلا دار ليلى هل تبين فتنطق وأنّى ترد القول بيداء سملق	ثقيل أول بالسبابة في مجرى البنصر	ابن المولي	عطرّد	عمرو بن بانه	الجزء الثالث الصفحة 281
السابع والعشرون	إن امرأ تعتاده ذكر منها ثلاث منى لذو صبر	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	الحارث بن خالد المخزوميّ	الأبجر عبد الله	إسحاق الموصلي	الجزء الثالث الصفحة 307
الثامن والعشرون	حمزة المبتاع بالمال الثّنا ويرى في بيعه أن قد غبن	خفيف ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	موسى شهوات	معبد	إسحاق الموصلي	الجزء الثالث الصفحة 345
التاسع والعشرون	عوجا خليليّ علي المحضر والربع من سلاّمة المقفر	خفيف رمل بالبنصر في مجراها	الوليد بن يزيد	ابن سريج	لم يذكره	الجزء الثالث الصفحة 361
الثلاثون	باتت همومي تسري طوارقها أكفّ عيني والدمع سابقها	خفيف ثقيل أول بالوسطى	أميّة بن أبي الصّلت	الهذليّ	جعفر جحظة	الجزء الرابع الصفحة 125
الحادي والثلاثون	تبلت فؤادك في المنام خريدة تشفي الضّجيع ببارد بسّام	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	حسّان بن ثابت	موسى بن خارجة الكوفيّ	لم يذكره	الجزء الرابع الصفحة 140
الثاني والثلاثون	أيّها القلب لا أراك تفيق طالما قد تعلّقتك العلوق	خفيف ثقيل أول	عمر بن أبي ربيعة	بابوية الكوفيّ	لم يذكره	الجزء الرابع الصفحة 213
الثالث والثلاثون	لمن ربع بذات الجيـ ـش أمسى دارسا خلقا	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	الأحوص	دلال المخنّث	لم يذكره	الجزء الرابع الصفحة 222
الرابع والثلاثون	يا دين قلبك منها لست ذاكرها ألا ترقرق ماء العين أو دمعا	ثقيل أول بالوسطى في مجراها	الاحوص	يحيى بن واصل المكيّ	إسحاق الموصلي	الجزء الرابع الصفحة 296
الخامس والثلاثون	كالبيض بالأدحيّ يلمع في الضّحى فالحسن حسن والنّعيم نعيم	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى	طريح ابن إسماعيل الثقفيّ	أبو سعيد مولى فائد	إسحاق الموصلي	الجزء الرابع الصفحة 297
السادس والثلاثون	ويحي غدا إن غدا عليّ بما أحذر من لوعة الفراق غد	الرمل بالوسطى	طريح بن إسماعيل الثقفيّ	ابن مشعب الطائفيّ	لم يذكره	الجزء الرابع الصفحة 314
السابع والثلاثون	لقد طفت سبعا قلت لما قضيتها ألا ليت هذا لا عليّ ولا ليا	خفيف الرمل بالبنصر	أبو سعيد مولى فائد	أبو سعيد مولى فائد	رواية يحيى ابن عليّ المنجم	الجزء الرابع الصفحة 327
الثامن والثلاثون	مهاة لو أنّ الذّرّ تمشي ضعافه على متنها بضّت مدارجه دما	ثقيل أول بالوسطى	حميد بن ثور الهلاليّ	فليح بن أبي العوراء	عمرو بن بانة	الجزء الرابع الصفحة 348
التاسع والثلاثون	أفاطم إنّ النأي يلسي ذوي الهوى ونأيك عنّي زاد قلبي بكم وجدا	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى	إبراهيم بن هرمة	يونس الكاتب	إسحاق الموصلي	الجزء الرابع الصفحة 359
الأربعون	أقصدت زينب قلبي بعدما ذهب الباطل عنّي والغزل	ثاني ثقيل بالبنصر في مجراها	ابن رُهيمة المدني	عمر الواديّ	إسحاق الموصلي	الجزء الرابع الصفحة 393
الحادي والأربعون	ألا يا لقومي للرّقاد المسهّد وللماء ممنوعا من الحائم الصّدي	من القدر الاوسط من الثقيل الاول مطلق في مجرى البنصر	إسماعيل بن يسار النّسائي	يونس الكاتب	لم يذكره	الجزء الرابع الصفحة 398
الثاني والأربعون	كليب لعمري كان أكثر ناصرا وأيسر جرما منك ضرّج بالدّم	من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	النابغة الجعدي	الهذليّ	إسحاق الموصلي	الجزء الرابع الصفحة 419
الثالث والأربعون	ألمّ بنا طيف الخيال المهجّد وقد كادت الجوزاء في الجوّ تصعد	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	مجهول الشاعر	الهذليّ	لم يذكره	الجزء الخامس الصفحة 75

رقم الصوت	المطالع الشعرية	الأجناس النغمية والإيقاعية وطريقة الغناء	أسماء الشعراء	أسماء المغنين	سند الرواية	التوثيق (الجزء/ والصفحة)
العشرون	أزرى بنـــا أننا ســـالت نعامتنا فخالني دونه بـــل خلته دوني	خفيف بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	ذو الإصبع العدوانيّ	فيل مولى العبلات	لم يذكره	الجزء الثالث الصفحة 85
الحادي والعشرون	لـــي ابن عمّ مـــا كان من خلق مختلفـــان فأقليـــه ويقلينـــي	ثاني ثقيل بالوسطى	لم يذكره	الهذليّ	لم يذكره	الجزء الثالث الصفحة 108
الثاني والعشرون	إرفع ضعيفـــك لا يحربك ضعفه يوما فتدركـــه العواقب قد نما	ماخوري بالبنصر	غريض السموأل بن عادياء	محمد بن صاحب الوضوء	لم يذكره	الجزء الثالث الصفحة 109
الثالث والعشرون	يـــا ليلتـــي تـــزداد نكـــرا من حـــبّ مـــن أحببـــت بكرا	رمل بالبنصر	بشّار بن برد	يزيد حوراء	إسحاق الموصلي	الجزء الثالث الصفحة 126
الرابع والعشرون	يا ليلـــة جمعت لنـــا الأحبابا لو شـــئت دام لنا النعيم وطابا	هزج بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى	عكّاشة العمّي	عبد الرحيم الدّفاف	لم يذكره	الجزء الثالث الصفحة 253
الخامس والعشرون	بكرت ســـميّة غـــدوة فتمتّعي وغـــدت غدوّ مفـــارق لم يربع	خفيف الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	الحادرة الثّعلبيّ	سعيد بن مسجح	إسحاق الموصلي	الجزء الثالث الصفحة 266
السادس والعشرون	ســـلا دار ليلى هل تبين فتنطق وأنّى تردّ القول بيداء ســـملق	ثقيل أول بالسبابة في مجرى البنصر	ابن المولي	عطرّد	عمرو بن بانه	الجزء الثالث الصفحة 281
السابع والعشرون	إن امـــرأ تعتـــاده ذكـــر منهـــا ثـــلاث منى لـــذو صبر	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	الحارث بن خالد المخزوميّ	الأبجر عبد الله	إسحاق الموصلي	الجزء الثالث الصفحة 307
الثامن والعشرون	حمزة المبتـــاع بالمـــال الثّنا ويرى فـــي بيعـــه أن قد غبن	خفيف ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	موسى شهوات	معبد	إسحاق الموصلي	الجزء الثالث الصفحة 345
التاسع والعشرون	عوجـــا خليليّ علـــى المحضر والربـــع مـــن ســـلاّمة المقفر	خفيف رمل بالبنصر في مجراها	الوليد بن يزيد	ابن سريج	لم يذكره	الجزء الثالث الصفحة 361
الثلاثون	باتت همومي تســـري طوارقها أكفّ عينـــي والدمع ســـابقها	خفيف ثقيل أول بالوسطى	أميّة بن أبي الصّلت	الهذليّ	جعفر جحظة	الجزء الرابع الصفحة 125
الحادي والثلاثون	تبلت فؤادك فـــي المنام خريدة تشـــفي الضّجيع ببارد بسّـــام	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	حسّان بن ثابت	موسى بن خارجة الكوفيّ	لم يذكره	الجزء الرابع الصفحة 140
الثاني والثلاثون	أيّهـــا القلـــب لا أراك تفيـــق طالما قـــد تعلّقتـــك العلوق	خفيف ثقيل أول	عمر بن أبي ربيعة	بابوية الكوفيّ	لم يذكره	الجزء الرابع الصفحة 213
الثالث والثلاثون	لمـــن ربـــع بـــذات الجيـــ ـــش أمســـى دارســـا خلقـــا	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	الأحوص	دلال المخنّث	لم يذكره	الجزء الرابع الصفحة 222
الرابع والثلاثون	يا دين قلبك منها لســـت ذاكرها ألا ترقرق مـــاء العين أو دمعا	ثقيل أول بالوسطى في مجراها	الاحوص	يحيى بن واصل المكيّ	إسحاق الموصلي	الجزء الرابع الصفحة 296
الخامس والثلاثون	كالبيض بالأدحيّ يلمع في الضّحى فالحسن حســـن والنّعيم نعيم	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى	طريح ابن إسماعيل الثقفيّ	أبو سعيد مولى فائد	إسحاق الموصلي	الجزء الرابع الصفحة 297
السادس والثلاثون	ويحـــي غدا إن غـــدا عليّ بما أحذر مـــن لوعة الفـــراق غـــد	الرمل بالوسطى	طريح بن إسماعيل الثقفيّ	ابن مشعب الطائفيّ	لم يذكره	الجزء الرابع الصفحة 314
السابع والثلاثون	لقد طفت سبعا قلت لما قضيتها ألا ليـــت هذا لا علـــيّ ولا ليا	خفيف الرمل بالبنصر	أبو سعيد مولى فائد	أبو سعيد مولى فائد	رواية يحيى ابن عليّ المنجم	الجزء الرابع الصفحة 327
الثامن والثلاثون	مهاة لو أنّ الذّرّ تمشـــي ضعافه على متنها بضّـــت مدارجه دما	ثقيل أول بالوسطى	حميد بن ثور الهلاليّ	فليح بن أبي العوراء	عمرو بن بانة	الجزء الرابع الصفحة 348
التاسع والثلاثون	أفاطم إنّ النأي يلسي ذوي الهوى ونأيك عنّي زاد قلبي بكم وجدا	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى	إبراهيم بن هرمة	يونس الكاتب	إسحاق الموصلي	الجزء الرابع الصفحة 359
الأربعون	أقصـــدت زينب قلبـــي بعدما ذهـــب الباطـــل عنّـــي والغزل	ثاني ثقيل بالبنصر في مجراها	ابن رُهيمة المدني	عمر الواديّ	إسحاق الموصلي	الجزء الرابع الصفحة 393
الحادي والأربعون	ألا يا لقومي للرّقاد المســـهّد وللماء ممنوعا من الحائم الصّدي	من القدر الاوسط من الثقيل الاول مطلق في مجرى البنصر	إسماعيل بن يسار النّسائي	يونس الكاتب	لم يذكره	الجزء الرابع الصفحة 398

رقم الصوت	المطالع الشعرية	الأجناس النغمية والإيقاعية وطريقة الغناء	أسماء الشعراء	أسماء المغنين	سند الرواية	التوثيق (الجزء/ والصفحة)
الثاني والأربعون	كليب لعمري كـــان أكثر ناصرا وأيســـر جرما منك ضرّج بالدّم	من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	النابغة الجعدي	الهذليّ	إسحاق الموصلي	الجزء الرابع الصفحة 419
الثالث والأربعون	ألمّ بنا طيـــف الخيال المهجّد وقد كادت الجوزاء في الجوّ تصعد	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	مجهول الشاعر	الهذليّ	لم يذكره	الجزء الخامس الصفحة 75
الرابع والأربعون	علّـــل القـــوم يشـــربوا كـــي يلـــذّوا ويطربـــوا	ثقيل أول بالسبابة في مجرى الوسطى	عبيد الله بن قيس الرّقيّات	مالك بن أبي السّمح	جعفر جحظة	الجزء الخامس الصفحة 78
الخامس والأربعون	يا قلب ويحك لا تذهب بك الحرق إن الألى كنت تهواهم قد إنطلقوا	لم يذكره	عبد الرحمن إبن اسماعيل وضّاح	لم يذكره	لم يذكره	الجزء الخامس الصفحة 110
السادس والأربعون	فـــإلاّ تجلّلها يعالـــوك فوقها وكيف توقّـــى ظهر ما أنت راكبه	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	رجل من بني نهد جاهليّ	ابن محرز	جعفر جحظة	الجزء الخامس الصفحة 128
السابع والأربعون	ربمـــا نبّهنـــي الإخـــوان والليـــل بهيـــم	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	إبراهيم الموصلي	إبراهيم الموصلي	إسحاق الموصلي	الجزء الخامس الصفحة 168
الثامن والأربعون	يا دار ســعدى بالجزع من ملل حيّيت مـــن دمنة ومـــن طلل	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	ابن هرمة	مرزوق الصراف	إسحاق الموصلي	الجزء الخامس الصفحة 269
التاسع والأربعون	تولّـــى شـــبابك إلا قليـــلا وحلّ المشـــيب فصبرا جميلا	ثاني ثقيل بالوسطى في مجراها	إسحاق الموصلي	إسحاق الموصلي	إسحاق بن عمرو	الجزء الخامس الصفحة 277
الخمسون	ألا قاتل اللـــه اللّوى من محلّه وقاتـــل دنيانا بهـــا كيف ذلّت	ثقيل أول بالوسطى في مجراها	ضَمّة القشيريّ	إسحاق الموصلي	إسحاق الموصلي	الجزء الخامس الصفحة 449
الحادي والخمسون	قل لأســـماء أنجـــزي الميعادا وأنظري أن تـــزوّدي منك زادا	من الثقيل الأول بالوسطى	داود بن سلم	عبد الرحمن ابن عمرو برحمان	رواية يحيى ابن عليّ المنجم	الجزء السادس الصفحة 13
الثاني والخمسون	وإنّـــي لآتي البيت مـــا إن أحبّه وأكثر هجر البيـــت وهو حبيب	ثقيل أول	احوص	عبد الرحمن ابن عمرو برحمان	رواية عليّ ابن يحيى	الجزء السادس الصفحة 39
الثالث والخمسون	حيّيـــا خولـــة منّي بالســـلام درّة البحـــر ومصبـــاح الظلام	من القدر الاوسط من الثقيل الاول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	أعشى همدان	أحمد النّصبي	لم يذكره	الجزء السادس الصفحة 39
الرابع والخمسون	تنكّر من سعدى وأقفر من هند مقامهـــا بيـــن الرّغامين فالفرد	من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	حمّاد الراوية	عبادل	إسحاق الموصلي	الجزء السادس الصفحة 77
الخامس والخمسون	ليست نعم منك للعافين مسجلة مـــن التخلّق لكن شـــيمة خلق	خفيف رمل بالبنصر في مجراها	طريح وابن هرمة	شهيّة مولاة العبلات	لم يذكره	الجزء السادس الصفحة 109
السادس والخمسون	في حاضر لجب بالليل ســـامره فيه الصواهـــل والرايات والعكر	ثقيل أول بالخنصر في مجرى البنصر	إبن هرمة	حنين	إسحاق الموصلي	الجزء السادس الصفحة 127
السابع والخمسون	بزينب ألمم قبل أن يرحل الركب وقـــل إن تملّينا فما ملّك القلب	من القدر الاوسط من الثقيل الاول بالخنصر في مجرى البنصر	نصيب	كردم بن معبد	إسحاق الموصلي	الجزء السادس الصفحة 128
الثامن والخمسون	النّشـــر مســـك والوجوه دنا نيـــرو أطـــراف الأكـــفّ عنم	هزج بالبنصر في مجراها	مرقّش الأكبر	ابن عائشة	جعفر جحظة	الجزء السادس الصفحة 134
التاسع والخمسون	إذا قلت تسلو النفس أو تنتهي المنى أبـــى القلب الاّ حـــبّ أمّ حكيم	ثقيل أول بالوسطى	مختلف في قائله	سياط	إسحاق الموصلي	الجزء السادس الصفحة 148
الستون	يا أمّ عمرو لقـــد طلبت ودّكم جهدي وأعـــذرت فيه كلّ أعذار	هزج بالوسطى	لم يذكره	الرّطّاب	لم يذكره	الجزء السادس الصفحة 167
الحادي والستون	تصـــدّع الأنـــس الجميـــع أمســـى فقلبـــي بـــه صدوع	خفيف الثقيل بالوسطى	لم يذكره	دكين بن يزيد الكوفي	إسحاق الموصلي	الجزء السادس الصفحة 168
الثاني والستون	يـــا أيهـــا الرجـــل الـــذي قـــد زان منطقـــة البيـــان	ثقيل أول بالبنصر	عبد الله بن هارون العروضيّ	نبيه المغنّي	لم يذكره	الجزء السادس الصفحة 168
الثالث والستون	عتـــق الفـــؤاد مـــن الصّبـــا ومـــن السّـــفاهة والعـــلاق	من القدر الاوسط من الثقيل الاول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	لم يذكره	ابن عبّاد الكاتب	إسحاق الموصلي	الجزء السادس الصفحة 180

رقم الصوت	المطالع الشعرية	الأجناس النغمية والإيقاعية وطريقة الغناء	أسماء الشعراء	أسماء المغنين	سند الرواية	التوثيق (الجزء/ والصفحة)
الرابع والستون	يـــا طلـــلا غيّـــره بعـــدي صـــوب ربيـــع صـــادق الوعد	من الهزج بالوسطى	لم يذكره	يحيى المكيّ	رواية علي بن يحيى	الجزء السادس الصفحة 182
الخامس والستون	أهاجتـــك الظعائن يـــوم بانوا بذي الـــزّي الجميل من الأثاث	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	النّميري	الغريض	لم يذكره	الجزء السادس الصفحة 200
السادس والستون	يا قلب ويحك لا يذهب بك الخرق إن الألى كنت تهواهم قد انطلقوا	ثقيل أول بالوسطى في مجراها	وضّاح اليمن	صبّاح الخيّاط	لم يذكره	الجزء السادس الصفحة 220
السابع والستون	يـــا صـــاح إنـــي قـــد حججـــت وزرت بيـــت المقـــدس	خفيف رمل البنصر	معلّى بن طريف	معلّى بن طريف	لم يذكره	الجزء السادس الصفحة 253
الثامن والستون	ألا طـــرد الهوى عنّـــي رقادي فحســـبي ما لقيت من السّـــهاد	هزج خفيف بالبنصر	بشّار	يمنيّ أو سليم	يحيى بن عليّ والهشاميّ	الجزء السادس الصفحة 255
التاسع والستون	أرســـلت أمّ جعفـــر لا تـــزور ليت شعري بالغيب من ذا دهاها	من الثقيل الأول في مجرى البنصر	الأحوص	أمّ جعفر المدنيّة	إسحاق الموصلي	الجزء السادس الصفحة 267
السبعون	وإنـــي لآتي البيت مـــا إن أحبّه وأكثر هجر البيـــت وهو حبيب	ثقيل أول مطلق في مجرى البنصر	الأحوص	عبد الرحمن ابن عمرو برحمان	مجهول السند	الجزء السادس الصفحة 273
الحادي والسبعون	صـــاح قـــد لمـــت ظالمـــا فانظـــر إن كنـــت لائمـــا	خفيف ثقيل بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	عمر بن أبي ربيعة	مالك	إسحاق الموصلي	الجزء السادس الصفحة 275
الثاني والسبعون	ولو أنّ ما عند ابن بجرة عندها من الخمر لم تبلل لهاتي بناطل	من الثقيل الأول بالبنصر في مجراها	أبو ذؤيب الهذلي	حكم الواديّ	لم يذكره	الجزء السادس الصفحة 278
الثالث والسبعون	أمعارف الدّمن القفار توهّم ولقد مضى حول لهنّ مجرّم	له فيه لحنان أحدهما ثاني ثقيل بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى	نصَيب	ابن جامع	إسحاق الموصلي	الجزء السادس الصفحة 302
الرابع والسبعون	سقاني فروّاني كميتا مدامة على ظمأ مني سلام بن مشكم	خفيف رمل بالسبابة في مجرى الوسطى	أبو سفيان بن حرب	سليمان أخي بابويه الكوفي	لم يذكره	الجزء السادس الصفحة 356
الخامس والسبعون	مـــن مبلـــغ عنّـــي أبـــا كامل أنّـــي إذا مـــا غـــاب كالهامل	من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	الوليد بن يزيد	أبو كامل الغزيّل	إسحاق الموصلي	الجزء السادس الصفحة 376
السادس والسبعون	أتانـــي سنـــان بـــالوداع لمؤمن فقلت لـه إنـي إلـى اللـه راجع	من القدر الاوسط من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	الوليد بن يزيد	سنان الكاتب	رواية علي إبن يحيى المنجم	الجزء السابع الصفحة 81
السابع والسبعون	أمَ ســـلاّم مـــا ذكـرنـــك إلا شرقت بالـدموع منّـي المآقي	خفيف رمل مطلق في مجرى البنصر	الوليد بن يزيد	عمر الوادي	لم يذكره	الجزء السابع الصفحة 96
الثامن والسبعون	سـليـمـى تـلـك فـي العير قـفـي نـخـبـرك أو سيري	رمل مطلق في مجرى الوسطى	يزيد بن ضبة	إسماعيل بن هربذ	إسحاق الموصلي	الجزء السابع الصفحة 108
التاسع والسبعون	امـدح الـكـأس ومـن أعملها واهـج قـومـا قتـلـونـا بالعطش	خفيف الثقيل الثاني بالوسطى	نابغة بني شيبان	أبو كامل	لم يذكره	الجزء السابع الصفحة 119
الثمانون	يـا عـمـر حـمّ فراقكـم عمرا وعـزمـت منّـا الـنـأي والهجرا	ثقيل أول مطلق في مجرى الوسطى	أبو دهبل الجمحيّ	فزار المكّي	الهشامي	الجزء السابع الصفحة 127
الحادي والثمانون	ألا أيـهـا الـشـادن الأكحل إلـــى كـم تـقـــول ولا تفعل	هزج بالبنصر	حسين بن الضحّاك	أبو زكار الأعمى	رواية عليّ ابن يحيى المنجم	الجزء السابع الصفحة 162
الثاني والثمانون	ما جرت خطرة على القلب منّي فيك إلا استترت عن أصحابي	ثاني ثقيل مطلق في مجرى البنصر	الحميريّ	محمد نعجة الكوفيّ	جعفر جحظة	الجزء السابع الصفحة 247
الثالث والثمانون	إنّ العيون التي في طرفها مرض قتلننا ثـم لـم يحيين قتلانا	من القدر الاوسط من الثقيل	جرير	ابن محرز	الهشامي	الجزء السابع الصفحة 324
الرابع والثمانون	أتبعتهم مقلة إنسانها غرق هل ما ترى تارك للعين إنسانا	ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	جرير	ابن محرز	الهشامي	الجزء السابع الصفحة 325
الخامس والثمانون	رحل الخليط جمالهم بسواد وحدا على إثر البخيلة حادي	من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى	جميل بن معمر	إبراهيم الموصلي	لم يذكره	الجزء الثامن الصفحة 94

رقم الصوت	المطالع الشعرية	الأجناس النغمية والإيقاعية وطريقة الغناء	أسماء الشعراء	أسماء المغنين	سند الرواية	التوثيق (الجزء/ والصفحة)
السادس والثمانون	أمسى الشباب مودّعا محمودا والشيب مؤتنف المحلّ جديدا	من الثقيل الأول بالبنصر	يزيد بن الطّثريّة	إسحاق الموصلي	عمرو بن بانه	الجزء الثامن الصفحة 164
السابع والثمانون	شأتك المنازل بالأبرق دوارس كالعين في المهرق	خفيف رمل بالوسطى	الأحوص	جميلة مولاة بني سليم	إسحاق الموصلي	الجزء الثامن الصفحة 194
الثامن والثمانون	أيها القلب لا أراك تفيق طالما قد تعلّقتك العلوق	خفيف ثقيل بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	عمر بن أبي ربيعة	بابوية الكوفيّ	رواية عليّ ابن يحيى المنجم	الجزء الثامن الصفحة 275
التاسع والثمانون	راح صحبي وعاود القلب داء من حبيب طلابه لي عناء	خفيف ثقيل أول بالسبابة في مجرى الوسطى	مجهول الشاعر	نافع بن طنبورة	رواية عليّ ابن يحيى المنجم	الجزء الثامن الصفحة 276
التسعون	لمن الدّيار بحائل فوعال درست وغيّرها سنون خوالي	من الثقيل الأول بالبنصر من أصوات قليلة الأشباه	الاخطل	سائب خاثر	لم يذكره	الجزء الثامن الصفحة 288
الحادي والتسعون	أقفر من أهله مصيف فبطن نخلة فالعريف	من خفيف الثقيل	أبو فرعة الكنانيّ	جرادتا عبد الله بن جدعان	لم يذكره	الجزء الثامن الصفحة 338
الثاني والتسعون	أكرع الكرعة الرويّة منها ثم أصحو وما شفيت غليلي	خفيف ثقيل مطلق في مجرى البنصر	الأحوص	البردان	جعفر جحظة	الجزء الثامن الصفحة 286
الثالث والتسعون	قد لعمري بتّ ليلي كأخي الداء الوجيع	من القدر الاوسط من الثقيل الاول بالوسطى في مجراها	الأحوص	سلاّمة القسّ	لم يذكره	الجزء الثامن الصفحة 346
الرابع والتسعون	ألا هل أسير المالكيّة مطلق فقد كاد لو لم يعفه الله يغلق	خفيف ثقيل بالوسطى	عقيل بن علّفة	أحمد بن المكّيّ	أحمد المكّيّ	الثاني عشر الصفحة 295
الخامس والتسعون	سلا أمّ عمرو فيم أضحى أسيرها تفادي الأسارى حوله وهو موثق	رمل بالوسطى	شبيب بن البرصاء	دقاق جارية يحيى بن الربيع	عمرو بن بانه	الثاني عشر الصفحة 314
السادس والتسعون	تكاشرني كرها كأنك ناصح وعينك تبدي أنّ صدرك لي دوي	ثقيل أول مطلق في مجرى البنصر	يزيد بن الحكم الثقفي	إبراهيم بن المهدي	إسحاق الموصلي	الثاني عشر الصفحة 332
السابع والتسعون	أبى القلب إلا أمّ عوف وحبّها عجوزا، ومن يعشق عجوزا يفنّد	ثقيل أول بالبنصر	أبو الأسود الدؤلي	علّوية	عمرو بن بانه	الثاني عشر الصفحة 345
الثامن والتسعون	بان الخليط ولو طووعت ما بانا وقطعوا من حبال الوصل أقرانا	لم يذكره	لم يذكره	معبد	لم يذكره	التاسع عشر الصفحة 307

ثانياً: أصوات الاختيار الواثقي

ويذكرها الأصفهاني في مقدمة كتابه:

«..... ثم رفعت إلى الواثق بالله- رحمة الله عليه- فأمر إسحاق بن إبراهيم بأن يختار له منها ما رأى أنه أفضل مما كان اختير متقدِّما، ويبدل ما لم يكن على هذه الصفة بما هو أعلى منه وأولى بالاختيار؛ ففعل ذلك. .....» (الأصفهاني، ج1، ص2-3)

وهكذا يوضح الأصفهاني في كتاب الأغاني، كيف كلّف الخليفة الواثق بالله إسحاق الموصلي بأن يختار له من المائة صوت التي تم اختيارها من قبل اللجنة التي شكلها أمير المؤمنين هارون الرشيد أفضل هذه الأصوات، وكذلك تغير بعضها بما هو أجود منها وأحق بالاختيار، ويكمل بعد ذلك في صفحات تالية في السياق نفسه قائلاً:

«..... قال إسحاق: فجرى هذا الحديث يوماً وأنا عند أمير المؤمنين الواثق بالله، فأمرني باختيار أصوات من الغناء القديم، فاخترت له من غناء أهل كل عصر ما اجتمع علماؤهم على براعته وإحكام صنعته، ونسبته إلى من شدا به، ثم نظرت إلى ما أحدث الناس بعد ممّن شاهدناه في عصرنا وقبيل ذلك، فاجتبيت منه ما كان مشبهاً لما تقدّم أو سالكا طريقه، فذكرته ولم أبخسه ما يجب له وإن كان قريب العهد، لأن الناس قد يتنازعون الصوت في كل حين وزمان، وإن كان السّبق للقدماء إلى كل احسان. (الأصفهاني، ج1، ص8)

وهذا جدول يعرض الباحث من خلاله أصواتاً من الاختيار الواثقي:

رقم الصوت	المطالع الشعرية	الأجناس النغمية والإيقاعية وطريقة الغناء	أسماء الشعراء	أسماء المغنين	سند الرواية	التوثيق (الجزء/ والصفحة)
الأول	وقفت على ربع لسعدى وعبرتي ترقرق في العينين ثم تسيل	هزج خفيف بالسبابة في مجرى البنصر	لم يذكره	سليم الكوفي	إسحاق الموصلي	الجزء السادس صفحة 172
الثاني	فلا زلن حسرى ظلّعاً لم حملنها إلى بلد ناء قليل الأصادق	رمل بالبنصر	كثير عزة	متيّم مولاة علي بن هشام	إسحاق الموصلي، عمرو بن بانه	الجزء السابع صفحة 298
الثالث	أمَا القطاة فإنّي سوف أنعتها نعتاً يوافق منها بعض ما فيها	خفيف ثقيل أول بالوسطى	مختلف في قائله	معبد	رواية عليّ بن يحيى المنجم	الجزء الثامن صفحة 266
الرابع	من لقلب أضحى بكم مستهاما خائفاً للوشاة يخفي الكلاما	خفيف ثقيل بالوسطى	لم يذكره	رياض جارية أبي حمّاد	رواية عليّ بن يحيى المنجم	الجزء الثامن صفحة 275
الخامس	راح صحبي وعاود القلب داء من حبيب طلابــه لي عناء	خفيف ثقيل أول بالسبابة في مجرى الوسطى	لم يذكره	نافع بن طنبورة	رواية عليّ بن يحيى المنجم	الجزء الثامن صفحة 276
السادس	عتق الفــؤاد مــن الصّبا ومــن السّــفاهة والعلاق	من القدر الأوسط من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	سعيد بن عبد الرحمن بن حسّان بن ثابت	ابن عبّاد الكاتب	إسحاق الموصلي	الجزء الثامن صفحة 277
السابع	أراعك بالخابور نوق وأجمال ودار عفتها الرّيح بعدي بأذيال	خفيف الثقيل بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	الأخطل	ابن محرز	إسحاق الموصلي	الجزء الثامن صفحة 332
الثامن	وإنّي ليرضيني قليل نوالكم وإن كنت لا أرضى لكم بقليل	من الرمل بالسبابة في مجرى البنصر	العباس بن الأحنف	سليمان الفزاريّ	إسحاق الموصلي	الجزء الثامن صفحة 365

ثالثاً: الأصوات التي تجمع النغم العشر

ويذكرها الأصفهاني في مقدمة كتابه:

«..... وبالأصوات التي تجمع النّغم العشر المشتملة على سائر نغم الأغاني والملاهي، .....» (الأصفهاني، ج1، ص3)

لقد ذكر الأصفهاني أصواتاً غنائية، تجمع من النغم ثمانياً أو عشراً، مبيناً أن هذا النوع من التأليف الموسيقي يحتاج من مؤديه معرفة ودراية كبيرة، في مجال التأليف الموسيقي، فليس كل مغني باستطاعته أن يؤدي بهذه الطريقة، ويؤكد ذلك بمدحه غناء ابن محرز في شعر مسافر بن أبي عمرو بن أمية بن عبد شمس فيقول :

«وهذا الصوت يجمع من النّغم ثمانياً، وكذلك ذكر إسحاق ووصف أنه لم يجمع شيء من الغناء قديمه وحديثه إلى عصره من النغم ما جمعه هذا الصوت، ووصف انه لو تلطّف متلطّف لأن يجمع النّغم العشر في صوت واحد لأمكنه ذلك، بعد أن يكون فهماً بالصناعة طويل المعاناة لها وبعد أن يتعب نفسه في ذلك حتى يصحّ له.» (الأصفهاني، ج9، ص60)

فالبراعة في هذا الشكل من التأليف تكمن في أن للصوت الواحد عادة نغماً واحداً، وفي حال جمع الصوت أكثر من نغم، يدلل ذلك على براعة وحرفية المغني. ويؤكد الأصفهاني ذلك في موضع آخر بقوله:

«..... وأنّه يمكن من كان له علم ثاقب بالصناعة أن يأتي في صوت واحد بالنّغم العشر، بعد تعب طويل ومعاناة شديدة.» (الأصفهاني، ج8، ص390)

وقد تعرض الأصفهاني لعدد من المغنين وأخبارهم، ممن برعوا في هذا الشكل من التأليف، ومن أمثلة ما ذكر ما يلي:

رقم الصوت	المطالع الشعرية	الأجناس النغمية والإيقاعية وطريقة الغناء	أسماء الشعراء	أسماء المغنين	سند الرواية	التوثيق (الجزء/ والصفحة)
الأول	كريم يروّي نفسه في حياته ستعلم إن متنا صدًى أيّنا الصّدي	جمع النغم العشر، من الثقيل الأول، وأنه ليس يجوز أن ينسبه إلى موضع إصبع مفردة؛ لأن ابتداءه على المثنى مطلقاً، ثم بسبّابة المثنى، ثم وسطى المثنى، ثم بنصر المثنى، ثم خنصر المثنى، ثم سبّابة الزّير، ثم وسطاه، ثم بنصره، ثم خنصره، ثم النّغمة الحادّة، وهي العاشرة.	كثير ابن عبد الرحمن ابن الأسود	عبيد الله ابن عبد الله بن طاهر	لم يذكره	الجزء الثامن الصفحة 389
الثاني	وإنّك إذ أطمعتني منك بالرّضا وأيأستني من بعد ذلك بالغضب	جامع للنغم، خفيف ثقيل أول بالوسطى في مجراها وعليها ابتدأ الصوت	إبراهيم ابن عليّ بن هرمة	عبيد الله ابن عبد الله بن طاهر	لم يذكره	الجزء التاسع الصفحة 54
الثالث	يا من لقلب مقصر تترك المنى لفواتها	ثاني ثقيل مطلق في مجرى البنصر، يجمع من النغم ثمانياً	مسافر بن أبي عمرو ابن أمية بن عبد شمس	ابن محرز	إسحاق الموصلي	الجزء التاسع الصفحة 59

رابعاً: الأرمال الثلاثة المختارة

ويذكرها الأصفهاني في مقدمة كتابه:

«..... وبالأرمال الثلاثة المختارة، .....» (الأصفهاني، ج1، ص3)

وهي عبارة عن ثلاثة أصوات، من أفضل ما تم غناؤه على نمط الرمل، ويقول فيها الأصفهاني:

«أخبرني يحيى بن عليّ ومحمد بن خلف وكيع والحسين بن يحيى قالوا: حدّثنا حمّاد بن إسحاق قال حدّثني أبي، قال أبو أحمد -رحمه الله- وأخبرني أبي أيضاً عن إسحاق، وأخبرنا عليّ بن عبد العزيز قال: حدّثنا عبيد الله بن خرداذبه قال: قال إسحاق: أجمع العلماء بالغناء أن أحسن رمل غنّي رمل:

فلم أر كالتّجمير منظر ناظر

ثم رمل:

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلّل

ولو عاش ابن سريج حتى يسمع لحني الرمل:

لعلّك إن طالت حياتك أن ترى

لاستحيا أن يصنع بعده شيئاً. وفي روايتي وكيع وعليّ بن يحيى ((ولعلم أني نعم الشاهد له)). (الأصفهاني، ج9، ص76)

وهذا جدول يعرض الباحث من خلاله الأرمال الثلاثة المختارة:

رقم الصوت	المطالع الشعرية	الأجناس النغمية والإيقاعية وطريقة الغناء	أسماء الشعراء	أسماء المغنين	سند الرواية	التوثيق (الجزء/ والصفحة)
الأول	فلم أر كالتّجمير منظر ناظر ولا كليالي الحجّ أفلتن ذا هوى	رمل بالبنصر	عمر بن أبي ربيعة	ابن سريج	إسحاق	الجزء التاسع صفحة 76
الثاني	أفاطم مهلاً بعض هذا التدلّل وإن كنت قد ازمعت صرمي فأجملي	رمل مختار بالبنصر	امريء القيس	إسحاق الموصلي	إسحاق	الجزء التاسع صفحة 85
الثالث	لعلّك إن طالت حياتك أن ترى	رمل	عمر بن أبي ربيعة	إسحاق الموصلي	إسحاق	الجزء التاسع صفحة

خامساً: أصوات معبد

ويذكرها الأصفهاني في مقدمة كتابه:

«..... وما أشبه ذلك من الأصوات التي تتقدّم غيرها في الشهرة كمدن معبد وهي سبعة أصوات، .....» (الأصفهاني، ج1، ص2-3)

لقد تعرض الأصفهاني في صفحات كتاب الأغاني لأصوات معبد، والتي سماها أيضاً مدن معبد، وحصون معبد، شارحاً أشكال ألحانها وإيقاعاتها، فيقول في هذا الموضوع:

«أخبرني ابن أبي الأزهر والحسين بن يحيى عن حمّاد بن إسحاق عن أبيه، قال حسين في خبره واللفظ له عن إسماعيل بن جامع عن يونس الكاتب قال: قال معبد وقد سمع رجلاً يقول: إن قتيبة بن مسلم فتح سبعة حصون أو سبع مدن بخراسان فيها سبعة حصون صعبة المرتقى والمسالك لم يوصل إليها قطّ. فقال: والله لقد صنعت سبعة ألحان كلّ لحن منها أشدّ من فتح تلك الحصون. فسئل عنها فقال:

لعمري لي شطت بعثمة دارها
و: هريرة ودعها وإن لام لائم
و: رأيت غرابة الأوسي يسمو
و: كم بذاك الحجون من حي صدق
و: ولو تعلمين الغيب أيقنت أنني
و: يا دار عبلة بالجواء تكلمي
و: ودع هريرة إن الركب مرتحل (الأصفهاني، ج9، ص159-160)

وهذا جدول يعرض الباحث من خلاله أصوات معبد السبعة:

رقم الصوت	المطالع الشعرية	الأجناس النغمية والإيقاعية وطريقة الغناء	أسماء الشعراء	أسماء المغنين	سند الرواية	التوثيق (الجزء/ والصفحة)
الاول	لعمري لئن شطّت بعثمة دارها لقد كدت من وشك الفراق أليح	خفيف ثقيل اول بالخنصر في مجرى البنصر	عبيد الله بن عبد الله بن عتبة الفقيه	معبد	يونس وإسحاق وعمرو	الجزء التاسع صفحة 161
الثاني	هريرة ودعها وإن لام لائم غداة غد أم أنت للبين واجم	خفيف ثقيل اول بالسبابة في مجرى الوسطى	الأعشى	معبد	إسحاق الموصلي	الجزء التاسع صفحة 125
الثالث	رأيت غرابة الأوسيّ يسمو إلى الخيرات منقطع القرين	خفيف الثقيل الأول بالوسطى	الشّماخ	معبد	إسحاق الموصلي	الجزء التاسع صفحة 182
الرابع	كم بذاك الحجون من حيّ صدق وكهول أعفّة وشباب	ثقيل اول بالوسطى في مجراها	كثير بن كثير السّهمي	معبد	إسحاق الموصلي	الجزء التاسع صفحة 202
الخامس	ولو تعلمين الغيب أيقنت أنني لكم والهدايا المشعرات صديق	ثقيل اول بالخنصر في مجرى البنصر	قيس بن ذريح	معبد	إسحاق الموصلي	الجزء التاسع صفحة 208
السادس	يا دار عبلة بالجواء تكلّمي وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي	خفيف ثقيل اول بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى	عنترة بن شدّاد العبسي	معبد	إسحاق الموصلي	الجزء التاسع صفحة 254
السابع	ودّع هريرة إن الرّكب مرتحل وهل تطيق وداعاً أيّها الرجل	من القدر الاوسط من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر	الأعشى	معبد	إسحاق الموصلي	الجزء التاسع صفحة 178

سادساً: سبعة إبن سريج

ويذكرها الأصفهاني في مقدمة كتابه:

«..... والسبعة التي جعلت بإزائها من صنعة ابن سريج وخيّر بينهما فيها، .....»
(الأصفهاني، ج1، ص2-3)

يذكر الأصفهاني في كتابه أن لإبن سريج سبعة أصوات حظيت بالإهتمام والانتشار ما حظيت به أصوات معبد، وقد ذكرها الأصفهاني كاملة، ويقول في هذا الموضوع:

«فأما السبعة التي جعلت لابن سريج بإزاء سبعة معبد فإني قرأت خبرها في كتاب محمد بن الحسن، قال حدّثني الحسين بن أحمد الأكثميّ عن أبيه قال: ذكرنا عند إسحاق يوما أصوات معبد السبعة فقال: والله ما سبعة إبن سريج بدونهنّ. فقلنا له: وأيّ سبعة؟ فقال : إن مغنّي المكّيين لمّا سمعوا بسبعة معبد وشهرتها لحقتهم لذلك غيرة، فاجتمعوا فاختاروا من غناء ابن سريج سبعة فجعلوها بإزاء سبعة معبد، ثم خايروا أهل المدينة فانتصفوا منهم. فسألوا إسحاق عن السبعة السّريجيّة؛ فقال: منها:

تشكّى الكميت الجري لما جهدته

وقد مضت نسبته في الثلاثة الأصوات المختارة.

و لقد حبّبت نعم إلينا بوجهها

و قرّب جيراننا جمالهم

و أرقت وما هذا السّهاد المؤرّق

- وقد مضى في أخبار الأعشى المذكورة في مدن معبد-

و بينا كذلك إذ عجاجة موكب

و فلم أر كالتّجمير منظر ناظر

وقد مضى في الأرمال المختارة-

و تضوّع مسكا بطن نعمان إذ مشت» (الأصفهاني، ج9، ص275)

وهذا جدول يعرض الباحث من خلاله أصوات ابن سريج السبعة:

رقم الصوت	المطالع الشعرية	الأجناس النغمية والإيقاعية وطريقة الغناء	أسماء الشعراء	أسماء المغنين	سند الرواية	التوثيق (الجزء/ والصفحة)
الأول	تشكّى الكميت الجري لما جهدته وبيّن لو يستطيع أن يتكلّما	ثاني ثقيل مطلق في مجرى الوسطى	عمر بن أبي ربيعة المخزومي	ابن سريج	رواية علي ابن يحيى المنجم	الجزء الأول الصفحة 67
الثاني	لقد حبّبت نعم إلينا بوجهها مساكن ما بين الوتائر فالنّقع	ثاني ثقيل بالبنصر	عمر بن أبي ربيعة	ابن سريج	لم يذكره	الجزء التاسع الصفحة 276
الثالث	قرّب جيراننا جمالهم ليلاً فأضحوا معاً قد ارتفعوا	ثقيل أول بالوسطى	عمر بن أبي ربيعة	ابن سريج	عمرو	الجزء التاسع الصفحة 285
الرابع	أرقت وما هذا السّهاد المؤرّق وما بي من سقم وما بي معشق	ثقيل بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى	الأعشى	ابن سريج	وإسحاق وعمرو	الجزء التاسع الصفحة 135
الخامس	بينا كذلك إذ عجاجة موكب رفعوا ذميل العيس في الصحراء	ثقيل أول بالبنصر	عمر بن أبي ربيعة	ابن سريج	لم يذكره	الجزء التاسع الصفحة 286
السادس	فلم أر كالتّجمير منظر ناظر ولا كليالي الحجّ افلتن ذا هوى	رمل بالبنصر	عمر بن أبي ربيعة	ابن سريج	إسحاق	الجزء التاسع صفحة 76
السابع	تضوّع مسكاً بطن نعمان إذ مشت بـه زينب فـي نسـوة عطرات	ثاني ثقيل بالخنصر في مجرى البنصر	النميري	ابن سريج	إسحاق الموصلي	الجزء السادس الصفحة 203

سابعاً: أصوات معبد المعروفة بألقابها

يذكرها الأصفهاني في مقدمة كتابه:

«..... وكأصوات معبد المعروفة بألقابها، .....» (الأصفهاني، ج1، ص2-3)

لقد شاع لمعبد خمسة أصوات، عرفت بأسمائها، ويقول الأصفهاني في شأنها:
«أخبرني محمد بن مزيد بن أبي الأزهر قال حدّثنا حمّاد بن إسحاق عن أبيه، وأخبرني إسماعيل بن يونس الشّيعيّ قال حدّثنا عمر بن شبّه عن إسحاق، وأخبرني الحسين بن يحيى عن حمّاد بن إسحاق عن أبيه، وأخبرني عليّ بن عبد العزيز عن ابن خرداذبة عن إسحاق:
أن معبداً كان يسمّي صوته:

هريرة ودّعها وإن لام لائم

الدّوّامة لكثرة ما فيه من الترجيع. ويسمّي صوته:

عاود القلب من تذكّر جمل

المنمنم. ويسمّي صوته:

أمن آل ليلى بالملا متربّع

معقّصات القرون أي يحرك خصل الشعر. ويسمّي صوته:

[جعل الله جعفرا لك بعلاً

المتبختر. ويسمي صوته:]

ضوء برق بدا لعينيك أم شبّـ ـت بذي الأثل من سلامة نار

(مقطّع الأثقار] (الأصفهاني، ج9، ص124-125]

وهذا جدول يعرض الباحث من خلاله أصوات معبد المعروفة بألقابها:

رقم الصوت	المطالع الشعرية	الأجناس النغمية والإيقاعية وطريقة الغناء	أسماء الشعراء	أسماء المغنين	سند الرواية	التوثيق (الجزء/ والصفحة)
الأول	هريرة ودّعها وإن لام لائم غداة غد أم أنت للبين واجم	خفيف ثقيل أول بالسبابة في مجرى الوسطى	الأعشى	معبد	إسحاق الموصلي	الجزء التاسع صفحة 125
الثاني	عاود القلب من تذكّر جمل وما يهيج المتيّم المحزونا	ثقيل أول بالوسطى	اسماعيل بن يسار	معبد	إسحاق الموصلي	الجزء التاسع صفحة 149
الثالث	آمن آل ليلى بالملا متربّع كما لاح وشم في الذراع مرجّع	خفيف ثقيل أول بالسبابة في مجرى الوسطى	عمرو بن سعيد بن زيد	معبد	إسحاق الموصلي	الجزء التاسع صفحة 150
الرابع	جعل الله جعفراً لك بعلاً وشفاء من حادث الأوصاب	خفيف ثقيل أول بالبنصر	الأحوص	معبد	إسحاق الموصلي	الجزء التاسع صفحة 154
الخامس	ضوء برق بدا لعينيك أم شبّ ت بذي الأثل من سلامة نار	خفيف ثقيل بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى	الأحوص	معبد	إسحاق الموصلي	الجزء التاسع صفحة 154

ثامناً: زيانب يونس الكاتب

ويذكرها الأصفهاني في مقدمة كتابه:

«..... وزيانب يونس الكاتب؛ .....» (الأصفهاني، ج1، ص2-3)

يعرف الأصفهاني يونس الكاتب فيقول:

«هو يونس بن سليمان بن كرد بن شهريار، من ولد هرمز. وقيل: إنّه مولىً لعمرو بن الزّبير. ومنشؤه ومنزله بالمدينة. وكان أبوه فقيهاً، فأسلمه في الديوان فكان من كتّابه وأخذ الغناء عن معبد وابن سريج وابن محرز والغريض، وكان أكثر روايته عن معبد؛ ولم يكن في أصحاب معبد أحذق ولا أقوم بما أخذ عنه منه. وله غناء حسن وصنعة كثيرة، وشعر جيّد. وكتابه في الأغاني ونسبها إلى من غنّى فيها هو الأصل الذي يعمل عليه ويرجع إليه. وهو أوّل من دوّن الغناء.» (الأصفهاني، ج4، ص390)

بعد ذلك يعرض الأصفهاني أصوات يونس الكاتب السبعة، في شعر ابن رهيمة المدني، والتي عرفت بزيانب يونس الكاتب، وغناها متغزلاً في زينب بنت عكرمة بن عبد الرحمن بن الحارث بن هشام، وفي هذا الموضوع، يقول الأصفهاني:

«أخبرني محمد بن جعفر النحويّ قال حدّثنا أحمد بن القاسم قال حدثني أبو هفّان عن إسحاق قال: كان ابن رهيمة يشبّب بزينب بنت عكرمة بن عبد الرحمن بن الحارث بن هشام، ويغني يونس بشعره، فافتضحت بذلك. فاستعدى عليه أخوها هشام بن عبد الملك، فأمر بضربه خمسمائة صوت، وأن يباح دمه إن وجد قد عاد لذكرها، وأن يفعل ذلك بكل من غنّى في شيء من شعره. فهرب هو ويونس فلم يقدر عليهما. (الأصفهاني، ج4، ص397)

وهذا جدول يعرض الباحث من خلاله أصوات زيانب يونس الكاتب السبعة:

رقم الصوت	المطالع الشعرية	الأجناس النغمية والإيقاعية وطريقة الغناء	أسماء الشعراء	أسماء المغنين	سند الرواية	التوثيق (الجزء/ والصفحة)
الأول	أقصدت زينب قلبي بعدما ذهب الباطل عنّي والغزل	ليونس الكاتب فيه لحنان وهما: - خفيف ثقيل أول بالبنصر في مجرى الوسطى - رمل بالسبابة في مجرى البنصر	ابن رهيمة المدني	يونس الكاتب	إسحاق الموصلي	الجزء الرابع الصفحة 393
الثاني	أقصدت زينب قلبي وسبت عقلي ولبّي	رمل بالبنصر	ابن رهيمة المدني	يونس الكاتب	لم يذكره	الجزء الرابع الصفحة 394
الثالث	وجد الفؤاد بزينبا وجداً شديداً متعبا	ثقيل أول مطلق في مجرى البنصر	ابن رهيمة المدني	يونس الكاتب	عمرو بن بانه وإسحاق الموصلي	الجزء الرابع الصفحة 394
الرابع	إنما زينب المنى وهي الهمّ والهوى	رمل بالخنصر في مجرى البنصر	ابن رهيمة المدني	يونس الكاتب	إسحاق الموصلي	الجزء الرابع الصفحة 395
الخامس	إنما زينب همّي بأبي تلك وأمّي	رمل بالبنصر	ابن رهيمة المدني	يونس الكاتب	عمرو بن بانه	الجزء الرابع الصفحة 395
السادس	يا زينب الحسناء يا زينب يا أكرم النّاس إذا تنسب	ثاني ثقيل بالسبابة في مجرى الوسطى	ابن رهيمة المدني	يونس الكاتب	إسحاق الموصلي	الجزء الرابع الصفحة 395
السابع	فليت الذي يلحى على زينب المنى تعلقه مما لقيت عشير	ثاني ثقيل بالوسطى في مجراها	ابن رهيمة المدني	يونس الكاتب	الهشامي	الجزء الرابع الصفحة 396

وبعد دراسة وتحليل الباحث للجداول السابقة يتبين ما يلي:

أولاً: ما يتعلق بالمائة صوت المختارة:

- إن كافة الأصوات قد وردت في أجزاء الكتاب الثمانية الأولى، بالإضافة إلى الجزء الثاني عشر، والتاسع عشر.
- إن مجموع الأصوات الواردة في أجزاء الكتاب ثمانية وتسعون صوتاً، وليس مائة صوت.
- إن عدد من نسبت إليهم الأصوات من المغنين، بلغ ثمانية وستين مغنياً ومغنية، منهم خمس وأربعون يعودون إلى فترة الخلفاء الراشدين، والفترة الأموية، وثلاثة وعشرون أخرون يعودون للفترة العباسية، ومغن آخر يدعى محمد نعجة الكوفي، لم يعرفه الأصفهاني.

والجداول التالية تصنف المغنيين حسب الفترة التاريخية، مع ذكر عدد ما وضع كل واحد منهم من أصوات.

- أسماء مغني فترة الخلفاء الراشدين، والفترة الأموية، وعدد ما وضع كل واحد منهم من أصوات:

معبد، خمسة/ ابن سريج، ثلاثة/ ابن محرز، خمسة/ ابن عائشة، ثلاثة/ حنين الحيري، اثنان/ الغريض، ثلاثة/ طويس، اثنان/ قفا النجار، اثنان/ سعيد الدرامي، واحد/ عزور الكوفي، واحد/ سياط، اثنان/ فيل مولى العبلات، واحد/ محمد بن صاحب الوضوء، واحد/ الهذلي، واحد/ سعيد ابن مسجح، واحد/ عبد الله الأبجر، واحد/ موسى بن خارجة الكوفي، واحد/ بابوية الكوفي، اثنان/ الدلال نافذ المخنث، واحد/ يونس الكاتب، اثنان/ عمر الوادي، اثنان/ مالك بن أبي السمح، اثنان/ أحمد النصبي، واحد/ عبادل بن عطية، واحد/ شهية مولاة العبلات، واحد/ كردم ابن معبد، واحد/ الرطاب، واحد/ دكين بن يزيد الكوفي، واحد/ ابن عباد الكاتب، واحد/ صباح الخياط، واحد/ أم جعفر المدنية، واحد/ ابن مشعب الطائفي، واحد/ عاتكة بنت شهدة، واحد/ سليمان الكوفي أخو بابوية، واحد/ أبو كامل الغزيل، اثنان/ سنان الكاتب، واحد/ فزار المكي، واحد/ جميلة مولاة بني سليم، واحد/ يحي بن واصل المكي، واحد/ نافع بن طنبورة، واحد/ سائب خاثر، واحد/ الجرادتان، واحد/ سلامة، واحد/ البُردان، واحد.

- أسماء مغنيي الفترة العباسية، وعدد ما وضع كل واحد منهم من أصوات:

إبراهيم الموصلي، أربعة/ يزيد حوراء، واحد/ عبد الرحيم الدفاف، واحد/ فريدة جارية الواثق، واحد/ يحيى بن مرزوق المكي، واحد/ أبو سعيد مولى فائد، اثنان/ فليح بن أبي العوراء، واحد/ مرزوق الصراف، واحد/ إسحاق الموصلي، ثلاثة/ دحمان بن عبد الرحمن الأشقر، واحد/ نبيه المغني التميمي، واحد/ سليم بن سلام الكوفي، إثنان/ معلّى بن طريف، واحد/ حكم الوادي، واحد/ إبن جامع، واحد/ إسماعيل بن الهربذ، واحد/ أبو زكار الأعمى، واحد/ متيم مولاة علي بن هشام، واحد/ أبو دلف القاسم بن عيسى العجلي، واحد/ دقاق جارية يحيى بن ربيع، واحد/ عطرد، واحد/ أحمد بن يحيى المكي، واحد.

- إن عدد مغني فترة الخلفاء الراشدين، والفترة الأموية، يساوي تقريباً ضعف عدد مغني الفترة العباسية، ويرى الباحث أن ذلك يعود للأسباب التالية:
  - تفاوت العمر الزمني بين الفترتين: إن المدة الزمنية لفترة الخلفاء الراشدين، والفترة الأموية، تمتد جذورها من أوائل شعراء ومغنيي المدينة، كعمر بن أبي ربيعة، وكثير، وعُبيد الله بن قيس، وصولاً إلى سقوط الأمويين، وحتى صعود العباسيين، وهي مدة زمنية تقدر بمائة عام تقريباً، أما الفترة العباسية، فلم يتجاوز عمرها الستين عاماً، عندما بدأت لجنة الاختيار الرشيدي بالعمل.
  - تداخل الفترتين: يوجد كثير من مغنيي الفترة العباسية، ممن تعود بداياتهم الغنائية إلى الفترة الأموية، مثل ابن جامع، وابن الهربذ، ودحمان، وحكم الوادي.
  - المحافظة على الغناء القديم: حتى عهد الرشيد، بقي الاهتمام والمحافظة على أصول وقواعد الغناء القديم المتوارث راسخاً عند معظم المغنيين، في الوقت الذي بدأ به ابن جامع وأتباعه بالانطلاق بمحاولات التجديد، وصولاً إلى إبراهيم بن المهدي، في عهد المأمون. وقد كان لإبراهيم الموصلي دور كبير في منع هؤلاء المجددين من النفوذ إلى قائمة الاختيار الرشيدي، حيث يُلاحظ عدم وجود أسماء مغنين مجددين، اتصفوا بالمبالغة في تحريك الغناء القديم، كإبراهيم بن المهدي، وعريب، وعمرو بن بانة، وبالاتجاه المعاكس يلاحظ مدى الاهتمام بأصوات المغنيين المحافظين في الفترة العباسية، كإبراهيم الموصلي، وإسحاق الموصلي.

- المجاري اللحنية للأصوات (الأجناس)، على النحو الآتي:

بالوسطى/ مطلق في مجرى الوسطى/ في مجرى الوسطى (بالوسطى في مجراها)/ بالسبابة في مجرى الوسطى/ ماخوري بالوسطى/ بالبنصر/ مطلق في مجرى البنصر/ في مجرى البنصر (بالبنصر في مجراها)/ بالسبابة في مجرى البنصر/ ماخوري بالبنصر/ بالخنصر.

- الضروب الايقاعية للأصوات، على النحو الآتي:

ثقيل/ ثقيل أول (من الثقيل الأول)/ خفيف ثقيل أول (خفيف الثقيل الأول)/ خفيف ثقيل (خفيف الثقيل الثاني- الماخوري)/ ثاني ثقيل (من الثقيل الثاني)/ من القدر الأوسط من الثقيل/ من القدر الأوسط من الثقيل الأول/ من القدر الأوسط من الثقيل الثاني/ هزج (من الهزج)/ هزج خفيف/ رمل (من الرمل)/ خفيف رمل (الرمل خفيف).

ثانياً: ما يتعلق بأصوات الاختيار الواثقي

- يتبين بعد دراسة النصوص الخاصة بأصوات الاختيار الواثقي، والتي وردت في كتاب الأغاني، أن المهمة التي أوكلت لإسحاق الموصلي لم تكن إعادة مراجعة المائة صوت، التي رشحت عن لجنة الرشيد، ودليل ذلك أن المائة صوت لم تتغير، وبقيت موجودة، وهي الأساس الذي بُني عليها كتاب الأغاني.

- يستنبط الباحث من خلال النصوص التي تعرضت لأصوات الاختيار الواثقي، في كتاب الأغاني، بعض المعايير التي اعتمد إسحاق الموصلي عليها في إختيار الأصوات، وهذان النصّان يوضحان ذلك:

«والغناء لرياض جارية أبي حمّاد خفيف ثقيل بالوسطى. وكان أبو حمّاد هذا أحد القوّاد الخراسانية ومن أولاد الدّعاة، وكان يعاشر إسحاق ويبرّه ويهاديه، فأخذت رياض عنه غناء كثيرا؛ وكانت محسنة ضاربة كثيرة الرواية؛ وأحبّ إسحاق أن ينوّه باسمها ويرفع من شأنها، فذكر صنعتها في هذا الصوت فيما اختاره للواثق قضاء لحقّ مولاه. وليس فيما قلته في هذا لأنّ الصوت غير مختار ولكن في الغناء ما هو أفضل منه بكثير ولم يذكره؛ وقد فعل ذلك بجماعة ممن كان يودّه ويتعصّب له مثل متيّم وأبي دلف وغيرهم.» (الأصفهاني، ج8، ص275-276)

وكذلك النص التالي:

«وأمّا فريدة الأخرى فهي الّتي أرى بل لا أشكّ في أن اللّحن المختار لها؛ لأنّ إسحاق اختار هذه المائة الصوت للواثق، فاختار فيها لمتيّم لحناً، ولأبي دلف لحناً، ولسليم بن سلاّم لحناً، ولرياض جارية أبي حمّاد لحناً. وكانت فريدة أثيراً عند الواثق وحظيّة لديه جدًّا، فاختار لها هذا الصوت، لمكانها من الواثق، ولأنّها ليست دون من اختار له من نظرائها.» (الأصفهاني، ج4، ص120)

- المجاري اللحنية للأصوات (الأجناس) التي عرضها الباحث، على النحو الآتي:

بالسبابة في مجرى البنصر/ بالبنصر/ بالوسطى/ بالسبابة/ في مجرى الوسطى/ بإطلاق الوتر في مجرى البنصر.

- الضروب الإيقاعية للأصوات (الأجناس) التي عرضها الباحث، على النحو الآتي:

هزج خفيف/ رمل/ خفيف ثقيل أول/ خفيف الثقيل/ من القدر الأوسط من الثقيل الأول

ثالثاً: ما يتعلق بالأصوات التي تجمع النغم العشر:

- يقول الأصفهاني في تحليله لمفهوم النغم العشر ما يلي:

«..... وحكى ذلك أيضاً عنه يحيى بن عليّ بن يحيى في كتاب النّغم. وإذ فرغت من حكاية ما ذكره وحكاه عبيد الله في نسبة هذا الصوت فقد ينبغي ألا أجري الأمر فيه على التقليد دون القول الصحيح فيما ذكره وحكاه. والذي وصفه من جهة النغم العشر متوالية في صوت واحد محال لا حقيقة له، ولا يمكن أحداً بتّة أن يفعله. وأنا أبيّن العلّة في ذلك على تقريب، إذ كان استقصاء شرحها طويلاً. وقد ذكرته في رسالة إلى بعض إخواني في علل النغم، وشرحت هناك العلّة في أن قسّم الغناء قسمين وجعل على مجريين: الوسطى والبنصر دون غيرهما، حتى لا يدخل واحدة منها على صاحبتها في مجراها قرب مخرج الصوت، إذا كان على الوسطى منه [أو] إذا كان على البنصر وشبهه به. فإذا أراد مريد إلحاق هذا بهذا لم يمكنه بتّة على وجه ولا سبب؛ ولا يوجد في استطاعة حيوان أن يتلو إحداهما بالأخرى. وإذا أتبعت إحداهما بالأخرى في ناي أو آلة من آلات الزمر تفصّلت إحداهما من الأخرى. وإنما قلّت النغم في غناء الأوائل لأنهم قسّموها قسمين بين هاتين الإصبعين، فوجدوهما إذا دخلت إحداهما مع الأخرى في طريقتها لم يكن ذلك إلا بعد أن يفصل بينهما بنغم أخرى للسبّابة والخنصر يدخل بينهما حتى تتباعد المسافة بينهما، ثم لا يكون لذلك الغناء ملاحة ولا طيب للمضادّة في المجريين، فتركوه ولم يستعملوه؛ فإن كان صحّ لعبيد الله عمل في النغم العشر في صوت، فلعلّه صحّ له في الصوت الذي ذكر أنه فرّقها فيه؛ فأما المتوالية –على ما ذكره ها هنا- فمحال، ولست أقدر في هذا الموضع على شرح أكثر من هذا.“ (الأصفهاني، ج8، ص390-391)

مما سبق يتضح أن الأصفهاني يقدم توضيحاً، لمفهوم الانتقال من مقام لآخر (التحول اللحني)؛ وذلك بتناوله مفهوم النغم العشر، بالشرح والتحليل، موضحاً أن الغناء قد قسم قسمين، وذلك من خلال مجريين فقط وهما:

- مجـرى الوسطـى - مجـرى البنصـر

فلو كان صوت المغني مثلاً في لحن على مجرى الوسطى، وأراد هذا المغني أن يتحول بصوته إلى لحن أخر، على مجرى البنصر بشكل متوال، لتعذر عليه ذلك التحول المباشر، دون استخدام نغم وسيط، سواء للسبابة، أو الخنصر يقوم بإبعاد المسافة بين اللحنين.

- المجاري اللحنية للأصوات (الأجناس) التي عرضها الباحث، على النحو الآتي:

جمع النغم العشر، المثنى مطلقاً، ثم بسبّابة المثنى، ثم وسطى المثنى، ثم بنصر المثنى، ثم خنصر المثنى، ثم سبّابة الزّير، ثم وسطاه، ثم بنصره، ثم خنصره، ثم النّغمة الحادّة/ جامع للنغم، بالوسطى في مجراها وعليها ابتدأ الصوت/ مطلق في مجرى البنصر، يجمع من النغم ثمانية.

- الضروب الإيقاعية للأصوات (الأجناس) التي عرضها الباحث، على النحو الآتي:

الثقيل الأول/ خفيف ثقيل أول/ ثاني ثقيل

رابعاً: ما يتعلق بأصوات الأرمال الثلاثة المختارة:

- المجاري اللحنية للأصوات (الأجناس)، على النحو الآتي:

بالبنصر

- الضروب الإيقاعية للأصوات (الأجناس)، على النحو الآتي:

رمل

خامساً: ما يتعلق بأصوات معبد

- المجاري اللحنية للأصوات (الأجناس)، على النحو الآتي:

بالخنصر في مجرى البنصر/ بالسبابة في مجرى الوسطى/ بالوسطى/ بالوسطى في مجراها/ بالخنصر في مجرى البنصر/ بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى/ بإطلاق الوتر في مجرى البنصر.

- الضروب الإيقاعية للأصوات (الأجناس)، على النحو الآتي:

خفيف ثقيل أول/ ثقيل أول/ من القدر الاوسط من الثقيل الأول

سادساً: ما يتعلق بأصوات سبعة ابن سريج

- المجاري اللحنية للأصوات (الأجناس)، على النحو الآتي:

مطلق في مجرى الوسطى/ بالبنصر/ بالوسطى/ بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى/ بالخنصر في مجرى البنصر

- الضروب الإيقاعية للأصوات (الأجناس)، على النحو الآتي:

ثاني ثقيل/ ثقيل أول/ ثقيل/ رمل

سابعاً: ما يتعلق بأصوات معبد المعروفة بألقابها

- المجاري اللحنية للأصوات (الأجناس)، على النحو الآتي:

بالسبابة في مجرى الوسطى/ بالوسطى/ بالبنصر/ بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى

- الضروب الإيقاعية للأصوات (الأجناس)، على النحو الآتي:

خفيف ثقيل أول/ ثقيل أول/ خفيف ثقيل

ثامناً: ما يتعلق بأصوات زيانب يونس الكاتب

- المجاري اللحنية للأصوات (الأجناس)، على النحو الآتي:

بالبنصر في مجرى الوسطى/ بالسبابة في مجرى البنصر/ بالبنصر/ مطلق في مجرى البنصر/ بالخنصر في مجرى البنصر/ بالسبابة في مجرى الوسطى/ بالوسطى في مجراها

- الضروب الإيقاعية للأصوات (الأجناس)، على النحو الآتي:

خفيف ثقيل أول/ رمل/ ثقيل أول/ ثاني ثقيل

- نسب الأغاني إلى أجناسها

يقول الأصفهاني في مقدمة كتابه:

«وكلّ ما ذكرنا فيه من نسب الأغاني إلى أجناسها فعلى مذهب إسحاق بن إبراهيم الموصلّي وإن كانت رواية النسبة عن غيره؛ إذ كان مذهبه هو المأخوذ به اليوم دون [مذهب] من خالفه، مثل إبراهيم بن المهديّ ومخارق وعلّوية وعمرو بن بانة ومحمد بن الحارث بن بسخنّر ومن وافقهم، فإنهم يسمّون الثّقيل الأول وخفيفه الثقيل الثاني وخفيفه، ويسمّون الثقيل الثاني وخفيفه الثقيل الأول وخفيفه، وقد اطّرح ما قالوه الآن وترك، وأخذ الناس بقول إسحاق.» (الأصفهاني، ج1، ص5-6)

يتضح من النص السابق، أن الأصفهاني قد اتخذ من مذهب إسحاق الموصلي نهجاً في نسب الأغاني إلى أجناسها، موضحاً أن السبب في ذلك يعود إلى استمرار مذهب إسحاق الموصلي، بالتداول بين الناس حتى القرن الرابع؛ أي حتى تاريخ تأليف الكتاب دون غيره ممن خالفوه في المصطلح الموسيقي، أمثال إبراهيم بن المهدي، وأبو المهنا بن يحيى الجزار، المعروف بمخارق، وعلي بن عبد الله بن يوسف المعروف بعلوية، وعمرو بن بانة، ومحمد بن الحارث بن بسخنر، وأتباعهم، حيث كانوا يسمون الثقيل الأول، وخفيفه، بالثقيل الثاني وخفيفه، ويسمون أيضاً الثقيل الثاني وخفيفه، بالثقيل الأول وخفيفه.

- روايات نسبة الأغاني إلى أجناسها:

لقد اتخذ الأصفهاني مصادر عدة في نسب الأغاني إلى أجناسها، خاصة عندما كانت تتعذر الرواية عند إسحاق الموصلي، ويمكن تقسيم معظم من روى عنهم إلى مجموعتين كالآتي:

المجموعة الأولى: وهذه المجموعة تختص بمن روى عنهم من معاصريه، وتنقسم إلى فئتين، كما يلي:

الفئـة الأولـى

- معاصروه ممن لم يذكر كتاب الأغاني عنهم، ما يدل على أن لهم كتباً بالغناء، أمثال أحمد بن أبي العلاء، وذكاء وجه الرزة، فيقول عنهم:

> ''غنّى أبن سريج في هذه الأبيات، ولحنه خفيف ثقيل. ولابن المكّيّ فيها هزج بالوسطى. وفيها رمل ذكر ذكاء وجه الرّزّة عن أحمد بن أبي العلاء عن مخارق أنه لابن جامع، وذكر قمريّ أنه له وأن ذكاء أبطل في هذه الحكاية.'' (الأصفهاني، ج1، صفحة151)

وكذلك في النص التالي:

> ''الشعر للأضبط بن قريع، والغناء لأحمد بن يحيى المكيّ، ثقيل أول بالسّبابة في مجرى البنصر من روايته، وسمعناه يغني في طريقة خفيف رمل، فسألت عنه ذكاء وجه الرّزّة، فذكر أنه سمعه من محمد بن يحيى المكيّ في هذه الطريقة، ولم يعرف صانعه ولا سأل عنه.'' (الأصفهاني، ج18، ص132)

الفئـة الثانيـة

- معاصروه ممن كان لهم مؤلفات في مجال الغناء، ودور مميز وكبير في كتاب الأغاني، حيث شكلوا جزءاً من المصادر المكتوبة التي اعتمد الأصفهاني عليها، في تأليف كتابه وهم ثلاثة:
  - كتاب أحمد بن جعفر جحظة
  - كتاب أبي محمد يحي بن علي المنجم
  - كتاب جامع الأغاني عبيد الله بن عبد الله بن طاهر

المجموعة الثانية: ممن نقل رواياتهم بسند شفاهي متواتر، أو من مصدر مكتوب. وتعتبر هذه المجموعة الغالبية العظمى من الذين روى عنهم الأصفهاني، نسبة الأغاني إلى أجناسها، ولا مجال لحصرها في هذه الدراسة، فهي تأتي بشكل عشوائي بين ثنايا فصول الكتاب، وفي جميع أجزائه. وتنقسم إلى فئتين كما يلي:

الفئـة الأولـى

- ممن مارسوا الغناء، ولم يذكر كتاب الأغاني مؤلفات لهم، أمثال مخارق، وأحمد بن عبيد، وهشام بن محمد الكلبي.

الفئـة الثانيـة

- ممن كان لهم مؤلفات في الغناء، اتخذ منها الأصفهاني مصادر مهمة جداً، في تأريخ ورواية الأخبار الموسيقية، والتي كانت أساساً في تجنيس الأصوات إلى طرائقها، وقد ورد ذكرها في كتاب الأغاني وهي:

*** مؤلفات العصر الأموي:**

كتاب في الأغاني، ونسبه ليونس ابن سليمان الكاتب: لم يذكر الأصفهاني كتاباً كمصدر يعود إلى العصر الأموي سوى هذا الكتاب.

*** مؤلفات العصر العباسي:**

مؤلفات قام بذكر مؤلفيها، وهي:

كتاب أحمد بن يحيى المكي/ كتاب علوية علي بن عبد الله بن سيف الأعسر/ كتاب الأغاني ليحيى بن مرزوق المكي/ كتاب محمد بن إبراهيم قريش/ كتاب في الأغاني لعمرو بن بانة/ كتاب مجرد الأغاني لدنانير/ كتاب حماد بن إسحاق/ كتاب الهاشمي الحسن بن أحمد/ كتاب بذل المغنية/ كتاب عبد الله بن المعتز/ كتاب الغناء لابراهيم بن المهدي/ كتاب حبش الصيني/ كتاب المسالك والممالك لإبن خرداذبه/ مؤلفات اسحاق الموصلي. وقد أورد الأصفهاني ستة مؤلفات أهمها كتاب الاختيار.

مؤلفات لم يذكر مؤلفيها، وهي:

ديوان أغاني حكم الوادي/ كتاب أغاني سعيد بن مسجح/ جامع أغاني معبد/ جامع غناء سليم بن سلام الكوفي/ جامع أغاني سليمان.

ومن خلال المؤلفات السابقة، يُلاحظ مدى الاهتمام الواسع بالكتابة، في مجال التاريخ والثقافة الموسيقية، في فترة الأصفهاني، ومنذ العهد الأموي، كما يُلاحظ أن معظم مؤلفي هذه الكتب ممن مارسوا الغناء، وكانوا جزءاً منه، ولكن وللأسف فقد فقدت جميع هذه الكتب، ولم يصل منها إلينا شيء يذكر.

الفئـة الثالثـة

- مؤلفات وردت متفرقة بين ثنايا الكتاب، شكلت أحد مصادر الأصفهاني، في تجنيس، ونسبة بعض الأصوات، وهي:
- كتاب ابراهيم الموصلي، لم يذكر الأصفهاني اسماً لهذا الكتاب وقد اتخذه مصدراً في عدة مرات في نسب الألحان إلى أصحابها، وهذا مثال على ذلك حيث يقول الأصفهاني:

"وفيه لعمر الواديّ رمل بالبنصر عن ابن المكّيّ. وفيه لـ ((قدار)) لحن من كتاب إبراهيم غير مجنّس." (الأصفهاني، ج1، ص134)

وكذلك:

"..... وفيه لابن جامع وقفا النجار لحنان من كتاب إبراهيم ولم يجنّسهما ....." (الأصفهاني، ج1، ص116)

- كتاب علي بن يحيى بن أبي منصور المنجم،

"نديم المتوكل العباسي. خص به وبمن بعده من الخلفاء إلى أيام المعتمد. كان راوية للأشعار والأخبار. شاعراً محسناً. توفي بسامراء." (الأصفهاني، ج7، ص162)

ويعتبر المنجم عند الأصفهاني من رجال السند.

- كتاب أبي العبيس بن حمدون، وقد ذكر الأصفهاني بعضاً من أغانيه مثل:

"غنّى أبو العبيس بن حمدون في ((لا تلمني عتيق...)) لحناً من الثقيل الأوّل المطلق. وفيه رمل طنبوريّ مجهول". (الأصفهاني، ج1، ص104)

بالإضافة إلى النتائج التي تم التوصل إليها، من خلال دراسة وتحليل كافة الأصوات التي ذكرت بالبحث، يورد الباحث النتائج العامة التالية:

- إن طريقة وأسلوب الأصفهاني في عرض كتاب الأغاني، من حيث تطرقه لأساليب الأداء، والمصطلحات الموسيقية الخاصة بالألحان، والأجناس، والإيقاع، وذكره للتفاصيل الخاصة بأوتار العود، ومجاري الأصابع، تدل دلالة واضحة، على عمق معرفة الأصفهاني في أصول الغناء العربي وقواعده.
- تتمتع الأصوات الواردة في كتاب الأغاني بدرجة عالية من الصحة والمصداقية؛ ذلك أن الأصفهاني تحرى الدقة الشديدة في ذكر تفاصيلها، فهو يتتبع سندها بشكل عميق جداً، حيث يبدأ بالشعر، فينسبه إلى قائله، ثم يعرج إلى اللحن فيذكر صاحبه، وفي حال كان هناك أكثر من لحن للصوت الواحد وأكثر من ملحن، قام بذكرها جميعاً، متتبعاً أصولها، وفي الوقت ذاته لم يتوان الأصفهاني في نقد، أو حتى رفض أي خبر، أو معلومة كان يشعر بضعفها، أو عدم صحتها، مهما كانت منزلة راويها، فالأصفهاني لم يقف في كتاب الأغاني عند حد سرد الأخبار والمعلومات، بل كان يتحراها ويناقشها وينقدها أحياناً.
- على الرغم من اهتمام الأصفهاني في تحرى كافة أخبار المغنيين وأصواتهم، ونسبتها إلى أجناسها، إلا أن الأصفهاني لم يتطرق إلى الكتب الموسيقية التي تناولت الجانب النظري للموسيقى العربية، كما لم يذكر مؤلفيها سواء من عاصر منهم أو من سبقه، إلا اثنين الأول أحمد بن محمد ابن مروان السرخسي، والثاني يحيى بن علي بن أبي منصور المنجم، ويرى الباحث أن السبب في ذلك يتضح من خلال الرجوع إلى كتب ومؤلفات هذين العالمين، والتي تناولت بالإضافة إلى علم النظرية الموسيقية، التأريخ الموسيقى مما دفع الأصفهاني إلى الاعتماد عليهما، كمصدر من مصادر كتابه، دون غيرهما من علماء الموسيقى، ممن اهتموا بالنظرية الموسيقية فقط، كالكندي والفارابي والرازي ..... إلخ.

التوصيات:

- العمل على إجراء دراسات بحثية، تعتمد على مسح المعارف الموسيقية المدوّنة في كتاب الأغاني، من أجل الوصول إلى القواعد الأولى للنظرية الموسيقية العربية، وإجراء دراسات مقارنة.
- العمل على جمع المصطلحات الموسيقية المتناثرة في صفحات أجزاء كتاب الأغاني، وإعداد معجم للمصطلحات الموسيقية لتلك الفترة.
- العمل على فهرسة كتاب الأغاني، وتبويبه تبعاً للكلمات والمواضيع؛ ليسهل الوصول إلى المعلومة.

المصادر والمراجع

المراجع العربية

ابن خلدون، **المقدمة**، الطبعة الأولى، المطبعة الحجرية، 1322هـ.

الأصفهاني، **كتاب الأغاني**، شرح وكتابة هوامش: مهنا، عبد الأمير علي ، جابر، سمير يوسف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سنة 1407هـ 1986م.

الأصمعي، محمد عبد الجواد، **تصحيح كتاب الأغاني**، القاهرة، 1916.

الحموي، ياقوت، **معجم الأدباء، أو إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، تحقيق مرغوليوث، لندن، لوزاك، 1926.

الخطيب، **البغدادي، تاريخ بغداد/ مدينة السلام**، مطبعة السعادة، القاهرة، بدون تاريخ.

خلف الله، **صاحب الأغاني أبو الفرج الراوية**، الطبعة الأولى، مطبعة نهضة مصر، 1953.

سلوم، داود، **منهج أبي الفرج الأصفهاني في كتاب الأغاني/ دراسة في النص والسيرة**، بغداد، مطبعة الإيمان، 1969.

شوره، نبيل، **دليل الموسيقى العربية**، مطبعة علاء الدين للطباعة والنشر، القاهرة. بدون تاريخ.

شوقي، يوسف، **رسالة ابن المنجم في الموسيقى، وكشف رموز كتاب الأغاني**، دار الكتاب، القاهرة، 1976.

مبارك، زكي، **تاريخ الآداب العربية من نشأتها إلى أيامنا**، الإسكندرية، 1914.

المراجع الأجنبية

Al-faruqi, lois Ibsen, *" Music, Musicians and Muslim. "Asian Music*, 17:1 1985.

Merriam, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University, Press, 1964.

Dimitri, George. *Music Performance Practice in the Early 'Abbasid Era.* 750-932 A,D. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1989.

Neubauer, Eckhard. Musiker am Hof der fruhen 'Abbasiden. Diss. Frankfurt am Main: J.W. Goethe- Universitat, 1965.

انتصـار الحريـة في افتتاحيـة «ايجمونت» لبيتهوفن
دراسة تحليلية

محمد الملاح، قسم الموسيقى، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

تاريخ تسلم البحث: 17 /4/ 2008 **تاريخ قبول البحث**: 25 /1/ 2009

The Victory of Freedom in Beethoven Overture "Egmont" Analytical Study

Mohammed Al-Mallah, *Department of Music, Yarmouk University, Irbid, Jordan*

ملخص

تبين الدراسة تحليلاً موسيقياً لإحدى افتتاحيات الموسيقي بيتهوفن بعنوان (ايجمونت) للشاعر فان جوته، وهي قصيدة سيمفونية تبين مفهوم الحرية التي سطرها جوته وعبر عنها بيتهوفن بالموسيقى. وقد بين التحليل فصول العمل من المقدمة والعرض والتفاعل إلى الخاتمة. كما أظهرت الدراسة شخصيات العمل والحوار المشترك بينها بأداء الآلات الموسيقية المتنوعة التي اختارها بيتهوفن بغاية الدقة والتناسق. والتي عبر عنها بالتراكيب اللحنية والجمل الموسيقية والتالفات الهارمونية. بدأ الباحث بعرض نبذة عن مولد وحياة المؤلف الموسيقي بيتهوفن والمرض الذي أصابه من الصمم، ثم بتعريف معنى الافتتاحية الموسيقية Overture والقصيد السيمفوني Poem symphonic ولحن شخصيات العمل الدرامي Leitmotiv والعلاقة بينهم. وبيان الأسباب التي دعت الباحث لدراسة هذه الافتتاحية، كما قام بالحديث عن آلية التعبير عن الحرية عند بيتهوفن بالافتتاحية الموسيقية على وجه الخصوص، ومن ثم الحديث عن القطعة الموسيقية من الناحية التاريخية والأدبية وشخصيات العمل الدرامي.وفي النهاية التحليل الموسيقي الدقيق بكافة التفاصيل معتمداً على المدونة الموسيقية المصنفة برقم (opus 84).

Abstract

The study shows a musical analysis of one of Beethoven's overtures, entitled "Egmont" which is written by Johann Wolfgang von Goethe. It is a symphonic poem which shows Beethoven's understanding of freedom and how he expresses it musically. Moreover, this analysis shows the, parts of work from introduction, presentation and reaction to the end. The characters show the joined discussion among them with the various musical instruments which Beethoven chooses them accurately and harmoniously. This way expresses Beethoven's understanding of freedom and his support to it. The researcher begin to define the meaning of the musical overture, the poem symphony and the tune of the characters of dramatic action, leitmotiv, and the relationship among them. The researcher mentioned the reasons which made the researcher study this overture.Moreover, he made a presentation in brief about Beethoven's life, birth and the disease which caught him, deafness. The researcher talks about Beethoven's understanding of freedom in general and the musical overture particularly. Moreover, he talks about the musical leitmotiv from the literary and historic aspect and the characters of dramatic action. In the end, the accurate musical analysis in details depends on the musical registered which is classified opus 84.

منهجية الدراسة وأهدافها

ستحاول الدراسة تحقيق غاياتها في الفقرات التالية:

1. عرض نبذة من حياة المؤلف الموسيقي (بيتهوفن) وبيان مفهومه للحرية.
2. بيان مفهوم الأشكال البنائية الموسيقية الغربية المستخدمة والفرق بينها.
3. شرح توضيحي لأحد قوالب الموسيقى المرتبطة بالحدث الدرامي.
4. بيان مقدرة بيتهوفن على رسم الصورة الدرامية بالتعبير الموسيقي.
5. بيان الانفعالات الموسيقية المعبرة عن شخصية بيتهوفن.
6. طريقة العرض الموسيقية التي يستخدمها بيتهوفن للانتقال من القوة والعنف إلى الرقة والليونة.
7. استخدام الأسلوب التحليلي للافتتاحية وبيان الانتقالات من سلم إلى آخر في العمل.
8. تعدد الانتقال في سرعة الأداء في العمل الموسيقي بدءاً من 69، 180، 144.

ألا فلنفعل كل ما في وسعنا ولنحب الحرية فوق كل شيء آخر ولا نخون الحقيقة أبداً ولو كان ثمن الخيانة تاجا أو عرشاً (البستاني، 1990). **"بيتهوفن"**

مولد بيتهوفن

(لود فيج فان بيتهوفن) ولد في بون عاصمة ألمانيا، في السادس عشر من ديسمبر عام 1770م (Schmidt,1970) وينحدر من عائلة فقيرة كانت تقطن إحدى القرى المجاورة لبلدة (لوفان) ببلجيكا[1]. وقد نشئا بيتهوفن بين أحضان أُسره موسيقية فجده (لودفيج فان بيتهوفن) كان أحد الموسيقيين في جوقة أساقفة كولونيا (Elector of Cologne) ومغنياً بطبقة "باص Bass". أما والده فكان مغنياً في نفس الفرقة وبطبقة " تنور Tenor ".ولبيتهوفن أخوان هما كاسبر أنتون كارل، ونيقولاوس يوهان.

ذهب بيتهوفن إلى فيينا عام 1787 حيث قابل أستاذه موتسارت[2] الذي لم يتلقَ منه سوى بعض الدروس.

ثم عاد إلى بون بسبب مرض أمه ووفاتها. قابل بيتهوفن هايدن أثناء زيارته بون عائداً من فيينا حيث درس معه لمدة سنة كاملة[3]. وفي نهاية شهر تموز من عام 1812 قابل الشاعر الألماني جوته وقد كمَّل احدهما الآخر من حيث الشعر والموسيقى. حيث أنجز بيتهوفن مجموعة من أعمال جوته الشعرية من بينها ايجمونت[4].

عانى بيتهوفن من مرض الصم وهو الأخطر بالنسبة لموسيقي، وقد شعر ببدايات الإصابة بهذا المرض في سن السادسة والعشرين، وفي التاسعة والأربعين أصبح أصم تماماً (العبيدلي، 2005).حيث كان من الضروري استخدام الدفاتر الصغيرة التي يكتب عليها للتحدث مع الآخرين، والتي حفظت كمذكرات خاصة لبيتهوفن.

بدأت إصابته بالصمم عام 1802، حيث اخذ في الانسحاب من الأوساط الفنية تدريجياً، وأمضى حياته بلا زواج وارتبط بعلاقاتٍ عدة مع السيدات. إلا أنه لم يتوقف عن الإنتاج الفني، ومع ازدياد حالة الصمم التي أصابته، امتنع عن العزف في الحفلات العامة، وابتعد عن الحياة الاجتماعية واتجه للوحدة، حيث قلت مؤلفاته، وأصبحت أكثر تعقيداً، وقد رد على انتقادات نقاده بأنه يعزف للأجيال القادمة.

وتعتبر أعماله حتى اليوم من أهم ما أنتجته الموسيقا الكلاسيكية العالمية. واكتسبت اثنتان من سيمفونياته التي كتبها وهو أصم أكثر شعبية، وهما السيمفونية الخامسة والتاسعة. كما أنه أحدث الكثير من التغييرات في الموسيقا، وأدخل الغناء في سيمفونيته التاسعة.فجاءت رسالته إلى العالم "كل البشر سيصبحون إخوة"[5].

ويعتبر بيتهوفن الشاهد الأول في تاريخ الموسيقا والأكثر أهمية للمرحلة الانتقالية بين عهد الموسيقا الكلاسيكية (1730- 1820) والرومنطيقية (1815 – 1910) على الرغم من التداخل الكبير بينهما[6].

وقد بنى بيتهوفن مبادئ شكل السوناتا وتطوير الفكرة الرئيسة التي ورَثها عن هايدن وموتسارت ولكنه كتبها بقوة وعظمة وبشكل مطول وذات طموح.

الحرية عند بيتهوفن

لقد أحب بيتهوفن الحرية والإخاء كأمور مثالية، وآمن بهما من بين المبادئ التي كانت سائدة في عصره، فجاءت أعماله تُترجم قصص الكفاح والقوة والانتصار، إذ لم ينشأ مختلفاً عن الآخرين في عصر "الانتفاضة العاصفة" واتجاهاتها الذاتية. فعندما وصل في شبابه إلى فيينا، كان الانتباه مركزاً على المشكلة العالمية الخاصة بالحرية الاجتماعية، ثم آلى بيتهوفن على نفسه أن يكون لسان حال عصره، وناصره وأيّد كل تقدم تجاه تحقيق معاني الكرامة والحرية للإنسان (لانج، 1984)

إن الثقة بالنفس هي التي كانت توجه أعماله، وكانت الحرية بالنسبة له تعني حريته الشخصية (البستاني، 1990). وقد ولد بيتهوفن مطبوعاً على الثقة بالنفس والحرية، وكان يكره أي قيد يحد من حريته.وللسيمفونية

السابعة قصة بين بيتهوفن والشاعر الألماني (جوته) تدل على روح الموسيقار واعتزازه بفنه فوق تيجان الملوك وعروشهم. فبينما كان الاثنان يجلسان في إحدى حدائق فيينا قال بيتهوفن "إن الملوك والأُمراء لا يملكون القدرة على خلق العقول الكبيرة رغم أوسمتهم وألقابهم التي يخلعونها على من يشاؤون، وان أعظم الناس في العالم هم الكتاب من أمثالك والموسيقيون من أمثالي" (البستاني، 1990) وأثناء ذلك لمح عربة موكب ملكي قادم تجرها الخيول، تقدم جوته وحيّا الموكب بخلع قبعته من فوق رأسه ثم انحنى للملك، واكتفى بيتهوفن بتحيته بأدب وكرامة، معبراً في ذلك عن ان الفنان يستحق الاحترام كما الإمبراطور في مقام البشرية. ولهذا الحدث عدة معاني:

1. الإنسان يستطيع أن يصنع لنفسه كيانا ذا قيمة في المجتمع من خلال أعماله وقدراته الشخصية.
2. التواضع في التعامل مع الملوك والآخرين.
3. الثقة بالنفس والاعتزاز بالشخصية.
4. المظهر الخارجي للشخص لا يعبر عما بداخله.

أن مؤلفات بيتهوفن ككوريولان، وايجمونت، وأبطاله المجهولين في السمفونية الثالثة والقداس جديرة بأوصاف الملاحم القديمة لأنها تمثل سمو الإنسان في رفعته والمثالية الحقه للبطولة، إذ يدعو فيها إلى قوة العزيمة، والجهاد من أجل الحرية (لانج، 1984).

أما الافتتاحيات فهي أفضل سبيل لتصوير البطولة، وتعتبر افتتاحية ايجمونت أفضل الأعمال التي عبرت عن المثل الأعلى والبطولي بوجه خاص. ففيها تسامى النغم وتآلفه رغم النهاية المفجعة للشخصية الرئيسة، ولم تقحم "كلير" الشخصية النسائية الأساسية في الافتتاحية، وهذا دليل على صدق الحدس لأنها شخصية عابرة في الحدث الدرامي، والأساس هو الكفاح من اجل الحرية (لانج، 1984).

الافتتاحية Overture

هي أحد القوالب الموسيقية الهامة والمحببة للمستمعين، وهي قصيرة نسبياً ويتراوح طول القطعة 20 دقيقة تقريبا، وتكتب للأوركسترا بكافة إمكانيات التلوين الاوركسترالي كما إنها حركة واحدة وسريعة، وغالباً ما تكون براقة ونشطة معبرة، وقد مرت بتاريخ طويل من التطور وظهرت مرتبطة بالأوبرا والمسرح[7].

استعملت كلمة افتتاحية بمعنيين:

الأول: قطعة من موسيقا الآلات تُعزف كمقدمة للأوبرا أو الأوراتوريو أو أي عمل فني غنائي مماثل

الثاني: عمل موسيقي مستقل بذاته رغم انه يتبع نموذج القصيد السيمفوني.

كان موتسارت كلاسيكياً ملتزماً بقالب السوناتا عند كتابة الافتتاحية مع إدخال تغييرات طفيفة لا تغير من جوهر القالب، وقد تمكن من ربط الافتتاحية بالمضمون الدرامي للأوبرا دون المساس بقالب السوناتا الكلاسيكي البحت، ونجد ذلك في افتتاحية دون جوان وأوبرا الناي السحري. ثم كتب بيتهوفن ثلاث افتتاحيات لأوبرا فيديليو.

القصيد السيمفوني Symphonic Poem

هي قطعة موسيقية أوركستراليه مؤلفة من حركة واحدة وتكون مضافة لبرنامج الحفل الموسيقي، شريطة احتوائها على القصة أو العنصر التوضيحي، وتبنى الموسيقا من القصائد الشعرية أو الروايات أو اللوحات التشكيلية أو من مصادر أخرى[8]، وتتقيد بفترة زمنية لا تتجاوز العشرين دقيقة، بحيث تعمل على تهيئة المستمعين واستعدادهم لتلقي العمل الاوركسترالي الأساسي من سيمفونية أو كونشيرتو وغيرها.

ويعتبر فرانس ليست Franz Liszt أول من أوجد فكرة القصيد السيمفوني بحركة أوركستراليه واحدة في عام 1840. أما بيتهوفن فقد سبق غيره في الافتتاحية الموسيقية حيث قدم ثلاث افتتاحيات (.Egmont. Coriolanus Leonore)

ومن أهم الموسيقيين الذين كتبوا في القصيد السيمفوني هم:

- Camille Saint-Saëns - *Danse macabre*
- Claude Debussy - *Prélude à l>après-midi d>un faune*
- Jean Sibelius - *Finlandia*
- Bedrich Smetana - *Má Vlast*
- Dvorák - *The Golden Spinning Wheel* and *The Wood Dove*, among others
- Modest Mussorgsky - *Night on Beld Mountain*
- Nikolai Rimsky-Korsakov - *Sadko*
- Pyotr Tchaikovsky - *Fatum*, *Romeo and Juliet* (labeled «fantasy-overture»)
- César Franck - *Le Chasseur Maudit* (*«The Accursed Huntsman»*)
- Alexander Borodin - *In the Steppes of Central Asia*
- Paul Dukas - *L>apprenti-sorcier* (*«The Sorcerer>s Apprentice»*)
- Sergei Taneyev - *Oresteia* (labeled «overture», but really a symphonic poem based on themes from his opera of the same name)
- Ottorino Respighi - the trilogy of Roman symphonic poems (*The Pines of Rome*, *The Fountains of Rome*, and *Roman Festivals*)
- George Gershwin *An American in Paris*,
- Geirr Tveitt *Nykken*
- Arnold Bax *Tintagel*, and *The Garden of Fand*.
- Nigel Keay - *Ritual Dance of the Unappeasable Shadow*.
- Nick Peros - *Northern Lights*

النّواة الدّالّة Leitmotiv

عبارة المانيه ابتكرها فاغنرWagner في الأوبرا وتمثل الألحان التي تجسد شخصيات الأوبرا أو رموز ومواضيع الدراما. لم يستعمل بيتهوفن في هذا العمل أسلوب recitative وهو الخطاب اللحني الذي ينقسم إلى شطرين، الشطر الأول مغنى والآخر غير مغنى (محكي). وهي موسيقا تلجأ إلى استخدام التيما (theme). وترتبط داخلياً بقطعة موسيقية خاصة وبشخص خاص بالمكان والفكرة. والكلمة تستعمل للدلالة على أي نوع يلجأ إلى التيما (theme) سواء بالموسيقى والأدب، أو في حياة الشخصيات الخرافية أو الأشخاص الطبيعيين.وعادةً تأخذ لحناً قصيراً أو اكورداً متوالياً أو إيقاعاً. وتساعد على تماسك العمل مع بعضه البعض بشكل منطقي وسليم.

افتتاحية ايجمونت، القطعة الموسيقية المصنفة برقم 84، لبيتهوفن

بدأ بيتهوفن بتأليف افتتاحية ايجمونت في أواخر سنة 1809، وكتبها حباً في الشاعر جوته. حيث صور بها بيتهوفن جبروت المستعمر وآلام الشعب المغلوب على أمره، والقصة تصور بطلا من أبطال الوطنية وشهيداً من شهدائها، والجندي الشجاع الذي يستشهد دفاعاً عن الحرية، ويسقط رأسه تحت ضربة الجلاد في ميدان عام بين الجماهير ببروكسيل (فوزي، 1989). ويعبر بيتهوفن عنها موسيقياً في العمل بقوة وعنف، وعندما تهوي المقصلة

لقطع الرأس تهدأ الموسيقى وتصمت، ومن ثم تنطلق في غضب وثورة لتنذر بنهاية الاستعباد وتبشر بفجر الحرية ببهجة وحماس.

يروي جوته في هذا العمل الدرامي معركة الكونت ايجمونت ضد دوق الألب المستبد الذي يمثل الغازي الإسباني، وتحت تهديد اعتقال ايجمونت الذي يرفض الهروب والاستسلام والتخلي عن أفكاره عن الحرية فقد سجن وهجر، وعلى الرغم من الجهود اليائسة لعشيقته كلير فقد حكم عليه بالموت، وبالتالي فان إخفاق ويأس كلير وضعا حداً لحياتها. أما المسرحية فتنتهي بالنّداء الأخير للبطل وهو القتال لنيل الاستقلال والحرية. وموته كشهيد يعد نصراً ضد الظلم والاضطهاد.

افتتاحية ايجمونت تعتبر بياناً رسمياً سياسياً يعبر عن رغبة ملحه للعدالة والحرية الوطنية للذي عارض السلطة الاستبدادية لدوق الألب. كما أنها دراما القدر للرجل النبيل، الشريف بإيمانه بالقضاء والقدر، وقبوله العواقب الأليمة لاستقامته وشرفة[9].

أعاد بيتهوفن تسمية أوبرا ليونورا بالنسخة المعدلة وبشكلها النهائي عام 1814 لتصبح فيديليو. وفي مسرح المدينة في فيينا طُلب منه عام 1829 أن يؤلف موسيقا طارئة لإحياء المسرحية.حيث وافق وبحماس شديد، وسخر موضوعات المعركة لعمله السياسي بانهماك، وبالإضافة للافتتاحية كتب 9 قطع موسيقية طارئة. ذات نوعية رائعة وفصول صغيرة بلغت الأوج في روعتها.

ايجمونت التاريخية

هي ترتبط بالحروب الدينية في القرن السادس عشر، حيث كانت بعض الأراضي المنخفضة تحت السيطرة الإسبانية ويحكمها فليب الثاني ابن شارل الخامس عشر. وكانت هناك مقاطعات يحكمها وتحت إدارته. وقد فرضت الدولة الأسبانية الديانة الكاثوليكية الرومانية الوحيدة المسموح بها وطبعت مسودات وصكوكاً ونشرتها بحيث تكون الطاعة مطلقة لها.

وعدت حاكمة الأراضي المنخفضة مارغريت دو بارم Marguerite de Parme أخت الملك فليب الثاني بتطبيق معتدل لهذه المسودات، وقدم النبلاء باتفاق وإجماع عريضة موقعة من 2000 شخص للمحكمة مطالبين بإلغاء هذه الصكوك من محكمة التفتيش والدعوة لاجتماع الدول العامة.

أثار هيجان الشعب غضب الملك فليب الثاني، حيث كلف دوق الألب بإنهاء هذا الأمر بجيش مكون من تسعة آلاف رجل. في ذلك الحين استقالت مارغريت وأصبحت تحت سيطرة دوق الألب الذي أحل حكم الإعدام بدوقات ايجمونت وهورنس في الساحة العامة في بروكسيل وذلك في الخامس من حزيران عام 1568م.

شخصيات العمل الدرامي

1. الدوق ايجمونت[10] Egmont.
2. الملك فليب الثاني عشر بن شارل Philippe.
3. مارغريت دو بارم Marguerite de Parme وهي أخت الملك فليب وحاكمة الأراضي المنخفضة.
4. كلير خطيبة ايجمونت Claire.
5. غيوم دو اوراغ Guillaume d`Orange صديق ايجمونت.
6. دوق الألب المكلف بالهجوم على الشعب والتصدي للثورة.

ايجمونت الأدبية

هي افتتاحية عمل ألفها بيتهوفن موسيقياً للكاتب الألماني يوهان فولفغانغ فون غوته (Johann Wolfgang Von Goethe 1749-1832)[11] حيث كتب عن استشهاد ايجمونت تراجيدياً في خمسة مشاهد وجاءت أحداثها حسب المشاهد التالية:

1. المشهد الأول: مارغريت دو بارم حاكمة الأراضي المنخفضة وأخت الملك فليب الثاني تمتدح نصائح ايجمونت الحكيمة لجليساتها.ونصائح غيوم دو اوراغ.
2. المشهد الثاني: ايجمونت يدخل في مشهد مع صديقه (غيوم دو اوراغ)Guillaume d` Orange ويتناقشان بمودة ويطرحان وجهة نظرهم في الحيلة التي سيتبعونها لجعل الملك يقبل بالإقرار بحرية الاعتقاد في بلادهم. اذ يبقى ايجمونت مخلصاً للملك ويتمنى إقناعه بالحجج، بينما صديقة لا يؤمن بالمصالحة مع الاسبان ويصمم على ثورة الشعب.
3. المشهد الثالث: لقاء بين ايجمونت وخطيبته كلير وهو مشهد الحب والغرام.
4. المشهد الرابع: (العقدة) ينصب في هذا المشهد دوق الألب فخاً ويستدعي ايجمونت وصديقه للقصر. حيث يعرض ايجمونت شكاوى الشعب بكل أمانة مطالباً بحقوقهم في الحرية والاستقلال. ويبقى دوق الألب صامتاً حتى يطلب الملك منه تنفيذ أمر اعتقال وسجن ايجمونت، وينفذ هذا الأمر إلا ان صديقه يلوذ بالفرار.
5. المشهد الخامس: ايجمونت في السجن يعلم بانتحار خطيبته كلير التي عجزت عن إقناع الشعب بالثورة، يحلم بالهرب ولكن صورة خطيبته ما زالت تلازمه. فيخجل من الهرب وإنقاذ نفسه.وذلك لان كلير أصبحت رمز الحرية. وعندما خرج للمقصلة قال: أموت من اجل الحرية التي من اجلها عشت وحاربت، وأهب نفسي لها مضحياً من اجل ان تحيا.

تحليل افتتاحية ايجمونت

عرض بيتهوفن بمقدمته (الجملة النمطية) (themes) التي استعملها في افتتاحيته بشكل موسّع. ووضع طريقة صارمة للمأساة مع اللحن القاتم من سلم (Do Minor) كذلك استعمل الاستطالة الكبيرة والبطيئة في العمل إذ جاءت على النحو التالي:

أولاً: المقدمة

بعد أداء الكورد المنسجم (Fa m) من قبل كافة آلات الاوركسترا وبطريقة طويلة وبطيئة جداً في الأداء.

رقم الصورة	**الأولى**
عنوان اللوحة	**المقدمة**
السلم	Do Minor
الميزان	3/4

تبدأ أول عبارة تلامس الخطوط العريضة لنبرات الوتريات مع آلات النفخ الخشبية. وتؤكدها فرقة الاوركسترا مرة ثانية، وتتلوها عبارتان مكونتان من ستة نغمات للحن طويل من الخشبيات تنتهي ببطء. وبشكل غنائي مدعم بالإيقاع وبصوت منخفض للوتريات، يقدم بيتهوفن التيما أو المقدمة (themes). ونرمز لها بالرمز A.

رقم الصورة	**الثانية**
عنوان اللوحة	**اللحن الأساسي** themes
السلم	Do Minor
الميزان	3/4

ثانياً: الاستقرار

في المازورة (14) تبدأ آلة الفلوت في أداء الجملة الموسيقية التالية وذلك لبيان استقرار المجتمع في حياته الاجتماعية والسياسية وغيرها ويلاحظ استخدام التوافقات الهارمونية معتمداً على السلم ويركز أحيانا على اكورد Diminished 7.

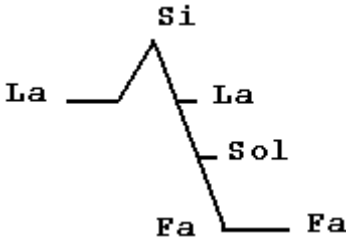
رقم الصورة	**الرابعة**
عنوان اللوحة	**الاستقرار**
السلم	Do Minor
الميزان	3/4

ويلي ذلك الأوبوا والكلارنيت ثم الكمان الأول والثاني على التوالي حتى المازورة 24. ثم العودة كما ورد في المقدمة لعزف الأكورد (Fa m)من سلم (Fa Minor) مرة ثانية، لتقدم آلة الكلارنيت الجملة التي قدمتها الأوبوا من قبل في المازورة 27، مع تغير في أداء السلم إلى Major Mi b. لدلالة على التغير الذي سيطرا على حياة المجتمع والنكبات التي سيعاني منها في الجملة الموسيقية التالية:

رقم الصورة	**الخامسة**
عنوان اللوحة	**حدث ما سيعمل على تغيير الاستقرار**
السلم	Mi b Major
الميزان	3/4

ثالثاً: الحوار بين شخصية كلير وايجمونت.

في المازورة 33 تظهر شخصية كلير التي تعبر عن علاقة الود التي تربطها مع ايجمونت، كما وتعتبر حلقة وصل بين الشعب وايجمونت، من خلال الأداء اللطيف التي تؤديه آلة الكمان الأول وبالجملة الموسيقية التالي:



رقم الصورة	**السادسة**
عنوان اللوحة	**شخصية كلير**
السلم	Fa Minor
الميزان	3/4

ترافق الجملة الموسيقية الخاصة بشخصية كلير، جملة موسيقية خاصة بشخصية ايجمونت وذلك لتعبر عن التوافق بين الشخصيتين. وتقوم آلة الكلارنيت بإعادة نفس الجملة تليها الفلوت ثم الأوبوا وآلة التشيلو ومن ثم فرقة الاوركسترا وتعاد العبارة عشر مرات متتالية. ثم تؤدى جملة موسيقية بتفاعل متزايد في المازورة 53 حيث يتم تغير في السرعة وتزداد إلى ♩=180 لتدل على بداية التفاعل Exposition للتوجه إلى الحوار بين ايجمونت والملك.

رقم الصورة	**السابعة**
عنوان اللوحة	**حوار كلير وايجمونت**
السلم	Fa Minor
الميزان	3/4

رابعاً: الحوار بين شخصية الملك وايجمونت

وتمثل المازورة 86 بداية التطور والتفاعل بين الآلات الموسيقية، وتؤدي الاوركسترا العمل الموكل إليها بغاية القوة ولدرجة ثلاث إشارات من رموز القوة المستخدمة في الموسيقى *fff*.

أما في المازورة 110 فتظهر شخصية الملك وحواره مع ايجمونت محاولا الأخير إقناع الملك بالعدول عن القرارات الجديدة التي أدت إلى نشوب الثورة في المجتمع.ولكن الملك يجيب دائما بالرفض من خلال أداء الآلات الوترية للجملة الموسيقية التالية:

رقم الصورة	**الثامنة**
عنوان اللوحة	**حوار ايجمونت والملك**
السلم	Fa Minor
الميزان	3/4

وقد استخدم التوافق الهارموني للدرجة الثالثة La b من السلم المستخدم Fa Minor.

خامساً: قمة التفاعل وتنفيذ الحكم بقطع رأس ايجمونت.

قمة التفاعل تظهر في المازورة 277 التي تؤديها الآلات الوترية ونبينها في الشكل التالي:

لنصل إلى قمة الانفعال بين الملك وايجمونت وإصدار الأمر بقطع رأسه، يظهر ذلك من خلال عزف مجموعة النفخ الخشبية من الفلوت والأوبوا والفرنش هورن والكلارنيت مع مجموعة الوتريات النغمات التالية وبتوافق هارموني معتمد على اكورد Fa Minor في المازورة 309:

رقم الصورة	**التاسعة**
عنوان اللوحة	**قطع راس ايجمونت**
السلم	Fa Minor
الميزان	2/4

سادساً: انتصار الحرية

تنفرد آلة الكمان الأول والثاني بعزف نغمة Do و Sol في نهاية الاوكتاف الثاني كما في المازورة 314. بعد فترة الصمت لكافة آلات الأوركسترا بمقدار خانة موسيقية واحدة (Bars) والتي تعني سقوط المقصلة على رأس ايجمونت وموته. ثم تنطلق الموسيقى بهدوء، وبنغمات متصلة وطويلة تؤديها الوتريات، الأوبوا، الكلارنيت والباصون وبسرعة ♩ = 144.وذلك في المازورة 316.إلى ان يزداد التفاعل في المازورة 329 ودخول كافة الآلات الموسيقية بتعبير mp.يتم من خلالها عرض جزء من السلام الملكي الفرنسي من قبل آلات النفخ الخشبية في المازورة 345.

رقم الصورة	العاشرة
عنوان اللوحة	انتصار الحرية
السلم	Fa Minor
الميزان	2/4

والذي يشير إلى انتصار الحرية وان موت ايجمونت كان لأجلها، فهو من ضحى في سبيلها وبالتالي فهو شهيداً للحرية وبالتالي أصبح رمزاء لها.

نتائج الدراسة

نستخلص من خلال هذه الدراسة ما يلي:

1. اهتمام المؤلف الموسيقي بيتهوفن بالحرية وحبه لها، وكذلك بالإخاء كأمور مثالية عبر عنها بعمله الموسيقي.
2. بيان الحدث التاريخي الذي كتبه الشاعر فان جوته، ورغبة بيتهوفن في التعبير عنه موسيقياً.
3. التعرف على نبذة موجزة من حياة الموسيقار بيتهوفن واثر الصمم على أعماله الموسيقية.
4. أظهرت الدراسة شرحاً لمفهوم القصيد السيمفوني وتحليلاً لإحدى هذه النماذج وبيان فصول العمل من المقدمة والعرض والتفاعل إلى الخاتمة، من خلال عرض ست صور من العمل.
5. بيان الفرق بين النماذج الموسيقية المتقاربة في البنية الموسيقية.
6. توضيح إمكانيات بيتهوفن لرسم الشخصيات الدرامية بالأسلوب الموسيقي.ومقدرته في التعبير عن أفكاره وذاته بالموسيقى.حيث أظهرت الدراسة تفاصيل هذه الشخصيات بشكل واضح ودقيق.
7. إظهار إمكانيات وجماليات التعبير الموسيقي التي تحتاج لمقدرة كبيرة في التأليف.
8. بيان الانتقالات السلمية والتحويلات المقامية البعيدة عن الانتقالات التقليدية حيث تنقل من سلم Do Minor إلى Mi b Major ثم Fa Minor كذالك التطورات الهارمونية التي تعبر عن قوة البناء الموسيقي وخشونة التآلفات المستقلة.

المصادر والمراجع

بول هنري لانج، ترجمة احمد حمدي محمود، الموسيقى في الحضارة الغربية من بيتهوفن إلى أوائل القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

حسين فوزي، بيتهوفن، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة، 1989.

صلاح الدين البستاني، الموسيقار العبقري الأصم بيتهوفن، دار العرب للبستاني، القاهرة، الطبعة الثانية، 1990.

محمد العبيدلى، بيتهوفن من ريف المانيا إلى أصداء العالمية، مجلة الحوار المتمدن العدد1407، 22/12/2005

المصادر الاجنبية

Joseph Schmidt, *Ludwig Van Beethoven 1770-1970*, Inter Nationes, Bonn, Bad Godesberg, 1970.

المصادر الإلكترونية

Beethoven's Childhood *www.lucare.com/immortal/childhood.html.*

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832). Egmont The Harvard Classics. 1909–14.Dramatis Persone Great Books online *http://www.bartleby.com/19/3/1000.html*

Johann Wolfgang von Goethe. *http://www.kirjasto.sci.fi/goethe.htm*.

Laurent Marty.Beethoven's Works *http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres_Presentation/Presentation-Overtures-Egmont.html*

Ludwig Van Beethoven's Biography. *http://www.lvbeethoven.com/Bio/BiographyLudwig.html*

Meerdter Joe. Ludwig Van Beethoven. Biography *http://www.midiworld.com/beethoven1.htm*.

حياة الكاتب الألماني فان غوته *http://www.kirjasto.sci.fi/goethe.htm*

سمر كرم، بيتهوفن الموسيقى الذي انتصر على عالم الصمت، موقع

http://www.dw-world.de/dw/article/0,1564,1569169,00.html

Wikipedia Encyclopedia, Ludwig Van Beethoven *http://en.wikipedia.org/wiki/Beethoven*

شبكة الموسيقى أصناف التأليف، الافتتاحية، موقع

http://www.syriagate.com/musicnet/types/opening.htm

Wikipedia Encyclopedia, Poem Symphony *http://en.wikipedia.org/wiki/Beethoven*

الهوامش

(1) *http://www.lvbeethoven.com/Bio/BiographyLudwig.html* Ludwig Van Beethoven's Biography.

(2) *www.lucare.com/immortal/childhood.html*. Beethoven's Childhoodhttphttp

(3) *http://www.midiworld.com/beethoven1.htm.* Joe Meerdter. Ludwig Van Beethoven. Biography.

(4) *http://www.kirjasto.sci.fi/goethe.htm.* JJohann Wolfgang von Goethe J.

(5) **سمر كرم، بيتهوفن الموسيقى الذي انتصر على عالم الصمت، موقع:**
http://www.dw-world.de/dw/article/0,1564,1569169,00.html

(6) *http://en.wikipedia.org/wiki/Beethoven.* Wikipedia Encyclopedia, Ludwig Van Beethoven.

(7) **شبكة الموسيقى أصناف التأليف، الافتتاحية، موقع:**

http://www.syriagate.com/musicnet/types/opening.htm

(8) *http://en.wikipedia.org/wiki/Beethoven.* Wikipedia Encyclopedia, Poem Symphony..

(9) Laurent Marty.Beethoven>s Works, *http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres_ Presentation/Presentation-Overtures-Egmont.html*.

(10) Great Books online Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832). Egmont The Harvard Classics. 1909–14.Dramatis Persone *http://www.bartleby.com/19/3/1000. html*

(11) **حياة الكاتب الألماني فان غوته** *.http://www.kirjasto.sci.fi/goethe.htm*

نشأة وتطور آلة الكنترباص

عزيز أحمد ماضي، قسم الموسيقى، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

تاريخ تسلم البحث: 13 /8/ 2008 **تاريخ قبول البحث**: 29 /1/ 2009

The Occurrence and Development of Double Bass

Aziz Madi, Department of Music, Yarmouk University, Irbid, Jordan

ملخص

تبحث هذه الدراسة في تاريخ نشأة آلة الكنترباص وتطورها، والتحقق من أصل نشأتها عبر المراحل التاريخية المتعاقبة منذ بداية ظهورها إلى أن استقرت على شكلها الحالي. وذلك بالعودة إلى جميع الآلات التي يعد وجودها مرحلة مهمة من مراحل تطور الآلة والمقارنة فيما بينها. وتتضمن الدراسة وصفا توضيحيا للمراحل التي مر بها استخدام الآلة، ضمن تسلسل زمني يعكس العلاقة بين تطور إمكانيات الآلة وتأثيره على المكانة التي تحتلها والدور الذي تؤديه ضمن مجموعات الفرق على اختلاف تراكيبها منذ بداية ظهور الآلة وحتى الوقت الحاضر، وذلك من خلال تحليل بعض المؤلفات الموسيقية المختارة من تلك الفترات. وتشتمل الدراسة أيضا على طرق تسوية أوتار الآلة عبر العصور المتعاقبة.

Abstract

This research aims to explore the history of double bass; in particular its occurrence & development. Moreover, it reveals this instrument's historical origins, starting from its birth, walking through the ages, to end up with its recent modification. Referring to all vital instruments in the life of double bass, and comparing between them. Nevertheless, the research clarifies the periodical stages the instrument went through. And it also explains the relationship between developing the qualities of the instrument & the role it have played in the orchestra over the ages, by analyzing several musical pieces chosen from different periods. What is more, this research includes various techniques of tuning double bass's strings through the centuries.

مقدمة الدراسة وأهميتها

كنترباص (بالإيطالية – Contrabasso، وبالفرنسية – Contrebasse، وبالإنجليزية - Double Bass، وبالألمانية – Kontrabass)[1].

وتعد أكبر آلات المجموعة الوترية القوسية[2] من عائلة الكمان حجما، وأغلظها صوتا. ينتج الصوت عنها باستخدام القوس (Bow - Arco) بشكل رئيس، أو بطريقة النبر (Pizzicato)، كما هو الحال في الآلات الوترية القوسية الأخرى.

يستخدم للعزف على الآلة نوعان من القوس، الأول: قوس بكعب صغير، وقد عرفت طريقتان لحمله، وهما الفرنسية والإيطالية، وهما تشبهان في مجملها طريقة حمل قوس آلة التشيللو، أما النوع الثاني: فهو قوس بكعب كبير أو عريض، وتعرف بالطريقة الألمانية، ولكل طريقة ميزات وعيوب (Fig. 1).

والكنترباص حالها حال الآلات الأخرى من عائلة الكمان، فقد نشأت وتطورت عن آلة الكنترباص فيول (فيولونViolone-)، وخلال مراحل تطورها كانت تجرى عليها تعديلات جذرية من ناحية الشكل والحجم، وعدد الأوتار التي تراوحت مابين ثلاثة إلى خمسة أو ستة أوتار.

وبعد مضي أكثر من ثلاثة قرون، مرت الآلة خلالها بمراحل طويلة من التطور والاستخدام، اتخذت الآلة المكان والدور المناسبين لإمكانيتها بين الآلات الأخرى، وتحولت من آلة ذات دور ثانوي مساعد إلى آلة رئيسة يصعب حصر مجالات استخدامها، فاحتلت بذلك مكانتها المرموقة بين آلات الأوركسترا السيمفوني والأوبرا والأوبريت، والفرق الأخرى كفرق موسيقى الحجرة وفرق النفخ والجاز، والموسيقى الشعبية ... الخ، فأصبحت من أكثر الآلات شيوعا في أوروبا.

في البدء صممت هذه الآلة لتوسعة الإمكانيات الصوتية للأوركسترا، وإكساب صوت الباص (الجهير) نكهة خاصة، ومع مرور الزمن اتضحت إمكانيات الآلة المميزة وأصبحت ذات دور أوركسترالي بارز لا يمكن إغفاله، ليس فقط على صعيد الأداء الجماعي وحسب، وإنما في الأداء الفردي على حد سواء، ولم يعد من النادر أن تؤدي الآلة أدوارا رئيسية في الأوركسترا (صولو). فقد استطاعت نخبة من العازفين المحترفين أن تبرهن على أنّ لهذه الآلة استخداما واسعا في مجال الأداء المنفرد[3]، حيث خصصت للآلة العديد من المؤلفات المكتوبة خصيصا لها والتي تحتوي في مجملها على تقنيات غاية في الصعوبة، لتثبت من خلالها بأنها آلة تصلح للأداء المنفرد بما تمتاز به من إمكانيات واسعة من جميع النواحي الموسيقية.

أقرّ الحرفيون الألمان بوجود خمسة أصناف من آلة الكنترباص، وينحصر الفرق فيما بينها في الحجم وعدد الأوتار، وأصغر هذه الآلات كان يسمى بير باص (Bier Bass)، بينما الأصناف الأخرى كانت تسمى على الترتيب الكوارتا والنصف وثلاثة أرباع والكامل.

حتى منتصف القرن الثامن عشر؛ كان الحرفيون يصنعون هذه الآلة بحجم صغير (كنترباص الحجرة ذات الأوتار الثلاثة)، وكان حجمها يتوسط حجم التشيللو والكنترباص الحالي. وتسوية أوتارها كانت رباعية عند الإنجليز والإيطاليين، وخماسية عند الفرنسيين، وجميع أدوار الكنترباص قبل عهد بيتهوفن كانت تكتب خصيصا لها، وتميز صوتها بنكهة لا مثيل لها. وقد وصلت إلينا بعض النماذج من هذه الآلات التي صنعت على أيدي أشهر حرفيي تلك الفترة، والتي شكل ضعف الصوت الصادر عنها عائقا أمام إمكانية استخدام هذه الآلات في الأوركسترا الحديثة، وغدت محاطة بإطار من المرجعية التاريخية؛ كونها أحد أهم مراحل تطور آلة الكنترباص الحالية. وأما في الوقت الحاضر فقد أصبح من النادر بمكان إيجاد كنترباص موسيقى الحجرة، فكثير من هذه الآلات أجريت لها التعديلات والتحويرات اللازمة لتتحول إلى آلة التشيللو.

ومع الزمن أصبح التعدد والتنوع في أشكال وأحجام هذه الآلة يتطلب من الموسيقيين امتلاك القدرة على التأقلم السريع مع الصفات والقياسات المحددة للآلة، ويقصد بذلك تباين المسافات بين الدرجات الصوتية على الملمس مابين آلة وأخرى، أي التكبير والتصغير فيما بين المسافات الموجودة على الملمس، وبمقارنة القدرة التي يكتسبها عازف آلة الكنترباص مع سواه من عازفي آلات عائلة الكمان نجد أنّ عازف الكنترباص يمتلك القدرة على العزف باستمرار على آلات مختلفة الأحجام، ومتفاوتة المسافات.

إنّ آلة الكنترباص الأكثر استعمالا وشيوعا في الوقت الحالي هي الآلة ذات الأربعة أوتار، وهناك الآلة ذات الخمسة أوتار ولكنها قليلة الاستخدام، وأما باقي الأنواع فلم تجد مكانا لها بوجود الآلتين السابقتي الذكر، ومازالت محاولات تطوير الآلة قائمة لغاية الآن.

هنالك بعض الآراء الخاطئة والمتعلقة بالصوت الصادر عن آلة الكنترباص والتي تضع الآلة في خانة العجز والقصور، وتعكس محدودية قدراتها وإمكانياتها الصوتية في نظر من أطلقوا هذه الآراء، حيث يعتقد البعض بأن هذه الآلة لا تصدر إلا الأصوات الغليظة فقط، ولكن الحقيقة أنها تصدر الأصوات الحادة كذلك، ويمتاز صوتها بالنعومة والغنائية. ومع ظهور الأوتار المعدنية التي حلت محل الأوتار المصنوعة من أمعاء الحيوانات، وتطور الأداء على الآلة بفضل العازفين المحترفين، أصبح صوت الآلة أكثر وضوحا وجمالا مما كان عليه في السابق، وانعكس التطور في إمكانيات الآلة على حاجتها المتزايدة للتقنيات الأدائية العالية؛ فهي توازي بمستواها الأدائي آلة الكمان والفيولا والتشيللو وغيرها من آلات العزف المنفرد، وجاءت الكثير من التسجيلات التي تؤدى فيها على آلة الكنترباص مؤلفات خاصة بآلة الكمان وغيرها من الآلات كشاهد على الإمكانيات الهائلة للآلة، ومنها كابريس رقم 24 لباجانيني.

المراحل الأولية لنشأة آلة الكنترباص

إن كل ما يمارس على آلة الكنترباص يرجع إلى زمن قديم، حيث ترجّح العديد من المراجع والدراسات أن تكون الآلة قد نشأت خلال عصر النهضة على الأغلب، ومما يؤكد ذلك وجود الكثير من الآلات الشبيهة بالكنترباص والتي انتشرت في أوروبا في تلك الفترة، ويمكن اعتبارها مرحلة من مراحل تطور آلة الكنترباص، وهي **عائلة الفيول** التي ظهرت في القرن الخامس عشر، وبقيت شائعة حتى منتصف القرن الثامن عشر. وأول أنواع الفيول صنّفت إلى ثلاثة أشكال بناء على الطبقة الصوتية التي تغطيها، وجميعها كانت تحتوي على دساتين باستثناء آلة الفيولا دي أمور (Viola d'Amore) (Fig. 2)، وكان يؤدى عليها بشكل عامودي كما هو الحال في آلة الرباب. إحدى أفراد عائلة الفيول آلة كانت تسمى فيولا دا جامبا[4] (Fig. 3)، تعادل في نطاقها الصوتي طبقة التينور الصوتية، وتحتوي هذه الآلة على ستة أوتار، وأحيانا كان يضاف إليها وتر سابع يعد الأغلظ بين بقية الأوتار، وتضبط أوتارها على النحو التالي:

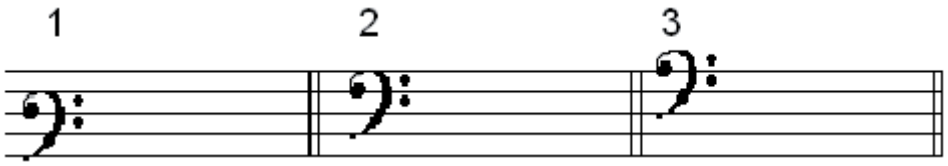
وتلا ذلك ظهور، وتحديدا في القرن السادس عشر، آلة جديدة تفرعت من آلة الفيولا دا جامبا وقد سميت فيولون أو فيولونو (Violone - Violono)، وتعني بالإيطالية فيول مكبر أو كبير. ونجد الكثير من المراجع التي تطرقت إلى وصف هذه الآلة بشيء من التفصيل؛ فحجمها معروف بأدق تفاصيله، وهي تشبه في مجملها آلة الفيولا دا جامبا، ولكنها أطول بحوالي 18-20 سم، وتحتوي على ستة أوتار ومابين ست إلى سبع دساتين تصنع من نفس المادة التي كانت تصنع منها الأوتار؛ تلف حول زند الآلة (Fig. 4)، وكانت أوتار الآلة تضبط بدرجات صوتية أغلظ من آلة الفيولا دا جامبا، وبعدة احتمالات أوسعها انتشارا هي:

وأول استخدام للآلة كان في أداء مؤلفات عصر الباروك في الفترة مابين القرن السابع عشر ومنتصف القرن الثامن عشر، واقتصر دورها آنذاك على أداء دور الباص في سوناتات الكمان والسيوتات وكذلك تريو-سوناتات. وكما يبدو، فإن ظهور هذا النوع من الآلات الغليظة الصوت كان مرتبطا بانتشار الباص المرقم (Basso Continuo) مع نهاية القرن السادس عشر، فأصبح لصوت الباص دورٌ لا يمكن الاستغناء عنه، وأساسٌ يرتكز عليه أداء بقية آلات الفرقة الموسيقية. ومع استمرار حركة التطور دعت الحاجة إلى إيجاد درجات صوتية أكثر غلظا، مما أدى إلى

ظهور آلة جديدة انضمت إلى عائلة الفيول سميت بالكنترباص فيول (Grand Bass Viol, Contrabasso Gamba, Violone)، والتي أكدت جميع الدراسات التي تبحث في مجال علم الآلات الموسيقية بأنها قد ظهرت في نهاية القرن السادس عشر، ولكن أول لوحة فنية جسدت بداية ظهور هذه الآلة كانت من عمل الرسام الفينيسي المعروف باولو فيرونيزيه 1528 (Paolo Veroneze-1588)، في لوحته «عرس في قانا» عام 1563 (Marriage at Cana) (Fig. 5) وهي من مجموعة متحف اللوفر الفرنسي، وتتضمن اللوحة مجموعة من كبار الرسامين الفينيسيين يعزفون على آلات متعددة، ومن بينهم نجد عازفا يقوم بالأداء على آلة الكنترباص فيول، مما يشير إلى إمكانية اعتبار هذه اللوحة دليلا قويا على أن تكون الآلة قد ظهرت في وقت يسبق الفترة السالفة الذكر، وبناء على ذلك نخلص إلى نتيجة مفادها بأن منتصف القرن السادس عشر هو الفترة الأدق التي يمكن اعتبارها بداية لظهور الآلة.

وأول استخدام لآلة الكنترباص فيول في الأوركسترا الخاصة بالأوبرا كانت في أوبرا أورفيه L'Orfeo لكلاديو مونتفيردي (Claudio Monteverdi)، فقد تحددت فيها أدوار موسيقية لثنائي من آلات الكنترباص فيول (Duoi Contrabassi de Viola) [Westrup, 1940, p.231].

ونجد أن أول وصف تام لآلة الكنترباص فيول كان في بداية القرن السابع عشر، وقد ورد في دراسات الألماني المتخصص بعلم الآلات الموسيقية ميخائيل بريتوريوس (Michael Praetorius (1571-1621، ويقترح فيها استخدام آلة الكنترباص فيول لتكرار الباص؛ ولكن بطبقة أغلظ بمقدار أوكتاف [Dolmetsch, 1962, p.13]، مما يذكرنا بالأورغن. وتشير دراسات بريتوريوس إلى أن أدوار الكنترباص فيول كانت تدون بمفتاح الفا مرتكزا على السطر الثالث وليس على السطر الرابع كما هو متبع الآن، مما يدل على أن بداية القرن السابع عشر كانت فترة وضعت خلالها بعض ركائز التدوين الموسيقي للآلة، وإذا عدنا إلى دراسات الألماني يوهان ماتيسون - Johann Mattheson (1681-1764) في عصر الباروك، نجد بأنه يصنف استعمال مفتاح الفا لتدوين أدوار آلات الباص بناء على الطبقة الصوتية التي تغطيها الآلة، وذلك في دراسته Das Beschützte Orchestra (The Accomplished Orchestra) عام 1713، وهي كما يلي:



1. الباص الحاد – Baritono - Hoher Bass
2. الباص المتوسط – Gemeiner Bass[5] – Basso
3. الباص الغليظ – Tieffer Bass – Gran-Basso

احتوت آلة الكنترباص فيول على خمسة أوتار، وعلى ما يبدو فقد كانت هي الآلة الأكثر شيوعا، حيث كان من النادر أن يصل عدد أوتارها إلى ستة (Fig. 6)، وحسب ما ورد في دراسات بريتوريوس كانت أوتارها تضبط على النحو التالي (الصوت الصادر يكون بطبقة أغلظ بمقدار أوكتاف مما هو مكتوب على المدرج الموسيقي):

أما في فرنسا فقد كان لكل وتر من أوتار الآلة تسمية منفردة تميزه عن باقي الأوتار، وهي كالتالي:

الوتر الأول: chanterelle – غنائي، الوتر الثاني: secondo، الوتر الثالث: tierce، الوتر الرابع: quatre، الوتر الخامس: bourdon وتعني نحلة كبيرة طنانة.

الجدول الآتي يوضح المقارنة فيما بين الأنواع الثلاثة من أصناف الفيول كبيرة الحجم والكنترباص الحالية من ناحية الحجم [Kinsky, 1912, p.437]:

أسم الآلـــــة	طول الآلة الإجمالي (من أسفلها إلى رأسها)	طول الصندوق المصوت	عرض الجوانب المنحنية
باص فيولا دا جامبا صغيرة (تينور)	127-112 سم	72-65 سم	15-13 سم
باص فيولا دا جامبا كبيرة	145-135 سم	85-85 سم	17-15 سم
كنترباص فيول	200-180 سم	120-105 سم	23-20 سم
الكنترباص الحالي	190-185 سم	116-110 سم	20-18 سم

مما سبق يمكن الاستنتاج بأن آلة الكنترباص قد تطورت عن آلة الكنترباص فيول، فالحجم متقارب وطريقة تسوية الأوتار متطابقة، وإذا حذفنا الوتر الخامس الأشد غلظا في آلة الكنترباص فيول تصبح تسوية الأوتار مطابقة تماما لتسوية أوتار آلة الكنترباص الحالية ذات الأوتار الأربعة:

ويذكر بريتوريوس أيضا أن في زمنه كانت المحاولات جارية لتطوير وتسهيل استخدام الكنترباص فيول، وذلك بإيجاد أدوات ميكانيكية وتثبيتها لتخدم العازف، ويقول إنه، وبسبب كبر حجم الآلة، كان من النادر للأوتار الرفيعة أن تتحمل الشد، وبهدف التقليل من طول الأوتار؛ أوصى أحد عازفي الآلة بتصنيع آلة بستة أوتار، وبفرس مائلة إلى الأسفل من أحد الأطرف، وبالتالي تصبح الأوتار متفاوتة في الطول بشكل تدريجي، وقد شمل هذا التعديل الدساتين المثبتة على رقبة الآلة، فأصبحت متفاوتة المسافات بحيث تتلاءم مع ميلان الفرس، مما زاد من صعوبة الدور الذي تلعبه أصابع اليد اليسرى، ولهذا ثبّت في أسفل الملمس ميكانيك بستة مفاتيح يربط بها نوع من الأسلاك النحاسية العريضة، والتي بدورها تتحكم بالدرجات الصوتية الصادرة عن الآلة. وخلال القرن السابع عشر تطرق باحث آخر للحديث عن هذا الميكانيك وهو مارن ماريه (1656–1728) (Marin Marais) والذي وصف في دراسته ميكانيك بثمانية مفاتيح، يكتب على كل مفتاح حرف يحدد اسم النغمة التي يتحكم بها، ولكن التباين في آراء الباحثين حول عدد المفاتيح لم يغير شيئا في مبدأ عملها، وهنا يتضح لنا بأن الميكانيك الموجود حاليا على كثير من الآلات هو من ابتداع حرفيي تلك الفترة، ووظيفته هي الحصول على درجات صوتية أغلظ من النطاق الصوتي للآلة (Fig. 7)، بحيث يصل إلى درجة Do أو Si (مع العلم أن أغلظ درجة صوتية تصدرها الآلة هي Mi في الكنترباص ذات الأربعة أوتار).

وبالنسبة لمفاتيح ضبط الدوزان في آلة الكنترباص فيول فقد كانت تضبط باستخدام أصابع يد العازف، على الرغم من الصعوبة التي يفرضها طول وقطر الأوتار الكبيرين للقيام بعملية ضبط الدوزان بأصابع العازف، مما حدا بأصحاب الاختصاص إلى استحداث أداة مساعدة، وهي واضحة تمام الوضوح في كتاب بريتوريوس (Fig. 8).

ومنذ بداية القرن السابع عشر لم يدخر الحرفيون جهدا لابتكار ميكانيك لهذه الآلات الضخمة يحل محل المفاتيح الخشبية، بهدف تسهيل عملية ضبط الأوتار، ومن هذه الابتكارات كانت العجلات المسننة وغيرها، إلى أن توصل الحرفيون في منتصف القرن السابع عشر إلى طريقة جديدة لتصنيع الأوتار الغليظة قوامها أن تلف الأوتار المصنوعة من أمعاء الحيوان بسلك مصنوع من النحاس، وقد حققت هذه المحاولة نجاحا في تسهيل العزف على هذه الآلة.

في الواقع إن آلة الكنترباص فيول كانت موجودة على التوازي مع آلة الكمان التي مرت بمراحل تطوير قصيرة الأمد حتى استقرت على تصميمها النهائي، في الوقت الذي كانت فيه الآلات التي تقوم بأداء أصوات الباص تحت التطوير المستمر، وعلى سبيل المثال؛ فإن آلة التشيللو الكلاسيكية وصلت إلى ذروة تطورها فقط في بداية القرن الثامن عشر، على يد حرفي الآلات الوترية القوسية الإيطالي المعروف **أنطونيو ستراديفاريوس**، وقبل ذلك كان يعتمد أداء صوت الباص على آلة تسمى الباص الكنائسي، وهي آلة تشبه التشيللو، ولكنها أكبر حجما وأطول بحوالي 6-15 سم، وكانت هذه الآلة تؤدي أدوارا سهلة نسبيا.

بينما مضاعفة أصوات الباص (لتصبح أغلظ بأوكتاف من طبقة الباص) كانت تؤدى على آلة الكنترباص فيول، ولكن كان لكثرة عدد أوتارها التأثير الواضح على الصوت الصادر عنها، فكانت أضعف آلات هذه المجموعة صوتا وتحديدا إذا ما قورنت بآلة التشيللو، مما دفع بأصحاب الاختصاص إلى التفكير مليّا بإيجاد آلة تحل محل الكنترباص الفيول وتتناسب مع عائلة الكمان الجديدة في آن واحد، مع مراعاة أن يكون عدد أوتارها متكافئاً مع بقية آلات هذه العائلة، فكان ظهور آلة الكنترباص، وهي الآلة التي استطاعت بإمكانياتها البارزة المميزة إلغاء جميع أنواع الفيول التي كانت تؤدي الطبقات الصوتية الصادرة عن آلات الكنترباص الفيول وما شابهها.

المراحل النهائية لتطور الآلة

ظهرت آلة الكنترباص الحالية في منتصف القرن السابع عشر، وذلك بحسب ما أورده الباحث الألماني كورت زاكس (Curt Sachs) في دراسة له بعلم الآلات والتي تسمى (The History of Musical Instruments) ويذكر فيها أن هذه الآلة تطورت عن آلة الفيول وانتقلت لتنضم إلى بقية آلات عائلة الكمان، وأصبحت تصنف كفرد من أفرادها، ولكن ذلك لم يمنع من أن تتميز عن باقي آلات العائلة؛ فنجد بأن الكنترباص هي الآلة الوحيدة التي بقيت تشبه آلات الفيول، ويتضح ذلك جليّا بملاحظة الواجهة الخلفية للصندوق المصوت، فهي مستقيمة مع بعض الميلان في أعلاها، وكذلك انحناءة جوانبه؛ والتي تذكرنا أيضا بشكل آلات الفيول، ومع ذلك فقد وجدت في القرن الثامن عشر بعض الآلات من صنع الحرفيين الإيطاليين متأثرة بشكل الكمان، ونعني بذلك تصميم الواجهة الخلفية للآلة، فهي منتفخة وبارزة إلى الخارج، ولكن تشترك جميعها بأن الزند فيها كان أقل قطرا مما هو عليه في آلات الفيول، مما ساعد في تحديد عدد الأوتار التي يمكن أن تثبت على الآلة وهي من ثلاثة إلى أربعة أوتار فقط، ويتضح تأثرها المباشر بتصميم آلة الكمان من خلال الاستغناء عن الدساتين التي كانت تربط حول زند الآلة، وشكل الفتحات التي أصبحت مماثلة لفتحات آلة الكمان (f-hole). ومن الملفت للانتباه أن هيئة هذه الفتحات على آلات الكنترباص فيول والتي أجريت لها التعديلات اللازمة بقيت على ما كانت عليه في السابق، ومنها كنترباص من صنع الحرفي الإيطالي جسبارو دا سالو (Gasparo da Salo) عام 1590 (Fig. 9).

ويعود صنع الكنترباص الحالية ذات الأربعة أوتار إلى الحرفي الإيطالي ميشيل تودیني (Michele Todini) عام 1676، عندما نشر في روما دراسته الصغيرة بعنوان (Galleria Armonica)، حيث عدّ نفسه مبتكرا للفيولون الكبير والذي سمي لاحقا بالكنترباص، وهناك معلومات مفادها أن هذه الآلة قد أدخلت وبنفس السنة لتكون من آلات أوركسترا روما، وعرف عن تودیني بأنه كان يصنع آلات قيمة ومتقنة للغاية. والحقيقة هي أن تودیني عمل فقط على تطوير آلة الفيولون الموجودة آنذاك، وأجرى التعديلات النهائية عليها بما في ذلك إلغاء وجود الدساتين، وحدد عدد أوتارها بأربعة أوتار، فأصبحت الآلة كنترباص بشكلها المعروف حاليا، وتوجد نماذج من آلاته حتى يومنا هذا، كما توجد آلات قيمة من صنع حرفيين إيطاليين آخرين ومنهم آماتي وستراديفاريوس وتيستوري ورودجيري وعائلة جاليانو وجرانشينو وجفارنيري وغيرهم من حرفيي الآلات.

ومن العوامل التي ساعدت على تطوير مستوى الأداء على آلة الكنترباص ابتكار ميكانيك لشد الأوتار بدلا من المفاتيح الخشبية، ففي عام 1778 قام حرفي الآلات الألماني كارل ليودفيج باخمان (Carl Ludwig Bachmann) بتثبيت مفاتيح دوزان الآلة على عجلات مسننة مرتبطة ببراغي للتحكم بتحريكها، وذلك لتسهيل عملية الدوزان والمحافظة على بقائه مستقرا أطول فترة ممكنة، ومن ذلك يمكن أن ينسب الفضل له في ابتكار هذا الميكانيك والذي ما زال مستخدما لحد الآن، ولكن تجدر الإشارة هنا إلى آلة أخرى وجدت في نفس السنة من صناعة الحرفي الإيطالي كارلو موريلاتتي (Carlo Morelatti) وبميكانيك مماثل لدوزان الآلة السابقة الذكر، فيصعب إنكار فضله في ابتكار هذا الميكانيك. وبالإضافة إلى ما ورد؛ نجد في دراسات بريتوريوس وصفا لميكانيك مماثل استخدم في بداية القرن السابع عشر لضبط أوتار الكنترباص فيول لا يمكن إنكار فضله أيضا، وبالتالي يصعب تحديد لمن يعود الفضل في ابتكار هذا الميكانيك، ولمن ينسب.

تذكر الكثير من المصادر والمراجع أن أول استخدام للكنترباص ضمن الأوركسترا كان في إيطاليا، وبالعودة إلى ما هو موثق في تلك المصادر نجد بأنه قد تم ذلك عام 1699، عندما أضاف المؤلف جوزيف ألدروفانديني (Giuseppe Aldrovandini) أدوارا لآلة الكنترباص في أوبرا قيصر الإسكندرية (Cesare in Alessandria)، والتي قدمت أول عروضها عام 1700 أو 1701، في مسرح من مسارح نابولي، وبعد ذلك في فرنسا وتحديدا عام 1706 استخدم المؤلف وعازف آلة الجامبا مارن ماريه (Maren Marais) آلة الكنترباص في أوبرا السيونا (Alciona).

وقد كانت هذه المحاولات القليلة لاستخدام الكنترباص بمثابة التجربة، ففي أوركسترا حقبة الباروك بقي أداء صوت الباص مقتصرا على آلة التشيللو والباص الكنائسي أو الفيولون، ونادرا ما كان يستخدم الكنترباص فيول بهدف مضاعفة صوت الباص بطبقة أغلظ.

في النصف الثاني من القرن السادس عشر كانت تستخدم كلمة فيولون لتدل على باص فيولا دا جامبا كبيرة الحجم، وبقي الأمر كذلك حتى الربع الأخير من القرن السابع عشر حيث أصبحت هذه التسمية تدل على آلة الكنترباص الجديدة.

وفي عصر الباروك كان لكلمة فيولون بالإيطالية أن تدل على آلتين؛ باص فيولا دا جامبا كبيرة الحجم والكنترباص، وبالتالي يصعب تحديد الآلة التي يقصدها المؤلف عندما كان يكتب أدوارا خاصة بآلة الفيولون.

تنحصر الإجابة على هذا التساؤل بالتحليل الدقيق للأدوار المكتوبة للآلة في مؤلفات تلك الفترة، وكذلك بدراسة أعمال عمالقة المؤلفين من نهاية القرن السابع عشر ولغاية النصف الأول من القرن الثامن عشر.

ونتيجة لتحليل هذه المؤلفات؛ اتضح بأن طول آلة الفيولون كان ثمانية أقدام ولم يكن ستة عشر قدما كما كان يعتقد، فبملاحظة سوناتات بوكستيخوده (Dietrich Buxtehude) (1637-1707) التي ألفها للفيولا دا جامبا والفيولون بمرافقة الكلافيسين، نجد بأن من غير الممكن لها أن تؤدى بأوكتاف أغلظ مما هو مكتوب على المدرج الموسيقي، لما سينتج عن ذلك من تضارب في البناء البوليفوني للعمل، فدور آلة الفيولون مكتوب بطبقة صوتية حادة نسبيا وهي نفس الطبقة المستخدمة لكتابة دور الفيولا دا جامبا، وكذلك الحال إذا قمنا بتحليل أعمال يوهان سيبستيان باخ، ولنأخذ براندنبورغ كونشرتو رقم 6:

هذا العمل يحوي أدواراً بمشاركة آلة الفيولون، ومن المعروف أن هذه الآلة تصدر الدرجة الصوتية La كأغلظ درجة من طبقة الباص، وإذا أمعنّا النظر في هذا العمل نجد بأن باخ قد كتب أدوارا أغلظ بمقدار سبع درجات (Si b) من إمكانيات الآلة الصوتية، وهنا يبدو التضارب واضحا، فلم يكن بمقدور أية آلة وترية قوسية آنذاك أن تعطي درجات

صوتية بأوكتاف أغلظ مما هو مكتوب على المدرج، ومن هنا نستنتج بأن الآلة المستخدمة لأداء هذا الدور هي باص فيولا دا جامبا كبيرة، والتي تؤدي الدرجات الصوتية بنفس الطبقة التي كتبت لها على المدرج الموسيقي، وكذلك في سوناتات كوريللي (1653-1713) (Corelli) كانت المرافقة مخصصة للفيولون و (أو) الشيمبالو ((o) Violone e cembalo)، مع أنه كان من المعروف بأن هذا الدور كانت تؤديه آلة التشيللو:

ARCANGELO CORELLI

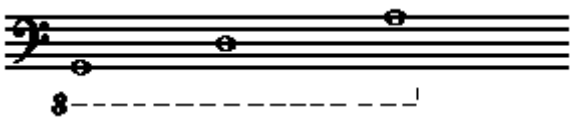
SONATE A VIOLINO E VIOLONE
O CIMBALO

ROMA 1700

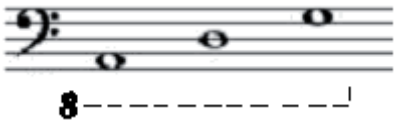
وكذلك الحال بمؤلفات فيفالدي؛ حيث كان من المعروف أن الأدوار في أعماله قد كتبت لآلة الكنترباص فيول.

في منتصف القرن الثامن عشر تحديدا؛ بدأت كلمة فيولون ترتبط بآلة الكنترباص، وبنفس الفترة حلت آلة الكنترباص محل الكنترباص فيول، مما أدى إلى الإستغناء كليا عن الآلات الشبيهة بها، وأصبحت آلة الكنترباص عضوا في معظم فرق الأوركسترا في أوروبا على اختلاف أنواعها، وبعدد إجمالي لا يزيد عن أربع آلات في الأوركسترا الواحدة، بينما الآن يصل عدد المجموعة إلى اثنتي عشرة آلة في كثير من الأوركسترات، مما يؤكد على أهمية هذه الآلة في وقتنا الحاضر.

أما في النصف الثاني من القرن الثامن عشر فقد برزت آلة الكنترباص كآلة أداء منفرد، ويعود هذا إلى تطور الأداء على الآلة بفضل بعض العازفين المبدعين الذين وجدوا إمكانية الاستغناء عن الوتر الرابع الأشد غلظا من باقي الأوتار وذلك لقلة استعماله في العزف المنفرد، فوجدت الكنترباص بثلاثة أوتار، ومن بين العازفين المشهورين الذين عزفوا على كنترباص بثلاثة أوتار كان العازفان والمؤلفان الإيطاليان دومينيكو دراجونيتي (Dragonetti) ودجوفاني بوتيسيني (Bottesini)، ولم يكن لهذه الآلة طريقة موحدة لضبط الأوتار [Schlesinger, 1910, p.118]، ففي فرنسا وإيطاليا كانت تضبط بمسافات خماسية، كالآتي:



وهي نفس الطريقة المستخدمة لضبط أوتار آلة التشيللو إذا حذفنا الوتر الرابع منه، بينما فقد حافظت آلة الكنترباص في إنجلترا على ضبطها بمسافة رابعة، وبنفس الطريقة المستخدمة حاليا ولكن دون استخدام الوتر الرابع الأشد غلظا؛ كما يلي:



وهي تسوية الأوتار الأوسع انتشارا.

وبالنظر إلى كبر حجم المسافات بين الدرجات الصوتية على الآلة، يمكن الافتراض بأن التسوية الأفضل لأوتار آلة الكنترباص هي بدوزان ثلاثي، ولكن الحقيقة أن هذه الطريقة ستؤدي إلى تضييق النطاق الصوتي الذي تغطيه الآلة، ومع ذلك فقد وجدت آلات بخمسة أوتار وكانت تضبط على النحو التالي [Baines, 1970, p.84]:

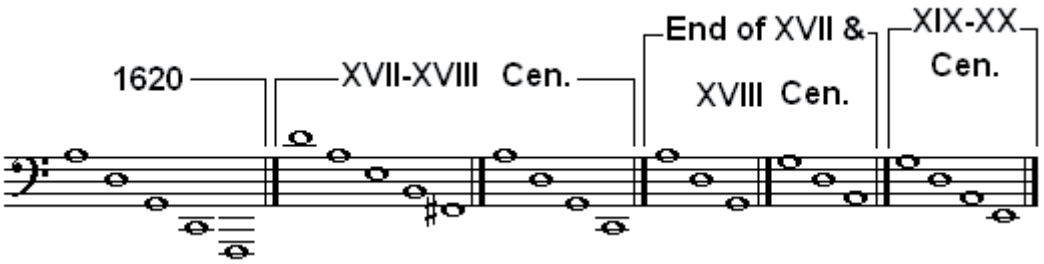
الأوكتوباص

مع استمرار البحث والمحاولات لتطوير آلة الكنترباص، كانت هناك محاولات لتكبير حجمها، ففي القرن السابع عشر وجدت آلات عملاقة من الكنترباص سميت بالأوكتوباص (**Octobass** - Fig. 10)، وتدل التسمية على أن الآلة تصدر أصواتا أغلظ بمقدار أوكتاف من طبقة الباص، وكان طول الآلة الإجمالي يصل أحيانا إلى 4 أمتار، وقد وصلت إلينا بعض النماذج منها، وعلى سبيل المثال ما هو موجود في متحف فكتوريا وألبرت في لندن، حيث وجدت آلة تسمى بجولياف، وصندوقها المصوت يذكرنا بآلات الفيول، ولكن جوانبها أعرض، و يصل طولها إلى 260 سم، وعرضها إلى 106 سم، وبعض الأنواع من الأوكتوباص كانت كبيرة جدا، يعزف عليها عازفان في آن واحد؛ الأول يقوم بالتحكم بالدرجات الصوتية الصادرة عن الآلة بينما يقوم الآخر بإصدار الأصوات باستخدام القوس.

وفي باريس عام 1855 تم عرض أوكتوباص بثلاثة أوتار من صنع حرفي الآلات الفرنسي جان بابتيست فيليوم[6] (Jean Baptiste Vuillaume, 1798-1875)، وهي الآن محفوظة في متحف كونسروتوار باريس منذ عام 1872 (Museo del Conservatorio di Paris)، يبلغ طول الآلة الإجمالي 348 سم، ووزنها مع الأوتار 35 كجم، وتسوية أوتارها رباعية وخماسية، ويتم التحكم بدرجاتها الصوتية باستخدام ميكانيك خاص يسمى Levers تتحكم به يد العازف اليسرى (Fig. 11)، ولكن من الطبيعي أن تفتقر هذه الآلة للتقنيات اللازمة وصفاء الدرجات الصوتية الصادرة عنها، مما أدى إلى الاستغناء عنها، ولم تعد موجودة إلا في المتاحف فقط.

أما ضبط أوتارها فقد كان يتم على النحو التالي:

وبالنهاية يمكن أن نلخص طريقة ضبط الأوتار عبر الحقب التاريخية المتعاقبة بالشكل التالي:



ونتيجة لهذه الدراسة يمكن التيقن بأن آلة الكنترباص قد مرت بمراحل طويلة حتى استقرت على شكلها الحالي، لم تحظ بها بقية آلات عائلة الكمان، ويمكن اعتبار كل الآلات الشبيهة بها من ناحية الحجم والطبقة الصوتية مرحلة من مراحل تطورها، ولكن محدودية إمكانيات هذه الآلات ومشاكل العزف عليها أدت في النهاية إلى إيجاد آلة بديلة تحل محل هذه الآلات، وتتناسب مع متطلبات الحياة الموسيقية، فكانت آلة الكنترباص.

المصـــادر والمراجـــع

باللغة العربيـــة

الحفني، محمود أحمد. علم الآلات الموسيقية. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

تشولاكي، ميخائيل. آلات الأوركسترا السيمفوني. موسكو، 1961 ترجمة: علي الشرمان. منشورات عمادة البحث العلمي – الجامعة الأردنية، 2006/3.

باللغة الأجنبيـــة

Carter, Stewart, Ed. A performer's Guide to 17th Century Music. New York: Schirmer Books, Vol.1, 1997.

Cyr, Mary. Performing Baroque Music. Portland, Or.: Amadeus Press, 1992.

Kinsky, Georg. Katalog Des Musikhistorischen Museums Von Wilhelm Heyer in Koln. Zweiter Band. Leipzig, 1912.

Dolmetsch, Nathalie. The Viola Da Gamba Its Origin & History Its Technique & Musical Resources. Hinrichsen Edition Ltd., 1962.

Neumann, Frederick. Performance Practices of the 17th & 18th Centuries. New York: Schirmer Books; Toronto: Maxwell Macmillan Canada, 1993.

Praetorius, Michael. Syntagma Musicum III. Translated & Edited by Jeffery T. Kite-Powell. New York & Oxford: Oxford University Press, 2004.

Sachs, Curt. The History of Musical Instruments. New York, 1940.

Schrammek, Winfried. Museum Musicum. Historische Musikinstrumente; [Historische Musikinstrumente aus dem Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universitet, Leipzig. Eine Auswahl]. Leipzig, Edition Peters, 1981.

Schlesinger, Kathleen. The Instruments of The Modern Orchestra & Early Records of The Precursors of The Violin Family. Vol. I. Modern Orchestral Instruments. London, 1910.

Westrup, J. A. Monteverdi and the Orchestra. *Music & Letters*, Vol. 21, No. 3. (Jul., 1940).

Baines, Francis. Der Brummende Violone. The Galpin Society Journal, Vol. 23. (Aug., 1970).

الهوامش

(1) كلمة كنترا (contra) باللاتينية تعني: آلة تصدر درجات صوتية أغلظ من الباص بمقدار أوكتاف.

(2) طول الآلة الإجمالي يتراوح مابين 190-185 سم، طول الصندوق المصوت 120-110 سم، وعرض الآلة 20-18 سم.

(3) وهي المؤلفات التي كتبت خصيصا للآلة، سواء أكانت منفردة أو بمرافقة الأوركسترا أو البيانو أو آلة مرافقة أخرى.

(4) الفيولا دا جامبا (Viola Da Gamba) بالإيطالية تعني: فيولا الركبة أو الرجل.

(5) منذ زمن طويل استقر استخدام مفتاح الفا على السطر الرابع فقط، وأما بقية مفاتيح الفا فلم تعد تستخدم.

(6) صنعت الآلة بناء على طلب المؤلف الفرنسي هكتور برلييوز.

ملحق الصور

Fig. 1 - German bow (left), French or Italian bow (right)

Fig. 2 - Viola d'Amore [http://www.classical-music-review.org/reviews/Georgi.html]

Fig. 3 - Viola da Gamba Family [Praetorius M. - Syntagma musicum 1619]

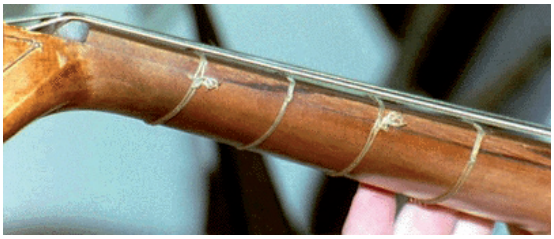


Fig. 4 - Viola da Gamba Frets [http://www.dglenn.org/defs/images/gamba.html]

Fig. 5 - Veronese P. «Marriage at Cana» (1562) [http://www.thecipher.com/viola_da_gamba_cipher-5.html]

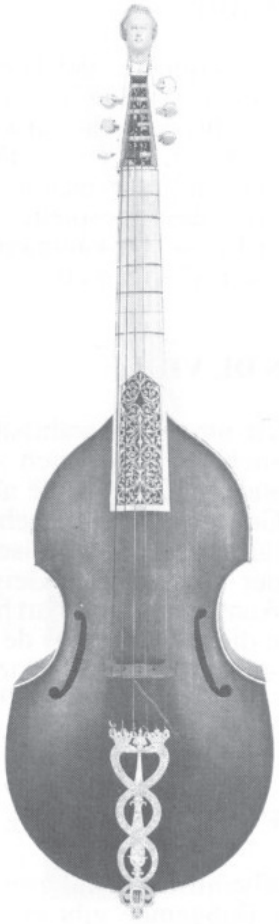


Fig. 6 - Bass Viol (6 Strings)
Johann Tielke, Hamburg 1701
Museum of the Musical Instruments in Brussels

Fig. 7 - Double bass a low C extension

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Double_bass_C_extension.jpg]

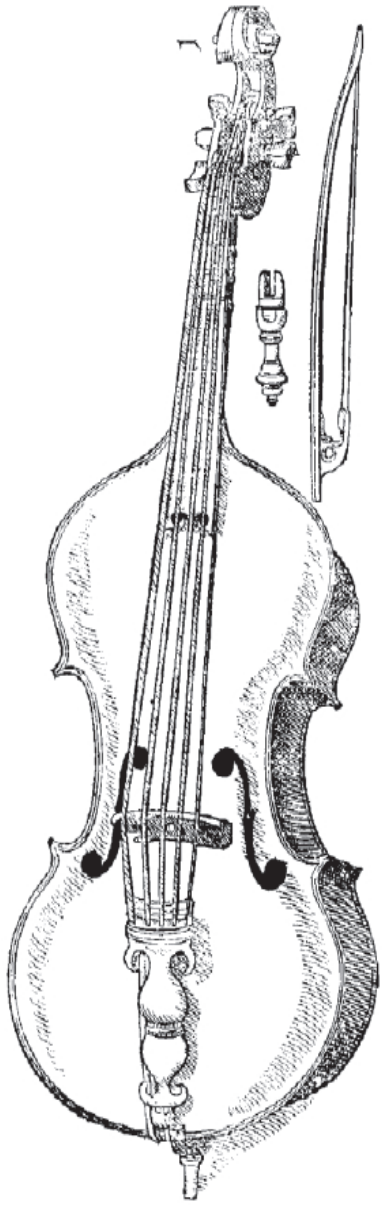


Fig. 8 - Praetorius M. - Syntagma musicum 1619 “Gross Contra-Bas Geig”

Fig. 9 - Gasparo da Salo Circa 1590

(Lift: original, Right: altered under modern double bass)

[http://www.baroqueinstruments.com/violone.htm]

Fig. 11 - Octobass – Levers

[http://www.xray.it/octo/]

Fig. 10 – Octobass [http://www.xray.it/octo/]

صـورة الـــروح
قراءة في تصميم الغلاف لدى زهير أبو شايب

جمال محمد مقابلة، قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن.
مها عبد القادر المبيضين، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن.

تاريخ تسلم البحث: 27 /10/ 2008 **تاريخ قبول البحث**: 25 /1/ 2009

ملخص

هـذه قراءة نقدية فنية في عدد مـن تصميمات الأغلفة للفنان الشـاعر زهير أبو شـايب ، تقوم علـى رصد مـدى التطابق بين التشكيل الفني للوحة الغلاف والمضمون الدلالي لمحتوى الكتاب، انطلاقـا مـن أن متـن الكتاب يشـكل جسـدا مترامیا علـى امتداد صفحاتـه العديدة، وأن الغلاف هو الروح المكثفة والمختزلة بذكاء للتعبير عن ذلك الجسد. ليس الغلاف أي غلاف في حقيقة أمره إلا صـورة تعاين بصريا، لتعبـر عن تلك الروح التي يجب أن تهيمن على ذلك الجسد/المتن.

Portrait of the Soul:
A Reading of Cover Design by Zuhayr Abu Shayib

Jamal Maqableh, Department of Arabic Language and Literature, The Hashemite University.
Maha A. Mubaideen, Department of Arabic Language and Literature, Al al-Bayt University.

Abstract

This is a critical, artistical reading of a number of book cover designs by the artist Zuhayr Abu Shayib based on the extent of congruence of the artistic content of the frontispiece, and the content of the book. The text of the book constitutes a body spread over its numerous pages, and the cover is both the concentrated spirit, and the intelligently reduced form that express the book's contents. The cover - any cover- is, in fact, but an image that is visually perceived, and which expresses that spirit which exemplifies the corpus of the book's contents.

تمثل الصورة البصرية، بوصفها مدركاً حسّيًّا موضوعيًّا، بعداً جوهريًّا في خلق التوازن المعرفي لدى الإنسان في مراحل تكوينه العديدة عبر العصور، ابتداء من الرسومات على جدران الكهوف، مروراً بالتماثيل واللوحات الفنية والصور الفوتوغرافية والسينمائية، وانتهاءً بما لم يصل إليه الإنسان بعد من الجوانب الخفية للصورة.

فليس يخفى أن «الزيادة السريعة في رقعة الصورة على خارطة الثقافة الإنسانية تقف وراء وصف عصرنا بأنه «عصر الصورة» كما أن الطبيعة الرمزية للصورة بأجناسها كافة هي التي دفعت إلى القول بأن صورة واحدة تساوي ألف كلمة»(العبد، 2003: 133) وعليه فإن «الصورة أداة ربط لا مثيل لها»(العبد، 2003: 133).

«وباعتبار أن الصورة هي أولاً مجال مفتوح «لمنطق الحس» ثم تأويل للمرئي، تصبح «الوظيفة الأيقونية «طريقة مختلفة تماماً لصنع المعنى»(صبحي، 2003: 232) فإلى أي حد ستقيم صورة غلاف الكتاب هذه العلاقة بين محتواه وما يمكن أن تحيل عليه تلك الصورة؟ لذا فإن ما تنهض به صورة الغلاف يعد تحديًّا كبيراً أمام المصمم يكشف عن مدى قدرته على أن يحمّل هذا الغلاف بأكبر قدر من الإشارات التي تثير المرء للنظر فيه، وفهم بعض من محتواه، والدخول في حوار معه بأية طريقة.

إن من البدهيات «أن فن التصوير لا ينقل إلينا معنى، وإنما هو نفسه ضرب من المعنى في حد ذاته»(الكردي، 2003: 243) فالمرئي والمشاهد أمام العين لا يحيل على شيء خارجه، للوهلة الأولى، إنه يحيلك على ذاته، لتبدي رأيك فيه، وتفك سرّه أنت عبر أيقونة اللغة. فليس هناك من وسيط للتعبير عن الصورة إلاّ باللغة، وسوف يرتهن هذا التعبير بثقافة الناظر الفنية ومستواه الذوقي ومقدرته التحليلية على قراءة هذه الخطوط والألوان. فالخط الذي

تحول إلى صورة هو ذاته الذي سيصبح شيفرة كلامية، وليس بينهما فرق على حد قول أدونيس «إلاّ حيلة هندسية»(أدونيس، 1971: 647/2).

إن البحث في فكرة الصورة/الرسم يحتاج إلى وقفات طويلة ومتأنية، وإلى تتبع لها، ابتداء من صور الإنسان الأول على جدران الكهوف – كما أسلفنا – ، مروراً بالبحث المتمحور حول العبادة، في هيئة الأصنام، فالرسوم الفنية فالمتاحف فالصور المرئية عبر وسائل الإعلام، انتهاءً بأحدث أنماط الصور الرقمية الحديثة. وصور أغلفة الكتب في التاريخ الحديث، والصور التي ازدانت بها صفحات الكتب قديماً وحديثاً، تشكل هي الأخرى جزءاً من هذا التاريخ العريق لفكرة الصورة/الرسم، لذا سينصب اهتمام بحثنا على هذه المفردة التي قلّ أن شغل بها المهتمون على أهميتها، وهي فكرة «تصميم الغلاف» بين الخط والرسم والتصوير. وسنقصر ذلك على بعض تصميمات الفنان زهير أبو شايب* تحديداً.

لقد عهدنا أن نمر مرور العابر السريع على الكتب التي تحفل بالصور في ثنايا صفحاتها، لتزيد من مصداقيتها، كما يحدث في كتب السيرة الذاتية، أو لتوضّح مقصوداً ما، أو لتبوح ببعض الأسرار بطريقة تعبير مغايرة للكتابة ذاتها، ولعل هناك من اعترض على تجاور الصور والرسوم مع الكتابة، لذا قال محمد مفتاح: «ناقش كثير من الباحثين قضية الجمع بين الرسم والكتابة؛ سواء أكانت هذه الكتابة شعرًا أو نثرًا؛ وقد رأى بعض الباحثين أن الرسومات مع المكتوبات ليست إلاّ تورّمات لا أهميّة لها، لذلك يمكن الاحتفاء بالمكتوبات وحدها، والحقّ أنّ هذا الرأي يقول بنقاء أجناس النصوص والخطابات ولا يأخذ في حسابه تداخلها وهجانتها؛ ومن ثمّة، فكل نص فرعي هو أحد مكونات النصنصة يضطر المحلّل إلى إيجاد مفاهيم خاصّة به لمقاربته. وإذًا، فإنّ الرسوم نسق تعبيري قائم الذات توظف آليات الإبصار لإدراكه الموجود في مجال ما في الدماغ؛ وآلة الإبصار أساسيّة في تحصيل المعرفة. لذلك تحتل التعابير اللغوية البصريّة حيِّزا من اللغات الطبيعيّة. والآلة الخاصّة التي هي مجال خاصّ تحتم وجود مفاهيم خاصّة لمقاربة المرسوم مثل الحجم والشكل والطول والقصر والكبر والصغر والغلظ والدقّة والوجهة والألوان ... وفي ضوء هذه المفاهيم يجب أن تحلّل تلك الرسوم.»(مفتاح، 1999: 188) وقد آن الأوان لأن ننظر في أغلفة الكتب وما تحمل صور هذه الأغلفة من دلالات، وأن لا نمر عليها عابرين، فصورة الغلاف تخلّع وتقص مرايا لزمن الفن بأكمله، فتقتنص منها ما يتواءم مع فكرة منفذ هذا التصميم/الغلاف، ليكون واقعيًّا تارة، ورومانسيًّا طوراً، وليكون كذلك تأثيريًّا أو سوريالِيًّا أو تكعيبيًّا أو تجريديًّا أو انطباعيًّا، كما يحلو له، وليقتنص من تاريخ فن الخط والمنمنمات وجدران الكهوف وفن السينما والتلفزيون، فله أن يتمدد على أرض مراحل الفن كلها، وله أن يستبيح كل منتج تم حقنه بصورة يوماً ما، ليقدم رؤيته الخاصة حول الكتاب.

إنّ مصمم غلاف الكتاب هو أول قارئ له بعد مؤلفه، وهو ناقد حر له، يضع خطوطه الأولى حوله، وهذه الخطوط تعد جزءاً من الكتاب وقراءة له وتعد نقداً له في آن واحد معاً. إلاّ أنه لا يكتب نقده بلغة الكتاب، إنّما يسطرها في لوحة تكوّن رؤيته لهذا الكتاب، وفي الوقت ذاته يشكل رؤيتنا نحن للكتاب من زاوية ما. أي أنه يؤثر فينا حيال الكتاب لأول مرّة شئنا أم أبينا، وهو بذلك أقرب إلى الفنان التأثيري، ذلك الفنان الذي «لا يهتم بالصورة المجردة، وإنما يهتم بالانطباع الحسي الذي يخلّفه ذلك الشيء، أي الانطباع الذي يتغير من فرد لآخر حسب تغير الزاوية ودرجة الضوء»(حمودة، 1999: 119) ومن ثم فإن هذا التأثير سيمارس على القارئ/المتلقي بعد أن مورس على الفنان/المصمم في تلقيه الكتاب من قبل.

* زهير أبو شايب، شاعر له ثلاثة دواوين شعرية هي : جغرافيا الريح والأسئلة، ودفتر الأحوال والمقامات، وسيرة العشب. وله عدّة دراسات أدبية منها ثمرة الجوز القاسية، وهو خطاط ورسام، ومصمم أغلفة كتب، ولد في دير الغصون سنة 1958 وحصل على بكالوريوس اللغة العربية في جامعة اليرموك، وهو عضو رابطة الكتاب في الأردن، ويعمل في المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ دار الفارس في عمّان.

تمزج صورة الغلاف بين جميلين وبين مرحلتين بحسب مقولة ديكارت «اللذة الحقيقية هي تلك التي تتداخل فيها عناصر الحس والذهن معاً»(أبو ريّان، 1977: 24) فعناصر الحس تتولد من تلمسك الصورة، ومن رؤيتها مجسدة أمامك تبهر العين، وفي الآن ذاته ينشغل الذهن بتأمل العنوان، واسم المؤلّف، وهما يقعان في حقل المناصّ التأليفي بحسب ما يرى جيرار جينيت، وهو» تلك المنطقة المتردّدة بين الداخل والخارج، والمصاحبة لنصّها، والعاضدة له شرحًا وتفسيرًا، فالمناصّ نصّ ولكن نصّ يوازي نصّه الأصليّ»(بلعابد، 2008: 63)، وبكلمات أخرى فقد صنّف جيرار جينيت العتبات إلى قريبة من النصّ وبعيدة، فمن العتبات القريبة الغلاف بما يحويه من اسم المؤلّف وعنوان الكتاب والعنوان الفرعي والبيان الأجناسي الذي يحدّد جنس مادة الكتاب من شعر أو رواية أو دراسة وما إلى ذلك، يضاف إلى هذه العتبات القريبة المقدمة في الصفحات الداخليّة (بوطيّب، 2008: 58)، ثمّ يبدأ –القارئ- رحلة غامضة يستبطن فيها ما يخفيه متن الكتاب أو نصّه الأصيّ انطلاقاً من المعطيات الأولية التي أتيحت أمام هذا القارئ المتأمل في بدايات اللقاء، بحيث يتم الاستحواذ على حسّه وذهنه معاً، فيشعر بذلك الارتياح أو الارتياب؛ لذا قال اللورد بيكون مرّة:» بعض الكتب وُجَدَت لكي تُتذوّق، وبعضها لكي تُلتهم، ولكنّ قليلا منها وجدت لكي تقرأ كاملة بعناية وانتباه»(ثومبسون 191 :1988 ،*Thompson*)، تُرى ما دور الغلاف في تحديد هذه الدرجات من القراءة؟ الصورة بذلك فينيق لكثير من الكتب، وهي التي تبعث فينا للوهلة الأولى تصفح الكتاب، حتى وإن لم نكن ممن يتذوقون الفن المرئي، إلاّ أنها تمارس علينا سلطة كليّة شاملة حين نراها. فمشاهدة المرئيّ تتم جملة واحدة بلمحة تختزل آلاف الكلمات، وهي التي ستقدم لنا ما هو ذهني في صورة الحسّيّ بوقفة سريعة، ونظرة قصيرة الزمن، دون أن ندرك ما لدينا من تذوق ”إن الإحساس بالجمال صفة من الصفات العامة التي يمتاز بها البشر عن سائر الحيوان.... منذ وجد الإنسان على الأرض.... وإن هذه الخاصية موزّعة بين الناس ولكن على نسب متفاوتة من المستويات المختلفة“(حسن، د.ت: 106).

وهذه الخاصية قابلة للتغيّر والتطوّر والتحسين بالتدريب، فرؤية الأشياء تولّد فكرًا ناقدًا حيالها، وهذه العمليّة هي تنمية للتذوّق وتنمية للإحساس بالجمال، وكلّها تصبّ في هذه المقدرة الناقدة.

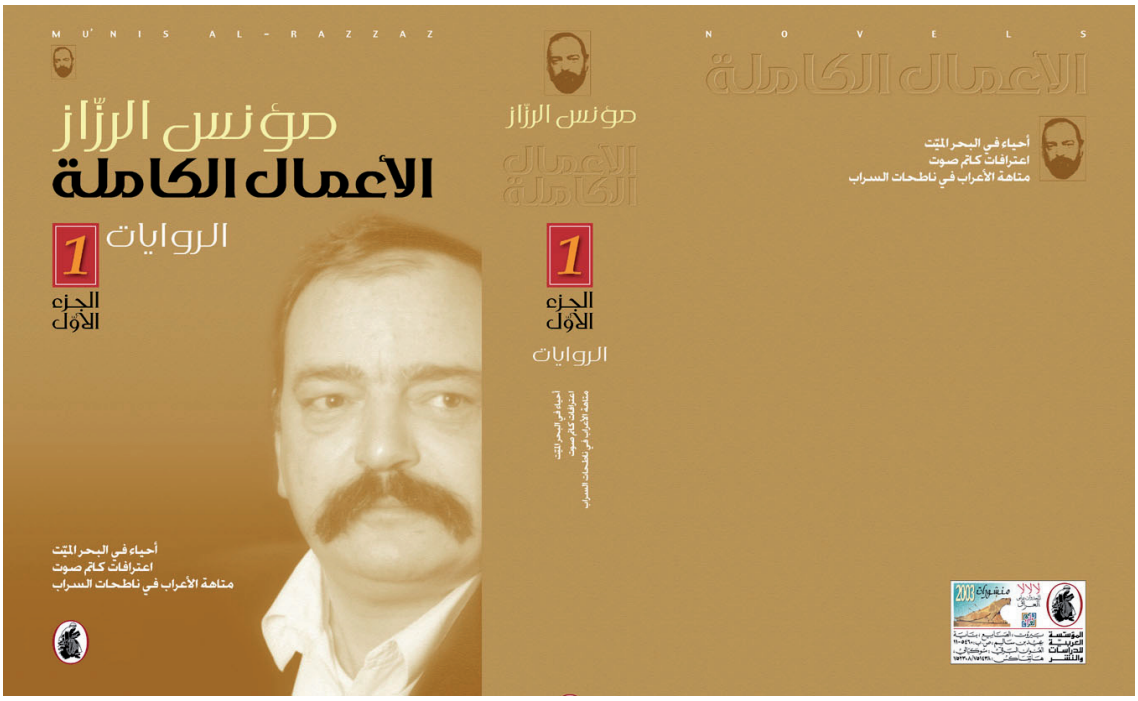
من الوظائف التي تقوم بها صور الغلاف أنها تصقل هذه الخاصية وتثريها، أي أنها تساعد على خلق ثقافة فنية لدى القارئ، ذلك أن كثيراً من اللوحات الفنية لا نستطيع رؤيتها في معارضها الأصلية، أو في متاحفها لقلة الاهتمام الكلي بالفنون الجميلة، لكننا نعثر عليها غلافاً لكتاب ما، وقد عمد زهير أبو شايب إلى مثل هذا الصنيع في كثير من أغلفة كتبه فجعلها معرضاً للوحات مهمة، فربط بينها وبين القراء من متذوقي الفن وغيرهم من جديد، وكذلك فعل مع تلك النقوش التي بقيت طي الكتمان في خزائن المكتشفين وعلماء الآثار مثل نقوش (تمبكتو) و(تاسيلي) في الصحراء الليبية وإفريقيا في أغلفة روايات إبراهيم الكوني، ونقوش (سومر) و(بابل) في حضارة بلاد ما بين النهرين ونقوش (مملكة دلمون) أو مملكة البحرين.

ولعل من نافلة القول إن اللوحة الفنية أو النقش حين يفرد بهذه الصورة على الغلاف يصير أشد علوقاً بالذهن، ويغدو مفهوماً بفضل الموقع الجديد، وبسبب من حوافز التوضيح المحيطة به، من مثل عنوان الكتاب، ومحتواه، ومدى ما يمكن لهما أن يفكّا من مغاليق بعض اللوحات الفنية تلك بفضل الفنان الوسيط، وهو المصمم الذي يقوم في هذه الحالة بتقديم نقد مزدوج أمام القارئ للوحة وللكتاب معاً.

على أن تصميم الأغلفة تقدّم هذه الأيام تقدُّما هائلاً، بتعدد وسائط التنفيذ الضوئي، ودخول المصمم إلى عالم الكومبيوتر، إلاّ أن الاختيار يبقى رهين ذهن المصمم، فالعالم مليء بالصور، والفنان الحق هو ذلك الذي يختار ما يناسب، وهو الذي سيطلعنا على هذه المعرفة إن كان من ذوي الاختصاص. وقد تميزت الأغلفة الآن ، في صفحاتها الداخليّة، بتحديد اسم الفنان، ليكون الغلاف معرضاً لأعماله، وقام هو بدوره بذكر اسم اللوحة أو النقش أو الرسم إن لم تكن له، وهذا كله يصب في خانة إثراء ثقافة القارئ الفنية والأدبية معاً. وإذا "كان الفن أداة سحريّة"(فيشر، *Fischer* 1980: 58) قديماً، فإنه في لوحات الغلاف يمارس هذه الوظيفة عبر لوحات الزمن القديم والحديث معاً.

ويكون ناجحاً ذلك الغلاف الذي يمارس علينا سحره، فيأسرنا لنفتح صفحاته، أو لنتذكر موقعه بين الأرفف، بين كتبنا، من صورة غلافه، أو وصف هذا الغلاف لتذكّر كتاب ما قرأناه عن موضوع بعينه، إننا حيال الكتاب نلتذ بوصف غلافه لحظة الحديث عنه، كأن نقول: هو منشور في الدار الفلانية، وهو بلون أزرق، وكعبه أبيض، وهو من القطع الصغير أو الكبير، وهكذا فإننا، دون أن ندرك، نصفه فنيًّا، ونعرب عن تفاعلنا مع حقل المناص التأليفي، المكوّن من لوحة الغلاف والعنوان واسم المؤلف ودار النشر وغيرها من عناصر النصّ المحيط وغيره(بلعابد، 2008: 63-103) ، فتتحقق فينا لذة الرؤية والإبصار دون أن نلج إلى متنه، فكأننا بذلك نقدم نقداً انطباعيًّا أو ذوقيًّا لتصميم الغلاف دون أن نشعر في أثناء استرسالنا في عملية الوصف اللذيذة تلك، وكم هي الكتب والدوريات التي تأخذ سمتاً واحداً من شكل الغلاف، لا لشيء إلا لتقول للمتلقي/القارئ ها أنذا، فتمارس علينا سحرها المحبب فنفتح صفحاتها، أو تمارس علينا سحر الرهبة والخوف والابتعاد فننأى عنها.

في هذا السياق نستذكر الغلاف النمطي لكتب دار المعارف بمصر، وسلسلة كتب عالم المعرفة، ومنشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، ومجلة الكرمل، ومجلة عالم الفكر، والسلاسل الأجنبيّة باللغة الإنجليزيّة مثل منشورات (بنجوين) الشهيرة وعلى الأخص سلسلة الكلاسيكيات فيها(Penguin Classics)(هندل، *Hendel* 1998: 13) وغيرها. ومن تصميمات زهير أبو شايب في هذا الباب أغلفة مجلة التسامح، ومثلها أغلفة بعض أعداد مجلة أوراق، وأغلفة دواوين شعرية تحت الأعمال الكاملة كغلافي الأعمال الكاملة لشوقي بزيع وهاشم شفيق (انظر الأغلفة الواردة في الملحق بأرقام : 1، 2، 3).

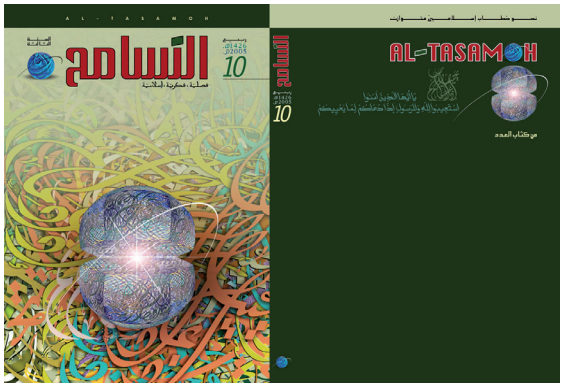


1 - الأعمال الكاملة، الروايات، ج1، مؤنس الرزاز.

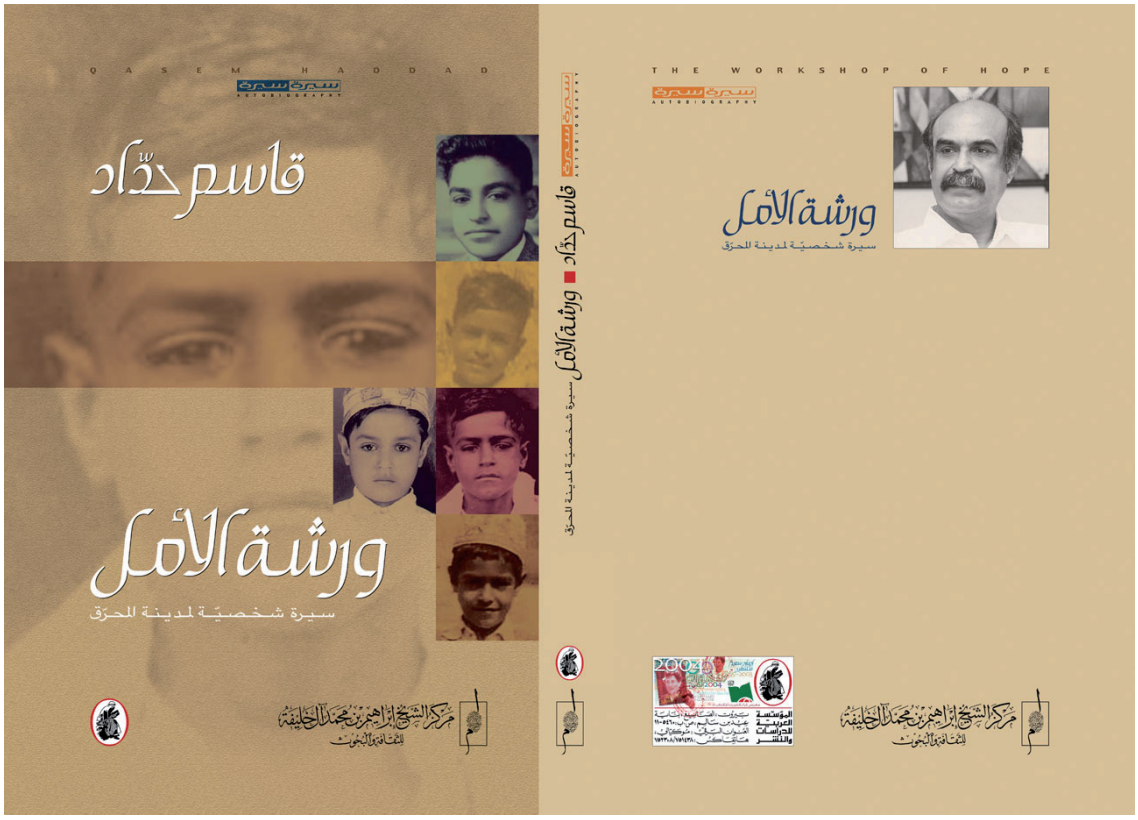
2 - الأعمال الشعرية، ج1، هاشم شفيق.

3 - الأعمال الشعرية، ج1، شوقي بزيع.

4 - مجلة التسامح، عدد 9.



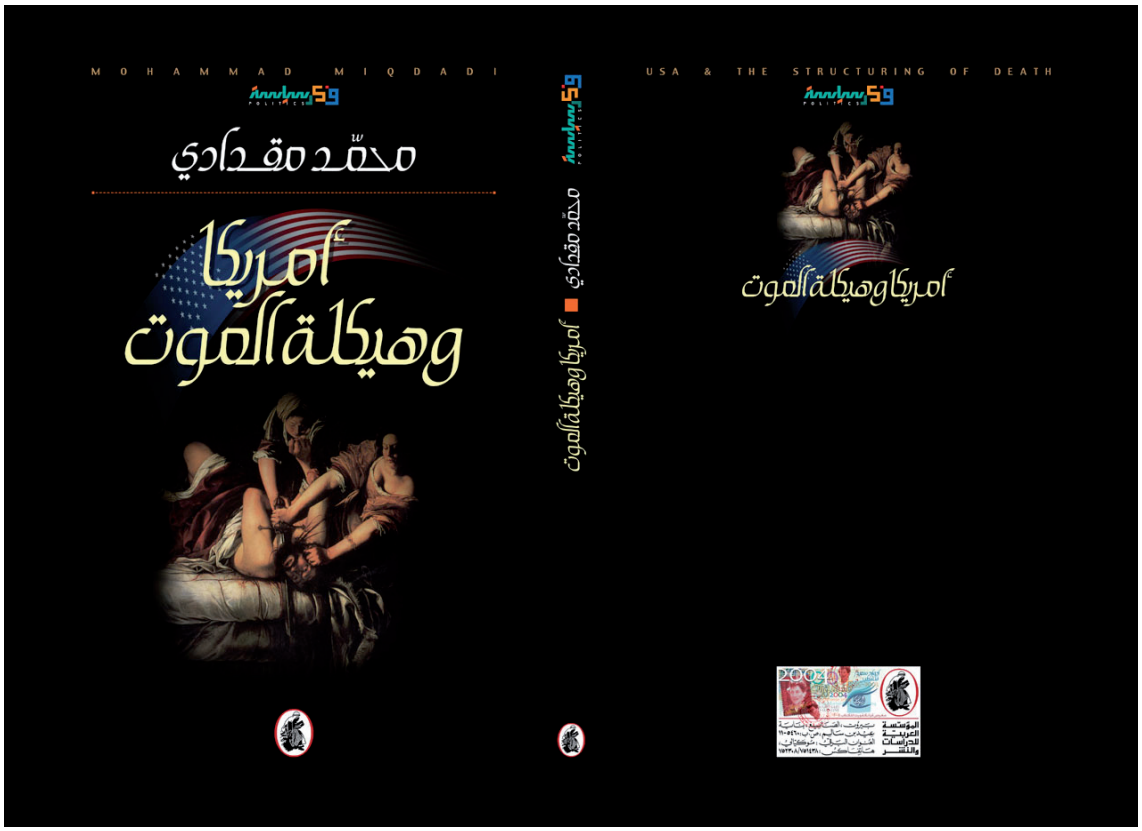
5 - مجلة التسامح، عدد 10.



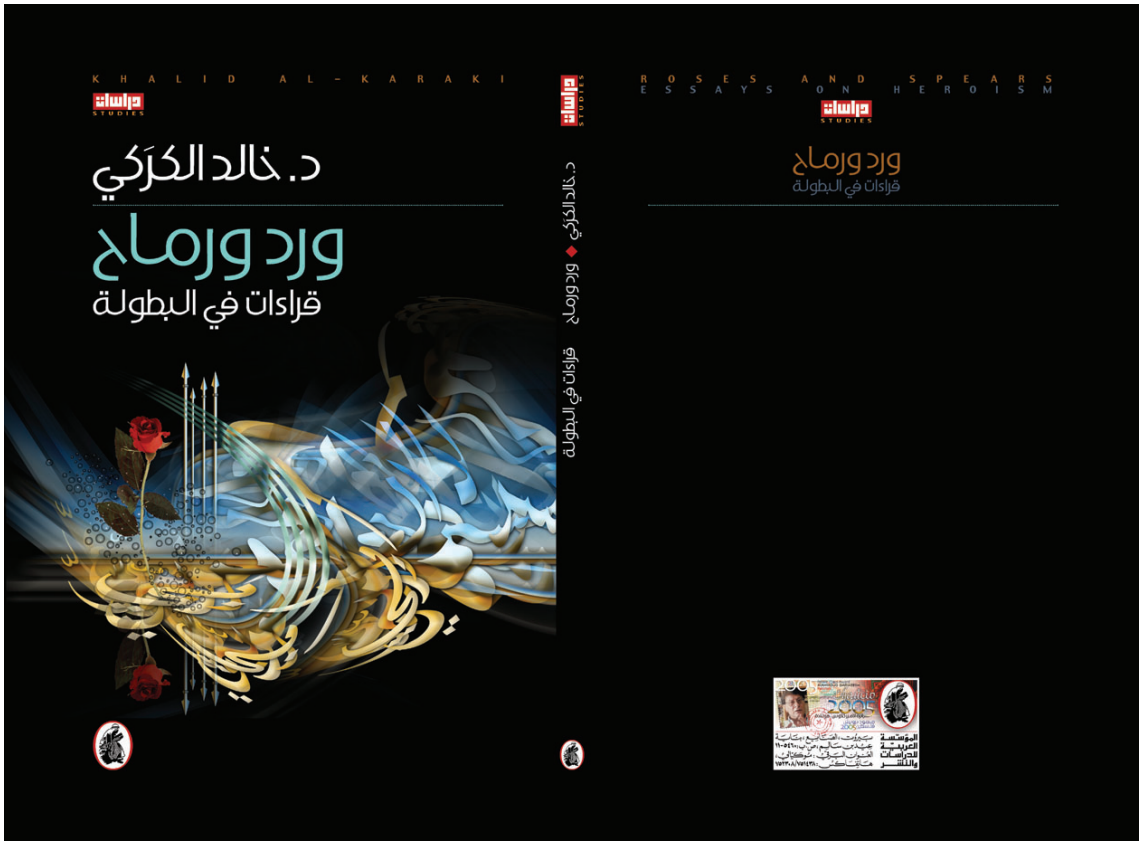
6 - ورشة الأمل، سيرة شخصية لمدينة لمحرق، قاسم حداد.

7 - تمرد الأنثى، في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885-2004)، نزيه أبو نضال.

8 - غايب، رواية، بتول الخضيري.



9 - أمريكا و هيكلة الموت، محمد مقدادي.



10 - ورد ورماح، قراءات في البطولة، خالد الكركي.

إننا، أحياناً، ودون أن تتكون لدينا مفردات التعبير عن اللذة والجمال نمسك بالكتاب فيأخذنا الغلاف إلى تذكر شيء ما له علاقة بذاكرتنا السابقة على وجود هذا الغلاف، فيستثير فينا شيئاً ما قد لا نستطيع تفسير سبب تذكره تماماً، وقد لا تكون له علاقة وطيدة بمتن الكتاب، بل بذاكرتنا نحن، أو معرفتنا الشخصية.

تتحقق الرؤية البصرية لمنظر ما، كالطين والقش مثلاً، عبر لوحة غلاف حتى تستنفر الذاكرة الشميّة والحواس الذهنية لتدخل في عالم غريب من تلك الرائحة التي يخلفها –التراب- أو حياة الطفولة، أو انزلاق سيارة في الوحل، هذا تثيره صورة الغلاف فتجعل من المتلقي شخصاً مأسوراً لتقليب صفحاته، أو الابتعاد عنه «ذلك أن أفكارنا تطفو ناقصة مؤقتاً، حين تخرج من ذلك التيار المتصل الغامض، تيار الشعور الحيوي والحس المشتت، فهي لا تأخذ الشكل الثابت الذي للأشياء المتميزة الحقيقية إلاّ بعد أن يكون قد أصابها التغيير والتحوير، بسبب تحول الانتباه إلى إدراك علاقات جديدة، ....، وهكذا يصبح في مقدورنا أن نعرف أن هذا الإدراك مثلاً هو تكرار لإدراك سابق»(سانتايانا *Santayana*، 2001: 26-264).

فالكتب ذات السمت الواحد من الأغلفة كالسلاسل والدوريات حين نتناولها لأوّل مرّة نحصّل معرفة جديدة، وحين نتناولها للمرّة الثانية يكون ذلك تكراراً لإدراك سابق، وعليه فإننا نكرر أو لا نكرر بناء على تجربتنا السابقة حيال ذاكرة الكتاب الأوّل، أما الثاني فإننا نقدم رؤيتنا السريعة حيال شكله الخارجي، أي غلافه حسب.

يرى بعض الدارسين لأنواع الأغلفة في الكتب أو المجلات الدورية أن الغلاف يتّصل بموضوع الكتاب أو محتواه بعلاقات متعدّدة ينجم عنها الأغلفة الآتية: غلاف إخباري، وغلاف موضوعي، وغلاف إيضاحي وغلاف جمالي وغلاف ساخر وغلاف دلالي رمزي(صالح، 1986: 199-203).

الغلاف سلطة وأي سلطة، إنه يقيم علاقة ما مع متن الكتاب، تبدأ هذه العلاقة بالتشبيه وتمر بالاستعارة والكناية والطباق، أي أن علاقة بلاغية تحكم الغلاف بمتن الكتاب من خلال تجليات عديدة.

حين تثبت صورة (بورتريه) شخصية للمؤلف على الغلاف، كما في الأعمال الشعرية الكاملة وغيرها (انظر الأغلفة : 1، 2، 3) فإنها تقدم جملة افتراضات؛ هل يشبه الكاتب كتابته أو شعره؟ هل يتصل المتن بصاحبة اتصالاً كنائيًا؟ هل تغني رؤية صورة الكاتب عن قراءة كتابه؟ هل تفتح تلك الصورة كوّة في متن الكتاب ليطلّ القارئ من خلالها على محتواه؟

إن أبسط أشكال الأغلفة وأيسرها وصولاً إلى القارئ هذا النمط من الأغلفة إذا كان المؤلف مشهوراً، ولعلّ غالبية كتب المشاهير تصمم على هذه الشاكلة، وإذا كان المؤلف مغموراً فإن مثل هذا الغلاف يوقع الكتاب في مأزق. ولقد قدّم زهير أبو شايب عدداً من الأغلفة من هذا النمط، ومنها الأعمال الكاملة لمؤنس الرزاز (انظر غلاف: 1 أعلاه)، ورأى أن يثبت صورتين للمؤلف؛ إحداهما الصورة الرئيسة على وجه الغلاف، والأخرى، وهي لقطة مغايرة، جعلها على كعب الغلاف وعلى ظهره بحجم أصغر. وكذلك فعل مع كتاب قاسم حداد وعنوانه "ورشة الأمل، سيرة شخصية لمدينة المحرق" فأثبت عدّة صور للمؤلف ما بين طفولته وشبابه وكهولته، بأحجام متباينة (انظر غلاف :6).

أما العلاقة المجازية بإطلاق فهي تكمن في أنماط الأغلفة المتعددة، فكلما نظر القارئ في الغلاف دفع لطرح جملة أسئلة، ماذا يريد الكاتب أن يقول؟ وما هذه الخطوط؟ وما صلة هذه الألوان بمتن الكتاب؟ وعمّ يتحدث هذا الكتاب؟ فقد تقوم علاقة الطباق البديعية بين غلاف الكتاب ومحتواه أو متنه كما في كتاب»تمرد الأنثى» للمؤلف نزيه أبو نضال (انظر غلاف : 7) حيث يكون الغلاف صورة قفص يفتح فتطير منه ثلاث حمامات. فهل أفاد المصمم من مفهوم الطباق والجناس معاً حين وضع صورة القفص المضاد للحرية ثم فتحه لتطير منه الحمامات، فجانس أو شابه ما بين النساء والحمامات مجانسة لطيفة، ثم شابه ما بين القيود المضروبة على المرأة والقفص، ورمز للتمرد بفتح القفص؟ إن العلاقات التي يطرحها الغلاف في صلته بالعنوان والمتن علاقات عديدة ومتداخلة وهذا يوجب علينا أن نجهد لندرجها في سلسلة من الأنماط بغية حصرها وتسهيل عملية دراستها.

وربما كانت الطريقة المثلى للحديث عن علاقة الغلاف بالمتن أن نستحضر علاقة الروح بالجسد، فإن لوحة الغلاف يفترض لها أن تمثل الروح التي لا نعرف مستقرها في متن الكتاب، لكنها تكون حاضرة في كل صفحة من صفحاته، فهذه الروح تندغم في المتن فتمثله وتسري فيه، وتمتد على أجزائه، على الرغم من أنها محصورة في صفحة واحدة حسب. ذلك أنه لن يكون للكتاب الواحد أكثر من غلاف واحد يختزل في مساحته المتاحة روح ذلك العمل برمته. هذا إذا كان غلافاً ناجحاً في تصميمه، بحيث يوفر قيمة للكتاب، ويتيح فرصة للإشعار بأهميته وتسويقه وبيعه، مع تذكّرنا أنّ الكتاب قد يكون له أكثر من غلاف في حال تعدّدت الطبعات، وهذا أمر يجعل لكل غلاف أثره الخاص في تلقي الكتاب لدى القارئ إلى حدّ ما. (انظر الأغلفة : 8، 9، 10).

ضمن هذه الرؤية قدّم ستيفن ملفل وبيل ريدينجز لمفهوم الصورة الناطقة من وحي الفن الكلاسيكي والكلاسيكي الجديد، وذلك حين رأيا أن في هذا المفهوم ربطاً فنيًّا بين الرسم والكتابة معاً بوصفهما «أداءات مبنية بلاغياً للعالم وللأشياء التي فيه. ووصل بطريقة ماثلة بين العمل البصري والكتابة عنه من خلال ممارسة الوصف والنقد باعتباره إعادة الإنتاج اللفظي للبلاغة التصويرية. الشعر يهدف إلى رسم عالم يتراءى لعين العقل، تماماً كما أن الرسم يطمح إلى تقديم الأشياء الصامتة في العالم في شكل من شأنه أن يجعلها تنطق. وتكون المماثلة المحاكاتيّة بين الرسم والشعر متساوقة مع المشابهة المحاكاتيّة بين الحياة والفن»(ملفل *Melville* وريدينجز 191 :2003 ، *Ridings*) لقد عاد هذان الكاتبان إلى هوراس ورأيا أنه عرض للمبدأ "الذي يؤكد على القابلية الصريحة للمقارنة بين المحاكاة البصرية والنصية للعالم"(هوراس 134 :1970 ، *Horace*) فحسب هذه المقولة يشكل التصوير والأدب معاً نظرة إلى العالم، كل منهما يشكلها من زاوية. أما ما نذهب إليه فهو أن الفن البصري في حالة الغلاف يقوم بمهمة مزدوجة بلاغيًّا، إنه يقدّم رؤية للعالم وفي الوقت ذاته يقدّم رؤية للكتاب ومتنه، وهكذا تتعقد مهمة هذا الفن حين يكون غلافاً. فكأنه يكون مطلقاً أولاً ثم يصير مقيداً حين يؤطّر في غلاف ليصير روحاً لجسد متن الكتاب. إن الرسم في هذه الحالة يحاكي العالم

ويحاكي الكتاب بوصفه رؤية للعالم أو جزءاً من هذا العالم. لقد قال محمود درويش في ليلى على لسان مجنونها:

'' ... إن لم تكن هي
موجودةً جسدًا فلها صورة الروح
في كلّ شيء ...''(درويش، 2009: 121).

فالعلاقة ما بين الغلاف والمتن يجب أن توضع ضمن هذا الإطار من التكثيف، بحيث تغدو الصورة في مجملها أيقونة تختزل كل خواص العمل الذي تنوب عنه بمعنى من المعاني، فهي تجسيد حيّ للروح التي تسيطر على العمل بمجمله، تمامًا كما صارت ليلى حاضرة في كل شيء على الرغم من غيابها الجسدي.

هل يمكن القول إن اللوحة الفنية حين صارت غلافاً لم تتوفر لها مواضعات نقد فني بعد؟ هل يمكن القول إن اللوحة الفنية والتنظير لها في موطنها غلافاً تقع في دائرة ''المتبقي'' بحسب نظرية جان جاك لوسركل في كتابه ''عنف اللغة'' حيث وجد أن نظريات اللغة لم تستطع بعد أن تضع من القواعد ما يكفي لدرس كل الظواهر اللغوية، فبقي خارج نطاقها مساحة لما أسماه بـ ''المتبقي'' (لوسركل42 :2005 ، Lecercle-43)؟

قد يكون هذا الطرح لنقد صورة الغلاف جديداً، ولعله سينتج باباً للدرس البلاغي الجديد من خلال أنماط العلاقات التي يمكن إحصاؤها بين الغلاف والمتن، مما سيثري الدرس النقدي الذي يكون بمقدوره توسيع مجال التزاوج الحقيقي بين الفن المرئي والأدب المقروء وفق رؤى جمالية ونقدية عديدة.

فما المدى الذي استطاع الفنان زهير أبو شايب بلوغه في هذا المضمار؟ وهل يمكن درس حالته بوصفه أديباً شاعراً وناقداً وفناناً رساماً ومصمماً للأغلفة من خلال هذا المنظور الجديد؟

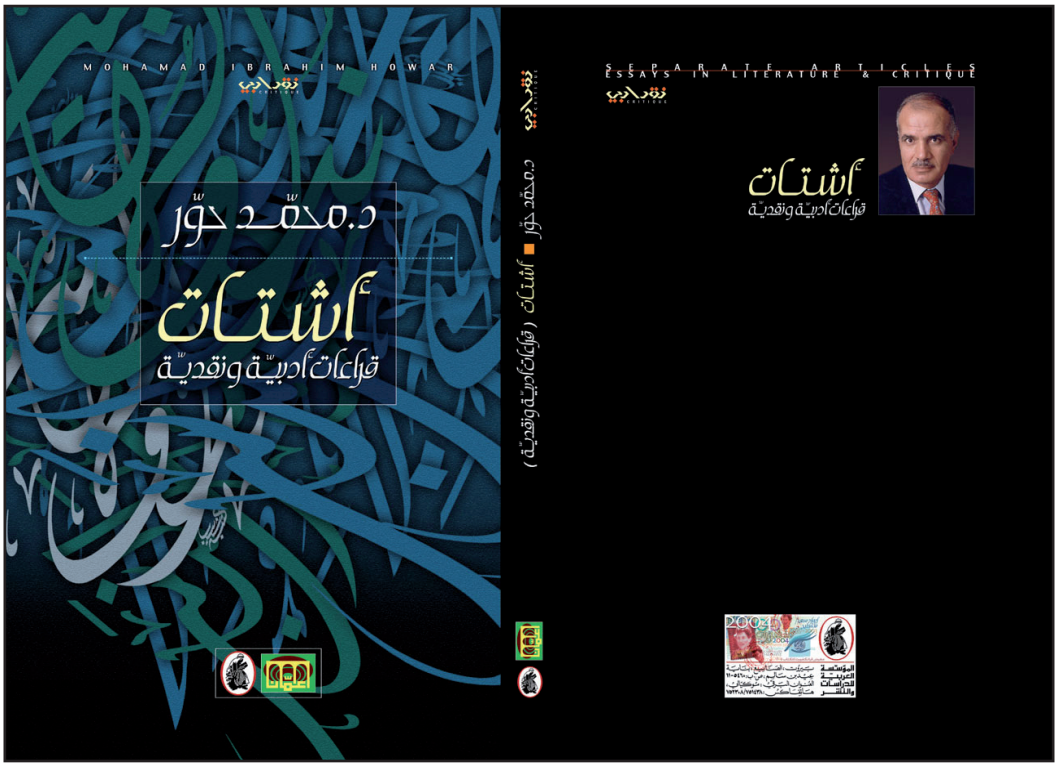
إن هذا الفنان في تصميمات الأغلفة لديه ما ينم على قراءة متأنية للكتاب، موضوع التصميم، أو قراءة عميقة لفكرته على الأقل.

ثم إنه يقوم بعد ذلك بتجريد هذا المفهوم أو حاصل القراءة أو محتوى الفكرة الجوهري ليعبر عنه بالألوان والخطوط والرسوم والصور المتعددة؛ ليوصل ما يقوله الكتاب ''وكلمة ''تجريد'' تعني التخلص من كل آثار الواقع والارتباط به. فالجسم الكروي يمثل تجريداً للعديد من الأشكال التي تحمل هذا الطابع: كالتفاحة والبرتقالة.... وما إلى ذلك، فاستخدام الكرة في الرسم أو التشكيل، يحمل ضمناً إشارة مضمرة نحو كل هذه الأجسام، ملخصة في القانون الشكلي الذي يمثل كيانها. والإحساس بالعامل المشترك بين كل هذه الأجسام، هو بمثابة تعميم تشكيلي للقاعدة الهندسية التي تستند إليها''(بسيوني، 2001: 215).

فزهير أبو شايب بوصفه فناناً ومصمماً للأغلفة يقيم علاقة تجريدية مع متن الكتاب كتلك العلاقة التي يقيمها الفنان التجريدي مع الكون في تعبيره عن رؤيته له. وعلى ذلك فإنه يمكن القول إن أبرز سمة في تصميمات هذا الفنان أنه يمتاز بعقلية سريعة التجريد إذ أنه بعد أن يعاين متن الكتاب، ويفهم مضمونه فهماً كليًّا وثقافياً، يجهد في الإبقاء على لمسة من الروح تصل ما بين التصميم والمتن بحركة سريعة ورشيقة تنم على هضم لفكرة الكتاب ولطبيعة الخطوط والألوان والرسوم المناسبة لتلك الفكرة، وهذا يفسر تعدد أنماط الأغلفة لديه بصورة لافتة (انظر الأغلفة المرفقة وتنوعها).

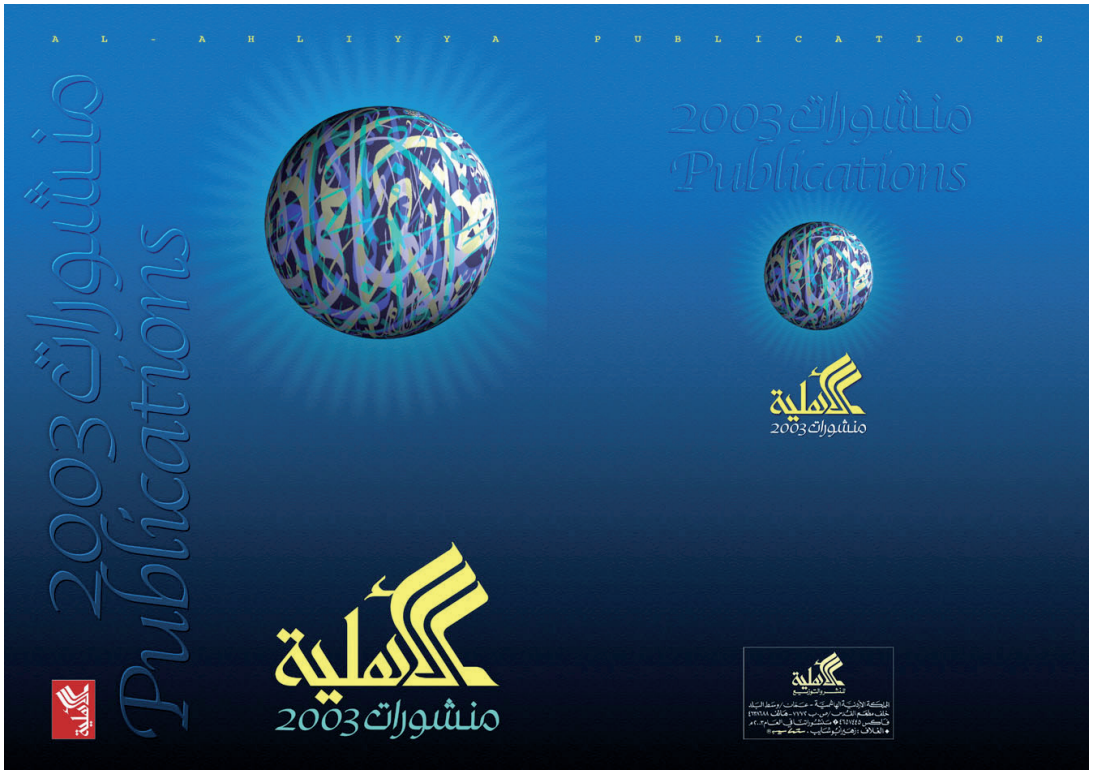
أضف إلى ذلك أنه لديه القدرة على تقديم لوحة فنية عبر فن الخط لما يتمتع به من مقدرة على إتقان هذا الفن (انظر الأغلفة : 4، 5، 11، 12، 13، 14، 15، 16).

11 - زمان الوصل، دراسات في التفاعل الحضاري والثقافي في الأندلس، صلاح جرار.

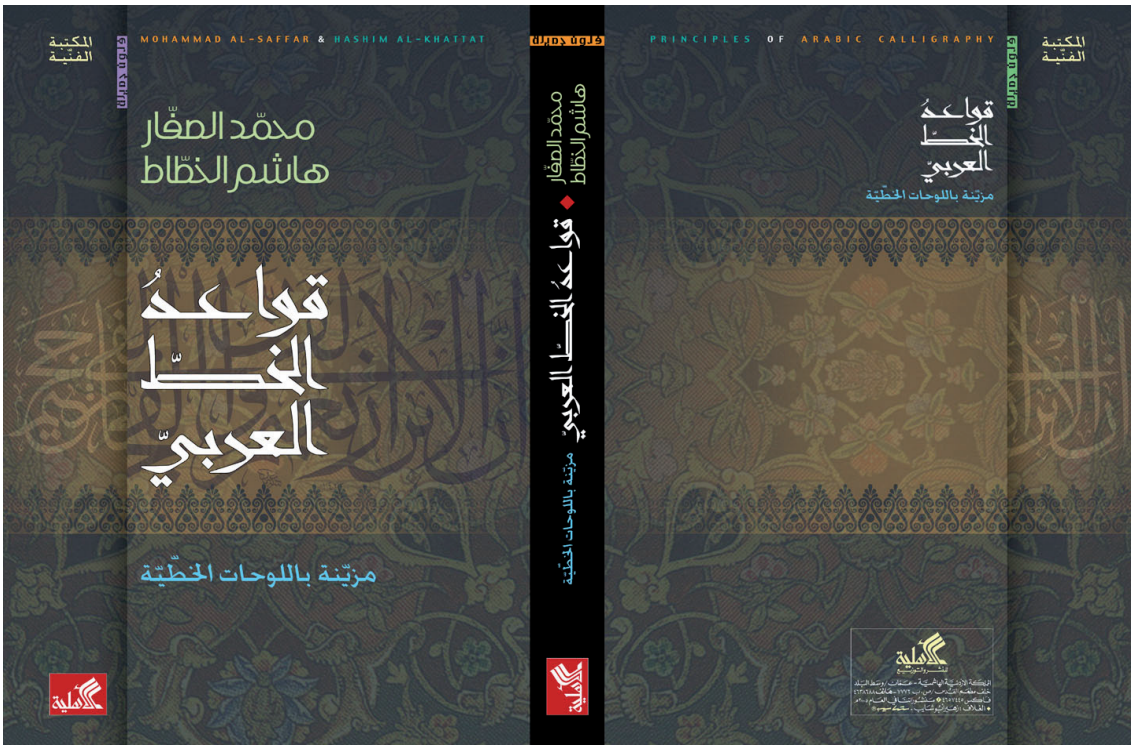


12 - أشتات، قراءات أدبية ونقدية، محمد حور.

13 - منشورات 2002، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.



14 - منشورات 2003، الأهلية.



15 - قواعد الخط العربي، محمد الصفار وهاشم الخطّاط.

16 - موسوعة الزخرفة المصوّرة، عبدالحفيظ فيّاض وديانا عيد الأيوبي.

وبذا تتكامل أدوات هذا الفنان؛ لتصل ما بين شعره وثقافته ورؤيته وبراعة يراعه، مع متابعة ثقافية مميزة، حتى يمكن القول إن شغل هذا الفنان الشاغل هو التذوق الجمالي في إطار من الثقافة الشفافة، القائمة على السبر والتبحر فيما سبق واستباق ما سيأتي، مما يتيح النظر إلى رسوماته وتصميماته على أنها خليط من الرؤى الفنية والإلماعات السحرية والتجليات الثقافية، وحتى تكتمل رؤية هذا البحث يمكن تتبع أبرز الأنماط لأغلفة الكتب لديه؛ للوقوف على أظهر ملامح الجمال فيها، وهذه الأنماط هي :

1 - (البورتريه) أو صورة شخصية للكاتب.
2 - لوحة فنية مشهورة عالمية أو عربية أو محلية لفنان بعينه.
3 - لوحة فنية أثرية أو صورة لقطعة أثرية حجرية أو معدنية.
4 - المطرزات والحلي.
5 - لوحة فنية للمصمم ذاته بوصفه فناناً تشكيليًّا.
6 - الخطوط والنقوش العربية والإسلامية الطابع العائدة في تشكيلها للمصمم كذلك.
7 - تقاطعات لا حصر لها من الأنماط السابقة، والمزج بين الخط والبورترية أو اللوحة والخط أو المطرزات والخط وغير ذلك.

إن هذه الأنماط جميعها تمر وفق عمليات إبداعية، ويمكن الذهاب مع إشارة لشاكر عبدالحميد يبين فيها تصوره الخاص حول العمليات الإبداعية في فن التصوير، لعلها تصف بدقة عمل الفنان زهير أبو شايب وتلخص جزءاً مهماً من آلية عمله بوصفه فناناً تصويريًّا أولاً، ومن ثم بوصفه مصمماً فرداً لأغلفة الكتب، يقول شاكر عبدالحميد "يشتمل التصوير الخاص الذي نقترحه للعملية الإبداعية على تسع عشرة عملية فرعية هي علي التوالي : تكوين الإطار واكتسابه، الدافعية الإبداعية، الإحاطة والمراقبة الإبداعية، التقاط الأفكار، الانطباعات، التحضير، الخيال، التركيز، التصورات، التلوين، التكوين، عمليات الغلق أو الإعاقة الذهنية، الاسترخاء، وضوح الأفكار والتصورات، التنفيذ، التقويم، التعديل، السيطرة، والعمليات الاجتماعية"(عبد الحميد، 1987: 119).

فلعل هذه العمليات جميعها تندمج وتندغم وربما تتداخل في فكر الفنان زهير حتى تخرج لنا غلافاً ناجحاً، وليس أدل على ذلك من رؤية أرشيف غلاف واحد له، والوقوف على ما مر به ذلك الغلاف من المراحل في أثناء إنجازه حتى تم تنفيذه على صورته النهائية، وهذه دعوة لقراءة هذا الفنان من زاوية أخرى هي غلاف الكتاب والعملية الإبداعية. وبذلك نستجيب لدعوة الفنان العالمي هنري ماتيس الذي يقول "عندما نقول إن اللون أصبح ثانية معبِّرا أو تعبيريًّا معناه أن نكتب تاريخه"(عبد الحميد، 1987: 119) وبذا نكتب تاريخ اللون في علاقته بالكلمة، وهذا ما يتيحه لنا تصميم الغلاف لدى زهير أبو شايب بامتياز.

ونعود لاستعراض الأنماط، وأبرز الملامح لكل نمط:

النمط الأوّل: (البورتريه) أو صورة الكاتب الشخصية:

تسيطر في هذا النمط صورة المؤلف على ذهن المتلقي للوهلة الأولى، وهو نمط شائع في تصميمات الكتب في الغالب، وكثيراً ما يتحاشاه زهير أبو شايب وهو موجود لديه ولكن بنسب قليلة. وإن هذه الأغلفة تقيم علاقة تشابه بين الكتاب والغلاف، وتسهل هذه العلاقة الوصول إلى الكتاب إلاّ أنها تكشف عن نفس سلطوي يسعى المؤلف من خلاله إلى ترسيخ صورته والأرشفة لها بوصفه المتن والصورة معاً.

ويمكن لذلك النمط أن يقبل في سياق السيرة الذاتية والأعمال الكاملة، وكتب أولئك الأعلام الذين أثروا في تاريخ الأمم بوصفهم أفراداً مميزين (انظر الأغلفة : 1، 2، 3، 6، 17، 18).

17 - دريدا عربياً، قراءة التفكيك في الفكر العربي، محمد أحمد البنكي.

18 - مذكرات المناضل بهجت أبو غربيّة، من النكبة إلى الانتفاضة (1949-2000).

قد يقف القارئ/المتلقي حيال هذه الصورة وقفة المشدوه، فإن لم تعجبه صورة هذا الكاتب أخذ بالتعليق عليها بما ينصب لاحقا على متن الكتاب، وقد يتقاطع هذا الغلاف مع أغلفة الكتب الرخيصة التي تأخذ من صورة المرأة/ الجسد مفتاحا لتسويق الكتاب أو الدورية. فما الجديد الذي سيضيفه الفنان إلى هذا الغلاف؟

تبين لنا من خلال قراءة هذا النمط وتذوق ماهية اللون المستخدم فيه أنه لدى زهير أبو شايب ينحصر في الألوان الباهتة والمتموجة، فكأن الفنان قسر على هذا الأمر فجاءت ألوانه المصاحبة للصورة لتكشف عن سر عدم الرضى الكلي، كأن يجعل اللون (البيج) أو الدرجة الميتة من اللون الأخضر خلفية تقول بلسان الفنان: ليست هذه الرؤية للغلاف رؤيتي، إنها رؤية الكاتب.

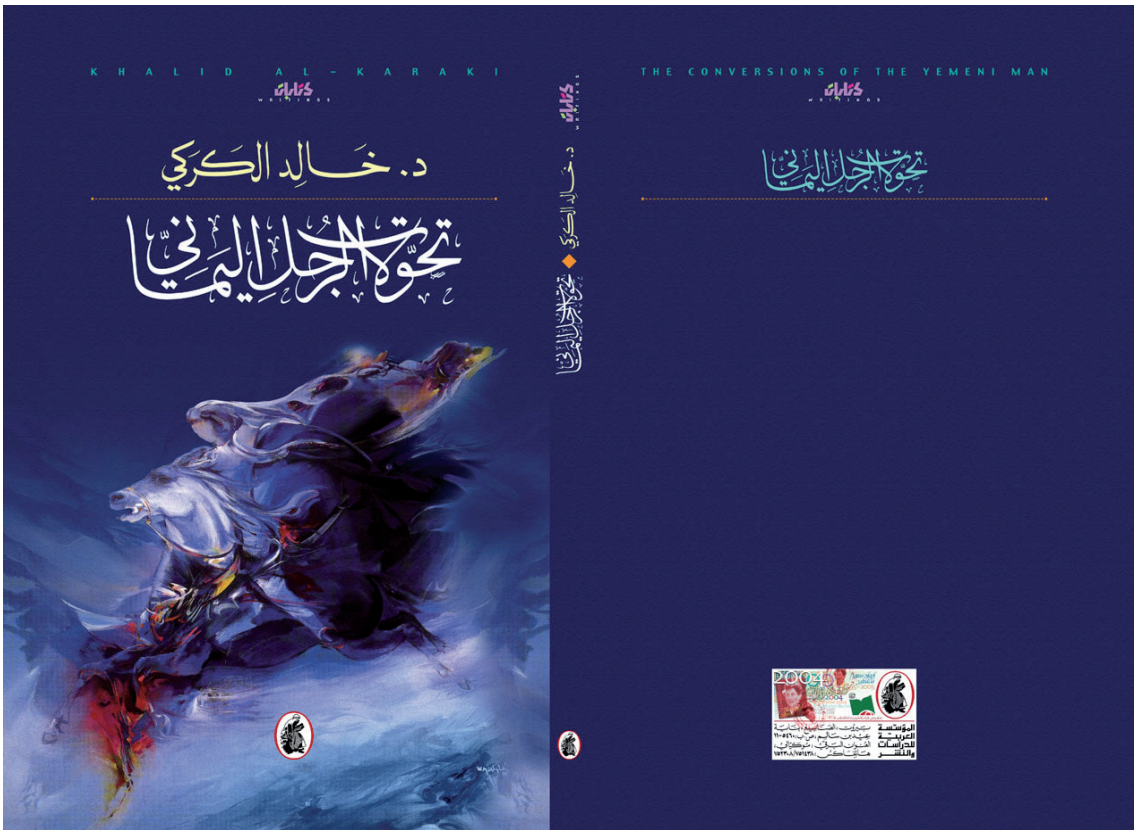
إن علاقة التشبيه أو العلاقة الكنائية البسيطة تجعل القارئ يتحول عن الغلاف مسرعاً، فكيف تعامل زهير مع مثل هذه الأغلفة؟ وهل أصيب خلال تصميمها بعملية الغلق والإعاقة الذهنية على حد تعبير شاكر عبد الحميد؟ لعل الأمر يبدو في غالبه كذلك، لكننا حيال مبدع ومصمم بارع نقف أحد موقفين:

أولهما: أن نشعر بأنه مقسور على هذا الأمر. والآخر: أن نراه يتحايل على طلب المؤلف أو صاحب دار النشر أو الضرورة الملجئة إلى هذا الصنيع كأن يكون صاحب الكتاب من الذين رحلوا عنا ونحن نجل صورهم، أو من الأحياء الذين نعتز بوجود صورهم على مؤلفاتهم. فقد نوّع في الصور في حالة السيرة الذاتية كما في كتابي قاسم حداد ومؤنس الرزاز.

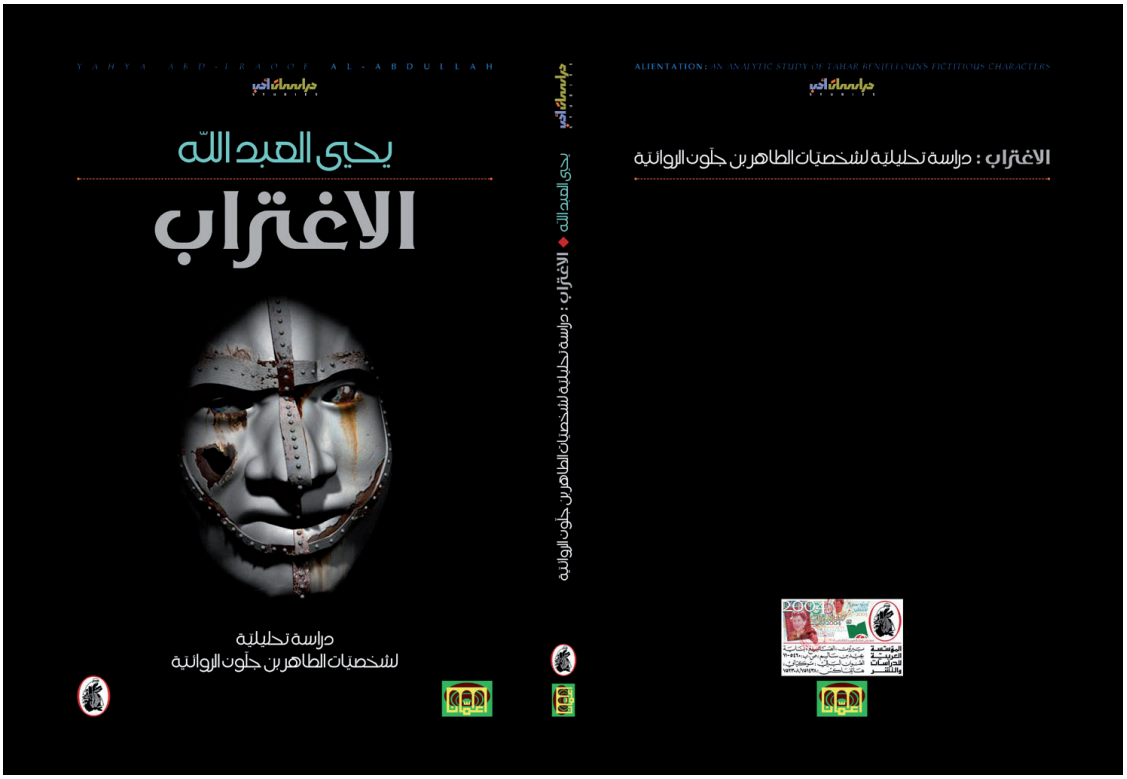
النمط الثاني: لوحة فنية مشهورة عالمية أو عربية أو محلية لفنان بعينه.

سبق أن أشرنا إلى دور مصمم الغلاف في إخراج اللوحة الفنية من معرضها أو متحفها وإحيائها ثانية لتكون غلافاً لكتاب، وكيف أنه بذلك يعيد نقدها وقراءتها في الوقت الذي يعيد فيه قراءة الكتاب ونقده. ولعل أبرز مثال على النجاح الذي لاقاه هذا النمط لدى زهير هو تصميمه لغلاف كتاب شكري عزيز ماضي وهو بعنوان "في نظرية الأدب" حيث أثبت على غلافه لوحة للفنان السويسري (جون ماسيه) التي أفاد فيها صاحبها من مكعب (نيكر) الملون الذي إذا نظرت إليه بثبات ترى الأمام وراءً والوراء أماماً، أي أنه يتراءى لك بأبعاد متباينة كلما دققت النظر فيه، فعلى الرغم من أنه مكعب وفيه مكعبات أخرى، إلاّ أنه يمكن معاينته بمناظير متعددة، إن هذه اللوحة تلخص فكرة الكتاب أجمل تلخيص، بل هي تمثل روحاً خالصة لكل محتواه الذي يمتد على نظريات الأدب المتعددة، فقد نظر إلى الأدب في تاريخه الطويل من خلال نظريات، المحاكاة والتعبير والخلق والانعكاس وغير ذلك. فكأن الأدب هو مكعب (نيكر) والنظريات التي تدرس الأدب تشبه في مجموعها لوحة (جون ماسيه) التي ترى فيها المكعب أو المكعبات ذاتها بمناظر متعددة (انظر غلاف 19). ويمكن تحليل أمثلة أخرى كثيرة من هذا النمط (انظر الأغلفة 8، 9، 10، 20، 21، 22، 23).

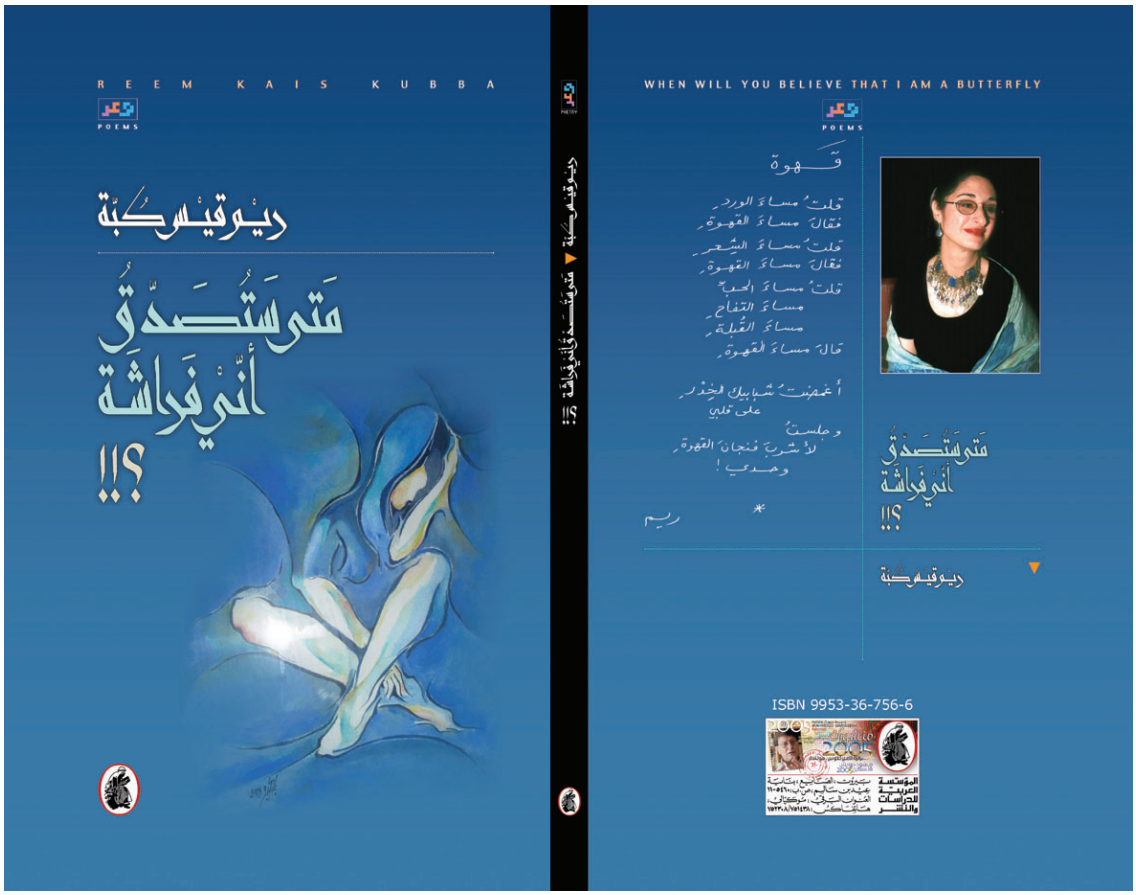
19 - في نظرية الأدب، شكري عزيز ماضي.



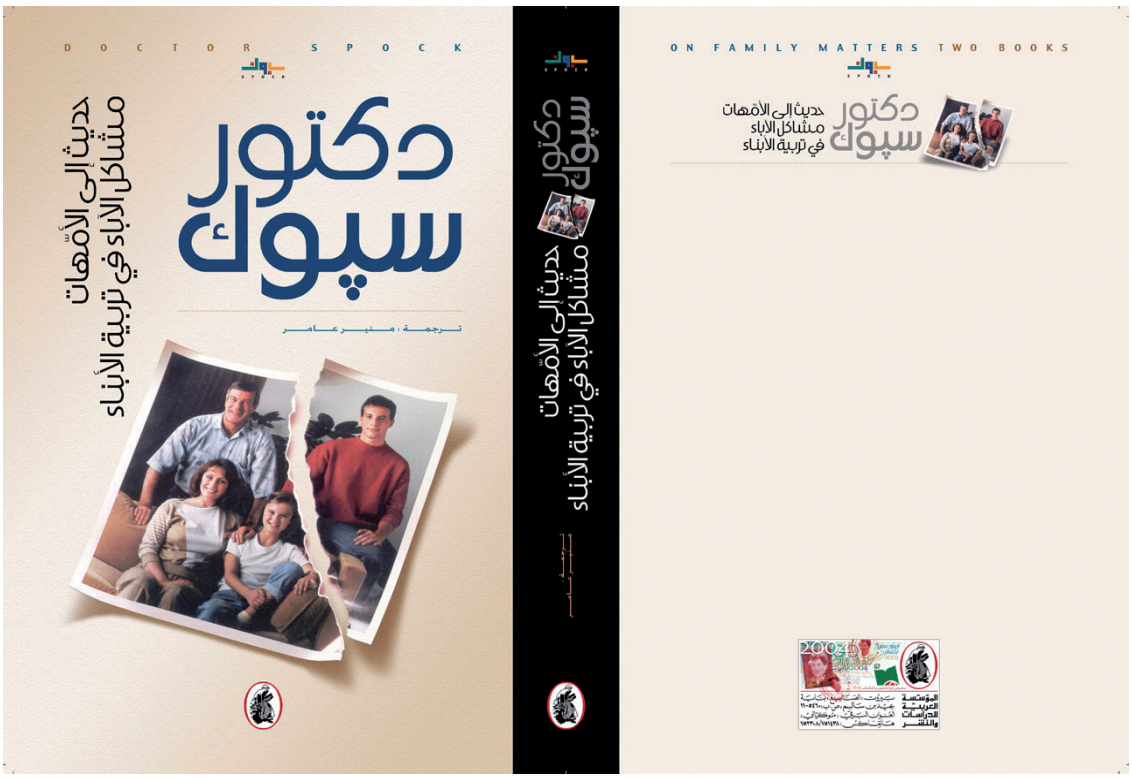
20 - تحولات الرجال اليماني، خالد الكركي.



21 - الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، يحيى العبدالله.



22 - متى ستصدّق أني فراشة ؟!!، شعر، ريم قيس كبّة.

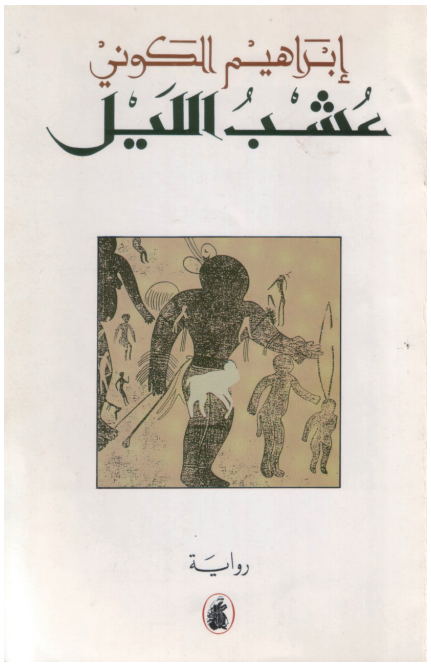


23 - دكتور سبوك، حديث إلى الأمهات، مشاكل الآباء في تربية الأبناء، ترجمة منير عامر.

النمط الثالث: لوحة فنية أثرية أو صورة لقطعة أثرية حجرية أو معدنية.

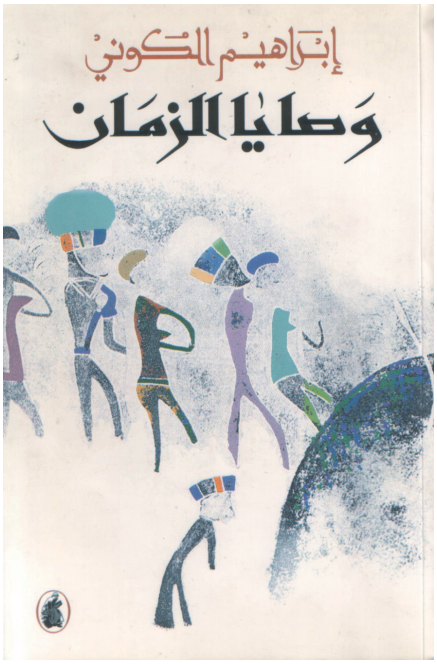
تعتمد تصميمات الأغلفة في هذا النمط على نتاجات الشعوب القديمة مما عثر عليه علماء الآثار والأنثروبولوجيا من الصور والرسوم والمنحوتات والنقوش والقطع الأثرية. ولهذا النمط فاعلية تأسر المتلقي لبساطتها الأولى وإظهارها وكأنها على الحجر أو قطعة من جدار كهف تم اكتشافه في (تمبكتو) أو سهول نجران أو نقش من نقوش (سومر) وغيرها، إننا أمام صورة تغذي معرفتنا بعدة أمور ثقافية من مثل المكان والزمان وما عمله الأولون.

لقد تميز المصمم زهير أبو شايب باختيار هذا النمط من الأغلفة وعلى الأخص في تصميمه لأعمال إبراهيم الكوني الروائية، التي سجلت تاريخ الطوارق وما لديهم من فنون، فكما أرخ الروائي لقومه، فقد جاءت صفحة الغلاف أشبه بالوثيقة المؤرخة لفنهم كذلك، فنجحت الأغلفة نجاحاً بيناً في مخاطبة القارئ ونقلت آلاف الكلمات التي عرض لها الكوني حول تمبكتو وتاسيليي وذلك بلوحة الغلاف وحدها، وهذا ماثل في جميع أغلفة روايات إبراهيم الكوني وهي كثيرة(انظر الأغلفة 24، 25، 26) .



24 - عشب الليل، إبراهيم الكوني.

25 - واو الصغرى، إبراهيم الكوني.



26 - وصايا الزمان، إبراهيم الكوني.

وللدلالة على ذوق المصمم فقد آثر أن يبقي هذه النقوش على خلفية بيضاء بلا لون، حتى تنساح جميع الألوان لتضفي سحراً آخر من الفراغ على هذه اللوحة المشاكلة للصحراء، حتى كأن اللون الترابي لتلك النقوش مع اللون الأبيض يقول للقارئ، هذه هي ثنائية الماء والتراب أو المطر والصحراء أو الخصب والجدب ، فجاءت هذه الأغلفة ناجحة وإن لم تكن للفنان زهير أبو شايب يد كبيرة فيها، إلاّ أن اختيار الرجل يبقى قطعة من عقله ، ولعل فناننا قد أحسن الاختيار.

ويظهر استخدام اللوحات القديمة والنقوش كذلك في بعض الأغلفة عن حضارة البحرين القديمة وبلاد ما بين النهرين، وبذلك تكون لوحة الغلاف معززة للمتن؛ فتشوق القارئ للدخول إليه بشاهد بصري جامع لفكرته.

النمط الرابع : المطرزات والحلي.

تحوي هذه الأغلفة مطرزات قماشية كقطعة من الثوب الفلسطيني الساحر، والحلي الفضية القديمة، التي تبين أصالة الفن لدى المرأة الفلسطينية فيما اختارته من ألوان وخيطان من الرشق والركوكو، وهذا النمط من الأغلفة يحمل طابعا أيديولوجيًّا إذ يدافع عن الهوية، وقد اختاره الفنان مناسباً للكتب، مدخلاً بذلك عالماً لا حصر له من المطرزات، ومقارباً بذلك إدخال صور فن المنمنمات الإيراني في أغلفته، ومؤصلاً لقطعة من ثوب قديم ، ليبقى الثوب وتنطوي صاحبته تحت ركام الأقدار، وفي هذه الأغلفة يمكن للفنان أن يضع وصفاً للقطعة داخل صفحة الغلاف، ويدون زمن إنجازها ليوثق لها، وليثري القراء بمعلومات عنها تبقى ما بقي الكتاب؛ لأن هذه القطع تفنى مع الزمن ولا يبقى إلاّ رسمها وصورتها.

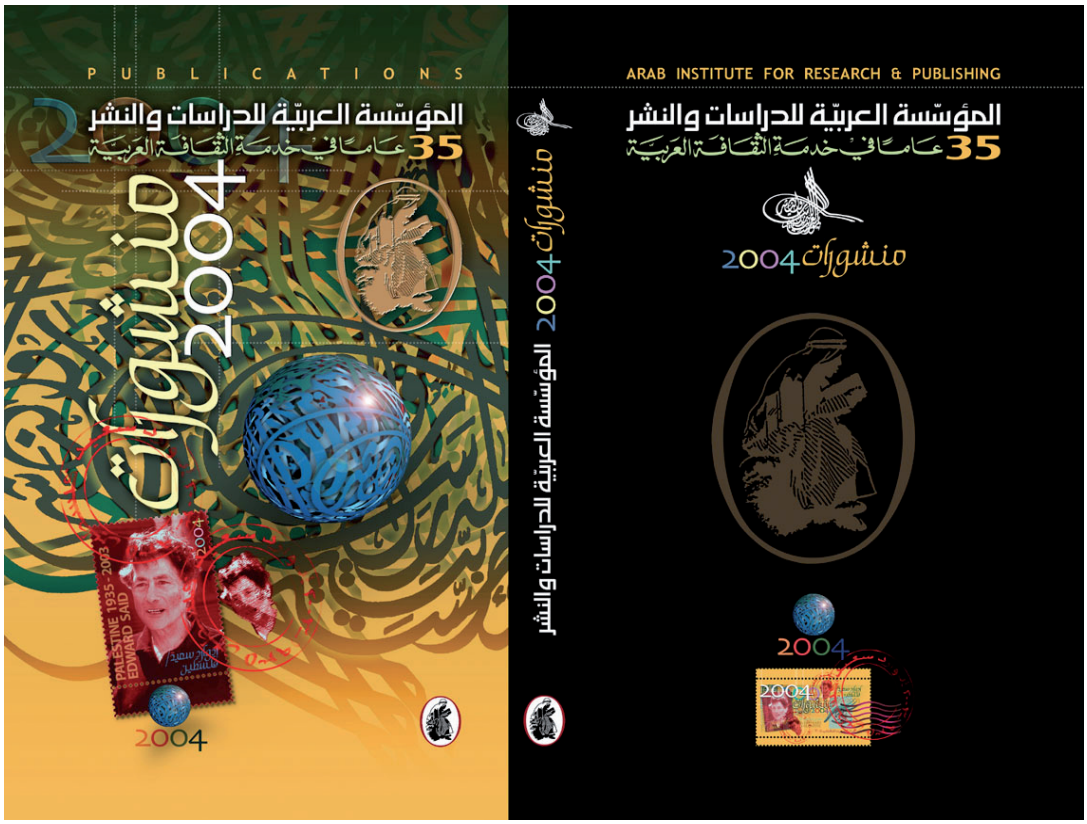
وتجدر الإشارة إلى أن مثل هذه الأغلفة ليست لكتاب في فن المطرزات ، فقد جعلها غلافاً لرواية العشاق لرشاد أبو شاور مثلاً (انظر غلاف : 27)، فصارت هذه الكتب تدور في فلك كتب الهوية من خلال الغلاف الجميل الرائع الذي يقدم التعب والبساطة إلى جانب التأريخ والتأصيل لفن المرأة بمستواه الشعبي الطبيعي.

27 - العشاق، رواية، رشاد أبو شاور.

النمط الخامس : لوحة فنية للمصمم ذاته بوصفه فناناً تشكيلياً.

في هذا الغلاف تتجسد روح زهير أبو شايب الشاعر، فكما أن للعشب في ذاكرته سيرة لا ينساها؛ لأنه لا ينسى ذاكرته هو، ففيها كذلك البعد الصوفي والروحي المتركز في شعره، لذا تأتي رسوماته مصورة روحه وشعره في غالبية تصميماته.

حين تسيطر ألوان الكون الأربعة تجعل من ثنائية العشب والطين جانباً ثرًّا ولوناً يبعث الروح في لوحاته؛ ليخلق توازناً تغلفه سماء الكون باللون الأزرق المخضر، وهذا اللون الذي يسيطر على غالبية لوحات الخط لديه، فكأن سيرة العشب في مضامينه الشعرية انعكست على خطوطه وتصميماته المنفردة ، وكأننا ونحن ننظر إلى لوحاته، وإلى تلك اللوحات من فنون الخط نلمس العشب المخضر تجري في عروقه المياه، فإن أورق وظهرت جلّناراته تشرب بالبرتقالي والأصفر، كل ذلك ينسجم مع روح هذا الفنان الذي يرى في الخط شجرة البرتقال وزهرة الليمون في عناقها الأبدي مع السماء والتراب ، ومن أمثلة ذلك أغلفة كثيرة (أنظر الأغلفة : 4، 5، 10، 12، 13، 15، 20، 22، 28، 29، 30)



28 - منشورات 2004، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

29 - منمنمات أليسا، شعر، محمد القيسي.

النمط السادس: الخطوط والنقوش العربية والإسلامية الطابع العائدة في تشكيلها للمصمم كذلك.

هذه من أكثر أنماط الأغلفة شيوعاً لدى الفنان زهير أبو شايب، وحين نقف أمام أغلفة هذا النمط نكون بحضرة فنان يمتاز بمعرفة دقيقة بفنون الخط العربي وزخرفته، ويتذوق كل حرف يسطره فيها، لأنه يؤمن بأن للخط روحاً يمكن للفنان أن يحاورها، وكذلك يمكن للمشاهد أن يتلمس تلك الروح، في هذا الغلاف نعثر على توحد الصورة واللغة في عملية مزج غريبة، ونظراً للمزايا التي توفر عليها الفنان في هذا النمط فإننا سنفرد بحثاً آخر لدرس جماليات الخط العربي في تصميمات أغلفة زهير أبو شايب.

حين نقرأ لوحة الخط، كيف تكون القراءة؟ هل نعاين جمال الخط بعيداً عن العبارة المدونة؟ أم هل ننظر في جملة الألوان وننسى معنى الخط؟ هل تحتكم أغلفة الخطوط إلى قواعد النقد في تعاملها مع النص؟ أم تحتكم إلى الرؤى الجمالية؟ هل نفصل بينهما؟ كيف نتعامل مع التقاطعات التي تحملها لوحة الخط مع الأنماط السابقة إذا رصعت اللوحة الفنية بالخط المشحون بالدلالات الأدبية والمعاني؟

يحيل الخط، بوصفه فنًّا، إلى ذاته للوهلة الأولى في صورة الغلاف، لكنه سرعان ما يحيل إلى متن الكتاب بلاغياً من خلال المعنى الذي ينطوي عليه ذلك التشكيل وما ينتج عنه من كلمة أو عبارة. فهل يقيم الخط علاقة تشابه مع المتن أم أنه سيخلق حالة من التضاد؟ الجواب أنه سيقيم علاقة من نوع ما مع المتن. ويبقى الجامع الأول بين الخط وذلك المتن في الدلالة الزائدة على الرسم والمنبثقة عنه، ذلك أننا لن ننسى أن هذا الخط المزركش والملون والمرسوم على الغلاف هو في أصل وجوده ينتمي إلى اللغة الزمنية التي تدرك ذهنياً بعد أن تشاهد بصرياً. فلغة الغلاف هي من لغة المتن إذا كانت عبارة مقتبسة، كأن تكون عبارة للنفري مثل "وقال لي: أنت معنى الكون كله" التي وضعها الشاعر/المصمم في تصميم غلاف ديوانيه الثاني، دفتر الأحوال والمقامات، والثالث، سيرة العشب، حيث يبقى كل نص على الغلاف هو لوحة ذات خطوط، وتكون هذه الخطوط بمجموعها جملة كلامية مفهومة وقد تكون غير واضحة أي لا نفهمها مباشرة، لكنها ستحيلنا إلى فهم سياقها التداولي، والتعامل معها كما لو كانت نصاً مقروءاً، غير غافلين عن البعد الفني المرئي لها.

المفهوم التداولي بحسب باختين هو "أن كل خطاب هو خطاب حواري موجّه نحو شخص ما قادر على فهمه والرد عليه ردّا حقيقياً أو ممكناً"(العمامي، 2004: 2) ومن هذا المنظور فإن "للغة قوانينها الخاصة ولكن هذه القوانين غير كافية لفهم الكلام، فاستعمال اللغة وإنتاج الجمل وفهمها تستدعي معارف غير لسانية وتقتضي مسارات استنتاجية"(العمامي، 2004: 2) فما بالك إذا كانت هذه اللغة مقتضبة ومجتزأة ومرسومة باقتصاد في لوحة الغلاف! إن المخاطب حينئذ وهو القارئ/المتلقي يعسر عليه أن يفهم القوة المضمنة في الغلاف لأنه افتقد فاعلية الخطاب والحوار وصار نصاً مجففاً، لذا يكون لزاماً على المصمم أن يحذر من هذه التعمية فلا بد له من أن يلجأ إلى إشارات كافية لإثارة الفهم وبعث الرغبة لدى القارئ.

هذه القوة المضمنة أو تلك الإشارات هي ما يعطيها الفنان زهير بعداً لونياً فيترك لنا المجال لمطاردة المعنى المضمر في العبارة التي جعلها غلافاً للكتاب، فإذا كان المتلقي خالي الذهن فإنه سيبتعد عن السياق التداولي للنص/اللوحة ولن تستوقفه، لا لضعف فيها، ولكن لأنه (أي المتلقي) قد استغلق عليه أمر مطاردة هذا المضمر فيها.

في غلاف لكتاب صلاح جرار (انظر غلاف:11) يفيد المصمم الفنان من عنوان الكتاب "زمان الوصل"، فتأتي هذه العبارة بخط أندلسي ترابي قاتم يعلوه ضوء، هو ضوء ازدهار العرب فيها سابقاً، وموضوع الكتاب "دراسات في التفاعل الحضاري والثقافي في الأندلس" فعبارة العنوان "زمان الوصل" قاصرة بذاتها عن إعطاء المعنى لأنها مجتزأة أصلاً من سياق كامل إنها مأخوذة من قصيدة أو موشح أندلسي ترد فيه على النحو التالي:

جادك الغيث إذا الغيث همـــى يا زمان الوصل بالأندلـــس

باستذكار هذا البيت تستحضر القصيدة/الموشح وعندها يستذكر القارئ ذلك الزمان وتلك القرون العديدة. وتمور في النفس مشاعر الأسى والحسرة مع الحنين والشوق لأيام وعهود خلت.

إن لوحة الخط بعامة تخرج المسلم من الحرج الكامن في ثقافة تحريم الصورة، بأن تحل ذلك المأزق بإيراد كثير من الجمل المكتوبة بخطوط جميلة بحيث تبوح بما لا يمكن رسمه. فعبارة "زمان الوصل" السابقة جاءت عبارة جميلة وأثارت في النفس ما أثارت، ويمكن لها أن تثير ما هو مضمر كذلك، فزمان الوصل يستثير الوسائد والأسرة والحرير وغرف النوم، ويخلق جوًّا إباحياً في الذهن إذا أطلق العنان للمتأمل، وما كان يمكن لمصمم الغلاف أن يقدم ذلك من خلال صورة، إذ لو فعل لجاءت خادشة للذوق، وغير منسجمة مع مجموعة أبحاث في التفاعل الحضاري لأستاذ يتمتع بالحياء والأدب الجم كما هو الفنان ذاته كذلك. وقد وضع في غلاف "تمرد الأنثى" (انظر غلاف : 7) من قبل القفص تطير منه الحمامات وتخلص من إثبات صورة امرأة بأي وضع كانت على غلاف ينطق بتمردها صراحة.

النمط السابع: تقاطعات لا حصر لها من الأنماط السابقة.

في هذا النمط استطاع الفنان زهير أبو شايب أن يزاوج بين مفردات الأنماط السابقة، لينتج عدداً كبيراً من الأغلفة بحرية، والأمثلة على ذلك كثيرة (انظر الأغلفة : 15، 16، 31، 32، 33، 34، 35)، ولعل هذه الأغلفة بمجموعها جعلت روح الفنان تطير في لوحة الغلاف لحظة إنجازه وتبحث عن مستقر لها إلى أن تهدأ وتستقر بلمسة من الخط أو ضربة بالفرشاة أو اقتناص لصورة لأي غلاف كان.

31 - زلّة أخرى للحكمة، شعر، جريس سماوي.

32 - التعلم السريع، كيف تقرأ سريعاً وتفهم جيداً، محمد خليل الحاج.

33 - حصانات وامتيازات المبعوث الدبلوماسي، الأردن نموذجاً. رائد العدوان.

34 - ما بعد الحب، رواية، هدية حسين.

35 - نورس الفضاء الضيّق، شعر، إيهاب ياسر بسيسو.

إن هذا النمط، بتعدد مجالاته، وانفتاح الآفاق فيه يمكّن الدارس لتصميمات الأغلفة من أن يستذكر جملة من الملحوظات التي من شأنها أن توسع آفاق البحث في هذا الباب، فيمكن لنا أن نوازن في التصميمات بين أنواع الخطوط المستعملة، وكيفية كتابة اسم المؤلف وصلته بالعنوان، ومدى الانسجام بين الخط والصورة، والصورة والرسم، وهذه المفردات جميعاً واللون وهكذا.

وكذلك لنا أن نسأل: ما حدود الغلاف؟ أهو ماثل في وجه الورقة الأولى الظاهر؟ أم أنه يمتد إلى وجه الورقة الخلفي الظاهر كذلك؟ وهل نعد الوجه الداخلي لورقة الغلاف؛ حيث المعلومات عن اللوحة وشعار المصمم، وإثبات دار النشر، وسنة النشر، وما إلى ذلك، جزءاً من هذا الغلاف ؟ لذلك كيف سندرس كل هذه الأشياء لنقدم رؤية متكاملة لهذا الموضوع ؟ والحق أنّ جميع الدراسات التي تحدثت عن تصميم الغلاف، أو عن العتبات النصيّة، أو المناصّات التأليفيّة، جعلت الغلاف ممتدًّا ومترامِيًا، فهو يشتمل على الصدر (الصفحة الأولى الخارجيّة) والظهر والبطن الأوّل والبطن الثاني(صالح، 1986: 195-214).

ختاماً فإن مجال دراسة الأغلفة بوصفها فناً أولاً، ولغة ناقدة ثانياً، وعلامة ثقافية أخيراً، ما زالت في دائرة الدراسات البكر، أو تعد إلى الآن جزءاً من حقل (المتبقي) الذي لم تحفل به الدراسات العربية بصورة جادة بعد، على الرغم من أن هذا الموضوع قد نال قسطًا وافرًا من البحث لدى الغربيين في مجال التصميم الفني للكتب بأنواعها(انظر: ثومبسون 1988 ،*Thompson*، وهندل 1998 ،Hendel، وكارتر 2004 ،Carter، وموقع لينتش Lynch، على الشابكة: www.bookcoverdesign.com)، وفي مجال دراسة العتبات المحيطة بالنصوص اللغوية أو الأدبية الخالصة.

وكم نستغرب من تلك الازدواجية في تعاملنا مع الأشياء، إذ نحن غالباً ما نهتم بظاهر الأشياء في تعاملنا معها دون الولوج إلى بواطنها وجواهرها، إلاّ في ذلك الباب- موضوع بحثنا (الغلاف) فإننا نتجاوز عن هذا الظاهر فلا نراه، أم ترانا نتجاوز لاحقاً عن الباطن في كل الأشياء ولا نراها، وكذلك نفعل فلا نرى متن الكتاب.

المصادر والمراجع

المراجع العربيّة والمترجمة

أبو ريان، محمد علي (1977): فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار الجامعة المصرية، ط5، القاهرة.

أدونيس، علي أحمد سعيد (1971): الآثار الشعرية، دارة العودة، بيروت.

بسيوني، محمود (2001): الفن في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

بلعابد، عبد الحقّ (2008): عتبات: (جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف، ط1، بيروت/الجزائر.

بوطيّب، عبد العالي (2008): العتبات النصّيّة/ تحديدات جيرار جينيت: العنوان، المقدمة و... خطاب الكتابة الكاليغرافي، الوعي النظري والمقاربة النقديّة، كتابات معاصرة، فنون وعلوم، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانيّة، عدد70، مجلد18، تشرين أوّل- تشرين ثان.

حسن، محمد حسن (د.ت): الأصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة.

حموده، عبدالعزيز (1999): علم الجمال والنقد الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

درويش، محمود (2009): سرير الغريبة، دار رياض الريس، ط3، بيروت.

سانتايانا، جورج (2001): الإحساس بالجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتقديم زكي نجيب محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

صالح، أشرف(1986): تصميم المطبوعات الإعلامية، الطباعي العربي للطبع والنشر والتوزيع ، ط1، القاهرة.

صبحي، كاميليا (2003): النص-الصورة، فصول، مجلة النقد الأدبي، عدد 62، القاهرة.
العبد، محمد (2003): صورة والثقافة والاتصال، ، فصول، مجلة النقد الأدبي، العدد 62، القاهرة.
عبدالحميد، شاكر (1987): العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة (109) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
العمامي، محمد نجيب (2004): مقاربة النص السردي التخييلي من وجهة تداولية، المقامة البغدادية أنموذجاً، ورقة قدمت لمؤتمر النقد الأدبي العاشر، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، أيار، لم تنشر.
فيشر، أرنست (1980): الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم، ط2، د.ن. بيروت.
الكردي، محمد (2003): مع ريجيس دوبريه في كتابه حياة وممات الصورة، تاريخ النظرة في الغرب، فصول، مجلة النقد الأدبي، عدد 62، القاهرة.
لوسركل، جان جاك (2005): عنف اللغة، ترجمة محمد بدوي، مراجعة سعد مصلوح، الدار العربية للعلوم والمركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء.
مفتاح، محمد (1999): المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعيّ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ بيروت.
ملفل، ستيفن وريدينجز، بيل (2003): الرؤية والنصّية، ترجمة سيد عبدالله، فصول، مجلة النقد الأدبي، عدد 62، القاهرة.
هوراس (1970): فن الشعر، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

المراجع الأجنبيّة:

Thompson, B. (1988). *The Art of Graphic Design,* Yale Univer-sity Press, New Haven and London

Hendel, R. (1998). *On Book Design*, Yale University Press, New Haven and London.

Carter, D. E. (2004). *The Little Book of Creativity*, Harper

Design International, 1st edition, New York.

موقع على الشبكة:

Michael A. Lynch, WWW.bookcoverdesign.com

الملحق

وصف للأغلفة الواردة

رأينا أن نقدم ملحقاً مكتوباً لتسهيل الرجوع إلى الأغلفة، علماً بأن الغالبية العظمى لهذه الكتب صادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار الفارس، حيث يعمل المصمم زهير أبو شايب.

1 الأعمال الكاملة، الروايات، ج1، مؤنس الرزاز.
2 الأعمال الشعرية، ج1، هاشم شفيق.
3 الأعمال الشعرية، ج1، شوقي بزيع.
4 مجلة التسامح، عدد 9.
5 مجلة التسامح، عدد 10.
6 ورشة الأمل، سيرة شخصية لمدينة لمحرق، قاسم حداد.
7 تمرد الأنثى، في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885 2004)، نزيه أبو نضال.
8 غايب، رواية، بتول الخضيري.
9 أمريكا وهيكلة الموت، محمد مقدادي.
10 ورد ورماح، قراءات في البطولة، خالد الكركي.
11 زمان الوصل، دراسات في التفاعل الحضاري والثقافي في الأندلس، صلاح جرار.
12 أشتات، قراءات أدبية ونقدية، محمد حور.
13 منشورات 2002، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
14 منشورات 2003، الأهلية.
15 قواعد الخط العربي، محمد الصفار وهاشم الخطّاط.
16 موسوعة الزخرفة المصوّرة، عبدالحفيظ فيّاض وديانا عيد الأيوبي.
17 دريدا عربياً، قراءة التفكيك في الفكر العربي، محمد أحمد البنكي.
18 مذكرات المناضل بهجت أبو غربيّة، من النكبة إلى الانتفاضة (1949 2000).
19 في نظرية الأدب، شكري عزيز ماضي.
20 تحولات الرجل اليماني، خالد الكركي.
21 الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، يحيى العبدالله.
22 متى ستصدّق أني فراشة ؟!!، شعر، ريم قيس كبّة.
23 دكتور سبوك، حديث إلى الأمهات، مشاكل الآباء في تربية الأبناء، ترجمة منير عامر.
24 عشب الليل، إبراهيم الكوني.
25 واو الصغرى، إبراهيم الكوني.
26 وصايا الزمان، إبراهيم الكوني.
27 العشاق، رواية، رشاد أبو شاور.
28 منشورات 2004، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
29 منمنمات أليسا، شعر، محمد القيسي.
30 سماء تشبهني قليلاً، شعر، ثريا ماجدولين.
31 زلّة أخرى للحكمة، شعر، جريس سماوي.
32 التعلم السريع، كيف تقرأ سريعاً وتفهم جيداً، محمد خليل الحاج.
33 حصانات وامتيازات المبعوث الدبلوماسي، الأردن نموذجاً. رائد العدوان.
34 ما بعد الحب، رواية، هدية حسين.
35 نورس الفضاء الضيّق، شعر، إيهاب ياسر بسيسو.

16. There are two different ways of making lace: bobbin and needlepoint. It was the product of industry that provided a living to thousands of workers, especially in Belgium and Netherlands. Lace making has old history that goes back to ancient Rome. In the fifteenth century, it was assigned in Belgium schools; the first book of patterns came in the sixteenth century in Italy. Making lace was a full-time job for both males and females, who worked hard for minimum wages in unhealthy dark and humid rooms. (Brassac, 2001).
17. Caffa is a satin made from silk and linen and widely used for clothes, curtains and furniture-covering.
18. See Montias, 1991 and Janson, 2008
19. Vermeer's family was falling further into debt as a result of 1670s wars between Netherlands and both France and England; he lost his small farm. His mother-in-law, who was financially helping his big family, lost her income from rented houses (Montias, 1991, p. 32).
20. For bearing fifteen children, she was pregnant fifteen times. For money wise, he wouldn't have afforded to hire a paid model. The female members of his family were modeling for him. In his paintings, there are about four pregnant women, which was not a common subject in art (Winkel, 1998, p. 327).

Vergara, Alejandro. (2001). Vermeer and the Dutch Interior. Essential Vermeer Homepage. Retrieved January 8, 2008, from http://www.essentialvermeer.com/cat_about/art.html#alejandro

Weschler, Lawrence. (1996). Inventing Peace: What can Vermeer teach us About Bosnia?. The New Yorker Magazine. November 20. Retrieved March 3, 2008, from http://wwwc.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/karadzic/genocide/inventing.html

Wheelock, Arthur K. (1995). Johannes Vermeer. London: Yale University Press.

Winkel, Marieke de. (1998). The Interpretation of Dress in Vermeer's Paintings. Vermeer Studies. Ed. by Ivan Gaskell and Micheil Jonker. London: Yale University Press.

Notes

1. The same traveler has visited Vermeer in 1663 during his life and saw one of his paintings (Kramer, 1970, p. 390). Another source says that Vermeer didn't have any of his works at home; the French traveler saw one painting at a baker's place (Montias, 1991, p. 98).
2. Four of Vermeer's children died young. The mortality rate among young children in the seventeenth century was high because of incurable diseases and bad hygiene (Snabel, 1996).
3. It is suggested that his patron Ruijven was buying him expensive paint (Montias, 1991, p. 99).
4. Vermeer's widow, Catherina Bolnes pledged two paintings to the baker Van Buyten, as payment of the sum of 616 guilder for delivered bread (Blankert, 1978, p. 10). In his Milkmaid, Vermeer portrayed different kinds of bread that look fresh, crispy and delicious, sadly enough, in reality he could not pay for bread.
   After death, Vermeer's widow has hided his painting "The Art of Painting" in her mother's place to avoid selling it to creditors.
5. See (Montias 1991) for documents of the artist's marriage in the hidden church outside Delft.
6. In contrary to common mode in painting maids, in which maids look lazy and dull.
7. In the seventeenth century, making lace was a common subject in painting. Vermeer was influenced by Nicolaes Maes's painting Lacemaking, 1659 (Blankert, 1995).
8. A historian of seventeenth-century Dutch, points out that in Dutch countryside the whole milk was largely distrusted; one Dutch physician of the period recommended that a drink of milk must be followed with a rinse of wine or honey in order to prevent tooth decay (Schama, 2004, p. 34).
9. Lessing also discusses the distinction between time art and space art.
10. Vermeer used very expensive pigment such as lapis lazuli and natural ultramarine provided by his patron Ruijven (Montias, 1991, p.55).
11. Dark bread made of whole wheat was popular for poor families, while the white bread for rich. Many Dutch paintings at the time of Vermeer portrayed still life with bread; examples are: are Floris Claesz van Dijck and Peter Claesz.
12. Impasto is an Italian word means (dough). It stands for using very thick paints laid on the surface that the strokes of brush are visible. In addition to visual texture, it adds real rough texture, light and shadows (Lucie-Smith, 2003).
13. The term still life comes from a Dutch word 'stilleven' that means still model (Albany Institute, 2008).
14. In contrast, in many other paintings, he used very accurate perspective and geometrical lines that most data I found supported the use of camera obscura.
15. To paint his subjects, Raphael starts with drawing many ovals and circles in anticipation of coming up with dynamic figures and the best composition.

References

Albany Institute of History of Art (2008). Retrieved February 13, 2008, from http://www.albanyinstitute.org/Education/archive/dutch/dutch.glossary.htm

Blankert, Albert. (1978). Vermeer: 1632-1675. London: Oxford University Press.

---. (1995). Vermeer's Modern Themes and Their Traditions. Johannes Vermeer, ed. Arthur K. Wheelock; Ben Broos and Jorgen Wadum, 1995

Brassac, Esther. (2001). Short History of Bobbin Lace. Essential Vermeer Homepage. Retrieved November 7, 2008, from http://www.essentialvermeer.com/vermeer's_life.html

Criminsi, Antonio; Martin Kemp; Andrew Zisserman. (2005). Bringing Pictorial Space of Life: Computer Techniques for the Analysis of Paintings. Chart. Retrieved February 8, 2008, from www.chart.ac.uk/chart2002/papers/CRIMINISI2.PDF

.Daniel Arasse, Daniel. (1993). L'Ambition de Vermeer. Paris: Adam Biro

Edward Lucie-Smith, Edward. (2003). Thames and Hudson Dictionary of Art Terms-World Art. New York: Thames and Hudson.

Gaskell, Ivan. (2000). Vermeer's Wager: Speculations on Art History, Theory, and Art Museums. Chicago: Chicago University Press.

Gombrich, E. H. (1964). Moment and Movement in Art. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. (27), 293-306.

Gowing, Lawrence. (1963). Vermeer. New York: Barnes & Noble.

Harden, Mark. (2008). Jan Vermeer. Artvhive. Retrieved January 3, 2008, from http://www.artchive.com/artchive/V/vermeer/lacemaker.jpg.html.

Heindorff, Ann Mette. (2005). The Milkmaid, Art History. Retrieved February 20, 2008, from http://arthistory.heindorffhus.dk/frame-VermeerMilkMaid.htm.

Horsley, Carter B. (2001). Vermeer and the Delft School. Art Museums. Retrieved December 15, 2007, from http://www.thecityreview.com/vermeer.html

Jonathan Janson, Jonathan. (2001). Vermeer's Life. Essential Vermeer Homepage. Retrieved November 7, 2008, from http://www.essentialvermeer.com/vermeer's_life.html.

Kramer, Maria K. (1970). A Study of the Painting of Vermeer of Delft, Psychoanalytic Quarterly (39), 389-426.

Lefcowitz, Barbara F. (2004). Submission #4," Quarter after Eight: A journal of Prose and Commentary. Ohio: Ohio University Press. Retrieved November 24, 2008, from http://www.ohiou.edu/~quarter/submissions/SUBMISSION12.HTML

Lessing, G. E. (1766). Laoacoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry. trans.1984. Edward Allen McCormick. Maryland: Johns Hopkins University Press.

Montias, John Michael. (1996). Vermeer and His Milieu. New Jersey: Princeton.

Rech, Adelheid. (2001). Schuilken (hidden churches) in the Time of Vermeer, Essential Vermeer Homepage. Retrieved February 10, 2008, from http://www.essentialvermeer.com/delft/delft_today/schipluiden/schipluiden.html.

Schama, Simon. (1988). The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age. New York: Knopf.

Snabel, Cor. (1996). Life in 16th and 17th Century Amsterdam Holland: Children," The Olive Tree Genealogy. Retrieved January 23, 2008, from http://www.olivetreegenealogy.com/nn/amst_child.shtml.

crockery, foot warmer, tiles, table-cloth and cushions. Vermeer doesn't miss any of his real surrounding; he pays a tremendous attention to details like the nail, the nail's shadow, a hole in the wall, red and white threads, a book with reading marks and the transparent white collar with its shadow. Both paintings are perceived as an allegory of social values and domestic virtue. They also draw social and political statements on the status of working women at the time. If art was not a life necessity in Vermeer's life, he would have moved to the flourishing Amsterdam like most Dutch artists of 1660s. Although his life is underprivileged and financial stress behind his death, there are few advantages of Vermeer's poverty. He doesn't hire a paid model because he couldn't afford one. Having his wife and daughters modeling for most of his paintings,[20] made his figures look familiar and natural. To spend most of his time in his studio painting interiors that are studied today in history of Dutch Baroque interior design is another advantage. His oeuvres give a lot of information to understand the seventeenth-century Dutch culture. Although his painted figures may look impassive, they reflect unusual grace and expression.

Figure 1. Milkmaid, 1658, Rijks Museum, 46x41 cm.

Figure 2.: Lacemaker, 1669, Louvre Museum, 24x21 cm.

is the white- washed wall in the background of both paintings which not only isolates the figures, but also reflects light and cleanness of Holland and of Delft in specific. It is interesting to mention that both words ‘beautiful’ and ‘clean’ mean ‘Schoon’ in Dutch language; so whatever Vermeer paints is beautiful and clean as well.

In both paintings, there is a dark silhouette against the grayish-white-washed wall, in which you are astonished with careful details; a nail set high with shadow and an irregular hole stands for a removed nail. Another detail is exhibited when the artist portrays the social and economic class of the milk maid; he elaborates on her rough clothing made of cheap, thick and old cloth that is worn for ages. Lighting the yellow upper part of the dress shows uneven stitches along left arms and shoulders (Wheelock, 1995). The cracked windowpane is another example of fine details that add expression to the painting and proof how much time he spent to perceive, observe, study and finally paint every single detail.

Discussion and Conclusion

In the seventeenth century, the French army had repeatedly invaded the United Provinces; consequently Dutch economy and art market were negatively affected (Gaskell, 2000).[19] Vermeer isolate himself from his surroundings, the outside bloodshed and the inside hardship. He does the same to his painted figures (mostly family members), to create his peaceful subjects. He transforms tedious daily life duties into pleasing and tranquil paintings and concentrates on few paintings, studying light and color, domestic interiors, and freezing the process of doing simple tasks to mirror the frozen time in which he lived. Whether time is countable or uncountable, when one thinks of a time passage, it is countable. Time is relatively perceived depending on the viewer’s personal reading of visual images. When a viewer thinks reasonably about cascading milk and crafting lace the milk flow will end as long as the second pitcher on the table is filled up or the first pitcher between her hands is empty. Also the other girl will finish making lace after afew hours of work and goes back home. The viewer sees each painting as an endless process, a photograph of it. The involved time here is artistic, perceptual and emotional.

To sum it up, Vermeer’s life intersects with many of his painted figures, such as the Milkmaid and the Lacemaker. He and his painted figures are mesmerized in their own limited space. The artist’s observation of his broad time influences his art. The extraordinary depth of Vermeer’s vision highlighted the significance of space and time. He succeeded in transforming static and expressionless figures into dynamic and expressive paintings. Understanding the psychological effect of colors added different layers of meanings to his paintings. Passionately, he is able to depict every effect of sunlight as it falls upon his objects. He also exhibits many interior objects such as kitchen

qualities. The viewer is relieved by the light flow on the faces, projecting both patience and dedication. He arranges his static figures in a dramatic setting, utilizing lights, colors, interior elements and diminutive details to add expression and dynamicity. He modifies the real world in order to realize the maximum perfection and the most powerful 'indirect' expression. In Vermeer's art, expression comes from all charming details, ultimate truth and technical qualities.

The artist adds more expression to his painting by using deep and sophisticated colors that are described as "dust of crushed pearls" (Wheelock, 1995). He mostly uses blue,[10] yellow and grayish white. The jug, bowl, pitcher and dark bread[11] have glittering impasto[12] sparkles (Heindorff, 2005). He also employed the psychological effect of colors to add more expressiveness; the lemon yellow in the lace maker's dress is a dynamic and strong hue that reinforces the perception of intense effort needed for her hand work. Vermeer uses yellow in the milk maid's dress for the same reason.

In a close study, one clearly observes the unique treatment of light; the artist portrays reflection of real light, neither idealized nor decorative. Once light flows from the window, it falls on both women's hands to emphasize their hand work. Cool milk also flows from the jug and the table's blue-textile cover continues the suggestion of flow.

In the Milkmaid, he sets off still life in the foreground against the maid to alert the viewer to the contrast between the active humanity and her inanimate environment.[13] The connection between animate and inanimate is a fine white thread that is the milk flow. If you follow its dynamic lines, you will see Vermeer's paralleled curves from the woman's head, scarf and shoulders to the focal point that is milk flow.[14] Her smooth outline, tucked up skirt, face, jug, pitcher, and the bread, show easy-going spherical forms that evokes Raphael's style.[15] In the Lacemaker as well, Vermeer uses paralleled curves starting from the girl's head, hair parting, forehead, eyebrows, eyes, mouth, chin, collar, ending in one point that is her hands holding the lace bobbin[16] to highlight both of the pensive figure and her task. An inverted triangle can be drawn from her hair down to her fingers –which again draw another small triangle- a recurrence of the triangular table for lace-making. The blue cushion, the book with many reading marks and table cover prove that the artist has a great talent for seeing surface patterns and surface depth at the same time

Presentation of Interior Objects and Small Details

Having stayed most of the time home, he had more chances to observe interiors and scrutinize details. Vermeer shows a great interest in painting female clothes such as, hats, pearls and colorful caffa folded drapery.[17] Vermeer, who had long time to contemplate, his preference to paint this material, according to Montias and Janson, is a childhood remembrance of his father who was a master caffa worker (2001).[18] The influence of his native culture is clearly exhibited in his paintings; Delft tile, pottery, lace, textile, coal foot-warmer, lace-making triangular table and the sewing cushion, all add seventeenth-century-Dutch interior intimate warmth. Another local influence on his art

The Notion of Time in Vermeer's Art

The artist's observation of his broad time influences him to arrest the time in painting and freeze moments of doing simple tasks. Unexciting moments are transformed into the most interesting instants in eternal truth, absolute devotion and timelessness. Vermeer engaged both figures in frozen time, timeless presence to bind hardworking with dignity and morality. He stops the time to freeze different moments: happy, exciting or tedious.

Horsley makes an interesting connection between Vermeer's artworks and love, asking "why do we fall in love with someone?" His answer is that because we feel them according to collective factors, temporal, psychological, physical and emotional. The author believes that "Vermeer's paintings freeze such moments. They infatuate us. They are ineffable, endearing and, despite their apparent stillness, energetic. They capture concentration; they are intense" (2001).

The Milk maid is pouring a thin dribble of milk; the viewer sees a woman elongating the process of dispensing. Vermeer lowers the bottom of milk jug so not release more. In reality, the process does not take place this way, unless one particularly insists to spend longer time doing it. Otherwise, Vermeer would have lowered the jug's top to make it release more milk and the maid finish the task faster. Hence she seems enjoying her job. Her descending eyes patiently looking at the leisurely-milk flow look like a mother breastfeeding her child in both patience and pleasure. The notion of time in both cases –the milkmaid and a mother- is irrelevant because they are willing to keep on doing it as long as needed.

Lessing states that "the visual art should concentrate on the moments of stillness" (1984).[(9)] Alejandro Vergara states that "temporal freezing [is] implied by moving liquids" (2003). The Milk pitcher is never empty; Lefcowitz adds that "our perception of such images marks our efforts to stop the progress of time" (2004). Weschler too sees the painted figure as frozen in time and eternally considerate (1996). Pouring milk and making lace seem to take longer time than in reality; "once again Vermeer succeeded in transforming a transitory image into one of eternal truth" (Harden, 2008). Gombrich supports transfixing and preserving a moment for eternity, putting one condition that the moment "… clearly must not be an ugly moment" (1964). What Vermeer did is choosing an appealing setting, graceful poses and preserved simple moments for eternity.

Expressionless and Static Figures

Although Vermeer's painted figures look static and unexpressive, he created very expressive paintings without putting in any facial gestures. Their heads are bent to avoid any kind of eye contact; on contrary they captivate the viewer by their kindness, simplicity and sincerity. Both figures are enveloped in unusual expressive qualities that come from what they do, how they do it and where. You see their lowered heads, eyes, shoulders, arms, hands, fingers; milk jug, bobbin and threads; in each painting they converge at one single point (Gowing, 1963). The artist invested a sort of tension by focusing on his figure to allow more concentration on the task per se and show both formal and expressive

and daughters are portrayed in many paintings. In general, his perception of women is always sympathetic and considerate and his painted women look realistic and far away from idealization. As a result of being captivated in his small space, Vermeer's name was local in Delft and after his death, it was gone soon and his paintings were out of sight. De Monconys, a French traveler visited Delft after 1675 and mentioned many names and places in his diary, but nothing about Vermeer.(1) There are four main reasons for neglecting such a great artist; personal, social, artistic and religious. As a man, it seems he was not ambitious enough to go further than Delft or to have access to the circle of elite collectors. His family had negative influences, too; a big family of a wife and fifteen children financially tied him up.(2) Sometimes Vermeer was unable to provide bread for his family and simply couldn't afford paints for his work without support from Pieter Claez van Ruijven, his only patron.(3) Many of his paintings were given to creditors for the huge debt the artist built up.(4) As an artist, he never portrayed politicians, religious, or historical figures, unlike most Dutch artists. In his time, most artists distributed their images through engraving and etching techniques; Vermeer was not a printmaker. Selling his artworks to one collector was a fatal mistake; twenty one paintings were in Jacob Dissius collection, Van Ruijven's son-in-law. He rarely signed his paintings; therefore, his paintings were often confused and faked by other artists. Having painted small artworks, they were probably stored in cabinets and not exposed to many people. The last reason is religious; converting from Protestant to Catholic to marry his wife isolated Vermeer from his community. Catholics were explicitly forbidden to practice their faith in the public and the Catholic Churches were hidden.(5) Many reasons worked out to neglect a great artist until he was rediscovered in the mid-nineteenth century.

The present study intends to investigate time in Vermeer's life and art. The paper demonstrates time in two paintings, Milkmaid and Lacemaker. It also studies the condition of Vermeer and his painted figures; the notion of time in his art; how he transforms expressionless and static figures into expressive and dynamic paintings; and the presentation of interior objects and small details.

Vermeer and His Painted Figures

Vermeer and his painted figures are deeply absorbed in their own world and seem similar in many aspects: their precise work, extended time, inadequate space, countless details and silent existence. Doing his paintings, he needs time, dedication and patience similar to other daily tasks such as making food and clothes. He was making his art almost for one patron; same as the milk maid and the lace maker who worked hard for their masters. In the Milkmaid, Vermeer heightened the maid to an ideal woman, "a paragon of homely virtue. She might be seen as the essence of the Dutch character: strong, simple, and direct" (Heindorff, 2005).(6) In the Lacemaker,(7) the girl captures the viewer by her dedication to work, bathed in soft and bright light that is reflected on her forehead and fingers. Her bent head shows how completely she concentrates on her work; neither does she look at the painter nor the viewer, the same as the Milkmaid(8), whose heavy pottery jug needs a lot of attention, cleverness and precision.

Time in Vermeer's Life and Art as Demonstrated in *Milkmaid* and *Lacemaker*

Inas Alkholy, *Faculty of Fine Arts, Yarmouk University.*

Received on Dec. 15, 2008 **Accepted on Feb. 25, 2009**

Abstract

Vermeer never left his city Delft, unlike his fellow men that moved to big cities for prosperous life and bigger art market. He dedicated his life to painting domestic space with its devotees who were mostly women. Painting process, regardless of being intellectual, creative and experimental, for Vermeer it needs commitment, strength and time. He was accustomed to spend long time in his studio since it was not only a working place, but an escapade from his heavy burden and financial restraint. His life seems to intersect with the lives of the people he presented in works such as the Milkmaid (1658) and the Lacemaker (1669). Vermeer and his painted figures are deeply absorbed in their own world and seem analogous in many respects: precise work, extended time, inadequate space, countless details and silent existence. In his thirty-five paintings, he painted forty women performing their tasks in great patience. His artwork illustrated a compassionate view of women. This paper assumes that the artist's observation of his broad time influences his art in many ways: He arrests the time to freeze moments of doing simple tasks; he paints static and expressionless figures; he exhibits local interiors, domestic objects and scrutinized details. **Keywords**: Vermeer, freezing time, expressionless, Milkmaid, Lacemaker

مفهوم الزمن في حياة وفن فيرمير كما يظهر في لوحتي
Milkmaid وLacemaker

ايناس الخولي، كلية الفنون، جامعة اليرموك

ملخص

لم يترك فيرمير مدينته ديلفت Delft ويذهب إلى المدن الكبرى باحثا عن حياة أفضل وسوق أوسع للفن كباقي فناني عصره بهولندا. لقد وهب هذا الفنان حياته لرسم الأماكن المحيطة به بما فيها من أشخاص وكان معظمهم من النساء. كانت عملية الرسم لدى فيرمير تستغرق وقتا طويلا بالإضافة إلى الجهد العقلي والإبداعي والتجريبي كالذي يبذله أي فنان آخر. لم يكن الوقت الطويل الذي يمضيه الفنان في مرسمه الذي كان في بيته بغرض العمل فقط ولكن كان هروبا من مسئولياته الكثيرة ومشاكلة المادية الكبيرة. وكما يبدو أن حياة فيرمير الخاصة تداخلت مع الحياة الوهمية التي نسجها لشخوصه في الأعمال الفنية وخاصة في اللوحتين المختارتين لهذه الدراسة وهما Milkmaid في عام 1658 وLacemaker في عام 1669. يفترض هذا البحث إنعكاس مفهوم فيرمير الشخصي للزمن على فنه من خلال تجميده للحظة معينة يتم فيها تصوير عمل بسيط، ورسمه لأشخاص في أوضاع ساكنة وبدون تعبير. كما اهتم كثيرا برسم التصميم الداخلي وبتفاصيله الصغيرة باتقان والتي لا يمكن أن ترى إلا بالملاحظة الدقيقة. ويصل البحث إلى أنه ليس شخوصه هي التي تذوب بعمق في عالمها الخاص فقط بل فيرمير نفسه أيضا. ويظهر البحث كذلك التشابه بين الفنان وشخوصه في أشياء كثيرة مثل الدقة الشديدة في العمل، والحاجة إلى وقت طويل لإنجازه، والتواجد في فراغ محدود، والإهتمام بالتفاصيل، بالإضافة إلى الهدوء والإستغراق الشديدين في العمل. لقد رسم فيرمير في خمس وثلاثين لوحة أربعين امرأة تقوم كل منهن بعملها بصبر وأناة بحيث يظهر فيها جميعا تقدير وتعاطف الفنان معهن في حالة لا توجد لدى أي فنان آخر.

Introduction

Throughout the seventeenth century, the Dutch controlled the Baltic Sea Trade. Ships departed from Amsterdam ports to travel the world, trading slaves, spices, grain, wood, and iron. Merchants and fishermen were sailing for long travels, while their women waiting at home. Neither Vermeer (1632-1675) nor his paintings has traveled out of Delft. He devoted himself to paint Dutch interiors, domestic lives and females doing simple tasks. His paintings prove that he spent most of his time in his studio at home; you notice one specific room for the setting of eight paintings; his wife, mother-in-law

other businesses, the JDC can assist companies and inventors through all phases, i.e., right from the conceptualization and development of a product to bringing it to market. Its professional services, prototyping, manufacturing facilities and entrepreneurial ideas could greatly enhance the success of businesses and products in a highly competitive marketplace.

Being part of YU with its new quality assurance system and innovative new projects and programs, the JDC helps in the growth of design and manufacturing businesses. The power of design lies in its ability to make strong connections and to integrate beauty, technology, and functionality (workable solutions) in areas where design was never thought of as a strategic approach. (Gianfranco Zaccai, June-August, 2003, ICSIDnews 3-4/2003, p.10).

What is most promising is the fact that Jordan has recently established three important organizations that deal with design promotion from different perspectives. If they, according to Dehlinger, "receive sufficient support, they may be able to pursue similar roles in the picture of the Jordanian infrastructure of design as the many design centres and institutions existing in Germany", (Dehlinger, May 2007, p 4). Consequently, finding ways and means to sustain, encourage, and support the efforts of such valuable design organizations, is a most crucial factor.

Bibliography

Dehlinger, H., (May, 2007), Report in Fulfilment of Assignment D1.2. Under the contract for Industrial Design Services, JDC Expert 01/2007, p. 3.

Encyclopedia Britannica

Hiesinger, K. B. and Marcus, G. H. (1993). *Landmarks of Twentieth Century Design: An Illustrated Handbook*. New York: Abbeville Press Publishers.

Zaccai, G. (June-August, 2003), *ICSIDnews*, 3-4/2003, p.10

the value of design, and the difference it can make. This special approach has resulted in successful business stories. They have also concentrated considerable investment and effort in publicity through advertisements, publications, competitions, lectures, short workshops, well-advertised shows and awards. Strong publicity campaigns by design centers along with prestigious design museums that display a futuristic vision of the values and powers of design assuredly have their impact on the overall development of the design industry.

Design centers become well known to businesses, politics, and the design world through their innovative approaches to design, their efficient and basic design services, and their continuous support of quality assurance in design, technology and business. Strong financial support and the professional approach adopted by the private sector have been the main forces behind the success of German design centers. The government's financial and political support of German state-owned design centers and councils could also be one of the reasons for their success, in combination with other condition characterizing the management of design centers. It should be noted, that lack of financial support by the government to such design centers has been the main reason behind their failure.

Whether financially supported by business or government, design centers should be able to generate their own funds in order to sustain their activities and programmes. Generating money simply for the sake of profit cannot be the ultimate goal of such centers. It must be realized that design centers are not established to compete with design businesses but rather to support, promote, and create a more professionally convenient atmosphere for designers and their craft. Thus their focus is on coordinating business with design, and making design an essential component of business competitiveness. The management of the Jordanian Design Center can strongly benefit from such experiences.

Preparing the center for growth and development, and regular improvements at all levels including design applications is imperative. The center should provide assistance and services in areas such as market projection, building a clear image of products, diversification, searching for new markets, and benefiting from the synergy of business, design, art, science and new technology.

The mission of the JDC is to provide a vital link between YU activities and manufacturing and business through design and research. The JDC supports the university's mission through service initiatives and business partnerships of mutual interest, addressing opportunities and challenges, locally and internationally. Thus, the JDC's goals and efforts reach out beyond the traditional boundaries of design know-how to include participation in the economic and cultural development of Jordan and indeed the region, which is one of the main aims of the university.

Through collaboration with the Jordanian Innovation Center (JIC), King Abdullah II Design and Development Bureau (KAADB), Design Jordan (DJ), Grapheast, and various

Speck Design in Stuttgart is a design office owned and managed by four designers, graduated from Stuttgart University. The scope of their work covers interiors, events, products, architecture, and graphic design. Speck's approach is an excellent case study of how designers acquire knowledge about:

1. Ways to generate business
2. Dealing successfully with projects in terms of client/designer communication, pricing, and project progress.
3. Writing project scenarios, reports and contracts.

Rat Fur Formgebung and the **German Design Council (GDC)** in Frankfurt (Main): GDC policies share similarities with iF's approach. The basic strategy is to highlight good success stories to convince companies of the values of design. The GDC is experienced in holding exhibitions connected with trade shows representing firms that manufacture well-designed products. It also has the best specialized design library in Germany with an online catalogue.

Conclusion

As stated by Professor Dehlinger who organized and monitor the visit of the JDC's director to the German design centres and other design institutions, the main points behind the visit were "to discuss relevant matters with local authorities and directors of centres, to gain insights into their operational context, to provide first hand information, and to facilitate information transfer on the importance and the roles of industrial design to economic and industrial development of a country."

(Dehlinger, May 2007, pp 4-5). According to him, this information should provide "an educated view on the potentials as well as the problems associated with this sort of design infrastructure. The hope is, that conclusions and arguments can be drawn from it to help in the search for a particular and necessarily specific "Jordanian Way" for the set-up of such institutions" (p 5).

Investigating the various approaches of design centers and related organizations in Germany provided a deeper insight and broader knowledge on the ways and means by which to support and promote design in Jordan. German design centers have been proven to be the benchmark of design infrastructure since the end of the 19th century. They were established to help industry, design and produce high quality products and services. This was achieved by placing great value on creativity and innovation, and by offering young designers the opportunities to express their talent and artistry in an immensely challenging field.

In their own different ways, German design centers have succeeded in sustaining their business operations by following feasible and effective strategies to promote and support design. They all believe that design is a viable tool that plays an important role in the overall development of the economic, social, and cultural spheres of life. Their strategy has been to make business people (not designers or design people) talk to industry about

of design in improving the company's products and business is emphasized. Diverse areas and subjects are considered for exhibitions such as tourism, handicrafts and other products.

The kind of audiences, their feedback, and reactions are considered important in order to assess and understand what exactly is needed from the various organizations connected with the design center. If, for example, political figures patronize the center's activities, their influence and stature could help in raising public awareness of the role of design in development. If entities such as the Goethe Institute, the German embassies, and the German Parliament Commission with the approval of Red Dot would sponsor the center's design related activities, success in reaching the center's goals would be much more achievable. However, it must be realized that the best of all scenarios is not always possible. It is therefore most important to maintain a high standard in order to enjoy a qualitative edge over competitors.

Design Center Stuttgart is a completely state-run organization, which adopts the best case studies from industry and design institutions. It places great value on the **International Design Award**, which was established in 1960 and recently adapted to promote topics that change annually. The center, supported by German governmental organizations, also conducts **traveling exhibitions** that showcase the improvement of German industry through design.

Another successful activity it organizes is the design conference, 'Face to Face', which aims at establishing effective communication between clients and designers through direct dialogue. The conference includes an exhibition of designed products that represent the success of design and business in Germany and other countries. It is an arena for concerned people from design, industry, and business to meet individually, exchange ideas, and discuss their problems. 'Face-to-Face' has become an independent association in order to become more flexible, and free from the routine of state bureaucracy. The event takes place on company premises or other venues where speeches, meetings and lectures can be delivered.

Recently, the center has placed special emphasis and value on the role played by design museums in promoting and supporting design in the belief that museums and design centers complement each other. They are not only interconnected but also interrelated.

One of the major projects the Stuttgart Design Center has undertaken is to establish a **'Design Fame'** museum. Although the **Stuttgart Staatlische Museum and the Mercedes Benz Museum** with their spectacular architecture, impeccably planned settings, and their collections, are accessible to the design center, the need for a 'Design Fame' museum has evidently been felt by the center in pursuit of its vision for future development. By exhibiting the history of artifacts, museums can envision the shape of things to come. Museums have been effectively presented the inventions, which have been changing the world and continue to do this every day.

between design experts working with industry and museum experts (as in the case of **Neuesmuseum Staatliches Museum Fur Kunst und Design**) in the areas of documentation, history, and publicity. This is also the case with the **Kassel Museum of Art, Handcraft and Design, Vitra Museum, Bauhaus – Archiv Museum For Gestaltung** in Berlin**, and Thonet Furniture Museum.** These museums have high standards and apply stringent criteria for works that can be considered for collections. The JDC can greatly benefit from this experience in setting the proper criteria for its design work collections and the most effective ways and means to promote and support design.

The **Thonet Furniture Museum** is a commendable example of industry successfully designing its own products and even establishing its own museum. The museum offers a retrospective of furniture development through successful designs and periods of time.

It is worth noting here that the **Mercedes Benz museum** in Stuttgart with its fabulous architecture and location is very influential in promoting design and the design process with particular emphasis on quality and innovation. It effectively presents models 'from the invention of the automobile to the latest inventions of the future'. In the past, its vision transformed the automobile industry on a worldwide scale; and its influence continues to this very day. The museum is an outstanding example for other similar institutions to follow, for it superbly combines the past, present and future, in an appealing and tasteful manner.

Design Zentrum Nordrhein Westfalen DZNW and the Red Dot Museum in Essen: This design organization is supported by the German Ministry of Economics which, according to the director, means good business and active involvement in different design activities. The Essen Design Center DZNW is associated with the Red Dot Museum and also with its very famous and prestigious design award. It is through this association that the center became involved in the following key areas:

1. Governmental and political decision-making.
2. Creativity and innovation through design.
3. Business and industry.

The center proposes ideas, projects, and activities for improvement and development. It tackles vital questions such as what the various players need, what they lack, and what their weakness and strengths are. Deficiencies in industry and business, the creativity of designers, political decision making and other relevant topics are discussed and considered crucial issues at the center. Furthermore, exhibitions, workshops, and conferences are regularly held and viewed as an approach to solving problems.

The center's director believes that such events that focus on good design concepts and quality design products are important vehicles through which the efficient integration of design, politics, and business can be displayed. Different approaches are adopted for different events. For example, if products from only one company are exhibited, the role

the business sector. Several of his company's products were designed by students of University of Kassel. He also favors the idea of museums playing a more proactive role in the field of design.

Other design centers, which receive financial support from the government or the public, are not only knowledgeable about how to obtain the funding they need, but also how to spend it well. They have the expertise, the experience, and the aspiration to do so. However, these qualities alone without the funding to support them would be completely ineffective. Some design centers in Germany are in a state of decline precisely because of this lack of financial support by the government.

This is not the case with iF. iF has had several impressive successes in the business world following which it has devised the proper means by which businessmen themselves persuade the world of business (SMEs) about their successes through the skillful use of design. Designers, on the other hand, according to iF's experience, are best suited to work professionally and effectively, mainly in matters of creativity.

The Koreans, with theirs huge investments in design centers, for instance, have consulted iF for developing and activating the role of design centers in the Korean industry, without imposing any financial restrictions. The Brazilians, on the other hand, are short of finances due to lack of public or private sector support. However, they have enjoyed considerable success in the improvement of design by focusing on branding, the Brazilian personality, and providing Design solution in other countries.

Bayern Design and Neuesmuseum Staatliches (Museum Fur Kunst und Design) in Nürnberg: Both organizations follow an approach that involves a short run policy supported by the various museum activities consisting of:

1. Promoting new and young designers by holding a biennial design award announced to all graduated students in the Bayern region. A national jury decides three winners and the design projects are exhibited in the final show. The winning project, along with other selected works, is published in a very well designed catalogue that is distributed nationally and internationally. The idea is to open up doors toward the industry under the center's logo while maintaining its corporate identity and high standards.
2. Offering short lectures and workshops (one evening events) about the value of design and the important role it plays in business development. The main idea is to heighten awareness of the design issue by publicizing successful examples from the business world. SMEs are kept informed and updated through business to business dialogues that have an educational aspect. Discussions or briefings for this purpose are held in the factory or the company premises.
3. Maintaining a data base that consists of comprehensive information about experts and professionals in the different areas of design and business development.

The approach adopted by the Bayern Design Center shows successful cooperation

- Design Centers
- Design Education Organization
- Young generations

11. How do you develop local and global strategies?

12. How can you sustain your business and keep your center running effectively?

If the questions were answered properly and professionally, the visit would achieve its goals and provide an adequate database of knowledge for the productive and efficient management of Yarmouk University's JDC.

Transferring best practice with regard to strategies, technologies, design, and management skills would ultimately lead to upgrading and strengthening the administrative capacity of the JDC's management through:

1. Gaining practical knowledge and experience in generating design jobs and projects that best serve industry and the design profession.
2. Establishing professional connections and broader networks with internationally recognized design centers, councils and institutions.
3. Gaining closer insight into effective management approaches.
4. Exchanging experiences and expertise with others in the field on best practices in the field of design.
5. Understanding the key role played by design institutions and their recent advances in managing the design process and practice

Lessons to be learned

International Forum Design iF: The meeting with the Director of iF in Hannover extended 3 hours. The director first talked about the history of iF during the last 50 years focusing on the major contributions and developments iF had offered to the German industry, the design profession, and young designers.

The source of iF's power, he confirmed, is the strong financial support it receives from both business and industry. The main reason behind the success of Germany's Design Centers, in general, is the private sector's financial strength and leadership. He believes that it is business leadership, and not design, that has a greater influence on businesses, decision makers, and politics concerning the value of design and its strategic power in business development. When designers talk to the industry they use language that the industry does not or does not want to understand. Thus, it seems that designers have less advantage over successful businessmen with strong convictions about design, who are able to speak more convincingly and logically to industry about the value and strategic influence of design. **Harold Boehl GmbH (CNC – Dreh und Frastechnik)** in Rosenthal, for example is a firm owned by a young German engineer. He has a very strong opinion and trust in the value of design and the effect of its role in product innovation. In fact he has been a forceful spokesperson regarding the importance and relevance of design in

Nature of the study visit

Professor Dr. Hans Dehlinger (Professor of Product Design) and Professor Dr. Karin Stempel (Dean of the Design Faculty) at the University of Kassel had made detailed arrangements for the study tour. They also arranged the various visits within Germany, set up meetings with a number of prominent German professors and practising designers, proposed study questions, and facilitated the discussion of meeting outcomes with Professor Dehlinger.

The participant had meetings and worked closely with the directors of the different German design centers and a design museum. Seventeen (17) meetings were held with museum curators, design center directors and managers, professional designers, and university professors of design, in the period between September 4th and 25th, 2006. The meetings focused on the management approaches to different design problems, policies, philosophies, and missions. The nature of each center's professional practice was explored. Comparisons and contrasts were considered in order to gain deeper insight into the management approaches to various design issues. The participant was accompanied by several German professors, designers, and other facilitators in addition to Professor Dehlinger, who was present during most meeting sessions.

The study tour focused on finding meaningful answers to a number of questions, and the ways and means adopted by the management of German design organizations to activate the role of design in overall development. The following questions were put raised:

1. What can you do to make design a field of professional practice?
2. What is your basic role towards making the government and private sectors believe in the creative and innovative powers of design?
3. How do you define the role of designers in industrial and cultural development?
4. How do you succeed in dealing with design as a management discipline?
5. How can you develop a workable set of design criteria?
6. How do you successfully invest in design?
7. How do you work out a proper framework or policy to improve the image of Germany through design?
8. How can you contribute to the values of the adequate national brands and products of strong identity?
9. Can you participate forcefully in industry's decision-making process to improve designers' attitudes, skills, and methodologies?
10. How do you establish effective connections with:
    - The Industry.
    - Design Organizations.

reshaping, and influencing design education and practice nationally and internationally." (JDC, July 22, 2004).

The project's writer states that "Carrying out YU's (Yarmouk University's) strong conviction in the value of design, the JDC is convinced that design, in combination with imagination, innovative thinking and effective communication, is a crucial industrial, social, and economic factor for any successful business. The JDC's ultimate goal is to graduate and prepare highly qualified designers who can synthesize technology and aesthetics to best serve human needs and to reflect human values of society." Through its different activities, the JDC is dedicated to:

- Facilitating individual creativity, conceptual thinking, risk-taking and networking
- Improving interdisciplinary flexibility, co-operation, and personal motivation ("non - fad - driven aesthetic appropriateness placing a particular interest in the imaginative front end of design to answer the question "what should be created?")
- Encouraging students, trainees, practicing designers, and managers to use design processes appropriate to the task at hand, and developing advanced tools and methods that promote superior design and manufacturing of products.

According to the project's writer, the "JDC's support of excellence in professional product and other designs will help very much in improving the quality of life». This is a very important impact of the JDC for it 'strengthens the well-being of citizens by creating aesthetically high quality environments and friendly, safe products'. Such an approach would lead to a strong Jordanian identity in design products. A forceful impact of design in all aspects of life would make it necessary to optimize the usability of design to include all "people-oriented design thinking". "Integrating design in the core orientations of all businesses", would assuredly lead to increasing the number of governmental and non-governmental organizations using quality design services, and making design a component of strategic planning. When design becomes a more integrated aspect of technological and commercial training, many important changes will take place.

Running and sustaining this high profile design organization with its broad cross sectional activities and interests requires experienced management that can incorporate the different disciplines of design in both education and business. With this in mind, a study tour to the reputable design centers in Germany was conducted to support and enhance the JDC's management experience. The tour involved an extensive training course supervised by the University of Kassel with the cooperation of different design centers and applied arts museums in Germany. The University of Kassel was chosen for its central geographical location and its important role in promoting and supporting design practice. The training programme included a good number of design centers and design and applied arts museums in cities such as Frankfurt, Hannover, Essen, Stuttgart, Berlin, Freiburg, Hessen, and Kassel.

The establishment of the Deutscher Wekbund in Munich in 1907 contributed enormously to the improvement of the quality of Germany's industrial, commercial, and household products. The Wekbund is the first influential organization of artists, craftsmen, architects, and industrialists which sought to inspire good design and craftsmanship for mass-produced goods and architecture, (Hiesinger, K. B. and Marcus, G. H., 1993, and Encyclopedia Britannica). In Germany "the world's fastest – growing industrial nation" in the early 20th century, for instance, design reform "became inextricably linked after the turn of the century with machine production" (Hiesinger, K. B. and Marcus, G. H., 1993, p 16).

To deal with the deficiencies in the field of design in Jordan, Professor Hans Dehlinger (May, 2007) recommends:

1. "implementing a task, which requires a long standing commitment and numerous concerted as well as isolated actions of all players".
2. Disseminating knowledge about design and striving to popularise it even though this has proved to be a permanent challenge in society
3. Coordinating activities of involved organisations
4. Independently engaging creative individuals within the design scene, and organizations concerned with design supporting such individual efforts as far as possible, both conceptually and financially (p. 3).

Doing so, it is important to establish a taskforce, with a long-standing commitment to improving the Jordanian design scenario through a concerted effort by all players, whether collectively or individually.

Background

The establishment of the Jordanian Design Centre, JDC, in June 2006, after seven years of hard work and heavy investment by the university, was a serious step towards strong infrastructure initiatives in Jordan. The JDC is one of only four Jordanian organizations, the other three being the King Abdullah II Design and Development Bureau (KADDB), Design Jordan, and Mahfouz Kassisieh Development MKD that view design as an essential component for comprehensive, long-term, cultural and economic improvements. As stated in the project proposal, "the JDC is the only professional organization that addresses the multifaceted and continually changing nature of design in Jordan and the region. It is, also, the primary source of information, research and education about design and its role in both our culture and economy. It represents all design education disciplines (industrial design, textile and fashion design, graphic design, interior design, and other related design and fine art areas), and demonstrates that design theory and innovation are inseparable from design education and practice. JDC is committed to connecting its members: Professors, Students, Designers, Industrialists, Businessmen, Analysts, Marketing Researchers and all other concerned parties to each other and to the research, ideas, and technologies that are continually shaping,

Approaches to Design in the Management of Design Centers

Ziyad Haddad, *Faculty of Fine Arts, Yarmouk University*.

Received on April 17, 2008 **Accepted on Nov. 23, 2008**

مقترحات في التصميم لإدارة مراكز التصميم

زياد حداد، كلية الفنون، جامعة اليرموك

ملخص

الهدف الرئيس لهذا البحث هو دراسة الطرق المختلفة التي يمكن اتباعها من قبل إدارات مراكز التصميم المعروفة عالميا والمنظمات التابعة لها للتعامل مع التصميم. كما يتناول البحث أيضا الأوجه الإدارية لتلك المراكز العالمية، حيث تم التأكيد على الدروس الهامة التي استنتجت من الدراسة الميدانية التي قام بها الباحث لعدد من مراكز التصميم الألمانية. فقد تمت مقابلة مدراء مراكز التصميم الألمانية بعد أن خطط لها مسبقا بإرسال اثني عشر سؤالا بالبريد الالكتروني لمدراء تلك المراكز للتحضير للمقابلة. وقد قام عدد من الباحثين، والمصممين المحترفين، وصحفيي التصميم الألمان بتسهيل تلك اللقاءات والمساهمة في مناقشة مخرجاتها. وقد خلص البحث بعدد من التوصيات لتحسين الأداء الإداري والتصميمي لمركز التصميم الأردني.

Abstract

The main purpose of this paper is to study the different approaches to design in internationally well-known design centers and their associated design support organizations. Management aspects of such centers are also considered. The emphasis is placed on the important lessons derived from a study visit carried out by the researcher to several German design centers. Interviewing the directors of German Design Centers was planned in advance and twelve questions were sent by e-mail to prepare them for the meetings. These meetings were facilitated by a number of German scholars, professional designers, and design journalists who also contributed to the meetings and the outcomes. The paper offers a number of recommendations for improving the performance of the JDC's approach to management and design.

Introduction

Making design a field of professional practice is not at all an easy task. To benefit sufficiently from design requires strong belief in its values and impact as well as its positive effects on the development of a total human experience. A firm conviction in the power of design ultimately leads to strengthening the position of both the government and the private sector in the improvement of people's lives. Based on this belief, industrial countries have started to garner their efforts in enhancing the role of design to tangibly improve and develop all facets of life for their citizens.

The well-established design organizations (councils, centers, societies, museums and schools) in industrialized countries have been consciously maintaining a proper design infrastructure in their approach to industrial developments. Germany, for example, was among the first countries to apply quality assurance in all German Design organizations from as far back as the late 19th and early 20th centuries.

Jordan Journal of the Arts

An International Refereed Research Journal

Volume 1, No. 1, December 2008, Muharram 1430 H

Contents

Article in English

- **Approaches to Design in the Management of Design Centers** 1
  Ziyad Haddad
- **Time in Vermeer's Life and Art as Demonstrated in Milkmaid and Lacemaker** 13
  Inas Alkholy

Article in Arabic

- **Al-Samer Form** 1
  Mohammed Ghawanmeh
- **Tajnees AL- Aghani (The Songs) at AL- Asfahani** 27
  Mutasim Adela
- **The Victory of Freedom in Beethoven Overture "Egmont" Analytical Study** 51
  Mohammed Al-Mallah
- **The Occurrence and Development of Double Bass** 63
  Aziz Madi
- **Portrait of the Soul : A Reading of Cover Design by Zuhayr Abu Shayib** 79
  Jamal Maqableh and Maha Mubaideen

قواعد عامة

1. المجلة الأردنية للفنون مجلة علمية عالمية محكَّمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، عمان، الأردن.
2. مقر إصدار المجلة جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد، الأردن.
3. تنشر المجلة البحوث المكتوبة باللغة العربية و الانجليزية ويجوز نشر البحوث بأية لغة تقبلها هيئة التحرير.
4. تصدر المجلة عددين سنوياً.
5. تنشر المجلة البحوث العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية.
6. تعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات الفنون.
7. تعتذر المجلة عن عدم رد البحوث إلى أصحابها في حال عدم الموافقة على نشرها.

قواعد النشر

1. يقدم البحث باللغة العربية أو باللغة الانجليزية، شريطة أن يقدم ملخصاً للبحث بالعربية بالإضافة إلى ملخص بلغة البحث، وبواقع 150 كلمة على صفحة مستقلة ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص على أن يتبع كل ملخص بالمفردات الدالة (Keywords) التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات.
2. على الباحث أن يقدم تعهداً خطياً يؤكد بأن البحث لم ينشر أو لم يقدم للنشر في مجلة أخرى.
3. أن يكون البحث مطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، وتقدم أربع نسخ منه (ثلاث منها غفل من الأسماء أو أي إشارات إلى هوية الباحثين وتتضمن نسخة واحدة اسم الباحث / الباحثين وعناوينهم) مع قرص مدمج (CD) متوافق مع أنظمة IBM (Ms Word) بنط Normal 14 بالعربي، بنط 12 بالانجليزي،
4. أن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على (30) ثلاثين صفحة من نوع A4 وتوضع الجداول والأشكال في مواقعها وعناوينها كاملة.
5. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على محكمين اثنين في الأقل من ذوي الاختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة.
6. تحتفظ المجلة بحقها في أن تطلب من المؤلف أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر وللمجلة حق إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.
7. تقوم المجلة بإبلاغ الباحث/الباحثين حال وصول البحث، وحال قبوله، أو عدم قبوله للنشر.
8. يأخذ البحث المقبول للنشر دوره في النشر وفقاً لتاريخ قبوله قبولاً نهائياً للنشر.
9. التوثيق: تعتمد المجلة دليل (American Psychological Association) (APA) للنشر العلمي بشكل عام ونظام التوثيق للمراجع والمصادر الانجليزية بشكل خاص وما يقابلها للمراجع والمصادر العربية، ويلتزم الباحث بالأسلوب العلمي المتبع في كتابة المراجع وأسماء الباحثين والاقتباس والرجوع إلى المصادر الأولية وأخلاقيات النشر العلمي وما يتضمنه الدليل من إرشادات وأسس ذات صلة بالبحث.
10. على الباحث أن يقدم نسخة من كل ملحق من ملاحق البحث التي اعتمد عليها 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 .
11. الآراء الواردة في البحوث تعبر عن وجهة نظر الباحثين فقط.
12. لا يخضع ترتيب البحوث في المجلة لأي اعتبارات.
13. ترسل المجلة لمؤلف البحث بعد نشره نسخة من المجلة بالإضافة إلى عشرين مستلة.
14. تنتقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة الأردنية للفنون عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.
15. البحوث التي يتم نشرها في المجلة توضع كاملة على قاعدة البيانات في مكتبة جامعة اليرموك ويخضع الرجوع إليها لشروط استخدام تلك القاعدة.

Yarmouk Univerity
Irbid- Jordan

The Hashemite
Kingdom of Jordan

Jordan Journal of the Arts

An International Refereed Research Journal

Volume 1, No. 1, December 2008, Muharram 1430 H

Jordan Journal of the Arts
An International Refereed Research Journal

Volume 1, No. 1, December 2008, Muharram 1430 H

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Ales Erjavec
University of Primorska, Slovenia.

Arnold Bcrleant
Long Island University, USA.

George Caldwell
Oregon State University, USA.

Jessica Winegar
Fordham University, USA.

Oliver Grau
Danube University Krems, Holland.

Mohammad Al-Assád
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.

Jordan Journal of the Arts

An International Refereed Research Journal

Volume 1, No. 1, December 2008, Muharram 1430 H

Jordan Journal of the Arts (JJA): An International Refereed Research Journal, Issued by: Higher Scientific Research Committee, Ministry of Higher Education & Scientific Research, Amman-Jordan. Published by: Yarmouk University, Irbid, Jordan

EDITOR-IN-CHIEF:

Khaled Alhamzah
Faculty of Fine Arts, Yarmouk University.

EDITORIAL BOARD:

Ali Al-Shari
Faculty of Arts, Yarmouk University.
Mohammed Ghawanmeh
Faculty of Fine Arts, Yarmouk University.
Mohamed Abed Aal
Faculty of Arts, Philadelphia University.
Mahmoud Al-Shraah
Faculty of Arts, Yarmouk University.
Mahmud Sadiq
Faculty of Fine Arts, Yarmouk University.
Minwir Al-Mheed
Faculty of Traditional Islamic Arts Institute,The World Islamic Sciences & Education University.
Natheer Abu-obeid
Faculty of Architecture and Design, Jordan University of Science and Technology.

Language Editor (Arabic): Ali Al-Shari
Language Editor (English): Mahmoud Al-Shraah
Editorial Secretary: Mashhoor Hamadneh
Layout: Ahmad Abu Hammam

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Khaled Alhamzah
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University-Irbid-Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 2078
E-mail: *jja@yu.edu.jo*
Website: *http://graduatestudies.yu.edu.jo*