المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (6)، العدد (3)، 2013م/ 1434هـ

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

رئيس التحرير:

أ.د. محمد غوانمة
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هيئة التحرير:

أ.د. إحسان عبد الوهاب فتحي
كلية الهندسة، جامعة فيلادلفيا، عمان، الأردن.

أ.د. سليم صبحي الفقيه
كلية العمارة والبيئة المبنية، الجامعة الألمانية الأردنية، عمان، الأردن.

أ.د. نبيل صالح الدرّاس
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

د. كرام ذيب النمري
كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

د. حسني محمد أبو كرّيم
كلية الفنون والتصميم، جامعة الزرقاء، الزرقاء، الأردن.

د. رامي نجيب حداد
كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

سكرتيرة التحرير:

السيدة خلود خصاونة
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

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

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

تصميم الغلاف: د. عرفات النعيم.

تنضيد وإخراج: خلود خصاونة.

ترسل البحوث إلى العنوان التالي:-

رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك
اربد - الأردن
هاتف 7211111 2 962 00 **فرعي** 3638
Email: jja@yu.edu.jo
Yarmouk University Website: http://www.yu.edu.jo
Deanship of Research and Graduate Studies Website: http://graduatestudies.yu.edu.jo

المملكة الأردنية الهاشمية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة اليرموك
إربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية متخصصة محكمة تصدر
بدعـــم من صندوق دعـــــم البحث العلـــمي

المجلد (6)، العدد (3)، 2013م/ 1434هـ

قواعد عامة

1. المجلة الأردنية للفنون مجلة علمية عالمية محكّمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي، عمان، الأردن.
2. مقر إصدار المجلة جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد، الأردن.
3. تنشر المجلة البحوث المكتوبة باللغة العربية والانجليزية 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 ثلاث نسخ منه (إثنتان منها غفلت 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 عشر مستلات.
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.

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (6)، العدد (3)، 2013م / 1434هـ

البحوث باللغة العربية

- **دلالات المكان في الأغنية الشعبية الأردنيّة** **317**

  رامي نجيب حداد، نبيل صالح الدراس

- **المعايير العالمية للأوركسترا ومدى تطبيقها في الأردن** **331**

  مهدي زهدي محمد الطشلي ، محمد علي رضا الملاح

- **الظروف البيئية وتأثيرها على الفنون الحرفية التقليدية الشعبية في الأردن (دراسة تحليلية)** **361**

  خليل نمر طبازة

- **الكتابات الزخرفية في مسجد الشهيد الملك عبد الله بن الحسين وعلاقتها بالمكان** **379**

  رائد الشرع، نصار محمد منصور

- **نشأة وتطور آلة الهارب** **393**

  علاء معين ناصر

- **التجريد الهندسي في التصوير النوبى وابتكار تصميمات لطباعة أقمشة المفروشات المعاصرة** **421**

  سحر أحمد إبراهيم منصور

- **تطور استخدام آلة القانون في الأردن** **443**

  رائده أحمد عبد الجواد علوان

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 3، 2013، 317- 330

دلالات المكان في الأغنية الشعبية الأردنيّة

رامي نجيب حداد

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن

نبيل صالح الدراس

قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن

تاريخ الاستلام: 2012/6/5 **تاريخ القبول:**2013/2/13

Indicatives of Place in Jordanian Folk Song

Rami Najib Haddad,Faculty of Arts and Design, The University of Jordan, Amman , Jordan.
Nabil S. Darras, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

ملخص

يسعى الباحثان من خلال عرضهما لهذه الورقة إلى تقديم نظرية مفادها أن للمكان دوراً هاماً في الموسيقا عامة وقد تجلّى هذا الدور في الموسيقا والأغنية الأردنية الأمر الذي استدعاهما لتقديم دلالات تبين مدى قوّة العلاقة بين المكان والأغنية الشعبية الأردنية، وقد عرض الباحثان هذه العلاقة من منظورين؛ الأول يقدّم شواهد على إرتباط مكان العيش بالبنية اللحنية والإيقاعية والآلات الموسيقية المستخدمة في الموسيقا والأغنية والثاني؛ يقدم شواهد على ورود نص المكان في الأغنية الأردنية، وقد اتخّذ الباحثان من الموسيقا والغناء البدوي والريفي مرجعيتها لتقديم تلك الشواهد.

الكلمات المفتاحية:
موسيقا عربية، أغنية أردنية، أغنية شعبية

Abstract

This paper aims to propose a theory assuming that Place plays an important role in music in general and has been demonstrates that Jordanian folk song is no exception in this regards. Referring to Bedouin's and rural songs, The researchers provide evidence showing the strong relationship between the place and Jordanian folk songs from two perspectives: first, by providing evidence to link between place of living and melodic structure, rhythmic patterns, and musical instruments used and, secondly, by providing evidence from the text content of the songs.

مقدمة

المكان (والزمان) - جزء لا يتجزأ من أي فن، بما في ذلك العمل الموسيقي. ولعله من الحق أن يحتل المكان إحدى القضايا المركزية في المعرفة العلمية الحديثة. فتعدد وتنوع مظاهر المكان وتفسيراته في العلوم قد يعقد فهمه في الفن. إن الدراسة النظرية للمكان في الموسيقا في مؤلفات ونظم نظرية الموسيقا في القرن العشرين (بوليز وفيبيرن، وكيج.، وكزيناكيس، وميسيان، وشنيتكه، وشتوكهاوزن... وغيرهم) يدل على ان المكان في هذه الموسيقا أو تلك يتمتع بخصائص مختلفة وبعيدة عن الوضوح. وإن عدم وجود منهجية موحدة، ووفرة الملاحظات الفردية لبعض المؤلفين والدراسات النظرية ذات الطابع العام يجعل من الضروري إجراء مزيد من الدراسة للمكان في الموسيقا عموماً، وفي الأعمال الغنائية على وجه الخصوص (Махов، 2005: 2).

تستند هذه الدراسة على فكرة الاتصال الحميمية بين المكان والزمان، علماً بأنه يتم تخصيص مساحة لمفهوم المكان لمعرفة المزيد، لا سيما وأن العلم الموسيقي المعاصر يفتقد إلى مفهوم واضح للمكان. وستستخدم الدراسة مفهوم " المكان الموسيقي" في إطار الاشارة إلى البيئة الفنية الصوتية التي تتشكل من خلال الخصائص المكانية للمادة الموسيقية (الصوت الموسيقي، والأداء، ووسائل التعبير الموسيقي، وغيرها).

كما ويستخدم مصطلح "المكان" في إطار القدرة على استحضار المادة الموسيقية مع المكان (الحيز) المادي "spatiality"، حيث يشير ذلك إلى مفهوم المكان الموسيقي كمعبّر عن إحدى خصائص نظامه. ونظرا لأن مفهوم المكان يكشف عن العلاقة الفنية التصويرية بالأغنية الشعبية، ففي الدراسة يتم توضيح تلك العلاقة من خلال الصَور التي تظهر عند ولادة تلك الأغنية.

مشكلة الدراسة

تتمثل مشكلة الدراسة الحالية في إبراز خصوصية المكان **كظاهرة تصويرية- فنية موسيقية في الأغنية الشعبية الأردنية**.

هدف الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز المكان كأحد مضامين **الأغنية الشعبية الأردنية**، ورصد الصوَر الموسيقية التي جاء فيها المكان في تلك الأغنية.

منهجية البحث

قدّم الباحثان وصفاً لبنية الأغنية الشعبية الأردنية وبيّنا أثر المكان في بنائها من ناحية موسيقية وقدّما شواهد على وروده في نصها، ويعتبر هذا البحث من البحوث الأساسية التي تُعنى بالكشف عن المبادئ أو الخروج بنظرية أو تطوير نظرية قائمة، فالبحث يسعى للكشف عن مبدأ توظيف المكان في الأغنية الشعبية الأردنية (عدس، 1992 : 10).

نبذة عن الأغنية الأردنية

يشير الباحث صبحي أنور رشيد إلى أن الموسيقا العربية هي في الأصل موسيقا البدو في الصحراء والتي عرفت الحُداء كأول نوع من الغناء والفن الموسيقي العربي (رشيد، 2000 : 187 – 188)، وقد عرف الأردنيون الحُداء في باديتهم كما عرفوا أشكالاً أخرى من الغناء البدوي كالسامر والهجيني وغناء الفاردة، أما سكان الريف فقد عرفوا قوالب غنائية أخرى مثل الدلعونا وزريف الطول وغيرها، ورافقت الدبكات الشعبية كلا النوعين من الغناء مع اختلافات في الحركة والقفزات بالإضافة إلى اختلاف الآلات الموسيقية المرفقة تبعاً لطبيعة الألحان والإيقاعات؛ أما في جنوب الأردن وتحديداً في خليج العقبة، فقد عُرف الغناء البحري الذي رافقته إيقاعات مميزة استُمدت من تموّج البحر مع استخدام آلة السمسمية وهي شبيهة بالكنارة عند المصريين.

وبناء على ما تقدّم نجد أن الأغنية الأردنية قد تحلّت بميّزات عدّة جاءت نتيجة لاختلاف الظروف الاجتماعية والتاريخية وتنوع التضاريس الجغرافية، إذ أدت هذه المتغيرات إلى تباين أشكال الغناء في الأردن من حيث طريقة الأداء وتنوّع الإيقاعات وتعدد مواضيع الأغنية الأردنية، ولقد ارتَخت الأغنية - بشكل عام- أحداث التاريخ، وروح العصر وأحداثه بالكلمة واللحن والإيقاع. فلكل عصر ميزاتُه الفنيّة؛ وينطبق المبدأ نفسُه على الإنتاج الموسيقي في الأردن فبعد أن اتجهت الأغاني الأردنية في مرحلة الخمسينات من القرن العشرين للاستعانة بالغناء الشعبي تنهلُ منه دون تعديل يُذكر – إذ لم يتجاوز التعديل الكلمة والإخراج الفني – بدأت فترة السبعينات من القرن الماضي تخرج عن النطاق الشعبي متأثرة بالأقطار العربية المجاورة وتراثها الموسيقي التقليدي الفني؛ فغدا الموشح والغناء المعتمد على المقامات والإيقاعات الفنّية يأخذ حيّزاً – ولو ضئيلاً - إلى جانب النمط الشعبي؛ كما بدأ بعض الموسيقيين المتعلمين يرفدون الحركة الموسيقية. وبعد أن قاد الحركة الموسيقيّة الأردنية موهوبون موسيقيون من أمثال جميل العاص وتوفيق النمري وعبده موسى، مع بعض الفوارق بينهم حتى في العلم، فقد دفع الطموح توفيق النمري لأنْ ينمّي عمله في النظريات والعزف على آلة العود على يد جليل الرُّكب وفؤاد محفوظ؛ كما أن إلياس فزع ويوسف خاشو كانا من القلائل الذين درسوا وتتلمذوا على يد أوغسطين لاما في القدس. بعد هذه الفئة عاد بعض خريجي المعاهد المصرية ليدخلوا معترك الغناء في الأردن بأنماط تمثل مرحلة صبغها الطموح للتجديد، فأتى التجديد مُقلّداً لأساليب عربية مجاورة – من ناحية فنيّة على الأقل - ولم تظهر أغانٍ من هذا النوع لترسَخَ في ذاكرة النّاس إلا ما ندر؛ ولكن نجد أن هناك كثافةً في عدد الأعمال الغنائية وازدياد في عدد العازفين، والمغنيين، والملحنين. وفي هذه الفترة تظهر بعض مؤلفات يوسف خاشو للأوركسترا السيمفونية الأوربية كما ظهرت بوادر هذا الاتجاه في مؤلفات اوغسطين لاما وتلاميذه ونجد في أعمال المؤلف الموسيقي عبد الحميد حمام ظهور روح الموسيقا الشعبيّة المستمدّة من التراث الأردني. ولكنّ ما ميّز الأردن بشكل واضح هو الغناء المتأثر بالأنماط الشعبيّة التي ما تزال حاضرة حتى اليوم، ولقد نجح في هذا الأسلوب عدد من المغنين الذين استقوا أغانيهم وألحانهم من الإرث الشعبي، وفي هذا دلالة على أن الذوق العام في الأردن ما يزال يستجيب لهذا النمط من الموسيقا والغناء.

العلاقة بين اللحن والنص اللغوي في الأغنية

تعّرف الأغنية في منظومة القوالب الموسيقية على أنها "عمل موسيقي- شعري" (Беляев، 1971: 12). بمعنى آخر هي نوع من الفنون التركيبية (اللفظية- الموسيقية)، وبالتالي يمكن النظر إلى الأغنية إما كناحية شعرية (فن الكلام)، وإما كناحية موسيقية (فن الأصوات). وتشكل الموسيقا (اللحن) والكلمة مجال جذب متبادل فيما بينهما (Лушникова، 2008 : 20).

وكما هو معروف، فإن الخطاب الموسيقي يعبر عن فكرة ما بطريقة أكثر تعقيدا من التفكير المجرد من خلال الكلمة، بل وأكثر كمالا على وجه التحديد. وعليه، فإن الموسيقا بمضمونها عبارة عن كم هائل من الكلام، ذلك لأن وجود اللغة الشفهية جاء من صنع الناس، أما ظهور الموسيقا فيعود كتقليد لأصوات الطبيعة. ولذلك فإن المعرفة بالموسيقا مماثلة للدراسة التي لا نهاية لها لعالم الطبيعة من خلال اختراع نظام إشاري لدى الانسان.

تعبر لغة الموسيقا عن عالم غني من العواطف البشرية من خلال نظام معقد من الاشارات التي أخذت بالتطور في ظل ظروف معينة لتصبح رموزا، ومن ثم إلى لغة تسمى لغة الموسيقا التي يعرفها الجميع في الوقت الحاضر. وهذا النظام الإشاري الخاص، يحمل في طياته النماذج الانفعالية والدلالية للمعلومات. وهي تتسم بتعدد المعنى، ذلك لأن الاستيعاب الموسيقي يتم من خلال تمرير تلك الموسيقا عبر روح المستمع وخبرته الحياتية ويتم تحويلها إلى عالمه الداخلي. فالموسيقا كنسيج من الإشارات عبارة عن نظام خاص من الرموز(Лазутина، 2001 : 76). الموسيقا، مثلها كأي شكل من أشكال الفن الأخرى، تثير الرمزية. ويمكن لأي صوت موسيقي أن يكون ذا دلالة، ولكن بشرط أن يحمل في طياته أهمية اجتماعية، وبالتالي فإن الموسيقا تشتمل على مجموعة متنوعة من النظم الدلالية، ومن ضمنها الاشارات والنظم والرموز التي تعتبر الأكثر تعقيداً بين المنظومة الاشارية (Лазутина، مرجع سابق : 6).

ليست العلاقة بين الموسيقا والكلام في العمل الغنائي دائما كما كان ينظر إليها كإتحاد مثالي ودي بين اثنين من الفنون قائم على قدم المساواة، فقد تضمن علم الجمال الموسيقي وجهة نظر، ترى أن "وحدة الكلمة والموسيقا تعني تدميرا حقيقيا للنص اللغوي(Махов، مرجع سابق : 181). علما بأنه لم يكن بإمكان الكلمة أن تتخطى تلك المنطقة المحايدة والوصول إلى الموسيقا كمفهوم مطلق، أو إلى جوهرها القائم بذاته، إذ إنه إذا ما انصهرت الكلمة مع الموسيقا فقدت شكلها الأساسي كعمل شعري، فلا يمكن أن يكون تحول الكلمة إلى موسيقا، أو الموسيقا إلى كلمة أمرا حقيقيا، بل في الخيال فقط، في منطقة محايدة، ذلك لأن مصير الموسيقا اللفظية دائما ما كان يحمل بين طياته معنى من المعاني.

وعند مراجعة المكان في الأغنية الشعبية الأردنية، نجد العديد من نصوص الأغاني تصف المكان بصور متعددة[1]، بل ويأخذ المكان فيها حيزاً هاماً بدءاً من المكان الصغير الذي يشير إلى منطقةٍ محددة كالبيت أو حتى جزاءاً منه، مروراً بالحي ثم القرية أو المدينة، وصولاً إلى الأردن بلداً. هذا إضافة إلى ما نجده فيها من أماكن مجازية كالقلب أو الروح أو الشمس أو الشرق أو الغرب...إلخ:

1. انظر العمد، هاني (1969) أغانينا الشعبية في الضفة الشرقية من الأردن – منشورات دائرة الثقافة والفنون – وزارة الثقافة والإعلام – عمان – الأردن، وكذلك انظر القسوس، نجيب (1994) ملامح التراث الشعبي في محافظة الكرك – جامعة مؤته – الكرك - الأردن

دق المهبـــــــــاش يـــــا سويلـــــــم واشـــــــعل نيـــــــران مشـــــــبوبة

ودلال العـــــــز مـــــــا تـــــــعدم عَ جنـــــــاب النـــــــار منصـــــــوبة

يتحدد المكان في هذه الأغنية "بجانب النار"- الموقد- الذي تنصب عليها "دلّة القهوة" عند العرب، ويدل اشتعال النار الدائم في بيوت الشَعر العربية على أنها بيوت عز وكرم، وتقدّم فيها القهوة العربية رمزاً للترحيب بالضيف.

و"بئر الماء" أو "عين الماء" شواهد آخرى على المكان المحدد في النص. إذ عرفت عادةً على أنها مكان التقاء العشاق، حيث تذهب الفتيات لورود الماء ويذهب العاشق بحجة شرب الماء، فيلتقي فتاة أحلامه:

عَلَـــــى بيْـــــر الطَّـــــي لاقانـــــــــي وْلاقيتْـــــــــهُ عَلَـــــى بيْـــــر الطَّـــــي

وَاحْسَـــــنْ مِـــــن الْخَـــــي وأعْلَـــــى مِـــــن عْيونـــــي وَاحْسَـــــنْ مِـــــن الْخَـــــي

ويعتبر المرج الأخضر والوادي من الأمكنة الممتعة للتنزّه، حيث يتغنى الأردنيون بمروجهم الخضراء وأوديتهم الخصبة، ويحبون ربيع بلادهم وصيفها، فهما أطول فصول السنة في الأردن وخصوصاً الصيف:

طلَّـــــــتْ عَالْمَـــــــرْج الأخْضَـــــــرْ تِسْقِـــــــــي جْنِينِتْهَـــــــــا

سُبْحـــــــان الخَـــــــلاَّقْ صَـــــــوَّر زينِـــــــــة صُورتْهـــــــــا

كُـــــــلِّ الـــــــرّوض زْهُـــــــورْ والنَّسْمَـــــــاتِ عْبُـــــــورْ

تِمْلَـــــــى الدّنيـــــــا عْطُـــــــورْ بَهْجِـــــــــة طلْعِتْهـــــــــا

ويتّسع وصف المكان في الأغنية الشعبية الأردنية ليصل القرية والمدينة، فانتماء الأردني لقريته ولمدينته ولبلده منقطع النظير، ونجد لكل مدينة وقرية عند الأردنيين تسمية ووصفاً، فإربد عروس الشمال، وعمان درّة القلب ودار المحبة والوفاء، والعقبة ثغر الأردن الباسل وهكذا:

طوَّعْنَاهَـــا مِـــنْ عَمَّـــان لْلجـــوفْ وْمْـــن ألْكَـــرَكْ لحْـــدُودِ الطَفِيـــلَة

ويلْـــكْ يَـــالِلي حَواليْنَـــا بتْحُـــوفْ رَوِّحْ لاهْلَـــكْ دَوِّرْ لَـــكْ نْفِيلَـــة

ويورد العمد في كتابه "أغانينا الشعبية في الضفة الشرقية من الأردن" العديد من الأمثلة والنصوص الشعرية التي يرد فيها المكان كنص شعري في الأغنية الشعبية الأردنية ومن الأمثلة عليها (العمد، 1969، ص 331):

بـــــين الحصـــــن والصـــــريح طـــــالع كمـــــا يـــــا طيبـــــه

طـــــلع المـــــأمور ينّبـــــه كلمـــــن يوخـــــذ حبيبـــــه

لقد جاءت بعض النصوص في الوصف المجازي للمكان متّخذةً من الشمس أو القمر مكاناً ومن الأمثلة عليها أغنية بكتب أسمك يا بلادي.

بكتـــــب اســـــمك يـــــبلادي عالشـــــمس إلمـــــا بتغيـــــب

لا مـــــالي ولا اولادي علـــــى حبـــــك مـــــا فـــــي حبيـــــب

أما ارتباط المكان باللحن، فإن "الاستيعاب الموسيقي الحقيقي لا يحبذ أي برامجية او وصف حياتي"[2]. إذ من السهل أن نربط بين السيمفونية البطولية و نابليون، وبين سوناتا « فانتازيا» مع ليلة مقمرة، وبين شهرزاد ريمسكي كورساكوف و البحر وغير ذلك. وغالباً ما لا يكون ذلك سيئا من الناحية التربوية. ومع ذلك، ينبغي لنا أن نتذكر دائما بأن الموسيقا لا تصور الأشياء، ولكنها تصور جوهرها، حيث تكون تلك الأشياء مدمجة. الناحية الموسيقية البحتة بطبيعة الحال غير قادرة على تمثيل الأشياء المكانية المادية، ولكنها وحدها تكون قادرة على تصوير ذلك الجوهر الذي صنعت منه تلك الأشياء[3]. وينبغي أن يكون من الواضح في كثير من الأحيان حقيقة تشخيص "المضمون" في الموسيقا من خلال الصورة الرمزية التي تشير إلى بعض الغموض الذي لا يوصف، والذي يقع تحت تلك الصورة.

وفي هذا الإطار يمكن النظر إلى تلك السمات الموسيقية التي تتمتع بها الأغنية الشعبيةالأردنية انطلاقاً من خصوصيتها المكانية التي تفرض نوعا من الهوية المميزة لها، وخاصة من خلال قوالبها، إذ يستخدم الأردنيون في غنائهم أسلوبين من الغناء، يشتمل كل منهما على مجموعة من القوالب المختلفة، سواء من حيث الشكل (اللغوي أو الموسيقي)، أو ظروف الأداء، أو التسمية وما إلى ذلك: الغناء "المقيد"[4]

2 . http://astrologos.su/astrologos_library/Losev/Losev1_1_2_2_1.htm

3 . http://astrologos.su/astrologos_library/Losev/Losev1_1_2_2_1.htm

4 . ويقصد به تلك الأغاني التي تعتمد على جملة (جمل) موسيقية ثابتة اللحن ضمن إطار زمني ما، يشكل إيقاعاً لها. ويغلب عليها الأداء الجماعي وإن سمعت أحياناً بشكل فردي، ولذلك كثيراً ما تكون مرافقة حركياً بواسطة المسير، أو الرقص، أو العمل، أو اللعب ..... ألخ. كما وأنه نتيجة لذلك، تفتقد في الكثير من الأحيان إلى الآلات الموسيقية المرافقة، بأستثناء الأشكال التي تطورت عنها في أسلوب الأداء المعاصر من خلال الفرق الغنائية الآلية.

(الحداء، الهجيني، الدحية...إلخ) والغناء "المرسل"[5] (الشروقي، العتابا، الموال...إلخ). ومن الواضح هنا أن تبرز دلالية المكان في الأغنية الشعبية الأردنية من خلال ارتباط "تصنيف" القوالب الغنائية الشعبية الأردنية لدى الباحثين طبقا للبيئة الجغرافية التي يعيش فيها المجتمع الأردني. فهناك القوالب الغنائية المميزة للبادية/ الصحراء (الغناء البدوي)، وقوالب الريف/ السهل والجبل (الغناء الريفي)، وقوالب الصيادين/البحر(الغناء البحري).

فقد رصد القسوس في كتابه " ملامح التراث الشعبي في محافظة الكرك " الكثير من ابيات الشعر البدوي التي يرد فيها المكان كصورة شعرية منها (القسوس،1994: 139):

هـــذا مكـــان صـــويحبي واحلالـــي وهـــذا مكـــان اللـــي عســـاهم يريعـــون

وهـــذا مطـــب بيـــوتهم والحبـــال وهـــذا مكـــان ارحـــيهم يـــوم يرحـــون

وبالطبع، فإن لكل صنف من هذه القوالب ما يجعله موسيقيا مميزا، طبقا لارتباط سماته أو بعضها مع تلك البيئة التي يعيش فيها. ولنأخذ على سبيل المثال لا الحصر نموذجا من قالب "الحداء" كنوع من الغناء الذي يقال على ظهر الإبل. بل وأخذ تسميته من " الإبل "ـ الهجين كإصطلاح مرادف:

يـــا يُمَّـــهْ عـــذّي مْهيرتِـــي تِكْبَـــرْ وَانـــا خَيَّالهَـــا

وَاشْـــري لهَـــا سَـــرْج جِدِيـــدْ ريـــشَ النَّعَـــام جْلالهَـــا

لعل في **الإيقاع اللحني** لهذا النموذج تعبيرا واضحا عن الصحراء وما تتطلبه من إيقاع بطيء ممتد يتناسب مع المسافات الطويلة التي سيقطعها المسافر على راحلته دون استعجال، بل ويتناسب إيقاعها مع

5 . وقد سمي بالغناء " الحر " أو " الإرتجالي " نظراً لعدم أعتماد المؤدي على الجملة (الجمل) الموسيقية ثابتة اللحن. فيتم إرتجال فكرة موسيقية ما وليدة اللحظة، ودون الإلتزام نسبياً بقواعد البناء والتنظيم الإيقاعي . وبالتالي فأن هذا اللحن يؤدى (Adlibitum) من الناحية الزمنية والإيقاعية. أما من الناحية النغمية، فقد تتمتع الفكرة الموسيقية بالثبات النسبي، حين تكون نواة قابلة للتطور النغمي أثناء مسارها في الأداء. أما الأمر بالنسبة للنص اللغوي في هذا الغناء، فقد يتخذ النص أشكالاً مختلفة: كأن يكون محفوظاً أو معروفاً لدى المؤدي، ويختاره كاملاً أو جزئياً، وقد يكون النص مرتجلاً. ولكن في كافة الظروف تبدو ضرورة الإلتزام بقواعد البناء الشعرية الصارمة: كالوزن، والقافية. أن اسلوب الأداء الإرتجالي المميز لهذا النوع من الغناء يجعل من الصعب أداءه بشكل جماعي، ولذلك تبقى الفردية (solo) في الأداء إحدى خصوصياته الملازمة له. كما وأن هذه الخصوصية تنعكس في صنع ظرف آخر، إذ لا بد من وجود " مستمع " لهذا اللون. وأخيراً فإن فردية الاداء والارتجال تجعل من المؤدي أحياناً أن يكون الشاعر، والمؤلف الموسيقي، والعازف، والمغني في آن واحد.

خطوات راحلته، حيث يرى العديد من الباحثين الموسيقيين أن العرب قد أخذت إيقاع الهجيني و الحُداء القديم من سير الإبل (تيسير، 2009، ص 505). هذا النموذج الغنائي الشعبي الذي تتكرر من خلاله صيغة دورين في خانة واحدة لإيقاع الرجز الشعري، والذي يمكن رسمه كزمن ذات السن التي تتلوها سوداء في ميزان ثلاثي بسيط يؤكد الصورة المكانية للبيئة الصحراوية.

على العكس من هذا الإيقاع اللحني، نراه سريعا أو معتدلا في نموذج حركة " الفاردة" للمجتمع الريفي، حيث تتقارب المسافات" فإيقاعات الغناء الريفي تأتي نشطة ومحفزة للدبكات والرقصات الشعبية التي تتجلّى في كافة المناسبات ومنها إيقاعات الملفوف، والمقسوم (الدويك)، والمصمودي الصغير (البلدي)، (غوانمة،1997 : 62)، في حين أن إيقاع الغناء البحري شبيه بموج البحر وهو المكان الذي استلهم منه البحارة وسكان المناطق الساحلية أيقاعاتم وألحانهم أثناء قيامهم برحلات الإبحار والصيد.

لا بل ونجد أن هناك مجالاً واسعاً لعدم انتظام الايقاع اللحني في خصوصية بعض الألوان الغنائية التي يرتبط أداءها طبقا لبعد المسافة النسبي المعبر عنه في المضمون اللغوي، كما هو الحال في " المهاهاة" (أنظر الدراس. 2004. ص. 885- 896):

هي وي يا بي محمد يا برجنا العالي سكنت حذاك
هي وي وكل ما هب الهوا يفتح نداك
هي وي ونا تمنيت من ربي يقل عداك
هي وي ويصبر عليك زمانك تاتنول مناك

يلفت الانتباه في النماذج السابقة " **السعة اللحنية**" التي ترتبط أيضا مكانيا طبقا لنظرية الفيلسوف وعالم الاجتماع الانجليزي هيربيرت سبنسر(Spencer, Herbert 1903 - 1820) في أنماط الغناء، والتي تفيد بأن الخبرات الموسيقية لدى الإنسان قد تشكلت تبعاً لمكان المعيشة الذي عاش فيه ونمّى فيه خبراته الصوتية، فقد تعلم الإنسان الموسيقا من الطبيعة ومن خلال تقليده للأصوات التي يسمعها، لذلك فإن قاطن الصحراء القاحلة لا يكاد يسمع سوى صفير الرياح وأصوات الحيوانات البرية الصحراوية، ولذلك فقد كانت خبراته الموسيقية محدودة ولا تتعدّى نغمتين أو ثلاثاً (الصنفاوي، 1985، ص16). إلا أن الطبقة التي تحل بها تلك النغم قد تتفاوت بين المرتفعة والمنخفضة، وفي ذلك استجابة تعبيرية عن ضرورة التصرف الأدائي للطبقة ذات العلاقة، فهي في " المهاهاة مرتفعة، خاصة وأن **المرأة** فقط هي الشاعر والملحن والمؤدي لهذا القالب، لا بل لم تسمع المهاهاة مطلقا على لسان الرجال، ومع ذلك يبقى الرجل الموضوع الرئيس لها على الأغلب. فالمعاني التي تحملها المهاهاة عبارة عن نداء واستصراخ وتحريض موجه للرجل كرمز، ولهذا يتمتع لحن المهاهاة بالطبقة المرتفعة في عملية الأداء، مما يعني أيضا أن تكون الأماكن المفتوحة كظرف مكاني للأداء.

يبين النموذج رقم (1)، وهو مدونة موسيقية لغناء الحُداء، تركيبة الجملة اللحنية في الغناء البدوي، ويتّضح تسلسل النغمات الموسيقية وقلّة وجود قفزات لحنية غنائية بالإضافة إلى عدم استخدام الزخارف والحليات اللحنية مع ورود شكلين من أشكال النغمات الموسيقية وهي السوداء والبيضاء فقط. في حين يبين النموذج رقم (2) وهو مدونة موسيقية لأغنية ريفية، وجود قفزات موسيقية في اللحن بالإضافة إلى استخدام الزخارف والحليات اللحنية مع ورود ثلاثة من أشكال النغمات الموسيقية وهي السوداء وذات السن وذات السنين.

نموذج رقم (1) – مدونة موسيقية من غناء الحُداء البدوي

نموذج رقم (2) – مدونة موسيقية لأغنية "عبله" وهي من الغناء الريفي

ولابد من التطرق إلى الآلات الموسيقية الشعبية التي قد ترافق الأغنية في الكثير من الأحيان. وهي تمثل ظاهرة للثقافة المادية لهذا الشعب أو ذاك. وفي بنائها ومادة صناعتها وتقنية الأداء عليها وامكانياتها التعبيرية مايعكس خصوصية التفكير الفني الموسيقي، وسمات الثقافة المادية للمجتمع ومستوى المعرفة العلمية والعملية له، وتقاليده التاريخية، ووعيه الفني، ونموذج رؤيته الجمالية. أن الفهم الحقيقي لجوهر الآلة الموسيقية كما يقول ماتسييفسكي " غير ممكن دونما الأخذ بعين الاعتبار كامل المضمون الثقافي التاريخي" (Мациевский، 1980 : 143). ويؤكد حمام على أن ما يحتاجه المغني أو القاصود في البيئة البدوية لمرافقة غنائة المحدد بمجال صوتي بسيط لا يتجاوز المرافقة بآلة "الربابة" ذات الوتر الواحد، أما الأغاني الريفية، ذات الايقاع السريع، والقفزات اللحنية الواضحة، والتي ترافقها الدبكة الشعبية التي تتناسب مع الإيقاع الحيوي وقوّة قدمي الفلاح الذي اعتاد على التنقل بين الحقول، الأمر الذي يعكس طبيعة الحياة الريفية النشطة والمرتبطة بالزراعة، فآلاتها

"الشبابة" و"المجوز"، وهي آلات تمتاز بالصوت الحاد، بالإضافة إلى "الطبلة" التي تساعد في تنشيط الألحان وزيادة الحماس(حمام، 1988 : 17). كما ترتبط آلة السمسمية في الثقافة الموسيقية لأهل العقبة بشكل رئيس بتلك الأغاني التي تعكس الواقع الجغرافي للمدينة وتأثيره على نمطية النشاط السكاني. ونظراً لأن العقبة مدينة بحرية، فإن التقاليد المتأصلة لا تدع مجالا للشك في أن يكون بعض من هذه التقاليد مرتبطاً بأغاني العمل في البحر. ولذلك نراها كثيرا ما ترافق أغاني العمل ذات الوظائف المختلفة عند الصيادين العقباويين كالتغلب على التعب ، و المساعدة في إنجاز عمل جماعي يحتاج لتنظيم الأدوار أو توحيد الحركة. من ناحية أخرى، يشمل الغناء في العقبة أغاني للبحر ، المواويل[6]، الغناء المصاحب لرقصتي الرفيحي والعرضة، السحجة العقباوية، والغناء الديني. هذا بالإضافة إلى القوالب الغنائية الشعبية الأردنية من أغاني الدبكات، الهجيني، الحداء والتراويد ، السامر والسحجة والدحية ، الشروقي ، أغاني الختان، التحانين ، النواح ، وأغاني الأطفال.

ففي أغاني العمل البحري نجد البحارة يغنون للقطيرة [7] عندما يقومون بأعمال الصيانة لها، إذ يرددون نوعاً من الغناء، لإثارة الحماس والهمة عند الرجال ولتوحيد حركتهم وقوتهم لدفعها و إخراجها من الماء لصيانتها وإزالة ما علق بها من طحالب:

يـــــا جـــــربا لا تجربّـــــي يســـــلط عليـــــك ربّـــــي

يـــــا جربـــــا يـــــا جربونـــــه لاطليكـــــي بالصـــــابونه

وكذلك كانوا يرددون أغنية أخرى لصيانة المراكب:

العنـــــزة الجربـــــا أكلهـــــا الـــــذيب العنـــــزة الجربـــــا أكلهـــــا الـــــذيب

والموسيقا الشعبية الأردنية كغيرها من موسيقا الشعوب العربية تنتمي إلى الموسيقا الغنائية ، التي تلعب فيها الآلة الموسيقية دوراً ثانوياً، وبالتالي فإنها تستخدم تلك الآلات الموسيقية ذات النظام الصوتي الإنساني(الطبقة الصوتية البشرية)، وفي نفس الوقت، ونظراً لعدم تعدد الأصوات في النظام الموسيقي العربي بشكل عام، فإن الموسيقا الشعبية الأردنية تعتمد بشكل رئيسي على الآلات الموسيقية اللحنية: الرباب (الربابة) والشبابه (القصبة) والسمسمية، وتعتبر الآت المجوز (المزدوج) واليرغول بالرغم من وجود الصوت الثاني الصادر عنها أثناء العزف لحنية، لأن هذا الصوت غير متغير الطبقة على مدى اللحن (OSTINATO). أما الآت الإيقاع فلا تشكل عنصراً هاماً في الموسيقا الشعبية الأردنية، ويستعاض عنها عادة (وإن تم إستخدامها متأخراً) بالتصفيق بالأيدي (السّحجة) أو ضرب الأرض بالأرجل (الدبكه). وفي بعض الحالات يستخدم أناء طحن القهوة العربية (المهباش) المصنوع من الخشب كآلة إيقاعية لدى المجتمع البدوي.

وبالطبع فإن الموسيقا الأردنية لا تقتصر أثناء عملية الأداء على الآلات الموسيقية الشعبية، بل وتستخدم الآلات العربية التقليدية: كالعود، والقانون من العائلة الوترية النقرية، والناي من الآلات الهوائية النفخية، أضافة

6. لكون طبيعة بعض الأعمال في العقبة تتعلق بالصيد والبحر وتختلف عن باقي مناطق المملكة .

7. القطيرة : هي المركب كبير الحجم الذي كان يستخدم لرحلات الصيد الطويلة .

إلى الآت الإيقاع المختلفة: الطبل، والطبله، والرق، والدف. كما وتستخدم الموسيقا الأردنية في الوقت الحاضر نتاج الثقافة الموسيقية العالمي في مجال الآلات الموسيقية المختلفة، والتي لم تعد حكراً على منطقة أو ثقافة معينة كعائلة الفيولين من الآلات الوتريه القوسية، ومختلف أنواع الآت الأوركسترا النفخية: الخشبية منها والمعدنية. هذا أضافة إلى الآت المفاتيح : الأكوستيكية والإلكترونية.

الخاتمة

تعبّر الأغنية الشعبية الأردنية عامة عن وجدان وأحاسيس الإنسان الأردني وظروفه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فكلماتها مستوحاة من تفاصيل الحياة اليومية للمجتمع الأردني، وبالتالي كان للمكان الذي يعيش فيه الأردني تأثير كبير على اللحن. فلقد تحلّت الأغنية الشعبية الأردنية بميزات عدّة، جاءت نتيجة لاختلاف الظروف الاجتماعية والتاريخية وتنوع التضاريس الجغرافية، وبلا شك فقد أدت هذه المتغيرات إلى تباين أشكال الغناء في الأردن من حيث: القوالب ومواضيعها، والالات الموسيقية المستخدمة، و طريقة الأداء.

لقد برز دور المكان في الأغنية الشعبية الأردنية في ناحيتين هامتين، الأولى كنص شعري حمل في طياته معاني للمكان الذي غدى موضوع تلك الأغنية أو محورها، وعليه فقد حدد صورتها الفنية، والثانية في أثر المكان على تشكيل اللحن الموسيقي للأغنية وبالتالي فقد حدد الخطوط اللحنية وطبيعة الأصوات والطبقات والإيقاعات التي تم توظيفها لبناء الأغنية.

قائمة المصادر والمراجع:

العربية

تيسير، أيمن، (2009) الهجيني أحد قوالب الغناء الشعبي في الأردن، مجلة دراسات - سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 36 العدد 3، عمادة البحث العلمي – الجامعة الأردنية، عمان – الأردن.

حمام، عبدالحميد، (1988) أصالة القواب الغنائية البدوية، مجلة التراث الشعبي، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد الفصلي الثالث، بغداد - العراق.

الدراس، نبيل، (2004) المهاهاة في الغناء الشعبي. أبحاث اليرموك". سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية". المجلد 20، العدد 2، إربد - الأردن

رشيد، صبحي أنور، (2000) موجز تاريخ الموسيقا والغناء العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق.

الصنفاوي، فتحي (1985) الموسيقا البدائية وموسيقا الحضارات القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – جمهورية مصر العربية.

عدس، عبدالرحمن (1992) أساسيات البحث التربوي، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان – الأردن

العمد، هاني (1969) أغانينا الشعبية في الضفة الشرقية من الأردن – منشورات دائرة الثقافة والفنون – وزارة الثقافة والإعلام – عمان / الأردن

غوانمة، محمد، (1997) الأهزوجة الأردنية، مطبعة الروزنا، عمان - الأردن.

القسوس، نجيب (1994) ملامح التراث الشعبي في محافظة الكرك – جامعة مؤته – الكرك / الأردن

الأجنبية

Беляев В. М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Сов. композитор, 1971

Лазутина, Т. В. Процесс символизации в музыке тема диссертации и автореферата по ВАК 09.00.01, кандидат философских наук Тюмень. 2001.

Лушникова А. П. Славянские и общекультурные символы в песенном тексте (на материале текстов песен группы "Калинов мост"). Тюменский Государственный Университет. Тюмень 2008

Махов А. Е. Música Literatura. Идея словесной музыки в европейской поэтике / А. Е. Махов. Москва: Intrada, 2005.

Мациевский И. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики. JL, 1980.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 3، 2013، 331 - 360

المعايير العالمية للأوركسترا ومدى تطبيقها في الأردن[1]

مهدي زهدي محمد الطشلي، محمد علي رضا الملاح

قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن

تاريخ الاستلام: 2012/8/2 **تاريخ القبول:**2013/3/24

International Standards of Orchestra and Compliance in Jordan

Al-Tashli Mahdi, Faculty of Fine Arts . Department Of Music . Yarmouk University
Mallah Mohammed, Faculty of Fine Arts . Department Of Music. Yarmouk University

ملخص

إن تطور الموسيقا في الأردن مر عبر مراحل مترابطة ومتسلسلة أدت إلى تشكيل الكليات والمعاهد الموسيقية بالإضافة إلى فرق موسيقية متعددة. إلا إن اهتمام الباحث انصب على دراسة فرق الاوركسترا الأردنية وتعريفها، كما قام الباحث بمراجعة ما تتضمنه المصادر والمراجع العلمية من معلومات تتعلق بالاوركسترا وتحديد المعايير العالمية الخاصة بالاوركسترا ومدى تطابقها مع الفرق الأردنية للاوركسترا.

كلمات مفتاحية:
الاوركسترا، فرق، المعايير، العالمية.

Abstract

The evolution of music in Jordan passed through coherent and sequential stages and resulted in the formation of colleges and conservatories as well as multiple bands.

The researcher examined the available studies related to the subject of the study, determined the international criteria and standards of orchestra conducted by the specialists, and applied these criteria and standards to the Jordanian Orchestra**.**

1. هذه الدراسة جزء مستل من رسالة الطالب مهدي زهدي محمد الطشلي استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص الموسيقا في جامعة اليرموك ، وهي غير منشورة.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى معرفة مدى تطبيق فرق الأوركسترا في الأردن للمعايير العالمية، حيث اطلع الباحث على الدراسات المتوفرة المرتبطة بموضوع الدراسة، كما قام بمراجعة ما تتضمنه المصادر والمراجع العلمية من معلومات تتعلق بالأوركسترا، وقام بتحديد معايير الأوركسترا من قبل ذوي الاختصاص، وقام بالتعريف بفرق الأوركسترا الأردنية وهي: أوركسترا القوات المسلحة الأردنية وأوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين وأوركسترا عمان السيمفوني، واستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي، الذي يعتمد على جمع الحقائق والمعلومات ومن ثم تحليلها وتفسيرها، وقد استخدم الباحث هذا المنهج نظرا لملائمته أغراض هذه الدراسة.

حاولت هذه الدراسة الإجابة عن الأسئلة التالية:

1. ما هي المعايير العالمية للأوركسترا؟
2. ما مدى توفر المعايير العالمية للأوركسترا لدى فرق الأوركسترا الأردنية "عينة الدراسة"؟
3. ما تصنيفات فرق الأوركسترا الأردنية"عينة الدراسة"؟

حدود الدراسة: تحددت الدراسة الحالية مكانيا في الاردن ، كما حددوت زمانياً عام 2009.

أهمية الدراسة: إن التعرف على فرق الاوركسترا الأردنية يتطلب التعرف على مميزات هذه الفرق ومكوناتها ودورها في الحياة الموسيقية في الأردن كذلك متابعة حركة التطور الموسيقي التي تنهض بها الأردن بالإضافة إلى معرفة قادة هذه الفرق وانجازاتهم الموسيقية والفنية كذلك مدى تطبيق هذه الفرق للمعايير العالمية.

مشكلة الدراسة: لم يسبق أن أجريت دراسة تصنف فرق الاوركسترا في الأردن ، أو بيان مدى التزام هذه الفرق بالمعايير العالمية .لذا فان الحاجة ماسة لمثل هذه الدراسة للتعرف على مكونات فرق الاوركسترا في الأردن ومدى التزامها بالمعايير العالمية المتعارف عليها .

الطريقة والإجراءات:

يتناول الباحث الطريقة والإجراءات التي اتبعها في تنفيذ هذه الدراسة، والمتمثلة بمنهج الدراسة ومجتمعها واختيار عينتها، وباقي الإجراءات الأخرى المتعلقة بها.

منهج الدراسة:

اتبع الباحث المنهج الوصفي الذي يعتمد على تجميع الحقائق والمعلومات ومن ثم تحليلها وتفسيرها، وقد استخدم الباحث هذا المنهج نظرا لملائمته أغراض هذه الدراسة.

مجتمع الدراسـة:

الفرق الموسيقية التي تعتمد نهج الأوركسترا في الأردن:

1- أوركسترا القوات المسلحة الأردنية.

2- أوركسترا عمان السيمفوني (فرقة أوركسترا المعهد الوطني سابقاً).

3- أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين.

عينة الدراسة:

1. أوركسترا القوات المسلحة الأردنية.2. أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين.3. أوركسترا عمان السيمفوني.

إجراءات الدراسة:

1. قام الباحث بالإطلاع على الدراسات المرتبطة – بشكل مباشر أو غير مباشر – بموضوع هذه الدراسة، وذلك من خلال زيارته لعدد من المكتبات العلمية: مكتبة جامعة اليرموك، مكتبة الجامعة الأردنية، مكتبة الأكاديمية الأردنية للموسيقا، ومكتبة المعهد الوطني للموسيقا، وبعض المواقع الإلكترونية على شبكة الإنترنت.
2. قام الباحث بتصميم بطاقة معلومات خاصة عن قادة الأوركسترا "عينة الدراسة" في الأردن، وبناءً عليه قام بإجراء مقابلات مع قادة الأوركسترا، تم من خلال هذه المقابلات التعرف على العديد من الأمور الموسيقية المتعلقة بهذه الدراسة، والتعرف على الوضع الأكاديمي لكل قائد وقد قام الباحث بتحليل ودراسة هذه المعلومات ومن ثم صياغتها بالشكل المطلوب.
3. قام الباحث بإعداد بطاقة تحكيم تختص بمعايير الأوركسترا، تضمنت أربعة معايير وهي: أقسام الأوركسترا تكونت من(11) فقرة لكل قسم، قائد الأوركسترا تكون من(5) فقرات، الكتابة للأوركسترا تكونت من(6) فقرات، التوازن الصوتي للأوركسترا تكون من(7) فقرات، وقد تم عرض هذه البطاقة على خمسة مُحكّمين من المختصين في مجال الأوركسترا، وذلك عبر نموذج أعده الباحث لطلب التحكيم كما في الملحق رقم(2) حيث جرى تثبيت المعايير التي حصلت على موافقة 80% من آراء المحكمين.
4. قام الباحث بزيارة المعهد الوطني للموسيقا(أوركسترا عمان السيمفوني) وأوركسترا القوات المسلحة الأردنية وأوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين، للحصول على معلومات تخص كل أوركسترا، من حيث تاريخها، نشأتها، أقسامها، عدد العازفين، الأعمال التي أدتها كل أوركسترا، ومن ثم قام الباحث بتحليلها ودراستها ومن ثم صياغتها.
5. قام الباحث بعمل إحصاء ونسب مئوية للمعايير العالمية، ومن ثم بعمل إحصاء ونسب مئوية لفرق الأوركسترا الأردنية"عينة الدراسة" ومقارنتها بالنسب المئوية للمعايير العالمية للأوركسترا، لمعرفة مدى تطبيق فرق أوركسترا"عينة الدراسة" لتلك المعايير.

الدراســات السابقـة:

أولا: الدراسات المرتبطة ارتباطاً مباشراً بموضوع البحث:

الدراســة الأولــى: قامـت (النمـري، تاليـة، 1996) بدارسـة بعنـوان" **تـاريخ موسـيقات القـوات المسـلحة الأردنية"** يرتبط هذا البحث بالدراسة الحالية من حيث تناوله موضوع أوركسترا القوات المسلحة الأردنية والحديث عن نشأتها وتطورها وفرقها والأعمال الموسيقية التي أدتها وعدد العازفين.

الدراسة الثانية: قام الباحث (هي، يونغ Hee, Yong، 2001) بدراسة بعنوان"**رابسودي للبيانو والأوركسترا الصغير " "Rhapsody for Piano and Small Orchestra"**

يـرتبط هـذا البحـث بالبحـث الحـالي مـن حيـث تناولـه الحـديث عـن الأعمـال التـي تكتـب للأوركسترا وكذلك الحديث عن الآلات الموجودة في الأوركسترا الصغير.

الدراسة الثالثة: قام الباحث (مالين سيدرلوفـMalin Cederlöf,2006) بدراسة بعنوان

"علم صوتيات المنصة التي تناسب الأوركسترا"

"Podium Acoustics for the Symphony Orchestra"

تناولت هذه الدراسة موضوع القاعات الموسيقية في السويد، وقام الباحث بعمل دراسة حول خمس قاعات موسيقية في السويد هي:

1. Berwaldhallen 2. The Gävle Concert Hall 3. Malmö Concert Hall
4. Västerås Concert Hall 5. Louis de Geer, Concert- and Congress Hall.

ويرتبط هذا البحث بالبحث الحالي من حيث تناول موضوع القاعات الموسيقية والعلاقة بين فيزيائية الصوت والأشخاص داخل القاعة، وتتحدث عن حجم المنصة(الطول x العرض x الارتفاع) وكذلك عن حجم وشكل القاعة بالكامل، عدد المقاعد، الأبواب والستائر.

الدراسـة الرابعـة بعنـوان: أوركسـترا تورنتـو السـيمفوني"Toronto Symphony Orchestra"

(قـام بتقديمـه أوركسـترا تورنتـو عـام 2002) تناولـت هـذه الدراسـة مجموعـات الآلات التـي تضـمها الأوركسـترا بالإضـافة للحـديث عـن قاعـة روي طومسـون Roy Thomson Hall التـي تحتـوي علـى 2600 مقعـد، وغـرف جوقـة للأوركسترا، وشكل القاعة من الداخل و توزيع العازفين على المنصة.ويرتبط هـذا البحـث بالبحـث الحـالي مـن حيـث تناولـه موضـوع الآلات التـي تضـمها الأوركسترا وتاريخها ونشأتها وعدد عازفيها والأعمال الموسيقية التي آدتها.

ثانياً: الدراسات المرتبطة ارتباطاً غير مباشر بموضوع البحث:

الدراسة الخامسة: قام الباحث (وانغ، أليس Wang, Alice، 2003) بدراسة بعنوان**"أوركسترا أمريكا السيمفوني""The American Symphony Orchestra"**

تناولت هذه الدراسة الحديث عن الجمهور الذي بدأ يتحول إلى استماع الموسيقا الحديثة التي تستخدم عدداً قليلاً من العازفين ولم يعد التركيز أو الاهتمام بالأعمال الكلاسيكية، ويرتبط هذا البحث بالبحث الحالي من حيث تناول موضوع أوركسترا أمريكا السيمفوني والحديث عن تاريخها وتطورها والأعمال الموسيقية التي أدتها و قادتها.

الدراسة السادسة: قام الباحث (سكرية، هيثم، 2007) بدراسة بعنوان

"الموسيقا البروجرامية عند كل من رفعت جرانة ويوسف خاشو"

تناولت هذه الدراسة الحديث عن مفهوم الموسيقا البروجرامية وأنواعها، وتحليل أهم أعمال يوسف خاشو ورفعت جرانة، وأساليب الكتابة الأوركسترالية التي استخدموها للموسيقا البروجرامية.ويرتبط هذا البحث بالبحث الحالي من حيث تناوله موضوع تحليل المؤلفات الموسيقية المكتوبة للأوركسترا والتوزيع الأوركسترالي للآلات، وأساليب استخدام الكتابة للأوركسترا في الموسيقا البروجرامية.

نبذة عن الأوركسترا:

الأوركسترا (Orchestra): كلمة يونانية قديمة تعني المسافة الفاصلة بين المسرح والمشاهدين وكانت تستخدم من قبل الراقصين والعازفين. وبالمفهوم الحديث أصبحت الأوركسترا تعني مجموعة من الآلات الموسيقية المختلفة وعازفيها، تتألف من الآلات الوترية القوسية وآلات النفخ الخشبية والنحاسية والآلات الإيقاعية(Arnold, Denis,1983 , P 1329).

يمكن مراجعة تاريخ الأوركسترا طبقا للفترات الموسيقية المتلاحقة في أوروبا على النحو الأتي: العصر الباروكي(1600-1750) م، العصر الكلاسيكي(1750-1820) م، العصر الرومانتيكي (1820-1900) م، ثم العصر الحديث (1900- حتى الآن). إن تعدد المراحل والفترات الزمنية يبين لنا مدى تطور فرق الأوركسترا من حيث الأداء والكتابة الموسيقية، إضافة إلى الآلات المستخدمة.

ببدايات عصر الباروك أنجز صُنَّاع الآلات الموسيقية تصميم آلة الكمان (Violin)، الفيولا(Viola)، التشيلو(Violoncello) والكونترباص(Double bass)، ولعبت هذه الآلات دوراً كبيراً في الموسيقا الآلية، سيما وأن موسيقيين مهرة ظهروا في هذه المرحلة أمثال كوريللي(Corelli)، لوللي(Lully) وڤيڤالدي(A.Vivaldi) كتبوا مؤلفات آلية كثيرة دفعوا ورفعوا الموسيقا الآلية إلى مرتبة عالية من التقدم(حمام، عبد الحميد، 1998، ص207).

أصبحت الأوركسترا أكثر استقلالية في هذا العصر كمجموعة متنوعة من العازفين إذ ضمت ثمانية عشر عازفا على الأقل وتم توزيعهم كالآتي(Carse, Adam, 1964, p 338):

	كمان أول	كمان ثاني	فيولا أول	فيولا ثاني	تشيللو	كنترباص
الآلات الوترية	3-2	3-2	2	2	2	1
الآلات النفخية الخشبية والنحاسية	اوبوا	باصون	ترومبيت			
	3-2	2-1	3			
الآلات الإيقاعية	تمباني					
	1					

الجدول رقم (1)

أما في العصر الكلاسيكي فقد أدى تطور آلة البيانو ومحاولة الموسيقيين الى إبراز إمكانياتها في شتى المؤلفات وخاصة في قالب السوناتا(Sonata Form) ، وساهمت أوركسترا مانهايم بجهد كبير في تطوير الأداء الأوركسترالي والارتقاء بمستوى الكتابة للأوركسترا ووضع أسس فن قيادة الأوركسترا، ومن روادها شتاميتس J. Stamitz، ريختر F.X. Richter، فيلتس A. Filtz، كانابيخ Ch.Channabich، وأصبح عدد العازفين في هذه المرحلة عند هايدن(Hayden) وموتسارت(Mozart) وبيتهوفن(Beethoven)، نحو ثلاثة وأربعين عازفا موزعين على النحو التالي(**محيط الفنون**، 1986، ص181):

	كمان	قيولا	تشيلو	كنترا باص		
الآلات الوترية	16	5	5	4		
الآلات النفخية الخشبية والنحاسية	فلوت	اوبوا	كلارنيت	باصون	فرنش هورن	ترومبيت
	2-1	2	2	2	2	2
الآلات الإيقاعية	تمباني					
	2					

الجدول رقم (2)

ويلاحظ من خلال هذا الجدول أن عدد العازفين زاد، وثبت كل مجموعة كما أضيف لها آلات أخرى.

الشكل رقم (1)

(رسمت هذه الصورة بمدينة فينيسيا في القرن الثامن عشر لفنان غير معروف وهي عبارة عن أوركسترا ضمت الآلات الوترية والأوبوا والهورن).

أما العصر الرومانتيكي فبدأ تطور الأعمال الأوركسترالية، وأصبحت آلات النفخ الموسيقية تُشكل جانبًا كبيرًا من آلات الأوركسترا، ودخل البيانو عصره الذهبي في موسيقا فريدرك شوبان (Fredric Chopin) وشومان (Robert Choman) وليست (Franz Liszt)، وطرأ توَسع كبير على الأوركسترا، وأصبحت بعض فرق الأوركسترا مثل لندن فيلهارومنيك London Philharmonic، وأوركسترا برلين Berlin تضم 80 عازفا تم توزيعهم على النحو التالي (Arnold, Denis,1983, P1329):

	كمان	قيولا	تشيلو	كنترباص			
الآلات الوترية	27	8	11	7			
الآلات النفخية الخشبية والنحاسية	فلوت	اوبوا	كلارنيت	باصون	فرنش هورن	ترومبيت	ترمبون
	5	4	5	5	4	3	3
الآلات الإيقاعية	تمباني						
	2						
آلات اخرى	هارب						
	1						

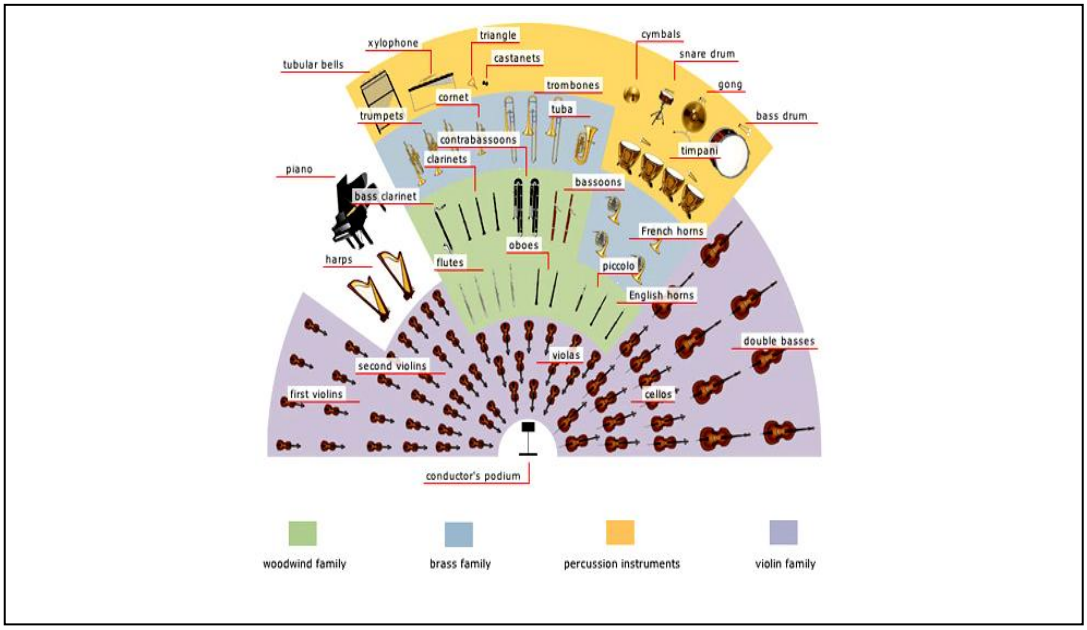
الجدول رقم (3)

ويلاحظ من خلال هذا الجدول ازدياد أعداد آلات النفخ الخشبي والنحاسي ودخول آلة الهارب.

أما في العصر الحديث فقد استمرت الأوركسترا في عزف مؤلفات العصور السابقة، وازداد عدد العازفين وأصبح للإيقاع موقع في الأوركسترا وبدأ إدراج آلات الجونج(Gonge)، الفقّاشات(Castanets)، الإكسيليفون(Xylophone)، الفيبرافون(Vibraphone) وغيرها، وأصبح شكل الأوركسترا كالآتي (Westrup, Jack, 1980, p 687):

	كمان	قيولا	تشيلو	كنترباص				
الآلات الوترية	32	12	12	8				
الآلات النفخية الخشبية والنحاسية	فلوت	اوبوا	كلارنيت	باصون	فرنش هورن	ترومبيت	ترمبون	توبا
	4	4	4	4	6	4	3	1
الآلات الايقاعية								

الجدول رقم (4)



الشكل رقم (2) يوضح شكل الأوركسترا الحديث

أقسام الأوركسترا:

تتكون الأوركسترا من مجموعات آلية مختلفة تتباين في الشكل والحجم والأداء، ولكل مجموعة خاصية تتميز فيها بطريقة العزف.تصنف هذه المجموعات أو العائلات بالنسبة إلى أوجه الشبه بين آلاتها من حيث طريقة العزف أو الخامات التي تصنع منها.على النحو الآتي:

1. الآلات الوترية القوسية. 2. الآلات النفخية الخشبية والنحاسية. 3. الآلات الإيقاعية.

1. الآلات الوترية القوسية(Bow String Instruments)

تمثل الآلات الوترية العمود الفقري للأوركسترا، كما تمثل قلبها وعصبها، وتأخذ دور البطولة في أداء الأحداث الموسيقية، وتضم الوتريات أربعة آلات هي: الكمان(Violin)، الڤيولا(Viola)، التشيللو(Violoncello) والكنترباص(Double Bass)، حيث يؤسس المؤلف الموسيقي بناءه الأوركسترالي على عائلة الكمان بإعطاء اللحن الأساسي لآلة الكمان أو آلة التشيللو، يتجاوز عدد الآلات الوترية أكثر من نصف آلات الأوركسترا، إلا أنه يتغير حسب رؤية المؤلف أو قائد الأوركسترا حيث يتناسب العدد مع آلات النفخ والإيقاع (Del Mar, Norman, 1981, p 29) .

2. الآلات النفخية الخشبية (Wind Instruments) والنحاسية (Brasses) :

يصدر الصوت فيها عن طريق تحريض هواء أنابيبها للاهتزاز إذ يتم نفخ الهواء من الفم مباشرة أو بواسطة أخرى، ولها صفات مشتركة وهي:

1. ذات أنابيب، يتناسب ارتفاع نغمتها الأساسية مع طول عمود الهواء المهتز.
2. أطوالها متباينة مما يؤدي لاختلاف مساحتها الصوتية.
3. الحصول على نغمات مختلفة بتقصير الأنبوب أو بإطالته أو بواسطة فتحات.
4. الحصول على طبقات صوتية إضافية عدا الطبقة الأساسية عند زيادة شدة النفخ.

5. شكل ومادة الآلة الموسيقية يؤثران في طابعها الصوتي وفي سهولة أو صعوبة خروج بعض النغمات منها (حمام، عبد الحميد، 1998، ص126).

وتقسم آلات النفخ إلى مجموعتين:

- **المجموعة الأولى**: آلات النفخ الخشبية (Woodwinds) والتي تتكون من:
  - **الفلوت(Flute)** وتضم عائلته:1. كونسرت فلوت في درجة دو(Concert Flute in C).
    2. بيكولو في درجة دو(Piccolo in C).
  - **الأوبوا(Oboe)** وتضم عائلته:1. أوبوا في درجة دو(Oboe in C).2. هورن إنجليزي في درجة فا (English horn in F).
  - **الكلارنيت(Clarinet)** وتضم عائلته:
    1. كلارنيت في درجة سي بيمول ولا (Clarinets B^b and A).
    2. باص كلارنيت في درجة سي بيمول (Bass Clarinet B^b).
    3. ألتو كلارنيت في درجة مي بيمول (Alto Clarinet in E^b).
    4. كنترابـــاص كلارنيـــت فـــي درجـــة ســـي بيمـــول (Contrabass Clarinet in B^b).
  - **الباصـــون (Bassoons)** وتضـــم عائلتـــه:1. باصـــون (Bassoon).2. كنترباصـــون (Contrabassoon).

- **المجموعة الثانية**: آلات النفخ النحاسية (Brasses) والتي تتكون من:
  - **الترومبيت(Trumpet)** وتضم عائلته:
    1. ترومبيت في درجة سي بيمول، دو، ري ومي بيمول(Trumpet in B^b).
    2. بيكولو ترومبيت في درجة سي بيمول ولا (Piccolo Trumpet in B^b and A).
  - **الترومبون(Trombone)** وتضم عائلته:
    1. تينور ترومبون (Tenor Trombone).
    2. باص ترومبون (Bass Trombone).
    3. ألتو ترومبون (Alto Trombone).
  - **الهورن الفرنسي (French Horn)** وتضم عائلته:1.هورن في درجة فا (Horn in F).
  - **التوبا(Tuba)** وتضم عائلته:
    1. كنترباص توبا في درجة سي بيمول و دو(Contrabass Tuba in B^b and C).
    2. باص توبا في درجة فا ونادرا في مي بيمول(Bass Tuba in F and rare E^b) (Blatter, Alfred. 1980, p 68).

وتتميز كل آلات النفخ بوجود قطعة صغيرة Mouthpiece(فيما عدا الفلوت) تركب في طرف أنبوبة الآلة لكي ينفخ بها العازف تسمى (مبسم) في الخشبيات و(بيكينو) في النحاسيات (عبد الوهاب، محمد،2001، ص135).

3. الآلات الإيقاعية (Percussion Instruments)

تتميز الإيقاعات بإمكانات فريدة في تنوع إصدار الصوت، فهي المجموعة الوحيدة في الأوركسترا التي لديها كم ضخم من الألوان الصوتية، والقدرة على التحول السريع من الطابع الراقص إلى الطابع الحزين (عبد الوهاب، محمد،2001، ص211).

تصنف الآلات الإيقاعية عادة في عائلتين:

أولاً: الآلات الإيقاعية ذات غشاء (Membranophones): مشدود على تجويف في شكل إناء أو صندوق رنان وهي نوعان:

أ- المنغمة وهي آلات تصدر نغمات موسيقية محددة(Definite pitch) وأشهرها آلة التمباني التي يكتب لها على أكثر من خط لحني.

ب- غير المنغمة وهي آلات تصدر ضربات إيقاعية غير محددة الارتفاع النغمي Indefinite pitch مثل البونجز(Bongos)، الدف أو الرق(Tambourine)، الطبل الجانبي(Drum Side)، الطبل الصغير(Snare drum)، الطبل الكبير(Bass drum). وجميعها يكتب لها على خط واحد فقط.

ثانياً: الآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها Idiophones: وهي نوعان:

أ- آلات تصدر نغمات موسيقية محددة (Definite pitch) (أغلبها آلات ذات قطع مصو□ته)

مثل: الفيبرافون(Vibraphone)، الجرسية(Glockenspiel)، الماريمبافون(Marimbaphon)، الإكسيلوفون(Xylophone)، وبعضها من المعدن مثل: الأجراس المعلقة(Tubular bells)، الشيليستا(Celesta)، و يكتب لها على سطر واحد أو سطرين.

ب- آلات تصدر ضربات إيقاعية غير محددة النغمات (Indefinite pitch) يصنع بعضها من المعدن مثل: المثلث (Triangle)، الصنج (Cymbal)، الصلاصل (Sistrum)، الجونج (Gonge). وبعضها من الخشب مثل: العصاتين (Claves)، الخشبة المجوفة(Block Wood)، البولك الخشبي(Temple Block) (أغلب الطبول الشرقية) مثل: المزهر، الدف، الطبلة، الرق (Forsyth, Cecil, 1982, p 23).

آلة الهارب (Harp) والبيانو(Piano) هذه الآلات لا تدخل في مجموعات الأوركسترا الثلاثة، على الرغم من أن آلة البيانو والهارب وترية، لكنها لا تصنف ضمن مجموعة الوتريات لأن إصدار النغمة فيها ليس عن طريق القوس وإنما بطريقة ميكانيكية خاصة للآلة، وترافق آلة البيانو والهارب الأوركسترا حسب الحاجة (Kennan, 1971, P 239).

قائد الأوركسترا Maestro

يرجع تاريخ القيادة إلى عصور الأسر القديمة عند المصريين، وتبين التحليلات التي أجريت على التصاوير العائدة لتلك الأسر من خلال حركات يد المؤشر(Cheironome) وكانت حركات يد المؤشر تدل على الموسيقا والغناء (حمام، عبد الحميد،1998، ص147) بالإضافة إلى القيادة، وفي بداية القرن الخامس عشر عندما بدأ العزف الجماعي ينتشر، وكان لكل مجموعة قائد، وغالباً ما يكون عازف الكمان، مستخدماً قوسه مثل العصا، أو عازف العود محركا رقبته مع ضربة الإيقاع، شاع استخدام عازف آلة الهاربسيكورد كقائد للفرقة أو المجموعة، وفي الأوبرا كان هناك قائدان الأول عازف آلة الأورغ مسؤولاً

عن المغنيين، والثاني عازف آلة الكمان وهو مسؤول عن أداء عازفي الآلات الموسيقية في الأوركسترا (الشوان، عزيز، 1988، ص69).

في القرن السابع عشر وجدت طرق أخرى بدأت تطبق مثل الأوراق الملفوفة، العصا الصغيرة. وفي بدايات القرن الثامن عشر الميلادي كانت فرق الأوركسترا صغيرة بصورة عامة بحيث لم تكن بحاجة إلى قائد للفرقة، وفي عام 1830م كبرت فرق الأوركسترا كثيرا وانتشر استخدام العصا، وكان مندلسون (Mendelssohn) أول قائد يستخدم العصا الخشبية. وأصبح هناك تمارين تخص قائد الأوركسترا وعصاه ما زالت تستخدم إلى اليوم. ويعتبر هانس بلوف(Hans von Bulow) أول من امتهن القيادة من الموسيقيين. وفي القرن العشرين اخترع الملحن ولتر ثومسون (Walter Thompson) إشارات خاصة تستعمل عند الارتجال المنظم كأداة اتصال من قبل الملحن أو قائد الفرقة والمؤديين (Westrup, Jack 1980, p 641).

والقائد هو عقل وروح الأوركسترا فهو المسؤول عن ضبط السرعة، ويستخدم قائد الأوركسترا يديه للإشارة إلى التعابير الموسيقية للأداء من سرعة وبطء في العزف أو في صعود وخفوت الصوت (الشوان، عزيز، 1988، ص71).

وينبغي على قائد الأوركسترا أن يكون ذا دراية عالية في علم الموسيقا، ولديه المعرفة التامة بالمدونة الموسيقية ليتمكن من تصحيح الأخطاء التي يمكن أن تقع بها الأوركسترا ويقوم قائد الأوركسترا بتوضيح النبض في العمل بشكل عام، وتوزيع أماكن جلوس العازفين (Kahn, Emil,1965, P 167).

تعتمد أجزاء القيادة على الإيقاع والأداء، وقدرة تفسير النص الموسيقي للعازفين حتى يكون مطابقا لأفكار المؤلف وأسلوب عصره، ولكل قائد سحره الخاص به وأسلوبه المتميز في العمل الموسيقي (قدوري، حسين، 1987، ص 207).

الكتابة للأوركسترا

إن أساسيات فن الكتابة الأوركسترالية المستخدمة في مجموعاته (الآلات الوترية، النفخ الخشبي، النفخ النحاسي، الآلات الإيقاعية) نبعت بشكل واضح من خلال تحليل الأعمال المختلفة لكبار المؤلفين الموسيقيين في ذلك الوقت أمثال هايدن، موتسارت، بيتهوفن، برامز، برليوز، كورساكوف، تشايكوفسكي وغيرهم، وهذه أهم المبادئ التي تكتب لها الأوركسترا(إسماعيل، محمد كمال، 1993، ص7):

المبدأ الأول: أحادية اللحن Orchestra Unison:

والمقصود أن تقوم الأوركسترا بعزف لحن من صوت واحد دون مصاحبة، ويمتد التلوين الأوركسترالي لفكرة لحنية من صوت واحد على تكرارها أو مضاعفتها في طبقات صوتية مختلفة في آن واحد.

المبدأ الثاني: الخلفية الموسيقية أو المصاحبة Background or Accompaniment:

يحتوي العمل الموسيقي في هذه الحالة " النسيج الهوموفوني *Homophonic*" وهو يتكون من لحن أو فكرة أساسية مع المصاحبة.

المبدأ الثالث: اللحن الثانوي Secondary Melody:

يسمى أيضا باسم اللحن المضاد ويعطي فكرة أو موضوعاً لحنياً يتساوى في القيمة مع اللحن الأساسي، ويتوقف تميز اللحن الأساسي عن اللحن الثانوي على التفسير الشخصي للمستمع.

المبدأ الرابع: الكتابة لأربعة خطوط لحنية Four Part Writing

يتكون العمل الموسيقي من أربعة خطوط لحنية، وتعرف الأصوات الأربعة بالأجزاء الحقيقية اللحنية، وقد يضاعف جزء لحني أوركسترالي بتكراره بمقدار بعد كامل من أجل تحقيق رؤية المؤلف مستغلا التباين الصوتي الناتج عن التكرار.

المبدأ الخامس: النسيج البوليفوني(الكنترابونطي) (Polyphony Texture Contrapuntal):

نسيج موسيقي متعدد الأصوات يتكون من كافة العناصر اللحنية، ويمكن للخط اللحني أن يكون محاكاة أو يكون خطا حراً ومستقلاً. كما يمكن أن يدون أوركستراليا بطريقة "الفوجا" أو الهارموني، ويجب أن يراعى عند التلوين الأوركسترالي للنسيج البوليفوني التوازن السمعي بين ألحان النسيج.

المبدأ السادس: التألفات الهارمونية (Harmony Chords):

مركب هارموني يؤدي إلى سماع أو أداء صوتين أو أكثر في آن واحد، وتُكَوِّن مع بعضها إما نوعا من التجانس(التوافق) أو التنافر. وتدون تآلفات هارمونية لمجموعات الأوركسترا (الوتريات، النفخ الخشبي أو النحاسي) مع مراعاة التآلفات التي تتأثر بوجود صوت الحساس Leading Voice، والمسافات والتوازن الصوتي، و يجب مراعاة البناء الهارموني للتالفات.

التوازن الصوتي للأوركسترا

التوازن الصوتي هو نسبة وزن رنين صوت إلى وزن رنين صوت أخر، ويحدد وزن رنين الصوت ما يلي:

1- عدد الآلات الموسيقية: كلما زاد عدد الآلات زاد وزن رنين الصوت.
2- المساحة الصوتية: يقل وزن رنين الصوت في المنطقة المرتفعة لآلة موسيقية ما من وزنه في المنطقة المنخفضة لنفس الآلة.
3- طبقة الصوت: يزيد وزن رنين الصوت في الآلات ذات الطبقة الغليظة مثل الكنترباص، عن وزنه في الآلات ذات الطبقة الحادة مثل آلة البيكولو.
4- الكثافة: يزيد وزن رنين الصوت كلما زاد عدد النغمات في التآلف الواحد.
5- النسيج: يزيد وزن رنين الصوت كلما زاد تعدد الصوت سواء كان هارمونيا أو بوليفونيا، وتتوقف كثافة النسيج على تعدد الألحان الرأسية أو الأفقية التي تسمع في آن واحد مع نسبة التوافق فيه.
6- السرعة: يقل وزن رنين الصوت كلما كان تتابع النغمات سريعا.
7- التلوين الصوتي: يزيد وزن رنين الصوت كلما زادت شدته.
8- سلاسة الألحان: يقل وزن رنين الصوت كلما كان اللحن سُلمياً(متدفقاً وسلساً) وخاصة في اتجاه الصعود لأعلى.
9- الانسجام النغمي: تزيد قوة الصوت كلما زاد عنصر التنافر بين نغماته.

10- البعد اللحني: كلما زادت المسافة اللحنية، قل وزن رنين الصوت (عبد الوهاب، محمد، 2001 ، ص238).

أما أحجام الأوركسترا المناسبة للتوازن الصوتي فهي على النحو التالي:

قسم الوتريات	الأوركسترا الصغير	الأوركسترا المتوسط	الأوركسترا الكبير
كمان أول	8-4	12-8	16-12
كمان ثاني	6-3	10-6	14-10
ڤيولا	4-2	8-4	12-8
تشيللو	2-3	6-3	10-6
كنترباص	3-1	6-3	10-6
قسم النفخ الخشبي			
بيكولو		(1)	1
فلوت	1	2	3-2
أوبوا	1	2	3-2
هورن إنجليزي			1
كلارنيت	1	2	3-2
باص كلارنيت			1
باصون	1	2	3-2
كنترباصون			1
قسم النفخ النحاسي			
هورن فرنسي	2-1	4	6-4
ترومبيت	(1)	3-2	3
ترومبون	(1)	3	3
توبا		1	1
قسم الإيقاع			
تمباني	1	1	1
آلات أخرى	1	2	3

الجدول رقم (5)

كما يشير الجدول إلى المرونة في عدد العازفين لقسم الإيقاع، وتعتبر آلة التمباني أساسية في كل أحجام الأوركسترا، وتعزى زيادة عدد الآلات الموسيقية حسب رؤية المؤلف وما يتطلبه العمل الموسيقي (Kennan, Kent, 1970, p 3).

قاعات الحفلات الموسيقية (Concert Halls)

هي المكان أو البناء الذي يتم فيه الاحتفال من قبل الفرق الموسيقية أو الأوركسترا. ولكل قاعة موسيقية ترددتها السمعية التي يحددها حجمها و نسب بنائها والمواد الداخلة في تكوينها مثل الخشب والفلين، حيث يتأثر الخشب بالصوت والذبذبات ويمكنه تجميع الصوت (http://www.syrcata.org).

بعد نضوج الأوركسترا وزيادة عدد عازفيها بدأت تظهر القاعة الكبيرة من أجل الحفلات العامة في بنايات (York) في لندن التي أسست من قبل عدد من موسيقيي لندن سنة 1678. استخدم جون هيكفورد (John Hickford) القاعات الكبيرة في لندن لحفلاته الموسيقية ومن ثم استخدم موتسارت (Mozart) في عام1765 الصالات الكبيرة، وكذلك باخ (J.C.Bach) وآبل (C.F.Abel) حيث كانا يقيمان حفلاتهما في القاعات. في عام 1772 افتتحت قاعة آلهة الشعب للاحتفالات والتسلية في شارع أكسفورد بلندن، وظهر في هذا القرن الميول للقاعات والصالات الكبيرة، وافتتحت في عام 1775 قاعة هانفر للصالات المربعة (Hanover Square Rooms) وقدم فيها بيتر سالومون (Peter Salomon) اثنتي عشرة حفلة لهايدن (Haydn).

جروسر ريدوتينسال (Grosser Redoutensaal) عمل اجتماع في مدينة ڤينا (Vienna) ضم هايدن وموتسارت وبيتهوفن وأنشئ "الڤيينا فيلهارمونيك" (Vienna Philharmonic) وبدأت أول حفلاتها عام (1842) وكما افتتحت عام (1879) بڤيينا قاعة ميوزيك فرنسال (Musicvereinsaal) وتعد من أفضل القاعات في العالم التي تهتم بالصوت وما يتلاءم مع متطلبات الأوركسترا (Arnold, Denis, 1983, p 456).

خلال تطور الأوركسترا في القرن التاسع عشر وزيادة عدد العازفين وكذلك الحضور، بدأ الاهتمام بإنشاء قاعات خاصة لمتطلبات الأوركسترا تعنى بجودة الصوت، وشكل القاعة وحجمها، عدد المقاعد، الستائر والإضاءة وكذلك منصة العازفين، ليتسنى جلوسهم بشكل نصف دائري حتى يستطيع قائد الأوركسترا رؤيتهم جميعا. من مواصفات القاعة الموسيقية التي تتنوع أشكالها مثل حذوة فرس، مستطيلة، مربعة، دائرية أو بيضوية كالأتي:

1. أن لا تكون الأسقف مقعرة حتى لا تسبب تجمع الصوت ومنع ارتداده.
2. ألا يكون السقف ناعما وموازيا للأرضية، حتى لا يخلق ارتداداً صوتياً.
3. عمل الجدران الخلفية للقاعات الموسيقية مستقيمة وتكون جدران القاعة محشوة بمواد عازلة للصوت ومكسوة بمواد تنشر أو تمتص أو تعكس الصوت (ج. إ. مور، 1994، ص27).
4. وجود منطقة أو ممرات انتقالية بين داخل وخارج القاعة، حتى لا يدخل الضوء مباشرة من الخارج ويحدث الإبهار لعيون الجمهور والعازفين.
5. التهوية والتدفئة داخل القاعة الموسيقية يعملان على حسن الأداء وحسن استماع العازفين والجمهور(http://www.zag-arch.com).
6. أن تتراوح مساحة المنصة التي يجلس عليها العازفون من 250- 300م^2 ، وأن لا يقل ارتفاع الجزء الأمامي من المنصة عن 0.5 م ولا يزيد عن 1.2م (عبيد، هاني، 1996، ص 118).
7. أرضية القاعة أن تكون مائلة، ويعتمد هذا الميل على ارتفاع المنصة لتوفير صوت قوي ومباشر واستقبال واضح للصوت الصادر عن الأوركسترا(عبيد، هاني، 1996، ص 118).

8. زمن التردد الأمثل يتراوح بين 1.5 إلى 2.4 تردد في الثانية ويتناسب هذا التردد طرداً وحجم القاعة (ج. إ. مور، 1994، ص59).

تختلف فرق الأوركسترا في عددها وتنظيمها حسب العمل الموسيقي الموكل إليها، ففي أعمال الأوبرا والباليه تجلس الفرقة في المكان المخصص لها وليس منصة المسرح وإنما المكان المخصص للعازفين ضمن صالة المسرح بينما في الفرق السيمفونية والفرق الموسيقية الأخرى فتجلس الفرقة على منصة المسرح (http://www.sama3y.net).

المعايير العالمية للأوركسترا:

تنقسم المعاير الخاصة بدراسة الاوركسترا إلى أربعة معايير منها

المعيار الأول أقسام الأوركسترا ويتكون:

1- قسم الآلات الوترية القوسية ويضم: الكمان، الفيولا، التشيللو، الكنترباص.
2- قسم الآلات النفخية الخشبية ويضم: الفلوت، الأوبوا، الكلارنيت، الباصون.
3- قسم الآلات النفخية النحاسية ويضم: الهورن الفرنسي، الترومبيت، الترومبون، التوبا.
4- قسم الآلات الإيقاعية ويضم: التمباني، الإكسيليفون، الطبل، المثلث، سنيردرام.

المعيار الثاني قائد الأوركسترا:

أن يكون متمكناً من العزف على آلة موسيقية أو أكثر، الإلمام بالعزف على آلة البيانو، دراسة تخصص قيادة الأوركسترا في الدراسات الموسيقية الأكاديمية، أن يكون على معرفة تامة في الأداء والتوزيع الأوركسترالي.

المعيار الثالث الكتابة للأوركسترا ويتضمن:

اللحن الموحد، اللحن الثانوي، الكتابة للأجزاء الأربعة، التلوين الأوركسترالي للخلفية الموسيقية أو المصاحبة، النسيج البوليفوني "الكنترابونطي"، التآلفات الهارمونية.

المعيار الرابع التوازن الصوتي للأوركسترا ويتضمن:

الأوركسترا الصغير يضم من 25 إلى 30 عازفاً، الأوركسترا المتوسط يضم من 40 إلى 55 عازفاً، الأوركسترا الكبير يضم من 60 إلى 80 عازفاً.

الفرق الموسيقية الأردنية:

"في عهد جلالة الملك عبد الله الأول(1920- 1950) وضعت اللبنات الأولى للتطور الموسيقي، وكانت فرقة موسيقا الجيش وفرقة موسيقا دار الإذاعة في رام الله من أوائل التنظيمات الموسيقية ، ثم انتقلت في عام 1959 إلى العاصمة عمان (غوانمه، محمد، 1997، ص198). وبعد أن استلم جلالة الملك الحسين سلطاته الدستورية تأسست في الأردن العديد من الفرق الموسيقية" (حمام، عبد الحميد، 2008، ص 101). " في عام (1977م) تولى قيادة فرقة الإذاعة أنطون شمعون، وخلفه في عام (1991م) إميل حداد، وفي عام

(1996م) ثم تولّى قيادة الفرقة جورج أسعد" (ملكاوي، أنس، 2007، ص96)، وتضم حالياً الفرقة • 21 عازفاً موزعين على النحو التالي:

كمان	تشيللو	كنترباص	فلوت	ليد جيتار	باص جيتار	اورغ	الالات الايقاعية	عود	قانون	ناي
7	1	1	1	1	1	1	4	1	1	1

الجدول رقم (6)

علما بأننا لا نستطيع أن ندمج هذه الفرقة ضمن الدراسة لعدم تحقيق الشروط والمعايير الخاصة بالاوركسترا. أما فرق الاوركسترا فأهمها:

أوركسترا القوات المسلحة الأردنية

تم تشكيل أول أوركسترا للقوات المسلحة الأردنية عام 1977، حيث تم إحضار خمسة مدربين من مصر لتدريب منتسبي الأوركسترا على الآلات المتوفرة، سنحت الفرصة لإرسال دفعات من الطلبة إلى كونسرفتوار ڤيينا في النمسا عام 1981 وبعد عودتهم عام 1985 تم تطوير فرقة الأوركسترا، وكانت قيادة الأوركسترا تنسب للضابط الأقدم(النمري، تالية،1996، ص 42).

"تشارك الأوركسترا في الكثير من الأنشطة الوطنية والعالمية، وعزف بعض المقطوعات العالمية ليوهان شتراوس وغيرها. ولهذه الفرق ذخيرة من المقطوعات المتنوعة التي عزفتها وتحتوي مختلف الأناشيد الوطنية العالمية(السلام الوطني لكل دولة) والقطع العربية، والعديد من المارشات العسكرية، وبعض موسيقا الفالسات (حمام، عبد الحميد،2008 ، ص115). ومن أبرز الأعمال التي أدتها أوركسترا القوات المسلحة الأردنية• :موتسارت، افتتاحية تيتوس(Mozart, Titus Overture). بيتهوڤن، السيمفونية الخامسة، الحركة الأخيرة (Beethoven, Symphony No. 5, 1Movement & 4).بيزيه، سويت كارمن، الأولى والخامسة (Georges Bizet, Carmen suite No. 1,5).يوهان شتراوس، الدانوب الأزرق (Johann Strauss, Beautiful blue Danube). فرانس فون سوب، لايت كافلايري (Franz von suppe, Light Kavalry). ويقود فرقة أوركسترا القوات المسلحة إبراهيم جبر• وينضم لها الآن تسعة وسبعون عازفا موزعين على النحو التالي:

كمان اول	كمان ثاني	ڤيولا	تشيللو	كنترباص	فلوت	اوبوا	كلارنيت	باصون	هورن	ترومبيت	ترومبون	توبا	تمباني	ايقاعات
12	8	8	7	6	4	3	6	5	6	1	6	1	1	5

الجدول رقم (7)

- تم الحصول على المعلومات الخاصة بعازفي فرقة الإذاعة من خلال الاتصال الذي أجراه الباحث مع ضرغام بشناق يوم الأحد 2009/08/16.
- تم الحصول على المعلومات الخاصة بفرقة أوركسترا القوات المسلحة الأردنية من خلال المقابلة الشخصية التي أجراها الباحث مع الفنان إبراهيم حبر في منزله، الجمعة 2009/5/12.
- **إبراهيم جبر- قائد أوركسترا القوات المسلحة الأردنية** : التحق بموسيقات القوات المسلحة عام 1976، متخصص في العزف على آلة الكمان، تم اختياره كقائد الكمان الأول(Concert Leader) وعازف صولو، وحاليا قائد أوركسترا القوات المسلحة الأردنية، قاد العديد من الفرق الموسيقية. أكمل دراسته لآلة الكمان في النمسا، وفي عام 1987 تم إيفاده أيضا إلى النمسا لتعلم قيادة الأوركسترا، بالإضافة إلى التعلم على آلة البيانو، وآلات الإيقاع والتوزيع الأوركسترالي.

أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين:

تأسست نواة لأوركسترا نقابة الفنانين عام 1997 عندما طلب رئيس رابطة الفنانين الأردنيين الأسبق عامر ماضي من هيثم سكرية• بتشكيل فرقة نموذجية، شاركت هذه الفرقة في دورة الحسين على المسرح الجنوبي في جرش عام 1997، إلا أن التشكيل الحقيقي لأوركسترا نقابة الفنانين كان في عام 2001 مع انطلاق مهرجان الأغنية الأردنية الأول.

للأوركسترا العديد من المشاركات المحلية كمهرجان الأغنية الأردنية، مهرجان جرش، مهرجان الفحيص، مهرجان أفضل صوت على القناة الفضائية إم بي سي (mbc) (ملكاوي، أنس، 2007، ص 102) وضمت أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين واحداً وأربعين عازفٍ تحت قيادة هيثم سكرية في مهرجان الأغنية الأردنية الاول (2001)، موزعين على النحو التالي:

كمان أول	كمان ثاني	فيولا	تشيللو	كنترباص	فلوت	أوبوا	كلارنيت	فرنش هورن	ترومبيت	لِيد جيتار	أورغ	تمباني	إيقاعات	الشرقية	عود	قانون	ناي
8	6	2	3	1	1	1	1	2	1	1	2	1	3	5	1	1	1

الجدول رقم (8)

أوركسترا عمان السيمفوني: تشكلت أول نواة أوركسترا عام 1985 بقيادة سيد عوض تحت اسم رابطة الموسيقيين الأردنيين، وضمت اثنين وعشرين عازفاً، وتشكلت أيضاً أوركسترا عمان وأسسها سيف الدين شحاده، وصبحي الشرقاوي مع طاقة من الشباب (الشرقاوي، صبحي، مكالمة هاتفية 2009/10/02).

بتوجيه من جلالة الملكة نور الحسين عام 1986 تأسس المعهد الوطني للموسيقا لإعداد جيل من الطلبة الموسيقيين يمثل المعهد، ومن خلاله الأردن(حداد، إميل،2003 ، ص34). وأنشأ المعهد الوطني للموسيقا أول أوركسترا له حملت اسمه سنة 1989(مؤسسة نور الحسين،20 عاما من الإبداع الموسيقي، 2005، ص26). ولدت أوركسترا عمان السيمفوني من رحم أوركسترا المعهد الوطني للموسيقا وبدعم من أمانة عمان الكبرى. ويتولى المعهد الوطني للموسيقا الإشراف على الأوركسترا إدارياً وفنياً.

وتضم أوركسترا عمان السيمفوني حاليا اثنين وخمسين عازفا موزعين على النحو التالي:

كمان أول	كمان ثاني	فيولا	تشيللو	كنترباص	فلوت	أوبوا	كلارنيت	فرنش هورن	ترومبون	ترومبيت	توبا	تمباني	إيقاعات
12	8	5	5	3	2	2	2	4	2	2	1	1	1

الجدول رقم (9)

• **هيثم سكرية-** قائد أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين تخرج من المعهد العالي للموسيقا عام 1992 قسم التأليف والنظريات، اجتاز امتحان القيادة في الدورة التي تلقاها من الملحقية الثقافية الأمريكية في عَمّان عام 1993، أنهى دبلوم الدراسات العليا عام 2005 قسم التأليف والقيادة – تخصص بال تأليف وحصل على درجة الماجستير في الفنون/ قسم تأليف وقيادة من المعهد العالي للموسيقا أكاديمية الفنون/ القاهرة سنة 2007، قاد الأوركسترا الوطنية الأردنية عام 1997 وأوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين عام 2001.

وتزداد هذه الأرقام حسب العمل الموسيقي إذ يصل عدد العازفين أحيانا إلى السبعين عازفا، يتم استضافتهم من خارج أعضاء الأوركسترا للحفلة فقط.

ومن أبرز الأعمال الموسيقية التي أدتها أوركسترا عمان السيمفوني منذ تأسيسها:

يوهان برامز، افتتاحية الفاجعة، المصنف 81(Johannes Brahms, Tragic Overture, op. 81). موتسارت، افتتاحية تيتوس(Mozart, Titus Overture). بيزيه، فاراندول(Bizet, Farandole). شتراوس، تريش تراش بولكا (Strauss, Trisch-Trasch Polka). بيتهوفن، السيمفونية الخامسة، الحركة الأخيرة(Beethoven, Symphony No. 5, Finale).

النتائج والتوصيات

توصل الباحث بعد جمع البيانات بواسطة أداة لدراسة "قائمة رصد المعايير العالمية للأوركسترا"، وقام بعرضها وفقاً لأسئلة الدراسة.

أولاً: النتائج المتعلقة بالسؤال الأول:

نص السؤال الأول على: ما المعايير العالمية للأوركسترا؟

للإجابة عن هذا السؤال، قام الباحث برصد المعايير العالمية الرئيسة للأوركسترا، ووضع نسبة مئوية لكل معيار، حيث تبين أن هناك أربعة معايير رئيسة، وكل معيار رئيس يتضمن مجموعة معايير فرعية، وقام الباحث بوضع نسب مئوية لكل معيار، كما هو مبين في الجدول رقم (10).

المعايير العالمية الرئيسة للأوركسترا

الرقم	المعايير العالمية الرئيسة	عدد المعايير الفرعية	النسبة المئوية
1	أقسام الأوركسترا	4	%22.22
2	قائد الأوركسترا	4	%22.22
3	الكتابة للأوركسترا	6	%33.34
4	التوازن الصوتي للأوركسترا	4	%22.22
المجموع		**18**	**%100.00**

الجدول رقم (10)

يبين الجدول رقم(10) أن هناك (4) معايير رئيسة للأوركسترا العالمية تتضمن (18) معياراً فرعياً، حيث كان لمعيار أقسام الأوركسترا (4) معايير فرعية بنسبة مئوية (22.22%)، وكذلك لمعيار قائد الأوركسترا، ومعيار التوازن الصوتي للأوركسترا، بينما كان لمعيار الكتابة للأوركسترا (6) معايير فرعية بنسبة مئوية (33.34%). كما تم رصد المعايير العالمية الفرعية للأوركسترا، حيث كانت على النحو التالي:

1) معيار أقسام الأوركسترا:

تضمن هذا المعيار الرئيس أربعة معايير فرعية، والتي تعتمد على تنوع الآلات، حيث كانت كما ورد في الجدول رقم(11).

المعايير العالمية للأوركسترا للمعيار الفرعي أقسام الأوركسترا

الرقم	المعايير الفرعية	العناصر	النسبة المئوية
1	**الآلات الوترية القوسية**	الكمان	%23.53
2		الفيولا	
3		التشيلو	
4		الكنترباص	
5	**آلات النفخ الخشبي**	الفلوت	%23.53
6		الأوبوا	
7		الكلارنيت	
8		الباصون	
9	**آلات النفخ النحاسي**	الهورن	%23.53
10		الترومبيت	
11		الترمبون	
12		التوبا	
13	**آلات الإيقاع**	التمباني	%29.41
14		الإكسيليفون	
15		الطبل	
16		المثلث	
17		سنيردرام	
المجموع		**17**	**%100.00**

الجدول رقم (11)

يبين الجدول رقم(11) أن معيار الآلات الوترية القوسية يضم (4) عناصر يجب توفرها في الأوركسترا، وكذلك معيار آلات النفخ الخشبي، ومعيار آلات النفخ النحاسي، أما معيار آلات الإيقاع فيجب أن يتضمن(5) عناصر.

2) معيار قائد الأوركسترا:

تضمن هذا المعيار الرئيس أربعة معايير فرعية، حيث كانت كما ورد في الجدول رقم (12).

المعايير العالمية للأوركسترا للمعيار الفرعي قائد الأوركسترا

الرقم	العناصر
1	أن يكون متمكناً من العزف على آلة موسيقية أو أكثر
2	أن يكون ملماً بالعزف على آلة البيانو
3	دراسة تخصص قيادة الأوركسترا في الدراسات الموسيقية الأكاديمية
4	أن يكون على معرفة تامة في الأداء والتوزيع الأوركسترالي

الجدول رقم (12)

يبين الجدول رقم(12) أن المعيار الفرعي لقائد الأوركسترا يضم(4) عناصر يجب توفرها في قائد الأوركسترا.

3)معيار الكتابة للأوركسترا:

تضمن هذا المعيار الرئيس ستة معايير فرعية، حيث كانت كما ورد في الجدول رقم(13).

المعايير العالمية للأوركسترا للمعيار الفرعي الكتابة للأوركسترا

الرقم	العناصر
1	اللحن الموحد
2	اللحن الثانوي
3	الكتابة للأصوات الأربعة
4	التلوين الأوركسترالي للخلفية الموسيقية أو المصاحبة
5	النسيج البوليفوني "الكنترابنطي".
6	التآلفات الهارمونية.

الجدول رقم (13)

يبين الجدول رقم (13) أن المعيار الفرعي للكتابة للأوركسترا يضم(6) عناصر يجب توفرها في الكتابة للأوركسترا.

4) معيار التوازن الصوتي للأوركسترا:

تضمن هذا المعيار الرئيس أربعة معايير فرعية، حيث كانت كما ورد في الجدول رقم(13).

المعايير العالمية للأوركسترا للمعيار الفرعي التوازن الصوتي للأوركسترا

الرقم	المعايير الفرعية	العناصر	نوع الأوركسترا			النسبة المئوية
			الأوركسترا الصغير	الأوركسترا المتوسط	الأوركسترا الكبير	
1	**قسم الوتريات**	كمان أول	4 – 8	8 – 12	12 – 16	%26.32
2		كمان ثانٍ	3 – 6	6 – 10	10 – 14	
3		ڤيولا	2 – 4	4 – 8	8 – 12	
4		تشيللو	2 – 3	3 – 6	6 – 10	
5		كنترباص	1 - 3	3 – 6	6 – 10	
6	**قسم النفخ الخشبي**	بيكولو		(1)	1	%42.10
7		فلوت	1	2	2 – 3	
8		أوبوا	1	2	2 – 3	
9		هورن انجليزي			1	
10		كلارنيت	1	2	2 – 3	
11		باص كلارنيت		2	1	
12		باصون	1		2 – 3	

الرقم	المعايير الفرعية	العناصر	نوع الأوركسترا			النسبة المئوية
			الأوركسترا الصغير	الأوركسترا المتوسط	الأوركسترا الكبير	
13		كنترباصون			1	
14	قسم النفخ النحاسي	هورن فرنسي	2 – 1	4	6 – 4	%21.05
15		ترومبيت	(1)	3 – 2	3	
16		ترومبون	(1)	3	3	
17		توبا		1	1	
18	قسم الإيقاع	تيمباني	1	1	1	%10.53
19		آلات أخرى	1	2	3	
المجموع			**14**	**16**	**19**	**%100.00**

الجدول رقم (14)

يبين الجدول رقم(14) أن معيار التوازن الصوتي للأوركسترا يضم(4) عناصر يجب توفرها في الأوركسترا، حيث أن الأوركسترا الصغير يجب أن يتضمن من(14) عنصراً، والأوركسترا المتوسط يجب أن يتضمن(16) عنصراً، والأوركسترا الكبير يجب أن يتضمن(19) عنصراً.

ثانياً: النتائج المتعلقة بالسؤال الثاني:

نص السؤال الثاني على: ما مدى توافر المعايير العالمية للأوركسترا لدى فرق الأوركسترا "عينة الدراسة" في الأردن ؟ للإجابة عن هذا السؤال، قام الباحث بالتعرف على فرق الأوركسترا الأردنية، فوجد أن هناك ثلاثة فرق أوركسترا في الأردن، هي: أوركسترا عمان السيمفوني، أوركسترا القوات المسلحة الأردنية وأوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين، كما قام الباحث برصد درجة توافر المعايير العالمية للأوركسترا في كل منها، وذلك بمساعدة كل قائد أوركسترا، كانت النتائج على النحو التالي:

1) حسب معيار أقسام الأوركسترا:

كانت درجة توافر هذا المعيار لدى فرق الأوركسترا الأردنية الثلاث، كما ورد في الجدول رقم(15).

درجة توافر معيار أقسام الأوركسترا لدى فرق الأوركسترا الأردنية الثلاث

الرقم	المعايير الفرعية	العناصر	أوركسترا عمان السيمفوني		أوركسترا القوات المسلحة الأردنية		أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين	
			التوافر	النسبة المئوية	التوافر	النسبة المئوية	التوافر	النسبة المئوية
1	الآلات الوترية القوسية	الكمان	*	%100	*	%100	*	%100
2		الفيولا	*	%100	*	%100	*	%100
3		التشيللو	*	%100	*	%100	*	%100
4		الكنترباص	*	%100	*	%100	*	%100
5	آلات النفخ الخشبي	الفلوت	*	%100	*	%100	*	%100
6		الأوبوا	*	%100	*	%100	*	%100
7		الكلارنيت	*	%100	*	%100	*	%100
8		الباصون	*	%100	*	%100	0	0
9	آلات النفخ النحاسي	الهورن	*	%100	*	%100	*	%100
10		الترومبيت	*	%100	*	%100	*	%100

11		الترمبون	*	%100	*	%100	0	0
12		التوبا	*	%100	0	0	0	0
13	آلات الإيقاع	التمباني	*	%100	*	%100	*	%100
14		الإكسيليفون	0	0	0	0	0	0
15		الطبل	*	%100	*	%100	*	%100
16		المثلث	*	%100	0	0	0	0
17		سنيردرام	*	%100	*	%100	*	%100
مجموع العناصر		**17**	**16**	**%92**	**14**	**%82**	**12**	**%71**

الجدول رقم (15)•

يبين الجدول رقم (15) أن أوركسترا عمان السيمفوني قد احتلت المرتبة الأولى في توافر عناصر معيار أقسام الأوركسترا(16) عنصراً، وبنسبة مئوية (92%)، وجاءت أوركسترا القوات المسلحة الأردنية في المرتبة الثانية بتوفر(14) عنصراً، وبنسبة مئوية (82%)، واحتلت أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين المرتبة الأخيرة بتوفر(12) عنصراً وبنسبة مئوية (71%).

2) حسب معيار قائد الأوركسترا:

كانت درجة توافر هذا المعيار لدى فرق الأوركسترا الأردنية الثلاث، كما ورد في الجدول رقم(16).

درجة توافر معيار قائد الأوركسترا لدى فرق الأوركسترا الأردنية الثلاث

الرقم	العناصر	أوركسترا عمان السيمفوني		أوركسترا القوات المسلحة الأردنية		أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين	
		التوافر	النسبة المئوية	التوافر	النسبة المئوية	التوافر	النسبة المئوية
1	أن يكون متمكناً من العزف على آلة موسيقية أو أكثر	*	%100	*	%100	*	%100
2	أن يكون على معرفة تامة في الأداء والتوزيع الأوركسترالي	*	%100	*	%100	*	%100
3	دراسة تخصص قيادة الأوركسترالي في الدراسات الموسيقية الأكاديمية	0	0	0	0	*	%100
4	أن يكون ملماً بالعزف على آلة البيانو	*	%100	*	%100	*	%100
مجموع العناصر		**3**	**%75**	**3**	**%75**	**4**	**%100**

الجدول رقم (16)

يبين الجدول رقم(16) أن أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين قد احتلت المرتبة الأولى في توافر عناصر معيار قائد الأوركسترا(4) عناصر، وبنسبة مئوية (100%)، بينما جاءت أوركسترا عمان السيمفوني وأوركسترا القوات المسلحة الأردنية في المرتبة الثانية بتوفر(3) عناصر، وبنسبة مئوية (75%).

• العنصر متوفر في الأوركسترا.
0 العنصر غير متوفر في الأوركسترا.

3) حسب معيار الكتابة للأوركسترا:

كانت درجة توافر هذا المعيار لدى فرق الأوركسترا الأردنية الثلاث، كما ورد في الجدول رقم(17).

درجة توافر معيار الكتابة للأوركسترا لدى فرق الأوركسترا الأردنية الثلاث

الرقم	العناصر	أوركسترا عمان السيمفوني		أوركسترا القوات المسلحة الأردنية		أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين	
		التوافر	النسبة المئوية	التوافر	النسبة المئوية	التوافر	النسبة المئوية
1	اللحن الموحد	*	%100	*	%100	*	%100
2	التلوين الأوركسترالي للخلفية الموسيقية أو المصاحبة	*	%100	*	%100	*	%100
3	اللحن الثانوي	*	%100	*	%100	*	%100
4	الكتابة للأصوات الأربعة	*	%100	*	%100	0	0
5	النسيج البوليفوني "الكنترابونطي"	*	%100	*	%100	*	%100
6	التآلفات الهارمونية	*	%100	*	%100	*	%100
درجة توافر العناصر		**6**	**%100**	**6**	**%100**	**5**	**%83**

الجدول رقم (17)

يبين الجدول رقم(17) أن أوركسترا عمان السيمفوني وأوركسترا القوات المسلحة الأردنية قد احتلت المرتبة الأولى في توافر عناصر معيار الكتابة للأوركسترا(6) عناصر، وبنسبة مئوية(100%)، بينما جاءت أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين في المرتبة الثانية بتوفر(5) عناصر، وبنسبة مئوية(83%).

4) حسب معيار التوازن الصوتي للأوركسترا:

كانت درجة توافر هذا المعيار لدى فرق الأوركسترا الأردنية الثلاث، كما ورد في الجدول رقم(18).

درجة توافر عناصر معيار التوازن الصوتي للأوركسترا لدى فرق الأوركسترا الأردنية الثلاث

الرقم	المعايير الفرعية	العناصر	أوركسترا عمان السيمفوني	أوركسترا القوات المسلحة الأردنية	أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين
1	**قسم الوتريات**	كمان أول	12	12	8
2		كمان ثانٍ	8	8	6
3		ڤيولا	5	8 – 4	2
4		تشيللو	5	7 – 3	3
5		كنترباص	3	6 – 3	1
6	**قسم النفخ الخشبي**	بيكولو	0	0	
7		فلوت	2	2	1
8		أوبوا	2	2	1

9		هورن انجليزي	0	0	
10		كلارنيت	2	2	1
11		باص كلارنيت	0	0	
12		باصون	2	2	0
13		كنترباصون	0	0	
14	قسم النفخ النحاسي	هورن فرنسي	4	4	2
15		ترومبيت	2	3	1
16		ترومبون	2	4	0
17		توبا	1	0	0
18	قسم الإيقاع	تيمباني	1	1	0
19		آلات أخرى	2	5	3
المجموع			**15**	**14**	**11**

الجدول رقم (18)

يبين الجدول رقم(18) أن أوركسترا عمان السيمفوني قد احتلت المرتبة الأولى بدرجة توافر(15) عنصراً، ويمكن القول أن الأوركسترا تنحو لتصنيفها أوركسترا متوسط. وجاءت أوركسترا القوات المسلحة الأردنية في المرتبة الثانية في توافر عناصر التوازن الصوتي للأوركسترا(14) عنصراً، ويمكن القول أن الأوركسترا تنحو لتصنيفها أوركسترا متوسط. بينما جاءت أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين في المرتبة الأخيرة بتوفر(11) عنصراً، ويمكن القول أن الأوركسترا تنحو لتصنيفها أوركسترا صغير.

ثالثاً: النتائج المتعلقة بالسؤال الثالث:

نص السؤال الثالث على: ما تصنيفات فرق الأوركسترا الأردنية حسب توافر المعايير العالمية للأوركسترا فيها ؟ للإجابة عن هذا السؤال، قام الباحث بمقارنة العناصر المتوافرة في فرق الأوركسترا الأردنية بالمعايير العالمية للأوركسترا لمعرفة تصنيفاتها، على النحو التالي:

1) **فرقة أوركسترا عمان السيمفوني:**

قام الباحث برصد درجة توافر عناصر الأوركسترا لدى أوركسترا عمان السيمفوني لمعرفة تصنيفها حسب المعايير العالمية للأوركسترا العالمية، حيث كانت كما ورد في الجدول رقم(19).

درجة توافر عناصر معيار التوازن الصوتي للأوركسترا لدى أوركسترا عمان السيمفوني ومقارنتها بالمعايير العالمية

الرقم	المعايير الفرعية	العناصر	نوع الأوركسترا			أوركسترا عمان السيمفوني	التصنيف
			الأوركسترا الصغير	الأوركسترا المتوسط	الأوركسترا الكبير		
1	قسم الوتريات	كمان أول	4 – 8	8 – 12	12 – 16	12	المتوسط
2		كمان ثانٍ	3 – 6	6 – 10	10 – 14	8	المتوسط
3		ڤيولا	2 – 4	4 – 8	8 – 12	5	المتوسط
4		تشيللو	2 – 3	3 – 6	6 – 10	5	المتوسط
5		كنترباص	1 - 3	3 – 6	6 – 10	3	المتوسط
6	قسم النفخ الخشبي	بيكولو	0	(1)	1	0	المتوسط
7		فلوت	1	2	2 – 3	2	المتوسط
8		أوبوا	1	2	2 – 3	2	المتوسط
9		هورن انجليزي	0	0	1	0	المتوسط
10		كلارنيت	1	2	2 – 3	2	المتوسط
11		باص كلارنيت	0	2	1	0	الصغير
12		باصون	1	0	2 – 3	2	الكبير
13		كنترباصون	0	0	1	0	المتوسط
14	قسم النفخ النحاسي	هورن فرنسي	1 – 2	4	4 – 6	4	المتوسط
15		ترومبيت	(1)	2 – 3	3	2	المتوسط
16		ترومبون	(1)	3	3	2	الصغير
17		توبا	0	1	1	1	الكبير
18	قسم الإيقاع	تيمباني	1	1	1	1	الكبير
19		الآلات أخرى	1	2	3	2	المتوسط
مجموع العناصر			**14**	**16**	**19**	**15**	**المتوسط**

الجدول رقم (19)

يبين الجدول رقم(19) أن أوركسترا عمان السيمفوني قد حققت عناصر فرقة الأوركسترا المتوسط بنسبة(87.50%)، ويمكن القول أن الأوركسترا تنحو لتصنيفها أوركسترا متوسط، لدى توافر عناصر معيار التوازن الصوتي للأوركسترا.

2) فرقة أوركسترا القوات المسلحة الأردنية:

قام الباحث برصد درجة توافر عناصر الأوركسترا لدى أوركسترا القوات المسلحة الأردنية لمعرفة تصنيفها حسب المعايير العالمية للأوركسترا، حيث كانت كما ورد في الجدول رقم(20).

درجة توافر عناصر معيار التوازن الصوتي للأوركسترا لدى أوركسترا القوات المسلحة الأردنية ومقارنتها بالمعايير العالمية

الرقم	المعايير الفرعية	العناصر	نوع الأوركسترا			أوركسترا القوات المسلحة الأردنية	التصنيف
			الأوركسترا الصغير	الأوركسترا المتوسط	الأوركسترا الكبير		
1	قسم الوتريات	كمان أول	4 – 8	8 – 12	12 – 16	12	الكبير
2		كمان ثانٍ	3 – 6	6 – 10	10 – 14	8	المتوسط
3		ڤيولا	2 – 4	4 – 8	8 – 12	4 – 8	المتوسط
4		تشيللو	2 – 3	3 – 6	6 – 10	3 – 7	المتوسط
5		كنترباص	1 - 3	3 – 6	6 – 10	3 – 6	المتوسط
6	قسم النفخ الخشبي	بيكولو	0	(1)	1	0	المتوسط
7		فلوت	1	2	2 – 3	2	المتوسط
8		أوبوا	1	2	2 – 3	2	المتوسط
9		هورن انجليزي	0	0	1	0	المتوسط
10		كلارنيت	1	2	2 – 3	2	المتوسط
11		باص كلارنيت	0	2	1	0	الصغير
12		باصون	1	0	2 – 3	2	الكبير
13		كنترباصون	0	0	1	0	المتوسط
14	قسم النفخ النحاسي	هورن فرنسي	1 – 2	4	4 – 6	4	المتوسط
15		ترومبيت	(1)	2 – 3	3	3	الكبير
16		ترومبون	(1)	3	3	4	الكبير
17		توبا	0	1	1	0	الصغير
18	قسم الإيقاع	تيمباني	1	1	1	1	الكبير
19		الآلات أخرى	1	2	3	5	الكبير
مجموع العناصر			**14**	**16**	**19**	**14**	**المتوسط**

الجدول رقم (20)

يبين الجدول رقم(20) أن أوركسترا القوات المسلحة الأردنية قد حققت عناصر الأوركسترا المتوسط بنسبة (68.75%)، ويمكن القول أن الأوركسترا تنحو لتصنيفها أوركسترا متوسط، لدى توافر عناصر معيار التوازن الصوتي للأوركسترا.

3) فرقة أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين:

قام الباحث برصد درجة توافر عناصر الأوركسترا لدى أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين لمعرفة تصنيفها حسب المعايير العالمية للأوركسترا، موضحة في الجدول رقم (21).

درجة توافر عناصر معيار التوازن الصوتي للأوركسترا لدى أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين ومقارنتها بالمعايير العالمية

الرقم	المعايير الفرعية	العناصر	نوع الأوركسترا			فرقة نقابة الفنانين الأردنيين	التصنيف
			الأوركسترا الصغير	الأوركسترا المتوسط	الأوركسترا الكبير		
1	قسم الوتريات	كمان أول	4 – 8	8 – 12	12 – 16	8	المتوسط
2		كمان ثانٍ	3 – 6	6 – 10	10 – 14	6	المتوسط
3		ڤيولا	2 – 4	4 – 8	8 – 12	2	الصغير
4		تشيللو	2 – 3	3 – 6	6 – 10	3	المتوسط
5		كنترباص	1 - 3	3 – 6	6 – 10	1	الصغير
6	قسم النفخ الخشبي	بيكولو	0	(1)	1	0	المتوسط
7		فلوت	1	2	2 – 3	1	الصغير
8		أوبوا	1	2	2 – 3	1	الصغير
9		هورن انجليزي	0	0	1	0	المتوسط
10		كلارنيت	1	2	2 – 3	1	الصغير
11		باص كلارنيت	0	2	1	0	الصغير
12		باصون	1	0	2 – 3	0	المتوسط
13		كنترباصون	0	0	1	0	المتوسط
14	قسم النفخ النحاسي	هورن فرنسي	1 – 2	4	4 – 6	2	الصغير
15		ترومبيت	(1)	2 – 3	3	1	الصغير
16		ترومبون	(1)	3	3	0	الصغير
17		توبا	0	1	1	0	الصغير
18	قسم الإيقاع	تيمباني	1	1	1	0	الصغير
19		آلات أخرى	1	2	3	3	الكبير
مجموع العناصر			**14**	**16**	**19**	**11**	**الصغير**

الجدول رقم (21)

يبين الجدول رقم (21) أن أوركسترا نقابة الفنانين الأردنيين قد حققت عناصر الأوركسترا الصغير بنسبة (78.57%). ويمكن القول أن الأوركسترا تنحو لتصنيفها أوركسترا صغير، لدى توافر عناصر معيار التوازن الصوتي للأوركسترا.

التوصيات

إجراء المزيد من الأبحاث والدراسات التي تتناول فرق الأوركسترا في الأردن للوصول بها إلى أفضل المستويات.والعمل على تدريب وإنشاء جيل من الموسيقيين للوصول بهم لمستوى عالٍ في الأداء على الآلات الموسيقية التي تتضمنها الأوركسترا. وتقديم الدعم المادي لفرق الأوركسترا الأردنية، للوصول بها لتحقيق المعايير العالمية.كذلك بناء قاعات موسيقية للأوركسترا حسب المواصفات تلبي النواحي الفيزيائية للصوت.ووضع أسس تنافسية للدخول إلى فرق الأوركسترا.

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع العربية:

إسماعيل، محمد كمال، (1993). التحليل والتوزيع الأوركسترالي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أوراق ملتقيات عمان الإبداعية، الموسيقا في الأردن ، ملتقى الموسيقا في الأردن. منشورات الجنة الوطنية العليا للإعلان، عمان عاصمة للثقافة العربية، 2002.

بيومي، أحمد،(1992). القاموس الموسيقي، الطبعة الأولى، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي دار الأوبرا القاهرة،

ج، إ، مور، تصميم قاعات الاستماع،(1994). عن كتاب دزاين فور جود أكوستيكس، ترجمة هادي إبراهيم، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان.

جارجي، سيمون،1989. الموسيقا العربية، ترجمة جمال الخياط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق .

الحفني، محمود أحمد، (1987) . علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

حمام، عبد الحميد حمام، (2008). الحياة الموسيقية في الأردن، عمان، الأردن.

حمام، عبد الحميد حمام، (1998). الموسيقا والأناشيد وطرائق تدريسها،منشورات جامعة القدس المفتوحة، الطبعة الثانية، عمان، الأردن.

زكريا، حسام الدين، (2004). المعجم الشامل للموسيقا العالمية، الجزء الأول، المصطلحات والمصنفات، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

سكرية، هيثم، (2007). الموسيقا البروجرامية عند كل من رفعت جرانة ويوسف خاشو"دراسة تحليلية"، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقا، القاهرة، مصر.

السيسي، يوسف،(1981). دعوة إلى الموسيقا، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت.

الشوان، عزيز، (1988). الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الطشلي، مهدي زهدي محمد،(2009). المعايير العالمية للأوركسترا ومدى تطبيقها في الأردن، رسالة للحصول على درجة الماجستير في تخصص الموسيقا في جامعة اليرموك .

عبد الفتاح، محمد عبد الوهاب،(2001). فن التوزيع الأوركسترالي، مؤسسة روز اليوسف، القاهرة، مصر.

عبيد، هاني، (1996).التصميم الصوتي للمباني والقاعات، المؤسسة العربية للدراسات، عمان،الأردن.

قدوري، حسين،(1987). الموسوعة الموسيقية الصغيرة، وزارة الثقافة والإعلام، هيئة تحرير الموسوعات، بغداد، العراق.

المحاسب، صبحي، (2000). قصة الموسيقا والحضارة في الغرب، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق-مكتبة الأسد.

محيط الفنون، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1970..

ملكاوي، أنس، (2007). تاريخ وتطور استخدام آلة العود في الأردن، اليرموك، الأردن.

مؤسسة نور الحسين، 20 عاما من الإبداع الموسيقي، (2005). فندق فور سيزر، عمان، الأردن.

النمري، تالية،(1996). تاريخ موسيقات القوات المسلحة الأردنية، الكسليك، لبنان.

المراجع الأجنبية:

Arnold, Denis. 1983. The New Oxford Companion to Music. Oxford University Press.

Aiyer, Padma. 2004. Dictionary Of Music. Vishvabharti Publications,New Delhi-110002.

Blatter, Alfred. 1980. Instrumentation & Orchestration. Longman,Inc. New York & London.

Carse, Adam. 1964. The History of Orchestration. Dover Publications, Inc. New York .

Cecil, Forsyth. 1982. Orchestration, Dover Publications, New York.

Del Mar, Nor Man. 1981. Anatomy of the Orchestra . Faber & Faber Limited London.

- Green Elizabeth. 1969. The Modern Conductor. Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey.

Group, Diagram. 1976. Musical Instruments Of The World. Facts On File, Inc. New York-10016. Printed and Bound in the United Stats Of America.

Kahn, Emil. 1965. Conducting. The Free Press, New York. Collier- Macmillan Limited, London

Kennan, Kent Wheeler.1970. The Technique Of Orchestra, Prentice- Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey.

Korsakov, Nikolay Rimsky. 1964. Principles Of Orchestration.Dover Publications, Inc. New York.

Van Horn, James. 1979. The Community Orchestra. Greenwood press, London.

Wang, Alice. 2003. The America Symphony Orchestra. A Senior Thesis presented to the Faculty of the Woodrow Wilson School of Public and International Affairs in partial fulfillment of the requirements for the degree of Bachelor of Arts.

Westrup, Jack. 1980. The New Grove Dictionary Of Music and Musicians. Edited by: Sadie, Stanley. Macmillan Publishers Limited, London.

المواقع الإلكترونية:

http://www.alshares.com/board/viewtopic.3015.html-
http://www.syriagate.com/musicnet/bands/orchest.htm-
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D9%88%D8%B1%D9%83%D
8%B3%D8%AA%D8%B1%D8%A7
http://www.nagam.org/showthread.php?t=883-
http://www.20at.com/newArticle.php?sid=10574-
http://q8ya.com/vb/showthread.php?t=1386-
http://library.thinkquest.org/2791/MDOPNSCR.htm-
http://www.si.umich.edu/chico/instrument-
http://www.music.vt.edu/musicdictionary-
http://www.mystery- productions.info/hyper/
Hypermedia_1999/RAWLINS/orchestrahist.htm
http://forum.te3p.com/214216.html-
http://www.mathcs.duq.edu/~iben/orchist.htm

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 3، 2013، 361- 378

الظروف البيئية وتأثيرها على الفنون الحرفية التقليدية الشعبية في الأردن (دراسة تحليلية)

خليل نمر طبازة

قسم الفنون البصرية، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك

تاريخ الاستلام: 2012/8/30 **تاريخ القبول:**2013/5/30

Environmental conditions and their impact on traditional folk handicrafts in Jordan (Analytical Study)

Khalil N. Tabaza, Faculty of Fine Arts - Department of Visual Arts, Yarmouk University

ملخص

تعتبر الفنون الحرفية التقليدية الشعبية من الفنون التراثية الهامة. وإن هذا البحث قد تخصص في بيان أهمية البيئة التي تحيط بهذه المنتجات والخبرات الفنية الحرفية من حيث أماكن تواجدها ووسائل إنتاجها فقد تبين من خلال تحليل ودراسة المعلومات التي تم جمعها وتسجيلها وملاحظتها والتي تغيرت نتيجة التطور الطبيعي للحياة الإجتماعية والإقتصادية والسياسية في الفترة ما بين أوائل القرن العشرين وحتى الآن لقد تبين أن هناك مشاكل بيئية عديدة تواجه هذه الحرف.

خلص البحث إلى أن العديد من الصناعات الحرفية التقليدية تفتقر إلى توفر البيئة المثالية سواء كانت طبيعية أو إجتماعية أو صحية أوتعليمية.

أخيراً أوصى الباحث بضرورة عمل الدراسات العلمية من أجل المحافظة على مثل هذه النشاطات إلى جانب أن تكون هذه الحلول مناسبة ومتطلبات البيئة المعاصرة.

كما أوصى الباحث إلى ضرورة وجود مؤسسة تعتني بالحرف اليدوية من حيث توفير قاعدة بيانات تشمل جميع الحرفيين في الاردن، ووضع برامج تعليمية منظمة ضمن المناهج الدراسية إلى جانب وضع القوانين والتعليمات التي تتوافق مع الانظمة الدولية من حيث المحافظة على تطور الحرف اليدوية وسلامة البيئة.

الكلمات المفتاحية: الفنون الحرفية التقليدية الشعبية، البيئة.

Abstract

Traditional handicrafts have been the core art in every civilized nation throughout human history. Environmental conditions played a major role in creating the tremendous diversity these arts have shown.

In this study I will be discussing the main environmental conditions affecting the traditional handicrafts in Jordan; the way they reflected on these arts, their geographical distribution and methods of production.

By analyzing the data collected from different social groups with different socio-economical and political conditions throughout the 20th century, we found that these arts have changed dramatically due to the ongoing evolution in their respective societies.

By demonstrating the vast array of environmental, social, educational and political difficulties Traditional Handicrafts had to face, this study concluded that the environmental conditions in which many of these traditional handicrafts were practiced, were far from optimal.

The research recommends attaching more importance to these traditional handicrafts by:

Encouraging more detailed research projects that look into each traditional handicraft individually, its environment and the difficulties it faces.

Establishing more laws to improve the environmental conditions for these traditional handicrafts,taking into consideration the international recommendations.

Keywords: Arts, Traditional, Handicrafts, Environmental, inscriptions.

المقدمة:

يحتل موضوع البيئة أهمية كبيرة وحيزاً هاماً في الشؤون العالمية ومن أجل ذلك عقدت منذ نهاية القرن الماضي وحتى أيامنا هذه العديد من المؤتمرات العالمية التي حضرها وشارك بها علماء من مختلف التخصصات، واهتم بها عدد من زعماء العالم كما اهتمت المنظمات الدولية والإقليمية والهيئات الحكومية والأهلية بموضوع البيئة وكل ذلك بسبب الضرر والتدهور الكبير الذي لحق بيئة الإنسان الطبيعية والبشرية والمائية والهوائية والنباتية. إن الحرف اليدوية التقليدية المادية التي تعتبر من أفضل الوسائل التي أبدعها الإنسان من أجل التكيف مع البيئة وبما تنطوي عليه من إبداعات لتعد ثروة حقيقية توارثناها جيلا بعد جيل. هذا وسنحاول العمل على إبقائها إلى الأجيال القادمة. إنها خبرة إنسانية رائعة في كيفية تكيف الإنسان مع البيئة حيث يتجلى ذلك في كل ما كان عليه أسلافنا من بعد نظر ومهارة يدوية وثقافية بصرية فطرية، وقدرة على الإبداع والابتكار، ويمكن اعتبارها بحق الإطار الأمثل الذي يحدد كثيرا من جوانب شخصيتنا ويعرف بهويتنا الفكرية والحضارية .ومن هنا علينا المحافظة على هذا الإرث الحضاري والعمل على ضمان بقائه من خلال دراسة الظروف البيئية الراهنة والتي تزداد فيها حدة المنافسة وشروط الإنتاج وبما يتلائم مع متطلبات التغيرات البيئية والحياتية المعاصرة.

ومن هنا يأتي هذا البحث لتوضيح وبيان مدى استجابة الإنسان الحرفي التقليدي الأردني للعوامل البيئية المحيطة وهل كانت الاستجابة سلبية أم إيجابية؟ وهل حصل هناك تأقلم مع متطلبات البيئة المعاصرة؟ وهل هناك استجابات إبداعية استطاع الحرفي استغلالها في كيفية تغلبه على الصعوبات وحلها؟ إن وضع إستراتيجية للتطوير يتطلب دراسة الظروف الماضية والحاضرة ووضع تصور لمستقبل أفضل.

الدراسات السابقة:

قام طبازه (2000) بعمل دراسة ميدانية توثيقية للفنون الحرفية الشعبية التقليدية الأردنية حيث شملت الدراسة النواحي التالية: الفنون التقليدية الحرفية من حيث الأشكال والتصاميم الفنية، تقنيات إنتاج وتوزيع جغرافي للحرف، الخامات ومصادر الحصول عليها، الأيدي العاملة وطرق انتقال الخبرات المهنية. ومن ثم بين العوامل المؤثرة في إحيائها وتطورها وطرق المحافظة عليها .وقد اعتمد الباحث أسلوب البحث الميداني من أجل جمع المعلومات الدقيقة والصادقة من مصادرها الأصلية. ومن مميزات هذه الدراسة أنها قامت على أسس علمية منهجية حيث خلص الباحث إلى أهمية الفنون الحرفية الشعبية من جميع النواحي الإنسانية كجزء من التراث الحضاري، وأن هناك مؤشرات سلبية في اتجاه بقاء هذه المهارات والفنون الإنسانية وأهمها إهمال المجتمع لها وعدم الاهتمام الكافي من قبل الجهات الرسمية في المحافظة على الحرف والفنون الشعبية ودعا الباحث إلى إحيائها وتوفير البيئة المناسبة لذلك من تعليم وتدريب وتسويق.

لقد قام الحيدري (1984) بتقديم دراسة مهمة حول اثنولوجية الفنون التقليدية وهي دراسة سوسيولوجية لفنون وصناعات وفولكلور المجتمعات التقليدية. حيث قام بدراسة المبادئ الأساسية للفنون التقليدية التي تسود في المجتمعات ذات التكنولوجيا غير المعقدة التي تهدف إلى تقديم عرض عام لوصف وتفسير وتحليل نماذج من الأعمال الفنية التي أبدعها الفنانون التقليديون في تلك المجتمعات على اختلاف مستوياتها وتطورها الاجتماعي والثقافي والتكنولوجي من أجل فهم وتفسير العلاقة الجدلية التي تربط الفنون التقليدية بواقعها الاجتماعي وتوضيح أبعادها وتحديد خصائصها وتأثيرها في البناء الاجتماعي.

في الدراسة التي قام بها خطاب (2004) حول استخدام البيئة من منظور اقتصادي إسلامي رأى الاستخدام الجائر للبيئة مظهر من مظاهر انحراف الإنسان عن منهج الله كما أن الاستخدام الأمثل للبيئة لا يتحقق إلا باتباع منهج الله، وأن الإسلام لا يمانع من الأخذ بأحدث الطرق العلمية في مجال معالجة ومكافحة التلوث البيئي، بل أنه يحث على ذلك وأن العولمة تقود العالم نحو النهاية المأساوية مندفعة بحوافز الأرباح وزيادة المكاسب المادية ولو أدى ذلك إلى زيادة تدهور البيئة. ومن هذا التوجه النبيل الذي يدعو له خطاب ومن خلال متابعتي لنشاط الفنون الحرفية في الأردن أجد أن كل المؤشرات تدل على مرور النشاط الحرفي التقليدي الأردني بظروف صعبة وأحد اسباب ذلك متعلق في كيفية تعامل الإنسان مع البيئة.

ولدى سليمان حسن (1976) في كتابات في الفن الشعبي محاولة لفهم جذور الفن الشعبي بمنطقة الشرق الأوسط.

قال: ليس من هدفنا أن نبحث أين بدأت الحضارة بالتحديد ،ولكننا نؤكد أن الإنسان البدائي الذي عاش في هذه المنطقة قد كون حضارة متقدمة سبق بها غيره في المناطق الأخرى .وليس المهم كذلك تحديد تاريخ ميلاد هذه الحضارة لأن ما يعنينا هو أن ميلاد الحضارة بدأ مع عدم استسلام الإنسان للبيئة، محاولاً السيطرة عليها ومتحدياً إياها ص(30).

وأشار إلى أن الفنون الشعبية قد ضعفت أثناء الاستعمار للمنطقة مع نهاية القرن التاسع عشر ولكن الاستعمار لم يستطيع القضاء على الفنون الشعبية وجذورها حيث ما زالت مستعملة لدى سكان المنطقة فهي ذات تراث طويل من الصعب التخلص منه أو القضاء علية ص (45).

ثم قال كيف نستطيع أن نرقى بفنوننا الشعبية إذا لم نحاول فهمها أو نتتبع سيرها وتطورها ص(119- 120) حيث أن الصناعات والحرف حتى آخر القرن الماضي كان الناس يحتاجونها في حياتهم اليومية حيث كان الحرفي في ذلك العهد يشعر بأهميتة وكيانه وشخصيته كفنان، ونحن الآن لا نستطيع المحافظة على تلك الصناعات كما كانت عليه ونريد لها تقويماً حتى تساير العصر. ونستطيع أن نضمن بقاءها، كما كانت عليه في الماضي. كيف يتأتى هذا ونحن لم نبدأ في أن نكوّن لها مساراً دراسياً شاملاً. سواء كان بيئياً أو تاريخياً أو فنياً. وأردف قائلاً : أن من أسباب نجاح التخطيط السليم لبقاء وإحياء الفنون الحرفية هو الارتباط الوحيد بالبيئة وهذا وحده الذي ينشئ طابعاً معاصراً لفنوننا الشعبية الحديثة دون إملاء لأننا بحاجة إلى خلق جيل من الحرفيين الذين يفكرون تفكيراً وطنياً حميماً وفي الوقت ذاته متطوراً مع اندفاعة القرن الواحد والعشرين .فإن وجد هذا الجيل سنجد بينهم من يمكنه الإتيان بالأصالة والمحافظة على التراث.

ويبين البحث المقدم من معرفي (2001) أنه مع إعداد الأرض لاستضافة الحياة حين أمرها الله أن تستضيف الإنسان الذي ميزه دون سائر خلقه بالعقل والتفكير وحب الاستطلاع غريزياً، أُنيطت بالإنسان مهمة الخلافة على هذا الكوكب، وهي مسؤولية تتمثل في إعمار الأرض والمحافظة على مقومات الحياة فيها، ومن المفارقات أن الإنسان هو أقل كائنات الله تكيفاً مع بيئة الحياة، لكنه في الوقت نفسه هو أكثرها تكييفاً للبيئة من حوله وتحويلاً لها خدمة لمنافعه ورفاهيته و طلباً لراحته. أن مسؤولية الاستخلاف على الأرض لا تتناقض مع مبدأ تكييف البيئة الطبيعية سعياً وراء الرفاهية وطلباً للمنفعة. وبناء عليه فإن الدارس يجد أن الإنسان الأردني ومع مر الأزمان استطاع أن يتفاعل مع البيئة بشكل تبادل المنفعة وما نجد من أعمال فنية حرفية في مجتمعنا ما هي إلا انعكاس لهذا التفاعل الإيجابي مع مقومات البيئة الطبيعية التي حبا

الله الأردن بها.

وفي الدراسة التي قام بها حسن (1993) نجد أنه خلص إلى أن التراث الإنساني هو محصلة تفاعله مع البيئة ويتمثل ذلك في المعطيات والهبات الطبيعية ذات الإمكانات المحددة، ويستطيع الإنسان في أن يطوع هذه المعطيات للوصول إلى طريقة حياة يرضى عنها .وبثبات هذه المعطيات مع مرور الزمن فإن البيئة ثابتة العطاء.

ومن خلال مجموعة هذه الدراسات الإنسانية للبيئة وأهمية دراستها والعوامل التي تساعد على إبقاء التجربة الإنسانية كي تسير في طريق الخير ومن أجل حماية التراث الإنساني الحرفي الخير فلا بد أن نقوم بهذه الدراسات التحليلية للحرف التقليدية الأردنية والظروف البيئية التي تمر بها من أجل بيان السلبيات والبحث عن طرق بديلة تساعد في تنظيم العلاقة بشكل سليم لما فيه خير الإنسان والتراث والفن.

أهمية البحث:

إن الفنون الحرفية التقليدية جزءاً هام من النشاط الإنساني حيث من خلال هذا المنتج الحرفي يستطيع الإنسان التعبير عن هويته الثقافية والحضارية في أسمى معانيها من جميع النواحي الفنية الجمالية والاجتماعية التعاونية والاقتصادية والإنتاجية والانتماء الوطني إلى المكان والزمان. لهذا يأتي هذا البحث لبيان وتوضيح وتأكيد أهمية هذه الفنون الإنسانية وتأثير الظروف البيئية المعاصرة فيها وما تحمله من اتجاهات مهنية وتقنية إلى جانب التغيرات المختلفة التي حصلت نتيجة التطور والتقدم في مختلف أوجه الحياة الإنسانية.

أهداف البحث:

معرفة الظروف البيئية الإيجابية التي ساعدت على استمرار الفنون الحرفية التقليدية البصرية ورعايتها وتشجيعها والاهتمام بها.

محاولة الاستفادة من العديد من الخبرات والقدرات في بناء قاعدة معلومات وبيانات يمكن الاستفادة منها في تطوير المشاريع المستقبلية.

بيان أهم الظروف التي أثرت على أنماط وخصائص المنتجات الحرفية التقليدية ومحاولة الاستفادة من التوجهات الناجحة وإيجاد الحلول العلمية لتفادي أية سلبيات يمكن أن تؤثر على حركة التطوير والإنتاج في المستقبل.

محاولة وضع تصور لخطة علمية إستراتيجية لتطوير هذا القطاع.

فرضيات البحث:

هناك مجموعة من العوامل والظروف البيئية تميزت بها الأردن من حيث البعد التاريخي والتراثي كان لها الدور الكبير في المساعدة على استمرار الإنسان في ممارسة هذه الفنون الحرفية التقليدية، يمكن حصرها والإستفادة منها وتعزيزها.

هناك مجموعة من الظروف البيئية المتغيرة والتي حصلت نتيجة التطور الطبيعي للحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في الفترة ما بين أوائل القرن العشرين وحتى الآن والتي يجب تحديدها ودراستها ومعرفة سلبياتها وإيجابياتها وكيفية التخطيط لتكييف حركة وتطوير وإحياء الفنون التقليدية الحرفية.

هناك اهتمام على المستوى الوطني والعالمي في الفنون الحرفية التقليدية وخاصةً في مجال دراسة العوامل البيئية المختلفة والتي يمكن أن تؤثر على استمرارية هذا النشاط الإنساني وذلك لمعرفة الإيجابيات وتفادي السلبيات التي يمكن أن تؤثر على هذا النشاط الثقافي والتراثي الهام.

منهج البحث:

سوف يتبع الباحث أسلوب جمع المعلومات الميدانية من خلال الملاحظة والاستقراء وتحليل المعلومات إلى جانب جمع المعلومات النظرية ودراستها وتحليلها وبخاصة ما كتب ونشر من بيانات ومعلومات دولية و وطنية حول البيئة الحرفية والتي لها صلة بموضوع الدراسة.

طرق وأساليب البحث:

الزيارات الميدانية لمحترفات ومشاغل الحرفيين وعمل المقابلات لمن لهم صلة وثيقة بهذا الموضوع من مسؤولين وحرفيين ومحاولة معرفة آرائهم واتجاهاتهم.

جمع الأبحاث والدراسات وتحليلها وخاصةً محاولة الاستفادة من الأبحاث التي قام بها الباحث في مجال الفنون الحرفية التقليدية والأردنية من توثيق وتقييم هذا القطاع.

مجتمع البحث:

ينصب جل اهتمام البحث حول مجتمع قطاع الإنتاج الحرفي التقليدي ومن له صلة بالإنتاج الحرفي سواءً كانوا أفراداً أو مؤسسات أوجمعيات حرفية.

حدود البحث:

إن هذا البحث محدد بدراسة العوامل والظروف البيئية و الأنثروبولوجية والاجتماعية والاقتصادية والجيلوجية والفنية الجمالية وتأثيرها على الفنون التقليدية الحرفية البصرية الأردنية.

أن البعد الزماني لهذا البحث محدد في الفترة مابين أوائل القرن العشرين وحتى أوائل القرن الحادي والعشرين.

تعريف المصطلحات:

البيئة:

يوجد للبيئة تعريفات كثيرة من أشهرها :الوسط المكاني الذي يعيش فيه الإنسان الذي يؤثر فيه مجموعة الظروف والعوامل الفيزيائية والعضوية وغير العضوية التي تساعد الإنسان والكائنات الأخرى على البقاء و دوام الحياة .الأحوال الفيزيائية والكيميائية والإحيائية للإقليم الذي يعيش فيه كائن حي حيث أن البيئة مفهوم شامل للموارد التي هياها الله للإنسان ، فهي تشمل الأرض والغلاف الجوي والثروات الموجودة في باطن الأرض وعلى ظهرها، والعوامل المؤثرة في هذه المكونات وتفاعلاتها مع بعضها البعض كافة خطاب .(2004 أما) الخطاط (1990) فقد عرف البيئة المعاصرة بأنها نظام متكامل يتألف من مجموعة من العوامل والعناصر الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية والحضارية التي تحيط بالإنسان ويحيا فيها .بل أنها

الإطار الذي يعيش فيه الإنسان ويحصل منه على مقومات حياتية من غداء وكساء ودواء ومأوى ويمارس فيه علاقاته مع أقرانه من البشر.

الحرف التقليدية الفنية التشكيلية:

لقد عرفها الحيدري (1984) ص 25 أنها تتمثل في الفنون والصناعات والحرف وجميع الأعمال اليدوية التي يقوم بها الفنانون، وكل ما يتداول بين الناس من فولكلور حيث تمثل جميع ما يستعمله الإنسان في حياته اليومية كأدوات المنزل والحقل والعمل والأزياء، وكل ما يستعمله الإنسان في المناسبات الدينية والروحية والاجتماعية وما يمارسه في أوقات الحروب والتسلية والترويح. وتستعمل الفنون التقليدية كوسيلة من وسائل العيش والإنتاج وطريقة من طرائق العمل والتفكير والشعور وتساعدهم على إشباع حاجاتهم المادية المعنوية.

تنوع الظروف البيئية وتأثيرها على طبيعة المنتج الحرفي التقليدي الأردني:

على الرغم من صغر المساحة الجغرافية للأردن مقارنةً بالدول المجاورة إلا أنه يتمتع بتنوعٍ كبيرٍ من حيث التضاريس والمناخ والتوزيع الجيلوجي لطبيعة المواد والتنوع في أنواع الغطاء النباتي والإنتاج الحيواني. وعليه فإننا عند دراسة هذا التنوع وتأثيره على حركة وتوزيع النشاط الحرفي من منطقة إلى أخرى نلاحظ أن هناك تنوعاً كبيراً في طبيعة هذه الحرف ومنتجاتها. فعلى سبيل المثال هنالك المناطق الجبلية ذات الصخور المتنوعة الألوان والخواص حيث جبال مناطق الجنوب المتميزة بصخورها الجرانيتية وألوانها المختلفة كالأسود والوردي في منطقة العقبة، وجبال الشراه والكرك التي تتصف صخورها بالقساوة ولونها المائل إلى اللون الرمادي، بالإضافة إلى وادي موسى حيث تتواجد هناك الصخور الرملية ذات الألوان الجميلة والتي دفعت الإنسان إلى الحفر بها وإقامة مدينة البتراء ذات الألوان المتنوعة الوردية والتي أبهرت العالم بجمالها وسحرها وكانت من أسباب دفع الإنسان قديماً إلى استغلال هذه المواصفات الجمالية وبناء هذه المدينة المتكاملة المرافق الحضارية من معبد وخزنة وكنيسة ومسرح ومذبح. واذا اتجهنا شمالاً نجد جبال مدينة عجلون وجرش ذات الطبيعة الخلابة والصخور الجميلة بألوانها البيضاء وخواصها الفيزيائية والميكانيكية من حيث سهولة تشكيلها وحفرها حيث أقام الإنسان المدن الرائعة جمالياً وهندسياً كمدينة جرش الرومانية وقلعة عجلون الشامخة ثم شمالاً إلى مدينة إربد بسهولها الجميلة وألوان تربتها الحمراء وأحجارها البركانية المتناثرة هنا وهناك والتي دفعت الرومان إلى إقامة مدينة أم قيس على شفا أغوار وادي الأردن ذات الإطلالة الرائعة.

وإذا ما اتجهنا إلى الناحية الشرقية، نجد جمال الصحراء برمالها وواحاتها في مدينة الأزرق التي أقام الإنسان فيها القصور الصحراوية الأموية ومن أجملها قصر عمره وغيره، ومع الإستمرار بالإتجاه نحو الشرق نجد أيضاً وفي وسط الصحراء استخدام الإنسان للصخور البركانية السوداء في إقامة القلاع العريقة كقلعة أم الجمال التي كانت يوماً مركزاً حضارياً يصلُ الشرق بالغرب والشمال بالجنوب.

ومن هنا نجد أن الإنسان قد سخر هذا التنوع والكم الهائل من أنواع الحجارة والصخور في إقامة المدنية والحضارة وصنع منها أجمل التحف الفنية من تماثيل وزخارف رائعة على واجهات القصور وتيجان الأعمدة وحتى أنه قام بصناعة الأواني الحجرية والحلي الجميلة فكانت هذه الصورة الجميلة من التفاعل الإنساني الصادق مع الطبيعة الخلابة.

عندما كان الباحث يقوم بإعداد الدراسة التوثيقية للحرف التقليدية اليدوية طبازة (2000) وكان يتجول في ربوع الأردن ويتأمل ويتفكر كيف سخر أجدادنا هذه الطبيعة في إقامة إبداعاتهم المعمارية ذات الصفات الحرفية العالية فإنه كان يعجب لقدراتهم ومهاراتهم في كيفية تكيفهم مع البيئة واستغلالها بالشكل الأمثل.

فقد استغل الحرفي الطبيعة بشكل رائع ومدروس وأبدى قدرا كبيرا من الذكاء، فمثلاً صانع المهباش الذي يعيش في منطقة المزار الشمالي ذات الغابات الواسعة، اختبر أنواع الأخشاب ووجد منها النوع القاسي جداً مثل شجر البطم وشجر الزان حيث صنع منه جسم المهباش، أما يد المهباش فقد قام بصناعتها من الخشب اللين مثل خشب شجر الليمون والخروب والتوت.

أما حرفة القش والقصل فقد وجد أن نساء الشمال وسهول الجنوب قد أجدن هذه الحرفة حيث تكثر زراعة الحبوب مثل القمح والشعير فيقمن النساء بجمع وإعداد القصل وتجفيفه وتخزينه إلى أيام الشتاء، حيث يتوفر لهن الوقت الكافي للقيام بنسجه وصناعة الأطباق والأواني الجميلة والتي كانت تستخدم في حياتهن اليومية . هذا ويعتبر هذا النوع من الصناعات الحرفية صديقة للبيئة حيث يتم استخدام المخلفات في إنتاج الأواني.

أما مناطق الأغوارالتي تتوفر فيها مصادر المياه حول مجرى نهر الأردن فقد دفعت الإنسان ليبتدع صناعة السلال من أعواد القصب، والتي نوع فيها في الأشكال والأحجام والوظائف المختلفة لمثل هذه المنتجات كأواني جمع الفاكهة والخضراوات وتخزين الحبوب إلى جانب بناء خلايا النحل وصناعة صناديق الهدايا .كما استغل الإنسان توفر أوراق شجر الموز ذات الأوراق العريضة والجميلة اللون والملمس حيث قام بتجفيفها ليصنع منها الحبال التي استخدمها في صناعة وتشكيل الأواني والسلال المختلفة الأشكال والأحجام.

وعند الصعود من مناطق الأغوار إلى سهول مدينة إربد وجبال عجلون ذات الجو الجميل والتربة الحمراء وانتشار مزارع شجر الزيتون حيث خواص اخشابها اللونية الجميلة ورائحتها وسهولة الحفر عليها، فقد أبدع الحرفيون في حفر التحف الجميلة التي تمثل رموزاً دينية وتراثية مختلفة. كما كان لوجود الكثير من مزارع تربية الأغنام والأبقار الأثر الكبير لوجود حرفة صناعة الجواعد والجلود في مدينة إربد حيث استغل الحرفيون توفر الجلود وقاموا بصناعة أجمل قطع الأزياء من فروات وقطع زينة بمواصفات رائعة، ومن صوف هذه الحيوانات قاموا بنسج بيوت الشعر (الخيام) والتي عادةً يستعملها سكان الصحراء البدو كمنازل لهم . فمن هذه الحيوانات يأكلون ويشربون ومن جلودها وفرائها يصنعون ملابسهم وينسجون بيوتهم حيث التكامل الطبيعي مما يشكل قمة الإنسجام والتناغم بين البيئة والإنسان.

وترى عند زيارة مدينة جرش وجبالها الألوان الرائعة ذات الجمال والتناغم من أصفر وبيج وأحمر. ولو قدر لك أن تزورمتحف المدينة الصغير فسوف تجد أن الإنسان قد اكتشف أنواع الطينات الفخارية المختلفة وقام بتشكيل أجمل الأواني الفخارية. ولقد انتقلت هذه الحرفة من الأجيال القديمة إلى الأحفاد فنجد هناك صناعة الفخار الشعبي ذات الأشكال المتنوعة والتصاميم ذات الوظائف المختلفة، فمنها ما صُنع لحفظ الماء والزيوت وأواني الطبخ وأحواض الزراعة وغيرها.

أما حرفة صناعة اللوحات الفسيفسائية فإنها قصة حضارة بادت ثم سادت. فما أن تحفر هنا وهناك لتقوم ببناء منزل أو مسجد فإنك تفاجأ بوجود لوحات حجرية تغطي المسطحات الأرضية صنعها الأجداد

لتكون أرضيات جميلة لقصورهم وقلاعهم وغطتها الأيام تحت التراب .وقد اكتشف أجدادنا واستغلوا القيم الجمالية في ألوان الصخور المختلفة فقطعوها قطعاً متساوية مربعة الشكل ونسجوا منها أرضيات سجلوا التاريخ بها لهذه المنطقة كما هو في مدينة مادبا وهكذا انتشرت هذه الحرفة مع الزمن واكتشفت الأجيال فيما بعد أن هذه الحرفة جديرة بأن تعود إلى الحياة وتنبه لهذا الموضوع مجموعة من أبناء الوطن وبدأوا في حركةٍ لإحياء هذه الحرفة وتعلمها، وقاموا بتأسيس أكاديمية وطنية لتعليمها في مدينة مادبا. فكم هو جميل أن نتعلم من تراثنا الحضاري ونعيد إحياءه.

ومن البرامج الحكومية أيضاً في الحفاظ على البيئة الطبيعية في الأردن وإعادة الحياة البرية، إقامة المحميات في أنحاء مختلفة من المناطق الجبلية والصحراوية كمحمية ضانا في الجنوب ومحمية الشوملي في عجلون ومحمية واحة الأزرق ومحمية البتراء، حيث تم إعادة أنواع الحيوانات لكل منطقة مثل تربية النعام في واحة الأزرق وتربية الغزلان والأيائل في محمية ضانا والشوملي في عجلون.

وبعد إنتشار هذه المحميات، وجد الإنسان أنه يمكن الإستفادة من منتجات هذه الطيور والحيوانات حيث أقامت جمعية الأزرق مشروع زخرفة بيوض النعام والحفر عليها بمواضيع مستوحاة من البيئة الأردنية وأصبحت هذه الحرفة ذات مردود مادي جيد على النساء اللواتي يقمن بها .أما في محمية ضانا جنوباً فقد تم استغلال الطبيعة وفطرة الإنسان في إقامة مشروع حرفي لصناعة الحلي الجميلة وذلك باستغلال الأحجار الطبيعية وصقلها وتشكيلها. ولقد تطور المشروع إلى تعليم فن الصياغة واستخدام المعادن مثل الفضة وغيرها وهو مشروع متميز تم فيه استغلال البيئة وفطرة الإنسان في تصميم وإعداد المشغولات من الحلي والمجوهرات الشعبية التقليدية.

أما حرفة تعبئة زجاجات الرمل والتي تعتبر بلا منازع حرفة ابتدعها الإنسان الأردني وتميز بها عما هو موجود من الحرف في العالم، حيث تفاعل الإنسان مع البيئة بجمالية صخور وادي موسى والتي اكتشفها أجدادنا قبل آلاف السنين ودفعتهم لحفر مدينة البتراء هي ذاتها الظروف البيئية التي دفعت إنسان وادي موسى ليبتكر ويبدع حرفة تعبئة زجاجات الرمل، حيث استخدم ألوان صخور الوادي ذات التنوع اللوني الرائع والمنسجم مع فطرة هذا الإنسان وبحسٍ مرهف ابتكر طريقة بسيطة للرسم داخل الأوعية الزجاجية بمختلف الألوان والمواضيع المستوحاة من البيئة والتي ما أن يشاهدها المواطن أو السائح حتى يستغرب من قدرة هذا الإنسان البسيط في التكيف مع البيئة واستغلالها الإستغلال الأمثل.

لقد قام الباحث بزيارات ميدانية استطلاعية لمجموعة من مشاغل وورشات العمل التي يمارس بها الحرفيون نشاطاتهم مُسجلاً هذه الملاحظات التي لا بُد من الأخذ بها عند التخطيط المستقبلي لوضع برامج الحماية والمحافظة على مثل هذه الأنشطة الإنسانية التراثية الحرفية الفنية، حيث قسم الباحث البيئة الحرفية إلى عدة مجالات وعلى النحو التالي:-

١ . البيئة الصحية.
٢ . البيئة الفنية والجمالية.
٣ . البيئة التعليمية.
٤ . البيئة الإقتصادية.

أولاً :البيئة الصحية:

إن معظم المشاغل والمحترفات التي قام بدراستها الباحث تخلو من شروط الأمان الصحي حيث عدم توفر شروط البناء الجيد الذي يوفر للإنسان الأمان، فقد لاحظ الباحث أن العديد من مشاغل الحرفيين يتواجد ضمن المباني القديمة والتي لا تتوفر فيها ظروف التهوية والإنارة والصرف الصحي إلى جانب استخدام الحرفيين أماكن السكن الخاصة بهم وبعائلاتهم لممارسة نشاطاتهم مما يؤدي إلى إزعاج البيئة المحيطة من مساكن ومحلات وغيرها بالإضافة إلى الخطورة التي قد تنتج أحياناً من استخدام الحرفيين للمواد الكيماوية وما يترتب عليها من روائح كريهة بالإضافة إلى ما يصدر عن هذه النشاطات من أصوات عالية وضجيج للبيئة السكنية المحيطة بهم .فعلى سبيل المثال تتواجد معظم مشاغل الصياغة في أحد شوارع العاصمة عمان وهو شارع الشابسوغ وهذه المشاغل توجد ضمن العمارات المجاورة لسوق الصاغة، والمعروف أن المشتغلين بهذا النوع من الإنتاج الحرفي لا بد لهم من استخدام المواد الكيماوية الخطرة في تجهيز وإنتاج قطع المجوهرات بالإضافة إلى روائحها الكريهة التي تؤذي سكان المنطقة المجاورة وتشكل خطراً عليهم.

كما لاحظ الباحث أيضاً أن الحرفيين العاملين في صناعة السيوف والخناجر في قرية علعال في محافظة إربد معظمهم يقيم مشاغلهم داخل البيوت السكنية وكثيراً ما يتردد الأطفال على محيط ومكان العمل بل ويعملون أيضاً في كثير من الأحيان في إنتاج مثل هذه القطع علماً بأن الحرفي يستخدم في حرفته تقنيات اللحام والحفر مستخدماً المواد الكيماوية الخطرة والتي يمكن أن تودي بحياة الإنسان إذا لم يستخدم شروط الحماية الصحية والتي هي غالباً معدومة وغير متوفرة.

كما لاحظ الباحث أيضاً أن مشاغل إنتاج خيوط النسيج التي تقوم باستخدام الصبغات الكيماوية لتلوين الخيوط تخلو من شروط الأمان حيث لا تتوفر التهوية المناسبة إلى جانب عدم استخدام أو توفر الأجهزة والأقنعة الواقية من الغازات السامة أثناء العمل . بالإضافة إلى أن الأنوال المستخدمة في إنتاج المنسوجات لا تتوفر فيها التصاميم الملائمة للشروط الصحية مما يؤدي في كثير من الأحيان إلى إصابة الحرفيين بأمراض آلام الظهر.

ومن الملاحظات التي شاهدها الباحث أثناء زيارته إلى مشاغل صناعة الفخار الشعبي هي استخدام المخلفات والقمامة كوقود لحرق هذه المشغولات إلى جانب استخدام الزيوت العادمة وما ينتج عن حرقها من تلوثٍ للبيئة، بالإضافة إلى عدم توفر أية ظروف صحية للعمل حيث يعمل معظم الحرفيين بشكل مباشر بأيديهم في إعداد الطينات وتصنيعها ومن ثم تشكيلها دون استخدام أية وسائل واقية للجلد مما يسبب لهم العديد من الأمراض الجلدية المزمنة مثل أمراض الصدفية وغيرها.

من هنا يؤكد الباحث أن معظم مشاغل الحرفيين تحتاج إلى تحسين لظروفها الصحية من حيث استخدام المكان المناسب والأدوات المناسبة من الواقيات وأجهزة التهوية والإسعاف الأولي والحريق وغيرها من شروط السلامة الصحية إلى جانب توفير نظام تأمين صحي مناسب وشمول الحرفيين جميعاً بمظلة نظام الضمان الإجتماعي.

ثانياً :البيئة الفنية الجمالية

إن معظم المنتجات الحرفية الشعبية تحمل في طياتها صفات الأعمال الفنية بل إنها تُعد ضمن الفنون التشكيلية البصرية التقليدية والتي يستخدم فيها الحرفي الخامات ذات المواصفات والألوان والملامس الجميلة في مخرجاتها بالإضافة إلى الحس الفني المرهف لدى العديد من الحرفيين من حيث إختيار الخامات المناسبة بألوانها وملامسها وأحجامها ، وتعتبر هذه الخبرة عادةً متوارثة من جيل إلى جيل.

أن هناك اتفاقاً عاماً على نوعية التصاميم والألوان المستخدمة وقلما يتم التطوير أو التعديل فيها. فقد لاحظ الباحث من خلال دراسة تصاميم المنتجات الحرفية الشعبية أنه ومع مرور الزمن يكون هناك أنماط من الأشكال والألوان السائدة من الزخارف وغيرها .فعلى سبيل المثال نرى في اختيار ألوان الأزياء الشعبية وتصاميم الوحدات الزخرفية أنها مستوحاة من البيئة الطبيعية التي يعيش فيها الحرفي والتي يستوحي ألوانها من الطيور والزهور الموجودة في بيئته وغالباً ما نرى أن هناك انسجاماً وتناغماً في أنماط الوحدات الزخرفية وتصاميمها المستخدمة في إخراج معظم أنواع المنتجات الحرفية فنجد أن هناك تكراراً وتشابهاً كبيراً ما بين الوحدات الزخرفية المستخدمة في زخرفة المهباش والوحدات الزخرفية المستخدمة في الأزياء أو تعبئة الزجاجات الرملية أو المنسوجات والبسط .هذا وقد تبين للباحث من خلال الإطلاع على بعض المشاريع الإنتاجية المنظمة والتي تم دعمها وإدارتها من قبل جهات أجنبية أنه تم إدخال العديد من الأنماط والتصاميم والألوان التي لم تكن موجودة أصلاً ضمن الموروث الشعبي التقليدي حيث تم الإستعانة بها تحت ما يسمى بالتطوير والتحديث .ويرى الباحث أن مثل هذه التوجهات تسبب القلق والإزعاج لدى العاملين في مجال الفنون الحرفية الشعبية حيث أنها تعتبر مخرجات غريبة على التراث والعادات والتقاليد وإن تراثنا يحوي الكثير مما يمكن دراسته واستنباط وإبداع تصاميم جديدة بشرط أن تعكس الهوية التراثية والوطنية الأردنية. فقد لاحظ الباحث أنه تم استخدام تصاميم وألوان لا تنسجم مع البيئة والحس الإنساني للمواطن مما قد يؤثر سلبياً في المستقبل على توثيق الهوية التراثية للمنتجات الحرفية.

ثالثاً :البيئة التعليمية

إن الدارس لتاريخ الفنون الحرفية الشعبية يدرك أن الأسلوب المتبع في تعليم تلك المهارات والخبرات يكون عادةً عن طريق ملازمة طالب العلم إلى الحرفي العامل أو الممارس وقد يكون هذا الشخص قد حصل على لقب (المعلم) أو شيخ الصنعة ويعتبر كحرفي ذا خبرة طويلة ويتقن المهارات والمعارف بشكل جيد. ومن هنا من يرغب في تعلم الحرفة فما عليه سوى العمل والتدريب تحت إشراف هذا النوع من أصحاب الخبرات. كما يقوم الحرفي غالباً بتعليم صنعته إلى أبنائه أو أفراد أسرته أو من هم أصحاب ثقة يمكن أن يؤمنهم على أسرار الصنعة، بل أن العديد من الحرفيين يصرون على أن تكون الحرفة وخبراتها وأسرارها حكراً على أفراد أُسرهم، وقد تبين أن عزوف أفراد أُسر العديد من أصحاب الحرف عن تعلم حرفة آبائهم وأجدادهم كانت سبباً في ضياع واندثار الكثير من الخبرات والمهارات الفنية وإذا استمر الحال على ذلك فسوف يأتي اليوم الذي تصبح فيه هذه الفنون شيئاً من الماضي.

وقد لاحظ الباحث أن معظم الحرفيين الوافدين سواء كانوا عرباً أو أجانب يمتنعون عن تعليم مهاراتهم لأبناء البلد الذي يعملون به وذلك من منطلق المحافظة على أسرار حرفتهم وأن لا يكون ابن البلد منافساً لهم وتبقى فرص العمل مهيئة لهم طالما لا يوجد من ينافسهم من المواطنين.

إلى جانب ذلك فإن غياب دور المؤسسات الرسمية عن القيام بواجبها نحو عمل البرامج التعليمية الخاصة بتعليم هذه الحرف التقليدية والإعتماد على المؤسسات والجمعيات الخاصة بتحمل هذا الواجب قد أدى إلى ضعف في إعداد البرامج العلمية المنظمة، والتي تضمن توفير الوسائل والأدوات والمواد والأهم من ذلك إعداد الأشخاص المؤهلين والمدربين على التعليم بشكلٍ جيد.

ولقد لاحظ الباحث أن هناك ضعفاً عاماً وإهمالاً في المناهج التعليمية على اختلاف مراحلها بموضوع الإهتمام في تعليم الحرف أو حتى إلقاء الضوء ولفت انتباه الطلبة إلى أهمية الفنون الشعبية الحرفية ... طبازه (1996).

ومن هنا نجد أنه من الضروري إعادة النظر في جميع البرامج التعليمية والتدريبية المتعلقة بتعليم الحرف التقليدية الأردنية فإذا استطاعت كافة الجهات الرسمية والشعبية توفير البيئة المناسبة نستطيع المحافظة على هذا النشاط الفني والثقافي الإنساني لما فيه من أهمية للمحافظة على الهوية الوطنية والثقافية.

رابعــاً: البيئــة الإقتصــادية

إلى جانب اعتبار المنتجات الحرفية التقليدية جزءاً هاماً من الفنون التراثية الشعبية والثقافة الوطنية وبأنها تعكس المستوى الثقافي والحضاري للأردن، فإن هذه المنتجات الحرفية تعتبر أيضاً جزءاً من مصادر الدخل الوطني لا سيما وأن الأردن يعتمد بشكل أو بآخر على الحركة السياحية التي ترتبط الفنون الحرفية بها كأحد مصادر الدخل بما توفره من عملات صعبة لخزينة الدولة .وعلى عكس ذلك فقد لاحظ الباحث أن حركة رواج وازدهار قطاع المنتجات الحرفية يتأثر كثيراً في الظروف الإقتصادية والسياسية التي تمر بها الأردن والمناطق المجاورة، فعندما يسودها الأمن والهدوء يزدهر هذا القطاع ونجد هناك إقبالاً على العمل به، وبما أن هذا القطاع متشعب في إتجاهات تأثيره على أفراد المجتمع من حيث أن هناك أفراداً يعملون على إنتاج هذه المنتجات، وآخرين يقومون بتوفير المواد الخام، وغيرهم من يقوم بتسويق المنتجات. ومن هنا نستنتج استفادة قطاع كبير من أفراد المجتمع بشكلٍ أو بآخر عند رواج وازدهار هذا القطاع الإقتصادي الهام، وكسادِه عند حدوث أية قلاقل وعدم استقرار . مما يضطر الكثير من العاملين في هذا القطاع إلى ترك العمل والبحث عن مجالات رزقٍ أخرى.

من هنا نرى أن عدم وجود السياسات الإقتصادية المدروسة والمنظمة نحو الإستفادة من هذا القطاع الإنتاجي عائد إلى عدم وجود الجهات الرسمية المختصة والمنظمة لهذا القطاع الحرفي الهام مما ينعكس بشكلٍ أو بآخر على البيئة الإنتاجية والتسويقية، فقد لاحظ الباحث إهمالاً شديداً من قبل المؤسسات الحكومية ودورها في تنظيم الأفراد العاملين في هذا القطاع ومحاولة إيجاد نقابات ومؤسسات مختصة به مقارنةً بما هو موجود في الدول العربية أو الأجنبية .فهناك حاجة ملحة لتوفير جهات تعتني بهذا القطاع من جميع جوانبه من حيث توفير الخامات ومراقبة المنتجات ومواصفاتها وأسس الجودة وطرق الإنتاج والتسويق المنظم سواء في الأسواق الداخلية أو الخارجية وتوفير وسائل التدريب والتعليم. وأنا أقترح توفير مؤسسة مستقلة متخصصة تعتني بهذا القطاع وتضع القوانين والأنظمة المنظمة لكافة نواحي الإنتاج والتسويق والتعليم والتدريب لما فيه مصلحة البلد من كافة جوانبها الإقتصادية والثقافية والإنسانية.

تأثير الظروف والمتغيرات البيئية على المنتج الحرفي الأردني:

من خلال العرض السابق الذي تم فيه شرح واستعراض الظروف البيئية والإنسانية التي ساعدت وعملت على إحياء واستمرار الحرف التقليدية في الإنتشار الإنتاج فأنني أشرح وأستعرض العوامل التي دفعت إلى استحداث العديد من التغييرات في أنماط وخصائص المنتج التقليدي الأردني:-

أولاً : إن شروط إقامة بعض الصناعات الحرفية في أماكن محددة قد حصل عليه تغير وفق المتطلبات البيئية الصحية والإجتماعية والإنتاجية، ومثال على ذلك، فقد اضطر الحرفيون العاملون في مجال إنتاج الفخار الشعبي إلى نقل مشاغلهم خارج المدن لما كانت تسببه مشاغلهم من إيذاءٍ للبيئة حيث كانت تستخدم المواد العادمة مثل الزيوت وذلك في عملية حرق المشغولات الفخارية مما اضطر الحكومة والجهات الصحية إلى ترحيل هذه المشاغل إلى خارج المدن مثل منطقة العش جنوب مدينة الزرقاء.

كما قامت بلدية اربد بترحيل مشاغل الدباغة) صناعة الجلود والفراء (إلى خارج المدينة إلى منطقة الأغوار الشمالية حيث تتوفر المياه ولا تسبب للبيئة أية أضرار كما كان يحدث وهي داخل مدينة إربد.

ثانياً : لقد تم منع العديد من الحرفيين من اللجوء للحصول على الخامات البيئية من مصادرها الطبيعية التي كان يحصل عليها الحرفي مما دفعه إلى التفكير في الهجرة وترك الحرفة أو التفكير في إيجاد البدائل لهذه الخامات. ولقد كان لمثل هذا الوضع التأثير السلبي على بعض نوعيات المنتجات الحرفية، فعلى سبيل كان لمثل هذا الوضع التأثير السلبي على بعض نوعيات المنتجات الحرفية، فعلى سبيل المثال لقد تم منع الحرفيين المتواجدين في منطقة وادي موسى والذين كانوا يحصلون على خامة الرمل الملون من صخور مدينة البتراء وما حولها وقد كان سبب المنع هو المحافظة على جمالية المواقع الأثرية وعدم العبث بها، مما اضطر هؤلاء الحرفيين إلى استخدام الألوان الصناعية في إعداد الرمل المستخدم في إنتاج ما يسمى بزجاجات الرمل الملون مما كان له التأثير السلبي على نوعية المنتج فيما بعد .إلى جانب منع صانعي أداة المهباش من سكان مدينة المزار الشمالي من قطع أشجار البطم والزان من غابات المنطقة حيث كانت هذه الأخشاب من النوع المفضل لصناعة المهباش والعديد من التحف والأشكال الفنية الخشبية مما دفع العديد من الحرفيين الى الإمتناع والعزوف عن الإستمرار في الإنتاج والآن تعتبر هذه الحرفة من الحرف المهددة بالإندثار لعدم توفر البدائل من الخامات والتي يمكن أن تتوفر للحرفيين وتشجعهم على الإستمرار في العمل والإنتاج.

ثالثاً: لقد كان للحركة السياحية تأثيركبير على المنتجات الحرفية فكان منها التأثير الإيجابي ولآخر سلبي. وأما الإيجابي فهو تحول العديد من المنتجات الحرفية إلى منتجات سياحية وهذا النمط من الإنتاج أصبحت له خصائص مميزة وكثيراً ما تخرج عن المألوف. وهناك تأثيرات كبيرة تفرضها مزاجية الزبون أو السائح القادم من الخارج والذي غالباً ليس لديه المعلومات الكافية عن العادات والتقاليد والرموز التراثية الأردنية ويهمه في إنتاج هذه الأنماط من التحف الفنية أن تفي أغراضه ومزاجيته الشخصية . وفي العادة يرضخ الحرفي إلى مسايرة هذه المتطلبات ويقوم بتغيير التصاميم والألوان لتفي بذوق هذا السائح.

أما الجانب الإيجابي لهذا التوجه فهو العائد المادي من بيع هذه المنتجات مما ساعد العديد من العائلات الحرفية الأردنية في تحسين أوضاعها المعيشية حيث تعتبر هذه الحرف المصدر الوحيد للدخل .إلى جانب ذلك فهناك إيجابية أخرى تتمثل في نشر التراث والفنون الحرفية إلى كافة أنحاء العالم مما يعكس الصورة الحضارية الصادقة عن الإنسان الأردني.

رابعاً: إن الظروف البيئية السياسية والإقتصادية أصبحت تلعب دوراً كبيراً في حركة الإنتاج الحرفي، حيث اعتماد العديد من الصناعات الحرفية على التسويق السياحي وتقلب أوضاع المنطقة السياسية من حين إلى آخر حيث أن الإستقرار السياسي يؤدي إلى رواج النشاط السياحي والعكس يكون عند حصول القلاقل السياسية في المنطقة مما يكون له تأثير سلبي على الحركة السياحية وينعكس ذلك على ترويج وبيع المنتجات الحرفية السياحية.

خامساً: ظروف التدريب والتعليم المتاحة للعاملين في هذا القطاع . لقد كان هذا القطاع من الإنتاج الحرفي يعتمد على أساليب التدريب التقليدية حيث كان الحرفي يقوم بتعليم مهنته وأسرارها في الغالب إلى أبنائه أو أحد أقاربه ونادراً ما يقوم بتعليم الغرباء أسرار وخفايا المهنة. ولقد كان للتغيير الذي حصل في الظروف الإقتصادية التي مرت بها المنطقة في السنوات العشرين الماضية. أن عزف العديد منهم عن متابعة الإستمرار في العمل حتى أن العديد منهم قد امتنع عن تعليم أبنائهم لهذه الحرف مما دفع الجهات الرسمية الحكومية إلى التدخل وإنشاء ودعم وتشجيع بعض المؤسسات الرسمية والخاصة إلى إقامة المشاريع التعليمية والإنتاجية بدافع المحافظة على هذه الفنون الشعبية واحيائها مثل مشروع مؤسسة نور الحسين، وتصاميم نهر الأردن والعديد من الجمعيات الخيرية وغيرها والتي أخذت على عاتقها تطوير وتعليم المهارات الحرفية. ومن خلال متابعة الباحث طبازه (2000) فقد لاحظ أن هذه المشاريع كان لها تأثيرها الإيجابي من حيث الإستمرار في تعليم المهارات الحرفية وتطوير العديد من التصاميم التقليدية. وتتبنى هذه المؤسسات تسويق المنتجات الحرفية على المستوى المحلي والعالمي .أما التأثير السلبي فهو اعتماد هذه المشاريع على الدعم الخارجي في تغطية نفقاتها الإقتصادية مقابل إتاحة الفرصة لهذه الجهات المانحة التدخل في تغيير أنماط التصاميم الوطنية التراثية، ويخشى الباحث أن تكون وراء هذه الإتجاهات دوافع خاصة مثل محو الخصائص التراثية الوطنية والقضاء على الرموز الشعبية مما يؤدي إلى طمس الهوية الوطنية وتحويل هذه المنتجات إلى أشكال وتصاميم أبعد ما تكون حضارياً عن البيئة والحياة والإنسان الأردني. وهذا الموضوع يجب التنبه له ووضع الخطط التعليمية الخاصة به وعدم السماح لهذه الجهات الخارجية باستغلال الحاجات المادية وأن نعمل على منع كل محاولات القضاء على مقوماتنا التراثية والإنسانية الحضارية.

سادساً: صدور العديد من القوانين والانظمة الدولية مثل قانون حماية عمالة الأطفال من العمل في الأشغال الشاقة والتي تبنتها العديد من المنظمات الدولية مثل اليونسيف ومحاولة تطبيقها عالمياً حيث وضع قانون منع الأطفال من العمل في المشاغل والمصانع إلى جانب قيام العديد من دول العالم وضع قوانين تمنع بمقتضاها استيراد المنتجات من الدول التي تسمح باستخدام عمالة الأطفال في المشاغل والمصانع . ومن المعروف أن العديد من الصناعات الحرفية تتطلب أن يتم تعليم الأطفال على هذه المهارات الفنية منذ الصغر،مما دفع العديد من المجتمعات إلى وقف هذه البرامج التعليمية لتفادي تعرضها لمثل هذه العقوبات الدولية .وعند محاولة الإستعاضة عن استخدام عمالة الأطفال بعمالة الكبار تبين أن هناك صعوبة في برامج التعليم وذلك بامتناع الكبار عن ممارسة أو محاولة التعلم هذه المهارات الحرفية والتي كانت في الغالب تمر بمراحل متعددة للتعلم منذ الطفولة وحتى الكبر ليستطيع الإنسان إتقانها.

سابعاً: التغير البيئي والمناخي الذي أثر على المنطقة في العقد الماضي حيث أن العديد من الخامات والمواد المستخدمة في إنتاج الفنون الحرفية يعتمد على المصادر البيئية وإن التغير المناخي قد أدى إلى التأثير على بعض هذه المنتجات، فعلى سبيل المثال الجفاف وعدم هطول الأمطار كان له تأثير سلبي على محصول القمح والشعير والذي كان يستخدم الحرفي منه فصائل القصل المستخدمة في أعمال ومشغولات الأطباق والأواني إلى جانب انعدام توفر المراعي مما أدى إلى التأثير على تربية الثروة الحيوانية وخاصة الأغنام التي كان يحصل منها الحرفي على خاماته مثل الجواعد والفروات وشعر الحيوانات للغزل والنسيج مما أدى إلى صعوبة الحصول على هذه الخامات والمواد مما أدى إلى التأثير السلبي على نوعية المنتج إلى جانب ابتعاد العديد من الحرفيين عن الإستمرار في العمل والعزوف عنه ومحاولة إيجاد فرص عمل لا تتأثر بمثل هذه العوامل البيئية.

ثامناً: من العوامل المؤثرة في هذا القطاع هو الرعاية الرسمية والحكومية والمتمثلة بوزارة الثقافة ووزارة السياحة والتخطيط. فمن المؤسف القول بأن هذه الوزارات والدوائر الحكومية لم تقم بدورها وواجبها المرجو منها في دعم هذا القطاع من المنتج البصري التراثي الحرفي مما كان له التأثير السلبي الكبير حيث اعتمدت هذه الوزارات على بعض المؤسسات غير الرسمية والجمعيات التي تقوم بتطوير هذا القطاع ودعمه وهذا لم يكن كافياً وعلى المستوى المطلوب مقارنة بما هو موجود في بعض الدول العربية المجاورة.

ففي مثل هذه الدول توجد مؤسسات ودوائر كاملة بل وزارات متخصصة برعاية هذا القطاع وتطويره والنهوض به من كافة النواحي الإنتاجية والتسويقية والتعليم والتدريب.

تاسعاً: إن لموقع الأردن الجغرافي المتميز في وسط بلاد الشام والإستقرار الأمني السياسي الذي تعيشه البلاد إلى جانب التقلبات والأحداث السياسية والإقتصادية التي حدثت في الدول المجاورة والتي كانت سبباً في العديد من الهجرات واستقرار العديد من الحرفيين الوافدين والمهاجرين في الأردن مكان لكل ذلك تأثيره على حركة الفنون الحرفية التقليدية الأردنية، وكنتيجة لهذه الحركة في كثير من الحالات حصل استيعاب واستفادةً من هذه المهارات الحرفية الفنية داخل المجتمع الأردني الحرفي.

عاشراً: إن تحول العديد من المشاريع الإنتاجية الحرفية إلى اتباع أنماط إدارية حديثة في أساليب التعامل مع أصحاب الحرف والتقيد بأنظمة العمل والعمال بحجة حماية حقوقهم أسهم في استغلال الأيدي العاملة في الحصول على الكم الأكبر من الإنتاج على حساب صحة ورفاهية الإنسان حيث أن هذه الأنظمة الدخيلة على مجتمع الحرفيين تؤثر عليهم بشكل سلبي. فعلى سبيل المثال عندما كانت النساء في القرية يقمن بعمل المطرزات الجميلة من أثواب وغيرها فقد كنَّ يقمن بهذا العمل في وقت الفراغ ومن أجل التسلية وإشغال أوقاتهن بشيء مفيد لهن ولأسرهن ويشتركن معاً بالعمل بشكل ودي ومتعاون، أما عندما ظهر النمط الجديد من المشاغل ومشاريع الجمعيات أصبحت النساء مضطرة للدوام الطويل وفي الغالب ثمانية ساعات من العمل المتواصل والمرهق مما أدى إلى نتائج سلبية على المدى الطويل على الأسرة وعلى الصحة بشكل عام وخاصة أصابتهن بأمراض الظهر وغيرها. وفي نهاية المطاف حصل عزوف عن الإستمرار في العمل كنتيجة لاتباع أنماط من النظام الإداري.

وكان لاستخدام الآلات الحديثة انعكاساً سلبياً على نفسية الحرفي الذي اعتاد على العمل اليدوي بينما نجد أن المنتج المصنع بواسطة هذه الآلات أصبح ينافس من حيث التكلفة وفي كثير من الحالات أصبحت مخرجات ومنتجات بعض الآلات في مظهرها ترتقي إلى المنتج اليدوي ومن هنا نجد من الضروري تطوير برامج التدريب حتى يصل الحرفي بمنتجاته إلى منافسة هذا الإنتاج الصناعي ويطور نوعية منتجاته بحيث تحافظ على تميزها ، ومن هنا يستطيع المحافظة على بقاء حرفته وحيويتها وتميزها واحترام المجتمع له ومساعدته في إبقاء هذا التراث الحضاري الجميل.

نتائج الدراسة:

إن العديد من الصناعات الحرفية التقليدية تواجه مشاكل كبيرة في توفير البيئة المثالية سواء كانت الطبيعية أو الإجتماعية أو الصحية أو التعليمية أو الإدارية ومتطلباتها من نواحي التطوير المعاصر.

إن التطوير والتغير الذي حصل في المجتمع وخاصةً على المستوى الصناعي والتجاري أثر بشكل أو بآخر على نوعية الإنتاج أو التكلفة المادية للمنتجات الحرفية بحيث حصل هناك قلة في الطلب على المنتجات الحرفية نتيجة حدوث التنافس في فروق الأسعار ما بين المنتج الحرفي اليدوي والمنتجات الآلية الصناعية.

على الرغم من كافة الصعوبات والظروف البيئية التي يعيشها أصحاب المهن الحرفية التقليدية إلا أن قلة منهم ما زالوا مصرين على الإستمرار في العمل ويحاولون بكل الوسائل حمايتها والمحافظة عليها من الإندثار والضياع.

توجد هناك العديد من البرامج التعليمية والتدريبية تقوم بها بعض المؤسسات الحكومية والخاصة ولكن هذه البرامج ليست على المستوى الذي يفي ويحل المشاكل التي تواجه قطاع الصناعات الحرفية.

هناك العديد من الصناعات الحرفية التقليدية تعتبر من الصناعات الصديقة للبيئة حيث يتم الإستفادة من كثير من المخلفات البيئية والتي في كثير من الحالات يصعب التخلص منها فيستخدمها أصحاب الحرف التقليدية في إنتاج مشغولاتهم مثل أشغال الزجاج والجلود والسلال وغيرها.

لقد استطاع المجتمع الحرفي الأردني استيعاب العديد من المهارات والخبرات الحرفية الوافدة والمهاجرة واستفاد هذا القطاع من هذه الخبرات في تطوير قطاع الصناعات الحرفية التقليدية حيث أن تنوع البيئات التراثية لهؤلاء الحرفيين قد كان له تأثير إيجابي في إغناء التجربة الأردنية من حيث التقنيات والمهارات الفنية.

التوصيات:

1. ضرورة وجود مؤسسة تعتني بالحرف اليدوية من حيث : توفير قاعدة بيانات تشمل جميع الحرف اليدوية الاردنية بكل ما يتعلق بها ،و العمل على توفير الخامات و الادوات و البيئات المناسبة لتنمية هذه الحرف ،واعداد البرامج التدريبية وورش رفع الكفاءة للعاملين في هذا المجال
2. وضع البرامج التعليمية المنظمة ضمن المناهج الدراسية و تطويرها المستمر، وحملات التوعية للمحافظة على البيئة الصحية و الاجتماعية و العمالية المناسبة لبيئة العمل.
3. وضع القوانين و التعليمات التي تتوافق مع مثيلتها العالمية من حيث المحافظة على تطور الحرف اليدوية و سلامة البيئة .

قائمة المصادر والمراجـــــــع:

الباز، داود عبد الرازق، يناير – مارس 2004. مفاهيم أساسية في القانون العام لحماية البيئة، عالم الفكر، العدد 3 ، المجلد32 ، ص84-59.

احسان أوغلي، 1997. نزيه طالب معروف، أكمل الدين، الإبتكار والحرف اليدوية في العالم الإسلامي، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (ارسيكا) استانبول.

الحيدري، ابراهيم، 1984.أثنولوجية الفنون التقليدية، دراسة سوسيولوجية لفنون وصناعات وفولكلور المجتمعات التقليدية، دار الحوار – سوريا.

الخوري، ميسون فايز وآخرون، 1998 .ورشات العمل والترميم في مدرسة مآدبا لترميم الفسيفساء، مشروع التعاون الإيطالي الأردني مدرسة مآدبا الترميم بالفسيفساء، عمان.

الخطاط، سلمان ابراهيم عيسى،1990 .فن البيئة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد.
اسلام، أحمد مدحت، 1990. التلوث مشكلة العصر(المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب)، الكويت، أغسطس.

اليعقوبي، سميرة بنت خميس بن موسى، 2008. التوليف الإبداعي في تصميم الحُلى الحرفيه المعاصرة (التجربة العُمانية) رسالة ماجستير – جامعة اليرموك، إشراف د .خليل طبازة إربد

بريك، يوسف: العلاقة بين الإنسان والعلم والبيئة من منظور علم الإجتماع، مجلة جامعة دمشق – المجلد 13 - العدد الثالث، ص1997 .184-165

حجازي، يوسف خليفة غراب ود نجوى حسين: 2003 .جماليات الزخارف الشعبية مقدمة في تربية الإحساس – القاهرة .

حسن، أحمد عبد المحسن، 1993. الطابع السكني للبيئات الشعبية المصرية، المؤتمر العلمي الأول للفنون الشعبية والتراث، المجلد الأول، ص1-21، جامعة الإسكندرية.

حسن، عز الدين عبد العزيز، 1993. نحو تحقيق الطابع الشعبي المصري في تصميم منتجات الصناعات الزجاجية الصغيرة "المؤتمر العلمي الأول للفنون الشعبية والتراث المجلد الثاني، جامعة الإسكندرية، ص516-493.

حطاب، كمال توفيق ، 2004 . استخدام البيئة من منظور اقتصادي إسلامي، مؤتـه للبحوث والدراسات، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع، ص 171-143،.

صالح، رشدي، 1961.الفنون الشعبية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، القاهرة.

طبازة، خليل ، 2000. دراسة توثيقية للحرف اليدوية التقليدية الأردنية ، دراسة علمية محكمة، جامعة اليرموك ، مركز الدراسات الأردنية إربد – الأردن.

عبد السلام ، محمد عبد العال 1993.الاستفادة من التراث في الكشف عن رؤى فنية جديدة .المؤتمر العلمي الأول للفنون الشعبية والتراث، المجلد الثاني، جامعة الإسكندرية، ص 687-669.

عبد الغفور، محمد جمال، 1993 .أزياؤنا الشعبية تلخص تراثنا القديم، المؤتمر العلمي الأول للفنون الشعبية والتراث، المجلد الثاني، جامعة الإسكندرية ، ص 668 - 659 .

ماردیني، میسون أحمد،2005 تلوث الهواء وأثره على البيئة، مجلة التربية ص261-255 ، دمشق، سوريا.

معروف، أكمل الدين إحسان أوغلي، نزيه، سعداوي، صالح،1993م. آفاق تنمية الصناعات التقليدية في الدول الإسلامية، استانبول.

معرفي، مصطفى ، 2004 .تعهيد :الإنسان والبيئة، عالم الفكر، العدد (3) ، المجلد (32) ، ص15-7 ، يناير مارس .

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 3، 2013، 379- 392

الكتابات الزخرفية في مسجد الشهيد الملك عبد الله بن الحسين وعلاقتها بالمكان

رائد الشرع

جامعة البلقاء التطبيقية، السلط، الأردن

نصار منصور

جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان، الأردن

تاريخ الاستلام: 2013/3/19 **تاريخ القبول:**2013/5/30

The inscriptions of King Abdullah I Mosque and their relationship with the place

Raed Shar'a, Al-Balqa Applied University, Al-Salt, Jordan
Nassar Mansour, The World Islamic Sciences & Education University Amman, Jordan

ملخص

توثق الدراسة الكتابات المستخدمة في مسجد الملك المؤسس الشهيد عبدالله بن الحسين، الذي شيد في العاصمة عمان بين عامي 1982 و1989، وتبرز الخطوط المستخدمة في كتابة النصوص وميزاتها الفنية ودلالاتها الجمالية التي وصلت روعتها في الملائمة بين النصوص القرآنية والأبنية المجاورة للمسجد، كمجلس النواب والمجمع الكنسي. وهو الأمر الذي يشير إلى المعرفة الواسعة التي كان يمتلكها القائمون على تصاميم الكتابات في مسجد الملك الشهيد، في استخدام النصوص القرآنية في الأبنية ودلالاتها الرمزية الدينية، وما يعكسه حضورها على المكان من تجليات روحانية.

الكلمات المفتاحية: مسجد الملك المؤسس، زخرفة كتابية، مساجد الأردن، الخطوط العربية، دلالات النصوص القرآنية، تزيين المساجد.

Abstract

This paper discusses the inscriptions of King Abdullah I Mosque which was built between1982 and 1989 at the heart of the Jordanian capital, Amman. The Arabic inscriptions applied inside and outside the mosque reflect skill and knowledge. Their texts reflect a powerful connection between the mosque and the other complexes around it, such as the House of Parliament, Ministry of Education and the Coptic Orthodox Patriarchate. The clever selection of Qur'anic verses reflects the deep understanding of the strong connection between the mosque and it`s surroundings.

Keywords: King Abdullah I Mosque, Arabic Calligraphy, Qur'anic texts, Jordan Mosques, inscriptions.

المقدمه:

يعد مسجد الشهيد الملك المؤسس عبد الله بن الحسين من أكبر المشاريع الدينية التي أقيمت في الأردن في العصر الحديث، وأصبح بعد إنشائه واحدا من المعالم المعمارية الهامة في العاصمة عمان، نظرا لما يحظى به المسجد من رعاية من قبل الأسرة الهاشمية، والحكومات الأردنية المتعاقبة، كونه أنشى ليكون المسجد الرسمي للدولة، ومركزا ثقافيا وفكريا إسلاميا شاملا، تقام فيه المناسبات الدينية والوطنية، وتعقد فيه الجلسات العلمية المختلفة. لذلك شيدت في المسجد مجموعة من العمائر المتنوعة التي من شأنها أن تؤمن الفراغات المناسبة لهذه النشاطات. كما عني المعمار بإظهار ثرائه المعماري وإبراز جمالية عناصره المعمارية وتناسقها، كالقباب والمآذن والمداخل، وكذلك زينت معظم أقسام المسجد بالعناصر الزخرفية الإسلامية - الهندسية والنباتية والكتابية-، التي امتازت بتعدد نماذجها وألوانها، وبالأخص زخارفه الكتابية الخارجية ذات اللون الأزرق الفيروزي التي ألصقت فوق حجارة البناء البيضاء اللون، وزينت بها معظم المسطحات الخارجية في المسجد، مما منح الفضاء الخارجي للمسجد مشهدا جميلا جذابا، أصبح محط أنظار زائري العاصمة الأردنية، القادمين إليها بمهمات رسمية وسياحية، مما حدا بعضهم إلى إطلاق مسمى المسجد الأزرق عليه[1]، ربما بسبب كثافة التشكيلات الكتابية الخارجية ذات اللون الأزرق.

ومما يؤسف له أن هذه الكتابات لم تحظ- لغاية ألان- باهتمام الباحثين في مجالات العمارة والفنون الإسلامية، لتوثيقها ودراستها والتعرف على خصائصها، خصوصا إذا ما عرفنا أن وزارة الأوقاف والشؤون المقدسات الأردنية، تعكف حاليا على إعداد خطط لإعادة تأهيل هذه الكتابات بسبب زوال بعض الكتابات الخارجية أو تلفها نتيجة لتأثرها بالظروف الجوية. وهذا ما شجع الباحثين على إعداد هذه الدراسة التي تهدف إلى توثيق نصوص الكتابات في مسجد الملك المؤسس، والتعرف على أنواع الخطوط المستخدمة في كتابتها، وإظهار مميزاتها ومدى ملائمتها للأقسام والعناصر المعمارية المنفذة عليها، بالإضافة إلى إبداء بعض الملاحظات الفنية حولها.

الموقع والبناء

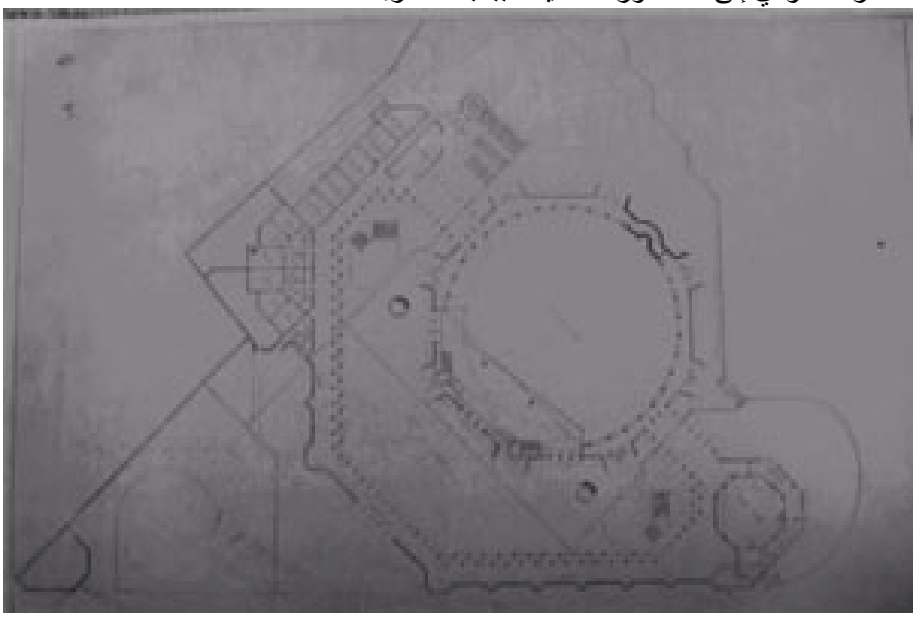
شيد مسجد الملك المؤسس في الجهة الغربية من منطقة العبدلي الواقعة في وسط العاصمة عمان، وقد خصصت لإقامته قطعة أرض واسعة تبلغ مساحتها 18000 م2، وتمتاز أرض البناء بأنها ذات ارتفاعات طبوغرافية متفاوتة، وكذلك بموقعها الذي يجاور مجموعة من الأبنية الدينية والحكومية في المنطقة، فواجهتها الشمالية تطل على مجلس الأمة الأردني، وتقابل واجهاتها الجنوبية كنيسة الأقباط الأرثوذكسية والمحكمة الكنائسية وكنيسة الروم الأرثوذكس، ويحاذيها من الجهة الغربية مبنى وزارة التربية والتعليم.

بدأ العمل في بناء المسجد في عام1982، وتم الانتهاء منه في عام 1989، وقد سجل هذان التأريخان في لوحتي التأسيس للمسجد، وضعت لوحة البدء بالعمل على الجانب الأيمن لمدخل السلام، بينما وضعت لوحة الإنتهاء من العمل في المسجد على يمين لمدخل الشورى (لوحة: 1). أسندت مهمة التصميم المعماري للمسجد ومرافقه إلى المهندس الألماني أيان شيكا Ayen Sheka، وأشرف على إنشائه وتصميم عناصره الزخرفية - الهندسية والنباتية والكتابية - مجموعة من المهندسين الأردنيين المتخصصين في العمارة الإسلامية [2].

(لوحة: 1) اللوحة التذكارية

(لوحة: 2) مجسم المسجد

يشتمل المخطط العام للمسجد (شكل: 1 ; لوحة: 2) على مجموعة معمارية ضخمة، يمكن الدخول إليها من خلال ثلاثة مداخل رئيسة، فتح الأول المعروف "بباب الشورى" في الجهة الشمالية، وفتح المدخلين الآخرين في الجهة الجنوبية، أطلق على الأول- الواقع في وسط الواجهة الجنوبية- باب السلام، وسمي المدخل الأخر - المؤدي إلى المقصورة الملكية - بباب النصر.



(شكل: 1) المخطط العام للمسجد

أما داخل المسجد فيتألف من مصلى للرجال مثمن الشكل تبلغ مساحته 1600 م2، تغطيه قبة مركزية نصف كروية. ويطل المصلى - من خلال ستة مداخل ثلاثية الفتحات - على صحن فسيح يحيط به رواق واسع، تتصل به من الجهة الغربية مقصورة ملكية مثمنة الشكل، تتقدمها صالة استقبال واسعة. ويناظر هذه المجموعة المعمارية في الجهة الشرقية للرواق، مجموعة معمارية أخرى تتألف من مصلى للنساء مثمن الشكل، ودار للقران. وللأسفل من مصلى للرجال – في الطابق الأرضي- أقيمت قاعة واسعة للمؤتمرات مثمنة الشكل أيضا، تطل على فناء مكشوف أقيمت على طرفه الشرقي، مكتبة المسجد وأماكن الوضوء، بالإضافة إلى قاعتين كبيرتين خصصت إحداهما لإقامة متحف إسلامي تعرض فيه آثار فنية إسلامية متنوعة، واستخدمت الأخرى كمتجر لبيع المنتجات الأردنية ذات الطابع التراثي.

نصوص الكتابات وأنواع الخطوط المستخدمة في كتابتها

صممت الكتابات التي زينت بها واجهات العديد من العناصر المعمارية لمنشات المسجد، على هيئة أشرطة زخرفيه كتب عليها سور وآيات من القران الكريم. استعمل في كتابتها أنماط متعددة من الخطوط العربية، تألفت من الخط الكوفي المربع والكوفي الفاطمي والخط الديواني، بالإضافة إلى خط الثلث الجلي وخط الطغراء. هذا ويمكن من خلال تتبع أنواع الخطوط المستخدمة في كتابة النصوص، وطرق تنفيذها أن نعرضها على النحو الأتي:

الخط الكوفي المربع

يعد الخط الكوفي المربع من أكثر الخطوط استخداما في كتابة النصوص الدينية في مسجد الملك الشهيد، إلى الحد الذي يمكن اعتباره من السمات البارزة والمميزة للمسجد. وقد استخدم المصممون هذا النوع من الخط في كتابة كافة النصوص التي زين بها واجهات العناصر المعمارية الخارجية، وكذلك في كتابة شريطين في داخل أبنية المسجد، أحدهما الشريط الوسطي في المحراب المجوف الذي يتوسط جدار القبلة في مصلى النساء، وكتبت فيه عبارة **"سبحان الله وبحمده سبحان الله العظيم"**، والتي نفذت على الرخام بأسلوب الحفر البارز، وطليت حروفها بماء الذهب (لوحة: 3). والشريط الآخر نقش على القناديل الزجاجية المعلقة داخل مصلى الرجال وكتب عليها لفظ الجلالة – **الله**- مكررا بصورة متعاكسة عموديا، لتؤلف الكتابة شريطا زخرفيا يتوسط جسم القناديل (لوحة: 4). يذكرنا هذا التصميم الإبداعي بالتصميم الكتابي الذي استخدم بكثرة في زخرفة بعض العناصر المعمارية في المساجد الإيرانية كمسجد إمام أصفهان الذي شيده الشاه عباس في سنة 1611 (فضائلي، 2002، ص 172; شكل 67).

(لوحة: 3) مصلى النساء كتابات المحراب

(لوحة: 4) مصلى الرجال قناديل الإضاءة

أما الأشرطة الكتابية الخارجية فنفذت أيضا بالخط الكوفي المربع بواسطة بلاطات مربعة خزفية، منتظمة الشكل زرقاء اللون، تم لصقها على واجهات العناصر المعمارية الخارجية، كالمداخل الرئيسة الثلاثة، وواجهة الرواق، وكذلك الواجهات الخارجية لمداخل مصلى الرجال، وواجهتيه الغربية والشرقية المطلتين على الشارع العام.

(لوحة: 5) كتابات باب النصر

(لوحة:6) كتابات الرواق

اشتملت نصوص الكتابات الخارجية على سورة النصر التي كتبت في أعلى مدخل النصر (لوحة: 5) وعلى الآيات من 1- 58 من سورة الرحمن التي نفذت في أعلى واجهة الرواق المحيط بصحن مصلى الرجال (لوحة: 6)، والآية 67 من سورة الفرقان التي وضعت في أعلى الواجهة الداخلية لبوابة الشورى (لوحة:7)، وبداية الآية 46 من سورة الحجر التي زين بها أعلى الواجهة الخارجية لبوابة السلام (لوحة:8).

(لوحة:7) باب الشورى

(لوحة:8) باب السلام

ونقشت بداية آية الكرسي من سورة البقرة، فوق مدخل مصلى الرجال الغربي- المقابل للمقصورة الملكية-، والآية 68 من سورة الرحمن فوق مدخل مصلى الرجال الشمالي، وجزء من الآية 36 من سورة النور التي نقشت في أعلى المدخل الشرقي لمصلى الرجال. كما كتبت الآيات 190-192 من سورة عمران على واجهتي رقبة قبة مصلى الرجال الغربية والشرقية من الخارج (لوحة: 9).

(لوحة:9) مصلى الرجال كتابات الواجهة الشرقية

(لوحة: 10) المقصورة الملكية لفظ الجلالة

إن التقنية التي اتبعت في تصميم الكتابات المنفذة بالخط الكوفي المربع في مسجد الملك الشهيد، تعرف في الأقطار الإسلامية بأسماء متعددة، ففي إيران يطلق على الكوفي المربع الذي كتب على العمائر بواسطة الخزف الملون اسم بنائي Bannai، أما الكوفي المربع المنفذ بواسطة قطع الطوب المشوي غير الملون، فيطلقون عليه اسم هزر باف Hazar Baf [3]. أما في الأقطار العربية فتطلق على الكوفي المربع تسميات عدة، كالكوفي المزوى (المصرف، 1968،ص،90)، والكوفي التربيعي (المصرف، 1971، ص،455 ؛ هامش أشكال 117، 118، 124-126) والكوفي الهندسي (عفيفي، 1980، ص 143)، وكذلك الكوفي البنائي، والكوفي المعقلي (فضائلي، 2002، ص 161-170) بالإضافة إلى الكوفي الشطرنجي، ربما بسبب أن تصميم الخط الكوفي المربع يتم عادة وفقا لتقسيمات رقعة الشطرنج، حيث تكون سماكة المساحات السوداء فيها مساوية لسماكة المساحات البيضاء، وكذلك الأمر بالنسبة للفراغات المحيطة بها. غير أن مصمم أشرطة كتابات الكوفي المربع الخارجية في مسجد الملك الشهيد جعل جسامة حروف الكتابات ضعف المساحات المتبقية بين الحروف والفراغات، مما منح بذلك للحروف والكلمات المنفذة على واجهات العناصر المعمارية قوة وبروزا وسيطرة بصرية.

وبالرغم من أن الخط الكوفي المربع يعد من الخطوط التي اشتقت من الخط الكوفي القديم[4]، وظهرت أولى نماذجه في الربع الأول من القرن السادس الهجري/الثاني عشر ميلادي (Blair, 2007, p. 84)، غير أنه لا يعرف السبب المباشر الذي أدى إلى ظهور هذا الخط، حيث تعزو المراجع نشأته إلى سببين:

يربط الأول ظهوره بعمليات توظيف الطوب (الأجر) Bricks المستخدم في البناء، في عمل أشكال زخرفيه هندسية متنوعة، تطورت فيما بعد لتشكيل تكوينات زخرفية كتابية ذات مسارات مستقيمة (المصرف،1971،ص453-454؛ http://www.kufic.info). أما الثاني فيرجع سبب ظهور الكوفي المربع إلى تأثر المسلمين بأسلوب الكتابة الصينية ذات النمط المربع المعروفة بإسم فاجس با Phag-spa. وهو الأسلوب الذي أمر الحاكم الصيني قوبي لاي Qubilay 659-694ه/1260-1294م، استخدامه في الكتابة المنغولية وفي تصميم العلامات والأختام الكتابية الصينية. وقد انتشر هذا الأسلوب بسرعة في إيران خلال فترة حكم الإيلخانيين 654-736هـ/1256-1335.

(الداية،1999،ص7؛http://www.kufic.info؛ http://en.wikipedia.org/wiki/Kublai_Khan; http://en.wikipedia.org/wiki/'Phags-pa_script).

غير أن الأستاذة شيلا بلير Blair تنفي هذا الرأي، وتذهب إلى تأييد الرأي الأول بسبب أن النماذج الأولى للكوفي المربع ظهرت قبل استخدام أسلوب فاجس با في الأختام والعلامات الصينية.

(Blair, 2007, pp. 87-88). وهذا ليس بالمستغرب خصوصا إذا ما عرفنا بان الحروف العربية الكوفية تتمتع بخاصية الخطوط المستقيمة، على النحو الذي يمكن مشاهدته في بعض حروف العديد من النماذج التي كتبت بالخط الكوفي القديم التي يعود تاريخها إلى الفترة الإسلامية المبكرة[5].

وأيا كان السبب في ظهور الكوفي المربع إلا أنه صار من أكثر الخطوط الكوفية استخدما في زخرفة العمائر المشيدة بالطوب في إيران وآسيا الوسطى، خلال فترة حكم المغول في القرنين السابع والثامن الهجريين/الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين (Blair , 2007, p.88). ولم يقتصر استخدام الكوفي المربع على تلك العمائر فحسب، بل نجده أيضا على بعض العمائر المملوكية في مدينة القاهرة، كالمدخل الرئيس لمجموعة السلطان حسن المعمارية المؤرخ بناؤها لسنة 757هـ/1356م .

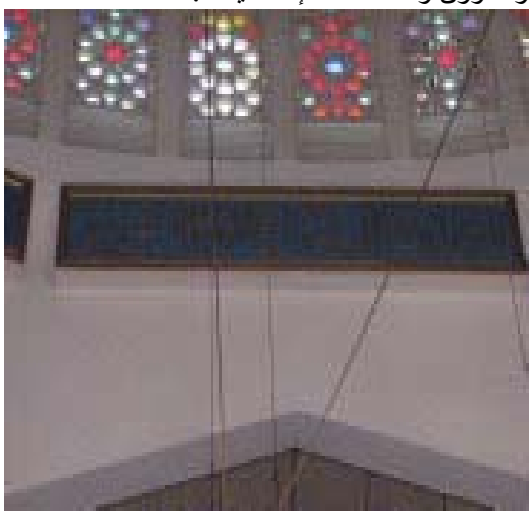
(Abouseif, 1989,p.127,pl.90)، وعلى إحدى واجهات مسجد السلطان بايزيد الثاني في مدينة استانبول عام 1506م. كما استخدم - الخط الكوفي المربع - في تزين العديد من المساجد المعاصرة كمسجد الغدير الذي بني في مدينة طهران سنة 1980.

(http://www.elaph.com/Web/Culture/2010/7/582975.htm)، حيث كسيت مساحات واسعة من واجهاته الخارجية بالخط الكوفي المربع بتقنيتيه البنائي والهزرباف، وكذلك في مسجد الكويتيين الذي بني سنة 1992 في حي منهاتن Manhattan في مدينة نيويورك Now York .

(http://www.thouq.com/2011/08/7994،). بالإضافة إلى استعماله في تزين مسجدين بارزين في مدينة عمان في الأردن هما مسجد أبو غزالة الواقع في منطقة الدوار الثامن الذي شيد عام 2008م (http:www.flickr.com/photos/tymoorhamdokh)، ومسجد الهمشري الواقع في منطقة خلدا والذي بني سنة 2012 (http://www.flickr.com/photos/tymoorhamdokh).

الخط الكوفي الفاطمي

يعتبر الخط الكوفي الفاطمي من أبرز أنواع الخط الكوفي تطورا. ساد استخدامه بصورة كبيرة في تزيين العمائر الفاطمية كالجامع الأزهر (359-361هـ/970-975م) وجامع الحاكم بأمر الله (379-403هـ/989-1013م)، وجامع الأقمر (519هـ/1125م) وغيرها من العمائر الفاطمية (فكري 1962، ص ص، 41-56). اقتصر المصمم استخدام هذا الخط في كتابات مسجد الملك الشهيد على لفظ الجلالة – **الله** – الذي نفذ بحروف من الجص مطلية بماء الذهب، في أعلى الجدار الجنوبي في المقصورة الملكية فوق شعار الدولة الذي يعلو بدوره كرسي العرش (لوحة:10). ويغلب على الظن بأن هذا التصميم قد تأثر بتصميم لفظ الجلالة– **الله**– الذي نقش في أعلى الجانب الشرقي في منبر المسجد الأقصى الذي صنع في مدينة حلب سنة 1168م، والمحفوظة صوره ومخططاته في أرشيف وزارة الأوقاف والشؤون والمقدسات الإسلامية[6].



(لوحة: 11) مصلى الرجال الأسماء الحسنى

(لوحة:12) مصلى الرجال الجسور النحاسية

خط الثلث

استخدم خط الثلث الجلي في كتابة أسماء الله الحسنى التسعة والتسعين، التي وزعت على ستة عشر لوحة خشبية مستطيلة الشكل مطلية باللون الأزرق الداكن، ثبتت أسفل مستوى نوافذ القبة وفق ترتيب متناسق غطى محيط رقبة القبة. نقشت عليها الأسماء بأسلوب الحفر النافر وطليت بماء الذهب، وقد راعى المصمم في كتابتها أن تبدأ الأسماء وتنتهي عند محور المحراب في سلسلة متصلة، كما عمد إلى تضخيم حروف الأسماء للتمكن من قرأتها من أي مكان في مصلى الرجال بوضوح تام (لوحة: 11).

(لوحة:13) مصلى النساء، جدار القبلة

(لوحة:14) مصلى الرجال البسملة بالطغراء

كما كتبت بخط الثلث الجلي أيضا الآية 144 من سورة البقرة **"قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها فول وجهك شطر المسجد الحرام"**، في وسط محراب مصلى الرجال، وبداية الآية 35 من سورة النور **"الله نور السموات والأرض"** التي نقشت على الجسور النحاسية الحاملة لقناديل الإضاءة الزجاجية في مصلى الرجال (لوحة: 12). وكذلك جزء من الآية 144 من سورة البقرة " **"فلنولينك قبلة ترضيها"** التي نقشت في أعلى واجهة محراب مصلى النساء الرخامية (لوحة: 18)، بالإضافة إلى آية الكرسي التي كتبت بأحرف خشبية نافرة مطلية بماء الذهب وزعت على لوحتين زين بهما جدار القبلة في مصلى النساء (لوحة:13).

ومن الجدير ذكره هنا ان خط الثلث يعد من أهم الخطوط العربية، وقد شاع استخدامه بكثرة في نقوش العمائر الدينية والمدنية، وبخاصة خلال فترة حكم الدولتين المملوكية (684-923هـ/1250-1517م)، والعثمانية (699-1342 هـ /1299-1923م). ويمتاز هذا الخط بمتانة حروفه ومرونتها كما تتنوع فيه صور كتابة الحرف الواحد، لذلك فهو يعتبر من أوسع الخطوط تنوعا في تصميماته وتكويناته، بالإضافة إلى استخدام حركات الإعراب فيه بصورة كبيرة لملء الفراغات بين الحروف بحركات تزينية ترسم بقلم أصغر من القلم المستخدم في كتابة الحروف، مما يضفي على تصميم النصوص المراد كتابتها به القوة والمتانة (فضائلي، 2002 ، ص227 ; Derman,1999,p9.34).

الطغراء

الطغراء رسم على هيئة توقيع فني لاسم السلاطين العثمانيين، كان يوضع على رأس الفرمانات والأوامر السلطانية، وعلى أعلى المباني الرسمية في أرجاء الدولة العثمانية. وبعد زوال الدولة العثمانية سنة 1923، صار شكل الطغراء يستخدم في كتابة الموضوعات غير الرسمية كالآيات القرآنية، والأحاديث

الشريفة والأقوال المأثورة وحتى في كتابة أسماء أشخاص من عامة الناس (درمان، 1991، ص 221 ؛ فضائلي، 2002، ص 519). استعمل المصمم شكل الطغراء مرة واحدة في مسجد الملك الشهيد كتب فيه البسملة في وسط المحراب المجوف الذي يتوسط جدار القبلة في مصلى الرجال (لوحة: 14). وهذا الشكل للبسملة على هيئة الطغراء منقول من تصميم كتبه الخطاط العثماني حامد الآمدي[7] (المصرف، 1968، ص 263 ; شكل 735)

الخط الديواني

استعمل الخط الديواني في كتابة "البسملة" التي سبقت آية الكرسي التي زين بها جدار القبلة في مصلى النساء، وفي كتابة عبارة "صدق الله العظيم" في نهاية الآية. وقد صممت العبارتان على هيئة دائرية تحيط بهما من الأركان الأربعة زخارف نباتية بسيطة، مما أضفى على التصميم العام للعبارتين شكلا مربعا (لوحة:15).

(لوحة: 15) مصلى النساء، البسملة بالديواني

(لوحة: 16) المحكمة الكنائسية المقابلة لباب السلام

ومن المعروف بان الخط الديواني هو شكل متطور من خط التعليق القديم (فضائلي، 2002، ص393)، تمتاز حروفه بانحناءاتها وكثرة استداراتها وقلة استخدام حركات الإعراب عليها. وقد اعتنى بكتابته الخطاطون العثمانيون عناية كبيرة، وأقتصر استعماله في البداية على كتابة الأغراض الديوانية والسلطانية الرسمية في زمن الدولة العثمانية، لذلك أطلق عليه إسم الخط الديواني. وفيما بعد أخذ الخطاطون بكتابته بأشكال متنوعة وتصاميم متعددة (فضائلي، 2002، ص393-394).

نصوص الكتابات وعلاقتها بالمكان

إن أول ما يجلب انتباه المتفحص لنصوص الأشرطة الكتابية في مسجد الملك الشهيد عبدالله، ليس فقط كثافة الكتابات وتكرارها[8] ولونها الأزرق الفيروزي الجذاب، وتعدد الخطوط المستخدمة في كتابتها، بل أيضا ملائمة العديد من النصوص القرآنية للمواضع التي نفذت بها، وكذلك للأبنية المجاورة للمسجد، مما يظهر العناية الدقيقة التي خضعت لها عمليات اختيار النصوص القرآنية لتتناسب مع أقسام المسجد ومحيطه الخارجي، ويبرز الدلالة الرمزية الدينية من استخدمها في هذه الأماكن. ويشير أيضا إلى اطلاع المصممين ومعرفتهم بأساليب ترتيب الزخارف الكتابية وتوزيعها في المساجد التي شيدت خلال الفترات الإسلامية المتعاقبة، ودورها في إيصال الرسائل الرمزية ذات المعنى الديني الروحاني، والتي تستهدف فلسفتها الحق والنور الإلهي، مما يضفي على المكان الذي وظفت فيه النصوص القرآنية الهيبة والوقار[9].

ليس غرضنا هنا تناول موضوع الرمزية الدينية للنصوص القرآنية واستخداماتها في الأبنية الدينية، وما تثيره في نفوس المشاهدين من مشاعر التوقير والإجلال، لكونها تشتمل على معاني رمزية مقدسة عند المسلمين، أتى بها المصمم في كتابته لآيات القران الكريم، وهو منهج تناوله بما فيه الكفاية مجموعة من الباحثين العرب والأجانب، من بينهم ريتشارد ايتنجهاوزن R. Eittinghusen وتيتوس بيركهارت T.Burckhardt، وخالد عزام، ناقشوا فيه ظهور الكتابات واستخدامها في الفن الإسلامي، والخلفية الفلسفية والجمالية للخط العربي وخروجه من الباطن إلى الظاهر ومن المسموع إلى المرئي، والمعاني الرمزية الدينية التي اشتمل عليها، سعيا منهم لإضفاء صفة العالمية على الفن الإسلامي [10]. بل فقط أبداء بعض الملاحظات التي ربما تساعد على فهم أوضح لاختيار بعض النصوص التي كتبت في مسجد الملك الشهيد عبدالله، والدلالات التي يمكن استخلاصها من كتابتها.

نقشت الكتابة الأولى في الشريط الذي يعلو الواجهة الداخلية للمدخل الشمالي– باب الشورى-، المقابل لمجلس الأمة، وكتب فيها نص الآية 67 من سورة الفرقان **"والذين استجابوا لربهم وأقاموا الصلاة وأمرهم شورى بينهم ومما رزقناهم ينفقون"** (لوحه: 7)، وهي الآية ذات العلاقة بأسلوب الحكم والتشريع الإسلامي (الشورى)، مما يشير إلى أن اختيارها للكتابة على واجهة المدخل بسبب مناسبتها للمحيط الخارجي للمسجد- مبنى مجلس الأمة-، مما يشير أيضا إلى أن تسميته المدخل بالشورى قد اخذ من الآية الكريمة.

أما الكتابة الثانية فنقشت في الشريط الكتابي الذي كتب في أعلى واجهة المدخل المتوسط لضلع المسجد الجنوبي– باب السلام –، المقابل لكنيسة الأقباط الأرثوذكسية والمحكمة الكنائسية وكنيسة الروم (لوحه: 16)، وكتب في الشريط نص الآية 46 من سورة الحجر **"ادخلوها بسلام آمنين"** (لوحه: 8)، وهذه الآية ذات دلالة واضحة يمكن عدها بمثابة رسالة رمزية دينية، موجه لأصحاب الديانات الأخرى بما في رسالة الإسلام من سلام وسكينة.

أما الكتابة الثالثة فتتمثل في البسملة التي نقشت بالطغراء، في وسط المحراب المجوف في مصلى الرجال (لوحه: 10)، ومن المعروف بان شكل الطغراء يعكس الفخامة والقوة، مما يغلب على الظن بان القصد من وراء استخدمها في مسجد الملك الشهيد، كان للدلالة على ارتباط المسجد بإسم الملك المؤسس عبدالله الأول ابن الحسين.

إن هذا الاستنتاج يشير بوضوح إلى أن القائمين على تصاميم كتابات مسجد الملك الشهيد، كانوا يمتلكون فهم ومعرفة واسعة بالفلسفة الجمالية للخط العربي التي هي الجانب الأعمق والاهم لاستخدامه في الزخرفة في الفن الإسلامي[11]، فالهدف منه ليس البهجة المادية فحسب، ولا المتعة الدنيوية وحدها، ولكن التأمل أيضا في الجمال المطلق الإلهي. كما ويساعدنا أيضا على فهم الدلالة الرمزية الدينية من الاقتصار في كتابات مصلى الرجال على لفظ الجلالة – **الله** - والأسماء الحسنى، لتعطي شعورا بان الله سبحانه محيطا بالمكان وراعيا وحافظا له، وكذلك يبرز لنا الغاية من كتابة بداية الآية 12 من سورة النور" **الله نور السموات والأرض"** على جسور الثريا الضخمة ذات الثلاث طبقات، للرمز من خلالها إلى الاقتباس من النور الإلهي[12].

الخاتمة

يتضح من خلال دراسة الكتابات في مسجد الملك الشهيد عبدالله، مدى اطلاع مصممين الكتابات، على تاريخ الخطوط العربية وأنواعها وأساليب استخدامها في الفن الإسلامي كعنصر زخرفي. وكذلك معرفتهم وتأثرهم بالفلسفة الجمالية للخط العربي، -التي هي الجانب الأعمق لاستخدام الخط العربي في تزين الأبنية المختلفة-، كونها تنظر إلى حضور الكتابات القرآنية في المكان بأنها تذكير بعالم الحق، وتأملا في النور والجمال الإلهي المطلق. وهي الفلسفة التي ساهمت في إبراز جانب الإبداع والابتكار عند المصممين، والذي تمثل في توظيف النصوص القرآنية على بعض العناصر المعمارية في المسجد، لبعث رسائل رمزية دينية لأصحاب الأبنية المجاورة للمسجد، على النحو الذي يمكن مشاهدته في كتابات مدخلي السلام والشورى.

الملاحظات الهامشية:

1. لا يفوتنا أن نتقدم بالشكر للمهندس سليمان حطاب مدير مسجد الملك الشهيد الذي سهل لنا زيارة أقسام المسجد والتقاط الصور الفوتوغرافية ، وتزودينا ببعض المعلومات عن المسجد.
2. أعد تصاميم الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية في مسجد الملك المؤسس، واشرف على تنفيذها مصممون ومهندسون مستشارون من المكتب الهندسي الإقليمي في عمان في سنة 1988، بإشراف المهندس هشام الجمل.
3. للاطلاع على تقنية الهزرباف والبنائي ونماذجهما الفنية المنفذة في إيران،
انظر الموقع : (http://en.wikipedia.org/wiki/Banna'i)
4. ينسب الخط الكوفي القديم إلى مدينة الكوفة، ويمتاز بأشكال حروفه البسيطة التي تتصف بأنها حروف عمودية قصيرة نوعا ما، بينما تكون الأفقية ذات امتدادات واضحة من أجمل أمثلتها الشريط الكتابي الذي نقش في أعلى واجهة الرواق الثاني في قبة الصخرة في الحرم الشريف بالقدس المؤرخ بناؤها إلى عهد الخليفة عبد الملك بن مروان (65-86هـ/685-705م)، للمزيد انظر: (Berchem,1979,pp.289-294).
5. للاطلاع على النماذج المبكرة من الخط الكوفي القديم، انظر (جمعة، 1972، ص ص،47-49).
6. أمر بصناعة هذا المنبر للمسجد الأقصى في الحرم الشريف في القدس، السلطان نور الدين زنكي، ووضعه في المسجد الأقصى السلطان صلاح الدين الأيوبي، بعد تحرير بيت المقدس من الصليبين عام 583هـ/1187م، وظل في مكانه إلى أن احرقه احد اليهود المتطرفين في عام 1969. انظر: (Singer,2008,pp.23-24).
7. حامد ايتاش الآمدي1891-1982، خطاط مبدع، يعد من أشهر الخطاطين الأتراك، نسخ المصحف الشريف مرتين بخط يعتبر من أجمل الخطوط، واسمه الحقيقي الشيخ موسى عزمي، واشتهر بحامد أيتاش الآمدي نسبة إلى آمد وهي قرية في ديار بكر، للمزيد انظر: (Derman,2004,pp.34-8).
8. تجدر الإشارة هنا بأن الغاية من كثافة وتكرار كتابة النصوص القرآنية على العناصر المعمارية في المساجد منذ أقدم الفترات الإسلامية، هي للتذكير بحقيقة مؤداها أن الحياة الإسلامية كلها مترابطة مع اقتباسات من القرآن الكريم، وأنها مدعومة روحياً بتلاوة القرآن، بالإضافة إلى الصلوات والابتهالات والذكر المستمد منه. انظر:
(Burckhardt,1986,pp.3-5).
9. عن الدور الرمزي والرسائل الدينية للنصوص القرآنية ودلالاتها، انظر: (ابن محمد،2004، ص ص، 66-77).
10. للاطلاع على مفهوم الفن الإسلامي ومبادئه العالية، والباحثين الذين ساهموا في إبرازها، سعيا منهم لإضفاء صفة العالمية على الفن الإسلامي، انظر:
(Guénon,1951,pp.1-4; Burckhardt, 1976 ; Azzam, 2002,pp.1-5).
11. ليس الغرض هنا التقليل من مساهمة أصحاب المنهج الأثري والتاريخي، ودورهم البارز في دراسة نشأة الخط العربي وتطوره وتنوع خطوطه، ولكن الإشارة إلى المنهج الجمالي الذي تأثر به مصممين كتابات مسجد الملك الشهيد.
12. يذكر هذا الاقتباس من سورة النور، بالاستنتاج الذي خرج به ايتنجهاوزن من دراسته لقناديل الإضاءة المعلقة في قبة الصخرة في الحرم الشريف بالقدس والمؤرخ بناؤها لسنة 72 هـ/ 692 م انظر:
(ايتنجهاوزن، 1988، ص ص: 407-409).

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع العربية:

القران الكريم

ابـن محمـد، الأميـر غـازي، ،(عمـان: 2004)، المبـدأ الـديني (الحقـاني) للرمزيـة، مقـالات فـي الفنـون الإسلامية، ترجمة مجموعة من الباحثين ص ص:49-61 .

ايتنجهاوزن، ريتشـارد، الفنـون الزخرفيـة والتصـوير شخصـيتها ومجالاتهـا، ترجمـة إحسـان صـدقي وحسـين مؤنس، (1988). سلسلة عالم المعرفة، تراث الإسلام، القسم الثاني، الكويت .

جمعة، إبراهيم،(1972). دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجـار فـي مصـر فـي القرون الخمسـة الهجرية الأولى، القاهرة.

الداية، وليد نصوح،(1999). الخط الكوفي التربيعي، طرابلس، لبنان.

درمـان، مصـطفى أوغـور،(1991). فـن الخـط، تاريخـه ونمـاذج مـن روائعـه علـى مـر العصـور، ترجمـة صالح سعداوي، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، استانبول.

فضائلي، حبيب الله، (2002) . أطلس الخط والخطوط، ترجمة محمد التونجي، دمشق.

فكري، أحمد،(1962) . مساجد القاهرة ومدارسها، العصر الفاطمي، دار المعارف.

عفيفي، فوزي سالم،(1980). نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية، الكويت.

المصرف، ناجي زين الدين،(1968). مصور الخط العربي،بغداد.

المصرف، ناجي زين الدين، (1970). بدائع الخط العربي، بغداد.

المراجع الأجنبية:

Abouseif, Doris,B, 1989. Islamic Architecture in Cairo: An Introduction ,Leiden,.

Azzam, Khaled, 16th May 2002. The Universal Principles of Islamic Art, Oxford Centre for Islamic Studies, pp.1-5.

Berchem, M .van, 1979. The Mosaics of Dome of the Rock in Jerusalem, in Creswell, K. A. C. Early Muslim Architecture, Vol.1, (New York).

Blair, Sheila, Islamic Calligraphy, Edinburgh, 2007.

Burckhardt, Titus,1976. Art of Islam, language and Meaning (England), pp.43-51.

Burckhardt, Titus, Perennial Values in Islamic Art, Studies in Comparative Religion, Vol. 1, No.3 ,pp.3-10.

Derman, M.1999. Letters in Gold, Ottoman Calligraphy from the Sakip Sapanci Collection, Istanbul.

Derman, M.2004. Masterpieces of Ottoman Calligraphy, Istanbul.

Guénon, R. 1995.The Arts and their Traditional Conception, The Institute of Islamic Culture Studies, Lahore, Vol. 14, No. 3,pp.1-4.

Singer, Lynette, 2008.The Minbar of Saladin: Reconstructing a Jewel of Islamic Art,London.

المواقع الإلكترونية:

http://en.wikipedia.org/wiki/Banna'i

http://www.kufic.info

http://en.wikipedia.org/wiki/Kublai_Khan

http://en.wikipedia.org/wiki/'Phags-pa_script

http://www.elaph.com/Web/Culture/2010/7/582975.html

http://en.wikipedia.org/wiki/Islamic_Cultural_Center_of_New_York

http://www.thouq.com/2011/08/7994/

http://www.flickr.com/photos/tymoorhamdokh/7488156826

http://www.flickr.com/photos/tymoorhamdokh/7474794324

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 3، 2013، 393- 420

نشأة وتطور آلة الهارب

علاء معين ناصر

قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة ، جامعة اليرموك.الأردن

تاريخ الاستلام:2013/1/24 تاريخ القبول:2013/4/23

The Occurrence and Development of Harp "Music Instrument"

Ala Muin Naser, Faculty of Fine Arts - Department of Music, Yarmouk University

ملخص

الفن قديم قدم الإنسان تطور وازدهر عبر الحضارات المختلفة، فقد ارتبطت محاولات تعريف الفن ارتباطاً وثيقا بالفلسفة من ناحية ومن ناحية أخرى أصبحت القيم الفنية والجمالية والموسيقا عنصراً هاما في البناء الثقافي لأي مجتمع، فهي بمثابة معايير لسلوك أفراد المجتمع، والفنون مجموعة من المهارات البشرية على اختلاف ألوانها، الفنون التطبيقية والفنون الجميلة والفنون الكبرى والفنون الصغرى والفنون التجسيمية والتعبيرية والفنون المرئية والبصرية والفنون الموسيقية (نظمي، 1996).

استهدفت الدراسة تسليط الضوء على تاريخ آلة الهارب وتطورها، والتحقق من أصل نشأتها عبر العديد من المراحل التاريخية المتعاقبة، حيث تحتل آلة الهارب اهتماما واضحا في استخداماتها ومكانتها والدور الذي تقوم فيه ضمن مجموعات الفرق الموسيقية على اختلاف تراكيبها منذ ظهور هذه الآلة وحتى الوقت الحاضر، كما وتتضمن الدراسة وصفا توضيحيا للمراحل التي مرت بها ضمن تسلسل زمني يعكس العلاقة بين تطور إمكانات الآلة وتأثيرها، كما وتشتمل الدراسة على أهم عازفي ومؤلفي آلة الهارب إضافة إلى بعض المقطوعات الموسيقية.

إن التحول من الآلات الموسيقية البسيطة إلى المتطورة في صناعتها قد استغرق عشرات من القرون قطعتها الشعوب في تطورات حضارية، وقد مرت الآلات الموسيقية في جميع عصور التاريخ انطلاقا من العصر الحجري ثم العصر البرونزي، إلى أن تغيرت نظرة الإنسان إلى الآلات الموسيقية، وبعد أن ارتقى في مدارج المدنية وتوفرت لديه الآلات الموسيقية المتنوعة أدرك أن للأصوات قيمة موسيقية وصار يميز بين الآلات الموسيقية التي يستخدمها أداة لتنظيم الإيقاع وتقويته، وبذلك بدأ الإنسان يشعر بأهمية الموسيقا وأهمية الآلات التي تصدر أنغاما بحيث أصبحت الموسيقا وآلاتها جزءا من حياته اليومية.

تعد الآلات الموسيقية جزءا من الحضارات العامة ومرجعا تاريخيا في التدليل على ما قطعته الشعوب في تلك الحضارات، بل أن التاريخ العام يعتمد عليها اعتمادا يكاد يكون كليا في التعرف على تطورات الإنسان الأول في حياته الأولى، تعتبر الآلات الوترية آخر ما اهتدى إليه الإنسان وهكذا بدأت صناعة الآلات الموسيقية الوترية وتطورت بتطوره.

كلمات مفتاحية:

الاوركسترا، الكونشرتو، الجنك، السيمفوني، موسيقا الحجرة.

Abstract

Art is as old as mankind which developed and flourished among different civilizations.

This research aims at tracing the history and development of the harp since the invention of this instrument till present time. It also provides an illustrational description of the stages that this instrument went through in a chronological order that reflects the relationship between the improvement of the instrument`s potentials and its effect.

The research also mentions the most distinguished harp musicians, and composers and some musical pieces.

المقدمة:

الآلة الموسيقية هي وسيلة صنعها الإنسان من مادة واحدة أو أكثر لإخراج الصوت منها بالطرق أو النقر مثل آلات الإيقاع، أو بتسرب الهواء في تجويفها مثل ألآت النفخ أو التحريك ونبر الأوتار في الآلات الوترية مثل آلة الهارب، ويرى العلماء الباحثون في أصل الموسيقا ونشأتها، أن حنجرة الإنسان كانت أول آلة أخرجت الصوت، أما الأيدي فكانت أول آلة أخرجت الزمن ونقرات الميزان وأنظمتها وبالحنجرة والأيدي تمثلت الموسيقا في عنصريها الأساسيين وهما الصوت، بما فيه من أنغام وطبقات مختلفة، والزمن أي الميزان أو ما نسميه موسيقا الإيقاع الموسيقي.

إن استخدام الإنسان القديم لأعضاء جسمه بالتصفيق والصفير والدق بالأرجل قد جعله يتعرف في مرحلة مبكرة جدا من تاريخ وجوده على سطح الأرض، على كيفية إحداث الأصوات المختلفة وخروجها، الأمر الذي جعله يقوم بمحاكاة أعضاء جسمه فصنع لهذا الغرض الإيقاع أولا ثم آلات النفخ ثانيا ثم الآلات الوترية.

قام الإنسان القديم بتحويل بعض المواد الموجودة في الطبيعة إلى أدوات لتوليد الأصوات الموسيقية، فقام مثلا بتحويل العظام إلى صافرات بعد أن عمل ثقوبا في العظام، وصنع من بعض جذوع الأشجار طبوله المختلفة لتكون آلات إيقاعية، وقام بتحويل البندق والقرع إلى خرخاشات وتحويل القصب والقواقع والأغصان المجوفة إلى آلات نفخية.

إن استخدام الإنسان للمواد الموجودة في الطبيعة على علاتها كآلة موسيقية قد أدى إلى أن تكون الآلة محدودة من حيث الصوت والشكل والحجم والمظهر، وكانت هذه الآلات الموسيقية البدائية لإنسان العصور الحجرية تخدم أغراضا متعددة إذ إنها كانت أدوات لإحداث الأصوات والضجيج والمناداة اتقاء لشر بعض مظاهر الطبيعة التي يخاف منها الإنسان أو بغية استعطاف الظواهر الخيرة للطبيعة مثل سقوط الأمطار ووفرة المحاصيل الزراعية وغيرها.

لقد وضعت الشعوب القديمة الأساطير والروايات حول أصل ونشأة الموسيقا والآلات الموسيقية، بحيث جعلتها هبة من هبات الآلهة ونسبت ابتكار بعض الآلات الموسيقية إلى آلهة معينة وبذلك كانت للموسيقا مكانة متميزة بين الشعوب منذ أقدم العصور، وقد ظلت هذه المكانة الرفيعة حتى يومنا هذا، فقد أصبحت الموسيقا وآلاتها جزءا من التراث الذي تعتز به الشعوب.

مشكلة الدراسة:

على الرغم من أهمية آلة الهارب واستخداماتها إلا أن عدم وجود الدراسات وما كتب عن هذه الآلة من ناحية وعدم توفر المصادر والمراجع في المكتبات ومواقع الانترنت والمعاهد والجامعات، إن عدم هذا كله دفع الباحث لمناقشة هذا الموضوع.

مصطلحات البحث:

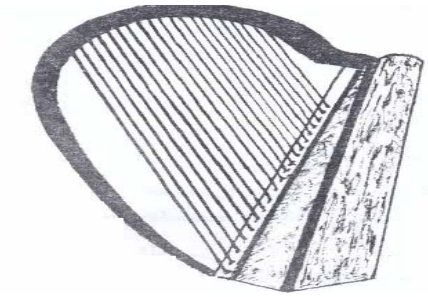
- هارب: Harp(جنك، صنج " كتب العرب ") (فارمر، بيروت).
- هارب: Harp، Harpe (قيثارة، جُنْك)، أما Harpyia، Hapie الهاربْيا: فهي من حارسات الجحيم في الأساطير الإغريقية، وهم نصف بشر وأنصاف طيور(عزيز، 1993).
- هارب: (Harp ,Harpe ,Parsian harp (tambour)، [الجُنك]، الهارب الفارسي (ولمن، 1994).

- الهارب (Harp): آلة موسيقية مرت بمراحل تطور مختلفة حتى وصلت إلى الهارب الحديث، الذي يتراوح عدد أوتاره بين (45، 48) وترا، وتعتبر آلة الهارب أكبر الآلات الموسيقية اتساعا من حيث المساحة الصوتية باستثناء البيانو والأرغن، وتستخدم الدواسات (Pedals) في آلة الهارب عند استخدامها من قبل العازف مسندا جزؤها العلوي على كتفه الأيمن، وتستخدم اليدان معا في نبر الأوتار أو (خطفها)، ويلاحظ أن غالبية محترفي عزف آلة الهارب في الأوركسترا من النساء (نصار، 1998).

- كِران Kiran : تسمية قديمة لصنف من الكنارات الكبيرة الحجم، وهو الصنج ذو الأوتار المعدنية، مما يبدو وكأنه محيط بإطار بين الصندوق والساعد الذي فيه مجتمع الأوتار، وقد وصفه أبو التيجان الشاعر بقوله:

وكران كأنه بَيدقُ الشط رئْج يفتن فيه قالَ وقيل

والكرينة هي الضاربة على الكِران، ومن هذه الآلة استنبط المحدثون الآلة التي يسمونها الهارب (هارب – Harp)، وهذه تحيط أوتارها بأكثر من ثلاث طبقات كاملة الأنغام (خشبة، 2006).



(شكل 1): آلة كِران

لقد تركت حضارة وادي الرافدين أقدم الأمثلة على استعمال الموسيقا في ساحة الوغى. وحفظت دلائل أثرية على استعمال الموسيقا بعد انتهاء المعارك الطاحنة المكللة بالانتصار على أعداء البلاد، ففي أثر سومري يعود إلى 3400 سنة من الآن وثق الفنان السومري مشهد الاحتفال بمناسبة الانتصار برموز ودلالات موسيقية، والموسيقا هنا يؤديها عازف الكنارة (كناريوم باللغة البابلية) ومغنية مسترسلة الشعر، أما في شمال العراق فقد تم العثور على دليل على الاحتفال بالانتصار على الأعداء، في عهد الملك أشور ناصر بال الثاني الذي حكم قبل 2864 سنة من الآن، والموسيقا كانت تؤدى على آلة إيقاعية جلدية واحدة (دف مستدير) وآلتين وتريتين نقريتين من نوع جنك (هارب)، وفي هذا الأثر الأشوري يظهر أيضا مقاتلان يرقصان فرحا بالانتصار، ويعقب هذا المشهد مشهد أخر فيه رقص وغناء وعازف على آلة العود الأشورية طويلة العنق (حسون، 1990).

لقد استندت نظريات الموسيقا في العراق القديم على معرفتهم الواسعة بالرياضيات وإنجازاتهم العلمية في مجال دراسة العلاقة ما بين طول وتر الآلة الموسيقية وطبقة الصوت المستخرجة منه، كما عرف العراقيون القدماء العلاقة ما بين الأرقام والإبعاد الصوتية المستخرجة من آلة القيثارة السومرية أو آلة العود فيما بعد. ويعتقد أنه بواسطة العود الذي ظهر في العصر الأكدي (2350- 2170 ق.م) أمكن شرح المسارات اللحنية بشكلها المجرد (أي الأجناس والسلالم) على أسس رياضية، لقد استخدم السلم السباعي وليس الخماسي في بلاد ما بين النهرين وهو ما يدل على نوعية أوتار بعض الآلات الموسيقية كالجنك

(الهارب) وعددها وشدها وأجوبة الافتراضات المنطقية حولها، كما أن النصوص المسمارية تضمنت معلومات عن الأوتار وتسوية الآلة الوترية وكذلك المسار اللحني المجرد أي السلم الموسيقي.

(شكل 2): عازف آلة الجنك

تطورت الموسيقا في بلاد ما بين النهرين، في عهد السومريين والبابليين، وقد كانت اهتماماتهم الموسيقية ومقتصرة فقط على الجوانب الدينية ثم تطور الاهتمام بالموسيقا لدى عامة الناس، وأصبح الاهتمام بالأغاني الشعبية المعبرة عن مناسباتهم الاجتماعية مما ساهم في ظهور العديد من العازفين والمطربين المحترفين (Sachs ,1968).

ارتبطت نشأة الآلات الموسيقية في العراق القديم والفن الموسيقي عموما بالأساطير والقصص والسحر والدين، ومن هذا المنطلق اعتبر (أنكي Enki) إله الماء والحكمة والمعرفة وهو علم البشر الكتابة والفنون ومن هذا المنطلق أيضا كانت آلة الجنك (الهارب) آلة مقدسة تقدم لها القرابين ويضحى لها على غرار الآلهة. إن من أبرز الآلات الموسيقية الوترية التي أنجبتها حضارة وادي الرافدين هي آلة الجنك الوترية النقرية، ويعود أقدم أثر لها إلى النصف الثاني من عصر الوركاء (3000- 2800 ق.م)، وعرفت عندهم باسم (بالاك balag) أو (بالانك baling) وكانت تحتوي على ثلاثة أوتار فقط، والاسم المقابل بالانجليزية لآلة الجنك (بفتح الجيم وسكون النون) هو (الهارب harp). لقد ازداد عدد أوتار آلة الجنك في العصر اللاحق أي في عصر فجر السلالات الثاني (2600- 2500 ق.م) وباتت تتراوح بين خمسة إلى سبعة أوتار وازدادت أطوالها عما قبل نتيجة الإطالة التي حصلت لرقبة الآلة، وأشهر الآلات التي حفظت من عصر فجر السلالات الثالث أي عصر سلالة أور الأولى (2500- 2350 ق.م) من نوع الجنك هي الملكة (بو-أ-بي) أو (شبعاد)، التي عثر عليها في مقبرة أور الملكية، واستمر استعمال آلة الجنك في العصر الأكدي (2350- 2170 ق.م) كما وصلت إليهم من العصر السومري القديم، والعصر البابلي القديم أي عصر الملك حمورابي الذي تلاه (1950- 1530 ق.م). وقد ظهر شكل أخر من هذه الآلة عرف باسم الجنك الزاوي نسبة إلى الزاوية الناشئة من تلاقي حامل الأوتار مع الصندوق الصوتي الذي كان مقوس الشكل أو منحنيا في البداية ويكاد يشبه الزورق.

(شكل 3): عازف الجنك الزاوي

وفي العصر البابلي القديم ظهرت وضعيتان لمسك الآلة، فبعد أن كانت آلة الجنك قبل حوالي 5000 سنة من الآن –أي آلة بالاك الأولى-تمسك بصورة عمودية حيث تتجه أوتارها من الأعلى إلى الأسفل، أصبحت توضع الآلة أمام العازف أو يحملها العازف تحت أبطه. ومن مستجدات العصر البابلي القديم نقر أوتار الآلة بمضرب صغير عوضا عن نقرها بالأصابع (شكل 3)، واستمر استعمال آلة الجنك الزاوي في وادي الرافدين في العصور التالية أي العصر البابلي الوسيط (القرن15-12 ق.م) والعصر الآشوري الوسيط (1600-911 ق.م) والأشوري الحديث (911- 612 ق.م)، ولم يتغير عبر الزمن شيء من حيث الأساس عما سبق سوى زيادة في عدد أوتار الآلة فصارت 22 وترا عند الأشوريين. وطريقة صنع رأس حامل الأوتار أخذ يشبه رأس المسمار أو ينتهي في الأعلى برأس منحنٍ إلى الداخل بهيأة رأس طير، ومن خلال انتقال القبائل بين إقليم الشرق المختلفة أو من خلال العلاقات التجارية والتأثير والتأثر الثقافي والفني بين تلك الحضارات الشرقية القديمة انتقلت الآلات الموسيقية أيضا من موقع لأخر ضمن عملية تقبل أساليب أداء الفنون الموسيقية من جهة أو لتوفر الإمكانات الصوتية والمواصفات الذوقية المناسبة لتلك الشعوب التي اقتنتها من جهة أخرى. لذا لم يقتصر استعمال آلة الجنك بنوعيه على حضارات جنوب ووسط وشمال العراق القديم بل انتقل إلى الحضارات المجاورة لها (Sachs ,1968).

أظهرت الدراسات المتخصصة استعمال آلة الجنك انتشر في المناطق القريبة من حضارة سومر، أي حضارة (دَلمون) في شمال الخليج العربي. ومن مجموعة مئات الأختام الدلمونية الدائرية الشكل التي عثر عليها بالبحرين والكويت والمنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية ومنطقة كرمان بإيران وغرب الهند وجنوب العراق، عثر على آلة الجنك فوق ختم واحد منقوش في وسطه، ويرجع زمنه إلى حوالي 2000 ق.م، وكان لهذا الجنك الدلموني 7 أوتار وينتهي الذراع الطويل الحامل لها برأس يشبه المسمار، ويعتقد أن مصدر هذا الجنك هو وادي الرافدين وقد وصل إلى أرض دلمون (البحرين) نتيجة للصلات الثقافية بينهما في تلك العصور (Sachs ,1968).

(شكل 4): الجنك السومري

عرفت حضارة وادي النيل الجنك المقوس والزاوي حيث استعمل الأول في عصر الأسرة الرابعة (حوالي 2723-2563 ق.م) واستعمل النوع الثاني أي الجنك الزاوي في عهد أمنحوتب الثاني (1436-1413 ق.م). ويعتقد أن الجنك اقتبس من العراق وهو ليس مصري (فرعوني) الأصل. أما تداول هذه الآلة في سوريا وفلسطين فيعود إلى عصور متأخرة جدا مقارنة بآثار العراق القديم، أي يعود إلى العصر الهلنستي الذي أعقب وفاة الأسكندر الأكبر.

وتعرف الإغريق على آلة الجنك من خلال الاحتكاك المباشر بحضارة الشرق القديم أبان العصر الأشوري واقتبسوها منهم، ومن خلال احتكاك الرومان بثقافة الشرق المختلفة (الإغريق، مصر، سوريا، تركيا) تعرفوا على آلة الجنك الزاوي فانتقلت إلى روما مع عازفيها، كما استمر استعمال آلة الجنك في العصور الإسلامية العربية، وفي العصور الوسطى انتقلت آلة الجنك الزاوي إلى أوروبا من الشرق حيث استعملت في العصر الغوطي من قبل المغنين الفرسان في جنوب فرنسا (التروبادور) وألمانيا (المينيزنجر).

(الشكل 5): الجنك في وادي النيل

طرأت على هذه الآلة الوترية النقرية في العصور الوسطى بعض التغييرات والتحسينات توافقا مع متطلبات الحياة الموسيقية الجديدة وتطور لغتها الفنية وتنوع أساليبها وعناصرها. ومن تلك التحسينات الهامة ليس فقط ما يخص زيادة عدد أوتارها واختلاف حجمها وتفاصيل أجزائها الرئيسية، بل الأهم من ذلك اختلاف نصب أوتارها المطلقة وسعة مجالها النغمي، وتقنية السيطرة على رنين الأوتار من خلال البدال (الدواسات). لقد استمرت هذه التحسينات على مدى آلاف السنين(حسون، 1990)، لقد ظهرت الآلات الوترية كآلة الهارب والليز بشكل مبكر في العراق، ومن الأشكال المعروفة لهذه الآلة الشكل الدائري والتي على شكل صندوق منذ خمسة آلاف عام خاصة في حضارة (أور) بالعراق ثم انتشرت إلى مصر واليونان، وفي الوقت الحالي تعتبر أثيوبيا الدولة الوحيدة التي تستخدم فيها آلة الهارب أو الليرة على شكل صندوق باسم (Bagana)، كما استخدمت هذه الآلة في العديد من المناسبات الاجتماعية وبشكل واضح من قبل الطبقة الملكية في ذلك الوقت حيث كانت مطلية بالفضة والحجار الكريمة. وفي الماضي القريب استخدمت هذه الآلة في الطقوس الدينية المسيحية من قبل العائلة الملكية ونبلاء أثيوبيا.

تعتبر آلة الليرة ذات الشكل الدائري من جهة أخرى آلة موسيقية يستخدمها عامة الشعب وكانت ترافق القصائد والشعر، وفي وقت لاحق وبعد انتشار آلة الليرة ذات الشكل الدائري إلى السودان حيث كانت

تسمى(التمبورة)، كانت تستخدم في قبيلة زاد لطرد الأرواح الشريرة التي تسبب الأمراض والاضطرابات العقلية، وقد قام العبيد السودانيون بنقل القبيلة والآلات المستخدمة إلى أريتيريا، والبلاد العربية، واليمن والخليج حتى أنهم وصلوا إلى حيدر أباد في ديكان (الهند)، وعلى عكس استخدام هذه الآلة في السودان وأريتيريا فقد استخدمتها قبيلة زاد كآلة وترية إيقاعية وليس كآلة لحنية (Jenkins ,1976).

ظهرت آلة الهارب في التماثيل الموجودة في بلاد فارس وتركيا حيث كانت تعزف في الولائم والاحتفالات ومشاهد الحب وحتى على ظهر الخيل، وبحلول القرن الثامن عشر أصبحت هذه الآلات الموسيقية نادرة الوجود والاستعمال، إن آلة الجنك أو الهارب آلة وترية و كانت آلة محبوبة للأشوريين يعزف عليها الرجال والنساء على السواء وهي تشبه تماما آلة الجنك المصرية مع اختلاف بسيط جدا. فآلة الجنك الأشورية اصغر من الجنك المصري إذ لا يزيد طوله عن أربعة إقدام على أكثر تقدير، أما الجنك المصري فقد يصل طوله حتى قامة الإنسان و هو متعدد الأنواع منه الأنواع، كما أن الجنك الأشوري خفيف الوزن وصندوقه المصوت يكون عادة في أعلاه لذلك يسنده العازف إلى صدره ويعزف عليه دائما وقوفا، وله عادة ثقبان كبيران في الصندوق المصوت ناحية الأوتار لإحداث الرنين، كما توجد به مواضع للأوتاد التي تثبت فيها الأوتار، وتتدلى في نهاية الأوتار من ناحية قاعدة الآلة السفلية – شراشيب – تمثل نهاية الأوتار، حيث يبلغ عددها عدد الأوتار المستخدمة (Jenkins ,1976). استخدم الجنك (الهارب) في مصاحبة ومتابعة الأغاني والأناشيد وذلك باشتراك أعداد كثيرة منها، وفي الصور التي تركوها في النقوش وجد ما يمثل أعدادا كبيرة من الرجال والنساء والأطفال يقومون بالعزف والغناء معا وهو ما يبين اهتمامهم بهذه الآلة.

الموسيقا في الحضارة المصرية:

كانت الموسيقا والغناء في حياة المجتمع المصري القديم تشكل اهتماما كبيرا لديهم منذ الأسرة الفرعونية الأولى عام 3400 ق.م. تقريبا كما يذكر التاريخ أن الكهنة وكبار رجال الدين والدولة وعلى رأسهم الملك الإله الفرعون كانوا يولون جميعا الموسيقا عناية خاصة لما لها من ارتباط وثيق بالحياة الدينية ولدورها في إقامة الطقوس والعبادات ومصاحبة الترانيم والصلوات الدينية. لقد حظيت الموسيقا في حياة الفراعنة بقدر كبير من التكريم حيث أسندت الدولة مسئولية رعاية هذا الفن إلى الكهنة ويعكس ذلك مدى احترام وتقديس المجتمع المصري القديم بكل طبقاته لهذا الفن. ومن أبرز السمات الموسيقية داخل قصور الملوك تميزها بالهدوء والرقى، كما أن السمة العامة في تشكيل الفرقة الموسيقية غلب عليها الشكل الثنائي، لقد كانت على أرض مصر حضارة موسيقية ناضجة واعية لها أسلوبها وطابعها، ولها آلات موسيقية متطورة بأشكالها وأحجامها المختلفة والمتنوعة، كما وجدت في الآثار المصرية من الآلات الموسيقية الأعداد الكافية السليمة بشكل يدعو للدهشة والإعجاب، وبعضها تتراوح فيه نسبة التلفيات، ومن العجيب أن بعض تلك الآلات أمكن العزف عليها بالفعل وبسهولة ويسر، إلى جانب صناعتها المبهرة في الدقة والجمال والزخرفة الرائعة التي تصل إلى حد الإعجاز الفني حتى قد يصل الأمر إلى صعوبة صناعة مثيل لها أو مضاهاتها كما في حالة –آلة الجنك (الهارب)- والآلات الأخرى، وجدت العديد من الآلات الموسيقية في متاحف العالم مثل باريس ولندن وبرلين والقاهرة، إلى جانب الأبواق والقيثارات (الصنفاوي، 1985).

آلة الهارب في الدولة المصرية القديمة:

يرجع الفضل للدولة القديمة في ظهور النقوش والرسوم الأولى التي نقلت للبشرية الحياة الموسيقية داخل المجتمع المصري القديم عزفاً وغناءً، كما أوضحت تلك النقوش أشكال الآلات الموسيقية بفصائلها المختلفة (وترية، نفخية، إيقاعية) وأسلوب العزف عليها، وقد عكست تلك النقوش مدى الرقى في صناعة تلك الآلات منذ قرون سحيقة من الزمان.

في عصر المملكة القديمة ظهرت إشارات اليد الخاصة بالغناء في بداية الأسرة الخامسة وكانت مقصورة على ظاهرة وضع كف اليد اليسرى للمغنى خلف صوان الأذن وعلى الخد لتكبير الصوت الصادر (www.sama3y.net). ظهرت النقوش التي تحمل أسماء العازفين والمنشدين والرسامين على جدران المعابد والمدافن، وكانت في الغالب لموسيقي وفناني القصر الذين لهم أعمال فنية متميزة خلدت أسماؤهم، ولم يقتصر نقش الأسماء على الرجال فقط بل كان للنساء نفس هذا الحق. انتشر الغناء في عصر الدولة القديمة فكانت الأناشيد ترتل داخل المعابد في الصلوات الدينية والجنائزية، كما انتشر الغناء المصاحب للرقص في المناسبات الدينية والدنيوية في شتى المناسبات الملكية داخل البلاط وفى الحياة الاجتماعية الخاصة بفئات الشعب، وكانت الآلات المستخدمة في ذلك الوقت: الناي القصير والطويل، والهارب الزاوي والمركبى والمقوس.

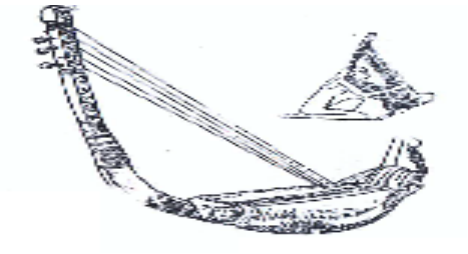
تمتد الدولة المصرية القديمة من الأسرة الأولى حوالي عام 3400 ق.م، وحتى الأسرة الحادية عشرة حوالي عام 2000 ق.م، وقد كانت لها مدنية موسيقية مهذبة وصلت مدى كبيرا من الارتقاء و التقدم، فقد ظهرت بها نوعيات متعددة من الآلات الموسيقية بنوعيتها كما عرفت منذ بدايتها تكوين الفرق الموسيقية المنظمة بشكل ثابت يعتمد في العادة على ثلاثة عناصر أساسية في تشكيلها هي:

*الغناء: كان المغني هو العنصر الأساسي في تلك الفترة وهو القائد للفرقة الموسيقية كما توضح لنا اللوحات التي تتحدث عنها، وكان المغني عادة ما يجلس على الأرض جاثيا على ركبتيه، بينما يصفق بيديه على الوحدة الزمنية ويلوح أحيانا في الهواء حسب خطوات الانتقالات اللحنية للمقطوعة المغناة، كأنما يقود بذلك زملاءه العازفين على الآلات الأخرى مثل آلة الجنك – العواد الصغيرة – الناي.

(الشكل 6):عازفون على آلة الجنك

صنع الموسيقيون الفراعنة منذ الدولة القديمة أنواعا متعددة من آلات – الجنك – (الصنج) فمنها الصغير والكبير الحجم والمتوسط ولكل منها استعماله الخاص، فالجنك الكبير الحجم يوضع أمام العازف الذي يؤدى عليه وهو واقف في الأماكن الثابتة مثل المعبد والقصور، وهو يستعمل يديه معا حيث تخصص اليد اليمنى لنبر الأوتار القريبة من جسم العازف واليد اليسرى لنبر الأوتار البعيدة أو يتم العزف باليد اليمنى فقط، إذا كان عدد الأوتار محدودا. والجنك الكبير يشبه آلة الهارب الحديثة المعروفة حاليا والتي تستخدم كأحد الآلات الوترية الهامة في الاوركسترا السيمفوني.أما الجنك الصغير فيوضع على فخذ العازف والمتوسط

الحجم يوضع على الكتف أثناء السير في المواكب والاحتفالات الملكية والطقوس الدينية في المعابد (الصنفاوي، 1985).



(شكل 7): من مقابر طيبة في الدولة القديمة المصرية عازفان على الجنك

(شكل 8): الجنك المصري القديم

*عازفو الآلات النفخية والإيقاعية:

الآلات الإيقاعية (المصفقات، القضبان المصفقة، الأذرع المصفقة، الأرجل والألواح المصفقة، الأجراس والجلاجل، الشخاليل، السيستروم أو الصلاصل، الطبول)، آلات النفخ (الناي الطويل، الناي القصير، المزمار المزدوج).

(شكل 9): عازفات آلة الهارب

آلة الهارب في العصور الوسطى:

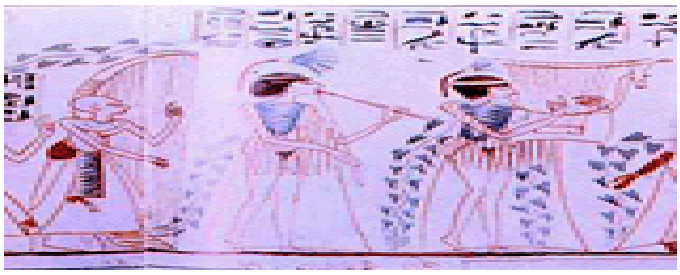
تشتمل الدولة الوسطى على ستة أسر فقط تتألف من الأسرة الثانية عشرة حتى الأسرة السابعة عشرة، والتي ظلت تحكم مصر حوالي 400 عام أي حتى 1600 ق.م، وفيها لم تخرج الموسيقا كثيرا عن الشكل والإطار العام لموسيقا الدولة القديمة حيث لم يجد هناك تطور كبير في الآلات الموسيقية مثل الآلات الإيقاعية وآلات النفخ، فقد ظلت كما هي عليه تقريبا.أما التطور الجدير بالذكر فقد كان في حقل الآلات الوترية، فقد

ظهرت ولأول مرة في عهد الدولة الوسطى المصرية آلة (الكنارة) وهي تشبه آلة الطنبورة النوبية تماما من حيث الفكرة والتركيب والشكل العام وطريقة التصنيع وأسلوب الضبط وطريقة العزف، كما تشبه آلة السمسمية مع اختلاف طريقة الضبط والتسوية. كانت الألحان في هذا العصر متناسبة تماما مع الإمكانات البسيطة للآلات الموجودة والمستعملة، فموسيقاهم تدور في حيز لحني ضيق نوعا بأوتارها المصنوعة من ليف النخيل الذي لا يعطي بالطبع أصواتاً قوية واضحة، أما السلم الموسيقي المستخدم فكان السلم الخماسي الخالي من أصناف الدرجات حيث انه من الملاحظ أن الآلات الموجودة تدل على هذا الاستخدام وخصوصا آلة النفخ في الدولتين القديمة والوسطى. أما آلة الجنك فمن النادر أن يزيد عدد أوتارها على خمسة وإن زادت على ذلك فيكون الوتر أو الوتران الزائدان غير ذات أهمية في صلب تكوين اللحن الأساسي وغير رئيسيين.لقد صاحبت بعض الآلات الموسيقية الرقص في هذه الفترة وخاصة آلة الجنك والناي، حيث كان الرقص عند قدماء المصريين رمزا للمسرات والأفراح ورُكنا أساسيا في مظاهر الأعياد، فالفلاح عند نضج محصوله يقدم أول ما يجنيه إلى الآلهة قربانا وعرفانا بالجميل ويرقص لها فرحا وشكرا إلى جانب أن الرقص كان كذلك ركنا أساسيا في أعياد الآلهة وفي طقوس العبادة وشعائرها في المعابد.

(شكل 10): فرقة موسيقية في عصر الدولة الوسطى

لقد أوضحت الرسوم المنقوشة على جدران المعابد والمدافن في جميع أقاليم مصر القديمة أن الحياة الموسيقية الدينية منها والدنيوية في عصر الدولة الوسطى كانت على نفس نسق ونظام عصر الدولة القديمة، مع بعض التنوع في الشكل الخارجي لآلات الهارب وثبوت عدد الأوتار وطريقة العزف عليه، كانت السمة العامة في تشكيل الفرقة الموسيقية يغلب عليها الثنائيات، وقد أوضحت النقوش أن كل الاحتمالات كانت واردة في تلك الثنائيات (الرجال مع الرجال والرجال مع النساء والنساء مع النساء).على النحو التالي:- عازف هارب مع مغنية وعازف ناي مع عازفة هارب، كما اختلفت أعداد المنشدين، وكانت آلة الهارب من الآلات المحببة لدى المصريين القدماء عامة، وقد كانت أغنية عازف الهارب ضرباً من ضروب الأدب المصري القديم، كما ارتبطت أغنية عازف آلة الهارب بدور هام في الصلوات والطقوس الجنائزية وتقديم الزهور عند الدفن، وكان لها أيضاً دور هام في المناسبات الاجتماعية السعيدة حيث تضفى جواً من المرح والسرور على الحياة العائلية والأسرية. وفي عصر المملكة الوسطى ظهرت النقوش الخاصة بعازفي الهارب المكفوفين لأول مرة في مقبرة رع الأول بتل العمارنة بالمنيا، وقد ظهرت تلك الرسوم على جدران بعض المقابر الخاصة ولم تظهر على جدران المعابد في عصر الدولة الوسطى. كما ظهرت مجموعة من النقوش والتماثيل تصور الحيوانات في صورة موسيقيين وكانت هذه الظاهرة مدعاة للفكاهة والمرح في الدولة الوسطى. وقد انضمت إلى الفرقة الموسيقية آلات الكينارة والطبول بعد ظهورها في الحياة الموسيقية في عصر تلك الدولة، وكان لكل فرقة موسيقية قائد يتوسط المجموعة ويكون عادة بدون آلة وأحياناً يكون لها قائدان الأول لمتابعة العازفين وكان

يعطى مجموعة من إشارات اليد والآخر وظيفته ضبط إيقاع العمل الموسيقا باستخدام التعبير باليدين أو فرقعة الأصابع أو الضرب على الركبتين أو كلاهما معاً وذلك لتنظيم الأداء وأحياناً تكون وظيفة المايسترو غير مقصورة على القيادة بل تصل أحياناً إلى الغناء وتشجيع أعضاء الفرقة الموسيقية(الصنفاوي، 1985).دلت الأبحاث التي أجريت على آلات النفخ للدولتين القديمة والوسطى أن السلم الموسيقا الذي كان مستخدماً في تلك الفترة كان سلماً خماسياً خالياً من أنصاف النغمات، ويؤكد ذلك عدد ثقوب تلك الآلات التي كانت تتراوح ما بين واحد إلى أربعة ثقوب وكذلك عدد أوتار آلات الهارب التي كانت تتراوح في الغالب ما بين (4 – 5) أوتار وهى أوتار مطلقة تعزف بالنبر وليست بالعفق.



(شكل 11): صورة خطية من جداريه بسقارة توضح عازف هارب وعازفة كينارة وعازفة ناي

كانت الألحان الموسيقية بسيطة ونطاقها الصوتي محدود النغمات تبعاً لطبيعة الآلات الموسيقية المستخدمة ذات الأحجام الصغيرة والمتوسطة في عصر هاتين الدولتين كآلات الهارب وآلة الكينارة وآلات الناي، كما كان عدد النغمات التي تصدرها تلك الآلات في العادة لا تتعدى الخمس نغمات، حيث تتراوح عدد أوتارها من أربعة إلى خمسة ونادراً من سبعة أوتار، وتصدر نغماتها عن طريق نبر الأوتار دون عفقها، لذلك تميزت موسيقا تلك الفترة بأن كانت أصوات الآلات الموسيقية ذات لون خافت، وقد انعكس ذلك على طابع موسيقا تلك الفترة فتميزت بالهدوء والاعتدال، كما تميزت بالإيقاعات البطيئة وقد اتفق هذا اللون مع طابع الموسيقا الدينية وكان متوافقاً مع الطقوس الجنائزية التي تميزت بالخشوع والوقار.

الجنك (الهارب) في الدولة الحديثة:

تشتمل الدولة الحديثة على أربع عشرة أسرة، أي من الأسرة الثامنة عشرة إلى الأسرة الثلاثين. وفي تلك الفترة وفي ظل حكام أقوياء توغل المصريون إلى أرض الجزيرة العربية وعبروا لبحر حتى المحيط والبحر الأبيض المتوسط حتى مالطة وكريت والشواطئ الشرقية وامتدت أملاكهم وفتوحاتهم إلى أسيا الصغرى واتصلوا بالمدينة الآسيوية اتصالا وثيقا، فانتقل الكثير من العلوم وفنون وحضارة مصر إلى المدنيات الآسيوية، كما انتقلت بعض الخصائص من المنية إلى مصر وتسابق الملوك هناك على تقديم الهدايا يتقربون بها إلى الفراعنة حكام شعب مصر. لقد أثر ذلك على الموسيقا المصرية نتيجة للاتصال المباشر فيما بينهم، ولكن الملفت للنظر أن نرى في بعض النقوش المصرية رسوما لعازفين ومغنين وراقصين قصار القامة نوعا بالنسبة لحجم المصريين وهذا يدل بشكل واضح على أن البلاطات المصرية للملوك كانت بها فرق أجنبية تعزف وتغني بلغة وموسيقا بلادهم (www.sama3y.net). لقد دلت بعض النقوش على أنه كان في البلاط المصري فرقتان أحداهما مصرية والأخرى أسيوية وذلك يبين مدى التقارب بين كل من الحضارتين ومدى المعرفة والثقافة والفن والاطلاع على معارف وفنون الآخرين واستعدادهم لتقبل الثقافات والخبرات الأجنبية، فكل ذلك يؤدي إلى وجود تقارب بين الطابع الموسيقي والأسلوب بين الحضارة المصرية والآسيوية

والأشورية والبابلية إلى حدّ ما في ما يخصّ شكل التناول اللحني. وقد وحدث الكثير من التغيير والتطوير في موسيقا الدولة الحديثة مقارنة مع موسيقا الدولة القديمة والوسطى فالهدوء والاعتدال والبطء والبساطة أصبح محلها موسيقا مخالفة تماما من حيث الصفات والطابع وذلك لأن الآلات الموسيقية تبدلت وتطورت وكثرت نوعيتها وتحسنت صناعتها وظهر منها الجديد، أما الآلات الموسيقية القديمة فقد دخل عليها التعديل والتبديل في المواد المصنوعة. وتعددت آلات الجنك فكبر حجمها وزاد عدد الأوتار كما وعم انتشار الكنارة (الطنبورة) وكان انتشار المزمار المزدوج الحاد الصوت يحل محل الناي الطويل وتنوع استخدام الآلات الإيقاعية وبذلك أصبحت الموسيقا حادة صاخبة نسبيا وهو ما يبدو جليا في النقوش التي أصبحت تشع نشاطا وحركة وحيوية سواء كان ذلك في موسيقا الرقص أو في حفلات القصور أو المناسبات العامة حتى في الموسيقا الدينية في المعابد فقد بلغ عدد العازفين والمنشدين المئات خصوصا بعد أن بنيت المعابد الكبيرة كما في معبد الكرنك وأبي سنبل والأقصر وهذا بالتالي يتطلب أصواتاً وعدداً من الآلات الموسيقية لكي تسمع، كما تطور السلم الموسيقي فأصبح سباعيا إلى جانب السلم الخماسي الأصلي.

الجنك (الهارب) آلة قديمة جدا عرفتها مصر أيام الدولة القديمة بل كانت الآلة الوترية الوحيدة، أما في الدولة الحديثة فقد كبر حجمها وزاد عدد أوتارها وكبر حجم الصندوق المصوت شيئا فشيئا ووصل عدد الأوتار إلى تسعة ثم إلى ثلاثة عشر ثم إلى تسعة عشر، ولما زاد عدد أوتار الآلة إلى ذلك الحد كان لابد من عمل أوتاد أو مفاتيح تسهل عملية البط، وقد تفنن المصريون القدامى في تجميل وزخرفة الآلة كما صنعوها من الأبنوس ومن الذهب والأحجار الكريمة. ومن أرقى ما وصل إليه صناع تلك الآلة ما يلاحظ في الأسرة العشرين حيث وجد نقش يمثل آلتين من هذا النوع في مقبرة رمسيس الثالث وهما أكبر من حجم الإنسان العادي، ينتهي صندوق أحداهما برأس أبي الهول يلبس تاج الوجهسن، وكل آلة تتكون من ثلاثة عشر وتراً تنتهي كل منها بجزء من الخيط الحريري المدلى على شكل شرا شيب. تعددت أنواع الجنك فمنه المنحنى والزاوي وذو الحامل والكتفي، وهو في أبسط صورة عبارة عن صندوق مصوت كبير يمتد منه قائم منحن من طرفه قليلا لكي تربط فيه الأوتار من طرفها الثاني العلوي أما الطرف السفلي فيربط في سطح الصندوق المصوت ويمكن توضيح ذلك تفصيليا على النحو التالي:-

الجنك ذو الحامل:

نوع من الجنك المنحني يرتكز على حامل يمنع اتصال الصندوق المصوت بالأرض والحامل إما أن يكون جزءا من الآلة أو مجرد حامل أو منضدة يوضع عليها أثناء العزف.

الجنك الزاوي:

نوع تتصل فيه الرقبة المربوط فيها الأوتار بالصندوق مباشرة ليؤلفا معا شكل المثلث ويكون الصندوق المصوت ناحية العازف، وهنا أشكال كثيرة من الجنك الزاوي صنعها المصريون في الدولة الحديثة كما زاد فيها عدد الأوتار إلى عشرين وترا.

الجنك الكتفي:

نوع من الجنك تحمل على الأكتف أثناء العزف سيرا في المواكب والاحتفالات الدينية والملكية، وصندوق الجنك الكتفي يكون على شكل قارب يحمله العازف على الكتف الأيسر بحيث يكون إلى الأمام أما الرقبة فتكون إلى الخلف وتستعمل اليدان معا أثناء العزف ولصعوبة حمل وعزف الآلة فلا يركب عليها سوى ثلاثة أو أربعة أوتار فقط.

الفرق الموسيقية في الدولة الحديثة:

كانت الفرق الموسيقية في الدولة القديمة تعتمد على ثلاثة عناصر أساسية هي: المغني، عازف الجنك وعازف الناي، أما في الدولة الحديثة فقد توسع تشكيل الفرق الموسيقية ليشمل العديد من الآلات التي تطورت وبذلك كثر أعداد العازفين على مختلف الآلات الموسيقية مثل العيدان –الجنوك –الكنارات –المزامير بجانب المصفقين والمغنين، كما أصبحت كل تلك العناصر أساسية وتشترك جميعها في تكوين الفرق بمختلف أنواعها وتكوينها حسب الغرض منها. لقد كان تشكيل الفرق الذي أوضحته النقوش على النحو التالي:-

- فرقة مؤلفة من عازفي الجنك والطنبور والمصفق باليدين.
- فرقة مكونة من الجنك – الكنارة – الطنبور (العود ذو الرقبة الطويلة)- المزمار المزدوج – الجنك الكتفي – المصفقون.
- الفرق المختلفة التكوين لعازفين على الآلات المختلفة مثل الكنارات – الجنوك – العيدان – النايات – الأبواق – المزامير المزدوجة – الدفوف – الطبول – الصنوج والصاجات والمصفقات إلى جانب المغنين والمصفقين.

آلة الهارب:

آلة الهارب هي آلة وترية تعتبر تطوراً لآلة القيثارة التي عرفت منذ عصر الفراعنة. يقوم العازف بالعزف عليها جلوساً أو وقوفاً ويعزف عليها بأصابع اليدين وتعتبر من أفضل الآلات التي تعطي حساً موسيقياً عالياً وتتطلب مهارة فائقة للعزف عليها (www.forum.moe.gov.om)

من أنواع آلة الجنك (الهارب):-

الصنج ذو الأوتار: Janck Instrument:

الصنج ذو الأوتار لغة في " الجنك " بأصنافه، غير أن التسمية اختصت بالمحدث نفسه مما هو جنس المعازف التي أوتارها من الصُلب أو النحاس، بفرض أن أصناف الجنك قديما كانت من ذوات الأوتار الطبيعية التي تصنع عادة من الأمعاء، وبهذا الوجه يمكن أن تدخل بعض الآلات المحدثة بتلك الصفة تحت اسم الصنج ذي الأوتار، كالسنطير والبيانو والقيثارات الكثيرة الأوتار، ثم آلة " الهارب – Harp " ، وفي لسان العرب: "...وأما الصنج ذو الأوتار فدخيل، معرب، تختص به العجم وقد تكلمت به العرب....".

قال الشاعر الجواليقي:

قُـــــــل لســـــــوارٍ إذا مـــــــا جئتـــــــه وابـــــــنُ عُلاثَـــــــة

زادَ فـــــــي الصـــــــنج عُبيـــــــد الله أوتـــــــاراً ثَلاثَـــــــة

والضارب على الصنج بأنواعه يقال له: صنّاج، وامرأة صنّاجة، وكان الأعشى يقال له: صناجة العرب على سبيل التشجيع لجودة شعره وحسن أدائه. أما أشهر أصناف ذي الأوتار من المحدثة فهي الآلة المسماة في أوروبا: " الهارب "، وهي من مشتقات الجنك المثلث المصري القديم. (www.forum.moe.gov.om).

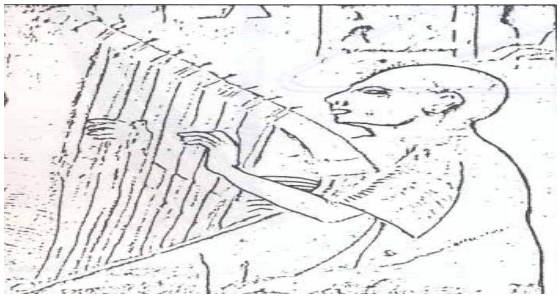
الصنج العربي ذو الأوتار Arabic Sundje Instrument:

آلة من جنس المعازف التي يجعل بإزاء كل وتر منها نغمة واحدة من النغم، كان العرب يستعملونها فيما يلي القرن السادس للهجرة وكانوا يسمونها الصنج أو الجنك العربي، وهو مشتق من الصنج المثلث المصري القديم وكانت أوتاره تسوّى في دورين بذي الكل على قياس نغمات السلم الذي كان يستعمل في ذاك الوقت على انه سبع عشرة نغمة، فكانت عدة أوتاره جميعا أربعاً وثلاثين نغمة، وطريقة العمل عليه أن يستقبله المؤدي، ويجذب أوتاره باليدين مع مراعاة ما هو منها قرارات وما هو منها صياحات، ومن هذا الصنف استنبط الصنج الأوروبي المعروف باسم (هارب Harp).

(شكل 12): الصنج العربي ذو الأوتار

الصنج المثلث ذو الأوتار (قديم): Ancient Triangle Sunje –Egyptian:

هو الجنك المثلث ذو الأوتار مما استعمل في مصر الفرعونية في عهد الأسرة الثامنة عشرة الذي يبدو صندوقه مع الساعد في هيئة قريبة من زاوية قائمة نتيجة تطور في صناعة الجنك، بحيث يكون مريحا للمؤدي أن يستقبل أوتاره عند مزاولته وهو جالس على الأرض ومنه اشتقت جميع الصنوج ذوات الأوتار من جنس المعازف التي بهذه الصفة، وأقدم آلة وجدت في أوروبا من هذا الجنس آلة يونانية مشابهة ذات أوتار من الصلب كانوا يسمونها (مجاديس Magadis)، أما أحدثها فهي الصنج الأوروبي ذو الأوتار المسمى اصطلاحا عندهم (هارب – Harp) (خشبة، ج2، 2006).



(شكل 13): الجنك المثلث المصر

جنك: Jehanck;Janck:

لفظ فارسي يعني الرباب المنحني على هيئة المخلب وهو آلة وترية قديمة من جنس المعازف التي يجعل فيها لكل نغمة وتر مفرد بحيالها وتخرج منها النغم بغمز أوتارها بالأنامل، وهي ترجع إلى أصل فرعوني، قال الصلاح الإربلي بصف الجنك:

الجنـــك مركـــب عقـــل فـــي تشـــكّله والـــرق قلـــع لـــه الأوتـــار أطنـــابُ

يجـري بـريح اشـتياق فـي بحـار هـوى يـــوم ســـاحل وصـــل فيـــه أحبـــابُ

وقال النور الأسعدي في ضاربة بالجنك:

لبنـــت شـــعبان جنـــك حـــين تنطقـــه يغـدو بأصـــناف ألحـــان الـــورى هـــازي

لا غـــرو أن صـــاد ألبـــاب الرجـــال لهـــا أمـــا تـــراه يحـــاكي مخلـــب البـــازي

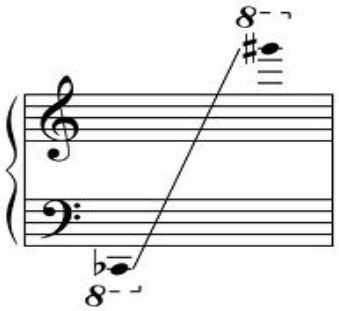
والصنف المحدث الكبير هو الصنج المسمى بالأعجمية (هارب Harp) وهو من جنس المعازف التي لا تتسع لأكثر من عشرين وترا.

قال الأعشى:

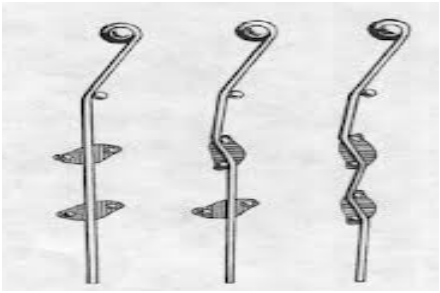
ومســـتجيبا تخـــال الصـــنج يســـمعه إذا ترجـــع فيـــه القينـــة الفضـــل

الهارب آلة وترية طولها 170 سم ومجالها الصوتي ستة أوكتافات ونصف ويوجد في أسفله دواسة تدعى بيدال وذلك من أجل عزف بعض العلامات الموسيقية الخاصة كالدييزات أو البيمولات، وهذه الآلة من الآلات الموسيقية الهامة في الفرق السيمفونية وفرق الأوبرا كما تستخدم أحياناً مع فرق موسيقا الحجرة لإضفاء انطباع خاص وتكاد تكون من أقدم الآلات الموسيقية إذ يعود تاريخها إلى 1200 قبل الميلاد وهي منتشرة في أوربا على نطاق واسع.

المساحة الصوتية في آلة الهارب:-



(شكل 14): المساحة الصوتية في آلة الهارب



(شكل 15): طريقة تثبيت الأوتار في آلة الهارب

من الأمثلة الموسيقية التي يمكن الرجوع إليها للتعرف على آلة الهارب:

1. كازيللا: سوناتا للهارب.
2. ديللو جيو: كونشرتو في سلم (لا) الكبير للهارب وأوركسترا الحجرة.
3. ديتروسدورف: كونشرتو في سلم (لا) الكبير للهاربو والأوركسترا.
4. فوريه: ارتجألات للهارب المنفرد.
5. موتسارت: كونشرتو في سلم (دو) الكبير للفلوت والهارب والأوركسترا، (نصار، 1998).

آلة الهارب في الموسيقا الإغريقية:

كان معنى لفظ Mousike عند اليونان أول الأمر هو الولاء لأية إلهة من إلهات الفن Muse. وكان مجمع أفلاطون العلمي Museion أي متحف Museum، ومعناه مكان مخصص لربات الفن Muses وأوجه النشاط الثقافي الكثيرة التي تناصرها . لقد سمي الشعر الغنائي بهذا الاسم في بلاد اليونان لأنه كان يتغنى به على القيثارة اليونانية والصنج والناي؛ وكان الشاعر عادة يقول الشعر ويلحنه ويغني أشعاره؛ وقلما كان هناك أدب يوناني قبل القرن السادس الميلادي غير متصل بالموسيقا؛ وكان للنغمات الحربية شأن عظيم في التدريب العسكري، وقبل أن يحل القرن الثامن قبل الميلاد كانت الموسيقا اليونانية قد أصبحت من الفنون القديمة وأصبح لها مئات الأنواع والأشكال (www.marefa.org/index.php).

(شكل 16):أوبولو تعزف على آلة الهارب

كانت الموسيقا من مستلزمات الحياة اليونانية لا تكاد تخلو منها ناحية من نواحيها، فكانت لديهم ابتهالات لديونيسس وتهاليل لأبلو وترانيم لكل إله من آلهتهم، لديهم مدائح للأغنياء وأغاني نصر لأبطال الرياضة وأناشيد تغنى على الطعام والشراب، وللحب، والزواج، والحزن، والدفن، وكان للرعاة والنساجين أيضاً أغانيهم، وأكبر الظن أن الرجل في السوق أو في النادي، وأن السيدة في بيتها والمرأة في الطرقات، كل هؤلاء كانوا يغنون أغاني لم يكن حظها من العلم كحظ أغاني سمنيدس ؛وكانت أرقى أنواع الموسيقا في اعتقاد اليونان وفي حياتهم العملية الغناء الجماعي ؛وقد أكسبوا هذا النوع من الغناء عمق الفلسفة وتعقيد التركيب، وهما الصفتان اللتان أخذتا تجدان لهما مكاناً في السيمفونية والمقطوعات الموسيقية، وكان في كل احتفال مكان لجوقة غنائية ؛وكانت المدن والجماعات المختلفة تقيم من حين إلى حين مباريات في الغناء الجماعي تعد له العدة في معظم الأحيان قبل موعده بزمن طويل، فيعين مؤلف لكتابة الألفاظ والموسيقا، وكان المغنون كلهم يغنون نغمة واحدة، كما نشاهد الآن في موسيقا الكنيسة اليونانية، ولم يكن هناك (صوت منفرد) في الفرقة سوى ما حدث في القرون المتأخرة من ارتفاع صوت المصاحب خُمساً فوق الصوت أو انخفاض عنه بهذا القدر، أو من معارضته. ويبدو أن هذا هو أقرب ما وصل إليه اليونان في التوافق والألحان التوافقية البسيطة.

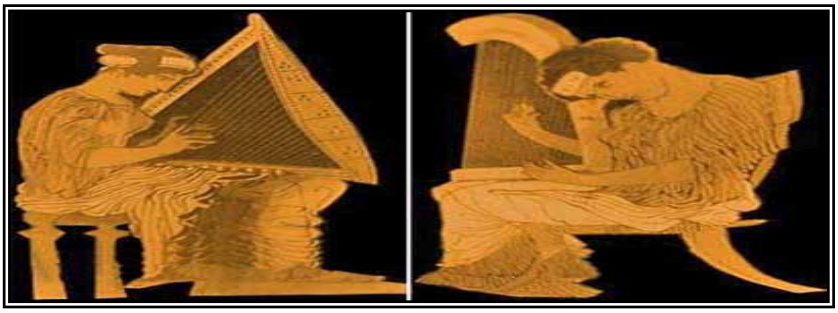
الآلات الموسيقية اليونانية:

آلاتها الموسيقية كانت بسيطة، وكانت الأسس التي تقوم عليها هي بعينها الأسس التي تقوم عليها في هذه الأيام: القرع، والنفخ، والأوتار، فأما القرع فلم تكن آلاتها واسعة الانتشار، وقد ظل الناي شائع الاستعمال في أثينا وكان الناي البسيط قصبة من الغاب أو الخشب المثقوب ذات مبسم منفصل عنها ومثقوبة بثقوب لأصابع يتراوح عددها بين اثنين وسبعة يمكن أن توضع فيها غمازات تعدل درجة الصوت.بعض الموسيقيين يستخدمون الناي المزدوج، يرتبط كلاهما بالفم برباط حول الخدين، وينفخ فيهما معا في توافق بسيط. ثم أوصل اليونان الناي بكيس قابل للتمدد فأوجدوا بذلك موسيقا القرب وجمعوا عدداً منها وكونوا منها ما يعرف بأنبوبة بان ثم أطالوا طرف الناي وسدوا ثقوب الأصابع فكان البوق، ويقول بوزنياس إن موسيقا الناي كانت في العادة مقبضة تستخدم على الدوام في ترانيم الدفن والمراثي ولكننا لا نظن أن الأولترداي Auletredai أو الفتيات اليونانيات السامرات النافخات في الناي كن مبعث الكآبة والانقباض.

أما الآلات الوترية فكان العزف عليها مقصوراً على شد الأوتار بالأصابع أو المنقر ولم يكن العازف ينحني في أثناء العزف. فثمة أنواع مختلفة من القيثارات صغيرة وكبيرة ولكنها كانت في جوهرها شيئاً واحداً تتكون من أربعة أوتار أو خمسة مصنوعة من أمعاء الضأن ومشدودة على قنطرة فوق جسم رنان من المعدن أو صدفة سلحفاة وكانت القيثارة صنجاً (كنجاً) صغيراً يستخدم أثناء غناء الشعر القصصي، والقيثارة اليونانية الصغيرة تستخدم مع الشعر الغنائي والأغاني بوجه عام. يروي اليونان قصصاً عجيبة عن كيفية اختراع الإلهة هرمس، وأبلو، وأثينة لهذه الآلات وكيف تحدى أبلو بقيثارته أبواق مارسياس، تمثل الأساطير غلبة القيثارة على الناي وثمة قصص أظرف من هذه القصة تحدث عن الموسيقيين الأقدمين الذين أوجدوا فن الموسيقا أو عملوا على تقدمه: عن أولمبس تلميذ مارسياس الذي اخترع السلم ذا المسافات القصيرة حوالي عام 730 ق. م، وعن لينوس Linus معلم هرقل الذي اخترع العلامات الموسيقية اليونانية وأوجد بعض الدرجات(Warren، 1994). إن أثر العقيدة الموسيقية في كل ما تركته لنا الحضارة اليونانية من أعمال أدبية ومن تحف فنية حازت على إعجابنا جميعاً، ممثلة خاصة في تماثيل: هوميروس، سوفوكليس، منحوتات فيدياس، براكسيتيليس، وغيرهم. ولكن اهتمام الإغريق بالفن المعماري والنحت، لم يتمكن من التغطية على اهتمامهم بالموسيقا والتي شغلت حيزاً كبيراً في حياتهم، إذ يبدو الإغريق شعباً موهوباً لديه الكثير من الشعراء والفلاسفة والمؤرخين والمعماريين والموسيقيين، والعجيب أن اليونانيين أنفسهم أولوا فنونهم التشكيلية اهتماماً أقل من ما أولوه لمنجزاتهم الموسيقية حتى يكاد الأدب اليوناني الكلاسيكي، خالياً من المعلومات التي تدور حول النحت والعمارة الإغريقية، وظل اتحاد الألفاظ بالموسيقا قائماً حتى القرن السادس عشر عندما ظهرت موسيقا الآلات التي تعزف وحدها من دون وجود كلمات تصاحبها والتي كانت مع ذلك تعزف ألحاناً غنائية قديمة أخذت الآلات فيها تترنم على النحو الذي كانت تترنم به الأصوات البشرية. ومن أبرز هذه النماذج «نشيد أبولو» الذي وُضع حوالي العام 300 ق.م، وتم اكتشاف أجزائه متفرقة في معبد دلفي ومن ثم أعيد ربطها وفق السياق المنطقي خلال العام 1893م.

لم يقف اهتمام اليونانيين عند حدود الغناء الجماعي، فهم ذهبوا بعيدا في اهتمامهم بالآلات الموسيقية التي كانت من النوع البسيط تقوم على الأسس التي نعتمدها في أيامنا هذه، ومن أبرز آلاتهم هم تلك: القرع (لم يكن واسع الانتشار)، النفخ (اعتمد فيه على آلة الناي التي كانت شائعة الانتشار في اليونان، واستخدموا الناي المزدوج)، وتم تطوير الناي وصولا إلى إيجاد آلة القرب والبوق وكان العزف على الآلات الوترية، مقصوراً على شد الأوتار بالأصابع أو المنقر.ولم يكن العازف ينحني في أثناء العزف. ووجدت أنواع مختلفة من القيثارات، صغيرة وكبيرة، ولكنها كانت في جوهرها شيئاً واحداً، فكانت كلها تتكون من أربعة

أوتار أو خمسة، جميعها مصنوع من أمعاء الضأن، وهي مشدودة على قنطرة فوق جسم رنان من المعدن، أو صدفة سلحفاة. وكانت القيثارة صنجاً (كنجاً) صغيراً، يستخدم أثناء غناء الشعر القصصي. واستخدمت القيثارة اليونانية الصغيرة، مع الشعر الغنائي، ومع الأغاني بوجه عام.وربط الإغريق بين المقامات الموسيقية والحالات الشعورية، على نحو ما نربط نحن اليوم بين السلّمين: الكبير والصغير (www.albayan.ae/paths/art).



(شكل 17): آلة الهارب اليونانية

الموسيقا في أوروبا: تعود جذور الموسيقا في أوروبا للعام 500 ميلادي حيث بدأت في تراتيل الكنائس ثم تطورت إلى ما عرف بالموسيقا عصر الرينايسنس منذ مطلع القرنين الرابع عشر والخامس عشر والتي عرفت بمرحلة الفن الحديث حيث وصلت العلامات الموسيقية إلى درجة كبيرة من التقدم كما وصلت الموسيقا ذات الأنغام المتعددة إلى درجة كبيرة من التعقيد لم يسبق لها مثيل، وفي أواخر القرن الخامس عشر ظهرت المدرسة البرجندية بزعامة وليم دوفاي وهي مدرسة راقية يرجع لها الفضل في ازدهار الموسيقا ذات الأنغام المتعددة خلال القرن السادس عشر ومن أبرز مؤلفي هذه المدرسة جوسكين دي برس وأولاندو دي لاسو وبنزوح مؤلفي المدرسة الفلمنكية إلى إيطاليا ظهرت بالبندقية المدرسة الموسيقية التي أسسها أدريان ويللارت وأنضم إليها أندريا وجوفاني جأبريللي وقد قام باليسرينا الذي كان ينافسه لاسو في عصر النهضة بتأسيس المدرسة الرومانية للموسيقا الكنيسة ذات الأنغام المتعددة والتي استمرت حتى أيام لويس الرابع عشر.

(شكل 18): آلة الهارب في أوروبا

منذ عام 1750 حتى عام 1800 انتشرت الموسيقا التي عرفت فيما بعد بالموسيقا الكلاسيكية والتي أتسمت بظهور السيمفونيات الموسيقية على أيدي عدد كبير من الموسيقيين البارزين مثل هايدن وموتزارت قبل أن تظهر موجة جديدة هي فترة ظهور الموسيقا الرومانسية خلال القرن التاسع عشر ويمثل بيتهوفن

أوج المرحلة الكلاسيكية وبداية المرحلة الرومانسية في الموسيقا، ومع قرب نهاية القرن التاسع عشر ظهرت المدرسة التأثيرية كرد فعل للرومانسية ففي عام 1860 ظهرت ثورة جذرية في ميدان الموسيقا والتي عرفت بالموسيقا الجديدة وقد قامت اتجاهات عديدة ضد الرومانسية في القرن العشرين حيث ظهر ما يعرف بالكلاسيكية الجديدة التي أصبحت ذات أهمية كبرى، إذ شاع من جديد الإقبال على موسيقا باخ وقد عمل ذلك اهتمام بالغ بإحياء موسيقا العصور السابقة. ومن قادة هذه الحركة الجديدة هيندميث وسترافينسكي، وظهرت حديثا الموسيقا الجديدة مثل موسيقا الجاز التي رافقت هجرات الأفارقة إلى أمريكا وأوروبا ثم الموسيقات الحديثة مثل البوب والروك وأندرول وموسيقا الريف وغيرها.

(شكل 19): آلة الهارب قيثار

آلة الهارب في الفرق الموسيقية:

1.الأوركسترا السيمفوني:

السيمفونية (بالإنجليزية: Symphony) هي مؤلف موسيقا يتكون من حركة واحدة على الأقل، ويكتب عادة من أجل الأوركسترا. وقد نشأ هذا النوع من التأليف الموسيقا في القرن الثامن عشر، ثم تطور علي أيدي بعض أعلام الموسيقا الكلاسيكية في القرون الثامن عشر والتاسع عشر، وأواسط القرن العشرين حتي استقرت علي الشكل الحالي، وفي القرن الثامن عشر تبلور البناء العام للسيمفونية.

الأوركسترا (بالإنجليزية: Orchestra) هي عبارة عن مجموعة من عازفي الأدوات الموسيقية وغالبا ما تكون مجموعة كبيرة تضم ما يقارب المائة عازف لمختلف الآلات الموسيقية بشتى أنواعها، كالآلات الإيقاعية والآلات الوترية وآلات النفخ الهوائية وآلات المفاتيح، كما يمكن أن يصاحب الأوركسترا مجموعة من المغنيين الداعمين والذين يسمون بالجوقة أو الكورس أو الكورال. تسمى الأوركسترا كبيرة الحجم والمكونة من مائة وعشرة عازفين فأكثر بالأوركسترا السيمفونية (بالإنجليزية: Symphony Orchestra or Orchestra Philharmonic)

السيمفوني في القرن الثامن عشر

ترجع البدايات الحقيقية للعمل السيمفوني لعصر الباروك، مع نهايات القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر، حيث استخدمت السيمفونية كافتتاحية إيطالية للأوركسترا (بالإنجليزية: Italian overture) والتي عادة كانت تتكون من ثلاث حركات في أنماط راقصة. وقد ظهرت عادة في أعمال ألساندرو سكارلاتي (بالإيطالية: Alessandro Scarlatti) وآخرين. وفي ذلك الوقت لم تكن السيمفونيات تعتبر من الأعمال المشهورة، بل كانت تقتصر على ثلاثة أنواع من الحفلات؛ أولها حفلات الأوبرا - وذلك في هيئة أوبرا (بالإنجليزية: opera) - وثانيها في الموشحات الدينية بالكنيسة -

على هيئة أوراتوريو (بالإنجليزية: oratorio) - كما ظهرت ثالثا في الحفلات التي تقام بدون تمثيل - على هيئة كانتاتا (بالإنجليزية: cantata). ولم تكن مدة السيمفونية في أي من هذه الصور الثلاث طويلة، بل كانت تتراوح عادة بين 10-20 دقيقة كحد أقصي.

يعتبر "ريبيينو كونشيرتو" (بالإيطالية: ripieno concerto) أحد أسلاف السيمفونيات، وهو عبارة عن كونشرتو للآلات الوترية بدون صولو. وأقدم مؤلفات هذا النمط قام بتا جوزيبي توريلي (بالإيطالية: Giuseppe Torelli) عام 1698.

أيضا قام أنطونيو فيفالدي (بالإيطالية: Antonio Vivaldi) بكتابة أعمال على هذا النمط، غير أن أشهر أعمال هذا النمط كانت السيمفونية الثالثة من أعمال يوهان سباستيان باخ (بالإنجليزية: Johann Sebastian Bach). وهكذا، ظلت الافتتاحية الإيطالية - بحركاتها الثلاث - هي أساس الأعمال السيمفونية في تلك الفترة، حيث كانت تتكون من حركة سريعة تسمى أليغرو (بالإيطالية: allegro)، تليها حركة بطيئة، وتختتم بحركة سريعة. وكانت أعمال موزارت الأولي تندرج تحت هذا الإطار. وظل الوضع على هذا الحال حتى نهاية عصر الباروك في منتصف القرن الثامن عشر، حيث حدث تحول كبير في السيمفونية من خلال أعمال كل من موزارت وهايدن حيث قاما بإدخال حركة رابعة راقصة مع تعديلات بالحركة الأولى.

وفي أواخر هذا القرن ظهر العديد من المؤلفين الموسيقيين من فيينا مثل يوهان بابتيست فانهال (بالألمانية: Johann Baptist Vanhal)، كارل ديتيرس فون ديترسدورف (بالألمانية: Carl Ditters von Dittersdorf)، وليوبولد هوفمان (بالألمانية: Leopold Hoffmann)، غير أن هايدن (بالألمانية: Joseph Haydn) - الذي كتب 106 سيمفونية طوال 40 عاما - وموزارت (بالألمانية: Wolfgang Amadeus Mozart) يعتبران من أهم أعلام هذا الموسيقي الكلاسيكية لهذا العصر بعد إدخالهما التطوير الذي ميز العمل السيمفوني.

القرن التاسع عشر

في أواخر القرن الثامن عشر، كانت الأصوات الموسيقية (بالإنجليزية: vocal music) هي المعول الأساسي الذي تقوم عليه الحفلات الموسيقية، سواء كانت أوبرالية أو موشحات دينية بالكنيسة. ومع تنامي الأوركسترا في أوروبا، بدأت السيمفونية تطرق مجال الحفلات الموسيقية بقوة ، وامتدت فترة التحول هذه لمدة 30 عاما في الفترة 1790 إلي 1820. وكانت أعمال لودفيج فان بيتهوفن (بالألمانية: Ludwig van Beethoven) هي التي قامت بتثبيت أركان هذا البناء في أوائل القرن التاسع عشر.

بدأت أعمال بيتهوفن - السيمفونية الأولي والثانية - متأثرة بأعمال هايدن، غير أنه ابتداء من السيمفونية الثالثة فقد استطاع بتهوفن أن يرسم لنفسه الشكل الخاص به، وقد بدأت أعماله منذ هذه السيمفونية في إعطاء أبعاد جديدة وتوسيع آفاق للعمل السيمفوني، مرورا بالسيمفونيات الأخرى ووصولا إلى السيمفونية التاسعة - التي ألفها وهو أصم - حيث أعطت المجال واسعا أمام الكورس في الحركة الأخيرة - الرابعة - من السيمفونية. وقد قام بيتهوفن بالإضافة إلي فرانز شوبرت (بالألمانية: Franz Schubert) بإدخال تغيير جديد على نسق السيمفونية؛ حيث قاما بتطوير نمط المينبوويت (بالفرنسية: minuet) إلى نمط آخر وهو نمط شيرزو (بالإنجليزية: scherzo). وابتداء من هذا

القرن أصبحت أعمالهما - خصوصا قصيدة بيتهوفن التاسعة - هي المبادئ الأساسية التي راعتها الأجيال التالية في مجال الموسيقا الكلاسيكية.

قامت أجيال الموسيقيين التالية التي شهدها هذا القرن بدمج المفردات الموسيقية التي قام بتطويرها موسيقيون أمثال جون فيلد (بالإنجليزية: John Field)، لويس سبوهر (بالألمانية: Louis Spohr) وكارل ماريا فون ويبر (بالألمانية: Carl Maria von Weber) بالتغيرات البنائية التي أدخلها لودفيج فان بيتهوفن (بالألمانية: Ludwig van Beethoven) على العمل السيمفوني. وكان أبرز الأعمال التي عكست أعمال الموسيقيين الألمانيين روبرت شومان (بالألمانية: Robert Schumann) وفيليكس مندلسون (بالألمانية: Felix Mendelssohn). وبذلك نشأت فترة غنية في الموسيقي الكلاسيكية عرفت بالرومانسية، وهي تعد أطول فترات العصور الموسيقية، فقد امتدت من أعمال بيتهوفن - في بدايات هذا القرن - حتى أعمال سيرجي رحمانينوف (بالإنجليزية: Sergei Rachmaninoff) في أواسط القرن العشرين،وهكذا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بدأت السيمفونية في الانتشار لتصبح من أساسيات الحفلات الأوركسترالية.

القرن العشرون

شهد القرن العشرون توسعا وتطويرا في العمل السيمفوني، وأصبح مرادفا للحفلات الموسيقية التي تؤديها الأوركسترا في دول مختلفة. وبينما استمر مؤلفون موسيقيون أمثال سيرجي رحمانينوف (بالإنجليزية: Sergei Rachmaninoff) وكارل نيلسن (بالإنجليزية: Carl Nielsen) في كتابة السيمفونية باستخدام حركاتها الأربعة، فقد قام مؤلفون آخرون بسلوك مسلك مغاير، حيث قام غوستاف ماهلر (بالإنجليزية: Gustav Mahler) بكتابة سيمفونياته الثانية والخامسة والسابعة باستخدام نسق يتكون من 5 حركات، بينما قام جون سيبيليس (بالإنجليزية: Jean Sibelius) بكتابة سيمفونيته السابعة باستخدام نسق يتكون من حركة واحدة فقط.

وبالرغم من هذه الاختلافات، فقد استمر التأليف السيمفوني وفق الأسس التي وضعت من قبل موتسارت وهايدن ودعمها بيتهوفن؛ أي علي نسق 4 حركات للسيمفونية. وشهد هذا القرن زيادة كبيرة في عدد السيمفونيات التي تم تأليفها، كما شهد زيادة في فرق الأوركسترا التي انتشرت في العديد من دول العالم، سواء في أوروبا أو إفريقيا أو غيرها. ويندر أن تجد اليوم أي أوركسترا لا تقوم بعزف أي من أعمال هؤلاء الأعلام الذين أثروا الموسيقي بسيمفونياتهم الرائعة.

Alessio Fabra, Romanza per Arpa e Orchestra:(مدونة 1)

2.**موسيقا الحجرة** Chamber Music هي نوع من الموسيقا الكلاسيكية، تؤدى بواسطة عدد محدود من العازفين، وقد كانت تؤدّى في حجرات داخل القصور، حيث لفظ chamber يعني " الحجرة"، وتؤدي المقطوعات الموسيقية بدون قائد مايسترو، وبذلك يحظى كل مؤدٍ بحرية فنية أكثر، ولكن في إطار النص الموسيقي المكتوب.

موسيقا الحجرة نوع من أنواع الموسيقا الكلاسيكيّة توضع لمجموعات صغيرة من الموسيقيين. وتسمى عادة باسم الطّاقم أو المجموعة، و يختلف حجم هذه المجموعات بحيث تضم عددًا يتراوح بين عازفين اثنين وتسعة، وإن كان أكثرها يضمُّ عددًا يتراوح بين ثلاثة وخمسة عازفين يعزفون على آلات وَتَرية أو آلات نفخ.تصنف موسيقا الحُجْرة عامة حسب عدد عازفيها. فيُطلق اسم الثنائي على تلك المؤلّفة من عازفين. وتشمل التّصنيفات الأخرى لموسيقا الحُجْرة على الثلاثي والخماسي. ويمكن المضي في تصنيفات أكثر لموسيقا الحجرة تَبَعًا للآلات الموسيقية المستخدمة، ويؤدي الرُّباعي الوتريُّ مثلاً عازفا كمان، وعازف كَمان أوسط، وعازف كمان التشيللو، بينما يحتاج الرُّباعي النُّحاسي إلى بوقين (ترومبيت)، وبوق فرنسي ومتررددة (ترومبون)، وآلة توبا (نوع من الأبواق).كتب معظم كبار المؤلفين الموسقيّن موسيقا حُجْرة منذ حوالي عام 1750م وحتى الآن، وتضم بعض أهم هذه الأعمال رباعيات وَتَريّة لجوزيف هايدن، فولفغانغ أماديوس موزارت، ولودفيغ فان بيتهوفن، ويوهانس برامز، وبيلا بارتوك.واسْتُخدم تعبير موسيقا الحُجرة لأول مرة في القرن السادس عشر الميلادي، عندما كانت مجموعات صغيرة تعزف في بيوت الخاصّة. وكان عازفو موسيقا الحُجرة يعزفون موسيقاهم لمُتعتهم الذاتية، أو لمجموعة صغيرة من محبي الموسيقا، واستمر هذا الأمر حتى القرن العشرين. ويختلف الأمر في الوقت الحاضر حيث تقوم العديد من المجموعات الموسيقية بتقديم أعمالها في قاعات الموسيقا الكبيرة وأمام حشد كبير من الجمهور.من الآلات الموسيقية المستخدمة:

الكمان ، فيولا، التشيللو، الكونترباص، البيانو، الفلوت ، الأوبوا، الكلارينيت، الفاجوت وقد تم إضافة آلة الهارب.

أشهر عازفي آلة الهارب:

- جان فرانسوا جوزيف (1781 -1835).
- الياس أبرشية (1808-1849).
- ألفونس جان (1845-1912).
- هنرييت رينيه (1875-1956).
- كارلوس (1885-1961).
- مارسيل (1891-1976).
- هاربو ماركس (1888-1964)
- منال محيي الدين عازفة الهارب بأوركسترا القاهرة

من المقطوعات الموسيقية المؤلفة إلى الهارب :

1.مقطوعة إلى آلة الهارب.

Adrián A. Cuello Piraquibis, Danza:(مدونة 2)

2.مقطوعة ثنائي الهارب *Harp Duet* :

Alleluia، Mike Magatagan:(مدونة 3)

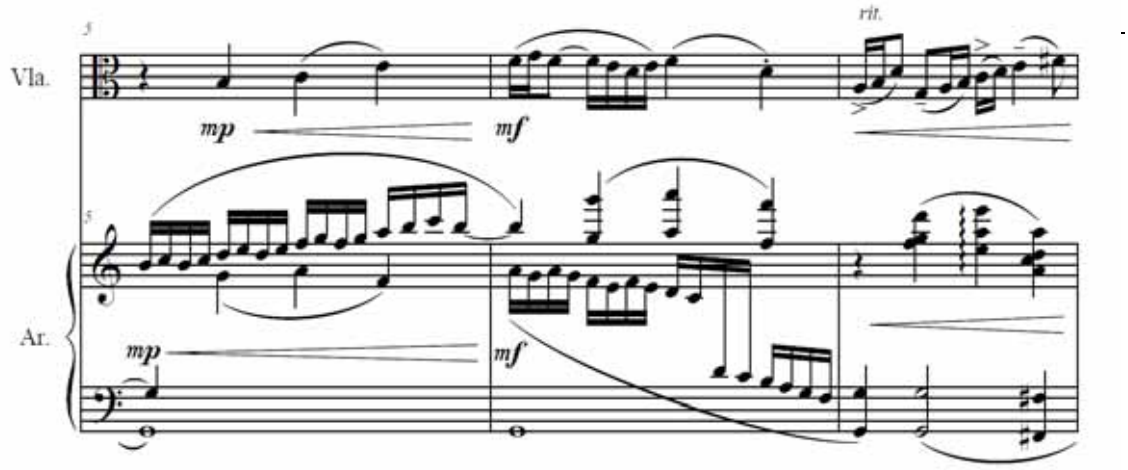
3.آلة الهارب مع آلة البيانو :

Christian Faivre, Sarrabande:(مدونة 4)

4. آلة الهارب مع كمان أول، كمان ثاني، فيولا، تشيللو، دبل باص .

G.F. Händel,Harp Concerto, *Opus 4 No. 6 in Bb Major*:(مدونة 5)

5.آلة الهارب مع آلة الفيولا.



Andrea Ferrante, fiore d'inverno:(مدونة 6)

6.مقطع إلى آلة الهارب من الأوركسترا السيمفوني .

Claude Debussy, Clair de Lune:(مدونة 7)

النتائج:

أثبتت الدراسة ما يأتي:

1.مدى الثراء الفني الجمالي الموسيقي في الأعمال الفنية في العصور القديمة.

2.أهمية آلة الهارب لما لها من خصوصية شديدة بين الآلات والفرق الموسيقية الأخرى، فهذه الآلة كانت توظف في الطقوس الدينية في المعابد والاحتفالات مع الرقص، ومع تأثر الحضارات ببعضها بعضا تنقلت الآلة وظهرت في حضارات أخرى مثل الحضارة الآشورية وحضارة ما بين النهرين ثم ظهرت في آسيا ثم عند الإغريق الذين صنعوا آلة مشابهة تسمى «آلة الليرا» ثم انتقلت إلى الرومان ومنها إلى أوروبا حتى أصبحت من الآلات الكلاسيكية الأوروبية الشهيرة المهمة وجودها في الاوركسترا والعزف المنفرد.

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع العربية:

الصنفاوي، فتحي عبد الهادي، (1985)،الموسيقا البدائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
خشبة، غطاس عبد الملك، (2006)، المعجم الموسيقا الكبير، المجلد الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة
خشبة، غطاس عبد الملك، (2006)، المعجم الموسيقا الكبير، المجلد الثالث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة
خشبة، غطاس عبد الملك، (2006)، المعجم الموسيقا الكبير، المجلد الرابع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
عزيز، حلمي، (1993)، قاموس المصطلحات الأثرية والفنية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة.
فارمر، هنري جورج، تاريخ الموسيقا العربية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.
فريد، طارق حسون، (1990)، تاريخ الفنون الموسيقية ، بيت الحكمة، بغداد.
قدوري، حسين، (1987)، الموسوعة الموسيقية، وزارة الثقافة والإعلام، شركة المنصور للطباعة، بغداد.
نصار،زين، (1998)، عالم الموسيقا، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.
ولمن، جس، (1994)، قاموس المصطلحات الموسيقية، الطبعة الأولى، المركز التربوي للبحوث والإنماء، لبنان.

المراجع الأجنبية:

Sachs, Curt, (1968), The History of musical instruments, W.W.Norton and Company.Inc.U.S.A, New York

Jenkins, Jean, (1976), Music and musical instruments in the world of Islam ،first published, Horniman Museum, London.

Anderson، Warren (1994). Music and Musicians in Ancient Greece, Cornell University Press. London.

Winternitz, Emanuel, (1979), Musical Instruments and Their Symbolism in Western Arts, Yale University, London.

مواقع شبكة الإنترنت :

http://www.sama3y.net/forum/showthread

http://www.sama3y.net/forum/showthread

http://forum.moe.gov.om/~moeoman/vb/showthread

http://www.marefa.org/index.php

http://www.albayan.ae/paths/art

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 3، 2013، 421- 442

التجريد الهندسي في التصوير النوبى وابتكار تصميمات لطباعة أقمشة المفروشات المعاصرة

سحر أحمد إبراهيم منصور

كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر

تاريخ الاستلام: 2013/4/4 **تاريخ القبول:**2013/7/23

Geometric Abstract in the Nubian Painting and Creating Designs for Printing Contemporary Upholstery Fabrics

Sahar Ahmed Ibrahim Mansour, Faculty of Applied Arts, Helwan University, Cairo, Egypt.

ملخص

يعتبر المذهب التجريدى في التصوير النوبى مدخلا يوحى بانطلاقة اكبر نحو تحقيق إبداعات قوية تفوق ما تحقق بوحى تقليد الطبيعة. وتتفق الزخارف الهندسية في التصوير النوبى مع العديد من المعتقدات والأفكار في الحضارات المختلفة، ولهذه الزخارف تناغمات خاصة عند دمجها مع بعضها البعض واستنباط زخارف وتكوينات جديدة تتميز بالأصالة والمعاصرة.

وقد اعتمدت هذه الزخارف في فن التصوير النوبى خلال العصر المسيحي(البيزنطي) على البناء والشكل التجريدى واللون بالإضافة إلى الفكر، وقد تحلل اللون من وظيفته التقليدية ليصبح تشكيلاً جمالياً ، وكذلك تحرر الشكل بدوره أيضا مما أتاح للفنان أن يسجل أشكالا رمزية. اعتمدت على الخطوط الرأسية والأفقية ، مائلة ومنحنية، متقابلة أو متشابكة تعطى في حرية تعارضها وتقابلها تصميم هندسى محكم يشتمل على علاقات ديناميكية تعبر عن التماثل والاتزان.

لذلك يهدف البحث إلى إجراء دراسة تحليلية للزخارف الهندسية التى اشتمل عليها فن التصوير النوبى والتى تنوعت بين التشبيكات الهندسية بأشكالها المختلفة ذات الخطوط المزدوجة والمفردة، وكذلك الدوائر المتصلة ببعضها عن طريق وحدة تربط بينها أو المتباعدة وبها أنواع من الزهور، إلى جانب الأشرطة المزينة بالدوائر والمعينات والمربعات ، والأشكال المضفورة ، والأوراق النباتية ، والزهور. والتى من خلالها تم ابتكار تصميمات لطباعة أقمشة المفروشات المعاصرة تعتمد على الاتجاه التجريدى في التركيب والبناء وإيجاد علاقات جديدة.

الكلمات المفتاحية: التجريد الهندسي، التصوير النوبى، كاتدرائية فرس بالنوبة، أقمشة المفروشات

Abstract

This research aims to analyze the geometric ornament in the Nubian painting, with their various features of geometric interlacing with double and single lines, as well as circles related to each other by a unit or separated with different types of roses, in addition to horizontal tapes decorated with circles, squares, plait shapes, plant leaves and roses.

Through the study and analysis, modern designs have been devised for the printed contemporary upholstery fabric based on the principles of the school of abstract composition and construction.

Keywords: Geometric abstract, Nubian painting, Faras Cathedral in Nubia, Upholstery fabrics

مقدمة:

اعتمدت الزخارف في فن التصوير النوبى خلال العصر المسيحي(البيزنطي) على مذهب التجريد الهندسى فتميزت بالروح الهندسية السائدة في تصميمها الذى يشمل الخطوط الراسية والأفقية، والأشكال المستطيلة والمربعة والدائرية، كما تميزت أيضا بتكرار الوحدات مع تبسيط الأشكال وتجريدها في خطوط منظمة تجعلها تعطى إيقاعا لا نهائيا.

وتشهد الفرسكات التى زينت بها جدران الكنائس في بلاد النوبة على تلك الأهمية الكبيرة التى كانت لفن التصوير الجدارى في منطقة النوبة، وهو أمر يؤكد تعدد المواقع التى ضمت كنائس مزينة بالتصاوير. وتعد كاتدرائية فرس أهم مركز فنى نوبى، وقد زينت الكاتدرائية بتصاوير جدارية عديدة وذات قيمة فنية وتاريخية كبيرة تتفق والمركز الدينى والادارى الذى احتلته فرس.

لذلك يهدف البحث إلى إجراء دراسة تحليلية للزخارف الهندسية التى اشتمل عليها فن التصوير النوبى والتى تنوعت بين التشبيكات الهندسية بأشكالها المختلفة ذات الخطوط المزدوجة والمفردة، وكذلك الدوائر المتصلة ببعضها عن طريق وحدة تربط بينها أو المتباعدة وبها أنواع من الزهور، إلى جانب الأشرطة المزينة بالدوائر والمعينات والمربعات، والأشكال المضفورة، والأوراق النباتية، والزهور. ولهذه الزخارف تناغمات خاصة عند دمجها مع بعضها البعض واستنباط زخارف وتكوينات جديدة تتميز بالأصالة والمعاصرة، وتفيد في ابتكار تصميمات لطباعة أقمشة المفروشات المعاصرة التى تستمد مضمونها من المعانى والخبرات القديمة في قالب جديد يعتمد على الاتجاه التجريدى في التركيب والبناء وإيجاد علاقات جديدة بين الأجزاء والكل.

مشكلة البحث:

- ندرة الدراسات التى تناولت زخارف التصاوير الجدارية التى زينت كنائس النوبة في العصر المسيحى على الرغم من إنقاذ الكثير منها ونقله الى المتحف القبطى في مصر، ومتحف الخرطوم بالسودان أثناء حملة اليونسكو.
- الاستفادة من التجريد الهندسى للزخارف التى زينت ملابس الأشكال الآدمية في التصوير النوبى لابتكار تصميمات تواكب الموضة الحديثة لطباعة أقمشة المفروشات.

هدف البحث:

- إحياء الأنماط الهندسية في فن التصوير النوبى وتحليلها وتنظيم الشكل واللون في تصميمات تصلح لطباعة أقمشة المفروشات المعاصرة.

فروض البحث:

يفترض البحث أن دراسة وتحليل الزخارف الهندسية التى زينت ملابس الأشكال الآدمية بكاتدرائية فرس بما تحمله من قيم جمالية وتشكيلية يمكن أن تكون مصدراً لابتكار تصميمات متميزة تصلح لطباعة أقمشة المفروشات المعاصرة.

حدود البحث:

الحدود الزمانية: الطراز المتعدد الألوان(الأول والثاني والثالث) - العصر المسيحي(البيزنطي) بالنوبة (نهاية القرن العاشر حتى القرن الثاني عشر الميلادى).

الحدود المكانية: كاتدرائية فرس بالنوبة- مصر.

الحدود الموضوعية:

- دراسة للطراز المتعدد الألوان بكاتدرائية فرس.
- دراسة تحليلية فنية للزخارف الهندسية التى زينت ملابس الأشكال الآدمية بالكاتدرائية.
- استلهام تصميمات من الزخارف السابقة بما تحمله من قيم جمالية وتشكيلية تلائم أقمشة المفروشات المطبوعة المعاصرة.

منهجية البحث:

المنهج الوصفي والمنهج التحليلي: في دراسة الطراز المتعدد الألوان الذى ظهر بكاتدرائية فرس، والدراسة التحليلية للزخارف الهندسية التى زينت ملابس الأشكال الآدمية بالكاتدرائية للتعرف على مدى التشابه والاختلاف بينها.

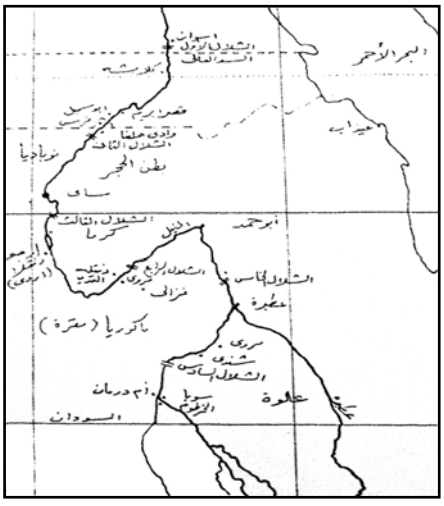
المنهج التجريبي: ويعتمد عليه في تناول الجانب الابتكاري في تجارب التصميم المستلهمة من الدراسة التحليلية الفنية السابقة وتصلح لأقمشة المفروشات المطبوعة.

بلاد النوبة:

تمتد بلاد النوبة من شلال أسوان حتى مدينة مروى قرب الشلال الرابع. وتنقسم النوبة إلى قسمين: الأول في مصر العليا ويمتد من أسوان حتى الحدود المصرية إلى الجنوب قليلا من أبى سمبل، والثاني في جمهورية السودان ويمتد جنوبا لمئات الأميال من قرية فرس الحدودية حتى جنوب دنقلا حيث ينحنى النيل إلى الشمال الشرقى كما في **شكل(1)**(Wenzel,1972 ,p.35) ، وأصل كلمة النوبة في اللغة المصرية القديمة "نب" وتعنى بلاد الذهب.

وكانت النوبة منفذاً مؤدياً إلى قلب إفريقيا ومصدراً للعديد من الخيرات والغلات والأحجار الكريمة وخام الديوريت، والذهب بصفة خاصة.

وتشير الأدلة التاريخية إلى أن مملكة دنقلا تكونت من مقاطعتين كبيرتين، الجنوبية وتسمى "مقرة" أو "المقرة" حيث توجد بها دنقلا العاصمة والشمالية وتسمى "نوباديا" أو "المريس" إذ كانت العاصمة هى فرس. وكلمة "مريس" هى الاسم القبطى لمصر العليا، والتى استخدمت أيضا في موازاة "نوباديا" كاسم للمملكة النوبية الشمالية، منذ زمن دخول النوبيين في المسيحية في عام 543م (Wenzel,1972 ,p.39).



شكل (1) خريطة بلاد النوبة(غيطاس،1987،ص 133)
التصوير على الجدران في بلاد النوبة (طرزه وتطوره)

تشهد الفرسكات التى زينت بها جدران الكنائس في بلاد النوبة على تلك الأهمية الكبيرة التى كانت لفن التصوير الجدارى في منطقة النوبة، وهو أمر يؤكد تعدد المواقع التى ضمت كنائس مزينة بالتصاوير. وكان تنفيذ التصاوير يتم على الجدران بعد طلائها بالبياض الجيرى الذى يوضع على طبقة من الملاط الطينى المخلوط بالتبن(غيطاس،1995،ص 54).

وتعتبر كاتدرائية فرس من أهم المواقع التى أمدتنا بتصاوير عديدة زادت عن مائة وعشرين تصويرة، تم اقتسامها مناصفة بين السودان وبولندا، حيث تعد فرس أهم مركز فنى نوبى، وقد زينت الكاتدرائية بتصاوير جدارية عديدة وذات قيمة فنية وتاريخية كبيرة تتفق والمركز الدينى والادارى الذى احتلته فرس(غيطاس،1995،ص 54).

تعددت الطبقات المزينة بالتصاوير في كاتدرائية فرس، مما أدى الى تقسيمها إلى طرز فنية لكل طراز منها سماته. وقد اعتمد البروفسير (ميخالوفسكى) في تحديده لهذه الطرز وتسلسلها الزمنى على الألوان المستخدمة فيها ويشمل ذلك خمس مجموعات تضم الطرز الآتية (غيطاس،1995،ص 58):

(1) الطراز البنفسجى: ويمتد من السنوات الأولى من القرن الثامن إلى منتصف القرن التاسع، ويشمل أيضا الطراز البنفسجى المتأخر والطراز الانتقالى.

(2) الطراز الأبيض: ويمتد من حوالى منتصف القرن التاسع إلى أوائل القرن العاشر.

(3) الطراز الأصفر والأحمر: ويبدا ظهوره بسيادة اللون الأصفر في عصري الأسقف كلوذوس 903- 923م، والأسقف اسطفانوس 923- 926م، ثم يغلب اللون الأحمر في أسقفية بطرس الأول 974- 999م.

(4) الطراز المتعدد الألوان، ويمتد من أوائل القرن الحادى عشر الى النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادى.

(5) الطراز الاخير، ويبدأ من حوالى سنة 1175م إلى نهاية المسيحية ببلاد النوبة (غيطاس،1995،ص،59،58).

وركز البحث الحالى على الطراز المتعدد الألوان حيث تطور فن التصوير في كاتدرائية فرس خلال القرن الحادى عشر الميلادى تطورا كبيرا تمثل في ثراء الألوان المستخدمة وظهور أساليب فنية جديدة وموضوعات متنوعة إلى جانب التعقيد الزخرفى.

الطراز المتعدد الألوان:

قسم العالم Malgorzata Martens الطراز المتعدد الألوان إلى:

(أ) الطراز المتعدد الألوان (الأول) – نهاية القرن العاشر والنصف الأول من الحادى عشر.

(ب) الطراز المتعدد الألوان (الثانى) – النصف الثاني من القرن الحادى عشر.

(ج) الطراز المتعدد الألوان (الثالث) – القرن الثاني عشر.

(د) الطراز المتعدد الألوان (المتأخر) – القرن الثالث عشر إلى القرن الخامس عشر الميلادى (Martens,1982,p. 217).

شهد فن التصوير في كاتدرائية فرس خلال القرن الحادى عشر الميلادى تطورا كبيرا. ويبدو التطور الفنى واضحا في الزخارف التى تزين الثياب والفرش بوجه خاص كما في شكل (2) ويمثل الأسقف ماريانوس في حماية العذراء والطفل ويظهر فيه التطور في الثراء الزخرفي واللونى بثياب

الأسقف والعذراء حيث الزخرفة الشبكية، الدوائر،المستطيلات والوريدات بألوان خضراء وبيضاء وحمراء وصفراء وسوداء وبنية(غيطاس،1995،ص82،83).

ومن اكبر التصاوير حجما وأكثرها قيمة فنية خلال هذه الفترة تصويرة الميلاد شكل (3) حيث وضع المصور عناصر موضوعه في مستويات مختلفة وليس في صف واحد (العذراء على الفراش – الطفل في المذود الذى مثلت فتحته على هيئة ثقب المفتاح- الملائكة خلف العذراء – القديس يوسف ممسكا بعصا طويلة – الحكماء الثلاثة على جيادهم – اثنان من الرعاة)، كما انه لم يعين خطوطا للأرضية التى تقف عليها كل مجموعة، وتحتل العذراء مساحة كبيرة في التصويرة تدل على حرص المصور على تضخيم الشخصية الرئيسية، ويظهر الطابع الزخرفي واضحا في سرير العذراء.

شكل (2) ماريانوس في حماية العذراء والطفل(Michalowski,1974,p.212) **متحف وارسو**

شكل (3) الميلاد- متحف الخرطوم(www.pbase.com,2012)

وفي شكل (4) يظهر رئيس الملائكة واقفا وممسكا في يده اليمنى بعصا بنية اللون تنتهى بصليب، وعلى رأسه تاج كما تحيط برأسه هالة باللونين الأصفر والأحمر، ويرتدى قميصا ابيض به أشرطة بنية، وفوق القميص عباءة صفراء مزخرفة بالتشبيكات الهندسية(غيطاس،1995،ص 84).

ويمثل شكل (5) تصويرة أخرى لرئيس الملائكة ميخائيل وقد زينت ثيابه بالدوائر المتصلة ببعضها عن طريق وحدة المعين المحاط ببرواز أو إطار ابيض تربط بينها ويخرج منه أربعة اذرع تصل إلى أربع دوائر موزعة في الاتجاهات الأربعة، وتتكرر دوائر حمراء وخضراء في الفراغ بين وحدة المعين والدوائر الأربعة.

تعددت أيضا التصاوير التى تمثل العذراء والطفل بالكاتدرائية خلال القرن الحادى عشر أيضاً، وتتمثل فيها سمات الازدهار الفنى الذى تميزت به تصاوير هذا القرن، ومنها تصويرة تمثل العذراء والطفل داخل دائرة شكل (6)، ويحيط بالدائرة إطار مزين بالأحجار الكريمة وزينت ملابس العذراء وغطاء الرأس أشرطة تحتوى على وريدات صغيرة .وتتسم التصويرة بالعناية والدقة في الرسم، وهى نفس السمات الموجودة في تصويرة أخرى للعذراء شكل (7) وهى تحمل طفلها وتجلس على عرش له مسند ظهر كبير.

شكل (4) رئيس الملائكة ميخائيل – متحف الخرطوم(www.pbase.com,2012)

شكل (5) زى رئيس الملائكة ميخائيل – متحف وارسو(Michalowski,1974,p.224)

وفي شكل (8) تظهر العذراء وهى واقفة، تحمل الطفل وتمسك بساقيه، وتضع على رأسها تاجاً مرصعاً يعلوه صليب، ويبدو الطفل في ملامح رجل بالغ بينما تضع العذراء يدها اليمنى على الكتف الأيسر للملكة مارتا(غيطاس،1995،ص 84،85) والتى بدورها تضع على رأسها تاجاً مرصعاً يتوجه صليب، وتشير هذه التصويرة الى مكانة الملكة الأم في بلاد النوبة. ويتضح في ثياب الملكة العناية بالجانب الزخرفي المعتمد على عنصر الدائرة، كما تظهر عناية الفنان ودقته في تصوير الملامح الشخصية من خلال ملامح الوجه والشعر المنسدل على الكتفين.

شكل (6) العذراء والطفل – متحف الخرطوم (www.pbase.com,2012)

شكل(7) العذراء والطفل على العرش(Michalowski,1974,p.229)
متحف وارسو

شكل (8) العذراء والطفل يحميان الملكة مارتا- متحف الخرطوم(www.pbase.com,2012)

وتتميز تصاوير القرن الثاني عشر الميلادى بتمكن الفنان من استخدام أدواته ومحاولته استغلال درجات الألوان لتجسيم الايدى والوجوه ومن هذه التصاوير شكل (9) ويمثل المسيح يحمى نائب الملك، وفيها يرتدى المسيح قميصاً طويلاً ذا لون احمر داكن وبه خطوط سوداء تمثل الطيات(غيطاس،1995،ص87). وأمام المسيح شكل يمثل نائب الملك في نوباديا بحجم صغير ويرتدى قميصا به زخرفة الشكل الشبكى، ويضع على رأسه تاجا في شكل خوذة صفراء في قمتها هلال يستند على سن طويل.

وخلال العصر المسيحى المتأخر اى اعتبارا من نهاية القرن الثاني عشر الميلادى افتقرت الأشكال المصورة إلى الديناميكية والابتكار في تنسيق الألوان والتي كانت مميزة جدا في الفترة السابقة. لذلك ركز البحث على الطراز المتعدد الألوان(الأول والثاني والثالث) فقط.

شكل (9) المسيح يحمى نائب الملك – متحف وارسو (Michalowski,1974,p.252)

التجريد الهندسى في طراز التصوير النوبى المتعدد الألوان:

تعتبر الزخارف الهندسية اعقد وابسط الزخارف المستخدمة في شتى أنواع الفنون وهى تتفق مع العديد من المعتقدات والأفكار في الحضارات المختلفة، ولهذه الزخارف تناغمات خاصة عند دمجها مع بعضها البعض واستنباط زخارف وتكوينات جديدة تتميز بالأصالة والمعاصرة.

واعتمدت الزخارف الهندسية في فن التصوير النوبى خلال العصر المسيحي(البيزنطي) على الفكر والبناء والشكل التجريدى بالإضافة إلى اللون، وقد تحلل اللون من وظيفته التقليدية ليصبح تشكيلاً جمالياً، وكذلك تحرر الشكل بدوره أيضا مما أتاح للفنان أن يسجل أشكالا رمزية. اعتمدت على الخطوط الراسية والأفقية، مائلة ومنحنية، متقابلة أو متشابكة تعطى في حرية تعارضها ويقابلها تصميم هندسى محكم يشتمل على علاقات ديناميكية تعبر عن التماثل والاتزان (حمزة،1997،ص 241). ويعتبر المذهب التجريدي في التصوير النوبى مدخلا يوحى بانطلاقة اكبر نحو تحقيق إبداعات قوية تفوق ما تحقق بوحى تقليد الطبيعة، إلا أن هذا الأمر متوقف على موهبة الفنان ذاته، وبصيرته وجرأته.

ففي الزخارف الهندسية المتكررة في التصوير النوبى علاقات تجريدية، وبالتكرار يميناً ويساراً، وأعلى وأسفل، تتولد أشكال أخرى على أسس رياضية، تكمل الوحدة فيها الوحدة الأولى مما يجعل الشكل الهندسى الواحد يكتسب مغزى أوسع واكبر حين يتكرر بأوضاع مختلفة في السيمفونية الإيقاعية الكبيرة.

وتنوعت هذه الزخارف لتشمل التشبيكات الهندسية بأشكالها المختلفة ذات الخطوط المزدوجة والمفردة، وكذلك الدوائر المتصلة ببعضها عن طريق وحدة تربط بينها أو المتباعدة وبها أنواع من الزهور، إلى جانب الأشرطة المزينة بالدوائر والمعينات والمربعات، والأشكال المضفورة، والأوراق النباتية، والزهور. وفيما يلى عرض لتلك الزخارف.

أولاً: التشبيكات الهندسية:

اعتمدت التشبيكات الهندسية على الخطوط الرأسية، والأفقية والمائلة متقابلة أو متشابكة في زوايا قائمة تعطى في حرية تعارضها ويقابلها تصميم هندسى محكم يشتمل على علاقات ديناميكية تعبر عن التماثل والاتزان.

وقد تنوعت تصميمات التشبيكات الهندسية في الطراز المتعدد الألوان الأول والثاني والثالث فشملت نوعين كما في جدول رقم (1) وهما:

أ- النوع الأول: التشبيكات الهندسية بخطوط مستقيمة مفردة بسيطة متقاطعة في اتجاه مائل شكل (1- أ). ثم تطور هذا النوع ليكون أكثر ثراءً وغنى في وجود نقط باللون الأحمر داخل كل مساحة في التشبيكات، ونقط باللون الأخضر عند نقط التقاطع او التقاء الخطوط كما في شكل (1- هـ). وأحيانا تبادلت النقط الحمراء والخضراء اللون داخل مساحات التقاطع شكل (1-ج).

ب- النوع الثاني: خطوط مستقيمة مزدوجة وتأخذ أيضا اتجاها مائلاً كما في شكل (1- ح).

وتطور هذا النوع أيضا لتظهر النقط الخضراء عند نقطة التقاء الخطوط المزدوجة، ونقط حمراء اللون في المساحات الداخلية لكل تقاطع شكل (1- طـ).

كما ظهرت الخطوط المستقيمة المزدوجة والمتقاطعة في اتجاه مستقيم، وتوجد داخل التقاطعات دوائر صغيرة باللون الأخضر شكل (1- ل).

وظهرت تصميمات التشبيكات الهندسية بخطوط مفردة ومزدوجة بغنى وتنوع أكثر في الطراز المتعدد الألوان الثاني والثالث واتخذت أكثر من أسلوب:

الأول: تقاطعات في اتجاه مائل بخطوط مفردة ومستقيمة، وتظهر النقط بداخلها وأيضا عند نقط التقاء خطوط التقاطع كما في جدول شكل (1- و).

الثانى: خطوط مستقيمة مفردة ومتقاطعة في اتجاه مائل يتراكب عليها دوائر كبيرة تعمل على تشتيت هذه التقاطعات كما في شكل (1- ب).

الثالث: خطوط مفردة ومتقاطعة في اتجاه عمودى وداخل التقاطعات يوجد أشكال مربعة مزخرفة بوحدة الصليب شكل(1- د).

الرابع: خطوط مفردة ومتقاطعة في اتجاه عمودى وداخل التقاطعات توجد دوائر مزدوجة الإطار، كما توجد أيضا دوائر عند نقط التقاء خطوط التقاطعات شكل (1- ز).

الخامس: خطوط مستقيمة ومزدوجة، وتشغل المساحة الداخلية للتقاطعات بالنقط أو الدوائر المفرغة كما في شكل (1- ك).

السادس: تتكون التقاطعات من خطوط بسيطة مفردة وخطوط مزدوجة، وشغلت المساحات الداخلية بدوائر صغيرة مفرغة شكل (1- ى).

ثانياً: الدوائـــــر

يعد شكل الدائرة من الأشكال التى لها خصائصها المتكاملة ومظهرها الجمالى، ومحيط الدائرة لا يحددها وإنما يفصل مساحتها عن الفراغ المحيط بها، وذلك لان الخط الخارجى لا يملك أية قيمة استقرارية وإنما يعطى الشعور الدائم بالحركة. فالعين تجرى على إطارها الخارجى دون توقف أو تمييز لبدايته أو نهايته.

وتعتبر الدائرة من الوجهة الهندسية سلسلة من المنحنيات المتصلة، واستخدمت الدائرة منذ القدم في التصميم والتكوين كرمز للأبدية اللانهائية، وللخط المنحنى تأثير جمالى يدخل في نطاق الدائرة أو أنصاف الدائرة(رضا،2007،ص100)، والخطوط المنحنية هى نوع من أنواع الخطوط البسيطة الغير مستقيمة والتى من شانها أن تضم العناصر المتفرقة وتجمعها في التكوين ليصبح كلاً يتميز بالوحدة(شوقى،2001،ص 149).

وتنوعت تصميمات الدوائر في التصوير النوبى في الطراز المتعدد الألوان بين كونها متصلة ببعضها عن طريق وحدة تربط بينها أو كونها متباعدة عن بعضها كما في جدول رقم (2).

ظهرت الدوائر المتباعدة في الطراز الأول في صورة مفردة كما في شكل (2- أ) والإطار الدائرى الخارجى لها احمر اللون بداخله نقط بيضاء صغيرة بحيث تظهره وكأنه مرصع باللؤلؤ، وزخرفت المساحة الداخلية ببتلات زرقاء اللون وبها استطالة ورسم إطار داخلى اصغر يشبه الإطار الخارجى.

وفي الطراز الثاني ظهرت وحدة مكونة من دائرة بيضاء زخرف محيطها بعدد سبع دوائر ومركزها دائرة خضراء يحيط بها دائرة صفراء ويتم تكرار هذه الوحدة في اتجاه ثلاثى شكل (2- ب) .

إما الطراز الثالث فكان أكثر تنوعا وظهرت وحدة مفردة مكونة من دائرة كبيرة المساحة تحيط بدائرة اصغر بها زوج من حمامتين متقابلتين (رمز السلام) وبينهما نخلة. وقد تم تكرار هذه الوحدة رباعيا يفصل بينها شكل معين مزخرف بالصليب شكل (2-ج). وفي شكل (2- د) اعتمدت الزخرفة على وحدة مكونة من دائرة صفراء بداخلها وريدة تم تكرارها رباعيا ويفصل بينها مربعات صفراء بداخلها معينات مزخرفة بالصليب.

أما بالنسبة للدوائر المتصلة ببعضها عن طريق وحدة تربط بينها فقد ظهرت الطراز الأول وحدة المعين المحاط ببرواز أو إطار ابيض ويخرج منه أربعة اذرع تصل إلى أربع دوائر موزعة في الاتجاهات الأربعة، وتتكرر دوائر حمراء وخضراء في الفراغ بين وحدة المعين والدوائر الأربعة شكل (2- و).

كما ظهرت أشكال أخرى في الطراز الأول للدوائر المتصلة عن طريق ضفيرة وتتكرر في اتجاه رباعى أيضا شكل (2-ح)،(2- ط)، (2- ى). وشكل (2- هـ) ويمثل دوائر متجمعة لتكون وريدة بأربع بتلات مركزها دائرة صغيرة.

و في الطراز الثالث ظهرت أيضا الدوائر المتصلة عن طريق ضفيرة والمزخرفة بوريدات مكونة من عشرة بتلات باللونين الأحمر والأخضر بالتبادل ومحاطة بإطار دائرى من نقط بيضاء اللون وفي الفراغ بين هذه الدوائر أضيف شكل الصليب شكل (2- ز).

ثالثاً: الشرائط الرأسية

تنوعت تصميمات الشرائط بين الشرائط الثنائية والثلاثية الخطوط وزخرف الفراغ بينها بعنصر نباتى وهو الوريدات التى اتخذت صوراً مختلفة كما في جدول رقم (3):

ففي الطراز الأول في الشرائط الثنائية تبادلت الدوائر الصفراء اللون مع الوريدات المكونة من دوائر صغيرة بيضاء محاطة بدائرة خضراء شكل (3-أ).وأحيانا تتكون الوريدة من أربع دوائر بيضاء تمثل شكل الصليب مركزه دائرة حمراء اللون شكل (3- ج)، أو صفراء اللون شكل (3- و).

واعتمد الطراز الثاني والثالث على التكرار المتبادل بين الشرائط الثنائية والوريدات المكونة دوائر صغيرة وكبيرة بيضاء اللون شكل (3- ب)، وأحيانا نجد التبادل بين الشرائط الثنائية ذات الخطوط السوداء اللون الرأسية والوريدات التى اتخذت شكل الصليب المكون من أربع دوائر صغيرة بيضاء اللون كما في شكل (3- د)،واتخذت الخطوط اللون الأحمر في الطراز االثالث شكل (3- هـ).

اما في الشرائط الثلاثية الخطوط بالطراز الأول فقد اتخذت الوريدات الشكل المكون من أربع دوائر صغيرة بيضاء تمثل الصليب كما في شكل (3- ح)، وشكل(3- ط) بالطراز الثاني وأحيانا كان يفصلها نقط صفراء كما في شكل (3- ى) وفي شكل (3- ل) ظهرت النقط الصفراء في مركز الوريدة وفي الفواصل بين الوريدات.

وفي الطراز الثاني ظهرت الوريدة بشكل أكثر كثافة في عدد الدوائر البيضاء المحيطة بالمركز شكل (3- ك)، وتبادل التكرار بين العمود الذى يحتوى على وحدة الصليب وبين الشرائط الثنائية شكل (3- ز)، وبين الشرائط الثلاثية شكل (3- م). وفي الطراز الثالث لم تظهر تصميمات الشرائط الثلاثية الخطوط.

رابعاً: الشرائط الأفقية

تميزت الزخارف التى تزين الأشرطة الأفقية بالتنوع فمنها الأشرطة المزينة بالدوائر والمعينات والأوراق النباتية والزهور، وكذلك الأشرطة المزينة بالأشكال المضفورة. ويظهر ذلك في جدول رقم (4).

اعتمدت الأشرطة المزينة بالدوائر على تكرار عنصر الدائرة داخل الشريط الافقى بتكرارات مختلفة منها ما ظهر في صورة تكرار متناوب منتظم في اللون بين الدوائر الحمراء والخضراء كما في الطراز الأول شكل (4- أ)، كما ظهر التكرار المتناوب المنتظم في نفس الطراز ولكن في العنصر شكل (4- د)، أما التكرار المتطابق فكان في شكل (4- و) بالطراز الأول، و شكل (4- ج) بالطراز الثالث. وفي الطراز الثاني ظهر التناوب غير المنتظم في العنصر كما في شكلي (4- ب)، (4- هـ).

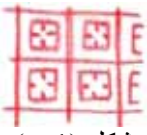
وبالنسبة للأشرطة المزينة بالمعينات فقد ظهرت في صورة بسيطة كما في الطراز الأول في صورة تكرار متطابق شكل (4- ز)، وتكرار متناوب في اللون شكل (4-ح). ثم أصبحت هذه الأشرطة أكثر تنوعا من خلال الجمع بين وحدة المعين والدوائر الصغيرة من خلال التكرار المتناوب غير المنتظم شكل (4- ط) في الطراز الأول، و شكل (4- ى) في الطراز الثاني. أما في الطراز الثالث فقد ظهر التناوب المنتظم في العنصر بين أشكال المعينات والدوائر شكل (4-ك).

تنوعت الشرائط المزينة بالأشكال النباتية بين شرائط مزينة بالأوراق النباتية كما في الطراز الثاني والثالث أشكال (4- م)، (4- ن)، (4-ع)، (4- ف)، وشرائط مزينة بالزهور في الطراز الأول شكل (4- ل)، وشكل (4- س).

ظهرت الشرائط المزينة بالأشكال المضفورة في الطراز الأول فقط وجمعت بين نوعين الأول: الضفائر المزدوجة شكل (4- ص)، والثاني: الضفائر ذات الخطوط المنكسرة بزوايا مستقيمة شكل (4- ق).

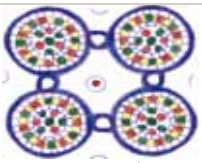
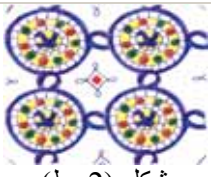
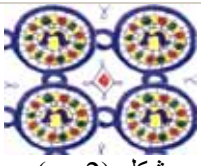
جدول رقم (1) يوضح تصميمات التشبيكات الهندسية بالطراز المتعدد الألوان الأول والثاني والثالث بكاتدرائية فرس بمنطقة النوبة (من عمل الباحثة)

(مرجع أشكال الجدول)(Martens , Faras, VII ,1982,plate IIb)

نوع الزخرفة أو التصميم		الطراز المتعدد الألوان الأول	الطراز المتعدد الألوان الثاني	الطراز المتعدد الألوان الثالث
التشبيكات الهندسية	التشبيكات الهندسية بخطوط مستقيمة مفردة	شكل (1- أ)		شكل (1- ب)
		شكل (1- ج)		 شكل (1- د)
		شكل (1- هـ)	شكل (1- و)	شكل (1- ز)
	التشبيكات الهندسية بخطوط مستقيمة مزدوجة	شكل (1- ح)		
		شكل (1- ط)	شكل (1- ى)	شكل (1- ك)
		شكل (1- ل)		

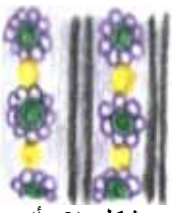
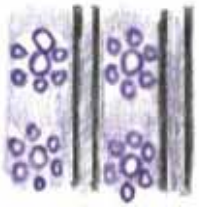
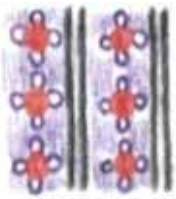
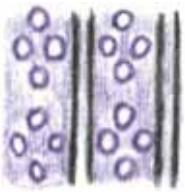
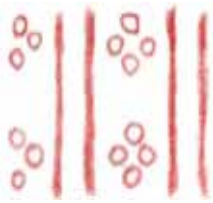
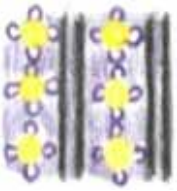
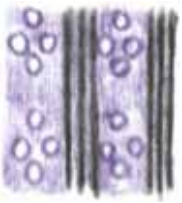
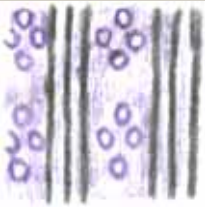
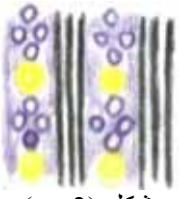
جدول رقم (2) يوضح تصميمات الدوائر بالطراز المتعدد الألوان الأول والثاني والثالث بكاتدرائية فرس بمنطقة النوبة (من عمل الباحثة)

(مرجع أشكال الجدول)(Martens , Faras, VII ,1982,plate IIb)

نوع الزخرفة أو التصميم		الطراز المتعدد الألوان الأول	الطراز المتعدد الألوان الثانى	الطراز المتعدد الألوان الثالث
الدوائـــــــــــــــر	دوائر متباعدة	شكل (2- أ)	شكل (2- ب)	شكل (2- ج)
				شكل (2- د)
	دوائر متصلة ببعضها عن طريق وحدة تربط بينها	شكل (2- هـ)		
		شكل (2- و)		شكل (2- ز)
		 شكل (2- ح)		
		 شكل (2- ط)		
		 شكل (2- ى)		

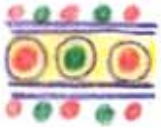
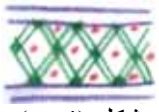
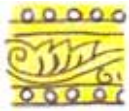
جدول رقم (3) يوضح تصميمات الشرائط الراسية بالطراز المتعدد الألوان الأول والثاني والثالث بكاتدرائية فرس بمنطقة النوبة (من عمل الباحثة)

(مرجع أشكال الجدول)(Martens , Faras, VII ,1982,plate IIa)

نوع الزخرفة أو التصميم		الطراز المتعدد الألوان الأول	الطراز المتعدد الألوان الثاني	الطراز المتعدد الألوان الثالث
الشرائط الراسية	ذات الخطوط الثنائية	 شكل (3- أ)	 شكل (3- ب)	
		 شكل (3- ج)	 شكل (3- د)	 شكل (3- هـ)
		 شكل (3- و)	شكل (3- ز)	
	ذات الخطوط الثلاثية	 شكل (3- ح)	 شكل (3- ط)	
		 شكل (3- ى)	شكل (3- ك)	
		شكل (3- ل)	شكل (3- م)	

جدول رقم (4) يوضح تصميمات الشرائط الأفقية بالطراز المتعدد الألوان الأول والثاني والثالث بكاتدرائية فرس بمنطقة النوبة (من عمل الباحثة)

(مرجع أشكال الجدول)(Martens , Faras, VII ,1982,plate IIa)

نوع الزخرفة أو التصميم		الطراز المتعدد الألوان الأول	الطراز المتعدد الألوان الثانى	الطراز المتعدد الألوان الثالث
الشرائط الأفقـــــــــية	أشرطة مزينة بدوائر	 شكل (4- أ)	شكل (4- ب)	شكل (4-ج)
		شكل (4- د)	شكل (4- هـ)	
		شكل (4- و)		
	أشرطة مزينة بمعينات	 شكل (4- ز)		
		شكل (4-ح)		
		شكل (4- ط)	شكل (4- ى)	شكل (4- ك)
	أشرطة مزينة بالأوراق النباتية والزهور	شكل (4- ل)	شكل (4- م)	شكل (4- ن)
		شكل (4- س)	 شكل (4-ع)	شكل (4- ف)
	أشرطة مزينة بالأشكال المضفورة	شكل (4- ص)		
		شكل (4- ق)		

أقمشة التنجيد:

تعتبر الأقمشة التى تستخدم في تنجيد الأثاث من أهم العناصر المكونة للديكور فهي تضفي الصورة الجمالية العامة للمكان وتحافظ على التناغم بين كل تفاصيل ديكوراته كالأثاث والحوائط والأرضيات. وتشكل الزخارف الهندسية طرازا خاصا لا ينال منه القدم ولا يتجاوزه الذوق العام.

لذلك ابتكرت الدارسة مجموعة من التصميمات تصلح لطباعة أقمشة المفروشات المعاصرة مستلهمة من الأنماط الهندسية وتنظيم الشكل واللون بفن التصوير النوبى، وتعتمد على الاتجاه التجريدي في التركيب والبناء وإيجاد علاقات جديدة كما يراعى فيها التوازن في الخطوط والإيقاع والتناسب وتوزيع الفراغات.وفيما يلى عرض لتلك التصميمات.

التصميم الأول:

اعتمد التصميم في بنائه على عنصرين هما التشبيكات الهندسية والتي تعتبر من الزخارف الهندسية المميزة للطراز المتعدد الألوان بكاتدرائية فرس،والدوائر المتصلة عن طريق ضفيرة والمزخرفة بوريدات ولإضفاء الرقة والليونة في التصميم وقد رسمت التشبيكة بحيث تتكرر على مسافات، وتنتظم أشكال الدوائر معها لتعطى الإحساس بالإيقاع الحركي في التصميم.

وكان لاستخدام اللون الأحمر والأصفر وهما من الألوان المميزة للطراز المتعدد الألوان أثر كبير في إضفاء البهجة، كما أن اللون الأخضر أضاف اضاءات على أجزاء مميزة في التصميم جعل بعض العناصر تتقدم للأمام وبعضها الأخر يتراجع إلى الخلف مما أكد على الإيقاع الحركي في التصميم. أشكال (10، 11،12، 13).

* ويقترح تنفيذ التصميم على أقمشة قطن أو أقمشة مخلوطة قطن/ بوليستر بطريقة النفث الحبرى Ink Jet printing التى تعتمد على نقل المعلومات من ذاكرة رقمية إلى الخامة الطباعية ويتم ذلك عن طريق ملفات رقمية.

التصميم الثانى:

اعتمد التصميم على ترتيب العناصر التشكيلية بين جميع أجزاء العمل الفنى وتحقيق الوحدة القائمة على تنظيم تلك العناصر وتفاعلها مع بعضها البعض لخلق إحساس بالصلة المستمرة ، فجاءت أشكال الدوائر المختلفة المساحة والتى تلامست مع الشرائط الراسية لتحقيق وحدة العمل الفنى عن طريق علاقة الجزء بالجزء والتى يصير معها صلة مستمرة تجمع بين أجزاء العمل، كما استخدم التكرار كأحد الاسس الإنشائية الجمالية للتصميم. واستخدمت مجموعة من الألوان الهادئة التي تثير في نفس المشاهد الشعور بالراحة وهى مجموعة درجات اللون الأزرق والبنفسجى والأخضر التى تم توزيعها بين الأشكال والأرضية بطريقة تكسب التصميم نوعا من الترابط الناشئ عن تلك العلاقة اللونية لكل من الشكل والأرضية.شكل (14)

* ويقترح تنفيذ التصميم على أقمشة الكتان بطريقة الشبلونات الدائرية .

التصميم الثالث:

استوحى هذا التصميم من زخارف الأوراق النباتية التى زينت بعض الشرائط الأفقية إلى جانب أشكال من المعينات والدوائر، وقد وزعت هذه الوحدات بمساحات مختلفة في أرجاء العمل لتتلامس وتتجاور فيما بينها مما يؤكد ترابط تلك الوحدات ويدعم وحدة التصميم ككل، وساهم اللون كجزء هام من نظام الإدراك الحسى في تأكيد الإيقاع وأعطى الإيحاء بالعمق وذلك من خلال التدرج في اللون من القاتم إلى الفاتح في الأشكال وكذلك في الأرضية. كما تحقق الإيقاع الحركى عن طريق التكرار المصاحب بالتنوع في الاتجاه بالنسبة للعناصر.شكل (15،16)

وكان لاستخدام تدرج الإضاءة في اتجاهات متعددة أثر في الإحساس بحركة ترددية كما أن بعض المساحات التي تتقدم للأمام وبعضها الآخر الذي يتراجع إلى الخلف مما أكسب التصميم إيقاعا حركيا أيضا.

* ويقترح تنفيذ التصميم على أقمشة حرير أو بوليستر أو أقمشة مخلوطة فسكوز/ بوليستر بطريقة النفث الحبرى.
* أما الخطة اللونية فيقترح تنفيذها على الأقمشة القطنية او أقمشة مخلوطة قطن/بوليستر بطريقة الشابلونات الدائرية.

التصميم الرابع:

تعتمد الفكرة التصميمية على الجمع بين العناصر الهندسية المتمثلة في أشكال التشبيكات الهندسية وأشكال الدوائر و قد تم تنظيم توزيع تلك العناصر التشكيلية و ذلك بتكرارها بمساحات مختلفة على خلفية تتميز بالتنوع في القيم السطحية من خلال الجمع بين الملمس الناعم والملمس الخشن مما عمل على تحقيق الإحساس بالاتزان، كما أن تكثيف تواجد عنصر الدائرة بمساحات مختلفة في أسفل العمل ليقل تدريجيا كلما اتجهنا إلى أعلى أعطى الإيحاء للمشاهد بالثقل والاتزان أيضاً.

وأضفي التنوع في المساحة بالنسبة لأشكال التشبيكات الهندسية وأشكال الدوائر الإيقاع والديناميكية على التصميم بوجه عام حيث تقع العين في تحركها عبر التصميم على علاقات جديدة متكاملة بين الأشكال.

و يظهر في المعالجة اللونية لتلك الفكرة استخدام أسلوب البقع اللونية الحرة التي تجمع بين اللون البنفسجي المائل للأحمر، والمائل للأزرق، وكذلك اللون الأخضر بدرجاته. وقد استلهمت هذه المجموعة اللونية من ألوان الطراز المتعدد الألوان بالكاتدرائية.شكل (17، 18، 19).

* ويقترح تنفيذ التصميم على أقمشة حرير أو بوليستر أو أقمشة مخلوطة فسكوز/ بوليستر بطريقة النفث الحبرى.

التصميم الخامس:

يقوم البناء التشكيلي لهذا التصميم على استخدام التراكب و التكرار بين العناصر الهندسية لعمل تكوين مبتكر يمزج بين جماليات هذين الأسلوبين حيث ينتج عن تراكب الأشكال و تكرارها تناغم وتباين في العلاقة تثرى من قيمة التصميم، وتشمل العناصر الهندسية الدوائر بزخارفها المختلفة إلى جانب عنصر الشرائط الرأسية المزينة بأشكال المعينات والمربعات والأوراق النباتيــة .

وكان لتوزيع الوحدات في الاتجاهين الرأسي والأفقي أهمية في تحقيق الاتزان في التصميم.كما أن التنوع في المساحة بالنسبة لتلك الوحدات له دور في تحقيق الإيقاع والديناميكية للتصميم بوجه عام حيث

تقع العين في تحركها عبر التصميم على علاقات جديدة متكاملة بين الأشكال والألوان للتصميم.شكل (20،21)

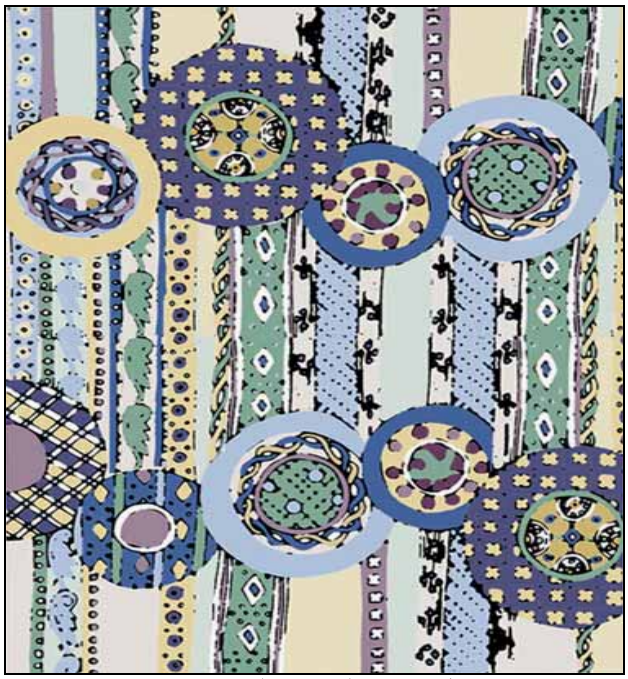
* ويقترح تنفيذ التصميم على أقمشة بوليستر أو أقمشة مخلوطة قطن/ بوليستر بطريقة الانتقال الحراري Heat Transfer printing حيث يتم نقل التصميمات في الحالة البخارية من على الورق إلى سطح القماش تحت ظروف معينة من الضغط ودرجة الحرارة.

شكل (10)
التصميم الأول

شكل (11)
التوظيف المقترح للتصميم الأول

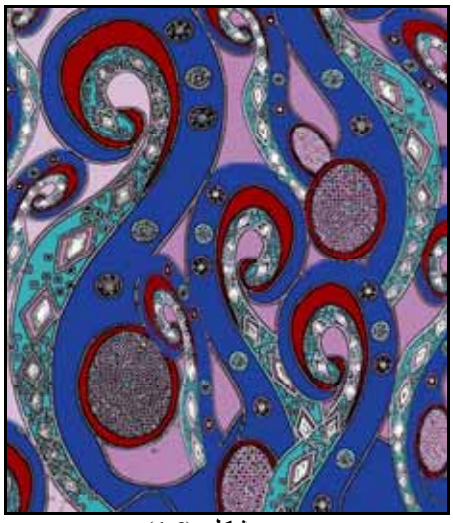
شكل (12)
فكرة لونية مقترحة للتصميم الأول

شكل (13)
التوظيف المقترح
للفكرة اللونية الثانية المقترحة للتصميم الأول



شكل (14) التصميم الثاني

شكل (15)
التصميم الثالث



شكل (16)
فكرة لونية مقترحة للتصميم الثالث

شكل (17)
التصميم الرابع

شكل (18)
فكرة لونية مقترحة للتصميم الرابع

شكل (19)
التوظيف المقترح للتصميم الرابع

شكل (20) التصميم الخامس

شكل (21) التوظيف المقترح للتصميم الخامس

نتائج البحث:

1- أظهرت الدراسة التحليلية تميز فن التصوير النوبى بقدرة هندسية وعلاقات التداخل والتشكيل. فكان الإبداع الذى سيطر على الفنان النوبى في ابتكار تشكيلات فنية رائعة تحتفظ به كبرى متاحف العالم.

2- أثبتت الدراسة أن التحليل الفنى لنماذج من زخارف التصوير النوبى قد ساعد في التعرف على القيم الفنية والتشكيلية والجمالية التى تنطوى عليها تلك الزخارف وكذلك الأسس البنائية التى اعتمد عليها الفنان في تلك الفترة في إخراج أعماله والتى تم الاستفادة منها في ابتكار تصميمات متميزة تصلح لطباعة أقمشة المفروشات المعاصرة.

3- أثبتت الدراسة أن الألوان الخاصة بالتصميمات النوبية بالكاتدرائية تفيد في مجال التطبيق على أقمشة المفروشات المعاصرة.

التوصيات:

1- تكثيف إجراء البحوث وعقد الندوات حول دراسة السمات والقيم الجمالية الخاصة بفن التصوير النوبى في العصر المسيحى (البيزنطى) ، فهو يمثل حلقة هامة في تراث مصر.

2- التركيز على محاولة إيجاد روابط مشتركة بين المستهلك وبين التراث الانسانى وذلك من خلال الاستعانة بنتائج بحوث التصميم بصفة عامة،وفي مجال طباعة المنسوجات بصفة خاصة للارتقاء بمستوى جودة التصميم لتحقيق التميز، ومواجهة المنافسة المحلية والعالمية.

قائمة المصادر والمراجع:

حمزة، محمد (1997). الصعود الى المجهول (طريق التجريدية)، دراسات في نقد الفنون الجميلة (10)، الجمعية المصرية للنقاد بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

رضا، صالح (2007). لغة الشكل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

شوقي، إسماعيل(2001). الفن والتصميم، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة.

غيطاس، محمد (1987):حملة اليونسكو وأضواء جديدة على تاريخ النوبة،دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

غيطاس، محمد (1995): التصوير في بلاد النوبة، مطابع المجلس الأعلى للآثار المصرية، وزارة الثقافة، القاهرة.

Marian, W. (1972). House Decoration in Nubia: Gerald Duck Worth. Great Britain.

Martens, M. (1982). General Results of Using Decorative Ornaments and Motifs on Faras Murals as a Criterion for Their Dating. Nubia Christiana. Tom I. Warszawa.

----------. (1982). Faras, VII, Les Éléments Décoratifs Sur Les Peintures de la Cathédrale de Faras: Editions Scientifiques de Pologne. Varsovie.

Michalowski, K. (1974). Faras, Wall- Paintings in the Collection of the National Museum in Warsaw.

www.pbase.com/bmcmorrow/sudannational museum&page=all(2012).

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 3، 2013، 443- 462

تطور استخدام آلة القانون في الأردن

رائده أحمد عبد الجواد علوان

كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر

تاريخ الاستلام: 2013/7/3 **تاريخ القبول:2013/8/20**

Development of Using Musical Instrument "Qanun" in Jordan

Raeda Ahmed Alwan, Faculty of Applied Arts, Helwan University, Cairo, Egypt.

ملخص

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على تطور استخدام آلة القانون في الأردن، وقد اشتمل على لمحة تاريخية عن آلة القانون، وشكل الآلة وأقسامها، وكيفية العزف عليها، وميزاتها، بالإضافة إلى إيجاز عدد من الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث، وأبرز المهارات العزفية على هذه الآلة، وتطرق البحث إلى كيفية دخول آلة القانون للأردن واستخداماتها المتعددة، مع الإشارة إلى أهم تقنياتها العزفية المستخدمة وأبرز عازفيها في الأردن، ونبذة قصيرة عن إميل حداد عازف القانون الأول في الأردن ودوره في نشر هذه الآلة. واستعرض البحث نماذج من المعزوفات والأغاني الأردنية التي وُظّفت فيها آلة القانون. واختتم البحث بعدد من النتائج والتوصيات.

الكلمات المفتاحية: قانون، موسيقا، موسيقا أردنية، إميل حداد.

Abstract

This paper focuses on the use of the Musical Instrument "Qanun" in Jordan, including a concise history of qanun, its description, features, and specialties. This study gives also an idea about the beginnings of qanun's use in Jordan including some prominent players of it with an emphasis on Emil Haddad, the eminent player and teacher of qanun and his role in teaching qanun in Jordan. The study also surveys some pieces of music and songs where the qanun was employed. The paper ends with some results and recommendations.

مقدمة

تُعد آلة القانون من أبرز الآلات في التخت الموسيقي العربي[1]، ذلك أنها تتمتع بمساحة نغمية واسعة تصل إلى ثلاثة دواوين ونصف الديوان[2]، تشمل مختلف المناطق الصوتية التي تجمع ما بين قرار النغم وجوابه، ما يسمح للعازف بحرية الانتقال والتحويل النغمي، وإمكانية العزف عليها باليدين معاً، حيث يظن من يسمعها أنه يستمع لآلتين في نفس الوقت، ولذلك فقد أصبح التدوين الحديث لهذه الآلة كما هو الحال في آلة البيانو، على مفتاحين: مفتاح (صول) لليد اليمنى ومفتاح (فا الخط الرابع) لليد اليسرى في بعض المقطوعات الموسيقية (شورة، 2002م، ص 40).

وكما هي آلة القانون رئيسة في التخت الموسيقي العربي، فإنها كذلك في فرقة الموسيقا العربية، وكان عازفها غالباً قائداً للفرقة لما لها من أهمية في الأداء الذي يجمع بين الطابع اللحني والإيقاعي على السواء (بشير، د.ت، ص 11)، بالإضافة إلى أنها من آلات الطرب الجميل (الخلعي، 1932م، ص 126) كما اعتبرها بعض المؤرخين دستوراً للنغم العربي (الحفني، 1971م، ص65).

يرجع أصل آلة القانون إلى حوالي خمسة آلاف عام تقريباً، حيث كانت البداية من سومر في بلاد ما بين النهرين، أما آلة القانون بشكلها الحالي فترجع إلى العصر العباسي، حيث استخدمها أبو نصر الفارابي، وبعدها انتقلت إلى أوروبا عن طريق الأندلس في القرن الثاني عشر (ويكيبيديا، موقع الكتروني، 2011م).

تشبه الآلات الموسيقية في الأردن إلى حد كبير الآلات الموجودة في البلدان العربية الأخرى. ويثبت البحث التاريخي وجود آلات موسيقية مختلفة في بلاد الشام ومنها الأردن على مر العصور، ولكن كثيراً من هذه الآلات اندثرت وطواها النسيان، ولعل الأحداث السياسية والحروب التي استمرت عبر العصور المختلفة كانت السبب في ذلك (حمام،2010، ص83).

آلة القانون في الأردن حديثة العهد، فقد بدأ ظهورها وانتشارها في الستينات من القرن العشرين، حيث لم يكن هنالك من يجيد استخدامها، كما أن آلة القانون المستعملة في الأردن هي من الصناعة المصرية أو الحلبية أو العراقية لأن صناعتها غير موجودة في الأردن إلى الآن. ومن الجدير بالذكر أن آلة القانون دخلت إلى الأردن عن طريق الفرق الموسيقية المصاحبة للمطربين المشهورين القادمين للأردن لإحياء الحفلات في المهرجانات والمناسبات المختلفة، مما لفت أنظار الموسيقيين في الإذاعة الأردنية لأهمية هذه الآلة وضرورة تواجد عازف لها في فرقة الإذاعة الموسيقية (جرادات 2007م، ص 56).

مشكلة البحث

استخدمت آلة القانون في الأردن منذ الستينات من القرن العشرين في الإذاعة الأردنية، وتم تدريسها في الجامعات والمعاهد الموسيقية الأردنية. فآلة القانون آلة مهمة في الموسيقا العربية، وقد تعددت استخداماتها عبر العصور، وتطورت عبر أشكال مختلفة من الأداء وطرق العزف عليها، وهي وإن تكن حديثة العهد في الأردن إلاّ أن استخدامها في الأردن واكب تطور الحياة الموسيقية في الأردن، فاستخدمت في أداء الألحان والأغاني بأشكال وتوزيعات موسيقية مختلفة، وعليه، فقد تكونت لدى الباحثة رغبة في دراسة التطور الذي طرأ على استخدام آلة القانون في الأردن.

1. التخت الموسيقي العربي: فرقة موسيقية عربية تقليدية تتكون من آلات محددة هي: القانون، والعود، والناي، والكمنجة، والرق.
2. الديوان: هو عبارة عن سلم موسيقي يتكون من ثماني نغمات موسيقية متتالية بينها أبعاد موسيقية محددة.

هدف البحث

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على تطور استخدام آلة القانون في الأردن.

أهمية البحث

تكمن أهمية هذا البحث في قدرته على تسليط الضوء على حقبة مهمة من مسيرة الموسيقا الأردنية، كما أن التصدي لدراسة شاملة لتطور استخدام آلة القانون في الأردن يساعد الدارس والعازف على اكتساب معرفة فنية أوسع بهذه الآلة، وبالتالي فإنه يمكن توجيه الملحنين والمؤلفين الموسيقيين نحو تأليف أعمال موسيقية وغنائية حديثة لهذه الآلة.

أدوات البحث

- المصادر والمراجع التي تناولت آلة القانون.
- مقابلات شخصية مع المختصين وذوي العلاقة.
- مواقع موسيقية على شبكة الانترنت تناولت آلة القانون.
- تسجيلات موسيقية أردنية خاصة بآلة القانون.

حدود البحث

- الحدود المكانية: المملكة الأردنية الهاشمية.
- الحدود الزمانية: النصف الثاني من القرن العشرين وحتى نهاية عام 2012م.

منهج البحث

تلتزم هذه الدراسة المنهجين التاريخي والوصفي، حيث يعيد المنهج التاريخي دراسة الماضي بواسطة جمع الأدلة، ومن ثم تمحيصها وأخيراً تأليفها، ليتم عرض الحقائق عرضاً صحيحاً في مدلولاتها، ومن ثم التوصل إلى استنتاج مجموعة من النتائج ذات البراهين (ainfekka، موقع إلكتروني). في حين يهدف المنهج الوصفي إلى وصف ظواهر أو أحداث أو أشياء معينة وجمع الحقائق والمعلومات والملاحظات عنها ووصف الظروف الخاصة بها وتقرير حالتها كما توجد عليه في الواقع (kenanaonline، موقع إلكتروني).

الدراسات السابقة:

- **الدراسة الأولى:** أجرى نبيل شورة (1975م) دراسة بعنوان**"آلة القانون وتطوير أسلوب العزف عليها"**. هدفت إلى التعرّف إلى الجوانب التاريخية والصناعية لآلة القانون، وطرق تدريسها، والأساليب المختلفة للعزف عليها، واشتملت الدراسة على أربعة أبواب، تناول فيها الباحث التطور التاريخي لآلة القانون عبر العصور، والطرق المختلفة لصناعة الآلة، والخامات الأولية التي يعتمد عليها صانعوها، ووضّح مقاييس هيكل الآلة ودورها في تخت الموسيقا العربية. كما استعرض الباحث أهم عازفي آلة القانون في القرن العشرين، مبيناً أسلوب كل منهم.

في الفصل الأخير من الدراسة وضع الباحث منهجاً دراسياً مقترحاً لتطوير العزف على آلة القانون، وقد استخدم تعدد التصويت بخاصة في المقامات العربية المحتوية على ثلاثة أرباع النغمة، مثل مقامات الراست والبياتي والصبا وغيرها، وتضمن المنهج تدريبات خاصة باستقلال اليدين أثناء العزف، من خلال نماذج من الضروب العربية تؤديها اليد اليسرى بمصاحبة اللحن الذي تؤديه اليد اليمنى، واستعرض أساليب العزف التركي على آلة القانون مدعماً ذلك بمدونات موسيقية لمؤلفات تركية ومصرية. وقد أنهى الباحث دراسته بمجموعة من النتائج والتوصيات المقترحة منها:

1. تطوير صناعة آلة القانون وأسلوب الأداء عليها من خلال الاعتماد على استقلال اليدين وصولاً إلى الأداء بالأسلوب البوليفوني.
2. تدعيم دور الآلة في التخت الموسيقي الشرقي.

- **الدراسة الثانية:** أجرى إميل حداد (2002م) دراسة بعنوان **"آلة القانون ومناهجها بين النظرية والتطبيق"**. سعى من خلالها لجمع بعض ما ذُكر عن الآلة في المصادر والمراجع والكتب موضحاً ذلك بالصور والمخطوطات، وعرض أهم المشكلات والعقبات المرتبطة بالعزف عليها من أجل تطوير هيكلية منهجية لصالح الطالب والمدرّس، وذلك من خلال اقتراح منهاج دراسي يحتوي تمارين ومقطوعات متدرّجة في الصعوبة لمدة أحد عشر عاماً (من الصف السادس وحتى ينهي الطالب دراسته الجامعية).

وقد اقترح الباحث منهاجاً لتدريس العزف على آلة القانون مكوناً من تمارين ومقطوعات موسيقية كاملة، موضحاً فيه عدد الساعات الدراسية والسن المناسبة للبدء بتعلم الآلة، كما أدرج بعض الاقتراحات المنهجية الخاصّة بالتعليم الفردي والجماعي، وقسم مسار الطالب التعليمي إلى مرحلتين:

الأولى: مرحلة تمهيدية باستعمال الأغاني الشعبية في التمارين للمبتدئين. **والثانية**: مرحلة انطلاق وتمرس يتمكن فيها الطالب من تعلم المهارات والتكنيك المتقدم الخاص بآلة القانون، وحاول الباحث مواكبة التطبيق العملي في الآلة للدراسة النظرية، وفق منهاج أكاديمي نظري يواكبه تطبيق عملي. وفي نهاية الدراسة أوصى الباحث بمجموعة من التوصيات أهمها:

1. ضرورة تطوير هيكلية منهجية لصالح الطالب والمدرس تتضمن نقاطاً منهجية وإرشادات جديدة تقنية وتربوية خاصة بالآلة.
2. إدخال فكرة التعليم الفردي للطالب في المرحلة الأولى من دراسته لآلة القانون، والتعليم الجماعي في المراحل المتقدمة ضمن آلية التعليم المنهجي لآلة القانون.
3. أن يمر الطالب في مساره التعليمي بمرحلتين: المرحلة التمهيدية باستخدام الأغاني الشعبية في تعليم العزف على الآلة، ومرحلة الانطلاق والتمرّس باستخدام المهارات التقنية الخاصة بآلة القانون.
4. أن هناك مدارس للعزف على آلة القانون، يقود كل مدرسة منها عازف قدير، مثل مدرسة محمد عبده صالح، ومدرسة عبد الفتاح منسي وغيرهما، وأن هذه المدارس بحاجة إلى التوسع في دراستها من خلال إجراء دراسات معمقة عن كل عازف من روّاد هذه المدارس.

- **الدراسة الثالثة:** أجرت رلى جرادات (2007م) دراسة بعنوان **" توظيف الأغنية الأردنية في تعليم العزف على آلة القانون للمبتدئين".** قدمت من خلالها تعريفاً بآلة القانون من حيث تاريخها، وصناعتها، وأجزاؤها، واستخداماتها المختلفة، كما هدفت إلى وضع منهاج مقترح للعزف على آلة القانون، من خلال

توظيف الأغاني الأردنية التي تتضمن المهارات التكنيكية والتمارين الأساسية المناسبة للطالب المبتدئ، وذلك بعد جمع الباحثة لهذه الألحان واختيار المناسب منها دون الخروج عن طابعها الأصلي، مما يسهم في تبسيط عملية التعلّم للطالب المبتدئ.

خلصت الباحثة إلى أن المنهج المقترح سيساعد الطالب المبتدئ في التغلب على المعوقات والصعوبات التي ستواجهه في المراحل الأولى من تعلمه عزف آلة القانون، فالأغاني التراثية الأردنية التي تضمنتها التمارين والمهارات التكنيكية، اتّسمت بالذيوع والبساطة، والمرونة والتنوع في اللحن والإيقاع، مما يجعل تطبيقها سهلا ويستطيع الطالب المبتدئ من خلالها الوصول إلى مستوى جيد في العزف على هذه الآلة.

وفي نهاية الدراسة أوصت الباحثة بمجموعة من التوصيات أهمها:

1. تخصيص جانب من المكتبات الموسيقية في الجامعات والمعاهد الأردنية والعربية للمدونات الخاصة بالألحان التراثية الأردنية والعربية، وحث الطالب على الاستماع لهذه الألحان التي تؤدي إلى تنمية الذوق الموسيقي، وزيادة فعالية الطالب وجذب اهتمامه للآلة وإقباله على تعلمها.

- **الدراسة الرابعة:** أجرى نشأت درابسة (2008م) دراسة بعنوان **"أساليب العزف على آلة القانون: دراسة مقارنة".** هدفت إلى مقارنة أساليب العزف على آلة القانون في كل من مصر وسوريا، بأساليب العزف عليها في الأردن، والتعرف إلى ما تمتاز به كل من هذه المدارس من تقنيات وطرق أداء، وتعريف العازفين بها. وذلك عن طريق تحليل بعض المقطوعات الموسيقية والأغاني التي تم عزفها على آلة القانون وبيان طرق العزف في كل منها ومقارنتها ببعضها بعضاً.

وقد توصلت هذه الدراسة إلى مجموعة نتائج أهمها: تنوع المهارات العزفية في الأسلوب المصري والسوري والأردني وتشابهها إلى حد كبير في كل من الدول الثلاث، مع الإشارة إلى اختلاف بسيط بين أساليب العزف على آلة القانون في كل منها، إضافة إلى اختلاف وضعية الأصابع على الأوتار، واختلاف المادة التي تصنع منها الريشة. كما أشارت الدراسة إلى تطور أساليب العزف على آلة القانون في مصر من خلال تطور المؤلفات الموسيقية الخاصة بها، وتأثر الأسلوب السوري بالأسلوب التركي في العزف نظراً للقرب الجغرافي بينهما، واستخدام طرق ومهارات جديدة في العزف على آلة القانون في الأردن ومنها الأسلوب التركي.

واختتمت الدراسة بمجموعة من التوصيات أهمها: ضرورة الاهتمام بطرق العزف وتذليل الصعوبات الأدائية والاستفادة منها في تأليف مناهج لتدريس آلة القانون، والاهتمام بصناعة الآلة وتطويرها من حيث الشكل، وزيادة عدد الأوتار، وانتقاء الأخشاب المستعملة في صناعتها، وجمع المؤلفات الخاصة بها، وتوحيد طرق تدريس الآلة، إضافة إلى تشجيع طلبة المعاهد الموسيقية الأردنية في التوجه نحو دراسة آلة القانون.

- **الدراسة الخامسة:** أجرى جوني حداد، (2012م) دراسة بعنوان **"إميل حداد ودوره في نشر آلة القانون في الأردن"**. هدفت إلى التعرف إلى حياة إميل حداد ودوره في نشر آلة القانون في الأردن، والتعرف إلى أهم أعماله، وذلك من خلال استخدام المنهج التاريخي والمنهج الوصفي التحليلي لملاءمتهما لأغراض الدراسة.

وقد جاءت هذه الدراسة في خمسة فصول تناول فيها الباحث نبذة تاريخية عن آلة القانون، وصناعتها، وتقنيات العزف عليها، ووضعية العازف، ووضعية اليدين عليها، كما تناول آلة القانون في الأردن، وأشهر عازفي الآلة في الأردن. واشتملت الدراسة على نبذة عن حياة إميل حداد وأبرز أعماله، وأهم المراحل الحياتية والفنية التي مر بها من حيث بدايته مع الموسيقا، ودراسته في القاهرة، وعمله في الإذاعة الأردنية، وعمله في السعودية، ودوره في نشر آلة القانون في الأردن، بالإضافة إلى شهادات بعض الفنانين الأردنيين والعرب فيه، كما أضاف الباحث جدولاً تناول بعض أعمال إميل حداد الموسيقية.

وقد أورد الباحث نتائج الدراسة التي كان من أهمها: إميل حداد هو أول موسيقي أردني درس آلة القانون وحصل على شهادة في الموسيقا العربية من القاهرة، إضافة إلى دور إميل حداد في نشر آلة القانون ونشر الأغنية الأردنية، وتشكيله فرقة موسيقية للإذاعة الأردنية بقيادته وعزفه على آلة القانون، وأن لإميل حداد ما يزيد عن(400) لحن موسيقي في مختلف مجالات الغناء والعزف. وقد أوصى الباحث في نهاية دراسته بعدة توصيات من أهمها: ضرورة البحث في طرق العزف على آلة القانون عند إميل حداد.

لمحة تاريخية عن آلة القانون

القانون من أهم آلات الموسيقا العربية، تطورت تدريجياً منذ أقدم الحضارات، وكانت أولها الحضارة المصرية، حيث ظهرت آلة الجنك منذ أكثر من خمسة آلاف سنة، ثم آلة الآشور التي ظهرت في نقوش مدينة بابل في العراق بعد ألف عام من ظهور الجنك المصري، حيث يرى بعض المؤرخين أن هذه الآلات تعتبر الجد الأكبر لآلة القانون (سروة، 2008، ص18).

آلة الجنك

والقانون بشكله المتداول في الموسيقا العربية، آلة إسلامية يرجع عهدها إلى العصر العباسي. وقد عزا بعضهم اختراعها إلى الفارابي، ولكن المرجح أن فضل استكمالها وتهذيبها على النحو المعروف يرجع للعرب (بشير، د.ت، ص11). وآلة القانون بشكلها الحالي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، حيث ازدادت أهمية هذه الآلة في البلاد العربية واعتبرت رمزاً هاماً من رموز الموسيقا العربية فاعتبرها البعض عمدة التخت الموسيقي الشرقي (سروة، 2008، ص19).

وهناك العديد من الآلات التي يرجح أن آلة القانون انحدرت منها عبر الأجيال الماضية ومنها: الهارب، الليرا، السنطور، الدولشيمر، الكلافيكورد، السيتار، السبينيت، القانون الأوروبي (سروة، 2008، ص 19)، الجنك، الآشور، المونوكورد (شورة، 2002، ص 26).

اسم القانون جاء نسبة إلى كلمة سومرية هي (قانو) أي القضيب الذي يعزف به، ويقال أيضاً أنها جاءت من كلمة إغريقية بهذا الإسم أطلقت على آلة قياس الذبذبات، أي نسب أصوات السلم الموسيقي وهي (المونوكورد)، والتي أخذها العرب بواسطة تراجمهم عن المؤلفات الإغريقية إلى اللغة العربية إبان القرن العاشر الميلادي (العربي، 2005، ص1).

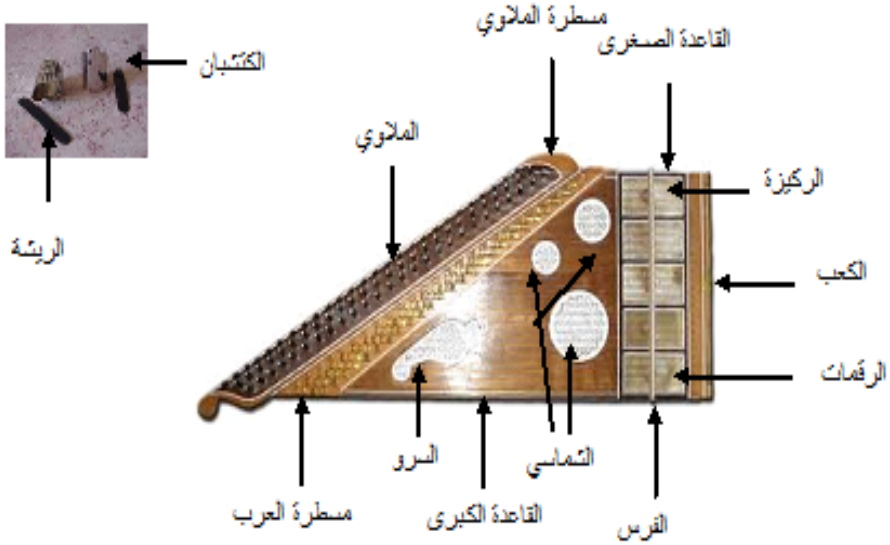
شكل القانون وأقسامه

تتكون آلة القانون من صندوق خشبي شكله شبه منحرف، يصنع من الخشب وأفضله خشب الجوز الناشف، له قياسات خاصة بحيث يكون أحد جانبيه المتوازيين أقصر من الثاني. ويتألف هذا الصندوق من الأجزاء التالية:

1. **القِبْلَة:** الواجهة العليا القصيرة من الآلة.
2. **الكَعْب:** الضلع القائم للصندوق المصوت وفيه ثقوب صغيرة مجموعة ثلاثياً تثبت فيها الأوتار.
3. **القاعِدة السُفْلَى:** الجزء المقابل لعازف الآلة.
4. **مَسْطَرَة المَلاوي (بيت المفاتيح):** قطعة خشبية مثبتة على الصندوق من اليسار وبها عدة ثقوب تثبت فيها الملاوي.
5. **المَلاوي (المفاتيح):** قطع خشبية صغيرة أسطوانية تقريباً يحتوي كل منها على ثقب لربط الوتر فيه، وأعلى المفتاح على شكل هرم لتسهيل وضع مفتاح الدوزان عليه.
6. **الأنف:** قضيب خشبي مثبت فوق خط اتصال الصندوق المصوت بمسطرة الملاوي تمر فوقه الأوتار بمجموعات ثلاثية.
7. **الرَّقَمَة:** إطار خشبي من جهة اليمين مقسم إلى أربعة أو خمسة أقسام يسمى كل منها (كيلة) مشدود عليها جلد من رق السمك لتضخيم الصوت.
8. **الفرَس:** قضيب خشبي مثبت على حوامل خشبية ترتكز فوق وسط الكيلة.
9. **الرَّكيزَة:** قطعة خشبية على شكل شبه منحرف وهي واسطة اتصال بين الفرس وخشب الصندوق المصوت، تثبت القاعدة الكبرى للقانون بالقبلة وترتكز الفرس على قاعدته الصغرى.
10. **الشَّمَاسِي (القمَرات):** فتحات مستديرة مختلفة الأقطار على سطح الصندوق المصوت تساعد على تضخيم رنين الصوت.
11. **السِّرو:** الفتحة غير المستديرة في سطح الصندوق المصوت بالقرب من القاعدة.
12. **العُرَب:** قطع معدنية صغيرة تركب عند الأنف، تعمل على تغيير صوت الوتر ودرجته من خلال تقصير أو تطويل الوتر.
13. **الوَجه والظهر:** سطحان خشبيان: الأعلى ويسمى الوجه، والأسفل ويسمى الظهر، يصنعان من خشب الجوز الناشف ويفضل أن يكونا أصلاً من قطعة خشبية واحدة.
14. **الأوتار:** عددها المعتاد (78) وتراً مفرداً مقسمة على (26) وتر ثلاثي، تصنع حالياً من النايلون. وتتفاوت أوتار القانون في الغلظ والحدة، وتتدرج حدتها من الأسفل للأعلى، وهي من حيث غلظها ورقتها ثلاثة أنواع معروفة لدى الموسيقيين بالأسماء التالية: الدوكاه للأوتار الغليظة، النوى للأوتار المتوسطة في الغلظ، والكردان للأوتار الرفيعة، وهذه التسميات حديثة، وفي الأصل كانت تشد للقانون

أوتار العود بالمقاسات المعروفة بالعشيران ثم الدوكاه ثم النوى ثم الكردان، وآخر أربع أوتار كانت تشد من وتر (مي) في آلة الكمان.

15. **الكُشْتَبَانْ والرّيشَة:** الكشتبان حلقة معدنية دائرية خفيفة تحيط بالسبابة، وتوضع بينه وبين السبابة ريشة لنبر الوتر، وغالباً ما تصنع الريشة من قرن الجاموس.



أجزاء آلة القانون

كيفية العزف على آلة القانون

توضع آلة القانون فوق حامل خاص بحسب محيط الصندوق المصوت بحيث يناسب العازف فيتوسطه في جلسته على الكرسي خلف القانون من جهة القاعدة السفلى للآلة، ويكون الظهر مستقيماً غير مشدود، والأكتاف مسترخية، والرأس مرفوعاً ومتجهاً نحو الآلة. بعد ذلك يثني العازف ذراعيه إلى الداخل وتكونان مرتفعتين عن الآلة، وتكون اليد اليمنى محاذية للفرس في صعودها وهبوطها بينما اليد اليسرى محاذية لمسطرة العرب، وتتحرك بشكل مائل بحسب اتجاه المسطرة، ثم يحني العازف كفيه بشكل بيضاوي، بحيث تلتقي السبابة التي توضع بها الريشة والكشتبان مع إصبع الإبهام الذي يبقى تحت السبابة، ويتم نبر الوتر بالريشة وتكون حركتها عامودية على الوتر، وتقوم سبابة اليد اليسرى بالإضافة إلى العزف برفع أو خفض العرب. وأحياناً يستخدم إبهام اليد اليسرى وأوسطها للعفق.

أما بالنسبة لطرق العزف على آلة القانون فهناك الطريقة التقليدية التي تعتمد على نقر الأوتار بإصبعي السبابة. وهناك طريقة العزف بثلاثة أصابع من كل يد في حال عزف النغمات المتعددة في آن واحد. بحيث يتم العزف بأصابع السبابة والإبهام والوسطى. ومن الممكن هنا وضع كشتبان لكل إصبع. أما الطريقة الثالثة فتكون بالعزف بالأصابع الخمسة لكل يد كما هو الحال في آلة الهارب (سروة، 2008، ص 20-21).

د. إميل حداد

ميزات آلة القانون

تمتاز آلة القانون بأنها من أكمل الآلات الموسيقية العربية، وأجملها صوتاً وذلك لتعدد مناطقها الصوتية وسعة مساحتها، وقوة رنينها الناجم عن جمع صوتي القرار والجواب، فصوتها يصل للسامع وكأنه ينطلق من آلتين تعملان معاً، وهي تعتبر من الآلات الأساسية في مصاحبة الفرق الموسيقية والمطرب أثناء الغناء، كذلك تقوم بأداء قوالب الموسيقا العربية بمختلف أنواعها. كما أن جميع النغمات الموسيقية التي يحتاجها عازف القانون من قراراتها إلى جواباتها تكون جاهزة أمامه بعد ضبط دوزان أوتار الآلة بشكل دقيق (سروة، 2008، ص19).

المهارات العزفية لآلة القانون

يمكن العزف على آلة القانون بمهارات متعددة منها:

1. المهارة الأولى (العزف باليدين معاً): وتؤدى بالعزف بكلتا اليدين في آن واحد على مسافة ديوان (أوكتاف)، بحيث تعزف اليد اليمنى في الديوان العلوي واليد اليسرى في الديوان السفلي، وتعزف بهذه الطريقة السلالم المتتالية والأشكال الموسيقية المختلفة والمعروفة بمصطلح (السَّلْطَنَة)، وذلك للطرب الذي تحدثه في نفس السامع مع أنها بطيئة إلى حد ما.
2. المهارة الثانية (التبديل): بحيث تبدأ إحدى اليدين العزف ثم تتبعها الأخرى وهكذا. ومهارات التبديل عديدة فمنها التبديل على الوتر الواحد، أو التبديل على وترين متتاليين،... أو التبديل على القفزات أو (الأربيجات) أو (الأوكتاف)، سواء كان ذلك صعوداً أو هبوطاً، كما يتم تبديل اليدين بالعزف السريع للصوت المتصل (الفِرْدَاج) الذي يستخدم للأزمنة الطويلة، وبالتبديل تعزف النغمة باليد اليمنى تليها نفس النغمة باليد اليسرى والعكس، وتستخدم مهارة التبديل أيضاً عند تثبيت نغمة واحدة بإحدى اليدين وتجول اليد الأخرى بالمقطوعة.
3. المهارة الثالثة (التلوين الكروماتيكي): تستخدم حينما تحتوي القطعة الموسيقية على تحويلات نغمية كثيرة ويتم التحويل النغمي بالعرب أو بالعفق بضغط إصبع الإبهام في اليد اليسرى مكان العربة

المراد رفعها أو خفضها وتسمى هذه الطريقة بالبصم، وقد تستخدم الزحلقة للتلوين الكروماتيكي عن طريق عفق نغمة بالإبهام على نفس الوتر حتى الوصول بها إلى نغمة الجواب، أو الوصول إلى نغمة رابعة أو خامسة صاعدة تتناسب مع الدرجة التي قبلها.

4. المهارة الرابعة (تعدد التصويت): وتتم باستخدام صوتين أو أكثر في آن واحد، بحيث يعزف اللحنان معاً، أو تعزف إحدى اليدين مصاحبة للأخرى.

وقد تضاف الحليات الجمالية إلى اللحن أو أثناء السكتات، وقد تستخدم الزخارف، أو الريشة المقلوبة (بطن الريشة وظهرها) وهذه الطريقة تستخدم عند العازفين الأتراك.

دخول آلة القانون للأردن

كما سبق وأشرنا، لم يكن في الأردن قبل الستينات عازفون يجيدون العزف على آلة القانون، وكان دخولها إلى الأردن عن طريق الفرق القادمة للمشاركة في المهرجانات، وهذا ما لفت أنظار الموسيقيين في الإذاعة الأردنية إلى ضرورة تواجد هذه الآلة في إطار فرقتها الموسيقية، فكان أول عازف قانون في فرقة الإذاعة هو العازف السوري (جوني سروة)، الذي عمل فيها مدة قصيرة هاجر بعدها إلى أمريكا عام 1963م، ثم استقدمت الإذاعة العازف السوري من أصل مصري محمود عبد العال الذي عمل في الإذاعة الأردنية حتى عام 1970م (حداد، 2012، ص 38).

أمَّا أول عازف أردني على آلة القانون فهو إميل حداد الذي درس هذه الآلة في المعهد العالي للموسيقا العربية في القاهرة، والذي يعتبر أول مدرّس لآلة القانون في الأردن. وعلى يديه عُرفت آلة القانون في الأردن كآلة رئيسة في التخت الموسيقي العربي والفرق الموسيقية المختلفة، إضافة إلى الاهتمام الأكاديمي بتدريسها في الجامعات والمعاهد الأردنية التي تُعنى بتدريس الموسيقا ومنها: جامعة اليرموك، والمعهد الوطني للموسيقا، والأكاديمية الأردنية للموسيقا، والجامعة الأردنية.

استخدامات آلة القانون في الأردن

استخدام آلة القانون في الأردن لا يختلف كثيراً عن استخدامه في الدول العربية الأخرى، فقد استخدم في مرافقة الغناء، وفي أداء ارتجالات أو تقاسيم قبل البداية في الغناء، إضافة إلى استخدامه لمرافقة غناء المواويل التي يؤديها المطرب المنفرد. وكذا الحال بالنسبة للتلحين، حيث يصوغ بعض الملحنين عازفي آلة القانون ألحانهم على أوتارها كونها تساعد على ابتكار أجمل الأنغام وصياغة أروع الألحان بحكم ما تتمتع به الآلة من مزايا فنية. كما يحتل عازف القانون مكانة رفيعة في الفرق الموسيقية الأردنية، حيث يؤدي أدواراً منفردة (صولو) أثناء أداء هذه الفرق لمقطوعات وأغاني أردنية أو عربية.

ويلعب القانون دوراً مهماً في تدريس أساسيات الموسيقا العربية والأناشيد والأغاني التراثية في جميع الجامعات والمعاهد والمؤسسات التي تعنى بتدريس الموسيقا في الأردن، لا سيما وأنها الآن تلقى إقبالاً متزايداً من الشباب الأردني لتعلمها كدراسة أو كهواية، إضافة إلى اتجاه دارسي آلة القانون الجامعيين نحو إجراء دراسات علمية عن آلة القانون لاستكمال متطلبات الحصول على الدرجات العلمية العليا سواء كانت الماجستير أو الدكتوراة.

هذا بالإضافة إلى دور آلة القانون الأساسي في التخت الموسيقي العربي في عزف معظم القوالب الغنائية العربية مثل الأدوار والموشحات والقصائد والمواويل والأغاني الوطنية والعاطفية والشعبية، إضافة إلى القوالب الآلية كالدواليب والبشارف والسماعيات واللونجات والتحاميل والتقاسيم.

وقد ظهرت آلة القانون في العديد من الفرق الأردنية كآلة أساسية مثل الفرقة الموسيقية للإذاعة الأردنية، وفرقة النغم العربي، وفرقة الفحيص، وفرقة إربد للموسيقا العربية، وفرقة نقابة الفنانين الأردنيين، وفرقة نوازن وغيرها.

ويرى إميل حداد أن لآلة القانون الدور الأبرز في الهيمنة الأدائية على الفرقة الموسيقية للإذاعة الأردنية، وغيرها من الفرق ذات الطابع العربي، وأن لها دوراً وأهمية بالغة في إثراء الإنتاج الموسيقي العزفي والغنائي في الأردن، بما قدمه عازفوها من أداءات عزفية متميزة لا تزال واضحة للعيان من خلال الكثير من التسجيلات العزفية والغنائية، وكذلك الكثير من المؤلفات الموسيقية التصويرية التي رافقت العديد من المسلسلات التلفزيونية الأردنية والعربية، والبرامج الموسيقية والثقافية المختلفة[3].

وبالإضافة إلى كل ما ذكر، فإنه بالنظر لأهمية آلة القانون في الأردن فقد وجدت هذه الآلة مكانها ضمن المقتنيات الموسيقية الأردنية في بيت الفن الأردني في عمان.

تقنيات العزف على آلة القانون في الأردن

لاحظت الباحثة أنه يمكن تلخيص التقنيات العزفية المستخدمة في العزف على آلة القانون في الأردن على النحو الآتي:

1. العزف بكلتا اليدين على مسافة ديوان.
2. التبديل المزخرف على الوتر الواحد، والتبديل السلمي.
3. التبديل (الفِرْدَاج) بكلتا اليدين على مسافة ديوان، والفرداج على الوتر الواحد، والتبديل على الوتر الواحد.
4. العفق والبصم بإبهام اليد اليسرى، والزحلقة.
5. النغمة المستمرة (Pedal note).
6. الزخرفة على شكل نبضة.
7. تعدد التصويت.
8. شد أو جذب الوتر بإبهام ووسطى اليد اليسرى.
9. الإيقاع المنغم.

عازفو آلة القانون في الأردن

كما سبق وأشرنا فإن إميل حداد هو عازف القانون الأول في الأردن، تلاه علي أبو خضره الذي أنهى دراسته الموسيقية في مصر، وعمل حتى وفاته عام 2001م مدرساً لآلة القانون والنظريات الموسيقية العربية في معهد المعلمين في عمان. ومن عازفي القانون في الأردن أيضاً أيمن تيسير الذي درس آلة القانون في جامعة اليرموك على يد إميل حداد، ثم تابع دراساته العليا في جامعة الروح القدس في لبنان، وعاد منها ليدرس آلة القانون في جامعة اليرموك ثم في الجامعة الأردنية. ومنهم كذلك نسيم ملكاوي الذي درس آلة القانون في جامعة اليرموك على يد إميل حداد، وعمل عازفاً لهذه الآلة في الإذاعة الأردنية، كما عمل مدرساً غير متفرغ لآلة القانون في جامعة اليرموك، وله مشاركات في مهرجانات محلية ودولية كعازف للآلة.

3. مقابلة هاتفية مع عازف القانون الأول في الأردن، 2013/6/19م، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

بالإضافة إلى ذلك فقد برز على الساحة الموسيقية عدد من العازفين الأردنيين على آلة القانون منهم: عبد الحليم الخطيب، وصلاح مرقة، وأسامة خوري، وظافر يونس، وطارق البشير، ونور اليونس وغيرهم، حيث أتقن كل منهم العزف على آلة القانون ولهم مشاركات مهمة محلية ودولية في مهرجانات موسيقية مختلفة، إضافة إلى تدريس بعضهم للآلة في المعاهد الموسيقية الأردنية (حداد، 2012م، ص 40).

إميل حداد: العازف الأردني الأول على القانون

إميل حداد من مواليد عام 1946م، أحب الموسيقا وتعلمها، فكانت بداياته بتعلم العزف على آلة العود التي فتحت الطريق أمامه للمشاركة بالمناسبات والحفلات المختلفة في مدينة إربد، حيث تعرف إلى العديد من الموسيقيين آنذاك. ثم درس الثانوية الموسيقية في القاهرة، والتحق فيها بالمعهد العالي للموسيقا، وتخصص بالعزف على آلة القانون، فدرس على يد كبار الموسيقيين أمثال: لويس ناشد، وأمين فهمي، وأحمد فؤاد حسن، ومحمد عبده صالح. وكان أول لحن أذيع له من إذاعة فلسطين في القاهرة أغنية للفنانة المصرية صفاء أبو السعود عندما كانت طفلة (جريدة الرأي،2011م).

عند عودته للأردن عمل إميل في الإذاعة الأردنية كعازف لآلة القانون ما بين عامي (1967-1971م)، وكان أول موسيقي أردني يحصل على شهادة في تخصص الموسيقا العربية، وفي تلك الفترة لحن الكثير من الأغاني لأشهر الفنانين الأردنيين أمثال: سلوى، واسماعيل خضر، وسهام الصفدي، وفارس عوض وغيرهم (حداد، 2012، ص44).

وفي عام 1971م سافر إميل إلى المملكة العربية السعودية للعمل في مجال الموسيقا، وقضى هناك أربعة عشر عاماً كعازف على آلة القانون وملحن في إذاعة الرياض وإذاعة جدة، التي التقى فيها المطربين السعوديين الكبيرين محمد عبده وطلال مداح، وشارك معهما في حفلات عربية وعالمية كثيرة.

في عام 1984م أصبح عضواً في رابطة الفنانين الأردنيين، وبعدها عضواً في المجلس التأسيسي لنقابة الفنانين الأردنيين عام 1996، كما انتخب فيما بعد عضواً في مجلس النقابة. وبعد عودته من السعودية عمل أيضاً في الإذاعة الأردنية كملحن وعازف للقانون، حيث لحن للعديد من المطربين العرب أمثال: ميادة الحناوي، ونور مهنا، وعبادي الجوهر، وشيرين وجدي، ورجاء بالمليح وغيرهم.

خلال الفترة (1985- 2006م) عمل إميل حداد في كلية الفنون الجميلة في جامعة اليرموك مدرساً غير متفرغ لآلتي القانون والعود، كما عمل في الفترة (1987- 2012م) في المعهد الوطني للموسيقا التابع لمؤسسة نور الحسين، وفي عام 1991 أصبح رئيساً لقسم الموسيقا والغناء وقائداً للفرقة الموسيقية في مؤسسة الإذاعة والتلفزيون في الأردن، وحصل على العديد من الجوائز لألحانه المتميزة للعديد من المطربين الأردنيين والعرب، تَوَّجها بحصوله على جائزة الدولة التقديرية في مجال التلحين (جريدة العرب اليوم،2012م).

دور إميل حداد في نشر آلة القانون في الأردن

يرجع الفضل والدور الأساسي في نشر آلة القانون في الأردن لإميل حداد الذي لم يبخل على أي من تلامذته بعلمه، فعندما تخرج من المعهد العالي للموسيقا في القاهرة وحصل على دبلوم الموسيقا العربية عام 1967م، رجع إلى الأردن والتحق بالإذاعة الأردنية، وبدأ بتدريس آلة القانون للراغبين بتعلم العزف عليها، حيث كان الإقبال على هذه الآلة قليلاً لصعوبتها وعدم المعرفة بوجود مدرس لها، ولعدم توفرها في الأسواق، وصعوبة الحصول عليها لغلاء ثمنها. ومع ظهور إميل حداد على شاشة التلفزيون الأردني

كعازف لآلة القانون عرفه الأردنيون وأصبحوا يلجأون إليه لتعلم العزف عليها، فدرس على يديه الكثير من طلبة المعاهد الموسيقية. كما درس إميل حداد آلة القانون في جامعة اليرموك في مدينة إربد عام 1985م، وفي عام 1987م التحق بالمعهد الوطني للموسيقا في عمان حيث درّس فيه هذه الآلة وما زال إلى الآن.

إضافة لتعليمه آلة القانون فقد ساهم إميل حداد في نشرها في الأردن من خلال تأليفه لعدد من المؤلفات الموسيقية الخاصة بها، سواء منها تلك التي قدمها كعزف منفرد لهذه الآلة، أو ما قدمه من مؤلفات موسيقية لها مع الفرقة الموسيقية.

كما ساهم إميل حداد في نشر آلة القانون من خلال ما يقدمه عن الآلة في المؤتمرات والمحاضرات والندوات والورش العلمية التي كان يشارك فيها، سواء في الأردن أو في الخارج، إضافة إلى إعداده لرسالة علمية عن آلة القانون ومنهاجها، حصل بموجبها على درجة الماجستير من جامعة الروح القدس في لبنان.

كما أن لإميل دوراً في نشر الآلة من خلال المنهاج الذي وضعه لآلة القانون، والذي اقترح تدريسه من الصف السادس وحتى التخرج من الجامعة أي من عمر (10-21)، فآلة القانون حسب رأيه كغيرها من الآلات الموسيقية تحتاج إلى سنوات عديدة من التعليم والتمرين لخلق جيل من العازفين المهرة عليها.

آلة القانون في معزوفات وأغانٍ أردنية

برزت آلة القانون في العديد من الأغاني الشعبية الأردنية على شكل مقاطع فردية (صولو)، أو على شكل حوار بين آلة القانون والآلات الموسيقية الأخرى، كما كان لها دور في ملء السكتات الموسيقية وبعض الفواصل الموسيقية. وظهرت في مرافقة أغاني العديد من المطربين الأردنيين. كما أن إميل حداد قام بتأليف مقطوعات موسيقية لآلة القانون منها: سماعي راست، ومقطوعة ليالي عمان. وفيما يلي أغنية شعبية أردنية ظهرت فيها آلة القانون بشكل واضح وهي أغنية بين الدوالي للمطربة الأردنية سلوى بمرافقة الفنان الأردني يوسف رضوان، وهي من كلمات الشاعر رشيد زيد الكيلاني وألحان الفنان جميل العاص، وهذه الأغنية من مقام راست الدوكاه وميزان ثنائي بسيط 4/2، وضرب أيوب. تبدأ هذه الأغنية بمقدمة موسيقية على شكل حوار بين آلة الناي والقانون، ثم يكرر نفس اللحن غناء، ويكون الحوار هنا بين المطرب والكورال وبين آلة القانون:

بين الدَّوَالِي

بيـــــــــــــن الدَّوَالِـــــــــــــي والكَـــــــــــــرْمِ العَالِـــــــــــــي

يـــــــا مَحْـــــــلا السَّهْـــــــرَهْ والبَـــــــــــــدْر يْلالِـــــــــــــي

بين الدَّوَالِي

يوسف رضوان:

سَحْجِتْنَـــــــــــا بْتِلْعَـــــــــــبْ مَحْـــــــــــلا دَبْكِتْهَـــــــــــا

شُبَـــــــــــان بْتِطْـــــــــــرَبْ زَادَتْ فَرْحِتْهَـــــــــــا

بين الدَّوَالِي

سلوى:

حُـــــــطْ ايـــــــــدِي بِيـــــــــدَكْ خَلِّيـــــــــــــــكِ بْجَنْبـــــــــــــــي

لسْمَـــــــــــــعْ قَصِيـــــــــــــدَكْ وَافَـــــــــــــــرِّحْ قَلْبـــــــــــــــي

بين الدَّوَالِي

يوسف رضوان:

جَنْـــــــــــــبِ الْعَرِيشِـــــــــــــهْ نُرْقُـــــــــــــــصْ ونْغَنِّـــــــــــــــي

مَحْـــــــــــــلا هَالْعِيشِـــــــــــــهْ واحْنَـــــــــــا فِـــــــــي الْجَنِّـــــــــــهْ

بين الدَّوَالِي

سلوى:

صَبَّـــــــــــــابِ الْقَهْـــــــــــوَهْ دورِ بْدَلْتُهَـــا

هَالسَّهْـــــــــــــرَهْ الحِلْـــــــــــوَهْ مـــــــــــــــــا بِنْفَوِّتْهَـــا

بين الدَّوَالِي

غناء
لي وا دا ند بي
لي عا مل كر ول
لي وا دا ند بي
لي عا مل كر ول
ره ـ سه لس مح يا
لي ـ لا ري بد ول
ره ـ سه لس مح يا
لي ـ لا ري بد ول
لي ـ وا ـ دا ـ ند ـ بي
لي ـ وا دا ند بي

معزوفة ليالي عمان محاورة موسيقية بين القانون والفرقة الموسيقية

معزوفة ليالي عمان

1

Dr.Emil Haddad

تابع ليالي عمان

نتائج الدراسة

- آلة القانون حديثة العهد في الأردن، ظهرت في الستينات من القرن العشرين، إلا أنها لاقت اهتمام العديد من الموسيقيين الأردنيين.
- إميل حداد أول عازف أردني لآلة القانون، وله دور كبير في نشر هذه الآلة في الأردن من خلال تدريسها والتأليف لها، وتناولها في دراسات علمية.
- استفاد الموسيقيون الأردنيون من إمكانيات آلة القانون وميزاتها الموسيقية الواسعة فوظفوها في أعمالهم الموسيقية المختلفة.
- بدأ مؤخراً تزايد الاهتمام بآلة القانون في الأردن من خلال الدارسين والمعلمين والباحثين في هذه الآلة. كما أنها تُدرّس في الجامعات والمعاهد التي تعنى بتدريس الموسيقا في الأردن.

التوصيات

توصي الباحثة بما يلي:

- تتبع مراحل تطور آلة القانون في الأردن.
- تأليف مقطوعات أردنية لآلة القانون، وإدخال مهارات عزفية عليها تشتمل على تعدد التصويت.
- العمل على تصنيع آلة القانون في الأردن.
- البحث في طرق العزف عند عازفي آلة القانون الأردنيين، والتي شكلت مدارس حديثة في طرق العزف، وإجراء دراسات مقارنة لهذه المدارس.
- نشر آلة القانون وتحبيب الفئات العمرية الصغيرة بها، من خلال إجراء المسابقات العزفية، وتشجيع تأليف أعمال موسيقية لهذه الآلة.

قائمة المصادر والمراجع

بشير، أمل، د.ت، آلة القانون، مطبعة حكومة الكويت، الكويت.

جرادات، رلى، (2007م). توظيف الأغنية الأردنية في تعليم العزف على آلة القانون للمبتدئين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن.

جريدة الرأي، السبت 12 تشرين الثاني(2011 م) آخر تعديل 201/11/11م، عمان، الأردن.

جريدة العرب اليوم، إسلام سمحان، بتاريخ 2012/1/31م، عمان، الأردن.

حداد، إميل، (2002م). آلة القانون ومناهجها بين النظرية والتطبيق، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الروح القدس (الكسليك)، لبنان.

حداد، جوني، (2012م). إميل حداد ودوره في نشر آلة القانون في الأردن، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن.

حمام، عبد الحميد،(2010م). الحياة الموسيقية في الأردن، وزارة الثقافة، عمان، الأردن.

الحنفي، محمود أحمد، (1971م). علم الآلات الموسيقية، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر.

الخلعي، محمد كامل، 1932(م).الموسيقا الشرقية، مطبعة التقدم، القاهرة، مصر.

خليفة، هدى، (1992م). إمكانية توظيف الأغنية التراثية المصرية في تعليم العزف على آلة القانون للمبتدئين، بحث مقدم لدرجة الماجستير، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.

الدرابسة، نشأت، (2008م). أساليب العزف على آلة القانون: دراسة مقارنة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن.

سروة، سليم، (2008م). المنهج التعليمي لآلة القانون الموسيقية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.

سلطان، أمل ماجد،(2004م). تدريبات للتغلب على الصعوبات التكنيكية في أداء تعدد التصويت على آلة القانون، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقا، المجلد العاشر، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، مصر.

شورة، نبيل، 1975(م). آلة القانون وتطوير أسلوب العزف عليها، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.

شوره، نبيل، 2002(م). الأستاذ في المهارات العزفية على آلة القانون، مركز الواحة للكمبيوتر، مصر.

صبري، هدى، (1975م). أصول البحث العلمي، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، مصر.

عبد النبي، هدى، (2008م). برنامج مقترح للمصاحبة العزفية الغنائية على آلة القانون، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة المنصورة، مصر.

العربي، مها، (2005م). تدريبات تكنيكية ومؤلفات موسيقية لآلة القانون، مطبعة حورس، ط 1، القاهرة، مصر.

مقابلة هاتفية مع الفنان إميل حداد، بتاريخ 2013/6/19م.

ملكاوي، أنس،(2009م). آلة العود في الأردن، تاريخها ومراحل تطورها، وزارة الثقافة، عمان، الأردن.

المواقع الإلكترونية

http://ar.wikipedia.org/wiki _ قانون_ آلة موسيقية
http://www.ainfekka.com/forum/showthread
http://kenanaonline.com/users/elfaramawy/posts

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal
Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 6, No. 3, 2013, 1434 H

CONTENTS

Articles in Arabic

- **Indicatives of place in Jordanian Folk Song** **317**
  Wael Hanna Haddad, Nabil S. Darras
- **International Standards of Orchestra and Compliance in Jordan** **331**
  Mahdi Al-Tashli, Mohammed Mallah
- **Environmental Conditions and their Impact on Traditional Folk Handicrafts in Jordan (Analytical Study)** **361**
  Khalil N. Tabaza
- **The Inscriptions of King Abdullah I Mosque and their Relationship with the Place** **379**
  Raed Shar'a, Nassar Mansour
- **The Occurrence and Development of Harp "Music Instrument"** **393**
  Ala Muin Naser
- **Geometric Abstract in the Nubian painting and creating designs for printing contemporary upholstery fabrics** **421**
  Sahar Ahmed Ibrahim Mansour
- **Development of Using Musical Instrument "Qanun" in Jordan** **443**
  Raeda Ahmed Alwan

Subscription Form

Jordan Journal of ARTS

An International Peer-Reviewed Research Journal

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

Name: .....

Speciality: .....

Address: .....

P.O. Box: .....

City & Postal Code: .....

Country: .....

Phone: .....

Fax: .....

E-mail: .....

No. of Copies: .....

Payment: .....

Signature: .....

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

I would like to subscribe to the Journal
For

- One Year
- Two Years
- Three Years

One Year Subscription Rates

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

Correspondence

Subscriptions and Sales:

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

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. Three copies are to be submitted (Two 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 Word 2000, 79, 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. Ten offprints 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.

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 6, No. 3, 2013, 1434 H

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Ales Erjavec
University of Primorska, Slovenia.

Arnold Bcrleant
Long Island University, USA.

Barbara Metzger
Waldbrunn, Germany.

George Caldwell
Oregon State University, USA.

Jessica Winegar
Fordham University, USA.

Oliver Grau
Danube University Krems, Holland.

Mohammad Al-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.

The Hashimite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

Jordan Journal of the ARTS

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

Volume 6, No. 3, 2013, 1434 H

Jordan Journal of the
ARTS

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

Volume 6, No. 3, 2013, 1434 H

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

Chief Editor:

Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Editorial Board:

Prof. Dr. Ihsan Fathi, Faculty of Engineering, Philadelphia University, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Salim Al-Faqih, School of Architecture and Built Environment, The German-Jordanian University, Amman, Jordan.

Dr. Nabil Al-Darras, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Dr. Keram Nimri, Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.

Dr. Husni Abu-Kurayem, Faculty of Art and Design, Zarqa University, Zarqa, Jordan.

Dr. Rami Haddad, Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.

Editorial Secretary: Kholoud Khasawneh.

Language Editor (Arabic): Prof. Ali Al-Shari.

Language Editor (English): Prof. Nasser Athamneh.

Cover Design: Dr. Arafat Al Naim

Layout: Kholoud Khasawneh

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Mohammad Gawanmeh
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University, Irbid, Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 3638
E-mail: jja@yu.edu.jo