المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (9)، العدد (1)، 2016 م/ 1437هـ

المجلة الأردنية للفنون: مجلة علمية عالمية محكمة 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. وائـل منير الرشـدان
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هيئة التحـريـر:

أ.د. زياد سالم حداد
كلية العمارة والبيئة المبنية، الجامعة الألمانية الأردنية، عمان، الأردن.

أ.د. محمد علي ياغان
كلية العمارة والبيئة المبنية، الجامعة الألمانية الأردنية، عمان، الأردن.

أ.د. رائد رزق الشرع
كلية الهندسة والتكنولوجيا، جامعة االبلقاء التطبيقية،السلط، الأردن

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

د. نايف الشبول
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

سكرتير التحرير:

السيد فؤاد العمري
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

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

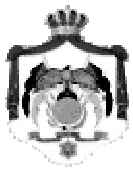
التدقيق اللغوي (اللغة الإنجليزية): أ.د. ناصر عثامنه.

تصميم الغلاف: د. عرفات النعيم.

تنضيد وإخراج: فؤاد العمري.

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 (9)، العدد (1)، 2016 م/ 1437هـ

قواعد عامة

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

شروط النـشــر

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

ملاحظة:

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

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (9)، العدد (1)، 2016 م/ 1437هـ

البحوث باللغة العربية

•	**البحث عن سورة الإسراء على جدران قبة الصخرة: دراسة في الآيات القرآنية** **نزار الطرشان**	**18 -1**
•	**الرؤى التشكيلية والاجتماعية في اللوحات التصويرية في المقامة العمانية للحريري** **بدر محمد المعمري**	**34 - 19**
•	**غناء الدحاريج، غناء نِسْوي قروي جمعي فلسطيني** **محمد أحمد شاكر مصلح**	**58 - 35**
•	**الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية: يوسف خاشو أنموذجاً** **عزيز "أحمد عوني" ماضي وصفاء هلال حداد**	**78 - 59**

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 9، عدد 1، 2016، 1- 18

البحث عن سورة الإسراء على جدران قبة الصخرة: دراسة في الآيات القرآنية

نزار الطرشان، قسم الآثار، كلية الآثار والسياحة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2015/2/8 تاريخ القبول:2015/12/6

The search of Surat Al-Israa' on the Walls of the Dome of the Rock A Study in the Qoranic Verse

Nezar Al-Tarshan, Department of Archaeology, Faculty of Antiquities and Tourism, University of Jordan, Amman, Jordan.

الملخص

ان قبة الصخرة المشرفة من أقدم الأبنية الأموية بقاءً في حالتها المعمارية والفنية منذ أن بنيت في خلافة عبد الملك بن مروان (72 هـ -691م)، ولأنه الأثر الأكثر قدماً فقد حظي بكثير من الدراسات المعمارية والفنية نظراً لأهمية البناء من جهة وأهمية فنون الفسيفساء من جهة أخرى .

وأكثر ما يلفت الانتباه على جدران البناء من الداخل بشكل خاص والخارج بشكل عام هو ظهور العديد من الكتابات والنقوش المنفذة بالفسيفساء وفي جلها الأعم الآيات القرآنية المجتزأة من بعض السور في القرآن الكريم.

وإن أكثر الملاحظات التي لم يتم الاهتمام بها بشكل واضح هو الغياب الملفت لسورة الإسراء أو حتى بعض الآيات منها بالفسيفساء على الرغم من أن الشائع لدى مختصي الفنون الإسلامية أن البناء في مجمله جاء تخليداً لذكرى حادثة الإسراء والمعراج.الا ان الايات التي كتبت في مجملها اقتبست من القران الكريممع بعض الأدعية. ولذلك فان البحث يطمح للاجابة على التساؤل االسابق.

الكلمات المفتاحية: فنون اسلامية، سورة الإسراء، قبة الصخرة المشرفة، الفسيفساء، الآيات القرآنية.

Abstract

This research deals with the Inscriptions of the Dome of the Rockone of the oldest buildings of the Umayyad period, built in the time of Abdul Malik bin Marwan.

The Most noticeable inscriptions on the walls of the building from the inside , are Quranic verses from some different Soras of the holy Qora'n.

One most pressing question is, why did not Surat Al Esraa' or some of its verses appear on the walls? Was this Sura or some verses found on the walls, but whether disappeared for unknown reasons, the restoration work? This is the question. This is research will try to answer.

Keywords: Islamic Arts, Dome of the Rock, mosaic. Quranic verses, Surat Al-Israa'.

"سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّه هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ"

(الإسراء1)

مقدمة:

تعد قبة الصخرة المشرفة أقدم الأبنية الأموية بقاءً في حالتها المعمارية والفنية منذ أن بنيت في خلافة عبد الملك بن مروان سنة (72هـ -691م) (اليعقوبي 1960)، ولأنه الأثر الأكثر قدماً فقد حظي بكثير من الدراسات المعمارية والفنية نظراً لأهمية البناء من جهة وأهمية فنون الفسيفساء من جهة أخرى.

وأكثر ما يشد الانتباه على جدران البناء من الداخل بشكل خاص والخارج بشكل عام إنما هو ظهور العديد من الكتابات والنقوش المنفذة بالفسيفساء وفي جلها الأعم آيات قرآنية مجتزأة من بعض سور القرآن الكريم.

إن أكثر الملاحظات التي لم يتم الالتفات لها الغياب الواضح والملفت لسورة الإسراء أو حتى بعض الآيات منها بالفسيفساء على الرغم من أن الشائع لدى مختصي الفنون الإسلامية أن البناء في مجمله جاء تخليداً لذكرى حادثة الإسراء والمعراج، وهنا يأتي التساؤل الأكثر إلحاحاً، لماذا لم تذكر السورة أو بعض آياتها؟ وهل أصلاً كانت هذه السورة أو بعض آياتها موجودة على الجدران، وهل اختفت لأسباب مجهولة بسبب أعمال الترميم والإصلاح المتعاقبة على البناء؟.

وهل يمكن إعادة تصور علمي؟ واستبناء الماضي لمعرفة ما إن كانت تلك السورة أو بعض آياتها موجودة؟.

إن هذا البحث هو محاولة لاستقصاء الإجابة على هذه التساؤلات استناداً إلى الشواهد الأثرية والمادية والتاريخية والفنية المتعلقة بهذا البناء الأهم في العصر الأموي المبكر.

وعليه فإن البحث يطمح لوضع إجابات أولية بهذا الخصوص، مبتعداً بقدر الإمكان عن تكرار الكثير من المعلومات حول البناء والفنون فيه إلا بذلك القدر الذي يعطي تصوراً أو ملامح أكثر وضوحاً في الإجابة على التساؤلات السابقة، أو قد يكون له صلة مباشرة أو غير مباشرة بموضوع البحث من حيث الكتابات التي بذل فيها الفنان عناية خاصة كي تصبح قبة الصخرة بكامل عناصرها الفنية في حالة شاملة لمواضيع متعددة من الناحيتين المعمارية والفنية على حد سواء. وعليه ففي الصفحات القادمة استعراض للآيات القرآنية المختلفة والمتعددة على الجدران الداخلية والخارجية مع تفسير أسباب ذكر تلك الآيات بعينها وأسباب انتقاء الفنان لمثلها على الجدران.

قبة الصخرة

إن بناء قبة الصخرة يعود زمنياً كما هو معروف لدى المشتغلين في العمارة والفنون الإسلامية ومن خلال النقش التأسيسي إلى عام 72هـ/ 691م حيث خلافة الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان (26 هـ - 86 هـ / 646 - 705م)، على الرغم من القول بأنه نص مزور إذ يذكر اسم الخليفة العباسي المأمون(198-218هـ / 813–833م)، وهذا ما لا يتفق مع السنة المذكورة في النقش.(اتنجهاوزن 1974) ويذكر أن سبب بناء قبة الصخرة المشرفة تعظيم المكان والصخرة ذاتها لارتباطها بحادثة الإسراء والمعراج.

مهاد في مخطط البناء

ان مخطط قبة الصخرة المشرفة بني وفق أسس هندسية دقيقة ومتناسقة تدل على مدى إبداع العقلية الهندسية الإسلامية، حيث اعتمد المهندس المسلم في تصميم هيكلها وبنائها على ثلاث دوائر هندسية لتشكل فيما بعد هذا المعلم. ومع العناصر المعمارية الثلاثة التي جاءت محصلة تقاطع مربعين متساويين: مع بناء القبة التي تغطي الصخرة وتحيط بها، وكذلك التثمينتين الداخلية والخارجية اللتين تحيطان بالقبة نتج فيما بينهما رواق داخلي على شكل ثماني الأضلاع.

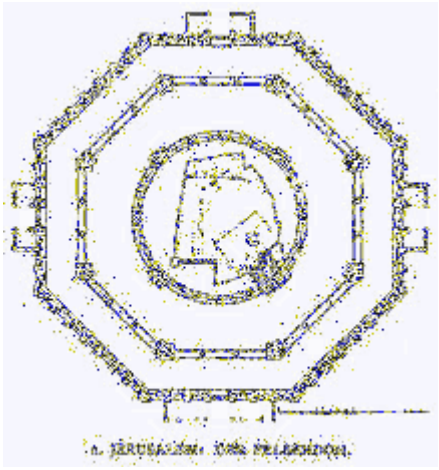
و القبة جاءت بمثابة الدائرة المركزية التي تحيط بالصخرة وهي تقوم على أربع دعامات حجرية واثني عشر عموداً مكسوة بالرخام، تحيط بالصخرة بشكل دائري ومنسق بحيث يتخلل كل دعامة حجرية ثلاثة أعمدة رخامية. وتتكون القبة من طبقتين خشبيتين داخلية وخارجية. وأما رقبة القبة فقد زينت من الداخل بالزخارف الفسيفسائية، كما فتح فيها ست عشرة نافذة لغرضي الإنارة والتهوية (Creswell, 1969) .

وأما القياسات الهندسية لأبعاد القبة فقد جاءت على النحو التالي:

قطر القبة الداخلي (29,44م) وارتفاع رقبتها (9,8م). قطر المبنى بشكل عام (52م) وارتفاعه (54م) وأما أضلاع المثمن فيبلغ طول كل منها (20,60م) على ارتفاع (9,5). علماً بأن أبعاد الصخرة المشرفة نفسها (17,70م و13,50م) (4). ويقوم أسفل الصخرة المشرفة كهف صغير يعرف بالمغارة، مربع الشكل تقريباً (4,5 م2) ومتوسط ارتفاعه 3 م. وقد أقيم في جهته القبلية محرابان، أحدهما وهو الواقع في الجانب الشرقي للمغارة يعود في تاريخه للفترة الأموية والثاني في الجانب الغربي لها والذي يعود تاريخه لفترات متأخرة (شكل 1).

ويوجد للبناء أربعة أبواب بالاتجاهات الطبيعية الأربعة بعرض بلغ مترين ونصف وبارتفاع يزيد على أربعة أمتار، وزودت أضلاعها الثمانية بمجموعة من النوافذ المغلقة والمفتوحة (عبد الحميد، 1986،)(عكاشة، 1981). (زكي، 1981).

ومعلوم إن الجدران الداخلية والخارجية للبناء قد زخرفت بفنون الفسيفساء المذهبة والمفضضة بالإضافة لمكعبات الفسيفساء الحجرية مع استخدامات واسعة للحجارة الكريمة والأصداف الحجرية مما أفرز تنوعاً واضحاً في الزخارف النباتية سواء منها الطبيعية أو المحورة على جميع أسطح ومساحات الفراغات المتوفرة في الداخل والخارج. وإن تغطية الجدران بالفسيفساء أضفى على البناء مزيداً من العناصرالفنية من خلال كميات وأنواع الزخارف وجميعها جاءت بأساليب فنية محلية شامية سادت قبل تلك الفترة وبعدها (عارف، 1958) (Ettinghousen, 1963).



الشكل (1) (مخطط ارضي للبناء)

النقوش المنفذة على جدران واجهات قبة الصخرة

ربما لم يحتو مبنى من العصر الأموي على كم كبير من الكتابات، كما حوى مبنى قبة الصخرة، فقد ظهرت الكتابات على الجدران الداخلية والجدران الخارجية وعليه يمكن تصنيف هذه الكتابات على النحو التالي:-

1- النقش التأسيسي.

2- نقوش فترة الإصلاحات.

3- النقوش القرآنية وهي تقسم بحسب مواضع تواجدها إلى:-

أ- النقوش الداخلية (على جدران التثمينة الداخلية).

ب- النقوش الخارجية (على جدران التثمينة المقابلة).

4- النقوش على الجدران الخارجية للمبنى.

وفيما يلي استعراض سريع لهذه الكتابات بحسب مواضع تواجدها وصولاً إلى الإجابة عن السؤال الرئيس الذي يتمحور حوله البحث:

1- النقش التأسيسي:-

ينص شريط مكتوب بالفسيفساء على ما يلي" بنى هذه القبة عبدا لله، المأمون أمير المؤمنين في سنة اثنتين وسبعين تقبل منه ورضي عنه آمين" (العارف، 1958، 69) وقد كتبت على خلفية سوداء وخط بلون ذهبي مزرق (اللازوردي) (Berchem,M,1982)

إن النص فيه إشارة واضحة إذا قرأت الكلمة باسم (المأمون)، وهذه مخالفة صريحة لتاريخ البناء وهو سنة(72هـ/ 691م) وهي خلافة عبد الملك بن مروان. (العارف، 1958).

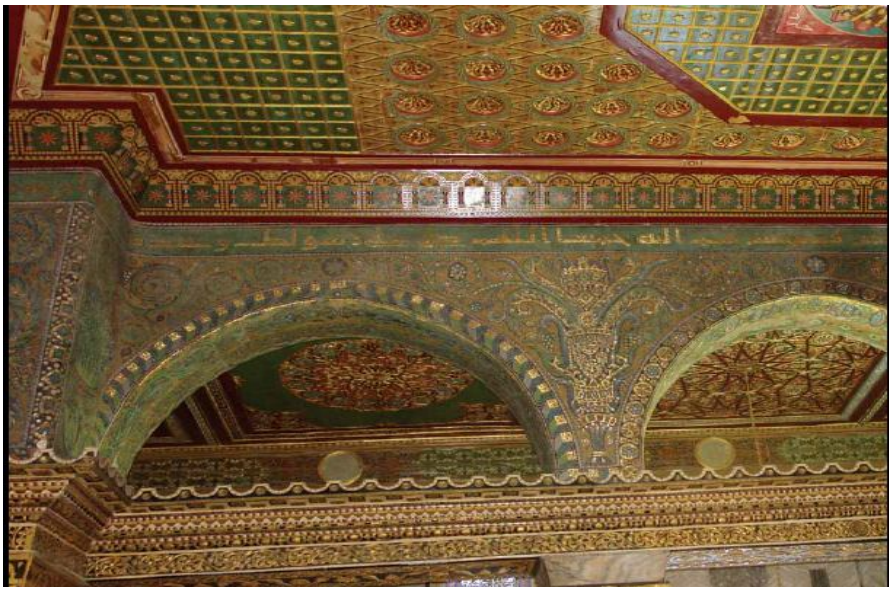
(Grabar,Oleg; The Shape of the Holy: Early Islamic Jerusalem. 1996)

شكل (2): نقش المأمون

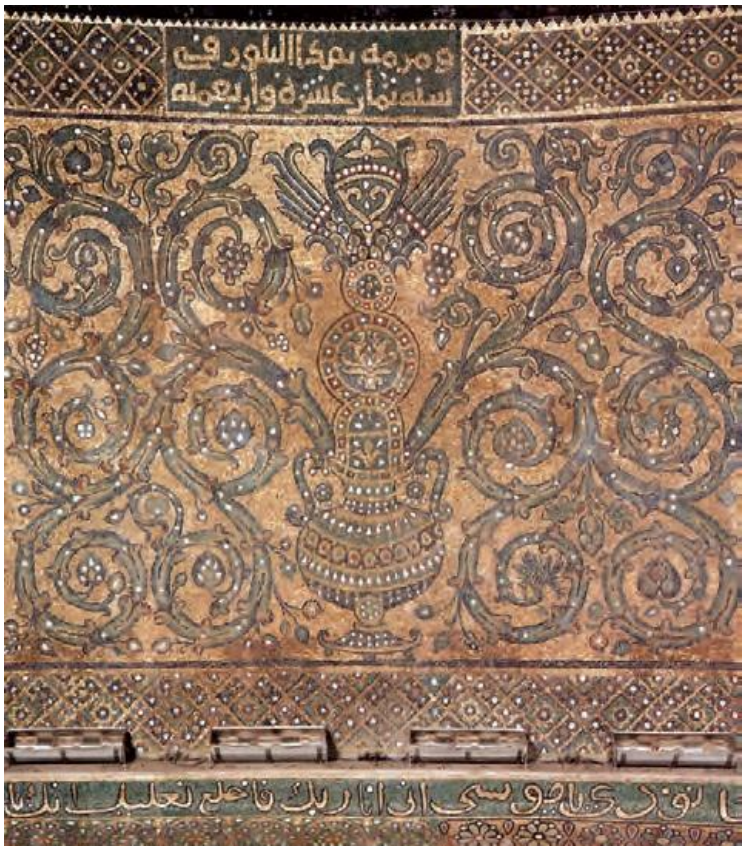
2- نقوش فترة الإصلاحات:-

إن المبنى يحتوي عدداً من كتابات الإصلاحات والترميمات في أكثر من موضع جاء على ذكرها عارف العارف على سبيل الذكر وليس الحصر حتى لا يخرج البحث عن مقاصده.

فبالإضافة للنص التأسيسي فقد دون في زمن الحاكم بأمر الله الفاطمي وولده الظاهر لإعزاز الدين على يد علي بن أحمد نقش على الأخشاب، ويذكر الهروي في الزيادات أنه شاهد ذلك (العارف،1955) (الهروي، الزيارات.....). ونص آخر للسلطان صلاح الدين سنة 586هـ / 1190 م، وسورة ياسين في أعلى التثمينة الخارجية زمن السلطان عبد الحميد عام 1293هـ-1876م (العارف،1955) وغيرها من النصوص التي تشير لترميمات وإصلاحات متعددة لا يتسع المجال لذكرها.



شكل (3) الكتابات الاموية.



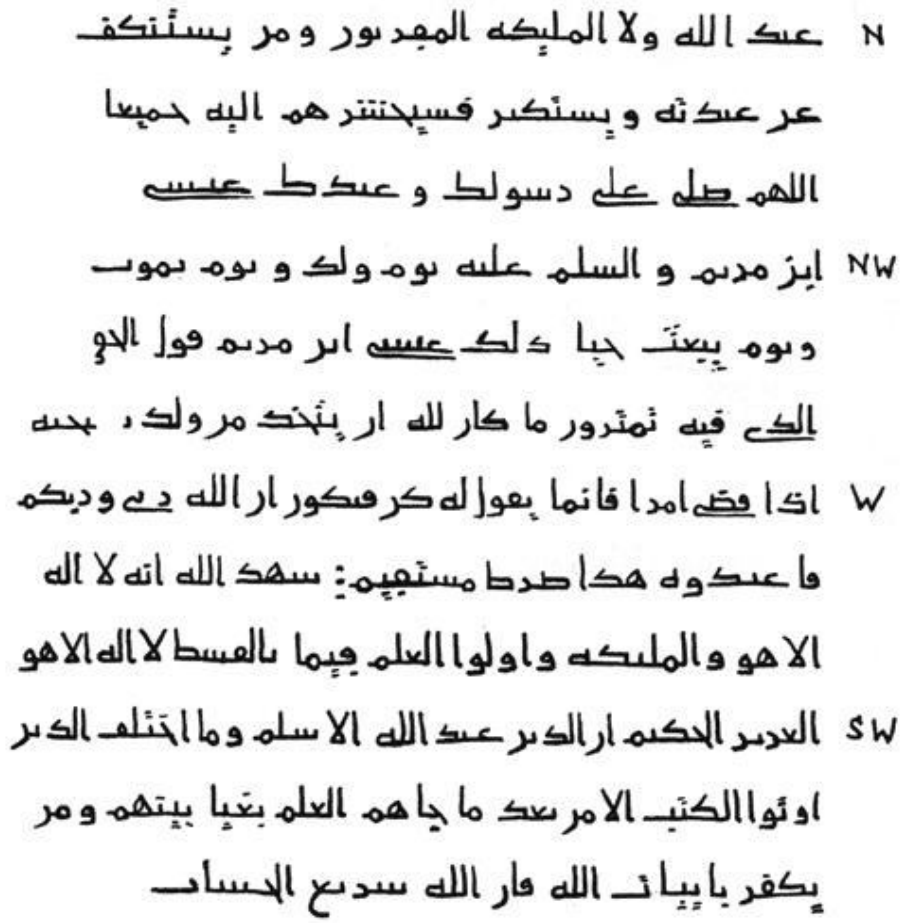
(Photos: Grabar,Oleg; The Shape of the Holy: Early Islamic Jerusalem.1996)

شكل (4): نقوش الاصلاحات

3- 1- النقوش على التثمينة الداخلية:

- الضلع الجنوبي للمثمن: (بسم الله الرحمن الرحيم لا إله إلا الله وحده لا شريك له له الملك وله الحمد "يُحْيِي وَيُمِيتُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ" الحديد (2) محمد عبد الله ورسوله).
- الضلع الجنوبي الشرقي: (إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَاأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا) الأحزاب (56)، (صلى الله عليه والسلام عليه ورحمة الله).
- الضلع الشرقي للمثمن: يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لَا تَغْلُوا فِي دِينِكُمْ وَلَا تَقُولُوا عَلَى اللَّهِ إِلَّا الْحَقَّ إِنَّمَا الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ رَسُولُ اللَّهِ وَكَلِمَتُهُ أَلْقَاهَا إِلَى مَرْيَمَ وَرُوحٌ مِنْهُ فَآمِنُوا بِاللَّهِ وَرُسُلِهِ وَلَا تَقُولُوا ثَلَاثَةٌ انْتَهُوا خَيْرًا لَكُمْ) (النساء 171).
- الضلع الشمالي الشرقي: (إِنَّمَا اللَّهُ إِلَهٌ وَاحِدٌ سُبْحَانَهُ أَن يَكُونَ لَهُ وَلَدٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَكَفَى بِاللَّهِ وَكِيلاً) (النساء 171). (لَنْ يَسْتَنْكِفَ الْمَسِيحُ أَنْ يَكُونَ عَبْدًا لِلَّهِ) (النساء 172).
- الضلع الشمالي للمثمن: (وَلاَ الْمَلاَئِكَةُ الْمُقَرَّبُونَ وَمَن يَسْتَنكِفْ عَنْ عِبَادَتِهِ وَيَسْتَكْبِرْ فَسَيَحْشُرُهُمْ إِلَيْهِ جَمِيعًا) (النساء 172). (اللهم صلي على رسولك وعبدك عيسى ابن مريم) دعاء.
- الضلع الشمالي الغربي: (وَالسَّلاَمُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدتُ وَيَوْمَ يَمُوتُ وَيَوْمَ يُبْعَثُ حَيّاً) (مريم 15). (ذَلِكَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ قَوْلَ الْحَقِّ الَّذِي فِيهِ تَمْتَرُونَ) (مريم 34). (مَا كَانَ لِلَّهِ أَن يَتَّخِذَ مِن وَلَدٍ سُبْحَانَهُ إِذَا قَضَى أَمْرًا) (مريم 35).
- الضلع الغربي للمثمن: (فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ) (مريم 47). (إن الله ربي وربكم فاعبدوه هذا صراط مستقيم) (مريم 36). (شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولُو الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ) (آل عمران 18).
- الضلع الشمالي الغربي: (إِن الدِّينَ عِندَ اللَّهِ الْإِسْلَامُ وَمَا اخْتَلَفَ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ إِلاَّ مِن بَعْدِ مَا جَاءَهُمُ الْعِلْمُ بَغْيًا بَيْنَهُمْ وَمَن يَكْفُرْ بِآيَاتِ اللَّهِ فَإِنَّ اللَّهَ سَرِيعُ الْحِسَابِ) (آل عمران19).

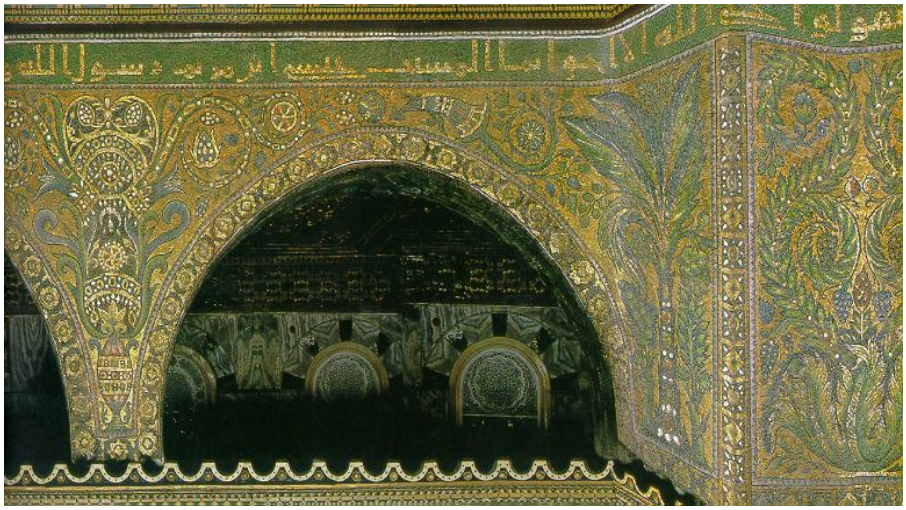
S بسم الله الرحمن الرحيم لا اله الا الله وحده لا
شريك له له الملك وله الحمد يحيي و يميت وهو
على كل شيء قدير محمد عبد الله ورسوله
SE ارالله وملكته يصلون على النبي ياايها الذين امنوا
صلوا عليه وسلموا تسليما صلى الله عليه والسلم
عليه ورحمة الله ياهل الكتب لا تغلوا في دينكم
E ولا تقولوا على الله الا الحق انما المسيح عيسى ابن
مريم رسول الله وكلمته القيها الى مريم وروح
منه فامنوا بالله ورسله ولا تقولوا ثلثة انتهوا
NE خيرا لكم انما الله اله واحد سبحانه ان يكون له ولد
له ما في السموت وما في الارض وكفى بالله
وكيلا لن يستنكف المسيح ان يكون



Journal of the Royal Asiatic Society (8, 1970)

شكل (5): الكتابات القرانية بالفسيفساء تفريغ

إن الآيات القرآنية الظاهرة على الوجه الداخلي للتثمينة هي آيات مقتبسة من عدد من السور هي الحديد، الأحزاب، مريم، وآل عمران، والنساء وهذه الآيات الكريمة وإنما تأتي بتوجيه واضح للنصارى إلى عدة أمور أهمها الوحدانية وأن الله فرد صمد لم يلد ولم يولد في معرض الرد على عقيدة التثليث النصرانية وتأكيداً على أن عيسى عليه السلام إنسان بشر وعبد من عباد الله لا يجوز الوصول به إلى مرحلة الإلوهية أو التأليه. فضلاً عن احتواء النصوص، وبذكر صريح، للرسول صلى الله عليه وسلم مع ورود بعض الأدعية.



http://classes.maxwell.syr.edu/his211-001/Two%20Visuals%20&%20Pages/DomeRockInscription.jpg

شكل (6) الآيات القرآنية التي تذكر المسيح.

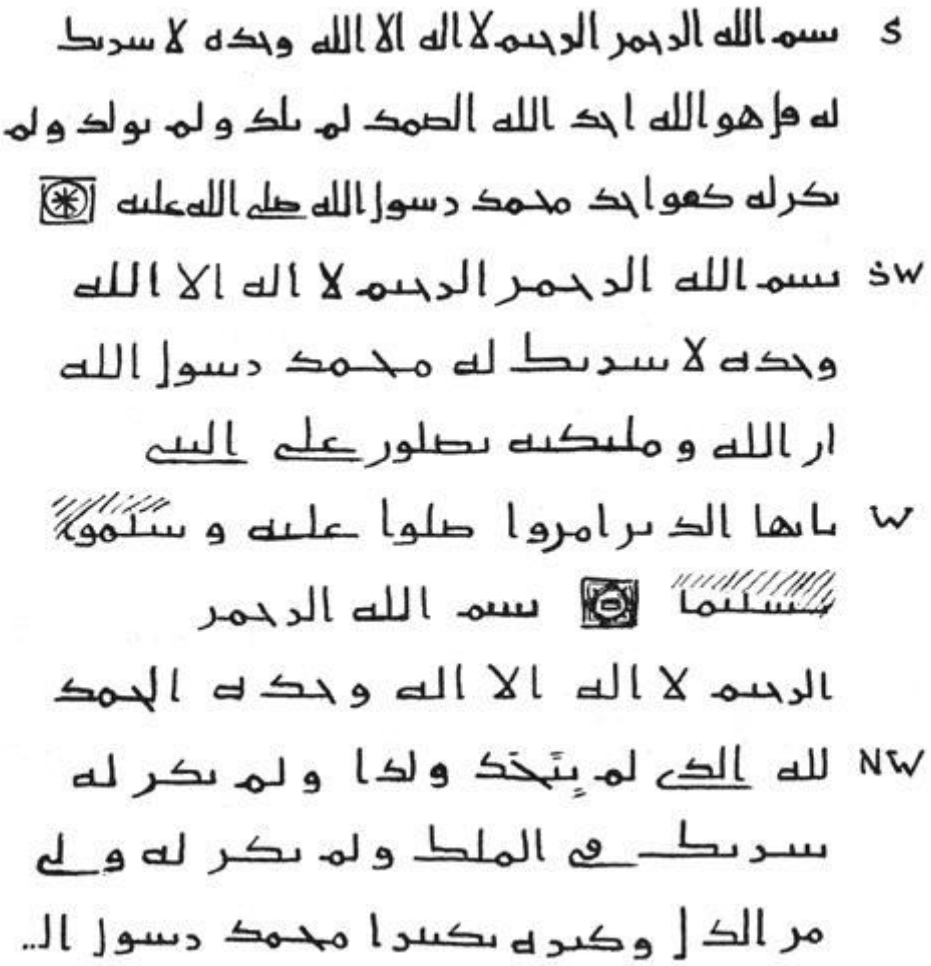
إن النصوص القرآنية بخصوص الوحدانية وعقيدة الثالوث النصرانية تقدم مجالاً واسعاً للتساؤل فلماذا جرى التركيز عليها دون سواها من الآيات القرآنية، ولماذا أراد صاحب البناء توجيه الفنانين لنقش هذه الآيات ذات الخطاب الدلالي باتجاه النصارى في بيت المقدس؟.

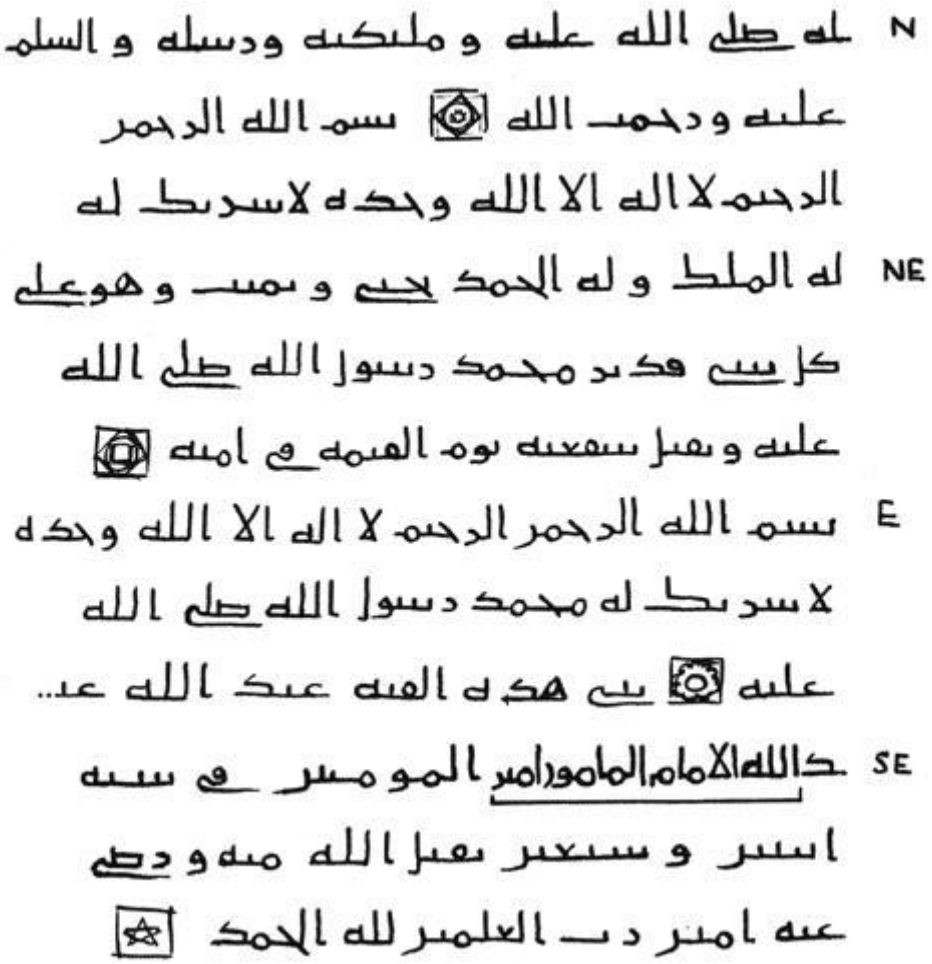
وما يتبع ذلك غياب نصوص تتعلق بحادثة الإسراء والمعراج في بيت المقدس وهذا ما يتم الإجابة عليه في التحليل والمناقشة القادمة.

2-3 نقوش التثمينة الخارجية:

- الضلع الشمالي للمثمن: (بسم الله الرحمن الرحيم لا إله إلا الله وحده لا شريك له قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ * اللَّهُ الصَّمَدُ * لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ * وَلَمْ يَكُن لَّهُ كُفُوًا أَحَدٌ) (الإخلاص). (محمد رسول الله صلى الله عليه).
- الضلع الشمالي الغربي: (بسم الله الرحمن الرحيم لا إله إلا الله وحده لا شريك له محمد رسول الله إنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ). (الأحزاب 56).
- الضلع الغربي للمثمن: (يَاأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا - - بسم الله الرحمن الرحيم..لا إله إلا الله وحده الحمد لله).
- الضلع الشمالي الغربي: (للة الَّذِي لَمْ يَتَّخِذْ وَلَدًا وَلَمْ يَكُنْ لَهُ شَرِيكٌ فِي الْمُلْكِ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ وَلِيٌّ مِنَ الذُّلِّ وَكَبِّرْهُ تَكْبِيرًا) (الإسراء 111) . (محمد رسول ا).
- الضلع الشمالي للمثمن: (صلى الله عليه وملائكته ورسله والسلام عليه ورحمة الله - بسم الله الرحمن الرحيم لا إلا الله وحده لا شريك له).
- الضلع الشمالي الشرقي: (له الملك وله الحمد يحيي ويميت وهو على كل شيء قدير محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم وتقبل شفاعته يوم القيامة في أمته).

- الضلع الشرقي للمثمن: (بسم الله الرحمن الرحيم إلا إله إلا الله وحده لا شريك له محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم -زخرفة وردية- بنى هذه القبة عبد الله عبد)
- الضلع الجنوبي الشرقي: (الله الإمام المأمون أمير/ المؤمنين في سنة اثنتين وسبعين تقبل الله منه ورضي عنه آمين رب العالمين ولله الحمد).





(1970, Journal Of The Royal Asiatic Society.)

يلاحظ أن هذه الكتابات التي تضم نصوصا قرآنية ودعائية تحتوي مثلا سورة الإخلاص كاملة مع الصلاة على النبي عليه السلام، ثم تأتي البسملة ونص من سورة الأحزاب، ونصوص أخرى تحتوي نصاً وحيداً من سورة الإسراء "الله الذي لم يتخذ ولداً ولم يكن له شريك في الملك ولم يكن له ولي من الذل وكبره تكبيرا"(الإسراء111) وآيات أخرىاقتبست من سور متعددة سيرد ذكرها لاحقاً لتكرارها في الوجه الداخلي للتثمينة مع نص سبق وأن أشير إليه يتعلق بالنص التأسيسي الذي يذكر الإمام (المأمون).

إن الغرابة في هذه النصوص هو أن الآية (111) من سورة الإسراء ليست الآية التي لها علاقة بحادثة الإسراء وإنما فيها رسالة للنصارى لتشير إلى أن الله واحد ليس له شريك في الملك، وهي آية تنص على الوحدانية بعيداً عما ذهب إليه النصارى من عقيدة التثليث، خاصة وأن نسبة كبيرة من النصارى لا زالت آنذاك من سكان بيت المقدس، وهذا الأمر سيتم مناقشته لاحقاً في الموضع الخاص بمثل هذه المناقشة. فضلاً عن أن سورة الإخلاص في القرآن الكريم سورة واضحة الدلالة على التوحيد وأن الله ليس له شريك في الملك والخلق...الخ.

4. النقوش على الجدران الخارجية للمبنى:

تحتوي الجدران الخارجية للبناء على نصوص قرآنية وسور، مثل سورة (يس) التي كتبت على البلاط القاشاني الأزرق المؤرخ والمشير إلى الفترة العثمانية، بالإضافة إلى بعض نصوص قصيرة من القرآن الكريم عند الأبواب الأربعة للبناء وبعض النوافذ. (Grabar,1987) (العارف،1955) وغيرها من الكتابات أمثال" لا إله إلا الله" (خليل بن محمد،) (عثمان بن محمد)..إلخ (أنا مدينة العلم وعلي بابها) (العارف،1955) وهذه الكتابات القرآنية وغيرها على الواجهات الخارجية تؤرخ إلى فترتين زمنيتين هما فترة السلطان سليمان القانوني(969هـ/1561م) الذي رمم واستبدل الفسيفساء بالقاشاني الأزرق وفترة السلطان محمود الثاني (1223هـ/ 1817م) مع إضافات للسلاطين عبد المجيد وعبد العزيز والسلطان عبد الحميد الثاني(1293هـ/1876م) الذي اختار خطاطين مثل محمد شفيق الذي كتب سورة "يس" بخط الثلث ،وهذه السورة تبدأ من الجهة الجنوبية الشرقية وتنتهي عندها على الواجهات الثمانية الخارجية في الإطار العلوي (Richmond,1924) أما سورة الإسراء فهي حول رقبة القبة على الإطار السفلي (Richmond,1924). وهناك كتابات وأدعية تشير لفترات الإصلاح والترميمات في الفترة العثمانية مع أسماء من قاموا بذلك.(Richmond,1924)

التحليـل والمنـاقشـة

يغلب الظن عند بعض المشتغلين أن السبب هو تعظيم الصخرة المشرفة والحفاظ عليها من عبث العابثين ومحاولة ايجاد بناء ينافس بناء كنيسة القيامة المجاورة والتي لا تبعد كثيراً عن بناء قبة الصخرة (عبد الجواد، 274،1969) وهذا مذهب في تفسير البناء أخذ عن المقدسي بقوله أن عبد الملك عندما رأى قبة القيامة التي يحج إليها المسيحيون خشي أن تؤثر فخامة تلك الكنيسة على قلوب المسلمين، فاعتزم أن يبني مسجداً مثلها أو أحسن فبنى قبة الصخرة، حيث يقول "ألا ترى أن عبد الملك لما رأى عظم قبة القيامة وهيئتها خشي أن تعظم في قلوب المسلمين فنصب على الصخرة قبة على ما ترى".(المقدسي، 2010،).

وكذلك فقد ذهب آخرون إلى القول بأن أرجح ما يقال في سبب البناء أن الرسول قد عرج من الصخرة في حادثة الإسراء والمعراج المشهورة فجاء البناء لتخليد الحادثة وحفظاً للصخرة من العوامل الجوية (عياش: 2010، ص57)، ولتأكيد مكانة القدس من ناحية أخرى. وجاء أيضاً أن الناس فتنوا بالكنائس المنتشرة في بلاد الشام وأهمها القيامة وأراد عبد الملك أن يفتخر المسلمون بأقدس الأماكن بعد مكة والمدينة (العارف، المفصل، ص108). (ياسين، أحمد، قبة الصخرة، بحث الكتروني، ص7). (Berchem, M, c, III,260) (Rosen,A,1989).

فبعد استعراض للآراء المتعلقة بسبب البناء ودوافعه لا بد من تعليق استنتاجي يعنى بالأسباب الحقيقية وراء عوامل نشأة قبة الصخرة، وعليه نقول بأن طائفة المستشرقين الذين اتكأوا على رواية اليعقوبي شأنهم شأن اليعقوبي في محاولة الطعن على عبد الملك بتحويل الحج وهذا ما يمكن الرد عليه بسهولة وذلك أن عبد الملك بن مروان قبل دخوله في معترك إدارة الدولة الأموية كان يعيش في المدينة المنورة وتعلم الفقه وأصول الدين على كبار علمائها وكان يلقب بحمامة المسجد.(ابن كثير، 1985،مج9) (ابن عساكر، 1994).

وكذلك فالمعروف عنه قبل الخلافة أنه كان يمتاز بعمق الدراية الدينية وكان من الفقهاء الذين يعتد بأقوالهم في الخلاف ،فقد ذكر الشيرازي، أن ابن عمر سئل من يتبع بعدهم فقال أن لمروان ابناً فقيهاً فاسأله فكان يقال فقهاء المدينة أربعة، سعيد وعبد الملك وعروة وقبيصة.(الشيرازي، 1970)

وعلى ذلك فلا يقبل ما ذهبوا إليه من الطعن في عبد الملك؛ فكيف للفقيه بأن يحول الحج نحو بيت المقدس بغض النظر عن الخلاف مع ابن الزبير في مكة، وهي فرية أرادوا بها الإساءة لعبد الملك خصوصاً وللدولة الأموية عموماً، فهذا التبرير السياسي مرفوض، ولا يبنى عليه كما فعل المستشرقون.

أما ما ذهب إليه البعض بأن القبة بنيت لتخليد حادثة الإسراء والمعراج فهي مقبولة إلى حد ما، غير أن السبب الحقيقي وراء ذلك هو ما ذكر بخصوص أن بيت المقدس يحتوي الكثير من الأبنية الدينية المسيحية بما فيها كنيسة القيامة وأراد عبد الملك أن يبني بناء يؤكد عظمة الإسلام من جهة، خاصة في بيت المقدس الذي تعج بالنصارى والذين لم يسلموا ولذلك نجد أن الآيات القرآنية المدونة على التثمينة كلها نصوص قرآنية تحث على الوحدانية وعلى التأكيد أن عيسى عليه السلام ليس إلهاً وإنما هو عبدا لله ورسوله في رسالة واضحة تمام الوضوح للنصارى في بيت المقدس على أهمية التوحيد عموماً. وفي البناء نجدً رسالة واضحة في التذكير بالهوية الإسلامية الدينية لبيت المقدس تحتوي الكثير من الجوانب الحضارية للدولة الإسلامية وذلك من خلال بنائه وتزيينه بما يتوافق مع طابع الأبنية في بلاد الشام. وكان يجب أن تكون مناظرة وربما أكثر جودة من المباني الأخرى، وهذا ليس من باب التقليد ولا التنافس بل لإكساب المدينة المقدسة مزيداً من الشرعية الإسلامية وتحقيق التوازن ما بين القديم والجديد من حيث الانجازات الثقافية والحضارية للإنسان، وإبراز مدى التفاعل الثقافي والحضاري للشعوب المسلمة مع الآخرين.

إن الجدران الداخلية لم تحتو نصوصاً قرآنية تتعلق بحادثة الإسراء والمعراج، والجدير بالذكران الموجود هو نص قرآني وحيد من سورة الإسراء المكية الآية رقم (111) "وقل الحمد لله الذي لم يتخذ ولداً ولم يكن له شريك في الملك ولم يكن له ولي من الذل وكبره تكبيرا"وهي على الضلع الشمالي الغربي من الوجه الخارجي للتثمينة، وواضح أنها من نفس فئة الآيات الأخرى المتعلقة بالتوحيد، وحث النصارى على هذا الأمر، والإقرار به.

إن سورة الإسراء لم تظهر في داخل المبنى عموماً ولا يوجد أي نص من بداية السورة يشير إلى هذه الحادثة، فإن كان الأصل في البناء هو تخليد الحادثة ومعراج النبي عليه الصلاة والسلام من صخرة بيت المقدس، فكان الحري بفناني ونقاشي عبد الملك بن مروان أن يكتبوا ذلك، أو حتى كان يجب على عبد الملك أن يوجههم إلى هذا الأمر، وفي هذه الحالة فإن عدم ذكرها يشير إشارة واضحة الى أن البناء لم يبن أصلاً لتخليد حادثة الإسراء والمعراج وهذا ما سيشار إليه لاحقاً.

ويجب أن يلاحظ أن البناء كما هو مزخرف ومزين بالفسيفساء من الداخل بما تحتويه من فنون نباتية وهندسية ونصوص آيات وأدعية فإن الجدران الخارجية كانت أيضا مزخرفة بمثل ما في داخلها، بدليل ما ذكره العمري والقزويني وابن بطوطة والحنبلي وغيرهم (العمري، 1924، القزويني، 1960 ،ابن بطوطة، 1985، الحنبلي، 1968).

من ذلك يتبين أن الجدران الخارجية كانت تحتوي على الفسيفساء دون أن يحددوا نوع وشكل الزخارف، وما يؤكد ذلك زيارة الحاج فابري صاحب كتاب Evagatorium حيث تحدث عن مشاهدته عام 1480م وذكر رسومات الأشجار.(Clermont, 1971) وكذلك زيارة الحاج أنشودي عام 1519م، والحاج أنطونيو عام 1530م.(كريزول، 1984).

فمن خلال ذلك يمكن القول بأن هنالك تشابها بين الفسيفساء الداخلية والخارجية من حيث الزخارف والكتابات، وما يمكن البناء عليه قيام السلاطين العثمانيين بإزالة الفسيفساء التي أثرت فيها العوامل الخارجية وأدت إلى تشويهها واستبدالها بالبلاط القاشاني، حيث نقشت سورة ياسين على الأطراف العليا للجدران الثمانية، وجاءت سورة الإسراء لتدور حول رقبة القبة كما ذكر سابقاً.

وعليه فإن البحث ينحو نحو تفسير وجود هاتين السورتين بأن أصلهما كان منقوشاً بالفسيفساء وعندما سقطت مكعبات الفسيفساء المكونة للسورتين جرى الاستعاضة عنها ببلاطات من القاشاني تحمل نفس السور، وهذا ما دعا نقاشي العصر العثماني لإعادة كتابة السور بمادة أخرى غير الفسيفساء وبذلك تكون القبة أصلاً تحمل سورة الإسراء على إطار الرقبة الخارجي وليس في داخلها، وإن صح ذلك فإن المراد من بناء القبة تخليد الحادثة على نحو مميز وبارز من الخارج لكل من يشاهدها.

ومن جهة أخرى، لم تكن أصلاً سورة الاسراء موجودة فهذا يدفع باتجاه القول إن بناء القبة لم يكن مقصوداً بهذا الخصوص إنما أراد بذلك عبد الملك أن يبني بناءاً يتناسب مع قباب المدينة المقدسة، فبنى هذه القبة زيادة في إبراز عظمة الإسلام أمام سكان المدينة من النصارى، ومضاهاة منه لأبنيتهم الكنسية المنتشرة في المدينة، وكذلك أراد إظهار مسألة التوحيد وإنسانية السيد المسيح في بناء لافت لأنظار السكان النصارى، وتأكيداً منه على هذه المسألة، وتقاربا منه لسكانها وأن الإسلام دين سماوي جاء على ذكر قصة المسيح عليه السلام في سياق ديني إسلامي.

وعليه فإن بناء قبة الصخرة قُصد منه كذلك الحفاظ على الصخرة من العوامل الجوية والإنسانية بعيداً عن مسألة تقديس للحجارة التي حاربها الإسلام ولم يقبل بها.

وفي كل الأحوال فإن المسجد الأقصى هو المذكور في السورة وليس الصخرة كما أن تخليد الحادثة الأصل فيه أن يكون في المسجد الأقصى المبارك وهو المسجد الذي تشد الرحال إليه بحسب الحديث النبوي الشريف.

الخـلاصـة والنتـائـج:

استناداً إلى ما سبق وتأسيساً وتأكيداً عليه فإن البحث عن سورة الإسراء بالتوافق مع نصوص قرآنية أخرى ظهرت على جدران القبة الخارجية والداخلية يمكن الوصول إلى ما يلي:

- جاءت جميع النقوش الاموية عل جدران المبنى بالخط الكوفي.
- أن الفسيفساء الداخلية المتعلقة بالنصوص القرآنية يمكن إجمالها على نوعين الأول:نقوش التثمينة من الجهة الداخلية وثانياً نقوش التثمينة نفسها من جهتها الخارجية.
- لم تظهر سورة الإسراء على أي من التثمينتين داخل المبنى مما ينفي الفكرة الشائعة كما ذكرنا عند الباحثين من أن البناء جاء لتخليد حادثة الإسراء والمعراج والتي لم يثبت بأن الرسول صلى الله عليه وسلم قد عرج فعلاً من صخرة بيت المقدس.
- إن جميع الآيات القرآنية الواردة داخل البناء تحمل إشارة واحدة وهي توجيه قرآني للنصارى في بيت المقدس إلى مسألة التوحيد، وأن المسيح عليه السلام ليس ابناً لله، كما هو في المعتقد المسيحي، فقبة الصخرة تحمل رسالة واضحة على مر العصور بهذا الخصوص، خاصة وأن جُلَ النصارى كانوا متركزين في بيت المقدس حيث كنيسة القيامة وكذلك قرب كنيسة المهد في بيت لحم غير البعيدة عن

القدس، فضلاً عن أن المسيحية عموماً انتشرت من هذه البقاع إلى أنحاء العالم، وهي المنطقة التي يحج إليها المسيحيون عبر العصور؛ فوجود مثل هذه الآيات تحمل مثل تلك الرسالة التوحيدية.

- إن سورة الإسراء ومن خلال الآية الوحيدة داخل القبة تحمل نفس الرسالة، دون أن يكون لها علاقة بالحادثة ذاتها.

- وجود سورة الإسراء على الإطار الخارجي لقبة الصخرة بالقاشاني العثماني يشير إلى مسألتين:-

الأولى: إن السورة ربما كانت أصلاً موجودة بالفسيفساء ولكنها اختفت أو تشوهت ولذلك عند إعادة الأعمار العثماني جرى استبدال مادة الفسيفساء بالقاشاني العثماني وحملت نفس السورة.

الثانية: أن السورة لم تكن أصلا موجودة، ولذلك أراد المرمم في العصر العثماني تأكيد حادثة الإسراء بإضافة السورة على الرقبة الخارجية لشيوع فكرة أن البناء كان لمثل هذه الغاية.

- الأصل أن تكون (وهذا ما حدث) السورة على جدران أو قبة المسجد الأقصى وهذا ما حدث فلأمر إذن يحمل بالفعل دلالة الحادثة، خاصة وأن كل المنطقة التي بني فيها المسجد الأقصى وقبة الصخرة هي منطقة المسجد الأقصى الواردة في السورة لأن المقصود بالمسجد الأقصى هنا مكان السجود للنبي والأنبياء في ليلة الإسراء والمعراج والصلاة في هذا المكان، وهذا لا يعني أن المسجد كبناء كان قائماً آنذاك إنما الأرض ذاتها هي موضع ومكان السجود، وعندما بني المسجد الأقصى وقبة الصخرة في العصر الأموي فقد شمل هذا البناء مساحات المسجد الأقصى وقبة الصخرة والمناطق المحيطة بهذا الموضع.

- إن الدراسات السابقة على كثرتها لم تتطرق لموضوع سورة الإسراء أو الآيات القرآنية ودلالاتها على جدران قبة الصخرة عموماً، فقد غابت هذه الدراسات عن الخوض في مثل هذه الناحية الهامة، ولذلك أخذ هذا البحث على عاتقه دراسة هذه المسالة لعلها تكون فاتحة لدراسات أخرى تتناول هذه المسألة أو سواها فيما يتعلق بهذا المبنى المميز منذ أيام الدولة الأموية.

قائمة المراجع العربية

ابن بطوطة، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تحقيق علي 1985 المنتصر الكتاني.

ابن عساكر، تاريخ دمشق، مج 37، بيروت، دار الفكر، 1994

ابن كثير، أبو الفداء، البداية والنهاية، مج 9، دار الكتب العلمية، بيروت.

اتينجاهوزن، رتشارد، فن التصوير عند العرب، بغداد، مطبعة الأديب، ترجمة يحي سليمان وسليم طه 1974.

توفيق، أحمد عبد الجواد، تاريخ العمارة في العصور الأوروبية والإسلامية، القاهرة.

حسن، زكي محمد، الأعمال الكاملة- فنون الإسلام، ج3، دار الرائد العربي، 1981، بيروت.

الحنبلي،محيي الدين، الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل، ج1، المطبعة الحيدرية. 0بدون تاريخ نشر

الشيرازي، طبقات الفقهاء، دار الرائد العربي، بيروت، تحقيق إحسان عباس.1970

العارف، عارف، المفصل في تاريخ القدس، ج1، ط5، 1999، مطبعة المعارف، 1999 ، القدس.

العارف، عارف، تاريخ القبة المشرفة والمسجد الأقصى المبارك ولمحة عن تاريخ 1955 ، القدس، دار الأيتام الإسلامية، القدس.

عبد الحميد، سعد زغلول، العمارة والفنون في دولة الإسلام، القاهرة.1986

عكاشة، ثروت، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، دار المعارف، القاهرة.1981

العمري، ابن فضل الله، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، ج1، دار الكتب 1924 المصرية، تحقيق أحمد زكي.

عياش، حسين، المسجد الأقصى وقبة الصخرة قيمتها الدينية ومكانتها في نفوس المسلمين، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد 18، كانون الثاني.

القزويني، آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر، بيروت.1960

كريزول، الآثار الإسلامية الأولى، مطبعة خالد بن الوليد، دمشق، ترجمة عبد الهادي عبلة. 1984

المقدسي، البشاري، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، دار صادر،بيروت ومكتبة مدلولي، القاهرة. 2010

اليعقوبي، تاريخ اليعقوبي، مج1+ 2، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر.1960

المراجع الاجنبية

References

Burkhardt, Titus: Art of Islam, London,World of Islam Festival, 1976, Puplish Company Ltd.

Creswell, K.A.C: Early Islamic Architecture,Vol.1,11, 1969, Oxford.

Creswell,K.A.C: Ashort Account of Early Muslim Architecture, 1989, Cairo, The American University in Cairo Press.

Ettinghousen, R.: The Arab Painting, Kira, 1977.

Goldziher Igans: Muhammedanische Studien, Hildesheim: Georg, 1996 Olms,Verlagsbuchandlung,Vol.2.

Grabar, O.: The Formation of Islam Art, Revised and England, 1987, Edition,Yale University Press, New Haven, London.

Grabar, Oleg: The Shape of the Holy: Early Islamic Jerusalem, 1996.

Hitty, Ph.: History of the Arab, New York St., Martins Press, 1996.

Le Strange: Guy-Notices of the Dome of the Rock and the Church, 1887 of the sepulcher, By Arab Hitorian Prioreto the First Crusade, P.E.Q, 1887,P90-103.

M.Van Berchem: Matriaux Pur Um Corpus insecription Arabicarum II,III.

M.Van Berchem: the Mosaics of the Dome of the Rock in 1979, Jerusalem in Creswell, E.M.A. Part II.

Richmond, E.: The Dome of the Rock in Jerusalem, Oxford, at the 1924, Clarendon Press, England.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 9، عدد 1، 2016، 19- 34

الرؤى التشكيلية والاجتماعية في اللوحات التصويرية في المقامة العمانية للحريري

بدر محمد المعمري- جامعة السلطان قابوس - سلطنة عمان.

تاريخ الاستلام: 2015/5/31 تاريخ القبول:2016/1/17

Artistic And Social Visions in the miniatures of Omani Maqama Written by Al-Wasiti

Badar Almamari -Sultan Qaboos University – Sultanate of Oman

الملخص

ان كثيراً من التساؤلات تظهر حول المشاهد التصويرية في رسومات الواسطي لمخطوطة الحريري التي خرجت للوجود عام 1237م/657هـ. وفي الحقيقة تكمن الخطورة في هذا من خلال بعض الدراسات الحديثة جداً التي قام بها باحثون كدراسات أمل بورتر (2004)، وإليان جورج (Alain *George*) (2011)، وديفد روكسبيغ (*David J. Roxburgh*) (2013)، عندما عمدوا الى إستخدام الحقائق الجغرافية والقومية والدينية بما يتلائم مع توجهاتهم الخاصة بعيداً عن الحيادية. وكان تصوير "المقامة العمانية" واحداً من الموضوعات التي لم تتم دراستها تشكيلياً اواجتماعياً اوسياسياً وخصوصاً أنها أكثر المقامات تصويراً حيث تم تمثيل مشاهدها بإربع صور في مخطوطة الواسطي. بإستخدام المنهج التحليلي الوصفي بشقيه الفني والتاريخي يذهب الباحث في هذة الورقة الى دراسة الملامح الفنية لرسومات الواسطي تشكيلياً واجتماعياً لإثبات مدى إرتباط المحتوى الفني التصويري في المخطوطة بمرحلة مهمة من مراحل الحياة في عمان بحيادية تامة.

الكلمات المفتاحية: تصوير المنمنمات، المقامة العمانية، المشهد الاجتماعي

Abstract

Many questions have arisen in relation to the paintings of Al-Wasiti, which illustrate the scenes in the well-known manuscript of Maqamat Al-Hariri, written in 1237AD. In fact, the critical thing about these paintings is that in some new research, scholars such as Amal Porter (2004), Alain *George* (2011) and David J. Roxburgh (2013), have interpreted the geographical, national and religious elements mentioned in the scripts according to their cultural backgrounds; as a consequence, the interpretations were sometimes biased. In addition, one of the most important scripts, the Omani Maqama, which contains four complete illustrations by Al-Wasiti, has not received adequate artistic, social or political investigati*on*. Through an artistic and historical descriptive analysis, this work aims to study the artistic aspects of Al-Wasiti's illustrations in Omani Maqama to show to what extent artistic content in the script reflects the reality of Omani life during that period.

Keywords: Miniatures illustration, Omani Maqama, Social Scene

1- المقدمة، رؤية نقدية لجهود الباحثين العرب والغربيين لمنمنمات الواسطي

لا شك إن ما قدمه بعض الباحثون فيما يخص دراسة وتحليل الأعمال التصويرية لمنمنمات الواسطي قد شكّل إضافة علمية حقيقية لدراسة هذا النوع من الفنون حتى وإن كانت تنقصهم في بعض الأحيان الخبرة والمعرفة بالبيئة الأجتماعية والثقافية للمنطقة العربية والإسلامية. إلا ان مشكلة نقص الخبرة بالمنطقة العربية بالطبع لا ينطبق على الباحثة العراقية الأصل إملي بورتر التي تعتبر وسيطاً كامل الأهلية لتمثيل الرؤية العربية في الوسط الغربي المعاصر. لقد نقلت إملي بورتر رؤيتها الفنية لإعمال الواسطي كما ظهرت في مخطوطة مقامات الحريري في النسخة التي اختتمها الواسطي عام 1237م/657هـ والمحفوظة في المكتبة الوطنية في باريس برقم (5847) (السلطاني، 2004: 1-2). مما يجدر الأشارة اليه أن إملي بورتر قدمت رؤيتين فنية واجتماعية مندمجتين عندما حللت أعمال الواسطي، وهي في هذا كانت محقة كون أن عملية الفصل بين الرؤيتين قد يضّعف من قوة الأحكام التي اطلقتها على مستنسخات أعماله التصويرية (بورتر، 2004). وهذا في الواقع يؤكد الفكرة القائلة بأن الواسطي كفنان حر "قرأ الواقع كما هولا كما يتمناه" (السلطاني، 2004: 1-2)، فجاءت رسوماتة كتوثيق نابض للحياة اليومية في بقاع مختلفة من الأقاليم العربية والأسلامية (السكافي، 2009: 7). من خلال هذة الدراسات يمكن ان ندرك ان رسومات الواسطي تمثل توثيقاً للثقافة المادية (Material Culture) وهذا المصطلح تعدى كونة مفهوما تعبيريا ليصبح في كثير من البلاد الغربية حقلاً علمياً مستقلاً ينضوي تحت مظلة دراسة الفنون والانثروبولوجيا على حدٍ سواء. بعبارة أخرى إذا سلمنا بأن رسومات الواسطي هي المحاولة الأولى لتوثيق المشهد العربي قبل اكثر من 778 عاماً تقريباً، فإن هذة الرسومات ستصبح مصدراً اصيلاً للمخرج السينمائي والمؤرخ ومصمم الأزياء والفنان التشكيلي وعالم الدين والمتخصصين في علوم الإنسان والآثار عند الحاجة لتصور تلك الحقبة من الزمن.

إن "الثراء الفني" الذي قدمه الواسطي في رسم حكايات المقامات تعدى قيمة "الثراء الأدبي" لتلك الحكايات احياناً. وحتى لا نكون متحيزين –كوننا محسوبين على حقل الفن التشكيلي- فإن هذة النظرة أكدتها كثيرٌ من الدراسات المحسوبة على الجانبين الأدبي والفني. إن الدراسة الأحدث والأعمق التي قام بها ديفد روكسبيغ في عام 2013 ومن قبله كتاب "تراث الرسم البغدادي" للمعماري العالمي العراقي محمد مكية الذي كتبة عام 1972 م / 1392 هـ تعتبر من النماذج التي أكدت على الثراء الفني. هناك كثير من حكايات المقامات المسجوعة تفتقد في بعض الأحيان لترابط الأفكار والأحداث فتأتي المنمنمة المصورة التي أبدعها الواسطي لتصبح اللبنة التي تكمل فسيفساء القصة فلا تخرج قارىء المقامة مشوشاً حول "حبكة" المقامة. الثراء الفني في رسوم الواسطي انعكس في سمات التصوير لدى هذا الفنان حتى أصبح مبتكراً للكثير من سمات تصوير المنمنمات العربية ورائداً لها. فمثلاً، في سبيل ربطه بين الحياتين (الدنيوية والأخروية) إستخدم خطوط الحبر الأسود التي تربط نقطتين في محيط اللوحة، كما اصبح ظهور النجوم والكواكب مهماً في رسوماته لأرتباطها بمواقيت الصلاة. ولكن في المقابل تغيّب الظواهر المتغيرة (الغيوم مثلا) وتفضيل الثوابت عليها حتى وان كان الضحية هو"المنظور" الذي فقد بشكله الكلاسيكي واستبدل بمنظور هندسي وهمي كفَلتهُ "الاحجام " و"الالوان" بدلاً من الخطوط (السلطاني، 2004). جاء نقد الواسطي فيما يخص " رسم المنظور" مجحفاً في كثير من الدراسات الغربية حتى ظهرت بعض الدراسات والآراء التشكيلية العربية لتدافع عن أسلوبة الفني. وممن أنبروا للدفاع عنه أدريس سعد السعد (2010: 10) في دراسته "ثراء: الجمال عند الواسطي"عندما ذكر إن من الأوروبيين من أخذ على الواسطي أنه لم يراعِ قواعد المنظور ولم يعتني بتوزيع الظل والضوء والإفراط في التلوين. وفي الحقيقة من الظلم البيّن أن

نسمي هذه الاتجاهات التي تبرز في الصورة الإسلامية مآخذ فهي في الحقيقة من سمات التصوير الإسلامي التي أكسبته شخصية واضحة وخلقت له "سحراً يخلب الألباب"، حيث كان الصدق في النقل عن الطبيعة هوالمثل الأعلى في فن التصوير للفن في البلاد الاسلامية (السعد، 2010: 13). أوبعبارة اكثر دقة: إن للتصوير الإسلامي هدفاً يختلف عن أهداف فنون التصوير التي سبقته اوعاصرته فهويتجه إلى "التجميل" فقط، وهذا يتحقق بالنقل عن الطبيعة نقلاً صادقاً كما يتحقق ذلك بالتصرف في رسم ما ينقل عن الطبيعة وفي تحويره وتهذيبه (السعد، 2010: 10-15).

هذة السمات ذاتها أصبحت مع الزمن سمات للتصوير الإسلامي أرتبطت بمدارس فنية تصويرية كمدرسة بغداد للتصوير ومدرسة واسط للتصوير، وهنا ندرك حجم ومكانة محمود الواسطي في تاريخ الفن عموماً وفن التصوير خصوصاً. الإشكالية أن بعض الباحثين من غير العرب عمدوا الى الإدعاء بأن مدارس التصوير في العراق ما هي الا مدارس متأثرة بمدارس محيطة بالعراق في العصر العباسي. الجدير بالذكر ان الدفاع عن "فرادة الاسلوب الفني للتصوير العربي" كان بحاجة الى المواجهه بالدليل وذلك عن طريق "تحليل محتوى" الأنتاج التصويري العربي ومقارنته بمحتوى الفن التصويري غير العربي وبالتالي اثبات هذة الفرادة. وربما ما قام به زكي محمد حسن (2013) يعد نموذجاً جيداً عندما انبرى لتحليل الفنون التصويرية العربية وتمييزها عن الفنون الإسلامية الأخرى كالفنون في بلاد فارس وتركيا وغيرها. فعندما أدعى م. ساكسيان في كتابة التصوير الفارسي الذي نشر في باريس عام 1929 بأن أصول مدرسة بغداد للتصوير تعود إلى غير بغداد كإيران رد زكى محمد حسن الذى يعتبر مرجعاً مهماً فى تشخيص الفنون الإسلامية فى كتابه "مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامي" على م.ساكسيان بقوله: "ولكن ليس ثمة دليل على أن إيران عرفت فى العصر أسلوبا فنياً فى التصوير يخالف ما عُرف فى بغداد فضلاً عن أن المجموعة المحفوظة فى إسطنبول والتى إحتج بها ساكسيان لايمكن نسبتها الى ما قبل العصر المغولى بل انه يؤكد فى ذات الدراسة على ان تزويق المخطوطات بالتصاوير وتزيينها بالأصباغ البراقة فن حملت بغداد لواءه فى القرنين السادس والسابع الهجريين ولكنه أزدهر فى مراكز أخرى من ديار الإسلام فعرفته الموصل والكوفة وواسط وغيرها من بلاد الرافدين، كما امتد الى إيران ومصر والشام بل لقد امتد تأثيره الى الرسوم الجدارية الإسلامية فى مصلى البرطل بقصر الحمراء فى غرناطة والى بعض المخطوطات العربية فى الاندلس "(زكي حسن، 2011). ثم مضى مؤكدا ذلك بـ "تحليل محتوى" إنتاج التصوير في مدرسة بغداد عندما سطُر ابرز خصائص مدرسة بغداد فى التصوير بتأكيدة على " جنوح فنانيها الى عدم ايلاء الاهتمام بالطبيعة على الشكل الذى برزت فيه فى الصور التى رسمها فنانو الشرق الأقصى وعدم عنايتهم بالنزعة التشريحية اوالتقيد بالنسب الخارجية للإشكال المرسومة كالتى سعى الى تأكيدها الفنان الإغريقى. كما ان رسوم مدرسة بغداد ذات ميل الى التسطيح ولم يول فنانوها أهمية لغير بعدين من إبعاد الصورة هما طولها وعرضها أما العمق اوالمنظور العمقى فلم يبرز إهتمام به إلا ابان القرن التاسع الهجري وبشكل عرضي لايؤكد تحولا اليه" (الحيدري، 1995: 25).

بالإضافة الى دراسات زكي محمد حسن، كانت دراسة نوري الراوي في بحثة "ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب" عام 1972. وقد اكدت دراسة الراوي على أن لمدرسة بغداد تعبيراتها الخاصة التى أنعكست على القيم التشكيلية لها من حيث تعدد زوايا الرؤية للموضوعات. وهذا ما اطلق عليه الراوي أسم الرسم بأسلوب "عين الطائر" الذى يشرحه بقوله "ان هذه النظرة التى يطلق عليها العلماء نظرة عين الطائر هى احد تقاليد المدارس الاسلامية التى جاوزت حداً اصبحت معه لا تقنع بتسجيل زاوية النظر وحسب بل تطمح الى ازاحة حيز المكان بشكل جامع وهى فى حالة تلتقى برسوم الاطفال وترتبط بها حسب

المقاييس الفنية الحديثة بأكثر من وشيجة" (الراوي، 1972: 23). وحتى وان سلمنا بأن فنان التصوير العراقي أخذ ممن سبقوه، فهوفي الواقع ورث ذلك من أجدادة من داخل الأقليم العراقي وليس من فارس أوتركيا أوغيرهما. الجدير بالذكر اننا لا يمكن ان ننكر ان فنان التصوير العراقي في العصر العباسي – ومنهم الواسطي - توارثوا سمات فنية تصويرية عن الحضارات القديمة التى مرت بها بلاد ما بين النهرين. فنحن ان دققنا النظر فى تمثال "اللبوة الجريحة " الذي يعود الى العصر الآشوري في عهد آشور بانيبال (686-626 ق.م) - على سبيل المثال - نجد ان السهم يتجاوز وضعه الخارجى الى داخل اللبوة مصورا التمزق الداخلى لها وكذلك عند رسمه للأنهر اذ كثيراً ما كان يعرج الى رسم انواع الأسماك الموجودة فيها وهذة الشفافية في إختراق الأجساد ظهرت في أعمال الواسطي كميراث اصيل من أجداده الآشوريين (الحيدري، 1995: 25). فبغض النظر عن أختلاف الدين اواللغة في الأقليم العراقي فأن انتقال "فلسفة التصوير" عبر الزمن من المدارس الفنية في العصور القديمة الى العصور الإسلامية (العصر العباسي) هوانتقال محلي داخلي لا يقلل من القيمة الفنية لأعمال التصوير في العصور الإسلامية اللاحقة.

ان الدراسات العربية الحديثة التي ناقشت "الثراء الفني" في أعمال الواسطي معظمها أما غير منشورة (دراسات الماجستير والدكتوراه مثلاً) اوانها مقالات صحفية تعبر عن وجهة نظر شخصية يطغى عليها حس المجاملة للفن العربي والتفخيم بشكل مطرد، وهذة معضلة بحثية عامة في الوطن العربي لا بد من الأعتراف بها. كما أن الكثير من الدراسات أتبعت أساليب تقليدية في تحليل الأعمال غلب على معظمها أسلوب النقد التعبيري الذي يعتمد بدورة على انتقال الأفكار من باحث الى آخر دون اي اضافات اوتجديد. فبمرور اي قارىء على المقالات الصحفية مثلاً سيجد معظم الكتّاب اتجهوا الى إستخدام العبارت نفسها نصياً كما لوكانت المقالات أخباراً صحفية صادرة من وكالة انباء واحدة. هذة المعضلة – دون أي مبالغة – أثرت على تجميع المعلومات لهذا البحث، حيث كانت الصعوبة ترافق الباحث في الحصول على ما هوجديد من مجموع الأبحاث والمقالات التي بحثت فن الواسطي. فمن خلال تقييمي الأكاديمي للأبحاث التي درست فن الواسطي لا أجد حرجاً في التأكيد على أن بحث ديفد روكسبيغ (*David J. Roxburgh*) (2013) بعنوان " In Pursuit of Shadows: Al-hariri's Maqamat " كان أفضل عمل أكاديمي حديث درس فن الواسطي التصويري. الا أن بعض الباحثين العرب أيضا قدموا ابحاثاً ثرية ركزت على "الثراء الفني" لأعمال الواسطي. حيث قدمت دراسة صفا عبدالامير وسلام رشيد(2007: 226-248) التي درست الأبعاد التعبيرية والدلالية لعناصر التكوين بمنهج تحليلي يعتمد على ما أسماه الباحثان "أتفاق الخبراء" في تحليل منمنمات الواسطي فنياً وحساب ذلك بالنسب المئوية رياضياً. بالرغم من بعض التحفظ على منهج البحث وخصوصاً هذة الإداة في التحليل الا أن الباحِثَين قدما تجربة فريدة في التحليل(عبد الامير ورشيد، 2007: 238-239). يؤخذ على الباحثين انهما أستخدما عينة صغيرة جداً (7 منمنمات فقط)، كما انهما أعتمدا على عدد قليل من الخبراء المحكمين من جانب آخر (3 خبراء فقط). لذلك قد لا يجد الباحث العربي اليوم بداً من الأعتماد على الانتاج الغربي حتى وأن اختلف معهم فيما يخص فهمهم للثقافة العربية ومرئياتها.

وعند الحديث عن الإنتاج الغربي الذي بحث أعمال الواسطي التصويرية لا بد من المرور على أربع دراسات متداولة بين الباحثين اليوم. في عام 1962 قدم الأكاديمي ريتشارد أتنجهاوزن (Richard Ettinghausen) كتابة (Arab Painting) ليصبح أول دراسة غربية جادة لأعمال الواسطي معتمداً على النسخة المحفوظة لأعمال الواسطي التصويرية في سان بطرسبرج. ولكنها لم تكن الدراسة الأعمق بنظر كثير من النقاد على رأسهم ديفد روكسبيغ (2013). وفي عام 1984 جاءت دراسة أوليج جرابار(Oleg Grabar) بعنوان (The Illustrations of the Maqamat) حيث كانت هذة الدراسة أول دراسة تعالج

قضية توافق النصوص الأدبية مع التصوير الفني المرافق لها تحليلاً فنياً عالياً. وعليه أصبح كتاب جرابار المرجع الرئيسي لدارسي فن التصوير العربي القديم لأكثر من عقدين لاحقين حيث لا تخلواي دراسة عربية اوغربية من آراء أوليج جرابار التي ذكرها في كتابه. وبرفقة ظهور دراسة ديفد روكسبيغ (*David J. Roxburgh*) (2013) جاء كتاب ديفد جيمس(David James) بعنوان (A Masterpiece of Arab Painting) ليتم نشرة في نفس العام بعد وفاة الكاتب بعام كامل. من خلال هذا الكتاب قام ديفد جيمس (2013) بتحليل منمنمات المقامات التي جمعها تشارلز شيفر (Charles Schefer) وهوأحد أهم جامعي الأعمال الفنية التصويرية العربية القديمة، حيث إعتمد ديفد جيمس على بحوث سابقة قام بها في السبعينيات والثمانينيات ولكن اختتمها بعمل جاد في عام 2013 والذي تتوج بأصدار كتابه مستعيناً بمخطوطة مقامات الحريري في النسخة التي اختتمها الواسطي عام 1237 م/657 هـ والمحفوظة في المكتبة الوطنية في باريس برقم(5847) كعينة دراسة، ومع الاعتبارات الاجتماعية والثقافية والدينية كان اعتماد الباحث على هذه الاسهامات العلمية محاطاً بحذر شديد في دراسة الرسوم التصويرية لمنمنمات الواسطي التي صاحبت المقامة العمانية والتي اتخذتها نموذجاً (حالة دراسية في هذا البحث) لفهم القيمة الأبداعية لفن التصوير العربي الذي قدمه الواسطي في نسخة باريس من مقامات الحريري.

2- المقامة العمانية:

لقد جاءت المقامة العمانية (المقامة 39) في نسخة باريس (نسخة المكتبة الوطنية الفرنسية) ضمن مخطوط (مقامات الحريري) التي تعود الى سنة 1237 م والمحفوظة في المكتبة برقم(5847). وهي تعتبر أكثر مقامة تم تصويرها من بين مقامات الحريري حيث بلغ عدد الصور (4) منمنمات تصويرية تم ترتيبها بالترقيم التالي: 119[1]، و120، و121، و122 (روكسبيغ، 2013). كما إن مجموعة من الدراسات العربية الحديثة قد وثقت هذة المقامة ومن بينها الدراسة التي قام بها عامر الثبيتي (2011: 398-428) بعنوان شرح أدبي بلاغي للمقامة العمانية، والدراسة التي قام بها مجدي ابراهيم (2012: 40) بعنوان مقامات الحريري: درة أدبية فريدة. تدور حكاية المقامة العمانية حول أبوزيد السروجي (بطل المقامات الذي يبتز المال من الآخرين بالحيل الظريفة) والحارث بن همام (الراوي وصديق البطل) حيث إرتحلا معاً الى أن وصلا الى شاطىء صحار بعمان. وعندما همّا بالرحيل قادهم حراس الوالي إلى بيت الوالي الذي كان يواجه معضلة غريبة ألا وهي إمتناع خروج الجنين من بطن أمه (زوجة الوالي). فما كان من أبي زيد السروجي إلا ان كتب حجاباً طلب من الجنين ألا يخرج، فما كان من الجنين إلا أن خرج مباشرة. فلما سُئل السروجي عن السبب كان رده بأن الأطفال خلقوا عنيدين ويقومون دائما بعكس ما يطلب منهم!. نجح أبوزيد السروجي وأخرج الجنين وتم الإحتفاء به في الحي واعُتبر رجلاً مبروكاً من ذوي الكرامات. وعندما هَم بالرحيل رفض الوالي وأصّر على أن يكون بجانبه على الدوام وأغراه بالمال حتى وافق على البقاء بعمان، فأنّبه الحارث بن همام على قبوله بعرض الوالي. ولكن السروجي في نهاية الحكاية أقنع الحارث بن همام وبقى هوورحل الحارث حتى تمنى الحارث لوهلك الولد وأمه حتى لا يحظى السروجي بعرض الوالي (الثبيتي، 2011: 401).

1 رغم وجود بعض الآراء التي تتحدث عن أن المنمنمة رقم 118 تابعة للمقامة العمانية، إلا أنه يبدو انه لا يوجد اتفاق بين أغلب الباحثين حول تبعية المنمنمة رقم 118 للمقامة العمانية، وعلية رأى الباحث استبعادها والبدء مع المنمنمة 119 وهومشهد الابحار الى عمان لذلك اعتبر الباحث ان المقامة العمانية تم تصويرها بأربع منمنمات فقط.

يبدو من مختصر الحكاية إنها بسيطة، ولكن برغم بساطة حبكتها ألا ان النصوص غلب عليها السجع اللغوي (كما هوحال مقامات الحريري عموماً). وكانت هذة المقامة ليست سهلة الرسم بالنسبة للواسطي حيث أضطر إلى أن يرسم أربع منمنمات حتى يجمع تفاصيل الحكاية دون تقطيع كما ظهر في نسخة باريس. لقد اختار الواسطي أربع مشاهد رئيسية من بداية رحلة الحارث والسروجي في المركب قبل ان ترسوا سفينتهم على شاطىء صحار (المنمنمة رقم 119) الى مشهد الولادة الأخير في قصر الوالي (المنمنمة 122). لقد تحدث أدريس سعد السعد (2010) عن عملية رسم هذة المنمنمات من الناحية التقنية. وذكر ان الواسطي إتبع في رسمه للمنمنمات الطريقة التي كانت سائدة في مدرسة واسط آنذاك وهي الرسم بقلم (الحبر الأسود) الناتج عن حرق ألياف الكافور وخلطها بزيت الخردل فتساعد هذه المواد على إظهار التفاصيل الدقيقة في الصور، كإبراز تفاصيل الوجه وتجاعيده وطيات الملابس. كما أنه أكد على مهارته فيما يخص الألوان فذكر أن الواسطي قام بمزج الألوان بإتقان وتحضيرها للعمل بها مباشرة، وذلك لسرعة تلفها. لقد ساعده هذا الإتقان على بقاء صور المنمنمات في مخطوط مقامات الحريري (كما تظهر في نسخة باريس) سالمة من التلف الذي يصيب المخطوطات المصورة عند تعرضها للرطوبة (السعد،2010). وكان الواسطي أثناء الرسم يضع ألوانه بطبقات وعلى مراحل، وهذه العملية كانت تحتاج إلى صبر وأنتظار حتى تجف الألوان وبعد ذلك يقوم بتحديد الخطوط الأساسية ووضع الدرجات اللونية (الظل والنور) في اللوحة. وكان أحياناً أثناء الرسم يكثف ويخفف في اللون حين يجد نفسه أمام مساحة تتسع رقعتها في اللوحة (السعد،2010). وغالباً ما كان الواسطي يجزئ المشهد في منمنماته إلى جزأين أوأكثر تمكيناً لتبيان الفوارق الأجتماعية أوتعبيراً عن أزدواجية في الموقف. نجد ذلك واضحاً في صورته للمقامة العمانية في المنمنمة الخاصة بمشهد الولادة(المنمنمة 122) حيث نرى فئات المجتمع العماني وطبقاته في تصور الواسطي موزعة حسب المكانة الأجتماعية والعلمية في ستة أجزاء منفصلة عن بعضها.

1-2 المنمنمة رقم 119: الرحلة البحرية لأبي زيد السروجي والحارث بن همام إلى عمان:

لم يكن المشهد البحري في المنمنمة رقم 119 (شكل رقم 1) الوحيد الذي ظهر ضمن الرسومات التي قام بها الواسطي في توثيقه للمقامة العمانية (المقامة رقم 39)، فقد ظهرت المراكب في منمنمات أخرى كالمقامة الفراتية (المقامة رقم 22، في المنمنمة رقم 61) وغيرها. ألا إن الواسطي كان دقيقاً في التفريق بين الثقافات من خلال إختلاف أشكال المراكب وحتى العاملين عليها من البحارة. في المنمنمة رقم 119 ظهر تأثير الثقافتين الهندية والأفريقية واضحاً من خلال البشرة السمراء والشعر المتموج لدى البحارة. وهوامر مقبول تاريخياً خصوصاً إذا ما أخذنا في الإعتبار ان الأقاليم البحرية كـ (الأقليم العماني) شهد تبادلاً بحرياً مبكراً كما اشارت الوثائق التاريخية(المعولي، 2007: 161-183)، وهنا يمكن ان ندرك مدى الوعي الثقافي والجغرافي لدى الواسطي. بخلاف البحارة الذين ظهروا بهيئة إفريقية نظراً للشعر المتموج، قدم الواسطي ربان السفينة الظاهر في مؤخرة المركب بشعر مسترسل وناعم وهوامر قد لا يظهر في هيئة الأفارقة عموماً. لا شك ان الواسطي والذي قيل عنة انه "يرسم ما يراه لا ما يتمناه" (السلطاني، 2004) قد أظهر المشهد الاستعبادي المقيت السائد في تلك الحقبة عندما ظهر ذوو البشرة السمراء أما في هيئة بحارة عاملين على السير بالمركب أوطباخين كما يظهر في الخادمين اللذين يدلقان الماء من الجرار الخزفية اسفل المركب. هذه المشاهد الإجتماعية وثقت مرحلة تاريخية في أواخر العصر العباسي قبل وصول الغزاة المغول بأقل من 21 عاماً لتدمير عاصمة الخلافة، ومجمل هذه المشاهد تصف حالة لم تكن مثالية فيما يخص مبادىء المساواة والعدالة الإجتماعية للمجتمع العربي والمسلم آنذاك.

شكل رقم(1): المنمنمة رقم (119) المصاحبة للمقامة العمانية رقم (39)، وتمثل مشهد ابحار ابي زيد السروجي والحارث بن همام الى مدينة صحار (شمال عمان) كما ورد في نسخة المكتبة الوطنية في باريس (المصدر: روكسبيغ، 2013).

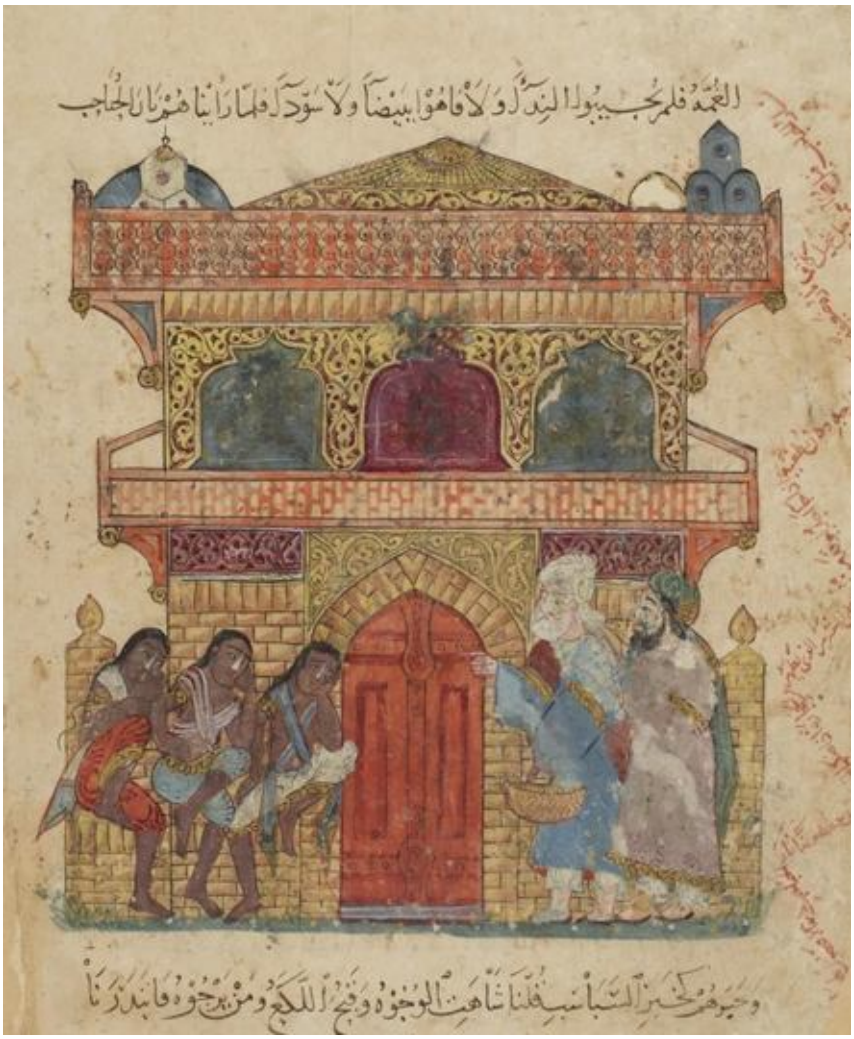
وخلافاً لما يمكن ان تخبرنا به منمنمة الواسطي رقم 119 في المقامة العمانية حول الحياة الإجتماعية، تقدم لنا هذة المنمنة جانباً من "الثقافة المادية" (Material Culture) التي تنتمي لتلك المرحلة بعينها. فيظهر على سبيل المثال "مراقب السفينة" الذي يعتلي برج المراقبة وهويلبس كمّاً احمر أطول من ذراعه. ولم أجد شخصياً أي تفسير لذلك سوى أن يستخدمه مراقب السفينة كخرطوم قماشي لمعرفة إتجاه الرياح، وهو يشبه فكرة الخراطيم التي يمكن رؤيتها في مدارج المطارات الحديثة هذة الأيام. والأعظم من ذلك ظهور الزعنفة الخشبية في مؤخرة السفينة لتوجيهها بطريقة أنسيابية ومرنة ودقيقة، ولم تظهر أي حبال مرتبطة بها. وهذا إن دل على شيء فأنما يدل على تطور العلوم الميكانيكية والتي تسمى عند العرب "علم الحيل الميكانيكية" بحيث يحتمل ان يتم توجيهها ميكانيكياً من داخل المركب. وحتى لا احمّل العمل الفني فوق طاقته تم مراجعة الرسومات الهندسية التي رافقت تلك المرحلة فوجدت على سبيل المثال ان أَباالعز بن إسماعيل بن الرزاز الجزري (1136م- 1206م) في كتابه الشهير "الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل" الذي إنتهى منه المؤلف عام 1206 م / 626 هـ (اي قبل نسخة الواسطي بـ 31 عاماً فقط) قد أظهر لنا تطوراً ميكانيكاً في صناعة السفن (شكل رقم 2) بما يدعوللذهول. ونستطيع أن نفهم من خلال رسومات الجزري (الذي عاش في بغداد هوالآخر) إن المنطق الميكانيكي في تحريك الأجسام الكبيرة كان سائداً لدى المجتمع المثقف في حاضرة العالم الاسلامي آنذاك. بعبارة أخرى نستشف مدى عبقرية الواسطي في تصوير المركب وانه كان مدركاً كما لوكان بطن المركب من الداخل محشواً بالآلات. لكن هذا لا يعفي الواسطي من سقطة فيزيائية ظهرت عندما أظهر الشراعين متعاكسين في الأتجاه وهي حاله تستحيل أن تحدث في عرض البحر كما لوكانت الريح منقسمة وتجري في إتجاهين متعاكسين. من جهة أخرى يبدوأن الواسطي لا يحب الأستمرارية اللانهائية في مشهد ماء البحرخصوصاً، فنراه يحيط الماء بما يشبه غصن

الشجر كثيف الأوراق (كما لوكانت آنية تحتوي مياه البحر)، وهذه الفكرة تكررت تقريباً مع كل مشاهد البحر كما في المنمنمات المرافقة للمقامة الفراتية على سبيل المثال.

شكل رقم (2): ميكانيكية المركب من الداخل كما صورها الجزري في كتابة "الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل" الذي أنتهى منة المؤلف عام 1206 (الحسن،1979: 439)

2-2 المنمنمة رقم 120: وصول أبي زيد السروجي والحارث بن همام إلى قصر الوالي في صحار:

كان من المفترض أن تظهر شخصيتا السروجي والحارث بن همام بنفس الهيئة (الشكل والملابس) بين المنمنمة رقم 119 وهما على المركب، والمنمنمة رقم 120 وهما يصلان أمام قصر الوالي كون الحدثين متصلين دراماياً ولكن ذلك لم يحدث. في المنمنمة رقم 120 كما يشير (شكل رقم 3) سيطرت الهيئة المغولية على الوجوه كما هي عادة الواسطي في التصوير، كما ظهرت الزخارف النباتية الهندية والفارسية على القصر وهوأمر ليس بغريب خصوصاً وأن فن التصوير بمدارسه العراقية المختلفة لم يكن مفصولاً عن الفنون المغولية والهندية والفارسية حيث كان المغول والهنود والفرس سباقين في ترجمة النصوص المحكية إلى منمنمات مصّوره. كعادتة إبتعد الواسطي عن التجسيم المطلق حتى بلغ مبلغاً كبيراً في هذة المنمنمة عندما اختفت المصطبة التي يجلس عليها العبيد الثلاثة الباكون على زوجة الوالي التي إستعصت عملية ولادتها. لذلك يبدو العبيد الثلاثة كما لوكانوا يطيرون في الهواء بسبب غياب المصطبة وما دل على أنهم يجلسون غير أرجلهم التي تبدوانها تستند على جسم المصطبة الوهمية. ولكن بالنظر الى أرجل العبيد الثلاثة نستشف قدرة الواسطي على "كسر الملل" وأضفاء "التنوع" على المشهد حيث ظهر كل واحد منهم مختلفا عن الآخر في طريقة الجلوس، وهوبهذا قلل من إشكالية تشابة وجوه العبيد الثلاثة مع الأنوف المثلثة البيضاء الغريبة التي ظهرت عليهم.



شكل رقم (3): المنمنمة رقم (120) المصاحبة للمقامة العمانية رقم (39)، وتمثل مشهد وصول أبوزيد السروجي والحارث بن همام إلى قصر الوالي في مدينة صحار (شمال عمان) كما ورد في نسخة المكتبة الوطنية في باريس (المصدر: روكسبيغ، 2013).

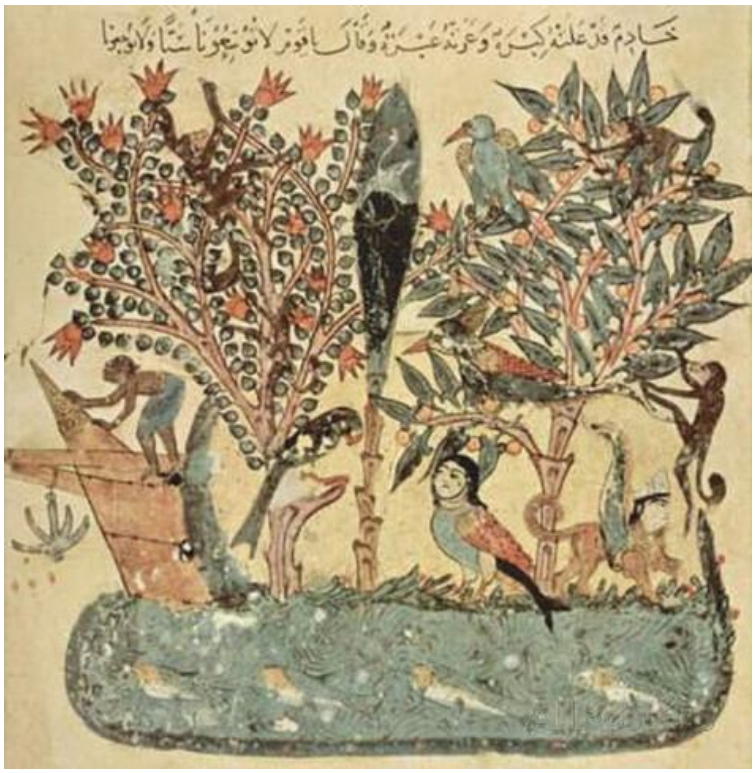
في الواقع هذة المنمنمة قدمت لنا صورة تنم عن حياة البذخ التي عاش بها الملوك اوالأمراء في الأقاليم العربية. فلا شك ان مالك هذا القصر بما يحتوية من فن متأثر بالطراز المعماري في العصر الاسلامي قد اكّد شكلاً من أشكال حياة الرفاهية التي تميز بها سادة ذلك العصر. كما نستطيع من خلال هذة المنمنمة أن نرصد ثلاثة أنواع للقباب في قصر واحد (الثلاثية على اليمين، والهرمية الكبيرة في الوسط، والمكورة ذات الشكل الكلاسيكي المعتاد على اليسار). ولكن ليس هذا هو"التنوع" الوحيد الذي ظهر على القصر، فقد ظهرت ايضاً ثلاثة أنواع لطريقة صف الطوب(إصطفاف الطوب بشكل رأسي متشابك كما يظهر في الشريط الفاصل بين الدورين العلوي والسفلي، وإصطفاف الطوب بشكل أفقي متشابك كما يظهر في الأجزاء السفلية في الدور الأرضي للقصر، وإصطفاف الطوب بشكل غير متشابك بجانب بعضة بعضاً كما يظهر أعلى رؤوس العبيد الثلاثة).

في هذة المنمنة بلغ الواسطي ذروته في إبداع رسم الزخارف النباتية الأسلامية حيث رسمها رسماً حراً دقيقا كما يظهر في إختلاف تكرار الوحدات الزخرفية من عمود الى آخر وفي الأقواس العلوية للقصر. ربما

يمكن أن نفسر ذلك بأن الواسطي قد أكتسب خبرة أعلى في الرسم والتلوين قبل أن يصل الى المقامة العمانية الـ (39) وهوامر مقبول منطقياً. لكن لا يمكن أيضا ان نغفل ان السيمترية (التماثل) والتي تعني التناظر والتماثل التام بين شكلين متقابلين كما يعرفها الباحث التركي يرليقايا(2006: 29-30) قد سيطرت على الواسطي في رسم القصر، فلولا إختلاف القباب في أعلى القصر لأصبح متماثلاً تماماً. وهنا نعود الى أساس تحليل فن الواسطي في أنه "يرسم ما يعرفة لا ما يتمناه" حيث انة ذهب إلى تصوير البيوت (القصور) الفارهه التي رآها ببصره في تلك المرحلة وهي بيوت سيطرت عليها السيمترية في أغلب الأحيان. وربما لنا في المدرسة المستنصرية مثال للسيمترية وغيرها من المباني التي مّر بها الواسطي في تنقلة بين مدينتي بغداد وواسط.

3-2 المنمنمة رقم 121: خطأ الترتيب وحضور السريالية في منمنمات الواسطي:

أعتقد أن ترتيب صور المنمنمات في نسخة الواسطي الموجودة في المكتبة الوطنية بباريس بحاجة الى اعادة نظر. كما تحكي المقامة فأن المنمنمة رقم 121 (شكل رقم 4) من المفترض ان تصّور وصول السروجي وصاحبة ومن معهم إلى صحار، وكما رأينا فأن المنمنمة رقم 120 في نفس النسخة أشارت إلى مشهد "وصول قصر الوالي" وهوحدث من المفترض أن يأتي بعد وصول وفد السروجي إلى صحار. ولكن احتراماً للمخطوطة وما وجدت عليها فأنني سأحافظ على نفس الترتيب والترقيم كما أرادت لة المكتبة الوطنية في باريس. من جانب آخر فأن الواسطي قد صور صحار على هيئة جزيرة وهي في الواقع منطقة ساحلية متصلة جغرافياً بعمان. والأغرب من ذلك فأن خيال الفنان هنا قد شطح كثيراً عندما تجاوز نص المقامة الحريرية وتخيل صحار على هيئة جزيرة عجائبية كما لوكانت من قصص ألف ليلة وليلة أوقصص كليلة ودمنة. إن التفسير المتوقع لهذه المبالغة هوأن عرب الشمال (العراق وبلاد الشام) الذين لم يحتكوا كثيرا بعرب الجزيرة العربية الواقعه على المحيط الهندي (عمان واليمن) كانت تصل اليهم الحكايات الشعبية والأساطير فتراكمت لديهم هذة الصور الخيالية حتى تصوروا بلدانا كعمان واليمن بشكل غرائبي وأسطوري. وعلية يمكننا ان نقول أن هذة المنمنمة خالفت توقعات نقاد (خصوصا بورتر والسلطاني) فن الواسطي وكسرت مقولتهم بأن "الواسطي يرسم ما يراه لا ما يتمناه" حيث انه في هذة المنمنمة "رسم ما يتمناه لا ما يراه".



شكل رقم (4): المنمنمة رقم (121) المصاحبة للمقامة العمانية رقم (39)، وتمثل مشهد وصول أبوزيد السروجي والحارث بن همام إلى جزيرة العجائب (صحار - شمال عمان) كما ورد في نسخة المكتبة الوطنية في باريس (المصدر: روكسبيغ، 2013).

هذة المنمنمة قد تكون مثالاً نابضاً للسريالية وهي مذهب فني وأدبي حديث يهدف أغلبة الى التعبير عن ما يجول في العقل الباطن بتلقائية وهومذهب أيضا يهدف إلى البعد عن الحقيقة وإطلاق الأفكار المكبوتة والتصورات الخيالية وسيطرة الأحلام (بريتون، 1972). يمكن إعتبار هذا المثال من السريالية قد ظهر في وقت مبكر من مراحل التصوير في العصور الأسلامية والمنطقة العربية على وجه الخصوص. لقد ظهرت سفينة السروجي وصاحبه مندمجة مع مشهد الجزيرة العجائبية والناظر إليها يشعر كما لو أن كليهما - الجزيرة والسفينة - يكملان بعضهما بعضاً. كعادته نجح الواسطي في إثراء تنوع مشهد الوصول إلى (صحار) جزيرة العجائب، حيث ظهرت الأشجار بثلاثة أنواع مختلفة وكأنها من بيئات مختلفة تماماً، كما ظهرت الطيور مختلفة عن بعضها (وزه بيضاء على الشجرة الوسطى، هدهد، ببغاء، وغيرها)، وسعادين مختلفة الأشكال والأحجام. هذا التنوع قاد الى إستخدام ألوان قلما أستخدمها الواسطي مع منمنماته الأخرى. وليس الباحث بمبالغ إذا قال أن اللون الأخضر وحده في هذه المنمنمة تعددت درجاته لتبلغ أكثر من سبع درجات على الأقل.

إن السريالية في هذا المشهد تجلّت في تكوين الوالي وزوجته حيث ظهر الأمير بجسد أسد ذهبي وظهرت الأميرة بجسد طائر جميل متعدد الألوان. يُحتمل أن الواسطي هنا رسم الأمير والأميرة اللذين سوف يلتقي بهما السروجي حيث تبدو حالة من الخصومة والخلاف بين الزوجين كما يظهر جلياً من رسم الشفاه الحزينة وأتجاه سير كل من الأمير والأميرة في إتجاه معاكس للآخر. وإذا ما قررنا أن نعود إلى الميثولوجيا أوعلم الأساطير لرأينا أن رأس الرجل مع جسد الأسد تكرر كثيراً في تاريخ الفن بداية من تمثال

أبوالهول الذي يرجع إلى عهد الفرعون خوفو(2550 قبل الميلاد). شخصياً لا يرى الباحث أن الواسطي قد أستلهم الفكرة من قدماء المصريين، ولكن من المتوقع انه استلهمها من الأسطورة الفارسية الشهيرة مارتيخوار (Martyaxwar) أوما يصطلح عليها بالأنجليزية (Manticore) وهي عبارة عن جسد أسد ورأس امرأة ذات أسنان حادة، خصوصاً وأن الجناحين على ظهر الأسد ظهرا بأسلوب فني فارسي بحت. كما يبدوا أن هذه الفكرة قد أنتشرت أنتشار النار في الهشيم في تلك الفترة رغم عدم إلتقاء الحضارات الشرقية مع شعوب غرب أوروبا البعيدة. فعلى سبيل المثال انه ما بين عامي 1230 م / 650 هـ الى 1240 م / 660 هـ (وهي فترة رسم منمنمات الواسطي تقريباً) ظهرت المخطوطة الأنجليزية الشهيرة (Rochester Bestiary) التي تخصصت في رسم الحيوانات الرمزية الأسطورية في قالب قصصي متصل بالتراث المسيحي والمحفوظة في المكتبة البريطانية بلندن برقم التسجيل(Royal MS 12 F XIII). حيث ظهر في المنمنمة رقم 24 (شكل رقم 5) في هذة المخطوطة وجه الأنسان ورأس الأسد ولكن بهيئة غربية ذات سمات مختلفة تماماً عن السمات الشرقية التي ظهرت في منمنمة الواسطي.

شكل رقم (5): المنمنمة رقم (24) من مخطوطة (Rochester Bestiary) الانجليزية (1230 م - 1240م) والتي تخصصت في رسم الحيوانات الرمزية، حيث ظهر في هذة المنمنمة وجه الأنسان ورأس الأسد ولكن بهيئة غربية ذات سمات مختلفة تماماً عن السمات الشرقية التي ظهرت في منمنمة الواسطي (المكتبة البريطانية، رقم أم أس 12 أف).

4-2 المنمنمة رقم 122: مشهد الولادة:

في هذا المشهد ظهرت رمزية الطبقية الأجتماعية في تقسيم المنمنمة إلى مربعة ومستطيلة وهي أطراللوحات (شكل رقم 6) حيث تم تقسيمها فعلياً إلى ستة أجزاء كما لوكانت غرف منزل علوية وسفلية. فيظهر الوالي في الغرفة العلوية محاطاً بالجواري وتظهر زوجتة في الغرفة السفلية محاطة بالنساء المختصات بالولادة. كما تظهر خادمتان بلباس أصفر موحد على جانبي المنمنمة من الأسفل (دلالة على التنظيم المنزلي كما لوكان القصر ينظمة بروتكول خاص). فنياً ظهرت دقة رسم الواسطي في ثنيات الأقمشة متمثلة في الملابس عموماً وفي الستائر أعلى رأس زوجة الوالي، حيث أبدع الفنان في الأنتقال منطقياً بين الوحدات الزخرفية على قماش الستائر مراعياً الثنيات.

شكل رقم (6): المنمنمة رقم (122) المصاحبة للمقامة العمانية رقم (39)، وتمثل مشهد ولادة زوجة الوالي كما ورد في نسخة المكتبة الوطنية في باريس (المصدر: روكسبيغ، 2013).

في الواقع لا يخلوهذا العمل الفني من التأثر بالآخر (فنون الحضارات الأخرى كالحضارة الفارسية والحضارة الهندية) حيث نرى أنصاف دوائر حول رأسي الوالي وزوجته كما يمكن ان نراها في الفن المسيحي حول رؤوس القديسين. وهوهنا يريد أن يميّز الطبقة الحاكمة عن جميع من في المشهد حتى السروجي وصاحبه الحارث. التأثر بالفنون الأخرى ظهر أيضا في رسمة للشخصيات العمانية حيث نرى أن الواسطي قد رسمهم ببشرة سمراء وبملامح هندية غالباً، وهذا في الواقع قد ينقل إلينا نظرة المجتمع في بلاد الرافدين للشعوب التي تقطن شرق الجزيرة العربية على انهم اقرب لحضارات الهند ووادي السند (وهوأمر لم نره عند رسمهم للشخوص في المنمنمات التي أستعرضت ثقافات الأقاليم الأخرى التي استعرضها الحريري في مقاماته كالمقامة الفراتية اوالحجازية نسبة الى الحجاز اوالبغدادية اوالدمياطية نسبة الى دمياط بمصر).

لا بد أن الشخصين على جانبي الوالي في الغرفتين المنفصلتين هما الحارث بن همام بلحيتة السوداء(في الغرفة العلوية اليمنى) والسروجي بلحيتة البيضاء (في الغرفة العلوية اليسرى). بالعودة الى المنمنمة رقم 120 (شكل رقم 3) ستجد نفس الهيئتين، وعليه فأن الواسطي ربط المنمنمات بطريقة درامية متكاملة في هذا الموضع حيث خلت من الأخطاء كما لوكنا نرى مجلات الأنمي اليابانية الشهيرة (المانغا) في العصر الحديث وهي رسوم أرتبطت بالثقافة اليابانية للقصص المصورة التي تعالج المواضيع الأجتماعية والخيال العلمي وغيرها والتي برزت من منتصف القرن العشرين. ظهر الحارث يتضرع الى الله حتى تلد زوجة الوالي ومن أعلى رأسة الأسطرلاب الذي ربما هو رمز للسماء التي تتجه إليها أعين الناس وقت التضرع (وبالتالي تختلف لحظة التضرع الى الله عن لحظة التوسل للوالي في حال لم يتم رسم الأسطرلاب، وهنا تكمن العبقرية الرمزية للواسطي). في الجانب الآخر ظهر السروجي يكتب حجابه الذي سيؤدي إلى إخراج الجنين من بطن أمه بقدرة الله، وهنا يمكن أن نقارن إتجاه عينّي الحارث المتجهه للأعلى مع عينّي السروجي المتجهه للأسفل لندرك مدى الدقة والأتقان في توجية أعين المتذوق المشاهد للمنمنمة وهوالذي حصل لاحقاً في لوحات عصر النهضة والكلاسيكية الجديدة كما حدث في لوحات جاك لويس دافيد مثلاً.

لقد ظهرت زوجة الوالي بدينة وهوأمر ليس بجديد عند رسم المرأة التي تلد في الفنون الشرقية، حيث يرمز بالبدانة الى "الخصوبة" تارة وإلى " الرفاهية والأنتماء للطبقات المترفة" تارة أخرى. ولكن لا بد من الأعتراف ان الواسطي في هذه المنمنمة قد كسر كثيرا من المحرمات عندما رسم هذه المنمنمة بأظهارة جسم زوجة الوالي البدين عارياً وهوشيء لم نعتدة في رسومات الواسطي ولكنة بالطبع ليس بغريب على رسومات تلك المرحلة. لقد ظهرت صور كسرت كل المحرمات الجنسية في أعمال منمنمات إسلامية استعرضتها دراسة ألين جورج (Alain George) بعنوان (**The Illustrations of the Maqamat and the shadow play**) عام 2011 عندما أستعرض كثيرا من المنمنمات التي لا يمكن أستعراضها هنا بسبب المبالغات الجنسية.

الخاتمة:

يعتبر هذا البحث محاولة جادة لتقديم قراءات تحليلية وصفية لرسومات الواسطي التي خص بها المقامة العمانية كما ظهرت في مخطوطة مقامات الحريري عينّة الدراسة. الجدير بالذكر إن صور المنمنمات التي رافقت المقامة العمانية لم يسلط عليها الضوء كثيراً في الدراسات الغربية والعربية، كما أنة في كثير من المواضع تم دراستها بمعزل عن المحتوى الأدبي الذي أشتملت علية قصة المقامة كما رواها الحريري. وعلية جاء هذا البحث ليدرس الجوانب الفنية والأجتماعية مع بعضها بعضاً ليقدم للقارىء صورة متكاملة حول محتوى المقامة الأدبي ورؤية الفنان المصور للمنمنمات التي رافقت نصوصها في آن واحد. كما تجدر الأشارة من خلال رحلة الباحث مع هذا البحث الى أهمية دخول الباحثين العرب في نقد تراثهم الحضاري وعدم الأكتفاء بما يقدمة الباحث الغربي الذي يفتقد في بعض الأحيان لفهم الجوانب الاجتماعية والثقافية والجغرافية للبلاد العربية اوالأقاليم التي سمّاها الواسطي في مخطوطته. ليس هذا فحسب، بل أن الباحث يرى أن يقوم الباحثون العرب بنقد المنمنمات التي تنتمي الى اقاليمهم أدبياً وأجتماعياً وفنياً، حيث أن هذا المنهج سيسمح بفرصة الغوص في التفاصيل الدقيقة جداً التي قد لا يتسنى للآخرين الأطلاع عليها.

المراجــع العربية:

إبراهيم، مجدي، 2012، **مقامات الحريري: درة أدبية فريدة**، مجلة الوعي الإسلامي- العدد 564، وزارة الاوقاف والشؤون الإسلامية، دولة الكويت.

الثبيتي، عامر، 2011، **شرح أدبي بلاغي للمقامة العمانية**، مجلة الجامعة الإسلامية، العدد 156، المملكة العربية السعودية.

الحسن، أحمد، 1979، **شرح وتصنيف الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل للجزري**، معهد التراث العلمي العربي، جامعة حلب، دمشق، سوريا.

الحيدري، بلند، 1995، **الواسطي رسم مقامات الحريري فاختصر الفنون الإسلامية**، مسقط: مجلة نزوى، العدد 3، سلطنة عمان.

السعد، أدريس، 2010، **ثراء: الجمال عند الواسطي**، الشارقة: مجلة الرافد، دائرة الثقافة والاعلام، الامارات العربية المتحدة.

السكافي، حسين، 2009، **المنمنمات: حضور بصري مدهش.. الواسطي رائدا**، لندن: مجلة المهجر، العدد 51، المملكة المتحدة.

السلطاني، فاضل، 2004، **الواسطي كفنان حر قرأ الواقع كما هولا كما يتمناه**، الشرق الاوسط، العدد 9369، لندن، المملكة المتحدة.

الراوي، نوري، 1972، **المدرسة العربية في التصوير الإسلامي: ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب**، وزارة الاعلام، بغداد، العراق.

المعولي، زياد، 2007، **العمانيون ونشر الإسلام والثقافة** العربية **في شرق أفريقيا**، دورية الحياة، العدد: 11، سلطنة عمان.

بورتر، أملي، 2009، **الواسطي وحرية التعبير في الفن التشكيلي**، عمّان: المتحف الوطني الاردني للفنون الجميلة.

حسن، زكي، 2011، **التصوير في الاسلام عند الفرس**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر.

عبد الامير، صفا. رشيد، سلام، 2007، **الابعاد التعبيرية والدلالية لعناصر التكوين وعلاقتها بمنمنمات الواسطي**، مجلة جامعة بابل،المجلد 14، العدد 2، العراق.

مكية، محمد، 1972، **تراث الرسم البغدادي**، بغداد: وزارة الاعلام، اللجنة التحضيرية لمهرجان الواسطي، العراق.

يرليقايا، بيرام،2006، **جمالية التناظر**، مجلة حراء، العدد 3، مؤسسة إيشك، اسطنبول، تركيا.

المراجع غير العربية

Breton.A, 1972, **Manifestoes of Surrealism**, University of Michigan Press, USA.

Ettinghausen.R ,2011, **Arab Painting: Treasures of Asia**, Literary Licensing، London، UK.

George. A, 2011, **The Illustrations of the Maqamat and the shadow play**, *Muqarnas*, USA.

Grabar.O ,1984, **The Illustrations of the Maqamat**, University of Chicago Press، Chicago، USA.

James.D , 2013، **A Masterpiece of Arab Painting – The 'Schefer' Maqāmāt Manuscript in Context**, East & West Publishing , USA.

Roxburgh. D ,2013, **In Pursuit of Shadows: Al-Hariri's Maqāmāt**, Brill, USA.

Sakisian A, 1929 , **La Miniature Persane du XII au XVII siècle**, Paris, France.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 9، عدد 1، 2016، 35 - 58

غناء الدحاريج، غناء نِسْوي قروي جمعي فلسطيني

محمد أحمد شاكر مصلح، جامعة الملك سعود-الرياض،المملكة العربية السعودية

تاريخ الاستلام: 26 / 8 /2015 تاريخ القبول: 18 / 1 /2016

Aldahareej Form of Villager Feminine Collective Palestinian Singing

Mohammad Ahmad Shaker Mosleh, King Saud University, Riyadah, KSA

الملخص

يهدف هذا البحث إلى التعرّف إلى قالب غنائي أصيل من قوالب الغناء الفولكلوري الشعبي القروي، التي كانت متوارثة في فلسطين منذ القدم إلى وقت قريب وهو غناء "الدّحاريج"، الذي يندرج تحت الغناء الجمعي النِسْوي، وذلك من حيث مناطق انتشاره وبنائه الفنّي وطريقة أدائه وألوانه بالإضافة إلى عناصر الأداء فيه، وخصائصه الفنّية: الشعرية والموسيقية، وقد تناول الباحث غناء "الدحاريج" باعتباره غناء قرويا أصيلا، امتدّ في وسط وجنوب فلسطين، كما تناول مجموعة من المصطلحات الأساسية في هذا البحث مثل: فولكلور، لازمة شعرية، مقام موسيقي، الدحاريج، غناء جمعي، غناء تبادلي. كذلك ضمّن المفردات العامّية ومعانيها بملحق خاصّ، بالإضافة إلى وصف حلقة "الدحاريج" ومجرياتها من خلال شرح طريقة الأداء ومراحلها، حيث استعان الباحث بالمقابلة لتبيان ذلك، وتطرّق إلى أشهر ألوان "الدحاريج" المبنية على اللازمات الشعرية، مثل: "يلو يرويداتلي"، "يالا ويا للّي"، "أه يا ليله وليله يا للّي"، وقد أورد الباحث في نهاية بحثه مجموعة النتائج التي توصّل إليها، كما أوصى بعدد من التوصيات في ضوء ما خلص إليه من نتائج.

Abstract

This research aims at identifying an original lyrical form of the villager Popular lyrical folk forms inherited in Palestine from the past generations this from is called "Aldahareej singing", is categorized under the collective feminine singing in terms of kind, the areas it spreads in, it's artistic structure and the way of it's performance, in addition to it's performance elements and it's artistic features: poetic and musical. The researcher deals with "Aldahareej" singing as an original from villager of singing that spread in the middle and south of Palestine. he also investigates the key terms of this research: Folklore, capillary, music shrine (maqam), aldahareej,collective singing, and alternative singing. the terms and the colloquial wordsare listed in a special appendix, and the circle of "Aldahareej" and it's proceedings are described to explain the way of performance and it's stages, the researcher used the interview. He also dealt with the most famous forms of "Aldahareej" that is built on the poetic refrains, such as: "yulu yarweidateli", "yala way lalli", " ah yaleilah wleileh yalelli", The study coucludes with the research findings and some recommendations.

تمهيد

يحمل الغناء معنى التطريب والترنّم بالكلام الموزون وغيره، قد تصحبه الموسيقى أحيانا، وقد لا ينفكّ عنه الرقص، بل يكاد أن يلازمه دوما، وكما الأغنية الفولكلورية فإنّ الرقص الفولكلوري هو نتاج الحياة نفسها الذي انبثق من نشاطات الناس ليعكس أعمالهم اليومية التي يقومون بها، وأعيادهم واحتفالاتهم وطقوسهم التي يمارسونها (العنتيل، 1986، 143)، ونرى الرقص متلوّنا بلون البيئة المنبثق منها ومتشكّلا بها، كما أنّه يتأثّر بالأحوال الجوية من حرارة وبرودة ورطوبة وجفاف، وطبيعة الأرض من سهولة ووعورة وغيرها (مرسي وآخرون، 1986، 327).

غناء الدحاريج نوع من الشعر يؤدّى بطريقة جماعية بالتناوب بين فريقين، يقوم على الاصطفاف بصفّين متقابلين، يتحرّك فيه الصفّان برشاقة وخفّة فيقتربان من بعضهما البعض ويبتعدان بخطوات قصيرة سريعة متتالية. يعدّ هذا اللون فولكلور رقص وغناء جماعي نسويّ، وقد كان سائدا في وسط وجنوب فلسطين، في القرى الريفية المنتشرة في أقضية: القدس ورام الله والرملة والخليل وغزة، أمّا فترة اندثار هذا اللون فتقترب من سنة (2000 م)، حيث لم ينتقل إلى الأجيال التي ولدت بعد النكبة في سنة (1948 م) لأسباب تتعلّق بتغيّر طريقة وأسلوب الحياة، ولما جرّه الشتات من انفكاك عرى اللحمة بين الأهل وسكّان القرية الواحدة.

يبدو أنّ تسميته بـ(الدحاريج) أطلقت عليه لعلّة تحرّك النسوة فيه، فهي تشبه الدّحرجة[1]. وقد رافق الأعراس عند النساء كما رافق السامر أعراس الرجال، إلا أنّه تلوّن بألوان غنائية جميلة وعديدة جعلت منه طاردا للملل والرتابة، بما يتوافق مع أجواء العرس عند النساء، كما ازدانت ألوان الدحاريج بلازمة شعرية[2] تتكرّر مرارا بنهاية كلّ شطرة، والغريب بهذا التكرار أنّ رتابته تزيد في جماله ومرونته، كما تزيد جذب اهتمام السامع إليه، وتعزو عرنيطة (1968، 40) هذا الأسلوب الفنّي المعتمد على التكرار إلى أنّ معظم فنون الأدب الشعبي ترتكز قواعدها على أغاني العمل، والتي أنشئت لتوجد اتّساقا بين الحركة الجسمية المتكرّرة وما يصاحبها من نغم ولفظ، ثمّ إنّ الكلمة الشفاهية تحتاج إلى التكرار لتثبيتها وحفظها، فهي تنقل محاكاة دون تدوين.

خلت الدحاريج من السحجة[3] بتاتا واستبدلت السحجات بلازمة شعرية، وبشبك الأيادي من وراء الأكتاف وبخطوات رشيقة متتابعة وسريعة للأمام وللخلف، من ناحية أخرى تعدّ الدحاريج مكمّلا للألوان الغنائية العديدة التي ترافق أعراس النساء، كالتراويد والزغاريد والمهاهاة والرقص الفردي وأغاني الحنّاء وغيرها.

1 الدّحرجة صفة تحرّك صفّ النسوة، وهي أيضا صفة لجري طائر يسمّى الدحروج وهو طائر يمتاز بطول ساقيه وسرعة جريه، وبالكاد تلحظ وجود ساقيه لشدّة سرعته، كأنه يتدحرج دحرجة، وهو يشبه طائر الدراج (الدرّج) كثيرا، وربما تسمية الدحاريج أخذت من اسم هذا الطائر.

2 مثل: يُلُو يَرْويداتِلِي، يا لا ويا لَلِّي، آه يا ليلَه وليلَه ياللِّي، عيني يا لالا وروحي يا لِلّي.

3 سحج الشيء بالشيء سحجا: حاكّه فقشره (ابن منظور، باب الجيم)، أمّا اصطلاحا السَّحْجَة: التصفيق بانتظام على نمط خاصّ، وهي مرتبطة بالأفراح، والسحجة هي الجانب الايقاعي في الغناء (غوانمة، 2008). أبقى الباحث على لفظ (سحج) بدلا من (صفق) لكونها الدالّة على المفهوم في الثقافة الشعبية.

مشكلة البحث

توضّحت المشكلة للباحث من خلال النقص الكبير الذي اعترى الكتب والموسوعات، وقلّة الأبحاث إن لم تكن ندرتها حول الشكل الغنائي الذي عرف عند المهتمّين بالفولكور بـ"الدّحاريج"، الذي يعدّ من الغناء الفلسطيني القروي النسوي، حيث لم يجمع منه سوى النزر القليل من النصوص، وما رافق ذلك من ضبابية التفّت حول هذا الغناء من حيث مفهومه وطريقة أدائه وفهم نصوصه، ومكان وزمن طقسه، ومن غرابة لون فريد منه هو لون "يلو يروياتلي" كانت علّة زيادة حرف اللام في بعض كلماته، سبب تسميته بـ"املالاه" عند بعض الباحثين، وقد تعرّض "املالاه" لتشوّه في نصوصه وعدم معرفة ضوابط زيادة حرف اللام في بعض كلماته، كما أنّ قدم آخر نصّ سمع شفاهة من قائلته زاد الغموض فيه، فقد أُصّل أوّلها من قبل المستشرق الألماني "غوستاف" حوالي (1900)، وثانيها من قبل عالمة الإنسان الفنلندية "غرانكفست" حوالي (1930)، ممّا جعل الكثير من الباحثين يظّن أنّهما النصّان اليتيمان لغناء "املالاه"، فكانت العقبة عند الباحث في إيجاد نصّ حيّ مغنّى، تمتلكه سيّدة ترويه شفاهة، من أجل توضيح جوانب هذا الأسلوب الغنائي المختلفة من حيث النصوص وزيادة اللام والأداء والطقس المتعلّق به، وكذلك لعدم وضوح وقصور المعرفة حول جوانب غناء الدحاريج المختلفة عامّة بجميع ألوانه، لاندثار غنائه في المناسبات ولصعوبة جمعه من خلال الملاحظة أو المقابلة الشخصية مع النسوة العجائز اللاتي يحتفظن به. من هنا كان لا بدّ من توضيح مرامي هذا الأسلوب الغنائي في بحث مستقلّ.

هدف البحث

يهدف البحث إلى التعرّف إلى قالب غنائي فولكلوري أصيل من قوالب الغناء الشعبي الفلاحي النسوي الجمعي، المتوارث في فلسطين منذ القدم وهو غناء الدحاريج، ولتوضيحه سلك الباحث المنهج الوصفي التحليلي المسحي، فحدّد نصوصه وبناءه الفنّي وطرق أدائه وألوانه، وعناصر الأداء فيه، وخصائصه الفنّية: الشعرية والموسيقية.

أهمّية البحث

يكتسب البحث أهمّيته من أهمّية الغناء الشعبي الذي يعتبر من أصول الغناء العربي والعالمي، ومن توضيح رقصة لم تستوف حقّها كما تستحقّ من الباحثين المعنيّين بالفولكور الفلسطيني، ولنقص اعتراه في التدوين والبحث، إذ لم أجد هذا اللون في أيّ مؤلّف تناول الفولكلور الفلسطيني، ومن خلال تسليط الضوء على قالب غنائي فريد من قوالب الدحاريج ظنّ الباحثون اندثاره مع مطلع القرن العشرين، استطعت الحصول على نصوص حيّة منه، فبيّنت هذا اللون وسبب فرادته عن غيره وتمثّلت بزيادة حرف اللام – اصطُلح عليها "املالاه"- لبعض كلماته، وقد أصّلت هذه الزيادة ووضّحتها، كما ألحقت به النوتة الموسيقية والمقام الغنائي والضرب الإيقاعي والتفعيلة الشعرية، بالإضافة لجميع نصوصه.

إنّ المساحة الزمنية الطويلة التي يتطلّبها أداء طقوس الزواج بما يشتمل عليه من أشعار شعبية وألحان موسيقية جميلة هي مادّة فنّية غنية تستوجب البحث والدراسة، بالإضافة إلى أنّ معرفة المميّزات الشعرية والموسيقية لهذا الغناء قد تساعد في الاستفادة من تلك المميزات في بناء أعمال موسيقية جديدة توائم بين عنصريّ الأصالة والمعاصرة، وكذلك يمكن الاستفادة منها في تدريبات وعروض الفرق الغنائية الجماعية وبخاصّة الفرق التراثية والمدرسية والجامعية، انطلاقا من الحفاظ على الهوية الفلسطينية باعتبارها أداة للمقاومة والبقاء والكينونة.

يحتلّ الغناء القروي مكانة مرموقة بين قوالب الغناء الشعبي الفلسطيني[4]، من حيث الشيوع والانتشار والقبول الشعبي، ومن حيث المساحة الزمنية التي يُؤدّى فيها، وينضوي تحته غناء "الدحاريج"، فقد يصل غناء "الدُحريجة" الواحدة إلى ما يقرب ثلثي الساعة، بالتناوب ما بين الفريقين، حيث ينتظمن على شكل صفّين متقابلين متراصّين، وتتماسك أجسادهنّ كلحمة واحدة، وهنّ يتحرّكن للأمام والخلف وقد اعتمرت قلوبهنّ نشوة وطربا في غنائهنّ للمقطع المتكرّر واللازمة الشعرية الخاصّة بكلّ لون على حدة، كالبيت الآتي ولازمته:

يا قُصِرْ يَلَّيْ شَبَابِيكَكْ عَلَى الغَرْبِيْ أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

فِيْكِ المَلِيْحَه وْفِيكِ الَّيْ سَبَتْ قَلبِيْ أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

البناء الفنّي لغناء الدحاريج

الدحاريج قالب شعبي أصيل امتازت به مناطق وسط وجنوب فلسطين، وهي مناطق متلازمة مع مناطق انتشار فولكلور "السامر" القروي الأصيل[5]، حيث عدّ هذا اللون بمثابة سامر النساء، وهو شعر شعبي قرويّ جميل على وزن مخصوص، يغنّى بمقامات عديدة منها الراست الذي يمتاز بالأبّهة والفخامة والاستقامة ويحمل الوقار والصلابة، لذلك سمّي بملك المقامات أو بأبي المقامات لكثرة الانتشار، ويأتي في سعته بعد مقام البيات، ومقام العجم وهو مقام يدلّ على التعظيم والقوّة والرفع من الشيء، ويستخدم للتنشيط والتحفيز، وكذلك مقام النهاوند الذي يوصف بأنّه وردة المقامات، فهو يبعث عند استماعه بالفرح والعاطفة والرقّة والحنان.

قد تقع أجزاء من أشعار الدحاريج عروضياعلى أوزان بحور: الخبب والرمل والمضارع، وإن شابها تشويه لعلّة أوضحها البرغوثي (1979، 53-54) وهي مسألة الخلط بين العاميّ والفصيح والاختلاف في التفعيلة الشعرية في النصّ الواحد، فالعرب قبيل البدء بغناء الأغنية الشعبية العامية لا بدّ وأن يكونوا قد استمرّوا لوقت ما في غناء القصائد الفصيحة بصورة مختلّة التفعيلة الشعرية قليلا أو كثيرا، وقد كان هذا اللون من القصائد رائجا كقصائد: الزير سالم وعنترة وأبي زيد الهلالي وغيرها، وبمضيّ الوقت صاروا يؤلّفون أغاني عامية مبنية على الألحان الموروثة عن الفصحى، فجاءت بالضرورة مبنية على بحور الشعر الفصيح وقد ورثت بهذه الطريقة بصورة غير مباشرة ودون وعي من جانب مؤلّفيها، كما أنّ المغنّين الشعبيين يفصلون كلمات الأغنية لكي تُطابق الألحان الموروثة، ولذلك فإنّهم يطوّلون لفظهم أو يقصّرونه أو يختصرونه لجعل الكلمة التي تغنّى منسجمة مع اللحن[6]-مع جهلهم التامّ ببحور الشعر- الموروث عنوة عنهم، لذلك فإنّ المغنّي الشعبي سيكيّف النصّ لجعله منسجما مع وزن الأغنية بغضّ النظر عن طول الكلمة أو

4 تراوحت نسبة السكان العرب في المناطق الريفية بنسبة 74% من سكان فلسطين، بين عامي (1922- 1942 م)، موزعين في المناطق الشمالية والوسطى والجنوبية (الموسوعة الفلسطينية، ق2، مج1، 413). فلك أن تتخيل مدى تمثيل هذا اللون الفولكلوري الشعبي الفلاحي في فلسطين.

5 هو عند البدو يحمل نفس الاسم "السامر"، وأشهره يؤدّى بلازمة "هلا هلا بيك يا هلا-لا يا حليفي يا ولد"، لكنه يؤدّى بصبغة مختلفة تماما، للاستزادة والتوضيح ينصح بالعودة إلى: غوانمة، محمد (2008).غناء السامر. المجلة الأردنية للفنون.(1).(1).

6 وتظهر هذه الصفة أثناء تغيير الأسماء الموجودة في النصوص لتناسب الحدث، فنرى مثلا أنهم استعملوا اسم (بُو علي) المكون من ثلاثة مقاطع (- ب-) في النص الشعبي، ولأن الدارج بالأغاني الفولكلورية هو تبديل الاسم دون تغيير النص، يقوم المغني باختصار الاسم الطويل الى ثلاثة مقاطع، ليغنى بنفس الوزن السابق، كما يلي: (أبُو ابراهيم: بُبراهِم) أي أصبح ثلاثة مقاطع (---)، وأيضا (يا إسماعيل: يسْماعِل)، وبذلك فقط سينسجم مع لحن الأغنية، أو يقوم المغني بإطالته كما في (يا يزن: يا يا زنْ)، وكذلك (على أمّ: عمّ)، و(في وسط: فوسط) وغيرها.

قصرها، ما أدّى إلى استحالة انتظام الوزن الشعري العامي (الشعبي) على بحر من بحور الفراهيدي[7]، كما تمتاز ألوان الدحاريج العديدة بلازمات شعرية محدّدة جميلة، سهلة الأداء، تضيف جمالا صوتيا بتكرارها في كلّ شطرة شعرية.

المفهوم والطقس

لغة: دَحرَجَ الشيءَ دَحْرَجةً ودِحراجاً فَتَدحرَجَ أي تتابَعَ في حدورٍ. الدُّحروج: ما يُدَحرجه الجُعَل من البنادق، وجمع الدُّحروجة دحاريج (ابن منظور، الجذر: دحرج).

اصطلاحا: نوع من الشعر يؤدّى بطريقة جماعية بالتناوب بين فريقين، يقوم على الاصطفاف بصفّين متقابلين، يتحرّك فيه الصفّان برشاقة وخفّة فيقتربان من بعضهما البعض ويبتعدان بخطوات قصيرة سريعة متتالية[8].

الدَّحرجة صفة تحرّك صفّ النسوة ذهابا وإيابا أثناء جولات الطقس، وتظهر هذه الصفة جليّا للناظر، على عكس صفة التحرّك الجمعي للرجال بنفس جغرافية انتشار الدحاريج، إذ يمتاز التحرّك الجمعي للرجال بالثبات النسبي حيث يسحجون ويتمايلون بدل التحرّك[9]، وبالعودة لصفة تحرّك النسوة في صفّ الدحاريج نرى العكس تماما حيث استعاضت النسوة السحجة والتمايل بتلك الخطوات السريعة الرشيقة وكأنّهنّ يتدحرجن دحرجة، ويبدو أنّ هذه العلّة ميّزت هذا الطقس الجمعي عن غيره فجعلت منها أصلا في تسميته بـ"الدحاريج".

تتذبذب تسمية هذا القالب الغنائي الشعبي بين كلمتين اثنتين: الدُّحْرِيْجَة والدَّحاريج، وينتمي هذا النمط من الغناء الذي يصاحبه شكل بسيط من الرقص- إن صحّ التعبير- إلى وسط وجنوب فلسطين، وقد يسمّى في المناطق الأخرى: التِرويد أو التراويد.

كان الرقص وما يزال يؤدّي غرضا ضروريا للترويح عن النفس والتآلف الاجتماعي، وقضاء أوقات الفراغ بنشاط ممتع، ولا شكّ أنّ الحركة في الرقص الفولكلوري تحمل بين طيّاتها معاني كبيرة وهامّة، وللمتأمّل بطريقة تحرّك النسوة أثناء "الدحاريج" يجدها مليئة بالرمزية، فسرعة وطريقة التحرّك دلالة على تدفق الحياة والاحتفاء بها، والفرح من جديد، وهذه المعاني تحاكي الطيور والعصافير والزهور التي نراها قد طرّزت على ثيابهن وكأنّهن يطلقن العنان لأرواحهنّ نحو الأمل والتفاؤل ورفض الموت، أمّا اصطدام أجسام بعض النسوة بلطف وحميمية أثناء التلاقي بمنتصف الطريق فرمزية للنكاح والزواج والتقاء العروسين الوشيك، لا سيّما وأنّ هذه الرقصة لا تؤدّى إلا بمناسبة الزواج.

تقوم رقصة وغناء الدحاريج على مجموعة من الإجراءات المرتّبة والمتقنة التي تؤدّيها بعض النسوة، والتي تُقام أساسا لقيمتها الرمزية، التي يحدّدها تراث الجماعة المشتركة، وهي بذلك تشكّل طقسا هو جزء من الحفلة الشعبية الساهرة التي تقام في مناسبة العرس الشعبي، وهو شعر يؤدّى بطريقة جماعية بالتناوب بين فريقين، يقول أحدهما ويردّد الآخر خلفه.

7 ولد الخليل ونشأ بالبصرة-العراق (100-174هـ)، وقد عرف بذكائه حتى لقب بأذكى العرب. اكتشف رحمه الله (15) بحرا من بحور الشعر الفصيح، وهو مؤسس علم العروض.

8 لم يعثر المؤلف على تعريف في أي مرجع سابق، فاصطلح هذا التعريف.

9 يعتبر فولكلور "السامر" و"الدحية" هو الرئيس للرجال في مناطق انتشار الدحاريج.

ليست هنالك إشارة تدلّ على أنّ السكّان المحلّيين الكنعانيين قد طردوا من بلدهم فلسطين منذ استقرارهم فيها، بل إنّهم قد ظلّوا عبر فترات الحكم اليوناني والروماني ملتصقين بأرضهم يحرثونها ويزرعونها، وممّا يدلّل على هذا بقاء الأسماء الكنعانية للمدن والقرى والخرائب والتلال والأنهار والمواقع المتنوّعة على حالها متجاوزة كلّ الظروف التاريخية والسياسية منتقلة شفاهة من الآباء للأبناء، ومما يعزّز هذا أنّ بعض القرى قد هُجرت ولم يتبق منها سوى الجدران أو الخرائب وبالرغم من هذا حافظت على اسمها الكنعاني، وهذا يؤكّد أنّ هؤلاء الفلسطينيين الحاليين هم أحفاد الكنعانيين حفظوا تلك الأسماء عبر الزمان (سرحان، 1985، 25-29)، ونتيجة لذلك فقد تأثّر الفولكلور الفلسطيني المعاصر -ومنه الرقص- بالحضارة الكنعانية وظهر جليًا بارتباطه بالفكر الأسطوري والعبادة الوثنية الكنعانية، التي اندثرت وثنيّتها القديمة لكنّها استمرّت حيّة في العادات والممارسات الشعبية، ومنها العرس الفلسطيني - قبل سنة (1948)- ، فنرى مدّة العرس مثلا تحدّد بسبعة أيام بلياليها أو ثلاثة أيام بلياليها، أمّا السبعة فقد أخذت من تقديس الآلهة الكنعانية السبعة الرئيسة[10]، وأمّا الثلاثة فهذه عادة مأخوذة من الثالوث الكنعاني المقدّس (أيل، أيلة، عليان بعل). كما نرى أيضا هذه المدّة بشكل واضح وجليّ في مدّة المآتم.

عبْر هذا التفاعل الطويل مع الإرث الأسطوري الكنعاني على أرض فلسطين تشكّلت الأغاني المعاصرة، والتي قد يصاحبها الرقص كما في: دلعونا، جفرا[11]، عتابا[12]، ميجانا، السحجة والدحيّة (المزين، 2012، 25-26)، وكذلك رقصة الدحاريج. وإليك أشهر الرقصات الجماعية الفولكلورية في فلسطين، وردت في الموسوعة الفلسطينية (ق2، ج4، 1990، 716-71)، باستثناء لون الدحاريج:

- الدبكة، ويتفرّع منها الأنواع الآتية: الشمالية، الطيّارة، العرجاء، الفتوحية، القرّادية (الكرادية)، السبعاوية، المثلوثة، الغزالة، الخليلية، الشعراوية، بدّر.

- السامر، ويتفرّع منه الأنواع الآتية: السامر(الفلّاحي)، والدحيّة بشقيها: "رايحينِ انقول ارّيداه" و"هلا بيك يا ولد"، الجوفيّة، السرّاية، الرّزعة.

- سحجة "يا حلالي يا مالي"، المنتشرة بشمال فلسطين.

- الدحاريج: رقص نسوي، منتشر ببعض مناطق السامر في الوسط والجنوب، في السهل الساحلي والجبل.

بعد انتهاء فترة الخطوبة، والتي كانت قبل سنة (1948 م) تطول وتمتدّ، لتصل أحيانا لثلاث سنوات تبعا لموسم الحصاد؛ فإن كانت الغلال والمحاصيل وفيرة تَحدّد موعد العرس بعد جنيه مباشرة وإن كان كاسدا تأجّل للعام الذي يليه، بعد تحديد يوم العرس المسمّى بـ "يوم الدُخله" تبدأ قبله بأيام ليالي الاحتفال، والتي تسمّى غالبا بـ "التَّعْلِيْلِه"، حيث كانت قبل سنة (1948 م) تحدّد بسبع أو ثلاث ليال-لأثر كنعاني قديم-، وقد حدّثني بعض الرجال عن استمرار ليالي العرس من سبعة ليال إلى خمسة عشر ليلة[13]. مع بدء ليلة العرس والتي كانت تبدأ دوما في أوّل يوم من الأيام البيض وهي ليالي (13،14،15) من كلّ

10 الآلهة الكنعانية السبعة الرئيسة هي: أيل، أيلة أو إيلات، عنات أو عناتا، بعل، مت، داجون أو دجن، سالم أو شالم. أما الثانوية فهي: رشف، حورون، داروم، فينيق، صقر.

11 جفرا: هي ابنة الإلهة أيلة.

12 عتابا: استمد هذا اللفظ من الإله الكنعاني "عناتا".

13 كان منهم الحاج محمد مطلق نصار رضوان "أبو يوسف" والحاج محمود حسن اسماعيل مصلح "أبو نعيم" رحمه الله تعالى، وكلاهما من قرية برقوسيا- قضاء الخليل.

شهر عربي، وبعد حلول المساء وتجمّع النسوة وتبادلهنّ للحديث وتناولهنّ للشاي، يصدح صوت أحداهنّ داعية النسوة للوقوف بصفّي الدحريجة، قائلة: "يَلّا انْدَحْرِجْ يانِسْوانْ"، أو "يلّا انْدَحْرِجْ يا بَناتْ"، وحينها تبدأ النسوة بالاصطفاف على شكل صفّين مستويين متقابلين، وتقدَّم البدّاعة-إن جاز ذلك- التي ستقود الدُحريجة من قبل النسوة والفتيات، ولا شكّ هنا أنّ أبرز البدّاعات تقدَّم بشكل عفوي لعلم الجميع بمهارتها وقدرتها على القيادة، ولم يرو من وجود اختلاف في من تقدَّم للقيادة، ثمّ تقف النسوة بحيث يتّفق على قسمة الصفّين بشكل عفوي إلى صفّين اثنين دون التركيز على التساوي بالعدد غالبا، يرجى العودة للشكل رقم (1)، ثمّ تبدأ رقصة وغناء الدحاريج التي قد تمتدّ لساعات من الفرح والابتهاج.

كيفية أداء رقصة الدحاريج

الرَّقْص: الخَبَب، والاضطراب، والارتفاع والانخفاض، وقد امتازت به المرأة عن الرجل لما يتناسب مع طبيعتها، فمن خلال الرقص تدلّل المرأة على أنوثتها وجمالها، وإن كان الرقص الجماعي ينحى منحى آخرا بعيدا عن الإغراء الجنسي المتمثّل غالبا بالرقص الفردي (كراب،1967، 457)، إلا أنّه لا يخلو من عرض المفاتن والمهارة وجمال الجسد وخفّة الروح عند الفتيات. تؤدّى الخطوات التالية متسلسلة من غير فاصل بينها، وتشكّل مجتمعة طريقة أداء الدَّحْرجة، حيث تبدأ الدُحريجة معتمدة على التراصّ وتلاحم الأجساد والخطوات السريعة، ولا يصاحب الدُحريجة أي نوع من الآلات الموسيقية، على خلاف الأعراس في الشمال حيث يبرز فيها الطبل والدف، وإليك إياها:

- تجتمع النسوة في بيت العروس عادة، بعيدا عن نظر الرجال بمكان ساتر ومانع. وبعد فترة من الحديث وشرب الشاي، تشجّع الحضور امرأة بقولها: "يلاّ انْدَحْرِج يا نِسوان". فتقف النسوة في صفّين متقابلين يفصلهما مسافة تتراوح بين (3-4 أمتار)، ويحوي كلّ صفّ بين (7-10 نساء)، وتشبّك الأيادي من وراء الأكتاف مطوّقة الخصر ليصبح الصفّ لحمة وكتلة واحدة، وكما السامر فقد برزت نسوة بقيادة الدحاريج، حيث توفّرت بهنّ سمات القيادة من حفظ واسع للشعر وجمال أداء الصوت، ناهيك عن غلبة الفرح على طبائعهن جبلّة.
- يغنّي الصفّ الأول الشطر الأوّل مع لازمته الشعرية، على نحو:

يا طالْعِيْنْ عَ الجَبَلْ يا مُوْقُّدِينِ النَّارْ عِينِيْ يا لالا وْرُوْحِيْ يا لِلِّيْ

ويقود الصفّ أبرز النسوة حفظا، تماما كما البدّاع في السامر، حيث تبدأ بغناء أوّل المقطع ويكمل الجميع معها؛ لحفظهنّ للتكملة بسبب سماعها وتكرارها بما سبق من الأعراس.

- يعيد الصفّ المقابل ما قيل من الشعر واللازمة الشعرية للشطر الأول.
- يكمل الصفّ الأول الشطر الثاني المكمّل لبيت الشعر، وهو هنا:

وِحْنا شَوِينا عَلَىْ دُخَّانْكُوْ شِنَّارْ عِينِيْ يا لالا وْرُوْحِيْ يا لِلِّيْ

وبذلك يقود الدحريجة من أوّلها لمنتهاها امرأة واحدة لا غير، لأنّ دور الصفّ الآخر هو الإعادة فقط، على خلاف السامر ذي البدّاعين المتنافسين.

- يعيد الصفّ المقابل ما قيل من الشعر واللازمة الشعرية، للشطر الثاني.

• بعد عدّة مرّات من تكرار الشطرات -لا يوجد عدد معين أو ضابط لمرّات التكرار- يتحرّك الصفّ قبل انتهائه من الغناء للأمام بخطوات قصيرة متتابعة سريعة، ولمعرفة وقت التحرّك الذي لا يسبقه دلائل فإنّ واحدة من النسوة تُقدم على التحرّك للأمام ساحبة معها الصفّ بأكمله وبهذا يتحرّك الجميع بمجرّد الإحساس بذلك، وينبّه هنا أنّ صفة التحرّك هذه قد تحصل بعد الانتهاء لما يقارب عشر شطرات كاملة مع تكراراتها، وبذلك قد تتحرّك النسوة في كل عشر دقائق مرّة واحدة فقط، أمّا الصفّ الآخر فيقف ثابتا ومستمعا، إلى أن يصل الصفّ الأول إليه مع آخر كلمة في الغناء، وهنا تتلاشى المسافة بين الصفّين فتوشك الأجساد بالتماسّ أو تتماس، وأحيانا يقدم الصفّان للتحرّك بنفس اللحظة ويتقابلان بمنتصف المسافة وعندها تصطدم الأجسام بلطف بين كلّ نسوة الصفّين، فترتسم على شفاههنّ الابتسامات دون الضحك.

• يعود الصفّ إلى الخلف بنفس الخطوات السابقة وبالتزامن مع ذلك يبدأ الصفّ الآخر الغناء بنفس الطريقة لبيت شعر جديد، ثمّ بنفس الطريقة يتحرّك الصفّ الآخر، إلى أن تنقضي الدحريجة والتي قد تمتدّ لما يقترب من ثلثي الساعة في الجولة الواحدة.

الزيّ التقليدي الفلسطيني للمرأة في جغرافية انتشار الدحاريج[14] هو الثوب المطرّز بالقطبة الفلاحية المصلّبة، أمّا غطاء الرأس فهو الغدفة. ومن طرائف الدحاريج، أنّ بعض الفتيات الصغيرات يُقدمن على عقد أغطية الرؤوس (الغدفة[15]) مع بعضها البعض للنساء الواقفات بصفّ الدحريجة، ويسهل عليهنّ ذلك لانشغال النسوة بالغناء ولشبكهن للأيادي من وراء الأكتاف، وحين الانتهاء من الدحريجة ومع انصراف النسوة تقع المكيدة في أن تنحسر رؤوس النسوة فتكشف شعورهن، ويرافق ذلك تعالي ضحكات الصغيرات والعجائز الدواهي اللاتي كنّ يرقبن الحدث من أوّله لمنتهاه، ومنها أيضا ما تقدم عليه بعض النسوة أثناء الحركة السريعة للأمام حيث تتعمّد الاصطدام بقوّة بالمرأة المقابلة لها بشرط أن تربطهما علاقة صداقة حميمية، من باب الدعابة والتسلية.

ألوان الدحاريج

اختلفت الدحاريج وتنوّعت تبعا للازماتها الشعرية، فاقترنت بلازمات عديدة صبغت كلّ لون بخصوصية غنائية معيّنة، وعلى إثر هذه اللازمات تمّ تصنيف ألوان الدحاريج.

اللون الأول: لازمة: يُلُو يَرْويداتِلِي

يمتاز هذا اللون بفولكلورية أصيلة، وهو طبقة قديمة جدا، بادت كما غيرها مؤخّرا، وقلّما تجده إلا في ذاكرة البعض من النسوة اللاتي حفظنه مع منتصف القرن العشرين، ويمتاز اللحن بندرته وصعوبة أدائه وقلّة انتشاره جغرافيا، ماجعل العثور على نصوص منه غاية في الصعوبة، وذلك بسبب زيادة حرف اللام لبعض الكلمات فيه، مما أضفى عليه طابع الندرة والغرابة. وقد أورد المستشرق الألماني "غوستاف دالمان[16]"، بكتابه الديوان الفلسطيني[17]، لونا تحت مسمّى "املاله" لزيادة حرف اللام ببعض كلماته، وقد سجّل النصّ

14 هي أيضا جغرافية السامر والتي تمتد عبر ستة أقضية هي: القدس والخليل وغزة ورام الله والرملة ويافا.

15 تسمّى الغدفة في الخليل والشاشة أيضا، وهي قطعة قماش قطني بيضاء اللون رقيقة، تشفّ عما تحتها قليلا. وهي غطاء رأس المرأة، تلبس على الرأس مباشرة أو فوق "الوقاة"، وتنتشر على الأغلب بالوسط والجنوب ويتراوح عرضها بين (120 سم) عرضا و(180 سم) طولا، أما في مناطق بئر السبع والنقب فقد تتخذ من لون أسود.

16 Gustaf Hermann Dalman (1855-1941).

17 طبع كتاب "الديوان الفلسطيني" في عام (1901)، وقد صدر باللغة الألمانية.

في نواحي القدس، وقد اشتركت نصوصه مع هذ اللون بزيادة حرف اللام، لكنّها لم تشترك معها باللازمة، بل وردت بصيغ أخرى: "باليمن يمّا عَ الهوى يا عين"، و"باليمن يمّا عَ الهنا يا روح"، وقد جَعلت نفل (2010، 47) من نصوص غوستاف، دليلا على انقراض هذا اللون قبل مطلع القرن العشرين أو مع مطلعه على الأكثر، وقد أوردته نفل تحت مسمّيات: المولولاه"، "إمولولاه"، "الرويللو". لكن تبيّن أنّ نظرية انقراضه في هذه الفترة تتعارض مع وجود نصوص "هيلما غرانكفست[18]" التي أوردها سرحان، وقد دوّنتها هيلما حوالي عام (1930 م)، ونصوص القريتين: يالو- قضاء الرملة، وبيتونيا- قضاء رام الله[19]، الواردين بمؤلّفين يعود الأول منهما لعام (1988 م) والآخر لعام (1994 م)، وكذلك مع ما وجدته في عام (2014 م)، حيث عثرت على نصوص من هذا اللون في قرية برقوسيا- قضاء الخليل، أي بعد تأليف غوستاف لكتابه بنحو (113 عاما)، واندرج تحت مسمّى"الدحاريج"، حيث دحرجت (غنّت) لي الحاجتان: هنيّة مصلح، مواليد (1938 م)، وفاطمة رضوان، مواليد (1932 م) نصوصا حيّة، وقد أوردتها جميعا بهذا الملحق، وكذا فإنّ سرحان لم يورد نصوصا لهذا اللون سوى ما نقله عن غوستاف[20]، تحت اسمي: "املالاه" و"الرويللو[21]"، واعتبرها من أغاني الكروم، وعن عالمة الإنسان الفنلندية هيلما غرانكفست[22]. يورد الباحث هنا بعض هذه النصوص كما وردت.

- ما أورده سرحان (1985، 67) من مؤلّف "غوستاف دالمان"، النصّ قبل الزيادة:

يا احْسِيْرتي شَرَّش[23] البطيخ في لِبُه

باليمن يمّا

ابن القِحيبه يُبغُظْني وانا احِبُه

عالهنا ياروح

18 Hilma Granqvist (1890- 1972).

19 تجد النصين كاملين في مؤلفي: (عليّان، 1988، 78)، و(عابدة وهديب، 1994، 42). علما أن المؤلفين أورداهما تحت أغاني "الزواج"، وليس تحت أغاني الكروم كما ذكر ذلك غوستاف وسرحان، وهذا ما وجدته أيضا خلال جمعي، لكن المؤلفين عابدة وعليان لم يورداهما كما في الصفة الفولكلورية المميّزة بزيادة حرف اللام، بل قد أورداهما مجردين منها دون الإشارة إلى ذلك، وأيضا من غير أي لازمة شعرية، وقد جعلتهما من هذا اللون (يلو يرويداتلي) لتطابقهما مع نصي برقوسيا اللذين حصلت عليهما شفاهة أثناء جمعي لـ"الدحاريج".

20 نقلها الباحث نمر سرحان بمؤلفي: (1985، 67)، و(1977، 28).

21 يعود لون "الرويللو"، كما وجدته في بحثي إلى الغناء الجماعي، لكن غوستاف اعتبره من أغاني الكروم والتي تعد من لون الغناء الفردي؟!

22 نقلها نمر سرحان في موسوعة الفولكلور الفلسطيني (1977، 65-66).

23 ش ر ش: أصلها آرامي بمعنى جذر (الذييب، 2006، 310).

النصّ بعد الزيادة، كما أورده سرحان (1977، 28):

يا احسيرلِيلي تي- شارليلي رشّ- البطّيخ- في- ليلي لِبُّه

بليلي ليلي اليمن- يمّا

ابن القاليلي حيبه- يا ليلي بغظني- وانا ليلي- احِبُّه

ع- ليلي ليلي الهنا- ياروح

- ما أوردته نفل (2010، 48) من مؤلّف "غوستاف دالمان"، النصّ قبل الزيادة:

مَرَق وعينه ما رفعها يا رويدي

وبيده شَنْشَل الغُرَّه ورفعها يا رويدي

وحق الّي بنى الصخره ورفعها يا رويدي

يا قلبي ما هو* غيرك حدا يا رويدي

النصّ بعد الزيادة:

مرق وعيليليلينووووو ما رافيليلاعها يا رويليلووو

وبيليليدووووو شنشليليلا الغرّه ورافيليلاعها يا رويليلووووو

وحيليلق الّي بنيليلي الصخره ورافيليلاعها يا رويليلووووو

يا قليليبي ما هو غيرك حليليدا يا رويليلووووو

وللباحث في جميع النصوص التي تندرج تحت "املاله" فإنّه يلحظ أنّها على ضربين اثنين: أوّلهما ما يقع تحت لون الغناء الجمعي كلازمة "يلو يرويداتلي" و"الرويللو"، وثانيهما تحت الغناء الفردي الذي

* (ما هو) هكذا وردت بالنص السابق، إلا أنني أظنها "ما أهوى"، والهوى: الحب، كذلك لم ترد بزيادة اللازمة "ياروديدي"، لعلّها سقطت سهوا من المؤلف.

يصطلح عليه البعض بأغاني الكروم ومنها لازمة "لال عاليه[24]". أمّا تسمية "املالاه" باسم "الرويللو" في الكثير من المؤلّفات، فإنّه من باب الدلالة عليه فقط، فالرويللو لون من ألوان "املالاه"، أي أنّ زيادة حرف اللام غير مقتصرة فقط على لون الرويللو بل تتعدّاه لتشمل ألوانا أخرى من الغناء الجمعي تارة والفردي تارة أخرى.

- قرية برقوسيا- الخليل، من مقابلة شخصية: هنيّة محمد إرشيد مصلح، مواليد برقوسيا في عام (1938م). جرت المقابلة في 2014/4/3، إربد- الرمثا. ذاكرة الراوية قوية وحفظها متقن.

(هي زوجة السيد إبراهيم عبد الفتاح العبد مصلح، رحمه الله، وهو من مواليد برقوسيا، سكنت برفقته في مدينة الرمثا، اتقنت فنّ الدحاريج وحفظت الكثير من التراويد والمهاهاة، قادت وشاركت في أعراس أهالي برقوسيا بمدينتي الرمثا وإربد)

كان الزواج من خارج القرية قبل سنة (1948 م) محدودا وقليلا، حيث لم يفضّل أن تتزوّج الفتاة أو الشاب من خارج القرية، وقد أطلقت ألفاظا شعبية دلالة على هذه الحالة مثل: "فلان أخذ غريبه" و"فلانه أخذت غريب" و"فلان جوز الغريبه" و"فلانه مَرْت الغريب"، ولندرة هذه الزيجة فقد خصّت بأبيات شعرية كانت بمثابة هجاء وتقريع للعريس الذي يتزوّج من خارج القرية، ومنها هذا النصّ:

---

24 **قرية برقوسيا- الخليل**، من مقابلة شخصية: هنيّة محمد إرشيد مصلح، مواليد برقوسيا في عام (1938). جرت المقابلة في 2014/4/3، إربد- الرمثا. ذاكرة الراوية قوية وحفظها متقن. تماما كما لون يلو يرويداتلي يمتاز هذا اللون بزيادة حرف اللام على بعض كلماته، وإليك النص قبل الزيادة، بدون لازمته الشعرية:

يَا مِحْرَمِه هَرّ السِّمْسِمْ والْهَوىْ غَرْبِيْ

يا ناسْ فُرْقِةْ حَبِيبِيْ شَلَّعَتْ قَلْبِيْ

يا مِحْرَمِه هَرّ السِّمْسِمْ والْهَوَىْ دايرْ

ياناسْ فُرْقِةْ حَبِيْبِيْ تِقْلِقِ النَّايِمْ

إليك جميع الكلمات الواردة بالنص بعد تغيّرها نتيجة زيادة حرف اللام لبعض كلماته: مِحرَمِه: مِلِحْرَمِه، هَرّ: هُلُرّ، والهوى: وِلِلْهوى، نَاس: نُلُس، فُرْقِةْ: فُرْقِلِةْ، شَلَّعَت: شُلُلْعت، تِقْلِقْ: تِلِقْلِقْ.

النص بعد زيادة حرف اللام، مع لازمته الشعرية:

يَا مِلِحْرَمِه هُلُوْرّ السِّمْسِمْ وِلِلْهوَىْ غَرْبِيْ لالْ عَلِيْه

يا نُلُوْسّ فُرْقِلِةْ حَبِيْبِيْ شُلُلْعَتْ قَلْبِيْ لالْ عَلِيْه

يَا مِلِحْرَمِه هُلُوْرّ السِّمْسِمْ وِلِلْهوِىْ دايرْ لالْ عَلِيْه

يا نُلُوْسّ فُوْرْقِلِةْ حَبِيْبِيْ تِلِقْلِقِ النَّايِمْ لالْ عَلِيْه

النص مغنّى، بعد زيادة حرف اللام، مع لازمته الشعرية:

يَا مِلِحْرَمِيِيِيه هُوْلُوْرّ السِّيْمْسِيِمْ وِلِلْهوِى غَارْبِيْ لالْ عَالِيِيْه

يا نُولُوْسّ فُوْوورْقِلِيةْ حَبِيْبِيْ شُلُولْعَاتْ قَالْبِيْ لالْ عَالِيِيْه

يَا مِلِحْرَمِيِيِيه هُولُوْرّ السِّيْمْسِيِمْ وِلِلْهوَى دَايرْ لالْ عَالِيِيْه

يا نُولُوْسّ فُوْوورْقِلِيْةْ حَبِيْبِيْ تِلِيقْلِقِيْ النَّايِمْ لالْ عَالِيِيْه

النصّ قبل زيادة حرف اللام، بدون لازمته الشعرية:

يا ابْنِ الْعَمِّ لا تُوْخِذْ غَرِيْبِه	قَرَاقِرْنا ولَا قَمْحِ الصَّلِيبِه
يا ابْنِ الْعَمِّ لا تُوْخِذْ غَرِيبِه	تَرَىْ قَمْحِ الصَّلِيْبِه يِسَوِّسْ
يا ابْنِ الْعَمِّ لا تُوْخِذْ غَرايِبْ	قَراقِرْنا ولا حَبِّ الصَّلايِبْ
يا ابْنِ الْعَمِّ لَشِمِّكْ وَلِمِّكْ	يا ظُمِّةْ حَرِيْرْ عَلَى الْخُصْرَ ازِمِّكْ
يا ابْنِ الْعَمِّ يا سَلِّ الكَنَايِسْ	بَنَاتْ عَمِّكْ وَخَذُوهِنْ عرايِسْ
يا ابْنِ الْعَمِّ يا سَلِّ النِّجارَهْ	بَناتْ عَمِّكْ وَخَذُوهِنْ تُجارَهْ

نجد بين ثنايا اللغة العربية زيادات كثيرة، وكان لحرف اللام نصيب منها، فقد تزاد اللام على الكلمة مبنية معها غير مفارقة لها، وليس لهذه الزيادة أي معنى يضاف للكلمة، والزيادة هنا قد تكون في آخر الكلمة كما في:عبدل، فحجل، زيدل، عنسل...، أو في وسطها وهي قليلة كما في: فَيْشَلَة، فَلَندَع، ازلَعَب (ابن جنّي،2001، 77-79). يتمّ بهذا اللون زيادة حرف اللام المضمومة أو المكسورة بوسط الكلمة، لكلمتين اثنتين فقط في كلّ شطرة، بالإضافة إلى الزيادة في لازمته الشعرية، على النحو الآتي:

- أوّلا: إذا كان الحرف الذي يسبق اللام- الزائدة- مكسورا، يحافظ الحرف على علامته ويضاف إليه لام مكسورة، على نحو: حَبِّ: حَبِّلِ، ظُمِّةْ: ظُمِّلِةْ.
- ثانيا: إذا كان الحرف الذي يسبق اللام – الزائدة- مفتوحا، تتغيّر حركة الحرف لتصبح ضمّة ويضاف بعده لام مضمومة، على نحو: لَشِمِّكْ: لَشِمُّلُكْ، الخَصْرَ: الخُلُصْرَ.

وإليك جميع الكلمات الواردة بالنصّ بعد تغيّرها نتيجة زيادة حرف اللام:

العَمِّ: العُلُمِّ، تُوْخِذْ: تُوخِلِذْ، قَرَاقِرْنَا: قَرَاقِرْنُلُ، قَمْحِ: قَمْحِلِ، يِسَوِّسْ: يُلُ يِسَوِّسْ، لَشِمِّكْ: لَشِمُّلُكْ، ظُمِّةْ: ظُمِّلِةْ، الخَصْرَ: الخُلُصْرَ، سَلِّ: سَلِّلِ، اخَذُوهِنْ: اخَذُوْهِلِنْ، عَمِّكْ:عَمُّلُكْ، يَا رويِداتِ: يُلُ يَرْوِيداتِلِ

أمّا لازمة "يلو يروِيداتلي"، فأصلها: يا رويدات، والترويد هو الغناء الممطمط الصوت الذي يعتمد على إطالة النفس، ومنه اشتقّت كلمة رويدات أي النساء اللاتي (يُرَوِّدْن) أي يردّدن الغناء بإطالة المدود.

كتبت أشعار الدحاريج بكلماته كما تلفظ بالعامية، لا كما هي بالفصيحة، لذلك وجب مراعاة تغيّر شكل بعض الحروف لتتناسب مع الصوت الجديد. أورد هنا دليلا يوضّح شكل الحرف الجديد، لينطق بصوته الصحيح:

- چ: يلفظ كمقطع (ch) بالإنجليزية، كما في كلمة: channel، على نحو: وَچِمْ، وَليفِچ.
- ڤ: يلفظ كحرف (g) بالإنجليزية، كما في كلمة: great، على نحو: ڤراقِرْنَا، قَمحْ، فُرْڤَةْ.

النصّ مغنّى، بعد زيادة حرف اللام، مع لازمته الشعرية:

يا بْنِيْ الْعُلُوْمْ لا تُوخِلِيذْ غَرِيبِهِ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ قَّراقِيرْنُلُوْ وَلا قَّمْحِلِيْ الصَّلِيبِيْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ

يا بْنِيْ الْعُلُوْمْ لا تُوخِلِيذْ غَرِيبِهِ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ تَرَى قَّمْحِلِيْ الصَّلِيبِيْ يُلُو بِسَاوِيسْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِي

يا بْنِيْ الْعُلُوْمْ لا تُوخِلِيذْ غرايبْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ قَّراقِيرْنُلُو ولا قَّمْحِلِيْ الصَّلايِبْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ

يا بْنِيْ الْعُلُوْمْ لَشِمْلُوكْ وَلِيمَّكْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ يا ظُمَّلِةْ حَرِيرْ عَالْ خُلُصْرَ ازِيمَّكْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ

يا بْنِيْ الْعُلُوْمْ يا سَلِّلِيْ الْكَنايِسْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ بَناتْ عَمُّلُوكْ وَخاذُوهِلِنْ عَرايِسْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ

يا بْنِيْ الْعُلُوْمْ يا سَلِّلِيْ النِّجارَهْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ بَناتْ عَمُّلُوكْ وَخاذُوهِلِنْ تُجارَهْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ

يغنّى هذا اللون[25] على المقام الموسيقي: نهاوند -دوكاه، والضرب الإيقاعي: لف.

يا ظُمَّلِةْ حَرِيرْ عَالْ خُلُصْرَ ازِيمَّكْ يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ

مدوّنة موسيقية[26] رقم (1) لازمة: يُلُوْ يَرْوِيداتِلِيْ

- قرية بيتونيا- رام الله (عابدة وهديب، 1994، 42).

يابْنِ الْعَمِّ يا سَلِّ الكنايِسْ بَنَاتْ عَمَّكْ اخَذُوهِنْ عَرَايِسْ

يابْنِ الْعَمِّ يا سَلِّ التَّرايِبْ بناتْ عَمَّكْ اخَذُوهِنْ غَرايِبْ

- قرية يالو- الرملة (عليّان، 1988، 78).

يا ابْنِ الْعَمِّ لا تُوْخِذْ غَرِيْبِهِ زَوَايِدْنا وَلا قَمْحِ الصَّلِيْبِهِ

يا ابْنِ الْعَمِّ لا تُوْخِذْ غَرايِبْ زَوَايِدْنا وَلا قَمْحِ الصَّلايِبْ

يا ابْنِ الْعَمِّ لَشِمَّكْ وَلِمَّكْ حَلِيْلِيْ شَارْبَكْ مِنْ فُوقْ ثُمَّكْ

يا ابْنِ العَمِّ يا سَلِّ الْكَنَايِسْ بَنَاتْ عَمَّكْ اخَذُوهِنْ عَرَايِسْ

25 المقصود هنا لون "يلو يروِيداتلي" فقط، وهو نصّ السيدة هنية مصلح، ولا يشمل نصوص "املالاه" الواردين لدى سرحان ونفل وغيرهما.

26 جميع المدوّنات الموسيقية بعناصرها: المقام الموسيقي، الضرب الإيقاعي، النوتة الوسيقية، للأستاذ الموسيقي: موفق الذيابات.

▪ ما أورده سرحان (1977، 65-66)، نقلا عن كتاب المستشرقة "هيلما" Granqvist Hilma

يا ابْنِ الْعَمّ يَا كُوْمِةْ كَنَايِسْ	بَناتْ الْعَمّ اخَذُوْهِنْ عَرايِسْ
يا ابْنِ الْعَمّ يَا كُوْمِةْ تَرايِبْ	بَناتِ الْعَمّ اخَذُوْهِنْ غَرايِبْ
يا ابْنِ الْعَمّ يَا رِيْتَكْ لَلظْبُوْعَه	بَناتِ الْعَمّ اخَذُوْهِنِ السّْبُوْعَه

تماما كما النصوص في قريتي: يالو وبيتونيا، ورد هذا النصّ أيضا بدون زيادة حرف اللام، وبدون لازمته الشعرية. وقد جعلتها من هذا اللون (يلو يرويداتلي) لتطابقها لحدّ كبير مع النصوص التي حصلت عليها شفاهة أثناء جمعي لـ"الدحاريج"، وهما نصّا قرية برقوسيا، وقد يحتمل أنّها تغنّى بدون لازمة.

اللون الثاني: لازمة: يا لا ويا لَلِّيْ

▪ قرية برقوسيا- الخليل، من مقابلة شخصية: فاطمة مطلق نصّار رضوان، مواليد برقوسيا في عام (1932 م). جرت المقابلة في 2014/5/28، إربد- ش. فلسطين.

(هي زوجة السيد عبد القادر ناصر جبرين صالح مصلح، رحمه الله، وهو من مواليد برقوسيا، سكنت برفقته في مدينة إربد، وشاركت في أعراس أهالي برقوسيا بمدينتي إربد والرمثا)

فِ البَحْرِ طَبَقّه مِرْكَبْ حَبيبيْ	فِ البَحْرِ طَبَقّه يا لا ويْا لَلِّيْ
عَلَى امِّيْ المَلَقّه يا حَرّ قَلْبيْ	عَلَى امِّيْ المَلَقّه يا لا ويْا لَلِّيْ
فِ البَحْرِ غيْنِه مِرْكَبْ حَبيبيْ	فِ البَحرِ غيْنِه يا لا ويْا لَلِّيْ
عَ امِّيْ الْبِغِيْمِه يا حَرّ قَلْبيْ	عَ امِّيْ الْبِغِيْمِه يا لا ويْا لَلِّيْ
فِ البَحْرِ لُوحِيْ مِرْكَبْ حَبِيْبِيْ	فِ البَحْرِ لُوحِيْ يا لا ويْا لَلِّيْ
عَ امِّيْ الفُتُوْحِ يا حَرّ قَلْبيْ	عَ امِّيْ الفُتُوْحِ يا لا ويْا لَلِّيْ
فِ البَحْرِ قَزْدَرْ مِرْكَبْ حَبيبي	فِ البَحْرِ قَزْدَرْ يا لا ويْا للِّيْ
عَلَى امِّيْ المَسْتَرْ يا حَرّ قَلْبِيْ	عَلَى امِّيْ المَسْتَرْ يا لا ويْا لَلِّيْ

يغنّى هذا اللون على المقام الموسيقي: راست، والضرب الإيقاعي: مقسوم.

عَ امِّيْ الْبِغِيْمِه يا حَرّ قَلْبيْ عَ امِّيْ الْبِغِيْمِه يا لا ويْا لَلِّيْ
مدوّنة موسيقية رقم (2) لازمة: يا لا ويْا لَلِّيْ

اللون الثالث: لازمة: أهْ يا ليلَه وليلَه يا لِلّي

- قرية برقوسيا- الخليل، من مقابلة شخصية: هنيّة محمد عثمان خشّان، مواليد برقوسيا في عام (1938م). جرت المقابلة في 2014/6/1، إربد- حي النصر.

(هي زوجة السيد موسى محمد عبد الله مصلح، وهو من مواليد برقوسيا، سكنت برفقته في مدينة إربد، وشاركت في أعراس أهالي برقوسيا بمدينتي إربد والرمثا)

عْلُوفِ عْلُوفْ رُشُوْ لِلحَمَامِ عْلُوفْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

ولِّي بلُومِ الْمَحَبَّه يبْتليْ ويْشُوفْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

والحَبِّ الحَبْ رُشُو لِلحَمامِ الحَبْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

ولِّي بلُومِ الْمَحَبَّه يبْتَليْ يا رَبْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يا ميْخِذِ الزِّيْنْ خَرْخِشْ فِ الذَّهبْ خَرخِشْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يا مْيخِذِ الزِّيْن خَرْخِشْ فِ الذَّهبْ خَرخِشْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يا طالْعِينْ عَ الجَبلْ يا مُوقْدِينِ النَّارْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

وحنا شَوينا على دُخَّانكو شِنّار — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّي

أُصبُرْ عَلَىْ البيْظْ تَنُّو ينوِّرِ المشْمِشْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يا مِيخْذِ السُمُرْ الله يُوخْذَكْ عِلِّهْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يا مْدَشِّرْ قْرْصِ الجِّبِنْ يا تابْعِ الجِّلّه — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

عَ الْيُوْمْ يَلِّيْ بَحِبَّكْ اخْتلِيْ بِيكْ يُومْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

فِ وَسِطْ بِسْتان[27] والمَيْ عَلينَا عُوْمْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يا ريتْ طِحِتْ سُوفْ غزِّه ونْظَرَبْتِ سَلاحْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

وَلا قْالُولَيْ حَبيبَكْ عِنِدْ غيرَكْ راحْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يا ريتْ طِحِتْ سُوفْ غَزَّهْ ونْظَربتِ بسيفْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

ولا قْالُوْلِيْ حَبِيْبَكْ عِنِدْ غيرَكْ ظِيفْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يا جالْبِ الزِّيْنْ دَوِّرْ قْرارِ الْوادْ — أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

27 بستان: كلمة فارسية الأصل (الجواليقي، باب الباء).

سايلْ عَنِ عْمامْها حتَّى لِخْوالِ جْيادْ أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

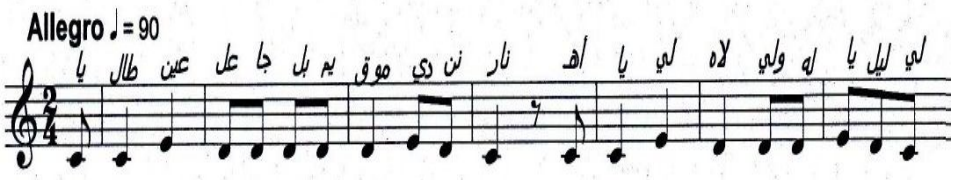
بَنيتْلَكْ قْصِرْ كُلِّيتُو مَجيدِيَّاتْ[28] أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

رُوْسِ السَّلالِمْ ذَهَبْ والدَّرَجْ خِيريَّاتْ أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

حَطِّيتْ رِجْلِيْ عَلَى العَتبِهْ طَرَدْتُونِيْ أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

بَقِّيْتْ قْنْدِيلْ[29] عِنِدْ اَهْلِيْ طَفِيْتُونِيْ أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

يغنّى هذا اللون على المقام الموسيقي: عجم، والضرب الإيقاعي: لف.



يا طالْعِينْ عَ الجَّبلْ يا مُوقْدِينِ النَّارْ أَه يا ليلَه وليلَه يا لِلِّيْ

مدوّنة موسيقية رقم (3) لازمة: أَهْ يا لِيلَه ولِيلَه يا لِلِّيْ

اللون الرابع: لازمة: عيني يا لالا وروحي يا لِلّي

يبدأ هذا اللون من الدحاريج بترديد الطرفين جملة "يا بابا ويا زْوَيِّدْ يا بابا"، لعدّة مرّات، ويكون هذا فقط في البدء، ويعدّ هذا تنبيها وتحفيزا للطرفين، ثمّ ينتقل إلى الأشعار واللازمة الشعرية "عيني يا لالا وروحي يا لِلّي"، بنفس لحن وطريقة أداء لون "أه ياليله وليله يا للي"، وأنوّه هنا أنّ باستطاعتنا أن نستبدل اللازمة الشعرية بالسابقة وهي "أه يا ليلَه وليلَه ياللِّي"، دون أن يطرأ أيّ اختلاف في هذا اللون.

- قرية الدوايمة- الخليل، من مقابلة شخصية: آمنة محمد محمد بصابيص[30]، مواليد الدوايمة في عام (1938م)، جرت المقابلة في 2014/4/6، إربد- الرمثا. ذاكرة الراوية قوية وحفظها متقن.

(هي زوجة السيد أحمد جبرين العدارية، وهو من مواليد الدوايمة، رحمه الله تعالى، سكنت برفقته في مدينة الرمثا. شاركت في أعراس أهالي برقوسيا والجسير بمدينة الرمثا، وأعراس الدوايمة في عمّان)

ياريتْنِيْ طِحِتْ غَزَّه ونِظْرَبْتِ بْسِيفْ عِينِيْ يا لالا ورُوحِيْ يا لِلِّيْ

ولا قْالُولِيْ عَشيرِكْ عِنِدْ غِيرِكْ ظِيفْ عِينِيْ يا لالا ورُوحِيْ يا لِلِّيْ

28 مجيديات: جمع مجيدية. عملة كانت متداولة قديما، تنسب إلى السلطان العثماني عبد المجيد، وتسك من الفضة أو النحاس.

29 قنديل: كلمة أصلها لاتيني (بوبو، 1998). لم يكن العرب القدماء يفرقون بين اليونانية واللاتينية لغويا، بل كان ما ينسب إلى هاتين اللغتين يدرج تحت اسم الرومية (بوبو، 1998، 71).

30 جرت العادة في بعض قرى الخليل، إذا سمي الولد باسم أبيه كما في هذا الاسم وهو: محمد محمد، أن تتغير صفة تشكيل أحد الاسمين لتمييزه عن الآخر وهو هنا للاسم الثاني الذي أصبح مكسور الحاء، لينطق: **محِمَّد**، بدلا من **محَمَّد**.

يارِيتْنِيْ طِحِتْ غَزّه وِنْظرَبْتِ سْلاح عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

ولا ڤالُوْلِيْ عَشِيْرِك عِنِدْ غيرِك راح عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

يا طالْعَه عَالجَبَلْ مَلِّيْ الڤَدَحْ مَلِّيه عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

والعِشْرِه لَبْنِ البَلدْ وَامَّا الغَرِيبْ خَلِّيْه عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

يا طالْعَه عَالجَّبلْ مَلِّيْ الڤَدَحْ تِفّاحْ[31] عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

والعِشْرِه لَبْنِ البَلدْ وَامَّا الغَرِيبْ سَوّاحْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

المَيِّ[32] الْمَايْ رُشُّو لِلحَمامِ الْمايْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

وِلِّيْ ما ذاڤِ المَحَبِّه يِبْتِلِيْ يا خايْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

عْلُوفِ عْلُوفْ رُشُّو لِلحَمامِ عْلُوفْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

وِلِّيْ ما ذاڤِ المَحَبِّه يِبتَلِيْ وِيشُوفْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

مَرِّيتْ عَنْ دَارْهُمْ ريحِةْ سَمَكْ مَڤْلِيْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

فيها لِمْلِيْحَه وفِيها الِّي سَبَتْ عَڤْلِيْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

مَرِّيتْ عَنْ دَارهُمْ رِيْحِةْ مْلُوخِيِّه[33] عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

وِالصَّحِنْ بَنُّورْ مَوكُولِ الافَنْدِيِّه[34] عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

يا طالْعِينْ عَ الجَّبَلْ يا مُوڤْدِينِ النَّارْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

وِحْنا شَوِيْنا عَلى دُخَّانْكُو شِنَّارْ عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّي

لا تِطلَعِيْ عَ الجَّبَلْ يارجِلْ حِمْرِيِّه عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

وَچِمْ بِيْظَه مَعَ لِنْذالْ مَهجُورَه عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

يغنّى هذا اللون على المقام الموسيقي: عجم، والضرب الإيقاعي: فالس أو السماعي.

31 تفاح: كلمة فارسية الأصل (الجواليقي: باب التاء).

32 م ي: ماء، لفظ أصله آرامي (الذييب، 2006، 164).

33 ملوخية: كلمة أصلها يوناني (بوبو، 1998).

34 أفندي: كلمة ذات أصل يوناني انتقلت إلى اللغة التركية، وهي مشتقة من كلمة Afentis اليونانية، ومعناها السيد المطلق أو القائد المطلق.

ولا قْالُوْلِيْ عَشِيْرِك عِنِدْ غيرك راح عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ
مدوّنة موسيقية رقم (4) لازمة: عِينِيْ يا لالا وْرُوحِيْ يا لِلِّيْ

اللون الخامس: لازمة: آه يا ليلَه ليلَه يا ليلَه

- قرية السافرية- يافا (عوض، 1994، 295-297)، في هذه القرية تقف النسوة بصفّين متقابلين، إلا أنّهن يسحجن بسحجة متناسقة مع الخطوات، تماما كما يفعل الرجال في سامرهم. يردّد الصفّ الأول الشطر الأول، ويردّ عليه الصفّ الثاني باللازمة: آه يا ليله ليله يا ليله.

يا حُبَيْ خُذْنِيْ بَفْطُرْ عَلى دُقَّه — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

بَصْبُرْ عَلَى الجُوْعْ ومَا بَصْبُرْ عَلى الْفُرْقَه — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

يا وارْدِ الْبِيْرْ دُوْنَكْ دَلِوْنَا دُوْنَكْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

قَلْبِيْ يرِيْدَكْ وْهَلِيْ مَا يرِيْدُوْنَكْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

اِطْلِعَتْ عَ بِسْتانًا[35] اتْفَرَّجْ عَلَى مَدُوْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

لَقِيْتْ "مْحَمَّدْ" نَايِمُ وْمَنْدِيْلُوْ عَلَى خَدُوْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

مِيْنْ قَامِ الْمَنْدِيْلُ وْمَا سَمَّىْ عَلَى خَدُوْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

بِيْلَاه بْدُوْلِةْ عَسْاكِرُ[36] تِقْطَعْ لُه يَدُوْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

اطْلِعْتْ عَ بِسْتَانًا اتْفَرَّجْ عَلَى انْجَاصَه[37] — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

لَقِيْتِ "احْمَدْ" نَايِمُ وْمَنْدِيْلُوْ عَلَى رَاسَهْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

ومِيْنْ قَامِ الْمَنْدِيْلِ وْمَا سَمَّىْ عَلَى رَاسَهْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

بِيْلَاه بْدُوْلِةْ عَسَاكِرْ تِقْطَع لَهْ رَاسْهْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

يَا بَيْ "وَائِلْ[38]" يَا شَاشِهْ عَلىْ رَاسِيْ — آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

35 بستان: كلمة فارسية الأصل (الجواليقي، باب الباء).
36 عسكر: أصلها لشكر، وهي كلمة فارسية الأصل (الجواليقي، باب العين).
37 انجاص: إجاص، نوع من الفاكهة.
38 يستبدل اسم "وائل" بما يتناسب مع اسم والد العريس، أو خاله أو عمه...

مَا بَبِيْعَكْ بالذَّهَبْ ولَا بَهْدِيْكْ للنَّاسِيْ آه يا لِيْلَه لِيْلَه يا لِيْلَه

نتائج البحث

من خلال هذه الدراسة الوصفية التحليلية المسحية لغناء الدحاريج فقد خلص الباحث إلى مجموعة من النتائج يمكن إيجازها بما يأتي:

- الدحاريج قالب غنائي شعبي قروي أصيل، انتشر في وسط وجنوب فلسطين، حُمل مع أبناء الشتات حيث تجمّعات اللاجئين، كما في الأردن.
- اشتق اسمه "الدحاريج" من وصف حركة النسوة وهي الدّحرجة، وهي حركة ذات نمط محدّد تقدّم بشكل غنائي يمتاز بالحيوية وبمساحة تحرّك ضيّقة.
- صيغ لحن الدحاريج ضمن مقامات: راست، عجم، نهاوند، وقد تختلف قليلا من منطقة لأخرى.
- يتمّ الغناء في الدحاريج بطريقة الغناء التبادلي بين الفريقين.
- يتميّز غناء الدحاريج بميزات فنّية من حيث اللحن والشعرية.
- "املالاه" قالب غنائي شعبي قروي أصيل، يقع بضربين اثنين: الجمعي والفردي، انتشر في وسط وجنوب فلسطين.
- اشتق اسم "املالاه" من زيادة حرف اللام لبعض كلماته.
- تسمّى قالب "املالاه" بتسميات عدّة منها: املالاه، إمولولاه، رويللو، ترويد، تراويد، دحاريج.
- امتاز لون "يلو يرويداتلي" عن الألوان الأخرى بميله إلى الحزن والندب والشجون، فتناسب غناؤه في ليالي الحنّاء وتوديع العروس.
- امتازت الألوان الآتية: يا لا ويا لَلِّي، أه يا ليلَه وليلَه ياللِّي، عيني يا لالا وروحي يا لِلّي، آه يا ليله ليله يا ليله، فقد امتازت بميلها للفرح والبهجة فغلبت بأدائها على ساحات الدحاريج.
- امتاز لون "يلو يرويداتلي" عن الألوان الأخرى بصعوبة أدائه لزيادة اللام فيه "املالاه"، أمّا بقية الألوان: يا لا ويا لَلِّي، أه يا ليلَه وليلَه ياللِّي، عيني يا لالا وروحي يا لِلّي، آه يا ليله ليله يا ليله، فقد امتازت بسهولة الأداء وخفّته ممّا هيأها لنيل الحظ الأكبر بمساحات زمنية غنائية طويلة.
- يشترك لونا: "عيني يا لالا وروحي يا لِلّي" و"أه ياليله وليله يا للي"، بنفس المقام الموسيقي والإيقاع الغنائي، لذلك نستطيع أن نستبدل لازمتيهما مع النصوص لكل منهما دون أن يتغيّر الأداء.
- امتاز لون "آه يا ليله ليله يا ليله"، عن بقية الألوان بأن اللازمة الشعرية فيه تغنّى من قبل الصفّ الثاني، ووظيفة الصفّ الأول تكمن في غناء الشطر الأول من بيت الشعر دون اللازمة.
- ينتشر غناء الدحاريج بألوان عدّة تعتمد على لازماتها الشعرية مثل: يُلُو يَرْوِيداتِلِي، يا لا ويا لَلِّي، أه يا ليلَه وليلَه ياللِّي، عيني يا لالا وروحي يا لِلّي، آه يا ليله ليله يا ليله.

الجدول الآتي يوضّح الألوان الغنائية الواردة في البحث والمندرجة تحت الشكل الغنائي "الدحاريج".

الرقم	اللون الغنائي	المقام الموسيقي	الوزن الموسيقي	الإيقاع الغنائي
1	يُلُو يَرْويداتِلِي	نهاوند- دوكاه	ثنائي	لف
2	يا لا ويا لَلِّيْ	راست	رباعي مقسوم	مقسوم
3	أَهْ يا ليلَه وليلَه يا لِلِّي	العجم	ثنائي	لف
4	عيني يا لالا وروحي يا للي	العجم	ثلاثي عدا المازورة الثانية رباعي	فالس أو السماعي
5	آه يا ليلَه ليلَه يا ليلَه	-----		-----

توصيات البحث

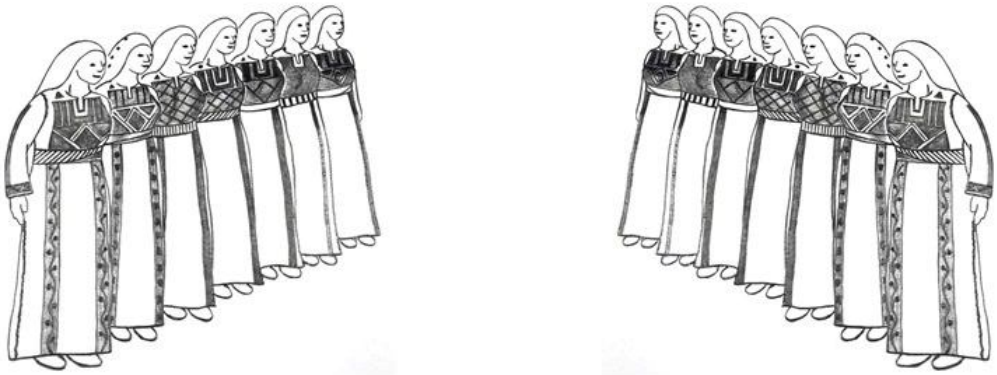
- توظيف ألحان ونصوص الدحاريج في إحياء هذا الفولكلور ضمن فرق غنائية مختصّة بإحياء التراث الغنائي، والاستفادة من هذا اللون في أعمال جديدة تمزج بين الأصالة والحداثة.
- توثيق قوالب غناء الدحاريج بأشعارها ومضامينها وإيقاعاتها ومناسباتها.
- الاهتمام بإجراء دراسات مستقبلية متخصّصة بهذا اللون الغنائي، بصورة معمّقة تتناول مختلف جوانبه في مناطق انتشاره في فلسطين.

ملحق (1): الكلمات العامية ومعانيها الفصيحة

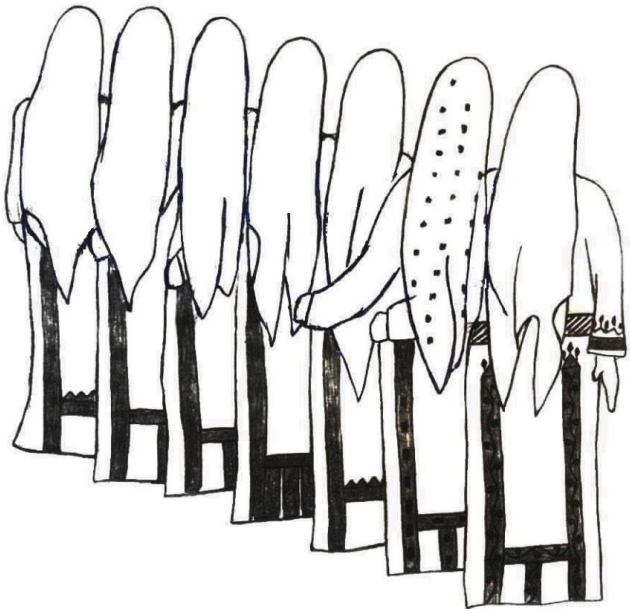
تُوْخِذْ: تأخذ، اخْظارْ: أخضر، الْبِغِيْمِه: القلادة العظيمة، التَّرايِبْ: جمع تراب، الجُلَّهْ: روث البقر والغنم، الصَّلِيْبِه: كوم حبوب القمح، الفْتُوْح: نوع ثياب فلسطيني مطرز، الكنايِسْ: كناسة الطريق، عَرايِسْ: عرائس، شَرَّشْ: جذّر، القْحِيْبِه: المومس، يُبْغُظْنِيْ: يبغضني، مَرَقْ: مَرّ، شَنْشَل: صفّف وأمال شعره، الْمَاي: الماء،

الْمَيْ: الماء، أَزِمَّكْ: أحملك، يِسَوِّسْ: يأكله السوس، فْلانْ: تشير إلى الرجل، فْلانِهْ: تشير إلى الأنثى، مَرْتْ: زوجة، انْظَرَبْتِ: طعنت، بَنُوْرْ: زجاج، بِيْظَه: بيضاء، الْهَنا: الهناء والسرور، الصَّخْرَه: مسجد قبة الصخرة، هَرّ: تسرّب، لال عاليه: تلألأ عليه، شَلَّعَتْ: مزّقت، النَّايِمْ: النائم، يا بَيْ: يا أبي، يِبْلاه: يبتليه، تْخَلِّيْ: تجعل، تَنُّو: حتّى، تُوْخِذْ: تتزوج، ثُمِّك: فمك، حُطُّو: ضعوا، حِمْرِيَّه: نوع من العصافير، خَايْ: أخي، خَرخِشْ: خشخش، خِيْرِيَّاتْ: مسكوك عثماني قديم، دايِرْ: يدور ويتحرك بقوة، دُقَّهْ: زعتر، رُوْس: رؤوس، رِوِيْدَات: مرددات الغناء، سايِلْ: سائل، سْبُوْعَه: سباع، سَلّ: أوساخ، شَاشِهْ: قماش قطني خفيف، شِقْفِه: قطعة صغيرة، شَلَّعَتْ: مزّقت، طَبَقَهْ: مركب كبير، قَزْدَرْ: تمشّى، طِحِتْ: ذهبت، هَلِيْ: أهلي، طَفِيْتُوْنِيْ: أطفأتموني، عْلُوْف: طعام الطيور، رُشُّو: انثروا، الْبِيْظ: البيض، رِيْت: ليت، دَوِّرْ: ابحث، ظْبُوْعَه: ضباع، ظُمِّه: ضمّة، غَرايِبْ: غريبات، غِيْرِجْ: غيرك، غِيْنِه: غيمة، حَرّ: حُرقة، قَرَاقِرْنا: سنابل القمح القصيرة، كُلِّيْتُو: كلّه، لَبْنِ: لابن، لِخْوال: الأخوال، لِنْذال: الأنذال، مَوْكُوْل: مأكول، مَجِيْدِيَّات: مسكوك عثماني قديم، مْدَشَّرْ: تارك، طَرَدْتُوْنِي: طردتموني، مَسْتَر: نوع من الثياب الفلسطينية المطرزة، حَطِّيْت: وضعت، بَقِيْت: كنت، اتْفَرَّج: انظر، خَدُّو: خدّه، دَوِّر: ابحث، ينَوِّر: ينير، ريْتْ: ليت، مَلَقَه: نوع من الثياب الفلسطينية المطرزة، مَلِّيْ: املأ، هَرّ: تسرّب ووقع، وَجَم: وكم، وِحْنَا: ونحن، وَخَذُوْهِنْ: تزوجوهنّ، وِنْظَرَبْت: طعنت، يَلَّاه: يا الله، يُلُوْ: يا، ينْبَلِيْ: يبتلي، يُوْكِل: يأكل.

ملحق رقم (2): الرسومات والصور



الصورة رقم (1[39]).



الصورة رقم (2).

39 الصورتين: بقلم المؤلّف.

المصادر والمراجع

ابن جنّي، أبو الفتح عثمان بن عبد الله (2001). **التصريف الملوكي**. (ط1). القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر-ناشرون.

ابن منظور، محمد (د.ت). **لسان العرب**.(ط1). بيروت: دار صادر.

البرغوثي، عبد اللطيف (1979). **الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن**.(ط1). القدس: مطبعة الشرق العربية.

بوبو، مسعود (1998). ما أخذه العرب من اللغات الأخرى. **مجلة التراث العربي**.(71).64-71.

الجواليقي، أبو منصور (1969). **المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم**.(ط2). مطبعة دار الكتب.

الذييب، سليمان بن عبد الرحمن (2006). **معجم المفردات الآرامية القديمة**. الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية.

سرحان، نمر (1977). **موسوعة الفولكلور الفلسطيني**. عمّان: مكتبة التوفيق.

سرحان، نمر (1985). **أرشيف الفولكلور الفلسطيني**،(ج4)، فولكلور من الطيبة، رام الله. (ط1).عمان: دائرة الإعلام والثقافة منظمة التحرير الفلسطينية.

عابدة، خميس محمود؛ وهديب، إياد محمد (1994).**بيتونيا الأرض والإنسان**.(ط1).الشرق للطباعة والنشر.

عرنيطة، يسرى جوهرية (1968). **الفنون الشعبية في فلسطين**.(ط1)، بيروت: منظمة التحرير الفلسطينية/ مركز الأبحاث الفلسطيني.

عليان، ربحي مصطفى (1988). **يالو الأرض والإنسان والمأساة**. عمان:(غير معروفة).

عوض، حسن محمد (1994). **من تراثنا الشعبي في السهل الساحلي الفلسطيني في السافرية**. عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية.

العنتيل، فوزي (1986). **الفولكلور ما هو؟** (ط2). القاهرة: دار المسيرة.

غوانمة، محمد (2008). غناء السامر. **المجلة الأردنية للفنون**. (1). (1). 1-26.

كراب، الكساندر هجرتي (1967). **علم الفولكلور**. (رشدي صالح، مترجم). القاهرة: وزارة الثقافة.

مرسي، أحمد وآخرون (1986). **أبحاث في التراث الشعبي**. العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.

المزيّن، عبد الرحمن (2012). **الفكر الأسطوري الكنعاني وأثره في التراث الفلسطيني المعاصر**.(ط1). عمّان: دار فضاءات للنشر والتوزيع.

نفل، نهى قسيس (2010). **فرحة الأغاني الشعبية الفلسطينية**.(ط1). عمّان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع.

هيئة الموسوعة الفلسطينية (1990). **الموسوعة الفلسطينية**. (ط1)،(ق2). بيروت.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 9، عدد 1، 2016، 59- 78

الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية
يوسف خاشو أنموذجاً

عزيز "أحمد عوني" ماضي وصفاء هلال حداد، قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2015/6/4 **تاريخ القبول:2016/5/9**

The Symphonization of the Jordanian Melodies:
Youssef Khasho as a Model

Aziz Ahmad Madi and **Safa' Hilal Haddad**, Department of Music, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

الملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة أساليب المعالجة السيمفونية للألحان الشعبية الأردنية في سياق الثقافة الموسيقية الأردنية، في ظل حداثة التجربة الموسيقية الأردنية في هذا المجال، وما تتبناه الأعمال الموسيقية الأردنية ذات العلاقة من فكر موسيقي مستجد على ساحتها الثقافية؛ يقوم أساساً على مبدأ تفاعل الألحان المحلية مع أنماط موسيقية ذات طابع أوروبي.

تتناول هذه الدراسة أسس المدرسة القومية في التأليف الموسيقي والبحث في أساليب الصياغة السيمفونية للألحان الشعبية، وتعتمد منهجيتها على تحليل أحد أبرز المؤلفات على صعيد توظيف الألحان الأردنية ضمن إطار التأليف السيمفوني للمؤلف الأردني يوسف خاشو؛ والمتمثل في عينة البحث ألحان فلكلورية "أردنية – فلسطينية" Folklore - Music) ("Jordanian – Palestinian" Melodies، للكشف عن جوهر الآليات المستخدمة في الانتقال من الألحان الشعبية بالمعنى الأدائي التقليدي، ومدى تقبل الألحان الأردنية لفكرة الامتزاج والتداخل مع الأساليب والقوالب الموسيقية الأوروبية، بالتزامن مع تحفّظها على هويتها الشرقية؛ في ظل ما قد تفرضه ضرورات التأليف السيمفوني من تغيرات قد تمس جوهر مقاميتها الموسيقية.

الكلمات المفتاحية: صياغة سيمفونية، يوسف خاشو، ألحان أردنية، القومية في الموسيقا.

Abstract

is research aims to study the ways of the Symphonization of Jordanian popular melodies (Folklore) in the context of the Jordanian musical culture.

The Jordanian musical experience is still fresh.thus, the Jordanian musical works based adopt a new musical thought, mainly on the local melodies with European musical forms.

The research studies the basics of the Nationalism school,investigations the ways of Symphonization of the popular melodies. it analyz one of the most important compositions ("Jordanian – Palestinian" Melodies - Folklore Music), by the Jordanian composer (Youssef Khasho), to expose the ways (techniques) used to move from popular melodies (Folklore) with traditional performance, and how it is accepable for Jordanian melodies to mix with the European musical forms while at the same time preserving it's eastern identity, without ignoring what the Symphonization may force, such as some changes which can touch modes, "Maqam"..

Keywords: Youssef Khasho, Symphonization, Jordanian Melodies, Nationalism of Music.

المقدمــة

ظلت الموسيقا الأردنية قابعة تحت عنوان الموسيقا الشعبية بكل خصائصها ومقوماتها البسيطة لحناً وإيقاعاً لفترة طويلة من الزمن. وقد كانت تمر بين فترة وأخرى بشيء من التطور البطيء؛ حيث تأخرت النهضة الموسيقية في الأردن عن مثيلاتها من البلدان العربية كمصر، وسوريا، والعراق [حمام، 2010: 72].

وقد بدأت الثقافة الموسيقية الأردنية منذ منتصف ستّينيات القرن العشرين تتأثر بأشكال وقوالب موسيقية مستجدّة على ثقافتها التقليدية والشعبية، ونعني هنا عملية ظهور تلك القوالب والأشكال الموسيقية ذات الطابع الأوروبي المعني بالتعدد الصوتي (polyphonic)، والذي يتناقض إلى حد ما مع تلك القوالب والأشكال الموسيقية ذات الخط اللحني الواحد (monophonic)، مما يشكل فكرا جديدا قد يبدو غريبا بعض الشيء على ذائقة المستمع المحليّ. ولعلّ حداثة هذا الفكر تكمن في أسلوبه ونتاجه من أعمال موسيقية تقوم على المعالجة السيمفونية للألحان الشعبية لتشكّل مؤلّفا شرقي الجوهر أوروبي الطابع [الدراس، 2002: 249].

إن جدلية الأصالة والمعاصرة في التجارب الموسيقية العربية المعاصرة تكاد أن تتأرجح ما بين الرأي والرأي الآخر؛ فهناك من يرى في توظيف الألحان الشرقية ضمن قوالب أوروبية أوتوزيعها في أدوار تؤديها آلات الأوركسترا زعزعة لشرقيتها الأصيلة. ومن ناحية أخرى؛ هناك من يرحب بمثل هذه الأعمال المعاصرة من حيث الطابع؛ انطلاقا من أن الدعوة للحفاظ على التراث ليست نقيض دعوة التجديد على أساس ذلك التراث بل هي ضرورة من باب التوثيق والمرجعية، لما يتميز به التراث الثقافي من دور إيجابي للفكر الإنساني باستثماره واستلهامه بحرية كاملة [أبوالمجد، 1995: 87].

مشكلة الدراسة:

على الرغم من حداثة التجربة الموسيقية الأردنية في مجال المعالجة السيمفونية للألحان الشعبية، إلا أن الأعمال الموسيقية الأردنية ذات العلاقة تتبنى فكراً موسيقياً مستجدا على ساحتها الثقافية، إذ أن تلك الأعمال تتفاعل وتتأثر بأنماط موسيقية ذات طابع أوروبي في شكلها؛ وفي نفس الوقت فهي تعتمد في مادتها المستخدمة على الألحان الشعبية والتقليدية، وحتى لا يتم وصفها بالتجربة العفوية، كان لابد من الكشف عن جوهر الآليات المستخدمة في الانتقال من الألحان الشعبية بالمعنى الأدائي التقليدي ضمن أطره الضيقة؛ إلى تلبية حاجات المجتمع المتطور في ظل المعطيات الراهنة، وما يرافق ذلك من تعزيز لثقافة المجتمع الأردني. وهذا بحد ذاته يشكل مرحلة في تطور الثقافة الموسيقية دونما إلغاء للقيمة الاجتماعية للحن الشعبي.

هدف الدراسة:

تحديد أبرز أساليب معالجة الألحان الشعبية الأردنية سيمفونياً في سياق الثقافة الموسيقية الأردنية، من خلال عينة البحث في " ألحان فلكلورية "أردنية – فلسطينية" - ("Jordanian – Palestinian" Melodies Folklore Music).

أهمية الدراسة:

تأتي أهمية هذه الدراسة التي تتناول موضوع "الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية" كحلقة جديدة تضاف إلى سابقاتها في سلسلة الدراسات التي تُعنى بهذا المجال، وتسعى إلى متابعة علمية دقيقة لما يجري

من تطور على الساحة الثقافية الموسيقية في الأردن، إذ ستكشف عن مدى تقبل الألحان الأردنية لفكرة الامتزاج والتداخل مع الأساليب والقوالب الموسيقية الأوروبية، بالتزامن مع تحفّظها على كل ما يُزعزع شرقيتها أواستساغة المستمع المحلي لها، ومراعاتها لكل ما تتطلبه الأساليب والقوالب الأوروبية من تحقيق لقواعدها الموسيقية العريقة. مما سيفتح المجال أمام الدارسين لتوسيع مجال البحث في هذه القضية التي تتعلق بفكر موسيقي يخاطب موسيقا العالم. ومن ناحية أخرى؛ سيفتح المجال أمام الموسيقيين الأردنيين ليقدموا المزيد من هذه الأعمال، في الوقت الذي يدرك فيه الجميع أن تشكّل الوعي الفني الموسيقي الجماهيري في الأردن قد جاء على أساس مبادئ البناء الموسيقي أحادي الصوت (Monody) منذ القدم.

منهج الدراسة:

اعتمد الباحثان المنهج التحليلي[1] كمنهج رئيس لإعداد هذه الدراسة.

عينة الدراسة:

تشتمل عينة هذه الدراسة على مجموعة الألحان الشعبية الأردنية في المدونة الموسيقية الخاصة بالمؤلّف الموسيقي الأوركسترالي: ألحان فلكلورية "أردنية – فلسطينية" ("Jordanian – Palestinian") Melodies - Folklore Music[2] للموسيقي يوسف خاشو.

الدراســات السابقـة:

<u>الدراسة الأولى:</u> علوان، رائدة. (2014) تجربة عبد الحميد حمام في إعادة صياغة ألحان الأغاني الشعبية الأردنية باستخدام أسلوب تعدد التصويت[3].

هدفت هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على تجربة عبد الحميد حمام في إعادة صياغة ألحان الأغاني الشعبية الأردنية باستخدام أسلوب تعدد التصويت وقد اشتمل على لمحة تاريخية عن تعدد التصويت وأقسامه عند العرب، بالإضافة إلى بعض التجارب العربية في استخدام تعدد التصويت في الغناء واستعرض نماذج من أعماله الأردنية المصوغة بأسلوب تعدد التصويت، ثم تناول البحث خصائص أسلوب عبد الحميد حمام في المعالجة المقامية والهارمونية لألحان الأغاني الشعبية الأردنية.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة من حيث تناولها جوانب تتعلق بصياغة ألحان أردنية ضمن قوالب سيمفونية، من خلال تسليط الضوء على تجربة المؤلف الأردني عبد الحميد حمام في صياغة ألحان أغان أردنية باستخدام تقنيات التعدد الصوتي.

---

1 المنهج التحليلي: منهج يعتمد على وصف ظاهرة معينة ماثلة في الموقف الراهن فيقوم بتحليل تلك الظاهرة والعوامل والمؤثرة فيها، ويستند هذا المنهج إلى قواعد الانتقاء من الظواهر المحسوسة. كافي، منصور، البحث العلمي - تقنياته ومناهجه، 2009م، ص. 183.

2 التسمية نقلت عن غلاف العمل، وبحسب المعلومات المدونة بخط يد المؤلف على المدونة الموسيقية للعمل؛ فإنه يتناول في صياغته للألحان مجموعة من الألحان الشعبية في الأردن فترة وحدة الضفتين (الضفة الشرقية "الأردن" والضفة الغربية "فلسطين").

3 علوان، رائدة (2014) تجربة عبد الحميد حمام في إعادة صياغة ألحان الأغاني الشعبية الأردنية باستخدام أسلوب تعدد التصويت. المجلة الأردنية للفنون، المجلد 7، العدد 2 (151- 176) جامعة اليرموك، الأردن.

الدراسة الثانية: سكرية، هيثم وحسين، أيمن وحداد، رامي والشرقاوي، صبحي. (2013) تغيير مقامية الألحان الشعبية في الكتابة الأوركسترالية عند المؤلفين العرب القوميين ما بين التطوير والتشويه (يوسف خاشو انموذجاً)[4].

هدفت تلك الدراسة إلى دراسة جميع احتمالات تغيير المقامية التي يمكن الإستفادة منها في التأليف الموسيقي ومدى تأثيرها على طابع الألحان والهوية في الأعمال التي تعتمد توظيف الألحان الشعبية في أعمال أوركسترالية، ودراسة إمكانية تأكيد الهوية العربية من خلال المقامات الخالية من ثلاثة أرباع البعد، من خلال تحليل عينة البحث، والتعرف على أهم الأعمال التي تطرقت لهذا الأسلوب من المؤلفين القوميين.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في كونها تتناول أحد أعمال الموسيقي يوسف خاشو بالبحث والتحليل.

الدراسة الثالثة: حداد، أثير. (2009) دراسة تحليلية لتقنيات التأليف الموسيقي في أعمال عبد الحميد حمام[5].

هدفت هذه الدراسة إلى التعريف بالمؤلف الموسيقي الأردني عبد الحميد حمام وأعماله الموسيقية، والتعرف إلى بعض تقنيات التأليف الموسيقي في أعماله، حيث قامت الباحثة بدراسة حياة المؤلف الموسيقي الأردني عبد الحميد حمام، وتحليل بعض أعماله الموسيقية للوصول إلى بعض تقنيات التأليف الموسيقي التي أمتلكها والتعريف بها، خاصة وأن الجزء الأكبر من التقنيات قد حملت الطابع الأوروبي، التي أدخلها على الموسيقا الأردنية، حيث ساهمت في تطويرها، والنهوض بها.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة من حيث تناولها لتجربة مؤلف موسيقي أردني ودراسة تقنيات التأليف الموسيقي لديه، كما ألقت الضوء على دوره في صياغة ألحان التراث الشعبي الأردني ضمن قوالب تأليف سيمفونية.

الدراسة الرابعة: سكرية، هيثم. (2007) الموسيقا البروجرامية عند كل من رفعت جرانة ويوسف خاشو "دراسة تحليلية مقارنة"[6].

هدفت تلك الدراسة إلى التعريف بأوجه التشابه وعناصر الاختلاف في الموسيقا البروجرامية لدى كل من المؤلف الموسيقي الأردني يوسف خاشو، والمصري رفعت جرانة، وذلك من خلال ما قدمه الباحث من تحليلٍ لعملين هما: سيمفونية 23 يوليو" الثورة" (مصر) رفعت جرانة، وسيمفونية "الهاشميون" (الأردن) يوسفٍ خاشو، وقد تناول التحليل الجوانب المتعلقة بالكتابة الأوركسترالية، العناصر اللحنية، النسيج، والتلوين الأوركسترالي.

4 سكرية، هيثم وحسين، أيمن وحداد، رامي والشرقاوي، صبحي (2013) تغيير مقامية الألحان الشعبية في الكتابة الأوركسترالية عند المؤلفين العرب القوميين ما بين التطوير والتشويه (يوسف خاشوانموذجاً). المجلة الأردنية للفنون، المجلد 6، العدد 2 (199- 218) جامعة اليرموك، الأردن.

5 حداد، أثير (2009) دراسة تحليلية لتقنيات التأليف الموسيقي في أعمال عبد الحميد حمام. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن.

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

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في كونها تتناول أحد أعمال الموسيقي يوسف خاشو بالبحث والتحليل، كما تبرز النتائج أسلوب خاشو في تأليف الموسيقا البروجرامية.

الدراسة الخامسة: غوانمة، محمد. (1997) تعدد التصويت في الموسيقا العربية[7].

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على استخدامات تعدد التصويت عند العرب، وإبداعاتهم فيه، والأسس والأقسام التي استخدموها في هذا المجال، كما أشارت الدراسة إلى بعض التجارب العربية في مجال استخدام تعدد التصويت من خلال تقديم بعض النماذج ليسهل على القارئ التعرف على جذور تعدد التصويت في الحضارة العربية وتطور استخدامه، مما يساهم في تعزيز هذا الفكر الموسيقي والذي يهدف إلى الجمع بين الأصالة والمعاصرة.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة من حيث التركيز على أهمية تعدد التصويت في الموسيقا العربية؛ إذ قدم الباحث نماذج لتجارب استخدام تعدد التصويت من مختلف البلاد العربية منها: مصر، الأردن، لبنان، والمغرب. كما ألقت الضوء على دور المؤلفين الأردنيين مثل يوسف خاشو وعبد الحميد حمام في صياغة الألحان الأردنية

الدراسة السادسة: أبوالمجد، حنان. (1995) أبعاد الاندماج العضوي بين موسيقا الشرق والغرب[8].

هدفت تلك الدراسة إلى تأكيد الدور الذي لعبته المتغيرات التي برزت خلال القرن العشرين والتي تركت أثرا واضحا على الموسيقا، وبأن المزج الذي يحدث ما بين ثقافة موسيقية وأخرى لا يعني أن يكون سلبيا وأن تلغي إحدى الثقافتين معالم الأخرى وإنما هوضرورة حتمية في سبيل السعي إلى التطور، ولكنها لم تنفِ وجود بعض المظاهر السلبية التي تسيء إلى فكرة هذا المزج، حيث جاءت فكرة إبراز المظاهر السلبية للمزج والمفهوم الإيجابي للإدماج أحد أبرز أهداف هذه الدراسة.

ترتبط تلك الدراسة مع الدراسة الحالية في تركيزها على عملية المزج مابين ثقافتين موسيقيتين مختلفتين، وبالتالي الإشارة إلى عملية التأثر والتأثير بين موسيقا الشرق والغرب ومن هنا يمكن الإشارة إلى مدى تأثر يوسف خاشو بالثقافة الموسيقية الغربية بعلومها وقوالبها ونظرياتها وكيف انعكس هذا التأثر في أعماله التي جمعت بين اللحن الشرقي والشكل أوالقالب الغربي.

الفكر الموسيقي القومي

كان لإحساس الأوروبيين بحاجة أوطانهم إلى ضرورة تعزيز مشاعر الوحدة والولاء والانتماء، والتمسك بكل ما يمتّ لتاريخها وثقافتها بصلة؛ كان له الدور الأبرز في بزوغ فجر الاتجاه القومي في أوروبا خلال القرن التاسع عشر، ومن حيث الفكر الموسيقي؛ فقد تمثل ذلك الشعور الوطني بالتمسك بالتراث القومي وإحياء دوره بتفعيله كمادة أساسية ضمن قوالب التأليف الموسيقي [Kamien, 2000: 367- 368].

وجدت نخبة من الموسيقيين العالميين في الألحان الشعبية بمقاماتها وإيقاعاتها وآلاتها كنزاً يغنون فيه مؤلفاتهم بعيدا عن التقليد والتكرار، حيث شكلت الألحان الشعبية إطاراً مرناً يمكن لخيال المؤلِّف أن يتنقل

7 غوانمه، محمد (1997) تعدد التصويت في الموسيقا العربية. مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية"، المجلد 13، العدد 3 (215-223) جامعة اليرموك، الأردن.

8 أبوالمجد، حنان (1995) أبعاد الاندماج العضوي بين موسيقا الشرق والغرب، مجلة الموسيقا العربية. المجمع العربي للموسيقا، جامعة الدول العربية، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد 14، سوريا.

ضمن حدوده بحرية تؤمن له مجالاً واسعا من التجديد والابتكار، ومن هؤلاء المؤلفين [أبوالمجد والخولي، 2006: 35-36]:

- الموسيقي الروسي إيجور سترافنسكي وتضم أعماله في هذا المجال الباليه التي كتبها في إطار موسيقا الفولكلور الروسي مثل "العصفورة النارية" The Firebird عام 1908، و"بتروشكا" Petrushka عام 1911م.
- آرام خاتشاتوريان وهو من المؤلفين القوميين الروس، "يقوم أسلوبه الموسيقي على العناصر الفولكلورية إلى جانب موهبته الطبيعية في الابتكار اللحني، والحيوية الإيقاعية، وهولا يقتبس الألحان حرفيا بل يطورها بصورة فنية مبتكرة تحتفظ بطابعها الأصلي"، ومن أعماله بهذا المجال: باليه "جايانيه" Gayaneh.

وقد كان للشرق نصيب من تأثير هذا الفكر كجزء من اللقاء التاريخي بين الشرق والغرب، انعكس من خلال ما نشهده في عصرنا من فنون شرقية جديدة؛ يمثل إدماج المضمون الشرقي مع وسائل الصياغة الغربية أبرز القواسم المشتركة بينها. ويبرز هذا التأثير جليّا في الموسيقا من خلال التحول من التلحين (اللحن والإيقاع وحدهما) إلى التأليف الموسيقي بلغة ثلاثية الأبعاد؛ اللحن والإيقاع والتكثيف النغمي (هارمونيا وبوليفونيا)، ويعدّ هذا الاتجاه في موسيقا الشرق إحدى الحلقات الإيجابية للقاء الشرق والغرب [الخولي، 1992: 207].

إذ استهوى الفكر الموسيقي القومي المؤلفين المصريين والعرب، فكتبوا موسيقا تحمل ملامح القومية من حيث استخدام المقامات والضروب العربية والألحان الشعبية وبناء موضوعاتهم على قصص البطولات الوطنية والأساطير الشعبية [سكرية، حسين، حداد، الشرقاوي، 2013: 201].

وقد أبدع مؤلفو القومية الشرقية أعمالا تنطبق عليها المعايير المتبعة في مدارس الشعوب الأخرى، كانت السمة المشتركة بينها هي نشأة موسيقا قومية تستعين بأساليب الغرب الفنية في التعبير عن مضامين شرقية واضحة الهوية. وتشترك أغلب أعمال المدارس القومية -التي واكبت الفكر القومي في وقت مبكر (مصر ولبنان وتركيا) في تركيز الاهتمام بالمقامات الدياتونية المعتمدة على الأصوات وأنصافها فقط (لسهولة استنباط هارمونيات تلائمها)، وفي اهتمامها بالإيقاعات والرقصات الشعبية وتوظيف الآلات الشرقية والشعبية وبالموضوعات التاريخية الواضحة الصلة بالنهضة القومية السياسية [الخولي، 1992: 212].

وبالنظر إلى ما يفرضه هذا العصر من تحولات جديدة على التراث الشرقي؛ فإنه لا يجدر التخوف منها إذا تناولها المؤلفون بحكمة وبصيرة ومن منطلق ثقافي متوازن، فليس للتجديد الموسيقي حدود تكبل خيال الفنان؛ لأن لغة الموسيقا بطبيعتها مرنة، وليس أوفق من التجديد على أسس موضوعية من موسيقا الشعب وتراثه [طموم، 1995: 70].

إلا أن الساحة الموسيقية الشرقية تشهد في هذا القرن تحت شعار التجديد تيارات هوجاء من «التغريب» السطحي الذي أهدر كثيرا من أقيم عناصر التراث من مقاماته مفضلا عليها السلمين: الكبير Major والصغير Minor المستهلكين في نظر الغرب نفسه. وفي الفكر الإيقاعي مستبدلا بالإيقاعات الفنية إيقاعات غربية غريبة مستعارة من بيئات شديدة الاختلاف، وفي غمار هذه التيارات العنيفة أخذت مدارس التأليف الموسيقي القومي في الشرق تتحسس طريقها نحو تطوير عضوي رشيد، يستلهم من جوهر التراث مادة لموسيقا تستخدم أساليب غربية فنية جادة للتوصل للتعبير المبتكر عن مضامين شرقية متطورة [الخولي، 1992: 211].

ولعل أهم ما يميز القومية في الموسيقا العربية هواستخدام المقامات العربية حيث تعتمد غالبية الألحان الشعبية العربية على المقامات الشرقية التي تتميز باحتوائها على: (الأبعاد الكاملة)، (أنصاف الأبعاد)، والبعد ونصف، كذلك يضم بعضها أرباع البعد، وهذه المقامات المتنوعة بأبعادها والتي نتميز بها عن الغرب؛ تؤكد هوية الموسيقا العربية وتميزها عن موسيقا باقي شعوب العالم. وتتجلى هذه الهوية من خلال أعمال رواد التأليف الموسيقي عند الموسيقيين القوميين المصريين والعرب، الذين استخدموا ألحانهم الشعبية دون المساس بمقاماتها الأصلية، أمثال عطية شرارة وعبد الحليم نويرة، وفي الجانب الآخر نجد بعض المؤلفين الذين قاموا بتغيير المقامية تجنبا لثلاثة أرباع البعد أمثال عزيز الشوان، جمال عبد الرحيم، ويوسف خاشو، الأمر الذي أوجد تيارين متناقضين في هذا المجال، حيث اعتبره بعض النقاد والمتخصصون سببا لفقدان الهوية وتشويها للمقامية، بينما اعتبره البعض الآخر تنويعا أوتطويرا للموسيقا العربية للانتقال إلى العالمية [سكرية، حسين، حداد، الشرقاوي، 2013: 201-202].

القومية الموسيقية في إطار الثقافة الموسيقية الأردنية

إن تأخر النهضة الموسيقية في الأردن عن مثيلاتها من البلدان العربية؛ لا يلغي مكانة الموسيقا في ثقافة المجتمع الأردني وحياته ومناسباته؛ وارتباطها التاريخي بما مر به من تغيرات على مختلف الأصعدة، شأنه في ذلك شأن أي من المجتمعات الأخرى التي أصبحت فيها الموسيقا جزءاً من صورتها الحضارية والثقافية على وجه التحديد، كما أن هذا التأخر لم يمنع من تطورها.

وبصورة مبسّطة؛ يمكن للموسيقا الأردنية أن تُنظّم في فئات مختلفة؛ وذلك حسب طبيعة كل منها، فالأغاني التي يتغنّى الشعب على مر الأيام بها دون أن يعرف ملحنها أوشاعرها ولا متى نُظم شعرها ووضع لحنها، هذه هي الموسيقا الشعبية التي تعبر عن أحاسيس ومشاعر الشعب الأردني، حيث تختلف هذه الموسيقا عن الموسيقا التقليدية؛ فهي مدروسة وأكثر تعقيدا من الموسيقا الشعبية، وبعضها يمكن التعرف على الملحن أوالشاعر، ويعدّ هذان النوعان من التقاليد الموسيقية القديمة. أما تطور الموسيقا الجديدة فأتى في اتجاهات متنوعة، نلحظ فيها تأثير الموسيقا المتوارثة (تقليدية أوشعبية) والتأثيرات الأجنبية وأخص منها التأثيرات الغربية [حمام، 2010: 28].

وبالنظر إلى ارتباط الموسيقا بحياة المجتمعات واعتبارها شاهدا وموثّقا لما تمر به من تغيرات وما تعصف به من تحديات؛ نجد ما يؤكد بأن الموسيقا الأردنية هي من أجدر المرجعيات التي وثقت لذلك، حيث بدأت "أهزوجة أردنية"[9] تقتصر على ألحان وكلمات شعبية نابعة من أحاسيس المجتمع وحاله المعاش، ثم تطورت ببطء تحت هذا المسمّى إلى أن شقت طريقها للعالمية، ضمن مؤلفات تقوم في جوهرها على ألحان أردنية؛ وتتخذ قوالب الموسيقا العالمية وأسس تأليفها منهجا حديثا لها، لتندرج بذلك تحت عنوان عريض لفكر موسيقي هوالقومية في الموسيقا.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن "الأهزوجة الأردنية" قد مرت بخمس مراحل تطورية عامة، توقفت عند كل واحدة منها فاكتسبت الصفات والمميزات الخاصة بتلك المرحلة، واشتركت جميعها في أنها قد استمدت تكوينها الفني من الغناء الأصيل لأهل البادية والريف في الأردن [غوانمه، 2009: 81].

9 وتمثل هنا؛ النموذج الموسيقي الأدائي القائم على المضامين اللحنية الشعبية ضمن إطار الثقافة الموسيقية الأردنية.

المرحلة الأولى: الأهزوجة التراثية.

المرحلة الثانية: الأهزوجة المصوغة (جزئياً) على نمط الأهزوجة التراثية (النص الشعري للأهزوجة جديد أما اللحن فهو قديم).

المرحلة الثالثة: الأهزوجة المصوغة (كلياً) على نمط الأهزوجة التراثية.

المرحلة الرابعة: الأهزوجة الفنية المعاصرة (الأغنية الوطنية الحديثة).

المرحلة الخامسة: الأهزوجة الأردنية ضمن قالب موسيقي عالمي (وهي المرحلة التي تتناولها هذه الدراسة).

رواد الفكر الموسيقي القومي في الأردن

ووجدت في الأردن نخبة من الموسيقيين الذين يعتبرون رواد التأليف الموسيقي المتأثر بأساليب التأليف والقوالب الموسيقية الغربية، وقد كان "عقيل أبوالشعر" أول هؤلاء الموسيقيين من خلال ما قدمه من قطع موسيقية يطغى عليها الإحساس الشرقي، والموسيقي الفلسطيني المعروف "أوغسطين لاما" الذي تتلمذت على يديه نخبة من أشهر الموسيقيين الأردنيين الذين أصبحوا روادا في هذا المجال؛ مثل: يوسف خاشو والياس فزع [حمام، 2010: 82].

ونذكر أيضا من أبرز رواد هذا الفكر موسيقيين أردنيين استمالهم الأسلوب الأوروبي؛ مستمدين من تراثهم جوهراً تقوم عليه مؤلفاتهم الحديثة، كل من: سلفادور عرنيطة، الياس فزع، يوسف خاشو وعبد الحميد حمام. ولهذه النخبة تجارب متعددة في اتجاه توظيف واستثمار الألحان الأردنية موسيقياً؛ من خلال معالجتها عن طريق إدخال التعدد الصوتي، إما الهارموني أوالبوليفوني؛ وبما يسمح بالتوزيع الآلي والكورالي، حيث قدموا أعمالا تعتمد هذا الفكر الموسيقي المعاصر، آخذين بعين الاعتبار أن تَشكّل مثل هذه الموسيقا "متعددة الأصوات" الجديدة عملية معقدة ومتناقضة [غوانمه، 2009: 165].

وبالعودة إلى مراحل التطور التي مرت بها الموسيقا الأردنية؛ يتضح بأن صياغتها سيمفونيا من خلال دمجها كمادة لحنية أساسية ضمن قوالب تأليف سيمفونية، يمثل أرقى مراحل التطور في عمر الموسيقا الأردنية، إذ تم تناول الألحان الأردنية ضمن آليات تأليف عالمية مدروسة، قائمة على معالجة فنية علمية باستخدام العلوم الحديثة من قبل مؤلفي تلك المرحلة. حيث قام بعض الموسيقيين الأردنيين الدارسين للعلوم الموسيقية الحديثة بمحاولات علمية جادة لاستثمار وتوظيف ألحان وأغاني التراث الشعبي الأردني بشكل عام وأغاني الأهازيج التراثية بشكل خاص، ووظفوها وصاغوها في قوالب موسيقية عالمية تعتمد على أساليب وأسس وأشكال مقننة مثل السيمفونية، وأسلوب الكانون، كان من أبرزهم عبد الحميد حمام ويوسف خاشو [المرجع السابق: 166].

يوسف خاشو Youssef Khasho (1927 – 1997):

اسمه الكامل: يوسف سعد جريس خاشو. ولد في القدس في 24 أيار عام 1927، وقد شهد في طفولته تلك السنوات الصعبة التي مرت بها فلسطين آنذاك. توفي والده عندما كان في الخامسة من عمره، انتقل بعدها إلى دار الأيتام التابعة لدير الفرنسيسكان وقد نشأ هناك [Zougbi, 2007: 56].

التقى يوسف خاشو بأستاذه الموسيقي الفلسطيني المعروف "أوغسطين لاما" لأول مرة في عام 1936، ولم يكن قد تجاوز التاسعة من العمر، استمع لاما إلى أدائه الموسيقي، وقد تنبأ له بأن يكون أحد أبرز رواد التأليف الموسيقي السيمفوني على مستوى العالم العربي بأسره. وفي سن الثالثة عشر بدأ يوسف العزف على آلة الأرغن لأول مرة في الكنيسة، وكان يتولى مهمة قيادة الكورال نيابة عن أستاذه المايسترو لاما في الأيام التي لم يكن باستطاعته الحضور فيها [المرجع السابق: 56].

في عام 1984 عُين مدرساً في مدرسة تيرا سانتا الثانوية، وخلال خمسينيات القرن الماضي وبعد سنوات قليلة من مأساة عام 1948 انتقل خاشو إلى الأردن ثم إلى سوريا، وقد بدأت قدراته ومهاراته الموسيقية بالنمو والتطور من الشرقية إلى الغربية، ومن الموسيقى الخفيفة (البسيطة) إلى الدرامية وحتى الجاز والبلوز. وكغيره من العديد من المفكرين والفنانين والموسيقيين والكتاب استقر خاشو في بيروت وقضى فيها فترة من حياته، حيث واظب على مواصلة تطوير مهاراته ومعارفه الموسيقية هناك [المرجع السابق: 56].

وفي فترة الستينيات عاد خاشو إلى سوريا لمدة من الزمن؛ قضاها في مدينة حلب، قرر خلالها أن يتخصص في مجالي التأليف الموسيقي السيمفوني والقيادة الموسيقية السيمفونية، حيث كانت الموسيقا الكلاسيكية في حلب تحمل طابعا مبتكرا؛ تمثل في غناها الموسيقي الشرقي القائم على النموذج الشعبي (التقليدي) الذي يشكل جوهر الثقافة الفنية الموسيقية فيها. وسرعان ما استطاع يوسف خاشو أن يندمج مع المشهد الموسيقي في حلب، وقد ترك إرثا موسيقيا عظيما تمثل بمساهمته في تشكيل فرق موسيقية شرقية، وإعادة تشكيل أساسيات الموسيقا المدرسية، ولم يمض وقت طويل حتى سافر إلى روما للالتحاق بمرحلة متقدمة من الدراسات الموسيقية الكلاسيكية، وأثناء تلك المرحلة ألف سيمفونيته المعروفة باسم "سيمفونية القدس" [المرجع السابق: 56].

وكمواطن عربي حقيقي أدرك محنة أمته بعد خسارة فلسطين؛ كان يحمل في قلبه فيضا من المشاعر القومية، وقد شكّل حبه لبلاده ولمدينة القدس مسقط رأسه بشكل خاص؛ منارة لفكره الموسيقي ومصدر إلهامه الأقدر طوال حياته، فكانت "سيمفونية القدس" العمل السيمفوني الأكثر شهرة بين أعماله رغم أنه لم يكن العمل الأكثر زخما وغنىً من حيث التكوين الموسيقي بين تلك الأعمال [المرجع السابق: 56].

في عام 1966 وجه جلالة المغفور له الملك الحسين بن طلال دعوة ليوسف خاشو للعودة إلى الأردن ليتولى قيادة حركة النهضة الموسيقية فيها، وقد نجح خاشو في تحقيق ذلك بجدارة، كما ساهم في تأسيس المعهد الوطني للموسيقا.

كانت محطته التالية هي ليبيا، حيث تلقى دعوة من وزارة الثقافة الليبية ليقود مرحلة التأسيس لبرنامج التعليم الموسيقي هناك.

وفي عام 1972 عاد خاشو إلى إيطاليا ثانية؛ ومكث فيها حتى عام 1986، وخلال تلك الأعوام أسس مركزا للأبحاث الموسيقية لدراسة العلاقة ما بين موسيقا الشرق الأوسط والموسيقا الأوروبية، بالتزامن مع استمرار نشاطه الموسيقي في مجالات التأليف والأداء والقيادة الموسيقية [المرجع السابق: 57].

خلال السنوات الأخيرة من حياته المهنية كان يوسف خاشو قد صقل موهبته الموسيقية والأدائية وعزز ثقافته الموسيقية، كما احترف أساليب الصياغة الموسيقية الهارمونية والتوزيع الأوركسترالي، وحقق تطورا في مدى التقارب والانسجام مع العالم الأوسع؛ ولم يقتصر ذلك على منطقته الأصغر (الشرق الأوسط) وإنما كان يمتلك الوعي الكافي للعمل على نطاق أوسع؛ إذ كان قد عقد العزم على أن يسخر الموسيقا الأوروبية

وبقية العالم لإثراء جوانب الثقافة الموسيقية العربية من خلال فلسفة موسيقية نابعة من رؤية حديثة [المرجع السابق: 57].

استطاع يوسف خاشو أن يوثق لمسيرته الاحترافية ويرتقي بمهنيته في مجال العمل الموسيقي من خلال أعماله التي يصعب تصنيفها؛ إذ لا يمكن إدراجها تحت مسمّى الشرقية أوالغربية بصورة مستقلة، لا سيما وأنه لم يكن ينتمي إطلاقا إلى أي من المدارس الموسيقية الحديثة، فمن خلال دراسة أعماله السيمفونية نجد بأن بعضا من الحركات (Movements) التي تكونت منها هذه الأعمال؛ تكشف من خلال بنائها الموسيقي عن محاولات جادّة قام بها خاشو لابتكار قواعد بنائية وهارمونية جديدة دونما استسلام للقواعد والآليات التي كانت تعدّ حديثة في تلك الفترة، وفي الوقت ذاته؛ لم يكف خاشو عن استخدام الألحان العربية الأصيلة وتوظيفها في بناء مؤلفات تخضع لقواعد كلاسيكية ومؤلفات تشكل إضاءات هامة في هذا الصدد [المرجع السابق: 57].

في عام 1989 عاد خاشو إلى الأردن كجزء من مسيرته الخيّرة في العمل والبناء والتأسيس لثقافة موسيقية رائدة، حيث عمل لمدة عام واحد لتأسيس الأكاديمية الأردنية للموسيقا، وبعدها بدأ مرحلة من التدريس في جامعة آل البيت. بقي خاشو على عمله الأكاديمي هذا على جانب التأليف والأداء الموسيقيين إلى أن توفاه الله في 8 مارس عام 1997 [المرجع السابق: 57].

ألّف يوسف خاشو مجموعة من السيمفونيات، كانت أهازيج وأغاني التراث الشعبي الأردني المادة النغمية الأساسية التي بنى عليها سيمفونياته التي سنتحدث عنها فيما بعد، وبالإضافة إلى ذلك، فقد أعد مجموعة من المعالجات الهارمونية لعدة ألحان من الأهازيج والأغاني الأردنية، صاغها بأسلوب أوركسترالي، وقد وصلت الألحان الأردنية إلى كافة أنحاء المعمورة من خلال الأعمال الفنية التي صاغها "يوسف خاشو" بأسلوب علمي وتسجيلات رفيعة المستوى، قامت بتنفيذها أوركسترات عالمية [غوانمه، 2009: 172].

اشتمل الإرث الموسيقي للمؤلف الموسيقي يوسف خاشو على 12 سيمفونية (بالإضافة إلى تلك الأعمال السيمفونية التي لم تكتمل)، ومجموعة من القطع الصغيرة للبيانووالصوت (الغناء) وغيرها من الآلات، ومؤلفات موسيقية درامية للأطفال –على غرار أسلوب الأوبريت. إن روعة الفكر الموسيقي لدى يوسف خاشو قد تكمن في تمكنه من دمج أنماط موسيقية متنوعة نابعة من ثقافات مختلفة، وهارمونيات وقواعد من خلال آليات مبتكرة تثري جوانب متعددة من الثقافة والتقاليد العربية، ضمن قالب حديث من حيث الموسيقا الكلاسيكية [المرجع السابق: 57].

من أهم أعماله التي برز فيها الفكر القومي:

1. سيمفونية القدس Jerusalem Symphony عام 1967.
2. سيمفونية الحسين بن طلال Hussien Ben Talal Symphony عام 1972.
3. سيمفونية الحسين بن علي Hussien Ben Ali Symphony عام 1975
4. سيمفونية "واه فلسطين" Oh..Palestine عام 1976.
5. سيمفونية البحار الجزء الأول (The Wandering Aegean Sailor (I عام 1978.
6. سيمفونية البحار الجزء الثاني (The Wandering Aegean Sailor (II عام 1979.
7. سيمفونية أردن الحسين Hussien's Jordan عام 1985 – 1986.
8. The Chian Rhapsody (Scio) Part I، عام 1992، رابسودية البحارة – الجزء الأول

9. The Chian Rhapsody (Scio) Part II، عام 1992، رابسودية البحارة – الجزء الثاني
10. سيمفونية الهاشميون The Hashemites Symphony، عام 1993
11. ألحان من الأردن الجزء الأول (Melodies from Jordan I)
12. ألحان من الأردن الجزء الثاني (Melodies from Jordan II)
13. سيمفونية البادية (لم تكتمل بسبب وفاته).
14. 6 مقطوعات فالس قام بتوزيعها للأوركسترا، وهي من ألحان مدام نانسي زنانيري، بعنوان Jordan Walses.

مراحل تطور المعالجة السيمفونية للألحان الشعبية

حُددت مراحل تطور المعالجة السيمفونية للألحان الشعبية في بعض الثقافات الموسيقية المختلفة منذ مطلع القرن العشرين ضمن ثلاثة مستويات؛ اختيرت بالاعتماد على أسلوب بارتوك (Bartók) في تناول الموسيقا الشعبية، بحيث أن هذه المستويات الثلاثة في التعامل مع عناصر الفولكلور لا تتدرج وفق تسلسل زمني متصل، بل نرى أن بارتوك قد يستخدمها في مراحل إنتاجه المختلفة، تبعا لطبيعة كل عمل موسيقي على حدة [الخولي، 1992: 80].

المستوى الأول:

وفيه يحتفظ المؤلف بالخط اللحني الشعبي أو يقوم بتعديله قليلا بإضافة بعض الهارمونيات أو البوليفوني وربما يضاف إليه مقدمة قصيرة أوختام مستوحى منه.

المستوى الثاني:

وفيه يتخذ من اللحن الشعبي أساسا للتأليف ثم الابتكار والتنويع عليه باستخدام الوسائل الفنية المعروفة مثل الانقلاب، والمعكوس، وغيرها، وفي هذا المستوى يتوارى اللحن الشعبي إلى حد ما وراء ابتكار المؤلف، حيث يتطلب هذا المستوى قدرا كبيرا من الخيال الموسيقي إلى جانب الصنعة الفنية.

المستوى الثالث:

وهو أرفع مراحل استلهام الفولكلور، ويتمثل في ابتكار أفكار موسيقية جديدة تماما، ولكنها تحمل ملامح الموسيقا الشعبية، لدرجة يصل معها المستمع إلى تخيل بأن هذه الألحان شعبية أصيلة ويطلق بارتوك على هذا المستوى اسم الفولكلور المتخيل (imaginary folk song)، حيث لا نجد في هذه الأعمال عناصر شعبية محددة ومع ذلك فإنها تتسم بالطابع الشعبي في تشكيل العناصر اللحنية والإيقاعية كما في أوبرا "قصر ذواللحية الزرقاء" لبارتوك، سنة 1911م.

الصياغة السيمفونية للمؤلَّف السيمفوني ألحان فلكلورية "أردنية – فلسطينية"

1. تكوين الأوركسترا (الآلات الموسيقية):

- مجموعة الآت النفخ:

آلات النفخ الخشبية: بيكولوفلوت، فلوت، أوبوا، كلارينيت، باصون (فاجوت)، ساكسفون (تينور) " Sax Tenor".

آلات النفخ النحاسية: الهورن الفرنسي، ترمبيت، ترمبون، توبا.

- مجموعة الآلات الوترية:

الآلات الوترية القوسية: كمان أول، كمان ثان، فيولا، تشيللو، كنترباص.

- مجموعة آلات إيقاعية
- آلات أخرى: البيانو، الهارب.

2. الشكل البنائي العام للعمل:

يتكون هذا العمل من ستة أجزاء هي مقدمة موسيقية + 5 مواضيع موسيقية (Themes) وخاتمة ضمن 192 مازورة، بُني كل منها على لحن شعبي.

- شكل التأليف: صياغة حرة تتألف من ستة أجزاء.
- الميزان الموسيقي: 44
- السرعة: معتدل (Moderato) – غنائي (Dolce).

المقدمة الموسيقية:

- الموازير: (1 - 52).
- السلم الموسيقي: صول الكبير (G Major).

اشتملت المقدمة الموسيقية على لحن كتب بمقام صول الكبير، استبعد فيه المؤلف آلات مثل البيكولو فلوت، الباصون، الهورن الفرنسي، والتوبا، مقابل إعطاء البيانو الدور الأكبر في أداء هذا اللحن، ومن حيث تحليل أسلوب الصياغة؛ فقد قسمت إلى ثلاثة أجزاء بحسب اختلاف آليات التأليف وطبيعة الجمل الموسيقية المستخدمة.

في الجزء الأول من المقدمة (الموازير 1 - 16) حرص المؤلف على أن يحمل هذا اللحن سمات أقرب إلى الشعبية الشرقية من خلال التركيز على فكرة الترابط النغمي، وإشراك جميع الآلات بأداء نفس الجملة اللحنية (Unison)؛ بالإضافة إلى التكثيف النغمي البوليفوني، وهو الأسلوب الذي يستطيع المؤلف من خلاله إبراز اللحن الأساسي والتركيز على عناصره النغمية والإيقاعية، دون إبراز أي شكل من أشكال التنويع أوالمرافقة الهارمونية التي يمكن لها أحيانا أن تطغى على معالم اللحن الأساسي، وهذا الأسلوب متبع عادة في الفرق الموسيقية العربية الشعبية والتقليدية.

الجزء الثاني؛ وهوالجزء الغنائي (dolce) (الموازير 17 - 32) كثف المؤلف المحتوى النغمي لدور آلة البيانو، وعززه بمرافقة لحنية إيقاعية، تؤدى بأسلوب النقر "Pizzicato" وهونفس الدور الذي تؤديه آلة الكنترباص. كما استخدم المؤلف أسلوب الحوار ما بين آلتي الفلوت والبيانو، كما في (الموازير 21 - 22) فلوت، (الموازير 23 - 24) بيانو.

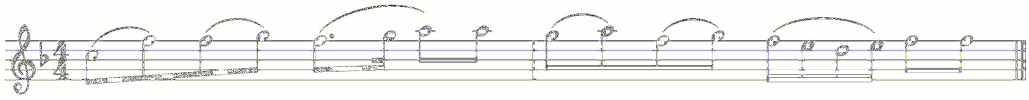
الجزء الثالث (الموازير 33 - 52)؛ وهو الجزء الختامي بالنسبة للمقدمة والتمهيدي بالنسبة للحن الأول في العمل ككل؛ اقتصر أداؤه على مجموعتي آلات النفخ الخشبية في أداء الدور الرئيس، والآلات الوترية القوسية في أداء دور المرافقة، وقد بني على الوحدة الزمنية "الكروش". ليعود في نهاية هذا الجزء إلى ما كان عليه في الجزء الأول من حيث توحيد الدور الذي تؤديه الآلات جميعها.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن خاشو قد استطاع من خلال هذه المقدمة الموسيقية أن يوظف عناصر إيقاعية ونغمية بأسلوب بوليفوني، وأساليب أدائية بتوزيع موسيقي يضمن الطابع الشعبي بملامح شرقية، يمكن معها أن يوصف بالأقرب إلى المستوى الثالث من مستويات المعالجة السيمفونية للألحان الشعبية وهو أرقاها من حيث إكساب اللحن هذه الصبغة الشعبية دونما وجود مادة لحنية شعبية أساسية يبنى عليها.

اللحن الأول (1st Theme):

- اللحن الشعبي الذي بُني عليه: يا غزيل.
- الموازير: (53 - 80).
- مقام اللحن الأصلي: عجم.
- سلم اللحن في العمل السيمفوني: فا الكبير (F Major).

صاغ المؤلف هذا اللحن بمادة لحنية تقوم على الجملة اللحنية الأساسية للّحن الشعبي "يا غزيل"، والموضح في النموذج (1):



نموذج (1) الموازير 53 - 54

تؤديه آلتا البيانو والهارب بمرافقة لحنية بسيطة تؤديها مجموعة الآلات الوترية القوسية (الموازير 53 - 56)، لتبدأ مرحلة من المحاكاة في صورة أداء موحد مشترك يعكس الأسلوب البوليفوني المستخدم في صياغة هذا اللحن، حيث تشترك في أداء هذه الجملة مجموعة آلات النفخ الخشبية والآلات الوترية، بمرافقة هارمونية تؤديها آلة البيانو على شكل أكوردات، بالإضافة لآلتي الترمبيت والترمبون (الموازير 57 - 60)، وهنا تجدر الإشارة إلى أن اختيار خاشو لهذا اللحن وتوظيفه كلحن أول في هذا العمل يمكن اعتباره مقصودا؛ وذلك لأن هذا اللحن معروف كلحن شعبي وشائع بحيث يتبادر مباشرة إلى ذهن السامع حال سماعه، كما أن هذا اللحن لا تدخل أرباع الدرجات الصوتية في مضمونه المقامي؛ وبالتالي وبحسب الآلات الأوركسترالية التي وزعت عليها أدوار الأداء في هذا العمل السيمفوني لم يضطر المؤلف للاستغناء عن أي من خصائص لحن "يا غزيل" أواستبدال أي من المسافات الصوتية فيه، مما سهل عليه أيضا إمكانية تفادي الاعتماد على الصياغة بمبادئ بوليفونية بحتة، وإنما مكنه ذلك من توظيف المرافقة الهارمونية بسهولة في ضوء اكتمال عناصر اللحن ومقوماته الكاملة.

في الجزئية الثانية من هذا اللحن (الموازير 61 - 62) ترافق آلات الكمان 1 والكمان 2 آلات الفيولا والتشيللو التي تؤدي الدور الرئيس بمرافقة لحنية إيقاعية، لتشترك بعدها وآلتي الكلارينيت والبيانو في مرافقتها (الموازير 63 - 68)، ثم تتواصل سلسلة المحاكاة اللحنية المتوالية في (الموازير 69 - 70)، حيث تتخذ آلات الترمبيت والترمبون، والبيانو والآلات الوترية الدور الرئيس، ترافقها آلات النفخ الخشبية والفيولا، بأسلوب محاكاة ينتهي باشتراكها جميعا وآلات النفخ الخشبية في الأداء بأسلوب بوليفوني واضح (الموازير 71 - 80) لتؤدي جملة من وحي اللحن ومقامه اختتم بها المؤلف صياغة اللحن الأول في هذا العمل.

اللحن الثاني (2nd Theme):

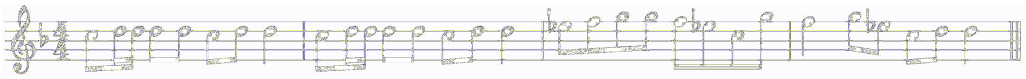
- اللحن الشعبي الذي بُني عليه: بالليل.
- الموازير: (81 - 112).
- مقام اللحن الأصلي: بياتِ
- سلم اللحن في العمل السيمفوني: يعتمد على أسلوب المؤلف في معالجة أرباع الدرجات.

اعتمد المؤلف على اللحن الشعبي "بالليل" كمادة لحنية أساسية لصياغة اللحن الثاني في هذا العمل، والموضح في النموذج (2):

نموذج (2)

واجه المؤلف في صياغته لهذا اللحن احتواء مقامه الأصلي على أرباع الدرجات الصوتية (مي نصف بيمول)، وبحسب أسلوب خاشو في معالجة اللحن ذي المقامية الشرقية وصياغته سيمفونيا، فإنه عادة ما يقرب هذه النغمات إلى أقرب الدرجات المجاورة المتاحة في السلم المعدل صعودا أوهبوطا. وفي هذا اللحن اختار نغمة (مي بيمول) القريبة هبوطا بمقدار ربع درجة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن اختيار المؤلف للنغمات البديلة في المعالجة يخضع لجملة من الشروط أهمها؛ أن تكون الدرجات البديلة هي الأقرب ما يمكن للحن، وتحفظ اللحن من أن يكون مستهجنا قدر المستطاع بالنسبة للسامع، بالتزامن مع مراعاة المنطقية التي تتطلبها المقامية الغربية وبالتالي التوزيع الموسيقي الأوركسترالي، كما يوضح النموذج (3):



نموذج (3) الموازير 85 - 88

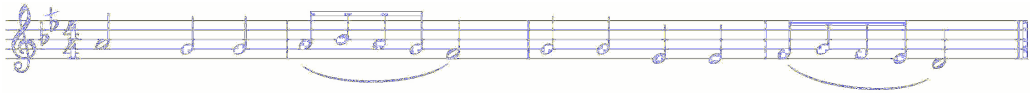
كما بدا اعتماده أسلوب المحاكاة في توزيع أدوار الآلات المشتركة في أداء هذا اللحن واضحا من البداية، حيث اعتمد خاشو على منح هذه الآلات أدوارا متشابهة متوالية من حيث أداء كل مجموعة منها للجملة اللحنية الأساسية؛ مقابل توظيف بقية الآلات بأداء مرافقة هارمونية بسيطة، تكمن أهمية بساطتها في الحفاظ على أبرز معالم المادة اللحنية الشعبية التي بني عليها اللحن، في ضوء حساسية استبعاد أحد أبرز عناصر مقاميتها. وقد تمثل أسلوب التناوب بدءاً من آلة الكلارينيت (الموازير 81 - 84)، ثم البيانو، ثم مجموعة الآلات الوترية وآلتي الفلوت والأوبوا، ليستمر تكرار هذه الجملة من قبل هذه الآلات معا، وتعزيز المرافقة التي تؤديها آلة البيانو من خلال أداء نفس اللحن بالاعتماد على التآلفات، بتكثيف نغمي بوليفوني، ولينتهي بأداء موحد لها جميعا (Unison) ومرافقة بسيطة تؤديها آلات الفلوت، الترمبيت والترمبون، وأخيرا بتهيئة لحنية للانتقال إلى اللحن الثالث (105 - 112).

اللحن الثالث (3rd Theme):

- اللحن الشعبي الذي بُني عليه: اسمر اللون (هالأسمر اللون).
- الموازير: (113 - 128).
- مقام اللحن الأصلي: بياتِ.

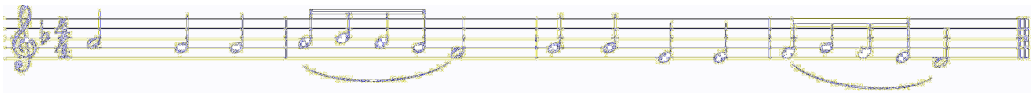
- سلم اللحن في العمل السيمفوني: يعتمد على أسلوب المؤلف في معالجة أرباع الدرجات.

يقوم هذا اللحن على الجملة اللحنية الأساسية للحن الشعبي "اسمر اللون"/ والموضح في النموذج (4):



نموذج (4)

وفي هذا اللحن أيضا واجه المؤلف جدلية المقامية الشرقية وهوية اللحن، ويبدو أنه اتبع نفس الأسلوب في اللحن السابق من حيث استخدام النغمات البديلة، وهنا حلّت نغمة (مي بيكار) القريبة صعودا بمقدار ربع درجة، محلّ نغمة (مي نصف بيمول) الموجودة في اللحن الأصلي كما هوموضح في النموذج (5):



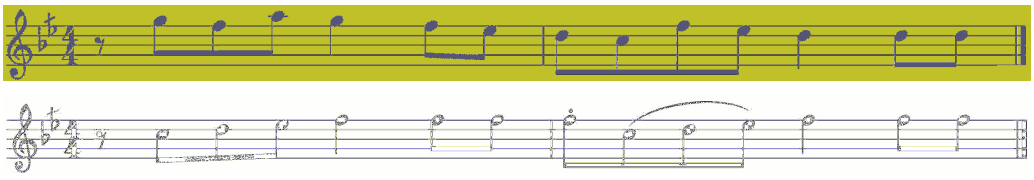
نموذج (5) الموازير 113 - 116

كما اعتمد أسلوب المحاكاة بين الآلات وأداء الجملة اللحنية الأساسية بالتناوب فيما بينها، ولكن وضوح المعالم اللحنية لهذا اللحن الشعبي ساهمت في إتاحة الفرصة لتوظيف مرافقة أغنى من تلك المستخدمة في اللحن الثاني، ببداية قوية لآلات النفخ النحاسية ترافقها الآلات الوترية (الموازير 113 - 116) والإعادة (117 - 120)، ثم إعطاء الدور الرئيس لآلات النفخ الخشبية والمرافقة للآلات الوترية والبيانو والهارب (121 - 128).

اللحن الرابع (4th Theme):

- اللحن الشعبي الذي بُني عليه: أغنية "دق المهباش".
- الموازير: (129 - 152).
- مقام اللحن الأصلي: بياتِ.
- سلم اللحن في العمل السيمفوني: يعتمد على أسلوب المؤلف في معالجة أرباع الدرجات.

استثمر المؤلف الجملة اللحنية الرئيسية في أغنية "دق المهباش"[10]، والتي كانت ذات شهرة واسعة جدا في الأوساط الاجتماعية والشعبية المختلفة آنذاك، لتشكل المادة اللحنية التي يقوم عليها هذا اللحن، كما في النموذج (6):



نموذج (6)

10 أغنية "دق المهباش": أغنية أردنية (تقليدية) للفنانة سميرة توفيق، وقد حققت هذه الأغنية –في تلك الفترة- شهرة واسعة في الأوساط الاجتماعية الأردنية وتحديدا الشعبية.

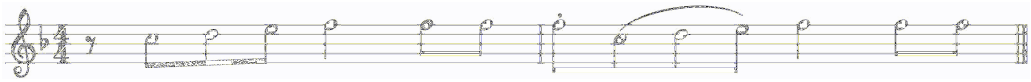
وقد وظفها ضمن جزئيتين؛ واتبع في صياغتها نفس الأسلوب المتبع في صياغة اللحن الثالث، من حيث معالجة المقامية.

الجزئية الأولى، والموضحة في النموذج (7):

نموذج (7) الموازير 129 - 130

خصص هنا لآلة البيانو دورا منفردا (Solo) ليستهل به هذا اللحن (الموازير 129 - 130) ليبدأ بالانتقال إلى المشاركة والمحاكاة، من خلال اشتراك آلات الكمان الأول في أداء نفس الجملة (الموازير 131 - 132)، ثم اشتراك مختلف الآلات في أدائها (الموازير 133 - 136)، ثم التهيئة للانتقال للجزء الثاني (الموازير 137 - 138).

الجزئية الثانية، والموضحة في النموذج (8):



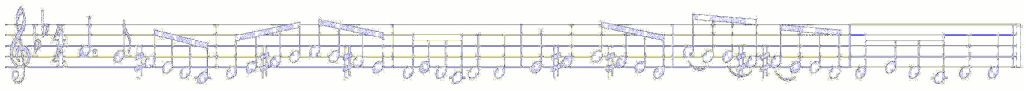
نموذج (8) الموازير 139 - 140

تؤدي مجموعة من الآلات الوترية والنفخ الخشبية دورا متشابها في أداء نفس اللحن مع التكرار (الموازير 139 - 144)، ليعطي بعدها آلة البيانو دورا رئيسا في أداء نفس الجملة (الموازير 145 - 148)، ثم ختام هذا اللحن بالعودة إلى أداء الجزء الأول (الموازير 149 - 152).

اللحن الخامس (5^{th} Theme):

- اللحن الشعبي الذي بُني عليه: ع الأوف مشعل.
- الموازير: (153 - 180).
- مقام اللحن الأصلي: حجاز.
- السلم الموسيقي: صول الصغير (G minor)، وهو يعادل مقام الحجاز في ركوزه على درجة "ري"، الدرجة الخامسة في سلم صول الصغير.

صاغ المؤلف اللحن الأخير بالاعتماد على المادة اللحنية التي تشكل الجملة الرئيسية للحن الشعبي المعروف "ع الأوف مشعل"، والموضحة في النموذج (9):



نموذج (9) الموازير 153 - 158

مبتدئا بدور رئيس للبيانو وآلتي الفلوت والكلارينيت، ومرافقة لحنية إيقاعية لمجموعة الآلات الوترية (الموازير 153 - 158)، ثم الإعادة (الموازير 159 - 164) باشتراك مجموعة الآلات الوترية والبيانو ثم مع الهارب في أداء اللحن الرئيس، بينما أدت بقية الآلات مرافقة بوليفونية جاءت على شكل تكثيف نغمي، وقد ضمّن المؤلف (الموازير 165 - 192) جزئية مكونة من جمل لحنية من وحي اللحن نفسه (الموازير 165 -

174)، ثم إعادة للجزء الأول (الموازير 175 - 180) وقد تمثل الدور الرئيس فيه لمجموعة الآلات الوترية وآلة الفلوت، ومرافقة تتصف بالزخم اللحني تؤديها آلة البيانو.

وقد يكون اختيار المؤلف للحن "يا غزيل" كلحن أول، واختيار لحن "ع الأوف مشعل" كلحن أخير ضرورة لتفادي جدلية أصالة اللحن من حيث المقامية؛ وأسلوبه الخاص في توظيف الألحان ذات المقامات العربية، إذ تتضح قناعته بأهمية التجديد مع الحفاظ على اللحن، مقابل استبعاده للآلات العربية والذي يقابله الاستغناء عن أرباع الدرجات إن وجدت، وهوما يجعل هذا العمل السيمفوني أقرب إلى المستمع، كما سهل على المؤلف عملية المعالجة السيمفونية وأتاح له أن يستوحي من اللحن نفسه الخاتمة (القفلة Coda) (الموازير 181 - 192)، التي تؤدي الدور الرئيس فيها مجموعة من آلات النفخ الخشبية، ومجموعة الآلات الوترية، وآلة البيانو التي كتب دورها على شكل أكوردات.

نتائـج الدراسة ومناقشتها

اتسم أسلوب المؤلف الموسيقي الأردني يوسف خاشو في الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية بالاعتماد على البوليفونية كمحور رئيس، تقوم عليه أسس الصياغة السيمفونية لهذه الألحان، ويبرز أثرها في أسلوب الكتابة أي التأليف الموسيقي، واختيار العناصر الموسيقية التي تشكل مضمون العمل الموسيقي، والتوزيع الموسيقي، والمرافقة التي تهدف إلى تعزيز الكثافة اللحنية أوالتكثيف النغمي للحن، واختيار الآلات التي تشترك في الأداء ككل، وهو أمر ارتبط بطبيعة المسار الذي اتخذه المؤلف من نهج الفكر الموسيقي القومي، والذي يتحدد بنظرته وقناعاته المتعلقة بالمقامية وطابع اللحن، وبالتالي له أن يحسم إمكانية توظيف الآلات الشعبية أوالتقليدية في العمل.

ومن خلال دراسة العمل السيمفوني عينة الدراسة؛ اتضح ما يلي:

- تقبّل الألحان الأردنية لفكرة الاندماج مع الفكر الموسيقي العالمي ضمن قوالب التأليف الموسيقي السيمفوني العالمي. إذ لم تشكل المقاميّة الشرقية التي بُنيت عليها الألحان الأردنية عائقا أمام صياغتها في قالب موسيقي سيمفوني عالمي. ومن حيث أسلوب المؤلف يوسف خاشو؛ فهومن رواد الفكر الموسيقي القومي الذي ينادي بتجاوز جدلية المقاميّة الشرقية طالما أن هوية اللحن ومعالمه لا تزال محفوظة، وألّا يقف التغيير الطفيف بها لغايات الصياغة السيمفونية عائقا أمام اندماجها مع القوالب السيمفونية وبالتالي انتشارها عالميا، وهوما يعفي المؤلف من ضرورة فرض آلات دخيلة على الأوركسترا السيمفوني إذا ما أراد ذلك.

- صاغ المؤلف الألحان الأردنية عينة الدراسة سيمفونياً وعالج كلًا منها بخصوصية تتعلق باللحن نفسه، في الوقت الذي يمكن اعتبار أن المنظومة العامة لصياغة هذا العمل السيمفوني؛ قد جاءت بانسجام وتوازن قائم (من حيث التعامل مع جدليّة المقاميّة) على منحيين:

- الأول يتعلق بالألحان التي وظّف المؤلف فيها ألحانا (مادة لحنية) تحوي مقاماتها أرباع الدرجات الصوتية، وهنا اتجه المؤلف إلى استبدال تلك النغمات بأقرب ما يكون لها من أنصاف الدرجات للتواءم مع السلالم الغربية الكبيرة والصغيرة المستخدمة، كما اعتمد على التكثيف النغمي البوليفوني، وأسلوب المحاكاة في توزيع أدوار الأداء، ومنح أدوار رئيسية (Solo)، والابتعاد عن مختلف أشكال التنويع اللحني والزخارف، وغالبا تجنب المرافقة الهارمونية على اختلاف أشكالها ودرجات بساطتها أوتعقيدها، كل ذلك بهدف الحفاظ

على معالم اللحن ما أمكن، وتجنب أي شكل من أشكال المساس بهويته لا سيما وأنه قد حصل ما يشبه ذلك في البنية المقامية.

- الثاني يتعلق بالألحان التي خلت مقاماتها من أرباع الدرجات الصوتية، وهنا أصبح اللحن محاطا بإطار مرن يسمح للمؤلف بحرية أكثر في التعامل معه. وبالرغم من الحفاظ على الحالة البوليفونية؛ إلا أنه أتاح المجال للمرافقة الهارمونية البسيطة غالباً، مع إدراجها بصورة أكثر كثافة في بعض الأجزاء. كما نلحظ حرية أكثر في التعامل مع عناصر العمل بالنسبة للتوزيع الموسيقي، وورود شيء من التنويع المحدود أيضا.

بالنظر إلى ما توصل إليه الباحثان من خلال تحليل آليات الصياغة المستخدمة في كتابة المؤلَّف عينة الدراسة، ومراجعة الأدبيات والدراسات المتعلقة بالتجربة الأردنية في هذا المجال؛ وتلك التي تناولت الثقافة الموسيقية الأردنية بشكل عام، فقد وُجد ما يؤكد نجاح التجربة الأردنية في مجال الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية. بالرغم من محدودية هذه التجارب من حيث الكم، إلا أن مؤلفين مثل يوسف خاشو وعبد الحميد حمام استلهموا من منهجية الفكر الموسيقي القومي أساليب لصياغة الألحان الأردنية ضمن قوالب سيمفونية، واستطاعوا بجرأة أن يجعلوا من الألحان الأردنية الشعبية والتقليدية ببساطة جوهرها الموسيقي (اللحني)، مادة غنية لبناء أعمال سيمفونية بمواصفات عالمية، إذ أن نجاح التجربة الأردنية في هذا المجال؛ قد أثبت جدارة الألحان الأردنية وموهبة المؤلف الأردني في الوصول إلى العالمية، من خلال ما أثبتته كفاءة هذه الألحان وقابليتها للاندماج ضمن قوالب التأليف الموسيقي السيمفوني الأكثر تعقيدا –إذا ما قورن بها- ويهيئ لها سبل الانتشار عالميا، كما أنها تُنبئ بمستقبل يلغي مخاوف توقفها عن حدود القومية الموسيقية بالمعنى المجرد، ويؤكد قابليتها لدخول مراحل جديدة من التطور؛ والالتحاق بحركات التطور الموسيقي التي تنوعت وتوالت بكثافة خلال القرن العشرين وحتى يومنا هذا، وذلك من خلال تطويع الألحان الأردنية لمختلف أشكال الفكر الموسيقي التي تلت هذه المرحلة؛ ضمن آليات التأليف الموسيقي السيمفوني أوغيرها، وبذلك فقد أسسوا لانطلاقة الموسيقا الأردنية من الحيز المحلي إلى العالمية.

تندرج أغلب الأعمال السيمفونية القائمة على مبدأ الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية ضمن المستوى الأول من مستويات المعالجة السيمفونية للألحان الشعبية. وبالرغم من محدودية عددها إلا أنها تشترك بالهدف من تأليفها والاهتمام بتناول الألحان الأردنية كمادة لحنية أساسية لها، بالتزامن مع ما تؤكده من تنوع في الأساليب قد يصل حد الاختلاف، خاصة في حال تم التعامل مع واحدة من أكثر الجوانب حساسية على صعيد القومية الموسيقية العربية بشكل خاص، والمتمثل بالمنهجية المتبعة في التعامل مع المقامية الموسيقية العربية وآلية صياغتها سيمفونيا، لنجد بأن ما وصلنا حتى اليوم من مؤلفات موسيقية تتبع الفكر القومي، والمتمثلة بأعمال المؤلفين يوسف خاشو وعبد الحميد حمام، يشير إلى أمرين:

- الأول عام: وهو أن التنوع الذي تتمتع به الموسيقا العربية بمقاميتها الغنية والذي جعل منها متفقة في بعض جوانبها مع الموسيقا العالمية، ومختلفة اختلافا كليا عنها في جوانب أخرى، قد ساهم في أن تثبت وجودها كاتجاهات قومية مؤثرة ضمن اتجاهات المدرسة القومية في التأليف الموسيقي، وتكون بذلك قد أغنت الفكر الموسيقي القومي العالمي برؤيتين؛ تنتهج كل واحدة منهما منهجية خاصة في التعامل مع المقامية من حيث أصل اللحن وآلية صياغته سيمفونيا، في ظل فكر واحد هو القومية الموسيقية.

- الثاني خاص؛ ويشير إلى أن التجربة الأردنية التي تعتبر حديثة العهد على هذا الصعيد، ومحدودة من حيث كثافة الأعمال؛ قد حققت قواعد وأفكار القومية الموسيقية العالمية، واشتملت على هذا الاختلاف الإيجابي الذي يحقق التنوع، فنجدها قد قدمت مؤلفات تحقق رؤية المنهجيتين العربيتين في القومية

الموسيقية، من خلال التنوع والاختلاف في رؤية المؤلفين من حيث المنظومة الآلية الأوركسترالية، التي وظّفها كل من المؤلفين لتحقيق المعالجة السيمفونية، فنجد الرؤية الأولى في الصياغة السيمفونية تنتهج الحفاظ على المقامية والتحفظ على ما يزعزع أيا من مكوناتها في أعمال المؤلف عبد الحميد حمام. والرؤية الثانية والتي لا ترى في التغيير البسيط في المقامية ما يزعزع هوية الألحان نجدها في الصياغة السيمفونية لأعمال المؤلف يوسف خاشو. وهنا ما يدل على أن التجربة الأردنية قد فرضت نفسها بقوة على الساحة القومية الموسيقية العربية بشكل خاص، وشقت طريقها على صعيد الفكر الموسيقي القومي العالمي.

وهنا يجدر التنويه إلى القيم الغنية التي تتصف بها الموسيقا الشرقية بشكل عام والعربية على وجه الخصوص، بألحانها التي تعتمد على المقاميّة في تشكيل بنائها الميلودي (اللحني) والتي تميزها عن باقي موسيقات العالم، إذ أن هذه المقامية تمثّل امتيازا لهذه الأعمال، وبذلك تكون قد منحت فرصة الخصوصية والتميز للفكر الموسيقي القومي العربي.

توصيات الدراسة

يوصي الباحثان بما يلي:

- ضرورة أن يواصل المختصون والباحثون دراسة مثل هذه الأعمال التي تعزز مكانة الموسيقا الشعبية بشكل عام والعربية بشكل خاص في ضوء الانفتاح الذي تشهده الساحة الموسيقية العربية في مجالي التأليف والتلحين الموسيقي.
- إدراج مثل هذه الأعمال ضمن برامج الأداء الموسيقي كما في الحفلات والمهرجانات الموسيقية، مما يساهم في انتشارها، وتعزيز مكانة اللحن الشعبي في إطار الثقافة الموسيقية للمجتمع.
- حث المؤلفين الشباب على الاهتمام بهذا النهج في التأليف الموسيقي من خلال توظيف الألحان الشعبية ضمن مؤلفات موسيقية أوركسترالية مع الحفاظ على خصوصيتها، مما يسهم في حفظها من الاندثار وانتشارها على صعيد أوسع.

المصادر والمراجع

أبوالمجد، حنان (1995)، أبعاد الاندماج العضوي بين موسيقا الشرق والغرب، **مجلة الموسيقا العربية**. المجمع العربي للموسيقا، جامعة الدول العربية، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد 14، سوريا.

أبوالمجد، حنان والخولي، سمحة (2006)، **تأثير موسيقا الشرق في بعض اتجاهات الموسيقا الغربية في القرن العشرين**. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

حمام، عبد الحميد (2010)، **الحياة الموسيقية في الأردن في ثمانين عاماً**. وزارة الثقافة، عمّان.

خولي، سمحة (1992)، القومية في موسيقا القرن العشرين. **سلسلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

دراس، نبيل (2002)، نموذج الثقافة الموسيقية في الأردن (دراسة الواقع ورؤيا المستقبل). المعالم الثقافية والحضارية في الأردن عبر العصور. **أبحاث ملتقى عمان الثقافي العاشر**. منشورات وزارة الثقافة، ج2. ص 243 – 256.

دراس، نبيل والنمري، تالية (2005) الثقافة الموسيقية في الأردن منذ التأسيس وحتى عام 2000. **مجلة علوم وفنون الموسيقا**، جامعة حلوان / كلية التربية الموسيقية، مصر، 13: ص 1079 – 1094.

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

سكرية، هيثم (2014) السيمفونية التصويرية عند يوسف خاشو "دراسة تحليلية". **دراسات**، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 41، ملحق 1، الجامعة الأردنية.

طموم، رشا (1995) التراث الموسيقي المصري بين الماضي والحاضر. **مجلة الموسيقا العربية**، المجمع العربي للموسيقا، جامعة الدول العربية، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد 14، سوريا.

غوانمه، محمد (2009) **الأهزوجة الأردنية**. وزارة الثقافة، عمّان.

غوانمه، محمد (1997) تعدد التصويت في الموسيقا العربية. **مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية"**، المجلد 13، العدد 3.

كافي، منصور (2009) **البحث العلمي تقنياته ومناهجه**. دار الأبرار للنشر والتوزيع، الأردن.

Kamien, R. (2000) **Music: An Appreciation**. McGraw–Hill Companies, Inc. M.S.A.

Zougbi, S. (2007) **A Man of Symphonies... a Man of the World: Yousef Khasho.** This week in Palestine, Issue No.107, Marc.

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 9, No. 1, 2016, 1437 H

CONTENTS

Articleas in arabic

•	**The search of Surat Al-Israa' on the Walls of the Dome of the Rock: A Study in the Qoranic Verse** ***Nezar Al-Tarshan***	**1 - 18**
•	**Artistic And Social Visions in the miniatures of Omani Maqama Written by Al-Wasiti** ***Badar Almamari***	**19 - 34**
•	**Aldahareej Form of Villager Feminine Collective Palestinian Singing** ***Mohammad Ahmad Shaker Mosleh***	**35 - 58**
•	**The Symphonization of the Jordanian Melodies: Youssef Khasho as a Model** ***Aziz Ahmad Madi and Safa' Hilal Haddad***	**59 - 78**

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. Dr. Wael M. Rashdan
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 9, No. 1, 2016, 1437 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 AI-Ass'ad
Carleton University, USA.

Mostafa Al-Razzaz
Helwan University, Egypt.

Tyrus Miller
University of California, USA.

Nabeel Shorah
Helwan University, Egypt.

Khalid Amine
Abdelmalek Essaadi University, Morocco.

The 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 9, No. 1, 2016, 1437 H

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 9, No. 1, 2016, 1437 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. Wa'el M. Rashdan, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Editorial Board:

Prof. Dr. Ziyad Salem Haddad, School of Architecture and Built Environment, The German -Jordanian University, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Mohammad Ali Yaghan, School of EngineeringTechnology, The German-Jordanian University, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Raed Rezeq Shara, Faculty of architcture, Al-Balqa University, Irbid, Jordan.

Dr. Husni Abu-Kurayem, Faculty of Art and Design, Zarqa University, Zarqa, Jordan.

Dr. Nayef Shbool, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University,Irbid, Jordan.

Editorial Secretary: Fuad Al-Omary.

Arabic Language Editor: Prof. Ali Al-Shari.

English Language Editor: Prof. Nasser Athamneh.

Cover Design: Dr. Arafat Al Naim**.**

Layout: Fuad Al-Omary.

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Dr. Wael M. Rashdan
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