الموشّح الفلسطينيُّ والموشّح التّقليديّ النّموذجيّ
"دراسة تحليليّة مقارنة "

The Palestinian Muwashshah and the Typical Traditional Muwashshah (Comparative Analysis)

ناصر أسمر
Nasser N Asmar
قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة النجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين
Department of Music, Faculty of Fine Arts, An-Najah National University, Nablus, Palestine
الباحث المراسل: n.asmar@najah.edu

مُلخَّص
هدَف الدّراسة: التعرُّف على أوجه التّشابه وعناصر الاختلاف بين الموشّح الفلسطينيّ والموشّح التّقليديّ، وذلك من خلال دراستنا لأهمّ صفات ومميّزات الموشّح عند الموسيقيّ الفلسطينيّ، وفي دراستي هذه اخترت ثلاثة موشّحات لملحّنين فلسطينيين: موشّح حبيبي عاد لي للموسيقار روحي الخمّاش، وموشّح أنشدي يا صبا للموسيقيّ يحيى اللبابيدي، وموشّح كفكف دموعك للموسيقيّ المعاصر خالد صدّوق، ومقارنتها بالموشّح التّقليديّ النّموذجيّ المتعارف عليه.
منهج الدّراسة: لتحقيق أهداف الدّراسة قام الباحثُ باستخدام **المنهج التحليلي المقارن** لِدراسة الفَرَضيّات والأهداف الآتية: التعرُّف على أهمّ صفات ومميّزات الموشّح التّقليديّ النّموذجيّ (البناء اللّحنيّ والبناء الشّعريّ والغرض الذي يتحدّث عنه الموشّح)، والتعرّف على أهمّ صفات ومِيّزات الموشّح عند الموسيقيّ الفلسطينيّ، وأوجه التّشابه، وعناصر الاختلاف بين الموشّح الفلسطينيّ والموشّح التّقليديّ.
نتائج الدّراسة: أظهرت الدّراسة أنّ العامل الزّمنيّ مهمٌ جداً في التّطوّر الذي شهده الموشّح الفلسطينيُّ (عيّنة البحث)، فالفنّان يحيى اللبابيدي حافظ على الموشّح بشكله التّقليديّ دون تغييرٍ يُذكر باعتبارِه من أقدم الموسيقيين الفلسطينيين، أما الموسيقيّ روحي الخمّاش فقد حافظ على الموشّح بشكلِه التّقليديّ إلى حدٍّ ما، ولكنّه صبغه بطابعِ الموسيقى العراقيّة (الجمل اللّحنيّة والضروب الإيقاعية). وأخيرا فالاختلاف ظهر واضحاً في موشّح خالد صدوق الفلسطينيّ المعاصر في الغرض والبناء اللّحنيّ الذي تمرّد على شكل الموشّح التّقليديّ حين وضع لحنَ موشّح (كفكف دموعك) في الألفية الثالثة.
التوصيات: ذُيّلت الدّراسة بمجموعةٍ من التّوصيات كان أهمُّها الاهتمام بروّاد الموشح الفلسطيني موضوع الدّراسة ودعمهم، وتسليط الضّوء عليهم من قبل الجهات المختصة، ونشر أعمالهم وتسجيلها، وحثّهم على إنتاج العديد من الموشّحات، وإبراز الطّابع الموسيقيّ الفلسطينيّ المُتمثّل في الحياة التي يعيشها الشّعب، وعكس الصورة المشرقة للتّطوّر الموسيقيّ الحاصل في فلسطين.
الكلمات المفتاحية: الموشّحات، القوالب الغنائيّة العربيّة، الموشّح الفلسطينيّ، التّحليل الموسيقيّ، روحي الخمّاش، يحيى اللبابيدي، خالد صدّوق.

Abstract

Study objective : This study aims at identifying the similarities and differences between the Palestinian Muwashshah (Arabic song form) and the traditional Arabic Muwashshah through studying the most important characteristics and features of the Muwashshah adopted by the Palestinian musicians. In this study, three Muwashshahs by Palestinian composers, namely: Rawhi Al-Khamash, Yahya Al-Lababidi, and Khaled Sadouq, were selected. The three of them were compared to the typical traditional Muwashshah composers.

Study Methodology: To achieve the study objectives, the researcher used the comparative analytical method to study the following hypotheses and objectives: To achieve the objectives of the study, the researcher studied the following hypotheses:

Identifying the most important characteristics and features of the typical traditional Muwashshah. The melodic structure, the poetic structure, and the purpose of the Muwashshah itself, and identifying the most important characteristics and features of the Muwashshah adopted by the Palestinian composers.

Study Conclusions: The study showed that the time factor is very important in the development that the Palestinian Muwashshah witnessed. The artist Yahya Al-Lababidi preserved the Muwashshah in its traditional form without significant change, as he is one of the oldest Palestinian musicians. As for the musician Rawhi Al-Khamash, he preserved the Muwashshah in its traditional form to some extent, but he was affected with the character of Iraqi music (melodic phrases and rhythmic beats). Finally, the difference appeared clearly in Khaled Sadouq's contemporary Palestinian Muwashshah in subject and melodic structure, which is totally different from the traditional form of Muwashshah.

Recommendations: The study was appended with a set of recommendations, the most important of which are: paying more attention to the Palestinian Muwashshah composers by securing support for the musicians pioneering this field, and highlighting the bright picture of the musical development taking place in Palestine.

Keywords: Muwashshahat, Arabic lyrical forms, Palestinian Muwashshahat, musical analysis, Rawhi Al-Khamash, Yahya Al-Lababidi, Khaled Saduoq.Arabic Song Form, Muwashshah

مقدّمة الدّراسة:

تنقسم الصّيغُ الموسيقيّة عند العرب إلى قسمين هما: الصّيغُ الآليّة (العزف على الآلات من دون غناء) ولم تحظَ بالاهتمام الكبير، والصّيغُ الغنائيّة التي انتشرت انتشاراً واسعاً، ويُرجع الباحثون السبب في ذلك إلى طبيعة العرب وقدرتهم على فنّ الخطابة، ونسج الشّعر، وفصاحة اللّسان.

ومن أهم الصّيغ الغنائيّة التي تَغنّى بها العرب، واشتهرت عندهم خاصّة بعد فتح الأندلس **الموشّحات** التي تتكوّن من **بناء شعريّ** تميّز بالجمع بين الفصحى واللّغة الدّارجة، وبتحرير الوزن والقافية الموجود في القصيدة التّقليديّة؛ لكسرِ الرَّتابة والملل، **وبناءٍ لحنيّ** قائمٍ على استخدام المقامات الموسيقيّة العربيّة، والضُّروب الإيقاعية بأشكالها وأنواعها. لذلك تُعتبرُ الموشّحات من أقوى الدّعائم في الغناء العربيّ، فهي بحاجةٍ لصوتٍ قويّ ومُدرَّب لأدائها، وموسيقيّ فذّ لصياغتِها (عبد السميع، ماجدة، 1999).

يُعَدُّ ابن سناء المُلك المصريُّ المُتوفَّى عام 608 هجري / 1212م والذي هوى الموشّحات وأبدع منها الكثير، من أوائل الشّعراء الذين قاموا بنقل الموشّحات من بلاد الأندلس إلى مصر والشّام في القرن السّادس الهجريّ، الثاني عشر الميلاديّ، كما قام بوضع أسسٍ وقواعدَ لنظم الموشّح في كتابه (دار الطّراز) كما فعل الخليل بن أحمد الفراهيديّ في الشّعر(كريم كوثر،2002).

وصلت الموشّحات إلى مصر في القرن السابع عشر عن طريق الملحّن السّوري "شاكر الحلبي"، وسرعان ما قام المصريون بحفظها، وإتقانها، والزيادة عليها، وفي منتصف القرن التّاسعَ عشرَ بدأ غناء الموشّحات بمدرسة (الصهبجيّة) نواة المدرسة الغنائيّة المصريّة، والصهبجيّة هم الذين يردّدون الموشّحات في المقاهي، والمجتمعات الخاصّة والعامّة، ويرجع إليهم الفضل في حفظ الموشّحات، ونقلها إلى محمّد عثمان الذي ساهمت ألحانه القويّة، واهتمامه بضبط الأداء مع صوت عبده الحامولي في انتقال الموشّحات من الأوساط الشّعبيّة إلى القصور، وأصبح الموشّح جزءاً أساسيّاً من الوصلات الغنائيّة، واستمرّ هذا التّقليد حتى أوائل القرن العشرين، حينما ظهرت باقةٌ من الموهوبين، أضافت إلى الموشّحات الكثيرَ مثل سلامة حجازي، وداود حسنى، وكامل الخُلعي، حتى وصل إلى سيد درويش، فأبدع عدة موشّحات كانت بمثابة قمة جديدة وصل إليها هذا الفن(السيد نورا، 2011م).

توارى فنّ الموشّح بعد الربع الأول من القرن العشرين، فكانت بعد ذلك محاولات خجولةٌ من بعض الموسيقيين العرب للمحافظة على هذا اللون الغنائيّ، وامتداده، وقد سُلّط عليهم الضوء في بلادهم، منهم على سبيل الذكر لا الحصر الرَّحابنة في لبنان، وأحمد باقر من الكويت، وفؤاد عبد المجيد من مصر، أما الموسيقيّ الفلسطينيّ من أمثال يحيى اللبابيدي وروحي الخمّاش وخالد صدّوق فلم يُسلّط عليهم الضوء في هذا المجال (قطب دعاء، 2020).

لذا يرى الباحث أنْ يُسلّط الضوء على هذه الكوكبة من الموسيقيين الفلسطينيين الذين تركوا لنا **بصماتٍ واضحةً** في تلحين الموشّح باعتبارهم موسيقيين جديرين بالبحث والدّراسة، وأخذ نماذج من أعمالهم للوقوف عليها بالتحليل والدّراسة؛ للتعرّف على أهم سمات الموشّح عند الموسيقيّ الفلسطينيّ، وأين يقف من الموشّح بشكله التّقليديّ.

مُشكلةُ الدّراسة ومُبرّراتها:

تكمن مشكلة الدّراسة في ندرة الدراسات والأبحاث التي تتحدث عن الموشّح الفلسطيني من الناحية الموسيقيّة (البناء اللّحنيّ، والبناء الشّعريّ، والغرض الذي يتحدّث عنه)، فعلى الرّغم من الدراسات العديدة التي تناولت موضوع الموشّحات من الناحية الأدبيّة والتّاريخيّة والفنّيّة في الوطن العربيّ، إلّا أنّه لم تكن هناك دراسةٌ علميّةٌ متخصّصة تحلّل الموشّح عند الموسيقيّ الفلسطينيّ؛ للوقوف على أهم ميّزاته، وأوجه التّشابه، وعناصر الاختلاف مع (البناء اللّحنيّ والشّعريّ) للموشّح التّقليديّ، الأمر الذي دعا الباحث للدِّراسة والبحث.

أهميَّة الدّراسة:

تظهر أهميّة الدّراسة من الاهتمام بالموشّح الفلسطينيّ، وتركيبه اللّحنيّ والشّعريّ، كأحد دعائم القوالب الغنائيّة العربيّة الأصيلة، ومقارنته بالموشّح النّموذجي التّلقيديّ، وهنا سوف نبحث في الموشّحات الفلسطينيّة التي تمَّ تلحينها، وما ظهر فيها من تشابهٍ، أو اختلاف مع الموشّح النموذجيّ التّقليديّ، وإلقاء الضَّوء على الملحّنين الفلسطينيين، ومساهمتهم في المحافظة على ذلك القالب الغنائيّ العربيّ الذي يُعَدُّ إضافةً للمكتبة الموسيقيّة العربيّة، حيث تَظهر أهداف الدّراسة.

أهداف الدّراسة:

سعت الدّراسة إلى الإجابة عن السؤال الآتي: ما هي أهم مميّزات الموشّح عند الموسيقيّ الفلسطينيّ، وأوجه التّشابه، وعناصر الاختلاف مع الموشّح التّقليديّ؟ وإلى تحقيق الأهداف الآتية:

1. التعرّف على أهم صفات ومميّزات الموشّح التّقليديّ النّموذجيّ (البناء اللّحنيّ والبناء الشّعريّ).
2. التعرّف على أهم صفات ومميّزات الموشّح عند الموسيقيّ الفلسطينيّ.

3. أوجه التّشابه وعناصر الاختلاف بين الموشّح الفلسطينيّ والموشّح التّقليديّ.

إجراءات الدّراسة:

تضمنت إجراءات هذه الدّراسة ما يأتي:

1. الاطّلاع على كلّ ما يختصُّ بموضوع هذه الدّراسة، وذلك من خلال مسحٍ شامل للمكتبات الجامعيَّة، وشبكة الإنترنت.
2. الاطِّلاع على ما تتضمَّنه المصادر، والمراجع العلميَّة، والمجلّات العلميَّة المُحَكَّمة، من معلومات تتعلّق بالموشّح الفلسطينيّ، والموشّح التّقليديّ، ومن قام بتلحينها من الرّواد العرب والفلسطينيين.
3. استخدم الباحث أدوات جمع المعلومات، والبيانات في المنهج الوصفيّ التَّحليليّ.
4. جمع البيانات وتبويبها، وعمل تحليلٍ شامل لكلِّ ما يتعلَّق بهذه الدّراسة.
5. إجراء المُقابلات الشَّخصيَّة مع بعض الموسيقيين من روّاد الموشّحات في فلسطين.

حدود الدّراسة:

تكمن في الموشّحات الفلسطينيّة التي عُرِفَ ملحّنها في دولة فلسطين، والتي يوجد لها تدوينٌ موسيقيٌّ في القرن العشرين.

مَنهجُ الدّراسة:

استخدم الباحث المنهج التّحليليّ المقارن، علاقات متبادلة "دراسة التشابهات وأسبابها" نظراً لمُلاءَمَته لأغراض الدّراسة، حيث قام الباحث بتناول ذلك المنهج لعقد مقارنة بين الموّشح التقليدي، والموشح الفلسطيني وإيجاد أوجه التشابه والاختلاف، كما ويساعد المنهج التحليلي المقارن من خلال مكوناته في بلوغ استنتاجات منطقية، وفقاً لما تم طرحه من أسئلة.

مصطَلحات الدّراسة:

الموشّح: قالبٌ غنائيٌّ عربيٌّ، يتكوّن من بناءٍ لحنيّ وشعريّ، وسُمِّي بذلك نسبةً لِرداء المرأةِ المزخرَفِ، الذي يكسرُ رتابةَ اللِّباس، كما تفعل القوافي المتعدّدةُ والأوزانُ في كسر رتابةِ القصيدةِ الغنائيّة.

البناء اللّحنيّ للموشّح التّقليديّ: يتكوّن البناء اللّحنيّ من (بدنّية أولى، وبدنّية ثانية، وخانة، وقفلة)

البناء الشّعريّ للموشّح التّقليديّ: يتكوّن البناء الشّعريّ من كلماتٍ عامّيّةٍ وفصحى، وتكون متعدّدة الأوزانِ والقوافي.

أغراض الموشّح التّقليديّ: المواضيع التي يتحدّث عنها (مجالس اللّهو، والحبّ، ووصف الطبيعة).

الفصل الأوّل (الإطارُ النَّظريَ)
أولا: دراسة تاريخيّة لقالبِ الموشّح

تمهيد

يُجمِعُ مُؤرِّخو الشّعر العربيّ على أنّ فنّ الموشّحات فنٌّ أندلسيٌّ خالص، عُرف به أبناء الأندلس، ومنهم عبادة القزّاز، وابن بقيّ الأعمى التّطيليّ، ولسان الدّين بن الخطيب، وابن سناء المُلك، الذي كان له الفضلُ في انتشار الموشّحات ببلاد الشّام ومصر. وبعد انتشار الموشّحات في أرجاء الوطن العربي امتاز فنانو الشّام بحرصهم على جمع ألوان الفنون وتدوينها وحفظها، حتّى غير العربيّ منها، وشمل ذلك الموشّحات الأندلسيّة، كما أُعجب المصريّون بفنّ الموشّحات بعد أن قام شاكر الحلبيّ بنقلها إليهم، وكثر حَفَظَتُها الذين كانوا يقدّمونها في الحفلات والمناسبات الاجتماعيّة الشّعبيّة في فرق عُرفتْ باسم "الصّهبجيّة"، وهم الذين تعلّم على أيديهم العديد من الفنانين من الأجيال اللّاحقة، وفي المغرب نشأت فرقٌ خاصّة تُعنى بالموشّحات التي استمدّت كلماتِها من الأشعار الصّوفيّةِ، وقدَّمت عروضها في المناسبات الدّينيّة بمصاحبة الآلات الشّرقيّة التّقليديّة، ووجدت لها جمهوراً خاصّاً من الذّوّاقة وعشّاق هذا الفن (محمد منال، 2018).

أصل النّشأة:

يُرجعُ المؤرّخون أصلَ نشأة الموشّح إلى الأندلسيّ "مقدم بن معافر"، أو (معافي) القبري الضرير (839-911م)، أحد شعراء البلاط الأمويّ في عهدي الأمير عبد الله بن محمد المروانيّ (888-912م)، والخليفة عبد الرّحمن النّاصر (912-961م)؛ وقد ينسبه البعض إلى الأديب والمؤرّخ ابن عبد ربّه (860-940م)، صاحب كتاب "العقد الفريد"، الذي تناول الموشّحات وأوزانَها، وأجزاءها وأقسامها (علي يوسف، 2009).

أسباب النّشأة:

يرجع ظهور الموشّحات إلى عاملين أساسيين: أحدهما فنّيّ والآخر شعبيّ، فالسبب الأول يعود إلى أنَّ الموسيقيّين قُيِّدوا ببحور الشّعر والقافية المتكرّرة طوال غناء القصيدة، ما يحدُّ من حرية الملحّن ويقيّد قدراته، والسبب الأخر هو أنّ الموشّحات لا تعالج المعاني العميقة كالقصيدة بل تهدف إلى خلق جوّ موسيقيّ معيّن، ولذلك هنالك الكثير من الموشّحات التي وُضِعَ لها اللّحن قبل الكلمات، ومن الأسباب أيضا وجود الأعاجم الذين عرفوا العربية في الأندلس وتعذر عليهم فهم الشّعر العربي الجزْل(السيد نورا، 2011م).

التأثّر والـتأثير:

يذهبُ أغلب الباحثين من المستشرقين إلى أنّ فنّ الموشّح انتقل إلى الأدب العربي من خلال الأغاني الشّعبيّة الإسبانيّة ورقصتها (الفلامنكو)، والبروفنساليّة اللّاتينيّة التي كانت تُعرف بالرّومانسيّة، من خلال جماعة الرّواة والمغنّين المعروفين في فرنسا بـِ (التروبادو)، إذ كانوا يطوفون البلاد متنقّلين من قصرٍ إلى قصرٍ، يقصدون الأمراءَ في المواسم والأعياد، يتغنّون بأناشيدهم الغراميّة، وقصص الفروسيّة، في مقاطعَ غيرِ محكمةِ الوزن، ولا تُلتزم فيها القوافي، وهؤلاء المستشرقون استندوا في نظريتهم إلى ثلاثة أمور هي: أنّ قصائدَهم كانت مُغَنّاةً مثل الموشّحات، وأنّ مواضيعها تدور حول الغرامِ والحبّ والفروسيّة ووصف الطبيعة، وأنّها غير محتكمةٍ لوزن ومتنوّعة القافية (http://www.ishakalkomi.com).

وهناك رأيٌ مغايرٌ تماماً لمجموعةٍ أخرى من المستشرقين تزعم أنّ شعراء التروبادور هم الذين تأثّروا بالموشّحات، حيث كانوا قبل أنْ يعرفوا فنّ التوشيح يُنشِدون منظوماتٍ شعريةً تتجرّد تماماً من الوزن والقافية، ولا تتضمّن من الإيقاع إلا اتّحاد الحروف الأخيرة، ويدعمون نظريتهم في أنّ أولّ شاعرٍ تروبادوريّ "جيوم دي بواتو" الذي كتب أشعاره بين سنة 1100-1127م تقريباً جاء بعد ظهورِ الموشّحاتِ بـِ 200 عام (http://www.ishakalkomi.com).

التطوّر:

استمرّ ازدهارُ وتطوّر الموشّحات في الأندلس على مراحلَ وفتراتٍ لخمسةِ قرونٍ إلى وقت سقوط غرناطةَ في أواخر القرن التاسع الهجري عام 897؛ أي في القرن الخامسَ عشرَ الميلاديّ، عام 1492م، ووصلت أصداؤها بلاد أوروبا، خاصّة ألمانيا والنمسا في بدايات عصر النّهضة من ناحية، وإلى الشّام ومصرَ من ناحيةٍ أخرى بإسهامات بعض الشّعراء منهم: " عبادة بن ماء السماء"، و "يوسف بن هارون الرماديّ" حيث طوّروا الموشّح لغةً وأداءً، وعلى رأسهم ابن سناء الملك الذي تناول الموشّح وأشكاله، وأقسامه، وتاريخه في كتابه (دار الطّراز في عمل الموشّحات) (كريم كوثر، 2002).

انتقل الموشّح إلى المشرق بأكثرَ من طريقة، كان من أهمّها انتقال أو رحيل الشّعراء من الاندلس إلى المشرق؛ وذلك لطلب العلم، أو لأداء فريضة الحج. وكان لانتقاله اثرٌ واضحٌ في تطوّره من نواحٍ عدّة، أهمّها البناء اللّحنيّ والشّعريّ. ويُقال أن الفضل يرجع إلى زرياب في ذلك التطور(حطاب، طانية 2017).

وفي القرن التاسع عشر وصلت الموشّحات إلى مجموعة من الفنّانين الموهوبين الذين لم يقتصروا على حفظ القديم منها، بل جدّدوا وأضافوا إليها، فظهرت موشّحات جديدةٌ خلال القرنين التاسع عشر والعشرين على يد محمّد عثمان الذي أضاف إلى أجزاء الموشّح، وطوّر البناءّ اللّحنيّ، وضبط الأداء بوجود صوتٍ قويّ مثل عبده الحامولي الذي ساهم في انتقال الموشّحات من الأوساط الشّعبيّة إلى القصور، وأصبح الموشّح جزءاً أساسيّاً من الوصلات الغنائيّة، واستمرّ هذا التقليد حتى أوائل القرن العشرين. وبعدها جاء سلامه حجازين وكامل الخُلعي الذي طوّر في اللحن، حيث تداخلت كلٌّ من البدنّية والخانة والقفلة بترابطٍ لحنيّ متّصلٍ، وأخيراً سيّد درويش الذي وصل الموشّح على يديه قمة جديدة. (الغول رنا،2014)

بعدها لم يعد الموشّح كما كان عليه في بداية القرن العشرين، خاصّة في مجال التّلحين والتطوير، وقَلَّ الاهتمام بهذا القالبِ، ولم يعدْ جزءاً أساسيّاً في السهرات والحفلات، واقتصرت على بعض الألحان من بعض الملحّنين العرب، وفرق إحياء التّراث التي جاءت في مطلع الستّينيّات مثل فرقة عبد الحليم نويرة في القاهرة، وفرقة محمّد عفيفي في الإسكندريّة، كما غنّى الموشّحات بعد ذلك مطربون فرادى مثل صباح فخري، وفيروز، وظهرت أجزاءٌ من الموشّحات كمقدّماتٍ لأغاني عبد الحليم حافظ، وفايزة أحمد، وآخرين، مثل (كامل الأوصاف) لحن محمد الموجي، و(قَدُّكَ المَيّاس) وغيرها(علي يوسف، 2009).

<u>انتقال الموشّح إلى فلسطين:</u>

لم يذكر لنا التاريخُ بالتحديد متى انتقل الموشّح إلى فلسطينَ، ومدى تأثّر الموسيقيين الفلسطينيين بهذا القالب، لكن يُقال إنّ أحمد الصّفديّ - نسبةً إلى مدينة صفد الفلسطينية- له كتابٌ نقل فيه أكثر من 100 موشّح، وذلك في القرن الخامسَ عشرَ الميلاديّ، وبعدها قام بنقله إلى الشام.

(موسى أحمد، 2013).

أما في القرن العشرين فقد ظهرت أسماء عديدة تغنّت بالقوالب الموسيقيّة، وخاصّة الموشّح مثل يحيى اللبابيدي، وروحي الخمّاش، وخالد صدّوق، وغيرهم الذين دأبوا على مواكبة الحركة الموسيقيّة في مصرَ ولبنانَ والعراقِ والخليجِ، وإظهار القوالب العربيّة بحُلّتها الفلسطينيّةِ العربيّة.

تعريف الموشّح:

لغة: اشتق اسم الموشّح من الوشاح الذي تتزيّن به المرأة، وهو رداء مليءٌ بالزّخارف، أو مُرَصَّعٌ بالجواهر،(شاهين رانيا، 2023). والمراد بالتّسمية وجود تغييرات على شكل القصيدة التّقليديّة، ووجود أكثر من وزن وقافية، بالإضافة إلى إدخال مجموعة من الكلمات التي تكمل الوزن أحياناً مثل (يا ليل، يا عين، أمان، يللي، عمرم، جانم، آه، ...الخ).

اصطلاحا: هو نوع من الغناء الجماعيّ المُميّز، كلماتُه مُقَفّاةٌ، تشبه أوزان الشّعر، ولكنّها لا تتقيّد ببحوره وأوزانه الموروثة، ويغلب عليه الفصحى، وتدخله بعض الألفاظ الدّارجة العاميّة، كما يتميّز أيضا بقِصَرِ الفقرات، ورقة الألفاظ، وتنوّع الألحان، ويشترك في أدائه المجموعة، بينما ينفرد المغني (الصولو) بأداء بعض الأجزاء (السيد نورا، 2011).

تركيب قالب الموشّح:

يتكون الموشّح من بنائين هامين هما: **البناء الشّعريّ والبناء اللّحنيّ**.

1. **البناء الشّعريّ:** تتفق لغة الموشّح مع قواعد العربيّة، لكنّها تمتاز بشيءٍ من الرّقّةِ والعذوبة والصفاء؛ وسبب ذلك أنَّ الارتباطَ بالغناء جعلها تبتعد عن أساليب البداوة، مع الإغراق في المحسنات البديعيّة، والالتزام الصارم بالقوافي والأوزان.

وللاطلاع على كيفية نسج الموشّحات هناك كمٌّ كبيرٌ من نصوص الموشّحات في الكثير من المراجع، أهمُّها كتاب ابن سناء المُلك (دار الطّراز) وكتاب (سفينة شهاب) للشّيخ محمّد شهاب الدّين المكّي وكتاب (العقد الفريد) للمؤرّخ ابن عبد ربّه، وكتاب "الأغاني" للأصفهانيّ، وفي العصر الحديث صدرت سلسلةٌ من المراجع الموثّقةِ بالنّوتةِ الموسيقيّة للعديد من الموشّحات التي أصدرتها اللّجنة الموسيقيّة العليا التابعة لوزارة الثّقافة المصريّة(العطار سليمان، 2003).

2. **البناء اللّحنيّ:** يلحّن الموشّح عادة من أحد مقامات وضروب الموسيقى العربية ويتكون غالباً من ثلاثة أجزاء هي: -

الجزء الأول: ويعرف **بالبدنّية**، وهو الجزء الذي يبدأ به الموشّح، ويكون تلحينُه حول درجة أساس المقام.

الجزء الثّاني: ويُعرف **بالخانة**، وهو الجزء الذي يلي البدنّية، وتكون ألحانُه في جوابات المقام، ويشمل غالباً الردود بين المؤدّي المنفرد والجماعة.

الجزء الثّالث: ويُعرفُ **بالقفلة**، وأحيانا (بالغطاء) وهو الجزء الأخير بالموشّح، وهو تكرار للحن البدنّية أو لجزءٍ منها، مع تغيّر الكلمات فقط. وينتهي غالباً على أساس المقام (عبد السميع ماجدة،1999).

وقد يأتي الموشّح في **أنماط بنائيّة** لا تحتوي على الأجزاء الثلاثة مجتمعةٍ ومنها: -

1. **النّمط الأوّل**: وهو البدنّية المتكرّرة ذات اللحن الواحد، مع تغيّر الكلمات،مثل موشّح (يا شادي الألحان)، وموشّح (يا من لعبت به شمول)ويعبّر عنه بالرموز التالية(أ – أ – أ – أ)
2. **النّمط الثّاني**: وهو بدنّية أولى + بدنّية ثانية بنفس اللحن مع تغير الكلمات + خانة بلحن مختلف + قفلة، ويُطلَق عليه **الموشّح التّام النّموذجيَ** مثل موشّح (يا بهجة الرّوح)، وموشّح (زها في خدّيك الخفر)، وموشّح (عنق المليح)، وموشّح (يا هلالاً) (أ – أ^2 – ب– أ^3).
3. **النّمط الثّالث**: يقال إنّ الذي ابتدعه الفنّان المصريّ محمّد عثمان، واستخدمه في موشّح (ملا الكاسات) حيث بدأه ببدنّية، وتبعه بجزء ثانٍ، عرف بالسّلسلة؛ لأنّه غيّر في لحن البدنّية الأولى، أمّا الجزء الثّالث فهو الخانة، يليه الجزء الأخير وهو القفلة، ويعبّر عنه بالرموز (أ – *أ -ب-أ^2). كما استخدم كامل الخُلعيّ النّمط الثّالث في موشّح (قم بنا) حيث تداخلت كلٌّ من البدنّية والخانة والقفلة بترابطٍ لحنيّ متّصل، ويعتبر هذا أيضاً تحديثاً في تلحين الموشّح (أ-ب -أ^2) (عبد السميع ماجدة، 1999).

أغراض الموشّحات

تناول الموشّح في المرتبة الأولى موضوعاتِ الغزلِ، ووصف الطبيعة، ومجالس الخمر، ويأتي في المرتبة الثّانية المديح الدّينيّ، والهجاء، ووصف القصور، والتّهاني، والذّكريات (موسى أحمد، 2013).

أشهر ملحني الموشّحات

من أشهر ملحني الموشّح التّقليديّ في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، والذين تركوا بصمة واضحة في هذا القالب الغنائي العربي المميّز:

محمد عثمان (1855-1900م):

أحد عباقرة التّلحين في مصر، وله العديد من الألحان، خاصّة في قالب الدور، حيث لحّن ما يقرب من 150 دوراً، من أهمّها وأكثرها شيوعاً وتداولاً (دوّر قد ما حبك)، ودور (كادني الهوى)، ودور (أصل الغرام)، وعدداً كبيراً من الموشّحات، أهمّها موشّح (ملا الكاسات)، وموشّح (كللي يا سحب تيجان الربا) كلمات بن سناء الملك.

كامل الخلعيّ (1870-1983):

يعتبر أستاذا قديراً في فنّ الموسيقى والتّلحين، وله سجلٌ حافلٌ بالألحان، تميّزت بالأصالة والقدرة على التنقل بين المقامات العربيّة والضّروب الإيقاعية، كما كان يستعين بالموسيقيين الإيطاليين لكتابة النوتة الموسيقيّة، ومن أشهر أعماله موشّح (يا راعي الظّباء) وموشّح (أنت المدلّل) وموشّح (يا نديمي).

أحمد أبو خليل القبّاني (1841-1902م):

وُلد بدمشقَ وحضر إلى الإسكندرية، وقد ذاع صيته من خلال عروضه المسرحية، وألحان الموشّحات التي كان قديراً عليها، ويُعتبر أستاذاً في تلحينها، ومن أشهر الموشّحات التي لحّنها (يا هلالاً غاب عني واحتجب) وموشّح (ما احتيالي).

درويش الحريري (1881-1957م):

عُرف بتمكّنه في فنّ الموشّحات، وتتلمذَ على يديه الكثيرون، على رأسهم موسيقار الأجيال محمّد عبد الوهاب، ومن أشهر ألحانه (حبي زرني ما تيسّر).

سيّد درويش (1892-1923م):

من مواليد الإسكندريّة، ويعتبر رائداً ومعلّم الجيل للموسيقى الحديثة المصريّة، وفنّاناً متميّزاً في مجال التفكير الموسيقيّ المتطوّر، خاصّة الملامح التعبيريّة في ألحانه المسرحيّة، مَزج بين مقامي الحجاز والعجم مكوّناً مقام الزنجران، واستفاد من اتصاله بالشّيخ عثمان الموصلي بمدينة حلب، ومن أهم أعماله في قالب الموشّح موشّح (منيتي عز اصطباري) وموشّح (يا بهجة الرّوح).

زكريا أحمد (1896-1961م):

هو عبقري الألحان المصري، الذي برع في التّلحين والغناء في القوالب الكلاسيكية، مثل الموشّح، والدّور، والقصيدة، ومن أهمّ أعماله في الموشّحات موشّح (يا بعيد الّدار).

داود حسني (1871-1937م):

ولد بالقاهرة، وله نتاجٌ غزيرٌ في أغلب القوالب الغنائيّة العربيّة الكلاسيكيّة، ومن أشهر ألحانه موشّح (السّمع والرّاح)، وموشّح (رماني بسهم هواه). (عبد السميع ماجدة، 1999).

ثانيا: نبذه تاريخية عن مُلحِني الموشّح الفلسطينيّ

1. **يحيى اللبابيديّ: (1900-1943م)**

ولد في مدينة عكا الفلسطينيّة عام 1900، وهو ابن أحمد اللبابيديّ أحد تجّار عكّا، ووالدته تدعى "ثريّا الفاخوريّ" من عائلات بيروت المعروفة.

دراسته:

منذ نشأته اصطحبته والدتُه إلى بيروتَ، حيث تعلّم بمدارسها المراحل الأوّليّة والثّانويّة، حيث انتسب لجامعتها الأمريكية لفرع طبّ الأسنان. لكنّ نزعتّه الفنّيّة تغلّبت عليه، فطغتْ على شهرتِه، فما كان منه إلّا أنْ هجر الجامعة إلى عالم الموسيقى الذي كان منه وله.

أعماله الفنيّة:

قام بتلحين أكثرَ من 150 أغنيةً ونشيداً، ومقاطع من برامج الإذاعة، ومقاطع من أناشيد الأطفال التي كانت تبثّ عبرَ إذاعة (هنا القدس) والتي لاقتْ رواجاً كبيراً وشهرةً واسعةً، خاصّةً في الثلثِ الأوّل من القرن العشرين، ومع بداية الأربعينيات من عمل الإذاعة الفلسطينية وقع الاختيار على الموسيقار يحيى اللبابيديّ لكي يرأسَ القسم العربيَّ للموسيقى الشّرقيّة، ومسؤولاً عن طواقم الفنّانين، والمغنّيين الذين تعدّوا الثلاثين بكلّ كوادرهم (مروات أحمد، http://www.malaf.info).

كما التقى بالشّاعر الكبير إبراهيم طوقان، الذي كان يرأس قسم اللّغة العربيّة في الإذاعة آنذاك، وقدّم معه العديد من الألحان، من أهمّها موشّح (أنشدي يا صبا) والعديد من الأناشيد الوطنيّة، كما قام بتلحين أغنية للموسيقار فريد الأطرش (يا ريتني طير وأطير حواليك) والتي كانت من أوّل ما غنّى الأطرش في الإذاعة المصرية عام 1934.

وفاته:

كان يحيى اللبابيدي يعدّ البرامج الفنّيّة ويلحّنها للإذاعة بصفته مديراً فنّيّاً لها، وناله الإجهاد والتّعب، فتكالبتْ عليه الأمراض، وأصيب بنزيفٍ داخليّ، فقضى مأسوفاً على شبابه وفنّه وهو في سن الكهولة المبكرة سنة 1943 م، ودفن في بيروت.

2. روحي الخمّاش (1923-1998م)

ولد في مدينة نابلس بفلسطين، ودرس المرحلة الابتدائية بمدرسة الخالدية ثم مدرسة النجاح. أُولع بالموسيقى منذ طفولته، فرعاه والده، واشترى له عوداً صغيراً، ودفعه ليدرس الموسيقى على يد قريبٍ له اسمه أحمد عبد الواحد الخمّاش، وفي عام 1933م عزف على عودِه أوّل مرّة أمام الجمهور فنال إعجابه، كما غنّى أمام محمد عبد الوهاب، وأمّ كلثوم أثناء زيارتهما للقدس فأعجبا به أيضاً.

وفي عام 1935، سافر إلى بغداد بدعوة من الملك غازي ملك العراق، فعزف وغنّى أمامه، فطرب له الملك، وقدّم له ساعته الشخصيّة هديةً له. وفي سنة 1936، وعند افتتاح إذاعة القدس، كان روحي الخمّاش من أوائل من عمل فيها عازفاً ومطرباً ومقدماً للبرامج.

دراسته:

درس روحي الخمّاش في معهد فؤاد الأوّل الموسيقيّ بعد أن حصل على منحه دراسيّة عام 1937، وبعد تخرّجه حصل على منحة دراسيّة إلى إيطاليا، لكنّ نشوب الحرب العالميّة الثّانية حال دون سفره، فعاد إلى إذاعة القدس، وتولى قيادة فرقتها الموسيقيّة.

لقاؤه بالشيخ علي الدّرويش، وتعلّمه تلحين الموشّحات:

في منتصف الأربعينات، تعرف روحي الخمّاش على الموسيقي السوري الشيخ علي الدرويش الذي كان يعمل في إذاعة القدس، وتعلم الخمّاش منه **فنّ الموشّحات**، وأصول تلحينها، وحفظ منه الكثير منها. كما تردّد إلى سوريّة في الأربعينيات، وغنّى في إذاعتها.

أعماله الفنيّة:

كان روحي الخمّاش ملحّناً ومؤلّفاً موسيقيّاً مبدعاً. ففي مجال التّلحين وضع ألحان ثلاثين موشّحاً منها، (أجفوة أم دلال). كما لحّن سبعةً من الابتهالات الدّينيّة منها (لبيك قد لبيت لك). ولحّن ثمانية أناشيد وطنيّة. وفي مجال التأليف الموسيقي وضع أربع سماعيات، ولونغا واحدة، إضافة إلى سبعَ عشرة مقطوعة موسيقيّة منها (شمّ النّسيم)، و(ضفاف دجلة).

رحيله إلى بغداد والاستقرار فيها:

وفي عام 1948 -عام وقوع النّكبة- اضطرّ إلى الرحيل إلى بغداد ثانية، حيث كانت إقامته فيها هذه المرة دائمةً، حيث تولّى الخمّاش رئاسة الفرقة الموسيقيّة في إذاعة بغداد، كما قدّم بصوته وصلةً غنائيّةً عبرَ أثيرها. وفي عام 1953 عُيّن مدرّساً في معهد الفنون الجميلة، وأنشأ لإذاعة بغداد الكثير من فرق الموسيقى والإنشاد، منها (فرقة الموشّحات) بإشراف أستاذه الشيخ علي الدّرويش الذي كان يدرّس في المعهد أيضاً، واستمرّ نشاطه الموسيقيّ حتّى وفاته عام 1998، ودُفن بمقبرة الكرخ ببغداد. (العباس حبيب، 1999، P10,11)

3. خالد صدّوق (معاصر من مواليد 1962)

ولد الفنان خالد صدّوق في مدينة طولكرم إحدى محافظات الضفة الغربية في فلسطين لعائلة متوسّطة الحال.

دراسته:

درس في مدارسها المرحلة الأساسيّة، وحصل على الثّانويّة العامّة ثم التحق بقسم العلوم الموسيقيّة في جامعة النّجاح الوطنيّة، ليتخرج ويُعيَن مدرساً في القسم إلى وقتنا الحالي.

نشأ وتربّى على حبّ الموسيقى منذ طفولته، وتعلّم على آلة الجيتار في سنٍّ مبكّرةٍ على يد الأستاذ مسعود الشّنّار، ولكنّ حبه للموسيقى العربية دفعه للمضيّ قدماً للبحث عن آلةٍ تساعده على عزف أغاني فريد الأطرش، وعبد الحليم، والسّيّدة أمّ كلثوم، الذين تربّى على أغنياتهم وألحانهم، فكانت آلة العود الانطلاقة الحقيقيّة التي سمحت له بالظهور في العديد من الحفلات والمهرجانات الفنّيّة قبل بلوغه الرابعة عشرة.

أعماله الفنّيّة: برع الفنّان في تلحين الأناشيد المدرسيّة، حيث لحّن ما يزيد عن 56 أنشودةً يُدرّس أغلبها في المناهج المدرسيّة، كما قام بتلحين أغانٍ للعديد من المطربين المحليين، لاقت رواجاً كبيراً، ولا ننسى إبداعاته في مجال الموشّحات، حيث يعتبر من أهم الملحّنين المعاصرين الذين حافظوا على هذا القالب العربي الأصيل وطوّروه، ومن أعماله موشّح (يا حرماً أضرما) للشاعرة فدوى طوقان، وموشّح (يا غزالاً) للشاعر عبد الرحمن محمود، وموشّح (كفكف دموعك) للشاعر إبراهيم طوقان.
عمله: يعمل مدرّساً في جامعة النجاح الوطنية، وهو عضو أساسيٌّ في الفرقة الوطنيّة للموسيقى العربيّة التابعة لجمعية الكمنجاتي، وتخرّج على يديه مجموعة كبيرة من الفنّانين في الوطن. (جاد الله خليفة، 2024، P532).

الفصل الثّاني (الإطار التحليليّ)

تحليل عيّنة الدّراسة، وبيان أسلوب التحليل المتّبع

بعد أن قام الباحث بالدّراسة النّظريّة في الفصل الأوّل، والتعرّف على نشأة الموشّح وأصله وتركيبه وأجزائه، وأهم روّاده وملحّنيه في الوطن العربي بشكل عام، وفلسطين بشكلٍ خاصّ، سوف يقوم في هذا الفصل بالدّراسة التحليليّة لعيّنة الدّراسة المتمثّلة في الموشّحات الفلسطينية، وذلك لمعرفة أهم الصفات التي تميّز بها الموشّح الفلسطيني عن الموشّح التّقليديّ، وأوجه التّشابه، وعناصر الاختلاف أيضا. ولتحقيق الهدف السّابق سوف يتّبع الباحث المنهج الوصفيّ (تحليل محتوى)، وقد ركّز على إبراز وتوضيح الجوانب الآتية في تحليله للعيّنة ورتبها بالشكل التالي:

أولاً: بطاقة التّعريف وتحتوي على:

- اسم الموشّح:
- اسم المؤلّف:
- اسم الملحّن:
- المقام:
- الضرب الإيقاعي:
- البناء اللّحنيّ للموشّح:
- البناء الشّعريّ للموشّح:
- الغرض الذي يتحدّث عنه الموشّح:
- التسجيل الصوتيّ:
- عدد الحقول الموسيقيّة:

ثانياً: **كتابة كلمات** الموشّح، وكتابة **المدوّنة الموسيقيّة** للموشّح.

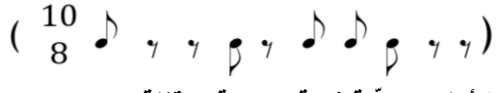
ثالثاً: **التّحليل العامّ والتّفصيليّ** للشكل البنائي للموشّح، وتوضيح الأجزاء الرئيسية البدنّية والخانة والقفلة، وإظهار وتوضيح المقام الموسيقيّ، والانتقالات اللّحنيّة، الموجودة في أجزاء الموشّح والضرب الإيقاعي تحت كل جزء.

رابعاً: التعليق العام على الموشّح ورأي الباحث.

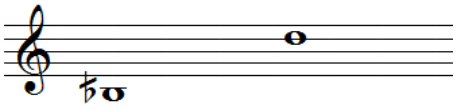
العيّنة الأولى: موشّح أنشدي يا صبا

بطاقة التّعريف بالموشّح:

- اسم الموشّح: **أنشدي يا صبا**.
- اسم المؤلّف: **إبراهيم طوقان.**
- اسم الملحّن: **يحيى اللبابيديّ.**
- المقام: **مقام البستنكار (وهو من فصائل مقام السيكاه)**
- الضّرب الإيقاعي: **السماعيّ الثّقيل**



- البناء اللّحنيّ للموشّح: يتكوّن من بدنّية **أولى+ بدنّية ثانية + خانة + قفلة**).
- البناء الشّعريّ للموشّح: **استخدم اللّغة الفصحى.**
- الغرض الذي يتحدّث عنه الموشّح: الغرض **لوعة الحبّ.**
- عدد الحقول الموسيقيّة: **16 حقل أو مازورة.**
- المساحة الصّوتية للموشّح:

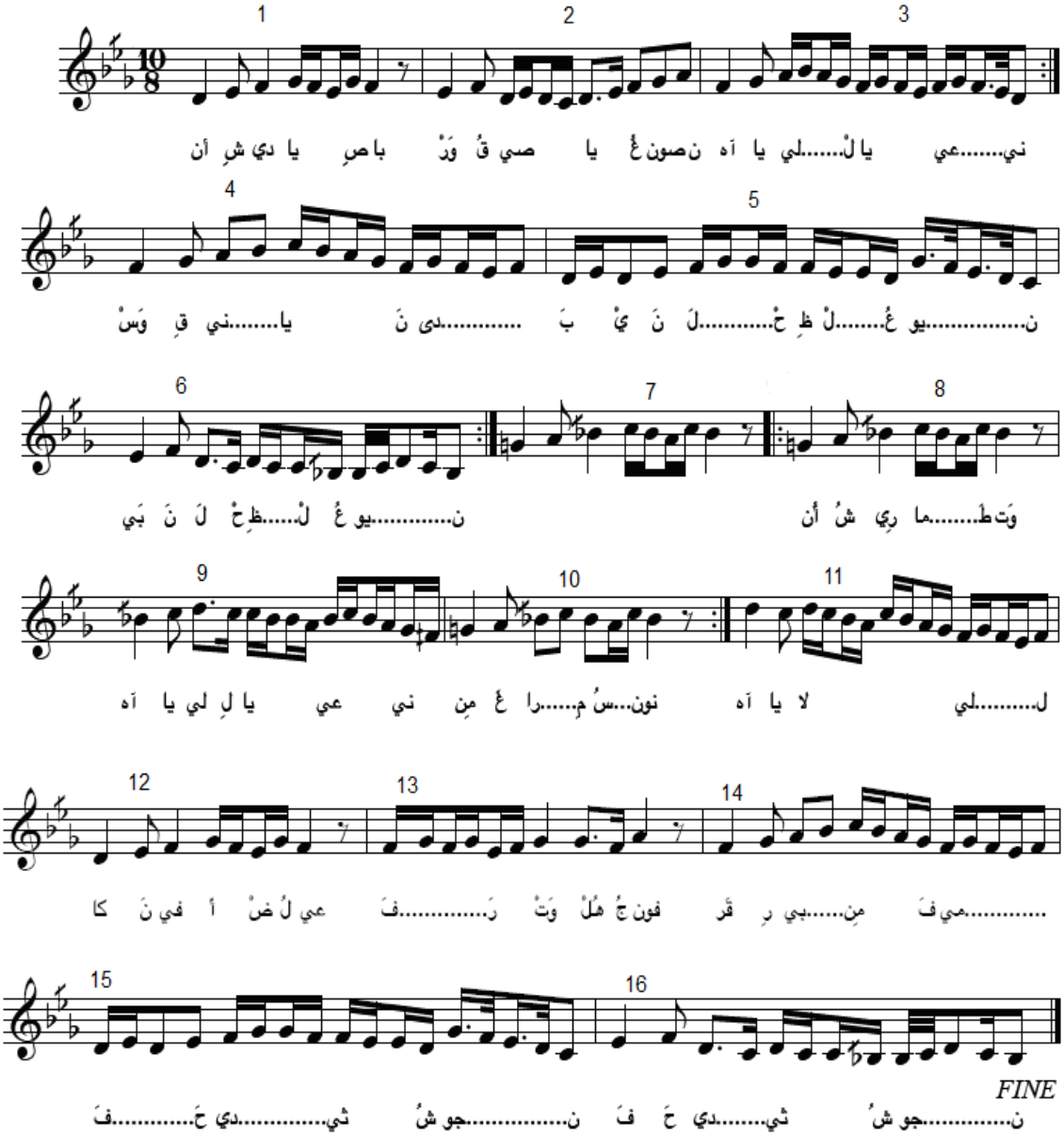


كلمات الموشّح:

البدنّية الأولى أنشدي يا صبا وأرقصي يا غصون

	وأسقني يا ندى	بين لحظ العيـــــــــون
	********	
البدنّية الثّانية	فيكي يا وردتي	قد حلالي الجنـــــــون
	أنا منّي الهوى	أنتِ منك الفتـــــــــون
	********	
الخانة	أنشُري ما َطوت	من غَرامِ السنـــــــــون
	********	
القفلة	كانَ في أضلعي	فروته الجفـــــــــــــون
	قَرّبي من فَمي	فَحَديثي الشجـــــــــون

المدوّنة الموسيقيّة للموشّح

أنشدي يا صبا

التّحليل العام

البدنّية الأولى والثّانية: من م1: م 6 في مقام البستنكار وهو من فصائل مقام السيكاه.

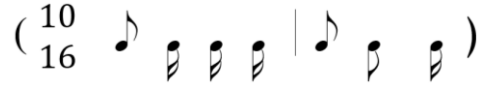
فاصل موسيقيّ: بسيط يتكوّن من مازورة واحدة هي م7.
الخانة: من م8: م11 في مقام السيكاه مصوّر على درجة الأويج (سي b).
القفلة: من م12: م16 في مقام البستنكار.
والموشّح كلّه جاء موقعاً على ضرب السَّماعي الثَّقيل.

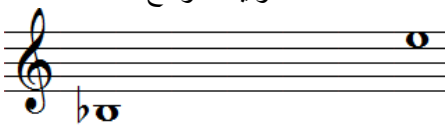
التّحليل التّفصيليّ
(لحن البدنّية الأولى) جاء في الجنس الثاني لمقام البستنكار، وهو جنس الصّبا على درجة الدوكاه، حيث جاء المسار اللّحنيّ متسلسلاً متتابعاً في أغلب الأحيان بعيداً عن القفزات الصعبة، وانتهى لحن البدنّية في الجنس الأول للمقام، وهو جنس سيكاه مصور على درجة العراق.
(لحن البدنّية الثّانية) هو نفس لحن البدنّية الأولى مع تغيّر الكلام فقط.
(لازمة موسيقيّة) جاءت في جنس سيكاه مصوّر على درجة الأويج وذلك تمهيداً للحن الخانة.
(لحن الخانة) جاء في جنس سيكاه مصور على درجة الأويج، وهو في منطقة الجوابات للمقام، حيث استخدام الفاظ (آه، ويا ليل يا عين) للتّطريب، ولتكملة الوزن، وجاء اللّحن متسلسلاً متتابعاً من الحدّة للغلظ، ولمس عربة نم حجاز (فا) ثم عاد لينهي لحن الخانة في جنس السيكاه.
(لحن القفلة) وهو إعادة حرفيّة للحنِ البدنّية مع تغيّر الكلام.

تعليق الباحث:
يرى الباحث بعد التحليل العامّ والتفصيليّ أنّ موشّح (**أنشدي يا صبا**) يتبع في نظمه الموشّحَ التّقليديّ بأجزائه وصفاته، من حيث البناءُ اللّحنيُّ، والبناء الشّعريّ، والأغراض التي يتحدّث عنها، والمقاماتُ الشّرقيّة المستخدمة، وأنّ الموسيقيّ الفلسطينيّ استطاع أن يصل بالموشّح الفلسطينيّ إلى مرتبةِ الموشّح التّقليديّ بامتياز.

العيّنة الثّانية: موشّح (حبيبي عاد لي)

بطاقة التعريف بالموشّح:

- اسم الموشّح: **حبيبي عاد لي.**
- اسم المؤلّف: **عبد الجبار عاشور.**
- اسم الملحّن: **روحي الخمّاش.**
- المقام: **عجم عشيران.**

- الضرب الإيقاعي: **أعرج كردي**
- البناء اللّحنيّ للموشّح: يتكوّن من (بدنّية + **خانة أولى** + **خانة ثانية** + **قفلة**)
- البناء الشّعريّ للموشّح: **استخدم اللغة العامية.**
- الغرض الذي يتحدّث عنه الموشّح: الغرض **اللقاء والعودة للحب.**
- عدد الحقول الموسيقيّة: **33 حقل أو مازورة.**
- المساحة الصوتية للموشّح:



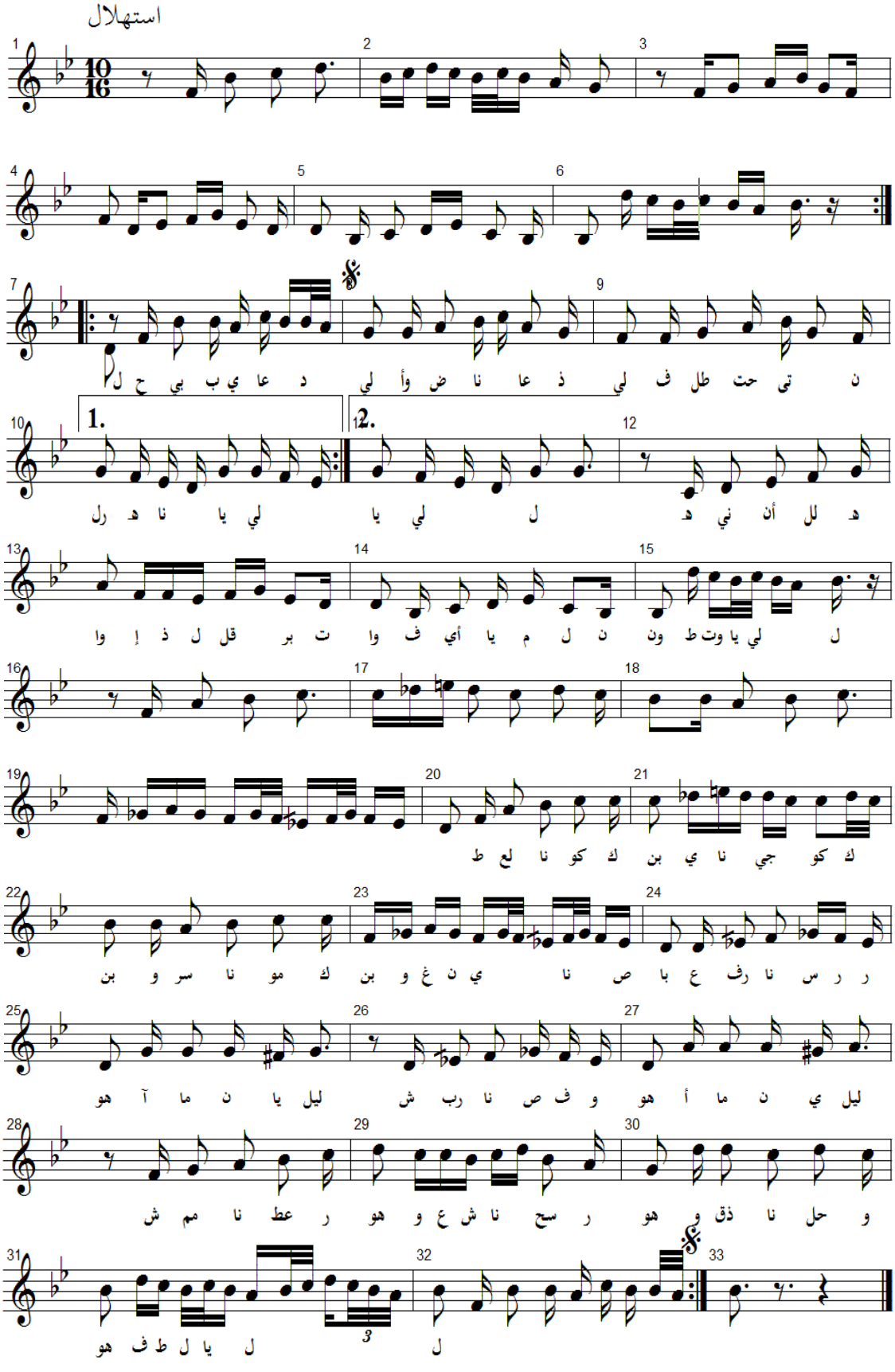
كلمات الموشّح:

البدنّية الأولى
حبيبي عاد لي وأضنى عاذلي
فطل حتى نرى الهنا يا ليل
هنيئا للهوى إذا القلب ارتوى
فأيام النوى انطوت يا ليل
****

الخانة الأولى:
طلعنا كوكبا يناجي كوكب وسرنا موكبا وغنينا صبا
عرفنا سره ** شربنا صفوه ** شممنا عطره ** وعشنا سحره
وذقنا حلوه فطل يا ليل

الخانة الثّانية:
فيا ليل السُرى ازل عنا الكرى وطل حتى نرى الهنا يا ليل
إذا ودعتني** فخذ قلبي معك** وان واصلتني** فصل ما أجملك
وقرب منهلك وقل يا ليل
****

المدوّنة الموسيقيّة للموشّح

حبيبي عاد لي

استهلال
1.
2.
د عا ي ب بي ح ل
ذ عا نا ض وأ لي
ن تى حت طل ف لي
لي يا نا هـ رل
ل لي يا
هـ لل أن ني هـ
ت بر قل ل ذ إ وا
ن ل م يا أي ف وا
ل لي يا وت ط ون
ك كو نا لع ط
ك كو جي نا ي بن
ر ر س نا رف ع با ص نا
ي ن غ و بن ك مو نا سر و بن
ليل يا ن ما آ هو
و ف ص نا رب ش
ليل ي ن ما أ هو
و حل نا ذق و هو
ر سح نا ش ع و هو
ر عط نا مم ش
ل
ل يا ل ط ف هو

لتحليل العام
استهلال (مقدمة موسيقيّة): من م1: م 6 في مقام عجم عشيران.
لحن البدنّية: من م7: م 15 في مقام عجم عشيران.
فاصل موسيقى من م16: م 20 في مقام صبا على درجة الدوكاه (رى).
لحن الخانة الأولى والثّانية: من م21: م31 في مقام صبا على درجة الدوكاه (رى).
والموشّح جاء في الضرب الإيقاعي الكردي الأصيل الأعرج $\frac{10}{16}$.

التّحليل التّفصيليّ
الاستهلال: بدأ الموشّح بمقدّمة موسيقيّة في جوابات مقام العجم عشيران.
لحن البدنّية: في البداية جاء في الجنس الثاني لمقام العجم عشيران، ثم تدرّج بالصعود والهبوط في المسار اللّحنيّ، مع وجود بعض القفزات اللّحنيّة البسيطة، حتى انتهى على الدرجة الثامنة للمقام (جواب سي b) مازورة 15.
لحن الخانة الأولى والثّانية: بدأ لحن الخانة في مقام شهناز على درجة الجهار كاه يتخلّله بعض القفزات في المسار اللّحنيّ، ثم ينتقل لمقام الصّبا بتسلسلٍ لحنيٍّ في مازورة 23، بعدها يظهر ردود بين المؤدّي الرئيسيّ والكورس، واستخدام مقاطع (أمان يا ليل) بظهور مسافتي الرابعة والخامسة التامة بشكل تتابعي صاعد، مع لمس درجتي النوا والحسيني بحساسهما (فا#، صول#)، ثم عاد للحن البدنّية من م28 إلى م32، مع تنويعٍ لحنيّ بسيطٍ، لينتهي لحن الخانة في المقام الأساسيّ للموشّح.
القفلة: إعادة للحن البدنّية مع الكلام بشكلٍ حرفيّ.

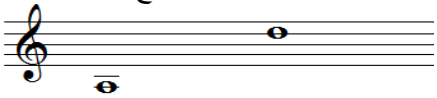
تعليق الباحث:
يرى الباحث بعد التحليل العام والتفصيليّ لموشّح **(حبيبي عاد لي)** أنّه يشابه إلى حدٍّ كبيرٍ الموشّح التّقليديّ، خاصّةً في غرض الموشّح الذي يتحدّث عن الحبّ والعناق والعودة. والشّكل البنائيّ الذي يظهر فيه التأثّر الواضح بالموسيقى العراقيّة، من حيث التركيبُ اللّحنيّ والضّربُ المستخدم في الموشّح. ولذلك تردّد الباحثُ كثيراً في أخذ عيّنةٍ للموسيقار روحي الخمّاش الذي يُعدُّ من أهمّ ملحني الموشّحات في الوطن العربي لهذا السبب.
ملاحظة: هذا الموشّح وُضع لحنُه قبل كلماتِه، وقد حصل على الجائزة الأولى في مهرجان تونس عام 1970.

العيّنة الثّالثة: (موشّح كفكف دموعك)

بطاقة التّعريف بالموشّح:

- اسم الموشّح: **كفكف دموعك.**
- اسم المؤلّف: **إبراهيم طوقان.**
- اسم الملحّن: **خالد صدّوق (معاصر).**
- المقام: **مقام كرد (مصور على درجة لا).**

- الضرب الإيقاعي: **سماعي يورك** و سماعي الطائر
- البناء اللّحنيّ للموشّح: يتكون من (بدنّية **أولى**+ **بدنّية ثانية** + **خانة** + **قفلة**).
- البناء الشّعريّ للموشّح: **استخدم اللغة الفصحى.**
- الغرض الذي يتحدّث عنه الموشّح: **الغرض وطنيّ.**
- عدد الحقول الموسيقيّة: **56 حقل أو مازورة.**
- المساحة الصوتية للموشّح:



كلمات الموشّح:

البدنّية الأولى

كفكف دموعك ليس ينفعُك البكاءُ ولا العويـــــــــــل
وأنهض ولا تشكُ الزمانُ فما شكا إلا الكَســـــــول

****

البدنّية الثّانية

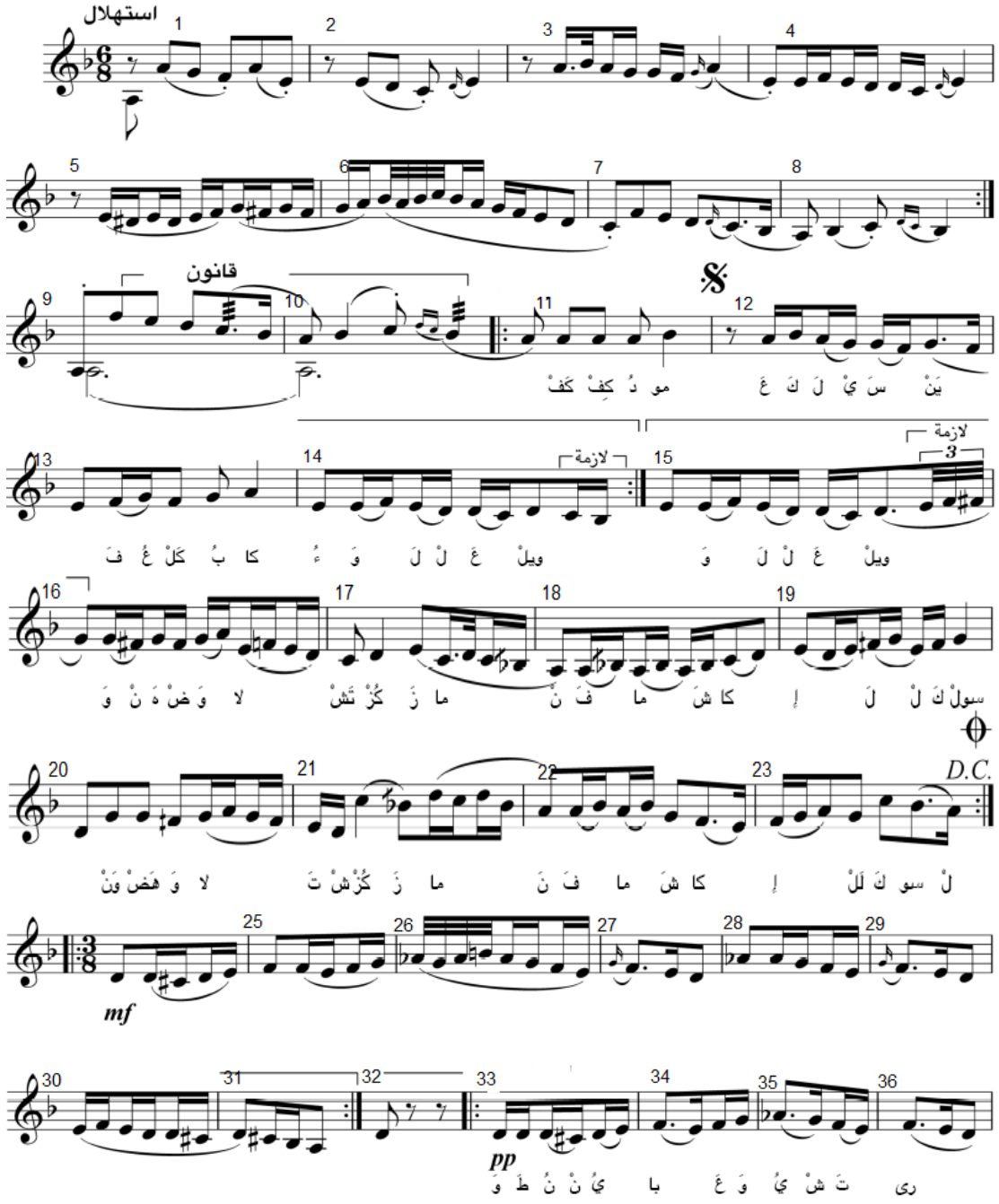
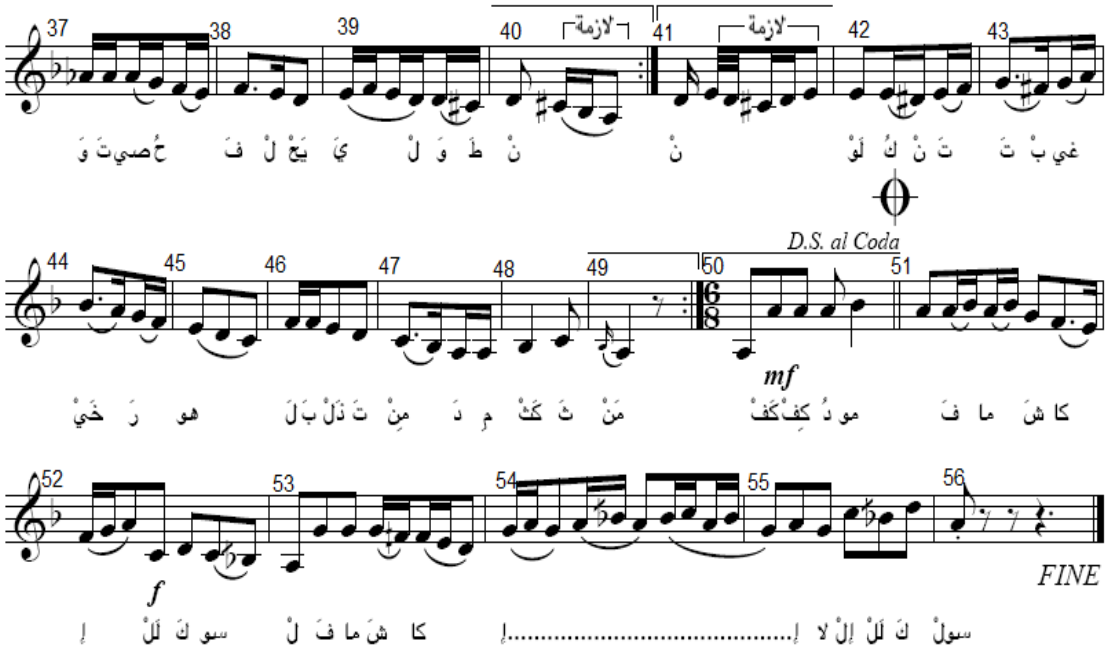
وأسلُك بِهمَّتك السَبيل ولا تَقل ْ أين السبيل
ما ضّل ذو أملٍ سعى يوماً وحكمتُه الدليـــــــــــــــل

****

الخانة

وطنٌ يباعُ ويشترى وتصيحُ فليحيا الوطـــــــــــــــــــن
لوكُنتَ تبغي غيْرهُ لبَذلتَ من دَمِكَ الثمـــــــــــــــــــن

المدوّنة الموسيقيّة للموشّح:

كفكف دموعك



التحليل العام:

استهلال (مقدّمة موسيقيّة): من م1: م10، في مقام كرد مصوّر على درجة العشيران(لا).

البدنّية الأولى والثّانية: من م11: م23، في مقام كرد مصوّر على درجة العشيران(لا)، وعلى إيقاع السماعيّ يورك $\frac{6}{8}$.

الخانة: من م24: م 49 في مقام حجاز مصوّر على درجة العشيران (لا)، وعلى إيقاع السماعيّ الطائر $\frac{3}{8}$.

إعادة كاملة للحنِ البدنّيةِ، وبنفس الكلام، وبنفس الضرب الإيقاعي من م12: م23.

قفلة: من م51: م56 جاءت في مقام بياتي على درجة العشيران، وانتهى في مقام الحسينيّ على نفس الدّرجة.

التّحليل التّفصيليّ

الاستهلال: بدأ الموشّح بمقدّمة موسيقيّة بسيطة في مقام الكرد مصوّر على درجة "لا"، مع وجود بعض الحليات والزّخارف اللّحنيّة في المسار اللّحنيّ الذي جاء متسلسلاً متتابعاً مع لمس عربة رى#، وفا#، والركوز على أساس المقام في الضلع الأوّل من مازورة 11.

لحن البدنّية الأولى والثّانية: جاء في نفس مقام المقدّمة في بدايته من النصف الثّاني للضلع الأول من مازورة 11 إلى مازورة 16، ولكن من مازورة 17 إلى مازورة 21 ظهر مقام الحسينيّ على درجة "لا" بتسلسلٍ رائعٍ متتابعٍ صاعدٍ إلى أن قفل لحن البدنّية في مقام الكرد على درجة "لا".

لحن الخانة: جاء في مقام حجاز على درجة "لا"، ولكن بظهور واضحٍ لطابع مقام النهوند المرصّع، بوجود عربة لاb في مازورة 35، و37. كما تميّز المسار اللّحنيّ بالتسلسل والتتابع الواضح، ووضوح الضغوط الإيقاعية في إيقاع السماعي الطائر $\frac{3}{8}$ مع بداية كل طقم إيقاعي في اللحن.

إعادة حرفية للحن البدنّية من الكلام في نفس المقام والضرب الإيقاعي.

لحن القفلة: جاء في لحن القفلة تطويلٌ في مقامٍ غيرِ المقام الذي بدأ منه الملحّنُ، حيث قفل في مقام الحسينيّ على درجة "لا".

تعليق الباحث:

يرى الباحث بعد التّحليل العامّ والتّفصيليّ لموشّح **(كفكف دموعك)** أنّ هناك العديد من الاختلافات والإضافات التي أعطت للموشّح الفلسطينيّ طابعاً مميّزاً عن الموشّح التّقليديّ، بداية من الغرض الوطنيّ السياسيّ الذي تحدث عنه، مروراً بأجزاء الموشّح، وطريقة تركيب اللحن والإيقاع. فمثلاً لم يجدِ الباحثُ الكلماتِ المعهودةَ في الموشّح، مثل (يا ليل يا عين، جانم، أمان، يللي .... الخ)، ولم يكن لحن الخانة كما معهود في جوابات المقام، كما أنّ هناك تغيراً في الضرب الإيقاعي والقفلة التي جاءت في مقامٍ غيرِ الذي بدأ فيه الموشّح، بطريقةٍ مميزةٍ أظهر الملحّن براعته في صياغتها. وخرج عن المألوف في صياغة القفلة الموجودة في الموشّح التّقليديّ التي تكون إعادة للحن البدنّية أو جزء منه مع تغيّر الكلام في الغالب

نتائج الدّراسة وتحليلها:

أظهرت نتائج الدّراسة أنَّ هُناك ميّزاتٍ للموشّح الفلسطينيّ، وأوجهاً للتّشابه، وعناصرَ للاختلاف مع الموشّح النموذجي التّقليديّ، في الغرض الذي يتحدّث عنه الموشّح، والبناء اللّحنيّ والشّعريّ، من خلال الموشّحات الفلسطينيّة التي تمَّ تلحينها، ويتحقَّق ذلك من خِلال ما توصّلت إليه نتائج الدّراسة:

النتائج التي تتعلَّق بالهدف الأوَّل وهو: (التعرُّف على أهم صفات ومميّزات الموشّح التّقليديّ النموذجيّ (الغرض الذي يتناوله الموشّح والبناء اللّحنيّ والبناء الشّعريّ).

أظهرت الدّراسة أنَّ الغرض الذي تتناوله الموشّحات بشكل أساسيّ وتتحدّث عنه، هو موضوعات الغزل، ووصف الطبيعة، ومجالس اللهو والخمر، ويأتي بشكلٍ ثانويّ المديحُ الدينيُّ والهجاءُ ووصفُ القصور والتهاني والذكريات.

أما بالنسبة للبناء اللّحنيّ للموشّح فيتكوَّن من أنماطٍ عديدة منها: **النموذجيُّ** وهو (بدنّية أولى + بدنّية ثانية بنفس اللحن مع تغيّر الكلمات + خانة بلحن مختلف + قفلة) مثل موشّح (يا بهجة الروح)، وموشّح (زها في خديك الخفر)، وموشّح (عنق المليح)، وموشّح (يا هلالا) (أ – أ^{2} – ب– أ^{3}).

وغير النّموذجي الذي يكون فيه نقصٌ في إحدى أجزائه، مثل موشّح (يا من لعبت به شمول) و(يا شادي الألحان) فهو عبارة عن بدنّية متكرّرة.

أما بالنسبة للبناء الشّعريّ للموشّح فتتفق لغةُ الموشّح مع قواعد العربيّة، لكنّها تمتاز بشيءٍ من الرّقّة والعذوبة والصفاء؛ وسبب ذلك أنّ الارتباطَ بالغناء جعلها تبتعدُ عن أساليب البداوة، مع الإغراق في المحسّنات البديعيّةِ، والالتزام الصّارم بالقوافي والأوزان. كما أنّها تجمع بين اللّغة الدارجةِ العامّيّة مع الفصحى.

النتائج التي تتعلَّق بالهدف الثاني وهو: (التعرّف على أهمّ صفات وميّزات الموشّح عند الموسيقيّ الفلسطينيّ).

أظهرت الدّراسة أنَّ الموشّح الفلسطينيَّ تميَّز بالموضوع الوطنيّ الذي لم يكن ضمن الموضوعات التي تناولها الموشّح التّقليديّ، وظهر ذلك واضحاً جَليّاً في موشّح (كفكف دموعك) الذي جاء أيضاً مختلفاً في صياغة اللّحن عن الموشّح التّقليديّ في عدم استخدامه للألفاظِ المعهودةِ في الموشّح مثل (يا ليل، يا عين، أمان، جانم ... الخ). أما بالنسبة للموشَّحين الآخرين فقد تشابها إلى حدٍّ كبيرٍ في البناء اللّحنيّ والبناء الشّعريّ.

النتائج التي تتعلَّق بالهدف الثالث وهو: (أوجه التّشابه، وعناصر الاختلاف بين الموشّح الفلسطينيّ والموشّح التّقليديّ).

أظهرت الدّراسة تَمَكُّن الباحث من إجراء مقارنةٍ بين الموشّح التّقليديّ، والموشّح الفلسطينيّ والذي يتحدّد في:

أوجه التّشابه:

أولاً: في الغرض الذي يتحدّث عنه الموشّح.

فقد تشابه إلى حدٍّ كبير الموشّحُ عند كلّ من روحي الخمّاش، ويحيى اللبابيديّ في الغَرَض الذي تمثّل في موضوع الحبّ، الذي يُشتَهر فيه الموشّحُ التّقليديّ **ويبنى في الغالب عليه.**

ثانياً: في البناء اللّحنيّ:

فقد تشابه إلى حدّ كبيرٍ الموشّحُ عند يحيى اللبابيدي، في البناء اللّحنيّ للموشّح التّقليديّ النموذجيّ، والمتمثّل في (بدنّية 1 + بدنّية2 + خانة + قفلة)، وفي استخدام الضُّروبِ الإيقاعيّة العربيّة سماعي يورك ($\frac{6}{8}$) وسماعي الطاير ($\frac{3}{8}$) في موشّح خالد صدّوق.

والسماعيّ الثّقيل ($\frac{10}{8}$) في موشّح يحيى اللبابيديّ، واستخدام الألفاظ المعهودة في الموشّح، مثل (يا ليل يا عين) والتي تعمل في الغالب على ترتيب الوزن الشّعريّ واللّحنيّ.

أما عند روحي الخمّاش، فقد تشابه في ظهور الرّدودِ بين المغّني الرئيسيّ والكورس في الخانة التي جاء لحنها في المنطقة الحادّة للأصوات، واستخدامه الألفاظ (أمان يا ليل) وهذا يشبه تماماً الموشّح التّقليديَّ.

ثالثاً: في البناء الشّعريّ:

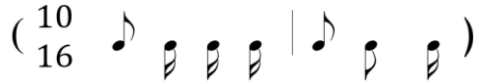
فقد تشابهتِ الموشّحاتُ (عيّنة البحث) مع الموشّحِ التّقليديّ في البناء الشّعريّ الذي تمثّل في استخدام مفردات اللغة الفصحى، وبعض الألفاظ الدّارجة في اللهجة لكلّ موشَّح.

عناصر الاختلاف:

أولاً: في الغرض الذي يتحدّث عنه الموشّح:

فقد ظهر الاختلاف واضحاً في موشّح خالد صدّوق الذي استخدم الغرض السياسيّ الوطنيّ في موضوع الموشّح بعيداً عن الحبّ، ووصف الطبيعة، ومجالس اللهو، الذي غالباً ما يكون موضوع الموشّح التّقليديّ، كما اختلف أيضا عن الموشّح التّقليديّ في عدم استخدامِه للألفاظ المعهودة في الموشّح مثل (يا ليل، يا عين، أمان، جانم ..... الخ).

ثانيا: في البناء اللّحنيّ:

هناك اختلافٌ في البناء اللّحنيّ عند كلّ من روحي الخمّاش الذي كرّر الخانة في البناء اللّحنيّ (بدئية + خانة1 +خانة2 + قفلة) موشّح غير تام، وخالد صدّوق الذي قفل الموشّح بمقامٍ غير الذي بدأ منه، وعمل تطويلاً للقفلة، وهذا اختلافٌ واضحٌ عن الموشّح التّقليديّ الذي يقفل في الغالب في نفس المقام الذي بدأ منه.
وفي موشّح روحي الخمّاش، فقد ظهر التأثّر الواضحُ بالضّروب الإيقاعية العراقيّة والمتمثّلةِ في

استخدام الضرب التالي:

التّوصيات:

من خلال استعراض نتائج الدّراسة ومُناقَشَتها **تبيَّن أنَّ هناك أوجهَ تشابه وعناصر اختِلافٍ بين الموشّح الفلسطينيّ، والموشّح التّقليديّ النموذجيّ، و أنّ العامل الزمنيّ مهمٌ جداً في التّطوّر الذي شهده الموشّحُ الفلسطينيُّ**، فالفنّان يحيى اللبابيديّ حافظ على الموشّح بشكله التّقليديّ دون تغيير يذكر، باعتباره من أقدم الموسيقيين الفلسطينيين، أما الموسيقيّ روحي الخمّاش فقد حافظ على الموشّح بشكله التّقليديّ، ولكنّه صبغه بطابع الموسيقى العراقيّة (الجمل اللّحنيّة، والضروب الإيقاعية) كونه عاش وتأثّر بالموسيقى العراقيّة، وأخيرا، فالاختلافُ ظهر واضحاً في موشّح خالد صدّوق الفلسطينيُ المعاصرُ الذي تمرّد على شكل الموشّح التّقليديّ حين وضع لحن موشّح (كفكف دموعك) في الألفيّة الثّالثة. وفي ضوء أهداف الدّراسة ونتائجها، يُوصي الباحث بالتّوصيات الآتية:

1. الاهتمام بهذا القالب العربيّ الأصيل، ودعم الموسيقيين رواد هذا القالب، وتسليط الضوء عليهم من قبل الجهات المختصّة، ونشر أعمالهم، وتسجيلها، وحثّهم على إنتاج العديد من الموشّحات، وإبراز الطّابع الموسيقيّ الفلسطينيّ، المتمثّل في الحياة التي يعيشها الشّعبُ، وعكس الصورة المشرقة للتّطوّر الموسيقيّ الحاصل في فلسطين.
2. تشكيل فرقةٍ للموشّحاتِ برعاية وزارة الثّقافة الفلسطينيّة؛ للمحافظة على هذا القالب الغنائيّ العربيّ الأصيل.
3. العمل على حمايةِ تراثنا الغنائي من الاندثار والضّياع بمختلف الوسائل والسّبُل.
4. رعاية العديد من الحفلات والأمسيات الفنّيّة، والانفتاح على روائع مؤلفاتنا الموسيقيّة الغنائيّة.

الموافقة الأخلاقيّة والموافقة على المشاركة: نعم أوافق على المشاركة
مساهمة المؤلف: مساهمة كاملة
تضارب المصالح: لا يوجد
التمويل: من المؤلف فقط.
شكر وتقدير: جزيل الشكر والتقدير إلى عمادة البحث العلمي ومجلّة جامعة النجاح الوطنيّة، وشكر خاص إلى الاستاذه نورا فاروق والاستاذ أيمن النمر على تقديم العديد من النصائح التي تخدم هذه الدّراسة.

المراجع العربيّة:

- مروات، أحمد. (2010). الموسيقار الفلسطيني يحيى اللبابيدي وإذاعة هنا القدس؛ عودة لزمن الفن الجميل المركز الفلسطيني للتوثيق والمعلومات، http://www.malaf.info.
- السيد، نورا. (2011). الأشكال البنائية لبعض صيغ التأليف الغنائي العربي والغربي (دراسة تحليلية مقارنة)، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة.
- أندلسيّات، اللوتس المهاجر. (صحيفة الكترونية مستقلة تعنى بشؤون الإبداع والثقافة)، تعريف الموشّحات الأندلسية، http://www.ishakalkomi.com .
- العباس، حبيب. (1999). الموسيقار روحي الخمّاش وتأثيره في الموسيقى العراقية دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، العراق.
- عبد السميع، ماجدة. (1999). الموشّحات والأدوار بين التلقين والتدوين، مكتبة المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1999.
- علي، يوسف. (2009). الموجز في تاريخ الموسيقى العربية، دار السندس للتراث الإسلامي، القاهرة، 2009.
- .....: التوشيح أو الموشّحة تطور الموشّحات الاندلسية، http://ar.wikipedia.org/wiki.
- كريم ، كوثر.(2002) البناء الفني للموشح النشأة والتطوير، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الكوفة ، العراق.
- العطار، سليمان(2003). الموشحات الأندلسيّة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- محمد، منال (2018). برنامج مقترح لتحسين أداء الموشحات العربية لدى طلاب شعبة التربية الموسيقية، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد الثامن والثلاثون.ص 1945.
- الغول، رنا(2014). أسلوب صياغة قالب الموشح عند فؤاد عبد المجيد، رسالة ماجستير، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 2014م.
- حطاب، طانية (2017): أثر الموسيقى والغناء في نشأة الموشحات الأندلسية، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، العدد السابع عشر ،2017 ص 111 - 121 .
- قطب، دعاء الموشح بين الأداء المصري والأداء الحلبي دراسة مقارنة، رسالة دكتوراه، المعهد العالي للموسيقى العربية ، اكاديمية الفنون، القاهرة 2020.
- شاهين، رانيا (2023). الموشحات الأندلسية، https://mawdoo3.com.
- جاد الله ، خليفة. التأثير المتبادل بين الصياغة الشعرية والموسيقية في الأإنية العربيّة الفلسطينيّة: الشاعرة فدوى طوقان أنموذجا، مجلّة جامعة النجاح للأبحاث – ب (العلوم الانسانيّة) المجلّد 38(3)2024، نابلس فلسطين.

References (Arabic and English)

-Marwat, Ahmed (2010*). Palestinian musician "Yahya Lababidi" and Hona Jerusalem Radio; A return to the time of beautiful art, Palestinian Center for Documentation and Information, http://www.malaf.info*.

-Al-Sayyid, Nora. (2011). *Structural forms of some forms of Arab and Western lyric composition (a comparative analytical study), unpublished master's thesis, Higher Institute of Arab Music, Academy of Arts, Cairo.*

-Andalusia, migratory lotus. *(An independent electronic newspaper concerned with creativity and culture), Definition of Andalusian Muwashahat,*

-Al-Abbas, Habib. (1999). *Musician Rawhi Al-Khamash and his influence on Iraqi music, House of General Cultural Affairs, "Afaq Arabiya", Baghdad, Iraq.*

-Abdel Samie, Magda (1999). *Muwashahat and roles between indoctrination and notation, Library of the Higher Institute of Arabic Music, Academy of Arts, Cairo.*

-Ali, Youssef (2009). *The Brief History of Arabic Music, Dar Al-Sondos for Islamic Heritage, Cairo, 2009.*

:..... *-Tawsheeh or scarf the development of Andalusian muwashahat,*

Karim, Kawthar. (2002) The technical structure of the emerging and advanced Muwashshah, unpublished MA thesis, University of Kufa, Iraq.

- Al-Attar, Suleiman (2003). Andalusian Muwashshahat, General Authority for Cultural Palaces.

- Mohamed, Manal. (2018) A proposed program to improve the performance of Arabic Muwashahat among students of the Music Education Department, Journal of Music Sciences and Arts, Faculty of Music Education, Helwan University, Volume Thirty-Eight, p. 1945.

- Algol, Rana (2014). The method of formulating the Muwashshah form according to Fouad Abdel Majeed, Master's thesis, Faculty of Music Education, Helwan University, 2014.

- Hattab, Tania (2017): The impact of music and singing on the emergence of Andalusian Muwashahat, Annals of Heritage Magazine, University of Mostaganem, Algeria, Issue Seventeen, 2017, pp. 111-121.

- Qutb, Duaa Al-Muwashah between Egyptian and Halabi Performances: A Comparative Study, PhD Thesis, Higher Institute of Arabic Music, Academy of Arts, Cairo 2020.

- Shaheen, Rania (2023). Andalusian Muwashahat.

- Jad Allah, Khalifa. The Mutual Influence between Poetic and Musical Formulation in Palestinian Arab Poetry: The Poet Fadwa Touqan as a Model, An-Najah University Journal for Research - B (Humanities), Volume 38(3), 2024, Nablus, Palestine.
http://ar.wikipedia.org/
http://www.ishakalkomi.com
https://mawdoo3.com.