المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (16)، العدد (3)، أيلول، 2023م/ ربيع أول، 1445هـ

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

*** المجلة الأردنية للفنون مصنفة في قاعدة البيانات (أورلخ)**

*** المجلة الأردنية للفنون مصنفة في قاعدة البيانات الدولية كروس ريف (Crossref)**

*** المجلة الأردنية للفنون مصنفة في قاعدة البيانات الرقمية أرسيف (ARCIF)، ضمن الفئة (Q1)**

رئيس التحرير:

أ. د. منذر سامح محمد العتوم

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

monzeral@hotmail.com

هيئة التحرير:

أ. د. حكمت حماد مطلق علي

كلية العمارة والتصميم، جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية، إربد، الأردن.

hikmat.ali@gmail.com

أ.د. محمد حسين نصار

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

mohammadnassar@hotmail.com

أ. د. هاني فيصل هياجنة

كلية الآثار والانثروبولوجي، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

hani@yu.edu.jo

أ. د. بلال محمد فلاح الذيابات

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

belal_deabat@yahoo.com

سكرتير التحرير: فؤاد العمري

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

التدقيق اللغوي (اللغة العربية): أ.د. هاني الديب.

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

تصميم الغلاف: د. عرفات النعيم.

تنضيد وإخراج: فؤاد العمري.

نستقبل البحوث على العنوان التالي:-

رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

جامعة اليرموك ، اربد ، الأردن

هاتف 7211111 2 962 00 **فرعي** 3735

Email: jja@yu.edu.jo

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

Deanship of Research and Graduate Studies Website: https://journals.yu.edu.jo/jja/

المملكة الأردنية الهاشمية

جامعة اليرموك
إربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

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

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

Jordan Journal of the Arts is currently indexing in: **المجلة الأردنية للفنون مصنفة في:**

*** We are Crossref**

*** Ulrichs**

*** E – MAREFA Database. (Q1)**

قواعد عامة

1. مقر إصدار المجلة جامعة اليرموك, عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، اربد، الأردن.
2. تُعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات الفنون.
3. تنشر المجلة البحوث العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية ويتوافر فيها مقومات ومعايير إعداد مخطوط البحث.
4. تنشر المجلة البحوث العلمية المكتوبة باللغة العربية أو الانجليزية.
5. تعتذر المجلة عن عدم النظر في البحوث المخالفة للتعليمات وقواعد النشر.
6. تخضع جميع البحوث للتقويم حسب الأصول العلمية 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 12**), البحوث بالإنجليزية (نوع الخط**: Times New Roman**)، (بنط **Normal 11**), شريطة أن يحتوي على ملخص بالعربية بالإضافة إلى ملخص وافٍ بالإنجليزية وبواقع **150** كلمة على الأقل، ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص. و يتبع كل ملخص الكلمات 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، واسم المشرف وعنوانهما.
5. على الباحث أن يقدم **نسخة** من كل ملحق من ملاحق البحث (إن وجدت) مثل برمجيات، واختبارات، ورسومات, وصور، وأفلام وغيرها، 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 محكمَين 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 مؤلفَ البحث بعد نشربحثه نسخة واحدة من المجلة.
13. لا تدفع المجلة مكافأة للباحث عن البحوث التي تنشر فيها.

ملاحظة:

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

المجلة الأردنية للفنون

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

المجلد (16)، العدد (3)، أيلول، 2023م/ ربيع أول، 1445هـ

المحتويات

البحوث باللغة العربية

1	**درجة توافر معايير التصميم الجرافيكي في بناء قصص الأطفال المطبوعة في الأردن** *باسم عباس علي العبيدي، على محمد عطالله الشرايده*	**327 -311**
2	**فاعلية الفن البصري ثلاثي الأبعاد في تصميم الأزياء لتصحيح مظهر الورك الغائر عند النساء** *تهاني بنت عبد الله القديري، تغريد بنت محمد المشعل*	**346 -329**
3	**الخصائص الإيقاعية في الأغاني الشعبية في المجتمع الأردني، أغاني الريف الأردني أنموذجاً** *علاء معين ناصر*	**370 -347**
4	**الاستفادة من أسلوب محمد عمران في أداء ابتهال (يا عينُ جودي بالدُّموع) لتعليم الارتجال على آلة الناي** *محمد زهدي الطشلي*	**387 -371**
5	**دراسة لتطور الأغنية النسائية في دولة الكويت – المهنا والخراز أنموذجًا** *بدرية حجي عبدلي*	**405 -389**
6	**التنوع الشكلي والتقني في الخزف المعاصر، الخزاف العراقي شنيار عبد الله أنموذجا** *يعقوب العتوم، بدر المعمري*	**423 -407**
7	**مدى توافق التصميم الرقمي في ضبط مخرجات التصميم الداخلي للمسكن الحديث في عمان الأردن** *معتصم عزمي الكرابلية*	**434 -425**
8	**تمرينات مقترحة لأداء الزغردة (Trill) في الموسيقى العربية على آلة الكمان** *جورج أسعد جبرائيل*	**445 -435**

درجة توافر معايير التصميم الجرافيكي في بناء قصص الأطفال المطبوعة في الأردن*

باسم عباس علي العبيدي، قسم التصميم الجرافيكي، كلية العمارة والتصميم، جامعة الزيتونة الأردنية

على محمد عطالله الشرايده، محاضر غير متفرغ

تاريخ الاستلام: 2022/7/5 **تاريخ القبول: 2022/11/9**

The Availability of Graphic Design Standards in Building Printed Children's Stories in Jordan

Basim Abbas Alobaydi. Graphic design department، Faculty of Architecture and Design, Al-Zaytoonah University of Jordan، Amman، Jordan

Ali mohamad alshoraiedeh، part-time lecturer

Abstract

The study aimed to investigate the availability of graphic design standards in constructing printed children's stories in Jordan through a scale prepared by the researcher. The research community and the sample consisted of a group of children's stories issued by the Ministry of Culture in the year (2016-2017), totaling (5), including ("A Cloud Raining Fish," "A Strange Guest at Grandma's House," "The Three Adventurers," "The Wondering Ghost," "A Coat Revealing a Theft," "Who Am I"). The research sample also included a group of graphic designers, numbering 50 designers working in this field, in addition to university professors. To achieve the study's objectives, the researcher designed study tools consisting of 5 axes, ensuring their validity and reliability. To answer the study's hypotheses, the researcher used mean scores, standard deviations, rank, level, and degree. The results in each of the first axis (Foundations of Graphic Design), the second axis (Graphic Design Elements), and the third axis (Artistic Direction of the Story) indicated a low degree of availability of graphic design standards in constructing printed children's stories in Jordan. As for the fourth axis (Standards for the Availability of Final Output Stages for Printed Stories), it was found that the standards of paper lamination and folding were available in the stories, while the rest of the standards were not available. Regarding the fifth axis (Production Quality), the standards "The Font Suits Children's Stories" and "The Story Specifies the Age Group" were not available, while the rest of the standards were considered available by the research sample.

Keywords: Graphic design, graphic design standards, children's stories.

الملخص

هدفت الدراسة إلى استقصاء توافر معايير التصميم الجرافيكي في بناء قصص الأطفال المطبوعة في الأردن من خلال مقياس أعده الباحث. ويتكون مجتمع البحث والعينة لمجموعة من قصص الأطفال الصادرة من وزارة الثقافة في العام (2016-2017)، وعددها (5) قصص وهي (غيمة تمطر سمكاً، ضيف غريب في بيت الجدة، المغامرون الثلاثة، الشبح المارد، معطف يكشف سرقة، من أنا)، كما تكونت عينة البحث من مجموعة من المصممين الجرافيكيين وبلغ عددهم 50 مصمماً يعملون في هذا المجال بالإضافة إلى أساتذة في الجامعات، ولتحقيق أهداف الدراسة، قام الباحث بتصميم أدوات الدراسة والتي تتكون من 5 محاور والتحقق من صدقها وثباته. وللإجابة عن فرضيات الدراسة استخدم الباحث المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية، والرتبة والمستوى والدرجة للاجابة عن السؤال، وأظهرت النتائج في كل من المحور الأول (أسس التصميم الجرافيكي) والثاني (عناصر التصميم الجرافيكي) والثالث (الإخراج الفني للقصة) أن درجة توافر معايير التصميم الجرافيكي في بناء قصص الأطفال المطبوعة في الأردن كانت منخفضة، أما بالنسبة للمحور الرابع (معايير توافر مراحل الإخراج النهائية للقصص المطبوعة) فوجد أن معياري تصفيح الورق والطي كانا متوافرين في القصص، في حين أن بقية المعايير كانت غير متوافرة، أما بالنسبة للمحور الخامس (جودة الإنتاج) إن معياري "يناسب الخط المستخدم قصص الأطفال" و"تحدد القصة الفئة العمرية" كانا غير متوافرين، في حين أن بقية المعايير كان موافقًا على توافرها من قبل عينة البحث.

الكلمات المفتاحية: التصميم الجرافيكي، معايير التصميم الجرافيكي، قصص الأطفال.

© 202- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

Doi: https://doi.org/10.47016/16.3.1

*هذا البحث مستل من رسالة الماجستير في تخصص التصميم الجرافيكي في جامعة الشرق الأوسط للطالب علي محمد عطا الله الشرايدة وبإشراف الدكتور باسم عباس علي العبيدي وقد أجيزت بتاريخ 2018/1/14

المقدمة

تبرز أهمية التصميم الجرافيكي في خدمة الإنسان وتنمية مجتمعاته، منذ مرحلة الطفولة، كونها تعتبر المرحلة الأساسية من مراحل بناء الإنسان، ويتم ذلك من خلال قصص الأطفال المصوّرة، فالقصّة تعد من أقدم الوسائل لإعداد النشء، واستقر رأي متخصصي التربية وعلماء النفس على أن الأسلوب القصصي هو أفضل وسيلة لإيصال الفكرة للأطفال فهي تحتل المرتبة الأولى في أدب الأطفال (المثالي،2014)، وهي تعد وسيلة تربوية وتعليمية محببة تهدف لغرس القيم والإتجاهات والمفاهيم الإيجابية في نفوس الأطفال، وإشباع إحتياجاتهم النفسية والإسهام من توسيع مداركهم وإثارة خيالاتهم والاستجابة لميولهم من حب الاستطلاع والمغامرة والاستكشاف (mabel, 1988). إن الهدف الرئيس لقصص الأطفال مساعدة الطفل على تنمية ذكائه وتطوير قدراته ومهاراته، إذا قدمت بشكل فني راقٍ وجذّاب بحيث تكون جيدة الإخراج مع ذوق أدبي رفيع ورسم وإخراج جميل للصور والرسوم التوضيحية المعبرة عن النص المقدم للطفل، بالإضافة للالتزام بالمعايير والأسس الخاصة في بناء هذا العمل الفني، وهي بذلك تنمي الذاكرة والتفكير الإبداعي والقدرات العقلية لدى الطفل. (قاسم،2017)

إن الإخراج الفني للقصّة والرسوم الموجودة في تلك القصص تلعب دوراً أساسيًا وبارزًا في تنمية التذوق الفني والجمالي لدى الطفل والتي تعود بدورها على تنمية مواهبه وهواياته، فالرسم لديه القدرة على لعب دور وسطي بين تصور الأفكار والمفاهيم لدى الأطفال أثناء استكشافهم المفاهيم العلمية (brooks, 2009).

وهذا هو طفل اليوم الذي لم يعد يقبل ما دون التميز في كل شيء، حتى في المواد التي تقدم له على هيئة قصص، إذا كانت لا تنتمي لمستوى تفكيره ولا تحترم خيالاته ولا تتماشى مع قدراته على التمييز، فإنها لن تتمكن من اختراق عالمه الصغير في أعين الكبار (العامري،2013)، وهي نص مجسّد فنّياً، في مجموعة من الأحداث المترابطة، المستوحاة من الواقع أو الخيال، تدور في بيئة زمانية ومكانية، وتمثّل قيماً إنسانية شتى، فكل ما يكتب للأطفال نثريًا بقصد الإمتاع، أو التسلية، أو التثقيف، يروي أحداثا وقعت لشخصيات، سواء أكانت هذه الشخصيات واقعية أم خيالية. (مجلة الحوار،2014) فهي لون أدبي متعدد المضامين تكتب من قبل الكبار، وتشتمل على الهدف، الشخصية، البيئة المكانية والزمانية، الحدث، الأسلوب، العقدة والحل (زلط، 2000).

الفصل الأول

مشكلة البحث وأهميته:

تلعب الناحية الفنية والجمالية في قصص الأطفال دوراً هاماً في نجاح القصة، وبالرغم من أهميتها إلا أنها تهمل في كثير من الأحيان من جانب التصميم أو التنفيذ أو الإخراج الفني، لذا وجب التعرف على المشاكل والصعوبات والمعوقات التي تواجه إنتاج قصّة ذات (سمات فنية وجمالية عالية)، وذلك لا يتم إلا من خلال اتّباع المبادئ والأسس الخاصّة بالتصميم الجرافيكي، لكي تحتل القصّة مكانة عالية في مخيلة الطفل وبناءً على ماتقدم سيلقي الباحث الضوء على دور التصميم الجرافيكي والمصمم، ودرجة توافر معايير التصميم الجرافيكي في بناء قصص الأطفال في الأردن، ومدى توافق النص مع الصورة من خلال الإخراج العام للقصّة، وتتلخص مشكلة البحث في الإجابة السؤال التالي: ما درجة توافر معايير التصميم الجرافيكي في بناء قصص الأطفال المطبوعة في الأردن.

أهداف البحث:

الكشف عن دور التصميم الجرافيكي في بناء قصص الأطفال المطبوعة في الأردن من خلال:

1. درجة توافر معايير التصميم الجرافيكي في قصص الأطفال المطبوعة في الأردن.
2. الكشف عن الرؤى والمعالجات الجرافيكية الخاصة بقصص الأطفال المطبوعة والمصورة.

3. الكشف عن مراحل الإخراج الفني لقصص الأطفال المطبوعة بدءاً من مرحلة التصميم الى مرحلة الطباعة.
4. التعرف على الأساليب والتقنيات المستخدمة في قصص الأطفال الأردنية.

أهمية البحث:

تنبع أهمية البحث من الحرص على نشأة الطفل الأردني وتوعيته وتنمية ثقافته البصرية، ودوره بتشكيل حجر الأساس للمجتمع.

أسئلة البحث:

ما درجة توافر معايير التصميم الجرافيكي في بناء قصص الأطفال المطبوعة في الأردن.

حدود البحث:

تتمثل حدود البحث في الآتي:

الحدود الموضوعية وتتمثل في قصص الأطفال المطبوعة، والحدود المكانية تتمثل في قصص الأطفال المطبوعة في الأردن، والحدود الزمانية وتتمثل في قصص الأطفال المطبوعة في الأردن للعام 2016-2017 حيث تم اختيار جزء من العينات في تكوينات وتشكيلات مختلفة حيث تم تكرار ذلك في السنوات اللاحقة بنفس التصاميم او مقاربة لماورد في العينات المختارة في الحد الزمني المختارمبررات الدراسة:

1. ندرة الدراسات العربية التي تناولت معايير التصميم الجرافيكي في بناء قصص الأطفال المطبوعة في الأردن.
2. تطوير المهارات المعرفية في الدراسات الخاصّة بالتصميم الجرافيكي لقصص الأطفال.

الفصل الثاني

الأدب النظري والدراسات السابقة:

تؤثر قصص الأطفال في السلوك القيمي للطفل في المواقف اليومية، بحيويتها وجاذبيتها، فهي تثير متعتهم ومشاعرهم وحب استطلاعهم، ومن أهم فوائدها أنها تبث الصفات الحميدة، ومن جانب آخر تقرب الطفل تدريجياً من عالم الكبار الأكثر غنى واتساعا، كما أنها وسيلة هامة من وسائل التربية والتعليم.

ويرى علماء النفس أن محبة الطفل للقصّة المصورة لاتعني فهمه الكامل لكل المضامين التي تحتويها، ولكن في الغالب يكون قد انجذب للجو المبهج والأليف الذي لمسه في القصّة، فهي تساعده في اكتشاف العالم الخارجي من خلال هذه القصّة، فهي تقوي أيضًا مخزون الذاكرة لدى الأطفال، مع تسهيل عملية القراءة والكتابة لديهم وتنمية قدراتهم الذاتية (كيالي، 2008).

وهناك أسس لاختيار قصص الأطفال فالأطفال في الأعمار من (2-3) سنوات ليس لديهم مفهوم كامل عن الزمان والمكان، لذلك لايتناسب معهم إلا القصص التي تتحدث عن الحاضر الذي يعيش أحداثه الطفل، لذلك يجب أن تكون الأحداث قصيرة وسريعة، وفي نهاية سن الثالثة وهي مرحلة عدم التوازن يبدأ الطفل تأكيد ذاته لنفسه وللآخرين، حيث ينحصر خياله في البيئة المحيطة، لذلك يجب أن تحتوي القصص في هذه الفترة على حل لبعض المشكلات الأسرية التي يتعرض لها الطفل في تلك الفترة.

وفي عمر أربع سنوات يبدأ بالاستقرار ويهتم بالقصص التي تروي عن الطمأنينة والأمن والحنان ويبدأ وعيهم للزمن بشكل بسيط. وفي مرحلة (4-5) سنوات تبدأ مرحلة الاتزان النفسي مع السيطرة أكثر على حركات الجسم والارتباط الوثيق بوالديه، وفي هذه المرحلة يحب الطفل المشاركة وتفحص شخصيات القصة، ويسعى لمعرفة النتائج من الخير والشر والاهتمام في بطل القصة. ويرغب الطفل غالبًا في هذه المرحلة قصص الأقزام والسحرة العمالقة، أما في عمر السادسة فيبدأ الطفل بالتعرف على العالم، واكتشاف الأحداث المحيطة بأي مكان يتواجد بداخله، ويبدأ بطلب القصص الحقيقية والخيالية أيضًا مع معرفته في التفريق بين الخيال والواقع (السيد حلاوة،2011).

وتشمل قصص الأطفال أنواعاً عدة، منها: الحكايات، والقصص التراثية والوطنية، وقصص السِير، وقصص الخيال العلمي، وقصص الفكاهة، والقصص الدينية، والقصص الاجتماعية، والقصص التاريخية، والقصص العلمية، وقصص المستقبل، وقصص الحيوان، وقصص الأساطير، والقصص الشعبية، وقصص البطل الخارق (نجيب، 1994).

إن أدب الأطفال يسهم في نقل تراث البشرية وخبراتها من جيل الى جيل، وقد وثقت بعض الحضارات مثل حضارة مصر القديمة حياة الطفولة وأدب الأطفال في نقوش وصور على جدران القصور والقبور وأوراق البردي التي توضح حياة الطفولة مثل جزيرة الثعبان، التاج والفيروزي، الأمير المقضى عليه بالهلاك (محفوظ، بيكي، 1932).

إن الثورة الأهم في مجال التصميم الجرافيكي كانت بدخول جهاز الحاسوب في هذا المجال على يد شركة (MIT) في عام 1960، ومن المصممين الذي بدأوا العمل على الكمبيوتر المصممة سوزانا ليكو (suzanna lico)، والتي استخدمته لصنع المخطط الشكلي (layout) وتم تأسيس مجلة (Emgre)، للتصميم الرائدة؛ والتي أصبحت فيما بعد المرجع الأساسي للتصميم الرقمي (Heller, 1999).

وكان لظهور شبكة الانترنت في عقد الستينات وتطورها في عقد السبعينات الأثر الأكبر في سهولة تناقل الصور والتصاميم، وأضحت شبكة الانترنت أكبر مكتبة للمعلومات في العالم (العربي،2008).

وفي بدايات عام 1980 بدأ إدخال أفكار جديدة وتصاميم تناسب الأطفال والاعتماد على التحفيز البصري، وذلك باستخدام التقنيات والوسائط المتعددة لتحقيق المتعة للأطفال (heller،1999). ومع انتشار الكتب الالكترونية كان من المتوقع انتشار سوق القصص المصورة بشكل اكبر، ولكن لم يكن موضوع الانتشار بتلك السهولة اذ واجه العديد من العقبات، وفي ظل انتشار الترجمة اصبح العديد من البلدان يعملون على الانتاج المحلي بوجود كتّاب محليين ودور نشر خاصّة بهم للحفاظ على ثقافاتهم، مع عدم وصول هذه البلدان للمستوى العالمي، وغدت القصص المصوّرة في تقدم مستمر الى وقتنا الحاضر، ونذكر أهم الفنانين في هذه الفترة لان سميث (Lane Smith)، والفنان جيمي لياوز (Jimmy Liao's) الذي استخدمت أعماله في افلام الانيميشن في عام 1990، والفنان الذي أثر في الكتب المصوّرة العالمية لبراعته في هذا المجال وتميزه العالمي شوان تانز (Shaun Tan's)، ونذكر الفنان الكاتب والمصور وصانع الدمى ميني جراي (Mini Grey)، (Morag &Martin, 2012).

بدأت مسيرة قصص الأطفال في تاريخ العرب منذ العصر الجاهلي، من خلال الأمهات يروين لأبنائهن عن سير المعارك والشعوب القديمة والحكايات، والمقطوعات الشعرية التي كانت تغنى للأطفال وجاءت بعدها القصص الدينية المتمثلة بأخبار (الرسول صل الله عليه وسلم)، والغزوات والانتصارات وقصص الأنبياء والخلفاء الراشدين، وتميز القرآن الكريم بأسلوب تصويري في سرد القصص التي تأثر بها الكبار والصغار، ويذكر أن الكثيرين في العصر الحديث قد تأثروا بالقصص العربية مثل عنترة بن شداد والزير سالم والسيرة الهلالية، واهتمامهم في تعليم الأطفال، مثل المقامات، كليلة ودمنة، رسائل إخوان الصفا، نوادر البخلاء، وفي أواخر القرن الثاني عشر رائعة إبن طفيل (حي بن يقظان) التي تأثر بها العديد من كتاب القصص العالمية، أما في العصر الحديث فقد كان أدب قصص الأطفال لايسهم بأدنى المقومات الأساسية للطفولة حيث يقل الإشراف على هذه القصص بشكل خاص، وكانت لا تمت بصلة لعالمهم، موجهة لخدمة أهداف رسمية، كما أن جميع الكتاب في غالبيتهم لا يأخذون بعين الإعتبار المراحل العمرية والميول القرائية لكل مرحلة وخصائصها. وظهر عدم التوازن لإنتاج القصص وتداولها فقد كان في مصر في القرن العشرين عبارة عن إقتباس وترجمة مثل قصّة (حكايات تشارلز) لرفاعة الطهطاوي، وقصّة (كنوز سليمان) لأمين خيرت الغندور، وفي مرحلة الستينات والسبعينات انتشرت العديد من مجلات الأطفال لكنها أغلقت وبقي القليل منها مقارنة بعدد الأطفال مثل (مجلة سمير) و(مجلة السندباد) و(مجلة ميكي)، وألف أحمد شوقي أول كتاب في أدب الأطفال على

ألسنة الطيور والحيوانات (الصياد والعصفور)، (البلابل)، (بوشيخاوي، 2015).

تأخر إنتاج أدب الأطفال في الأردن، نظراً لتأخر النهضة الأدبية بسبب الاضطراب الذي خلفه الاستعمار، فلم يكن في الواقع مكتبات خاصّة بالأطفال، مع افتقار قصص الأطفال للتقنية، ومعظم القائمين عليها تنقصهم الخبرة والدراية والأدوات، وظهرت القصص المترجمة بهدف سد النقص، ولم تكن هناك دلالات واضحة لتحديد الأسس الرئيسية، وكان يصدر سنوياً من 3-4 قصص، إذ بدأت محاولات الترجمة والتأليف منذ 1928 عن طريق إبراهيم البوارشي ومحمد العناني وإسكندر الخوري، وفي العام 1945 بدأت قصص الأطفال في الأردن على يد علي راضي في قصّة (خالد وفاتنة)، وإسحاق الحسيني في قصّة (الكلب الوفي)، ومع ذلك تخطت العديد من الصعوبات وظهر لاحقاً العديد من الكتاب والمؤلفين مثل روضة الهدهد، ومحمد ملص، حسين الخطيب، يوسف الغزو، جهاد حتر، محمد الظاهر)، وفي 1963 أصدر عيسى الناعوري قصّة (نجمة الليالي السعيدة)، وكتب فايز الغول (الدنيا حكايات)، (واساطير من بلادي، 1965)، وأصدرت مكتبة الإستقلال قصّة بعنوان (العصفور الأخضر)، و(أين عدالتي) لجهاد جميل، و(الصياد السعيد) لواصف فاخوري، (صفوان البهلوان، 1977) لتغريد النجار، وجاءت فترة التسعينات من القرن الماضي فانتشرت ظاهرة سلاسل القصص الموجهة للأطفال ذات الأغراض المتعددة منها التعليمية والحكايات والنحوية وتنمية مدارك الأطفال (القاضي،2009).

يوجد في الأردن العديد من الهواة والكتاب، فقد دخل أدب الأطفال الى الأردن عن طريق البلاد العربية المجاورة وفي بعض التحليلات لقصص الأطفال في الأردن منذ العام 1979 كانت تعكس بشكل واضح ما يلي: قصص البطولة والصراع العربي، القصص الدينية، الشعبية(الحكايات)، الحيوانات، التاريخية، والعلمية، وكانت القصص لا تتبع منهجية معينة ولم يكن وراء ذلك فلسفة تحدد الأهداف المرجوة من النشر، وكانت طرق البيع بشكل فردي إذ يقوم الناشر والبائع بالتجول بين المؤسسات لبيع القصص. ومن جانب الشكل والإخراج نجد أن قصص الأطفال المحلية الصنع والإخراج ذات أغلفة رقيقة والطباعة بين الجيد وغير الجيد، تخلو من العديد من اللمسات الفنية والتقنية، كما أن معظم الأغلفة لا تدل على مضمون القصّة لزيادة عدد المبيعات للقصّة (القرعان، 2015).

وبالرغم من أهمية الرسوم التوضيحية في قصص الأطفال إلا أنها وضعت بشكل غير صحيح لأنها في معظم الوقت لا تمت للنص المكتوب بل أكثرها وضعت لملء الفراغ أو الزينة فقط، وغالبًا ما تكون رسوما وصورا مأخوذة من فنانين آخرين أجانب وعرب تخلو من التجديد والإبداع وذلك لأن أدب الأطفال الأردني "لا يزال في بداياته، رغم أن بعض كتّابه أصبحوا معروفين وأسماؤهم تخطت الأردن إلى بلدان عربية أخرى، فنجد الإهتمام في الجانب الفني لهذا الإنتاج يركّز على الطباعة والجودة أكثر منها على الرسوم، وذلك بسبب قلة إنتاج قصص الأطفال وندرة معارض الكتب في عمّان، التي تكون السبب في لقاء الكتّاب والناشرين بالرسامين المحليين، مما يجعلهم يبحثون عن رسامين في المعارض التي تقام في الدول العربية (البرزي،2011).

وتلخص هذه المشاكل في عدة نقاط أهمها:

1. قلة الحافز المادي الذي يتقاضاه الرسامون لقلة نشر كتب الأطفال.
2. لا يأخذ الناشرون بعين الإعتبار خصوصية هذا الفن، وتدخلهم في طلب أنماط معينة وقوالب في التصميم والإخراج الفني للقصّة مع رفضهم محاولات التجديد.
3. قلّة اطلاع بعض الفنانين على الاتجاهات العالمية الجديدة والمبدعة في هذا المجال.
4. نقص الدورات والإحتكاك مع فناني العالم (عبد الخالق،2011).

وهذه بعض المشاكل التي تؤثر على مستوى الجودة في طباعة قصص الأطفال الأردنية

1. الإستهانة في مواكبة المطابع للتطورات المتسارعة في تكنولوجيا الطباعة.

2. فنيو المطابع غير مؤهلين أكاديمياً بهذا المجال مما أثر سلباً على المستوى العام (عبد الخالق،2011).

وخلاصة القول إن الطفل في الأدب الخاص به في الأردن بحاجة الى وجود هيئات ومنظمات تعمل على تحسين منهجية قصص الأطفال تخضع للنقد والتقويم بشكل مستمر، مثل اللجان الاستشارية لقصص الأطفال في إنجلترا، والرابطة السويدية لأدب الطفل في السويد، لجان كتب الأطفال في استراليا، شبكة كتاب الطفل في الهند، المركز العربي للطفولة والتنمية مصر، مجلس الطفولة في الكويت (شرايحة،2005).

دور التصميم الجرافيكي في بناء قصص الأطفال المطبوعة

يعد التصميم الناجح هو المكان الذي تجتمع فيه عناصر الرؤية البصرية من خلق للمعنى في التجانس والحضور الجرافيكي، و المصمم الجرافيكي له الدور الاكبر في نجاح القصة، وله دور هام في تطوير نشر القصّة، وأخذ جميع الامور بعين الاعتبار مثل السرعة والفئة العمرية المستهدفة وعالم الجمال وشعور المصمم الخاص، وبما أن القرارات المتخذه في التصميم تخضع الى الميزانية المالية في تكاليف الطباعة والنشر، يجب الاهتمام بأن عدد الصفحات يقبل القسمة على 8 بسبب الطي ومقاس الملزمة إلى الطباعة، وتوزيع النصوص بالترتيب في جميع الصفحات، وايجاد التوازن الحقيقي والمثالي، والأخذ بالأسس والعناصر وترتيب الأفكار مع الإهتمام بمراعاة التوقيت الصحيح لإنجاز التصميم والفئة العمرية المستهدفة للقصص وعالم الجمال وشعور المصمم الخاص، الذي يحتوي على الوحدة والتنوع بالإضافة إلى طرح الأفكار والصور والعناوين الجذابة الملفتة (Northup, 2012).

معايير التصميم الجرافيكي ودوره في بناء قصص الأطفال

إن التايبوغرافي (Typography) هو فن ومهارة تصميم الحروف الطباعية، من حجم وتكوين وتعديلها لجعلها متوازنة وجذابة على شكل نصوص مطبوعة على صفحات، وكانت تتم طباعة الأحرف عن طريق المعادن المنقولة، وفي العصر الحديث أصبح التايبوغرافي من مخرجات وعروض الكمبيوتر.

إن حجم الخط وأبعاده تؤثر سلباً وإيجاباً في التصميم، ويجب أن توضع الخطوط بطريقة مدروسة، لتتناسب مع القصّة والصور المرافقة للنص الأدبي، ويعني مصطلح التايبوغرافي هو كل ما له علاقة بالأحرف من قياسات وأنماط كتابية وتأثيرات بصرية يخرجها المصمم من خلال إبداعه باستخدام الخط، إن الأحرف العربية لاتختلف كثيراً عن الإنجليزية ويكون محور الإختلاف في أن الأحرف العربية متّصلة بعضها ببعض (القصاص،2009).

إن شكل الحرف في التصميم قد يحدث فرقا كبيرا في الرسالة، ويكون تأثير هذه الأحرف من الجانب النفسي كبيرا على المشاهد من ناحية ابداء الرضا أو النفور، ويجب أن يمثل الخط في قصص الأطفال الجانب التصويري ولا يعتمد دائماً على الجانب النظري لإيصال الفكرة عن طريق القراءة فقط، ففي قصيدة الأطفال للكاتب لويس كارول (lewis carol, the mouse's tale) الذي قام بعمل القصيدة على شكل ذيل الفأره، تم وصفه بأنه أول صاحب مقطوعة شعرية يكون فيها ترتيب النص بشكل ذيل الفأرة كنوع من تصوير النص المقروء، ومن الكتب التي أظهرت الأحرف على شكل شخصيات (El Lissitzky's. Art & Text،2009).

أجرى كل من لورا هويز و أرنولد ويلكنز (Laura & Wilkins) دراسة على 120 طفلا للتحقق من موضوع الدقة والسرعة في القراءة عند الأطفال، وأحجام الخطوط والمسافات المناسبة بين الكلمات في القصص، وكانت النتائج أن الأطفال في الأعمار الأصغر من 5-7 سنوات تنخفض سرعة ودقة القراءة بانخفاض حجم الخط وتقريب المسافات، ويتدنى المستوى كذلك في الأطفال الذين يعانون من مشاكل بصرية بشكل عام، وأن الأطفال في المراحل الأولى بحاجة الى أحجام خطوط كبيرة ومسافات بين الكلمات - ويكون ذلك ضمن إطار معايير التصميم والطباعة، التي تتماشى مع نمو مهاراتهم في القراءة (الهنيدي، 2015).

تعد الرسوم التوضيحية (ILLUSTRATION) من أهم عناصر قصص الأطفال، فهي تعطي الجانب الجمالي للقصة، وتسهيل مهمة القراءة على الأطفال وفهم النص من خلال الرسوم، وتثير مشاعر الطفل وحواسه من خلال عرض الرسوم المحببة لديه، فهي أول شيء تقع عليه عين الطفل، وتساعد في تفسير العديد من الأفكار التي يصعب فهمها من خلال النص، وتساعد في تصور محتوى القصة تصوراً صحيحاً بكل مضامينها، ويعتبر الرسم التوضيحي عملا فنيا مطبوعا يشرح ويوضح، يضيء، يمثل بصرياً أو يزين نصاً مكتوباً قد يكون ذا طابع أدبي أو تجاري، وتصميم الرسوم التوضيحية للأطفال يمكن أن تكون متنوعة بين الواقعية والخيال ومبسطة جدا، أو رسومات ساذجة، كل ذلك يعتمد على مضمون القصة، والفئة العمرية المستهدفة (graphicmama.com, 2017).

الدراسات السابقة:

أجرت السبكي (2011) دراسة هدفت إبراز أهمية فن الرسم الحر والرسم الإخراجي وذلك لتأكيد تنمية الخيال والتفكير والملاحظة والابتكار لدى المصمم والمساهمة في ربط العلاقة بين المصمم والمنتج وفي عمل أسس ثابتة لتعليم فن الرسم والرسم الإخراجي وفي تنمية القدرات الفنية لطلاب الهندسة والفنون والتصميم وربط المصمم بالتكنولوجيا والربط بين الجوانب النظرية والتطبيقية، وتنبع أهمية البحث بتعليم فن الرسم المنظور والرسم الإخراجي الملون وإستخدام الأدوات وأساليب التلوين المتنوعة في الرسم الإخراجي للمنتج. ومن أهم النتائج: الرسم الحر هو أساس أي عمل إخراجي، حتى يتمكن المصمم من رفع القدرة الإبداعية، والحاسوب هو مكمل للعملية التصميمية وليس أساسا لها، وكانت التوصيات إجراء المزيد من البحوث والدراسات حول علاقة الرسم الحر بالرسم الإخراجي.

وقام إيبرص (2011) بدراسة هدفت إلى كيفية استخدام الصور والرسومات ومعالجتهما تقنياً بطرق وأساليب الطباعة الحديثة المختلفة لأنها المرتكز الأساسي في عملية الطباعة، وطرق اعدادها التي تنحصر في التجهزات الفنية، من تصوير فوتوغرافي ورقمي (ديجيتال) وتصوير طباعي (ميكانيكي) وفصل ألوان ومونتاج وإخراج فني، مشكلة البحث في تقديم نظرية تطبيقية لاثبات إمكانيات عديدة لكيفية توظيف الصور والرسومات المختلفة وتوظيفهما في مجالات الطباعة المختلفة ومعالجتهما بطرق وأساليب الطباعة الحديثة والتجهيزات الفنية من تصوير فوتغرافي ورقمي وتصوير طباعي، ثم عرضهما بطريقة تحوي الفكرة والمضمون. استخدم الباحث المنهج الوصفي والتحليلي.

وجاءت دراسة محجوب (2012) للتعرف على الرسوم التوضيحية، ودورها في عملية التصميم والإخراج الفني للكتاب المدرسي لمرحلة التعليم الأساسي، ومدى مناسبتها للسنين العمرية المختلفة لطلاب مرحلة التعليم الأساسي، وتحديد عيوب الرسوم التوضيحية، وما هي الأسس والمعايير التي يجب أن توضع للرسوم التوضيحية للكتاب المدرسي لمرحلة التعليم الأساسي، ومن أهم النتائج أن الرسوم المتضمنة في بعض كتب مرحلة التعليم الأساسي موضوع البحث حاز بعضها على نسب مرتفعة وبعضها على نسب منخفضة نسبياً في درجة ارتباطها بالمعايير والأسس الموضوعة للرسوم التوضيحية، وأهمية توظيف الصور والرسوم بما يناسب المستوى العقلي والمعرفي لتلاميذ مرحلة التعليم الأساسي، وأوصى الباحث على أهمية الرسوم التوضيحية، والاهتمام باللغة البصرية الرمزية ذات الدلالات المتنوعة والاهتمام بالثقافة البصرية وتعليم مهارات قراءتها. استخدم الباحث منهج تحليل المضمون.

هدفت دراسة أحمد (2014)، وهدفت الباحثة للتعرف على مدى فاعلية برنامج لتصميم قصص مصورة للأطفال فى تنمية الوعي السياحي لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية، وكانت أهم النتائج أن للبرنامج فاعليته من حيث المضمون والشكل وامتداد أثر البرنامج على البنين والبنات. وكذلك من حيث المعلومات الخاصة بالسياحة بوجه عام، والعناصر الفنية وأساليب العرض التى يجب توافرها فى القصص المصورة وأن البرنامج

كان له فاعليته على الطفل من حيث تقديم المعلومات الفنية البسيطة للقصص المصورة. استخدمت الباحثة منهج التحليل الكيفي والكمي لتفسير النتائج بالبحث التجريبي.

وأجرى فاند (vand, 2012) دراسة هدفت التعرف على قوة ترابط النصوص المكتوبة مع الصور، ومن خلال إجراء تجربة على مجموعة من الطلبة على شكل فئتين منهم المغتربين ومنهم المحليين في طريقة استيعاب النصوص، كانت أهم النتائج أن الصور تعلق في ذهن الطالب أكثر من الكلام، وأن طول الفقرة لايؤثر على الفهم والإستيعاب، وأن الصورة هي التي تعطي للطالب مفاتيح فهم النص وأنه يوجد تحسن في أداء الطلاب في النصوص المرفقة بالصور، استخدمت البحث المنهج التجريبي.

وأجرى كل من أيجول وأويا (AygülAygün & OyaAbacı, 2014)، دراسة هدفت للكشف عن دور الصور والرسوم المرافقة للنصوص في كتب الأطفال المصورة، وأهميتها في حياة الأطفال، وتفحص القصص المصورة، كانت عينة البحث مكونة من عدد 50 قصة مصورة باللغة التركية، بين العامين 2004-2013، للفئة العمرية من 4-8 سنوات، عن طريق مقابلة الخبراء وأخذ رأيهم في مناقشة هذا البحث، وكانت أهم النتائج أنه يجب أن تكون الرسوم والصور مناسبة للنص الأدبي، أهمية الأخذ بمراحل النمو المعرفي واستشارة الخبراء الميدانيين في هذا المجال قبل إصدار القصص، وأخذ آراء مربيات الأطفال من أجل اصدار قصص ذات كفاءة عالية، مع أهمية التنسيق التام بين المؤلف ورسام القصّة لنقل الصورة الأدبية من خلال هذه الرسومات وتعزيز دور الرسامين والمصممين للقصص دون النظر للشواغر التجارية لإعطاء قيم حقيقية لهذه الأعمال، استخدم الباحث منهج التحليل المسحي.

الفصل الثالث

مجتمع البحث وعينتها:

يتكون مجتمع البحث من قصص الأطفال في الأردن للعام الدراسي (2016-2017) حيث سيتم تحليل درجة معايير التصميم الجرافيكي في هذه القصص أما عينة البحث ستكون مجموعة قصص الأطفال الصادرة من وزارة الثقافة والفنون في العام (2016-2017)، وعددها (5) قصص وهي (غيمة تمطر سمكاً، وضيف غريب في بيت الجدة، والمغامرون الثلاثة، والشبح المارد، ومعطف يكشف سرقة، ومن أنا).

وتكونت عينة البحث من مجموعة من المصممين الجرافيكيين وبلغ عددهم 50 مصمما يعملون في هذا المجال بالإضافة لأساتذة في الجامعات والمصممين العاملين في المطابع وشركات التصميم وتم اختيارهم بطريقة عشوائية.

منهج البحث:

اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي وهو المناسب لدراسة الظاهرة المعنية بهذا البحث.

أداة البحث:

تم تصميم أداة البحث وهي إستمارة أعدّها الباحث لجمع البيانات الخاصة بمعايير التصميم الجرافيكي في قصص الأطفال المطبوعة في الأردن، ولتحقيق أهداف البحث، تم تصميم الأداة وتكونت هذه الأداة من مجموعة من المحاور وهي على النحو الآتي:

المحور الأول: أسس التصميم الجرافيكي وتتكون من الوحدة، والتوازن، والإيقاع، والحركة، والفراغ، ونقطة الارتكاز.

المحور الثاني: عناصر التصميم الجرافيكي وتتكون من نوع الخط، والرسوم التوضيحية، والعناوين، والألوان، والقيمة الضوئية، والملمس.

المحور الثالث: الإخراج الفني للقصة ويتكون من المقاسات، والنسق العام للتصميم، والأفكار المستخدمة، ودمج الصورة مع النص، والخامات، وتقنية الطباعة.

المحور الرابع: معايير توافر الإخراج للقصص المطبوعة وتتكون من التجليد الفني، وتصفيح الورق، وتغطية بعض الأسطح -طلاء لامع-، وتقنية الغائر والنافر، والكبس الحراري، وقالب قص الأشكال، والطي.

المحور الخامس: جودة الإنتاج ويتكون من تحدد القصة الفئة العمرية على الغلاف، غلاف القصة جذاب، الفقرات في القصة متماثلة ومتناسبة، يساعد التباين والقطع على إظهار الأفكار، تلخص الرسوم والصور المحتوى، تعطي انطباعا إيجابيا بعد التصفح، يناسب الخط المستخدم قصص الأطفال، تصلح هذه القصة فعلياً للأطفال، القصة من الإنتاج والإخراج المحلي، القصة مقتبسة بكل تفاصيلها ومترجمة إلى العربية.

وقد استخدام مقياس (likert) ليكارت الخماسي مع المحاور الثلاثة الأولى حيث كانت الإجابات على النحو التالي ضعيف تقابل الدرجة 1، متوسط تقابل الدرجة 2، جيد تقابل الدرجة 3، جيد جدا تقابل الدرجة 4، ممتاز تقابل الدرجة 5، واستخدم مقياس (likert) ليكارت الثنائي في المحور الرابع حيث الإجابات محصورة بين متوافر وغير متوافر، استخدم مقياس (likert) ليكارت الثلاثي في المحور الخامس بحيث كانت الإجابات نعم، لا، لا أعرف.

وقد تم استخدام اختبار صدق الأداة الظاهري لأداة البحث من خلال عرضها على ستة محكمين من ذوي الخبرة في مجال التصميم الجرافيكي للإطّلاع على فئات الإستمارة.

وللتأكد من ثبات أداة البحث، تم استخدام طريقة الاختبار وإعادة الاختبار (test – retest)، تم تطبيق الأداة على عينة إستطلاعية مكونة من (10) أفراد من خارج عيّنة البحث بفاصل زمني مدته أسبوعان بين مرتي التطبيق وتم حساب معامل الثّبات باستخدام معامل ارتباط بيرسون، وبلغ معامل الثبات بهذه الطريقة (0.88) كما تم استخدام طريقة الاتساق الداخلي كرونباخ الفا (Cronbach Alpha)، وبلغ معامل الثبات بهذه الطريقة (0.91). والجدول التالي رقم (1) يبين معاملات الثبات.

جدول رقم (1) معاملات ثبات أداة البحث

الرقم	المجال	معامل ارتباط بيرسون	كرونباخ الفا
1	المحور الأول: أسس التصميم الجرافيكي	0.85	0.82
2	المحور الثاني: عناصر التصميم الجرافيكي	0.84	0.80
3	المحور الثالث: الإخراج الفني للقصة	0.82	0.77
4	المحور الرابع: معايير توافر المخرجات النهائية للقصص المطبوعة	0.79	0.90
5	المحور الخامس: جودة الإنتاج	0.80	0.85
	الدرجة الكلية للمحاور	0.88	0.91

وجاءت نتائج البحث على النحو الآتي:

ما درجة توافر معايير التصميم الجرافيكي في بناء قصص الأطفال المطبوعة في الأردن؟

للإجابة عن هذا السؤال تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لدرجة توافر معايير التصميم الجرافيكي في بناء قصص الأطفال المطبوعة في الأردن، ويظهر الجدول (2) ذلك.

الجدول (2) المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية والرتب لدرجة توافر معايير التصميم الجرافيكي في بناء قصص الأطفل المطبوعة في الأردن

معايير التصميم الجرافيكي	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الرتبة	الدرجة
الوحدة	2.15	0.67	5	منخفضة
التوازن	2.45	0.95	2	متوسطة
الإيقاع	2.20	0.41	4	منخفضة
الحركة	2.55	0.69	1	متوسطة
الفراغ	2.30	0.92	3	منخفضة
نقطة.الارتكاز	1.75	0.85	6	منخفضة
المحور الأول: أسس التصميم الجرافيكي	2.23	0.40		منخفضة
نوع.الخط	2.55	0.83	1	متوسطة
الرسوم.التوضيحية	2.55	0.51	1	متوسطة
العناوين	1.65	0.88	6	منخفضة
الألوان	2.55	0.51	1	متوسطة
القيمة.الضوئية	1.95	1.00	4	منخفضة
الملمس	1.70	0.87	5	منخفضة
المحور الثاني: عناصر التصميم الجرافيكي	2.16	0.23		منخفضة
المقاسات	2.25	0.64	3	منخفضة

معايير التصميم الجرافيكي	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الرتبة	الدرجة
النسق.العام.للتصميم	1.50	0.83	6	منخفضة
الأفكار.المستخدمة	2.40	0.50	2	متوسطة
دمج.الصورة.مع.النص	2.15	0.81	4	منخفضة
الخامات	1.85	0.88	5	منخفضة
تقنية.الطباعة	2.50	0.69	1	متوسطة
المحور الثالث: الإخراج الفني للقصة	2.11	0.26		منخفضة
الدرجة الكلية للمحاور	2.17	0.21		منخفضة

يلاحظ أن درجة توافر معايير التصميم الجرافيكي في بناء قصص الأطفال المطبوعة في الأردن كانت منخفضة، إذ بلغ المتوسط الحسابي (2.17) والانحراف المعياري (0.21)، وجاءت الأسس في الدرجتين المنخفضة والمتوسطة، إذ تراوحت المتوسطات الحسابية بين (1.50- 2.55)، وجاءت في الرتبة الأولى في المحور الأول: أسس التصميم الجرافيكي " الحركة "، بمتوسط حسابي (2.55) وانحراف معياري (0.69) وبدرجة متوسطة، وجاءت في الرتبة الاخيرة " نقطة الارتكاز " بمتوسط حسابي (1.75) وانحراف معياري (0.85) وبدرجة منخفضة.

وجاءت في الرتبة الأولى في المحور الثاني: عناصر التصميم الجرافيكي (نوع الخط، والرسوم التوضيحية)، بمتوسط حسابي (2.55) وانحراف معياري (0.83)، و (0.51) وبدرجة متوسطة، وجاءت في الرتبة الاخيرة " العناوين " بمتوسط حسابي (1.65) وانحراف معياري (0.88) وبدرجة منخفضة.

وجاءت في الرتبة الأولى في المحور الثالث: الإخراج الفني للقصة (تقنية الطباعة)، بمتوسط حسابي (2.50) وانحراف معياري (0.69) وبدرجة متوسطة، وجاءت في الرتبة الاخيرة (النسق العام للتصميم) بمتوسط حسابي (1.50) وانحراف معياري (0.83) وبدرجة منخفضة.

أما بالنسبة للمحورين الرابع والخامس فقد تم استخراج التكرارات والنسب المئوية وكانت النتائج على النحو الآتي:

المحور الرابع: معايير توافر مراحل الإخراج النهائية للقصص المطبوعة.

تم استخراج التكرارات والنسب المئوية لمعايير توافر مراحل الإخراج النهائية للقصص المطبوعة في بناء قصص الأطفال المطبوعة في الأردن، ويظهر الجدول (3) ذلك.

الجدول (3) التكرارات والنسب المئوية لمعايير توافر مراحل الإخراج النهائية للقصص المطبوعة

	غير متوفر		متوفر	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
التجليد الفني	50	100.0%	0	0.0%
تصفيح الورق	0	0.0%	50	100.0%
تغطية بعض الأسطح	50	100.0%	0	0.0%
تقنية الغائر والنافر	50	100.0%	0	0.0%
الكبس الحراري	50	100.0%	0	0.0%
قالب قص الأشكال	50	100.0%	0	0.0%
الطي	0	0.0%	50	100.0%

يلاحظ أن معياري تصفيح الورق والطي كانا متوافرين في القصص بتكرار بلغ (50) فردا وبنسبة مئوية بلغت (100%)، في حين أن بقية المعايير كانت غير متوافرة بتكرار بلغ (50) فردا وبنسبة مئوية بلغت (100%).

المحور الخامس: جودة الإنتاج.

تم استخراج التكرارات والنسب المئوية لمعايير جودة الإنتاج في بناء قصص الأطفال المطبوعة في الأردن، ويظهر الجدول (4) ذلك.

الجدول (4) التكرارات والنسب المئوية لمعايير جودة الإنتاج

المعايير	لا أعرف		لا		نعم	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
تحدد القصة الفئة العمرية	0	0.0%	50	100%	0	0.0%
غلاف القصة جذاب	0	0.0%	0	0.0%	50	100%
الفقرات في القصة متماثلة ومتناسبة	0	0.0%	0	0.0%	50	100%
يساعد التباين والقطع على اظهار الأفكار	0	0.0%	0	0.0%	50	100%

المعايير	لا أعرف		لا		نعم	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
تلخص الرسوم والصور المحتوى	0	0.0%	0	0.0%	50	100%
تعطي انطباعا إيجابيا بعد التصفح	0	0.0%	0	0.0%	50	100%
يناسب الخط المستخدم قصص الأطفال	50	100 %	0	0.0%	0	0.0%
تصلح هذه القصة فعليا للأطفال	0	0.0%	0	0.0%	50	100%
هذه القصة من الإنتاج والإخراج المحلي	0	0.0%	0	0.0%	50	100%
هذه القصة مقتبسة بكل تفاصيلها ومترجمة للعربية	0	0.0%	50	100%	0	0.0%

يلاحظ أن معيار (يناسب الخط المستخدم قصص الأطفال) كان غير معروف لعينة البحث في القصص بتكرار بلغ (50) فردا وبنسبة مئوية بلغت (100%)، في حين أن معيار"تحدد القصة الفئة العمرية" كان غير موافق عليه من قبل عينة البحث بتكرار بلغ (50) فردا وبنسبة مئوية بلغت (100%). في حين أن بقية المعايير كان موافقا على توافرها من قبل عينة البحث بتكرار بلغ (50) فردا وبنسبة مئوية بلغت (100%).

أظهرت نتائج سؤال البحث الأول، ما درجة توافر معايير التصميم الجرافيكي في قصص الأطفال المطبوعة في الأردن كانت بدرجة منخفضة للمحاور الثلاثة الأولى وهي (أسس التصميم الجرافيكي)، (عناصر التصميم الجرافيكي)، (الإخراج الفني للقصة)، حيث بلغ المتوسط الحسابي (2.17) وانحراف معياري (0.21)، وتمت مناقشة هذه النتائج على النحو الآتي:

1. محور أسس التصميم الجرافيكي:

جاء هذا المحور في الدرجتين المتوسطة والمنخفضة، وكان معيار الحركة في هذا المحور بالرتبة الأولى بدرجة متوسطة، وجاءت نقطة الارتكاز في الرتبة الأخيرة وبدرجة منخفضة.

قد تعزى هذه النتيجة في بعض الحالات لعدم الخبرة الكافية لدى المصمم في مجال تصميم قصص الأطفال، وربما عدم تأهيل بعضهم من الجانب الأكاديمي بالشكل الصحيح، وفي بعض الحالات يرتكب المصممون أخطاء بسبب نقص الخبرة الكافية في تصميم قصص الأطفال تحديداً، ومن جانب آخر بسبب ضغط العمل المتنوع مما يجعل المصمم يتّخذ قرارات إعلانية في تصميم القصة دون التركيز في أن هذه القصة موجهة للأطفال وفي محتواها رسالة، وتؤكد دراسة (Fisher, 2007) أنه على الرغم من أهمية كتب الأطفال الا انه غالبًا ما يتم أهمال تصميمها المطبعي، ويولى اهتمام ضئيل لدمج الصورة مع النص، وغالبًا ما يتم استخدام المتغيرات المطبعية بشكل مفرط، كل من هذه الأخطاء تحجب فهم القصة، فمن خلال النتائج التحليلية يظهر ضعف تركيز المصممين في انشاء الوحدة التي جاءت بدرجة منخفضة التي تظهر ضعف التركيز من قبل المصمم في استخدامه عدة خطوط مختلفة، وربما بسبب استخدام درجات ألوان فوق الحد المطلوب مما يعمل على الارتباك في التصميم ويظهر العمل بشكل غير موحد ومزدحم.

أما عن التوازن فقد جاء بدرجة متوسطة، والإيقاع جاء بدرجة منخفضة، والحركة جاءت بدرجة متوسطة، واستخدام الفراغ وانخفاض توفر نقاط التركيز في التصميم جاء بدرجة متوسطة.

هذه النتائج ربما تدل على عدم الاهتمام بأسس التصميم الجرافيكي، وتؤكد دراسة (عزالدين، 2007) في أهمية مراعاة أسس وعناصر التصميم الجرافيكي التي من شأنها إخراج تصميم ناجح.

وتعزى اسباب أخرى لهذه النتائج التي أدت إلى توسط الدرجات وانخفاضها في محور أسس التصميم الجرافيكي هو قلة اهتمام المصممين بعمل رسوم يدوية للعمل (سكتش) ليُجعل له مخزون في استرسال الأفكار التي من شأنها إلهام المصمم لإيجاد الوحدة والتوازن...الخ) التي هدفت إليها دراسة (السبكي، 2011) بأن فن الرسم الحر والرسم الإخراجي له الدور الأكبر في تنمية الخيال والتفكير والملاحظة والابتكار لدى المصمم والمساهمة في ربط العلاقة بين المصمم و المنتج، فالرسم الحر هو أساس أي عمل إخراجي، حتى يتمكن المصمم من رفع القدرة الإبداعية، والحاسوب هو مكمل للعملية التصميمية وليس أساسا لها.

محور عناصر التصميم الجرافيكي:

جاء نوع الخط والرسوم التوضيحية في الرتبة الأولى بدرجة متوسطة، وجاءت في الرتبة الأخيرة (العناوين) بدرجة منخفضة. وتمت مناقشة هذه النتائج على النحو الآتي:

1. (نوع الخط) جاء بدرجة متوسط، من المحتمل أن يكون السبب تسرع المصمم في اختيار الخط المناسب للقصة، وربما عدم توفر خطوط عربية متنوعة على جهاز المصمم، أو بعض الصعوبات التي يواجهها المصمم في التعامل مع برامج التصميم.
2. (الرسوم التوضيحية) جاء بدرجة متوسطة ويعزى السبب في ذلك الى احتمالية اعتماد المصمم على الرسوم المتوفرة على شبكة الانترنت التي لا تكون في اغلب الأحيان تنتمي لموضوع القصة، ومن جانب آخر يكون المصمم متوسط الخبرة في انتاج رسوم توضيحية احترافية من خلال الحاسوب، أو بسبب الاعتماد التام على الحاسوب في الرسوم التوضيحية دون مراعاة المبادئ والأسس، كما جاء في دراسة (عزالدين، 2007) أن استخدام الحاسوب في التصميم الإيضاحي يكون إيجابياً ويمكن أن يكون سلبياً في حال عدم التقيد بمبادئ التصميم وأسس العمل الفني، وأكد (السبكي، 2011) أن الحاسوب هو مكمل للعملية التصميمية وليس أساسا لها، ومن جانب آخر ندرة المصادر للرسوم التوضيحية التي تناسب طبيعة قصص الأطفال الأردنية والتي من الممكن أن يستفيد منها في حال عدم مقدرته على الرسم. وتؤكد دراسة (محجوب،2012) في أهمية الرسوم التوضيحية، والاهتمام باللغة البصرية الرمزية ذات الدلالات المتنوعة وضرورة الاهتمام بالثقافة البصرية وتعليم مهارات قراءتها.
3. (العناوين) جاء بدرجة منخفضة ويعزى السبب في ذلك الى قلة الاهتمام في استخدام الشبكات (grid) بالطريقة الصحيحة، فهي التي تريح عين الناظر عند مشاهدة العناوين الداخلية والخارجية على الغلاف، ومن الأسباب الأخرى لم تدعم الخطوط جمالية العنوان، مع احتمالية عدم مراعاة المصمم لأحجام الخطوط المستخدمة في العناوين أو لاستخدامه أنواعا مختلفة من الخطوط خارج نطاق التي اعتمدها في التصميم.
4. (الألوان المستخدمة) جاء بدرجة متوسطة مما يدل على أن المصمم لم يلتزم بتحديد لونين أو ثلاثة ألوان في التصميم، أو عدم اتباع فكرة التسلسل اللوني بين الصفحات ليرشد المتلقي إلى المرحلة التالية في القصة، مع احتمالية الخبرة المتوسطة للمصمم في مجال نظرية الألوان بشكل عام.
5. (القيم الضوئية) جاء بدرجة منخفضة، ويعزى ذلك لعدم مقدرة المصمم على التحكم بالمساحات بطريقة صحيحة لإظهار القيم الضوئية، وفي بعض الأحيان الاستخدام الخاطئ للهوامش والمحاذاة بين العناصر يفقد التصميم الجانب الأكبر من القيم الضوئية.
6. (الملامس) جاء بدرجة منخفضة. قد تعزى الأسباب في ذلك لعملية التتبع الكثيف بين الأحرف الذي يحد من جمالية الملمس كما جاء في دراسة (Fisher, 2007)، أو لعدم تطرق المصمم لإظهار الملامس من خلال التصميم.

المحور الثالث الإخراج الفني للقصة:

جاءت في الرتبة الأولى (تقنية الطباعة)، بدرجة متوسطة، وجاءت في الرتبة الأخيرة (النسق العام للتصميم) وبدرجة منخفضة. وتعزى هذه الدرجة بين المتوسط والمنخفض في هذا المحور لعدة أسباب:

1. المقاسات جاء بدرجة منخفضة، ومن الأسباب المحتملة في ذلك عدم التقيد بالمقاسات المناسبة لقصص الأطفال والتي تم ذكرها في الأدب النظري سابقاً، أو بسبب التكلفة المادية بشكل عام تم استخدام مقاسات لا تترك زوائد تالفة في ملزمة الطباعة، وربما استخدام مقاسات جاهزة بغض النظر عن فاعليتها في مجال الأطفال.
2. النسق العام للتصميم (Layout) جاءت الدرجة منخفضة ويعود ذلك الى احتمالية عدم تقيد المصمم

بعناصر النسق العام (Layout) الرئيسية التي تم ذكرها في الأدب النظري.

3. الأفكار المستخدمة بدرجة متوسطة، ويعزى السبب في ضرورة البحث من قبل المصمم في موضوع القصة والإطلاع قبل البدء في التصميم لتكتمل الفكرة لدى المصمم قبل البدء في التصميم وهي من النقاط المهمة.
4. دمج الصورة مع النص جاءت الدرجة منخفضة، ان الصورة هي التي تعطي للطفل مفاتيح فهم النص، ومن الأسباب لانخفاض درجة معيار دمج الصورة مع النص تعزى لعدم تآلف النص الأدبي مع الرسوم والصور، كما جاء في دراسة (AygülAygün & OyaAbacı, 2014) أنه يجب أن تكون الرسوم والصور مناسبة للنص الأدبي، ومن الأسباب الأخرى المحتملة في انخفاض هذه الدرجة هو احتمالية عدم تمكن المصمم في التحكم بالنصوص الكتابية بالطريقة الصحيحة وربما استخدامه الخاطئ للمحاذاة (Align) والهوامش والشبكات Grid بالشكل الصحيح.اتفقت هذه النتائج مع دراسة (vand, 2012)، (Fisher, 2007).
5. الخامات جاءت الدرجة منخفضة وذلك لاحتمال تخفيض التكاليف المادية، التي تحول لحساب النشر والتوزيع والأيدي العاملة وتكاليف الطباعة.
6. تقنية الطباعة جاءت الدرجة متوسطة وتعزى الأسباب الى التكلفة المادية من جانب، أو مدى تطور معدات المطبعة العاملة على طباعة القصة من جانب آخر، وربما لاحتمالية عدم الخبرة الكافية لقسم الإخراج الفني في اختيار التقنية المناسبة، ومن جانب آخر تلعب تكاليف الطباعة دوراً هاماً في اختيار التقنية المناسبة للطباعة.

المحور الرابع معايير توافر التشطيبات النهائية للقصص المطبوعة:

أن معياري تصفيح الورق(Lamination)، والطي (Folding)، كانت متوافرة في القصص، في حين أن بقية المعايير كانت غير متوافرة بتكرار بلغ (50) فردا وبنسبة مئوية بلغت (100%)، وتعزى هذه النتيجة للتكلفة المادية للعديد من هذه المعايير الغير متوفرة مثل تغطية بعض الأسطح بالطلاء اللامع (Spot-UV) والتجليد الفني للقصة، مع ملاحظة عدم توفر تأثيرات على الغلاف والعناوين من جانب إظهار الأحرف في الغلاف باستخدام تقنية الكبس الحراري أو الغائر والنافر ويعزى ذلك لعدم توفر هذه التقنيات في المطبعة أو بسبب التكلفة المادية لهذه التقنيات، أما بالنسبة لمعيار قالب قص الأشكال (Die cutting) كان غير متوفر وجاء بتكرار بلغ (50) فرد وبنسبة مئوية بلغت(100%)، ويعزى ذلك لاحتمالية عدم وجود المعدات الخاصة بذلك في المطبعة، أو لاحتمالية عدم طرح المصمم لاستخدام هذه التقنية في قصص الأطفال عينة البحث، والتكلفة المادية تكون سيد الموقف في هذا النوع من التقنيات.

المحور الخامس جودة الإنتاج:

1. يناسب الخط المستخدم قصص الأطفال كان غير معروف، ويعود السبب في هذه النتيجة يعزى لعدم توفر الكفاءة العالية في اختيار الخطوط المناسبة لقصص الأطفال بالطريقة المثلى، وقلة الاهتمام باللغة البصرية ذات الدلالات المتنوعة (محجوب،2012) فجاءت النتيجة بالشكل الحيادي (لا أعرف) من عينة البحث.
2. (تحدد القصة الفئة العمرية) كان غير موافق عليه، مما يدل على قلة الاهتمام من قبل مصممي قصص الأطفال في تحديد الفئة العمرية الموجهة اليها هذه القصص، ويعزى ذلك لعدة اسباب منها، عدم قدرة المصمم على التفريق بين الفئات العمرية والمعايير التي تناسبهم في التصميم، وفي بعض الأحيان لا تحدد القصص الفئة العمرية على الغلاف لتستطيع دار النشر بيع القصة لشريحة أكبر من الفئات العمرية بغض النظر عن الفئة العمرية التي صممت لها القصة، وفي قليل من الحالات يكون الاهتمام في البيع أكثر من الاهتمام بمضمون القصة.

3. في حين أن بقية المعايير كان موافَقًا على توافرها من قبل عينة البحث.

نتائج الدراسة

من خلال الدراسة كانت الدراسة منخفضة في محور أسس التصميم الجرافيكي،عناصر التصميم الجرافيكي، الاخراج الفني للقصة في المتوسط الحسابي والانحراف المعياري وذلك من خلال مراعاة أسس التصميم التي من شأنها انجاح التصميم وقلة خبرة المصممين في الرسوم اليدوية التي تشكل حركة فنية في أستخدام الرسوم التوضيحية بالاضافة للخط الذي لم يكن بالمستوى الجمالي والفني وذلك لعدم توفر الكفاءة والخبرة في أختيار الخطوط وكذلك العناوين بأستخدام (grid) الطريقة الصحيحة وكذلك الألوان والقيمة الضوئية والملمس،ومايخص الإخراج الفني من خلال تقنية الطباعة والنسق العام للطباعة والمقاسات المعتمدة ومجموعة الأفكار المستخدمة في دمج الصور مع النص والخامات المستخدمة،بالاضافة إلى ماورد كان هناك نقطة مهمة ترتبط لتوضيح مفهوم الفئة العمرية المستهدفة بالإضافة إلى عمل المصمم من خلال ثقافته البصرية والمهنة والمؤهل العلمي وهي من أساسيات الانخراط في العمل التصميمي وهذا مايلخص النتائج في قلة الخبرة العملية في مجال التصميم والتي كان أثرها واضحاً في إظهار الفوارق في مجمل الأعمال والعينات

التوصيات:

1. مايخص وزارة الثقافة ضرورة عقد دورات تدريبية متقدمة للمصممين والمختصين في قصص الأطفال بشكل خاص، والتصميم بشكل عام لزيادة وصقل الموهبة والمهارة لدى المصمم.
2. في الجامعات والكليات التي تدرس تخصص التصميم الجرافيكي ضرورة تعزيز مساقات دراسية في مناهج التصميم الجرافيكي متخصصة في مجال التصميم للأطفال، وما يتعلق بهم من كتب أو قصص أو حتى في أقسام الملتميديا والوسائط المتعددة.
3. على دور الثقافة والنشر والتوزيع رفد مكتبات الأطفال المتخصصة بكتب ذات معايير محددة وعالمية ومراجعة كافة الكتب والقصص في تلك المكتبات بحيث تكون ذات جودة وضمن المعايير المحددة.

المرفقات: نماذج عينات البحث من صور قصص الأطفال

(عينة رقم 1) المغامرون الثلاثة والشبح المارد

(عينة رقم 2) ضيف غريب في بيت الجدة

(عينة رقم 3) من أنا

(عينة رقم 4) معطف يكشف سرقة

(عينة رقم 5) غيمة تمطر سمكا

المصادر والمراجع Sources and references

1. المعجم الوسيط، (1998): 1-2 مجمع اللغة العربية بالقاهرة.
2. معجم المعاني الجامع، (2016): www.almaany.com
3. القاضي، هوازن، (2009): *قصص الأطفال في الأردن*: دراسة فنية، ص97
4. القرعان، حسام درويش، (2015): ترجمة "*أساسيات التصميم الجرافيكي*"، غافن أمبروز وبول هاريس، الطبعة الأولى، جبل عمان، ناشرون، عمان.
5. العناني، حنان عبد الحميد، (2007): *الفن التشكيلي وسيكولوجية رسوم الأطفال*، دار الفكر.
6. الهنيدي، منال عبد الفتاح، (2015): *مدخل الى سيكولوجية رسوم الأطفال*، دار المسيرة.
7. العربي، رمزي، (2005): *التصميم الجرافيكي*. الطبعة الأولى. دار اليوسف للطباعة والنشر السريع.
8. نجيب، أحمد، (1994): *أدب الأطفال*-الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر. ص86
9. السبكي، أحمد بشير أحمد الفكي (2011): *دور الرسم الحر والإخراجي*، جامعة السودان.
10. ادم احمد حسن إبيرص، (2011): *استخدام الصور والرسوم في التصميم الطباعي*، ماجستير.
11. محجوب، مجدي محجوب فتح الرحمن. (2012): *دور الرسوم التوضيحية في الأسس والمعايير الكتاب المدرسي لمرحلة التعليم الأساسي الأسس والمعايير*، رسالة ماجستير.
12. القصاص، ابراهيم، (2009): *دليل المصمم الجرافيكي الى عالم التايبوغرافيا*، الطبعة الأولى
13. أحمد، إيناس، (2014): *فاعلية برنامج لتصميم قصص مصورة للأطفال فى تنمية الوعي السياحى لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية دراسة تجريبية*.
14. كيالي، نجيب، (2008): *ماذا تقدم الكتب المصورة للأطفال*، منشورات، اتحاد الكتاب العرب، عدد441.
15. الكناني، محسن ناصر، (2000): *سحر القصّة والحكاية*، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ص12.
16. عبد الخالق، غسان اسماعيل، (2011): أعمال سلسلة ندوات ثقافة الطفل العربي الواقع والآفاق، أمانة عمان.
17. زلط، احمدعطية، (2000): *مدخل الى أدب الطفولة أسسه أهدافه وسائطه*، الرياض جامعة الامام الإسلامية.
18. جيمس بيكي، (1932): *مصر القديمة*، ترجمة نجيب محفوظ.
19. بوشيخاوي، اسمهان (2015): *أثر المصادر الأولية في تشكيل ثقافة الطفل*.
20. البرزي، هالة، (2011): مؤسسة آنا ليند- البرنامج الإقليمي لتطوير أدب الأطفال، صورة الطفل في أدب الأطفال الرسوم في كتب الأطفال المنشورة في الأردن.
21. Vand ،Maryam jalileh، 2012، *The effects of Text Length and Picture on Reading Comprehension of Iranian EFL Students* ، Tesl Depar tment، Faculty of Education، University of Malaya، Kuala Lumpur، Malaysia
22. Segun، mabel ،1988، *The Importance of Illustration in Children's Books*
23. Brooks، margaret،2009، *Drawing*، Visualisation and Young Children's Exploration of "Big Ideas / Published online.
24. Heller، Steven، 1999، *Design Literacy (continued) Understanding Graphic Desigen*، Allworth Press New York. P. 5،138
25. Martin& Morag، 2012، *Children's Picturebooks* ،The art of visual storytelling، Martin Salisbury with Morag Styles، Laurence King Publishing، london.
26. Heller، Steven، 1999، Steven Guarnaccia. *Designing for Children*. NY Watson-Guptill Publicat.
27. NORTHRUP، mary، 2012 *picture books for children*، fiction، Folktales، and Poetryand، American Library Association Chicago، Printed in USA.
28. Laura&Wilkins، 2003 Laura Hughes & Arnold Wilkins، *Typography children reading schemes may be suboptimal: Evidence from measures of reading rate. Journal of Research in Reading*.
29. Carter& others، 2007، Rob carter،Ben Day, Philip meggs ،*Typographic desige: Form and communicatio* ،4th edition.
30. Harris & Ambrose،2015، *The Fundamentals of Graphic Design Gavin Ambrose* + Paul Harris، another in the AVA Academia series.
31. Bilyana، 2017، www.graphicmama.com/blog/types-of-illustration.

32. www.designfortoday.co.uk/noel-carrington.
33. www.creativebloq.com
34. www.culture.gov.jo

فاعلية الفن البصري ثلاثي الأبعاد في تصميم الأزياء لتصحيح مظهر الورك الغائر عند النساء

تهاني بنت عبد الله القديري، قسم تصميم الأزياء والنسيج كلية التصاميم والفنون جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن
تغريد بنت محمد المشعل، قسم الأقتصاد المنزلي كلية التربية جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز

تاريخ الاستلام: 2022/9/11 **تاريخ القبول: 2022/11/9**

The Effectiveness of Three-Dimensional Visual Art in Fashion Design to Correct the Appearance of Hip Dips in Women

Tahani Abdullah ALqudairi، Fashion Design and Textile, College of Art and Design Princess Nourah bint Abdulrahman University
Tagreed Mohammed Almishal, Home Economics Department College of Education at Prince Sattam Bin Abdulaziz University

الملخص

يتميز جسم الأنسان بالتطور والتغير وتظهر التغيرات في منحنيات الجسم وتناسقه وتعد منطقة الورك الغائر إحدى التغيرات الأكثر انتشارا، يهدف البحث إلى قياس فاعلية استخدام الفن البصري ثلاثي الأبعاد في تصميم الأزياء لتصحيح عيوب حالات الورك الغائر. استخدم في البحث المنهج التجريبي، كما اشتمل على أدوات كمية تتمثل في (اختبار قبلي وبعدي تم تقييم التصاميم فيه من قبل (15) عضواً من أعضاء هيئة التدريس المتخصصين في الأزياء لقياس فاعلية التصاميم ثلاثية الأبعاد في معالجة مشكلة البحث) وكان من أهم نتائج البحث وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) لصالح الاختبار البعدي عند استخدام فن الخداع البصري في تصميم الأزياء لتصحيح مظهر حالات الورك الغائر من جميع الجهات، بالإضافة إلى أن معامل الكسب المعدل بليك دل على فاعلية أسلوب الفن البصري في تصحيح مظهر الورك الغائر من الجهة الأمامية والخلفية، الا أن النتائج لم تثبت فاعلية أسلوب الفن البصري في تصحيح حالات الورك الغائر من الجهة الجانبية. وكان من أهم التوصيات إجراء دراسات لتفعيل الفن البصري ثلاثي الأبعاد في معالجة عيوب الجسم المختلفة.

الكلمات المفتاحية: الورك الغائر، الفن البصري، ثلاثي الأبعاد، تصميم الأزياء.

Abstract

The human body is characterized by evolution and change, and these changes manifest in the curves and proportions of the body. The concave hip area is one of the most widespread changes. The research aims to measure the effectiveness of using three-dimensional visual art in fashion design to correct the flaws of concave hip conditions. The experimental approach was used in the research, which included quantitative tools such as a pre-and-post test, and the designs were evaluated by (15) members of the faculty specializing in fashion to measure the effectiveness of three-dimensional designs in addressing the issue of the research. One of the most important results was presence of statistically significant differences at (0.05) in favour of the post-test when using 3D optical art method to correct the appearance of hip dips conditions from all angles. Additionally, the Blake Modified Gain Coefficient indicated the effectiveness of the visual art style in correcting the appearance of hip dips from the front and back. However, the results did not prove the effectiveness of the visual art style in correcting hip dips from the lateral side. One of the key recommendations is to conduct studies to activate three-dimensional visual art in addressing various body flaws.

Keywords: hip dips, optical art, three dimensions, fashion design.

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.3.2

المقدمـــة ومشكلة البحث:

يتميز جسم الإنسان كغيره من الكائنات الحية بالتطور والتغير، ولا يقتصر هذا التغير على مراحل النمو فقط، بل إن لنمط الحياة صلة مباشرة بهذه التغيرات إما بشكلها الإيجابي أو السلبي، وتعد منطقة الورك الغائر (trochanteric depression) ضمن أحد تلك التغيرات الأكثر انتشاراً، فقد ذكر (Contreras and Cordoza, 2019, 51-52) أن زيادة الانحناء غير المرغوب به في منطقة الورك هو نتيجة متوقعة لأي شخص حيث أن هذه المنطقة عبارة عن تجويف لزاوية عظمية متحركة مدعومة بالعضلات، ولذلك فإن أي ضعف في النظام العضلي الداعم لتلك الزاوية يؤدي إلى زيادة وضوح ذلك التجويف، ومن هذا المنطلق يتمثل الدور المتميز للمتخصصين في المجال الملبسي في إنشاء خطوط ملبسيه تعزز النواحي الجمالية في الجسم وتخفي عيوبه. ويؤكد ذلك الاستعداد الكبير الذي تبديه النساء لتبني الأفكار المعروضة من المصممين لعلاج عيوب اجسامهم، دراسة أجرتها (Parsons et al. 2017,111-127) أظهرت نتائجها مستويات رضا عالية لدى عينة من النساء حول مظهرهن عند استخدام الخداع البصري لتحقيق توازن الشكل العام للجسم، من خلال إيجاد النسب المتلائمة بين محيط الأرداف واتساقه مع محيط الصدر والوسط، وعرض الأكتاف. وبالرغم من تركيز الباحثين في مجال الأزياء على فن الخداع البصري وما يملكه من قدرة لتشتيت الانتباه بعيداً عن العيوب الجسمية، إلا أن تلك الدراسات كانت في نطاق أبعاده الثنائية لتحقيق التناسق العام للجسم أو لزيادة الإيحاء بالرشاقة.

ومن خلال الدراسة المرجعية يتضح أن العديد من النساء يرغبن بحلول بديلة سهلة وآمنة من خلال ارتداء أزياء مكسمة تبرز تناسق الورك الغائر وظيفيا وجماليا.

ونظراً لندرة الدراسات في المجال الملبسي تبرز مشكلة البحث في السؤال التالي: ما مدى فاعلية الفن البصري ثلاثي الأبعاد في تصميم الأزياء لتصحيح مظهر الورك الغائر عند النساء؟

ثانياً: أهمية البحث:

تحقيق رغبة النساء بارتداء أزياء مكسمة تبرز اتساق مظهر الورك بأفكار متميزة. والمساهمة في توجيه اهتمام مصممي الأزياء نحو الإمكانات الوظيفية والجمالية للتصميمات ذات الأبعاد الثلاثية في مجال الأزياء.

ثالثاً: أهداف البحث:

1. قياس فاعلية استخدام الفن البصري ذي التأثير ثلاثي الأبعاد في تصميم الأزياء لتصحيح عيوب الورك الغائر بشكل المربع.
2. قياس فاعلية استخدام الفن البصري ذي التأثير ثلاثي الأبعاد في تصميم الأزياء لتصحيح عيوب الورك الغائر بشكل الكمثرى.
3. قياس فاعلية استخدام الفن البصري ذي التأثير ثلاثي الأبعاد في تصميم الأزياء لتصحيح عيوب الورك الغائر بشكل التفاحة.

رابعاً: فروض البحث:

1. توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل المربع بين الاختبار القبلي لتقييم التصميم المتناسق الخالي من الوحدات ثلاثية الأبعاد والاختبار البعدي لتقييم التصميم المتناسق باستخدام الفن البصري ثلاثي الأبعاد لصالح الاختبار البعدي.
2. توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل الكمثرى بين متوسطي درجات الاختبار القبلي لتقييم التصميم المتناسق الخالي من الوحدات ثلاثية الأبعاد والاختبار البعدي لتقييم التصميم المتناسق باستخدام الفن البصري ثلاثي الأبعاد لصالح الاختبار البعدي.

3- توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل التفاحة بين

متوسطي درجات الاختبار القبلي لتقييم التصميم المتناسق الخالي من الوحدات ثلاثية الأبعاد والاختبار البعدي لتقييم التصميم المتناسق باستخدام الفن البصري ثلاثي الأبعاد لصالح الاختبار البعدي.

المصطلحات الإجرائية:

ثلاثي الأبعاد، (Three Dimensions):

أشار كل من (Jones and Robbins, 2010. 233) إلى أن: "ثلاثي الأبعاد يتمثل في الاتجاهات التالية: الأعلى والأسفل، الأيسر والأيمن، الأمام والخلف". حيث إن تلك الاتجاهات تشكل الأبعاد الثلاثة متمثلة في الطول، العرض، والارتفاع.

الفن البصري، (Optical Art):

ذكر (Sarcone, 2015. 4) أن الفن البصري هو اللعب بالأعصاب البصرية لخلق أوهام من الظلال، الأبعاد، والحركة. السالبة، المساحات البينية، التداخلات، التعرج، والنسيج الهندسي المتكرر كأدوات لعمل تلك الخدع البصرية. والتعريف الإجرائي للفن البصري في هذا البحث يقصد به تلك الأشكال المطبوعة على نسيج ثنائي الأبعاد والتي يتم تمثيلها باستخدام مبادئ الجشتالت لتكوين أوهام بصرية توحي بوجود بعد ثالث يتمثل في العمق أو الارتفاع ويستمد وحدته من تلك المبادئ.

الورك الغائر، (Hip Dip):

تعرف الباحثة الورك الغائر أنه الانحناء المجوف والمتمركز في خط الجنب بين بروز عظمة الورك وبروز عظمة الفخذ والناتج عن الفجوة المتشكلة لزاوية التركيب العظمي، وتراكم الدهون في المنطقتين المحاصرتين لتلك الفجوة.

الدراسات السابقة:

في دراسة طبية قام بها (Mendieta and Sood, 2018. 159-177) بعنوان (System for Gluteal Evaluation Classification) الهدف منها تصنيف المتغيرات التشريحية المؤثرة على الشكل الخارجي لمنطقة الألوية والأرداف، للمساهمة في تقييم الحالات المختلفة بشكل دقيق واختيار التقنية الملائمة في المعالجة ،اعتمدت الدراسة على المنهج التجريبي بالإضافة الى المنهج الوصفي وطبقت الدراسة على عينة من المرضى، وتم استخدام الصور القبلية والبعدية لتقييم نتائج الأساليب المستخدمة في العلاج، وقد صنفت منطقة الورك الغائر في الدراسة إلى عدة أشكال تتضمن الشكل الكمثري (A-shape)، وشكل التفاحة (V-shape) والشكل المربع (square-shape) حيث أن تراكم الدهون في الشكل الكمثري (A-shape) يتمركز في المنطقة الجانبية السفلية، بينما تتمركز الدهون في الشكل (V-shape) في المنطقة الجانبية العلوية، أما الشكل المربع (square-shape) فإن الدهون تتمركز في المنطقة الجانبية العلوية والسفلية. وتتشابه الدراسة السابقة مع الدراسة الحالية في محاولة معالجة مشكلة منطقة الألوية، إلا أن الدراسة السابقة ركزت على أساليب العلاج الطبي التجميلي فيما تركز الدراسة الحالية على علاج تلك المنطقة باستخدام الأزياء.

أجرت (سماحة والعدي، 2021, 558-579) دراسة بعنوان (الإيهام البصري والأبعاد الجمالية للخط الهندسي وتوظيفه عند تصميم أزياء المرأة لإخفاء العيوب الجسمية) وهدفت الدراسة إلى توظيف جماليات الخط الهندسي عن طريق الإيهام البصري في تصميم جونلات يمكن من خلالها إخفاء العيوب الجسمانية للمنطقة السفلية للمرأة (البطن- الأرداف-السيقان).

وطبقت الدراسة المنهج الوصفي والمنهج التجريبي وأسفرت النتائج إلى أنه يمكن تحقيق الإبداع التصميمي للخط الهندسي عن طريق توظيف فن الخداع البصري وتقنياته المتنوعة، وتتفق الدراسة السابقة

مع الدراسة الحالية في محاولة معالجة عيوب الجسم باستخدام الخداع البصري، وتختلفان في المشكلة الجسمية التي تحاول كل دراسة معالجتها.

أجرت علي (357-398 ،2018) دراسة بعنوان (معالجات تصميمية لنمط الجسم النحيف مستلهمة من فن الخداع البصري) وكان من ضمن أهدافها التعرف على السمات الفنية لفن الخداع البصري، وتقديم مقترحات تصميمية مستلهمة من فن الخداع البصري لمعالجة نمط الجسم النحيف للمرأة في عمر (25-35) وبمقاسات (40-44). واستخدمت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي مع التطبيق من خلال تصميم مجموعة من التصميمات وعرضها على عينات البحث والتي تتضمن متخصصين في مجال الأزياء ومنتجين بالإضافة للمستهلكين للتعرف على آرائهم. وأثبتت النتائج فاعلية الخداع البصري في معالجة نمط الجسم النحيف.

تتفق الدراسة السابقة مع الدراسة الحالية في محاولة معالجة عيوب الجسم باستخدام الخداع البصري الجسم النحيل، تستهدف الدراسة الحالية الورك الغائر.

منهج البحث:

استخدم في هذا البحث المنهج التجريبي.

عينة البحث:

عينة قصدية مكونة من (3) مفردة من النساء من ذوات الورك الغائر تم اختيارهن بحيث تمثل كل واحدة أحد حالات الورك الغائر (الورك بشكل المربع، الورك بشكل الكمثرى، الورك بشكل التفاحة) مع مراعاة عدم معاناتهن من الوزن الزائد بحيث لا يزيد محيط الأرداف لديهن عن (112سم) وهو ما يمثل مقاس (L). وذلك لضبط نتائج التجربة، ويتم نقل مقاسات مظهر أجسام العينة السابقة إلى الأجسام الصناعية.

عينة قصدية مكونة من خمسة عشر محكم من المتخصصين في مجال الأزياء لتقييم الاختبار القبلي والاختبار البعدي.

الحدود البشرية: النساء ذوات الورك الغائر بحيث لا يزيد محيط الأرداف عن (112) سم.

الحدود الموضوعية: منطقة الورك الغائر والتي تمتد من البروز الحرقفي إلى البروز المدور الكبير أسلوب الفن البصري ثلاثي الأبعاد (3D Optical Art).

تصميم التجربة:

لضبط التجربة يجب تحديد جميع المتغيرات الأساسية وتصنيفها حسب الآتي:

المتغيرات المستقلة: ثلاثة أزياء بتصميم مكسم لا يحتوي على وحدات ثلاثية الأبعاد، ثلاثة أزياء بتصميم مكسم يحتوي على وحدات ثلاثية الأبعاد باستخدام أسلوب الفن البصري ثلاثي الأبعاد.

المتغيرات التابعة: محصلة درجات تقييم الاختبار القبلي لمظهر كل حالة من حالات الورك الغائر في تصميم مكسم لا يحتوي على وحدات ثلاثية الأبعاد، محصلة درجات تقييم الاختبار البعدي لمظهر كل حالة من حالات الورك الغائر في تصميم مكسم يحتوي على وحدات ثلاثية الأبعاد

المتغيرات الوسيطة أو الدخيلة: اختلاف نسبة البروز الذي يحصر منطقة الورك الغائر من الأعلى بالمقارنة مع البروز الذي يحصر منطقة الورك الغائر من الأسفل، ويتم ضبط هذا المتغير من خلال تصنيف حالات الورك الغائر على حسب التركيب العظمي، ونقاط تكدس الدهون في منطقة الألوية الجانبية إلى ثلاث حالات، واختيار عينة تمثل كل حالة لتطبيق الاختبار القبلي/ البعدي عليها واختلاف وزن الجسم خلال الفترة التي يتم تنفيذ التجربة فيها. ويتم ضبط هذا المتغير من خلال نقل مقاسات العينة المختارة إلى ثلاثة أجسام صناعية (المانيكانات) بحيث تمثل الحالات المختلفة للورك الغائر (الورك بشكل المربع، الورك بشكل الكمثرى، الورك بشكل التفاحة)، الوزن الزائد يتم ضبط تأثير هذا المتغير على نتائج التجربة خلال اختيار عينة البحث بحيث لا يزيد محيط الأرداف في العينة عن (112سم) وهو ما يمثل مقاس (L).

أدوات البحث:

اختبار قبلي/ بعدي لقياس فاعلية أسلوب الفن البصري ثلاثي الأبعاد، وتتضمن استمارة القياس على ثلاثة جداول لقياس فاعلية الفن البصري ثلاثي الأبعاد في معالجة كل حالة من حالات الورك الغائر على حدة (الورك بشكل المربع، الورك بشكل الكمثرى، الورك بشكل التفاحة) وفقا لمقياس ليكرت الخماسي (Likert scale)، كما أن كل جدول يحتوي على الثلاثة محاور التالية:

المحور الأول: قياس فاعلية التصميم البعدي ثلاثي الأبعاد في تصحيح مظهر الورك الغائر بالمقارنة مع التصميم القبلي الخالي من الوحدات ثلاثية الأبعاد ويتكون هذا المحور من (3) عبارات لقياس الفاعلية من (الأمام والخلف والجنب).

المحور الثاني: قياس مدى إيحاء التصميم البعدي بالبدانة مقارنة بالتصميم القبلي.

المحور الثالث: قياس البعد الجمالي للتصميم القبلي والبعدي. ويتكون من عبارة واحدة.

الصدق والثبات:

الصدق الظاهري تم عرض الصورة الأولية للاستمارة على (5) محكمات من أعضاء هيئة التدريس المتخصصات لتقييم وضوح العبارات، وخلوها من الأخطاء، ومناسبتها للأهداف.

صدق الاتساق الداخلي: للتأكد من تماسك العبارات بالدرجة الكلية للمحور الذي تنتمي إليه بقياس صدق الاتساق الداخلي للأداة من خلال بيانات استجابات أفراد الدراسة بحساب معاملات ارتباط بيرسون بين كل عبارة من عبارات الاختبار والدرجة الكلية للاختبار الذي تنتمي إليه (جدول1).

جدول (1) معاملات الارتباط لكل عبارة من عبارات الاختبار بالدرجة الكلية للاختبار الذي تنتمي إليه

العبارة	معامل الارتباط
التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الأمام	0.796**
التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الخلف	0.701**
التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الجنب	0.659**
التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الأمام	0.736**
التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الخلف	0.762**
التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الجنب	0.721**
التصميم زاد من البعد الجمالي	0.797**

(**) دالة عند 0.01

يتضح أن جميع معاملات الارتباط تتراوح بين (0.659-0.797) وهي قيم دالة إحصائياً عند مستوى (0.01) مما يشير إلى الاتساق الداخلي بين فقرات الاختبار والدرجة الكلية للاختبار.

ثبات الأداة: تم حساب ثبات الأداة باستخدام معادلة ألفا كرونباخ كما في جدول (2)

جدول 2

الاختبار	معامل الثبات
كامل الاختبار	0.843

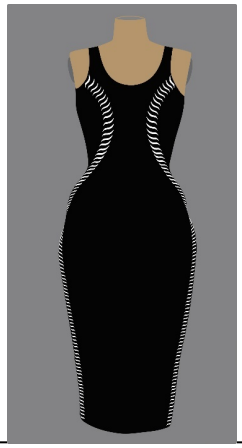
يتضح ارتفاع معامل الثبات (0.843) مما يدل على أن الاختبار يتمتع بدرجة عالية من الثبات.

تحليل البيانات الإحصائية:

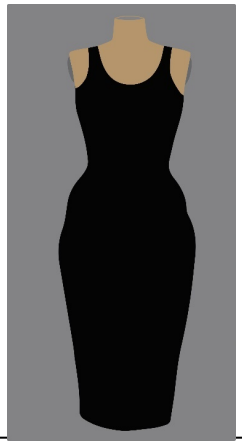
تم حساب ارتباط بيرسون لتحديد مدى الاتساق الداخلي لأداة الدراسة، وكذلك معامل الفا كرنباخ لحساب ثبات الأداة والمتوسط الحسابي الانحراف المعياري لدرجات كل من الاختبار القبلي والبعدي للتصاميم المنفذة، اختبار ويلكوكسون (Wilcoxon) لمعرفة الفروق الإحصائية لعينتين مرتبطتين (غير مستقلتين)، معامل بليك (Blake) لقياس فاعلية الفن البصري ثلاثي الأبعاد.

نتائج البحث: طريقة تنفيذ الخدعة البصرية:

يركز التصميم في محاولة لتكوين خدعة بصرية، يستهدف منطقتي تمركز الدهون حول الورك الغائر من الأعلى ومن الأسفل، من خلال تجميع وحدات التصميم وتشكيلها في تلك المنطقتين بطريقة تخلق وهما بصريا يفصل منطقتي تكدس الدهون عن الجسم، بحيث تشكل منطقة الفصل خطا وهميا أكثر اتساقا بديلا عن خط الجنب الحقيقي ذي الانحدار غير المرغوب في منطقة الورك الغائر. وتم تصميم ما أطلقت عليه الباحثتان اسم وهم الحبل أو وهم الثعبان كفكرة أساسية تهدف إلى إيهام المشاهد بأن التكتلات الدهنية حول الورك الغائر هي مجرد حبل يلتف حول الجسم من الخلف إلى الأمام أو ثعبان يتحرك في مسار ملتوي حول الجسم.



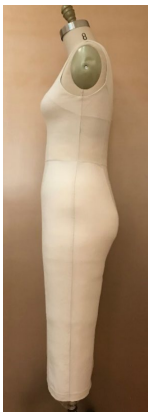
التصميم بعد إضافة وهم الحبل



التصميم قبل إضافة وهم الحبل

تأثير وهم الحبل الملتف على الجسم على مظهر الورك الغائر

وتم الاستفادة من نظرية الجشتالت في تنفيذ هذه الخدعة البصرية من خلال تطبيق فاعلية كل من قانون التشابه، والتقارب، والاستمرارية، والمصير الموحد في عملية التجميع من خلال تصميم وحدات طبق عليها القوانين السابقة الذكر ليتم إدراكها بصريا كمجموعة واحدة تعزز وهم الحبل.



جنب

خلف

أمام

صورة فوتوغرافية للتصميم القبلي لا يحتوي على وحدات ثلاثية الأبعاد على الجسم ذي الورك الغائر بشكل المربع

أمام

خلف

جنب

صورة فوتوغرافية للتصميم القبلي لا يحتوي على وحدات ثلاثية الأبعاد على الجسم ذي الورك الغائر بشكل الكمثرى

أمام

خلف

جنب

التصميم البعدي باستخدام أسلوب الفن البصري على الجسم ذي الورك الغائر بشكل المربع

أمام

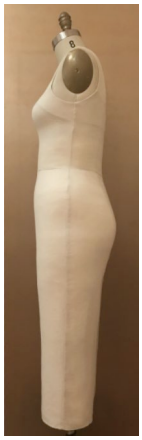
خلف

جنب

التصميم البعدي باستخدام أسلوب الفن البصري على الجسم ذي الورك الغائر بشكل الكمثرى

أمام

خلف


جنب

صورة فوتوغرافية للتصميم القبلي لا يحتوي على وحدات ثلاثية الأبعاد على الجسم ذي الورك الغائر بشكل التفاحة

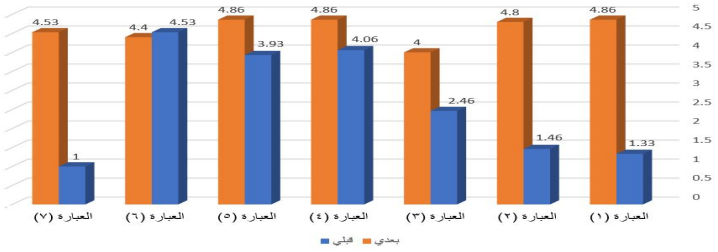
أمام

خلف

جنب

التصميم البعدي باستخدام أسلوب الفن البصري على الجسم ذي الورك الغائر بشكل التفاحة

التحقق من صحة الفرض الأول: توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل المربع بين متوسطي درجات الاختبار القبلي لصالح الاختبار البعدي.



رسم بياني للمتوسط الحسابي لدرجة كل من الاختبار القبلي والبعدي للفن البصري

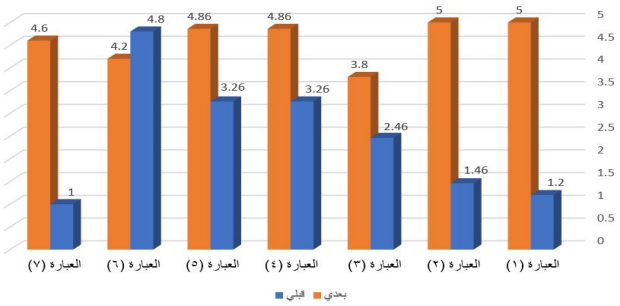
جدول (4) اختبار ويلكوكسون (Wilcoxon) لمعرفة الفروق الإحصائية، وقيمة (Z)، ومعامل بليك لقياس فاعلية الفن البصري ثلاثي الأبعاد في تصحيح مظهر الجسم ذي الورك الغائر بشكل المربع

	العبارة	الاختبار	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة Z	الدلالة الإحصائية	معامل بليك
1	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الأمام	قبلي	1.33	0.488	3.50	*0.00	1.67
		بعدي	4.86	0.351			
2	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الخلف	قبلي	1.46	0.516	3.47	*0.001	1.61
		بعدي	4.80	0.414			
3	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الجنب	قبلي	2.46	0.743	3.37	*0.001	0.91
		بعدي	4	0.378			
4	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الأمام	قبلي	4.06	0.593	2.47	*0.013	1.01
		بعدي	4.86	0.516			
5	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الخلف	قبلي	3.93	0.798	2.50	*0.012	1.06
		بعدي	4.86	0.516			
6	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الجنب	قبلي	4.53	0.743	0.367	0.714	-
		بعدي	4.40	0.736			
7	التصميم زاد من البعد الجمالي	قبلي	1	0	3.53	*0.00	1.59
		بعدي	4.53	0.743			

(*) دالة عند مستوى 0.05

يتبين من الجدول رقم (4)العبارة (1-2) توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسطي درجات تقييم الاختبار لصالح الاختبار البعدي، حيث بلغ معامل Z للأمام(3.50) وللخلف(3.47) ومستوى دلالة (0.00) وهو أصغر من (0.05)، و بلغ على التوالي معامل الكسب المعدل لبليك (1.67) ، (1.61) ومما يدل على فاعلية الفن البصري في تصحيح المظهر من الأمام والخلف ،العبارة (3) بالرغم من وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسطي درجات التقييم لصالح تقييم الاختبار البعدي حيث بلغ معامل Z (3.37) ومستوى دلالة (0.001) وهو أصغر من (0.05) لكن لم يدل على الفاعلية فقد بلغ معامل الكسب المعدل لبليك (0.91) وهي أقل من النسبة التي حددها بليك للفاعلية وهي (1.21) العبارة (4-5) بالرغم من وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسطي درجات التقييم لصالح الاختبار البعدي تدل على أن استخدام الفن البصري في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل المربع أضاف إيحاء بالنحافة حيث بلغ معامل Z للأمام (2.47) والخلف (2.50) ومستوى دلالة (0.013) و(0.012) وهو أصغر من (0.05)، لكن لم يدل على الفاعلية فقد بلغ معامل الكسب المعدل لبليك (1.01) ، (1.06) وهي أقل من النسبة التي حددها بليك للفاعلية وهي (1.21) العبارة (6) لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسطي درجات تقييم الاختبار القبلي والبعدي للفن البصري ثلاثي الأبعاد على الجسم ذي الورك الغائر بالشكل المربع، حيث بلغ معامل Z (0.367) ومستوى دلالة (0.714) وهو أكبر من (0.05) مما يدل على أن استخدام الفن البصري في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل المربع لا يضيف إيحاء بالبدانة أو النحافة من الجنب مقارنة مع الاختبار القبلي. العبارة (7) توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسطي درجات تقييم الاختبار القبلي والبعدي للفن البصري ثلاثي الأبعاد على الجسم ذي الورك الغائر بالشكل المربع لصالح تقييم الاختبار البعدي حيث بلغ معامل Z (3.53) ومستوى دلالة (0.00) وهو أصغر من (0.05)، وقد بلغ معامل الكسب المعدل لبليك (1.59) مما يدل على فاعلية الفن البصري في إضافة بعد جمالي للتصميم والجسم من خلال تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل المربع.

التحقق من صحة الفرض الثاني: توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل الكمثرى بين متوسطي درجات الاختبار القبلي لصالح الاختبار البعدي.



رسم بياني للمتوسط الحسابي لدرجة كل من الاختبار القبلي والبعدي للفن البصري ثلاثي الأبعاد على الجسم ذي الورك الغائر بشكل الكمثرى

جدول (5) اختبار ويلكوكسون (Wilcoxon) لمعرفة الفروق الإحصائية، وقيمة (Z)، ومعامل بليك لقياس فاعلية الفن البصري ثلاثي الأبعاد في تصحيح مظهر الجسم ذي الورك الغائر بشكل الكمثرى

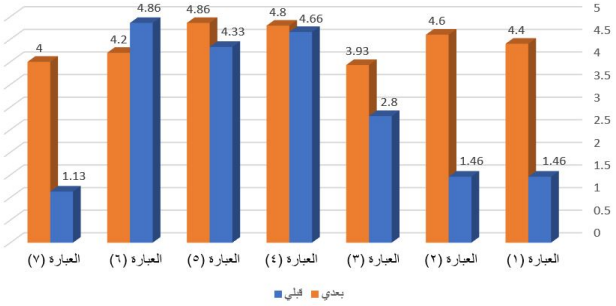
	العبارة	الاختبار	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة Z	الدلالة الإحصائية	معامل بليك
1	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الأمام	قبلي	1.20	0.414	3.62	*0.00	1.76
		بعدي	5	0			
2	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الخلف	قبلي	1.46	0.516	3.50	*0.00	1.71
		بعدي	5	0			
3	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الجنب	قبلي	2.46	0.743	3.11	*0.002	0.80
		بعدي	3.80	0.560			
4	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الأمام	قبلي	3.26	0.883	2.94	*0.003	1.24
		بعدي	4.86	0.516			
5	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الخلف	قبلي	3.26	0.883	2.94	*0.003	1.24
		بعدي	4.86	0.516			
6	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الجنب	قبلي	4.80	0.414	1.97	*0.048	0.87
		بعدي	4.20	0.774			
7	التصميم زاد من البعد الجمالي	قبلي	1	0	3.53	*0.00	1.62
		بعدي	4.60	0.632			

(*) دالة عند مستوى 0.05

يتبين من الجدول رقم (5) العبارة (1-2) توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسطي درجات تقييم الاختبار القبلي بشكل الكمثرى لصالح الاختبار البعدي، حيث بلغ معامل Z للأمام (3.62) والخلف (3.50) ومستوى دلالة (0.00) وهو أصغر من (0.05) وقد بلغ معامل الكسب المعدل لبليك (1.76) و(1.71م) ما يدل على فاعلية الفن البصري في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل الكمثرى من الأمام والخلف ،العبارة (3) بالرغم من وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسطي درجات تقييم الاختبار القبلي والبعدي للفن البصري ثلاثي الأبعاد على الجسم ذي الورك الغائر بشكل الكمثرى لصالح تقييم الاختبار البعدي تدل على أن استخدام الفن البصري صحّح مظهر الورك الغائر بشكل الكمثرى من الجنب مقارنة مع الاختبار القبلي، حيث بلغ معامل Z (3.11) ومستوى دلالة (0.002) وهو أصغر من (0.05)، لكن لم يدل على الفاعلية فقد بلغ معامل الكسب المعدل لبليك (0.80) وهي أقل من النسبة التي حددها بليك للفاعلية وهي (1.21) العبارة (4-5) توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسطي درجات تقييم الاختبار القبلي والبعدي على الجسم ذي الورك الغائر بشكل الكمثرى لصالح الاختبار البعدي، حيث بلغ معامل Z للأمام (2,94) والخلف (2.94) ومستوى دلالة (0.003) وهو أصغر من (0.05)، وقد بلغ معامل الكسب المعدل لبليك (1.24) (1.24) مما يدل على الفاعلية للفن البصري في إضافة ايحاء بالنحافة من الأمام عند تصحيحه لمظهر الورك الغائر بشكل الكمثرى. العبارة (6) بالرغم من وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسطي درجات تقييم الاختبار القبلي والبعدي للفن البصري ثلاثي الأبعاد على الجسم ذي الورك الغائر بشكل الكمثرى لصالح تقييم الاختبار القبلي تدل على أن استخدام الفن البصري في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل الكمثرى

أعطى إيحاء بالبدانة من الجنب مقارنة مع الاختبار القبلي، حيث بلغ معامل Z (1.97) ومستوى دلالة (0.048) وهو أصغر من (0.05) لكن لم يدل على الفاعلية فقد بلغ معامل الكسب المعدل لبليك (0.87) وهي أقل من النسبة التي حددها بليك للفاعلية وهي (1.21) العبارة (7) توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسطي درجات تقييم الاختبار القبلي والبعدي للفن البصري ثلاثي الأبعاد على الجسم ذي الورك الغائر بشكل الكمثرى لصالح تقييم الاختبار البعدي، حيث بلغ معامل Z (3.53) ومستوى دلالة (0.00) وهو أصغر من (0.05)، وقد بلغ معامل الكسب المعدل لبليك (1.62) مما يدل على فاعلية الفن البصري في إضافة بعد جمالي للتصميم والجسم من خلال تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل الكمثرى.

التحقق من صحة الفرض الثالث: توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل التفاحة بين متوسطي درجات الاختبار القبلي لصالح الاختبار البعدي.



رسم بياني للمتوسط الحسابي لدرجة كل من الاختبار القبلي والبعدي للفن البصري ثلاثي الأبعاد على الجسم ذي الورك الغائر بشكل التفاحة

جدول (6) اختبار ويلكوكسون (Wilcoxon) لمعرفة الفروق الإحصائية، وقيمة (Z)، ومعامل بليك لقياس فاعلية الفن البصري ثلاثي الأبعاد في تصحيح مظهر الجسم ذي الورك الغائر بشكل التفاحة

	العبارة	الاختبار	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة Z	الدلالة الإحصائية	معامل بليك
1	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الأمام	قبلي	1.46	0.516	3.45	*0.001	1.42
		بعدي	4.40	0.736			
2	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الخلف	قبلي	1.46	0.516	3.50	*0.00	1.52
		بعدي	4.60	0.507			
3	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الجنب	قبلي	2.80	0.861	2.95	*0.003	0.74
		بعدي	3.93	0.457			
4	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الأمام	قبلي	4.66	0.488	0.707	0.480	-
		بعدي	4.80	0.414			
5	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الخلف	قبلي	4.33	0.488	2.30	*0.021	0.90
		بعدي	4.86	0.351			
6	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الجنب	قبلي	4.86	0.351	2.15	*0.031	0.96
		بعدي	4.20	0.861			
7	التصميم زاد من البعد الجمالي	قبلي	1.13	0.351	3.38	*0.00	1.32
		بعدي	4	1.13			

(*) دالة عند مستوى 0.05

يتبين من الجدول رقم (6) العبارة (1-2) توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسطي درجات تقييم الاختبار القبلي بشكل التفاحة لصالح الاختبار البعدي، حيث بلغ معامل Z للأمام (3,45) وللخلف (3.50) ومستوى دلالة (0.00) وهو أصغر من (0.05) وقد بلغ معامل الكسب المعدل لبليك (1,42) (1.52) مما يدل على فاعلية الفن البصري في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل التفاحة من الامام والخلف، العبارة (3) بالرغم من وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسطي درجات الاختبار القبلي والبعدي بشكل التفاحة لصالح تقييم الاختبار البعدي تدل على أن استخدام الفن

البصري صحيح مظهر الورك الغائر بشكل التفاحة من الجنب مقارنة مع الاختبار القبلي، حيث بلغ معامل Z (2.95) ومستوى دلالة (0.003) وهو أصغر من (0.05)، لكن لم يدل على الفاعلية فقد بلغ معامل الكسب المعدل لبليك (0.74) وهي أقل من النسبة التي حددها بليك للفاعلية وهي (1.21) العبارة (4) لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسطي درجات تقييم الاختبار القبلي والبعدي للفن البصري ثلاثي الأبعاد على الجسم ذي الورك الغائر بشكل التفاحة، حيث بلغ معامل Z (0.707) ومستوى دلالة (0.480) وهو أكبر من (0.05). مما يدل على أن استخدام الفن البصري في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل التفاحة لا يضيف إيحاء بالبدانة أو النحافة من الأمام، العبارة (5) بالرغم من وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين متوسطي درجات تقييم الاختبار القبلي والبعدي للفن البصري ثلاثي الأبعاد على الجسم ذي الورك الغائر بشكل التفاحة لصالح تقييم الاختبار البعدي تدل على أن استخدام الفن البصري في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل التفاحة أضاف إيحاء بالنحافة من الخلف مقارنة مع الاختبار القبلي، حيث بلغ معامل Z (2.30) ومستوى دلالة (0.021) وهو أصغر من (0.05)، لكن لم يدل على الفاعلية فقد بلغ معامل الكسب المعدل لبليك (0.90) وهي أقل من النسبة التي حددها بليك للفاعلية وهي (1.21) العبارة (6) بالرغم من وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين تقييم الاختبار القبلي والبعدي للفن البصري ثلاثي الأبعاد على الجسم ذي الورك الغائر بشكل التفاحة لصالح تقييم الاختبار القبلي تدل على أن استخدام الفن البصري في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل التفاحة أضاف إيحاء بالبدانة من الجنب مقارنة مع الاختبار القبلي، حيث بلغ معامل Z (2.15) ومستوى دلالة (0.031) وهو أصغر من (0.05)، لكن لم يدل على الفاعلية فقد بلغ معامل الكسب المعدل لبليك (0.96) وهي أقل من النسبة التي حددها بليك للفاعلية وهي (1.21).في العبارة (7) توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) بين تقييم الاختبار القبلي والبعدي للفن البصري ثلاثي الأبعاد على الجسم ذي الورك الغائر بشكل التفاحة لصالح تقييم الاختبار البعدي، حيث بلغ معامل Z (3.38) ومستوى دلالة (0.00) وهو أصغر من (0.05)، وقد بلغ معامل الكسب المعدل لبليك (1.32) مما يدل على فاعلية الفن البصري في إضافة بعد جمالي للتصميم والجسم من خلال تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل التفاحة.

مناقشة نتائج البحث:

يهتم البحث بتصميم قطع ملبسية متناسقة على الجسم باستخدام الفن البصري ثلاثي الأبعاد، بهدف قياس فاعلية في تصميم الأزياء لتصحيح عيوب حالات الورك الغائر وذلك لزيادة مساحة الخيارات الملبسة لذوات الورك الغائر من خلال إمكانية ارتداء ملابس متناسقة على الجسم دون إبراز عيوبهنّ الجسمية. وللتأكد من تحقيق أهداف البحث في ضوء النتائج تم صياغة الأهداف في كل من الفرض الأول، والثاني، والثالث، ليتم التحقق منها باستخدام التحاليل الإحصائية، وقد أظهرت النتائج ما يلي:

1. قبول الفرض الأول حيث توجد فروق ذات دالة إحصائية عند مستوى (0.05) في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل المربع لصالح الاختبار البعدي. حيث بلغ معامل Z (3,50/ 3,47) لكل من الأمام والخلف على التوالي ومستوى دالة (0.001/0.00) مما يدل على فاعلية الفن البصري ثلاثي الأبعاد في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل المربع من الجهة الأمامية والخلفية.
2. قبول الفرض الثاني حيث توجد فروق ذات دالة إحصائية عند مستوى (0.05) في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل الكمثرى لصالح الاختبار البعدي. حيث بلغ معامل Z (3,62/ 3,50) لكل من الأمام والخلف على التوالي ومستوى دالة (0.00/0.00) مما يدل على فاعلية الفن البصري ثلاثي الأبعاد في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل الكمثرى من الجهة الأمامية والخلفية.
3. قبول الفرض الثالث حيث توجد فروق ذات دالة إحصائية عند مستوى (0.05) في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل التفاحة بين الاختبار القبلي لصالح الاختبار البعدي. حيث بلغ معامل Z (3,45/ 3,50) لكل

من الأمام والخلف على التوالي ومستوى دالة (0.00/0.001) وهو أصغر من (0.05) مما يدل على الفاعلية للفن البصري ثلاثي الأبعاد في تصحيح مظهر الورك الغائر بشكل التفاحة من الجهة الأمامية والخلفية.

4. أما من الجهة الجانبية فبالرغم من وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (0.05) تدل على أن استخدام الفن البصري صحيح مظهر الورك الغائر بشكل المربع، والكمثرى، والتفاحة من الجنب حيث بلغ معامل Z لكل من المربع، والكمثرى، والتفاحة (2.95/3.11/3,37) على التوالي ومستوى دالة (0.003/0.002/0.001) وهو أصغر من (0.05)، إلا أن معامل الكسب المعدل بليك بلغ (0.74/0.80/0.91) لكل من المربع، والكمثرى، والتفاحة على التوالي وهو أقل من النسبة التي حددها بليك للفاعلية والتي يجب أن تكون مساوية أو أكبر من (1,21). وترى الباحثة بأن عدم وصول الفن البصري للنسبة المطلوبة للفاعلية من جهة الجنب يرجع إلى أن تكوين التصميم للفن البصري من الأمام ومن الخلف يتحكم في النتيجة النهائية للتصميم في خط الجنب مما لا يعطي مساحة للمصمم في التحكم الكامل في تلك النتيجة.

وتبعا لما سبق أثبتت النتائج تحقق الهدف الأول والثاني والثالث من خلال إثبات فاعلية استخدام الفن البصري في تصميم الأزياء لتصحيح عيوب حالات الورك الغائر. بالإضافة إلى إثبات فاعليته في إضافة بعد جمالي للجسم والتصميم، حيث بلغ معامل بليك (1.59، 1.62، 1.32) في كل من الورك الغائر بشكل المربع، والكمثرى، والتفاحة على التوالي، وهذا ما اتفقت فيه الدراسة الحالية مع دراسة سماحة والعدي (2021) حيث أكدت نتائج دراستهم على قدرة الفن البصري ثنائي الأبعاد على إخفاء عيوب الشكل العام للمنطقة السفلية (البطن والأرداف والسيقان)، كما اتفقت دراسة علي (2018)، ودراسة العرفج (2016) على فاعلية التصاميم المستلهمة من الفن البصري في معالجة عيوب الجسم، حيث كان للفن البصري فاعلية في معالجة عيوب نمط الجسم النحيف في دراسة علي، وكذلك في تحسين عيوب هيئة الجسم بشكل المثلث المقلوب في دراسة العرفج. كما اتفقت نتائج الدراسة الحالية مع دراسة (Parsons et Al, 2017) على أن شكل الساعة الرملية الناتج من الخداع البصري يعزز الرضى لدى النساء عن شكل أجسامهنّ، وهو ما تؤيده الدراسة الحالية في نتائج الجسم ذي الورك بشكل الكمثرى بعد المعالجة والذي يمثل شكل الساعة الرملية.

التوصيات:

1. إجراء دراسة من خلال تفعيل تحليلات علم الأعصاب الفسيولوجية لدور العمليات المؤثرة على الإدراك للخدع البصرية في تصميم خدع جديدة تمتاز بالأصالة ومن ثم تفعيلها في مجال تصميم الأزياء.
2. إجراء دراسات لتفعيل الفن البصري ثلاثي الأبعاد في معالجة عيوب الجسم المختلفة.
3. إجراء دراسات لمعالجة الخدع البصرية في الأجزاء المتداخلة في سبيل إيجاد طرق تزيد من مساحة حكم المصمم في نتائج الخدع في تلك الأجزاء المتداخلة.

KINGDOM OF SAUDI ARABIA
Ministry Of Education
Princess Nourah bint Abdulrahman University
(048)
College of Art and Design
Vice Dean of Graduate Studies
and Scientific Research

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن
(٠٤٨)
كلية التصاميم والفنون
وكالة الدراسات العليا والبحث العلمي

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته... وبعد:

أفيد سعادتكم بأن الباحثة تجري دراسة بعنوان "**فاعلية الأبعاد الثلاثية في تصميم الأزياء لتصحيح مظهر الورك الغائر عند النساء**"، لنيل درجة الماجستير في تصميم الأزياء والنسيج بكلية التصاميم والفنون بجامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن.

وقد استخدمت الباحثة المنهج التجريبي لتحقيق أهداف البحث، ومن ضمن الأهداف قياس مستوى فاعلية استخدام الفن البصري ثلاثي الأبعاد في تصميم الأزياء لتصحيح عيوب حالات الورك الغائر (الكمثرى، التفاحة، المربع). وتم استخدام مقياس ليكرت الخماسي في استمارة البحث لقياس نتائج التجربة. علما بأن الفن البصري يعرف بأنه اللعب بالأعصاب البصرية لمفاجأتنا وخلق أوهام من الظلال، الأبعاد، والحركة. واستخدم فناني الخداع البصري المساحات الفارغة، المساحات السالبة، المساحات البينية، التداخلات، التعريج، والنسيج الهندسي المتكرر كأدوات لعمل تلك الخدع البصرية.

لذا أرجو التكرم بالإجابة على البيانات الوصفية في الجدول المرفق بما ترونه مناسب عبر وضع علامة (√) لكل عبارة. كما نفيدكم بأن الإجابات ستحظى بالسرية التامة ولن تستخدم إلا في أغراض البحث العلمي.

شاكرة لكم جهودكم المبذولة في تعبئة الاستمارة.

الباحثة

تغريد بنت محمد المشعل

sewing.12@hotmail.com

٠٥٠٣٤٨٧٠٥٥

اشراف

د. ثماني بنت عبد الله القديري

KINGDOM OF SAUDI ARABIA
Ministry Of Education
Princess Nourah bint Abdulrahman University
(048)
College of Art and Design
Vice Dean of Graduate Studies
and Scientific Research

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن
(٠٤٨)
كلية التصاميم والفنون
وكالة الدراسات العليا والبحث العلمي

استمارة الاختبار القبلي والبعدي

لقياس فاعلية الفن البصري ثلاثي الأبعاد في تصميم الأزياء لتصحيح مظهر الحالات المختلفة للورك الغائر

العام الدراسي ٢٠٢١م

شكل الورك	رقم العبارة	البيانات الوصف	الاختبار القبلي (التصميم م)					الاختبار البعدي (التصميم م٣)				
			نهائياً	بدرجة ضعيفة	بدرجة متوسطة	بدرجة عالية	بدرجة عالية جداً	نهائياً	بدرجة ضعيفة	بدرجة متوسطة	بدرجة عالية	بدرجة عالية جداً
المربع	١	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الأمام										
	٢	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الخلف										
	٣	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الجنب										
	٤	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الأمام (بالمقارنة مع التصميم المقابل في الجدول)										
	٥	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الخلف (بالمقارنة مع التصميم المقابل في الجدول)										
	٦	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الجنب (بالمقارنة مع التصميم المقابل في الجدول)										
	٧	التصميم زاد من البعد الجمالي										

KINGDOM OF SAUDI ARABIA
Ministry Of Education
Princess Nourah bint Abdulrahman University
(048)
College of Art and Design
Vice Dean of Graduate Studies
and Scientific Research

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن
(٠٤٨)
كلية التصاميم والفنون
وكالة الدراسات العليا والبحث العلمي

الاختبار القَبلي (التصميم م) أمام | الاختبار البعدي (التصميم م٣) أمام | الاختبار القَبلي (التصميم م) خلف | الاختبار البعدي (التصميم م٣) خلف | الاختبار القَبلي (التصميم م) جنب | الاختبار البعدي (التصميم م٣) جنب

KINGDOM OF SAUDI ARABIA
Ministry Of Education
Princess Nourah bint Abdulrahman University
(048)
College of Art and Design
Vice Dean of Graduate Studies
and Scientific Research

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن
(٠٤٨)
كلية التصاميم والفنون
وكالة الدراسات العليا والبحث العلمي

شكل الورك	رقم العبارة	البيانات الوصف	الاختبار القبلي (التصميم ك)					الاختبار البعدي (التصميم ك٣)				
			نهائياً	بدرجة ضعيفة	بدرجة متوسطة	بدرجة عالية	بدرجة عالية جداً	نهائياً	بدرجة ضعيفة	بدرجة متوسطة	بدرجة عالية	بدرجة عالية جداً
الكمثرى	١	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الأمام										
	٢	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الخلف										
	٣	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الجنب										
	٤	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الأمام (بالمقارنة مع التصميم المقابل في الجدول)										
	٥	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الخلف (بالمقارنة مع التصميم المقابل في الجدول)										
	٦	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الجنب (بالمقارنة مع التصميم المقابل في الجدول)										
	٧	التصميم زاد من البعد الجمالي										

KINGDOM OF SAUDI ARABIA
Ministry Of Education
Princess Nourah bint Abdulrahman University
(048)
College of Art and Design
Vice Dean of Graduate Studies
and Scientific Research

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن
(٠٤٨)
كلية التصاميم والفنون
وكالة الدراسات العليا والبحث العلمي

الاختبار القَبلي (التصميم ك) أمام

الاختبار البعدي (التصميم ك٣) أمام

الاختبار القَبلي (التصميم ك) خلف

الاختبار البعدي (التصميم ك٣) خلف

الاختبار القَبلي (التصميم ك) جنب

الاختبار البعدي (التصميم ك٣) جنب

KINGDOM OF SAUDI ARABIA
Ministry Of Education
Princess Nourah bint Abdulrahman University
(048)
College of Art and Design
Vice Dean of Graduate Studies
and Scientific Research

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن
(٠٤٨)
كلية التصاميم والفنون
وكالة الدراسات العليا والبحث العلمي

شكل الورك	رقم العبارة	البيانات الوصف	الاختبار القبلي (التصميم ت)					الاختبار البعدي (التصميم ت٣)				
			نهائياً	بدرجة ضعيفة	بدرجة متوسطة	بدرجة عالية	بدرجة عالية جداً	نهائياً	بدرجة ضعيفة	بدرجة متوسطة	بدرجة عالية	بدرجة عالية جداً
التفاحة	١	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الأمام										
	٢	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الخلف										
	٣	التصميم أبرز مظهر الورك الغائر من الجنب										
	٤	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الأمام (بالمقارنة مع التصميم المقابل في الجدول)										
	٥	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الخلف (بالمقارنة مع التصميم المقابل في الجدول)										
	٦	التصميم أعطى إيحاء بالبدانة من الجنب (بالمقارنة مع التصميم المقابل في الجدول)										
	٧	التصميم زاد من البعد الجمالي										

اسم عضو لجنة التقييم ..... **توقيع عضو لجنة التقييم** ..... **الباحثة** **تغريد محمد المشعل**

KINGDOM OF SAUDI ARABIA
Ministry Of Education
Princess Nourah bint Abdulrahman University
(048)
College of Art and Design
Vice Dean of Graduate Studies
and Scientific Research

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن
(٠٤٨)
كلية التصاميم والفنون
وكالة الدراسات العليا والبحث العلمي

أسماء اللجنة المحكمة لاستمارة التقييم للأختبار القبلي والبعدي				
	الاسم	التخصص العلمي	الدرجة العلمية	جهة العمل
1	أ. د. سناء بنت معروف نجادي	التصميم والتشكيل على المانيكان	أستاذ	جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن
2	أ. د. تهاني ناصر العجاجي	تاريخ الملابس والتطريز	أستاذ	جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن
3	د. نجلاء إبراهيم بن حمدان	إعداد الباترون وتنفيذ الملابس	أستاذ مشارك	جامعة أم القرى
4	د. رجاء نور الدين الزوالي	هندسة النسيج	أستاذ مساعد	جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن
5	د. ثرية محمد الحمدي	هندسة النسيج وتصنيع الملابس	أستاذ مساعد	جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن

Sources and references **المصادر والمراجع**

1. Al-Arfaj, Mona Abdullah Muhammad (2016), *Optical Illusion art as source fashion designs lnnovation to address the problems of body types of w omen*, master's thesis unpublished). Qassim University, Buraidah. retrieved from: (http://search.mandumah.com.sdl.idm.oclc.org/Record/768879
2. Ali, Sahar Ali Zaghloul (2018). *Design Treatments for sculpture of thin women's bodies style inspired by the art of visual deception*. Journal of Specific Education Research, (49), pp. 357-398. retrieved from: http://search.mandumah.com/Record/1073302
3. Contreras, B., & Cordoza, G. (2019). *Glute lab: The art and science of strength and physique training*. Canada, Victory Belt Publishing Inc. 51-52.
4. Jones, A., & Robbins, D. (2010). *String theory for dummies*. Indiana, Wiley Publishing Inc. 233
5. Mendieta, C., & Sood, A. (2018). *Classification system for gluteal evaluation*. Clinics in Plastic Surgery, 45(2), 159-177. https://www- clinicalkey-com. sdl.idm.oclc.org/#!/content/ journal/1- s2.0- S009412981730216X
6. Parsons, J., Ridgway, J. L., & Sohn, M.H. (2017). *Creating a more ideal self through the use of clothing: an exploratory study of women's perception optical illusion garments*. Clothing and Textiles Research Journal, 35(2), 111-127. https://journals-sagepub-com.sdl.idm. oclc. org/doi/10.1177/0887 02X16678335
7. Samaha, Wafaa; Eldwy, Nora (2021). *Visual illusion and the aesthetic dimensions of the geometric line and its use in designing women's fashion to hide physical defects*. Journal of Architecture, Arts and Humanities, 6 (26), pg. 558- 579. Retrieved from: article_127499_4cefba66efce11b94d6bb45c4caae026.pdf (ekb.eg)
8. Sarcone, G. (2015). *How to draw incredible optical illusions*. China, Charles bridge Publishing. 4.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 16، عدد3. 2023. 347- 370

الخصائص الإيقاعية في الأغاني الشعبية في المجتمع الأردني، أغاني الريف الأردني أنموذجاً

علاء معين ناصر، قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن

تاريخ الاستلام: 21/ 9/ 2021 تاريخ القبول: 2022/11/9

Rhythmic Characteristics in Folk Songs in Jordanian Society - Jordanian Countryside Songs as a Model

Ala Muin Naser. Music Department, Fine Arts College, Yarmouk University, Jordan

الملخص

تحظى الأغاني الشعبية بمكانة هامة لدى الكثير من الناس في كل مكان، ذلك بسبب ارتباطها في العديد من الجوانب الحياتية، وبشكل عام استلهمت خصائصها من البيئة الاجتماعية التي وجدت ونشأت فيها، استطاعت أن تعبر عن وجدان وأحاسيس الشعب ومعتقداته وتقاليده وعاداته، وأن تحفظ الكثير من تاريخ الإنسان وحضارته من الضياع والتلاشي، فالأغنية الشعبية سمة من أهم سمات ثقافة أي مجتمع، تعبر عن حياته وحاجاته الانسانية من فرح وحزن لكثير من المناسبات الاجتماعية والقومية والدينية وغيرها.

احتفظ المجتمع الأردني بثروة كبيرة من موسيقى وأغاني التراث العربي إلى جانب ما احتفظ به من عروبة اللغة والعادات والتقاليد الموروثة عبر مختلف الأجيال، يعتبر الايقاع في الموسيقى هو النغم المصاحب للإنسان منذ مولده ومرتبط بحياة الانسان منذ نشأته، يصاحب الانسان في كل لحظة من حياته وفي نبض قلبه وخطواته وفي الغناء وتفعيلات الشعر، مما جعل هذا الربط جزءا هاما في هذه الدراسة لما لأهمية الدور الذي يقوم فيه عنصر الإيقاع في الاغاني العربية بشكل عام والاغاني الشعبية بشكلها الخاص، يساهم في نشر ونقل تلك الأغاني عبر الاجيال، لاحظ الباحث من خلال الابحاث والدراسات مدى أهمية ابراز وتوضيح الخصائص الإيقاعية في الأغاني الشعبية في المجتمع الأردني، كما وتكمن أهمية البحث في تقديم نماذج تهدف لتوضيح تلك الخصائص، هذا وخلصت الدراسة إلى بعض النتائج ذات العلاقة.

الكلمات المفتاحية: المسار الإيقاعي، الضروب الإيقاعية، تنوع لحني، التعبير الذاتي.

Abstract

Folk songs hold significant importance for many people everywhere due to their connection to various aspects of life. Generally, they draw inspiration from the social environment in which they originated, expressing the sentiments, beliefs, traditions, and customs of the people. Folk songs serve as a preserver of human history and civilization, preventing it from being lost or forgotten. Folk music is a crucial aspect of any society's culture, representing its life and human needs, conveying joy and sorrow for various social, national, religious, and other occasions.

Jordanian society preserves a rich heritage of Arabic music and folk songs, along with the linguistic and cultural traditions passed down through generations. Rhythm in music has been a companion to humans since birth, intricately woven into every moment of life—heartbeats, footsteps, singing, and poetic expressions. Recognizing the importance of rhythm in Arabic songs, particularly folk songs, this study explores its role in transmitting and preserving these songs across generations. Through research and studies, the researcher has observed the significance of highlighting and clarifying rhythmic characteristics in folk songs within Jordanian society. The study aims to provide models illustrating these characteristics, contributing to the understanding of the rhythmic elements in folk songs.

Keywords: Rhythmic Patterns, Rhythmic Structures, Melodic Diversity, Self-expression.

©2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.3.3

المقدمة

تشكل الأغنية الأردنية عنصرا هاما في ماضي وكيان المواطن الأردني فهي تواكب منذ فجر صباه وحتى مماته ممارسا لها في مختلف المناسبات، تحتوي أغاني التراث الشعبي الأردني على نوعين أساسين من الغناء هما (الغناء البدوي والغناء الريفي)، يحتوي الغناء الريفي على مجموعة كبيرة من الأغاني التي تصاحب المناسبات الخاصة بالمجتمع الأردني، منها ما يتعلق بمناسبات الزواج والبكائيات والعمل وغيرها، تعتبر الأغنية الشعبية أي الكلمة المغناة أهم الإبداعات الشعبية وأوثقها ارتباطا بالوجدان الجماعي وبالمناسبات والاحتفالات الاجتماعية العامة والخاصة مواكبة لحياة الإنسان، وهو ما يساعد على انتشار تلك الأغنيات وازدهارها بين كل فئات الشعب فيما يخصه ويخدم الوظيفة التي خلقت من أجلها الأغنيات لتتردد أو لتؤدي عند الحاجة الاجتماعية والنفسية والوجدانية والوظيفية لها، كما وأثّرت الظروف الجغرافية والتاريخية والاجتماعية المليئة بالمتغيرات والتأثيرات المتبادلة على طبيعة الحياة في المجتمع الأردني وأعطت الأغنية الأردنية تنوعا وطابعا سواء كان في اللحن (المقام المستخدم) أو الإيقاع أو الكلمة، أضفى على الأغنية والموسيقا الأردنية خصائص واضحة وطابعا مميزا فساهمت هذه الظروف مجتمعة في خلق عناصر هذا التراث الفني وتأصيله في أعماق الإنسان الأردني برغم كل التقلبات الحضارية والغزوات الفكرية وأساليب التحديث المعاصرة (الغوانمة، 2009: 20)، يأتي موضوع الأغاني في المجتمع الأردني كما يلي:

أ. أغاني الدورة الحياتية: ومنها أغاني المهد والأطفال، أغاني الزواج، النواح (غناء المراثي).
ب. الأغاني الوطنية، ومنها أغاني (حب الوطن، مديح الأبطال).
ت. الأغاني الدينية.
ث. أغاني الغزل، أغاني الحكمة، أغاني مرافقة الرقص، أغاني العمل.

لقد تطورت الدراسات والأبحاث العلمية للأغاني الشعبية من خلال العديد من المراحل ساهمت في اكساب التراث وضعا مناسبا، ورغم هذا التطور للدراسات التي تناولت التراث الشعبي، لازال يحتاج إلى المزيد من الأبحاث في المجتمع الأردني لما يتميز به من مكانة وأهمية خاصة تلك الجوانب التي تهتم في النواحي الإيقاعية المستخدمة في الأغاني الشعبية، كانت الدراسة الراهنة لإبراز تلك الخصائص الإيقاعية وأهميتها من أجل المساهمة في تطوير التراث في المجتمع الأردني.

مشكلة الدراسة

لاحظ الباحث أن الدراسات والأبحاث العلمية الموسيقية الجادة التي تناولت الموسيقى والأغاني الشعبية الأردنية، تركز جميعها على النواحي اللحنية والمقامية دون التطرق الى الجوانب والخصائص الايقاعية الموسيقية المستخدمة، لم تقدم الأبحاث والدراسات الأكاديمية توضيحا كافيا حول موضوع أهمية استخدام الإيقاع في الأغاني الشعبية وتأثيرها على الناس وما تتميز فيه الأغاني الشعبية من التنويعات الإيقاعية المختلفة، باعتبار أن هذا العنصر الزمني يمثل الجزء الأكثر أهمية ضمن منظومة التحويلات والانتقالات في مسار الجوانب اللحنية، حيث أن الأغاني الشعبية تمثل الجزء الهام والمؤثر الذي يسهم في عمليات الوعي والتنمية المجتمعية للإنسان في المجتمع الأردني.

أهمية الدراسة

ترجع أهمية الدراسة إلى القاء الضوء على أهم الخصائص والسمات الإيقاعية لبعض الأغاني نظراً للدور الهام الذي تلعبه الإيقاعات في الأغنية الشعبية الأردنية، كما ويمكن الاستفادة من الدراسة في مجالات بحثية علمية أكاديمية متخصصة في البحث العلمي.

أهداف الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى:

1. التعرف على الأشكال الإيقاعية المستخدمة في ألحان الأغاني الشعبية الأردنية.
2. التعرف على الضروب والمسارات الإيقاعية المستخدمة وخصائصها في الأغاني الشعبية.

أسئلة الدراسة

1. ما أهم أنواع الايقاعات المستخدمة في الأغاني الشعبية الأردنية؟
2. ما أهم الخصائص الإيقاعية في الأغاني الشعبية في المجتمع الأردني؟

منهجية الدراسة

أ. منهج البحث: المنهج الوصفي (تحليل المحتوى). طريقة منهجية مرتبة يقوم الباحث بدراسة موضوع بهيئته الطبيعية، يدعمه في ذلك القيام بجمع الكم الذي يراه مناسباً من البيانات والمعلومات؛ ثم توضيح العلاقة بين متغيرات البحث في صورة أسئلة أو فروض، وبعد ذلك استخدام أسلوب التحليل التي تناسب طبيعة بيانات البحث، ويلي ذلك وضع النتائج، ثم ينتهي الباحث بصياغة الحلول، التي يرى من وجهة نظره أنها مناسبة.

ب. مجتمع الدراسة: المجتمع الأردني.

ت. عينة البحث: تم اختيار بعض من الأغاني الشعبية في الريف الأردني التي ترتبط في موضوع الدراسة.

ث. أدوات البحث: المدونات الموسيقية، التسجيلات، الكتب والمراجع والرسائل العلمية، الانترنت.

ج. حدود البحث: تقتصر حدود البحث على بعض الأغاني الشعبية في الريف الأردني.

مصطلحات البحث

تزيين اللحن (Tunes Decoration): توشيتها ومصاحبتها بنغم وإيقاعات من أجناسها، دون أن تطغى هذه على هيئة الصيغة التي يتميز بها اللحن الغنائي قولا(khshaba:2005: 47) .

تُم (دُمَ) (Toomm-Domm): اسم حركة في أدوار الإيقاعات تلفظ على الأشهر في وقتنا هذا (دُمَ)، وكلاهما اصطلاح واحد يشير إلى النقرات الواضحة التي تفيد معنا الضغط في فصول الأصوات عند التلحين ويستعمل أيهما في دور الإيقاع مع لفظ (تك)، والأصل في كليهما اشتقاقاً عن كلمتي (ديهَ) و(طاع) (khshaba:2005: 62).

ضرب (Rhythm): الجمع ضروب هو لفظ بمعنى الإيقاع في اليد، بمعنى أخر هو المثال أو الصنف من جنس الشيء يحيط بالمعنيين جميعا، في الموسيقى يقال: ضروب الإيقاعات أي أدوارها (khshaba: 2005: 455).

التراث (Heritage): ما وصل إلينا من الماضي داخل حضارتنا السائدة، هو المقومات الحياتية الحضارية التي وصلتنا ونعيش على أساسها بعد تراكم الخبرات الإنسانية بتفاعل وتمازج غير مفروض (Hanafi: 1977: 11)، أما اصطلاحا فإن مفهوم (التراث) يعني: (تجارب السلف المنعكسة في الآثار التي تركوها في المتاحف أو المقابر، أو المنشآت أو المخطوطات، وما زال لها تأثير حتى عصرنا الحاضر)، وهو أيضا: (تراكم خلال الأزمنة لتقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهي جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي)، ويعني أيضاً: (مجموع الكشوف الفنية التي نجح الأسلاف في تسجيلها بآثارهم. فيقوم الفنان المعاصر باستحضار تلك الفنون، بروحية جديدة، تلائم المستوى الحضاري، وتواكب وعي العصر، وتحاور الجيل بلغته المتطورة).

الألحان الشعبية (Folk Melodies): أغاني وألحان شعبية سهلة الكلمات واللحن، قد تكون مجهولة أو معروفة الأصل منتشرة بين المجتمعات، وترتبط بمراحل حياة الإنسان ومعتقداته مشاركة في الكثير من العادات والتقاليد والقيم الاجتماعية(Abu al-Rub: 1980: 71) .

المقام (Al Maqam): الأساس الذي يبنى عليه اللحن يتكون من مجموعة عناصر أساسية أولها: أصوات المقام الأساسية الذي يتألف منها وعددها ثمانية وهي تختص باسمه وطابعه ولحنه وتسمى بالسلم أو بالديوان الأساسي للمقام ويضاف إليها ديوان ثانٍ يكون جوابا للأول لتوسيع ناطقة المقام وحرية التصرف بالتلحين منه، والمقامات كثيرة منها ما هو أساسي ومنها ما هو فرعي يتركب المقام من أكثر من لحنين مختلفين في ديوانه الأساسي (Al -Hilo: 1972: 78).

الدراسات السابقة:

دراسة بعنوان (مقام البياتي في أغاني العرس الريفي الأردني)، (Naser: 2011)، تناولت هذه الدراسة التعرف على مقام البياتي والاطلاع على بعض أغاني العرس الريفي الأردني من خلال مناسباته المتعلقة بالعادات والتقاليد الموجودة في المجتمع الأردني، حيث تعد أغاني العرس الريفي الأردني من أغزر وأثرى الأغنيات المأثورة بين جميع الأغاني الفلكلورية الأخرى ذات الوظائف الاجتماعية المختلفة، حيث يمكن الاستفادة من هذه الدراسة في استخراج العديد من الأحاسيس والتعابير الذاتية الموجودة في الأغنية التراثية من أجل المساهمة في المحافظة على عملية التأصيل الاستمرارية في عملية تذوقها خوفاً من اندثارها وضياعها.

دراسة بعنوان (الغناء البدوي الأردني)،(Haddad, 2006)، تقع الدراسة في ستة فصول، تناول الفصل الأول الحياة البدوية في الأردن، أما الفصل الثاني تطرق إلى نشأة الشعر البدوي وأوزانه ومقارنته مع الشعر العربي الفصيح، اهتم الباحث في الفصل الثالث بعرض لجوانب الحياة الموسيقية عند البدو، في الفصل الرابع تناول الآلات الموسيقية عند البدو، أما الفصلين الخامس والسادس أهتم الباحث فيهما بإبراز أنواع الغناء البدوي وخصائصه، ترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن بمواضيع الأغاني البدوية، كذلك استفاد الباحث من تسليط الضوء على طبيعة الحياة والمناسبات الاجتماعية التي تمثل المجتمع في الأردن.

دراسة بعنوان (القيم الجمالية للغناء البدوي في المجتمع الأردني)، (Naser: 2013)، حيث تناولت الدراسة التفكير الفلسفي الجمالي في فن الموسيقى ومحاولة التوصل إلى دلالاته و أسراره الجمالية في الغناء البدوي الأردني وصولاً إلى تفسير جمالية هذا الفن وقيمته ووظيفته وأثره على المتلقي وسر بقائه واحتفاظه بمقوماته لحد الآن، حيث تشكل الأغنية التراثية فناً وكنزاً ثرياً تعددت أشكاله وألوانه أضفت على التراث ميزات وخصائص وطبائع مميزة ساهمت في خلق عناصر هذا التراث وقيمه وعاداته وتأصيله في أعماق المجتمع الأردني، كما وهدفت الدراسة إلى التعرف على القيم الجمالية في الغناء البدوي وعلى أنواع الغناء البدوي الأردني والمقامات والإيقاعات والآلات الموسيقية المستخدمة فيه، وتفيد هذه الدراسة البحث الحالي في معرفة الجوانب الإبداعية والفكرية والتعبيرية لتطوير الأغنية التراثية وتأصلها في المجتمع.

دراسة بعنوان (إمكانية توظيف الأغنية الأردنية في تعليم العزف على آلة العود للمبتدئين)، (Al-AGhawanimah: 1989)، تقع الدراسة في ستة فصول، تناول الفصل الأول عرضا لمشكلة الدراسة وأهدافها وأهميتها، أما الفصل الثاني فقد تطرق إلى مواضيع البيئة الأردنية وطبيعة الحياة الأردنية، وتناول الفصل الثالث الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع الدراسة، وفي الفصل الرابع تناول الباحث أهم القوالب الغنائية الأردنية ومنها الغناء البدوي بأنواعه، وفي الفصل الخامس قام الباحث بتحليل العديد من الأغاني الأردنية وتوظيفها في ابتكار تمرينات أدائية منهجية لتعليم العزف على آلة العود للمبتدئين في الأردن، واستعرض الفصل السادس أهم النتائج والتوصيات التي أسفرت عنها الدراسة، وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن في التعرف على أنماط الأغنية البدوية في المجتمع الأردني.

دراسة بعنوان (دلالات المكان في الاغنية الشعبية الأردنية)، (Haddad: Al-Dara's: 2013): تناولت الدراسة تقديم نظرية مفادها أن للمكان دورا هاما في الموسيقى عامة وقد تجلى هذا الدور في الموسيقى والاغنية الأردنية، هدفت الدراسة في ابراز خصوصية المكان كظاهرة تصويرية فنية موسيقية في الاغنية الشعبية الأردنية، لقد تحلت الاغنية الشعبية بميزات عدة جاءت نتيجة لاختلاف الظروف الاجتماعية والتاريخية وتنوع التضاريس الجغرافية فقد أدت هذه المتغيرات الى تباين أشكال الغناء في الأردن من حيث القوالب والآلات الموسيقية وطريقة الأداء، ترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن في كيفية الاستفادة من هذه المتغيرات على الناحية الإيقاعية في الأغنية الشعبية خاصة الأغنية الريفية.

أولاً: الإطار النظري: ويقسم إلى:

الأغنية الريفية

تعتبر الأغنية من أكثر أشكال الفنون الموسيقية انتشارا تتأثر وتتفاعل مع جميع الأحداث المهمة التي تحدث في حياة المجتمع مجسدة ذلك الكلام، وهي جزء مهم لا يتجزأ من الثقافة، الأغنية ترافقنا طوال حياتنا، مذكرة بجمالها وفكرها مساعدة الحياة في فرحها واكتئابها، تؤثر البيئة بشكل واضح وخاصة الزراعية على طبيعة الحياة البشرية في تلك المناطق وهي عامل قوي ومؤثر في تشكيل وتطوير تنمية مجتمعية ريفية تسهم في نشر الوعي الثقافي الفني الريفي، يتميز في استخدام آلات موسيقية وأغاني شعبية بسيطة لازالت موجودة تعيش بشكل مستمر تتمثل في الأصالة الفنية فأصبحت جزءا من التراث (Bauman:1992:4-6)، مع الاغنية يعمل الانسان يتخطى الصعاب وبقوة ومعنوية مرتفعة يذود عن حمى وطنه، تميز الابداع الغنائي الاردني بأنماطه وألوانه المتعددة مثل التراويد (website:1)، إن الغناء والموسيقى هما من العناصر الأساسية التي تكون وجدان الانسان العربي في الحضارة العربية، إن مفهوم الغناء والموسيقى مرتبط بهذه الظاهرة كونها تأتي فطرية لدى الشعوب فأية أغنية انبثقت من أي مجتمع هي بمثابة مرآة لذلك المجتمع الذي انبثقت منه، إذ تتأثر الاغنية بكل ما يوجد بذلك المجتمع من تغيرات اجتماعية فكرية وحضارية، إن معظم الغناء التراثي قد انطلق في الأصل من الشعب وكلما اقترب الفن من الشعب ازداد رفعة وسموا وشيوعا لدى جماهير المستمعين ذلك لتقارب التقاليد العربية (Al-Zoubi: 2003: 210) ، الفلكلور ومرادفه المأثورات الشعبية أو الموروث الشعبي هو ذلك الجانب من الثقافة الانسانية المتعلقة بفنون الشعوب القولية والغنائية والحرفية الموروثة (Alloush: 2018: 9)، الفن الشعبي فن جماعي غير محدد لا يعرف مبتدع محدد له ويشارك به اناس من ثقافات مختلفة والفنان الشعبي هو الانسان الذي يمثل الانتاج الجماعي المتوارث، فهو يحفظ ما يراه مناسبا ويبتكر ويضيف ولكن ما يقوله يظل ملك عامة الشعب يتناقلونه في المناسبات (Frank:1988:99)، والأغاني الشعبية المتناقلة متعددة الأنواع والأشكال ذات ألحان موسيقية أخاذة فمنها السامر والسحجة و يا ظريف الطول وعلى دلعونة وعريسنا زين الشباب ودرّج يا غزالي و الجفرة والعتابا والميجانا، وهناك أيضا القصائد الشروقية تسمى أغاني المجالس وأشعار الحدادين، ويعبر معظم الفلكلور عن مواضيع اجتماعية وقد تنحدر من مصدر معروف لكنه تصبح عرضة للتغيير بعد انتقالها من مغنٍ إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى (Alqam: 2013: 69)، فالفن الشعبي يتميز عن الأدب العاميّ بأنه غير محدد بشخص أو موقع ويصلح لعدة مناسبات وبيئات، أما الأدب العامي فهو القول الذي يعبر به عامة الناس عن أحاسيسهم من الوظائف التي يقوم بها الفلكلور الوظيفة الاجتماعية (Clifford:1986:151-156)، تساهم دراسة الفلكلور في التوصل إلى معرفة طبيعة الحياة الإنسانية لأي منطقة مجتمعية من عادات وتقاليد وأغانٍ وموروثات شعبية (Abdul Hakim: 1982:5)، حاول الكثير من المؤلفين الموسيقيين المحافظة على الأغاني التراثية في التمسك في طرقها وشكلها البنائي من جهة وكيفية استخدام الآلات الشعبية المرافقة لتلك الأغنيات أو أسلوب أداء الأغاني من حيث الكلمات واللحن والإيقاع من أجل

تطوير لمساراتها الإيقاعية واللحنية لمواكبة تطور العصر وحاجاته الفنية لمختلف المناسبات الاجتماعية (Dundes:1979:131)، تساهم دراسة الفلكلور في رسم صورة واضحة لطبيعة الحياة البشرية في أي مجتمع كان سواء اللحن او الإيقاع والكلمات على الرغم من عدم معرفة تلك الالحان الشعبية باعتبارها تراثه تتناقل عبر الأجيال (Thmoson:1997: 3)،

الخصائص الموسيقية للغناء الشعبي الريفي الأردني:

اللحن: إن الحان الأغاني الشعبية قصيرة بشكل عام تعاد عدة مرات حسب المقاطع الشعرية للأغنية، وتتحرك الألحان عادة في مجال صوتي صغير، يبنى الخط اللحني عادة من درجات موسيقية متوالية، إن الغناء يكون على شكل مقطعي في أكثر الأغاني.

الإيقاع: تؤثر طبيعة وإيقاع الحياة على الغناء والموسيقا حيث يكون أكثر حيوية وحركة في القرية، فإيقاع الشعر يلعب دورا مسيطرا في تحديد إيقاع الأغاني الشعبية، أما سرعة الأداء (Tempo) فمتغيرة، قد تأتي الأغنية الواحدة على سرعات مختلفة حسب الأقاليم أو المناطق، أما المقامات الأكثر استعمالا في الأغاني الشعبية فهي البياتي، الراست، العجم والجهاركاه، السيكاه، الحجاز (Hamam:2008 :52).

الفلكلور (المفهوم التاريخي، اللغة)

المفهوم التاريخي

إن من أبسط مفاهيم علم التاريخ أنه علم دراسة الماضي، فالمؤرخ لا يدخل الحاضر في عمله إذ أن هذا الحاضر يشكل مادة تاريخية لا تكفي لكتابة التاريخ، اما الفلكلور فهو دراسة الثقافة التقليدية الحاضرة والمتطورة عن الثقافة الانسانية منذ أقدم العصور حتى اليوم، فلا يمكن في دراسة الفلكلور أن نفصل بين الماضي والحاضر، وكل منهما يضع المستقبل نصب عينه أيضا، فالتاريخ يريد أن يستخرج الدروس من الماضي ليجنب الانسان الوقوع في الاخطاء ويجتاز مثل تلك الصعوبات التي واجهته في تاريخه كذلك يفعل الفلكلور ويضع كل منهما نصب عينه خدمة الانسان من خلال منجزاته الحضارية والثقافية (Alqam: 2013: 137) يبحث التاريخ عن الوثائق المكتوبة إذ لا غنى للمؤرخ عنها مطلقاً وبدونها يتحول التاريخ الى ما يشبه الفلكلور، أما الفلكلور فوثائقه غالبا ما تكون وثائق شفهية وحتى إذا كانت مكتوبة (كالسير الشعبية) فإن اهتمام كل منها وعمله يختلف، فالمؤرخ مثلا يتناول سيرة بني هلال ليصل إلى الاساس التاريخي لحقيقة ارتحال وحروب بني هلال، وهو لذلك بحاجة إلى عمليات غربلة وتدقيق وتمحيص لكل ما كتب عن الهلالية ليصل الى الحقيقة، أما الفلكلوري فلا يهمه أن كانت هناك نسخة شامية أو مصرية قديمة أم حديثة ولا يهمه الوصول الى حقيقة ارتحال وحروب بين هلال بقدر ما يهمه لماذا وجدت التغريبة وكيف، وما وظيفتها الاساسية ولماذا وجدت عدة صور وأشكال من أشكال روايتها، ومع ذلك تبقى الشفاهية هي التي تميز الفلكلور عن التاريخ وهذا الطبع يجعل عمل كل من الفلكلور والمؤرخ مختلفا عن الآخر، يقول رايت (Wright) أن الفلكلور ينشد أن يسكنه تاريخ الناس غير المدون وكثير منه بقي بغير تدوين، ووصف ألكسندر كراب (Alexander Krab) الفلكلور بأنه علم تاريخي من حيث انه يلقي الضوء على ماضي الانسان، واذا كان التاريخ يدرس العصور المختلفة كما تمثله فئة قليلة هم طبقات لأحكام ورجال الفكر والأدب بشكل خاص، فإن على الفلكلور أن يعيد بناء التاريخ الروحي للإنسان كما تمثله أصوات العامة من الناس، ان الفلكلور يستطيع ان يمد يد المساعدة للتاريخ، فلديه القدرة على تفسير الوثائق التاريخية خاصة تلك التي تتعلق بالشرق القديم ولديه القدرة على كشف موقف الجماهير وتفاعلها مع أحداث تاريخية عامة. الثقافة التاريخية ضرورية لمن أراد دراسة الفلكلور فالتاريخ يقوم بدراسة العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والمظاهر

الفكرية والمؤسسات والقيادات السياسية وغيرها مما يتمثل في الحضارة وعلم الفلكلور يدرس انعكاس العلاقات المتشابكة في الفلكلور بعامة والأدب الشعبي بخاصة وهذا يؤكد الحاجة للتعاون بينهما.

إن حفظ التراث وإحياءه واستلهامه عملية يقصد منها الإبقاء على السمات القومية وهذا الإحياء بحد ذاته أمر مرادف للاستقلال فدراسة الفلكلور الأردني يساعد على تأصيل الملامح العربية التي هي الصبغة الطبيعية لهذا الجزء من الوطن العربي وهي من ناحية أخرى مساهمة مع الاشقاء العرب في كل مكان من الوطن العربي في دراسة تراث الشعب العربي الواحد فنساهم مع إخواننا العرب ونساير الاهتمام المتزايد بدراسة التراث واحيائه، الفن الشعبي الأردني هو نتاج عقلية الجماهير الأردنية التي تسكن تلك القطعة العربية من الأرض والتي هي جزء من الفن الشعبي العربي الواحد (Al-Sarhan: 1979:12). ان الفن رسالة يسعى الفنان دائما ايصالها إلى الناس، الفن أداة للتعبير عما يعتلج داخل الصدر من أحاسيس وأفكار وقيم، يجد الفنان نفسه متجها لما يظهر في بيئته المحلية من عناصر فنية مما يشكل تناغما في داخله لإنتاج أفكار يعبر بها عن نفسه ترتبط انفعالاته بالعديد من المفاهيم النفسية أبرزها العاطفة والتي بدورها تنظيم وجداني مكتسب أو استعداد ثابت نسبي مركب من عدة انفعالات تتمركز حول موضوع معين يساهم في ظهور أغاني شعبية متنوعة (Younes: 2007: 299)، ينظر الفنان إلى الواقع بطريقة متناغمة، حيث أن جميع حواسه تبحث عن التناسق في الموضوعات ويبحث عن أشياء متميزة، لا يلحن أن يعزف التي سبق لغيره أن قدمها فهو يعيد تشكيل الأمور الموضوعية حسب مزاجه وأحاسيسه الذاتية الخاصة، فالعنصر الفني هو عنصر موضوعي لكن طريقة الناتج وعرضه تكون عن طريق إمكانية الفانا على التعبير ومزاجه الشخصي والمهارة التي يمتلكها او اكتسبها (Assad: 1995: 23)،تعتبر الثقافة من العوامل المهمة التي تدخل في تصنيف المجتمعات والأمم وتميز بعضها عن الاخر، لما تحمله من عناصر ومضمونات الثقافة، فشخصية الفرد تتطور من جوانبها داخل إطار ثقافي نشأ فيه تعايش وتفاعل معه حتى تكتمل الأنماط الفكرية والسلوكية التي تسهل في تكيف الفرد وعلاقاته بمحيطه العام فتكسب الثقافة للفرد الاتجاهات السليمة وتنمي الثقافة المشتركة في الفرد شعورا في الانتماء فتربطه في الاخرين، الثقافة عامل من عوامل الإبداع (Mammon: 2008: 97).

اللغة

إذا كان التاريخ هو ذاكرة البشرية فإن اللغة هي الوعاء الذي تختزن فيه البشرية هذه الذاكرة ومعرفة تراث أي شعب تعني ضرورة معرفة لغة هذا الشعب التي تصاغ بها تراثه وأهمية اللغة بالنسبة لأي شعب من الشعوب، واللغة ليست حروفا وكلمات فقط ولا التزام الأحكام النحوية والصرفية فقط، وإنما هي تعبير عن الفكر لأي شعب من الشعوب ودالة على هذا الفكر، والشعوب تختلف عن بعضها البعض، حيث تعكس اللغة الاختلاف عن حياة الشعب الروحية والاجتماعية، كما تدل على الحياة العقلية من ناحية، إن لغة كل أمة في كل عصر مظهر من مظاهر عقلها فلم تخلق اللغة دفعة واحدة ولم تأخذ الخلف عن السلف كاملة إنما يخلق الانسان في أول أمرهم ألفاظا على قدر حاجته فذا ظهرت أشياء جديدة خلقوا لها ألفاظا جديدة وإذا اندثرت قد تندثر ألفاظها وهكذا اللغة في حياة وموت مستمرين (Domtor:1982:221-222)، بعد أن انتشرت اللهجات العامية التي تفرعت عن اللغة العربية الفصحى أخذت كل عامية عن الاختلافات التي ظهرت بين العرب أنفسهم في كافة أرجاء وطنهم وحتى في القطر الواحد نجد أن ألفاظا معينة موجودة في منطقة دون الأخرى وذلك يعود الى اختلاف السكان في طبيعة حياتهم وعلاقاتهم الاجتماعية وهذه مثلا ألفاظ من إحدى القرى العربية إن العديدين من القراء وخاصة سكان المدن سيجدون أنفسهم يسمعونها لأول مرة (بَقلولة، طوس، مُعلاط)، وهكذا فإن الألفاظ في المجتمع الزراعي ليست بالضرورة مفهومة في مجتمع صناعي أو أنها في الريف مفهومة في المدينة أو أن الألفاظ في الجبل مفهومة في الساحل أو العكس فإن اللغة انعكاس لفظي لحياة الناس وبيئتهم الجغرافية ونشاطهم الاقتصادي وعلاقاتهم العاطفية والقانونية والسياسية والدينية، في

الماضي وفي الحاضر كما أنها انعكاس لطموحهم وآمالهم في المستقبل (Alqam: 2013: 140)، إن الحياة الشعبية والفلكلور يكتسبان طابعهما الخاص المميز من خلال مفهوم التراث الذي يعتبر مفهومها أساسيا بالنسبة لكل منهما (El Gohary: 1990: 516).

أغراض الغناء الشعبي الريفي:

إن الأغنية الشعبية تصور واقع الناس الذي يعيشونه وتأتي ضمن السياق الاجتماعي لحال البشر لذا فقد تعددت اغراضها باختلاف الحالات من ضمنها:

1. أغاني الأفراح: وهي الأغاني التي كانوا يرددونها عند إقامة احتفالات الزواج وقد تعددت ألحانها فمنها السامر، الهجيني، ظريف الطول، الجفرا، الدلاعين، المهاهاة وتركز هذه الأغاني على أغاني الغزل.
2. أغاني الأتراح أو النواح: أغاني الندب والمعيد وتقال عند وفاة أحد الأشخاص خاصة إذا كان المتوفى شيخا أو شابا أو مقتولا وهذا النوع من اختصاص النساء.
3. أغاني المدح: الأغاني التي يقولها شاعر شعبي في مدح أحد الوجهاء أو الشيوخ أو ذوي النفوذ من أجل العطايا والنقود.
4. أغاني الفخر: الأغاني التي يرددها الناس عند التباهي في أصولهم وأفعالهم حيث يرون أنهم أفضل من الآخرين.
5. أغاني الاستغاثة: أغاني ترددها النساء وكذلك الأطفال عند انحباس المطر.
6. غاني الهدهدة: أغاني ترددها النساء لأطفالهن لتشجيعهم على النوم بهدوء.
7. أغاني العمل: أغاني يرددها الحراثون والحصادون والرعاة عند قيامهم بتلك الأعمال من أجل التشجيع والمثابرة وتخفيف عبء العمل.
8. المدائح والأغاني الدينية: يرددها الرجال والنساء في المناسبات الدينية المختلفة(Al-Zoubi: 2003: 16)

الدبكة أو الرقص الشعبي

إن الإيقاع في الموسيقى والغناء هو ذلك التركيب الزمني المخصوص الذي يتكون من عدد من النقرات منها القوي ومنها الضعيف أو الحركات أو الأصوات يعاد لمرات عديدة ليبعث في الإنسان وحتى في الحيوان انسجاما مع ذلك الإيقاع يعبر عنه بحركاته، أصبح الغناء يولدّ الرقص والذي يعتبر في اللغة الارتفاع والانخفاض والذي يكون في أبسط صورة حركة يهتز لها الجسم على إيقاع ونغم أما العزف الموسيقي ساعد في تطوير حركات الرقص بالرغم من أن الأصوات البشرية هي الغالبة على الآلة الموسيقية بمصاحبة الرقص، فهذه الأصوات تدل دلالة واضحة على زيادة التهيج لشعور الفرح أو لشعور الحزن أو لشعور الحب وهذا الهيجان كان على شكل صرخات أو هتافات ذات أنغام موزونة وأصبحت الآن تعزف ما بعد لتفي أو لتعبر عن هذا، فالأصوات الآلية المصاحبة للرقص بقيت ذات قيمة لا تذكر، لقد دخل الغناء في الرقص الأردني الشعبي حيث كان هناك نوعان من الرقصات منها ما يستعمل الغناء بمصاحبة الآلات الموسيقية كالعزف على الناي أو المجوز والشبابة والنوع الآخر وهو السحجة ورقصة السيف التي لا يصاحبها أي آلة موسيقية (Al-Amad: 2011: 123)، إنها مجموعة الخطوات والحركات الجسمية المتناسقة التي تقوم بها مجموعة من الشباب أو الفتيات أو كلاهما (حبل مودع) على أنغام الآلات الموسيقية المختلفة منفردة كالشبابة أو المجوز أو الأرغول أو الطبلة ومجتمعة كالشبابة والطبلة من التي يستعملها أهل القرى يرافقها غناء المقطوعات الشعبية المختلفة والتي تناقلتها الأجيال وهي الفنون الشعبية، وبعد أن يجتمع الشباب يتفق على البدء بالدبكة فيوزعوا إلى من يتقن العزف على الآلة الموسيقية بأن يبدأ العزف عليها فتزداد حماستهم وتشتبك الأيادي ويصطفون على شكل قوس ويقف على رأس القوس من يتقن فن الدبكة أو الرقص ويمسك بيده منديلا أو عصا يلوح بها حسب حركات الجسم ويسمى ذلك الشخص اللواح، وهو الذي يعطي الأوامر

والإيعازات لبقية الشباب وعليهم الالتزام بها تماما ويتنافس في النزول للدبكة لإظهار براعته ولإحراز الإعجاب من الموجودين وخاصة الفتيات (Al-Zoubi: 2014: 185).

تتكون عادة الدبكة من:

1. اللواح: وسمي باللواح لأنه يمسك بيده عادة خيزرانة يلوح بها أثناء عملية الرقص فأحيانا يرفعها للأعلى وأحيانا يضعها على كتفه وأحيانا يضرب الأرض بها، وأحيانا يؤشر بها على من لا يتقن حركة معينة وهو بمثابة قائد الأوركسترا فهو الذي يعطي الأوامر للراقصين كي يؤدوا رقصة أو دبكة معينة.
2. الراقصون: وهؤلاء مهمتهم إطاعة أوامر اللواح، وأداء الرقصات والحركات التي يوجههم بها، وعليهم أيضا أن يتقنوا تلك الرقصات والحركات ولا ينزل إلى حلبة الرقص إلا من يتقن تلك الحركات.
3. العازف: وهو الشخص الذي يعزف على الشبابة أو المجوز أو الأرغول، وأحيانا يرافقه ضارب الطبلة وعلى العازف أن يتقن العزف على الآلة التي يعزف عليها وأن يحفظ الألحان المناسبة وينتقل من لحن إلى آخر بوصلة قصيرة دون لحن أغنية معينة.
4. المغني: وهو بمثابة المطرب الشعبي وعليه أن يحفظ الأغاني القديمة والدارجة والجديدة ويكون ذا صوت جميل ومحبب إلى النفوس وأن يكون متقنا للغناء ويتقن تلحينه.
5. عازف الإيقاع: يقوم بالعزف على آلة الطبل أو الطبلة لضبط الإيقاع، بحيث تكون منسجمة مع العازف الرئيسي.

من أهم الآلات الموسيقية المستخدمة في الأغاني الشعبية في الأردن، الشبابة، المجوز، الأرغول، الطبلة أو الدربكة، الدف أو الطار، الطبل المرواس، السمسمية، الربابة، ثم القربة,(Saleh: 1967: 253)، إن أشكال الموسيقى العربية مرتبطة ارتباطا جذريا بإيقاعاتها بحيث نجد الكثير من القطع الموسيقية أو الغنائية تسمى الإيقاعات التي ألفت أو لحنت عليها مثل القطعة الموسيقية التي جاءت من تركيا ومثل جميع أجزاء النوبة الأندلسية الأصل التي تعتبر عماد الموسيقى والغناء التقليديين في جميع أقطار المغرب العربي إلى الآن فيقال في المغرب بسيط العراق للموشح الملحن على إيقاع البسيط من نوبة مقام العراق ويقال في الجزائر انصراف المجنبة للموشح أو الزجل الملحن على إيقاع الانصراف من مقام المجنبة ويقال في تونس البطايحية للموشحات أو الأزجال الملحنة على إيقاع البطايحي كما يقال في ليبيا مصدر لما لحن من موشحات أو أزجال على هذا الإيقاع (Al-Mahdi: 1990: 11).

ثانياً: الإطار التطبيقي:

يشتمل التحليل الموسيقي نماذج من بعض الأغاني الريفية الأردنية، تم اختيار عينات البحث على أساس التنوع في إيقاعاتها وأنواعها، قام الباحث بتدوين بعض منها، يلي التحليل نتائج البحث التي توصل اليها الباحث، حيث يتناول التحليل الموسيقي محورين هما: اللحن؛ ويشتمل (المقام، البنية اللحنية). والإيقاع؛ ويشتمل (الميزان، السرعة، الأشكال الإيقاعية المستخدمة، نوع الضرب الإيقاعي، المسارات الإيقاعية).

النموذج الأول: أغنية سافر يا حبيبي وارجع

المذهب:

سافر يا حبيبى وارجع لا تطول بالله الغيبة — والدار بعدك أظلم والله أعطاك الهيبة

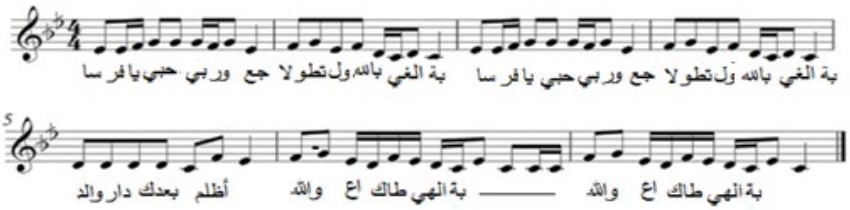
الكوبليه:

(1) قلبي يحبك ويريدك واشْ طالع بيدي وبيدك — مدري المحبّة من الله والاّ فراقك عضيدك

(2) أهلي وربعي يا حبيبي على حبّك عادونـــي — لو يسقوني من الحنظل عنّك ما يبعدونـي

(3) لا تغربلين القمح لا تضمرين زنـــــودك — يحرم عليّ الهنا طول عيني ما تشوفـــك

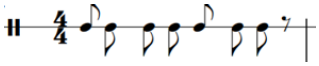
(4) الله يسامحهم هَلي فرّقوا بيني وبينـــــك — وأنا عطيتك عهد الله عيني ما تفارقْ عينكْ



مدونة رقم (1): أغنية سافر يا حبيبي وارجع (تدوين الباحث).

1) اللحن: يتكون اللحن من مقام الراست، يتسم بمساحة صوتية ممتدة بين نغمتي (Do) ونغمة (Sol)، يبدأ اللحن على درجة السيكاه وينتهي على درجة المقام الأصلي الراست.

2) الإيقاع: يتكون اللحن من ميزان(4/4)،الأشكال الإيقاعية المستخدمة ( )، الأشكال الإيقاعية للآلات الموسيقية:

-الايقاع(الدربكة): 

-الدف:

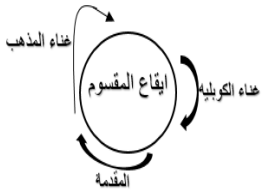
المسار الإيقاعي في المقدمة الموسيقية:

مدونة رقم (2): المسار الإيقاعي في المقدمة الموسيقية

المسار الإيقاعي في غناء المذهب والكوبليه

مدونة رقم (3): المسار الإيقاعي في غناء المذهب والكوبليه

المسار الإيقاعي في الأغنية



النموذج الثاني: أغنية يا طير الخضر

المذهب: يا طير الخضر سلم عليهـــــــــم طالت الفرقة واشتقنا ليهـم
راحوا من ايدينا ورحنا من ايديهم لا يطلع طول الغيبة ينسونا

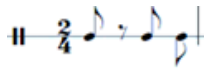
الكوبليه:

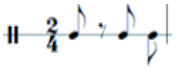
(1) والله يا طير الخضر سلم على وليفـــــــــــــي قلبي على جفافه تمرر ما ظل هواه على كيفي
(2) شو اللي ينفع شو اللي يفيد من بعد غياب المحبوب ما في غير النار تزيد حرقت جوا القلـــــوب
(3) هالحب اللي بعده فراق مدري شو وقعني فيـــــــه قلبي للمحبوب اشتاق ضيقتنا خايف تضليـه

مدونة رقم (4): أغنية يا طير الخضر

1) اللحن: يتكون اللحن من مقام البيات على درجة الدوكاه، تمتد المساحة الصوتية بين نغمتي (Re) ونغمة(Re) الجواب، يبدأ اللحن على درجة (Sol) وينتهي على درجة المقام الأصلي البيات.

2) الإيقاع: يتكون اللحن من ميزان(2/4)،الأشكال الإيقاعية المستخدمة ( )، الأشكال الإيقاعية للآلات الموسيقية:

-الإيقاع(الدربكة): 

-الدف: 

المسار الإيقاعي في المقدمة الموسيقية

مدونة رقم (5): المسار الإيقاعي في المقدمة الموسيقية

المسار الايقاعي في غناء المذهب

مدونة رقم (6): المسار الإيقاعي في غناء المذهب

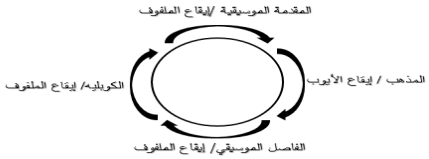
المسار الإيقاعي في الفاصل الموسيقي

مدونة رقم (7): المسار الإيقاعي في الفاصل الموسيقي

المسار الإيقاعي في غناء الكوبليه

مدونة رقم (8): المسار الإيقاعي في الفاصل الموسيقي

المسارات الإيقاعية في الأغنية



النموذج الثالث: لوحي بطرف المنديل

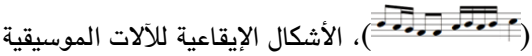
المذهب: لوحي بطرف المنديل مشنشل برباع يا أم رموش الطويلة وعيون وساع

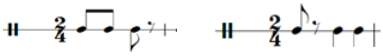
الكوبليه:

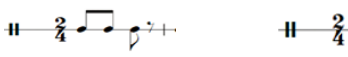
1) ميلي يا حلوة ميلي مطرق رمـــان وامشي وسط الخميلة يضحك نيسان
ولفته تروي غليلي وتزيل أوجـاع يا أم رموش الطويلة وعيون وســاع
2) مزيونة وسكنت قلبي وتتلاعب فيه ساعة تقله يا ربي وساعة تهنيـــــه
ومعها تايه دليلي وسري ما انذاع يا أم رموش الطويلة وعيون وسـاع

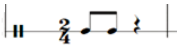
مدونة رقم (9): أغنية لوحي بطرف المنديل

1) اللحن: يتكون اللحن من مقام البيات على درجة النوى، تمتد المساحة الصوتية بين نغمتي (Sol) ونغمة(Re)، يبدأ اللحن على درجة (Do) وينتهي على درجة المقام الأصلي البيات على درجة النوى.

2) الإيقاع: يتكون اللحن من تنوع في الميزان الأول(2/4) والثاني (3/4)،الأشكال الإيقاعية المستخدم ()، الأشكال الإيقاعية للآلات الموسيقية:

-الإيقاع(الدربكة): 

-الدف: 

- التصفيق: 

المسار الإيقاعي في المقدمة الموسيقية

مدونة رقم (10): المقدمة الموسيقية

المسار الايقاعي في غناء المذهب

مدونة رقم (11): غناء المذهب

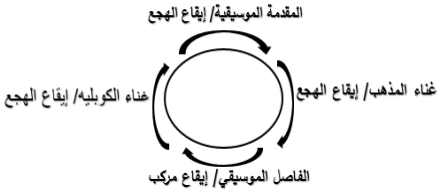
المسار الإيقاعي في الفاصل الموسيقي

مدونة رقم (12): الفاصل الموسيقي

المسار الإيقاعي في غناء الكوبليه

مدونة رقم (13): المسار الايقاعي في غناء الكوبليه

المسارات الإيقاعية في الأغنية



النموذج الرابع: ريدها كيف ما ريدها

المذهب: ريدها ريدها كيف ما اريدها طفلةِ يا هلي والعسل ريقها

الكوبليه:

(1) يا غزال السهل يا سميح اليدين يعلم الله سليتني عن الوالديـــن

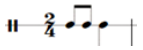
(2) حمد لا با لبيه وطرحني هوالك والعرب في ذرى الله وأنـــا ذراك

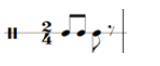
(3) صويحبي لو ضربني بشبريتـــه لأمسح الدم وامشي ورا خطواته

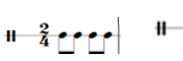
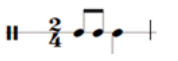
مدونة رقم (14): أغنية ريدها

1)اللحن: يتكون اللحن من مقام البيات على درجة الدوكاه مع وجود تنوع مقامي على درجة السيكاه في الفاصل الموسيقي، تمتد المساحة الصوتية بين نغمتي (Do) ونغمة (Sol)، يبدأ اللحن على درجة (Sol) وينتهي على درجة المقام الأصلي البيات على درجة الدوكاه.

2)الإيقاع: يتكون اللحن من ميزان (2/4)، الأشكال الإيقاعية المستخدمة ( )، الأشكال الإيقاعية للآلات الموسيقية:

-الإيقاع(الدربكة) (1): 

-الإيقاع(الدربكة) (2): 

-الدف (1):  -الدف (2): 

المسار الإيقاعي في المقدمة الموسيقية وغناء المذهب

مدونة رقم (15): المقدمة الموسيقية وغناء المذهب

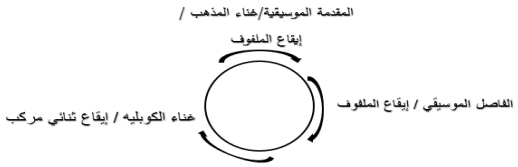
المسار الإيقاعي في الفاصل الموسيقي

مدونة رقم (16): المسار الإيقاعي في الفاصل الموسيقي

المسار الإيقاعي في غناء الكوبليه

مدونة رقم (17): المسار الإيقاعي في غناء الكوبليه

المسارات الإيقاعية في الأغنية



النموذج الخامس: جدلي يا أم الجدايل

المذهب: جدلي يا أم الجدايل جدلي وامرحي واتهني وخلي الجدّ لي
والله يا حلو مهما جدلــي بتظل المحبوب وما عنك عنــى

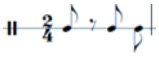
الكوبليه:

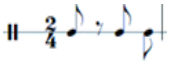
(1) عيونك مليحة والله مليحـــة وقلوب الأحباب بسهمك جريحة
بدي بوح بسر بكلمة صريحة ع مدى عمري أحبك أنـــــا
(2) جنب البيارة لقيته مغربـــــة وسلمت عليه كأنه ما نتبـــه
لو خيروني عن عمري لوهبه ومن أجلك يا زين ويشهد ربنا

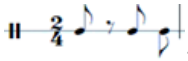
مدونة رقم (18): أغنية جدلي يا أم الجدايل

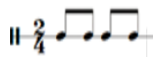
1) اللحن: يتكون اللحن من مقام البيات على درجة الدوكاه، تمتد المساحة الصوتية بين نغمتي (Re) ونغمة (Si)، يبدأ اللحن على درجة (Re) وينتهي على درجة المقام الأصلي البيات على درجة الدوكاه.

2) الايقاع: يتكون اللحن من تنوع في الميزان الأول (2/4) والثاني (3/4)، الأشكال الإيقاعية المستخدمة ( )، بدأت المقدمة الموسيقية باستخدام الإيقاع فقط ثم البدء في الغناء، الأشكال الإيقاعية للآلات الموسيقية:

-الإيقاع(الدربكة): 

-الدف: 

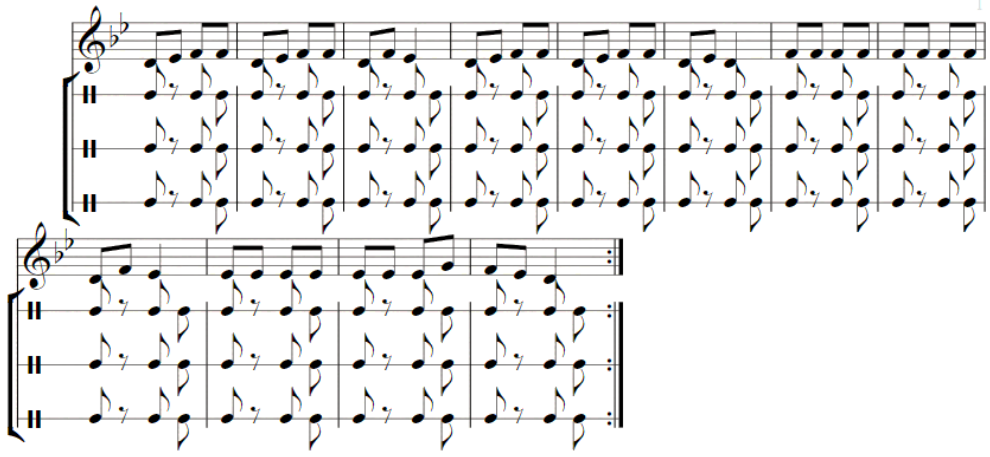
- المهباش: 

- التصفيق: 

المسار الإيقاعي في المقدمة الموسيقية

مدونة رقم (19): المسار الإيقاعي في المقدمة الموسيقية

المسار الإيقاعي في غناء المذهب



مدونة رقم (20): المسار الإيقاعي في غناء المذهب

المسار الإيقاعي في الفاصل الموسيقي

مدونة رقم (21): المسار الإيقاعي في الفاصل الموسيقي

المسار الإيقاعي في غناء الكوبليه

مدونة رقم (22): المسار الإيقاعي في غناء الكوبليه

المسارات الإيقاعية في الأغنية

نتائج البحث

توصل الباحث بعد فهم ودراسة الأغاني الشعبية إلى الإجابة على أسئلة البحث وهي:

السؤال الأول: ما هي أهم أنواع الإيقاعات المستخدمة في الأغاني الشعبية الأردنية؟

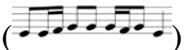
أعطت الأغنية الأردنية تنوعا وطابعا سواء كان في اللحن (المقام المستخدم) أو الإيقاع أو الكلمة، أضفى على الأغنية والموسيقا الأردنية خصائص واضحة وطابعا مميزا فساهمت هذه الظروف مجتمعة في خلق عناصر هذا التراث الفني وتأصيله في أعماق الإنسان الأردني، الأغنية ترافقنا طوال حياتنا، مذكرة بجمالها وفكرها مساعدة الحياة في فرحها واكتئابها، تؤثر البيئة بشكل واضح وخاصة الزراعية على طبيعة الحياة البشرية في تلك المناطق وهي عامل قوي ومؤثر في تشكيل وتطوير تنمية مجتمعية ريفية تسهم في نشر الوعي الثقافي الفني الريفي، يتميز في استخدام آلات موسيقية وأغاني شعبية بسيطة لازالت موجودة تعيش بشكل مستمر تتمثل في الأصالة الفنية فأصبحت جزءا من التراث (Bauman:1992:4-6)، تؤثر طبيعة وإيقاع الحياة على الغناء والموسيقا حيث يكون أكثر حيوية وحركة في القرية، فإيقاع الشعر يلعب دورا مسيطرا في تحديد إيقاع الأغاني الشعبية، أما سرعة الأداء (Tempo) فمتغيرة، قد تأتي الأغنية الواحدة على سرعات مختلفة حسب الأقاليم أو المناطق، ومن أهم الإيقاعات المستخدمة في كثير من الأغاني الشعبية في المجتمع الأردني : إيقاع المقسوم، إيقاع الملفوف، إيقاع الهجع، إيقاعات ثنائية مركبة، إيقاع الأيوب.

السؤال الثاني: ما هي أهم الخصائص الإيقاعية في الأغاني الشعبية في المجتمع الأردني؟

ترتبط الأغاني الشعبية وإيقاعاتها المختلفة مع حياة الناس في المجتمع إضافة إلى ارتباطها من ضمن العادات والتقاليد والقيم وجماليات الأداء الإيقاعي، فهي جزء وعنصر هام في مجتمع تناقل أجياله التراث عبر العصور، فتلك الدلائل والشواهد النابضة في الأصالة والعراقة جعلت من أي مجتمع ركيزة هامة وأساسية في

دعم الثقافة والوعي لتنمية وتطور المجتمع (Domtor:1982:221-222)، تميزت الأغاني الشعبية بخصائص إيقاعية هامة كما يلي:

اولاً: التنوع والتطور في الميزان والأشكال الإيقاعية المستخدمة:

النموذج الأول: الإيقاع: يتكون اللحن من ميزان(4/4)،الأشكال الإيقاعية المستخدمة ().

النموذج الثاني: الإيقاع: يتكون اللحن من ميزان(2/4)،الأشكال الإيقاعية المستخدمة( ).

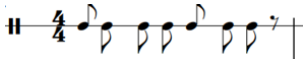
النموذج الثالث: الإيقاع: يتكون اللحن من تنوع في الميزان الأول(2/4) والثاني (3/4)،الأشكال الإيقاعية المستخدمة ().

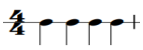
النموذج الرابع: الإيقاع: يتكون اللحن من ميزان(2/4)،الأشكال الإيقاعية المستخدمة ( ).

النموذج الخامس: الإيقاع: يتكون اللحن من تنوع في الميزان الأول(2/4) والثاني (3/4)،الأشكال الإيقاعية المستخدمة ( )، بدأت المقدمة الموسيقية باستخدام الإيقاع فقط ثم البدء في الغناء.

ثانيا: التنوع والتوسع في استخدام الآلات الايقاعية والتصفيق المرافقة في أداء الأغاني الشعبية:

النموذج الأول:

-الايقاع(الدربكة): 

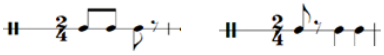
-الدف: 

النموذج الثاني:

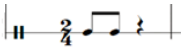
-الإيقاع(الدربكة):

-الدف:

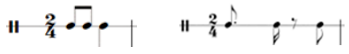
النموذج الثالث:

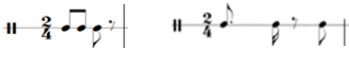
-الإيقاع(الدربكة): 

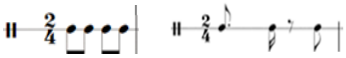
-الدف:

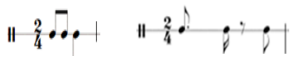
- التصفيق: 

النموذج الرابع:

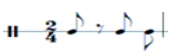
-الإيقاع(الدربكة) (1): 

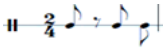
-الإيقاع(الدربكة) (2): 

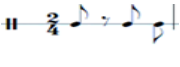
-الدف (1): 

-الدف (2): 

النموذج الخامس:

-الإيقاع(الدربكة): 

-الدف: 

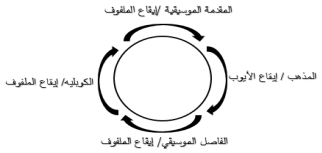
- المهباش: 

- التصفيق:

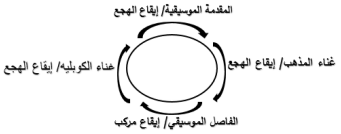
ثالثا: التنوع في استخدام الضروب الإيقاعية حسب المسارات الإيقاعية في الأغنية كما يلي:

النموذج الأول: المسار الإيقاعي في الأغنية

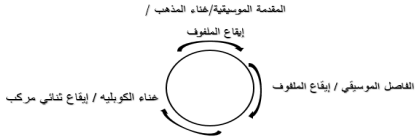
النموذج الثاني: المسارات الإيقاعية في الأغنية



النموذج الثالث: المسارات الإيقاعية في الأغنية



النموذج الرابع: المسارات الإيقاعية في الأغنية



النموذج الخامس: المسارات الإيقاعية في الأغنية

التوصيات والمقترحات

في ضوء النتائج التي توصل إليها الباحث يوصي بما يلي:

1. إجراء الدراسات والأبحاث العلمية الموسيقية تتناول أهمية الخصائص الإيقاعية في الأغاني الشعبية.
2. إصدار الكتب والمراجع التي تعنى بالمصطلحات الفنية الموسيقية.
3. مسح وجمع وتوثيق وتصنيف الأغاني الشعبية من حيث الاستخدامات الإيقاعية في المجتمع الأردني.

المصادر والمراجع **Sources and references**

1. Abadi, Ahmed, (1989), *Occasions for Jordanian Tribes*, Dar Al-Bashir, Amman.
عبادي، أحمد، (1989)، *المناسبات عند العشائر الأردنية*، دار البشير، عمان.
2. Abd al-Hakim, Shawqi, (1982), *Encyclopedia of Folklore and Legends*, 1st Edition, Dar Auda, Beirut.
عبد الحكيم، شوقي، (1982)، *موسوعة الفلكلور والأساطير*، ط1، دار عودة، بيروت.
3. Abu Al-Rub, Tawfiq, (1980) ،*Studies in Jordanian Folklore*, Printing Press Workers Association, Amman.
أبو الرب، توفيق، (1980)، *دراسات في الفلكلور الأردني*، جمعية عمال المطابع، عمان.
4. Abu Samra, Muhammad, (1988) .*Folk Songs in Jordan and Palestine*, Department of Press and Publication, Amman.
ابو سمرة، محمد، (1988)، *الأغاني الشعبية في الاردن وفلسطين*، دائرة المطبوعات والنشر، عمان.
5.Al-Amad, Hani, (1996) ،*Folk Literature in Jordan*, National Library, Amman.
العمد، هاني، (1996)، *الأدب الشعبي في الأردن*، المكتبة الوطنية، عمان.
6. Al-Amad, Hani, (2011), *Folk Songs in Jordan*, Al-Safir Press, Amman.
العمد، هاني، (2011)، *الاغاني الشعبية في الاردن*، مطبعة السفير، عمان.
7. Alloush, Musa, (2018), *Folk Culture from Folklore to Mythology*, Dar Alloush, Birzeit University.
علوش، موسى، (2018)، *الثقافة الشعبية من الفلكلور إلى الأساطير*، دار علوش، جامعة بيرزيت.
8. Al-Assad, Nasser Al-Din, (1960), *Music and singing in the pre-Islamic era*, Sader Publishing House, Beirut
الأسد، ناصرالدين، (1960)، *القيان والغناء في العصر الجاهلي*، دار صادر للنشر، بيروت.
9. Al-Sarhan, Nimr, (1979), *Our Folk Songs in the West Bank*, 2nd Edition, Kazma Publishing, Kuwait.
السرحان، نمر، (1979)، *اغانينا الشعبية في الضفة الغربية*، ط2، كاظمة للنشر، الكويت.
10. Al-Shurman, Ali, (2021), *Music and Singing in Jordan*, 1st Edition, Ministry of Culture, Amman.
الشرمان، علي، (2021)، *الموسيقى والغناء في الاردن*، ط1، وزارة الثقافة، عمان.
11. Al-Zoubi, Ahmed, (2014), *Jordanian Folk Songs, Directorate of Culture*, Dar Al-Biruni, Amman.
الزعبي، احمد، (2014)، *الأغاني الشعبية الأردنية*، مديرية الثقافة، دار البيروني، عمان.
12. Al-Zoubi, Bassem, (2003), *Music in Jordan, 1st Edition, National Library*, Jordan.
الزعبي، باسم، (2003)، *الموسيقى في الأردن*، ط1، المكتبة الوطنية، الأردن.
13. Alqam, Nabil, (2013), *Folklore,* Dar Al-Shorouk, Amman.
علقم، نبيل، (2013)، *الفولكلور*، دار الشروق، عمان.
14. Asaad, Michael, (1995), *The Psychology of Creativity in Art and Literature*, House of Cultural Affairs, Cairo.
أسعد، ميخائيل، (1995)، *سيكولوجية الابداع في الفن والأدب*، دار الشؤون الثقافية، القاهرة.
15. El-Gohary, Muhammad, (1990), *Folklore, Study in Cultural Anthropology*, Part 1, Dar al-Maarifa, Alexandria.
الجوهري، محمد، (1990)، *علم الفلكلور دراسة في الانثروبولوجيا الثقافية*، ج1، دار المعرفة، الاسكندرية.
16. Haddad, Abdel Salam, (1994), *Jordanian Bedouin Singing*, an unpublished MA study, Holy Spirit University, Faculty of Music, Lebanon.
حداد، عبد السلام، (1994)، *الغناء البدوي الأردني*، دراسة ماجستير غير منشورة، جامعة الروح القدس، كلية الموسيقى، لبنان.

17. Haddad, Rami, Al-Daras, Saleh, (2013), *Implications of Place in the Jordanian Folk Song*, The Jordanian Journal of Arts, Volume 6, Number 3, Yarmouk University, Jordan.

حداد، رامي، الدراس، صالح، (2013)، *دلالات المكان في الاغنية الشعبية الأردنية*، المجلة الاردنية للفنون، مجلد 6، عدد 3، جامعة اليرموك، الأردن.

18. Hamam, Abdel Hamid, (2008), *Musical Life in Jordan in Eighty Years*, Ministry of Culture, Amman.

حمام، عبد الحميد، (2008)، *الحياة الموسيقية في الأردن في ثمانين عاما*، وزارة الثقافة، عمان.

19. Hamam, Abdel Hamid, (1983), *Music and Society in Jordan*, Study, Afkar Magazine, No. 62, Department of Culture and Arts, Amman.

حمام، عبد الحميد، (1983)، *الموسيقى والمجتمع في الاردن*، دراسة، مجلة أفكار، ال عدد62، دائرة الثقافة والفنون، عمان.

20. Hanafi, Hassan, (1977), *Heritage and Renewal*, New Library, Tunisia.

حنفي، حسن، (1977)، *التراث والتجديد*، مكتبة جديد، تونس.

21. Ibrahim, Nabila, (1982), *Popular Studies between Theory and Practice*, Dar Al Marrekh, Riyadh.

ابراهيم، نبيلة، (1982)، *الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق*، دار المريخ، الرياض.

22. Ghawanmeh, Muhammad, (1989), *The Possibility of Employing the Jordanian Song in Teaching the Oud Instrument for Beginners*, an unpublished MA thesis, Helwan University, Cairo.

غوانمة، محمد، (1989)، *إمكانية توظيف الأغنية الأردنية في تعليم العزف على آلة العود للمبتدئين*، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، القاهرة.

23. Ghawanimah, Muhammad, (1992), *Employing the Jordanian Lyrical Heritage in Teaching Arabic Music at the National Conservatory of Music*, unpublished Ph.D. thesis, Helwan University, Cairo.

غوانمة، محمد، (1992)، *توظيف التراث الغنائي الاردني في تعليم الموسيقى العربية في المعهد الوطني للموسيقى*، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلوان، القاهرة.

24. Ghawanmeh, Muhammad, (2009), *The Jordanian Song,* Ministry of Culture, Jordan.

غوانمة، محمد، (2009)، *الأهزوجة الاردنية*، وزارة الثقافة، الأردن.

25. Khalidi, Adeeb, (2003), *The Psychology of Individual Differences and Mental Excellence*, Al Awael Publishing, Amman.

خالدي، أديب، (2003)، *سيكولوجية الفروق الفردية والتفوق العقلي*، الأوائل للنشر، عمان.

Khashabah, Ghattas, (2005), *The Great Music Dictionary*, Volume 3, The Supreme Council of Culture, Cairo.

خشبة، غطاس، (2005)، *المعجم الموسيقى الكبير*، مجلد 3، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

26. Mahdi, Saleh, (1990), *Rhythms and Forms of Arabic Music*, 1st Edition, House of Wisdom, Tunisia.

مهدي، صالح، (1990)، *ايقاعات الموسيقى العربية واشكالها*، ط1، بيت الحكمة، تونس.

27. Mamoun, Saleh, (2008), *The Personality*, Dar Osama, 1st floor, Amman.

مأمون، صالح، (2008)، *الشخصية*، دار أسامة، ط1، عمان.

28. Selim, El-Helou, (1972), *Theoretical Music*, 2nd floor, Al-Hayat Library House, Lebanon.

سليم، الحلو، (1972)، *الموسيقى النظرية*، ط2، دار مكتبة الحياة، لبنان.

29. Saleh, Rushdie, (1967), *The Science of Folklore*, Dar Al-Kateb Al-Arabi, Cairo.

صالح، رشدي، (1967)، علم الفلكلور، دار الكاتب العربي، القاهرة.

30. Younes, Abdel Hamid, (1983), *Dictionary of Folklore*, Library of Lebanon, Beirut.
يونس، عبد الحميد، (1983)، *معجم الفلكلور*، مكتبة لبنان، بيروت.
31. Younis, Muhammad, (2007), *The Psychology of Motivation and Emotions*, Dar Al Masirah, Amman.
يونس، محمد، (2007)، *سيكولوجية الدافعية والانفعالات*، دار المسيرة، عمان.
32. Bauman, Richard, (1992), *Folklore Cultural Performance and Popular Entertainments*, oxford university press, New York.
33. Clifford, James, (1986), *Writing Culture, university of California press*, London.
34. Domotr, Teklas, (1982), *Hungarian Folk Belief*, Indiana university press, USA.
35. Dundes, Allan, (1979), *Analytic Essays in Folklore*, mouton publishers, New York.
36. Frank, Irene, (1988), *Performers and Players,* library of congress, USA.
37. Sienkewiez, Thomas, (1991), *Oral Cultures past and present*, first published, Black well Ltd, USA.
38. Thomson, Green, (1997), Folklore, library of congress, USA.
39. http://www.jordanheritage.jo/jordanianwedding/
40. https://alrai.com/article/
41. https://ich.gov.jo/node/76

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 16، عدد3. 2023. 371- 387

الاستفادة من أسلوب محمد عمران في أداء ابتهال (يا عينُ جودي بالدُّموع) لتعليم الارتجال على آلة الناي

محمد زهدي الطشلي، قسم الموسيقى، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

تاريخ الاستلام: 7/ 8/ 2022 تاريخ القبول: 8/ 12/ 2022

الملخص

هدف هذا البحث إلى التعرُّف على الجمل اللحنية التي استخدمها محمد عمران في ابتهال (يا عين جودي بالدموع)، كما تناول التعرف على التحويلات المقامية التي أدرجها محمد عمران في الابتهال، إضافة إلى تقسيم الابتهال إلى جمل لحنية قصيرة وواضحة، حتى يتمكن المؤدون من توظيفها في الارتجال على آلة الناي، كما تمثلت أهمية البحث في إيجاد مرجعية علمية عملية تعليمية للارتجال على آلة الناي، وذلك من خلال توظيف مهارتي القراءة والاستماع للإسهام في تطوير قدرات المؤدي على فهم وإدراك الجمل اللحنية المنتقاه، ومن ثم محاولة تقليدها، وقد اتبع البحث المنهج التحليلي (تحليل المحتوى)، تمثلت حدود البحث في الجمل اللحنية والتحويلات المقامية التي استخدمها عمران في الابتهال.

الكلمات المفتاحية: آلة الناي، محمد عمران، الارتجالات، التقاسيم، الإنشاد الديني، الأداء، الموسيقى العربية، الانتقالات المقامية.

Utilizing Mohammad Imran's Style in Performing the Invocation (Ya Aynu Joudi Baddumu') for Teaching Improvisation on the Ney (Flute).

Mohammad Al Tashli, Department of Music Yarmouk University -Yarmouk University- Irbid, Jordan

Abstract

The aim of this research is to identify the melodic phrases used by Mohammed Imran in the invocation "Ya Aynu Joudi Baddumu'", and to explore the MAKAM[1] transformations introduced by Mohammed Imran in the invocation. Additionally, the research delves into dividing the invocation into short and clear melodic phrases, allowing performers to employ them in improvisation on the Ney (flute). The significance of the research lies in establishing a practical scientific reference for teaching improvisation on the Ney, utilizing reading and listening skills to contribute to enhancing performers' abilities in understanding and perceiving the selected melodic phrases. The research uses an analytical methodology (content analysis), focusing on the melodic phrases and maqam transformations employed by Imran in the invocation.

Keywords: Ney (Flute), Mohammed Imran, Improvisations, Maqam Transformations, Religious Chanting, Performance, Arabic Music, Maqam Transitions and Scales.

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.3.4

مقدمة:

وجد الارتجال عبر مراحل التطور الفكري والثقافي الانساني، وقد وظف تاريخيا في الجوانب الخطابية والموسيقية والغنائية. تدل كلمة الارتجال على الجمع ما بين التفكير والآداء في وقت واحد، ويمكن تعريف الارتجال في الموسيقى العربية على أنه تعبير مباشر لفكرة لحنية بدون تأليف أو تدوين موسيقي مسبق لها، بحيث يؤديها المغني بصوته والعازف من خلال الآلة الموسيقية. ويعتبر التجويد والترتيل المنغم للقرآن الكريم من أهم الدوافع التي ساهمت في تطوير مهارة الارتجال لدى المغنين العرب، حتى أصبح الارتجال من أهم صفات ومميزات الموسيقى العربية (تيمور2008 ص12-15).

يعتبر الموال من أهم القوالب الغنائية الإرتجالية العربية، كما تعتبر التقاسيم من أهم القوالب الآلية الارتجالية في الموسيقى العربية. بالنظر إلى التاريخ الحديث للموسيقى العربية نجد أن هنالك من ساهم وأبدع وابتكر في التأليف اللحني والغنائي الذي أدى إلى تطوير الصيغ البنائية للقوالب الغنائية والموسيقية العربية[2] نذكر من هؤلاء المبدعين: محمد عبد الوهاب، ورياض السمباطي، و محمد القصبجي إلخ ....، وكما تميز الفنان محمد عبد الوهاب في إجادته للموال المدروس وما قدمه من إضافات ولمسات فنية في بناء قالب الموال في الغناء العربي، نجد في المقابل أن المقرئ والمنشد محمد عمران قد ساهم في الابتكار والابداع في قوالب الانشاد الديني، حيث يعتبر من اعلام الانشاد الديني في القرن العشرين، وله طرقه المبتكرة والخاصة في صياغة الانتقالات المقامية وبناء الجمل اللحنية، فنجد عمران قد أبدع في الصيغة البنائية واللحنية لابتهال "يا عينُ جودي بالدُموع"، حيث ابتدأ الابتهال في مقام بياتي على درجة الدوكاه ومن ثم انتهى في مقام راست على درجة الدوكاه مرورا بالتنقلات والتحويلات المقامية والقفزات النغمية والتنقل بين قرارات وجوابات المقامات الموسيقية العربية، لذا تم اختيارهذا الابتهال ليكون مرجعية تعليمية لطلبة آلة الناي في صياغة التقاسيم والارتجالات، حيث يمكن توظيف أكثر من آلة ناي واحدة في آداء التقاسيم المنفردة المستنبطة من هذا الابتهال.

مشكلة الدراسة:

لاحظ الباحث من خلال اهتمامه بآلة الناي وتعليم العزف عليها، أن هنالك ارتباك واضح في أداء الكثير من عازفي آلة الناي أثناء آداء الارتجالات والتقاسيم، ويعود ذلك نتيجة لافتقار الكثير منهم للمخزون الموسيقي للجمل اللحنية اللازمة لأداء الارتجالات، إضافة إلى عدم وجود مناهج أو طرق خاصة في تعليمها، حيث تعتمد بشكل كبير على قدرات العازف وخبرته، الأمر الذي حث الباحث على توظيف ابتهال "يا عين جودي بالدموع" للمنشد محمد عمران، بهدف إكساب دارسي وعازفي آلة الناي تطورا معرفيا وتقنيا في بناء التقاسيم والارتجالات بشكل تدرجي وتسلسلي ومنطقي ذي صبغة فنية.

أهداف البحث:

1. التعرُف على الجمل اللحنية التي استخدمها محمد عمران في ابتهال "يا عين جودي بالدموع".
2. التعرف على التحويلات المقامية التي أدرجها محمد عمران في الابتهال.
3. تقسيم الابتهال إلى جمل لحنية قصيرة وواضحة، حتى يتمكن المؤدون من توظيفها في الارتجال على آلة الناي.

أهمية البحث:

من خلال تحقيق الأهداف السابقة يسهم هذا البحث في إيجاد مرجعية علمية عملية تعليمية للارتجال على آلة الناي للإسهام في تطوير قدرات المؤدي على فهم وإدراك الجمل اللحنية المنتقاه، ومن ثم محاولة تقليدها.

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج التحليلي (تحليل المحتوى).

حدود البحث:

الجمل اللحنية والتحويلات المقامية في ابتهال (يا عين جودي بالدموع) وهي كما في الجدول التالي:

المقام	الجنس	الناي المستخدم
	بياتي	دوكاه
بياتي		دوكاه
	راست	دوكاه
بياتي شوري		دوكاه
بياتي حسيني		دوكاه
	راست	دوكاه
	بيات	دوكاه
	صبا	دوكاه
	راست	دوكاه
	حجاز	دوكاه
	نهوند	بوسلك
نهوند		بوسلك
راست		بوسلك

مصطلحات البحث:

الارتجال الآلي (التقاسيم): فن التأليف الفوري أثناء العزف، وهو فن الآداء الذي يجمع بين التأليف والآداء الموسيقي في آنٍ واحد بشكل فوري يعتمد على الذاتية والتصور الفردي، ويسمى في بعض الدول بالإرتجال العارم أي التقاسيم (طه، 2017، ص208).

الابتهالات الدينية: أدعية دينية ومناجاة بهدف التقرب وطلب المغفرة من الله تعالى، وتعتمد الابتهالات بشكل كبير على الارتجال الغنائي الفوري من خلال المؤدي (درويش والكردي ومحمد وإبراهيم،2011، ص520).

آلة الناي: الناي كلمة فارسية، يقابلها قصَّابة، قصيْب، شبابه في اللغة العربية، أُطلقت هذه الاسماء على كل آلة موسيقية نفخية مفتوحة الطرفين صنعت من القصب، وتتكون قصبة الناي الشائعة الاستخدام من ثماني عقل وتسع عقد؛ تحتوي على ستة ثقوب أمامية وثقب من الخلف، ويتراوح طول قصبات مجموعة النايات الأساسية ما بين (37- 80 سم)، ويختلف طول قصبة الناي بناءً على نغمة الأساس المراد إصدارها منها (الطشلي، 2013، ص26-27).

الإطار النظري.

أولا: الدراسات السابقة.

الدراسة الأولى: أجرى الجمل، خالد (2021) دراسة بعنوان: (البعد الثقافي الإسلامي في الإنشاد الديني من خلال دراسة لميزاته الأسلوبية وعلاقته بالغناء العربي (ابتهال "يا سيد الكونين" لمحمد عمران نموذجا)) حيث تناولت الدراسة عناصر التكامل بين مدرسة الإنشاد الديني والتكوين الغنائي العربي، وقوالب الإنشاد الديني، والإطار الثقافي والممارساتي للإنشاد الديني، كما تناول الإرتجال والتطريب في الإنشاد، كما تناول تحليلا أسلوبيا لابتهال (يا سيد الكونين) للمنشد والمقرئ المصري محمد عمران، كما تمثلت أبرز الاستنتاجات في قدرة محمد عمران في البناء للجمل اللحنية والتحويلات المقامية والقدرات الصوتية.

التعليق: تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول الارتجال الغنائي، بالإضافة إلى تناولها لتحليل أسلوب الإرتجال عند المنشد محمد عمران، إلا أن هذا البحث يتناول توظيف أسلوب وتقنيات محمد عمران في بناء الارتجال في الانشاد الديني فيما يخدم التقاسيم والارتجالات لدارسي وعازفي آلة الناي.

الدراسة الثانية: قدمت طه، مروة، (2017) دراسة بعنوان: (برنامج مقترح باستخدام أحد الأنماط الإيقاعية

الغربية لتنمية الابتكارية في الارتجال الموسيقي التعليمي)، حيث هدفت الدراسة إلى اكتساب أحد الأنماط الغربية الإيقاعية التانجو Tango كوسيلة لتنمية الابتكارات الإيقاعية المصاحبة للارتجال التعليمي، إضافة إلى تنمية مهارة الطالب في الارتجال الموسيقي من خلال تعلم إيقاع التانجو، وقد تمثلت أهم نتائج الدراسة في وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات الطلاب (عينة البحث)، لصالح الاختبار البعدي بتوظيف أسلوب النمط الإيقاعي التانجو.

التعليق: تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في الاستلهام والتوظيف الموسيقي لتعليم الارتجال، إلا أن البحث الحالي يتناول توظيف أسلوب وتقنيات محمد عمران في بناء الارتجال في الانشاد الديني فيما يخدم التقاسيم والارتجالات لدارسي وعازفي آلة الناي، ويستطيع الباحث الاستفادة من هذه الدراسة في طريقة تناولها لتعليم الارتجال.

الدراسة الثالثة: قدم يوسف، تيمور، (2008) دراسة بعنوان: (تأثر الارتجال بالتراث الموسيقي المحلي)، حيث تناولت الدراسة تاريخ تطور الارتجال، ومن ثم التعريف بالارتجال الغنائي (قالب الموال)، كما تناولت الارتجال الآلي (العزف المنفرد)، إضافة إلى تناول مدارس الارتجال الموسيقية التالية: المصرية، والعراقية، والتونسية، وذلك من خلال تناول أبرز الملحنين والمطربين فيها.

التعليق: يستفيد الباحث من هذه الدراسة من خلال تناولها لتطور تاريخ الارتجال، ومدارس الارتجال الغنائي والآلي، حيث أن البحث الحالي يتناول توظيف أسلوب بناء الارتجال في الانشاد الديني فيما يخدم الارتجال الآلي.

الدراسة الرابعة: قدم درويش، نسرين والكردي، عبدالله ومحمد، أماني وإبراهيم، أمل، (2011) دراسة بعنوان: (تقاسيم مبتكرة مستنبطة من ابتهال (إلهي) لطه الفشني لتنمية الأداء العزفي لدي دارسي آلة القانون)، حيث هدف البحث إلى ابتكار بعض التقاسيم الحرة والموزونة المستنبطة من ابتهال (إلهي أنت للاحسان أهل) لطه الفشني، وذلك عن طريق استنباط بعض الأفكار ووضعها في تقاسيم حرة وموزونة من تأليف الباحثين لتنمية الأداء العزفي لدى دارسي آلة القانون، مما يساعد علي إثراء الخيال الارتجالي لدارسيها، وتناول الإطار النظري: مفهوم التقاسيم وأنواعها، والتعريف بالشيخ طه الفشني وطريقة أدائه واهم أعماله الفنية، وتناول الإطار التطبيقي، كتابة التدوين الموسيقي، والتحليل العزفي للأجزاء المأخوذ من الابتهال وأوجه الاستفادة منها وضع تقاسيم مستنبطة منها، وتمثلت أهم نتائج البحث في ابتكار مجموعة من التقاسيم الحرة والموزونة المرتبطة بقائمة التكنيكات المستنبطة من الابتهال لمساعدة الطلاب في تنمية الأداء العزفي علي آلة القانون.

التعليق: تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في الاستلهام من الابتهالات وتوظيفها في تعليم الارتجال الموسيقي، إلا أنها تتناول آلة القانون وتقنيات العزف عليها، والبحث الحالي يتناول توظيف أسلوب وتقنيات محمد عمران في بناء الارتجال في الانشاد الديني فيما يخدم التقاسيم والارتجالات لدارسي وعازفي آلة الناي، ويستطيع الباحث الاستفادة من هذه الدراسة في المنهجية والطريقة الموظفة في تعليم الارتجال.

ثانياً: قوالب الإنشاد الديني العربي الإسلامي.

ارتبط مفهوم الانشاد الديني في تاريخ الإسلام بظهور الصوفية خلال القرن الخامس هجري- الثاني عشر ميلادي، ومن ثم انتشر الإنشاد الديني بشكل واسع في العالم العربي الإسلامي، حيث عُرفت مصر كأبرز دولة عربية إسلامية تميّزت في هذا النمط الغنائي الديني، ويمكن تصنيف قوالب الإنشاد الديني كما يأتي: (الجمل،2021، ص153- ص156).

الابتهال: يعرف الابتهال على أنه الاجتهاد في الدعاء وإخلاصه لله عز وجلّ، حيث يؤدى بشكل منفرد من المبتهل الذي يُناجي ربّه بكلمات تحمل معاني الخوف والرجاء، ويمكن أن يتضمن الابتهال معاني الشوق وأوصاف الرسول صلى الله عليه وسلّم. يعتمد التلحين للابتهال على قدرات المبتهل الذي يقوم بانتقاء

الكلمات بنفسه ويضيف عليها ألحانا مرتجلة يُؤدّيها بتصرّف دون مصاحبة موسيقية، ويشبه الابتهال قالب الموّال في الموسيقى العربية الذي يمكن أن يأتي حرا أو ملحنا، حيث يُبرز من خلاله المؤدي قدراته الصوتية والارتجالية والمقامية، ومن الأمثلة على الابتهالات ابتهال (يا عينُ جودي بالدُّموع).

التوشيح أو الموشح الديني: وهو قالب غير خاضع لشكل ومقومات الموشح الكلاسيكي من (طالع وخانة وقفلة أو مُرجّع...)، حيث يعتمد هذا القالب على تداول الإنشاد بين المنشد والبطانة التي يُوكّل إليها إنشاد جملة لحنية واحدة، في حين ينفرد المنشد بإنشاد باقي الجمل والتصرّف فيها بناء على قدراته في التنقل بن المقام الأصلي وفروعه، إضافة إلى الزخارف اللحنية. وغالبا ما يكون الموشح الديني دون مصاحبة موسيقية حيث يتم توظيف بعض الآلات الإيقاعية كالدفوف وغيرها أحيانا. ومن الأمثلة على التواشيح (إلهي إن يكن ذنبي عظيما) لطه الفشني المصري.

الأغنية الدينية: تتمثّل غالبا في قصيدة ملحّنة يقوم المنشد بأدائها بصحبة مجموعة موسيقية، مثال قصيدة (إله الكون سامحني) رياض السنباطي. وقد عرف هذا القالب تطوّرا وطابعًا جديداً مختلفًا عن الصيغة التقليدية المتمثّلة في المصاحبة بالتخت الموسيقي من حيث التوجه إلى الأسلوب الأوركسترالي مع استخدام العديد من الآلات الموسيقية المتنوعة، وفضلاً عن استحداث جمل اللوازم والإيقاعات المتنوعة والجُمل الحوارية بين الآلات بعضها وبعض وبين المنشدين، حيث يمكن القول بأنه طرأ عليه التطورات التي طرأت على قالب القصيدة في الموسيقى العربية.

ثالثاً: نبذة عن محمد عمران (1944/10/15- 1994/10/6)

ولد محمد عمران في طهطا بمحافظة سوهاج، وحفظ القرآن الكريم وهو في سن العاشرة على يد الشيخ محمد عبد الرحمن المصري، ثم جوده على يد الشيخ محمود خبوط، وفي سن الحادية عشرة حضر إلى القاهرة والتحق بمعهد المكفوفين للموسيقى، وتعلم فن الإنشاد والموشحات الدينية على يد الشيخ سيد موسى الكبير، ومن ثم مارس تلاوة القرآن الكريم وفن الإنشاد بعد التحاقه بشركة حلوان للمسبوكات حيث عمل قارئا للقرآن في مسجدها، وفي اوائل السبعينات اعتمدته الإذاعة المصرية مؤديا ومبتهلا للموشحات، وبدأ بألحان للموسيقار حلمي أمين، ثم شاركه بصوته في ألحان برامج دينية غنائية نذكر منها: أسماء الله الحسنى، الحمد لله)، ومن ثم أدى ألحان للسيد مكاوي، وعندما سمعه الموسيقار الراحل محمد عبد الوهاب أثنى عليه كثيرا وسجل معه بعض الابتهالات، وبدات بصمات الشيخ محمد عمران تتجسد عبر الابتهالات الإذاعية في أسماع الناس وذاع صيته في التلاوة من خلال مشاركته في إحياء المناسبات الدينية المذاعة وغير المذاعة، ومن ثم تعاقد مع شركات الكاسيت لتسجيل بعض سور القرآن الكريم، وشارك في إحياء عدة ليالي في دار الاوبرا المصرية، وتم اختياره قارئا للقرآن بمسجد الحاج احمد بالجيزة، كما قام بتسجيل القرءان الكريم والابتهالات في بعض الدول العربية نذكر منها: البحرين، وأبو ظبي، وعُمان. وقد توفي نتيجة لمرض السكر قبل أن يتم الخمسين من عمره. ويعتبر محمد عمران قارئا مجيدا ومبتهلا عبقريا بكل المقاييس وقد قورن اسمه بعباقرة التلاوة والإنشاد الديني، ويرى الشيخ محمد عمران ان المنشد لابد أن يكون قارئا للقرءان الكريم في الأساس (القاضي، 2015، ص. 204-206).

رابعاً: التأليف اللحني الموسيقي لدى محمد عمران في الإنشاد الديني.

بناء على التاريخ السمعي لتسجيلات محمد عمران في آداء الابتهالات الدينية نجد أنه أتقن القدرة على الاستهلال في الارتجال وتوظيف المد في أماكنه السليمة، كما أتقن التمهيد للدخول في الجزء الثاني من الابتهال بشكل سلس وجميل، إضافة إلى الانتقال من جنس الأصل من المقام إلى جنس الفرع والأجناس المناسبة وثم العود والاستقرار على المقام الأصل بأسلوب سلس وجميل، كما أتقن التمهيد للدخول في الجزء الثالث الابتهال والاستقرار في جوابات المقام، إضافة إلى التأكيد وتثبيت المقام المراد الانتقال إليه في

ذهن المتلقي، كما أتقن التنقل بين الاجناس والمقامات من درجة ركوز واحدة بشكل سلس وجميل، إضافة إلى الإرتجال في جوابات المقام ومن ثم العودة إلى قراراته والركوز عليها، وتوظيف التنقل بين قرارات وجوابات المقامات والأجناس في التمهيد للقفلة، ومن ثم إنهاء الابتهال بقفلة لحنية مدروسة صعودا وهبوطا بشكل سلس وجميل ومتقن.

خامساً: الارتجال الآلي في الموسيقى العربية (التقاسيم).

تأتي كلمة تقاسيم في اللغة العربية من لفظة (تقسيم)، والتي تعود إلى الزخارف الإسلامية التجريدية لتقسيم الفراغ إلى أشكال هندسية دقيقة. وتعتمد التقاسيم في الموسيقى العربية على التأليف الفوري الذي يرتجله العازف، حيث يُظهر من خلاله براعته في الانتقالات المقامية والقدرة على التنويع والابتكار في الجمل اللحنية، ويعتمد الإبداع في التقاسيم على الخبرة وكثرة الاستماع والحفظ، إلى جانب الابتكار والذوق، ويوجد في الموسيقى العربية التقاسيم الموزونة التي يرافقها ضرب إيقاعي بسيط، إضافة إلى التقاسيم الحرة التي يؤديها العازف منفردا، كما يطلق عليها في بعض الدول الإرتجال العارم (التقاسيم)، ويعتمد بناء التقسيمة على أربعة أجزاء أساسية، وفيما يأتي توضيحها (درويش والكردي ومحمد وإبراهيم،2011، ص522):

أ. الابتداء أو المرحلة الأولى (الاستهلال):

تتسم الجمل الموسيقية في الاستهلال بالقصر، وغالباً ما تكون في قرارات المقام (الجنس الأول)، حيث يقوم المؤدي بالتركيز على المقام الأساس المصاغ منه التقسيمة.

ب. قسم التفاعل أو المرحلة الثانية (المنطقة الوسطى):

يتناول فيها العازف ديوان المقام بأكمله بإتجاه صاعد (جنس الفرع والأجناس الأخرى الملائمة)، حيث يتصاعد المسار اللحني بشكل تدريجي إلي المناطق الحادة من المقام مع الانتقال إلي مقامات وأجناس أخري قريبه وبعيده، حيث يقوم العازف بتوظيف طرق التحويل النغمي المتجانس في عدد من المقامات معتمدا على الأجناس الفرعية للمقام الأساس والاتجاه إلي ركوز مقامي جديد في كل مرة، مما يتطلب من المرتجل تفهمه الكامل للدرجات الشائعة في كل مقام والعمل علي حسن استخدامها، وتحويلها من درجات شائعة في المقام، إلي درجات ركوز أساسية لمقام جديد، ويمكن أن يوظف العازف طريقة الانتقال المباشر من خلال الانتقال المقامي على نفس درجة الركوز الأصلية للمقام المستخدم أو الاجناس المتفرعة منه، وتتطلب مثل هذه الانتقالات النغمية مهارة فائقة في حسن التصرف النغمي والانتقالي بسلاسة بين مختلف النغمات، محققاً التصاعد الانفعالي المترابط علي بلوغ قمة التفاعل اللحني وفيه يصل المرتجل إلى الركوز على جوابات المقام.

ت. المرحلة الثالثة (جوابات المقام):

تعتبر هذه المرحلة القمة في بناء التقاسيم، ويبدأ العمل بها على الديوان الثاني ويتم فيها استعراض مهارة وبراعة العازف من حيث السرعة التشويق والتطريب.

ث. الانتهاء أو المرحلة الرابعة (القفاة):

يبدأ فيه العازف العودة بشكل تدرجي إلى المقام الأساس، وتهيئته للقفل الختامي، حيث تمثل بداية رحلة العودة من الديوان الثاني مرورا بالمنطقة الوسطى وصولا إلى مستقر المقام، وتختتم التقاسيم بقفلة موسيقية مشبعة.

الإطار التطبيقي

أولاً: معايير اختيار ابتهال (يا عين جودي بالدموع)

تم اختيار عينة للدراسة المتمثلة في ابتهال (يا عين جودي بالدموع) للمنشد محمد عمران، بناء ما

يمكن أن يقدمه هذا الابتهال من تطور معرفي وتقني لدى دارسي وعازفي آلة الناي في بناء التقاسيم والارتجالات، حيث احتوى الابتهال على معايير بناء التقاسيم بشكل تدرجي وتسلسلي ومنطقي غلفها عنصر الجمال الفني الذي يتناسب مع إمكانات آلة الناي، كما نوضح أن هذا البناء الذي تناوله محمد عمران غير ثابت وغير مقيد للعازف وإنما هو في إطار البناء التنظيري العام الذي يمكن الاستفادة منه في تطبيق منهج هذا البحث. وقد تمثلت هذه المعايير فيما يأتي:

1. جاءت الجمل اللحنية بشكل واضح ومفصل، مما يسهم في مساعدة عازفي آلة الناي في الاستفادة من توظيف الجمل اللحنية في بناء التقاسيم والارتجالات.
2. اشتمل الابتهال على العديد من القفزات اللحنية، والانتقالات المقامية، والمتعددة، التي تتناسب مع آلة الناي، مما يسهم في تطوير قدرة العازف على بناء التقاسيم والارتجالات.
3. يمكن استخراج تقاسيم من الابتهال توظف على النايات التالية: ناي (الدوكاه)، وناي (البوسلك).

ثانياً: أهداف توظيف الابتهال.

1. أن يدرك المؤدي الشكل البنائي للتقاسيم والارتجالات في الموسيقى العربية.
2. تطوير قدرات المؤدي على بناء الجمل اللحنية في التقاسيم العربية بشكل منظم ومدروس.
3. تطوير التقنيات الآدائية لدى عازفي آلة الناي من حيث القفزات اللحنية، والانتقالات المقامية.
4. تطوير مقدرة العازف على آداء العزف المتصل، والعزف المتقطع، والذي يعتمد على توضيح الجمل اللحنية من حيث الوقفة المؤقتة والقفلة التامة، والقفلة غير التامة.

ثالثاً: ابتهال "يا عين جودي بالدموع" ألحان وأداء: محمد عمران.

للاستماع للابتهال: **https://www.youtube.com/watch?v=xze7JSHGdAY**

النص الشعري

لا إله إلا الله
سيدنا محمد حقا وصدقا ويقينا
عليها نحيا وعليها نموت
وعليها وبها نبعث إن شاء الله
اللهم تقبل صلاتنا وصيامنا وقيامنا
وركوعنا وسجودنا يا رب
يا عين جودي بالدموع وودعي
شهر الصيام تشوقا وحنانا
شهر به غفر الكريم ذنوبنا
وبه استجاب الله كل دعانا
شهر به الرحمن فتح جنة
للصائمين وقدّر الأكوانا
والله واعدنا به دار الرضا
طوبى لعبد صامه إيمانا
لا أوحش الرحمن منك صلاتنا
فيك الصلاة تتوج الرضوانا
بالله يا شهر الرضا لا تنسنا
واذكر لربك خوفنا ورجانا
آمين
وسلام على المرسلين
والحمد لله رب العالمين

رابعاً: التدوين الموسيقي للابتهال

تم تقسيم الابتهال إلى أربعة اجزاء أساسية بما يتناسب مع الشكل البنائي للتقاسيم والارتجالات في الموسيقى العربية، حيث يحتوي كل جزء على طريقة عرض التدوين الموسيقي للابتهال بشكل مفصل، كما تم تقسيم كل جزء إلى عدة جمل لحنية بشكل مفصل.

الجزء الأول: الاستهلال "A"

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الأولى من الاستهلال:

البطاقة التعريفية:

الاستهلال	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
	الأولى	بياتي	دوكاه

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على جملة لحنية افتتاحية في الارتجال في مقام البياتي على درجة الدوكاه.
- أن يتمرن العازف على قراءة التدورن الموسيقي للارتجالات، عن طريق الاحساس في الزمن للجملة اللحنية الارتجالية، وأماكن المد فيها التي تعتمد على إحساس العازف.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الثانية من الاستهلال:

البطاقة التعريفية:

الاستهلال	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
	الثانية	بياتي	دوكاه

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على بناء الجملة اللحنية الثانية من الاستهلال في الارتجال في مقام البياتي على درجة الدوكاه.
- تطوير الاحساس في الزمن للجملة اللحنية الارتجالية، وأماكن المد فيها.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الثالثة من الاستهلال:

البطاقة التعريفية:

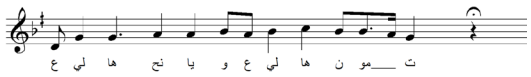
الاستهلال	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
	الثالثة	بياتي	دوكاه

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة الانتقال من الطبقة الثانية إلى الطبقة الثالثة بآلة الناي.
- أن يتمرن العازف على التمهيد للدخول في الجزء الثاني من التقاسيم في مقام البياتي على درجة الدوكاه.

الجزء الثاني: المنطقة الوسطى "B"

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الأولى من المنطقة الوسطى:



البطاقة التعريفية:

المنطقة الوسطى	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
	الأولى	راست	نوى

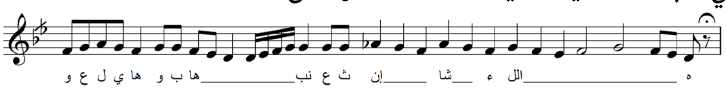
الأهداف:

- أن يتمرن العازف على الانتقال من جنس الأصل في مقام البياتي على درجة الدوكاه إلى جنس الفرع

والأجناس المناسبة.

- أن يتدرب العازف على التمهيد للتحويل إلى الجزء الثاني من الارتجال.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الثانية من المنطقة الوسطى:



البطاقة التعريفية:

المنطقة الوسطى	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
	الثانية	بياتي شوري	دوكاه

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على الانتقال في عائلة مقام البياتي على درجة الدوكاه حيث تم توظيف بيات شوري.
- أن يتمرن العازف على طريقة للعودة من جنس راست على درجة النوى إلى جنس بياتي على درجة الدوكاه من خلال توظيف جنس بيات شوري.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الثالثة من المنطقة الوسطى:

البطاقة التعريفية:

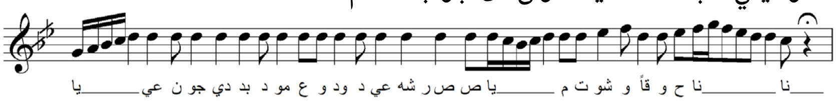
المنطقة الوسطى	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
	الثالثة	بياتي حسيني	Octave (محير)

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة انتقال من الطبقة الثالثة إلى الطبقة الرابعة بآلة الناي.
- أن يتمرن العازف على طريقة تمهيد للدخول في الجزء الثالث من التقاسيم في مقام البياتي على درجة الدوكاه، والذهاب إلى جواب المقام.

الجزء الثالث: جواب المقام "C"

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الأولى من جواب المقام:



البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
	الأولى	راست	كردان

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة انتقال من الطبقة الثالثة إلى الطبقة الرابعة بآلة الناي في بناء التقاسيم والارتجالات.
- أن يتمرن العازف على الدخول في جوابات مقام الراست.
- أن يتمرن العازف على السيطرة على نغمات الطبقة الرابعة.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الثانية من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
	الثانية	راست	كردان

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة التأكيد وتثبيت المقام المراد الانتقال إليه في ذهن المتلقي.
- أن يتمرن العازف على طريقة تمهيد للصعود للاعلى بشكل جميل.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الثالثة من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
	الثالثة	بيات	محير

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة انتقال من جنس راست إلى جنس بيات بشكل سلس وجميل.
- أن يتمرن العازف على طريقة تمهيد للصعود للاعلى بشكل جميل.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الرابعة من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
	الرابعة	بياتي شوري	محير

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة انتقال من جنس بياتي إلى جنس بياتي شوري بشكل سلس وجميل.
- أن يتمرن العازف على طريقة تمهيد للدخول في جنس الصبا من نفس الدرجة.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الخامسة من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
	الخامسة	صبا	محير

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة انتقال من جنس بياتي شوري إلى جنس صبا.
- أن يتمرن العازف على طريقة تمهيد للدخول في جنس الصبا من نفس الدرجة.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية السادسة من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
المقام	السادسة	راست	كردان

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة الذهاب والعودة والتنقل في ما بين الأجناس التالية (الراست، والبياتي، والبياتي شوري، والصبا) والعودة للراست بشكل سلس وجميل.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية السابعة من جواب المقام:

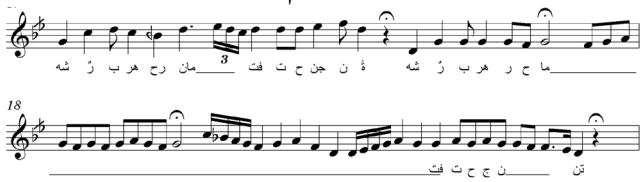
البطاقة التعريفية:

جواب	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
المقام	السابعة	حجاز	محير

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة الذهاب والعودة والتنقل فيما بين الأجناس التالية (البياتي، والبياتي شوري، والصبا، والحجاز) من درجة ركوز واحدة بشكل سلس وجميل.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الثامنة من جواب المقام:



البطاقة التعريفية:

جواب	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
المقام	الثامنة	بياتي	دوكاه

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة للإرتجال في جواب المقام ومن ثم العودة إلى قرارات المقام والركوز على قرار المقام بشكل سلس وجميل.
- أن يتمرن العازف على الإنتقال والقفز من الطبقة الرابعة إلى الطبقة الثانية مع الحفاظ على ثبات الترددات في آلة الناي.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية التاسعة من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
المقام	التاسعة	نهوند	محير

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة للإرتجال في قرارات مقام البياتي، ومن ثم الذهاب إلى نغمات الجواب في جنس النهوند والركوز عليها.
- أن يتمرن العازف على الإنتقال إلى ناي البوسلك وتوظيفها أكثر من ناي في نفس التقسيمة.
- ان يتمرن العازف على توظيف تقنية النصف فتحة وإصدار النغمات الغير ثابتة من آلة الناي.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية العاشرة من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
المقام	العاشرة	نهوند	دوكاه

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة للإرتجال في جوابات مقام النهوند ومن ثم العودة إلى قرارات المقام والركوز على قرار المقام بشكل سلس وجميل.
- أن يتمرن العازف على الإنتقال والقفز من الطبقة الرابعة إلى الطبقة الثانية، واداء قفزة الثالثة مع الحفاظ على ثبات الترددات في آلة الناي البوسلك.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الحادية عشرة من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
المقام	الحادية عشرة	نهوند	محير

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة للإرتجال في قرارات مقام النهوند، ومن ثم الذهاب إلى نغمات الجواب في مقام النهوند والركوز عليها.
- أن يتمرن العازف على الانتقال والقفز من الطبقة الثانية إلى الطبقة الرابعة مع الحفاظ على ثبات الترددات في آلة الناي.
- ان يتمرن العازف على أداء النغمات غير الثابتة على آلة الناي في الطبقة الرابعة.

الجزء الرابع: القفلة "D".

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الأولى من القفلة:

البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
	الأولى	راست	محير

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة للإرتجال في جوابات مقام الراست على درجة الدوكاه.
- أن يتمرن العازف على طريقة للتحويل بين المقامات والأجناس في نفس درجة الركوز، وتوظيف التنقل بين قرارات وجوابات المقامات والأجناس في الإرتجال.

التدوين الموسيقي للجملة الثانية من القفلة:

البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
	الثانية	راست	دوكاه

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة للارتجال في قرارات مقام الراست على درجة الدوكاه.
- أن يتمرن العازف على أداء النغمات غير الثابتة على آلة الناي البوسلك في الطبقة الثالثة، والتي تتمثل في نغمة سي بيمول.
- أن يتمرن العازف على طريقة للتنقل بين قرارات وجوابات المقامات والأجناس في الارتجال.

التدوين الموسيقي للجملة الثالثة من القفلة:

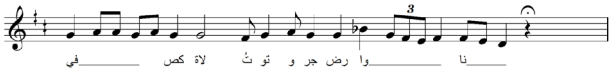
البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
	الثالثة	راست	محير

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة التحويل بين المقامات والأجناس في نفس درجة الركوز، وتوظيف التنقل بين قرارات وجوابات المقامات والأجناس في الارتجال والتمهيد للقفلة بشكل سلس وجميل.

التدوين الموسيقي للجملة الرابعة من القفلة:



البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
	الرابعة	راست	دوكاه

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة للإنتقال إلى قرارات وجوابات المقام في الإرتجال، والتمهيد للقفلة التامة في ذهن المتلقي.

التدوين الموسيقي للجملة الخامسة من القفلة:

البطاقة التعريفية:

جواب	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
المقام	الخامسة	راست	دوكاه

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على آداء قفلة مدروسة صعودا وهبوطا وسلسة وجميلة وواضحة للمتلقي.

نتائج البحث:

في ضوء أهداف البحث توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج على النحو الآتي:

1. احتوى ابتهال (يا عين جودي بالدموع) للمنشد محمد عمران على معايير بناء التقاسيم بشكل تدرجي وتسلسلي ومنطقي غلفها عنصر الجمال الفني الذي يتناسب مع إمكانات آلة الناي.
2. تم تقسيم الابتهال إلى أربعة اجزاء أساسية بما يتناسب مع الشكل البنائي للتقاسيم والارتجالات في الموسيقية العربية، حيث يحتوي كل جزء على طريقة عرض التدوين الموسيقي للابتهال بشكل مفصل، كما تم تقسيم كل جزء إلى عدة جمل لحنية بشكل مفصل.
3. توظيف مرحلة (الاستهلال) من الابتهال في تطوير قدرة العازف على بناء جملة لحنية افتتاحية في مقام البياتي على درجة الدوكاه، إضافة إلى تطوير احساس العازف في الزمن للجملة اللحنية الارتجالية وأماكن المد فيها، كما يتمرن العازف على طريقة الانتقال من الطبقة الثانية إلى الطبقة الثالثة بآلة الناي، إضافة إلى التمهيد للدخول في الجزء الثاني من التقاسيم في مقام البياتي على درجة الدوكاه، والجدول التالي يلخص التحويلات النغمية والمقامية التي قدمها عمران في الاستهلال.

الجزء الأول (الاستهلال "A")				
الجملة اللحنية	المقام	الجنس	درجة الركوز	الناي المستخدم
الأولى		بياتي	دوكاه	دوكاه
الثانية		بياتي	دوكاه	دوكاه
الثالثة	بياتي		دوكاه	دوكاه

4. توظيف مرحلة (المنطقة الوسطى) من الابتهال في تطوير قدرة العازف على الانتقال من جنس الأصل في مقام البياتي على درجة الدوكاه إلى جنس الفرع والأجناس المناسبة، حيث تم العودة من جنس راست على درجة النوى إلى جنس بياتي على درجة الدوكاه من خلال توظيف جنس بيات شوري، إضافة إلى تمرن العازف على طريقة انتقال من الطبقة الثالثة إلى الطبقة الرابعة بآلة الناي، كما يتمرن العازف على التمهيد للدخول في الجزء الثالث من التقاسيم في مقام البياتي على درجة الدوكاه، والذهاب إلى جواب المقام، والجدول التالي يلخص التحويلات النغمية والمقامية التي قدمها عمران في مرحلة المنطقة الوسطى من الابتهال.

الجزء الثاني (المنطقة الوسطى "B")				
الجملة اللحنية	المقام	الجنس	درجة الركوز	الناي المستخدم
الأولى		راست	نوى	دوكاه
الثانية	بياتي شوري		دوكاه	دوكاه
الثالثة	بياتي حسيني		Octave (محير)	دوكاه

5. توظيف مرحلة (جواب المقام) من الابتهال في تطوير قدرة العازف على طريقة انتقال من الطبقة الثالثة

إلى الطبقة الرابعة بآلة الناي في بناء التقاسيم والارتجالات والدخول في جوابات مقام الراست، كما يتمرن العازف على السيطرة على نغمات الطبقة الرابعة، إضافة إلى التأكيد وتثبيت المقام المراد الانتقال إليه في ذهن المتلقي، كما يتمرن العازف على طريقة الذهاب والعودة والتنقل في ما بين الاجناس التالية (البياتي، والبياتي شوري، والصبا، والحجاز) من درجة ركوز واحدة بشكل سلس وجميل، كما يتمرن العازف على طريقة للإرتجال في جواب المقام ومن ثم العودة إلى قرارات المقام والركوز على قرار المقام بشكل سلس وجميل، إضافة إلى الإنتقال والقفز من الطبقة الرابعة إلى الطبقة الثانية مع الحفاظ على ثبات الترددات في آلة الناي، كما يتمرن العازف على طريقة للإرتجال في قرارات مقام البياتي، ومن ثم الذهاب إلى نغمات الجواب في جنس النهوند والركوز عليه، إضافة إلى الإنتقال لناي البوسلك وتوظيف أكثر من ناي في نفس التقسيمة، كما يتمرن العازف على توظيف تقنية النصف فتحة وإصدار النغمات الغير ثابتة من آلة الناي، كما يتمرن العازف على طريقة للإرتجال في جوابات مقام النهاوند ومن ثم العودة إلى قرارات المقام والركوز على قرار المقام بشكل سلس وجميل، كما يتمرن العازف على الإنتقال والقفز من الطبقة الرابعة إلى الطبقة الثانية، واداء قفزة الثالثة مع الحفاظ على ثبات الترددات في آلة الناي البوسلك، كما يتمرن العازف على أداء النغمات غير الثابتة على آلة الناي في الطبقة الرابعة، والجدول التالي يلخص التحويلات النغمية والمقامية التي قدمها عمران في مرحلة جواب المقام من الابتهال.

الجزء الثالث (جواب المقام "C")				
الجملة اللحنية	المقام	الجنس	درجة الركوز	الناي المستخدم
الأولى		راست	كردان	دوكاه
الثانية		راست	كردان	دوكاه
الثالثة		بيات	محير	دوكاه
الرابعة	بياتي شوري		محير	دوكاه
الخامسة		صبا	محير	دوكاه
السادسة		راست	كردان	دوكاه
السابعة		حجاز	محير	دوكاه
الثامنة	بياتي		دوكاه	دوكاه
التاسعة		نهوند	محير	بوسلك
العاشرة	نهوند		دوكاه	بوسلك
الحادية عشرة	نهوند		محير	بوسلك

6. توظيف مرحلة (القفلة) من الابتهال في تطوير قدرة العازف على طريقة للارتجال في جوابات مقام الراست على درجة الدوكاه، كما يتمرن العازف على أداء النغمات غير الثابتة على آلة الناي البوسلك في الطبقة الثالثة، إضافة إلى تطوير قدرة العازف على توظيف التنقل بين قرارات وجوابات المقامات والأجناس في الإرتجال والتمهيد للقفلة بشكل سلس وجميل، كما يتمرن العازف على أداء قفلة مدروسة صعودا وهبوطا وسلسة وجميلة وواضحة للمتلقي، والجدول التالي يلخص التحويلات النغمية والمقامية التي قدمها عمران في مرحلة القفلة من الابتهال.

الجزء الرابع (القفلة "D")				
الجملة اللحنية	المقام	الجنس	درجة الركوز	الناي المستخدم
الأولى	راست		محير	بوسلك
الثانية	راست		دوكاه	بوسلك
الثالثة	راست		محير	بوسلك
الرابعة	راست		دوكاه	بوسلك
الخامسة	راست		دوكاه	بوسلك

التوصيات:

1. ضرورة وجود منهاج أكاديمية تعليمية لبناء التقاسيم والارتجالات لدارسي الآلات الموسيقية العربية.
2. ضرورة كتابة التدوين الموسيقي للجمل اللحنية في بناء الارتجالات والتقاسيم، بما يخدم دارسي وعازفي الآلات الموسيقية العربية.

الهوامش:

[1] A makam (maqam) is a series of trichords, tetrachords, and/or pentachords that make up a "scale", with a particular tonic, particular dominant notes, and a melodic progression (ascending, descending, or a combination of the two), David Erath, http://www.daviderath.com/oud/makam-music

[2] تُعرف القوالب الغنائية على أنها الصيغ اللحنية والبنائية المرتبطة في الغناء مثل القصيدة والطقطوقة والدور والموشح والموال، كما تعرف القوالب الموسيقية على أنها التأليف اللحني المرتبط في الصيغ الآلية مثل اللونجا والسماعي والتقاسيم.

المصادر والمراجع Sources and references

1. Al-Jamal, Khaled, 2021, *the Islamic cultural dimension in religious chanting Through a study of its stylistic features and its relationship to Arabic singing (Ibtihal "O Master of the Universe" by Muhammad Imran as a model)",* No. 54, page 150, Journal of Popular Culture for Studies, Research and Publishing, Kingdom of Bahrain.

الجمل، خالد،2021، *البعد الثقافي الإسلامي في الإنشاد الديني من خلال دراسة لميزاته الأسلوبية وعلاقته بالغناء العربي (ابتهال "يا سيد الكونين" لمحمد عمران نوذجا)"*، العدد 54، الصفحة 150، مجلة الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، مملكة البحرين.

2. Taha, Marwa, 2017, *A proposed program using one of the western rhythmic patterns to develop creativity in educational musical improvisation*, published research, volume 1, page 223-201, Research Conferences Refereed, Fourth Conference, Faculty of Specific Education, Ain Shams University, Egypt.

طه، مروة، 2017، *برنامج مقترح بإستخدام أحد الأنماط الإيقاعية الغربية لتنمية الإبتكارية في الإرتجال الموسيقي التعليمي*، بحث منشور، مجلد 1، الصفحة 201-223، بحوث مؤتمرات محكمة، المؤتمر الرابع، كلية التربية النوعية، جامعة عين شمس، مصر.

3. Youssef, Taymour, 2008, *Improvisation is affected by the local and musical heritage*, published research, No. 80, Volume 79, page 22-11, Research and Court articles, Journal of Folk Arts, General Egyptian Book Authority, Egypt.

يوسف، تيمور، 2008، *تأثر الارتجال بالتراث الموسيقي والمحلي*، بحث منشور، العدد 80، مجلد 79، الصفحة 11-22، بحوث ومقالات محكمة، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

4. Darwish, Nisreen and Al-Kurdi, Abdullah and Muhammad, Amani and Ibrahim, Amal, (2011), *Innovative Participation Deduced from Taha Al-Fashni's Ibtihal (God) to develop the musical performance of students of the Qanun Instrument*, No. 19, page 540-511, Journal of Specific Education Research, University of Mansoura, Egypt.

درويش، نسرين والكردي، عبد الله ومحمد، أماني وإبراهيم، أمل، (2011)، *تقاسيم مبتكـرة مستنبطة من ابتهال (إلهي) لطه الفشني لتنمية الأداء العزفي لدي دارسي آلة القانون*، العدد 19، الصفحة 511-540، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، مصر.

5. Judge, thank you. (2015). *Genius of Recitation in the Twentieth Century*, 2nd Edition, Cairo, Al-Gomhoria Press.

القاضي، شكري، 2015، *عباقرة التلاوة في القرن العشرين*، ط2، القاهرة، دار الجمهورية للصحافة.

6. Al-Tashli, Muhammad, (2013). *Adapting Jordanian Songs in Teaching Nay Performing for Beginners*, an unpublished PhD thesis, Faculty of Music Education, Department of Arabic Music, Helwan University, Cairo.

الطشلي، محمد، (2013)، *توظيف الأغنية الأردنية في تعليم العزف على آلة الناي للمبتدئين*، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، قسم الموسيقى العربية، جامعة حلوان، القاهرة.

7. Bakhti, Ibrahim. (2015). *Methodological guide to preparing scientific research (note, thesis, report, article)*, according to the IMRAD method, 4th edition, Kasdi Merbah University, Algeria.

بختي، إبراهيم، (2015). *الدليل المنهجي لإعداد البحوث العلمية (المذكرة، الأطروحة، التقرير، المقال) وفق طريقة ال IMRAD*، ط4، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 16، عدد3. 2023. 389- 405

دراسة لتطور الأغنية النسائية في دولة الكويت - المهنا والخراز أنموذجًا

بدرية حجي عبدلي، قسم التربية الموسيقية، كلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، الكويت

تاريخ الاستلام: 27/ 7/ 2022 تاريخ القبول: 1/ 2 / 2023

A study of the development of women's song in the State of Kuwait - Al-Mehanna and Al-Kharraz as example

Bedriya Heggy Abdily. Department of Music Education, College of Basic Education, Public Authority for Applied Education and Training, Kuwait

الملخص

يهتم البحث بدراسة الأغنية النسائية في دولة الكويت ويهدف إلى رصد العوامل التي ساهمت في تطوّر أسلوب أدائها خلال القرن العشرين، وتدوين عناصرها الموسيقية للحفاظ على هويّتها وإحيائها كموروث ثقافي للمجتمع الكويتي وحفظها للأجيال القادمة. يتبع البحث المنهج الوصفي- تحليل المحتوى، يشمل الإطار النظري للبحث دراسة تطوّر الأغنية النسائية في دولة الكويت، وتضمنت إجراءات البحث الطريقة المنهجية، العينة، والأدوات، واشتمل الإطار التطبيقي على الدراسة التحليلية لأغنية (توب يا بحر) عند كلٍّ من عودة المهنّا، وسناء الخراز، واستخلاص خصائصها الفنية وعناصرها الموسيقية المميّزة. أسفرت النتائج عن استخدام المعالجة الفنية اللحن الأصلي من خلال إضافة الحليات، وإتاحة فرصة غناء الأصوات النسائية الأكاديمية في الطبقات الصوتية الحادّة واستخدام طريقة الغناء التتابعي بين المغنيّة والكورال، والاهتمام بدور الآلات الأوركسترالية إلى جانب الآلات الإيقاعية الشعبية في أداء فقرات استهلالية قبل الغناء. وأوصت الدراسة بضرورة تنظيم الحفلات بمشاركة الأصوات النسائية، ودعم تدوين الأغاني القديمة وإدراجها ضمن الدراسات الأكاديمية بدولة الكويت.

كلمات مفتاحية: الأغنية النسائية الكويتية، الأغنية الشعبية، أغاني البحر الكويتية

Abstract

The research is concerned with the study of women's song in the State of Kuwait and aims to document the factors that contributed to the development of its performance style during the twentieth century. It also aims to record its musical elements to preserve its identity and revive it as a cultural heritage of Kuwaiti society and preserve it for future generations. The research follows a descriptive-content analysis methodology, encompassing a theoretical framework that examines the develoment of women's songs in Kuwait. The research procedures include the methodological approach, sample selection, and tools. The applied framework involves the analytical study of the song "Tobb Ya Bhar" performed by Oudeh Al-Muhanna and Sanaa Al-Kharraz, extracting its artistic characteristics and distinctive musical elements. The results indicate in the use of technical processing of the original melody through the addition of ornaments, allowing opportunities for academic female voices in the high vocal ranges, using the sequential singing method between the singer and the choir, while maintaining the melodic and rhythmic characteristics between the two models, and attention to the part of orchestral instruments as well as popular percussion instruments in performing introductory paragraphs before singing. The study recommends organizing concerts with the participation of female voices, supporting the documentation of old songs, and including them in academic studies in Kuwait.

Keywords: Kuwaiti women's songs, folk song, Kuwaiti Al- Bahr songs.

.

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.3.5

مقدمة:

نشأت الأغنية الكويتية منذ عام 1613 من خلال إحتكاك أهل الكويت بأهل بلاد فارس والعراق والهند واليمن وشرق افريقيا، فجمعت بين أصالة الموروث الكويتي والتأثّر بالمدرسة الشرقية القديمة، وتعددت بنيتها تبعاً لطبيعة ثقافة المجتمع المنبثقة منه (Elbloushy, 2012, p 3)، وفي أوائل القرن العشرين، انتشرت الفنون المقتصرة على الفرق الموسيقية ذات الصفة الشعبية من الرجال فقط، التي تتغنّى بنصوص شعرية عامية محددة بقوالب نمطية تعبّر عن الأحداث والوقائع الحياتية في أجواء حماسية، ولكنها غير قادرة على التكيّف أو التعبير عن أجواء الفرح في المناسبات التي اقتصرت على المؤديات النساء ممّن لديهن القدرة على الأداء الصوتي والإيقاعي (Khalifa, 2013, p 115)، وقد أشار (Assaf, 2021) إلى إلتحاق النساء الكويتيات بركب الغناء منذ بداية القرن العشرين، ونظراً للعادات والتقاليد التي وضعت في ذلك الوقت الحواجز بين الرجل والمرأة، اقتصر حضورهنّ على الفرق النسائية الغنائية التي تقدّم وصلاتها في الأعراس والمناسبات الدينية والاجتماعية، كما أشارت بعض المصادر إلى دور المرأة الريادي في ممارسة الفنون والرقص والغناء (خاصة في الأفراح) ومساهمتها في تطوير الأغنية الكويتية، سواء من خلال الفرق الشعبية أو الغناء الفردي (Al- Shemmary, 2005)، بالإضافة إلى تقديم بصمة واضحة في الحفاظ على التراث الموسيقي الكويتي (Khalifa, 2013, p 117).

ومن خلال نتائج دراسة (Khalifa, 2013) التي اقتصرت على تحديد أهم العوامل التي أدّت إلى تجاهل وتهميش الفرق الشعبية النسائية في دولة البحرين، ترى الباحثة أن دراسة الأغنية النسائية الكويتية ومواصلة البحث في القيم الموروثة لها، سيكون حافزا للاحتفاظ بعناصرها الموسيقية، وأن تقديم الدراسات التاريخية عن تطوّرها وتدوينها، قد يسهم في إحيائها ويرفع من شأنها كموروث ثقافي صادر عن فكر وإبداع تلقائي للمجتمع الكويتي.

مشكلة البحث:

أشارت بعض المصادر والدراسات العلمية إلى فقدان الكثير من الأعمال الغنائية النسائية الكويتية وتجاهل دورهنّ في تطوير الأغنية الكويتية، وذلك بسبب أن الحفاظ على الهوية الغنائية والموروث الشعبي الكويتي قد انحصر على شفاهية انتقاله بين النساء خلال المناسبات (الاجتماعية والدينية والوطنية)، مما يتطلب ضرورة تقديم الدراسات التاريخية لإحياء الأغنية النسائية في دولة الكويت كموروث ثقافي، وتدوين عناصرها الموسيقية وحفظها للأجيال القادمة.

أهداف البحث:

1. التعرف على تطور الأغنية النسائية في دولة الكويت.
2. رصد العوامل التي ساهمت في تطور أسلوب أداء أغنية (توب يا بحر) عيّنة البحث.
3. الدراسة التحليلية لاستخلاص الخصائص الفنية والعناصر الموسيقية المميّزة عند كل من عودة المهنا – سناء الخراز.

أهمية البحث:

إضافة علمية قد تسهم في المحافظة على تراث وفنون الدوله والذي يعد جزءاً مهماً من الموروث الكويتي وهوية المجتمع، ومحاولة الباحثة لتدوينها حتى تتمكّن من إضافتها إلى المكتبة الموسيقية العامة في دولة الكويت، للاستفادة منها والتعرّف على أسلوب وطبيعة الأداء وحفظها للأجيال القادمة.

تساؤلات البحث:

1. ما التطورات التي طرأت على أسلوب أداء الأغنية النسائية في دولة الكويت في القرن العشرين؟
2. ما الخصائص الفنية والعناصر الموسيقية المميّزة لأغنية (توب يا بحر) عيّنة البحث.

3. كيف تفيد الدراسة التحليلية لأغنية (توب يا بحر) في رصد العوامل التي ساهمت في تطوّر أداء الأغنية النسائية عند كل من عودة المهنا، وسناء الخراز؟

إجراءات البحث:

منهج البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفى التحليلي، كمحاولة لجمع بيانات حقيقية عن الأغنية النسائية الكويتية في الماضي، والوصول إلى رصد العوامل المؤثّرة على تطورها في الحاضر، لتوجيه المستقبل (Maleeg, 2022, 38).

حدود البحث:

الأغنية النسائية- دولة الكويت- القرن العشرين.

أدوات البحث:

استخدمت الباحثة لتدوين عيّنة البحث وتحليلها الأدوات التالية: برنامج التدوين الموسيقي (Muse Scor)، واستمارة التحليل الموسيقي، والتسجيلات والفيديوهات المصوّرة، والمقابلات الشخصية لمصادر متخصصة في مجال الموسيقى الشعبية الكويتية.

عينه البحث:

أغنية (توب يا بحر) من التراث القديم (فنون البحر) لكل من (عودة المهنا) و(سناء الخراز)، كنموذج للربط بين القديم والحديث. استعانت الباحثة بالتسجيلات المرئية والمسموعه من أرشيف التليفزيون الكويتي، ومن ثمّ، قامت بتدوين الخطوط اللحنية الأساسية لكل من المغنيّة والكورال والآلات الإيقاعية المستخدمة (إن وجدت)، ثمّ تناولتها بالدراسة والتحليل العزفي للوصول إلى أهم الخصائص الفنية والعناصر الموسيقية المميّزة وأسلوب الأداء بين الفرقتين.

مصطلحات البحث:

الشعر العمودي، (Vertical Poem): هو أساس الشعر العربي التقليدي القديم، وأصله وجذوره وكل أنواع الشعر الأخرى التي تنبثق عنه النطق والوزن والمعنى والقافية.

أغاني البحر، (Sea songs): غناء يواكب سير العمل في السفينة، يحتوي على أنواع من الأغاني الشعبية الخفيفة كالترانيم والاستهلالات والنحب والهمهمة والنهمة بمصاحبة التصفيق، دون استخدام الآلات الموسيقية (Al-Adwany, 1995,p 169).

فن الدزة، (Dazza art): من الفنون والقوالب الموسيقية السريعه، يبدأ مع بداية مراسم الزفاف وينتهي بها، ووظيفته الفنية هي في عملية إشهار الزواج، وتنظيم جموع المشاركين في طقوس الزواج مع ضبط الخطوات لموكب العريس المتجه لبيت العروس، يتسم باحتوائه على زخارف إيقاعية ينفرد بها عازف الطار، وعادة ما يؤدى هذا الفن وقوفا بمصاحبة عدد من الطارات وطبلين يضرب عليهما بالعصى أو بجريد النخيل.

فن العاشوري، (Ashuri art): من الفنون الإيقاعية العنائية المشهورة وذو حظوة كبير ومكانة عالية بين الفنون الاحتفالية وهو من الإيقاعات المركّبة.

فن الخماري، (Khemmary art): مشتق من الخمار الذي تستر به المرأة وجهها حين رقصها، يتسم بالإيقاع المركّب البطئ السرعة، يعتمد على الضرب باليد داخل الطار يتميز في ختامه بموال تؤديه إحدى المغنيات المتخصصات في هذا اللون وترد عليها مجموعة الكورال (هيا الله)، عبارة عن غناء مرسل أو مرتجل حر، لا يلتزم بتفعيلة إيقاعية محددة ولكنه يؤدّى على خلفية إيقاعية ثابته.

فن الردحة، (Radha art): نوع من الغناء في قالب الأهزوجة، تؤدّيها النساء وهن واقفات يُصَفِّقْن أثناء تأديتها، ويضْرِبْن بأرجلِهِنّ في الأرض، ويُؤَدّى هذا النوع من الغناء أثناء استراحة الفرقة الشعبية، وعادة ما تكون قبل بزوغ الفجر.

فن الصوت، (Soat art): من الفنون المقتصرة على الرجال، إلا أن الفرق النسائية قامت باقتباسه وكنّ يؤدينه بواسطة الطِيران والطبول. (Khalifa,2013,p 121)

فن السامري (Al- Samry art): كلمة مشتقة من السمر، وهو فن من الفلكلور الخليجي يختصّ بغناء قصائد نبطية بمصاحبة الضروب الإيقاعية على عدد من الدفوف.

فنّ السبتة (Al- Sabtah): من الأغاني ذات الإيقاعات البسيطة والألحان الخفيفة التي تبعث على الأنس والسرور، وذات طابع راقص تؤدّى بعد مراسم زفاف المعرس أمام الباب.

إيقاع القادري الرفاعي، (Kadri and Rafiee rhythm): ايقاع رباعي يتكون من الطبل البحري الذي يضرب 4 ضربات متتالية في زمن النوار، مع مصاحبة الطبل والطار، بحيث تتزامن (تك) الطار الاولى والثالثة و(دم) الطبل البحري الثانية والرابعة. (Al-Hamad, 2016)

إيقاع الدزّة: (Dazza rhythm) فن مقصور على البحر والبحارة في سواحل الخليج العربي، يتميّز بميزان ثنائي مركّب، كما هو موضح بالنموذج رقم(1)، يتمازج فيه الأداء بين الطارات والطبل البحري بمصاحبة التصفيق المزخرف من آن إلى آخر، بالإضافة إلى إدخال الطويسات لتضيف للإيقاع مزيدا من الحيوية والجمال والتألق، ويجمع الناتج السمعي poly Rhythmبين $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ كما يوضحه النموذج التالي:

النموذج رقم (1) يوضح إيقاع الدزّة (Abd El-Kareem, Salman,2021)

يشتمل البحث على جانب نظري يتضمن الدراسات السابقة، والأغنية النسائية في دولة الكويت، ونبذة عن أغنية (توب يا بحر)، والدراسة الذاتية للأصوات النسائية الكويتية عينة البحث. كما يشتمل على جانب تطبيقي يتضمن دراسة تحليلية لأغنية (توب يا بحر) كنموذج للأغنية النسائية ورصد مظاهر التطور والربط بين القديم والحديث.

الجانب النظري

أولا: الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

دراسات مرتبطة بالأغنية النسائية.

دراسة بعنوان: فنون الفِرَقْ النِّسائيَّة الشعبية في البحرين[1]: هدفت الدراسة إلى بحث تاريخ انتشار الفنون الشعبية في دول الخليج العربي، ورصد عوامل ظهور الفنون القبلية في المجتمع البحريني عامة، والفرق النسائية الشعبية خاصة، وتحديد مناطق التمركز الجغرافي وأهمّ فنونها التي تضمّنت: فنّ المرداه (almurda)، الدزّة، الصوت، العاشوري، النجدي، العربي، اللعبوني، الجلوة، والردحة. توصّلت النتائج إلى أن تطوّر وغزو وسائل الإعلام المسموع والمرئي ذي المنطلقات الغربية، انتشار وسائل الاتصالات التكنولوجية الحديثة، التأثر بفنون الغناء والموسيقى العربية، والبعثات الدراسية للدول العربية والغربية من أهم العوامل التي ساهمت في ظهور فرق النسائية الشعبية في البحرين، وأوصت بضرورة تبنّي الدولة بدراسة مشروع إحياء وتدوين وحفظ هذا التراث للأجيال القادمة. اتبعت الدراسة المنهج الوصفي. وتتفق هذه الدراسة مع

الدراسة الراهنة في تناول تاريخ نشأة الفرق النسائية الشعبية وعوامل ظهورها ومنهج الدراسة (المنهج الوصفي)، وتختلف من حيث أن البحث الراهن يتناول تطور الأغنية النسائية في دولة الكويت خلال النصف الأول من القرن العشرين.

دراسة بعنوان: دراسة تحليلية لدور المرأة الكويتية في مجال الأغنية الشعبية[2]: هدفت تلك الدراسة إلى تحليل الأغاني الشعبية في دولة الكويت، حيث جمع الباحث عيّنة من مجتمع الأصل وتناولها بالدراسة والتحليل لاستخلاص الخصائص الفنية العامة لنماذج متنوعة من أغاني المهد والزواج والنذور والسمر والأغاني الدينية التي تختص بالمرأة الكويتية، وتوصّلت الدراسة إلى تدوين وتصنيف الأغاني. اتبعت الدراسة المنهج الوصفي- تحليل المحتوى. وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في تناول دور المرأة الكويتية في الحفاظ على الموروث الثقافي وهوية المجتمع الكويتي، بالإضافة إلى الهدف من الدراسة التحليلية لاستخلاص الخصائص الفنية لعيّنة من الأغاني الشعبية النسائية ومنهج الدراسة (المنهج الوصفي، وتحليل محتوى)، وتختلف من حيث أن البحث الراهن يتناول تطور الأغنية النسائية في دولة الكويت خلال القرن العشرين.

المحور الثاني: دراسات مرتبطة بالأغنية الكويتية

دراسة بعنوان: دراسة تحليلية للأغنية الشعبية في دولة الكويت (العرضة البرية /الهجين)[3]: هدفت تلك الدراسة إلى إحياء أنواع من الغناء المنتمي إلى البادية، لحفظ الموروث الشعبي الكويتي والتوعية بأهميته وضرورة المحافظة عليه، كما اهتمت بوضع الأغنية الشعبية الكويتية (العرضة البرية، الهجيني) كوسيلة للربط بين الموسيقى التقليدية والمستحدثة.وأسفرت النتائج عن تميّزها بلحن بسيط سهل الترديد، يتكون من جملة واحدة تؤدى بها جميع أبيات القصيدة بمصاحبة الآلات الإيقاعية (الطار والطبل النصيفي اللاعوب والطبل الخماري) والتصفيق، تعتمد على الشعر النبطي وأوصت الدراسة بضرورة جمع وحفظ الأعمال الغنائية الخاصة بالبادية ونشرها في الوسائل الإعلامية المسموعة والمرئية والعمل على إدراج بعضها ضمن الدراسات الأكاديمية بالمعاهد المتخصصة بدولة الكويت. واتبعت المنهج الوصفى (تحليل محتوى). وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في إحياء أنواع الغناء الشعبي وحفظ الموروث الثقافي للمجتمع الكويتي، وعن تحديد أهم السمات اللحنية للأغنية الشعبية في دولة الكويت ومنهج الدراسة (المنهج الوصفي – تحليل محتوى)، وتختلف من حيث أن البحث الراهن يتناول تطور الأغنية النسائية في دولة الكويت خلال القرن العشرين.

دراسة بعنوان: السمات اللحنية لبعض أغاني الموروث الشعبي الكويتي[4]: هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على الخصائص اللحنية للأغنية الشعبية الكويتية، واهتمت بإلقاء الضوء على دراسة بعض نماذج الأغاني الشعبية ذات خصائص موسيقية متنوّعة، وأسفرت النتائج عن أن أغلب الألحان تدور حول الأجناس (خاصة جنس النهاوند المصور)، وتعتمد على عدد محدود من النغمات يتراوح بين اربع إلى ست نغمات، وأغلب الأغاني تتكوّن من فكرة لحنية بسيطة ومتكررة بين المغنّي والمجموعه بصيغة أحادية، وأوصت بإجراء المزيد من الدراسات المتخصصة في هذا المجال، استخدمت المنهج الوصفي تحليل المحتوى. وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في كيفية التعرّف على الخصائص اللحنية للأغنية الشعبية الكويتية ومنهج الدراسة (المنهج الوصفي – تحليل محتوى)، وتختلف من حيث أن البحث الراهن يتناول تطور الأغنية النسائية في دولة الكويت خلال القرن العشرين.

ثانيا: الأغنية النسائية في دولة الكويت:

تميّز المجتمع الكويتي بالعلاقات الانسانية والاهتمام بالمناسبات والاحتفالات والاعتياد على أداء الأغاني والرقصات، ولم تقف الظروف الاجتماعية حائلاً دون ظهور أصوات نسائية في المراحل الأولى لنشأة الاغنية في الكويت، وذلك لضرورات فنية تقبّلها المجتمع بوعي، ومنها إجادة المرأة لمختلف الفنون الغنائية الشهيرة

الي تؤديها الفرق الرجالية كفنون البحر والسامري والبستات وغيرها من الفنون التي تحتاجها المناسبات (Al- Shemmary, 2005). وقد أشار (Assaf, Ziad) إلى إلتحاق النساء الكويتيات بركب الغناء منذ بداية القرن العشرين، واقتصر حضورهنّ على الفرق النسائية الغنائية التي تقدّم وصلاتها في الأعراس والمناسبات الدينية والاجتماعية، بينما اقتصر دور الرجل في هذه الفرق على حمل الطبول ثقيلة الوزن، أو أداء دور (الصاقول) "وهو القائد المحترف لفن (الصقل) على الطار وتقديم زركشات إيقاعية خلال الأداء العام للفرقة" (Khalifa,2013,p 117) . وبعد أن كانت الأغاني الشعبية الكويتية محلية وخليجية انطلقت إلى رحاب الساحة العربية، وحينئذٍ، أدرك الفنانون الكويتيون الأهمية البالغة لدراستها وتذوقها على أسس من العلم والمعرفة والخبرة والفهم، والربط بين التراث الكويتى العريق وما تصبو إليه النهضة الحالية من تطور منتظر، مع الاحتفاظ بالطابع الإيقاعي والغنائي المرتبط بالظروف الفنية والبيئة الاجتماعية غير قابلة للتطور منذ بداية مراحله الأولى (Al-Doukhy, 1984, p191).

تناقل المهتمون بالأغنية الشعبية (شفهيًا) بعض المعلومات عن طبيعة أداء الفرق النسائية الشعبية الكويتية، وقد أكّدت هذه المعلومات دعوة الكولونيل "ديكسون" (المعتمد البريطاني الاسبق في دولة الكويت) إحدى هذه الفرق والاستماع إلى أغانيهنّ في المناسبات الرمضانية (Rezk Allah, 2022). ونقلاً عن حوار خاص مع الفنّانة عودة المهنا (Aouda Al- Mehanna) التي أكّدت أسماء بعض الفرق النسائية الشعبية التي سبقت ظهورها، ومنهم أم عنتر الجيماز (Om Anter) ووريدة الثاجب (Warida Al-Thageb) وجوهرة المهنا (Gawhara Al-Mehanna) وخديجة الجيماز (Khadija Al- Gemas)، ثمّ جدّتها خديجة المهنا (Khadija Al- Mehanna)، في حين ذكرت بعض المصادر بأنّ قطوه الجيماز (Katoa El-Jemaz) تعتبر أول مغنيّة كويتية بفرقة راشد الجيماز[5] (Rashid El-Jemaz)، ثم تبعتها هديّة المهنّا (Hedia El- mahanna) التي تخصّصت في إحياء الأفراح والأعراس حتى وفاتها، وتولّت قيادة الفرقة سعادة البريكي(Saada Al- Bereky) ، وتتلمذت على يديها عوده المهنا (Aoda El- mahanna, 1907- 1984) التي حافظت على الموروث الكويتي خلال فترة الستينات وأحرزت تقدّمًا ونجاحا، وأثبتت مكانتها في جميع المناسبات (Kuwait National Network, 2009)، ثمّ اشتهرت عائشة المرطة (Aisha Almorta, 1943-1979) وأصبحت مطربة الكويت الأولى (Bo-BaShar, 2006)، وفي هذه الفترة، اهتمت وزارة الشؤون بإنشاء جمعية (الفنانين الكويتيين) للتواصل مع المواهب وحفظة تراث الفنون الشعبية البحرية والبرية، وجَمْع كل ما يتعلّق بالموروث الغنائي لرفع المستوى الثقافي والفني للمجتمع الكويتي، كما شهدت ساحة الغناء الكويتي طفرة وتطوراً كبيراً من الاهتمام والرعاية في فترة السبعينات خلال تولي الشيخ جابر العلي وزارة الإعلام. وفي عام 2012، اقترحت ماجدة الدوخي (Magda El- Doukhy) إنشاء فرقة نسائية تعيد إحياء التراث الكويتي من الطالبات الأكاديميات، وتم تشكيل لجنة مصغرة لاختيار الأصوات النسائية والعازفات بمشاركة الاستاذ فتحي الصقر (Fathy Al- Sakr) الذي كان تولّى تدريب عازفات الايقاع، والفنان محمد الدوخي (Mohammed El- Dokhy) الذي أشرف على الأصوات النسائية واختيار الأصوات الكويتية المميزة، والتي تعطي المستمع إيحاء عبق الماضي، وتمّ اختبار الفتيات لاختيار الأصوات الجميلة، ثمّ انضمت إلى الفرقة ثلاث عازفات إيقاع مثل: الطار (Tar) والكمان (Violin) بالإضافة إلى الآلات الشرقية مثل القانون (Kanoon) والناي (Nay)، والآلات الأوركسترالية مثال الكونترباص (Double Bus)، الفيولونسيل (Violoncello)، وآلات النفخ النحاسية (Brass instrument)، كما ذكر (Al- Shemmary, Abd-El Mohsen, 2005) أنّ (نورة الكويتية) تُعَدُّ من أشهر الفنانات الشعبيات في الغناء العربي الحديث كذلك غناء التراث الكويتي والتراث العربي (الموشحات والأدوار)، وأنّها تقوم بكتابة وتلحين الأغاني وتجيد العزف على العود، وكشف عن علاقتها الوثيقة بأمها (صنعة) التي تعلمت منها الكثير ولازمتها منذ بداية مسيرتها الفنية، كما أشار إلى (عالية حسين) خريجة المعهد العالي للفنون الموسيقية،

نجمة الغناء الأوبرالي في الكويت والخليج العربي، ظهرت بجمال صوتها وحسن أدائها عندما قدمت أجمل وأعذب الأعمال مع المعهد العالي للفنون الموسيقية في مدارس الأحمدي.

ثالثا: الدراسة الذاتية للأصوات النسائية الكويتية عينة البحث:

أ. عوده المهنا (1910م – 1984م):

تعد أحد أعلام الفن الشعبي في الكويت والخليج العربي لمساهمتها في تأسيس أول فرقة شعبية نسائية في البلاد في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، انحصر نشاطها الفني من عام (1916 – 1984)، اسمها الحقيقي (جوهرة)، وكانوا يطلقون عليها اسم (عودة) تيمنا بجدتها التي كان يطلق عليها لقب العودة وظل هذا الاسم ملاصقا لها إلى ان توفيت، بدأت مشوارها الفني وهي بعمر 15 سنه حين مرضت خالتها (أم معيوف) وطلبت منها أن تنوب عنها، وأبدعت في أغاني المناسبات الاجتماعية والدينيّة، فنالت الثقة وأصبحت عنصراً مهماً في الفرقة، لما تمتلك من صوت جهوري وحنجرة قوية تمكّنها من أداء جميع ألوان الغناء الشعبي (Kona, 2019)، تعلمت الغناء على يد (سعادة البريكي)، وبعد وفاتها، انطلقت عودة المهنا في مرحلة جديدة بمصاحبة أول فرقة شعبية نسائية وأفضل كورال قدّم أنواعاً من مأثورات الفنون الكويتية، وحقق نجاحًا فنّيًا كبيراً، تميزت فرقتها عن الفرق التي سبقتها، كما شهدت منافسة من فرقة (أم زايد) إلا أن فرقتها كانت أكثر تميزا في الكثير من الفنون، كما اشتهرت بتقديم فنّ (العايدوه[6]) لما تمتلِكَهُ من صوتٍ رخيم قوي، وأداء مُمَيّز، ومعرفة واسعة بالموروث الغنائي الكويتي. تم تكريمها بإطلاق اسمها على مبنى في منطقة حولي بالإضافة إلى نبذة تعريفية عنها عند بهو المبنى (Basha, 2008)، ومن أهم الأغنيات التي قدّمتها فرقة عودة المهنا: توب توب يا بحر، ياعديل الروح يا عيني، إني فداك ياحسين ومسرحية على أمة النذر 1955.

ب. سناء الخراز:

ولدت عام (1960)، امتدّ نشاطها الفني منذ عام 1977 حتى الآن، تعد أحد أهم الاصوات النسائية المعاصرة التي حافظت على تألقها ونجوميتها، اتفق المؤرخون على كونها نموذج يتحدّى الزمن والصعاب للغناء بدولة الكويت، وامتلاكها الموهبة الذهبية والصوت الرائع، وقد أسفرت نتائج استبيان جريدة (الأنباء) الكويتية التي أجرته على عيّنة من قرّائها بجميع المحافظات عام (2009)، بأن أغاني سناء الخراز هي الاختيار الأول في الاحتفالات الوطنية بنسبة 86%، وأن لها الأثر الأكبر في تحريك الحماسة الوطنية بنسبة 82%، واعتبر 86% أيضا من العينة انها أغاني خالدة في ذاكرة الكويت ولا تتأثر بمرور السنين بل تزداد تألقا وجمالا، كما أُلْقِيَ اللوم على وسائل الإعلام الكويتية التي حصرت بث أغاني سناء الخراز في الأعياد والمناسبات الوطنية ودعوا إلى بثّها في كل الأيام لتعريف الأجيال المتعاقبة بأهميتها كمطربة رائدة ومميزة.

برزت سناء الخراز في لوحات فنية مع مجموعة من الطالبات في حفلات وزارة التربية، ثم انقطعت عن المشاركة في الاعمال الوطنية حتى عام 2001، حيث أثبتت معدنها الخاص وأداءها المتميز في اوبريت (حكاية وطن) خلال احتفالات الكويت بالعيد الوطني وعيد التحرير، وفيها تفاعل الحضور معها بالهتاف للامير وولي العهد، ومن اهم الاعمال التي قدّمتها: يا جارتي، وانتي بنت الكويت، وإحنا الخطاوي، ومغازل الخير، وجابر أبونا من عمر، واعزف يا شاعر، كما تألقت في العديد من الاوبريتات الوطنية المتميزة مع الفنان شادي الخليج وبرعاية الملحن غنام الديكان[7] (Ghanem Al- Decan)، ومن أهمها: أوبريت صدى التاريخ 1986، والكويت صمود وتحدي (1992)، وانتوا لها 2020، وصدى التاريخ 1986، بالإضافة إلى اوبريت (مذكرات بحار) والملحمة الشعرية (توب يا بحر) من شعر محمد الفايز[8] (Mohammed El- Fayez) ولحن الديكان (Al- shemary, 2005).

رابعا: نبذة عن أغنية توب توب يا بحر:

نموذج من فن القادري (Obaid, 2009)، اشتهر بين النساء مناجاة البحر والتعبير عن لهفتهم وهم ينتظرون عودة الأهل من رحلات الصيد، فيجتمِعون قبل موعد القفال بحوالي ثلاثة أو أربعة أسابيع على هيئة دائرة متحركه، وينشدون الأهازيج والصيحات بقيادة إحدى النساء ممّن لديها الحنجرة القوية للغناء المنفرد والبراعة في التحكّم بالصوت، والقدرْة على توظيف الارتجال وابتكار الحليات وفق عملية جمالية منسجمة ومتجانسة تتناسب مع التقطيع العروضي للنصّ المتغيّر، بينما تنشغل الباقيات بجمع الحطب وسعف النخل وأشعال النيران. تألّقت فرقة عوده المهنا في غناء (توب يا بحر) على مسرح التليفزيون الكويتي عام 1960، ثمّ قامت فرقة سناء الخراز بغنائها في لوحة (مذكّرات بحّار) وتجسيد القُفّال بكامل تفاصيله في مشاهد رمزية، مثال كَيّ البحر بالسعفة أو تغريق القطة، وذلك بمشاركة المواهب من الطالبات الأكاديميات خلال حفلات وزارة التربية. كما توصّلت الباحثة إلى أنّ هذه الأغنية تعتبر من الأغاني الفلكلورية التي جاءت بالفطرة بين دول الخليج العربي، ويختلف أداؤها من دولة إلى أخرى ولكن مع الاحتفاظ بالخصائص الفنية والعناصر الموسيقية، من حيث تكرار نموذج بسيط يتكوّن من نغمات متدرّجة صعودا وهبوطا حول قرار النغمة المركزية للمقام، وتعتمد على هارمونية الأصوات ما بين المغنية والمجموعة والتصفيق بالإيدي (Mohammed, 2011, p130)، ثمّ تطوّرت بمرور الوقت بعد الإضافات والتجديدات التي طرأت عليها.

وبناء على ما سبق، تناولت الباحثة خلال الجانب التطبيقي التحليل الموسيقي لأغنية (توب يا بحر) عيّنة البحث، لتحديد القيم الجمالية وأسلوب الأداء الإبداعي بين كلٍّ من عوده المهنا وسناء الخراز، لرصد العوامل المؤثّرة على تطورها بعد الإضافات التي طرأت عليها.

الجانب التطبيقي:

التحليل الموسيقي للنموذج الأول[9]: (عودة المهنّا):

تم تسجيل أغنية (توب يا بحر) بتلفزيون الكويت عام 1966 من خلال فرقة (عودة المهنّا)، حيث ظهرت على المسرح تجلس بين فرقتها الغنائية التي تتكوّن من اثنتي عشر عضوة من الكورال بالإضافة إلى رجال يؤدّي دور (صاقول) ويتجمّعْنَ جول دائرة الحوار "الريستاتيف" حول القصص المأثورة.

أ. البيانات: اسم الشاعر: تراث قديم اسم الملحن: تراث قديم

اسم الفرقة: فرقة عوده المهنا الصيغة: فنون البحر

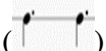
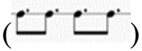
المقطع الأول:	يا خُويْ محلا الخَشَب لو لزّة السيْف	كلهَا صِبْيان تْجرّ المَجاديفْ
	يا نوخِذهُمْ لا تْصَلّبْ عَليهُمْ	ترى حبّال الغوص قصّص ايْديهُمْ
المقطع الثاني:	يا ليتني دهينه وادهن ايديهم	وياليتني خيمه واخيّم عَليهُمْ
	توبْ توبْ.. يابَحَرْ	توبْ توبْ.. يابَحَرْ
	أربَعَه والْخامِسْ دخل	أربعه والخامس شهر
	جيبهُمْ.. **** جيبهم	جيبهم.. **** جيبهم
	توبْ توبْ.. يابَحَرْ	توبْ توبْ.. يابَحَرْ
	ماتْخَافِ مِنَ الله يابَحَرْ	ماتْخَافِ مِنَ الله يابَحَرْ

ب. التحليل العام:

المقام: بياتي على درجة الجهاركاه

ت. التحليل التفصيلي:

- المقطع الأول:
  - الصيغة: أحادية فن الدزّة
  - الميزان: ثنائي مركب $\frac{6}{8}$

- الإيقاع: الدزة
- عدد المازورات: 16 مازورة بدون المرجعات.
- السرعة: بطيئة
- المساحة الصوتية المستخدمة: السادسة الحنية من نغمة (ري- سي بيمول) .
- اللحن: الحقل (1–16)، مبني على تكرار نموذج لحني بسيط أو خلايا لحنية (melodic sells)، يبدأ بالأهازيج بين صوت المغنيّة الرخيم (mezzo soprano) والمجموعة، يبدأ بالأهازيج ومصاحبة التصفيق المنتظم () أو التصفيق المزخرف () ويتّسم باستخدام التنويع أو تكرار خلايا لحنية بما يتناسب مع التقطيع العروضي للمقاطع الشعرية كما يلي:

- العبارة الأولى: الحقل (1–4)، يبدأ على النبر الضعيف من درجة (العجم)، ويتّجه هبوطا إلى نغمة (الجهاركاه) في كلمة (السيف)، ثمّ تردد المغنيّات كلمة (صادْجِي) بصورة منتظمة كما في (الحقل2 [2])، ثم يتكرر مع التنويع باستخدام النبر القوي كما في الحقل رقم (3)، ويتّسم بتأخير النبر (syncopation) في حدود النوار المنقوط بما يتناسب مع التقطيع العروضي للنصّ الشعري، كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (1) يوضح العبارة الأولى

- التنويع الأول: الحقل (5–6)، تؤدي المغنية وحدة النوار المنقوط بصورة منتظمة، مع استخدام طفيف لتأخير النبر بما يتناسب مع المقطع الشعري، كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (2) يوضح التنويع الأول

- التنويع الثاني: الحقل (7–10)، أولت المغنية اهتماماً لاستخدام مواضع النَفَسْ بما يتناسب وكلمة (يا نُواخِذَهُمْ)، مما أدى إلى امتداد زمن تأخير النبر كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (3) يوضح التنويع الثاني

- التنويع الثالث: الحقل (11–14)، تكرار خلية لحنية مبنية على استخدام تقسيم النوار المنقوط إلى وحدات أصغر بما يتناسب مع الشطر الثاني، كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (4) يوضح التنويع الثالث

- الحقل (15–16): وصلة لحنية في صورة أهازيج وامتدادات صوتية تمهيدا للانتقال إلى المقطع الثاني، مبنية على أداء المغنية لخليّة لحنيّة من ثلاث نغمات (الحسيني، النوا، الجهاركاه)، بينما تردّ عليها المجموعة بكلمة (صادْجِي) عبر إضافة الزخارف والحليات والتصفيق المزخرف، مع المحافظة على روح المقام، كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (5) يوضح الوصلة اللحنية

- المقطع الثاني:
  - الصيغة: أحادية، فن القادري (Obaid, 2009).
  - الميزان: ثنائي بسيط $\frac{4}{4}$
  - الإيقاع: الشبيسي
  - السرعة: سريعة إلى حدّ ما (Allegretto)
  - المساحة الصوتية: خامسة صاعدة من نغمة (ري – لا نصف بيمول)
- اللحن: الحقل (17–21)، يتمحور في تكرار نموذج لحني يتكوّن من حقل صوب ثلاث نغمات (النوا-الحسيني- الدوكاه)، تتناوله المغنيّة بصوت منخفض (Contra Alto) مع المجموعة بمصاحبة التصفيق المنتظم أو المزخرف، وينقسم الى:

- الحقل (17)، تبدأ المغنيّة من درجة النوا ثم الصعود إلى الحسيني لتستقر على (الدوكاه) ثمّ تردّ عليها المغنيات بترديد كلمة (يابَحَرْ)، تتسم باستخدام وحدة النوار بما يتناسب مع التقطيع العروضي للنصّ كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (6) يوضح النموذج الأول من المقطع الثاني

- الحقل (18) تبدأ المغنية من النبر الضعيف للوحدة الأولى على درجة (النوا)، وتتسم باستخدام تقسيم النوار إلى وحدات أصغر، كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (7) يوضح الصيحة الثانية من المقطع الثاني

- الحقل (19) يتسم بتغيير الميزان والتنويع في استخدام التصفيق المزخرف كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (8) يوضح النموذج الثالث من المقطع الثاني

- التذييل أو الكودا: الحقل (20–21) منتظمة، تتسم بالعودة إلى الميزان الأساسي واستخدام التصفيق المزخرف كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (9) يوضح الكودا

التحليل الموسيقي للنموذج الثاني[10]: سناء الخراز:

ظهرت بين فرقة من طالبات وزارة التربية خلال احتفالات العيد الوطني الثامن عشر 1979، في مشهد يجمع بين الغناء والرقص التوقيعي لأوبريت (مذكرات بحار)، عدد أعضاء المشاركات يتجاوز الأربعين عضوة من الكورال النسائي.

أ. البيانات:

كلمات: محمد الفايز — الحان: غنام الديكان

الفرقة: سناء الخراز — الصيغة: فنون البحر

الكلمات:

المقطع الأول:	سامعين صوت، صلّوا على النبيَ	آل محمد، وابن عمه علي
المقطع الثاني:	توبْ توبْ.. يابَحَرْ	توبْ توبْ.. يابَحَرْ
	أرْبَعه والْخامِسْ دخل	أربعه والخامس شهر
	جِيبهُمْ.. **** جيبهم	جيبهم.. **** جيبهم
	ماتْخَافِ مِنْ الله يابَحَرْ	ماتْخَافِ مِنْ الله يابَحَرْ

ب. التحليل العام:

- المقام: بياتي
- الفروع: نهاوند على النوا وكرد على الحسيني

ت. التحليل التفصيلي:

➢ المقطع الأول:

- الصيغة: أحادية، فن الدزّة
- الميزان: ثنائي مركب $\frac{6}{8}$
- عدد المازورات: 52 مازورة.

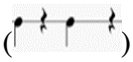
- الإيقاع: الشبيسي
- السرعة: معتدلة ( )
- المساحة الصوتية المستخدمة: رابعة صاعدة من نغمة (صول- دو)

▪ اللحن: مبني على استخدام نموذج لحني يتمحور صوب أربع نغمات (الأوج، الحسيني، النوا، -الجهاركاه- سيكاه) يتسم بالتنويع واستخدام الزخارف اللحنية ولمس نغمة (السيكاه)، يبدأ باستهلال إيقاعي من الحقل (1 – 6) لمجموعة الطبول، يليه حوار لحني بين الآلات الأوركسترالية (الآلات الوترية - آلات النفخ) من الحقل (7 – 19)، ثمّ تبدأ المغنيّة (Soprano) بأداء مقطع (سامعين صوت، صلّوا على نبيّنا محمد، وعلى ابنِ عليّ) من الحقل (20 – 26)، وترده المجموعه من الحقل (27–33) ويتكرر ذلك حتى الحقل (32)، مثال النموذج بالشكل التالي:

الشكل رقم (10) يوضح لحن المغنيّة

▪ من الحقل (33-54) تكرار لنفس العبارة السابقة عدة مرّات مع التنويع من خلال اختلاف البدايات، لتكون من نغمة (كردان) مرّة ونغمة (السيكاه) مرة ثانية، مع مصاحبة تجمع بين المصاحبة الإيقاعية وآلات الكمان.

المقطع الثاني: يبدأ بأسلوب الحوار (recitative) الذي يجمع بين المغنيّة والمجموعه، ويسبقه موسيقى تصويرية توحي بالفزع والقلق، ثمّ مقدمة من الآلات الأوركسترالية قبل الغناء.

- الصيغة: فن القادري (Obeed, 2009).
- الميزان: ثنائي بسيط $\frac{4}{4}$
- الإيقاع: القادري الرفاعي ()
- السرعة: سريعة (Allegro)
- المساحة الصوتية المستخدمة: من نغمة (ري) إلى (دو)
- اللحن: يبدأ من الحقل (55 – 64)، ويتمحور في تكرار نموذج لحني يتكوّن من حقل واحد صوب ثلاث نغمات (النوا- الحسيني- الدوكاه)، تتناوله المغنيّة (soprano) وتردّ عليها المجموعة بمصاحبة التصفيق المنتظم أو المزخرف بالأيدي كما يلي:

▪ من الحقل (56 – 57) تبدأ المغنيّة بكلمات " توب توب" من درجة النوا صعودا إلى الحسيني، ثمّ تردّ المجموعة بكلمة (يابَحَرْ)، وتتكرر مع تغيير البداية من نغمة (الكردان)، كما يوضحه الشكل التالي:

الشكل رقم (11) يوضح الخليّة اللحنية الأساسية في المقطع الثاني

- يتكرر نفس الأسلوب السابق من الناحية الأدائية والنمط اللحني والإيقاعي مع الأبيات الشعرية التي تليه، مما يتطلّب التنويع في النماذج الإيقاعية واستخدام تقسيم النوار إلى وحدات أصغر بما يتناسب مع إضافة الحليات.

نتائج البحث وتفسيرها:

جاءت نتائج الدراسة للإجابة على تساؤلات البحث كما يلي:

التساؤل الأول: (ما التطورات التي طرأت على أسلوب أداء الأغنية النسائية في دولة الكويت خلال القرن العشرين؟). وللإجابة على هذا السؤال، تتبّعت الباحثة تاريخ نشأة الأغنية النسائية في دولة الكويت خلال القرن العشرين، وتم عرْضه من خلال الإطار النظري للبحث.

التساؤل الثاني: (ما الخصائص الفنية والعناصر الموسيقية المميّزة لأغنية (توب يا بحر) عيّنة البحث). وللإجابة على التساؤل الثاني، قامت الباحثة بإجراء الدراسة التحليلية لأغنية (توب يا بحر) عينة البحث، وتوصّلت إلى النتائج التي اتفقت مع كل من (البلوشي، 2012) و (التركي، 2021).

التساؤل الثالث: كيف تفيد الدراسة التحليلية لأغنية "توب توب يابحر" في رصد العوامل التي ساهمت في تطوّر أداء الأغنية النسائية عند كل من عودة المهنا – سناء الخراز؟). وللإجابة على التساؤل الثالث، بعد اطلاع الباحثة على الدراسات السابقة التي هدفت إلى تحديد السمات المميّزة للأغنية الشعبية الكويتية، بالإضافة إلى نتائج الدراسة التحليلية لأغنية "توب توب يابحر"، توصّلت الباحثة إلى العوامل التي ساهمت في تطوّر أسلوب أداء (سناء الخراز) التالية:

1. الظروف الفنية والبيئية للمجتمع الكويتي وإتاحة الفرصة لمشاركة المواهب الغنائية والعازفات من خريجي المؤسسات الأكاديمية المتخصصة بدولة الكويت في الفرق الشعبية النسائية.
2. توظيف الأصوات الأكاديمية في أداء الزخارف والحليات في طبقات صوتية حادة.
3. استخدام الآلات الأوركسترالية إلى جانب الآلات الإيقاعية الشعبية والآلات الشرقية، وثراء المسارات اللحنية.
4. اعتمد المقطع الأول على فن القادري البحري، واتخذ مطلعه مقدمة إيقاعية من الآلات الأوركسترالية المستخدمة، كما أعيد تنسيق الشعر وإضافة شعر جديد.
5. اعتمد المقطع الثاني على معالجة لحن قديم من خلال دمج جملة لحنية مستجدة عليه، فرفع من صعوبة أداء الجملة بطريقة الغناء التتابعي بين المغنيّة والكورال، إلى جانب التنويع في استخدام الزخارف والحليات.
6. التميّز والإتقان لأداء المغنيّة المباشر على مسرح التليفزيون الكويتي بمصاحبة الأوركسترا.

التوصيات:

1. دعم تنظيم الحفلات الخاصة بالأغنية النسائية في دولة الكويت.
2. العمل على إثراء حصيلة أعمالهنّ وتطوير أسلوب الأداء.
3. جمع الأغاني الشعبية القديمة والعمل على ترميمها أو إعادة تدوينها بما يتلاءم مع إدراجها ضمن الدراسات الأكاديمية المتخصصة بدولة الكويت.

مرفق رقم1

عودة المهنا
Lento
mizzo soprano
Women
Hand Cap
W.
Hd. Cp.
Allegretto
contra alto

الهوامش:

[1] خليفة، خالد عبد الله (2013): فنون الفرق النسائية الشعبية في البحرين، أرشيف الثقافة الشعبية للدرايات والبحوث والنشر، مج6، ع21.

[2] يعقوب يوسف الخبيزي: دراسة تحليلية لدور المرأة الكويتية في مجال الأغنية الشعبية، رسالة ماجستير (بحث غير منشور) المعهد العالي للموسيقى العربية أكاديمية الفنون، القاهرة: 1993م.

[3] التركي، احمد مبارك تركي: بحوث عربية في مجالات التربية النوعية، رابطة التربويين العرب، مج24، 2021.

[4] البلوشي، سلمان حسن: استاذ مشارك بكلية التربية الأساسية بدولة الكويت، المجلّة الأردنية للفنون، مج5، ع1، 2012.

[5] راشد بن صالح الجيماز: نهام كويتي، وأحد رواد الغناء في البحر. سجل الكثير من الأغاني الشعبية المتعددة، يعتبر من الجيل الذي عاصر القديم والجديد، يجيد فن الايقاع على المرواس وترك ثروة تراثية. وظلت تلك المهنة حتى وفاته عن عمر يناهز 78 عام.

[6] فنّ العايدوه: مجموعة من أغاني التراث الكويتي التي تميّزت بها الفرق النسائية الشعبية، حيث تقوم أفراد الفرقة بالدوران حول البيوت الكبيرة في المناسبات الرمضانية أثناء تجهيز الطعام ودقّ حبول الهريس، يتغنّون بمصاحبة التصفيق بالكفوف (ومن النادر أن يُسْتَخْدم فيها الآلات الإيقاعية) ثمّ يعودون في نهاية الشهر لتلقي الهدايا والحلوى. https://alziadiq8.com/435787.html

[7] غنام سليمان الديكان: ملحن كويتي ولد عام 1943.

[8] محمد الفايز: شاعر كويتي، ولد عام 1938م.

[9] مرفق (1) اجتهدت الباحثة في تدوين اللحن والايقاع لعدم توافرها لدي المؤسسات الثقافية بدولة الكويت.

[10] المدونات الموسيقية والتوزيع الموسيقي متوافرة لدي أرشيف التليفزيون الكويتي.

المصادر والمراجع Sources and references

1. Abd El-Kareem, Salman, (2021), *El- Dazza Rhythm*, Ministry of Education Channel, Kuwait. Link: bing.com/videos

عبد الكريم، سلمان، (2021)، *إيقاع الدزة*، رابط القناة التربوية، المرحلة المتوسطة، وزارة التربية، دولة الكويت.

2. Al- Shemmary, Abd-El Mohsen, (2005), *Women's Voices in Kuwaiti Song*, https://alqabas.com/article/55167

الشمري، عبد المحسن، (2005)، *الأصوات النسائية في الأغنية الكويتية*، جريدة القبس الكويتية.

3. Al-Saeidan, Hamad: *Kuwaiti brief encyclopedia*, Modern Book publisher, Kuwait, (1981). (In Arabic)

السعيدان، حمد، (1981)، *الموسوعة الكويتية المختصرة*، دار الكتاب الحديث، الكويت.

4. Al-Doukhy, Magda, (2015), T*he Kuwaiti women's band sing the most beautiful melodies of the past, my family magazine*, Kuwait. Link: https://www.osratimagazine.com

الدوخي، ماجدة، (2015)، *الفرقة النسائية الكويتية تشدو بأجمل ألحان الماضي*، مجلة أسرتي، الكويت.

5. Al-Doukhy, Yousef, (1984), *Kuwaiti song*, National Press, Cater. (In Arabic)

الدوخي، يوسف، (1984)، *الأغاني الكويتية*، المطبعة الأهلية، قطر.

6. Al- Hamad, Fahad, (2016), *Sufism in the Kuwaiti song*, Musical Appreciation, Kuwat. Link: https://mappreciation.blogspot.com

الحمد، فهد، (2016)، *التذوق الموسيقي*، الكويت.

7. Al-Robian, Yahya, (2006), "*Ben Laabon" his life and poetry*, Al -Rabian for publication and distribution, Kuwait. (In Arabic)

الربيعان، يحي، (2006)، *ابن لعبون حياته وشعره*، الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت.

8. Al -Shammari, Abdul Mohsen, (2005), *Women's Voices in the Kuwaiti Song: Sana Al -Kharraz*. The National Opera Star, Al -Qabas newspaper, Kuwait., Link: https://alqabas.com/article/55224

الشمري، عبد المحسن، (2005)، *الاصوات النسائية في الأغنية الكويتية: سناء الخراز: نجمة الاوبريتات الوطنية*، جريدة القبس، الكويت.

9. Al Turkey, Ahmed Mubarak, (2021), *An analytical study of the popular song in the State of Kuwait, Arab research in the fields of specific education*, Arab Educational Association, Volume 24, 2021. (In Arabic)

التركي، احمد مبارك تركي، (2021)، *دراسة تحليلية للأغنية الشعبية في دولة الكويت (العرضة البرية /الهجين)*، بحوث في مجالات التربية النوعية، التربويين العرب، مج24.

10. Assaf, Ziad, (2021), *Kuwaiti song* - a qualitative addition to Arabic singing, https://alrai.com/article

عساف، زايد، (2021)، الأغنية الكويتية - إضافة نوعيّة للغناء العربي، جريدة الراي الكويتية.

11. Basha, Saadoon, (2008), *Auda Al -Muhanna Mother of folk arts*, Kuwaiti History, Kuwait, Link: http://kuwait-history.net/vb/showthread.php?t=4602

12. Bou Bashar, (2006), Kuwaiti Song Bands, Audi Forum for the authentic Arab music, Kuwait. Link: https://www.sama3y.net/forum/showthread.php?t=101958

بو بشار، (2006)، الفرق الغنائية الكويتية، سماعي للطرب العربي الأصيل، الكويت.

13. El-Blousy, Salman Hasan, (2012), An analytical study of the popular song in the State of Kuwait (wilderness/ hybrid), *the Jordanian Magazine of the Arts*, Volume 5, No1. (In Arabic)

البلوشي، سلمان حسن، (2012)، السمات اللحنية لبعض أغاني الموروث الشعبي الكويتي، المجلة الأردنية للفنون، مج5، ع1.

14. El-Blousy, Salman Hasan, (2009), *Developing lyrical exercises from some "Kuwaiti sea songs" for students of the Faculty of Basic Education in Kuwait*, College of Specific Education, Cairo University, Egypt. (In Arabic)

البلوشي، سلمان حسن، (2009)، *إستنباط تدريبات غنائية من بعض أغاني البحر الكويتية لطلاب كلية التربية الأساسية بالكويت*، كلية التربية النوعية، جامعه القاهرة، مصر.

15. Khalifa, Khaled Abd-Allah (2013): Arts of Folk Women's Troupes in Bahrain, *Popular Culture for Knowledge,* Research and Publishing, Vol.6, n.21

خليفة، خالد عبد الله (2013): فنون الفرق النسائية الشعبية في البحرين، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، مج6, ع21.

16. Malig, Yunes (2022), *The descriptive analytical approach in the field of scientific research*, Al -Menara magazine for legal and administrative studies, Radwan Alenaby Publishing, Almandumah, v29.

مليج، يونس (2022)، المنهج الوصفي التحليلي في مجال البحث العلمي، مجلّة المنارة للدراسات القانونية والإدارية، ع29، رضوان العتيبي، المنظومة.

17. Mohammed, Ahmed Ebrahim, (2011), The melodic and rhythmic characteristics in the songs of the Gulf Sea, Center for Basra Studies and the Arabian Gulf, Vo. 39- No 1-2 Basra University. (In Arabic)

محمد، أحمد إبراهيم، (2011)، الخصائص اللحنية والإيقاعية في أغاني البحر الخليجية، مركز دراسات البصرة والخليج العربي، مج39- ع1-2، جامعة البصرة.

18. Obaid, Bandar, (2009), *Beautiful Qadri Art*, Kuwait National Network, Kuwait. Link: https://www.nationalkuwait.com/forum/index.php?threads/68392

عبيد، بندر، (2009)، الفن القادري الجميل، الشبكة الوطنية الكويتية، الكويت.

19. Rezk Allah, Trees, (2022), *An article entitled 'Aude Al -Muhanna is a milestone in Kuwaiti singing,* Kuwait Al -Fan newspaper, Volume 94. Link: https://www.elfann.com/news/show/1299624

رزق الله، تريز، (2022)، "عودة" المهنا علامة فارقة في الغناء الكويتي، جريدة عالم الفن الكويتية، ع94.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 16، عدد3. 2023. 407- 423

التنوع الشكلي والتقني في الخزف المعاصر، الخزاف العراقي شنيار عبد الله أنموذجا

يعقوب العتوم، الجامعة الأردنية، كلية الفنون والتصميم، عمان، الأردن

بدر المعمري، قسم التربية الفنية، جامعة السلطان قابوس، مسقط، سلطنة عمان

تاريخ الاستلام: 5/ 10 / 2022 تاريخ القبول: 1/ 2/ 2023

Formal and Technical Diversity in Contemporary Ceramics: The Iraqi Ceramist Shanyar Abdullah as a Model

Yacoub Al-Otoom, College of Art and Design, Yarmouk University, Jordan

Bader Al-Maamari, Department of Art Education, Sultan Qaboos University, Muscat, Oman

الملخص

هدفت هذه الدراسة للكشف عن أهمية الشكل والتقنية في الخزف المعاصر، وتأثيرها على المنجز النهائي، من خلال التعرف على التنوع في تجربة الخزاف العراقي شنيار عبد الله وأساليبه في التعامل مع الشكل من ناحية بنائية وتشكيلية وتقنية، وأيضاً التحولات والمتغيرات التي دفعت به لإظهار الشكل الخزفي المعاصر. إذ قام الباحثان باستخدام المنهج الوصفي التحليلي لمناسبته طبيعة البحث، بوصف وتحليل الأعمال الخزفية من خلال طرق البناء والتزجيج، والتنوع في الشكل والتقنية. وفي ظل ما سبق فقد توصل الباحثان إلى مجموعة من النتائج أهمها: المزاوجة بين فن الرسم والنحت والخزف، والتأكيد على فلسفة المنتظم واللامنتظم في بنائية الشكل الخزفي، و التأكيد على أهمية طرق البناء والتشكيل من أجل تحقيق التنوع البنائي في التكوين الفني، وظهوره على عدة مستويات هي المستوى الخارجي للكتلة والفراغ، و المستوى الداخلي للعناصر الفنية في محتوى التكوين البنائي للشكل، وظهور التنوع في الشكل والمضمون من خلال التحكم بالتكوين الهندسي، وعدم التركيز على النسب التشريحية للشكل الإنساني لتحقيق الشكل العضوي التجريدي من أجل التأكيد على الأبعاد الجمالية والرمزية والفكرية. وأيضاً تحقيق التنوع التقني من خلال تركيزه على أحادية اللون والملامس اللونية في الشكل، وأعتبر المكعب في التكوين البنائي الهندسي في أعمال شنيار عبد الله هي مفردة تشكيلية تميزت بها منجزاته الخزفية في بنية الشكل الخزفي.

الكلمات المفتاحية: التنوع، الشكل، الخزف، التقنية، المعاصرة.

Abstract

The study aims to understand the importance of form and technique in contemporary ceramics by analyzing the experience of the Iraqi ceramist Shaniar Abdullah. The study highlights the diversity in approaches to form in terms of construction, shaping, and technique. The researchers used a descriptive-analytical approach to describe and analyze the ceramic works in terms of construction methods, glazing, and diversity in form and technique. The study reveals several key findings, including the integration of drawing, sculpture, and ceramics, emphasizing the philosophy of regularity and irregularity in ceramic form construction, and the importance of construction and shaping methods to achieve structural diversity in artistic composition, appearing at various levels such as the external level of mass and space, and the internal level of artistic elements in the content of the formative structure. The study also highlights the appearance of diversity in both form and content through control over geometric composition, avoiding a focus on anatomical proportions of the human form to achieve abstract organic shapes, emphasizing aesthetic, symbolic, and intellectual dimensions. Technical diversity is achieved by focusing on monochromatic and chromatic texture in form, considering the cube in geometric formative composition in Shaniar Abdullah's works as a distinctive sculptural element in the ceramic form structure.

Keywords: Diversity, Form, Ceramics, Technique, Contemporary.

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.3.6

مقدمة

من الناحيتين الأنطولوجية والميتافيزيقية ارتبط الطين لدى معظم الديانات الإبراهيمية بأصل ومعدن خلق الإنسان نفسه من ماء وتراب – ولهذا كان اللبنه الأولى لهذا الاجتراح الخلاق، الذي تقف عليه البشرية الآن، ففي الإسلام جاء قول الله سبحانه وتعالى في كتابه الكريم في سورة الرحمن "خلق الإنسان من صلصال كالفخار" وفي سورة الصافات" من طين لازب" وفي بعضها "من حمإ مسنون" إن هذا التراب خلط بالماء فصار طيناً ثم ترك فصار حمأً مسنونا ثم صار يابساً فصار صلصالا كالفخار، ذلك أن الطين يمتلك صفة اللازبية، والثبات، والتماسك. إن الطين هذه المادة التي تشعر الإنسان بالانتماء إلى الأرض، الذي يرتبط معها بعلاقة حميمة، طبيعية وعفوية، توثق أرث الأمم السابقة، ذلك أن معظم الحضارات العريقة قد استخدمت الطين لإنتاج منجزات خزفية، وسجلت على الصخور والألواح الطينية رسوماتهم، ورموزهم، وحكمهم، وأشعارهم، وآثارهم الفكرية، مكونة جدليات مبهمة وأسرارا أخّاذة في مضمون الشكل الخزفي.

إن ارتباط شنيار عبد الله بالطين لا حدود له، فمعالم الشكل الخزفي وولادته تبدأ من تركيبة للطين بنفسه، لتصبح مكونات العمل الخزفي جزءاً من لمسة الفنان الخزاف ليخرج منها شكلاً جميلاً في بنائه، وملمساً براقاص في سطحه، وروحا تسمو في فضاءات الإبداع الفني المجسم وتفاصيل مكونات العمل الخزفي.

إن ما يقدمه شنيار عبد الله للخزف العربي المعاصر ما هو إلا تفرد في الأسلوب والتقنية والتعبير الشكلي، والصياغة الفلسفية لمفهوم النظام واللانظام. كذلك اختياره لتقنيات متعددة مثل تقنية خزف الراكو (Raku Technique)، وعجين الورق (Paper Clay)، والأطيان الملونة (Engob Colors)، والشينو (Shino)، التي يتّبعها في حرق جدارياته وأعماله الفنية، كل هذه المعطيات كانت حافزاً لإنتاج أعمال خزفية ذات ذوق رفيع، وإن دلت فإنها تدل على التبادل العميق بين الفنان والطين. والممارسة والخبرة والبحث عن شكل جديد معاصر ذي طابع جماليّ وتقني تناسب مع الشكل والمضمون.

مشكلة البحث

تتمثل مشكلة الدراسة في الكشف عن أهمية الشكل الخزفي والتقنية في بنيوية الشكل العام للعمل الخزفي المعاصر، لما للشكل والتقنية من دو جوهري كبير في إخراج التكوين البنائي النهائي، بحيث يحمل الشكل السمات الحديثة الفنية المعاصرة. ولن يتم ذلك الا من خلال، أولاً: تجاوز الفنان الإطار التقليدي للشكل، وذلك نتيجة تعرّفه على تقنيات مختلفة ومتنوعة كان لها التأثير على المنجزات الخزفية، ثانياً: أن التعامل مع الشكل والتقنية بالذات يحتاج إلى ممارسة وخبرة جمالية، ومعرفة علمية وعملية مسبقة لطبيعتهما، وبدون ذلك سوف نصل إلى ما يشبة العبث دون التركيز عليهما. ثالثاً: أن التقنية هي ركن أساسي ينعكس على الشكل والمضمون، فطرق الحرق المختزل في الأفران المختلفة، واستخدام الخزاف لطرق بناء جديدة، وأساليب تقنية متنوعة في تشكيل العمل الفني تعمل على خلق منظومة لونية تنعكس على كيان الشكل وتكويناته البنائية مثل (المكعب، والشكل الكروي، والمثلث) وغيرها من الأشكال الهندسية المختلفة، وأيضاً الاختلاف في استخدام طرق البناء مثل: الشرائح أو الحبال الطينية، أو تقنية القوالب، أوالدولاب الكهربائي، وكل طريقة لها ميزات من حيث النتائج الجمالية التي تنعكس على المنتج الفني، ذلك أن التقنية لها فعل جمالي في أنظمة الشكل في الخزف المعاصر الذي شهد تحولات في أنظمته البنائية وهيئته الخارجية، من خلال الانفتاح في التكنولوجيا وتطوراتها، والعولمة وأبعادها، والهوية الثقافية.

هدف البحث

1. الكشف عن أهمية الشكل والتقنية في الخزف المعاصر.
2. بيان طرق البناء والتزجيج في بنية الشكل الخزفي.
3. دور التقنية في التأثير على الشكل والمضمون في التكوين البنائي المعاصر.

أهمية البحث

تتمثل أهمية الدراسة في تسليط الضوء على الشكل والتقنية في المنجز النهائي للخزف المعاصر، وذلك من خلال التعرف على التنوع في تجربة الخزاف شنيار عبد الله وتعامله مع الشكل والتحولات والمتغيرات التقنية والبنائية التي دفعت به لطرح الشكل الخزفي المعاصر.

منهجية البحث

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي والذي يتناسب مع موضوع الدراسة وأهدافها في دراسة الشكل الخزفي، بحيث سيتناول الباحثان تحليل تجربة الفنان وصفياً عبر تقسيم المحتوى البحثي إلى عناوين تساعد على تحليل تجربة الخزاف شنيار عبد الله من خلال مسيرته الفنية بالأعمال الفنية والتي تمثل مراحل تطوره على المستوى التقني والشكلي والتنوع في تجربته المتجددة.

حدود البحث

الحدود الموضوعية: دراسة التنوع الشكلي والتقني لأعمال الخزاف شنيار عبد الله. والحدود الزمانية: فترات زمانية مختلفة من تجربة الفنان وذلك بما يفيد الباحثين ويحقق أهداف البحث. والحدود المكانية: العراق، والوطن العربي.

مصطلحات البحث

التنوع: لغة: تنوع الشيء: صار أنواعاً، المنواع: المنوال، والوجه، والطريقة (معلوف، 1986، ص847). وتعرفه (صفا لطفي) في كتابها الوحدة والتنوع للزخرفة الإسلامية في جامع قرطبة بأنه: "بناء بصري متكون من عناصر شكلية تحكمه وسائل التنظيم بالتصميم، وتربطه علاقات بنائية (الامتداد، والتناظر، والتكامل، والتجزئة والتخريم، والتناسق، والتماثل، وملء الفضاء) وهي مستندة إلى أسس جمالية وفكرية" (عبد الأمير، وصالح، 2005، ص 25). ويعرف إجرائيا بأنه تعددية الاختلافات في الشكل، ومخرجاته الثقافية والحضارية والفكرية من أجل خلق جذب بصري ممتع للعمل الفني.

الشكل: لغة: الشكل بالفتح، الشبه والمثل. الجمع أشكال، وشكل الشيء أي صوره، وتشكل الشيء أي تصور شكله وصورته. (ابن منظور، 1999، ص 3792). وهذا شكله أي مثله، وقلت أشكاله، ولهذه أشكال وشكول، وهذا من شكل ذاك من جنسه (الزمخشري، 1998، ص 501). والشكل اصطلاحاً: ثمة شكل بالمعنى الادراكي الحسي هو شرط ضروري للتشخيص الإدراكي الحسي للمحتوى وثمة شكل بالمعنى البنائي وهو تناغم معين أو علاقة تناسبية للأجزاء مع الكل وكل جزء مع الآخر. (حكيم، 1986، ص 12). ويعرف الشكل إجرائيا بأنه هو أحد عناصر العمل الفنية والتي يحقق الفنان من خلاله رؤيته البصرية والتعبيرية والجمالية.

الخزف: منتج غرضي أو فني مصنوع من خامة الطين (سيليكات اللألمونيا المائية)، ويكون الطين عالي اللازبية وطيّع التشكيل أثناء عملية التشكيل مع بقاء الشكل ثابتا بعد الجفاف، وعالي الصلابة وملائما للاستخدام والعرض بعد عملية الحريق (Hamer,2016). ويعرف الفنان عبد الغني الشال الخزف على أنه يطلق علية المنتوجات المصنوعة من الطين المناسب لفن الخزف أو التماثيل الخزفية، وهذه الطينات المستخدمة تكون مسامية السطح قبل وضع الطلاء الزجاجي عليها. (الشال، 1960، ص50)

التقنية لغة: تعريف التقنية حديثاً وقديماً: مجموعة من المعطيات التجريبية، جمعت وركبت لتحقيق مجموعة من غايات فهي في جوهرها تشير إلى مجموعة أساليب لمهنة أو فن. أما المفهوم الحديث للتقنية: فهي تطبيق معطيات علمية معينة من أجل الوصول إلى نتائج محددة، كما تشير إلى مجموعة من السلوكيات العامة التي تستعمل المعارف العلمية لكي تحرر نتائج معينة. أما تعريف التقنية اصطلاحا: فتدل على مجموعة

مناهج فن أو صناعة (أحمد، 2006، ص 38، 39). وتعرف التقنية إجرائيا بأنها المهارة في السيطرة على الأدوات والخامات والأجهزة في تطوير وتحسين الإنتاج الفني، والقدرة على استحداث مؤثرات جمالية جذابة ومتنوعة.

المعاصرة: لغة: العصر: الدهر (الفراهيدي، 2007، ص435). والمعاصر هو "الوقت الذي نعيش فيه" وما فعلت ذلك عصراً، أي في وقته، وعاصر فلان فلانا أي عاش معه في عصر واحد (الزمخشري، 2007، ص657). والتعريف الإجرائي للمعاصرة: هي مرحلة متأخرة من الحداثة، تحتوي على معاني ودلالات ومفردات بين الماضي والحاضر، من حيث الزمان والمكان والتاريخ، مع الاحتفاظ بالتراث الثقافي والحضاري، بحيث ترتبط بالتطور والتجديد.

الدراسات السابقة

دراسة جودة، أيمن علي عام (2007) تحت عنوان (الإشكالية الجدلية بين التقنية والشكل والمضمون وعلاقاتها بالإبداع الفني الخزفي). وتتمثل مشكلة البحث في توضيح الكيفية عند الخزاف حال توظيف المهارات المتعلقة من خلال تقنية وأسلوب عمل الفنان بالخامات والعمليات الخزفية لإنتاج موضوع فني خزفي، وأيضاً اشكالية مفهوم التقنية وعلاقتها بالشكل والمضمون والعملية الابداعية وتأثيرها على الابداع الفني، وقد أسفرت نتائج الدراسة أن العمليات الخزفية أو الوسائل المعبرة في الخزف هي الممثلة لمظهره البصري والحسي (جماليات الشكل)، وأيضاً أن الاسلوب، والتقنية، والمضمون، والتكنيك وجماليات الشكل، هي وحدات داخل البناء والسياق الكلي للفكرة الخزفية وتتوقف على فكر وفلسفة وذاتية وشخصية الخزاف المبدعة.

دراسة عباس، علي خالد عام (2013)، بعنوان (توظيف التقنيات في بنية الشكل الخزفي). وتهدف الدراسة إلى التعرف على التقنيات الخزفية المستخدمة في بناء الشكل الخزفي ودور هذه التقنيات المنفذة على السطح الخزفي للارتقاء به من الناحية الجمالية. حيث اتبع الباحث المنهج الوصفي والتحليلي في جمع عينة البحث الحالي لرصد إخراجات الشكل الخزفي. أما مجتمع العينة فكان نماذج من أعمال الخزافين العراقيين (سعد شاكر، وقاسم نايف، ورعد الدليمي). في الفترة بين (2001/ 2012). ومن أهم ما توصلت إليه الدراسة: أصبح اللون العامل الرئيس والمميز في إثراء الشكل الخزفي بحدود توظيف التقنيات، وأظهر الفنان العراقي اهتماما واضحا في توظيف التقنيات في التكوين الخزفي.

دراسة العبيدي، وعد محمد، عام (2022) تحت عنوان (التنوع الشكلي والتقني في نتاجات الخزف الأغريقي). وتتمثل مشكلة البحث: هل هناك تنوع في نتاجات الخزف الإغريقي من حيث الشكل والتقنية، اتبع الباحث المنهج الوصفي والتحليلي، وقد أسفرت نتائج الدراسة أن التنوع قسمان: الأول تنوع على مستوى الشكل الخارجي، والثاني: تنوع على مستوى تنفيذ الأشكال التي تزين سطوح الآنية الخزفية، هذا بالإضافة إلى التنوع التقني مثل: تقنية الأشكال الحمراء والسوداء على نماذج الأعمال الإغريقية لتلائم مواضيعها.

ما تفردت به الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة:

لقد تفردت هذه الدراسة الخاصة بالخزاف شنيار عبد الله، من خلال البحث في التنوع المعاصر لأعماله الفنية من حيث الشكل، والتقنية، في التشكيل، وأيضاً التجديد البنائي على مستوى تحولاته الشكلية في التكوين الهندسي، والعضوي، والمنتظم واللامنتظم، خلال الفترات الزمانية في تجربته الفنية المستمرة والمتنوعة.

الإطار النظري:

المبحث الأول

طرق البناء والتزجيج في الخزف (Methods of building and glazing in ceramics)

هناك العديد من التقنيات التي يستطيع الخزاف من خلالها أن يشكل عملاً خزفياً باستخدام أكثر من طريقة في البناء، كأن ينفذ عملاً خزفياً في بعض أجزائه بالحبال وأخرى بالدولاب الكهربائي أو القوالب وغيرها من الطرق والاساليب. ويجب على الخزاف مراعاة ليونة الطين، ونوعيته، ولازبيته، قبل البدء بتنفيذ العمل الخزفي، وأن يمتلك معرفة ودراية علمية بالطينات: أنواعها، وألوانها، وخصائصها، ونسبة تقلصها. وتحملها للصدمة الحرارية، بالإضافة إلى ذلك أن يختار التقنية التي يشعر الفنان أنها مناسبة لفكرة العمل ومضمونه.

وإن اختيار طرق وتقنيات الأكسدة والاختزال للطلاءات الزجاجية مهم جداً في عملية الإكساء اللوني للجسم الخزفي، إضافةً إلى التنوع في العناصر الفنية الثقافية في توصيل ما يريده إلى المتلقي ربما برسالة مبطنة أو ظاهرة، برمزيات لونية أو إشارات بصرية في الشكل الخزفي المعاصر.

إن التنوع الذي حصل في تجربة شنيار عبد الله ما هو إلا إثراء للخزف المعاصر بشكل خاص، وللحركة الفنية التشكيلية في العراق بشكل عام، خصوصاً على مستوى الشكل والتقنية والمضمون ضمن فترات زمانية تاريخية متعددة ونلخصها على التالي:

1. فترة الدراسة وقبل السفر إلى أمريكا (1963-1974).
2. الفترة الراكوية الأولى (1974-1980)(في العراق وأمريكا.
3. فترة الشظية (1980-1990). بغداد
4. فترة الصخور (1990-2000). بغداد
5. الفترة الراكوية الثانية (2000-2010) في تونس.
6. الفترة الراكوية الثالثة (2010-2016) الأردن.
7. الفترة الذهبية (2010-2022). الأردن، مرحلة النضوج الشكلي والتقني.

إن كل فترة من هذه الفترات التي مرّ بها الفنان لها خصائص وميزات جمالية تختلف باختلاف الموروث الحضاري والثقافي الخاص، وأيضاً تعلم واكتساب تقنيات جديدة، من خلال المشاركات الدولية والسفر المستمر إلى دول مختلفة أثرت بشكل كبير على مسيرة الفنان وتجربته الفنية والتقنية، وسوف نسلط الضوء على جزء يسير منها خلال الدراسة بأمثلة من تجربة الفنان في هذا المحتوى.

ولذلك إن التنوع خلال هذه الفترات الزمانية كان مرتبطاً بعدة عوامل تتعلق بطرق البناء والتزجيج، أولاً: بالشكل الخارجي للتكوين البنائي، وثانياً: بالعناصر المرتبطة في محتوى البناء، وثالثاً التقنية المناسبة للمنجز الفني، رابعاً: الجانب الثقافي والمعرفي، خامساً: الخيال الواسع للفنان في إدراك وتحليل مرجعيات الشكل في الطبيعة وتعدد مصادرها، وهذا يتطلب الكثير من التجريب وإعادة الهيكلة البنائية لمعرفة الجمال حول الشكل من خلال التقنيات المعاصرة.

من هنا تعتبر أساليب وطرق التزجيج والمعالجات البنائية في الخزف هي من أهم الطرق الأساسية والضرورية لكل الخزافين في إنتاج أعمال خزفية متنوعة ومتجددة شكلاً ومضموناً. ومن أهم هذه الطرق:

طريقة الضغط، (Pinch Pots): إن أي كتل جامدة أو لينة في الطين يمكن السيطرة عليها بطريقة الضغط غير المنتظم. وذلك بجعل الطينة عل شكل كرة من خلال وضعها بين راحتي اليدين وتنعيم أي من التشققات التي تكون واضحة، مما يعطي بداية جيدة لوعاء خاص. ولا يمكننا بناء شكل متماثل للوعاء، لأنه يوجد الكثير من الطين في جانب واحد أكثر من الآخر. ولذلك يجب دفع الإبهام للأسفل بشكل مستقيم

باتجاه مركز الطينة الكروية ولفها مما يساعد على فتحها باتجاه المركز من أجل تكوين الشكل الخزفي (Bliss, 2001:6).

أما طريقة الحبال، (Coils)، الحبال الطينية من الوسائل في اسكتشاف كل أنواع التصاميم والأشكال، وكانت تستخدم منذ آلاف السنين في الحضارات القديمة للإنسان في إنتاج الأواني ذات الجودة العالية والتصميم المعقد. ونستطيع من خلال الحبال الطينية عمل آنية كبيرة الحجم أو صغيرة الحجم (Pearch, 1998:23). وأيضاً يمكن بواسطة هذه الطريقة بناء أعمال خزفية نحتية بهيئة إنسان بأسلوب تشخيصي تجريدي، حيث نلاحظ سيطرة الفنان على حركة الحبال القصيرة، والتي تشبه تجمع الديدان المزدحمه فوق بعضها لتثير حواسنا البصرية، بحيث أعطت العمل طابعاً بنائياً معاصراً تعبيراً وقيمة فنية للشكل، وهذا التنوع هو أولاً على مستوى الشكل العام، ثانياً: المظهر الجمالي للشكل الذي أظهرته الحبال الإبرية (Needle Coils)، من خلال الإحساس بخشونة السطح للجسم الخزفي. ثالثاً: استخدام الطينة البورسلانية البيضاء كقيمة تعبيرية. رابعاً: الموضوع الإنساني وبالأسلوب التجريدي العضوي والذي يساعد على اظهارية الشكل من خلال بنيته البنائية، واختزالية الشكل الواقعي لجسد الإنسان الذي كان يحاكيه في فكره وذهنه. كما في الشكل رقم (1).

الشكل رقم (1) طريقة الحبال الإبرية، الخزاف شنيار عبد الله 2021، القياس: 15x25x55 سم، الفترة الذهبية مصدر الصورة: الفنان نفسه.

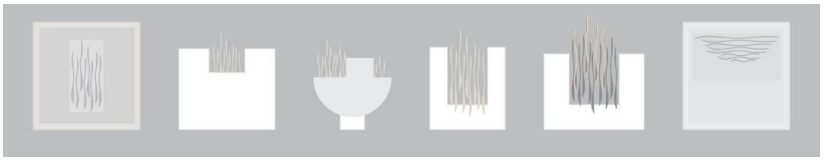
هناك أيضاً طريقة الشرائح (Slab)، يعتقد بعض الأشخاص أن الشرائح في الأواني هي وحدة ثابتة في الشكل، ولكنها في الحقيقة شرائح طينية مركبة بشكل متماثل، ولا تقتصر هذه الطريقة على الأشكال المستطيلة وإنما على الأشكال المنحنية والكبيرة الحجم. ويمكن تجميع الشرائح الطينية على مراحل مختلفة من الصلابة من أجل بناء شكل أكثر وضوحا وتنوعا. وبناء الشرائح يتطلب معدات قليلة، وطرقاً أساسية بسيطة، وخبرة وممارسة أثناء العمل، ومعرفة واعية، عندما تكون الشرائح في المرحلة الصحيحة لبدء إنجاز الشكل كما في الشكل رقم (2) (Mattison, 2001: 44).

ونلاحظ في الشكل رقم (2) طريقة استخدام الشرائح الطينية الرقيقة في وسط المكعب، حيث الزهد الجمالي في استخدام الألوان والتركيزعلى الأبيض والأزرق، والوردي، وقد أوجد الخزاف التنوع من خلال اللون، وفلسفته بين المنتظم واللامنتظم، والتنوع الشكلي من خلال هذين الجزئين في التكوين البنائي الواحد، داخل هذه الكتلة الهندسية المنتظمة والمصمته، وبين رقة الشرائح التي تنمو من داخل التكوين.

الشكل رقم (2) طريقة الشرائح، الخزاف شنيار عبد الله / 2016، القياس: 20x20x28 سم الحرق بالغاز 1200 درجة مئوية، الفترة الذهبية مصدر الصورة الفنان نفسه.

هذه المرحلة الزمنية في التنوع الشكلي مهمة جداً للخزاف والذي أحدث تنوعاً ونقلة كبيرة في الشكل، وحسب ما تم الاتفاق علية فأن هذه المرحلة للخزاف شنيار عبد الله أُسمِيت المرحلة الشرائحية (Slab Stage)، والتي تميزت بخصائص جمالية على مستوى الشكل الهندسي باستخدام، المربع، والمستطيل، والشكل الكروي، والمثلث، ثانياً: استخدام الشرائح الطينية بطرق مختلفة حسب التكوين البنائي للشكل، فتجدها عمودية الاتجاه، أو أفقية، أو جانبية، أو في الوسط. فالإطار الخارجي للشكل الهندسي للبناء يحكمه

الثبات والسكون، والوسط هي الطاقة المتحركة للشرائح الطينية، المتميزة بالهدوء والنعومة والرقة في سمكها بحيث أعطت حركة فعلية في اعتماد المربع كمفردة تشكيلية أساسية متكررة وعلاقتها مع الشرائح كعنصر فني كما في الشكل رقم (3).



الشكل رقم (3) تخطيط للتكوين البنائي للشكل الخزفي

ويرى الباحثان أن الشرائح من الطرق المهمة في تحقيق المفهوم الشكلي للبناء في الخزف المعاصر، كعنصر تشكيلي يؤكد قدرة الفنان على التعبير، لأن الشرائح تساهم في تشكيل الفراغ وتحديده، وأيضاً اعتبار الشرائح الوسيط للبناء داخل التكوين والذي يعتمد على التكرار، ومستويات الأسطح المختلفة، أما الحركة واللون والملامس المتنوعة في التكوين تحقق الجانب التعبيري، ولذلك وضع أكثر من شريحة في التكوين يضفي دوراً جمالياً وتفاعلاً، في تكرار إيقاعي يعطيك إحساسا بالزمن، وهذا التوالد بالتكرار الممتد للشرائح يعطي إحساساً آخر بالنمو والسمو والارتقاء، وتحقيق التنوع في الشكل الخزفي المعاصر.

إن طريقة الدولاب الكهربائي (Electric Wheel Throwing) من الطرق التي تساعد في بناء العمل الخزفي بشكل سريع ووقت قصير، وليس من الصعب أن نتصور كيف تطورت تقنيات تشكيل الأشكال بالطين على عجلة الفخار أو الدولاب الكهربائي، فالعديد من أساليب التشكيل القديمة ما زالت تستخدم في جميع أنحاء العالم تقريبا، فعلى سبيل المثال بعض الخزافين التقليديين يعملون اليوم في البدء بقطعة منخفضة على الدولاب ثم يقومون بإضافة حبل من الطين فوق الآنية من أجل إكمالها كما في الشكل رقم (3). (Davies,2000:12,13).

ونلاحظ في الشكل رقم (4) الذي أنجز في فترة سميت بالشظية (Splint) الذي تم بناؤه بطريقة الدولاب الكهربائي، والفكرة كانت أثناء الحرب الإيرانية العراقية، وهي عبارة عن قنبلة يدوية دفاعية محززة بخطوط عريضة هي رمزية للدفاع عن الوطن، والقنبلة غير المحززة الخطوط هي ملساء وهجومية. واستخدم الخزاف طريقة الرش في تزجيج السطح المفخور، لينفذ عملاً بدقة واضحة فيه محاكاة وأظهار قدرة الفنان التعبيرية في إيصال رسالته الفكرية والفنية.

الشكل رقم (4) قنبلة دفاعية، 1983، القياس: 30x50x50 سم، بغداد، فترة الشظية، طريقة الدولاب الكهربائي، مصدر الصورة الفنان نفسه.

أما المرحلة الثانية والتي تعتبر مهمة جداً بالنسبة للخزاف وهي اختيار طريقة التزجيج (Glazing Techniques) في طلاء سطح العمل الخزفي، فهناك الكثير من الأساليب والطرق التي يستخدمها الخزافون من أجل تزجيج أعمالهم الخزفية، حتى تصل إلى مرحلة التميز في البعد الجمالي للشكل من خلال اللون والذي يرتبط ارتباطاً قوياً بالناحية الشكلية للآنية الفخارية سواءً كان العمل جرةً أو صحناً أو نحتاً فخارياً لبورتريه أو شكلاً تجريدياً، ومن أهم طرق التزجيج الصب (Pouring) وهي من أكثر التقنيات صعوبة، فصب الآنية بالطلاء الزجاجي يتطلب السرعة والدقة للحصول على طبقة متساوية من الزجاج والذي يتم وضعه في وعاء واسع كبير أو صغير وذلك حسب حجم القطعة الخزفية. والمنطقة الداخلية للقطعة هي الأولى باستخدام طريقة الصب (Clarrk, 1964: 60).

أما الطريقة الثانية فهي التغطيس (Dipping)، وهي الطريقة المناسبة عندما نستخدم كميات كبيرة من الزجاج، أوعندما يستخدم الزجاج بكميات لقطع كثيرة بنفس الحجم والشكل، في هذه الحالة أفضل طريقة هي استخدام ملقط صلب من الفولاذ لحمل القطع الخزفية. وفي نفس الوقت استبعاد التفاوت الذي يسبب وجود علامات الأصابع على القطع. ويجب أن يكون الملقط من النوع الثقيل الذي يحمل القطعة. وبعد التغطيس فإن مادة الزجاج تبقى رطبة ويجب وضع القطع على ركيزة أو على لوح حتى يجف الزجاج بشكل كاف. الطريقة الثالثة هي الرش (Spraying)، ولها ميزات جمالية وتعطي تدرجات لونية متداخلة مع بعضها، بالإضافة إلى ظلال متدرجة للألوان، ونقاط لونية عفوية منتشرة على السطح الخزفي، ولكن عيب هذه الطريقة يكمن في كثرة الطلاء الزجاجي المهدور، ولكن عندما تزداد مهاراتنا في الرش سوف يخفض بشكل كبير من الزجاج أثناء الرش. وبنفس الوقت فإن كميات الطلاء الزجاجي المهدور في حجرة الرش سوف تجمع عن طريق أداة لتجميع الزجاج الذي يمكن إعادة استخدامه (Clark,1964:60-61).

أخيراً طريقة الفرشاة (Brushing)، إن طريقة استخدام الفرشاة أيضاً من التقنيات المهمة للرسم على السطوح الخزفية، ولكنها تقنية لا تناسب استخدامها على المساحات الواسعة على الأواني الفخارية ذات الأحجام الكبيرة، بل في المساحات الصغيرة مثل الزخرفة أو الخط العربي سواء كانت بارزة أو غائرة، لأن السطوح تحتاج إلى دقة وتساو في توزيع الطلاء الزجاجي. ولكن بإمكان الخزاف استخدام تقنية (Engob Colors)، وهي ألوان من الطين السائل والتي نرسم بها مباشرة على السطوح الطينية. ومن محاسن هذه التقنية أننا نستخدم الفرشاة بطريقة سهلة وأي خطأ في التلوين يمكن تعديله بسهولة عند كشطه وإعادة تلوينه مرة أخرى (Bliss, 134-135).

ونلاحظ في التكوين الهرمي رقم (4) كيف استطاع الفنان التركيز على المزاوجة الثنائية بين الرسم والتصوير والشكل البنائي في التكوين الهرمي، وعملية توظيف رموز التراث الحضاري السومري في محتواه. إن التنوع الذي حصل هنا هو تنوع مقسم إلى جزئين: جزء مختص بالكتلة (التكوين البنائي) الخارجي، وجزء يختص بالتنوع في الرسومات الموجودة داخل الكتلة، مما زاد العمل جاذبية بصرية للمحتوى الزخرفي الجميل. وفترة الصخور تميزت بالتنوع الشكلي غير المنتظم في التكوين البنائي، وأيضاً التركيز في العناصر الزخرفية البسيطة في محتوى العمل الخزفي.

الشكل رقم (5) الخزاف شنيار عبد الله 1999، متحف القاهرة، القياس: 55x15x60 سم، مصدر الصورة الفنان نفسه. فترة الصخور

المبحث الثاني

الشكل والتقنية في الخزف المعاصر

عرف مارتن هيدجر فيلسوف القرن العشرين التقنية على أنها طريقة للكشف، أو هي اكتشاف غير محجوب، أو هي الحقيقة في المكان تنشر وجودها بشكل منظم، وهي بالمعنى الشامل جميع الميادين الكائنة التي تشكل في كل لحظة تجهيزات لكل كائن. فهناك ثلاثة مسالك لمفهوم التقنية عبر شتى العصور. أولا: التقنية بحصر المعنى: صناعية. ثانيا: التقنيات الإنسانية (علم الأخلاق، الاقتصاد، السياسة). ثالثا: تقنيات الفنون الجميلة المتعلقة بالأدبيات، ولقد أعطى علم الجمال مفهومه حول التقنية حيث نسبها إلى مجموعة من الأساليب الخاصة لفن أو لفنان، حيث إن لكل فنان سلوكه ورسوماته وشعوره وهي حتما تتجسد عن طريق يده وتفهم بالأسلوب الآتي: "مجموعة من السلوكيات تطلب عن طريق استخدام عدة مواد مثل تقنية التصوير الجداري" (أحمد، 2006: 41-42).

مع بداية القرن العشرين ظهرت عدة مدارس واتجاهات منها، النظرية الشكلية ومدرسة الباهاوس التي

نادت بحرية الشكل وضرورة التجريب على المادة والخامة، وبدأ عصر جديد لفن الخزف وخرج من حدود الآنية "ونتيجة لهذا التحرر تعددت الأشكال في تكوين فني واحد، وظهرت على هيئات الطيور، أو الحيوانات، أو النباتات، وأشكال آدمية، كما يصاحب هذا التحول إضافة بعض الخامات المصنوعة لتشكل قبل وبعد الحريق، واستخدام نوعيات مختلفة من الطلاءات الزجاجية التي تمنح الشكل الخزفي قيما جمالية وتقنية" (الغوري،2001: 18).

فالنظرية الشكلية جعلت الأولوية عند النظر إلى العمل الفني ككل متكامل وليس كأجزاء، مما أصبح على عاتق المشاهد اكتشاف معاني ودلالات الأشكال في العمل الفني، وإن المدركات الفنية أو الجمالية مثل الفنون التشكيلية تسعى دائما لاحتوائها على الشكل الجميل، لذا فهدف النظرية الشكلية البحث في الواقع عن عنصر الجمال. وترى (سوزان لانجر) "أن الفن يتحقق من خلال الشكل، أي بدون الشكل لا يوجد فن" (علوان، 2013: 176).

إن العصر الحديث قد أثر في الخزاف وساعده على الابتكار، فكانت الفكرة هي المسيطرة وهي التي تتحكم في الشكل والبناء ممزوجاً بفلسفة التكوين، وانسياب الخطوط، وانسجامها، وتناسب الكتل مع النسب المتزنة. وتبعاً لذلك فقد تغيرت القيم الزخرفية، والألوان التي كانت فيما مضى رتيبة مملة حتى وإن كانت متقنة، فحسبها أنها تجردت من الحيوية والجرأة والبساطة العميقة، التي هي كلها من صميم القطعة الفنية الحديثة. وعلى هذا نجد أن القطعة الفنية الحديثة، تتخذ اتجاها تجريدياً يخدم هدفاً جمالياً عميقاً. (الزيات، 19:2002).

إن أي شكل يتميز بالوحدة والتنوع (Unity and Diversity) فلا وجود للموضوع ولا كيان لأي تصميم بغير وحدة، فالوحدة تنشأ نتيجة للاحساس بالكمال، وينبعث الكمال عن الاتساق بين الأجزاء، كما يمكن أن تتحقق الوحدة بسهولة عن طريق تكرار الشكل أو اللون أو الخط أو القيم السطحية. ونلاحظ علاقة اللون في التكوين حيث إنها تعتمد على التنوع في الوحدة، فإحساس الفنان بإنسجام اللون في التصميم هو العامل الرئيس. والسبب في ذلك أن الإدراك الحسي باللون وانفعالاته تنطوي على عملية ذاتية. وهناك عامل التتابع الذاتي في تنظيم اللون، فاللون الأصفر مكانه بين البرتقالي والأخضر من حيث قيمة اللون أو قوة استضاءته. (عبد الحليم ورشدان. 80:2002-82).

إن للشكل وظائف جمالية متعددة منها ما يضبط إدراك المشاهد ويرشده، ويوجه انتباهه في اتجاه معين. بحيث يكون العمل واضحاً مفهوماً موحداً في نظره، والشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها. والتنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية كامنة. (ستولنينز،1974: 353).

يعد الأسلوب التقني المستخدم في التطبيق من أهم العوامل المؤثرة في القيم الجمالية والوظيفية في التصميم الخزفي، وإن ما يحدث في بنية الشكل هو ذلك الهاجس المندفع نحو التحول إلى الأشكال الأكثر اختزالاً، بحيث يحاول الفنان المحافظة على الناتج الفني والذي غالباً ما نجده يصاغ في علاقات تنظيمية لأسس وعناصر شكلية تحاكي واقعاً جديداً يحمل في طياته رموزا ودلالات تعتبر حلقة وصل بين القديم والحديث المعاصر وصولاً إلى تنظيم شكلي جديد (الناصري، 2006، 99).

ولذلك يمكن القول إن التشكيل المعاصر قام على منظور جديد لآلية التعبير وفق معايير هندسية اعتمدت على الرؤية البصرية والتجريد الهندسي، سواء في تكوين العمل ككل، أو كبناء هندسي مباشر، وفي نفس الوقت حافظت على العنصر العضوي، وإن لم يقرأ بشكل مباشر في العمل (شحادة، 2015، ص 38).

ويرى الباحثان أن للتقنية علاقة وطيدة جداً بالشكل الخزفي من نواح جمالية عديدة، كالأشكال الفخارية القريبة من الإنسان والطبيعة بما فيها الحياة العضوية (Organic) وغير العضوية (Inorganic)، حيث نرى محاولة شنيار عبد الله في البحث عن طريقة تزجيج تناسبت مع الجانب الشكلي والمضمون. حيث أنه لم

يلتزم بالقواعد التشريحية للشكل وعمد إلى تضخيم الأجزاء من حيث الطول والعرض وعمليات التقلص والانتفاخ وحذف أجزاء اليدين، ليعطي اشارة لمعاني الاضطهاد للمرأة، ومن جهة أخرى طريقة التزجيج، والاختزال لاكسيد النحاس من خلال تقنية خزف الراكو، وذلك على درجة حرارة 980 درجة مئوية مما أعطى الشكل قيمة تعبيرية وجمالية أكبر، وأيضاً رقة جدار العمل الخزفي وصلابته، وذلك بحرقه على درجات حرارة عالية تصل إلى 1200 درجة مئوية. كما في الشكل رقم (6).

الشكل رقم (6) شنيار عبد الله 2013، تقنية الراكو،13x20 سم، الفترة الذهبية، مصدر الصورة الفنان نفسه.

ولذلك يرى الباحثان أن هناك ثلاثة عناصر رئيسة تتحكم في الشكل العام للقطع الخزفية فهي مرتبطة بالتقنية: الملمس (Texture)، والشكل (Form)، واللون (Color)، ولا يمكن الفصل بأي حال بين تلك العناصر الثلاثة، لأن التقنية لها دور في دقة الشكل من ناحية بنائية ولونية تنعكس على التصميم، أما الملمس فهو جزء من التصميم فاختلاف الملامس والألوان يعطي قوة وثباتاً للشكل، ونستنج من ذلك أن هذه العناصر الثلاثة المجتمعة مع بعضها البعض تتحد لتكون عملاً خزفياً ذا قيم جمالية متنوعة ذات طاقة كبيرة تسيطر على الشكل العام.

أن كل خاصية بنائية تحدد صفة سطحها وهذه الخاصية تدرك باللمس، ويلاحظ أن العين تشارك في فهمها، لأن السطح الخشن يحدث ظلاً ونوراً، والسطح الأملس معناه فقدان الظل، واللون يختلف تبعاً للسطح الذي يقع عليه. وتختلف السطوح اختلافا كبيراً فمنها الصلب، واللين، والخشن، والناعم، والحاد، والبارد. (الزيات، 2002: 23).

الشكل رقم (7) المنتظم واللامنتظم 2019، القياس: 26x41x26سم، الفترة الذهبية، الحرق بالغاز 1200 درجة مئوية، مصدر الصورة الفنان نفسه.

ولذلك يرى الباحثان أن التقنية تسيطر على الشكل في التنفيذ النهائي، بمعنى آخر أنه يمكن من خلال التقنية تحقيق نتائج جمالية لا تكون بالحسبان بشكل عفوي أو مقصود، مما تزيد في رفع مستوى القيم الجمالية للشكل وذلك بإستخدام نوع معين من التقنيات، والتجريب والمعالجات اللونية والملمسية للسطوح كما في الشكل رقم (7). وهي الفترة الذهبية (Golden Period)، وهنا جمع الخزاف ما بين الشكل الهندسي والعضوي في آن واحد، من حيث تحقيق التباين اللوني في التزجيج ما بين الحديث والقديم، من حيث الكتلة ذات التشققات العشوائية ذات اللون البني والأبيض والتي حقق من خلالها الواقعية للسطح الخارجي، اضافةً للون الأخضر اللامع للشكل الهندسي المستطيل الكتلة. وهذا يدل على أهمية الأداء التقني، والبعد الجمالي الذي انعكس على روحانية الشكل الخزفي المعاصر. ومن التقنيات التي تميز بها شنيار عبد الله هي تقنية الشينو اليابانية (Shino Glaze). وهي تقنية تتم داخل أفران الغاز، أو أفران الخشب وتسمى الاناجاما (Anagama) التي لها تأثيرات باللون الرمادي الطبيعي من تأثير حرق الأخشاب، لكن لها ميزات علمية في طلاءاتها، ودقة نسبة الكربون في الغلاف الجوي (Atmosphere) للفرن، حيث يحتوي الزجاج على نسبة عالية من الصوديوم الذي يذوب على درجات حرارة منخفضة، وثم يتم الاختزال على مراحل ودرجات حرارة مختلفة، وهذا بدوره يؤثر خصوصاً على اللون الأبيض والبني والبرتقالي. كما في الشكل رقم (8).

الشكل رقم (8)2015، تقنية الشينو Shino Technique، 20x20x8 سم، طريقة الشرائح، 1300 درجة مئوية. فرن غاز. مصدر الصورة الفنان نفسه.

وحتى نكون ناجحين يجب أن نحكّم إبداعاتنا بالشعور المنتظم الذي يجمع المواد، والأساليب، والتصميم، والمكونات، التي غالباً ما ينظر إليها على أنها متباينة إلى مجموعة منسجمة ومرضية، فالعمل الناجح يأتي من مزيج من التطور الجمالي والفني للخبرة، مع كل ذلك ترتبط التقنية والابتكارات الجمالية بالماضي من خلال الجودة الفائقة، ويجب أن يكون عملنا قادراً على الوقوف وحده جمالياً من خلال المشاركة الإبداعية التامة، والتوقع، والحفاظ على المعايير الجمالية (Branfman, 2007:18).

ومن التقنيات المهمة في الخزف المعاصر التي تميزت بها أعمال الخزاف شنيار عبد الله هي تقنية تسمى عجين الورق (Paper Clay) وذلك بخلط الورق مع الطين بنسب معينة من أجل أن تعطي جدار العمل قوة ورقة وقساوة أكثر على درجات الحرارة العالية، وتتطلب مهارة عالية في البناء وتعتبر من أكثر التقنيات الجديدة أهمية. كما في الشكل رقم (9). والذي تم بناؤه بطريقة الشرائح والبناء اليدوي، وعلى درجة حرارة 1200 درجة مئوية، وقد تميز الشكل بالطابع التجريدي العضوي، من خلال الرؤية البصرية للنتوءات الأبرية المتشعبة على الجانبين وفصلهما بالشرائح، وربما كانت مرجعية الفنان هي الطبيعة الشكلية للكائنات البحرية، لكن مع المحافظة على الخصوصية من خلال الشرائح في وسط التكوين المستطيلي.

الشكل رقم (9) 2022، تقنية Paper Clay، 60x35x20 سم، طريقة الشرائح والحبال، 1200 درجة مئوية. المرحلة الذهبية، فرن غاز. مصدر الصورة: الفنان نفسه.

تحليل الأعمال الفنية:

العمل الأول:

(الشكل: 1) المنتظم واللامنتظم 2016، القياس: 10x47x40 سم، الحرق بالغاز، الفترة الذهبية مصدر الصورة الفنان نفسه النظام واللانظام / (الثابت والمتحرك)

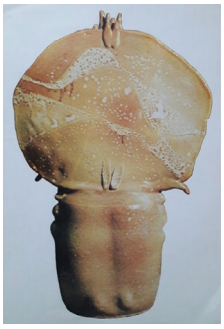
التحليل الفني: عمل خزفي هندسي التكوين يتخلله شرائح خزفية رقيقة ملونة بألوان مختلفة، ومموجة الشكل بجانب بعضها البعض، داخل مكعب غير مكتمل، مقطوع بشكل مائل، وملون باللون البني الغامق.

تتميز معظم المنجزات الخزفية للخزاف شنيار عبدالله بالنظام واللانظام والذي يحتوي على العناصر الفنية المدروسة بشكل دقيق، فالعناصر الفنية المتنوعة التي تشكل العمل تحدث إيقاعات، وتقيم بين هذه العناصر علاقات تشكل بمعناها التعبيري الصراع، فإذا لم يتواجد بين هذه العناصر فهي خالية من الإيقاع، حيث قام الفنان بالكشف عنها من خلال "الثابت والمتحرك" في فلسفته داخل بنية الشكل، من خلال تحقيق التوازن في الكتلة والفراغ، فالقاعدة في الفن هي تجنب الانتظام، لإيجاد وحدة متكاملة ومتنوعة في العمل الخزفي ولا تعني التشابه بين كل أجزاء التصميم بل أن يكون هناك كثير من الأختلاف والممارسة التي يتناول

فيها النظام والذي من الممكن إيجاده لتوضيح التكوين الخطي لمعمارية الشكل الهندسي المعروض، وعلى نحو يميل إلى الدهشة.

ونجد في سياق وعي الفنان لمجهوده المعروض في اعتماده على الصورة والتي تشرح الزهد الجمالي للون وبساطته على السطوح الخزفية من خلال استخدام تقنية الأنجوب (Engob) واستخدام الأكاسيد اللونية، فقد مضى في معالجة ظاهرة التنوع البصري الذي يشكل فيه أعماله الخزفية، من خلال خبراته التقنية المتنوعة، لتشكل بالنهاية تجربة ذات قيمة جمالية بتقنيات الحرق والاختزال، وبذلك إضفاء الفنان الحركات الدرامية للشرائح الرقيقة ذات الخطوط الممتدة والمتموجه في فضاء الكتلة وخروجها من التكوين الهندسي بشكل انسيابي في الفراغ الداخلي، ولد ايقاعاً في القيم الخطية واللونية والتعبيرية على التكوين العام، بإزاحة الكتلة وميلانها من الشكل الهندسي للمكعب.

أما على المستوى التقني استخدم الفنان الحرق بأفران الغاز على درجات حرارة عالية والتي تؤثر بدورها على اللون وطبيعته الجمالية من حيث الاختزال (Reduction)، والذي يعكس جمالية السطوح الخزفية وتأثيرها البصري على المتلقي.



العمل الثاني:

(الشكل: 2) شكل سومري،1971، القياس: 15x30x50 سم، الفترة الراكوية الأولى، طريقة الدولاب، والشرائح، مصدر الصورة: الفنان نفسه.

التجريدية العضوية / (روحانية الشكل الإنساني)

التحليل الفني: العمل الخزفي عبارة عن شكل تجريدي لإنسان، ملون باللون البني الفاتح والمصفر في بعض أجزائه. ويحتوي على خطوط ونقاط بحركات عفوية على سطح العمل الخزفي.

من أهم الأعمال الخزفية في تجربة شنيار عبد الله هذه (الأيقونه الخزفية النحتية) ذات الجسم الخزفي لأشكال إنسانية غامضة ومخفية في بنائها وتكوينها الغريب، وفي ألوانها التي تعطي إيحاءً زمنياً، وتعبيراً لتجربته الإنسانية والتي تكشف عن حب الخزاف وشوقه للماضي والحاضر، والبيئة العراقية القديمة التي نشأ فيها، فمن خلالها أوجد الجدل حول الشكل، والتشخيص والتجريد في بنية الشكل الإنساني، والعفوية في بناء الأشكال الانسانية وتحويرها واختزالها ضمن رؤيته البصرية والفنية.

أراد الخزاف شنيار عبد الله البحث عن الإبداع والتجديد في أعماله الخزفية، وليس مجرد عمل لنسخه من الذاكرة بل في البحث عن التركيبة للأشكال العضوية، والتأكيد على المنحنيات الحسية والخطية للأشكال النحتية. ومن خلال التركيز على العمل نشعر أنه ذو جزأين من حيث التكوين: الجزء الأول مستطيلي الشكل بعيد جداً عن الهندسية في حركته الخطية الانسيابية والمتعرجة، والجزء العلوي شبه تكوين دائري وذو خطوط متعرجة. مما شكل ايقاعاً في الكتلة والمساحات اللونية.

إن استخدام الخزاف لطريقة البناء بالشرائح والدولاب عززت من جمالية الشكل وهذا يدل على أهمية الأداء في إبراز السطوح وإخراج جماليته، حيث أن الكثير من الفنانين ربما تأثروا بهذه الأشكال وبصياغات مختلفة، واستلهامهم من الشكل والطبيعة، والعالم الذي يحيط بها، لتعلم مبادئ التوازن، والتناغم، والتواتر، والإيقاع، والنمو العضوي للحياة.

العمل الثالث:

(الشكل:3): كأسين من الشاوان، الأول من اليمين: 2015، طريقة الدولاب، 10x7 سم، والثاني 12x7 سم، طريقة البناء اليدوي 2021، الحرق بالغاز. مصدر الصورة الفنان نفسه. خزف الشاوان (Chawan Ceramic)/ (تفاؤل)

التحليل الفني: عملان من الخزف الأول بطريقة الدولاب الكهربائي، والثاني بالطريقة اليدوية الحرة في بناء الشكل، ويحتويان على ألوان متعددة من الأزرق الفاتح، والأصفر، والبني.

عندما يريد الخزاف شنيار عبد الله أخذ قسطٍ من الراحة فإنه يتجه نحو (الدولاب الكهربائي) أو الطريقة اليدوية بصنع كؤوس الشاوان، يداعبها بحركاته، ويصبغها بروحه المبتسمه دائماً. وهو الخزاف الذي تميز بهذا التمرس في تشكيل الطين، والذي استطاع من خلاله التوغل في مسامات الشكل، والثبات في التصميم، والرقة على سطح العمل الخزفي، فنجد مهاراته في تطبيق الزجاج، وعندما نتمعن بمجموعة الشاوان للخزاف فأننا نجد الراحة والتنوع المعاصر في الشكل والتصميم، والزهد في اللون، والسعادة في النظر إليها.

لقد استخدم الخزاف طريقة الحرق بالغاز في إنتاج كؤوس الشاوان، التي تتميز بجمالية سطوحها المفعمة بالحيوية والطاقة من خلال التداخل اللوني وضربات الفرشاة، بالإضافة إلى حجمها الصغير الذي يتناسب مع قبضة اليد، وهذا الدوران المستمر للشكل في اليد يعتقد أنه يعزز الروح للموضوع، وكذلك بساطة الشكل هي مبعث للهدوء والاطمئنان والصفاء والمتعة، والتفاؤل.

العمل الرابع:

(الشكل: 4)، بلاغة الشكل، 2021، طينة بورسلانية، تقنية Paper Clay، القياس: 65x20x12 سم، الحرق بأفران الغاز، الفترة الذهبية مصدر الصورة الفنان نفسه. العشوائية المنتظمة في التكوين / (بلاغة الشكل)

التحليل الفني: عمل خزفي، تم تشكيله بطريقة الحبال الصغيرة ملتصقة فوق بعضها البعض ذات اللون الطيني القريب من اللون البني الفاتح، وفي وسط التكوين المستطيلي لمسة باللون الأزرق المطفي، ونتوءات مجوفة وصغيرة. أما الشكل العام فهو مقوس ومرفوع للأعلى قليلاً. تجارب طويلة مشوقة في الخزف، قادته نحو التجريب،والأداء التقني المستمر، والتطور في الشكل والبناء، وحواره مع الكتلة، وحبه للطين، والزجاج، والدخان، وتأمل النار والحرارة، ليرى بأم عينيه بلاغة الشكل، ليقدم رسالته عبر فكره، ومفردات حضارته، لقد توجه شنيار في تشكيل عمله الخزفي نحو المدرك الجيولوجي للفضاء الطبيعي، وهو من شأنه أن يساعد الفنان على أن يجد في نتوءات الأرض وثنايا طبقاتها تقارباً مع الشكل البشري في عز انفعالاته وعنفوان تقلباته، فهذا الحوار البليغ للشكل يظهر قدرة شنيار عبد الله على تأليف عالمه التشكيلي والجمالي والتعبيري الذي يخوضه مع الطين،والأكاسيد، وتحولاتها مع النار، وعلى المستوى الرمزي (التراب، والطين، والجسد)، وعلى المستوى التشكيلي (الفضاء البصري واللمسي، وتوازنات الخط والكتلة، السكون والحركة، والتباين في اللون). والحركة في الشكل ككل أعطى العمل جمالية أخرى، ومن هنا نتحسس سعي الفنان إلى تملك ذاته، وإلى إجلاء ملامحها داخل ملامح العجينه الطينية المرنة. فلذلك تشكل العمل الفني بطريقة الحبال الأبرية والتي تحتاج للصبر، والدقة والحذر في البناء، وبإستخدام تقنية الحرق بالغاز لإختزال الطينة واللون.

العمل الخامس:

(الشكل: 5)، المنتظم واللامنتظم، 2020، القياس: 50x50x22 سم حرق بأفران الغاز، الفترة الذهبية، مصدر الصورة: الفنان نفسه. (أشكال كروية) / (دوران الحياة)

التحليل الفني: يتكون العمل الخزفي من كتلتين في بنائيته الشكلية، كتلة خارجية كروية منتظمة لونها بني تحددها خطوط عمودية في وسط التكوين محددة اللون الأسود الفاتح، وفي وسطها المفرغ كتلة بيضاء كروية غير منظمة الشكل. وفي أسفلها شكل مستطيل كقاعدة من ناحية وظيفية للتكوين البنائي.

إن ما يميز الخزاف شنيار عبد الله الغنى التكويني للمربع والشكل الكروي؛ لإنه يرى فيهما أسلوبه وعناصره المبهمه، وخصوصيته، وعالمه المشحون بالرموز والمعاني والمفردات الممتلئة على السطوح الخزفية. فالسطوح والملامس للخزاف لها قدسية لامتناهية، والشكل الكروي فيه تتوزع قوى الجاذبية في الفراغ، حيث الدوران والمركز، فربما يمثل الشكل النصف الكروي العديد من الأشكال وذلك حسب رؤية الفنان في مخزونه الذهني، وفلسفته في إدراك الشكل، وتحليله للواقع والذي ينعكس على منجزاته الخزفية. فما الذي يريد أن يطرحه الخزاف من خلال هذه الأشكال، وما الذي يستثيره، ويلهمه، في بنائه لها؟

إن الشكل الكروي بالنسبة للخزاف شنيار هو "فكرة تناغم الكون والطبيعة"، فالشكل الدائري يدل على الخصوبة والأنوثة والولادة، إلا أن موضوع الشكل الكروي، والنصف كروي، والبيضوي وغيرها من مشتقات هذا الشكل، موضوع يعتمد على علاقات تستشرف المنجز النهائي للعمل الفني التشكيلي وتنوعه، فنلاحظ في أعمال شنيار عبد الله تكراراً لبعض العناصر الزخرفية والتي تعتبر خصوصية تؤكد بصمته، ولكن بإيقاعات متنوعة وتعطيه روحاً وحركة، ولمسه أكثر معاصرة. تتناسب مع دورانه، وأنسيابيته، أفقياً وعمودياً من خلال الإيقاع الخطي، والتوازن اللوني، وتناسب المساحات الفراغية في التكوين من حيث الفراغ الخارجي والداخلي للتكوين البنائي المنتظم.

لقد تمت طريقة بناء الشكل يدوياً من خلال المعالجات المختلفة والاضافات لعناصر أخرى داخل التكوين الهندسي، والحفر البارز والغائر للخطوط العمودية غير المتصلة، وتم حرق العمل بالغاز بأجواء اختزالية للون على درجة 1200 مئوية.

العمل السادس:

(الشكل: 6)، جدارية خزفية، 2011، 100x100 سم، تقنية الأطيان الملونه والأكاسيد، حرق بأفران الغاز 1200 درجة مئوية، الفترة الراكوية الثالثة، مصدر الصورة الفنان نفسه. (جداريات) / (الجدار حين يفكر)

التحليل الفني: العمل الفني عبارة عن جدارية تم بناؤها بطريقة المربعات المنفصلة وعددها أربعة، وتمت اضافة هذه الكتل العشوائية في وسط الجدارية (مركز السيادة) والتي تشبه تضاريس الحجارة والمعتقة بالأكاسيد، بطريقة متواصلة منقطعة، وتحتوي الجدارية على عدة ألوان منها اللون البني الفاتح الغامق والأبيض، ضمن ثلاثة إطارات لونية بالإضافة إلى التأكيد على الملامس في أعلى وأسفل التكوين.

إن العمل الخزفي عند شنيار عبد الله يقوم على مفهوم (البناء) في جميع مراحله ومن ثم بناء التضاريس على كل مربع حسب مخيلته ومخزونه البصري، حيث يصبح المربع عالماً قائما بحد ذاته، لكن ليؤكد بنفس الوقت العلاقة الجدلية بين الجزء والكل، تلك التضاريس المكونة على الجدار اللين للطين تأخذ أشكالاً متعددة باستعمال عدة تقنيات كالخدش، والطبع، والحك، والصقل، وأفعال أخرى ربما تبقى في عالم الأسرار وهذا ما يعطي العمل الخزفي بعداً آخر يختلف عن الفنون الأخرى.

إن عنصر الملمس، أعطى حضوراً مهماً للسطح الخزفي، فعملية المشاهدة لن تكون مجرد عملية نظر ورؤية

اعتيادية، وينزلق على مسطح أملس، أو يتابع انطلاقة مباشرة مع استقامة الخطوط الانسيابية والمنحنية، والتي ترسم أشكالا هندسية تعزز هندسية المربعات التي تشكل العمل الفني، هذا التفكير عند الخزاف يذهلنا بالتأكيد، فنحن نتوقع أننا أمام مهندس يعمل بهدوء وبصبر كبير، ويتعامل مع القطعة الخزفية بأناقة في التخطيط، وتنظيم المساحات، وأحياناً في التناسب والتناظر بين الأشكال التي يحفرها على الشكل قبل أن تتصلب في النار.

إن شنيار عبدالله لم يجد صعوبة في إعادة الحياة لأصول فن الجداريات القديم وذلك من خلال المعالجات التقنية الحديثة، وتفهمه لعوامل البيئة الجغرافية، بالإضافة إلى الجمالية والرمزية للأبعاد التاريخية، فذهب مستلهماً عمل النحات في صناعة جداريته، ولعل ما أعطى تلك الجداريات الخزفية حضوراً مؤثراً، أنه انتهج بطريقة إخراج فني من حيث تماسك ورصانة تلك الأعمال، وتبنيه استعمال ألوان بسيطة، قريبة من لون التراب، لكي يوحي بالعراقة والأصالة والبعد الزمني، وعمق المضمون في مجمل تحدياته البصرية في عالم الخزف، فقام بتطويع الخطوط اللينة والمنسابة على السطح، واصطفافها بالمساحات بشكل متزن وتصميمي داخل التكوين. من خلال طرق التشكيل والتزجيج، والتقنية المناسبة للشكل.

مناقشة النتائج

1. ظهور التنوع على مستويين: الأول هو الخارجي للكتلة والفراغ، والثاني: المستوى الداخلي للعناصر الفنية في محتوى التكوين البنائي للشكل. وأيضاً ظهور التنوع في الشكل والمضمون من خلال التحكم بالتكوين الهندسي، وعدم التركيز على النسب التشريحية للشكل الانساني، وأيضاً التأكيد على الأبعاد الجمالية والرمزية والفكرية.
2. اتبع الخزاف طرق تشكيل مختلفة مثل الدولاب الكهربائي، والحبال، والشرائح الطينية في بنائية العمل الخزفي، وأيضاً الألوان الهادئة والبسيطة لتحقيق رؤية بصرية معاصرة متجددة في الفترة الذهبية بعيداً عن ألوانه المعتادة في فتراته القديمة المليئة بالألوان.
3. استخدم الخزاف شنيار هندسية الأشكال في بناء العمل مثل (المكعب، والشكل الكروي وغيرها من الاشكال المختلفة) والتي لها بعد فلسفي وفكري معاصر في البناء التكويني.
4. التنوع التقني من خلال تركيزه على أحادية اللون (Monochrome) والملامس اللونية في الشكل الخزفي المعاصر.
5. التنوع الشكلي والتقني أحدث تنوعاً في الاسلوبية من خلال منجزاته ذات الطابع المعاصر التجريدي والرمزي والتعبيري.
6. المزج بين الشكل الهندسي والعضوي أعطى تنوعاً للشكل بطرق ومعالجات تقنية وآداء بنائي مدروس بدقة.

النتائج

1. المزاوجة بين فن الرسم والنحت والخزف، وهو ما يسمى (بالتجانس التقني) في بعض أعماله الخزفية.
2. التأكيد على فلسفة المنتظم واللامنتظم في بنائية الشكل الخزفي المعاصر.
3. تحقيق التنوع الشكلي والتقني من خلال الخروج عن الأنظمة الشكلية التقليدية.
4. المكعب في التكوين البنائي الهندسي في أعمال شنيار عبد الله هي مفردة تشكيلية تميزت بها منجزاته الخزفية في بنية الشكل الخزفي.

التوصيات

من خلال ما سبق يوصي الباحث بما يلي: البحث في أهم التجارب الخزفية لأهم الخزافين العرب والذي يدعم توثيق السيرة الذاتية الفنية، والتركيز على الجانب التقني في مجال الخزف لأهميته في التأثير على الهوية الثقافية في الخزف العربي المعاصر.

المصادر والمراجع

Sources and references

1. ابن منظور، جمال الدين محمد. (1999). *لسان العرب*، ج1، مجلد 5، دار النشر للطباعة، بيروت.ب.ت. 3792.

Ibn Manzur, Jamal al-Din Muhammad. (1999). *Lisan Al Arab*, Part1, Volume 5, Publishing House for Printing, Beirut, B.T. 3792.

2. أحمد، إبراهيم. (2006). *إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر*، الدار العربية للعلوم، الجزائر. 41-42.

Ahmed, Ibrahim. (2006). *The problem of existence and technology at Martin Heidegger*, Arab House of Sciences, Algeria. 41-42.

3. جودة، ايمن علي. (2007). الإشكالية الجدلية بين التقنية والشكل والمضمون وعلاقاتها بالإبداع الفني الخزفي، مجلة علوم وفنون دراسات وبحوث، جامعة حلوان، المجلد التاسع عشر، العدد 2.

Gouda, Ayman Ali (2007). The dialectical problem between technology, form and content and its relations to artistic ceramic creativity, *Journal of Science and Arts Studies and Research*, Helwan University, Volume Nineteen, Issue 2.

4. ستولنيتز، جيروم. (1974م). *النقد الفني*، ت: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين الشمس.353.

Stolnitz, Jerome. (1974). *Art Criticism*, T: Fouad Zakaria, Ain Shams University Press. 353.

5. حكيم، راضي. (1986). *فلسفة الفن عند سوزان لانجر*، مطبعة دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.12.

Hakim, Radi (m. 1986). *The Philosophy of Art at Susan Langer*, Public Cultural Affairs House Press, Baghdad. 12.

6. الزمخشري، محمود بن عمر. (2007). *أساس البلاغة*، تحقيق محمد باسل، دار الكتب، بيروت،657.

Al-Zamakhshari, Mahmoud bin Omar. (2007). *The basis of rhetoric*, investigated by Muhammad Basil, Dar al-Kutub, Beirut, 657.

7. الزمخشري، جار الله محمود. (1998). *تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل*، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، مصر،501.

Al-Zamakhshari, Jarallah Mahmoud. (1998). *Interpretation of the Scout on the facts of the download and the eyes of gossip*, Al-Babi Al-Halabi Press, Cairo, Egypt, 501.

8. الزيات، نذير. (2002). *فن الخزف*، دار الراتب الجامعية، بيروت،.23

Al-Zayyat, Nazir. (2002). *The Art of Ceramics*, Dar Al-Rateb University, Beirut, 23.

9. شحادة، آمنة، (2015). *البنية الهندسية في النحت العربي المعاصر*. جامعة دمشق كلية الفنون الجميلة، قسم النحت .

Shehadeh, Amna, (2015). *Geometrical structure in contemporary Arab sculpture*. Damascus University, Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture.

10. الشال، عبد الغني. (1960). *الخزف ومصطلحاته الفنية*، دار المعارف، مصر،38.

Al-Shall, Abdul Ghani. (1960). *Ceramics and its technical terms*, Dar Al Maaref, Egypt, 38.

11. عباس، علي خالد. (2013). *توظيف التقنيات في بنية الشكل النحتي*، العراق، معهد الفنون، العدد 7.

Abbas, Ali Khaled. (2013). *Employing Techniques in the Structure of Sculptural Form*, Iraq, Art Institute, No. 7.

12. عبد الأمير، صفا لطفي، وصالح وضاري مظهر. (2005). *الوحدة والتنوع للزخرفة الإسلامية في جامع قرطبة*، مجلة دراسات في التاريخ والآثار، جمعية المؤرخيين والآثاريين في العراق، ع:4،25.

Abdul Amir, Safa Lutfi, Saleh and Dhari Mazhar. (2005). *Unity and Diversity of Islamic Decoration in the Mosque of Cordoba*, Journal of Studies in History and Archeology, Association of Historians and Archaeologists in Iraq, p: 4, 25.

13. عبد الحليم، فتح؛ رشدان، أحمد. (2002). *التصميم في الفن التشكيلي*، عالم الكتاب للطباعة والنشر والتوزيع، عمان،80-82.

Abdelhalim, Fatah; Rashdan, Ahmed. (2002). *Design in plastic art*, the world of the book for printing, publishing and distribution, Amman, 80-82.

14. العبيدي، وعد محمد، (2022). التنوع الشكلي والتقني في نتاجات الخزف الأغريقي، *مجلة الدراسات المستدامة*، السنة الرابعة، المجلد الرابع، العدد الأول، الملحق.(1)

Al-Obaidi, Waad Muhammad (2022). Formal and technical diversity in the products of Greek ceramics, *Journal of Sustainable Studies*, Fourth Year, Volume Four, Issue One, Supplement (1).

15. علوان، رولا عبد الإله. (2013). *الشكل في خزفيات سهام السعودي (دراسة تحليلية)*، بغداد، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، مجلد، 12 العدد 23، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، 176.

Alwan, Rola Abdel-Ilah. (2013). *The Form in the Ceramics of Siham Al-Saudi (An Analytical*

Study), Baghdad, Maysan Journal of Academic Studies, Volume, 12, No. 23, University of Basra, College of Fine Arts, 176.

16. الغوري، هناء محمد. (2001). *القيم الفنية للخزف النحتي المعاصر ودورها في إثراء تدريس الخزف*، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، قسم التعبير المجسم، رسالة ماجستير غير منشورة، المقاهرة،18.

Al-Ghouri, Hana Mohammed. (2001). *The artistic values of contemporary sculptural ceramics and their role in enriching the teaching of ceramics*, Helwan University, Faculty of Art Education, Department of Stereoscopic Expression, unpublished master's thesis, Cairo, 18.

17. الفراهيدي، الخليل بن أحمد. (2007). *العين*، دار ومكتبة الهلال، 435.

Al-Farahidi, Al-Khalil bin Ahmed. (2007) *Al-Ain*, Al-Hilal House and Library, 435.

18. معلوف، الأب لويس. (1986). *المنجد في اللغة الإعلام*، المكتبة الشرقية، دار المشرق، بيروت، الطبعة الثلاثون،847.

Maalouf, Father Louis (1986). *Al-Munajjid in Media Language*, Eastern Library, Dar Al-Mashreq, Beirut, Thirtieth Edition, 847.

19. الناصري، ثامر يوسف. (2006). *الوحدة والتنوع في النحت الخزفي المعاصر في العراق*، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد،2،.99

20. Bliss, G. (2001). *Practical Solution for Potters*. London, Sterling Silver Book Publishing Co، Inc. 6.

21. Bliss, G. (2002). *The Potters Question and Answer Book*, London, A and C Black Publishers,134-165.

22. Branfman, S. (2007). *Raku Mastering*, New York, London: Imprint of Sterling. Publishing,18.

23. Clark, K. (1964). *Practical Pottery and ceramics*, Britain, studio vista publishers. Limited,60.

24. Davies, D. (2000). *Wheel Throwing Ceramics*, Lark Ceramics Book Publishingm12-13.

25. Hamer, F., & Hamer, J. (2016). *The potter's dictionary: Of materials and techniques*. Bloomsbury Academic.

26. Mattison, S. (2001). *Two in One Manual Ceramics*, London, Apples Press Sheridan House,44

27. Pearch, S. (1998). *Simply Pottery a Practical Course in Basic Pottery Techniques* London, Apple press,23.

مدى توافق التصميم الرقمي في ضبط مخرجات التصميم الداخلي للمسكن الحديث في عمان، الأردن

معتصم عزمي الكرابلية، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية. عمان، الأردن

تاريخ الاستلام: 24 / 8 / 2022 **تاريخ القبول: 16 / 3 / 2023**

The Compatibility of Digital Design in Adjusting the Interior Design Outputs of the Modern Residence in Amman, Jordan

Mutasem Azmi Al-Karablieh. School of Arts and Design, Visual Art Department, The University of Jordan, Amman, Jordan

الملخص

يهدف البحث الى دراسة مدى توافق التصميم الرقمي في ضبط مخرجات التصميم الداخلي للمسكن الحديث، للمساهمة في اقتراح حلول تفيد في الارتقاء بمخرجات التصميم الداخلي في الأردن، بما يتوافق مع حيثيات التصميم الرقمي، وتكونت عينة الدراسة من أربع عينات لنماذج مختلفة من الحيز الداخلي لمسكن حديث في عمان، ولتحليل بيانات الدراسة، استخدم تحليل (SWOT) لتحليل نقاط القوة ونقاط الضعف لعينات الدراسة، إضافة الى اجراء المقابلات مع مجموعة من الخبراء وجمع البيانات منهم. وتحليل التصاميم في مرحلة التصميم ومرحلة ما بعد التنفيذ. وأظهرت الدراسة أن مخرجات التصميم الداخلي بعد التنفيذ لم تحقق توافقاً وانسجاماً كما يظهر في التصميم الرقمي قبل عملية التنفيذ، حيث ظهرت اختلافات ذات فروق واضحة في اللون والضوء تحديداً، كما أظهرت الدراسة أن الوضوح اللوني والبصري يظهر بشكل أفضل في التصميم الرقمي على عكس ما يظهر عليه التصميم بعد التنفيذ. وتوصي الدراسة بعدم التعويل بشكل كامل على البرامج الرقمية (3D MAX, Revit, Bentley, ArchiCAD) وغيرها في إبراز القيم اللونية والضوئية للخامات؛ وإنما يجب تحديدها تبعاً للواقع وظروفه ومعطياته.

الكلمات المفتاحية: التصميم الرقمي، التصميم الداخلي، المسكن الأردني الحديث.

Abstract

The research aims to study the extent to which digital design aligns with controlling the interior design outputs of modern residences, contributing to proposing solutions that enhance interior design outputs in Jordan in line with the principles of digital design. The study sample consisted of four samples of different models of the interior space of a modern residence in Amman. To analyze the study data, a SWOT analysis is used to analyze the strengths and weaknesses of the study samples. In addition, interviews were conducted with a group of experts, and data was collected from them. The designs were analyzed in the design phase and post-implementation phase. The study reveals that the post-implementation interior design outputs did not achieve the same level of harmony and consistency as seen in digital design before the implementation process. Clear differences, particularly in color and light, emerged. The study also shows that color and visual clarity are better represented in digital design compared to the design after implementation. The study recommends not relying entirely on digital programs (Revit, Bentley, ArchiCAD, 3D MAX, etc.) to highlight the color and light values of materials. Instead, these values should be determined based on the reality, conditions, and data of the specific context.

Keywords: digital design, interior design, Modern Jordanian residence.

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.3.7

مصطلحات البحث:

التصميم الرقمي:

هو "تصميم الدوائر الإكترونية الرقمية، وله أسماء أخرى مثل التصميم المنطقي، ودوائر التشغيل، والمنطق الرقمي، والنظم الرقمية" (المقرن، 2020)، وهي تستخدم في تصميم نظم الحواسيب الرقمية. وتعتبر الصورة الرقمية "عبارة عن صور ملتقطة كملف رقمي جاهز لمزيد من المعالجة الرقمية أو المشاهدة أو النشر الرقمي أو الطباعة" (Merrin, 2014).

التصميم الداخلي:

يُعرف التصميم الداخلي بأنه العمل الخلاق الذي يُحقق غرضه (Scott, 1980, p15)، كما يمكن القول "بأنه نشاط أو عملية يتم فيها تحديد المتطلبات ثم يتم ايجاد حل قادر على تحقيق هذه المتطلبات" (أمل ابراهيم وآخرون، 2014)، والتصميم هو كل ما يقوم به المصمم من تنظيم وترتيب للعناصر المكونة للعمل الفني بحيث تشكل هذه العناصر وحدة متكاملة ومنسجمة مع بعضها البعض.

منهجية البحث:

اتبع البحث المنهج التحليلي الوصفي وذلك من خلال تتبع نقاط القوة والضعف والمخاطر والفرص للتصميم باستخدام تحليل (SWOT)، كما تتبع الباحث رأي (14) من الخبراء أصحاب الاختصاص وجمع البيانات وتحليلها كأداة مقياس لمدى توافق التصميم الرقمي في ضبط مخرجات التصميم الداخلي للمسكن الحديث.

أهداف البحث:

يهدف البحث الى:

1. الوصول الى مؤشرات تصميميه تبين نقاط القوة في استخدام التصميم الرقمي بمرحله قبل التنفيذ للأنظمة اللونية والضوئية في الفضاء الداخلي.
2. الوصول الى مؤشرات تصميميه تبين نقاط الضعف في استخدام التصميم الرقمي بمرحله بعد التنفيذ للأنظمة اللونية والضوئية في الفضاء الداخلي.

أهمية البحث:

تنبع أهمية البحث من خلال رصد أهم الايجابيات والسلبيات للتصميم الرقمي ومدى انعكاسها على مخرجات التصميم الداخلي، حيث أن التصميم الرقمي يمتلك الادوات والاساليب التي يمكن توظيفها بكفاءة عالية في التصميم الداخلي مما يحتم على المصمم الداخلي الالمام الكامل بالتصميم الرقمي من مبدأ الحصول على تصميم بجودة عالية.

حدود البحث:

حد البحث الموضوعي هو: مدى توافق التصميم الرقمي في ضبط مخرجات تقنيات اللون والضوء في التصميم الداخلي للمسكن الحديث في عمان. أما حده الزماني ففي: 2020-2022م. وحده المكاني هو عمان، الأردن.

عينة البحث:

تنتمي عينات البحث التي تمت دراستها الى فئة الأبنية السكنية، وقد اقتصرت الدراسة على هذه الفئة لسبب رئيسي وهو التشابه في طبيعة الفراغ من حيث الاستخدام (السكني) مع مراعاة اختلاف وظيفة الفراغ وطبيعته.

أداة البحث:

تم استخدام مقياس استخدم تحليل (SWOT) لتحليل نقاط القوة ونقاط الضعف لعينات الدراسة بالإضافة الى أخذ رأي (14) من الخبراء المختصين وتحليل البيانات ذات العلاقة بموضوع البحث.

صدق الأداة:

للتأكد من صدق أداة الدراسة تم عرض المقياس المستخدم على عدد من المحكمين الأكاديميين والخبراء واللغويين ذوي الاختصاص في مجال الدراسة، وقد تم الأخذ بملاحظاتهم وتعديلها حسب طبيعة الأداة.

المقدمة:

تعتبر الثورة الرقمية (The Digital Revolution) شكلا أشكال المعلومات التي تصبح رقمية مثل (النصوص – الرسومات) حيث يتم نقل تلك المعلومات من خلال أجهزة الكمبيوتر خلال شبكة الأنترنت وتستقبل في النهاية بنقطة معينة. (جيهان، 2016). ومع تطور العلم والتكنولوجيا أصبح التصميم الرقمي بديلا لا غنى عنه في عملية التصميم، فتتميز الرسومات الهندسية اليوم بالتطور السريع وإدخال التكنولوجيا ثلاثية الأبعاد في أجهزة الكمبيوتر (Vasilieva, 2017) ومن هنا يمكننا تعريف التصميم الرقمي على أنه استخدام التقنيات الرقمية والبرامج في عملية تصميم الحيز الداخلي وعملية تصميم المساحة الداخلية. يتم استخدام التقنيات الرقمية بأنماط مختلفة كالرسم والنمذجة والعرض التقديمي، واستخدامه في الآلات CNC والطابعات ثلاثية الابعاد والليزر ثلاثي الأبعاد. (Demirarslan, 2020). وقد لجأ المصممون لاستخدام التصميم الداخلي الرقمي للعديد من الاسباب (Harris & Harris. 2021) ، إن التصميم الرقمي يتيح سهولة التعديل على التصميم، ومن الجدير بالذكر ان التصميم الرقمي يوفر الوقت والجهد على المصممين، ويتيح لهم دراسة وتقييم التصميم الداخلي واكتشاف الاخطاء قبل تنفيذها، (المقرن، 2020).

شكل رقم (1): يوضح استخدام التكنولوجيا الرقمية في محاكاة الواقع والتعبير عنه.
المصدر:(https://rmjm.com/how-is-technology-affecting-interior-design) .

يؤثر التصميم الداخلي الرقمي على مخرجات التصميم الداخلي وذلك من خلال النمذجة ثلاثية الأبعاد والدمج الالكتروني للنماذج ثلاثية الأبعاد، يتم إجراء تحليل تنسيق التصميم وقابليته للتصميم بتمثيل أكثر دقة للواقع (Nguyen-Van, ets, 2021)، وبالتالي يستطيع التصميم الرقمي أن يكشف القصور في التصميم قبل تنفيذ المشروع وخسارة الكثير من الأموال لحين اكتشاف الخطأ على ارض الواقع، (Staub, 2007).

ومما لا شك فيه أن التصميم الرقمي قد أسهم بشكل مباشر في تحسين التصاميم بشكل كبير، ففي تجربة قام بها البروفيسور الفرنسي تشيررل (Cheryl)؛ لاحظ أنه عند تزويد عمال البناء بمخططات مرسومة على برامج ثلاثية الأبعاد وعليها قياسات ارض الواقع، تزيد دقة هؤلاء العمال بنسبة 25-30%(Staub, 2007). ومن هذا المنطلق يعتبر التصميم الرقمي مفتاحا لمنهجية التصميم والتوثيق، وقد أحدثت ثورة التصميم الرقمي تغييرا في نظرة المصممين والمنفذين لكامل عملية التصميم ابتداء من مراحل التصميم الأولية الى مرحلة إعداد الرسومات التنفيذية، ثم إلى مرحلة التنفيذ الفعلي. (Eddy Krygiel, 2008).

يشتمل مفهوم التقنية على مجموعة من الوظائف ويتضمن المفاهيم التالية (Kim, 2008):

1. البناء، (Building): وتمثل دورة الحياة الكاملة لعملية البناء.
2. المعلومات، (Information): البيانات والمعلومات للتصميم المشتقة من كل مرحلة وتلحق بعناصر المبنى.
3. النمذجة، (Modeling): وهي أداة الدمج والقاعدة التي تنتج وتسيطر على مصادر هذه المعلومات والبيانات ويمكن من خلالها السيطرة على التصميم.

توجد سلسلة من الخطوات في عمل المصمم الداخلي تُعرف باسم عملية التصميم. تشمل هذه الخطوات: البرمجة والتصميم التخطيطي. ومن ثم التنفيذ: إذ توفر لهم أساليب التصميم الرقمي القدرة على إظهار المشاريع بطريقة مبتكرة، مع تلبية احتياجات العملاء. حيث توفر طرقًا تركز على ايجاد الحلول للمشكلات وتوفير أساليب مبتكرة لاستكشاف التصميمات وتحليلها (Hamre, 2013). وتدور معظم الأعمال الرقمية حول كيفية استخدام التكنولوجيا والبيانات في إظهار التصاميم برحفية ودقة عالية وتحويلها، ويمكن أن توفر للمصممين بيئة عمل أفضل إذا ما تم استخدامها بشكل صحيح. ومن خلال الرقمنة، ستصبح المهام الأخرى أسهل) مثل استعادة البيانات واسترجاعها (Jih & Hung, 2020).

الدراسات السابقة:

لقد تناولت العديد من الأدبيات موضوع التصميم الرقمي في التصميم الداخلي ومن أبرز هذه الدراسات: (Mozan, & Razzaq, 2021) ودراسة: (Farhat, 2021) ودراسة (Yong, & Kusumarini. 2021) ودراسة: (Luo, & Dong, 2021) ودراسة (Wu, 2021). ودراسة (Shacham, 2010) ومما أكدت عليه هذه الدراسات هو أن منتج التصميم النهائي يصل في بعض الحالات إلى تطابق (100%) مقارنة بالواقع، كما أكدت هذه الدراسات على أن استخدام التصميم الرقمي في التصميم قد سهّل إمكانية التحكم في التصميم كما سهل من التعبير عن الفكرة التصميمية وتمثيلها في المستقبل. ومن جهة أخرى اعتبرت بعض هذه الدراسات أن التصميم الرقمي وفر بيئة خصبة للتصميم من حيث إمكانية معالجته وتعديله وإخراجه بشكل أكثر جاذبية ووضوحاً.

وبالتأكيد فإن عملية التصميم تتأثر بالتقدم التكنولوجي، وذلك من خلال يجاد تطابق شبه واقعي للتصميم قبل إخراجه إلى أرض الواقع، مما يتيحه التصميم الرقمي من محاكاة الواقع وتمثيله بحيوية ودقة متناهيين علاوة على توفير بيئة مناسبة للإلهام والإبداع من خلال استخدام الحاسوب في التصميم (Manavis, eaal. 2021).

وتكمن أوجه الشبه بين هذه الدراسة والدراسات السابقة من حيث الموضوع، إلا أن هذه الدراسة قد اختلفت عن الدراسات السابقة من حيث المنهج التطبيقي وأسلوب التحليل المتبع في الدراسة من حيث اختيار عينات قبل التنفيذ وبعد التنفيذ ومقارنة التصميم مع الواقع الافتراضي (التصميم الرقمي) مع حال التصميم ذاته بعد التنفيذ بتحليل نقاط القوة والضعف لكل حيز من الحيزات المستخدمة في التصميم السكني.

لقد أكدت الدراسات السابقة على أنه يمكننا ان نتأمل الحيز الداخلي بجميع مكوناته وأبعاده عن طريق الصورة الرقمية، ويمكن كذلك وضع المؤثرات واحداث التغييرات تبعاً لما يراه المصمم، وكذلك ما يجعل الصورة الرقمية ذات بعد واقعي وحقيقي هو امكانية التنقل عبر الحيزات الداخلية مما يجعل قراءة الحيز الداخلي لا تحتمل الكثير من التأويلات. الامر الذي يجعل الصورة الرقمية عالما أكثر واقعية.

الدراسة التحليلية:

أولاً: تحليل (SWOT):

تم اختيار عينات عشوائية لفراغات سكنية مختلفة بهدف ملاحظة مدى الاختلاف في المخرج التصميمي على الفراغات المختلفة للمسكن وذلك تبعاً للنماذج التالية:

1 - نموذج رقم 1: تصميم غرفة نوم أطفال:

يوضح الجدول رقم (1) تصميم لغرفة نوم اطفال وذلك من خلال استخدام برنامج التصميم (3DMAX) ويظهر من خلال الملاحظة قدرة البرنامج الرقمي على ابراز ادق التفاصيل للإضاءة واللون والخامات وهو ما يبدو مقارباً للصورة في الواقع بعد عملية التنفيذ من حيث الشكل والتنفيذ، الا ان هناك فوارق بسيطة ظهرت بين المقارنتين بين جدول رقم (1) وجدول رقم (2): وهو الاختلاف الواضح في درجات الاضاءة واللون بينهما.

جدول رقم (1):

التصميم الرقمي	S القوة	W ضعف	O فرص	T مخاطر
	القدرة على تجسيد ومحاكاة الواقع وتوزيع الفراغ وتمثيل الخامات بشكل جيد	عدم القدرة على تحديد اللون والإضاءة بشكل دقيق بما يتناسب مع الواقع	يظهر التصميم بحيث يمكن ضبط الشكل والتوزيع وقراءة الفراغ بشكل جيد.	اختلاف الدرجات اللونية والضوئية

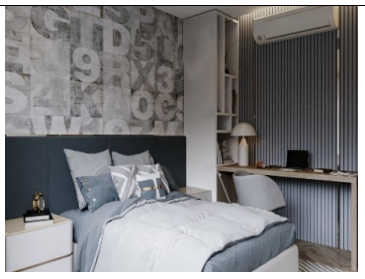
جدول رقم (2):

التصميم بعد التنفيذ	S القوة	W ضعف	O فرص	T مخاطر
	تتمثل نقاط القوة في التصميم بعد التنفيذ من خلال التشابه مع التصميم الرقمي بالأشكال والخطوط وتوزيع الأثاث وتصميم الجدران وتوزيع نقاط الكهرباء والإضاءة.	لم يحقق التصميم على الواقع إظهار الألوان كما هي في التصميم حيث نلاحظ الاختلافات في درجات الألوان وأماكنها الصحيحة حسب (التصميم الرقمي).	ـــــ	تغيير بعض العناصر التصميمية كالإضاءة مثلا لعدم توفرها في الواقع

2 - نموذج رقم 2: تصميم غرفة نوم رئيسية (Master Bed Room):

يوضح الجدول رقم (3) تصميم لغرفة نوم رئيسية وذلك من خلال استخدام برنامج التصميم (3DMAX) ويظهر من خلال الملاحظة استخدام خامات وتكسيات للجدران والاسقف، وهي تتوافق بشكل كبير مع التصميم بعد التنفيذ من خلال المقارنة بين جدول رقم (3) وجدول رقم (4).

جدول رقم (3)

التصميم الرقمي	S القوة	W ضعف	O فرص	T مخاطر
	-يظهر التصميم الرقمي تباين الألوان والفروقات بين درجاتها بشكل كبير كما نلاحظ في الشكل وهذا يخلق نوعاً من التغيير في الفضاء الداخلي (بنفس اللون) على التصميم الرقمي بشكل احترافي. إضافة إلى توافق كبير بين الصورة البصرية لتصميم الجدران مع الواقع	ـــــ	تحقيق فرصة استخدام خامات تتطابق في التصميم الرقمي مع الواقع من خلال إكساءات الجدران	مخاطر تتعلق بالحجم واللون والسطوع للخامة قد لا تتطابق مع الواقع

جدول رقم (4):

التصميم بعد التنفيذ	S القوة	W ضعف	O فرص	T مخاطر
	-توافق عناصر التصميم على الواقع مع التصميم الرقمي من حيث دقة الأشكال والخطوط بالتصميم والإكساءات. -توافق الألوان بشكل كبير مع التصميم الرقمي بدرجات قريبة على الواقع.	ـــــ	أظهر التصميم في الواقع تشابه الى درجة كبيرة مع التصميم الرقمي كما يظهر في الشكل.	ـــــ

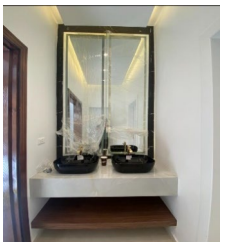
3 - نموذج رقم 3: تصميم غرفة حمام:

يوضح الجدول رقم (5) تصميما لغرفة حمام وذلك من خلال استخدام برنامج التصميم (3DMAX) ويظهر من خلال الملاحظة أن اضفاء بعض التأثيرات على التصميم الرقمي كالانعكاس والانكسار يعطي انطباعا مختلفاً للصورة بحيث يمكن التحكم به من خلال الإعدادات في البرنامج على عكس الواقع الذي يتحكم في ظروف الفراغ والجو والإضاءة الموجودة وهذا ما يجعل التصميم البصري أكثر اشراقاً أحياناً ويمكن ملاحظة ذلك من خلال المقارنتين بين جدول رقم (5) وجدول رقم (6).

جدول رقم (5):

التصميم الرقمي	S القوة	W ضعف	O فرص	T مخاطر
	يظهر القدرة على التحكم في السطوع والانعكاس بدرجة عالية.	لا تظهر الانعكاسات والانكسارات للمواد والخامات بشكل دقيق وهو ما يمكن ان يعطي تصورا غير حقيقي للصورة	للحاسب دور رئيسي في إنتاج التصميمات البالغة التعقيد، والتي يعجز عقل المصمم وحده عن تخيل أو توقع نتائجها.	عدم تطابق التصميم الرقمي مع الواقع

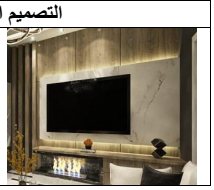
جدول رقم (6):

التصميم بعد التنفيذ	S القوة	W ضعف	O فرص	T مخاطر
	حقق التصميم على الواقع نسبة عالية من توافقه مع التصميم الرقمي كما يظهر في الشكل لاسيما أن الألوان متشابهة إلى حد كبير. -إظهار الإضاءة بشكل يتوافق مع التصميم الرقمي بشكل واضح.	خلو المشهد من السطوع اللازم والذي ظهر بشكل أفضل في التصميم الرقمي	توافق الإضاءة مع التصميم الرقمي بشكل ملاحظ إضافةً إلى الألوان التي ظهرت على التنفيذ أي أن تمييز الشكل في هذا المشروع حقق الخصائص اللونية بواسطة تنفيذ التصميم الرقمي بشكل دقيق "تماثل قيمة اللون "	عدم تطابق الواقع مع التصميم.

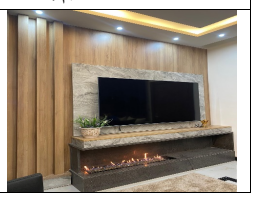
4 - نموذج رقم 4: تصميم غرفة جلوس:

يوضح الجدول رقم (7) تصميما لغرفة جلوس (معيشة) وذلك من خلال استخدام برنامج التصميم (3DMAX) ويظهر من خلال الملاحظة أن استخدام الخامات الطبيعية تحديداً لا يبدو كما في التصميم الرقمي بالرغم من قربه للواقع إلا أنه في التصميم الرقمي يخضع لمبدأ التكرار في الزخرفة التي تزين المادة، وهو ما يختلف عن الواقع بشكل كبير حيث أن الخامة سواء كانت رخاما أم خشبا تعطي تأثيرات لا متناهية في الواقع حتى وإن كانت من نفس النوع وذلك كونها تتأثر بعوامل الطبيعة وتظهر اشكالها بتأثيرات لا متناهية عكس ما يصوره التصميم الرقمي ويمكن ملاحظة ذلك من خلال المقارنتين بين جدول رقم (7) وجدول رقم (8).

جدول رقم (7):

التصميم الرقمي	S القوة	W ضعف	O فرص	T مخاطر
	تكرار المشهد ساهم في ابراز التوازن البصري في الصورة الرقمية، وساعد على توزيع اللون بشكل مناسب	التكرار في زخرفة الخامات	تحقيق التوازن اللوني	عدم مطابقة ذلك للواقع

جدول رقم (8):

التصميم بعد التنفيذ	S القوة	W ضعف	O فرص	T مخاطر
	الانسجام الحجمي بين الكتل والاشكال في الواجهة من حيث النسب والقياسات	الاختلاف بين التصميم المنفذ على الواقع والتصميم الرقمي بالقيم اللونية والتباينات الضوئية وعدم تناسق وترابط القيم اللونية.	ـــــ	عدم التطابق بين الواقع والتصميم الرقمي واختلاف الدرجات اللونية أسهم في إضعاف التصميم على الواقع

ثانياً: المقابلات الشخصية:

تم طرح مجموعة من الأسئلة على مجموعة من الخبراء حول مدى توافق التصميم الرقمي في ضبط مخرجات التصميم الداخلي للمسكن الحديث في الأردن. والتي تمحورت حول مدى توافق تقنيات التصميم الرقمي مع الواقع؟ وكيف يمكن أن يساهم التصميم الرقمي في تعزيز المخرج التصميمي؟ بالإضافة الى كيفية تطوير أدوات التصميم الرقمي لتحسين المخرج التصميمي؟ وجاءت الإجابات من الخبراء والمتخصصين حسب الجدول التالي:

جدول رقم (9):

الرقم	السؤال	التكرار	النسبة
1	يساهم التصميم الرقمي في تحقيق تصور واقعي للتصميم الداخلي بعد التنفيذ؟	10	0.71
2	يحقق التصميم الرقمي توافقا إلى حد كبير مع التصميم بعد التنفيذ	8	0.57
3	تتوافق معايير التصميم الرقمي بشكل تام مع التصميم بعد التنفيذ؟	4	0.29
4	التصميم الرقمي يبقى قاصراً عن تحقيق تصور شامل للتصميم بعد التنفيذ؟	8	0.57
5	يساهم التصميم الرقمي في تحقيق أهداف التصميم الداخلي الجيد؟	12	0.86

وقد أجمع 71% من الخبراء أن التصميم الرقمي يساهم في تحقيق تصور واقعي للتصميم الداخلي بعد التنفيذ و0.57% منهم أجاب إلى أن التصميم الرقمي يحقق توافقا إلى حد كبير مع التصميم بعد التنفيذ، وكان 0.29% منهم أجاب أن معايير التصميم الرقمي تتوافق بشكل تام مع التصميم بعد التنفيذ، كما أجاب 0.57% منهم إلى أن التصميم الرقمي يبقى قاصراً عن تحقيق تصور شامل للتصميم بعد التنفيذ، وأجاب 0.86 % من الخبراء أن التصميم الرقمي يحقق أهداف التصميم الداخلي الجيد.

النتائج:

استخدم لقياس هذه الفرضية تحليل (SWAT) لقياس الفروق في مدى التوافق بين التصميم الرقمي ومخرجات التصميم الداخلي وذلك تبعاً لنقاط القوة والضعف والفرص والمخاطر، وقد تبين من خلال الملاحظة والمقارنة في نموذج رقم (1) في جدول (1+2)، أن هناك فروقا على مستوى الإضاءة واللون بين التصميم الرقمي والواقع وهو ما يعزيه الباحث إلى أمور عدة منها اختلاف بيئة التصميم الرقمي عن الواقع في قراءة اللون والضوء؛ على الرغم من توافق اللون من الواقع إلا أن أمكانية الحصول على ذات الدرجات اللونية أمر صعب المنال، كما أظهرت الدراسة من خلال نموذج رقم (2) في جدول (3+4)، القدرة الفائقة للتصميم الرقمي على التوافق مع الواقع وهو ما يعزيه الباحث إلى أن الدرجات النسبية من حيث الطول والعرض والارتفاع هي أدوات تتوافق بشكل كبير في التصميم الرقمي مع الواقع ولذلك يمكن الاعتماد عليها.

ونلاحظ في نموذج رقم (3) في جدول رقم (5+6) لأن التصميم الرقمي لا يعبر عن الانعكاسات والانكسارات للضوء على للمواد والخامات بشكل دقيق وهو ما يمكن أن يعطي تصورا غير حقيقي للصورة؛ في حين حقق التصميم على الواقع نسبة عالية من توافقه مع التصميم الرقمي كما يظهر في الشكل لاسيما أن الألوان متشابهة إلى حد كبير.

وقد أظهر التصميم الرقمي في النموذج رقم (4) جدول رقم (7+8) تكرارا في المشهد ساهم في إبراز التوازن البصري في الصورة الرقمية، وساعد على توزيع اللون بشكل مناسب، وهو ما لا يمكن أن يظهر بنفس السياق في المخرج التصميمي، نظراً لاختلاف طبيعة المواد والخامات واختلاف بنيتها حسب طبيعتها وشكلها في الطبيعة.

الاستنتاجات:

1. يظهر التصميم الرقمي تباين الألوان والفروقات بين درجاتها بشكل كبير كما نلاحظ في الشكل وهذا يخلق نوعاً من التغيير في الحيز الداخلي (بنفس المجموعة واللون) على التصميم الرقمي بشكل احترافي. اضافة الى توافق كبير بين الصورة البصرية لتصميم الجدران مع الواقع، كما يُمكن للتصميم الرقمي من اظهار التصميم بشكل جيد من حيث المساحة والفراغات ونسبها وابعادها بشكل دقيق.
2. يمكن للتصميم الرقمي القدرة على تجسيد الحيز السكني ومحاكاة الواقع وتوزيع الحيز والأثاث والتعبير عن التصميم وتمثيل الخامات بشكل جيد.
3. لا يمكن للتصميم الرقمي أن يحدد اللون والإضاءة بشكل دقيق بما يتناسب مع التصميم الحقيقي المفترض من المصمم وقد ظهر هذا الاختلاف في المقارنة بين التصميم المنفذ على الواقع والتصميم الرقمي حيث برز عدم تطابق بالقيم اللونية والتباينات الضوئية.
4. تتمثل نقاط القوة في التصميم بعد التنفيذ من خلال التطابق مع بالأشكال والخطوط وتوزيع الأثاث وتصميم الجدران وتوزيع نقاط الكهرباء والإضاءة، كما أظهرت المقارنة عدم توافق عناصر التصميم على الواقع مع التصميم الرقمي من حيث دقة الأشكال والخطوط بالتصميم والإكساءات.
5. لم يحقق التصميم على الواقع إظهار الألوان كما هي في التصميم حيث نلاحظ الاختلافات في درجات الألوان وأماكنها الصحيحة حسب (التصميم الرقمي).
6. تحقيق فرصة استخدام خامات تتطابق في التصميم الرقمي مع الواقع من الحلول الرأسية.
7. يعتمد التصميم الرقمي على ملامس محددة للإكساء في التصميم وقد ساهم في إبراز التوازن البصري في الصورة الرقمية، وساعد في تعزيز القدرة على اختيار وتجربة اللون بشكل مناسب، ولكن حقق ذلك عدم تطابق للخامة بشكل دقيق بين التصميم الرقمي والواقع.
8. أجمع الخبراء أن التصميم الرقمي يحقق درجة توافق كبيرة إلى حد ما مع الواقع إلا أنه يبقى قاصراً عن تحقيق تصور شامل للتصميم بعد التنفيذ.

الخاتمة:

يظهر مما سبق وجود فجوة في مدى توافق التصميم الرقمي مع المخرج التصميمي، وهو ما يظهر من خلال اختلاف في الإمكانات المتاحة في التصميم الرقمي لإظهار اللون والضوء والخامات، وما يزيد هذه الفجوة هو الحد من القدرة على التعامل مع التصميم الرقمي بالشكل المطلوب، وعدم قدرة التصميم الرقمي على محاكاة الواقع بشكل يضمن الحصول على نتائج تتوافق بشكل حقيقي.

التوصيات:

توصي الدراسة بضرورة تفعيل التصميم الرقمي كأداة لإظهار التصميم وجمالياته، على الرغم من أن التصميم الرقمي لا يعبر عن الواقع بشكل حقيقي فيما يخص الألوان والضوء وانعكاساته، لذا لا بد من وضع هذه الاعتبارات على أرض الواقع، وهو ما يتطلب مراعاة الوضع المناخي والبيئي والظروف المحيطة وطبيعة المواد في الواقع، وضرورة إجراء مقارنات مرجعية مع نماذج منفذة في التصميم الداخلي للأخذ فيها كمقياس وأداة لتطبيق هذه المعايير، كم لا بد من عدم اعتبار الملمس والخامة في التصميم الرقمي أداة للقياس والتطبيق للواقع، وذلك لعدم تطابق الخامة في التصميم الرقمي مع الواقع تبعاً لطبيعة المادة وامكانيات البرنامج وظروف البيئة الداخلية.

كما توصي الدراسة بالتأكيد على التصميم الرقمي كأداة للتعبير والمحاكاة للواقع من خلال تمثيل الواقع بأبعاده وقياساته وتشكيلات الفراغ والكتل وهو ما يعطي تصوراً دقيقاً لما يمكن تصميمه أو تطبيقه بنسبة تطابق عالية بين التصميم الرقمي والمخرج التصميمي على الواقع.

المصادر والمراجع Sources and references

1. أمل محمد إبراهيم طه وآخرون: *دراسة تحليلية لتقييم نظام الهرم الأخضر، مجلة العلوم الهندسية*، كلية الهندسة، جامعة أسيوط، المجلد 42، رقم4 ،2014م، ص1056.
2. الدجوى، جيهان، (2016). *فلسفة التطور في الفكر الإنساني وتقنيات الحاسب الآلي في العمارة الذكية وأثرها على التصميم الداخلي* - دكتوراة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان.
3. المقرن، عبير بنت سعد، (2020)، *استخدام برامج التصميم الرقمي في تصميم وحدات أثاث تناسب مراكز الاطفال مستوحاة من الحروف العربية. مجلة بحوث التربية النوعية*، جامعة المنصورة. عدد (60). أكتوبر 2020.
4. Ahmad Fakhrey Farhat, M. (2021). *Digital architecture and its impact on modeling of interior design of spaces*. International Journal of Architectural Engineering and Urban Research, 4(1), 226-260.
5. Al-Dajwa, Jihan, (2016): *The Philosophy of Development in Human Thought and Computer Techniques in Smart Architecture and Its Impact on Interior Design* - Ph.D. - Faculty of Applied Arts - Helwan University. p. 8.
6. DEMIRARSLAN, Denz. (2020). "*Digital Technology and Interior Architecture and Life*: Vol:2 P, 561-575.
7. Eddy Krygiel, B. N (2008). *Green BIM: Successful Sustainable Design With Building Information Modeling*. Indianapolis, ID, USA: Wiley Publishing, Inc.
8. Harris, S. L., & Harris, D. (2021). *Digital Design and Computer Architecture*, RISC-V Edition. Morgan Kaufmann.
9. Hamre, K. E. (2013). *Impact of digital tablets on the work of interior design practicioners* (Doctoral dissertation, Colorado State University).
10. Jih, C.Y. & Hung, W.H. (2020). *Collaborative platform empowerment*: *Case study in the digital transformation of the interior design industr*y. In Proceedings of the 20th International Conference on Electronic Business (pp. 47-54). ICEB'20, Hong Kong SAR, China, December 5-8.
11. Kim, J.- S. L.- K.- M.- Y.- S.- J.- H. (2008). *Building Ontology to Implement the BIM (Building Information Modeling) Focused on PRE- Design Stage*.Proceeding from the 25th International Symposium on Automation and Robotics in Construction, 355.
12. Luo, K. & Dong, L. (2021, May). *Research on the application of environmental art design based on digital media technology*. In Journal of Physics: Conference Series (Vol. 1915, No. 2, p. 022072). IOP Publishing.
13. Marrin, William. (2014). *Media Studies. Routledge*. UK. Michael Hensel, (2004), Evolution of pathogenicity islands of Salmonella enterica, International Journal of Medical Microbiology, Vol.294, Issues, pages 95-102.
14. Manavis, A. Minaoglou, P. Tzetzis, D. Efkolidis, N. & Kyratsis, P. (2021). *Computational design technologies for interior designers: a case study*. In IOP Conference Series: Materials Science and Engineering (Vol. 1009, No. 1, p. 012037). IOP Publishing.
15. Mozan, B. M. & Razzaq, H. A. A. (2021). *Decorative interiors between craft and digital design (CNC) in interior spaces*. Al-Adab Journal, (137 Supplement 2).
16. Nguyen-Van, V. Panda, B. Zhang, G. Nguyen-Xuan, H. & Tran, P. (2021). *Digital design computing and modelling for 3-D concrete printing*. Automation in Construction, 123, 103529.
17. Shacham, O., Azizi, O., Wachs, M., Qadeer, W., Asgar, Z., Kelley, K., ... & Firoozshahian, A. (2010). *Rethinking digital design: Why design must change*. IEEE micro, 30(6), 9-24.
18. Scott, Gillam. (1951), *Design Fundamentals,* Copyright, by MeGraw-Hill Company, Inc, Published by MeGraw- Hill Book Company, Inc., New York.
19. Staub, Sheryl. (2007). *3D AND 4D MODELING FOR DESIGN AND CONSTRUCTION COORDINATION: ISSUES AND LESSONS LEARNED*. ITcon: Vol:12, P:381-407.
20. Vasilieva, V. N. (2017). *3D Modeling as Method for Construction and Analysis of Graphic Objects*. Conf. Series: Materials Science and Engineering 262.
21. Wu, F. (2021, April). *Research on the Application of Building Information Model in Interior Design Under the Background of Big Data*. In 2021 2nd International Conference on Big Data and Informatization Education (ICBDIE) (pp. 119-122). IEEE.
22. Yong, S. D. & Kusumarini, Y. (2021). *First-year Interior Design Students' Perception: Usability of Digital and Collaborative Sketch Software for Brainstorming Idea* (Doctoral dissertation, Petra Christian University).

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 16، عدد3، 2023. 435- 445

تمرينات مقترحة لأداء الزغردة (Trill) في الموسيقى العربية على آلة الكمان

جورج أسعد جبرائيل، كلية الموسيقى، قسم العلوم الموسيقية، الأكاديمية الأردنية للموسيقى، الأردن

تاريخ الاستلام: 9 / 3 / 2022 تاريخ القبول: 24 / 6 / 2022

Recommended Trill Exercises in Arabic Music on the Violin

George Asad Jubrail, Faculty of Music, Department of Musicology, Jordan Academy of Music, Jordan

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى الإضاءة على خصوصيات أداء الموسيقى العربية على آلة الكمان من خلال أخذ مهارة الزغردة (Trill) أنموذجًا باعتبارها من الزخارف الشائعة في الموسيقى العربيّة التي تحتوي على أساليب أدائية خاصّة محاولين تقنين طرق أداء تلك الأساليب ومعززين ذلك بوضع تمرينات موسيقية مقترحة بغية توضيح كيفية أداء تلك الأساليب بشكل علمي متين بما يضمن تطوير أداء الموسيقى العربية وإبراز عناصرها الأصيلة بأساليب إبداعية جديدة متأصلة، فعلى الرغم من أهمية دور آلة الكمان في أداء الموسيقى العربية حتّى باتت من الآلات الرئيسة في تشكيلة الفرق الموسيقية العربية غير أنّ المتتبع لطرائق تدريس هذه الآلة في الوطن العربي يلحظ، وبكل وضوح، مدى اعتمادها على مدارس الكمان الغربية وتقنياتها بعيداً عن التركيز على روح الموسيقى العربية وأساليبها على الرغم مما تمتلكه هذه الموسيقى من خصوصيات وجماليات أدائية تميزها عن غيرها من الموسيقات ما أدى بدوره إلى تشبع عازفي الكمان بطابع الموسيقى الغربية وأساليبها مبتعدين بذلك عن الموسيقى العربية وخصوصياتها المليئة بالتميز والفرادة والجمال.

كلمات مفتاحية: تمرينات، الزغردة (Trill)، الموسيقى العربية، آلة الكمان.

Abstract

The study aims to shed light on the characteristics of performing Arabic music on the violin by taking the trill skill as a model, considering it as one the common embellishments in Arabic music that contains unique performance styles. The goal is to standardize the performance techniques of those styles, accompanied by proposed musical exercises to illustrate the scientific approach to performing these styles. This ensures the development of Arabic music performance and highlights its authentic elements with rooted creative methods. Despite the significant role of the violin in Arabic music, becoming one of the principal instruments in Arab musical ensembles, it is noticeable that the teaching methods of this instrument in the Arab world heavily rely on Western violin schools and techniques. This is done at the expense of focusing on the spirit of Arabic music and its unique styles, despite the distinctive performance characteristics and aesthetics it possesses. This trend has led violinists to be saturated with the character of Western music and its styles, distancing themselves from Arabic music and its distinctive features filled with uniqueness, individuality, and beauty.

keywords: Exercises, Trill, Arabic Music, Violin.

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.3.8

مقدّمة

تبوأت آلة الكمان منذ دخولها التخت العربي مكانة مرموقة بين سائر الآلات الموسيقية العربية وأضحت من الآلات الرئيسة في الفرق الموسيقية العربية على اختلاف تشكيلاتها ذلك أنّ إمكانات الآلة الكبيرة وتأثيراتها الصوتية على التنوع السلس في إنتاج الصوت الموسيقي ساهم، وبشكل فعّال، في تعزيز مكانة هذه الآلة في العملية الأدائية حتى أصبح يوكل إليها كثير من الأدوار إنْ على صعيد الأداء الفردي وإنْ على صعيد الأداء الجماعي.

وجديرٌ بالذكر أنّ الكثير من تقنيّات العزف على آلة الكمان وبخاصّة تلك التي تختصّ بكيفيّة تزويق اللّحن عند الأداء كانت معروفة في المُوسيقى العربيّة منذ القدم ويشهد على ذلك الكثير من الفلاسفة والمُوسيقيّين العرب أمثال الكندي (توفّي عام 866م)، والفارابي (توفّي عام 950م)، وابن سينا (توفّي عام 1037م) وغيرهم، فعلى سبيل المثال قام ابن سينا في (كتاب الشفاء) بذكر الكثير من تلك التقنيات، كالتّرعيد (Tremolo)، والتّركيب -أي تعدّد الأصوات- وغيرها من المهارات، كما عرّف ابن سينا كُلّا من هذه المُصطلحات بأسلوب علميّ عميق (Yousef, 1952, P.10-11).

مشكلة الدراسة

على الرغم من الدور الكبير الذي تضطلع به آلة الكمان في أداء الموسيقى العربية بحيث نجد معظم مؤلفي الموسيقى العربية يعتمدون عليها في عملية التأليف والأداء، غير أن المطلع على المناهج العربية الخاصة بهذه الآلة يلحظ وبكل بوضوح اعتمادها بشكل رئيس على الأساليب والتقنيات الغربية من دون إعطاء تقنيات الموسيقى العربية وخصوصياتها الاهتمام الكافي، على الرغم من احتواء الموسيقى العربية على الكثير من الخصوصيات الأدائية والجماليات الصوتية التي نعتقد أن الأوان قد حان لإعطائها الأهمية الطبيعية التي تستحق من البحث والتحليل.

أهداف الدراسة

1. التعرّف على بعض أساليب أداء مهارة الزغردة في الموسيقى العربية على آلة الكمان.
2. وضع تمرينات موسيقية مقترحة خاصة بأساليب أداء الزغردة على آلة الكمان.

أهمية الدراسة

إنّ الإضاءة على خصوصيات أداء الموسيقى العربية على آلة الكمان من خلال أخذ مهارة الزغردة[1] (Trill) أنموذجًا باعتبارها من الزخارف الشائعة التي تحتوي على أساليب أدائية خاصّة ومحاولة وضع تمرينات موسيقية مقترحة توضّح أداء تلك الأساليب بشكل علمي رصين، قد يساهم في تطوير أساليب العزف العربي على آلة الكمان كما قد يبرز خصوصيات أداء الموسيقى العربية الأصيلة، وهذا قد يلعب دورًا في إمكانية تحفيز الموسيقيين والباحثين ودفعهم للاهتمام بتلك العناصر الموسيقية والتعامل معها بطرق إبداعية جديدة بالتركيز على ما تتمتّع به من تفرّد وإبداع بعيداً عن أساليب التنميط والنمذجة التي تتخذ الأسلوب الغربي أساسًا لها.

كذلك، قد تساهم هذه الدراسة في إمكانية الاستفادة من تقنيات أداء الموسيقى العربية وخصوصيّاتها في تطوير مناهج خاصّة بآلات الموسيقى العربيّة بعامّة ومناهج آلة الكمان بصفة خاصّة من خلال استغلال ما يزخر به التقليد الموسيقيّ العربيّ من إبداع وجمال بما يساهم في إعداد عازف كمان قادر على إظهار روح الموسيقى العربية بأساليب احترافية رفيعة المستوى.

منهج الدراسة

تعتمد الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي بغية التعرف على أساليب أداء مهارة الزغردة في الموسيقى العربية على آلة الكمان، كما تعتمد على المنهج التطويري لجهة محاولة وضع تمرينات مقترحة خاصة بأساليب

أداء الزغردة على آلة الكمان.

طابع الموسيقى العربيَّة

إنّ اعتماد الموسيقى العربية في آليّة انتقالها من جيل إلى آخر على التقليد الشفويّ الذي يقوم على مبدأ الذاكرة والحفظ، يعدّ سمة من سمات الموسيقى العربية التي أضفت عليها عنصر الإبداع والتجديد المستمر، كما أثرت تأثيراً مباشراً في طرائق تعليمها استناداً إلى أسلوب التقليد والتكرار بهدف التشبع بالرصيد الموسيقيّ وتأويله بلوغاً لإبداع مؤديات جديدة نابعة من روح التقليد.

وهذا يحملنا على القول أنّ التقليد الشفوي الذي تتميز به الموسيقى العربية يعتبر عامل غِنى وتَنوُّع نظراً لارتباطه بخلاصة تجربة المدرس العملية، فيُفسح المجال أمام الطالب للاحتكاك المباشر مع مدرسه ويصبح أكثر قدرة على الاستيعاب والحفظ اعتماداً على الاستماع والتكرار والتشبع بالرصيد الموسيقي ما يضمن امتلاكه ملكات الإبداع وصولًا إلى مرحلة التثمير وابتكار نماذج موسيقية جديدة. إلا أننا نعتقد، في الوقت نفسه أنّ طرائق تعليم الموسيقى العربية ما زالت في حاجة إلى مزيد من التعمق والبحث بحيث تستند إلى أساليب تربوية أكثر رصانة ومرونة بما يضمن قدرتها على الدمج ما بين الأساليب التقليدية الشفوية والأساليب الثابتة المكتوبة مع الأخذ بالاعتبار ضرورة ترك مساحة كافية للفكر الحر واستثارة الخيال.

من جانب آخر، يلحظ المطلع على التقليد الموسيقيّ العربيّ تركيزه على الجانب الغنائيّ من خلال إعطاء الكلمة والنصّ الأدبيّ المكانة الأولى، في حين يقتصر دور الآلات الموسيقية على محاكاة الصوت البشري ومساندة حنجرة المغنّي باعتباره صاحب الدور الرئيس في العملية الأدائية، وأغلب الظنّ أن هذا الواقع حال دون تبوّؤ الآلات الموسيقية مكانة مهمّة في التأليف الموسيقيّ العربيّ ما انعكس بالسلب على مناهج الموسيقى العربية وطرائق تدريسها.

واقع تدريس آلة الكمان في العالم العربي

ظلّت أساليب تدريس العزف على آلة الكمان في الموسيقى العربية متعدّدة بتعدّد ميول وخبرات العازفين والمدرسين أنفسهم، من دون وجود منهاج ثابت محدّد يكون قادرا على التدرج في تعلُّم آلة الكمان استناداً إلى أساليب علمية رصينة تستطيع إقناع التربويين والعازفين أنفسهم بجدوى استخدامها، ما اعتُبر عامل تشتيت وغموض دفع الأعم الغالب من مدرّسي آلة الكمان في العالم العربي وعازفيها إلى اعتماد المناهج الغربية وتقنياتها باعتبارها مناهج علمية منظمة متدرجة في مختلف المستويات ومتكاملة من حيث النوع والكمّ، ما أدى بدوره إلى تشبع هؤلاء العازفين بطابع الموسيقى الغربية وأساليبها تاركين بذلك عناصر الموسيقى العربية وخصوصياتها المليئة بالتميز والفرادة والجمال، وهذا بالطبع، شكّل عقبة أمام تطوير عازف كمان قادر على أداء الموسيقى العربية وإظهار روحها بالشكل الأمثل، كون أن تلك المناهج وجدت أصلًا لتطوير عازف كمان يجيد أداء الموسيقى الغربية ومهاراتها، (Abd Alrazzaq, 2007: P. 135).

فالمتتبّع للمناهج العربيّة الخاصّة بتدريس الكمان يمكن أن يلحظ، وبكلّ وضوح، أنها لم تستطع في مجملها فرض حضورها لجهة استخدامها واعتمادها في تدريس آلة الكمان كونها تفتقر للشمولية والتنظيم والتدرّج المنطقي السليم فضلا عن اعتمادها على التقنيات والأساليب الغربية في تدريس آلة الكمان من دون أخذ خصوصيات الموسيقى العربية وطابعها بالاعتبار ما يؤكد الحاجة لتطوير مناهج خاصة بآلات الموسيقى العربية بعامّة وبآلة الكمان بخاصّة تأخذ بالاعتبار عناصر أداء الموسيقى العربية وجمالياتها.

وعليه، سنقوم في الإطار العملي من هذه الدراسة بمحاولة الإضاءة على مهارة الزغردة على آلة الكمان باعتبارها من الزخارف المهمة في أداء الموسيقى العربية بغية فتح الآفاق للاهتمام بفرادة الموسيقى العربية وإمكاناتها.

الإطار العملي:

يعالج الإطار العملي في هذه الدراسة أساليب أداء الزغردة على آلة الكمان لجهة اقتراح نماذج تدريبية لتلك الأساليب بغية توضيح طرق أدائها المتنوعة باعتماد أسلوب منهجي سليم ما قد يساهم في تطوير أداء الموسيقى العربية على آلة الكمان وتأكيد جمالياتها بصورة حرفية رفيعة المستوى،

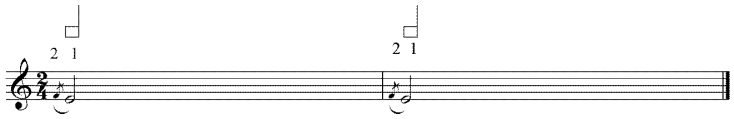
وفيما يتعلق بتصميم النماذج التدريبية الخاصة بأساليب أداء الزغردة، فقد اعتمدنا على اقتراح عدة خطوات قامت على أساس التدرج في استعراض الزغردة من الأسهل وحتى أدائها في شكلها النهائي المطلوب بما يمكّن العازف من فهمها فهماً معمقاً يضمن أداءها بسهولة وإتقان، وقد اكتفينا بتناول ثلاثة أساليب في أداء الزغردة هي: أداء الزغردة بليونة وخفّة، فأداء الزغردة مع اهتزاز اليد اليسرى، وأداء الزغردة مع إحداث ضغوط قوسيّة"، نعالجها كالآتي:

1. أداء الزغردة بليونة وخفّة.

يجري أداء هذا الأسلوب من خلال الابتعاد عن الضغط الطبيعي من مَفصل الإصبع على الوتر أثناء عفق الزغردة؛ فيقوم الإصبع بالعفق المتتالي السريع للنغمة التي تلي النغمة الأساس بمنتهى الخفة والليونة، مع مراعاة إبقاء الإصبع أثناء عملية العفق المتتالي السريع قريباً من الوتر وتجنّب رفعه عالياً -كما هو حال الأداء في الموسيقى الغربية- ما يُسهم، وبشكل فعّال، في التقليل من قوة الضغط الحاصلة من مفصل الإصبع على الوتر. أمّا الإصبع الخاص بعفق النغمة الأساس فلا بدّ من مراعاة تخفيف ضغطه على الوتر أثناء عفقه انسجاماً مع العملية الأدائية بعامّة، وهذا بدوره يُنتج صوتاً ذا طابع خاص مميز أقرب شيئاً ما إلى الصوت البشري. كذلك، تلعب اليد اليمنى دوراً مهماً في أداء هذا الأسلوب من خلال الابتعاد عن الضغوط الطبيعية من القوس على الوتر ما يساعد في إحداث التأثير الصوتيّ المطلوب. لذلك، يراعى في أداء هذا الأسلوب أنْ يقتصر دور اليد اليمنى على عملية جرّ القوس وضبط حركته صعوداً وهبوطاً بعيداً عن أيّ ضغط.

ولتوضيح كيفية أداء الزغردة بليونة وخفّة ندرج النّماذج التدريبيّة المقترحة الآتية:

الخطوة الأولى: أداء النغمة الأساس مع زخرفة الزائدة[2] (Acciaccatura)،

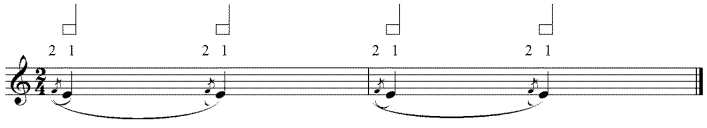


النغمة الأساس مع زخرفة الزائدة

النموذج الأول

يُعتمد في هذه الخطوة على استغلال زخرفة الزائدة من خلال إضافة نغمة (فا – أصبع ثاني/ وتر الدوكاه) قبل النغمة الأساس (مي - إصبع أول)، مع مراعاة عفقها بليونة وخفّة والابتعاد عن الضغوط الطبيعية من الإصبع الأول والثاني على الوتر، على أن تؤدّى بقوس متّصل[3] (Legato) مع النغمة الأساس بحيث تأخذ قيمتها الزمنية منها، ما يُسهم في زيادة إحساس العازف بطريقة العفق فيُفسح المجال أمامه ليتمكّن من السيطرة على مدى شدّة العفق بما يضمن إنتاج الصوت بالشكل المطلوب، وقد أشرنا في المدونة الموسيقية لعفق الأصابع بخفة وليـونة بالرمـز (□).

الخطوة الثانية: أداء النغمة الأساس مع تكرار الزائدة مرتين.

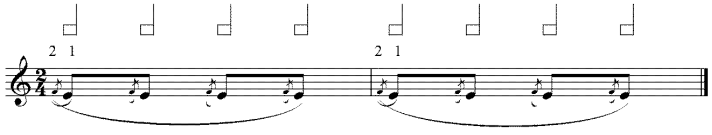


النغمة الأساس مع تكرار الزائدة مرتين

النموذج الثاني

تقوم هذه الخطوة على عملية إضافة زخرفة الزائدة (فا – إصبع ثاني/ وتر الدوكاه) قبل النغمة الأساس (مي – إصبع أول) وتكرارها مرتين بجرة قوس واحدة مع ضرورة الإبقاء على ليونة الإصبع الأول الخاصّ بعفق النغمة الأساس والإصبع الثاني الذي يقوم بالعفق المتتالي لزخرفة الزائدة.

الخطوة الثالثة: أداء النغمة الأساس مع تكرار الزائدة أربع مرات.

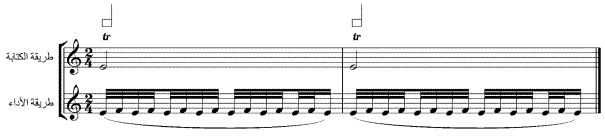


النغمة الأساس مع تكرار الزائدة أربع مرات

النموذج الثالث

يجري تنفيذ هذه الطريقة بنفس أسلوب الأداء المتَّبع في الخطوة السابقة مع مضاعفة عدد مرات ظهور الزائدة لتظهر أربع مرات وبجرة قوس واحدة. وهنا ينبغي ضبط الجانب الإيقاعي وإعطاؤه عناية كافية بما يضمن تساوي أداء المدد الزمنية للنّغمات مع التأكيد على ضرورة الابتعاد عن الضغوط الطبيعية من مفصل الإصبع الأول الخاص بعفق النغمة الأساس ومفصل الإصبع الثاني الذي يقوم بالعفق المتتالي للزائدة.

الخطوة الرابعة: أداء الزغردة بليونة وخفّة؛ أي في شكلها النهائيّ.



الزغردة بليونة وخفة

النموذج الرابع

بعد التدرّب على أداء الزغردة بليونة وخفّة بحسب الخطوات السابقة الثلاث يمكن أداء الزغردة في صورتها النهائية بطريقة أكثر سهولة ومرونة انطلاقًا من ضرورة إيجاد الانسجام والتناغم ما بين درجة شدّة العفق وتساوي أداء المدد الزمنية للنغمة الأساس والنغمة التي تليها أثناء عملية العفق المتتالي السريع للزغردة مع التذكير بأهمية الابتعاد عن الضغوط الطبيعية من القوس على الوتر أثناء الأداء. من جانب آخر، يراعى ضرورة إنهاء الزغردة بالعودة إلى النغمة الأساس التي بُدئت بها تأكيدًا على مركزيتها.

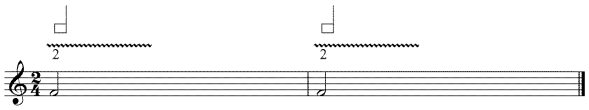
وجديرٌ بالتنويه أن بدء النماذج الثلاثة السابقة بنغمة زخرفة الزائدة (فا) أي النغمة الأعلى من نغمة الأساس جاء مقصودًا لغايات تدريب عفق الإصبع بخفة ومرونة لحظة ضغطه المتتالي، بحيث يكون قادرا على أداء هذه المهارة في صورتها النهائية بالشكل المطلوب من خلال البدء بالنغمة الأساس (مي).

2. أداء الزغردة مع اهتزاز اليد اليسرى:

يقوم أداء هذا الأسلوب اعتمادًا على اهتزاز اليد اليسرى بحركة موازية للأوتار بالتزامن مع العفق المتتالي السريع للإصبع الخاصّ بالنغمة التي تلي النغمة الأساس فتهتزّ النغمة الأساس ونغمة الزغردة المتكررة التي تليها مع مراعاة عفقها بإبقاء الإصبع قريبا من الوتر وتجنب رفعه عنه ما يسهم في التخفيف من شدّة الضغط الواقع من الإصبع على الوتر كما يُقلل من عدد نغمات الزغردة المتكررة، وهذا بدوره ينتج صوتًا متموّجًا يمتلك تأثيرًا جماليًا خاصًا.

ولغاية توضيح كيفية أداء الزغردة مع اهتزاز اليد اليسرى ندرج النّماذج التدريبيّة المقترحة الآتية:

الخطوة الأولى: أداء النغمة الأساس مع اهتزاز.

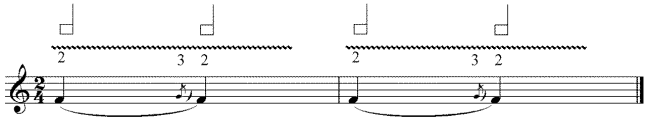


النغمة الأساس مع اهتزاز

النموذج الخامس

يُعتمد في هذه الخطوة على عفق النغمة الأساس (فا – إصبع ثاني/ وتر الدوكاه) بخفة ونعومة بهدف زيادة ليونة حركة اليد اليسرى وأصابعها مع مراعاة إحداث اهتزاز من اليد اليسرى بحركة متموجة بطيئة نسبياً. وجديرٌ بالملاحظة، ضرورة إبقاء وضع أصابع اليد اليسرى غير العافقة -أثناء التدريب على هذه الخطوة- في مكان قريب من الوتر تمهيداً لأداء الزغردة بالشكل المطلوب، وقد أشرنا إلى الاهتزاز في المدونة الموسيقية بخط مستقيم متعرّج ( ).

الخطوة الثانية: أداء النغمة الأساس مع اهتزاز وإضافة الزائدة،

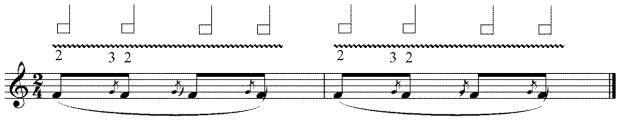


النغمة الأساس مع اهتزاز وزائدة

النموذج السادس

يقوم أداء هذه الخطوة على إضافة زخرفة الزائدة (صول – إصبع ثالث) قبل النغمة الأساس (فا – إصبع ثاني) بحيث تُؤدى مرة واحدة بالتزامن مع حركة اهتزاز اليد اليسرى آخذين بالاعتبار عفقها من خلال ملامسة الإصبع للوتر بخفة وإبقائه قريباً من الوتر أثناء حركة العفق المتتالية مع مراعاة ليونة اليد اليسرى وأصابعها، فتتزامن حركة الاهتزاز مع عفق النغمة الأساس وزخرفتها.

الخطوة الثالثة: أداء النغمة الأساس مع اهتزاز وإضافة الزائدة ثلاث مرات

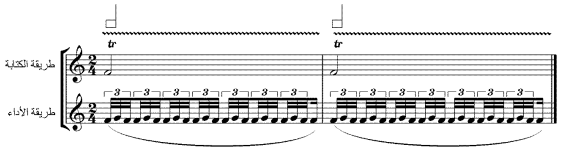


النغمة الأساس مع اهتزاز وزائدة ثلاث مرات

النموذج السابع

يتشابه أداء هذه الخطوة مع الخطوة السابقة (الخطوة الثانية) مع ملاحظة تقصير الزمن الإيقاعي من زمن السوداء (Crotchet) إلى زمن ذات السن (Quaver) فتظهر الزائدة ثلاث مرات وبجرة قوس واحدة، وهنا لا بدّ من أخذ كلّ ما ذُكر من تفاصيل في الخطوة السابقة بعين الاعتبار وبخاصّة بما يتعلق بليونة أصابع اليد اليسرى وإبقائها قريبة من الوتر أثناء الأداء بما يضمن تزامن ظهور الاهتزاز مع عفق النغمة الأساس وزائدتها.

الخطوة الرابعة: أداء الزغردة مع اهتزاز؛ أي في شكلها النهائي



الزغردة مع اهتزاز

النموذج الثامن

يجري أداء أسلوب الزغردة مع الاهتزاز من خلال مراعاة مرونة اليد اليسرى وأصابعها فتُعفق النغمة الأساس (فا – إصبع ثاني) بخفة وليونة وتتزامن حركة الاهتزاز مع عفق نغمة الزغردة المتتالية بما يسمح للإصبع بحرية الحركة فوق الوتر مع مراعاة إبقائه قريباً من الوتر أثناء الأداء، على عكس طريقة أداء الزغردة في الموسيقى الغربية التي تعتمد على مدى قوة الضغط الحاصل من مفصل الإصبع على الوتر.

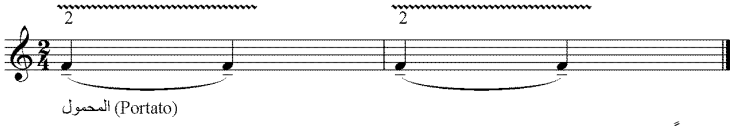
وجديرٌ بالذكر، أنّ عدد تكرار النغمات المتتالية للزغردة في أداء هذا الأسلوب تكون أقل نسبياً من عددها في الأداء الطبيعي للزغردة، ويبدو ذلك نتيجة لأداء الاهتزاز الذي يؤدّي بدوره إلى تبطيء حركة العفق المتتالي من الإصبع الثالث فيقلل من عدد النغمات المتتالية، وهذا ما دفعنا إلى اعتماد شكل السداسية في تدوين طريقة أداء هذا الأسلوب التي نرى أنها طريقة كتابة تقريبية تعتمد على مدى سرعة حركة الاهتزاز وعدد التموجات التي تحدثها اليد اليسرى، وهذا بالطبع يتأثر بكثير من المعطيات التي منها على سبيل المثال: سرعة المقطع الموسيقيّ وطابعه اللحنيّ أضف إلى ذلك شخصية العازف وخلفيته الموسيقية وغيرها من الأمور التي تلعب دوراً في تحديد عدد تموّجات اليد اليسرى التي يصعب تحديدها بدقة في المدونة الموسيقية وإنما تُترك للعازف وخبرته الموسيقية.

3. أداء الزغردة مع إحداث ضغوط قوسيّة:

يُؤدّى هذا الأسلوب اعتماداً على قيام عازف الكمان بإحداث ضغوط من القوس على نغمات الزغردة المتكررة التي تظهر بعد النغمة الأساس مع مراعاة لمس الإصبع للوتر بخفة ورشاقة أثناء عفق نغمات الزغردة المتكررة مع الأخذ بالاعتبار ضرورة انسجام سرعة اهتزاز اليد اليسرى أثناء عملية العفق مع سرعة الضغوط القوسية ما يُنتج صوتاً خاصًا يحمل نكهة أدائية مميزة.

ولإبراز كيفية أداء الزغردة مع إحداث ضغوط قوسيّة ندرج النّماذج التدريبيّة المقترحة الآتية:

الخطوة الأولى: أداء النغمة الأساس اعتماداً على القوس المحمول[4] (Portato)،

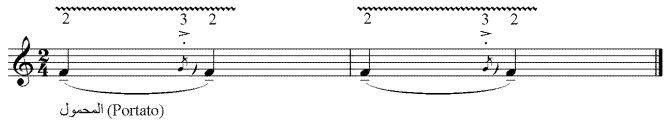


النغمة الأساس اعتماداً على القوس المحمول

النموذج التاسع

تقوم هذه الخطوة على إظهار النغمة الأساس (فا – إصبع ثاني) بخفة وانسيابية من دون أي ضغوط قوسية اعتماداً على القوس المحمول الذي يقوم أداؤه على إحداث نبض لطيف من اليد اليسرى عند أداء النغمات ومن دون توقف للصوت، مع إشراك الاهتزاز من اليد اليسرى أثناء الأداء بما ينسجم والطبيعة الانسيابية للقوس المحمول.

الخطوة الثانية: أداء النغمة الأساس اعتماداً على القوس المحمول مع الزائدة،



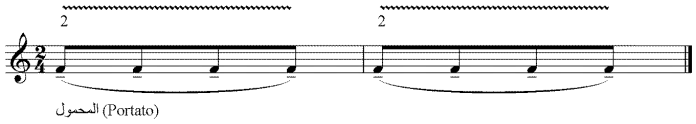
النغمة الأساس اعتماداً على القوس المحمول مع الزائدة

النموذج العاشر

يجري في هذه الخطوة إضافة نغمة الزائدة (صول – إصبع ثالث) قبل النغمة الأساس (فا – إصبع ثاني) بحيث تؤدّى تلك الزائدة بأسلوب قصير سريع خاطف مع إحداث ضغط من القوس على بداية أدائها على أن

يعود جر القوس انسيابياً بعد تلك الضغوط مباشرة، أما في ما يختصّ باهتزاز اليد اليسرى فيُراعى ظهوره أثناء الأداء.

الخطوة الثالثة: تكرار أداء النغمة الأساس اعتماداً على القوس المحمول

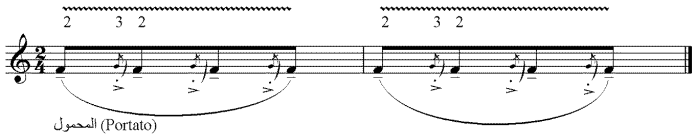


أداء النغمة الأساس مع القوس المحمول

النموذج الحادي عشر

تُخصّص هذه الخطوة لأداء أربع نغمات متشابهة في جرّة قوس واحدة بزمن ذات السن اعتماداً على القوس المحمول، بحيث يجري توزيع أداء تلك النغمات بالتساوي على طول القوس، مع ضرورة أداء الاهتزاز من اليد اليسرى بشكل خفيف بما ينسجم والقوس المحمول بعيداً عن أي تشديد، وهذا بدوره يزيد من قدرة المؤدي على التحكم في أداء النغمة الأساس (فا – إصبع ثان) بحيث تظهر بانسيابية ومرونة تمهيداً لتنفيذ هذا الأسلوب في الشكل المطلوب.

الخطوة الرابعة: أداء النغمة الأساس مع تكرار الضغوط القوسية على الزائدة،

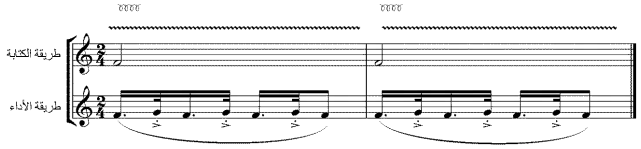


النغمة الأساس مع الضغوط القوسية

النموذج الثاني عشر

تُؤدى هذه الخطوة بإضافة نغمة (صول – إصبع ثالث) على شكل زائدة قبل النغمة الأساس (فا – إصبع ثاني) بحيث تتكرر ثلاث مرات وبجرة قوس واحدة، وهنا ينبغي إحداث ضغوط سريعة خاطفة من القوس على نغمات الزائدة المتكررة مع ضرورة معاودة أداء النغمة الأساس –التي تلي نغمة الزائدة- بانسيابية من دون أي ضغط.

الخطوة الخامسة: أداء الزغردة مع إحداث ضغوط قوسيّة؛ أي في شكلها النهائي



الزغردة مع ضغوط قوسيّة

النموذج الثالث عشر

تُؤدى في هذه الخطوة الزغردة المطلوبة في شكلها النهائيّ الذي يقوم على مبدأ الانسجام والتناغم ما بين مرونة عفق أصابع اليد اليسرى وإحداث الاهتزازات المطلوبة من جهة وبين مهارة جر القوس والانتقال ما بين التشديد القوسيّ والانسيابية من جهة أخرى؛ فتقوم اليد اليمنى بإحداث ضغوط سريعة خاطفة على النغمة المتكررة (صول – إصبع ثالث) ومراعاة العودة لجر القوس الانسيابي عند أداء النغمة الأساس (فا – إصبع ثاني) أمّا أصابع اليد اليسرى فتقوم بعفق النغمة المتكررة بخفة ومرونة بالتزامن مع ظهور مهارة الاهتزاز، مع ملحوظة إنهاء الزغردة بالعودة إلى النغمة الأساس، وقد أسندنا لهذا الأسلوب في المدوّنة الموسيقية العلام ( ).

النتائج:

يظهر من خلال المعالجة المنهجية للدراسة استعراض ثلاثة أساليب في أداء الزغردة على آلة الكمان؛ "أداء الزغردة بليونة وخفّة، فأداء الزغردة مع اهتزاز اليد اليسرى، وأداء الزغردة مع إحداث ضغوط قوسيّة"، مع العمل على اقتراح عدد من النماذج التدريبية لكل أسلوب من هذه الأساليب بهدف توضيح كيفية أدائه بطريقة علمية سليمة مع الإشارة إلى محاولة الدراسة استعراض تلك النماذج التدريبية بشكل منهجي متسلسل بحيث يضمن توضيح طرائق أداء الزغردة بالكيفية التي تجعل المؤدي قادراً على استيعابها وتطبيقها بسهولة واتقان، وقد جاءت أساليب أداء الزغردة ونماذجها المقترحة على النحو الآتي:

1. أداء الزغردة بليونة وخفّة، جاءت النماذج التدريبية لهذا الأسلوب متدرّجة كالآتي:
   أ. أداء النغمة الأساس مع زخرفة الزائدة،
   ب. أداء النغمة الأساس مع تكرار الزائدة مرتين،
   ت. أداء النغمة الأساس مع تكرار الزائدة أربع مرات،
   ث. أداء الزغردة بليونة وخفّة؛ أي في شكلها النهائيّ،
2. أداء الزغردة مع اهتزاز اليد اليسرى، جاءت النماذج التدريبية لهذا الأسلوب متدرّجة كالآتي:
   أ. أداء النغمة الأساس مع اهتزاز،
   ب. أداء النغمة الأساس مع اهتزاز وإضافة الزائدة،
   ت. أداء النغمة الأساس مع اهتزاز وإضافة الزائدة ثلاث مرات،
   ث. أداء الزغردة مع اهتزاز؛ أي في شكلها النهائي،
3. أداء الزغردة مع إحداث ضغوط قوسية، جاءت النماذج التدريبية لهذا الأسلوب متدرّجة كالآتي:
   أ. أداء النغمة الأساس اعتماداً على القوس المحمول،
   ب. أداء النغمة الأساس اعتماداً على القوس المحمول مع الزائدة،
   ت. تكرار أداء النغمة الأساس اعتماداً على القوس المحمول،
   ث. أداء النغمة الأساس مع تكرار الضغوط القوسية على الزائدة،
   ج. أداء الزغردة مع إحداث ضغوط قوسيّة؛ أي في شكلها النهائي،

الخاتمة

مما تقدّم يتبين أنّ الدراسة حاولتْ أنْ تخطو خطوة صوب الإضاءة على فرادة أداء الموسيقى العربية بعامّة والأداء العربي على آلة الكمان بصفة خاصة من خلال أخذ تقنية الزغردة أنموذجًا ومحاولة توضيح طرائق أدائها في الموسيقى العربية استناداً إلى تصميم نماذج تدريبية مقترحة بغية الوصول إلى أدائها بالشّكل المنهجيّ السليم. ما يؤكّد أن الموسيقى العربية مليئة بالجماليات التعبيرية والخصوصيات الأدائية التي نرى أن الوقت قد حان لدراستها دراسة جدية معمقة تطال المادة الموسيقية نفسها بحيث تجري الإضاءة على عناصرها الموسيقية المرنة القابلة للتطويع والتشكيل بما يضمن اندماجها مع روح الموسيقى المعاصرة ومعطياتها من دون المساس بالجوهر.

الهوامش

[1]. جاء في *قاموس الموسيقى العربيّة* للمؤلف حُسين علي محفوظ أنّ لفظة "الزغردة" في العربية تقابلها مصطلح (Trill) في الأجنبية، ص. 398.

[2]. أشار الفارابي في *كتاب الموسيقى الكبير* إلى تزيينات الألحان بقوله: "نَجِد من الألحان ما تَزيِيداتُه تَزيِيداتٌ لذيذةٌ تُكسِب الألحانَ أَنَفًا أَكثَر، ومنها ما ليست لذيذةً، وهي مع ذلك مُؤذِيةٌ تُفسِد اللَّحنَ في المسمُوع"، ينظر جيرار جهامي، *موسوعة مُصطلحات الكندي والفارابي* -1- لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، (2002). ص. 143. كذلك أطلق ابن سينا في *كتاب الشفاء* تعبير "الزيادات الفاضلة" إشارة إلى كيفيّة تزويق اللَّحن عند الأداء، وذلك بإضافة بعض الأمور إلى اللَّحن الأصلي. ينظر زكريا يوسف، *موسيقى ابن سينا*. المحاضرة التي ألقيت في المهرجان الألفي لذكرى مولد الشيخ الرئيس ابن سينا. بغداد: مطبعة التفيض الأهليّة، (1952). ص. 10.

[3]. جاء في قاموس *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms* للمؤلفة Lois Ibsen al Faruqi أنّ كلمة (Legato) في الأجنبية تقابلها كلمة (مت) في العربية، (1981) ص. 426.

[4]. جاء في *قاموس المصطلحات الموسيقيّة* لجس ولمن أنّ مصطلح (Portato) في الأجنبية يقابله مصطلح (محمول) في العربية. 117.

Sources and references **المصادر والمراجع**

1. Jahami, Gerar, (2002): *Encyclopedia of Terminology of Al-Kindi and Al-Farabi*-1-Lebanon: Library of Lebanon Publishers.
2. Al Faruqi, Lois Ibsen. (1981). *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Library of Congress Catalog Card Number: 81-4129, Printed in the United States of America.
3. Abd Al Razzaq, Saif Allah. (2007): *Reading in the Reality of Teaching Arabic Music Instruments Through Curricula (The Violin as a Model).* Journal of Musical Research, Arab Music Academy, League of Arab States, Volume VI, Number One.
4. Fakhoury, Kefah. (2008). *Is Music Education in The Arab World in Progress, Regression, or Stagnation?* Journal of Musical Research, Arab Music Academy, League of Arab States, Volume Seven, Issue One. s. 132.
5. Mahfouz, Hussein Ali, (1977): *Dictionary of Arabic Music.* The Iraqi National Committee for Music, Republic of Iraq, Ministry of Media, Issued on the Occasion of the Baghdad International Music Conference, November (1975), Baghdad: Freedom House for Printing.
6. Wellmun, Jess, (1994): *Dictionary of Musical Terms*. *Artistic Supervision, Music Researcher at the Educational Center*, Najeeb Kallab. Lebanon: Library of Lebanon, Riad El Sulh Square, Beirut, Educational Center for Research and Development.
7. Yousef, Zakaryya, (1955): *The Music of Ibn Sina*. The lecture Delivered At The Millennium Festival to Commemorate The Birth of Sheikh President Ibn Sina. Baghdad: Al-Tafeyed Al-Ahlyya Press.

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

Volume 16, No.3, September, 2023, Rabi Awal, 1445 H

CONTENTS

Articles in Arabic Language

1	**The Availability of Graphic Design Standards in Building Printed Children's Stories in Jordan** *Basim Abbas Alobaydi, Ali mohamad alshoraiedeh*	**311- 327**
2	**The Effectiveness of Three-Dimensional Visual Art in Fashion Design to Correct the Appearance of Hip Dips in Women** *Tahani Abdullah ALqudairi , Tagreed Mohammed Almishal*	**329- 346**
3	**Rhythmic Characteristics in Folk Songs in Jordanian Society - Jordanian Countryside Songs as a Model** *Ala Muin Naser*	**347- 370**
4	**Utilizing Mohammad Imran's Style in Performing the Invocation (Ya Aynu Joudi Baddumu') for Teaching Improvisation on the Ney (Flute).** *Mohammad Al Tashli*	**371- 387**
5	**A study of the development of women's song in the State of Kuwait - Al-Mehanna and Al-Kharraz as example** *Bedriya Heggy Abdily*	**389- 405**
6	**Formal and Technical Diversity in Contemporary Ceramics: The Iraqi Ceramist Shanyar Abdullah as a Model** *Yacoub Al-Otoom, Bader Al-Maamari*	**407- 423**
7	**The Compatibility of Digital Design in Adjusting the Interior Design Outputs of the Modern Residence in Amman, Jordan** *Mutasem Azmi Al-Karablieh*	**425- 434**
8	**Recommended Trill Exercises in Arabic Music on the Violin** *George Asad Jubrail*	**435- 445**

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. Mohammad Ghawanmeh
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University
Irbid – Jordan
Telephone: 00 962 2 711111 Ext. 3735
Fax: 00 962 2 7211121

General Rules

1. Jordan Journal of the Arts is published by The Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

2. *JJA* publishes scholarly research papers in the field of Fine Arts.

3. The journal publishes genuinely original research submissions written in accordance with scholarly manuscript criteria.

4. The journal publishes scholarly research articles in Arabic or in English.

5. Submissions that fail to conform to JJA's publishing instructions and rules will not be considered.

6. All submissions are subject to confidential critical reviewing in accordance with the standard academic criteria.

Publication Guidelines

1. The contributor should submit a duly signed written statement stipulating that his submission has neither been published nor submitted for publication to any other journal, in addition to a brief resume including his current address, position, and academic rank.

2. Documentation**:** The journal uses the American Psychological Association (APA) stylesheet for scholarly publication in general. The contributors should observe the rules of quoting, referring to primary sources, and other scholarly publication ethics. The journal retains the right to rejecting the submission and publicizing the case in the event of plagiarism. For sample in-text documentation and list of references, please consult (http://apastyle.apa.org), then (http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html).

3. Articles should be sent via email to: **(jja@yu.edu.jo**) in Arabic or English. They should be printed on computer and double-spaced. Manuscripts in Arabic should use (Arial, font: Normal 14). Manuscripts in English should use (Times New Roman, font: Normal12). Manuscripts should include an Arabic abstract in addition to a 150-word English abstract with the number of words following it in brackets. Each abstract should be followed by the keywords necessary to lead prospective online researchers to the article. Manuscripts are not to exceed thirty (30) A4 pages, tables, diagrams, and appendixes included. Tables, diagrams, and drawings should appear with headings in the text in their order of occurrence and should be numbered accordingly.

4. If the article is taken from an MA thesis or PhD dissertation, this fact should be stated clearly in a footnote on the title page providing the name and address of the author of the original thesis or dissertation.

5. The researcher should submit a copy of each appendix: software, tests, drawings, pictures, etc. (if applicable) and state clearly how such items can be obtained by those who might want to avail themselves of them, and he should submit a duly signed written statement stipulating that he would abstain under all circumstances from impinging on copyright or authorship rights.

6. If initially accepted, submissions will be sent for critical reviewing to at least two confidentially selected competent and specialized referees.

7. The journal will acknowledge receipt of the submission in due time and will inform the author(s) of the editorial board's decision to accept the article for publication or reject it.

8. The Board of Editor's decision to reject the article or accept it for publication is final, with no obligation on its part to announce the reasons thereof.

9. Once the author(s) is informed of the decision to accept his/her article for publication the copyright is transferred to *JJA*.

10. *JJA* retains the right to effect any minor modifications in form and/or demand omissions, reformulation, or rewording of the accepted manuscript or any part thereof in the manner that conforms to its nature and publication policy.

11. In case the author(s) decided to withdraw his/her manuscript after having submitted it, he/she would have to pay to Yarmouk University all expenses incurred as a result of processing the manuscript.

12. *JJA* sends the sole or principal author of the published manuscript one copy of the issue in which his/her manuscript is published together with ten (10) offprints free of charge.

13. The journal pays no remuneration for the manuscripts published in it.

Disclaimer

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

Jordan Journal of the Arts is currently indexing in:

*** We are Crossref**

*** Ulrichs**

*** E – MAREFA Database. (Q1)**

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 16, No.3, September, 2023, Rabi Awal, 1445 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 Hashemite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

Jordan Journal of the

ARTS

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

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

Volume 16, No.3, September, 2023, Rabi Awal, 1445 H

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 16, No.3, September, 2023, Rabi Awal, 1445 H

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

Chief Editor:

Prof. Monther Sameh Al-Atoum.
Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.
monzeral@hotmail.com

Editorial Board:

Prof. Dr. Hikmat H. Ali.
College of Architecture and Design, Jordan University of Science and Technology.
hikmat.ali@gmail.com

Prof. Dr. Mohammad H. Nassar.
School of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.
mohammadnassar@hotmail.com

Prof. Dr. Hani Faisal Hayajneh.
Faculty of Archaeology and Anthropology, Yarmouk University, Irbid, Jordan.
hani@yu.edu.jo

Prof. Dr.Bilal M. Diyabat.
Faculty of Fine Arts, Yarmouk niversity, Irbid, Jordan.
belal_deabat@yahoo.com

Editorial Secretary: Fuad Al-Omary.

Arabic Language Editor: Dr. Hanee AdDeeb.

English Language Editor: Prof. Nasser Athamneh.

Cover Design: Dr. Arafat Al-Naim.

Layout: Fuad Al-Omary

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Monther Sameh Al-Atoum
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University, Irbid, Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 3735
E-mail: jja@yu.edu.jo
https://journals.yu.edu.jo/jja/