المملكة الأردنية الهاشمية
وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي

جامعة اليرموك
اربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكّمة

المجلد (2)، العدد (2)، 2009م / 1430هـ

قواعد عامة

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

قواعد النشر

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

المجلة الأردنية للفنون
مجلة علمية عالمية محكّمة

المجلد (2)، العدد (2)، 2009م / 1430هـ

محتويات العدد

البحوث باللغة العربية:

- **الغناء البدوي في الأردن** 121
  محمد غوانمة
- **أثر دلالات الألوان لدى أولياء أمور الطلبة على تربية أبنائهم** 145
  مأمون المومني
- **مشروع دراسة تطويرحرفة الصياغة في الأردن** 165
  خليل طبازة
- **أغاني الأطفال الشعبية الحركية في قُرى محافظة إربد** 185
  تمارة نصير
- **التطور التقني في العزف على آلة العود: الأسباب والتقنيات المستحدثة** 203
  وائل حداد

البحوث باللغة الانجليزية:

- **أعراض اليأس الناتجة عن تحديات التصميم: معضلات طلبة التصميم في العمل الإبداعي** 109
  هانس دينجر و زياد حداد

الغناء البدوي في الأردن

محمـد غوانمـــة: قسم الموسيقا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 1 /4/ 2009 **تاريخ القبول**: 8 /11/ 2009

ملخص

هدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على لون غنائي أصيل من ألوان الغناء الأردني هو الغناء البدوي، وذلك من خلال التعرف إلى المميزات الشعرية والموسيقية وأشهر القوالب الغنائية للغناء البدوي في الأردن، بالإضافة إلى أبرز المصطلحات الفنية المستخدمة في هذا الغناء. وقد تناول الباحث بالدراسة والتحليل أهم المميزات الشعرية للقصيدة البدوية كالإيقاع الشعري والعروضي والقافية الشعرية ومعمار القصيدة وموضوعاتها، وأبرز المميزات الموسيقية للغناء البدوي في الأردن وبخاصة ما يتعلق باللحن والإيقاع والتزيينات الموسيقية والأداء الغنائي، كما تناول أشهر القوالب الغنائية البدوية مثل: الحُداء، والهجيني، والشروقي، والسَّامر. وبالإضافة إلى ذلك فقد وضع الباحث قائمة بأهم المصطلحات الفنية: الشعرية والموسيقية المستخدمة في الغناء البدوي في الأردن. وقد توصل الباحث في نهاية بحثه إلى مجموعة من النتائج الخاصة بموضوع البحث، كما وضع قائمة توضح معاني الكلمات الواردة في بحثه، وثبتاً بأهم المراجع التي استند إليها في هذا البحث.

الكلمات الدالة: الغناء البدوي، الغناء الشعبي، الغناء الأردني، الأردن.

Bedouin Singing in Jordan

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

Abstract

The aim of this study is highlight one of the genuine vocal forms in Jordan, which is known as "Bedouin singing". This is done through identifying the poetical and musical characteristics, as well as recognizing the most famous forms of Bedouin singing in Jordan, beside the most artistic terms used in this form. The researcher addressed, through analysis and study, the most important poetical features of a Bedouins poem such as poetical rhyme, prosody, architecture, and themes of the poem, and the most musical features of Bedouin singing in Jordan especially that which refers to the melodic rhythm, musical ornamentation, and musical performance, as well as the most well-known forms such as: *Alhadda'*, *Alhgeni*, *Alshroogi*, and *Alsamer*. Beside, the researcher has put a list of the most important artistic terms: poetical and musical terms used in Jordanian Bedouins songs. The researcher came up, by the end of this research, with a group of results related to the subjec. He also formed a list that explains the meanings of musical words used in the study, and a bibliography including the most important references he referred to.

تمهيد

تَبدَّى وبَدَى في اللغة بمعنى ظهر، **والبدو** اسم أطلق على الناس الذين سكنوا الصحراء (البادية) واحترفوا تربية الماشية، وتنقلوا من مكان لآخر طلباً للكلأ والماء، واكتسبوا من هذه البيئة الرجولة والمقاومة وتحمل الصعاب، وقَيماً طَبَعتهم بخصائص قلّ وجودها في المجتمعات المُتَمَدِّنَة.

والإنسان البدوي في حلِّه وترحاله وأثناء سمره هو إنسان يحب الغناء، وجد الكلمة الشعرية الجميلة يغنيها مستعيناً بها على مشاق رحلته الطويلة عبر الصحراء الواسعة، فكان يتغنى على ظهر ناقته أو فرسه، عندما يكون مع نفسه أو مع جماعته، في حالات الحرب والسمر، وكانت قصائده البدوية هي مادته الغنائية.

يرى الشاعر نايف أبو عبيد أن **الشعر البدوي** هو في الأصل شعر غنائي، شأنه شأن الشعر العربي الفصيح، ولا يختلف عن لغة الشعر الفصيح إلا في لهجته العامية، وهذا ما دعا عميد الأدب العربي طه حسين لأن يتعرض للقصيدة البدوية التي هي مادة الغناء البدوي، حين قال عنها: أنها قصيدة فصيحة لكنها فاسدة اللغة، أي أنها لا تخضع للنحو والصرف. واللَحْن أي (الخطأ في اللغة) موجود في الشعر العامي منذ القدم، بدليل قول الرسول صلى الله عليه وسلم عندما أتاه أحد البدو وَلَحَن في كلامه، فقال صلى الله عليه وسلم (أرشدوا أخاكم فقد ضلّ) أي أخطأ في اللغة.

ويضيف أبو عبيد أن ابن خلدون قد تعرض في مقدمته للشعر البدوي، وذكر نماذج من الأشعار البدوية المُغنّاة مثل القصائد الهلالية ومنها تغريبة بني هلال. والغناء البدوي يمتد على مساحة البادية العربية، من خلال لهجات متعددة ولهجة البادية الأردنية واحدة منها، ولم تكن لدى القبائل العربية لغة رسمية سوى لغة قريش، لكن كانت هنالك لهجات كثيرة ترتد في أصولها إلى اللغة العربية الفصحى، فالفصحى هي أم اللهجات (أبو عبيد، 2001).

مشكلة البحث

الغناء البدوي هو أصل الغناء العربي، وهو ذلك الغناء الذي يخص المجموعات البشرية التي تقطن البادية العربية، وقد كان للبيئة الجغرافية الأثر الواضح في الغناء البدوي، فالبدوي لم يأخذ من الصحراء والبادية قساوتها فقط، بل أخذ منها الشجاعة والكرم وصفاء الروح. والقصائد البدوية جميلة في صورها الشعرية الشفافه، فالشعر البدوي يجمع بين الحلاوة والضراوة. ذلك أن البيئة الاجتماعية وطبيعة الحياة البسيطة ولكن القاسية، والوادعة لكن العنيفة تعطي الغناء البدوي طابعاً مميزاً.

وعليه، فإن الباحث يرى أن ثمة عوامل مهمة تشجعه لدراسة الغناء البدوي في الأردن، ولا سيما تلك العوامل التي لا زالت طي الإغفال، ولم تلق من الدارسين والباحثين ما تستحقه من الإهتمام، ولربما كان على رأس تلك العوامل ما يتميز به الغناء البدوي من مميزات شعرية وموسيقية، وما يحتويه من قوالب موسيقية غنائية، بالإضافة إلى ما يستخدمه من مصطلحات فنية.

أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى تحقيق ما يلي:

1. التعرف إلى المميزات الشعرية للغناء البدوي في الأردن.
2. التعرف إلى المميزات الموسيقية للغناء البدوي في الأردن.
3. التعرف إلى أشهر قوالب الغناء البدوي في الأردن.
4. التعرف إلى أشهر المصطلحات الفنيّة المستخدمة في الغناء البدوي في الأردن.

أهمية البحث

تنبع أهمية هذا البحث من القيمة البالغة التي يحظى بها الغناء البدوي في الأردن بمكوناته الشعرية واللحنية والأدائية، وما يشتمل عليه من قوالب غنائية، فقد تتجسد الكلمة في الشعر البدوي معبرة عن الإحساس في شكل منظوم موزون ذي وقع خاص في النفس والأذن، وتتعدد أغراض هذا الشعر حيث يقال في جميع الأحوال. فالكلمة الشعرية تخلد المناسبات والأحداث، حتى أنه يمكن استخلاص الكثير من العادات والتقاليد والمبادئ الخاصة بالمجتمع من خلال أبيات أو قصائد من الشعر، لذلك فقد تطورت عادات وتقاليد تحكم علاقة الفرد بالمجتمع البدوي وعلاقات الجماعات من عشائر وقبائل ببعضها بعضاً، كما أن بعض الطقوس والعادات استقرت على نحو متعارف عليه في هذا المجتمع، كعادات وتقاليد الزواج والختان والغزو والعيد وغيرها. ورافقت كلاً منها أغنية أو عدد من الأغاني، حتى أصبح لكل ظرف لدى البدو أغانٍ تمثل حبهم وحربهم، وصيدهم وسمرهم، في حلهم وترحالهم، وفي ولادتهم ومماتهم (حمام، 2002، ص2).

الميزات الشعرية للقصيدة البدوية

يقول البدو عن أشعارهم أنها (قَصَايد، جمع قصيدة) وذلك بتحويل الهمزة إلى (ياء)، ويقولون عن الشُّعَراء **(شُعَّار)** وأحياناً **(شَعَاعِير)**، و**(الشَّاعر)** بمفهومهم هو الذي ينظم الشعر (من عَنْدَيَّاتَهَ) أي من يقرض الشعر. أما

(القَاصُود) أو **(القَصَّاد)** فهو الذي يقول القصيد أويغنيه، والقاصود قد يكون نَظَم الشعر بنفسه أو ربما حفظه ونقله عن غيره من الشعراء (العبادي، 1989، ص44).

والقصيدة البدوية هي قصيدة شعرية مصوغة باللهجة العامية في معظم الأحيان، ولعلها صنف من الشعر النبطي الذي يعد أساساً من أصناف الشعر العربي، له ضوابطه وأوزانه الخاصة. والقصيدة البدوية تطرق العديد من المعاني الأدبية والاجتماعية والسياسية التي تخص الإنسان البدوي.

والمتفكر المتعمق في غناء أهل البادية يدرك أن هذا الغناء يجري على طرق محددة متمايزة، ويسلك مسالك معينة متباينة، ويذهب مذاهب تنضبط بنظام دقيق، فهو غناء لا تحكمه فوضى النَّظم، ولا يسير كيفما اتفق، وانما هو غناء خاص يصدر عن أناس واعين لطرق غنائهم، يحسون بها إحساساً واضحاً، يراعونها ويلتزمون بها، ويمكن للباحث المتعمق أو حتى للمستمع الذواق لهذا الغناء أن يتلمس ألواناً مختلفة عن بعضها البعض في أوزانها وألحانها وأسلوب أدائها وربما في لهجاتها المحلية التي تختلف من منطقة إلى أخرى، مما يؤكد أن هذا الغناء الأصيل تلتف حوله مجموعات بشرية من مختلف مناطق البادية الأردنية، فهم يفقهون غناءهم ويتذوقونه ويحسون به (أبو الرب، 1980، ص16 - 19).

وبذلك يمكن لنا اعتبار القصيدة البدوية من أهم المصادر الثقافية للمجتمع البدوي، فهي متنفس لعواطف الإنسان البدوي ومشاعره وأحاسيسه، وهي تجسم مجموعة من القيم الجمالية في محتواها وفي أسلوبها، وذلك من خلال مجموعة من الميزات الشعرية التي يمكن أن نجملها بما يلي:

1. **التسكين الإيقاعي**

يميل البدو رُحّلا كانوا أم مستقرين إلى التخلص من المتحركات في اللفظ، إذ نجد أغلب مقاطع اللفظ عندهم ممدودة أو موقوفة وحتى المقصورات المتحركات من اللفظ تمتد بالغناء. والبدوي يقول شعره الغنائي البدوي معتمداً على التسكين الإيقاعي، ومثال ذلك هذه الأبيات الشعرية الجميلة من قصيدة قالها أحد شعراء جبل العرب في سوريا متأثراً بالقصيدة العربية، وما أكثر الشعراء الذين يسكنون بيت الحجر ويقولون القصيدة البدوية بمعمارها ولهجتها وأوزانها المعروفة (أبو عبيد، 2001):

مَا لُـومْ عينِـي لَـوْ بَكَـتْ دَمْعَهَا دَمْ مَالُومَهَـا لَـوْ طَوَّلَـتْ فِي سَـهَرْهَـا

ويْلِـي عَلَى الْلِي فَـارَقِ الـدَّارْ يا عَمْ كُثْـرَ البُـكَا ضَيَّـعْ عَليهَـا بَصَرْهَـا

يـا عَايِجْ عَلَـى الرِّيضَانْ بَعِـدْ ما تْجُمْ يِدْعِيـكْ مِـنْ كُلِّ الجَوَانِـبْ خَبَرْهَـا

2. **لزوم مالا يلزم**

أي أن الشاعر البدوي يلتزم في قصيدته قافيتين اثنتين، قافية في صّدر البيت الشعري وأُخرى في عجزه، في حين أن الشعر العربي الفصيح يلتزم قافية واحدة في عجز البيت الشعري، ومثال ذلك:

والجَـارْ لا بُـدْ مِقْفِـي عَـنِ الْجَارْ وْكُلِّ عَـنْ جَـارَه يْعِـدِّ الوَصِيفَـهْ

بَهَمْ مِـنَ الجِيـرَانْ بَخَتْـرِي وْنُوَّارْ وْبَهَـمْ مِـنَ الجِيَرانْ صَفَـاةٍ مْحِيفَهْ

وتُظهر أبيات المثال الشعري السابق قافيتين، تتمثل الأولى منهما بحرف (الراء) في صدر كل بيت شعري، في حين تتمثل القافية الثانية بحرف (الهاء) في عجز البيت.

3. المعمار الفني الخاص

يؤكد أبو عبيد على أن القصيدة البدوية تشبه في معمارها البنائي معمار القصيدة الجاهلية، حيث يبدأ الشاعر بمطلع القصيدة وهو التمهيد الذي يُسميه البدو **(مَشَدِّ القَصيدة)** أي بدايتها ومفتاحها، ومشد القصيدة تنبيه من الشاعر إلى السامع لإعلامه بأنه سيبدأ بإلقاء أو غناء قصيدته، فيصبح لدى السامع استعداد نفسي وذهني لما سيأتي في القصيدة، ومن المعتاد أن تبدأ القصيدة البدوية بذكر الله أو الصلاة على رسوله، كما في المثال التالي:

يـــا اللهْ يـــا عَالْـــمٍ كُلْ مَكْتُـــــومْ أُلْطُفْ بِنَا يا عَالْمَ السِّـــرْ وَالغيـبْ

إجْعَـلْ لَنَا حَظٍّ عَـن الشّـينْ مَعْصُـومْ مِنْ فَضلْ مَنْ لافيهْ شَـكٍّ وْلاَ رَيـبْ

إبِـنْ آدَمْ مـــا بيـــنْ مَعْطِـــي وْمَحْـرُومْ مِنْ فَضلْ وَالِيَ العَرْشْ مَالَكْ مِطَالِيبْ

ثم يصف الشاعر ارتحاله على ناقته أو على فرسه وكيف أنه قاسى حتى وصل إلى موضوع القصيدة، أو هدفها وهو (خلاصه القول) أو ما يُسمى **(بيت القصيد)**، الذي يمثل عنصر القصيدة الأساس، سواءً كان موضوعها في طلب حاجة أو في المدح أو الهجاء أو الغزل أو الرثاء، وقد يكون هدف القصيدة وموضوعها واضحاً صريحاً، أو غامضاً تلميحاً يفهمه السامع ويستنتجه من سياق القصيدة، وقد يكون في إسداء النصيحة أو طلب شيء معين، أو التذكير بأمر ما. وقد يكون الغرض من القصيدة التقرب من المحبوب وذم أهل النَّمَيمة، حيث يقول أحد الشعراء (أبو عبيد، 2001).

عَلَى الَّـذِي بينِـي وْبينَه مْسَـــاوَاهْ لاَ هُـو بْرَايِدْنِي وَلاَ احْـــرَزْتَ ارُوَدَهْ

مـــا غيرْ يِرْعَانِـــي بْعينَهْ وَانَـــا ارْعَـاهْ وَالـــكِلْ مِنَّـــا مـــا يْبَيِّنْ اصْـــدُودَهْ

ليتَـــهْ الْلِـــي كَزّيتْ لَـــهْ خَـــطْ يِقْـــرَاهْ أَيضاً وْيَعْطِينِـــي حَرَايِـــضَ ارْدُودَهْ

لاَ شَـــكْ مِنْ دُونَـــهْ نَواطِيـــرْ واعْـدَاهْ الْلِي مِنَ اقصى النَّـــاسْ وَالِلي جْنُودَهْ

كِثْـــرَ النمَايِمْ سَـــبَّبَتْ كِثْـــرَةَ اخْطَـــاهْ وَالْلِـــي صَفَالِـــي فِي لِيَالِي سُـــعُـــودَه

أما خاتمة القصيدة البدوية فإنها تختلف عنها في القصيدة الجاهلية حيث تختتم القصيدة البدوية عادة بمثل ما بدأت به، أي بذكر الله سبحانه وتعالى، كما في المثال التالي:

يـــا فَـــارِجَ الشِّـــدَّهْ بْضِيـــقَ الِحْوَالِي إفْـــرِجْ لَعَبْـــدَكْ يـــا مُنْجِـــي خَلِيلَـــهْ

يـــا رَاحِـــمِ ارْحَـــمْ شَـــيْبِتِي وَانْخِذَالِي يـــا جَابِرِ اجْبُـــرْ عَثْرْتِي وَالفَشِـــيلَـهْ

أو قد يختم الشاعر قصيدته بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم كقول الشاعر:

وْصَلُّو عَلَى خَيْـــرِ البَرَايـا مْحَمَّـدْ عَدَدَ ما أضَا بَـرْقُ وْهَـلِّ دْمُـوعْ

4. الأوزان العروضية الخاصة

أخضع بعض الدارسين القصيدة البدوية لأوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي، لكن أبا عبيد يعتبر ذلك (إقحاماً وتعسُّفا)، ودليله في ذلك أن الشعر البدوي يعتمد على الإيقاع الموسيقي للقصيدة، فالأصل في القصيدة البدوية أنها وضعت لتنشد أو لَتُغنى بمصاحبة آلة **الربابة** (أبو عبيد، 2001). ويرى أبو الرب أنه على الرغم من أن التوازن بين أبيات وشطرات القصيدة البدوية هو توازن نسبي، إلاّ أنها تشبه القصيدة الفصيحة من جميع الوجوه، بل أنها علاوة على ذلك تمتاز عنها بالتزامها قافية ثانية في صدر كل بيت من أبياتها (أبو الرب، 1980، ص 108). ونرى أن الأوزان العروضية للشعر البدوي قد تختلف في إيقاعها الموسيقي من شاعر إلى آخر، بل ومن قصيدة إلى أخرى، كما في الأوزان الشعرية التالية، والتي تتشكل من خلالها مجموعة من القوالب الغنائية البدوية الأساسية:

الوزن الأول (الشّروقي):

ريــتِ المَنَايَــا الْلِــي تِيجِي يا سَــلاَمَــهْ تْحُــومْ عَالأَنْــذَالْ دَارِ بْــدَارْ

وِيْطُــولْ عُمْــرَكْ يــا حَفِيظِ السَّــلاَمَــهْ وِتْــدُومْ يــا عِــزِّ الأَهِــلْ وِالجَــارْ

الوزن الثاني (الحُداء):

يــا يُمَّــة غَــذِّي مْهيرَتِــي تِسْــلَمْ وَانَــا خَيَّالَهَــا

لَشْــرِي لَهَــا سَــرْجٍ جِدِيــدْ رِيــشَ النَّعَــامِ قْذَيْلَهَــا

الوزن الثالث (الهْجيني):

زَرَعْــتَ انَــا وَرْدَةً حَمْــرا كَلَّفْــتَ انَــا الزِّيــن يَسْــقِيهَــا

يــا ويلِي مِــنْ حُبِّــي لَلشَّــقْــرَا وُامَّ الذِّوَايِــبْ تِدَلِّيهَــا

وَالقــذْلَــهْ لَجْبِينِهَــا تِبْــرَى وَامَّ الجِدَايِــلْ تِحَنِّيهَــا

الوزن الرابع (السَّامر):

الْلَــوزِي سَــوَّى المَثَايِــلْ وْشَــدِّ مْــنَ الهِجِــنْ حَايِــلْ

حُــرَّهْ مــا تْدَانِــي الزَّوَايِــلْ شَــقْحَا وَابُوهَــا وْضيحَــانْ

5. تنّوع الموضوعات

تعرّض الشعر البدوي إلى موضوعات شعرية متعددة، فهو لم يترك مجالاً من المجالات التي طرقها الشعر العربي الفصيح إلا وتناوله، وعبّر عنه بصور شعرية جميلة مَثَّلت البادية العربية أجمل تمثيل، ومن أهم الموضوعات التي طرقها الشعري البدوي نذكر: **الغزل والفخر والمدح والوصف والرثاء** وغيرها.

ويرى أبو عبيد أن ثمة قصائد بدوية فاقت كثيراً مثيلاتها الحضرية لأنها تنهل من منهل صاف لا شائبة فيه، وبقيت على نقائها وشفافيتها ولم تدخل إليها المدنية لتفسدها، حيث يقول المتنبي في إحدى قصائده:

مــا أَوْجُهِ الحَضَرِ المُسْتَحْسَــنَاتُ بِهِ كَأَوْجُــهِ البَدَوِيَّــاتِ الرَّعَابِيــبِ

حُسْــنُ الحَضَارَةِ مَجْلُــوبٌ بِتَطْرِيَــةٍ وَفِي الْبَدَاوَةِ حُسْــنٌ غَيْــرُ مَجْلُوبِ

ويضيف أبو عبيد أن الحُسن المتوافر في القصيدة البدوية لا يتوافر في القصيدة الحَضَرَيَّة، وأن الغناء قد ارتحل أو عاد إلى أصالته ومضاربه في البادية بفضل الشعراء المتميزين في الجزيرة العربية، وبخاصة السعودية واليمن وباقي دول الخليج، فهو غناء أصيل وقد عاد إلى موئل الأصالة (أبو عبيد، 2001). والقصيدة البدوية متكاملة، وهي تشبه لوحة فنية صادقة وشفافة، ومثال ذلك القصائد الخليجية ذات المعاني الجميلة، وبخاصة قصائد الشاعر الأمير خالد الفيصل كقصيدة (مَنْ بَادَيَ الْوَقتْ) التي غناها المطرب السعودي المشهور محمد عبده التي يقول في أبياتها الأولى:

مِــن بَــادِيَ الوَقْــت هَــذَا طَبْــعَ الايَّــام — عَذْبــاتَ الايَّــامْ مَــا تَمْــدِي لِيالِيهَــا

حُلْــوَ الْلِيالِــي تِــوارَى مِثْــلَ الاحْــلام — مَحْظُــورْ عَنِّــي عَجَــاجَ الوَقْــتِ يِخْفِيهَــا

أسْــرِي مَعَ الهَاجِــسَ الْلِي ما بَعِــدْ نَامِي — وَاصَــوِّرَ المَاضِــي لِنَفْسِــي وَاسَــلِّيهَا

أخَالِــفَ العُمْر وَارْجَــعْ سَــالِفَ اعْوَامِي — وَانَــوِّخ ارْكَابْ فِكْــرِي عِنْــدِ دَاعِيهَــا

تَدْفَــا عَلَــى جَــالِ ضَــوَّهْ بــارِدِ عْظَامِي — وَالمَــاءِ يْسُــوقِ بْمَعَالِيقِــي وِيَرْوِيهَــا

إذَا صَفَالَــكْ زِمَانَــكْ عِــلِّ يــا ضَامِــي — اشْــرَبْ قَبِــلْ لا يُحُــوصَ الطِّيــنِ صَافِيهَا

الميزات الموسيقية للغناء البدوي

يذكر عبدالحميد حمام أن الحياة البدوية تكتنفها عوامل جغرافية وبيئية واجتماعية ودينية، ذات تأثير كبير على مواضيع الغناء البدوي وطبيعته، وعلى العناصر الموسيقية المكونة لهذا الغناء من لحن وإيقاع وشكل بنائي وآلات موسيقية وأسلوب أداء (حمام، 1988، ص17).

ويرى أبو الرب، أن الغناء البدوي الأردني يميل إلى النغمة الطويلة العروض، العالية الشدو، كما أنه ينساب ممطوط الكلمات متصلها يكاد يمتلئ بها جوف المغني وفمه، حتى أن البعض لا يستطيع أن يفهم كلمات الغناء من أول مرة بل يحتاج في ذلك إلى إرهاف سمع وتكرار، ولعل هذه الصفات نابعة من كونه غناءً صحراوي النشأة، فهو في الأصل وُجد لإيناس النفس في الفلاة المُوحشة الواسعة (أبو الرب، 1980، ص115).

فالبوادي عموماً شاسعة قفراء بعيدة عن مراكز المدينة والحضارة، مما يؤدي إلى عزلة سكانها الذين لا يرون المدينة إلا عندما يريدون تبادل منتجاتهم بما يحتاجون إليه في مواسم تفرضها ظروف عملهم، كما أن البيئة الجغرافية تطبع الغناء البدوي بصفات تتناسق مع الجفاف والأتساع وندرة الزرع والماء، وعليه فقد اتسم غناء أهل البادية بعدد من الميزات الموسيقية لعل من أهمها:

1. قلة التزيينات

تميز الغناء البدوي بقلة الزخارف والحليات اللحنية التي تُزين اللحن البدوي، وكذلك قلة الزخارف والحليات الإيقاعية التي تزين الضرب الإيقاعي المصاحب للغناء البدوي، ولم يتعرض البدو "إلاّ مؤخراً" للمستحدث من الموسيقا حيث حافظوا على الغناء العربي القديم بأصوله وقواعده (حمام، 1988، ص17). والنموذج التالي يبين خاصية قلة التزيينات في ألحان الغناء البدوي:

يا عْيَـالِ يَــا لتِرْغَبُــو هْجينِــي — هْجِينِيِّتِــــي كيــــفِ مَبْدَاهَــا

قُبْــــلانِ يا بُــــويَ سَــلِّينِــي — عينِـي، تَــرَى النُّومِ ما جَاهَــا

مدونة موسيقية رقم (1): غناء الهْجيني (يا غْيَالِ)

2. بساطة اللحن

عادة ما يتكون اللحن البدوي من جملة واحدة مكونة من عبارة متكررة أو عبارتين متشابهتين تتكرران دون انقطاع. ولا يزيد مجاله الصوتي عن مسافة الخامسة إلا نادراً. وهذا ما يوضحه النموذج الغنائي التالي من غناء الحداء للفنان الأردني الراحل عبده موسى:

بَـــاللهِ قُومُـــوا يـــا عَـــرَبْ يـــا اهْـــلِ الشِّـــيَمْ يا اهْـــلِ الأَدَبْ

رُدُوا وَطَنَّـــا المُغْتَصَـــبْ جُـــزْءً سُـــلِبْ لِلْمُسْـــلِمِينْ

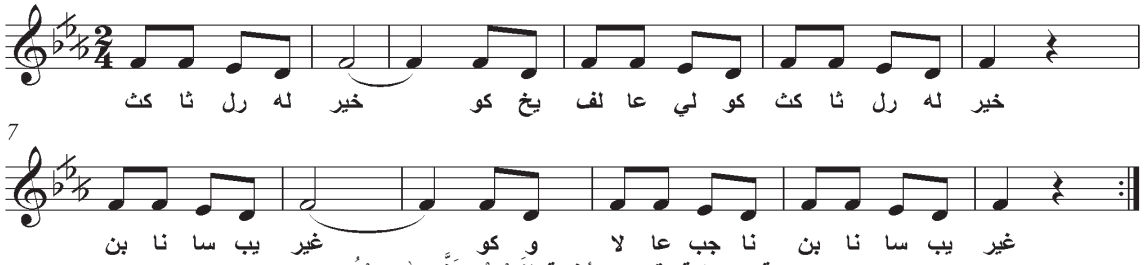
مدونة موسيقية رقم (2): غناء الحُداء (يا عَرَبْ)

3. امتداد إحدى النغمات زمناً طويلاً

يمكن للمتمعن أن يلحظ هذه الصفة في غناء النساء المسمى **(غناء الفَارِدَة)**، إذ يبدو وكأن النساء اللاتي يُغنين غناء الفاردة يحاكين بعد الصحراء التي يقطُنَّها، في أثناء مرافقتهن لموكب العروس من خيمة أهلها إلى مضارب زوجها، حيث يمتد هذا الصوت امتداد الصحراء القاحلة الممتدة حتى الأفق ليصل إلى عنان السماء دون تزيينات أو حلي (حمام، 2002، ص5). كما في النموذج التالي:

كَثَّـــرالله خيْرْكُـــو يِخْلِـــفْ عَليكُـــو كَثَّـــرَ الله خيـــرْ

مـــا عَجَبْنا غيرْكُو بْـــكُلِّ النَّســـايِبْ مـــا عَجَبْنَا غيْر



مدونة موسيقية رقم (3): أغنية الفَارْدِهْ (كَثَّر الله خيرْكُو)

4. رتابة الإيقاع والوزن

نلاحظ في الغناء البدوي الرتابة والهدوء، فكل النغمات تأخذ مدة زمنية واحدة، أي أن المقاطع اللفظية في الأغنية البدوية تأخذ مُدداً متساوية إلا ما ندر منها، وقد نجد أحياناً حركة لحنية داخلية ولكنها تبقى محافظة على رصانتها وكأن التاريخ جبلها عليها، وذلك ما نلحظه بوضوح في قالب غناء الشروقي الحر الخالي من أي ضرب إيقاعي. كما في النموذج التالي:

ريتْ المَنَايَا الْلِي تِيجِي يا سَـلامَـهْ تْحُـومْ عَ الأَنْـذَالْ دَارْ بْـدَارْ

وِيْطُولْ عُمْرَكْ يا حَفِيظِ السَّـلامَـهْ وِتْـدُومْ يا عِـزِّ الأَهِلْ وِالجَارْ

مدونة موسيقية رقم (4): غناء الشّروقي (ريتْ المَنَايَا)

ولعل أكثر القوالب الغنائية البدوية حيوية هو قالب "السَّامر"، وعلى وجه الخصوص نهايته التي أطلق عليها اسم "الدِّحِّيَّة"، التي يبينها النموذج التالي (المنزلاوي، 1993، ص 175):

دِحِّيِّـهِ دِّحِّيِّـهْ دِحِّيِّـهِ دِّحِّيِّـهْ

دِحِّيِّـهِ دِّحِّيِّـهْ دِحِّيِّـهِ دِّحِّيِّـهْ

مدونة موسيقية رقم (5): غناء السَّامِر (الدِّحِّيَه)

5. الغناء بالطبقة العالية

لعل رغبة المغني البدوي في إيصال الصوت لأبعد ما يمكن في الفضاء الصحراوي جعلته يميل إلى الغناء بالطبقة العالية "الحادّة والقويّة" ما أمكنه ذلك، وأغلب ما ينطبق ذلك على المغني الشاعر الذي يرافق غناءه بآلة البدوي الموسيقية الوحيدة أي "الربابة"، والتي يحاول محاكاتها بصوته أيضاً، فقد لاءمت هذه الآلة حياة البداوة كعشبة صحراوية أو نخلة في واحة. والنموذج التالي للفنان الأردني الراحل عبده موسى يوضح الغناء البدوي بالطبقة العالية (غوانمه، 2002، ص 165):

حُـــطِّ القَهْـــوَهْ عَلَـــى النَّـارْ حَـــوِّلْ وِافْتَـحْ بَـــابِ الـدَّارْ

جَتْنَـا ضْيـوفِ تْلُـوحِ سْـيُـوفْ أَهْـــلا وْسَـــهْـــلا بِالـــزُّوارْ

مدونة موسيقية رقم (6): أغنية(حُط القَهْوَهْ)

6. تنوع الأوزان والألحان

لقد تنوعت أوزان الغناء البدوي وضروبه الإيقاعية، حيث تعتمد بعض القوالب الغنائية البدوية على الارتجال الحر، أي أنها لا تلتزم بوزن أو ضرب إيقاعي محدد مثل غناء الشروقي، كما أن بعضها يلتزم بأوزان وضروب إيقاعية محددة مثل الحُداء الذي يأخذ الوزن الثلاثي في معظم الأحيان، بالإضافة إلى ذلك فقد تنوعت ألحان القوالب الغنائية البدوية ومقاماتها، فمنها ما جاء في مقام البياتي مثل بعض نماذج السامر والشروقي، ومنها ما جاء في مقام الراست مثل بعض نماذج الهجيني والحُداء، وغيرها، وهذا ما ستوضحه النماذج المختلفة لقوالب الغناء البدوي التي سنوردها تالياً.

قوالب الغناء البدوي في الأردن

للشعر البدوي عدة (**جَرَّات**) أي ألحان، وقد أُخذت الجَرَّة من جَرّ قوس آلة الرَّبابة التي تمتاز بأنها شجية اللحن على الرغم من ضيق مساحتها اللحنية. ومن المعروف أن البدوي إذا نظم شعراً فهو ينظمه على أساس اللحن لا على أساس الوزن، والشاعرالبدوي قد يغير في اللحن قليلاً، بحيث نجد اختلافاً في التفعيلات من حيث العدد، أو التناسق أو التتابع من قصيدة لأخرى تحت صنف الوزن الواحد، فالوزن قد يشتمل على عدد معين من التفعيلات دون اشتراط انتظامها.

والتفعيلات المختلفة في الشعر البدوي قد يضمها وزن واحد، والأوزان المختلفة قد يضمها لحن واحد، والوزن الواحد قد يضم عدة ألحان، فالبدوي إذا جرّ (عزف) على الربابة قد يتقن اللحن الشروقي أو الجَرّة الهلالية أو لحن القصيدة أو غيرها، وهو حينها يروي أو يبتدع شعراً جديداً مناسباً لذلك اللحن بسهولة، من خلال مدّه لبعض القصرات أو قصره لبعض المدّات بما يتناسب مع اللحن، بحيث يصبح اللحن واحداً لكل بيت من أبيات القصيدة، وتظهر كأنها على وزن واحد، وربما هي ليست كذلك(العبادي، 1989، ص544).

يقسِّم الأديب الأردني الكبير روكس بن زائد العزيزي الشعر البدوي الأردني إلى خمس عشرة جَرّة هي:

"جَرّة الْهَد، والجَرّة الزَّوْبَعية، وجَرّة نمر بن عدوان، وجَرّة بني هلال، وجَرّة التوجّد، وجَرّة السَّامِر، والجَرّة الشْروقية، والجَرّة الِهْجينية، وجَرّة المعيد، وجَرّة التَّرويد، وجَرّة الفاردة، والجَرّة المدجّنة، والجَرّة الجديدة، والجَرّة الدَّهميّة، وجَرّة محيّر الْهَد".

والجَرّة كما عرَّفها العزيزي هي: كل شعر بدوي يُوقَّع على الرَّباب (العزيزي، 1956، ص13). أي أن **الجَرّة هي: شعر بدوي يُغَّنى على لحن معين بمصاحبة آلة الربابة**.

أما أبو الرب فيرى أن بحور الشعر العربي ما هي إلا طرق غناء عربي قديمة، وأن ثمة علاقة متجددة بين الغناء الشعبي الأردني وبين هذه البحور، فالقالب الغنائي بالنسبة للغناء الشعبي هو بمثابة البحر العروضي للشعر الفصيح (أبو الرب، 1980، ص108).

ويرى الباحث أن البدو في الأردن قد حافظوا على أصالة الغناء العربي القديم، من خلال مجموعة قيمة وهامة من القوالب الغنائية البدوية، نذكر من أهمها: الحُداء، والهْجيني، والشروقي، والسّامر (غوانمة، 1997، ص24).

الحُــداء

يرجع الحُداء كمفهوم للغناء العربي القديم، وهو أول الغناء عند العرب، حيث كان ينشده الحادي ممتطياً ناقته، ومتقدما قافلته ليحث أبله على المسير، في محاولة لتخفيف عناء السفر عن نفسه وعن تلك الإبل، ويعرف الحُداء كذلك كغناء إنشادي، يؤديه الحادي لعيسه أي (جماله) إذا ما تفرقت أو ابتعدت عنه.

"يقال: أن أول من أخذ في ترجيعة الحُداء هو مضر بن نزار، فإنه سقط عن جمل فانكسرت يده، فحملوه وهو يقول "وايداه وايداه" وكان من أحسن خلق الله جرماً وصوتاً، فأصغت الإبل إليه وجدت في السير، فجعلت العرب مثالاً لقوله (هايداه، هايداه)، يحدون به الإبل. وزعم ناسٌ من مضر: أن أول من حدا رجلٌ منهم، كان في إبله أيام الربيع، فأمر غلاماً له ببعض أمر، فاستبطأه فضربه بالعصا، فجعل ينشد في الإبل ويقول: (يايداه يا يداه) فقال له: الزم الزم، واستفتح الناس الحُداء من ذلك الوقت".

ويذكر ابن رشيق، أن مضر شيخ بني عقار، خرج إلى بعض رعاته، فوجد إبله قد تفرقت، فأخذ عصاً فضرب بها كف غلامه، فغدا الغلام في الوارد وهو يصيح: (وايداه وايداه)، فسمعت الإبل ذلك فعطفت، فقال مضر: اشتق مثل هذا الذي انتفعت به الإبل واجتمعت، فاشتق الحُداء (ابن رشيق، ج2، ص314).

فالحُداء القديم، يرتبط مع سير الإبل والقوافل التي تقطع الصحراء، وفي جمع الإبل إذا تفرقت في المرعى، وللترفيه عن المسافرين من عناء الترحال في الأسفار الطوال، ولعل ذلك هو ما دعا ابن رشيق، لأن يرجعه إلى الطويل من العروض(حمام، 1988، ص19).

والحُداء غناء يثير حماس الجماهير، ويلهب عواطفها. في الشارع والحقل والمعمل وميدان القتال بكل تلقائية وعفوية، وهو ضرورة اجتماعية وطنية صاغتها الخطوب التي مرت بالأمة، فانطلقت ثائرة لبعث الحماس الدفاق والطموح المشروع ضد الاستعمار والتسلط بمختلف وجوهه وأشكاله، فعندما قدم الأمير عبدالله بن الحسين من الحجاز

إلى الأردن استقبله أبناء الشعب الأردني بالترحاب وبأجمل الأهازيج والحُداءات الأردنية، وفي عيونهم الأمل ليكون قائداً لهم، ومخلصاً للبلاد مما حل بها من أذى المستعمرين.

والحُداء غناء شعبي جميل ينتشر في جميع الأوساط الاجتماعية الأردنية والشعبية منها بخاصة، فقد تغنت به كافة هذه الأوساط بشكل فني جماهيري صادق، وهو ذو أهمية فنية كبيرة من النواحي الشعرية واللحنية والأدائية على السواء، كما أنه من أهم الركائز التي تجذر الشعب الأردني بأرضه، باعتبار الغناء الشعبي الأردني ومن ضمنه الحُداء من أهم مصادره الثقافية والتراثية.

وغناء الحُداء عبارة عن مقاطع شعرية باللهجة العامية، تأتي على شكل منظومات غنائية رشيقة اللحن، تمتاز ببساطتها وسهولة كلماتها ولحنها، وتمتاز كذلك بسهولة وحيوية أدائها، وهي تطرق العديد من المعاني الوطنية، التي تحض على الانتماء وحب الوطن، وتحث على التضحية من أجله ومن أجل الأهل والعشيرة، فهي ذات تأثير كبير في التوجيه الوطني والقومي ونشر الفضيلة.

أخذ قالب الحُداء في الأردن شكل مقطوعات غنائية قصيرة، انتشرت في البادية كما أنتشرت في الريف، وهي غالباً ما تتكون من بيتين لهما قافية واحدة تتغير بتغير المقاطع، وما زال هذا القالب مغنى بطابعة النغمي الأصيل، ولكن بنصوص كلامية جديدة، تتلاءم مع مناسبات الأفراح وخاصة أغاني الزفاف.

يعتمد الحُداء كلون من الغناء الشعبي على الإبداع الفوري نتيجة أي انفعال عاطفي، أي أن الارتجال يمثل عنصراً رئيساً في هذا القالب، حيث أصبح فيما بعد مجموعة من المحفوظات، يختزنها المطرب الشعبي في ذاكرته، وتُلَقَّن شفاهة من جيل إلى آخر.

تردد أغاني الحُداء بالتناوب بين مجموعتين من الشباب، أثناء مراسم الزفاف غالباً، حيث تبدأ بأخذ العريس إلى بيت أحد أقرانه أو أقاربه للحمام على أنغام التراويد، وبعدها يتم الانتقال به إلى الساحة العامة في البلدة -التي غالباً ما تكون البَيْدَر (مكان جمع المحاصيل الزراعية ودرسها وتنقيتها قبل تخزينها) أو ساحة مدرسة البلدة- حيث تُنظم فيها حلقات الدبكة الشعبية على أنغام إحدى الآلات الموسيقية الشعبية مثل المجوز أو الشبابة أو اليرغول، ومن ثم يتوجه الموكب إلى عش الزوجية الجديد على أنغام الحُداء المنضبط بإيقاعه ذي الوزن الثلاثي الجميل.

والحُداء غناءٌ يعتمد على الإبداع الفوري عادة ومن أهم النماذج الغنائية لقالب الحُداء وأشهرها في الأردن ما يغنى أثناء مراسم زفاف العريس، حيث يغني له أقرانه هذه الأبيات التي يمكن غناؤها بعدة نماذج لحنية:

عَرِيسِـنَـا زيـنِ الشَّـبَـابْ زيـــنِ الشَّـبَـابْ عَرِيسِـنَـا

عَرِيسِـنَـا عَنْتْـــرْ عَبِـسْ عَنْتْـــرْ عَبِـــسْ عَرِيسِـنَـا

عَرِيسِـنَـا مـــا أبْدَعُـــهْ شِـبْـهِ القَمَـرْ فِـي مَطْلَعُـهْ

مدونة موسيقية رقم (7): غناء الحُداء (عَرِيسِنَا)

وَالبَارِحَـهْ الرِّجْـلِ تِـدُوسْ وَالعيـنِ طَـارِ انْعَاسَهَـا

يا شـوقِـي يـا جُبِّـهْ حَرِيـرْ تِزْهِـي عَلَى لَبَّاسَـهَـا

مدونة موسيقية رقم (8): غناء الحُداء (وَالبَارِحَهْ)

ونرى أن استمرار الحُداء كلون غنائي في الأردن إلى الآن، يؤكد أصالة وانتماء الغناء الشعبي الأردني، إلى أصوله العربية القديمة، وارتباطه الوثيق بتراث الأجداد، فالتواصل والاستمرارية هما من الصفات المميزة للتراث الأصيل.

الهْجينِي

أَلَهْجينَي شكل جميل من أشكال الغناء البدوي، شاع استخدامه في البادية الأردنية، وانتقل إلى الريف الأردني بكل سهولة ويسر، وتبعاً لجمال أشعاره وجاذبية ألحانه فقد عشقه الناس وتغنوا به، وحمّلوه مشاعرهم وأحاسيسهم وعواطفهم الدفاقة بالعشق والمحبة.

يرى عبدالحميد حمام أن تسمية هذا القالب مأخوذة من الهجن، أي الإبل، وصغيرها هُجَيْن وهو ابن الناقة. كان يُتغنى به فوق ظهور الإبل، بألحان بسيطة وبطيئة نسبياً، تنسجم تمام الانسجام مع طريقة سير الإبل التي تختلف عن طريقة سير المطايا الأخرى، وما لها من إيقاع مختلف، فالجمل يحرك طرفيه الأيمنين معاً وطرفيه الأيسرين معاً، فتنشأ عن ذلك حركة تختلف في إيقاعها عن حركة الحيوانات الأليفة الأخرى، وقد انعكست هذه الحركة على إيقاع غناء الهيجني، وقد يؤدَّى غناء الهجيني فردياً أو جماعياً، إذ يمكن غناؤه تبادلياً بين مجموعتين، تُرددان الهجيني بالتناوب، بهدف تسلية النفس من مشقة العمل أو عناء السفر.

ويعتقد حمام أن أصل غناء الهجيني هو ما كان يطلق عليه أسم "الحُداء" قديماً، حيث ارتبط هذا الغناء بسير الإبل والقوافل التي تقطع الصحراء، بقصد الترفيه عن المسافرين من عناء التِّرحال في الأسفار الطّوال، كما ارتبط بجمع الإبل إذا تفرقت في المرعى. وقد أَخَذت كلمة الحُداء في اللغة السريانية معنى المديح، في حين اشتق اسم الهجيني من الهجين من الإبل، أي المولدّ ذي البأس القوي منها، ويؤكد حمام أن غناء الهجيني المعروف في الأردن حالياً يقوم بنفس الوظيفة التي كان يقوم بها الحُداء قديماً (حمام، 1988، ص 19).

يقول الشاعر نايف أبو عبيد: أن الهجيني لونُ من ألوان الشعر البدوي العامي، يقال أن أسمه مأخوذ من الهجن أي "الإبل"، التي كانت ولا تزال واسطة نقل البدوي، وسبحان الله الذي جعل منه سفينة الصحراء، ويقال أيضاً أن البدوي كان يغنيه على ظهر ناقته للتغلب على الملل والتعب، الناجمين عن السفر المُضني في الصحراء التي لا يدركُ الطَّرْفُ السّليم نهايةً لها، وإذا رأى فإنه يرى الآل أي "السراب" الذي ضُرب به المثل في الخداع، حيث يحسبه الضمآن ماءً.

ولهذا اللون من الشعر أي "الهجيني"، مَعْماره البنائي الخاص به، وقد يغنيه البدوي منفرداً أو مع جماعة، حيث كان يردد فريقان من المنشدين أو المنشدات غناء الهجيني بانسجام تام وصوتٍ جميل، ومن باب التجويد والتنويع في

الإنشاد، كان الهجيني يغنّى بمصاحبة آلة الربابة، ولا أحلى ولا أجمل، إذا ما لجا العازف إلى شّد وتر الربابة الوحيد، ليحقق الإنسجام بين صوت العزف وصوت الغناء.

يذكر الشاعر الكركي فرّاس المجالي: أن ثمة أشكالاً غنائية كركية قد تميزت بها مدينة الكرك، وعُرفت بانتسابها إلى هذه المدينة الأردنية الخالدة وتجذرها فيها، ولعل غناء الهجيني الكركي -بألحانه المختلفة وأوزانه المتعددة- هو من أهم الأشكال الغنائية التراثية التي يعتز بها أهل الكرك، ويتميزون بإبداعها ونظمها وغنائها على الفطرة والعفوية، ويؤكد المجالي في هذا المضمار أنه لا يتصور أبداً أن كركياً واحداً أو كركية واحدة لا يمكنه غناء أحد أشكال الهجيني الكركي.

ويضيف المجالي، أنه يمكن تصنيف الهجيني الكركي إلى عدة اشكال، كما أن ثمة قصائد هجينية مشهورة بمجملها، على أن بعض الهجينيات قد اشتهرت بمطالعها الغنائية، وذلك تبعاً لمناسباتها أو قوة وجزالة أشعارها، بالإضافة إلى حَرفية الشعراء الذين أبدعوا تلك القصائد الهجينية، كما في مطلع القصيدة الهجينية التالي:

دَنِّ القَلَمْ وَابْيَـضَ القِرْطَـاسْ وِبْخَاطِـرِي نَظِـمْ بيتيـــنِ

عَ الْلِـي بْهَوَاهَـا سَـليتَ النَّـاسْ سَـبْـع سِـــنِينٍ تِـوَالـــنِّ

مدونة موسيقية رقم (9): هجيني (دَنِّ القَلَمْ)

أنواع الهجيني: من الجدير بالذكر، أن غناء الهجيني اليوم يتعدى الفيافي والمراعي إلى المدن والقرى، وبخاصة في حفلات السمر والمناسبات الاجتماعية الفرحة، وقد تعددت أنواعه واختلفت تبعاً لذلك مسمياته وتفرعاته، كما تعددت الأوزان الإيقاعية، والألحان الغنائية لقالب الهجيني في الأردن، فمنها ما انتظمت ألحانه في ثماني أو عشر وحدات زمنية، ومنها ما انتظمت في إحدى عشرة أو اثنتي عشرة أو ست عشرة وحدةً زمنية.

وقد تعددت أنواع غناء الهجيني في الأردن تبعاً لمسميات وألحان وأشعار متعددة منها:

هجيني المْرَّاددَهْ، الهجيني الكَرَكَي، الهجيني الزَّوبعَي، الهجيني المَطْعُوج، الهجيني البدوي، الهجيني الفَلاَّحي، هجيني الرَّجَّادين وغيرها.

وغناء الهجيني من أكثر الألوان الغنائية الأردنية شيوعاً في الريف والبادية على حد سواء، وقد قعده أبو الرب على وزن المُخلَّع البسيط التالي (أبو الرب، 1980، ص 134):

مُسْـتَفْعِلُـنْ فَاعِلُـــنْ فَعْلُـــنْ مُسْـتَفْعِلُـنْ فَاعِلُـــنْ فَعْلُـــنْ

يـــا بِنِتْ يَالْلِـــي هَويتِـــي أثْنيـنْ نَاشَـــدْتِـكْ بَاللهْ مَنُـــو الغَالِـي

الاوْلْ مِنْهُـــمْ صَبِـــيِّ الْعيـــنْ وَالثَّانِـي مْنَ الـــرُّوحِ خَلْقَانِـي

يـا شــوقِي يَــاالله انـــا وايَّـاكْ عَـالغـــورِ نِـزْرَعْ بَسَـــاتِينِ

لازْرَعْ لَـولْفِـــي ثَـــلاثْ وَرْداتْ وَاسْـــقِيهِنْ مِـنْ مَيِّـــةَ الـعينِ

مدونة موسيقية رقم (10): غناء الهجيني (يا شوقِي)

يـا رَبِّـي يـــا جَـايـــبَ الغِيَّـابْ وِتْـجِيـــبِ للـــــدَّارِ رَاعِيهَـــا

وِتْـجِيـــبِ خَيِّـي كَحِيـــلَ العيـنْ يـا جْـــرُوحِ قَلْبِـــي يِدَاوِيهَـا

مدونة موسيقية رقم (11): غناء الهجيني (يا رَبِّي)

الشروقي

قالب الشروقي من الأشكال الغنائية البدوية الحرة، لا يلتزم بضرب إيقاعي محدد، مصدره شرق الأردن حيث البادية، يعتمد في أدائه على الارتجال، وهو شبيه بالموّال الشعبي من حيث الارتجال الأدائي، ولذلك تتعدد نماذجه الغنائية بجوانبها الشعرية واللحنية، بحسب إمكانية ومزاج الشاعر المغني لقالب الشروقي. لا تخضع نصوص الشروقي الغنائية إلى نظام محدد من حيث عدد الأبيات الشعرية أو عدد الشطرات، فهو غناء ارتجالي حر يؤدى عادة بمصاحبة آلة الربابة. وتعتبر قصيدة (الثأر) التي كتبها الشاعر الأردني الراحل رشيد زيد الكيلاني، وغناها الفنان الأردني الراحل عبده موسى، وأجاد في غنائها أيَّما إجادة، تعتبر من أشهر نماذج غناء الشروقي في الأردن ومن أبياتها (غوانمه، 2002، ص 150):

يـــا مَرْحَبَا وْيَـــا هَلاَ مْنينِ الرَّكِـــبْ مِنْ وينْ أقْبَـــلْ عَلينَـــا الضَّحَى يـــا زِينَـــةِ اقْبَالَـــهْ

جِـــنَّا ذْعَارَ العَـــدا طَلاَّبِـــةً للدّيـــنْ والجـــورْ مَـــا يِقْبَلَـــهْ إلا الـــرَّدِي خَالَـهْ

خــوضِ المَعـارِك لَنــا مِنْ يَومْنــا صَلْفِينْ والهَاشِــمِي ظِلّنــا وَالـرُّوحْ فِــدْوا لَهْ

والثَّــارْ كَــارِ لَنَــا يــا ثَارْنَــا بْثارِيــنْ يــا غاصِبــاً حَقَّنَــا لا بُــدْ مــا نْنَالَـهُ

نِزْحَفْ عَلَى الْلِي بَغَى وْخَــانَ العَهِدْ والدِّينْ وِنْــدُوسْ عالْلِي طَغَى وْنِجْزِيــهْ بِافْعَالَـهْ

حَيْهُمْ نِشَــامَى الوَطَنْ حَيْهُم جُنـودَ حْسـينْ رَبْــعَ الكَفَافِي الحُمُــرْ وَالعُقُــل مَيَّالَـهْ

مدونة موسيقية رقم (12): غناء شروقي (يا مَرْحَبَا وْيَا هَلاَ)

والشروقي نوع من غناء المجالس البدوية الراقية، يؤديه مغن منفرد في حضرة شيخ القبيلة ورجالها، بمرافقة آلة الربابة عادةً، يتناول مواضيع اجتماعية متنوعة كالفخر والمديح والحَكَمْ، وقد يتناول الغزل والوصف والرثاء وغيرها من المواضيع الشعرية. يوحي اسم الشروقي بأن أصل نشأته هو البادية في الشرق العربي، إذ يحتمل أن يكون موطنه الأصيل العراق أو الجزيرة العربية. والشروقي ارتجال غنائي في حدود لحنية محدودة وذات خلايا لحنية متعارف عليها، والمغني البدوي يرفع عقيرته في غناء الشروقي لتنقل الحدود العليا من صوته، محاكياً صوت ربابته التي يجر قوسها على وترها الوحيد مزينا بعض نغماتها بزغردة آلية جميلة.

يذكر الباحث الدكتور عبدالحميد حمام، في معرض بحثه عن أصالة القوالب الغنائية البدوية أن رغبة المغني البدوي في إيصال الصوت لأبعد ما يمكن في الفضاء الصحراوي، تجعله يميل إلى الغناء بالطبقة العالية ما أمكنه ذلك، وأغلب ما ينطبق ذلك على المغني الشاعر، الذي يرافق غناءه بآلة البدوي الموسيقية الوحيدة، أي الربابة، والتي يحاول محاكاتها صوته أيضاً، وقد لاءمت هذه الآلة حياة البداوة كعشبة صحراوية أو نخلة في واحة، كما يميل البدو رحلاً كانوا أم مستقرين إلى التخلص من المتحركات في اللفظ إذ نجد أغلب مقاطع اللفظ عندهم ممدودة أو موقوفة، وحتى المقصورات المتحركات من اللفظ تمتد بالغناء (حمام، 1988، ص 18).

يذكر الشاعر نايف أبو عبيد، أن لغناء الشروقي المقام الأسمى في الشعر البدوي، ومعماره الفني، يشبه القصيدة

الجاهلية الفصيحة، إذ أن لها مطلعاً يسميه البدو (مشدّ القصيد)، وقد يقف فيه الشاعر على الأطلال، أو يصف راحلته التي أقلته حتى وصل إلى المكان الذي قصده، وهي أي الراحلة أصيلة سريعة وقوية صبورة، بعد ذلك يخلص إلى غرضه بما يشبه حسن التخلص في القصيدة الفصيحة، وقد تحمل القصيدة مدح الممدوح، أو تهديد الخصم، أو عرض الصلح عليه، أو رثاء عزيز وذكر مناقبه، ويختم الشاعر البدوي قصيدته عادة بالصلاة على النبي، وهذا ما لم يعرفه شعراء الجاهلية قبل الأسلام. ويؤكد الشاعر نايف أبو عبيد أن الشاعر البدوي يلتزم في قصائده قافيتين: واحدة في الصدر والأخرى في العجز، ولذلك تتعدد اشكاله وجراته اللحنية، بحسب أمكانية ومزاج الشاعر المغني (أبو عبيد، 2001).

ويذكر الفنان توفيق النمري أن ثمة أسماء مختلفة أطلقت على غناء الشروقي، منها القصيدة، ومنها غناء الرُّكْبَانَي، حيث يعتقد بأن اسمي «الرُّكْبَانَي والشُّروقَي» ما هما إلا اسمين لنفس النوع من الغناء، وذلك اعتماداً على أن الشروقي هو ارتجالات شعرية غنائية حرة لا تلتزم بضرب إيقاعي محدد، وهي أشبه بغناء الموال أو العتابا أو الميجنا التي تعتبر ألواناً غنائية مستقلة بذاتها، كما أنها يمكن أن تكون تمهيداً لغناء موزون، أو متضمناً في أغنية موزونة، كما هو الحال لدى الفنان توفيق النمري في أغنية «إشْعَلَ النَّارْ يالنَّشْمَي» التي ضَمَّنها الشروقي التالي (النمري، 1972، ص374).

حَطَّـتِ بْقَلْبِـي نَـارْ يـا نَـاسْ بِتْقِيـدْ ماظِنِّـي يْطَفِّيهَـا غُـزْرَ السَّـحـايِبْ

يـا بَلِوْتِي مْنَ العيـنْ بِسْـهَامْهَا تْصِيدْ مْـزَوِّدَةْ لِجْـرُوحِ وْحَـرَّ اللْهَايِـبْ

أمْسـيتْ طُـولِ الْليـلْ أعِـنْ وَاعِيـدْ وانْدَهْ عَلَـى الخِلاَّنْ وانْخَـى القَرَايِبْ

لِـي ثَـارْ عِنْـدِ بْنَيْـةٍ تِسُـكْنَ البِيـدْ بِنْتَ النَّشَـامَى الْلِـي يْفُكُّـو الطَّلايِبْ

سَـمْرَا مَلِيحَـهْ عِقِدْهـا يْزَيِّـنَ الجِيدْ وَالخَـدْ يِلْمَـعْ تَحِـتْ شُـقْرَ الذِّوَايِبْ

عَهْـدِ المَحَبّـه بِينَّـا عَتُّـهْ مـا نْحِيـدْ حَتَّـى بِشَـرْعَ اللهْ نِمْسِـي حَبَايِـبْ

وكذلك الحال، فكما استهوى غناء الشروقي بسحره أفئدة المطربين الشيوخ فإنه قد شغف بفطرتيه وعذوبته قلوب الشباب، وجذب عواطفهم نحو ما فيه من ميزات بنائية وأدائية تؤكد رسوخ هذا الشكل الغنائي الأصيل في أعماق الغناء العربي المتقن، وتجعله سداً منيعاً في وجه الموجات الغنائية الدخيلة على غنائنا العربي الأصيل.

السَّامِـر

جاءت تسمية قالب السامر من ذات الاسم، أي السمر أو التَّسامر ليلاً بغناء قصيدة شعرية بدوية ذات نمط محدد، حيث يقوم بغناء قصيدة السامر مغن محترف يلقب بـ(القَاصُود)، وهو شاعر أو راوٍ ممتاز، له رصيد كبير من محفوظات هذا الشكل الغنائي، ويُعتبر مرجعاً هاماً له، لما يتمتع به من ذاكرة قوية وصفات فنية مميزة، تؤهله للدور القيادي في غناء السامر، ومن تلك الصفات: الصوت القوي الرخيم القادر على إمتاع السامعين، والحضور المسرحي الدرامي أثناء الأداء، فنراه يتمايل بجسده طرباً وسروراً ذات اليمين وذات الشمال، وكذلك فإن على القاصود أن يتميز بسرعة البديهة، التي تفرض عليه إبداع بعض الأبيات الشعرية الغنائية بشكل فوري، من خلال ما يمليه عليه الموقف الدرامي للحدث، ويظهر صوته بوضوح بين أصوات الحاضرين الذين يصاحبونه بترديد المقطع المتكرر الخاص بهم، مع تصفيق إيقاعي جماعي منتظم، عادة ما يكون على الوحدة الايقاعية الملازمة للغناء، هذا إلى جانب ترديدهم ما يسمى بمقطع الرَّدَّة وهو مطلع القصيدة أو ما يمكن تسميته لازمة قصيد السَّامر (غوانمة، 1997، ص27).

يأخذ غناء السامر أشكالاً رئيسة مختلفة أشهرها ذلك الشكل الذي انتشر في البادية الأردنية (الهَلاَ بَكْ)، وعُرف بردته الغنائية المشهورة التالية:

هَــلاَ وْهَــلاَ بَــكْ يــا هَــلاَ لا يَــا حَلِيفِــي يــا وَلَــدْ

مدونة موسيقية رقم (13): رَدَّة السَّامِر (هَلاَ وْهَلاَ)

وشكل آخر جميل ذاع غناؤه في الريف، وهو ذلك الغناء المعروف باسم (يا حَلاَلَي يا مَالَي) الذي عُرف بالرِّدَّة الغنائية المشهورة التالية:

يــا حَلالِــي يــا مَالِــي يــا رَبْعِــي رُدُّوا عَلَيِّــهْ

مدونة موسيقية رقم (14): رَدَّة السَّامِر (يا حَلالِي يا مَالِي)

المطلع:

يــا حَلالِــي يــا مَالِــي يــا رَبْعِــي رُدُّوا عَلَيِّــهْ

رُدُّوا رَدِّهْ قَــوِيِّــهْ تــا يِحْمَى وِجْهِــي وَادَيِّــهْ

مدونة موسيقية رقم (15): مطلع السَّامِر (يا حَلالِي يا مَالِي)

وكلاهما يؤدي في حفل بهيج يُختتم بقفلة غنائية تسمى **(الدَّحِّيَّة)**، فالسامر كلمة ماخوذة من السمر ليلاً في ليالي الأفراح، وهو غناء خاص بالرجال، وإن كانت تشارك فيه امرأة بدور الراقص الرئيسي في حلقة السامر، وهي تلقب بـ(الحَاشَي)، حيث تحمل سيفاً بيمناها، وترقص به وسط حلقة المشاركين في غناء السامر، بشكل يرسم صورة فنية رائعة، وخاصةً حين يراقصها رجل من الحاضرين، في حوار إيقاعي حركي بديع معها، يبرز من خلاله قوته ورجولته بينما تبرز هي شجاعة وجرأة المرأة العربية، أثناء دفاعها عن نفسها بالسيف، من خلال الرقصة المسماة بالمحوشاة (شويحات،1971، ص 207).

يحتل السامر كشكل غنائي بدوي، مكانة مرموقة بين قوالب الغناء الشعبي الأردني، من حيث الشيوع والانتشار والقبول الشعبي، ومن حيث المساحة الزمنية التي يؤدى فيها، إذ يصل غناء قصيدة السامر إلى ما يقرب من ساعتين

أحياناً، بالتناوب ما بين الشَّاعر القَاصُود، ومجموعة الحضور (الرَّدِّيدة) الذين يشاركون الغناء، حيث ينتظمون على شكل قوس دائري متراص، وتتلازم أجسادهم كتفاً إلى كتف، وهم يتمايلون يميناً وشمالاً نشوة وطرباً، أثناء غنائهم لردة السامر.

يذكر الباحث الدكتور هاني العمد أن لغناء السامر تقاليد فنية متوارثة، فهو يبدأ بمقدمة دينية في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وربما ترتبط جذوره بالتهليل والتلبية القديمين، اللذين سادا في العصر الجاهلي، ينتقل بعدها إلى طلب الراقصة المسماة بالحاشي، ثم ينتقل بعد ذلك إلى مدح المحتفل بهم، أي أصحاب المناسبة الاحتفالية، يلي ذلك غزل رقيق في وصف الحاشي، ثم يكون ختام الغناء بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، تزداد بعد ذلك سرعة الحركات الإيقاعية المصاحَبَة بالتصفيق رويداً رويداً، حتى تبلغ ذروتها فيما يسمى بالدِّحِّية، والتي تكون على شكل القاء إنشادي لكلمة (دَحِّيَّة) مكررة مرات ومرات، على وزن إيقاعي محدد، للتعبير عن ذروة التفاعل بين الغناء والحدث (العمد، 1969، ص 134).

وهنالك قصائد بدوية كثيرة في شكل غناء السامر، وهي ذات مضامين شعرية جميلة، وافكار فنية مختلفة، يؤديها القاصود مع المرددين، ويبداها القاصود عادة بالمطلع الشعري الغنائي التالي:

أوَّلْ مـــا نِبْـــدِى ونْقُـــولِ صَلُّـوا عَ طَهَ الرَّسُـــــولِ

ألِـــفْ مَـــرَّةٍ قُبُـــــولِ مـــن احـــرارٍ تَحِيَّـــاتِ

مدونة موسيقية رقم (16): مطلع غناء السَّامر (أوَّلْ ما نِبْدِى)

فترد عليه مجموعة الحضور بالمقطع التالي:

هَـــلاَ وْهَلاَ بَـــكْ يا هَـلاَ لا يَـــا حَلِيفِـي يـــا وَلَـــدْ

مدونة موسيقية رقم (17): رَدَّة غناء السَّامر (هَلاَ وْهَلاَ)

بعدها ينتقل القاصود إلى طلب **(الحَاشِي)**، وهي الراقصة التي تُضفي على حلقة السامر روعتها ورونقها، يقول الشاعر نايف أبو عبيد: السامر غناء بدوي ترافقه رقصة خاصة تسمى هي الأخرى باسمه، أي رقصة السامر، حيث يقوم الرجال بالغناء مع الشاعر القاصود، ولمزيد من الإثارة لمشاعر الراقصين، يدعو راوي الأشعار- أي الشاعر القاصود- إلى مشاركة (الحاشي)، وهي امرأة محتشمة ملثمة من نساء العشيرة تدخل ميدان الرقص وسط حلقة الرجال المشاركين بحلقة السامر ملثمة، حاملة سيفاً بيمينها، تحاشي به عن نفسها أي تدافع به كي لا يلمسها أحد من الرجال، فيدب الحماس بالراقصين والمشاهدين، وتزداد الاثارة لديهم بوجود الحاشي، ولقد كان من المشروع أن تدافع الحاشي عن نفسها بالسيف، بكل أنفة وكبرياء، لأنه إذا صدف ولمسها احد الراقصين المشاركين في حلقة السامر فإنها

ستوصف بعد ذلك بالملموسة، وهذا انقاص من شأنها وقد يعني أنه لن يتزوجها أحد بعد ذلك (أبو عبيد، 2002، ص5).

وفي أوج هذا الحماس، تتحول رقصة السامر إلى رقصة هائجة، يتقدم بها الرجال مصفقين صوب الأنثى إلى مسافة محدودة، وهم يكررون كلمة (دَحِّيّو) أو كلمة (دَحِّيَّة)، إلى أن تتسلل الحاشي من بينهم إلى خارج الحلقة، فتتناثر الأصوات والصحيات والضحكات والزغردة، معلنةً أنتهاء القصيد والرقص والدحية، أي فض السامر كما يقولون.

يه حي دح هد يه حي دح يه حي دح هد يه حي دح يه حي دح هد يه حي دح يه حي دح هد يه حي دح

مدونة موسيقية رقم (18): خاتمة غناء السَّامر (الدِّحَّيَّه)

يذكر حمام، أن الميزات الفنية لألحان غناء السامر تتشابه كثيراً مع غيرها من أغاني البدو، من ناحية المجال الصوتي، والتزيينات اللحنية، وعلاقة الشعر بالغناء والإيقاع، والشكل البنائي العام للقصيدة، ولكن ربما يمتاز غناء السامر عن غيره بإيقاعه الراقص، وعدد الوحدات الزمنية الثمانية، لكل عبارة من عباراته الموسيقية. كما أن راوي الأشعار المسمى بالقاصود، يطلق عليه أحياناً اسم "الرَّوَّاد"، تأكيداً على دوره الريادي، وأحياناً يمسونه "البَدَّاع"، وذلك تأكيداً على وظيفته الفنية الإبداعية (حمام، 1988، ص30).

المصطلحات الفنية في الغناء البدوي

بعد هذه الدراسة الفنية المتخصصة بالغناء البدوي في الأردن، فقد استخلص الباحث مجموعة مهمة من المصطلحات الفنية الشعرية الموسيقية المستخدمة في هذا الغناء والتي يمكن أن يجملها بما يلي:

البَدْو: اسم أطلق على الناس الذين سكنوا الصحراء (البادية)، واحترفوا تربية الماشية، وتنقلوا من مكان لآخر طلباً للكَلأ والماء.

بيتُ الْقَصِيد: الموضوع الرئيسي في القصيدة الشعرية.

التَّزْيِيناتُ اللّحْنِية: الزخارف والحليات الموسيقية التي تزين اللحن الموسيقي.

التَّسْكِينُ الإيقاعِي: التخلص من المتحركات في لفظ بعض كلمات الأشعار البدوية.

الجَرَّة: هي كل شعر بدوي يُغنّى على لحن معين بمصاحبة آلة الربابة.

الحَاشِي: هي المرأة التي تشارك في حلقة غناء السامر برقصة خاصة بها تسمى (الَمْحُوشَاة) أي الدفاع عن النفس، حيث تدافع عن نفسها بالسيف أمام الرجال في حلقة غناء ورقص السامر. وذلك عندما يشاركها بعضهم بالرقص، في حوار إيقاعي حركي بديع تبرز من خلاله شجاعتها وجرأتها. وهي امرأة محتشمة ملثمة من نساء العشيرة تدخل ميدان الرقص وسط حلقة الرجال المشاركين بحلقة السامر ملثمة، حاملة سيفاً بيمينها، تحاشي به عن نفسها أي تدافع به كي لا يلمسها أحد من الرجال، فيدب الحماس بالراقصين والمشاهدين، وتزداد الاثارة لديهم بوجود الحاشي.

الحُداء: غناء عربي (بدوي) قديم، وهو أول الغناء عند العرب، ارتبط بسير الأبل والقوافل وفي جمع الأبل إذا تفرقت في المرعى، كان ينشده الحادي ممتطياً ناقته متقدماً قافلته ليحث إبله على المسير.

الدِّحَّيَّة: هي القفلة الغنائية التي يُخْتتم بها غناء السامر، حيث تُردد كلمة (دَحِّيَّه) أو (دَحِّيُّوه) مرات ومرات على وزن إيقاعي معين، يتسارع شيئاً فشيئاً بشكل يعبر عن ذروة التفاعل بين الغناء والرقص.

الرَّبَابَة: آلة موسيقية شعبية، وهي من أقدم الآلات الوترية القوسية التي عرفها العرب وأنشدوا عليها أشعارهم، ومنها عدة أنواع مثل: الربابة ذات الوتر الواحد (رباب الشاعر)، والربابة ذات الوترين (الربابة المصرية)، والربابة ذات الأربعة أوتار

(الجوزة العراقية)، والربابة السودانية (أم كَيكَي)، والربابة المغربية (الرباب المغربي).

الرَّتَابَة: الهدوءُ الذي يتّصف به اللحن الغنائي البدوي، ويتأتّى ذلك عادة من خلال تكرار اللحن وأخذ كل نغمة من نغماته مدة زمنية واحدة.

السَّامِر: غناء عربي (بدوي) قديم جاءت تسميته من ذات الاسم أي السمر أو التسامر ليلاً، يغنيه مغن محترف يسمى (القَاصُودْ)، وهو شاعر أو راوٍ ممتاز له رصيد كبير من محفوظات هذا الغناء.

الشَّاعِر: الشخص الذي ينظم الشعر بنفسه (من عَنْدَيِّاته)، وشاعر جمعها (شُعَراء) أو (شُعَّار) وأحياناً (شَعَاعَير) في تسميات أهل البادية.

الشُّروقِي: غناء عربي (بدوي) قديم، وهو غناء حر لا يلتزم بضرب إيقاعي، مصدره البادية الشرقية (الجزيرة العربية والعراق)، يعتمد في أدائه على الارتجال، ولا تخضع نصوصه الشعرية لوزن عروضي محدد، وهو غناء فردي يُصاحَب عادة بآلة الربابة.

الشِّعر البَدَوي: هو في الأصل شعر غنائي شأنه شأن الشعر العربي الفصيح، ولا يختلف عنه إلا في لهجته العامية.

الغِنَاءُ البَدَوي: هو ذلك الغناء الذي يخص المجموعات البشرية التي تقطن البادية العربية وله أشكاله وقوالبه الخاصة، وهو أصل الغناء العربي.

غِناءُ الفَارْدَة: غناء نسائي بدوي تغنية النساء في أثناء مرافقتهن لموكب العروس من بيت أهلها إلى بيت عريسها، وهو غناء بطيء يتميز بمد أحد الأصوات (النغمات) طويلاً.

القاصُود (القَصَّاد): هو الشخص الذي يقول القصيد أي الشعر، وقد ينظم القاصود الشعر بنفسه أو ربما يحفظه عن غيره من الشعراء، وهو شاعر أو راوٍ ممتاز يتمتع بذاكرة شعرية قوية، ولديه مؤهلات وصفات فنية مميزة منها الصوت الرخيم والحضور المسرحي، وللقاصود عدة تسميات منها : (الرَّوَّاد) و(البَدَّاع).

القَصِيدَةُ البَدَوِيَّة: هي قصيدة شعرية مصوغة باللهجة العامية في معظم الأحيان، وقد يجمع البدو كلمة قصيدة على (قَصَايَد) أي بقلب الهمزة إلى (ياء)، والقصيدة من أهم المصادر الثقافية في المجتمع البدوي.

لُزومُ ما لا يَلْزَمْ: هو التزام الشاعر بقافيتين اثنتين في قصيدته، أي قافية في صدر البيت الشعري وأخرى في عجزه.

مَشَدُّ القَصيدة: هو مطلع القصيدة الشعرية البدوية أو التمهيد الذي يشير إلى مفتاح القصيدة وبدايتها. وهو تنبيه من الشاعر إلى السامع لإعلامه بأنه سيبدأ بالقاء أو غناء قصيدته.

مِعْمَارُ القَصيدة: هو الشكل البنائي الخاص الذي تلتزمه القصيدة الشعرية العربية من بدايتها وحتى نهايتها.

الهجيني: غناء عربي (بدوي) قديم، أُخذت تسميته من الهجن أي الإبل وصغيرها (هُجَيْن) وهو ابن الناقة، كان يُتغنى بهذا الغناء فوق ظهور الإبل بألحان بسيطة وبطيئة تنسجم مع طريقة سير الإبل.

نتائج البحث

لقد توصل الباحث في نهاية هذا البحث إلى النتائج التالية:

- يتميز الغناء البدوي في الأردن بمجموعة من المميزات الشعرية أهمها: التسكين الإيقاعي، ولزوم ما لا يلزم، والمعمار الفني الخاص، والأوزان العروضية الخاصة، وتنوع الموضوعات.
- يتميز الغناء البدوي في الأردن بمجموعة من المميزات الموسيقية أهمها: قلة التزيينات، وبساطة اللحن، وامتداد إحدى النغمات زمناً طويلاً، ورتابة الوزن والإيقاع، والغناء بالطبقة العالية، وتنوع الأوزان

والألحان.

- انتظم الغناء البدوي في الأردن ضمن مجموعة من القوالب الغنائية الجميلة أهمها: الحُداء، والهجيني، والشّروقي، والسَّامَر.
- طَرق الغناء البدوي عبر مختلف القصائد والقوالب الغنائية التي انتظم فيها مجموعة متنوعة من الموضوعات الإنسانية منها: الغزل، والفخر، والمدح، والوصف، والرثاء، وغيرها.
- استخدم الغناء البدوي في الأردن مجموعة مهمة من المصطلحات الفنية منها: القصيدة، مَشَدّ القصيدة، معمار القصيدة، بيت القصيد، القاصُود، الجرَّة، الحاشي، الدِّحِّيِّه، الرَّبابة، الحُداء، الهجيني، الشّروقي، السَّامَر، وغيرها.

التوصيات

في ضوء النتائج التي توصل إليها الباحث، فإنه يوصي بما يلي:

- إجراء أبحاث متعمقة تدرس كل قالب من قوالب الغناء البدوي على حدة.
- إجراء مزيد من الدراسات العلمية الموسيقية تتناول مختلف العناصر المكونة للغناء البدوي، وكذلك الميزات التي يتصف بها هذا الغناء، وذلك وصولاً إلى دراسات علمية مقارنة في الغناء البدوي العربي الذي ينتشر في مختلف الأقطار العربية.
- جمع وتوثيق وتصنيف أشعار وألحان الغناء البدوي الأردني والعربي.
- إصدار معجم بالمصطلحات الفنية في الغناء البدوي الأردني والعربي.

معاني الكلمات الواردة في البحث:

اردُودَه: رُدُودَه (جمع رَدّ).
أَرُودَه: أُريدُه.
اصْدُودَه: صَدَّه.
أعِنْ: أَتَوَجَّعْ.
أقْبَل علينا الضَّحى: أقبَلَ عَلَيْنا صباحاً.
انْخَى: أَنْتَخي، أسْتَنْجَد.
أنْدَه: أُنادَي.
بِتْقِيدْ: تَشْتَعَل.
بَخَتْرِي: نوع من الزّهور البرية الطيبة الرائحة.
بَعِدْ ما تْجُمْ: بعدما تتفتح وتصبح ضمة ورد.
بْهَوَاها: في حُبِّها.
البِيدْ: البَادَية (جمع بيداء).
تِوارَى: تتوارى، تختفي.
الجَورْ: الظُّلْم.
الِحْوالي: الأحْوال.
دَنِّ القَلَم: قَرِّب القلم.
الذَّوايِبْ: الذَّوَائب، خُصَل الشَّعر المتدلية على جانبي الوجه.

الرَّعَابِيب: جمع رُعْبُوبة وهي الفتاة فائقة الجمال.
الرِّيضَان: جمع روض.
السَّحَايِب: السُّحُب (جمع سَحَابَة).
سَليت: نَسَيت.
سَوَّى المَثَايِل: فَعَل ما أصبح مثلاً بين الناس.
الشّين: السَّيئ.
شَقْحا: النَّاقة البَيضاء المائلة إلى الصفار.
صَبِيِّ العين: بُؤبُؤ العين.
صَفَاةٍ مْحِيفَه: صفاة صَمّاء قاسية.
صَلْفين: أشَدَّاء، أقْوِيَاء.
العُقُل: جمع عَقَال.
عِلّ يا ضَامِي: اشرب أيها العطشان.
غَذِّي مْهيرَتي: قدمي الغذاء لَمُهْرَتي، تصغيرها (مُهَيْرَة).
فِدْوا لَهْ: فَدَاءً لَهُ.
القِذْلَهْ: خصلة الشَّعر على جانب الوجه.
كَار لنا: صَفةً لنا.
كَزّيتْ لَهْ: أرْسَلْتُ لَهُ.
الكَفَافِي: جمع كُوفيّه.
لا هُو بْرَايِدْنِي: هو لا يُريدني.
اللْهَايِبْ: النِّيرَانْ.
ما تمْدِي لياليها: لا تطول لياليها.
مالُومْ: لا ألوم.
مِقْفِي: يُدَير قَفاه، يَغيب.
مَكْتُومْ: مَخْفَي، سَر.
مِنْ بَادِيَ الوَقْت: منذ بَدءَ الخليقة.
النَّمَايِمْ: جمع نَمِيمَة (الغيبة).
نَوَاطير: حُرَّاس.
الهِجن: الجَمَال (الإبل).
هَويتِي اثْنينْ: أحْبَبت (عَشَقْتَ) رَجُلَين.
وْضِيحان: جميل الصفات، مذكر وضحاء وهي الناقة الجميلة.
يا بَلِوْتِي: يا مُصَيبَتي.
يا عَايِجْ: أيها المار.
يا فَارِجَ الشِّدَّهْ: يا مُفَرِّج الشَّدائد.
يا مُنْجِي خَلِيلَهْ: يا من أنجيت سيدنا إبراهيم (خليل الله).
يْحُوص: يُعَكِّر.
يِدْعِيكْ: يخْبَرُك.
يِرْعَانِي بْعينَه: يُراقبني بعينه.

يُعِدّ الوَصِيفه: يَذْكَر الصِّفات وَيُعَدِّدُها.

المصادر والمراجع

- ابن رشيق، العمدة،1972م، (تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد)، دار الجيل، بيروت.
- أبو الرب، توفيق، 1980، دراسات في الفلكلور الأردني، وزارة الثقافة والشباب، عمان، الأردن.
- أبو عبيد، نايف، 2001، الغناء البدوي (حلقة تلفزيونية/ برنامج مع الموسيقا) رقم الشريط (63634)، التلفزيون الأردني، عمان، الأردن.
- أبو عبيد، نايف، 2002، الآلات الموسيقية الشعبية في الأردن، بحث، مهرجان الآلات الموسيقية الشعبية العربية، نقابة الفنانيين الأردنيين، عمان الأردن.
- حمارنة، عبله عيسى، 2001، أغانينا الأردنية مثل نبع المية، أزمنه للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
- حمام، عبدالحميد، 1983، الموسيقا والمجتمع في الأردن، بحث منشور، مجلة افكار العدد 62، دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن.
- حمام، عبدالحميد، 1988، أصالة القوالب الغنائية البدوية، بحث منشور، مجلة التراث الشعبي، العدد3، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق.
- حمام، عبدالحميد، 2002، مقتطفات من غناء البادية والرعي، المعهد الوطني للموسيقا، عمان، الأردن.
- شويحات، يوسف سليم، 1971، العرب وتراثهم، مطبعة القوات المسلحة الأردنية، عمان الأردن.
- العبادي، أحمد عويدي، 1989، المناسبات عند العشائر الأردنية، ط2، دار البشير، عمان، الأردن.
- العزيزي، ركس بن زائد، 1956، فريسة أبو ماضي، مطبعة الاتحاد، عمّان، الأردن.
- علقم، نبيل، 1982، مدخل لدراسة الفلكلور، ط2، جمعية انعاش الأسرة، البيره، فلسطين.
- العمد، هاني صبحي، 1969، أغانينا في الضفة الشرقية من الأردن، دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن.
- غوانمة، محمد، 1997، الأهزوجة الأردنية، مطبعة الروزنا، إربد، الأردن.
- غوانمة، محمد، 2002، عبده موسى رائداً ومبدعاً، دار الكندي، إربد، الأردن.
- المنزلاوي، عبدالله كرم، 1993، التراث الشعبي في العقبة، جمعية عمان المطابع التعاونية، عمان، الأردن.
- النمري، توفيق ورفاقه، 1972، ثقافتنا في خمسين عاماً، فصل الموسيقا والغناء، دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن.

أثر دلالات الألوان لدى أولياء أمور الطلبة على تربية أبنائهم

مأمون المومني: كلية التربية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 15 /12/ 2008 **تاريخ القبول**: 25 /4/ 2009

ملخص

هدفت هذه الدراسة إلى كشف أثر دلالات الألوان لدى أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك على تربية أبنائهم، ضمن المجال الجسمي، والعقلي، والأخلاقي، والديني، والاجتماعي. وقد تكون مجتمع الدراسة من جميع أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في الفصل الثاني من العام الجامعي 2006-2007م، والبالغ عددهم(4185) ولي أمر. وقام الباحث باختيار عينة عشوائية من مجتمع أولياء أمور الطلبة بلغ عددهم (209) ولي أمر بنسبة مئوية مقدارها (5%) حيث تم توزيع أداة الدراسة عليهم جميعاً، حيث استجاب منهم(158) ولي أمر. ولتحقيق أهداف الدراسة تم إعداد استبانه تكونت بصورتها النهائية من (37) فقرة موزعة على خمسة مجالات هي: المجال الجسمي، والمجال العقل، والمجال الأخلاقي، والمجال الديني، والمجال الاجتماعي. وبعد تطبيق أداة الدراسة أظهرت النتائج ما يلي: 1.حصلت جميع المجالات على درجة تقدير متوسطة، من حيث أثر دلالات الألوان لدى الوالدين على تربية أبنائهم. وقد جاء المجال الجسمي في المرتبة الأولى، وجاء المجال العقلي في المرتبة الثانية، ثم المجال الأخلاقي في المرتبة الثالثة، وجاء المجال الديني في المرتبة الرابعة، في حين جاء المجال الاجتماعي في المرتبة الخامسة. 2. وجود فروق جوهرية دالة إحصائياً عند مستوى الدلالة (α=0.05) بين المتوسطات الحسابية الخاصة بأثر دلالات الألوان لدى الوالدين على تربية أبنائهم تعزى لاختلاف مستويات دخل الأسرة الشهري. 3. عدم وجود فروق جوهرية دالة إحصائياً عند مستوى الدلالة (α=0.05) بين المتوسطات الحسابية الخاصة بأثر دلالات الألوان لدى الوالدين على تربية أبنائهم حسب متغيرات الجنس، ومكان السكن، والفئة العمرية. وفي ضوء نتائج الدراسة قدم الباحث عدداً من التوصيات.

الكلمات المفتاحية: دلالات الألوان، تربية الأبناء، جامعة اليرموك، المدرسة النموذجية.

The Effect of Color Indications to Students' Parents on Raising Their Children

Ma'moun Al-Momani, *Faculty of Education, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

The present study aimed at exploring the effect of color indications to the parents of the Model School students in Yarmouk University on raising their children within the physical, mental, moral, ethical, religious and social domains. The population of this study consisted of the parents of Model School's students in the second term of the academic year 2006\2007 totaling 4185 parents. The researcher chose a random sample from the population totaling 209 parents with a percentage of 5%. The research instrument was distributed to all the participants, but 158 sheets were returned. In order to achieve the aims of this study the researcher prepared a questionnaire which consisted in its final form of 37 items distributed on five fields: physical, mental, moral, ethical, religious and social domains. The results of the study were as follows: 1. All fields gained a moderate degree within the effect of colors on raising children. The physical field came in the first place, mental second, followed by the moral, the religious in the fourth place, while the social field came fifth place. 2. There were significant statistical differences at 0.05 between the means of the effect of color indications on parents while raising their children due to sex, place or residence and monthly income variables. 3. There were no significant statistical differences at 0.05 between the means of the effect of color indications on parents while raising their children due to sex, place or residence and age category. Accordingly, the researcher put forth several recommendations.

Keywords: Color indications, children raising, Yarmouk University, Model School.

خلفية الدراسة وأهميتها

المقدمة

اللون آية من آيات الله في الكون، وشاهد على القدرة الإلهية، وهونعمة جعلها الخالق مرتبطة بالإبصار في الإنسان. وهذه الآية، تقدم للإنسان دلالات نفسية، بما تثير فيه من مشاعر وأحاسيس، وتبعث على التفكير والتدبر، وتؤثر في سلوكياته، واتجاهاته.

ولكل لون من الألوان معاني نفسية، ودلالات سيكولوجية تتكون نتيجة للتأثير الفسيولوجي للون على الإنسان، وهذا التأثير يترك خبرة شخصية تمتزج بالشعور الداخلي للفرد، وتتحدد هذه الدلالات بخبرات الأفراد الشخصية، ولذلك نجد الاختلافات والفروقات بين الأفراد تجاه الدلالات والمعاني السيكولوجية للألوان.

وتشير رغبة الفرد أو محبته أو رفضه للون ما، أو تفضيله للون على ألوان أخرى، إلى أبعاد ودلالات نفسية عديدة، مما يمكّن من تفسير الانفعالات من منطلقات نفسية تحليلية، والتي قد تعطي معلومات تكشف عن الشخصية وقدراتها، حيث يبرز دور اللون في التأثير على القدرات العقلية والذهنية، والراحة النفسية.

إن العلاقة بين اللون ودلالته ترتبط بشكل مباشر بتفضيلات الأفراد للألوان، وخاصة ارتباط اللون بالجوانب الإيجابية والجوانب السلبية. وتشير بعض الدراسات إلى ارتباطات الألوان بالجانب الثقافي للأفراد، فعلى سبيل المثال فإن الأمريكيين يفضلون اللون الأحمر والأزرق على غيرها من الألوان في حين أن هذين اللونين هما أقل تفضيلاً لدى بعض الثقافات الأخرى (Saito, 1996).

والألوان جزء لا يتجزأ من الحياة اليومية، ولها تأثير على العواطف والمشاعر، فعلى سبيل المثال يرتبط اللون الأحمر بالإثارة، ويرتبط اللون البرتقالي بالاكتئاب، في حين يرتبط اللون البنفسجي بالكرامة، ويرتبط اللون الأخضر بالراحة، كما يرتبط اللون الأزرق بالأمن والراحة (Ballast, 2002).

ولكل لون من الألوان دلالات تنبع من قدرته على إحداث جملة من الإنفعالات، والتأثيرات النفسية المتكونة أصلاً من المستويات الحضارية، والثقافية، والبيئية. وإن التأثير الفيزيولوجي يتيح للإنسان استيحاء إلهامات ورموز، ودلالات من اللون، والتي ترتبط بمفاهيم معينة، وهذه الرموز والمعاني والدلالات تتبع التجربة الخاصة للفرد وشعوره الداخلي (دملخي، 2000).

كما بين حمدان(2002) أن الدلالة اللونية لأي جماعة من الجماعات الإنسانية ترتبط بخبراتها العديدة، فنظراً لأن الجماعات الإنسانية تختلف في خبراتها وتجاربها؛ جعل من الدلالات اللونية، والرموز اللونية اختلافاً وتبايناً واضحاً، فكل جماعة إنسانية تخالف جماعة إنسانية أخرى في دلالات ورموز الألوان وهذا ما نجده عبر تاريخ الحضارات.

وللألوان في أية حضارة بعد اجتماعي، إذ تعتبر مؤشرات اجتماعية يتعارف عليها الجميع. فمن ذلك مثلاً اعتبار الأسود لون الحداد في كثير من المجتمعات. بينما يعتبر الأبيض لون زفاف العروس فيها. ويفضل الأحمر الفاتح (الوردي) للإناث بينما الأزرق الفاتح (السماوي) للذكور في ملابس الأطفال (أبو عون، 2003).

ومن المؤشرات الاجتماعية تفضيل العرب الإبل البيضاء على غيرها من سائر الإبل، وجعلها دليلاً على الثراء والنعمة، فالإبل البيضاء من أجمل الإبل ولونها الأبيض يدل على كرمها وتميزها على سائر الإبل. ولذا جعل الشعراء الإبل التي يمتلكها الممدوح أو المرثي، أو التي يهبها لطالبيه بيضاء اللون للدلالة على منزلته العالية، وسماحة نفسه في العطاء. وكان للأخضر مكانة خاصة عند العرب نظراً للظروف الاقتصادية التي كانوا يحيون فيها، من قلة الأمطار وحياة التنقل والترحال تبعاً لتوافر النبات، ولذا فقد أصبح الأخضر عندهم مؤشراً على الخير والخصب،

فإذا وصفوا مكاناً بالخضرة فالمقصود هو الرفاه والنعيم الذي يحيا فيه أهله. أما الأحمر فهو لباس البغايا والجواري، وذلك لما فيه من دلالة على الإغراء الجنسي، وذلك لارتباطه بدفء العاطفة، ولارتباطه بلون الزهرة إلهة الجمال والعلاقات الجنسية عند العرب.كذلك وجود اللون الأحمر في القباب والمنازل فهو دليل على سيادة وشرف، وقد اكتسب هذه الدلالة الاجتماعية من أصل ديني وهو الارتباط بالتضحية والفداء، وجعل مكان الإقامة أحمر اللون للإشارة إلى استحقاق صاحب المكان للتضحية، وضرورة إراقة الدماء على أعتابه لنيل رضاه بينما يمثل لون الثراء والغنى (متوج، 2004).

ولقد اكتسبت الكثير من الألوان صفة القداسة، واتخذت دلالات رمزية منحتها إياها الديانات على اختلافها، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل نجد بعض الألوان قد ارتبطت بممارسات طقوسية دينية معينة، وعبرت عن بعض قيم هذه الديانات وبعض مثلها ومبادئها، ولعل وجود أجسام بعض الرسوم الدينية ملونة بالأزرق، والأحمر، والأصفر يشي بارتباط اللون رمزياً بقواعد وأصول دينية (سوريو، 1982). «**فَانْظُرْ إِلَىٰ آثَارِ رَحْمَتِ اللَّهِ كَيْفَ يُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا ۚ إِنَّ ذَٰلِكَ لَمُحْيِي الْمَوْتَىٰ ۖ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ، وَلَئِنْ أَرْسَلْنَا رِيحًا فَرَأَوْهُ مُصْفَرًّا لَظَلُّوا مِنْ بَعْدِهِ يَكْفُرُونَ**» (سورة الروم: الآيتين 50-51).

وقد ارتبط اللون الأزرق في الحضارة الفرعونية بالآلهة، فالأزرق الغامق يرمز إلى آلهة النيل «أمون» وارتبط اللون الأزرق بالله في الديانة اليهودية، ما أكسبه أهمية كبيرة عندهم، إذ يمثل اللون الأزرق مكانة خاصة في العبرية؛ فهو لون الرب يهوه، وهو أحد الألوان المقدسة عند اليهود؛ إذ إن اللون الأزرق لون رداء الحاخام الأكبر، بوصفه رمزاً لصلة الحاخام الأكبر بالقوة السماوية. وفي الديانة المسيحية اعتبر اللون الأزرق رمز النبات والبقاء والإخلاص، ورمز الطهارة والنقاء وعدم الخضوع ، وهذا ما يعلل اتخاذ الأزرق رمزاً للسيدة العذراء فهو لون مريمي (دملخي، 2000).

ويرد اللون الأزرق في القرآن الكريم مرة واحدة بدرجته الكالحة المقيتة المنظر، في تصوير وجوه المجرمين يوم الحشر، قال تعالى: « **يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ ۚ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا** » (سورة طه: الآية 102)

وقد نجد تواشجاً بين تشاؤم العرب من اللون الأزرق وتصوير هذا اللون في القرآن، فاللون الأزرق مكروه عند العرب، وهذا ما يفسر اتهامهم أصحاب العيون الزرق بالكذب واللؤم والشر.

وفي الإسلام يعد اللون الأخضر من الألوان المفضلة وهو اللون المفضل في القرآن الكريم، فقد ذكر ملابس المؤمنين الصالحين في الجنة ووصفها بالخضرة، قال تعالى: « **أُولَٰئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ ۚ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا** » (سورة الكهف: الآية 31)(حمدان، 2002).

ورمز اللون الأبيض في الدين الإسلامي إلى الطهر والنقاء والسلم، ما جعله لون لباس الحج والعمرة، ولون كفن الميت. وقد ورد في القرآن بمشتقاته اللغوية أثنتي عشرة مرة اسماً وفعلاً مفرداً وجمعاً، إذ ورد بصور يغلب عليها طابع الإشراق والارتياح والنور، فقد جاءت وجوه المؤمنين الذين هم في رحمة الله مشرقة مضيئة، قال تعالى: « **وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ** » (سورة آل عمران: الآية 107).

ولقد ارتبطت بعض الألوان بمسألة الحظوظ وجلب السعادة والهناء، فالحجر الأصفر يجلب السعادة والغنى، والحجر الأخضر يجلب الخصب والنماء، والأبيض يحمي من عين الحسود، وقد استخدمت بعض الألوان للعلاج، وفي التعاويذ التي تخلص الإنسان من الشرور والأمراض والأخطار؛ إذ أن اعتقاداً سائداً في قدرة الحجر الأحمر على علاج بعض الأمراض، والحجر الأزرق والبنفسجي – عند الكثيرين- رمز الطهر والإيمان، وإذا علق على رقبة الصبي جعله مطيعاً لوالديه، وفي التعاويذ التي تقي الشرور وتجلب الحظ تفضل الألوان: الأحمر فالأزرق فالأخضر فالأبيض (عجينة، 1994).

وحول دلالات الألوان أشارت هود سبيث (Hudspeth, 2007) إلى أن اللون الأحمر يشير إلى العدوانية، وهو لون مشترك في أعلام الدول لأنه يشير إلى الدم، كما يدل اللون الأحمر على الخطر. أما اللون الأبيض فيدل على معاني مختلفة تبعاً للثقافات المتعددة، فقد يشير إلى النظافة، والنقاء، والقدسية، ويشار إليه في الثقافات الآسيوية إلى لون الدم. واللون الأسود يدل على الرقي، والأمور الرسمية، وهو كالأبيض قد يشير إلى القدسية، وقد يشير إلى الشر.

إن الألوان الدافئة والمنعشة كاللونين الأخضر والأزرق غالباً ما يرتبطان بالراحة والسعادة والهدوء، في حين أن الألوان الحارة كالأحمر والأصفر والبرتقالي، تشير إلى التحفيز والإثارة (Ainsworth، Simpson,1993).

ويرى الصمادي (1995، 93 – 94) أن الألوان تشير إلى دلالات ورموز عديدة وهي كما يلي:

1. اللون الأسود: هو رمز المناسبات الحزينة، والموت والظلام، والخوف، والخيانة، والشر، والإجرام، وسوء الحظ.
2. اللون الأبيض: هو رمز الطهر، والبراءة، والتفاؤل، والرضا، والسلام، والبركة، والأعمال الصالحة.
3. اللون الأخضر: رمز للخصب، والنماء، والجمال، والنعيم الخالد في الجنة.
4. اللون الأحمر: رمز المشقة، والشدة، والخطر إذا ارتبط بلون الدم، وإذا ارتبط بلون النار رمز إلى الغواية والشهوة الجنسية، وإذا ارتبط بالورد والياقوت، رمز للجمال، والغنى، وإذا ارتبط بالديانات رمز للاستشهاد.
5. اللون الأصفر: رمز الثروة لارتباطه بلون الذهب والنحاس، ورمز للنهاية لارتباطه بصفرة الشمس، ورمز للزينة والجاه إذا ارتبط بالزعفران، وهو رمز للموت لارتباطه بذبول النبات.

وقد أشارت دراسة بوياتسز و وفارجيسي (Boyatzis & Varghese, 1994) حول العلاقة بين الجوانب العاطفية والألوان، إلى أن الألوان الفاتحة ترتبط بالمشاعر الإيجابية كالسعادة والقوة مثلاً، في حين أن الألوان الغامقة كالأسود والرمادي ترتبط بالمشاعر السلبية كالحزن والغضب.

إن اختيار الإنسان لألوان معينة وتفضيله لها في لباسه، وأثاث بيته، ولباس أبنائه، وألعابهم، وحتى ما في الكون من ألوان، سواء في الشجر، أو الطيور، أو الحيوانات وغيرها، إنما يدل على أن تلك الألوان لها تأثيرات على اتجاهاته، وسلوكياته وأفعاله، مما ينعكس ذلك كله على مسيرة حياته. وبناءً عليه فإن محاولة دراسة أثر دلالات الألوان لدى أولياء أمور الطلبة على تربية أبنائهم هي ضرورة تربوية، وبحثية في آن واحد.

مشكلة الدراسة وأسئلتها

لكل لون من الألوان في هذا الكون دلالات عديدة نسجت عبر الزمن من خلال الدين، والعادات والتقاليد، والثقافة، والتبادل الثقافي بين الدول على مر العصور. ولهذه الدلالات أثار على سلوكيات الأفراد، واتجاهاتهم، وبالتالي تأثيرها على تربية الأفراد لأبنائهم. وبناءً على ذلك تحددت الدراسة في الكشف عن أثر دلالات الألوان لدى أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك على تربية أبنائهم، وذلك من خلال الإجابة عن السؤالين الآتيين:

1. ما أثر دلالات الألوان لدى أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك على تربية أبنائهم؟
2. هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة (α= 0.05) في متوسطات استجابات أفراد الدراسة الخاصة بأثر دلالات الألوان لدى أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك على تربية أبنائهم تعزى إلى متغيرات: الجنس، ومكان السكن، والعمر، ودخل الأسرة الشهري؟

أهمية الدراسة

تأتي أهمية الدراسة الحالية من خلال ما يمكن أن تضيفه إلى الادب النظري والدراسات السابقة المتعلقة بالالوان ودلالاتها، وخاصة الدراسات العربية لندرتها في هذ المجال. كما تفيد الدراسة في الكشف عن أثر دلالات الالوان لدى أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك على تربية أبنائهم. وقد تفيد أولياء أمور الطلبة أنفسهم في مراعاة اختيار أبنائهم للألوان التي يرغبونها، وتوجيههم إلى الألوان المناسبة.

حدود الدراسة

تحددت الدراسة الحالية مكانياً بالمدرسة النموذجية في جامعة اليرموك، كما تحددت زمانياً بالعام الدراسي 2006-2007م، كما أنها اقتصرت على استجابات عينة عشوائية من أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية.

الدراسات السابقة

اطلع الباحث على عدد من الدراسات السابقة التي تناولت دلالات الألوان، ورموزها، وارتباطاتها بالجوانب النفسية والعاطفية للأفراد، وانعكاساتها على سلوكيات الأفراد. وقد تم عرض الدراسات السابقة وفقاً للترتيب الزمني، بدءاً بالأقدم فالأحدث، كما يلي:

أجرت جوان(June, 1992) دراسة في ولاية تكساس الأمريكية هدفت إلى اختبار ارتباطات الألوان التي قام بها الأطفال، ومقارنتها بارتباطات الألوان التي قام بها البالغون، وقد تكونت عينة الدراسة من (456) فرداً توزعوا على ثماني مراحل عمرية، وقد قاموا بتعبئة جمل تحتوي على فراغ، وترتبط بعشرين نوعاً من المشاعر. وبعد جمع البيانات وتحليلها، أظهرت الدراسة أن ارتباطات الألوان تمكن المعلمين من معرفة توجهات الفرد النفسية. كما أن الألوان الفاتحة قد ارتبطت بالمشاعر الإيجابية، في حين ارتبطت الألوان الغامقة بالمشاعر السلبية.

وأجرى الجيزاوي (2001) دراسة هدفت إلى معرفة أثر استخدام الحاسوب في اكتساب طلبة الصف الخامس الأساسي لمفهوم اللون. وقد تكونت عينة الدراسة من جميع طلبة الصف الخامس الأساسي في مدارس رياض نجد الأهلية بمدينة الرياض في المملكة العربية السعودية، للعام الدراسي 2000-2001 البالغ عددهم (213) طالباً وطالبة، موزعين على ست شعب في قسم البنين وخمس شعب في قسم البنات، منهم (116) طالباً و (97) طالبة. وتكونت عينة الدراسة من (76) طالباً وطالبة، تم تقسيمهم إلى مجموعتين: تجريبية درست المادة التعليمية (مفهوم اللون) باستخدام الحاسوب، والأخرى ضابطة درست المادة التعليمية ذاتها بالطريقة التقليدية، وبلغ عدد أفراد كل مجموعة (38) طالباً وطالبة منهم (19) طالباً و (19) طالبة. وكشفت الدراسة عن النتائج الآتية:

- يوجد فرق ذو دلالة إحصائية (α=0.05) في اكتساب طلبة الصف الخامس الأساسي لمفهوم اللون يعزى إلى طريقة التدريس، وكان ذلك الفرق لصالح طريقة استخدام الحاسوب.
- لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية (α=0.05) في اكتساب طلبة الصف الخامس الأساسي لمفهوم اللون يعزى إلى الجنس.
- لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية (α=0.05) في اكتساب طلبة الصف الخامس الأساسي لمفهوم اللون يعزى إلى التفاعل بين طريقة التدريس والجنس.

وأجرت زينتر(Zentner, 2001) دراسة في سويسرا هدفت إلى الكشف عن قدرة الأطفال الذين تتراوح أعمارهم ما بين (3-4) سنوات، على الربط بين الألوان ودلالاتها وربطها بالعواطف والتعبيرات الوجهية. وقد تكونت عينة الدراسة من (127) طفلاً، يدرسون في إحدى المدارس السويسرية، كما تكونت عينة الدراسة من (56) فرداً تتراوح أعمارهم ما بين (18-39) سنة. وقد أظهرت نتائج الدراسة أن اللون الأحمر هو اللون الأكثر تفضيلاً بين

الأولاد والبنات، أما البالغون فقد فضلوا اللون الأزرق. كما أنهم ربطوا بين عاطفة السعادة وبين الألوان الفاتحة، وربطوا عاطفة الحزن مع الألوان الغامقة، كما أظهرت الدراسة اتفاق أفراد الدراسة من الأطفال والبالغين على أن العواطف غالباً ما ترتبط بالألوان الفاتحة.

وأجرى هيمفل (Hemephl, 2001) دراسة في استراليا هدفت إلى تحليل ارتباطات اللون بالعاطفة لدى مجموعة من الطلبة الخريجين. وقد تكونت عينة الدراسة من (20) طالباً، و (20) طالبة. وتم توزيع استبانة عليهم، حيث طلب منهم كتابة قائمة بألوانهم المفضلة، ولون الملابس المفضل لديهم، وارتباطات العاطفة في ضوء تلك الألوان. وبعد جمع الاستبانات، أظهرت النتائج أن الألوان الفاتحة ترتبط بالمشاعر الإيجابية، بينما ترتبط الألوان الغامقة بالمشاعر السلبية، وبينت الدراسة أيضاً أن الإناث فضلن الألوان الفاتحة، أكثر من الذكور. في حين فضل الذكور اللون الغامق لأنه رسمي أكثر.

وأجرت أبو عون (2003) دراسة هدفت إلى التعرف على الألوان وأبعادها ودلالاتها في الشعر العربي الجاهلي، متخذة شعراء المعلقات أنموذجاً. وقد اتضح من الدراسة موقف المجتمع البشري المحب للأبيض، والكاره للأسود، والمتفائل بالأخضر، والخائف من الأحمر، والمضطرب في تعامله مع الأصفر والأزرق تبعاً للدرجة اللونية لكل منهما؛ فالأصفر الفاقع لون يثير الفرح، وهو دليل خير ونعيم، بينما يمثل الباهت منه لون المرض والذبول. والأزرق القاتم الشؤم والأحزان، في الوقت الذي يمثل لون السماء منه الصفاء والهدوء والقداسة. وينفرد العرب في تعاملهم مع الأزرق بشكل عام، فهو يمثل الشر، والبطش، وذلك عائد لعلاقتهم بجيرانهم الروم، الذين عرفوا بزرقة العيون. وقد لاحظت الباحثة سعة انتشار الألوان في الشعر الجاهلي، واختلاف دلالات الألوان باختلاف الموطن أو الشيء الملون: فقد أحب الشعراء السواد – على سبيل المثال- عندما يكون لوناً للعين، أو الشعر، وكرهوه في البشرة. وفضلوا المطايا البيضاء في العطية والسفر، في حين اختاروا السود منها للصيد أو الحروب. وكان الأحمر لوناً يثير البهجة في الثياب والقباب، والحلي، والخضاب، وهو لون مقدّس عند ارتباطه بالنار أو الخمرة، مشؤوم في السماء ولون البشرة... وهذا يؤكد أن دلالة هذه الألوان لم تكن فكرة مجرّدة، بل جاءت لارتباط الألوان بحقول دلالية مختلفة. وكشف البعد الاجتماعي عن دور الألوان في المواقف المختلفة، ودلالاتها الاجتماعية؛ فكان الأسود في الثياب لون الحداد، والذل، والفاقة، بينما اللون الأحمر لون البغايا والمعشوقات، والأخضر لون السيادة والنعيم.

وأجرى متوج (2004) دراسة هدفت إلى كشف دلالات اللون ورموزه في الشعر الجاهلي، من مستويات نصية فنية وفرتها التجربة الشعرية الجاهلية، ملتفتة إلى حياة الألفاظ والتراكيب – لونية وغير لونية- في تقصي هذه الدلالات والرموز، وكانت نقطة الانطلاق من المستويات اللغوية للفظة اللون، وقضايا تسميات الألوان، وطرق استيحائها، ومصادرها، واستخداماتها، بغية تأمين حزم ضوئية تسلط على النص الشعري في نهاية المطاف ما يؤمن تفهماً أوعى، ودراية أعمق للدلالة اللونية، الرمزية اللونية في الوقت نفسه. وبينت الدراسة أن تمييز الألوان وتحديدها يخضعان إلى مؤثرات نفسية وفيزيولوجية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعمر، والتربية، والبيئة المحيطة، والعادات والتقاليد الاجتماعية، فضلاً عن ارتباطها بالمدارك النفسية. كما تبين أن قيماً تعبيرية ومعاني، ورموزاً نفسية تكتنزها الألوان، تتبع- بدورها- المستويات البيئية الاجتماعية والجغرافية، والعادات والمعتقدات الاجتماعية والدينية، فضلاً عن ارتباطها بالخصوصية النفسية والقدرات الإدراكية الإنسانية. ووجدت الباحثة أن بعض المفاهيم في الخرافات والمعتقدات والأساطير تبنى على الألوان بصفة أساسية. وكشفت الدراسة عن أهمية اللون في الحياة العملية، فأثبتت – استناداً إلى تجارب عملية – خطورة اللون، وأهميته في زيادة الإنتاج والتسويق، والارتقاء بالفنون والإبداع الإنساني.

وفي دراسة أجراها ناز وإبس وداوسون (Naz, Epps & Dawso, 2008) في أمريكيا، هدفت إلى الكشف عن الارتباطات بين العواطف والألوان عند طلبة أحدى الكليات الأمريكية في المنطقة الجنوبية الشرقية. وقد تكونت عينة الدراسة من (44) ذكراً و (54) أنثى. ولتحقيق أهداف الدراسة تم اختيار ألوان الإشباع من مقياس مانسل وهي:

الأحمر، والأصفر، والأخضر، والأزرق، والبنفسجي. وقد تم إعداد برمجية تعليمية محوسبة خاصة. وتم اختيار أفراد الدراسة بشكل فردي على أجهزة الحاسوب، وتسجيل الملاحظات، حيث خلصت الدراسة إلى أن الألوان الفاتحة كانت مثيرة للمشاعر والبهجة، أما الألوان الغامقة فكان لها دور في إثارة المشاعر السلبية. ولم تظهر فروق في استجابات الطلاب والطالبات حسب متغير الجنس.

يتبين من خلال استعراض الدراسات السابقة أنها ركزت على دراسة ارتباطات الألوان ودلالاتها بالجوانب العاطفية لدى الأفراد، وهذا ما ركزت عليه الدراسات الأجنبية. في حين ركزت الدراسات العربية على دراسة دلالات الألوان وأبعادها في الشعر العربي الجاهلي. أما الدراسة الحالية فإنها تتفق مع الدراسات السابقة في تناول دلالات الألوان، لكنها تختلف عنها في التركيز على أثر دلالات الألوان لدى أولياء الأمور على تربية أبنائهم. كما تختلف الدراسة عن الدراسات السابقة في أداة الدراسة، وعينتها، ومكانها.

الطريقة والإجراءات

مجتمع الدراسة وعينتها

تكون مجتمع الدراسة من جميع أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في الفصل الثاني من العام الجامعي 2006-2007م، والبالغ عددهم (4185) ولي أمر. وقد قام الباحث باختيار عينة عشوائية من مجتمع أولياء أمور الطلبة بلغ عددهم(209) ولي أمر بنسبة مئوية مقدارها(5%) حيث تم توزيع أداة الدراسة عليهم، والجدول (1) يوضح أفراد الدراسة الذين أجابوا على أداة الدراسة.

جدول(1): توزيع أفراد عينة الدراسة حسب المتغيرات المستقلة الجنس، والعمر، والمؤهل العلمي، وعدد أفراد الأسرة ومعدل دخل الأسرة

المتغير	الفئة/المستوى	العدد	النسبة المئوية
الجنس	ذكر	64	40.5
	أنثى	94	59.5
العمر	24 فاقل	16	10.1
	25 – 40 سنة	83	52.5
	41 سنة فأكثر	59	37.4
المؤهل العلمي	توجيهي فاقل	12	7.6
	دبلوم	33	20.9
	بكالوريوس فأعلى	113	71.5
عدد أفراد الأسرة	4 فاقل	28	17.7
	من 5 – 7 أفراد	112	70.9
	8 أفراد فأكثر	18	11.4
معدل دخل الأسرة	متدني	18	11.4
	متوسط	65	41.1
	مرتفع	75	47.5
المجموع		**158**	**100%**

أداة الدراسة

تم الرجوع إلى الأدب النظري والدراسات السابقة ذات العلاقة بموضوع الدراسة. حيث تم إعداد استبانة تكونت بصورتها الأولية من(49) فقرة موزعة على خمسة مجالات هي: المجال الجسمي، والمجال العقلي، والمجال الأخلاقي، والمجال الديني، والمجال الاجتماعي. حيث يجاب على كل فقرة وفق التدريج الثلاثي (بدرجة كبيرة، وبدرجة متوسطة، وبدرجة قليلة).

صدق أداة الدراسة

تم التحقق من صدق أداة الدراسة من خلال عرضها على مجموعة من المحكمين المختصين من أعضاء هيئة التدريس في كليتي التربية والفنون في جامعة اليرموك، وذلك لمعرفة مدى سلامة الصياغة اللغوية للفقرات، ومدى توافق الفقرات مع مجالات الدراسة، وحذف الفقرات غير المناسبة، واقتراح فقرات أخرى مناسبة. وبناءً على ملاحظات المحكمين أصبحت الاستبانه مكونة من (37) فقرة موزعة على نفس المجالات الخمسة السابقة.

ثبات أداة الدراسة

تم التأكد من ثبات الأداة من خلال تطبيقها على عينة عشوائية مكونة من (25) ولي أمر من خارج أفراد عينة الدراسة، وبطريقة الاختبار وإعادته(test – te test) بفارق أسبوعين بين التطبيقين، ومن ثم تم حساب معامل ثبات الاستقرار، ومعامل ثبات التجانس الذي حسب من التطبيق الثاني، والجدول(2) يوضح ذلك.

جدول(2): معامل ثبات الاستقرار ومعامل ثبات التجانس

المجال	معامل بيرسون	الاتساق الداخلي
المجال الجسمي	0.89	0.88
المجال العقلي	0.87	0.92
المجال الأخلاقي	0.90	0.91
المجال الديني	0.90	0.92
المجال الاجتماعي	0.86	0.88
الأداة ككل	**0.88**	**0.91**

المعيار الإحصائي

لتفسير استجابات أفراد عينة الدراسة، تم استخدام المعيار الإحصائي الآتي :

- 1.00 – 1.49 بدرجة قليلة
- 1.50 – 2.49 بدرجة متوسطة
- 2.50– 3.00 بدرجة كبيرة

المعالجة الإحصائية

للإجابة عن السؤال الأول تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لكل مجال من المجالات، ولكل فقرة من فقرات كل مجال من مجالات الدراسة. وللإجابة عن السؤال الثاني، تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية الخاصة بأثر دلالات الألوان لدى أولياء أمور الطلبة على تربية أبنائهم تبعاً لاختلاف فئات ومستويات متغيرات الدراسة: الجنس، ومكان السكن، والعمر، و دخل الأسرة الشهري. وبهدف التحقق من جوهرية الفروق الظاهرية السابقة تم إجراء تحليل التباين الرباعي عديم التفاعل لأثر دلالات الألوان لدى أولياء الأمور على تربية أبنائهم حسب متغيرات الدراسة. كما تم استخدام اختبار شيفيه للمقارنات البعدية حسب متغير دخل الأسرة.

نتائج الدراسة

يحتوي هذا الجزء على النتائج التي توصلت إليها الدراسة، والتي هدفت إلى الكشف عن أثر دلالات الألوان لدى الوالدين على تربية أبنائهم.

أولاً: نتائج السؤال الأول: ما أثر دلالات الألوان لدى أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك على تربية أبنائهم.

للإجابة عن هذا السؤال تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لكل مجال من المجالات. والجدول (3) يوضح ذلك.

جدول (3): المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لمجالات أثر دلالات الألوان لدى الوالدين على تربية أبنائهم مرتبة تنازلياً حسب المتوسطات الحسابية

رقم المجال	المجال	الرتبة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
1	المجال الجسمي	1	2.49	0.31
2	المجال العقلي	2	2.49	0.33
5	المجال الأخلاقي	3	2.19	0.55
4	المجال الديني	4	2.00	0.47
3	المجال الاجتماعي	5	1.89	0.35

يلاحظ من الجدول (3) بأن نتائجه قد جاءت ضمن الرتبية الآتية:

- جاء المجال الجسمي في المرتبة الأولى بمتوسط حسابي (2,49) وانحراف معياري (0,31).
- جاء العقلي في المرتبة الثانية بمتوسط حسابي (2,49) وانحراف معياري (0,33).
- جاء المجال الأخلاقي في المرتبة الثالثة بمتوسط حسابي (2,19) وانحراف معياري (0,55).
- جاء المجال الديني في المرتبة الرابعة بمتوسط حسابي (2,00) وانحراف معياري (0,47).
- جاء المجال الاجتماعي في المرتبة الخامسة بمتوسط حسابي (1,89) وانحراف معياري (0,35).

كما تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لفقرات كل مجال من المجالات على حده. والجداول أدناه توضح ذلك.

أولاً: فيما يتعلق بالمجال الجسمي

تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لكل فقرة من فقرات المجال الجسمي، وذلك كما في الجدول (4):

جدول (4): المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية الخاصة بفقرات المجال الجسمي مرتبة تنازلياً حسب المتوسطات الحسابية

الرقم	الفقرة	الرتبة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
4	أتمنى أن أرزق بأطفال يمتلكون لون عيون أجمل مما أملك	1	2.77	0.512
2	أتعامل مع أطفالي بالعدل على اختلاف لون بشرتهم	2	2.74	0.664
5	أتعرف على حالة أطفالي الصحية من خلال لون بشرتهم	3	2.47	0.735
3	لا أحزن إن رزقت بطفل لا ينتمي إلى لون عائلتي أو عائلة زوجي	4	2.40	0.794
1	أختار ملابس أطفالي بناءً على لون بشرتهم وحبهم للون نفسه	5	2.37	0.750
6	أقترح على أطفالي ألواناً تساعدهم على الشعور بعكس ما هم عليه من طول أو قصر	6	2.20	0.769

يلاحظ من الجدول (4) بأن النتائج الخاصة به قد تمحورت ضمن درجتين هما :

- ضمن درجة كبيرة على الفقرتين ذوات الرتب (1، 2) التي نصت بالتتالي على (أتمنى أن أرزق بأطفال يمتلكون لون عيون أجمل مما أملك). و(أتعامل مع أطفالي بالعدل على اختلاف لون بشرتهم) حيث كان متوسطها الحسابي على الترتيب تنازليا لكل منهما (2.77 ، 2.74) وبانحرافين معياريين (0.512، 0.664).
- ضمن درجة متوسطة على كل من الفقرات ذوات الرتب (3 - 6) وبمتوسطات حسابية تراوحت ما بين (2.20 - 2.47) على الترتيب تنازليا لكل منهما وبانحرافات معيارية تراوحت مابين (0.735، 0.794).

ثانياً: فيما يتعلق بالمجال العقلي

تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لكل فقرة من فقرات المجال العقلي، وذلك كما في الجدول (5):

جدول (5): المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية الخاصة بفقرات المجال العقلي مرتبة تنازلياً حسب المتوسطات الحسابية

الرقم	الفقرة	الرتبة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
7	يساعد احتواء الكتب المدرسية على ألوان زاهية وجميلة في تنمية قدرات أطفالي في التعلم	1	2.90	0.364
18	تنمي الألعاب المحوسبة الغنية بألوانها حب الاكتشاف عند أطفالي	2	2.68	0.529
9	تزيد البيئة الغنية بألوانها من دافعية التعلم عند أطفالي	3	2.65	0.539
11	إن قدرة طفلي على استخدام الألوان المناسبة لكل شكل تدلني على تطور قدراته المعرفية	4	2.65	0.646
8	ألاحظ أن أطفالي في مراحلهم العمرية الأولى (لغاية 4 سنوات) يستخدمون الألوان من أجل المتعة فقط	5	2.63	0.525
12	يساعد اقتران اللون مع الشكل المناسب في بناء المفاهيم عند أطفالي	6	2.63	0.616

الرقم	الفقرة	الرتبة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
10	يساعد ارتباط اللون بالمفهوم سهولة الاسترجاع أو التذكر عند أطفالي	7	2.59	0.608
14	يسهم اللون في ديمومة أثر التعلم عند أطفالي	8	2.59	0.608
13	إن طفلي المميز في اختيار ألوانه من بين إخوته هو الطفل الذي يمتلك دقة ملاحظة	9	2.53	0.708
15	إن قدرة أطفالي على اختيار ألوان متناسقة تعطيني انعكاساً عن قدراتهم العقلية	10	2.48	0.744
16	أشعر أن بناتي أذكى من أولادي في اختيار الألوان وتنسيقها	11	2.34	0.802
17	إن استخدام أطفالي للألوان في غير مكانها المناسب يعطيني انطباعاً بتدني مستواهم الفكري	12	1.85	0.817

يلاحظ من الجدول (5) بأن النتائج الخاصة به قد تمحورت ضمن درجتين هما :

- ضمن درجة كبيرة على كل من الفقرات ذوات الرتب(6-12) وبمتوسطات حسابية تراوحت ما بين (2.53 - 2.90) و بانحرافات معيارية متفاوته مابين (0.36 - 0.64).
- ضمن درجة قليلة على كل من الفقرتين ذوات الرتب (12 - 13) بمتوسطين حسابين مقدارهما (1.85، 1.83) على الترتيب تنازليا لكل منهما وبانحرافين معياريين (0.817، 0.813).

ثالثا: فيما يتعلق بالمجال الاجتماعي

تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لكل فقرة من فقرات المجال الاجتماعي، وذلك كما في الجدول (6):

جدول (6): المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية الخاصة بفقرات المجال الاجتماعي مرتبة تنازلياً حسب المتوسطات الحسابية

الرقم	الفقرة	الرتبة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
19	أعطي أطفالي الحرية في اختيارهم للألوان	1	2.58	0.67
21	أسمح لأطفالي بارتداء ما يريدونه دون الأخذ برأي الآخرين	2	2.20	0.80
18	أحب أن يواكب أطفالي الموضة في اختيار ألوان ملابسهم	3	2.19	0.77
23	أشجع أطفالي على عدم الاكتراث للنقد الموجه إليهم للألوان التي يرتدونها	4	2.12	0.84
25	أبعد أطفالي عن الألوان الملفتة للأنظار خوفاً عليهم من الحسد	5	1.69	0.81
24	أربي أطفالي على القيم اللونية الموروثة لما في ذلك من أصالة	6	1.60	0.76
20	أقيد أطفالي بما يفرضه علي المجتمع من ارتداء ألوان حسب طبيعة المناسبة	7	1.52	0.69
22	أشجع بناتي على استخدام العدسات اللاصقة لتغيير لون عيونهن بما يتماشى مع الموضة	8	1.27	0.60

يلاحظ من الجدول (6) بأن النتائج الخاصة به قد تمحورت ضمن ثلاث درجات هي:

- ضمن درجة كبيرة على الفقرة ذات الرتبة (1) التي نصت على (أتمنى أن يمتلك أطفالي الحرية التي لم أمتلكها أنا في اختيار ألواني). حيث كان متوسطها الحسابي(2.58) وانحراف معياري (0.67).

- ضمن درجة متوسطة على كل من الفقرات ذوات الرتب(2 - 4) وبمتوسطات حسابية تراوحت ما بين (2.12 - 2.20) و بانحرافات معيارية متفاوتة مابين (0.77 - 0.84).
- ضمن درجة قليلة على كل من الفقرات ذوات الرتب(5 - 8) وبمتوسطات حسابية تراوحت ما بين (1.52 - 1.69) و بانحرافات معيارية متفاوتة مابين (0.60 - 0.81).

رابعاً:- فيما يتعلق بالمجال الديني

تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لكل فقرة من فقرات المجال الديني، وذلك كما في الجدول (7):

جدول (7): المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية الخاصة بفقرات المجال الديني مرتبة تنازلياً حسب المتوسطات الحسابية

الرقم	الفقرة	الرتبة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
27	أرغّب أطفالي على ارتداء اللون الأخضرباعتباره لون ثياب أهل الجنة	1	2.39	0.768
26	أجنب أطفالي اللون الأسود لأن الله عز وجل استخدمه في القرآن الكريم للدلالة على البؤس والشقاء	2	1.96	0.824
28	أجنب أطفالي اللون الأبيض لسرعة اتساخه رغم أنه يدل على الطهر والنقاء كما ورد في القرآن الكريم	3	1.92	0.862
29	أشجع أطفالي على ارتداء اللون الأصفر لأنه يسر الناضرين كما دل عليه القرآن الكريم	4	1.73	0.771

يلاحظ من الجدول (7) بأن النتائج الخاصة به قد تمحورت ضمن درجتين هما :

- ضمن درجة متوسطة على الفقرة ذات الرتبة (1) التي نصت على (يزداد تشجيعي لأطفالي لارتداء اللون الأخضر إذا عرفت أنه لون ثياب أهل الجنة). حيث كان متوسطها الحسابي (2.39) وانحراف معياري (0.76).
- ضمن درجة قليلة على كل من الفقرات ذوات الرتب(2 - 4) وبمتوسطات حسابية تراوحت ما بين (1.73 - 1.92) و بانحرافات معيارية متفاوته مابين (0.77 - 0.86).

خامساً:- فيما يتعلق بالمجال الأخلاقي

تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لكل فقرة من فقرات المجال الأخلاقي, وذلك كما في الجدول (8):

جدول (8): المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية الخاصة بفقرات المجال الأخلاقي مرتبة تنازلياً حسب المتوسطات الحسابية

الرقم	الفقرة	الرتبة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
30	أحذر أطفالي من استخدام بعض الألوان المثيرة للغرائز والشهوات	1	2.38	0.82
32	أحذر أطفالي من استخدام بعض الألوان التي تشجع على الطائفية	2	2.32	0.88
35	أجنب أطفالي استخدام بعض الألوان ذات الطابع الوحشي	3	2.27	0.87
31	أحذر أطفالي من استخدام بعض الألوان التي تشجع على العنصرية	4	2.27	0.90
33	أوجّه أطفالي لارتداء الألوان الهادئة كنوع من احترام الذات	6	2.20	0.81
34	أنمي عند أطفالي القيم اللونية الموجودة في العلم	7	2.07	0.83
36	أشجع أبنائي على المباينة في ألوانهم عن بناتي لما في ذلك من قيم	8	1.82	0.82

يلاحظ من الجدول (8) بأن النتائج الخاصة به قد تمحورت ضمن درجتين هما :

- ضمن درجة متوسطة على كل من الفقرات ذوات الرتب(1 - 7) وبمتوسطات حسابية تراوحت ما بين (2.07 - 2.38) و بانحرافات معيارية متفاوته مابين (0.81 - 0.90).
- ضمن درجة قليلة على الفقرة ذات الرتبة (8) التي نصت على ((أشجع أبنائي على المباينة في ألوانهم عن بناتي لما في ذلك من قيم)). حيث كان متوسطها الحسابي(1,82) وانحراف معياري (0,82).

ثانياً: نتائج السؤال الثاني: هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة(α=0،05) بين المتوسطات الحسابية الخاصة بأثر دلالات الألوان لدى أولياء الأمور على تربية أبنائهم تعزى إلى متغيرات الجنس، ومكان السكن، والعمر، و دخل الأسرة الشهري.

للإجابة عن هذا السؤال تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية الخاصة بانعكاسات مفهوم سيكولوجية الألوان على أبعاد التربية المتكاملة في تربية الوالدين لأطفالهم تبعاً لاختلاف فئات ومستويات متغيرات الدراسة (الجنس، ومكان السكن، والعمر، و دخل الأسرة الشهري) وذلك كما في الجدول(10):

جدول(10): المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية الخاصة بأثر دلالات الألوان لدى الوالدين على تربية أبنائهم تبعاً لاختلاف فئات ومستويات متغيرات الدراسة

المتغير المستقل	المستويات الخاصة به	الإحصائي	المجال الجسمي	المجال العقلي	المجال الاجتماعي	المجال الديني	المجال الأخلاقي
الجنس	أنثى	المتوسط الحسابي	2.486	2.468	1.888	2.019	2.174
		الانحراف المعياري	0.34	0.36	0.34	0.49	0.56
	ذكر	المتوسط الحسابي	2.502	2.517	1.904	1.973	2.213
		الانحراف المعياري	0.26	0.28	0.36	0.43	0.55
مكان السكن	قرية	المتوسط الحسابي	2.498	2.468	1.924	1.944	2.261
		الانحراف المعياري	0.31	0.35	0.34	0.46	0.50
	مدينة	المتوسط الحسابي	2.480	2.523	1.837	2.110	2.053
		الانحراف المعياري	0.32	0.28	0.36	0.47	0.63
الفئات العمرية	24 فأقل	المتوسط الحسابي	2.453	2.496	1.905	2.152	2.191
		الانحراف المعياري	0.35	0.36	0.40	0.48	0.58
	25-40	المتوسط الحسابي	2.515	2.455	1.914	1.963	2.149
		الانحراف المعياري	0.28	0.31	0.35	0.45	0.56
	41 فأكثر	المتوسط الحسابي	2.511	2.512	1.858	1.875	2.230
		الانحراف المعياري	0.30	0.34	0.28	0.45	0.52
معدل الدخل الشهري للأسرة	متدني	المتوسط الحسابي	2.419	2.357	1.800	2.049	2.257
		الانحراف المعياري	0.32	0.41	0.35	0.50	0.55
	متوسط	المتوسط الحسابي	2.566	2.548	1.955	2.068	2.186
		الانحراف المعياري	0.32	0.26	0.37	0.43	0.54
	مرتفع	المتوسط الحسابي	2.495	2.561	1.931	1.879	2.115
		الانحراف المعياري	0.28	0.27	0.31	0.47	0.56

يلاحظ من الجدول (10) وجود فروق ظاهرية بين المتوسطات الحسابية الخاصة بأثر دلالات الألوان لدى الوالدين على تربية أبنائهم. ناتجة عن اختلاف فئات ومستويات الدراسة. وبهدف التحقق من جوهرية الفروق الظاهرية السابقه تم إجراء تحليل التباين الرباعي عديم التفاعل لأثر دلالات الألوان لدى الوالدين على تربية أبنائهم حسب متغيرات الدراسة وذلك كما في الجدول (11).

جدول (11): نتائج تحليل التباين الرباعي لأثر دلالات الألوان لدى الوالدين على تربية أبنائهم حسب متغيرات الدراسة

مصدر التباين	المتغير التابع	مجموع المربعات	درجة الحرية	متوسط المربعات	قيمة ف المحسوبة	الدلالة الإحصائية
الجنس	المجال الجسمي	0.033	1	0.033	0.330	0.567
	المجال العقلي	0.112	1	0.112	1.062	0.305
	المجال الاجتماعي	0.037	1	0.037	0.312	0.578
	المجال الديني	0.187	1	0.187	0.892	0.347
	المجال الأخلاقي	0.003	1	0.003	0.009	0.924
مكان السكن	المجال الجسمي	0.008	1	0.008	0.080	0.778
	المجال العقلي	0.135	1	0.135	1.282	0.260
	المجال الاجتماعي	0.131	1	0.131	1.101	0.297
	المجال الديني	0.792	1	0.792	3.782	0.055
	المجال الأخلاقي	0.847	1	0.847	2.740	0.101
الفئات العمرية	المجال الجسمي	0.082	2	0.041	0.414	0.662
	المجال العقلي	0.059	2	0.030	0.282	0.755
	المجال الاجتماعي	0.215	2	0.107	0.902	0.409
	المجال الديني	0.734	2	0.367	1.754	0.179
	المجال الأخلاقي	0.096	2	0.048	0.155	0.857
معدل الدخل الشهري	المجال الجسمي	0.405	2	0.203	2.047	0.135
	المجال العقلي	**0.980**	**2**	**0.490**	**4.653**	**0.012**
	المجال الاجتماعي	0.522	2	0.261	2.195	0.117
	المجال الديني	0.579	2	0.289	1.382	0.256
	المجال الأخلاقي	0.410	2	0.205	0.663	0.518
الخطأ	المجال الجسمي	9.013	91	0.099		
	المجال العقلي	9.584	91	0.105		
	المجال الاجتماعي	10.820	91	0.119		
	المجال الديني	19.047	91	0.209		
	المجال الأخلاقي	28.121	91	0.309		
الكلي	المجال الجسمي	9.504	97			
	المجال العقلي	10.757	97			
	المجال الاجتماعي	11.611	97			
	المجال الديني	21.444	97			
	المجال الأخلاقي	29.555	97			

يتضح من الجدول (11) وجود فروق جوهرية دالة إحصائيا عند مستوى الدلالة (α= 0.05) بين المتوسطات الحسابية الخاصة بأثر دلالات الألوان لدى الوالدين على تربية أبنائهم تعزى لاختلاف مستويات دخل الأسرة الشهري. ونظراً لكون أن المتغير دخل الأسرة الشهري هو متغير ثلاثي المستوى فقد استخدم الباحث اختبار (شيفيه للمقارنات المجالية) بهدف الكشف عن جوهرية وجود فروقات بين المتوسطات الحسابية الخاصة بكل مستوى من مستويات متغير دخل الأسرة الشهري على المجال العقلي وذلك كما في الجدول (12):

جدول (12): نتائج اختبار شيفيه للمقارنات المجالية لأثر دلالات الألوان لدى الوالدين على تربية أبنائهم حسب متغير دخل الأسرة الشهري

معدل الدخل الشهري للأسرة	المتوسط الحسابي	متدني	متوسط	مرتفع
Scheffe		2.357	2.548	2.561
متدني	2.357			
متوسط	2.548	0.191		
مرتفع	2.561	0.211	0.021	

يتضح من الجدول (12) بأن فارق المتوسطين الحسابيين بأثر دلالات الألوان لدى الوالدين على تربية أبنائهم لدى ذوي الدخل المرتفع مقارنة مع ذوي الدخل المتدني ولصالح ذوي الدخل المرتفع.

مناقشة النتائج

يتضمن هذا الجزء مناقشة النتائج التي توصلت إليها الدراسة والتي هدفت إلى كشف أثر دلالات الألوان لدى أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك على تربية أبنائهم.

أولاً: مناقشة السؤال الأول: ما أثر دلالات الألوان لدى أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك على تربية أبنائهم؟

أظهرت نتائج الدراسة أن أثر دلالات الألوان لدى أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك على تربية أبنائهم هي بدرجة متوسطة، وقد حصل المجال الجسمي على المرتبة الأولى، ثم المجال العقلي بالمرتبة الثانية، والمجال الأخلاقي بالمرتبة الثالثة، والمجال الديني بالمرتبة الرابعة، وجاء المجال الاجتماعي بالمرتبة الخامسة.

وقد يعزو الباحث هذه النتيجة إلى قلة اهتمام أولياء الأمور بدلالات الألوان أو عدم معرفتهم لها، وبالتالي فإن اختيارهم للألوان المرتبطة بأبنائهم لا يكون ضمن دلالتها. وقد يكون لتأثير مشاهدتهم وأطفالهم لبرامج التلفاز المتعقلة بالمسلسلات العربية والأجنبية، والبرامج المتعلقة بالأزياء والموضة دور كبير في عدم الاكتراث بدلالات الألوان.

وحول فقرات كل مجال من مجالات الدراسة، فقد أظهرت النتائج المتعلقة بالمجال الجسمي أن الفقرتين (2، 4) حصلتا على أعلى متوسطين حسابيين وبدرجة تأثير كبيرة، وتشير مضامين هاتين الفقرتين إلى أن أي فرد يتمنى أن يرزق بأطفال لون عيونهم أجمل من عينيه، كما أن مضمون الفقرة الأخرى تدل على إيمان أولياء الأمور بأن لون البشرة هو من عند الله عز وجل، وهذا يتطلب أن يعاملوا أبناءهم بالعدل والمساواة دون أي تميز بينهم على أساس لون البشرة.

في حين أن باقي الفقرات حصلت على متوسطات حسابية تراوحت بدرجة تقدير متوسطة. وترتبط هذه الفقرات باختيار أولياء الأمور ملابس أطفالهم بناءً على حبهم للون، وأنهم يتعرفون على حالة أبنائهم الصحية بناء على لون بشرتهم. وقد يعود ذلك إلى قلة خبراتهم في اختيار الألوان المناسبة لأطفالهم، والشعور بأنهم الأقدر على اختيار أ لوان أطفالهم بصورة أفضل.

وحول فقرات المجال العقلي، أظهرت نتائج الدراسة أن الفقرات (7،18،9،11،8،12،10،14) حصلت على أعلى متوسطات حسابية وبدرجة تقدير كبيرة، وتشير مضامين هذه الفقرات إلى أن ارتباط الألوان المناسبة بعملية التعليم يزيد من فاعلية التعلم لدى الطلب، وزيادة دافعيتهم نحو التعلم، وسرعة التذكر واسترجاع المعلومات. وقد تتفق هذه النتيجة مع نتائج دراسة الجيزاوي (2001) التي بينت أن التدريس بواسطة الحاسوب ساهم في إدراك الأطفال لمفهوم اللون، وذلك لأن الحاسوب والبرمجية التعليمية تكون فيها عناصر الصوت والصورة واللون.

في حين أن الفقرات (15،16،17) حصلت على متوسطات حسابية تراوحت ما بين (1.85-2.48) على التوالي، وبدرجة تقدير متوسطة. وتشير إلى أن أولياء الأمور يعتقدون أن المستوى الفكري والعقلي للأفراد لا يرتبط فقط بالقدرة على اختيار الألوان المناسبة.

ويتفق الباحث مع رأي أولياء الأمور، فهناك العديد من الأمور التي ترتبط بالمستوى الفكري والعقلي للفرد، فالتذكر، والقدرة على حل المشكلات، والتكيف هي من الأمور التي تكشف عن المستوى العقلي للفرد.

وحول فقرات المجال الاجتماعي أظهرت النتائج أن الفقرة (19:أعطي أطفالي الحرية في اختيارهم للألوان) على متوسط حسابي بلغ (2.58) وبدرجة تقدير كبيرة. غير أن هذه الحرية التي تعطى للأطفال مقيدة بالأخذ برأي الآخرين من الأب والأم والأخوة، وهذا ما أشارت إليه الفقرة (21 :اسمح لأطفالي بارتداء ما يريدونه دون الأخذ برأي الآخرين) حيث حصلت على درجة متوسطة.

في حين أن باقي الفقرات حصلت على متوسطات حسابية تراوحت ما بين (1.25-2.20) على التوالي، وبدرجة تقدير متوسطة. والتي تشير إلى أن أولياء الأمور يحبون أن يواكب أطفالهم الموضة في اختيار ملابسهم، ويربون أبناءهم على القيم اللونية الموروثة مع تقديرهم بما يفرضه عليه المجتمع من ارتداء الملابس حسب طبيعة المناسبة. وهذا يشير إلى أن أولياء الأمور يؤمنون بأن هناك ألواناً لا يجب لبسها من قبل الأفراد في حالات معينة كالظروف المحزنة مثلاً، ويركزون على إكساب الأطفال قيم المجتمع اللونية.

بينما حصلت الفقرة (أشجع بناتي على استخدام العدسات اللاصقة لتغيير لون عيونهن بما يتماشى مع الموضة) على أدنى متوسط حسابي مبلغ (1.27) وبدرجة تقدير قليلة. وقد يعزو الباحث هذه النتيجة إلى إدراك أولياء الأمور للآثار السلبية الصحية التي تؤثرها العدسات اللاصقة على العيون. إضافة إلى أن أولياء الأمور قد يعتبرون وضع العدسات اللاصقة على العيون هو من قبيل تغيير خلق الله تعالى. وإنه مهما غير الأفراد في لون عيونهن فلن يكون أجمل مما هم عليه من الخلقة انطلاقاً من أن الله تعالى خلق الإنسان في أحسن تقويم.

وحول فقرات المجال الديني أظهرت نتائج الدراسة أن جميع الفقرات حصلت على متوسطات حسابية تراوحت ما بين (1.73-2.39) على التوالي وبدرجة تقدير متوسطة.

حيث تشير مضامين هذه الفقرات إلى أن دلالات الألوان لدى أولياء الأمور تسهم بدرجة متوسطة في دعوتهم إلى ترغيب أبنائهم في ارتداء الألوان التي هي من الألوان المحببة في القرآن الكريم كاللون الأبيض، واللون الأخضر. والدعوة إلى تشجيع الأطفال على عدم لبس اللون الذي استخدمه القرآن للدلالة على البؤس والشقاء كاللون الأسود.

وقد يعزو الباحث ذلك إلى أن دلالات الألوان في القرآن الكريم لا ترتبط فقط بجانب اللباس مثلاً، بل بعضها يشير إلى سوء الخاتمة كاستخدام اللون الأسود للدلالة على اسوداد وجوه الكافرين. في حين أن لبس اللون الأسود ليس مكروهاً أو نهي عنه، بل قد يكون من الألوان المفضلة للباس. أما اللون الأبيض الذي هو رمز الطهارة والعفاف فإنه لا يعني أن يكون أفراد المجتمع كاملاً لابسين لوناً واحداً فقط.

وفيما يتعلق بالمجال الأخلاقي أظهرت نتائج الدراسة أن جميع الفقرات حصلت على متوسطات حسابية تراوحت ما بين (1.82-2.38) على التوالي، وبدرجة تقدير متوسطة. وتشير مضامين هذه الفقرات أن أولياء الأمور يقومون بتحذير أبنائهم وتجنيبهم استخدام الألوان المثيرة للشهرة مثلاً، أو العنصرية، أو الطائفية، بمعنى أن أولياء الأمور يحاولون أن يبينوا لأبنائهم أن هناك ألواناً هادئة يحبذ لبسها واستخدامها.

وتتفق هذه النتيجة مع دراسة جوان (Juine، 1992) التي أشارت أن الأطفال والبالغين يربطون الألوان الفاتحة بالمشاعر الإيجابية. كما تتفق هذه النتيجة مع دراسة زينتنر (Zentner، 2001) التي بينت أن البالغين الذين تتراوح أعمارهم ما بين (18-39) سنة، قد فضلوا اللون الأزرق، وقد ربطوا بين عاطفة السعادة والألوان الفاتحة.

كما تتفق هذه النتيجة مع دراسة هيمفل (Henphil، 2001) التي بينت أن الإناث من الطلبة الخريجين يفضلن الألوان الفاتحة على الألوان الغامقة وذلك لارتباطها بالعواطف والدلالات الإيجابية.وتتفق أيضاً مع دراسة أبو عون (2003) التي أشارت إلى أن موقف المجتمع الجاهلي من الألوان هو محب للأبيض، ومتفائل بالأخضر، وإن الأصفر الفاقع لون يثير الفرح، واللون الأزرق يمثل لون السماء، والهدوء، والقداسة.

ثانياً: مناقشة نتائج السؤال الثاني: هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة (α=0.05) بين المتوسطات الحسابية بأثر دلالات الألوان لدى أولياء الأمور على تربية أبنائهم تعزى إلى متغيرات الجنس، ومكان السكن والعمر، ودخل الأسرة؟

أظهرت نتائج الدراسة عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية في استجابات أفراد الدراسة حسب متغيرات الجنس، ومكان السكن، والعمر، حول أثر دلالات الألوان لديهم على تربية أبنائهم.

وهذا يعني أن أولياء الأمور الذكور والإناث، سواءً الذين يسكنون في القرى، أم المدن، وعلى اختلاف فئاتهم العمرية، يرون أن دلالات الألوان لديهم تؤثر بدرجة متوسطة في تربيتهم لأبنائهم ضمن مجالات الدراسة كلها.

في حين أظهرت نتائج الدراسة وجود فروق ذات دلالة إحصائية في استجابة أفراد الدراسة حسب متغير دخل الأسرة، لصالح ذوي الدخل المرتفع مقارنة مع ذوي الدخل المتوسط والمنخفض. وهذا يعني أن ذوي الدخل المرتفع من أولياء الأمور يرون أن دلالات الألوان لديهم تسهم بدرجة أكبر من ذوي الدخل المتوسط والمنخفض في التأثير على تربية أبنائهم. وقد يكون للجانب المالي دورٌ مساعدٌ في عملية التأثير، من حيث المقدرة على شراء الألبسة، والأجهزة بما يتناسب مع قيم المجتمع، والقيم الدينية، والتوجهات التربوية نحو استخدام الألوان في عملية التعلم.

التوصيات:

في ضوء نتائج الدراسة فإن الباحث يوصي بما يلي:

- إجراء دراسة ميدانية حول دلالات الألوان لدى أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك.
- إجراء دراسة ميدانية للتعرف على تفضيلات الطلبة للألوان ودلالاتها بالنسبة لديهم.
- عمل ندوات لأولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية ترتبط بدلالات الألوان، وكيفية توظيفها في تربية أبنائهم.

المصادر والمراجع

المراجع العربية

أبو عون، أمل. (2003). **اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي: شعراء المعلقات نموذجاً**. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين.

الجيزاوي، عامر. (2001). **أثر استخدام الحاسوب كأداة في اكتساب طلبة الصف الخامس الأساسي لمفهوم اللون**. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

حمدان، نذير. (2002). **الضوء واللون في القرآن الكريم**. ط1، دمشق: دار ابن كثير.

دملخي، إبراهيم. (2000). **الألوان نظرياً وعملياً: دراسة فيزيائية نفسية للألوان**. جامعة دمشق: مطبعة الراودي.

عجينة، حمد. (1994). **موسوعة أساطير العرب الجاهلية ودلالاتها**. ط1، بيروت: دار الفارابي.

متوج، سمران. (2004). **دلالات اللون ورموزه في الشعر الجاهلي**. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة تشرين، دمشق.

الصمادي، جبر. (1995). **ترجمة الألوان من العربية إلى الإنجليزي**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، اربد.

المراجع الأجنبية

Ainsoworth, R, Simpson, D. (1993). Effect of Colors in an Office Interior Mood and Performance. *Perceptual & Motor Skills*, 76 (21), 235 - 241.

Ballast, D. (2002). Interior design reference manual، professional pub.Inc: Belmont، CA.

Boyatzis, C. & Varghese, R. (1994). Children′s emotional associations with color. *Journal of Genetic Psychology*, 155, 77 - 85.

Hemphl. (2001). A note on Adult Color-Emotion Associations، *The Journal of Genetic psychology*, 157930, pp. 275 - 280.

Hudspeth, M. (2007).*What Does Color Mean*. Machine design, 6(1) circle 157.

June, D. (1992). Colors Associations with Feelings and Emotions .*DAI*-A 54 (4), P1204.

Saito, M. (1996). Comparative studies on color performance in Japan and other Asian regions، with special emphasis on the performance for white**.** *Color search and Applications*. 19(4), 286 - 295.

Zentner, M. (2001). Preferences for colors and emotion combinations in early child hood. *developmental science*, 4(4), pp. 389 - 398.

Naz, Epps & Dawson (2008). The Relationship between Colors Emotion: A Study of College Students. *College Student Journal*, 01463934, Sep2004, Vol. 38، Issue 3

مشروع دراسة تطويرحرفة الصياغة في الأردن

خليل نمر طبازة: كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 1 /4/ 2009 **تاريخ القبول**: 8 /11/ 2009

ملخص

خلال هذه الدراسة قام الباحث بجمع المعلومات الخاصة بأوضاع حرفة الصياغة من الناحية الفنية والإنتاجية والإدارية ومصادر الخامات وأساليب ومشاكل التدريب والتعليم حيث أن تحليل المعلومات التي تم جمعها احصائياً أعطت مؤشرات الى ضرورة تشجيع ودعم قطاع الصناعات الحرفية المختصة في انتاج وتصنيع المجوهرات والحلي من جميع النواحي المادية بتوفير الدعم للمشاريع وايجاد وتطوير وسائل الانتاج والتسويق وتدريب كوادر لديها القدرة على إعداد التصاميم المعاصرة ذات مواصفات قابلة للتسويق الى جانب المحافظة على القيم التراثية في مخرجاتها وطابعها الأردني المتميز إلى جانب الاهتمام بدراسات وتجارب الفنانين والمصممين المبدعين ومحاولة الاستفادة من خبراتهم في تطوير قطاع حرفة الصياغة الأردنية.

Studying Developing Jewelry Craftsmanship in Jordan

Khalil Tabaza, *Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

For the purposes of this study, the researcher collected data concerning metal smiths from the point of view of artistic production, project management, raw materials, training problems and education. The data analysis revealed the necessity of improving and supporting the handicraft industries, specially jewelry and the metal smiths sector, by providing financial aid and developing methods of education, training and marketing, which provides this sector with new generations of qualified craftsmen to be able to adapt contemporary styles to the traditional ones. Finally, the researcher recommended paying attention to creative designers and artists studies by benefiting from their experience in developing the Jordanian metal smiths sector.

مقدمة

لقد عرفت الصياغة بمعناها الحضاري الواسع شعوب وأقوام تدرجت في المدنية منذ العصور الحجرية والفرعونية والأشورية والفارسية والهندية وغيرهم. وان حرفة الصياغة من أرقى الحرف اليدوية وأوثقها بأصل الفن الزخرفي التزييني. وكان لحرفة الصياغة الدور الكبير في إظهار قدرة الإنسان على الإبداع والتميز، فقد خلفت لنا الحضارات القديمة روائع من الحلي وأدوات الزينة التي ألتقى فيها الحس الفني بالمهارة الحرفية المتقنة. هذا وقد بدأ تاريخ حرفة الصياغة في الأردن مع فجر التاريخ واستمر حتى الآن. ومع بداية مطلع القرن الماضي وبعد هجرة عدد من الصياغ الشركس والحجازيين والفلسطينيين للأردن، أصبح هناك وضع خاص لهذه الحرفة، وكانت وما زالت التصاميم والأشكال تنتج بمواصفات تقليدية وتصنع يدوياً بطرق تقليدية وهي بحاجة الى التطوير والدراسة العلمية.

مبررات الدراسة وأهدافها:

1. إن الدراسات التي حصلت حول هذا الموضوع في العديد من الدول المتقدمة تشير الى أهمية هذا القطاع من الصناعات الحرفية حيث أن لها الأهمية الخاصة في مجال ترويج الصناعة السياحية التي لها دور كبير في دعم الدخل القومي للدولة.

2. تشير جميع الدراسات التقييمية التي حصلت داخل الأردن لهذا القطاع من الصناعات الحرفية على ضرورة العمل على إعداد الدراسات العلمية والعملية الميدانية لتحديد المقومات والطموحات المستقبلية لنجاح هذه الصناعة وإمكانية تطوير هذه الصناعة على أساس علمي مدروس.
3. إن أهمية هذه الصناعة تعتمد الخبرات والخامات المحلية في تصنيعها وإعدادها، وإن بيع هذه المنتجات في الأسواق المحلية والعالمية يشكل مصدر دخل للعملات الصعبة ويلعب دوراً في تنمية المجتمع من حيث توفير فرص العمل وتخفيض نسبة البطالة.
4. القيام بهذه الدراسة الأكاديمية سوف يعمل على توفير البرامج والخطط التعليمية المنظمة والمتخصصة في رفع سوية التدريب للعاملين في قطاع حرفة الحلي والمجوهرات الأردنية.
5. من أهداف هذه الدراسة تأسيس بنك للمعلومات المتخصصة في صناعة الحلي والصياغة في الأردن، وان توفير المعلومات الكافية عن هذا القطاع سوف يساعد المستثمرين المحليين والعالميين على دخول هذا القطاع والعمل به وتنميته.
6. إن جميع الدراسات السابقة تشير الى أن هناك العديد من المشاكل التي تواجه هذه الصناعة الحرفية كمشاكل التصميم والتسويق وتوفير الخدمات والآلات المتطورة وكيفية الحصول عليها وتطويرها.

الدراسات السابقة

لقد قامت الأمريكية Ross Colyer 1978 بتأليف كتاب عن الحلي الشعبية في المملكة العربية السعودية حيث قامت بجمع المعلومات عن هذه الصناعة الحرفية وتصنيف هذه المنتجات من الحلي اليدوية من خلال الصور المختلفة.

ولقد قامت الباحثة Wier, Shelagh في كتابها The Bedouin 1976 بكتابة جزء عن الحلي البدوية في الأردن وكان في اختصار شديد ضمن دراسة الحياة في الأردن.

وفي الدراسة التي قام بها طبازة 1996 حيث كانت تشتمل على عناصر تقييم لمستوى الحرف التقليدية من الناحية الفنية والاجتماعية والاقتصادية في الأردن، أشار الى ضرورة الاعتناء في تطوير حرفة الصياغة لما تلقى من مشاكل في التصاميم وطرق الانتاج المختلفة.

وفي الدراسة التي قام بها الباحث طبازة عام 2000 والتي اشتملت على وحدة في توثيق حرفة الصياغة الشعبية في الأردن بين الباحث أهم الخامات المستخدمة في الصياغة والتصاميم الدارجة وطرق التصنيع والعدد والأدوات المستخدمة. ومن هنا نجد ان هناك حاجة ماسة الى إعداد الدراسات العلمية لتطوير هذه الصناعة الفنية وإعداد البرامج التعليمية المتطورة من حيث التصاميم والتقنيات الحديثة وبطرق متقدمة.

منهج البحث ووسائله

قام الباحث بإعداد الدراسات الميدانية وجمع المعلومات الكافية عن هذه الصناعة الحرفية وذلك بتعبئة استبانة لكل من الحرفيين العاملين في هذا المجال لمعرفة مشاكلهم وحاجاتهم المختلفة، لهذا كانت منهجية البحث ميدانية حيث تم جمع المعلومات ومن ثم تم تحليل هذه المعلومات ضمن البرامج الحاسوبية المعتمدة للوصول الى النتائج والتوصيات.

مراحل تنفيذ الدراسة

المرحلة الأولى:

إعداد الدراسات العلمية وجمع المعلومات المختلفة.

المرحلة الثانية:

القيام بالدراسات الميدانية وجمع المعلومات عن الحرفيين وأوضاعهم العاملين في مجال انتاج الصياغة وصناعة الحلي.

المرحلة الثالثة:

تحليل المعلومات وإعداد الوسائل والبرامج التعليمية وطرح التوصيات المختلفة حول الموضوع.

تحليل نتائج الدراسة:

لقد تم توزيع الاستبانة على أربعين حرفياً وحرفية يعملون في قطاع انتاج الحلي والمصاغ حيث تبين أن نسبة الرجال العاملين أعلى بكثير من النساء في هذه الحرفة حيث بلغت 74% رجال و26% نساء ولقد تبين أنه حتى عام 1995 لم يكن يعمل في هذا المجال من الفنون الحرفية من العنصر النسائي ما ندر وكانت ممارساتهن من أجل الهواية وليست الحرفية الممتهنة لهذا المجال، وتبين ان هذه النسبة تطورت بشكل كبير بعد عام 1995 عندما اهتمت بعض المؤسسات والجمعيات الحرفية مثل مؤسسة نور الحسين في مشروع محمية جمعية نساء ضانا في الجنوب، ومن ثم تبين أن عدداً من الطالبات خريجات أقسام الفنون والتصميم امتهن حرفة تصميم الحلي والمجوهرات حيث حصل بعضهن على دورات تدريبية داخل الأردن وخارجه. وأن معظمهن يمارسن المهنة داخل المنازل ويقمْن بعرض أعمالهن وتسويقها من خلال المعارض والبازارات التي تقام داخل المملكة وخارجها، والقليل منهن من يقمْن بعرضها في المحلات المختصة لبيع الحلي والمجوهرات.

وبناءً على بيانات الجدول رقم (1) والمتعلق بتوزيع الحرفيين الصاغة على مناطق المملكة كان على النحو التالي:

جدول رقم (1)

عمان	35%
الزرقاء	18%
اربد	16%
العقبة	14%
جرش	10%
السلط	7%

ومن هذه النسب وتوزيعها يتبين أن توزيع مشاغل الصياغة في المملكة يتمركز في المدن الرئيسية حيث تتوفر المواد الخام والمدن التي يزورها أعداد كبيرة من السياح والأجانب والمغتربين.

وحسب الجدول رقم 2 فقد أفاد الحرفيون عن مصادر تعلمهم لحرفة الصياغة حيث كانت على النحو التالي:

جدول رقم (2)

العائلة	86%
الجيران	24%
حرفيون آخرون	21%
الدراسة الأكاديمية	6%
المراكز التعليمية	4%
أصدقاء	2%

ومن خلال تحليل النتائج في الجدول السابق نجد أن معظم الحرفيين حصلوا على تعلمهم من خلال عائلاتهم الخاصة ومن خلال التعليم داخل المشاغل والمحترفات الخاصة. وأن هذا التعليم يكون بطريقة التعلم من خلال العمل والتدريب والممارسة.

لهذا نجد أنه من الضروري توفير برامج التعليم الرسمية والمنظمة في كافة المجالات الحرفية من حيث التدريب على مهارات التصميم والانتاج والتسويق، وأن يتم الاهتمام بتعليم وادخال وسائل التقنية والتكنولوجيا الحديثة، وهذا يكون بتوفير مراكز التدريب وتوفير الكوادر المؤهلة علمياً وحرفياً وتكنولوجياً. مما يؤدي الى تطوير هذا القطاع والمحافظة عليه من الضياع.

وعند الإطلاع على الجدول رقم (3) والمتعلق بالمشاكل التي تواجه الصاغة عند البدء في انشاء مشاغلهم ومحترفاتهم فقد كانت النسب على النحو التالي:

جدول رقم (3)

بيع المنتجات	87.2%
توزيع أوقاتهم ما بين العمل والأسرة	64.2%
المنافسة الشديدة	60.0%
امكانية التصدير	40.8%
التكلفة الفعلية للمنتجات	36.8%
استخدام التكنولوجيا الحديثة	12.8%
توفر التدريب والتعليم الرسمي للحرفة	10.4%
مواضيع أخرى	9.6%
الضرائب وتبعاتها	5.6%
الدعاية الإعلامية	4.8%
وجود الدعم والتمويل المناسب	4.8%
توفر النوعية الجيدة من المواد	4.0%
توفر الأيدي الحرفية الماهرة	2.4%
توفر المواصلات المناسبة	1.6%
رأس المال العامل	1.6%
البرقراطية والأنظمة الإدارية	0.8%

وبناء على هذه النتائج فإنه يتبين ان مشكلة التسويق تقع في أولوية المشاكل التي تواجه الحرفيين العاملين في مجال الصياغة، وأن صعوبة توفير الوقت الكافي للعمل ومواءمة توزيعه مع الواجبات العائلية ومن ثم المنافسة الشديدة ما بين الحرفيين وأيضاً الضرائب وتوفير المواد والمصادر وسهولة الحصول عليها هي من المشاكل التي أثارها العاملون في هذا القطاع الى جانب الحاجة الى تطوير تصاميم المنتجات من الناحية الفنية وخاصة عدم توفر المختصين في هذا المجال.

وبناء على الجدول رقم (4) والمتعلق بموضوع إدارة المشاريع الحرفية في مجال الصياغة فقد كانت النتائج على النحو التالي:

جدول رقم (4)

من حيث الأنتاج	94.4%
من حيث انتاج التصاميم	93.6%
من حيث تسويق المنتج	87.2%
من حيث الحسابات والتمويل	82.4%
من حيث الإدارة العامة	20.8%
من حيث الإدارة الشخصية	14.4%
أمور أخرى	11.2%

من الجدول السابق يتبين ان الحرفي ينصب جل اهتمامه على الانتاج والتصنيع ويقل اهتمامه بأمور الإدارة والتسويق، ومعظمهم يجهل، أو ليس لديه علم بأساليب التسويق الحديثة، وهذا يؤدي في كثير من الأحيان الى فشل المشاريع حيث قلة الخبرة في أساليب الإدارة والتسويق المعاصرة.

وفي الجدول رقم (5) والمتعلق بمصادر التمويل للمشاريع فقد كانت النتائج كما يلي:

جدول رقم (5)

المساعدات العائلية	82.4%
التوفير من المشاريع السابقة	76.08%
قروض بنكية	53.6%
مشاريع موروثة	20.0%
دخل من مشاريع أخرى	7.2%
قروض من أشخاص آخرين	4.8%
مصادر أخرى	1.6%

وبناء على نتائج هذا الجدول يتبين ان معظم الصاغة يعتمدون على المساعدات العائلية حيث يرث الحرفي والده أو أحد أفراد أسرته. وحرفة الصياغة في الغالب مقتصره على عائلات محددة وتحاول ابقاء اسرار المهنة ومصادر تمويلها منحصراً داخل العائلة الواحدة. ومن هنا نجد أن المنتجات تكون محدودة على ضوء توفر رأس المال والذي في الغالب يعتمد على قوة الأسرة وعراقتها في مجال حرفة الصياغة. ومن هنا نجد أنه توجد علاقة سلبية بين امكانيات توفر رأس المال الكبير ونوعية المنتجات الحرفية وهذا يؤثر أيضاً على نوعية المنتج وتطوره. وهناك صعوبة في حصول صغار الحرفيين على رأس المال من أجل الحصول على المواد وشراء الأجهزة المتطورة والحديثة. الى جانب ضعف الدعم المقدم من الجهات الرسمية وغير الرسمية لهذا القطاع.

وبناء على الجدول رقم 6 والمتعلق بالخامات المستخدمة في حرفة الصياغة فقد كانت نتائج تحليل البيانات كما يلي:

جدول رقم (6)

الشراء من السوق المحلي	82.4%
الشراء من مستورد محلي	72.0%
الشراء من الزبائن (العملاء)	64.8%
الاستيراد المباشر	16.0%
مصادر أخرى	16.0%

ان نتائج تحليل الجدول رقم 5 تعطي مؤشرا هو ان المواد متوفرة محلياً ولكن ليست على المستوى المطلوب الذي يساعد على تطوير صناعة حرفة الصياغة، وأنه يتم استيراد المواد بكميات من الخارج، وهذا بحاجة لتوفير العملة الصعبة مما يؤثر على نوعية المنتج من حيث القيمة والنوعية و يؤثر سلبا على أوضاع صغار الحرفيين في السوق.

وبناءً على الجدول رقم 7 والمتعلق بطرق تسويق المنتجات الحرفية فقد كانت النتائج كما يلي:

جدول رقم (7)

التسويق الشخصي	83.4%
التسويق من خلال الأقارب والأصدقاء	66.4%
التسويق العائلي	50.4%
وسيط شخصي	49.6%
بواسطة التجار	44.0%
وسيط آخر	15.2%

وبناء على تحليل نتائج وسائط التسويق جدول رقم (7) فأنه يتبين أن معظم الحرفيين في مجال الصياغة يسوقون منتجاتهم من خلال محلاتهم الخاصة بهم. ومن هنا نجد حاجة هذا القطاع الى توفر مؤسسات مختصة للتسويق ذات خبرات عالمية، والاستفادة من أساليب التسويق الحديثة وخاصة قواعد نظم المعلومات التجارية الحديثة.

لقد أصبحت هناك أسواق عالمية منافسة ومنظمة، وهناك ضرورة الى اقامة شبكة تسويق الكترونية محلية وذات علاقات بالسوق العالمية مما سيوفر فرصاً لتسويق المنتجات بشكل أفضل.

بناء على الجدول رقم (8) والمتعلق بنوعية المنتج حسب طلب السوق:

حيث كانت نتائج التحليل على النحو التالي:

جدول رقم (8)

يتم التصنيع للتخزين	60.0%
يتم التصنيع حسب الطلب	36.0%
أمور أخرى	3.0%

من خلال ذلك نجد أن هناك تحدياً يواجه الحرفيين وهو انتاج ما يرغب المستهلك، وهذا يتطلب دراسة الذوق العام وحاجات الزبائن من تصاميم وأحجام وأوزان وضمن الذوق العام السائد، حيث أن طلب التصاميم ذات المواصفات الخاصة قليل جداً، وعادة ما يكون مرتفع السعر والتكلفة. وهذا يتطلب أيضاً توفير المعلومات عن التصاميم المطلوبة وحاجة الزبائن. اما بخصوص التكنولوجيا المستخدمة في الإنتاج وتصنيعها حسب الجدول رقم (9) فنلاحظ ما يلي:

جدول رقم (9)

الأجهزة اليدوية المستخدمة	72.8%
أدوات يدوية بسيطة	64.8%
الأجهزة الكهربائية المستخدمة	64.0%
يدوية خالصة	35.2%
أجهزة متطورة تكنولوجياً	8.8%

عند تحليل دلالات الجدول رقم (9) نجد أن معظم الحرفيين يعتمدون على الأدوات والأجهزة اليدوية البسيطة، والقليل منهم يستخدم أجهزة متقدمة في انتاج أعمالهم. لهذا فإنه من الواجب توفير العدد والأدوات المتقدمة تكنولوجياً والقيام بتدريب هؤلاء الحرفيين على استخدامها الأمثل، ونتيجة لذلك فإن المنتج يكون على مستوى عالٍ من الدقة

والمتانة والمصنعية وهذا بالتالي سوف يؤدي الى تحسين مستوى الانتاج والتسويق فيما بعد وأيضاً هناك حاجة الى توفير وسائل الدعم المادية من أجل توفير التكنولوجيا الحديثة في التصنيع والانتاج ونتيجة لذلك نستطيع العمل على استمرارية الحرفة والانتاج والمحافظة على التقاليد المتوارثة وبشكل يتماشى مع متطلبات العصر الذي نعيش فيه.

وعند الاطلاع على الجدول رقم (10) والمتعلق بأهم المشاكل التي تواجه الحرفيين في مجال الصياغة حيث كانت نتائج التحليل على النحو التالي:

جدول رقم (10)

أنظمة التصدير والاستيراد	75.2%
المنافسة في السوق	36.8%
فرص التمويل المادية	36.0%
الجمارك وأنظمتها	32.8%
توفر الأيدي الماهرة من الحرفيين	18.4%
المهارة في قدرات التسويق	18.4%
القدرات التكنولوجية	16.0%
رأس المال وعدم توفره	9.6%
المشاكل المتعلقة بتوفر المواد الخام	4.8%
مصاريف الضرائب	4.8%
توفر وسائل النقل والمواصلات	1.6%
البيروقراطية في الإدارة	0.8%

إن المنتجات الحرفية تعتبر مصدر دخل قومي ووطني للعديد من دول العالم الثالث النامية. حيث يعتبر الحصول على العملات الصعبة من الأمور المهمة لشعوب وحكومات هذه الدول. لذا فأن هذا القطاع من الصناعات الحرفية بحاجة الى دعم ورعاية الدولة حيث أن الجدول رقم (10) يشير الى وجود العديد من الصعوبات والمشاكل المتعلقة بأمور الاستيراد والتصدير وتوفير المواد الخام أو تصدير المنتجات المصنعة. وعدم توفر القروض المدعومة من الحكومة لمثل هذه المشاريع وقلتها والبيروقراطية في التعاملات الإدارية تصعب وتعيق تطور هذا القطاع الحرفي حيث تعتمد معظم المشاريع على رأس المال العائلي وتندر مصادر التمويل الحكومية.

وعند محاولة معرفة الخطط المستقبلية للحرفيين وتطلعاتهم لتطوير الحرفة فقد تبين لنا الجدول التالي:

جدول رقم (11)

التخطيط لانتاج انماط وتصاميم متعددة من المنتجات	40.0%
التخطيط لتكرار انتاج نفس التصاميم من المنتجات	37.6%
الاستمرار في المهنة كما هي دون تغيير أو تطوير	19.2%
التخلي عن المهنة وبدء مهنة أخرى	1.6%
أمور أخرى	1.6%
التخلي عن المهنة والعمل مع آخرين	0.0%

من هنا نلاحظ أن الخطط المستقبلية لتطوير الحرفة من وجهة نظر الحرفيين تفتقر الى التخطيط المستقبلي السليم، وليست هناك استراتيجيات مدروسة من قبل الحرفيين، حيث الابتعاد عن ممارسة الحرفة وتطويرها دون تعليم وتأهيل كوادر للمحافظة على هذه الحرفة في المستقبل يعتبرموضوعاً خطيراً ويتطلب تدخل الجهات الرسمية الراعية لمثل هذه الأنشطة الثقافية والحضارية والصناعية الاقتصادية كما يتطلب وضع الخطط المنظمة لتطويرها والمحافظة عليها حيث أن هذه الحرف تعتبر جزءاً هاماً من التراث الحرفي الشعبي التقليدي للدولة، والمطلوب وضع الخطط التدريبية لتطوير التصاميم التقليدية وتطوير المهارات الحرفية بحيث تتماشى مع متطلبات الحياة المعاصرة، مما يؤدي الى تشجيع الحرفيين على الاستمرار في ممارسة حرفهم والمحافظة عليها.

وعند الاستفسار من الحرفيين الصاغة عن دور الحكومة في تطوير هذا القطاع وما يحتاجونه من الجهات الرسمية من دعم فقد كانت آراؤهم على النحو التالي جدول رقم 12:

جدول رقم (12)

وضع القيود على استيراد البضائع المشابه والمنافسة لمنتجاتهم	92.8%
توفير المعلومات المباشرة عن الحرفة وتطويرها	92.8%
استشارة الحرفيين المباشرة بخصوص حرفتهم وحاجاتهم ومتطلباتهم والاتصال المباشر بهم	88.0%
زيادة الضرائب على البضائع المستورده	11.2%
اصدار قانون حماية لصناعاتهم	9.6%
توفير الأمن والحماية	6.4%
الاستثمار في البنية التحتية للصناعات الحرفية	1.6%

وعند تحليل دلالات الجدول السابق رقم 12 نجد أن معظم الحرفيين الصاغة يرغبون أن تقوم الحكومة بوضع قوانين لحمايتهم من المنافسة الخارجية لمنتجاتهم، وتوفير مصادر المعلومات الخاصة بمنتجاتهم وتطوير وسائل التصميم والتعليم والتدريب للكوادر الشابة الجديدة، واعتبار منتجاتهم وممارساتهم المهنية قيمة حضارية واقتصادية وتراثية، والتركيز على المواصفات الابداعية في التصاميم وطرق الانتاج، واقامة المتاحف المتخصصة لمنتجاتهم وتسويقها محلياً وعالمياً. ان وضع القوانين لحماية المنتجات الحرفية في مجال الابداعات الصناعية يجب أن يكون أولوية على المستوى الوطني، وأن يكون ذلك بتوفير وسائل الدعم المادي للحرفيين وتكريم الحرفيين المبدعين واقامة المعارض المتخصصة المحلية، والمشاركات العالمية سوف تساعد وتطور هذا القطاع من وجهة نظر الحرفيين الصاغة والمختصين بهذا المجال من الفنون الحرفية الشعبية.

وعند الاستفسار عن اشتراك أو انضمام الحرفيين في جمعيات أو نقابات تخصصية فقد كانت النتيجة وحسب الجدول رقم 13 كما يلي:

جدول رقم (13)

غير منتظمين	87.2%
منتظمون	12.8%

ومن هنا نجد أن النسبة التي لها ارتباطات نقابية أو اجتماعية من الحرفيين عدد قليل جداً حيث أن هذا القطاع من الفنون الحرفية يعتبر حرفته من المهن الفنية بشكل عام ولا يوجد للدوائر الحكومية اشراف مباشر على هذا القطاع الحرفي ويعتبر الحرفيون مستقلين في مشاغلهم من حيث الإدارة الخاصة والانتاج والتسويق، ومن الملاحظ ان مشاغل الحرفيين تقع في أماكن في العادة غير مرئية من عامة الناس، حيث سرية المكان تلعب دورا كبيرا في النواحي الأمنية. وتعتبر هذه الحرفة بالذات من الحرف التي تعتمد على العلاقات العائلية الواحدة حيث تتناقل الأجيال المهارة والخبرة داخل الأسرة الواحدة وتعتبر العديد من المهارات هي من أسرار الحرفة غير المرغوب تعليمها للآخرين أو حتى اطلاع القطاع الإداري الحكومي عليها.

التوصيات:

على ضوء تحليل نتائج الدراسة يوصي الباحث بما يلي:

أولاً: التوصيات العامة

1. أن يتم تشجيع ودعم الحرفيين من خلال المشاريع الإنتاجية الصغيرة وذلك بتوفير الأماكن المناسبة لإنشاء مشاغلهم، حيث أن معظم هذه المشاغل تفتقر الى الظروف الصحية والسلامة العامة وسهولة الوصول منها واليها وتوفير الحماية الأمنية لهم.
2. يواجه الحرفيون العديد من المشاكل في مجال تسويق منتجاتهم، بالإضافة إلى ارتفاع قيمة الضرائب وأسعار المواد المستخدمة في التصنيع. لهذا لا بد من توفير المؤسسات، سواء الرسمية أو الخاصة المختصة في مجال تسويق المنتجات الحرفية يضاف إلى ذلك تخفيض الضرائب على المواد المستوردة والمستخدمة في مجال التصنيع والإنتاج مع الحرص على سهولة الحصول عليها.
3. لقد اشتكى العديد من الصاغة من عدم توفر المختصين في مجال التصميم الفني مما يتطلب ايجاد الجهات التعليمية التي تشرف على إعداد البرامج الخاصة في مجال إعداد وتأهيل المصممين المهرة في هذا المجال من فنون التصميم الحديثة. ومن هنا نجد ضرورة تبني إحدى الجامعات التي لديها برامج في التصميم الى استحداث تخصص في مجال تصميم المجوهرات.
4. إن عدم وجود الجهات المختصة في مجال الإدارة والتسويق يسبب لهذا القطاع العديد من المشاكل، لهذا لا بد من وجود المؤسسات المختصة في إدارة وتسويق مثل هذه المنتجات على المستوى الوطني والدولي مما يساعد الحرفيين للتفرغ للإنتاج، حيث أن معظم الحرفيين الآن يقومون بمهمة الإنتاج والتسويق معاً. فلا بد من تفرغ الحرفيين لمهمة الإنتاج وايجاد الجهات المتخصصة في مجال التسويق والإدارة.
5. إن معظم مصادر التمويل هي من النوع العائلي والموروث، وضعف هذه المصادر يؤدي الى محدودية تطوير هذا القطاع من الفنون الحرفية. لهذا لا بد من أن تقوم بعض الجهات الرسمية والخاصة مثل وزارة الصناعة والتجارة والبنوك بدعم هذا القطاع وتوفير وسائل الأقراض الميسرة للحرفيين حتى يتمكنوا من تطوير أعمالهم ومشاغلهم.
6. ضرورة ايجاد السبل والأنظمة الداعمة لتوفير المواد الخام سواء المحلية أو المستوردة، حيث ان عدم توفر المواد الخام يؤدي الى عرقلة أساليب الإنتاج وأضعافها، كما ينبغي تخفيض الضرائب على المستورد منها.
7. ضرورة توفير الأجهزة والمعدات الحديثة والمستخدمة في مجال انتاج الحلي والمجوهرات الى جانب توفير الدورات التدريبية المنظمة لاستخدام هذه الإجهزة وتشجيع الحرفيين على استخدامها في مشاغلهم مما يطور نوعية المنتج ويشجع على الإنتاج بكميات كبيرة قابلة ومنافسة للتصدير.
8. إن فن الصياغة يعتبر من الفنون الحرفية التراثية والهامة، وأن ضرورة وجود المؤسسات الحكومية المنظمة والمطورة لهذا القطاع تعتبر من الضرورات الهامة من أجل رفع سوية هذا القطاع. ووجود البرامج الأكاديمية المدروسة المنظمة سوف يساعد على تنظيم هذا القطاع ورفعة سويته.
9. ضرورة وجود القوانين المنظمة التي توفر لهذا القطاع الحماية من المنافسة الخارجية لمنتجاتهم وتوفير مصادر المعلومات الخاصة بمنتجاتهم وتطوير وسائل التصميم والتعليم والتدريب للكوادر الشابة واعتبار منتجاتهم تقع ضمن القيم الحضارية والإقتصادية والتراثية التي لا بد من العمل على حمايتها ورعايتها.

10. ضرورة توفير الجهات المنظمة والراعية لهذا القطاع مثل النقابات أو الروابط أو الجمعيات المختصة التي يستطيع الحرفيون العاملون في هذا القطاع من خلالها أن ينظموا نشاطاتهم ويطوروا أعمالهم ويوفروا الحماية القانونية والثقافية لمنتجاتهم.

ثانياً: التوصيات الخاصة

لقد كانت نتائج تحليل معظم المعلومات تشير الى وجود مشكلة التصاميم الفنية والتدريب والتطوير في مجال التقنيات الحديثة الأمر الذي يتطلب الاهتمام من الجهات الرسمية ولهذا يرى الباحث ضرورة ايجاد مؤسسة أكاديمية وعلى مستوى عالٍ من المهنية الفنية لرعاية واقامة البرامج التعليمية المنظمة المستندة إلى خطط وبرامج تدريبية مدروسة ونظراً لوجود اتجاهين مختلفين من هذا القطاع وهما:

1. الاتجاه التقليدي التراثي الفني.
2. والاتجاه المعاصر الحديث فإن

الباحث يؤكد هنا على ضرورة الاهتمام بكلا الاتجاهين لتلبية حاجات المجتمع المحلي والعالمي. ومن هنا نجد ضرورة توفير البرامج التعليمية التي تهتم بكلا الاتجاهين، حيث المحافظة على التصاميم التراثية في انتاج الحلي هو ضرورة حضارية. ويرى الباحث أن تكون هذه التصاميم الحديثة ذات صفة ابداعية الى جانب تميزها واهتمامها في اظهار الهوية التراثية. حيث ان الاستفادة من القيم الفنية التراثية يعطي للمنتج الأردني الهوية والتميز. وهذا موضوع هام يجب رعايته والتأكيد عليه للمحافظة على الهوية التراثية الجمالية الأردنية. ولقد قام الباحث بتجربة تؤكد هذا التوجه وذلك من خلال تصميم مجموعة من الحلي المعاصرة التي استوحي تصاميمها من الحلي التراثية الأردنية.

على سبيل المثال استخدم الباحث في اللوحات رقم 1 و 5 تصميم شكل العين حيث كانت تستخدم كرمز يقي من الحسد في الكثير من تصاميم القلائد الشعبية، الى جانب ذلك استخدم الباحث شكل اليد في اللوحة رقم 6 حيث كانت تستخدم كرمز للوقاية من الحسد الى جانب استخدام الأحجار الكريمة مثل العنبر واللؤلؤ والتركواز في أعماله مثل اللوحات 3 و 4 و 8 و 11و 12 حيث كان المعتقد الشعبي بأن هذه الأحجار شبه الكريمة تقي من يستخدمها من الشر والحسد وتساعد على المحبة بين الناس الى جانب العديد من الأشكال من تصاميم الأساور والعقود والخواتم والقلائد في أعمال مثل اللوحات 11و 12و 13و 18و 19و 20 التي حاول الباحث في اخراج تصاميمها الموائمة والتوليف ما بين الحداثة في التصميم والمحافظة على القيم الجمالية والتراثية كما هي في الأشكال والتصاميم المرفقة مع هذا البحث.

المصادر والمراجع

المراجع باللغة الإنجليزية

- British Museum. Jewelry Through 7000 years. London: 1976.
- Hall J. (1977), Tradition and change: The new American Craftsman. New York E. P. Dutton.
- Oppi Untrachi- Metal Techniques for Craftman, (New York 1975, P. 200).
- Paul. (2005). New Directions in Jewelry. Black dog Publishing Limited. London.
- Ross. Colyer Heather, Bedcain Jewelry in Saudi Arabia. London 1978.
- Ross. Colyer Heather, The Art of Bedouin Jewelry. London (1981).
- www.atlastours.net/ ethnic-jewelry/ info2.html.. Ethnic jewelry from the Middle East. 5.13.2008.

- www.Syriangate.com/texts/ jewelry Texts.htm. Syrian handmade jewelry- 5.13.2008.

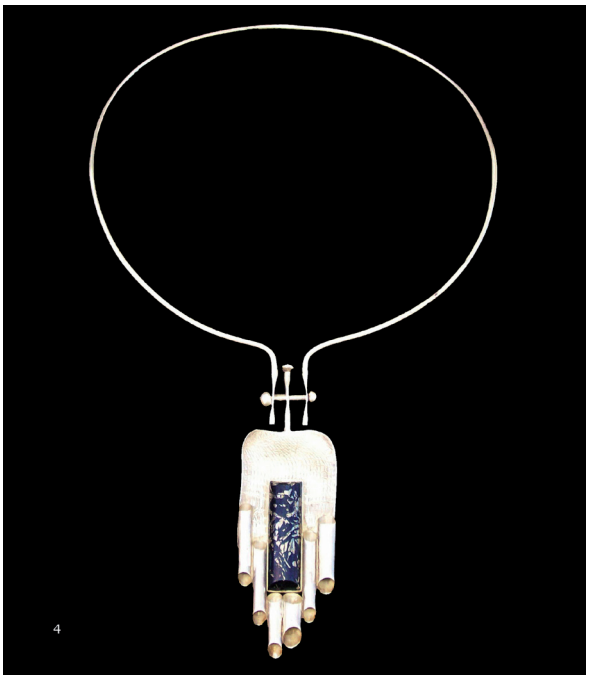
مراجع باللغة العربية

- اكمل الدين إحسان أوغلي. أفاق تنمية الصناعات التقليدية في الدول الإسلامية مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية استنبول، 1993م.
- المهدي عنايات، فن اشغال المعادن والصياغة، مكتبة ابن سينا 1994.
- طبازة، خليل نمر 1996، دراسة تقييمية لمستوى الحرف التقليدية من الناحية الفنية والاجتماعية والاقتصادية في الأردن، أبحاث اليرموك سلسلة العلوم الإنسانية والإجتماعية 115-152: 911) 12.).
- طبازة، خليل نمر 2000، دراسة توثيقية للحرف اليدوية التقليدية الأردنية. جامعة اليرموك. مركز الدراسات الأردنية ص ص 231-195.

1

2

3


4

5

6

7

8

10

9

11

12

14

13

16

15

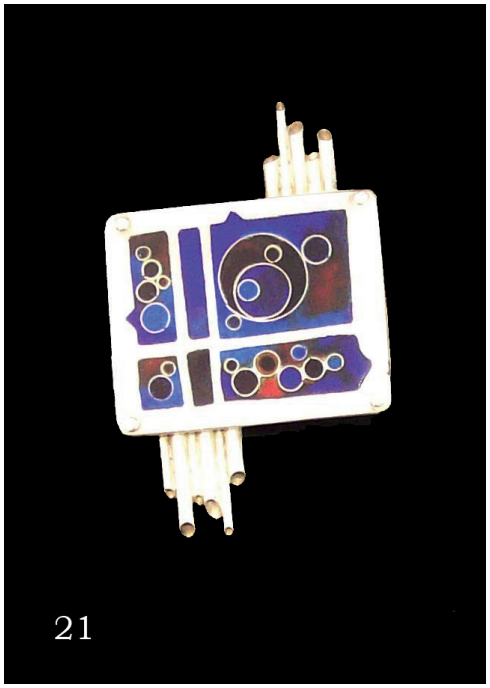
18

17

20

19

22


21

24

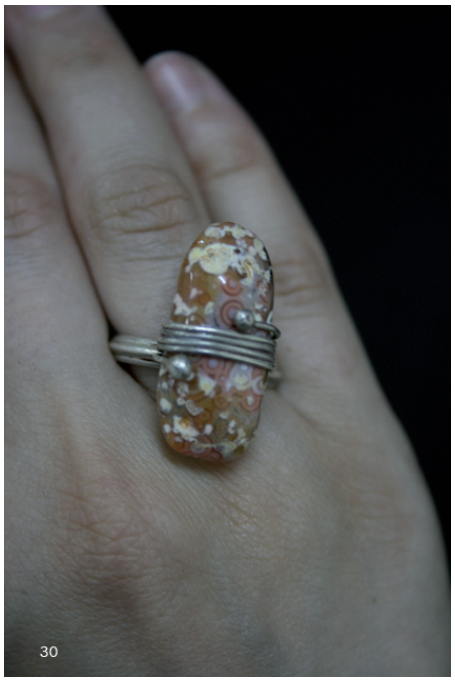
23

25

26

28

27


30

29

31

أغاني الأطفال الشعبية الحركية في قُرى محافظة إربد

تماره محمود نصير: مديرية تربية اربد الثانية، اربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 13 /8/ 2008 **تاريخ القبول**: 8 /11/ 2009

ملخص

لم تكن أغنية الطفل الشعبية الحركية محور دراسات وأبحاث عديدة، إلا أنها تناولت في الغالب مواضيع: المسح التراثي، العلاقة النفسية، العلاقة التربوية، العلاقة الجسمية (الحركية)، العلاقة الاجتماعية. ولم تأخذ هذه الدراسات والأبحاث بعين الاعتبار تفسير العناصر الموسيقية كلغة تعبير من نوع خاص عن اغنية الطفل الشعبية الحركية، مما سيقود إلى محاولة بناء طرق جديدة للتعامل مع موسيقا الطفل كواقع يتطلب النظر إليه من خلال التخصصية الموسيقية، ولذلك جاءت هذه الدراسة.

Children's Kinetics Folklore Songs in the Villages of Irbid

Tamara Nusair, *Ministry of Education Teacher, Es-Sarih, Irbid, Jordan.*

Abstract

Children's kinetics folklore songs have not been subject to numerous studies and research projects. These studies have usually dealt with heritage surveys, psychological, educational, bodily (kinetic), and social relations. They have never taken into consideration the interpretation of musical elements as a special expressive language of children's kinetic folklore songs. Such approach would have led to new ways of dealing with children's music as a music specific reality, which is the aim of the present study.

المقدمة

اربد مدينة في شمال الاردن، أطلق عليها قديما اسم ارابيلا. تبعد مسافة 80كم شمال العاصمة الاردنية عمان، وهي ثاني اكبر مدن المملكة الأردنية الهاشمية، وقد كانت تاريخيا تتبع منطقة سهل حوران الممتدة من جنوب سوريا الى شمال الاردن. في تلك المنطقة العديد من المناطق الاثرية كأم قيس، وبيت رأس، وديون، وطبقة فحل، وتحيط بها السهول الزراعية الخصبة من جهاتها الشمالية والشرقية والجنوبية وسميت قديما بالاقحوانة نسبة الى زهرة الاقحوان فيها. يقدر عدد سكانها 850 الف نسمة.

يتبع محافظة اربد الكثير من القرى عديدة الأمر الذي أعطاها موقعا مميزا بين المدن الاردنية ومحافظاتها، فسكان هذه القرى من الفلاحين والمزارعين من ذوي الخبرة العالية والتاريخ العريق. يمارس أطفال هذه القرى العديد من الأغاني الشعبية الحركية التي تعتبر تراثاً يعبر عن هذه المنطقة، ويحن له الكبار من حين الى اخر. اذ تعتبر أغاني الأطفال الشعبية الحركية عملاً ممتعاً يقوم به الطفل، ونشاطاً متميزاً ينجزه، يستخدم الطفل أثناءه صوته الجميل فيبني جمله ويعبر عن أفكاره. وفي اثناء ممارسته للاغاني الشعبية الحركية يندمج في أدوار يعيشها في الخيال فيوظف فيها قدراته الشخصية ومهاراته الحركية.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في انها تتناول العناصر الموسيقية في اغنية الطفل الشعبية الحركية، ومن كونها الأولى في هذا الإطار التي توضح وتحلل اغنية الطفل الشعبية الحركية مع الأخذ بعين الاعتبار التنوع العام للدراسات السابقة ومدى ارتباطها بعلم الموسيقا من ناحية أخرى، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: « أغاني الأطفال الشعبية في الأردن»[1]، «أغانينا الشعبية في الضفة الغربية من الأردن»[2]، « أغانينا الشعبية في الضفة الشرقية من الأردن»[3]، « التراث الموسيقي العربي الفلسطيني»[4]، وغيرها العديد من دراسات ومهرجانات لأغنية الطفل.

أغنية الطفل الشعبية الحركية: شكل من أشكال التعبير الشعبي، وكأي موروث أثرت هذه الأغنية وتأثرت بما يجاورها من معطيات الطفولة، حتى صارت عبر الزمن شكلا مميزا بانواعه واهدافه تتماشى مع ميول ورغبات الاطفال. وهي مليئة بالقيم والمثل والعادات واحداث البيئة التي ترعرعت فيها، اضافة الى كونها لغة وأدبا وفنا ولعبا ومتعه.[5]

نشأة أغنية الطفل الشعبية الحركية: تنشأ هذه الأغاني عادة خلال ممارسة الاطفال اليومية لالعابهم، خاصة اللعب الجماعي من كلا الجنسين وممن تتراوح اعمارهم بين سن (6 - 12) سنه. حيث يقومون بتأليف هذه الأغاني البسيطة والعفوية، ويقومون بوضع حركات مناسبة لها، لتصبح في النهاية ملكا للجميع.

الهدف من أغنية الطفل الشعبية الحركية

أولا: الأهداف العامة

1 - مساعدة الطفل على تسمية المثيرات المحيطة به .

2 - التعرف على خصائص المثيرات .

3 - القدرة على إصدار الكلمات بدقة .

4 - زيادة الحصيلة اللغوية للأطفال .

5 - اكتساب المفاهيم .

6 - تنمية الذاكرة .

7 - تكوين ميول ايجابية نحو ذات الطفل ونحو بيئته ونحو الموسيقى .

8 - تكوين القيم والعادات السوية (دينية، صحية، اجتماعية....الخ) .

9 - تعويد الطفل على المشاركة الاجتماعية والتعاون والإحساس بالدور .

10 - تحقيق التفاهم العالمي عن طريق ممارسة أغاني الشعوب المختلفة. [6]

ثانيا: الأهداف الخاصة

1 - القدرة على استخدام الصوت البشري استخداما صحيحا .

2 - القدرة على التعبير عن الذات بالغناء والحركة .

3 - تنمية مساحة الصوت البشري.[7]

ولتحقيق الأهداف الخاصة السابقة يتطلب من الطفل أن يكتسب بعض المهارات الأساسية وهي:

1 - القدرة على نطق الكلمات الموجودة في أغاني الأطفال .

2 - القدرة على أداء النغمات المتضمنة في أغاني الأطفال .

3 - القدرة على تقليد النموذج (نموذج اغنية الطفل الشعبية الحركية).

4 - القدرة على أداء أغنية الطفل الشعبية الحركية منفرداً او مع مشاركة الجماعة .

5 - القدرة على ترديد (أداء) نغمة محدودة مع مقطع لفظي.

6 - القدرة على التلوين الصوتي ليعطي الكلمات واللحن تعبيراً وجدانياً.[8]

الخبرات المكتسبة من أغنية الطفل الشعبية الحركية

إن اغنية الطفل الشعبية الحركية التي تتطلب من الأطفال مسك الأيدي لتكوين دائرة والعمل كشركاء أو التحرك في خطوط مستقيمة تصبح مناسبة أكثر من غيرها عند الأطفال ابتداء من سن الخامسة، وذلك نتيجة لتطور مهاراتهم الاجتماعية. ويستطيع الأطفال في عمر الرابعة أن يرتجلوا أغاني شعبية للألعاب ذات مواضيع متعددة وان يلعبوا ألعاباً ذات قوانين بسيطة والاستمتاع بأدائها. إن معظم الأطفال من عمر الرابعة يدركون مفهوم الارتفاع والانخفاض ومسار الخط اللحني ومسافات الأبعاد، وبمقدور الأطفال من عمر الرابعة والخامسة كذلك البدء بفهم الجرس الموسيقي، كما تتحسن قدرتهم على التمييز بين الشدة واللين.(9)

إن حركة غناء اللّعب الجماعية توطد العلاقة والانسجام بين الأطفال، وتبعث الثقة والانضباط ودقة التصرف مع بعضهم، إضافة إلى مشاعر الفرح بينهم وابتعادهم عن التوتر الانفعالي. كما أن ترديد اغنية الطفل الشعبية بطريقة جماعية حركية وحفظها، له دورٌ مهم في تنمية ذاكرة الطفل وإثرائها بالأفكار والجمل الموسيقية والإيقاعات المتنوعة.(10) وأبسط أثر يمكن أن تحدثه اغنية الطفل الشعبية الحركية هو أن تجعله أكثر وعياً بالأحداث والأشخاص والمواقف، على أن ينسجم مضمون أغنية اللعبة مع منطقه ومداركه وعالمه، لما تتضمنه من صور مشوقة وعادات وقيم.

فمثلا تحتوي اغنية الطفل الشعبية الحركية على حيوية إيقاعية تجعلها مناسبة للحركة الجسدية والارتجال. كما أنها مناسبة له لأنها من بيئته، وخلال ممارسته لها يمكن أن تنمو لديه مفردات جديدة .

يبدأ تطور الحركة عند الطفل بحركات معبرة، وتتحول شيئاً فشيئاً إلى حركات أكثر دقة في مصاحبة الألعاب الغنائية والرقصات، وأخيراً يتجه نحو الحركة العالية الدقة في التجاوب الصحيح مع الإيقاع. ويعتقد كارول أورف أن الحركة والغناء متزامنان بطبيعتهما عند الأطفال.(11)

طريقة الدراسة وإجراءاتها

منهج الدراسة

اعتمدت الباحثة في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، في إجراءات بحثها لغرض تحليل عينة البحث والتوصل إلى الاستنتاجات.

مجتمع الدراسة

تكوّن مجتمع الدراسة من عينة لاغنية الطفل الشعبية الحركية المنتشرة في بعض قرى محافظة اربد وهي: الحصن، الصريح، شطنا، حواره، النعيمة، كتم. وتم اختيار الطلبة من

بعض المدارس للعام الدراسي (2006-2007م) لهذه المحافظة وهي: جوهرة المنارة الثانوية، أسماء بنت أبي بكر الثانوية، والبالغ عددهم أربعة عشر (14) طالباً وطالبة.

عينة الدراسة

اشتملت عينة الدراسة على أربعة عشر (14) طالباً وطالبة موزعين على مدرستين، وتتراوح أعمارهم بين خمس سنوات وأربعة عشر (5-14) سنة، وقد اختيرت العينة بالطريقة العمرية العشوائية. ويبين جدول (1) توزيع أفراد عينة الدراسة على تلك المدارس، والجدول (2) يبين توزيع اعمار افراد عينة الدراسة:

جدول (1): يبين توزيع أفراد عينة الدراسة على تلك المدارس

المدرسة	عدد الذكور	عدد الإناث
جوهرة المنارة الثانوية	4	7
أسماء بنت أبي بكر الثانوية	-	3

جدول (2) يبين توزيع أعمار أفراد عينة الدراسة على تلك المدارس

أعمار العينة	خمس سنوات	ثمان سنوات	أربعة عشر سنة
عدد الطلبة	6	5	3

أداة الدراسة

تم بناء أداة الدراسة استناداً إلى:

1. مراجعة بعض الأبحاث والدراسات السابقة المتعلقة بموضوع الدراسة، للتعرف على المحاور والمجالات التي يمكن دراستها.
2. الإطلاع على المصادر والمراجع وما كتب عن الأطفال عامة وعن أغنية الطفل الشعبية الحركية خاصة، فضلاً عن المقابلات المتعلقة بعينات الدراسة.
3. المشاهدة العينية لبعض أغاني الطفل الشعبية الحركية.

تعريفات الدراسة:

ستستخدم هذه الدراسة مجموعة من المصطلحات والمفاهيم التخصصية التي تشير إلى معان معينة حددتها الدراسة، وفيما يلي بعض من هذه المصطلحات والمفاهيم وتعريفاتها الخاصة بهذه الدراسة:

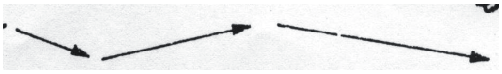
* **الإيقاع(Rhythm)**: هو النبض الزمني المنتظم الذي يقاس به زمن اللحن[12]
* **اللحن(Melody)**: هو الخيط الشعوري الرابط بين أجزاء العمل الموسيقي الذي يعطيه وحدته ومعناه[13]
* **النبر (Accent)**: ومعناه اختلاف درجات الضغط، وهو ما يقع عادة على الأجزاء الزمنية الأولى لكل مازورة.[14]
* **الحركة اللحنية**: تتكون الألحان من تتابع نغمات السلالم الموسيقية بأنواعها المختلفة (كبير، صغير، كروماتي، مقامات عربية، مقامات كنسية)، ويأتي تكوين اللحن في تشكيلات مختلفة فيأتي مثلا على نغمات متكررة (وفيها تتكرر نفس المدونة الموسيقية أكثر من مرة)، أو تسلسلات سلمية (وفيها تكون المدونة الموسيقية متجاورة)، أو قفزات لحنية (وفيها تكون المدونة الموسيقية متباعدة). والشكلان الأخيران قد يأخذان اتجاهاً صاعداً أو هابطاً.

ولتوضيح اتجاه الحركة نستخدم أسهما تشير إلى الاتجاه كما يلي:

1. حركة مستوية

2. حركة متدرجة

3. حركة قافزة



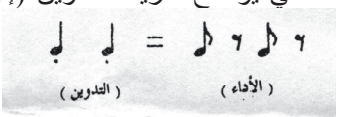
* **ليجاتو Legato**: وتعني أداء النغمات بترابط تام ونعومة، سواء كان الصوت قويا أو خافتا.

ويستخدم للدلالة عليه بـ :

أ. كتابة اللفظ (Legato) فوق أو تحت المدونة المراد أداؤها مترابطة . (أو)

ب. وضع خط منحن (قوس) فوق المدونة المراد أداؤها مترابطة مثل :

* **ستكّاتو (Staccato)**، وفيه يؤدى النغم بأقصر من زمنه بمقدار النصف، ويرمز له بوضع نقطة فوق أو تحت رأس العلامة الزمنية. والشكل التالي يوضح طريقة التدوين (إلى اليسار) وطريقة الأداء (إلى اليمين):



* **العناصر الموسيقية**: هي الاشكال الموسيقية والتعابير التي تعبر عن الموسيقى، مثل النبر والاستكاتو والليجاتو و والجليساندو وايضا تشمل الرموز الموسيقية مثل السوداء وذات السن.

جدول بأشكال العلامات الموسيقية وأزمنتها وسكتاتها

اسم العلامة بالعربي	الاسم العلامة بالفرنسي	القيمة الزمنية	شكل العلامة	شكل السكتة
المستديرة	Ronde La	4	𝅝	𝄻
البيضاء	La Blanche	2	𝅗𝅥	𝄼
السوداء	La noire	1	♩	𝄽
ذات السن	La croche	1/2	♪	𝄾
ذات السنين	La double-croche	1/4	𝅘𝅥𝅯	𝄿

استعراض لعينات مختارة من اغاني العاب الاطفال:

الاغنية الأولى: اغنية شَبَرَةٌ قَمَرَةٌ

كلمات أغنية اللُّعبَة: شَبَرَه أَمَرَه شَمْسَ نْجُومْ

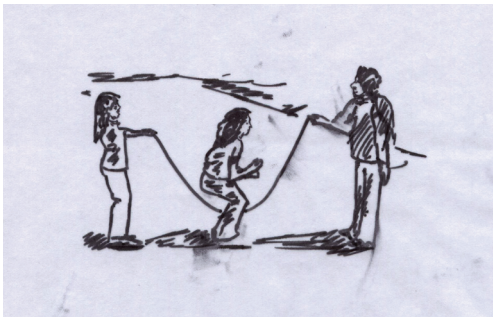
مُستلزمات اللعبة: يُستَخدَم في أداء هذه اللعبة حبل يصل طوله من 2.5 الى3.5م.

عيَّنة اللعبة: الجنس (خاصة بالفتيات)

العمر (10-14 سنة)

العدد (ثلاثة لاعبات)

شرح طريقة أداء اللعبة الغنائية: تتكون هذه اللعبة من ثلاث فتيات، يتم اختيار إحداهن للقفز عن الحبل في الوسط، بينما تقف الأخريتان متقابلتين وملوحتين بالحبل في الهواء، وتأخذ كل فتاة إسماً. فالأولى شبره أمره، والثانية شمس، والثالثة اسمها نجوم.



عند بدء اللعبة تبدأ الفتاتان المتقابلتان بتحريك الحبل بطريقة مستديرة باتجاه واحد، في حين تقفز الفتاة الثالثة في الوسط، ويبدأن بترديد أغنية اللعبة وهي: شَبَرَه أَمَرَه شَمْسَ نْجُومْ عدة مرات حتى تخطئ الفتاة التي تقفز في الوسط (ولنعتبر أن اسمها شبره أمره) عند كلمة نجوم مثلا فتتبادل الفتاة التي اسمها شبرة أمره الموقع مع الفتاه التي اسمها نجوم، ويبدأ القفز مرة أخرى مع تلويح الحبل والغناء.

الميزان الذي استخدم في هذه اللعبة الغنائية هو 2\4

لحن أغنية اللعبة مع تقطيع كلمات أغنية اللعبة.

الرسم الإيقاعي لحركة أيدي اللاعبات اللواتي يمسكن بالحبل مع تقطيع كلمات أغنية اللعبة

الرسم الإيقاعي لحركة قفز اللاعبة الموجودة في الوسط مع تقطيع كلمات أغنية اللعبة.

يلاحظ أن الشكل الإيقاعي المستخدم في اللعبة الغنائية بالنسبة ل :

إيقاع الكلمات هو: ♫ ♬

إيقاع حركة أيدي اللاعبات اللواتي يمسكن بالحبل هو: ♩

إيقاع حركة قفز اللاعبة الموجودة في الوسط هو: ♩

يلاحظ أن الحركة اللحنية للمدونة تتكون من: قفزات لحنية هابطة وصاعدة .

أما بالنسبة لحركة قفز اللاعبة الموجودة في الوسط وعلاقتها بالمدونة الموسيقية فنلاحظ أن كل قفزة أخذت شكل علامة سوداء واحدة كإيقاع، أما كلحن فقد أخذت علامة ذات السن عند كل قفزة، وارتبطت كل قفزة حركية للاعبة بقفزة لحنية، وسبب ذلك ترابط الفكرة اللحنية للعبة الغنائية بالفكرة الحركية.

أما الزمن الموسيقي للحركة الدائرية للحبل أثناء القفز فأخذ شكل علامة سوداء واحدة.

يلاحظ أيضا أن النبر(Accent) في أغنية اللعبة ارتبط بغناء اللاعبين للعبة، فقد أعطى اللاعبون قوة غنائية على الحرف الأول من كلمة شبرة (شَ) وعلى هذا الحرف وضع النبر. كما أعطى اللاعبون قوة غنائية في كلمة شمس نجوم في (شَمْ)و(جُومْ) ووضع النبر أيضا عليهما.

يلاحظ أيضا خلال غناء اللاعبين لكلمة شمسن ظهور ليجاتو (Legato) بين (شَمْ، سَنْ).

الاغنية الثانية: اغنية لُعبِة سِينٌ، صَادٌ، عَينٌ

كلمات أغنية اللُّعبَة:

سَينْ صَـــادْ عَينْ لُـعبَـةْ الرَجْلِيَنْ
عَـلَـــــــى رَاسْ (فُلّـــــــــــةْ)

مُستلزمات اللعبة: لا يوجد.

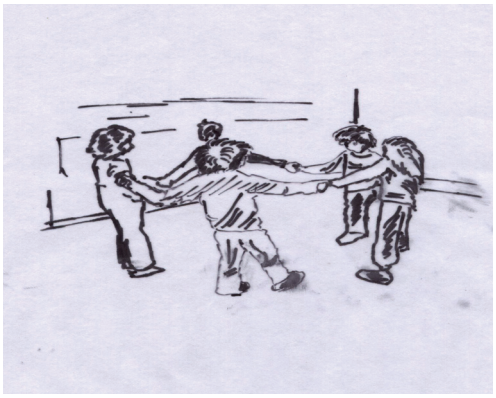
عيَّنة اللعبة: الجنس (كلا الجنسين)

العمر (5 - 14 سنة)

العدد (3 - 10 لاعبين)

شرح طريقة أداء اللعبة الغنائية: تشتبك أيدي اللاعبين مع بعض ليكونوا حلقة دائرية يكونون فيها متقابلي الأوجه. ويرددون أغنية اللعبة. وعندما يقع اختيار اللاعب يقوم بدوره بالدوس على أرجل أحد اللاعبين الموجودين حوله بقول سين، حيث يقوم اللاعبون بمحاولة الابتعاد عنه. إذا لم ينجح، يقوم بالدوس مرة أخرى على أرجل اللاعبين الموجودين حوله بقول صاد، حيث يقوم اللاعبون بمحاولة الابتعاد عنه. وإذا لم ينجح أيضا بمحاولة لمس قدم إحدى اللاعبين يقوم بغمز احد اللاعبين الموجودين حوله معبرا عن العين، ويقوم اللاعب المغموز بمحاولة الدوس على قدم إحدى اللاعبين الموجودين حوله .

واللاعب الذي يُداس على قدمه يخرج من اللُعبة. وتعاد اللُعبة مرة أخرى.

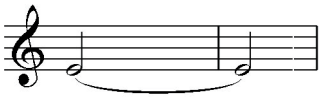


الميزان المستخدم في هذه اللّعبة هو 2\4

الرسم الإيقاعي للكلمات، مع تقطيع كلمات أغنية اللّعبة عليها.

الرسم الإيقاعي لحركة أقدام اللاعبين مع تقطيع كلمات أغنية اللّعبة.

الرسم الإيقاعي لحركة الأيدي مع ذكر اسم فلة.



الرسم الإيقاعي لحركة قدم فلة عند ذكر كلمة سين.

يلاحظ أن الشكل الإيقاعي المستخدم في اللعبة الغنائية بالنسبة ل :

إيقاع الكلمات هو: ♩ ♫

إيقاع حركة أقدام اللاعبين هو: ♩

إيقاع حركة الأيدي مع ذكر اسم فلة هو:

إيقاع حركة قدم اللاعبة فلة عند ذكر سين هي: ♩

يلاحظ أن الحركة اللحنية للمدونة تتكون من: حركة لحنية متكررة (نغمة واحدة) .

يلاحظ أن كل حركة من حركات القدم أخذت شكل علامة السوداء، وحركة الأيدي للإشارة إلى فلة التي كان زمن الإشارة بها يحتوي أربع أزمنة أخذت علامة المستديرة، وكان إيقاع حركة قدم فلة بقول سين علامة سوداء واحدة.

يلاحظ أيضا في غناء أغنية اللعبة ظهور جليساندو(Glissando) في كل من الكلمات التالية: سَينْ، صَادْ.

يلاحظ أيضا في غناء أغنية اللعبة ظهور ليجاتو (Legato) في كل من الكلمات التالية: لُعْبَة، عَلىَ رَاسْ.

الأغنية الثالثة: اغنية لُعبِة صَحْنُ السُكّرْ

كلمات أغنية اللُّعبَة:

دُورْ يَا صَحْنَ السُكّرْ وَقَعْ مَنّي وَانْكَسَرْ

مَينْ شَمّـه مَـا لَمُّـه لمُّتــه (مَرْيَـمْ)

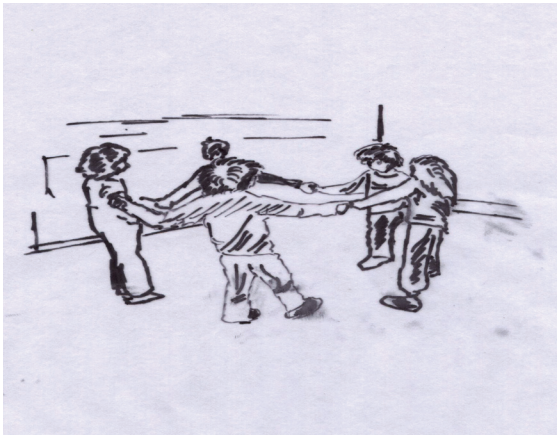
مُستلزمات اللعبة: لا يوجد.

عيَّنة اللعبة: الجنس (كلا الجنسين)

العمر (5 - 14 سنة)

العدد (3 - 10 لاعبين)

شرح طريقة أداء اللعبة الغنائية: تشبك الأيدي مع بعض فيكوّن اللاعبون حلقة دائرية وهم متقابلو الأوجه، بادئين بالدوران ومرددين أغنية اللعبة، ومن يقع علية الاختيار يعاكسهم بالاتجاه، وتعاد اللعبة مره أخرى.



الميزان الذي استخدم في هذه اللّعبة الغنائية هو4\2

لحن أغنية اللّعبة مع تقطيع كلمات أغنية اللّعبة.

ينتهي لحن أغنية اللّعبة بعد المازورة السادسة، ويتم إكمال أغنية اللّعبة بمقطع غير موزون هو (لَمُّته مَرْيَمْ) وهو نهاية أغنية اللّعبة.

الرسم الإيقاعي لحركة الأقدام مع تقطيع كلمات أغنية اللّعبة.

يلاحظ أن الشكل الإيقاعي المستخدم في هذه اللّعبة الغنائية بالنسبة ل:

لحن أغنية اللّعبة هو: ♩ ♫ ♩

إيقاع حركة أقدام اللاعبين هو: ♩

يلاحظ أن الحركة اللحنية للمدونة تتكون من: قفزات لحنية هابطة وصاعدة.

يلاحظ أن كل حركة من حركات الأقدام أخذت شكل علامة سوداء واحدة كإيقاع ، أما في اللحن فقد وجدت قفزات لحنية في أغنية اللّعبة عبرت عنها حركة الأقدام بالمشي، عن طريق رفع القدم اليسرى ثم اليمنى وهكذا.

يلاحظ أيضا في غناء اللّعبة ظهور ليجاتو (Legato) في كلمة (دُورْ يَا صَحْ)

يلاحظ أيضا في غناء أغنية اللّعبة ظهور ستكّاتو (Staccato) في كل من كلمة (كَرْ، سَرْ)

الاغنية الرابعة: اغنية لُعبِة حُدرُجٌ بُدْرُجٌ

كلمات أغنية اللُّعبَة:

حُدْرُجْ بُـدْرُجْ	كَـانَتْ (نَاقَةْ) تُعْرُجْ
عَالتُّفّاحْ وَعَالُفّاحْ	يَاقَلايَدْ يَامْلاحْ
وَقْعَتْ مَنّــي	خَـرَزَه بَيضَـة
قَـالَـتْ فَـشْ	وقَـالَـتْ فَشْ
وَدَّتْنَــي مْعَلمَيتَي	أَشْتَرَي مَصّاصّة
وَقْعَتْ مَنّــي	مَصّــاصّــة

مُستلزمات اللعبة: لا يوجد.

عيِّنة اللعبة: الجنس (كلا الجنسين)

العمر (5 - 14 سنة)

العدد (3 - 10 لاعبين)

شرح طريقة أداء اللّعبة الغنائية: يجلس الأطفال المشتركون في اللّعبة على شكل حلقة دائرية، واضعين أيديهم أمامهم، ثم يقومون بإختيار واحد منهم ليبدأ اللّعبة، فيبدأ بالغناء مع وضع إصبع يده اليمنى (السبابة) على ظهر أيدي اللاعبين بالترتيب، وعندما تصل نهاية الأغنية عند يد أحد اللاعبين يقوم بدوره برفع يده ويبقى بيد واحده، وتعاد اللّعبة من جديد.

الميزان الذي استخدم في هذه اللّعبة الغنائية هو2\4

الرسم الإيقاعي للكلمات، مع تقطيع كلمات أغنية اللّعبة عليها.

الرسم الإيقاعي لحركة إصبع اليد اليمنى (السبابة) مع تقطيع كلمات أغنية اللّعبة.

يلاحظ أن الشكل الإيقاعي المستخدم في هذه اللّعبة الغنائية بالنسبة ل :

إيقاع أغنية اللّعبة هو: ♩ ♫ ♬

إيقاع حركة إصبع اليد اليمنى (السبابة) هو: ♩

يلاحظ أن الحركة اللحنية للمدونة تتكون من: حركة لحنية متكررة (نغمة واحدة).

يلاحظ أن كل حركة من حركات إصبع اليد اليمنى (السبابة) أخذت شكل علامة سوداء واحدة.

يلاحظ أيضا أن النبر(Accent) في أغنية اللعبة ارتبط بغناء اللاعبين للّعبة، فقد أعطى اللاعبون قوة غنائية على الحرف الأول من كلمة حدرج (حُدْ) وعلى هذا الحرف وضع النبر. كما أعطى اللاعبون قوة غنائية في كل من: (كَا) كَانَتْ، (عَتْ) عَتْفَاحُو، (عَلْ) عَلْفَاحَة، (خَ)خَرَزَي، (قَا)قَالْتْ، (وَدْ)وَدّتْ، (مَي)مَيتَي، (وَقْ)وَقْعَتْ. وكلها وضع النبر عليهما.

يلاحظ أيضا خلال غناء اللاعبين ظهور ليجاتو (Legato) بين (فَا، حُو)، (لا، يَدْ)، (يَامَ، لاحْ)، (مَي، تَي).

يلاحظ أيضا خلال غناء اللاعبين ظهور ستكّاتو(Staccato) في كل من: (وَقْ) وَقْعَتْ، (فَشْ)قَالَتْ فَشْ، (صَةْ)مَصَّاصة.

الأغنية الخامسة: اغنية لُعبِة طَاقّ طَاقّ طَاقِيِّة

كلمات أغنية اللُّعبَة:

طَـــــاقْ طَـــــاقْ طَاقِيّة　　طَـــاقَـــيـتَـيـنْ بَعَلّيـة
رَنْ رَنْ يَـــا جَـرَسْ　　حَـوّلْ وَارْكَـبْ عَ الفَرَسْ
وَالـــدّبّـــــه وَقْـعَـتْ بَالبَيرْ　　صَاحَبْهَا صَـاحَـبْ أَمْيرْ
غَمْضُوا عُيُونْكُمْ يَـا شُطّارْ　　وَالّـي بَفَتّحْ بَكُونْ خَتْيارْ

مُستلزمات اللعبة: قطعة قماش صغيرة أو طاقية.

عيَّنة اللعبة: الجنس (كلا الجنسين)

العمر (5 - 14 سنة)

العدد (5 - 10 لاعبين)

شرح طريقة أداء اللّعبة الغنائية: يجلس اللاعبون في هذه اللّعبة على الأرض متخذين شكل الدائرة (حلقة)، ويتم اختيار واحد منهم ليقوم بعملية الدوران حول الدائرة من الخارج وفي يده قطعة القماش أو الطاقية التي يقوم بوضعها على رؤوس اللاعبين الجالسين مرددين جميعاً أغنية اللّعبة مع تصفيق اللاعبين الجالسين على الأرض.

وعندما يصل الغناء إلى مقطع:

غَمْضُوا عُيُونْكُمْ يَا شُطّارْ　　وَالّي بَفَتّحْ بَكُونْ خَتْيارْ

يقوم اللاعبون بإغماض أعينهم، ويقوم اللاعب برمي قطعة القماش خلف واحد منهم، ثم يقول: فتحوا. ويقوم اللاعب الذي وُضَعتْ قطعة القماش خلفه بالجريان خلف اللاعب الذي قام بالدوران ويحاول كل منهما الجلوس قبل الآخر، ومن يبقى بدون مكان يقوم بدور ماسك قطعة القماش أو الطاقية، لتُعاد الأغنية من البداية.

الميزان الذي استخدم في هذه اللعبة الغنائية هو4\2

لحن أغنية اللّعبة مع تقطيع كلمات أغنية اللّعبة

ينتهي لحن أغنية اللّعبة بعد المازورة الثانية عشر عند كلمة (أمير) ويتم إكمال أغنية اللّعبة عن طريق إيقاع كلماتها.

الرسم الإيقاعي لبقية كلمات أغنية اللّعبة، مع تقطيع كلمات أغنية اللّعبة.

الرسم الإيقاعي لحركة يد اللاعب الممسكة بقطعة القماش أو الطاقية والتي توضع على رؤوس اللاعبين مع تقطيع كلمات أغنية اللّعبة.

الرسم الإيقاعي لتصفيق اللاعبين الجالسين مع تقطيع كلمات أغنية اللّعبة

الرسم الإيقاعي لحركة أرجل اللاعب الممسك بقطعة القماش أو الطاقية مع تقطيع كلمات أغنية اللّعبة

يلاحظ أن الشكل الإيقاعي المستخدم في هذه اللّعبة الغنائية بالنسبة ل :

لحن أغنية اللّعبة هو:

إيقاع كلمات أغنية اللّعبة هو:

إيقاع حركة يد اللاعب الممسكة بقطعة القماش أو الطاقية والتي توضع على رؤوس اللاعبين هو:

إيقاع حركة تصفيق اللاعبين الجالسين على الأرض هو :

إيقاع حركة أرجل اللاعب الممسك بقطعة القماش أو الطاقية هو:

يلاحظ أن الحركة اللحنية للمدونة تتكون من: قفزات لحنية هابطة وصاعدة.

يلاحظ أن كل حركة من حركات يد اللاعب الممسكة بقطعة القماش أو الطاقية التي توضع على رؤوس اللاعبين اتخذت شكل علامة السوداء كإيقاع، أما اللحن فقد عبرت قطعة القماش أو الطاقية بالارتفاع والهبوط على رؤوس اللاعبين بالقفزات اللحنية الموجودة في اللعبة الغنائية.

كما أن كل تصفيقة اللاعبين الجالسين اتخذت شكل علامة السوداء كإيقاع، أما اللحن فقد عبر فتح اليدين للتصفيق عن القفزات اللحنية الموجودة اللعبة الغنائية.

أما بالنسبة لحركة أرجل اللاعب الممسك بقطعة القماش أو الطاقية فقد اتخذت كل حركة الشكل الموسيقي التالي: الذي بدوره عبر عن الإيقاع والقفزات اللحنية .

يلاحظ أيضا خلال غناء اللاعبين ظهور ستكاتو(Staccato) في كل من: (يِّة)طَاقَيِّة، (يِّة)عَلِّيِّة، (رَسْ)جَرَسْ، (فَا)(رَسْ) عَلَى الفَرَسْ.

يلاحظ أيضا خلال غناء اللاعبين ظهور ليجاتو (Legato) بين كل من: (طَا، قْ)، (رَنْ، ن).

النتائج

لقد تبين أن اغنية الطفل الشعبية الحركية ارتبطت بشكل واضح ببعض الأشكال الموسيقية، إضافة إلى ما ستؤكد عليه الباحثة من النتائج التالية:

1. نتائج تتعلق بكلمات أغنية الطفل الشعبية الحركية الموسيقية

- تميزت كلمات أغنية اللعبة الموسيقية باللهجة العامية البسيطة (لغة البيئة)، ويظهر ذلك واضحا في كل من العينة (الأولى، الثانية، الثالثة)
- استخدمت بعض كلمات وألفاظ ليس لها معنى محدد أو دلالة معينة للعبة الغنائية وارتبطت فقط بالحس الإيقاعي الموسيقي وخيال الطفل، ويلاحظ ذلك في كل من العينة (الرابعة، والخامسة).

2. نتائج تتعلق باللحن

- تمثل اللحن بالبساطة والسلاسة، بالرغم من ظهور بعض القفزات اللحنية البسيطة، وهذا ما يلاحظ في عينة الدراسة: (الأولى، والثالثة، والخامسة).
- كانت الجمل اللحنية قصيرة ومكرره ، ويبدو ذلك واضحا في عينة الدراسة (الأولى، والثانية، والثالثة).
- أما بالنسبة للفكرة اللحنية لحركة أغاني الألعاب فهي مكونة من: مازورتين كما في (العينة الأولى) للعبة شبرة أمرة. وأربعة موازير كما في (العينة الثانية) للعبة سين صاد عين. وستة موازير كما في (العينة الثالثة) للعبة صحن السكر. واثني عشرة مازورة كما في (العينة الخامسة) للعبة طاق طاق طاقية. وست عشرة مازورة كما في (العينة الرابعة) للعبة حدرج بدرج.
- أما بالنسبة للحركة اللحنية لاغاني الألعاب فقد احتوت على حركة لحنية متكررة كما في عينة الدراسة (الثانية، والرابعة)، وقفزات لحنية هابطة وصاعدة كما في عينة الدراسة (الثالثة، والخامسة).
- أما بالنسبة للمنطقة الصوتية التي استخدمت في أغاني الألعاب المختارة للدراسة فكانت من: نغمة (Do – La) (حسيني- راست)
- استخدام الزحلقة (جليساندو Glissando)في بعض أغاني الألعاب، كما في العينة الثانية (سَينْ، صَادْ).
- استخدام (ليجاتو Legato) ، ويعني أداء النغم بترابط تام ونعومة، سواء كان الصوت قوياً أو خافتاً.

  وقد ظهر في: العينة الأولى (شَمْ، سَنْ)

  العينة الثانية (لُعْ, بَة)، (عَا، لَىَ, رَاسْ)

  العينة الثالثة (دُورْ، يَا، صَحْ)

  العينة الرابعة (فَا، حُو)، (لا، يَدْ)، (يَامْ، لاحْ)، (مَي، تَي)

  العينة الخامسة (طَا، قْ)، (رَنْ، ن)

- استخدام (ستكاتو Staccato) ، وفيه يؤدى النغم بأقصر من زمنه بمقدار النصف، ويرمز له بوضع نقطة فوق أو تحت رأس العلامة الزمنية.

  وقد ظهر في: العينة الثالثة (كَرْ)، (سَرْ)

  العينة الرابعة (فَشْ)، (وَقْ)، (صَةْ)

العينة الخامسة (يَهْ)، (رَسْ)

- استخدام النبر (Accent ومعناه اختلاف درجات الضغط) وهو ما يقع عادة على الأجزاء الزمنية الأولى لكل مازورة.

وقد ظهر في: العينة الأولى (شَ)، (شَمْ)، (جُومْ)

العينة الرابعة (حُدْ)، (كَا)، (عَتْ)، (عَلْ)، (خَ)، (قَا)، (وَدْ)، (مَي)، (وَقْ)

- الأشكال الايقاعية التي استخدمت في أغاني ألعاب الاطفال الحركية هي:

3. نتائج تتعلق بالإيقاع

- بالنسبة للميزان المستخدم في حركات أغاني الألعاب المختارة فكان:

الميزان الثنائي (2\4) وقد استخدم في جميع عينات الدراسة.

- استخدام أسلوب الإلقاء الإنشادي الموقّع(Recitative)، والذي يعني أن الكلمة مطابقة للإيقاع، ويلاحظ ذلك في كل حركات أغاني الألعاب المختارة. فمثلا:

1. في العينة الأولى يلاحظ ارتباط الكلمة مع إيقاع حركة أيدي اللاعبات اللواتي يمسكن بالحبل، كما يلاحظ أيضا ارتباط الكلمة مع إيقاع قفز اللاعبة الموجودة في الوسط .
2. في العينة الثانية يلاحظ ارتباط الكلمة مع إيقاع حركة أقدام اللاعبين، كما يلاحظ ارتباط الكلمة مع إيقاع حركة الأيدي مع ذكر إسم (فلة)، وارتبطت الكلمة مع إيقاع حركة قدم فلة عند ذكر كلمة (سين).
3. في العينة الثالثة يلاحظ ارتباط الكلمة مع إيقاع حركة أقدام اللاعبين.
4. في العينة الرابعة يلاحظ ارتباط الكلمة مع إيقاع حركة إصبع اللاعب (السبابة).
5. في العينة الخامسة يلاحظ ارتباط الكلمة مع إيقاع حركة يد اللاعب الممسكة بقطعة القماش أو (الطاقية) التي توضع على رؤوس اللاعبين، كما يلاحظ ارتباط الكلمة مع إيقاع حركة تصفيق اللاعبين الجالسين على الأرض، وارتبطت الكلمة أيضا مع إيقاع حركة قدمي اللاعب الممسك بقطعة القماش أو (الطاقية).

- أما بالنسبة للرسم الإيقاعي الخاص بحركة اللاعبين في أغاني الألعاب المختارة، فكان كالآتي:

1. في العينة الأولى كان الرسم الإيقاعي لحركة أيدي اللاعبات اللواتي يمسكن بالحبل هو:

وكان الرسم الإيقاعي لحركة قفز اللاعبة الموجودة في الوسط هو:

2. في العينة الثانية كان الرسم الإيقاعي لحركة أقدام اللاعبين هو:

وكان الرسم الإيقاعي لحركة الأيدي مع ذكر اسم (فلة) هو:

أما بالنسبة للرسم الإيقاعي لحركة قدم فلة عند ذكر كلمة (سين) فهو:

3. في العينة الثالثة كان الرسم الإيقاعي لحركة أقدام اللاعبين هو:
4. في العينة الرابعة كان الرسم الإيقاعي لحركة إصبع اليد اليمنى (السبابة) هو:

5. في العينة الخامسة كان الرسم الإيقاعي لحركة يد اللاعب الممسكة بقطعة القماش أو (الطاقية) التي توضع على رؤوس اللاعبين هو: ♩

كما أن الرسم الإيقاعي لحركة تصفيق اللاعبين الجالسين على الأرض هو: ♩

أما الرسم الإيقاعي لحركة قدمي اللاعب الممسك بقطعة القماش أو (الطاقية) فهو: ♫.

التوصيات

في ضوء تحليل ومناقشة نتائج الدراسة تتقدم الباحثة بالتوصيات التالية:

1. توعية الآباء نحو أهمية اغنية الطفل الشعبية في نمو أطفالهم حسيا وذهنيا واجتماعيا، لأنها أفضل طريقة نستطيع من خلالها فهم الطفل ودراسته.
2. تجهيز الحدائق والأندية التي تمكن الأطفال من ممارسة ألعابهم الشعبية الموسيقية الحركية بكل حرية فيها.
3. إجراء المزيد من الدراسات حول أغاني ألعاب الأطفال الشعبية الموسيقية الحركية.
4. فتح مراكز لتنمية الألعاب الشعبية والاهتمام بها.

الهوامش

1. الشرقاوي: صبحي، 1996، أغاني الأطفال الشعبية في الأردن. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الكسليك، لبنان.
2. سرحان، نمر، 1968، اغانينا في الضفة الغربية من الاردن. دائرة الثقافة والفنون، عمان، الاردن.
3. العمد، هاني، 1969، اغانينا الشعبية في الضفة الشرقية من الاردن، عمان، الاردن.
4. الدراس: نبيل، 1989، التراث الموسيقي العربي الفلسطيني. أطروحة دكتوراة، كونسر فاتوار طشقند الحكومي، رسالة غير منشورة، مترجمة باللغة العربية.
5. قدوري، حسين، 1993، اغاني الاطفال الشعبية في جمهورية العراق، دراسات في اغنية الطفل،ص89، اوراق البحث المقدمة للمهرجان الاردني لاغنية الطفل السنوات: 1993_1994_1995_1996، وزارة الثقافة بالتعاون مع اليونيسيف.
6. صادق، آمال احمد مختار، 1994، أغنية الطفل في وسائل الأعلام : واقعها وما يجب أن تكون عليه. بحوث ودراسات في سيكولوجية الموسيقى والتربية الموسيقية، ص499، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة.
7. المرجع السابق، ص 500.
8. المرجع السابق، ص 500.
9. فنسنت، لينيت، 1998، الأغاني المستخدمة في التربية الموسيقية لمرحلة ما قبل المدرسة في الولايات المتحدة الأمريكية. ورقة عمل للمهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، ندوة أغاني الطفولة لمرحلة ما قبل المدرسة أعدها للنشر المعهد الوطني للموسيقى، ص21-22، مؤسسة نور الحسين.
10. عبد الله، علي، 1998، غناسيقية الطفل في العراق. ورقة عمل لمهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، ندوه أغاني الطفولة لمرحلة ما قبل المدرسة أعدها للنشر المعهد الوطني للموسيقى، ص62، مؤسسة نور الحسين.
11. فنسنت، لينيت، 1998، مرجع سابق ص23.

12. صياد، محسن، 2001، عالم الموسيقا مليئ بالالوان. ثقافة وفن(اوتار وانغام) اسلام اون لاين.

13. المرجع السابق.

14. المرجع السابق.

التطور التقني في العزف على آلة العود: الأسباب والتقنيات المستحدثة

وائل حداد: قسم الموسيقا، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 1 /4/ 2009 **تاريخ القبول**: 8 /11/ 2009

ملخص

يهدف هذا البحث إلى التعرف على الأسباب التي أدت إلى النهوض بالة العود في القرن العشرين، والتي من خلالها استطاع رواد هذه الآلة من تطوير تقنيات العزف، التي أفادت في فتح أفاقٍ جديدة، حيث انتقلت من قالب الشجو والتطريب إلى أسلوب الوصف والتعبير، وأصبح لهذه الآلة موسيقا خاصة بها، وذلك بجانب دوره التاريخي وهو مرافقة الغناء. وبعد التقديم عن المدرسة القديمة قي العزف على آلة العود، يتناول الباحث أهم الأسباب التي ساهمت في تطور أسلوب العزف والتي من أهمها: زيادة عدد الأوتار، واعتماد التدوين الموسيقي، وطريقة ضبط الأوتار (الدوزان)، والمناهج التعليمية التي تهتم بتدريسها، والدقة في الصناعة وحسن اختيار الخشب، وظهور العازف الملحن، وكذلك المؤلفات الموسيقية التي كتبت خصيصاً له. كما تضمن البحث أهم التقنيات التي استخدمت في العزف على آلة العود، والتي ساهمت في تشكيل ما يمكن تسميته بالمدرسة الحديثة، والتي من أهمها: تعدد التصويت، وطريقة استخدام المضراب (الريشة)، واستخدام أصابع اليد اليمنى في العزف، وكذلك استخدام الأوضاع (Positions)، وصولا إلى استخدام أصبع الإبهام في الضغط على الأوتار(Thumbposition)،معززذلكببعضالنماذجالموسيقية.

Technical Sophistication in Playing the Oud Instrument: Causes and Techniques

Wael Haddad, *Department of Music, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

This study aims at identifying the reasons that stand behind the development of the Oud instrument in the twentieth century, and therefore, the musicians were able to improve playing techniques. They were able to move from the old traditional school form to the descriptive form. As a result, the Oud instrument has its own characteristics, in addition to its role in accompanying songs. After introducing the traditional school of playing the Oud instrument, the researcher describes the most important factors affecting the development of playing techniques used in playing the Oud instrument, including increasing the number of strings, codification, control tendons (tuning) and curricula that is taught, as well as precision in the industry and good selection of wood, and the emergence of the musician composer, as well as musical compositions written specially for the Oud. The article also included the most important techniques used in playing the Oud instrument, which contributed to the formation of what might be called the modern school. Among others, the most important techniques are the multiplicity of the polyphony and how to use Almdrab, and the use of the fingers of the right hand in playing, as well as the use of positions leading to the use of thumb, enhanced by some music formats.

التقديم

لقد لاقى العود رواجاً كبيراً في شتى أرجاء الوطن العربي والعالم، حيث حظي باهتمام كبير سواء في أساليب العزف أو التأليف أو التدريس، بالإضافة إلى دوره المتميز في تخوت وفرق الموسيقا العربية، كما تميز في القرن العشرين بظهور مؤلفات جديدة متطورة في تقنيات الأداء، حيث اعتمدت على مهارات متعددة وسرعات كثيرة فتعدلت من خلال ذلك أساليب العزف، الأمر الذي أصبحنا نلحظ معه نشاطاً واسعاً لعازفي العود على مستوى العالم، خصوصاً في الربع الأخير من القرن العشرين.

ومع تقدم مستوى العازفين في الوطن العربي والعالم، واستخدام تقنيات وزخارف حديثة لم تكن واضحة من قبل، وبعد الانتقال من قالب التطريب والشجو إلى الأسلوب الوصفي والتعبيري، اخذ العود دفعة وأهمية جديدة بين

الآلات الموسيقية الأخرى، وذلك من خلال الحفلات الخاصة لعازفي هذه الآلة على أهم مسارح العالم، وإنشاء معاهد خاصة في بعض عواصم العالم لتعليم وإتقان العزف، والتي من أشهرها "بيت العود العربي" الذي أنشئ في دار الأوبرا المصرية عام (1998م) والذي انتشر بعد ذلك في الجزائر واسبانيا وأبو ظبي وسوريا والأردن.

كما تميز القرن العشرون بظهور مؤلفات جديدة حرة غير مرتبطة بقالب معين، استخدمت بها تقنيات حديثة كتعدد التصويت الذي يعتبر من خصائص الموسيقا الغربية، واستخدام أصابع اليد اليمنى في العزف بدلا من الريشة، والذي تشتهر به آلة الجيتار الكلاسيكي، واستخدام إصبع الإبهام في اليد اليسرى في العفق على الأوتار (Thumb position) والذي يستخدم في العزف على آلة التشيللو (Cello)، كما ظهرت مؤلفات لأكثر من عود، وظهرت مؤلفات للعود بمرافقة آلة أخرى أو مرافقة الاوركسترا، بالإضافة إلى متابعة دوره المتميز في تخوت وفرق الموسيقا العربية المختلفة، إلى جانب كونه آلة المغني والمؤلف.

العود ما قبل المدرسة الحديثة

احتل العود مكانة رمزية كبيرة في الحضارة العربية، واعتبر من أهم آلاتها الموسيقية، بل يعتبر محور الارتكاز في جميع الأنشطة الموسيقية، فقد قام بدور كبير وفعال في مختلف العصور. ففي العصور السابقة للعصر الإسلامي (الجاهلية)، استخدم في مرافقة الغناء الذي كان سائداً في تلك الفترة، والتي من أشهرها النصب والسناد والهزج (شوره،2002، ص20)، وفي ظل الإسلام، خاصة في عهد الأمويين والعباسيين، وبأثر من مجموعة الحضارات المجاورة كالفارسية واليونانية، تطورت الفنون عامة وفن الموسيقا والغناء وما واكبها من آلات موسيقية خاصة، وظهر مجموعة من الموسيقيين ارتبط اسمهم بالة العود أمثال: (سائب خاثر، اسحق الموصلي، منصور زلزل، وزرياب). ويبقى الدور الأبرز لهذه الآلة في مرافقة الغناء، الذي يعتبر أداة التعبير الموسيقية الأولى.

ومما يبرز ويؤكد أهمية آلة العود في تلك الحقبة من الزمن، هو اهتمام فلاسفة وعلماء العرب بهذه الآلة، حتى أصبح يشكل الأرضية الأساسية والضرورية لبناء القواعد التي تشاد عليها النظريات الضابطة للموسيقا العربية، وذلك منذ عهد الكندي، حيث أصبحت هذه الآلة حقلا لاختبار النظريات وتطبيقها، ومجالا مفضلا لدى الباحثين خلال مختلف الحقب لمناقشة القواعد الموسيقية العلمية (عبد العزيز، 1988، ص231).

وفي القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، شهد الغناء والموسيقى دفعة جديدة وذلك بتأثير من الموسيقا التركية،إذ تعتبر الصيغ الآلية من بشارف وسماعيات ولونغات هي ابرز ما تأثرت به الموسيقا العربية، وكان لآلة العود دور بارز في أداء هذه الصيغ بصفته آلة رئيسية من مكونات التخت العربي التقليدي.

ومما يميز أهمية ومكانة هذه الآلة عن بقية الآلات الموسيقية العربية الأخرى، هو ظاهرة قيام بعض المطربين الكبار والذين تميزوا بتقنيات جيدة في العزف على العود في القرن العشرين، بتسجيل بعض أعمالهم الغنائية بمرافقة آلة العود وحدها، والأمثلة على ذلك كثيرة لعل من أشهرها ما قام به فنان الشعب سيد درويش في دور «أنا هويت وانتهيت» وكذلك محمد عبدالوهاب في قصيدة «مضناك جفاه مرقده» ورياض السنباطي في قصيدة «أشواق».

واعتمدت هذه المرحلة أو ما يسمى ب «المدرسة التقليدية» على نقل المستمع إلى جو من الشجو والطرب، الذي يعد انعكاساً واقعياً لصورة المجتمع في تلك الفترة، وذلك من خلال ألحان متهادية تميزت بانسيابيتها وببساطة تركيبها، واعتمادها على المهارة والخبرة في الانتقالات اللحنية، مع التركيز على المقام الأساسي المختار، وعلى القفلة المثيرة والمحبوكة أو كما يقال عنها: «القفلة الحراقة». وكذلك اعتمدت هذه المدرسة على إيقاعات ثقيلة تركز على إبراز الضغوط المميزة للضرب الموسيقي (الدم، والتك). وأداء محدود التقنية من آلات التخت العربي والتي من أهمها آلة العود الذي يحتوي على خمسة أوتار.

الأسباب التي أدت إلى النهوض بالة العود في القرن العشرين

أولاً: زيادة عدد الأوتار

دخل العود إلى الحضارة العربية الإسلامية وكان يحتوي على أربعة أوتار على الطبيعة القديمة التي قوبلت بها الطبائع الأربع، وكانت هذه الأوتار على الترتيب (البم، المثلث، المثنى، الزير)، وتطرق كبار فلاسفة العرب من خلال مؤلفاتهم إلى ما يمكن استخراجه من نغمات من هذه الأوتار، كما تحدثوا عن إمكانية زيادة عددها، فعلى سبيل المثال تحدث الفارابي عن احتياج طبيعة الألحان إلى نغمات غير الخارجة من هذه الآلة فقال: «أن يزاد وتر خامس، فيشد تحت الزير وتقر الدساتين على حالها» (الفارابي، ص591). إلا أن هذه الزيادة بقيت تحت باب التنظير، وأصبح عددها خمسة أوتار في زمن صفي الدين الأرموي البغدادي (-1216 1294م). وفي القرن الخامس عشر الميلادي، أضيف وتر ثنائي سادس في منطقة القرارات وكان أغلظ من الوتر الصداح بديوانين وكان يضبط على مسافة الرابعة، وهذا ما أكده صبحي أنور رشيد (رشيد، 2000م، ص163) نقلا عن اللاذقي (المتوفى عام 1494م)، وهذا الاختلاف في عدد الأوتار عبر الزمن أدى إلى ظهور التسميات التالية:

1 - العود القديم: وهو الذي يحتوي على أربعة أوتار.

2 - العود الكامل: وهو الذي يحتوي على خمسة أوتار.

3 - العود الأكمل: وهو العود الذي يحتوي على ستة أوتار.

ويعتبر العود الكامل الذي يحتوي على خمسة أوتار هو العود الذي توارثته أجيال العازفين مع مطلع القرن العشرين، وفي هذا القرن تم إضافة وتر سادس وكان على طريقتين الأولى: وضعه في منطقة القرارات ويضبط على نغمة (قرار راست) وهذا ما اعتمده أصحاب المدرسة التقليدية التطريبية. والثاني: وضعه في منطقة الجوابات ويضبط على نغمة "ماهوران"، ولا شك أن هذه الإضافة كانت في البداية للهروب من استخدام ما يعرف بالأوضاع (Positions)، إلا انه استخدم بعد ذلك لزيادة المساحة الصوتية مما يعطي مجالاً وافقاً جديداً للعازف والمؤلف.

ثانياً: اعتماد التدوين الموسيقي

يتمثل التدوين في أبجدية الأنغام الموسيقية وهو الشائع باستعمال النوتة التي تعتبر وسيلة لكتابة الموسيقا، ويعتبر التمرين الذي وضعه الكندي في العزف على العود، أقدم وثيقة موسيقية للحن مدون عند العرب، لا بل في تاريخ العود (رشيد، 2000،ص156).

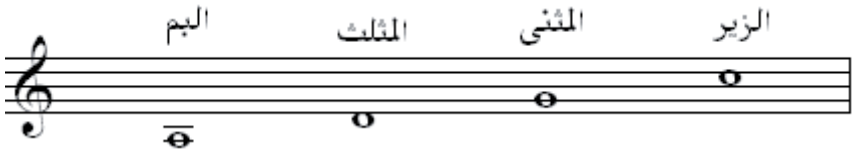
وهنا لا يمكن أن ننسى فضل العرب في الاهتداء إلى التدوين الجدولي المعروف باسم التابلاتور (Tablature) والى صفي الدين الأرموي على وجه الخصوص، فقد عرف العرب طريقة التدوين المعتمدة على مواضع عفق الأصابع على آلة العود، ونذكر ممن عنى بهذه الطريقة من كبار فلاسفة العرب الكندي والفارابي وابن سيناء، فقد اهتموا بتوضيح أماكن هذه الدساتين بغاية الدقة، وتعتمد هذه الطريقة على الأرقام والحروف الهجائية(عيد، 1993، ص237).

ويعتبر التلقين والتوارث الشفهي الطريقة المعتمدة في تعليم الموسيقا والعزف على الآت الموسيقا العربية حتى الربع الثاني من القرن العشرين، حيث بدا الاهتمام بالتدوين الموسيقي في العالم العربي بعد إنشاء المعاهد الموسيقية التي قام بالتدريس بها نخبة من العازفين، حيث تدرج في مراحله ليواكب المؤلفات الآلية والغنائية، وأصبح التدوين في العصر الحديث يدون أدق التفاصيل، من خلال العلامات والإشارات الموسيقية المستخدمة عالمياً.

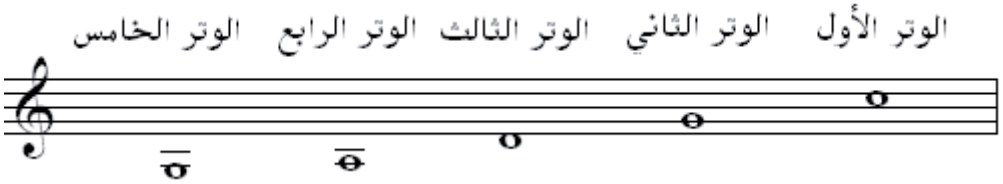
ثالثاً ضبط الآلة (الدوزان)

لقد ذكرنا تحت بند «زيادة عدد الأوتار» في هذا البحث، أن هناك عدة تسميات لآلة العود جاءت نتيجة لزيادة في عدد أوتاره، لذا سنوضح طريقة ضبط الآلة وفق هذه التسميات على النحو التالي:

1. العود القديم: وهو الذي يحتوي على أربعة أوتار، والتي كانت تسمى (البم، المثلث، المثنى، الزير)، وكان وتر البم يشد على أوطأ نغمة تخرج من حلق المغني وتضبط بقية الأوتار على مسافة الرابعة التامة.



2. العود الكامل: وهو الذي يحتوي على خمسة أوتار، الأوتار الأربعة الأولى تضبط على مسافة الرابعة التامة، أما الوتر الخامس فثمة اختلاف في ضبطه، فهناك من يضبطه على مسافة الثالثة الكبيرة، ومنهم من يضبطه على مسافة الثانية الكبيرة، وربما يعود هذا الاختلاف في ضبط الوتر الأول إلى الفارابي، وذلك عندما تحدث عن تسوية أوتار العود فقال: "التسوية بترتيب البم من المثلث على بعدين طنينين" (الفارابي، ص611)، وهذا يعني مسافة الثالثة الكبيرة، وكذلك تحدث: "التسوية البم من المثلث على بعد طنيني" (الفارابي، ص618)، وهذا يعني مسافة الثانية الكبيرة. أما ضبط الأوتار فيأتي على طريقتين نوضحهما على النحو التالي:

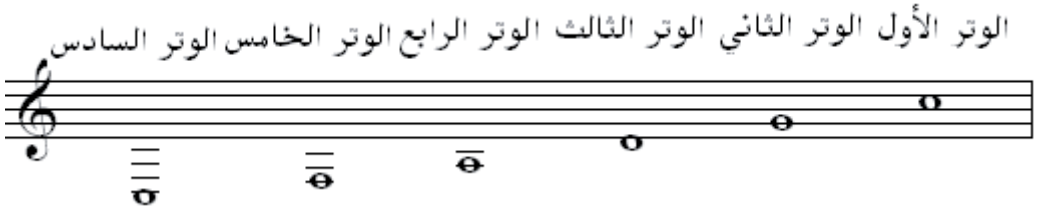


الطريقة الأولى

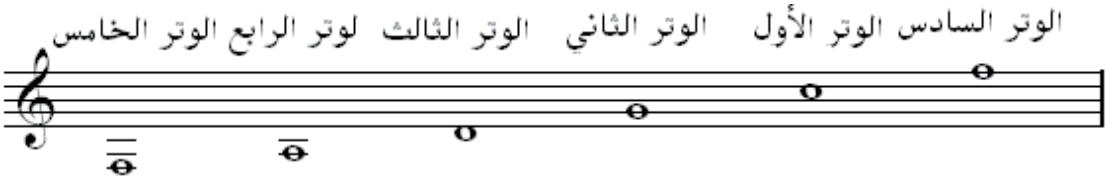
الطريقة الثانية

3. العود الأكمل: وهو الذي يحتوي على ستة أوتار، وهو الأكثر استخداما في المدرسة الحديثة، وذلك من خلال المساحة الصوتية الأوسع التي شملها الوتر السادس المضاف إلى الأوتار الخمسة، أما مكان إضافة هذا الوتر وضبطه فهي متعددة على النحو التالي:

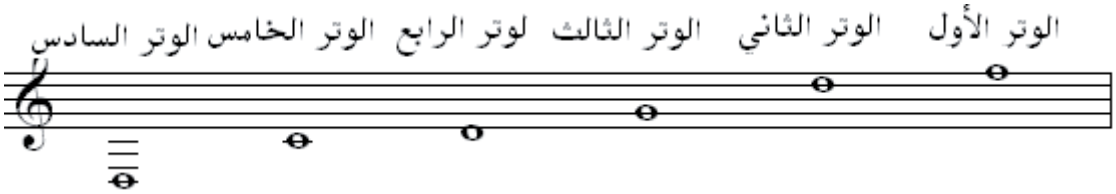
1 - الإضافة في منطقة القرارات ويضبط على النحو التالي:



2 - الإضافة في منطقة الجوابات ويضبط على النحو التالي:



3 - التسوية التي انتشرت في العراق وجاءت عن طريق رفع التسوية التقليدية مسافة رابعة تامة على النحو التالي:



رابعاً: المناهج التعليمية (Methods):

يعتبر التناقل الشفهي هو الطريقة الوحيدة في توثيق الموسيقا العربية وتعلمها على مر العصور حتى الربع الثاني من القرن العشرين، ومع إنشاء المعاهد الموسيقية في الوطن العربي، أصبحت عملية وضع مناهج (Methods) تختص في تعليم الموسيقا العربية وآلاتها ضرورة ملحة وحتمية.

ومما لا شك فيه أن الغرب كان سباقاً في وضع المناهج التعليمية (Methods)، واعتمادها في تدريس الآلات الموسيقية المختلفة. لذا فقد قام مجموعة من الموسيقيين العرب بوضع مناهج للآلات العربية على غرار مناهج الغرب، فشملت هذه المناهج على العديد من الأساسيات الواجب تعلمها من خلال كتابة التمارين التقنية المتدرجة في الصعوبة، موضحة طريقة النبر في الريشة" الصد والرد"، وترقيم الأصابع أو ما يعرف بالوضع (positions)، إضافة إلى مجموعة من الصيغ الآلية من السماعيات والبشارف واللونغات التي تتميز بها الموسيقا العربية، مما ساهم في تقنين وتسهيل نقل مجموعة الخبرات التي اكتسبها رواد العازفين بطريقة علمية إلى طالبي العلم، الأمر الذي انعكس إيجاباً على تطور وتقدم أسلوب العزف.

ويعتبر منهج "العود وطرق تدريسه" الذي وضعه جميل بشير (1921- 1977م)، أول منهج يستطيع الدارس من خلاله أن يصل إلى مهارات عالية في العزف، وذلك لاحتوائه على تمارين تقنية تدرجت في صعوبتها من السهل إلى المتوسط الصعوبة وصولا إلى التمارين العالية التقنية، كذلك ركزت على نوعية جيدة من المقطوعات الموسيقية الحرة "الغير مقولبة"، التي امتازت بصعوبة أدائها، التي وضعها امهر العازفين على هذه الآلة، ومنها على سبيل المثال عدد من الكابريس[1] للشريف محي الدين حيدر وملاعب النغم واندلس لجميل بشير، لذلك فقد قرر مجلس الأساتذة في معهد الفنون الجميلة في العراق في جلسته التي انعقدت بتاريخ (14/11/ 1960م) تدريس هذا المنهج بأجزائه في جميع صفوف المعهد(بشير، 1960، ص1). كما ظهر بعد ذلك مجموعة من المناهج التي احتوت على مجموعة من التقنيات الحديثة التي تلبي حاجات ومطالب التطور الذي لحق بالة العود والذي يمكن تسميته ب «المدرسة الحديثة»، ومنها: «دراسات ومؤلفات موسيقية» لمعتز البياتي، «دراسات لآلة العود» لسالم عبد الكريم، وكذلك «العود منهج حديث» لشربل روحانا.

(1) والمعنى الحرفي لها نزوة وهي صيغة حرة يغلب عليها الطابع الاستعراضي.

خامساً: صناعة الآلة

لقد ساعد ظهور عدد من صناع المهرة، والذين تميزوا بدقتهم في دعم هذه الصناعة بأنواع جيدة من الخشب مثل: (الأبنوس، الصاج الهندي، الورد، السيسم...الخ) مما جعل صوت الآلة أكثر دقة وجمالاً، الأمر الذي انعكس إيجاباً على تطور أسلوب العزف.

وفي القرن العشرين أُدخلت عدة تطورات على صناعة العود، فقد ادخل جمعة محمد علي وهو عازف مصري الفرس المتحركة (دبيان، 1999، ص183)، وهذه التقنية في الصناعة نجدها في صناعة بعض الآلات الغربية على غرار آلة الكمان والفيولا والتشيللو، ولا شك إن هذا التعديل يتيح مجالا للعازف في اختيار أفضل صوت للنغمات الصادرة من الآلة عن طريق تحريك الفرس. كما عمل محمد القصبجي تجويفا في قصعة العود من جهة اتصالها بالرقبة، وذلك حتى يتمكن العازف من الوصول إلى منطقة الجوابات بسهولة ومرونة. كما ظهرت بعض الأعواد التي تميزت بقصر الزند، فالمعروف عن طول الزند هو (21 سم) الا انه ظهرت بعض الاعواد التي تميزت بطول زند (19.5 سم)، الأمر الذي سهل عملية التنقل بين الأوضاع المختلفة (Positions) بسهولة وسلاسة.

وشمل التطور، صناعة الأوتار التي كانت تصنع من الأمعاء حتى النصف الأخير من القرن السابع عشر، وظهر بدلاً منها الأوتار المصنوعة من النايلون والكريستال. وينسب البعض اختراع الأوتار المغلفة إلى القديس كولومب أو إلى ابنه مارين ماريه (Marin marais 1656 – 1728) وهو مؤلف فرنسي وعازف فيولا داجاما في النصف الثاني من القرن السابع عشر حيث استعيض عن الأوتار السميكة من الأمعاء بأوتار مغلفة بالحرير (حمدي، 1971، ص84). كذلك استخدمت أوتار مصنوعة من السلك بدلاً من النايلون لتحسين وتقوية الصوت الصادر وإخفاء بعض العيوب في الصناعة، خاصة وتر "الدوكاه" الذي يأتي في منتصف الأوتار.

كما شمل التطوير صناعة الريشة التي كانت قديماً من الخشب، ويعتبر زرياب أول من استخدم ريشة من قوادم النسر بعد تهذيبها، معتاضاً بها من مرهف الخشب، فأبرع في ذلك للطف قشر الريشة ونقائه وخفته على الإصبع وطول سلامة الوتر على كثرة ملازمته إياه (المقري، نفح الطيب، ج3، ص126). وبذلك أمكن التغلب على جمود الريشة البدائية، واستعمل الريشة التي تجمع بين القوة والليونة (حمدي، 1971، ص39). كما ظهرت بعد ذلك الريشة المصنوعة من قرن الغزال، وريشة أيضاً مصنوعة من المواد البترولية الجديدة مثل (البلاستيك)، كما ظهرت ريشة قصيرة تشبه إلى حد ما الريشة المستعملة في العزف على آلة القانون استخدمها على سبيل المثال (جورج ميشيل، محمود كامل، منير بشير).

سادساً: ظهور المؤلف العازف

يأتي تطور الآلات الموسيقية وموسيقاها استجابة لتطور الإمكانات الأدائية التي تؤدى عليها، ويمكننا تلمس مقدار تطور الأداء الآلي في الأعمال الموسيقية التي وضعها مؤلفون يعرفون أسرار الآلات التي كتبوا لها وإمكاناتها الأدائية، لأنهم كانوا عازفين بارعين عليها، إذ ارتبط الأداء الآلي بأسماء لامعة تجاوزت حدود الإمكانات الأدائية لهذه الآلات، وفتحت أفاقاً للأجيال التي تليها.

والعود واحد من الآلات الموسيقية التي اهتم بتطويرها مجموعة من كبار الموسيقيين العرب، وعادة ما كان هؤلاء الموسيقيون هم من امهر العازفين في المدرسة الحديثة في العزف على العود، ومن هؤلاء المبدعين ومؤلفاتهم نجد على سبيل المثال: محمد القصبجي في مقطوعة «ذكريات»، وفريد الأطرش في مقطوعة «توته»، وجورج ميشيل في «مداعبة موسيقية»، والشريف محي الدين حيدر في عدد من الكابريسات، ومنير بشير في مقطوعة «العصفور الطائر»، ونصير شمه في مقطوعة «حدت في العامرية»، ومارسيل خليفة في مقطوعة «جدل» ...الخ.

وقد استطاع هؤلاء المؤلفون الذين تميزوا بمهارتهم العالية في العزف، في جعل بعض الصيغ الآلية التي تتميز بها الموسيقا العربية وكأنها صيغ خاصة للعود، وذلك من خلال صياغة الجمل الموسيقية وفق تقنيات وإمكانات آلة العود، ومن الأمثلة على ذلك: «سماعي فرحفزا» للشريف محي الدين حيدر، و «سماعي شت عربان» لخالد محمد على الذي يؤدى بمرافقة الاوركسترا.

ومن هنا وبفضل هذه المجموعة من الكبار، نجد انه أصبح هناك مقطوعات خاصة لهذه الآلة تجاوزت حدود التطريب ومرافقة الغناء، حيث أظهرت هذه المؤلفات إمكانيات هؤلاء الكبار والإمكانيات الكبيرة لهذه الآلة في وصف حدثٍ ما أو التعبير عن حالة معينة، وأصبحت تعد هذه المؤلفات بمثابة مواد أساسية لدراسة الآلة ومادة خصبة في إجراء المسابقات التي تختص في العزف على العود، وذلك كونها تحتوى على الكثير من التقنيات المتطورة، والتي من خلالها يستطيع العازف من الوصول إلى مرحلة الاحتراف الرفيع.

سابعاً: المؤلفات الموسيقية

كانت موسيقا الآلات في بادئ الأمر مرتبطة بالغناء ومصاحبة (وخادمة) له، ولم يتجه المؤلفون نحو الكتابة للآلات وحدها إلا في أواخر القرن السادس عشر، عندما تحسنت صناعة الآلات وبلغت مستوى رفيعاً، وظهر عدد من العازفين المهرة على مختلف أنواع الآلات (الشوان، 1990، ص125).

ومن خلال مطالعتنا لتاريخ الموسيقا العربية وممارستنا العملية لها، نجد أن هذه الموسيقا تميزت بجانب الصيغ الشعبية المتنوعة في أقطار الوطن العربي، بعدد من الصيغ الغنائية المتقنة ك (الموشح، الدور، القصيدة ...الخ)، وعدد من الصيغ الآلية ك (السماعي، والبشرف، اللونغا، الدولاب ... الخ)، حيث كان لآلة العود الدور الأبرز والهام في أداء هذه المؤلفات.

ونتيجة لتلاقي وتثاقف الموسيقا العربية مع موسيقات الشعوب الأخرى وعلى وجه الخصوص الموسيقا الغربية في القرن العشرين، ظهر بعض المؤلفين الذين استفادوا من ثقافتهم ودراستهم لتلك الموسيقا من تطوير موسيقا آلة العود، وقد جاء هذا التطور في ثلاثة أوجه على النحو التالي:

1. صياغة الحان عربية لآلة العود على منوال بعض الصيغ الغربية، ففي صيغة الكونشرتو نجد مجموعة من هذه الصيغة قام بتأليفها مؤلفو الموسيقا العربية أمثال: عطية شرارة، يوسف شوقي، فؤاد الظاهري. وفي شكل السوناته نجد مجموعة منها صاغها نقولا الديك، كما ألف سيد عوض فانتازيا للعود والاوركسترا، وصاغ الشريف محي الدين حيدر عدد من مؤلفات الكابريس.
2. صياغة مؤلفات حرة غير مقيدة بقالب معين، فقد استطاع المبدعون على هذه الآلة، من تخطي الحدود التي وضعت لها، من مرافقة للغناء وأداء الصيغ التقليدية، إلى أفاق جديدة في التعبير الموسيقي، وذلك من خلال إعطاء الحرية في التطويل أو التقصير في المقطوعة الموسيقية، وذلك وفق ما يقتضيه الهدف من العمل، إضافة إلى حرية اختيار الإيقاع وتنويعه داخل المقطوعة. وفي هذا المجال نجد أن الموسيقا العربية في القرن العشرين، تحتوي على الكثير من هذه المقطوعات مثل: ليت لي جناح للشريف محي الدين حيدر، ومداعبة موسيقية لجورج ميشيل، وذكريات لمحمد القصبجي، وملجأ العامرية لنصير شمه...الخ.
3. إعادة كتابة بعض المؤلفات لتتلاءم مع آلة العود، وفي هذا المجال نجد في العالم العربي ومن خلال مجموعة من العازفين المهرة لآلة العود، إعادة كتابة بعض المؤلفات التي كتبت لآلات غربية لتتلاءم مع طبيعة آلة العود، ومن أشهر هذه المحاولات ما قام بة العازف اللبناني شاربل روحانا في سوناته للكمان والغيتار ل فيلبو غرنياني (Filippo Gragnani) حيث قام العود بأداء الجزء المخصص لآلة الكمان.

التقنيات المستحدثة في العزف على آلة العود

أولاً: تعدد التصويت

على الرغم من أن هذا العلم من مميزات الموسيقا الغربية إلا انه في القرن العشرين دخل بطريقة مقننة ومبسطة إلى الموسيقا العربية، عن طريق نخبة من الموسيقيين العرب الذين درسوا هذا العلم في الغرب، وآلة العود نالت نصيبها من هذا الفن وجاء متعدد الأشكال على النحو التالي:

1. إعادة صياغة بعض المؤلفات الآلية للعود من القوالب الموسيقية وكتابة خطوط إضافية تؤديها الاوركسترا أو آلة البيانو.

"مداعبة" مرسيل خليفة

2. الكتابة لأكثر من عود تصل إلى أربعة أعواد، ومنها:

رباعي عود سالم عبد الكريم

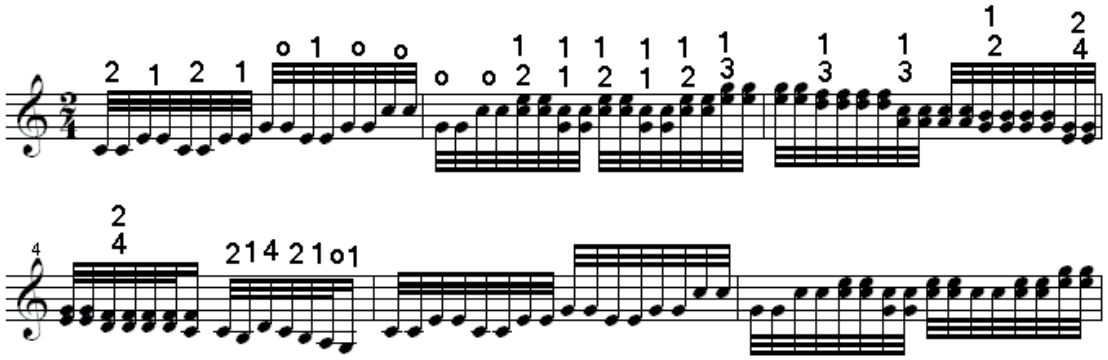
3. الكتابة لآلة العود بمرافقة الآلات العربية الأخرى مثل تنائي عود وناي، وثنائي عود وقانون، وثلاثي عود قانون ناي.

ثنائي "عود وناي" نقولا الديك

ثنائي "قانون عود" نقولا الديك

ثلاثي "قانون وعود وناي" نقولا الديك

4. العفق المزدوج، ويشمل عزف نغمتين مختلفتين في آن واحد، وذلك من خلال وضع إصبعين في دستانين مختلفين على زند العود والنبر عليهما في ضربة واحدة



"الطفل الراكض" الشريف محيي الدين حيدر

5. تعليق الوتر، وذلك من خلال الاستمرار في عزف نغمة ما مصاحبة بجملة لحنية، ويكون غالبا الصوت المستمر في منطقة الجوابات والجملة اللحنية في منطقة القرارات وأحيانا يحصل العكس.

"ملاعب النغم" جميل بشير

ثانياً: الريشة

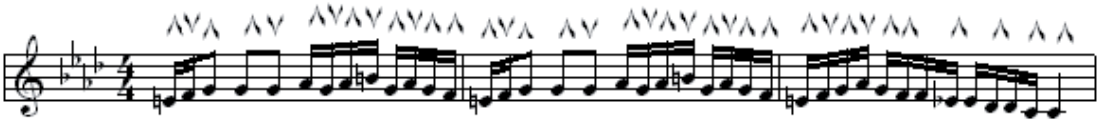
تعود أهمية اليد اليمنى والمسك بالريشة لكونها المحدد الرئيسي في التعبير الموسيقي، وذلك كونها الوسيلة التي يتم من خلالها تحديد مواقع القوة والضعف والتدرج فيما بينهما في القطعة الموسيقية، إضافة إلى أنها التقنية الرئيسية التي يرتكز عليها العازف مع أصابع اليد اليسرى، في أداء الجمل التي تتطلب سرعة في الأداء. لذلك اهتم رواد المدرسة الحديثة في هذه التقنية من حيث المواد المصنوعة منها وطريقة العفق بها، وذلك للتغلب على بعض الصعوبات التي قد تواجه العازف

فقد استخدمت المدرسة القديمة الريشة الصاعدة والهابطة ولكن بشكل مبسط وفق مقتضيات الجملة الموسيقية، ولكن الثابت فيها هو عند الانتقال من وتر إلى وتر آخر تكون الريشة هابطة، أما التقنية الحديثة فاعتمدت على مرونة الرسغ مع وضع اليد اليمنى بشكل شبه متوازي مع وجه العود مما سهل عملية الريشة الهابطة والصاعدة، ويمكن توضيح الفرق بين الطريقتين على النحو التالي:

الريشة القديمة في عزف السلم الموسيقي

الريشة الحديثة في عزف السلم الموسيقي

لقد ساعدت تقنية الريشة الحديثة قي التغلب على الكثير من المصاعب التي كانت تواجه العازف قديماً، فعلى سبيل المثال، كان يضطر العازف أحياناً لأداء جملة موسيقية سريعة إلى استخدام ما يسمى البصمة (عفق النوتة بالإصبع دون استخدام الريشة)، ومع استخدام التقنية الحديثة للريشة، فتم التغلب على هذه الصعوبة، فعلى سبيل المثال، تؤدى الخانة الرابعة من لونغا سبوغ وفق المدرسة القديمة على النحو التالي:



''لونغا سبوغ'' الخانة الرابعة

وهنا نلاحظ نهاية الجملة أن هناك بعض النغمات لم تنقر بالريشة، أما وفق التقنيات الحديثة فتؤدى على النحو التالي:

''لونغا سبوغ'' الخانة الرابعة

ثالثاً: استخدام أصابع اليد اليمنى

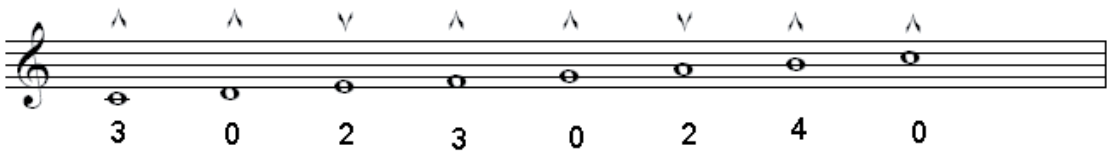
هذه الفكرة لا تقتصر على آلة العود وحدها فقد أخذ تعدد الأصابع في آلة القانون من آلة الهارب حتى وصل إلى استخدام ثماني أصابع في العزف، ولا شك أن استخدام تقنية استخدام أصابع اليد اليمنى في العزف على العود بدلاً من الريشة في القرن العشرين، هو تقليد أو محاكاة لأسلوب العزف على آلة الجيتار الكلاسيكي، على الرغم مما ذكرته الباحثة صيانات حمدي(حمدي،1971م، ص49) حيث قالت: «وفي النصف الثاني من القرن الخامس عشر حدثت عدة تطورات هامة ... كما عرفت طريقة النبر أي عزف الأوتار بالأصابع بدلاً من استعمال الريشة»، والمتتبع لموسيقا العود في القرن العشرين يجد الكثير من الأمثلة على ذلك والتي من أهمها ما قام به فريد الأطرش في مقدمة قصيدة «لا وعينيك»، حيث استخدم إصبع الإبهام والسبابة في العزف دون المضراب، وهو ما عرفه الخوارزمي بالجس (الخوارزمي، 1981، ص138) وكذلك ما قام به الفنان العراقي نصير شمه في مقطوعة « من بابل إلى اشبيلية»، وكذلك جميل بشير في مقطوعة «أندلس».

''أندلس'' جميل بشير(تعزف بأصابع اليد اليمنى)

رابعاً: استخدام الأوضاع (Positions)

تميزت الموسيقا الحديثة في (القرن العشرين) الانفتاح على الموسيقا التركية والأوروبية، الذي نتج عنه دخول الآلات الموسيقية العالمية على التخت العربي، واعتماد التدوين الموسيقي، ودراسة الموسيقا دراسة نظرية وعلمية، بالإهتمام الأكبر بالصيغ الآلية وإبداع صيغ جديدة اختصت أحيانا بالة موسيقية، وقد نال العود حظا وافر من هذا الاهتمام. كما أصبحت هذه الصيغ من حيث الجملة الموسيقية تحتاج إلى تقنية في العزف والأداء اكبر مما كان سائداً من قبل، الأمر الذي اوجب إدخال تقنية استخدام الأوضاع (positions) للتغلب على هذه التراكيب الموسيقية، إضافة إلى حاجة هذه المدرسة إلى استخراج ألوان جديدة من الأصوات لخدمة تعبير معين يصعب إخراجه من الأصوات الطبيعية التي تصدر من الأوتار المطلقة في الوضع الأول.

ومن الأوضاع التي أصبحت شائعة في القرن العشرين في العزف على آلة العود، استخدام الإصبع الرابع لاستخراج نغمة الوتر المطلق، مما سهل ذلك في تقنية استخدام الريشة الصاعدة والهابطة، الأمر الذي انعكس إيجاباً على سرعة العزف. ويمكن توضيح ذلك من خلال مقارنة طريقة عزف السلم الموسيقي بين المدرسة القديمة والحديثة على النحو التالي:

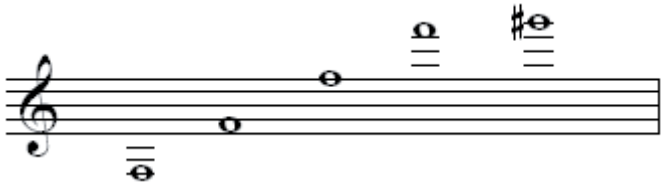


''التقنية القديمة'' في عزف السلم الموسيقي

''التقنية الحديثة'' في عزف السلم الموسيقي

وهنا علينا أن نشير إلى أن هذا الوضع قد تحدث عنه فلاسفة وعلماء الموسيقا العربية، فقد تحدث الفارابي (الفارابي، ص501) فقال: ''إذا مجموع نغمتي مطلق على وتر وخنصره، هو البعد الذي بالأربعة''.وهذا يعني أن الخنصر وهو الإصبع الرابع الذي يستخدم في العزف هو مسافة الرابعة التامة أي مطلق الوتر الذي يليه. كما تحدث الفارابي عن استخراج بعض النغمات الخارجة عن النغمات المعهودة ضمن التسوية العظمى فقال: ''إذ كان يحتاج فيه إلى أن تخرج الأصابع عن الأمكنة المعتادة والمعدة لان يسمع منها النغم'' (الفارابي، ص590).

نتيجة لاستخدام التدوين الموسيقي، والاعتماد على مناهج لتعليم الموسيقا، وعلى غرار ما يتبع في تعليم الآلات الموسيقية الغربية، فقد قام مبدعو آلة العود بوضع منهج علمي للتدريب وتثبيت الأوضاع المختلفة، ومن أشهر هذه الإبداعات هو ما قام به الفنان المصري عبد المنعم عرفه، حيث قنن وثبت خمسة أوضاع بطريقة علمية، فأصبحنا نتحدث عن الوضع الأول والثاني والثالث والرابع والخامس (عرفه،وآخرون، دون تاريخ، ص40)، ومع ازدياد التطور والتقنيات لآلة العود قام شاربل روحانا في توسيع هذه الأوضاع حتى وصلت إلى سبعة أوضاع (روحانا، 1996، ص23) الأمر الذي أعطى مساحة صوتية واسعة لهذه الآلة تزيد عن الثلاثة دواوين.



المساحة الصوتية لآلة العود

ويمكن تلخيص أسباب استخدام الأوضاع المختلفة والتغيير بينها في ثلاثة أسباب رئيسية هي:

1. الضرورة، وذلك لتوسيع المساحة الممكنة للعزف على وتر واحد وكذلك عند عزف أكثر من نوتة في آن واحد.
2. الراحة: في بعض الأحيان يكون استعمال الأوضاع والتغيير بينها من العوامل التي تساعد على تسهيل الجزء المراد عزفه.
3. الرشاقة: استعمال الأوضاع والتغيير بينها قد يجعل هناك نوعاً من الرشاقة في الأداء ونوعية الصوت وذلك نتيجة استمرارية العزف بلون واحد (العيسوي، 2001، ص282).

خامساً: استخدام إصبع الإبهام (Thumb Position)

يستند أصبع الإبهام في جميع الآلات الوترية في العادة خلف الرقبة، ولكن تقنية استخدام هذا الإصبع في العزف (Thumb Positions)، بدأت في آلة التشيللو وآلة الكنترباص، وحديثا بدأت تستخدم بالآلات ذات العلاقة مثل آلة العود وآلة الجيتار الكهربائي، وتهدف هذه التقنية للوصول إلى منطقة الجوابات (الأكتاف الثالث والرابع)، وذلك من خلال إخراج العازف هذا الإصبع من خلف الرقبة وبسطه فوق الأوتار.

أصبع الإبهام له طبيعة خلقية خاصة ومختلفة عن بقية أصابع اليد، فهو مائل بزاوية قائمة ومتجهة لخارج اليد، وقصير وسميك ومكون من (3 فقرات فقط) لذلك لا يمكن العفق به بشكل مماثل لبقية أصابع اليد (قمة الأصبع)، ولكن يكون العفق بجانب الإصبع (المقصود، 2001، ص405)

ويستعمل جانب الإبهام للضغط على الوتر في دستان معين ليصبح بعدها نقطة ارتكاز وانطلاق للنغمات أو السلالم اللاحقة. كما يمكن استخلاص التعابير الموسيقية مثل الفبراتو، ويمكن أيضا التنقل ببساطة بين الدساتين على سطح المرآة.

نتائج البحث

1. احتل العود عبر العصور مكانةً رمزية كبيرة في الحضارة العربية الإسلامية، واعتبر من أهم آلاتها الموسيقية.
2. فتح رواد هذه الآلة في القرن العشرين أفاقاً وأدواراً جديدة والتي من أهمها القدرة على الوصف والتعبير.
3. أصبح العود الشائع الاستعمال في القرن العشرين هو العود الذي يحتوى على ستة أوتار.
4. أصبح للعود في القرن العشرين مجموعة من المناهج التعليمية (Methods) التي تهتم في تدريس هذه الآلة.
5. تميزت صناعة العود بالدقة وحسن اختيار الخشب الأمر الذي جعل الصوت الصادر أكثر نقاء وجمالا.
6. من أهم الأسباب التي ساعدت على تطوير أسلوب العزف، هو ظهور مجموعة من العازفين المهرة والذين تميزوا أيضاً بكونهم مؤلفين موسيقيين كباراً.

7. أصبح هناك روحية جديدة في التأليف الموسيقي لآلة العود، متخطية الحدود التي وضعت لها عبر الزمن، مثل مرافقة الغناء وأداء القوالب التقليدية. فأصبح للعود في القرن العشرين مؤلفات خاصة به يتطلب عزفها مهارة عالية.

8. إقامة العديد من الحفلات الخاصة والمنفردة لهذه الآلة على أهم مسارح العالم.

المصادر والمراجع

1. رشيد، صبحي أنور: (2000م) **تاريخ الموسيقا العربية السلم الموسيقي، الإيقاع، الآلات**، مؤسسة بافاريا، ألمانيا، ج1، ط1).
2. الشوان، عزيز: (1990م) **الموسيقا للجميع**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
3. المقري: (1968) **نفح الطيب**، تحقيق: إحسان عباس، ج3، دار صادر، بيروت.
4. بشير، جميل: (1960م) **العود وطرق تدريسه (جزأن)، وزارة المعارف** بغداد.
5. القارابي: **الموسيقى الكبير**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبه، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.
6. حمدي، صيانات محمود: (1971م) **تاريخ آلة العود وصناعته ودوره في الحضارات الشرقية والغربية**، دار الفكر العربي، القاهرة.
7. الخوارزمي، محمد: (1981م) **مفاتيح العلوم**، الطبعة الثانية، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة.
8. عرفه، عبد المنعم، وآخرون:منهج آلة العود، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.
9. عبد الجليل، عبد العزيز: (1988م) **الموسيقا الأندلسية المغربية (فنون الأداء)**، سلسلة عالم المعرفة 129، مطابع الرسالة، الكويت.
10. روحانا، شاربل: (1996م) **العود منهج حديث**، المعهد الوطني العالي للموسيقا و كلية الموسيقا جامعة الروح القدس، بيروت.
11. عيد، يوسف: (1993م) **الفنون الأندلسية وأثرها في أوروبا القروسطية**، دار الفكر اللبناني، بيروت.
12. شوره، نبيل: (2002م) **قراءات في تاريخ الموسيقا العربية**، دار الكتب المصرية، القاهرة.
13. دبيان، محمد: (1999م) **عالم آلة العود**، دار الفكر العربي، القاهرة.
14. العيسوي، حسين: (2001م) **التغيير بين الأوضاع عند العزف على آلة الفيولا**، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقا، المجلد السادس، ابريل، جامعة حلوان، القاهرة.
15. عبد المقصود، محمود: (2001م) **تطور استخدام إصبع الإبهام في العفق على آلة التشيللو والاستفادة منه في أداء بعض التقنيات العزفية**، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقا، المجلد السادس، ابريل، جامعة حلوان، القاهرة.

research is needed to collect, design, test and verify sets of possible countermeasures and make them available as tools for self-management in design tasks.

References

Evagrius Ponticus, died in 399, http://www.kalvesmaki.com/EvagPont/ (accessed March 2007)

Jones J. C., Design Methods: *Seeds of Human Future,* (1980), xviii, John Wiley and Sons, New York

Rittel, H. W. J., and Webbner, M. M., (1973), *Dilemmas in a General Theory of Planning,* Policy Science 4, Amsterdam: Elsevier Scientific Publishing Company, 155 - 169

It was originally published as: Horst W. J. Rittel, Melvin M. Webber, "Dilemmas in a General Theory of Planning", *Working Paper No. 72 – 194*, University of California, Berkeley, CA.

http://www.generativeart.de/workshop_01/, accessed May 2007

http://www.generativeart.de/workshop99/, accessed May 2007

http://www.kalvesmaki.com/EvagPont/, (accessed March 2007

In an overview of the situation we are faced with, three basic overall strategies to deal with a Black Attractor seem to suggest themselves:

1. Do nothing, remain in the "state of despair", and hope it will disappear!
2. Engage in erratic action under the influence of the Black Attractor, and sink into deeper and deeper "states of despair"!
3. Intellectually recognize and rationalize the situation and actively formulate countermeasures.

It is of course the last that we are interested in, and it is structured according to the following sequence of actions:

(1) Recognition

The irritating state is identified as a design-induced problem, which requires knowledge and experience in design. All further action will take this insight into consideration. It may be noted by the way, that "naming" is also a condition for judgement on the weakest scale (the nominal scale) that is available for measurements.

(2) Intermission

An intermediate action is consciously inserted into the workflow. It interrupts the work on the design problem temporarily. The only purpose of this measure is, to find one's way back to "creative/ structured/ organised" work again.

(3) Back to Mission

With a premeditated, clearly defined task, a first step back into the problem is attempted. It may provoke decisions and change the direction of work flow. Step (2) and Step (3) are connected by a "procedural condition", that is: at the last step in (2), it will be clear what the first step in (3) will be.

It is at the "intermission" that a wide spectrum of possible reactions can be formulated. We conceive this to be a morphologically structured manual into which all categories of countermeasures can be mapped. Unfortunately, this manual does not yet exist. It may be regarded as a vast blank region on the landscape of knowledge in designing professions.

VIII. Conclusion

The specific and strict context of the workshop format was evoking creative crisis situations in participants, which we consider to be unavoidable and even necessary side effects of such educational workshops. In general, students perceived the crisis as a "personal crisis", and a "private issue". We argue, however, that design problems by their very nature generate "design induced" crisis situations. As a common denominator, we choose to call the phenomenon a "Black Attractor".

Premeditated strategies for the management of such situations are necessary, and designers must be equipped to handle them professionally. The design, along with the experimental testing of effective strategies to counteract such situations, should be considered as part of the professional training of designers. Although often perceived as such, suitable ways of dealing with such problems should not be regarded as a private matter or an issue of "personal growth". They should instead be regarded as an issue of professional expertise and as an integral part of the knowledge-base of "designing professions". Further

10. The starting point-dilemma

The hopeless and endless search for the definite starting point of the problem.

(Fallacy of the search for a definite starting point).

11. The expansion of the context.

The problem given is to design a new toy. The solution proposed is a new preschool educational system.

For the question on why we insist on a specific connection to design, we refer to some theoretical insights into the nature of designing, planning and the like. Rittel and Webber (Horst W. J. Rittel and Melvin M. Webber, 1973), in their seminal paper on "Dilemmas of a General Theory of Planning", give a list of properties of "wicked problems". One of these is cited here as an example, because it may likely be responsible for one of the escape routes observed in our study: *Every wicked problem can be considered a symptom of another problem.*

In order to react professionally, knowledge and experience are indispensable. It is the declared goal of design education and training to deliver both. It is irritating to observe, though, that the "accumulation of knowledge" to a professional field of expertise over time does not apply to design. Many professionals in the field remain unaware of the theoretical contributions made to the knowledge-base of design decades ago.

VI. Historical diversion

The Daemon in monastic and solitary life: A great deal can be learned on the subject from medieval monks, who were well aware of similar crisis situations, tempting to divert the thoughts and emotions of the monk away from his religious tasks. They were dealt with at the time in a surprisingly modern manner. What we call a 'Black Attractor' was, in the context of medieval monastery life, identified as a "Daemon" which would attack the monk in specific situations. The Daemon was considered clever, using refined strategies, which would make it difficult to recognise the attacks early and resort to countermeasures.

Acedia for example, was considered to be the Daemon of the noontime, pouring "acid" on the monk's lifestyle, or the tasks he was just performing, and suggesting instead a more interesting life outside the walls of the monastery. The monks were well equipped to fend off the gang of Daemons with efficient strategies, many of them based on surprisingly deep psychological insights. The monks usually resorted to premeditated ritual strategies recommended in the demonology teachings of those times to overcome a temptation. An early example of systematic treatment is given by Evagrius Ponticus, (died in 399) (http://www.kalvesmaki.com/EvagPont/, accessed March 2007).

VII. A note on strategies

In modern terminology we can see these efforts of the monks to fight off a "Daemon" as a type of self-management-strategy, formulated on the basis of experience and psychological insight. These "strategies" of the monks were dressed up methodologically as ritual formulas ready to be applied when the need arose. The value of such approaches is not outdated in our times, in fact, quite the contrary.

V. Escapes

The following statements show examples of escapes, we have observed:

1. Sailing in the shadow of an authority:

"I know, you find this problematic, but X has said . . ."

An indisputable authority is cited (e.g.: a production manager, an expert consultant, a scientist). The citation cannot be verified on the spot. Any further argumentation is fruitless.

2. Claiming a non-existent quality:

"I find it good. . . "

A weak or faulty concept is defended by a "quality claim". If insisted on, any further argument falls on deaf ears.

3. Playing the game of the artist:

Taking advantage of the freedom of an artist, some hocus-pocus is presented with vigour and conviction.

4. Feeding on an illusion of progress:

The busy production and presentation of an endless chain of insignificant variations on a hopelessly poor concept, is fed by the hope that it will somehow turn out.

5. Attempting a "transfer"

For lack of an original idea, the transfer of an already tried out concept is pursued. However, the material and the production processes of the old concept are totally inappropriate for an adaptation. (Fallacy of ignoring the uniqueness of a design problem).

6. The circling around in inadequate representation techniques:

The incapability to move the concept out of a stereotyped point of view, resulting in numerous sketches, are all-alike. The fear/ unwillingness/ incapability to build, e.g. a fast 3D-mock-up, a model.

7. Escape into Design-talk:

A splendid and rhetorically impressive verbal explanation of a design-solution is delivered, but there is nothing to show.

8. The gimmick trap:

The absolute fixation on some gimmick, resisting vehemently its inclusion into a solution. The frantic labour to have this element integrated by all means as the shining and obvious highlight.

9. Embark on research instead of design:

The feeling, to know to little about the problem leads to an extensive search for relevant information. The research is justified with good arguments, but gets out of hand. No time is left for the real problem.

(Fallacy of wanting to conclude from facts only an "ought to be")

Table 1: Some characteristic symptoms and reactions from observations of students' behaviour in Black Attractor situations.

Symptoms	Reactions
	Unconscious:
Doubt	Depression
Fear of failure	Absence of insight
Breakdown of self-esteem	Resort to self protecting mechanisms diagnosed as "personal crisis", lack of ability", etc.
Panic	
Erratic action	Activation of "escapes"
Paralysed state	
Blankness of mind	**Conscious:**
Lost state	Reflection, rationalization
	Recognition "naming" of phenomenon
	Remembering past experiences
	Diagnosed as "design induced crisis", intersubjective causes
	Activation of counter measures

If the Black Attractor strikes, the design process is thrown into a crisis. In Table 1, we have listed characteristic symptoms of the situation and the reactions we have observed in students. The symptoms listed are representative, but by no means exhaustive. Not listed, and occasionally happening, is for example the symptom of jumping out of the context of the workshop, seeing it as a joke, refusing to take it seriously. Such (and similar) symptoms are attributed to the ivy-tower-situation of an educational exercise, and they have been omitted on grounds of irrelevance to a generalized view of the problem.

In the teamwork-oriented workshops, we find some additional obstacles such as feeling uncomfortable around new people or team members and feeling at the same time an internal obligation to present an ultimate effort. Or, the inability to identify oneself with the atmosphere relevant to the creative acts at hand. In addition, there is frustration resulting from the discrepancy of imagination versus application. Also, putting great value on achieving excellence and seeking competitive success have positive and negative affects on the designer's acts. Creative acts involve great risk, personal emotions and tense feelings. You are unable to identify yourself every time you face a new problem, spending relatively too much time on generating ideas and a very short time on actually realizing them.

For the reactions of students to a Black Attractor, two main clusters of reactions were identified: *unconscious reactions* and *conscious reactions*. Since we are designers, and not trained psychologists, we have to admit weaknesses in explaining the unconscious cluster, and we are well aware of this. But even so, it was an extraordinary experience, to see how inventive design students become in finding escape routes out of situations flagged by the unconscious as threatening. The conscious reactions are actually those, which we would expect a designer to resort to. Since the symptoms mentioned in Table 1 are indicators for crisis-situations in design processes, which show up frequently, designers, so we would expect, are in command of self-management strategies, providing guidance to deal with them. But to our surprise, even students who were conscious about the situation had only a weak awareness of possible and suitable counter-measures. In addition, they were also far away from being developed as an experimentally tested or otherwise verified method of self-management. We conceived this deficiency as an astonishing lack of insight into the nature of design problems, and this was one of the incentives to look a bit closer at the issues involved. To our knowledge, the entire topic of self-management in design-induced crisis-situations is also not addressed in design education at large.

the following features:

1. They attack unexpectedly and without warning;
2. They attack with vehemence and fierceness;
3. No one is immune;
4. They are malicious, because they strongly urge giving up on a project;
5. They are loaded with emotions;
6. They hurt;
7. They induce a state of incapacity to act and have a paralysing effect.

IV. Scenario

Consider the following scenario as an example: The work on a design project is started with confidence and élan. Some ideas have been produced rather quickly and it seems the designer is on a promising track. Work continues, the problem is further explored, some specification and detailing here and there takes place in an entirely rough and exploratory manner. Suddenly, out of the blue, severe doubts creep in. Is this right? Are we really equipped to solve such a problem? This is all new; we have never done something like this before. Should we go on at all? The Black Attractor starts to absorb all thoughts and energy, and the designer is tempted to quit.

Even seasoned designers with years of experience are not immune to the attacks of the Black Attractor, the states of despair it generates, the sudden and overwhelming intensity with which it strikes, especially at a time when full attention and dedication towards the problem at hand is needed.

While working alone over a long time on a difficult problem, overestimations or underestimations of one's achievements towards a solution seem to appear as a common pattern. For example, consider the scenario, when a group discussion is scheduled after a long period of individual work, and the students are expected to demonstrate significant advances towards a solution.

The loneliness of the designer: One works for a very long time alone, uncertain, dissatisfied with the outcome, tormented by doubt, and overcome by feelings of failure. Eventually the results are delivered, but with great hesitation. In comparison with the efforts of others on the same project, it is realised with relief that they faced the same problems. In fact, one's own results now seem good compared to those of others.

In this scenario, an underestimation is depicted, but the opposite may also be the case. It too is a specific, design-induced crisis, belonging to the phenomena addressed here, and its causes too are deeply rooted in the dilemmas of designing. Crisis situations do of course occur in many other contexts of life as well, and everybody has experienced them in one way or another. The point is that in the context of design, they must attempt to remain detached from the phenomenon of a "personal crisis". They are then not dealing with an issue of "personal growth" or the like. They are intrinsically connected to the design task. They show up with consistency and very likely cannot be avoided. A professional designer will actually expect to meet them. If this conjecture is true, designers are well advised to develop suitable defences to deal with the phenomenon before it strikes.

At the set of workshops in the Kassel/ Lisbon we observed the following: The workshops were fully equipped with small precision tools as well as all materials needed for model building. Dependence on external resources was thus minimized as much as possible. To guarantee a full concentration on the task, a remote location was chosen, far away from students' homes. For the building of prototypes a number of local firms were lined up to produce a prototype to the specifications/models of the students. About twenty advanced design students were gathered in a bi-national group, and they worked individually (no team-work as required in the first set).

It must be kept in mind that the basic goal of the set-up of all such "educational workshops" is of course "learning how to design" as opposed to merely "producing a design".

II. Crisis situations in design processes

A creative challenge ahead, rapidly approaching deadlines, and the threats of a public show of performance can each alone cause stress, as we all know. In the format of such workshops, work under pressure is standard, and we can expect it to cause most of the phenomena known from research in stress management.

However, and this is the point of departure for this paper, we argue, there are specific types of crisis situations we expect may occur in design processes which are intrinsically connected to the difficulties of designing. It is our goal to focus on these. Although the situations we try to describe share symptoms also common to other stress-situations, they are distinctly unique to some significant degree. Since they seem to be so strongly connected to designing, we think it is worthwhile for designers to know more about them.

Designing, as an activity, can be found in all aspects of human life. Many tasks in social life, politics, economics, education etc. can rightfully and with profit be identified as design problems. However, designing is also a discipline-specific activity claimed by a number of "designing-professions" such as architecture, industrial design, interior design, landscape design, urban design, textile design and so on. In those professions, it is considered central to professional expertise, being not only a personal ability but also the most important discipline-specific instrument. Members of such professions are supposed to exercise design thinking and acting in a professional way where the knowledge-base obviously has to include insight into the difficulties, pitfalls and dilemmas of design that go far beyond a common sense understanding of designing.

In the mentioned workshops we observed the individual approaches of students and recorded a number of crisis situations, which we will describe and analyse.

III. The Black Attractor

In the absence of a specific name for the set of phenomena we are about to describe, we have dubbed them 'Black Attractor' situations, leaning a bit on astronomy, where the Black Hole is a well known phenomenon. By Black Attractor we mean a set of phenomena, which suddenly and without warning occupy the mind of the designer with great intensity while engaged in work on a design project, interrupting the flow of thought and the work processes of designing in an alarming way. The Black Attractor diverts the attention of the affected designer away from the task at hand, inducing a state of incapacitation. The Black Attractor follows a characteristic and recurring pattern. When it strikes, the designer is faced with a malicious crisis and it becomes necessary to find escapes, whether consciously or unconsciously. Black Attractors have

Altogether we draw on the material from six workshops; three of which were organized, supervised and held at Yarmouk University, Irbid, Jordan. In all three workshops the assigned mission was to develop a product from an idea up to a working prototype. The mission was to be accomplished through teamwork and the following themes were addressed:

1. Industrial Design Development Workshop.
2. Furniture Design Development Workshop.
3. The Odyssey of Light: Earth, Cosmos, and Human Heritage.

The three other workshops were organized within the framework of a European Erasmus/Socrates cooperation agreement between the University of Kassel, Germany and the Universidad Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisbon, Portugal. (For a web presentation of two of them see http://www.generativeart.de/workshop99/, accessed May 2007, and http://www.generativeart.de/workshop_01/, accessed May 2007). The participants were also asked to develop new products from ideas up to the stage of working prototypes. However, in this setup, they had to work individually rather than in teams, and on the following themes:

1. Light weight furniture in stone and steel.
2. Object in wood to display three wine glasses.
3. "Three on the Table" (objects for glass industry manufacturers).

At the set of workshops in Jordan we observed the following: The workshop supervisors were highly qualified professional designers, workshop organizers, expert consultants, professors of design, and company representatives. They all worked hard to create an efficient, functional environment that encouraged teamwork. The workshop setting was completely new to the participants. Japanese design approaches, the building of mock-ups, and research and marketing were part of the task. Students and all other team members had never before had the experience of working so closely with each other. Here it is worth mentioning that this kind of a working atmosphere was unprecedented in the Jordanian design education setting, and likewise in the SME´s.

In such a completely new context, the result could likely be poor communication, misunderstandings among all participants, and wrong impressions about each other, apart from other psychological problems. Offering insightful changes and improvements to products are in themselves a tremendous challenge, and even more so in the creation of new products. J. Christopher Jones (1980) says, "Creativity seems to imply too much control, too little sensitivity" (p xviii). Exposing one's inner self requires exhausting all possible total human knowledge, professional skills, and above all, the ability to become free of various 'interpersonal obstacles' (p. 35). Creativity and the making of a good designer, require considerable transparency associated with insightful visions. This in fact works against a designer's natural inclination towards internalizing design thinking during most part of the creative process. The sooner it is realized that they are not alone and get better acquainted with other team members, the faster they achieve their goals by opening up to better chances for creativity.

Symptoms of Despair Induced by Design Challenges: Difficulties of Design Students in Creative Work

Hans E. Dehlinger, *Guest Professor of Industrial Design, The Jordanian Design Center, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*
Ziyad Haddad, *Faculty of Fine Arts, Yarmouk University*.

Received on April 17, 2008 **Accepted on Nov. 8, 2009**

Abstract

Students of Design, while working on design problems under special conditions in carefully organized workshops encounter crisis-situations in their creative efforts. In two sets of three workshops each, observations on the nature of those crisis-situations were obtained, explored and analyzed. It is argued, that they are unavoidable, interpersonal and due to the specific challenges design problems pose in a solution process. Proper training in self-management and deeper insight into the nature of designing are needed as countermeasures.

أعراض اليأس الناتجة عن تحديات التصميم:
معضلات طلبة التصميم في العمل الإبداعي

هانس دينجر، مركز التصميم الأردني، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.
زياد حداد، كلية الفنون، جامعة اليرموك

ملخص

يواجه طلبة التصميم، في أثناء تقديمهم حلولا لمشاكل التصميم تحت ظـروف خاصة في ورش عمل منظمة، أوضاعا متأزمة في جهودهم الإبداعية. فقد تم التوصل إلى ملاحظات حول طبيعة التأزم من خلال مجموعتين من ورش العمل تتضمن كل واحدة منهن ثلاث ورش عمل مختلفة. حيث تمت دراسة هذه الملاحظات وتحليلها، وتبين أنها معضلات بيشخصية لا يمكن تجنبها، وبسبب التحديات الخاصة، تظهر مشاكل التصميم هذه في أثناء عملية الحل. وبذلك فإن التدريب في مجال الإدارة الذاتية والتبصر العميق في طبيعة التصميم لهما فائدة في مواجهة تلك المعضلات.

I. The workshop formats

The main concern of this paper is to report a few striking observations on how students of design deal with certain difficulties of designing, and suggest conclusions from an educational point of view. The workshops our observations are based on are a common format for training in design. Such workshops are carefully designed to provide a special and controlled environment for work, which in our case was characterized by:

1. a competition-like set-up;
2. a limited time of 3 weeks and an absolute deadline;
3. as a directive to participants: generate ideas; develop one to a prototype;
4. a design task deliberately containing obvious contradictions (example: “light weight furniture in stone and steel”), or focussing on a single material (wood, plastic, foam materials);
5. a precise description of the deliverables (Example: scale models, drawings, posters, functional prototype scale 1:1);
6. a presentation with an exhibition of posters, displays on the design process, prototypes and models, a closing ceremony of the workshop with a public critique.

Jordan Journal of the Arts

An International Refereed Research Journal

Volume 2, No. 2, 2009, 1430 H

Contents

Articles in English

- **Symptoms of Despair Induced by Design Challenges: Difficulties of Design Students in Creative Work** 219
  Hans E. Dehlinger and Ziyad Haddad

Articles in Arabic

- **Bedouin Singing in Jordan** 121
  Mohammed Ghawanmeh
- **The Effect of Color Indications to Students' Parents on Raising Their Children** 145
  Ma'moun Al-Momani
- **Studying Developing Jewelry Craftsmanship in Jordan** 183
  Khalil Tabaza
- **Children's Kinetics Folklore Songs in the Villages of Irbid** 185
  Tamara Nusair
- **Technical Sophistication in Playing the Oud Instrument: Causes and Techniques** 203
  Wael Haddad

General Notes

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

Publication Guidelines

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

Yarmouk Univerity
Irbid- Jordan

The Hashemite
Kingdom of Jordan

Jordan Journal of the Arts

An International Refereed Research Journal

Volume 2, No. 2, 2009, 1430 H

Jordan Journal of the Arts
An International Refereed Research Journal

Volume 2, No. 2, 2009, 1430 H

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Ales Erjavec
University of Primorska, Slovenia.

Arnold Bcrleant
Long Island University, USA.

George Caldwell
Oregon State University, USA.

Jessica Winegar
Fordham University, USA.

Oliver Grau
Danube University Krems, Holland.

Mohammad Al-Assád
Carleton University, USA.

Mostafa Al-Razzaz
Helwan University, Egypt

Tyrus Miller
University of California, USA.

Nabeel Shorah
Helwan University, Egypt.

Khalid Amine
Abdelmalek Essaadi University, Morocco.