



# المجلة الأردنية للفنون

## مجلة علمية عالمية متخصصة محكمة

### تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (11)، العدد (1)، نيسان 2018 م، رجب 1439 هـ

المجلة الأردنية للفنون: مجلة علمية عالمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا في جامعة اليرموك بدعم من صندوق دعم البحث العلمي.

رئيس التحرير:

أ.د. محمد غوانمة

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هيئة التحرير:

أ.د. كامل عودة الله محادين

كلية العمارة والتصميم، الجامعة الأمريكية في مادبا، عمان، الأردن.

أ.د. رائد رزق الشرع

كلية الهندسة والتكنولوجيا، جامعة البلقاء التطبيقية، السلط، الأردن.

أ.د. محمد متولي عامر

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

أ.د. رامي نجيب فرح حداد

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

د. حسني محمد أبو كريم

كلية الفنون والتصميم، جامعة الزرقاء، الزرقاء، الأردن.

د. عمر محمد علي نقرش

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

سكرتير التحرير:

فؤاد العمري

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

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

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

تصميم الغلاف: د. عرفات النعيم.

تنضيد وإخراج: فؤاد العمري.

نستقبل البحوث على العنوان التالي:-

رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

جامعة اليرموك ، إربد ، الأردن

هاتف 3735 7211111 00 962 2 فرعي

Email: [jjja@yu.edu.jo](mailto:jjja@yu.edu.jo)

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

Deanship of Research and Graduate Studies Website: <http://graduatestudies.yu.edu.jo>



جامعة اليرموك  
إربد - الأردن



المملكة الأردنية الهاشمية

# المجلة الأردنية للفنون

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



## قواعد عامة

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

## شروط النشر

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

## ملاحظة:

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



# المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (11)، العدد (1)، نيسان 2018 م، رجب 1439 هـ

## المحتويات

البحوث باللغة العربية

17 -1	الخصائص الفنية لبعض أغاني الأطفال الأردنية. "محمد لؤي" عبد الله الشوامين.	•
34 -19	أثر برنامج تدريبي لطلاب مرحلة الثانوية العامة المتقدمين لأقسام الموسيقى بالجامعات الأردنية. حسن محمد العمري.	•
49 -35	تمديد الأصابع على آلة التشيللو وطرق الاستفادة منها على آلة العود. خالد محمد البلعاوي، نضال احمد عبيدات، وائل حنا حداد، محمد زهدي الطشلي.	•
69 -51	الرمز في الفنون البصرية، الفن السعودي المعاصر، أعمال عبدالناصر غارم كنموذج. مها بنت عبد الله السنان، فاطمة راشد آل عيسى.	•
82 -71	صورة الطفل السينمائية بين تمثلات الراهن ومضمرات الأنساق الثقافية القبائلية. فيصل محسن القحطاني.	•





## الخصائص الفنية لبعض أغاني الأطفال الأردنية

"محمد لؤي" عبد الله الشواهين، إدارة النشاطات التربوية، وزارة التربية والتعليم، عمان، الأردن.

تاريخ القبول: 2017/12/31

تاريخ الاستلام: 2017/11/22

**Technical Characteristics of Some Jordanian Children's Songs**  
"Mohammad luay" Abdallah Alshawaheen, Department of Educational Activities, Ministry of Education, Amman, Jordan.

### Abstract

The study aimed at identifying the different forms of some Jordanian children's songs and their technical characteristics. In order to achieve this, the researcher recorded and analyzed a sample of children's songs that are broadcast on Jordanian satellite channels. The results indicated that not all the songs were classed or illustrated by other degrees, and some of them were not properly performed. The tones were not correct despite the development of the recording and correction techniques. The absence of a qualified professional composer and insufficient experience lead to this result. All the songs of the selected sample (of which some were artistic and some popular) were sung in a full chamber or minus one degree, but the sound space was limited and the seats were clear with no convex transitions. For the construction of the melody, the researcher adopted the ascending and descending tonal sequence and the melodic jumps that do not exceed the child's vocal area, the study reached a number of recommendations.

**Keywords:** Jordanian children's songs, artistic characteristics, the role of music and singing in the child's life, classification of children's songs.

### الملخص

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على الأشكال المختلفة لبعض أغاني الأطفال الأردنية وكذلك التعرف على الخصائص الفنية لبعض هذه الأغاني، ولتحقيق ذلك قام الباحث باختيار عينة منتقاه من أغاني الأطفال التي تبث على القنوات الفضائية الأردنية وتدوينها وتحليلها موسيقياً، وأشارت النتائج إلى أن جميع الأغاني لم تكن مصوغة من الدرجة الاصلية للمقام ولكنها كانت مصورة على درجات أخرى ولم تكن تؤدي بعض درجاتها بشكل سليم، حيث تكون النغمات غير صحيحة على الرغم من تطور تقنيات التسجيل والتصحيح المقامي، ولكن عدم وجود الملحن المتخصص المؤهل وعدم كفاية خبرته يؤدي لهذه النتيجة، وكانت جميع أغاني العينة المختارة (من حيث تنوعها فبعضها فني وبعضها شعبي) تغنى في ديوان كامل أو ناقص درجة واحدة إلا أن المساحة الصوتية كانت محدودة.

وبالنسبة للمقامات كانت واضحة ولا يوجد انتقالات مقامية وتم الاعتماد في البناء اللحني على التسلسل النغمي الصاعد والهابط والقفزات اللحنية التي لا تتجاوز الدرجة الرابعة مما يمكن الأطفال من أداء اللحن بشكل مقبول، ولتناسب مع المساحة الصوتية للطفل، وفي ضوء هذه النتائج خلصت الدراسة إلى عدد من التوصيات.

**الكلمات المفتاحية:** أغاني الأطفال الأردنية، الخصائص الفنية، دور الموسيقى والغناء في حياة الطفل، تصنيف غناء الأطفال.

مقدمة:

يعد الغناء بمفهومه البسيط من أهم اللغات الوجدانية التي عرفها الإنسان. ويهدف الغناء إلى الإشباع العاطفي ويضفي على النفس بهجة وسعادة، كما يُعد الغناء من الجوانب التي تزود الأطفال بمدرجات ومفاهيم تنمي المعارف اللغوية والتاريخية والقصصية وتثبت في نفوسهم ما يتضمنه الغناء من قيم وأفكار وأهداف. (عوض، 1982، ص75-ص79)

يرتبط الغناء ارتباطاً تاماً بحياة الطفل، فهو يتفاعل مع الأصوات والغناء، فينام على صوت أمه وهي تهدده ويضحك عندما ترقصه بين يديها فيغني ويتفاعل مع الغناء بشكل فطري. وينشأ الغناء مع الطفل ويتطور فتتكون عواطفه ومشاعره ومعارفه وتتطور مداركه بفعل الغناء المناسب إلى مسامعه، (مختار، 1994، ص495) وهي كذلك مدرسة زاخرة بأدق وأوضح وسائل النطق باللغة الأم. (أبو معال، 1986، ص9)

كما أن للموسيقى والغناء ميزة خاصة في قدرتها على تثبيت الهدف المطروح في ذاكرة الطفل ضمن اللحن الذي أحبه وأصبح يردده بشكل عفوي تلقائي، فضلاً عن أن صياغة الأغنية نصاً ولحناً وتنفيذاً بأداء فردي أو جماعي مع الدراية الكاملة بالخصائص الفنية المميزة للأغنية وما يكسبها هويتها، سيجعل من الأغنية عاملاً مهماً في تنمية الذوق الفني عند الأطفال، كما أن الواقع الحالي لوسائل الإعلام المرئية والمسموعة يفرض على الطفل المئات من الأغاني نوقاً وفناً وتنفيذاً، والمدعمة بأغاني الإعلانات الجذابة لقصرتها الزمني وإيقاعها السريع المحبب وما تحتويه هذه الإعلانات والأغاني التجارية أحياناً من سلبيات وضرر بذوق وقيم وأخلاق ومدرجات الأجيال، لذلك لا يمكن إغفال أهميه الأغنية في حياة الطفل بما تحتويه من خصائص ومميزات وقدرتها على توعيته وتوسيع مداركه والمحافظة على ذوقه الموسيقي وتنميته. (دكاك، 2008، ص445)

مشكلة البحث:

لاحظ الباحث ندرة الدراسات والأبحاث التي تناولت الخصائص الفنية لأغاني الأطفال الأردنية وخاصة الأغاني الهادفة التي تحافظ على الهوية التي تتناسب مع طبيعة الطفل، ومع متابعة وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والقنوات الفضائية وانتشار القنوات المختصة في عرض وإذاعة أغاني الأطفال وبرامجها، لاحظ الباحث بشكل واضح عدم الاهتمام بأغاني الأطفال الأردنية من حيث التركيز على صياغتها بأسس سليمة بما يضمن عدم ابتعادها عن هويتها لعدم معرفة القائمين عليها نظماً وتلحيناً وتنفيذاً بخصائص أغنية الطفل الأردنية، لذا تكمن مشكلة البحث في ندرة الدراسات والأبحاث التي تناولت الخصائص الفنية لأغاني الأطفال الأردنية.

هدف البحث:

1. التعرف على الأشكال المختلفة لبعض أغاني الأطفال الأردنية.
2. التعرف على الخصائص الفنية لبعض أغاني الأطفال الأردنية.

أهمية البحث:

تسليط الضوء على الخصائص الفنية لبعض أغاني الأطفال الأردنية التي تبيّت من خلال وسائل الإعلام المرئية والقنوات الفضائية الأردنية مما يؤدي إلى اهتمام القائمين عليها نظماً وتلحيناً وتنفيذاً من حيث التركيز على صياغتها بأسس سليمة.

حدود البحث:

اقتصرت هذه الدراسة على مجموعة من أغاني الأطفال الأردنية التي تبث على القنوات الفضائية المتخصصة في الفترة 1994 - 2013.

### إجراءات البحث:

1. منهج البحث: يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى).
2. عينة البحث: عينة منتقاة من أشهر أغاني الأطفال الأردنية التي تم إنتاجها وبثها على القنوات الفضائية في الفترة من 1994 وحتى 2013 م.
3. أدوات الدراسة:
  - أ. أقراص مدمجة لأغاني الأطفال، ومدونات لاغاني الأطفال، واستمارة تحليل المحتوى.
  - ب. بطاقة تحليلية لعينة البحث.

### مصطلحات البحث:

**أغاني الأطفال:** نوع من أنواع الغناء ويقصد به الأغاني المؤلفة خصيصاً للطفل وتكون عادة بسيطة وقصيرة اللحن، ذات إيقاع واضح وصياغة محددة جيدة البناء، تحتوي على هارمونييات بسيطة وتتميز بأنواعها المختلفة ذات المعاني الهادفة والكلمات المحببة للطفل، وهي تغنى من قبل الأطفال أو من قبل الكبار أو من قبل الكبار والأطفال معاً. (أمين، 1967، ص42)

**الصيغة:** مصطلح لاتيني يستخدم في الموسيقى الأوروبية، ومعناه الشكل أو الهيئة أو الصورة أو التقليد، وهو التكوين أو البناء الداخلي للعمل الفني من حيث تكرار أجزاء العمل الداخلية واختلافها. (صالح، 2004، ص3)

### الدراسات السابقة:

لقد تعرض الباحث لموضوعات تكاد تمس هذا الموضوع منها:

**الدراسة الأولى:** أجرت منيعة عباس (2006) دراسة بعنوان (أساليب العناية بالطفل في بداية تعلمه الموسيقاً). تتبع هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي وقد هدفت إلى الوصول إلى ما يناسب الطفل في مرحلة الطفولة المبكرة من أساليب تساعد على العناية بتنمية قدراته الموسيقية وكانت أهمية البحث في محاولته طرح مفهوم جديد في مجال العناية بالطفل موسيقياً ومعرفة الأساليب المناسبة التي يمكن ان يقوم عليها تعليم متطور يساير الدراسات التربوية الحديثة وفروع التربية الموسيقية المناسبة لبداية تعليم الموسيقي، وخلص البحث إلى ان فروع التربية الموسيقية متعددة ومرتبطة ببعضها إلا أن ما يناسب طفل رياض الأطفال لا يزيد على المفاهيم الخاصة بالغناء والإيقاع المرتبط بالحركة والاستماع والعزف في ابسط صورته، وترتبط هذه الدراسة بموضوع البحث في التعرف على فروع التربية الموسيقية اللازمة للطفل.

**الدراسة الثانية:** أجرى صبحي الشرقاوي وأكرم البشير (2013) دراسة بعنوان (أغاني الأطفال الشعبية في الأردن ودلالاتها الرمزية). وتتبع هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي. وقد هدفت هذه الدراسة إلى تحديد الدلالات الرمزية في أغاني الأطفال الشعبية في الأردن وتوضيحها وبراها حسب دلالاتها الدينية والاجتماعية والوطنية والتربوية والاقتصادية والميتافيزيقية، وإلى توضيح آلية توظيفها في المجالات التربوية والتعليمية، وذلك بتضمينها المناهج التعليمية للمرحلة الأساسية من الصف الأول إلى العاشر بشكل عام، ومنهج اللغة العربية لهذه المرحلة بشكل خاص، عن طريق معرفة الدلالات الرمزية في أغاني الأطفال الشعبية في الأردن وخلصت الدراسة إلى أن أغنية الطفل الشعبية تتكون من ثلاثة عناصر أساسية تندمج مع بعضها لتشكل وحدة أساسية وهي النص الشعري واللحن والإيقاع والعديد من النتائج في كل عنصر، وترتبط هذه الدراسة بموضوع البحث في تطرقها لأغاني الأطفال الأردنية الشعبية وتحليلها ودراساتها ومحاولة توظيفها تربوياً.

الدراسة الثالثة: أجرت أطياف محمد (2011) دراسة بعنوان (إمكانية توظيف أغاني قناة طيور الجنة في تعليم بعض عناصر الموسيقى العربية وتنمية الوعي الاجتماعي والأخلاقي لطفل المرحلة الابتدائية). وتتبع الدراسة المنهج التجريبي وقد هدفت هذه الدراسة إلى إكساب طفل المرحلة الابتدائية بعض القيم الأخلاقية من خلال بعض الأغاني المختارة وغرس بعض السلوكيات الاجتماعية السليمة وقياس فاعلية البرنامج المقترح في رفع مستوى بعض عناصر الموسيقى العربية لطفل المرحلة الابتدائية، وقد افترض البحث أنه يمكن إكساب طفل المرحلة الابتدائية بعض القيم الأخلاقية من خلال بعض الأغاني والانشيد المختارة من قناة طيور الجنة ويمكن غرس بعض السلوكيات الاجتماعية السليمة من خلال تدريس بعض الأغاني والانشيد المختارة من قناة طيور الجنة، وخلصت الدراسة إلى أن هنالك فروقا ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات التلاميذ في الاختبار القبلي / البعدي لصالح الاختبار البعدي في رفع مستوى المعرفة لبعض عناصر الموسيقى العربية. وترتبط هذه الدراسة بموضوع البحث في التأكيد على إمكانية توظيف أغاني الأطفال في قناة طيور الجنة لإكساب الأطفال المهارات الموسيقية والقيم الأخلاقية والسلوكيات الاجتماعية السليمة.

### الإطار النظري ويشتمل على:

#### أولاً: أغنية الطفل

1. دور الموسيقى والغناء في حياة الطفل.
2. تصنيف غناء الأطفال.
3. أغنية الطفل في الأردن.

الموسيقا من أعظم القدرات الإنسانية وجانب رئيس في تنشئة الإنسان، فهي جزء من منظومة التنمية البشرية الشاملة سواء تنمية عقلية أو وجدانية أو اجتماعية أو أخلاقية، فالموسيقا مكون هام في حياة الطفل ونموه وهي جزء من وجوده اليومي، وتصل لمستوى الحاجات الأساسية، ويعد الغناء أهم مكونات التنشئة الموسيقية في حياة الإنسان بصفة عامة والطفل بصفة خاصة، حيث يُمكنُ الطفل من التعبير عن ذاته، وتعلم الغناء عند الطفل مثل تعلم اللغة الذي يبدأ من مرحلة المهد ويعتمد على استقبال الطفل للأصوات وادراكها، فالأغاني تشكل أكثر جوانب الثقافة السائدة اثاراً وبهجة. (عبد اللطيف، 2009، ص83-84)

أما شخصية الطفل ومستقبلها ومدى انسجامها وتوازنها فتتوقف إلى حد كبير على مدى ما يتلقى من توجيه ورعاية موسيقية في طفولته، فالموسيقا وان كانت غاية لذاتها إلا أنها وسيلة لتحقيق التوازن عند الطفل، فهي تنشطه وتحفز عقله اذ تتصل بكل جوانب شخصيته، وإن كان الكلام هو وسيلة للتعبير فالغناء هو الارتقاء بهذه الوسيلة حتى يصبح أكثر قبولاً وإقناعاً عند الآخرين لان الغناء في حقيقته كلام منظوم موقع ومنغم. (الحفني، 2005، ص9)

ويؤكد هاورد جاردر أن الموهبة الموسيقية هي أول موهبة تظهر عند الأطفال، وان الفترة من سن الثانية حتى الخامسة هي الأكثر أهمية في تطور مهارات الطفل الاجتماعية والعاطفية والحركية والفكرية، وان الخبرة الموسيقية التي يمر بها الطفل خلال سنوات عمره الثلاث الأولى تؤثر في استيعابه للموسيقى، وكل ما يتعلمه الطفل خلال السنوات الخمس الأولى من حياته يشكل أساس كل التطور التربوي اللاحق، وكلما تشكل الأساس مبكراً ازدادت القدرة على التعلم لاحقاً. (فينسنت، 1998، ص11)

لقد أجمع علماء النفس على أن الأطفال لديهم القابلية لتعلم الكثير في فترة قصيرة، وأكدت الكثير من الاختبارات العلمية التي أجريت في مجال السلوك الإنساني ونموه على أن 50% من التطور الطبيعي في تفكير الإنسان ونمو الذكاء يحدث عند الولادة وحتى عمر 4 سنوات، و30% من عمر 4 وحتى 8 سنوات، و20% من عمر 8 وحتى 17 سنة، وتبعاً لهذه النتائج أكد الخبراء على أهمية التركيز على رياض الأطفال

كونها الأساس في تنمية شباب المستقبل، وأرجعوا ذلك إلى القابلية السريعة لتعلم الطفل والتقاطه لأي قول أو فعل. (الشرقاوي وآخرون، 2012، ص754)

يتوافر لدى الطفل استعداد فطري للموسيقى يظهر في كثير من حركاته وفيما يصدر عنه من أصوات منذ ولادته، وما يصدر عنه فيما بعد من مسابرة للموسيقى بالتمايل والتصفيق والجري والغناء، وكلها تنم عن استعدادات فطرية كامنة مهياة للظهور، وتبعاً لخصائص مراحل النمو المختلفة يكون أول تعامل للطفل مع الموسيقى من خلال نمو قدرته الإيقاعية، ومع نمو الطفل يتكون لديه مهارات إدراكية لبقية العناصر الموسيقية، ويرى فديسون وزملاؤه إن إتقان الطفل لهيكل الأغنية يزداد في سن الثلاث سنوات، فالطفل في هذه الفترة يكون قادراً على استخدام مخططاته الداخلية بدرجة كافية من المرونة والاتساق، وعندما يصل الطفل لسن الخامسة تتوافر له حصيلة من أغاني الأطفال التي تسمى في العادة (أغاني الحضانه) التي يتعرف عليها بسهولة أكبر من تعرفه على المواد الموسيقية غير المألوفة لديه. (عبد السلام، 2000، ص33)

#### ثانياً: دور الموسيقى والغناء في حياة الطفل

إن دور الموسيقى والغناء في حياة الأطفال مكون رئيس في عملية التنشئة التي يجب أن يحظى بها الطفل حتى يصبح فاعلاً في مجتمعه وأسرته متوازناً في خصائصه النمائية والسيكولوجية وفيما يلي توضيح لهذه الجوانب:

أ. الجوانب الحسية: تلعب الموسيقى دوراً كبيراً في الجوانب الحسية فيما تحدثه من تدريب الأذن على التمييز والحكم بين المثيرات الصوتية المختلفة وتنمية التآزر الحركي والعضلي، مما يحدث نوعاً من التوافق الجسمي وإكساب المتعلم مجموعه من المهارات الحركية لها جانبها العقلي والاجتماعي، ولكن يغلب عليها الجانب الجسمي والعضلي كما يحدث في حالة العزف على الآلات الموسيقية واستعمال الصوت الغنائي استعمالاً ناجحاً.

ب. الجوانب العقلية: تعمل الموسيقى على تنمية الإدراك الحسي عن طريق الحكم على عمل موسيقي بالجودة أو الضعف من حيث التشابه أو الاختلاف أو من حيث البناء الموسيقي، وتنمية القدرة على الملاحظة يتمثل في تنمية مجموعه من المهارات الموسيقية العليا مثل الحكم على صحة العمل أو حدوث أخطاء معينة فيه ويساعد ذلك في تركيز الانتباه، كما يعمل على تنمية القدرة على القراءة وتنمية القدرة على التنظيم المنطقي وتنمية الذاكرة السمعية سواء بالعزف من الذاكرة أو تكرار جمل موسيقية لحنية أو إيقاعية مرات عدة تزداد في طولها بازدياد قدرة المتعلم على التكرار الصحيح، وتنمية الإحساس الزمني عند المتعلمين وتنمية القدرة على الابتكار وزيادة المعلومات الموسيقية كعلم له أصوله وقواعده مما يزيد من حصيلة معارفه، وتحسين تعلمه للمواد الدراسية الأخرى.

ج. الجوانب الانفعالية: تؤثر الموسيقى في النواحي المزاجية والانفعالية وتكوين الميول الفنية عند الأطفال، إذ تلعب هذه الميول دوراً هاماً في السلوك كما تؤثر الموسيقى في التحكم في الانفعالات المختلفة عن طريق الاستماع واستثارة انفعالات مقبولة كالسرور والبهجة والمشاركة الوجدانية، كما تعمل الموسيقى على تكوين اتجاهات إيجابية نحو فن الموسيقى والاعمال الفنية والمؤلفين الموسيقيين.

د. الجوانب الاجتماعية والثقافية: تؤدي الموسيقى إلى تكوين جماعات اجتماعية في المدرسة تجمعها أهداف مشتركة، كما تقوم بوظيفة هامة في نقل التراث الثقافي والجمالي للمجتمع إلى الأجيال الناشئة واللاحقة، وتلعب دوراً هاماً في الأغراض القومية والوطنية، وتسهم في تثبيت القيم الدينية وتدعيمها، كما تقوم الموسيقى بدور ترفيهي هام كوسيلة واسعة نافعة وممتعة في قضاء وقت الفراغ (صبري وصادق، 1973، ص201-208).

## ثالثاً: تصنيف غناء الأطفال

إن أدب الأطفال والغناء على وجه الخصوص يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأسرة؛ فالجد والجدّة والأب والأم كانوا يغنون لأطفالهم؛ لأن الغناء يرتبط بالتربية؛ فهي وسيلة وغاية في وقت واحد، فأدب الأطفال هو النتاج الأدبي الذي يلائم الأطفال حسب مستوياتهم وأعمارهم وقدرتهم على الفهم والتذوق وفق طبيعة العصر والمجتمع الذي يعيشون فيه، فأدب الأطفال قديم قدم الأمومة والطفولة، فحيثما توجد أمومة وطفولة وأدمية يوجد بالضرورة أدب الأطفال وأغانيه، ولا يخرج على هذا القانون لغة ولا يشذ عنه جنس، (حسن، 1993، ص43-ص47) ويمكن تقسيم أغاني الأطفال إلى أغاني أطفال شعبية وأغاني أطفال فنية.

## رابعاً: أغنية الطفل في الأردن:

لقد تزايد الاهتمام بالطفل منذ منتصف القرن العشرين، فظهر اهتمام المغنيين والمغنيات العرب بأغنية الطفل لما لها من سوق رائجة في الإذاعات والتلفزيونات العربية وذلك في الستينيات من القرن العشرين، فأصدر بعضهم أغاني يشترك فيها الأطفال في الغناء وظهرت أسطوانات وأشرطة تسجيل. (حمام، 2001، ص66)

وكانت أغاني الأطفال التي تبث في مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الأردنية في تلك الفترة تأتي من مصر ولبنان وكانت مضامين هذه الأغاني تتغنى بالوطن وصلة الرحم والجار وتتناول مواضيع اجتماعية مختلفة، ولقد ساهم التبادل الثقافي بين الدول العربية في إثراء مكتبة أغنية الطفل، حيث تزودت الإذاعة الأردنية بأغانٍ من مصر ولبنان والسعودية والكويت، وفي السبعينيات والثمانينيات ساهم عدد كبير من الشعراء والملحنين الأردنيين في أغاني الأطفال ومنهم الشعراء محمد الظاهر وعلي البتيري ومحمد الشلبي ومحمود أمين ومن الموسيقيين إلياس فزح ووائل أبو السعود ومحمد وهيب وحسين راتب.

وبدأ التلفزيون الأردني توجّه لإنتاج أغاني الأطفال في السبعينيات، وأول ما أنتج كان مجموعة أغاني لمحمد ضياء الدين منها أغنية (البلونة)، وفي الثمانينيات أنتج التلفزيون كذلك العديد من البرامج التي كان يتخللها أغاني أطفال كانت تعد لخدمة البرامج منها، برنامج قوس قزح، ودكان الألعاب، ومجلة المناهل، وتلفزيون الأطفال، وقطار ومحطات، وفي التسعينيات تم إنتاج العديد من أغاني الأطفال التي اهتمت بحقوق الطفل، كما زادت مشاركة المدارس الحكومية والخاصة في إنتاج هذه الأغاني بشكل ملحوظ.

وكان للمهرجان الأردني لأغنية الطفل الذي بدأ في عام 1994م الأثر الكبير في وضع أسس ثابتة وواضحة لمسيرة أغنية الطفل من خلال أهدافه الرامية إلى إثراء ثقافة الطفل وتشجيع الكتاب والملحنين والمبدعين، فقد استطاع أن ينتج على مدى خمسة أعوام ما يقرب من مئة أغنية أطفال هادفة باللغة العربية الفصحى موجّهة للفئات العمرية المختلفة، كما تبنى التلفزيون الأردني الأعمال التي ينتجها المهرجان عن طريق بثها ضمن ساعات البث اليومية وتضمينها برامجه. (عنا، 1999، ص97-ص100)



التحليل	
اسم العمل	عيوني تشنقله
اللهجة المستخدمة	العامية
موضوع الأغنية	ديني
الملحن	محمد الغرابلي
المؤدون	أطفال وكبار
المقام	كرد على درجة الدوكاه (وأصلها كرد على درجة الحسيني)
الميزان	4 4
الإيقاع المصاحب (الضرب)	صعيدي 4/4
الصيغة	ABAB2A
ال قالب	طقطوقة
المساحة الصوتية	
النماذج الإيقاعية المستخدمة	
التحليل	<p>(أناكروز م1: 5) مقدمه تشبه العبارة البسيطة (م6: 12) المقطع الأول من المذهب يتم غناؤه بالتبادل بين الصولو والكورال وهو يتبع التسلسل النغمي الهابط في مقام كرد حيث بدء الغناء من الجهاركاه والركوز في الدوكاه. (م13: 19) المقطع الثاني من المذهب يتم غناؤه بالتبادل بين الصولو والكورال وهو يتبع التسلسل النغمي الصاعد ثم الهابط في مقام كرد حيث بدء الغناء من الجهاركاه حتى نهاوند النوى والركوز في الدوكاه. (م20: 25) الغصن الأول ابتدأ من النوى مع اظهار قفزة الدرجة الرابعة الهابطة والتسلسل النغمي الهابط من النوا على النوا والجملة الثانية من اللحن قفزة الدرجة الخامسة مع التسلسل السلمى الهابط</p>
الألات الموسيقية	جهاز أورغ وألات ايقاعية
التعليق	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. الأغنية قائمة على لحن جديد.</li> <li>2. لا يوجد تنوعات مقامية والأغنية مبنية على المقام الأساس ويحتوي على بعض التحويلات النغمية (لمس لنغمات من خارج المقام).</li> <li>3. لحن المذهب مبني على التتابع اللحني والبناء السلمى الصاعد والهابط.</li> <li>4. لحن الكويليه مبني على قفزة الدرجة الرابعة والبناء السلمى الهابط.</li> <li>5. المساحة الصوتية سبع درجات لتتناسب مع طبيعة المساحة الصوتية للطفل.</li> <li>6. الجمل اللحنية تميزت بالبساطة في صياغتها والقائمة على التتابع.</li> <li>7. لم يتم استخدام الألات الموسيقية الحية.</li> <li>8. اللحن قائم على خط لحني واحد ولا يوجد توزيع موسيقي وتعدد أصوات.</li> <li>9. عدم ملائمة اللحن للتقطيع العروضي في بعض الكلمات مثل مد حرف القاف في كلمة تشنقله ومد حرف القاف في كلمة القمر.</li> <li>10. يوجد توزيع أدوار في الغناء بين الكبار والصغار.</li> </ol>



النموذج الثاني: يا طيبه

كلمات: تراث

اللحن: تراث

اشْتَقْنَاكَ وَالْهَوَى نَادَانَا  
سَارُوا وَالذَّمْعُ مَا جَفَانِي  
يَا طَيْبَةَ يَا تَيْمَ الْوَلَهَانَ  
عَلَّنِي يَوْمًا لَكَ زَائِرٌ  
لِلْكَعْبَةِ تَغْمُرُنِي بِأَمَانَا  
أُزِيرُكَ لَوْ مَرَّةً بِحَيَاتِي  
وَأَذْكَرُ رَبِّي وَاتْلُوا الْقُرْآنَ  
بِقُدُومِ الْهَادِي يَا بُشْرَاكِي  
أَتَمَلِّي فَالنُّورُ سَبَانَا نُوْرُكُمْ سَبَانَا  
اشْتَقْنَاكَ وَالْهَوَى نَادَانَا

يَا طَيْبَةَ يَا دَوَا الْعِيَانَا  
لَمَا سَارَ الْمَرْكَبُ نَسَانِي  
أَخَذُوا قَلْبِي مَعَ جِنَانِي  
قَبْلَتِي بَيْتَ اللَّهِ صَابِرٌ  
يَا تَرَى هَلْ تَرَانِي نَاطِرٌ  
نَبِينَا أَعْلَى أَمْنِيَاتِي  
وَبِجَوَارِكِ صَلَاتِي صَلَاتِي  
بُشْرَاكِي الْمَدِينَةَ بُشْرَاكِي  
فَهَلْ لِي مَأْوَى فِي حِمَاكَ  
يَا طَيْبَةَ يَا دَوَا الْعِيَانَا

§

ليك نانا قشت نانا يا عي ول دا يا با طي يا

6 سا ما لم نانا دا نانا واها ول نانا دا نانا واها ول

11 نانا فا نانا عي دم وي رو سا نانا نانا كبا مر رل

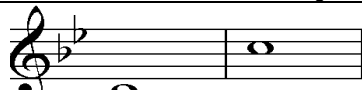

16 ول مل تي يا با طي يا نانا نانا جي مع بي قل دو خا آ

21 نانا ها ول مل تي يا نانا ها

Final

§

التحليل:

اسم العمل	يا طيبة
اللهجة	العامية
موضوع الأغنية	ديني
الملحن	لحن تراثي
المؤدين	أطفال
المقام	كرد على درجة الدوكاه الدرجة الأصلية (كرد على درجة الكرد)
الميزان	4 4
الإيقاع المصاحب	وحدة كبيرة 4 غربي
الصيغة	ABAB2AB3AB4A
ال قالب	طقطوقة
المساحة الصوتية	
النماذج الإيقاعية	
التحليل	<p>(م: 4) الجزء الأول من المذهب بدأ من درجة النوى ثم القفزة إلى الدرجة الرابعة الهابطة والتسلسل اللحني على الدرجة الثانية ثم قفزة الدرجة الثالثة والرابعة وختامها في درجة الحسيني.</p> <p>(م: 9) الجزء الثاني من المذهب البدء من درجة النوى ثم تسلسل سلمي هابط مع استخدام الزمن المنقوط والرباط في الأشكال الإيقاعية والصمت في بداية الغناء والركوز على درجة الدوكاه.</p> <p>(م: 10) م 12) الغصن يبدأ من سادسة المقام والاعتماد على التسلسل النغمي الهابط حتى درجة الجهاركاه.</p> <p>(م: 13) م 15) البداية من النوى وتسلسل نغمي هابط</p> <p>(م: 16) م 19) البداية في رابعة المقام وقفزة الدرجة الرابعة الهابطة والاعتماد في البناء اللحني على اللحن المتعرج باستخدام قفزات الدرجة الرابعة والثالثة والتسلسل النغمي الصاعد بين الدرجة الثالثة والرابعة والختام على الجهاركاه.</p> <p>(م: 20) م 23) البدء من درجة النوى والاعتماد في البناء اللحني على قفزة الدرجة الرابعة والثالثة</p>
الألات الموسيقية	اورغ وآلات إيقاعية
التعليق	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. الأغنية قائمة على لحن تراثي.</li> <li>2. لا يوجد تنوعات مقامية والأغنية مبنية على المقام الأساس.</li> <li>3. لحن المذهب مبني على قفزة الدرجة الرابعة للتتابع اللحني والبناء اللحني الهابط مع بعض التنويعات.</li> <li>4. لحن الغصن مبني من الدرجة السادسة والبناء السلمية الهابط مع بعض التنويعات والركوز على الدرجة الأساس.</li> <li>5. المساحة الصوتية ثماني درجات تتناسب مع طبيعة المساحة الصوتية للطفل.</li> <li>6. الجمل اللحنية تميزت بالبساطة في صياغتها والقائمة على التتابع.</li> <li>7. لم يتم استخدام الآلات الموسيقية الحية واستخدام إيقاع مصاحب فقط.</li> <li>8. اللحن قائم على خط لحني واحد ولا يوجد توزيع موسيقي وتعدد أصوات.</li> <li>9. عدم ملائمة اللحن للتقطيع العروضي في بعض الكلمات مثل مد حرف اللام في كلمة والهوى.</li> <li>10. استخدام إيقاع مصاحبة غربي وإيقاع الوحدة.</li> </ol>



التحليل:

اسم العمل	فتحي يا وردة
اللهجة	عامية
موضوع الأغنية	تعليمي
الملحن	لحن تراثي
المؤدين	أطفال
المقام	عجم على عشرين والدرجة الأصلية (عجم على الصبا)
الميزان	4 4
الإيقاع المصاحب (الضرب)	صعيدي مقسوم
الصيغة	ABAB2A
ال قالب	طقوقة
المساحة الصوتية	
النماذج الإيقاعية المستخدمة	
التحليل	(م: 1) 4 م البداية من درجة العجم بتسلسل نغمي صاعد للدرجة الرابعة ثم قفزة نغمية ما بين الراس والجهاركا على الدرجة الخامسة والهبوط والركوز على عجم الحسيني. (م: 5) 8 م تكرار الجملة السابقة بدون تنويعات (م: 9) 12 م تنويعات على الجملة اللحنية الأولى والركوز على درجة العجم عشرين (م: 13) 16 م البداية من درجة الجهاركا وهي خامسة المقام وتسلسل نغمي هابط حتى درجة الركوز والمازورة الأخيرة تعتمد على قفزة الدرجة الرابعة والخامسة. (م: 13) 16 م إعادة الجملة السابقة ولكن بتنويعات لحنية صاعدة والركوز على درجة العجم عشرين في مقام واحد بدون تنويعات أو لمسات مقامية اخرى
الآلات الموسيقية المستخدمة	أورغ وآلات إيقاعية
التعليق	1. الأغنية قائمة على لحن تراثي. 2. لا يوجد تنوعات مقامية والأغنية مبنية على المقام الأساس. 3. لحن المذهب مبني على قفزة الدرجة الرابعة التتابع اللحني والبناء اللحني الهابط مع بعض التنويعات. 4. لحن الغصن مبني على الدرجة السادسة والبناء السلمي الهابط مع بعض التنويعات والركوز على الدرجة الأساس. 5. المساحة الصوتية ست درجات تتناسب مع طبيعة المساحة الصوتية للطفل. 6. الجمل اللحنية تميزت بالبساطة في صياغتها والقائمة على التتابع.

النموذج الرابع: رعدة

كلمات: عبد القادر زين الدين

اللحن: عبد القادر زين الدين

رَغْوِدَة رَغْوِدَة

ضحكاتي وصوتي وغيوبي  
لما عالشاشة تشوفوني

أنا رَغْدِ ألي بتحبوني  
والبسمة من القلب بتطلع

لي لآلي لا لآلي لآي هيه

للخير اللي بقلبي باقي  
كل وحدة بخلقة مزيونة

بدي تحبوني لأخلاقي  
لما القاكم بدي ألقى

رَغْوِدَة رَغْوِدَة

والبركة بلقاهما بفني  
إدعولي لو بتحبوني

ماما وبابا بيرضوا عني  
يسعدكم زي مايسعدني

رَغْوِدَة رَغْوِدَة

لكن أنا مثلي مثل غيري  
أبتنا على بعض حنونة

حببوني يكثر خيري  
ما بدنا حسد ولا غيره

رَغْوِدَة رَغْوِدَة

ضحكاتي وصوتي وغيوبي  
لما عالشاشة تشوفوني

أنا رَغْدِ ألي بتحبوني  
والبسمة من القلب بتطلع

لي لآلي لا لآلي لآي هيه

5  
Final  
9  
16  
20

ده غورغ ده غورغ ا ر نا ا  
هي لاي لي لا لاي لي لاي لاي هي لاي لي لا لاي لي لاي لاي  
قي لاي بد كم ا مل لم قي يا بي بق لي رلخي لل قي لا اخ نل بو تح دي بد  
ده غورغ نه يو مز قا خل دب وح كل قي لاي بد كم ا مل لم نه يو مز قا خل دب وح كل  
د غورغ

التحليل:

اسم العمل	رغودة
اللهجة	العامية
موضوع الأغنية	تعليمي
الملحن	عبد القادر زين الدين
المؤدبين	أطفال
المقام	نهاوند على درجة الراس، الدرجة الأصلية (نهاوند على النوى)
الميزان	2 4 4 4
الإيقاع المصاحب (الضرب)	كراتشي ملفوف
الصيغة	ABAB2AB3A
القالب	طقطوقة
المساحة الصوتية	
النماذج الإيقاعية المستخدمة	
التحليل	(م: 1) مقدمة الأغنية نهاوند من درجة راس (م: 3) المذهب يبدأ من درجة الراس والاعتماد على النغمة الواحدة وقفزة الدرجة الثالثة وتتسلسل النغمة الصاعد والهابط (م: 7) جملة غير مكتملة (م: 9) التحول إلى الزمن الثاني والبدء من النوى بتسلسل نغمي وهابط حتى الكرد وصاعد حتى الحصار والركوز على الجهاركاه (م: 12) سيكونس للجملة السابقة والركوز على الكرد (م: 15) التحول إلى الزمن الرباعي والبدء من درجة عربة كرد وقفزة إلى النوى وتتسلسل نغمي هابط ثم والركوز في درجة الراس مقام واحد بدون تنويعات أو لمسات مقامية أخرى
الألات	اورغ وآلات إيقاعية
التعليق	1. الأغنية قائمة على لحن جديد 2. لا يوجد تنوعات مقامية والأغنية مبنية على المقام الأساس. 3. لحن المذهب مبني على النغمة الواحدة وقفزة الدرجة الثالثة للتتابع اللحني والبناء اللحني الصاعد. 4. لحن الغصن مبني على الدرجة الخامسة والبناء السلمي الهابط والركوز على الدرجة الأساس. 5. المساحة الصوتية ست درجات تتناسب مع طبيعة المساحة الصوتية للطفل. 6. الجمل اللحنية تميزت بالبساطة في صياغتها والقائمة على التتابع. 7. استخدام آلة الأورغ مع إيقاعات الأورغ. 8. اللحن قائم على خط لحني واحد ولا يوجد توزيع موسيقي وتعدد أصوات. 9. تنقل اللحن بين الزمن الإيقاعي 4/2 والزمن الإيقاعي 4/4. 10. استخدام إيقاعات مصاحبة غربية مثل الكراتشي.

### نتائج الدراسة:

تقسم أغاني الأطفال الأردنية إلى نوعين هما أغاني الأطفال الشعبية أو المصوغة والقائمة على لحن شعبي وأغاني الأطفال الفنية التي تكون مصوغة في كلمة ولحن فني جديد كما توصل الباحث إلى الخصائص الفنية التي تميزت بها أغاني الأطفال في الأردن من حيث:

#### النص:

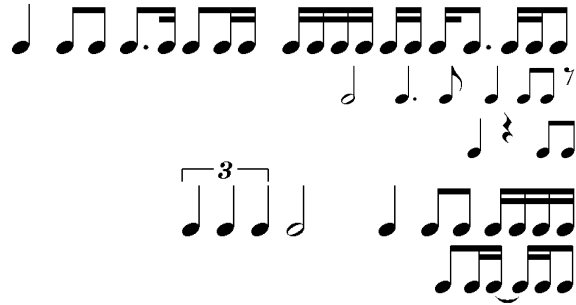
1. يوجد أغاني مصوغة في اللهجة المحكية (العامية) وأخرى مصوغة في لهجات الدول المجاورة بسبب تعدد خلفيات كتاب هذه الأغاني وتعدد ميولهم واتجاهاتهم وجنسياتهم في بعض الحالات فمنها ما هو مصوغ باللهجة المحكية المحلية ومنها ما هو مصوغ باللهجة الشامية ومنها ما هو مصوغ باللهجة المصرية وغيرها من اللهجات.
2. ورد العديد من الكلمات والمفردات التي ليس لها معنى شعري في النص ولكنها صيغت لإضفاء جو من المرح وليس لإكساب المعنى.
3. هناك انتشار واضح للأغاني الدينية التي تدعو إلى الأخلاق وتوجه السلوك الاجتماعي والديني عند الأطفال.
4. طريقة صياغة الكلمات والمعاني لا تلقى الاهتمام الكافي من قبل الشعراء على الرغم أن الطفل يكتسب الكلمات والمعاني ويوظفها بشكل مناسب ويتأثر بمعانيها خلال استماعه وترديده للأغنية لأنه متلق بارع.

#### اللحن:

1. جميع الأغاني لم تكن مصوغة من الدرجة الأصلية للمقام، ولكنها كانت مصورة على درجات أخرى، ولم تكن تؤدي بعض درجاتها بشكل سليم، حيث تكون النغمات غير صحيحة على الرغم من تطور تقنيات التسجيل والتصحيح المقامي، ولكن عدم وجود الملحن المتخصص المؤهل وعدم كفاية خبرته يؤدي لهذه النتيجة.
2. كانت جميع أغاني العينة المختارة -من حيث تنوعها فبعضها فني وبعضها شعبي- تغنى في ديوان كامل أو ناقص درجة واحدة إلا أن المساحة الصوتية كانت محدودة.
3. المقامات كانت واضحة ولا يوجد انتقالات مقامية.
4. الاعتماد في البناء اللحني على التسلسل النغمي الصاعد والهابط والقفزات اللحنية التي لا تتجاوز الدرجة الرابعة مما يُمكن الأطفال من أداء اللحن بشكل مقبول يتناسب مع مساحتهم الصوتية.
5. اقتصر استخدام الآلات الموسيقية على آلة الاورغ مما يؤدي بالطفل إلى نقص في معرفته بأصوات الآلات الموسيقية الأخرى وطبيعتها الصوتية وبالتالي عدم قدرته على تمييزها إذا سمعها.
6. تقوم أغاني الأطفال على أفكار لحنية بسيطة غير متنوعة، فتارة تكون فكرة واحدة وتارة فكرتين لا أكثر وتكرر في الأغنية حسب طول النص.
7. تم استخدام الأوزان الموسيقية الرباعية والثنائية البسيطة ولم يتم التطرق للأوزان المركبة.

الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

استخدمت في أغاني الأطفال التي تضمنها البحث الأشكال التالية:



نتائج تتعلق بالإيقاعات والضروب المستخدمة:

استخدمت في أغاني الأطفال التي تضمنها البحث الإيقاعات والضروب التالية:

1. الإيقاع الصعيدي  $\frac{4}{4}$

2. كراتشي  $\frac{2}{4}$

3. ملفوف  $\frac{2}{4}$

4. مقسوم  $\frac{4}{4}$

5. وحدة كبيرة  $\frac{4}{4}$

6. الإيقاعات الغربية

الأداء: لاحظ الباحث في أغاني الأطفال التي تضمنها البحث ان المؤدين لأغاني الأطفال كانوا إما أطفالاً أو كباراً بمصاحبة الأطفال.

التوصيات:

1. في ضوء ما توصلت إليه هذا البحث في نتائجه خلص الباحث إلى التوصيات التالية:
1. صياغة النصوص بشكل يتناسب مع الأطفال ويراعي خصائصهم النمائية والتطورية وتوظيف القيم التربوية والاجتماعية والأخلاقية والدينية التي يرغب المجتمع بإكسابها للأطفال.
2. صياغة الألحان بما يناسب المساحة الصوتية عند الأطفال مع البعد عن الأشكال الإيقاعية المركبة والتنوع في الإيقاعات والضروب المصاحبة لتغذية المخزون الموسيقي عند الطفل.
3. التأكيد على قيام المتخصصين المؤهلين أكاديمياً وفنياً ويمتلكون الفكر والمهارة والخبرة اللازمة بكتابة وتلحين أغاني الأطفال للابتعاد عن التشوهات في بنية الأغنية والمفاهيم غير الحبية في اكسابها للأطفال.
4. استخدام الآلات الموسيقية الحية في تسجيل الأغاني والابتعاد عن أصوات الاورغ حتى يتمكن الطفل من التعرف على أصوات الآلات الموسيقية المختلفة.
5. الاهتمام بأغاني الأطفال الهادفة فهي تشكل المخزون الموسيقي للطفل والتي سوف تستمر معه حتى مراحل عمره المتقدمة.



المراجع:

1. أبو معال، عبد الفتاح (1986)، دراسات في أناشيد الأطفال وأغانيهم، دار البشير، عمان، الأردن.
2. أمين، أميمة، إكرام مطر، (1967)، الطرق الخاصة بالتربية الموسيقية، الجهاز المركزي للكتب المدرسية والجامعية، القاهرة..
3. حسن، محمد (1993)، ادب الأطفال أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة، عمان، الأردن.
4. الحفني، رتيبة (2005)، الطفل والغناء، بحث منشور، مجلة الحياة الموسيقية، القاهرة.
5. حمام، عبد الحميد، (2001)، التأثيرات الأجنبية على أغنية الطفل الأجنبية، ورقة عمل منشورة، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن.
6. دكاك، أمل (2008)، قيم حقوق الطفل في أغاني الأطفال -إذاعة دمشق نموذجاً-، بحث منشور، جامعة دمشق.
7. رضا، صالح، (2004)، الغناء الشعبي المعاصر، مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد العاشر، بحث منشور، القاهرة.
8. الشرقاوي، صبحي، وآخرون (2012)، دراسة تطبيقية لاستخدام الأغنية في اكساب طفل الروضة مفاهيم جديدة، بحث منشور، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، الأردن.
9. الشرقاوي، صبحي، وآخرون (2013)، أغاني الأطفال الشعبية في الأردن ودلالاتها الرمزية، بحث منشور، المجلة الأردنية للفنون، عمان، الأردن.
10. صادق، أمال، وصبري، عائشة (1973)، طرق تعليم الموسيقى، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة.
11. عباس، منيعة (2006)، أساليب العناية بالطفل في بداية تعلمه الموسيقى، بحث منشور، علوم وفنون الموسيقى، القاهرة.
12. عبد السلام، وفاء (2000)، دور الأغنية المسموعة والمرئية في تنمية البيئة الموسيقية للطفل المصري، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية، القاهرة.
13. عبد اللطيف، شيرين (2009)، بعض التقنيات التكنولوجية المستخدمة في أغنية الطفل العربي الدينية الملحنة في مقامات عربية، بحث منشور، المجلة الأردنية للفنون، عمان، الأردن.
14. عناب، زاهية (1999)، تجربة التلفزيون والإذاعة الأردنية مع أغنية الطفل، ورقة عمل منشورة، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن.
15. عوض، ناديا (1982)، الطفل والأغنية، بحث منشور، دراسات وبحوث عن الطفل والموسيقى، المؤتمر العلمي الأول، كلية التربية الموسيقية، جامعه حلوان، القاهرة.
16. فينسنت، لينيت (1988)، الأغاني المستخدمة في التربية الموسيقية لمرحلة ما قبل المدرسة في الولايات المتحدة الأمريكية، ورقة عمل في ندوة أغاني الطفولة لمرحلة ما قبل المدرسة، المهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، عمان، الأردن.
17. محمد، أطياف (2011)، إمكانية توظيف أغاني قناة طيور الجنة في تعليم بعض عناصر الموسيقى العربية وتنمية الوعي الاجتماعي والأخلاقي لطفل المرحلة الابتدائية، بحث منشور، علوم وفنون الموسيقى، القاهرة.
18. مختار، أمال، (1994)، أغنية الطفل في وسائل الإعلام: واقعها وما يجب أن تكون عليه في بحوث ودراسات في سيكولوجية الموسيقى والتربية الموسيقية-مكتبة الانجلو المصرية.



## أثر برنامج تدريبي لطلاب مرحلة الثانوية العامة المتقدمين لأقسام الموسيقا بالجامعات الأردنية

حسن محمد العمري، وزارة التربية والتعليم، لواء المزار الشمالي، الأردن.

تاريخ القبول: 2018/2/15

تاريخ الاستلام: 2017/9/5

### The Impact of a Training Course for High School Students Who Apply to Study Music at Jordanian Universities

Hassan Mohammad Al Omari, Ministry of Education, North Mazar, Jordan

#### Abstract

The purpose of this study was to investigate if a musical training course would help high school students in Jordan to pass the musical abilities test which they take to study music at Jordanian universities. The study sample consisted of a group of high school students in Irbid governorate chosen purposely. The quasi-experimental method was used in this study. The study instrument consisted of pre- and post-test to find out how qualified the students were to pass the musical abilities test and the musical training course. The findings of this study showed that the musical training course is effective and can qualify high school students to pass a musical abilities test which they can access to study music at the Jordanian universities.

**Keywords:** Music Education, Music Education in Jordan, Musical abilities test

#### الملخص

يهدف البحث إلى بيان أثر برنامج تدريبي لطلبة مرحلة الثانوية العامة، ليساعدهم في اجتياز اختبار القدرات الموسيقية، الذي يمكنهم من الالتحاق بدراسة الموسيقا بالجامعات الأردنية، وقد تكونت عينة الدراسة من مجموعة من طلبة مرحلة الثانوية العامة في محافظة إربد، وقد استخدم الباحث المنهج التجريبي في هذه الدراسة. وتكونت أدوات الدراسة من اختبار قبلي بعدي مرر على عينة من طلبة مرحلة الثانوية العامة لمعرفة مدى امتلاكهم للعناصر الموسيقية التي تؤهلهم لاجتياز اختبار القدرات الموسيقية، والبرنامج التدريبي، وقد جمعت البيانات وأدخلت إلى برنامج الرزم الإحصائية (SPSS) من أجل معالجتها. وقد أظهرت مدى فاعليته في تأهيل الطلاب لاجتياز اختبارات القدرات الموسيقية عند التقدم للدراسة بأقسام الموسيقا بالجامعات الأردنية.

**الكلمات المفتاحية:** التربية الموسيقية، التعليم الموسيقي المدرسي في الأردن، اختبار القدرات الموسيقية.

## المقدمة:

الموسيقا لغة البشر كافة، يفهمها الناس ويحسون بها ويتذوقونها في كل مكان بلا حواجز جغرافية أو سياسية أو ثقافية، مهما باعدت بينهم المسافات والثقافات والعادات والتقاليد واللغات واللهجات والديانات والانتماءات السياسية والفكرية والعقائدية. (الصفناوي، 1993، 13)

كان للموسيقا على مرّ العصور وحتى يومنا هذا مكانتها كأداة تربوية ووسيلة مهمة لتقويم النفس، ولا ننسى الحكمة اليونانية القائلة "التربية الرياضية لتربية الجسم، والموسيقا لرياضة الروح". فليس بالعلوم الرياضية والاجتماعية وحدها تتكامل مقومات شخصية الفرد وثقافته، بل لا بد من وجود الإطار الجمالي القادر على التنسيق بين تلك المواد، والمحرك لطاقت الإبداع والابتكار الكامنة في النفس والقادرة على تنمية المواهب الذهنية والروحية والجسمية بشكل متناسق. (عياد، 1948، ص8)

والموسيقا من الفنون الهامة التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالبرامج التربوية للطلبة، حيث جاءت ضمن مجموعة الذكاءات المتعددة، وتتألف نظرية جاردنر في الذكاءات المتعددة من سبعة أنواع من الذكاءات، وهي: الذكاء اللغوي، والذكاء المنطقي الرياضي، والذكاء الموسيقي (الصوتي أو النغمي)، والذكاء الجسمي الحركي، والذكاء المكاني، والذكاء بين الشخصي (الاجتماعي)، والذكاء الشخصي (الذاتي). وتعتبر الذكاءات المتعددة عن قدرات يمتلكها الأفراد تبيّن مهاراتهم في جوانب عدة. (الشربيني، 2002، ص 33)

وتلعب التربية الموسيقية دوراً هاماً ومؤثراً في العملية التعليمية، إذ إن الهدف الأسمى للتربية الموسيقية هو تحقيق النمو المتكامل للطلاب، سواء أكان طفلاً، أم مراهقاً، أم راشداً في مختلف نواحيه الجسمية، والعقلية، والانفعالية، والاجتماعية، والخلقية، إذ تحقق له أكبر درجة من التوافق والتكيف مع ما يحيط به من ظروف وأحوال. (جاد الله، 2000، ص2)

وتمثل البيئة التربوية والاجتماعية التي يتواجد فيها الطلبة، بما يتوافر فيها من عناصر فعالة عاملاً مهماً من العوامل التي تساعدهم على أداء وظائفهم وتحقيق أدوارهم، وفي الوقت نفسه، فإن البيئة التربوية غير الملائمة التي تكثر فيها المعوقات تحدّ من مستوى أدائهم وتقلل من فاعليتهم ودورهم في بناء المجتمع، مما يدعو إلى البحث عما يعترض سير الطلبة من صعوبات ومشكلات، والعمل على حلها ليتمكنوا من أداء المهام المتوقعة منهم بالصورة الصحيحة. (الرويشد، 2004، ص3)

لا تنصب البرامج التدريبية على التدريس وتحقيق الكم الهائل من المعلومات للطلبة، وإنما على تنمية قدرات الإنسان العقلية في مختلف مجالاتها. ويقاس تقدم الدول بمقدار قدرتها على تنمية عقول أبنائها. ولم يعد استثمار العقول مقتصرًا على مهارات القراءة والكتابة والحساب أو تزويدها ببعض المعارف والمعلومات في مختلف فروع العلم والمعرفة، بل أصبح التحدي المحوري للتربية الحديثة بناء شخصية الطالب وصقلها من خلال مجموعة من الأنشطة والبرامج التي تساعد في تكوين عادات ومهارات وقيم وأساليب تفكير لازمة لمواصلة التعلم والإبداع فيه، والمشاركة في عملية التنمية الشاملة. (المومني، 2011، ص 30)

## مشكلة البحث:

لاحظ الباحث من خلال عمله كمعلم للتربية الموسيقية في مدارس وزارة التربية والتعليم الأردنية، أن معظم طلبة الثانوية العامة يعانون من عدم معرفتهم بالعناصر الموسيقية التي تحول بينهم وبين دخولهم أحد أقسام الموسيقا في الجامعات الأردنية؛ نتيجة لعدم تمكنهم من اجتياز اختبار القدرات الموسيقية الذي يؤهلهم لدراسة التخصص الموسيقي الجامعي، ويرجع السبب في ذلك إلى عدم دراستهم للموسيقا الجادة طوال فترة تعليمهم المدرسي. لذا حاول الباحث إيجاد وسيلة تتدرب من خلالها هذه الفئة من الطلاب لتأهيلهم لاجتياز اختبارات القدرات الموسيقية عند تقدمهم للدراسة بأقسام الموسيقا بالجامعات الأردنية.

#### أهداف البحث:

1. التعرف على الصعوبات التي تواجه طلبة مرحلة الثانوية العامة المتقدمين لاختبارات القدرات الموسيقية للالتحاق بأحد أقسام الموسيقى في الجامعات الأردنية.
2. التعرف على الفروق ذات الدلالة الإحصائية بين نتيجة الاختبارين القبلي والبعدي لاجتياز اختبار القدرات الموسيقية.

#### أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في معرفة مستوى القدرة الموسيقية عند طلبة مرحلة الثانوية العامة قبل أن يتقدموا لاختبارات القدرات الموسيقية اللازمة للدراسة في أقسام الموسيقى في الجامعات الأردنية. وبتحقيق هدفي البحث يمكن أن تساعد هذه الفئة من الطلبة في التعرف على أركان الموسيقى الأساسية التي تمكنهم من اجتياز اختبارات القدرات الموسيقية بنجاح.

#### أسئلة البحث:

جاء هذا البحث ليجيب عن الأسئلة التالية:

1. ما هي الصعوبات التي تواجه طلبة مرحلة الثانوية العامة المتقدمين لاختبار القدرات الموسيقية عد التقدم للدراسة بقسم الموسيقى في إحدى الجامعات الأردنية؟
2. ما هي الفروق ذات الدلالة الإحصائية بين نتيجة الاختبارين القبلي والبعدي لاجتياز اختبار القدرات الموسيقية؟

#### منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج التجريبي نظراً لملائمته أغراض الدراسة.

#### مجتمع البحث:

اشتمل مجتمع هذا البحث على طلبة مرحلة الثانوية العامة في مدارس وزارة التربية والتعليم الأردنية.

#### عينة البحث:

عشرون (20) طالباً وطالبة من طلبة مرحلة الثانوية العامة في محافظة إربد. اختارهم الباحث بالطريقة القصدية وذلك بسبب عمله في نفس المنطقة ما قد يوفر له القدرة على إجراء الدراسة.

#### أدوات البحث:

1. إعداد الاختبار القبلي الذي مرر على عينة من طلبة مرحلة الثانوية العامة لمعرفة مدى امتلاكهم للعناصر الموسيقية التي تؤهلهم من اجتياز اختبار القدرات الموسيقية.
2. إعداد البرنامج التدريبي الموسيقي الذي طُبِقَ على عينة من طلبة مرحلة الثانوية العامة.
3. إعداد الاختبار البعدي الذي مرر على عينة البحث والتي تابعت البرنامج التدريبي بهدف تقصي فاعلية هذا البرنامج في رفع مستوى قدرات الطلبة الموسيقية عند التقدم لاختبار القدرات الموسيقية.

#### مصطلحات البحث:

1. التربية الموسيقية: هي عملية تربوية تهدف إلى توظيف الموسيقى في التربية. (الطوباسي، 2009، ص8)
2. التعليم الموسيقي المدرسي في الأردن: هو تعليم الموسيقى للطلبة في مرحلة التعليم المدرسي، التي تمتد من الصف الأول وحتى الثاني عشر. (الطوباسي، 2009، ص8)
3. اختبار القدرات الموسيقية: أداة قياس تؤدي إلى الحصول على بيانات كمية لتمييز الشخص الذي لديه استعدادات موسيقية أفضل من غيره. (حكيم، 2004، ص9)

### حدود البحث:

الحد الزمني: الفترة الواقعة ما بين: 2015/8/31م - 2015/11/3م.  
الحد المكاني: غرفة صفية في مركز تعليمي خاص لطلبة مرحلة الثانوية العامة، في منطقة ديربوسف في محافظة إربد.

### دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث:

الدراسة الأولى أجرى (Edwards وآخرون، 2000) دراسة حملت عنواناً ترجمته إلى العربية "تطور اختبار معياري للقدرة الموسيقية للمشاركين في اختبار المقدرة السمعية" هدفت إلى وصف التصميم والتقويم الأولي لمثل هذه المجموعة من الاختبارات والتي يمكن إدارتها من خلال الكمبيوتر، وقد تكونت عينة الدراسة من (30) فرداً معظمهم تخرجوا من جامعة يورك بعد أن درسوا العديد من التخصصات وجاءوا من خلفيات عرقية مختلفة. واستخدمت الدراسة اختبار المقدرة السمعية لضبط القدرات الموسيقية عن طريق تصنيف المشاركين موسيقيين أم لا، كما استخدمت الدراسة اختباراً قديماً معيارياً يمكن تطبيقه على كل المشاركين.

وقد بينت نتائج الدراسة أن هذه الاختبارات هي طريقة اختبار فعالة وأن المشكلة الوحيدة فيها هي أنها بدائية، ولا يصح تعميم نتائجها.

ونرى أن هذا البحث يتفق مع بحثنا الراهن في أن الباحث سلب الضوء على اختبار معياري للقدرة الموسيقية مما أفاد دراستنا في تصميم اختبار لقياس القدرة الموسيقية ببعض الطلبة الراغبين في التقدم لاختبارات القدرات الموسيقية في الجامعات الأردنية.

الدراسة الثانية أجرى (المشاعلة، 2004م) دراسة بعنوان: (بناء برنامج تدريبي موسيقي قائم على الاحتياجات المهنية لمعلمي التربية الموسيقية في فلسطين). هدفت الباحثة إلى محاولة الكشف عن الاحتياجات المهنية الموسيقية لمعلمي التربية الموسيقية في فلسطين، للمساعدة في بناء برنامج تدريبي لهؤلاء المعلمين يساعد في تنمية قدراتهم الموسيقية وتطويرها، كما هدفت إلى الكشف عن أهم العوامل المؤثرة على الاحتياجات المهنية لمعلمي التربية الموسيقية.

قامت الباحثة بإعداد أداة ملاحظة وفقاً لمتغيرات الدراسة (المؤهل العلمي، ومدّة الخبرة)، واشتملت الأداة على ستة مجالات صنف كل منها إلى قسمين هما: الأداء من جهة والأساليب والأنشطة الموسيقية من جهة أخرى. والمجالات هي: القراءة الصولفائية، والعزف والغناء، وتكوين وقيادة الفرق، والألعاب الموسيقية، والمسابقات الموسيقية، وأساليب تدريس الموسيقى. واشتملت الأداة على (30) فقرة.

وتكوّن مجتمع الدراسة من جميع معلمي ومعلمات التربية الموسيقية في المدارس الحكومية التابعة لوزارة التربية والتعليم في السلطة الوطنية الفلسطينية، وقد بلغ عددهم (49) معلماً ومعلمة. أما عينة الدراسة فقد تكونت من (30) معلماً ومعلمة من أفراد مجتمع الدراسة موزعين على المديرية، تم اختيارهم بالطريقة العشوائية.

وقد تبين من الدراسة وجود فروق ذات دلالة إحصائية تعزى لمتغير المؤهل العلمي، ولا يوجد فروق ذات دلالة إحصائية تعزى لمتغير مدة الخبرة، كما تبين عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية للتفاعل بين مدّة الخبرة والمؤهل العلمي. وتم حساب المتوسطات والانحرافات المعيارية لمستوى معلمي التربية الموسيقية من خلال أداة الملاحظة تبين أنهم جميعاً بحاجة إلى برنامج تدريبي موسيقي يقوم على الاحتياجات المهنية وفقاً لمجالات أداة الملاحظة.

ونرى أن هذا البحث يتفق مع بحثنا الراهن في أن الباحثة أعدت برنامجاً تدريبياً للكشف عن الاحتياجات المهنية لمعلمي التربية الموسيقية في فلسطين يساعد في تنمية قدراتهم الموسيقية وتطويرها. وتفيدنا

هذه الدراسة في الاطلاع على برنامج تدريبي جرى تطبيقه في منطقة قريبة منا يمكننا الاستئناس به ولا سيما وأن دراستنا تسعى إلى رفع مستوى القدرة الموسيقية لدى طلبة الثانوية العامة قبل دخولهم اختبار القدرات الموسيقية لدراسة التخصص الموسيقي الجامعي.

وينقسم البحث إلى جزئين:

أولاً: الجزء النظري ويشمل: التعريف بعناصر الموسيقى الأساسية (الإيقاع، اللحن، الصوت، مدة الصوت، وتعدد الأصوات)، وتعريف للقدرة والقدرة الموسيقية، والفروق الفردية، وحال التعليم الموسيقي المدرسي في الأردن.

ثانياً: الجزء التطبيقي ويشمل: ملخص البحث، إجراءات البحث- عرض نتائج الاختبارين القبلي والبعدي اللذين تم تمريرهما على عينة البحث- المعالجة الإحصائية- نتائج البحث- التوصيات- المراجع.

أولاً: الجزء النظري:

عناصر الموسيقى الأساسية:

الإيقاع: يشمل الإيقاع أزمانه النغمات وسرعة أدائها، ومواقع النبر فيها. (حمام، بلا، ص 11)  
اللحن: يتكون اللحن من نغمات مختلفة الارتفاع تتوالى لتكون سلسلة مترابطة لها بداية ولها نهاية، وتنحصر ما بين أعلى صوت فيها، وبين أخفض صوت فيها. (المرجع السابق نفسه)  
الصوت: عبارة عن اهتزازات تحدث نتيجة ضرب جسمين أو احتكاكهما، وينتقل الاهتزاز عبر وسط ناقل حيث تستقبله الأذن. (المرجع السابق نفسه)  
مدة الصوت: وهي المدة التي يستغرقها الصوت من بداية اهتزازه حتى انقطاعه. وتقاس المدة بالوحدات الزمنية

تعدد الأصوات: اجتماع نغمتين أو أكثر في اللحظة نفسها. (المرجع السابق نفسه)

تعريف القدرة والقدرة الموسيقية: تعرف القدرة بأنها كل ما يستطيع الفرد أداءه في اللحظة الحاضرة من أعمال عقلية، وأعمال حركية. وتمثل القدرة سلوكاً ظاهرياً وملموساً يمكن ملاحظته وبالتالي قياسه من خلال الاختبارات التي طورت لذلك. ويوجد نوعان من القدرات، النوع الأول: قدرات فطرية موجودة في التكوين الوراثي للفرد دون تعليم أو تدريب خاص مثل القدرة على الإبصار، والنوع الثاني: قدرات مكتسبة من خلال التنشئة الاجتماعية، ويظهر أثرها في مجال معين من النشاطات مثل القدرة الموسيقية. (أبو حطب، 1986، ص 272)

القدرة الموسيقية: عبارة عن تمييز النغمات الموسيقية المختلفة، وإدراك الإيقاع الزمني لها، والإحساس بالمقامات الموسيقية لغايات التأليف الموسيقي، ولإتقان العزف على آلة أو مجموعة من الآلات الموسيقية. (الشربيني، 2002، ص 33)

القدرة الموسيقية إذاً من القدرات التي تبدأ بالظهور التدريجي في مراحل نمو الإنسان من خلال التدريب والممارسة على أن قدرات الأطفال الموهوبين موسيقياً واستعداداتهم تبرز منذ الطفولة المبكرة بشكل فطري، (السوداني، 1980، ص 30) وعليه يمكن القول بأن الطفل يولد ولديه قدرة موسيقية فطرية تزداد بالتمرين والتدريب والممارسة وهذا ما أيدته وأكدته اختبارات القدرات الموسيقية مثل اختبارات سيشور (Seashore)، وونج (Wing)، وأرنولد بنتلي (Arnold Bently) التي وجدت خصيصاً من أجل قياس القدرة الموسيقية عند الأطفال والطلبة في مرحلة تعليمهم المدرسي. (شبانكاره، 2001، ص 40) مرحلة من

شأنها أن تفرز من له قدرة موسيقية للتخصص الموسيقي الجامعي بعد تلقي دراسة موسيقية أساسية تسبق دخول مرحلة التعليم الجامعي وتؤسس لها.

**الفروق الفردية:** وهي "الانحرافات الفردية عن متوسط المجموعة في صفة من الصفات أو خاصية من الخصائص"، وقد يكون مدى هذه الفروق كبيراً وقد يكون صغيراً. (عثمان، 2010، ص5). "كما يضيّق مداها أو يتسع وفقاً لتوزيع المستويات المختلفة لكل صفة من تلك الصفات". (كامل، 1996، ص79) يختلف الأفراد بعضهم عن بعض في قدراتهم العقلية، فقد يكون الفرد موهوباً في الفن والموسيقا وغير موهوب في النثر والشعر، لذا من يصلح لدراسة أو لعمل معين قد لا يصلح لدراسة أو لعمل آخر، ومن يفشل في دراسة أو عمل معين لا يعني فشله في أعمال أخرى، فلكل فرد قدراته التي من خلالها يستطيع أن يميها، ويطورها لاجتياز المرحلة المطلوبة منه بنجاح وفي الوقت المحدد. (يسرى، 2005، ص30) وكل شخص هو نسخة فريدة من نوعها لا تتشابه مهما تزايد عدد الأفراد، والواجب يحتم توفير المناخ التربوي المناسب من أجل ضمان نموها بطريقة سليمة تعود بالنفع على الفرد والمجتمع. (القدافي، 1990، ص55)

**حال التعليم الموسيقي المدرسي في الأردن:** إن عملية التعليم الموسيقي في مدارس المملكة الأردنية الهاشمية ما زالت حتى الآن في مراحلها الأولى إلا أن جذورها تمتد إلى مطلع النصف الثاني من القرن العشرين، فقد ظهرت في البداية في مدارس التعليم الخاص، ومنها كلية الراهبات الوردية، ومدرسة الفيرير، ومدرسة المطران، والمدرسة الأرثوذكسية وغيرها من المدارس. وكان برنامج التعليم الموسيقي المدرسي يعتمد على غناء الأناشيد الوطنية والتراتيل الدينية، إضافة إلى تقديم بعض الدروس في العزف على آلة البيانو خارج إطار الحصة الصفية. ونظراً لخصوصية إدارة تلك المدارس ذات الطابع الديني فقد أشرف على عملية التعليم الموسيقي فيها الرهبان والراهبات. أما بالنسبة للمدارس الحكومية فقد اقتضت الموسيقا فيها على النشاط من خلال الأناشيد الوطنية والشعبية والدينية وكذلك نشيد السلام الملكي في الطابور الصباحي وفي بعض الحصص الصفية بديلاً من حصة الفن أو الرياضة وبخاصة في فصل الشتاء الذي يتميز بالبرودة والمطر، حيث تتضاءل فرص مزاولة الرياضة في الملاعب المفتوحة. علماً أنه لم يكن بعد من معلم متخصص في المجال الموسيقي. (غوانمه، 2011، ص3)

### ثانياً: الجزء التطبيقي (إجراءات البحث):

قمنا بمجموعة من الإجراءات التطبيقية التي تلزم لإعداد هذا البحث متمثلة بما يلي:

1. إعداد الاختبار القبلي الذي مرر على عينة من طلبة مرحلة الثانوية العامة لمعرفة مدى امتلاكهم للعناصر الموسيقية التي تؤهلهم لاجتياز اختبار القدرات الموسيقية.
2. إعداد البرنامج التدريبي الموسيقي الذي طُبّقَ على عينة البحث.
3. إعداد الاختبار البعدي الذي مرر على عينة البحث والتي تابعت البرنامج التدريبي بهدف تقصي فاعلية هذا البرنامج في رفع مستوى قدرات الطلبة الموسيقية عند التقدم لاختبار القدرات الموسيقية.

### المعالجة الإحصائية:

في ضوء ما تقدم، استخدم الباحث المعالجات الإحصائية من خلال برنامج الرزم الإحصائية (SPSS) وذلك على النحو الآتي:

1. المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لإجابات أفراد عينة البحث من طلبة مرحلة الثانوية العامة في مدارس وزارة التربية والتعليم الأردنية عن جميع مجالات الاستمارة (الاختبار القبلي)، علماً بأن تدرج الإجابات على البدائل كان خماسياً من مرتفع جداً إلى ضعيف جداً.



2. معامل الثبات بطريقة الاتساق الداخلي (كرونياخ ألفا) والذي يطبق على العينة لمرة واحدة ويصف قوة ترابط الفقرات فيما بينها.
3. احتساب معامل ارتباط بيرسون بين التطبيقين (العينة الاستطلاعية، والعينة الأصلية) لاستخراج ثبات الإعادة.
4. تطبيق اختبار (T) المزدوج على عينتين (Paired Samples Test) لتمييز الفروق بين القياسين القبلي والبعدي للاختبار.

#### اختيار عينة البحث:

#### 1. اختيار المجموعة:

- طلبة مرحلة الثانوية العامة في مدارس وزارة التربية والتعليم الأردنية، حيث تكونت العينة من (20) طالباً وطالبة من طلبة مرحلة الثانوية العامة في محافظة إربد، كما هو في الجدول رقم (1) وفقاً للمتغيرات:
- أ. الفرع الأكاديمي
  - ب. مكان السكن
  - ج. الجنس

الجدول رقم (1) عينة طلبة مرحلة الثانوية العامة تبعاً لمتغيرات الفرع الأكاديمي، ومكان السكن، والجنس

العدد الكلي	الجنس		الفرع الأكاديمي	العدد الكلي	مكان السكن		الفرع الأكاديمي	مسلسل
	أنثى	ذكر			القرية	المدينة		
6	4	2	العلمي	6	2	4	العلمي	1.
2	2	-	الأدبي	2	2	-	الأدبي	2.
4	2	2	الإدارة المعلوماتية	4	2	2	الإدارة المعلوماتية	3.
8	4	4	المهني	8	4	4	المهني	4.
20			المجموع	20			المجموع	

#### التعليق على الجدول رقم (1):

على افتراض أن جميع الخصائص الخاصة بطلبة المدارس (ذكوراً و إناثاً) متجانسة، من حيث تنوع التخصصات أو لقرب أماكن سكن الطلبة. ويرجع السبب في اختيارهم من محافظة إربد لأن فيها العدد الأكبر من معلمي ومعلمات التربية الموسيقية، وهذا مؤشر لوجود تدريس للموسيقا في هذه المحافظة ما يتيح لنا معرفة امتلاك الطلبة للعناصر الموسيقية قبل تمرير الاختبار القبلي عليهم.

#### 2. تمرير الاختبار القبلي

تم تصميم اختبار قبلي خاص مكون من مجموعة من الأسئلة ذات الخيارات المتعددة موجهة لطلبة مرحلة الثانوية العامة، وذلك بغرض جمع المعلومات والبيانات لمعرفة مدى امتلاكهم للعناصر الموسيقية الأساسية. واشتمل الاختبار القبلي على أربع فقرات جاءت على النحو الآتي:

- الفقرة الأولى: الاستماع، وخصص لها (10) أسئلة
  - الفقرة الثانية: الآلات الموسيقية، وخصص لها (4) أسئلة
  - الفقرة الثالثة: الثقافة الموسيقية العامة، وخصص لها (4) أسئلة
- وصممت الإجابات وفق نسقين: "الاختيار من إجابات متعددة" (باعتبار أن واحدة من الإجابات هي الصحيحة)، و"الإجابة القصيرة".

وفي ما يلي وصف لأفراد عينة الدراسة وفقا لمعرفتهم السابقة بالموسيقا، والآلات الموسيقية التي يعزفونها، وتوافر الآلات الموسيقية في منازلهم، وقدرتهم على قراءة النوتة الموسيقية وإن كانوا درسوا الموسيقا في مرحلة التعليم المدرسي، ومستوى تعليم الوالدين.

الجدول رقم (2) توزيع أفراد العينة وفقاً للمتغيرات الشخصية

النسبة المئوية	التكرار	المستوى	المتغيرات	مسلسل
45.0	9	نعم	هل لديك معرفة سابقة بالموسيقا؟	.1
55.0	11	لا		
100.0	20	المجموع		
30.0	6	نعم	هل تعزف آلة موسيقية؟ حددها	.2
70.0	14	لا		
100.0	20	المجموع		
5.0	1	أكورديون	الآلة التي يعزفها.	.3
10.0	2	طبلة		
5.0	1	الكمان		
5.0	1	جيتار		
5.0	1	شبابه		
70.0	14	لا إجابة		
100.0	20	المجموع		
20.0	4	نعم		
80.0	16	لا		
100.0	20	المجموع		
5.0	1	كمان	الآلة الموسيقية الموجودة في المنزل.	.5
5.0	1	جيتار		
5.0	1	عود		
5.0	1	شبابه		
80.0	16	لا إجابة		
100.0	20	المجموع		
5.0	1	نعم		
95.0	19	لا		
100.0	20	المجموع		
20.0	4	نعم	هل درست الموسيقا في مرحلة التعليم المدرسي؟	.7
80.0	16	لا		
100.0	20	المجموع		
50.0	10	الثانوية العامة	مستوى تعليم الأم.	.8
30.0	6	دبلوم		
20.0	4	دراسات عليا		
100.0	20	المجموع		
45.0	9	الثانوية العامة	مستوى تعليم الأب.	.9
15.0	3	دبلوم		
40.0	8	دراسات عليا		
100.0	20	المجموع		

التعليق على الجدول رقم (2):

1. إن غالبية الطلبة لا يمتلكون معرفة موسيقية مسبقة، مما يؤكد عدم تعلمهم لها خلال مرحلة التعليم المدرسي.
  2. يلاحظ بأن مجموعة من إجابات الطلبة بينت أنهم يعزفون على آلات موسيقية ولكن بمستوى دون المطلوب بسبب عدم الدراسة الفعلية للآلة، وبخاصة أنهم أفادوا في سؤال لاحق بعدم امتلاكهم الآلة في المنزل.
  3. يفترض بأن الطلبة عرفوا هذه الآلات من خلال دورات تعلموها في مراكز خاصة.
  4. يتبين بأن غالبية الطلبة أفادوا بأنهم لا يمتلكون آلة موسيقية في المنزل.
  5. بالنسبة للآلة الموسيقية الموجودة في المنزل، فقد أظهرت النتائج أن بعض الطلبة يمتلكون آلة واحدة من الآلات الآتية: (كمان ، جيتار، عود، شبابه).
  6. يلاحظ بأن الطلبة أجمعوا بعدم دراستهم للموسيقا خلال مرحلة التعليم المدرسي.
  7. تبين بأن نصف إجابات الطلبة تؤكد أن مستوى تعليم الأم لا يتعدى المرحلة الثانوية العامة، وهذا يعكس سلباً اهتمام الأم وتوجيهها لابنها نحو تعلم الموسيقا على افتراض انشغالها في الأمور البيتية.
  8. تجدر الإشارة في سؤال مستوى تعليم الأب التفاوت في مستوى التعليم ما قد يترك لدى البعض منهم توجيهاً لابنه في الاهتمام بتعلم الموسيقا.
- والجدير بالذكر أن مكان ملء الاستمارة كان في مركز تعليمي خاص بطلبة مرحلة الثانوية العامة في محافظة أربد.

**النتائج المتعلقة بالإجابة عن السؤال الأول:** ما هي الصعوبات التي تواجه طلبة الثانوية العامة المتقدمين لاختبار القدرات الموسيقية عند التقدم للدراسة بقسم الموسيقا في إحدى الجامعات الأردنية؟ للإجابة عن هذا السؤال، احتسبنا النسب المئوية لإجابات عينة الدراسة لمعرفة مستوى الطلبة المتقدمين لاختبار القدرات الموسيقية لدراسة التخصص الموسيقي الجامعي في إحدى الجامعات الأردنية.

- الاستماع

لمعرفة مستوى الفقرة الأولى (الاستماع) احتسبت النسب المئوية لكل سؤال وفروعه.

الجدول رقم (3) النسب المئوية للفقرة الأولى (الاستماع)

مسلسل	السؤال	رقم المثال	الإجابة النموذجية	عدد الإجابات الصحيحة	النسبة المئوية	عدد الإجابات الخاطئة	النسبة المئوية
1.	يستمع الطالب من آلة البيانو لنغمتين وعليه أن يحدد إذا كان الصوت الثاني بالمقارنة مع الصوت الأول حاداً أم غليظاً	1	نغمة حادة	14	70.0	6	30.0
		2	نغمة غليظة	16	80.0	4	20.0
		3	نغمة غليظة	13	65.0	7	35.0
		4	نغمة حادة	19	95.0	1	5.0
2.	يستمع الطالب من آلة البيانو لنغمتين وعليه أن يحدد إذا كان الصوت الثاني بالمقارنة مع الصوت الأول قوي أم ضعيف (شديد، لين)	1	نغمة قوية	18	90.0	2	10.0
		2	نغمة ضعيفة	17	85.0	3	15.0
		3	نغمة ضعيفة	17	85.0	3	15.0
		4	نغمة قوية	19	95.0	1	5.0
3.	يستمع الطالب إلى مجموعة من النغمات من آلة البيانو ويقوم بتحديد طبيعة النغمة طويلة أم قصيرة	1	نغمة صغيرة	11	55.0	9	45.0
		2	نغمة طويلة	12	60.0	8	40.0
		3	نغمة طويلة	18	90.0	2	10.0
		4	نغمة صغيرة	15	75.0	5	25.0

مسلسل	السؤال	رقم المثال	الإجابة النموذجية	عدد الإجابات الصحيحة	النسبة المئوية	عدد الإجابات الخاطئة	النسبة المئوية
.4	يستمتع الطالب من خلال التسجيل إلى (Track). لحن وعليه أن يحدد اللحن هل هو سريع أم بطيء	1	لحن بطيء	18	90.0	2	10.0
		2	لحن سريع	20	100.0	-	-
		3	لحن سريع	17	85.0	3	15.0
		4	لحن بطيء	20	100.0	-	-
.5	يستمتع الطالب لنغمتين وعليه أن يحدد هل هي متشابهة أم مختلفة	1	نغمات مختلفة	15	75.0	5	25.0
		2	نغمات مختلفة	14	70.0	6	30.0
		3	نغمات متشابهة	19	95.0	1	5.0
		4	نغمات متشابهة	18	90.0	2	10.0
.6	يستمتع الطالب للحن وعليه أن يحدد هل هو لحن هابط أم صاعد	1	لحن صاعد	18	90.0	2	10.0
		2	لحن صاعد	11	55.0	9	45.0
		3	لحن هابط	12	60.0	8	40.0
		4	لحن هابط	12	60.0	8	40.0
.7	حدد عدد النغمات في كل مثال من الأمثلة الأربعة	1	نغمة واحدة	17	85.0	3	15.0
		2	نغمتان اثنتان	17	85.0	3	15.0
		3	ثلاث نغمات	19	95.0	1	5.0
		4	أكثر من ذلك	17	85.0	3	15.0
.8	يستمتع الطالب من خلال التسجيل (Track) وعليه أن يحدد ما يسمعه لحن أم إيقاع	1	لحن	15	75.0	5	25.0
		2	إيقاع	18	90.0	2	10.0
		3	إيقاع	14	70.0	6	30.0
		4	لحن	17	85.0	3	15.0
.9	هل ما تسمعه ضربات إيقاعية منتظمة أم غير منتظمة	1	منتظمة	18	90.0	2	10.0
		2	غير منتظمة	15	75.0	5	25.0
		3	منتظمة	18	90.0	2	10.0
		4	غير منتظمة	15	75.0	5	25.0
.10	استمع للضربات الإيقاعية في كل مثال من الأمثلة الأربعة. ويستمتع لها الطالب من خلال النقيير بالقلم على الطاولة، وعليه أن يقوم بإعادتها	1	-	17	85.0	3	15.0
		2	-	12	60.0	8	40.0
		3	-	13	65.0	7	35.0
		4	-	5	25.0	15	75.0

### التعليق على الجدول رقم (3):

إن معظم إجابات الطلبة الصحيحة هي الأعلى نسبة حيث كانت أعلى من (50%)، وربما يعني هذا أن مستوى الاستماع للموسيقا لدى الطلبة جيد إلى حد ما. ولكن لوحظ ضعفهم في الاستماع للضربات الإيقاعية.

- الآلات الموسيقية:

ولمعرفة مستوى الفقرة الثانية (الآلات الموسيقية) احتسبت النسب المئوية لكل سؤال وفروعه.

الجدول رقم (4) النسب المئوية للفقرة الثانية (الآلات الموسيقية)

مسلسل	السؤال	رقم المثال	الإجابة النموذجية	عدد الإجابات الصحيحة	النسبة المئوية	عدد الإجابات الخاطئة	النسبة المئوية
1.	تنقسم الآلات الموسيقية إلى إيقاعية ونفخية ووترية			17	85.0	3	15.0
2.	يستمتع الطالب إلى لحن موسيقي وعليه أن يختار اسم الآلة التي تعزف هذا اللحن	1	كمان	14	70.0	6	30.0
		2	قانون	7	35.0	13	65.0
		3	دف	18	90.0	2	10.0
		4	بيانو	20	100.0	-	-
3.	حدد اسم الآلة في الشكل المبين في كل من الأمثلة الأربعة	1	القانون	11	55.0	9	45.0
		2	كمان	12	60.0	8	40.0
		3	فلوت	12	60.0	8	40.0
		4	اكورديون	10	50.0	10	50.0
4.	حدد هوية كل آلة موسيقية في الأمثلة الأربعة	1	شرقية	17	85.0	3	15.0
		2	غربية	16	80.0	4	20.0
		3	غربية	13	65.0	7	35.0
		4	شرقية	15	75.0	5	25.0

التعليق على الجدول رقم (4):

إن نسبة إجابات الطلبة الصحيحة عن جميع الأسئلة كانت مقبولة نسبياً، وربما يعني هذا أن مستوى معرفتهم بالآلات الموسيقية جيد إلى حد ما. ولكن لوحظ ضعفهم في معرفتهم بالألحان التي تعزف على آلة القانون.

- الثقافة الموسيقية العامة:

لمعرفة مستوى الفقرة الرابعة (الثقافة الموسيقية العامة) احتسبت النسب المئوية لكل سؤال وفروعه.

الجدول رقم (5) النسب المئوية للفقرة الرابعة (الثقافة الموسيقية العامة)

مسلسل	السؤال	رقم المثال	الإجابة النموذجية	عدد الإجابات الصحيحة	النسبة المئوية	عدد الإجابات الخاطئة	النسبة المئوية
1.	هل تعرف أعلام الموسيقى العربية؟	1	بيتهوفن	3	15.0	17	85.0
		2	موتسارت	3	15.0	17	85.0
		3	باخ	-	-	20	100.0
		4	هاندل	-	-	20	100.0
2.	هل تعرف أعلام الموسيقى العربية	1	أم كلثوم	3	15.0	17	85.0
		2	رياض السنباطي	3	15.0	17	85.0
		3	محمد عبد الوهاب	2	10.0	18	90.0
		4	سيد درويش	2	10.0	18	90.0
3.	غناء التراث الأردني		جميع ما ذكر	10	50.0	10	50.0
4.	أي من الأربعة ديني الطابع		الصوفي	10	50.0	10	50.0

التعليق على الجدول رقم (5):

إن نسبة إجابات الطلبة الخاطئة عن جميع الأسئلة كانت مرتفعة نسبياً، وربما يعني هذا أن ثقافتهم الموسيقية العامة منخفضة، وبخاصة ضعفهم في معرفة أعلام الموسيقى العربية والغربية. ولكن تجدر الإشارة إلى أن معرفتهم أفضل في غناء التراث الأردني والغناء الصوفي/الديني إذ جاءت متوسطة. وقد تعزى هذه النتيجة إلى إن إجابات أفراد عينة البحث من طلبة مرحلة الثانوية العامة تشير إلى عدم تطبيق منهاج الموسيقى والأنشيد المعتمد من وزارة التربية والتعليم الأردنية، وأثبتوا بأن الفجوة كبيرة بين الواقع والطموح. وسبب عدم دراسة الطلبة للموسيقا خلال مرحلة التعليم المدرسي بشكل جدي ورسين قد يرجع إلى البيئة التي يعيش فيها الطالب والتي تثبط من عزمته بحجج اجتماعية حيناً ودينية حيناً آخر. وهذه حتماً من السليبات عندما ينوي الطالب التقدم لاختبار القدرات الموسيقية الذي يؤهله لدراسة التخصص الموسيقي الجامعي.

وعند إجراء الاختبار القبلي على العينة لاحظ الباحث ضعفهم الشديد في المعرفة بالأساسيات الموسيقية، بسبب عدم تعلمهم للموسيقا في السابق كما أشرنا.

**النتائج المتعلقة بالإجابة عن السؤال الثاني:** هل هناك فروق بين نتيجة الاختبارين القبلي والبعدى بعد البرنامج التدريبي؟

تمكن الباحث من جمع ستة من أصل الطلبة الذين مرر عليهم الاختبار القبلي بهدف تدريبهم من خلال البرنامج التدريبي الذي أعده. والطلبة الستة أبناء منطقة واحدة ما سهل على الباحث جمعهم وتدريبهم. ولم يتمكن الباحث من جمع بقية الطلبة (14) الذين وزع عليهم الاختبار القبلي بسبب بعد المناطق السكنية فيما بينهم. وهكذا اقتصر تطبيق البرنامج التدريبي على الستة فقط، وهم من مرر عليهم الاختبار البعدى لاحقاً. وقد درب الباحث الطلبة في غرفة صفية في مركز تعليمي خاص لطلبة مرحلة الثانوية العامة بمنطقة دير يوسف، بعد أن جهزه بالأدوات اللازمة (السيبورة، الطباشير، جهاز الحاسوب، آلة أورغ بدلاً من آلة بيانو). ومنطقة دير يوسف تابعة لمحافظة إربد وهي مكان إقامة الباحث الحالية. وأجرى الباحث التدريب في الفترة الواقعة بين 2015-8-31م و 2015-11-3م، أي تسعة أسابيع وبواقع (26) حصة تدريبية إجمالية موزعة على (4 أو 3) حصص في الأسبوع، ومدة كل حصة 50 دقيقة. وضع الباحث استراحة قصيرة لمدة (10) دقائق أثناء التدريب. واحتاج الأمر في بعض الأحيان إلى تخطي الوقت المخصص للحصة الواحدة وبحسب الحاجة.

ويعرض الجدول رقم (6) عنوان كل حصة تدريبية وتاريخ انعقادها:

الجدول رقم (6) عنوان الحصص التدريبية وتاريخ انعقادها

المسلسل	عنوان الحصة	التاريخ	عدد الحصص
1.	التمهيدية	2015-8-31م	حصة واحد
2.	الصوت الحاد، الغليظ	2015-9-2م	حصة واحد
3.	الصوت الشديد، اللين	2015-9-4م	حصة واحد
4.	الصوت الطويل، القصير	2015-9-6م	حصة واحد
5.	اللحن السريع، البطيء	2015-9-7م	حصة واحد
6.	اللحن المختلف، المتشابه	2015-9-9م	حصة واحد
7.	اللحن الصاعد، الهابط	2015-9-11م	حصة واحد
8.	عدد النغمات في اللحن	2015-9-16م	حصة واحد
9.	الصوت لحن أم إيقاع	2015-9-18م	حصة واحده
10.	جهاز الإيقاع " المترونوم"	2015-9-23م	حصة واحده
11.	الإيقاعات المنتظمة والغير منتظمة	2015-9-27/25م	حصتان
12.	الاستماع لإيقاع وإعادته	2015-9-28م	حصة واحده
13.	أقسام الآلات الموسيقية	2015-9-30م	حصة واحده

عدد الحصص	التاريخ	عنوان الحصة	المسلسل
حصة واحدة	2015-9-2م	اسم الآلة من خلال الاستماع للحن	14.
حصة واحدة	2015-9-5م	اسم الآلة من خلال الشكل (صورة)	15.
حصة واحدة	2015-9-7م	هوية الآلات الموسيقية	16.
حصة واحدة	2015-10-9م	الغناء الديني	17.
حصة واحدة	2015-10-16م	الغناء البدوي في الأردن	18.
حصة واحدة	2015-10-18م	الغناء الريفي في الأردن	19.
حصة واحدة	2015-10-25م	توفيق النمري	20.
حصة واحدة	2015-10-28م	أم كلثوم	21.
حصة واحدة	2015-10-30م	بيتهوفن	22.
حصة واحدة	2015-11-1م	فيروز	23.
حصة واحدة	2015-11-2م	شوبان	24.
حصة واحدة	2015-11-3م	محمد عبد الوهاب	25.

### التعليق على الجدول رقم (6):

في ختام الحصة مرر الباحث على الطلبة الاختبار البعدي للتأكد من النتائج المرجوة من التدريب. وقد تعزى هذه النتيجة في سد الفجوة بتهيئة الطالب وتعويضه ما فات لاجتياز اختبار القدرات الموسيقية لدخول التخصص الموسيقي الجامعي من خلال برنامج تدريبي قام الباحث بإعداده وتطبيقه على عينة من طلبة مرحلة الثانوية العامة، عسى أن يسد فراغاً ولو مؤقتاً.

وبعد أن قام الباحث بتطبيق البرنامج التدريبي على عينة طلبة مرحلة الثانوية العامة وأجرى الاختبار البعدي عليهم، بيّنت النتائج بأن هذه العينة أصبحت ملمة بشكل أفضل ببعض الجوانب الموسيقية مثل الصوت والزمن، والآلات الموسيقية، والتذوق الموسيقي، والأعلام في الموسيقى العربية والغربية، وفي نظر الباحث فإن هذه الجوانب من شأنها العمل على محو الأمية الموسيقية عند هذه العينة مما يمكنهم من اجتياز اختبار القدرات الموسيقية لدخول تخصص الموسيقى الجامعي بنجاح.

### نتائج الاختبارين القبلي والبعدي لاجتياز اختبار القدرات الموسيقية:

تبيّن لدى الباحث من خلال نتائج الاختبار البعدي بأن البرنامج التدريبي ساهم في رفع مستوى القدرات الموسيقية لدى طلبة مرحلة الثانوية العامة المتقدمين لاختبار القدرات الموسيقية، لدراسة التخصص الموسيقي الجامعي.

من الجدير بالذكر أن الباحث قام بإعداد البرنامج التدريبي من خلال خبرته كمعلم للموسيقا في وزارة التربية والتعليم من جهة، ومما يشاهده على أرض الواقع من عدم تطبيق حصص ومنهاج الموسيقا المعتمد لدى وزارة التربية والتعليم من جهة أخرى، وكذلك من خلال الاستعانة بالدراسات السابقة الواردة في هذا البحث.

طبّق الاختبار القبلي على عشرين (20) طالباً وطالبة من طلبة مرحلة الثانوية لقياس مستوى قدراتهم الموسيقية، كما استخرج المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للطلبة المتقدمين لاختبار القدرات الموسيقية. ويظهر أن المتوسط الحسابي للطلبة المتقدمين لاختبار القدرات الموسيقية قبل تطبيق البرنامج بلغ (0.64) من الدرجة الكلية (1).

وفي مسألة الاختبار البعدي قمنا بتطبيقه على ستة (6) طلاب فقط وهم الذين أكملوا البرنامج التدريبي، وأجرى الباحث مقارنة بين القياسين القبلي والبعدي لهم لقياس أثر هذا البرنامج.

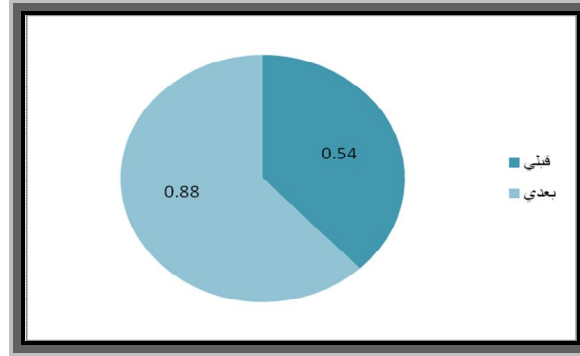
الجدول رقم (7) نتائج تطبيق اختبار (Paired Samples Test) للعينات المزدوجة لمعرفة الفروق بين القياسين القبلي والبعدي لاختبار القدرات الموسيقية للطلبة

الدلالة الإحصائية	درجة الحرية	قيمة (t)	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	المستوى	القدرات الموسيقية
0.00	5	22.531	0.03	0.54	قبلي	
			0.02	0.88	بعدي	

#### التعليق على الجدول (7)

يظهر من الجدول السابق وجود فروق ذات دلالة إحصائية على القدرات الموسيقية لدى طلبة مرحلة الثانوية العامة بين الاختبارين القبلي والبعدي، حيث بلغت قيمة (t) (-22.531) وبدلالة إحصائية (0.00) وكانت الفروق لصالح القياس البعدي، حيث بلغ المتوسط الحسابي للقياس البعدي (0.88)، بينما بلغ المتوسط الحسابي (0.54) في القياس القبلي، وهذا يعود لأثر البرنامج التدريبي الذي قام الباحث بتصميمه وتدريب العينة عليه.

الشكل البياني رقم (1) يوضح الفرق بين المتوسطات الحسابية لاختبار القدرات الموسيقية في القياسين القبلي والبعدي



إن إجابات أفراد عينة الدراسة (طلبة مرحلة الثانوية العامة) تشير إلى عدم تطبيق منهاج الموسيقى والأنشيد المعتمد من وزارة التربية والتعليم الأردنية. وسبب عدم دراسة الطلبة للموسيقا خلال مرحلة التعليم الأساسي بشكل جدي وورصين قد يرجع إلى البيئة التي يعيش فيها الطالب والتي تشبث من عزيمته بحجج اجتماعية حيناً ودينية حيناً آخر. وهذه حتماً من السلبيات عندما ينوي الطالب التقدم لدخول أحد أقسام الموسيقى في الجامعات الأردنية.

إن عدم تطبيق منهاج الموسيقى والأنشيد وغير ذلك من أسباب دفعت الباحث إلى إعداد برنامج تدريبي سعى إلى تطبيقه على عينة من طلبة مرحلة الثانوية العامة كمحاولة لتحسين استعداداتهم الموسيقية إن هم رغبوا في دخول قسم الموسيقى في إحدى الجامعات الأردنية وتخطي اختبارات الدخول بنجاح.

إن عينة البحث سيكون أفرادها قادرين على اجتياز اختبار القدرات الموسيقية الذي يمكنهم من دخول التخصص الموسيقا الجامعي في إحدى الجامعات الأردنية. وهذا ما تبين بعد الاطلاع على نتائج الاختبار البعدي، فقد تبين لدى الباحث من خلال نتائج الاختبار البعدي أن البرنامج التدريبي ساهم في رفع مستوى القدرات الموسيقية لدى الطلبة الذين لديهم الرغبة في دخول اختبار القدرات الموسيقية لدراسة التخصص الموسيقا الجامعي، على افتراض أن هذه فئة من الطلبة تنوي الترشح لدخول إحدى أقسام الموسيقى في الجامعة الأردنية وعليها اجتياز اختبار القدرات الموسيقية عند الترشح بنجاح؛ إذ أنه بعد تطبيق البرنامج التدريبي على عينة البحث وإجراء الاختبار البعدي عليهم، بيّنت النتائج أن هذه العينة أصبحت ملمة بشكل أفضل مما كانت عليه في السابق في معرفة بعض الجوانب الموسيقية.



**توصيات البحث:**

نوصي الجهات المعنية سواء بالتعليم الموسيقي المدرسي أو الجامعي بتطبيق البرنامج التدريبي المقترح، وذلك للارتقاء بمستوى طلاب مرحلة الثانوية العامة الراغبين بالالتحاق بأقسام الموسيقى بالجامعات الأردنية. كما نوصي أصحاب القرار في وزارة التربية والتعليم الأردنية بالاهتمام بالتعليم الموسيقي في المدارس بجميع مراحلها التعليمية ووضعه ضمن خطتها في التعليم، حتى تتمكن من محو الأمية الموسيقية لأن الموسيقى تساعد على الرقي بالنفس وتهذيب الروح.

المراجع:

المراجع العربية:

1. أبو حطب، فؤاد، 1986، القدرات العقلية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
2. حكيم، عبد الحميد بن عبد المجيد بن عبد الحميد، 2004، الاختبارات والقياس والتقويم، كلية المعلمين بمكة المكرمة، قسم التربية وعلم النفس.
3. حمام، عد الحميد، بلا، الموسيقا والأنشيد وطرق تدريسها، برنامج التربية، التربية الابتدائية، رقم المقرر 5408.
4. الرويشد، فيصل، 2004، المشكلات الإدارية التي تواجه أعضاء هيئة التدريس في كليات المعلمين بالمنطقة الشمالية من المملكة العربية السعودية والحلول المقترحة، جامعة اليرموك، إربد.
5. السوداني، سهير، 1980، تطور القدرة الموسيقية عند الأطفال الأردنيين في المرحلة العمرية ما بين التاسعة والسادسة عشر، الجامعة الأردنية، عمان.
6. شبانكاره، زهور، 2001، أساليب التفكير وعلاقتها بالتميز في الأداء الفني لدى الطلبة الموهوبين موسيقياً في دولة الكويت، جامعة الخليج العربي، الكويت..
7. الشربيني، زكريا، 2002، أطفال فوق القمة، دار الفكر العربي، القاهرة.
8. الصنفاوي، فتي، 1993، الإنسان والألحان " قاموس الصيغ والمؤلفات الموسيقية العربية والعالمية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
9. عثمان، فاروق، 2010، سيكولوجية الفروق الفردية والقدرات العقلية، مؤسسة طيبة، القاهرة.
10. عياد، محمود، 1984، أهمية نشر أغنية الطفل من خلال الوسائل الإعلامية والتلفزيونية، جامعة حلوان، مصر.
11. غوانمه، محمد، 2011، (ورقة عمل) التربية الموسيقية في المدارس، أعمال المؤتمر الدولي، جامعة الروح القدس، كلية الموسيقا، لبنان.
12. القذافي، رمضان محمد، 1990، نظريات التعلم والتعليم، منشورات الجامعة المفتوحة، طرابلس.
13. كامل، عبد الوهاب محمد، 1996، أسس سيكولوجية التعلم والفروق الفردية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
14. المومني، مأمون عاطف وآخرون، 2011، العلاقة بين مستوى القدرات الموسيقية والتحصيل الأكاديمي لدى الطلبة المتفوقين أكاديمياً، مجلد4، عدد1، المجلة الأردنية للفنون.
15. يسرى، ماهر، 2005، اختبارات الذكاء، مكتبة الناظدة، الجيزة.
16. جاد الله، خليفة، 2000، أثر التربية الموسيقية على مفهوم الذات لدى طلبة الصف العاشر المدرسي في المدارس الحكومية في مدينة نابلس، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس.
17. الطوباسي، عبد الرزاق، 2009، منهاج التربية الموسيقية للصفوف الثلاثة الأولى (دراسة تحليلية)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد.
18. المشاعلة، عروبة إبراهيم، 2004، بناء برنامج تدريبي موسيقي قائم على الاحتياجات المهارية لمعلمي التربية الموسيقية في فلسطين، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الدراسات التربوية العليا، جامعة عمان العربية للدراسات العليا، عمان.

المراجع الأجنبية:

19. Alistair D. N. Edwards,(2000) Ben P. Challis, John C. K. Hankinson and Fiona L. Pirie, "Development of a Standard Test of Musical Ability for Participants in Auditory Interface Testing," Department of Computer Science, University of York,

## تمديد الأصابع على آلة التشيللو وطرق الاستفادة منها على آلة العود

خالد محمد البلعاوي، قسم الموسيقى، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

نضال احمد عبيدات، قسم الموسيقى، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وائل حنا حداد، قسم الموسيقى والعلوم الموسيقية، جامعة السلطان قابوس، مسقط، عُمان.

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

تاريخ القبول: 2018/2/15

تاريخ الاستلام: 2017/9/25

## Fingers Extension on the Cello and Methods to Benefit from them on the Oud

*Khaled M. Al Bal'awi*, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

*Nidal A. Obiedat*, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

*Wael H. Haddad*, Sultan Qaboos University, Muscat, Oman.

*Mohammed Z. Tashli*, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

### Abstract

This research aims to identify the finger extension technique and its types on the cello, and how to elicit technical exercises for the Oud through cello exercises. The importance of this research lies in its contribution to overcoming some technical difficulties of the modern school of Oud playing. Furthermore it supplies the Arabic music library with researches and new ideas that could contribute to improving the performing style of the Oud. This research followed the descriptive (content analysis) approach. The theoretical framework of the research dealt with a brief description of the cello, the finger extension technique on the cello and Oud, types of extensions, and some general notes that should be considered during executing the extension. The practical framework of the research addressed some extension etudes that were composed for the cello and some inspired etudes that benefit the Oud, composed by the researchers. The most important results of this research were: revealing that there are two types of extension, forward extension and backward extension, and suggesting some inspired exercises for the Oud from some cello exercises, in addition to noting the fact that the extension technique, which is considered a basic skill for playing the cello, requires high skill.

**Keywords:** left hand, Finger board, String, Half tone, Exercises.

### الملخص

يهدف هذا البحث إلى التعرف على تقنية تمديد الأصابع وأنواعها في آلة التشيللو، بالإضافة إلى استنباط تمارين تقنية لتمديد الأصابع على آلة العود من خلال الاستفادة من تمارين وطرق معالجة تمديد الأصابع على آلة التشيللو، وتكمن أهمية هذا البحث في مساهمته في تذليل بعض صعوبات المدرسة الحديثة في العزف على آلة العود، إضافة إلى تزويد مكتبة الموسيقى العربية ببحوث وأفكار جديدة من شأنها الإسهام في تطوير أسلوب العزف على آلة العود، وقد اتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى)، وتناول الإطار النظري من البحث نبذة عن آلة التشيللو، وتقنية تمديد الأصابع في آلة التشيللو والعود، وأنواع تمديد الأصابع على آلة التشيللو، وبعض الملاحظات العامة التي يجب أن تراعى أثناء عملية تمديد الأصابع، وتناول الإطار العملي من البحث بعض تمارين التمديد التي وضعت لآلة التشيللو ومن ثم التمارين المستنبطة منها التي تخدم آلة العود، ومن أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث أنه يوجد نوعان من أنواع تمديد الأصابع وهما التمديد الأمامي والتمديد الخلفي، بالإضافة إلى استنباط تمارين لآلة العود من التمارين الموضوعة لآلة التشيللو، إضافة إلى أن تقنية تمديد الأصابع تحتاج إلى مهارة عالية في الأداء، كما تعتبر من المهارات الأساسية في العزف على آلة التشيللو.

**الكلمات المفتاحية:** اليد اليسرى، لوحة الأصابع، الوتر، نصف الدرجة، تمارين.

مقدمة

بناء على التاريخ السمعي للموسيقا العربية، لاحظ الباحثون اقتصار دور آلات الموسيقا العربية تاريخياً على مرافقة المطرب أثناء الغناء، ومع مرور الوقت الذي تخلله التطور التكنولوجي والانفتاح الثقافي الذي يشمل التأثير المتبادل بين الموسيقا العربية والموسيقا الغربية منذ منتصف القرن العشرين وحتى الآن، إضافة إلى ظهور عازفين يتقنون العزف على أكثر من آلة موسيقية، ومحاولتهم عزف بعض القوالب الآلية الغربية على آلات الموسيقا العربية، لاحظ الباحثون اختلاف الدور الوظيفي لهذه الآلات وطريقة العزف عليها، مما أدى إلى ظهور العديد من التقنيات الأدائية الحديثة التي من أهمها اقتباس وتوظيف العازفين لبعض التقنيات المتنوعة في العزف على الآلات الموسيقية، فمثلاً نجد أن بعض عازفي آلة الناي قد اقتبسوا من تقنيات العزف على آلة الفلوت بالإضافة إلى أداء بعض القوالب الآلية المؤلفة لها، كما أن بعض عازفي آلة القانون قد اقتبسوا من تقنيات العزف على آلة الجيتار عن طريق توظيف التآلفات الهارمونية (Chords) في العزف على الآلة، بالإضافة إلى اقتباس عازفي آلة العود من تقنيات العزف على آلتى الجيتار والتشيللو ومحاولة تعلم واتقان العزف عليهما.

وفي إطار هذا البحث نجد من أهم عازفي آلة العود العازف والمؤلف الموسيقي محي الدين حيدر<sup>(1)</sup> الذي أتقن العزف على آلة التشيللو، كذلك نجد من أهم تلامذته عازف العود والمؤلف العراقي منير بشير<sup>(2)</sup> الذي تعلم العزف على آلة التشيللو أيضاً، وصولاً إلى عازف العود الأردني المعاصر أحمد الخطيب<sup>(3)</sup> الذي أتقن ودرس آلة التشيللو، ويعود استخدام هؤلاء العازفين لبعض تقنيات العزف على آلة العود المقتبسة من آلة التشيللو إلى التشابه بين الألتين في طريقة توظيف اليد اليسرى في العزف، ومدى الاستفادة من تقنيات توظيف الأصابع والتنقل بين الأوضاع (Positions) أثناء العزف على الآلة. بالإضافة إلى طريقة حركة اليد اليمنى المتشابهة بين الألتين في المدرسة الحديثة، وقد لجأ هؤلاء الموسيقيون إلى تبادل هذه التقنيات لتذليل صعوبة أداء بعض المقطوعات الموسيقية وأجزاء منها، بالإضافة إلى إبراز قدراتهم الموسيقية في الأداء.

مشكلة البحث:

لقد ظهر في القرن العشرين العديد من العازفين المؤلفين على آلة العود الذين أحدثوا نقلة نوعية في إمكانات وتقنيات العزف، مستفيدين من دراستهم للموسيقا العالمية وإتقانهم العزف على الآلات الغربية، وفي هذا البحث يتناول الباحثون تقنية تمديد الأصابع (Extension) التي تعتبر من أهم التقنيات العزفية لآلة التشيللو، والتي يتم استخدامها في العزف على آلة العود، ولكن ماهية هذه التقنية وكيفية أدائها بقيت غائبة عن الكثيرين من عازفي آلة العود خاصة الذين لم تتح لهم فرصة تعلم آلة التشيللو، الأمر الذي دعا الباحثين للقيام بدراسة هذه التقنية ومحاولة توظيفها على آلة العود للاستفادة منها في معالجة بعض الصعوبات التي تواجه عازفي آلة العود في أداء بعض القوالب الموسيقية.

أهداف البحث:

1. التعرف على تقنية تمديد الأصابع وأنواعها على آلة التشيللو.
2. استنباط تمارين تقنية لتمديد الأصابع على آلة العود من خلال الاستفادة من تمارين وطرق معالجة تمديد الأصابع على آلة التشيللو.

(1) محي الدين حيدر (1892-1967): تركي الأصل، وهو من أشهر مؤلفي وعازفي آلة العود والتشيللو في القرن العشرين، أسس أول معهد للموسيقا في العراق وكان يتولى إدارته والتدريس فيه، وهو من وضع أسس مدرسة العود العراقية الحديثة.  
(2) منير بشير (1928-1997): هو مؤلف موسيقي عراقي الجنسية، يعتبر من أبرز عازفي ومؤلفي آلة العود في القرن العشرين.  
(3) أحمد الخطيب (1974): أردني الجنسية، يحمل درجة البكالوريوس في الموسيقا على آلة التشيللو، ويعتبر من أبرز عازفي المدرسة الحديثة على آلة العود في العالم.

### أهمية البحث:

إذا حققت الدراسة الأهداف السابقة فإنها ستساهم في تسليط الضوء على تقنية تمديد الأصابع التي تسهم في تذليل بعض صعوبات المدرسة الحديثة في العزف على آلة العود، إضافة إلى تزويد مكتبة الموسيقى العربية ببحوث وأفكار جديدة من شأنها الإسهام في تطوير أسلوب العزف على آلة العود.

### منهج الدراسة:

يتبع البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

### حدود الدراسة:

تقنية تمديد الأصابع (Extension) في العزف على آلة التشيللو.

### مصطلحات الدراسة:

1. التمارين التقنية (Etudes): هي تمارين موسيقية آلية يتم وضعها من قبل عازفين ومؤلفين ممارسين لآلة معينة تهدف إلى معالجة مشاكل تقنية عند الدارس، وإكسابه مهارات جديدة تهدف إلى إيصال العازف لمستوى تقني متقدم. (الجندي، 2013، ص11)
2. المقطوعات: مفردتها مقطوعة، ويقصد بها مؤلف موسيقي آلي له بداية ونهاية وعدد غير محدد من الأجزاء، ولا يُعتمد شكل محدد في تأليفها. (عبيدات، 2015، ص125)
3. تمديد الأصابع (Extension): ويقصد به عملية امتداد الإصبع عبر موقعه الطبيعي على الوتر الواحد، أي زيادة المسافة بين الإصبعين عن وضعها الطبيعي، ويكون ذلك عند العزف على أوتار العود بين الأصبع الأول والثاني، بحيث يكون بينهما بعد نغمي كامل. (الرشدان، 2007، ص11)
4. الديوان: (Octave) يقصد به سلسلة أصوات السلم الموسيقي، وتكون من ثمانية أصوات متتالية من ضمنها تكرار الصوت الأول.
5. الصعوبات: هي المعوقات التي تقف أمام تحقيق إنجاز ما أو تجعل من تحقيقه أمراً غير يسير، وتتطلب مزيداً من الجهد للتغلب عليها. (علوان، 2007، ص9)
6. المهارة: هي القدرة على التحكم بالعضلات والأصابع والرسغ والساعد بمرونة وحرية أثناء العزف، وهي تنتج من خلال التدريب المقصود والممارسة المنظمة. (أبو حطب، 1990، ص374)

### الدراسات السابقة:

بالبحث عن الدراسات السابقة التي أجريت في مجال البحث الراهن، لم يتوصل الباحثون إلى دراسات تحمل نفس العنوان، ولكنهم توصلوا إلى دراسات ذات صلة بالموضوع وعددها دراستان على النحو التالي:

1. الدراسة الأولى: أجرى (حداد، 2009) دراسة بعنوان (التطور التقني في العزف على آلة العود الأسباب والتقنيات المستحدثة)، هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على الأسباب التي أدت إلى النهوض بالآلة العود في القرن العشرين، والتي استطاع من خلالها رواد هذه الآلة تطوير تقنيات العزف عليها، كما تضمن البحث أهم التقنيات التي استخدمت في العزف والتي ساهمت في تشكيل ما يمكن تسميته بالمدرسة الحديثة في العزف.

التعليق: تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناولها بشكل عام للتقنيات الحديثة التي استخدمت في العزف في القرن العشرين، وتختلف في أن البحث الراهن يركز على الاستفادة من التمارين المعدة لهذه التقنية في آلة التشيللو وتوظيفها في العزف على آلة العود.

2. الدراسة الثانية: اجري (الرشدان، 2007) دراسة بعنوان (اثر تقنيات الفيولون تشيللو على الأسلوب الحديث في العزف على العود)، هدفت إلى توضيح أثر بعض تقنيات العزف على آلة التشيللو التي اكتسبها بعض العازفين من خلال تعلمهم لهذه الآلة، على أسلوب وطريقة أدائهم على آلة العود، كما تضمن البحث أسلوب الشريف محي الدين حيدر وبعض رواد مدرسته في تطوير تقنيات العزف على آلة العود. التعليق: تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناولها لتطور تقنيات العزف على آلة العود والتي اكتسبها مجموعة الرواد من خلال دراستهم لآلة التشيللو، وتختلف في أن البحث الراهن يركز على الاستفادة من التمارين المعدة لهذه التقنية وتوظيفها في العزف على آلة العود.

### الإطار النظري:

#### أولاً: نبذة عن آلة التشيللو:

يعتبر التشيللو من الآلات الوترية القوسية، وهي الآلة الأحدث من ضمن آلات عائلة الكمان. (Stowell, 2011, p1)، حيث كان الظهور الأول لها في ثلاثينيات القرن السادس عشر في شمال إيطاليا (Prieto, 2011, p5)، وقد عرفت باسم فيولون تشيللو (Violoncello) في إيطاليا، أما في إنجلترا وألمانيا فقد انتشر اسم (cello) كاسم مختصر لها، ويشبه التشيللو آلة الكمان من حيث الشكل ولكنه أكبر حجماً، إذ يبلغ طوله متراً واحداً في حين يبلغ عرضه نصف المتر، ويرتكز التشيللو برأس مسمار على الأرض ويثبت بين ركبتَي العازف في وضع مستقيم، وتحتوي آلة التشيللو على أربعة أوتار تسمى بالترتيب من الغليظ إلى الرفيع: دو، صول، ري، لا، ويمتد المجال الصوتي لآلة التشيللو إلى حوالي أربعة دواوين (Octaves).

#### ثانياً: آلة التشيللو وتقنية تمديد الأصابع (Extension):

تقنية تمديد الأصابع هي تقنية فتح الأصابع خاصة الأول والثاني لتعزف بعداً كاملاً بدلاً من نصف البعد المتعارف عليه في الحالة الطبيعية، علماً بأن المسافة الطبيعية بين كل إصبع من الأصابع الأربعة هي مسافة نصف درجة، لكن في بعض الحالات قد يحتاج العازف إلى فتح الأصابع أكثر للوصول إلى بعض الدرجات، دون أن يلجأ إلى تغيير وضع اليد على عنق آلة التشيللو، وتعتبر هذه التقنية من التقنيات الأساسية التي يجب على العازف إتقانها، وذلك تجنباً للتغيير المستمر لوضعية اليد اليسرى (Left Hand Positions)، وقبل الخوض في أنواع التمديد لا بد من توضيح أرقام أصابع اليد اليسرى وهي على النحو التالي: السبابة رقم (1)، الوسطى رقم (2)، البنصر رقم (3)، الخنصر رقم (4).

#### ثالثاً: أنواع تمديد الأصابع على آلة التشيللو.

هناك نوعان لتمديد الأصابع متبعان في شتى المدارس المختلفة لتدريس آلة التشيللو، ويمكن توضيح هذين النوعين على النحو التالي:



#### النوع الأول: التمديد الأمامي (Forward Extension):

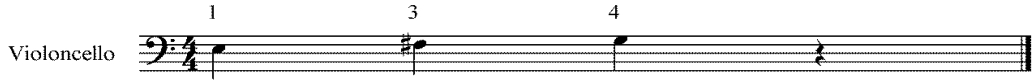
تقوم هذه التقنية على تثبيت الإصبع الأول في مكانه المعتاد وفتح الأصبع الثاني وذلك لزيادة المسافة بينهما، وعند تمديد الإصبع الثاني من الضروري جداً إبقاء موقع اصبع الإبهام تحت الإصبع الثاني أسفل عنق الآلة لكي تسهل عملية فتح الأصابع (Applebaum, 1985, p19)، الطريقة المثالية المتبعة لتمديد الأصبع تكون بفتح المسافة بين الإصبعين الأول والثاني، فتصبح المسافة بينهما درجة كاملة بدلاً من نصف درجة.

الشكل رقم (1) التمديد الأمامي، حيث تمثل

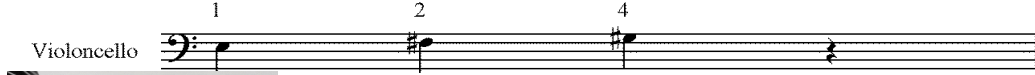
النقطة البيضاء على لوحة الأصابع مكان

الإصبع الأول في الوضع الأول

وعلى هذا ينتقل الإصبعان الثالث والرابع نصف درجة للأعلى، فمثلاً إذا وضع الإصبع الأول على الوتر الثالث ري (Re) تعزف نغمة مي، وبتمديد الإصبع الثاني تصبح المسافة بين الإصبعين الأول والثاني مسافة درجة كاملة فتعزف نغمة (Fa#) وبذلك يمكن للعازف الوصول لنغمة (Sol#) بالإصبع الرابع، والشكل رقم (1) يوضح هذه الطريقة، كما في التدوين الموسيقي التالي:



مثال ١: الوضع الطبيعي بدون تمديد للأصابع



مثال ٢: الأصابع مع تمديد الإصبع الثاني



### النوع الثاني: التمديد الخلفي (Backward Extension)

في هذه التقنية تبقى أصابع اليد اليسرى مع الإبهام كما في الوضع الطبيعي من الوضع الأول (First position)، ويتحرك فقط الإصبع الأول للخلف مقترباً من بداية الوتر لتصبح المسافة ما بين الإصبعين الأول والثاني درجة كاملة بدلاً من نصف درجة، والشكل رقم (2) يوضح هذه الطريقة.

الشكل رقم (2) يوضح التمديد الخلفي

رابعاً ملاحظات عامة يجب أن تراعى أثناء عملية تمديد الأصابع على آلة التشيللو.

1. يجب إبقاء أصبع الإبهام في مكانه ملامساً للآلة عند استخدام تقنية التمديد الخلفي، وذلك بتثبيتته ما بين الإصبعين الأول والثاني أو أسفل الأصبع الثاني وعدم تحريكه عند تمديد الإصبع الأول للخلف، حيث يقترح (Dupont) أن يوضع الإبهام أسفل لوحة الأصابع ما بين الإصبعين الأول والثاني، وعلى أي حال يجب على العازف أن يجرب تحريك الإبهام وتجربته مع وضعية التمديد (Extension) وإيجاد المكان المريح له (Buchholz, 2016, p39).
2. ضرورة التفريق بين تقنية التمديد واستخدام الوضع (Position)، فهناك بعض الوضعيات (Left hand positions) التي تتشابه فيها حركة الأصابع أو أرقام الأصابع المستخدمة مع تقنية التمديد، من أبرزها نصف الوضع (Half position)، حيث ترجع اليد اليسرى للخلف باتجاه بداية الوتر نصف درجة، مع الإبقاء على المسافة ما بين الأصابع بمقدار نصف درجة، والتدوين الموسيقي التالي يوضح ذلك:



مثال ٣: نصف الوضع (Half position)

وهذا الوضع يتشابه قليلاً مع التمديد الخلفي، حيث يعزف الإصبع الأول نغمة (Sib) في كلتا الحالتين، والتدوين الموسيقي التالي (المثال رقم 4) يوضح ذلك:

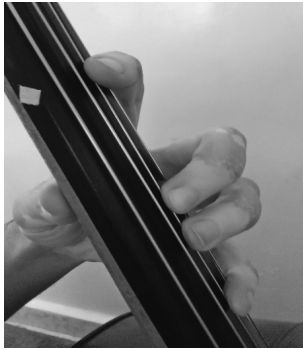


مثال ٤: التمديد الخلفي

أما الفرق بينهما، هو أن اليد اليسرى ترجع بالكامل مع الإبهام للخلف نصف درجة، فإذا وضعنا الإصبع الأول على الوتر الأول لا (La) (مثال رقم 3) تعزف نغمة (Sib) بالإصبع الأول ونغمة (Si) الطبيعية بالثاني و (Do) بالثالث و (Do#) بالرايع، أما في حالة التمديد فتعزف (Sib) بالإصبع الأول ثم (Do) بالثاني و (Do#) بالثالث و (Re) بالرايع (مثال رقم 4)، لذلك على المدرس أن يوضح بعناية الفرق بينهما، والتأكيد على إبقاء الإبهام أسفل الإصبع الثاني أو ما بين الأول والثاني فقط تحريك الإصبع الأول للخلف عند التمديد الخلفي وإبقاء باقي الأصابع فوق مواقعها على لوحة الأصابع دون إرجاعها للخلف.

3. عند القيام بتقنية التمديد يجب الانتباه إلى ضرورة فتح الإصبعين الأول والثاني بشكل كافٍ (مضبوط) ومناسب لضمان عدم حدوث أي خلل عند المتعلم المستخدم لهذه التقنية، وهذه المشكلة يواجهها في أغلب الأحيان ذوو الأصابع القصيرة، وخاصة الذين انتقلوا للعزف على آلة تشيللو أكبر من التي كانت بحوزتهم<sup>(1)</sup>، أو بعض العازفات الإناث، وفي هذه الحالة يجب العزف على آلة أصغر حجماً، أو من الممكن تخفيف الضغط عن الإصبع الأول عندما يكون أحد الأصابع الأخرى مضغوطاً على الوتر، ولكن يجب إبقاؤه في مكانه دون تصغير المسافة ما بين الإصبعين الأول والثاني.

4. ترك اليد اليسرى في وضعية التمديد لفترة طويلة، مما يشكل عبئاً جسدياً كبيراً قد يؤدي إلى إصابة اليد اليسرى للعازف إضافة إلى التأثير على العمود الفقري، لذلك أوصى (Schuyen Jeffery) بمقالته (Studio Tips) بأن يتحرك الإصبع الأول باتجاه الانغلاق للأصبع الثاني خاصة إذا كان الإصبع الرابع مضغوطاً، فبدون عمل ذلك تكون اليد متشنجة ومتوترة، ويتحرك الإبهام أيضاً مع الإصبع الأول، ولكن تشكل هذه الحركة خطراً على الطالب غير المتمرس بأن يُضَيِّع مكان أصابعه على رقبة آلة التشيللو، ولكن مع مرور الوقت يجب على طالب التشيللو أن يبدأ بتحريك إبهامه مع يده اليسرى من مكانها في الوضع الأول للتنقل بين الأوضاع الأخرى (Schuyen, 2010, p110).



الشكل رقم (3) تقارب الإصبعين الثاني

والثالث عند التمديد

5. تقارب الأصابع الثاني والثالث والرابع لبعضها البعض، خاصة الإصبعين الثاني والثالث فتصبح النغمات ناقصة، وبالذات النغمة المطلوبة بالإصبع الرابع إذا ما كان التمديد أمامياً، كما في الشكل رقم (3). يجب على العازف الانتباه لهذه القضية فقد يكون فرق المسافة ما بين الإصبعين الثاني والثالث بسيطاً جداً بحيث لا يكون ملاحظاً للعازف غير المتمرس، ومن أفضل الحلول لهذه المشكلة تمارين (Trill) لـ (Bernhard Cossmann).

6. يُستخدم تمديد الأصابع في جميع وضعيات اليد اليسرى من الوضع الأول إلى الوضع السابع، حيث تعزف الأصابع الأول والثاني والرابع مسافة درجتين كاملتين كما في التمديد في الوضع الأول الذي تناوله هذا البحث مسبقاً، يتعلم الطالب التمديد في الوضعيات المختلفة بدءاً بتعلم كيفية وضع اليد في ذلك الوضع وكيفية الانتقال من الوضع الأول إلى ذلك الوضع، ثم يتعلم جميع النغمات التي يمكن عزفها في هذا الوضع الجديد، ولكن للوصول لهذه المرحلة يجب على الطالب أن يكون مدركاً تماماً لاستخدام التمديد والمسافات التي تعزف باستخدامه حيث يتلشى تدريجياً وضع الرموز أو الإشارات الدالة على التمديد في الوضعيات المختلفة في التمارين والمقطوعات الموسيقية، بل يجب على العازف إدراك ذلك من خلال المسافات ما بين النغمات المرجو عزفها أو من خلال أرقام الأصابع.

(1) هنالك عدة أحجام للتشيللو، مثل الحجم الكامل وثلاثة أرباع الحجم الكامل والنصف والرابع.



7. هنالك عدة حالات خاصة عند التمديد حيث يُستخدم التمديد ما بين أصابع أخرى غير التمديد ما بين الإصبعين الأول والثاني، حيث يقترح كل من (Jean-Baptiste Bréval) و (Heinrich Romberg) في دراساتهم لآلة التشيللو التمديد ما بين جميع الأصابع، (Feuillard, 1953, p70). إلا أن جميع مؤلفي مناهج آلة التشيللو يتفقون على أن التمديد الأمثل يكون ما بين الإصبعين الأول والثاني، ولكن هنالك حالات خاصة يجب عندها التمديد ما بين أصابع أخرى غير الأول والثاني. ويصف (Feuillard) قبل إعطاء تمارين التمديد من كتاب (the young violoncellist's method) هذه التمديدات غير الاعتيادية بأنها اعتيادية تعتمد على شكل اليد وتستعمل فقط في الحالات الطبيعية.

#### خامساً: تمارين التمديد على آلة التشيللو

في هذا الجزء من البحث يتناول الباحثون تمارين التمديد المؤلفة لآلة التشيللو في الكتب الخاصة بتعليم تقنيات هذه الآلة:

#### أ- تمارين التمديد الأمامي:

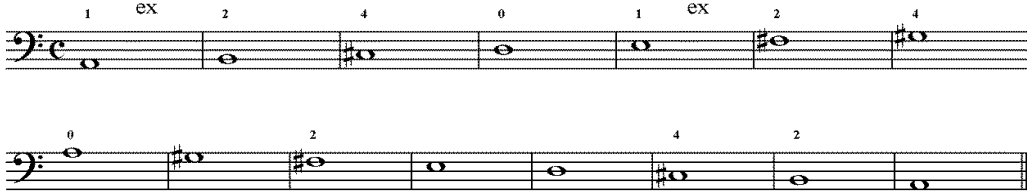
تبدأ معظم الكتب التعليمية (Method Books) بتعليم التمديد الأمامي، فالإصبع الأول يبقى ثابتاً في مكانه - كما في الوضعية الطبيعية - ويتحرك الإصبع الثاني والثالث والرابع بعيداً عن الإصبع الأول، والمثال التالي أحد تمارين التمديد الأمامي:

تمارين التمديد الأمامي /the young violoncellist's method by L.R Feuillard

أما في كتاب (Applebaum String Builder (Book Two) By Samuel) فيذهب المؤلف إلى تمارين التمديد من غير توضيح الفرق بين الوضعية العادية ووضعية التمديد، والتمرين التالي يوضح ذلك:

تمرين التمديد رقم ٧١ /String Builer (Book Two) By Samuel Applebaum

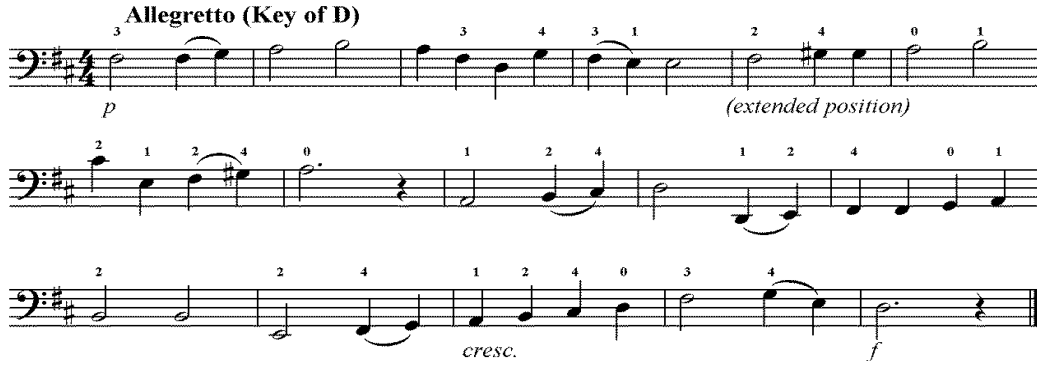
هذه التمارين لن تكون كافية لتعلم هذه التقنية، فيجب إلحاق هذه التمارين بعزف سلم موسيقي باستخدام التمديد، إضافة إلى قطعة موسيقية صغيرة تحتوي على هذه التقنية، بعد ذلك يكون الطالب متمرساً أكثر في تقنية التمديد، وفيما يلي سلم لا (La) الكبير، وقطعة موسيقية بسيطة لممارسة التمديد الأمامي:



مثال ٣: سلم لا الكبير

## The Church Service

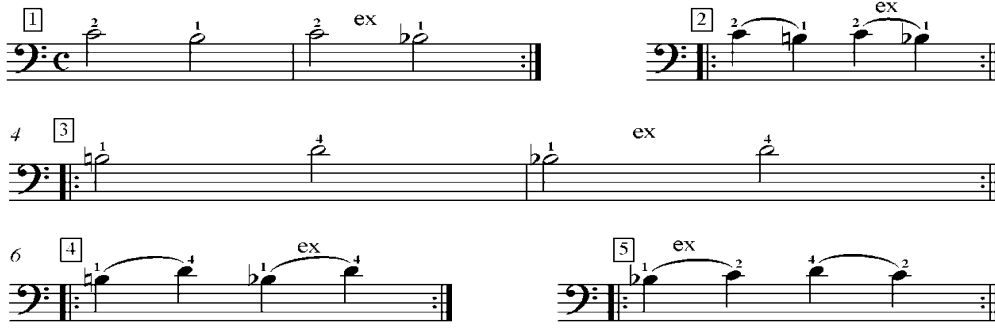
John B. Dykes



مقطوعة بسيطة لممارسة التمديد الأمامي على آلة التشيللو

### ب- تمارين التمديد الخلفي:

التمارين لهذه التقنية مشابهة لتمارين التمديد الأمامي، حيث يبدأ الطالب بعزف النغمات الطبيعية من غير تمديد، على سبيل المثال نغمة (Do) بالإصبع الثاني و(Si) بالأصبع الأول على الوتر الأول ثم (Do, Si) الناقصة باستخدام الإصبع الأول. قد يكون التمديد الخلفي أسهل للتعلم في حالة التمرين الثالث والرابع والخامس، فييجاد نغمة (Re) بالإصبع الرابع سهل نسبياً، حيث يمكن للعازف عزف نغمة (Re) بالإصبع الرابع وبنفس الوقت عزف الوتر المطلق الثاني (Re) فيستطيع العازف التأكد من مكان إصبعه الرابع، وبالتالي التأكد من مكان باقي الأصابع وخاصة الأول بوضعية التمديد، والمثال التالي أحد تمارين التمديد الخلفي كما توضح التمارين التالية:



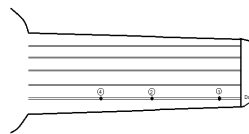
تمارين التمديد الخلفي /the young violoncellist's method by L.R Feuillard

### سادساً: آلة العود وتقنية تمديد الأصابع

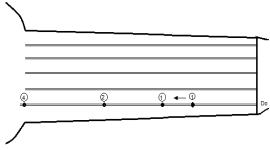
أصبح آلة العود في القرن العشرين نشاط غير مسبوق في تاريخ تطور تقنيات العزف عليها، وذلك بفضل التثاقف الإيجابي مع الموسيقى الغربية من جهة والموسيقى التركية من جهة أخرى، حيث قام مجموعة من محبي هذه الآلة الأكثر شعبية في العالم العربي والتي أتاحت لهم فرصة دراسة وعزف موسيقى الشعوب الأخرى إلى نقل مجموعة من تقنيات هذه الموسيقى وألانتها إلى الموسيقى العربية بشكل عام وآلة العود بشكل خاص، إضافة إلى ما قدمته المدرسة البغدادية التي تزعمها الشريف محي الدين حيدر وتلامذته مع بداية الثلاثينيات من القرن العشرين من توثيق هذا التثاقف بين الإرث التقليدي لهذه الآلة، والأسلوب التركي والتقنية الغربية في الأداء مشكلين ما يمكن تسميته بالمدرسة الحديثة في العزف على آلة العود.

ومما لا شك فيه فقد أحدث القرن العشرون ثورة في العزف على آلة العود من حيث نوعية المؤلفات الموسيقية التي تعتمد على العنصر التقني من سرعة الأصابع والريشة ودقة ضبط النغم، بالإضافة إلى إدخاله بعض العناصر الجديدة التي لم تكن معهودة من قبل مثل العفق المزدوج (Double stop)، والتألفات الموسيقية (Chords)، واستخدام أوضاع اليد المختلفة (positions)، وتمديد الأصابع (Extension) والتي تم توظيفها لاستغلال المساحة الصوتية لآلة العود، وكذلك تسهياً لأداء بعض الجمل التقنية الصعبة.

يهدف استخدام تقنية تمديد الأصابع على آلة العود إلى تذليل عزف بعض القطع الموسيقية والتي تتطلب عزف ثلاث نغمات في وضع محدد (Position) تكون إحدى هذه النغمات على الوتر الذي يليه، حيث لا يمكن عزفها بتقنية وسرعة عاليتين، وذلك بسبب الانتقال من وتر إلى الوتر الذي يليه بطريقة ترتب الأصابع في المدرسة القديمة في العزف على آلة العود، والتي تحدث عائقاً في أداء هذه النغمات، وبالتالي فإن هذه التقنية تستخدم من خلال أخذ العفقات بترتيب أصابع المدرسة التقليدية وتوظيفها بالأسلوب الحديث المأخوذ من ترتيب الأصابع في آلة التشيللو، ويمكن اعتبار مقطوعة العصفور الطائر للمؤلف العراقي منير بشير من أهم المقطوعات الموسيقية التي تعتمد بشكل كبير في أدائها على تقنية تمديد الأصابع في العزف على آلة العود، حيث يتضح في هذه المقطوعة مدى الحاجة إلى التدريب المستمر على تقنية تمديد الأصابع بهدف أداء هذه المقطوعة بشكل سليم وجميل (الرشدان، 2007، ص57-61)، وبناءً على ما تقدم من توضيح لتقنية تمديد الأصابع على آلة التشيللو، يمكن توضيح استخدام تقنية تمديد الأصابع على آلة العود من خلال العديد من الأمثلة التي نوردتها بشكل مبسط كما يلي:



1. تمديد خلفي: يمكن استخدام تقنية تمديد الأصابع في الوضع الأول على آلة العود بعزف نغمة دو (Do) مطلق الوتر، ثم عفق نغمة ري بيمول (Reb) بالإصبع الأول ومي بيمول (Mib) بالإصبع الثاني وفا (Fa) بالإصبع الرابع، كما الشكل المجاور.



2. تمديد أمامي: يمكن استخدام تقنية تمديد الأصابع في الوضع نصف الثاني على آلة العود بعزف نغمة دو (Do) مطلق الوتر، ثم عقق نغمة ري (Re) بالإصبع الأول والانتقال منها بنفس الإصبع إلى نغمة مي بيمول (Mib) وعقق نغمة فا (Fa) بالإصبع الثاني، وعزف نغمة صول بالإصبع الرابع، كما في الشكل المجاور.

من خلال ما سبق، يمكن استخدام مختلف وضعيات (Positions) العزف على آلة العود المأخوذة من ترتيب أصابع آلة التشيللو، والتي يمكن استخدامها على مختلف أوتار آلة العود، وذلك حسب حاجة القطعة الموسيقية من الناحية التقنية والأدائية.

### الإطار العملي:

في هذه الإطار قام الباحثون باستنباط مجموعة من التمارين لتعليم تقنية التمديد بشكل علمي على آلة العود، استناداً إلى تمارين آلة التشيللو التي أوردناها سابقاً، حيث تهدف التمارين المؤلفة إلى رفع مستوى الأداء لدى دارسي آلة العود، وكذلك لتذليل بعض صعوبات أداء بعض القطع الموسيقية التي تتطلب استخدام مثل هذه التقنية على آلة العود، علماً بأن هذه التقنية لا تستخدم في عزف جميع القطع الموسيقية، وإنما تستخدم فقط في الأماكن التي تتطلب ذلك من ناحية تقنية، وذلك حتى لا تشوّه طريقة العزف وترتيب الأصابع المتعارف عليها لدى عازفي آلة العود، وفيما يلي التمارين المؤلفة لآلة العود موضح عليها أرقام الأصابع في أعلى التدوين الموسيقي وأسماء الأوتار في أسفله:

أولاً: تمارين التمديد الأمامي على آلة العود:

### التمرين الأول: في مقام عجم سي b

تعليق: يهدف هذا التمرين إلى التدريب على تقنية التمديد الأمامي بين الإصبع الأول والثاني والاستفادة من الإصبع الرابع على نفس الوتر ضمن تغيير وضعية اليد (Positions) والتنقل بين الأوتار التي يمكن توظيفها في مقام عجم سي b.



ثانياً: تمارين التمديد الخلفي على آلة العود:

التمرين الأول: في مقام نهاوند دو

2 4 1                      3 4 1                      0 1 2 0

La                      La                      Re

4                      2 4 1                      3 4 1                      0 1 2 0

Sol

7                      2 4 1                      2 4 1                      1 2 0

Sol                      Sol                      Do

10                      2 4 1                      1 2 4 1                      1 2 4 1 4 2 1

Do                      Do                      Do                      Sol

تعليق: يهدف هذا التمرين الى التدريب على تقنية التمديد الخلفي بين الإصبع الأول والثاني والاستفادة من الإصبع الرابع على نفس الوتر، وذلك ضمن تغيير وضعية اليد (Positions) والتنقل بين الأوتار التي يمكن توظيفها في مقام نهاوند دو.

التمرين الثاني: في مقام كرد ري

4 2 1                      1 4 2                      0 4

Re                      Do

9                      2 1                      1 4 2                      1 4

Sol

17                      2 1                      1 4 2                      0 4

Re

25                      2 1                      1 4 2 1                      0

تعليق: يهدف هذا التمرين الى التدريب على تقنية التمديد الخلفي بين الإصبع الأول والثاني والاستفادة من الإصبع الرابع على نفس الوتر، وذلك ضمن تغيير وضعية اليد (Positions) والتنقل بين الأوتار التي يمكن توظيفها في مقام كرد ري، وقد تم توضيح أسماء الأوتار أسفل التدوين الموسيقي.

التمرين الثالث: في مقام راست دو

2 4 1      2 4 1      1 2 0      2 4 1

La      Re

8      4 2 1 2 1 2 0 4 2      2 4 1      1 2 0      2 4 1

sol      Do

16      2 4 1      4 2 1 2 1 2 0

20      4 2 1      0      4 2 1      4 2 1 2 1 2 0      4 2

sol      Re      La

تعليق: يهدف هذا التمرين الى التدريب على تقنية التمديد الخلفي بين الإصبع الأول والثاني والاستفادة من الإصبع الرابع على نفس الوتر، وذلك ضمن تغيير وضعية اليد (Positions) والتنقل بين الأوتار التي يمكن توظيفها في مقام راست دو، وقد تم توضيح أسماء الأوتار أسفل التدوين الموسيقي.

التعليق على تمارين التمديد لآلة العود:

- جاءت التمارين السابقة مستنبطة من التمارين التقنية التي وضعت لآلة التشيللو والتي تعالج تقنية تمديد الأصابع، وقد تم صياغة هذه التمارين في المقامات الموسيقية العربية، وهنا تجدر الإشارة الى أن اعتبار التمديد أمامياً أو خلفياً يكون بناءً على تحديد الأوضاع المختلفة (Positions) على زند آلة العود، وذلك بناءً على رؤية المدرس، ويمكن تلخيص مبررات وأهداف استنباط هذه التمارين فيما يلي:
1. زيادة المرونة بين الأصابع وبالتالي زيادة المسافة الصوتية بين الأصابع المراد تمديدها.
  2. التغلب على صعوبة أداء بعض المؤلفات الموسيقية المعتمدة لآلة العود، والتي تحتاج الى سرعة في الأداء.
  3. إفساح المجال أمام العازفين لأداء بعض المؤلفات الموسيقية التي تحتاج لمثل هذه التقنية.
  4. الإسهام في التغلب على صعوبة ثبات النغمات الصادرة من آلة العود المختلفة الأحجام والقياسات.
  5. فتح آفاق جديدة لدى عازفي آلة العود من خلال إدراج هذه التقنية ضمن تقنيات العزف على آلة العود.

نتائج البحث:

- في ضوء الدراسة ومجرباتها توصل الباحثون الى النتائج التالية:
1. هنالك نوعان من التمديد على آلة التشيللو، تم توضيحهما بالأمثلة، وهما: التمديد الخلفي، والتمديد الأمامي، حيث يستخدم كل منهما في حالات محددة أثناء الأداء.
  2. تقنية تمديد الأصابع تحتاج الى مهارة ومستوى متقدم في الأداء، وهي من التقنيات الأساسية في تعلم آلة التشيللو، ويمكن الاستفادة منها في الأداء على آلة العود، لتذليل صعوبات أداء بعض القوالب الموسيقية الخاصة بآلة العود، كما ويمكن استخدامها في المقامات الموسيقية المختلفة، وكذلك في الأوضاع المختلفة على زند آلة العود (positions).
  3. تقنية تمديد الأصابع لا تستخدم في عزف جميع القطع الموسيقية على آلة العود، وإنما تستخدم فقط في الأماكن التي تتطلب ذلك من ناحية تقنية، حتى لا تشوّه طريقة العزف وترتيب الأصابع المتعارف عليها لدى عازفي آلة العود.
  4. تم استنباط مجموعة من التمارين لتعليم تقنية تمديد الأصابع على آلة العود، مستمدة من تمارين خاصة بتعليم هذه التقنية من آلة التشيللو.



المراجع:

المراجع العربية:

1. أبو حطب، فؤاد (1990): القدرات العقلية. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر.
2. حداد، وائل (2009): التطور التقني في العزف على آلة العود، الأسباب والتقنيات المستحدثة، المجلة الأردنية للفنون، المجلد (2)، العدد (2).
3. الجندي، طارق (2013): اقتراح منهج لتدريس سلالم الموسيقى العربية على آلة العود استناداً إلى المنهج المتبع في تدريس السلالم الموسيقية على آلة التشيللو، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمّان، الأردن.
4. الرشدان، محمود (2007): أثر تقنيات الفيولون تشيللو على الأسلوب الحديث في العزف على العود، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.
5. علوان، رائده (2007): الصعوبات التي تواجه معلم الموسيقى في الأردن، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.
6. عبيدات، نضال (2015): تمارين مقترحة للتغلب على صعوبات العزف على آلة العود لدى الطلبة المبتدئين في قسم الموسيقى/ جامعة اليرموك، المجلة الأردنية للفنون، المجلد (8)، العدد (2).

المراجع الأجنبية:

7. Applebaum, Samuel: **String Builder (Book Two)**. California: Alfred Publishing Co, Inc, 1985.
8. Buchholz, Theodore: **American String Teacher**; A Practical Guide to the Cello Treatises: Applying Insight to Studio Teaching--Part 1. Fairfax, Vol 66, Issue2 (May 2016).
9. Cossmann, Bernhard: **Studies for Developing Agility for Cello**. Mainz: Schott & Co., Ltd. 1876.
10. Duport, Jean-Louis: **Essay on Fingering the Violoncello**, and on the Conduct of the Bow. Trans. Bishop, John. London: Messrs. R. Cocks & Co. 1890.
11. Feuillard, Louis: **the Young Violoncellists Method**. Paris: Delrieu. 1953.
12. Grant, Francis (Ed): **Intermediate Etudes in the Positions for Violoncello**. Ohio: Ludwig Music Publishing Co. (N.D)
13. Prieto, Carlos: **The Adventures of a Cello**. Austin, Tex.: University of Texas Press, 2011.
14. Schoyen, Jeffrey: **STRINGENDO; The First Position Cello Extension**. 2009, accessed 20, June, 2017. <http://www.revisemysite.com/pdfs/61-Winter2009-2010WithoutAds.pdf>
15. Stowell, Robin. : **The Cambridge Companion to The Cello**. Cambridge University Press, 2011.



## الرمز في الفنون البصرية، الفن السعودي المعاصر

### أعمال عبدالناصر غارم نموذجاً

مها بنت عبد الله السنان ، قسم الفنون البصرية، كلية التصميم والفنون، جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن، الرياض، المملكة العربية السعودية.

فاطمة راشد آل عيسى، قسم الفنون البصرية، كلية التصميم والفنون، جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن، الرياض، المملكة العربية السعودية

تاريخ القبول: 2018/2/15

تاريخ الاستلام: 2017/11/6

## Symbols in Visual: Abdul Nasser Gharem's Works as a Model in Saudi Contemporary Art

*Maha Abdullah Al-Senan*, , Department of Visual Arts, College of Arts and Design, Princess Nourah bint Abdulrahman University, Riyadh, Saudi Arabia.

*Fatima Rashed Al Issa*, Department of Visual Arts, College of Arts and Design, Princess Noura Bint Abdulrahman University, Riyadh, Saudi Arabia

### Abstract

The use of symbols in the arts dates back to the Paleolithic period. We can track and identify symbols as part of art practice from those times till today. Art history has traced within a chronological sequence the use of symbols and how they have been visually developed for various religious, political and social purposes. This research tries to set a timeline for the development of the use of symbols in the world of art. It also presents and analyzes new forms of artistic expression in contemporary Saudi art through the work of the Saudi artist Abdul-Nasser Gharem in particular, by monitoring his artistic practice of expressing ideas and concepts symbolically. The importance of this research lies in shedding light on the use of symbols as expressions of artistic characteristics in the works of art and highlighting the role of the symbolic method in freeing the artist from the political, religious and social constraints.

**Keywords:** Contemporary Art, Saudi Art, Visual Arts, Symbol, Symbolism, AbdulNasser Gharem.

### الملخص

يعود استخدام الرمز في الفنون إلى فترة العصر الحجري القديم، كما يمكن تتبع استخدام الرموز منذ تلك الأزمنة وحتى تاريخنا المعاصر عبر تسلسل زمني نشاهد من خلاله تطور استخدام الرمز بصريا لأسباب دينية وسياسية واجتماعية مختلفة، عليه يهدف البحث التعرف على صيغ الترميز في الفنون بشكل عام، ووضع خط زمني لتطور استخدام الرموز في عالم الفن وعرض وتحليل الصيغ الجديدة للتعبير الفني في الفن السعودي المعاصر بشكل عام وعند الفنان السعودي عبدالناصر غارم على وجه الخصوص، من خلال رصد أهم التجارب الفنية للتعبير رمزياً باسقاط الأفكار والمفاهيم دون تفسير منه عن ماهية الرموز. حيث تكمن أهمية البحث في إلقاء الضوء على استخدام الرموز في الأعمال الفنية كصيغ تعبيرية لها سماتها الفنية، يتوصل البحث إلى نتيجة مفادها أهمية ودور الأسلوب الرمزي في توسيع دائرة حرية الفنان ليستمر في الإبداع عن طريق الرموز بدلاً من حصره ضمن القيود السياسية وحدود المجتمع فكرياً.

**الكلمات المفتاحية:** فنون معاصر، الفن السعودي، فنون بصرية، الرمز، الرمزية، عبد الناصر غارم

## مقدمة:

المتتبع لتاريخ الفن يجد أن استخدام الرمز في الممارسات الفنية يعود لفترة العصور الحجرية القديمة، حين اعتمد الإنسان البدائي الرموز قبل تطوّر اللغة لغرض التعبير عن احتياجاته بواسطة الرسم أو الحفر أو الحك أو التلوين داخل الكهوف وعلى الجبال الصخرية بخامات بسيطة كأبسط طرق التعبير للإنسان في ذلك الوقت. وتعدّ معظم الأساطير التي أفرزها العالم القديم أثراً من الخبرة التي تشكّلت في مرحلة أقدم من التطوّر البشري (عطية، ١٩٩٦: ٣٩) كما يمكن تتبع استخدام الرموز في فنون الشرق القديم وخاصةً الفنين المصري والياباني، ونجد أنه وعبر مئات السنوات، تمثل الرمز في العديد من الفنون في أبقاع متعددة، فالفن القبطي على سبيل المثال وإن بدا واقعياً، إلا أنه قد اتخذ منحى رمزياً في بعض أيقوناته، ومثله الفن القوطي في الغرب الذي نزع نحو الرمزية والطابع الذهني، كما كانت الرمزية خاصة أساسية في الفن الأفريقي (طمان، ١٩٩٩: ٢٠)، وظهر في الفن الأوربي الحديث العديد من الممارسات الرمزية تمثلت في حركة يمكن تقسيمها إلى ثلاثة تيارات الأول هو ما قبل الرفائيليين والتيار الثاني هو التيار الحسي مع الفرنسي "Gustave Moreau" والسويسري "Arnold Böcklin" والمرتبطة بأساطير القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، أما التيار الثالث فلعل أشهر فنانيه "Edvard Munch" المشبع بالآفاق العاطفية والصورية (درويش، ٢٠١٣: ٦٦٧-٦٦٦). ويميز الأسلوب الرمزي الذي يظهر في الكثير من الأعمال الفنية عبر العصور وجود أكثر من اتجاه في التفسير، ويظهر ذلك من خلال الكتابات حول عدد من الرموز في الأساطير الإغريقية أو المصرية القديمة على سبيل المثال (ابراهيم، ٢٠٠٧: ٥٥) (سيرنج، ١٩٩٢: ٨)، "وتعتبر ضرورة الفن ليس في كونه ينسخ صوراً للواقع المرئي، وإنما في مقدرته على جعل ما هو خلف العالم المرئي قابلاً للرؤية، فالفن هو لغة التشكيل محملة بخبرة الفنان الذاتية، كما أن بعض المعايير مثل الأصالة والطلاقة والحرية والتحليل والتركييب البصري التشكيلي، وأيضاً امتلاك الفنان لغته المستقلة، واستطاعته ربط عالم الحلم بعالم الواقع، كلها تعد اليوم من أهم المعايير التي تحكم على مستوى الإبداع في الفن" (عطية، ١٩٩٦: ١٣). فالإنسان المبدع هو الشخص القادر على إدراك الروابط الخفية بين الأشياء الظاهرة أمامه (عطية، ١٩٩٦، ١٥).

## مشكلة البحث:

يُعتبر الرمز وسيلة ناجحة للتعبير في مجال الفنون، أثبتت نجاحها من عصر لآخر ومن اتجاه فني لآخر، حيث أن تاريخ الفن لا يزال في حالة التدوين في عالما العربي، كما أن الممارسات الفنية البصرية تعد وليدة في عصر الحداثة في الخليج العربي، إضافة إلى أن المجتمع في مرحلة التعلم لتقبل الفنون المعاصرة في ظل حالة التحول التي يعيشها من مجتمع سمعي إلى مجتمع بصري بعد انتشار الانترنت والتكنولوجيا ووسائل الاتصال المرئي المختلفة. عليه يمكن القول أن مشكلة البحث مرتبطة بالفنان الممارس المثقف الذي يحمل رسالة يود إيصالها في مجتمع ذي قيود قد لا يتقبل كل ما يطرحه الفنان (بوصفه مبدعاً مثقفاً) بافتراض اختلاف الفنان فكراً عن مجتمعه مما قد يعرضه لضغوط نفسية في ظل قيود العادات والتقاليد وحدود المجتمع الفكرية، فيطلق المجتمع الأحكام التي قد تكون خاطئة وخصوصاً أن منظور الرؤية لديهم هو غالباً هذه العادات والتقاليد، وبذلك يمنعون الفنان من العمل الحر الذي قد يمس عاداتهم، هنا يلجأ الفنان إلى التعبير رمزياً في أعماله، وذلك بغرض توسيع دائرة الحرية في التعبير سواءً من ناحية سياسية أو اجتماعية أو من ناحية شخصية تعبيرية. وعليه يحاول البحث التعرف على صيغ الترميز في الفنون بشكل عام كمدخل للتعبير عن الذات، من خلال عرض وتحليل عدد من الأعمال الفنية لتأطير وتأريخ الرمز في الفن المعاصر كصيغة متجددة للتعبير الفني في المملكة العربية السعودية.

### أسئلة البحث:

يحاول البحث الاجابة على الأسئلة التالية:

1. كيف تطور استخدام الرمز في الفنون؟
2. ما الصيغ التعبيرية للفنان رمزياً والتي ساهمت في حرية التعبير دون إحداث تصادمات مع المجتمع الذي ينتمي له؟
3. ما هي سمات الأعمال الرمزية في الفن السعودي المعاصر؟

### أهداف البحث:

يهدف البحث للتوصل إلى ما يلي:

1. وضع خط زمني لتطور استخدام الرموز في عالم الفن.
2. عرض أهم التجارب الفنية للتعبير رمزياً بأسقاط الأفكار والمفاهيم دون تفسير عن ماهية الرموز.
3. رصد أهم التجارب من الأعمال الرمزية في المملكة العربية السعودية.

### أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في أنه محاولة جادة وحديثة في إلقاء الضوء على استخدام الرموز في الأعمال الفنية كصيغ تعبيرية لها سماتها الفنية، ودور الأسلوب الرمزي في توسيع دائرة حرية الفنان ليستمر في الإبداع عن طريق الرموز بدلاً من حصره ضمن قيود المجتمع فكرياً، وذلك من خلال دراسة نماذج فنية بارزة وعن طريق عرض وتحليل بعض التجارب في الفن السعودي المعاصر.

### منهجية البحث:

يتبع البحث المنهج التاريخي والتحليلي في تتبع تاريخ استخدام الرمز وتحليل استخدامه عبر العصور بشكل عام، وفي الفن المعاصر على وجه الخصوص، مع عرض وتحليل عدد من نماذج الفن السعودي المعاصر الذي برز فيه استخدام الرمز، ومحاولة تفسير تلك الرموز.

### المصطلحات:

الرمز لغةً: هو "الإشارة أو الإيماء" كما جاء في القاموس المحيط (الفيروزآبادي، ٢٠٠٥)، وهو دلالة يحتوي مضمون ما يمثله، بمعنى أنه لا يجب أن يكون مطابقاً له في المعنى، ومع ذلك فإنه يملك أزدواجية الشكل والصورة ما بين الشكل المرئي المباشر وما بين ما يستحضره أو يمثّل صورة له (هيجل، ١٩٧٨: ١٠). والرمز الجمالي "يتعلق بحالة باطنية معقدة من أحوال النفس، وبموقف عاطفي أو وجداني" (شعبو، ٢٠٠٦: ٤٠) ولمصطلح الرمزية معنى عام ومعنى خاص في تاريخ الفن فهو في معناه العام أو الواسع يعني استخدام أشكال أو أشياء لا تقصد لذاتها ولكن للرمز بها إلى شيء آخر، وفاعلية الرمز تكمن في افتراض أن معناه سيفهم من خلال المشاهدة. أما الرمزية في معناها الخاص فتشير إلى أسلوب فني سيطر على الفن التشكيلي والفنون المرئية عموماً منذ بداية القرن التاسع عشر، فالحركة الرمزية بدأت في "فرنسا" عام ١٨٨٠م ثم أصبحت عالمية بمرور الوقت (طمان، ١٩٩٩).

الفنون البصرية: تشتمل الفنون البصرية على الرسم والتصوير والنحت والعمارة والفنون الطباعية والخزف والزخرفة والخط وما شابه ذلك. وتشمل الفنون الأدبية والمسرحية والمكتوبة وكثيراً من المسميات التي يصعب حصرها. وهناك تصنيفات عديدة للفنون لا يمكن ذكرها جميعها هنا، ولكن في صورتها النهائية كما وصلت من خلال القرن العشرين تقوم على ثلاثة افتراضات أساسية كما صنفها (tatarkiewicz)، إن هناك منظومة مجددة للفنون جمعاء، وإن هناك تفرقة واجبة بين الفنون والحرف والعلوم، وإن الفنون تتميز بأنها

تبحث عن الجمال وتحاول أن تصل إليه. وتشير (موسوعة الفلسفة) إلى أنه يمكن تقسيم الفنون البصرية إلى أربع فئات رئيسية وهي: التصوير والنحت والعمارة والتصوير الفوتوغرافي، (عبد الحميد، ٢٠٠٨: ٢٥)، ويندرج تحت هذا التصنيف فنون عدة مثل فن الشارع وفن التجهيز في الفراغ والموسيقى والمسرح والسينما.

### تطور استخدام الرمز في الفنون:

استخدام الرمز جزء هام من تطور البشرية وتطور وسائل التواصل عبر الاختراعات والاكتشافات العديدة، ويمكن القول إن استخدام الرمز بمثابة المرحلة الأولى التي خطتها الإنسانية لغرض التعبير عن النفس، (ياسين، ٢٠٠٦: ٤٣) ويقدم لنا التاريخ نماذج مختلفة لاستخدام الرموز أو ترميز الصور والأشكال لغرض ما، فالإنسان البدائي على سبيل المثال كان يرى بأن المرأة هي أساس الحياة ورمز للخصوبة، حيث وحد بين الأرض المزروعة ورحم المرأة، بين الانجاب والعمل الزراعي، وتظهر آثار ذلك في العديد من العادات والطقوس، (شعوي، ٢٠٠٦: ١٥٩) ففي الفنون نحت الإنسان التماثيل للمرأة مبرزاً خصائص الخصوبة في جسدها بإيحاء فيه من القدسية كما في تماثيل الأمومة والتي تعود لفترة ما قبل التاريخ، (سيرنج، ١٩٩٢) كما أن خصائص الخصوبة ارتبطت كذلك في العقلية البدائية بالأرض التي يسكنها فأضاف لها قيمة مقدسة بسبب ما تهبه من خيرات من ناحية، وبسبب طبيعة الإنسان القائمة على الخوف من المجهول مع القدرة على التخيل فأصبحت الأتعة والتماثيل منتجات فنية رمزية لأغراض مختلفة مرتبطة بالمعتقد، منها مثلاً ما هو لطرد الأرواح الشريرة، (عطية، ١٩٩٩: ٢٨) وحتى لا يمثّلوا معبوداتهم تمثيلاً كاملاً، كانوا يقومون باستبدال الصورة الكاملة من خلال التماثيل عن طريق ارتدائهم للقناع ثم يشعرون بإمكانية قيام روح الكائن المقدس أو على الأقل جزء منه وليس من الضروري التصوير الكامل للأوراح، بل بعلامة رمزية مثل العينين المرسومتين كاسطوانتين بارزتين مثلاً، كإشارة لها إبحاؤها القوي، وتعني التجسيد المادي للنظرة. (عطية، ٢٠٠٥: ٢٨ - ٢٩) وفي عصور ما قبل التاريخ نجد أن الرسوم الصخرية المنتشرة في مواقع شتى في العالم، من المشرق للمغرب أنها أحد أهم وسائل الاتصال في عصور ما قبل اللغة، (Whitly, 2011: 102) تلك الرموز وقبل أن تتطور إلى أحرف لغوية، تمثلت في عناصر زخرفية أو رموز تعبيرية أو رسوم لها علاقة بالممارسات السحرية، (Burkitt, 1963: 210) بل يرى بعض الباحثين أن عبارة "الفن للفن" ليست تصوراً خاصاً لممارسة الفنون في العصور الحديثة بعد تخلي الفنان عن القيود الدينية في المنتج الفني، بل هي وصف بليغ ذو ارتباط بالممارسات الفنية القديمة للإنسان البدائي قبل عصور الكتابة والحضارات والأديان السماوية. (Hays-Gilpin, 2004: 45) وقدمت لنا نماذج من فنون ما قبل التاريخ تصوير الشمس على شكل دائرة بداخلها نقطة، كما عبر الفنان القديم، أما التسلسل الزمني لتطور مفهوم وأهمية الرموز الحيوانية فيصعب تحديده بدقة، كما تختلف الكيفية التي تم من خلالها استخدام الحيوان كرمز حسب المكان والثقافة، حيث يعتقد أن الحيوانات البرية هي التي ارتبطت بالمعبودات في التماثيل الفارسية، من الألف الأول ق.م، (Gunter, 1990: 77) بينما يعتقد أن المعبودات الإغريقية كانت على شكل حيوانات في فترة ما قبل العصر الحديدي، وذلك قبل أن تتخذ الشكل الأدمي لاحقاً مع بقاء الارتباط من خلال الرمزية للحيوان الذي كان يمثل المعبود، (Werness, 2003: 203) ولكن غالباً ما اقترنت بالصورة التي ترمز إلى المعبود، فقد عرفت ثقافة الشرق الأدنى تمثيل المعبودات على هيئة حيوانية منذ الألف الرابع ق.م على الأقل، (Kozloff, 1981: 5) بينما الاعتقاد السائد أن العرب لم يمثّلوا معبوداتهم كأشخاص بل عمدوا إلى تصوير رموز تلك المعبودات من الحيوانات المقدسة مثل الوعل والثور وارتباطه القدسي بالقمر في حالة الهلال أو البدر. (باخشوين، ٢٠٠٢: ٣٤٩)

خدم الرمز الأديان بطريقة تعبير تتلائم مع المعتقد وتلبي احتياجاته، سواء كوسيلة تواصل روحي مع المعبود أو لغرض إشباع رغبة الفنان في الرسم والتعبير، فالأيقونة هي صورة للمقدس وعنصر حيوي في أي عمل فني يخدم الدين، (Howes, 2014: 6) كما يمكن اعتبار الترميز وسيلة لتفادي التعبير عن الممنوع والمحرم دينياً، مع إشباع حاجة الفنان للممارسة الفنية حين استخدمت الوحدات الزخرفية والهندسية بدلاً من التمثيل للكائنات الحية المحرم تصويرها عند اليهود والمسلمين، (طمان، ١٩٩٩: ٢١) "وفي مصر في عهد ما قبل الأسرات<sup>١</sup>، كانت الأشكال الهندسية والحيوانية والنباتية تزين سطوح الأواني الفخارية، تلبية للحاجة إلى تمثيل بعض الرموز الدينية، كضرورة روحية أولية"، (عطية، ٢٠٠٥: ٣٠) وقد توسعت مصر القديمة في استخدامها للرمزية حيث ظهرت أيضاً في لغتهم الهيروغليفية المصرية بين عامي ٣٣٠٠ ، ٣٢٠٠ ق.م، وكان الرمز يمثل غاية في حد ذاته، (ياسين، ٢٠٠٦: ٤٤) فقد صنف الفنانون المصريون الأشكال الرمزية إلى رمزية عضوية وهندسية ولونية، فالنخلة على سبيل المثال تصنف من الرموز العضوية، وتدل على الوفرة وكثرة الإنتاج، فالفنان المصري القديم قدس النخلة، فظهرت في رسومه الجدارية. والفينيقيون اعتبروا النخلة هي شجرة الحياة في جنة عدن بينما الساميون اعتبروها معبودة الإخصاب "عشتروت". والعرب في الجاهلية جعلوها إله وعبدوها في نجران. (طمان، ١٩٩٩: ٩٢)

ويتميز الإتجاه الرمزي في تفسير الأساطير بوجود عدد من المدارس، ربما كان أهمها المدرسة التي ترى أن الأساطير هي تمثيل ورموز لمظاهر الطبيعة. فإذا كان (Cronos) الذي يأكل أولاده في الأسطورة اليونانية خشية أن تتحقق النبوءة عن أحد أولاده بأنه سوف يعزله، فإن ذلك رمز إلى الزمن الذي يطوي أجزاءه طياً، وإذا كان (Osiris) قد تمزق جسمه، ودفنت أشلائه في مختلف أنحاء مصر، فذلك رمز إلى خصوبة أرض مصر وانتشار زراعة الحبوب وخاصة القمح، وإلى أن أوزيريس هو معبود الخصب ومعبود القمح. (سيرنج، ١٩٩٢: ٨) وفي أساطير الأغريق (thanatos) يرمز إلى معبود الموت وله تسمية أخرى وهي (الموت المعلق برقبة الكائن) ويقابله (Eros)، وهو معبود الحب الشبقي ويعتبر الرمز الدال على غريزة الحياة، (ابراهيم، ٢٠٠٧: ٥٥) وهذا المعبود ليس له علاقة بالطقوس الدينية ولكنه شخصية محببة في الأدب والرسم والنحت والموسيقى، فالرمزية حسية وصورية، وليست دائماً تجريدية وذات أشكال ملخصة.

وفي رموز اليهودية وعلاقتها بالمرأة يأتي ذكر (Lilith) التي تُلَقَّب بأُم الوحوش، حيث تظهر في المعارف اليهودية باعتبارها شيطان الليل وبومة نائحة كما ورد في طبعة الكتاب المقدس الملك جيمس. حيث تقول الأسطورة أنها كانت الزوجة الأولى لأدم عليه السلام قبل حواء، وتختلف الروايات بالحديث عن ليليث، ولكن أشهر تلك الروايات تقول أن ليليث هي المرأة الأساسية التي خلقها الله مع آدم من الأرض، لكنها لم ترض بسيطرة آدم عليها فهربت منه، فأصبحت معشوقة الشيطان. وكانت تلد في اليوم مئة طفل، فاشتكى آدم إلى الله ما فعلته، فأرسل إليها ثلاثة ملائكة لإرجاعها، ولكنها رفضت الرجوع، فتوعدها بقتل مئة طفل من أطفالها كل يوم، ومنذ ذلك اليوم اعتادت ليليث على قتل أبناء البشر. (بن سيراً، ١٥٥٨)

كما عبّر الفنان المسيحي عن طريق الرموز، فاستخدم السمكة لتمثيل وجدان الشعب، واستخلص من سمكة يونس رمزا لخلّاص المسيحية من الإضطهاد الروماني، فكان حوت يونس عليه السلام الذي نجّاه من الغرق رمزاً للخلّاص المسيحي. (طمان، ١٩٩٩: ١٩) وبطبيعة الحال فإن رمزية الصليب تعد من أهم الرموز وأشهرها فهذا الرمز موجود في كافة مناطق العالم تقريباً (سيرنج، ١٩٩٢: ٣٨٨)، فرمزية الصليب مرتبطة بالإصرار على العقيدة والدفاع عنها. (البيسوني، ٢٠٠٠: ٥٠) وشكل رأي علماء الإسلام حول فن النحت وفن التصوير دافعا للفنان لاعتماد الزخارف والخطوط التي أصبحت رمزا للمعاني الدينية، ودخلت بعض الرموز كالهلال والقمر والنجمة التي تعبّر عن الأشهر العربية، (طمان، ١٩٩٩: ٢١) إضافة إلى كونها رموزا متوارثة

<sup>١</sup> هي مصر في الفترة ما بين بدايات الإستهيطان البشري في مصر وحتى بداية عهد الأسر حوالي ٣١٠٠ ق.م

عن الفكر الديني في جزيرة العرب قبل الاسلام. (باخشوين، 2002) وفي مصر، كانت النجمة البيضاء ذات الأفرع الخمسة هي رمز كلمة (عبد). وفي بلاد الرافدين قديماً، يعبر رمز النجم عن فكرة المعبود التي غالباً ما مثلت على أنها المعبودة عشتار ورمزها النجمة ذات الفروع الثمانية، فعشتار، المعبودة الأنتى هي ذاتها التي انتقلت للحضارات الأخرى تحت مسميات مختلفة (Aphrodite) عند الإغريق و(Venus) عند الرومان، والنجمة ذات الأطراف الخمسة كنجمة (Pythagoras) التي رأى فيها رمز الكمال، لأنه عندما نرسم نجمة خماسية فإن الخطوط ستقسم نفسها تلقائياً إلى أجزاء حسب النسبة المقدسة (Phi) (1.618). (سيرنج، 1992: 387-388)، (براون، 2007: 112).

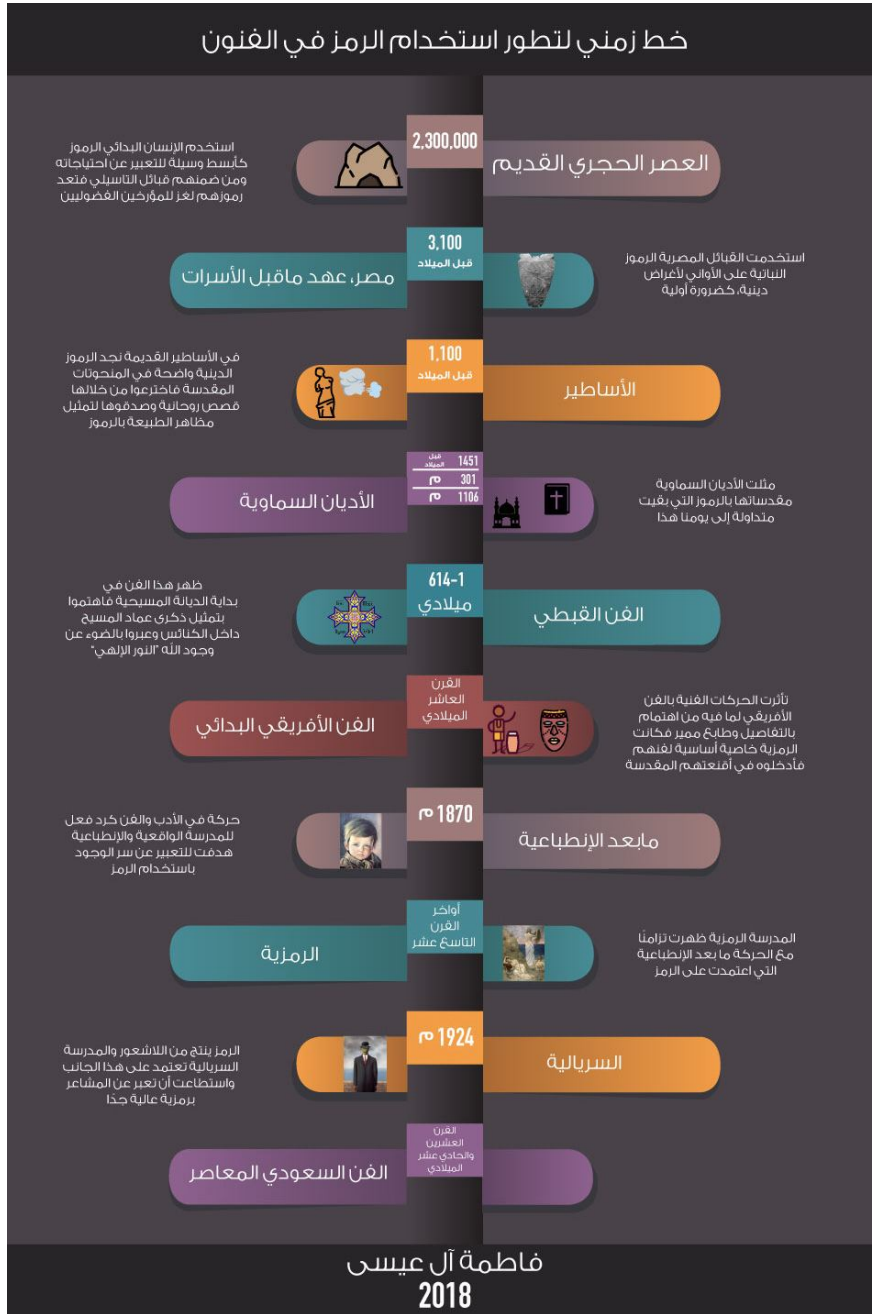
في السابق استخدم السحرة بعض الفنانين في وضع الرموز الخفية لزعيمهم بأنها رسائل فيما بينهم، وبعض الفنانين اعتمد هذا الأسلوب لكي يستطيع التعبير عما في داخله، ويستطيع إظهاره للعامة دون تفسير منه للجمهور الذي يستفزه الفضول ويحب تأويل الأعمال بدون طلب المساعدة من الفنان، فيبحر المتلقي في تفسير اللوحة على حسب طريقة تفكيره وبالتالي يشعر الفنان بالراحة لنزع هذا الحمل الثقيل عن عاتقيه بدون تأنيب ضمير منه لأن الرموز أحياناً يصعب فهمها دون تأويل من الشخص الذي استطاع أن يخترع هذه الرموز (عطية، 2005، صفحة 27). ولقد أوضح التعبيريون بفهمهم ميلاً إلى السحر البدائي، مع المبالغة في استخدام الألوان الحارة، والتعبير عن القلق والمزاج العصبي المتوتر، وكان عالمهم مليئاً بالعجائب، فقد كانوا يستخدمون الوجوه المقنعة بشكل يدهش المشاهد، (عطية، 1999: 210-211) فيفسر رسم السلم على سبيل المثال في الأعمال الفنية كرمز إلى الترقى الروحي والخلص من الخطيئة، وأيضاً يرمز إلى الإنغماس في ممارسات الفعل الشيطاني؛ فسلم اللون الأبيض ممكن أن يشير إلى النقاء والصفاء والحكمة، بينما السلم الأسود فهو يرمز إلى ممارسة السحر الأسود، (منجي، 2009: 163)، هذه نماذج من التفسيرات للرموز الفنية، والتي من الممكن القول أنها تابعة لظهور مذهب سمي بذلك، لاحت بداياته في عصر الباروك على يد الفنان المغمور "Hieronymus Bosch" والذي يصنف اليوم من الفنانين السرياليين لاستخدامه الرموز الغامضة في أعماله الفنية، وفي نهاية حياته أنتج لوحة باسم "حديقة المباحج الأرضية" والتي فسرها النقاد على أنها قصة الأرض والخطيئة التي حصلت لأدم ومن ثم في الجزء الثاني يظهر تكون البشرية على الأرض واختلالهم بنظام الأرض في نشر الفساد والرذيلة، والجزء الأخير من اللوحة يعبر عن العقاب في النار. استخدم الفنان بوش رمزية البيضة في اللوحة وكان مجموعة من الناس يدخلون بداخلها وفيما بعد استخدم الفنان "Salvador Dali" في المدرسة السريالية رمزية البيضة ولكن بشكل مختلف، لرجل يخرج من هذه البيضة في أحد أعماله الشهيرة، وكان هناك حياة أخرى على وشك أن تبدأ.

الرمزية مذهب في الأدب والفن ظهر في الشعر أولاً، يقوم بالتعبير عن المعاني بالرموز والإيحاء، ليدع للمتذوق نصيباً في تكميل الصورة أو تقوية العاطفة، بما يضيف إليه من توليد خياله. وتعرف الرمزية "Symbolism" على أنها ظاهرة في الثقافة الأوربية ظهرت نهاية القرن التاسع عشر الميلادي بإعلان جان موريس عام 1886، واتصاله بالفنون البصرية على يد ألبرت أوربر 1892 باعتباره تصوير للأفكار (Clarke، 2003: 236) وهو مذهب أدبي في بداياته يعتمد على الرمز في الكلام ليوحي إلى القراء بأحاسيس النفس الخفية. كما "يقصد بالرمز "symbol" الشكل الذي يدل على شيء ما له وجود قائم بذاته يمثله، ويحل محله، بمعنى أن الفن يدل على شيء غيره، لذا فالرمز يُعد أحد صور التمثيل غير المباشر الذي لا يسمى باسمه وهو قد يستخدم كوسيلة من وسائل التعبير" (ياسين، 2006: 17).

وفي العصر الحديث، يمكن القول أن المدرسة (الرمزية)، (Symbolism) هي النموذج الأوضح لتيار فني اعتمد الفكري الرمزي في ممارسة الابداع والتعبير الفني، وإن واجهت تحديات بعد ظهورها في الثمانينات من القرن التاسع عشر الميلادي بسبب انتشار الفن الحديث الذي كاد أن يحجب مثل هذا الاتجاه (Little، 2004، p. 93)، أول من أدخل مصطلح الرمزية هو "Maurice" وعرفها بأنها: محاولة الاستعاضة عن الواقع



(الحاتمي، ٢٠١٤: ٧٤)، و"قد يكون من الصعب رسم حدود واضحة للحركة الرمزية في مجال الفنون التشكيلية، لأنها لم تكن في نشأتها وتطورها مماثلة للحركات الفنية التي عاصرتها أو أتت بعدها، فهي بالأحرى تيار لم تتوضح أطره العامة" (أمهز، ٢٠٠٩: ٩٦)، ولكن أهم ما يميزها تأثرها الواضح بالروحانيات والفوضوية والفكر الاشتراكي، (Little, 2004: 93) ويمكن القول ان الرمزية امتدت جذورها لفترات أكثر عمقا في التاريخ، ربما إلى عصور ما قبل التاريخ - كما ذكر سابقا- من خلال الرسوم الصخرية، إلا أن تطورها في قالب فلسفي جاء في العصور الحديثة. ومن أبرز فناني اتجاه الرمزية: "Euhène"، "Gustave Moreau"، "Paul Gauguin"، "Redon Odilon"، "Carrière"، وأيضا الفنان "Marc Chagall" الذي صنف ضمن المدرسة الرمزية، حيث عُرف عنه إضافة الرموز اللغوية للعناصر الطبيعية الأربعة وبعض الأسماء لأصدقائه، وفي نهاية اللوحة يوقع بطريقة سرية بدون حرف العلة الذي يتضمن اسمه فهو فنان غريب الأطوار (قبيعية، ١٩٩٦: ١٧)، فالحركة الرمزية التشكيلية ارتبطت في بعض مراحلها بالأدب والأدباء الملتزمين بمبادئ الرمزية والمدافعين عن الفنانين الممثلين لها، ومعلمين بأن الفن تعبير عن اللامرئي بإشارات طبيعية، وقد صرح هيجل بأن الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة، وقد عُرف هؤلاء الفنانون باسم النبين (Les Nabis)، هكذا بدأت الحركة الرمزية التشكيلية وكأنها كما يقول (بويون) تتستر خلف الحركة الأدبية وتنقاد لها حتى أن اختيار المصورين لموضوعاتهم كان يتم من خلال الأدباء، الأمر الذي بات يشكل نقيصاً للإنطباعية، (أمهز، ٢٠٠٩: ٨٨ - ٩٨) وأصبح الفن مع أشعار (Charles Baudelaire) نوعاً من توليد سحر إيحائي، يمتلك روح الفنان ويحدد علاقته بالمادة. (عطية، ٢٠٠٥: ٩٢ - ٩٣) يهتم الفنان برؤيته الخاصة للفن، فالرموز تظهر في كل أنواع الفنون لما يفعله الفنان في إسقاط بعض الدلالات الرمزية الخاصة به، ففي المدرسة السريالية كان الفنان سلفادور دالي يعيد تكوين زكريات طفولته ويرسم بتلقائية من عالم اللاشعور، وكذلك الفنان "Paul Klee" تضمنت رسوماته رموزاً وكان مقتنعاً بوحدة العالم ووحدة الجوهر الباطن بين أشكال هذا العالم وبين الطبيعة والإنسان في نسيج رمزي، وقد كان أندرية بريتون يدعو إلى إطلاق سراح الخيال وفطرة الإنسان البدائية فهو يرى صورة العالم رموزاً لا تفسر إلا بمنطق ما فوق الواقع، (عطية، ١٩٩٩: ٢٠٥ - ٢٠٧). وفي عام 1960 رسم الأمريكي (أد رينهارت) مربعه الأسود النقي بعد أن غادر التجريدية التعبيرية ومن ثم لجأ الفنانون للتعبير بطريقة مختلفة حيث خرجوا عن اللوحات المعتادة ليظهر فن التجهيز في الفراغ في وقت متزامن مع ظهور الفن الأدائي، فأصبحت الرمزية شيئاً أساسياً في مثل هذه الفنون لما تحمله من خفايا يرسلها الفنان للمتلقي من خلال الأداء أو من خلال العمل المباشر المعروف أمامهم. مما سبق، يتضح أن الرمز كان جزءاً هاماً من تركيب الفنون منذ ولادتها، وتطور زمنياً في تكامل شكلي ومفهومي مع المعطيات الاجتماعية والعقائدية والسياسية، في صور فنية عكست لنا الكثير من المفاهيم المرتبطة بتلك الحضارات والحقب، حتى يومنا المعاصر، ويمثل شكل (1) تلخيصاً بصرياً لتطور استخدام الرمز ضمن خط وتسلسل زمني وفق ما توصلت إليه الباحثتان.



شكل (1) تصور لتطور استخدام الرمز ضمن تسلسل زمني، فاطمة آل عيسى، ٢٠١٨

### الصيغ التعبيرية الرمزية في الفنون:

يرى هيجل في تفسيره للفكرة وعلاقتها بالشكل والمجال للوصول إلى الجمال، أن الفكرة تجاوز المثالية باعتبارها الفكرة الحقيقية للجمال، وأنه يمكننا تصور أشياء ليست حقيقية كما لو كانت حقيقية، ولذلك يبقى الأمر مشابهاً لمشاعرنا، (Hegel, 1998: 106) مما يعني أن الترميز في الفن لم يكن تعبيراً جمالياً في الشكل أو المظهر بقدر ما هو جمال الفكرة في المجال، وتلك الرموز التي إنتزعها الإنسان ذات يوم من الطبيعة وحولها إلى بعد ميتافيزيقي؛ وهو كل ما يخضع إلى ما وراء الطبيعة والتي توصل لها الفنان في أعلى مستويات التأمل، (ياسين، ٢٠٠٦: ١٨) أو شكّلها بخياله وجعل لها مسمياتها وهي الرموز التي تقوم

بالربط بين المعرفة والكون أي بين داخل الإنسان وخارجه بقدر ما يكشف الرمز للإنسان عن الحقائق الكونية. بهذا تميزت الرموز بطبيعة خاصة كونها قد تخفي أشياء مما يؤكد مدى تأثير اللاشعور الجمعي في الإنسان، (عطية، ١٩٩٦: ٢)، فضرورة الفن ليس في كونه ينسخ صوراً للواقع المرئي، وإنما في قدرته على جعل ماهو خلف العالم المرئي قابلاً للرؤية. فالفن هو لغة التشكيل محملة بخبرة الفنان الذاتية، كما أن معايير مثل الأصالة، والطلاقة، والحرية، والتحليل، والتركيب البصري التشكيلي، وأيضاً امتلاك الفنان لغته المستقلة، واستطاعته ربط عالم الحلم بعالم الواقع، كلها تعد اليوم من أهم المعايير التي تحكم على مستوى الإبداع في الفن، "والإنسان المبدع هو الشخص القادر على إدراك الروابط الخفية بين الأشياء". (عطية، ١٩٩٦: ١٣) ولو تساءلنا، ما الصيغ التعبيرية التي يمكن أن تساهم أو ساهمت فعلياً في تاريخ الفن في خلق مساحة من الحرية للتعبير لدى الفنان بشكل جمالي في المفهوم والفكرة، ودون إحداث تصادمات مع المجتمع الذي ينتمي له؟ هناك من يعطي أهمية خاصة للفنان الذي يلجأ للرموز في الفن، حيث أن الفنان يستخدمها للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته نحو كل ما يهز مشاعره من أفكار ومعتقدات (ياسين، ٢٠٠٦: ١٩)، وترى بعض الدراسات النفسية الحديثة في مجال الفن أن الشخصية المبدعة تتميز بالتلقائية في التعبير عن مكونات اللاشعور والقدرة على إعادة ترتيب عناصر سابقة في صياغات جديدة، بحيث يظهر إنتاجها متمتعاً بالجدة والحدائث (عطية، ١٩٩٦: ٨). ولكل عمل فني جانبه اللامرئي المتعلق بالفكرة وبالواقف العاطفية. ( عطية، ٢٠٠٧: ٥) و"أن الإنسان لم يعد قادراً على مواجهة الحقيقة مباشرة، وكلما تقدمت فاعلية الإنسان الرمزية نراه يستطيع أن يتحدث عن نفسه سواء بالعبارات اللغوية أو الصور الفنية أو الرموز الأسطورية أو الشعائر الدينية". (طمان، ١٩٩٩: خ) وما من شيء في الوجود إلا يشير إلى معان خفية سواء كانت تخص الفرد أو المجتمع ككل، (ياسين، ٢٠٠٦: ٢٧) فترى الباحثان أن الفنان يجب أن يبتعد عن الأمور السياسية لما فيها من مخاطر على حياة الفنان كما هو الحال في فن الكاركاتير.

لقد أوضحنا ونحن نتتبع استخدام الرمز في الحقب التاريخية كيف عبر الإنسان في مراحل تاريخية متعاقبة باستخدام الرمز، سواء في الفترات التي تلت عصر الكتابة أو مرحلة الأديان السماوية، بل حتى في الفترة التي أعقبت الثورتين الصناعية والسياسية في أوروبا (Blanning, 2007) ومن ثم أثقلت بتبعاتها الفكرية على أمريكا، ومن مبدأ أن الرمز والرمزية فن يكمن جماله في الفكرة التي تخدمه (شعبو، 2006: 36-37)، نستنتج أن الرمز كان حاضراً كعنصر اتصال، وعنصر تعبير من خلال الفنون كما خدم المعتقد الديني سابقاً، فهو يخدم المعتقد الشخصي لدى الفنان، حيث ساهم في تشفير المعلومة بلغة الفنان الخاصة، التي أراد أن ينقلها بصيغة محددة، مما جعل الرمز وسيلة مثلى في الفنون لتتنقل رسائل الفنان دون مواجهة فعلية مع المجتمع أو السياسية أو الدين.

### الرمز والرمزية في الفن السعودي:

يعتبر الرمز في الفن السعودي مثله مثل دول الخليج العربي، بل والدول العربية ودول المنطقة التي تأخرت عن ركب الحضارة الأوروبية والأمريكية التي تلتها، توقف النمو الفني أو يمكن القول أنه تباطأ، فظلت ممارسات الفنون في المملكة العربية السعودية لا تتعدى الممارسات الحرفية حتى الثلث الأخير من القرن العشرين، (الرصيص، ٢٠١٠: ١٦) تمثلت في المصنوعات التقليدية التي لم يغب عنها استخدام الرمز، فإذا كانت الرمزية في الفنون الصخرية قد وضحت بانتشار مواقعها في الجزيرة العربية، (Abdul Nayeem, 2000) فإن العصور التاريخية في فترة الممالك شهدت انتشاراً للصورة والرمز المرتبط بالفكر الديني الوثني، بل أن جزيرة العرب كانت بوتقة للأديان السماوية والمعتقدات والأساطير الإغريقية والرومانية بلباسها اللهينستي، إضافة إلى تأثيرات الحضارات المجاورة، فامتألت فنونها رموزاً متنوعة بتنوع الفكر العقائدي، (السنان، ٢٠٠٩) وبعد ظهور الإسلام، وتغيير الأسباب المؤدية لممارسة الرسوم والنحت بشكله القديم نظراً لارتباطه في ذلك

الوقت بالوثنية، اتجه الفن خارج الجزيرة العربية على وجه الخصوص نحو العمارة والفنون التطبيقية والخط العربي، في الوقت ذاته، عكست الفنون الحرفية بأشكالها الزخرفية ترميزاً من نوع آخر نجده في حياكة النسيج والسجاد ونسج الخيام بالعناصر الزخرفية بدلالاتها القبلية، (Hilden, 2010) إضافة إلى زخرفة ونقوش الحناء على يد المرأة، (Al-Mansour, 2013) ولعل تزيين جدران البيت بالألوان الذي اشتهرت به منطقة عسير في جنوب المملكة العربية السعودية خير مثال لرمزية العناصر المستخدمة في الفنون التقليدية (سعود، 1989) وكانت الوسوم المستخدمة لدى القبيلة على الأبل والماشية، للترميز عن ملكيتها، كانت هذه الرموز ممارسة فنية ممتدة ولها ارتباط اجتماعي وسياسي ولا تزال حتى يومنا هذا. (خان، 2000)

يمكن القول أن الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية بمفهومه الغربي ما يزال يافعاً وبدأت ملامح ممارسة الفنون في منتصف القرن العشرين، بينما أوائل المعارض كانت في الخمسينيات والستينيات من القرن ذاته، تتالت بعدها المعارض الجماعية والفردية، (الرصيص، 2010: 30-40) إلا أن بدايات انتشار ممارسة الفنون أعاققتها انتشار فتاوى تحرم التصوير والرسم لذوات الأوراح، (بن بار، 2017) وبالتالي امتناع الممارسين للفنون عن رسم الكائن الحي، بل وحتى ملامح الجسد في الكثير من الأحيان، جاء ذلك متوافقاً مع انتشار ما سمي بحركة (الصحة) في الثمانينات من القرن العشرين، والتي عملت على نشر أفكار دينية متشددة بين المجتمع، واستطاعت التأثير على جيل كامل من الشباب السعودي اعتماداً على مؤسسات الدولة. (لاكروا، 2012)

عليه نجد أن كثيراً من أعمال الفن التشكيلي السعودي حين نضج وانتشرت المعارض الفنية والمسابقات وغيرها، غير أن بعضاً من الأساليب الفنية مثل الأسلوب الرمزي والتجريدي والسريالي لاقت قبولا بين الفنانين، فتقمصوا تلك الأساليب لأسباب مختلفة لعل أهمها الإبتعاد عن رسم الكائنات الحية بشكلها الكامل، فكان التجريد أسلوباً للعمل بشكل عام، وكان الترميز من خلال عناصر وأيقونات محددة أو الأسلوب السريالي في إيجاد تكوين غير واقعي يتيح للفنان التعبير باستخدام كائن حي غير مكتمل الصورة إما بحذف ملامح الوجه أو تجريدها، (الرصيص، 2010)، (السليمان، 2012)، (السنان، 2007) وقد انتشرت التجريدية بشكل واسع في الفن السعودي، ويرى (الرصيص 2010) أن بداياته في السعودية ضعيفة من النواحي المعرفية والمعالجات، ولكن تزايد الخبرات والمعرفة لدى الفنانين أضفت عليه تنوعاً وجدياً بشكل تصاعدي في العقدين الماضيين، بالرغم من أن السريالية انتهت رسمياً مع قيام الحرب العالمية الثانية عام 1944م إلا أن أجيالاً من فناني العالم وبعض فناني المملكة العربية السعودية قد أعادوا إحياءها. ولعل تأثر عدد من فناني الأحساء والقطيف في المنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية، منذ منتصف السبعينات بالأسلوب الرمزي السريالي له دلالات وأسباب أخرى غير العامل الديني، حيث يذكر (السليمان، 2012) أن السريالية كأسلوب برزت بشكل لافت عند الفنان عبدالحميد البقشي من الأحساء، إلا أن هذا الأسلوب انتشر في مدن عديدة في السعودية في السبعينات والثمانينات بل وبداية التسعينات، لكن حضوره الأقوى تمثل في فناني الأحساء والقطيف من أمثال منير الحجي وعلي الصفار وخالد الأمير ومنى المروحن وخلود آل سالم وحميدة السنان وعبدالعظيم شلي وغيرهم.

تزايد الحراك الفني في السعودية في الألفية الجديدة، وفرص الاحتكاك والعرض الخارجي، ساهمت في حضور عدد كبير من الفنانين بأعمالهم ذات الطابع المعاصر حيث خرجت عن الصيغ التقليدية التي سادت حتى منتصف التسعينات الميلادية من القرن العشرين، ومع استمرار تأثير الصحة إلا أن الفنان السعودي اتجه إلى الأعمال التي تعتمد على الأشكال الجاهزة أو التجهيز في الفراغ أو التصوير الضوئي أو الأفلام، فتفادى إشكاليات التحليل والتحرير، ولكن في الوقت ذاته استطاع التعبير بمساحة من الحرية عن المواضيع السياسية التي غابت في أعمال الفنان السعودي سابقاً، كما عبر عن المشكلات الاجتماعية دون صدام مباشر مع المجتمع أو المشرع.

عبد الناصر غارم:

يعد السعودي عبد الناصر غارم العمري والمولود عام 1973م في منطقة عسير جنوب المملكة العربية السعودية من أهم فناني منطقة الخليج العربي بسبب جدلية أعماله، وربما اكتسب الشهرة بعد بيع عمله (رسالة ورسول) بما يقارب المليون دولار كأعلى سعر لعمل فنان عربي بيع والفنان على قيد الحياة، (Senan, 2014) أثار هذا العمل الجدل وما يزال بسبب رمزيته العالية، ويلجأ غارم في أعماله إلى أنماط هندسية معقدة يستقيها من الثقافة العربية الإسلامية ويمزجها برسائل غامضة تدور حول الطريقة التي يجري من خلالها استغلال الدين والسلطة في التأثير على الناس، سواء أكان تأثير سلبيًا أم إيجابيًا. غارم الذي لم يتلق التعليم المتخصص يرى أنه أحد أسباب تأخر نضوجه الفني، (Hemming, 2011, p. 21) ولم يتعلم الرمزية في الجامعة ولا حتى تعلم تاريخ الفن في التعليم العام، لكنه مارسها بالفطرة، وبأسلوب إبداعي في غاية العمق. ذكر غارم خلال مقابلة تلفزيونية لصالح (رويترزوقت) افتتاح أول معرض منفرد لأعماله في لندن: "استغرقت نحو ١٨ عامًا لأعثر على نوع من التوافق بين كوني فنانًا وكوني ضابطًا في الجيش... لكن عملي في الجيش خصوصاً في هذا الوقت ميزة لأنه ساعدني ودعمني في عملي الفني وفي القضية التي أسعى للتعبير عنها من خلال عملي الفني"، (إبراهيم، ٢٠١٣) وفي عمله (رسالة رسول) في شكل (2) لا يتوانى غارم عن تحميله بالرموز؛ فهو موضوع حساس بالنسبة لمجتمع متدين. إن عنصر القبة الذهبية التي يرمز شكلها وتصميمها وزخرفتها إلى أوج قوة الخلافة الإسلامية، وبداخل القبة حمامة السلام رمزا للسلام، وعلى طرف القبة عنصر معدني يوضع عادة فوق المآذن في المساجد، ويبدو هذا العنصر وكأنه يرفع القبة من جانب، لتظهر حمامة السلام تحت بؤرة مضاءة، وخارج مساحة القبة كتب (لا تتعدى هذا الخط)!

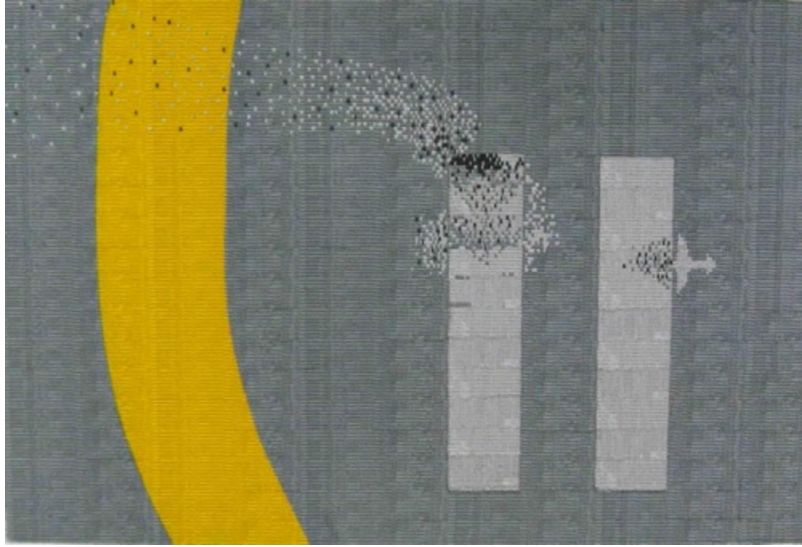


شكل (2) عبد الناصر غارم، رسالة رسول، 2010، تجهيز في الفراغ، تركيب من الخشب والنحاس بقطر يتجاوز ثلاثة أمتار وطول يتجاوز المترين بإذن من (<http://www.gharem.studio/>)

يبدو الشكل الخارجي للوهلة الأولى أنه مصيدة، الصورة والتكوين أو الفكرة على ما يبدو ناتجة من تراكمات بصرية لذكريات غارم وقت الطفولة، حين كانت تربية الحمام عند الأطفال نشاطا يمارسه أبناء العامة من غير الطبقة الثرية- فيعمدون إلى وضع مصيدة للحمام، ثم ييقونها في شبك لمدة عشرين يوما، فتعتاد المكان وتعتبره (بيتا) لا تغادره أبدا (Hemming, 2011: 22)، ولكن العمل المرمز قوبل بتفسيرات مختلفة ومتباينة لدى المتلقي، حيث أثار جدل الكثيرين ممن شاهدوا العمل أو صورة له والتي تناقلتها وسائل الإعلام المختلفة بسبب سعر بيعه، من باب أن العمل إشارة إلى أن الدين الإسلامي يستخدم الطعم لحبس

مريديه، بينما عبر الفنان في أحد لقاءاته عن العمل قائلاً أنه ردة فعل لأوضاع العالم العربي وغاية الفنان في عرض عمل مثل هذا هو استرجاع المجتمع للواقعية والموضوعية في التعامل مع الموضوعات! (العربية، ٢٠١١) كما فسّر البعض العمل بأنه تصوير للفئة التي تستغل الدين والعاطفة الدينية لأغراض أخرى حتى يقع الإنسان في المصيدة، وقد يقصد بذلك السياسي الذي يستخدم الدين كأداة، أو الدين المسيس، والبعض الآخر فسّره بأسلوب أكثر إيجابية حين قال بأن السلام يوجد في داخل الإسلام نفسه، وذلك عن رمزية وضع الفنان الحمامة بداخل القبة، بمعنى أن المؤمن المحفوظ هو من يدخل في داخل هذه القبة ليتمتع بهذا السلام، ورمزية حمامة السلام هي ما عززت هذا المفهوم (من مواقع التواصل الاجتماعي وتعليقات المتابعين في مصادر عدة، ومن خلال النقاشات في داخل قاعات المحاضرات في جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن).

غارم الذي خرج عن الإطار التقليدي لممارسة الفنون البصرية في عمل تصوير تشكيلي أو نحتي، بدأ بفن الفيديو وفن الأداء ما بين الأعوام 2003-2007، فشارك في بينالي الشارقة لأول مرة، (Huleih, 2007) وكان عمل (الصراط) -وهو فن أدائي- يتحدث بأسلوب رمزي عن إيمان الناس خصوصاً وقت الخوف، مثله من خلال رسم بالخط الأصفر الذي يفصل الطريق عادة، مرسوم أو أعاد صباغته بشكل عريض على جسر متهدم جزئياً في عسير، وأضاف باللون الأبيض كتابة باللغة العربية لكلمة "صراط" على جانبي الطريق (Hemming, 2011, p. 57)، لاقى العمل نجاحاً ساهم في نشر اسمه، ثم توقف في مرحلة لشحن فكرة جديدة، أتت بعد ترقية وظيفية وتغير طفيف في طبيعة عمله بزيادة المهام الإدارية التي جاء معها زيادة في استخدام الختم، ومنه ابتدع خطاً جديداً في استخدام الختم، بدأ بختم كبير، ثم شرائح المطاط التي تستخدم لطباعة الأختام، صنعها بطلب خاص، وكانت بداية مجموعة من أعماله في العام 2008م تشكلت بسلسلة استخدم فيها الرسائل الخاصة من خلال الترميز بالخامات التي صنعها من لدائن الخامات بكلمات وأحرف على السطح، بحيث لا تبدو للعين من الوهلة الأولى، بل يجب الاقتراب كثيراً منها لمعرفة الكلمات، بينما يلون السطح بتكوينات كان لها علاقة مبهمّة بالنسبة للمتلقّي غير الواعي بما يحاول الفنان الترميز له، وتعد مجموعات أعماله (مسلح، ومدرعة، ورجال يعملون، ولا دموع بعد اليوم، وتحول، وتحويلة، وتوقف، وعبور مشاة - Concrete, Tank, Men at Work, No more Tears, In Transit, Detour, Pause and Pedestrian Crossing، التي أنتجها ما بين الأعوام 2008-2011م) (Hemming, 2011, ص 122-173)، تعد هذه الأعمال نموذجاً للرمزية وربطها بمواضيع البروقراطية والسياسة المحلية والعالمية في الشرق الأوسط على وجه الخصوص، ولكن عدم وضوح الرسائل في العديد من هذه الأعمال عند المتلقّي، وعدم تفسير غارم لها بشكل صريح، سمح لمثل هذه الأعمال أن تعرض في الداخل والخارج دون إشكالية غالباً مع الرقابة أو الجهات الحكومية، إلا أن هناك بعض الاستثناءات، الأولى كانت مع بداية عرض أول أعمال هذه المجموعة وهو (عبور مشاة Pedestrian Crossing 2008) الذي كان مخططاً له أن يعرض في لندن عام 2008، في هذا العمل تناول غارم موضوعاً سياسياً شائكاً، وهو أحداث الحادي عشر من سبتمبر، وقد يكون الموضوع مقصوداً وربما جاء صدفة، إذ استخدم خلفية أو قاعدة العمل مساحة من شرائح الأختام البلاستيكية، رسم عليها خطاً أصفر عريضاً يذكرنا بخط عمل (صراط)، ولكن بدلاً من كلمة صراط كما في عمل 2007، رسم مستطيلين باللون الرمادي الأغمق من لون القاعدة، وبجانب أحدهما ما يشبه طرف الرمح أو السهم أو شكل طائرة صغيرة، وبجانب المستطيل الآخر بعثره في أعلاه امتدت على مساحة القاعدة وعلى الخط الأصفر! أثار العمل حفيظة الرقابة التي طلبت منع عرضه، والسبب أن التفسير الذي ربطه الرقيب بالعمل هو تأكيد نظرية المؤامرة حين تصطدم الطائرة ببرج ولكن البرج الآخر هو الذي تأثر بشكل أكبر، وبالتالي خلق أسئلة متناقضة وتفسيرات عديدة للعمل قد يكون هذا أحدها، مع ذلك، قام الفنان باقتراح تعديل بحيث يضيف مستطيلاً آخر ويخفي الطائرة! - الأشكال (3 و4) - وافقوا على ذلك التعديل وتم عرض العمل. (النويصر، ٢٠١٧)



شكل (3) عبد الناصر غارم، عبور مشاه، ٢٠٠٨، لوحة مطبوعة، بإذن من (<http://www.gharem.studio>)



شكل (4) عبد الناصر غارم، عبور مشاه، ٢٠٠٨، لوحة مطبوعة، بإذن من (<http://www.gharem.studio>)

أما الحالة الثانية التي منع فعلا فيها عمله من العرض فهو بسبب قراءة رموزه بشكل أثار إحدى الجهات المعنية بالفنون في المملكة العربية السعودية، حين استعان فرع الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون في جدة بالشرطة لمنع قاعة (أيام للفنون) من إقامة مزاد للأعمال الفنية بسبب طلبهم إزالة بعض الأعمال من العرض والمزاد التي رفضتها لجنة الإجازة وفق الصلاحيات الممنوحة لها، منها عملا لعبد الناصر غارم هما (الختم) و(المدرج)، (زريان، ٢٠١٣) ضمن السلسلة التي ذكرت سابقا، وطلب الشرطة من قبل الجمعية جاء بعد إصرار القاعة على عرضها، علما أن ذات الأعمال لعبد الناصر غارم سبق وأن عرضت في مدينة الرياض عاصمة السعودية. (السنان، ٢٠١٣)

وفي الوقت الذي تقلصت فيه نشاطات (الصحوة) يقوم غارم بعمل معرض يطلق عليه اسم الحركة الدينية المسييسة (الصحوة) التي غيرت مجتمع السعودية قبل ثلاثة عقود، فعرض أعمالا محملة بالرمزية،

بهدف تطهير "الدين من التهم التي ألصقت به... يعيدنا إلى فترة الصحو التي شهدتها السعودية، فيما لا يتوانى أيضاً عن ملامسة ما آلت إليه الأحوال في معظم البلدان العربية" (سلامة، 2014). غارم يتناول موضوع الحرب والايديولوجيا في العالم الإسلامي في عمله باستمرار كما فعل في معرض (ريكوشيه) أو (شظية مرتدة) في شكل (5)، ويتمحور العمل حول الحرب والايديولوجيا في العالم الإسلامي فالعمل في طياته يحمل الكثير من الرموز والمعاني والأسئلة التي قد لا تجد إجابة مباشرة عليها، تقول (مشخص) "يعكس العمل أيضاً تأملات في هوية المجتمع، يعكسها في نقوش إسلامية وأرابيسك بصري ممتع، ولكنه أيضاً يحلل من خلاله حلم الوحدة في العالم الإسلامي والتخلص من الحواجز التي تؤدي للخلافات السياسية والتوتر المجتمعي". (مشخص، 2015) وترى (سلامة، 2014) أن أعمال غارم تنويرية وتتولى مهمة النقد في سبيل التجديد في السعودية، ويرفض من خلالها البيروقراطية وما يحدث في الشرق الأوسط بسبب سياسات دولية، وتضيف "يأتي هذا النوع من المعارض لطرح القضايا من دون وسيط، لكن الحركة الفنية النقدية ما زالت حديثة في السعودية، مما يجعل هذه التجارب الفنية تقدم خارج المملكة في أغلب الأحيان. أليس هذا ما يعزز الاهتمام الغربي بأعمال غارم وغيره من فناني الخليج؟ أليس هذا أيضاً ما يعزز الدهشة لدى الغرب؟ الدهشة نفسها التي دفعت بصحيفة «نيويورك تايمز» أخيراً إلى طرح تساؤل حول نجاح غارم في بيئة لا تولي الفن أي اهتمام. لم يواجه هذا المعرض نقداً، بقدر ما يأخذ المرء إلى التراكمات الداخلية، ليجعلها تطفو على السطح، وتحث المتلقي على الخروج برأي وفكرة تجاه ما يلم بمجتمعاتنا من قضايا ملحة وحساسة في الوقت الراهن". (سلامة، 2014) إذ يلجأ غارم للثقافة العربية بشكل عام وللفن الإسلامي كمصدر على وجه الخصوص، يستقي منه الأنماط الهندسية المعقدة ويمزجها برسائل غامضة تدور حول ما يجري من استغلال الدين والسلطة في التأثير على الناس. (غي، 2013)

وعليه نستنتج ان أعمال عبد الناصر غارم تعطي تفسيرات عدة، وتثير التساؤل ومحملة بالرمزية التي ساعدت على تفسير الفنان لها على تعدد القراءات للعمل وفق اتجاه يؤكد ما افترضه البحث وبنى أسئلته وأهدافه عليه.



شكل (5) عبد الناصر غارم، ريكوشيه، 2015، لوحة مطبوعة، بإذن من (<http://www.gharem.studio>)



## النتائج:

يمكن القول إن الرمز والرمزية كأسلوب وإن اختلف عن الرمزية كمدرسة فنية في القرن التاسع عشر الميلادي أو استخدام الرمز في المعتقدات والأساطير القديمة- في الأعمال الفنية لا يزال عنصراً هاماً يستخدمه الفنان للتعبير في أعماله الفنية بغض النظر عن الخامة والأبعاد والمجال الفني، لكن المختلف عليه هو سبب لجوء الممارس أو الفنان في عمله الإبداعي الفني لاستخدام الرمز كعنصر أو للرمزية كأسلوب فني في الفن المعاصر، وذلك إما لأسباب شخصية أو أسباب سياسية أو تعود للخوف من ردة فعل المجتمع أو إساءة التفسير والحكم من مبدأ ديني، حيث أن الفنان شخصية ثقافية يريد التعبير ولكنه يخشى رد الفعل من أفراد المجتمع في حال وضوح المقصد من العمل بسبب إساءة التفسير أو بسبب خطأ التفسير، مما يجعل عدداً من الفنانين المعاصرين يمتنعون عن التفسير في عرض أعمالهم الفنية. وفي بعض الحالات يمكن أن يكون لوكيل الفنان التجاري أو لمسوقي الأعمال الفنية وقاعات عرض الأعمال أهداف تجارية قد تؤثر في اتجاهات الفنان سعياً لنشر الإثارة حول العمل الفني من أجل هدف أبعد وهو الكسب المادي فتحت أو توجه الفنان بشكل غير مباشر إلى البحث عن مواضيع ذات طابع سياسي أو أيديولوجي معين يثير الرأي العام أو المتلقي ليتعاطف مع العمل ومن ثم يساهم في انتشاره من خلال العروض المختلفة، مما يؤدي إلى رفع سعر العمل قبل البدء في عملية البيع خصوصاً إذا كان العمل متوقفاً له البيع من خلال دار للمزادات، فإذا كان الهدف هنا من استخدام الرمز والرمزية لأهداف ربحية (اقتصادية) بحتة، فإن التأثير السياسي ووضوح التوجه الأيديولوجي يمكن أن يكون سلبياً في كثير من الأحيان، وتعتبر فنون وأعمال فناني الشرق الأوسط أو الخليج العربي نمودجاً معاصراً مناسباً لهذا التفسير، خصوصاً بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر وبداية ما يسمى بالإرهاب من الشرق الأوسط، وفوييا الإسلام التي انتشرت في الغرب بعد ذلك الحدث عام 2001.

إن التعبير بالرمز ليس اكتشافاً حديثاً أو معاصراً في الفن، وإنما تعبير بشري ناسب الإنسان لنقل فكرة أو مفهوم عبر الصورة إما بشكل مختزل أو فيه من الترميم لأغراض خاصة، وإن انتشر استخدام الرمز في الجزيرة العربية عبر الحضارات تزامناً مع مثيلاتها في العالم أجمع، إلا أن استخدامه في الفن المعاصر إنما هو وليد الحداثة التي رافقت النمو الحضاري والإنفتاح على الشعوب في المملكة العربية السعودية خلال العقود الماضية. عندما شعر الفنان بضرورة استخدام الرمز في الفن استغنى عن المباشرة الصريحة، فوجدنا أن الرموز ظهرت تزامناً مع الفن المعاصر وفن التجهيز في الفراغ على وجه الخصوص، فاتجه الفنان إلى استخدام عناصر رمزية لإيصال معنى محدد، ولكنه في الوقت ذاته جعل للمتلقى الدور الأكبر في فهم العمل بالطريقة التي تلائم تفكيره، فينجز من الحكم المسبق ويتيح له التعبير الحر، دون أدنى مسؤولية.

ومن خلال تجربة الفنان السعودي عبدالناصر غارم، يمكن تلخيص بعض من أسباب استخدام الرمزية في الفنون البصرية في المملكة العربية السعودية؛ لعل أهمها الأسباب السياسية الدينية، التي تعود جذورها للثمانينات والتسعينات الميلادية لدى فنان الأسلوب السريالي خصوصاً في المنطقة الشرقية حيث انتشر هذا الأسلوب كنوع من التعبير غير المباشر للفرد أو الجماعة، أما في الفن المعاصر ومن خلال استخدام الرمز في اللوحة ذات البعدين أو الأعمال التركيبية والتجهيز في الفراغ، فقد عمد الفنان السعودي وأشهرهم عبدالناصر غارم إلى هذا الأسلوب للتعبير بحرية عن القضايا الاجتماعية والسياسية؛ حين استخدم عناصر فنية ومعمارية من الحضارة والتراث والفن الإسلامي بشكل عام، وعناصر من الحياة اليومية في تشكيل أعمال فنية ذات بعدين أو تجهيز في الفراغ، بغرض إثارة الأسئلة لدى المتلقى، وجذب الانتباه لمواضيع وقضايا سياسية ودينية يندر التعبير عنها بحرية في المجتمع المحلي، معظمها إما لها ارتباط بتاريخ الجزيرة العربية أو التراكمات السياسية والدينية في المملكة العربية السعودية في العصر الحديث، خصوصاً بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر في الولايات المتحدة الأمريكية وسياساتها في الشرق الأوسط، وتداعيات الربيع

العربي في المنطقة، وقد ساهم أسلوبه وتعبيره الفني في إثارة مواضيع عبر الصور المحملة بالرموز دون وضوح مباشر في الرسالة، مما يساعد في التغيير الناعم في النظرة للموضوعين السياسي والديني في المجتمع، وهذا أحد أهم الأدوار التي تقوم بها الثقافة البصرية كأحد مهامها المؤثرة في العصر الحديث وبذلك يمكن القول أن عبد الناصر غارم يقود اتجاهها فنيا سعوديا معاصرا نحو التعبير الصادق والمحفز للتفكير عن القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية في مجتمعاتنا، ووفق لغة عالمية مفهومة في المحافل الدولية، ساهم من ناحية في وجود الفنان المحلي (السعودي أو الخليجي أو العربي) في المنصات الفنية عالميا، كما ساهم في وضع نموذج للفنانين الشباب للتعبير الفني عبر هذا الأسلوب، إضافة إلى دوره في تحفيز التفكير الناقد في المواضيع المطروحة لدى المتلقي، ورفع الذائقة النقدية للمجتمع المحلي.

#### التوصيات:

- تعتبر الدراسات في الفن المعاصر في المملكة العربية السعودية مجالا جديدا في النشر العلمي، ومعظم ما تم تناوله مقالات إعلامية في مجلات أو كتب (السيرة الذاتية) أو العرض النقدي المختصر دون ربط الموضوع بالمحتوى الاجتماعي وتاريخ المنطقة بشكل دقيق، عليه يوصي البحث بالتالي
1. تحفيز الباحثين للمزيد من البحث عن استخدامات الرمز ومعانيها في الفن المعاصر وعلاقتها بالهوية العربية أو المحلية
  2. دراسة عدد من النماذج البارزة في الفن المعاصر المحلي للوصول إلى اتجاهات ذات ارتباط بالمكان والثقافة المحلية.
  3. توثيق الفن المحلي وأرشفته وتفسيره وفق المحتوى المحلي بعيدا عن الأدلجة والتأثيرات أو التفسيرات ذات التوجهات التجارية.

المراجع:

المراجع العربية:

1. إبراهيم، السيد. (٢٠٠٧). الرمز والفن. القاهرة، مركز الحضارة العربية.
2. إبراهيم، عماد. (2013) عبدالناصر غارم من ضابط سعودي إلى الأعمال الأكثر مبيعاً لفنان خليجي، مقابلة مع عبدالناصر غارم، صحيفة رويترز الإلكترونية باللغة العربية، تاريخ النشر 13 أكتوبر ٢٠١٣.
3. ابن باز، عبدالعزيز. (تاريخ الاطلاع أكتوبر 2017). تم الاسترداد من الموقع الرسمي لسماحة الإمام ابن باز <http://www.binbaz.org.sa/fatawa/4833>
4. آل سعود، نورة. (1989). أبها، بلاد عسير. الرياض: نورة بنت محمد بن سعود.
5. إمام، عبد الفتاح. (١٩٩٨). معجم ديانات وأساطير العالم. القاهرة: مكتبة مدبولي.
6. أمهر، محمود. (٢٠٠٩). التيارات الفنية المعاصرة. بيروت، لبنان: شركة المطبوعات للنشر والتوزيع.
7. باخشوين، فاطمة. (2002). الحياة الدينية في ممالك معين وقتبان وحضرموت. الرياض: الناشر المؤلف
8. براون، دان. (٢٠٠٧). شيفرة دافنشي (سمة محمد عبد ربه)، بيروت، لبنان: دار العربية للعلوم (تاريخ النشر الأصلي، ٢٠٠٣)
9. البسيوني، محمود. (٢٠٠٠). التربية الفنية والتحليل النفسي. القاهرة: عالم الكتب.
10. بن سيرا. (١٥٥٨). الزوهار. مانتوفا: مكتبة الكونغرس
11. الحاتمي، آء. (٢٠١٤). تحليلات التعبير الفني في الرسم الأوروبي الحديث. لبنان: رضوان للنشر والتوزيع.
12. خان، مجيد. (2000). الوسوم، الرموز القبلية في المملكة العربية السعودية. (عبدالرحمن الزهراني، المترجمون) الرياض: الإدارة العامة للآثار والمتاحف.
13. درويش، سعيد. (2013). الرمز والرمزية في الفن التشكيلي في. مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، 29(1)، 659-672.
14. الرصيص، محمد. (٢٠١٠). تاريخ الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية. الرياض: وزارة الثقافة والإعلام.
15. زربان، خيرالله. (20 11، 2013). فنون جدة تستعين بالشرطة لمنع مزاد أيام الفني. صحيفة المدينة. المدينة المنورة، السعودية: مؤسسة المدينة للصحافة والنشر.
16. سلامة، ديانا. (24 أبريل، 2014). عبدالناصر غارم يزيل صبغة الدم عن الإسلام. موقع الأخبار، أدب وفنون(2278). دبي، الإمارات العربية المتحدة.
17. السليمان، عبدالرحمن. (2012). مسيرة الفن التشكيلي السعودي (الإصدار(٢)). الرياض: وزارة الثقافة والإعلام.
18. السنان، مها. (2007). أساليب فنية في التصوير التشكيلي السعودي المعاصر. الرياض.
19. السنان، مها. (2009). الفنون المعدنية من قرية الفاو دراسة فنية تحليلية. راسلة دكتوراه غير منشورة. الرياض: جامعة الملك سعود.

20. سهام طمان. (١٩٩٩). مفهوم الرمز في الفن الشعبي المصري وأثره في التصوير المعاصر. رسالة ماجستير غير منشورة، مصر: جامعة حلوان.
21. شعبو، أحمد (2006) في نقد الفكر الأسطوري والرمزي طرابلس: المؤسسة الحديثة للكتاب.
22. عبد الحميد، شاكر. (٢٠٠٨). الفنون البصرية وعبقورية الإدراك. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
23. عطية، محسن. (١٩٩٦). الفن وعالم الرمز. القاهرة: دار المعارف.
24. عطية، محسن. (١٩٩٩). القيم الجمالية في الفنون التشكيلية. القاهرة: دار الفكر العربي للطبع والنشر.
25. عطية، محسن. (٢٠٠٥). التقاء الفنون. القاهرة: عالم الكتب.
26. عطية، محسن. (٢٠٠٧). التفسير الدلالي للفن. القاهرة: عالم الكتب.
27. غي أيسون. (25 أكتوبر، 2013). عبدالناصر غارم .. سعودي يجمع بين الفن والحياة العسكرية BBC عربي، الفن والثقافة. لندن، المملكة المتحدة
28. فيليب سيرنج. (١٩٩٢). الرموز في الفن- الأديان- الحياة. دمشق، (عبدالهادي عباس) سوريا: دار دمشق
29. قبيعة، راتب. (١٩٩٦). الرسام الفرنسي مارك شاغال. بيروت، لبنان: دار الراتب الجامعية.
30. قناة العربية. (٢٠ ١١، ٢٠١١). من هو الفنان السعودي عبد الناصر غارم؟ youtube. AlArabiya على YouTube قناة العربية. <https://www.youtube.com/watch?v=MY7BMSicqrE>
31. لاکروا، ستفان. (2012) زمن الصحوة: الحركات الإسلامية المعاصرة في السعودية (ترجمة عبدالحق الزموري) بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر. (تاريخ النشر الأصلي 2010)
32. مجد الدين الفيروزآبادي. (2005). القاموس المحيط. بيروت: دار المعرفة.
33. مشخص، عيبر. (13 سبتمبر، ٢٠١٥). "شظية مرتدة" تعيد الفنان السعودي عبد الناصر الغارم إلى لندن. الشرق الأوسط. لندن/جدة، المملكة العربية السعودية: الشركة السعودية للأبحاث والنشر.
34. منجي، ياسر. (٢٠٠٩). فنانون وهراطقة. مصر: هلا للنشر والتوزيع.
35. النويصر، مفيد (٢٠١٧). مقابلة مع عبدالناصر غارم. في برنامج من الصفر. قناة 1 MBC مجموعة مركز الشرق الأوسط للإعلام، تاريخ الحلقة 17 يونية 2017
36. هيجل. (١٩٨٧). الفن الرمزي. (جورج طراييشي) بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر (تاريخ النشر الأصلي، ١٩٨٦).
37. ياسين، عبد الناصر. (٢٠٠٦). الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية. القاهرة: زهراء الشرق.

#### المراجع الأجنبية:

38. Abdul Nayeem, M. (2000) . **The Rock Art of Arabia** .Hyderabad.
39. Al-Mansour, H. (2013) . **Green in the Market, Red in Mother's Hand: The Shift in Henna Art in Al-Hasa** .Un published Masters .St. Paul ,Minnesota :University of St. Thomas.

40. al-Senan, M .(2014) .**The Worth of Art The Future of the Art Market in Saudi Arabia** . International Design Journal.
41. Blanning, Tim (2007)**Pursuit Of Glory: Europe 1648 To 1815**. London: Penguin
42. Burkitt , M .(1963) .**The Old Stone Age** .New York: Atheneum.
43. Clarke, Michael (2003) **The concise Oxford dictionary of Art Terms**. Oxford University
44. G.W.F Hegel .(1998) .**Philosophy of Fine Art** .Donald Preziosi .Thr Art of Art History: A Critical Anthology .(106-97) Oxford: Oxford University Press.
45. Gilpin, k .(2004) .**Ambiguous Images** .Walnut Creek: AltaMira Press.
46. Gunter, A .(1990) .**Investigating Artistic Environments in The Ancient Near East** . Washington: Smithsonian Institution.
47. Hemming, H .(2011) .**Abdulnasser Gharem, Art of Survival** .London: Booth-Cliborn Editions.
48. Hilden, J .(2010) .**Bedouin Weaving of Saudi Arabia** .London: Arabian Publishing.
49. Howes, G .(2014) .**The Art of the Sacred** .London: I.B.Tauris.
50. Huleileh, S .(2007) .**Sharja Biennial 8, Still Life: Art, Ecology and the Politics of Change** .Exhibition Catalogue .Sharja :SHARJAH ART FOUNDATION.
51. Kozloff, A .(1981) .**Animals in Ancient Art from the Leo Mildenberg Collection** .Ohio: Cleveland Museum of Art in cooperation with Indiana University.
52. Little, S... .(2004) .**ISMS Understanding Art** .London: Herbert Press.
53. Werness, H .(2003) .**Animal Symbolism in Art** .New York: Continuum.
54. Whitly, D .(2011) .**Introduction to Rock Art Reserch** .Walnut Creek: Left Cost Press.



## صورة الطفل السينمائية بين تمثيلات الراهن ومضمرات

### الأنساق الثقافية القبائلية

فيصل محسن القحطاني، رئيس قسم التلفزيون، المعهد العالي للفنون المسرحية، الكويت.

تاريخ القبول: 2018/3/8

تاريخ الاستلام: 2017/9/5

## The Child Cinematic Image Between Current Implications and Underlying Cultural Tribal Manners

Faisal Mohsen Alqahtani, Head of Television Department, Higher Institute of Dramatic Arts, Kuwait.

### Abstract

This research aims to explore the Bedouins' life previous to the establishment of the current states in the Arabian Peninsula, posed by the Jordanian film (Theeb), which was presented in 2014. Moreover, and because there is a lot to be clarified in the contents of the film, this research studies the film's intellectual and artistic aspects in order to make it easier for the critic and viewer alike to understand its environment and nature. For example, the title of the film, (Theeb), which means (Wolf), has many implications in Bedouin culture. The film's story is about the journey from childhood to manhood. However, this journey is not the same as today's ordinary journey; it talks about the suffering of a Bedouin child attempting to become a man in a short period. The research will answer the most important question: How can this movie in its implications be a reflection upon what is happening these days in our socio-political milieu?

**Keywords:** Cinema Critic, Theeb, Naji Abu Nowar, Bassel Ghandour.

### الملخص

يهدف هذا البحث إلى سبر أغوار حياة البادية التي طرحها الفيلم السينمائي الأردني (ذيب) عام 2014م، وذلك عبر تحليل مفاصله الفكرية والفنية بغية الوصول في النهاية إلى تأويل مبني على أسس علمية وفنية، وتأسيساً لذلك، فإن البحث يطرح في بدايته تلك الخصوصية التي يحظى بها فيلم يناقش حياة البادية قبل تشكل الدول العربية الحديثة في شبه الجزيرة العربية، حتى تتمكن من فهم تلك الطبيعة التي انعكست في مجملها على المضمون الفكري والشكل الفني للعمل السينمائي، وهذا كان جلياً حتى في عنوان الفيلم، حيث يحمل اسم ذيب مدلولات مهمة في تكوين حياة الإنسان البدوي، والفيلم هو رحلة من عالم الطفولة إلى مرحلة الرجولة، ولكن وفق متطلبات تلك البيئة الصلقة، كما يجيب البحث عن السؤال الأهم وهو كيف تمثلت صورة الطفل وبيئته البدوية القديمة على واقعنا السسيو - سياسي؟.

**الكلمات المفتاحية:** النقد السينمائي، فيلم

ذيب، ناجي أبونوار، باسل غندور.

مقدمة:

إن الصورة السينمائية وكثافة دلالاتها، لما تحمله من عمق فكري وفني وجمالي، غالباً ما تشكل مجال اشتغال وتأويل للنقاد، ولعل من أسرار سحر هذه الشاشة الذهبية ذلك التنوع في الدلالات للقطعة الواحدة، والتي هي جزء من صورة المشهد، الذي هو جزء من صورة الفيلم، وهذا سلاح ذو حدين، فرغم المتعة التي ذكرناها، فهذه الصورة تحتاج إلى تحليلها وربطها ضمن السياق العام للفيلم، ما يمكن اعتباره وفق نظرية الجشتالت، الصيغة الإدراكية الكلية أو الشكل الكلي للمدرك، من مبدأ الوحدة الفنية المتكاملة في أجزائها المشكلة لذلك الكل (فراج، 1999، ص77-79). وعلى هذا الأساس سيكون الاشتغال في هذا البحث، حيث سيتم تحليل صورة الطفل في جزئياتها الصغيرة، وربطها بالصيغ الأكبر للخروج بالصورة النهائية لتحليل العمل.

ولاشك أن صورة الطفل في السينما العالمية والعربية قد تنوعت تمثالاتها منذ فجرها الأول، وقد شكلت تلك الصور الشغل الشاغل لكثير من الكتاب والمخرجين، فكيف يمكن طرح صورة الطفل بما يخدم المضمون الفكري، ويُمكن الشكل الفني من الارتقاء لمستوى يحقق المطلوب والقصد من ورائها؟ ذلك لأن صورة الطفل هنا ليست تلك التي تقدم للطفل نفسه، بل هي صورة الطفل التي تقدم عبر الدراما المخصصة للكبار، حيث يتجاوز الموضوع القوالب التربوية والتوعوية التي تطرحها دراما الطفل مستخدمة صورة الطفل لإيصال الرسائل المقصودة، كما أننا هنا نتحدث عن صورة الطفل السينمائية التي تتجاوز المفهوم البسيط لتلك الشخصية الثانوية للطفل، والتي تظهر فقط مساندة أو دافعة الشخصية البطل للصراع من أجلها، مثل أن يكون أباً أو أمّاً وتدافع لحماية شخصية الطفل بكل ما أوتيت من قوة، دافعة الأحداث إلى أعلى بما يقوي الصراع.

ولهذا سنركز على الفيلم الأردني (ذيب)، سيناريو ناجي أبو نوار وباسل غندور، وإخراج ناجي أبو نوار، نموذجاً للتطبيق على صورة الطفل في السينما لسببين رئيسيين، الأول: أن الفيلم قدم صورة الطفل بشكل غير نمطي كما هو معهود في السينما العربية، والثاني: ذلك البعد الفكري والفني الذي تميّز فيه الفيلم، وقيل الدخول في تحليل الفيلم فإنه وللضرورة البحثية والنقدية سنطرح ملخصاً لقصة الفيلم، بما يساعد في تقريب الصورة أكثر خاصة عند تحليل مفاصل الفيلم سواء الفنية منها أو الفكرية.

ملخص القصة:

تدور أحداث فيلم ذيب في بادية الأردن إبان العهد العثماني في مطلع القرن العشرين، وتركز قصة الفيلم على حياة طفل بدوي (ذيب) توفي والده وتولى رعايته أخوته الاثنان، وبحكم العادات فإن الأخ الأكبر حمود يستلم زعامة القبيلة خلفاً لأبيه، وبحكم انشغالاته فإن الأخ الوسط حسين يكون مسئولاً بالكامل عن تربية وتعليم أخيه ذيب، حيث يتعلق بأخيه حسين لأنه يراه نموذجاً لأفعال الرجولة التي لا بد أن يتعلمها منه، وفي إحدى الليالي يأتي إلى القبيلة ضيفان هما رجل من البادية ومعه جندي بريطاني، يبلغ الشيخ الجديد بأن الشريف أرسلهم لوالده حتى يؤمن له دليلاً يعرف أين يقع البئر (الروماني)، وهنا يخبر حمود الضيوف بأن البئر لم تعد مقصداً لأحد، وأن المكان الآن مرتع لقطاع الطرق، إلا أن الضيف يصر على الذهاب للبئر، عندها يقرر الشيخ بأن يرسل أخاه حسين معهم، فهو يعرف الطريق جيداً.

وتنفيذاً لأوامر الشيخ يذهب حسين مع الرجلين في صباح اليوم الثاني متوجهين نحو البئر، وبعد مغادرتهم بفترة يلحق بهم الطفل ذيب، وما إن يتوقف حسين والرجلان للراحة، حتى يكتشفوا بأن ذيب قد لحق بهم، وإصرار الجندي الإنجليزي على كسب الوقت للوصول سريعاً لوجهتهم، يقرر حسين أن يأخذ ذيب معهم في الرحلة.



تمر على المجموعة بعض المواقف التي تدل على وجود رائحة الموت والقتل في طريقهم، إلى أن يتوقفوا عند بئر ليتزودوا بالماء، وعندها تهجم مجموعة من قطاع الطرق وتقتل كلا من البدوي والجندي، إلا أن الأخوين يفلحا في الهروب والاختباء، بل إن هروبهم كان موقفاً حيث تصبح الإبل في مرماهم، وعندها يسيطر حسين على الموقف في بادئ الأمر ويمنع اللصوص من أخذ الإبل، إلا أن اللصوص، ومع مغيب الشمس، يلتفون حول موقعهم ويحاصرونهم، مما يضطرهم للخروج بسرعة نحو الإبل بغية امتطائها سريعاً إلا أن أحد اللصوص كان أسرع منهم وباغتتهم بطلقة أصابت حسين بمقتل، وأثناء هروبه من اللصوص يسقط زيب في البئر، وعندها يقرر اللصوص الذهاب ويبقى زيب قابلاً في البئر حتى مطلع شمس اليوم الثاني، ويفلح الطفل زيب في الخروج من البئر، ليجد أخاه مقتولاً بجانب البئر، فيقرر دفنه بجانب البئر.

وبعد مضي فترة من الوقت، يعود أحد الجمال وعلى ظهره أحد اللصوص مصاباً، وما إن يتوقف البعير حتى يسقط الرجل من البعير ممدداً على الأرض، عندها يسارع زيب لخطف المسدس من محزم الرجل وهو في حالة غياب عن الوعي، وبعد أن يستعيد اللص وعيه تدور الأحاديث بينهما ليتعرف اللص ومن خلال رسم رسمه زيب على قبر أخيه بأن والده هو الشيخ أبو حمود، وعندها يطلب اللص من زيب مرافقته حتى يبيع الأغراض التي سرقها من البدوي والجندي، ويوافق زيب طلباً للنجاة خاصة بعد أن اطمأن بأن اللص لن يقتله وسيوصله إلى أهله إذا ما أحسن التصرف.

وخلال رحلتها يتعرف زيب أكثر على الحياة الواقعية بما تحويها من وحشية وغياب القانون، وهذه الأحداث تنتقل زيب تدريجياً من حياة الطفولة إلى حالة الرجولة المبكرة، ويتحالف مع اللص من أجل أن يبقى على قيد الحياة، حتى يصلوا إلى معسكر للقوات التركية، وهو المكان الذي يمكن فيه بيع المحتويات المسروقة من الجندي البريطاني، ويقرر اللص أن يدخل معه زيب إلى القلعة التي يعسكر فيها الجنود الأتراك، مدعياً بأن زيب ولده، وهما في طريقهما لأهلها، وبهذا يتم التفاوض على المسروقات ومنها الصندوق الخشبي الذي كان فضول زيب يدفعه لفتحه ومعرفة ما فيه منذ أن رآه، وما إن يفتح الضابط الصندوق حتى تطير عينا زيب على ما في داخله، لنكتشف أن الصندوق عبارة عن صاعق للديناميت، وزيب في الأصل يجهل قيمة هذا الشيء، وبهذا تتم الصفقة، وبعد دفع المبلغ، وهو عبارة عن بعض القطع المعدنية، هذا الأمر يثير تعجب زيب، فهل هذا الشيء الذي في الصندوق، وهذه القطع المعدنية تستحق أن يقتل حسين من أجلها؟

يقرر زيب الركض إلى خارج القلعة، ولعلمه بأن اللص قد خبأ المسدس في الجراب، يهيم بأخذه والاستعداد لإطلاق النار على اللص، وهذا ما حدث فعلاً فبمجرد خروج اللص يقوم زيب بإطلاق النار عليه ويسقطه قتيلاً، ومع صوت إطلاق النار يخرج الحراس ومعهم الضابط وموجهين أسلحتهم نحو الذيب، فيعلق مبرراً سبب فعلته بقوله (هذا اللي قتل أخوي)، وبعد لحظات ينظر الضابط إلى الجثة وإلى زيب ويقول له (انهب إلى أهلك) فيركب زيب البعير متجهاً إلى أهله، بعد أن ثار لأخيه.

### خصوصية الصورة:

لا يمكن أن نتعرف على الصورة التي قدمها فيلم زيب للطفل، إلا بالإحاطة التامة بالمعطيات النفسية والاجتماعية والفكرية لطفل ذلك الوقت، وبالتالي يمكن تحليل صورة الطفل بشكل علمي وفني، بما يتوافق مع تلك المعطيات التي تمثل حياة الشخصية نفسها، لأننا أمام نموذج يختلف عن ما طرح سابقاً في السينما العربية، حيث التطرق إلى طفل البادية العربية قبل قيام الدول والممالك بشكلها الحالي، وهذا ما يؤكد خصوصية تلك الصورة التي قدمها فيلم زيب، ففهم طبيعة الحياة والبيئة التي عاش بها طفل ذلك الزمان، وطريقة التفكير والثقافة والهوية هي المفاتيح لفهم مضمون الصورة وتحليلها.

ولأن النسق الثقافي لحياة البادية مازالت جذوره ممتدة ليومنا هذا، وهذه الثقافة تنتقل من جيل إلى جيل، حتى وإن تضاعل ذلك النسق أو تغير في بعض ملامحه، إلا أنه يظل موجوداً ويظهر متى ما كان هناك مثير له، فالبيئة الاجتماعية تتجاوز دور التنشئة والتوجيه والإشراف، بل من أهم وظائف البيئة الاجتماعية هي نقل التراث الاجتماعي والثقافي (الخشاب، 1992، ص175). وهذا ما أكدته شخصية حسين عندما حاصرهم قطاع الطرق بقوله لأخيه زيب: "مثل ما قال أبونا، القوي ياكل الضعيف" (فيلم زيب، 2014). مما يدل على أن حسين اكتسب هذه الثقافية الدفاعية من أبيه وينقلها لأخيه، وهذا ما يؤيده الدكتور عبدالله الغدامي عن برتراند راسل بقوله: "ليس صعباً أن نتصور كيف مرت الحياة البشرية من الفوضى الحيوانية التي يعيش فيها الفرد مثل الحيوان ويمارس شروطه كالحیوان حتى ليأكل القوي الضعيف ويصارع من أجل لقمة عيش يخطفها وتخطف منه" (الغدامي، 2009، ص160). وحياة البادية تؤمن بهذا المفهوم، وتعتبره من الأساسيات التي تؤدي إلى استمرار الحياة، فالقوة هي معادل للحياة. (هس، وآخرون، 1998، ص34-36)

إن توافر بعض المعلومات عن طبيعة تلك الثقافة البدوية لا يعني القدرة على فك شيفرات ذلك النسق الثقافي، فالمعضلة هنا تكمن في كيفية استيعابها وربطها بمضمون الفيلم الذي نحن بصدد تحليله، مثال على ذلك، اللغة التي جاء بها فيلم زيب حملت مفردات المنطقة الشمالية من بادية العرب، فكان يطلق على الطفل زيب كلمة ((عيل)) بتشديد الياء، وتعني الطفل الذي لم يبلغ الحلم بعد، أما في وسط وجنوب الجزيرة العربية، فيطلق على الطفل أسم: ((ورع، بز)) إلا أن أغلب أهل الجزيرة العربية يطلقون كلمة ((جاهل)) على الطفل إذا أخطأ، كنوع من التبرير لخطئه، وهذا ما حدث عندما نهر الإنجليزي زيب عن اللعب بالصندوق مما خلق مواجهة بين حسين والإنجليزي، وهذا تطلب تدخل مرافق الإنجليزي لفض الشباك بينهما، وعندها طلب حسين من المرافق عدم تعدي الإنجليزي مرة أخرى على أخيه زيب، وعندما لام مرافق الإنجليزي حسين، وشدد عليه بضرورة التنبيه على أخيه زيب بعدم الاقتراب من ممتلكات الإنجليزي رد عليه حسين: "جاهل هذا" (فيلم زيب، 2014).

إن هذه المفردات هي بمثابة البصمة التي يتعرف من خلالها أبناء البادية على انتماء بعضهم والمناطق التي يستوطنونها، ولو تعمقنا أكثر لوجدنا أن القهوة مثلاً التي يحتسيها الناس في تلك الفترة إلى يومنا هذا، تختلف في طعمها ولونها ورائحتها من منطقة إلى أخرى، كما أن طريقة تقديمها أيضاً تختلف، وهذا ما يربك الكثيرين ويبعدهم عن الدخول في حياة البادية وتحليلها وفهم معطياتها.

والطفل في البادية هو ليس نفسه الذي يعيش في المدن والقرى، كما أننا هنا نتكلم عن صورة طفل عاش في زمن يعتبر من أصعب الأزمنة التي مرت على أبناء البادية العربية، فلا يوجد إلا قانون القوة، كما لا يوجد أي مظهر من مظاهر التعليم، بل هو تعلم من خبرات الآخرين أو من التجارب الشخصية، بما يضمن بقاء الإنسان على قيد الحياة، وكما هو معروف فإن التعليم يكون ضمن مناهج تدرس في المدارس، أما التعلم فهو استقبال كل تلك الخبرات الحياتية خارج الفصول.

أما المراحل العمرية التي حددها علماء النفس والتربية، فقد لا تنطبق على أبناء تلك البيئة، فحياة البادية تختصر وبشكل سريع تلك المراحل، ويمكن لصبي في عمر العاشرة أن يقوم بالأعمال الشاقة مثل، رعي الغنم وجمع الحطب وتنظيف مجلس الرجال، مثال على ذلك عندما نادى حسين زيب لمساعدته في العمل، فإن القصد ليس المساعد بقدر ما هو نوع من التعلم الأساسي لمتطلبات الحياة.

شكل مشهد تعلم الرماية نوعاً من أنواع التعلم على متطلبات الحياة، حيث طلب فيه زيب من حسين أن يضع له طلقة في السلاح، إلا أن حسين رفض ولكن بطريقة تحفيزية، "إذا عرفت تعير العيار أعطيك طلقة" (فيلم زيب، 2014). وهذا نوع من خلق الدافعية بقصد إيصال زيب إلى درجة إتقان العمل، وهذا دليل على تهينة زيب ليتجاوز مرحلة الطفولة بشكل أسرع.

كما شكل مشهد سقي الإبل - وقد كان فيه حسين يقف خلف نيب ليسحب له الحبل مسهلاً عليه رفع الماء من البئر- تعليماً لخبرة جديدة تساهم فيما بعد في مواجهة الحياة القاسية، ويساعد ذلك الطفل على التقدم في المرحلة العمرية والبدنية، ولا نبالغ إن قلنا بأن مرحلة الطفولة عند أبناء البادية قصيرة جداً، وفيها يكتسب الطفل القدرة العالية على فن الكلام والتصرفات والأفعال والتفكير، حتى أن بعضهم يفهم ويقول الشعر وهو في سن الطفولة المتأخرة.

أما مرحلة المراهقة المتأخرة مثلاً، وهي التي تجسدها شخصية حسين فهي بمثابة الرجولة المبكرة، لأن أهل البادية كما أسلفنا كثير من التحفيز لأبنائهم لكي يصبحوا رجالاً في أسرع وقت، حتى ينضموا إلى صفوف المقاتلين المدافعين عن الأرض والعرض، فهم يمارسون فن تحويل الطفل إلى رجل بشكل متقن، فإذا ما صاح الطفل مثلاً، قيل له (كن رجلاً ولا تبكي، الرجال لا يبكون) وإذا استعصى عليه أمر قيل له (كن رجلاً وافعل ذلك) وهم بذلك يحفزون عقل وعواطف الطفل لتجاوز المراحل العمرية التي حددها علماء النفس، فيمكن لمراهق بعمر السادسة أو السابعة عشرة أن يعيل زوجة وأطفالاً، ويساهم في إعالة بيت والده أيضاً، كما أنه يحارب ويدافع متى ما تطلب الأمر، ويعتمد عليه في أمور الحياة الكثيرة، كما هو الحال في شخصية حسين، حتى أن نيب قال: بأن حسين يريد الزواج، مما يعني أنه مؤهل لذلك، رغم سنه المبكرة، فأزياؤه في الفيلم لم تكن كأزياء الرجال، مثل أخيه والمرافق (كالفترة والعقال والبشت) بل كانت ملابسه مقاربة لملابس نيب، إلا أنه يتحزم بخنجر أغلب الوقت، مما يعطي دلالة على أن حسين يقف بين مرحلتي الطفولة والرجولة الكاملة.

إن فهم هذه الخصوصية التي طرحها الفيلم، يؤهلنا بلا شك لفهم النسق الثقافي الذي تنطلق منه تلك الشخصيات، ومن ثم فهم طبيعة التفكير والأفعال التي قامت بها الشخصيات في أحداث الفيلم، مثال على ذلك، عندما سأل (نيب) الإنجليزي وهو ممسك بالمرأة له: "أنت أمير؟ كم رجل نبحت؟" (فيلم نيب، 2014). فهذان السؤالان يعطيان ملامح واضحة عن الخلفية الثقافية لشخصية نيب، فالمهم هنا المفاخرة إما بالنسب أو بالشجاعة من خلال عدد الضحايا، وهذا ما كان في مجتمع البادية قبل تشكل الدول والحكومات، وهذا نسق ثقافي طبيعي لشخصية تعيش داخل إطارها الثقافي، فلو أن نيب البدوي يعيش في وقتنا الحاضر لسأل الإنجليزي ما هو نوع هاتفك، أو كم سعة ذاكرة جهاز الآي باد الخاص بالإنجليزي، وهذا طبيعي فالإنسان طفلاً كان أم بالغاً فهو ابن بيئته.

ولعل البعض قد يحاكم الأفعال والأقوال التي صدرت من أبناء البادية قبل قيام دول القانون، بناءً على ما حفظته الذاكرة الجمعية من أخبار البدو وأمورهم، ليقابلها بقوانين وأحكام الحاضر، وهذا فيه إجحاف كبير، ويدل على قصور في النظرة والحكم، فابن خلدون مثلاً امتدح البدو في مواضع وانتقدهم بشدة في مواضع أخرى من كتابه (مقدمة ابن خلدون)، ورداً على تلك الصورة التي ساقها ابن خلدون عن البدو يقول عبدالله الغدامي: "هذه هي صورة البدو في كتاب ابن خلدون ولا شك أنها صورة منحازة وفيها قدر غير قليل من العنصرية واللاموضوعية، ليس لأنها غير صحيحة كأخبار وحوادث، ولكن لأن ابن خلدون هنا لم يحاول قراءة الحوادث وقراءة علاقات البشر بالبشر تحت عنوان الصراع البشري بين القوى. ابن خلدون هنا يمدح ويذم دون أن يحيل التصرفات إلى مرجعياتها الذهنية الجذرية، ولقد مدح البدو في شأنهم الخاص في ديارهم ومعاشهم ثم ذمهم في علاقتهم مع الآخر، أي أن الذات صالحة ومتوافقة مع ظرفها بما إنها ذات خاصة، ولكنها غير ذلك مع الآخر، وليت ابن خلدون لاحظ أن هذه حال بشرية عامة وسنرى مثالا واقعياً في ثقافتنا المعاصرة يتمثل في أمريكا وهي ديمقراطية حضارية في داخلها، ولكنها دكتاتورية عدوانية مع الآخر، وهو يصدق على البدو في صفحات كتاب ابن خلدون كما يصدق على أمريكا في شاشات الإعلام اليوم". (الغدامي، ص155)

### ذيب الدلالة والمدلول:

إن ذلك النسق الثقافي الذي قدمته شخصية الطفل (ذيب) ممتد ومتشعب، كما ذكرنا، فحتى اسم الفيلم يعطي دلالة اجتماعية تنبع من ذلك النسق الثقافي، والدلالة الاجتماعية للكلمات "تحتل بؤرة الشعور، لأنها الهدف الأساسي في كل كلام، وليست العمليات العضوية التي تقوم بها في النطق إلا وسائل يرجو المتكلم أن يصل عن طريقها إلى ما يهدف من فهم وإفهام" (أنيس، 1984، ص37). فكما هو معروف عند أهل البادية، فإن الذئب رمز للشجاعة وقوة التحمل والدهاء، وكان وما زال أبناء القبائل يسمون أبناءهم باسمه، ويتغنون به في قصائدهم، حتى أن شخصية قاطع الطريق أعلنتها مرتين:

**الأولى:** عندما عرف أن اسم الطفل ذيب أخذ يغني قصيدة (شالح بن هدلان الخنفري القحطاني) واحد من فرسان وشعراء الجزيرة العربية، وقد زاعت أشعاره في كل من أخيه الفديع وابنه ذيب، وتداول أبناء البادية قصائده وحكاياته، ومنها تلك القصيدة التي يرثي فيها ابنه ذيب، ويطالب الذئب بعدم أكل جثة ابنه ذيب، حيث ترك مقتولاً في إحدى الغارات فيقول:

يا ذيب أنا بوصيك لا تاكل الذيب  
كم ليلة عشاك حرش العراقيب  
كم ليلة عشاك عقب المجاعه  
وكم شيخ قوم كزته لك اذراع

والمفارقة هنا، هي أن ذيب الابن قد أظعم الذئب من لحم الفرسان والشيوخ الذين تواجه معهم في معاركه، وليس من لحم العامة، وهذا وقت رد الدين بعدم أكل لحمه، ولذكر هذا البيت في فيلم (ذيب) مدلولان، الأول يرتبط بالمساحة الجغرافية للأحداث، أي شبه الجزيرة العربية وصولاً إلى بادية العراق والأردن، وهذا يدل على عمومية الحدث وامتداده في أرض يغيب عنها القانون، والثاني يرتبط أيضاً بامتداد وتقارب النسق الثقافي لأبناء بادية جزيرة العرب من جنوبيها إلى شماليها.

**الثانية:** عندما لاحظ قاطع الطريق شكل الوسم الذي رسمه ذيب على قبر حسين (والوسم هو ذلك الرسم أو الخطوط أو العلامات التي تدل على ملكية الحلال والدواب عند البدو)، سأل ذيباً عن قرابته المكنى بأبي حمود، فأجاب ذيب أنه والده. عندها قال وهو يطالع قبر حسين ثم ينظر إلى ذيب: "الذيب ما يعقب إلا ذيب" (فيلم ذيب، 2014). أي أن الذئب لا ينبج إلا الذئب، وهو من باب المديح للوالد وولده حسين الذي قاتله بشراسة حتى آخر لحظة، أما نهاية الفيلم فجاءت متوافقة مع هذا المفهوم البدوي، حيث قام ذيب بقتل قاتل أخيه بعد أن اكتشف ما في الصندوق، وهذا الاكتشاف لا يمثل إلا خيبة أمل بالنسبة لذيب، فجهاز تفجير الديناميت الذي أخرجه الضابط لا يشكل أهمية بالنسبة له، كما أن الخيبة تزايدت بعد أن عرف أن كل هذه المعاناة التي عاشها وفقد خلالها أخاه، كانت من أجل حفنة من المعادن المستديرة التي لا قيمة لها عند ذيب، فيرفض أن يأخذها. وبمجرد إحساس ذيب بموقف القوة، بعد أن أحس بالأمان في حضرة الضابط، وبمعرفة بأن سلاح الإنجليزي ما زال في خرج البعير، أقدم على قتل قاتل أخيه، ليصبح الطفل ذيب ذئباً وفق نسقه الثقافي، لتصدق مقولة (الذيب ما يعقب إلا ذيب)، حتى أن الضابط لم يفعل شيئاً سوى أنه طلب من ذيب أن يلقي السلاح، وأن تحمل الجثة، وهو بمثابة الإعلان الصريح من قبل ذلك الضابط أن الموت عملة يومية يتم تداولها بين أبناء البادية، خاصة مع غياب سلطة القانون الجزائري على تلك المنطقة.

### صورة الطفل والتنامي الدرامي:

إن الخصوصية البيئية تنعكس، بلا شك، على الشخصيات نفسها، حيث التطور السريع للشخصيات وتناميها الدرامي، بما يتوافق مع سرعة تجاوز المراحل العمرية، والتأخر أو مخالفة هذا التطور يؤدي إلى للانعزال، أو إلى السقوط ضحية للعواصف البيئية القاسية. هذه الحقيقة كانت في افتتاحية الفيلم، فاللقطة الأولى عبارة عن لقطة قريبة لوجه الطفل ذيب تبيّن ملامح وجهه ونظراته البريئة والحزينة في نفس الوقت

وهو يراقب القبر، ثم القطع على القبر الذي يحمل وسم جماعته، ثم القطع على المنظر العام لنجد زيباً محاطاً بالقبور، وهي دلالة على انتشار رائحة الموت في الزمان والمكان الذي يعيش فيه ذلك الطفل. لا شك أن التقنية في تتابع الأحداث والصور وربطها ضمن سياقها الدرامي منذ البداية ساهمت بشكل كبير في إضفاء القيمة الجمالية على الفيلم، وكان الربط بين صورة الفعل وضده أو الفعل وتطوره هو المحرك لفعل التلقي الجمالي، وساهم هذا التتابع أيضاً في خلق تلك الدينامية الدرامية سواء في تطور سلوك الشخصيات أو الأحداث، وقد تنوع فعل الترابط والتتابع في السيناريو عبر نوعيه: الفعلي والمشهدي، وفيما يلي نورد أهم ما جاء في الفيلم من تتابع للأحداث والصور وربطها وتصنيفها وأثرها على النظام العام المشكل لصورة الطفل:

الوسم: كان في موضعين، الأول عندما كان زيب يراقب القبر ويتعرف على الوسم الذي يُعرف موتى جماعته، والثاني عندما رسم هو نفسه الوسم؛ لأنه لا يمتلك أي شيء يقدمه لأخيه سوى هذا الذي تعلمه قبل أيام قليلة، ليعلم وفق نسقه الثقافي أنه من أبناء تلك البيئة وينتمي لتلك الجماعة، وهذا يشكل تتابعاً مشهدياً، وربطاً ثقافياً ينتقل من جيل إلى جيل.

الأحافير: أثناء نقاش حسين مع الرجلين لإقناعهم بالموافقة على ضم زيب للمجموعة، يظهر زيب في الكادر وهو يلعب بعود في يده يدخله في تشققات الأرض الجداء، وبعدها قطع وانتقال إلى لقطة الممرات الكبيرة التي تشابه تلك الصغيرة في تعرجها، وهذا تتابع للمعنى، فعبر هذه الممرات يخرج زيب من العالم الصغير الشبيه بالشقوق الصغيرة إلى العالم الكبير الذي يجله ويجهل ما يمكن أن يكون فيه، وهذا ما يدخل ضمن سيناريو التصوير، الذي يأتي مكملاً ومتماشياً مع السيناريو المكتوب.

البئر: مشهد اللعب وتهديد حسين لذيب بقذفه في البئر -مما قد يؤدي إلى موته- شكل نوعاً من الخوف في نفسية الطفل من البئر، وتكررت صورة البئر في مواضع أخرى، منها مع اكتشاف الضحايا داخل البئر الذي كانت المجموعة تحاول الشرب منه، وهذا المشهد زاد من رعب وخوف زيب من البئر ومن السقوط فيه، وحتى عند اكتشاف البئر الأخيرة الصالحة للشرب، يقترب زيب من البئر للتأكد من خلوه من الجثث فينهره حسين ويطلب منه الابتعاد عن حافة البئر خوفاً عليه من السقوط، وفي مقابل صورة البئر المخيفة، يكون البئر هو الملاذ المنقذ لذيب من الموت على يد اللصوص، رغم عدم اختياره هذا الملاذ، وهذا منطقي فلا يمكن أن يختار زيب البئر متعمداً للنجاة بنفسه، فخوفه من البئر والغرق فيه يمنعه من اختيار البئر ملاذاً للنجاة، أما قيمة المكان وهو (البئر) في الفيلم فكانت حاضرة منذ البداية، فقد اتضح في بداية الفيلم القيمة المصيرية والحيوية التي يعينها البئر لسكان البادية، كما جاءت صورة أخرى للبئر من خلال استغلال قطاع الطرق البئر لاصطياد العابرين عنده، لعلمهم أن القوافل لا بد أن تتوقف عند البئر للتزود بالماء، وهذا ما دعا حسين لرفض العودة عندما وصل لهم زيب وترك الإنجليزي ومرافقه خوفاً من الهلاك عطشاً؛ فطريق العودة لا يوجد فيه أي بئر يمكن أن يتزودوا منه ما يعينهم على طريق العودة.

الصندوق: كان الصندوق مثيراً لفضول الطفل زيب، حتى أنه سأل أخاه حسين عما بداخله، بل إن فضوله خلق مشكلة بين الإنجليزي وأخيه حسين، والصندوق نفسه كان دليلاً واضحاً على أن الرجل المصاب هو قاتل أخيه، حيث وجده في خرج بغيره، ليتأكد زيب بأن هذا الصندوق هو ما يبحث عنه قطاع الطرق، وتأكيداً على أهميته إصرار الإنجليزي على عدم اقتراب زيب من الصندوق، وهذه الأحداث شكلت تحفيزاً وترقباً كبيرين لاكتشاف سر الصندوق، وفي النهاية كان الترقب لمعرفة ما في الصندوق وأهميته بالنسبة لذيب قد بلغ مبلغه، ومع اكتشاف محتوى الصندوق يخيب أمله، ويزداد غيضاً من قاتل أخيه ليقرر الانتقام منه، لأن ما في الصندوق لا يعني شيئاً مهماً بالنسبة للطفل البدوي.

**القتل:** فعل القتل في الفيلم شكل جسر العبور من مرحلة الطفولة وألعاب القتل إلى مرحلة اتخاذ القرار بقتل إنسان، فالطفل ذيب لم تمكنه يده من ذبح البهيمة التي ستقدم للضيوف؛ إذ نلاحظ حالة الارتباك والارتعاش عندما أمسك بالسكين استعداداً لقتل الحلال المباح، كما تكرر مشهد الخوف من الإقدام على فعل القتل عندما حمل المسدس بوجه قاتل أخيه، إلا أنه لم يستطع، فالقتل هنا يتجاوز قتل البهيمة، وفي النهاية ومع امتصاص صدمة قتل أخيه، وبعد أن استوعب الأحداث التي مرت عليه، ووصله إلى معرفة السبب والغاية التي من أجلها قتل شقيقه حسين، يتحول ذيب من طفل بسيط إلى منتقم شرس، ليتجرأ ويقتل إنساناً بدم بارد، بل بفخر شديد، مبرراً فعلته بقوله: "هذا ذبح أخوي" (فيلم ذيب). ليفتح ذيب لنفسه رصيماً في بنك القتل الذي يدل على القوة والشجاعة، وفق نسقه الثقافي.

### الطفل واتخاذ القرار:

لم يكن ذيب ليتخذ أي قرار مصيري في حياته، فالقرارات مصدرها حسين، وهو المسير لحياة ذيب والمسؤول عن تربيته، إلا أن الرحلة، التي حولته من طفل متلقٍ إلى إنسان متخذ لقراراته، أتت في وقت مبكر من حياته، ولأن ذيباً في الغالب سيمر حتماً في المستقبل بهذه الحالة، خاصة وأن هذه طبيعة البيئة التي يعيش فيها، فهي نفس البيئة التي حولت حسين من مراهق إلى رجل مؤهل لحياة الصحاري، ومع فقدان مصدر القرارات بالنسبة لذيب، وهو موت حسين، كان لابد من اتخاذ القرار وحل المشكلات بشكل ذاتي، وهي مهارات عقلية مركبة، تتطلب استراتيجيات وخطوات ذهنية وقياسية، وهذا يأخذ وقتاً وخطوات متعددة للوصول إلى اتخاذ القرار المصيري. وهذا القرار المصيري المتمثل في قتل قاطع الطريق لم يأت مفاجئاً، حيث تدرج تطور شخصية ذيب من حيث اتخاذ القرارات، مما أوصل الشخصية في النهاية إلى اتخاذ قرار القتل، وهذه القرارات جاءت نتيجة مواقف وضعت فيها شخصية ذيب، فأجبرته على اتخاذها، والقرارات التي اتخذها ذيب هي في الأصل مرهونة بحاجاته الفردية التي تلائم بيئته.

ويمكن هنا أن نتتبع تطور مراحل اتخاذ القرار عند الطفل ذيب، حيث جاء الأول متمثلاً بقرار اللحاق بأخيه حسين دون علم أحد، وهذا القرار يختلف عن باقي القرارات التالية؛ فدافعه نفسي ينبع من حاجات الحب والانتماء عند الأطفال، ويعتقد (ماسلو) "أن مساهمة الفرد في الحياة الاجتماعية محدودة أو مدفوعة بحاجاته للحب والانتماء والتوافق، وأن حالات العصيان أو التمرد، خاصة عند الشباب، قد تنجم من عدم إشباع مثل هذه الحاجات" (نشواني، 1985، ص213). وبما أن ذيباً متعلق أكثر بأخيه بعد وفاة والده، فقد كان من الصعب عليه الابتعاد عن مصدر الحب والانتماء، حيث يشكل حسين له ذلك الحضانة الحنون، وهذا ما دلت عليه أحداث الفيلم ومنذ بدايتها، فحسين يمثل الجزء الأكبر من حياة الطفل ذيب، وبمجرد زهاب أخيه مع الإنجليزي والمرافق، فذلك يعني لذيب فقدان الجزء الأكبر من حياته، مما دعاه إلى اللحاق به دون تردد.

أما القرار الثاني الذي اتخذته ذيب فقد كان التعامل والتحالف مع قاطع الطريق، والذي جاء بعد معطيات وأحداث مرت عليه جعلته يتقبل التهادن مع قاتل أخيه، أولها أنه أدرك أنه هالك -لا محالة- في هذه الصحراء، فهو لن يستطيع إخراج الماء من البئر، ولا يعرف كيف يصنع طعامه، كما كان لكلام قاطع الطريق أثر عليه، عندما قال له بأنه لن يعيش في الصحراء دون مساعدته، وأن الوحوش سوف تأكله، وهذا جعله يختار التحالف مع قاطع الطريق، هذا القرار دافعه حاجة ذيب للسلامة والأمن والطمأنينة، تجنباً للقلق والإضراب والخوف (نشواني، ص213). ودافع الخوف من المجهول والحاجة للأمن شكلاً المحرك الرئيس لاتخاذ قرار الكذب على الثوار عندما سألوه عن الإنجليزي، كما بررا السكوت عن كذبة قاطع الطريق أمام الضابط، بعد أن ادعى قاطع الطريق أنه والد ذيب، وهذا ما لم يتقبله ذيب إلا أنه لم ينكره أمام الضابط التركي، والسبب خوفه من الآخرين لأنه يجهل غايتهم وأهدافهم وتصرفاتهم، كما أن التحالف الذي أبرمه مع

قاطع الطريق يشكل أمراً محسوماً ومعلومياً لديه على خلاف الآخرين، هذه القرارات شكلت ورفعت مهارة اتخاذ القرار عند الطفل زيب، وأدرك أنه المسؤول عن قراراته في نهاية الفيلم، وهذا ما أدى إلى اتخاذ القرار الحاسم بقتل قاطع الطريق.

#### لغة الصمت:

يشدد دوايت سوين على ضرورة الالتفات وبشكل كبير إلى طريقة حوار الشخصية، وهذه الطريقة هي التي تميز الشخصية عن غيرها، فلكل جنسية ولكل جيل ولكل طبقة اجتماعية نموذجها الخاص في الحديث. (سوين، 2010، ص203) إن أهمية إجادة الممثل للهجة أو اللغة - ولا نعني هنا اللهجة البدوية بحد ذاتها- تكمن في أن الممثل يمكنه التركيز وبشكل كبير على باقي مفرداته الفنية دون الالتفات لمشكلة إتقان اللهجة أو اللغة، وهذا يعطي أريحية ومساحة أكبر للممثل في التأقلم بشكل أفضل مع مضامين الشخصية وتطورها، وهذا ما ينطبق على فيلم زيب حيث كان تركيز المخرج على الأداء التمثيلي وصنع اللقطة والمشهد، متجاوزاً عقبة كبيرة وهي التركيز على اللغة المنطوقة لدى الممثلين الذين هم في الأصل من أبناء نفس البيئة، وهم يفهمون لغتها ومفرداتها، كما أنهم يتقنون لغة الصمت فيها.

ولغة الصمت المعبرة في الصورة السينمائية هي في الأصل نابعة أيضاً من تلك البيئة الصامتة التي طرحها فيلم زيب، ويؤكد عبدالله الغدامي، أن الصمت هو النص المطلق، وأنت لا تفهم لغة الصحراء، إلا عبر تفكيك صمتها الذي هو أقوى ما تتقنه الرمال في سحباتها اللامتناهية، فكم قتلت الصحراء من أقوام جهلوا سر صمتها، والكائن الصامت يظل قوة سرية لا تتكشف إلا في لحظة النطق، وهذه ثقافة الصمت وحفظ السر، والجواب هنا سيكون فضحاً للذات وكشفاً لها، وإذا تكشفت الذات تعرت وصارت في العراء، فالصمت حماية وحصانة، ويأتي الصمت بوصفه لغة بين لغتين هما لغة الثرثرة ولغة العي، فالثرثار عامي وسوقي والعي جاهل قاصر. (الغدامي، 2009، ص 160)

ولعل ما جاء في فيلم زيب خير مثال على صورة الصمت التي تمثلت بشكل كبير في الصورة السينمائية، حيث كان محركها الأول لغة الجسد بدلاً من اللغة المنطوقة، وكان الطفل زيب مثالا للغة الصمت في معظم الأحيان، وهذا ما توارثه من خلال تربية حسين له، وذلك ظهر جلياً في أكثر من موقف، حيث كان حسين يُسكت زيب عن الكلام في بعض المواقف، بغية تعويده على لغة الصمت، فالصمت صورة للاحترام، وصورة لحفظ الهيبة، وصورة للتفكير، وصورة للغضب، فجاءت تلك الصور متوافقة مع الصورة السينمائية التي ظهرت أبلغ من لغة الكلام، ولأن التمثيل السينمائي ذو طبيعة خاصة يختلف عن المسرحي والتلفزيون، وإن اشتركت تلك الفنون في التقنيات الأساسية في فن التمثيل الذي أطر له ستانسلافسكي، إلا أن السينما لها طابعها الخاص، ومرد ذلك في الأساس إلى تقنية الكتابة للسينمائية، والتي تعتمد على الحركة بشكل أكبر بكثير من الحوار، وهذه الحركة مرتبطة بشكل وثيق بالصورة السينمائية التي تحكي القصة، والحوار المنطوق جزء من رواية القصة وليس كل القصة.

#### تمثيلات صورة الطفل:

إن فيلم (زيب) عبر ما طرحه من صورة للطفل، يلامس موضعين رئيسيين، الأول: متعلق بالطفل نفسه، حيث يظهر في صورة الضحية، وتأثير البيئة على التشكل المعرفي والثقافي للطفل، وهذه صور ظاهرية، سبق التطرق إليها في بحثنا هذا، حيث وضعت هذه الصور في إطارها البيئي الخاص لتمكين فهم المعنى من تلك الصور، إلا أن الموضوع الثاني وهو ما يمكن أن نطلق عليه (المعنى الدفين) للفيلم، والمرتبب بشكل وثيق بدلالات الصورة السسيو- سياسية.

فالفيلم باعتباره نظاماً من الصور، يدخل في نطاق لعبة المعنى التي تميز ثقافة أو مجتمعاً في فترة تاريخية معينة، والتفكير في الفيلم أو في بعض أجزائه أو أسلوب معالجته، يحصل في داخل التوتر الدلالي الذي يفرضه الفيلم، باعتبار أن هناك خطاباً ما أو رغبة في تضمين صور الفيلم بمعاني محددة، لذا فإن الصورة السينمائية لا تكتفي بإظهار ما هو موجود، بل تتورط في صراع المعنى، بحيث تصوغ بعض تفاصيله وبطرقها الخاصة، وتوصيل دلالات بعينها فإن المخرج يستخدم تلك الصورة للتعبير عما يريده، فالصورة تكشف عن قوتها الهائلة حين تبرز لنا الأشياء المختبئة في اللامرئي، وتخلخل المقاييس الجاثمة في القوى المجهولة، وهنا يكمن بُعد الصورة الإبداعي، فالصورة السينمائية تتجاوز الزمن العام، حيث تخلق زمنها الخاص، وتتخطى المكان الذي انبثقت منه لترسم مكاناً مختلفاً لتقوم في النهاية بصياغة حقائق لن تعكس مطلقاً تلك الحقائق التي استقبلها الفهم العام. (أفاية، 1988، ص 25-57).

وهذا يحيلنا إلى التساؤلات حول تلك الصورة التي سعى فيلم نيب لتقديمها، وما هو المعنى الدفين الذي يحمله، فلا يمكن اعتبار أن الفيلم يحكي مجرد قصة من الماضي، ولماذا تقدم هذه القصة في هذا الوقت بالذات، ومن هو المستهدف من هذا الخطاب عبر تلك الصور التي قدمها الفيلم؟ ولعل في إجابات هذه الأسئلة مفاتيح لذلك المعنى الدفين في خطاب الفيلم المتمثل عبر صورة الطفل، ولا شك في أن هناك قصداً من خلال طرح صورة الطفل وربطها بالماضي، حيث يؤكد سايمون ديورنغ على أن الحاضر، على أحد مستويات، ما هو إلا تعبير عن الماضي، ففي نهاية المطاف لا شيء يأتي من فراغ، فالحياة العادية مشبعة بالماضي، وكل فعل يحمل أثراً من الماضي، بل ذكرى لا شعورية منه، فيصبح المعنى في التاريخ برمته منتمياً إلى الحاضر، كما يساعدنا الماضي على فهم الحاضر بشكل رئيس من خلال إغراء الحكاية، ويمكن أن نتعلم الكثير من الماضي، ليس لأننا نتشارك عالم الماضي، بل للاستفادة من دروسه. (ديورنغ، 2015، ص 92-95).

ومن خلال الوقوف بين الزمنين، وهما الماضي والمقصود به القصة وبين الحاضر والمقصود به وقت إنتاج الفيلم، يبرز ذلك المعنى الذي يربط الزمنين معاً عبر صورة الطفل، فقصة الماضي هي الصورة الظاهرية، أما انعكاسها على الحاضر فهي الصورة الداخلية للمعنى، أي أن المعنى يأتي من الخارج إلى الداخل، فإبناء الجزيرة العربية، وبالذات أبناء البادية، يعون تماماً خطر تلك المرحلة التي يطلق عليها البعض (الجاهلية الثانية)، وأبناء وأحفاد تلك البادية سمعوا الكثير من القصص عن قسوة الماضي وقهره ومرارته، كما أنهم يعون تماماً أن قيمة الإنسان في ذلك الزمان كانت لا تساوي شيئاً، فقد تزهق أرواح لأسباب بسيط لا يستحق من أجلها أن يموت الإنسان، وبذلك أدرك أبناء جزيرة العرب أن القانون وتطبيقه هو حماية لهم ولأولادهم وممتلكاتهم، فسارعوا إلى تأييد قوة القانون وبايعوا القوة القادرة على تطبيقه، حتى تهدأ نفوسهم المرهقة من حياة اللاقانون، أما سبب تناقل تلك الحكايات والقصص عن تلك المرحلة القاسية فهو لأخذ العبرة من صور المعاناة التي عاشها أسلافهم، مما يدفع أبناء البادية اليوم إلى التمسك أكثر بحياة القانون، ولأن ذلك الماضي ليس ببعيد قياساً بعمر الشعوب والأمم، فإن تأثيره ما زال قائماً في نفوس الآباء والأبناء، والفيلم هنا يأتي بدور ذلك الراوي المطلع على صورة الماضي بكل قسوتها، إلا أن الصور هنا مرئية وليس مروية، وهذا سر قوة الصورة السينمائية التي تتماهى مع صورة الماضي في حقيقتها بشكل أكبر من الوسائل السردية التي حاولت نقل ذلك الماضي إلى وقتنا الراهن.

والوقت الراهن هنا - وهو توقيت إنتاج الفيلم عام 2014- يشكل ما تعيشه الأمة من انحسار وضعف بسبب ما يسمى بالربيع العربي الذي عصف بالإنسان العربي إما قتلاً أو تهجيراً، فالحالة التي تعيشها الدول المجاورة لمنطقة البادية العربية تعيد إلى الأذهان مرحلة زمن اللاقانون التي رزحت تحت وطأته منطقة شبه الجزيرة العربية زمناً طويلاً، وهذا تشكل في صور الدمار وضياع هيبة القانون في الدول التي طالت تلك العاصفة، وهذه الصور اليومية تتمثل كنموذج حي أمام أبناء البادية عما سمعوا عن العيش في بيئة يغيب



عنها القانون وسلطة الدولة، وهذه الحقيقة أدركها أهل أبناء جزيرة العرب أكثر من غيرهم، لذا لم نشهد أي ثورة عنيفة من أبناء البادية على الأنظمة الحاكمة بغرض تغييرها، وأعني الأنظمة الوراثية والتي يقوم حكمها في الأصل على المفهوم القبائلي الوراثي، وهي دولة الخليج والمملكة الأردنية والمملكة المغربية، فهذا إن حدث فإن أبناء البادية سيعيدون أنفسهم إلى مربع الجاهلية التي رفضها أسلافهم وتحالفوا مع الأنظمة الحاكمة في سبيل التخلص منها.

إن ما جاء به فيلم زيب من معنى سسيو- سياسي، يعزز من التمسك أكثر بحياة القانون، كما أن تقديم صورة الطفل نموذجاً لحياة اللاقانون يعزز أكثر من فعل التأثير على النفس البشرية بشكل عام، ونفس أبناء البادية العربية بشكل خاص، فكلنا نرى إما أنفسنا أو أبناءنا في ذلك الطفل الذي تمثلت صورته في واقعنا العربي المعاش، حيث التدهور الدراماتيكي في الأوضاع العربية، والضحية هو ذلك الطفل العربي، مما يعني ضياع المستقبل بأكمله، فعندما يسود منطق القوة الذي يخلو من الرحمة والعدالة، وتضيع الكرامة والإنسانية، ستظهر شخصية الذئب الذي يدافع ويحمي نفسه من بطش الآخرين، حينها ستصدق مقولة (القوي يأكل الضعيف).

المراجع:

1. أفاية، محمد نورالدين (1988). "الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل"، منشورات عكاظ، الرباط.
2. الخشاب، مصطفى (1992). "المدخل إلى علم الاجتماع"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
3. الغدامي، عبدالله محمد (2009). "القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية.
4. أنيس، إبراهيم (1984). "دلالة الألفاظ"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
5. ديورنغ، سايمون (يونيو 2015). "الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية"، ترجمة: د. ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد: 425.
6. سوين، دوايت (2010). "كتابة السيناريو للسينما"، ترجمة: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة.
7. عصمت، رياض (2015). "الحلم حياة: التمثيل الانتقائي (منهج في تدريب الممثل على الأداء المسرحي والسينمائي والتلفزيوني" وزارة الثقافة والفنون والتراث، دولة قطر.
8. فراج، عفاف أحمد محمد (1999). "في سيكولوجية الفن... سيكولوجية التذوق الفني"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
9. نشواني، عبدالحميد (1985). "علم النفس التربوي"، دار الفرقان، الأردن، عمان.
10. هس، بيث وآخرون (1989). "علم الاجتماع"، ترجمة: د. محمد مصطفى الشعيبي، دار المريخ للنشر، الرياض.

المواقع الإلكترونية:

11. (فيلم زيب، 2014)، موقع اليوتيوب: <https://youtu.be/JG8IvzLOY>



Jordan Journal of the

# ARTS

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

---

Volume 11, No.1, April, 2018, Rajab, 1439 H

---

## CONTENTS

### *Articles in arabic language*

•	<b>Technical Characteristics of Some Jordanian Children's Songs.</b> <i>"Mohammad luay" Abdallah Alshawaheen.</i>	1 - 17
•	<b>The Impact of a Training Course for High School Students Who Apply to Study Music at Jordanian Universities.</b> <i>Hassan Mohammad AL Omary.</i>	19 - 34
•	<b>Fingers Extension on the Cello and Methods to Benefit from them on the Oud.</b> <i>Khaled M. Al Bal'awi, Nidal A. Obiedat, Wael H. Haddad, Mohammed Z. Tashli.</i>	35 - 49
•	<b>Symbols in Visual: Abdul Nasser Gharem's Works as a Model in Saudi Contemporary Art.</b> <i>Maha Abdullah Al-Senan, Fatima Rashed Al Issa.</i>	51 - 69
•	<b>The Child Cinematic Image Between Current Implications and underlying Cultural Tribal Manners.</b> <i>Faisal Mohsen Alqahtani.</i>	71 - 82



Subscription Form

Jordan Journal of  
**ARTS**

An International Peer-Reviewed Research Journal

Published by the Deanship of Research & Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan

Name: .....  
Speciality:.....  
Address: .....  
P.O. Box:.....  
City & Postal Code: .....  
Country: .....  
Phone: .....  
Fax:.....  
E-mail: .....  
No. of Copies:.....  
Payment: .....  
Signature: .....

Cheques should be paid to Deanship of Research and Graduate Studies - Yarmouk University.

I would like to subscribe to the Journal  
**For**

- / One Year
- / Two Years
- / Three Years

**One Year Subscription Rates**

	Inside Jordan	Outside Jordan
Individuals	JD 5	€ 20
Institutions	JD 8	€ 40

**Correspondence**

**Subscriptions and Sales:**

**Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh**  
Deanship of Research and Graduate Studies  
Yarmouk University  
Irbid – Jordan  
**Telephone:** 00 962 2 711111 Ext. 3638  
**Fax:** 00 962 2 7211121



## **General Rules**

1. Jordan Journal of the Arts is published by The Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan.
2. *JJA* publishes scholarly research papers in the field of Fine Arts.
3. The journal publishes genuinely original research submissions written in accordance with scholarly manuscript criteria.
4. The journal publishes scholarly research articles in Arabic or in English.
5. Submissions that fail to conform to *JJA*'s publishing instructions and rules will not be considered.
6. All submissions are subject to confidential critical reviewing in accordance with the standard academic criteria.

## **Publication Guidelines**

1. The contributor should submit a duly signed written statement stipulating that his submission has neither been published nor submitted for publication to any other journal, in addition to a brief resume including his current address, position, and academic rank.
2. **Documentation:** The journal uses the American Psychological Association (APA) stylesheet for scholarly publication in general. The contributors should observe the rules of quoting, referring to primary sources, and other scholarly publication ethics. The journal retains the right to rejecting the submission and publicizing the case in the event of plagiarism. For sample in-text documentation and list of references, please consult (<http://apastyle.apa.org>), then ([http://www.library.cornell.edu/newhelp/res\\_strategy/citing/apa.html](http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html)).
3. Articles should be sent via email to: ([jjaj@yu.edu.jo](mailto:jjaj@yu.edu.jo)) in Arabic or English. They should be printed on computer and double-spaced. Manuscripts in Arabic should use (Arial, font: Normal 14). Manuscripts in English should use (Times New Roman, font: Normal12). Manuscripts should include an Arabic abstract in addition to a 150-word English abstract with the number of words following it in brackets. Each abstract should be followed by the keywords necessary to lead prospective online researchers to the article. Manuscripts are not to exceed thirty (30) A4 pages, tables, diagrams, and appendixes included. Tables, diagrams, and drawings should appear with headings in the text in their order of occurrence and should be numbered accordingly.
4. If the article is taken from an MA thesis or PhD dissertation, this fact should be stated clearly in a footnote on the title page providing the name and address of the author of the original thesis or dissertation.
5. The researcher should submit a copy of each appendix: software, tests, drawings, pictures, etc. (if applicable) and state clearly how such items can be obtained by those who might want to avail themselves of them, and he should submit a duly signed written statement stipulating that he would abstain under all circumstances from impinging on copyright or authorship rights.
6. If initially accepted, submissions will be sent for critical reviewing to at least two confidentially selected competent and specialized referees.
7. The journal will acknowledge receipt of the submission in due time and will inform the author(s) of the editorial board's decision to accept the article for publication or reject it.
8. The Board of Editor's decision to reject the article or accept it for publication is final, with no obligation on its part to announce the reasons thereof.
9. Once the author(s) is informed of the decision to accept his/her article for publication the copyright is transferred to *JJA*.
10. *JJA* retains the right to effect any minor modifications in form and/or demand omissions, reformulation, or rewording of the accepted manuscript or any part thereof in the manner that conforms to its nature and publication policy.
11. In case the author(s) decided to withdraw his/her manuscript after having submitted it, he/she would have to pay to Yarmouk University all expenses incurred as a result of processing the manuscript.
12. *JJA* sends the sole or principal author of the published manuscript one copy of the issue in which his/her manuscript is published together with ten (10) offprints free of charge.
13. The journal pays no remuneration for the manuscripts published in it.

## **Disclaimer**

“The material published in this journal represents the sole views and opinions of its author(s). It does not necessarily reflect the views of the Board of Editors or Yarmouk University, nor does it reflect the policy of the Scientific Research Support Fund at the Ministry of Higher Education in Jordan.”





Jordan Journal of the  
**ARTS**

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

---

---

Volume 11, No.1, April, 2018, Rajab, 1439 H

---

*INTERNATIONAL ADVISORY BOARD*

**Ales Erjavec**

University of Primorska, Slovenia.

**Arnold Bcrlcant**

Long Island University, USA.

**Barbara Metzger**

Waldbrunn, Germany.

**George Caldwell**

Oregon State University, USA.

**Jessica Winegar**

Fordham University, USA.

**Oliver Grau**

Danube University Krems, Holland.

**Mohammad Al-Ass'ad**

Carleton University, USA.

**Mostafa Al-Razzaz**

Helwan University, Egypt.

**Tyrus Miller**

University of California, USA.

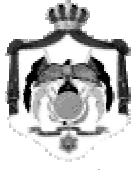
**Nabeel Shorah**

Helwan University, Egypt.

**Khalid Amine**

Abdelmalek Essaadi University, Morocco.





The Hashimite Kingdom of Jordan



Yarmouk University

Jordan Journal of the

# ARTS

An International Peer-Reviewed Research  
Journal funded by the Scientific Research Support Fund

**Volume 11, No.1, April, 2018, Rajab, 1439 H**

Jordan Journal of the  
**ARTS**

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

---

**Volume 11, No.1, April, 2018, Rajab, 1439 H**

---

**Jordan Journal of the Arts (JJA):** An International Peer-Reviewed Research Journal issued by the Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan, and funded by the Scientific Research Support Fund, Amman, Jordan.

**Chief Editor:**

**Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh.**

Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

**Editorial Board:**

**Prof. Dr. Kamel O. Mahadin, FASLA.**

Faculty of Architecture and Design, American University of Madaba, Amman, Jordan.

**Prof. Dr. Raed R. Shara.**

Faculty of Architecture, Al-Balqa University, Irbid, Jordan.

**Prof. Dr. Mohamed M. Amer.**

Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

**Prof. Dr. Rami N. Haddad.**

Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan

**Dr. Husni Abu-Kurayem.**

Faculty of Art and Design, Zarqa University, Zarqa, Jordan.

**Dr. Omar Naqrash.**

School of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.

**Editorial Secretary:** Fuad Al-Omary.

**Arabic Language Editor:** Prof. Ali Al-Shari.

**English Language Editor:** Prof. Nasser Athamneh.

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

**Layout:** Fuad Al-Omary

---

**Manuscripts should be submitted to:**

**Prof. Dr. Mohammad Ghawanmeh**

Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts

Deanship of Research and Graduate Studies

Yarmouk University, Irbid, Jordan

Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 3735

E-mail: [jja@yu.edu.jo](mailto:jja@yu.edu.jo)

