المملكة الأردنية الهاشمية
وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي

جامعة اليرموك
اربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكّمة

المجلد (4)، العدد (1)، 2011م / 1432هـ

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكّمة

المجلد (4)، العدد (1)، 2011م / 1432هـ

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

رئيس التحرير:

خالد الحمزة، كلية الفنون، جامعة اليرموك.

هيئة التحرير:

علي الشرع، كلية الآداب، جامعة اليرموك.

محمد الغوانمه، كلية الفنون، جامعة اليرموك.

محمد عبد العال، كلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا.

محمود الشرعه، كلية الآداب، جامعة اليرموك.

محمود صادق، كلية الفنون، جامعة اليرموك.

منور المهيد، كلية الفنون والعمارة الاسلامية، جامعة العلوم الاسلامية العالمية.

نظير ابو عبيد، كلية العمارة والتصميم، جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية.

سكرتير التحرير: مشهور حمادنة

التدقيق اللغوي (اللغة العربية): علي الشرع
التدقيق اللغوي (اللغة الانجليزية): محمد العجلوني
تصميم الغلاف: بسام الردايدة
الصورة على الغلاف الخلفي: الفنان أحمد نعواشي
تنضيد وإخراج: أحمد أبوهمام

ترسل البحوث إلى العنوان التالي:

رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك
اربد - الأردن
هاتف 7211111 2 962 00 فرعي 2072
E-mail: *jja@yu.edu.jo*

المملكة الأردنية الهاشمية
وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي

جامعة اليرموك
اربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكّمة

المجلد (4)، العدد (1)، 2011م / 1432هـ

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. Abdel Hamid Hamam
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University
Irbid – Jordan
Telephone: 00 962 2 711111 Ext. 2072
Fax: 00 962 2 7211121

قواعد عامة

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

قواعد النشر

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

المجلة الأردنية للفنون
مجلة علمية عالمية محكّمة

المجلد (4)، العدد (1)، 2011م / 1432هـ

محتويات العدد

البحوث باللغة العربية:

- **تطبيقات المنهج السميولوجي في قراءة اللوحة التشكيلية: دراسة ظاهراتية** 1
  مازن حمدي عصفور
- **دراسة مقالات النقد التشكيلي الأردني التي نشرت في مجلة أفكار الأردنية بين عامي (2000 - 2005)** 19
  فاطمة يوسف الخصاونة
- **العلاقة بين مستوى القدرات الموسيقية والتحصيل الأكاديمي لدى الطلبة المتفوقين أكاديميا** 29
  مأمون عاطف المومني، وخالد عبدالله الحموري،
  ونجاتي احمد يونس، وجهاد القرعان
- **مشاكل تدريس آلة الكنترباص وطرق حلها** 45
  عزيز ماضي
- **الموسيقى وأثرها في تنمية قدرات الأطفال** 53
  تماره محمود نصير

البحوث باللغة الانجليزية:

- **تأثير الحضارة العربية والعالمية على فن الصياغة الشعبية الأردنية من حيث التصميم والتقنيات** 65
  خليل طبازة

تطبيقات المنهج السميولوجي في قراءة اللوحة التشكيلية: دراسة ظاهراتية

مازن حمدي عصفور: كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

تاريخ الاستلام: 27/ 4/ 2011 **تاريخ القبول**: 11/ 8/ 2011

Application of the Semiological Approach in Plastic Art: A Phenomenological Study

Mazen Asfour, *Faculty of Arts and Design, The University of Jordan, Amman, Jordan.*

ملخص

تهدف هذه الدراسة رصد فاعلية وحضور المنهج السميولوجي في التصورات النقدية الفنية المعاصرة ومناهجها وأدواتها و في النقد الفني التشكيلي ومناهجه وأدواته بصورة خاصة. بعد أن تعزز حضور المناهج النقدية المشتغلة في داخل النص الفني نفسه بقوة على الساحة النقدية المعاصرة. وترصد الدراسة أيضا إمكانات المنهج السميولوجي ومدى نجاحه في مقاربة النص الفني التشكيلي وتحليل شبكة علاماته ومحتوياته الداخلية و الكشف عما يختبئ وراءه من ظواهر وسياقات ثقافية وشواغل اجتماعية وفكرية وروحية وسياسية وغيرها. وقد تضمنت الدراسة ولغاية تضييق المسافة بين النظرية والتطبيق أمثلة من تطبيقات السميولوجيا في أعمال الرسم والتصوير لفنانين عالميين أمثال ليوناردو دافنشي وجوفاني بلليني من رواد عصر النهضة.

Abstract

This study is concerned with monitoring the presence and effectiveness of semiotics in the perceptions, approaches, and tools of contemporary fine art criticism in general and of plastic art criticism in particular. Such concern in justified by the reaffirmation of the strong presence of the textual critical approach in the field of contemporary art criticism. The study also monitors the potential success of the semiotic approach in handling fine art and text, and the analysis of its signs and is interior content to reveal the phenomena and cultural contexts beyond it. As well as social, intellectual, spiritual, and other concerns. For the purpose of narrowing the gap between theory and practice, the study includes examples of the applications of Semiotics in the works of drawing and painting by global artists such as Leonardo da Vinci and Giovanni Bellini who are pioneers of the Renaissance.

مقدمة

بفضل ما اتسم به القرن العشرون من صعود للنزعة التجريدية في الفن بفعل التحولات العلمية المتسارعة التي شهدها هذا القرن، فقد ترتب على ذلك حراك معرفي أدى إلى انحسار المناهج النقدية التقليدية التي كانت سائدة منذ عقود والتي كان أغلبها يستند على مناهج تحليلية نقدية نظرية تنطلق من خارج النص، كالنقد التاريخي والسياقي والفلسفي الجمالي وكذلك مناهج وأدوات نقدية ترتكز على كل من علمي النفس والاجتماع وغيرهما. وقد اقتصرت هذه المناهج والأدوات النقدية في تناولها النص الإبداعي بغية تحليله وكشف دلالاته على إسقاطات فلسفية وتاريخية وأسطورية وغيرها خارجة عن النص وليس لها صلة بما يكمن في تجاويفه من انزياحات دلالية واسعة ومفتوحة. وقد أفرزت تلك المناهج نمطية مقيتة مكررة في الوصف والتحليل والتفسير وإطلاق الحكم على المنتج الثقافي سواء كان نصاً موسيقياً أو مسرحياً أو أدبيا وخلافه. إلا أن بروز النزعة العلمية التجريبية بامتداداتها الفلسفية المتصالحة مع العلم في القرن الماضي قد تمخض عنها تأسيس نظرةً نقدية علمية وتحليلية جديدة للفن بوصفه عمليات ذهنية وعلمية صرفة خطابها الفني يكمن بالدرجة الأولى في ميكانيزمات النص الفني البنيوية والتركيبية الداخلية وليس في إبعاده الرمزية والتصويرية، ويرجع ذلك بالدرجة الأولى إلى فلسفة العلم الاينشتاينية وما أفرزته من تحولات نشطة في الفكر والإبداع بتأكيدها على نسبية الطاقة والمادة وظواهرها الخارجية، ولم ينعكس ذلك بشكل حاسم فقط

على النص الفني ذاته وفلسفة تأليفه، بل انعكس أيضا على التصورات النقدية المعاصرة ومناهجها وأدواتها، إذ تعزز حضور المناهج النقدية المشتغلة في داخل النص الفني نفسه والتي فرضت نفسها بقوة على الساحة النقدية المعاصرة نتيجة لقوانينها الدقيقة القادرة على مقاربة النص ورصد شبكة علاماته ومحتوياته الداخلية. تلك المناهج النقدية التي استمدت حيويتها من اكتشافات العلوم الطبيعية والإنسانية المعاصرة على السواء، قد أدت إلى انحسار المناهج النقدية التاريخية والسياقية التقليدية التي كانت سائدة لقرون طويلة لتحل محلها المناهج البنيوية والتفكيكية وما تفرع عنها من مناهج جاءت من صلبها وبالأخص المنهج السميولوجي مدار البحث الذي تجلى في أوضح إشكاله في أواخر ستينات القرن الماضي، وقد فرض المنهج السميولوجي حضوره في تلك الفترة بوصفه تطوراً نوعياً للمنهج البنيوي وعلم اللسانيات الذي بنت عليه السميولوجيا الكثير من أدواتها في رصد وتحليل العمل الفني، وأصبح المنهج السميولوجي طبقا لذلك في نظر النقاد والباحثين ليس فقط تصويبا للبنيوية وأخطائها أو تصحيحاً لطرائقها بل جزءاً لا يتجزأ من مكونات النقد الفني بشكله المعاصر، ومن جانب آخر ورغم تفرد ذلك العلم باستقلاليته الذاتية، إلا أن هناك من التراث الفكري والفلسفي والجمالي ما اشتغل فيما يشبه السميولوجيا وتحت مسميات مختلفة قبل تبلورها كعلم مستقل ذي أدوات واضحة في القرن الماضي. فقد سجل في التراث الإغريقي تحليل للإشارات والدلالات ما يشبه الاشتغال السميولوجي في تحليل النص وخاصةً في مجال العلوم الطبية. وكذلك في النصوص الملحمية والفلسفية والأدبية لكل من أرسطو وأفلاطون و في فلسفاتهما الجمالية. أما تراثنا العربي والإسلامي بعلومه البلاغية والكلامية وخاصةً في العصر الوسيط، فلم يكن بعيداً عن الاشتغال السميولوجي إذ مارسه نقاد البلاغة العرب والمسلمون، وكذلك المتصوفة المسلمون إذ نجد رصدا للعلامات ودلالاتها في في كتاباتهم وآدابهم. أما نصوص الإيقونات في العصور الوسطى المسيحية، فقد درس فلاسفة اللاهوت المسيحيون العلامات الدالة فيها للكشف عن الرموز المستبطنة في الإيقونات والإعمال الفنية الفسيفسائية والتي بنى عليها مؤرخ الفن اروين بانوفسكي (Panofsky, 1991) في النصف الأول من القرن العشرين منهجه الشهير الذي عرف بعلم الرموز الايكونوغرافية وتطبيقاته في مؤلفاته التي تناول فيها رسومات وإيقونات العصور المسيحية الوسطى وعصر النهضة في قراءات بصرية رمزية لعلاماتها الدالة وخاصة ما يتعلق بمسائل المنظور ونقطة التلاشي والتسطيح ودلالات توظيفهما في الأعمال الفنية وقد جعل ذلك العديد من الباحثين يلمحون لذلك التداخل والتشابه بين الدرس الايكونغرافي الرمزي لبانوفسكي والدرس السميولوجي لشدة التشابه بين أدواتهما التحليلية. ومن جانب آخر فإن السميولوجيا ومشتغليها يؤكدون صلتها الوثيقة بفلسفة الأشكال الرمزية ودراسة الأنظمة التواصلية التي قام بها أرنست كاسيرر لكل من الفن والعلم والتاريخ والدين والأسطورة. وفي الفكر الفلسفي التداولي لتشارلز بيرس (C. Pierce). وجون راسل (J. Russell). رصدت أشكال متقاربة مع السميولوجيا. وكذلك في البنائية الروسية التي سادت في النصف الأول مـن القرن العشرين التي اعتبرت تأسيسا للطروحات البنيوية الأخرى المعاصرة كالنظريـــات السيميائية البنيوية لدى أقطاب مدرسة براغ أمثال فيتروف (Vertov) ورومان جاكسبون (R. Jacobson) حيث ذاعت شهرة الأخير بفعل نظريته التي دمجت بين اللغة والفن (Bird, 1996, P.33).

أما علم النفس وخاصة علم النفس الفرويدي فهو يتشابه أيضا في بعض أدواته بالمنهج السميولوجي في تحليل النص ونجد ذلك ماثلاً بوضوح في التحليلات النفسية البنيوية التي طبقها سيغموند فرويد S. Freud في تصاوير النهضوي ليوناردو دافتشي في مؤلفه الخاص الذي كرسه لتحليل الدلالات النفسية المستبطنة في نصوص الفنان دافنشي وميكانيزماتها البصرية (فرويد، 1997, P.24).

وتتعدد أشكال التداخل بين السميولوجيا وحقول الثقافة الأخرى إلا أن أبرزها يتمثل باعتبار السميولوجيا كعلم مستقل وريثا شرعيا لمنجزات البنيوية واللسانيات بصورة رئيسية. ولعل ذلك ما يفسر احتضان سميولوجيا الأدب واللسانيات بفروعها المختلفة منذ انطلاقتها لسميولوجيا الفن والجمال مما جعلها تدين بشدة إلى مفكرين وباحثين بارزين يرجع لهما الفضل في تأسيسها وبلورتها كعلم مستقل في مطلع القرن الماضي، أبرزهم كل من السويسري

رائد البنيوية اللغوية فرديناند دي سوسير F. Saussure الذي وضع لذلك العلم مصطلح Semiology سيميولوجي والفيلسوف الأميركي تشارلز بيرس C. Peirce الذي وضع للعلم ذاته مصطلح Semiotics سميوتكس. ورغم عدم وجود أية فروق جوهرية بين الاصطلاحين بوصفهما يدلان على علم دراسة الإشارات والعلامات. إلا إن مصطلح سوسير سميولوجي بقي أكثر شيوعا لدى الباحثين الأوروبيين. وقام باشتقاقه من كلمة (Semein) في اللغة اليونانية والتي تعني العلامة أو الإشارة، وقد وضع سوسير في مؤلفه دروس في اللغويات تعريفا محددا السميولوجيا بوصفها علما مستقلا مناطاً به دراسة وتحديد القوانين التي تؤلف تلك العلامات والإشارات وتتحكم بدوالها ومدلولاتها (Saussure, 1916 P.16)**.** بينما قدم بيرس للسميوطيقا (Semiotics) كما وضع اصطلاحها رؤية فلسفية أكثر شمولية لهذا العلم مفادها أن العالم بوجوده وجوهره وظواهره يتألف من إشارات أو علامات Signs وبالتالي فأن سميوطيقيته تميزت بشمول نظرية العلامات كافة المعرفيات الانسانية بما في ذلك المقولات الفلسفية والنظرية التي تقوم خارج علم اللغة واللسانيات مما قربها بشكل واضح من علوم المنطق والفلسفة البراغماتية الأميركية التي سادت في عصره. بينما بقيت سميولوجية سوسير رغم اهتمامها بدراسة الرموز والدلالات في سياق المجتمع، محصورة نوعاً ما في أطار اللغة واللسانيات البنيوية بخلاف سميوطيقية بيرس التي يشمل خطابها الفلسفة والمنطق. ورغم تلك الاختلافات والتوجهات الفلسفية و المنهجية لكل من سوسير وبيرس في نظرة كل منهما لهذا العلم، إلا أن ذلك لم يمنع السميولوجيا المعاصرة بتطور مناهجها المختلفة من أن تسجل لكليهما الفضل في ريادة وتأسيس هذا العلم الذي سيمضي في تطوير شكله المعاصر فيما بعد عمالقة سميولوجيون أمثال رولاند بارت (R.Barthes)، وغريماس (Greimas, A. J) و اومبيرتو ايكو (U. Eco) وغيرهم الذين تطورت وتوسعت تطبيقاتهم للدرس السميولوجي لتشمل نصوصاً منوعة من النشاط الإبداعي الإنساني وبالأخص في مجالات الفنون الجميلة والفنون السردية بصورة عامة والفنون البصرية كالفن التشكيلي بصورة خاصة وهو محورا لبحث.

من سميولوجيا اللغة والأدب إلى سميولوجيا الفنون البصرية:

أسهمت المقاربات والتطبيقات السميولوجية لروادها المؤسسين التي تداخل فيها النَصِّ اللغوي الأدبي بالبصري في توسيع دائرة الاشتغال السميولوجي ليشمل كلاً من الفنون التشكيلية والمسرحية إلى جانب العمارة التي حظيت هي أيضا باهتمام السميولوجيين. أما الصورة و هي ابرز مكونات الفنون البصرية فلم يكن بإمكانها أن تتجنب الارتماء في لعبة المعنى وكشف الدلالة فيها. وقد نظر العديد من السميولوجيين المعاصرين إلى الصورة التشكيلية بوصفها خطاباً لغوياً بصرياً مؤهلا بأن يشغل مكانه كسيميولوجية بصرية قابلة للتطبيق وقائمة بذاتها، قادرة على تأسيس مفردات سميولوجية ومنهجية في الرصد والمقاربات والتحليل تمكن أن تؤسس بمجملها أدوات ومنهج نقد فني جديد في إطار ما اصطلح عليه في أيامنا هذه بسميولوجية الفن (Semiology of art) أو سميولوجيا الفنون البصرية (Semiology of visual arts) كأحد فروعها والتي باتت تدرس كمباحث اكاديمية في الجامعات الاوروبية في الوقت الراهن. وقد استفادت السميولوجيا الفنية والبصرية في بلورة ذاتها وفرض خصوصيتها من خصائص الفنون البصرية ذاتها بوصفها فنونا مكانية، تشترط المكان والكتلة والفراغ والحيز والعلامات البصرية الأخرى كالخط واللون والحركة وغيرها من العلامات البصرية بما فيها من ديناميات ولغة بصرية تواصلية خاصة بها. ومع ذلك فلم تنسلخ السميولوجية الفنية والبصرية عن مرتكزات سميولوجيا اللغة والتواصل، بل بقيت وفية لها واشتغلت وفق العديد من مرتكزاتها مثل العلاقة المتبادلة بين الدال والمدلول وإستراتيجية النص والرسالة ودور القارئ او المتلقي وغير ذلك من عناصر سميولوجيا اللغة و التواصل التي تمسكت بها اغلب الفروع السميولوجية رغم تنوع مناهجها ومواضيع اشتغالاتها. وكان لا بد لذلك التداخل اللغوي البصري الذي انصهر في بوتقة واحدة أن يكسب سميولوجيا الفنون البصرية التشكيلية إمكانات وأدوات كشف وقراءة أكثر عمقاً للسطح التشكيلي. ولم تحظ تلك الإمكانات والأدوات السميولوجية المتسارعة التطور باهتمام الباحثين السميولوجيين النظريين وحدهم فحسب بل جذبت أيضا اهتمام العديد من فناني الحداثة

في القرن الماضي وقبل تبلور السميولوجيا البصرية بصورة محددة. فقد رصد الباحثون في الدراسات والأبحاث النظرية المنسوبة لبعض من هؤلاء الفنانين أمثال بول كلي وموندريان وكانديسكي، بل في اشتغالاتهم الفنية تطبيقياً سميولوجياً وتحليلاً للفن بوصفه لغة أشارات ونظام علامات وأنظمة بصرية مشفرة. إلا أن تيار ما بعد الحداثة (Post-modernism) الذي اتسم بتوسيع فضاءات التعبير الفني ووسائل إنتاجه وتوصيله أفاد السميولوجيا بشكل واضح في تطوير مرتكزاتها و مناهجها واشتغالها في الفنون البصرية ومن خلال ما طرحه الخطاب الفني والثقافي لذلك التيار من أفكار نظريات أبرزها مفهوم تداخل المباحث (Interdisciplinary) ومنها تداخل النصية اللفظية في عالم الفنون البصرية مما جعل الدروس والمقاربات السميولوجية تتوسع في تطبيقاتها وخاصة في الأعمال الفنية التي تنتمي لتيار ما بعد الحداثة الذي عادة ما تنصهر فيه صنوف الفنون المختلفة من بصرية وكتابية وموسيقية في مركب مشترك. مما يوسع من فضاء الدلالات والإشارات ومعانيها ومدلولاتها (Graham, 2000. P.174).

ومن جانب آخر، ونحن بصدد تناول تداخل النَصِّ اللغوي والأدبي بالبصري وإسهاماته في توسيع دائرة الاشتغال السميولوجي فأنه من الصعوبة تجاهل إسهامات السميولوجيات الأدبية واللسانية في بناء مكونات سميولوجيا الفنون الجميلة بما فيها الفنون البصرية، خاصة فيما يتصل بقراءة جمالياتها. فقد أسهمت تطبيقات السميولوجيين اللغويين والأدبيين في الأعمال الفنية في بلورة العلاقة الواضحة بين علم الجمال والسميولوجيا التي نشأت بذورها الأولى في كنف سميولوجيا اللغة و الأدب ومن خلال ما عرف بمدرسة براغ اللغوية في تشيكوسلوفاكيا السابقة والتي من ابرز أقطابها رومان جاكوبسون (R. Jakobson) الذي خلص في طروحاته أن ما يميز النص الفني المتمتع بالقيم الجمالية سواء كان أدبيا أو غيره من الإبداعات الفنية عن النصوص الأخرى التي تخلو من الجمال، هو في كونها تحمل رسالة جمالية لا إفصاحية كالتي تنتجها الوظيفة الشعرية (Poetic Function) كما يسميها جاكوبسون في النص لأن العمل الفني من وجهة نظره شيء ذاتي مستقل عن موضوعة (Guiraud, 1975).

وطبقا لذلك فقد جاء تأكيد جاكبسون لتلك العلاقة الوثيقة بين التركيب الشعري والجمالية في النص بمختلف أنواعه وتجلياته بمثابة دمج للسميولوجيا اللغوية والأدبية بالفن أو بعبارة أخرى بلورة لأولى إشكال ما يمكن تسميته بالإستطيقياً السميولوجية حتى ولو جاءت نقلاً حرفياً للمفاهيم الجمالية اللسانية وتطبيقاتها. وتلك الإستطيقيا السميولوجية أو بعبارة أخرى علم الجمال السميولوجي الذي أسس قواعده بنيويو اللغة من مدرسة براغ ستدفع بقوة باحثين آخرين إلى إدخال السميولوجيا في حيز النقد الفني لتصبح التطبيقات والمقاربات السميولوجية للصورة والفن التشكيلي منهجا نقديا وأدوات هامة في دراسات التواصل البصري كذلك. ومن أبرزها تطبيقات رولان بارت (Roland Barthes) في السميولوجيا البصرية والتواصل البصري التي قدم فيها تحليلات سميولوجية بنيوية هامة لمواضيع مرئية كالمشاهد والإعلانات والتصوير الفوتوغرافي وغيرها وكذلك تحليلات سميولوجية في أعمال الرسم والتصوير التشكيلي عرفت بما سمي بسميولوجية المشاهد شارحا منهجها وطرق اشتغالها في مؤلفه الشهير(عناصر السميولوجيا) (Barthes, 1977). وفيه سعى بارت (Barthes) من خلال قراءات جديدة لسميولوجيا اللغة لدى سوسير إلى تحويل النموذج السميولوجي اللغوي السوسيري إلى نموذج سميولوجي بصري أكثر اتساعاً وقابلاً للتطبيق في نصوص مرئية غير لغوية كلوحات الفنان الرومانسي الفرنسي جيروديه Girodet التي طبق فيها تحليلاً سميولوجياً تواصلياً معمقا أسهم في توسيع أفاق السميولوجيا مفسحا لها المجال بدراسة أنظمة العلامات البصرية التي سقطت من سميولوجية سابقه سوسير (Corrain, 1991, P.150) وبالتالي فقد أخذت تطبيقات رولان بارت السميولوجية البصرية السالفة الذكر أهمية بالغة في تطور السميولوجيا في مراحلها اللاحقة، وخاصة فيما يتعلق بسميولوجية التواصل والتحليلات الثقافية الاجتماعية للصورة والتي ستستفيد منها لاحقا مناهج سميولوجية جديدة اكثر شمولا كسميولوجة الثقافة والدلالة والتواصل. و قد أسهمت جميعها في إبراز إمكانات الدرس السميولوجي وتطبيقاته في تحليل مختلف صنوف النص الإبداعي للكشف عن دلالاته. وتجدر الإشارة من جانب آخر انه وبالرغم من إشادة الباحثين فيما توصل إليه بارت

من نموذج سيميولوجي أكثر أتساعاً وقابلاً لتحليل مواضيع غير لغوية سميولوجياً إلا أن بارت يدين بشدة إلى الباحث السميولوجي كريستيان ميتز (C. Metze) بوصفه محفزا أساسياً لطروحات بارت وخاصة فيما يتعلق بسميولوجية المشاهد. فقد قدم ميتز في بدايات النصف الأول من القرن الماضي مقاربات سميولوجية هامة ولافتة في موضوع السينما والمشاهد، وردت في مقالاته المعنونة بسميولوجية السينما في بدايات النصف الأول من القرن الماضي، بينما شهد النصف الثاني من القرن المنصرم وبشكل متصاعد انتشارا أوسع في تطبيقات الدروس والمقاربات السميولوجية المعمقة في النص البصري استفادت هي الأخرى من تداخل النصية اللفظية في عالم الفنون البصرية التي أشير إليها سابقا حيث احتفظت السميولوجيات البصرية و تلك المتصلة بالفنون الجميلة الأخرى بالتداخل أو الدمج الكلي بمرتكزات ومكونات السميولوجية الأدبية واللسانية (Nisbet , 98.P. 2005). ورغم الاختلافات المنهجية البسيطة في أسلوب عملها وتطبيقاتها ورغم توجه بعضها للانسلاخ التدريجي عن السميولوجيات الأدبية واللسانية. إلا أن اغلب تلك السميولوجيات جميعها بقيت متمسكة بالعديد من الأدوات والعناصر والمفردات السميولوجية المشتركة التي استمدت من بنية الدرس السميولوجي اللساني والأدبي وآلياته في تحليل النص بمختلف صنوفه. فاتفقت جميع السميولوجيات على الانطلاق من النصية والتناص في قراءة العمل و التمسك بدراسة كيفية عمل الدال والمدلول والإشارات والشفرة (Code) والسياق (Context) وكلها مفردات وعناصر أساسية لا يمكن لأية مقاربة أو درس سميولوجي الاستغناء عنها. وهذا يعني بصورة أكثر تحديدا أن هذه المفردات والعناصر المنتمية أصلا لسميولوجية اللغة واللسانيات البنيوية لسوسير وجاكبسون وغيرهم من السميولوجيين البنيويين، بقيت خطوطها ماثلة في أي منهج أو درس سميولوجي معاصر ولو بفروق طفيفة ومستويات مختلفة. وقد بقيت ماثلة كذلك في المقاربات السميولوجية لنصوص التشكيل والموسيقى والمسرح والتي قدمها في اغلب الأحيان مفكرون ومبدعون سميولوجيون جاؤوا من عالم الرواية واللغة الأدب و الذين رصدوا بعمق تلك العلاقة الوثيقة بين التركيب الشعري والأدبي وبين النصوص المركبة من الإشارات البصرية التشكيلية (Plastic Signs) وكذلك الحال مع الموسيقى والمسرح (Sebeok, 1991, P. 438).

ومن ابرز الذين رصدوا تلك الحالات التي يتفتح فيها النص الشعري على النص الأدبي المفكر ليوتار Leotard الذي عاين بعمق نقاط الالتقاء في العلامة والدلالة في كل من النص المكتوب والنص البصري. و في جزء كبير من مؤلفاته وإبداعاته تناول ليوتار مفاهيم ومصطلحات تنتمي للفنون البصرية مثل (عمق ومنظور) وغيرها كما شخص البنيات و العلاقات الجمالية المشتركة بين اللفظ والشكل المرئي والتي يمكن أن تشكل بدورها مكونات مشتركة لكل من سميولوجية الرسم والفنون البصرية وسميولوجية الأدب واللغة والكلام. وحتى كتابات الفلاسفة ونصوصهم المكتوبة فقد استفادت هي أيضا من نقاط الالتقاء بين العلامة والدلالة المشتركة بين النص الفلسفي المكتوب والنص البصري كما في كتابات الفيلسوف الظاهراتي ميرلوبونتي (Merleau Ponty) الذي وظف دلالات الصورة والمشهد في أعمال الرسم والتصوير لإيضاح طروحاته الفلسفية كما فـي دراساته للوحات الفنان الحداثي بول سيزان (P. Cezanne). التي أشار فيها بشكل واضح إلى مفهوم ''اللغة الفنية'' حين تستقل بذاتها داخل النص إذ يرى ميرلوبونتي أن التعبير الفني لدى الفنان بول سيزان ما هو إلا ''اللغة الذاتية للعمل الفني نفسه'' (Lanigan, 1991, P.157)، حيث تتفجر تلك اللغة من طريقة تأليف وتركيب العناصر البصرية النقية للنص نفسه الذي تكمن أهميته في قدرته على عرض ذاته بوصفه ذا طريقة ممَّيزة ينفرد بها في الإفصاح عن نفسه وإرسال خطابه محمولاً بقصديه الفنان واهتمامات وغايات المتلقي في أن واحد، مما يعني توسيعا لأبواب الدرس السميولوجي وامتداداته الذي سيضيف له سميولوجيون روائيون ومفكرون آخرون آفاقا جديدة على أصعدة الأدوات والتطبيق أمثال السميولوجي الروائي اومبرتو ايكو (U.Eco) الذي نجح من خلال دمجه كلا من سميولوجية الرواية وعلم الجمال بسميولوجية الثقافة والتواصل في تقليص الفجوة بين اللغة والفنون البصرية من خلال نظام تحليلي بصري سميولوجي قابلا للتطبيق في كل الأعمال الفنية سواء كانت أدبية أو تشكيلية أو موسيقية باعتبارها جميعا تتشكل من منظومة من العلامات والإشارات القابلة للتأويل والترجمة إلى ما لا نهاية. و بالتالي فقد نجح ايكو في تخليص سميولوجيته من النمطية والمسارات التقليدية المكررة للسميولوجيا النصية

إلى ما هو غير نصي من خلال فتـح الواجهة (النصية) على أطراف التلقي والتاويل (ايكو، 1988، ص142) وعن طريـق مشاركة قارئة ''النموذجـي''.وبذلك فأن امبرتو ايكو يوسع من أبواب الدرس السميولوجي ليشمل النصوص البصرية والكتابية وغيرها مستفيدا من إمكانات كل من سميولوجيا الثقافة وسميولوجيا التواصل ليلعبا دورهما في رصد الدلالات في النص ليس فقط من تجاويفه الداخلية بل من خلال رصد الانعكاسات والدلالات المتقاطعة بين داخله وخارجه أيضا. وبالتالي فقد جعل ايكو من النص البصري التشكيلي على سبيل المثال، نصاً تشاركياً مفتوحاً بإمكانه إنتاج متعة سميولوجية وتأويلات مفتوحة لا نهاية لها. ومن جانب آخر فإن توسيع أبواب السميولوجيا وتطبيقاتها البصرية والتشكيلية يدين أيضا بشدة للباحث الفرنسي غريماس (A.J.Greimas) وهو من أقطاب مدرسة باريس السميولوجية إذ يرى غريماس أن النص البصري التشكيلي مثله مثل النصوص الأدبية واللغوية الأخرى له القدرة على تقديم حالات سردية تروي قصصاً بصرية يبحث عنها في مستوى سيميولوجي. وارتكز غريماس على ذلك لتحديد معالم ما يسميه بالسميولوجية البلاستيكية (Plastic Semiology) أي سميولوجيا تشكيلية جاعلا من قواعد النص السردي ودلالاته قابلة للتطبيق في الفنون المكانية البصرية كالرسم والنحت والتصوير والعمارة وخلافه. مما جعل السميولوجيا توسع آفاقها بوصفها قابلة للتطبيق في مختلف الممارسات الإبداعية وخاصة في التشكيل كالرسم والتصوير. بل إلى ابعد من ذلك لتشمل أيضا تاريخ الفن وبحوثه ودراساته. **(**Corrain, 1991, P.15**)** فقد طبقت في مناهج البحث في تاريخ الفن لدى العديد من مؤرخيه البارزين في القرن الماضي إذ يعتبر كتاب فيلسوف الجمال الفرنسي هيوبرت دامش **(**Damisch, 1972**)** من اهم مؤلفات تاريخ الفن التي فتحت شهية العديد من مؤرخي الفن أمثال بيير فرانكاستل (Pierre Francastel) وغيره في توظيف المقاربات السيمولوجية البصرية في دراساتهم في تاريخ الفن وفي تاريخ الرسم والتصوير بصورة خاصة (Nisbet 2005 , P.101)، مما أسس نظرة جديدة لتاريخ الفن أكثر توجهاً للعمل الفني بوصفه نصاً قابلا للقراءة من خلال رصد العلامات ودوالها ومدلولاتها بخلاف ما عهدت عليه الدراسات التقليدية في تاريخ الفن في تناول الفن ودراسته انطلاقاً من السياقات والعوامل الخارجية دون الالتفات بصورة مباشرة إلى داخل العمل الفني نفسه، بينما يلاحظ أن مناهج البحث الفني التاريخي ومؤلفات تاريخ الفن التي واكبت انتشار وتبلور السميولوجيا البصرية قد بدأت تنحو في تناولها تاريخ الفن منحىً جديدا اتسم بالتركيز على الجوانب التركيبية والتطبيقية في العمل الفني فجعلت من تاريخ الفن تاريخاً تحليلياً للنصوص الفنية وما تستبطنه علاماتها بدلا من تناوله بوصفه سرداً لسيرة الفنانين وأحوالهم. ومن جانب آخر، فأن خاصية المرونة وتداخل المباحث التي تتمتع بها السيمولوجيا البصرية و تلك الإمكانات التي وفرتها في قراءة العمل الفني ضمن نافذة واسعة قد مكنتها أيضا إلى جانب المنهج التاريخي السالف الذكر من احتواء مناهج قراءات بصرية أخرى تشترك مع السميولوجيا في تناول العمل الفني بوصفه نصا كالمنهج الايكونوغرافي الرمزي لبانوفسكي الذي أشير إليه سابقا ومنهج القراءة النقية الخالصة للعمل الفني (Pure Vision)، الذي وضع مرتكزاته كونارد فيدلر (C. Feidler) في مؤلفه (.Fiedler, 1949 P.16-18) الذي هاجم فيه تاريخ الفن التقليدي كونه يحرم العمل الفني مما يستحقه من قراءة موضوعية متعمقة بفعل تجاهل النص وبنيويته لصالح السرد التاريخي والروايات التي تدور من حوله (Abrahamson 1991, P.16-18). ومن هنا لا بد أن نستنتج بوضوح أهمية النظرة الجديدة لتاريخ الفن التي وفرتها السميولوجيا البصرية والتي كان لا بد لها وأن تجعل مؤرخي الفن التقليديين يضيقون ذرعا من وطأة مناهج البحث الفني التاريخي السميولوجي المتفوق في أدائه بفعل ما يتسم به من وضوح في منهجه التحليلي حيث تلتزم السميولوجيا بإيضاح مقارباتها وتحليلاتها في نصوص الأعمال الفنية بوصفها ''تطبيقات ثقافية'' (O'Toole 1999 , P.170) وهذا ما لا يتمتع به تاريخ الفن التقليدي الذي يقف عن حدود السرد والرواية واستعراض الحقب الفنية بل ويعتب السميولوجيون من جانبهم أيضا على مؤرخي الفن التقليديين كونهم يقفون عند حدود معاينة الظواهر والأفكار السطحية التي يسقطها بعض المؤرخين على النص الفني من خارجه بينما تكشف السميولوجياً ما هو مستبطن في داخله من دلالات ورسائل بصرية وثقافيه تحكمها كل من طرائق الرؤية والتشكيل في العمل الفني البصري، ثم إن ما يتسم به المنهج السيمولوجي من بساطة ووضوح يشكل

دعماً وتحفيزا لمحبي العمل الفني و متذوقيه للتواصل معه بسهولة ويسر كون ذلك المنهج يقدم للمتلقين تحليلات على شكل ''استنطاق غير فلسفي للنص''(O'Toole, 1994. 169). بل ويشركهم في سيروراته وتعدد التأويلات فيه من خلال ''التشارك النقي'' كما يجمع على ذلك السميولوجيون.

طريقة اشتغال السميولوجيا التشكيلية البصرية:

يستهدف الاشتغال السيمولوجي التشكيلي البصري بالدرجة الأولى كغيره من الإشتغالات الإبداعية الفنية الأخرى تحديد المقومات التي تجعل من العمل الفني مدار البحث والتحليل يحظى بصفة العمل الفني فعليا وذلك من خلال دراسة وتحليل مكوناته البنائية والتركيبية وكافة عناصر العمل الفني الموظفة فيه، والتي لا تخرج عن سياق نصه، وتتصدر تلك المكونات في حالة الرسم والتصوير مثلاً، عناصر بصرية مثل الألوان، والخطوط، والفراغات، وملامس السطوح وكذلك رصد ديناميات الحركة والسكون في التكوين إلى غير ذلك من المكونات البصرية التي تؤلف النص التشكيلي برمته وتؤلف أيضاً لغته الفنية الباطنة. وهنا يعاين الناقد المشتغل بالسميولوجيا البصرية في كل من هذه العناصر والمكونات السابقة على حدة بوصفها أنظمة واتساقات معينة مكونة من الإشارات أو العلامات (Signs)، لها جميعا أهداف معينة يستبطنها النص البصري. ويقوم المشتغل السميولوجي برصد تلك الأهداف واستخلاصها من خلال تطور تلك الإشارات و العلامات ودلالاتها ونموها بين الدال والمدلول (Signified – Signifiers). فعلى سبيل المثال فإن هناك أهدافاً ودلالات ثقافية وتعبيرية معينة يمكن أن يكشفها الناقد السميولوجي في اللوحة التشكيلية من خلال معاينته المنظور العلمي فيها (Perspective) أو معاينة الإيهام والزوغان البصري (Visual illusion) ووظائفها الشكلية، وكذلك من خلال معاينة الحركة والتشخيص ووظيفتهما التمثيلية. وكذلك الحبكة البصرية في اللوحة المؤلفة من الخطوط والأشكال العمودية. ويعاين الناقد السميولوجي أيضا وظائفها التكوينية (Compositional Function). إن تحليل ومعاينة الإشارات والوظائف السالفة الذكر إذا أضيف إليها دراسة الأدوات والنظم والكيفيات التي صاغها الفنان في نصه البصري، يوفر للناقد السميولوجي فرص استنطاق النص إلى ما هو ابعد و أعمق. ذلك أن تلك العناصر ليست عشوائية بلا هدف بالنسبة للناقد المحلل بل تعكس إستراتيجية معينة ومخطط لها في ذهن الفنان منتج العمل الفني، وبالتالي فهي تعكس أيضا ''إستراتيجية النص'' في العمل الفني نفسه (O'Toole, 1994.P.176). بل ويذهب ابرز السميولوجيين المعاصرين الايطالي اومبرتو ايكو (U. Eco) إلى أبعد من ذلك، فهو يسعى من خلال تحليله للعلامات والدلالات البصرية النشطة والمتحركة في النص إلى الكشف عما يسميه بالنص الغائب حيث يمتلئ النص بتجاويف صامتة تستبطن في داخلها نصا آخرا ذهنيا إدراكيا غير مرئي يتشكل فيما وراء النص المرئي ومن مجالاته الخصبة ومن صلته بالقيم والتجارب الإنسانية الواعية وامتداداتها الثقافية والاجتماعية.

وفي هذه الحالة تتوسع السميولوجيا البصرية من إطارها النصي التركيبي إلى إطار أوسع تحت مظلة ما يسمى بسميولوجيا الثقافة والتي من أبرز روادها الناقد الإيطالي أمبرتو ايكو ذاته والذي اشتغل في تحليل النص الفني سميولوجياً بوصفه نصاً ثقافياً مفتوحاً '' اي كعمل فني مفتوح تتعدد فية التأويلات ويستبطن في داخله ما تسلل فيه من ''نصوص غائبة'' (بنكراد، 2000 ص45)، موضحا الكيفية التي يطارد فيها المحلل السميولوجي حضور المعنى أو غيابه بغية تحديد تجلياته وانعكاساته المختلفة. إلا إن مطاردة المعنى بحضوره وغيابه هذه لا تستهدف لدى البعض الآخر من المحللين السميولوجين كشف المعنى أو الإفصاح عنه فحسب بل استقصاء وتحليل الكيفية والسيرروة لذلك المعنى، فالمعنى لدى اغلب التوجهات وطرق الاشتغال السميولوجي وسيلة وليس غاية. وطبقا لذلك يستهدف المحلل السميولوجي في قراءاته النص البصري وتفكيكه معرفة كيفيات وطرق أدائه للمعنى وتمظهراته المختلفة من خلال فهم ميكانيزمات إنتاج الصورة ودلالاتها ورصد علاقاتها التواصلية التي تعقب عملية الإنتاج والتلقي، إذ يعتبر اغلب السميولوجيين هذه الصورة ما هي إلا وسيلة غايتها توليد: ''اللغة الفنية'' التي تنتجها ميكانيزمات إنتاج الصورة ودلالاتها. ويعتبر (شابيرو Scapiro) من ابرز السميولوجيين الذين رصدوا ميكانيزمات الصورة وتمظهراتها

المختلفة التي تسهم في توليد اللغة الفنية فيها، وذلك من خلال تحليل لوحات الفن التجريدي بصورة خاصة، والتي عادة ما يختزل الشكل ويهدم المعنى فيها لصالح العلاقات البنائية النقية. مما جعل اللوحة التجريدية بصورة خاصة لدى شابيرو مجالا رحبا لاستقصاء الكيفية التي تعرض فيها اللوحة التجريدية تكوينها كفضاء مشهدي يشغل ذاته في حيز من الفراغ. وفي تلك الحالة فأن أكثر ما يعنيه في تلك اللوحة التجريدية هي تلك الإشارات التعبيرية النقية غير التفسيرية كالخطوط والألوان والملامس والحركة وغيرها. وهي أشارات وعلامات مرئية نقية لا تستهدف "توصيل معلومات تفسيرية أو أبلاغية للمتلقي مثل العواطف، الرغبة، الأفكار الذاكرة.... الخ" (ELIAS, 1997. P.205). وقد اعتبر منهج شابيرو هذا في قراءة النص البصري للوحة التجريدية وخاصة القراءات المتصلة بكيفية انتاج ميكانيزماته السردية وتوصيلها إضافة هامة للمكونات والوظائف الرئيسية للسميولوجيا التشكيلية التصويرية (Plastic Pictorial Semiology) التي أراد شابيرو تحديد معالمها كمنهج سميولوجي متكامل. وقد اتفق معه أيضا في ذلك العديد من الباحثين السميولوجين في رصد طرق الرؤية والتوصيل والميكانيزمات البنيوية في النص نفسه. و من هؤلاء الباحثين لوريس ماران (L. Marin) الذي يرى أن السميولوجيا التشكيلية والتصويرية تهدف إلى جعل النص المرئي مقروءا بواسطة "ميكانيزمات علمية" تعطي فهما أعمق للعالم (ELIAS, 1997. P.205) ومن خلال قراءة عناصر النص التأسيسية التي تشكل حسب وجهة نظره نظاماً مفتوحاً من الأشكال المؤلفة من تنامي العلامات والإشارات فيه التي توجهها وتتحكم بها ما أتفق عليه السيميولوجيون وأسموه "إستراتيجية النص" (ELIAS, 1997. P.206)، وهي الغاية الرئيسة التي سعى إليها ماران وغيره من السميولوجيين البصريين البنيويين إلى اكتشافها من خلال استنطاق النص البصري وتفكيك الشفرة فيه. وفي سبيل ذلك لجأ ماران وزملاؤه إلى خطوات أخرى مثل معاينة العلامات في النص البصري في اللوحة وملاحظة طرق مسار العين واتجاهات الرؤية والحركة البصرية للمتلقي التي تتحكم بها وتوجهها جميعاً كل من قصديه الفنان وإستراتيجيته المحمولة في النص الفني بفتنة ودهاء. و قد وفر ذلك النص الفني البصري بما فيه من علامات وأشكال دائبة التفكيك والتركيب للمحلل السميولوجي قراءة فريدة تعينه على أطلاق حكمه النقدي وتحديد ما يجعل من ذلك النص البصري عملاً فنياً أم لا، وذلك من خلال الكشف عن كل مدلول وحكاية تختبئ وراء كل خط ولون وفراغ. أو وراء كل أسلوب أو تقنية أو مادة خام معينة. إذ تشكل تلك العناصر السالفة الذكر بمجملها للمحلل السيميولوجي نظاماً معرفياً محدداً للتصور والتعبير الذي يقدمه الفنان. ذلك أن لكل عنصر من هذه العناصر إسهاماته في الكشف عن الظواهر والسياقات الثقافية الأكثر عمقاً والمختبئة في تجاويف نص اللوحة كما سيتضح لنا في التطبيقات السميولوجية لبعض الإعمال الفنية التي سترد لاحقا في تلك الدراسة. وتقسم هذه التطبيقات السميولوجية في النص البصري التشكيلي بوصفها تطبيقات ثقافية إلى نوعين رئيسين :

1. النوع الأول يتمثل بالتطبيقات التي يقوم خلالها المحلل السميولوجي برصد دالة واحدة معينة تتكرر في لوحات تشكيلية متعددة لفنانين من أجيال ومدارس فنية مختلفة (مثل مواضيع وأشكال رسم الإناث والعري المتكررة لدى الفنانين في الحقب الفنية المختلفة)، حيث يقارن المحلل حضور تلك الدالة ومدلولاتها من خلال معاينة علاماتها البصرية في النصوص الفنية المتعددة للكشف عن الظواهر الثقافية ونظم التفكير والشواغل الاجتماعية والفكرية والسياسية وغيرها ذات الصلة المباشرة لحضور لتلك الدالة.

2. النوع الثاني من التطبيقات يقوم خلاله المحلل السميولوجي برصد حركة الدالة أو الدوال ومدلولاتها في لوحة فنية واحدة أو في إعمال فنان واحد للكشف عن ظواهر وسياقات ثقافية وشواغل اجتماعية وفكرية وروحية وسياسية وغيرها مختبئة في النص البصري من خلال ما تشير إليه العلامات البصرية النشطة والدائبة الحركة و المكونة لدوالها ومدلولاتها في تلك اللوحة، ويحفل تاريخ الفن الطويل بنماذج رائعة من تلك اللوحات التي تتكثف فيها الدلالات التي تكشف بجلاء عن منظومة فكر وحياة عصرها ومن أبرزها وعلى سبيل المثال لوحة ليوناردو دافنشي(L. daVinci) العشاء الأخير Last Supper التي سيتم تناولها في سياق باب التطبيقات لاحقا.

وتجدر الإشارة قبل استعراض بعض منها، أن التطبيقات السميولوجية التي يتم فيها رصد دالة واحدة أو أكثر مشتركة في نصوص متعددة، تعد أكثر شيوعاً لدى السميولوجيين المشتغلين في النصوص البصرية نظرا للإمكانات الوفيرة المتسعة لهذا النوع من التطبيقات. إذ إنّ ميزة تعدد النصوص تتيح الكشف عن الظواهر والشواغل الثقافية والفكرية والاجتماعية المختبئة في النص التي لا تنحصر فقط في سياق ثقافي وحقبة فنية واحدة محددة بل في سياقات وحقب فنية متعددة، مما يتيح للمحلل فرصة الاستفادة من المقارنة التحليلية لحركة الدالة الواحدة وتمظهراتها المختلفة في النصوص المتعددة. وعلي سبيل المثال فأن دوال رسم مواضيع العري والإناث في لوحات عصر النهضة لها ظروفها وسياقاتها الثقافية المختلفة تماما عن مثيلاتها في تناول ذات المواضيع في تصوير الفنانين الرومانسيين أو في لوحات فناني الحداثة كالانطباعيين و التكعيبيين والسورياليين وغيرهم كما تكشفها لنا المقارنات. بينما يقتصر النوع الثاني من التطبيقات السميولوجية في النص الواحد ولدالة أو موضوع واحد في الكشف عن الشواغل الثقافية و الاجتماعية في حقبة فنية محددة وهي التي أنتجت فيها اللوحة. ومع ذلك فأن هذا لا ينفي أهمية التطبيقات في النص الواحد كونها قادرة أيضا على توفير قراءات سميولوجية بصرية عميقة تكشف عن رؤى وأفكار وخصائص تتصل بتلك الحقبة الفنية وسياقاتها المختلفة.

تطبيقات قراءة الدالة الواحدة المشتركة في نصوص فنية متعددة :

1. تطبيقات جوليا كريستيڤا (Julia Kristeva)

تعد جوليا كريستيڤا من ابرز السميولوجين الذين تناولوا الدالة الواحدة المشتركة في نصوص فنية متعددة. ففي مقاربات سميولوجية معمقة لإعمال بعض من رواد عصر النهضة قدمت كريستيفا تشخيصا لدالة بصرية مشتركة وأبعادها المختلفة في أعمال كل من ليوناردو دافنشي وجيوفاني بلليني (Julia Kristeva 1980). وقد ارتبطت تلك الدالة بموضوع جسد المرأة والأمومة والأشكال والأساليب الفنية المتنوعة التي وظفها الفنانان في رسم ذات الدالة والموضوع. ومن خلال تحليل سميولوجي بصري يقارن القصدية من استخدام تلك الدالة المحددة في أسلوبيهما التصويري وكذلك معاينة العناصر البصرية والاختلافات الأسلوبية التي انتهجها كل من دافنشي و بيللني في تناولهما الموضوع، توصلت الباحثة كريستيڤا إلى تحديد الدوافع السيكولوجية الخفية المتصلة بجسد الأم والأنوثة لكل منهما بالإضافة إلى تحليل للسياق الاجتماعي والثقافي والاقتصادي لكل من مدرستي فلورنس والبندقية النهضويتين في الرسم والتصوير في القرن الخامس عشر اللتين ينتمي إليهما الفنانان. إلا أن ابرز ما كشفه تحليل كريستيفا لأعمالهما هو انعكاس ''الأثر النفسي للانفصال عن الأم'' الذي عانى منه كل من الفنانين في طفولتهما على طريقة تأليفهما لموضوع (جسد الأم) بشكل خاص والمرأة بصورة عامة، وذلك من خلال معاينتها للإشارات والدلالات البصرية النقية في نصوصهم التصويرية كالألوان والخطوط والأضواء والعلاقات الفراغية، ولاحظت كريستيڤا على سبيل المثال أن إشكال الجسد الأنثوي في لوحة (عذراء الصخور) قد رسمها دافنشي بخطوط جرافيكية حادة وبارزة لتحديد ثنايا وحواف الجسد ومعالمه البلاستيكية وكذلك المعالم المجسدة لثدي الأم بشكل أكثر وضوحاً، وفسرت كريستيفا ذلك بأنه تجسيد بصري لشغف الفنان دافنشي بالأمومة المفقودة التي عايشها في طفولته.

لوحة عذراء الصخور لليوناردو دافنشي

حيث "نشأ وترعرع في كنف أمه ولم يتعرف بوالده أبداً" (Robertson, 1996, P.45). ويكشف ذلك وفق تحليلات كريستيفا السميولوجية معاناة الفنان دافنشي من عقدة الطفل اللقيط المجهول ونظرة المجتمع له في ظل المناخ الاجتماعي والأعراف السائدة في المجتمع الفلورنسي آنذاك، مما دفعه إلى تحويل ذلك الشغف المفقود وعقدة اللقيط إلى فعل عبقري إبداعي تمثل بانجازات علمية وفنية شهد لها التاريخ. إما في لوحات جيوفاني بلليني المنتمي لمدرسة البندقية النهضوية المعاصر لليوناردو دافنشي في ذات الحقبة فيكشف الأسلوب والطريقة المغايرة التي رسم فيها بلليني جسد المرأة والأمومة كما رصدته كرستيفا في تحليلها عن دلالات نفسية واجتماعية وثقافية أخرى مغايرة لدافنشي رغم تناول كل منهما الموضوع ذاته.

فقد صور بلليني جسد المرأة والأمومة في لوحته (العذراء والطفل) التي تحمل العنوان ذاته للوحة دافنشي، بالتركيز على استخدام النور والألوان وظلالها الرقيقة الحالمة أكثر من اعتماده على الخطوط الجرافيكية المجسدة كما فعل دافنشي الذي اعتمد على الخطوط البلاستيكية الحادة بصورة رئيسية. بينما توصلت كريستيفا إلى أن الفنان بلليني وبخلاف دافنشي قد أعطى للنور واللون الدور الأساسي في تحديد الحجوم والفراغات في تمثيل الأمومة و جسد المرأة بصريا.

لوحة العذراء والطفل للفنان بلليني

وقد استبدل بلليني الخطوط الواضحة المحددة لثنايا الجسد وحوافه بالإنارة والظلال والكثافة اللونية ودرجاتها مما أضفى على جسد المرأة والأمومة بعد حالماً وأقل توتراً من أسلوب دافنشي.

لوحة العذراء والطفل للفنان دافنشي

وهنا تكشف كريستيفا عن السياق الديني الثقافي والاجتماعي والاقتصادي في مدينة البندقية المعروفة بثرائها المالي وأجوائها الاحتفالية البهيجة في تلك الحقبة النهضوية في القرن الخامس عشر. إن موضوع المرأة والامومة كما رصدته كريستيفا في لوحة بلليني العذراء والطفل يعكس أيضاً الوحدة والمرارة ذاتهما من فقدان الأم والشغف بالأمومة كونه هو الآخر وليداً غير شرعي على غرار دافنشي. و بذلك تتكشف لنا بصورة واضحة إمكانات المنهج السميولوجية في تقديم قراءة فريدة لأعمال النهضة من خلال تناول مواضيع العذراء والطفل الذي كان سائداً في تلك الحقبة، وهي قراءة فريدة لا تنحصر فقط بالدلالات النفسية الذاتية لكل من الفنانين في رسم المرأة والطفولة أو العذراء والطفل فحسب، بل تمتد إلى ابعد من ذلك لتقدم قراءة اشمل للمشهد الثقافي العام في عصر النهضة بما في ذلك صلة النص التصويري بالعلم والدين وبتلك التحولات العلمية الجريئة المتصلة بالثقافة البصرية. حيث باتت أهم المسائل التي تشغل عصر النهضة هو كيفية تمثيل البعد الثالث والفراغ والعمق من خلال اكتشاف المنظور العلمي (Perspective) في القرن الخامس عشر الذي نقل فن التصوير تدريجياً من الأسلوب الخطي (Linear) الذي كان سائداً في العصور الوسطى إلى الأسلوب ألتلويني (Pictorial). ومن جانب أخر توضح لنا القراءات السميولوجية البصرية في أعمال حقبتي النهضة و العصور الوسطى مظاهر الأزمة التي أفرزتها تلك التحولات العملية الجريئة في الثقافة البصرية و تمثيل الفراغ ومحاكاة الشكل الإنساني التي جاءت جميعها على شكل صراع بين الأيديولوجية الدينية الموروثة من العصور الوسطى والمضادة للتوجهات العلمية الإنسانية المنفتحة لعصر النهضة المناصرة لها. وهنا يتضح لنا مدى نجاح المنهج السميولوجي في مطاردة دلالة رسم الجسد الأنثوي في حقبة النهضة بعمق، حيث تمتد الدلالة الواحدة وتتوسع في فتح آفاق عريضة في دراسة النص الفني تجعلنا نفهمه بوصفه أنموذجا مصغراً للثقافة.

2. تطبيقات توماس كويغلي (T.R.Quigley) :

لم تقتصر مطاردة وتحليل الدلالة الواحدة المشتركة في النصوص المتعددة في اشتغالات كريستيفا السميولوجية فقط فحسب، بل بدت مقنعة وأثارت حماسا لدى الكثير من المشتغلين السميولوجين الذين استهوتهم دراسة الدالة المشتركة في النصوص المتعددة أيضا. ومنهم يبرز الباحث السميولوجي توماس كويغلي (T.R.Quigley) الذي قدم دراسة سيميولوجية فريدة شخص فيها دلالات رسم الإناث والعري على غرار ما فعلته كريستيفا (Quigley, 1994, htm1). إلا أن إشتغالات كويغلي لم تنحصر فقط في النصوص التصويرية الكلاسيكية والنهضوية والرومانسية بل شملت دراساته مطاردة وتحليل دالة رسم المرأة والأنوثة والعري ذاتها في لوحات بعض الفنانين الحداثيين مثل لوحة بابلو بيكاسو (P. Picasso) الشهيرة نساء اڤنيون (Demoiselles d'Avignon)، والتي رسم فيها بيكاسو أجساد النسوة بالأسلوب التكعيبي التحليلي الذي برز كتيار حداثي في مطلع القرن العشرين المنصرم. وقد تناول كويغلي تلك اللوحة في تحليل سميولوجي معمق رصد فيه دلالة رسم المرأة العارية في تلك الحقبة التكعيبية مستنداً إلى مقارنات سميولوجية لحالات مشابهة في تاريخ الفن تناولت الموضوع ذاته كاشفا السياقات الثقافية والاجتماعية وغيرها ذات الصلة بتلك الدالة والهدف من تجسيدها تشكيلياً من خلال تحليله العلامات البصرية النقية التي "لا تستهدف أي معنى أو رمز" (Quigley, 1994, htm1. P.1).

لوحة نساء آفينيون (Demoiselles d'Avignon) لبيكاسو

وقبل أن يتوقف كويغلي عند لوحة نساء أفنيون لتحليلها بشكل مركز استعرض قبل ذلك وعلى سبيل المقارنة بعض الحالات الفنية التاريخية السابقة التي رسمت فيها النساء العاريات مثل النموذج الإغريقي الذي اشتهر في تناول موضوع الأنوثة والعري ذاته وتجسيده في منحوتة آلهة الحب والجمال ڤينوس (Venus) الشهيرة والتي تمثل النموذج الجمالي الإغريقي لجسد المرأة العارية ذات الشعر الطويل المنساب في أسفل ظهرها وفيه من الرقة والكمال والجمال الذي لا تشوبه شائبة.

منحوتة آلهة الحب والجمال ڤينوس (Venus)

وكشف كويغلي من خلال قراءاته البصرية المعمقة للمنحوتة فينوس عن الأبعاد الفلسفية والجمالية والثقافية الكامنة وراءها والتي تعكس رغبة الفنانين الإغريق بوصفهم ذكوراً في تحويل ما يرى انحطاطاً في جسد المرأة إلى نوع من الجمالية المثالية (Quigley, 1994, htm1. P.1) والمشاعر الحسية الراقية و إلى تلك العاطفة السامية تجاه المرأة وجسدها إلى حد الارتقاء بالإنسان والجسد الإنساني العاري ووضعه في مصاف الآلهة، وذلك مغاير تماماً للنموذج الرومانسي في تناول المرأة وجسدها كما نشهده في لوحات ابرز الكلاسيكيين المحدثين المستشرقين ذوي النزعة الرومانسية في القرن التاسع عشر الفنان جان آنغر (J. Ingres) حين رسم جسد المرأة بامتلاءاته الغريزية المثيرة للشهوة والدعارة (Quigley, 1994, htm1. P.3) كما في لوحته المسماة أودواليسك والخادم (Odalisque and Slave, 1839). في مقارباته السميولوجية في تلك اللوحة شخص كويغلي الأنموذج الثقافي لحقبة الرومانسية المتسمة برفضها للعقلانية والقيود الاجتماعية لصالح حرية الفرد في التعبير عن عواطفه الداخلية الجامحة دون حدود.

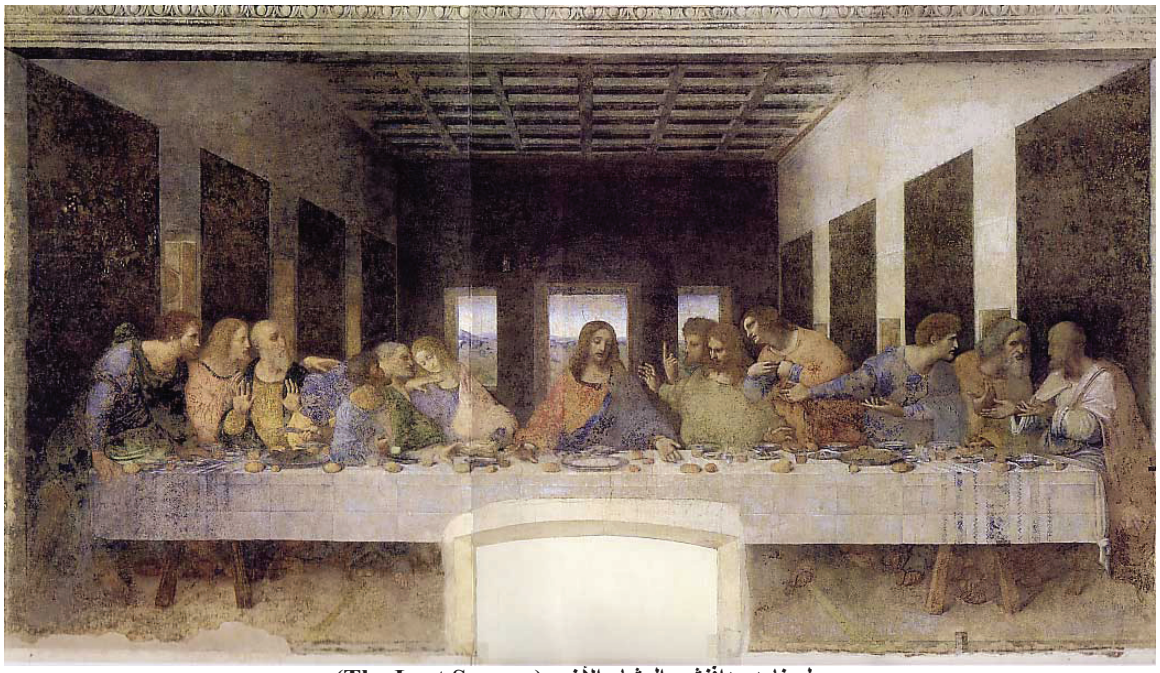
لوحته أوداليسك والخادم لجان انغر (J. Ingres)

وقد أراد كويغلي من استعراضه ذلك الكشف عن التنوع والاختلاف في السياقات الثقافية والاجتماعية خلال قراءة الإشارات والدوال البصرية المتنوعة التي وظفها آنغر في رسم المرأة وجسدها ليتوقف بالنهاية وعلى سبيل المقارنة عند خصوصية الدلالة في رسم المرأة في لوحة بابلو بيكاسو (Picasso) نساء افينيون التكعيبية الأسلوب في مطلع القرن العشرين، ليكشف لنا عن المنظومة الثقافية لعصر الحداثة بامتداداته المعاصرة. فمن خلال قراءته لهذه اللوحة الحداثية وميكانيزماتها البصرية توصل كويغلي وبالمقارنة مع اللوحات السابقة التي تناولت ذات الموضوع قبل عصر الحداثة. أن رسم المرأة وجسدها عند بيكاسو لم يستهدف أي نوع من المحاكاة التصويرية المحملة بعواطف تعبيرية أو رمزية، ولم تستهدف بطبيعة الحال أية جمالية مثالية سامية أو رومانسية عاطفية أو شهوانية. بل التعبير عن " نظام التفكير العلمي" الغالب في الفكر والفن الحديث و المعاصر و على اغلب تيارات فن الحداثة حين توغل العلم بالفكر والثقافة الإنسانية إلى حد السطوة، جاعلا من الفن البصري "مجرد عمليات" وليس محاكاة تصويرية أو تمثيلية. وبالتالي فأن الجسد الأنثوي كما رسمه بيكاسوا في "نساء افنيون" ليس إلا وسيلة تحليلية بصرية بنيوية تكشف للمتلقي عن عمليات علمية هندسية تجريدية باطنه تم تجميعها في جسد أنثوي عارٍ. وبالتالي فقد كشفت لنا تلك الدراسة السميولوجية التي قدمها كويغلي لتلك اللوحة عن التحولات الهامة في التصور الإنساني للصورة والمشهد في القرن العشرين والتي مردها الثورة العلمية الحديثة التي قلبت رأساً على عقب المفاهيم السابقة للصورة الفنية، وبات الغرض الرئيسي من رسم جسد المرأة تسجيل البنية العلمية الهندسية المركبة للجسد الأنثوي والمكونة من علامات بصرية نقية لا معنى لها، أو من مكونات أكاديمية وعلمية بحتة فقط (Quigley, 1994, htm1. P.3). وفي ذلك تشخيص دقيق وملفت للتحولات الثورية في الرؤية والثقافة البصرية للإنسان العلمي المعاصر كشفته لنا بوضوح قراءات كويغلي السميولوجية لدالة, واحدة تمثلت بموضوع المرأة والعري اشتركت في نصوص فنية مختلفة.

تطبيق قراءة الدالة في نص فني واحد

رغم أن مطاردة الدلالة البصرية الواحدة في نصوص فنية متعددة أكثر شيوعا لدى السميولوجيين البصريين كما أشير سابقا،إلا أن تحليل الدلالات في نص فني واحد قد اثبت قدرته علي تقديم قراءات فريدة ومعمقة بإمكانها الكشف

عن خبايا النص والكشف عن الحالة الثقافية والاجتماعية وغيرها الكامنة في أعماقه. ويرصد المحلل السميولوجي تلك الدلالات من خلال معاينته البصرية للعلامات والإشارات البصرية النقية المكونة للوحة كالخطوط والألوان والكتل والفراغات وطرق توزيعها هندسيا ورياضيا في فضاءات اللوحة، حيث يختبئ وراء كل عنصر من تلك العناصر شواغل ثقافية ودلالات وحكايات. وهذا متوقف بالطبع على نوعية وخصوصية العمل الفني مدار الرصد والتحليل. وتعتبر لوحة رائد النهضة الإيطالية ليوناردو دافنشي العشاء الأخير (The Last Supper) على سبيل المثال، من أكثر روائع عصر النهضة الزاخرة بمفردات بصرية نقية بمقدورها الكشف عن دلالاتها الثقافية والروحية وبنتائج مقنعة من خلال قراءة سميولوجية معمقة. ذلك أن تلك اللوحة الفريدة تتمتع بمكونات ودوال بصرية حيوية كثيفة الدلالة خاصة بما يتصل بقصدية مدروسة التي وضعها دافنشي في التوزيع الهندسي للكتل والفراغات والشخوص والخطوط والألوان.



ليوناردو دافنشي العشاء الأخير (The Last Supper)

في تلك اللوحة التي تتناول مشهد عشاء عيد الفصح يظهرا لسيد المسيح في منتصفها وهو يتوسط تلاميذه ليمثل شجرة الحياة قبل تسليمه للصلب بفعل خيانة احد تلامذته يهودا الإسخربوطي Judas. وقد وظف دافنشي في لوحته العشاء الأخير خبراته المعرفية المتنوعة والمتكاملة من إبداع علمي ونظم تفكير تجمع بين التصوير والموسيقى والعلم بآفاقه الفيزيائية والهندسية والرياضية. وهذا ما اكسبه خبرة ودراية في توظيف العلامات في نصِّه البصري "بعين وعقل السميولوجي أيضاً" **(**Wolfgang, 2001, P.3 P3**).** فعلاوة على ما تحويه هذه اللوحة من مشاهد ومعاني رمزية ايكونوغرافية مباشرة واضحة للعيان، فهي تخفي أيضاً وراء كل دالة من العناصر والعلامات البصرية النقية حكاية، وكذلك وراء اختيار كل خط أو لون أو مربع أو مثلث أو مساحة وطرق توزيعها أيضا قصديه أو حكاية. كما أن وراء التوزيعات الهندسية للشخوص وإيماءاتها الجسدية قصديه أو حكاية. وعلى سبيل المثال فقد جاء توزيع الفنان دافنشي لمواقع شخوص الرسل والقديسين المرافقين ليسوع في طاولة العشاء الأخير طبقاً للأهمية الرمزية لكل منهم في قصة العشاء الأخير وما تلاها من صلب للمسيح. فاحتل كل واحد من هذه الشخوص فراغه ومستواه الهندسي الخاص به في اللوحة طبقاً لدوره الرمزي في بناء الحبكة البصرية وحكايتها وموقفه من حكاية الخيانة والوفاء كما ترويها قصة العشاء الأخير. ولإعطاء صورة المسيح الأهمية الرئيسية في اللوحة عمد دافنشي إلى جعل رأسه وأذنه اليمنى بالذات نقطة التقاء الخطوط المنظورية(linear perspective Points) في اللوحة من خلال خطين أفقي وعامودي يتقاطعان

في مركزها(Wolfgang, 2001,P.8)، وكأن الفنان يريد الإيحاء بأن المسيح كان يدرك بعقله وأذنه احتمالات الخيانة والوشاية به، وانه كان يدرك أيضا درجات ولاء الرسل والقديسين المحيطين حوله. وللإيحاء بذلك وزع دافنشي كلاً منهم في ترتيب متسلسل طبقاً لمستوى ولائه للمسيح جاعلاً كلاً من القديسيين سان بيتر وسان توماس في موقع الجالس الثاني على جانبي المسيح تدليلاً لوفائهما وإخلاصهما له. أما دلالة الخيانة وعدم الوفاء فقد رمز إليها دافنشي في اللوحة برسمه المرافق جودا (Judas) المنتظرة خيانته جالساً على حافة اللوحة في موقع أقرب الجالسين بالنسبة إلينا كمشاهدين موجها إلينا أبصاره بنظرة ممتلئة بالريبة والشك لا تخفي شعوره بالتوتر من شكوكنا به وتوجسنا منه لخيانته المرتقبة للسيد المسيح. وللإيحاء بعزلة جودا لمشاهدي اللوحة فقد رسمه دافنشي في موقع منعزل قرب حافة الطاولة بعيدا عن الجالسين برفقة المسيح للدلالة على خروجه من سياق مجموعة الرسل المتآلفة فيما بينها في ولائها للمسيح. أما فكرة التآلف والانسجام بين مجموعة الرسل المخلصين والمسيح فقد أوحى إليها دافنشي من خلال تآلف وانسجام العناصر البصرية وحركاتها التي استخدمها في تصوير هؤلاء الرسل باستثناء جودا. ولهذه الغاية نظم ليوناردو حركات الشخوص وإيماءاتها الجسدية وحركة الأيدي والوجوه والنظرات المحدقة والمتبادلة وانحناءات الجسد، بتآلف سيمفوني بصري بحيث تتحرك جميعا بإيقاع متناغم في وحدة بصرية موسيقية مترابطة.

ومن هنا يتبدى لنا بوضوح الإمكانات الهائلة التي يتمتع بها عملاق النهضة ليورنادو دافنشي وهو يصوغ رائعته الخالدة العشاء الأخير ليس فقط بعين المصور النهضوي الكلاسيكي التي انصهر فيها الإنساني بالعلمي والروحي معا، بل بعين السميولوجي أيضا, وبعين مصور مجرب في توظيف الإشارات الدوال البصرية النقية وآفاقها الدلالية النشطة والمفتوحة في كشف الحكايات الكامنة وراءها.

الخاتمة

إن السميولوجيا وكما رأينا من طروحات وتطبيقات منظريها والمشتغلين بها كمنهج نقدي بنيوي جديد فرض حضوره في النقد الفني المعاصر، قد اثبت إمكاناته الهائلة في إنتاج مقاربات خصبة للنص الإبداعي وخاصة النص البصري التشكيلي محور هذه الدراسة، مما جعل من الخطاب السيميولوجي خطابا مشروعا اثبت نجاحه في توسيع دلالات النص وكشف خباياه الثقافية والجمالية، منطلقا من العلامة والإشارة البصرية النقية المكونة للنص البصري التشكيلي كعنصر جوهري فاعل يكشف أغراضا معرفية وجمالية مستبطنة فيه. مما جعل من السميولوجيا البصرية تحتل مكانها كواحدة من المناهج النقدية الفاعلة على الساحة النقدية الفنية المعاصرة.

المصادر والمراجع

المراجع العربية

1. ايكو، أومبرتو. 2000. **التأويل بين السميائيات والتفكيكية**، ترجمة :سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء
2. ايكو، امبرتو. 1988. القاريء النموذجي، ترجمة: أحمد أبو حسن، **مجلة آفاق**، إتحاد كتاب المغرب عدد 9-8.
3. فرويد، سيجموند. 1977. ليوناردو دافنشي، **دراسة في السلوك الجنسي الشاذ**، ترجمة: عبد المنعم الحفني - مكتبة مدبولي.

المراجع الأجنبية

Abrahamson, Roy, 1991, Art criticism: The Potential of Conrad. Feidlers Ideas for Art Education. Paper presented at the annual conference of national art Education Atlanta.

Barths, Roland, 1977, Element of semiology , Publisher: Farrar Straus & Giroux Publication Date.

Corrain, Lucia, 1991, Mario Valenti: Leggere l›opera d›arte: dal figurativo all›astratto, Proggetto Leonard edit. Bologna, Italia.

Damisch, Hubert, 1972, Théorie Du Nuage De Giotto À Cézanne: Pour Une Histoire De La Peinture, Editions du Seuil: Paris.

Eco, Umberto, 1989, The Open Work, English translation of the Italian edition (Opera Apperta)Translated by Anna Cancogni. Introduction by David Robey. Harvard University Press.

ELIAS, WILLIAM, 1997, Signs of Time,Editors: Henk Slager,Annette w. Balkema,Hubert Dettier, Amesterdam.

Fiedler, C., 1949, On Judging Works of Visual Art, trans. Schaeffer-Simmern, H. and Mood, F., University of California Press, P.16-18.

Graham Allen, 2000. Intertextuality , Routledg.

Guiraud, Pierre, 1975, Semmiology: Puplished and translated by George Gress,Routledge and Keagan Paul, London and Boston.

Jon Bird, 1996, Barry Curtis, Melinda Mash, Tim. Putnam, George Robertson, Lisa Tickner, and. Sally Stafford: The Block Reader in Visual. Culture (Routledge).

Julia krestiva, 1980, Motherhood according to Giovanni Bellini Columbia University Press.

Lanigan, Richard, 1991, Speaking and Semiology, M. Merleau – Ponty›s Phenomenological theories of Existential Communication- Hard cover.

Nisbet H.B., 2005, Cambridge History of Literary Criticism, Founding Editors. Cambridge.

O'Toole, Michael, 1994, the language of displayed, Fairleigh Dickinson University Press edition in English. Library of Congress. N7565.

Panofsky, Erwin, 1982, Meaning in the Visual Arts Published March 15th by University of Chicago Press/ Originally published by Doubleday (first published 1955).

Panofsky, Erwin, 1991, Christopher S. Wood (Translator) :Perspective as Symbolic Form) First Edition November. Published November 1st 1991 by Zone Books Press

Quigley T.R, 1994, Semiotics and Western Painting: An Economy of Signs. Document published by the new school of visual and cultural studies, NY,http://homepage.newschool.edu/~quigleyt/vcs/ semiotics.html.

Robertson, George, 1996, The Block Reader in Visual Culture Routledge, London.

Saussure, Ferdinand, 1916, Cours de linguestique general,Edit : C. bally and A. Sechehaye Paris in collaboration with A. Riedlinger). Lausanne and Paris Payot. (CLG).

Sebeok, Thomas, 1991, Advance in Visual Semiotics, Jean UmIker – Sebeok (editor),Berlin. New York.

Wolfgang, Wildgen, 2001, Geometry and Dynamics in the Art of Leonardo DaVinci. Presentation at the Winter Symposium: Art and Cognition. University of Aarhus. Denmark.

دراسة مقالات النقد التشكيلي الأردني التي نشرت في مجلة أفكار الأردنية بين عامي (2000 - 2005)

فاطمة يوسف الخصاونة: قسم الفنون التطبيقية، كلية اربد الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية، اربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 1 / 3 /2010 **تاريخ القبول**: 22 / 9 / 2010

A Study of the Critial Essays on Jordanian Plastic Art Puplished in *AFKAR*: 2000 - 2005

Fatema Khassawneh, *Fine Art Department, Irbid College, Al Balqa Applied University, Irbid, Jordan.*

ملخص

يطرح البحث قضية النقد الفني للأعمال التشكيلية في الإعلام الأردني المقروء، من خلال دراسة تلك القضية في إحدى المجلات الشهرية الأردنية الصادرة عن وزارة الثقافة الأردنية وهي (مجلة أفكار)، وهي واحدة من المجلات الأردنية القليلة التي تعنى بالفن والنقد الفني وتحتوي على أبواب شبة دائمة عن الفن التشكيلي. قامت الباحثة بتعريف معنى النقد الفني وأنواعه ، ثم أخذت عينة البحث من خلال 24 مقالاً من أعداد مجلة أفكار خلال الأعوام (2000 - 2005م)، وجدت الباحثة المقالات متخصصة إما بالحديث عن فنان أو بإجراء حوار مع فنان أو بسيرة ذاتية لفنان، حللت الباحثة المقالات معتمدة على أنواع النقد الفني المتعارف عليها وخرجت بنتائج.

Abstract

This study deals with the fine art criticism in Jordanian magazine, with *Afkar* as an example. *Afkar*, a Jordanian monthly magazine issued by the Ministry of Culture, is among the few Jordanian magazines that are concerned with fine art and its criticism. It gives special attention to Plastic art and its criticism. The study sample consists of (24) articles published between the years (2000) and (2005). The articles were found to fit in three categories, discussing an artist›s biography, presenting an artist›s CV, or conducting an interview with an artist. The researcher analyzed the articles employing the current art criticism approaches and came up with some conclusions about art criticism in Jordan.

المقدمة

تبرز أهمية وسائل الإعلام المقروءة والمرئية بأن نشأة النقد الفني بمفهومه الحديث لم تكن في أكاديميات الفنون، كما نشأ تاريخ الفن، بل كانت بدايته في الصحافة ووسائل الإعلام التي كانت تقدم الأعمال الفنية إلى الجمهور. لذا على وسائل الإعلام هذه أن تستعين بنقاد متخصصين لتفسير تلك الأعمال ووصفها وتقييمها وعمل المراجعات النظرية الفلسفية لها في ظل التغيرات الحاصلة في المدارس الفنية الحديثة، وما صاحبها من غموض وتعقيد في بعض مفاهيمها وفلسفاتها، مما أدى إلى أن يلعب النقاد دورا مهما في مساعدة الناس لتحسين معرفتهم وفهمهم للفن المعاصر وجعلهم يتمكنون من تذوق الفن بصورة أحسن.

ينبغي أن يتحلى كاتب المقال النقدي بقدر عال من المعرفة في مجالات عدة، مثل: تاريخ الفن، وتاريخ النقد الفني، وعلم الجمال، وأن يكون مطلعا على المنجزات والخامات الفنية المعاصرة محليا وعالميا، وأن يكون كذلك قادرا على صياغة أفكاره بلغة أدبية رفيعة، هذا بالإضافة إلى درايته بالنقد الفني، مفهومه، وقواعده، ومناهجه، وأصوله، وخطواته، ووظائفه، ودوره في المجتمع .بالإضافة إلى مواظبته على زيارة المعارض التشكيلية والمتاحف، حتى يتمكن من تحليل ووصف وتفسير الأعمال الفنية ومن ثم إصدار أحكام على قيمتها، الأمر الذي يجعل قارئ المقال النقدي أكثر قدرة على فهم العمل الفني وأكثر إدراكا لقيمته. والناقد الفني هو من يحاول تفسير وتوضيح العمل الفني، فقد يفسر معاني الرمز أو قد يتتبع البناء التشكيلي للعمل ويكشف عن دلالته التعبيرية، وقد يصف من خلال ما تذوقه في العمل، التأثير الذي ينبغي أن يكون لهذا العمل على المشاهد.

تعددت المعاني والمرادفات لكلمة النقد في اللغة العربية إلى أن التقت جميعها حول معاني «النظر والفحص والتمييز»، وما ينتج عن هذا النظر والفحص من اكتشاف للعيوب والخبايا وانتقاء الجيد والحكم على الرديء.تطور هذا المفهوم للنقد حتى وصل للنقد الفني المعاصر الذي اعتمد على: الوصف، والتفسير، والتقييم، بهدف زيادة فهم وتقدير الفن ودوره في المجتمع.

يعرف فن التصوير على أنه تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستو، أو هو فن تمثيل الشكل باللون والخط على سطح ذي بعدين من خلال الصور البصرية، أو الفن المتكون من التنظيم الخاص للأفكار وفقا لإمكانات الخط واللون على سطح ذي بعدين، أو هو التعبير عن الأفكار والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجمالية المحددة بواسطة لغة بصرية ثنائية البعد[1]، فنفهم العمل الفني بوصفه كيانا مكتملا مغلقا في ذاته[2].

إن النشاط الفني الإبداعي تجسيد لأفكار الفنان ودوافعه وتصوراته وقيمه واتجاهاته وخبراته وتراثه وسمات شخصيته وتفصيلاته وأنماط إدراكه وتفسيراته، وهو يعبر عن آماله وطموحاته ممتزجة بآمال وطموحات اجتماعية وإنسانية عامة [3].من هنا يبرز دور النقد الفني للفنون التشكيلية

مشكلة البحث

يطرح البحث قضية هل يوجد مقالات متخصصة في النقد الفني للأعمال التشكيلية في الإعلام الأردني المقروء، وهل يعتمد الناقد على أسس النقد الفني المعروفة أم أن المقالات النقدية عبارة عن تغطية إعلامية لأحداث فنية أو معارض أو لقاءات مع فنانين.

عينة الدراسة :

اختارت الباحثة إحدى المجلات الشهرية الأردنية الصادرة عن وزارة الثقافة الأردنية وهي مجلة (أفكار)، وهي واحدة من المجلات الأردنية القليلة التي تعنى بالفن والنقد الفني وتحتوي على أبواب عن الفن التشكيلي خلال الفترة (2000- 2005).

ففي الفترة التي يناقشها البحث للأعوام (2000- 2005) صدر في الأردن القليل من المجلات النقدية الفنية مثل مجلة (فنون) التي تصدر عن وزارة الثقافة، وهي مجلة فصلية غير منتظمة الإصدار. وهناك مجلات علمية محكمة تصدر عن الجامعات الأردنية متخصصة بالعلوم الإنسانية تحتوي على القليل من مقالات النقد الفني، كما تتابع الصحف اليومية الفعاليات الفنية بشكل أسبوعي من خلال الملحقات الثقافية الأسبوعية.

من خلال الإطلاع على هذه المقالات وجدت الباحثة أن مجلة أفكار تحتوي على عينة مناسبة للدراسة حيث تحتوي على مقالات دائمة عن الفنون بكل أنواعها من مسرح وموسيقى وفنون تشكيلية في الأردن.

منهج البحث

أحصت الباحثة الأعداد التي تحتوي على مقالات في الفنون التشكيلية فوجدت حوالي (24) مقالاً متخصصاً إما بالحديث عن فنان أو بإجراء حوار مع فنان أو بسيرة ذاتية لفنان، ودرست الباحثة المقالات وفقا لأنواع النقد الفني المتعارف عليها عند النقاد، وحللتها ووصلت إلى نتائج وتوصيات في نهاية البحث.

حدود البحث

قامت الباحثة بدراسة 24 مقالاً من مجلة (أفكار) الأردنية خلال الأعوام (2000-2005م).

أنواع النقد الفني

إن الحكم على العمل الفني وإعطاء قيمة له بعد الاستمتاع به هو بداية النقد الفني، ودعوة الآخرين لاختبار استجابتهم الخاصة نحو عمل فني ما حكم عليه الناقد مسبقا هو نوع من التأكيد على حكم هذا الناقد، ولتقدير عمل فني تشكيلي يجب أن نكون حذرين دائما في تقديرنا لهذا العمل، فهو لا يدخل في مجال المنافسة في التملك لأن الاستمتاع بالعمل الفني متاح للجميع، فهو استعمال لحرياتنا بعد الانتهاء من عمل الحياة وتهدئة الخوف منها، كما يقول سانتيانا [4]، وهو عمل دقيق يحتاج منا إلى الاستماع إلى حواسنا والتركيز على المتعة التي يعطينا إياها العمل الفني، واعتماد نزاهتنا الجمالية معيارا لحكمنا، لأن تذوق العمل الفني ونقده عنصران لا غنى عنهما في حياتنا الجمالية، ولولاهما لكان إدراكنا الجمالي للعمل الفني مبتورا.

والسؤال الذي يجب أن يوجهه المشاهد لنفسه دائما وهو يتأمل العمل الفني:- هل أجد هذا العمل ممتعا؟ هل أثار في هذا العمل الانفعالات؟ ربما يجب أن تجيء الإجابة قبل السؤال، فالمتعة دائما تحصل قبل السؤال، وإذا احتاجت إلى سؤال وجواب أصبحت مصطنعة.

لم يترك النقاد متعة المشاهد تمر بهذه العشوائية والبساطة، لذا لجأوا إلى دراسة آثار الأعمال الفنية وبحثوا عن مبررات لأحكام القيمة وبدأوا بتفسير وتوضيح العمل الفني... ربما بدأ النقد للفنون التي تحمل الكثير من الرموز وتحتاج للكثير من التوضيح، ثم انتقل النقد بعد ذلك إلى كل أنواع الفنون وكل عناصرها – خاصة إذا افتقر المشاهد إلى معرفة يدركها الفنان – فأصبح هدف الناقد إيجاد حلقة وصل بين المشاهد والعمل الفني، ليعرف المشاهد ما ينطوي عليه العمل الفني، فيرى ويدرك بالعمل الفني بعداً روحياً جديدا غير البعد الجمالي المرئي. وما يفسر أهمية تصنيفات النقاد للفنانين وللأعمال الفنية هو الرغبة في التوصل إلى إحكام نقدية أكثر موضوعية في تحديد أصالة هذه الأعمال الفنية. والإنسان بطبيعته يميل إلى التصريح بأن شيئا ما أفضل من شيء آخر وقد اجتهد النقاد كل بطريقته، فأوجدوا أنواع نقد كثيرة، كل نوع استعمل معاييره الخاصة لنقد الأعمال الفنية، فنجد النقد بواسطة القواعد، والنقد القصدي، والنقد الانطباعي والنقد الجديد....

أوجد النقد بواسطة القواعد [5] معياراً للعمل الفني كمشابهة الواقع أو المواضيع النبيلة أو التطرق للمواضيع الاجتماعية أو التحقق من وجود عناصر العمل الفني وأسس بنائه، وهي معايير أصبحت فيما بعد أساساً لنقد العمل الفني.

بالنسبة للنقد السياقي فقد بحث في الظروف التي ظهر فيها العمل الفني، وتأثيراته في المجتمع، ويشمل العلاقات المتبادلة بين العمل الفني والجوانب الأخرى[6]، كالانتماءات السياسية والاقتصادية والنواتج الاجتماعية وحياة الفنان، وليس جماليات العمل الفني فقط.

يجسد النقد السياقي معتقدات حضارة الفنان ورموزها، ويعكس سمات العصر الذي ينتمي إليه، لذا يتأثر بالعوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فالفن عند الناقد السياقي ظاهرة تجربيه ومنجز عقلي ممكن أن يدرس كل العلوم الأخرى، فهو ليس إلهاما فقط، فالناقد السياقي يهتم بهوية العمل الفني المنبثقة من الفنان نفسه، وبانتمائه السياسي، وبالحالة ألاقتصادية والدينية والاجتماعية للبلد... وغيرها. وبعد ذلك، بجماليات العمل الفني التي تجيء في المرتبة التالية عند نقده للعمل الفني[7].

النقد الانطباعي نظر للعمل الفني كفن مجرد فقط، بدون هوية الفنان أو هوية اللوحة، فقط عمل جمالي أو ما يطلق عليه (الفن لأجل الفن)[8] وبالتالي فبرأيهم لا يوجد نقد ذو قواعد واضحة لأنه في النقد كما هو في الفن لا نستطيع أن نخرج عن أنفسنا في التذوق أو النقد أو إنتاج العمل الفني، فكل النظريات العلمية وعلم النفس وتاريخ الفن لا تفيد الناقد أمام مزاج معين بحاجه له كي يتأثر بعمق بوجود العمل الفني، فيروي للعالم ما يشعر به من انفعالات فنية أمام العمل الفني، فالناقد الانطباعي يعطي انطباعه الخاص عن العمل الفني دون قيود.

أما النقد القصدي فهو دعوة لتأمل العمل الفني مع روح الفنان بنفس الوقت لمعرفة ما الذي قصده الفنان من هذا العمل الفني، من حيث سبب اختيار الخامة الموضوع أو اللون.

في هذا المعنى يكون للقصد لفظ نفسيٌّ، يشير إلى شيء في ذهن الفنان، أو إلى فكره الخاص قبل العمل الفني، أثناء العمل الفني وعن العمل الفني النهائي الذي أنتجه، فالقصد هو هدف نشاطه الذي تخيله أي العمل الفني، وما هو خارج العمل الفني[9].

وحتى نعرف مقصد الفنان الحقيقي، علينا قراءة مذكراته ومراسلاته أو الاستماع لتحليله الخاص عن العمل الفني..، قد يقع الناقد القصدي في مأزق وهو أنه يحمل العمل الفني أكثر مما يحتمل.

صححت نظرية النقد الباطن (النقد الجديد) مبالغات النظريات السابقة، فهي ترى العمل الفني بذاته كما هو والنقاد الجدد يركزون على الطبيعة الباطنة للعمل الفني وحدها وتجنب ما يقع خارجها تماما. لذا يحتاج هؤلاء النقاد للصبر الشديد والدقة والعمق البالغين في تحليلاتهم حتى يخرجوا بعمل احترافي، وقد ظهر على أيديهم أكبر قدر من التحليل المنهجي التشكيلي المرتبط بالعمل الفني ارتباطا وثيقا[10].

مقالات النقد الفني في مجلة أفكار

توزعت المقالات على ثلاثة محاور، الأول حوار أجراه الصحفي مع الفنان والثاني حديث عن فنان والثالث سيرة ذاتية لفنان.

من خلال مقالات النقد الفني في مجلة أفكار، وجدت الباحثة في لقاء أجراه تيسير النجار[11] مع عزيز عموره يتحدث فيه عموره عن تجربته رسم البورتريه بواقعية كإحدى أهم المراحل في عمل الفنان وكمعيار أساسي لبلوغ أي مرحلة متطورة عند الفنان، فهو كأكاديمي يصنف الواقعية في الدرجة الأولى قبل المدارس الفنية الأخرى، أما المدرسة التعبيرية التي لجأ لها في مرحلة متطورة من عملة الفني فيصفها بقوله إن الفن التعبيري مصطلح يعنى بالتعبير، والتعبير لا يكون إلا من الداخل وعن الداخل، وليس الظاهر ويكون ما يظهر منه للعين هو العمل الماثل أمامنا بصفته المادة الحسية، ويبقى علينا أن نقرأ بثقافتنا البصرية والفكرية من هذا الشيء المادي الظاهر مدى التعبير الذي توصل إليه الفنان وصدق هذا التعبير وعمقه، وهذا يتفق مع فائق حسن حيث يقول: عندما ارسم فإنني لا اشرع فيه مباشرة بل اخطط له في ذهني لساعات عديدة وذلك من حيث تكامله في الشكل وتوزيع الكتل، وبعد ذلك أنفذه على قماش اللوحة[12]. وفي حوار مع الفنان مروان باشّي [13] كان الحديث عن تجربته الذاتية وحياته الخاصة ومراحله الفنية ووصف لأعماله وانتهى هذا الحوار إلى أن الفنان الأصيل مرآة لزمانه ومكانه، فالفن مرتبط بالقضايا القومية، وليس مبدأ الفن للفن، لذا على الفنان إيضاح أفكاره من خلال الصنعة التي تعتمد على قوانين وقواعد ولم يتطرق اللقاء الصحفي لأي موضوع نقدي آخر.

وفي مقالة عن الفنان سهيل بدور[14] قدم حمارنة للفنان قائلاً: إنه فنان حافظ على التكوين الفراغي الأقرب إلى الشكل الأساسي للمادة الجديدة مع المحافظة على استنهاض الدلالات والرموز الشعبية والأسطورة لما تحمله الأسطورة من تفاصيل فكرية دقيقة، ساعياً إلى عدم التجريد وطرح أفكاره من خلال الجمال، مع إضافة حسية عالية من خلال تفاصيل الشكل وأبعاده.وفصل أعمال الفنان النحتية والزيتية من خلال الشكل والفراغ وأبعاده، بذلك يكون الكاتب ربط بين الأعمال الفنية ومدلولاتها عند الفنان ووطنه، ووصف لنا الأعمال الفنية من حيث الشكل، والفراغ، والإضاءات، والمضمون والبعد الحسي الجمالي وعلاقة ذلك ببيئة الفنان وجذور المنطقة التاريخية.

كذلك صنف محمد عصفور نوال العبد الله [15] على أنها (فنانه عالجت أعمالها التجريدية في سياق بناء شبه هندسي مفعم بالحركة والطاقة والانفعال الخطي واللوني، ومع تنظيم العلاقة بين الكتلة، والخط واللون في تكوين مترابط ومتناغم). وهذا يعني انه نظر إلى عملها على أساس قواعد العمل الفني من حيث الشكل والخط

واللون، فهي تعبر عن الجسد الإنساني من خلال إبرازها لعناصره.

من خلال دراسة مكونة من 20 صفحة، يعرض أشرف أبو اليزيد[16] صورا لفنانين من مصر، زاروا باريس في أواخر القرن الماضي، وتأثروا بفنانيها فكان معيار القيمة عندهم هو مدى ما اكتسبوا من التراكمات الثقافية للمدينة وامتزاج الفنون الباريسة مع المصرية. لذا تعتبر هذه الدراسة من باب علم اجتماع الفن بعد أن تتبع أبو اليزيد الأثر الأدبي للفنانين الذين عاشوا هذه التجربة من خلال سيرهم الذاتية. فقد أجمعوا أنهم سكنوا باريس وسكنت مصر أعمالهم، فرغم التجربة الحياتية ومفردات الجمال والحب والفن في باريس، ظهر بشكل واضح أن أعمالهم تنبض بالشارع المصري، والبيئة والوجوه المصرية. من هنا نرى أن الناقد ركز على حياة الفنان وتجاربه الخاصة ليتمكن من الحديث عن أعماله.

كتب نشيوان عن الفنان عبد الحي مسلم[17]، من خلال تاريخ الفنان وتراثه الذي كان منهلا للفنان فظهرت عنده الفطرية والبساطة، والمزاوجة بين الرسم والنحت، وتوظيف السرديات الرمزية، وإثراء اللوحة بالمفردة الشعبية، واستعادة لعبة الأطفال' فيقول: اتسمت لوحات مسلم بعدم التزامها بالمنظور وقواعد التشريح وتحريف النسب، ولكن معاناة الفنان بعد النكبة وتجربة المخيم وقسوة المنفى أثرت في تجربة الفنان، من هنا، تكون نظرة الناقد للعمل الفني ضمن سياق حياته الخاصة.

وفي مقال غازي نعيم عن جبران خليل جبران[18] كتب :- (تمثل لوحات جبران ملحمة بشرية من الآلام والعذاب الإنساني، فجبران تناول ورصد يومياته ومعاناته وكآبته وحبه وفرحه...من خلال مجموعة من الأعمال التعبيرية ذات النزعة الحزينة، والتي عكس فكره فيها، فأظهر أعلى أشكال الالتزام بالإنسان وارتباطه بالأرض... وجبران حطم الشكل التقليدي وأعاد بناءه بعاطفة عفوية وبإحساس طفولي فأثار فينا إحساسا بالغربة والضياع). من هذا النص نجد أن الناقد حكم على العمل الفني من خلال ظروف الفنان الخاصة ومعاناته الفردية، كذلك تحدث انعيم عن مقومات العمل الفني داخل الأعمال الفنية كالظل والنور واللون والاتزان، فقد تقصى مقومات الصنعة في كل لوحه تحدث عنها، فركز على ضربات الفرشاة ومعالجة السطوح والاتزان وغيرها من عناصر وأسس بناء العمل الفني. ومن جهة أخرى تحدث عما تهدف إليها اللوحة، ليتمكن المتفرج من استخدام خياله، فتحدث عن مقصد الفنان من اللوحة عندما يرسمها، فكان نقدا قصدياً، فاللوحة عند جبران تجعلك تستسلم لها وتعيش التجربة التي عاشها الفنان كأنك معه أو مكانه، فهي تعطيك نفس انطباع الفنان، فنلاحظ بهذه المقالة استخدام أكثر من نوع من النقد.

وفي مقالة حنان عبد الله[19]عن لوحة لخالد حمزة استخدمت كاتبة المقال أسلوب تجزيء العمل الفني، والحديث عنه بالتفصيل، مشيرة لأشكال المرايا والأدراج والألوان والمساحات وأهملت أي معلومات عن الفنان وكتبت بأسلوبها الخاص مقصد الفنان من العناصر التي فصلّتها وأقنعتنا بمقصد الفنان من عمله الفني، ويتسم هذا المقال بالصبر والأناة بتحليل العمل الفني بعيداً عن الفنان وعن سيرته الذاتية أو أي معلومات عنه.

وفي مقالة عبد الهادي[20]عن لوحة التشكيل الحروفي الأردني المعاصر نجده يتحدث عن فاروق لمبز: يقول فاروق: دفعني لاستعمال الخط العربي في لوحاتي أمران الأول دافع فني بحت، المراد منه تعميق الشعور العام لدى المتذوقين والباحثين في إمكانيات الخط العربي والزخرفة الإسلامية في رفد العمل الفني المبدع المعاصر بعنصر روحاني لا تحتويه العديد من الأعمال الفنية التي تغربت بحثا عن عناصر وأساليب لا تمت لنا بصلة..... والثاني سبب ذاتي له علاقة بالمعتقد التراثي الذي يمكن الفنان من أعمال تربط الماضي بالحاضر، على أمل الخروج من مأزق الجمود الذي أصاب الفن في الحضارة الإسلامية المعاصرة.

فالمتتبع للمقال يجد أن الفنان عبر عن مقصده من عمله الفني مباشرة، وربما لا يزال هناك مقاصد أخرى لا مجال لنذكرها،(أما كاتب المقال فقد كانت عباراته النقدية تقتصر على جمل وصفية للأعمال الفنية ليس أكثر)،

ويتحدث عن لوحات رفيق اللحام التي تتسم بالخط العربي باعتباره أول من ادخل الحروف العربية بكافة أنماطها في لوحاته على الفن في الأردن منذ البدايات ، وهو ما يؤكد أثر الفن الإسلامي عليه، أي الفن المنبثق من تاريخه.

في مقال محمد العامري عن الفنان سامي محمد من الكويت [21]، الذي أنجز في الستينات أعمالا تصويرية ونحتية وجد العامري أنها انتظمت في مسارين المسار التراثي والمسار الثوري، في المسار التراثي اتكأ على مجموعات الأشغال اليدوية لدى الإنسان الخليجي من منسوجات وأواني وسجاد ومفردات وعناصر لها علاقة بالحياة الشعبية مع إعادة صياغته لتلك الأشغال. أما المسار الثاني فهو المسار النحتي وهو الأهم بتجربته الفنية، حيث تطرح أعماله بشكل صارخ الجانب النفسي القهري الذي يتفاعل به العام مع الخاص، فبذلك يعبر عن هواجس النخبة والشارع على حد سواء، وشخوصه دائما محاصرة بين كتلتين صلدتين محكومة بصراخ الكائن الذي يحاول الإفلات من سطوة ضغط الكتل عليه معبرا بذلك عن العصاب العربي الاجتماعي والسياسي بصورة فنية راقية موازية للأداء وموضوع الطرح على حد سواء). يظهر من هذا محاولة الناقد البحث المستفيض عن قصد الفنان من هذه التماثيل، وقد يكون موفقاً في ذلك وقد يكون حمل العمل الفني أكثر مما قصده.

وهذا ينطبق على أقوال الفنان مروان قصاب باشي[22]، حيث قال:- (دائما هناك صعوبات في فهم اللوحة بسبب عدم معرفتنا بلغة الفن التشكيلي، إن لغة الصورة غالبا ما تفهم بالحدس والحوار، ورغم عناد اللوحة إلى جانب طبيعة تعادل الموهبة الطبيعية لدى المتلقي).

في مقال لغازي نعيم عن بن يسق، رائد الواقعية في المغرب[23]، بدأ المقال بمقولة للناقد الإسباني (إنفانتي): (كثيراً ما أقف أمام إحدى لوحات بن يسق، حاجباً عقلي عن العمل تاركاً قلبي يخفق بحرية)، ويكمل نعيم أن سبب هذه المتعة هو التباين بلوحاته بكل عناصر العمل الفني وأسس بنائه، مع الارتباط الشديد مع الموضوع والفكرة المنبثقة من البيئة المغربية، أي ركز الناقد على كل جوانب النقد سواء بالقواعد أو القصدي مع النقد السياقي.

وفي مقالين عن الفنان محمد الجالوس الأول لمحمد أبو زريق[24]، الذي اهتم بتصنيف أعمال الفنان بداية بطريقة تعتمد النقد بواسطة القواعد، من حيث التوزيع واللون والشخوص والإضاءة، ثم يستمر بالحديث حتى نجد أنفسنا أمام نوع من النقد الجديد الذي يرى العمل الفني بذاته، بدون النظر لجوانب أخرى، فهو فنان تحكمه نزعة التجريب، ولا يرتكز إلى منجز تشكيلي محدد موصوف، لذلك فهو دائم البحث عن أساليب وتقنيات وخامات، كما انه دائم البحث عن الجديد وليس لديه من ثوابت أو مقدسات في العمل الفني إلا الإخلاص لفنه وذاته... دونما الاستجداء لحاله فنية مسبقة، وبدون ارتهان لقيم من خارج العمل الفني، وهذا ما ينطبق على الكثير من الفنانين. فمثلاً آمن حافظ دروبي بالحالة الشعورية للفنان والواقع والحياة اليومية ضارباً باللاشعور أو سواه عرض الحائط فهو باحث عن الحقيقة المطلقة،[25] والمقال الثاني لوميض جواد[26]، الذي تحدث عن أعمال الجالوس محيطاً بها من كل جوانب حياة الفنان، تاريخه، ماضيه وحاضره، وأسلوبه الفني الخاص به ، ثم طرح فكره الخاص مع السماح للمشاهد برؤية خاصة لكل عمل، هنا نجد اختلافاً بطريقة النقد لنفس الفنان والأعمال، ولكن كل برؤيته الخاصة فالأول انطلق من العمل نفسه والثاني ركز على الفنان وما يحيط به.

في مقالات عن رودان[27]، موريللو[28]، أو الفن التشكيلي في السعودية [29]، نجد المقالات عبارة عن معلومات تاريخية وتعداداً لأسماء اللوحات وأماكن عرضها فقط. وهناك مجموعة مقالات جاءت كحوار صحفي مع فنان مثل اللقاءات مع داحول[30]، والحوراني[31]، وحنون[32]، والصغير[33]، وحدادين[34]، وغصيب.[35]... وغيرهم ونجد المقالات تتحدث عن أمور خاصة بالفنان كطفولته وماذا يحب وماذا يكره ومن شجعه على ممارسة العمل الفني وأين أقام معارضه وغيرها من المعلومات التي لا تنتمي للنقد الفني.

النتائج والتوصيات

يعتبر النقد الفني جزأً من الأدب فهو لم يتطور إلا على أيدي الشعراء والكتاب أنفسهم. فمقالات بودلير عن الفن وانطباعات بروست وما كتبه (بولونير ومايكوفسكي هي آثار غنية عن، التعريف بل إن حركات التجديد والحداثة كالرمزية والمستقبلية والدادائية والسوريالية وغيرها، لا يمكن فهمها إلا من خلال دراسة واقع ما أنتج فنياً أولا وأدبيا ثانياً).

والروائيون كثيراً ما قاموا بإعادة تقديم اللوحات بصرياً، ووصفها لغوياً، وتفسيرها تصويرياً، والتطلع إليها باهتمام الروائيين وتركيزهم، فبوسعنا أن نرى ما رأوه، ووصف ما يدور بذهن المشاهد عن رؤية الصور المرئية أثناء الكتابة[36]، فالفن والأدب وجهان لعملة واحدة، لذا يجدر بالناقد الفني أن يكون أديباً إضافة لكونه فناناً.

وجدت الباحثة، من خلال بحثها أن هناك نقداً يفكك الفن، ويصنفه بدلاً من أن يمثله ويميز خصائصه، وأنّ هناك نقداً آخر أخلاقي النزعة ينظر إلى الآثار الفنية على أنها أعمال تقاس بالنسبة إلى غايات هدف إليها الفنان، وهناك نقد قائم على مبدأ الاستمتاع بالعمل الفني، بغض النظر عن أي شيء آخر، وهناك نقد يفصل المضمون عن الصورة، فبدلاً من أن يعنى بالآثار الفنية يعنى بسيكولوجية الفنان حيث هو إنسان تأثر ويؤثر، وعكسه النقد الذي يفصل الصورة عن المضمون ويعجب بالصورة المجردة، وأخيراً النقد الذي يحدد قوانين الفنون وأنواعها، ثم يقبل الآثار الفنية أو يرفضها، تبعاً لقربها من النماذج المقررة أو بعدها عنها[37].

ومن خلال مجلة أفكار، التي قامت الباحثة بدراسة مقالاتها وجدت أن النقد في المجال التشكيلي الأردني:

- ينقد العمل الفني من خلال الإحاطة بكل جوانب حياة الفنان تاريخه، ماضية، حاضره، ثم يبدأ بالحديث عن العمل الفني، فلا يفصل ماضي الفنان عن عملة الفني.
- كانت المقالات لا تخلوا من العبارات الإنشائية التي لا تتعدى الوصف للأعمال الفنية، لذا يتركز الاهتمام بالنقد بواسطة القواعد أكثر من أي نوع آخر، ونجد إهمالا واضحا للأنواع الكثيرة من النقد.
- ركزت المقالات على مجموعة من الفنانين والمعارض، وأهملت الكثير من المعارض والفعاليات الفنية والمؤسسات الفنية الأخرى التي كان لها دور كبير، أسهم في الحركة الفنية الأردنية خلال الفترة التي درستها الباحثة.
- محدودية المقالات التي اعتمدت على أسس علمية للنقد الفني من وصف، وتفسير، وتقييم، للعمل الفني مع محاولة البحث عن مقصد الفنان.
- غطت الكثير من المعارض في الأردن بكتابات ذات طابع صحفي سريع، دون أي أسس لقراءة العمل الفني أو نقده.

للخروج من هذا الوضع، فانه لا بد من أن تتعامل الصحف والمؤسسات الإعلامية الأخرى بجدية أكبر مع النقد الفني، وأن تنتقي النقاد الصحفيين من خريجي كليات الفنون الذين يبحثون في الفن والنقد، وأن تزودهم بفرص لتطوير خبراتهم، ضمن برنامج تدريبي خاص يتضمن تطويرهم الأكاديمي والميداني داخل وخارج البلد، مع التركيز على إعداد أبحاث متخصصة في مجال الفن والنقد الفني ، حتى نوجد ناقداً تشكيلياً ، مبتعداً عن قراءة العمل الفني التشكيلي قراءة نقدية أدبية، عوضاً عن القراءة البصرية.

وعلى الفنان أن يفرض نفسه على الجمهور، ويثبت بأعماله أنه جزء من الوطن والعالم والتاريخ، فلا يغرق في خصوصيته، بل يحاول ما أمكن التفاعل مع الجمهور وتبادل الأفكار والأحاسيس المشتركة معه وتمثيلها ما أمكن بطابعه الخاص.

المصادر والمراجع

أبو اليزيد، اشرف. 2004. رسامو مصر والرحلة الباريسية. **أفكار**. ع186، عمان، الأردن.

أبو زريق، محمد الجالوس. 2002. التجريب والتجاوز. **أفكار**. ع162عمان، الأردن

أبوالهيجاء، عمر. 2000. حوارمع محمد حنون، **أفكار.** ع141، عمان، الاردن.

آل سعيد، شاكر حسن. 1982. حافظ الدروبي، وزارة الثقافة، بغداد.

انعيم، غازي. 2000. أحمد بن يسق رائد الواقعية في المغرب. **أفكار**. ع170، عمان، الأردن.

انعيم، غازي. 2006. المثال رودان. **أفكار**. ع213، عمان، الأردن.

انعيم، غازي. 2004. موريللو. **أفكار.** ع 191 عمان، الأردن.

انعيم، ، غازي. 2000. جبران خليل جبران الحاضر في آفاق الرسم. **أفكار**. ع143، عمان، الأردن.

الجراح، رسمي. 2006. نظره على أعمال نوال العبد الله .**أفكار.** ع210 عمان، الأردن.

جلعاد، حسين. 2003. الفنان التشكيلي حسين حدادين .**أفكار**. ع171، عمان، الأردن.

جواد، وميض محمد، محمد الجالوس. 2003. نقوش على ذاكرة الأقنعة. **أفكار**. ع154، عمان، الأردن.

حدادين، سعيد. 2004. الفنانة رهام غصيب. **أفكار**. ع192، عمان، الأردن.

الحر، محمد. 2003. الفنان مروان قصاب باشي. **أفكار**. ع176، عمان، الأردن.

حمارنة، نضال. 2002. لقاء مع الفنان صفوان داحول. **أفكار**. ع168عمان، الأردن.

حمارنه، نضال. 2003. الفنان التشكيلي سهيل بدور، **أفكار**. ع 181، عمان، الأردن.

الربيعي، شوكت. 1982. **فائق حسن**. بغداد.

ستولنيتز، جيروم. 1974. **النقد الفني**. ت فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، القاهرة.

السليمان، عبد الرحمن إبراهيم. 2003. الفن التشكيلي في السعودية، **أفكار** ع172، عمان، الأردن.

العامري، محمد. 2000. الفن في الخليج والجزيرة. **أفكار**. ع143، عمان، الأردن.

عبد الحميد، شاكر. 2001. **التفصيل الجمالي**، عالم المعرفة، ع267، الكويت.

عبد الحميد، شاكر. 1987. **العملية الإبداعية في فن التصوير**، الكويت.

عبد الله، حنان منير. 2004. نظرة في لوحة فنية. **أفكار**. 194، عمان، الأردن.

عبد الهادي، عبد الغني. 2007. **أفكار. ع**221-222، عمان، الأردن.

غاترشف، غيو. 1990. **الوعي والفن**. ت شاكر، عبد الحميد عالم المعرفة، ع146، الكويت.

القيسي، يحيى. 2004. حوار مع الفوتوغرافي هاني الحوراني. **أفكار**. ع192، عمان، الاردن.

كروتشه، ب. 1964. **المجمل في فلسفة الفن**، ت سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق.

المشايخ، محمد. 2000. الحوار الأخير مع رباح الصغير. **أفكار**. ع146، عمان، الأردن.

ميرزا، جيفري. بدون تاريخ. **اللوحة والرواية**، ت مي مظفر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق.

النجار، شوكت. 2000. الفنان عزيزعمورة، **أفكار**. ع146، عمان، الأردن.

نشوان، حسين.2006. المضامين التراثية في أعمال عبد الحي مسلم. **أفكار**. ع211، الأردن، عمان.

الهوامش

1 عبد الحميد، شاكر، التفصيل الجمالي، عالم المعرفة، ع267، الكويت، 2001 ص247-248
2 غاترشف، غيو، شاكرلوعي والفن، عالم المعرفة، ع146، الكويت، 1990 ص172
3 عبد الحميد، شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير، الكويت، 1987 ص248
4 ستولنيتز، جيروم، النقد الفني، ت فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، القاهرة1974ص565
5 ستولنيتز، جيروم، النقد الفني، ت فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، القاهرة1974 ص570
6 ستولنيتز، جيروم، النقد الفني، ت فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، القاهرة1974ص680
7 ستولنيتز، جيروم، النقد الفني، ت فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، القاهرة1974 ص727
8 ستولنيتز، جيروم، النقد الفني، ت فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، القاهرة1974 ص718-720
9 ستولنيتز، جيروم، النقد الفني، ت فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، القاهرة1974 ص723-726
10 ستولنيتز، جيروم، النقد الفني، ت فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، القاهرة1974 ص728-734
11 النجار، شوكت، الفنان عزيزعمورة، أفكار ع146، عمان، الأردن، 2000ص182-187
12 الربيعي، شوكت، فائق حسن، بغداد، 1982ص22
13 الحر، محمد، الفنان مروان قصاب باشي، 2003ص146-151
14 حمارنه، نضال، الفنان التشكيلي سهيل بدور، أفكار ع 181، عمان، الأردن، 2003ص134-1
15 الجراح، رسمي، نظره على أعمال نوال العبد الله أفكار ع210 عمان، الأردن، 2006ص149
16 أبو اليزيد، اشرف، رسامو مصر والرحلة الباريسية أفكار/186 الأردن ، عمان2004ص170-190
17 نشوان، حسين، المضامين التراثية في أعمال عبد الحي مسلم أفكارع211 الأردن، عمان2006 ص159-162
18 انعيم، ، غازي، جبران خليل جبران الحاضر في آفاق الرسم، أفكار ع143، عمان، الأردن، 2000ص128
19 عبد الله، حنان منير، نظرة في لوحة فنية، ، أفكارع194، عمان، الأردن، 2004ص127
20 عبد الهادي، عبد الغني، أفكارع221-222، عمان، الأردن، 2007 ص192-194
21 العامري، محمد، الفن في الخليج والجزيرة، أفكار ع143، عمان، الأردن، 2000ص114-117
22 الحر، محمد، الفنان مروان قصاب باشي، أفكار ع 176 الأردن ، عمان 2003 ص149-152
23 انعيم، غازي أحمد بن يسق رائد الواقعية في المغرب أفكار ع170 الأردن ، عمان2002 ص151-146
24 أبو زريق، محمد الجالوس، التجريب والتجاوز أفكار ع162عمان، الأردن، 2002ص120-123
25 آل سعيد، شاكر حسن، حافظ الدروبي، وزارة الثقافة، بغداد، 1982ص25
26 جواد، وميض محمد، محمد الجالوس، نقوش على ذاكرة الأقنعة، أفكار، ع154، عمان، الأردن، 2003ص150-157
27 انعيم، غازي، المثال رودان، أفكار ع213 عمان، الأردنص177-190
28 انعيم، غازي، موريللو، أفكار 191 عمان، الأردنص132-137
29 السليمان، عبد الرحمن إبراهيم، الفن التشكيلي في السعودية، أفكار ع172، عمان، الأردن2003ص154-159
30 حمارنة، نضال، لقاء مع الفنان صفوان داحول أفكار ع168عمان، الأردن2002ص153-159
31 القيسي، يحيى، حوار مع الفوتوغرافي هاني الحوراني أفكار ع192، عمان، الاردن2004ص127-131
32 أبوالهيجاء، عمر، حوارمع محمد حنون، أفكار ع141، عمان، الاردن2000ص128-130
33 المشايخ، محمد، الحوار الأخير مع رباح الصغير، أفكار ع146، عمان، الأردن، 2000ص177-181
34 جلعاد، حسين.الفنان التشكيلي حسين حدادين، أفكارع171، عمان، الأردن2003ص99-104
35 حدادين، سعيد، الفنانة رهام غصيب، أفكارع192، عمان، الأردن2004ص142-145
36 ميرزا، جيفري، اللوحة والرواية، ت مي مظفر دار الشؤون الثقافية، بغداد العراق ص17
37 كروتشه، ب، المجمل في فلسفة الفن، ت سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، 1964 ص133-134

العلاقة بين مستوى القدرات الموسيقية والتحصيل الأكاديمي لدى الطلبة للمتفوقين أكاديميا

مأمون عاطف المومني: كلية التربية، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.
خالد عبدالله الحموري: كلية التربية، جامعة الطائف، الطائف، السعودية.
نجاتي احمد يونس: كلية التربية، جامعة الملك سعود، الرياض، السعودية.
جهاد القرعان: كلية التربية، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

تاريخ الاستلام: 1/ 4/ 2009 **تاريخ القبول**: 21/ 2/ 2010

ملخص

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف مدى العلاقة بين مستوى القدرات الموسيقية والتحصيل الأكاديمي لدى الطلبة المتفوقين أكاديميا وعلاقتها ببعض المتغيرات حيث بلغت عينة الدراسة (42) طالبا وطالبه للمرحلة الأساسية العليا للصف التاسع الاساسي حيث تم اختيار العينة بالطريقة العشوائية في مدارس الملك عبدالله للتميز في محافظة الزرقاء واستخدم الباحثان اختبارات سيشور للقدرات الموسيقية (الصورة المختصرة) والتي قامت بتقنينها للعربية صادق (2001)، وقد أشارت نتائج هذه الدراسة إلى أن أداء أفراد عينة الدراسة على اختبار القدرات الموسيقية جاء مرتفعا في مجالات (تذكر الإيقاعات واختبار الزمن وتذكر الألحان)، ويعود ذلك الى وجود مضامين أساسية في برامج التربية الموسيقية تؤكد على اكتساب طلبة مدارس التميز العلمي للقدرات الموسيقية، وأشارت النتائج أيضا الى وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات الطلبة المتفوقين على اختبار القدرات الموسيقية في مجالات « تمييز الأصوات، ونوعية الصوت، وتذكر الألحان» وعلى القدرات الموسيقية ككل، كما أشارت النتائج إلى عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات الطلبة المتفوقين على مجالات اختبار القدرات الموسيقية الستة، واختبار القدرات الموسيقية الكلي، في ضوء متغير الجنس، ويعود ذلك أيضا إلى طبيعة الطلبة عينة الدراسة والذين يتميزون بمستويات ذكاء وتحصيل متقاربة، إضافة إلى أن طبيعة برامج التربية الموسيقية التي تعطى للطلبة لا تختلف لدى الجنسين حيث لا توجد برامج أو مهارات ترتبط بجنس معين، ولا تشكل خصوصية لجنس دون آخر يمكن أن تؤثر على تنمية القدرات الموسيقية لأحدهما عن الآخر.

The Relation between the Level of Musical Abilities and Academic Achievement among Talented Students

Mamoon Al-momani, *Faculty of Education, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*
Khalid Haimour, *Faculty of Education, Taif University, Taif, Saudi Arabia.*
Najati Younis, *College of Education, King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia.*
Jihad Al-Qura`n, *Faculty of Education, Mutah University, Karak, Jordan.*

Abstract

This study aimed at recognizing the extent of relation between the level of musical abilities and academic achievement among talented students and its relation to some variables. The study sample consisted of (42) male and female ninth grade students chosen randomly in King Abdulla schools for excellence in Al-zarqa governorate. The researchers used seashore test for musical abilities (the brief image), translated into Arabic by sadeq (2001). The study findings showed that the performance of the study sample on musical abilities test was high in the domains of rhymes remembering, time test, and composer remembering. That is because of the existence of primary contents in the programs of musical education which emphasized acquiring musical abilities by excellence schools students. Also, the findings showed that there were statistical differences between the averages of talented students grades on musical abilities tests in the domains of voices discriminating, voice quality, composers remembering and in musical abilities as a whole. Also, the study findings showed that there were no statistical differences between the averages of talented students grades in the domains of testing the six musical abilities, and the test of musical abilities as a whole, in terms of sex variable, and that is because of the nature of the study sample, who have similar levels of intelligence and performance, in addition to the nature of the programs of musical education given to students, which are the same for both sexes.

مقدمة

برزت العديد من المفاهيم التربوية التي تخدم التوجهات التنموية في معظم البلدان، حيث جعلت البرامج التربوية لا تنصب فقط على التدريس وتحقيق الكم الهائل من المعلومات للطلبة، وإنما بدا التركيز على بناء الإنسان في مختلف قدراته العقلية والتكيفية، حيث يقاس تقدم الدول بمقدار قدرتها على تنمية عقول أبنائها، وحيث لم يعد استثمار العقول قصرا على مهارات القراءة والكتابة والحساب أو تزويدها ببعض المعارف والمعلومات في مختلف فروع العلم والمعرفة، ، بل أصبح التحدي المحوري للتربية الحديثة هو بناء شخصية الطالب وصقلها من خلال مجموعة الأنشطة والبرامج اللاصفية والتي تساعد على تكوين عادا ت ومهارات وقيم وأساليب تفكير لازمة لمواصلة التعلم والإبداع فيه والمشاركة في عملية التنمية الشاملة.

ويشير انسر (Einsner, 1996) إلى أن الفنون تعتبر من أهم الأنشطة اللامنهجية المهمة في التطور المعرفي لدى الطلبة، ويأتي ذلك كونها توفر فرصا حقيقية لغايات تنمية المهارات الاجتماعية والعاطفية والإبداعية كتنمية الثقة بالنفس، وتنمية سمات الشخصية، والقدرة على فهم الفروق الفردية بين الإفراد، فيما يبين الصافي وأبو رياش وعمرو والشريف (2007) أن الفنون هي ممر للتعبير عن الذات بطريقة غير لفظية، وتمثل مستوى عالياً من التفكير حيث يمكن ممارسة شتى أنواع الفنون الهامة، والتي بدورها تؤدي إلى تنمية المهارات الإبداعية والقدرت المعرفية للطلبة. وفي ذات السياق يرى باسكا وستامبوف (Baska,Stambaugh, 2006) إن منهاج الفنون للطلبة المتميزين يعتبر من الأجزاء الهامة في عملية التدريس، حيث يؤكد بان الفنون هي منطلق هام لجودة التعليم بما توفره لهؤلاء الطلبة من فرص كثيرة ومتنوعة في مختلف المجالات الفنية كالمسرح التعليمي والرسم والغناء والنشيد والموسيقى.

وتعتبر الموسيقى إحدى أنوع الفنون الهامة التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالبرامج التربوية للطلبة المتفوقين أكاديميا، حيث جاءت ضمن مجموعة الذكاءات المتعددة التي حددها جاردنر في نظريته المشهورة، حيث يظهر مستوى الذكاء الموسيقي (Musical Intelligence) للفرد من خلال تمييز النغمات الموسيقية المختلفة، وإدراك الإيقاع الزمني لها، والإحساس بالمقامات الموسيقية، بالإضافة الى قدرته على معالجة الأصوات والأنغام الموسيقية لغايات توليد الألحان، والمقطوعات الموسيقية، والانفعال بالآثار العاطفية لهذه العناصر الموسيقية، وإتقان العزف على آلة أو مجموعة من الآلات الموسيقية. (الشربيني وصادق 2002 والفضلي، 2006)

مشكلة الدراسة

انطلاقا من المرتكزات السابقة ونظرا لأهمية التربية الموسيقية في تحقيق النمو المتكامل للطلبة في مختلف النواحي الجسمية والعقلية والانفعالية والاجتماعية، فانه لا بد من التعرف على ما إذا كانت هناك علاقة ارتباطيه بين القدرات الموسيقية والتحصيل الأكاديمي، حيث أن هناك الكثير من الادعاءات التي تبين بان الطلبة المتفوقين لا يملكون القدرات الموسيقية، وان تفكيرهم منصب فقط على الجانب الأكاديمي فقط، وهذا ما دفع الباحثين لإجراء هذه الدراسة للتعرف على مدى العلاقة بين القدرات الموسيقية والتحصيل الأكاديمي لدى الطلبة المتفوقين أكاديميا.

أسئلة الدراسة

ستحاول هذه الدراسة الإجابة عن السؤال التالي: مدى العلاقة بين مستوى القدرات الموسيقية والتحصيل الأكاديمي لدى الطلبة المتفوقين أكاديميا وعلاقتها ببعض المتغيرات، ويتفرع عن هذا السؤال الأسئلة الثلاثة التالية:

1. ما مستوى القدرات الموسيقية لدى الطلبة المتفوقين أكاديميا.
2. هل تختلف الدرجات في اختبار القدرات الموسيقية لدى الطلبة المتفوقين باختلاف الجنس
3. ما العلاقة بين القدرات الموسيقية ومستوى التحصيل الأكاديمي العام.

أهداف الدراسة

تحتل القدرات الموسيقية دوراً كبيراً وواضحا في مختلف المجالات الاجتماعية والانفعالية والسلوكية وحتى الاكاديمية عند الطلبة المتفوقين اكاديميا ولها اهمية كبيرة في تطوير الجوانب المختلفة عند الطلبة بشكل عام والمتفوقين على وجه الخصوص، ومن هنا كان لابد من التعرف على مستوى القدرات الموسيقية لدى الطلبة المتفوقين والتعرف على العلاقة بين القدرات الموسيقية ومستوى التحصيل الأكاديمي العام عندهم.

أهمية الدراسة

تنبع أهمية هذه الدراسة من خلال ما يلي:

تشجيع الطلبة على الاهتمام بالموسيقى، لما لها من اهمية بارزة في المجال الأكاديمي وتوجيه نظر المسؤولين وأصحاب الرأي من التربويين إلى ضرورة وضع البرامج الخاصة بتطوير برامج التربية الموسيقية بالاضافة الى التعرف على مدى نمو القدرات الموسيقية لدى الطلبة المتفوقين من مقرر دراسي إلى آخر.

مصطلحات الدراسة

الطلبة المتفوقون أكاديميا: هم الطلبة المقبولون في مدارس الملك عبدالله الثاني للتميز، بعد اجتيازهم للاختبارات المعدة لهم من قبل متخصصين وتشمل التحصيل الأكاديمي للصف التاسع الاساسي، واختبار الاستعداد الأكاديمي الذي يشتمل على التفكير الرياضي واللغوي والمنطقي، وقائمة بالخصائص السلوكية للطالب.

القدرات الموسيقية: هي قدرة الطلبة في تشخيص النغمات الموسيقية بشكل دقيق وإدراك ايقاعها الزمني، والإحساس بالمقامات الموسيقية، وقدرته على التفاعل والانفعالات بالآثار العاطفية للعناصر الموسيقية (الفضلي، 2006)، وتعرّف إجرائيا بأنها الدرجة التي يحصل عليها الطالب في اختبار سيشور للقدرات الموسيقية والذي يشتمل على ست مهارات وهي تمييز الأصوات، شدة الصوت، تذكر الإيقاعات، اختبار الزمن، نوعية الصوت، تذكر الألحان.

محددات الدراسة

تتحدد الدراسة الحالية من خلال ثلاثة مجالات على النحو التالي :

- **المجال البشري** :طلاب وطالبات مدرسة الملك عبدالله الثاني للتميز في محافظة الزرقاء.
- **المجال المكاني** : الأردن / محافظة الزرقاء.
- **المجال الزمني** :تم إجراء الدراسة في الفصل الثاني من العام الدراسي2008 /2009.

الادب النظري والدراسات السابقة

يذكر الإمام (2006) أن الموسيقى تخاطب كيان الفرد المعنوي والنفسي، وبالتالي تعتبر وسيلة لتنشيط القدرات العقلية والانفعالية والجسمية، ويشير حسين (2006) أن هناك العديد من المؤشرات للذكاء الموسيقي أهمها ردود الأفعال العاطفية أو الوجدانية تجاه الاستجابة للموسيقى، أو الأمزجة المختلفة تجاه سرعات النغمات أو الترددات الموسيقية، ثقافة مناقشة الموسيقى وتحليلها والإدراك العقلي لها، والتقييم الجمالي للمحتوى الموسيقي واكتشاف الموسيقى الجيدة والعذبة، وتنمية القدرة على الغناء واللعب بالآلات الموسيقية بمفرده أو مع الآخرين، والحساسية نحو الإيقاعات الموسيقية المختلفة أو النغمات أو الترددات المختلفة، وآخيرا لديه إيقاعات غير عادية وقدرة على معاينة طبقات الصوت المختلفة والذبذبات الصوتية المختلفة.

ويبين حداد (1995) بان التربية الموسيقية تعمل على إثارة مواقف المتعلم العقلية وتنمية الإحساس الجمالي لديه، إلى جانب بناء المعارف الفنية المختلفة والتي تفيده في مهارات الكتابة والقراءة والنطق والربط بين الجمل، اضافة إلى ذلك ترتبط الموسيقى ارتباطا وثيقا بالمواد الدراسية المختلفة حيث يكون ارتباطها بالمواد العلمية عن طريق تدريب المتعلم على حساب المسافات بين درجات السلم، والعلاقة بين طول الوتر وغلظه من جهة وبين زيادة ونقصان حدة الصوت والعلاقة بين طول أو قصر عمود الهواء والدرجة الصوتية من جهة أخرى.

ويشير راتي (Ratey, 2001) إلى أن سرعة الإيقاع والنغم والأسلوب والتعبير الموسيقي تعمل على تنشيط وتدريب الدماغ لدى الموسيقيين حيث يصبح قادرا على تنظيم وإجراء النشاطات المختلفة، بسرعة فائقة وبقدر كبير من التميز والإبداع، وتجعلهم يتمتعون بوافر من المهارة في المعرفة والتعبير الذاتي، ويؤكد حبيب (2003) على أن الموسيقى لها القدرة على تنشيط العقل وتؤدي إلى التغلب على المهام العقلية الصعبة مثل الاختبارات، المواقف المحرجة والطارئة، علاوة على أنها تمنح المرونة وتحسن الأداء، وقد بين كاتلير (Catterall's, 1998) أن البرامج المتعلقة بالفنون لها أهمية كبيرة على الأبعاد الاجتماعية والمعرفية لدى الطلبة.

كما أكدت الدراسات والبحوث أن النشاط الموسيقي للطالب يدفعه نحو انضباط السلوك والاندماج مع الآخرين بسهولة، كما انه ينمي لديه الحافز للتحصيل والتذكر، علاوة على أن الموسيقية يمكن أن تنمي قدرات الفهم والحفظ والاستيعاب لدى الطفل، أو تزيد من ملكاته العقلية إذا كان موهوبا. (Underwood, 2000).

وتلعب القدرات الموسيقية دورا فعال في زيادة التحصيل كما يراها فوف (Vaugh, 2004):

- تمكن المتعلم من كتابة الأشكال والعلامات الموسيقية بطريقة صحيحة يمكّن الطفل من كتابة الحروف والأرقام بسهولة.
- تكسب الطفل قدرات التذوق الناقد ومهارات الإبداع والتفكير.
- تمرين الطفل على استخدام الجمل اللغوية البسيطة دون تلقين مباشر.
- تدريب الأذن على الموسيقى تكسب الطفل طلاقة في التحدث وقدرة على الإنصات.
- زيادة دفاعية الطفل لأنها تشعره دوماً بالراحة والانتعاش.
- hتنمية الإدراك الحسي والقدرة على الملاحظة.
- تنمية مهارات التنظيم المنطقي.
- تنمية الذاكرة السميعة والذاكرة طويلة الأمد.

الطلبة المتفوقون

عند الحديث عن التفوق تظهر عدة قضايا تحول دون الاتفاق على تعريف عام، وهي اختلاف الناس في البلد الواحد حول ما تعنيه بعض المفاهيم كالكرم والشجاعة. كما يختلفون في تقديرهم للإنجازات في ميادين النشاط الإنساني المختلفة من حيث الأهمية أو القيمة. وبطبيعة الحال ينطبق الوضع على مفهوم الموهبة والتفوق حيث يصعب الاتفاق على تعريف لهما، ومن الناحية التربوية أو الاصطلاحية فإن الأمر يبدو أكثر تشعباً وتعقيداً حيث لا يوجد تعريف متفق عليه لدى التربويين والمهتمين وغيرهم من ذوي العلاقة، وحالة الخلط وعدم الوضوح في استخدام ألفاظ مختلفة للدلالة على القدرة أو الأداء غير العادي في مجال من المجالات، وعدم وضوح الفرق في المعنى الاصطلاحي لمفهوم التفوق في قواميس اللغة الإنجليزية حيث ترد كلمة Talent وأحدى مرادفات كلمة Giftedness ويشمل معنى كلمة Talent كلاً من القدرات العقلية والبدنية المكتسبة والفطرية بشرط أن تكون من مستوى رفيع، أما كلمة Giftedness فيقتصر معناها على القدرة الفطرية أو الموروثة. (جروان، 2004).

ويلاحظ المتتبع لتطور حركة تعليم الأطفال المتفوقين منذ بداية العقد الثالث من القرن العشرين أن موضوع الخصائص السلوكية للأطفال المتفوقين عقليا كان ولا يزال على رأس قائمة الموضوعات التي تحظى باهتمام كبير في مراجع علم نفس الموهبة والتفوق. وقد تركزت دراسات الرواد وكتاباتهم في مجال الكشف عن هؤلاء الأطفال ورعايتهم على تجميع الخصائص السلوكية والحاجات المرتبطة بها لدراستها وفهمها، وقد اشتقت الخصائص السلوكية للمبدعين والموهوبين والمتفوقين من واقع مراجعة السير الذاتية وتحليلها لعدد من العظماء والعباقرة الذين تركوا بصمات واضحة في سجل الحضارة الإنسانية في مجال العلوم والآداب والفنون والسياسة والحرب والفلسفة والاجتماع. (جروان، 2004)

وإذا شبهناعقل الإنسان بالحاسوب الذي يشتمل على ثلاث وحدات رئيسية هي: وحدة المدخلات الحسية ووحدة الاختزان ووحدة المعلومات, فإن الأطفال المتفوقين يتميزون بأنهم قادرون على استقبال معلومات أكثر حول ما يدور في محيطهم, واختزان كم أكبر منها, واستخدام أساليب عديدة ومتنوعة في معالجة المعلومات المتوافرة لديهم. (الظاهر، 2005)

ولقد تـعددت المصطلحات التي تعبر عن الأطفال المتفوقين، مثـل مصطلح الطـفل المتفوق، ومصطلح الطفل المبدع، والطفل المتميز والطفل الموهوب، وكل هذه التسميات تعبر عن فئة الأطفال غير العاديين، والتي تندرج تحت مظلة التربية الخاصة (الداهري، 2005).

ومن الصعوبات التي تواجه الباحثين في تعريف الطفل المتفوق:

1- أين يمكن إدراج مجالات التفوق لدى المتفوقين، تحت الذكاء العام أم تحت القدرة العقلية، أم تحت الإبداع والمواهب، مثل الإبداع العلمي أو الفني؟

2- كيف يمكن قياس التفوق، هل بمـقاييس الذكاء أم مقاييس الإبداع أم مقاييس التحصـيل الأكاديمي؟

3- ماهي الحدود الفاصلة بين الطفل المتفوق والطفل العادي، هل تعتمد درجة الأداء على مقاييس الإبداع أم حسب السمات الشخصية. (القبالي، 2009)

ويمكن تعريف التفوق من خلال الاطلاع على تعريفات الباحثين في هذا المجال كالآتي:

تعريف تيرمان:

ركز تيرمان في تعريفه على القدرة العقلية العامة وقد اعتبر تيرمان أن نسبة الذكاء البالغة (140) هي الحد الفاصل بين المتفوقين والعاديين (الداهري، 2005).

تعريف كيرك:

الطفل المتفوق هو الذي يتميز بقدرة عقلية عالية حيث تزيد نسبة ذكائه عن (130) ويتميز بقدرة عالية على التفكير الإبداعي. (العزة، 2000)

تعريف مارلند:

الطفل المتفوق هو ذلك الفرد الذي يُظهر أداءً متميزاً في بُعْد أو أكثر من الأبعاد التالية:

- القدرة العقلية العامة.
- الاستعداد الأكاديمي المتخصص.
- التفكير ألابتكاري والإبداع.
- القدرة القيادية.
- المهارات الفنية.
- المهارات الحركية. (القبالي، 2009)

تعريف رنزولي:

تتكون الموهبة والإبداع من تفاعل ثلاث مجموعات من السمات الإنسانية وهي: قدرات عامة فوق المتوسط، مسـتويات مرتفعة من الالتزام بالمهمات (الدافعية)، مسـتويات مرتفعة من القدرات الإبداعية. والمتفوقون هم الذين يمتلكون أو لديهم القدرة على تطوير هذه التركـيبة من السـمات واستخدامها في أي مجال (جروان، 2004).

تعريف عام للطفل المتفوق:

هو الفرد الذي يُظهر أداءً متميزاً مقارنة مع المجموعة العمرية التي ينتمي إليها في واحدة أو أكثر من الأبعاد التالية:

1- القدرة العقلية العالية.

2- القدرة الإبداعية العالية.

3- القدرة على التحصيل الأكاديمي المرتفع.

4- القدرة على القيام بمهارات متميزة كالمهارات الفنية والرياضية.

5- القدرة على المثابرة والالتزام والدافعية والمرونة والاستقلالية. (الداهري، 2005).

وهناك من أورد قوائم من الخصائص السلوكية التي تعتبر مؤشرات على التفوق في سن ما قبل المدرسة, تتضمن مجموعة من الخصائص والسلوكات الدالة عليها، ومن أبرز هذه الخصائص:الاكتساب المبكر للغة: ومن السلوكات الدالة عليها: يستخدم كلمات كثيرة، ويركب جملاً طويلة ومعقدة، ويتكلم مبكراً وكثيراً. مع ملاحظة أن الأطفال الموهوبين والمتفوقين يبدأون الكلام في سن متأخرة، ولكن ما أن يتكلموا حتى يظهروا قدرة متميزة في اللغة. (العزة، 2000)

المهارات الحركية: ومن السلوكات الدالة عليها: يمشي ويتسلق ويركض بصورة متوازنة في سن مبكرة، ويستطيع التحكم بسهولة بأدوات صغيرة كالمقصات والأقلام، ويستطيع نسخ الكلمات والصور ويتعامل مع الأدوات جيداً. (جروان، 2004)

الخصائص العقلية: ومن السلوكات الدالة عليها: يقرأ الإشارات وحتى الكتب، ويحل مسائل رياضية، ويستخلص علاقات بين أفكار متباعدة، ويتذكر الأحداث والحقائق، ويهتم بالقضايا الاجتماعية والأخلاقية، ولديه قدرة على الانتباه لفترة طويلة، ويسأل لماذا. (جروان، 2004)

الخصائص الاجتماعية: ومن السلوكات الدالة عليها: يشفق على الآخرين ويتعاطف معهم، واثق بنفسه ومستقل، ينظم ويقود نشاطات الجماعة، يبني علاقات جيدة مع الأطفال الأكبر سناً والراشدين، يحترم ويقدر أفكار الرفاق والمعلمين وآراءهم، يعترف بحقوق الآخرين، لا يحب تدخل الآخرين في شؤونه الخاصة. (العزة، 2000)

الخصائص الإبداعية: ومن السلوكات الدالة عليها: يتمتع بخيال قوي, يستمتع باللعب بالكلمات والأفكار, يظهر مستوى متطوراً من الحس بالدعابة اللفظية, يستخدم الأدوات والألعاب والألوان بطرق تخيلية, يعزف على آلة موسيقية. (القبالي، 2009)

الخصائص الخاصة: ومن السلوكات الدالة عليها: يمارس ألعاباً رياضية بشكل جيد، يغني، يجمع طوابع أو عملات أو بطاقات، غالباً ما يظهر قدرة متميزة في مجال ما. (جروان، 2004)

ويعد التعرف على خصائص المتفوقين في غاية الأهمية، حيث يجمع الباحثون والمربون في مجال تعليم الأطفال الموهوبين والمتفوقين على ضرورة استخدام قوائم الخصائص السلوكية كاحدى محكات عملية التعرف أو الكشف عن هؤلاء الأطفال واختيارهم للبرامج التربوية الخاصة. كما أن هناك علاقة قوية بين الخصائص السلوكية والحاجات المترتبة عليها وبين نوع البرامج التربوية والإرشادية الملائمة. ذلك أن الوضع الأمثل لخدمة المتفوق هو ذلك الذي يوفر مطابقة بين عناصر القوة والضعف لديه وبين مكونات البرنامج التربوي المقدم له, أو الذي يأخذ بعين الاعتبار حاجات هذا الموهوب والمتفوق في المجالات المختلفة. (الداهري، 2005)

وإنّ وعي الأسرة ومعرفتها بخصائص طفلها المتفوق يُسهم في تطوير قدراتها على ملاحظة هذه الخصائص والتعامل معها بإيجابية، ورصدها بهدف تنميتها وتطويرها، وتجنّب الممارسات الخاطئة التي قد تعيق تألُّقها، وإثراء البيئة المحيطة الداعمة لمجالات التميُّز لديه، والعمل على توجيهه إلى النشاطات الملائمة، وترشيح الطفل للبرامج

التعليمية الخاصة بالموهوبين، والتعاون مع المؤسسة التعليمية في تربية الطفل وتنشئته وتوجيه طاقاته. (القبالي، 2009)

التحصيل الدراسي: يعرف التحصيل الدراسي بأنه مستوى محدد من الإنجاز أو براعة في العمل المدرسي يقاس من قبل المعلمين أو بالاختبارات المقررة، ويعرف أيضا بأنه إنجاز أو براعة في الأداء في مهارة ما أو في مجموعة من المعارف. موسوعة علم النفس الشاملة (1999).

أما (أبو حطب، 1996)، فرأى أن مفهوم التحصيل الدراسي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمفهوم التعلم المدرسي، إلا أن مفهوم التعلم المدرسي أكثر شمولاً فهو يشير إلى التغيرات في الأداء تحت ظروف التدريب والممارسة في المدرسة، كما يتمثل في اكتساب المعلومات والمهارات وطرق التفكير وتغيير الاتجاهات والقيم وتعديل أساليب التوافق, ويشمل النواتج المرغوبة وغير المرغوبة، أما التحصيل الدراسي, فهو أكثر اتصالاً بالنواتج المرغوبة للتعلم أو الأهداف التعليمية، وهو عامل تابع أو متأثر بعوامل أخرى مستقلة، أهمها وأكثرها مباشرة وحدوثًا هي: المتعلم والمعلم والمنهج أو الكتاب المنهجي، يلي هذه العوامل الإدارة المدرسية والأسرة والأقران والتقنيات التربوية والإرشاد الطلابي والغرفة الدراسية واللوائح التنظيمية وغيرها.

في حين أن طه (1993) يرى أن التحصيل يستخدم بمعنى خاص للإشارة به إلى التحصيل الأكاديمي ويستخدم هنا للإشارة إللى القدرة على متطلبات النجاح المدرسي سواء التحصيل بمعناه العام أو النوعي لمادة دراسية معينة.

أما الصالح (1996) فعرفه بأنه التحصيل الأكاديمي الذي يعني المعرفة التي تم الحصول عليها أو المهارات التي أكتسبت في إحدى المواد الدراسية والتي تم تحديدها بواسطة درجات الاختبار من قبل المدرس

وتعرف الموسوعة النفسية (1995) التحصيل بأنه " أن يحقق المرء لنفسه مستويات أعلى من العلم والمعرفة والذي يقرن عادة بالدراسة فنقول مستوى التحصيل الدراسي ونعني به الدرجة التي يتحصل عليها المرء في إمتحان مقنن" ويعتبر التحصيل الدراسي أحد الجوانب الهامة في النشاط العقلي الذي يقوم به الطالب والذي يظهر فيه أثر التفوق الدراسي. (طه، 1993) وهناك عوامل تؤثر في التحصيل الدراسي, تقسم إلى قسمين: العوامل الخارجية وهي البيئة المحيطة بالطالب, والعوامل الداخلية وهي الخصائص المعرفية والنفسية للطالب التي تميز شخصيته عن غيره، وتعد هذه العوامل مهمة في زيادة مستوى التحصيل الدراسي لديه. (الحامد، 1996) ولا أحد ينكر أهمية التحصيل الدراسي على الفرد والأسرة وبالتالي على المجتمع. ولا أعتقد أن هناك مجتمعا واحدا لا يقدر الأهمية الكبرى للتحصيل العلمي في تحقيق التقدم واجتثاث رواسب التخلف منه، وإذا كانت المجتمعات الحديثة اليوم تستمد بناء قطاعاتها المختلفة من ما توفره لها مخرجات التعلم بأنواعها فإن هذه المخرجات تقاس في إنجازها وكفاءتها بمقياس التحصيل الدراسي الذي أصبح في مفهوم العصر الأداة لقياس الجدارة الأهلية والمفتاح الذي بواسطته تنفتح أبواب التدرج العلمي الذي قاده أبناؤها (الحامد، 1996).

الدراسات السابقة:

اتجهت العديد من الدراسات والأبحاث إلى تشجيع الأفراد على تنمية القدرات الموسيقة والتي تلعب دوراً كبيراً وفعالاً في تنمية الجوانب المختلفة على الصعيد الاكاديمي والاجتماعي والانفعالي لذلك جاءت العديد من الدراسات لتؤكد اهمية الموسيقى ودورها الكبير في تطوير الفرد ككل لا سيما التحصيل الاكاديمي عن الطلاب العاديين والمتفوقين اكاديميا ؛. وهناك العديد من الدراسات التي جاءت لتؤكد ما استندت إليه النظريات المفسرة في مدى العلاقة بين الموسيقى والتحصيل الاكاديمي عند الطلبة المتفوقين اكاديميا، وهذه الدراسات تناولت الموضوع في أُطرٍ مختلفة كانت جميعها تصب في اهمية القدرات الموسيقية ودورها في التحصيل الاكاديمي عن الطلية المتفوقين اكاديما.

ومن هنا قام الباحثون بالاطلاع على العديد من الدراسات السابقة العربية والأجنبية، ذات العلاقة بموضوع الدراسة. وقد تم عرض الدراسات السابقة وفقاً للترتيب الزمني، بدءاً من الأقدم إلى الأحدث، بعد أن تم تقسيمها حسب

مجالاتها، وكما يلي:

هدفت دراسة بينت (Bennet, 1996) إلى تقييم الطلبة في المدارس الثانوية الكبرى وتأثير الموسيقى على تحصيل الطلبة ودافعيتهم ومفهوم الذات. وقد اشتملت عينة الدراسة على مجموعة من الطلبة والمعلمون والمدراء من ثلاث مدارس ثانوية لديها برامج موسيقية في ولاية (Nora Scotia) في كندا، وكان الهدف من هذه الدراسة التعرف على وجهات نظر المشاركين في فيما يتعلق بالآثار الممكنة للتقييم، على تحصيل الطلبة والدافعية، وأظهرت النتائج أن المشاركين على اختلاف تصوراتهم بان هناك آثاراً ايجابية للموسيقى على التحصيل الأكاديمي.

وهدفت دراسة دورثي (Dorothy ,1994) إلى التعرف على العلاقة بين التفوق الموسيقي والتفوق الأكاديمي بالانجاز الأكاديمي حيث اشتملت عينة الدراسة على (119) طالبا وطالبه في الولايات المتحدة الأمريكية، وقد أشارت نتائج الدراسة إلى أن الفنون الموسيقية والمسرح إحدى الوسائل الهامة لعملية الاتصال وتبادل الأفكار وتطوير الخيال والإحساس بالنظام، وتطوير الذات وفي عمل العلاقات الاجتماعية وفي تنمية روح القيادة وحل المشكلات وتطور التفكير الإبداعي.

أما دراسة رومبوكس (Rombokas ,1995) فقد هدفت إلى التعرف على دور النشاطات اللامنهجية في مجال الموسيقى والأناشيد في تنمية الجانب الأكاديمي لدى طلبة المدارس العليا، وقد تكونت عينة الدراسة من (292) طالبا وطالبه، حيث استخدم الباحث استبانه وزعت على عينة الدراسة، وقد أشارت نتائج هذه الدراسة إلى وجود فروق ذات دلاله إحصائية في العلاقات بين النشاطات اللامنهجية والتحصيل والنمو الأكاديمي، حيث أشارت النتائج إلى أن النمو الأكاديمي للطلبة تأثر وبشكل ايجابي نتيجة لخضوع الطلبة لمجموعة من الأنشطة اللامنهجية.

وقد هدفت دراسة بيرتون، هورويتز والبرت (Burton, Horowitz, & Abeles,1999) إلى التعرف على تأثير الفنون على الأبعاد الاجتماعية والمعرفية عبر البرامج الأكاديمية، إذ اشتملت عينة الدراسة على (2500) طالب وطالبه وهي دراسة طولية استمرت خمس سنوات، وقد أشارت نتائج هذه الدراسة أن هناك اختلافات كبيرة في الأداء الأكاديمي ومواقف المجتمع بالنسبة للأطفال الذين تدربوا على الفنون على مدى الخمس سنوات، كذلك النتائج الواضحة في الجوانب الأكاديمية أصبحت أكثر وضوحا مع مرور الوقت، وظهرت هناك كفاءة عالية للطلبة خصوصا في الرياضيات أكثر من اقرأنهم الطلبة الذين لم يخضعوا لبرامج الفنون.

وهدفت دراسة كستروم (Kestrom,1998) إلى التعرف على الدور التي تقوم به الموسيقى الحية في التحصيل الأكاديمي لدى الطلبة، وقد أشارات نتائج هذه الدراسة إلى أن هناك علاقة ذات دلاله إحصائية بين ممارسة الطلبة للنشاط الموسيقي ورفع مستوى التحصيل الأكاديمي لديهم، حيث أشار الباحث أن التربية الموسيقية كان لها دور ثانوي في وقت سابق في الولايات المتحدة الأمريكية، وهذا البحث كشف الغطاء عن فاعلية التربية الموسيقية وعلاقتها بالتحصيل الأكاديمي، حيث يعتبرها المعلمون وسيله قوية لرفع مستوى التحصيل لدى الطلبة، والتدريب العقلي ومستوى وعي الذات.

وهدفت دراسة أجرتها عبيدات (2003) إلى معرفة أُثر استخدام الحاسوب في تدريس الموسيقى على تحصيل طلبة الصف العاشر الأساسي، تكونت عينة الدراسة من (61) طالبا وطالبة من طلبة الصف العاشر في المدرسة النموذجية لجامعة اليرموك، وقسمت الباحثة العينة عشوائيا إلى مجموعتين الأولى (30) طالبا وطالبة كمجموعة تجريبية درست من خلال الحاسوب، والثانية (31) طالبا وطالبة كمجموعة ضابطة درست بالطريقة التقليدية، وطبقت الباحثة اختباراً بعدياً بعد تطبيق المعالجة. وأظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية في تحصيل طلبة الصف العاشر الأساسي في النظريات الموسيقية يعزى إلى طريقة التدريس ولصالح المجموعة التجريبية ؛ كما أظهرت نتائج هذه الدراسة إلى عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية في تحصيل طلبة الصف العاشر الأساسي في النظريات الموسيقية يعزى للجنس، وأظهرت أيضا عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية في تحصيل طلبة الصف

العاشر الأساسي في النظريات الموسيقية يعزى إلى التفاعل بين طريقة التدريس والجنس.

وهدفت دراسة الخزندار (2002) إلى التعرف على واقع الذكاءات المتعددة لدى طلبة الصف العاشر الأساسي بغزه وعلاقتها بالتحصيل في الرياضيات وميول الطلبة نحوها وسبل تنميتها، وقد استخدمت الباحثة استبانة «تيلي» للذكاءات المتعددة على عينة الدراسة والتي تقيس سبعة أنواع من الذكاءات من بينها الذكاء الموسيقي، وقد أشارت نتائج الدراسة إلى انه كلما زاد مستوى الذكاء زاد التحصيل.

بينما هدفت دراسة علاونه (2003) إلى التعرف على اثر تعلم التربية الموسيقية على حل المشكلات لدى طلبة المرحلة الأساسية العليا في محافظة نابلس، تكونت عينة الدراسة من (353) طالبا وطالبه، من طلبة المرحلة الأساسية العليا في المدارس الحكومية بمحافظة نابلس، حيث تمثل العينة ما نسبته (2.42%) من المجتمع الكلي تم اختيارهم بالطريقة القصدية للطلبة الذين تعلموا وقد طبق على الطلبة مقياس هنبر (Heppner) لقياس القدرة على حل المشكلات، والذي قام بتطويره حمدي (1998) لحل المشكلات التربية الموسيقية وبالطريقة العشوائية، وأشارت نتائج هذه الدراسة إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية في القدرة على حل المشكلات ولصالح الطلبة ذوي المعدلات المرتفعة (80 فما فوق).

وقد أجرى الشرقاوي (2003) دراسة هدفت إلى معرفة فاعلية توظيف الألحان في استيعاب المادة العلمية للصفوف الإلزامية في الأردن، وقد توصلت الدراسة إلى وجود فروق ذات دلاله إحصائية بين المجموعتين التجريبية والضابطة ولصالح المجموعة التجريبية، وان للموسيقى دوراً أساسياً في عملية التعلم عند الأطفال وفي عملية تنشيط الذاكرة طويلة المدى وقصيرة المدى بما ينعكس ايجابيا وبطريقه فاعله في سرعة التعلم والتذكر واحتفاظ الطالب بالمواد الدراسية التي تدرس له بالطريقة المغناة والمصاحبة بالموسيقى عن تلك التي تعلمها بالطريقة التقليدية.

وهدفت دراسة القضماني (2004) إلى استكشاف القدرة الموسيقية عند طلبة الصف السابع والثامن والتاسع والعاشر في المدارس الحكومية في محافظة نابلس، وقد تم تطبيق أداة الدراسة على عينة تكونت من (214) طالبا وطالبة في مدارس محافظة نابلس، وأظهرت نتائج الدراسة وجود فروق ذات دلالة إحصائية على متوسطات علامات الطلبة على اختبار القدرة الموسيقية العامة تعزى للجنس، وكانت الفروق لصالح الإناث، كما بينت عدم وجود فروق ذات دلاله إحصائية في اختبار القدرات الموسيقية وأبعاده المختلفة تعزى للمرحلة الأساسية.

كما وأجرى كل من سليف ومايككي (Sleve and Mikake, 2006) دراسة في كولورادو هدفت للتعرف على العلاقة بين القدرات الموسيقية، وإتقان اللغة الانجليزية كلغة ثانية عند المتعلمين البالغين، وتكونت عينة الدراسة من (50) يابنيا منهم (41) إناثا يتعلمون اللغة الانجليزية كلغة ثانية في كولورادو. ويتم تقييم أداء الأفراد الموسيقيين ضمن أربعة محاور هي الاستقبال الصوتي وإنتاج الأصوات والمعرفة بالمعنى والمعرفة بالسياق. كما تم توزيع الاستبانة على المشاركين لتحديد فروقات التعلم الفردية فيما بينهم. وبعد جمع البيانات وتحليلها بينت الدراسة أن استقبال الأصوات وانتاجها من أكثر العوامل المؤدية إلى تحسن تحصيل تعلم اللغة. كما أن قدرة الفرد على تنفيذ كلماته تمكنه من اكتساب مفردات اللغة بشكل أسرع وبيّنت الدراسة تفوق الإناث على الذكور في جميع محاور الدراسة الأربعة.

وأجرى موليونو (Mulynon, 2007) دراسة في الولايات المتحدة الأمريكية هدفت للكشف عن أثر القدرة الموسيقية في تحصيل الموهوبين للمفردات اللغوية. ولتحقيق هذا الهدف تم تحليل التقارير والدراسات والبحوث الأمريكية في هذا المجال بين عامي 2005-2000.

أظهرت نتائج الدراسة:

أ- تعمل الموسيقى على تنمية مراكز الإحساس في الدماغ وبالتالي فإن امتلاك الموهوب لقدرات موسيقية تمكنه من اكتساب اللغة بشكل عام والمفردات بشكل خاص.

ب- تعزز القدرات الموسيقية من قوى الوعي واللاوعي في العقل وتزيد من نشاط الفرد في التحصيل.

ج- فعالية التدريب على الموسيقى منذ الصغر بهدف تحقيق النماذج اكاديميا.

كما وهدفت دراسة كل من كيشر، جوهن، وجوزوياس (Kishor, Guhn & Gouzouasis, 2007) إلى التعرف على العلاقة بين الإنجاز الأكاديمي والمشاركة في الموسيقى، وهل للدورات الموسيقية اثر تنبؤي في الانجاز الأكاديمي في مواد (اللغة الإنجليزية، الرياضيات، وعلم الأحياء). تكونت عينة الدراسة من طلبة الصف الثاني عشر (12) في مقاطعة كولومبيا البريطانية، أشارت نتائج الدراسة إلى أن هناك فروقاً في التحصيل الأكاديمي بين الطلاب المشاركين في الدورات الموسيقية الموسيقى والطلاب الذين لا يشاركون في تلك الدورات في مختلف المواد الدراسية.

وأخيرا أجرى جوزاويسس وجوهن وكيشور (Gousouasis, Guhn, Kishor,2008) دراسة في كندا هدفت للكشف عن العلاقة بين التحصيل الأكاديمي والمشاركة في الموسيقى. وتكونت عينة الدراسة من 11 طالبا يدرسون في الصف الثاني عشر في كولومبيا، حيث قام فريق البحث بملاحظة أداء الطلبة وزيارتهم ميدانيا ومراجعة سجلاتهم ومن ثم إجراء مقابلات فردية معهم. وأظهرت الدراسة أن المشاركة في الموسيقى واكتساب المهارات الموسيقية يعزز التميز الأكاديمي عند الطلبة لكسبهم مهارات التنظيم والتذوق والقدرة على الاحتفاظ بالمعلومة عبر ممارستها وتنفيذها صوتيا.

التعقيب على الدراسات السابقة

من خلال الاطلاع على الدراسات السابقة نجد بان العديد منها تناول اثر الموسيقى في زيادة التحصيل الأكاديمي كدراسة دورثي (Dorothy, 1994)، وروميوكس (Rombokas ,1995)، وبينت (Bennet ,1996)، وكسترووم (Kestrom, 1998)، وعبيدات (2003) ودراسة الشرقاوي (2003)، (Kishor, Guhn & Gouzouasis, 2007)، (Gousouasis, Guhn, Kishor,2008) بينما تناولت دراسات أخرى التعرف على اثر تعلم التربية الموسيقية على حل المشكلات كدراسة علاونة (2003)، بينما تناولت دراسات أخرى القدرات الموسيقية كدراسة القضماني (2004). ودراسة سليف ومايككي (Sleve and Mikake, 2006) كولورادو هدفت للتعرف على العلاقة بين القدرات الموسيقية، وإتقان اللغة الانجليزية كلغة ثانية عند المتعلمين البالغين، وتختلف هذه الدراسة عن الدراسات السابقة بأنها تركز على العلاقة بين القدرات الموسيقية والتحصيل الأكاديمي للطلبة المتفوقين أكاديميا.

الطريقة والإجراءات

أفراد الدراسة

تكونت عينة الدراسة من طلبة مدرسة الملك عبدالله الثاني للتميز في محافظة الزرقاء بلغت (42) طالبا وطالبه من الصف التاسع الأساسي وتم اختيار العينة بالطريقة العشوائية.

أداة الدراسة

استخدم الباحث في هذه الدراسة الأدوات التالية:

- اختبارات سيشور للقدرات الموسيقية (الصورة المختصرة) :

قامت بتقنينها للعربية صادق (2001)، وقد أعدت هذه الاختبارات بحيث تصلح للتطبيق على المفحوصين ابتداء من الصف الرابع الابتدائي حتى أعلى المستويات التي تتطلب إعدادا موسيقيا رفيعا للمراهقين والراشدين ويتكون من مجموعة من الاختبارات أهمها، اختبار تمييز الأصوات، شدة الصوت، تذكر الإيقاعات، اختبار الزمن، تذكر الألحان، زمن الاختبار.

صدق الأداة

قامت صادق (2001) من التحقق من صدق الصورة المختصرة بحساب معاملات الارتباط بين الدرجة الكلية في هذه الصورة المختصرة والدرجة الكلية في الصورة الأصلية لبطارية سيشور وذلك بتطبيقها على عدد من

المفحوصين بلغ (50)، وقد بلغت معاملات الارتباط (0.81) لاختبار تمييز الأصوات، و(0.60) لاختبار شدة الصوت و(0.68) لاختبار تذكر الإيقاعات و(0.50) لاختبار الزمن و(0.58) لاختبار نوعية الصوت، (0.85) لاختبار تذكر الألحان.

ثبات الأداة

قامت صادق (2001) باحتساب ثبات الصورة المختصرة بتطبيق معادلة كيورد – ريتشلردسون لتحديد درجة الاتساق داخل الفقرات وقد بلغت (0.50)لاختبار تمييز الأصوات، و(0.59) لاختبار شدة الصوت و (0.48) لاختبار تذكر الإيقاعات و (0.43)لاختبار الزمن و (0.35) لاختبار نوعية الصوت، و(0.62) لاختبار تذكر الألحان، وقد قام الباحث بالتأكد من ثبات الاداه من خلال إيجاد معامل الثبات عن طريق الاعاده وبفاصل زمني مقداره ثلاثة أسابيع وقدم لهذا الغرض استخدام عينه محايدة عددها (25) طالبا وطالبة وكانت معاملات الارتباط حسب قانون بيرسون وقد بلغت (0.77) لاختبار تمييز الأصوات، و(0.80) لاختبار شدة الصوت و (0.77) لاختبار تذكر الإيقاعات و(0.78) لاختبار الزمن و(0.77) لاختبار نوعية الصوت، و(0.81) لاختبار تذكر الألحان.

- المعدلات النهائية : وتم الحصول عليها من قسم الامتحانات والاختبارات في مديرية التربية والتعليم لمنطقة الزرقاء الأولى.

الأساليب الإحصائية المستخدمة :

- المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية.
- اختبار ت (T-test)
- معاملات الارتباط Correlation Coefficients

تحليل النتائج

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف مدى العلاقة بين مستوى القدرات الموسيقية والتحصيل الأكاديمي لدى الطلبة المتفوقين أكاديميا ولتحقيق هذا الهدف تم جمع البيانات وتحليلها حسب أسئلة الدراسة الثلاثة:

أولا: ما مستوى القدرات الموسيقية لدى الطلبة المتفوقين أكاديميا؟

للإجابة عن هذا السؤال استخرجت المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لاستجابات الطلبة على اختبار القدرات الموسيقية، وكانت النتائج كما هو مبين في الجدول رقم (1).

جدول (1): المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لاستجابات الطلبة على اختبار القدرات الموسيقية

القدرات الموسيقية	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الترتيب
تمييز الأصوات	5.857	0.977	5
شدة الصوت	6.285	0.805	1
تذكر الإيقاعات	5.952	1.010	4
اختبار الزمن	6.238	0.849	2
نوعية الصوت	5.119	0.967	6
تذكر الألحان	6.071	1.176	3
الكلي	35.523	2.461	-

يتضح من الجدول رقم (1) أن أداء أفراد عينة الدراسة على اختبار القدرات الموسيقية، جاء مرتفعا نوعا ما، حيث تعزى هذه النتيجة إلى دور مدارس التميز العلمي في تفعيل دور الأنشطة في مجال الفنون كأنشطة اثرائية لامنهجية، إضافة إلى الأنشطة الاثرائية في المقررات الدراسية لما لها من أهمية كبيره في تنمية النواحي العقلية والنفسية والاجتماعية والمعرفية والثقافية لدى الطلبة، إضافة إلى توفر المختصين في مجال الموسيقى والأناشيد، وتوفر العديد من الأدوات الموسيقية والتي تعتبرمن المحفزات الهامة للطلبة في تطوير مهاراتهم بالموسيقى، إضافة إلى ذلك وجود مضامين أساسية في برامج التربية الموسيقية تؤكد على اكتساب طلبة مدارس التميز العلمي للقدرات الموسيقية وخاصة في مجالات (شدة الصوت وواختبار الزمن وتذكر الألحان)، إلا أن انخفاض مستوى مهارات الطلبة المتميزين في مجال (نوعية الصوت وشدة الصوت) فيعزى إلى عدم إتاحة الفرصة للطلبة سابقا للتعامل مع مجموعة كبيرة من الأدوات الموسيقية وخصوصا الآلات الوترية، حيث تحتاج هذه الآلات فترات طويلة للتدريب عليها.

ثانيا : النتائج المتعلقة بالسؤال الثاني والذي ينص على

هل تختلف الدرجات في اختبار القدرات الموسيقية لدى الطلبة المتفوقين باختلاف الجنس؟

للإجابة عن تلك الفرضية وبهدف اختبار دلالة الفروق بين متوسطات درجات الطلبة المتفوقين على اختبار القدرات الموسيقية، تبعاً لمتغير الجنس (ذكر، أنثى) تم استخراج المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية، كما استخدم اختبار «ت» للعينات المستقلة (Independent Samples T-test)، وكانت النتائج كما هو موضح في الجدول رقم (2).

جدول (2): نتائج اختبار "ت" للكشف عن دلالة الفروق بين متوسطات درجات الطلبة المتفوقين على اختبار القدرات الموسيقية، تبعاً لمتغير الجنس (ذكر، أنثى).

القدرات الموسيقية	الجنس	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة ت المحسوبة	مستوى الدلالة
تمييز الأصوات	ذكر	35	5.634	0.895	01.525-	0.145
	أنثى	36	6.155	1.067		
شدة الصوت	ذكر	35	6.055	0.848	1.407-	0.176
	أنثى	36	6.471	0.772		
تذكر الإيقاعات	ذكر	35	6.101	0.809	1.000	0.331
	أنثى	36	5.732	1.194		
اختبار الزمن	ذكر	35	6.122	0.936	0.747-	0.465
	أنثى	36	6.311	0.820		
نوعية الصوت	ذكر	35	5.104	0.994	0.000	1.000
	أنثى	36	5.125	0.994		
تذكر الألحان	ذكر	35	5.942	1.3112	0.754-	0.461
	أنثى	36	6.212	1.084		
القدرات الكلية	ذكر	35	34.944	2.676	1.447-	0.165
	أنثى	36	36.003	2.309		

تشير النتائج في الجدول رقم (3) إلى عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات الطلبة المتفوقين على مجالات اختبار القدرات الموسيقية الستة، واختبار القدرات الموسيقية الكلي، في ضوء متغير الجنس، ويعزى هذا إلى العديد من الأسباب والتي من أهمها طبيعة الطلبة المقبولين في مدارس التميز العلمي والذين هم من الطلبة المتفوقين أكاديميا في المرحلة الأساسية الدنيا والحاصلين على درجات مرتفعة في اختبارات الذكاء، بمعنى أن القدرات الموسيقية لدى الطلبة المتفوقين أكاديميا تتساوى بين الطلبة المتفوقين ذكورا وإناثا، ويعود ذلك أيضا إلى طبيعة الطلبة عينة الدراسة والذين يتميزون بمستويات ذكاء وتحصيل متقاربة، إضافة إلى أن طبيعة برامج التربية

الموسيقية التي تعطى للطلبة لا تختلف لدى الجنسين حيث لا توجد برامج أو مهارات ترتبط بجنس معين، ولا تشكل خصوصية لجنس دون آخر يمكن أن تؤثر على تنمية القدرات الموسيقية لإحداهما عن الآخر.

وتتفق هذه الدراسة ودراسة عبيدات (2003) التي أشارت نتائجها إلى عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية في تحصيل طلبة الصف التاسع في النظريات الموسيقية يعزى للجنس، وتختلف عن دراسة القضماني (2004) والتي أشارت نتائجها إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية على متوسط علامات الطلبة على اختبار القدرة الموسيقية العامة تعزى للجنس، وكانت الفروق لصالح الإناث.

النتائج المتعلقة بالسؤال الثالث والذ ينص على:

ما العلاقة بين القدرات الموسيقية ومستوى التحصيل الأكاديمي العام؟

وللاجابة عن هذا السؤال تم استخدام معاملات الارتباط بيرسون بين درجات أفراد عينة الدراسة في القدرات الموسيقية ومستوى التحصيل الدراسي كما هو موضح في جدول (3)

جدول (3): معاملات الارتباط بيرسون بين درجات أفراد عينة الدراسة في القدرات الموسيقية ومستوى التحصيل الدراسي

المتغيرات	معامل الارتباط	مستوى الدلالة	طبيعة الدلالة
القدرات الموسيقية × المعدل التراكمي	0.312-	0.0447	دال

- دال عند مستوى دلاله 0.05*

يتضح من الجدول رقم (3) أن الدراسة توصلت إلى وجود علاقة ذات دلالة إحصائية بين مستوى القدرات الموسيقية ومستوى التحصيل الأكاديمي العام وهذه العلاقة داله إحصائيا حيث وصل الارتباط بينهما إلى (-0.312) وهذا يشير إلى وجود علاقة طردية أي انه كلما زاد مستوى القدرات الموسيقية زاد التحصيل الأكاديمي، أي أن المشاركة في الأنشطة الموسيقية لا يعيق الانجاز الأكاديمي ويعزى ذلك إلى إن تراكم الخبرات التي تعرض لها الطلبة من خلال إعطائهم دروساً اثرائية في التربية الموسيقية ساهم إلى حد كبير في تنمية النواحي العقلية والنفسية لديهم وبالتالي تأثيرها ايجابيا على القدرة الموسيقية والتذوق الموسيقي لديهم، كون الموسيقى هي ابتكار وإبداع وليس حفظاً وتلقيناً، وتساعد على الانتباه والتركيز وتنمية الإدراك الحسي والسمعي وتنشيط الذاكرة، إضافة إلى ذلك فان الطلبة المتفوقين لديهم حب استطلاع للمعرفة وملل من الروتين وتنوع الاهتمامات وفي هذا السياق أشار تتنيوم إلى أن الأطفال الذين يتمتعون بقدرة خاصة مرتفعة في مجال محدد من الممكن أن يمتلكوا مواهب أخرى إلى جانب التفوق الأكاديمي , وان وجود الظروف البيئية المناسبة يشكل أهمية كبرى في تطور المواهب ونموها، لذلك نجد بان البرامج التي يتم تزويدها للطلبة المتفوقين تجعل لديهم مهارات ومواهب أخرى إلى جانب التفوق الأكاديمي.

وتتفق هذه الدراسة ودراسة كل من (Mulynon, 2007) (Gousouasis, Guhn, Kishor, 2008) (kestrom,1998) (Bennet, 1996) والتي أشارت إلى أن هناك علاقة ارتباطيه بين الموسيقى والتحصيل الأكاديمي، كما تتفق هذه الدراسة ودراسة (Rombokas ,1995) و (Gousouasis, Guhn, Kishor, 2007) والتي أشارت إلى أن النمو الأكاديمي للطلبة يتأثر وبشكل ايجابي نتيجة لخضوع الطلبة لمجموعة من الأنشطة اللامنهجية في التربية الموسيقية، ووالتي أشارات نتائجها إلى أن هناك علاقة ذات دلاله إحصائية بين ممارسة الطلبة للنشاط الموسيقي ورفع مستوى التحصيل الأكاديمي لديهم، وتتفق هذه الدراسة أيضا ودراسة (Dorothy, 1994) والتي أشارت نتائجها إلى أن الفنون الموسيقية والمسرحية إحدى الوسائل الهامة والفريدة من نوعها للاتصال وتبادل الأفكار وتطوير الخيال والإحساس بالنظام، وتطوير الذات وفي عمل العلاقات الاجتماعية وفي تنمية روح القيادة وحل المشكلات وتطور التفكير الإبداعي

توصيات البحث

- الاهتمام بتنمية القدرات الموسيقية لدى الطلبة المتفوقين أكاديميا في مجال (نوعية الصوت وشدة الصوت)، وبالتالي ينبغي أن تركز البرامج التدريبية على إكساب الطلبة هذه المهارات من خلال التدريب على الآلات الموسيقية الوترية.
- تطوير تدريس التربية الموسيقية لدى طلبة مدارس وزارة التربية والتعليم.
- توجيه أنظار التربويين إلى أهمية موضوع التربية الموسيقية في مدارس لمتفوقين.
- استثمار الطاقات المبدعة من الطلبة المتفوقين في مجال الموسيقى وتشجيعها.

المصادر والمراجع

المراجع العربية

أبو حطب، فؤاد. 1996. **القدرات العقلية**. مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة.

الإمام، محمد صالح. 2006. مؤشرات الذكاء المتعدد، دراسة مقارنه لعينة من الطلبة المتفوقين والعاديين، المؤتمر العلمي الإقليمي للموهبة، مؤسسة الملك عبد العزيز ورجاله للموهوبين، السعودية.

جروان، فتحي .2004. **الموهبة والتفوق والإبداع**. دارالكتاب الجامعي، العين، الإمارات.

الحامد، محمد. 1996. **التحصيل الدراسي، دراسته، نظرياته، واقعة، والعوامل المؤثرة فيه**. دار الصولتية للتربية، الرياض.

حبيب، مجدي عبدالكريم. 2003. **تعليم التفكير في عصر المعلومات**، القاهرة : دار الفكر العربي

حداد، رامي. 1995. دراسة أراء مديري المدارس الثانوية ومعلميها نحو إدخال الموسيقى في المنهاج المدرسي. رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، الأردن.

حسين، محمد .2006. **قوة نظرية الذكاء المتعدد**. عمان : دار الفكر.

حمدي، نزيه. 1998.علاقة مهارة حل المشكلات بالاكتئاب لدى طلبة الجامعة، **مجلة دراسات الجامعة الأردنية**. العدد (199).

الشربيني، زكريا، وصادق، يسرية. 2002. **أطفال فوق القمة**، القاهرة، دار الفكر العربي.

الشرقاوي، صبحي. 2003. فاعلية توظيف الألحان في استيعاب المادة العلمية للصفوف لإلزامية في الأردن. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلوان، مصر.

صادق، أمال احمد مختار. 2001. **كراسة تعليمات سيشور للقدرات الموسيقية**. القاهرة : مكتبة الانجلوا المصرية.

الصافي، عبد الكريم وأبو رياش، حسين وعمرو، اميمة وشريف، سليم. 2007. **المنهاج للطلبة الموهوبين**. عمان : دار الفكر.

صالح، الداهري. 2005. **سيكولوجية رعاية الموهوبين والمتميزين**، دار وائل للنشر، الطبعة الأولى.

الصالح، مصلح. 1996. **التكيف الاجتماعي والتحصيل الدراسي**، الطبعة الاولى، دار الفيصل الثقافية، الرياض.

طه آخرون، عبدالقادر وآخرون. 1993. **موسوعة علم النفس والتحليل النفسي**، دار السعد الصباح، الكويت.

الظاهر، قحطان .2005. **مدخل إلى التربية الخاصة**، دار وائل للنشر، الطبعة الأولى.

عبيدات، رنا محمد احمد. 2003. أَثر استخدام الحاسوب في تدريس الموسيقى على تحصيل طلبة الصف العاشر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك.

العزة، سعيد. 2000. **تربية الموهوبين والمتفوقين**، دار الثقافة للنشر والتوزيع والدار الدولية للنشر والتوزيع، عمان – الاردن.

علاونة، مهدي محمد نبيل. 2003. اثر تعلم التربية الموسيقية في القدرة على حل المشكلات لدى طلبة المرحلة الأساسية العليا في محافظة نابلس، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين.

العناتي، حنان. 2007. **الموسيقى في تربية الطفل**. عمان: دار الفكر.

الفضلي، محمد دوحان. 2006. تطوير قائمة رصد لقياس الذكاءات المتعددة على طلبة المرحلة الابتدائية في الكويت كما يدركها المعلمون. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة عمان العربية.

القبالى، يحيى. 2009. فاعلية برنامج إثرائي قائم على الألعاب الذكية في تطوير مهارات حل المشكلات والدافعية للإنجاز لدى الطلبة المتفوقين في السعودية، رسالة غير منشورة جامعة عمان العربية للدراسات العليا، الأردن

القضماني، عمار. 2004. تطور القدرة الموسيقية لدى الطلبة الفلسطينيين في محافظة نابلس رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح، فلسطين.

موسوعة علم النفس الشاملة. 1999. الجزء الثامن.

هيلات، مصطفى قسيم وخصاونة فاطمة. 2007. التربية الفنية والموسيقية في تربية الطفل، عمان : دار المسيرة للنشر والتوزيع.

المراجع الأجنبية

Burton, Horowitz, & Abeles, H. (1999). *Learning in and through the Arts*: Curriculum Implications. In Champions of Change: The Impact of the Arts on Learning (E. B. Fiske, Ed.).Washington, DC: Arts Education Partnership.

.Bask, J.Satambough. (2006).*Comprehensive Curriculum for Gifted Learners* ,Ally and Bacon

Bennet , Recard , lan. (1996) , Student Evaluation in Senior High School Instrumental Music Perceived Effect in Student Achievement Motivation and Self-Concept pro *Quest- Dissertation Abstract University of Calgary (Canada)* Degree MMV,pp:135.- Chapleau , Rechared & Iwanaga , John (1999). *Involvement in The Art Development : General Involvement and Intensive And Human Involvement In Music and Teacher Arts Los Angeles* ,CA : The Imagination Project at UCLA Graduate School of Education and Information Studies.

Einser , E.W. (1996).,Qualitative Research in Music Education Past , Present , Perils Promise *Council for Education*. 130-pp8-16.

Gouzouasis, Peter ; Guhn, Martin; Kishor, Nand., (2007),The Predictive Relationship between Achievement and Participation in Music and Achievement in Core Grade 12 Academic Subjects, *Music Education Research*.

Ratey, Jhon.J, (2001). *A User's Guide to the Brain* ,N.Y :Pantheon Books.

Ruokonen , Inkeri & Vikat, Maie. (2005) The Creativity of Gifted Children in Estonia and Finland from A Musical and Environmental Perspective, *Trams: A Journal of the Humanities & Social Sciences* , Vol. 9 Issue 1, p49-68, 20p,

Dorthy , A. (1994)., Music as Academic Discipline*, Nassp- Bulletin* ,76.NO ,544,p27-29.

Gouzouasis, p. Guhn, M AND Kishor, N. (2008). The Relationship between achievement and Participation in Music, International Journal of Education, 9 (3). 1001-1124.

Kestrom, Joyce, M. (1998) The Untaapped Power Of Musice :Its Role in The Curriculum and Its Effect on Academic Achievement. *Nassp Bulletin*,82,34-43

Mulyono, H. (2007). The Effect of Super Mommy Music on Students Achievement in Vocabulary. Teaching Approach Review, 2 (1): 30-90.

Rombokas, Mary , and others. (1995). High School Extracurricular Activities and College Grades Presented at the Southeastern Conference of Counseling , *Center Personnel Jekll Island, GA*, October (25-270).

Sleve, Rand Miyake, A. (2006). Individual Differences in Second Language Proficiency: Does Musical Ability Matter. *Psychological Scences*, 17 (8): 675-681.

Underwood, E. (2000). Patterns of hijh School Student Achievement. *DAI*. 6 (205): 149-66.

Vaushn, K. (2004). Music and Mathematies: Modest Support for the oft-Clainid Relationship. *Jornal of Aesthetic Education*, 34 (4): 112-179.

Withehead, B. (2001). The Effect of Music Ability on Sudents, *DAI*, 62 (08)- 2710A.

مشاكل تدريس آلة الكنترباص وطرق حلها

عزيز أحمد ماضي: قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 1/ 4/ 2009 **تاريخ القبول**: 22/ 9/ 2010

ملخص

خصصت هذه الدراسة للتعريف بالأساليب المستخدمة لتحسين المستوى التعليمي والأدائي لطلبة آلة الكنترباص، وتحديد العوامل المرتبطة بعملية التدريس من جميع جوانبها والظروف المؤثرة فيها، والتركيز على أبرز تلك العوامل والظروف، التي تلعب الدور الأكبر في عملية التدريس بشقيها النظري والعملي، والربط بينهما أثناء الحصة الفردية المخصصة للتطبيق المباشر على الآلة، وإلقاء الضوء على المشاكل التي تعيق سير عملية التدريس واقتراح أفضل الطرق لحلها، بالإضافة إلى تشخيص العلاقة بين المدرس والطالب، حيث يتضح ذلك كله من خلال تعريف الحصة الفردية وتوضيح جميع مراحلها وما يجري خلالها، وذلك بهدف إنجاح عملية التدريس والوصول إلى أفضل النتائج العلمية والعملية.

The Problems of Double Bass Teaching and their Solutions

Aziz Madi, *Department of Music, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid - Jordan..*

Abstract

This study introduces the various methods used to improve the achievement and performance of double bass students. It identifies the various factors affections the teaching process. While handing all the conditions and elements of the teaching process, the study focuses on the most prominent among them, namely, the ones that play a major role in the theoretical and practical aspects of the teaching process. Moreover, the study concerns itself with the interaction and interrelationship between the theoretical and practical aspects of the teaching process in the context of classroom activity and actual practice on the instrument. What is more, it reveals the problems which slow down the teaching process, suggesting solutions for them. In addition to diagnosing the relationship between the teacher and the student, as it appears through understanding of what the individual lesson is & explaining all its stages & what exactly should be done in it. In conclusion, this research aims at improving the teaching process and obtaining better theoretical and practical results for teachers and students.

المقدمة

تبحث هذه الدراسة في أساليب تدريس وتعليم العزف، وتحديداً تلك المتبعة في تعليم العزف على آلة الكنترباص، والمشاكل التي تواجه عملية تدريسها، وتتطرق الدراسة إلى مواضيع مهمة مرتبطة بتدريس الآلات الموسيقية بشكل عام والآلات الوترية القوسية بشكل خاص، لاسيما وأن هناك عوامل تفرض نفسها على الأسلوب المتبع في عملية التدريس بمعزل عن نوع الآلة أو خصائصها. وقد انبثقت أهمية هذه الدراسة من أهمية البحث في أساليب تدريس العزف على الآلة، حيث يشغل أسلوب التدريس حيزا لا يستهان به من الجانب العملي، لما له من تأثير كبير على تلك العلاقة الثلاثية الأطراف، التي تربط بين المدرس والطالب وبين الطالب والآلة بارتباط مباشر يكشف عن حساسية الدور الذي يلعبه الأسلوب المتبع في عملية التدريس، فينعكس أخيرا على أداء الطالب الذي يشكل محور العملية التعليمية وعلى نتاجه العلمي والعملي بشكل عام. وتشتمل الدراسة على استعراض لبعض المؤلفين الموسيقيين الذين أولوا اهتماما خاصا بآلة الكنترباص من خلال المؤلفات التي خصصت للأداء عليها عبر المراحل التاريخية المختلفة.

وانطلاقاً من تعدد مناهج تدريس آلة الكنترباص واختلافها باختلاف وجهات النظر التي تحملها فقد سعت هذه الدراسة إلى خلق منهجية حديثة لتدريس الآلة من خلال استعراض الأساليب المختلفة للتدريس والاستفادة منها، وذلك بحسب المدارس المتبعة من بقعة إلى أخرى على مستوى العالم، وصولاً إلى منهجية تعبر عن وجهة نظر الباحث في هذا المنحى.

أهمية الدراسة: تأتي أهمية هذه الدراسة للأسباب التالية:

* افتقار المكتبة الموسيقية العربية لأبحاث في هذا المجال.
* التعريف بالمدارس المختلفة المتبعة لتدريس آلة الكنترباص.
* إثراء المهارات الأدائية لدى الطلبة.
* تحديد المهام الملقاة على عاتق مدرس آلة الكنترباص.
* تطوير أساليب وتقنيات التدريس الحديثة.

تهيئة الطالب للانخراط في إحدى مجالات الأداء:

يتحمل القائمون على تدريس منهج آلة الكنترباص مسؤولية تخريج أفواج من الموسيقيين بمستوى لائق في تخصصهم، بحيث يصلون بهم إلى مرحلة تمكنهم من تطوير إمكانياتهم الإبداعية بالاعتماد على أنفسهم، وذلك تبعاً للمجال العملي الذي سوف يخوضه كل منهم، فمن النادر أن يتجه الطالب إلى احتراف العزف على هذه الآلة كأداء منفرد، وبالمقابل فأن الغالبية العظمى من الطلبة يتجهون إلى أحد مجالي العزف الجماعي في الأوركسترا أو ضمن مجموعات موسيقى الحجرة، أو أن يمتهن التدريس كمهنة أساسية له، وهذا يعتمد بالدرجة الأولى على ميولهم وإمكاناتهم الإبداعية وفرص العمل المتاحة أمامهم، ولا يجوز الفصل نهائياً بين جميع الحالات المذكورة آنفاً، إذ يكمن العامل المشترك فيما بينها في حاجتها الملحة لأن يحصل الطالب على المعلومات والتمارين الكافية اللازمة لتحقيق أكبر قدر من النتائج المرجوة، وبالتالي تحقيق الهدف المنشود، والذي يتضح جلياً من خلال وصول الطالب إلى المستوى المرموق في السيطرة الأدائية على الآلة. وهنا تجدر الإشارة إلى ضرورة أن يحصل الطالب من خلال دراسته لمساق آلة الاختصاص على توسيع أفاق المعرفة لديه بشكل عام، بالإضافة إلى تنمية قدرته على التفكير والاستيعاب، مما يؤهله لاحقا للمشاركة الفاعلة في الحياة الموسيقية، من خلال استخدامه للمعارف والخبرات التي اكتسبها أثناء دراسته وتطبيقها التطبيق الأمثل في حياته العملية اليومية [أليكسييف، 1961، ص.42].

ولعل من أبرز وأول الواجبات الأساسية الملقاة على كاهل مدرسي منهج الاختصاص لآلة الكنترباص هو توسيع قدرات الطالب على استيعاب العمل الموسيقي، وتنشئته على أسس وقواعد التربية الموسيقية اللازمة التي تسعى إلى أن تغرس في أذهان الطلبة فكرة جوهرها أن المؤلفات الموسيقية التي بين يديهم هي أمانة يتحملون مسؤولية إيصالها إلى أذن المستمع بالدقة والموضوعية والحيادية اللازمة، بما يتطلبه ذلك من التركيز المباشر على قالب الصيغة البنائية للعمل الموسيقي والمراحل التاريخية المختلفة التي مر بها هذا القالب. فليس بمقدور الطالب أن يرتقي إلى المستوى اللائق في الأداء على الآلة إلا بتحقيق مجمل المعارف والمهارات الآنفة الذكر [لِسمان، 1964، ص.65 - 66].

أهمية الأداء الجماعي كجزء من عملية التدريس:

يعتبر الأداء الجماعي من أهم المهارات الأساسية المطلوب تنميتها لدى طلبة الموسيقى، والتي يجب الارتكاز عليها بالدرجة الأولى خلال فترة دراستهم، ويتم ذلك من خلال المشاركة في الأوركسترا ومجموعات موسيقى الحجرة أو أي نوع من النشاطات ذات الطابع الجماعي، لما لها من ضرورة ملحَة تفرضها الحاجة إلى تطوير القدرات الموسيقية للطالب، وتحسين مستوى أدائه على الآلة، والارتقاء بمستوى القراءة الفورية (Sight Reading) لديه. وتجدر الإشارة إلى وجود تمارين خاصة لتحسين قدرات الطالب على القراءة الفورية وتسمى بالصعوبات الأوركسترالية (Orchestra Studies)، متوفرة لجميع الآلات الموسيقية ولكل آلة تمارين خاصة، ولا يمكن استخدامها للآلات الموسيقية الأخرى، ولكن بالرغم من وجود مثل هذه التمارين إلا أن وجودها لا يسد حاجة الطلاب لهذه المشاركات (الأداء الجماعي) [Lajos, 1966, p.2]، وهنا يستدعي الموضوع أن ننوه إلى أمر أساسي حاضر منطقياً ولكنه وللأسف غائب في أغلب الأحيان وهو ضرورة أن تكون الصلة وثيقة بين مدرس منهج موسيقى الحجرة أو

قائد الأوركسترا الخاصة بالطلاب ومدرسي آلات الاختصاص المشاركة ضمن مجموعات الأداء الجماعي، بل وتحتم عليهم الضرورة بأن يتشاوروا ويتفقوا على اختيار المؤلفات التي ستؤدى ضمن أية مشاركة جماعية أياً كانت، وعلى مدرس آلة الاختصاص أن يشارك ضمن الفعاليات الموسيقية الجماعية حيث ينتظر منه أن يكون المثل الأعلى لطلابه، وهذه الأخيرة تقودنا إلى أن نتطرق إلى بعضٍ من أبرز القدرات والصفات التي يجب أن يتمتع بها مدرس آلة الاختصاص والتي تؤهله لأن يكون مدرساً ناجحاً. فعلى الصعيد العلمي يجب أن يكون المدرس متمكناً من الجانب النظري ومتقناً في الجانب العملي من الناحية الموسيقية بشكل خاص، وملمَاً بالعلوم المساندة للعملية التعليمية كالتربية وعلم النفس بشكل عام، وحيث أن الخبرة لا تكتمل إلا بالبحث والمثابرة والمتابعة الحثيثة لكل ما هو جديد في مجال العمل (التقنيات والأساليب الحديثة للتدريس...الخ) فإنه يتوجب على المدرس أن يسعى إلى تطوير أسلوبه ومناهجه التدريسية. وإدراكاً من المدرس بأن تدريس منهج الآلة يبنى على أساس تحديد وتطوير منهاج خاص لكل حالة على إنفراد، يخضع اختيار برنامج الأداء إلى جملة من الشروط تتمثل في ضرورة مراعاة الإمكانيات الفردية ودرجة الذكاء والموهبة والعمر الذي بدأ فيه الطالب بدراسة الموسيقى [غينزبورج، 1981، ص.11]، وكما نعلم فإن لبداية تعلم العزف في سن مبكرة على الآلات الوترية القوسية مثلاً أهمية خاصة في تحقيق المستوى الاحترافي المطلوب، هذا بالإضافة إلى قدرة البعض الآخر ممن تأخروا في بدء تعلمهم على الوصول إلى ما يسمى بحرق المراحل (وتتلخص فكرته بأن يمتلك الطالب قدرة عالية تمكنه من استيعاب الجانبين النظري والعملي معاً، وتحقيق مستوى أدائي عالٍ على الآلة وذلك خلال فترة زمنية قياسية). وأخيراً يتضح الفرق في المستوى الأدائي - والاحترافي فيما بعد - من خلال تباين قدرة الطلبة على استيعاب العمل الموسيقي وتحقيق متطلبات أدائه، حيث أن لكل عمل موسيقي صعوباته التي يختلف بها عن الأعمال الأخرى والتي تتباين حدتها في الأداء ما بين طالب وآخر اعتماداً على المستوى الأدائي الذي استطاع أن يرقى إليه، وبناء على المعطيات السابقة الذكر يتم تحديد المنهاج الخاص بكل طالب.

الشروط الواجب مراعاتها للوصول إلى المنهج المتكامل:

تزخر المكتبة الموسيقية بمؤلفات موسيقية كتبت عبر مراحل تاريخية متعددة، منها ما يعود إلى عصر النهضة الذي بدأ فيه التدوين الموسيقي الأقرب للتدوين المتعارف عليه في وقتنا الحاضر، ومنها ما يعود إلى عصر الباروك الذي امتازت ألحانه بطابع خاص يعكس اهتماماً بالغاً بالزخارف اللحنية، ومنها ما يعود إلى العصر الكلاسيكي الذي برز فيه الاهتمام بالموسيقى الآلية بشكل كبير على خلاف العصرين السابقين، واتخذ فيه الكنترباص الشكل المعروف لدينا حالياً مع بعض التعديل على الأوتار من حيث عددها وطريقة ضبطها، وتبلور فيه الشكل النهائي لقالب السوناتة (Sonata Form) ونسبة إلى ذلك فقد سمي بـ (عصر السوناتة)، إذ كان هذا القالب أساساً لبناء جميع المؤلفات الكلاسيكية الكبيرة آنذاك، وهو أهم القوالب المستخدمة في صياغة السوناتة والكونشرتو وموسيقى الحجرة والسيمفونية. وكتب في هذا العصر عدد لا بأس به من المؤلفات لآلة الكنترباص، حيث يمكن اعتبار العصر الكلاسيكي العصر الذهبي لآلة الكنترباص التي حظيت باهتمام كبير من قِبل مؤلفي هذا العصر، فأغلب المؤلفات التي كتبت لهذه الآلة جاءت على يد مؤلفين من هذا العصر، ومن أبرزهم كان: فانهال (J. B. Vanhal)، وبيخل (V. Pichl)، وديترسدورف (C. D. von Dittersdorf)، وشبرجر (J. M. Sperger)، وهُفمايستر (F. A. Hoffmeister)، ودراجونيتّي (D. Dragonetti). أما عن العصر الرومانتيكي الذي اشتهر بحرية الصياغة والتعبير في التأليف، فنجد بأن أبرز مؤلفي هذا العصر لآلة الكنترباص كان المؤلف والعازف المحترف بوتيزيني (G. Bottesini)، الذي قورن بعازف الكمان الشهير باجانيني (N. Paganini) بالنسبة لمستوى الأداء المحترف على الآلة، وتعد مؤلفاته من أعقد المؤلفات التي كتبت للكنترباص على الإطلاق. وخلال القرن العشرين فقد تطورت أساليب الأداء على آلة الكنترباص، وظهرت رموز وعلامات موسيقية في التدوين الموسيقي لم يكن لها وجود في الفترات السابقة، ومن أبرز العازفين والمؤلفين بهذه الفترة كان كوسيفيتسكي (S. A. Koussevitzky). [Echlin, 1940, pp.302-303].

وبناء على ما سبق نجد بأن لكل عصر من تلك العصور المتعاقبة خصائص وسمات موسيقية مختلفة أوجدت كل هذا التنوع الموسيقي الغني الذي وصلنا، والذي يفترض على الطالب أن يكون ملما به من خلال أدائه لمؤلفات متنوعة من هذه العصور جميعها، سعيا إلى تحقيق أداء أفضل، واطلاع أوسع وأشمل على ما كتب من مؤلفات لآلته، وبالتالي التعرف على مراحل تطور الفن الموسيقي وأساليب الأداء السائدة في كل عصر من العصور. ويشتمل الأداء المطلوب على أداء المؤلفات الخاصة بالآلة سواء أكان منفردا (Solo) أو بمرافقة الأوركسترا أو البيانو، وأداء المؤلفات المخصصة للأداء الجماعي وموسيقى الحجرة والتي من الضروري أن يجيد عزفها لتحقيق النتائج المثلى.

السلالم والتمارين الموسيقية بين النظرية والتطبيق الأمثل:

تعتبر مرحلة الدراسة الأكثر أهمية وحساسية بالنسبة للمراحل التي يمر بها العازف خلال رحلته مع آلته الموسيقية، وتتجلى أهمية هذه المرحلة في كونها تشتمل على بدايات تأسيس علاقة الطالب بالآلة، ومن ثم الارتقاء به خطوة بخطوة ضمن مناهج متسلسلة ومدروسة مختارة بعناية من قبل المدرس، تتضمن المعارف والعلوم الموسيقية النظرية والتطبيقات العملية، إلى أن يصل الطالب إلى مستوى يستطيع معه الاعتماد على نفسه بشكل أكبر في أدائه للمؤلفات الموسيقية المختلفة [دوبروخوتوف، 1974، ص.169]. ويفترض أن تشغل السلالم والتمارين (وهي مؤلفات تساعد في تدريس تقنيات العزف على الآلة) الحيز الأكبر من خطة التدريس المعدَة لبداية تأسيس الطالب على الآلة، لما لها من أهمية قصوى [غينزبورج، 1981، ص.106]، وعند تنفيذها يجب الأخذ بعين الاعتبار أن السلالم يجب أن تؤدى بأقواس ذات أشكال متنوعة، وذلك بهدف تحسين القدرة الأدائية والتقنية لدى الطلبة المبتدئين، وعند اختيار التمارين يجب قبل كل شيء أن نراعي الهدف الذي كتب من أجله التمرين، فكل تمرين يخدم الطالب في مهارة ما، ويطور جانباً معيناً من المهارات الخاصة باليد اليمنى أو اليسرى، أو تلك المتعلقة بنوع من الأقواس أو إحدى تقنيات الأداء المختلفة [سابوجنيكوف، 1978، ص.7].

وينوّه الباحث من خلال تجربته في هذا المجال بأهمية أن تتضمن الخطة الدراسية في مرحلة متقدمة مادة تتعلق بطرق وأساليب تدريس الآلة، والتي يتمكن الطالب خلالها من مراقبة مدرسه أثناء دروس الآلة وملاحظة كيفية تدريسه للآلة مما يعود عليه بالفائدة، وينمي لديه القدرات التدريسية. ومن الضروري أيضا أن يؤدي الطالب على آلته برنامجا موسيقيا منفردا أو بمرافقة آلة مرافقة أمام الجمهور، وذلك لمرتين أو أكثر خلال العام الدراسي، لأن مثل هذه الحفلات الموسيقية تعود بالفائدة على الطالب، فيصبح أكثر ألفة للجمهور، وتنمو شخصيته الاجتماعية وتزداد ثقته بنفسه وبقدرته على الأداء، ويجب تشجيعه على ذلك بطريقة أو بأخرى كإعفائه من الامتحانات الخاصة بالآلة في نهاية الفصل الذي يؤدي به مثل هذه البرامج.

في كثير من دول العالم الثالث تواجه عملية تدريس الموسيقى في المرحلة الجامعية صعوبات جمة تعيق من سيرها وتقلل من الفرص المتاحة لتخريج عازفين محترفين، حيث يلتحق الطلبة بدراسة الموسيقى دون المرور بمرحلة تحضيرية تشمل مرحلة الدراسة الثانوية على الأقل، ويتطلب ذلك أن تأخذ الموسيقى مكانها كفرع دراسي أكاديمي مستقل شأنها في ذلك شأن الفروع الأخرى كالفرع العلمي والأدبي والتجاري... الخ، مما يسهل العملية التعليمية لاحقا، ويؤدي إلى تخريج أفواج من المرحلة الجامعية بمستوى أفضل، وهذا ما هو متبع في جميع الدول المتقدمة، وتحديدا في دول أوروبا الشرقية حيث أثبتت هذه التجربة نجاحها، ولابد في المستقبل من طرح هذه الفكرة والدفاع عنها والعمل بجد لتطبيقها بهدف رفع المستوى العام للدراسة الموسيقية.

القدرات والأساليب الموسيقية وتطورها خلال عملية التعليم

في السابق غالباً ما كانت تتهم الأساليب التربوية بأنها بعيدة عن الواقع العملي، لكن في الوقت الحاضر ومع تطور هذه الأساليب وتحديد المشاكل التربوية تغيرت الصورة نحو الأفضل، حيث أصبح ينظر إلى دور العلوم المساندة بعين الاهتمام والحرص، وبدأت هذه العلوم تؤدي دورا أكثر فعالية مما كانت عليه في السابق. ويعتبر علم

النفس - بالنسبة لعملية التدريس - أكثر العلوم أولوية، وبالرغم من ذلك لا يزال هناك بعض المشاكل التي ترتبط بتدريس حالات معينة لا ينطبق عليها ما ينطبق على الآخرين، فالعلاقة بين المدرس والطالب تبنى بالشكل الذي يختاره المدرس، مع العلم أن شخصية كلا الطرفين تلعب دورا هاماً في ذلك، ففي حالات كثيرة نجد أن المدرس الذي يمتلك قدرات أدائية جيدة يرفع من شأنه كثيرا ويتعامل بكبرياء مع طلبته، مع أن هناك عددا لا بأس به من العازفين المحترفين لا يستطيعون نقل مهاراتهم إلى الطالب، في حين أن هناك بعض العازفين المتواضعي الإمكانات نجحوا في العملية التعليمية وحققوا مستويات أكثر من جيده مع طلبتهم، ويرجع ذلك إلى رغبتهم وحبهم للتدريس، وامتلاكهم للصبر اللازم والأسلوب المقنع لطلبتهم [تيماكين، 1989، ص.8].

أساليب التدريس

تصنف أساليب تدريس الآلة من وجهة نظر الباحث إلى ثلاثة أساليب تختلف عن بعضها باختلاف أسلوب التواصل الأكاديمي ما بين المدرس والطالب، وبالتالي اختلاف طبيعة العلاقة بينهما والتي تتحدد من خلال أسلوب التدريس المتبع، وهي:

- **الحالة الأولى**: التدريس بهيبة وتسلط؛ وفي هذه الحالة يأخذ الطالب الأوامر من مدرسه المعروف بسمعته الحسنة ومستواه الموسيقي المتقدم دون أي نقاش، ولا يطلب فيها الطالب شرحا أو توضيحا، مما يؤدي إلى انحسار ومحدودية الدور الذي يلعبه الطالب في عملية التدريس، وبالتالي تكون النتيجة متدنية، مع العلم بأن كثيرا من هؤلاء المدرسين يتراجع مستواهم الأدائي مع مرور الزمن ومع عدم ممارستهم لنشاطاتهم العملية على الآلة، مما ينعكس سلبا عليهم وعلى طلبتهم.
- **الحالة الثانية**: التدريس بتساهل وحرية؛ وهذه الحالة منتشرة جدا في أمريكا وفي بعض الكليات في ألمانيا واليابان، ونادرا ما نجدها في دول أوروبا الشرقية، وفي هذه الحالة غالباً ما يعتمد الطالب على نفسه، حيث يتحمل مسؤولية النهوض بشخصيته ومستواه العملي، ووظيفة المدرس تنحصر في المراقبة وإعطاء الملاحظات وتقديم الاقتراحات، ويدافع المدرسون عن أسلوبهم هذا من خلال الادعاء بأن النتائج ملموسة وناجحة، مع أن هذه الحالة مرتبطة على الأكثر بأن متبعيها ليسوا من ذوي الاختصاص الدقيق في هذا المجال، فالغالبية العظمى من هؤلاء المدرسين لا يمتلكون اختصاصا واضحا في إحدى تخصصات علوم الموسيقى، مما يؤدي إلى انعدام وجهة النظر على الصعيد الدقيق، وبالتالي يجدون أن الحل الأمثل هو أن يأخذ الطالب حريته ويثابر ويكتشف بنفسه. ومن ناحية أخرى لن يكون بمقدور المدرس أن يعمل مع الطالب على استيعاب المؤلفات الموسيقية التي لا يعرفها، وهذا يعود إلى بعد المدرس عن النشاط العملي على الآلة، أو إلى الأعباء الكبيرة الملقاة على عاتقه في العمل، وعليه فأنه، ونتيجة لذلك، يضطر إلى أن يرحب بما توصل إليه الطالب ويتقبل نتائجه بغض النظر عن سويتها موسيقيا، وهنا يمكن تلخيص الناحية السلبية بأن الأخطاء التي تتضح في طريقة أداء الطالب وما سبقها من أخطاء أثناء عملية التدريس هي التي أدت إلى مثل هذه النتائج الغير مرضية، من جانب أخر فإن لهذا الأسلوب ميزة تتجسد في أن الطالب يؤدي على الآلة بشخصيته وليس بشخصية مدرسه، وهذه تحسب كناحية إيجابية لهذا الأسلوب لأنها أيضا تميز كل طالب عن الآخر، وهناك أمور أخرى تعود بالفائدة على المدرس، فهو يستوعب المؤلفات التي لم يكن ملما بها وبالتالي نجد بأن مخزونه من المؤلفات الموسيقية ازداد مع مرور الوقت، مما يؤدي إلى تدعيم ثقته بنفسه.

وهناك رأي آخر يقضي بأن المدرسين الذين يعطون حرية الاختيار والأداء لطلبتهم هم على الأغلب ممن يمارسون التدريس بغير رغبة، إلا أنهم يبررون موقفهم من هذا الرأي بأنهم يرغبون بإعطاء الطالب الفرصة للاعتماد على نفسه، وأنهم لا يرغبون في قمع شخصيته وأحاسيسه الفنية الموسيقية الخاصة، مع أن الملاحظة قد أثبتت أن هؤلاء المدرسين وقبل موعد الامتحانات يتخلون عن طريقتهم الليبرالية في التدريس، ويعودون إلى استخدام الأساليب الأخرى، كإعطاء الملاحظات وفرض التغييرات والتي بدورها تتسبب بضغط كبير على الطالب خصوصا مع ضيق الوقت.

- **الحالة الثالثة**: وهي الحالة المثلى حيث تجمع بين إيجابيات الحالتين السابقتين، وتهدف بالدرجة الأولى إلى النهوض بالطالب من جميع النواحي، من تربية السمع إلى الحس الإيقاعي إلى الذاكرة...الخ، فهذه الحالة تحتم على المدرس أن يقوم بممارسة نشاطه العملي على الآلة ليرتقي بمستواه ويكون قدوة لطلابه، وهذا هو الأسلوب الحديث المقترح لتدريس منهاج آلة الكنترباص.

تنظيم العمل التدريسي:

الدرس الانفرادي: تتميز الدروس الفردية غالبا بالارتجال في مجرياتها، وهي مادة صعبة في مجال الأبحاث التربوية، لذا فإن المكتبة الموسيقية على الصعيد العالمي تفتقر إلى الأبحاث في هذا المجال، وكما هو معروف فإن تفاوت مستوى الطلاب لا يمكننا من التعامل مع كل حالة بنفس الأسلوب، ولا يمكننا أيضاً من وصف جميع الدروس الفردية على الآلة بحسب كل حالة، بشكل مرتبط بتفاوت قدرات الطلاب.

فطبيعة الدرس الفردي تختلف عن الدرس الجماعي لأنه مرتبط بالمدرس والطالب، حيث يكون الطالب مع مدرسه فقط، وبالتالي لا يمكن أن يعلم الآخرون بما يدور داخل قاعة الدرس، فمن الملاحظ على المدرس أنه وخلال خوضه للمراحل الأولى للعملية التعليمية يقوم بتقليد مدرسه، ويتذكر كل ما كان يحدث معه في أثناء تلقيه للدروس مع مدرسه، والأمور التي كان يتم التركيز عليها أثناء الدرس، حيث تتركز ضمن عدة نقاط أهمها:

- عدم الدقة في موقع النغمة (نشاز).
- الخطأ في تنفيذ الشكل الإيقاعي.
- المشاكل في نوعية الصوت الصادر عن الآلة....الخ

إن كثرة هذه الملاحظات تؤدي إلى تشتيت ذهن الطالب، وبالتالي يخرج الطالب بعد الإنتهاء من درسه وهو لا يعلم على ماذا يجب أن يركز من هذا الكم الهائل من الملاحظات لتفادي الأخطاء التي تعبر عن مشاكل تقنية في أدائه، فيأتي المدرس إلى حصته مرة أخرى ويكرر كل هذه الملاحظات، ولعل من الأفضل أن يضع المدرس خطه لحل هذه المشاكل، وفي كل درس يقوم بحل مشكلة تلو الأخرى [إسمان، 1964، ص.39].

* هنا سنحاول تلخيص كل ما هو مهم لإنجاح الدرس الفردي على الآلة:

- تفكيك وقراءة النوط: يقوم المدرس بتعليم الطالب قراءة النوط وكيفية ربطها بموقعها المناسب على الآلة، من تركيبات لحنية وإيقاعية والتركيز على التحكم بالصوت الصادر عن الآلة وذلك للتنويع الديناميكي، وهذا بالدرجة الأولى يعود إلى درجة استيعاب وتقبل الطالب للنص الموسيقي [سابوجنيكوف، 1962، ص.7].
- المرافقة (accompaniment): ونعني بذلك الأهمية القصوى من أن تبنى جميع الدروس الفردية للآلة بمرافقة آلة مرافقة وهي في أغلب الحالات آلة البيانو.
- الحرية في الأداء على الآلة: ونعني بذلك الاعتماد على ثقل اليدين وخفة الحركة وسرعة الانتقال على لوحة المفاتيح (الملمس) أثناء تطبيق المهارات العزفية [Rakov, 1995, p.11].
- القراءة الفورية (Sight Reading): وهذه الإمكانية تعتمد على مستوى الطالب على الآلة، فلكل مرحلة توجد مستويات معينة من القراءة الفورية، فعلى سبيل المثال يطلب من الطالب في المرحلة المبتدئة أن يؤدي (الوضع الأول والثاني – 1st & 2nd position) أداء صوت الباص الموجود في مرافقة البيانو أو أعلى بأوكتاف مما هو مكتوب [دوبروخوتوف، 1974، ص.252]، ويعود ذلك إلى درجة صعوبة القطعة التي يعزفها، وذلك من أجل أن يعتاد الطالب على العزف بمرافقة آلة مرافقة، أما من كان مستواه أعلى من الفئة السابقة من الطلبة فيقترح أن يؤدي قطعاً موسيقية سهلة ومؤلفة خصيصاً للآلة، وفيما يختص بالقراءة

الفورية فينصح أن يعيد الطالب قراءة ما تم أداؤه في السابق بين الحين والآخر، وذلك لتطوير مستواه في القراءة الفورية. وجدير بالذكر أن هناك أهمية قصوى تكمن في أداء الطالب للتمارين التي لم يقرأها من قبل وهذا بدوره يساعد الطالب على أن يعتاد على قراءة النص الموسيقي مستشرفاً تتمة النص ليتمكن من أداءه بشكل متواصل ودون توقف.

- المشاركة في الأوركسترا ومجموعات الفرق الموسيقية على اختلاف أنواعها غاية في الأهمية، فمن خلالها يتعلم الطالب القراءة الفورية، ويكتسب مهارات أدائية متعددة، ويتعلم العزف بمشاركة آلات أخرى، وهنا يتركز دور المدرس في إشرافه على تنفيذ الطالب لكل ما هو مكتوب في النص الموسيقي، وإرشاد طالبه ليتمكن من أداء دوره والعزف في الفرق الجماعية، ومنها مجموعات موسيقى الحجرة [دوبروخوتوف، 1974، ص.253].

ومهما كان الحديث عن الأوركسترا وآلاتها فإنه لا يكتمل إلا بالحديث عن الدور الرئيسي الذي تلعبه آلة الكنترباص في الأوركسترا، فلا يكاد أي عمل من الأعمال الأوركسترالية الكبرى يخلو من دور لهذه الآلة، ومن هذه الأدوار ما هو صعب للغاية، حيث يؤدي العازف دورا انفراديا كما هو الحال في أوبرا عايدة وعطيل والقداس الجنائزي لفيردي، والسيمفونية رقم 1 لماهلر، والسيمفونية رقم 15 لشوستوكوفيتش وغيرها من الأدوار الفردية، ويتجلى دور الكنترباص في أعمال المرافقة الأوركسترالية في جميع الأعمال الموسيقية لكبار المؤلفين.

المصادر والمراجع

1. Гинзбург, Лев. О работе над музыкальным произведением. Музыка, Москва, 1981.
(غينزبورج، ليف. العمل على المؤلفات الموسيقية. موسكو، 1981.)
2. Сапожников, Роман. Первоначальное обучение виолончелиста. Государственное музыкальное издательство, Москва, 1962.
(سابوجنيكوف، رومان. التعليم الأولي على آلة التشيللو. موسكو، 1962.)
3. Сапожников, Роман. Обучение начинающего виолончелиста. Музыка, Москва, 1978.
(سابوجنيكوف، رومان. تعليم المبتدئين على آلة التشيللو. موسكو، 1978.)
4. Лесман, Иосиф. Очерки по методике обучения на скрипке. Государственное музыкальное издательство, Москва, 1964.
(لسمان، إيوسف. تحقيق في أساليب تدريس العزف على آلة الكمان، موسكو، 1964.)
5. Доброхотов Борис. Контрабас – История и методика. Музыка, Москва, 1974.
(دوبرخوتوف، بوريس. الكنترباص – تاريخ وتقنية. موسكو، 1974)
6. Тимакин, Евгений. Воспитание пианиста – методическое пособие изд.2-е. Советский композитор, Москва, 1989.
(تيماكين، ييفجيني. تربية عازف البيانو. موسكو، 1989)
7. Алексеев, Александр. Методика обучения игре на фортепьяно. Государственное музыкальное издательство, Москва, 1961.
(أليكسييف، دميتري. طريقة تدريس العزف على آلة البيانو. موسكو، 1961)
8. Echlin, F.A. The Double Bass: Its Music and Players. The Musical Times, Vol.81, No.1169 (Jul., 1940), pp. 302-303
9. Rakov, Leonid. Double Bass School. Moscow, Compositor. red. 1995.
10. Lajos, Montag. Double-Bass Method, Part IIIb. Editio Musica, Budapest. 1966.

الموسيقى وأثرها في تنمية قدرات الأطفال

تماره محمود نصير: قسم الموسيقى، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 15/ 12/ 2008 **تاريخ القبول**: 1/ 6/ 2010

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن أهمية الموسيقى وأثرها في تنمية قدرات الطفل ادراكياً وجسمياً واجتماعياً. ويتطرق البحث إلى أن علاقة الطفل بالموسيقى تتطور بتطور سنه، وتتزايد استجابته للموسيقى لتصبح بالتدريج أكثر اتفاقا مع نموه الادراكي والجسمي والاجتماعي، مما يساعد على نمو قدرات عقله على التركيز والمثابرة، ثم يأتي استخراج النغم مكافأه على هذا التركيز مما يعلم الطفل مردودها الجميل.

Music and Its Impact on Child Development: Age Growth

Tamara Nussir, *Department of Music, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

This study aims to reveal the importance of music and its impact in the development of the physical and social cognitive capacities of the child. It deals with the correspondence between the child›s exposure and responsiveness to music during the stages of his childhood and the growth of his/her cognitive, physical, and social capacities. The researcher assumes that exposure to music helps in the growth of the mind's capacity to concentrate and persevere, then in coming to extract the melody as a result of this focus, which teaches the child to return the favor.

إن التدريب على استخراج النغم يحتاج إلى صبر من النوع الذي لا يشد الأعصاب. وهذه التجربة تساعد الطفل على القيام بواجبات ونشاطات أخرى بنفس الطريقة، سواء كانت حركية أو علمية أو إبداعية.

ولتحقيق ذلك تم استخدام بعض أغاني الأطفال الموسيقية ذات التأثير على نمو الطفل الادراكي والجسمي والاجتماعي. وكيف أثرت هذه الأغاني على قدرات الأطفال وإنجازاتهم مما ينعكس على تحصيله العلمي والأكاديمي.

لذا ترى الباحثة انه من الاهمية تسليط الضوء على الدور الذي تلعبه الموسيقى المدرسية في تنمية قدرات الطفل، لانه يستطيع ان يعبر من خلالها عن انفعالاته واحاسيسه في لحظة ما، ويكون الانفعال سرورا او حزنا او شعورا بالخوف او الوحده. وهي وسيلة فعالة للتعبير الحر. وبخاصة عندما يكون ضمن الجماعة حيث يزيد هذا العمل الجماعي من انتباه الطفل ويمكنه من استدعاء مجموعة من الانتباهات.

فالالعاب الغنائية الجماعية لها الاثر الفعال في تعويد الاطفال على القيام بالاعمال المشتركة التي تربي فيهم حب النظام والحرص على الدقة في العمل الى جانب تنمية الحس الايقاعي لديهم.

يعلم الجميع أن الأطفال يحبون الغناء، وفي جميع أنحاء العالم يغني الأهل لأطفالهم بلغات وأساليب لا حصر لها، بنبرة هادئة وساكنة قبل النوم ونبرة خفيفة نشيطة وقت اللعب. إن استيعاب الأطفال سريع جداً، فهم يستطيعون تمييز مختلف النغمات والإيقاعات وهم في شهور حياتهم الأولى.

ولعله من الممكن تصنيف الصوت الإنساني إلى ثلاثة أنواع هي: صوت الكلام، وصوت الغناء، والصوت التعبيري. والطفل لديه الأنواع الثلاثة السابقة تتكامل وتتوحد في الموسيقى الكاملة، ولكن نجد هذه الموسيقى أبعد عن

قدرات الطفل وبصفة خاصة في مراحل حياته الأولى. فعند الاستماع إلى كلام الطفل نلاحظ البساطة والهدوء والوتيرة الواحدة ، لأن عواطفه مازالت غير نشطة. وعلى ذلك يفضل عدم إعطاء الطفل أدواراً تعبيرية ليقوم بأدائها لأنه لا يستطيع أن يؤدي شيئاً مصطنعاً بعيداً عن طاقته التعبيرية(صادق، 1994، ص500).

أما المنطقة الصوتية التي يستطيع الإنسان الغناء فيها بيسر وسهولة ودقة وتتأثر سعتها تبعاً للتغيرات المرتبطة بخصائص النمو، عندما يكون عمر الطفل يتراوح بين 3-5 سنوات يكون صوته أكثر حدة من صوت الطفل الذي يتراوح عمره بين 6-7 سنوات، ويكون أكثر إعتدالاً في سن 8-12 سنه، ويميل صوت الذكور إلى الغلظة في مرحلة المراهقة وهكذا. (صادق،1994، ص500).

وتحديد المنطقة الصوتية التي يستطيع الطفل الأداء فيها مطلب أساسي من متطلبات الغناء الناجح، وعلى ذلك فمن الضروري جداً تحديدها.

وقد أثبتت الخبرة أن الأغاني الجماعية تساعد على النمو والنضج الاجتماعي عند الطفل وهذا يتطلب منه التعامل مع الغير أخذاً وعطاءً، وهي تُعتبر أولى بذور النجاح التي يمكن غرسها في سلوكيات الطفل.

كما أن مشاركة الطفل الآخرين في حركات هذه الأغاني تشعره بوجوده في الجماعة وأنه ليس عاجزاً أو صغير السن أو عديم النفع، فهي بمثابة تاكيد لقوته وكفاءته. فالطفل الخجول مثلاً أو قليل الحركة يحاول التخلص من ضعفه من خلال غنائه ولعبه مع الآخرين، وبهذا ينمو نمواً طبيعياً عن طريق هذه الأغاني، ويتأصل فيه اعتماده على نفسه واستعداده للابتكار والقيادة .

وتنمي هذه الأغاني في الطفل روح المشاركة والانتماء للجماعة وتنمي الحاسة السمعية لديه. كما أنها تقوم بتعزيز إحساسه بخصوصية شعبه العربي وحضارته وثقافته العريقة كما أنها تطور مهارات الطفل الحركية ومهارة التذكر والتفكير.

لذلك أكد الموسيقار النمساوي كارل أورف (Carl Orff) على أهمية معايشة الطفل للتجربة الموسيقية بكل حرية أولاً قبل أن يقيد بالقواعد والنظريات، وأن ذلك يماثل عملية تعليمه للكلام قبل أن يتعلم الحروف الأبجدية وقواعد اللغة، وأشار على المربين أن يجعلوا نمو الطفل مصحوباً بتطور تعلمه للإيقاع والغناء والعزف. كما أشار المؤلف الموسيقي السويسري إميل جاك دالكروز(Emil Jaquez Dalcroze)، إلى أن الإيقاع يلعب دوراً هاماً في العمل اليومي، فهو الذي يسهل حركتنا، حتى يجعلها تبدو آلية، ويبعث الإحساس بالقوة والمتعة، بدليل دور أغاني العمل في حياة الصناع والحرفيين.

ويرى دالكروز أن الأطفال موسيقيون أكثر مما نعتقد، فالاستعداد الموسيقي يكمن عادة في أعماق الناس، ولكن لسبب ما لا تتاح له الفرصة للظهور.

لذا يعتمد "كارل أورف" في تربيته للأطفال على مبدأ (التعلم عن طريق اللعب) الذي يحول لعب الأطفال وغناءهم غير المنتظم إلى لعب وغناء منظم، هدفه إثارة خيال الأطفال وتنمية الجوانب الخلاقة في أنفسهم مع استغلال الطاقة الحركية الطبيعية لديهم في سن مبكرة، وقد لاقت هذه الطريقة اهتماماً بالغاً في أوساط التربية الموسيقية في أوروبا الغربية وفي اليابان وفي بلاد السويد والنرويج والدنمارك وأمريكا (صبري، صادق، 1978، ص187).

إن المحور الأساسي الذي تدور حوله تربية الطفل الموسيقية طبقاً لأورف هي الأغاني الشعبية وأغاني الأطفال والحكايات والقصص الأسطورية فكل هذا متصل ببيئة الطفل وحاجاته، حيث تقوم هذه الطريقة على أسس عدة أبرزها:

1. الرجوع إلى البدائية في التعبير من ناحية ربط الأغاني بالرقص والحركات الإيقاعية.
2. معايشة الطفل للتجربة الموسيقية عملياً وبكل حرية قبل تقييده بالقواعد و النظريات، حيث أن الطفل يتكلم قبل أن يتعلم الحروف الأبجدية، ثم يستنبط النظريات بعد ذلك بنفسه مع توجيه المدرس له، حتى لا يكون التعليم الموسيقي جافاً ومملاً بالنسبة له .
3. التطور بالإيقاع والغناء والعزف مع نمو الطفل.
4. تدريب الطفل على المشاركة الجماعية غناءً وعزفاً (عن طريق توزيع النغمات والإيقاعات على المجموعة)، مع العناية بإبراز الطاقات والمواهب الفردية لكل طفل.

(صبري، صادق، 1978، ص188).

وهكذا يعتقد أورف أن الطفل يتعلم الموسيقى تلقائياً عن طريق المشاركة الفعلية في التجارب الموسيقية التي تتفق مع قدراته وطبيعته، مراعياً في ذلك المحافظة على دنياه ببساطتها ورقتها.

وهكذا جاءت هذه الدراسة استكمالاً لمحاولات باحثين آخرين لم يتناولوا موضوع الدراسة بالتفصيل، مما يعطي الدراسة أهميتها. آملا أن تتكاثف جهود الباحثين الموسيقيين بما يخدم حركة البحث العلمي في مجال موسيقى الطفل في وطننا وبقية البلدان العربية الشقيقة.

خلفية الدراسة:

كان وما يزال للموسيقى تأثير واضح على الإنسان، لكن ذلك التأثير يصعب وصفه حيث أننا نستوعبها ونستجيب لها بعقولنا وأجسادنا وانفعالاتنا وبالتالي فهي تؤثر على الحياة بالكامل. وبنفس الطريقة يتأثر كيان الطفل، كما إن الاستماع إليها يعزز نوعية الحياة في كل مراحلها، ويفيد الصحة النفسية ويرفع مستوى الفهم والتعلم والإبداع.

وتعتبر الموسيقى من أهم الوسائل التي يستطيع الطفل أن يعبر من خلالها عن انفعالاته وأحاسيسه في لحظة ما. فهي وسيلة فعالة للتعبير الحر، وبخاصة عندما يكون ضمن الجماعة حيث يزيد هذا العمل الجماعي من انتباه الطفل، ويمكنه من استدعاء مجموعة من الانتباهات.

فالألعاب الغنائية الجماعية لها الأثر الفعال في تعويد الأطفال على القيام بالأعمال المشتركة التي تربي فيهم حب النظام والحرص على الدقة في العمل إلى جانب تنمية الحس الإيقاعي لديهم.

إن هناك علاقة وثيقة بين تعلم الموسيقى في الصغر، ومستوى نمو الطفل في سنوات الطفولة بمراحلها المبكرة والمتاخره والمراهقة في المجالات الحياتية كالنمو الحركي والتحصيل الدراسي في المواضيع العلمية والأدبية وقدرات الاستماع والفهم وإدراك الأسباب والعواقب.

إن الطفل في مرحلة الطفولة المبكرة يتميز بالخيال، فمن الممكن أن نستخدم الموسيقا في اثارة خياله لأداء حركة ما أو حكاية قصة من ارتجاله. وفي زيادة بهجته واستمتاعه بالمسرحيات التي تعرض عليه او يمثلها خصوصا مسرحيات العرائس. (العناني،2007)

والطفل في هذه المرحلة يميل أيضا إلى تفضيل الأعمال الأكثر جاذبية والتي تشتمل على موضوعات يحبها الطفل ونادرا ما تظهر أي محكات جمالية، ومنها ما يتعلق بالموسيقا عند مناقشة الأطفال حول تفضيلاتهم في هذه المرحلة (عبد الحميد،2001)

وإذا كان الطفل الوليد يحب أغاني المهد والترقيص، فان الطفل في الطفولة المبكرة يحب الأغاني التي تتناول موضوعات من بيئته مثل الألعاب، الحيوانات، والأعياد. كما يشده الإيقاع المميز واللحن القصير البسيط الذي يشجعه على الأداء الحركي. (العناني،2007)

أما الطفل في سن السابعة والثامنة (أي خلال مرحلة الطفولة المتوسطة) فيستطيع قراءه كلمات الأغاني ويستمتع بالموسيقا ذات القواعد، ويبدأ في مقارنة الأصوات ودرجات النغم. (جمل، 2005)

ويرى ويلسون (2000) أن الطفل في هذه المرحلة يميل إلى سماع الموسيقا المألوفة التي تعوّد على سماعها وهذا الأمر مهم جدا لأنه يساعده فيما بعد على فهم الموسيقا غير المألوفة. وفي مرحلة الطفولة المتأخرة ينبثق الإحساس بالجمال الموسيقي والقدرة على النقد على أساس حساسية عالية بخصائص الموسيقا او الأغنية. (ويلسون،2000)

والطفل في مرحلة الطفولة المتاخره يناسبه أن تكون الأغاني والأناشيد متوسطة الطول. والحقيقة أن الأطفال في مختلف الأعمار يحبون الإيقاع السلس والكلمات البسيطة الواضحة والجمل اللحنية القصيرة. (صبري وصادق،1997)

وإذا كان أطفال ما قبل المدرسة يرغبون في الأغاني القصصية التي تتناول موضوعات بيئتهم فإنهم في مرحلة الطفولة المتوسطة والمتأخرة يميلون للاغاني التي تتناول الحكايات الشعبية والتاريخية وقصص البطولات. (العناني،2007)

إن النمو الموسيقي لدى الطفل يمتد إلى حد كبير على ثراء البيئة المحيطة به، فتدريبه على الاستماع للموسيقا الجميلة والأصوات المتنوعة وعلى الأداء الحركي والارتجال الموسيقي في مجال الحركة والصوت والإيقاع كل ذلك يساهم في نمو قدرته على الإبداع والتذوق الموسيقي.

وفي دراسة أجرتها (ابو السعود، 1993) عن اغنية الطفل، بعنوان: "آفاق وتطلعات"، ترى أن الاغنية هي مصدر سرور كبير للطفل، فهو يميل بطبعه الى ممارسة الغناء والترنم منذ اعوامه الاولى.

فالغناء يلعب دورا هاما وأكيدا في تنمية واظهار القدرات التي يتمتع بها هذا الطفل من جسمية وعقلية وما الى ذلك. كما انه يتصل ويتعرف على عالم اللغة الفني من خلال تلك الاغاني البسيطة التي تلعب دورا هاما في حياته. (ابو السعود، 1993)

وفي دراسته بعنوان: "الطفل والغناء"، الحفني(1993)، يرى مستقبل شخصية الطفل ومدى انسجامها وتوازنها يتوقف الى حد كبير على مدى ما لقيه من توجيه موسيقي في طفولته، ولكن ليس في ذلك القول أي مبالغة فالموسيقى وان كانت غاية لذاتها كذلك وسيلة ممتازه لتحقيق النمو الجسمي والعضلي والاتزان النفسي والعاطفي لدى الطفل، بل انها تحفّز وتنشّط، فهي تتصل بكل جوانب شخصيته وتؤثر في نموها المتكامل تأثيرا عميقا.

وفي دراسة بعنوان: "اغاني الاطفال الشعبية في جمهورية العراق"، قدوري(1993)، يرى ان اغنية الطفل الشعبية شكل من اشكال التعبير الشعبي، وكأي موروث اثرت هذه الاغنية وتأثرت بما يجاورها من معطيات الطفولة حتى صارت عبر الزمن شكلا مميزا بأنواعه وأهدافه تتماشى مع ميول ورغبات الاطفال لكونها مليئة بالقيم والمثل والعادات واحداث البيئة التي نشأ وترعرع فيها اضافة الى كونها تاريخاً، ولغة، وأدبا، وفنا، ولعبا، ومتعة.

وقد تضمنت دراسة بعنوان: "أغاني الأطفال الشعبية في الأردن"، الشرقاوي (1996)، جمع وتدوين أغاني الأطفال الشعبية في الأردن، وذلك بهدف إعداد مناهج موسيقية للمراحل الدراسية الأولى، وللتعليم على الآلات الموسيقية المختلفة. كما تم اعتماد منهج البحث الميداني في جمع العينات ودراستها وتحليلها كأساس لإعداد الدراسة. وقد اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي محاولاً تجميع اكبر عدد ممكن من أغاني الأطفال، دون النظر إلى التوزيع الجغرافي أو البيئة الاجتماعية، وحاول ربط هذه الأغاني بالوظيفة التي تؤديها في المجتمع، وعلاقتها بالظروف والمناسبات المختلفة التي يمر بها الطفل.

مشكلة الدراسة:

تعتبر الموسيقى من اهم الوسائل التي يستطيع الطفل ان يعبر من خلالها عن انفعالاته واحاسيسه في لحظة ما، ويكون الانفعال سرورا او حزنا او شعورا بالخوف او الوحده. وهي وسيلة فعالة للتعبير الحر. وبخاصة عندما يكون ضمن الجماعة حيث يزيد هذا العمل الجماعي من انتباه الطفل ويمكنه من استدعاء مجموعة من الانتباهات.

فالالعاب الغنائية الجماعية لها الاثر الفعال في تعويد الاطفال على القيام بالاعمال المشتركة التي تربي فيهم حب النظام والحرص على الدقة في العمل الى جانب تنمية الحس الايقاعي لديهم. لذلك جاءت هذه الدراسة لتوضح أثر الموسيقى في تنمية قدرات الاطفال.

سؤال الدراسة:

تحتوي الدراسة على السؤال المنفرد التالي:

- هل تستطيع الموسيقى ان تنمي قدرات الأطفال الجسمية والعقلية والاجتماعية؟

هدف الدراسة:

تهدف الدراسة الى إلقاء الضوء على تاثير الموسيقى وعلى دورها في تنمية قدرات الاطفال الحركية والابتكارية والادائية من خلال الاداء الفردي والجماعي.

أهمية الدراسة:

تكمن اهمية الدراسة في انها تلقي الضوء على دور الموسيقى وتاثيره في تنمية قدرات الاطفال، من الناحية الادراكية والجسدية والاجتماعية، ومن هذه الاهمية يمكننا استغلال واستخدام الموسيقى في تنمية قدرات الاطفال العقلية والاجتماعية والجسمية، في مختلف مراحل عمره.

وكما يقول ارسطو: "من المستحيل ان نتجاهل القوه المعنوية التي تعطيها الموسيقى للانسان، وبما ان هذه القوة معترف بها، فمن الضروري ادخال الموسيقى في تربية الاطفال".(حنين، 1993)

وبما ان اليونانيين كانوا مقتنعين ان الموسيقى تزود اطفالهم طيلة حياتهم بالحكمة والفرح، فليس من المعقول ان نهمل الموسيقى واثرها في تنمية قدرات اطفالنا؟

التعريفات الإجرائية:

* الإيقاع (Rhythm): - هو النبض الزمني المنتظم الذي يقاس به زمن اللحن.

- هو العلاقة بين الاصوات من حيث الطول والقصر.

* النبر (Accent): ومعناه اختلاف درجات الضغط، وهو ما يقع عادة على الأجزاء الزمنية الأولى لكل مازورة، ومنه يستنتج الميزان الموسيقي.

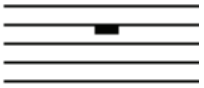
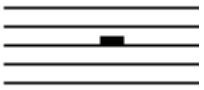
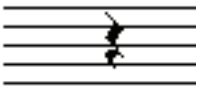
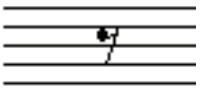
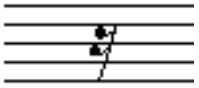
* اللحن(Melody): - هو الخيط الشعوري الرابط بين أجزاء العمل الموسيقي الذي يعطيه وحدته ومعناه .

- هو العلاقة بين الاصوات من حيث الحدّه والغلظ.

* القدرات(Ability): وهي تعبّر عن مفهوم يدل على نجاح الفرد في تعامله مع البيئة ووصوله الى الهدف عن طريق استعمال ادراكه وتذكره وتفكيره.

* المنهج الوصفي التحليلي: هو منهج من مناهج البحث العلمي يعتمد على وصف الظاهرة كما هي في الواقع وصفاً دقيقاً وبحيادية تامة بغرض إبراز المشكلة على حقيقتها.

**** جدول بأشكال العلامات الموسيقية وأزمنتها وسكتاتها ****

اسم العلامة بالأجنبي	اسم العلامة بالعربي	شكل العلامة	شكل السكتة
Whole Note	المستديرة		
Half Note	البيضاء		
Crotchet	السوداء		
Quaver	ذات السن		
Semiquaver	ذات السنين		

الخطوات الإجرائية:

يتضمن هذا الجزء من الدراسة وصفاً لمجتمع الدراسة وعينتها، وأداة الدراسة من حيث طريقة إعدادها واختبار صدقها وثباتها. ويتضمن وصفاً لإجراءات الدراسة من حيث المعالجة التي تم اعتمادها في تحليل النتائج وتفسيرها.

منهج الدراسة:

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

عيّنة الدراسة:

تكونت عينة الدراسة من مجموعة من الاطفال، وعددهم (24)، تتراوح أعمارهم بين :

1. سن المهد: يبدأ من الميلاد - 2 وكان عددهم أربعة أطفال من حضانة مدرسة أسماء بنت أبي بكر الثانوية للبنات.
2. سن الطفولة المبكرة: وتبدأ من 3 - 5 وكان عددهم سبعة اطفال من مدرسة وروضة جوهرة المنارة.
3. سن الطفولة المتوسطة: وتبدأ من 6 - 8 وكان عددهم خمسة اطفال من مدرسة الخنساء الأساسية المختلطة.
4. سن الطفولة المتاخره: وتبدا من 8 - 12 وكان عددهم ثمانية اطفال من مدرسة أسماء بنت أبي بكر الأساسية للبنات،(العام الدراسي 2008-2009).

جدول (1): يبين توزيع افراد عينة الدراسة حسب المراحل العمرية

اسم المدرسة	أعمار الاطفال	أعداد الاطفال	المدة الزمنية للتدريب تبدا من
حضانة مدرسة أسماء بنت أبي بكر الثانوية للبنات	من الميلاد-2	4	9 /2008 الى 3/ 2009
مدرسة وروضة جوهرة المنارة	من 3-5	7	
مدرسة الخنساء الأساسية المختلطة	من 6-8	5	
ومدرسة أسماء بنت أبي بكر الأساسية للبنات	من 8-12	8	

وقد اختيرت العيّنة بالطريقة القصدية.

أداة الدراسة:

تم بناء أداة الدراسة استناداً إلى:

1. مراجعة بعض الأبحاث والدراسات السابقة المتعلقة بموضوع الدراسة، للتعرف على المحاور والمجالات التي يمكن دراستها.
2. الإطلاع على المصادر والمراجع وما كتب عن الأطفال عامة وعن أغاني الأطفال الموسيقية التي تؤثر على انفعالات الطفل وتنمي قدراته الادراكية، والجسمية، والاجتماعية، فضلاً عن المقابلات المتعلقة بعينات الدراسة.

تحليل عينات الدراسة:

العينة الأولى:

وتتضمن أغنية الطفل التي تؤثر على النمو الادراكي.

في الأشهر الأولى من حياة الطفل نراه يحرك يديه ورجليه، ويحاول ان يرفع رأسه ، كما يحاول ان ينقلب على بطنه وظهره.

ونلاحظه وهو يجاهد كي يقبض على الأشياء، ويحاول ان يركز عينيه على أصابعه، ويضرب حلقات البلاستيك الموضوعة أمامه في السرير. وهو يحب ان يضع أي شيء يراه ويمسك به في فمه او يطبق عليه بيديه بقوة. ونراه يضحك من الألعاب التي تصدر أصواتاً موسيقية، ويقوم بتحريك يديه وقدميه على تلك النغمات او يقوم بالتصفيق والميلان. (خطاب.2008)

والرضيع في هذا السن يجد في اطرافه وفمه تسليه كبيرة بإخراج الأصوات، وتكرار الكلمات التي يعرفها مثل: بابا، ماما، دادا. ويُسَر سرورا كبيرا بتحريك ذراعية والرفس بساقية.

وينمو الطفل رويدا رويدا فتزداد حركاته وانفعالاته، ومن خلال تلك الحركات والانفعالات يحاول ان يتعلم اهم شيء وهو اتقان عملية المشي والتمرين عليه.

وللحصول على افضل طريقة للمشي بأسلوب منتظم وممتع، يجب دمج الحركة مع الغناء. فتكون لكل خطوه لهذا الطفل كلمة غنائية تساعده على الاستمتاع باللحن الجميل وإنجاز مهمته وهي السير ببطء وانتظام.

اسم الأغنية: "دادي اسم الله"

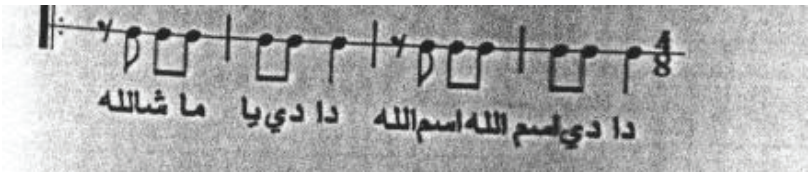
وهي من الأغاني التي تغنى في بداية مشي الأطفال، ونخص هنا الأطفال من عمر(عشرة اشهر الى سنة ونصف)، ويكون في الغالب بمساعدة الأم .

كلمات الاغنية:

دادي اسم الله اسم الله　　دادي يا ماشاالله

دادي خطوة خطوة　　دادي ماشاء الله

الرسم الإيقاعي للأغنية:



العينة الثانية:

وتتضمن أغنية الطفل التي تؤثر على النمو الجسمي.

إن النشاط الحركي للطفل يعني له الحياة واستكشاف الذات، واستكشاف البيئة المادية والاجتماعية المحيطة به والتي تعطيه السرور والحرية والأمان والاتصال والقبول الاجتماعي.

ويكتسب الطفل عن طريق حركات أغاني الألعاب توافقاً عضلياً عصبياً، أي استخدام حواسه وعضلاته متعاونة لتحقيق هدف واحد، فحين نتأمل طفلة في السابعة من عمرها تقفز الحبل على نغم زميلاتها أو نغم غنائها هي، نلمس لأول وهلة التعاون الوثيق بين العين والإذن واللسان والعضلات في نظام مترابط وهذا نتيجة ما تعلمته في أعوامها الأولى. فالطفولة هي الوقت المناسب لاكتساب مثل هذا النوع من المهارة. وقد أثبتت الخبرة أن حركات أغاني الألعاب الجماعية تساعد على النمو والنضج الاجتماعي عند الطفل وهذا يتطلب منه التعامل مع الغير أخذاً وعطاءً، وهي تُعتبر أولى بذور النجاح التي يمكن غرسها في سلوكيات الطفل .(نصير،2008)

كما أن مشاركة الطفل الآخرين في حركات أغاني الألعاب تشعره بوجوده في الجماعة وأنه ليس عاجزاً أو صغير السن أو عديم النفع، فهي بمثابة توكيد لقوته وكفاءته. فالطفل الخجول مثلاً أو قليل الحركة يحاول التخلص من ضعفه من خلال غنائه ولعبه مع الآخرين، وبهذا ينمو نمواً طبيعياً عن طريق حركات أغاني الألعاب ويتأصل فيه اعتماده على نفسه واستعداده للابتكار والقيادة.(نصير، 2008)

ويمكن توظيف هذه الحركات بشكل مبرمج ومنظم مع فترات نمو الطفل لاكسابه قدرات جسمية ومهارات متعددة.

اسم الأغنية: " شَبَرَه أَمَرَه"

يمارس هذه اللعبة أطفال من عمر(5 الى 12 عام).

كلمات الأغنية: شَبَرَه أَمَرَه شَمْسِ نْجُومْ

الرسم الإيقاعي للأغنية:

العينة الثالثة:

وتتضمن أغنية الطفل التي تؤثر على النمو الاجتماعي.

يعلم الجميع أن الأطفال يحبون الغناء، وفي جميع أنحاء العالم يغني الأهل لأطفالهم بلغات وأساليب لا حصر لها، بنبرة هادئة وساكنة قبل النوم، وبنبرة خفيفة نشيطة وقت اللعب. إن استيعاب الأطفال سريع جداً، فهم يستطيعون تمييز مختلف النغمات والإيقاعات وهم في شهور حياتهم الأولى.

إن الغناء الجماعي يوطد العلاقة والانسجام بين الأطفال، ويبعث الثقة والانضباط ودقة التصرف مع بعضهم، إضافة إلى مشاعر الفرح بينهم وابتعادهم عن التوتر الانفعالي، كما أن ترديد الأغاني بطريقة جماعية وحفظها له دورٌ مهم في تنمية ذاكرة الطفل وإثرائها بالأفكار والجمل الموسيقية والإيقاعات المتنوعة، كما أنها تقوم بتعزيز إحساسه بخصوصية شعبه العربي وحضارته وثقافته العريقة. (عبدالله، 1998)

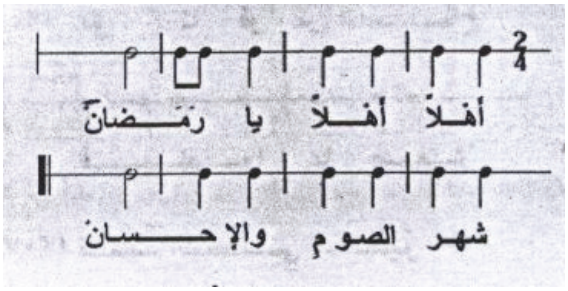
اسم الأغنية: "أهلا يا رمضان"

يمارس هذه الاغنية أطفال من عمر(5 الى 12 عام).

كلمات الأغنية: أهلا أهلا يا رمضان شهر الصوم والإحسان

شهر الصوم والحسنات شهر الخير والبركات

الرسم الإيقاعي للأغنية:



نتائج الدراسة ومناقشتها

بعد القاء الضوء على اثر الموسيقى في تنمية قدرات الأطفال. قامت الباحثة بتحليل بعض من أغاني الأطفال التي تؤثر على نموهم الادراكي والجسمي والاجتماعي، للاجابه عن سؤال الدراسة التالي: هل تستطيع الموسيقى ان تنمي قدرات الأطفال؟

وستقوم الباحثة باستعراض تفصيلي لأهم النتائج التي توصلت إليها دراستها، وستقوم كذلك بتفسير النتائج المتعلقة بسؤال الدراسة. وقد تبين أن الموسيقى تؤثر فعلا في تنمية قدرات الاطفال، وتؤثر على نموهم الادراكي والجسمي والاجتماعي كذلك، إضافة إلى ما ستؤكد عليه الباحثة من النتائج التالية:

العينة الأولى:

وتضمنت أغنية الطفل التي تؤثر على نموه الادراكي، من خلال اغنية "دادي اسم الله" وهي من الأغاني التي تغنى في بداية مشي الأطفال، وتكون في الغالب بمساعدة الام.

وقد تم الحصول على افضل طريقة للمشي بأسلوب منتظم وممتع، عن طريق دمج الحركة مع الغناء. فتكون لكل خطوه لهذا الطفل كلمة غنائية تساعده على الاستمتاع باللحن الجميل وإنجاز مهمته وهي السير ببطء وانتظام.

العينة الثانية:

وتتضمن أغنية الطفل التي تؤثر على نمو الطفل الجسمي، من خلال اغنية "شَبَرَه أَمَرَه".

وقد اكتسب الطفل عن طريق حركات هذه الأغنية توافقاً عضلياً عصبياً، أي استخدام حواسه وعضلاته متعاونة لتحقيق هدف واحد، فحين نتأمل طفلة في السابعة من عمرها تقفز الحبل على نغم زميلاتها أو نغم غنائها هي، نلمس لأول وهلة التعاون الوثيق بين العين والإذن واللسان والعضلات في نظام مترابط.

العينة الثالثة:

وتتضمن أغنية الطفل التي تؤثرعلى نمو الطفل الاجتماعي، من خلال اغنية "أهلا يا رمضان"

نلاحظ ان الغناء الجماعي وطّد العلاقة والانسجام بين الأطفال، وبعث الثقة والانضباط ودقة التصرف مع بعضهم بعضاً، إضافة إلى مشاعر الفرح بينهم وابتعادهم عن التوتر الانفعالي كما أن ترديدهم للأغاني بطريقة جماعية وحفظها له دورٌ مهم في تنمية ذاكرتهم،كما أنها تقوم بتعزيز إحساسه بخصوصية شعبه العربي وعاداته وتقاليده العريقة.

الاستنتاجات

في ضوء عرض النتائج ومناقشتها يمكن استنتاج مايلي:

1. استطاعت الموسيقى ان تنمي قدرات الطفل السمعية من خلال تمييزه للاصوات ومعانيها ودلالتها.
2. استطاعت الموسيقى ان تساعد الطفل بالتعبير عن مشاعره واحاسيسه، من خلال التعبير الحركي الغنائي سواء التعبير عن الفرح، أو الحزن، أو الخوف.
3. استطاعت الموسيقى ان تنمي قدرات الطفل الحركية من خلال استمتاعه بالغناء والحركة الايقاعية، وهذا ما لاحظناه في عينة الدراسة الثانية.
4. استطاعت الموسيقى ان تنمي قدرة الطفل على الانضباط الذاتي والامتثال للنظام، ونلاحظ ذلك من خلال عينة الدراسة الاولى.

5. استطاعت الموسيقى ان تمكن الاطفال من هضم لغة التخاطب الموسيقية القومية والوطنية والمشاركة والتفاعل معها، وهذا ما لا حظناه في عينة الدراسة الثالثة.

التوصيات

في ضوء تحليل ومناقشة نتائج الدراسة تتقدم الباحثة بالتوصيات التالية:

1. الطفل بحاجه الى العناية والرعاية المستمرة من قبل والديه، لان ذلك يعطية شعورا بالأمان والطمأنينة.
2. باستطاعة الآباء اعطاء اطفالهم فرصة طيبة للنشاط المثمر في البيت، فيجب ان لايمنعوا من المشاركة في المناسبات الاجتماعية التي تثير حيويتهم وفضولهم وتعزز فيهم هويتهم القومية.
3. زيادة توعية الآباء نحو أهمية ممارسة أطفالهم للاغاني الحركية التي تساعد في نموهم حسيا وذهنيا واجتماعيا، وهي أفضل طريقة نستطيع من خلالها فهم مزاجية الطفل.
4. إجراء المزيد من الدراسات حول اهمية الموسيقى في حياة الطفل.
5. ايجاد مناهج موسيقية من شانها ان تؤثر على تنمية الطفل ادراكيا وجسميا واجتماعيا.
6. اعطاء دورات تدريبية للمعلين لصقل خبراتهم وتطوير مهاراتهم في تسخير الموسيقى لتنمية قدرات ومهارات الاطفال ومعالجة مشاكلهم من خلالها مثل (الخجل، الخوف، الوحدة..).

المصادر والمراجع:

العناني، حنان عبد الحميد. 2007. **الموسيقا في تربية الطفل**، الطبعة الاولى، دار الفكر- الاردن.

عبد الحميد، شاكر. 2001. **التفضيل الجمالي**، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة- الكويت.

جمل، محمد. 2005. **تنمية مهارات التفكير الابداعي**، العين، دار الكتاب الجامعي.

ويلسون، جلين. 2000. **سيكولوجية فنون الاداء**، ترجمة شاكر عبد الحميد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون.

صبري، عائشة وصادق، آمال احمد مختار. 1978. **طرق تعليم الموسيقى**. الطبعة الثانية الناشر مكتبة الانجلو المصرية.

ابو السعود، الهام، **اغنية الطفل: افاق وتطلعات**، دراسات في اغنية الطفل- اوراق البحث المقدمة للمهرجان الاردني لاغنية الطفل السنوات: 1996-1995-1994-1993

الحفني، رتيبة، **الطفل والغناء**، دراسات في اغنية الطفل- اوراق البحث المقدمة للمهرجان الاردني لاغنية الطفل السنوات: 1996-1995-1994-1993

قدوري، حسين، **اغاني الاطفال في جمهورية العراق**، دراسات في اغنية الطفل- اوراق البحث المقدمة للمهرجان الاردني لاغنية الطفل السنوات: 1996-1995-1994-1993

الشرقاوي: صبحي. 1996. **أغاني الأطفال الشعبية في الأردن**. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الكسليك، لبنان.

حنين، بيرت بيروتي، **الطفل والغناء**، دراسات في اغنية الطفل- اوراق البحث المقدمة للمهرجان الاردني لاغنية الطفل السنوات: 1996-1995-1994-1993

خطاب، محمد عادل. 1982. **نشاط الطفل وبرامجه الترويحية**، الطبعة الثانية- مكتبة القاهرة الحديثة.

نصير، تماره محمود. 2007. التعبير الموسيقي الحركي في أغاني ألعاب الأطفال، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، قسم الموسيقى، جامعة اليرموك، الأردن.

عبد الله، علي. 1998. **غناسيقية الطفل في العراق**. ورقة عمل لمهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، ندوه أغاني الطفولة لمرحلة ما قبل المدرسة أعدها للنشر المعهد الوطني للموسيقى، مؤسسة نور الحسين .

43

Amulets, 'Maskeh' with niello decoration: These amulets were fashionable among the Bedouin women in Jordan: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

44

Amulets ,'Samakah' with niello decoration, with pendant coins; The fish is a very old decoration symbol and it is a fertility symbol. Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

41

Necklace: Sand casting technique, hand-shaped ornaments: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

42

Bracelet made by granulation technique: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

39

This wide bracelet is decorated with repousse technique and worn by Bedouin women: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

40

Amulet, 'Hijab': filigree work set with a turquoise and stone: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

37

Nose ring, Shnaf, which may also be worn as an earring; decorated with filigree work: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

38

Silver Belt. This belt is worn by the 'Shiekhah' the daughter or sister of the leader, when there is a special celebration: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

35

Different styles of rings worn by men and women: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

36

Valuse 'Tlaquah', used by Bedouin women to hold their headdresses in place, for decoration: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

31

Charms, 'Hijab', worn by children to prodect them from dangers and illnesses: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

32

Different styles of bracelet worn by Jordanian women; made by Circassian Silversmith, enamel with flower design inlaid in black enamel with design, influence from Egybt: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

29

Amulet: Case 'Hijab' worn as a pendant, filigree work with set red stone: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

30

Amulet: Case 'Hijab' worn as a pendant, filigree work with set red stone: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

27

Traingular shaped pendants decorated with a set stone, Chains and various silver coins; the chains are beaten: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

28

Pendant: Crescent composed of two joined will boar tusks and chains ending with coins: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

25

Pendants: ‘Maskah’ a religious amulet. The incised inscription on the front of the disc reads ‘Mashalla’, which means according to God’s will: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

26

This cylindrical amulet is known in Arabic as ‘Al Mabkher’. It is hollow and contains a scroll with religious writing with supended chains each ending with coins: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

23

Necklace 'Kirdan' Hand-Shapes ornaments with silver pendant: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

24

Necklace 'Kirdan' Silver Chain with many pendants, set with a stone, beads, and shells: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

21

Necklace ‘Kirdan’ Silver ornaments attached to a textile band: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

22

Necklace ‘Kirdan’ Silver Chain with Ottoman coins: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

19

Necklace, Coral with amber beads and Silver pendant: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

20

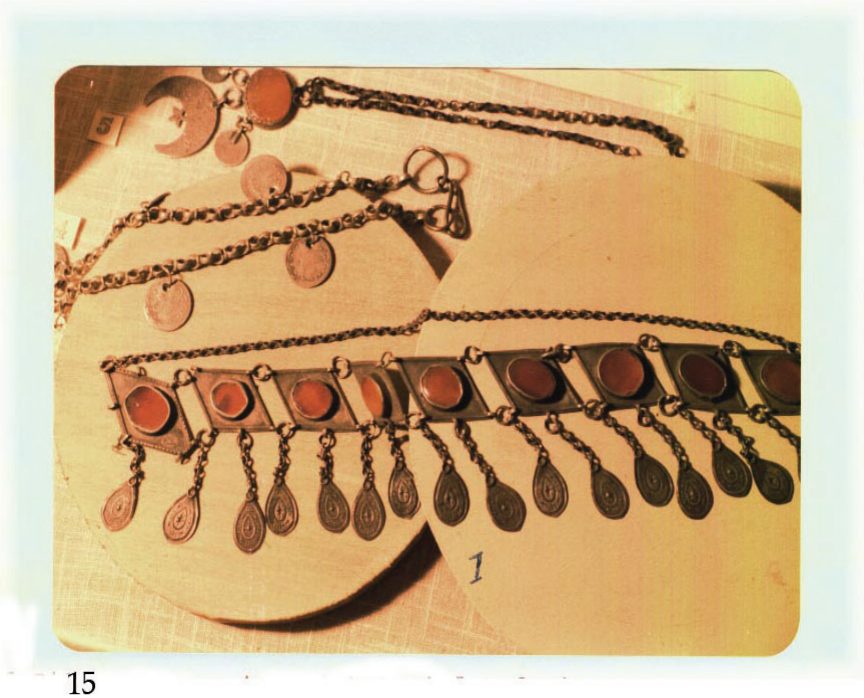
Necklace 'Kirdan' Silver ornaments attached to cotton band with narrow silver bars: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

17

Necklace of Coral with Silver beads: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

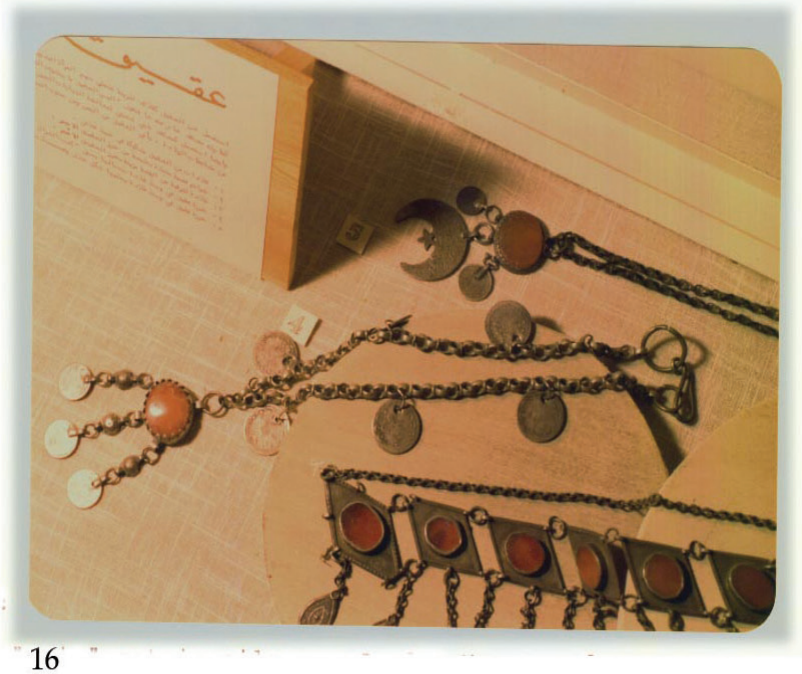
18

Necklace of Coral with Silver frog pendant: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman



15

Necklace of Silver, decorated with ʻaqiqʼ and Silver, sand-casted ornament pendant: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman



16

Necklace of ʻaqiqʼ set in Silver: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

13

Necklaces of yellow amber beads, mainly reprocessed from amber dust: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

14

Necklace of transparent amber worn by Bedouin woman: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

11

Large necklace of variegated amber with light colored opaque stones: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

12

Necklaces of reconstituted amber on chains, with silver links, and Qur'anic Pendants: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

9

A Collection of cornelion beads found around a body of a buried woman in Tell Es Saidiyeh, Jordan. Late Bronze Age, 13th century BC The Jordan Archaeological Museum in Amman

10

Amber Necklace for Bedouin woman: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

7

Amulet Shaped with blue beads, Silver coins, and covered tassels: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

8

Necklace made from clove seeds and shells; corals and tassels with beads: Museum of Popular Traditions, Amman, called 'Qladet Qrenfel', Jordan

6

Necklace with blue beads and Silver: Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

4

Roman Necklace, String of beads, found in Amman Citadel, dating from 300 AD. The Jordan Archaeological Museum in Amman

5

Clutch containing Bedouin stones, bead shells. Jordan Museum of Popular Traditions, Amman

2

Abu Zuhdy, goldsmith at his shop. Amman

3

Alaa' Aldeen Al Ostah at his gold store, Gold Market, Amman

Johnny Ozgul, Silversmith, at his shop. Amman

Latfi, George Soyegh. Silverstore, Amman, Jordan. Interview, 8-22-85.

Ozgul, Johnny. Silversmiths, Amman, Jordan. Interview, 8-18-85.

Oppi Untrachi- *Metal Techniques for Craftman*, New York 1975, P. 200.

Paul. (2005). *New Directions in Jewelry*. Black dog Publishing Limited. London.

Paz, Octavio. *In Praise of Hands*. Toronto: 1974.

Ross, Colyer Heather. *Bedouin jewellery in Saudi Arabia*. London: 1978.

Ross, Colyer Heather. *The Art of Bedouin jewellery*. London: 1981

Showker, Kay. *Jordan and The Holy Land*. New York: 1984.

Sprintzen Alice. *Jewelry Basic Techniques and Design*. Pennsylvania: 1980.

Stillman, Kalfon Tedide. *Palestinian Costume and Jewelry*. Washington D. C.: 1978.

Susan, Weeks. "Silver Jewellery in Sittel Balad." *Arts in The Islamic World*, Islamic Arts Foundation, Vol. 2, No. 2. London: Summer 1984.

Untracht, Oppi. *Metal Techniques for Craftsman*. New York: 1975.

Vries, Sally De. and Widad, Kawar. "Costumes Speak." *Jordan*, Vol. 9, No. 2. Washington, D. C.: Fall 1984.

Weir, Shelagh. *The Bedouin*. London: 1976.

www.atlastours.net/ ethnic-jewelry/ info2.html.. Ethnic jewelry from the Middle East. 5.13.2008.

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

المراجع باللغة العربية

اكمل الدين إحسان أوغلي. أفاق تنمية الصناعات التقليدية في الدول الإسلامية. مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية استنبول، 1993م.

المهدي، عنايات. **فن اشغال المعادن والصياغة**، مكتبة ابن سينا 1994.

طبازة، خليل نمر. 1996، دراسة تقييمية لمستوى الحرف التقليدية من الناحية الفنية والاجتماعية والاقتصادية في الأردن، **أبحاث اليرموك سلسلة العلوم الإنسانية والإجتماعية** .12 (911 :115-152).

طبازة، خليل نمر. 2000. دراسة توثيقية للحرف اليدوية التقليدية الأردنية. جامعة اليرموك. مركز الدراسات الأردنية ص ص 195- 231.

ملاحظة:-

صور البحث المرفقة تم تصويرها بواسطة الباحث شخصياً.

GLOSSARY OF ARABIC WORDS

Anbar – Amber.

Aqiq – Agate.

Asawir – Bracelets.

Darab Shakosh – Repousse.

Habbiyat – Granulation.

Hajj – Pilgrimage to Mecca.

Hazam – Belt.

Hijab – Charm.

Kaffat – Hand-Shaped.

Khatim – Ring.

Kholkhal – Anklet.

Kirdan – Necklace.

Marjan – Coral.

Mashalla – “According to Gods will”.

Maskah – Pendant.

Mensaf – Traditional Bedouins food, yogurt, sauce, lamb meat and rice.

Mhaber – Filigree.

Qladet Qrenfel – Glove seeds Necklace.

Sakib – Sand Casting.

Shiekhah – The daughter or sister of the leader “Shiekh”.

Shiekh – The leader of the tribe.

Shnaf – Nose ring.

Tlaquah – Values.

BIBLIOGRAPHY

Aba Zuhdy. Goldsmiths, Amman, Jordan. Interview, 8-10-85.

Alaa’ Aldeen, Al Ostah. Gold store, Amman, Jordan. Interview, 8-14-85.

Balgar, Seham. Jordan Archaeological Museum, Amman Interview, 8-12-85.

British Museum. *Jewellery Through 7000 Years*. London: 1976.

Dougnty, Charles. *Travels in Arabic Desert*. London: 1985.

Gubser, Peter. *Jordan Crossroads of Middle Eastern Events*. London: 1983.

Islamic Arts Foundation, London Vol.2, No 2 Summer/54. 1984. Pt.

Directory of Jordan Museum of Popular Traditions. Amman: Jordan Museum of Popular Traditions. 1971.

Jureidini, A. Paul and R. D. McLaurin. Jordan The Impact of Social on The Role of The Tribes. The Washington Papers/ 108 Vol. XII. Washington, D.C.: 1984.

persuasive. The main gemstones used by Jordanians are agate, coral, amber, turquoise and garnet. (Latfi,G Sayegh 1985)

CONCLUSION

There exists today an interest in reviewing the heritage of Jordanian folk jewelry. Throughout this study we have tried to point out the uniqueness in design and technique of the traditional Jordanian folk jewelry. This uniqueness stems from the Jordanian fondness of personal adornment, which dates back to very ancient times; many modern pieces of jewelry are but a continuation of this fondness of personal adornment, which dates back to very ancient times; many modern pieces of jewelry are but a continuation of this fondness and its concrete realization. The Jordanian women, especially, appreciate jewelry both for its ornamental value and for its economic associations.

The long history of traditional folk jewelry shows many cultural influences-particularly Roman, Greek, and Egyptian influence- and traces of the characteristics of the designs and techniques associated with these cultures are evident in folk jewelry up to the present day. These characteristics include simplicity in construction, use of precious metals and gems, incorporation of exotic beads, and utilitarian and decorative functions.

The techniques employed in producing Jordanian folk jewelry have remained unchanged since ancient times. These techniques require only a few tools to be mastered, but Jordanian silversmiths have been extremely jealous of their technical expertise and have, therefore, kept the knowledge of their skills within their families, passing this knowledge on from father to son.

Today the traditional silver-based jewelry has lost favor among some Jordanian women and may be said, therefore, to be “out of fashion”; nevertheless, many modern women still love to wear the old silver jewelry, with its elaborate design and ornamental qualities and the contemporary versions are being crafted in Jordan.

It remains for today’s artists who are interested in the particular beauties of Jordanian folk jewelry to deepen their knowledge of the traditional designs and to incorporate them into modern Jordanian cultural aspects. There are many local foundations in Jordan where such studies and experiments could be made. The chief among them, the Jordan Museum of Popular Tradition, in Amman, which is the largest of its kind, still lacks adequate space to exhibit the numerous pieces in its possession, most of which are hidden in storage. These examples of Folk jewelry, reflections of a long Jordanian history, along with many other specimens which exist in Jordan are waiting to be systematically collected, classified, and exhibited so that future generations of Jordanians and interested non-Jordanians may study them and learn from the craftsmanship they display.

Enameling or Niello "Mhabar"

The Arabic word "Mhabar" derives from the word ink and refers to the black color of the enamel. Niello decoration on metal forms a contrast between itself and the base metal color on which it is applied. It was used by the ancient Egyptians, Greeks and Romans. This Technique is attributed to the Circassian and Armenian silversmiths who settled in Jordan in the late nineteenth century. .(Abu Zuhdy 1985)

The base metal is engraved with a design. The low areas are filled with a powder from the sulphides of silver, copper and lead. The mixture is fused under heat. Then it is melted with a torch applied from below. When the object cools, excess metal The finished surface is done with a file to make a smooth surface (See Photo No. 43- 44). Silver pendants with Niello decoration are fashionable among the women in Jordan.

MATERIALS IN USE AMONG

THE SILVERSMITHS OF JORDANIAN FOLK JEWELRY

Metals

Silver is found in nature in both native and combined forms. The native form is not frequently found. When it is discovered, it is between 900-980 out of 1000 parts fine. Silver is resistant to corrosion by foods and organic acids. Silver alloy was used by the ancient Greeks and Romans. (Ross Heather 1978)

The silver content of most traditional Jordanian jewelry varies from piece to piece and it is rarely made of pure silver. The silversmith adds a base metal to make the object durable. Usually he uses copper which gives the best sheen.

Jordanian silver ornaments are fashioned from sheets of silver into tiny geometrical shapes which have been beaten very thin to provide relief decoration. The shape of the ornament is accented with filigree, silver wire and silver beads. The old sources of silver were the Maria Theresa thalens and Turkish silver riyals, which were melted down and fashioned into ornaments. .(Alaa' Aldeen ,Al ostiah 1985)

Jordanian jewelry, although predominantly silver, traditionally includes some gold ornaments. In the past, Jordanian men often wore heavy jewelry. Islamic prophetic tradition enjoined male Muslims not to wear ornaments made of gold or precious stones. Only silver was considered correct, and silver was less expensive than gold. Moreover, the beauty of silver appealed more than gold to the Jordanian women.

Brass is used for some ornaments. It fulfills the jewelry needs of the poorer Bedouin.

Gemstones

Body ornament was an integral part of man's earliest religions. Sup restitutions have attached themselves to many famous stones. The Jordanian believes that the form, color or constituent elements of the amulet convey a sort of wisdom. Magical properties have long been attributed to jewels and precious stones. For example, red stones were reserved for the alleviation of bleeding, and agate was worn to make the wearer

Filigree "Mshabak"

Wire filigree has been used as a basic form of decoration on metal from earliest times. It is still produced in Turkey and Yemen. Filigree is the twisting and soldering together of wire to make patterns.

This technique is commonly used for relief decoration on a plain silver base. The spaces are then filled with repeated shapes in the unit. Fine particles of solder are prepared by filling clean solder with a file. These particles are then mixed with dry borax powder and the combination is sprinkled over the whole piece. Charcoal is used to make higher temperature by fanning and blowing with a hand bellows. The piece is then polished with a stiff brush. Filigree work came to Jordan from Yemen. (See Photo. 40).

Sand Casting "Sakib"

Sand casting has been used by Jordanian silversmiths and it is popular because it makes extravagant use of metal. This method reproduces a three dimensional object.

To produce a sand cast object, the silversmith first makes a mold by pressing the mold between a pair of heavy frames that are packed tightly with very fine sand. The sand is mixed with water and olive oil to hold it together. The frames are then separated and the model removed. After treating the sand with a mixture of alum (salt and sugar in water) to preserve the impression, molten metal is poured through an opening previously prepared for that purpose, then it is removed and finishing touches are made (see photo No. 41). These beautiful hand-shaped necklaces, "Kaffat", are made by sand casting techniques and are worn by women.

Granulation "Habbiyat"

The granulation technique was brought to Jordan by a group of "Hejazi" silversmiths. Granulation, like filigree, is a method of decorating the surface of a metal object. This technique was known in the 3rd millennium BC. (Untracht 1975) and brought to perfection by the Etruscans in the 8th century BC. This method of decoration was found on ornaments discovered in the tomb of the Egyptian pharaoh Tutankhumen (1350 BC).

This technique involves the soldering of small silver granules, or other shapes, onto a silver base. This technique is often combined with filigree work. Balls are made on the surface of a block by first placing the metal then playing a torch flame on it until the snippets melt and form a ball. Then a powdered capric hydroxide is mixed with an organic glue as gum and water are added to make a thin paste. The ball is coated and placed in position. The piece is heated slowly by a torch. Finished, the pieces are picked up in a solution of sulphuric acid and polished with a wire brush.

A wide silver bracelet is made of twelve vertical rows of silver balls or grains. Between each two rows is a bar to which the grains are attached by a ring. At either end there is a decorated rectangular piece. The tow rectangles join to clasp, and a long silver pin is inserted them. (see photo No. 42)

Belt "Hazam"

The silversmiths also make a waist belt, which covers the front part of the waist and is tied to the back around the waist by silk cords. The silver work is in a relief motif studded with colored stones. This belt is worn by the "Shiekhah", usually the daughter or sister of the "Shiekh", the leader of the tribe. It is kept for special evenings when there is a celebration (See Photo No. 38).

Second: THE INFLUENCES OF ARAB AND RELATED CULTURES ON JORDANIANIAN JEWELRY TECHNIQUES

The Jordanian jewelry techniques remain unchanged since ancient times. Jordanian silversmiths chiseled objects with exceptional skill. In their technique they remained faithful to the Arabic tradition. The silversmiths traveled from one place to another and set up temporary work shops wherever they found employment. The silver used by the silversmith is generally alloyed with a base metal. The base metal most commonly used to alloy silver is copper; for, it gives both the required durability and the best sheen. The old sources of silver jewelry are "Maria Theresa" dollars and the Turkish riyals. The making of jewelry requires only a few tools, including a mallet, a hammer, drawplate, needle, file, tweezers, pliers, engraving tool and torch.(Abu Zuhd 1985)

Many of the silversmiths working in Jordan from outside were Syrians, Hejazis, Yemenites, and Circassians. Some of the folk jewelry techniques were introduced by foreign silversmiths, like jewelry decorated with soldered pieces and granulation. This technique had been brought to Jordan by a group of "Hejazi" silversmiths. Jewelry decorated with black enamel became very popular, and this technique is attributed to the Circassian and Armenian silversmiths who settled in Jordan. Filigree work came originally from Yemen. (Latfi , G Sayegh 1985)

Jordanian silversmiths were extremely jealous of their technical expertise and their craft was generally passed on from father to son, instructing in traditional techniques and encouraging the styles favored in Jordan.

A DIFFERENT TECHNIQUE FOR WORKING: Repousse "Darab Shakosh"

Repousse is a decorative technique in which the design is hammered out from the back of a thin piece of silver sheet. The sheet is laid down on a bed of pitch. Because the pitch is the most versatile material used in repousse work, the metal is released by warming the pitch, the most beautiful Bedouin bracelets are made by embossing (See Photo No. 39).

Repousse tools used by Jordanian silversmiths are handmade of hardened steel. The design is transferred to the metal by hammered tools. Then the metal is removed from the pitch by warming it with a torch.

Many “Hijabs” have a large set central stone which is often inscribed to make it a Qur’anic amulet. They are well made charm cases worn as pendants and were common in Persia in the second century AD. (Ross Heather 1981) They have both religious and superstitious significance.

Jordanian Charms are not of purely religious importance unless there are verses from the Qur’an sealed inside (See Photo No. 30 - 31). And Sometimes small charms are placed on children by their mothers who believe these will give the children protection from danger and illness.

Bracelet “Asawir” and Anklets “kholkhal”

Jordanian women always wear a pair of bracelets on each wrist. The anklets are larger than the bracelet. Certain bracelets of a traditional style are created by different methods and it seems to depend on how the silver smith believes he can best finish a design. Most bracelets and anklets are cast and are very heavy. There bracelets slip easily over the wrist (See Photo No. 32). And they are decorated with black enamel with the design of a Masque and a flower, and sometimes set with stone.

The Jordanian women have been influenced by Egyptian women using the anklet. (Susan weeks 1984) Perhaps the best known of all the jewelry worn by Egyptian women is the anklet and it has become the symbol of marriage.

Finger Ring “Khatim”

Rings first appeared in Roman times (Ross Heather 1981) and have continued down through the ages as a symbol of marriage. Most rings are called “khatim” Seal Ring, whether they have an insignia for making impressions or not. In most instances there is no seal but simply a plain flat-top surface of metal or stone which may be round or square. Some rings have filigree work on both sides. Many rings are set with an unengraved piece of agate, garnet or coral (See Photo N0. 35). This is the most common style of ring worn by both sexes.

Values “Tlaquah”

One kind of Jordanian pendant is known as values “Tlaquah”. Women wear them for decoration and to hold their headdresses in place. They are made in many designs, using lengths of chain, bells and gemstones. They are worn three at a time: one on the back of the head and one on each side (See Photo No. 36).

Nose Ring “Shnaf”

Nose rings may be worn by Jordanian women and there is a variety of earring which goes through the upper part of the ear, rather than through the ear lobes. It may also be worn as a nose ring. The upper half of the Shnaf is a thick wire and the lower half is a semi-circular disc. The lower half is decorated with filigree work. This style of nose ring was common in Byzantine times and was passed on to Bedouins with the spread of the Ottoman Empire. (Ross Heather 1978)It is rarely seen today (See Photo No. 37).

Amber beads are popularly included among Jordan's folk jewelry. It can be carved into beads from which long necklaces can be formed. Amber can be clear or opaque and exists in many shades from black to blue. Quite often insects are trapped inside. The simple tools for forming amber have been handed down from generation to generation: a wheel with discs of stiff cloth mounted on a spindle. The craftsman holds the amber against the spinning cloth and turns it until it has been rubbed and shaped (See photos No. 10 - 16).

Agate: Agate, known as "Aqiq" in Arabic, which is the general term for "semi-precious stone," (Ross Heather 1978) is another popular mineral used as a gemstone. It appears in strung beads in jewelry. The name "agate" is derived from the Greek Achates, a small rivulet in Sicily where it was extricated by ancient Greeks and Romans. It has been used for centuries as amulets, talismans and for ornamental purposes. It is worn by Jordanian women as a healing agent for inflammation of desert-scanning eyes.

Corals: Coral, known as Morjan in Arabic, is a nonmineral. The finest coral is dredged off the coast of Algeria and Tunisia, and at several points off the French coasts. The coral used in Jordan jewelry is mostly found in the Red Sea.

Jordanians make several necklaces from coral beads, sometimes necklaces with a silver frog pendant, and sometimes coral is incorporated with amber beads in one necklace (see photo No. 17 - 19).

JORDANIAN FOLK JEWELRY TYPES

Necklace "Kirdan"

The Jordanian necklace has many forms. Many traditional styles are completely silver. Many Jordanian necklaces do not entirely encircle the neck but extend only to where the hair falls, in order to save metal and thereby lower the cost, and the metal ends at the sides of the throat and plaited cotton or a cloth-bound roll continues around the neck to be secured at the back. This method of finishing is used because it is more comfortable for the wearer. A typical Jordanian necklace is generally a large ornament and has many component parts; some necklaces are very long, reaching to the waist, and others are shorter with amulets hanging from them (see photos No. 20 - 24).

Pendant "Maskah"

Multiple pendants are common in Jordanian jewelry, and some Jordanian pendant designs are from ancient Egyptian and Persian jewelry. Sometimes there are stones set in silver pendants. The favored design element for Jordanians is known as a"Maskah". It is a religious pendant. It is well made and the incised inscription on the front of the disc reads "Mashalla", which means "according to Gods will" (See Photos No. 25 - 28).

Charm Amulet or Quaranic Amulet "Hijab"

Jordanian amulets testify to the general wealth of a Jordanian wife. The central pendant is a religious amulet known as a "Maskah" and the two little cylindrical forms on each side are also religious cases (See Photo No. 29).

Beads have acted as messengers from remote civilizations. The link between Jordan's traditional jewelry and the ornamentation of ancient civilizations becomes obvious as we find that beads commonly used in the terminal position in Jordanian folk jewelry are identical to those used in the same position in Roman necklace dating from 300 AD found in Amman citadel (see photo No. 4). Jordanians believe that some stone ornaments have magical significance when the wearer has faith in the object's ability to protect or to heal. They believe that the form, color or constituent elements of the amulet convey a sort of wisdom. Magical properties have been attributed to the stones.(Latfi,G Sayegh 1985)

Jordanians use different stones and beads, sometimes set in silver, of many colors and types. Each one is effective against a particular illness. For example: a bottle-green stone is used against post-natal disease in a mother; smooth white to promote lactation in nursing mothers; and a blue bead against the evil eye. (see photo No. 5).

Jordanian folk

Glass Beads

Glass-making was begun in the eastern Mediterranean region by the Phoenicians. The earliest surviving examples have been discovered in ancient Egypt. At first, glass was used to make ornaments, and it was possible to color glass and apply it to small objects to make them look like precious stones. The actual source of glass beads is difficult to ascertain since most necklaces have been rethreaded many times and the beads are often very old. Colorful blue glass beaded necklaces with silver are still worn by women (see photos No. 6 - 7). Also, the women wore necklaces made from clove seeds and shells, corals and tassels with beads which they call Qladet Qrenfel (see photo No. 8).

Precious Beads of Gemstones

The history of imitation and fake gems is long. Gems were used by the Egyptians, Greeks, Romans and Phoenicians (see photo No. 9). From ancient civilization in Jordan a collection of Jordanian beads have been found around the body of a woman buried, dating from the late Bronze Age (around 1300 BC). (Ross Heather 1978)

Jordanian women love to incorporate precious beads into their silver jewelry. The women wear gemstones for religious, superstitious, and ornamentation purposes. The three main beads used by women are agate, Coral, and Amber.

Amber: The resinous gum of extinct coniferous trees, dated from 70 million years ago(Ross Heather 1981) . Amber deposits are found mainly in Burma and along the Baltic coast. Known to man since the old stone Age (9000 BC) as a cure for illnesses such as asthma and rheumatism, the Amber stone was called "Elektron" by the Greeks, who discovered its "electrical" properties under friction. Amber's prevalence in the Arab world is attested to by the origin of its name, via Moorish Spain, from the Arabic Anbar, meaning "flammable material." (Ross Heather 1981)

across its boundaries have marched ancient peoples like the Romans, Greeks and Babylonians. These peoples left behind them traces of their occupation and art.

The Jordan woman appreciates jewelry for its ornamental value, but also it is important to her for its economic value. She acquires her first jewelry collection at marriage and it remains an outward sign of her new marital status. It also represents her own share in her marriage transaction. Jewelry is part of the bridal price paid by the groom to her father, and her jewelry is entirely her own property. If she needs cash she can sell part of it or if she earns money she can add to her previous collection of jewelry. In some cases she used to put her marriage contract in an amulet which she wore continuously. Certain pieces of jewelry are thought by Jordanians to have protective and beneficial effects on the wearer; thus, popular jewelry combines talismanic with decorative functions. The bride is never involved in the purchasing of the jewelry. Her father may go to a silversmith's shop to purchase the quantity of handmade jewelry required as an acceptable percentage of the bridal payment (see photo no. 1). Sometimes Jordanians buy their jewelry from itinerant craftsmen and traders who travel round the Bedouin camps with their wares.(Abu Zuhdy 1985)

In the late 1930's, silver jewelry began to go out of fashion in Jordan and was replaced by gold. The reason for this change can be understood in the context of the social and economic importance of jewelry. Jordan during British rule became more prosperous. Life became more expensive, and the bride price rose along with other prices and the value of the bridal Jewelry rose proportionately. And gold became more easily available. Today all the younger Jordanian women wear gold jewelry or gold coins strung on a ribbon around their necks or a band around their foreheads and many of the older women have sold their silver jewelry and exchanged it for gold(Alaa' Aldeen ,Al ostah 1985)

The manufacture of gold jewelry became centered in the city of Amman (see photos No. 2 - 3). Jordanian folk jewelry styles have been subjected to many influences. Jewelry brought back from the Hajj-(pilgrimage to Mecca) and imported by Muslim pilgrims must have been the source of many new ideas. Other innovations in design were brought in by foreign silversmiths who were attracted by the relative prosperity of the Levant and many of the silver smiths working in Jordan early this century were from outside Jordan. Armenians, Circassians, Syrians, Hejazis and Yemenites. .(Abu Zuhdy 1985)

Jordanian folk Jewelry

Jordanian folk stones

Beads of Shell and Colorful Stone

Throughout the history of man beads have been important, whether they were made from drilled nuts, seeds, bone, teeth, shells, and wood or from gem material. Beads have been used in tribal diplomacy as peace symbols, for bartering and for currency; but primarily they have been worn for decoration.

Since prehistoric times, jewelry has had religious significance and superstitious associations. Ancient peoples wore amulet jewelry to protect themselves against misfortunes and displeasure of their gods. In the belief that jewelry ornaments possess magical powers, the wearer has faith in the objects' ability to protect or to heal. He believes that the form, color, or other essential elements of the amulet convey a sort of wisdom because, according to the lore of contagious magic, anything worn close to the body was assumed to affect its wearer's health. The Mediterranean people believe that the "Lucky Hand" traditionally offers protection against the evil eye. Jordan as a people is as old as civilization itself. In the Jordan Valley the earliest evidence of man's communal life is found. Archeologists say that Jordan was occupied by settled communities, such as Beida and Jericho, as early as 7.000 B.C. The country's major river is the famous Jordan. A great part of the land is made up of the Syrian or North Arabian Desert, consisting of salt flats, sand and dunes. Body Ornamentation is an ancient art in Jordan. Early and modern Jordanians derive their jewelry from deep roots.

The Jordanian folk jewelry styles and techniques have been subject to many influences due to the fact that this area (Jordan) is the nexus of three continents. As its civilization developed, it also attracted the civilizations of surrounding countries. Across Jordan's boundaries have marched the ancient conquerors who have left behind them traces of their occupation and arts. From the East came the Babylonians and Persians; from the west came the Palestinians, Greeks and Romans; from the North came Assyrians and Turks; and from the South came Egyptians and Arabian peoples.

A Jordan Woman appreciates jewelry for its ornamental value and she normally acquires her first jewelry collection at marriage and it remains an outward sign of her marital status. It also represents her own share in her marriage transaction.

The characteristic features of Jordanian Folk jewelry include chains, coins, silver beads, and colorful stones, set in simple settings with fluted or beaded surrounds affixed in high-relief, snug-fitting bracelets with hinged openings. Gems and materials include garnet, amber, coral, and agate glass.

This fine art of Jordanian folk jewelry-making continues throughout the centuries, up to our times where we still see in our local shops pieces that reflect the aesthetics of modern art. One of the goals in studying the influences of the Arabic and related cultures on the style and techniques of Jordanian folk jewelry is to develop a knowledge of the different techniques and styles which might be used today in creating more advanced products of these crafts. It is hoped that the knowledge gained from research will serve as a basis for future hands-on work in jewelry-making and crafts.

First: the influence of Arab and Related Cultures

On The Jordanian Folk Jewelry Styles

Traditional folk jewelry is generally fashioned from silver and precious gemstones. The peoples of Jordan have shown a fondness for jewelry since ancient times and many modern pieces are derived from a long tradition. The history of Jordan is very old and

The Influence of Arab and Related Cultures on the Style and Techniques of the Jordanian Folk Jewelry

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

Received on April 1, 2009 **Accepted on Feb. 21, 2010**

Abstract

This paper will attempt to show the influence of the Arab and related cultures on the Jordanian Folk jewelry styles and Techniques, and it is limited to the discussion of Jordan's Folk jewelry, including an introduction to Jordan's folk jewelry .There exists today an interest in reviewing the heritage of Jordanian Folk jewelry and it's particular beauties to deepen the Jordanian artists' knowledge of the traditional designs and to incorporate them into modern Jordanian cultural aspects, So that Jordanians and interested non-Jordanians may study them and learn from the craftsmanship they display.

تأثير الحضارة العربية والعالمية على فن الصياغة الشعبية الأردنية من حيث التصميم والتقنيات

خليل طبازة، كلية الفنون، جامعة اليرموك.

ملخص

هذه الدراسة البحثية تهدف الى بيان تأثير الحضارة العربية والعالمية على فن الصياغة الشعبية في الأردن من ناحية التصميم والتقنيات ولقد تم تحديد هذه الدراسة على الصياغة الشعبية ومنتجاتها وتصاميمها مع تقديم الى فن الصياغة الأردنية . حيث ما زال هناك العديد من الفنانين الأردنيين المهتمين بهذا النوع من التراث وجمالياته ويعملون على تأثير معرفة ودراسة التصاميم التقليدية ومحاولة الاستفادة منها في احداث انماط حديثة من التصاميم والتي تؤكد تمسكها بروح التراث. آملين ان يستفيد من هذه التجربة المصممين الأردنيين والعالميين معاً.

Introduction

This paper will attempt to show the influence of the Arab and related cultures on the Jordanian Folk jewelry styles: the use of stones, including jewelry types, necklaces and "Qur'anic" amulets, bracelets, and hair-ornaments. This paper will cover the basic techniques Jordanian silversmiths use for fashioning jewelry, including Repose, Filigree, sand Casting, Granulation, and Enameling, and the materials employed to create Jordanian Folk jewelry such as silver and gemstones.

This paper will concern itself with Jordanian Folk jewelry and it is limited to a discussion of folk jewelry during the nineteenth century and the first half of the twentieth century. The researcher collected his data throughout a field study by interviewing artisans and craftsmen working in folk jewelry handicrafts. In addition to reviewing literature written about these issues.

Throughout the ages mankind has accorded Jewelry Special importance for displaying ornamentation and for expressing emotions, of joy, love, and respect. This was evident throughout the centuries in the various metals man used for jewelry making, such as gold, silver, and brass, as well as many kinds of beads and precious stones.

Jordan Journal of the Arts

An International Refereed Research Journal

Volume 4, No. 1, 2011, 1432 H

Contents

Articles in English

- **The Influence of Arab and Related Cultures on the Style and Techniques of the Jordanian Folk Jewelry** 65
  Khalil Tabaza

Articles in Arabic

- **Application of the Semiological Approach in Plastic Art: A Phenomenological Study** 1
  Mazen Asfour

- **A Study of the Critial Essays on Jordanian Plastic Art Puplished in *AFKAR*: 2000 - 2005** 19
  Fatema Khassawneh

- **The Relation between the Level of Musical Abilities and Academic Achievement among Talented Students** 29
  Mamoon Al-momani, Khalid Haimour, Najati Younis and Jihad Al-Qura`n

- **The Problems of Double Bass Teaching and their Solutions** 45
  Aziz Madi

- **Music and Its Impact on Child Development: Age Growth** 53
  Tamara Nussir

General Notes

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

Publication Guidelines

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

Jordan Journal of the Arts
An International Refereed Research Journal

Volume 4, No. 1, 2011, 1432 H

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Ales Erjavec
University of Primorska, Slovenia.

Arnold Bcrleant
Long Island University, USA.

George Caldwell
Oregon State University, USA.

Jessica Winegar
Fordham University, USA.

Oliver Grau
Danube University Krems, Holland.

Mohammad Al-Assad
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.

Yarmouk Univerity
Irbid- Jordan

The Hashemite
Kingdom of Jordan

Jordan Journal of the Arts

An International Refereed Research Journal

Volume 4, No. 1, 2011, 1432 H

Jordan Journal of the Arts

An International Refereed Research Journal

Volume 4, No. 1, 2011, 1432 H

Jordan Journal of the Arts (JJA): An International Peer-Reviewed Research Journal funded by the Scientific Research Support Fund, Ministry of Higher Education & Scientific Research, Jordan, and published by the Deanship of Research & Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

EDITOR-IN-CHIEF:

Khaled Alhamzah
Faculty of Fine Arts, Yarmouk University.

EDITORIAL BOARD:

Ali Al-Shari
Faculty of Arts, Yarmouk University.
Mohammed Ghawanmeh
Faculty of Fine Arts, Yarmouk University.
Mohamed Abed Aal
Faculty of Arts, Philadelphia University.
Mahmoud Al-Shraah
Faculty of Arts, Yarmouk University.
Mahmud Sadiq
Faculty of Fine Arts, Yarmouk University.
Minwir Al-Mheed
Faculty of Traditional Islamic Arts Institute,The World Islamic Sciences & Education University.
Natheer Abu-obeid
Faculty of Architecture and Design, Jordan University of Science and Technology.

Editorial Secretary: Mashhoor Hamadneh
Language Editor (Arabic): Ali Al-Shari
Language Editor (English): Mohammed Ajlouny
Cover Design: Bassam Al-Radaideh
Back Cover: Ahmad Ne'washi
Layout: Ahmad Abu Hammam

Manuscripts should be submitted to:

Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University-Irbid-Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 2072
E-mail: *jja@yu.edu.jo*
Website: *http://graduatestudies.yu.edu.jo*

Yarmouk Univerity
Irbid- Jordan

The Hashemite
Kingdom of Jordan

Jordan Journal of the Arts

An International Refereed Research Journal

Volume 4, No. 1, 2011, 1432 H