المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة

المجلد (4)، **العدد** (2)،2011 **م** / 1433**هـ**

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:

أ.د. عبد الحميد حمام
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هيئة التحرير:

أ.د. إحسان عبد الوهاب فتحي
كلية الهندسة، جامعة فيلادلفيا، عمان، الأردن.

أ.د. سليم صبحي الفقيه
كلية العمارة والبيئة المبنية، الجامعة الألمانية الأردنية، عمان، الأردن.

أ.د. كايد محمد عمرو
كلية العلوم التربوية، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن.

د. نبيل صالح الدرّاس
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

د. كرام ذيب النمري
كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

د. حسني محمد أبو كرّيم
كلية الفنون والتصميم، جامعة الزرقاء، الزرقاء، الأردن.

د. رامي نجيب حداد
كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

سكرتير التحرير:

الآنسة إيناس يوسف
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

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

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

تصميم الغلاف: بسام الردايدة.

الصورة على الغلاف الخلفي: الفنان أحمد النعواشي.

تنضيد وإخراج: إيناس يوسف.

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
Email: jja@yu.edu.jo
Yarmouk University Website: http://www.yu.edu.jo
Deanship of Research and Graduate Studies Website: http://graduatestudies.yu.edu.jo

المملكة الأردنية الهاشمية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة اليرموك
إربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة

المجلد (4)، العدد (2)، 2011م / 1433هـ

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 محكّمة 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 والانجليزية 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 محكمة

المجلد (4)، **العدد** (2)، 2011م / 1433هـ

البحوث باللغة العربية

- **دلالات اليد في المعتقدات الدينية والمنحوتات السامية** **99**

  اياد رستم المصري وميرنا حسين مصطفى

- **تصورات معلمي الفنون والعلوم - ما قبل الخدمة - نحو التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم واتجاهاتهم نحو التدريس بالطريقة التكاملية** **123**

  محمد حمود العامري، عبدالله خميس أمبوسعيدي وفخرية خلفان اليحيائي

- **الارتجال الموسيقي في قالب التحميلة** **151**

  وائل حنا حداد ومحمد علي الملاح

- **اللوحات الفسيفسائية، وغيرها من الموجودات الأثرية من موقع خربة جابر في منطقة البادية الأردنية الشمالية** **167**

  ضيف الله محمد عبيدات وعاصم محمد عبيدات

البحوث باللغة الإنجليزية

- **دراسة تأثير المقامات الموسيقية العربية في المستمع الألماني وجعلها حافزاً من أجل عولمة المناهج الموسيقية** **197**

  رامي نجيب حداد

- **العلاج بالفن في العالم الحديث والعلاج بالموسيقا خاصة** **217**

  تسونكا البكري

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 4، عدد 2، 2011، 99- 121

دلالات اليد في المعتقدات الدينية والمنحوتات السامية

اياد رستم المصري وميرنا حسين مصطفى

معهد الملكة رانيا للسياحة والتراث، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الاردن

تاريخ الاستلام: 2009/5/26 **تاريخ القبول:**2011/11/13

ملخص

يهدف هذا البحث إلى إلقاء الضوء على الدلالات الرمزية لليد في المعتقدات القديمة والمنحوتات السامية التي جسدت إشكالاً إنسانية أو آلهة، حيث تعتبر اليد من أكثر أعضاء جسم الإنسان استخداماً بعد العين كرمز في الأعمال الفنية، وهي من أقدم الرموز التي ارتبطت بالحضارة الإنسانية، فهي تدل على الخلق والإبداع، وتأتي حركة رفع اليدين إلى الأعلى في العديد من الأعمال الفنية كدلالة على الصلاة ومحاولة استمداد القوة من الآلهة؛ وبالنسبة للنصوص الدينية، فهي ترتبط بشكل رئيسي بقدرة الله على الخلق وأن بيده الخير والفضل، وتدل أيضاً على بعض الانفعالات والسلوكيات الإنسانية.

واختلفت دلالتها في المنحوتات والأعمال الفنية تبعا لأمرين، الأول: ما يمثله صاحب التمثال، والثاني: حركة اليد وما يرتبط بها؛ وكانت أكثر الحركات ظهورا ودلالة هي حركة منح البركة أو التحية، حركة منح الحياة، حركة الخصوبة، حركة الصلاة والعبادة، حركة الملكية، الخلود، حركة السلطة والقوة،، وأخيرا حركة الحرب ومنح النصر. يتضمن البحث عرضاً لأهم النصوص الدينية والأعمال الفنية التي جسدت اليد كرمز وحركة ترتبط بصاحبها إلهاً كان أم بشراً.

The Symbolism of Hand in Religious Thoughts and Semitic Sculpture

Eyad R. Almasri and Mairna H. Mustafa,
Queen Rania Institute of Tourism and Heritage, The Hashemite University, Zarqa, Jordan.

Abstract

This paper aims at shedding light on the symbolic meanings of the hand in ancient mythologies, religious thoughts and Semitic sculptures of gods and humans. The eye and hand as symbols were to be the mostly used in artistic works; the hand, in particulars, was distinguished for being one of the oldest symbols since it is strongly related to creation. Many religious texts mention the hand to indicate the strength and ability of God to create and to give blessings, and in some cases to indicate some particular human behaviors. Some hand movements and gestures were to be seen more than others in the ancient images and statues; one of them is raising the hands in praying and asking for god's help. The meanings and symbolism of the hand were reflected through the identity of the figure and the gesture itself. The following symbols were to appear more than others: blessings, praising, giving life, fertility, prayer, royalty, eternity or immortality, power or sovereignty, and victory.

المقدمة

إن العلاقة بين اليد من جهة والخلق والإبداع من جهة أخرى واضحة منذ أقدم العصور، فقد استخدمها الإنسان قديما في صنع أدواته البدائية وفي الرسم على جدران الكهوف وعمل المنحوتات الإنسانية والحيوانية وصناعة الأواني الفخارية، وهذه رمزية لقدرة خلاقة مرتبطة باليد، وعليه فان الآلهة عندما ترفعها، تكون وكأنها تشير إلى نسبة خاصية الخلق لها، فهي التي تمنحها، وكما هو الحال في مصر العليا قديما، فقد خلق إله الخزف خنوم البشر باستخدام يديه على دولابه، ودعته بعض الكتابات الهيروغليفية

بالخالق (سيرنج، 1992، P.271). ومثلت اليد العنصر الأنثوي في عملية الخلق أحيانا، وقد مُثل الإله آتوم ويده في العصور القديمة على التوابيت بوصفهما مقدسين، وبعد ذلك صار لقب (يد الإله) لقباً خاصاً بالزوجة الملكية التي تنجب من يرث العرش (الحسيني، 2005).

وتأتي حركة رفع اليدين إلى الأعلى في العديد من النقوش السامية كدلالة على الصلاة ومحاولة استمداد القوة من الآلهة، ولذلك أصول قديمة، فعلى احد النقوش الصخرية من العصر الحجري القديم في صعدة/ اليمن، نجد مشهدا فريدا من نوعه، وهو ذلك الذي يظهر فيه الرجل في مشهد الصيد وسط مجموعة من الطرائد الكبيرة، وقد استعد لإطلاق سهمه، وقد وقفت خلفه المرأة تمارس طقسا سحريا من اجل إمداد الرجل بالقوة والتأثير على الحيوان، نجدها وقد رفعت يديها إلى الأعلى لاستمداد الخصوبة من داخل جسدها ثم إطلاقها للخارج نحو الرجل حتى تسري فيه وتعطيه القوة ليتغلب على تلك الطرائد الشرسة. ونجد تمثيلا لحركة اليدين إلى الأعلى من قبل الأشكال الأنثوية في أعمال بلاد ما بين النهرين القديمة وبالتحديد في موقع تل حسونة، فهناك رسم على الفخار يعود الى ما قبل الميلاد، وقد ظهر في وسط الآنية الفخارية عدد من النساء يمارسن نشاطا سحريا برفع الذراعين إلى الأعلى (الدباغ، 1985، الشكل 3)، ويمتد ذلك لنجده في حضارة وادي النيل، فقد ظهرت الأشكال الأنثوية على الأواني الفخارية التي تعود إلى عصر تل العمارنة (أواسط الألف الثاني قبل الميلاد) وفي احد هذه الأشكال نجد رجلين يقومان بإسناد ذراعي المرأة المرفوعتين لإطالة مدة وقوفها على هذه الهيئة ومن ثم إدامة فترة تأثيرها السحري (السواح، 1996، 258-P.259).

لقد رسم الإنسان القديم اليد في الكهوف كتعويذة سحرية لتحميه من الشر، وتشير إلى بعض طقوسه الدينية في تضحية بعض الحيوانات. وفي بعض الحضارات، لا يزال يضع الناذرون طبعات أيديهم على الجدران بحيث تتجه أصابعهم إلى الأعلى رمزا للطلب من الإله (سيرنج، 1992، 272-P.271). وقد تطورت هذه الدلالات في الفترات اللاحقة كما سنرى لتشمل أوضاعا ومعاني أكثر تنوعا، سيتم استعراضها كما جاءت في المعتقدات الدينية والمنحوتات السامية، وقد يكون من الأنسب هنا البدء بذكر دلالة اليد في اللغة.

اليد في اللغة

حسبما جاء في القاموس المحيط (اللجمي وآخرون، 1993)، فاليَدُ: من أعضاء الجسد وهي من المنكب إلى أطراف الأصابع، (مؤنثة)، ومن كلّ شيءٍ: مَقْبضُهُ؛ أمسكت يد الرَّحى، ومن الثوب ونحوه: كمّه، وهي: النِّعمة والإحسان والفضْل؛ له عليّ يدٌ لا أنساها، وهي السّلطان. والقوَّة: وهي الجماعةُ. كما الحال في الأنصارُ؛ هم يَدُهُ في الشدائد، وهي الكفالة في الرَّهْن، والطّاعةُ والانْقِياد والاستسلام، والجمع هو أيْدٍ وَيديٌّ وأيَاد. ولها أيضا المعاني التالية كما جاء في المحيط: أعْطَى بيَدِهِ، أي استسلم ضربَ يَدَهُ في كذا، أي شرعَ فيه ؛ (اليَدُ العُليا خيْر من اليَدِ السُّفْلى)، أي المُعطية خير من الآخذةُ؛ خرج من تحت يده فلان، أي خرّجهُ وعلمه وربَّاهُ؛ الأمر بيَدِ فلان، أي في تصرّفهُ؛ هو طويلُ اليدِ، أي سخِيٌّ، وقد تعني أنه مختلسٌ؛ هو أطولُ يداً منهُ، أي أكرمُ وأجودُ؛ مشَىَ بين يديْه، أي قُدَّامَهُ؛ سُقِطَ في يده أي ندم وتحسّرَ؛ بعثُه يَداً بيَدٍ، أي حاضراً بحاضرُ؛ جاء فلان بما أدَّتْ يدٌ إلى يَدٍ، أي مخفقاً خائباً؛ لا أفعله يدَ الدّهر، أي أبداً؛ ابتَعْت الغنم ونحوَها اليدَيْن أو باليَديْن، أي بثمنين مختلفين غالٍ ورخيص؛ طلَبَ يدَ الفتاة، أي خطبها؛ ضرب القاضي

على يده، أي منعه من التصرفُ؛ أخذ بيده أي ساعدهُ؛ وضع يدَه على مِلْكِ غيره، أي تسلط عليهُ؛ باعها اليَدَان، أي أسلمها بيدٍ وأخذ ثمنها بيَدٍ؛ أعطاه مالاً عن ظهرِ يَدٍ، أي تفضلاً، ليس من بيعٍ ولا قرض ولا مكافأةُ؛ ذهبوا أيْدي سبَأ، أي تفرقواُ؛ يَد الدّهر، أي مَدَّ زمانهُ؛ بقي مكتوفَ اليدَيْن، أي عاجزاُ؛ هو صفْر اليَدَيْن، أي فارغهماُ؛ في متناول اليد، أي قريبُ؛ رفع يده عنه، أي تركه وشأنهُ؛ رفع يده عليه، أي حاول ضربه".

اليد في المعتقدات الدينية ودلالاتها

ترجع أصول استخدام اليد كرمز إلى مصر القديمة، فالملك الداعي إلى ديانة التوحيد (اخناتون) (1362-1379) قبل الميلاد وزوجته الملكة نفرتيتي من الأسرة الثامنة عشرة كثيرا ما ظهرا في اللوحات الجدارية وهما يستمدان القوة من أتون، والذي يمثله قرص الشمس، نجد ذلك بشكل خاص في مقابر تل العمارنة، حيث تأتي الأشعة الصادرة من قرص الشمس على هيئة اذرع تنتهي بأيد بشرية تمتد إلى هذين الملكين وهي تضفي عليهما قوة الحياة (Luxamore, 2006, P.2).

وعند الآشوريين يظهر الملوك رافعين أيديهم اليمنى إلى الأمام نحو شجرة الحياة (مورتكات 1975: شكل 257)، وهو ما يشير إلى ارتباط الملك نفسه بالحفاظ على الحياة وتجديدها، وهي صفات عادة ما تكون حكرا على الآلهة، وهو بهذا يرفع مكانته إلى مصافها. وفي العديد من الحضارات العربية السامية كالنبطية والتدمرية ظهر إله البرق والرعد وهو يحمل بيده صولجانا يرمز لذلك بوصفه مسيطرا عليهما ومانحا للحياة، خصوصا عندما يرتبط بقرينته إلهة الخصب (Glueck, 1965, P.195).

وكان قدماء المصريين يستخدمون رمزا هو " اليد العظيمة " بعدة أغراض كان احدها صد القوة الشريرة، فنجد أن معظم التمائم المصرية القديمة تظهر على هيئة يد تتوسطها عين: وهو ما نجده لدى الحضارات الأخرى؛ وكانت هذه التمائم تستخدم للأموات أيضا، فكان هؤلاء المصريون القدماء يستخدمون تميمة أو تعويذة تسمى ب"dejebaui" أو الأصبعين وكانت غالبا ما ترفق بالمومياء لتساعد من مات مريضا أن يرتقي مركب رع للحياة الأخرى. وكانت هذه التميمة تمثل الوسطى والسبابة. وكانت تصنع عادة من البازلت الأسود أو الحجارة الخضراء أو الاوبسيديان. وبشكل عام فان التمائم التي تأخذ شكل اليد سواء كانت من معدن أو حجر أو غيرها غالبا ما كان يتم حملها لصد العين الشريرة أو الحاسدة (Evil Eye). وكان السومريون القدماء قد أشاروا لها باسم (IG-HUL) والتي تعني أيضا ذلك النوع من القوة الشريرة، ويرجع ذلك إلى الاعتقاد بان العين تنبعث منها القوة التي قد يكون لها تأثير ايجابي أو سلبي على البشر، ولذلك نجد أحيانا أن التعويذة قد تأخذ شكل اليد التي تتوسطها عين بشرية على اعتقاد أنها تجذب العين الحاسدة أو الشريرة وتنهي تأثيرها (Luxamore, 2006, P.8-10).

وحظيت اليد لدى العرب قبل الإسلام بأهمية كبيرة؛ فعند الأنباط ظهرت الإلهة النبطية العزى مثلاً بدورها كإلهة خصوبة، وهي ترفع يدها اليمنى لمنح البركة (el-Khouri, 2002, P.46). وارتبطت اليد عند العرب التدمريين بالآلهة والمتعبدين، كما هو الحال لدى إله الشمس وهو يرفع يده اليمنى لمنح البركة (Colledge, 1976, P.49)، وبنفس الحركة ظهرت الإلهة اللات وهي جالسة على عرش وإلى جانبها أسد بحيث ترفع يدها اليمنى لنفس الغاية، وتحمل بيدها اليسرى سعفة نخيل (Tanabe, 1986, P.148).

وفي المفهوم الديني فان اليد ترمز إلى الوجود الإلهي، وقوته وتأثيره؛ اليد الإلوهية هي تلك التي تتدخل في أقدار البشر عندما يحيدون عن الطريق الحق والاستقامة، فالتوراة تتحدث عن تلك اليد التي نقشت الوصايا العشر على ألواح موسى الحجرية، وفي الكاثوليكية، فان قوة الله تجسدها في لوحات العصور الوسطى يد قوية تبرز من بين السحاب لتوصل شيئا ذا أهمية روحية إلى القديسين والأنبياء. ونجد تكرارا لرمز اليد في العقائد اليهودية والمسيحية، ففي عقيدة التصوف اليهودية Judaic Mysticism، فان أصابع اليدين العشر هي تمثيل للوصايا العشر الروحية Spiritual Ten Commandment بينما أصابع القدمين العشر رمز للوصايا العشر المادية Physical Ten Commandment، وفي الطقوس المسيحية السرية Esoteric Christianity، فان الإبهام بسلامياته الثلاث هو تمثيل للثالوث المقدس : الأب والابن والروح القدس(Luxamore, 2006, P.2-4) .

لقد وردت عدة معان ورموز ذات علاقة باليد في نصوص الكتاب المقدس، ويذكر التفسير التطبيقي للكتاب المقدس أن أحد هذه المعاني هو التعبير عن قوة الله، وهو ما يذكره سفر صموئيل الأول (6:5-7) في حرب بني إسرائيل مع الفلسطينيين لدى حكم النبي صموئيل، ففي تلك الحرب, قام الفلسطينيون بالاستيلاء على تابوت العهد، فحل بهم المرض وأصابهم الخراب، فيذكر النص قسوة وطأة يد الله على الفلسطينيين وعلى داجون إلههم؛ ويأتي هذا المعنى أيضا في صلاة داوود للرب للعفو عن الشعب، وأن تكون يد الله عليه وعلى بيت أبيه لدى غضب الرب عليه عندما أحصى شعب إسرائيل، وذلك في سفر أخبار الأيام الأول (21:17) .

و هناك معنى آخر هام هو عناية الله، فيذكر سفر متى (6:4) أن الروح صعد بيسوع إلى البرية ليجرب من قبل إبليس، والذي أوقفه على حافة الهيكل، وحاول استدراجه ليطرح نفسه من هناك حيث أن الله أوصى ملائكته أن يحملوه على أيديهم، فكان رد المسيح أنه مكتوب :" لا تجرب الرب إلهك ".

وهناك رمزية طلب النفس والقتل اللذين يوردهما النص في سفر التكوين (5:9)، وذلك حين بارك الله نوحاً وأبناءه وبين لهم وجه الخطأ في القتل.

و ثمة ذكر لمعانٍ مجازية لليد، فهناك إشارة في سفر المزامير(41:106) حول غضب الله على بني إسرائيل وتأديبه لهم، وتسليمهم لأيدي أمم أخرى وثنية أكثر شروراً منهم. ونجد معنىً مجازياً آخر في دانيال (6 :27) حول إنقاذ الله لنبيه دانيال من أيدي الأسود التي ألقاه الملك داريوس لها كعقاب على عصيانه لأوامره.

و قد وردت نصوص حول حركات معينة لليد ذات معنى، فهناك صب الماء على اليدين كدلالة على الخدمة، وهو ما يورده سفر الملوك الثاني (11:3) , وهنا يسأل يهوشافاط ملك يهودا نبي ليطلب مشورة الرب عن يده لدى تحالفه مع يهورام بن أخاب ملك إسرائيل لحرب المؤابيين؛ وجاءت هذه الحركة أيضاً في إعلان مسؤولية الجماعة في بني إسرائيل عن أي قتيل لم يعرف قاتله، وذلك في سفر التثنية (6:2،7)؛ ويرد ذلك أيضاً في سفر حتى (24:27) عندما أعلن بيلاطس النبطي الحاكم الروماني براءته من دم يسوع المسيح.

وهناك ذكر للثم اليد عن العبودية، وهو ما يرد في سفر أيوب (27:31) حيث يذكر أيوب أن الاتكال

على الثروة لجلب السعادة هو نكران وجحود لرب السماء، وأن هناك لزوماً لتطهير الذات ورغبتها الدفينة في المزيد من القوة والمكانة والمال .

وتأتي اليد أيضاً مرتبطة بالقسم، ففي سفر التكوين (22:14) نجد قسم إبراهيم لملك سدوم أن لا يأخذ شيئا من الغنائم بعد إنقاذه للوط الذي أسر ونهبت أمواله بعد حرب الملوك .

وكذلك البركة , وذلك ما يذكره سفر اللاويين (9:22) لدى شروع الكهنة في الخدمة في خيمة الاجتماع، فقد بارك هارون الشعب برفعه يديه عند تقريب ذبيحة الخطيئة والمحرقة وذبيحة السلام. ويأتي معنى آخر لرفع اليد ليدل على العصيان , وذلك في سفر صموئيل الثاني (21:20) ,حيث يرد ذكر عصيان شبع بن بكري من سبط بنيامين على الملك داوود وتطاوله عليه .

وهناك بسط اليد الذي يدل على الرحمة، وهو ما يرد في عبارة اشعيا لبني إسرائيل على لسان الرب الذي غضب منهم لعصيانهم له، وهو ما نصه في سفر اشعيا (2:65) ؛ ويأتي كذلك كدلالة على القوة ففي سفر الخروج (16:14) و(26:21) نجد ذلك المعنى، يذكر الموضع الأول مد موسى ليده على البحر، لينشق ويجتازه بنو إسرائيل أثناء لحاق المصريين بهم، والموضع الثاني يتحدث عن الشرائع التي تقضي بتعويض العبد أو الأمة اللذين يضربان فتتلف عين أحدهما أو سنه بإعطائه حريته .

وقد جاء مد اليد ليدل على السرقة, وهو ما يرد نصه في الأحكام الموجهة لبني إسرائيل في سفر الخروج (22:8-9). ومن المعاني الأخرى المرتبطة باليد، وضعها على الرأس كعلامة على شدة اليأس، ونجد ذلك في سفر صموئيل الثاني (19:13) عندما انتحبت ثامار أخت أبشالوم بن داوود ووضعت يدها على رأسها لدى غدر أمنون أخيها غير الشقيق بها .

ويأتي وضع اليد ليدل أيضاً على نقل القوة، وهو ما ذكر في سفر العدد (18:27) وسفر التثنية (9:34) حين وضع موسى عليه السلام يده على يشوع بن نون ليسلمه بعض السلطة ويملأ روحه بالحكمة.

ويرتبط وضع اليد أيضاً بقبول الروح القدس (أعمال الرسل (8:17,18))، حيث وضع بطرس ويوحنا أيديهما على أهل السامرة لنيل الروح القدس، وهو ما يرد كذلك في رسالة بولس إلى رفيقه تيموثاوس أثناء سجنه، حيث يذكر وضع يده عليه لإعطائه نار موهبة الله كتشجيع على المثابرة والتمسك بالحق، وهو ما يرد في الرسالة الثانية إلى تيموثاوس (1:6). ولا يقل أهمية عن ذلك معجزة السيد المسيح لدى لمسه ابنة رئيس المجمع الميتة ومن ثم عودة الحياة لها، وذلك ما نصه سفر متى (9:26).

ذكرت اليد في القرآن الكريم لتنسب عدة أمور إلى الله سبحانه وتعالى منها الخير والفضل، كما هو الحال في الآيات التالية: (آل عمران، الآية 73): (وَلاَ تُؤْمِنُوا إِلاَّ لِمَن تَبِعَ دِينَكُمْ قُلْ إِنَّ الْهُدَى هُدَى اللّهِ أَن يُؤْتَى أَحَدٌ مِّثْلَ مَا أُوتِيتُمْ أَوْ يُحَآجُّوكُمْ عِندَ رَبِّكُمْ قُلْ إِنَّ الْفَضْلَ بِيَدِ اللّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاء وَاللّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ)، (لِئلا يعلم أَهْلُ الْكِتَابِ أَلَّا يَقْدِرُونَ عَلَى شَيْءٍ مِّن فَضْلِ اللَّهِ وَأَنَّ الْفَضْلَ بِيَدِ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاء وَاللَّهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ) (الحديد، الآية 29)، (قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاء وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاء وَتُعِزُّ مَن تَشَاء وَتُذِلُّ مَن تَشَاء بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ) (آل عمران، الآية 26)، (المائدة، الآية 64): (وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللّهِ مَغْلُولَةٌ غُلَّتْ أَيْدِيهِمْ وَلُعِنُوا بِمَا قَالُوا بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ يُنفِقُ كَيْفَ يَشَاء وَلَيَزِيدَنَّ كَثِيرًا

مِّنْهُم مَّا أُنزِلَ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ طُغْيَانًا وَكُفْرًا وَأَلْقَيْنَا بَيْنَهُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاء إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ كُلَّمَا أَوْقَدُوا نَارًا لِّلْحَرْبِ أَطْفَأَهَا اللّهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الأَرْضِ فَسَادًا وَاللّهُ لاَ يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ). أشارت آيات أخرى إلى المُلك والقدرة (قُلْ مَن بِيَدِهِ مَلَكُوتُ كُلِّ شَيْءٍ وَهُوَ يُجِيرُ وَلَا يُجَارُ عَلَيْهِ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ) (المؤمنون، الآية 88)، (فَسُبْحَانَ الَّذِي بِيَدِهِ مَلَكُوتُ كُلِّ شَيْءٍ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ) (يس، الآية 83)، (تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ) (الملك، الآية 1). وفي تنزيه الله في القدرة (إِنَّ الَّذِينَ يُبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ فَمَن نَّكَثَ فَإِنَّمَا يَنكُثُ عَلَى نَفْسِهِ وَمَنْ أَوْفَى بِمَا عَاهَدَ عَلَيْهُ اللَّهَ فَسَيُؤْتِيهِ أَجْرًا عَظِيمًا) (الفتح، الآية 10). وفي نسبة الخلق إلى الله عز وجل (قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَن تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ أَسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ الْعَالِينَ) (ص، الآية 75). وهناك دلالات أخرى مثل الإعطاء عن قهر كما في (التوبة، الآية 29): (قَاتِلُوا الَّذِينَ لاَ يُؤْمِنُونَ بِاللّهِ وَلاَ بِالْيَوْمِ الآخِرِ وَلاَ يُحَرِّمُونَ مَا حَرَّمَ اللّهُ وَرَسُولُهُ وَلاَ يَدِينُونَ دِينَ الْحَقِّ مِنَ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ حَتَّى يُعْطُوا الْجِزْيَةَ عَن يَدٍ وَهُمْ صَاغِرُونَ)؛ والولاية (البقرة، الآية 237): (وَإِن طَلَّقْتُمُوهُنَّ مِن قَبْلِ أَن تَمَسُّوهُنَّ وَقَدْ فَرَضْتُمْ لَهُنَّ فَرِيضَةً فَنِصْفُ مَا فَرَضْتُمْ إِلاَّ أَن يَعْفُونَ أَوْ يَعْفُوَ الَّذِي بِيَدِهِ عُقْدَةُ النِّكَاحِ وَأَن تَعْفُوا أَقْرَبُ لِلتَّقْوَى وَلاَ تَنسَوُا الْفَضْلَ بَيْنَكُمْ إِنَّ اللّهَ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ)؛ وكذلك العمل (الكهف، الآية 57): (وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّن ذُكِّرَ بِآيَاتِ رَبِّهِ فَأَعْرَضَ عَنْهَا وَنَسِيَ مَا قَدَّمَتْ يَدَاهُ إِنَّا جَعَلْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَن يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْرًا وَإِن تَدْعُهُمْ إِلَى الْهُدَى فَلَن يَهْتَدُوا إِذًا أَبَدًا)؛ وفي (النبأ، الآية 40): (إِنَّا أَنذَرْنَاكُمْ عَذَابًا قَرِيبًا يَوْمَ يَنظُرُ الْمَرْءُ مَا قَدَّمَتْ يَدَاهُ وَيَقُولُ الْكَافِرُ يَا لَيْتَنِي كُنتُ تُرَابًا). وهناك دلالة على النصرة ودفع الشر كما في (الأعراف، الآية 195): (أَلَهُمْ أَرْجُلٌ يَمْشُونَ بِهَا أَمْ لَهُمْ أَيْدٍ يَبْطِشُونَ بِهَا أَمْ لَهُمْ أَعْيُنٌ يُبْصِرُونَ بِهَا أَمْ لَهُمْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا قُلِ ادْعُوا شُرَكَاءكُمْ ثُمَّ كِيدُونِ فَلاَ تُنظِرُونِ). وبناء على ما تقدم ذكره، فإن الله هو مانح الخير وصاحب المُلك والقدرة والقوة والخلق. ولكي ترتبط هذه المزايا وغيرها بالآلهة عبر العصور لجأ الإنسان القديم إلى ذكر ذلك في كتاباته القديمة وإلى وضع شارات أو رموز خاصة أو حركات معينة تدل على ماهية ومزايا الإله، وكانت اليد وحركاتها وما يرتبط بها من أقدم وأكثر هذه الرموز استخداما.

إن حركة اليد المرفوعة في الصلاة، إنما تمثل تطلع الإنسان نحو الروحانية، وفي الديانات السماوية وخلال تأدية كثير من الطقوس الدينية، تأخذ اليد أوضاعاً وحركات لها دلالات خاصة ترتبط بنوع الطقس الذي يمارس. فعلى سبيل المثال ترفع اليد عند المسلمين في بداية الصلاة إلى جانبي الرأس مقترنة بذكر (الله أكبر)، ثم توضع اليد اليمنى فوق اليسرى أمام الصدر. وفي طقوس الحج والعمرة ترفع بحركة إشارة باتجاه الحجر الأسود خلال الطواف حول الكعبة المشرفة. وإلى الأعلى عند الدعاء من الله سبحانه وتعالى. وفي كل هذه الحالات فهي ترمز إلى التجرد من الحياة الدنيا والاستسلام لله وإرادته وقدرته. وفي الصلوات التي يقدمها المسيحيون تُضم اليدان مطبقتين بشكل طولي إلى الصدر في حركة خشوع وتأمل واستسلام للرب.

وفي الصوفية الإسلامية بعض الإشارات تستخدم من اجل الوصول إلى حالة من الاستقرار فالدراويش Dervishes على سبيل المثال. يقومون برفع أياديهم بأشكال ووضعيات معينة أثناء أدائهم لحركاتهم الراقصة والدورانية فوق بقعة محددة، بعض الصوفيين يقومون بذكر الأسماء التسع والتسعين لله أثناء تمرير اليد اليمنى على أماكن معينة من أجسادهم أثناء الذكر (Luxamore, 2006, P.11). إن احدى التمائم المعروفة لدى العرب هي ما يعرف ب(يد الحمسى Hamsa Hand) أو يد فاطمة (Hand of Fatima) والتي كانت تحمل لجذب انتباه النفوس الشريرة من البشر ونظراتهم؛ فكون فاطمة رضي الله عنها

هي ابنة الرسول الله صلى الله عليه وسلم وخديجة رضي الله عنها وكونها امرأة صالحة فان الاعتقاد ساد لدى البعض أن ارتداء هذه التميمة التي ترتبط بها سوف تحمي حاملها وتجذب له الحظ الجيد. والاهم من هذا كله هو كون أصابع هذه اليد ترتبط باركان الإسلام الخمسة بشكل رمزي وهنا تتخذ اليد اليمنى لتمثل يد فاطمة باعتبار أنها يد البركة والطهارة (Luxamore, 2006, P.8-10).

يرمز رفع اليد حاليا في السلام الرسمي أو العسكري إلى السلام والتقدير للشخص أو الحدث الذي يقام أمام من يرفع يده بحركة التحية.

اليد في المنحوتات السامية ودلالاتها:

ظهرت رمزية اليد في العديد من الحضارات القديمة، وكانت السامية منها، سواء كان ذلك في كتاباتهم أو فنونهم وخصوصا في المنحوتات التي تمثل الآلهة أو علية القوم. تعددت حركة اليد ورمزيتها حتى في الحضارة الواحدة، وكانت أكثر هذه الحركات ظهورا ودلالة هي:

أولاً: رفع اليد اليمنى إلى الأمام بحيث تكون إلى جانب الكتف الأيمن وتكون راحة اليد مواجهة للمقابل. يعود أصل هذه الحركة إلى الشرق الأدنى القديم. واستخدمت لدى العديد من الحضارات السامية. كما هو الحال عند الفينيقيين، فقد ظهرت لديهم مرتبطة بآلهة وملوك وعلية قوم ومتعبدين (شكل 8) (Bondi 2001: 33; Ribichini 2001: 135; Fantor 2001: 200; Moscati 2001: 364,5, 369, 371; Acquaro 2001:472) وظهرت أيضا عند الفنيقيين إلهة ترفع يديها الإثنتين بنفس الحركة: الأول هو إله ذكر يشير إلى الخصوبة من خلال ارتباطه برؤوس ثيران (Karageorghis, 2001, P.189)، والثانية هي إلهة أنثى تشير إلى الخصوبة أيضا من خلال ظهورها عارية (Eugenia and Semmler, 2001, P.290)، وهي الصفة التي عادة ما تظهر بها إلهة الخصوبة في مختلف الحضارات القديمة.

وحظيت هذه الحركة لدى العرب قبل الإسلام بأهمية كبيرة. فعند الأنباط ظهرت في المنحوتات الفخارية الصغيرة التي تمثل الإلهة النبطية العزى بدورها كإلهة خصوبة، وهي تجلس على العرش عارية وترفع يدها اليمنى في حركة منح البركة (el-Khouri 2002: 46, Fig. 1-4, 20, 31, 75-83). وفي تمثال فخاري آخر ظهرت الإلهة نايكه (Nike) وهي عارية بجناحيها المفتوحين على جانبي كتفيها وهي ترفع يدها اليمنى بنفس الحركة (Parr 1990: 84, 1).

وكان لهذه الحركة أهمية أكبر في مملكة الحضر، عندما ظهرت في العديد من تماثيلهم المدورة التي تمثل أفراداً من الأسرة الحاكمة هناك، كالملوك والأمراء والأميرات والنبلاء، إضافة إلى ظهورها في العديد من المنحوتات الحجرية التي تمثل الكهنة والتجار والفرسان والمتعبدين (شكل 13) ("سفر ومصطفى، 1974: أشكال 1 ,9 ,11, 14 -17، 20، 21، 25، 27، 30-33 , 36 ،42 ,44, 45،53، 197 ,199, 211 ,212 ,224, 240-243, 251, 261, 301 ,324 ,326، 327). وفي حالة نادرة رفعت اليد اليسرى (سفر ومصطفى، 1974، شكل 262). وفي حالات قليلة أيضا ظهرت الإلهة وهي ترفع يدها اليمنى (سفر ومصطفى، 1974، شكل 220، 224)

وارتبطت هذه الحركة عند العرب التدمريين بالآلهة والمتعبدين، كما هو الحال في المنحوتة البارزة

التي ظهر بها إله الشمس بين الإلهة اللات ومتعبد وهو يرفع يده اليمنى بحركة منح البركة (شكل 6) (Colledge, 1976, P.49, Fig. 39). وبنفس الحركة ظهرت الإلهة اللات على مذبح يعود إلى القرن الأول الميلادي (شكل 5) (Colledge,1976, P.53, Fig. 49). كما ظهرت وهي جالسة على عرش وإلى جانبها أسد بحيث ترفع يدها اليمنى بحركة منح البركة، وتحمل بيدها اليسرى سعفة نخيل (Tanabe 1986: Pl. 148).

ثانياً: حركة اليد التي ترتبط بما يشير إلى النماء والحياة. تنوعت هذه الحركة بتنوع الحضارات. فعند الآشوريين ارتبطت بملك ظهر وهو يرفع يده اليمنى إلى الأمام بحركة اشارة نحو شجرة الحياة (شكل 14) (مورتكات، 1975، شكل 257)، مما يدل على حمايته ومباركته لها، وبالتالي ما يشير إلى ارتباط الملك نفسه بالحفاظ على الحياة وتجديدها، وهي صفات عادة ما تكون حكرا على الآلهة، وهو بهذا يرفع مكانته إلى مصافها.

وظهر الملك بار ريكوب الآرامي وبالتحديد في القرن الثامن ق.م وهو جالس على عرشه، أو واقف، ويرفع يده اليسرى حاملاً بها شجرة نخيل (شكل 3) (سومر 1988: شكل 10، 11)، عادة ما تشير إلى الحياة.

وفي العديد من الحضارات السامية ظهر إله البرق والرعد وهو يحمل بيده صولجانا يرمز لذلك بوصفه مسيطرا عليهما ومانحا للحياة، خصوصا عندما يرتبط بقرينته إلهة الخصب. كما هو الحال عند العرب الأنباط (Glueck, 1965: 195, Pl. 42)، والتدمريين (الصالحي،1979، 455، P.465)، وفي نحت آخر ليد كرست لإله البرق والرعد بعلشمين ظهرت وهي تحمل ثلاث سنابل قمح (شكل 2) (Colledge 1976: Fig. 45). وفي منحوتة اخرى لنفس الإله عثر عليها في مملكة الحضر (سفر ومصطفى، 1974: 286، شكل 201، 280، 281).

ثالثاً: أما الحركة الأخرى لليدين فتكون بوضعها على الثديين. تأتي العديد من الدمى من عدة مواقع في فلسطين وقد أرخت إلى الفترة الممتدة من العصر البرونزي الوسيط حتى العصر الحديدي الثاني ؛ إن ما يميز هذه الدمى هو كونها مرتبطة برمزية الخصوبة وقد اتخذت فيها الأشكال الآدمية (أنثوية غالبا) وضعيات مختلفة لليد والجسم تعبر عن ذلك المفهوم، فنجد على سبيل المثال: ان بعضها له اذرع تمتد إلى أعلى وقد أمسكت بالبردي أو زهرة اللوتس، بينما نجد الأخرى قد أمسكت بإحدى أو كلتا يديها بالثديين، وهناك أيضا تلك التي قد تحمل ما يشبه القرص، وهو ما يمثل آلة موسيقية، ونجد أن بعضها قد يحمل طفلا يقوم بالرضاعة من أمه (Pritchard, 1954, P.303-304, Fig.469).

وكانت أكثر هذه الحركات وضوحا عند الفنيقيين عندما ظهرت إلهة الخصب عارية أو بملابسها وهي تضع يديها الإثنتين على ثدييها (شكل 7) (Bist, 2001, P. 380,382, 388; Acquaro, 2001, P.479). وفي ذلك اشارة واضحة للخصوبة. وفي نفس السياق يمكن ذكر منحوتتين غائرتين الأولى تمثل يدين اثنتين مواجهتين، والأخرى ليد واحدة مواجهة، قدمتا كنذر إلى إلهة الخصب الفينيقية تانيت (Tanit) وهي قرينة بعلشمين (Moscati, 2001, P.369,370). وقد عُثر على ما يشبه ذلك في مملكة تدمر في العديد من التماثيل البارزة عندما ظهرت يدان إثنتان بشكل منفصل عن الإنسان على مذبح، وهما اشارة إلى متعبدين اثنين أو تكريس من متعبدين آخرين (شكل 4) (Colledge, 1976m, Fig. 51). ان ظهور اليدين

فقط يشير إلى أهمية دلالتهما الدينية. وتجدر الإشارة هنا أن حركة منح البركة السابق ذكرها تشير أيضا إلى منح الخصب والنماء عندما ترتبط بآلهة الخصوبة.

رابعاً: الحركة التي تكون بها اليدان مضمومه أمام الصدر وغالبا اليد اليمنى فوق اليسرى. لقد استخدمت هذه الحركة بشكل كبير في حضارات بلاد ما بين النهرين عند الآكاديين والبابلين والآشوريين، وهذا استمرار لتقليد كان مستخدما في الحقبة السومرية كما هو الحال في تمثال جوديا (شكل 18) (مورتكات، 1975: أشكال 139، 164، 165، 167، 170، 171، 175، 177، 181، 183، 184، 197، 213، 221).

كما ظهرت هذه الحركة عند الآراميين في تمثال ملك دمشق حزائيل الذي اعتمد على فنانين فنيقيين في انجاز أعماله الفنية (سومر، 1988: 173، ش 7).

خامساً: أما الحركة الأخرى لليد فتكون برفع اليسرى أمام الصدر واليمنى مسبلة إلى الجانب مع اقتران ذلك بتقدم القدم اليسرى، كما هو الحال عند الفنيقيين، عندما ارتبطت بآلهة وملوك (شكل 9) (Tusa, 2001, P. 238; Ciasca, 2001, P.257; Moscati, 2001, P.364)، وهي نفس الوضعية المعروفة في بعض الفنون المصرية. كما وجدت في المنحوتات الفنيقية وضعية أخرى بحيث كانت اليد اليسرى مسبلة إلى الجانب واليمنى أمام الصدر (Acquaro, 221, P. 481).

وفي بعض المنحوتات العمونية ظهر الملك وهو يرفع يده اليسرى أمام الصدر وهي تقبض في الغالب زهرة اللوتس (ابو ديه، 1978، 367، لوحة 1، 2، 13، 15)، وهو ما يرمز إلى الملكية والخلود والبقاء والحياة، وهي نفس المفاهيم التي عرفت فيها هذه الزهرة عند المصريين القدماء.

سادساً: وهناك حركة أخرى هامة دالة على الخضوع للآلهة؛ في إحدى اللوحات الجدارية التي ترجع إلى فترة سرجون الثاني، والتي تم العثور عليها في احد المنازل لرجال بلاط هذا الملك في خورسباد، يظهر سرجون الثاني وقد وقف أمام أحد الآلهة حاملا الصولجان بيد،ومشيرا بسبابته باليد الأخرى نحو هذه الإله كعلامة على التضرع والابتهال (Pritchard, 1954, P.322).

سابعاً: وفي حركة أخرى ظهرت اليد وهي مرتبطة بما يشير إلى السلطة، كما هو الحال في الحقبة الآرامية وبالتحديد في القرن الثامن ق.م ظهر الملك بار ريكوب وهو جالس على عرشه ويرفع يده اليمنى (سومر 1988: شكل 10). أما عند المؤابيين فظهر الملك وهو يقبض بكلتا يديه على صولجان منحه إياه إله الشمس (شكل 10) (Zayadine, 1996, P.35).

وعند العمونيين فقد أسبلت اليد اليمنى على الجانب وقبضتها مقفلة على جسم اسطواني لا يتجاوز حجمه حجم القبضة ذاتها (ابو ديه، 1978، 367، لوحة 1، 2، 13، 15). وفي تمثال آخر يمثل ملك ظهرت اليدان الإثنتان إلى الجوانب وهما مقبوضتان وكأنهما تمسكان صولجانا (ابو ديه، 1978، لوحة 7).

ثامناً: لقد اتخذ بعض الملوك والكهنة حركة خاصة لليد اليمنى في حالة الوقوف والتخاطب مع الإله، وتكون برفع اليد اليمنى أمام الصدر بشكل جانبي، كما يتضح ذلك في مسلة حمورابي، وفيها ظهر الملك وهو يخاطب إله الشمس (مورتكات، 1975، لوح 209). وظهر كاهن فينيقي بنفس هذه الحركة (شكل 1) (سومر، 1988، شكل 12).

تاسعاً: وأحيانا ما ترتبط باليد إحدى الأدوات الحربية كالرمح أو الترس، وفي هذه الحالة تشير بشكل رئيس إلى الحرب. كما هو الحال في الحقبة المؤابية عندما ظهر إله الحرب في نحت بارز وهو يحمل بيده رمحاً (شكل 11) (Zayadine, 1996, P.36). وظهرت الإلهة اللات في العديد من تماثيلها التي عُثر عليها في العديد من الممالك العربية المختلفة قبل الإسلام، وهي تحمل بإحدى يديها رمحا وبالأخرى ترسا أو إحدى هذه الأدوات، وهي نفس الوضعية التي ظهرت بها الإلهة اليونانية أثينا. كما هو الحال عند الأنباط في تمثال اللات الذي وجد في بصرى الشام في منطقة حوران (المصري، 1997، 102). وفي تدمر (Tanabe 1986, Pl. 128, 9)، وفي تمثال آخر بالمزايا ذاتها وهي واقفة إلى يمين إله الشمس (شكل 6) (Colledge 1976, Pl. 39). وفي تماثيل أخرى وجدت في مدينة الحضر ويعتقد أنها أصلا من تدمر (Al-Salihi, 1987, 53-56, 61). وفي تماثيل حضرية أيضا (سفر ومصطفى، 1974، 233، أشكال 9، 224، 225).

كما ظهرت الإلهة نايكه (Nike) عند الأنباط وهي حاملة بيدها إكليلا من نبات الغار وباليسرى سعفة نخيل باعتبارها إلهة النصر (Glueck, 1965, 420, Pl. 188a, b). ونفس الشيء يمكن أن يقال عن إله الحرب آريس (Ares) عندما ظهر في تدمر وهو يحمل الرمح والترس (Colledge, 1976, 39,Pl. 18). وفي الحضر ظهر وهو يحمل إكليلا وسعفة نخيل رمزا للنصر (سفر ومصطفى، 1974، شكل 270).

الحركة التي تكون فيها اليد اليمنى على الخد الأيمن، وهي حركة ظهرت بها الإلهة ايزيس المصرية في منحوتاتها النبطية (شكل 12) (Parlasca, 1990, Taf. IV. 12, 13).

عاشراً: هناك العديد من الآلهة التي تظهر وهي تحمل في يديها ما يشير إلى وظيفتها، وقد سبق ذكر بعضها في هذا البحث ومنها أيضا على سبيل المثال لا الحصر تماثيل الإله هرمز (Hermes) عندما يظهر وهو يحمل كيسا من النقود بصفته إله التجارة والمسافرين، كما هو الحال في تمثاله الذي عثر عليه في تدمر (Colledge,1976, 39, Pl. 18,25). وفي الحضر (Al-Salihi, 1969, P.144-146)، وفي نحت بارز آخر على ملابس أحد الأمراء (سفر ومصطفى، 1974، 66، ش 217، 9).

وعند الأنباط ظهر الإله بعلشمين وهو يمسك بيده اليسرى رمز البرق والرعد بما يشير إلى وظيفته كإله السماء (شكل 15) (Glueck, 1965, P.195, Pl. 42).

أما عند الحضر فظهر إله المريخ وهو يحمل بيده اليسرى المشعل الذي يرمز إليه (شكل 16)، والإله زحل وهو يحمل بيده منجلا رمزا لوظيفته كإله زراعة (شكل 17)، (سفر ومصطفى، 1974، 270، 280).

أحد عشر: وهناك حركة مد اليد اليمنى أمام الجسم بحيث تكون راحة اليد مواجهة للأعلى، ومن رأس شمرة في سوريا يأتي مثال هام تظهر فيه الإلهة وقد مدت يدها اليمنى كما لو كانت لتتلقى تقدمة ما (Pritchard,1954, P.305).

نتائج الدراسة:

من خلال ما تقدم نستدل أن دلالات اليد في المعتقدات القديمة ارتبطت غالباً بالخلق والقدرة، وكذلك العبادة وطلب العون من القوة الإلهية، وفي المنحوتات السامية تعددت الدلالات وذلك تبعا لما يمثله صاحب التمثال كأن يكون إلها أو ملكا أو من علية القوم أو كاهنا أو متعبدا او تبعا لجنس التمثال، أنثوياً أو ذكورياً. فتختلف هنا الدلالة الرمزية لليد من تجسيد لآخر فاليد التي ترمز لمنح البركة مثلا ترتبط مع تجسيد لإله بينما

قد ترتبط اليد التي ترمز للعبادة مع ملك او مع شخص عادي، وكذلك الحال في اليد التي ترمز للسلطة فترتبط غالبا مع الحاكم وليس مع الشحص العادي، واليد التي ترتبط مع حركة منح الخصوبة ترتبط غالبا مع تجسيد انثوي وليس ذكرياً. ومن جانب آخر، تختلف دلالة اليد تبعا لوضعيتها وحركتها وبما تحمله أو ترتبط به. فقد تكون مرفوعة للأعلى فتدل على التحية مثلا، وقد تكون مثنية على الصدر، في التجسيد الأنثوي، فتدل على الخصب، او قد تكون قابضة بشدة على صولجان فتدل على السلطة مثلا.

ويمكن تفسير دلالة اليد في المنحوتات السامية إلى ما هو آت: فعندما تكون اليد اليمنى مرفوعة بحيث تكون مواجهة للمقابل (وهي أكثر الحركات ظهوراً) ترتبط دلالتها بمن ظهرت معه، في حال كونه من الآلهة أو ملكاً أو من علية القوم أو متعبداً. فعندما ترتبط مع إلهة الخصوبة أو الإلهة الأم كما هو الحال عند الأنباط، فهذا يشير إلى أن هذه الإلهة هي التي تمنح الخصب والوفرة والخير، وبالتالي الرخاء والإستقرار للمدينة التي تحميها، كما تمنح السعادة والخلود والحماية والوقاية لمتعبديها. أما عندما ترتبط بالملوك وعائلاتهم الذين عادة ما يتخذون الوضعية الأمامية، فيمكن تفسير ذلك بان هؤلاء هم المتوفون الذين اتحدوا مع الآلهة التي منحتهم من روحها من أجل الحصول على الخلود، وبهذا يمكنهم ان يمنحوا البركة والخلود لباقي البشر الذين لا يزالون في الحياة الدنيا، كما أنها ترمز إلى سلطتهم وقوتهم، أما عندما ترتبط بباقي الأفراد من المتعبدين فهي تشير إلى الخضوع والإستسلام للآلهة والملوك والانصراف عن شؤون الدنيا إلى شؤون الدين، أو أنها تتلقي ما تمنحه الآلهة والملوك من بركات. وبناءً على ما تقدم فتشير هذه الوضعية إلى البركة أو التحية.

أما عندما تكون اليد مرتبطة بما يشير إلى النماء والحياة كما هو الحال في رمز نباتي كالشجرة أو سنابل القمح أو رمز البرق الرعد، فذلك يشير إلى رمزية اليد باعتبارها مانحة للوفرة والخير والعطاء، بل ومنح الحياة، فيمكن أن نطلق عليها حركة منح الحياة.

أما عندما توضع اليدان على الثديين، فهما هنا ترمزان إلى إلهة الخصوبة التي تظهر عادة على شكل امرأة عارية ونادرا ما تظهر وهي بملابسها، وتجدر الإشارة هنا أن العُري والتركيز على اظهار الثديين ومناطق الخصوبة، هو تقليد قديم بدأ منذ العصور الحجرية مرتبطا بما اصطلح على تسميته بالإلهة الأم، وهي التي تمنح الحياة والوفرة والكثرة للمخلوقات جميعا، وعليه فإن التسمية المناسبة لهذه الحركة تكون حركة منح الخصوبة.

وتعتبر وضعية اليدين وهي مضمومة أمام الصدر وغالبا اليد اليمنى فوق اليسرى من أكثر الحركات ظهورا في التماثيل السامية، فمن خلال تتبع التماثيل التي ظهرت بهذه الهيئة تبين أنها ترتبط غالبا بالملوك والأمراء والكهنة والمتعبدين وعلية القوم، وعليه فهي تشير إلى الصلاة والتعبد أمام الآلهة، وهذا ما يعطي أصحابها المكانة الرفيعة من خلال ارتباطهم المباشر مع الآلهة ومن خلال اكتسابهم المزايا التي تتصف بها الآلهة. وعليه فيمكننا أن نطلق عليها حركة الصلاة والعبادة.

وفي وضعية أخرى ظهرت كل يد بحركة مختلفة عن الأخرى بحيث تكون اليسرى مرفوعة أمام الصدر واليمنى مسبلة إلى الجانب أو العكس مع اقتران ذلك بتقدم القدم اليسرى. عادة ما ترتبط هذه الوضعية بالملوك في وضعياتهم الرسمية والدينية وتشير إلى تلقيهم التقديس والعبادة لهم كملوك مؤلهين، كما تدل على

التقدم إلى حياة الخلود وهذه صفة الآلهة، ويمكن أن نطلق عليها حركة الملكية والخلود.

وفي حركة مقاربة ظهرت اليد وهي ترتبط بما يشير إلى السلطة كالعرش والصولجان، وهذه الوضعية عادة ما ترتبط بالملوك وتشير بالتالي إلى الملكية والحكم والسلطة والقوة، وهذه أيضا وضعية معروفة في تماثيل بعض الفراعنة المصريين، وتكون التسمية المناسبة لهذه الوضعية هي حركة السلطة والقوة.

وهناك حركة للتواصل والتخاطب مع الإله، تكون فيها اليد اليمنى مرفوعة أمام الصدر بشكل جانبي، علما بأن صفة التواصل مع الإله ارتبطت في العديد من الحضارات القديمة مع الملوك والكهنة، وعليه فيمكن أن تكون التسمية المناسبة لهذه الوضعية هي حركة التواصل مع الإله.

وهناك حركة مد اليد اليمنى أمام الجسم بحيث تكون راحة اليد مواجهة للأعلى، وقد ارتبطت هذه الوضعية بالآلهة كما لو أنها كانت تتلقى تقدمة ما، وعليه فيمكن أن تكون هذه الحركة إشارة إلى قبول الآلهة للتقدمة.

وعندما يرتبط باليد إحدى الأدوات الحربية كالرمح أو الترس أو شارات النصر كإكليل الغار وسعفة النخيل، تكون الإشارة في هذه الحالة بشكل رئيس إلى إلهة الحرب والنصر، كما هو الحال لدى الإلاهات اللات ونايكي وآريس، فيمكن أن نطلق عليها حركة الدفاع ومنح النصر.

وهناك حركة الحزن، ففي حركة يد خاصة بالإلهة ايزيس المصرية عندما ظهرت في منحوتاتها النبطية وهي تضع يدها اليمنى على خدها الأيمن، فان هذا يشير إلى حزنها على زوجها اوزريس الذي قتله أخوه.

وقد سبقت الإشارة إلى العديد من الآلهة التي ظهرت وهي تحمل في يديها ما يشير إلى وظيفتها، ومنها على سبيل المثال لا الحصر تماثيل الإله هرمز (Hermes) عندما ظهر وهو يحمل كيسا من النقود بصفته إله التجارة والمسافرين، وزحل (ساتورن) (Saturn) وهو قد حمل في يده منجلا رمزا لوظيفته كإله زراعة.

المصادر والمراجع العربية:

القرآن الكريم.

الكتاب المقدس.

أبو دية، عبد السميع. (1978). **دراسة في فن النحت بعمون-ما بين عام 900 إلى 600 ق.م.** رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية.

بارتون، بروس، وآخرون. (1997). **التفسير التطبيقي للكتاب المقدس.** صادر عن الجمعية العالمية للكتاب المقدس، مؤسسة تايندل للنشر.

الحسيني، عباس. (2005). خلق الكون ووجود الآلهة في أسطورة هليوبوليس. **مجلة الجندول (مجلة ثقافية عامة الكترونية)**، 19(20)، تم الرجوع للموقع بتاريخ 2-3-2009، الموقع الالكتروني:

http://www.awu-dam.org/mokifadaby/424/mokf424-008.htm

الدباغ، تقي. (1985). **الفخار في عصور ما قبل التاريخ، حضارة العراق**، الجزء الثالث. بغداد. 7-34.

السواح، فراس. (1996). **لغز عشتار: الالوهة المؤنثة واصل الدين والأسطورة**، الطبعة السادسة، دمشق، دار علاء الدين.

سفر، فؤاد ومصطفى، محمد. (1974). **الحضر مدينة الشمس**، بغداد، وزارة الإعلام، مديرية الآثار العامة.

سومر، دوبون. (1988). **الآراميون**، تعريب ناظم الجندي، سوريا: دار أماني.

سيرنج، فيليب. (1992). **الرموز في الفن- الأديان- الحياة**. ترجمة عبد الهادي عباس، الطبعة الأولى، دمشق، دار دمشق.

الصالحي، واثق. (1979). بعلشمين – إله البرق والمطر في الحضر. بغداد: **مجلة كلية الآداب**، عدد 25، 445-468.

القاموس المحيط. القاهرة، دار المحيط.

المصري، اياد. (1997). **تماثيل الآلهة النبطية موضوعاتها وخصائصها الفنية**. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد.

مورتكات، انطون. (1975). **الفن في العراق القديم**. ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم التكريتي، بغداد، مطبعة الأديب البغدادية.

المراجع الأجنبية:

Acquaro, Enrico. (2001). Bronzes. In: Sabatino Moscati & Palazzo Grassi (Eds.), The Phoenicians (P.472-490). London: I.B.Tauris.

Al-Salihi, W. (1969). *The Sculptures of Divinities from Hatra*. Unpublished Ph.D. Dissertation, Princeton University.

Palmyrean Sculptures found at Hatra. (1987). Iraq, 49, P.53-61.

Bist, Anna. (2001). Terracotta Figures. In: Sabatino Moscati & Palazzo Grassi (Eds.), The Phoenicians (P.380-405). London: I.B.Tauris.

Bondi, Sandro. (2001). The Course of History. In: Sabatino Moscati & Palazzo Grassi (Eds.), The Phoenicians (P.30-46). London: I.B.Tauris.

Ciasca, Antonia. (2001). Malta. In: Sabatino Moscati & Palazzo Grassi (Eds.), The Phoenicians (P.254-258). London: I.B.Tauris.

Colledge, Malcolm. (1976). The Art of Palmyra. London: Thames & Hudson.

El-Khouri, Lamia. (2002). The Nabataean Terracotta Figurines. England: Basingstoke Press.

Eugenia,M and Semmler, A. (2001). Spain. In: Sabatino Moscati & Palazzo Grassi (Eds.), The Phoenicians (279-305). London: I.B.Tauris.

Fantor, Mhamed. (2001). North Africa. In: Sabatino Moscati & Palazzo Grassi (Eds.), The Phoenicians (199-230). London: I.B.Tauris.

Glueck, Nelson. (1965). The Story of the Nabataeans: Deities and Dolphins. New York, Farrar, Straus & Giroux.

Karageorghis, Vassos. (2001). Cyprus. In: Sabatino Moscati & Palazzo Grassi (Eds.), The Phoenicians (185-198). London: I.B.Tauris.

Luxamore, L. (2001). Mudras and Hand Symbolism: The Power of Mudras, Part 1: What are Mudras? Retrieved: 2.3.2009, from:

http://www.bezoarmustikapearls.com/hand_mysteries.pdf

Moscati, Sabatino. (2001). Stelae. In: Sabatino Moscati & Palazzo Grassi (Eds.), The Phoenicians (364-379). London: I.B.Tauris.

Parlasca, Ingemarie. (1990). Terrakotten aus Petra, ein Neues Kapitel Nabataischer Archaologie, In: Petra and the Caravan Cities (87-106). Amman: Department of Antiquities.

Parr, P. (1990). A Commentary on the Terracotta Figurines from the British Excavations at Petra 1958-64. In: Petra and the Caravan Cities (77-86). Amman: Department of Antiquities.

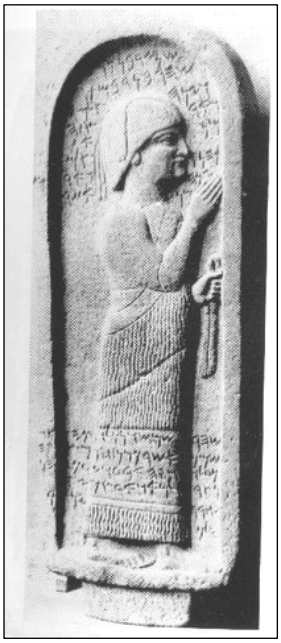
Pritchard, James. (1954). The Ancient Near East in Pictures relating to the Old Testament, Princeton: Princeton University Press.

Ribichini, Sergio. (2001). Beliefs and Religious Life. In: Sabatino Moscati & Palazzo Grassi (Eds.), The Phoenicians (120-152). London: I.B.Tauris.

Tanabe, Katsumi. (1986). Sculptures of Palmyra (1), Japan: Ancient Orient Museum.

Tusa, Vincenzo. (2001). Sicily. In: Sabatino Moscati & Palazzo Grassi (Eds.), The Phoenicians (231-253). London: I.B.Tauris.

Zayadine, Fawzi. (1996). Sculpture in Ancient Jordan. In: Piotr Bienkowski (Ed.), The Art of Jordan (31-61). Hong Kong: Midas Printing Ltd.



شكل (1): مسلة فينيقية جنائزية تمثل أحد الكهنة، عثر عليها في النيرب قرب حلب

(سومر، 1988: ش 12)

شكل (2): نحت بارز ليد من تدمر تحمل ثلاث سنابل قمح

(Colledge, 1976: Pl.45)

شكل (3): نحت بارز يمثل الملك بار ريكوب الآرامي وهو واقف ويرفع يده اليسرى حاملاً بها شجرة نخيل، القرن الثامن ق.م

(سومر، 1988: ش 11)

شكل (4): نحت بارز من تدمر يمثل يدين اثنتين بشكل مواجه على مذبح

(Colledge, 1976: Pl. 51)

شكل (5): نحت بارز من تدمر يمثل الإلهة اللات على مذبح يعود إلى القرن الأول الميلادي

(Colledge, 1976: Pl.49)

شكل (6): منحوتة بارزة من تدمر ظهر بها إله الشمس بين الإلهة اللات ومتعبد وهو يرفع يده اليمنى بحركة منح البركة

(Colledge, 1976: Pl.39)

شكل (7): تمثال فينيقي من الذهب ظهرت فيه إلهة الخصب وهي عارية وتضع يديها الإثنتين على ثدييها، القرن السادس قبل الميلاد

(Acquaro, 2001: 479)

شكل (8): تمثال فينيقي عمل من البرونز والفضة وهو من سوريا وظهر في إله ذكر أو الإلهة إيزيس بهيئة منح البركة، القرن الثاني قبل الميلاد

(Bondi, 2001: 33)

شكل (9): تمثال فينيقي من مالطا تظهر في اليد اليسرى أمام الصدر واليمنى مسبلة إلى الجانب مع اقتران ذلك بتقدم القدم اليسرى

(Ciasca, 2001: 257)

شكل (10): نحت بارز مؤابي عمل من حجر البازلت، وهو من موقع بالوعة بالقرب من الكرك في الأردن ويمثل إله الشمس يسلم ملك مؤابي الصولجان، القرن الثالث عشر أو الثاني عشر قبل الميلاد

(Zayadine, 1996: 35, Fig.33)

شكل (11): نحت بارز مؤابي عمل من حجر البازلت تم العثور عليه في موقع رجم العبد في الأردن ويمثل ملك أو إله الحرب، القرن الثالث عشر أو الثاني عشر قبل الميلاد

(Zayadine, 1996: 36, Fig.34)

شكل (12): نحت مدور نبطي عمل من الفخار وتم العثور عليه في البتراء، يمثل الإلهة إيزيس وهي تضع يدها اليمنى على خدها. القرن الأول قبل الميلاد إلى القرن الأول الميلادي.

(Zayadine,1996: 55, Fig. 59)

شكل (13): تمثال مدور من مملكة الحضر، عمل من الرخام الأبيض، يمثل الملك سنطروق الأول بحركة منح البركة.

(سفر ومصطفى، 1974: 300، ش 301)

شكل (14): نحت جداري بارز من الرخام من القصر الشمالي لآشور ناصربال الثاني في نمرود.

(مورتكات، 1975: ش 257)

شكل (15): نحت بارز عالي عثر عليه في خربة التنور النبطي، يمثل الإله بعلشمين وهو يمسك بيده اليسرى رمز البرق والرعد

(Zayadine,1996: 50, Fig.52)

شكل (16): نحت مدور من الرخام الأبيض عثر عليه في الحضر، يمثل إله المريخ وهو يحمل بيده اليسرى المشعل الذي يرمز إليه.

(سفر ومصطفى، 1974: 276، ش 270)

شكل (17): تمثال مدور عمل من الرخام الأبيض، عثر عليه في الحضر، يمثل الإله زحل وهو يحمل بيده منجلا رمزا لوظيفته كإله زراعة

(سفر ومصطفى، 1974: 280، ش 274)

شكل (18): تمثال جالس من حجر الديورايت لجوديا، من تلو

(مورتكات، 1975: ش 167)

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 4، عدد 2، 2011، 123- 150

تصورات معلمي الفنون والعلوم - ما قبل الخدمة- نحو التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم واتجاهاتهم نحو التدريس بالطريقة التكاملية

محمد حمود العامري، عبدالله خميس أمبوسعيدي وفخرية خلفان اليحيائي

كلية التربية، جامعة السلطان قابوس، ص ب (32)، الرمز البريدي (123)، مسقط، سلطنة عُمان

تاريخ الاستلام: 2010/10/31 **تاريخ القبول:**2011/9/18

ملخص

هدفت هذه الدراسة إلى معرفة تصورات معلمي الفنون والعلوم - ما قبل الخدمة - نحو التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم واتجاهاتهم نحو التدريس بالطريقة التكاملية. تكونت عينة الدراسة من (90) معلما قبل الخدمة من تخصصي الفنون والعلوم من كلية التربية بجامعة السلطان قابوس. ولتحقيق أهداف الدراسة أعد الباحثون أداتين عبارة عن استبانة لتصورات المعلمين نحو التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم، ومقياس اتجاه نحو التدريس بالطريقة التكاملية. وقد تم التحقق من صدقهما وثباتهما بالطرق الإحصائية المناسبة.

وأظهرت نتائج الدراسة ما يلي:

1. حصول مجال "أهمية التكامل بين الفنون والعلوم" على الترتيب الأول بالنسبة إلى تصورات معلمي الفنون والعلوم قبل الخدمة، بينما جاء مجال "الصور المستقبلية لنتيجة العلاقة بين الفنون والعلوم" في الترتيب الأخير.
2. لا توجد فروق دالة إحصائيا في تصورات معلمي الفنون والعلوم ما قبل الخدمة نحو التكامل بين الفنون والعلوم تبعا لمتغير النوع، والتفاعل بين النوع والتخصص، لكن توجد فروق دالة إحصائيا تبعا لمتغير التخصص، لصالح معلمي الفنون التشكيلية.
3. توجد اتجاهات إيجابية لدى عينة الدراسة نحو التدريس بالطريقة التكاملية.
4. لا توجد فروق دالة إحصائيا في اتجاهات معلمي الفنون والعلوم ما قبل الخدمة نحو التدريس بالطريقة التكاملية تبعا لمتغير النوع، والتخصص، والتفاعل بين النوع والتخصص.

Art and Science Pre –Service Teachers' Perceptions of Knowledge Integration between Art and Science Curricula and their Attitudes towards the Integrated Approach to Teaching

Mohammed H. Al-Amri, Abdullah Kh. Ambusaidi and Fakhrya Kh. Al-Yahyai, *College of Education, Sultan Qaboos University, P.O. Box 32, Code 123, Muscat, Sultanate of Oman.*

Abstract

The present study aimed at investigating Art and Science student teachers' perceptions of the knowledge integration between art and science curricula and their attitudes towards the Integrated Approach to teaching. The sample consisted of (90) art and science student teachers from the College of Education at Sultan Qaboos University. To achieve the above aims, the researchers designed two instruments: a questionnaire for eliciting art and science student teachers' perceptions of knowledge integration between Art and Science curricula and a measure of their attitudes towards the Integrated Approach to teaching. The validity and reliability of the two instruments were established.

The results showed that the "the importance of integration between art and science" domain has the highest average mean score among the other domains, whereas the "the future picture as a result of integration between art and science" domain has the lowest average mean score. Furthermore, the results showed no statistically significant differences between art and science student teachers' perceptions of the integration between art and science due to their gender, or due to interaction between gender and specialization. However, there was a statistically significant difference that can be attributed to specialization in favor of Art Teachers.

Art and Science student teachers showed positive attitudes towards the Integrated Approach to teaching, but there was no significant difference between art and science student teachers in their attitudes due to their gender, specialization and the interaction between gender and specialization.

مقدمة الدراسة:

يعد التكامل بين المواد الدراسية من الأفكار القديمة الحديثة، فهو ليس وليد القرن الحادي والعشرين، بل تشير الأدبيات التربوية إلى أن الدعوة إلى تبنيه كمدخل في تنظيم المناهج أو منحى تدريسي ترجع إلى بدايات القرن العشرين (Leonhardt, 1998)، ولكن التطورات الأخيرة وكثرة الشكاوى من تجزئة المعرفة، والانفصال بين ما يتم تدريسه في المدارس وما يحدث في الواقع، وغيرها من العوامل، أدى إلى بروزه كأحد الاتجاهات والطرق الحديثة في تنظيم المناهج، أملاً في المساهمة في التغلب على العديد من المشكلات التي تواجهها الطرق الأخرى المستخدمة في بناء المناهج وتصميمها (العريمي، 2008).

ويذكر النجدي وعبدالهادي وراشد (2007) أن تعريف التكامل في الأدبيات التربوية جاء مقترناً بمصطلحات عديدة مثل (أسلوب، طريقة، نظام، مدخل)، وهم بهذا يؤكدون على ما ذكره ليدرمان ونايس (Lederman and Niess, 1997) في أن اختلاف المربين في الإجماع على تعريف محدد للتكامل أدى إلى ظهور مرادفات أخرى لمعنى التكامل Integration، من بينها التخصصات البينية (Interdisciplinary)، والتخصصات المتعددة (Multidisciplinary)، والوحدات الموضوعية (Thematic Units)، والمشترك (Shared)، والموحد (Unified)، والملتحم (Fused)، الأمر الذي يفسر اتساع مفهوم التكامل، واختلاف المختصين في الهدف من استخدامه، لهذا يصعب إحصاء جميع التعريفات التي تناولت مفهوم التكامل.

والدعوة إلى التكامل ليس مجرد الدعوة إلى التغيير، بل له من الأهمية والمبررات ما يجعله مطلبا ضروريا في وقتنا الحالي؛ إذ يرى عبد الحميد (2007) والنجدي، وآخرون (2007) أن اقتصار التعليم على نقاط منفصلة، وتكديس المعلومات وحفظها وتنظيمها في أطر ومواد ومقررات منفصلة مجزأة دون إقامة العلاقات والسياقات والتفسيرات بينها لا تنتج معرفة، بل تؤدي إلى تشوه معرفي، ويؤكدون على أن دور المعلم والطالب لا يجب أن يقف عند حد الاستهلاك والتلقي للمعلومات، بل يجب أن يتعداه إلى إنتاج معلومات، ومعرفة علمية، وتطبيقات جديدة، الأمر الذي يصعب حدوثه في حال دراسة الطالب للمعارف مجزأة ومفككة؛ لأنها تكون عرضة للنسيان وغير قابلة للتطبيق الفعلي في الحياة اليومية. ويمكن حصر بعض مبررات تبني المدخل التكاملي في التدريس وتنظيم المناهج من خلال ما أورده عدد من التربويين أمثال: فرنر وكومار (Furner and Kumar, 2007) والطيطي، وأبوشريخ (2007) وبخش (2003) والشربيني؛ والطناوي (2001) في ما يلي:

- المنهج المتكامل أكثر واقعية وأكثر ارتباطاً بمشكلات الحياة؛ حيث إن أي مشكلة يواجهها الفرد في حياته غالباً ما يتطلّب حلها أكثر من لون من ألوان المعرفة.
- يحول التكامل دون تكرار المعارف الذي تتصف به المقررات الدراسية المنفصلة.
- يساعد المنهج المتكامل على تطوير مهارات الفرد العلمية بصورة أفضل عندما يجمع بين مجالات مختلفة من العلوم، كما يهتم بنشاط الطالب حيث يعتبره أساس العملية التعليمية.
- يحقق التكامل مبدأ شمول الخبرة؛ فالخبرة كل متكامل يمثل المعلومات والاتجاهات والمهارات، والميول، والتفكير، والتذوق، والتقدير، إذ تندمج جميعها في تيار الخبرة الإنسانية للفرد لتصبح جزءاً لا يتجزأ منه. وهي تعتمد على ذكاء الفرد وتفكيره للربط بين أجزائها.

- المناهج المتكاملة تعمل على تنمية المعلم مهنياً وعلمياً؛ حيث يجد المعلم نفسه بحاجة دائمة لتطوير نفسه، وتنويع معلوماته، لتتناسب مع المعلومات المتنوعة التي يقدمها لطلابه.
- يركز المنهج التكاملي على التعاون بين أفراد العملية التعليمية؛ إذ يتيح الفرصة لتعاون المعلمين مع بعضهم بعض، كذلك تعاون الطلبة مع معلميهم في اختيار موضوعات الدراسة، وفي التخطيط لها، وفي تنفيذها وتقويمها.

وتعد مادة الفنون من المواد المحورية في عملية التكامل بين المواد الدراسية سواء على مستوى المحتوى أم على مستوى المعلمين؛ إذ تذكر دراسة كل من بارر وريدفورد وسنيدير (Parr, Redford and Snyder, 1998) أن التدريس بواسطة الفنون يعمل على زيادة التواصل بين المعلمين وذلك لأهمية الاجتماع بين المعلمين من أجل كيفية الربط بين الفنون التشكيلية والمواد الأخرى، وتنظيم المادة العلمية بالشكل الذي يراعي احتياجات المعلم وخصائصه. ولكي يتحقق مثل هذا التكامل يرى كروس (Cross, 1999) أنه يجب أن يتلقى المعلم تعليماً وتدريباً على أنواع الفنون التي يستخدمها بصفتها وسائل لتعليم المواد العلمية، بالإضافة إلى تدعيم التواصل والتعاون بين معلمي المادة والاختصاصين أو معلمي الفنون التشكيلية، لتحديد كيفية الربط بين المواد، وتنظيم المادة العلمية بالشكل الذي يراعي احتياجات المتعلم وميوله (الأحمد وعثمان،2007).

كما تؤكد الكثير من الدراسات على أهمية الفنون التشكيلية ومميزاتها في تكامل المعرفة الإنسانية انطلاقا من كونها أساساً لتدريس المواد العلمية المختلفة، فقد أشارت دراسة الأحمد وعثمان (2007) بالرجوع إلى ريسيوا (Riccio, 2001) ودراسة كل من بوندي وماينن ولنجلي ووليمسون (Bondy, Mayne, Langley, and Williamson, 2005) إلى أن استخدام أسلوب التكامل بين التربية الفنية والمواد الأخرى يؤدي إلى انخفاض معدلات الغياب، ويزيد الدافعية للتعلم والثقة بالنفس ومستوى الأداء في المهارات الاجتماعية، كما يضيف سايمون (Simon, 2001) أيضا إلى أن استخدام هذا الأسلوب يغطي جميع أشكال التعلم الحسية، واللفظية والمرئية. كما يؤكد وارد (Ward, 2000) إلى أن الفنون البصرية ينبغي أن تكون جزءاً رئيسياً من قائمة الأنشطة المدرسية؛ حيث إن التفكير البصري يوفر فرصاً للتركيز على الأشكال والصور البصرية، من أجل تطوير الفهم، وتحسين الأداء المدرسي، كما أنه ينمي مهارات التفكير الناقد لدى الطلبة.

ومن هذا المنطلق، يشير كاتر (Katter, 2003) إلى أنه عندما يتم قبول الفنون كشريك كامل ومتساوٍ مع باقي المواد المدرسية في المقررات الدراسية يصبح بإمكانها تحديد الطريق إلى المستقبل ورسمه. وهذا يتطلب التكامل المعرفي بين الفنون وغيرها من المجالات العلمية لخلق شراكة حقيقية، ولإظهار قوة الفنون ودورها في تجسير التعلُم، وسبر أغواره بطرق غير تقليدية في عملية التدريس. ويضيف أيضا: إن التدريس الجيد للفنون يدخل العقول المبدعة في عمليات أساسية ومهمة لعملية التعلم مدى الحياة، إذ إنه يُعلم الطلبة الملاحظة الدقيقة، والتقصي والاستفسار، وإجراء المقارنات التحليلية، والقيام باختبارات واعية، والتقييم وبناء وسائل الإسناد وتحليل الآفاق، وتجريد المفاهيم. ويشير كل من جيلبرت، وداي، وجيرير (Gilbert, Day and Greer, 1989) إلى أن تطوير الفهم بالنسبة إلى الفنون البصرية هو هدف عام لجميع الطلبة، وبهذا يؤكدون على أن هذا الفهم الصحيح للفنون مشابه للفهم الذي يتوقعه التربويون من الدراسة

المنهجية المنتظمة لمقررات مثل الرياضيات والعلوم، وأن الفنون تساهم في تطوير القدرة الذهنية للطلبة وتجعلهم أكثر انفتاحا من خلال تنمية قدرة الخيال لديهم. وتشير فولبرايت (Fulbright, 2003) عند حديثها عن - التعلم عن طريق الفن- إلى أن الفن باختصار يعزز القدرات المعرفية واللغوية والاجتماعية وغيرها من القدرات التي تكون في برامج أكاديمية تتضمن عناصر إبداعية وفنية ويشجعها.

وتذهب أهداف 2000 للشراكة بين الفن والتربية- كما ورد في دراسة العامري (2009)- إلى التوصية بأن على التربية الفنية أن تبين أن بإمكان الفنون التأثير على التعليم الأكاديمي للمواد الدراسية الأخرى، كما أن المعايير الوطنية لمناهج الفنون التشكيلية في الولايات المتحدة الأمريكية -على سبيل المثال- تنص على أن الطالب سوف يدرك علاقة الفن بالمجالات العلمية الأخرى. ووفقا للجمعية الوطنية للتربية الفنية في الولايات المتحدة الأمريكية (National Art Education Association, 1994) فإن محتوى المعيار السادس لمناهج الفنون التشكيلية ينص على "إحداث الاتصال بين الفنون البصرية وغيرها من المجالات الأخرى"، وقد اشتمل هذا المعيار على مستويين من الانجازات التي يجب على معلمي الفنون ممارستها من أجل ضمان جودة التدريس هما: (1) معلم الفنون يفهم الاختلافات والمتشابهات بين خصائص الفنون البصرية/التشكيلية وغيرها من المجالات الفنية الأخرى ويستخدمها، (2) معلم الفنون يحدد قنوات الاتصال بين الفنون البصرية وغيرها من المجالات الأخرى في المنهج. إن هذا المعيار يحتم على المعلمين التعاون الإيجابي في العملية التعليمية، ويلزمهم السعي إلى التكامل المعرفي مع المواد الدراسية الأخرى. كما ينص المعيار التاسع لمعايير المجلس الوطني للتدريس المهني (National Board for Professional Teaching Standards, 2001) على أن معلمي الفنون المبدعين "يعملون مع الزملاء، والمدارس والأسر وجماعات المجتمع لإنجاز الأهداف المشتركة من أجل تعليم الطلبة، وتحسين المدارس، وإحراز التقدم في المعرفة والممارسة في التربية الفنية"، واشتمل هذا المعيار على سبعة معايير فرعية تعكس مدى تحقق هذا المعيار، وتعتبر هذه المعايير مؤشرات الجودة في العملية التعليمية.

أما بالنسبة إلى التكامل بين مادتي الفنون والعلوم، فتؤكد العديد من الأدبيات والدراسات الحديثة والمعاصرة على أهمية التكامل المعرفي بينهما من أجل تطوير جودة العملية التعليمية – التعلمية لكلتا المادتين. حيث أكدت ورقة روت-بئرنيستان وروت-بئرنيستان (Root-Bernstein & Root-Bernstein, 2010) في بدء افتتاح أعمال المؤتمر العالمي الثاني لتعليم الفنون المنعقد في العاصمة الكورية الجنوبية سيئول على أهمية الدور المركزي للفنون في إبداعات العلماء، وفي إيجاد عقليات مبدعة من خلال استعراض ممارسة الفنون عند عدد من العلماء الحاصلين على جوائز نوبل في الكيمياء والفيزياء والرياضيات وغيرها من العلوم، وخلفياتهم واهتماماتهم بالفنون، وتأثير هذا على ممارساتهم العلمية؛ حيث ساقت الورقة أمثلة لهؤلاء العلماء من أمثال فانت هوف (J.H. van't Hoff) الحاصل على جائزة نوبل الأولى في الكيمياء، والفرنسي ألكس كاريل (Alexis Carrell)، والبريطانية دورثي هودجكان (Dorothy Hodgkin)، والياباني هيديكا وكاوا (Hideki Yukawa) الحاصل على جائزة نوبل في الفيزياء، والسير لورنس براج (Sir Lawrence Bragg) وغيرهم من العلماء الذين أثرت الفنون بأشكالها المختلفة في طرق تفكيرهم وإبداعاتهم العلمية (Root-Bernstein and Root-Bernstein, 2010).

وتؤكد دراسات كل من (العامري، 2009؛ والأحمد وعثمان، 2007؛ والأحمد، 2006) على وجود علاقة بين الفنون والعلوم من خلال أساليب التدريس التي تعتمد عليها كل منهما، فالعلوم تعتمد على أسلوب

العمليات، الذي يتضمن طريقة الكشف والبحث والملاحظة والتصنيف والتفسير والتنبؤ وغيرها، وهي نفس الأساليب التي تعتمد عليها الفنون؛ فهي تستخدم التجريب بمختلف الخامات والأدوات وطريقة الاستكشاف في التعرف على الأساليب الفنية المختلفة، كما تعتمد على الملاحظة والمشاهدة التي تساعد على نمو التذوق. وفي هذا السياق يشير بباوي (2009) إلى أن الفنون تسهم في تنمية قدرات الطلبة المرتبطة بالملاحظة والإدراك والتمييز بين المثيرات الحسية واللمسية والبصرية، كما تؤدي دوراً مُهًّا في الإيضاح العلمي والفني لمفاهيم الشكل، واللون، والحجم والكتلة والعمق، وقيم السطوح وغيرها من المفاهيم المرتبطة بالتشكيل البصري، إلى جانب الفكر التربوي المساير للتطورات العالمية المرتبطة بالتقدم العلمي في جميع جوانب الحياة. ويؤكد بباوي (2009) وضوح العلاقة بين"العلم والفن" من خلال استعراض العلاقة بين ظهور المدارس الفنية المختلفة، وبين مدارس العلوم الإنسانية والنفسية؛ حيث يلاحظ أنه لا وجود لمدرسة تأثيرية بدون فهم نظريات الضوء، كما أنه قد لا يكون هناك وجود لفنان مثل "مايكل أنجلو" بدون الهندسة والرياضيات، ولا السريالية بدون "فرويد"، ولا تجريدية بدون تقدم تكنولوجي، ونظرية النسبية ومفهوم الحركة.

كما أشارت دراسة الأحمد والصغير (2005) إلى أهمية استخدام التعبير الفني لمعرفة صورة العلم والعلماء لدى الطلبة، وقد استكمل الكشف عن هذا الغرض باستخدام التعبير الفني في المرحلة الابتدائية وما قبلها، فاستخدم التعبير الفني كدلالة للمعرفة في مادة العلوم، وتضيف الأحمد (2006) في دراسة أخرى أن الرسم يفسر التفكير وأن ما ينتج عن رسوم المتعلمين ليس بسبب قابليتهم للرسم فقط، وإنما للمزج بين المعرفة وتصورهم الذهني وهذه العناصر حيوية لتطوير عمليات التفكير العليا والتمثيل الذهني. كما يؤكد العامري (2009) أيضا على العلاقة الوثيقة بين الفنون والعلوم من حيث الشراكة القائمة بينهما في مناحي الحياة، وخصوصاً في دور الخيال العلمي في صناعة المستقبل، وعليه فإن تلك العلاقة يمكنها أن تساهم في إطلاق الخيال والفكر لتنمية الخيال العلمي، واكتشافات العلماء واختراعاتهم.

وتعمل الفنون -كما أشار إلى ذلك الأحمد وعثمان (2007)- على تنمية طرق التفكير الأساسية التي تتضمن الإبداع والتفكير الناقد، والقدرة على حل المشكلات والاستقلالية والثقة بالنفس وهذه القدرات ضرورية للنجاح في الفن التشكيلي، وحينما يتعلمها ويكتسبها الطالب، فانه يمكن توظيفها للنجاح في مادة العلوم. كما أنه إذا أراد العلم أن يفيد من الاكتشافات ففي هذه الحالة يجب على المشتغل به أن يستخدم أدوات البحث التي تشمل الفنون التشكيلية والتطبيقية. ومن خلال التكامل بين الفنون التشكيلية والعلوم يتاح للمتعلمين فرصة إلقاء نظرة أكثر تكاملاً على أجزاء كثيرة مما يدور حولهم، هذه النظرة (الأكثر تكاملاً) تشمل الروابط أكثر من اشتمالها على الانقسامات بين فروع المعرفة هذه (الفنون والعلوم)، وأن ذلك لا يشجع التعلم فقط، بل يربط هاتين المادتين ويسمح للتربويين والباحثين والمتعلمين أن يرسموا قاعدة معرفية، وخبرة واسعة أكثر تنوعاً لإنتاج أفكار جديدة.

وتقترح كورنيت (Cornett, 2003, P.190) عدة طرق للربط بين الفنون التشكيلية والعلوم حيث تقول: "تعتمد العلوم على حل المسائل بطريقة إبداعية، إضافة إلى ذلك ثمة صلات ربط معينة بين الفنون والعلوم، بما في ذلك دراسة الأصباغ المستخرجة من النبات والحيوان، وطريقة صناعة الألوان، وكيمياء المواد المستخدمة في الفنون، وفيزياء الأشكال الفنية مثل التماثل بأشكالها المختلفة، وخلق الأوهام البصرية، وعملية التصوير الفوتوغرافي".

ويشير العامري (2009) إلى أن هناك ضرورة قصوى لدارس مجال الخزف - مثلاً- لأن يكون على دراية كافية بعلم الكيمياء ومبادئه الأساسية، فنتيجة للتقدم العلمي ظهر علم جديد أطلق عليه اسم (كيمياء-الخزف)، وهو العلم الذي يجمع ما بين علم الخزف وعلم الكيمياء، فالطالب في حاجة إلى معرفة التركيب الكيميائي للطينات، وعمليات التجفيف والانكماش والالتواء والشدخ أثناء الجفاف وطرق التجفيف المختلفة، كما يجب عليه معرفة المواد الخزفية المرنة، مثل السيليكا، والفلسبار، والمواد الصاهرة الأخرى، إلى جانب معرفته بالمواد الخزفية الطبيعية حسب المحتويات المعدنية للمواد المكونة لها.

ويرتبط الفن التشكيلي بعلم الأحياء ارتباطاً وثيقا حيث يبحث علم الأحياء في عدد من الموضوعات، مثل: النظام البيئي والتلوث، ودراسة الخلايا، والفيروسات، والفلزات، والأنزيمات وغيرها من الموضوعات الحيوية التي تندرج تحت هذا المجال، وغيرها من المجالات العلمية ذات العلاقة بالعلوم (العامري، 2009). وفيما يتعلق بدمج الفن المعاصر بعلم الأحياء يذكر سمبالست (Cembalest, 1991:98) أن الفنانين المعاصرين "يصفون المجال الحيوي، وما يتعرض له من مخاطر، وما يصيب طبقة الأوزون، ويتطرقون إلى أسماء الطيور والفراشات المهددة بالانقراض، وبإمكانهم أن يبينوا أسباب تسمم المياه، وعدد الأشجار التي قطعت في العام الماضي، ويعرفون مما تتكون القمامة، وأين ترمى، وكم تتطلب من الوقت لتتفسخ".

الدراسات السابقة:

تشير دراسة الأحمد وعثمان (2007) إلى أن دراسة سليم (1956) تعتبر من المبادرات العربية الأولى لتفعيل التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم؛ حيث أكدت أهمية التكامل بين التربية الجمالية ودراسة العلوم البيئية، فقد استعرض في منهج العلوم نماذج عن وظائف للحيوان والنبات، وقصص العلماء وصراع الإنسان حول المعرفة في سبيل التحكم في ظروف البيئة، كما استعرض مدى أهمية قدرة الفرد على تذوق جمال الكون الذي يعيش فيه، ويتأمله كدراسة نظرية. ورغم هذه البدايات المبكرة إلا أننا مازلنا نجد ندرة في الدراسات العربية الباحثة في مجال التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم تحديداً على حد تأكيد (الأحمد وعثمان، 2007) في دراستهما وعلى حد علم الباحثين في هذه الدراسة. وقد عرضت الدراسات حسب تاريخ إجرائها بدءاً بأقدمها، بغض النظر عن اللغة التي كتبت بها (عربية-أجنبية)، ويلي ذلك تعليق الباحثين عليها.

وفي عام 1997 قام أرسين (Ursyn, 1997) بدراسة تجريبية بواسطة فن الجرافيكي بالكمبيوتر لاختبار إنجازات الطلبة في الجيولوجيا. ففي هذه الدراسة اكتشف الطلبة العمليات والمفاهيم الجيولوجية من خلال الإنتاج الفني. وتختبر الدراسة فرضية مفادها أن انجازات الطلبة في الجيولوجيا يمكن أن تتحسن من خلال الإنتاج الفني، وأن أعمالهم تصبح ذات جودة عن طريق إيجاد علاقة بين الخبرات العلمية للطلبة في هذا المجال ومجال ممارسة الفن من خلال الكمبيوتر. وتؤكد نتائج هذه الدراسة أن التجربة منحت الطلبة الثقة بقدراتهم الفنية وزيادة الفهم للمفاهيم العلمية. وأظهرت أيضا أن بناء المفاهيم العلمية وتمثيلها من خلال فن الكمبيوتر قد ساهم في تحسين إنجازات الطلبة في العلوم، وأثرت إنتاجهم الفني.

وأجرى هدسون وهدسون (Hudson & Hudson, 2001) دراسة نظرية هدفت إلى معرفة كيفية ربط الفن التشكيلي بالعلوم والتقانة، وفوائد الربط بين هاتين المادتين في صفوف ما قبل المدرسة حتى الصف السادس(K-6)، وتوصلت الدراسة إلى أن هناك ندرة في البحوث التي تناولت الفن التشكيلي وعلاقته بالعلوم والتقانة، وعلى الرغم من قلتها إلا أن الفنون تشجع على تعلُم المفاهيم العلمية من خلال الترابط بين الفنون والعلوم والتقانة. وأشارت الدراسة إلى أن للتكامل فوائد واضحة في تخفيف التعامل مع المنهج المزدحم، ومن خلال الفنون التشكيلية يستطيع الطلبة في مواد العلوم نقل المعرفة وتقويتها وتكوين خبرات جديدة، وأنها تسمح بمشاركة المفاهيم الإبداعية للطلاب مع بيئتهم، التي تدعم تعلُم العلوم والتقنية وتقويه، بالإضافة إلى أن الفن التشكيلي يمكن أن يكون قاعدة أساسية لتقييم تحصيل الطلاب من المعرفة والفهم العلمي.

وأجرت الأحمد (2002) دراسة هدفت إلى استخدام الرسم كوسيلة لمعرفة ما يدور في أذهان المتعلمات في المدارس المتوسطة عن مفهوم العلم وما يقوم به العلماء، وتكونت عينة الدراسة من 67 متعلمة (35 متعلمة مثلت المجموعة التجريبية، و32 متعلمة للمجموعة الضابطة) من متعلمات الصف الثاني متوسط. وأشارت نتائج الدراسة إلى أن تصورات المتعلمات عن العلم والعلماء كانت تحكمها رؤية بنيت على قوالب جامدة متأثرة بالإعلام، وتغيرت هذه الرؤية بعد التجربة للمجموعة التجريبية لتأثرهن بأساليب التدريس التي استخدمت.

كما عرضت دراسة كاربنتر (Carpenter, 2003) منهجاً دراسياً متكاملاً للفنون وعلم الأحياء للصف الثاني عشر(K-12)؛ إذ قدم فيها الباحث إطاراً نظرياً لكيفية دمج تعليم الفنون البصرية مع علم الأحياء معتمداً على أعمال الفنانين والعُلماء المعاصرين، بهدف تجسيد المفاهيم المشتركة والمتداخلة بين هذين المنهجين. كما قدم الباحث مشروعاً لمقرر دراسي متكامل بين الفنون البصرية (التشكيلية) وعلم الأحياء، مستلهماً أفكار مشروعه من صور فوتوغرافية التقطها الباحثون في علم الأحياء. كما تضمنت الدراسة أيضا مقترحا لتشجيع دراسة أعمال فنية معاصرة تطرح مفاهيم عن المعرفة الفنية والأحيائية عن طريق أمثلة تمحي الخطوط الفاصلة بين الفنون والعلوم.

وفي السياق نفسه استعرض بليك (Bleick, 2003) برنامجاً نموذجياً لدمج الفنون في تدريس العلوم لجامعة فرجينيا في رتشموند يحمل عنون: "شركاء في الفن"، يهدف إلى دمج الفنون في المقرر الدراسي للصف الثاني عشر في المدارس العامة في مدينة رتشموند وست مدن أخرى محيطة بها. وقد استعرض الباحث أنشطة المعهد الصيفي للمعلمين الذي يوفر تجارب وخبرات وورش عمل للمعلمين في كيفية دمج الفنون في المقررات الدراسية. كما استعرض أيضا بعض المشاريع التي وضعها المعلمون لدمج الفنون في تعليم العلوم مثل: مشروع "فن الحشرات" الذي اشتمل على دراسة أكاديمية في علوم الأحياء والفنون وانتهى بمعرض ختامي لرسوم الحشرات، ومشروع "دراسة الضفادع" الذي تعاون في تصميمه معلمو الفنون والعلوم والموسيقي والأدب المسرحي. وتؤكد هذه الدراسة على الكثير من الانجازات التربوية وعلى منح الطلبة فرص التعليم بطرق مختلفة غير تقليدية، وأن الفنون تقدم فرصاً أصيلة مشجعة لمثل هذا النوع من المشاركة الفاعلة.

وأجرت الأحمد (2006) دراسة هدفت إلى معرفة النظرة التي تحملها المتعلمات في المدارس

المتوسطة لبيئة المستقبل. بلغت عينة الدراسة (188) من الرسوم، قامت بإعدادها (188) طالبة بالمرحلة المتوسطة. وقد أسفرت نتائج الدراسة عن بيان دور الرسوم في التعرف على جودة الأداء، وأن الرسم يمكنه أن يفسر التفكير، وأضافت الدراسة إلى أن ما نتج عن رسوم الطالبات ليس إقبالهنّ على الرسم فقط، وإنما القدرة على المزج بين المعرفة وتصورهنّ الذهني، وهذه العناصر حيوية لتطوير عمليات التفكير العليا والتمثيل الذهني في كل من مادة الفنون ومادة العلوم.

أما دراسة شيسين وزاندر (Chessin and Zander, 2006) فتصف طبيعة كل من الفنون والعلوم من خلال دراسة الصفات المشتركة بهدف دمجهما معا في وحدات تدريسية متكاملة لجميع الصفوف. ومن خلال نتائج هذه الدراسة أدرك معلمو الفنون والعلوم أن طلابهم يمكنهم تعلم مفاهيم ذات صلة باتخاذ القرارات وحل المشكلات كلما تم الدمج والتكامل بين الفنون والعلوم. وتؤكد هذه الدراسة أن التدريس بهذه الطريقة يضيف بعداً جديداً للعلوم، وأن تخصصات الفنون والعلوم لها سمات مشتركة، وتتطلب قدراً مماثلاً من طرق التفكير والمهارات التي تدعم بعضها بعضاً.

كما قدمت سيبيدا (Cepeda, 2007) دراسة حول الفن في التربية العلمية بهدف تقديم رؤى إبداعية للحمض النووي من قبل طلبة الهندسة الكيميائية. وقد جرى استكشاف هذا التفاعل بين الفنون والعلوم من خلال دروس العلوم، حيث قام مجموعة من الطلبة الدارسين للهندسة الكيمائية في جامعة ولاية يوكاتان المستقلة بتعلم الوراثة من خلال الفن. وفي هذه الدراسة أنتج الطلبة أعمالاً فنية معاصرة تدور حول موضوع الحمض النووي (DNA) عاكسين إبداعاتهم ورؤاهم الشخصية فيها، وذلك من خلال البيانات الوراثية واستخدام المعارف العلمية والفنية. وقد رحب الطلبة بهذه التجربة العملية غير التقليدية التي طورت قدرات التفكير الإبداعي والمجرد المطلوب في كلا المجالين.

وهدفت دراسة الأحمد وعثمان (2007) إلى تحديد فعالية استخدام أسلوب التكامل المعرفي بين العلوم والتربية الفنية على تحصيل المتعلمات في مادة العلوم بالمرحلة المتوسطة. والتعرف على اتجاهاتهن نحو المادتين قبل تدريس الوحدة وبعده، ومدى ارتباطها بدرجات التحصيل في مادة العلوم. استخدمت الباحثتان مجموعة تجريبية واحدة، وتوصلت الدراسة إلى زيادة تحصيل المتعلمات في مادة العلوم، كما ارتفع مستوى اتجاهاتهن نحو دراسة العلوم والتربية الفنية.

وبحثت دراسة داوسون (Dawson, 2007) العوامل المؤثرة على معتقدات معلمي المرحلة الابتدائية في دمج الفنون مع طرق التدريس، وتطبيقاتهم في الممارسات الصفية. استخدم الباحث استبانة تم توزيعها على (164) معلما في المرحلة الابتدائية في جنوب شرق الولايات المتحدة الأمريكية. وقد تم تحديد أربعة عوامل للبحث متمثلة في: (1) المعتقدات حول أهمية الفنون، (2) المعتقدات حول الفاعلية الذاتية، (3) المعتقدات حول تأكيد تكامل الفنون، (4) المعتقدات حول تكرار ممارسة دمج/تكامل الفنون. وأشارت نتائج الدراسة إلى أن المعلمين يؤمنون بأن الفنون مهمة أو ذات أهمية، كما أنهم أظهروا تناقضاً حول الفاعلية الذاتية فيما يتعلق بدمج وتكامل الفنون مع باقي المواد، بالإضافة إلى أن المعلمين يؤيدون دمج الفنون في ممارساتهم التدريسية، وأشارت نتائج الدراسة أيضا إلى أن المعلمين غير معتادين بشكل دائم على دمج الفنون في المحتوى التعليمي. كما أشارت الدراسة إلى أن هناك علاقة تفاعلية ذات دلالة إحصائية بين العوامل الأربعة الخاصة بهذه الدراسة، كما أنه لا توجد علاقة ذات دلالة إحصائية بين العوامل الأربعة والبيانات الديمغرافية.

وأجرى العامري (2009) أيضا دراسة هدفت إلى إلقاء الضوء على الدور التربوي للفنون التشكيلية في العملية التعليمية وتحديد أهم ملامح العلاقة التكاملية بين مناهج الفنون التشكيلية من جهة وبين بعض المناهج الدراسية المختلفة من جهة أخرى مثل اللغة، والعلوم والرياضيات، والتاريخ والجغرافيا، مع اقتراح بعض التطبيقات للتكامل المعرفي بين تلك المناهج الدراسية، استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي من أجل الخروج ببعض الملامح والمقترحات، ومن أبرز النتائج التي خرجت بها هذه الدراسة: أن مادة الفنون التشكيلية يمكن أن تستخدم كمصدر ثري في تكامل المعرفة الإنسانية، وهي إحدى الطرق للحصول على المعرفة والفهم العلمي الدقيق للظواهر في البيئة والمجتمع بشكل عام، كما أن لها القدرة على اختراق التخصصات المختلفة، ولديها القدرة على إزالة الحدود بين المواد.

ومن خلال استعراض الدراسات السابقة لا يمكن الجزم بأن الباحثين قد غطوا جميع الدراسات المتعلقة بموضوع الدراسة الحالية، ولكن حسب علم الباحثين ومن خلال البحث الإلكتروني يمكن القول: إن الدراسات التي عُرضت تمثل أهم الدراسات المتاحة التي يمكن أن تعطى تصوراً معرفياً عن طبيعة الدراسات التكاملية بين الفنون والعلوم وأهم نتائجها، وعليه يمكن القول إن الدراسات المختلفة أكدت على أهمية التكامل بين الفنون والعلوم لما له من فوائد لتعلم الطلبة في كلا المادتين. كما أن معظم هذه الدراسات استخدمت المنهج التجريبي في إثبات التكامل بين الفنون والعلوم، وأن هذا التجريب يعكس القناعات وأهمية التكامل. كما يلاحظ أن الدراسات الأجنبية تنهج منهج التجريب والتطبيق؛ حيث تعدت مرحلة البحث في التصورات حول أهمية التكامل بين الفنون والعلوم، بينما يوجد ندرة في الدراسات العربية في هذا الجانب. وتتفق الدراسة الحالية مع جميع الدراسات السابقة على أهمية التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم، وقد استفادت الدراسة الحالية من الدراسات السابقة في تكوين الإطار النظري، وفي تصميم أدوات الدراسة، وفي مناقشة النتائج، ولكنها تختلف عنها في أنها تبحث في تصورات معلمي ما قبل الخدمة لتخصصين هما الفنون والعلوم حول هذا التكامل من حيث الأهمية، والعلاقة التكاملية والمحتوى وطرق وأساليب التكامل والصور المستقبلية لنتيجة العلاقة التكاملية بين الفنون والعلوم. كما ترصد اتجاهات معلمي هاتين المادتين في مرحلة ما قبل الخدمة نحو التدريس بالطريقة التكاملية بين هاتين المادتين.

مشكلة الدراسة:

إن التطورات المتسارعة في عالم المعرفة اليوم تفرض على المتعلمين الإلمام بقدر أساسي من المعارف والمعلومات التي لا تقتصر على تخصص واحد أو مادة واحدة؛ لأن التداخل بين المواد الدراسية وتشابكها وتقاطعها حقيقة واقعية، ولا يمكن بأي حال من الأحوال الفصل المطلق بينها. ولعل من المشكلات التي يعانيها المعلمون اليوم عدم قدرتهم على تجديد معارفهم، وسعيهم نحو المعرفة، والانفصال الحادث بين ما يتم تدريسه لهم داخل الفصل، وحياتهم العملية. ومن هنا فإن الدعوة إلى التكامل بين المواد الدراسية من الدعوات التي لاقت استحسانا عند العديد من التربويين؛ لما له من فوائد جمة على العملية التعليمية. والتكامل يأخذ أشكالا مختلفة سواء أكان ذلك على مستوى محتوى المناهج، أم بين معلمي المواد المختلفة في أثناء تدريسهم. ولأهمية الفنون في تدعيم التواصل والتكامل المعرفي بين المواد الدراسية جاءت فكرة الدراسة الحالية في البحث عن تلك العلاقة تحديداً بين الفنون والعلوم في أذهان معلمي ما قبل الخدمة في كلا المادتين، على اعتبار أنهما مادتان بينهما علاقة مشتركة، مع الاعتراف بخصوصية كل مادة، كما تهدف إلى معرفة تصورات معلمي المادتين في مرحلة ما قبل الخدمة واتجاهاتهم نحو التدريس بالطريقة التكاملية بين

المادتين؛ وهذا من شأنه أن يسهم في بلورة أفكار تساعد بعد ذلك على توجيه تدريس هؤلاء المعلمين وتدريبهم في كيفية توظيف التكامل في فترة التدريب العملي سواء في التدريس المصغر أو في التربية العملية، مما ينعكس إيجابا بعد ذلك على أدائهم الفعلي بعد تخرجهم في مدارس التربية والتعليم؛ ونظرا لاختلاف أشكال التكامل كما تم ذكرها في بداية مقدمة هذه الدراسة؛ فقد تم اتخاذ أسلوب الدمج بين المادتين من حيث المحتوى وطرق وأساليب التكامل، وأهمية التكامل وصور العلاقة التكاملية بين الفنون التشكيلية والعلوم ورصد اتجاهات عينة الدراسة نحو هذا النوع من التكامل.

ومن هنا فإن الدراسة الحالية تبحث في الإجابة عن الأسئلة التالية:

ما تصورات معلمي الفنون والعلوم- ما قبل الخدمة- نحو التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم ؟

هل تختلف تصورات معلمي الفنون والعلوم -ما قبل الخدمة- نحو التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم باختلاف النوع (ذكر/ أنثى)، والتخصص (فنون تشكيلية/علوم)، والتفاعل بينهما؟

ما اتجاهات معلمي الفنون والعلوم- ما قبل الخدمة- نحو التدريس بالطريقة التكاملية بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم ؟

هل تختلف اتجاهات معلمي الفنون والعلوم- ما قبل الخدمة- نحو التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم باختلاف النوع (ذكر/ أنثى)، والتخصص (فنون تشكيلية/علوم)، والتفاعل بينهما؟

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية هذه الدراسة في أهمية الموضوع الذي تبحث فيه، المتعلق بالتكامل بين المواد الدراسية عامة والتكامل المعرفي بين الفنون التشكيلية والعلوم بشكل خاص. كما أنها تُعد من أوائل الدراسات العربية، وأول دراسة عُمانية تسعى إلى الكشف عن تصورات معلمي الفنون والعلوم-في مرحلة ما قبل الخدمة- نحو التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم واتجاهاتهم نحو تدريس التكامل بين المادتين، ومعرفة أثر متغيرات: الجنس، والتخصص (فنون/علوم) في تلك التصورات والاتجاهات. كذلك تبرز أهمية الدراسة الحالية أيضا في تقديم محتوى علمي يمكن تدريسه من خلال التكامل بين الفنون والعلوم وبهذا تظهر أهمية الدراسة النظرية والعملية من خلال اقتراح بعض طرق التكامل بين المادتين وأساليب تدريسها، كما أنه من المؤمل من النتائج التي ستصل إليها تقديم توصيات ومقترحات للقائمين على إعداد معلمي الفنون التشكيلية والعلوم بكلية التربية في جامعة السلطان قابوس في تعزيز التكامل بين المادتين وإبراز أهميته وضرورة الاهتمام به في واقع الممارسة.

حدود الدراسة:

اقتصرت هذه الدراسة على الحدود التالية:

الحدود الموضوعية: اقتصرت على رصد تصورات معلمي الفنون والعلوم- ما قبل الخدمة- نحو التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم وتحديد اتجاهاتهم نحو التدريس بالطريقة التكاملية. وقد حددت هذه التصورات في الموضوعات التالية: أهمية التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم، ومحتوى التكامل بين

الفنون والعلوم، والعلاقة التكاملية بين الفنون والعلوم، وطرق التكامل بين الفنون والعلوم وأساليبها، والصور المستقبلية لنتيجة العلاقة بين الفنون والعلوم، وأخيراً اتجاهات معلمي الفنون والعلوم- ما قبل الخدمة- نحو التدريس بالطريقة التكاملية بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم.

الحدود الزمانية: تم تطبيق الدراسة في نهاية الفصل الدراسي الأول من العام الأكاديمي 2010/2009.

الحدود المكانية: اقتصر تطبيق الدراسة على طلبة السنة الرابعة/الأخيرة في كلية التربية- جامعة السلطان قابوس- في تخصصي الفنون والعلوم، باعتبار اكتمال خبرات إعدادهم كمعلمين للمستقبل، ومرورهم بمقرر مناهج التخصص ومقرري طرق تدريس التخصصين (1) و(2) في كلتا المادتين والتربية العملية.

مصطلحات الدراسة:

تصورات المعلمين- ما قبل الخدمة- نحو التكامل بين مناهج الفنون والعلوم: هي الرؤى والأفكار والمعتقدات التي يحملها معلمو الفنون والعلوم حول التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم، وتتضمن هذه التصورات أهمية التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم، ومحتوى التكامل بين الفنون والعلوم، والعلاقة التكاملية بين الفنون والعلوم، وطرق التكامل بين الفنون والعلوم وأساليبه، والصور المستقبلية لنتيجة العلاقة بين الفنون والعلوم. ويعرف الباحثون التصورات إجرائياً في هذه الدراسة بمجموع الدرجات التي تحصل عليها عينة الدراسة على مقياس التصورات المستخدم، وتحديد قوة التصور من خلال المتوسطات الحسابية وتتراوح بين تصورات عالية جداً إلى تصورات منخفضة جداً.

اتجاهات المعلمين نحو التدريس بطريقة التكامل المعرفي: تعرف الاتجاهات بشكل عام بأنها: "مجموع استجابات القبول أو الرفض التي يبديها الفرد إزاء موضوع ما أو أي شيء في البيئة التي تثير هذه الاستجابات" (منسي، 1998: 204). وتعرف إجرائياً في هذه الدراسة بمجموع الدرجات التي يحصل عليها معلمو ما قبل الخدمة في تخصصي الفنون التشكيلية والعلوم على مقياس الاتجاه نحو التدريس بالطريقة التكاملية بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم المُعد لغرض الدراسة. وسوف يتم تحديد نوعية الاتجاه وفق المقياس المحدد من اتجاه إيجابي (تأييد تام) أو اتجاه سلبي (رفض تام) وفق نتائج الدراسة.

إجراءات الدراسة:

مجتمع الدراسة وعينتها:

تكون مجتمع الدراسة من جميع طلبة كلية التربية تخصصي الفنون التشكيلية (التربية الفنية) والعلوم، والبالغ عددهم (100) طالب وطالبة في تخصص الفنون التشكيلية، و(90) طالبا وطالبة في تخصص العلوم. أما عينة الدراسة فقد بلغ عددها (32) طالبا معلما (معلما ما قبل الخدمة) في تخصص الفنون التشكيلية، و(58) طالبا معلما في تخصص العلوم، جميعهم في السنة الأخيرة لمرحلة البكالوريوس؛ وبالتالي يصبح إجمالي عينة الدراسة (90) طالبا معلما في كلا التخصصيين. أما من حيث الجنس، فقد بلغت عينة الطلبة المعلمين الذكور في كلا التخصصيين (37) طالبا، وعينة الإناث (53) طالبة.

أدوات الدراسة:

استخدم الباحثون في هذه الدراسة أداتين من إعدادهم: مقياس التصورات نحو التكامل المعرفي بين

الفنون والعلوم، ومقياس الاتجاه نحول التدريس بالطريقة التكاملية بين مناهج الفنون والعلوم.

هدفت الأداة الأولى إلى قياس تصورات معلمي الفنون والعلوم قبل الخدمة، نحو التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم، وقد تكونت من خمسة محاور هي: أهمية التكامل المعرفي بين الفنون، ومحتوى التكامل بين الفنون والعلوم، والعلاقة التكاملية بين الفنون والعلوم، وطرق التكامل بين الفنون والعلوم وأساليبها، والصور المستقبلية لنتيجة العلاقة التكاملية بين الفنون والعلوم. تكونت الأداة في صورتها الأولية من (70) عبارة. أما الأداة الثانية فقد هدفت إلى تعرف اتجاهات معلمي الفنون والعلوم ما قبل الخدمة نحو التدريس من خلال التكامل بين الفنون والعلوم، تكونت في صورتها الأولية من (20) عبارة. وقد تم الرجوع إلى الدراسات السابقة ذات العلاقة لبناء الأداتين، وعلى وجه الخصوص استفاد الباحثون من دراسة العامري (2009)، ودراسة الأحمد وعثمان (2007).

صدق الأداتين:

بهدف التحقق من الصدق الظاهري (Face Validity) لأداتي الدراسة؛ تم عرض الصورة الأولية منهما على متخصصين في الفنون التشكيلية بقسم التربية الفنية، ومناهج الفنون التشكيلية وطرق تدريسها، ومناهج العلوم وطرق تدريسها، ومتخصصين في القياس والإحصاء التربوي، وجميعهم من كلية التربية بجامعة السلطان قابوس. وقد طُلب منهم الحكم على مدى انتماء الفقرات للمحور الذي وضعت فيه ومدى صلاحيتها لأهداف الدراسة، ومدى مناسبتها من حيث الصياغة، وقد تم الأخذ بملاحظات المحكمين وإجراء التعديلات المقترحة على الأداتين مثل تعديل إخراج الاستبانة حتى يسهل على معلمي الفنون والعلوم الإجابة عنها.

ثبات الأداتين (الاستبانة):

أما بالنسبة إلى الثبات فقد تم التحقق منه عن طريق تطبيق الأداتين على عينة مشابهة من خارج عينة الدراسة وتم حساب ثبات الاتساق الداخلي لهما بطريقة (كرونباخ ألفا)، وقد بلغت قيمة ألفا (0.87) بالنسبة إلى التصورات، وقيمة (0.83) بالنسبة إلى الاتجاه، وهما قيمتان مناسبتان لغرض الدراسة الحالية.

بعد إيجاد صدق الأداتين وحساب قيم الثبات أصبحتا جاهزتين للتطبيق الفعلي بعباراتهما التي بلغت (65) عبارة بالنسبة إلى مقياس التصورات، و(17) عبارة بالنسبة إلى مقياس الاتجاه، منها (8) عبارة موجبة و(9) عبارات سالبة. ويوضح الملحق (1) الأداتين بصورتهما النهائية. ويوضح الجدول (1) توزيع العبارات الخاصة بمقياس التصورات على مجالاته الخمسة، كما يوضح الملحق (1) الأداتين بصورتهما النهائية.

الجدول (1): توزيع عبارات مقياس التصورات على المجالات وثباتها

رقم المجال	المجال	أرقام العبارات	ثبات المجال
الأول	أهمية التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم	1- 14	0.89
الثاني	محتوى التكامل بين الفنون والعلوم	15- 36	0.88
الثالث	العلاقة التكاملية بين الفنون والعلوم	37- 44	0.86
الرابع	طرق التكامل بين الفنون والعلوم وأساليبها ً	45- 56	0.88
الخامس	الصور المستقبلية لنتيجة العلاقة بين الفنون والعلوم	57- 65	0.82

معالجة تقديرات التدريج المستخدم في الأداتين:

تمت معالجة التدريج المستخدم في الأداتين وإدخال الدرجات في البرنامج الإحصائي بإعطاء موافق بشدة (5 درجات)، وموافق (4 درجات)، وغير متأكد (3 درجات)، وغير موافق (درجتان)، وغير موافق بشدة (درجة واحدة). أما في مقياس الاتجاهات فتم عكس ذلك بالنسبة إلى العبارات السالبة. ولأغراض المعالجة الإحصائية، بالنسبة إلى التصورات والاتجاهات تم الاطلاع على بعض الأدبيات والدراسات السابقة في هذا الخصوص مثل أمبوسعيدي والراشدي (2009)، والقمش والخرابشة، 2009، وزيتون (1428)، والعريمي (2006)، ويوضح الجدول (2) قوة التصور المستخدم.

الجدول (2): تحديد قوة التصور ونوع الاتجاه وفق المتوسطات الحسابية

مدى المتوسطات الحسابية	قوة التصور	نوع الاتجاه
4,5 – فما فوق	عالٍ جدا	موجب (تأييد تام)
4,49 - 3,5	عالٍ	موجب (تأييد)
3,49 - 2,5	متوسط	محايد
2,49 - 1,5	منخفض	سالب (رفض)
1,49 – فما دون	منخفض جدا	سالب (رفض تام)

منهجية الدراسة ومتغيراتها:

اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي من أجل جمع البيانات حول كل من التصورات والاتجاهات المرتبطة بموضوع الدراسة؛ حيث يعد هذا المنهج مناسبا لهذا النوع من الدراسات الذي يسعى إلى وصف الظاهرة كما هي، ومن ثم تحليلها للوصول إلى نتائج تقود إلى توصيات تفيد القائمين على إعداد معلمي الفنون التشكيلية والعلوم. وقد تم تحديد متغيرات الدراسة كالتالي: المتغيرات المستقلة وتتمثل في: (1) الجنس (ذكر/أنثى) و(2) التخصص (فنون تشكيلية/علوم)، والمتغيرات التابعة وتتمثل في:

- تصورات معلمي الفنون التشكيلية والعلوم – ما قبل الخدمة- نحو التكامل المعرفي بين مناهج المادتين.
- اتجاهات معلمي الفنون التشكيلية والعلوم- ما قبل الخدمة- نحو استخدام الطريقة التكاملية في تدريس مناهج المادتين.

خطوات تنفيذ الدراسة:

اتبعت الدراسة الخطوات التالية لتنفيذها:

- الاطلاع على الأدب التربوي ذي العلاقة (التكامل بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم).
- إعداد الصورة الأولية لأداتي الدراسة في ضوء الأدب التربوي السابق.
- إيجاد صدق الأداتين وثباتهما.
- تحديد المجتمع والعينة.
- تطبيق الأداتين على عينة الدراسة.

- تحليل النتائج ومناقشتها.
- تقديم توصيات ومقترحات بناءً على ما توصلت إليه الدراسة من نتائج.

نتائج الدراسة ومناقشتها:

ينص السؤال الأول على الآتي: ما تصورات معلمي الفنون والعلوم- ما قبل الخدمة- نحو التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم ؟

للإجابة عن هذا السؤال تم حساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لكل مجال من مجالات الدراسة، ويوضح الجدول (3) المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية والتقدير لكل مجال من مجالات الاستبانة الخمسة.

الجدول (3): المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية والتقدير لمقياس التصورات ومجالاته

رقم المجال	المجال	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قوة التصور	الترتيب
الأول	أهمية التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم	4.31	0.485	عالٍ	1
الثاني	محتوى التكامل بين الفنون والعلوم	4.22	0.431	عالٍ	3
الثالث	العلاقة التكاملية بين الفنون والعلوم	4.16	0.535	عالٍ	4
الرابع	طرق التكامل بين الفنون والعلوم وأساليبه	4.24	0.495	عالٍ	2
الخامس	الصور المستقبلية لنتيجة العلاقة بين الفنون والعلوم	3.76	0.706	عالٍ	5
	المقياس ككل	4.17	0.389	عالٍ	

يلاحظ من الجدول أعلاه أن تصورات معلمي الفنون التشكيلية والعلوم في مرحلة ما قبل الخدمة قد تراوحت بين العالية والعالية جدا للمجالات الفرعية وللمقياس ككل. وأن مجال "أهمية التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم"، قد حقق المرتبة الأولى بالنسبة إلى مجالات الأداة الخمسة، وحصل على متوسط بلغ (4.31)؛ مما يعني أن غالبية العينة يرون بأن التكامل المعرفي مهم جدا وبالتالي يعكس هذا تصوراً عالياً. يليه في المرتبة الثانية مجال "طرق التكامل بين الفنون والعلوم وأساليبه". أما المجال الذي حصل على المرتبة الخامسة والأخيرة فهو مجال "الصور المستقبلية لنتيجة العلاقة بين الفنون والعلوم"، وتصوراتهم نحوه كانت عالية.

ويمكن تفسير نتائج جدول (3) أن معلمي ما قبل الخدمة في التخصصين (الفنون التشكيلية والعلوم) يرون أهمية لوجود التكامل بين المادتين وذلك للارتباط الوثيق بينهما، كون أن العلوم تستفيد من الفنون التشكيلية في الرسومات والنماذج والصور التوضيحية، كما تستفيد الفنون التشكيلية من العلوم في تقديم أفكار عن الرسومات والصور التي يمكن توظيفها لتدريس الطلبة مهارات الرسم والتصوير والتشكيل. وهذه النتيجة تتفق مع نتائج جميع الدراسات الواردة في هذه الدراسة، التي تؤكد على أهمية التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم والفوائد

العديدة لهذا التكامل العلمي. كما أن تصور عينة الدراسة لمجال طرق التكامل بين المادتين وأساليبها كان عاليا كونهم يدرسون تلك الأساليب في مقررات طرق التدريس، كما أن طبيعة علاقة الفنون والعلوم تتضح أيضا من خلال أساليب التدريس التي تعتمد عليها كل منهما، فالعلوم تعتمد على أسلوب العمليات، وتتضمن طريقة الكشف والبحث والملاحظة وغيرها، وهي نفس الأساليب التي تعتمد عليها الفنون وهذا ما تؤكده دراسة كل من كاربنتر (Carpenter, 2003)، وكاتر (Katter, 2003) ، وفولبرايت (Fulbright, 2003)، والأحمد والصغير (2005)، والأحمد (2006)، والأحمد وعثمان (2007)، والعامري (2009).

ويمكن تفسير حصول مجال "الصور المستقبلية لنتيجة العلاقة بين الفنون والعلوم" على المرتبة الأخيرة بعدم قدرة معلمي الفنون والعلوم قبل الخدمة على تحديد ما قد يحمله المستقبل من أفكار في شكل العلاقة بين الفنون والعلوم؛ لأنه من الصعب كما هو معروف التنبؤ بدقة ما قد يحدث في المستقبل، فالمستقبل قد يحمل أفكاراً ليس للطالب المعلم (معلمي ما قبل الخدمة في هذه المرحلة) القدرة على التنبؤ بها. كما أن الصور المستقبلية تحتمل الجدل والمناقشة نتيجة ما تحمله من أفكار عن المستقبل قد لا يتصوره الإنسان في الوقت الراهن مما يجعل عينة الدراسة على عدم وفاق، وبالتالي يؤثر على مستوى الاستجابات، مما جعلها في المرتبة الأخيرة من حيث تصورات معلمي ما قبل الخدمة في كلا المادتين. ويمكن تفسير هذه النتيجة أيضا بطبيعة الأفكار التي حُددت كصور مستقبلية لنتيجة التكامل وهي أفكار إبداعية متقدمة جداً قد تتحقق أو لا تتحقق في المستقبل مثل تغيير لون الحجرة بالأزرار، أو التحكم في ألوان السيارة وغيرها من الأفكار الإبداعية التي قد لا يقبلها العقل البشري في الوقت الراهن ويمكن حدوثها في المستقبل؛ وبهذا يمكن لهذه العوامل جميعها مجتمعه التأثير على قوة التصور في هذا المجال، وعلى الرغم من هذا يبقى تصور عينة الدراسة عالياً وفق المعيار المحدد.

ينص السؤال الثاني على: هل تختلف تصورات معلمي الفنون والعلوم- ما قبل الخدمة- نحو التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم باختلاف النوع (ذكر/ أنثى)، والتخصص (فنون تشكيلية/علوم)، والتفاعل بينهما؟

للإجابة عن هذا السؤال، تم أولا إيجاد المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لمتغيري الجنس والتخصص (الجدول 4).

الجدول (4): المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لتصورات معلمي الفنون والعلوم ما قبل الخدمة نحو التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم تبعا لمتغيري الجنس والتخصص

المجال	الجنس				التخصص			
	الذكور		الإناث		الفنون التشكيلية		العلوم	
	م	ح	م	ح	م	ح	م	ح
الأول	4.24	0.490	4.36	0.481	4.38	0.527	4.29	0.462
الثاني	4.21	0.527	4.10	0.413	4.35	0.340	4.14	0.461
الثالث	4.11	0.580	4.19	0.504	4.38	0.449	4.04	0.542
الرابع	4.26	0.567	4.22	0.442	4.45	0.404	4.12	0.504
الخامس	3.80	0.733	3.73	0.692	4.05	0.641	3.60	0.695
المقياس ككل	4.19	0.415	4.16	0.372	4.34	0.301	4.08	0.404

م= المتوسط الحسابي، ح= الانحراف المعياري

يتضح من الجدول (4) أن هناك فروقا ظاهرية بين المتوسطات الحسابية لتصورات معلمي الفنون التشكيلية والعلوم ما قبل الخدمة نحو التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم تبعا لمتغيري الجنس والتخصص. ولمعرفة دلالات تلك الفروق سواء لمتغير الجنس والتخصص والتفاعل بينهما، تم استخدام الخطوة الأولى في تحليل التباين الثنائي متعدد المتغيرات، وهي حساب قيم ويلكس لمبدا (الجدول 5).

الجدول (5): نتائج تحليل التباين الثنائي متعدد المتغيرات لدلالات الفروق في المتوسطات الحسابية في التصورات تبعا لمتغيرات النوع والتخصص والتفاعل بينهما

مصدر التباين	قيمة ويلكس لمبدا	قيمة "ف" المحسوبة	درجات حرية الفرضية	درجات حرية الخطأ	الدلالة الإحصائية
الجنس (أ)	0.156	2.494	6	81.00	0.29
التخصص (ب)	0.831	2.743	6	81.00	0.03
(أ) × (ب)	0.844	0.785	6	81.000	0.58

يتضح من الجدول (5) أن قيم "ف" المحسوبة على (قيم ويلكس) لمبدا تدل على عدم وجود فروق دالة إحصائيا تعزى إلى متغير الجنس والتفاعل بين النوع والتخصص، وإلى وجود فروق دالة إحصائيا في مجال التخصص. ومن أجل تحديد اتجاه الفروق في مجالات التكامل بين الفنون والعلوم بالنسبة إلى التخصص، تم استخدام الخطوة الثانية في تحليل التباين الثنائي متعدد المتغيرات (تحديد مجالات التكامل بين الفنون والعلوم في التأثيرات الدالة في الخطوة الأولى) كما يوضحها الجدول (6).

الجدول (6): خلاصة نتائج تحليل التباين الثنائي المتعدد للتأثيرات الدالة طبقاً لقيمة "ف" المحسوبة على ويلكس لمبدا

مصدر التباين	مجالات المقياس	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة "ف" المحسوبة	الدلالة الإحصائية
التخصص	الأول	0.120	1	0.120	0.516	0.47
	الثاني	0.837	1	0.837	4.770	0.003
	الثالث	2.541	1	2.541	9.596	0.003
	الرابع	2.188	1	2.188	9.659	0.003
	الخامس	3.643	1	3.643	7.827	0.006
	المقياس ككل	1.293	1	1.293	9.213	0.003
الخطأ	الأول	20.074	86	0.233		
	الثاني	15.096	86	0.176		
	الثالث	22.775	86	0.265		
	الرابع	19.477	86	0.226		
	الخامس	20.030	86	0.465		
	المقياس ككل	12.072	86	0.140		

يتضح من الجدول (6) وجود تأثير دال إحصائيا للتخصص في كل مجالات الاستبانة ما عدا مجال "أهمية التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم"، وفي المقياس ككل. وبالرجوع إلى الجدول (4) يلاحظ أن كل مجالات الدراسة كانت المتوسطات الحسابية لتصورات الطلبة المعلمين (قبل الخدمة) أعلى لتخصص الفنون التشكيلية مقارنة بطلبة تخصص العلوم. ويمكن تفسير هذه النتيجة إلى طبيعة مادة الفنون من حيث الطبيعة

الإبداعية ومجالات الخيال المفتوح المعتمد على التعبير المبدع الحر، الذي يتماشى مع التفكير المتشعب/التباعدي أكثر مقارنة بالتفكير الأحادي المتقارب والذي نجده بصورة أكثر في المواد العلمية التي غالبا ما تبحث عن إجابة واحدة صحية. كذلك تتميز مادة الفنون التشكيلية بكونها مادة تستفيد من جميع المواد الدراسية وتفيدها، ومنها العلوم وهي من المواد البينية، حيث توظف هذه المواد في تقديم أفكار متنوعة للطلبة من حيث مجالات الرسم والتشكيل والتصوير وغيرها. ومن هذا المنطلق فإن طلبة الفنون التشكيلية هم أكثر قدرة على إعطاء تصوراتهم عن العلاقة التكاملية بين الفنون والعلوم. وهذه النتيجة تتماشى مع نتائج دراسة كل من شيسين وزاندر (Chessin and Zander, 2006) التي أظهرت أن معلمي الفنون يظهرون فهما أكبر لطبيعة العلاقة بين الفنون والعلوم من خلال دراسة الصفات المشتركة. كما أشارت هذه الدراسة أيضا إلى أن معلمي الفنون يشعرون بأن المعلمين الآخرين لا يتفهمون دور الفنون في المناهج الدراسية الذي يتطلب فهماً أعمق لهذا الدور، وتقدير قيمته في المجالات الدراسية خاصة العلوم. كما أن النظرة التي قد يمتلكها معلمو العلوم للفنون من حيث كونها مادة نشاط لا تحتاج إلى قدرات عقلية عليا قد تؤثر في تصوراتهم، وبالتالي في نتيجة العلاقة التكاملية بين الفنون والعلوم. ويتفق هذا مع نتائج دراسة الأحمد وعثمان (2007) التي أشارت إلى أن النظرة الدونية التي تحملها الطالبات لمادة التربية الفنية، وصعوبة مادة العلوم قد أثرت على اتجاهاتهن نحو مادتي العلوم والتربية الفنية، وبالتالي التأثير على تصوراتهن للعلاقة التكاملية بين الفنون والعلوم.

ومن جهة أخرى، يمكن أن تعزى هذه النتيجة إلى عدم تركيز مقررات طرق تدريس العلوم على التكامل بين الفنون والعلوم، في مقابل تركيزها على التكامل بين العلوم ومجالاتها الأساسية مثل الكيمياء والفيزياء والأحياء من جهة، وبين العلوم والرياضيات من جهة أخرى؛ باعتبار أن هناك رابطا مشتركاً كبيراً بين العلوم والرياضيات وهذا ما تؤكده دراسات كل من (ماكينتوش McIntosh (2008) ؛ العريمي، 2008؛ عابد وأمبوسعيدي، 2002).

ينص السؤال الثالث على الآتي: ما اتجاهات معلمي الفنون والعلوم- ما قبل الخدمة- نحو التدريس بالطريقة التكاملية بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم؟

للإجابة عن هذا السؤال، تم استخدام المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لكل فقرة من فقرات المقياس وللمقياس ككل، ويوضح الجدول (7) نتائج اتجاه معلمي الفنون التشكيلية والعلوم ما قبل الخدمة نحو التدريس بالطريقة التكاملية في كلا المادتين.

الجدول (7): المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية ونوع الاتجاه لعبارات المقياس مرتبة تنازليا

رقم العبارة	العبارة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	نوع الاتجاه
1	التدريس بطريقة التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم تجعل الطالب أكثر حبا للمادتين	4.48	0.640	موجب (تأييد)
5	يجعلني التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم أكثر فهما وتعمقا في المادتين	4.40	0.667	موجب (تأييد)
3	أحب أن ادرس طلابي الرسم من تحت المجهر لكي يروا أشياء جديدة ومثيرة	4.39	0.698	موجب (تأييد)
11	لا أحب أن أعرف الكثير عن المخترعات العلمية وعلاقتها بالفنون لتوظيفها في عملية التدريس	4.34	0.776	موجب (تأييد)

6	التدريس بطريقة التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم تسهل المادتين للطالب	4.33	0.653	موجب (تأييد)
4	لا أشعر بارتياح اتجاه التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم في عملية التدريس	4.30	0.710	موجب (تأييد)
7	التدريس بطريقة التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم تجعلني أدرك حقيقة العلاقة التكاملية والترابطية بين المادتين	4.23	0.808	موجب (تأييد)
14	أرى أن التخطيط التعاوني للتدريس ليس ضروريا بين الفنون والعلوم لتفعيل التكامل المعرفي بين المادتين	4.21	0.710	موجب (تأييد)
17	أرى أن مادة الفنون التشكيلية تزيل الحدود بين المواد الدراسية ومنها العلوم	4.19	0.819	موجب (تأييد)
12	لا يهمني أن أدرس التشابه بين خطوات التفكير التي يمر بها كل من الفنانين والعلماء	4.19	0.816	موجب (تأييد)
8	التدريس بطريقة التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم تجعلني أعبر بصور مستقبلية عن المدركات الحسية في البيئة من حولي	4.19	0.747	موجب (تأييد)
10	لا أحب أن أدرس طلابي عن رسومات العلماء القدامى لتسخيرها في عملية التدريس	4.17	0.824	موجب (تأييد)
9	أحب معلم/ معلمة الفنون التشكيلية لقدرته إنتاج مدركات بصرية حسية يمكن استخدامها في عملية تدريس العلوم	4.12	0.748	موجب (تأييد)
15	أرى أنه لا توجد مصادر تعليمية كافية لتحقيق التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم في عملية التدريس	3.77	1.03	موجب (تأييد)
16	أرى أنه ليس لدي خبرة أو معرفة كافية لتحقيق التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم في عملية التدريس	3.48	1.10	موجب (تأييد)
13	أواجه صعوبة في عملية التخطيط للتدريس من مدخل التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم	3.38	1.09	محايد
2	أشعر بصعوبة في التدريس بطريقة التكامل المعرفي بين العلوم والفنون	3.31	1.28	محايد
المتوسط العام		4.08	0.830	موجب (تأييد)

يتضح من الجدول (7) وجود اتجاه موجب (تأييد) لدى عينة الدراسة للتدريس بالطريقة التكاملية بين الفنون والعلوم. وقد حصلت العبارة رقم (1) " التدريس بطريقة التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم تجعل الطالب أكثر حبا للمادتين" على الترتيب الأول بالنسبة إلى المتوسطات الحسابية لفقرات المقياس، والتي بلغت (4.48) بانحراف معياري وقدره (0.640)، يليها العبارة رقم (5) "يجعلني التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم أكثر فهما وتعمقا في المادتين" بمتوسط حسابي قدره (4.40) وانحراف معياري بلغ (0.667). وتتفق هذه النتيجة مع ما أشارت إليه دراسات كل من بوندي وآخرون (Bondy et al, 2005)، وريسيوا (Riccio, 2001) إلى أن أسلوب التكامل كان له الأثر الكبير في انخفاض معدلات الغياب، وزيادة دافعية المتعلمين للتعلم، والحماس للحضور إلى المدرسة، والتعاون بين الطلبة في أثناء العمل وزيادة الروابط بينهم، مما أدى إلى زيادة تحصيلهم الدراسي، وكذلك مع ما أكده ميدلي (Medly, 2001) على أن هناك سببين لاستخدام الفنون بتكاملها مع العلوم وهي المتعة والابتكار، ومع نتائج دراسة لـيّ (Lee, 2007) التي أشارت إلى أن الطلبة يستمتعون ويتذكرون عملية التعليم والتعلم بشكل أفضل عند تدرسيهم بطريقة التكامل المعرفي. وقد ترجع هذه النتيجة إلى كون الطلبة المعلمين مازالوا في السنة الأخيرة من إعدادهم ولا يمتلكون الخبرة الكافية في التدريس الميداني؛ مما يجعلهم يواجهون صعوبة في عمليتي تخطيط وتنفيذ

التدريس وفق مدخل التكامل المعرفي بين المادتين.

أما بالنسبة إلى العبارات التي حصلت على أقل المتوسطات الحسابية فهي العبارة رقم (13) "أواجه صعوبة في عملية التخطيط للتدريس من مدخل التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم"، بمتوسط حسابي قدره (3.38)، وانحراف معياري (1.09)، والعبارة رقم (2) "أشعر بصعوبة في التدريس بطريقة التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم" بمتوسط حسابي بلغ (3.31)، وانحراف معياري قدره (0.307).

ويمكن تفسير هذه النتيجة إلى أن الطلبة بشكل عام لديهم اتجاهات موجبة نحو استخدام مدخل التكامل بين الفنون والعلوم في التدريس، لما لهذا المدخل من إيجابيات على التحصيل الدراسي للطلبة في المادتين، وبالتالي انخفاض درجة الصعوبة على مستوى التخطيط والتدريس بالطريقة التكاملية. ومما يدل على ذلك حصول العبارتين (1) و(5) على أعلى المتوسطات الحسابية، وحصول العبارات الخاصة بالصعوبة على أقل المتوسطات الحسابية. إن وجود مثل هذا الاتجاه لدى الطلبة في تدريس المادتين بطريقة تكاملية لهو دليل واضح على وجود العلاقة القوية بين المادتين، وأن كلتيهما تستفيد من الآخرى. وتتفق هذه النتيجة مع ما أشارت إليه دراسة سماتني (Smutny, 2002) التي أوصت بأهمية تدريس الفنون والعلوم؛ حيث إنهما مادتان متكاملتان ويؤديان وظيفة رئيسة في تكوين المتعلم روحياً وعقلياً وجسمياً بعد تدريب المعلمين على تصميم خبرات مرتبطة باحتياجات المتعلم ورغباته وقدراته. ويمكن تفسير إيجابية الاتجاه والتأييد لدى عينة الدراسة أيضا بنتيجة قوة التصور لديهم الذي كان يتراوح بين (عالياً وعالياً جداً) كما هو واضح في نتيجة السؤال الأول في (جدول 3)، وبالتالي تأثير تلك التصورات الإيجابية على نوعية الاتجاهات التي يمتلكها أفراد العينة نحو التكامل المعرفي.

ينص السؤال الرابع على: هل تختلف اتجاهات معلمي الفنون والعلوم- ما قبل الخدمة- نحو التدريس بالطريقة التكاملية بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم باختلاف الجنس (ذكر/ أنثى)، والتخصص (علوم/ فنون تشكيلية)، والتفاعل بينهما؟

للإجابة عن هذا السؤال، تم أولا إيجاد المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لمتغيري الجنس والتخصص (الجدول 8).

الجدول (8): المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لاتجاهات معلمي الفنون والعلوم ما قبل الخدمة نحو التدريس بالطريقة التكاملية بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم تبعا لمتغيري الجنس والتخصص

	الجنس				التخصص			
	الذكور		الإناث		الفنون التشكيلية		العلوم	
	م	ح	م	ح	م	ح	م	ح
المقياس	3.08	0.279	3.15	0.231	3.14	0.309	3.12	0.219

م= المتوسط الحسابي، ح= الانحراف المعياري

يتضح من الجدول (8) وجود فروق بسيطة بين متوسطات اتجاهات معلمي الفنون التشكيلية والعلوم نحو التدريس بالطريقة التكاملية بين المادتين. ولمعرفة دلالات تلك الفروق تبعا للجنس (الذكور والإناث) والتخصص (فنون تشكيلية وعلوم) والتفاعل بينهما، تم استخدام الخطوة الأولى في تحليل التباين الثنائي

متعدد المتغيرات، وهي حساب (قيم ويلكس) لمبدا (الجدول 9).

الجدول (9): نتائج تحليل التباين الثنائي لدلالات الفروق في المتوسطات الحسابية في الاتجاهات تبعا لمتغيرات النوع والتخصص والتفاعل بينهما

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة "ف" المحسوبة	الدلالة الإحصائية
الجنس (أ)	0.174	1	0.174	2.71	0.629
التخصص (ب)	1.509	1	1.509	0.236	0.103
(أ) × (ب)	5.486	1	5.486	0.856	0.357

يتضح من الجدول (9) أنه لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية لاتجاهات المعلمين قبل الخدمة نحو التدريس بالطريقة التكاملية بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم تعزى لمتغير الجنس والتخصص والتفاعل بينهما. وهذا يعني أن المعلمين ما قبل الخدمة -بغض النظر عن جنسهم وتخصصهم- لا تختلف اتجاهاتهم نحو استخدام التدريس باستخدام الطريقة التكاملية بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم. ويمكن تفسير ذلك بأن معلمي ما قبل الخدمة لا يزالون طلبة في طور الإعداد والتأهيل للتدريس، ولذا فإن اتجاهاتهم لم تتأثر بعد بخبرة الميدان، الذي بدوره أدى إلى أن استجاباتهم لفقرات المقياس كانت إيجابية بطبيعة الحال. وهذه النتيجة تتفق مع بعض النتائج التي خرجت بها دراسة داوسون (Dawson, 2007) في مادة الفنون التشكيلية، التي أشارت إلى عدم وجود علاقة ذات دلالة إحصائية فيما بين الأربعة عوامل المتمثلة في: (1) المعتقدات حول أهمية الفنون، (2) المعتقدات حول التأثير/ الفاعلية الذاتية، (3) المعتقدات حول تأكيد تكامل الفنون، (4) المعتقدات حول تكرار ممارسة دمج/تكامل الفنون، وبين البيانات الديمغرافية مثل الجنس والتخصص.

توصيات الدراسة:

في ضوء ما توصلت إليه هذه الدراسة من نتائج، يوصي الباحثون بما يلي:

- التأكيد على موضوع التكامل المعرفي بين الفنون والعلوم في برامج الإعداد ما قبل الخدمة من خلال مقررات طرق التدريس والمنهج المدرسي والتربية العملية، واعتباره أحد الموضوعات الرئيسة التي يجب أن يدرسها الطلبة.
- تقديم نماذج حية من كلتا المادتين في كيفية التكامل بينهما في أثناء التدريب الميداني لطلبة كلا التخصصين حتى يشاهدوا التكامل على أرض الواقع.
- القيام بدراسات تجريبية للوقوف على مدى فاعلية التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية وبين مناهج العلوم بفروعها المختلفة.
- القيام بدارسات أخرى للكشف عن تصورات معلمي الفنون والعلوم في أثناء الخدمة ومقارنتها بتصورات أقرانهم ممن هم قبل الخدمة، لمعرفة الفروق والمشكلات المتوقعة ورصد الحلول العلمية المناسبة لها.

المراجع العربية

الأحمد، نضال. (2006). التحديات التي تواجهها متعلمات المملكة العربية السعودية في القرن الواحد والعشرين. **مجلة التربية**، جامعة الإمارات العربية المتحدة، 33، 185- 217.

الأحمد، نضال. (2002). صورة العلم لدى طالبات المدارس ومدى تأثرها بأساليب تدريس العلوم، **دراسات تربوية واجتماعية**، 1،(8) ،63- 83.

الأحمد، نضال وعثمان، سلوى. (2007). فعالية تدريس وحدة في التعبير الفني باستخدام الأسلوب التكاملي في تحصيل مادة العلوم لدى متعلمات الصف الثالث المتوسط واتجاهاتهن نحو كل من العلوم والتربية الفنية. **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية**، 4(2)، 159-193.

أمبوسعيدي، عبدالله، والراشدي، ثريا. (2009). **اتجاهات معلمي العلوم نحو استخدام القراءة في تدريس العلوم في ضوء بعض المتغيرات: دراسة ميدانية في جامعة السلطان قابوس وكليات التربية بعُمان**، بحث مقبول للنشر لمجلة كلية التربية، جامعة دمشق.

بباوي، مراد. (2009). اتجاهات تربوية حديثة في مجال التربية الفنية، استرجع بتاريخ 3/8/ 2010 من الموقع الإلكتروني: http://kenanaonline.com/users/mouradbebawy/posts/83272

بخش، هالة. (2003). نحو نموذج للتكامل في مناهج العلوم. **مجلة كليات المعلمين**، 3(1)، 40-75.

زيتون، حسن. (1428). **أصول التقويم والقياس التربوي: المفهومات والتطبيقات**. الرياض: الدار الصولتية للتربية.

سليم، محمد. (1956). التربية الجمالية والتذوق الفني في تدريس العلوم. **صحيفة التربية**، العدد 4، السنة الثامنة، القاهرة: رابطة خريجي معاهد التربية، 470-480.

الشربيني، فوزي، والطناوي، عفت. (2001). **مداخل عالمية في تطوير المناهج التعليمية على ضوء تحديات القرن الحادي والعشرين**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

عابد، عدنان، وأمبوسعيدي، عبدالله. (2002). معتقدات طلبة المرحلة الثانوية نحو الرياضيات والعلوم ومتغيرات مرتبطة بها، **مجلة العلوم التربوية والنفسية (جامعة البحرين)**، 3(3)، 127-150.

العامري، محمد. (2009). التكامل المعرفي بين الفنون التشكيلية والمناهج الدراسية بسلطنة عُمان. **دراسات تربوية واجتماعية**، 15(3): 407-448.

عبدالحميد، طلعت. (2007). المنهج التكاملي في التعليم الأساسي. **مجلة رسالة التربية**، سلطنة عمان، (16)، 28-35.

العريمي، شيخة. (2008). **أثر استخدام مدخل التكامل بين العلوم والرياضيات على التحصيل الدراسي في مادة العلوم واكتساب مهارات حل المشكلات العلمية لدى طلبة الصف الرابع الأساسي**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية، جامعة السلطان قابوس.

العريمي، مريم. (2006). **مستوى معرفة طلبة كلية التربية بجامعة السلطان قابوس ببعض القضايا العلمية الجدلية المعاصرة واتجاهاتهم نحوها**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان.

الطيطي، محمد وأبو شريخ، شاهر. (2007). **المنهاج التكاملي**. عمان: دار جرير.

القمش، مصطفى، والخرابشة، عمر. (2009). تقويم تدريب العمل الميداني لطلبة دبلوم التربية الخاصة في كليات المجتمع الأردنية من وجهة نظر المتدربين والمعلمين المتعاونين. **مجلة العلوم التربوية والنفسية**، كلية التربية، جامعة البحرين، 10(1)، 39-60.

منسي، محمود عبدالحليم. (1998). **علم النفس التربوي للمعلمين**. الإسكندرية: دار المعارف الجامعية.

النجدي، أحمد، وعبدالهادي، منى. وراشد، علي. (2007). **طرق واستراتيجيات حديثة في تدريس العلوم**. القاهرة: دار الفكر العربي.

المراجع الأجنبية

Bleick, C. (2003). A Model Program for Integrating the Arts into the Teaching of Science. In: Innovations in Education: The Art and Science Partnership. Doha: The Qatar Foundation for Education, Science, and Community Development. October 19-20, 2003, Qatar, pp. 71-78.

Bondy, E., Mayne, D. , Langley, L. and Williamson, P. (2005). From F to A in 180 days. Educational Leadership, 62.

Carpenter, S. (2003). Art, Biology and Investigation: An Approach to Integrated Curriculum Design. In: Innovations in Education: The Art and Science Partnership. Doha: The Qatar Foundation for Education, Science, and Community Development. October 19-20, 2003, Qatar, pp. 65-69.

Cepeda, C. (2007). Art in science education: Creative visions of DNA by engineering students. *International Journal of Education through Art*, 3 (1), 37-42.

Cembalest, R. (1991). The Ecological Art Explosion. Art News. 90: 96-105.

Chessin, D. & Zander, M. (2006). The Nature of Science and Art, Science Scope, 29 (8), 42-46.

Cornett, C. E. (2003). Creating Meaning through Literature and the Arts: An Integration Resource for Classroom Teachers. (2nd ed.) Upper Saddle River, NJ: Merrill Prentice Hall.

Cross, K. (1999). Southwestern arts from a thematic approach. Arts and Activities, 126 (4), 15-48.

Dawson, C. (2007). Factors Affecting Elementary Teachers' Beliefs about Arts Integration and their Practices. Unpublished PhD Dissertation. The University of North Carolina.

Fulbright, H. (2003). Teaching Through Art. In: Innovations in Education: The Art and Science Partnership. Doha: The Qatar Foundation for Education, Science, and Community Development. October 19-20, 2003, Qatar, pp. 11-13.

Furner, J. and Kumar, D. (2007). The mathematics and science integration argument: a stand for teacher education. *Journal of Science*, Mathematics and Technology, 3 (3), 185-189.

Gilbert, A., Day, M. & Greer, W. (1989). Discipline-Based Art Education: Becoming Students of Art. In: Smith, R. (ed.) Discipline-Based Art Education: origins, Meaning and Development. Chicago: University of Illinois Press. pp.129-193.

Hudson, P. and Hudson, S., (2001). Linking visual arts with science & technology in the primary classroom. *Australian Primary & Junior Science Journal*, 17 (4), 26-30.

Katter, E. (2003). What Do The Arts Do Best? In: Innovations in Education: The Art and Science Partnership. Doha: The Qatar Foundation for Education, Science, and Community Development. October 19-20, 2003, Qatar, pp. 37-39.

Lederman, N. and Niess, M. (1997). Integrated, interdisciplinary, or thematic instruction? Is this a question or it is questionable semantics? School science and Mathematics, 97(2), 57-58.

Lee, M. (2007). Spark up the American Revolution with Math, Science, and More: An Example of an Integrative Curriculum Unit. Social Studies, 98 (4), 159-164.

Leonhardt, N. (1998). An ecological system curriculum: An integrated math and science teaching (MST) approach to environmental science education. (ERIC Document Reproduction Service No. ED 433 995).

McIntosh, R. (2008). Teaching Art + Math, SchoolArts: The Art Education Magazine for Teachers, 107 (8), p. 64.

National Art Education Association (1994). The Visual Arts Standards. Reston: National

Art Education Association (NAEA).

National Board for Professional Teaching Standards (2001). Early Adolescence through Youth Adulthood / Art Standards: for teachers of students ages 11-18+. National Board for Professional Teaching Standards (NBPTS).

Parr ,N., Redford J. & Snyder, S. (1998). Kaleidoscope: building an art infused elementary curriculum, *Early Childhood Education journal*, 25(3):181-188.

Riccio, L, (2001). Sail: a school where the arts connect with real learning, *Journal of Art and Design Education*, 20 (2), 205-214.

Root-Bernstein, R. and Root-Bernstein, M. (2010). Arts at the Center. A paper presented at The 2nd world Conference on Arts Education. 25-28 May 2010, Seoul, Republic of Korea. Retrieved November 1st, 2010, from:

http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=40672&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Simon, M. (2001). Art across the Curriculum. NEA Today, 20 (2), 26-27.

Smutny, J. F. (2002). Integrating The Arts into Curriculum For Gifted Students, (ERIC Reproduction Service No. ED 470524).

Ursyn, A. (1997). Computer Art Graphics Integration of Art and Science. Learning and Instruction. 7 (1), 65-86.

Ward, P. B. (2000). Teaching Primary School Children about Japan through Art. ERIC Digest. (Eric Document Reproduction Service No. ED439087).

ملحق (1)

عزيزي الطالب المعلم، عزيزتي الطالبة المعلمة

يقوم الباحثون بدراسة وصفية تحليلية بعنوان " تصورات معلمي الفنون والعلوم ما قبل الخدمة نحو التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم واتجاهاتهم نحو التدريس بالطريقة التكاملية ". ويقصد بالتكامل المعرفي (الطريقة التكاملية) تقديم المعرفة في نمط وظيفي على صورة مفاهيم متدرجة ومترابطة تغطي الموضوعات المختلفة دون أن يكون هناك تجزئة أو تقسيم للمعرفة إلى ميادين منفصلة.

وبين يديكم مقياسان الأول عن تصورات التكامل ويتكون من عدد من المحاور، والثاني مقياس اتجاهات نحو التدريس بالطريقة التكاملية، الرجاء التكرم بالإجابة عن جميع فقرات هذا المقياس والتأكد من ملء البيانات العامة الخاصة بكم.

الرجاء التكرم بمراعاة الأتي:

- كتابة البيانات العامة الخاصة بكم.
- قراءة العبارات بدقة.
- وضع علامة (√) أسفل درجة المقياس التي تعبر عن رأيكم.
- الإجابة عن جميع فقرات المقياس.

البيانات العامة

الرجاء تحديد البيانات المتصلة بكم بوضع علامة √ في المربع المخصص للبيانات المطلوبة

التخصص: فنون تشكيلية ☐ علوم ☐

الجنـــس: ذكر ☐ أنثى ☐

أولا: مقياس تصورات معلمي الفنون والعلوم ما قبل الخدمة نحو التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم:

إلى أي مدى تتفق أو لا تتفق مع العبارات التالية الخاصة بتصورات التكامل المعرفي بين مناهج الفنون التشكيلية والعلوم في كل محور من محاور المقياس التالي:

م	العبارات	أوافق بشدة	أوافق	غير متأكد	لا أوافق	لا أوافق بشدة
1	تغيير اتجاهات المعلمين والطلاب نحو المادتين.					
2	زيادة دافعية المتعلمين للتعلم.					
3	زيادة حماسة الطلبة للحضور للمدرسة.					
4	تخفيف الغياب في حصص المادتين.					
5	تشجيع العمل التعاوني بين معلمي كلا المادتين.					
6	تشجيع العمل التعاوني بين الطلاب وزيادة الروابط بينهم.					
7	إرساء قاعدة معرفية وخبرة واسعة لدى كل من الطلاب والمعلمين حول المادتين.					
8	تنويع إنتاج الأفكار الجديدة في كلا المادتين.					

9	توصيل المعرفة بصورة أفضل في المادتين.					
10	تعزيز فهم العلوم عن طريق الفنون.					
11	الربط بين المفاهيم المجردة والمفاهيم المحسوسة في تدريس العلوم.					
12	إثارة المتعة والابتكار لدى الطلبة.					
13	تطوير العقل البشري وتعميق خبراته في العلوم عن طريق الفنون					
14	تنمية قدرات الطالب على الملاحظة العلمية.					
15	دراسة الأصباغ المستخرجة من النبات والحيوان.					
16	دراسة طريقة صناعة الألوان.					
17	دراسة كيمياء المواد المستخدمة في الفنون التشكيلية.					
18	دراسة أكاسيد المواد وتأثيرها على الإنتاج الفني في مجالات الفنون التشكيلية.					
19	دراسة اللون وخصائصه الكيميائية والفيزيائية وعلاقة ذلك بالخصائص الفنية مثل: شدة اللون وتشبعه وصفاؤه.					
20	دراسة الإضاءة وعلاقتها بالتأثيرات الفنية في أعمال الفنانين مثل قدرتها على تجسيد الأشكال.					
21	دراسة الإدراك البصري للأشكال وعلاقته بدروس الفيزياء					
22	دراسة الكتل والحجوم وعلاقتها بعملية التشكيل في مجالات النحت والتركيب الفراغي					
23	دراسة فيزياء الأشكال الفنية مثل التماثل بأشكاله المختلفة، وخلق الإيهام البصري وعملية التصوير الفوتوغرافي					
24	دراسة موضوعات مثل النظام البيئي والتلوث، ودراسة الخلايا والفيروسات، والأنزيمات					
25	دراسة المجال الحيوي، وطبقة الأوزون وأنواع الطيور والفراشات المهددة بالانقراض					
26	الرسم المجهري للخلايا الصغيرة					
27	دراسة استخدام النماذج العلمية وكيفية تنفيذها.					
28	عمل المجسمات والنماذج للفراشات والكائنات الحية المهددة بالانقراض.					
29	دراسة الخصائص الفنية الظاهرة في أشكال الكائنات الحية المختلفة.					
30	دراسة عيوب الإبصار وعلاقته بعمى الألوان.					
31	دراسة المجال المغناطيسي للأشكال وعلاقتها بتنفيذ الأعمال الفنية الثلاثية الأبعاد.					
32	دراسة المجال البيئي وعلاقته بجماليات التربية البيئية.					
33	دراسة التلوث البيئي وعلاقته بالتلوث البصري في البيئة المحيطة.					
34	دراسة دور الألوان في التدليل على بعض المواد العلمية بعينها.					
35	دراسة الطاقة وأنواعها.					
36	دراسة أشكال الحيوانات المنقرضة وغير المنقرضة وتقريب صورها إلى ذهن الطالب.					
37	توجد علاقة بين ما تنتجه مصانع الكيماويات وعمل الفنان التشكيلي.					
38	توجد علاقة بين التكنولوجيا وتطوير خامات الفن وأدواته.					
39	توجد علاقة بين مناهج الفنون ومناهج العلوم.					
40	توجد علاقة بين عمل الفنان وتقدم المجتمع.					
41	توجد علاقة بين أسلوب تفكير كل من العلماء والفنانيين.					
42	توجد علاقة بين التطور التكنولوجي وعمل الفنان التشكيلي.					
43	توجد علاقة بين تطور أشكال المواصلات البرية والبحرية					

	والجوية وبين عمل الفنان التشكيلي (المصمم).					
44	توجد علاقة بين أشكال المباني والمدركات الحسية الأخرى في البيئة من حولنا وبين تأثير الفنون فيها.					
45	أسلوب عمليات العلم/ نمو عمليات العلم، وتتضمن الملاحظة، والتخيل، والتفكير الناقد.					
46	طرق الكشف والبحث والتقصي.					
47	التعبير الفني كدلالة للمعرفة والعلم في مادة العلوم.					
48	الرسم الذي يساعد على تفسير الأفكار.					
49	عن طريق المزج بين المعرفة والتصور الذهني من خلال الرسم والمجالات الفنية الأخرى.					
50	عن طريق أسلوب حل المشكلات					
51	عن طريق تنمية الخيال العلمي واكتشافات العلماء واختراعاتهم.					
52	أسلوب التفكير الناقد واستراتيجيات ما وراء المعرفة.					
53	عن طريق تفعيل طرق الاكتشاف الموجه والحر.					
54	عن طريق تنمية تصورات المعلمين والطلاب حول موضوعات المادتين من خلال التعبير الفني الحر عن الأفكار والمشاعر والمدركات الحسية.					
55	عن طريق توضيح العلاقة بين المتغيرات والأداءات والتفسيرات والتنبوءات.					
56	عن طريق دمج الدروس النظرية بالأداءات العملية في مجالات الفنون التشكيلية المختلفة					
57	أتخيل السيارات تسير في الهواء في المستقبل.					
58	سوف يستطيع الإنسان مستقبلاً تغيير لون حجرته بالأزرار.					
59	سوف يستطيع الإنسان مستقبلاً أن يسلم باليد على صديق له عبر القارات.					
60	سوف يستطيع الإنسان أن تكون لديه أدوات يرى بها المجرات الفضائية.					
61	سوف يستطيع الإنسان مستقبلاً أن يسافر بين الدول في ثوانٍ/ دقائق معدودة جداً.					
62	سوف يستطيع الإنسان مستقبلاً أن يغير من الهيكل الداخلي والخارجي لمنزله.					
63	سوف يستطيع الإنسان مستقبلاً أن يتحكم في ألوان سيارته بزر.					
64	سوف يستطيع الإنسان مستقبلا أن يغير الشكل الخارجي لسيارته من وقت لأخر وفق التصميم الذي يميل إليه (يحبه).					
65	سوف يستطيع الإنسان مستقبلا أن يتخيل ملامح وجهه عندما يكبر.					

ثانيا: مقياس الاتجاه نحو التدريس من خلال التكامل بين العلوم والفنون:

إلى أي مدى تتفق أو لا تتفق مع العبارات التالية والمرتبطة بالاتجاه نحو التدريس من خلال التكامل بين العلوم والفنون ؟

م	العبارات	أوافق بشدة	أوافق	محايد	لا أوافق	لا أوافق بشدة
1	التدريس بطريقة التكامل المعرفي بين العلوم والفنون تجعل الطالب أكثر حباً للمادتين.					
2	أشعر بصعوبة في التدريس بطريقة التكامل المعرفي بين العلوم والفنون.					
3	أحب أن أدّرس طلابي الرسم من تحت المجهر لكي يروا أشياء جديدة ومثيرة.					

4	لا أشعر بارتياح اتجاه التكامل المعرفي بين العلوم والفنون في عملية التدريس.					
5	يجعلني التكامل المعرفي بين العلوم والفنون أكثر فهماً وتعمقا في المادتين.					
6	التدريس بطريقة التكامل المعرفي بين العلوم والفنون يسّهل المادتين للطالب.					
7	التدريس بطريقة التكامل المعرفي بين العلوم والفنون يجعلني أدرك حقيقة العلاقة التكاملية والترابطية بين المادتين.					
8	التدريس بطريقة التكامل المعرفي بين العلوم والفنون يجعلني أعبر بصور مستقبلية عن المدركات الحسية في البيئة من حولي.					
9	أحب معلم/ معلمة الفنون التشكيلية لقدرته إنتاج مدركات بصرية حسية يمكن استخدامها في عملية تدريس العلوم.					
10	لا أحب أن أدرس طلابي عن رسومات العلماء القدامى لتسخيرها في عملية التدريس.					
11	لا أحب أن أعرف الكثير عن المخترعات العلمية وعلاقتها بالفنون لتوظيفها في عملية التدريس					
12	لا يهمني أن أدرس التشابه بين خطوات التفكير التي يمر بها كل من الفنانين والعلماء.					
13	أواجه صعوبة في عملية التخطيط للتدريس من مدخل التكامل المعرفي بين العلوم والفنون.					
14	أرى أن التخطيط التعاوني للتدريس ليس ضرورياً بين العلوم والفنون لتفعيل التكامل المعرفي بين المادتين.					
15	أرى أنه لا توجد مصادر تعليمية كافية لتحقيق التكامل المعرفي بين العلوم والفنون في عملية التدريس					
16	أرى أنه ليس لدي خبرة أو معرفة كافية لكيفية إيجاد التكامل المعرفي بين العلوم والفنون في عملية التدريس					
17	أرى أن مادة الفنون التشكيلية تزيل الحدود بين المواد الدراسية ومن بينها العلوم .					

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 4، عدد 2، 2011، 151- 166

الارتجال الموسيقي في قالب التحميلة

وائل حنا حداد ومحمد علي الملاح

قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

تاريخ الاستلام: 2010/11/24 **تاريخ القبول:**2011/9/5

ملخص

يظهر هذا البحث مكانة وأهمية الارتجال في الموسيقى العربية الذي يعتمد على ثلاثة أسس مهمة (الموهبة، والدراسة، والممارسة)، فقد عرض مجموعة لأهم التعريفات التي توضح ماهية الارتجال، والعوامل المؤثرة في العملية الإبداعية، وبّين أهم الصفات التي يجب أن يتحلى بها مؤدي الارتجالات والتي تميزه عن غيره من العازفين.

وتناول البحث أيضا قالب التحميلة الذي يعتبر من أهم الصيغ الآلية التي تقوم في الأساس على عنصر الارتجال، حيث قدم نبذة مختصرة عن مراحل تطور هذا القالب، كما تناول واحدة من التحميلات المؤلفة بالتحليل الوصفي وذلك من اجل الوصول إلى الشكل البنائي الذي يتكون منه هذا القالب.

وبذلك يكون هذا البحث قد أسهم في العودة إلى أصالة الموسيقى العربية عبر عنصر الارتجال، وكشف اللثام عن الغموض الذي يكتنف قالب التحميلة، مما يجعله مفتاحاً لكل راغب في العلم أو البحث.

Improvisation in Tahmelah Form

Wael H. Haddad and Mohammed A. Al-Mallah, *Department of Music, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

This paper shows the status and importance of improvisation in Arabic music, which is based on three important pillars (talent, education and practice). It reviews the most important definitions that clarify the nature of improvisation, and the factors influencing the creative process, and indicate the most important qualities that must be displayed by the performers of improvisations and distinguish him from other players.

The discussion also covers template suppository, which is one of the most important versions of the mechanism that is essentially an element of improvisation; it presents a brief summary of the evolution of this template. It also addresses one of the downloads and analyzes the narrative so as to access the structural shape to this template.

Thus, this research has contributed to the return to the authenticity of the Arabic music through the element of improvisation, and it exposes the uncertainty surrounding the form of suppository.

المقدمة

الموسيقا العربية هي حصيلة تزاوج وتثاقف مجموعة الحضارات الموسيقية القديمة التي انصهرت في بوتقة واحدة مكونة فكراً وطابعاً ولوناً خاصاً مميزاً لها، استطاعت الأجيال أن تتوارثه على مر العصور، حتى غدا بناء كاملاً ذا ملامح ومميزات خاصة.

وقد أسهم الكبير في وسائل الاتصال المتمثل في الكم الهائل من الفضائيات الغنائية وما تقدمه من أعمال موسيقية غلبت عليها لغة الموسيقا الغربية، فقد أثرت هذه الوسائل بشكل مباشر على الحياة الموسيقية

العربية، الأمر الذي ترك الأثر على ملامح وشخصية الموسيقا العربية، وخاصة في إطار ما يعرف بقالب التقاسيم أو الارتجال.

ويعتبر الارتجال واحداً من أهم السمات الأساسية للموسيقا العربية، وذلك بما يتضمنه من القدرة على الخلق والإبداع والتميز، وبما يعكسه من قيم تعبيرية وبعد جمالي يبرز في أداء التقاسيم والليالي والموال والاستعراض الصوتي داخل الصيغ الغنائية، ومن أهم الصيغ الآلية التي يبرز فيها الارتجال هو قالب التحميلة.

وترجع ندرة الارتجال في الموسيقا العربية في الوقت الحاضر إلى سببين رئيسيين:

الأول: يتمثل في استبدال التخت العربي التقليدي الذي يرتكز على عدد قليل من العازفين المهرة بالفرقة الموسيقية الكبيرة التي أصبحت تبنى على غرار "الأوركسترا" الغربي وما يتضمنه من توزيع موسيقي.

الثاني: التدوين الموسيقي الغربي والتقيد التام به في العزف من قبل الفرق الموسيقية، أدى إلى ضعف في ذاكرة العازف وقلل من فرص إبداعه.

مفهوم الارتجال:

الارتجال الموسيقي واحد من مجالات الإبداع الفني يشترط فيه: الموهبة، والدراسة، والممارسة. لذلك فقد وردت فيه مجموعة من التعريفات في المراجع العربية والأجنبية نورد أهمها على النحو التالي:

الارتجال لغة:

ارْتَجَل الرجلُ ارتجالاً إذا ركب رجليه في حاجته ومَضى.ويقال: ارْتَجِلْ ما ارْتَجَلْتَ أي اركب ما ركبت من الأمور. وتَرَجَّل الزَّنْدَ وارتجله: وضعه تحت رجليه. وتَرَجَّل القومُ إذا نزلوا عن دوابهم في الحرب للقتال. ورَجَلَ الشاةَ وارتجلها: عَقَلها برجليها. ورَجَلها يَرْجُلها رَجْلاً وارتجلها: علّقها برجلها. وارْتَجل الفرسُ ارتجالاً: راوح بين العَنَق والهَمْلجة، وفي التهذيب: إذا خَلط العَنق بالهَمْلجة. وتَرَجَّل أي مشى راجلاً. وتَرَجَّل البئرَ تَرَجُّلاً وتَرَجَّل فيها، كلاهما: نزلها من غير أن يُدَلَّى. وارتجالُ الخُطْبة والشِّعْر: ابتداؤه من غير تهيئة. وارْتَجَل الكلامَ ارْتجالاً إذا اقتضبه اقتضاباً وتكلم به من غير أن يهيئه قبل ذلك. وارْتَجَل برأيه: انفرد به ولم يشاور أحداً فيه، والعرب تقول: أمْرُك ما ارْتَجَلْتَ، معناه ما استبددت برأيك فيه؛ قال الجعدي: (وما عَصَيْتُ أميراً غير مُتَّهَم عندي، ولكنَّ أمْرَ المرء ما ارْتَجلا) وتَرَجَّل النهارُ، وارتجل أي ارتفع(www.baheth.info)[1].

الارتجال: هو التأليف الوهلي أو اللحظي للمولفة بواسطة المؤدين، وهو فن الجمع بين التفكير والأداء الموسيقي في آن واحد أو بمعنى آخر هو الفعل الأصلي للأداء الموسيقي(Mckinnon, 1980. P.27)[2].

والارتجال هو ممارسة ذاتية تنبع من الإحساس الداخلي للمبدع وفي لحظة خلق وإبداع يؤدي إلى اختراع أنماط الفكر الجديدة ويمكن اعتباره النشاط العفوي. وينطبق الارتجال على العديد من القدرات المختلفة أو أشكال الاتصال والتعبير في الفنون الأدائية والمعرفية، الأكاديمية وغير الأكاديمية (http://translate.google.jo) [3].

وفن الارتجال Improvisation: هو القدرة على أداء عزف فوري لموسيقى جديدة ليست من الذاكرة

أي محفوظة أو من مدونة موسيقية، ولكن يمكن الارتجال بفكرة موسيقية معطاة Theme(Jacabsi, 1967 P.177)[4].

كما عرفه لانجستون هيوز Langeston Hewz (هيوز، 1962، 62) [5] بأنه: "التأليف أثناء العزف أو إضافة بعض التنوع إلى ألحان قديمة يعزفها على الآلة بدون وجود أي علامات تدوين".

ويعرف بصفة عامة بأنه القدرة على العطاء والإبداع والخلق وربط الفعل بالتفكير اللحظي المبتكر مع حسن الأداء والتصرف ويعتمد أساسا على الموهبة (الكردي، 1984، 9) [6].

إن أقدم صور الارتجال في التراث العربي الإسلامي كان موجودا في الترتيل المنغم (التجويد) لآيات القران الكريم، التي تعود إلى العصر الأول للإسلام المعروف ب (صدر الإسلام).

وعلى الرغم من أن إيقاع الترتيل القرآني (التجويد) يُستَمد من عروض الكلمات فان الجانب اللحني لهذا الترتيل يتيح الفرصة كاملة أمام الخيال المرتجل للمرتل بوحي من معاني الكلمات، وفي إطار تقاليد فنية دقيقة تحدد المسلك اللحني الوقور الملائم للترتيل القرآني، وهي تقاليد ترفض المبالغة في التنغيم، كما ترفض أي إفراط في الزخرف اللحني، من شأنه أن يبتعد بالترتيل عن قدسية المعاني الدينية، أو يقربه من أسلوب الغناء الدنيوي(الخولي،1975، 18)[7].

ومن مميزات الارتجال انه أداء فردي غير مدون بالنوتة الموسيقية، وفي حال أن الفرقة الموسيقية مجتمعة قامت بارتجالات موحدة فان ذلك يكون بالتدريب المسبق عليه وبالتالي محاولة تدوينها، وهنا نبتعد قليلا عن مفهوم الارتجال ونقترب من مفهوم الأداء الحر (Ad libitum).

التقاسيم:

تقسيم (تقاسيم): هو مصطلح تركي عربي، يطلق على نوع أو نمط من الألوان الموسيقية التي تقوم على الارتجال والابتكار والإبداع، وينقسم إلى نوعين إحدهما حر والآخر مقيد، والنوع الحر لا يخضع لميزان معين أو مصاحبة إيقاعية، أما النوع المقيد فهو موزون ويصاحبه الإيقاع، وأشهر أنواعه قالب التحميلة(سهير، 1984م، 86)[8].

قد ترجع التقاسيم إلى أسلوب الزخارف الإسلامية التجريدية، التي تقوم بوظيفة تقسيم الفراغ إلى أشكال هندسية دقيقة، والتي تعتمد على استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي، وأهم ما يميز هذا الفن هو الاستغناء عن الموضوع، لذلك يصبح هو ذاته موضوعاً قيمته في بنائه الداخلي، وفي مجال الموسيقا تعني تقسيم الأزمنة إلى أشكال دقيقة تكسوها النغمات وفقاً لأسلوب علمي، فالتقاسيم تبدأ بعرض نغمي إيقاعي ليصل إلى قمة النماء والتفاعل ثم ينتهي بنهاية متدرجة ذات قفلات موسيقية محبوكة (شوره، 2003، 146)[9].

وتتكون التقاسيم من مجموعة من الجمل اللحنية المرتجلة على آلة موسيقية منفردة تكون من إبداع وابتكار العازف، الذي يعبر من خلالها عن أحاسيسه وانفعالاته التي يدعمها في قدراته ومهاراته، وعمق تجربته، ومن الجو العام الذي يستمده من جمهور المستمعين. ويراعى فيها شخصية المقام الموسيقي المختار، كما يراعى في فكرتها العامة متانة السبك وحسن الختام. لذلك تعتبر من أكثر الصيغ الآلية قربا إلى النفس وأكثرها تعبيراً.

وعلى الرغم من أن التقاسيم إبداع حر وذاتي، إلا أنها في الحقيقة تسير حسب عرف موسيقي قوي وراسخ، يحدد له مساره وسياقه، فالفنان العازف يستند في تقاسيمه إلى تقاليد ترسم له إطار الأداء، كما انه يهتدي بذوق جيله وعصره في تصرفاته المرتجلة، فالعرف السائد والتقاليد الفنية المتوارثة هي التي تحدد إلى حد كبير أفضل القفلات الموسيقية في المراحل المختلفة للتقسيم، وهي التي تحدد اللحظة المناسبة للتحويل من المقام الأساسي، بل وتحدد دائرة معينة من المقامات التي يتم التحويل في إطارها عادة وان اختلفت وسائله(الخولي،1975، 24)[10].

والعملية الإبداعية في التقاسيم تتأثر بعوامل مؤثرة، مثل الطبيعة وجمالها، كما تلعب البيئة الاجتماعية دوراً في تنمية الموهبة الفنية، وتساهم في ذلك أيضاً البيئة الثقافية ويؤثر الموروث الفني ومدى استيعاب المبدع له على جانب المهارة والإبداع لديه، مما يؤثر على إنتاجه من الارتجاليات اللحنية في شكل التقاسيم(شوره، 2003، 145)[11]. ذلك أن المتلقين لهذا الفن يريدون فناً مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بوجدانهم ومخاطباً لمشاعرهم. إضافة إلى التناقل الشفهي للموسيقى الذي لعب دوراً حاسماً في تطوير القدرات الارتجالية للعازف أو المؤدي.

ويمكن للباحث أن يعرف التقاسيم بأنها الانسيابية والاسترسال في الموضوع الواحد من خلال التنويع في السرد وتحتاج إلى إحساس عالٍ وقدرة على الارتجال، إذ يختار مؤدي التقاسيم مقاماً معيناً تسمى التقسيمة باسمه، كأن نقول تقسيمة راست أو تقسيمة نهاوند ...الخ. ويمده بتحويلات نغمية مراعياً سيطرة شخصية المقام الأساسي رغم اختلاف النغم والإيقاع وطبيعة الآلة الموسيقية التي يعزف عليها. كما تلعب الحالة النفسية، والبيئة الاجتماعية، وجميع المؤثرات المباشرة وغير المباشرة التي تعرض لها الفنان منذ الطفولة المبكرة دوراً كبيراً في الشكل النهائي العام للتقسيمة.

أنواع التقاسيم:

1. التقاسيم المنفردة: وهي التي يأخذ العازف فيها مجاله ووقته الكافي، وغالباً ما تكون غير مرتبطة بضرب من الضروب الموسيقية، وللعازف هنا حرية اختيار المقام الرئيسي لهذه التقسيمة، كما يمكن تسميتها بالتقسيمة الكاملة وذلك كونها تحتوي على مرحلة للعرض مروراً بمرحلة التفاعل وصولاً إلى القفلة النهائية. ومن اشهر هذه التقاسيم هي التقسيمة التي تسبق أغنية الربيع لفريد الأطرش، والتي أصبح يطلق عليها "تقسيمة الربيع".
2. التقاسيم المرتبطة بالقوالب والصيغ الموسيقية: وهي التي تبنى على أساس إيقاعي أو إيقاعي ولحني معاً ومن أمثلتها قالب "التحميلة".
3. التقاسيم المرتبطة بالغناء: وهنا تأتي لخدمة المواضيع التالية:
   - التمهيد لدخول الغناء.
   - لتثبيت شخصية المقام.
   - محاولة الترجمة الحرفية لما يرتجله المغني خصوصا في أداء الموال. وفي هذا النوع يكثر فيها المرافقة الإيقاعية.
4. التقاسيم المرافقة للحن الأساسي(الارتجاليات): وهي مجموعة الزخارف والحليات التي يضيفها

المؤدي إلى اللحن المنفرد والتي تؤدي إلى إثراء النسيج الموسيقي، وهذا النوع يعرف " بالهتروفونية".

ويجب أن يتحلى عازف التقاسيم بمجموعة من الصفات الحسية والفنية التي تختلف بين عازف وآخر، ومن أهم هذه الصفات:

- أن يكون لديه ثقة بنفسه وبقدراته. وهذا يعتبر من العوامل الهامة التي تساعد على استقرار العازف وتطوره، وذلك من خلال تقديره للإمكانيات والقدرات التي يمتلكها، فالثقة بالنفس تطرد الخوف وتمتع العازف بالقدرة على مواجهة جمهور المستمعين، ويستطيع العازف من خلالها التعبير عما في داخله بكل جرأة وصدق، لذلك تعتبر الثقة بالنفس أساس كل نجاح وإنجاز عظيم.
- أن يكون لديه رغبة الاكتشاف والابتكار والتجديد.
- أن يكون ذا مهارات عزفية عالية وتقنيات عالية في الأداء.
- أن يكون ملماً بأصول الموسيقى العربية وعلم الأنغام والتأليف والتحليل.
- عمق التجربة الموسيقية (الخبرة وكثرة الاستماع). ويحتاج الارتجال الجيد إلى ان يكون العازف قد سمع الكثير من الألحان ليكون في شخصيته الموسيقية مخزون وافر وجيد من نوعية الجمل الموسيقية.
- القدرة على التواصل الإيجابي مع جمهور المستمعين.
- سعة الخيال، والقدرة على ترجمة مجموعة الأحاسيس المختزنة في الذاكرة.
- وهذه الصفات هي الدليل الصادق على ما يحظى به العازف من البراعة والخبرة المكتسبة.

وتعتبر التقاسيم لوناً من ألوان الموسيقى العربية التقليدية المتقنة، فقد أصابها ما أصاب هذه الموسيقى من تراجع كبير خصوصاً مع بداية الربع الأخير من القرن العشرين وذلك للأسباب التالية:

1. غياب الحفلات الموسيقية التي كانت تؤدى فيها " الوصلة الموسيقية". حيث أن التقاسيم ركن هام من أركان الوصلة إضافة إلى الصيغ الموسيقية الأخرى.
2. الاعتماد على الفرق الموسيقية الكبيرة وندرة ظهور التخت العربي التقليدي المكون من عازفين مهرة.
3. استخدام التكنولوجيا الحديثة في التسجيلات الموسيقية.
4. التقيد الحرفي في النوتة الموسيقية في الحفلات والتسجيلات اضعف من قدرات العازف على الارتجال.
5. كثرة المحطات الفضائية الغنائية وما تتطلبه من كثافة وسرعة في إنتاج المادة الغنائية، الأمر الذي غلب مبدأ الكم على حساب الكيف وما رافقه من إفساد للذوق العام العربي.

قالب التحميلة:

تعتبر التحميلة واحدة من ألوان الأداء الآلية الذي تعتمد على: قدرة العازف في إظهار واستعراض أحاسيسه في نطاق المقامات العربية، وإمكاناته في النواحي التطريبية، والقدرة على الابتكار وحسن التنقل بين المقامات على ضرب من الضروب الموسيقية العربية، مع الالتزام بالشكل البنائي العام لهذا النوع من الموسيقى.

والتحميلة قالب موسيقي آلي عربي، تؤديه آلات التخت، ويتخلله بعض الارتجالات الموزونة من الآلات المشاركة في العزف على واحد من الضروب الموسيقية الصغيرة.

تبدأ التحميلة باستهلال موسيقي من التخت، ثم تنفرد كل آلة بأداء الارتجالات التي تنتهي عادة الى المقام الأصلي ليشترك باقي العازفين بعزف الجملة المتكررة، وتنتهي بحركة سريعة نشطة من جميع آلات التخت(غربال، 1965، 497) [12].

والارتجال أو التقسيم هو احد الأعمدة الأساسية في الشكل البنائي لقالب التحميلة، ولهذا القالب لحن أساسي قصير تعزفه جميع الآلات ثم تنفرد آلة واحدة بعزف تقسيمة قصيرة وواضحة تكون بمثابة سؤال وترد عليها باقي الآلات، ثم يحصل التناوب فيما بين هذه الآلات، وتكون التقاسيم في هذا المجال قصيرة ومتعددة بالمقامات ومقيدة بالإيقاع.

مراحل تطور قالب التحميلة:

المرحلة الأولى: قام أهل الصناعة الموسيقية من العازفين المحترفين باستخدام "الدولاب أو التسليم في بعض السماعيات الشهيرة" كتحميله لسهولة حفظه وأدائه. فيقوم العازفون على آلات التخت بعزفها في مقام ما، ثم يتسلسل العازفون بعمل تقاسيمهم على الوحدة الإيقاعية في عملية إبداعية ابتكاريه مفاجئة، وتنتهي بعزف المقدمة "الدولاب أو التسليم" مرة أخرى في الختام, ومن الأمثلة على هذا النوع دولاب راست ودولاب سيكاه وكذلك تسليم سماعي بيات إبراهيم العريان.

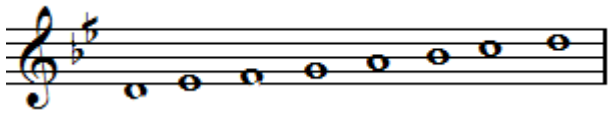
المرحلة الثانية: بعد أن استقرت عملية التدوين للموسيقا العربية، وأصبحت قراءة المدونة الموسيقية ميسرة وسهلة للعازف، بدأت العملية الابتكارية والإبداعية في االتراجع إلى حد ما، لذلك أصبحت التقاسيم "الارتجالات" تدون وتعزف محفوظة ومكررة، وبذلك فقد أخذ قالب التحميلة شكلاً جديداً (قدري، 1996،288)[13] تحميلة بيات عامر ماضي وكذلك تحميلة طرزنوين وتحميلة عراق عند عبد الحليم نويره.

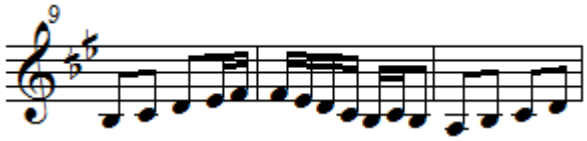
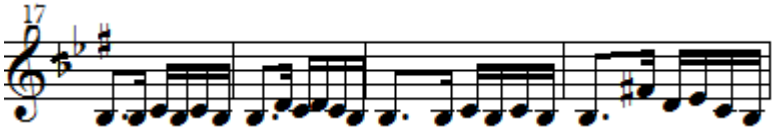
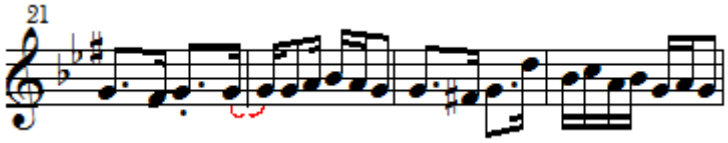
الشكل البنائي الحديث للتحميلة:

1. تتكون التحميلة من جملة موسيقية قائمة على فكرة واحدة، تعزف بواسطة الآلات الموسيقية مجتمعة.
2. ارتجال جملة لحنية صغيرة، يؤديها أحد عازفي التخت العربي (العود، القانون، الناي، الكمان).
3. إعادة الجملة اللحنية الصغيرة من قبل جميع الآلات المكون منها التخت العربي.
4. استرسال العازف المنفرد في أداء تقاسيمه. وهنا يقتصر دور الفرقة في الرد على العازف في الجملة اللحنية الأولى.
5. العودة إلى الجملة الموسيقية الأساسية التي تنتهي بها التحميلة، ولكن بعدما يقوم جميع عازفي التخت من أداء تقاسيمهم.

التحليل الموسيقي لتحميلة البيات لعامر ماضي:

المقدمة الموسيقية: التي تعزفها كافة الآلات في الفرقة الموسيقية، بحيث تتكون من القنطرة الأولى والثانية والثالثة على التوالي جاءت بسرعة معتدلة (♩ = 88). كما وردت بنيتها على مقام بيات الدوكاه.

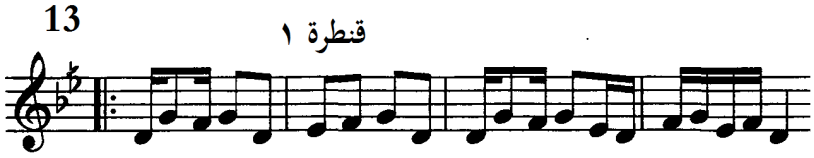


أما الإيقاع فقد جاء من الإيقاعات المتداولة وهو الملفوف ( )، كما اشتملت على ثلاثة تحويلات مقاميه، جاءت الأولى من مقام العراق على درجة العراق كما في المازورة (م 9) كما في الشكل التالي:

أما الثانية فمن مقام راحت الأرواح على درجة العراق كما في المازورة (م 17) كما في الشكل التالي:

أما الثالثة فمن مقام (سلطاني يكاه) النهوند مصور على درجة النوى ورد في المازورة (م 21) كما في الشكل التالي:

أما الأشكال الإيقاعية المستخدمة في هذه المقدمة فهي على النحو الآتي:

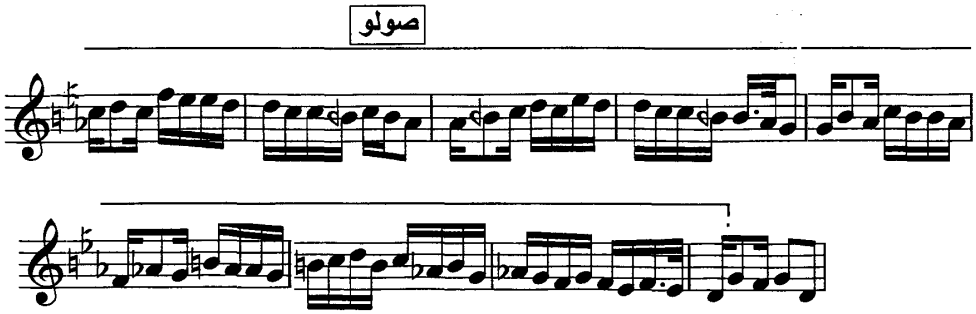
وتتألف التحميلة من عدة قناطر موسيقية[14] ، جاءت على النحو التالي :

القنطرة الموسيقية الأولى:

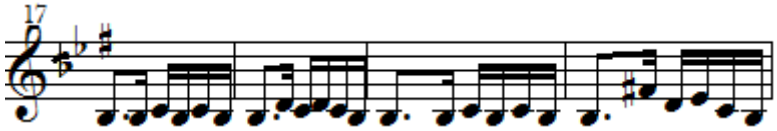
تتكون هذه القنطرة من أربعة موازير موسيقية وردت بنيتها على المقام الأساسي دون أي تحويل نغمي وهي تكرار للموازير (م 13 وم 16) من المقدمة الموسيقية.

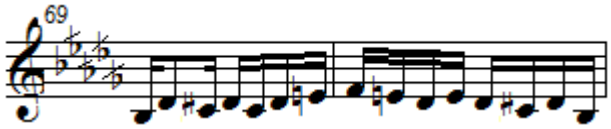
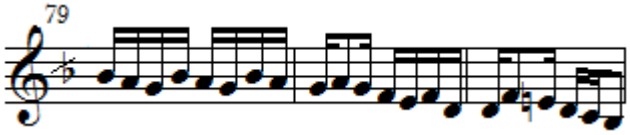


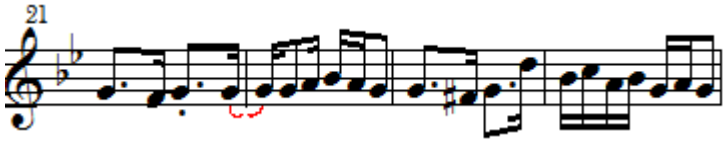
العزف المنفرد (Solo) الأول:

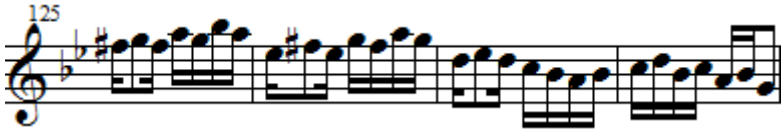
يعزف هذا الجزء من قبل إحدى الآلات الموسيقية من فرقة التخت العربي (العود، القانون، الناي، الكمان العربي أو الشرقي) ويقتصر دور الفرقة على تكرار القنطرة الموسيقية الأولى بالأسلوب ألتجاوبي بالسؤال والجواب ؛ مظهراً جنس راست على درجة النوى (مقام الحسيني) في أكثر من موقع. وانتقل إلى مقام الشوري وهو من فصيلة مقام البيات كما وردت في المازورة (م 53 إلى م 61) على النحو التالي:

أما الأشكال الإيقاعية فلم تخرج عن الأشكال التي استخدمت في المقدمة الموسيقية.

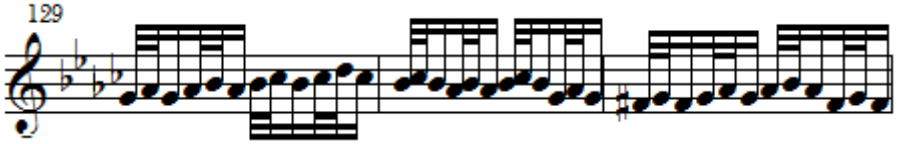
القنطرة الموسيقية الثانية:

تتكون هذه القنطرة أيضا من أربعة موازير موسيقية وظيفتها الانتقال إلى القسم الآخر من أقسام التحميلة العزف المنفرد الثاني (Solo) وقد جاءت بنيتها من مقام راحت الأرواح وأخذت من المقدمة الموسيقية من المازورة (م 17 إلى م 20).

العزف المنفرد (Solo) الثاني:

يعزف هذا الجزء من قبل إحدى آلات التخت العربي باستثناء الآلة الموسيقية التي أدت العزف المنفرد الأول Solo ويقتصر دور الفرقة الموسيقية حينها على أداء القنطرة الموسيقية الثانية بالتناوب مع العازف المنفرد بطريقة السؤال والجواب. وقد ورد هذا الجزء في مقام راحت الأرواح وانتقل إلى مقام المستعار على درجة العشيران كما ورد من المازورة (م 69 إلى م 70).

ويلاحظ كثرة التحويلات العارضة في هذا الجزء كما ورد في المازورة (م 79 إلى م 80) منهياً هذا الجزء بقفلة من مقام الأوشار على درجة العراق كما في المازورة(م 81).

القنطرة الموسيقية الثالثة:

تتكون هذه القنطرة أيضا من أربعة موازير موسيقية وظيفتها الانتقال إلى القسم الموسيقي الآخر من أجزاء التحميلة العزف المنفرد (Solo) الثالث وقد جاء من مقام (سلطان يكاه) النهاوند مصور على درجة النوى حيث أخذت كاملة من المقدمة الموسيقية ومن الموازير (م 21 إلى م 24).

العزف المنفرد (Solo) الثالث:

عزف هذا الجزء من قبل إحدى آلات التخت العربي باستثناء الآلة الموسيقية التي أدت العزف المنفرد الأول Solo والعزف المنفرد Solo الثاني ويقتصر دور الفرقة الموسيقية حينها على أداء القنطرة الموسيقية الثالثة بالتناوب مع العازف المنفرد بطريقة السؤال والجواب. ويلاحظ استخدام النغمات المرتفعة من المقام أو جوابه (الأصوات العليا) مع استخدام التتابع الموسيقي (Sequence) كما ورد من المازورة (م 125 إلى م 128).

مستخدماً شكلاً إيقاعياً يميل إلى السرعة على النحو التالي:

كما استخدم مقام صبا زمزم على درجة النوى من المازورة (م 129 إلى م 131) كما في الشكل التالي :

الخاتمة (القفلة):

يقوم بأداء هذا الجزء من التحميلة جميع عازفي التخت العربي حيث جاء في معظمه مكرراً من المقدمة الموسيقية من حيث الشكل والمضمون بحيث تتكون من القنطرة الأولى والثانية والثالثة على التوالي مضيفاً الجمل التي تمهد للوصول إلى الخاتمة الموسيقية.

الشكل العام للتحميلة:

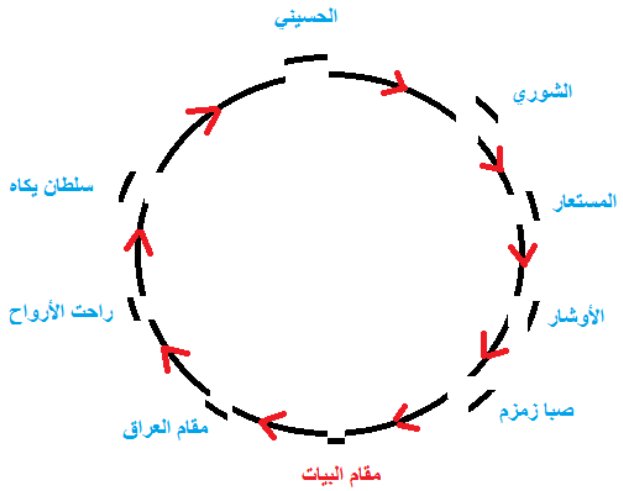
1. المقدمة الموسيقية.
2. القنطرة الموسيقية الأولى.
3. العزف المنفرد الأول.
4. القنطرة الموسيقية الثانية.

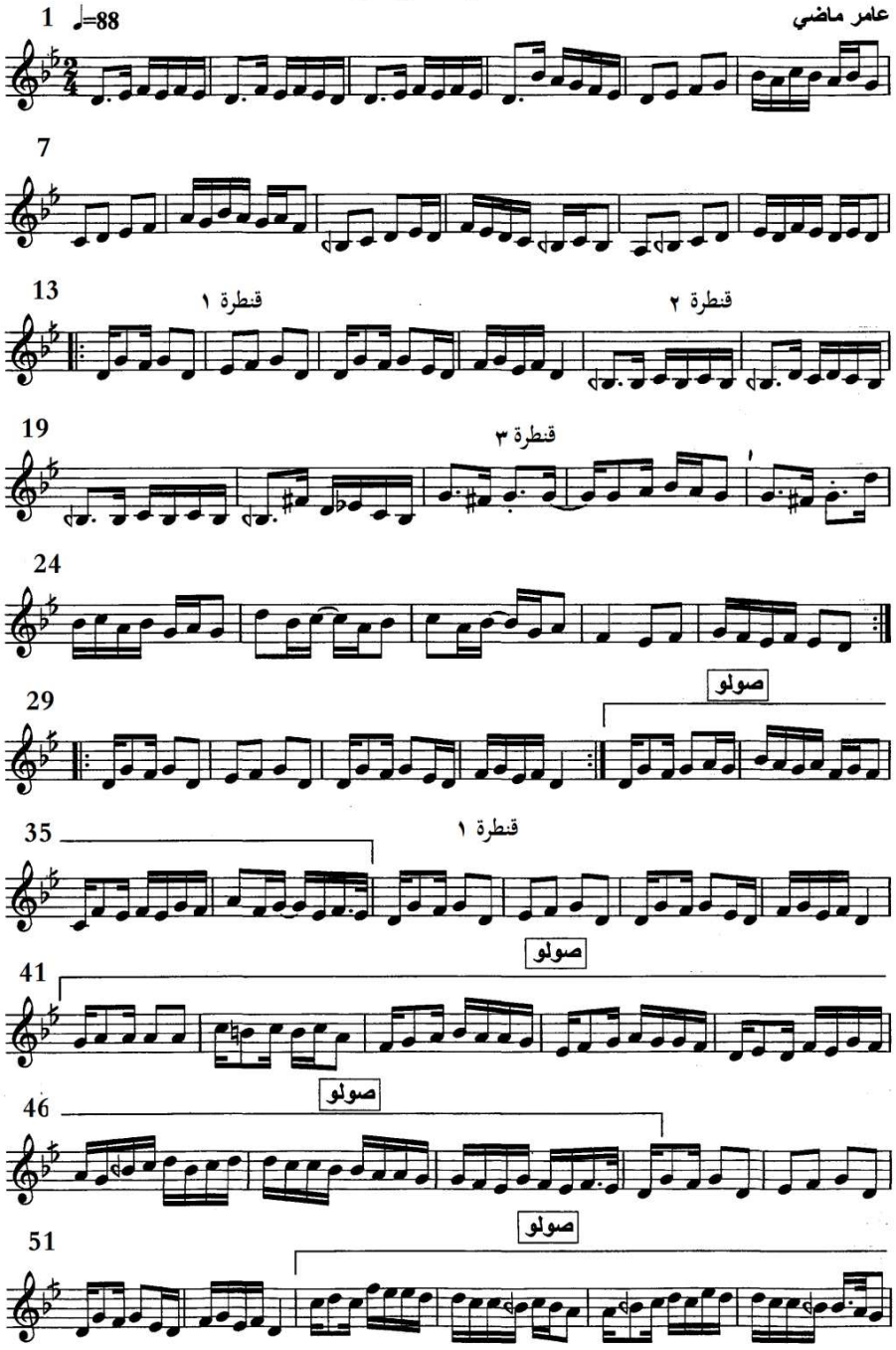
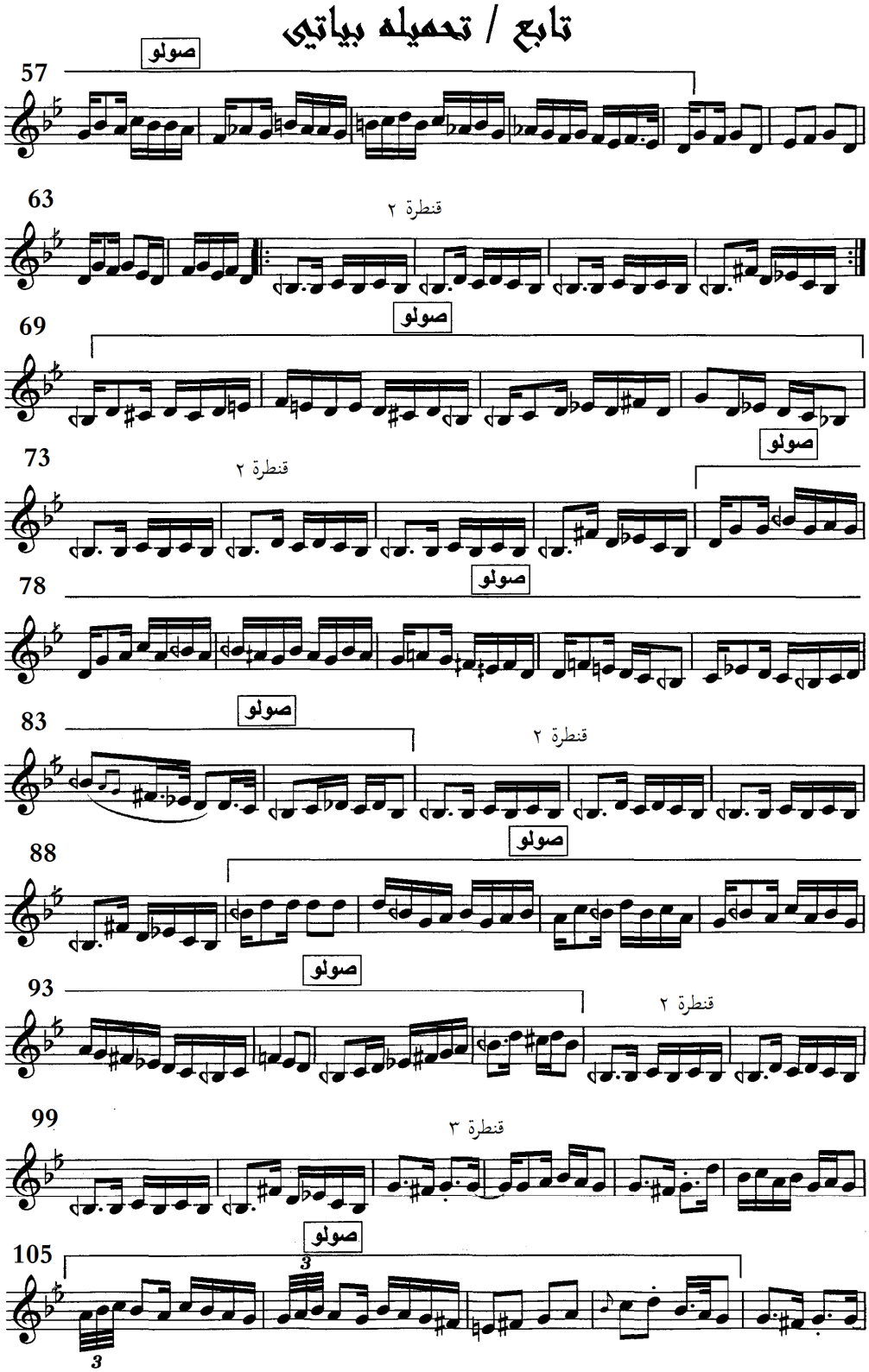
5. العزف المنفرد الثاني.
6. القنطرة الموسيقية الثالثة.
7. العزف المنفرد الثالث.
8. الخاتمة أو القفلة.

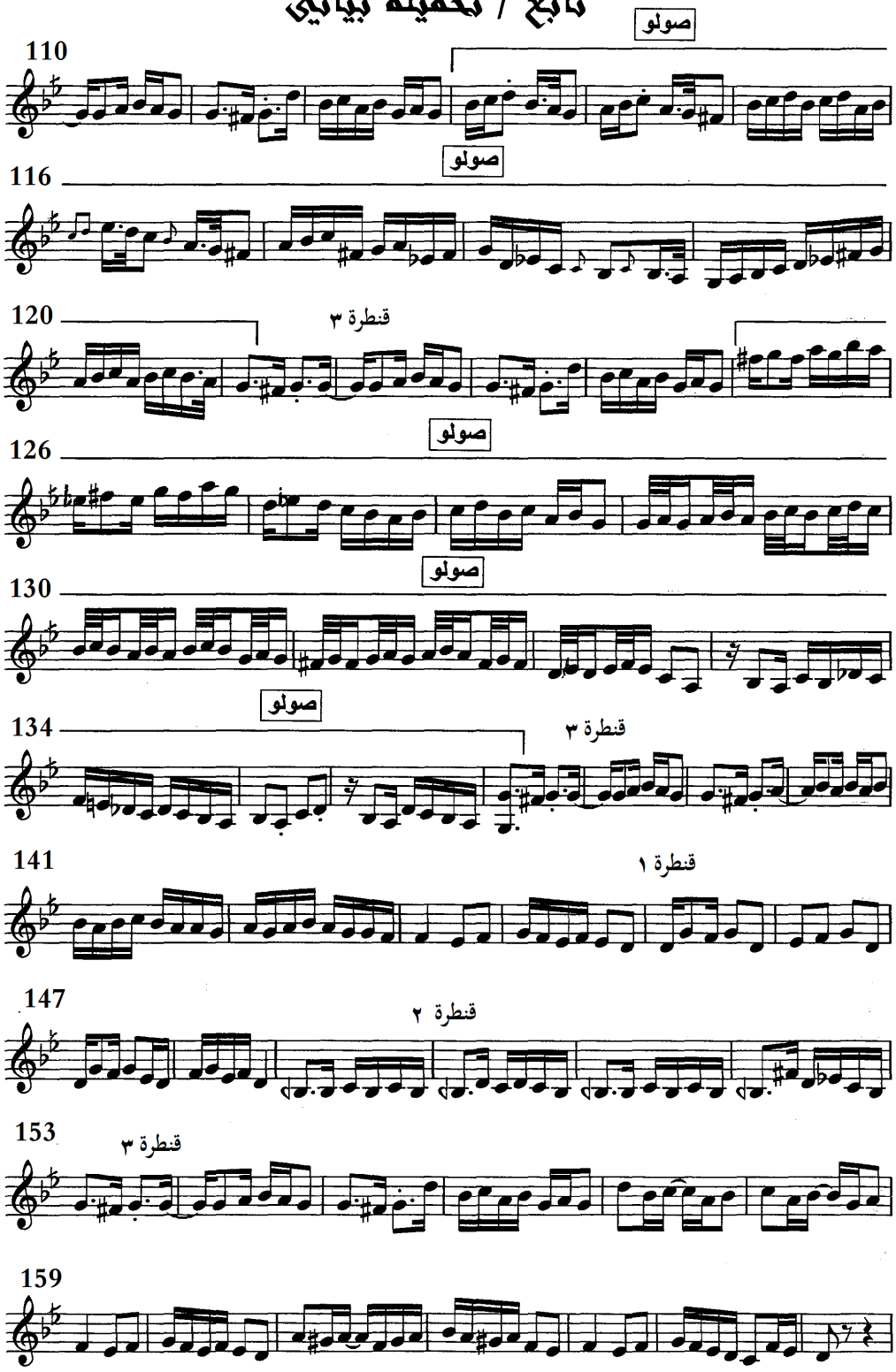
مع الأخذ بعين الاعتبار بأنه يمكن إضافة قنطرة موسيقية رابعة مع عزف منفرد آخر قبل الخاتمة.

نتائج الدراسة :

1. التعريف بان الارتجال هو من احد عناصر الموسيقا العربية في الشكل البنائي للتحميلة.
2. بيان الأسباب التي أدت إلى تراجع الارتجال وقلة استخدامه في الموسيقا العربية ومنها استبدال الفرق الموسيقية التي كانت تعتمد على فرقة التخت العربي سابقا وأصبح الاهتمام بتشكيل الفرق الاوركسترالية حالياً، وغياب الحفلات الموسيقية التي كانت تؤدى فيها " الوصلة الموسيقية". حيث أن التقاسيم ركن هام من أركان الوصلة إضافة إلى الصيغ الموسيقية الأخرى والاعتماد على الفرق الموسيقية الكبيرة وندرة ظهور التخت العربي التقليدي المكون من عازفين مهرة.
3. كذلك اعتماد التدوين الموسيقي في الأداء مما يلزم العازف في أداء المدونة الموسيقية دون التحرر للاتجاه إلى الابتكار والإبداع سواء في الارتجالات أو في التقاسيم.
4. استخدام التكنولوجيا الحديثة في التسجيلات الموسيقية. التقيد الحرفي في النوتة الموسيقية في الحفلات والتسجيلات اضعف من قدرات العازف على الارتجال.
5. كثرة المحطات الفضائية الغنائية وما تتطلبه من كثافة وسرعة في إنتاج المادة الغنائية، الأمر الذي غلب مبدأ الكم على حساب الكيف وما رافقه من إفساد للذوق العام العربي.
6. اعتمادا على التحليل الموسيقي خلصت الدراسة إلى ثراء الارتجال من حيث التحويلات النغمية حيث اشتملت على ثمانية تحويلات من مقامات قريبة وبعيدة من المقام الأساسي موضحاً ذلك في الدائرة النغمية التالية:



تحميله بياتي

تابع / تحميله بياتي
صولو
57
63
قنطرة ٢
69
صولو
73
قنطرة ٢
صولو
78
صولو
83
قنطرة ٢
صولو
88
صولو
93
قنطرة ٢
99
قنطرة ٣
صولو
105
3
3

تابع / تحميله بياتي

الهوامش

[1] ـ لسان العرب موقع http://www.baheth.info/all.jsp?term = ارتجال

[2] - M. Brownand; J. MCKINNON: Performing Practice Art, in the new grove dictionary of music and musicians, Editor stanely sadie, london macmillans publishers, 1980. p. 270.

[3] - http://translate.google.jo/translate?hl=ar&sl=en&tl=ar&u=http%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2Fwiki%2FBeauty

[4] - Jacabsi: Arthur: "A new dictionary of music london 1967 p.177

[5] - لانجستون هيوز، ترجمة نيللي عبد النور، موسيقى الجاز، دار النهضة العربية، 1962، 62.

[6]- عبد الله الكردي: فن الارتجال في الموسيقى العربية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 1984، 9.

[7] - سمحة الخولي: الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية، مجلة عالم الفكر ـ المجلد السادس ـ العدد الأول، يونيو 1975، 18-19.

[8] - سهير عبد العظيم: أجندة الموسيقى العربية، دار الكتب القومية، القاهرة، 1984، 86.

[9] - نبيل شوره: التأليف الموسيقي العربي الآلي والغنائي، دار الكتب المصرية، القاهرة، 2003، 146.

[10] - سمحة الخولي: الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية، مجلة عالم الفكر ـ المجلد السادس ـ العدد الأول، يونيو 1975، 24.

[11]- نبيل شوره: التأليف الموسيقي العربي الآلي والغنائي، دار الكتب المصرية، القاهرة، 2003، 145.

[12] - محمد شفيق غربال: الموسوعة العربية الميسرة: دار القلم ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1965، 497.

[13] - قدري سرور: مراحل تطور قالب التحميلة، المؤتمر العلمي الرابع، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، مصر، 1996، 288.

[13] ـ لقنطرة الموسيقية: هي نمط موسيقي مكون من أربعة موازير مختلفة التكوين تتعدد فيها البنية الموسيقية على ان تكون كل قنطرة بمقام مختلف عن الآخر.

المراجع العربية

الخولي، سمحة. (1975). الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية، **مجلة عالم الفكر**، 6 (1)، 18-19.

سرور، قدري. (1996). **مراحل تطور قالب التحميلة**، المؤتمر العلمي الرابع، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، مصر.

شوره، نبيل. (2003). التأليف الموسيقي العربي الآلي والغنائي، دار الكتب المصرية، القاهرة.

عبد العظيم، سهير. (1984). أجندة الموسيقى العربية، دار الكتب القومية، القاهرة.

غربال، محمد شفيق. (1965). **الموسوعة العربية الميسرة**، دار القلم ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة.

الكردي، عبد الله. (1984). **فن الارتجال في الموسيقى العربية**، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.

هيوز، لانجستون. (1962). ترجمة نيللي عبد النور، موسيقى الجاز، دار النهضة العربية.

المراجع الاجنبية

J. 13. (1967). "A new dictionary of music london, P.177.

M. Brownand; J. MCKINNON. (1980). Performing Practice Art, in the new grove dictionary of music and musicians, Editor stanely sadie, london macmillans publishers, P.270.

المصادر والمراجع عبر شبكة الانترنت

http://translate.google.jo/translate?hl=ar&sl=en&tl=ar&u=http%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2Fwiki%2FBeauty

لسان العرب موقع http://www.baheth.info/all.jsp?term= ارتجال .

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 4، عدد 2، 2011، 167- 195

اللوحات الفسيفسائية، وغيرها من الموجودات الأثرية من موقع خربة جابر في منطقة البادية الأردنية الشمالية

ضيف الله محمد عبيدات، متحف سمرقند، جامعة آل البيت

عاصم محمد عبيدات، قسم التصميم الداخلي، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك

تاريخ الاستلام: 2011/7/11 **تاريخ القبول:**2011/11/3

ملخص

بعد الدراسة التي تناولت الموقع الأثري في خربة جابر، مُعرِّفة به وبموقعه وبانتشار المخلفات الأثرية فيه، وطبيعة هذه المخلفات وحالتها في الوقت الحاضر؛ فقد جاءت هذه الدراسة لمتابعة الجهد في التعريف بهذا الموقع الأثري وتاريخه الحضاري، وذلك من خلال تناول بعض الجوانب الأخرى المتعلقة بالموضوع، وبالتحديد من خلال بعض الموجودات الأثرية التي تم الكشف عنها في هذا الموقع. وقد تنوعت هذه الموجودات من الأرضيات الفسيفسائية والنقوش والأحواض الحجرية والرموز الدينية والأعمدة الرخامية وغيرها من الموجودات التي استخدم فيها الحجر البازلتي، وتوثيقها والتعريف بها، لإتاحة الفرصة للاستفادة منها في مجالات متنوعة كالعمارة والتصميم الداخلي.

The Mosaic Floors (panels) and other Findings from the Archaeological Site of Khirbet Jaber in the Northern Jordanian Badiah

***Daifallah M. Obeidat**, Archaeology Samarqand Museum, University of Al Al-Bayt.*

***Asem M. Obeidat**, Interior Design Department of Design, Yarmouk University.*

Abstract

Based on a previous study that focused on the archaeological site of "Khirbet Jaber" addressing the spread of the archaeological remains and its recent situation, the present study intends to follow-up this effort. The study aims to clarify some of the archaeological findings that were discovered in "Khirbet Jaber" site and its history of civilization by addressing some of the other aspects related to the subject, specifically through some of the archaeological assets discovered at this site including mosaic floors, inscriptions, stone basins, religious symbols, marble columns, and other assets made by basalt stone, for the purpose of documentation to allow for use in a variety of fields such as architecture and interior design.

المقدمة

موقع خربة جابر هو أحد المواقع الأثرية المنتشرة في منطقة حوران، ويقع على طرفها الجنوبي الغربي، والتي تعرضت للدمار جراء الزلازل والهزات الأرضية القوية التي ضربت هذه المنطقة كغيرها من مناطق بلاد الشام، في أواخر العصر الأموي (746م) (El-Isa, 1985, P.234). وقد أدى الدمار الهائل

الذي لحق بمدن وقرى هذه المنطقة، إلى هجرها بشكل كلي تقريباً (Freeman and Kennedy,1986, 339). وقد بقيت أغلب هذه المواقع مهجورة حتى بداية القرن العشرين، عندما بدأت بعض التجمعات البشرية تجد فيها مستقراً لها، مستفيدة من مخلفات أنظمة الحصاد المائي القديمة، ومن مخلفاتها المعمارية التي كانت ما تزال قائمة، سواء من خلال إعادة استخدامها، كمأوى لها ولدوابها، أو استخدام حجارتها لبناء وحدات معمارية جديدة مناسبة (عبيدات، 2000، 217؛ 2010: 219).

وخربة جابر هو أحد المواقع الأثرية التي شهدت تواجداً بشرياً في العصر الحالي، حيث أقيمت منشآت القرية منذ أواخر القرن التاسع عشر فوق أنقاض المخلفات الأثرية (Schumacher,1897, 144; Butler 1909, Appendix to D. II. A. 2:XV- XVI). إلا أن هذه المخلفات الأثرية ما يزال البعض منها ظاهراً على السطح بقدر يتيح المجال، بشكل أو بآخر، للتعريف بهذا الموقع الأثري الفريد بموقعه، والذي أتاح له أن يكون جزءاً من التفاعلات الحضارية المتعاقبة في هذه المنطقة منذ العصور القديمة وحتى الوقت الحاضر. حيث يضم هذا الموقع مخلفات أثرية تعود للعصور الحجرية، إذ تم التعرف فيه على أدوات صوانية تعود للعصر الحجري القديم المتوسط، وهي الفترة المعروفة بالفترة الموستيرية. هذا بالإضافة إلى المخلفات الأثرية التي تعود لكل من العصور الرومانية والبيزنطية والإسلامية (الأموية والمملوكية). كما شهد هذا الموقع مرور الخط الحديدي الحجازي، الذي أقيم في نهاية العصر العثماني، الذي يمر بمحاذاته من الجهة الشرقية، ويوجد بقربه إحدى المحطات الصغيرة التابعة لهذا الخط الحديدي (عبيدات، 2000، 217؛ 2007؛ 2010).

في دراسة سابقة للباحث ضيف الله عبيدات، بعنوان: "خربة جابر في منطقة البادية الأردنية الشمالية"، منشورة في المجلة الأردنية للتاريخ والآثار، تناول فيها بعض الجوانب المتعلقة بهذا الموقع الأثري (عبيدات، 2010). وما يزال هناك المزيد من الجوانب، المتعلقة بهذا الموقع، التي يمكن تناولها بالدراسة. فقد تمكنا خلال عملنا في هذا الموقع الأثري، من التعرف على بعض الموجودات الأثرية المختلفة، مثل الأرضيات الفسيفسائية، التي تم الكشف عن أجزاء منها، والتي تعود للعصر البيزنطي. والفسيفساء فن عريق في الأردن، كما هو الحال في كافة مناطق بلاد الشام، وإن ما تحويه العديد من المواقع الأثرية، الرومانية والبيزنطية، من نماذج متنوعة من هذا الفن الراقي والعريق، يشير وبشكل واضح إلى أهميته، وإلى دوره المميز في تطور المفاهيم الجمالية والخصائص الوظيفية، كونه ارتبط منذ بداية نشوئه، وبشكل وثيق، بالعمارة بكافة أشكالها ووظائفها، الدنيوية والدينية، كتقنية من تقنيات الديكور الداخلي.

بالإضافة إلى استخدام الحجر البازلتي، كمادة إنشائية في كافة المباني الأثرية، فقد تم التعرف على بعض الأواني الحجرية المصنوعة من حجر البازلت أيضاً. هذا كما استخدم هذا النوع من الحجارة أيضاً في في مجال الكتابات القديمة (النقوش)، إذ تم التعرف على عدد من الكتابات (النقوش) اليونانية والعربية، المكتوبة (المحفورة) على حجارة بازلتية.

مشكلة البحث

بدأت منطقة البادية الأردنية الشمالية تشهد، منذ عدة عقود، حركة تغيير شاملة ونشيطة، تتمثل في كل من عمليات البناء وشق الطرق واستصلاح الأراضي للأغراض الزراعية، ولا يستثنى من ذلك المواقع الأثرية، مما أدى وما يزال يؤدي إلى تدمير المعالم والمخلفات الحضارية والأثرية، وطمس خصائصها

الفكرية والثقافية، في كافة المواقع الأثرية، قبل أن يصار إلى توثيقها ودراستها.

وقد شهد موقع خربة جابر الأثري قيام قرية حديثة فوق أنقاضه، في بداية القرن العشرين، نمت وتوسعت لتصبح في الوقت الحاضر، إحدى القرى الكبيرة في هذه المنطقة. فما هي التغييرات التي أحدثتها هذه القرية، بمشاريعها ونشاطاتها العمرانية والمعمارية، على المخلفات الأثرية في هذا الموقع ؟ وهل أتت النشاطات على كافة المخلفات الأثرية فيها؟ أم أنه ما يزال من الممكن التعرف على بعضها ؟ وهل من الممكن التعرف على التاريخ الحضاري لهذا الموقع وعلى الفترات الزمنية التي كان مأهولاً خلالها، من خلال هذه الموجودات ؟

أهمية البحث

تكمن أهية هذا البحث في أنه يعد من الدراسات القليلة التي تتناول موقعاً أثرياً في منطقة البادية الأردنية الشمالية. إذ ما تزال هذه المنطقة تعد من المناطق الأردنية الأقل حظاً، من حيث كمية ونوعية الدراسات والأبحاث الأثرية الميدانية، وذلك مقارنة مع مناطق أردنية أخرى، حظيت باهتمام أكبر من القائمين على أعمال ونشاطات البحث الأثري.

ويستكمل هذا البحث ما تم إنجازه في دراسة أخرى سابقة بعنوان: "خربة جابر في منطقة البادية الأردنية الشمالية"، منشورة في المجلة الأردنية للتاريخ والآثار، تناولت بعض الجوانب المتعلقة بهذا الموقع الأثري (عبيدات، 2010). وذلك من خلال الاهتمام بما لم تتطرق له تلك الدراسة، لسبب أو لآخر، من الموجودات الأثرية الهامة، والتي سوف تسهم في إلقاء المزيد من الضوء على التاريخ الحضاري لهذا الموقع، بشكل خاص ولهذه المنطقة بشكل عام.

كما تعتبر هذه الدراسة بحد ذاتها مادة علمية، قد تسهم في خدمة المزيد من الأبحاث والدراسات العلمية الأثرية، التي يمكن أن تتناول هذا الموقع أو هذه المنطقة، أو الدراسات المقارنة التي تتناول مثل هذه الموجودات، أو بعضها. من اجل التعرف على تاريخ الاستيطان البشري لهذا الموقع الأثري بشكل خاص ولهذه المنطقة بشكل عام.

هدف البحث

يهدف هذا البحث إلى التعرف على بعض الموجودات الأثرية من هذا الموقع، والتي لم تتناولها الدراسة السابقة حول الموقع (عبيدات، 2010)، مثل الأرضيات الفسيفسائية والنقوش (الكتابات القديمة) والأحواض الحجرية والرموز الدينية والأعمدة الرخامية، وتوثيقها والتعريف بها، لإتاحة الفرصة أمام المعماريين والمصممين لاستخدامها في العمارة والتصميم الداخلي والديكورات. وذلك على ضوء نتائج الدراسة المسحية الميدانية التي أجريت مسبقاً في هذا الموقع ومحيطه.

منهج البحث

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي، حيث اعتمد العمل المسحي الميداني في الموقع على جمع أكبر قدر من المعلومات، حول هذه المخلفات الأثرية التي تم التعرف عليها، وتدوينها من خلال الملاحظات الشخصية بالعين المجردة، أثناء الزيارات الميدانية المتكررة للموقع، وتم توثيقها بالصور الفوتوغرافية، والرسومات المطلوبة.

كما استفادت هذه الدراسة من نتائج الدراسات الأثرية الميدانية السابقة، القليلة، التي تناولت هذه المنطقة، بدءاً بمحاولات الرحالة الذين توافدوا على هذه المنطقة منذ منتصف القرن التاسع عشر، وانتهاءً بآخر الدراسات الأثرية الميدانية.

الموقع[i]

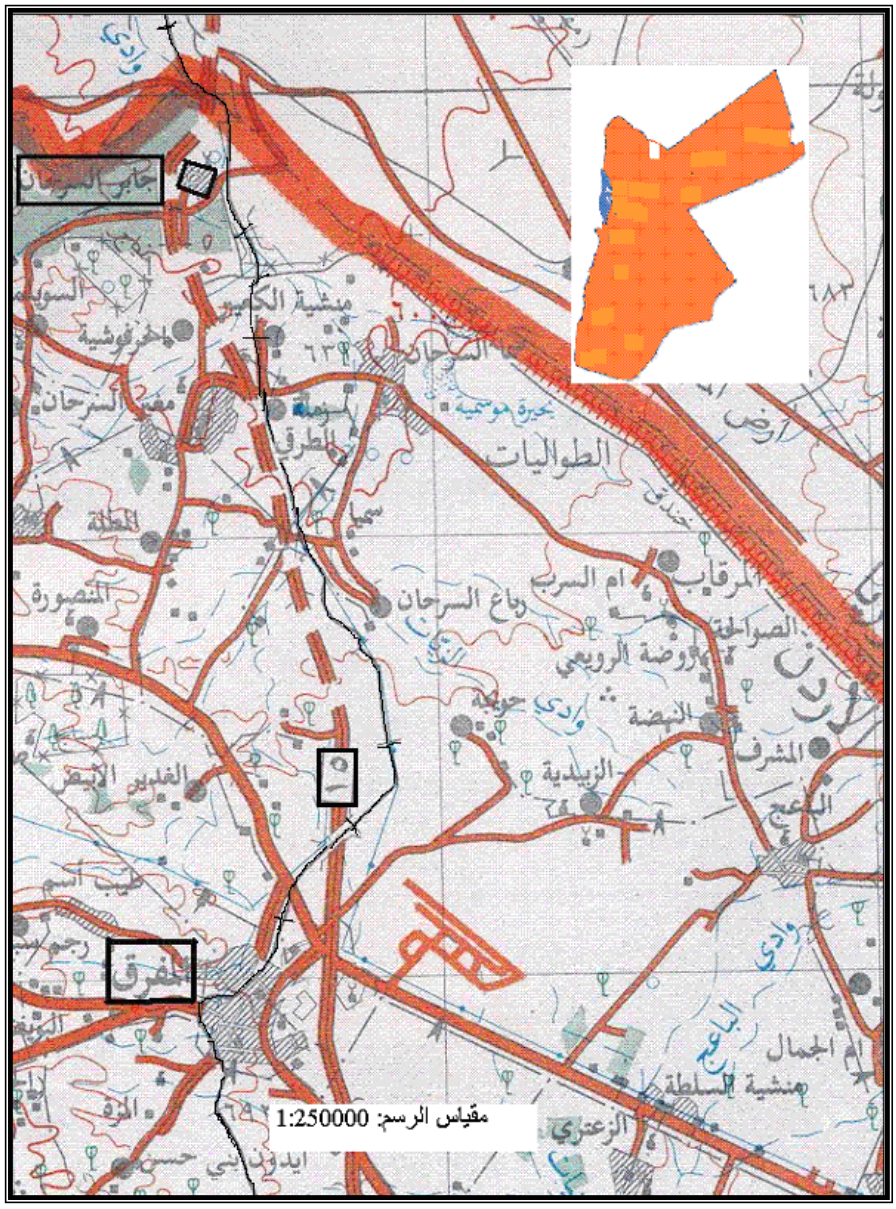
تقع قرية جابر، بموقعها الأثري، على بعد حوالي 18كم إلى الشمال من مدينة المفرق وإلى الشمال الغربي من بلدة سما السرحان والتي تضم هي الأخرى موقعاً أثرياً مميزاً (عبيدات، 2003)، بمحاذاة الخط الحدودي بين كل من الأردن وسوريا (شكل 1). وهي اليوم أصبحت نقطة عبور حدودية، وتضم مراكز حدودية لكلا البلدين، حيث يمر منها الطريق الدولي السريع الذي أنشئ حديثاً والذي يربط بين كل من عمان ودمشق والذي يحمل الرقم (15) على الخارطة (شكل 1). كما يمر على مقربة منها، في الجهة الشرقية، الخط الحديدي الحجازي، والذي أنشئ في بداية القرن العشرين.

وتقع قرية جابر إدارياً ضمن منطقة قضاء سما، إحدى المناطق الإدارية في محافظة المفرق. الذي يحده من الشمال والشمال الشرقي الحدود الأردنية السورية ومن الغرب قضاء حوشا ومن الجنوب والجنوب الشرقي لواء قصبة المفرق.

وتقع خربة جابر في أقصى الطرف الغربي لمنطقة حوران الأردنية، والتي هي عبارة عن الأطراف الجنوبية لمنطقة حوران البازلتية، المحيطة بجبل حوران البركاني، الواقع في جنوب شرق سوريا. وهي منطقة واسعة تقدر مساحتها بحوالي 45.000 كم^2، منها حوالي 11.000كم^2 داخل الحدود الأردنية (عابد، 1982، 116)، وهي التي تعرف بمنطقة حوران الأردنية.

ومنطقة حوران مرتفعة، حيث يصل ارتفاع جبل حوران إلى حوالي 1800م فوق مستوى سطح البحر، وتمتاز بارتفاع معدلات هطول الأمطار، والتي تصل لحوالي 400 ملم في معدلها السنوي، مقارنة بالمناطق المحيطة بها، وتقل تدريجياً نحو الأسفل. حيث أنها تنحدر تدريجياً باتجاه الجنوب والجنوب الغربي، يتخللها بعض الأودية التي تشهد جريان مياه الأمطار، في فصول الشتاء، نحو أطرافها الجنوبية والجنوبية الغربية، لتغذيها بالمياه، معوضة إياها عن شح الهطول المطري. كما تمتاز هذه المنطقة بخصوبة تربتها وصلاحيتها للزراعة باعتبارها منطقة بركانية، الأمر الذي جعل منها منطقة جذب للاستيطان البشري على مر العصور. وهذا ما يفسر غناها بالمخلفات والمواقع الأثرية التي تنتشر بكثافة عالية بالقرب من المركز، وتقل كثافتها باتجاه الأطراف.

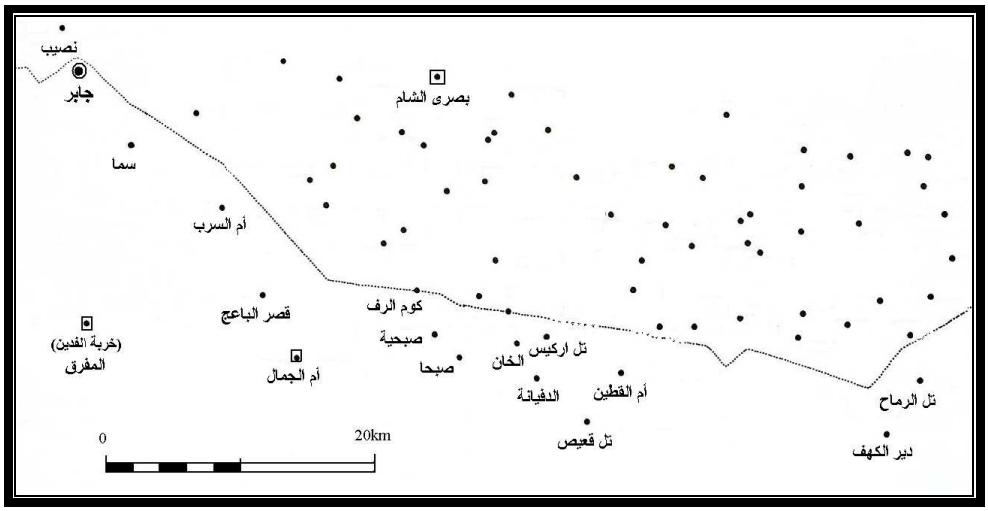
وتضم منطقة حوران الأردنية، بالإضافة إلى موقع خربة جابر، عدداً من المواقع الأثرية مثل سما وأم السرب والباعج وأم الجمال وصبحا وصبحية والدفيانة وأم القطين ودير الكهف. وهي امتداد للمواقع الأثرية الواقعة في الجانب السوري من منطقة حوران (شكل 2).



(شكل 1): خارطة منطقة شمال المفرق، تبين موقع خربة جابر (جابر السرحان)

ويلاحظ أن كثافة انتشار هذه المواقع تزداد نحو الشمال الشرقي باتجاه جبل حوران، عبر الأجزاء الخصبة من المنطقة البازلتية البركانية، حيث تتوافر المقومات الضرورية للزراعة، وهي تنتشر بشكل الشبكة محيطة بمدينة بصرى وجبل حوران، حيث تشير النقاط، الداكنة على الخارطة (شكل 2)، إلى المواقع الأثرية في المناطق السورية.

وتشترك هذه المواقع الأثرية، في منطقة حوران، بخصائص متشابهة إلى حد بعيد، من حيث العصور الزمنية التي كانت مأهولة خلالها، ومن حيث مادة البناء، الرئيسية والوحيدة تقريباً، وهي الحجر البازلتي، التي استخدمت خلال هذه العصور، في كافة المباني، والتي ما تزال أنقاضها ماثلة للعيان بشكل أو بآخر في هذه المواقع (عبيدات، 2000).

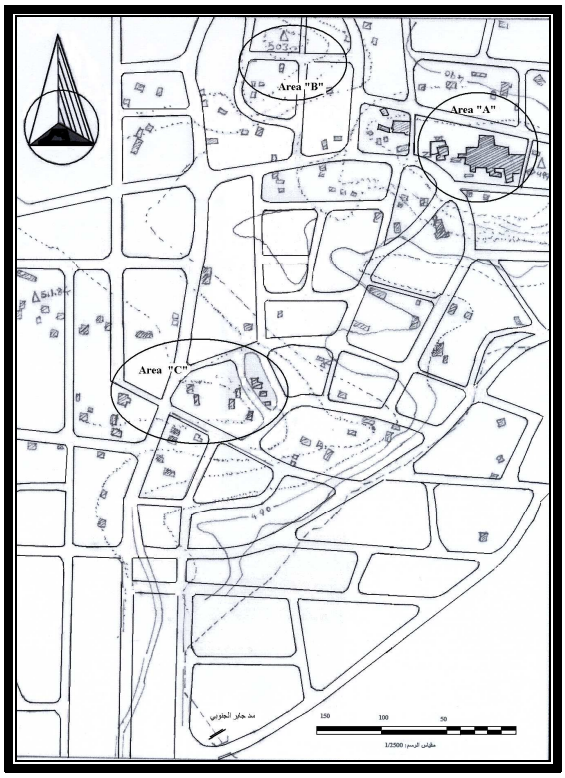


(شكل 2): المواقع الأثرية في المنطقة المحيطة بجبل حوران من الجنوب والجنوب الغربي.

أشير إلى الموقع الأثري في بلدة جابر (خربة جابر) بأنه يقع على التل الواقع إلى الشمال الشرقي من البلدة الحديثة (صورة رقم: 1)، ولكن تبين لنا، من خلال أعمال المسح الميداني التي قمنا بها في الموقع، بأن انتشار المخلفات الأثرية لم يكن محصوراً في منطقة التل فقط، والذي كان يمثل المركز الرئيسي لهذا الموقع، بل امتد في الجهات الغربية والجنوبية منه. وقد توافقت هذه النتائج مع النتائج التي توصل إليها ديفد كيندي في دراسته للموقع، حيث أشار إلى أن الصور الجوية، والتي تعود للنصف الأول من القرن العشرين، قبل انتشار مساكن القرية الحديثة خارج منطقة التل، تظهر وجود مخلفات أثرية في أماكن أخرى، خارج منطقة التل الرئيسي، في بلدة جابر (Area A, B, C)، هذا بالإضافة إلى مخلفات السدود (Area D, E) (Kennedy, forthcoming: 7-13).

وجميع هذه المناطق تقع حالياً داخل المنطقة التنظيمية لبلدة جابر الحديثة (شكل 3). وقد تمكنا من التعرف عليها، وعلى بعض المخلفات الأثرية فيها، مثل بعض أنقاض المباني التي كانت تتواجد في هذه المناطق، والتي ضاع أغلبها، على ما يبدو، خلال عمليات البناء وشق الطرق الحديثة. هذا بالإضافة إلى الكسر الفخارية المنتشرة على السطح، وإن كانت بنسب قليلة، في هذه المناطق.

(صورة 1): منطقة التل في خربة جابر، ويبدو في الخلف الخط الحدودي



(شكل 3): المخطط التنظيمي لبلدة جابر، تبين أماكن تواجد المخلفات الأثرية (A, B, C)

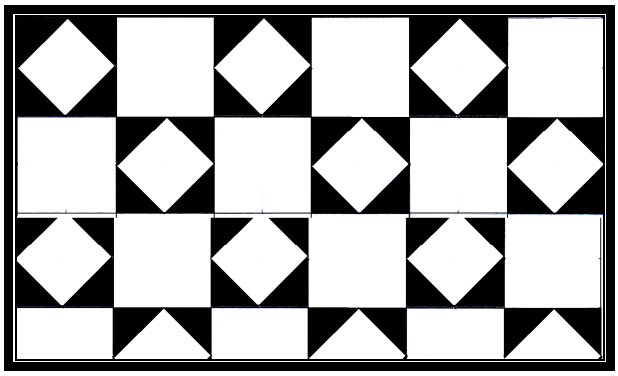
الأرضيات الفسيفسائية

أشار فريق مؤسسة الدراسات الإنجيلية الفرنسيسكانية Studium Biblicum Franciscanum، إلى وجود أرضية فسيفسائية في وسط القرية التي تقوم على التل، وبالتحديد في فناء بيت شيخ القرية (Lombardi,1955-1956: 318, 321, Fig. 10). وقد قاموا بالكشف عن جزء صغير منها، وذلك بسبب ضيق الوقت الذي كان متاحاً لهم. الجزء المكتشف من هذه الأرضية يبدو أنه منفذ (مشغول) بقطع فسيفساء صغيرة مربعة (مكعبة) الشكل tesserae (صورة 2). وتضم زخرفة بنمط هندسيgeometric pattern، عبارة عن مربعات بشكل رقعة الشطرنج (شكل 4)، بعضها داكنة (باللون الأحمر) وأخرى فاتحة اللون (باللون الأبيض)، طول ضلع كل منها 28سم، يتشكل كل منها من صفوف (20 صف في كل مربع) من قطع الفسيفساء مربعة الشكل بحجم 1.5سم تقريباً، والمربعات الداكنة (باللون الأحمر) يتوسطها مربعات أو معينات بلون فاتح (أبيض)، طول ضلعها 20سم يتكون كل منها من صفوف (13 صف في كل مربع) من قطع الفسيفساء مربعة الشكل بحجم 1.5سم أيضاً. وينتجع عن تداخل المربعات الداكنة وما يتوسطها من مربعات أو معينات أشكال مثلثة (مثلث قائم الزاوية طول ضلعه 13سم، وقاعدته 18سم) باللون الأحمر.

يلاحظ أن قطع الفسيفساء قد تم تشكيلها، بشكل مربعات متداخلة، بحيث يمكن تتبع الخطوط الأفقية والعمودية.

(صورة 2): الأرضية الفسيفسائية، التي أشار إليها فريق مؤسسة الدراسات الإنجيلية الفرنسيسكانية

(Lombardi 1955-1956: 318, 321,Fig. 10)



(شكل 4): شكل توضيحي للنمط الزخرفي المتبع في الأرضية الفسيفسائية التي أشار إليها فريق مؤسسة الدراسات الإنجيلية الفرنسيسكانية.

يشير فريق مؤسسة الدراسات الإنجيلية الفرنسيسكانية إلى أن هذا النمط الهندسي في الأرضيات الفسيفسائية معروف في العصر الروماني، ويستشهدون على ذلك بمثال لأرضية فسيفسائية من إحدى الحمامات من موقع مدينة أنطاكيا (Syrian Antioch) الأثرية، مشابه لنمط هذه الأرضية الفسيفسائية من جابر، ويعود للفترة الرومانية. وقد جاء إطار الأرضية الفسفسائية من مدينة أنطاكيا منفذاً بتصميم هندسي، في حين أن الأجزاء الداخلية منها قد جاءت بنمط مغاير. أما بالنسبة لهذه الأرضية من موقع خربة جابر فهي مجرد جزء صغير من الأرضية، ولا يمكن تحديد موقعه بالنسبة للأرضية، ومن غير المعروف ما إذا كان يمثل جزءاً من إطارها، أم من أجزائها الداخلية (Lombardi,1955-1956, P 318-321).

ومن الجدير بالذكر أن هناك أرضية فسيفسائية كاملة قد تم الكشف عنها، في مدينة جرش الأثرية (شكل 5)، أثناء التنقيبات الأثرية التي أجرتها الجامعة الأردنية بإشراف الدكتور عاصم البرغوثي، في السبعينيات من القرن الماضي (Barghoti,1982, P.209-229; Fig. 18a-b)، وتقع في منطقة السوق، بمحاذاة شارع الأعمدة، وهي ليست أرضية كنيسة، حيث أن محور هذه الأرضية يتجه من الشمال إلى الجنوب. دمرت أغلب أجزاء هذه الأرضية بفعل عوامل الزمن ولم يتبق منها، حالياً، سوى أجزاء من إطارها الخارجي. ولم يذكر البرغوثي أية معلومات تفصيلية تتعلق بهذه الأرضية، من حيث أبعادها ومن حيث أبعاد العناصر الزخرفية التي تتضمنها، ونوعية وأحجام قطع الفسيفساء المستخدمة فيها.

"The area between the two northern shops and the columns of the cardo was paved with mosaics forming geometrical designs (Fig. 18a and b)"

وتقع هذه الأرضية الفسيفسائية ضمن مبنى ضخم (Barghoti,1982, P.223; Fig. 18a)، يبدو أنه يمتد طولياً بمحاذاة شارع الأعمدة. ويشير البرغوثي إلى أنه يعود للفترة الرومانية، وبالتحديد للقرن الأول الميلادي، ويعتقد بأنه كان ذا وظيفة عامة "Basilica, Forum or Council hous".

(شكل 5): الأرضية الفسيفسائية التي كشفت أثناء التنقيبات الأثرية التي قامت بها الجامعة الأردنية في جرش، كما تظهر في المخطط الأفقي لمنطقة التنقيبات (Area D)

(Barghoti, 1982: 225, Fig. 18a)

والصورة الوحيدة (صورة 3) التي عثر عليها لهذه الأرضية منشورة في مقال لرامي خوري، بعنوان Mosaic Country، منشور في مجلة أرامكو (Khouri,1987). وقد أشير لها في المقال، عن طريق الخطأ، بأنها أرضية فسيفسائية من مادبا.

وهي تظهر بوضوح أن المساحة الداخلية لهذه الأرضية الفسيفسائية منفذة بأسلوب هندسي، ويعتمد على الوحدات الزخرفية المأخوذة من المربع والمعين، ويفصل بينها مساحات مستطيلة الشكل. لم يشر البرغوثي إلى ألوان هذه الوحدات الزخرفية، إلا أنه يبدو من الصورة أنه قد استخدم فيها قطعاً فسيفسائية يغلب عليها اللونان الأبيض والأحمر.

(صورة 3): الأرضية الفسيفسائية التي كشفت أثناء التنقيبات الأثرية التي قامت بها الجامعة الأردنية في جرش، والمنشورة خطأ بأنها من مادبا، في مقال رامي خوري في مجلة أرامكو (Khouri, 1987)

هناك أوجه شبه كبيرة بين الأرضية الفسيفسائية في جرش وبين الجزء المكتشف من الأرضية الفسيفسائية في خربة جابر، وذلك من حيث النمط والتصميم الهندسي لكل منهما، والذي يشبه رقعة الشطرنج، بالإضافة إلى أن كلتيهما تعودان للفترة الرومانية.

يشير فريق مؤسسة الدراسات الإنجيلية الفرنسيسكانية إلى أنه ليس من المعروف ما إذا كان هذا الجزء المكتشف في خربة جابر يمثل جزءاً من إطارها الخارجي، أم من أجزائها الداخلية (Lombardi 1955-1956: 318, 321). وعند مقارنة هذا الجزء بالأرضية المكتشفة في جرش (Barghoti,1982, P.223; Fig. 18a)، يمكن الاستنتاج بأن هذا الجزء من أرضية جابر هو من داخل الأرضية وليس من إطارها الخارجي، حيث يظهر في الصورة المنشورة لهذا الجزء (صورة 2) وجود مربعين كاملين وأجزاء من مربعين بجانبهما، وهذا يعني أن عرض هذا الجزء يبلغ حوالي 112سم. وهذا يرجح أن يكون هذا الجزء هو من المساحة الداخلية للأرضية، حيث أن إطار الأرضيات الفسيفسائية يكون في العادة أقل من عرض هذا الجزء المكتشف.

هذا وقد أشار متمن بعد زيارته لهذا الموقع في الفترة الواقعة بين عامي 1963-1966م، إلى وجود أرضية فسيفسائية (صورة 4)، تقع أيضاً في وسط منطقة التل الرئيسي، وصفها بأنها أرضية كنيسة، حيث تعرف على أجزاء منها، كانت تحتوي على نقش يؤرخ لعام 531م (Mittmann,1970, P.190-195)[ii]،

النقش يوجد داخل لوحة مستطيلة الشكل (Tabula Anstata) [iii]. والنص المكتوب داخل هذه اللوحة يتألف من سبعة أسطر أفقية، ومكتوب باللون الأحمر على خلفية بيضاء. ومنطقة الكتابة مستطيلة الشكل، ومحاطة بإطار يتألف من خمسة خطوط متوازية، كل منها يتكون من صف واحد من قطع الفسيفساء بألوان (أحمر، أكر (أصفر بني)[iv]، أبيض، أكر، أحمر)، ويحف بها من الجانبين مثلثان متساويا الأضلاع، قاعدة كل منهما بنفس عرض اللوحة تقريباً، وهما بمثابة المقابض المعشقة للوحة.

(صورة 4): صورة النقش المؤرخ لعام 531م، الموجود على أرضية كنية فسيفسائية، الذي نشره متمن
(Mittmann,1970, P.190, No. 29, Tafel XXIV, Abb. 48)

يبلغ طول اللوحة حوالي 173سم، بدون المثلثات (المقابض الجانبية)، وعرضها حوالي 76سم. ارتفاع الأحرف تتراوح بين 6.5-7.5سم، وهي تبدو بتصميم مربع الشكل تقريباً. واسطر النص يفصل بينها خطوط بيضاء وهي عبارة عن صف واحد من قطع الفسيفساء، بعرض 1.5سم، وكذلك بين الأحرف وبين منطقة الكتابة والإطار.

الجزء الواقع في أسفل لوحة النقش منفذ باللون الأبيض ويتخلله أشكال مربعة، عددها خمسة، تمتد بموازاة اللوحة. الإطار الخارجي لكل منها يتكون من صفين اثنين من قطع الفسيفساء داكنة اللون (اللون الأحمر)، ومساحتها الداخلية بيضاء مسمطة. ويخرج من زوايا هذه المربعات خطوط مائلة بزاوية 45°، وتتكون من ثلاثة صفوف من اللون الأحمر والأبيض (أحمر أبيض أحمر)، وتلتقي بالإطار الخارجي للوحة. كما يبدو أن هذه الخطوط تمتد نحو الأعلى على جوانب اللوحة، وكذلك نحو الأسفل، وتشكل ما يشبه الشبكة من أشكال المعينات، حيث تشكل المربعات نقاط التقاء زوايا هذه المعينات.

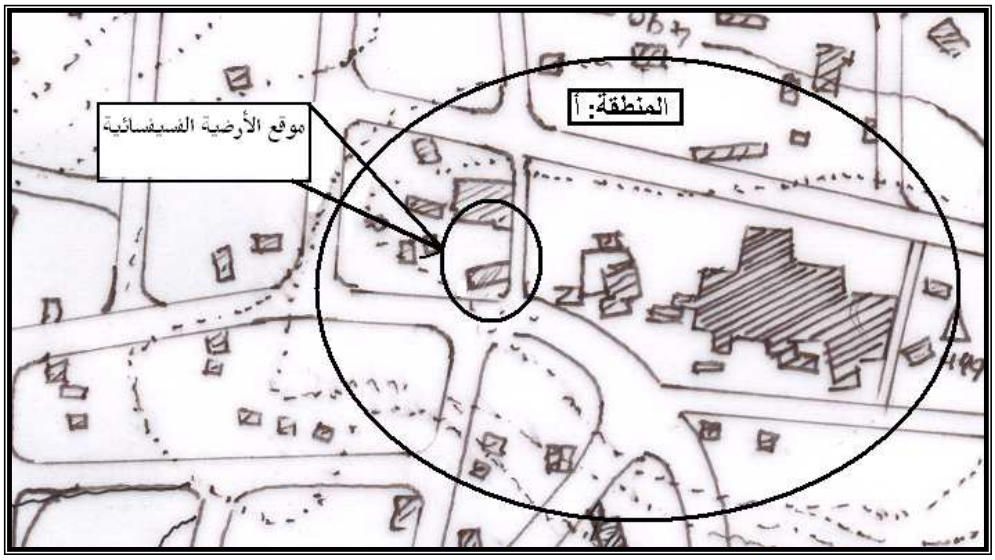
وعند مقارنة هذا الجزء من الأرضية الفسيفسائية الذي أشار إليه متمن (صورة 4)، بذلك الجزء من الأرضية الفسيفسائية الذي أشار إليه فريق مؤسسة الدراسات الإنجيلية الفرنسيسكانية في خربة جابر (صورة 2)، نجد بأن هناك أوجه شبه بينهما، من حيث نوعية الحجارة المستخدمة وألوانها، وإلى حد ما هناك تشابه في النمط الزخرفي الهندسي المتبع في كل منهما، والذي تشكل فيه الوحدات الزخرفية القائمة على أشكال المربعات والمعينات العناصر الرئيسية.

إلا أنه يبقى هناك اختلاف واضح في التصميم الزخرفي لكل منهما، فالزخارف الهندسية في الجزء الذي أشار إلية فريق مؤسسة الدراسات الإنجيلية الفرنسيسكانية، لا توجد في الجزء الذي أشار إليه متمن، والذي يضم أيضاً بالإضافة إلى النقش زخارف هندسية من أشكال مربعة، إلا أنها تختلف عن المربعات بشكل رقعة الشطرنج. فهل يكون مرد هذا الاختلاف إلى موقع كل منهما من الأرضية؟ أم أن كل منهما يعود إلى أرضية مختلفة؟.

ومن حيث موقعهما فقد أشير إلى أن كل منهما يقع في ذات المنطقة (منطقة وسط أعلى التل). ولكن كل منهما قد تم تأريخة إلى فترة زمنية مختلفة، ويفترض أن فاصلاً زمنياً طويلاً (حوالي 400 عام) يفصل بينهما. وهنا نجد بأن مجموعة من التساؤلات تطرح نفسها، فهل يعود كل من هذين الجزئين إلى نفس المبنى ولنفس الأرضية الفسيفسائية؟. هل أعيد استخدام المبنى ثانية في العهد البيزنطي وتم تحويله إلى كنيسة وأضيف هذا النقش، الذي يحمل تاريخاً متأخراً، إلى أرضيتها؟.

ولسوء الحظ فإن أي من هذين الجزأين من الأرضيات الفسيفسائية قد اندثر كلياً، ولم يعد له وجود عند زيارة كنج للموقع، في مطلع عقد الثمانينيات من القرن العشرين (King,1983,P.408). وبعد استقصائه عن موقع الكنيسة وأرضيتها الفسيفسائية أو أي مخلفات أثرية أخرى تعود لها، أشار كنج إلى أنه لاحظ وجود بقايا من أرضية جصية (من البلاستر) Plaster كانت ما تزال موجودة في المكان الذي يفترض أن الكنيسة كانت توجد فوقه، وأن مسجداً يقوم حالياً إلى الشمال الغربي من مكان وجود هذه البقايا من الأرضية الجصية، إلا أنه لم يوضح ما علاقة هذه الأرضية الجصية بالأرضية الفسيفسائية التي ذكرها متمن.

ومن الجدير بالذكر أن فريقاً من دائرة الآثار العامة، من مكتب المفرق، قام بالكشف أيضاً عن جزء من أرضية فسيفسائية (صورة 6)، في خربة جابر، في عام 2002، بعد إبلاغهم عن وجودها من قبل أحد المواطنين، في فناء بيته (فريق مكتب آثار المفرق، 2008، رواية شفهية). ويقع هذا الجزء في مكان قريب من موقع الأجزاء التي أشار إليها كل من فريق مؤسسة الدراسات الإنجيلية الفرنسيسكانية ومتمن، وهي تقع إلى الغرب من مبنى المسجد الذي أشار إليه كنج، وعلى بعد حوالي 40م تقريباً (شكل 6، صورة 5).



(شكل 6): جزء من المخطط التنظيمي لبلدة جابر (شكل 2)، يبين موقع الأرضية الفسيفسائية التي كشف عنها فريق دائرة الآثار

(صورة 5): موقع الأرضية الفسيفسائية التي كشف عن جزء منها فريق دائرة الآثار

ولم يتمكن فريق دائرة الآثار من الكشف عن الأرضية كاملة، لوقوع الأجزاء المتبقية منها تحت حجرات المنزل (صورة: 5). وهو منزل حديث البناء، مبني من الإسمنت. ومن المتوقع أن الأجزاء الواقعة تحته, من الأرضية الفسيفسائية, قد دمرت أثناء عمليات حفر الأساسات والبناء.

(صورة 6): الجزء الذي كشف عنه فريق دائرة الآثار من الأرضية الفسيفسائية في خربة جابر

وقد جاء الجزء المكتشف من الأرضية الفسيفسائية (صورة 6) يخلو كلياً من أي زخارف مهما كان نوعها. وهو منفذ بقطع فسيفساء صغيرة tesserae من اللونين الأبيض والأحمر، موزعة بشكل عشوائي، دون تصميم معين، يغلب عليها القطع ذات اللون الأبيض.

إلا أن هذا الجزء يتضمن نقشاً لاتينياً، مكتوباً بقطع فسيفساء ذات لون أحمر على خلفية بيضاء، داخل إطار دائري، يتكون من ثلاث دوائر داخل بعضها البعض بلون داكن (أحمر)، ويفصل بينها دائرتان بلون فاتح (أبيض). الدائرة الخارجية تتكون من صفين اثنين من قطع الفسيفساء، في حين أن الدوائر الأخرى (البيضاء والحمراء) تتكون من صف واحد فقط من قطع الفسيفساء.

تاريخ هذا النقش غير معروف بعد، وبالتالي تاريخ هذه الأرضية الفسيفسائية، حيث أن الجزء الظاهر من النص لم يقرأ بعد، كما أن بقية أجزائه ما تزال مغطاة تحت المبنى. ولا بد من استكمال العمل على الكشف عنه كاملاً حتى يتاح المجال لقراءته بشكل تام.

كما أنه لا يوجد أي دليل على أن هذه الأرضية الفسيفسائية تعود لكنيسة، أو لأي مبنى آخر. ومن خلال قراءة الصورة الفوتوغرافية المتوافرة لهذا النقش (صورة 7) يبدو أن قاعدته تتجه نحو الشمال، وليس نحو الغرب، كما يتوقع أن يكون في الكنيسة، حسب اتجاه أروقتها، كما هو الحال في غالبية النقوش على أرضيات الكنائس. إلا أن هذا وحده لا يعتبر دليلاً كافياً، لتأكيد أو نفي طبيعة استخدام هذا المبنى الذي يضم هذه الأرضية.

وعند مقارنة هذا الجزء من الأرضية الفسيفسائية (صورة 6)، بذلك الجزء الذي كشف عنه متمن (صورة 4)، نجد أن هناك أوجه شبه من حيث نوعية قطع الفسيفساء المستخدمة وأحجامها وألوانها (الأبيض والأحمر)، في كل من الأرضية والنقش المكتوب باللون الأحمر على خلفية بيضاء. وهناك أوجه شبه، إلى حد ما، بين تصميم الإطار في لوحات الكتابة، من حيث تداخل اللونين الأحمر والأبيض، في صفوف متوالية، في اللوحات التي تتضمن النقوش، وإن كانا يختلفان من حيث الشكل (الدائري والمستطيل). هذا

بالإضافة إلى الموقع المتقارب لهذين الجزأين، فقد أشير إلى أن كلاً منهما يقع في ذات المنطقة تقريباً (منطقة وسط أعلى التل).

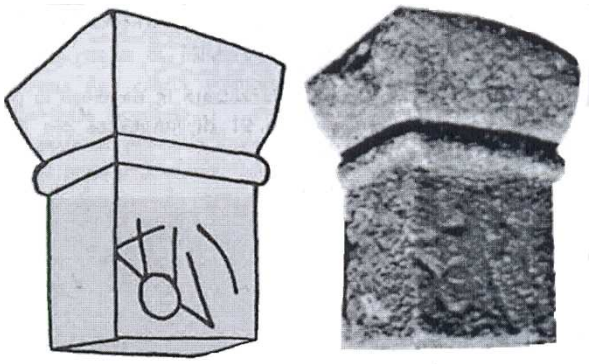
وهذا يدعو إلى الاعتقاد بأن كلاً من هذين النقشين يوجدان في نفس المبنى أو الكنيسة.

النقوش (الكتابات القديمة)

تم التعرف على عدد من النقوش (الكتابات القديمة) في موقع خربة جابر، وهي مكتوبة (محفورة) على حجارة بازلتية، بالإضافة إلى النقوش الموجودةً على الأرضيات الفسيفسائية. وقد تنوعت هذه النقوش من حيث أحجام وأشكال الحجارة المستخدمة لهذه الغاية، كما تنوعت من حيث لغة الكتابة بين اليونانية والعربية، هذا بالإضافة إلى تنوعها من حيث المواضيع التي تضمنتها هذه النقوش.

وكانت بعثة جامعة برنستون هي أول من أشار إلى وجود نقوش يونانية في هذا الموقع، تم نسخها وتوثيقها من قبل السيد ماجي Mr. Magie، أحد أعضاء البعثة، وعددها ثلاثة نقوش، جميعها من الحجارة البازلتية؛ أحدها عبارة عن مذبح Altar، واثنان عبارة عن شواهد (أنصاب) قبور (PES II.a.2: pp. xvi). وقد نشرت هذه النقوش في منشورات البعثة في الجزء المخصص للنقوش من منطقة جنوب حوران (PES III.A.2: 50, Inscr. 36¹, 36², 36³).

كما قام فريق مؤسسة الدراسات الإنجيلية الفرنسيسكانيةSudium Biblicum Franciscanum، بعد زيارته لموقع خربة جابر، في عام 1956م، بنشر تسعة نقوش غير معروفة أو منشورة من قبل، وجميعها من حجر البازلت، من بينها نقشان عربيان (Lombardi 1955-1956: 313-315, No. 11-12)، أحدهما على مذبح من حجر البازلت (صورة رقم: 7)، ارتفاعه 51سم، الجزء العلوي وهو بشكل مخروط ناقص عرضها 35سم وارتفاعها 18سم، الحزام الأوسط ارتفاعه 5سم وعرضه 32سم، والجزء السفلي وهو بشكل متوازي المستطيلات ارتفاعه 28سم، وعرضه 27سم. والنقش العربي محفور على أحد أوجه الجزء المكعب، ويتألف من كلمتين اثنتين (اله الا)، ويبدو أن الجملة كانت (لا اله الا الله). وقد يكون الجزء الثاني من الجملة مكتوب على الجزء المفقود من المذبح.

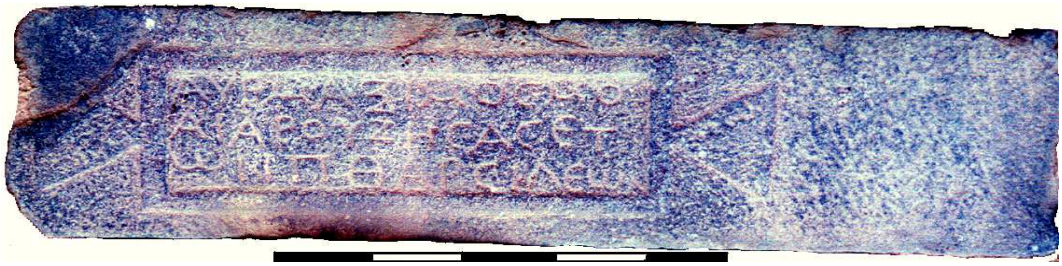


(صورة 7): نقش عربي على مذبح من حجر البازلت، نشره فريق مؤسسة الدراسات الإنجيلية الفرنسيسكانية، (Lombardi 1955-1956: 313-315, No. 11)

هذا بالإضافة إلى سبعة نقوش أخرى يونانية، أحدها عبارة عن عضادة باب علوية (حنت) (Lombardi,1955-1956: 303-306, No. 4)، والنقوش الستة الأخرى، هي عبارة عن أنصاب (شواهد) قبور (Lombardi,1955-1956: 306-313, No. 5-10).

كما أعادوا نشر النقوش الثلاثة (Lombardi,1955-1956: 303, No. 1-3)، والتي سبق وأن نشرت من قبل بعثة جامعة برنستون، عند زيارتها للموقع في عام 1909م (Littmann,1910 (D. III. A. 2): 50, 36[1], 36[2], 36[3]).

ومن الجدير بالذكر أن النقش المنشور تحت رقم 4 (Lombardi,1955-1956: 303-306, No. 4)، وهو مكتوب (محفور) على حجر بازلتي مستطيل الشكل، جوانبه منتظمة ومستقيمة، طوله 111سم، وعرضه 27سم، وهو يشبه الحجارة التي كانت تستخدم لعضادة الباب العلوية / الحنت (صورة رقم: 8). النقش يوجد داخل إطار بارز معشق Tabula Anstata (مستطيل يحاذيه من الجانبين مثلثان)، طوله 50سم وعرضه 14سم، يوجد على جانب الحجر وليس في منتصفه. والنقش موزع على ثلاثة أسطر أفقية (Lombardi,1955-1956: 303-306, No. 4).

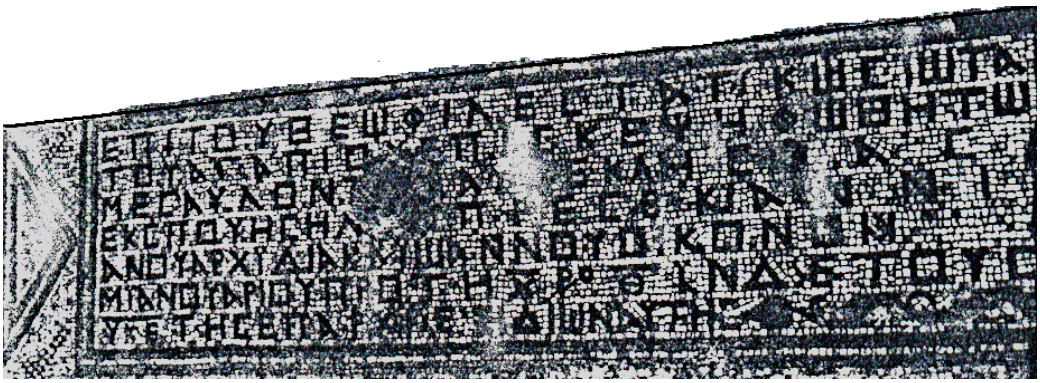


(صورة 8): النقش الموجود على عضادة باب علوية، والذي نشره فريق مؤسسة الدراسات الإنجيلية الفرنسيسكانية، تحت رقم 4 (Lombardi 1955-1956: 303-306, No. 4)

وأشار الفريق إلى أن هذا الحجر كان يوجد في جدار أحد خزانات المياه عند زيارتهم للموقع (Lombardi,1955-1956, P.303). وعندما زرنا الموقع للمرة الأولى في عام 1996 كان يوجد فوق مدخل إحدى الحجرات السكنية المبنية حديثاً باستخدام الحجارة البازلتية الأثرية من الموقع، ومستخدماً كعضادة علوية للباب. وكان النقش في وضع مقلوب. إلا أننا لاحظنا أن النقش لم يعد موجوداً في مكانه في زياراتنا اللاحقة للموقع، حيث نزع من مكانه، واختفى كلياً من الموقع. ويبدو أنه قد سرق من قبل لصوص الآثار.

كما نشر متمن Mittmann بعد زيارته للموقع في الستينيات من القرن العشرين، أربعة نقوش جديدة لم تكن معروفة أو منشورة من قبل (Mittmann,1970, P.190-195)، والتي يبدو أن بعضها اندثر بعد ذلك بشكل تام. أحدها نقش منفذ على أرضية فسيفسائية (صورة 9)، من كنيسة، مؤرخ بعام 531 (Mittmann 1970: 190, No. 29, Tafel XXIV, Abb. 48). وهو عبارة عن لوحة كتابية بتصميم يعرف (Tabula Anstata)، ويتألف من سبعة أسطر، مكتوبة بقطع فسيفساء لونها أحمر على خلفية بيضاء اللون، على مساحة مستطيلة الشكل، يحيط بها إطار يتكون من خمسة خطوط ملونة (صفحة 8-9).

أما النقوش الثلاثة الأخرى فهي عبارة عن أنصاب (شواهد) قبور من الحجارة البازلتية، بعضها سليم، ويظهر النقش كاملاً، والبعض الآخر عبارة عن كسر أو أجزاء من أنصاب، وبالتالي لا تظهر النقش كاملاً (Mittmann,1970, P.194-95, Tafel XXV, Abb. 49, 50, Tafel XXVI, Abb. 51) .



(صورة 9): صورة النقش المؤرخ لعام 531م، الموجود على أرضية كنية فسيفسائية، الذي نشره متمن (Mittmann 1970: 190, No. 29, Tafel XXIV, Abb. 48).

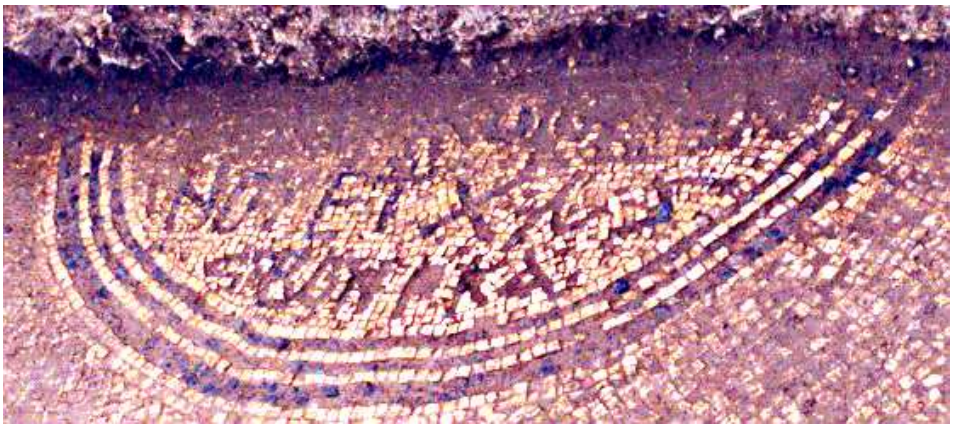
وأثناء عمل فريق جامعة آل البيت في المسح الميداني لمنطقة البادية الأردنية الشمالية، في عام 1996م، تم التعرف على ثلاثة نقوش غير معروفة أو منشورة من قبل، وهي عبارة عن شواهد (أنصاب قبور)، وجميعها من حجر البازلت. وقد نشر صلاح سعيد منها نقشين اثنين، عثر عليهما في سقوف المباني السكنية للقرية الحديثة، المبنية من الحجارة البازلتية الأثرية، أعيد استخدامهما كشبائح حجرية في السقف (سعيد 1998: 19-22، لوحة2 شكل 1، لوحة 3 شكل2).

أما النقش الثالث، وهو أيضاً عبارة عن شاهد قبر مستطيل الشكل (صورة 10)، عرضه حوالي 30سم وطوله حوالي 80سم، فقد عثر عليه في كومة من حجارة البناء البازلتية القديمة، في مكان يبعد حوالي 500م إلى الجنوب عن التل الذي تقوم عليه خربة جابر. ويبدو أن هذه الكومة من الحجارة قد نقلت من مكان آخر أثناء عمليات البناء وشق الطرق ورصفها وتعبيدها.

هذا النقش لم ينشر بعد، وهو يحمل سطراً واحداً فقط من الكتابة في طرفه العلوي، حيث يحتوي على خمسة أحرف هي على الأغلب (ANPYA). وقد جاءت الحروف غير واضحة للقراءة، وذلك لأن سطح الحجر المخصص للكتابة خشن، ولم يتم تسويته وإعداده بشكل جيد، ويبدو أن هذا النقش لم يكتمل في الأصل لسبب أو لآخر.

(صورة 10): النقش الثالث من جابر (غير منشور).

كما عثر فريق دائرة الآثار، من مكتب المفرق، في عام 2002م، على نقش لاتيني في الأرضية الفسيفسائية التي تم الكشف عنها في فناء أحد بيوت القرية (صورة رقم: 11). يوجد النقش داخل إطار دائري، وكل من النقش والإطار من حجارة صغيرة داكنة اللون (اللون الأحمر)، قاعدته تتجه نحو الشمال، وليس نحو الغرب، كما يتوقع أن يكون في الكنيسة.



(صورة 11): الجزء الذي كشف عنه فريق دائرة الآثار من الأرضية الفسيفسائية في خربة جابر

الجزء الظاهر من النقش يظهر نصف الدائرة السفلي، وهو يتضمن ثلاثة أسطر، تختلف من حيث العرض حسب وقوعها في الدائرة، حيث يبدو أن السطر الواقع في منتصف الدائرة أطول من السطر الذي يليه والسطر الثالث هو الأصغر من بينها. وإذا افترضنا أن نصف الدائرة غير الظاهر يحتوي عدداً مماثلاً من الأسطر كما هو موجود في النصف الظاهر، فإنه من المتوقع أن النص يتكون من ستة أسطر. وهو ما يزال غير منشور حتى الآن.

إذاً، بلغ مجموع عدد النقوش التي تم التعرف عليها، لغاية الآن، في خربة جابر، عشرين نقشاً، اثنان منهما على أرضيات فسيفسائية، ونقش ثالث على مذبح، ونقش رابع على عضادة باب علوية (حنت)، أما النقوش الستة عشر المتبقية فهي عبارة عن أنصاب (شواهد) قبور. ولكن هذا العدد من النقوش قابل للزيادة،

إذ من المحتمل أن هناك المزيد من النقوش بين أنقاض الموقع الأثري أو في جدران المباني الحديثة والتي أعادت استخدام حجارة البناء المأخوذة من المباني الأثرية في الموقع.

الأحواض الحجرية

أشار كنج إلى أنه لاحظ وجود العديد من أجزاء من أحواض وأعمدة حجرية بازلتية، تنتشر في مختلف أنحاء الموقع الأثري (King et al. 1983: 408). وما يزال العديد من مثل هذه الأحواض تنتشر في أماكن مختلفة من الموقع (خربة جابر). أحدها عبارة عن جزء غير تام من حوض مصنوع من الحجر البازلتي (صورة رقم: 12 أ، ب؛ شكل: 7)، يوجد حالياً بجانب أحد خزانات المياه (بئر) الموجودة أسفل التل في المنطقة الشمالية الشرقية. ويبدو أنه يستخدم أو كان يستخدم في عهد القرية الحديثة كحوض لسقاية المواشي، فخزان المياه هذا كان، وحتى وقت ليس بعيداً، مستخدماً لتخزين مياه الأمطار التي يتم جمعها من مجرى الوادي المجاور لموقع الخزان.

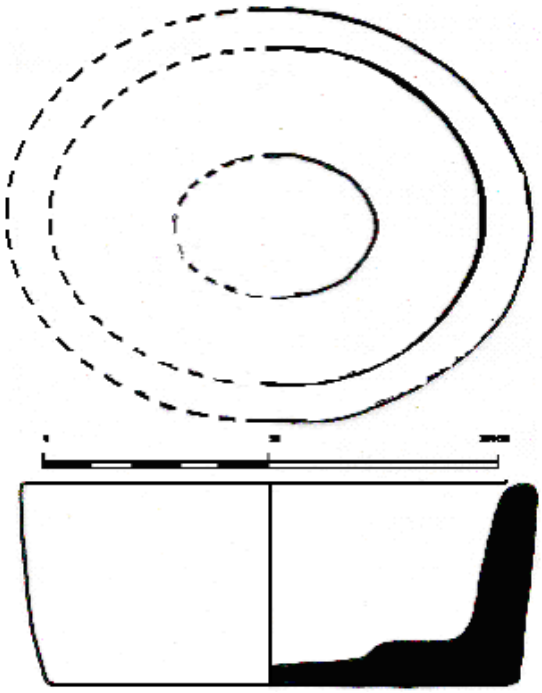
وقد تم استخدام هذا الحوض (هذا الجزء من الحوض) في بناء حوض ماء بجانب فوهة البئر، حيث يشكل نصف الحوض هذا طرفاً من أطراف الحوض، وعلى الجوانب أضيفت حجارة بازلتية، في حين أن الجهة المحاذية لفتحة البئر قد بنيت من الإسمنت. وكذلك قاعدة الحوض والفراغات بين الحجارة، وذلك لاستخدامه كحوض لسقي الدواب، بعد ملئه بالماء من البئر.

يبدو أن هذا الجزء من الحوض يمثل نصف الحوض الأصلي، وهو بشكل شبه دائري (يميل إلى الشكل البيضوي). ويمتاز بحجمه الكبير جداً، فقطره يتراوح بين 80-90سم، وارتفاعه حوالي 60سم، وسمك جداره حوالي 10سم. فتحة الفوهة أكبر من قاعدته، لهذا فجدرانه ليست راسية وإنما مائلة. قاعدة الحوض من الداخل ليست مستوية، وهي بشكل الصحن، حيث أن الجزء الملاصق للجدران هو بشكل الإطار عرضه 23سم، بمستوى واحد، ويتوسطه منطقة تنخفض 5سم عن مستوى الإطار.

أما بالنسبة لوظيفة هذا الحوض الأصلية فهي غير معروفة، ومن المحتمل أنه كان مستخدماً في إحدى الكنائس، كحوض للتعميد.

وقد كان هذا الجزء من الحوض البازلتي موجوداً بنفس المكان عند زيارة فريق مؤسسة الدراسات الإنجيلية الفرنسيسكانية في عام 1956، وقد نشروا صورة له وهو في نفس مكانه الحالي بجانب البئر. إلا أنهم وصفوه بأنه عنصر معماري، عبارة عن سقف كوة[v] niche (Lombardi, 1955-1956: 317, Fig.4).

وعند معاينة هذا الجزء من الحوض، وخاصة منطقة الكسر، تبين بأن أطرافه تشير إلى أن كلاً من القاعدة والجدران لا تنتهي عند نصف الدائرة (صورة: 15، ب)، وإنما تبدو أنها تزيد عن ذلك، مما يدل على أن هذا الجزء هو جزء من حوض وليس سقف كوة.



(شكل 7): رسم توضيحي للحوض البازلتي الكبير، من خربة جابر.

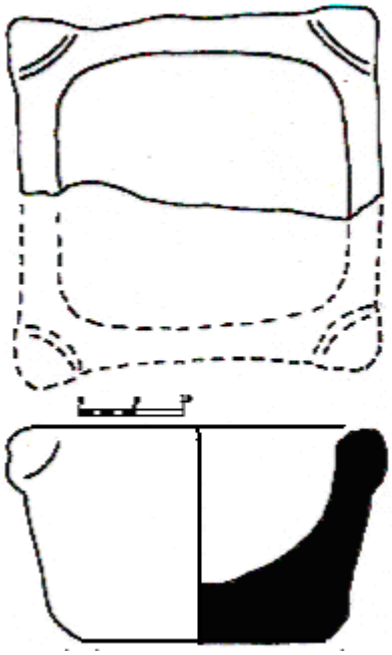
الأطراف العلوية لجدران الحوض القريبة من منطقة الكسر تبدو مكسرة حديثاً، بينما تظهر الصورة التي نشرها فريق مؤسسة الدراسات الإنجيلية الفرنسيسكانية أن هذه الأطراف كانت سليمة في ذلك الوقت (Lombardi 1955-1956: 317, Fig. 4). كما تظهر هذه الصورة أن فوهة الحوض كان بها ما يشبة القناة أو مجرى للمياه. وإن صح هذا فإن وظيفة هذا المجرى هي لتصريف المياه الزائدة عند امتلاء الحوض. وهذا يعزز فكرة أن هذا الحوض هو عبارة عن حوض مياه، وليس عنصراً معمارياً.

(صورة 12 أ- ب): جزء من حوض بازلتي كبير الحجم يوجد بجانب أحد خزانات المياه (بئر) الموجودة أسفل التل في المنطقة الشمالية الشرقية.

كما تم العثور على جزء (كسرة) من حوض آخر (جرن) من حجر البازلت (صورة 13: أ،ب،جـ؛ شكل 8)، وهو موجود حالياً في متحف سمرقند تحت رقم: 2006/15.

هذا الحوض متوسط الحجم، ويبدو من الخارج مكعب الشكل تقريباً، بينما من الداخل بشكل مقعر

والزوايا منحنية. وزواياه العلوية بارزة قليلاً نحو الخارج بشكل شبه أنصاف كرات صغيرة، شبيهة برؤوس حيوان، إلا أنها تخلو من أية تفاصيل، يبدو أنها نفذت بهذا الشكل لتكون بمثابة المقابض للإناء على زواياه الأربع.



(شكل 8): رسم توضيحي للحوض البازلتي متوسط الحجم، من خربة جابر، ويوجد حالياً في متحف سمرقند.

فتحة الحوض من الأعلى مربعة الشكل تقريباً، طول ضلعه 36سم، كما يستدل على ذلك من عرض الضلع غير المكسور، وكذلك القاعدة فهي أيضاً مربعة الشكل طول ضلعه 28سم، لهذا تبدو الجدران الخارجية مائلة وليست رأسية. ارتفاع الحوض من الخارج 20سم، ويبلغ سمك القاعدة 7سم، وسمك الجدار عند فتحته العلوية 3.5سم، شكل جوف الحوض (من الداخل) نصف كروي تقريباً، وعمقه حوالي 13سم.

(صورة 13 أ،ب،جـ): جزء من حوض بازلتي متوسط الحجم، من خربة جابر.

السطح الخارجي للحوض يبدو مشذباً أو مسوى بشكل جيد، وملمس الحجر البازلتي الخشن هو المسيطر؛ بينما السطح الداخلي للحوض يبدو أملس تقريباً، مما قد يشير إلى أنه كان يستخدم لعمليات دق أو طحن الحبوب أو غيرها من المواد الصلبة.

الرموز الدينية

أشار فريق مؤسسة الدراسات الإنجيلية الفرنسيسكانية إلى وجود عدد من الحجارة التي تحمل أشكالاً زخرفية، بشكل صلبان، منحوتة أو محفورة على الحجارة البازلتية، بعضها مستطيل الشكل يشبه عضادات الأبواب العلوية (Lombardi, 1955-1956: 317-318, Fig. 5, 6, 7, 8, 9) ، بعض هذه الأشكال توجد داخل إطار دائري، والبعض الآخر بدون إطار. أحد هذه الأشكال يوجد على حجر مشذب، محفور به قوس (صورة رقم: 14)، يبدو أنه عضادة علوية لنافذة صغيرة (Lombardi 1955-1956: 320, Fig. 9). بعض هذه الحجارة مستخدم، كعضادات أبواب أيضاً، في مساكن القرية التي كانت قائمة عند زيارة الفريق في عقد الخمسينيات من القرن العشرين.

(صورة 4): قوس محفور على حجر بازلتي، قد يكون عبارة عن عضادة علوية لنافذة (Lombardi 1955-56: 320, Fig. 9).

قطعة أخرى من الحجر الكلسي (صورة رقم: 15)، من خربة جابر، طوله حوالي 59سم، وعرضه 32سم، يبدو أنه كان أيضاً في الأصل عبارة عن عضادة باب علوية، عثر عليه وسط الأنقاض في منطقة التل (Lombardi 1955-56: 322, Fig. 11)، عليه أشكال منحوتة بشكل بارز، أحدها بشكل المثلث، والآخر بشكل المذبح. يبدو أن الحجر كان في الأصل أطول مما يبدو في الصورة، حيث يبدو أنه كان يضم أشكالاً أخرى منحوتة على واجهته.

(صورة 15): حجر كلسي، قد يكون عبارة عن عضادة علوية، عليه أشكال منحوتة بشكل بارز، أحدها يمثل مثلث وآخر بشكل المذبح (Lombardi 1955-56: 320, Fig. 11).

كما أشار كنج إلى وجود بعض حجارة البناء، المأخوذة من مباني أثرية قديمة ومستخدمة في مباني القرية الحديثة القائمة فوق التل (خربة جابر)، أحدها عضادة باب علوية (حنت) Lintel يوجد فوق إحدى فتحات الأبواب، عليه شكل صليب، منحوت داخل دائرة، يتخلله وحدات زخرفية دائرية بارزة في زواياه الأربع (King et al. 1983: 408, Pl. XCII, 2)، وهو نفسه الحجر الذي أشار إليه فريق مؤسسة الدراسات الإنجيلية الفرنسيسكانية (Lombardi 1955-1956: 318, Fig. 5). وعلى عتبة نفس الباب يوجد شكل صليب بسيط محفور في سطح الحجر (King et al. 1983: 408, Pl. XCIII, 1).

ومن الجدير بالذكر أن بعض هذه الحجارة التي أشير إليها سابقاً ما تزال توجد في أماكنها حتى الوقت الحاضر، حيث شوهدت في الخمسينيات والثمانينيات من القرن الماضي، علماً بأن هذا المسكن مهجور حالياً كبقية المساكن المبنية من الحجارة البازلتية في الموقع، وهو يستخدم حالياً كزرائب للأغنام.

أحد الحجارة البازلتية المشغولة، والتي ما تزال موجودة في موقع خربة جابر، حجر مكعب الشكل واجهته الأمامية مشذبة بشكل جيد، وعليها شكل منحوت بشكل بارز يمثل لوحة تشبه اللوحات التي كانت تعد للكتابة Tabula Anstata، كتلك اللوحة المنحوتة على عضادة باب علوية وتضم نقشاً من هذا الموقع أيضاً (صورة رقم 8). إلا أن اللوحة الظاهرة على هذا الحجر (صورة رقم 16)، فارغة وليس عليها كتابة. وليس من المعروف ما إذا كانت مجرد شكل زخرفي، أم أعدت في الأصل للكتابة عليها إلا أن هذه العملية لم تكتمل لسبب أو لآخر.

(صورة 16): حجر بازلتي مشغول، واجهته الأمامية مشذبة، وعليها شكل لوحة منحوتة بشكل بارز Tabula Anstata.

هذا وقد لاحظنا وجود حجارة أخرى، وفي أجزاء أخرى من الموقع، عليها أشكال صلبان محفورة في حجارة بناء بازلتية قديمة. أحدها يمتاز بأن رؤوس أضلاع الصليب تنتهي بأرباع دوائر مفتوحة نحو الخارج (صورة رقم: 17-أ)، داخل محيط الدائرة. محفورة على أحد أطراف حجر غير منتظم الشكل، يبدو أنه لم يستخدم كعضادة باب علوية، فأطرافه غير مستقيمة، كما هو الحال في إعداد مثل هذه الحجارة. الحجر مكسور من طرفه الذي عليه الصليب، ولهذا فإن طوله الحقيقي غير معروف. يبدو أن هذا الحجر استخدم

في الأصل كشاهد قبر، فالجزء السفلي منه، محدد بخط أفقي محفور، وهو يستدق نحو الأسفل، ويبدو أنه الجزء الذي يغرز في الأرض لتثبيته منتصباً.

وقد عرف مثل هذا التقليد في مواقع أخرى مثل خربة السمرا (Humbert,1987,P.309 ;Desreumaux and Humbert,1981, Pl. XII-XIV)، حيث تم التعرف على عدد كبير من شواهد القبور البازلتية والتي نقش (حفر) عليها أشكال صلبان، فقط أو مصحوبة ببعض الكتابات أحياناً. أحد هذه الحجارة البازلتية وعلية شكل صليب محفور (صورة رقم: 17-ب)، وهو من خربة السمرا ويوجد حالياً في متحف سمرقند ويحمل الرقم 97/116.

أ- حجر بازلتي من جابر. ب- حجر بازلتي من خربة السمرا.

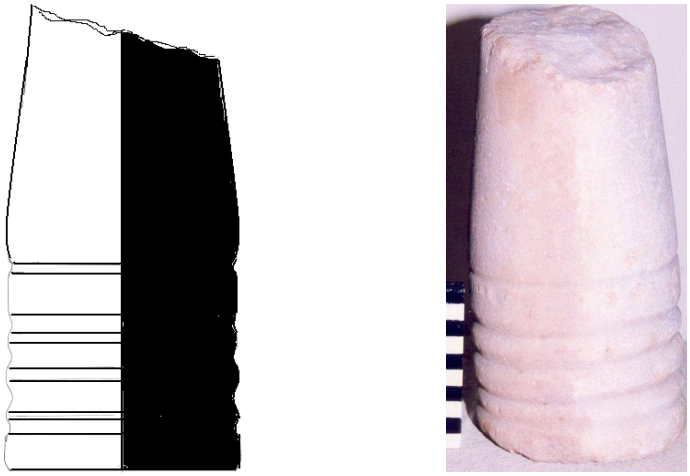
(صورة 17): حجارة بازلتية محفور عليها أشكال صلبان

الأعمدة الرخامية

كما يوجد في متحف سمرقند في جامعة آل البيت جزء من عمود صغير من الرخام الأبيض (صورة رقم: 18، شكل: 9)، عثر عليه في بلدة جابر أثناء عملية المسح الأثري الميداني في عام 1996م[vi]. وهو جزء غير تام من العمود (مكسور من الأعلى) ارتفاعه 27سم، الجزء السفلي أسطواني الشكل، وقطره (13سم)، ويتكون من حلقات متتالية (عددها 5) سمك كل منها يتراوح بين (1,4سم إلى 3سم). والجزء العلوي بشكل المخروط، وقطره (10,8سم). السطح الخارجي للعمود مصقول / أملس.

عثر على أعمدة رخامية صغيرة داخل مباني بعض الكنائس في عدد من المواقع الأثرية مثل رحاب وحيان المشرف، وهي تستخدم كقواعد لطاولة المذبح في منطقة قدس الأقداس، أو في الحاجز الذي يفصل منطقة حنية الكنيسة عن صحنها.

وفي كنيسة القديس جورجيوس في موقع رحاب الأثري، جاءت أمثلة مشابهة لهذا العمود مثبتة في أعلى الأعمدة مكعبة الشكل مستخدمة في الحاجز الذي يفصل الحنية عن صحن الكنيسة (صورة 19). لهذا فنحن نعتقد بأن هذا العمود (صورة رقم: 18، شكل 9) يعود لإحدى الكنائس الأثرية الموجودة في موقع خربة جابر الأثري.



(صورة 18; شكل 9): عمود صغير من الرخام (مكسور من الأعلى) من موقع خربة جابر الأثري.

(صورة 19): أعمدة رخامية صغيرة في كنيسة القديس جورجيوس في موقع رحاب الأثري. مستخدمة في الحاجز الذي يفصل منطقة الحنية عن صحن الكنيسة.

الخلاصة

بهذا تكون هذه الدراسة قد وصلت إلى نهايتها، بفضل الله ورعايته، والتي تناولت بعض الموجودات الأثرية التي تم التعرف عليها في موقع خربة جابر الأثرية، بهدف إلقاء المزيد من الضوء على التاريخ الحضاري لهذا الموقع الأثري، وتعريف القارئ بموجوداته الغنية كالأرضيات الفسيفسائية والنقوش والأحواض الحجرية والأعمدة الرخامية، لامكانية الاستفادة منها في العمارة والتصميم الداخلي.

تؤكد هذه الموجودات أن هذا الموقع الأثري كان مأهولاً في العصر الروماني والبيزنطي. وهذا يتوافق مع ما تشير إليه الموجودات الأخرى من الكسر الفخارية من هذا الموقع، والتي تؤكد أيضاً أنه بقي مأهولاً خلال العصر الأموي، وأنه أعيد استخدامه مرة أخرى أيضاً خلال العصر الأيوبي المملوكي.

بالإضافة إلى استخدام حجر البازلت، وهو الحجر أو الصخر الطبيعي في المنطقة التي يوجد بها

موقع خربة جابر، في المنشآت المعمارية، سواء في بناء الجدران أوالسقوف، وبقية العناصر المعمارية أيضاً، فقد كان للحجر البازلتي استخدامات أخرى، مثل صناعة الأحواض، وكوسيط للكتابة أيضاً.

ومن الجدير بالذكر أن مادة الرخام لا تتوافر في البيئة المحلية، مما يؤكد أن هذه الأعمدة الرخامية، وغيرها من العناصر المعمارية المصنوعة من الرخام، قد تم استيرادها من مصادر خارجية. وأعتقد بأنه قد بات من الضروري القيام بدراسة تتناول هذه العناصر المصنوعة من الرخام للتعرف على أنواعها، وعلى المناطق التي جلبت منها.

على الرغم من صغر حجم أو مساحة أجزاء الأرضيات الفسيفسائية الثلاث التي تم الكشف عنها في خربة جابر، إلا أنها تشير إلى أهميتها وأهمية هذا الموقع، وإلى ضرورة أن يصار إلى تنظيم بحث أثري ميداني يهدف إلى الكشف عن أجزائها المتبقية، وعن المباني التي كانت تضم هذه الأرضيات.

ومن الجدير بالذكر أن صغر حجم أو مساحة هذه الأجزاء من الأرضيات الفسيفسائية لا يقلل من أهميتها، كأعمال فنية قائمة بذاتها، وكعنصر رئيسي من عناصر التصميم الداخلي التي كانت معروفة بل وشائعة في عمارة العصور الرومانية والبيزنطية.

فقد ورث الرومان عن اليونانين العديد من المظاهر الحضارية والثقافية، ومن ضمنها فن الفسيفساء، الذي أصبح أحد أهم تقاليدهم الفنية المرتبطة بفن العمارة، بكافة وظائفها المدنية والدينية، في كافة أنحاء الدولة الرومانية، ومنها مناطق شرق البحر الأبيض المتوسط (بلاد الشام). واستمرت هذه التقاليد الفنية إبان الفترة البيزنطية، وشهدت أساليب وتقنيات معالجة اللوحات الفسيفسائية - في كافة مناطق بلاد الشام، كغيرها من مناطق الدولة البيزنطية- المزيد من التطور، متأثرة بالنهضة العمرانية والمعمعارية، والتي استمرت حتى العصر الأموي. إذ أصبح فن الفسيفساء من أهم الفنون المكملة للعمارة بكافة وظائفها وأنواعها بشكل عام، والعمارة الدينية (الكنائس) بشكل خاص، حيث استخدم كوسيلة وتقنية لتغطية الأرضيات والجدران وبقية عناصر العمارة الداخلية (wikipedia, Christian_mosaic).

وتعتبر الأرضيات الفسيفسائية، بالإضافة إلى قيمتها الجمالية العالية، بمثابة الوثائق التاريخية الهامة. فهي بمثابة سجل مفتوح يشير إلى مدى التطور في العديد من الجوانب الحضارية. فمع انتشار بناء الكنائس، بتصميماتها المختلفة، شهد فن الفسيفساء أيضاً تطوراً كبيراً، من حيث الموضوعات التي تناولها ومن حيث المواد والتقنيات والأساليب التي استخدمت؛ وانتشاراً واسعاً شمل كافة أنحاء الدولة البيزنطية. فمن حيث موضوعات فن الفسيفساء البيزنطي، فقد ظهرت وشاعت في منطقة بلاد الشام أنماط زخرفية هندسية حلت محل الموضوعات الأسطورية التي كانت تسيطر على فن الفسيفساء الروماني. واتجهت هذه الأنماط إلى البعد عن المنظور والتحجيم في تصوير الكائنات الحية (الأشكال البشرية والحيوانية)، كما اتجهت العناصر النباتية إلى الاختزال والتحوير. وظهرت في الكنائس تصاميم جديدة للوحات الفسيفسائية، وهي ما يعرف بتصميم السجادة الشرقية، التي يغلب عليها الطابع الهندسي، متعدد العناصر والأشكال الهندسية، مثل المربعات والمضلعات والشرائط المجدولة. ووفقاً لتعدد وتنوع العناصر المعمارية الداخلية لمبنى الكنيسة، مثل الحنية والأروقة (الرئيسية والجانبية)، فقد ظهرت تصميمات جديدة تناسب في أشكالها وتصاميمها مخططات وتصاميم هذه العناصر. فهناك السجادة الخاصة بالرواق الرئيسي (الأوسط)، وهناك السجاجيد الخاصة بالأروقة الجانبية، وتلك الخاصة بالفراغات بين الأعمدة، بالإضافة إلى تلك السجاجيد الخاصة

بمنطقة الحنية (التميمي، 2011؛ الشياب والمحيسن 2008 : 126 – 127).

موقع خربة جابر هو أحد المواقع المهمه في منطقة حوران، وهو من المواقع التي شهدت استيطاناً في العصر الحالي، الأمر الذي أدى، وما زال، إلى طمس العديد من الشواهد الأثرية. فهو يقع داخل المخطط التنظيمي لبلدة جابر الحديثة، والتي تشهد نمواً كبيراً ومتزايداً في أعداد السكان ونشاطاتهم المرافقة، وخاصة في مجال الحركة العمرانية والمعمارية. لهذا يعتقد بأنه من الضروري أن يصار إلى تنظيم دراسات أثرية ميدانية مكثفة، للتعرف على الشواهد الأثرية المهددة بالضياع نتيجة هذه الحركة وبالتحديد في الأجزاء المملوكة للمواطنين من هذا الموقع.

الهوامش

[i] - إحداثيات الموقع على الخارطة: (BS 371 009, Sheet 3255 III, ed. 2).

[ii] - يشير متمن إلى أن معرفته بهذا النقش جاءت من خلال أحد أصدقائه (Pater S. J. SALLER)، فهو الذي أخبرة بوجود هذا النقش في هذا المكان، وبأنه قد تم الكشف عن هذا النقش قبيل نهاية عهد الانتداب، إلا أن الظروف التي كانت سائدة آنذاك قد حالت دون دراسته ونشره. كما يشير متمن إلى أن أعمال الكشف عن هذا النقش قد استغرقت منه يوم كامل، حيث أن الأرضية التي يوجد بها هذا النقش كانت مغطاة بالطمم المكون من التراب والحجارة. أما بالنسبة إلى موقع الأرضية الفسيفسائية التي تتضمن هذا النقش، فقد أشار متمن بأنها تقع تقريباً في وسط التل الذي تقوم عليه القرية (Mittmann,1970,P.191: footnote No. 79).

[iii] - Tabula Anstata، مصطلح لاتيني للإشارة إلى لوحة (إطار) للكتابة مع مقابض (بشكل مثلث) معشقة على الجانبين

[iv] - اللون الأكر Ocher، هو اللون البني الفاتح المائل للصفار

[v] - الكوة Niche هي عبارة عن عنصر معماري، يكون بشكل فتحة غير نافذة في الجدار، قد يكون سقفها مستوياً أو بشكل نصف القبة.

[vi] - هو عبارة عن جزء من عمود رخامي، وهو من مقتنيات متحف سمرقند في جامعة آل البيت، ويحمل الرقم المتحفي (97/22). وقد عثر عليه أثناء عملية المسح الميداني في عام 1996، وقد كان يلهو به بعض فتيان البلدة، بدحرجته على الأرض، لهذا فقد ارتأينا إحضاره للمتحف من أجل المحافظة عليه.

المراجع العربية

التميمي، حسن. (2011). **مقالات في فن العمارة 72- الفسيفساء وأثرها في تطورالزخرفة الشرقية**. شبكة الأوائل: http://top.trytop.com/thread24265.html

سعيد، صلاح. (1998). دراسات ميدانية للكتابات القديمة في البادية الشمالية الأردنية، **منشورات جامعة آل البيت**، المفرق.

الشياب، عاطف والمحيسن، زيدون. (2008)، **علم الآثار والمتاحف الأردنية**، منشورات وزارة الثقافة، عمان.

عابد، عبدالقادر. (1982). **جيولوجيا الأردن: صخوره، تراكيبه، معادنه، ومياهه**. منشورات مكتبة النهضة الإسلامية، عمان.

عبيدات، ضيف الله. (2000). التاريخ الحضاري لمنطقة البادية الأردنية الشمالية. **مجلة البيان**، جامعة آل البيت، 4(2): 216-243.

عبيدات، ضيف الله. (2003). "سما السرحان"، **مجلة البيان**، جامعة آل البيت، 4(1): 260-304.

عبيدات، ضيف الله. (2007). نتائج المرحلة الأولى من المسوحات الأثرية الميدانية في منطقة البادية الأردنية الشمالية. **المنارة للبحوث والدراسات (العلوم الإنسانية)**، تصدر عن جامعة آل البيت، 13(1): 9-57، آذار 2007.

عبيدات، ضيف الله. (2010). خربة جابر في منطقة البادية الأردنية الشمالية، **المجلة الأردنية للتاريخ والآثار**، 4(2): 118-170.

فريق دائرة الآثار- مكتب آثار المفرق، (2008). رواية شفهية من أحد أعضاء فريق مكتب آثار المفرق، الذي قام بالكشف عن الأرضية الفسيفسائية، في موقع خربة جابر الأثري.

المراجع الأجنبية

Barghoti, A. (1982). Urbanization of Palestine and Jordan in Hellenistic and Roman Times. Pp. 209-229 in A. Hadidi (ed.), Studies in the History and Archaeology of Jordan I. Amman, Dept. of Antiquities of Jordan.

Butler H. C. (1909). "Acient Architecture in Syria, Southern Syria. The Southern Hauran", Publications of the Princeton University Archaeological Expedition to Syria in 1904-1905 (Division II, Section A, Part 2). Brill Publishers and Printers, Leyden.

Desreumaux, A. and Humbert, J. –B. (1981). "Hirbet Es-Samra". Annual of the Department of Antiquities of Jordan (ADAJ) 25: 33-84, Pl. X-XV.

El-Isa, Z.H. 1985. Earthquake studies of som archaeological sites in Jordan. In Adnan Hadidi (ed.), Studies in the History and Archaeology of Jordan II: 229-235. Amman (Department of Antiquities).

Freeman, P. & Kennedy, D. (1986). The Defence of the Roman and Byzantine East. Proceedings of a colequim held at the University of Sheffield in April 1986 (eds.), Part i. BAR Int.s. 297 (i). British Institute of Archaeology at Ankara. Monograph No. 8.

Humbert, jean-Bbaptiste. (1987). Khirbet Es-Samra, la Route et Questions de Chronologie. Studies in the history and Archaeology of Jordan III: 307-310, Amman. Department of Antiquities.

Kennedy D. L. (forthcoming). An aerial perspective on the Princeton Expedition in northern Jordan: or What Butler didn't see (Draft).

Khouri, Rami G. (1987). Mosaic Country, Aramco World Magazine, Published by the Aramco Service Company. Vol. 38, No. 1 (January/February).

King G. R. D. (1983)a. Survey of Byzantine and Islamic Sites in Jordan, 1983 (PICCIRILLO ed.), Liber Annuus (LA) 33: 411-413.

King G. R. D. (1983)a. Byzantine and Islamic Sites in Northern and eastern Jordan SAS 13: 79-91.

King G. R. D., Lenzen C.J. & Rollefson G.O. (1983). "Survey of the Byzantine and Islamic Sites in Jordan. Second Season Report, 1981", Annual of the Department of Antiquities of Jordan (ADAJ) 27: 385-436.

Littmann Enno (1909). Greek and latine Inscriptions In Syria, Division III, Section A, Part II, Pblications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904-1905 and 1909. Late E. J. Brill Publications and Printers, Leyden.

Littmann E., David Magie Jr. and Duane Reed Stuart. (1910). Greek and Latin Inscriptions In Syria. Southern Syria (III. A. 2), Late E. J. Pblications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904-1905 and 1909. Brill Publishers and Printers, Leyden.

Lombardi, G. 1955-56. "Nuove iscrizioni de Jaber", (Studii Biblici Franciscani) Liber Annuus (LA) 6: 299-323.

Mittmann, S. (1970). Beitraege zur Siedlungs- und Territorialgeschichte des Noerdlichen Ostjordanlandes, Otto Harrassowitz, Wiesbaden.

Obaidat, Daifallah. (2008) Water Harvesting and Storage Techniques in the Western Parts of the Northern Jordanian Badiah, Pp. 95-105 in Hans G. Gebel, Zeidan Kafafi and Omar Ghul (ed.), Modesty and Patience, Studies and Memories in Honour of Nabil Qadi (Abu Salim) Yarmouk University, Monograf of the Faculty of Archaeology and Anthropology, Volume 6. ex oriente, Berlin.

Schumacher, G. (1893). Ergebnissen meiner Reise durch Hauran, Adjlun and Belka Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins 16: 72-83.

Schumacher, G. (1893). Dass Sudliche Basan. Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins 20: 65-227.

Naumburg. M. (1947). “An Introduction to Art Therapy: Studies of the “Free” Art Expression of Behaviour Problem Children and Adolescents as a Means of Diagnosis and Therapy”, New York , ed. “Coolidge foundation.

Naumburg. M. (1928). “Child and the World: Dialogues in Modern Education.” New York ed. “Thomas”.

Naumburg. M. (1950). “Schizophrenic Art: Its Meaning in Psychotherapy.” New York.

Nikolova. I, Arsova P., Todorova M. (2003).“Muzikata-logomotorika”[“Music-Logomotoric] Sofia ed. “Dvijenie".

Popov. T. (2004). “ Terapija I profilaktika chrez izkustvo” [Therapy and prophylactic through art”Sofia ed. “Obrazovanie”.

Robb. S. (2000). ”The effects of therapeutic Music Interventions on the Behavior of Hospitalized Children in Isolation: Developing a contextual support models of Music Therapy” Journal “Music. Therapy”.

Ruud. E. (1978). “Music Therapy and Its Relationship to Current Treatment Theories”. UK.

Volpert. I. S. (1972). “Psihoterapiyata” [Psychotherapy], Leningrad.

Wood C. (1996). “Facing Fear with People Who Have a History of Psychosis. Inscape”: “The Journal of the British Association of Art Therapists”.

Wood. C. (1997). “The History of Art Therapy and Psychosis.” In:” Art, Psychotherapy and Psychosis”, Eds. K.Killick and J.Schaveren,, ed. “Routledge” London (1997)

Zelazny. C. (2001). “Therapeutic Instrumental Music Playing in Hand Rehabilitation for Older Adults with Osteoarthtitis” Journal. “Music. Therapy".

Zinkevich-Evstigneeva. T., M.Gabenko. (1996). “Chudesa na peske. Pesochnaya igroterapia” [Miracles in the Sand. Sand Play Therapy], Sankt Peterburg ed. “Rech”.

Zinkevich-Evstigneeva. T.D. (2000). “Praktikum po skazkoterapii” [Practical store-therapy], Sankt Peterburg ed. “Rech”.

Cosmic Rhythm] Sofia.

Engelmann. I. (1995).“Music therapy in Psychiatric Clinics” Nervenarzt.

Feldenkraiz. M. (2000). “Osoznanie cherez dvizhenie, dvenadtsat prakticheskih urokov” [Awareness Through Movement, Twelve Practical Lessons] Moscow ed. “Eksmo”.

Froehlich. M. (1984). “A comparison of the effect of Music Therapy and medical play therapy on the verbalization Behavior of Pediatric Patients “ In “Journal of Music Therapy” Chicago.

Hristozov. H. (1989). “Suvremennata nauka za muzikoterapiyata” [The Contemporary Science of Music Therapy]. In: “Nevrologia, psihoterapia i nevrohirurgia “ [Neurology, Psychotherapy and Neuro-Surgery] Journal, Sofia.

Kokoshkarova. A. (2002). “Izkustvoterapia” [Art Therapy]. In: “Psihoterapia, metodi i napravlenia” [Psychotherapy, Methods and Trends], Ed. “Medicine and Sport” Sofia.

Kokoshkarova. A. (2002). “Muzikoterapia” [Music Therapy], Sofia.

Koptin. A.I. 2002. “Teoria i praktika art-terapii” [Theory and Practice of Art Therapy], Sankt Peterburg ed. “Peter”.

Kramer. E. (1972). “Art as Therapy with Children”. New York, NY: Schocken Books

Kramer. E. (1977). “Art Therapy in a Children’s Community: A Study of the Functio of Art Therapy in the Treatment Program of Wiltwych School for Boys”. New York: Schocken Books.

Korsini. R.J. (1998). “Entsiklopedia po psihologia” [Encyclopaedia of Psychology], Sofia.

Leedy. J.J. (1985). “Poetry as Healer: Mending the Troubled Mind”. New York.

Leo J. (1991). "Children’s Drawings as Diagnostic Aids”, New York.

Lord. Tr., Garner J. (1993). “Effects of Music on Alzrheimer Patients” Percpt.” Motor Skills".

Mnuhina. V. (2000). “Izobrazitelnaya deyatelnost rebenka kak forma usvoeniya spetsialnogo opita “[Drawing and Painting Activity of the Child as a Form of Acquiring Special Experience], Moscow ed “Pedagogika”.

Mornhinweg G. (2000). “Effects of Music preference and selection on stress reduction” Journal “Holist Nurs”.

Moustakas. C. (1953). “Children in Play Therapy”, New York.

[29]. Dekker-Foigt G. "Vvedenie v muzykoterapiyu" [Introduction to Music Therapy] Moscow (2003) (P.57-58).

[30]. Chapman-Santana A.M. "Problemno orientiravannaya psihoterapia" [Problem-Oriented Psychotherapy] Sankt Peterburg (2001) (P.84).

[31]. Nikolova I, Arsova P., Todorova M. "Muzikata-logomotorika" ["Music- Logomotoric] Sofia 2003 (P.70-78).

[32]. Popov T. " Terapija I profilaktika chrez izkustvo" [Therapy and prophylactic through art"Sofia 2004 (P.82-83).

[33].Kokoshkarova A. "Izkustvoterapia" [Art Therapy]. In: "Psihoterapia, metodi i napravlenia" [Psychotherapy, Methods and Trends], Ed. H.Hristozov,, Sofia (2002) (P. 205).

References

Aleksieva E. (2001)."Risunkite v psihologicheskoto izsledvane na lichnostta" [Drawings in the Psychological Study of the Personality]. Ed. University "Kliment Ohridsky" Sofia.

Biley. F. (1992). "Complementary therapy: Using Music in Hospital Setting" In "*Nurs Stand" Journal*, UK

Boldreva. S. (1974)."Risunki detei bolnyh shizofreniei" [Drawings of Children with Schizophrenia]. Moscow.

Burns. S.J. Harbuz M, Hucklebridge F., Bunt L. (2001). "A pilot study into the therapeutic effects of Music Therapy at a Cancer Help Center" In "Altern. Health Med".

Selchenok. K. (2003)."Taina missiya musyki " [The Secret Mission of Music] in "Iskoustvo kak terapia" [Art as Therapy] Minsk.

Chapman-Santana A.M. (2001). "Problemno orientiravannaya psihoterapia" [Problem-Oriented Psychotherapy] Sankt Peterburg, ed. "Peter".

Sokolov. D. (1996). "Skazki I skazkoterapia" [Tales and Tale Therapy], Moscow (1996)

Dekker-Foigt G. (2003)."Vvedenie v muzykoterapiyu" [Introduction to Music Therapy] Moscow ed. "Peter ".

Dunov. P. (1996). "Panevritmia – Vissh kosmicheski ritum" [Paneurythmia - High

[13]. Feldenkraiz M. “Osoznanie cherez dvizhenie, dvenadtsat prakticheskih urokov” [Awareness Through Movement, Twelve Practical Lessons] Moscow (2000) (P.11-42).

[14]. Popov T. “ Terapija I profilaktika chrez izkustvo” [Therapy and prophylactic through art”Sofia 2004 (P.85-97).

[15]. Popov T. “ Terapija I profilaktika chrez izkustvo” [Therapy and prophylactic through art”Sofia 2004 (P. 515).

[16]. Aleksieva E. “Risunkite v psihologicheskoto izsledvane na lichnostta” [Drawings in the Psychological Study of the Personality]. Sofia (2001) (P.20).

[17]. Aleksieva E. “Risunkite v psihologicheskoto izsledvane na lichnostta” [Drawings in the Psychological Study of the Personality]. Sofia (2001) (P.57).

[18]. Zinkevich-Evstigneeva T.D. “Praktikum po skazkoterapii” [Practical store-therapy], Sankt Peterburg 2000, (P.8).

[19]. Moustakas C. “Children in Play Therapy”, New York (1953) (P.12-43)

[20.] Frank C. “Die Auswirkung rhythmischer Elemente auf vegetative Funkzionen”, Stutgart 1975 (P. 114).

[21]. Kokoshkarova A. “Muzikoterapia” [Music Therapy], Sofia (2002) (P.52-61).

[22].Selchenok J. “Tainata missia musyki” [The Mysterious Mission of Music], Minsk 2003 (P. 32).

[23]. Popov T. “ Terapija I profilaktika chrez izkustvo” [Therapy and prophylactic through art”Sofia 2004 (P.69-71).

[24]. Kokoshkarova A. “Muzikoterapia” [Music Therapy], Sofia (2002) (P.204-206).

[25]. Kokoshkarova A. “Muzikoterapia” [Music Therapy], Sofia (2002) (P.205).

[26]. Kokoshkarova A. “Muzikoterapia” [Music Therapy], Sofia (2002) (P.200-216).

[27]. Wood, C. “The History of Art Therapy and Psychosis.” In:” Art, Psychotherapy and Psychosis”, Eds. K.Killick and J.Schaveren,, London (1997) (P.9-21 and 34-62).

[28]. Hristo Hristozov, “*Suvremennata nauka za muzikoterapiyata”*[34] *[The Contemporary Science of Music Therapy]* Plovdiv 2001 (P.82-84).

The researcher again put in attention of the readers, that his field is no art therapy, but the interest of that study was provokated from huge volume of art therapy books, publicized in last years and rising interest in the Universities of Jordan to music therapy in particular.

Endnotes

[1]. Koptin, A.I. "Teoria i praktika art terapii" [Theory and Practice of the Art Therapy], Sankt Peterburg 2002 (P.8-11).

[2]. Naumburg, M.I. "Art Therapy: In Scope and Function." In: "Hammer E. Clinical Application of Projective Drawings" Springfield 1958. (P.131, 511).

[3]. Wood C. "The History of Art Therapy and Psychosis" in "Art, Psychotherapy and Psychosis" ed. K. Killick and J. Schaveren, London 1997 (P.145, 56).

[4]. Silami N. "Rechnik po psihologia" [Dictionary of Psychology], Pleven 1996. (P.286)

[5]. Jocelyn J. Drama Therapy. "Clinical Investigations". Ed. S. Mitchell, Moscow 2002 (P.36).

[6]. Kokoshkarova A." Izkustvoterapia" [Art Therapy]. In: "Psihoterapia, metodi i napravlenia" [Psychotherapy, Methods and Trends], Ed. Professor H.Hristozov, Sofia (2002) (P.47-62).

[7]. Moreno J. "Osnovi na Psihodramata" [Foundations of Psychodrama]. Sofia 1994 (P.42).

[8]. Kokoshkarova A. "Izkustvoterapia" [Art Therapy]. In: "Psihoterapia, metodi i napravlenia" [Psychotherapy, Methods and Trends], Ed. Professor H.Hristozov, Sofia (2002) (P.47-62).

[9]. Moreno J. "Osnovi na Psihodramata" [Foundations of Psychodrama]. Sofia 1994 (P.255-256).

[10]. Kokoshkarova A." Izkustvoterapia" [Art Therapy]. In: "Psihoterapia, metodi i napravlenia" [Psychotherapy, Methods and Trends], Ed. Professor H.Hristozov, Sofia (2002) (P. 28, 207).

[11]. Volpert, I.S. "Psihoterapiyata" [Psychotherapy], Leningrad (1972) (P.21-37)

[12]. Zinkevich-Evstigneeva, T., M.Gabenko, "Chudesa na peske. Pesochnaya igroterapia" [Miracles in the Sand. Sand Play Therapy], Sankt Peterburg (1998)(P.190-221).

behavioural stereotype. According to the latest trends in musicology, the original expression of a given piece of music, its real embodiment in time and its specific impact on the recipient is hard to subject to study and analysis in a psychological and physical aspect. For the specific recipient, a piece of music may have a range of emotions, which may lead to varied subsequent feelings or subconscious associations, which would be radically different from those, emerging in the consciousness and conceptions of another listener. It is naive to consider, on the other hand, that one and the same piece of music, performed by different interpreters, will result in an equal model in the range of experiences and perceptions in different listeners. As a conclusion, researcher would like to point out that the music therapist, as a specialist, has to be rather more a musician and only after that a psycho-therapist. Ensuing from the short review of the art therapies, which researcher took the liberty of considering, is the conclusion that the discipline of art therapy has to be subordinated to the idea of specialized assistance, practiced by people, who are specialists in their particular field. i.e. it is recommendable that the art therapist have first got a bachelor's degree in the respective art discipline – music, drawing, literature, sport, ballet, and afterwards become qualified in the sphere of psycho-therapy. The result, researcher wishes to point is that mostly in field of music therapy there is a pending need of specialists, who are musicians, not only therapists. Real results or deep understanding of emotional influence of music can be judge by specialist well educated in music.

It likewise becomes clear that serious research has been carried out in the sphere of music therapy and the art therapies; numerous serious publications have come out and a fairly great volume of information has been accumulated, which can serve both for work and for a comparative analysis and could provide a basis for future investigations. The general familiarization with some of them, in this article, will help researchers or those having an interest in art therapies, find information and renew their knowledge and experience. The benefit of this present study, the researcher find in presentation of all kinds of art therapy, (some of them still not known well), with listing of the researchers who worked on the field of them. That is pointing directory for researchers in the country, who will like to enrich their knowledge and work on the immersed and extend the problems. Such a research in his range (general submitting of all kind of art therapies in practice , based in USA, EU, Russia) was not placed before in the country and no presentation of the Russian and Poland experience of music therapy by listing the pieces was not publicized by now.

can immediately be said that the author is a Psycho Therapist and definitely not a musician. In argumentation of my claim I shall quote the following music pieces, which Galinskaya presents in 9 groups.

1. Cheerful with moderate tempos: first movement of Symphony No. 6 by Beethoven; Mazurkas Op. 41 and Op. 59 by Chopin.
2. Sad, melancholic: Aria from Suite No. 3 in D major by Bach; Symphony No. 8 by Schubert "Unfinished".
3. Lyrical, dreamy, full of thought: second movement of Beethoven's concerto for piano and orchestra No. 4; second movement of the Concerto for Violin in E minor by Mendelssohn-Bartholdi.
4. Tragic, gloomy, sad: second movement of Beethoven's Symphony No. 3; second movement of Dvorak's Symphony No. 9; fourth movement of Tchaikovsky's Symphony No. 6.
5. Dramatic: Coriolanus Overture, and the first movement of Beethoven's Symphony No. 3; Passacaglia for Organ in C minor by Bach; Polonaises by Chopin.
6. Graduated mood from serious to dramatic and victorious: Egmont Overture by Beethoven; Concerto for Piano and Orchestra No. 2 by Liszt; some Ballads by Chopin.
7. Pieces of music, similar to those of the preceding group, but without a tragic and dramatic effect: Vltava Symphonic Poem by Smetana; Bolero by Ravel.
8. Joyful, activating, lively pieces of music: fourth movement of Symphony No. 2 by Brahms; Dances from Borodin's opera Knyaz Igor; Rhapsody in Blue by Gershwin.
9. Heroic, dynamic and mobilizing: fourth movement of Symphony No. 7 by Beethoven; third movement of Brahms' Concerto for Piano and Orchestra No. 1.

The list has been taken from A. Kokoshkarova [33]

Numerous points can be identified in the two quoted lists, covering the "pro" and "con" poles of the present lists. The general impression of the two of them, however, is a superficial listing of popular pieces of music. For some of these works it is practically impossible to put "a stamp", defining or ascribing to them one single state, under which they are to be classified, in their meaning of dramaturgical development or musical expression. To the Researcher, personally, it is hard to confine the intangible effect of music within certain borders, and to arrange, as in a catalogue, its specific expression and effect on every separate person, moreover individuals, who have deviations from the

bodily functions. Those governed by the autonomic nervous system, such as breathing and heart rate can also be altered by the changes music can bring. This can mean slower breathing, slower heart rate, and an activation of the relaxation response, among other things. This is why music and music therapy can help counteract or prevent the damaging effects of chronic stress, greatly promoting not only relaxation, but health.

- State of Mind: Music can also be used to bring a more positive state of mind, helping to keep depression and anxiety at bay. This can help prevent the stress response from wreaking havoc on the body, and can help keep creativity and optimism levels higher.
- Other Benefits: Music has also been found to bring many other benefits, such as lowering blood pressure (which can also reduce the risk of stroke and other health problems over time), boost immunity, ease muscle tension, and more. With so many benefits and such profound physical effects, it's no surprise that so many are seeing music as an important tool to help the body in staying (or becoming) health

Quite a few researchers have directed their attention to studying specific music pieces, which they quote as applicable in the treatment. Here the researcher would like to mention Galina Snyazeva and Andrei Bandura (Popov T.[32]). They suggest, according to their experience, and study the effect of a great number of music pieces by Beethoven, applying them in certain cases:

- In states of depression – sonatas: Pathetic, Apassionata; Heroic.
- In combating the aftereffects of fright neuroses: Piano Concerto No. 4, second movement; Piano Concerto No. 3, first movement; Symphony No. 7, second movement.
- In suicidal depressions: Sonata No. 6, second movement; Sonata No. 10, second movement; Sonata No. 17, all of it.
- In excitability and aggressiveness – Sonata No. 2, Largo; Sonata No. 26, second and third movement; Piano Concerto No. 5, second movement.
- Aggressiveness – Rondo for piano; Overture Coriolanus; Kreutzer Sonata for Violin and Piano, first movement.
- Inferiority complexes: Egmont Overture; Sonata for Piano No. 15, first and second movement; Sonata for Piano No. 21 Aurora, second and third movement.
- Post traumatic states, traumas deriving from love, separation – Sonata No. 14 for Piano, Moon Sonata, first movement; Fur Elize; Vocal Cycle "To the Far Away Lover".

E.Galinskaya, for her part, makes a classification of the music pieces, ranging them on the basis of their emotional impact. The approach adopted is fairly questionable for me. It

aggressive or sexual nature". The researcher makes immediate association with Z. Freud's psychoanalysis and the process of transforming the energy of sexual attraction into another, more worthy form of activity, but this, however, remains disputable.

Let me dwell on music therapy in logaoedics, where music is successfully used as a correction method in stuttering. Work is carried out along this line through breathing exercises, articulated vocalizing, the observance of pauses, accents, and rhythm. Greater loading of the speech apparatus is applied, as well as singing against playback, pronouncing of the lyrics of the song. Every one element helps to achieve various logaoedic tasks, connected with correct breathing, a skill of commanding the muscles and the links in the speech apparatus, control of willful attention, development of the memory, the analyzers – the hearing and vision apparatus. (Nikolova I., Arsova P., Todorova M.[31]).

Summarizing the past material researcher can define the ear as a primary organ for multiple physical, emotional and neurological development responses. Not only is the ear and its complex ability to send information to the brain and the body primary for hearing and sound perception, it establishes balance and equilibrium. It is also primary for the development of verticality, spatiality, laterality and language development. Most researchers in the field based their studied on the ear's ability to discriminate between sounds it selects to hear and the ability to tune out sounds that are unwanted. The ear's ability to listen and focus, select sounds spatially and regulate auditory information as it is perceived by the brain, has become the theme in over a hundred centers worldwide dedicated to assist children and adults with speech and communication disorders, attention deficit disorders, head injuries, and autism. The listening process beings in utero when the fetus becomes aware of sound and frequencies in the liquid world of the heartbeat breathe and sound of the mother's voice. The researcher summaries following proved effects of music, which help to explain the effectiveness of music therapy:

- Brain Waves: music with a strong beat can stimulate brainwaves to resonate in sync with the beat, with faster beats bringing sharper concentration and more alert thinking, and a slower tempo promoting a calm, meditative state. Also, that the change in brainwave activity levels that music can bring can also enable the brain to shift speeds more easily on its own as needed, which means that music can bring lasting benefits to your state of mind, even after you've stopped listening.
- Breathing and Heart Rate: With alterations in brainwaves come changes in other

makes concrete his observations in "Suvremennata nauka za muzikoterapiyata"[28] [The Contemporary Science of Music Therapy] and specifies in contingents the groups of disorders, which are subject to treatment or influencing through music therapy:

- Among children: children with psychoses – most of all primarily autistic children, retarded children, emotionally harmed with a slight retardation. Difficulties in training, late speech, inability to deal with stress. Among children with interrupted development – mentally retarded or with deep perceptive difficulties, children with difficulties in their physical development. In pediatrics – terminal cancer states, surmounting of stress, children hospitalized for heart catheters.
- In states of fear – to patients with fright neuroses, in chronically sick elder patients (with whom group work is carried out);
- In schizophrenia. The aim here is to help in expanding interpersonal relations and improvement of the overall state.
- To drug addicts.
- To people with individual symptoms – people with inferiority complexes, aggressive patients, patients with cerebral paralysis, after surgery, mostly of the loco-motor apparatus, patients in states of depression.

In "Introduction to Music Therapy", Hans Helmut Decker-Foigt,[29] dean of the Department of Music Therapy at the Higher School of Music in Hamburg, lists yet a few more spheres, which extend the field of work of music therapy as:

- Remedial gymnastics and physiotherapy for the rehabilitation of cardiac patients after infarction or heart surgery.
- Ergo therapy, when the customers do not only listen to, but also create music;
- Music therapy as an element of dancing therapy and motion therapy.
- Clinical psychosomatics.
- Various psycho-therapeutic techniques, where music proves to be auxiliary in the treatment of mentally ill patients.
- Kinds of clinical sleep, when highly stressed patients are treated.
- Rhythmic therapy – for patients with speech disorders.

Interesting investigations have been published, the result of the work of American scholars Anna Chapman and M. Chapman-Santana[30] who, proceeding from the principle of sublimation, claim that "sexual experiences can be resolved by music, as well as that playing percussion instruments makes it possible to sublimate the experiences of an

2. Instrumental improvisation.

3. Movement improvisation on classical music.

4. Dancing group music therapy.

In the last two forms, rhythmic movement exercises are combined with music improvisation, whereby various percussion instruments are used: drums, bells, cymbals, castanets. The group exercises under the accompaniment of piano playing by the therapist, and on this basis, various dramaturgical pantomime scenes can be performed. This therapy has been useful to children with psycho-nervous derangements, problems with the concentration and impaired movement coordination.(Kokoshkarova A. [26]).

Even Ruud Classification

In his work "Music Therapy and Its Relationship to Current Treatment Theories"[27], Even Ruud gives the following classification of the approaches in music therapy:

- Analytical music therapy of a Freudian type.
- Behavioural music therapy.
- Humanistic music therapy.

In this work, the famous music therapist outlines seven basic components, whereby music influences the patients:

- Language of music.
- Development of the music language.
- Inner psychic sources of music.
- Music and emotions.
- Structure of the music work.
- Personality of the interpreter.
- Functions of music.

His kind of therapy has been widespread in the USA.

Application of Music Therapy

Music therapy is applied to a very wide range of patients, not just as a therapeutic means, but also as prophylaxis, prevention and as psycho-therapy. Hristo Hristozov,

First is:

- Receptive or passive music therapy, under which the process is subordinated to listening in to various pieces of music.

Well-known music therapist Anna Kokoshkarova[24] characterizes the receptive music therapy according to the mechanisms of the therapeutic effect:

1. Reactive, responsive, cathartic - which finds its place in the retrospective phase of the psychotherapeutic process and aims at reacting to conflicting experiences and their rational processing and interpretation. The retrospective or responsive music therapy is applied only individually, rarely as a group technique, with the main objective – liberation from the accumulated negative emotions and stress. For this purpose, classical pieces of music are used: by Beethoven. Mozart, Tchaikovsky, Schumann, Dvorak.
2. Regulating, vegetative-harmonizing. It is used with the aim of building up of new behavioural stereotypes and achieving rearrangement of attitudes and value orientation. The effect of the music is directed at the vegetative nervous system and aims at its harmonization and relaxation. Composers used are Mozart, Haydn, Ravel and Debussy.
3. Communicational – aimed at the formation of behavioural stereotypes. This is a group therapy and has been the work of the Pole E.Galinska. The groups consist of from 6 to 12 patients, who are subjected to a 30-min session of listening to music, followed by a conversation of the same duration. This type of therapy is sometimes accompanied by motion exercises.

Second is:

Active music therapy, established by Galinska E., whereby the patient himself makes music – most often on the piano, the guitar, the percussion instruments, or by singing. This is active music therapy: productive and psychomotor aimed at a catharsis. The active music therapy is individually applied, but it is also sometimes a group form. Ana Kokoshkarova [25], specifies a few varieties in the practical application of this kind of therapy:

1. Choir singing.

Michigan in the USA. The first Association of American Music Therapists was set up in 1971. A Centre for the training of music therapists was opened in 1959 in Vienna, Austria, in cooperation with the Viennese university clinic of neurology and psychiatry. Currently, university education in music therapy is provided in Belgium, at the Louvain University; at the British Polytechnic University, Cambridge, Great Britain; in Germany – at the University of Munster and in other state universities; in the Netherlands – the Professional Education University Arnhem-Niemegen, the Professional Education University, Enshede, the Professional Education University in Limburg and Utrecht; in Finland – at the Jean Sibelius Academy in Helsinki; in France – at the Rene Descartes University in Paris; in Bulgaria – at the Kliment Ohridski University of Sofia, at the New Bulgarian University; in the USA – depending on the different state laws, numerous departments of music therapy are being opened under various names in different universities, but they are subordinated to the respective federal laws of the state and there is no uniform curriculum.

According to researcher analysis of the curricula and requirements in the listed universities, what is basic and unifying is the requirement that the music therapists have knowledge in several spheres and, more specifically, in music, clinical treatment and therapy.

During the past few years most varied methodologies have been developed for the practicing and teaching of music therapy, including academically. They have been the result of numerous specialized publications, books, textbooks, as well as the consequence of the practice of music therapists in the field and the enormous international interest in the discipline. In this article the researcher does not intend to list them in full, but will take the liberty of dwelling on the main parameters, characteristic of the discipline.

Classification of Music Therapy

According to the spheres of its application, music therapy can be specified in three basic trends, as D.Weeller has suggested, viz.

- Theory
- Clinical practice
- Research work

The researcher reckons there are two basic varieties in the trends:

meaning of the word. As far back as in the Old Testament, one can read how David, while playing the harp, subordinated Saul; how, under the sound of the pipes of the Hebrew tribes, the Jericho walls fell down. Orpheus, the mythical Thracian poet and musician, tamed people and animals with his music. Gu Pa from the ancient Chinese mythology made the same, while playing the zither, and Gilgamesh, the mythical Sumer hero, looked for the way to the underground kingdom by beating his drums.

Music has always been part of the ancient magic rituals in human society. Let us remember the African, Indian and Australian shamans. The ancient magicians used music in its various forms - percussion, bells and instruments - for the treatment of mentally diseased and for the overcoming of bodily ailments. Selchenok[22] says: “In all times it [music] has been acknowledged as the most secret, most mysterious and most incredibly exquisite factor for development of the living nature”.

The Ancient Greek philosophers like Aristotle and Chaerophon from Chalcis, in particular, made attempts to establish the relationship between the pulse and the musical rhythm, later on, the Arab thinkers from the House of Wisdom also studied art therapy and the treatment employing music, in particular. Works have been written about the curative effect of music by scholars like the German Kolnelius, and the French Rechamier. Over the ages noteworthy practice and research activities accumulated. It has been assumed that music theory in its modern form was established in the time between the two world wars, when music started to be used experimentally in various hospitals as therapy for patients with post-mental and even physical traumas, endured during the wars.(Popov T.[23]). Researcher summaries that various investigations began to be conducted devoted both to the effect of the different minor and major scales on the bodily functions, and of the different chord structures, tempos, rhythm formulae, and kinds of melody. In our times the term music therapy means a medical and psychological method of achieving curative effect, whereby music is used as a communicative bridge for the attainment of therapeutic effect in the treatment of various diseases.

Training and Specialized Education for Music Therapists

Music therapy was introduced as academic discipline in 1944 at the University of

Dmitriy Sokolov.

Game Therapy of Clark Moustakas

It has been based on the interactions between teacher and child, parent and child. The main principle in this game therapy is to recognize and discover the unique character of every child. This kind of therapy is particularly widespread among neurotic children, children with temporary problems, whims and neuroses. (Moustakas C)[19].

Music Therapy

It is to say that for the time being music therapy has been the most popular and frequently applied art therapy. This has been due to the indisputable curative properties of music. Thanks to the technological progress, scientists have succeeded in precisely measuring the changes, taking place in the human organism under the impact of music. A number of positive changes have been established of the blood pressures, the rhythm of breathing, the tonus of the muscles, the pulse, the hydration of the skin, the vegetative nervous system. Scientists like Raymond J.Corsini have proved that under the impact of music, variability of feelings is achieved whereby the main ranges of the arriving emotions are joy, sadness, ecstasy, and yearning, rather than rage, fear, jealously, and envy. According to Dr. C. Frank [20] "Music therapy is a mystery of the revelation, exerting an influence on the spiritual, bodily and soul disruptions, as well as on behavioural disorders" .

By Kokoshkarova A.[21], music activates the emotional processes; it stimulates the inner psychological surmounting of pathogenic conflicts; it unlocks social interactions on the non-verbal level, which help the socialization, contribute to the surmounting of certain behavioural aberrations, functional organ disease, the result of psychophysical stress and tension. Well-known scholars working in the discipline of music therapy have been Florence Tyson and Marry Priestley.

Music, a Means of Treatment Known since Antiquity

Since Antiquity people have noticed both the mystic in music and its curative properties. Scholars and healers from ancient times had found that music and its elements not only ennobled and harmonized the individual, but also cured in the direct

Eurhythmy

It has been created by Rudolf Steiner and is presented as a kind of language, corresponding to the spiritual essence of man and his inner world. It is practiced in light clothing without any ties. In eurhythmy through different bodily movements, symbols and letters are written out, while speaking and singing. Here, too, the main idea is to achieve a harmonization of the body with the spiritual and the environment.(The information is based on Kokoshkarova A. and Popov T).

Drawing in Therapeutic Practice

Drawing, in the aspect of art therapy, is treated as a special sign and is directly associated with the problems of the consciousness and the conceptions. It is a form of acquiring specific experience and signification. Among children, drawing can be used as a prognostication and analysis indicator of establishing impulses, hidden desires, subconscious instincts, as well as a symptom of some diseases.(Alexieva E.[16]) As a means of diagnosis, drawing has been extensively used in groups with deviant and delinquent behavior, marginalized, drug and alcohol dependent persons. The therapy is also applied as a component of the process of treatment of persons with neurotic and mental diseases, persons in a state of stress, as well as of invalids.(Aleksieva E.[17]) . The researcher mention here as important developments those by V.Mnuhina, E.Alexieva, S.Bolreva, J.Di Leo, David Epston, Rado, Irvin Beiber, Charle Socarides.

Therapy with Tales

Tales have been told throughout the entire history of human civilizations. This has been a kind of an exchange of experience. In our times, tales have been substituted by soap opera serial films, crime novels and fantasy sagas and films. Russia has been the country where attention has been paid during the past two decades to this therapy. In Sankt Petersburg a special institute has been set up applying therapy, using tales. The work of this institute has proved that by way of the therapy of tales, the inner world of the individual is revealed; what he has experienced is interpreted; and the surmounting of the derangement of the personality is helped (Zinkevich -Evstigneeva [18]). Elaborations on this topic have been written by Tatyana Zinkevich Evstigneeva and

into the primary core of sensations.

- Bartenieff system, named after Irmagard Bartenieff, for correction and therapeutic activity – Die Bartenieff Fundamentals.
- The Alexander technique, bearing the name of Austrian Frederic Matias Alexander, and aimed at the accomplishment of the primary control in movement and muscle problems, back aches, waist aches.
- The eutonie (French term) of Gerda Alexander, which is fully ground-based with exercises in a lying position.
- The method of Moshe Feldenkrais, a Russian scholar, aimed at the maximum physical healing after physical traumas. (Feldenkraiz M [13] and Popov T [14]).

Dance Therapy

This is a powerful means, spearheaded at prophylaxis, used as a means of prevention and treatment for patients with mental and neurotic diseases, autism, patients with disorders in the loco-motor apparatus, behavioural aberrations, children with retarded development and difficulties in study, alcohol and drug addicts, patients with inferiority complexes.(Aleksandrova A.[15])

The founders of this therapeutic trend have been Isadora Duncan, Loie Fuller, Francois Delsarte, Emile Jacques Dalcroze, Rudolf von Laben, T.Vassileva, N.Paramonova.

Currently there is dance therapy training of academic standards at the Rotterdam Academy of Modern Dancing, as well as in a great number of universities in Europe.

Pan-eurhythmia

It has been created by Bulgarian Peter Dunov or Beinsa Duno, and is widespread in the USA, Japan, Great Britain and Germany. This is a system of harmonization of the personality. Through the combining of several kinds of the arts, it aims at the attainment of a curative, healthy and prophylactic effect. Pan-eurhythmia combines specific physical exercises with musical accompaniment, designed to harmonize man's energies with the powers of nature.(Information is based on the study of Dunov P).

- The first one, during which a piece of work is narrated, and this is accompanied with improvisations on the subject.
- The second – dramatization of the story, according to a script, whereby improvisations are again presented.
- The third - is the one when the image therapy develops into work on gesture, technique of speech etc.

The method is applied in the case of patients with neuroses, psychopathic personality derangements and schizophrenic remissions.

Therapy Involving Figures of Sand

This is a new form of art therapy in which figures are built out of sand. Zinkevich-Evstigneeva and Gabenko M.[12] placed that this therapy has been applied in Russia and in Great Britain. Scientific publications have been offered by T.D.Zinkevich-Evstigneeva, T.Gabenko, Brenda Rollinson. Zinkevich-Evstigneeva and Gabenko M).

Movement Therapy

The therapists present a view that there is a certain relationship between body and mind and the psychic problems are always reflected in consternation and tension in the muscles, the position and breathing. Then movement therapy, unlike the dance therapy, lays the stress on the internal feeling and the internal resources of the organism.

The first one to substantiate the body movements and give the name of this kind of therapy was Francois Delsarte, followed by Bess Menzendik, the author of "Artistic Body Training and Movement Problems", and Emile Jacques Dalcroze, who put forward his concept that the human body was kind of a resonator. He published the books "The Rhythm, The Music and We" and created the rhythmic gymnastics. Other famous scholars, making their contribution to the movement therapy have been Etienne Decrou, Mabel Todd (Idiokinesis), and Rudolf von Laban.

There are different trends in the movement therapy such as:

- Pilates method, named after its founder Joseph Hubertus Pilates, which has curative and rehabilitation effect in muscular dystrophies;
- The biosynthesis of David Boydell, whereby biosynthesis means integration of life

The basic principle that Moreno[9] deals with is catharsis (initially discovered by Aristotle as inherent in the tragedy genre, later studied by Bertold Brecht and Friedrich Durenmatt). Here catharsis is acknowledged as a moment, purifying from emotions, stress, and tensions; as a culminating moment, an inspiring effect of examination concerning the reality and the criteria of reality of the participants.

Poetry Therapy

This kind of therapy is particularly widespread in the USA, Australia and the Scandinavian. Famous experts in this field are John Fox, Rosalie May Bovey Brown, Dr. Jack J. Leedy. Participating in this therapy can be patients of neurotic and psychic disorders of a light form, depressions, phobias, drug addicts, i.e. essentially people who can get involved in verbal communications.(Researcher collected the diseases from Leedy J.J).

Bibliotherapy

Bibliotherapy has seriously advanced during the past few years in Russia. As a therapeutic discipline it is a means of exerting curative and rehabilitation impact through the means of classical literature. The main element here proves to be the discussion. Work is carried out by way of group interventions, whereby solutions are provided to different conflicting situations, encountered in [literary] works of art in the process of discussion. This therapy by Kokoshlarova [10]exerts a curative effect for the re-adaptation to the social environment. For this purpose, a great number of specialized catalogues have been published featuring titles, applicable in bibliotherapy. In their selection, analysis has been made of the conflicts, featuring in the works and their similarity to experiences in real life. Pioneers in this therapeutic sphere have been Arleen Hynes, Benjamin Rush, John Minson Galt, B.M.Teplova, A.M.Miller.

Image Therapy

It has been developed by Russian scholar I.S.Volpert with the purpose of suppressing neurotic stereotypes – taking the patient away from his neurotic fixation on his ego and the establishment of new dynamic stereotypes. In the case of image therapy there are three stages by Volpert [11].

- Preparatory, in which the participants get introduced to each other and communicate; in it the imagination, their thoughts and feelings are activated. It also becomes the basis for the future action. An attitude of joint work takes shape in it.
- The second is the one of the actual performance in line with a set script.
- The last is return to the everyday behavior, to one's own identity.

The main idea of drama therapy by the researcher is the possibility of unshackling and liberation from complexes, joint experience and becoming involved in a certain social environment. With the help of art, socialization is achieved and certain psychic faults are overcome.

Psychodrama

This type of therapy has been the result of Jacob Morenno's work and has been one of the most widespread techniques in the field of the art therapies. Morenno[7] defines psychodrama in this way: "It is based on the free dramatic performance, spearheaded at activating spontaneity, an expression of the interpersonal conflicts, through which the subjects get to know their own selves".

The main difference between drama therapy and psychodrama is that the second rests on actual events in participant's life, whereas the first is not focused on such happenings, rather opting for the path of abstract experiences, not based on the actual social experience of those, undergoing the treatment.

By Kokoshkarova[8] in psychodrama, as in drama therapy, three basic stages are substantiated:

- The first one again proves to be the preparatory stage, whereby the participants get prepared, mentally and emotionally, for the performance.
- The second stage is the performance proper, whereby improvisations take place.
- The third stage is a discussion. It proves to be the most important stage. The performance of each one of the participants is commented, their interactions are discussed, special attention is paid as to who has learnt what about his own self in the process of the performance.

levels of anxiety in heart patients. However, the effect was not consistent across studies, according to Joke Bradt, PhD, and Cheryl Dileo, PhD, both of Temple University in Philadelphia. (http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/14651858.CD006577).

Kinds of Art Therapy

Drama Therapy

(We can find both terms: drama therapy and theatre therapy in studies of different authors. The researcher will use the term "drama", but in case of quotation will be presented the exact term, used from the citated author).

"Theatre therapy – this is a spontaneous dramatic performance, used for therapeutic purposes among children and old people with character derangement"[4] .

In drama therapy, the free expression of emotions and conflicts facilitates the reaction to the feelings, which are being ousted, both in interfamily problems and in interpersonal and social problems. The drama therapy is applied for patients subjected to various kinds of violence, sexual included, cases of clinical depressions, anxiety, treatment of hospital patients, pathological psychoses, suicide attempts, alienation, depressions, Down syndrome and autism. (The researcher collected the diseases from studied of Naumburg M., Kokoshkarova A., and Koptin A.I). . Jocelyn James[5], an acknowledged authority in drama therapy, says: "The dramatic art can follow the kingdom of the imagination, including transcendental and archetype changes of the collective unconscious; as well as the attaining of positive emotions and the possibility of liberation through creation. The dramatic means can be sources of revelations and enlightenments".

This kind of art therapy helps to establish contacts among the patients, contributing to the self-acquaintance; it communicates human suffering and its empathy. Well-known specialists in this field of art therapy are Kramer, E.; Madelyn Andersen-Warner; Roger Grainger.

The main stages in a drama therapeutic session by Kokoshkarova[6] are following:

Art Therapy in the Social Field

Art therapy is applied for the socialization and harmonization of the personality, for re-socialization in behavioral deviations, auto aggression, in asocial acts typical of alcohol and drug addicts, refugees, members of sects, etc. These acts of de-socialization, wrong [lacking] adaptation, and disorganization of the personality are usually due to personal misfortune and lack of care, which lead to lack of prospects, lack of motivation and social pathology. Part of this contingent of people get into educational establishments, others serve terms in prison. The new trends of work with this type of problem personalities have been based on the humanization in the education and re-socialization, whereby art therapy proves to be an extremely effective means as it helps the stabilization of the behavior, the surmounting of the barriers in social contacts, faith in one's own capacities and possibilities, the chance of self-expression, an enhancement of the self-appraisal. (draw a general conclusion based on studies of Aleksieva E, Chapman Santana A.M., Engelmann I., Korsini R.J., Leedy J.J., Mornhinweg G., Wood C).

Art Therapy with Elderly People

The elder members of society often feel certain psychological and physical restrictions, slow thinking, weakening memory, enhanced attention, low libido, changes in the character, disturbance in sleep, delayed movements, weight loss, cautiousness, tendency to depression, introvert mental make-up, stress caused from await of death. All this requires more extensive care-taking. Art therapy helps also in this respect for the steady realization of new social contacts with other people your likes, for the emergence of interest in different art disciplines. Music therapy is very useful in the work with elder people as it raises their self-confidence and improves their mood, their satisfaction with life, as well as the quality of memory.(essence of studies of Biley F., Burns S.J., Feldenkraiz M., Kokoshkarova A., Leedy J.J. , Lord T., Wheeler D., Zelazny C).

In Popov T. "Therapy and prophylactic through art" Sofia 2004 (P . 167) the researcher of this article found a quotation over A. Koptin, and Karen Drucker in which the author mentioned that blood pressure and pulse rate can be stabilized due use of music rhythm, which is followed by particular rests, and again applying of regular beat.

According to a 2009 Cochrane review of 23 clinical trials, it was found that some music may reduce heart rate, respiratory rate, and blood pressure in patients with coronary heart diseases. Benefits included a decrease in blood pressure, heart rate, and

therapeutic application it is not just in the form of means of treatment or rehabilitation, but also in its educational dimension. Numerous scholars (like Hriztoskov, Koptin) uphold the idea of using the term art therapy in Medical therapy involving children and adolescents. In Researcher's point of view, this is disputable, because in this sphere, the use of the term Art education is more practical and better corresponding to the realities. Relying on the fact of the objective crises in the development of children, respectively, the third year and puberty, when children encounter certain emotional difficulties, it has been proved that these affects can be overcome with the help of art. Through it the individual features of the child come to the fore, intricate feelings are given an outlet; a way of expression and relaxation is sought. By Bolreva S. and Atanasov J. emotions, engendered by art, reflect on the processes of perception, memorizing, imagination, thinking and speech. Within the context of this, the perception of the beautiful in art helps the self-expression and the overcoming of the existing confusion in these complex periods of childhood. Aberrations like depression or aggression in the behavior, acts of whims, stubbornness, conflicts, edginess, and fear neuroses can signal neurotic symptoms, while the redressing measures of art education or art therapy produce good results in their surmounting or diagnosis.(no quotation here). The researcher found that most of authors state that difficult children need self-expression, agreeable experiences, commitment, emotionally imbued activity, which is typical for the different techniques of art therapy. In such cases, music therapy, drama therapy, dance therapy, the therapy of tales helps to overcome the processes of containment and self-reaffirmation. In children with problems in coordination and spinal distortions, motion and dance therapies are naturally helpful and correcting.(essence based on studies of Bolreva S., Chapman-Santana A.M., Sokolov D, Froehlich M., Kramer E., Leo J., Mnuhina V., Moustakas C., Robb S).. The Researcher wishes to mention Emile Dalcroze and his Eurythmy, used therapeutically on the advice of a physician, to compensate somatic or psychological imbalances; based at the aim to strengthen the organism's salutogenic capacity to heal itself. Dalcroze's Eurythmy is wildly applied for treatment of children with attention disorder.. (Dalcroze, "Euehythmics in Today's Music Classroom" 1996 London). Emile Jaques Dalcroze is a founder of Cognitive Eurhythmics, generally focused at children. This kind of therapy aim to better movements and balance, better attention and concentration, better impulse control. Like field, Cognitive Eurhythmics is based on Dalcroze and Feldenkrais and is also method of somatic education, creative self-expression and self comfort.

expression much more in the form of images that through words".

As a method of diagnosis, art therapy proves to be an essential element of the work not only with psychiatry patients from the specialized hospitals, but also with these patients in the period of rehabilitation, in the treatment of the aftereffects and the adverse psychological experiences, the result of in-hospital stay (such as social isolation, the loss of social contacts, stress, etc).

Art therapy is applied on its own in two basic forms: as group and as individual art therapy.

According to the chronological classification, Chris Wood[3] outlines three basic stages in the history of art therapy. The first one covers the years between 1930 till the end of the 1950s, the second is from the beginning to the end of the 1960s, while the third is from the beginning of the 1980s to date. Each one of them is, naturally, characterized by specific trends. The first is typified by a specific interest in proving the curative properties of art. The second – by the professionalization and specialization of the discipline, while the third – by the theoretical presentation of the subject.

The first Art Therapy Committee was set up in Great Britain in 1949, which in 1963 developed into the British Association of Art Therapists. The first college, giving the qualification of art therapists in two fields – clinical specialization and educational specialization, was set up in Gordsmith, the London University in Great Britain; following the University in Sheffield; the Queen Margaret University in Edinburgh; and the English Polytechnics University in Cambridge. In this way Great Britain has stood out as the first country where the activity of the art therapists was fixed and specified by a legislative act.

The same process was observed, after a short delay in USA, Western Europe, Canada, Japan, Australia, and later, 1996, in Russia.

Art Therapy and Its Trends

Art Therapy Work with Children and Adolescents

The Researcher thinks that main function of art is the enrichment of the personality not only with knowledge but also with experience, thoughts and criteria. When talking about the educative role of art it should be pointed out that in its

the state-provided education. Jordan has not been left behind in this process and before few years was opened specialty of Music Therapy at the National Conservatoire in Amman, as well as future idea to be established such of faculty in the Music Department of the Yarmouk University. This comes to show that the new trends have been taken into account in the international search for new guidelines in the use of the inexhaustible opportunities of art for preventing health care, in therapy, prophylaxis, correction activities and re-socialization. This will also be researcher purpose: familiarization with the main parameters of the art therapies, the methodological systems of music therapy particularly. Same like, defining the main lines in structures of most popular advanced art therapies, parts of academic educations in Europe and USA.

Researcher cannot allow himself to enter in presentation of modern methods of art treatment, before headlining the historical course of Art therapy in general.

The contemporary path of art therapy practices and music therapy may be followed along the following lines. The words "Art Therapy" have Latin origin: "art" and "therapia", meaning therapy or treatment. The multifaceted concept of "art therapy" has been used in its application in activities associated with treatment and rehabilitation, in the social and educational therapeutic activities directed to elder people, children of unequal status, people with alcohol and drug addictions, invalids, mentally retarded children, and recently persons in confinement and at refugees.

The conceptual essence of art therapy has been described by A. Koptin[1]: "Art exerts inexhaustible impact and power on the emotional state and development of the individual, as well as on shaping his personality. Art therapy relies on the individual person's own forces, of his self-treatment qualities, as well as on the creative abilities for adaptation and self-preservation rather than on treatment with medicines."

Art therapy as a curative means makes it possible to get around the censorship of the conscience and to penetrate into the subconscious processes by way of updating of latent states and ideas. Through the co-creative process, it helps self-expression, accomplishment of the socialization and trust in those around. According to Margaret Naumburg [2] (1890-1983), considered to be the founder of art therapy in the USA, "The art therapy practice is based on the fact that the most important thoughts and feelings, as well as man's experiences have been engendered by the subconscious and can find

Introduction

In the evolution of modern human society, globalization is accompanied by a growing interest in creativity in different spheres. By way of the global “cultura anim”, (cultural breath, wind, air) a term first used by Marcus Tullius Cicero (106 B.C – 43 B.C), contemporary international communication is realized. New trends in psychology, philosophy, aesthetics and culture have developed on this basis, which are conducive to the spiritual and physical development of the man of today. One of these trends proves to be Art Therapy – one of the phenomena of our time. It is spearheaded at making use of art, not only in its form of a hedonistic means of entertainment, but also as a means of re-socialization and therapy.

The idea of this article has been the familiarization with this part of psychology and treatment, which is as yet not well known in Jordan. Generally speaking, art therapies and music therapy, specifically, have been new disciplines worldwide and as such, they are still being theoretically structured and methodologically discussed. This is likewise the idea of this research: to make a review of the existing art therapy disciplines, to locate and base them in guidelines. The need of that citation is based on the idea , that some of them (like therapy with tales, sand therapy, Pan-eurhythmia and eurhythmy are not well known).. Art therapy is one of the new disciplines, undivided part from modern medicine. Like integrant section from nowadays treatment, we can find it in many different kinds of physical and mental recoveries. We found art treatments in most of sanatoriums and hospitals, connected with psychological and pediatric purpose. The particular fact, provoke the Researcher of that study to directs his attention to the mentioned subject. In this point of view the Researcher has the opportunity of outlining the main paths of treatments and popular methodologies, which characterize the art therapies in general and music therapy, in particular. Similar study has not been so far made in the country, but the need of it has been pending. The researcher does not pretend to be exhaustive in this development, because of the fact that Art has multiple aspects and in a work of a restricted size, as this article, it is not possible to presents it with adequate depth and competence. As a main objective, the Researcher endeavors to awake the interest in this new specialty in the field of the music sciences and of psychology. This is no chance incentive on the Researcher part, but an interest, inspired by trends developing worldwide. In some countries like Great Britain, USA, Netherlands, Germany, Belgium, France, Scandinavian countries, Canada, Japan and elsewhere, art therapy education has been a fact for decades and it has been part of

Art Therapy in the Modern World and Music Therapy in Particular

***Tsonka Al-Bakri**, Music Department, Fine Arts College, Yarmouk University, Jordan.*

تاريخ الاستلام: 2009/6/28 **تاريخ القبول:**2011/12/29

العلاج بالفن في العالم الحديث والعلاج بالموسيقا خاصة

تسونكا البكري، قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

ملخص

تهدف هذه الدراسة الى التعريف بأهمية العلاج بالموسيقى والتعرف على أنواع العلاج بالموسيقى. كما تبين الدراسة المرضى الذين من الممكن أن يطبق عليهم هذا النوع من العلاج، وتطرقت الدراسة ايضا الى عرض قائمة لأهم الاشخاص الذين يتعاملون بموضوع العلاج بالموسيقى وذلك حتى يتسنى بسهولة للمهتمين بالحصول على المعلومات التي يحتاجونها.

العلاج بالموسيقى، اكثر الفنون العلاجية انتشارا، تم مناقشته بتفاصيل كبيرة، والباحث أورد عدداً من مجموعات المرضى الذين عولجوا بطريقة ناجحة. كما يقترح الباحث عدداً من الخطط الواجب اتباعها مقرونة مع طبيعة الموسيقى الملائمة والممكن تطبيقها على المرضى، الدراسة هي مقدمة في موضوع العلاج بالموسيقى والعلاجات الفنية ومن خلالها اقدم فرصة للفهم الافضل للأفكار والاهداف بالاضافة الى الطرق المتاحة للعلاج، والتي يمكن استعمالها بطريقة ناجحة.

Abstract

This article aims at locating the new academic discipline of art therapy and dwells more specifically on the various kinds of widespread art therapies. In the text these are concisely described, and the patients in the treatment of whom they are used are specified. At the same time I list the names of famous scholars and physicians working in this field, in order to enable the specialists interested in these disciplines to find easily the qualified information they seek.

Music therapy, as the most widespread art therapy, has been discussed in great detail. I have suggested a listed contingent of patients to whom it is successfully applied. I have taken the liberty of quoting also a few listed plans, associated with suggestions for work with specific composers or pieces of music, and their application. The article is an introduction to the subject of art therapies and music therapy, whereby I give the opportunity of a correct understanding of the ideas and objectives covered in them, as well as the possible paths of treatment which can be successfully applied.

Barrett, M. (2006). The Child as Musician. Edited by Gary McPherson. Oxford University Press. Fathalla, L. and others. 2001. Arabic Music – Methods of Modes, Rhythms, and Score Singing. Cairo: new book house. 38-41.

Gfeller, K. (1999). Music: A Human Phenomenon and Therapeutic Tool. An Introduction to Music Therapy. (2) 47. McGraw Hill

Ghrab, A. (2005). The Western Study of Intervals in "Arabic Music" from the 18th Century to the Cairo Congress. *The World of Music Journal*. 47 (3), 55.

Gorgy, S. (1989). Arabic Music. Translated into Arabic by Khayat, J. Baghdad: House of cultural affairs. 50.

Haddad, R. (2008). Integration of Arabic and Western Music by Means of Introducing Arabic Music in German Primary Music Curricula. Musik – Tanz – und Kunsttherapie, 19. Jahrgang/Heft 1/ 15-18.

Kamel, M. and others (1980). Basics of Arabic Music (History and Appreciation), Cairo: Egyptian Public Corp for Emirate Press Issues, 140.

Neubauer, E. (1990). Arabische Anleitungen Zur Musiktherapie [Sonderdruck]. Zeitschrift Fuer Geschichte der Arabisch - Islamischen wissenschaften 6, 227.

Sahab, V. (2001). The Graet Seven in Modern Arabic Music. Beirut: Dar al Elm lelmalayeen. (2) 47.

Schubert E. & McPherson G. (2006). The Child as Musician. Edited by Gary McPherson. Oxford University Press, 194

Stålhammar, B. (2006). Music Identities and Music Education. Shaker Verlag GmbH. 126.

Touma, H. (1996). The Music of the Arabs. Translated by Laurie Schwartz. Portland, Oregon: Amadeus Press. 43

Walker R. (1996). The Child as Musician. Edited by Gary McPherson. Oxford University Press, 439.

not have any effect within the other two music modes.

It is appropriate here to mention that the factors which make the judgments on music depend on the cognition of autonomous form. This is also assured by many musical theorists such as Suzanne Langer and Leonard B. Meer, who do not only exclude emotions and sensuousness from their theories, but also ensure that we experience music as a "presentational symbol" of emotions, Bowman (2004) says that music shared common structural form with the realm of feeling (Barrett, 2006, p.172).

Recommendations:

Referring to the research results the following recommendations are to be taken into consideration:

- For cultural and knowledge purposes, Arabic modes (Maqam) should be introduced in the study plan of music schools and Universities in Germany.
- Arabic music should be introduced during the school phase and Arabic Rhythm should be taught during Orff's "schulwerk" at the German schools
- More investigations and researches should be done regarding the comprehension of Arabic music and Arabic Rhythms.
- Similar studies should take place in other regions of Europe and the world.

Endnotes

i - Both phases are elaborated in study methodology.

ii - This question was an open question and has been modified after the responses appeared in the four categories index appears in figure 9.

iii - Audiation is the process of mentally hearing and comprehending music- http://en.wikipedia.org/wiki/Audiation .

References

Al Mahdi, M. S. (1986). Arabic Music – Its History and Its Art. Tunisian house publishing. 177.

Al Safadi, S. (1991). A letter in Musicology. Reviewed by Dyab, A. and Khashaba, G. Cairo: General Egyptian book Corp, 14.

music theories. The results even correspond with and confirm the theory of Meyer landmark who emphasizes that emotions and music can be connected within different listeners in two broad ways; (Schubert & McPherson, 2006, p. 194).

"*referentialism* – where the meaning in music comes from direct association made with the situation, mood, and so forth and the music: something outside connected and associated with the music. *Absolutism* – suggested that the meaning of music comes from the structure of the music itself, without any need to make reference to something outside music".

Second: Analyzing Results in Phase II

In phase II study the members of the sample were out to the test for the same modes but with fast rhythmic tempos. The results showed that "Saba" mode, according to the study sample, has had an emotional effect with no significant difference attributed to gender. In addition, results showed that females pointed out a dancing remarkable effect of the mode.

The results in this case show a conversion in opinions regarding "Saba" mode because it is described as giving a grievous effect in phase I associated with the slow rhythmic tempo, whereas, it has an emotional effect associated with the fast one. This happened naturally because the tempo played an important role in reflecting the effect of the mode, but this doesn't mean that this happens frequently.

The reason why females felt that 'Saba' mode is related to dance is probably because their cultural background regarding the type of melody they have been listening to and the cultural background regarding Arab traditions which connect music to dancing and singing together. This explains Neubauer's theory which is mentioned at the beginning of this research. It also corresponds with the ethnomusicologist's theories that consider music as the most stable element of culture which encapsulates and symbolizes nature or the essence of a culture for its people thus enabling them to identify with their culture through music (Walker 2006, p.439).

Results for the modes "Nahawand" and "Rast" did not change and still reveal the emotional effect for "Nahawand" and an energetic effect for "Rast".

This indicates that the rhythmic tempo does not have that significant effect within the European listeners, because emotional and grievous effects could be pointing to one direction while the energetic effect directs to the other direction. Rhythmic tempo did

Sadness, and Melancholy with no significant difference attributed to gender.

This result also corresponds with the hypotheses assumed by the researchers and cited by many Arab musicians. The significant difference appeared because females have given the mode other different descriptions which also related to highly emotional senses appear during “Audiation”.

By looking at the third response, the results showed that “Rast” mode has an energetic effect with a significant difference of 31% for the males attributed to gender. In addition, a part of the study samples pointed at an emotional effect with no significant difference attributed to gender.

The result corresponds with the hypotheses assumed by the researchers and cited by many Arab musicians. The significant difference appeared because there were trends towards giving modes’ affected the other discretions concerning their effect. These trends were described only by females and affected the percentage.

The emotional effect, which a part of the study sample pointed out, might have appeared because the sample associate energy with another kind of western Rhythms such as “Marching and Fox” Rhythms.

The following responses that appear in figures 4 – 8 show a positive trend towards studying, understanding and appreciating Arabian music theoretically. Similar results are attained in a previous study accomplished by the researchers in the year 2007 achieved at WWU Muenster and published in “Musik-Tantz- und Kunsttherapie” in 2008 (Haddad, 2008, pp. 15 – 18).

Responses in figure 9 show that the most important reasons to appreciate Arabic music for study sample are to expand their knowledge about world music in the first place, and to understand other cultures.

These results tell us that Arabic music could be important and gain a good acceptance among European music students in general and Germans in particular, as a theme of study, and that they are interested in understanding such music for purely cultural purposes. These trends appear because Europeans always listen to Arabic music and comprehend it merely as melodies that do not correspond with their way of composing and harmonizing music. Also, Sahab has pointed this out in his book “The Great Seven” (Sahab, 2001, p46).

The results were expected as they appear and do not contradict with most existing

significant difference. Figure 12 shows the results:

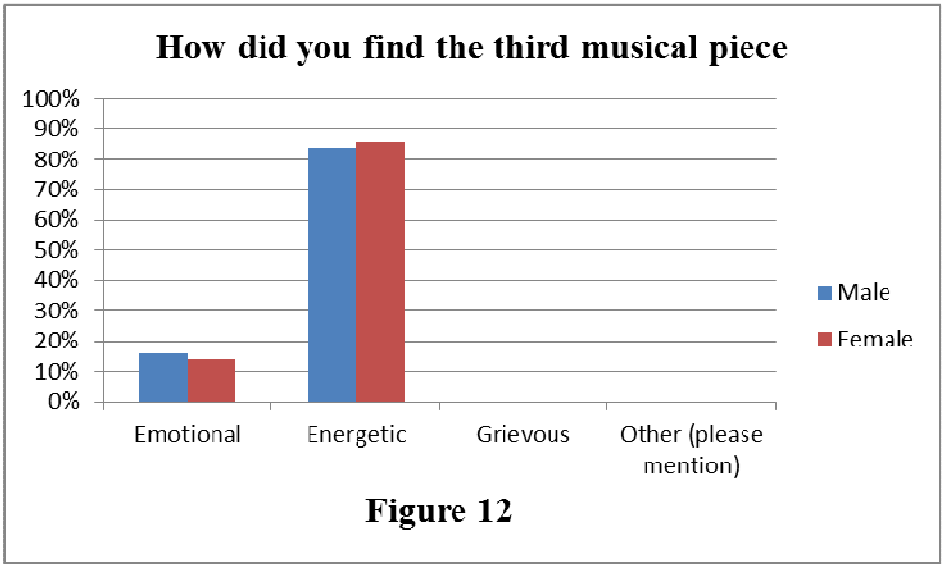


Figure 12

Analysis of the Results

After reviewing the results of the study, the researcher analyzed them giving his point of view about those responses concentrating on the responses related to the study aim "the delivered effect of the Arabic modes" in both phases.

First: Analyzing of the Results in Phase I

According to the sample the results of first response, the results showed that "Saba" mode has a grievous with no significant difference attributed to gender. In addition, results showed that females pointed out melancholic effect of the mode.

This result corresponds with the hypotheses assumed by the researchers and cited from many Arab musicians. And since there is no significant difference between males and females opinions, the results conduct to a verification of the hypotheses proving that the grievous effect of "Saba" mode is perceived by German listeners as well as Arabic listeners.

As for the melancholic effect that was pointed out by females, the word has more or less the same meaning, i.e. both words "Grievous and Melancholic" indicate a sad feeling during "Audiation"[iii].

Moving to the second response, the results showed that "Nahawand" mode has an emotional effect with a significant difference of 25% for the males attributed to gender In addition, results show that the mode has such effects as: Mystery, Sensitivity,

1- Regarding the first music piece in "Saba" mode, most of the study sample (average of 86%) pointed at the emotional effect of the mode with no significant difference, but only females pointed that the mode has a dancing and remarkable effect. Figure 10 shows the results:

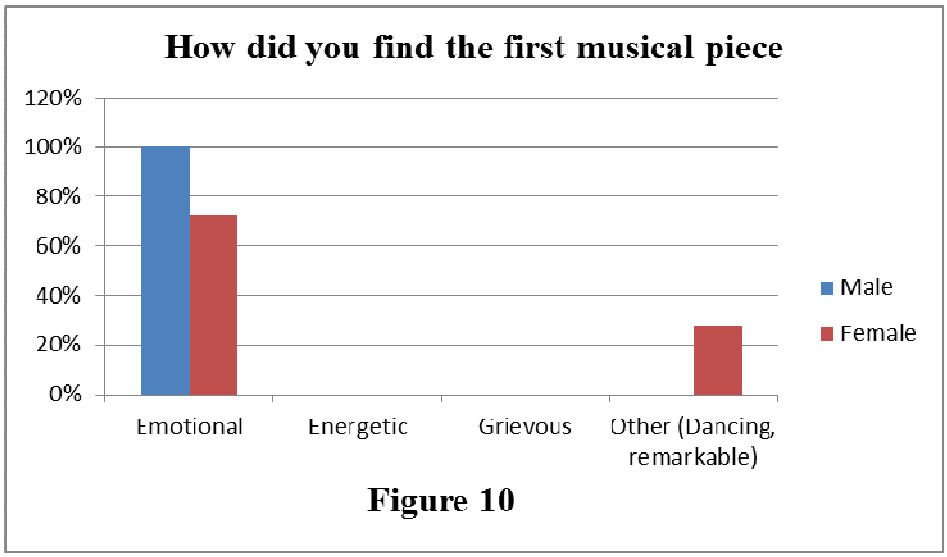


Figure 10

2- Regarding the second music piece in "Nahawand" mode, most of the study sample (average of 81%) pointed out the emotional effect of the mode with no significant difference. Figure 11 shows the results:

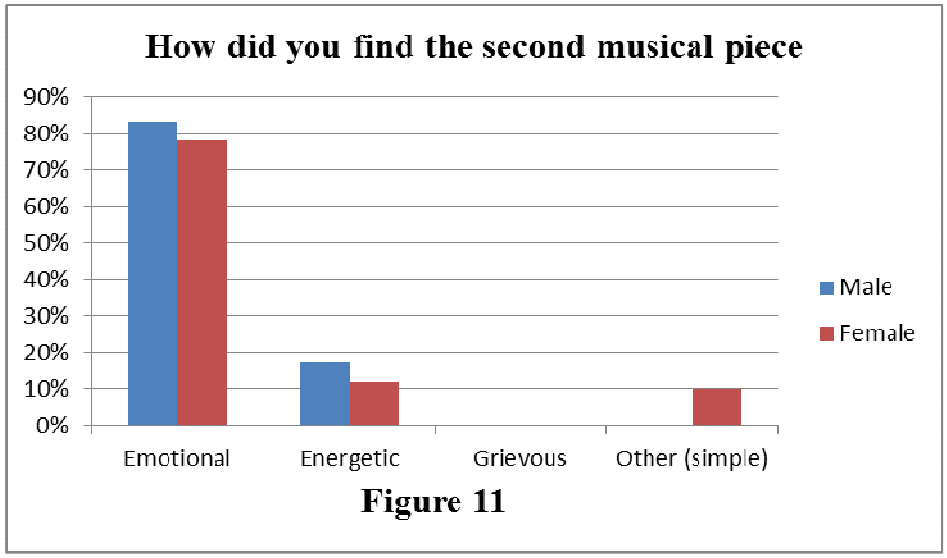


Figure 11

3- Finally, regarding the third music piece in "Rast" mode, most of the study sample (average of 85%) pointed out the energetic effect of the mode with no

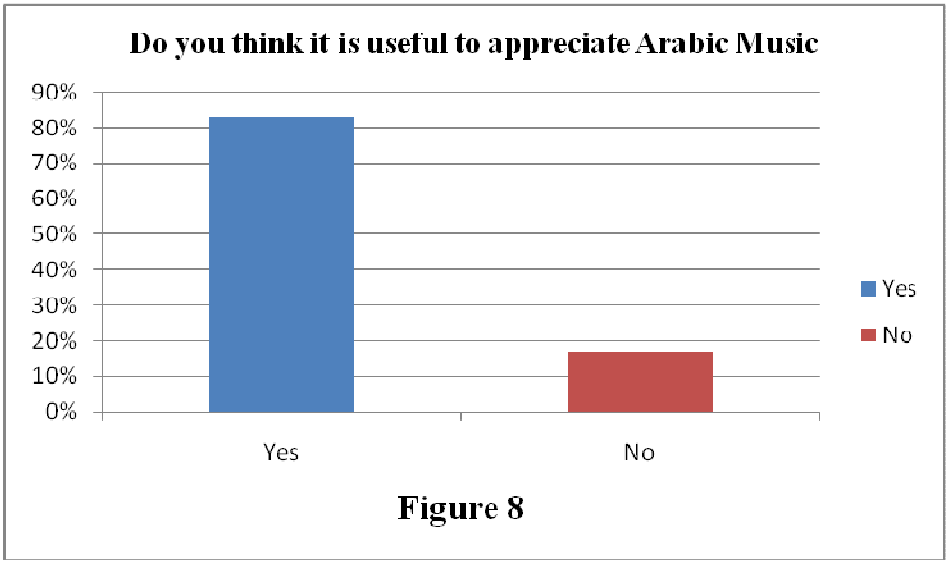


Figure 8

- The reasons why most of the study sample find it useful to appreciate Arabic music, as it came in their responses "in descending order the majority "[ii] said it was vital to expand their knowledge about world music, to understand other cultures, to compare it with other music forms, and to discover its emotional effect. Figure 9 shows the results, elaborating their priorities regarding the study sample.

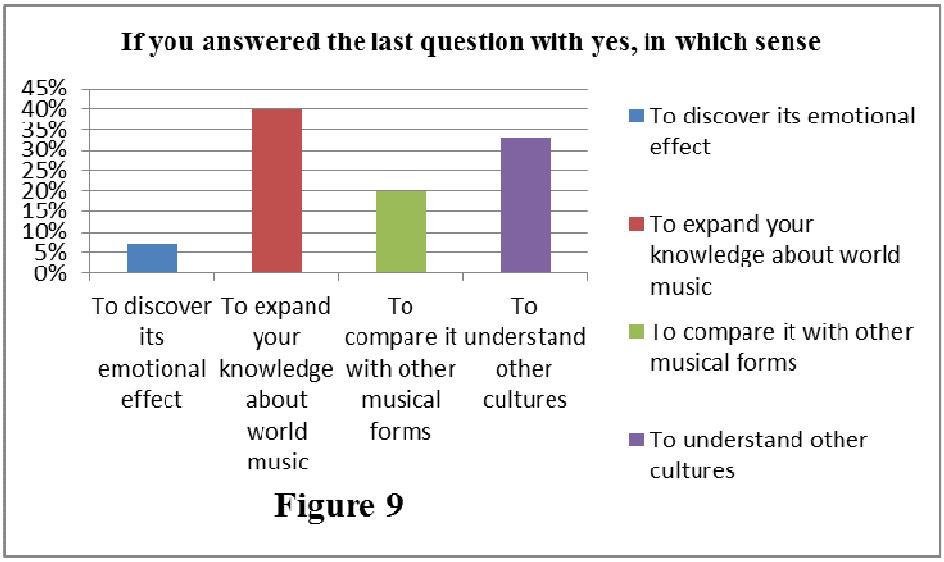


Figure 9

Moving to Phase II, there was almost no paradox between the responses attributed to gender, and most responses took the same trends. The Study sample was submitted to the same Modes "Saba, Nahawand, and Rast" in sequence but with a fast Rhythmic pattern. The following results were gained:

thought it was useful to study Arabic music history. Figures 6 and 7 show the results.

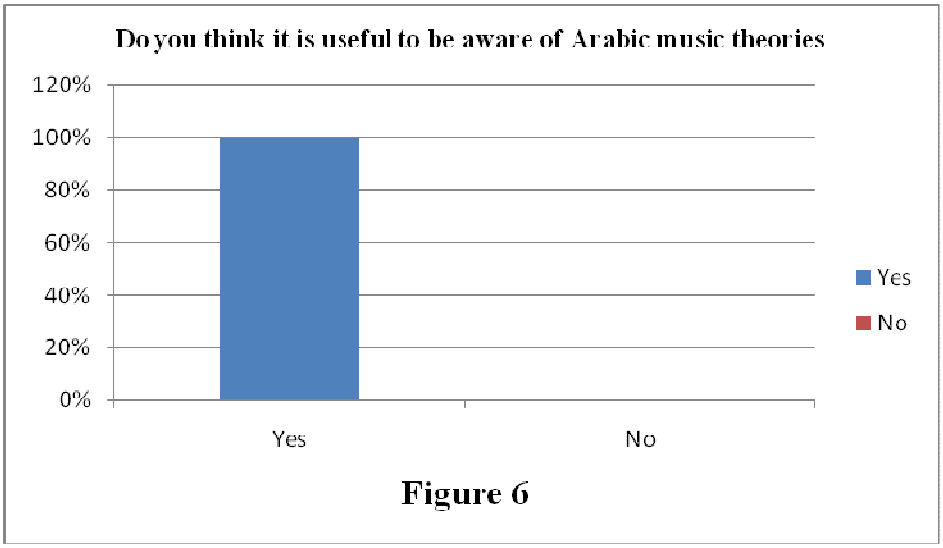


Figure 6

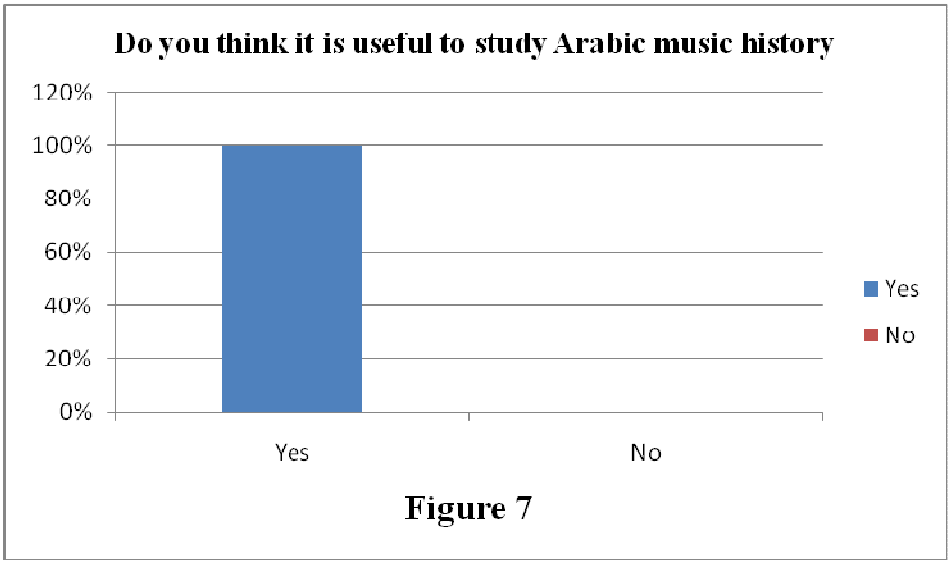


Figure 7

- The results came a little different when the sample members were asked whether they think it was useful to appreciate Arabic Music. The majority of responses were "yes" figure 8 shows the results.

- When people in the sample were asked if they enjoyed listening to Arabic music, most of the study sample (75%) answered with "Yes". Figure 4 shows the results:

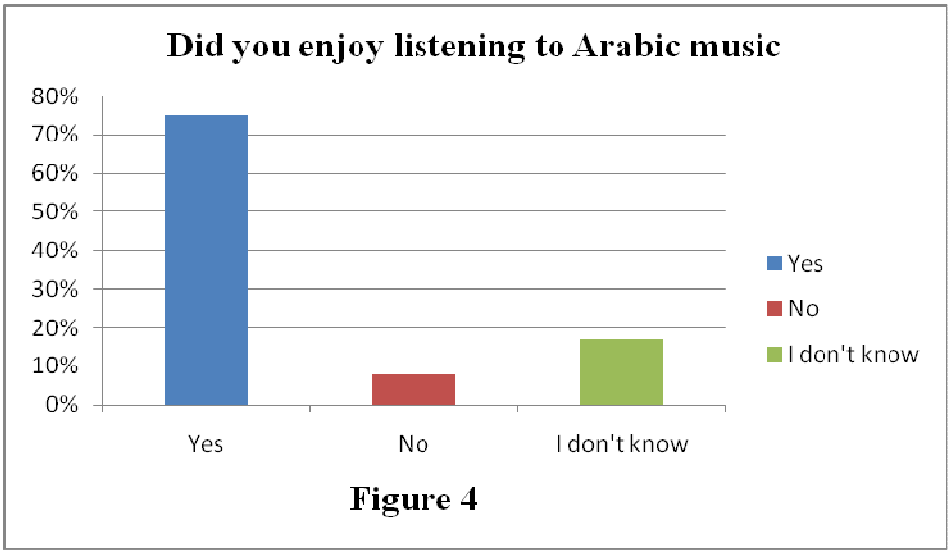


Figure 4

- When asked if they found what they had listened to weird, familiar, or else, the majority of the sample (56%) answered with "else" describing it with "lyrical, Rhythmical, Exhausting, and Visionary". The second majority answered with 'familiar" Figure 5 shows the results:

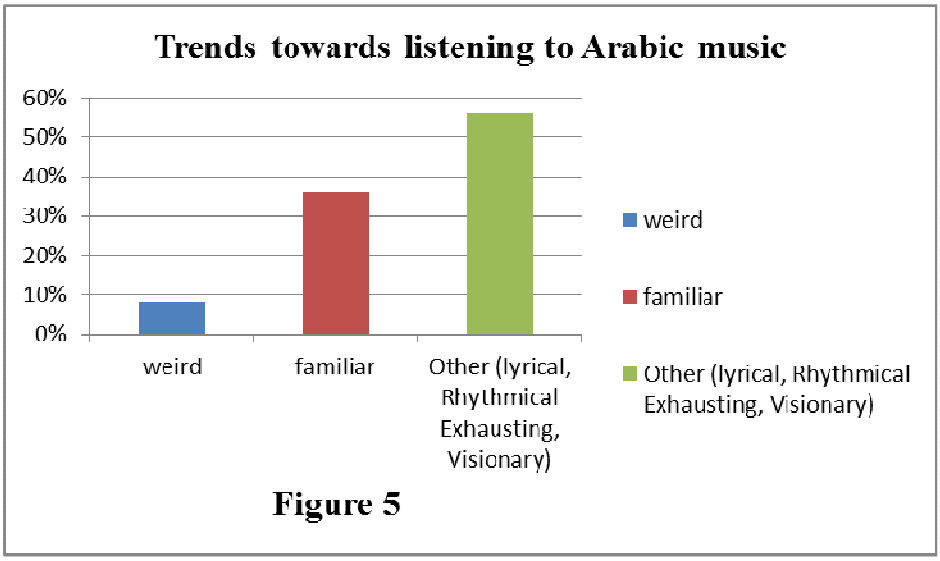


Figure 5

- The most surprising results were when asked if they think whether it was useful to be aware of Arabic music theories, all of the sample members answered with "yes", and the same responses came when asked it if they

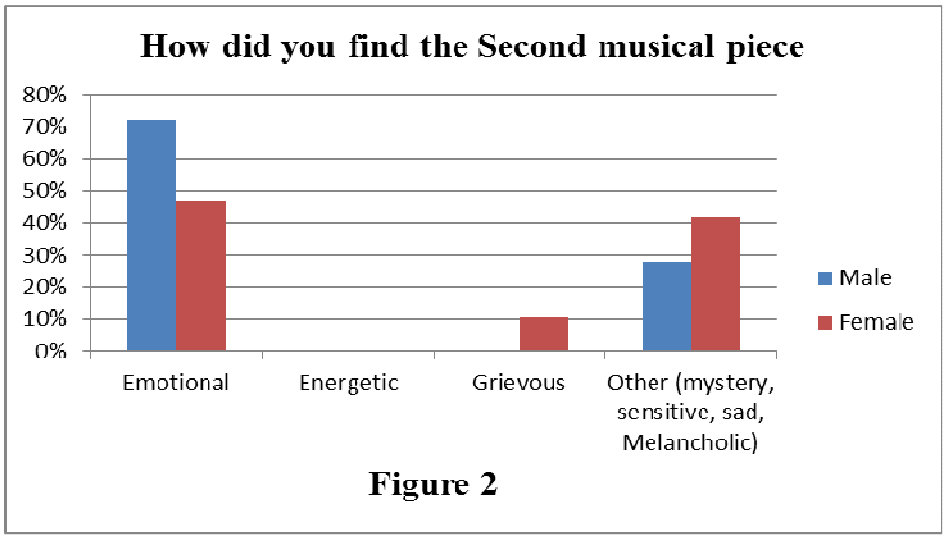


Figure 2

3- Regarding the third music piece in "Rast" mode, most of the study sample (average of 59%) pointed at the Energetic effect of the mode with a significant difference of 31% for the males attributed to gender. However, a part of the study samples also pointed at an emotional effect with no significant difference attributed to gender. Figure 3 shows the results:

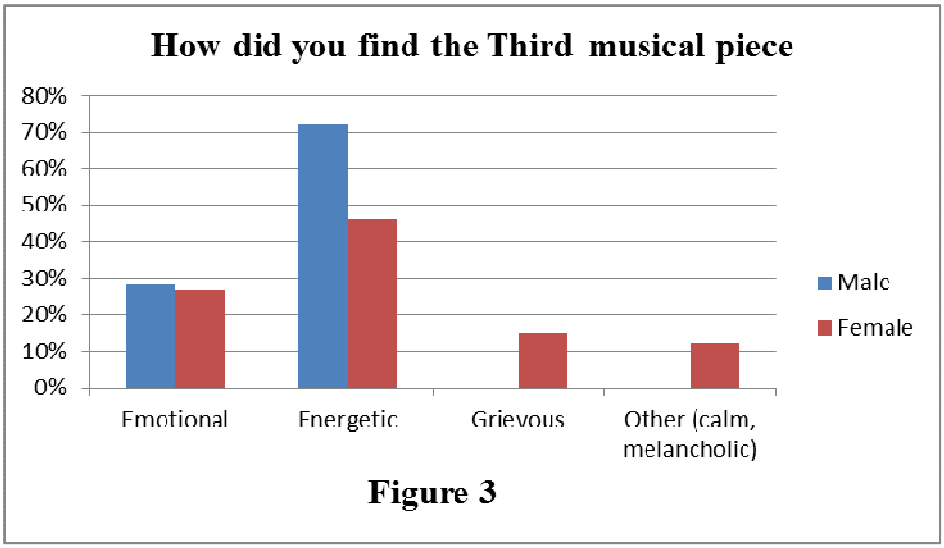


Figure 3

4- The following results were gained regarding the general questions about Arabic music :

more than 20% and above in responses. However the small study sample showed a significant difference.

In the first phase, the study sample was submitted to the Modes "Saba, Nahawand, and Rast" in sequence and slow Rhythmic pattern were used. The following results were obtained:

1- Regarding the first music piece in "Saba" mode, most of the study sample (average of 45%) pointed at the grievous effect of the mode with no significant difference, but only females pointed that the mode has a melancholic effect. Figure 1 shows the results:

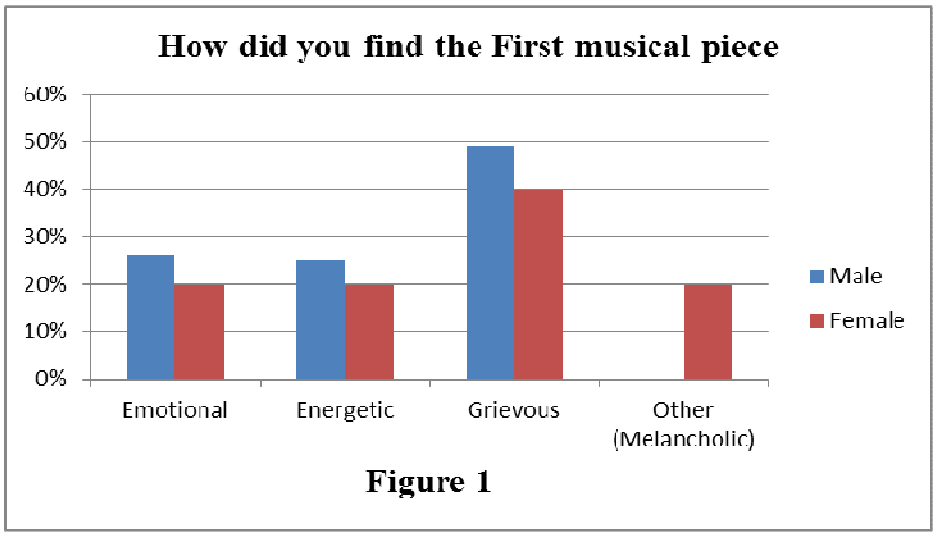
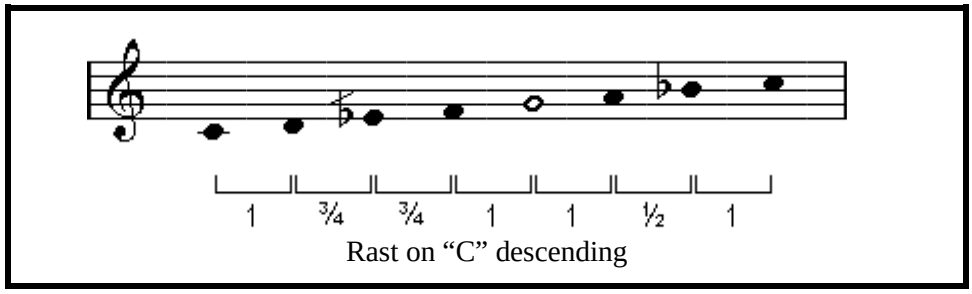


Figure 1

2- As for the second musical piece in "Nahawand" mode, most of the study sample (average of 60%) pointed at the emotional effect of the mode with a significant difference of 25% for the males attributed to gender. A part of the study samples pointed at some other effects such as; Mystery, Sensitivity, Sadness, and Melancholy with no significant difference attributed to gender. Figure 2 shows the results:



Rast on "C" descending

Table 2: Modes Scores used in this Research

Study Sample and Independent Variables:

The Study sample consists of a small group of music students at the University of Art – Berlin "UdK". It was hard to gather larger groups at the end of the semester. Almost 50% of the sample were males and 50% were females.

This was taken as an independent variable, and another two independent variables were excluded from the study. The first one was specialization sphere and was excluded because 95% of the sample were performers while the second one was the previous experience with listening to Arabic music and was excluded because almost 80% of the sample did not have experience in this sphere. The "Gender" variable is considered only for the questions related to the effect of modes "Maqam"; i.e. questions (4 – 6) and (13 – 15).

Study Tool:

A questionnaire was designed by the researcher and refereed by some university lecturers in the field of music education. The questionnaire contained 15 questions categorized as follows:

- The first three questions were the independent variables. Only one independent variable has been recognized "the Gender" and the other two were excluded for the reasons mentioned above.
- Questions 4 – 6 referred to the questions of the study in phase I.
- Questions 7 – 12 were general questions regarding Arabic music.
- Questions 13 – 15 referred to the questions of the study in phase II.[i]

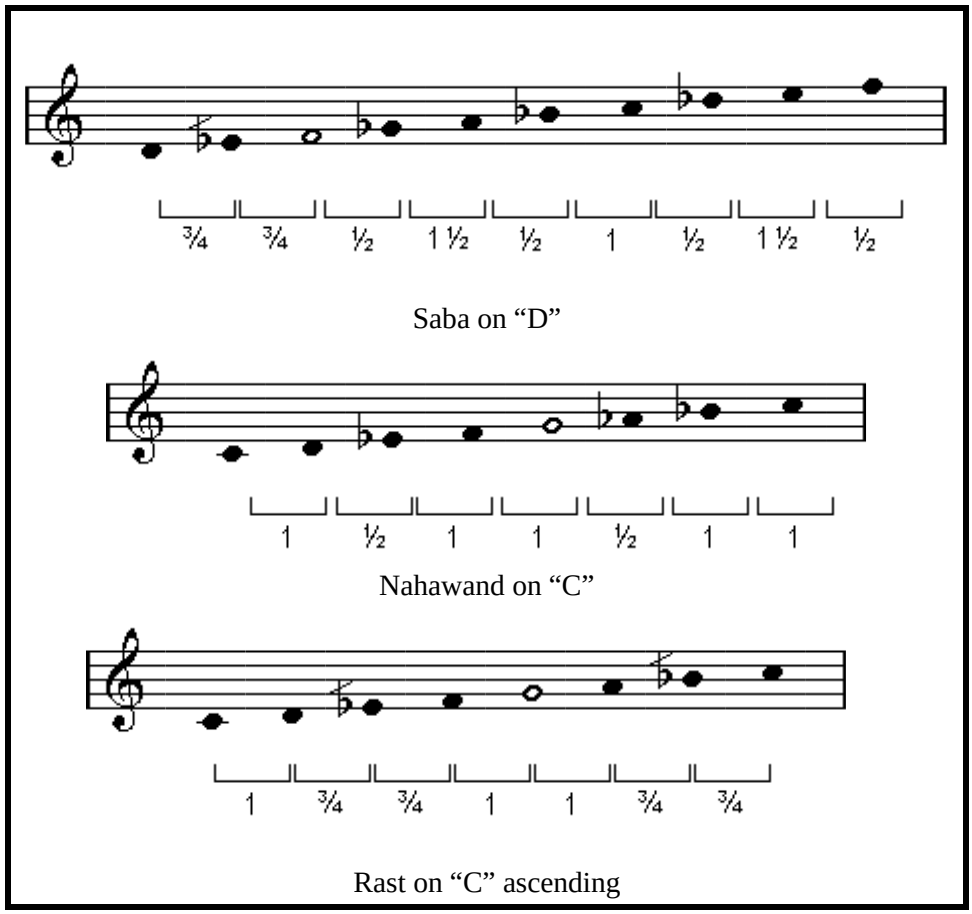
The Results:

After collecting data, a process of computer analysis took place using the "Graf Stat' program designed at the WWU- Muenster. The researcher considers a difference of

No.	Mode	Described effect
1	Saba	Grieved
2	Nahawand	Emotional
3	Rast	Energetic

Table 1: Modes and their related effect selected by the researchers

The essential difference between Mode "Maqam" and Scale is that the Mode consists of two or more "Tetra-chords" and may include microtonal interval "quarter tone". In addition, Modes' intervals could vary from one to another, e.g. the E♮ in Maqam "Bayat" is tuned slightly lower than the E♮ in Maqam "Rast". This can only be learned by continual listening but not by theoretical readings. That is why the traditional oral learning is the correct way to learn Arabic music. Finally, the Mode may vary in its intervals depending on the way it is played, e.g ascending or descending. A good example of that is the "Rast". This Mode consists of B♮ when it is ascending and a B♭ when it is descending. Table 2 shows the Modes used in this study and their intervals:



Saba on "D"

Nahawand on "C"

Rast on "C" ascending

patterns diversity in musical scoring construction. Arabic music compositions are mostly described as dance-music and have been widely used as a mean of entertainment. At the same time, some Arabic Rhythms are designed to achieve “Gleeful” or what is known in Arabic as "Tarab". Neubauer defined “Tarab” as the ability of music to fill the human soul either with happiness or with sadness (Neubauer, 1990, P.227).

The existence of the quarter tone makes a difference not only in the variety and the diversity of modes “Maqam” but also in the delivered effect or “impact” of Modes that are simultaneously correlated with the Rhythmic pattern and Tempo. Arabian musical modes are mostly a combination of two or more “Tetra-chords” joined together either continuously, overlapping, or separated (Fathalla, 2001 PP.38 – 41). To assign the quartertone a symbol of half sharp or half flat is added, leading the performer to do either ascending or descending quarter transposition of the note, depending on the sign before the transposed note or in the key signature.

The Three Arabic Modes “Maqams” used in this Study

Most musicians and music therapists believe that music is associated with emotional feelings and is used as a social means of communication. It can be more effective than many other means of communication as it provides a vehicle for expressions and emotions (Gfeller, 1999, P. 47). The researchers believe that Arabic music expresses human feelings more efficiently because of the huge diversity in its’ modes “Maqam” as well as rhythmic patterns.

Regarding the mentioned belief and through reviewing the Arabic music theories concerning the effect of each Mode, there was a consensus within most musicians that all Modes effect can be confined to three categories; “the emotional effect, the grieving effect, and the energetic effect”. In addition, the researchers have chosen three kinds of different Modes successively where each one represents; “as most Arab musicians assert” one different effect to “Saba, Nahawand, and Rast”. We find that some Arab music composers believe that there are twelve Arabic basic-modes that are represented in four characters: Fire, Water, Soil, and wind, and that the Rast mode represents Fire, which means that it has an energetic effect (Al Mahdi, 1986, p. 177), “Saba” mode represents sadness and grief, and “Nahawand” mode represents Emotions (Touma, 1996, p.43). Table 1 shows the Modes and their related effect selected by the researchers:

Road that led from the Pacific Ocean through the Middle East and to the Mediterranean Sea, allowing trade in technology, culture, and ideas. The performers involved shared music from the cultures touched by the Silk Road, and Ma uses it to share ideas on aesthetics, philosophy, globalization, business practice, management, and cultural diversity. Ma embraces all genres of music and expresses a compulsion to understand and create meaning.

In her article published in Journal for the Scientific Study of Religion; Dec. 2006, Vol. 45 Issue 4, Lyns Schofield Clarck discusses music in the context of culture and religion. Of all the aspects that pertain to culture and religion, the question about why the role of music should be studied is considered. The author believes that music represents the very speech and soul of individuals and their communities and plays a significant role in relating a religion to its practices. She also talks about the role of Globalization and technology in rapidly spreading music genres and how it has impacted local cultures and religions.

Characteristics of Arabic Music

It is acknowledged that Rhythm and Melody are the basic elements of Music. However, there are differences between the order and the duration of musical notes as well as the notes' altitude "position" on the scale or what is physically known as note frequencies. These are the things which create the "approximately" unlimited musical melodies worldwide.

Arabic music is a part of the world music and consists of the same elements and is characterized with mostly a single melodic line. Moreover; it is probable that the quarter tone is the most distinguished character which endows Arabic music with a particular taste. Nevertheless the ancient Arabic music was only coupled with singing, but through time, especially during the Turkish rule of the Arab world, "instrumental music" started to emerge within Arabic music compositions deriving from Turkish forms such as "Beshrew", "Lunga", "Sama'i" etc. (Kamel, 1980, P.140), later on, and during the 20th century, Arabic music compositions imitated some Western music forms such as concerto and sonata. Nevertheless, most of the ancient Arabic music compositions were not scored or documented, but survived until now because of a special advantage of Arabs; in other words, they preserved their traditions and memorized most of their musical poems and songs (Gorgy, 1989, P. 50).

Arabic music is also characterized with a wide variety of Tempos and Rhythmic

different kinds of the Arabic musical modes "Maqam" which have been chosen theoretically as per their effect. The first mode was "Saba" and theoretically had a grieving effect. The second was "Nahawand" and theoretically had sentimental effect. The third was "Rast" and theoretically had an energetic effect. The experiment was accomplished in two phases. In the first phase, long and slow rhythmic pattern were used, where in the second phase short and fast rhythmic patterns were used. After each phase examiner responses were documented through a questionnaire and results were compared to the Arabic theoretical statements. The findings should either prove or disprove the hypothesis stated by the researcher. Thus the results can either motivate or discourage educators to conduct a process of globalizing musical curricula accordingly.

Statement of the Problem

European Modes are mostly common among many oriental listeners and Western music is taught widely in almost all schools of music and Universities in the Arab world. However, Europeans mostly avoid listening to Arabic musical modes, probably because the existence of the quarter tone which makes it unusual and more complicated than to be comprehended fairly by them. So far no research has been conducted to determine the effect of listening to Arabic music and to measure its effect on European listeners.

Depending on the results, this study should prove or disprove a statement which assert that music is really a global language and will lead to a conviction that conduct a process of globalizing music education curricula.

Research Questions

The following research questions will be addressed in this study:

1. How does Arabic music impact the European listeners?
2. Do Arabic rhythmic patterns make significant changes in feelings within the same mode according to European listeners?
3. Is it important to globalize music education curricula?

Review of Literature

In her article published in Chronicle of Higher Education; 3/23/2007, Vol. 53 Issue 29, Johanna Keller profiles cellist “Yo-Yo Ma” and his Silk Road Project, which he began in 1997. The Silk Road Project, a musical collaboration, has produced hundreds of performances and educational events, three recordings, and 24 commissioned works by international composers. The project is named after the Silk

intervals (Ghrab, 2005, P.55).

Many researchers in the fields of musicology and music therapy believe that music has a special effect on the receiver's mood depending on the type of music he or she is listening to, and according to the rhythmic tempo of the piece.

In this context, "Al-Safadi Salah al-Deen" (2nd -3rd Century) wrote his book, "Resalah Fee Elm AlMusiqa" A letter in the science of music in which he says "Music is the wisdom that the soul cannot reveal in words, but in simple sounds". He goes on to say "When music is perceived and admired by the soul, it relives the soul of sins and rises to sublime levels where angels are. He adds, "Music relates to the glory and abandon evil. (Al-Safadi, 1991, P.14).

Germany is considered a pioneer among other European countries in carrying out musical researches and has the advantage of hosting Turkish and Arab nationalities that exposed Germans to oriental music through attending music concerts. It is to assume that this can affect the German musical taste. Hence, this study is an attempt to measure how German music students are affected and how the Rhythmic tempo pattern is received by such students in the terms of modes effectiveness.

Study Aim

This study aims at disclosing the delivered effect of Arabian music scales on occidental listeners. It also aims at globalizing music curricula and drawing up a bibliography reference for students who wish to study Arabic music theories or those who are interested in music as a mean of therapy.

Study Limitation

This study is meant to be used by music students at the University of Art, (UdK) in the state of Berlin and is limited to three music modes: Rast, Nahawand and Saba. It is also worth mentioning that further studies should be made to support the findings of this study. However, the study is merely a case which holds results that either conform or contrast on a larger study sample.

Study Methodology

To achieve the aim of this research, processes of measuring the effect of three different modes with three different rhythmic patterns have simultaneously been chosen. A group of German University music students have been exposed to listen to the three

Introduction

The majority of musicians define music as the global language. This definition indicates that music curricula can be globalised which implies that music audiences, no matter where they are, can share the same interests in all sorts of music. Based on Stålhammar (Stålhammar, 2006 ,P.126) accordingly, the research aims at proving the hypothesis which says that music curricula can also be globalized.

In a research carried out during the summer of 2007 and entitled " Integration of Arabic and western music through introducing Arabic music in The German primary curricula and published in (Musik, Tanz and Kunsltherapie)" in the 19th journal, book "1" in 2008 (Haddad, 2008, P.15), the researcher has discovered that most of the study sample had positive responses and enjoyed listening to Arabic music. The study also showed that Arabic music could be enjoyed and appreciated by European listeners.

The research gains foot to prove that Germans who are not accustomed to listening to Arabic music can really enjoy listening to it, which sheds light on two issues:

Firstly, Music is truly global and can generally be understood by all people in almost the same way whether they are previously acquainted with it or not.

Secondly; based on the first assumption, Arabic music can be a part of the music curricula in the European world.

Study Purpose

It is very conventional among Arab musicians and composers that each Arabic Music Mode "Maqam" has its own related effect, giving it a special character marked with a different feature among other modes.

However, European listeners are not quite accustomed to listening to these modes as they are not familiar with the quarter tone that exists in most Arabic music modes. Therefore, the purpose of this study is to examine how German music students in particular receive Arabic music tones, taking into account how the Rhythmic tempo of music pieces will affect the feelings of the audience.

Justification of the Study

It was the French composer, Joseph Sauveur who created the system of sound intervals in1701, and who simultaneously was interested in studying Arabic music

The Delivered Effect of Arabian Musical Modes "Maqamat" within a Group of German Listeners – An Incentive to Motivate globalization of Musical Curricula

Rami Najib Haddad, *Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Jordan.*

تاريخ الاستلام: 2011/5/16 **تاريخ القبول:**2011/12/29

دراسة تأثير المقامات الموسيقية العربية في المستمع الألماني وجعلها حافزاً من أجل عولمة المناهج الموسيقية

رامي نجيب حداد، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

ملخص

هدفت الدراسة إلى قياس أثر مقامات الموسيقى العربية على المستمع الألماني، حيث تمت التجربة على عينة من المستمعين في جامعة الفنون في برلين (UDK) واستمعت العينة إلى ثلاث مقطوعات موسيقية عربية اشتملت ثلاث مقامات هي؛ الراست، والصبا، والنهاوند. وقد تم إسماع العينة للمقطوعات في مرحلتين؛ في المرحلة الأولى تم تقديم المقطوعات بإيقاع بطيء وفي المرحلة الثانية تم تقديمها بإيقاع سريع.

افترضت الدراسة إعطاء وصف طابع محدد لكل من المقامات الثلاث، حيث وصف مقام الصبا بالمقام الحزين، ووصف مقام النهاوند بالمقام العاطفي، ووصف مقام الراست بالحيوي، وذلك استناداً إلى وصف طابع تلك المقامات من قبل معظم الموسيقيون العرب. وقد أظهرت التجربة أن المستمع الألماني قد أعطى المقامات المذكورة آنفاً ذات الوصف وبالنتيجة يظهر أن التأثير الموسيقي مشابه بغض النظر عن أصل المتلقي وطبيعة ما هو معتاد على سماعه، وهذا يعزز نظرية عولمة المناهج الموسيقية.

Abstract

This study is an attempt to measure the impact of Maqam, a mode of Arabic music, on a sample of listeners at UDK (University of art in Berlin). The students listened to three Arabic musical pieces that covered three modes: Rast, Saba and Nahawand. The Rhythmic tempos of the three pieces were played in two phases: slow and fast.

Each of the three modes was given a specific description; the first mode was "Saba" and theoretically had a grieving effect, the second was "Nahawand" and theoretically had sentimental effect, and the third was "Rast" and theoretically had an energetic effect. The experiment showed that the three different modes have impact on German Ear, which generally correlates with what most of the Arab musicians propose.

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal

Volume 4, No. 2, 2011, 1433 H

CONTENTS

Articles in Arabic

- **The Symbolism of Hand in Religious Thoughts and Semitic Sculpture** **99**
  Eyad R. Almasri and Mairna H. Mustafa

- **Art and Science Pre – Service Teachers' Perceptions of Knowledge Integration between Art and Science Curricula and their Attitudes towards the Integrated Approach to Teaching** **123**
  Mohammed H. Al-Amri, Abdullah Kh. Ambusaidi and Fakhrya Kh. Al-Yahyai

- **Improvisation in Tahmelah Form** **151**
  Wael H. Haddad and Mohammed A. Al-Mallah

- **The Mosaic Floors (panels) and other Findings from the Archaeological Site of Khirbet Jaber in the Northern Jordanian Badiah** **167**
  Daifallah M. Obeidat and Asem M. Obeidat

Articles in English

- **The Delivered Effect of Arabian Musical Modes "Maqamat" within a Group of German Listeners – An Incentive to Motivate globalization of Musical Curricula** **197**
  Rami Najib Haddad

- **Art Therapy in the Modern World and Music Therapy in Particular** **217**
  Tsonka Al-Bakri

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal

Volume 4, No. 2, 2011, 1433 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 AI-Assad
Carleton University, USA.

Mostafa Al-Razzaz
Helwan University, Egypt

Tyrus Miller
University of California, USA.

Nabeel Shorah
Helwan University, Egypt .

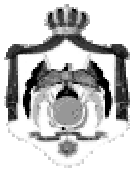
Khalid Amine
Abdelmalek Essaadi University, Morocco .

General Notes

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

Publication Guidelines

1. JJA is published in Arabic and in English .All manuscripts must include an abstract containing a maximum of 150 words typed on a separate sheet paper along with keywords which will help readers to search through related databases.
2. Papers should be computer-typed and double -spaced .Four copies are to be submitted) three copies with no author names or author identity but one copy with author)s '(names and address (together with a compact disk) CD (compatible with IBM) Ms Word ,2000 ,97XP ,(font 14 Normal /Arabic and 12 English.
3. Papers including figures ,drawings ,tables and appendices should not exceed thirty (30) pages) size A .(4 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.



The Hashimite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

Jordan Journal of the ARTS

An International Refereed Research Journal

Volume 4, No. 2, 2011, 1433 H

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal

Volume 4, No. 2, 2011, 1433 H

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

Chief Editor:

Prof. Dr. Abdel Hamid Hamam, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Editorial Board:

Prof. Dr. Ihsan Fathi, Faculty of Engineering, Philadelphia University, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Salim Al-Faqih, School of Architecture and Built Environment, The German-Jordanian University, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Kayed Amr, Faculty of Educational Sciences, The Hashemite University, Zarqa, Jordan.

Dr. Nabil Al-Darras, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Dr. Keram Nimri, Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.

Dr. Husni Abu-Kurayem, Faculty of Art and Design, Zarqa University, Zarqa, Jordan.

Dr. Rami Haddad, Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.

Editorial Secretary: Enas Yousef.

Language Editor (Arabic): Prof. Ali Al-Shari.
Language Editor (English): Prof. Naser Athamneh.
Cover Design: Bassam Al-Radaideh
Back Cover: Ahmad Ne'washi.
Layout: Enas Yousef.

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Abdel Hamid Hamam
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