المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (6)، العدد (2)، 2013م/ 1434هـ

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. محمد غوانمة
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.

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:

السيدة خلود خصاونة
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: د. عرفات النعيم.

تنضيد وإخراج: خلود خصاونة.

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** 3638
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 متخصصة محكمة تصدر
بدعـــم من صندوق دعـــــم البحث العلـــمي

المجلد (6)، العدد (2)، 2013م/ 1434هـ

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 ثلاث نسخ منه (إثنتان منها غفلت 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 عشر مستلات.
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 تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (6)، العدد (2)، 2013م / 1434هـ

البحوث باللغة العربية

- **أغاني الأطفال الشعبية في الأردن ودلالاتها الرمزية** **175**

صبحي ابراهيم الشرقاوي وأكرم عادل البشير وعزيز أحمد ماضي

- **تغيير مقامية الألحان الشعبية في الكتابة الأوركسترالية عند المؤلفين العرب القوميين ما بين التطوير والتشويه (يوسف خاشو إنموذجاً)** **199**

هيثم ياسين سكرية وأيمن تيسير حسين ورامي نجيب حداد وصبحي ابراهيم الشرقاوي

- **منهجية إنتاج أفلام رسوم متحركة في الإعلام العربي الإسلامي** **219**

محمد محمد غالب حسان

- **ظاهرة التنويع في الإيقاعات العربية "دراسة تحليلية"** **241**

نبيل صالح الدراس

- **خط النستعليق الجذور التاريخية والخصائص الفنية** **259**

نصار منصور ورائد الشرع ووائل الرشدان

- **تمرينات صولفيج غنائي للمبتدئين مستوحاة من بعض الأغاني الشعبية الأردنية والمصرية** **279**

وائـــل حنا حـــداد وشريف علي حمدي

- **التجربة السورية في تأليف مناهج التربية الموسيقية لمرحلة التعليم الأساسي** **297**

سيمون الخوري الياس

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد2، 2013، 175- 198

أغاني الأطفال الشعبية في الأردن ودلالاتها الرمزية

صبحي ابراهيم الشرقاوي وأكرم عادل البشير
كلية العلوم التربوية، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن
وعزيز أحمد ماضي
قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

تاريخ الاستلام: 2011/10/20 **تاريخ القبول:**2013/1/3

The Popular Children's Songs in Jordan, and Their Symbolic Implications

Subhi Ibrahim Sharqawi, Akram Adel Abedallah Al-Basheer, Department of Teaching and Curriculum, Faculty of Educational Sciences, The Hashemite University, Zarqa, Jordan.
Aziz Ahmad Madi, Department of Music, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

ملخص

هدفت هذه الدراسة إلى تحديد الدلالات الرمزية في أغاني الأطفال الشعبية في الأردن، ولتحقيق ذلك قسّم الباحثون الدلالات الرمزية لأغاني الأطفال وألعابهم إلى دلالات دينية، واقتصادية، واجتماعية، وتربوية وميتافيزيقية، ووطنية. وأشارت النتائج إلى أن أغاني وألعاب الأطفال تحمل دلالات محددة، وأن بعضاً من هذه الأغاني يركز على إبراز اللحن الموسيقي أكثر من اهتمامها بإبراز المعنى، وهذه المعاني والدلالات نابعة من واقع الحياة الاجتماعية والدينية، ومستوحاة من الموروث الشعبي والبيئة الاجتماعية المحيطة. فضلا عن الدور البارز للظروف الاقتصادية والسياسية في تعلق الأطفال بنماذج معينة من الأغاني والألعاب، الدالة على حدث أو قصة مرتبطة به. وفي ضوء هذه النتائج خلصت الدراسة إلى عدد من التوصيات.

الكلمات المفتاحية: أغاني الأطفال الشعبية، تربية موسيقية، لغة عربية، دلالات رمزية.

Abstract

This study aimed to determine the symbolism of the popular children's songs in Jordan. To achieve this, the researchers divided the symbolic implications of children songs into the religious, economic, social, educational, metaphysical and national. The results indicated that the children`s songs and games have specific implications, although some of the songs focus on highlighting the melody more than the meaning. These meanings and implications stem from the actual social and religious life, and are inspired by the Jordanian heritage. It was also found that economic and political conditions play aprominent role in the child`s attachment to specific types of songs and games. In light of these findings the study concluded with a number of recommendations.

المقدمة:

درجت المجتمعات في كل بيئة ثقافية أو مرحلة من مراحل تطورها، على الاحتفاء بالقيم العليا، والاحتفاظ شبه العفوي بالقواعد والعادات والتقاليد، التي تنظّم علاقات الأفراد والجماعات داخل المجتمع الواحد. وإذا ما تمّ التركيز أو تسليط الضّوء على وظيفة العادة أو التقليد؛ فإننا سنجد أنها تساير حياة الفرد وحياة الجماعة مسايرة تامة، وأنها إذا كانت ثمرة تجربة أو خبرة؛ فإنها تحتفظ بأصالة الفطرة الإنسانية من ناحية، ومسايرة ما يسفر عنه التطور المجتمعي من ناحية أخرى.

لقد أثمر التقدم الباهر في الدراسات الإنسانية إلى نتائج محققة فيما يتصل بالنّظم والقوانين العرفية، إذ اتضح التماثل والتشابه بين عادات قديمة ممعنة في القدم، وبين عادات لا تزال لها وظائفها في أكثر الشعوب والمجتمعات تقدّما وحضارة، وما من تقليد أو طقس إلا ونجد له نظائر في جميع أنحاء العالم، الدلالات واحدة والرموز واحدة، والنتائج المرتقبة واحدة؛ فاختلاف الأجواء الطبيعية، وما يتوقعه الإنسان من البرد والحرّ والاعتدال، يقابله الإنسان بالأمل والخوف، ويستعد له بما ينبغي من احتياطات، ويعبّر عن ذلك كله بطقوس تحمل البشائر أو النّذر، وتصبح جزءاً لا يتجزأ من حياته ومن سلوكه، وربما كانت هذه الطّقوس أثرا من عقيدة بائدة، ولكنها لا زالت تحيا ما دامت وظائفها الحيوية والاجتماعية، تأخذ مكانها في المجتمع الذي تعيش فيه (العنتيل، 1965).

إن مجتمعات الصغار لا تختلف كثيرًا عن مجتمعات الكبار، فهي لها ممارساتها وتقاليدها، لما تؤديه من الغناء واللّعب، والذي يُعدّ في نظر الصغار المسرح والفضاء الرّحب، الذي من خلاله يستطيع الأطفال التعبير عن كل ما يدور في دواخلهم من أفكار وطموحات لتحقيق الذات؛ لذا فإننا نجد أن الأطفال في لعبهم وغنائهم، إنما يحاكون ويقلدون ما يقوم به الكبار، مما يبرر هذا التّقارب والتّشابه في الكثير من المعاني والمضامين الأدبية والموسيقية (الباش، 1979).

يعدّ الغناء بمفهومه البسيط أهم لغة وجدانية عرفها الإنسان في كل زمان ومكان، واختصت به الجماعات البشرية، سواء أكانت جماعات حضارية أم بدائية، مما ترتب عليه تعدد لهجات الغناء، وتنوّعها، حسب نوع الجماعة، والبيئة الاجتماعية والثّقافية التي تعيشها. ويهدف الغناء إلى الإشباع العاطفي، ويضفي على النفس جوًا من البهجة والسّعادة، ويروّح عن الذّهن وينشّطه، وهو من الجوانب التي تزوّد الأطفال بمدركات ومفاهيم، تشمل ما تسعى إليه التربية بتنمية المعارف اللغوية، والتاريخية، والقصصية، وتثبّت في نفوسهم الوعي الديني، والقومي، والتهذيب، بما تتضمنه لغة الغناء من قيم وأفكار وأهداف (عوض، 1982).

يرتبط الغناء ارتباطاً تاماً بحياة الطّفل منذ سنيّ عمره الأولى، فهو يتوافق مع الأصوات والغناء؛ فينام على صوت أمه وهي تهدهد له؛ ويضحك حينما ترقّصه بين يديها، ويجري ويقفز حين تداعبه، فيغني مشكّلاً الحلم الجميل، والعالم الطّفولي الذي يحلم به الكبار، وينشأ الطفل مع الغناء؛ فتتكون عواطفه ومشاعره بنقاء وصفاء الأغنية المنسابة إلى أذنيه في صوت أمه.

إن التّطور الحاصل والمستمر في وسائل الإعلام المسموعة والمرئية، ترتّب عليه فَقْدُ ما كان سائدا لعقود خلت، عندما كان الأطفال في الحيّ الواحد يجتمعون في أوقات فراغهم، وفي المناسبات المختلفة، يلعبون، ويغنون، مشكّلين جماعات، يتبادلون معها، صداقات مملوءة بالمشاعر الطيبة والأحاسيس، التي كانت سمة مميزة للمجتمعات العربية بشكل عام، وللمجتمع الأردني بشكل خاص. لقد كان للأغنية دور

أساسي ووظيفي في جميع الأوقات، سواء أكان ذلك في الحي: خارج البيت أم داخله؛ فكان لكلّ موسم ومكان غناؤه وألعابه الخاصة؛ فهناك ألعاب مصاحبة للغناء تمارس داخل البيت، لا تتسم بالحركة السريعة أو الانتشار لأفراد اللعبة، أما الساحات العامة فكان اللّعب فيها، يمتاز بالجري والقفز والحركة للأطفال، بما يشيعه من بهجة وفرح، مما ينعكس بشكل إيجابي، نحو تكوين صداقات قوية وعلاقات حميمية بين الأطفال (الصنفاوي، 1982).

لقد شكّلت أغاني الأطفال رابطا أساسيا، ولبنة مهمة من لبنات البناء، الذي يتشكّل منه المجتمع الأردني الواحد؛ فالأغنية بما تحمل من معانٍ وقيم ورموز بالنسبة للأطفال، تعدّ خليطًا ممّا تحمله الأغاني الشعبية الأردنية، فهي تحمل الدلالات والمعاني والقيم ذاتها، التي تحاكي حاجات هذا المجتمع، الذي تعدّ الزراعة، واحدا من أهم مجالات كسب العيش فيه، فهو مجتمع زراعي، متعاضد، متماسك في كل تفاصيل حياته؛ فطموحاته واحدة، وكذلك همومه، لذا فموسم الزراعة، بما يحمله من الخير والرخاء، غاية طموح المزارعين، الذين كانوا يشكّلون - فيما مضى- ثلثيّ المجتمع الأردني تقريبا، ولهذا فإن الدلالات الرمزية في أغاني المطر، وما تحمله من معانٍ دينية واقتصادية، تعدّ أساسا في غناء الأطفال والكبار، وهذا سبب رئيس، وتفسير واضح وجليّ، للُحمة والتعاضد الذي كان يعيشه المجتمع، فالتّماسك والتّواصل بين جميع فئاته العمرية -على اختلاف أطيافه- حاصل، من استمرارية وتواصل وحدة بناء الأغنية، بما تحمله من مضامين ومعانٍ وقيم، تعدّ سبباً من أسباب وحدة المجتمع واستمراريته وتواصله.

مشكلة الدراسة وسؤالها:

إن المتتبع لما يبثّ من وسائل الإعلام المختلفة، وما يؤلف ويدرّس للأطفال في منهاج اللغة العربية، ومنهاج التربية الموسيقية، ومناهج المواد الأخرى في الأردن، لصفوف المرحلة الأساسية من أول إلى عاشر أساسيين، يلاحظ بشكل واضح ودقيق، الإغفال، وعدم الاهتمام من القائمين على إعداد هذه المناهج، بما تحمله أغاني الأطفال الشعبية من معانٍ، ومضامين، ودلالات مرتبطة جميعها بالواقع، وبشكل بسيط وعفوي، يتصل بطموح المجتمع الأردني وثقافته، مقابل تضمينهم المناهج الدراسية أناشيد أطفال مغناة حديثة، تعاني من تهميش فكري، وحضاري، وثقافي. لذا تكمن مشكلة البحث في تحديد الدور المهم الذي يمكن لأغاني الأطفال الشعبية الاضطلاع به، بما تحمله من الكثير من المعاني والقيم والدلالات الرمزية والموسيقية، التي يمكن استخدامها وتوظيفها في عدد من المجالات التربوية والتعليمية.

وتحديدا فإن هذه الدراسة تحاول الإجابة عن السؤال الآتي:

ما الدّلالات الرمزية (الدينية، والاجتماعية، والوطنية، والتربوية، والاقتصادية، والميتافيزيقية) في أغاني الأطفال الشعبية في الأردن؟

هدف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى تحديد الدلالات الرمزية في أغاني الأطفال الشعبية في الأردن وتوضيحها، وإبرازها، حسب دلالاتها الدينية، والاجتماعية، والوطنية، والتربوية، والاقتصادية، والميتافيزيقية، وإلى توضيح آلية توظيفها في المجالات التربوية والتعليمية، وذلك بتضمينها المناهج التعليمية للمرحلة الأساسية من الصف الأول إلى العاشر بشكل عام، ومنهاج اللغة العربية لهذه المرحلة بشكل خاص، فضلا على استخدام ما ستتمخض عنه هذه الدراسة من نتائج، في تطوير الخطط الدراسية والمساقات في التخصصات الموسيقية لمرحلتي البكالوريوس والماجستير في الجامعات الأردنية.

أهمية الدراسة:

لقد أدّى التّطور التّكنولوجي على مختلف الصعد والمستويات، وما واكبه من تطور في وسائل الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة، إلى انحسار دور الأغنية الشعبية، وما تؤديه من علاقات اللعب والتواصل بين الأطفال لخلق مجتمعات صغيرة، تشكّل بدورها النواة الأساسية لمجتمعات الكبار. وعليه تكتسب هذه الدراسة أهميتها في أنها تسلّط الضّوء على ما تحمله أغاني الأطفال الشعبية وألعابهم في الأردن، من دلالات رمزية، والإفادة منها وتوظيفها وتضمينها في المناهج الدراسية للمرحلة الأساسية من الصف الأول إلى العاشر بشكل عام، ومنهاج اللغة العربية لهذه المرحلة بشكل خاص، الأمر الذي من شأنه الإرتقاء بالذائقة الأدبية والموسيقية للنشء، لكونها ترتبط ارتباطا وثيقا بحاجات الطفل واهتماماته، وهي أقرب إلى نفسه وإدراكه. فضلاعن ما تقدمه هذه الدراسة من فرصة لمعلمي التربية الموسيقية في مدارس وزارة التربية والتعليم، باستخدام هذه الأغاني لتعلّم العزف على الآلات الموسيقية المختلفة، لسهولة الجملة الموسيقية فيها والتي تعد سمة من سمات أغاني الأطفال الشعبية في الأردن .

محددات الدراسة:

اقتصرت هذه الدراسة على مجموعة من أغاني الأطفال الشعبية في الأردن، التي تشير إلى دلالات رمزية بشكل واضح تماماً، وهي: الدلالة الدينية، الدلالة الاجتماعية، الدلالة التربوية، الدلالة الوطنية، الدلالة الاقتصادية، والدلالة الميتافيزيقية، بواقع مثالين لكل دلالة.

أغنية الطفل الشعبية:

تعدّ الأغنية التي ابتدعها الأطفال بشكل تلقائي وعفوي، وما ابتدعه الكبار وغنّوه لأطفالهم، وبخاصة أغاني المهد، تراثا شعبيا من أغاني الأطفال؛ فهي جزء لا يتجزأ من التراث الشعبي للكبار، بما تحمله من تواصل في المعنى، والمضمون، والشكل الموسيقي والأدبي، مع شيء من التبسيط بما يتلاءم وقدرات الأطفال الفنية والفكرية، والدليل على ذلك ما نلاحظه في كثير من أغاني الأطفال، التي تستخدم نفس الألحان المستخدمة في أغاني الكبار، وهذه الأغاني جاءت غالبا لتواكب لعبة معينة، ارتبطت بها، وانتشرت بين الأجيال المتعاقبة من الأطفال نسبيا، وتدور ألحانها في حيز ضيق يتراوح بين درجة لحنية واحدة، تؤدى بشكل إلقائي، إلى درجتين أو ثلاث درجات، ولكنّها لا تتعدى في الغالب أربع أو خمس درجات، وغالبا ما تتخللها قفزة ثالثة صغيرة أو كبيرة أو ثانية زائدة (الخوالدة، 1987).

إن اللعب يعدّ دافعاً مكتسبا لدى الطفل، وله وظيفة حيوية في إعداد الصغار لحياة الكبار، ولو نظرنا إلى التقليد في اللعب لوجدنا أنه - فضلا عن الإبداع- يعدّ تدريبا، وتنمية للوظائف الجسمية، والعقلية، والاجتماعية (مختار و أبوحطب، 1999).

ولعلّ اللّعب والغناء عند الأطفال، من أقوى الدوافع لعملية الإبداع والخلق؛ فنرى خلق أغانٍ فورية، تبدأ بسيطة، ثم يُزاد عليها، حتى تصبح ألعابا كاملة، أما من ناحية التقليد في خلق الأغنية الشعبية عند الطفل؛ وعليه، كما ورد في الباش (1979)، فأنّ علماء النفس يرون أن الأطفال لا يتأثرون بوالديهم فقط، فالتّراث الذي يحملونه، ويؤدونه بأنفسهم له تأثيره الخاص، إذ ينقل الأطفال إلى أقرانهم الآخرين، نماذج لقواعد سلوكية وأخلاقية، قبل أن يصبحوا كباراً بالغين.

ويلاحظ ممّا لمسه الباحثون في النصوص الغنائية الشعبية للأطفال، أن الطفل يغني دون أن يعي ما يقول بشكل متكامل؛ فهو لا يلجأ إلى التفتيش عن المعنى بقدر ما يفتش عن اللحن الموسيقي، والقافية، وهذا بالطبع ما يناسب حركة اللعب، إذ هناك كثير من الكلمات التي ليس لها معنى في أغنية الطفل، سوى أنها جاءت لضبط الوزن والقافية.

تعدّ الألحان الشعبية أو الألحان المبتكرة على نمطها، من أقرب الألحان إلى وجدان الطفل وارتباطه ببيئته، وثقافة وتقاليد بلاده، لهذا فقد اعتمد الكثير من المربين الموسيقيين - منهم المربي المجري سلطان كوداي (1882-1967)، على الأغاني والموسيقى الشعبية، بوصفها محورا لمؤلفاته الأوركسترالية والتربوية، فقد اعتمد بشكل رئيس، على وضع خطة التربية الحديثة بتلك الألحان الشعبية (صبري وصادق ومختار، 1978).

أما الألماني كارل أورف (1895-1982)، فقد اعتمد أغاني الأطفال الشّعبية، والحكايات، والقصص الأسطورية، بوصفها الأساس الذي تدور حوله تربية الطّفل الموسيقية، وذلك لاتصالها ببيئة الطّفل وحاجاته (صبري وصادق 1978)، فكما أشارت العديد من الدراسات والأبحاث العربية، إلى أهمية توظيف الأغنية الشعبية للأطفال، في المناهج الدراسية التعليمية، بما تتضمنه من معانٍ ودلالات مرتبطة بواقعه؛ فقد هدفت الدراسة التي أجرتها (فتح الله، 1979) للتعرف إلى أهمية استخدام الأغنية الشعبية ودورها في تربية الطفل موسيقيا، في المنهاج المعدّ لتدريس الموسيقى للأطفال، وذلك لسهولة استيعابها وتذوقها من قبل الطفل، ونظرا لما تحمله من بساطة في المعنى واللحن والايقاع، وأيضا بما تتميز به من معايشة يومية، وتكرار على أذن الطفل، تسهم وبشكل كبير، في إيصال المعلومة الموسيقية، وما تحمله من تعبيرات ومفاهيم، يمكن استنتاجها من خلال أداء هذه الجمل اللحنية البسيطة. أما الغوانمة (1989)، فهدفت دراسته التعرف إلى إمكانية توظيف الأغنية الشعبية الأردنية في تعليم العزف على آلة العود للمبتدئين، وقد أشارت النتائج إلى أن استخدام الأغنية الشعبية الأردنية، بما تتميز به من البساطة في جملها اللّحنية، وبساطة أشكالها الإيقاعية، أقرب إلى الإدراك الحسي للمبتدئين، في تعلم العزف على آلة العود.

لقد أكدت الدراسات الآنفة الذكر، على أن سهولة استيعاب أغنية الطفل الشعبية، مردّها ما تتميز به أغاني الأطفال الشعبية في الأردن، من مواصفات تتطابق مع الأغاني الشعبية العالمية، فهي تنحصر في مساحة صوتية ضيقة، لا تتعدى نغمات الديوان الموسيقي الواحد (من درجة د- د1)، وقد اختلفت الآراء في تحديد مساحة صوت الطفل بشكل دقيق، الأمر الذي قد يعزى إلى التدريب أو البيئة الثقافية والفنية التي يعيشها الطفل، إلا أنه من المؤكد أن أغاني الأطفال الشعبية الأردنية، تنحصر في مساحة صوتية لا تتعدى نغمات السلم الموسيقي الواحد على أكثر تقدير، بل إنها غالبا ما تنحصر في حدود العقد الأول من السلم

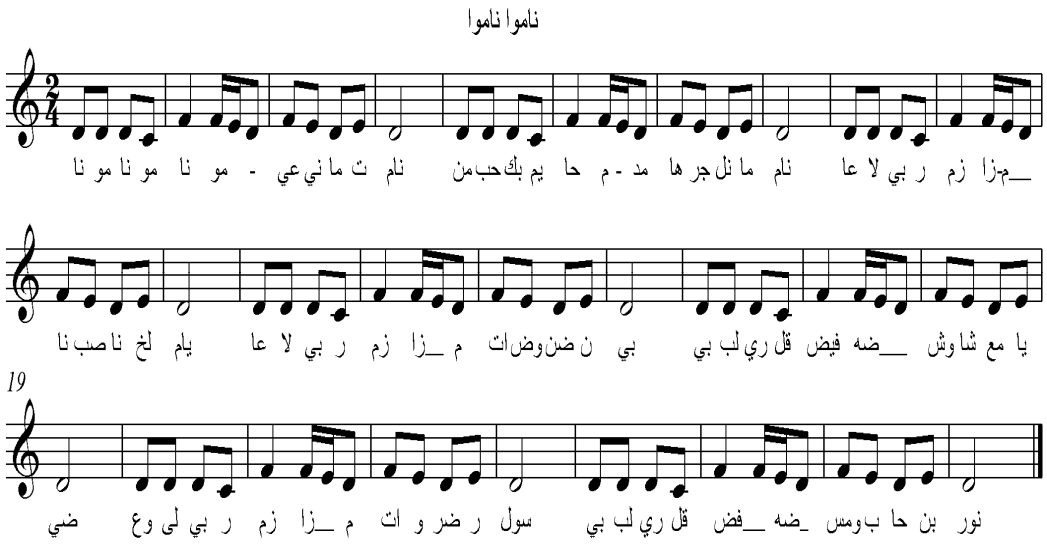
الموسيقي، وهذا ما يظهر في الأغاني التي سيقدّمها الباحثون من خلال هذا البحث، حيث يلاحظ أن هذه الأغاني لا تنتمي في تركيبتها اللحنية إلى ما تسمى المقامات الموسيقية الكاملة، أما النصوص؛ فهي منظومة بحيث يبدو فيها الحرص على وحدة القافية والوزن، حتى يتحقق الإيقاع دون الاهتمام بمنطق المعنى، أو ترابط الفكرة؛ فهي بسيطة في معناها، ساذجة في تعبيرها، وهذا ينطبق على جزء منها، وهو ما قام بصياغته الطفل نفسه، أما الجزء الآخر وهو ما صاغه الكبار ليغنوه لأطفالهم ؛ فنجد الترابط فيه واضحا في العناصر المختلفة للأغنية، مع الحرص على بساطة المعنى، ليواكب إمكانات الطفل، وقدراته الموسيقية، والصوتية البسيطة، والطبيعية، لذا فهي تنتشر بين الأطفال بمختلف مراحل أعمارهم، ليغنوها بأصواتهم مقلدين الكبار، إذ هي في الأصل موجهة لهم، وهم الأكثر قدرة على الإحساس بها، وفهم وإدراك ما ترمي إليه هذه الأغاني (الخوري، 1976).

الدلالات الرمزية في أغاني الأطفال الشعبية:

عندما نتحدث عن الطفل، وكيف يتعامل مع الأشياء حسب تطور سنه، فإنه لا بد من الإشارة إلى جانب مهم من حياته، وهو الغناء واللعب؛ فهذه الأغاني والألعاب، تحمل دلالات محددة، وإن بعضاً من هذه الأغاني، يركز على إبراز اللحن الموسيقي، أكثر من اهتمامها بإبراز المعنى، غير أن هناك أغاني وألعاباً تحمل في طياتها معاني أكثر تعبيراً (قدوري، 1992). وقد تكون هذه المعاني والدلالات نابعة من واقع الحياة الاجتماعية والدينية، ومستوحاة من الموروث الشعبي والبيئة الاجتماعية المحيطة. فضلا على ما تلعبه الظروف الاقتصادية والسياسية، من دور بارز، في تعلق الأطفال بنماذج معينة من الأغاني، والألعاب الدالة على ظرف من الظروف، أو قصة من القصص. وعليه، سنلجأ هنا إلى تقسيم الدلالات الرمزية لأغاني الأطفال الشعبية في الأردن إلى ما يلي:

1- الدلالة الدينية.
2- الدلالة الاجتماعية.
3- الدلالة الاقتصادية.
4- الدلالة الوطنية .
5- الدلالة التربوية
6- الدلالة الميتافيزيقية.

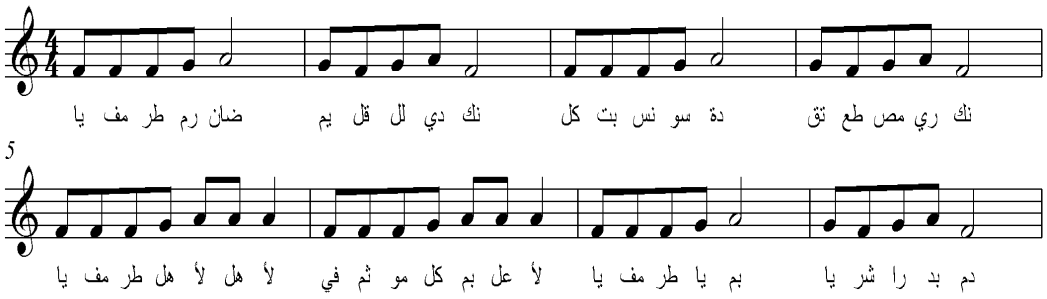
1-الدلالة الدينية:

للمعتقدات الدينية دور مهمّ في بناء شخصية الطفل؛ فقد تناول الأطفال والكبار في الأردن، سواء في المدينة أو القرية هذه الظاهرة بشكل عفوي، وذلك استجابة للحسّ الديني، والانتماء له، إذ نلاحظ أن أكثر هذه الدلالات والرموز موجودة، وبشكل واضح جداً، في تهاليل الأم وأغانيها لطفلها:

ناموُا ناموا ناموُا عِيني ما تِنامْ
مِنْ حُبَكْ يا محَمَدْ هَجَرْنا المنامْ
على بيرْ زَمْزَمْ نَصَبْنا لخْيامْ
على بْيرْ زمْزمْ توَضى النَبي
بيلِبْريق الفِضَة والشَمِعْ يَضي
على بيرْ زَمْزَمْ توَضى الرسوُلْ
بيلِبْريق الفِضَة والمَسْبَحَة بَنُورْ

ونجد أن التهاليل والترانيم، أقرب ما تكون إلى النواحيات (أغاني النواح)، وذلك لما فيها من قصص متعلقة بالدين؛ فمعظم تهاليل الأم نراها تتحدث عن ذكر النبي (صلى الله عليه وسلم)، مما يصعب أحيانا، التمييز بين الغرض من هذه التهاليل، فيختلط الأمر على السامع، والسبب في ذلك أن هذا الغناء موجّه للطفل؛ فهو غير قادر على إدراك المعاني ومراميها.

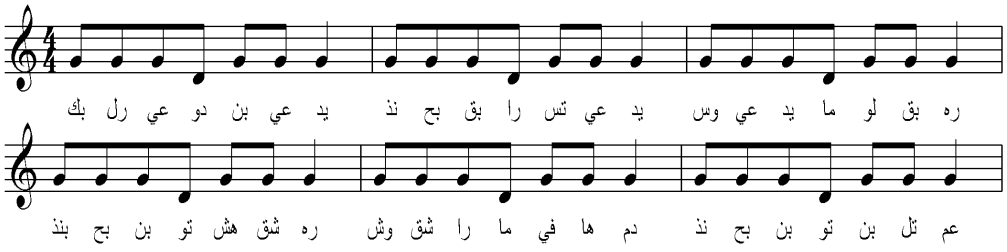
ونلاحظ هنا أن الإكثار من ترديد الصلاة على النبي، مرده إلى الموروث الديني، واعتقاد الأم بأن ذلك يؤدي إلى شفاء الطفل أو التسريع في نومه، وكثيراً ما يرد أيضاً ذكر الله في هذه التهاليل (أبوسعد، 1982).

وهذا الحسّ الديني جاء متوارثاً عن تعاليم الدين الإسلامي والمسيحي، وتظهر الدلالة الدينية في المناسبات خاصة؛ ففي شهر رمضان، نسمع الأطفال يغنون الأغاني التي تحمل الحسّ الديني والأخلاقي، فهم ملتزمون بتقليد الكبار في صيامهم حتى ولو لم يبلغ بعضهم عمر التكليف، وهو العمر المفروض فيه الصيام من ناحية دينية. أما في الجانب الأخلاقي المرتبط بالدين؛ فهو استهجان إفطار أحدهم في هذا الشهر، وفي هذه الحالة فإن الأطفال يصفون من يقوم بذلك، بأوصاف تكاد تصل إلى حد من يأكل الميتة، أو من يشرب الدّم، وهو وصف جدّ قبيح ، ومثال ذلك:

يامفطر رمضان

يا مِفْطِرْ رَمَضانْ يا مقَلِلْ دينَكْ
كَلْبِتْنا السُودَة تِقْطَعْ مَصَارِينَكْ
يا مِفْطِرْ هَلاَّ هَلاَّ في ثُمُّهْ كُلْ يومْ عِلَّهْ
يا مِفطِرْ يا بُمْ يا شَرابِ الدَمْ

يؤدي الأطفال هذه الأغنية أثناء لعبهم، في حالة أن رأوا أحدا من الكبار خاصة، مجاهرا بإفطاره، أو أحدا من أقرانهم، وهي من الأغاني التي تؤدى بشكل حرّ، وربّما يصاحب غناء الأطفال الطّرْق على صفيحة أو حجر أو أي شيء آخر، يصدر صوتا، قد تقع أيدي الأطفال عليه، وعلى الأغلب فإن هذه الأغنية تؤدى في المناطق الشعبية، والتي عادة ما يتجمع الأطفال للّعب في حاراتها وأزقتها.

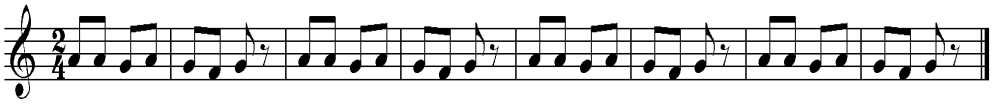
ومن الأغاني التي يغنيها الأطفال أيضا، وتظهر الدلالة الدّينية بشكل واضح، أغاني العيد (عيد الفطر وعيد الأضحى)، التي تعدّ أيضا مناسبة دينية خاصة، لما ترتبط به من مناسبة الصيام أو الحج؛ فالأعياد هي عيد الفطر وعيد الأضحى، وهي مناسبات ينتظرها الأطفال بفارغ الصبر، بما تحمله لهم، من فرح، وملابس جديدة، وزيارات متبادلة للأقارب، وما يرافقها من الكثير من الحلوى والمال (العيدية):

بكره العيد بنعيد

بُكْرَة العِيدْ بِنْعَيدْ بنِذْبَحْ بَقَرَةِ سْعَيدْ
وسْعَيدْ ما لُهْ بَقَرَة بنِذْبَحْ بِنْتُه هالشَقْرَة
والشَقْرَة ما فِيها دَمْ بنِذْبَحْ بِنْتُه بِنْتِ العَمْ

وتظهر الدلالة الدينية في هذه الأغنية، بالإشارة إلى عيد الأضحى المبارك، وما يصاحبه من تقديم الأضاحي، وقد تشير الأغنية بشكل رمزي ميتافيزيقي إلى الحكاية الشعبية، والتي تتحدث عن تقديم القرابين، حتى ولو استدعى ذلك التضحية بأجمل بنت، وفي أغاني الأطفال فهي تأتي على شكل الدعابة للوصول إلى حالة المرح المرتبطة باللعب غالبا عند الصغار.

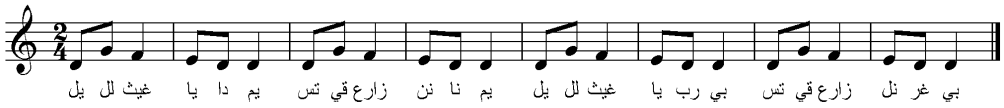
2- الدلالة الاقتصادية:

الدلالة الاقتصادية مرتبطة بالأرض، ولاسيما أن الغالبية العظمى من سكان الأردن - خاصة فيما مضى- تعدّ من الفلاحين والمزارعين، فهم شكّلوا النسبة الأكبر من السكان في الأردن. ولما كانت الظروف الاقتصادية لم تتطور بعد؛ فإن اعتماد المزارعين على المطر، لريّ أراضيهم ومزروعاتهم كان أساسياً. وبما أن الأغنية جزء من الأدب الشعبي، فقد عبرت عن هذه الدلالة أصدق تعبير؛ فنرى أن بعض الأغاني تتوجه مباشرة بالنداء للمطر، وكما أشرنا سابقا، فإن الأطفال يقلدون الكبار، ويعبرون أصدق تعبير عمّا يعيشه آباؤهم، وهم لسان حال الكبار، فما لا يستطيع الكبار التصريح به غناءً، تنطلق به حناجر الأطفال وألسنتهم، فيلهجون بالدعاء والاستغاثة من الله، طالبين الغيث، يتغنون بها في حالة من التفاؤل والفرح واليقين، بنزول المطر، فيرقصون ويلعبون، في الوقت الذي به يستغيثون، فهو تقليد وطقس كان يقوم به الفلاح أو المزارع، على امتداد التاريخ إلى عصر ما قبل الإسلام، والعصور المتعاقبة بعد ذلك:

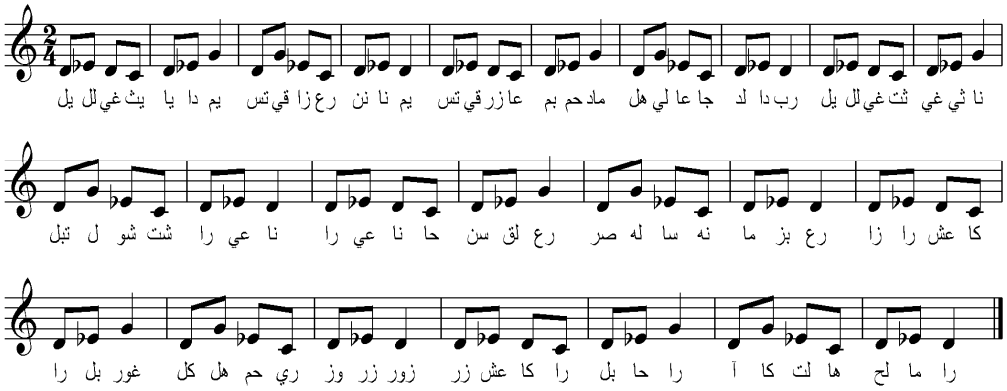
يالله الغيث ياربي

يَلاَ الْغِيثْ يا رَبي تِسْقي زَرعْنَا الْغَرْبي
يَلاَ الْغِيثْ يا دايمْ تِسْقي زَرعْنَا النايمْ

والمتتبع لكلمات أغاني المطر يجد أنها جميعا، تتوسل إلى الله، في دلالة قوية على قدرة الخالق عز وجل ،وإيمانا من هذا الفلاح البسيط على أن لا ملجأ له لطلب العون إلا الله.

يتغنى الأطفال بالكلمات نفسها في المثال السابق، إلا أنها تعبر عن حالة مغايرة لحالة الفرح في المثال الأول، علما أن الاختلاف في اللحن ليس كبيرا، إلا في بعض التفاصيل، التي تتمثل في نهاية كل عبارة (العبارة تتكون من مازورتين)، ويلاحظ في هذا اللحن حالة الإعياء والتعب التي تنتاب الأطفال، خاصة بعد أن بذلوا في غنائهم كلّ جهد، لكنّ المطر لم ينزل، وما كانوا ينتظرونه لم يأت بعد، لكنّ الفلاح البسيط، على يقين دائما أن الفرج آتٍ، وأنّ ما عند الله قريب، ولم تترك الأمثال الشعبية هذه الحالة دونما ذكر (ساعة من ساعاته بتقضي حاجاته)، والمقصود بذلك أن ساعة واحدة يمكن أن تسيل منها الأودية ليعمّ الخير.

ياالله الغيث يادايم

يَلاَ الْغِيثْ يا دايمْ تِسْقي زَرعْنَا النايمْ
يَلاَ الْغَيْثْ يا رَبي تِسْقي زَرعْنا الْغَرْبي

قد تتداخل المدلولات الدينية مع المدلولات الاقتصادية؛ فمثلاً انحباس المطر في الشتاء، وعلاقتها بالأرض، نراه يرد ضمن أغانٍ تحمل الدعاء إلى الله، والطلب منه إنزال المطر المحبوس، رأفة بالأطفال والشيوخ، وهو طلب موجّه من الأطفال مباشرة إلى الله سبحانه وتعالى، فهم الأقرب للاستجابة من الله، منزل المطر، والدعاء هنا صريح بعيد عن الرمزية من الأطفال. والمتتبع لِلحن هذه الأغنية، يلحظ تماما حالة الإعياء الواضحة في اللّحن؛ فنهاية العبارة الموسيقية الأولى تتطابق مع نهاية العبارة الكلامية الأولى كذلك، والتي يظهر فيها بشكل جليّ وواضح، الترجّي من الله لإنزال المطر(العبارات المزدوجة في الكلام واللحن)؛ فهي ترتكز على درجة أساس المقام، بتمهيد من النغمة التي تسبقها، وهي رمز لهذه الحالة من الترجي والتعب النفسي، التي تصيب المزارع في حال عدم نزول المطر، وهي في الوقت ذاته، تعبير صادق من الأطفال، لما يحسّ به الكبار، وهذا تأكيد على مدى تتطابق أغراض أغاني الأطفال الشعبية في الأردن، مع ما ترمز له أغاني الكبار؛ فمجتمع الصغار انعكاس حقيقي وصادق عن مجتمع الكبار في الريف الأردني .

ياالله الغيث ياربي

يَاالله الْغِيْثْ يَا رَبي تِسْقي زَرِيْعنَا الْغَرْبي
تِسْقِي زَرْعَ ابو مَحَمَدْ هَلِلِي عا جَالِ الدَربْ
يَاالله الغيْثِ ثْغِيثِينَا ثْبَلِلْ شُوُشِةِ راعِينا
راعِينا حَسَنْ لْقَرَعْ صَارْلُه سَنِة ما بزْرَعْ
زَرَع شكارَة بلْغُوْر كَلْهَا الْحِمْرِي والزَرْزُورْ
زَرَع شْكارَة بالحَارَة أكَلِتْها لِحْمَارَةْ

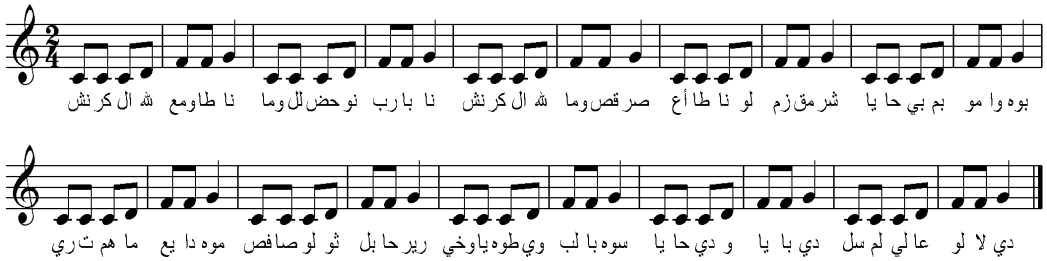
ومن الملاحظ أن أغاني الأطفال الشعبية التي تتحدث عن هذه المعاني الجادة؛ لا تخلو من حسّ الفكاهة، والدعابة اللطيفة، التي تعبّر عن معاني الطّفولة البريئة وقيمها، إذ يستخدم الأطفال الكثير من المعاني والمصطلحات، التي ربما لا يدركونها، أو يعرفون معنى واضحا لها؛ فمثلا مصطلح شكارة يعني مقدارا من القمح أو الشعير، توزن به الحنطة بأنواعها، مما قد لا يعرفه الأطفال في سنّ مبكرة.

ومما سبق، نجد أن المدلول الاقتصادي متداخل إلى حدّ كبير مع المدلول الديني؛ فالحسّ الديني في الطلب من الخالق لريّ الأرض، دليل واضح على هذا الارتباط. من جانب آخر، ومن منظور موسيقي، نجدّ أن اللحنين يتشابهان بشكل كبير من حيث المسار اللحني مع اختلاف في المقام الموسيقي.

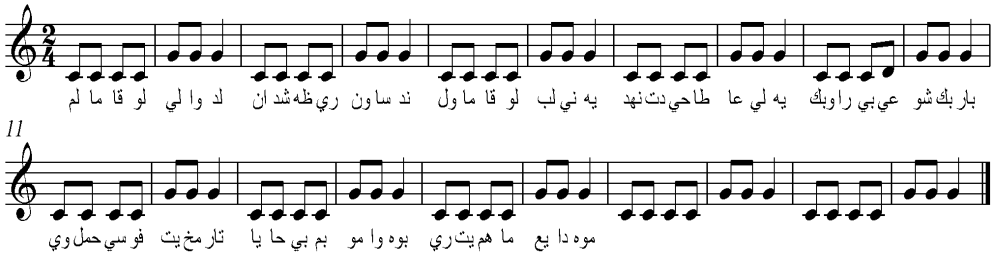
3- الدلالة الاجتماعية:

انعكست الحياة الاجتماعية بما فيها من عادات وتقاليد ومفاهيم، على الأدب الشعبي عامة، وعلى غناء الأطفال خاصة. ويكاد الجانب الاجتماعي أن يكون متداخلاً مع الجانب الاقتصادي، لما لهذين الجانبين من ترابط كبير، فكلّ واحد منهما انعكاس للآخر، فمثلاً نرى أنّ الأم تغني لطفلها، وتتمنى أن يلحق بالرجال، وأن يكبر ليصبح فلاحاً للأرض مثل أبيه (سرحان، 1968) ؛ فنرى في هذا الغناء أو هذا المعنى، الدلالتين الاقتصادية والاجتماعية: فالدلالة الأولى لكونه سيصبح فلاحاً يفلح الأرض ويحافظ عليها، والدلالة الثانية، لكونه سيصبح رجلاً تفاخر به أمام الرجال، والعشيرة، وأهل البلد. وهذه النظرة موجودة في الريف الأردني بشكل خاص، ولعل القيمة الاجتماعية حسب نظرة المجتمع الريفي ترتكز على أساسين: أولهما أساس مادي، يتعلق بمهنة الأب، وثانيهما أساس معنوي، يتعلق بالقيم والأخلاق الحميدة، والسلوكيات الاجتماعية، التي يتفاخر بها أهل الريف بشكل عام (العمد، 1969).

ونلاحظ هذا في دعوة الأم لابنها، أن يكون شاباً يحمل بيده السيف، وهي كناية لقدرته على الدفاع عن أهله وعشيرته، وبذلك يصبح مفخرة لأهله، وعشيرته، ومصدر قوة لهم في النائبات، وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدلّ على مدى العلاقة القوية بين أهل القرية والعشيرة، مما ينعكس على سلوك الأطفال؛ فتراهم يقضون النهار، وجزءاً من الليل وهم يلعبون مختلف أنواع اللعب على شكل جماعات، مما له أكبر الأثر في تقوية الروابط بينهم (سلوم، 1986).

نشكر الله وما اعطانا

نُشْكُرْ اَللّه وْمَاعْطانا وْمَلاَ الْحُضْنْ وْرَبَانا
نُشْكُرْ اللهِ وْما قَصَرْ أعْطانا لُوُز مْقَشَرْ
يا حَبيبِ امُه وَأبُوه رِيتُهُمْ ما يعْدَمُوه
فَصلُوُ ثُوبِ الْحَرِيرْ وخَيَطُوُه ولْبَسُوُه
يا حَادِي وَيا بَادِي سَلِمْلِي عَلى اوْلادِي

وفي هذا اللحن الآتي أيضا، يوجد تطابق تام مع اللحن السابق، ماعدا نغمة واحدة، هي نغمة (صول)، بدل النغمة (فا) في المازورة الثانية من اللحن، وربما يكون ذلك للتعبير عن حالة الفرح بقدوم الصبي، في إشارة واضحة لأهمية المولود الذكر وتفضيله على الأنثى، فالمولود الذكر يشكل قيمة اجتماعية كبيرة عند مجتمعات الفلاحين وزرّاع الأرض، لكونه عونا لأهله، وسندا لهم في كلّ المناسبات، فضلا عنما سيحمله من طموح أبيه وأمه، اللذين ينتظرانه ليكبر، ويصبح شابا يحمل السيف على جنبه، ويتمختر ليباهيا به أقرباءهم وأهل الحي.

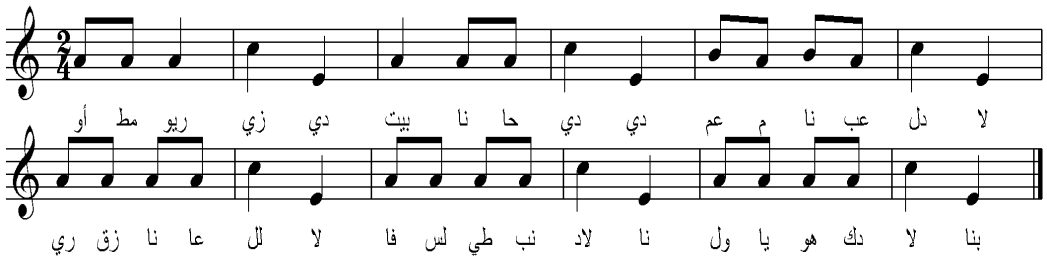
لما قالولي ولد

لمَا قالُولي وَلَدْ انْشَدْ ظَهْرِي وِنْسَنَدْ
ولمَا قالُولي بْنَية نْهَدَتْ حِيَطة عَلِية
وبُكْرَة بعِيش وْبكْبَرْ وبحْمِلْ سِيْفِ وْيْمَخْتَرْ
يا حَبيبِ امُه وَأبوه ريْتُهمْ مَا يعْدَمُوهْ

4- الدلالة الوطنية:

ينشأ الحس الوطني لدى الطفل، منذ تعرفه إلى الأرض التي يعيش فوقها، ومنذ تعرفه إلى ملامح وضعه الاجتماعي والواقعي، وقد تفتحت عيون الأطفال في الأردن، وتحديدا في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، على واقع سياسي صعب ومرير، تمثل في احتلال فلسطين، وما نشأ عنه من هجرات إلى الأردن، فضلا عن الحروب المتعاقبة التي فرضها واقع الإحتلال الصهيوني للأرض العربية الفلسطينية، والذي شكّل تهديداً مستمرا لاستقرار المنطقة بكاملها، مما أدى إلى وعي مبكر عند الأطفال في الأردن، لصياغة معانٍ تتحدث تصريحا أوتلميحا عن هذا الواقع، أو تقليد أغانٍ للكبار في حدود ما تسمح إمكانات الطفل لأدائه بهذه المعاني الوطنية، لتعبر عن الدور الذي اضطلعت به أغاني وألعاب الأطفال في كل المجالات السالف ذكرها، والتي منها الدور الوطني والسياسي وما يحمله من دلالات وقيم رمزية.

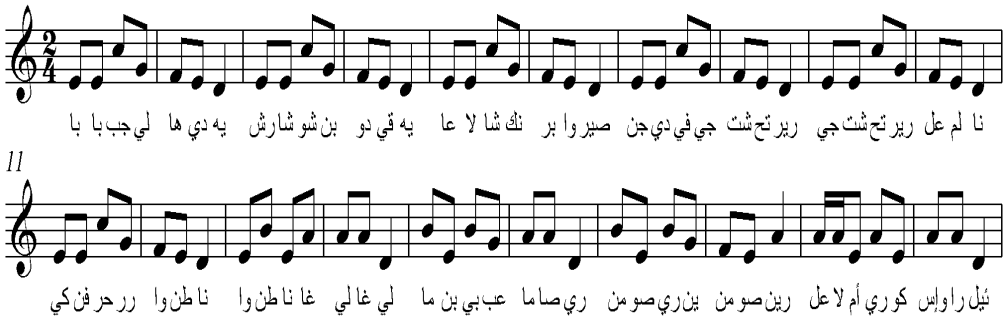
لقد عبر الأطفال في أغانيهم عن الثورة، وعن الدفاع عن الأرض وحمايتها، كما عبروا بهذه الأغاني، عن الكُره للمحتل، ومن يعاونه (إسرائيل وأمريكا)، وكيف أن الطفل قادر على حمل السلاح، للدفاع والذود عن أي جزء مغتصب من أرض الأمة العربية، ومما لا شك فيه أن الدلالة الوطنية والقومية، واضحة في بعض الأغاني، التي أنطلقت من خلال حناجر الأطفال في تلك الحقبة الزمنية، التي ما زال الكثير منها يتردد على ألسنة الأطفال حتى يومنا هذا.

وقد برزت الدلالة الوطنية في أغان، هي في الأساس تُؤدى لمناسبة ليس لها علاقة بالدلالة الوطنية أو السياسية، والأغنية التي في المثال الآتي، تتحدث في الأصل عن المطر والاستعداد له، ومن هذه المعاني البسيطة يشير الأطفال إلى مدى استعداد الفلاحين لموسم المطر، فهم على يقين بأن الله سبحانه وتعالى سيحمي بيتهم، وسيرزقهم. ومثل هذه الأغاني تحمل أكثر من دلالة، فهي دلالة دينية، واجتماعية، واقتصادية، وميتافيزيقة (خيالية)، ووطنية أيضا، فقد يجدّ الأطفال أنفسهم منخرطين في معترك الحياة بكل تفاصيلها، فهم جزء لا يتجزأ من هذا المجتمع، وهكذا هي أغاني الأطفال الشعبية في الأردن، وهي واحدة من سماتها المميزة .

امطري وزيدي

أُمْطُري وْزِيدِيْ بِيْتنا حَدِيدِي
عَمْنا عَبْدَالله رزقْنا عَلَى الله
فَلَسْطِين بْلادْنا وِاليَهُودِ كْلابْنا

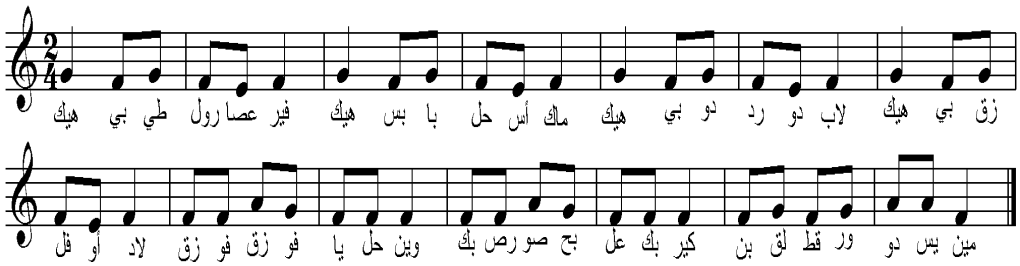
وبشكل صريح ومباشر، تضمنت أغاني الأطفال الشعبية في الأردن الكثير من المعاني والدلالات التي تتحدث عن فلسطين، والتي تشكّل حالة من الألم والوجع، الذي لا يهدأ بالنسبة للإنسان المواطن الأردني، والسبب في ذلك هو العلاقة الوطيدة والمتحدة بين الشعبين؛ فمن الصعوبة بمكان أن يتم الفصل بين هذا التوأم المتجانس.

ومن الأغاني التي تحمل الدلالة الوطنية، أو التي يمكن أن يطلق عليها السّياسية أو النّضالية في أغاني الأطفال الشعبية في الأردن، ما يغنّيه الأطفال أثناء لعبهم الجماعي، التي يطمح الأطفال بها، أن يكونوا من الذين يسهمون في تحرير فلسطين، كذلك التأكيد على الاعتزاز بالوطن والانتماء له، بما تحمله الأغنية من معانٍ.

بابا جبلي هدية

بابا جَبْلي هَدِية رَشْاشْ وبُنْدُقِيَة
عَلْشانْ اكْبَرْ وَصِيْر جُنْدي فِي جِيْش التَحْرير
جِيْش التَحْرير عَلَمْنا كِيفِ نْحَرِرْ وَطَنّا
وَطَنْا غالي غالي ما بنْبِيُعه بْمَصاري
مَنْصُورينْ مَنْصُورينْ عَلى أمْريكا وإسْرائيل

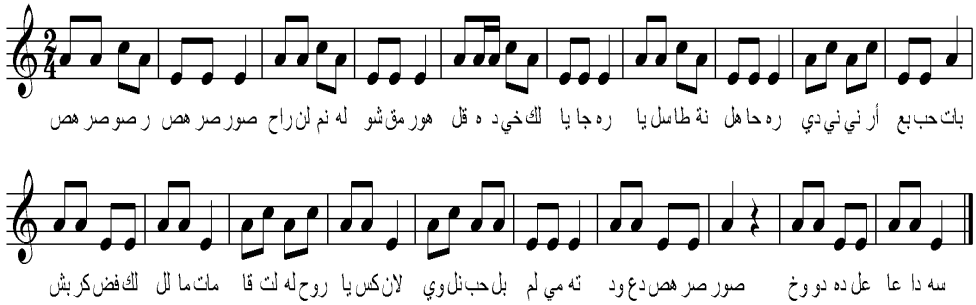
5- الدلالة التربوية:

تعدّ مرحلة الطفولة صلب العملية التربوية بالنسبة للطفل، فالخبرات التي تكتسب في هذه المرحلة، تشكل اساسا في وجدان الطفل وفكره، مما يصعب تحويله أو تغييره في مراحل لاحقة، لذا اكتسبت الأغنية الشعبية مكانة رفيعة في مجال تربية الطفل، لما تحمله من دلالات وقيم تربوية هادفة. وتعد أغنية الطفل الشعبية من أنجح الأغاني التي تقدم للأطفال أداءً واستماعا، لما تتميز به من شمولية الدلالات والقيم المتنوعة التي تعمل على إعلاء ثقافة الطفل وإغناء معارفه. إن أغاني الأطفال الشعبية جميعها تحمل الدلالة التربوية الهادفة فهي كما ذكرنا سواء كانت من إنتاج الأطفال أنفسهم أو من انتاج الكبار، فهي في حقيقتها تربوية تعليمية وهي تعمل على إعداد الطفل وتهيئته لمجتمع الكبار، ومن هذه الأغاني التي تحمل دلالة تعليمية واضحة ما يؤديه الأطفال في مراحل طفولتهم المبكرة، مثل:

هيك بيطيرو العصافير

هِيكْ بِيطِيروا العَصَافيرْ
هِيكْ بِسْبَحوا الأسْماكْ

هِيكْ بِدُور الدْولابْ
هِيكْ بِيزَقْفُوا الأوْلادْ
زَقْفُوا زَقْفُوا يَا حِلْوِينْ
بُكْرَة الصُبحْ عَالبكِيْر
بِنْلِقِطْ وَرْدِ وْيَسْمِينْ

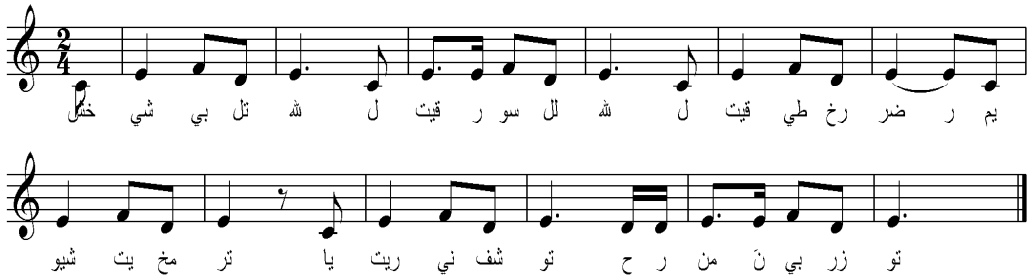
ففي هذه الأغنية يتضح الجانب التربوي التعليمي من خلال الإشارة الواضحة لكيفية طيران العصفور، أو كيفية سباحة السمكة أو دوران الدولاب، وبهذه الطريقة التربوية والتعليمية السلسة الميسرة، فإن الأطفال يتعلمون الكثير من المعاني والمصطلحات في إطار شيق وممتع وبمصاحبه الحركة واللعب. ومن الأغاني التربوية التي يؤديها الأطفال وتحمل دلالات تربوية وتعليمية في الحثّ على العمل، وبذل الجهد والتخطيط للمستقبل، الأغنية الآتية التي يؤديها الأطفال بقالب شيق وممتع:

ها لصرصور

هَالصَرْصُوْر هَالصْرصُورْ رَاحْ لِلنَمْلِة شو مَقْهُورْ
قُلْها دَخِيلِكْ يَا جَارَه يَا سُلْطانِة هَالحَارَةْ
دَايِنِيِنِي أرْبَعْ حَباتْ بَشْكُرْ فَضْلِكْ لِلْمَماتْ
قَالِتْلُهْ رُوحْ يَا كَسْلانْ ويْن إلحَبِ اللَلمِيُتَهْ
وَدَعْهَا الصَرْصُورْ وخْدُودُه عَالْعَدِسهْ

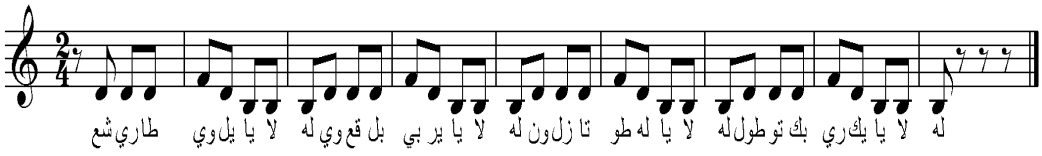
6-الدلالة الميتافيزيقية:

الميتافيزيقية هي ما وراء الواقع، وهي ما يكون في الخيال بعيدا عن الواقع، بحيث يصعب تجسيده على شكل مادي ملموس، ويعدّ فكر الأطفال مجالا خصبًا لهذ النوع من الخيالات البسيطة، التي يعيشونها على أنها حقيقة، الأمر الذي يضفي على أغانيهم وألعابهم الكثير من المتعة والتشويق، وهذه الدلالة تعتمد بشكل رئيس على الخرافة الشعبية المتوارثة، أو المضمون الأسطوري الخيالي؛ فالمعتقدات التي ورد بعضها في أغاني الأطفال وألعابهم، مستوحاة من البيئة الاجتماعية، ومن أثر تعليم الآباء لأطفالهم ؛ فكلها مكتسبة، ما لم يكن للطفل دور في صنعها.

لقد أسهمت الحكايات الشعبية في بناء الخيال الأسطوري والخرافي عند الأطفال، خاصة فيما يتعلق منها بالجانب الديني، مثال ذلك الأغنية التي جاءت على لسان الأطفال، إلا أنها في حقيقتها تحاكي واقع الحال بالنسبة للكبار، وشوقهم لزيارة النّبي (صلّى الله عليه وسلّم)، كناية عن الحجّ، وأمنية تحقيقه الذي يعدّ فريضة على كلّ مسلم قادر:

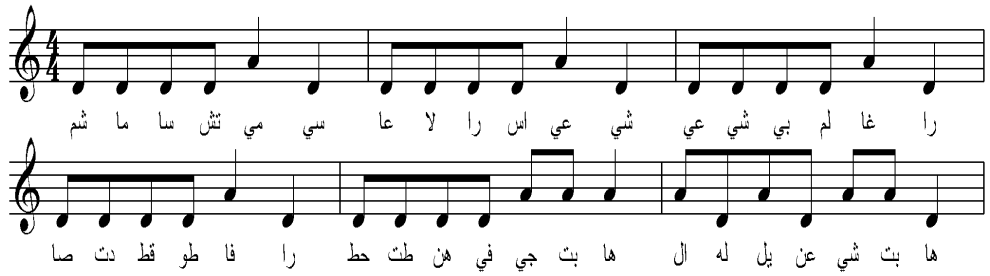
خشيت بيت الله

خَشْيتْ بيتَ الله لقِيْت رَسُولَ الله
لقِيتْ طِيْر اخْضَرْ يمْشي ويثْمَخْتَرْ
يا ريثْنِي شُفْتُه حَرَم النَّبي زُرتُه

لقد ابتدع الأطفال من خيالهم أيضا أغنيات يعبّرون بها، ويصوّرون ما يمارسونه أثناء لعبهم، بلغتهم ومصطلحاتهم الخاصة، فقد أصبح عندهم من المخزون الفكري والخيالي مما يستمعون إليه من الكبار، ما يمكّنهم من نسج القصص، وما تتضمنه من خيال:

شعري طويل

شَعْري طويلْ يا لالا وقِعْ بالبيرْ يا لا لا
إنْزلتَ اطوُله يا لالا طُلتُه بكْريكْ يا لالا

فهي تتخيل شعرها طويلا، وكيف أنه وقع في البئر، وحقيقة الأمر أن الأطفال في كثير من الأحيان، يعبرون عن أشياء ربما تكون في خيالهم، إلا أنها تعكس صورة حقيقية إن أمعنا النظر بها، ففي كلّ واحد من بيوت الفلاحين بئر،إما يقع في ساحته أو خارج البيت، وحين ينظر الشخص في عمق البئر يرى صورته، وهذه الفتاة الصغيرة حينما تنظر في البئر فإنها ترى شعرها الطويل وكأنه وقع في البئر. ومن الأغاني التي

تتحدث أيضا عن الدلالات الخيالية في أغاني الأطفال، أغنية "شمست شميسة"، والتي تدلّ كلماتها على القصة التي تعتمد الخيال الطفولي، أو ما يمكن أن يطلق عليه ما وراء الواقع:

شمّست شميسة

شَمَّسَتِ شْمِيسِة عَلى راس عِيشِه
عِيشِه بِالْمَغارَة صَادَتْ قُطّ وفارَة
حَطّتْهنْ في جِيبِتْها أللهِ يلْعَنْ شِيبْتها

ففي جلسات الكبار في التعلل والسمر في ليالي الشتاء الطويلة، التي كان يحضرها الأطفال غالبا، وتجمّعهم حول موقد النار، وفي ظل غياب تكنولوجيا الصوت والصورة "التلفاز"، وعلى الضّوء الخافت المنبعث من المصباح التقليدي القديم، كانت الحكايا "الخرايف" تُسرَد، ويستخدم فيها التضليل الصوتي، إذا كان المتحدث بارعاً، فكانت القصص تحاك عن الجنّ والغول؛ فينسج الكبار من خيالهم قصصاً، تكون من جهة وسيلة لتخويف الصغار وردعهم عن الأعمال المنافية للقيم والعادات الموجودة في تلك البيئة (أبو الرب، 1980). ومن جهة أخرى لتشويق الأطفال، وجمعهم حول الأم والأب في البيت، حيث كما أشرنا لم يكن هناك وسيلة للتسلية والترفيه غير القصص المحكية من قبل الكبار، والتي تتحدث عن الرجولة والشهامة والكرم والإيثار وغيرها من الصفات الحميدة.

ومن هنا يظهر تأثير البيئة الأردنية، وانعكاسها على المعتقدات السائدة في الأجيال السابقة؛ فالبيئة الجبلية التي يعيشون فيها، وعدم وجود وسائل التكنولوجيا الحديثة بجميع أشكالها، وما تتطلبه من كهرباء ومواصلات وطرق، وعدم تطّور التعليم، والاعتماد الأكبر على الزراعة، فضلا عن ما فيها من جهل، وبعض معالم التّخلّف، أدت إلى نمو هذه المعتقدات وترسيخها في عقول الأطفال. ومن هذه العادات والمعتقدات، عادة رش الملح على عتبة البيت الذي تلد فيه المرأة، اعتقاداً بأن رش الملح يطرد الشياطين، ويكثر من ولادة الذكور. ومن المعتقدات السائدة في الأوساط الشعبية أيضاً الاعتقاد بالحُجُب، التي يكتبها بعض شيوخ الطرق الدينية، مما أدّى إلى إظهار بعض المعاني بطريقة غنائية. فهم ينظرون إلى الحجاب، على أساس أنه وسيلة تحمي الطفل من الشّر، والحسد. فضلا عن ما كان سائدا في بعض الأوساط الشعبية في الأردن حين كسوف القمر، إذ كانوا يظنّون أن حوتاً كبيراً قد قضم القمر أو ابتلعه؛ فكان الأطفال يخرجون إلى الطرقات والحارات، حاملين معهم العصيّ، أو قطعاً من الحديد، يضربون عليها، مصدرين قرقعه وجلبة مغنيين، ظنّاً منهم أنهم بذلك يخيفون الحوت، فيترك القمر، وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدلّ على مدى الجهل والبساطة التي كانوا يعتقدون بها في معظم أمور حياتهم.

ويرى الباحثون أن المعتقدات التي ورد بعضها في أغاني الأطفال الشعبية وألعابهم في الأردن، ما هي إلا انعكاس ونتاج للبيئة الاجتماعية، وهي مكتسبة من الكبار ولا دخل للصغار في صنعها أو وضعها، إلا أن الطفل الأردني، أضاف عليها من خياله الخصب، مما زاد في انتشار هذه الأغاني، وأصبحت بذلك موروثا شعبيا، يتناقله الأطفال جيلا بعد جيل.

نتائج الدراسة:

تتكون أغنية الطفل الشعبية من ثلاثة عناصر أساسية تندمج مع بعضها، لتشكل وحدة أساسية، وهذه العناصر الأساسية لا تنفصل عن بعضها، إذ لا يمكن أن تكون أغنية أطفال دون واحد من العناصر الآتية: النص الشعري، واللحن، والإيقاع. ولقد توصل الباحثون من خلال الدراسة التحليلية الموسيقية لنماذج أغاني الأطفال الشعبية في الأردن، المستخدمة في هذا البحث إلى ما يلي:

أولاً: نتائج تتعلق بالنص الشعري:

1- جميع النصوص الشعرية تكون عادة باللهجة المحكية (العامية)، في البيئة التي تتولد منها هذه النصوص، وهذا يعكس بشكل مباشر لغة الطفل أو اللهجة التي يستخدمها في حياته اليومية، بعيدا عن اللغة الفصيحة، التي نادرا ما يستخدمها الأطفال في تواصلهم مع بعضهم بعضا، أو في محيطهم الذي يعيشون فيه.

2- ورود العديد من الكلمات والألفاظ في أغاني الأطفال ليس لها معنى محدد أو دلالة معينة، سوى تنظيم الإحساس بالإيقاع الموسيقي.

3- ليس بالضرورة إيجاد وحدة للمعنى في النص الشعري المغنّى، وذلك بسبب تركيز أغاني الطفل على الإيقاع الموسيقي، وإغفالها لجانب وحدة المعنى، الذي قد لا يعني للطفل شيئا، في ظل إحساسه بموسيقى الكلمات والألفاظ.

4- ارتباط البيت الشعري بالبيت الذي يليه، ارتباطاً لفظياً وليس معنوياً، ويسير النّص في معظم نماذج أغاني الأطفال، حسب أسلوب تداعي المعاني.

5- الصورة الشعرية في معظم أغاني الأطفال الشعبية سطحية، وتخلو من التعقيد، وفيها الكثير من الخيال والبساطة، التي تتناغم وأحلام الطفولة، على الرغم من اللجوء إلى الرمز في بعض النماذج.

ثانياً: نتائج تتعلق باللحن:

1- اعتماد أغاني الأطفال الشعبية في الأردن والتي تضمنها البحث على مجموعة من الأجناس الموسيقية، صيغت فيها نماذجها اللّحنية، علما بأن هذه الأجناس لا تكتمل أنغامها في كثير من الأحيان، الأمر الذي دعا إلى اعتماد طريق استيحاء الجنس بشكل تقريبي للمقام، أما أهم هذه الأجناس فهي :

- أغنية ناموا ناموا: جنس نهاوند، درجة الركوز (ري)، المسافة الصوتية المستخدمة في هذه الأغنية، هي مسافة رابعة صاعدة .
- أغنية يا مفطر رمضان: جنس عجم على درجة (فا)، درجة الركوز نغمة فا، المسافة الصوتية ثالثة صاعدة .

- أغنية بكرة العيد بنعيد: جنس عجم على درجة (ري) درجة الركوز درجة ري، المسافة الصوتية رابعة هابطة.
- أغنية يلا الغيث يا ربي: جنس عجم على درجة (صول)، المسافة الصوتية ثانية هابطة.
- يلا الغيث يا دايم :جنس صبا بوسلك على درجة (ري)، المسافة الصوتية ،رابعة هابطة.
- أغنية ياالله الغيث يا ربي : جنس كرد على درجة (ري)،المسافة الصوتية ،ثاني صغيرة هابطة.
- أغنية نشكر الله وما اعطانا: جنس عجم على درجة (دو)، المسافة الصوتية رابعة تامة صاعدة.
- أغنية لما قالولي ولد :جنس عجم على درجة (دو)، المسافة الصوتية، خامسة صاعدة.
- أغنية امطري وزيدي: جنس كرد على درجة (مي)، المسافة الصوتية، ثالثة صاعدة، سادسة هابطة.
- أغنية بابا جبلي هدية: جنس نهاوند على درجة (ري)، المسافة الصوتية، سادسة صاعدة، رابعة هابطة.
- أغنية خشيت بيت الله: جنس عجم على درجة (دو) ودرجة الركوز هي الدرجة الثالثة (مي)، المسافة الصوتية، ثالثة صاعدة.
- أغنية شعري طويل: جنس كرد على درجة (سي)، المسافة الصوتية، ثالثة صاعدة، ثالثة هابطة.
- أغنية شمست شميسة: جنس نهاوند على درجة (ري)، المسافة الصوتية، رابعة صاعدة، خامسة هابطة.

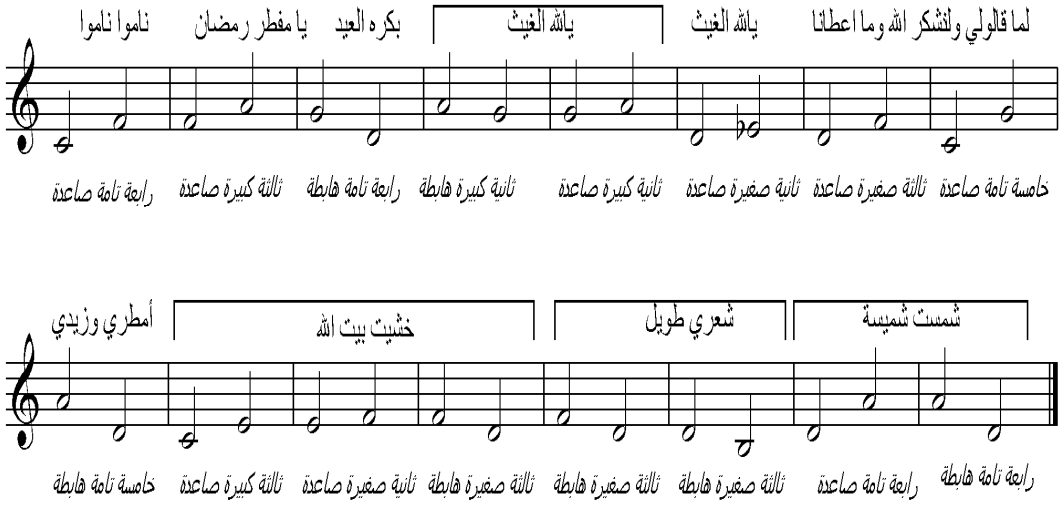
2- استخدام بعض أغاني الأطفال طريقة الأداء الإلقائي (الإنشادي)، أو ما يسمى (Resetative) على نغمة واحدة (البعد الأحادي)، وبعض منها استخدم طريقة الإلقاء الإنشادي على نغمتين متباعدتين.

3- استخدام المنطقة الصوتية الوسطى المحصورة بالسّلم الموسيقي الغنائي .

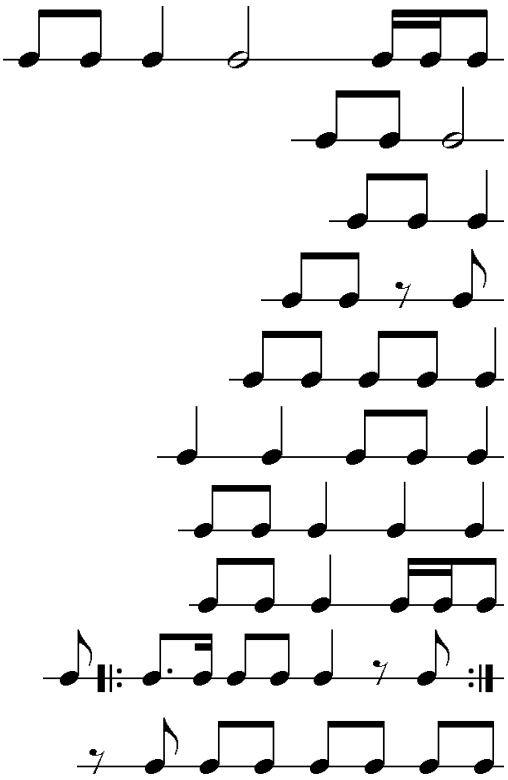
4- استخدام المسافات الموسيقية الآتية: البعد الأحادي، مسافة الثانية بأنواعها، مسافة الثالثة بأنواعها، ومسافة الرابعة التامة، مسافة الخامسة التامة، مسافة السادسة بأنواعها، وجميع هذه المسافات في الاتجاهين (الصاعد والهابط).

5- استخدمت أغاني الأطفال الفكرة اللحنية الواحدة، فأحياناً تكون الفكرة في مازورتين، أو ثلاث موازير، أو أربع، وتتكرر هذه الموازير حسب النص الشعري لتكون اللّحن.

6- عدم استخدام أية آلة موسيقية في مصاحبة الغناء، والاعتماد كلياً على حنجرة الطفل، في أداء هذا اللون من الغناء، وتقتصر المصاحبة على التصفيق بالأيدي لضبط الإيقاع الموسيقي، حيث يعدّ ذلك إضافة حركية وسمعية مفرحة للأطفال.

المسافات والأبعاد الصوتية المستخدمة في أغاني البحث

ثالثاً: نتائج تتعلق بالإيقاع:

1- استخدمت أغاني الأطفال التي تضمنها البحث الأشكال الإيقاعية الآتية:

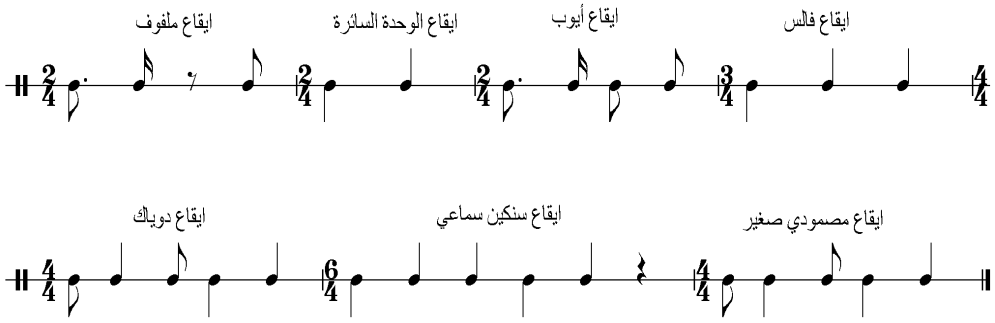


الضروب والموازين المستخدمة في أغاني الدراسة:

تعتمد أغاني الأطفال الشعبية في الأردن في أدائها بشكل عام، وكما هي أغاني الأطفال عامة على عنصر الحركة واللعب، لذا فهي تعتمد في أدائها على الإيقاع النشط، الذي غالبا ما يضفي جوّا من المرح على أداء الأطفال لهذه الأغاني. وعليه، فقد أظهرت النتائج أن الأغاني التي تضمنّها البحث في غالبيتها استخدمت أكثر من إيقاع واحد في أدائها، ومردّ ذلك يعود للحالة التي يكون بها الأطفال لحظة أدائهم لنوع أو أغنية معينة.

1. ايقاع الملفوف: أغنية خشيت بيت الله.
2. ايقاع الوحدة السائرة: أغنية بكرة العيد بنعيد ،أغنية امطري وزيدي، أغنية شمست شميسة، يا مفطر رمضان
3. ايقاع أيوب: امطري وزيدي، يا مفطر رمضان، خشيت بيت الله
4. ايقاع دوياك: بكرة العيد وبنعيد.
5. ايقاع مصمودي صغير: بابا جبلي هدية، لما قالولي ولد، نشكر الله وما اعطانا، ناموا ناموا، يا مفطر رمضان.

والشكل الآتي يبين ويوضح بعضاً من الايقاعات المستخدمة في أغاني وألعاب الأطفال الشعبية في الأردن:



وفي ضوء ما توصلت إليه هذه الدراسة في نتائجها، خلص الباحثون إلى التوصيات الآتية:

1- إعطاء الفرصة للأطفال للتعبير عن أنفسهم بلغتهم الخاصة، وهو أمر على درجة كبيرة من الأهمية، للدخول وبشكل حقيقي إلى عالم الأطفال لما لذلك من أهمية في استخلاص أفضل الوسائل والأساليب للتعامل معهم في ظل المتغيرات السريعة.

2- العودة إلى بساطة أغنية الطفل بعيدا عن تعقيدات العصر، لإعطاء الأطفال مساحة من البساطة ليرتاح من تعقيدات التكنولوجيا التي يتعامل معها خلال اليوم.

3- توظيف الأغاني الشعبية في البرامج التعليمية، والأعمال الدرامية والموسيقية الموجه للأطفال لما لذلك من أهمية في ربط الأطفال بتاريخهم والذي هو أساس انطلاق للمستقبل.

4- توظيف أغاني الأطفال الشعبية في مناهج اللغة العربية للمرحلة الإساسية الأولى، لما تحمله من مضامين ودلالات، اجتماعية، ودينية، واقتصادية ....الخ.

5- استخدام الرموز والقيم والأشكال الإيقاعية والأبعاد الموسيقية، وتوظيفها لدارسي الموسيقى في المعاهد والكليات المتخصصة.

6- الاهتمام بجمع وتوثيق الفنون الشعبية بشكل عام، وأغاني الأطفال الشعبية بشكل خاص، فهي جزء من تراث الأمة وهويتها.

بِلِبْرِيقْ : بِإِبْرِيقْ.

يَضِيْ : يُضِيئُ.

ثْوَضَى : تَوَضَأ.

بَنوُرْ : بِلِلوْرْ- زُجَاجْ.

مْقَلِلْ : قَلِيلْ الدِينْ.

ثُوْكِلْ : تَأكُلْ .

هَلأ هَلأ : الآنْ .

ثُمُهُ : فَمُهُ.

معلأ : معلق .

يا بُمْ : يا سَمِينْ- تَخينْ .

سْعَيدْ: شَخْصِيَةٌ أُسْطُورِية .

الْغَيَثْ : الْمَطَرْ – الشِتاءْ .

النايمْ : النائِمْ- مِنْ قِلَةِ الْمَطَرْ .

هَلِلِيْ : الذِي .

عَا جَالْ : بِجَانِبْ .

الدَرَبْ: الطَرِيقْ .

شْوُشَة : مُقَدِمَةِ شَعْرِ الرَأس .

لْقَرَعْ : بِدُون شَعْرٍ – أصْلَعْ .

شْكارَه : وِحْدَةُ تَخْزِينْ الْحِنْطةِ –الْقَمْحْ.

بِلْغُورْ : مِنْطقَةٌ مُنْخَفِضَةٌ- غَوْرُ الأُرْدُنْ –مِنْطقَةٌ زراعِيَةٌ .

كَلْهَا : أكَلَهَا .

الْحِمْرِي وَالزَرْزُورْ : أنْواعْ مِنَ الطُيُورْ .

بِالْحارَةِ : الْحَيْ – الْمِنْطَقَةِ .

لِحْمارَة : الْحِمارَةُ – مُؤَنَثُ الحِمارْ .

لُوزْ مْقَشَرْ : كِنايَةٌ عَنْ بَياضِ الْطِفْلْ .

رِيْتُهمْ : لِيْتَهُمْ .

يا حادِي : كَلِماتْ تَعْنِي الْبَدْءُ في اللُعْبَةِ-الحادِي : القائِلْ .

الْبَادي :هُوَ الذي يَبْدَأُ اللُعْبَة .

إِنْشَدْ : إِشْتَدَ .

وِنْسَنَدْ : أصْبَحَ قَوياً .

نْهَدَتْ : وَقَعَتْ،سَقَطَتْ.

حِيطَة : حائِطْ .

يَتَمَخْتَرْ : يَتَمَشى بِخُيَلاءْ .

اُمْطُريْ : طَلَبْ المَطَرْ .

حَدِيديْ : قَوِيْ كَالْحَديدْ .

بمَصَاري :بِفِلوس ، بِثَمَن .

شُفْتُه : رَأَ يْتُه.

وَقَعْ : سَقَطْ .

انزلت : نَزَلَتْ.

طُلْبتُه : أَمْسَكْتُ بِهِ.

بِكْرِيكْ :أداةٌ تُسْتَخْدَمْ في فِلاحَةِ الأرضِ والبناءْ-مِجْرَفَة .

شُمِيَسةْ: تَصْغِيرْ لِلشَمْسْ.

عِيَشَةْ : تَصْغِيرْ إِسْم عائِشَةْ .

صادَتْ : اصْطادَتْ .

حَطْتُهنْ : وَضَعْتُهنْ .

يِلْعَنْ : كَلِمَةٌ تُقالْ لِلشَتْمْ .

شيبتها : الشعر الأشيب-كناية عن المرأة العجوز .

قائمة المصادر والمراجع:

أبو الرب، توفيق (1980) دراسات في الفلكلور الأردني. منشورات وزارة الثقافة والشباب، عمان.

أبو سعد، أحمد (1982) أغاني ترقيص الأطفال عند العرب. دار العلم للملايين، الطبعة الثانية، بيروت.

الباش، حسن (1979) الأغنية الشعبية الفلسطينية: تراث، تاريخ وفن. دمشق، سوريا.

الخوالدة، محمد (1987) اللعب الشعبي عند الأطفال. جامعة اليرموك، الأردن.

الخوري، لطفي (1976) فلكلور الأطفال. مجلة التراث الشعبي البغدادية، 6، بغداد.

سرحان، نمر (1968) أغانينا الشعبية في الضفة الغربية من الأردن. جمعية عمال المطابع التعاونية، منشورات دائرة الثقافة والفنون – وزارة الثقافة والإعلام، عمان.

سلوم، فاروق (1986) الكتابة على صفحة بيضاء. مجلة التراث الشعبي البغدادية، الطبعة الأولى، دار ثقافة الطفل.

صبري، عائشة، صادق (1978) طرق تعليم الموسيقى.مكتبة الأنجلو المصرية، ط:

الصنفاوي، فتحي (1982) الطفل المصري بين أغنيته الشعبية وأغنية الاذاعة والتليفزيون. دراسات وبحوث عن الطفل المصري والموسيقى، المؤتمر العلمي الأول، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 5-8 إبريل: 255-265.

الغوانمة، محمد (1989) إمكانية توظيف الأغنية الأردنية في تعليم العزف على آلة العود.رسالة ماجستير غير منشورة ،كلية التربية الموسيقية ، القاهرة.

العمد، هاني (1969) أغانينا الشعبية في الضفة الشرقية من الأردن. منشورات دائرة الثقافة والفنون، وزارة الثقافة والإعلام، الأردن.

العنتيل، فوزي (1965) الفلكلور ما هو. مكتبة الأدب الشعبي، القاهرة.

عوض، ناديا (1982) الطفل والأغنية. دراسات وبحوث عن الطفل والموسيقى، المؤتمر العلمي الأول، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 5-8 إبريل: 75-79.

مختار،آمال، أبو حطب، فؤاد (1999) نموّ الإنسان. مكتبة الأنجلو المصرية ،ط:4.

قدوري، حسين (1980) لعب وأغاني الأطفال الشعبية في القطر العراقي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 2، 2013، 199- 218

تغيير مقامية الألحان الشعبية في الكتابة الأوركسترالية عند المؤلفين العرب القوميين ما بين التطوير والتشويه (يوسف خاشو إنموذجاً)

هيثم ياسين سكرية وأيمن تيسير حسين ورامي نجيب حداد

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الاردن

وصبحي ابراهيم الشرقاوي

كلية العلوم التربوية، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن

تاريخ الاستلام: 2011/12/1 **تاريخ القبول:**2012/11/25

The Change of Moods in Orchestration Works in Nationalism Arabs Composers Between Development and Deformation Youssef Khasho as a Model

Haitham Yassin Sukkarieh, Ayman Tayseer Hussien, **Rami Najib Haddad**, Faculty of Arts and Design, The University of Jordan, Amman, Jordan.

Subhi Ibrahem Al Sharqawi, Department of Teaching and Curriculum, Faculty of Educational Sciences, The Hashemite University, Zarqa, Jordan.

ملخص

يتجه العديد من المؤلفين الى استخدام الألحان الشعبية في كتابتهم الأوركسترالية، وهذا ضمن أسس المدرسة القومية حيث التعلق في الهوية الإهتمام بإبراز الجوانب الوطنية، ففي الموسيقى العالمية قام المؤلفون بتغيير المقامية كشكل من أشكال التنويعات Variations، وكان التغيير ضمن المقامات الكنسية والسلالم الغربية الكبيرة والصغيرة وبالتالي فإن هذا النهج لم يتعرض لأي انتقاد، بينما قام المؤلفون العرب بتغيير المقامية للألحان الشعبية المحلية فأثار الجدل حول هذا النهج بسبب التغيير الجدري الذي يحدثه تغيير ثلاث أرباع البعد الموجود في بعض المقامات الشرقية، ولكن هذه النظرة تعتبر ضيقة وغير مبررة لأن الهوية لا تنحصر في هذه المقامات فقط.

الكلمات المفتاحية: موسيقى، مقامات شرقية، الحان شعبية، مدرسة قومية، كتابة أوركسترالية، سيمفونية.

Abstract

Several authors sought to use the popular melodies in their Orchestral works, which is a part of the ideology of the school of Nationalism that attempts to highlight the aspects of the national styles. In world music, composers changed modes and scales as a kind of variation. These changes occurred within church Modes and Major, and Minor western scales; therefore, this approach was not criticized. On the other hand, Arab composers changed modes of the local popular songs, which resulted in great controversy caused by changing the three quarters tunes found in some of the Oriental modes. But this is a narrow-minded vision and unjustifiable viewpoint because the originality does not lie in these modes alone.

مقدمـــة:

ظهر استخدام الألحان الشعبية في الكتابة الأوركسترالية مع ظهور المدرسة القومية في أواخر العصر الرومانتيكي، الذي تميزت موسيقاه بالإتجاه نحو التعبير عن النواحي النفسية والمشاعر الإنسانية بشكل صارخ والربط بين مختلف الفنون، ولقد اشتملت مؤلفات هذا العصر على ما يتعلق بالخيال من الشاعرية الإنسانية مثل قصيد تاسو *Tasso* لفرانز ليست، الى الشجن الذي توحي به الرسوم التاريخية، الى حميمية الدراسات النفسية مثل قصيدة مكبث *Macbeth* لريتشارد شتراوس (Blume, 1979, p.159).

كما ارتكزت هذه المدرسة على اظهار الهوية من خلال البحث في الموروث الشعبي الذي استقى منه المؤلفون مادة خاماً تبنى عليها أعمالهم، فاستخدموا الحاناً شعبية ودينية في المقامات الكنسية وقاموا بتغيير مقاميتها الى السلم الكبير والصغير كشكلٍ من أشكال التنويعات[1]، ولقد لاقى ذلك استحسان الجمهور الذي يعتز بهويته واستقلاله الثقافي.

كما قدم العديد من المؤلفين الموسيقيين القوميين في نهاية العصر الرومانتيكي وبداية العصر الحديث أفكاراً تتعلق بتوظيف الألحان الشعبية في التعليم الموسيقي، ومنهم على سبيل المثال المربي والموسيقي الهنجاري سلطان كوداي صاحب المدرسة القومية في هنجاريا التي دعت الى أن تكون الألحان الشعبية مصدر إلهام للمؤلف الموسيقي والمربي، حيث يؤكد على أن تكون الألحان الشعبية هي اللغة الموسيقية الأم للطفل، وبعد أن ينتشر بها يمكنه أن يتجه الى الموسيقى العالمية. (شوني، 2010، ص17)

كما نهج العديد من المؤلفين القوميين المصريين والعرب هذا النهج، ولكن ذلك لم يكن سهلاً عليهم بسبب اعتماد العديد من الألحان الشعبية العربية على مقامات شرقية تحتوي على ثلاث أرباع البعد، وهو البعد الذي تنفرد به المقامات العربية عن أية مقامات وسلالم أخرى، الأمر الذي اضطرهم الى تغيير المقامية الى مقامات خالية من هذا البعد الذي يصعب التعامل معه في علوم الهارموني الغربية.

كما يجب ملاحظة استخدام بعض المؤلفين الغربيين في موسيقى القرن العشرين للنوتات المخفضة بوضع سهم اتجاهه لاسفل يوضع أعلى النوتة المراد تخفيضها، ولكن ليس بمفهوم المقامات الشرقية، وهذا يؤكد أهمية المقامات العربية التي يحاول الغرب تناولها بحثاً عن مواد جديدة.

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في تحليل أساليب تغيير المقامية بالرفع والخفض من خلال جدول مبتكر يضم جميع الاحتمالات الممكنة مع بيان للمقامات الناتجة ومدى تأثير هذا التغيير على الطابع والهوية[2].

1. في قالب (لحن وتنويعات Theme and Variation) والذي يعرض فيه المؤلف اللحن الأساس ومن ثم يعرض التنويعات يكون أحد أشكال تلك التنويعات هو تغيير المقامية .
2. المقصود بالطابع هو النكهة الخاصة بالمقام حيث أن لكل مقام طابع خاص يؤثر على الإنفعالات النفسية للمتلقي، والهوية هي انتماء هذا المقام للموسيقى العربية ومدى تأثير تغيير المقامية على هذا الإرتباط .

مشكلة البحث:

يقوم العديد من المؤلفين باستخدام الألحان الشعبية في كتابتهم الأوركسترالية التي تعتمد على المقامات الشرقية الأصيلة مع تغيير للمقامية بأساليب مختلفة أدى بعضها الى التشويه وتغيير طابع الألحان وضياع الهوية، مما يستدعي البحث في عملية تغيير المقامية في الموسيقى العربية.

أهداف البحث:

يهدف البحث الى ما يلي:

1. دراسة لجميع احتمالات تغيير المقامية التي من الممكن الإستفادة منها في التأليف الموسيقي.
2. دراسة مدى تأثير تغيير المقامية على طابع الألحان والهوية.
3. إمكانية تأكيد الهوية العربية من خلال المقامات الخالية من ثلاثة أرباع البعد.
4. التعرف على أهم الأعمال التي تطرقت لهذا الأسلوب من المؤلفين القوميين.

الإطار النظري:

ظهرت الحركة القومية في أوروبا خلال القرن التاسع عشر عندما شعر الأوروبيون بقوة لحاجة بلادهم الى الولاء والتضحية، فازدادت لديهم مشاعر الإرتباط باللغة والثقافة والتاريخ، وتضاعف عندهم الشعور الوطني الذي جسده الحب تجاه التراث القومي للفرد. (Kamien, 2000, P 367-368)

تأثرت الموسيقى الرومانسية بالحركة القومية في أوروبا مما أعطى الهوية الوطنية للأعمال الموسيقية في تلك الفترة، واستخدم المؤلفون الأغاني الشعبية وابتدعوا ألحاناً أصيلة بالنكهة الوطنية، وقد ظهرت بدايات القومية في ألمانيا عند برامز الذي قام بإعادة كتابة ألحان شعبية ألمانية، كما ظهرت القومية عند هايدن وشويرت وشتراوس وماهلر، كما ظهرت عند الموسيقيين الفرنسيين والإيطاليين، وفي بولندا ظهر شوبان، وفي المجر جاء فرانز ليست، وظهرت في روسيا عند الخمسة الكبار وآخرين كثيرين منهم ساميتانا وجلينكا وغيرهم، ولقد كانت القومية بمثابة سلاح دافع من خلاله الموسيقيون عن هوية بلادهم، وحرروا أنفسهم من هيمنة الموسيقى الأجنبية الدخيلة على بلادهم. (Grout, 1985, P 652-653)

كما استهوت هذه الحركة المؤلفين المصريين والعرب فكتبوا موسيقى تحمل ملامح القومية من حيث استخدام المقامات والضروب العربية والألحان الشعبية وبنوا موضوعاتهم على قصص البطولات الوطنية والأساطير الشعبية، ولعل أهم ما يميز القومية في الموسيقى العربية هو استخدام المقامات العربية حيث تعتمد غالبية الألحان الشعبية العربية على المقامات الشرقية التي تتميز باحتوائها على: (الأبعاد الكاملة)،(أنصاف الأبعاد) (والبعد ونصف) كذلك يضم بعضها على ثلاثة أرباع البعد، وهذه المقامات المتنوعة بأبعادها والتي نتميز بها عن الغرب تؤكد هوية الموسيقى العربية وتميزها عن باقي موسيقى شعوب العالم، وتتجلى هذه الهوية من خلال أعمال رواد التأليف الموسيقي عند الموسيقيين القوميين المصرين والعرب، الذين استخدموا ألحانهم الشعبية دون المساس بمقاماتها الأصلية واستطاعوا أن يسخروا ما درسوه من علوم التأليف الموسيقي العالمي لخدمة كتاباتهم وموسيقاهم أمثال عطية شرارة[3]، عبدالحليم

3. (1923-) من أشهر عازفي الكمان وله مناهج لتدريس هذه الآلة ، تميزت مؤلفاته بالميلودية ذات الطابع الشرقي.

نويرة[4]، حسين جنيد[5] . . وغيرهم، وفي الجانب الآخر نجد بعض المؤلفين الذين قاموا بتغيير المقامية تجنباً لثلاثة أرباع البعد أمثال عزيز الشوان[6]،جمال عبدالرحيم[7]، رفعت جرانة[8]، ويوسف خاشو[9] ... وغيرهم، الأمر الذي أوجد تيارين متناقضين في هذا المجال، حيث اعتبره بعض النقاد والمتخصصون سبباً لفقدان الهوية وتشويهاً للمقامية، ورفضوا المساس بالألحان الشعبية وتحريفها وترويضها لتخضع لعلوم الموسيقى الغربية، بينما اعتبره البعض الآخر تنويعاً أو تطويراً للموسيقى العربية يعمل لخدمتها ويرتقي بها الى العالمية ولو تم تقديمها بشكلٍ مختلفٍ عن المألوف.

ومما لا شك فيه أن اختلاف الرأي يثري العملية الإبداعية ويزيدها ألقاً وتنويعاً، فلو اتفق جميع المؤلفين على نهج واحد للتأليف العربي لأصبحت مؤلفاتهم مكرره خالية من التنويع والإبداع، فرفض تغريب الموسيقى العربية له دوره الكبير في المحافظة على أصالة موسيقانا وتقديمها بشكلها التقليدي للشباب الجديد مما يعزز هويتهم وانتماءهم وتمسكهم بأصالتهم، وكذلك استخدام علوم الكتابة الأوركسترالية في الموسيقى العربية كنوعٍ من التجديد والإبتكار يساهم في تطويرها وانتشارها، فموسيقانا العربية وهويتنا لا تنحصر في بوتقة المقامات ذات الثلاثة أرباع البعد فقط.

سيقوم الباحثون بتناول هذه القضية من جوانبها المتعددة، وذلك من خلال المحاور التالية:

- ❖ أساليب تغيير المقامية.
- ❖ مدى تأثير تغيير المقامية على الطابع والهوية.
- ❖ أهم الأعمال الموسيقية التي تم فيها تغيير المقامية وأهم مؤلفيها من المؤلفين المصريين والعرب القوميين.
- ❖ أهم الأعمال الموسيقية التي استخدم مؤلفوها المقامات الشرقية بأبعاها، دون اللجوء الى تغيير الأبعاد.

أولاً: أساليب تغيير المقامية:

يقوم المؤلف الموسيقي بتغيير المقامية للألحان الشعبية بإحدى الطريقتين الآتيتين:

الطريقة الأولى: رفع أو خفض أحد درجات المقام لتغيير ثلاثة أرباع البعد الى نصف بعد أو بعد كامل، مما يؤدي الى الإنتقال لمقام شرقي آخر خالٍ من ثلاثة أرباع البعد أو الى أحد السلمين الكبير والصغير، كتغيير لحن في مقام بياتي الى كرد، أو راست الى سلم كبير أو صغير .

4. (1916-1985) من الأعضاء المؤسسين لجمعية المؤلفين والملحنين في باريس، وكان عضو مجلس إدارتها. وكان قائد لفرقة الموسيقى العربية التي عملت على إحياء تراث الموسيقى العربية.
5. (1918-1990) كان قائد لفرقة أم كلثوم التابعة لمعهد الموسيقى العربية – اكاديمية الفنون.
6. (1916-1993) من الجيل الثاني، شغل نصب أستاذ التأليف الموسيقي – المعهد العالي للموسيقى العرية، أهم مؤلفاته أوبرا أنس الوجود.
7. (1924-1988) من الجيل الثاني، شغل منصب أستاذ التأليف الموسيقي بكونسيرفتوار القاهرة.
8. (1924-) من الجيل الثاني كان قائداً لأوركسترا التلفزيون المصري، أكثر من كتب في الموسيقى البروجرامية فله ست قصائد سيمفونية، وسيمفونية تصويرية (23 يوليو، سيمفونيةالثورة) .
9. (1927-1997) أول مؤلف أردني يهتم بالكتابة الأوركسترالية حيث كتب ما يقارب 14 سيمفونية تصويرية Program Symphony وحملت كل سيمفونية أسم مرتبط بقضايا وطنية مثل سيمفونية الهاشميون، سيمفونية الحسين بن طلال، سيمفونية أردن الحسين، سيمفونية القدس .

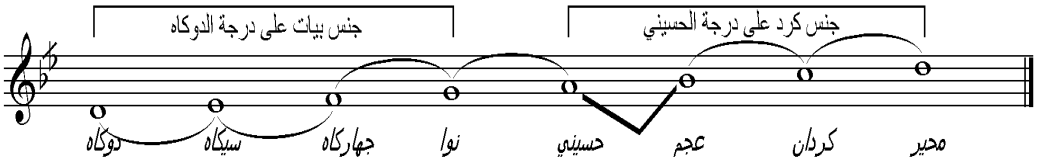
الطريقة الثانية: تصوير الخلية اللحنية في مقام جديد ليس له علاقة بالمقام الأصلي كتنويع على اللحن في مقام جديد، وفي هذه الحالة لا يمكن القول بإن المؤلف قام برفع أو خفض أي من درجات السلم، كتغيير لحن في مقام كرد الى مقام حجاز أو نهاوند .

في الطريقة الأولى هناك احتمالات كثيرة لتغيير المقامية عن طريق رفع أو خفض أحدى درجات المقام سيتم استعراضها كاملة وبالتفصيل لجميع الاحتمالات الممكنة للمقامات الرئيسية فقط، إذ أن المقامات الفرعية لا تخرج عن هذه الأساليب كونها مكونة من جنسين من أجناس المقامات الرئيسية، كما سيتم توضيح ذلك بالأمثلة المختارة من الأغاني الشعبية الأردنية التي قام المؤلف الأردني يوسف خاشو باستخدامها في كتابته الأوركسترالية .

1. مقام البياتي:

يتكون مقام البياتي من جنسين هما: جنس جذع بيات على الدرجة الأولى وجنس فرع كرد على الدرجة الخامسة، (عبدالعظيم، 1984، ص28)، وعند تغيير المقامية يقوم المؤلف بتغيير جنس الأصل فقط لأن جنس الفرع خالٍ من ثلاثة أرباع البعد.

مقام البيات



شكل رقم (1)

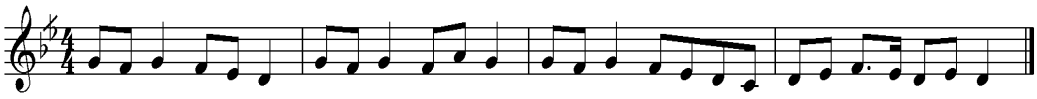
يقع بعد الثلاثة أرباع في جنس البيات بين (الدرجة الأولى والدرجة الثانية)، وبين (الدرجة الثانية والدرجة الثالثة)، وهناك احتمالان لتغيير المقامية وذلك بتغيير الدرجة الثانية إما بالرفع أو بالخفض:

أ- رفع الدرجة الثانية:

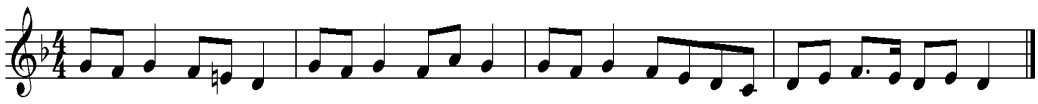
يتم رفع الدرجة الثانية بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية بعداً كاملاً، وهذا يؤدي الى تغيير الجنس الى نهاوند (مانير).

وفي هذه الحالة يتعامل المؤلف مع هذا المقام كما يتعامل مع السلم الصغير من حيث المعالجة الهارمونية .

مثال (أ): لحن أغنية " ريدَها " أستخدمها المؤلف يوسف خاشو في المقطوعة السيمفونية ألحان من الأردن الجزء الأول، (1) .Melodies from Jordan Vol وهي في مقام البياتي:

لحن أغنية ريدها في مقام البياتي

شكل رقم (2)

تم تغيير المقامية الى السلم الصغير فأصبح كالتالي:

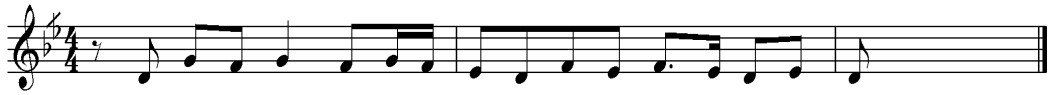
لحن أغنية ريدها في السلم الصغير

شكل رقم (3)

ب- خفض الدرجة الثانية

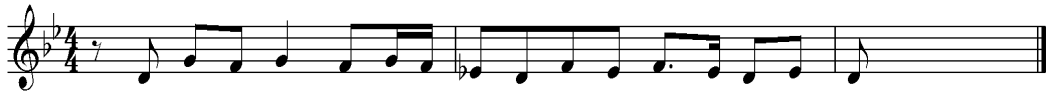
يتم خفض الدرجة الثانية بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية نصف بعد، وهذا يؤدي الى تغيير الجنس الى كرد .

وفي هذه الحالة يتعامل المؤلف مع هذا المقام على أنه سلم صغير وان الدرجة الثانية الصغيرة للسلم هي بمثابة تآلف النابوليتاني، وهذا يضفي احساساً شرقياً الى حد كبير.

مثال (ب): لحن أغنية " خزات العين " أستخدمها المؤلف يوسف خاشو في المقطوعة السيمفونية ألحان من الأردن الجزء الثاني، (2) .Melodies from Jordan Vol وهي في مقام البياتي:

لحن أغنية خزات العين في مقام البياتي

شكل رقم (4)

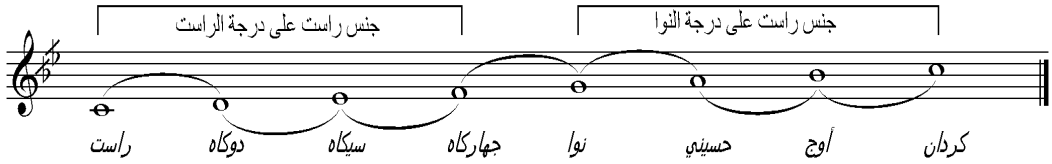
تم تغيير المقامية بخفض الدرجة الثانية ليصبح اللحن في مقام الكرد كالتالي:

لحن أغنية خزات العين في مقام الكرد

شكل رقم (5)

2. مقام الراست:

يتكون مقام الراست من جنسين هما: جنس جذع راست على الدرجة الأولى وجنس فرع راست على الدرجة الخامسة، (عبدالعظيم، 1984، ص10)، وبما أن الجنسين متشابهان ؛ فما ينطبق على الجنس الأول ينطبق على الجنس الثاني.

مقام الراست



شكل رقم (6)

يقع بعد الثلاثة أرباع في جنس الراست بين (الدرجة الثانية والدرجة الثالثة)، وبين (الدرجة الثالثة والدرجة الرابعة)، وهناك احتمالان لتغيير المقامية وذلك بتغيير الدرجة الثالثة إما بالرفع أو بالخفض:

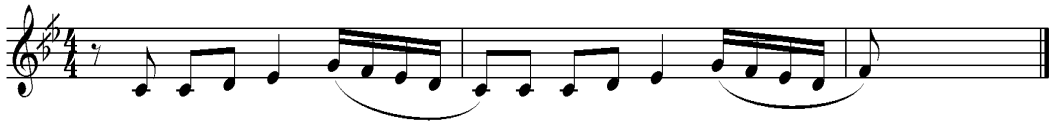
أ- رفع الدرجة الثالثة:

يتم رفع الدرجة الثالثة بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الثانية والدرجة الثالثة بعداً كاملاً، وهذا يؤدي الى تغيير الجنس الى عجم (ماجير).

وفي هذه الحالة يتعامل المؤلف مع هذا المقام كما يتعامل مع السلم الكبير من حيث المعالجة الهارمونية.

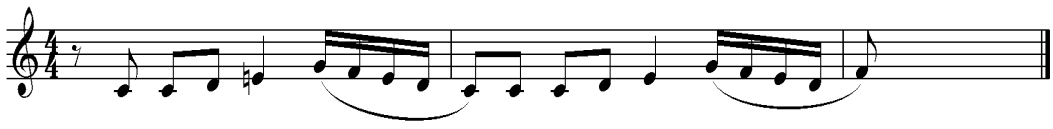
مثال (أ): لحن أغنية " بين الدوالي " أستخدمها المؤلف يوسف خاشو في المقطوعة السيمفونية ألحان من الأردن الجزء الثاني، (2) .Melodies from Jordan Vol وهي في مقام الرست:

لحن أغنية بين الدوالي في مقام الراست



شكل رقم (7)

تم تغيير المقامية برفع الدرجة الثالثة ليصبح المقام عجم (السلم الكبير):

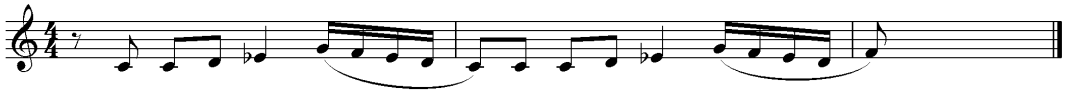
لحن أغنية بين الدوالي في السلم الكبير

شكل رقم (8)

ب- خفض الدرجة الثالثة:

يتم خفض الدرجة الثالثة بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الثانية والدرجة الثالثة نصف بعد، وهذا يؤدي الى تغيير الجنس الى نهاوند (مانير).

وفي هذه الحالة يتعامل المؤلف مع هذا المقام كما يتعامل مع السلم الصغير من حيث المعالجة الهارمونية .

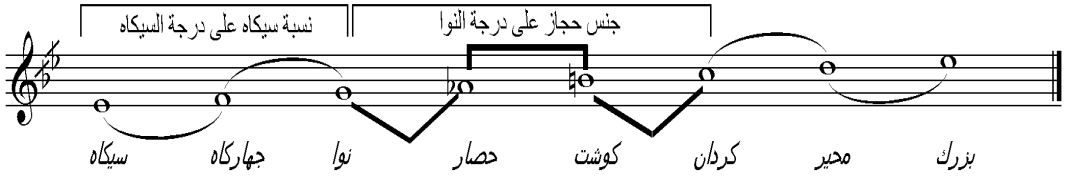
مثال (ب): لحن الأغنية السابقة " بين الدوالي " حيث قام خاشو بتغيير مقاميتها بخفض الدرجة الثالثة ليصبح المقام نهاوند (السلم الصغير) وفي نفس العمل:

لحن أغنية بين الدوالي في السلم الصغير

شكل رقم (9)

3. مقام الهزام:

يتكون مقام الهزام من جنسين هما: جنس الأصل وتسمى نسبة سيكاه على الدرجة الأولى وجنس فرع حجاز على الدرجة الثالثة، (عبدالعظيم، 1984، ص55) وعند تغيير المقامية يقوم المؤلف بتغيير جنس الأصل فقط، لأن جنس الفرع خالٍ من ثلاثة أرباع البعد.

مقام الهزام



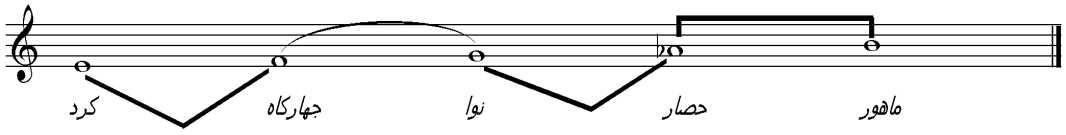
شكل رقم (10)

ويتميز هذا المقام بدرجة ركوزه (الدرجة الأولى) المخفضة، حيث يقع بعد الثلاثة أرباع بين الدرجة الأولى والثانية، وهناك احتمالان لتغيير المقامية وذلك بتغيير الدرجة الأولى إما بالرفع أو بالخفض، وهنا نتكلم عن تغيير الدرجة الأولى (درجة الركوز) ومدى تأثيره على تغيير المقام وفقدانه لشخصيته:

أ- رفع الدرجة الأولى:

يتم رفع الدرجة الأولى بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية نصف بعد، وهذا يؤدي الى تغيير الجنس الى صبا زمزمة، وهذا المقام غير موجود في الموسيقى الغربية.

جنس صبا زمزمة

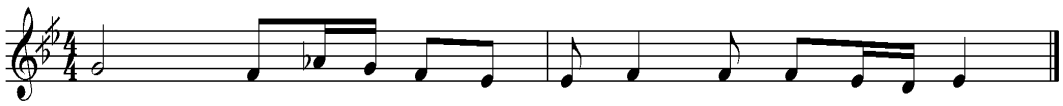


شكل رقم (11)

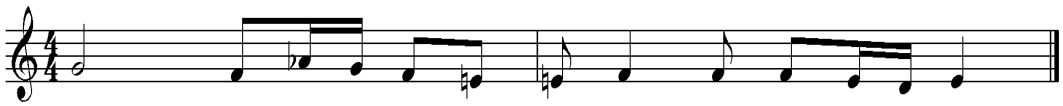
وإن أية معالجة هارمونية لهذا المقام لا بد وأن توحي بالطابع الشرقي وإن تغيرت شخصية المقام الأصلي (الهزام) . فهنا يفقد اللحن طابعه بتغيير المقام ولكنه يحتفظ بالهوية الشرقية، وغالباً ما يرتبط المحور المقامي هنا بالدرجة السادسة للمقام (أو الثالثة الكبيرة الهابطة M 3^{rd})، بمعنى أنه اذا كانت درجة ركوز مقام صبا زمزمة هي درجة الكرد (مي) فإن المحور المقامي سيكون على درجة الراست (دو) بشكل أو بآخر.

مثال (أ): لحن الكوبليه لأغنية " شدّينا عالخيل الضمّر " أستخدمها المؤلف يوسف خاشو في السيمفونية رقم (4) - *The Great Arab Revolution*

الحسين بن طلال – *Hussien Bin Talal* وهي في مقام هزام:

لحن الكوبليه في الأغنية الشعبية الأردنية شدينا عالخيل
في مقام هزام

شكل رقم (12)

تم تغيير المقامية برفع الدرجة الأولى ليصبح المقام صبا زمزمة:

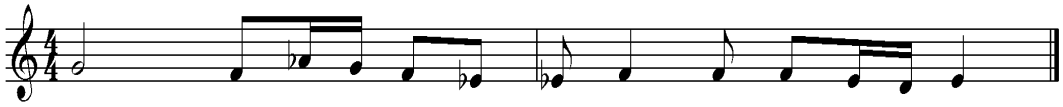
لحن الكوبليه في الأغنية الشعبية الأردنية شدينا عالخيل
في مقام صبا زمزمة

شكل رقم (13)

ب- خفض الدرجة الأولى:

يتم خفض الدرجة الأولى بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية بعداً كاملاً، وهذا يؤدي الى تغيير الجنس الى عجم (ماجير) .

وفي هذه الحالة يتعامل المؤلف مع هذا المقام كما يتعامل مع السلم الكبير من حيث المعالجة الهارمونية.

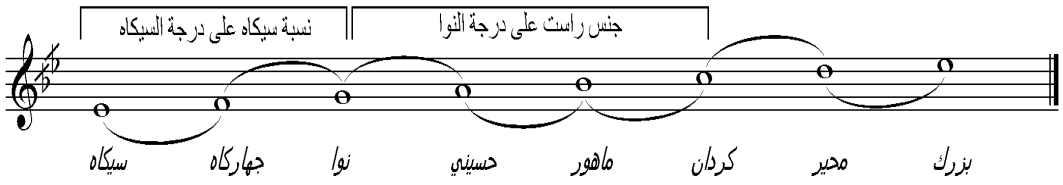
مثال (ب): عند تغيير مقامية اللحن السابق بخفض الدرجة الأولى يصبح اللحن في مقام العجم (السلم الكبير):

لحن الكوبليه في الأغنية الشعبية الأردنية شدينا عالخيل
في مقام عجم

شكل رقم (14)

4. مقام السيكاه:

يتكون مقام السيكاه من جنسين هما: جنس الأصل وتسمى نسبة سيكاه على الدرجة الأولى وجنس فرع راست على الدرجة الثالثة (عبدالعظيم، 1984، ص12):

مقام السيكاه



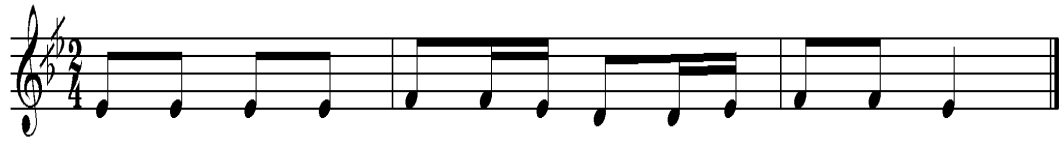
شكل رقم (15)

يتميز هذا المقام بدرجة ركوزه (الدرجة الأولى) المخفضة، حيث يقع بعد الثلاثة أرباع بين الدرجة الأولى والثانية (كما هو الحال في مقام الهزام)، وهناك احتمالان لتغيير المقامية وذلك بتغيير الدرجة الأولى إما بالرفع أو بالخفض، وهنا نتكلم عن تغيير الدرجة الأولى ومدى تأثيره على تغيير المقام وفقدانه لشخصيته:

أ- رفع الدرجة الأولى:

يتم رفع الدرجة الأولى بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية نصف بعد مما يؤدي الى تغيير الجنس الى كرد، ولقد تم شرح كيفية التعامل مع هذا الجنس سابقاً (عند خفض الدرجة الثانية في مقام البيات).

مثال (أ): لحن أغنية " بالله تصبوا هالقهوة " أستخدمها المؤلف يوسف خاشو في المقطوعة السيمفونية ألحان من الأردن الجزء الثاني،(2) .Melodies from Jordan Vol وهي في مقام سيكاه:

لحن أغنية بالله تصبوا هالقهوة
في مقام سيكاه

شكل رقم (16)

تم تغيير المقامية برفع الدرجة الأولى ليصبح المقام كرد:

شكل رقم (17)

ب- خفض الدرجة الأولى:

يتم خفض الدرجة الأولى بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية بعداً كاملاً، وهذا يؤدي الى تغيير الجنس الى جنس عجم مع رفع الدرجة الرابعة للجنس لتصبح رابعة زائدة (Aug 4^{th}) بدلاً من رابعة تامة (Per 4^{th}) . وهذا المقام غير موجود في الموسيقى الشرقية وهو أحد المقامات الكنسية Modes ويسمى مقام الليدي Lydian، كما في الشكل التالي:

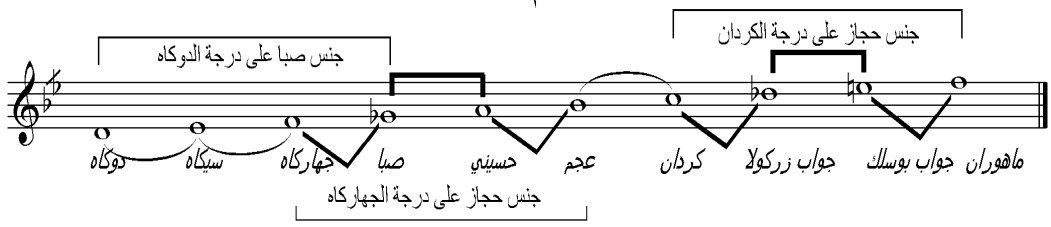
شكل رقم (18)

وهو مقام غير مستخدم في الموسيقى العربية، رغم استخدام رفع الدرجة الرابعة التامة لمقام العجم لتصبح زائدة ولكنها تعتبر تلويناً لحنياً.

5. مقام الصبا:

يتكون مقام الصبا من ثلاثة أجناس هي: جنس الأصل صبا على الدرجة الأولى، وجنس الفرع حجاز على الدرجة الثالثة، وجنس فرع آخر على الدرجة السابعة هو الحجاز . (عبدالعظيم، 1984، ص53).

ويعتبر مقام الصبا من المقامات ذات الطابع اللحني الذي يوحي بالشجن وله شخصية شرقية متميزة، وهو المقام الوحيد الذي يتم فيه تخفيض الدرجة الثامنة لتصبح ثامنة ناقصة (dim 8^{th}) وذلك لتكوين جنس الفرع الثاني (جنس الحجاز على الكردان).

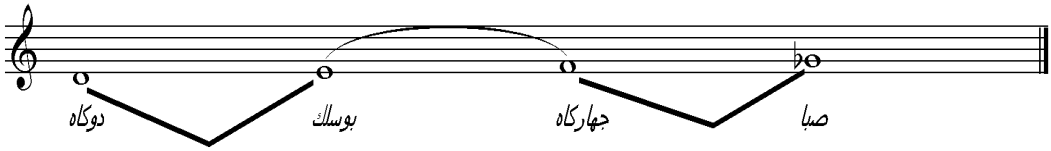
مقام الصبا

شكل رقم (19)

يقع بعد الثلاثة أرباع في جنس الصبا (بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية)، وبين (الدرجة الثانية والدرجة الثالثة)، وهناك احتمالان لتغيير المقامية وذلك بتغيير الدرجة الثانية إما بالرفع أو بالخفض:

أ- رفع الدرجة الثانية:

يتم رفع الدرجة الثانية بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية بعداً كاملاً، وهذا يؤدي الى تغيير الجنس الى صبا بوسلك:

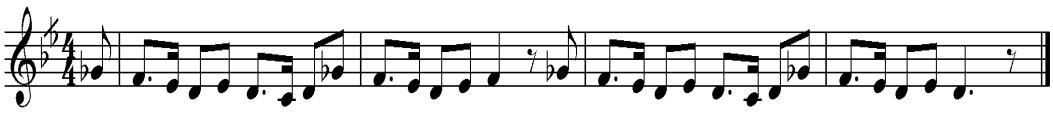
جنس صبا بوسلك



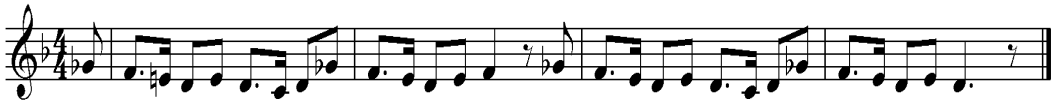
شكل رقم (20)

وهو من المقامات المميزة جداً للطابع الشرقي، فبالرغم من البعد عن شخصية المقام الأصلي (الصبا) إلا ان الناتج السمعي في هذه الحالة يحمل الهوية الشرقية .

مثال (أ): لحن أغنية " يابو الجديلة " أستخدمها المؤلف في المقطوعة السيمفونية: جرش إطلال وظلال " Jerash " وهي في مقام الصبا:

لحن أغنية يابو الجديلة
في مقام صبا

شكل رقم (21)

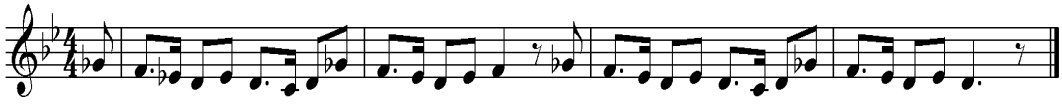
تم تغيير المقامية برفع الدرجة الثانية ليصبح المقام صبا بوسلك:

لحن أغنية يابو الجديلة
في مقام صبا بوسلك

شكل رقم (22)

ب- خفض الدرجة الثانية:

يتم خفض الدرجة الثانية بمقدار ربع درجة فتصبح المسافة بين الدرجة الثانية والدرجة الثالثة بعداً كاملاً مما يؤدي الى تغيير الجنس الى صبا زمزمة . ولقد تم شرح كيفية التعامل مع هذا الجنس سابقاً (عند رفع الدرجة الأولى في مقام الهزام).

مثال (ب): لحن الأغنية السابقة " يابو الجديلة " حيث قام المؤلف بتغيير مقاميتها بخفض الدرجة الثانية ليصبح المقام صبا زمزمة (وفي نفس العمل):

لحن أغنية يابو الجديلة
في مقام صبا زمزمة

شكل رقم (23)

ومن هنا يتضح لنا أن تغيير المقامية تؤدي الى فقدان اللحن لشخصيته (وهذا لا يختلف عليه أحد) فطابع اللحن قد تغير بالكامل، ولكن بعض التغيرات تحافظ على الهوية الشرقية بالرغم من تغيير شخصية اللحن، وذلك لأن التغيير أدى الى مقام آخر غير موجود في الموسيقى الغربية بل تتميز به الموسيقى الشرقية ايضاً، ولقد قام الباحثون بوضع جدول يستنتج فيه أساليب تغيير المقامية ومدى تأثير هذا التغيير على الطابع والهوية وذلك باستعراض الأجناس الرئيسية للمقامات العربية التي تحتوي على بعد الثلاثة أرباع، وأساليب تغييرها من خلال الرفع أو الخفض:

" جدول تغيير المقامية "

الجنس	الدرجة المخفضة	تغيير المقامية بالرفع	تغيير المقامية بالخفض	تأثير التغيير على الطابع والهوية
راست	الدرجة الثالثة	ماجير	مانير	يتغير الطابع ويفقد الهوية (في كثير من الأحيان)
بيات	الدرجة الثانية	مانير	كرد	التغيير بالرفع يفقد الطابع والهوية والتغيير بالخفض يفقد الطابع ويحتفظ بالهوية الشرقية
هزام	الدرجة الأولى	صبا زمزمة	ماجير	التغيير بالرفع يحافظ على الطابع ويظهر الهوية الشرقية والتغيير بالخفض يفقد الطابع ويلغي الهوية الشرقية
سيكاه	الدرجة الأولى	كرد	مقام ليديان	التغيير بالرفع يفقد الطابع ويحتفظ بعض الشئ بالهوية والتغيير بالخفض يلغي الطابع والهوية
صبا	الدرجة الثانية	صبا بوسلك	صبا زمزمة	مع التغيير بالخفض والرفع يحافظ على الطابع ولا يفقد الهوية الشرقية

ثانياً: مدى تأثير تغيير المقامية على الطابع والهوية:

يرى الباحثون وبناءً على الدراسة الحالية أن الطابع الشرقي الذي يمثل هوية موسيقانا العربية لا يقتصر فقط على المقامات التي تحتوي على ثلاثة أرباع البعد، مع التأكيد – بالطبع – على خصوصية المقامات الشرقية التي تحتوي على ثلاثة أرباع البعد والتي تتميز بها الموسيقى الشرقية دون باقي موسيقات الشعوب.

فالطابع الشرقي يظهر لنا في مؤلفات في مقام العجم وهو نفسه السلم الكبير في الموسيقى الغربية ولكن ما يميز موسيقانا العربية هو أسلوب استخدام المقام، وسأوضح ذلك بما يلي وعلى شكل نقاط، موضحاً ذلك بامثلة لحنية عربية وغربية بعيداً عن الكتابة الأوركسترالية لأن محور الحديث هنا هوالطابع والهوية للمقامات:

- يستخدم السلم الكبير في الألحان ذات الطابع القوي في الأداء مثل الألحان الوطنية والسلام الوطني والسيمفونية الكورالية لبيتهوفن ...ألخ
- بينما يستخدم نفس المقام في الألحان الرومانسية والألحان ذات الشجن والتطريب مثل أغنية لسه فاكرلأم كلثوم، ومقطوعة Romance لبيتهوفن ومقطوعة Salue De Amore لإدوارد إليجار ...ألخ .
- كما يستخدم مقام الصبا – ذو الطابع الحزين – في الألحان ذات طابع الشجن والتطريب في الموسيقى الشرقية مثل هو صحيح الهوى غلاب لأم كلثوم والجزء الحزين في أغنية " الربيع " لفريد الأطرش ... ألخ
- بينما يستخدم نفس المقام الحزين في الأغنية الوطنية الأكثر حماسة " حي على الفلاح " ألحان محمد عبدالوهاب والتي قام بتوزيعها الأخوين الرحباني وأغنية زينه لفريد الأطرش بالإضافة الى العديد من الأغاني الشعبية الراقصة والمستخدمة في الأفراح مثل سلامتها أم حسن لأحمد عدوية... ألخ

وبناءً عليه يرى الباحثون أن خصوصية الموسيقى العربية وطابعها والمحافظة على هويتها لا يقتصر على مقامات دون الأخرى، وان طريقة استخدام المقام في التأليف الموسيقي هو الذي يظهر الطابع والهوية، وهذا يؤكد مبدأ جواز تغيير المقامية في كتابات بعض المؤلفين القوميين المصريين والعرب كشكل من اشكال التنويعات والإستفادة من علوم الهارموني والكنتربوينت الغربية بهدف كتابتها للأوركسترا الكبير، وهذا لا يتعارض مع الأصالة والمحافظة على الهوية، حيث باستطاعة المؤلف إظهار أحاسيسه الشرقية وهويته العربية من خلال المقامات الخالية من ثلاثة أرباع البعد والتي تتميز بها موسيقانا العربية ايضاً.

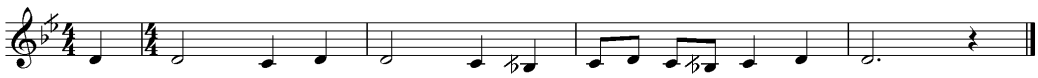
ثالثاً: أهم الأعمال الموسيقية التي تم فيها تغيير المقامية وأهم مؤلفيها من المؤلفين المصريين القوميين .

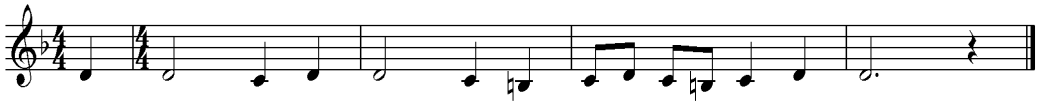
هناك العديد من الأعمال التي أستخدم مؤلفوها ألحاناً شعبية وأعادو صياغتها وتوزيعها للأوركسترا وقاموا بتغيير المقامية، سيقوم الباحثون بكتابة أمثلة مختلفة مع بتحليل أربعة نماذج منها:

1- **المتتالية الشعبية للأوركسترا، مصنف رقم 24 في سلم دو ص لأبو بكر خيرت [10]:**

وهي من ست حركات قائمة على ألحان شعبية مصرية وسورية وألحان أخرى لملحنين مصريين (سمحة الخولي، 1998)، استخدم المؤلف الأغاني الآتية:

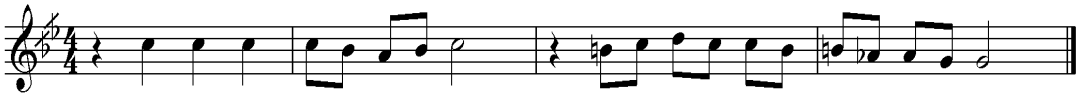
- **عطشان يا صبايا،** الأغنية في مقام البيات:

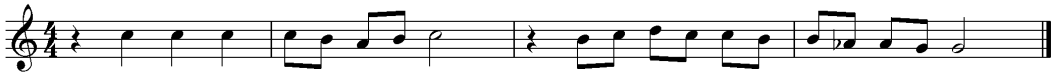
اللحن الشعبي عطشان يا صبايا

شكل رقم (24)

تم تغيير المقامية بأسلوب رفع الدرجة الثانية – ليتغير المقام الى مانير، ومع رفع الدرجة السادسية لمقام المانير يصبح اللحن في مقام دوريان:

شكل رقم (25)

- **يمامة حلوة،** الأغنية في مقام السوزناك:

10 . (1910-1963) من الجيل الأول، أول من استخدم الألحان الشعبية المصرية في مؤلفات أوركسترالية.

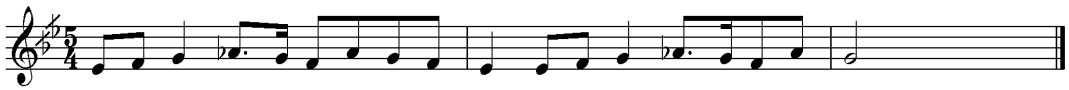
لحن أغنية يمامة بيضا

شكل رقم (26)

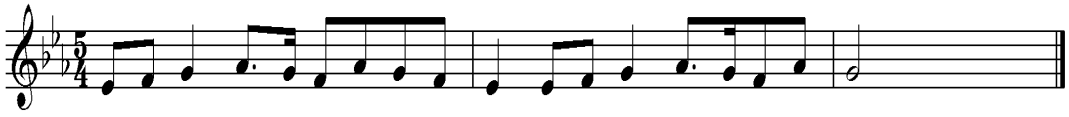
تم تغيير المقامية بأسلوب رفع الدرجة السابعة لمقام السوزناك (في بداية اللحن) ليتغير المقام الى ماجير، مع الإبقاء على جنس الحجاز:

شكل رقم (27)

2- **القصيد السيمفوني " انتصار الإسلام " لرفعت جرانة:**

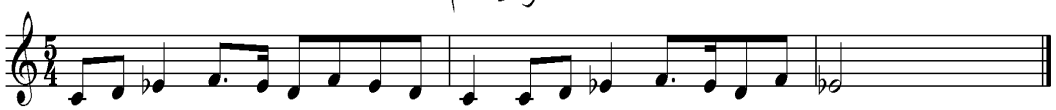
أستخدم المؤلف لحن الأغنية الشعبية " **طلع البدر علينا** " (سمحة الخولي، 2003، ص36).

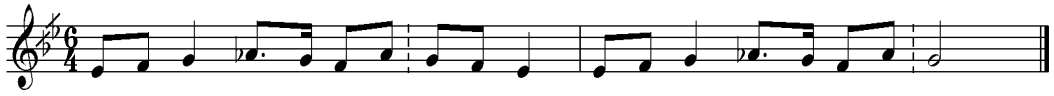
وهي في مقام الهزام:

لحن طلع البدر علينا

شكل رقم (28)

تم تغيير المقامية بإسلوب خفض الدرجة الأولى – ليتغير المقام الى ماجير.

شكل رقم (29)

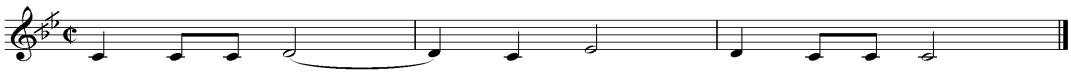
كما استخدم المؤلف الطريقة الأولى في تغيير المقامية (تصوير الخلية اللحنية في مقام جديد ليس له علاقة بالمقام الأصلي كتنويع على اللحن في مقام جديد)، فاستخدم اللحن في مقام نهاوند على درجة الراست (سلم دو الصغير):

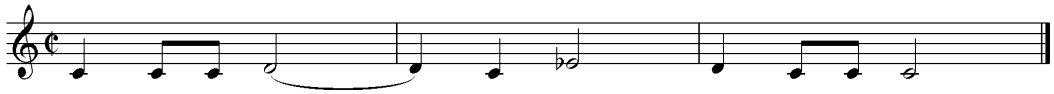
الجزء المستعار من لحن أغنية طلع البدر علينا
كما استخدمه رفعت جرانة في القصيد السيمفوني
انتصار الأسلام

شكل رقم (30)

ملاحظــة: يرى الباحثون أن الميزان الذي تم استخدامه لكتابة اللحن غير مناسب، حيث بدأ اللحن على الضغط الأول وفي إعادته بدأ على الضغط الثاني ! فالضغوط لهذا اللحن تؤكد ميزان $\frac{6}{4}$ وليس $\frac{5}{4}$ كما في الشكل:

شكل رقم (31)

3- **الكونشيرتو الثاني للكمان لعطية شرارة:**

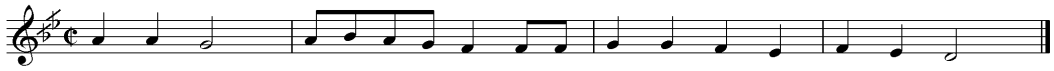
استخدم المؤلف لحن أغنية " خذني معاك ياللي انت مسافر " وهي في مقام الراست:

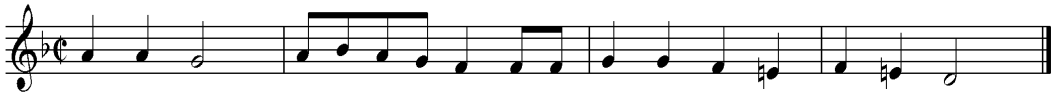
اللحن الشعبي خذني معاك يللي انت مسافر

شكل رقم (32)

وتم تغيير المقامية بأسلوب خفض الدرجة الثالثة ليتغير المقام الى نهاوند:

شكل رقم (33)

4- **تنويعات سيمفونية " بلدي " – كامل الرمالي [11] :**

أستخدم المؤلف أغنية " **يا عزيز عيني** " (سمحة الخولي، 2003، ص58)، وهي في مقام بيات:

لحن أغنية يا عزيز عيني

شكل رقم (34)

تم تغيير المقامية بأسلوب رفع الدرجة الثانية للمقام ليتحول الى مقام نهاوند على درجة دوكاه، المقام الصغير:

شكل رقم (35)

11. (1922-) فاز بالجائزة الأولى للتأليف الموسيقي لوزارة المعارف عام 1948 .

والعديد من المؤلفات مثل:

1. الأفتتاحية الشعبية في مقام فا الكبير مصنف رقم 26 لأبي بكر خيرت، وتقوم على مجموعة من ألحان سيد درويش من أوبريت **العشرة الطيبة**، وأوبريت **شهرزاد**.
2. إعادة صياغة لطقطوقة " **إيه العبارة** " – أبو بكر خيرت.
3. تنويعات على لحن " **عطشان يا صبايا**: عزيز الشوان.
4. إعادة صياغة موشح **يا شادي الألحان** – أبو بكر خيرت .
5. إعادة صياغة أغنية **تعالي يا بطة** – جمال عبدالرحيم. (زين نصار، 1986، ص22).

رابعاً: أهم الأعمال الموسيقية التي استخدم مؤلفوها المقامات الشرقية بأبعاها، دون اللجوء الى تغيير الأبعاد:

وفي المقابل قام بعض المؤلفين القوميين المصريين بإخضاع نظريات الموسيقى الأوروبية لتوظيف موسيقاهم ولخدمة ألحانهم مع الاحتفاظ بطابعها وهويتها العربية من خلال استخدام الألحان الشعبية والمحافظة على مقاميتها، مثل:

1- بحيرة المنزلة – عبدالحليم نويرة .
2- فانتازيا للقانون والأوركسترا – فؤاد الظاهري[12]
3- خواطر عربية للقانون والأوركسترا – حسين جنيد.
4- فانتازيا للعود والأوركسترا – سيد عوض[13]
5- موسيقى للقانون والأوركسترا (موسيقى فيلم زينب) – إبراهيم حجاج[14]
6- كونشيرتو العود – عطية شرارة .
7- سامبا شرارة – عطية شرارة . (بثينة فريد 1999، ص 96) .

النتائج:

1- إن الهوية العربية لموسيقانا الشرقية لا تقتصر على المقامات ذات الثلاثة أرباع البعد، فالهوية موجودة في مقامات أخرى خالية من ثلاثة أرباع البعد مثل الحجاز، النوأثر، أثركرد ... ألخ.
2- طابع المقام الذي يطفيه اللحن في مقام ما مرتبط بأسلوب استخدام المؤلف لهذا المقام، فالمقام بنغماته السبعة هو كألوان الطيف السبعة التي تشكل المادة الخام لجميع الألوان.
3- بعض أنواع تغيير المقامية (لإلغاء ثلاث أرباع البعد) تحتفظ بالطابع والهوية الشرقية، مثل تغيير الهزام الى صبا زمزمة، وتغيير الصبا الى صبا بوسلك.
4- جواز تغيير المقامية كشكل من أشكال التنويعات والإستفادة من علوم الهارموني والكنتربوينت الغربية في خدمة الموسيقى العربية بهدف الكتابة الأوركسترالية.

12. (1916- 1988) أشهر من كتب موسيقى تصويرية للأفلام المصرية وتميز بتوظيف آلات النفخ في موسيقاه.
13. (1926-2000) حاصل على درجة الدكتوراه، وكان عازفاً على آلة الفيولينا ومدرساً لها . انشأ قسماً للموسيقى بجامعة اليرموك في الأردن بدعوة من رئيسها د.عدنان بدران .
14. (1916-1987) عرض الفلم خارج مصر وفاز بجائزة في الموسيقى .

5- استطاع بعض المؤلفين المصريين القوميين توظيف نظريات الموسيقى الغربية في خدمة مؤلفاتهم رغم استخدام الألحان الشعبية في المقامات التي تحتوي على ثلاثة أرباع البعد.

التوصيات:

يوصي الباحث بأن يقوم فريق بحث بجمع وحصر وتصنيف الأعمال العربية للمؤلفين القوميين لأن في ذلك تعريفاً بالمؤلفين العرب وإثراء للمكتبة الموسيقية العربية.

قائمة المصادر والمراجع:

الخولي، سمحة وآخرون: التأليف الموسيقي المصري العاصر،ج 1، سلسلة بريزم للموسيقى (2)، القاهرة 1998.

عبدالعظيم، سهير: أجندة، دار الكتب القومية، القاهرة 1984 .

ـــــ، التأليف الموسيقي المصري المعاصر، ج 2، سلسلة بريزم للموسيقى (3)، القاهرة 2003 .

شوني، آيرشيبيت، 2010، تطبيق مبادئ كوداي – منحنى التربية الموسيقية حسب منهجية كوداي، ترجمة حداد، رامي وعبدالحفيظ، اياد، دار الفكر، عمان – الأردن.

فريد، بثينة و نصار، زين: القومية وأعلام الموسيقى في أوروبا ومصر، مكتبة مدبولي، القاهرة 1999.

نصار، زين: إتجاهات في الموسيقى المصرية المعاصرة، مجلة الفن المعاصر، اكاديمية الفنون، 1986، المجلد الأول، العدد الثاني.

المراجع الأجنبية:

Blume , Fredrich: Classic and Romantic Music , a Comprehensive Survey , Feber and Faber , London , 1979 .

Grout, Donald Jay, 1985, History of Western Music, 3rd Edition, U.K

Kamien, Roger, 2000, Music: An Appreciation the Mc Graw – Hill Companies, Inc. M.S.A

المقابلات:

مقابلة مع المؤلف المصري رفعت جرانة في منزله بالقاهرة.

مقابلة مع المؤلف المصري عطية شرارة في مقر المعهد العالي للموسيقى العربية/ القاهرة.

مقابلة مع المؤلف المصري كامل الرمالي في مقر دار الأوبرا المصرية/ القاهرة .

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 2، 2013، 219- 240

منهجية إنتاج أفلام رسوم متحركة في الإعلام العربي الإسلامي

محمد محمد غالب حسان

كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، مصر، القاهرة

تاريخ الاستلام: 2012/5/17 **تاريخ القبول:**2013/4/18

Production of Animation Films in Arab - Islamic Media

Mohammad Mohammad Ghalib Hassan, Faculty of Fine Arts, Helwan University, Cairo.

ملخص

الرسوم المتحركة هي من العناصر التي يتعلم الطفل من خلالها ، وهناك تقصير في منهجية التصدي للغزو الثقافي الغربي الذي يريد سلب معاني الكرم والشرف والأخلاق من عقول الأطفال ونفوسهم ، وأمام الكم المتزايد من البرامج الموجهة ، بات أطفالنا أمام أعداد كبيرة من امثلة اشخاص الرسوم المتحركة الخيالية ،جعل الأطفال مغرقين في أفكار الغرب من خلال تلك ألافلام التي تشجع فيهم التحرر والإباحية التي تختلف في جوهرها وشكلها عن حضارتنا العربية وما يهمنا في هذا الجانب القول أن التأثير الإعلامي العربي التربوي ضئيل ويجب تنميه ثقافة الهوية العربية بالإنتاج والنهوض بكل الطرق فنيا وفكريا وماديا وذلك بإعداد أفلام رسوم متحركة روائية تخاطب الطفل العربي وتصدى وسائل الإعلام العربي لتلك المحاولات في تشويه الهوية العربيه بإنتاج تلك ألافلام حيث انها من روافد الفن الذي يساعد على تطوير عقلية الطفل وتنشئته نفسيا واجتماعيا وذهنيا ،والسعي في توزيعها عالميا لتساعد على نشر القيم الوطنية الصحيحة من تعاليم ديننا الحنيف وإبراز الرمز والقدوة الحسنه.

الكلمات المفتاحية: الرسوم المتحركة، الغزو الثقافى الغربى، ثقافة الهوية العربية، الشخصية فى فيلم الرسوم المتحركة

Abstract

Animation is a tool in the learning-teaching process in children`s education. Inadequacy is a notable characteristic of our methods of resistance to the western cultural invasion which aims at robbing the moral values of honor and dignity from the minds and souls of our children. The increasing numbers of western oriented animated pictures leave our children with a large number of role models met in these pictures. Such role models encourage and promote in the minds of our children the liberalism and immorality that is alien to our Arab culture both in form and content.

What we have to acknowledge in this regards is that the impact and influence of Arab mass media is too Meagre We need to protect and promote the national Arab identity through the production of fictional animated pictures that address the Arab child and provide him with the moral values of our own culture. It is the duty of the Arab mass media to stand against the western cultural invasion by producing Arab-culture-oriented animated picture films and distributing them globally. This would contribute to defending our cultural values against distortion and raising our children with the right moral values condemned in the teaching of our Islamic faith.

one of the elements of a child's learning, and there shortcomings in

methodology to address the invasion of Western cultural who wants robbed meanings moral of children's minds and souls, where Our children before large numbers of examples people animated fantasy, make children and split open in the ideas of the West through those films that encourages them liberation that differ in essence and form for our Arab, as saying that the influence of the Arab media educational little, and must develop a culture of Arab identity advancement in every way by preparing animated films novelist addresses Arab child and confronted the Arab media to these attempts to distort the Arab identity produce those films where it is one of the tributaries of the art which helps to develop childhood mental development, and seeking to distribute globally to help promote national values of the teachings of our religion.

المقدمة:

الرسوم المتحركة هي من أول العناصر التي يتعلم الطفل من خلالها، نحن نلاحظ مدى التقصير الواضح في منهجية التصدي للغزو الثقافي الغربى الذي يريد سلب معاني الكرم والشرف والأخلاق من عقول الأطفال ونفوسهم، وهذا يعزز مقولة أن التأثير الغربي سيكون فاعلا وقويا حالما يتقاعس المنتجون العرب عن إنتاج أفلام ومسلسلات رسوم متحركة تغرس في عقول الأطفال ثقافتهم العربية وتراثهم الحضاري العريق.

وأمام الكم المتزايد من البرامج الموجهة للأطفال، ضمن مقتضيات المنافسة الإعلامية والبحث عن الربح المادي، بات أطفالنا أمام أعداد كبيرة من امثلة اشخاص الرسوم المتحركة الخيالية البشرية، مما يتكرر ظهورها في الإعلام المرئي والمقروء، فضلاً عن الألعاب التلفزيونية أو الدمى أو الصور التي تنتشر على حقائب الأطفال المدرسية، وكراساتهم وأقلامهم وثيابهم، وغيرها. الأمر الذي جعل الأطفال مغرقين في أفكار الغرب من خلال تلك ألافلام التي تشجع فيهم التحرر والإباحية والمجون والانحلال، مما يجعلهم يذوبون في إرهاصات الغرب الأخلاقية التي تختلف في جوهرها وشكلها عن حضارتنا العربية والإسلامية التي تقوم على مبدأ الوسطية والاعتدال والتوازن في مختلف السياسات التربوية.

ومن هذا المفترق الهام لا بد لنا أن نتطرق إلى العناصر التي تشكل المحور التربوي ومن هذه العناصر الهامة شريحة الطفل: إن هذه الشريحة تعتبر بمثابة الصفحة البيضاء التي تتأثر بمختلف الظروف البيئية المحيطة بها، ولكن ما يهمنا في هذا الجانب القول أن التأثير الإعلامي العربي التربوي ضئيل، حيث أن غالبية افلام ومسلسلات الرسوم المتحركة هي من صناعة الغرب وما يقوم به الإعلام العربي هو إعادة دبلجة هذه الافلام بلغتنا العربية، وغالبا ما تظهر الأفكار الغربية في ثنايا هذه المسلسلات، وهي تتجلى في غالبيتها في إظهار افكارهم الشاذة وذلك لغرس تلك الأفكار في عقول الأطفال والتي تفتقد إلى الحصانة الثقافية والعلمية المطلوبة.

يقول أفلاطون (إن رواة القصص يحكمون المجتمع) واليوم لم يتغير أي شيء، فرواة القصص لديهم تأثير هائل على العالم وكيف نراه، لذلك يجب تعزيز وتنميه ثقافة الهوية العربية بالإنتاج والنهوض المباشر بكل الطرق فنيا وفكريا وماديا، وذلك عن طريق إعداد أفلام رسوم متحركة روائية طويلة تخاطب الطفل العربي، وتتصدى وسائل الإعلام العربي والقنوات المتخصصة لتلك المحاولات في تشويه الشكل العربي بإنتاج نماذج من أفلام الرسوم المتحركة والسعي في توزيعها عالميا كي تساعد على نشر القيم الوطنية والقومية الصحيحة من تعاليم ديننا الحنيف. زحال ألعاب الكمبيوتر شانها شان أفلام الرسوم المتحركة – وعلينا استثمار الرسوم المتحركة كشكل فني محبب وليس فقط لمجرد الترفيه، بحيث تتحول الشخصية فى الفيلم إلى صديق يتفق ويرشد ويوجه كما يرفه من خلال إنتاج عربى متماسك وبناء.

ونحن لا يمكننا أن نتصور مجتمعاً يحيا دون أثر هذا الإعلام الذي يجب أن يبلور الشخصية الإسلامية والعربية التي تختلف بعاداتها وتقاليدها وأفكارها عن سمات الشخصية الغربية وطبائعها، وعلينا غرس القيم وتهذيبها وإبراز الرمز والقدوة الحسنه من خلال فن الرسوم المتحركة حيث انه رافد من روافد الفن الذي يساعد على تطوير عقلية الطفل وتنشئته نفسيا واجتماعيا وذهنيا ويسهم في تنمية مهاراته الاجتماعية ويحرك لديه الوعي الحسي والوجداني والثقافي مما يختزنه منها.

وعلينا ايضا تحفيز انتاج اعمال ابداعيه تظهر حقيقة الهوية العربية الأصيلة وذلك كرد فعل على ممارسات وسائل الإعلام في المجتمعات الأخرى الغربية التي تستخدم وسائل الإعلام وتكنولوجيا المعلومات لخدمة مصالحها وعلينا أن نسهم في تنمية الوعي العربي للانترنت - بما فيه من افلام للرسوم المتحركة - وخاصة لدى فئة الأطفال والشباب فى مواجهة الإعلام الغربي العدائي المتنامى.
من كل هذه الرؤى والأفكار يتطلب من إعلامنا العربي والإسلامي إعادة النظر في سياساته وخططه الإعلامية تجاه الطفل.

مشكلة البحث:

1. ترويج الانتاج الأجنبي لمفاهيم تتعارض مع المبادئ والقيم الاسلامية في قوالب فكرية جاهزة تدس من خلالها السم في العسل فيشربها عقل الطفل النظيف ويأخذها كحقائق مثل: الترويج لثقافة التطبيع مع العدو الاسرائيلي وزرع كل ما هو مادي في عقولهم فينشأ الطفل بعيداً عن الحضارة الإسلامية.
2. غزارة الانتاج الأجنبي لأفلام الرسوم المتحركة والمنتجات المرافقة وعدم وجود بديل ومنافس اسلامي لها لتطور التقنيات الغربية وضعفها عند المسلمين .

أهمية البحث:

1. تمرير المبادئ والقيم الاسلامية في أفلام الرسوم المتحركة بشكل غير مباشر عبر التكرار.
2. إتباع مبدأ أو منهج الثواب، والعقاب مع الأطفال الذين يمثلون الشخصيات في أفلام الرسوم المتحركة.
3. وقوع بعض الشخصيات في أخطاء، وتصحيحها لهم من قبل أشخاص أكبر منهم (كالوالدين مثلاً، أو الأساتذة في المدرسة، أو إمام المسجد) كي يكونوا أقرب الى الحقيقة منهم الى الخيال ولكي يعتاد الأطفال على إحترام من هو أكثر منهم خبرة بالحياة.
4. إيجاد شخصية البطل، أو المثل والقدوة الذي قلما يرتكب الأخطاء لتعلق الأطفال بهذه الشخصية وتأثيرها الكبير عليهم.
5. إستخدام اللغة العربية الفصحى المبسطة في الحوار.
6. إتباع منهج الترغيب لا الترهيب.
7. ايجاد عنصر الاثارة والتشويق، وكذلك عنصر الطرافة في المكان المناسب.
8. توجيه إهتمامات الأطفال الى الرياضات التي باتت غير مرغوبة كثيراً عندهم، والتي حث الرسول عليه الصلاة والسلام الى تعليمها وتعلمها، كالسباحة، وركوب الخيل، والرماية، والتركيز على المجالات التي تهم الأطفال وتجذبهم (كالمباريات الرياضية، والمغامرات والقصص البوليسية)، ومزج الواقع ببعض الخيال من خلال اختراعات وتخيل الأهداف، وكيفية تحقيقها، ومن ثم ترجمتها على أرض الواقع، وإبراز أهمية الوقت من خلال مواقف تتكرر في سياق الأحداث.

9. استخدام تقنيات عالية في الصوت والصورة، واستخدام المؤثرات الصوتية التي تفيد في اظهار المعنى وتوضيحه أي التي تخدم الفكرة أو العمل.
10. وضع الترجمة باللغة الانجليزية في أسفل الشاشة لغير المتحدثين بالعربية.

أهداف البحث:

1. تتمثل الغاية الأساسية من هذا البحث فى بيان المنهج الإسلامى لتحديد أولويات إنتاج أفلام رسوم متحركة ذات ضوابط.
2. بيان مفهوم الإنتاج فى المنهج الإسلامى والربط بينه وبين تحقيق مقاصد الشريعة الإسلامية وهى حفظ الدين والنفس والعقل والعرض (النسل) والمال.
3. مزايا النظرة الإسلامية في أهداف إنتاج أفلام رسوم متحركة هى:
   - أهداف عليا: قيام حياة الإنسان وعبادة اللّه عز وجل.
   - أهداف أولية: وتتمثل في تحقيق المنفعة وإشباع الحاجيات.

- أن اللّه عز وجل يقول: {وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالإِنْسَ إِلا لِيَعْبُدُون} (الذاريات: 56). وبالتالي يجب أن يكون ما يهدف إليه الإنسان في جميع أنشطته ومنها النشاط الاقتصادي هو عبادة اللّه عز وجل، حيث إنه بدون الإنتاج لا يمكن للإنسان أن يشبع حاجياته ويحفظ حياته ليتمكن من أداء العبادات المقررة عليه.
- إن الإنتاج يمكن المسلمين من نشر الدعوة والدفاع عن المجتمع الإسلامي من غزو الاخرين فيمكنهم من تحقيق الاستقلال بكل أبعاده.
- أما بالنسبة لهدف تحقيق المنفعة أو القيمة وضبطها بضابط إسلامي عام فإنه يتحقق ذلك بأن تكون المنفعة معتبرة شرعا وبالتالي تكون منفعة حقيقية وليست مزعومة ومن شأن هذا الضابط أن يمنع إنتاج افلام يزعم البعض أن بها منافع.

الهدف التربوي:

1. تربية الأطفال منذ نعومة أظفارهم على مبادئ الإسلام و ذلك بأن يصبح الطفل المسلم محافظاً على عباداته وأن تلتزم الفتاة المسلمة بحجابها.
2. أن يتحلى الطفل بالصفات و الأخلاق الحسنة والنظافة وأن يمارس الرياضة ويتعامل مع زملائه وأصدقائه من غير المسلمين بأخلاق الإسلام كي يكون مثالاً يحتذى به وقدوة حسنة لجميع من حوله مع محافظته على مبادئ دينه واعتزازه بانتمائه الديني (الإسلام).
3. توعية الأطفال ليصبحوا قادرين على التمييز بين الصالح والطالح والصواب والخطأ. واحترام الأهل والحرص على صلة الأرحام.
4. التحول التدريجي في اهتمامات الأطفال نحو الأمور المفيدة و القيمة.
5. نشوء جيل سوي يتحلى بالصفات الحميدة.

منهج البحث:

الإطار الفكري للفن الإسلامي: لا شك أن (الرسوم المتحركة)، وما ماثلها أداة هامة من أدوات التوجيه والترفيه، وشأنها شأن كل أداة، فهي إما أن تستعمل في الخير أو تستعمل في الشر، فهي بذاتها لا بأس بها ولا شيء فيها، والحكم في شأنها يكون بحسب ما تؤديه وتقوم به. وهكذا نرى في أفلام الرسوم المتحركة أنها: حلال طيب، بل تجب وتطلب إذا توفرت لها شرط التتنزه فى موضوعاتها التي تُعرض فيها عن المجون والفسق وكل ما ينافي عقائد الإسلام وشرائعه وآدابه. فأما الروايات التي تثير الغرائز الدنيا أو تحرض على الإثم، أو تغري بالجريمة أو تدعو لأفكار منحرفة، أو تروج لعقائد باطلة، إلى آخر ما نعرف، فهي حرام لا يحل للمسلم أن يشاهدها أو يشجعها. وبالرغم من أن المسلمين قد دخلوا متأخرين في مجال صناعة أفلام الرسوم المتحركة، التي سبقهم إليها العالم الغربي بسنوات كثيرة، في وقت تقدمت فيه وسائل الاتصال تقدماً مذهلاً، إلاّ ان المستقبل يدعو الى التفاؤل في هذا المضمار، وهذا ما نسمعه كل يوم عن مخلصين قرّروا خوض التجربة وحمل مسؤولية إنتاج أفلام رسوم متحركة إسلامية هادفة، فأفلام الرسوم المتحركة نوع من أنواع الاعلام، ليست حالة ظرفية، وإنما هى تتولى"نقل آراء ومعتقدات جيل إلى جيل آخر، وتنمي العلاقة بينهما"، وبالتالي فمهمتها، يجب أن تستوعب الانسان منذ مجيئه إلى الحياة بل ومنذ أيام الحمل، والولادة، والرضاعة، وفترة الطفولة المبكرة، وحتي الكبر.

إن أفلام الرسوم المتحركة تستطيع أن تؤثر بطرق عديدة علي وعي، وسلوك الانسان في مختلف مراحل عمره، وتحدد وجهات نظره، وقناعاته، وفهمه للحياة.

وبالرغم من غزارة وثراء تراثنا الاسلامي، وعظمة مصادره وتنوّع فنونه وثقافاته، وعمق أصالته، إلا إننا في العالم الاسلامي لم نحقق الإفادة المُثلي منه فيما يتصل باعلام الطفل، ولم ننهل بما فيه الكفاية من هذا الرافد الذي لاينقطع في تثقيف أطفالنا وتوعيتهم، بل علي النقيض من ذلك إتجهنا الي ثقافات غريبة علينا، ننقل حرفياً منها، ونقتبس من شخصياتها الأدبية، والفنية لنرسم لاطفالنا صورة الانسان، وحكايات البطولة.

يأتى هذا البحث في: للتركيز على الاطار الفكرى والمعرفى والالتزام بالثوابت الاسلامية المستمدة من عقيدتنا الاسلامية في اطار منهج اسلامي ينبثق من القرآن الكريم وتعاليم أهل البيت (ع) والتراث الإسلامي الصحيح، بتكريس الهوية الحضارية في وجدان الطفل المسلم، فى أفلام الرسوم المتحركة، وفوق هذا، تحصين الاطفال بالمفاهيم والقيم والمُثل والمباديء الاسلامية وغرس ملكة الانتقاء لديهم لمواجهة الاعلام الوافد علينا من الخارج عبر القنوات الفضائية الدولية ووسائل البث المباشر من الافكار والقيم التي لاتتفق مع عقيدة مجتمعاتنا الاسلامية.

إن أول شيء يتبادر إلى أذهان بعض الشباب، عندما يسمع لفظ إسلامية،هو تلك الأفكار النمطية المسبقة، التي تنفر الشباب دائما من كل ما هو إسلامي، فنتخيل مثلا نموذجاً جديداً من حلقات الرسوم المتحركة يبدأ بالفاتحة، أو يتوقف في منتصف العرض ليبث حديثا شريفا، عن القيم العليا في الإسلام . لكن في مجال البحث، لا نتحدث عن مسلسلات من النوع التعليمي، تنهج تقنيات الوعظ المباشر للتأثير في نفوس الأطفال و الشباب؛ ذلك مكانه في الدرس الديني عبر التلفاز، وفي أماكن أخرى وهي كثيرة .. بل نقصد تلك النوعية من الرسوم المتحركة التي تبثها سائر القنوات الشبابية : بنفس الحيوية، والجمال، والحركية، لكن الفرق في المعالجة المختلفة التي ينبغي أن تنبع في هذه الحالة من فلسفة إرثنا الثقافي الإسلامي؛ ورسوم متحركة بهذه المواصفات،كما هو معروف، لم تخرج بعد إلى حيز الوجود، رغم وجود جمهور واسع يتطلع إليها؛ ومتعطش

لمتابعتها... لذلك نعتقد أن هذا باب جديد، يجب أن يتم فتحه بقوة، وأن يولى الاهتمام الذي يليق به، خصوصا في هذا العصر الذي بلغت فيه أماني النهضة قمتها، ورسوم متحركة بتلك المواصفات، ستعين حتما على تحقيق ذلك الهدف الكبير..

ضوابط الإنتاج فى المنهج الإسلامى:

الإنتاج هو عصب الحياة، به يتم تعمير الأرض وإعانة الإنسان على عبادة الله سبحانه وتعالى. لقد تضمنت الشريعة الإسلامية القواعد التى تضبط الإنتاج وترشد الى استخدام العوامل التى تسهم فى إيجاده، كما استنبط فقهاء المسلمين أسس رفع الكفاءة الإنتاجية، وكان لتطبيق هذه القواعد (الأسس) الدور الأساسى فى توفير الإنتاج الطيب والوفير للمسلمين فى صدر الإسلام (الغزالي، 1983، ص 40).

ومن بين القواعد الإسلامية التى تضبط الإنتاج ما يلي:

1- إنتاج الطيبات وتجنب الخبائث، وأساس ذلك قول الله تبارك وتعالى (وَيُحِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الخَبَائِثَ وَيَضَعُ عَنْهُمْ إِصْرَهُمْ وَالأَغْلاَلَ الَّتِي كَانَتْ عَلَيْهِمْ) (الأعراف: 157).

2- تحقيق التوازن بين مصلحة الأجيال الحاضرة والأجيال المقبلة وذلك من خلال التنويع بين المشروعات الإنتاجية قصيرة الأجل لتخدم الاجيال الحاضرة والمشروعات الإنتاجية الأساسية لخدمة الأجيال المقبلة، وهذا مستنبط من قول الله تبارك وتعالى (وَالَّذِينَ جَاءُوا مِنْ بَعْدِهِمْ يَقُولُونَ رَبَّنَا اغْفِرْ لَنَا وَلِإِخْوَانِنَا الَّذِينَ سَبَقُونَا بِالإِيمَانِ وَلاَ تَجْعَلْ فِي قُلُوبِنَا غِلاًّ لِّلَّذِينَ آمَنُوا رَبَّنَا إِنَّكَ رَءُوفٌ رَّحِيمٌ) (الحشر: 10).

3- إن كل متأمل في الفن الإسلامي يعرف أنه أرسى معايير ذات صبغة مميزة، كان لها آثارها الواضحة على العالم الغربي، وبشكل مستمر، خاصة فيما بين القرن العاشر الميلادي والقرن الرابع عشر، الذي أوضح أن الفن الإسلامي يتوسل بالمادة ليعبر عن الإحساس الديني بالحياة، وعن وجدان أخلاقي إسلامي، تماماً كأصول العقيدة، أو الاعتقاد، لذا تجد، على سبيل المثال وحتى اليوم، في فن المعمار الإسلامي روعة في معمار البيوت البسيطة، وكذلك القصور المشيدة نفسها، وكلاهما يخفي من كنوزه وروائعه أكثر مما يبدو للعيان. ونحن نعيش الآن في عصر أشبه بعقارب الساعة دائم الحركة لا يتوقف عند زمان، أو مكان، حركة تصاعدية، عصر تتربع فيه الصورة على عرش الثقافة والكيان الإنساني. صورة توجه، وتآمر، وتحذر، وتطلب، وتمنع دون أن تحتاج إلى الكلمة في أغلب شئونها.

وتتفوق الصورة على الكلمة في الكثير من الميادين الحديثة وتحل محل جل المعاني الإرشادية للبشر، فنجد أن الكثير من التوجيهات والمدلولات اللفظية إختفت في رحاب هذه الساحرة المسماه بالصورة، فالحركة الدائمة والسريعة التي تمر بها الحياة والعصر الحديث لا تحتمل حتى وضع الكلمة علاوة على الجملة، نضيف إلى ذلك جملة المعاني المستخدمة في حياتنا اليومية؛ فالأجهزة الإلكترونية المختلفة وأجهزة الحاسوب وبرامجها اللانهائية وغيرها نجدها تعتمد اعتماداً كلياً على الصورة الإرشادية المعلمة والمحذرة والموجهة. كما استخدم الرسول الرسم كوسيلة تعليمية في حديث قصر الأمل : عن ابن مسعود - رضي الله عنه- قال:

(خطّ النبي خطًّا مربعًا، وخط خطًّا في الوسط خارجًا منه، وخط خططًا صغاراً إلى هذا الذي في الوسط من جانبه الذي في الوسط، فقال: هذا الإنسان، وهذا أجله محيط به - أو قد أحاط به-، وهذا الذي هو خارج أمله، وهذه الخطط الصغار الأعراض؛ فإن أخطأه هذا نهشه هذا وإن أخطأ هذا نهشه هذا" (رواه البخاري). ولذالك الفن ضرورة ملحة في العصر الحديث، ففي ظل حالة الصراع الفكري التي يشهدها العالم الآن فيما يسمى بعصر العولمة، فإن فن الرسوم المتحركة يستخدم كسلاح خطير مثل القنبلة الذرية وأسلحة الدمار الشامل، فهو أداة هامة من أدوات التوجيه. وعلى ذلك فمسألة العلاقة بين الإسلام والفن تتجاوز حالة الاشتباك الفقهي، الذي لا ينتهي بين الإسلاميين حول الحلال والحرام في قضايا الفن، وتدخل في نطاق آخر هو نطاق الضرورة القصوى التي تتمثل في سلاح فائق الخطورة، إذا توانى طرف في استخدامه فإن الآخرين لن يتوانوا في استخدامه ضده بأقصى سرعة. ومن ناحية أخرى فإن للفن القدرة المثلى على تبليغ دعوة الله إلى النفوس، وإنه لمغزى كبير لم نتعلم منه كثيرًا، ذلك أن رسالة الله إلينا قد بعثها في أعظم كتاب فني في العالم في تقدير الكثير من الملحدين أنفسهم، وتمثيل التصورات والقيم الدالة على العلاقات الفاعلة بين الإنسان والوجود في عمل إبداعي يرتب أكبر التأثير في ترسيخ هذه التصورات والقيم في نفوس البشر، ويدفعهم إلى امتثالها والارتقاء بها إلى الله الذي هو غاية الوجود.

وعلى ذلك فيجب التأكيد على وجوب اقتحام المبدعين الإسلاميين للمجالات المختلفة لفن الرسوم المتحركة بما في ذلك المجالات التي تم استحداثها في هذا العصر مثل السينما والتليفزيون. إن ما يستطيع الفيلم أو المسلسل التليفزيوني تحقيقه يفوق الأثر الذي تستطيع تحقيقه آلاف الكتب والندوات والخطب.

والإشكالية التي تُطرح هنا هي : هل على المبدع الذي يريد اقتحام هذه المجالات أن يكون ملمًا بمفردات القيم والشرائع الإسلامية التي يتطلبها شمول هذه المجالات لكل النواحي الحياتية للبشر، وأن يكون قادرًا على استخلاص الأحكام الاجتهادية من هذه القيم والشرائع التي تواكب حركة الحياة ومستجداتها الدائمة؟ إن تطلب ذلك يعني في الحقيقة اشتراط توافر القدرة على الاجتهاد المطلق في كل فنان يريد إبداع فن إسلامي في هذه المجالات. وحيث إن تطلب ذلك يخرج عن التصور فلا بد من الإيمان بمبدأ جواز الخطأ، ما دام الباعث القائد للعمل الإبداعي هو تمثل الحقائق الإسلامية التي تتمحور حول الإيمان والخير والسمو بالبشر إلى القيم الإسلامية المثلى.

علاج المشكلة ممثلا فى المنهج الاسلامى:

إن عملية الإنتاج هى محصلة لتفاعل القوى البشرية فى التعامل مع الموارد من خلال الجهد الانسانى الفعال الذى تحكمة مجموعة من القيم لتضبط حركته وتنظمها (عبد الحليم، 2010، ص 7)، وتتمثل تلك القيم فى مجموعة ضوابط المنهج الاسلامى التى تنظم القدرة البشرية. ومن بين هذه الضوابط الشرعية أن يكون الانتاج طبقاً للأولويات الإسلامية وهى الضروريات ثم الحاجيات ثم التحسينيات، وعندما طبق هذا المنهج الإسلامى تحقق الإشباع المادى والروحى للأمة الإسلامية وأصبحت أمة عزيزة.

وتمثل عوامل حاكمة لكل جوانب السلوك البشري ومنه السلوك الإنتاجي- وهى المشروعية، ومراعاة حق اللّه، وتحقيق المصالح، ودفع الضرر، والتعاون، ويعنى بـ (المشروعية) الالتزام بالأحكام الشرعية والتى تدور

حول الحلال والحرام من واجب، ومباح، ومكروه وحرام، فيجب على المسلم في كل سلوكه أن يلتزم بالابتعاد عن الحرام وتجنب المكروه، وضرورة أداء الواجب، والميل إلى أداء المندوب والمباح وبتطبيق ذلك على السلوك الإنتاجي لافلام الرسوم المتحركة العربية.

قد بينت الإحصاءات الصادرة عن برنامج الأمم المتحدة الإنمائي أن (40%) من أبناء مجتمعنا العربي هم من الشريحة العمرية من (0) إلى (14) سنة.

وإعلام الطفل من أهم أنواع الإعلام إذا نظرنا له من جانب التقسيم بالشريحة العمرية، ولذا فإن الشركات تعمل على أساس أن الطفل عالم قابل للتشكيل بحسب الرغبات والأهداف المقصودة ، وأنه رهان كبير على المستقبل والحاضر، إذ بامتلاكه والسيطرة على وعيه والتحكم في ميولاته يمكن امتلاك المستقبل والسيطرة عليه، فالطفل هو الغد القادم، وما يرسم هذا الغد هو نوعية التربية والتلقين التي نقدمها لهذا الطفل في الحاضر.

تشير الدراسات العلمية إلى أن التلفزيون أصبح هو المربي الرئيسي لأطفالنا بعيداً عن الأسرة والمدرسة ودور العبادة بما يقدمه من برامج وفقرات لأطفالنا، وقد كشفت البحوث العلمية أن مشاهدة التلفزيون هي ثاني أهم نشاطات الطفل بعد النوم، وقد أكدت البيانات الإحصائية أنه حين يصل الطفل للمرحلة الثانوية يكون قد قضى 22 ألف ساعة من وقته أمام الشاشة مقابل 11 ألف ساعة يقضيها في غرف الدراسة، وتشكل الرسوم المتحركة 88% مما يشاهده الأطفال، 65% من هذه المواد مدبلجة ومستوردة وخالية من وجود شخصية عربية كرتونية واحدة.

ومن الملاحظ أن غالبية الدول الاسلامية تعتمد على الدول الاخرى فى إشباع حاجيات أفرادها من أفلام الرسوم المتحركة.

وقد أفادت الدراسة أن الرسوم المتحركة التي تقدمها برامج الأطفال هي المسؤولة عن إقرار العديد من الظواهر السلبية في المجتمع العربي مثل العنف، والعدوان، والتأخر الدراسي، وانتشار الألفاظ السوقية مما أثر على فهمهم ،وتفكيرهم، وسلوكياتهم السلبية، وذلك في ظل تراجع مستوى التعليم في المدارس مما يلقي اللوم على التلفزيون في إضعاف مستوى التحصيل لدى الطفل لأنه يستولى على معظم وقته، بالاضافة إلى ضعف الانتاج العربي لرسوم الأطفال مما أتاح الفرصة أمام الأفلام المستوردة لنقل قيم ومعارف وأفكار ومفاهيم غريبة عن واقع الطفل بالاضافة لاعتماد فيلم الرسوم الأجنبي على شخصيات وهمية تقوم على القوة الجسدية والاحيتاجات البيولوجية.

وهكذا نرى أن برامج الأطفال في القنوات الفضائية ترسخ قيماً مغلفة بألوان ورسوم تؤثر على عقلية الطفل، مثل: العدوانية، والخيانة، والظلم، والكذب، والأنانية ،والتفكير الخرافي، ويقوم كثير من القائمين على إنتاج برامج الأطفال بتوظيف عناصر الصوت والصورة بشكل سلبي يؤكد على مناظر ومشاهد عدوانية باستخدام اللقطات المكبرة والزوايا الخاصة وحركات الكاميرا والمؤثرات السمعية والبصرية الأخرى، ومن ثم فان أغلب مشاهد العنف المقدمة في هذه البرامج تستخدم وسائل غير مشروعة، وهو عنف بصري وصوتي وحركي وجسدي موجه من الصغير إلى الصغير.

إن شخصية الرسوم المتحركة في الغالب بشرية خيالية وقد أصبحت قدوة للطفل فهى تتمتع بالقدرة على التعامل مع التكنولوجيا بتمكّن، من خلال السيطرة على مجريات الأمور، أو اختراق الحاجز الزماني، أوالمكاني، أو الدخول إلى عوالم خيالية إلكترونية.هذه الشخصية تتمتع بقوة خارقة، كأن تستطيع القفز مسافات طويلة، أو الاختفاء، أو الطيران، وغيرها. وتتمتع هذه الشخصية بقوة هائلة، عبر القوة العضلية، أو حملها لأسلحة فتاكة. وفي حالات أخرى، تكون هذه الشخصية المرسومة في ذهن الأطفال، رقيقة ومسالمة وهادئة،وتلك القدوة تقدم أشكالاً مشوهة غير طبيعية، وخيالية أكثر من اللزوم، ومضمونها ضحل وطبقي وعنصري، وعنيف وغير انسانى. ويتضاعف حجم التأثير في مراحل الطفولة الأولى بسبب تعرض هؤلاء الأطفال إلى سيل لا ينقطع من مشاهد العنف والجنس والجريمة، وهذه المشاهد تترك بصماتها البارزة على سلوك أبناء العرب والمسلمين، مما يدفعهم إلى التصرفات العدوانية بفعل غريزة التقليد والمحاكاة لاسيما أن كثيراً من البرامج والفقرات الإعلانية تروج لسلع، ومنتجات، وأفكار أجنبية مما جعل هؤلاء الأطفال يتم حصارهم بمجموعة من قنوات البث، والبرامج التي تتنافى مع معطيات الفكر والثقافة الإسلامية.

أما فيما يتعلق بالسياسات الإعلامية العربية التربوية المواجهة لتلك الأفكار الغربية التي تريد مسخ معالم الشخصية العربية والإسلامية، فأننا نلحظ مدى التقصير الواضح في منهجية التصدي لهذا الغزو الثقافي الذي يريد سلب معاني الكرم والشرف والأخلاق من عقول الأطفال ونفوسهم ،وهذا يعزز مقولة أن التأثير الغربي سيكون فاعلا وقويا حالما يتقاعس المنتجون العرب عن إنتاج أفلام ومسلسلات متحركة تغرس في عقول الأطفال ثقافتهم العربية وتراثهم الحضاري العريق.

وهذا يحتم على المنتجين العرب محاولة الاعتماد على الذات في الإنتاج الفني والإعلامي، وعدم عرض أفلام الرسوم المتحركة التي تتعارض مع قيمنا وعاداتنا وتقاليدنا العربية والإسلامية.

الأمر الذي يتطلب من الإعلاميين والكتاب العرب صياغة أفكار جديدة وخطط عملية ومنهجية لإنتاج أفلام الرسوم المتحركة تتواءم مع الرسالة العربية الحضارية التي تقوم على مبادىء، العدالة الاجتماعية، والتربية الصالحة، والقدوة الحسنة. أما إذا كانت الرسالة الإعلامية العربية في أفلام الرسوم المتحركة قائمة على الترفيه، والتسلية، وضياع الوقت بأي صورة كانت، فإن هذا سيصبح من إعلامنا أداة هدم لا بناء، ولا تقدم شيئاً لهذا الجيل الذي يتوق إلى العلم، والتطور، والتكنولوجيا كما يتوق الظمآن إلى الماء، فهذا الجيل يحتاج إلى توجيه ثقافي، وإعلامي، وسياسي، لان معظم اهتماماته تنصب على الترفيه، والموسيقى تاركا البرامج الثقافية، والسياسية، والعلمية وراء ظهره.

كل هذه الرؤى والأفكار تتعارض مع الخطوط الثقافية العربية والإسلامية، الأمر الذي يتطلب من إعلامنا العربي، والإسلامي إعادة النظر في سياساته، وخططه الإعلامية تجاه الأسرة العربية بمختلف فئاتها من الأطفال إلى الشباب حتى مرحلة الشيخوخة، والمرأة بشكل خاص، التي تشكل بحق صمام الأمان لمختلف الشعوب العربية، والإسلامية، للثبات في الحفاظ على الخطوط التربوية العربية العليا. أما إذا أهملناكل هؤلاء في برامج الرسوم **المتحركة الإعلامية، والثقافية، والسياسية، والاجتماعية، فنكون قد عطلنا نصف هذا المجتمع، وهذا بحد ذاته يجعلنا نتخلف عن اللحاق بالركب الحضاري العالمي.**

فالتخاطب بأفلام الرسوم المتحركة، هو محاولة للخروج برسالة إعلامية شاملة تؤدي في نهاية المطاف إلى إشباع رغبات الأسرة العربية سواء أكانت تلك الرغبات ثقافية، أو سياسية، أو تربوية، أو ترفيهية، وهو محاولة تعزيز التلاحم الأسري، وعدم تقليد الغرب الذي بدأت تظهر فيه حديثا ظاهرة إنعدام الآسرة الغربية.

من أهم آثار أفلام الرسوم المتحركة التى لا تحتكم الى ضوابط شرعية هى:

الهوية: (التمرد على القيم) وهويُمثل جزءاً من الثقافة الغربية، فكل جيل ينبغي أن يتمرد على قيم الأجيال السابقة؛ حتى تتصارع البشرية، وتسير في الاتجاه الصحيح، حسب ما يتصورون، وهكذا يرون الحياة وقد انعكست هذه الفلسفة على صناعة أفلام الرسوم ، فنجد في كثير منها تقريباً إشارة إلى التمرد على القيم السائدة؛ لأن الفضيلة الأولى في الغرب هي الحرية، أما في بلادنا فالعدل هو الفضيلة الأولى، فبناء على ذلك لابد عندهم من التمرد على القيم؛ لأن الحرية تقتضي أن يتخلص الناس من كل قيد، ولو كان قيم الأمة! وهذا الأمر لا يناسب شريعتنا، فنحن نقوم بتنميط أجيالنا على الفضائل، وننطلق في ثقافتنا وتربيتنا الإسلامية من الغيْريَّة، وليس من الذاتية.فنجدا مثلا فى فيلم **"علاء الدين"** ALADDIN 1992 م الذي يعد من أنجح أفلام شركة ديزني والذي يقول فيه بطل الفيلم علاء الدين في أغنية الافتتاحية التي يبدأ بها الفيلم **"أنا قادم من بلاد يطوف بها قافلة الجمال ويقطعون فيها أذنك إذا لم يعجبهم وجهك"**. وقد شاهده ملايين الأطفال، وهو يقدم صورة عن ارض العرب لا تخرج عن نطاق كونها مرتعا للخوف وللرعب وتصوير جميع الرجال العرب على أنهم بلطجيه ولصوص ومتسولون وأناسها حيوانات لا هم لهم إلا القتل، وهذا يعني صناعة أجيال تلقن العداء والكراهية لكل ما له علاقة بالعرب.

العقيدة: وتتمثل فى تعدد الآلهة والسجود لغير الله: من الأمور الاعتقادية التي تتنافى مع ديننا الحنيف تعدد الآلهة، وهي من الوثنية التي جاء الإسلام ليحاربها،وقد ظهر تعدد الآلهة في بعض الأعمال. وإن الكثير من أفلام الرسوم المتحركة لا يتفق والعقيدة الإسلامية؛ حيث فكرة القوة الخارقة، والقدرات المستحيلة لدى الشخصية الخارقة ،أو الأخطاء الواضحة مثل السجود لغير الله، مثلما حدث فى فيلم **"الأسد الملك"**The lion king، 1994،أمريكا، للمخرجين، روجر ألرز، روب مينكوف (Roger Allers, Rob Minkoff) عندما قامت كل الحيوانات بالسجود للاسد عند ولادته، وقام بعدها القرد بعرضه على ضوء الشمس، وكأنه يستمد قوته منها.

تشويه القدر: إن عقيدة الإيمان بالقَدر من أصول الدين، ومقصود التربية الإسلامية أن تزرع هذه العقيدة مع بقية أركان الإيمان، ولكن بعض أفلام الرسوم المتحركة تشوِّه ذلك، من خلال بيان أن القدر ضد الضعفاء من البشر والمشكلة في ذلك أن هذا العبث في مفهوم القدر ينعكس على أصل الإيمان بالله؛ لأن الطفل سيتشكك في عدله، وصواب أحكامه على عباده سبحانه وتعالى.

العبث بالفطرة: نعني بالفطرة الإمكانات والقدرات والمؤهلات التي وهبها الله للانسان، وكان مزوداً بها لـمّا خُلق، فهي بمثابة المسلّمات لديه،هذه المسلمات التي خُلق الإنسان وهي معه تمثل الفطرة، ومن ثَمّ فإن تلك ألافلام قد أحدثتْ أثراً سلبياً في فطرة الأطفال، والفطرة عنصر جمعي للبشر كافة؛ فالله عز وجل جَمَعَنَا بالفطرة، فبين البشر قاسم مشترك: كلنا نحب الخير، نحب الفضائل، نكرم الإنسان الصالح، لا نحب الإنسان السيئ، نحب الله ، فما من أحد بينه وبين الله خصومة في الأصل، إلا ما يتوافد على النفس فيما بعد؛ لذلك تشكل الفطرةميلاً نحو الإيمان. إلا أن إنتاج تلك الافلام قام بدور العبث بالفطرة، الأمر الذي يهدد المخلوق البشري في صحته النفسية، ويوقعه في صراعات مع نفسه وغيره، بدءاً من قوى الطبيعة التي خلقت له ومن أجل خدمته.

وقد تجلى هذا الدور السلبي في الأمور الآتية:

العنف: وهو يُضعف مكامن الحس الجمالي لدى الإنسان، وينمي فيه غرائز العدوان، وتعد الولايات المتحدة أكبر مسوِّق للعنف في أعمالها الفنية؛ سواءً أفلام الرسوم المتحركة أو الحقيقية، والسبب في ذلك أن ساستها يريدون أن يشكلوا قوة عسكرية، ومن هنا أخذت أمريكا تُوجِّه أبناءها نحو العنف بشدة؛ لأنها تريد منهم أن يروا كيف يسيل الدم ولا يتأثرون؛ لأنها تطمح أن تكون أمة عسكرية، وقد علمتها حرب فيتنام ومن بعدها حروب افغانستان والعراق، أنه ينبغي أن يُربَّى الشعب تربية يحتمل هذا العنف الشديد، فاصطبغ ذلك في معظم أفلامهم، والمتابع للدراما الأمريكية يجدها دراما عنف، بينما يَضعف ذلك في الدراما الغربية، ولاسيما الدراما الفرنسية التي تغلب عليها النزعة الإنسانية.لقد صدَّرت لنا أفلام الرسوم المتحركة الأمريكية العنف، وتبعتها الأفلام اليابانية، فصارت معظم الأعمال تقوم على العنف أو تمجده، وسبب اعتماد الأعمال اليابانية على العنف؛ من أجل ألا تموت الروح المعنوية لديهم، وهذا من آثار الحرب العالمية الثانية. ومثال ذلك حلقات (رامبو يقاوم الإرهاب) RAMBO RESIST TERRORISM تعرض على الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت)، (http://www.youtube.com/watch?v=La6lxLm3oTU)، رامبو هنا يصول ويجول في المنطقة العربية ويتنقل بين بغداد والقاهرة وتونس لمطاردة الفدائيين الفلسطينيين والعراقيين، أو الإرهابيين كما تصفهم السلسلة التي غزت أسواق الفيديو العربية والتي انتشرت بين الكبار والصغار على رغم أنها موجهة في الأساس إلى الأطفال والشباب ... وهى مترجمة إلى اللغة العربية، وغالبية موضوعاتها مكرّسة لمطاردة الأشرار، وهم في المسلسل مجموعة من الفدائيين يقودهم (مجرم) مجهول الهوية، هذه المجموعة التي تتخذ من العالم وخصوصاً في البلدان العربية مركزاً لنشاطها تقوم باختطاف الأطفال الأبرياء وتهدد بقتلهم إن لم تدفع الحكومات الفدية المطلوبة وتقوم بتفخيخ الآثار والمعالم الحضارية (تمثال الحرية - ايفل... الخ) وتهدد بنسفها إذا لم تتم استجابة مطالبها المالية والتى تستخدمها فى إقامة معسكرات الإرهاب والعنف في العالم.

هذه المسلسلات والأفلام وغيرها تشجع على العنف والبطش الشديد، وهو أمر خطير جداً على الأطفال، ولاسيما إذا قُدم لهم على أنه سلوك الكبار، فالطفل مولع بمحاكاة الكبار في سلوكهم، ويؤسف أن يسقط عام1993في الولايات المتحدة الأمريكية وحدها سبعة آلاف طفل يقتلهم أصدقاؤهم بعيارات نارية؛ أي بمعدل20 طفل يومياً. فمن أين جاء هذا السلوك الشاذ؟ إنها ثقافة العنف، التي مجدتها الأعمال المنتجة وبخاصة للأطفال !.

وبالفعل بدأ ذلك بتشويه المخلوقات، فمثلاً لنتصور الطفل الذي يركب الأرجوحة ويلهو بسعادة، ثم يتفاجأ بأن الأرجوحة تتحول إلى مخلوق يضمه ويخنقه! لنتصور الأثر السلبي على توازنه النفس.

لا شك في أن هذا الولد لن يتعرض في الليل للكوابيس فحسب، بل سيصاب بالتبول الليلي اللاإرادي. وسيصاب بانفصام في الشخصية، وربما سيصاب بالهلوسة، وكل ذلك بسبب هذه الأفلام!

فإذاً عندما يتم العبث بالفطرة، لن يثق الطفلُ بالمقعد الذي يجلس عليه، ولن يثق بالسرير الذي ينام فيه. وستصبح الشجرة الجميلة مصدر رعب له، وكذلك ستصبح الأرجوحة التي هي محل تسليته وترفيهه.. وعندما تتحول اليَرقات الصغيرة إلى كائنات مخاطية هلامية تريد أن تقضي على البشر جميعاً، سيكره الطفل الفراشات واليعاسيب و...الخ، ومن العبث الفطري أن تتشوه صورة الأبطال في الذهن..مثلاً لو طلبنا من الجميع أن يتصوروا خالد بن الوليد، أو طارق بن زياد فهل يوجد أحد يتصوره شخصاً أعور، أو يتصوره في حالة جسدية غيْر جيدة.؟!

لا.. بل سنتصوره وسيماً جميلاً، فمن طبيعة البشر – ولاسيما الأطفال- أن يتصوروا الخيِّرين والأبطال بصورة إيجابية جميلة..ولو طلبنا من الجميع أن يتصور شخصية سيئة، كأبي جهل، وأبي لهب، أو هتلر، أو هولاكو، أو جنكيز خان..ستكون الصورة بشعة.إن الفطرة قريبة من أن تقرنَ الجمال بالخيْر والقبح بالشر، فتأتي أفلام الرسوم المتحركة السيئة فتجعل الأبطال الإيجابيين بصورة بشعة، والأبطال السلبيين بصورة جميلة جداً.. والطفل يحب الخير ويَكره القبح، وهذا البطل الخيِّر قبيح.. فهل يكره الخير من أجل قبحه..؟ قد يحصل ذلك للأسف!.

والطفل يحب الصورة الجميلة ويكره الشر، وهذا البطل الشرير السلبي في صورة جميلة جداً، فهل سيحب الشر من أجل جماله..؟ قد يحصل ذلك ايضا.

مشاهدة العنف في أفلام الرسوم المتحركة، والذي بدوره يثير العنف في سلوك بعض الأطفال، وتكرار المشاهد تؤدي إلى تبلد الإحساس بالخطر، وإلى قبول العنف كوسيلة استجابة تلقائية لمواجهة بعض مواقف الصراعات، وممارسة السلوك العنيف، ويؤدي ذلك إلى اكتساب الأطفال سلوكيات عدوانية مخيفة، إذ إن تكرار أعمال العنف الجسمانية والأدوار التي تتصل بالجريمة، والأفعال ضد القانون يؤدي إلى انحراف الأطفال (الغامدي، 2010، ص3).

العاب الفيديو: (البلاي ستيشن PlayStation)

هي ألعاب وفي حقيقتها وسائط ثقافية فهي تعيد صياغة شخصية الطفل وفقاً لثقافة أخرى غير ثقافته الإسلامية والعربية، وهذه الصياغة تشمل مشاعره وطريقة تفكيره، وقيمه، وسلوكه، ومفهومه لذاته، وعلاقته بنفسه، وبغيره.

مثلاً: لعبة من ألعاب الفديو إسم اللعبة "وقت للقتل " Time to kill " للوهلة الأولى إسم مخيف، وعنوان كبير يملأ الشاشة، مهمته تهيئة ذهن الطفل لممارسة القتل حينما يشرع باللعب، وهذه هي الرسالة الأساسية التي

يتضمنها العنوان للطفل الصغير، والطفل يبدأ اللعبة متحفزاً مستعداً لقتل خصمه، ويشعر أن هذا القتل مشروع بل إنه لا يفوز في اللعبة من غير القتل.

إن هذا القتل يتناسب مع ثقافة (رامبو) الشخصية الأمريكية الشهيرة فى أفلام الرسوم المتحركة وشخصية الأفلام السينمائية المعروفة، والكاوبوي أو رعاة البقر، ولكنه لا يتفق مع ثقافتنا الإسلامية، نحن إذا رأينا الطفل يتتبع نملة ليقتلها نهيناه، وإذا رأينا معه قطة صغيرة يؤذيها أو عصفوراً صغيراً يلعب به أمرناه بالشفقة عليه، وذكّرناه أن إيذاء هذه الحيوانات عمل مذموم، فما بالنا بقتلها أو التفنن في تعذيبها حتى تموت .تبدأ اللعبة "وقت للقتل" باستعراض بعض صور شخصيات اللعبة، وتبدأ بعرض صور رسوم متحركة، لنساء جميلات عاريات أو شبه عاريات، هذه الصور تهدم معنى من معاني ثقافتنا وأدبنا الإسلامي الذي ننشئ عليها أبناءنا وبناتنا وهو الستر والحياء والعفاف.

وبدأ الطفل يلعب، ولكن ضمن معايير وقيم ثقافة أخرى، وصور العري والقتل والدم المتفجر من الأجساد تتوالى على ذهنه سراعاً، وتنطبع فيه مصحوبة بمشاعر الفوز والانتصار وبلوغ الهدف، وكلها مشاعر جميلة تدخل السرور على النفس، وفي كل مرة يتذكر الطفل انتصاره في اللعب يقفز إلى ذهنه مع صور الانتصار وفقاً لقانون الارتباط الشرطي في علم النفس صور العري وصور القتل والدم، وهكذا كما يستلذ الطفل للانتصار يستلذ لصور العري والقتل والدمار، ومرة بعد مرة تتغير قيم الحسن والقبح عند الطفل، وتتغير معها معايير الجمال والخير والشر والحق والباطل، وهذا نموذج للعبة واحدة فقط وأطفالنا لو سألناهم لذكروا لنا الكثير التي ينكرونها في بداية لعبهم ثم يألفونها ويستمتعون باللعب فيها.

مثال آخر: لعبة بلاستيشن ملخصها أن اللاعب الفائز هو الذي يستطيع أن يعري المرأة التي أمامه أكثر من الآخر، وآخر قطعة يسقطها الطفل عن جسدها تكون هي مكمن فوزه. ولعبة أخرى توضح التعامل مع الأديان، إسمها المعركة الاولى (first to fight) يدخل فيها اللاعب إلى مسجد ثم يجد أناساً فى شكل صفوف يصلون، ولا يمكن للاعب أن يفوز حتى يقتلهم ثم يتجه بعد ذلك إلى صندوق صغير أخضر (المصحف) ليطلق عليه بعض الرصاصات وينفجر تحت أصوات وهتافات النصر .. ولا يمنعك صوت الأذان أو دخول الخصم إلى المسجد من ملاحقته وقتله داخل المسجد بعد ذلك تنتهي المرحلة وينتقل إلى مرحلة أخرى.

ترسيخ حق اليهود: تعود إلى بدايات القرن الماضي، وقد أصدر المتحف اليهودي "فنّ وتاريخ اليهودية "بباريس كتابا بعنوان **"من سوبرمان إلى قط الحاخام"** (De Superman au Chat du rabbin) ، يذكر فيه مجموعة كبيرة من المؤلفين اليهود الذين اعتنوا بالرسوم المتحركة، وترسيخ فكرهم؛ دور اللوبي اليهودي في صناعة الرسوم المتحركة، والإعلام بالجملة لم يعدخافياً، كما أن النسبة الكبرى من صناعة الإعلام هي في الغرب، وهذا ما يفسر ظهور أثر العهد القديم في أفلام الرسوم المتحركة، كالإله (يهوا) مثلاً، الذي ورد ذكره كثيراً في التوراة. وهو رب اليهود كما يزعمون، وهو عبارة عن شاب وسيم، جميل، خارق القدرات، وهو ما يعبّر عنه بشخصية (سوبرمان)، فهذه الشخصية تمثل هذا التصور العقدي عند اليهود
.(2008 Musée) d’art et d’histoire du Judaïsme

بالإضافة إلى إنتاج الأفلام والبرامج التي تدعم إسرائيل، وتشويه آراء، ومواقف العرب، والمسلمين (وخاصة فيما يتعلق بالنضال ضد الاحتلال الصهيوني لفلسطين).

تصوير العلاقة بين المرأة والرجل "على خلاف قيمنا الإسلامية والعربية الأصيلة":
كثير من الأحيان تثير في النفس الغرائز البهيمية في وقت مبكر، ولذا فقد شن تحالف من منظمات أهلية، ودينية، وتعليمية أمريكية، هجوماً على السينما الأمريكية، متهمين إياها أنها تروج لأفلام رسوم متحركة تحتوي على مشاهد، وإيحاءات جنسية تضر بأطفالهم، كما أنها تعمل على ترويج إعلانات تعلم أولادهم ثقافة الجشع، والتصرفات الاستهلاكية من الصغر. وتنتشر هذه الأفلام على شبكة المعلومات الدولية، وتتداول بين الشباب العربى.

ومثال على ذلك مسلسل تلفزيوني بعنوان داد أمريكا American Dad 2005 عرض على قناة Fox الأمريكية يتكلم هذا المسلسل عن عائله أمريكية مكونه من أب و أم و ابن و ابنه ويتعرض لعديد من القضايا داخل السعودية وبشكل ساخر. ففى احدى الحلقات يظهر الاب عارياً وبغطاء الراس العربى وينظر بشهوانية للمرآة العربية التى تجلس بجوارة. وفى مشهد اخر عند زيارة الزوجة لجيرانها .. يدخل الزوج السعودى للبيت ويستقبله نسائة الاربع، واحدة تحمل الحقيبة واثنيين يحملن الزوج على الكتف
.(http://www.imdb.com/title/tt0397306)

أضرار نفسية: منها إثارة الفزع، والشعور بالخوف عند الأطفال عبر شخصية البطل، والمواقف التي تتهدده بالخطر، والغرق في الظلمة، والعواصف، والأشباح خاصة إذا كان الطفل صغيرًا، ويتخيل كل الأمور على أنها حقائق. توصل باحثان أمريكيان قاما بدراسة لبرامج، وكتب ديزني الهزلية التي لقيت رواجاً على نطاق واسع عبر العالم إلى: أن هذه البرامج، والكتب تتضمن قيم العنصرية، والإمبريالية، والجشع، والعجرفة، وفي النهاية فإن هذا العالم الخيالي الموجه للأطفال يغطي نسيجاً متشابكاً من المصالح ويخدم إمبريالية أمريكا، ففى عام 1999م، وبمناسبة معرض الألفية الثالثة لشركة ديزني، أقامت جناحاً خاصاً بالقدس الشريف يعرضها كعاصمة للكيان الصهيوني؛ وذلك بتوجهاتها المنحازة لإسرائيل وأنها ليست محايدة.
من خارج الولايات المتحدة - وليس من اليابانيين المدرسة المنافسة لديزني- نجد مَن يعارض عرض أفلام الرسوم المتحركة التي تقدم من المدرستين اليابانية، والأمريكية لأنها تشكل خطرا على الطفل ومعتقده؛ فقد حذر دكتور هان (Han) أستاذ قسم الرسوم المتحركة في، جامعة سيجونغ (Sejong University)، بكوريا الجنوبية من خطورة الرسوم المتحركة المستوردة على عقول الأطفال، وخاصة أفلام والت ديزني الأمريكية التي تمجد قيم الحضارة الأمريكية، وتقدّس سيطرة الرجل الأبيض، وسيادته، وكذلك الرسوم المتحركة اليابانية المعقدة، والتي تضع نظرة تشاؤمية للمستقبل.

كما قال هان: إن تقبّل كل ما أنتجته ديزني بحجة أنه (مجرد أفلام رسوم لا غير)؛ لتغير المحتوى بشكل كبير عن الرسوم التي ظهرت مبكراً بقوله: لأن إنتاج ديزني هو من الرسوم المتحركة الموجهة للأطفال، والعائلات والناس يميلون إلى تقبّل ما يأتي فيها، والثقة بأنّ كل فليم رسوم متحركة يحتوي على قصص جيدة، وجميلة، وبريئة بدون أي تحفظات، أو فحص مسبق، وأكد أن النظرة العامة تعد الشخصيات فى الأفلام فاقدة للهوية، وهذا ما يسهل انتشارها، ونشرها لأيدلوجية راسميها.

في عام 2000م كان إنتاج اليابان من أفلام الرسوم المتحركة 22 ساعة أسبوعياً، والرقم السنوي لليابان بمفردها هو1144 ساعة تقريباً! وأما الدول العربية مجتمعة، ففي أحسن الأحوال، كانت لا تُقدّم أكثر من 30 ساعة سنوياً، ليس أسبوعياً! فالنسبة بين إنتاجها، وإنتاج اليابان 2%، وهذه النسبة قد بُنيت على أحسن إحتمال لإنتاج الدول العربية، وأسوا إحتمال لإنتاج اليابان، لاسيما فرق النوعية، والجودة المتميزة في أعمال اليابانيين، وأفلام الرسوم المتحركة المنتجة محلياً، البسيطة التي تفتقد إلى الحرفية، والجودة العالية (الغامدي، 2010، ص5).

وهذا يعني أننا في حاجة إلى عمل إعلامي عربي عبر القنوات الفضائية لرصد، وتحليل ما يقدم للطفل، ويؤثر على عقليته، وإعتماد المنهج الاسلامى للتربية الإعلامية بها، وفي روضات الأطفال، ودور الحضانة، والمدارس، والنوادي؛ يقوم على تزويد الأطفال بالقيم الأخلاقية التي يجب أن ترسخها أفلام الرسوم المتحركة في عقولهم، وإستثمار الرسوم المتحركة كشكل فني محبب، وليس فقط لمجرد الترفيه، بحيث تتحول الشخصية فى أفلام الرسوم المتحركة إلى صديق يتفق ويرشد ويوجه كما يرفه من خلال إنتاج عربي متماسك وبناء.

فى دراسة أصدرها المجلس العربي للطفولة والتنمية في ديسمبر 2004م، (أبطال الكرتون، القدوة الحسنة في حياة أبنائنا، مجلة تربية وتعليم الطفل، المملكة السعودية) أشارت الى أن برامج الرسوم المتحركة المستوردة في معظمها تؤثر سلباً على الأطفال، لكونها لا تعكس الواقع ولا القيم العربية، ولا حتى تعاليم الدين الإسلامي، على إعتبار أن هذه البرامج تأتى حاملة لقيم البلاد التي أنتجتها، وتعكس ثقافتها.

وأشارت في ذلك إلى ترديد الأطفال للألفاظ، والعبارات التي يسمعونها، وكذلك تقليد الحركات، والأصوات التي تصور شخصيات، أو حيوانات، إضافة إلى تقليد بعض اللهجات، والشخصيات في سلوكها وفى أزيائها.

من أين جاء الخلل: لقد جاء الخلل من أمرين:

الأول: إن هذه الأفلام قد صُنِعت لغيْر بلادنا، وفي غير بيئتنا، ولثقافةٍ غير ثقافتنا، وفي مجتمعات تختلف عن مجتمعاتنا.

صنعها اليابانيون، وصنعها الأمريكان، وصنعها الأوروبيون. وأكبَر مراسم أفلام الرسوم المتحركة كانت في اليابان، ومن قبلها في أمريكا، هذه الشركات كلها غير عربية، وأفلام الرسوم المتحركة تُحاكي ثقافة أصحابها، فهي لحاجات الإنسان الغربي، والطفل الغربي، والبيئة والثقافة الغربية.

إن بيننا وبينهم خلافاً ثقافياً، ولاسيما في كون الوحي أحد مصادر المعرفة في ثقافتنا الإسلامية، بينما لا نجد للغيب مكانة في بنائهم المعرفي، وأعني بالغيب غيب الأديان، وغيب الوحي، وقد اكتفوا بالتجربة والحس مصدراً وحيداً للمعرفة. فابتكروا العَلمنة في بلادهم وأعلنوها مرجعية ثقافية لأجيالهم.

ولاشك في أن العلمانية قد قدمت لهم أشياء كثيرة، ولكنها لم تقدم لنا ما قدمته لهم؛ لأنهم كانوا بسبب استبداد مفاهيم الغيب غير الصحيح في حاجة إلى الاعتماد على منهج حسي، إضافة إلى تصحيح مفاهيمهم الغيبية، ومن أجل هذا قدمت لهم العلمانية شيئاً جديداً، لا لأنها المنهج الأمثل، بل لكونها تخلصهم من استبداد فكر غيبي مغلوط. أما مجتمعاتنا الإسلامية فعلى الرغم من تخلف معظمها ثقافيا، لم تكن تعاني من إنكار لمنهج الحس والتجربة، وإن لم تكن بارعة فيه، ولم تكن تعاني من تسلط مفاهيم الغيب الخرافي، بل كانت تصدر في معظم أحكامها الغيبية عن غيب المنهج الاسلامى؛ لذا لم تظهر عليها الحاجة إلى العَلمانية، مع أن بنياننا الثقافي قد تغرَّب بسبب بعد أكثر المجتمعات الإسلامية عن المفاهيم المعرفية الإسلامية، الأمر الذي يستدعي حصول تصحيح فكري في عقل الأمة وبنائها المعرفي، ولا شك في أن العَلمانية ليست هي الحل، ولا الحاجة أو الضرورة المعرفية.

لقد انعكست هذه القضية على جوانب حياتنا كليا، ومنها الآثار السلبية لأفلام الرسوم المتحركة، فهذه الأفلام قد صُنعت لهم لا لأولادنا.

الثاني: إن الكثير من المؤسسات التي اهتمت بدوبلاج أفلام الرسوم المتحركة، وتعريبه، لم تُعرِّبِ الأخلاق.. إذ يأتي الفيلم كما هو في بيئته، وتقوم الإستوديوهات في المنطقة العربية بعملية الدبلجة؛ أي: إضافة صوت عربي بدل الصوت الغربي، وتكون مهمة القائمين عليها أنهم عربوا الصوت، ولم يعربواالأخلاق، ولا الفكرة.. فلا تزال تغزونا هذه الأفكار؛ لقد أثرت بعض هذه الأفلام سلبياً في الأخلاق، وأثرت في الهوية، ومثل ذلك في العقيدة والفطرة.

فالخلل جاء من ناحيتين: المنشأ بداية، ثم من عملية الدبلجة، والتعريب التي كانت قاصرة؛ كانت غير دقيقة، كانت مشوهة في الغالب. لذلك نجد ما نجده من التناقضات عامة (عماد الدين، 2009، ص29).

- **الأثر الإيجابي لأفلام الرسوم المتحركة على الأطفال، وتتمثل فى أربع نقاط وهي:**

اللغة، وتنمية الحس الجمالي، وتنمية حب الاطلاع، وتعزيز القيم الإيجابية.

1. **الأثر الإيجابي لأفلام الرسوم المتحركة في اللغة:**

في كون الدوبلاج قد اعتمد على اللغة العربية الفصحى، مع الانتشار الواسع لتلك الأفلام ،الذي يسمح للعربية الفصحى أن تنتشر معه، وقد اختارت معظم شركات الدوبلاج اللغة العربية الفصحى، باستثناء بعض الشركات اللبنانية سابقاً، والآن معظم الشركات المصرية تدبلج باللغة العامية، ولاسيما التي تدبلج أعمال الشركة الأمريكية (والت ديزني) فقد طلبت هذه الشركة الدبلجة باللهجة المصرية؛ ولا يخفى ما في ذلك من إضعاف للغة العربية الفصحى.

1. **الأثر الإيجابي لأفلام الرسوم المتحركة في تنمية الحس الجمالي:**

فقد أسهمت في مجال تنمية الحس الجمالي، من خلال اللون والكلمة.

أ- تنمية الحس الجمالي عن طريق اللون.

ب-وذلك من خلال الألوان الزاهية المنتقاة لملابس الشخصيات، ومفردات الصورة الخارجية من أشجار، ومنازل المدينة، وشوارعها، أو مفرداتها الداخلية من أثاث منـزلي، ونحو ذلك. كما أن ظلال الشخصيات تعطي نوعاً خاصاً من الحس الجمالي .

ت-وتتميَّز المدرسة اليابانية في الرسم بدقتها في إختيار الالوان. وأهمية الإثراء اللوني للطفل لا تحتاج إلى مزيد شرح؛ لما هو معلوم من حاجة الطفل إلى إغناء حاسة البصر؛ إذ ليس عنده خبْرة بصرية كافية، فيحتاج إلى إغناء الخبْرة البصرية، ولاسيما أن التمايز اللوني لديه ضعيف في السنوات الأولى من عمره، فهو لا يكاد يميز بين اللون الأصفر والبرتقالي مثلاً في سنته الثانية، ولا يميز بدقة ما بين رُتَب الأحمر، أو رتب الأزرق، أو رتب الأخضر ..فيحتاج إلى نوع من النصاعة اللونية، وأفلام الرسوم قدمت له في ذلك شيئاً مهماً .

ث-ب- تنمية الحس الجمالي عن طريق الكلمة:

ج- ومن القضايا الجمالية في أفلام الرسوم المتحركة هى الأنشودة، والأغنية، فالكلمات المتميزة في الأغنية تثري الذوق الجمالي للطفل، وتجعل له أذناً سمَّاعة، ويكمُل ذلك بالأداء الفني الجيد.

2. **الأثر الإيجابي لأفلام الرسوم المتحركة في تنمية حب الاطلاع:**

إن لأفلام الرسوم دوراً كبيراً في تنمية حب الاطلاع، وأهمية ذلك تتجلى في كون تنمية حب الاطلاع من حاجات الطفل المعرفية؛ لكي يتعرف على ما في هذا الكون، ولكن خبْرات الطفل محدودة، وهو يحتاج إلى خبْرات جديدة، فكيف لنا أن نوسِّع الباب أمام خبراته؟

هنا يأتي دور أفلام رسوم المتحركة ونحوها من مصادر المعرفة لدى الطفل، فتفتح له نافذة نحو كشف جديد. ومن هذه الزاوية أرى أن من الواجب على المختصين في شؤون تربية الطفل أن يفيدوا من الرسوم المتحركة في عملية التعليم، وأن يصمموا مناهج متكاملة توضع إلى جانب المناهج المدرسية التقليدية؛ لأن أفق الرسم الكرتوني أوسع؛ مما يسمح بتطبيقات معرفية متعددة، ولاسيما عبر الفضاء الافتراضي الذي أتاحته الصور ثلاثية الأبعاد، فما بالنا إذا أضيف إلى ذلك ما تحمله آلية الرسوم المتحركة من التشويق.

3. **الأثر الإيجابي لأفلام الرسوم المتحركة في تعزيز القيم:**

4. لا يمكن إغضاء الطرف عما قامت به أفلام الرسوم المتحركة من دور إيجابي في تعزيز القيم الصالحة، فقد عززت غير يسير من القيم الأصيلة في مجتمعاتنا، قيم يمكن للإنسان أن يرتقي من خلالها، كتعزيز العلاقات والروابط الاجتماعية، والدعوة إلى حب الوطن، والحس الوطني.

التوصيات:

1. ضرورة تدخل الدولة لمراقبة الإنتاج، وللتاكد من أنه يوجه طبقا للقيم الإسلامية سواء من حيث إختيار مجالات الإنتاج، أو اتباع الاساليب المشروعة، والبعد عن الممارسات الحرام.
2. مسئولية الأفراد الذين يسر اللّه لهم سبل امتلاك الموارد، والقدرة البشرية (المال والعمل)على الإنتاج مسئولية دينية فالواجب على المسلمين إعمار الأرض، فالعمل المنتج في طلب الحلال يعتبر عباده للّه عز وجل، ولأن المال في يد الأفراد أمانة لأن اللّه هو المالك الحقيقي له، فمن واجب الأمين أو المستخلف أن يعمل وفق إرادة المالك الأصلي، والمالك الأصلي أمرنا باعمار الأرض، فها هو الرسول يؤكد أن الإنسان يسأل عما منحه اللّه من موارد، وقدرة بشرية في قوله الجامع "لن تزول قدما عبد يوم القيامة حتى يسأل عن أربع: عن عمره فيما أفناه؟ وعن شبابه فيما أبلاه؟ وعن ماله من أين أكتسبه وفيما انفقه؟ وعن عمله ماذا عمل فيه؟ أى انه يسأل عن الطاقات التى اتيحت له مادية (ماله) وبشرية (بدنية العمر والشباب، وذهنية العلم). ومن الجدير بالذكر أن هذه المساءلة لا تكون في الآخرة فقط، وإنما في الدنيا أيضاً من خلال واجبات ولى الأمر في إجبار من يملكون القدرة على الإنتاج في حالة الاحتياج إليه.
3. أن معظم أفلام ومسلسلات الرسوم المتحركة التي يتم بثها للأطفال العرب سواء البرامج المدبلجة، أو المبثوثة بلغتها الأجنبية، والتي تحاصر أطفالنا صباحاً، ومساءً تهدد ثقافتنا الأصيلة الاسلامية والمتوارثة من أجيال بعيدة مما يوجب علينا أن نحترس وندقق فيما يبث للصغار من برامج، ثم إن علينا أن نبدع ونبتكر أفلاماً خاصة لأطفالنا، وعلينا أن نعمل عقولنا، ونعد برامج ترسخ الهوية العربية الإسلامية، وتنمي حب الوطن والانتماء له، وتمحو أنماط التفكير الخرافي، وتواجه الأفكار الوافدة، والقيم التي تتناقض مع ثقافة مجتمعنا.
4. تنمية القدوة الحسنة للشخصيات الإسلامية والتاريخية الهامة، ومقارنة النقاط الإيجابية فيهم بالنقاط السلبية الموجودة في الأبطال المعروضين على الشاشة.
5. إكساب الطفل المبادئ السليمة في طفولته لتقيه من الانحراف في شبابه تفادياً لتكرار الوقوع في مستنقع الحاجة إلى إصلاح الشباب، والأطفال، ومعالجتهم، وتوفيراً للجهد، والوقت، وعملاً بالمثل القائل :" **درهم وقاية خير من قنطار علاج**".
6. ايجاد البديل الاعلامي والتربوي، لان النفس إن لم تشغلها بالطاعة شغلتك بالمعصية.
7. اطلاق حرية الصغار في التعبير عن افكارهم، وآرائهم، واكتشاف مواهبهم، وتنميتها، وذلك بمشاركتهم في تحرير المواد الاعلامية التي توجه اليهم.
8. تقديم مادة تثقيفية بمنهجية إسلامية ترفع من مستوى المجتمع من خلال حث الأطفال وتعويدهم على طلب العلم، واكتساب المعرفة، والثقافة، ومتابعة كل ما هو جديد في حقل العلوم وغيره من ميادين العلم.

ملاحظة : الطفل في العاشرة من عمره يكون مستعداً لتقبل كل الأفكار العقائدية التي يتلقاها.

9. اجراء البحوث والدراسات الميدانية التي تقوم باستطلاع آراء الاطفال، والمربّين عن مضمون أفلام الرسوم المتحركة، وطرق إخراجها، والاستفادة من نتائج هذه الدراسات، وضرورة التعاون المثمر والبنّاء بين الخبراء والمتخصصين.
10. غرس وتدعيم عادة حب القراءة في نفس الطفل وتدريبه على احترام الكتاب، وتقدير قيمته الثقافية والحضارية، مع ضرورة تقديم كل ذلك بأسلوب سهل ميسَّر يصل الي قلبه وعقله.
11. القاء الضوء علي التطورات المتلاحقة في العلوم والمعلومات باسلوب مبسّط يتناسب مع عمر الطفل.
12. إنشاء ودعم شركات إنتاج الرسوم المتحركة التي تخدم الثقافة الإسلامية، وتراعى مقوماتها، ولا تصادم غرائز الطفل، بل توجهها وجهتها الصحيحة.
13. عدم بث أفلام ومسلسلات الرسوم المتحركة التي تغرس العنف في قلوب الأطفال وتؤثر على سلوكهم.
14. إنتاج مجلات للأطفال، وقصص حوارية عن شخصيات كرتونية إسلامية بديلة للشخصيات الأجنبية. وينبغي للمنتج أن يضع بين عينيه أن ما سيخرجه للنشء فإنه سيتأثر به من يسمعه ويراه، فليحرص على إيصال رسالة الإسلام نقية، وليساهم في تربية الأطفال تربية إسلامية، فيُدخل في أفلامه ورسومه تعظيم الصلاة وتعليمها، وبر الوالدين، وذِكر حقوقهما، وغير ذلك من أخلاق الإسلام العظيمة، مع التحذير من العقوق، والكذب، وقطيعة الرحم، وما يشبه ذلك.
15. انتاج ألعاب أطفال، و دمى لشخصيات أفلام الرسوم المتحركة، و برامج الأطفال (دمى لفتيات محجبات دمى ناطقة) تردد عبارات اسلامية مثل السلام عليكم.
16. إنتاج حقائب مدرسية وملصقات ودفاتر رسم وتلوين تحمل صور تلك الشخصيات (القدوة). وإنتاج منتجات غذائية للأطفال تحمل أسماء وصور الشخصيات. وانتاج ملابس أطفال تحمل أسماء وصور تلك الشخصيات.

قائمة المصادر والمراجـــــع:

أبطال الكرتون، 2011م، القدوة الحسنة في حياة أبنائنا، مجلة تربية وتعليم الطفل، تم استرجاعة فى 2011/12/15 على الرابط:

http://7awa.roro44.com/magazine/4287-%D8%A3%D8%A8%D8%B7%D8%A7%D9%84-%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%B1%D8%AA%D9%88%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%AF%D9%88%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B3%D9%86%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%A9-%D8%A3%D8%A8%D9%86%D8%A7%D8%A6%D9%86%D8%A7.html

شقير، عاطف، 2011، تحديات الإعلام التربوى العربى، تم استرجاعة فى 2011/10/12 على الرابط:

http://www.al-moharer.net/moh233/shukair233.htm

جلال، حسن، 2010، الاطفال واعلانات التفزيون، مجلة الوعى الاسلامى، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الكويت.

عماد الدين، الرشيد، 2009، أثر أفلام الكرتون في تربية الطفل، أكاديمية الفنون، مصر.

عبد الحليم، عمر محمد،2010، المنهج الاسلامى فى الانتاج، موسوعة الاقتصاد والتمويل الاسلامى. القاهرة.

الغامدي، ماجد بن جعفر 2010، إعلام الطفل نظرة إيجابية، دراسة بعنوان : الطفل والإعلام، تم استرجاعة فى 13 / 10 / 2011م من الرابط.

الغزالى، أبو حامد، 1983، المستصفى، دار الكتب العلمية، بيروت.

فتوى رقم 97444، 2011 م، هل يجوز العمل في صناعة الرسوم المتحركة، الإسلام سؤال وجواب، تم استرجاعة فى 2011/12/29على الرابط: http://islamqa.info/ar/ref/97444

منتدى الإعلام، 2007، تأثير الاعلام على الطفل، الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب، واتا، تم استرجاعة فى 2012/1/1م على الرابط:

http://www.wata.cc/forums/showthread.php?17599%D8%AA%D8%A3%D8%AB%D9%8A%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%85%E2%80%8C-%D8%B9%D9%84%D9%8A%E2%80%8C-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B7%D9%81%D8%A7%D9%84

اليمنى، فريد،2011، حول الرسوم المتحركة الاسلامية، مشروع التغير الحضارى، تم استرجاعة فى 2012/1/2 على الرابط:

http://www.change-project.org/wiki/threads/3898-%D8%AD%D9%88%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%B3%D9%88%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AA%D8%AD%D8%B1%D9%83%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85%D9%8A%D8%A9

http://www.saaid.net/tarbiah/213.htm

IMDb, The Internet Movie Database. ، تم استرجاعة فى 2012/1/2على الرابط:
/ http://www.imdb.com/title/tt0110357

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme،2008 De Superman au Chat du Rabbin, تم استرجاعة فى 2011/10/13 على الرابط.
http://www.mahj.org/en/3_expositions/expo_passe_detail.php?niv=4&ssniv=10&annee_date=2008&expo_id=67

http://www.youtube.com/watch?v=La6lxLm3oTU

http://www.imdb.com/title/tt0397306

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 2، 2013، 241- 258

ظاهرة التنويع في الإيقاعات العربية "دراسة تحليلية"

د. نبيل صالح الدراس

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

تاريخ الاستلام: 2012/10/14 **تاريخ القبول:**2013/1/6

Variation Phenomenon in Arabic Musical Rhythms: an Analytical Study

Nabil S. Darras, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

ملخص

إنطلاقا من ضرورة التوسع في الكشف عن خصوصيات اللغة الموسيقية المكونة للتراث الموسيقي الأردني، وبما يحدد لاحقا أحد ملامح الهوية الموسيقية التي تميزه، و بهدف تقنين أشكال و وظائف الإيقاع المرافق المتعددة في العمل الموسيقي من خلال العلاقة الأدائية بين الإيقاع اللحني والإيقاع المرافق، لا سيما وأن الدراسات المحلية لم تول الاهتمام الكافي بموضوع العلاقة الأدائية بين الإيقاع اللحني والإيقاع المرافق، واقتصارها على رسم لوحة عامة للتعريف فقط بأنواع الإيقاعات المستخدمة في الموسيقا العربية مما يعني ضرورة التفصيل في عنصر هام من عناصر هذه اللوحة. فقد تناولت هذه الدراسة ظاهرة التنويع في الإيقاع المرافق لتبرهن على قيمة الظاهرة كناتج لتلك العلاقة ذات التأثر والتأثير فيما بين الخطوط الإيقاعية.

الكلمات المفتاحية: التنويع الإيقاعي، الإيقاع العربي

Abstract

This study examined the phenomenon of variation in Arabic accompanying music rhythms to demonstrate its value as an outcome of the interactive relationship between rhythmic lines. The significance of this study stems from the need to elaborate on distinguishing characteristics of the musical language that constitute the Jordanian musical heritage and define its identity. Local studies have been limited to providing a general definition of multiple rhythms used in Arabic music. They fail to give adequate attention to the multiple forms and functions of accompanying rhythm (darb) in the musical work through the relationship between melodic and accompanying rhythms. This creates a need for more thorough elaboration on the topic, which is what this study attempts to do.

خلفية الدراسة:

تبدو القضايا المرتبطة بالإيقاع الموسيقي من المسائل الأكثر إلحاحا في عصرنا، إذ نجدها تشكل محورا رئيسا في الاتجاهات المختلفة من العلوم الموسيقية (بدءا من الجماليات الموسيقية لنظرية الموسيقا ووصولا إلى نظرية الموسيقا. كما وأن النظريات، و تاريخ الأداء الموسيقي، والتربية الموسيقية أيضا لا تتخطى الإيقاع الموسيقي كأهم جانب من جوانب عملية الأداء. ومع ذلك، فإن المعطيات المتراكمة من الدراسات النظرية الموسيقية أو نظرية الأداء في مجال الإيقاع لا تزال متباعدة إلى حد كبير.

أهمية الدراسة:

تنبع أهمية الدراسة من ضرورة التوسع في الكشف عن خصوصيات اللغة الموسيقية المكونة للتراث الموسيقي الأردني، وبما يحدد أحد ملامح الهوية الموسيقية التي تميزه.

مشكلة الدراسة:

تكمن مشكلة الدراسة في أنها تتناول بالتحليل العلاقة الأدائية بين الإيقاع اللحني والإيقاع المرافق، الذي اقتصر تدوينه في المراجع المتوفرة على رسم "الهيكل"، في حين أن عملية الأداء تعكس حالة من الإبداع، تتمثل في تعدد وتنوع عرض ذلك الهيكل، مما يعزز جماليات اللحن. ويرى الباحث أن الدراسات المحلية لم تول الاهتمام الكافي بموضوع العلاقة الأدائية بين الإيقاع اللحني والإيقاع المرافق، واقتصرت على رسم لوحة عامة للتعريف فقط بأنواع الإيقاعات المستخدمة في الموسيقا العربية (أنظر الغوانمة. 1993)، مما يعني ضرورة التفصيل في عنصر هام من عناصر هذه اللوحة.

هدف الدراسة:

يتلخص هدف الدراسة في تقنين أشكال و وظائف الإيقاع المرافق المتعددة في العمل الموسيقي من خلال التنويعات والتشكيلات التي تقع في الغالب على كاهل عازف(عازفي) آلات الإيقاع. وكما هو معروف فإن الجانب الأدائي والتأليفي أمر مميز لنشاط عازف الإيقاع الذي يعتمد على ربط الجانبين معاً، ودراسة هذه المهارات الأدائية ستكون ذات أهمية أثناء التوافق التام بين كافة مكونات العمل الموسيقي التأليفية و الأدائية.

منهجية الدراسة:

يعتمد الباحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى) لملاءمته أغراض الدراسة.

مجتمع الدراسة:

يتكون مجتمع الدراسة من الإيقاعات المستخدمة في الموسيقى العربية.

عينة الدراسة:

حصر الباحث عينة الدراسة في تلك الإيقاعات ذات الانتشار في الموسيقا الشعبية الأردنية ونماذج تطبيقية عليها.

سؤال الدراسة:

يتمثل سؤال الدراسة الرئيس في ماهية العلاقة بين الإيقاع اللحني و الإيقاع المرافق.

الأدوات المستخدمة في الدراسة:

لجأ الباحث إلى المدونات الموسيقية المتوفرة في المراجع، إضافة إلى تدوين ما يحتاج إليه من نماذج سمعية.

المفهوم العام للإيقاع في الموسيقا:

قبل الخوض في قضية البحث، يرى الباحث أنه من الضروري التوقف عند المفهوم العام للإيقاع وأهميته ووظائفه الرئيسة في الموسيقا. فقد برزت فيه عالميا العديد من وجهات النظر المتباينة أحيانا والمختلفة أحيانا أخرى. فالإيقاع الموسيقي يمثل نوعا معينا من التفكير الفني كنموذج مميز لهذه الثقافة أو تلك. وهو إلى جانب التنظيم النغمي يعكس تلك السمات الفنية و الجمالية الكونية والتي تتمثل في المعايير المكانية – الزمانية. فالإيقاع عنصر أساسي في الموسيقى كشكل من أشكال الفن الزمانية، بل وشرط ضروري في وجودها. ومن خلاله تتحقق عملية حياة الموسيقى استنادا إلى التحول من المسلمات اللغوية الرائدة (الإيقاع- الكلمة- النغم- اللهجة) إلى المجال التطبيقي الذي يحدد طبيعة انتشار الموسيقى ودرجة انفعالها النفسي. كما وإن سمة الإيقاع في الموسيقى العربية ذات طابع عالمي. فهو(الإيقاع) مرتبط بالحركة الزمانية العامة،وبطبيعة الإنسان أيضاً. وليس بصدفة وجود ذلك الاعتقاد السائد في العصور القديمة والذي يشير إلى توافق الإيقاعات (الأصول، أو الضروب) الأربعة والعشرين مع الساعات الأربع وعشرين في اليوم. كما وان جسم الإنسان متضمن لتلك الأصول، لا سيما وأن نبض القلب متغير في كل ساعة. فهناك أشكال مختلفة لدقات القلب لدى الإنسان السليم أو المريض أو النائم...[1] .

ولعل من أكثر تعريفات الإيقاع الموسيقي شيوعا بين مجموعة متنوعة من المفاهيم ما تتناوله كظاهرة زمنية عالمية. فكلمة " إيقاع"- Rhythm في قاموس غروف «The New Grove dictionary of music and musicians» و «Allgemeine Enzyklopadie der Musik مفسرة على أنها "المضي قدما"،" التدفق"، حيث تصف العملية الحياتية، والتدفق الزمني العام ذا الطبيعة الجدلية. ومن تلك المنطلقات يدرس هيجل (Hegel)، وهاوبتمان (Hauptmann) خصائصه المحافظة على الطابع الوجودي ومحتواها الدلالي.

التفسيرات الموسيقية البحتة للإيقاعات ذات محتوى غامض. ففي بعض الحالات، يفهم الإيقاع على أنه " تدفق منظم ذو مغزى للطاقة الموسيقية " خال من الأشكال الثابتة (R.Shteglih)، أو "كحركة موج" تسير

1. http://orpheusmusic.ru/publ/iranskaja_muzyka/221-1-0-488

الى ما لانهاية وبلا عودة، فلا تعيد نفسها كما كانت، ولكن في جوهرها مماثلة لنفسها. وفي حالات أخرى، هناك تفسير آخر للإيقاع يعتمد على مفهوم مماثل ل"الميزان" Meter، كأداة لبث الروح فيه، مما يوفر أساسا لفصل الأجزاء في الشكل البنائي.

ويورد ريمان G.Riman في "القاموس الموسيقي" معاني للإيقاع ليست بالقليلة. ويفسر ذلك تمشيا مع التعريفات السابقة وتعريفات المعاصرين بوصفه (الإيقاع) آلية تسهم في ظهور ظروف ل "العمل اليومي، وذلك بفضل الخلط المنوع بين الطول و القصر".

كما وهناك العديد من التعاريف بالمعنى الأكثر عمومية من الإيقاع الموسيقي: "بناء زمني لأي عمليات متصورة"، "نوعية خاصة" تميز "الحركة الإيقاعية عي أي حركة أخرى"، و"التناوب أو التكرار الحتمي" كمبدأ لأسس التناسب. من الناحية النفسية، فإنه يؤكد أساسا على الصفات العاطفية والحيوية التي لا تقل قيمة في حد ذاتها، بغض النظر عن الميزان وتتجلى في التغيير في الانفعالات الداخلية. ولنعطي بعض الأمثلة التوضيحية:

- "الأصول"، هي الأساس الإيقاعي في التقاليد الموسيقية العربية الإسلامية. وهو في وجوده يعتبر ظاهرة متعددة الأبعاد والمستويات. فالمستوى الأول – المستوى النحوي – يميزه على أنه وحدة بنائية هيكلية موضوعة تقوم عليها حركة إيقاعية. المستوى المتوسط - التأليفي - يحدد عمل الأصول كفاصل زمني كبير (فقرة إيقاعية)، يقوم على أساسه تطور الشكل الموسيقي، وفي نفس الوقت يعتبر "معيارا" للعازفين الذين يضعون دقة عزفه كواحدة من أهم معايير المهارات التقنية. وعلى سبيل المثال، وعلى غرار الشعر الكلاسيكي القديم، يمكننا الوصول إلى فكرة عن الطبيعة العاطفية للموسيقى اليونانية القديمة والإيقاعات الأكثر استخداما وتفضيلا، مما يدل على نماذج الأذواق الجمالية اليونانية. ويمكن طبقا لنماذج الأجناس اليونانية Moduses أن نرسم حدود موسيقى القرون الوسطى التي تتميز حقيقة بدلالتها على تطبيق المنهج العلمي في الإيقاع الموسيقي (طريقة التدوين الموسيقي).

ويمكن رؤية نموذج خاص من عصر النهضة يبرز لدى غابرييلي A.Gabrielli في تجربته الإيقاعية من خلال أعماله التي تتضمن ثراء إيقاعيا بوليفونيا من نمط جديد أثناء التحولات البنائية و الهارمونية المخفية. هذا وتتميز العصور اللاحقة بأنماطها الإيقاعية، فعلى سبيل المثال، يمكن ملاحظة ذروة مدرسة فينا الكلاسيكية بالنسبة للإيقاع في مؤلفات بيتهوفن، إذ يبرز دور الإيقاع كعنصر ملازم وكمنظم ومحرك ومنشئ للبناء الهيكلي. بينما تتميز الموسيقى الرومانسية ب rubato كدليل إيقاعي رئيس لها وموجود في كافة الأساليب الموسيقية التي يعطي الموسيقى من خلالها سحرا خاصا ومظهرا فريدا من نوعه.

في نفس الوقت، فإن التجربة الموسيقية العالمية تتضمن العديد من الأمثلة التي تشير إلى الإيقاع كظاهرة ثقافية عالمية، ووجود تقاليد قديمة عالية المستوى من الإبداع الإيقاعي، ونعني هنا تلك الثقافات الموسيقية في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، والتي تغطي جزءا كبيرا من المجموعات البشرية والعرقية على الكرة الأرضية. فالإيقاع هنا يعتبر نظاما ذا استقلالية ذاتية وليس عنصرا تركيبيا إضافيا للمكون السلمي الإيقاعي، إذ لا يقتصر مضمون هذه النظم الإيقاعية على النطاق الموسيقى، بل ويمكن تفسير ذلك وبشكل واسع من منطلقات ثقافية. ويكفي لذلك تركيز الانتباه إلى تلك الأنواع الأخرى من الإبداع الإيقاعي للتأكد من ذلك.

المفهوم الموسيقي للإيقاع:

اشار العديد من الباحثين المعاصرين إلى أهمية الإيقاع كحامل للهوية القومية في الموسيقا منذ أقدم العصور. يقول Dzhagatspanyan في أطروحة الدكتوراه عن الإيقاع في الموسيقى الأرمنية، بأن المجال الذي أكثر ما تتجلى فيه هوية التفكير القومي هو الإيقاع، نظرا لأنه على النقيض من النغم أقل عرضة للتغييرات. وليس من قبيل الصدفة بالنسبة لعدد كبير من الملحنين والمؤلفين المعاصرين ممن يعيشون في أنحاء مختلفة من العالم، أن يرتبط تحديث لغتهم الموسيقية بمجال الإيقاع (Dzhagatspanyan. 2000: 26).

وعندما يتم تفحص نظرية الإيقاع الموسيقي، فإنه من السهل ملاحظة تلك العناصر المكونة لها، والتي جرت العادة على عرضها في كافة المراجع ذات العلاقة من خلال المصطلحات التالية: الإيقاع- Rhythm، والميزان- Meter، والسرعة- Tempo. ولعل اشمل تعريف لهذه العناصر ما اورده صفي الدين الأرموي، إذ يقول: الإيقاع هو جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي تلك الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم. فكما أن أدوار عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم في إدراك تساوي كل نوع منها إلى ميزان العروض، كذلك لا يفتقر الطبع السليم إدراك تساوي أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك، بل هو غريزة جبل عليها الطبع السليم (الأرموي. 1982: 139-140)[2].

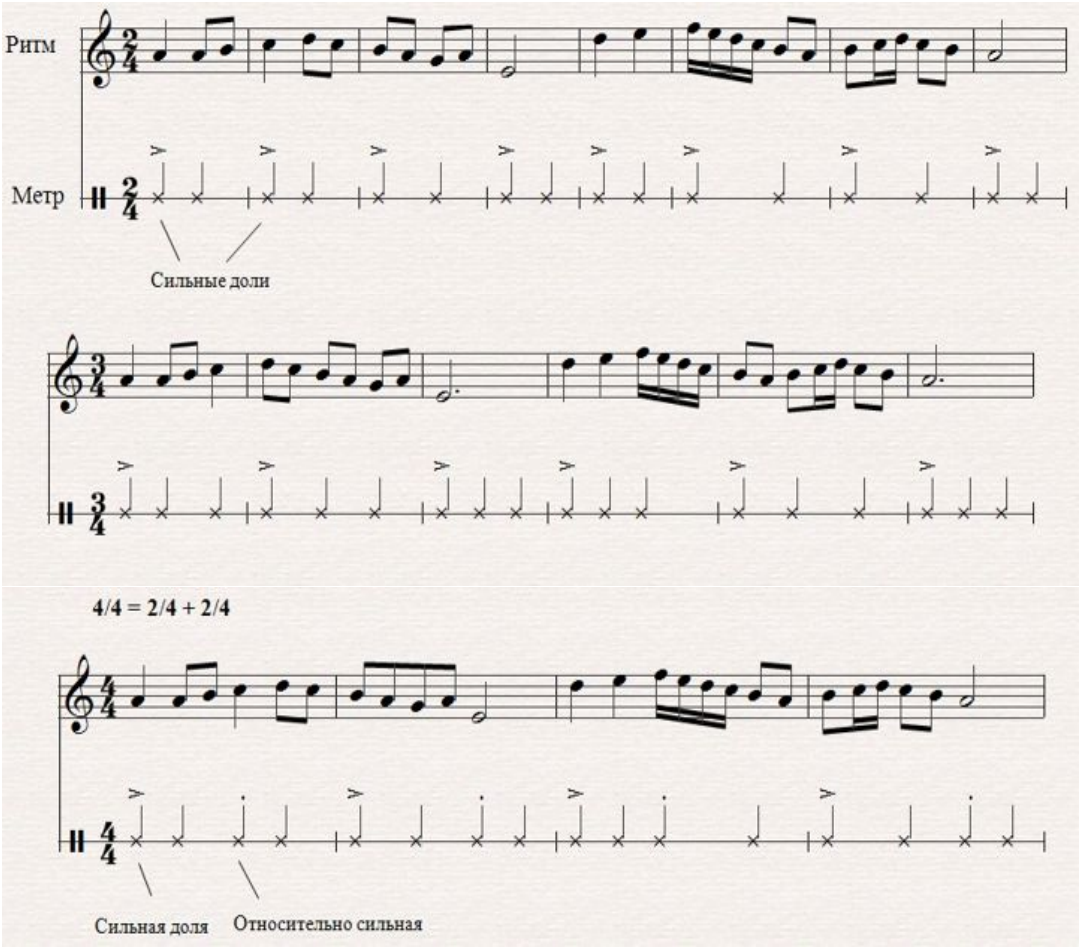
ولتوضيح الفرق بين مفهومي الإيقاع كميزان والإيقاع كنقرات ذات علاقات زمنية ما[3]، ينبغي أنينظر إلى ما تتمتع به الموسيقى من خصوصية اعتمادها على نبض موحد، قد لا يمكن سماعه بوضوح، ولكن هناك شعور دائم به. وهذا النبض هو ما يحرك لدى الإنسان الرغبة بالرقص أو التصفيق باليدين أو التمايل على أنغام الموسيقى، أو السير. فالنبض "قلب" الموسيقى، و هو الأساس ومبدأ التنظيم. فهو مثل نبضات القلب أو مؤشر الساعة، التي تتساوى ضرباتها في مدتها الزمنية أثناء نبضها. هذه مقاربة موضوعية من وجهة نظر الموسيقى، لا سيما وأن الكائنات الحية تعيش بفضل نبضات قلوبها، على الرغم من عدم سماعها لتلك النبضات، وهكذا هي الموسيقى.

تسمى كل "نقرة" (ضربة، دقة) بالوحدة الزمنية، علما بأن الوحدات الزمنية مختلفة القوة فيما بينها، فهناك الضعيفة وهناك القوية، وطبقا لحالة المزج بين هذه النقرات يمكن تمييز أنواع مختلفة من الموازين. أما الإيقاع بمعنى Rhythm فيعني أي مزج لأنواع أزمنة النقرات المستخدمة والمعتمدة على ميزان ذي نبض واحد. فعندما يرافق المترونوم العزف، فإنه ينقر النبض، أما الإيقاع فإنه ما نعزفه، بمعنى آخر، قد يكون الإيقاع من نوع واحد من الأزمنة أو أكثر(متجانس أو غير متجانس)، بينما الوزن يكون متجانسا على مدى اللحن، حيث يمكن توضيح ذلك من خلال الأمثلة التالية لنفس اللحن في موازين مختلفة[4]:

2. أنظر أيضا: عبد اللطيف، شيرين (2000). الإيقاعات المستخدمة في الموسيقى العربية بمصر في القرن العشرين بين النظرية والتطبيق. رسالة دكتوراه، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، مصر.

3. يقول أبو نصر الفارابي في كتابه الموسيقى الكبير: "إن الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب" (الفارابي: 1967: 465).

4. http://school.4igi.ru/index.php?topic=740.0



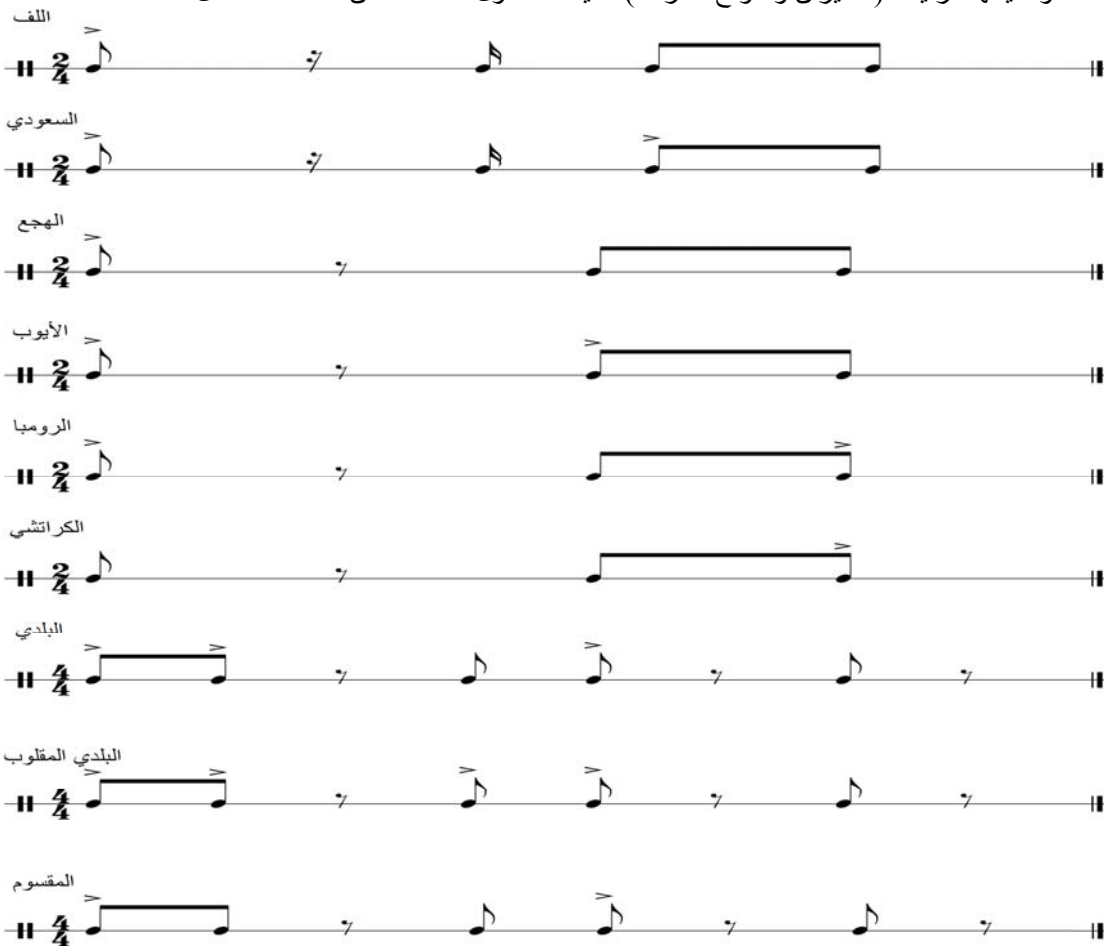
مثال رقم(1)

وحيث أن الإيقاع عبارة عن صيغة بنائية ما، اخذت اسم "الأدوار"[5] cycles في الموسيقى العربية، فإن البعض منها (الدوائر) اتسم ببعض السمات التي رافقته في التسمية. ويكفي للدلالة على ذلك ما تضمنته منظومة المدرسة العربية الإسلامية من مسميات لهذه الدوائر(الثقيل الأوّل، الثقيل الثاني، خفيف الثقيل، ثقيل الرّمل، رمل، خفيف الرّمل، الهزج، خفيف الهزج)، وما تتضمنه بعض من مسميات الإيقاعات في المنظومة الإيقاعية العربية الحديثة (السماعي الثقيل، سماعي فاخت، سماعي طائر، الدارج، الأقصاق، النوخت، نوخت هندي، العويص، المربّع الشّرقي، المدوّر الشّرقي، الشّنبر الصّغير، الشّنبر الكبير، الوحدة، الدويك، المصمودي الصّغير، المصمودي الكبير...إلخ.

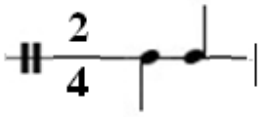
5. يستخدم مصطلح إيقاع في العديد من الدول العربية، ولكن هناك أسماء أخرى لهذا المفهوم، ففي الموسيقى المصرية والإيرانية يطلق عليه " الضرب" darb ، و في موسيقى شمال غرب أفريقيا يطلق عليه " المازم" mazim، و في تركيا " الأصول" *usul*.

خصوصية التشكيل البنائي للإيقاع.

يعتمد تنظيم الأشكال السابقة من الإيقاعات على نوعية النقرات المستخدمة في التشكيل من حيث الزمن والثقل والجرس. ويتكون كل تشكيل (بناء) من عدد محدد من النقرات (والتي تتراوح بين 2 إلى 48 أو أكثر) القوية واللينة، الثقيلة و الخفيفة إضافة إلى النقرات الساكنة. كل ذلك يتم وضعه ضمن تشكيل يراعي استمرارية النبض لوحدة القياس المستخدمة معيارا للعلاقات الزمنية بين النقرات. وبالتالي فإن التدوين الموسيقي المعاصر يؤكد وحدة عناصر مفهوم الإيقاع. و سنعرض هنا بعضا من تلك الإيقاعات التي يعتبرها الموسيقيون العمليون أكثر انتشارا في الثقافة الموسيقية الشعبية الأردنية، إذ إن أغلب الإيقاعات المستخدمة في الأردن هي: اللف، الأيوب، البلدي، المقسوم، الدارج. أي الإيقاعات البسيطة (أما المركبة فقليلة الاستعمال)، لأن الأردن يعتمد على لحن الأنشودة الشعبية، أو المدنية العامية، أو الوطنية وغيرها من الأناشيد خفيفة اللحن والإيقاع. (الحمصي. 1994: 265). وقد رسمت هذه الإيقاعات في العديد من المراجع والمصادر كنماذج موضحة لخصوصياتها الرئيسة (الميزان و أنواع النقرات)، حيث سنحاول الاستفادة من ذلك أثناء العمل:



تشير الدراسات إلى أن أبسط صيغة إيقاعية تبرز الثقل والجرس هي ما عرفها درويش علي من القرن السابع عشر بـ" ضرب القديم" (Кароматов.1972: 18)، و أصله نقرتان: الأولى ثقيلة- " دم"، والثانية خفيفة- " تك" في ميزان ثنائي بسيط 4/2:

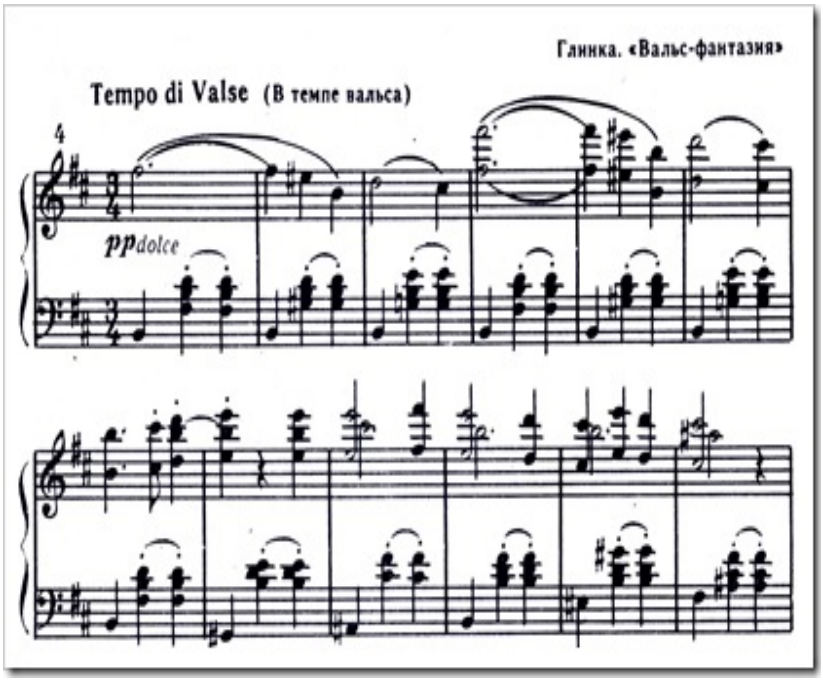


وقد وجدت ثلاثة أنواع معروفة منه بمسميات (الأيوب، الملفوف و الوحدة المخالفة) ، بينما النوع الرابع غير معروف التسمية، وتدوينها كما هو أعلاه.

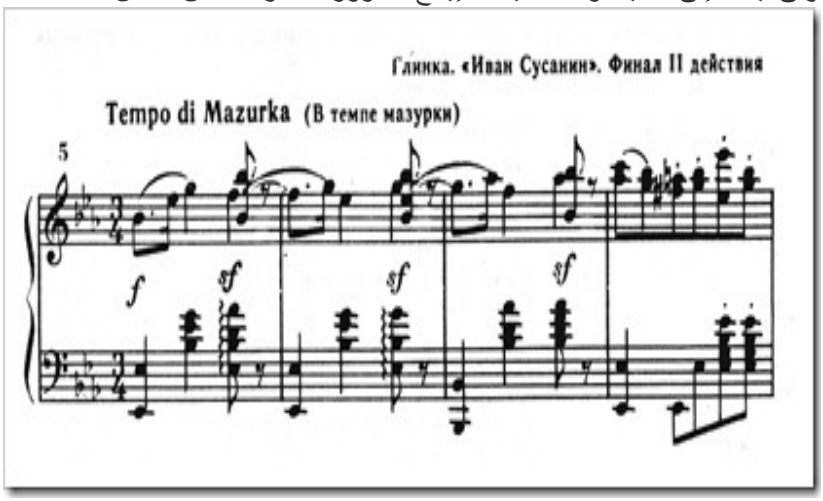
من الملفت للانتباه أن ثلاثة من هذه الإيقاعات (أيوب، ملفوف، و غير المعروف) متماثلة إلى حد ما في رسمها الإيقاعي، مع مراعاة تقسيم الزمن الثاني في أيوب (الزمن الخفيف) إلى نقرتين مختلفتي الثقل (الأول ثقيل والثاني خفيف)، بينما في ملفوف تستبدل النقرة الأولى من الزمن الثاني وتبقى الثانية على حالها. أما في غير معروف التسمية فيبقى الزمن الثاني مقسوما إلى نقرتين خفيفتين. وعلى الرغم من ذلك، فإن الطابع الذي يتركه كل إيقاع مختلف عن الآخر، وهذا ما ينعكس من خلال الألحان التي توظف تلك الإيقاعات، فأيوب وغير معروف التسمية كثيرا ما ترافق الموسيقى الصوفية و موسيقى حلقات الذكر، أما الملفوف فمميز استخدامه في الموسيقى الشعبية، إذ تبدو دائرته الإيقاعية قصيرة.

وفيما يتعلق بالمخالف، فيعتقد الباحث بأن التسمية " مخالف" جاءت من مخالفة الرسم الإيقاعي له عن بقية المجموعة، على اعتبار أنه حافظ على النقرة الثقيلة من شكل الضرب القديم وقسم النقرة الخفيفة إلى نقرتين خفيفتين.

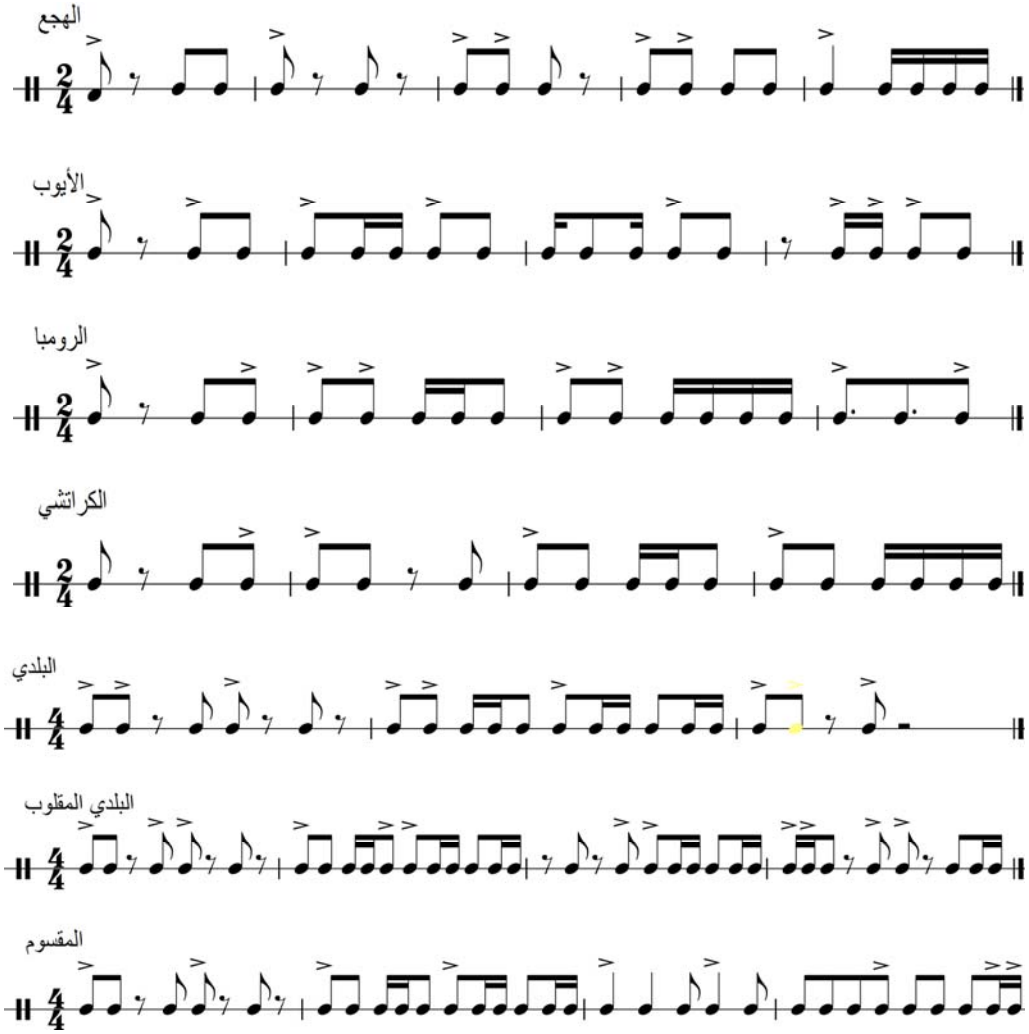
ولتأكيد هذا المنطق سنورد مثالا من الثقافة الموسيقية الأوروبية يوضح الفرق بين إيقاعين في ميزان ثلاثي: الفالس والمازوركا، على سبيل المثال، لديها نفس الميزان الثلاثي، ولكن الطابع الإيقاعي لكل منها مختلف عن الآخر، فالفالس أكثر سلاسة، ويكون زمنه القوي (الوحدة الأولى من الميزان) عادة ذا مدة أطول:



مثال رقم(2)

أما في المازوركا، فالزمن القوي يبدو منقسما بين نقرتين، وبالتالي فإن جزءا من الثقل يبدو قد تخلص من الوحدة الأولى لينتقل إلى التالية، وهذا ما يجعل إيقاع المازوركا أكثر حدة من الفالس.

مثال رقم(3)

من ناحية أخرى، فإن كلا من الإيقاعات العربية السابقة يتمتع بإمكانية إدخال تنويعات Variations إيقاعية مختلفة على هيكله الرئيس، إذ تعتمد عملية التنويع في الضروب الإيقاعية من وجهة نظر الباحث على ثلاثة مبادئ، هي: تنويعات في الرسم الإيقاعي للضرب، و تنويعات تتضمن تشكيلات إيقاعية مع تغيير في النبر Accent، و تنويعات مركبة من النوعين السابقين، حيث تستخدم هذه التنويعات طبقا لسمات اللحن وتعمق تلك الألحان بتأثيراتها الانفعالية. فالوظيفة الرئيسة التي تقوم بها الإيقاعات تتلخص بالتأكيد على النبض الداخلي للحن، وفي نفس الوقت تحدد الفواصل وجزئياتها وأقسامها، وبهذا تعمل على تكامل التوازن والبناء في الأغنية، إضافة إلى تعزيز ديناميكية تطور الأغنية. ويستعرض الباحث بعضا من تلك التنويعات:

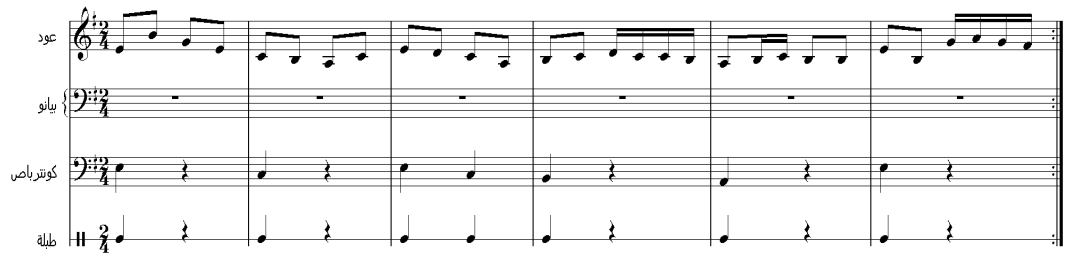


وظيفة الإيقاع المرافق

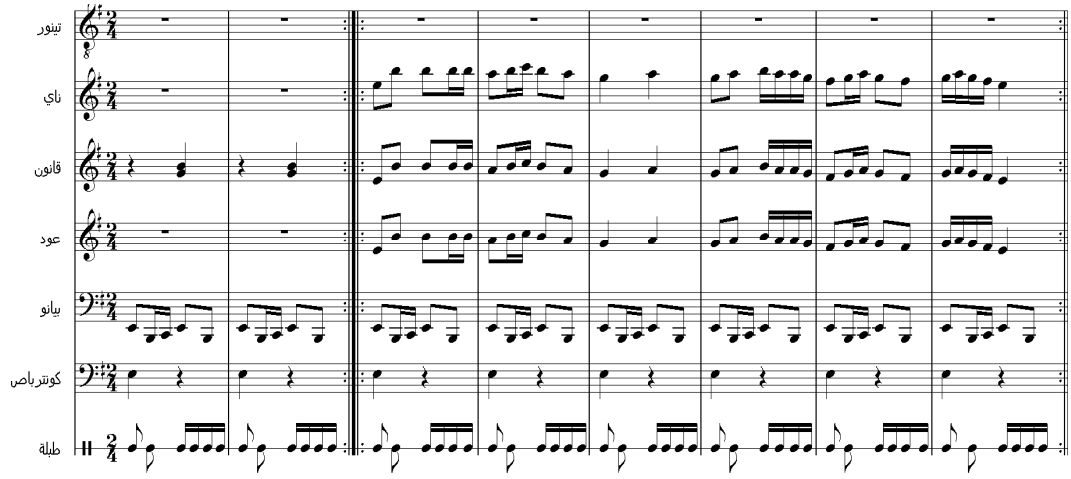
يعتبر الإيقاع أحد الوسائل الفنية التعبيرية التي تكشف عن المضمون والشكل والأسلوب والقالب وغيرها من خصوصيات العمل الموسيقي. وهو يمتلك إمكانيات واسعة للتأثير الانفعالي على المستمع. وكما هو معروف، فإن الإيقاع يقع في وحدة عضوية مع اللحن والهارمونية والنسيج والديناميكية والجرس والوسائل الأخرى. وهو إذ ينظم الموسيقا زمانيا، فإنه مرتبط ارتباطا وثيقا بهذه الوسائل، ويساعد في إبراز إحساسات ومعنويات وانفعالات معينة. ففي بعض الحالات نراه مؤثرا في رفع المعنويات، بينما في الحالات الأخرى قد يكون عاملا مهدئا، كما وتكون القوة الانفعالية في التأثير لهذه الوسيلة التعبيرية (الإيقاع) أكثر وضوحا وقوة، بينما في الحالات الأخرى أقل من ذلك. تجدر الإشارة إلى أنه بغض النظر عن الإيجابيات الكثيرة للإيقاع، إلا أنه في بعض الحالات قد يكون قادرا على خلق جو من الملل، وخاصة إذا ما كان رتيبا.

إيقاع المرافقة، وهو ما يعرف في الموسيقى العربية ب" الضرب" أو " الدور"، ويمثله التجسيد الزمني للنقرات الصادرة عن أي أداة (أدوات) أو آلة (آلات) موسيقية تحاكي بها بطريقة أو أخرى اللحن الرئيس، وقد يكون المثال السابق نموذجا صحيحا إلى حد ما. إلا أن ما يقصد به إيقاع المرافقة، فإنه ذلك البناء الإيقاعي المميز بنقراته الثقيلة- الدم، و الخفيفة- التك، و علامات الصمت- الأس، والتي اصبحت "نماذج"- Patterns متعددة المقاييس وتحمل مسميات خاصة بها(البلدي، المقسوم، الملفوف، الأيوب، السماعي الدارج، السماعي الثقيل...إلخ)، علما بأن كل نموذج منها يعادل "حقلا"- Bar واحدا في التدوين الموسيقي المعاصر.

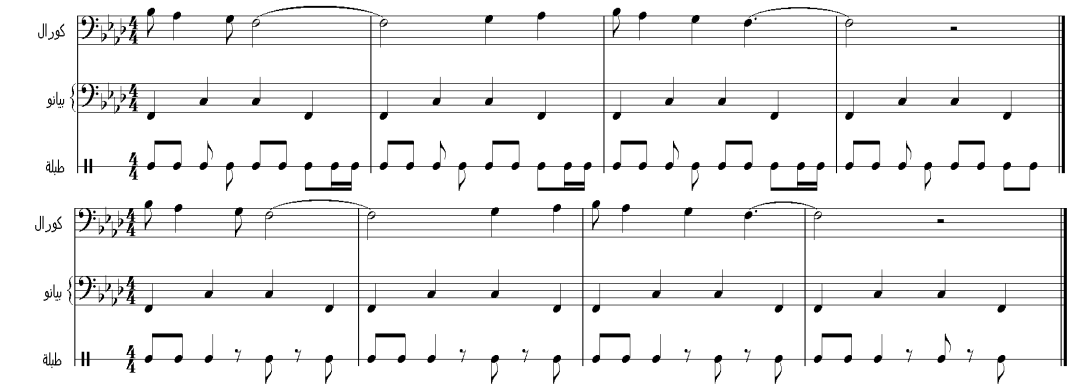
تتحدد وظيفة الإيقاع المرافق من خلال علاقته بالإيقاع اللحني، وسيحاول الباحث هنا توضيح سمات تلك العلاقة التي يراها في:

محاكاة الميزان الموسيقي، وذلك عن طريق ضربات منتظمة الزمن على مدى اللحن. فلعل أبسط " آلة" طبيعية يستخدمها الإنسان في المرافقة هي "الأيدي"، التي تصدر الأصوات عن طريق " التصفيق". وبغض النظر عن إمكانية تحديد طبيعة ثقل أو خفة الصوت(الدم و التك) الصادر عن هذه الآلة أو ما ينوب عنها (بعض أنواع الطبول)، إلا أن الوظيفة الرئيسة لها تكمن في المرافقة الإيقاعية كمحاكاة للميزان الموسيقي. بمعنى آخر، تشكل المرافقة هنا خلفية مستمرة ostinato لإيقاع اللحن، هذا وقد تتنوع المرافقة عن طريق إظهار النقرات النبرية فقط وإخفاء باقي نقرات الميزان، أو إخفاء النقرات النبرية وإبراز نقرة (نقرات) غير منبورة أو الخلط بينها كافة:

مثال رقم(4) [6]

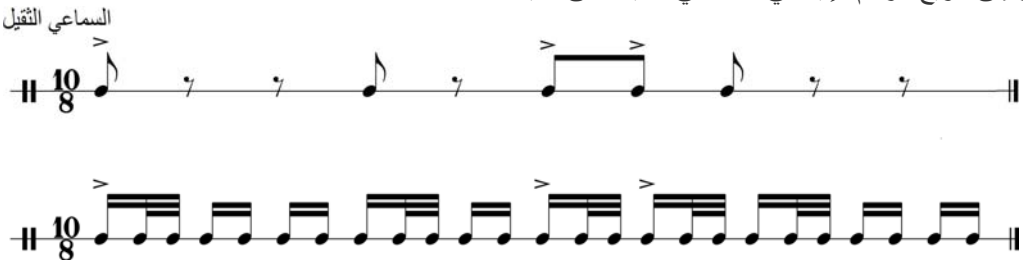
[6]. هذه المدونة وبقية المدونات التي تبرز التوزيع الموسيقي مقتبسة من رسالة ماجستير (أنظر الخطيب. 2009).

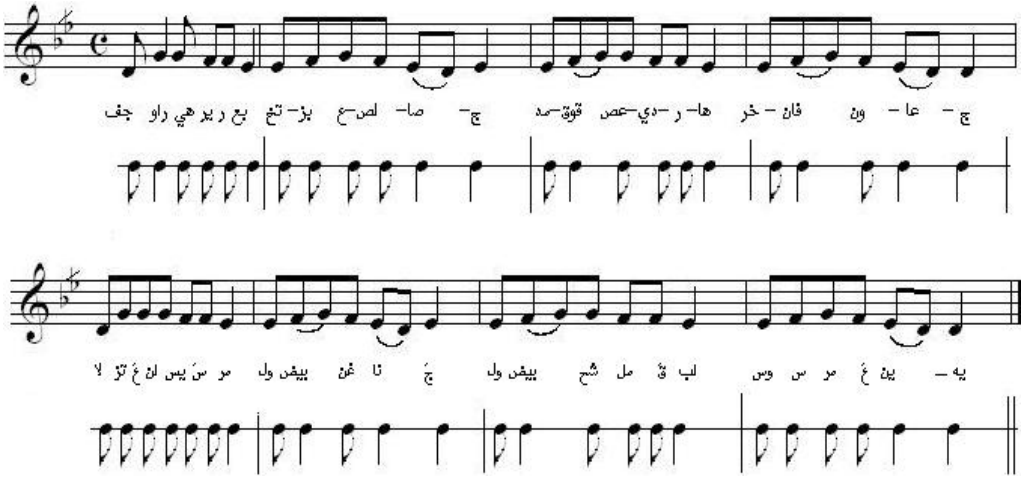
قـد يتشـكل الإيقـاع فقـط مـن وحـدات إيقاعيـة قصـيرة مـأخوذة مـن اللحـن، وفـي هـذه الحالـة فـإن غنائيـة اللحـن وبفضـل الإيقـاع المرافـق تصـبح اكثـر اتسـاعا، بـل وتحمـل الأغنيـة بحـد ذاتهـا (مـع الإيقـاع بـالطبع) تنوعا إيقاعيا ملاحظا:

مثال رقم(5)

وهناك تنويع آخر مستخدم بشكل واسع في الألحان الطويلة الممدودة، إلا أنه في هذه الحالة يؤكد خصوصية سينكوبية، فالإيقاع السريع الرشيق في أغنية " ياهل الهوى " يضفي الحركة والحيوية على العمل الذي يمتاز ببطء حركته، وهنا يظهر التعارض والتباين في تكوين العمل بين الطابع الصوتي والألوان المختلفة، حيث تبتعد الإيقاعات في شكلها وسرعتها عن طبيعة العمل الذي يمتاز بلحنه العريض والبطيء، وذلك حتى يكتمل المعنى ويتكون الشكل العام للعمل، وذلك بغض النظر عن الكثير من الإرتجالات الزخرفية التي تأخذ بعين الاعتبار

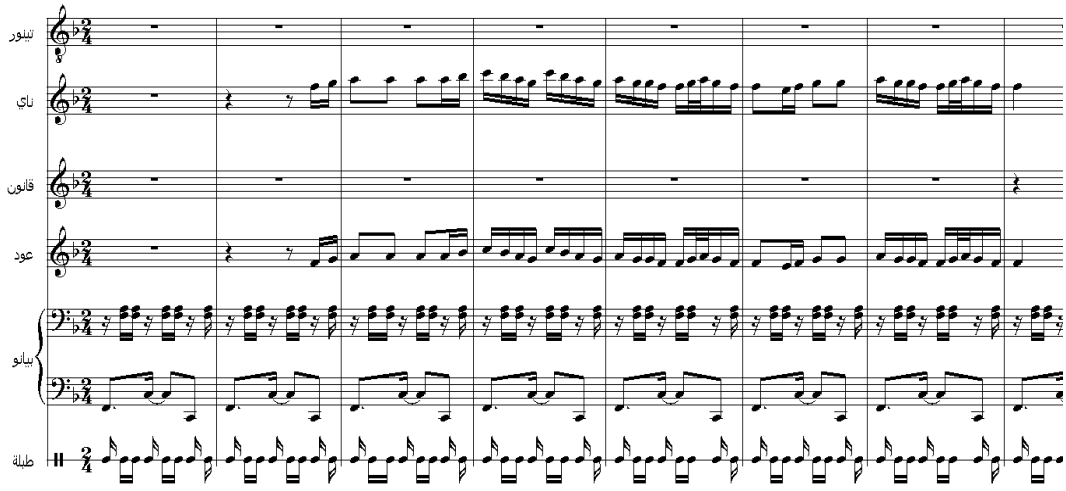
المحافظة على الوزن، والتي تعتبر أمرا بديهيا بالنسبة لعازف الإيقاع.

مثال رقم(6)

وللحكم على مهارة العازف يتم النظر إلى أي مدى يستطيع المؤدي أن يؤدي جوهر ذلك العمل الموسيقي من إيقاع و ديناميكية ووسائل تعبيرية أخرى. ولكن من المهم عدم الانتقاص من الطبيعة الأساسية للعمل الموسيقي أو استخدام التنويع المبالغ به وبما يبعد ذلك العمل عن طبيعته التقليدية. فهناك العديد من الأماكن في الأغاني التي تتطلب التنويع ويكون مناسبا لها، وفي نفس الوقت هناك العديد من الأماكن التي تبدو ليست كذلك. ويبدو أنه وبسبب عدم سهولة و بساطة الالتزام بقائمة من القواعد المعدة لهذا الأمر، فإنه من الضروري دائما عدم إغفال الطرق التقليدية في الأداء والمعتمدة على الاستماع إلى الموسيقى، والعثور على الموضوع الأساسي، ومراقبة كيفية تعامل الموسيقيين من ذوي الخبرة معه على مدى الزمن.

أنظر إلى تنويع الرسم الإيقاعي للسماعي الثقيل على سبيل المثال[7]:

مثال رقم(7)

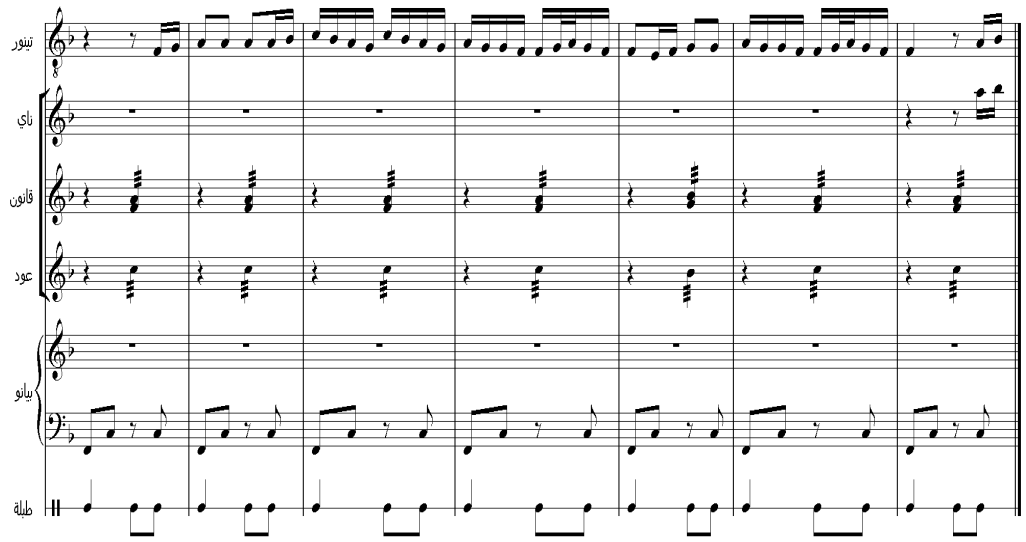
تعتبر أغنية" جفرا"، مثال رقم(8) من أكثر النماذج توضيحا لإمكانية التنوع في المرافقة بين ثلاثة إيقاعات: البلدي، و البلدي المقلوب، و المقسوم، وذلك من خلال تحديد النبر على النقرات، مع المحافظة على استمرارية نبر الوحدة الإيقاعية الأولى والثالثة من الإيقاع، إذ تبدو هنا متوافقة في اماكن نبرها مع الإيقاع اللحني.

7. https://glnd.alexanderstreet.com/View/330016?setlang=zh_TW

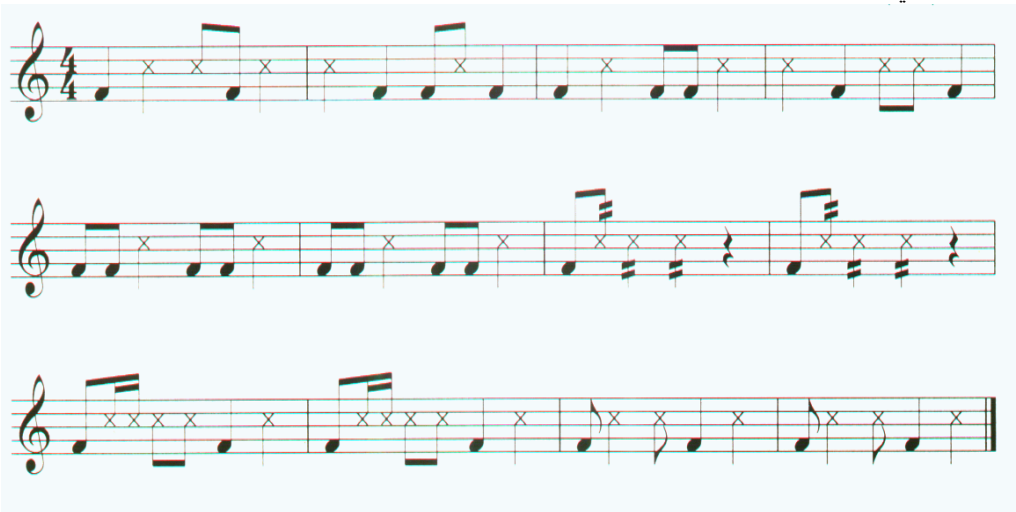
مثال رقم(8)

وفي المثال (9) ، وهو أغنية " عا للالا"، وبالنظر إلى المرافقة الإيقاعية (مرافقة البيانو والطبلة) يمكن التوقف على مجموعة من الملاحظات:

مثال رقم(9)

- الخط الإيقاعي الثاني في البيانو يمثل إيقاع " اللف" الأصل، والذي يتحرك بشكل مستمر دون تنويع.
- الخط الإيقاعي في الطبلة عبارة عن تنويع إيقاعي للإيقاع الأصل مع ملاحظة أماكن النبر، ويتحرك أيضا بشكل مستمر.
- الخط الإيقاعي الأول في البيانو عبارة عن محاكاة لإيقاع الطبلة مع الأخذ بعين الاعتبار إخفاء النقرات المنبورة.

إن علاقة هذه الخطوط الإيقاعية مع خط الإيقاع اللحني (العود والناي)، وإن كانت تبدو متمايزة بعض الشيء، تعزز من ديناميكية الأغنية، فالإيقاعات المرافقة متماثلة أحيانا مع الإيقاع اللحني، ومتناقضة احيانا أخرى معه بسبب السينكوب في إيقاع اللف.

وفي توزيع آخر لنفس الأغنية، يتم استخدام إيقاع الوحدة البسيطة كإيقاع مرافق (خط الطبلة)، علما بأنه من الممكن أن يشكل مع الخط الإيقاعي الثاني من البيانو واحدا من إيقاعات الأيوب أو الرومبا وحتى الكراتشي. تجدر الإشارة إلى أن أزمنة نقرات الإيقاع المرافق أطول من أزمنة نقرات الإيقاع اللحني، وهذا ما يخلق حالة اعتدال في السرعة.

مثال رقم(10)

وفي الختام يود الباحث إبراز التنويع الإيقاعي كظاهرة موسيقية أيضا من خلال في دراسة سابقة لآلة المهباش كأداة شعبية إيقاعية تم تدوين عدد من الإيقاعات التي حملت تسميات شعبية من لدن العازفين (الدراس.2006: 1181)، وهي ذات علاقة بالبيئة الأردنية (الترحيب بالضيف، رقصة يد المهباش، سباق الخيل، تنظيف المهباش...إلخ). على أن تدوين هذه الإيقاعات جاء على شكل عزف منفرد على المهباش. وكما يبرز التدوين فهي لا تتعدى التنويعات لإيقاعات أصيلة، وسنورد منها لحن تنظيف المهباش كمثال:

مثال رقم(11)

الخلاصة:

في محاولة الدراسة تتبع العلاقة بين الإيقاع اللحني و الإيقاع المرافق من خلال الأغنية الشعبية الأردنية، تم التوصل إلى النتائج التالية:

- يمثل الإيقاع المرافق دليلا إيقاعيا لماهية الإيقاع اللحني.
- يخضع الإيقاع المرافق كدليل في أغلب الأحيان(إضافة لعمله كمرافق مستمر) إلى عملية تنويع بدرجة أو بأخرى بحيث لا تبتعد في مضمونها عن المضمون الإيقاعي اللحني.
- قد يشمل التنويع في الإيقاع المرافق إدخال إيقاعات مختلفة الطابع عن الإيقاع الأصل، إلا أنها قريبة منه من حيث البناء، وفي نفس الوقت تبدو غير متناقضة مع المضمون الإيقاعي اللحني.
- على الرغم من وجود " نموذج" مدون للصورة الأساسية من الإيقاع المرافق الدليل، إلا أن ارتجال التنويعات يقع على كاهل عازف الإيقاع بالدرجة الأولى.
- تكمن خصوصية الأغنية الشعبية الأردنية في استخدامها لعدد محدود من الإيقاعات المرافقة.

قائمة المصادر والمراجع:

الأرموي، صفي الدين(1980). كتاب الأدوار، شرح وتحقيق هاشم الرجب، دار الرشيد للنشر، 1980، بغداد.

بدوي، حسام. (2003). مفهوم الإيقاع عند فلاسفة العرب القدامى، مجلة علوم وفنون الموسيقى، جامعة حلوان/ كلية التربية الموسيقية، المجلد التاسع، ص 55- 88. مصر.

الحمصي، عمر. (1994). الموسيقى العربية: تاريخها- علومها- فنونها- أنواعها، ط1، دمشق، مكتبة الأسد.

الخطيب، عبير(2009). دراسة تحليلية في التوزيع الموسيقي لدى إلياس فزع. رسالة ماجستير، جامعة اليرموك.

الدراس، نبيل و طبازة، خليل، (2006). جمالية المهباش في التراث الفني الأردني. أبحاث اليرموك". سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية. المجلد 22، العدد 4، 2006، ص. 1165- 1184

الدراس، نبيل. (2003). الهزج في الأهزوجة الأردنية (دراسة تحليلية)، مجلة علوم وفنون الموسيقى، جامعة حلوان/ كلية التربية الموسيقية، المجلد التاسع، ص 341- 355. مصر.

الغوانمة، محمد(1993). الإيقاعات الموسيقية في الوطن العربي. المؤتمر العلمي الثالث، الموسيقى بين النظرية والتطبيق، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.

الفارابي، أبو نصر(1967). كتاب الموسيقي الكبير، تحقيق غطاس عبدالملك خشبة، القاهرة.

Джагацпанян К. А.(2000). Ритмика армянской музыки. - Автореф. дисс. . док-ра искусств. - М.

Кароматов Ф.(1972). Узбекская инструментальная музыка. - Ташкент: Наследие.

http://Orpheus music.ru/publ/iranskaja_muzyka/221-1-0-488

https://glnd.alexanderstreet.com/View/330016?setlang=zh_TW

http://school.4igi.ru/index.php?topic=740.0

http://www.maqamworld.com/rhythms/muwashahat1.html

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 1، 2013، 259- 278

خط النستعليق
الجذور التاريخية والخصائص الفنية

نصار محمد منصور

كلية العمارة والفنون الإسلامية، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان، الأردن

رائد الشرع

جامعة البلقاء التطبيقية، السلط، الأردن

وائل منير الرشدان

قسم الفنون البصرية، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن

تاريخ الاستلام: 2012/10/24 **تاريخ القبول:**2013/4/18

The Nasta`Liq Script: The Historical Roots And Artistic Characteristics

Nassar mansour, Traditional Islamic Art & Architecture, The World Islamic Sciences & Education University Amman, Jordan
Raed Shar'a, Al-Balqa Applied University, Al-Salt, Jordan
Wael Al- Rashdan, Design Department, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University,Irbid, Jordan

ملخص

يعتبر خط النستعليق الذي تطور من خط التعليق القديم من الخطوط الأكثر نضوجا ضمن مجموعة الخطوط العربية اللينة، ذلك لأنه يمكن الكتابة به بأحجام مختلفة، تتراوح بين الدقيق المستخدم في المنمنمات، إلى الكبير المعروف باسم الجلي والمنفذ على العمائر بنجاح باهر. ويخالف خط النستعليقُ الخطوط اللينة في بعض المميزات الفنية، أهمها أن حروفه العمودية تميل إلى اليمين من أعلى، بينما تميل الحروف العمودية في بقية الخطوط اللينة نحو اليسار. وقد استخدم خط النستعليق غالبا في الكتابات الرسمية والأدبية، حيث كتبت به الأشعار والدواوين الإيرانية والعثمانية والعربية، وظهر له مدارس متعددة أهمها وأوسعها انتشارا المدرسة الإيرانية ثم المدرسة العثمانية وتليهما المدرسة الهندية/الباكستانية وأخيرا المدرسة الشامية.

الكلمات المفتاحية: خط عربي النستعليق، خط التعليق، مدارس فنيه.

Abstract

Nasta'liq script, which developed from the old ta'liq script is one of the most mature styles of Arabic calligraphy since it could be written in different sizes, starting from the very minute size used in miniature paintings to jali size applied on monuments. Nasta'liq has many distinguished artistic features that differentiate it from other cursive styles. One of these features, and perhaps the most notable one, is the inclination of its upright letters toward the right from top while the same letters in the other styles lean towards left. Nasta'liq is used widely in copying works of literature and official documents written mainly in Persian, in Ottoman Turkish and sometimes in Arabic. Nasta'liq is written in different styles of which the most widely spread is the Persian madrasa, then the Othman madrasa followed by Indian/Pakistani and Shami.

تقديم

يعد خط النستعليق من الخطوط العربية التي شاع استخدمها عند الخطاطين في شرق العالم الإسلامي منذ القرن 8هـ/14م، واستعمل في رسم المصاحف والمكاتبات الرسمية والشخصية، وامتاز هذا الخط بجماله النابع من توازن حروفه وانسياب امتداداته والوضوح في كتابته.

والنستعليق في اللغة مصطلح منحوت[1]، يتكون من كلمتين هما نسخ وتعليق (بهنسي،1995 ،ص21)، وتدل هاتان الكلمتان على نوعين من الخط هما: النسخ والتعليق، اللذان انتشرا وعرفا في الفترة السابقة لظهور خط النستعليق في شرق العالم الإسلامي. من هنا فقد اختلف المؤرخون والباحثون العرب والأجانب الذين أتوا في دراستهم على ذكر خط النستعليق على الأصل الذي اشتق منه هذا الخط، فمنهم من ربط أصله بخط النسخ فقط، ومنهم من أضاف إليه خط التعليق، وآخرون اكتفوا بإطلاق تسمية الخط الفارسي عليه، لاعتقادهم بان هذا الخط قد نشا وتطور في بلاد فارس[2]. من هنا جاء الاهتمام بإعداد هذا البحث الذي يحاول أن يبين مدى العلاقة بين خط النستعليق والخطوط السابقة، وبالأخص خط التعليق القديم الذي ارتبط اسمه وبعض تقنياته الفنية بخط النستعليق، لبيان الأصل الذي اشتق منه هذا الخط، ومن ثم إبراز التقنيات الفنية التي اتبعها الخطاطون لتحقيق الشخصية الخاصة لخط النستعليق الذي شاع استخدامه في الكتابة وأصبحت له مدراس فنية في مختلف أقاليم العالم الإسلامي. وهو الأمر الذي من شأنه أن يساعد الباحثين والخطاطين في التعرف على الأصول التاريخية لخط النستعليق، وعلى الأساليب التي اتبعت في كتابة الحروف بهذا الخط، في مدارسه المتنوعة، بالإضافة إلى قواعد كتابته وجماليته الفنية.

خط التعليق

التعليق في اللغة هو جعل الشيء معلقا، وتعليق الشيء بالشيء إذا جعلته معلقا، وفي لسان العرب علق الشيء بالشيء ومنه وعليه تعليقا: أي ناطه (ابن منظور،2003،ص346). وكذلك نجد معنى اللفظة في مقاييس اللغة، كان تقول: علقت الشيء أعلقه تعليقا (ابن زكريا،1999،ص285). أما في المعجم الوسيط فيعرف التعليق بأنه ما يذكر في حاشية الكتاب من شرح لبعض نصه وما يجري هذا المجرى، والجمع تعاليق (مصطفى وآخرون،1992،ج2 ،686). وهو بذلك يذهب إلى تعريف التعليق في الاصطلاح، كونه يقصد به ما يدون أو يعلق به على حواشي الكتب من شرح أو إضافة أو استدراك أو فائدة، في حين استخدم أبو علي هارون بن زكريا الهجري (ت300هـ/ 912)، مصطلح التعليق في كتابه التَّعليقات والنَّوادر، وأراد من تسميته له بالتَّعليقات، ما جُمعه أبو علي الهجري من معارفَ متنوعة المقاصد، علقت بأذهان الناس، عمل على تدوينها في هذا الكتاب (بنبين، 2003، ص61).

نستنتج من هذا بأن لفظة التعليق تؤدي إلى مفهومين، يستعمل أولهما للإشارة إلى تعليق الشيء ويرادفه في اللغة الانكليزية suspension أو hanging، أما الثاني فيستخدم للتعليق على الشيء، وهو ما يرادفه في اللغة الانكليزية commentary. وهذان المفهومان لهما علاقة وطيدة بخط النستعليق موضوع هذه الدراسة، كون المعنى الأول ينصرف على شكل هذا الخط الذي تبدو سطوره والحروف التي كتبت عليها كأنها معلقة، في حين ينصرف المعنى الثاني إلى إشكالية أصل خطي التعليق والنستعليق ونشأتهما.

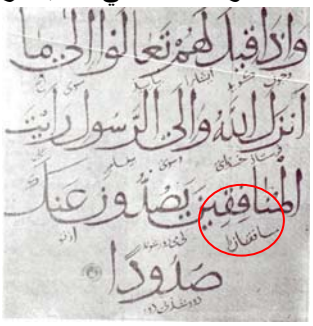
نشأة خط التعليق

تشير معظم المراجع الأدبية التي أتت على ذكر خط التعليق، بأنه تطور من خطوط الرقاع والتواقيع (Safadi,1978, p.27;Blair,2007, p.270)، وقد سمي بالتعليق لوقوعه بين الرقاع والتواقيع- أي تعلقه بينهما- (فضائلي،2002،ص385)، وتضيف إليها مراجع أخرى خط النسخ وخط الثلث (المصرف،1973،ص375). كما ورد في أخرى بان خط التعليق قد تطور عن خط عربي غير معروف الشكل كان يعرف بالقيراموز أو البيرآموز(Safadi,1978,p.27 ، فضائلي، 2002، 375). وهو خط جاء على ذكره ابن النديم في الفهرست في جملة خطوط المصاحف، دون أن يورد أي تفصيل لأساليب رسمه (ابن النديم،1971،ص9)، وأضافوا بأن هذا الخط– القيراموز- كان خطا مدورا، ظل مستخدماً في الكتابة حتى القرن3هـ/9م (المصرف،1973،ص375؛ Safadi,1978 p.27). غير أنه لا يمكن الركون إلى هذه الرأي، لأنه ليس لدينا أية نماذج مكتوبة بخط القيراموز، وبالتالي يظل الرأي الأول- القائل بأن خط التعليق قد انحدر من خطوط النسخ والرقاع- هو الأقرب إلى الصواب، نظرا لما بين هذه الخطوط وخط التعليق من تشابه واضح. وربما يؤيد هذا الرأي القول بان الخطاطين في شرق العالم الإسلامي كانوا منذ القرن الأول وحتى القرن الخامس الهجريين، يتداولون الخط الكوفي وخط النسخ، حيث كتبوا بالأول آيات القرآن الكريم، وزينوا به أبنيتهم المختلفة، واعتمدوا على الخط الثاني في كتابة المراسلات الرسمية والمؤلفات الأدبية والأمور الشخصية (Safwat,2000,pp.74-7). وربما كان هذا الخط– النسخ- الذي تطور فيما بعد ليستخرج منه خط التعليق-أو كما يعرف عند بعض الباحثين بالتعليق القديم أو التعليق الأصل-، ومن ثم خط النستعليق (فضائلي،2002،ص375، ص383). ويذكرنا هذا بالخطوط العربية المعروفة التي تأثرت فيما بينها، كما هو الحال في الأقلام السبعة اللينة[3]، التي كانت الأساس لنشأة الخطوط الأخرى التي تشكلت بعدها، كما إن المتتبع لخطي الرقاع والتعليق يجد التشابه الكبير والواضح بين الخطين في نواح عدة، وهذا ليس بالمستغرب خصوصا إذا ما عرفنا بأن خط الرقاع هو خط التواقيع مصغرا ، الذي هو الشكل اللين لخط الثلث، فتتضح بذلك الصلة الوطيدة بين هذه الخطوط الأربعة. هذا بالإضافة إلى أن المعرفة بكتابة الخط عند الخطاطين تبدأ بمرحلة التقليد الفني لنماذج الخطوط المتنوعة، ومن ثم تأتي بعدها مرحلة التجديد والخلق والإبداع (فضائلي،2002، 379)، والتي تكون بقدر ما تسمح به الموهبة والخبرة عند الخطاط. وبعبارة أخرى يمكن القول أن الخطاطين الإيرانيين قد بدأوا في أول شأنهم بتقليد نماذج الخطاطين العرب تقليدا كاملا، ثم تلاها فيما بعد مرحلة التصرف بالخط بما يتناسب مع ذوقهم الفني والوظيفة التي يؤديها الخط الذي يقومون بتطويره، وربما أدى هذا إلى حدوث منحى جديد في رسم الحروف العربية عندهم، ابتعدت فيه الحروف عن أصلها العربي الذي اشتقت منه، وبدأت تظهر علية ملامح خط التعليق الجديد.

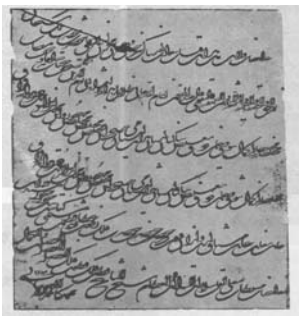
تنسب مراجع الخط العربي ابتكار خط التعليق إلى مجموعة من الخطاطين الإيرانيين كالخواجة أبو العال(ت؟) (فضائلي،2002،ص379)، وإلى كاتب من أصفهان أسمه تاج سليماني(ت؟) وهو كاتب في بلاط تيمور(736-807هـ/1336-1405م) (Safadi,1978,p.27;Blair,2007,p.270)، أو تاج الدين الأصفهاني (ت ؟) (فضائلي،2002 ،ص 380)، وكذلك إلى الخطاط حسن بن حسين علي الفارسي (ت ؟) كاتب عضد الدولة البويهي (324-372هـ/951-983م)، الذي ينسب إليه بأنه أول من استخرج

التعليق من خطوط النسخ والرقاع والتواقيع، واستخدمه في المراسلات والمكاتبات الرسمية (بهنسي،1995، 21).

وبناء عليه فقد تفاوتت آراء الباحثين حول تاريخ نشأة خط التعليق، فمنهم من نسبه إلى القرن 4هـ /10م، وآخرون ردوه إلى القرن 8هـ/14م. وهو الأمر الذي لا يمكن الركون إليه ألان، بسبب التعرف على مجموعة من المخطوطات التي كتب عليها بخط التعليق، ويرجع تاريخها إلى بداية القرن 5هـ /11م، على النحو الذي يمكن مشاهدته في عقد بيع لأرض مؤرخ في سنة 501هـ/1011م، تحمل كتابته الملامح الأولى لخط التعليق، وفي كتاب للإمام البيهقي (384-458هـ /994-1065) كتبه بخط التعليق مؤرخ في سنة 430هـ/1038، وكذلك في نسخة من كتاب هداية المتعلمين لأبي بكر الأخويني مؤرخ سنة 478هـ/1085(فضائلي،2002، ص376 ; المصرف،1973،ص375)، هذا بالإضافة إلى تفصيلة من صفحة من كتاب في تفسير الطبري كتبت بخط أسعد اليزدي في سنة 606هـ/1209م، يظهر تحت النص الذي كتب بخط المحقق ترجمة كتبت بخط التعليق (شكل:1)، مما يغلب على الظن أن بداية ظهور هذا الخط، واستخدامه في الكتابة ترجع إلى الربع الأول من القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي.



شكل (1) كتابة بالتعليق من كتاب تفسير الطبري مؤرخة بالقرن السابع الهجري.



شكل (2) قطعة بخط التعليق بأسطر مائلة بخط محمد كاظم.

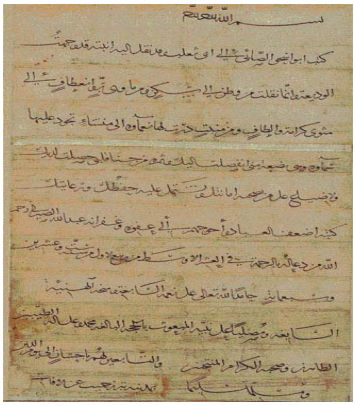
أما عن الخطاط الذي ينسب إليه ابتكار خط التعليق وتحويره، فإنه من الصعب قبول الروايات التي تنسب ابتكاره إلى شخص محدد، وذلك لأن الباحث في تاريخ الخطوط العربية المتنوعة، يجد بأن ابتكار هذه الخطوط وضبطها ونضوج الكتابة بها، قد ساهم فيها مجموعة من الخطاطين الذين تولوا الكتابة بها، ووضع القواعد والتقنيات اللازمة لها، ومثال ذلك خط النسخ الذي كتب به الخطاط ابن مقلة (272-328هـ/886-939م)[4]، وهذبه الخطاط ابن البواب(ت413هـ/1022 م)[5]، وأرسى قواعده الخطاط ياقوت المستعصمي (ت698هـ/1298م)[6]. وبناء عليه فربما كان الخطاطون الذين أتت على ذكرهم المراجع السابقة- التي تحدثت عن خط التعليق-، قد ساهموا في وضع الأسس والقواعد لكتابة حروف هذا الخط.

استخدامات خط التعليق

تمتاز الخطوط العربية بأنواعها المتعددة بأن لكل واحد منها وظيفة محددة في الاستخدام، فالمحقق والريحان استخدما في كتابة المصاحف والأدعية، واشتهر خط النسخ في كتابة كتب الحديث والتفسير ونحوهما، واستعمل خط الثلث في تعليم المتدربين، وخصص خط التواقيع لكتابة التواقيع لدى الكبار والأمراء والقضاة وعلية القوم، وخط الرقاع لتواقيع صغار الموظفين وفي المراسلات، وكتب بخط المؤنق مؤلفات الشعر(الكاتب،1992،ص47). وقياسا على هذا نجد بأن خط التعليق قد اختص-بعد تجويده على أيدي الخطاطين الإيرانيين- بكتابة الوثائق الرسمية كالفرمانات[7] والبراءات الرسمية وغيرها من المكاتبات ذات الصفة الرسمية (Qadi Ahmad,1959, p.84; Schimmel,1990, p.29)، وكذلك كان يصار إلى استخدامه- في بعض الأحيان- في الكتابات غير الرسمية، ككتابة بعض المخطوطات ذات الموضوعات الأدبية المختلفة، كمخطوطة كتاب حكمة الإشراق للسهروردي المقتول المؤرخ في سنة 882هـ/1477م (درمان،1991ص186).

خصائص خط التعليق

إن خط التعليق- أو كما يعرف بالتعليق القديم- هو خط متداخل الحروف وذو التواءات متعددة، تبدو فيه الحروف المنفصلة وكأنها متصلة، وتظهر الكثير من الكلمات التي تكتب به وكأنها متلاصقة فيما بينها(فضائلي،2002،ص391;Blair,2007, p.371)، لهذا فانه من الصعب تبديل حروف التعليق أو التغيير عليها، وربما كانت هذه الميزة هي التي دفعت إلى استعماله في المكاتبات الرسمية بشكل واسع، للحد الذي دفع ببعض الباحثين في الخط العربي إلى تسميته بخط الترسل(فضائلي،2002،ص391). وتكثر في خط التعليق المدات القصيرة، خاصة عند كتابة حرفي (س، ش)، ويغلب على حروفه وكلماته التفاوت في أحجامها، ويرجع السبب في ذلك للتقنيات التي يستخدمها الخطاطون في قلم الكتابة، حيث تكتب بعض الحروف بكامل رأس القلم، في حين تكتب الحروف الأخرى بجزء من رأس القلم، وبالرغم من ذلك فإن جميع حروفه المكتوبة تتسم بالانسيابية والحركة، كما ويبدو السطر المكتوب بخط التعليق وكأنه منقسم إلى قسمين، ويرجع ذلك لتقنية رسم الحروف فيه، حيث تكتب الحروف التي تستقر على سطر الكتابة - افتراضيا- بشكل متراص ومتتابع، بينما تكتب الحروف التي تنزل تحت السطر مثل (ب ت ث ج ح خ ع غ، وكؤوس حروف: س ش ص ض ق ل ن ي)، في المساحة التي تكون تحت سطر الكتابة (شكل :2)، كما وتغلب على حروفه القائمة مثل(ا ل ك لا) الاستقامة، مع ميلان بسيط في أعلى هذه الحروف نحو اليمين. هذا بالإضافة إلى أن خط التعليق يخلو من حركات الإعراب، ومن (ال) التعريف، لذلك فهو خط يتناسب كثيرا مع الكتابات الفارسية والعثمانية والهندية، ولا يصلح استخدامه للنصوص العربية (Blair,2007,p.371).



شكل (3)، قطعة بخط الرقاع بأسطر مائلة بخط عبد الله الصيرفي، ق 14/8

شكل (4) صفحة من المصحف الذي كتبه محمود شاه النيشابوري بخط النستعليق

أما من ناحية ترتيب السطور فخط التعليق يتصف بميزتين بارزتين: الأولى، أن نهايات سطوره ترتفع للأعلى، والثانية وجود فراغ واضح بين السطور. وهاتان الميزتان نراهما واضحتين في خط الرقاع، ذكرهما القلقشندي (ت821هـ\1418م) في صبح الأعشى أما الإجازة بالفتيا، فقد جرت العادة أنه إذا تأهل بعض أهل العلم للفتيا والتدريس أن يأذن له شيخه في أن يفتي ويدرس، ويكتب له بذلك. وجرت العادة أن يكون ما يكتب في الغالب في قطع عريض، إما في فرخة الشام[8] أو نحوها من البلدي، وتكون الكتابة بقلم الرقاع أسطراً متوالية، بين كل سطرين نحو إصبع عريض"، (القلقشندي،1987،ج14،ص322)، على النحو الذي يمكن مشاهدته في كتابة بخط الرقاع للخطاط عبدالله الصيرفي، تظهر فيها هاتين الميزتان (شكل: 3).

نشأة خط النستعليق

يعزو المؤرخ والخطاط فضائلي ظهور خط النستعليق، لعدم تقبل الذوق الإيراني لخط التعليق، بسبب كثرة التفافاته ودوائره الناقصة، بالإضافة إلى عدم انتظامه، خصوصا عند مقارنته مع خط النسخ المنظم والمعتدل والجميل، فاستخرجوا من الخطين-النسخ والتعليق- خطا جديد عرف بإسم النستعليق، وهو خط ليس بطيء الكتابة كالنسخ، ولا متصفا بدوائره الناقصة كالتعليق، فكان هذا الخط الجديد بعيدا عن الإفراط والتفريط، منظما ومتينا، ذا دوائر كاملة ظريفة وجذابة(فضائلي،2002،417). إن هذا التوجه الذي يقدمه فضائلي، يدفع إلى الشك في الرأي الآخر الذي تذكره الأستاذة بليرBlair، بأن خط النستعليق مشتق من خط النسخ بمفرده (Blair,2007,p.274)، بالرغم من وجود العديد من خصائص خط النسخ في خط النستعليق، إلا أن خط التعليق لابد من أن يكون قد اشترك في تشكيل شخصية خط النستعليق أو على الأقل مهد إلى ظهوره. ومما يؤيد وجهة النظر هذه القول بأن مصطلح النستعليق المركب من النسخ والتعليق، أطلق على خط صغير الحجم محور من خط النسخ، وهو شكل جديد من الخط استخدامه الخطاطون في الكتابة على حواشي المخطوطات، للتعليق على المتون المكتوبة بخط النسخ(الجبوري،1994،ص170). وهذا الخط- المحور من النسخ- لابد من أن تتوفر فيه مجموعة خصائص، أولها، أن يكون أصغر حجماً من

خط المتن، ويتحقق هذا باستخدام قلم أصغر من القلم المستخدم في المتن، وثانيها، أن يكون مختلفاً عنه بالشكل والرسم حتى لا يختلط بالخط المستخدم في المتن، وثالثها، أن يتسم بالسرعة في الإنجاز، وآخرها، أن يمتاز بالبساطة ويخلو من التأنّق والإضافات الجمالية التي يكون وجودها على حساب الوقت والجهد والمساحة. من هنا يسود الاعتقاد بان الخطاطين والنساخ اتجهوا إلى التغيير والاختصار من شكل العديد من الحروف وحجمها، مما ابتعد بهم ذلك شيئاً فشيئاً عن الأصل وهو خط النسخ. ولتوضيح ذلك نقدم مثالا بكلمة المعرفة، وكيف تحورت شكلا وحجما، من النسخ إلى النستعليق عند استخدامها في الحاشية، وفيما يلي توضيح ذلك:

الحرف	نسخ	تعليق	التوضيــح
الألف	ا	ا	يصغر حجمها
اللام	لا	لا	يصغر حجها كالألف لكن بدون ترويسة
الميم	لـ	لـ	تبقى بنفس الصورة إذ لا سبيل إلى اختصارها أكثر لكن يصغر حجمها
العين	لعـ	لعـ	تبقى بنفس الصورة كذلك ويصغر حجمها
الراء	لعر	لعر	تبقى على نفس الصورة، لكن الارتفاع الذي يتبع نزولها يستغنى عنه إذا لا فائدة من وجوده. والاختصار من شكلها لا يؤثر في صورتها.
الفاء	فـ	فـ	يصغر حجمها مما يؤدي إلى طمسها حيث يتعذر الإبقاء على الفراغ الموجود فيها لكن تظل مقروءة.
التاء المربوطة	فة	فة	تبقى كما هي لكن يصغر حجمها ويختفي منها النتوء الظاهر في أعلاها بسبب السرعة.
الكلمة كاملة	المعرفة	المعرفة	تبقى نقاط الأعاجم كما هي

إن هذا التوجه الذي يمكن لنا أن نتبناه في هذه الدراسة، قائم على النظرة إلى وظيفة الخط، كون خط التعليق استخدم على المتون في حواشي المخطوطات (commentating)، بينما تنظر التوجهات الأخرى إلى شكل الخط الذي يبدو وكأنه معلق (suspended/hanged).

ربطت معظم مراجع فن الخط العربي نشأة خط النستعليق بالخطاط مير سلطان علي التبريزي (ت850هـ/1446) (Huart,1908,p.207; الشريفي،1989ص121; البابا،1994،ص118-119)، معتمدة بذلك على قصة مفادها أن المير علي- وهو مسلم ورع وتقي-، دعا الله بخشوع وتضرع أن يكرمه بوضع قواعد خط جميل وجديد ينال القبول والاستحسان عند الناس، فرأى في منامه الإمام علي- رضي الله عنه-، يطلب منه أن يمعن النظر في طير (الطهيوج)[9]، فتراءى للمير علي في أن يشكل صور حروف هذا الخط على شكل جناحي طير الطهيوج (Safadi,1978,p.28; Huart,1908,p.207). بعيدا عن هذه الأسطورة اللطيفة فإن المير علي قام بتحسين خط النستعليق، ووضع القواعد التي جعلته خطاً مستقلاً بذاته، غير انه ليس من الصواب نسبة وضع خط إلى شخص معين، وبالأخص عندما تكون نماذج من هذا الخط قد سبقت الخطاط بنحو نصف قرن من الزمن

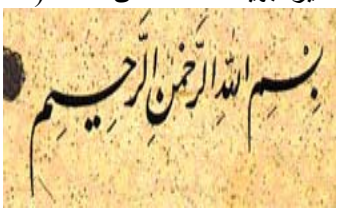
(Safwat,2000,pp.82-7; فضائلي،2002،417). وبعبارة أخرى يمكن القول أن خط النستعليق كان معروفا قبل المير علي، غير أنه كان خطا ناقصا ومشتتا، فجاء المير علي ونظم قواعده وأكمل أشكال حروفه واتصالاتها.

استخدامات خط النستعليق

اختص خط النستعليق الذي يطلق عليه أيضا (عروس الخطوط) (Schimmel,1990, p. 29; Porter 2003, , p.63) بكتابة الأشعار والأعمال والملاحم الأدبية والمنمنمات، وبشكل عام استخدم في نسخ المخطوطات ذات الموضوعات غير الدينية (Safadi,1978, p. 28; Blair,2007,p.274). غير أن هذا لم يمنع من استخدمه في المكاتبات الرسمية والأمور الدبلوماسية (Blair,2007, p. 239)، وفي دواوين الإنشاء للدولتين الصفوية والعثمانية، وبالرغم من أن خط النستعليق يخلو من حركات الإعراب– كما هو حال خط التعليق- إلا أن الخطاط محمود شاه النيشابوري (ت 972هـ/1464)، أنجز في سنة 945هـ/1538، نسخة من المصحف الشريف بخط النستعليق مشكولة بالكامل، وتعد هذه النسخة إحدى نفائس هذا الخط الجميل [10](شكل: 5).

خصائص خط النستعليق

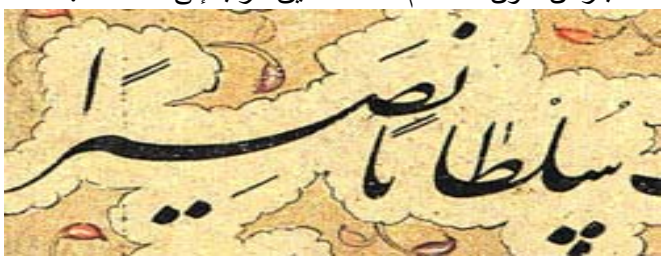
بالرغم من الصلة التي تربط النستعليق (شكل: 6)، بخط النسخ (شكل: 7)، إلا أن النستعليق يبتعد كثيرا بهيئته العامة عن أصله (النسخ) وتكاد عناصر التشابه بينهما تكون محدودة.



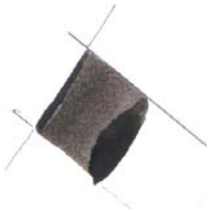
شكل 6 البسملة بخط النستعليق

شكل 7 البسملة بخط النسخ

فخط النستعليق تميل حروفه إلى اليمين من أعلى، وخاصة حروفه القائمة (ا ل لا ط)، كما يمتاز هذا الخط بكثرة اختلاف عرض حروفه من جزء لآخر في الحرف الواحد (شكل: 8)، ويرجع السبب في ذلك إلى استخدام الخطاط لكامل عرض القلم بالتناوب مع ثلث عرضه، لكتابة حروف النستعليق، مع الأخذ بعين الاعتبار أن تكون قطة قلم[11] النستعليق أقرب إلى الاستقامة.

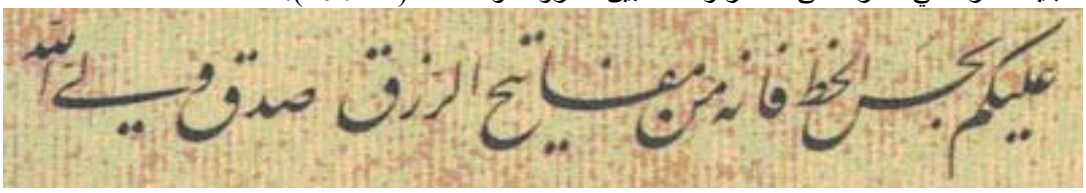


شكل 8 اختلاف عرض حروف النستعليق



شكل 9 النقطة وحدة قياس الحروف

إن ضبط حروف النستعليق، قائم على مقياس النقطة المربعة (شكل: 9)، التي يمكن اعتبارها الميزان المستخدم في كتابة الخطوط اللينة الأخرى كالثلث والنسخ وغيرهما، كما أن خط النستعليق لا توضع عليه حركات الإعراب إلا نادرا، حيث تكتب حروفه بصورة محضة، مما يجعله ملائما للكتابات الفارسية والعثمانية على وجه الخصوص(Deaman, 2007, p.9-10). ومن الخصائص المميزة لخط النستعليق أيضا، أن السطر الواحد المكتوب به يمكن له أن يستوعب عددا أكبر مما قد يستوعبه أي خط آخر، وذلك لقابليته المرنة في القدرة على القصر والمد مابين الحروف والكلمات (شكل: 10).



شكل 10 قابليه النستعليق المرنة في استيعاب الحروف الكثيرة

مدارس خط النستعليق

انتشرت كتابة النستعليق وشكله الصغير-خفيف التعليق-، الذي أصبح واسع الانتشار في المخطوطات، نظرا لما يتمتع به من جمالية وسرعة في الكتابة، قلما توجد في سواه من الخطوط الأخرى المعاصرة له في شرق العالم الإسلامي منذ منتصف القرن 9هـ/15. ففي الهند أثناء فترة حكم المغول وتحديدا خلال فترة حكم السلطان أكبر (964-1015/1556-1606) حيث بلغت الدولة أوجها السياسي والثقافي انتشرت كتابة النستعليق بعد أن ارتحل إليها العديد من أساتذة هذا الخط الإيرانيين واستقروا هناك، وبخاصة في أواخر حكم السلطان الصفوي طهماسب الأول (931-984/1524-1576) (Schimmel,1991,p.30-31). وخلال فترة ذروة حكم العثمانيين زمن السلطان سليمان القانوني (927-974/1520-1566) انتشر النستعليق في أرجاء الإمبراطورية العثمانية نظرا لأن الحروف العثمانية (التركية القديمة) كانت تكتب هي الأخرى دون حاجة لوضع علامات التشكيل كما هو الحال في حروف الخطوط الفارسية. لذلك وجد النستعليق ساحة واسعة للانتشار عند العثمانيين، واستخدم في مكاتبات الدواوين وكتابة المؤلفات الأدبية والدينية، ومما زاد من انتشار هذا الخط في عهد الدولة العثمانية أن أصبح الخط الرسمي الذي يستخدم في دار الإفتاء (درمان،1991، ص33). وقد سمي هذا النوع من الخط عند العثمانيين بالتعليق، وهو نفس شكل خط النستعليق الإيراني، غير أن العثمانيين رغبوا في إطلاق هذه التسمية عليه، تمييزا له عن النستعليق الإيراني. وقد أخذ التعليق العثماني دورا كبيرا في فن الخط عندهم، فصار يكتب بحجمه الجلي (أي الكبير) على جدران العمائر بصورة خاصة، وبطريقة تختلف عن الطريقة الشائعة في إيران، حيث اجتهد كتاب الجلي العثمانيون، لأن كتابات الجلي تشاهد من بعيد، في أن يجعلوا الحروف ذات العراقات (مثل: ح س ص ع ق ل ن ي)، أكثر اتساعا مما كانت عليه في كتابات جلي النستعليق على العمائر في إيران، لأن الخطاطين الإيرانيين كانوا يقومون بتعميق هذه التعريقات أكثر من توسيعها (درمان،1991، ص 34).

وقد قام الخطاطون في كل بلد دخلها خط النستعليق بإضفاء ذوقهم الخاص وطابعهم المميز في تطوير طريقة رسم هذا الخط، لهذا نجد أساليب كتابته متباينة في تركيا عنها في الهند وكذلك في البلاد

العربية بالإضافة إلى إيران مسقط رأس خط النستعليق وموطن نشأته، ومن هنا فإنه يمكن أن نقسم كتابات النستعليق إلى أربع مدارس هي:

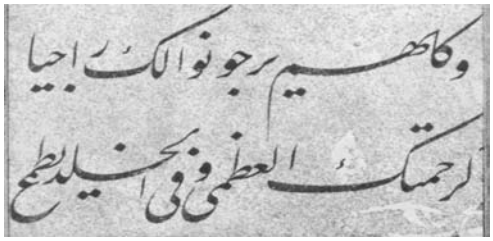
- المدرسة الإيرانية، التي انتشرت في إيران وأفغانستان وبغداد.
- المدرسة التركية وانتشرت في بلاد الأناضول.
- المدرسة الباكستانية.
- المدرسة الشامية المصرية، والتي انتشرت في بلاد الشام ومصر.

المدرسة الإيرانية

تعد المدرسة الإيرانية ، بأنها أكثر المدارس جمالا ورشاقة وانسجاما في كتابة هذا الخط، وقد بلغت هذه المدرسة ذروتها على يد الخطاط الشهير مير عماد الحسني القزويني (ت 1024هـ/1615)[12]، الذي اتبع أسلوبه خطاطو بلاد الأناضول، منذ بداية القرن11هـ /17، وتتلمذ على يديه أساتذة مهرة متميزون.
وقد امتاز أسلوب المدرسة الإيرانية في كتابة النستعليق بمجموعة من الخصائص الفنية يبرز في مقدمتها، أن النقطة التي تستخدم في ميزان الحروف هي عبارة عن شكل معين أو مربع مقلوب على أحد رؤوسه، لهذا فان ميزان الحروف فيها، يعتمد على ثلاثة أرباع النقطة المربعة، وليس على النقطة كاملة كما في المدرسة التركية، لذلك تأتي كؤوس الحروف النازلة مثل (ن، ق، ل وشبيهاتها) مضمومة وليست متسعة كما في حرف النون (شكل: 11). كما تميل كؤوس الحروف النازلة كحرف النون (ن) وما شابهها، إلى اليسار محققة بذلك انسجاما، مع ميلان الحروف الرأسية إلى اليسار من أسفل وإلى اليمين من الأعلى (شكل: 12)، وتكون المسافات بين الحروف في الكلمة الواحدة ملمومة وقصيرة، لذلك لا يشعر المشاهد بتكلف يظهر في كتابة الحروف والكلمات، ذلك لأن الخطاط الإيراني يستخدم قلما واحدا في أداء كتابته ينتقل بين كل رأس القلم حينا وثلث رأسه حينا آخر (شكل: 13).
وكذلك تكون المدات المستخدمة لحرفي (س ش)، أو التي ترسم بين الحروف، ذات انحدار ملحوظ أكثر مما هي عليه في المدرسة التركية (شكل: 14).

شكل 11

شكل 12



شكل 13

شكل 14

المدرسة التركية:

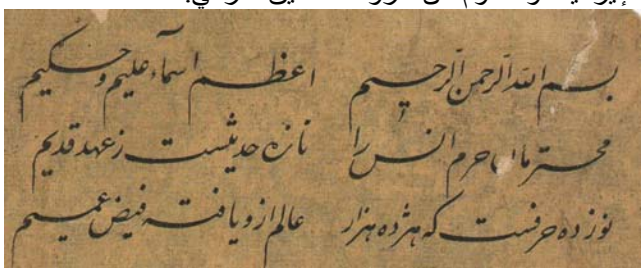
انتقل خط النستعليق إلى بلاد الأناضول، في بداية حكم السلطان محمد الفاتح (1451-1481)، وازدهر استخدامه في القرن10هـ/16، وقد عرف هذا الخط في ممالك الدولة العثمانية –كما ذكر سابقا- باسم التعليق، فشغف به الخطاطون الأتراك واستخدموه في كتابة الكثير من مدوناتهم العلمية ومعاملاتهم. بالإضافة إلى استعماله في الكتابة على الأبنية المعمارية وشواهد القبور، والكتابات الأدبية وبخاصة دواوين الشعر والقطع الخطية (درمان، المرجع السابق، ص33). وفي نهاية القرن 12هـ/18، دخل تطوير وتجديد على هذا الخط قام به الخطاط التركي محمد أسعد اليساري (ت 1798) الذي عمل على ضبط الخط بأسلوب يعبر عن السكون والتوازن (سيرين،1994،ص ص100-101; Derman, 1999, p.100)، فأصبحت الحروف تكتب بشكل موزون، مما أدى إلى استقرار رسم الحروف فوق السطر في نسق من النظام والاستقرار، فانضبط بذلك الخط عنده على قواعد محددة، يسهل معها تمييزه عن أساليب بقية الخطاطين. ثم تلاه في التجديد ابنه اليساري زاده مصطفى عزت (ت 1849)، الذي ارتقى بطريقة والده في كتابة التعليق حتى لقب أغزر الخطاطين [13]، وأخيرا أخذ التعليق التركي شكله الأخير على يد الخطاط محمد سامي أفندي (ت 1912) [14].

والتعليق عند العثمانيين، ينقسم إلى ثلاثة أنواع رئيسة تختلف مسمياتها بحسب حجم القلم (الكتابة) ، أولها، التعليق الذي يكتب بقلم عرضه بين 2-3 مم، وشاع استخدامه في كتابة القطع الخطية (شكل: 15). ويعرف الثاني بجلي التعليق، وقد أستعمل في الكتابات المعمارية الكبيرة الكتابة (شكل: 16). أما النوع الثالث فأطلق عليه اسم أنجه تعليق، وأنجه بالتركية تعني دقيق، فهو خط تعليق دقيق، استخدم في الكتابة الصغيرة (شكل:17).

شكل 15 خط التعليق بقلم عرضه 2-3 ملم

شكل 16 جلي التعليق

هذا ويمكن من خلال تتبع كتابات التعليق في المدرسة التركية، أن نبرز الخصائص الفنية التي امتازت بها هذه المدرسة عن المدرسة الإيرانية، فقد اعتمد الخطاطون الأتراك على النقطة المربعة الكاملة المشبعة كميزان للحروف، لذلك تأتي كؤوس الحروف النازلة كالنون وما شابهها سميكة الحجم وواسعة، وتزداد سعة في عمقها (شكل 18)، ويكون ميلها إلى جهة اليسار أقل مما هو في المدرسة الإيرانية(شكل: 19)، وكذلك تكون المسافات بين الحروف في الكلمة الواحدة كبيرة وواسعة، بشكل أكبر مما هي عليه في المدرسة الإيرانية، والعموم فان حروف التعليق التركي.

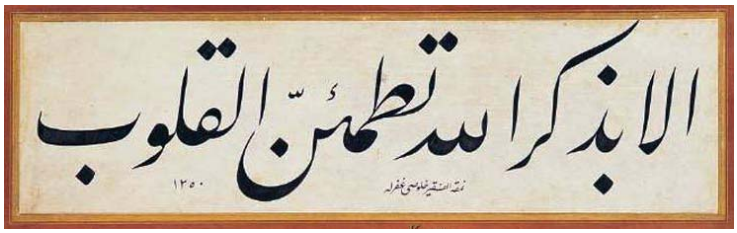


شكل(17) أنجه تعليق

شكل(18) النقطة المربعة الكاملة المشبعة

شكل 19 ميلان كؤوس الحروف

تتصف بالكثافة والضخامة وتخلو من الرقة والرشاقة التي تتمتع بها حروف النستعليق الإيراني (شكل: 20)، ويغلب على نهايات الحروف الصاعدة كالألف المتصلة الانحناء (شكل: 21)، وترسم المدات بأسلوب أقل انحدارا مما هي عليه في المدرسة الإيرانية، كما في مدة الحاء من كلمة محمود (شكل: 19).



شكل 20 الكثافة والضخامة في التعليق التركي

شكل 21

المدرسة الباكستانية:

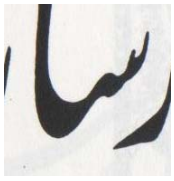
تعود جذور نشأة هذه المدرسة في أسلوبها الفني في كتابة النستعليق، إلى الخطاط إمام واردي (ت 1888)، الذي عاش في منتصف القرن 19 في لاهور. وقد قام إمام واردي بإجراء تغييرات في أسلوب النستعليق الإيراني، الذي كان منتشرا في الهند آنذاك، شكلت أساسا لأسلوب النستعليق (اللاهوري) الذي بدأ بالانتشار في الباكستان. تبع واردي في أسلوبه الجديد الخطاط عبد المجيد بروين رقم، الذي أحدث نقلة كبيرة في أسلوب النستعليق الجديد(Allama,2001,p.IX) ، ويعد هذا الخطاط عند الخطاطين الباكستانيين مؤسس المدرسة الباكستانية في النستعليق (شكل : 22). ولاحقا عندما استقلت الباكستان عن الهند سنة 1947، قام العديد من خطاطي مدينة دلهي الهندية بالرحيل إلى مدينة كراتشي عاصمة الدولة الباكستانية، فتأثر الخطاطون بأسلوب واردي الجديد.

شكل 22 النستعليق بأسلوب الخطاط إمام واردي

شكل 23 النقطة عند الخطاطين الباكستانيين

ومن أبرز مميزات هذه المدرسة، أن كتابة النقطة عند الخطاطين الباكستانيين، يأخذ شكل يتحدب إلى أسفل وبأسلوب مبالغ فيه، كما تكتب النقطة عندهم معينا كاملا (شكل : 23)، وكذلك فان ميزان الحروف في المدرسة الباكستانية مشابه لما هو عليه في المدرسة الإيرانية، حيث أن قياس الحرف يتم بثلاثة أرباع النقطة. وتكتب نقطة الإعجام في المدرسة الباكستانية كاملة، خلافا للمدرسة الإيرانية -التي اعتمدت قياس الميزان بثلاثة أرباع النقطة-، وعادة ما تكون كؤوس الحروف كحرف النون (ن) وما شابهها، خالية من الميل الذي يجري على الحروف في أساليب المدارس الأخرى، حيث تكتب في المدرسة الباكستانية بأسلوب شبه عمودي تقريبا (شكل :24)، وتكون غائرة إلى الأسفل بشكل مبالغ فيه (شكل: 24). وتتصف حروف المدرسة بسمكها وضخامتها سواء في حروف التي تكتب بثلث القلم أو بالقلم كله (شكل: 22)، كما تكتب اتصالات الحروف بارتفاع أكثر مما هي عليه في المدرسة الإيرانية (شكل : 25)، وكذلك تكتب الحروف الصاعدة بطريقة مستقيمة (شكل: 24)، وتكون مدات الحروف ذات انحدار ملحوظ أشبه ما تكون عليه في المدرسة الإيرانية (شكل : 26)، هذا بالإضافة إلى استخدام الخطاطين الباكستانيين حركات الإعراب على الحروف (شكل: 22).

شكل 24 استقامة كؤوس الحروف

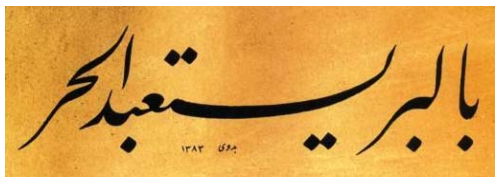


شكل 25 اتصالات الحروف

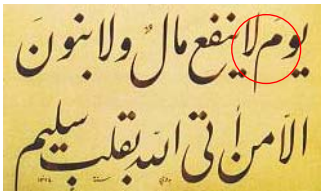
شكل 26 انحدار مدات الحروف

المدرسة الشامية:

لم تنشأ مدرسة في خط النستعليق في بلاد الشام ومصر قبل القرن 14هـ/20، كما أن المراجع المتاحة لم تذكر شيئا محددا عن نشأة هذه المدرسة كما هو الحال في المدرسة الباكستانية، ويرجع ذلك إلى أن مدارس ومعاهد تدريس فن الخط التي نشأت في بغداد ومصر والشام كانت تقوم على خطاطين إيرانيين وأتراك، فكان من الطبيعي أن ينتشر أسلوب هاتين المدرستين في البلاد التي عمل فيها هؤلاء الخطاطون، حيث تأثر الخطاطون في مصر والشام بالأسلوب التركي في كتابة خط النستعليق، وظهر الأسلوب الإيراني بصورة متقنة وبديعة عند الخطاطين في بغداد، بسبب تأثرهم بالخطاطين الإيرانيين وقربهم منهم. غير أن النصف الثاني من القرن العشرين شهد ظهور مدرسة مستقلة لخط النستعليق في الشام على يدي الخطاط بدوي الديراني (ت1967)، وقد جمعت هذه المدرسة بين الإتقان المحكم لشكل الحروف في الأسلوب التركي وحلاوة الأسلوب الإيراني (شكل: 27). ويتميز أسلوبها في كتابة النستعليق، باعتمادها في كتابة الحروف على ميزان النقطة.

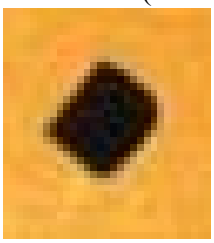


شكل(27)

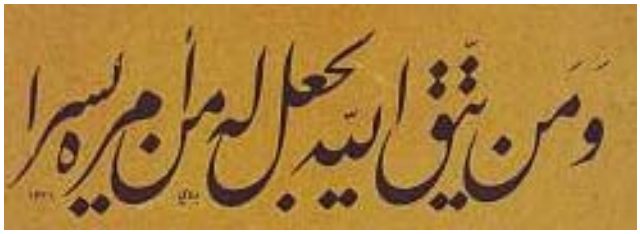


شكل(28)

الكاملة، وكذلك المبالغة في أطوال الحروف الصاعدة كالألف واللام، والتي يصل ميزانها في بعض الكتابات إلى أربع نقاط، -أي أكثر مما هو محدد لها بنقطة واحدة-(شكل:28). وتكتب النقطة في هذه المدرسة بشكل شبه مربع كامل، كما هو الحال في المدرسة الإيرانية، وتمتاز عنها برسمها بتحدب إلى الأعلى على خلاف النقطة في المدرسة الباكستانية (شكل: 29)، كما يلاحظ أحيانا دخول حركات الإعراب الأساسية على حروفها، وذلك لضبط القراءة ومنع الالتباس وبخاصة في كتابة النص القرآني (شكل: 30).



شكل 29



شكل 30

الخلاصة

- حاول الباحثون من خلال هذه الدراسة التوصل إلى رأي يوضح إشكالية تأثر خط النستعليق بالخطوط الأخرى، حيث تمت المقاربة بين تسمية هذا الخط وخطي النسخ والتعليق الذي اشتق منه خط النستعليق، لهذا فقد أدرج خط التعليق في البحث، واتضح من خلال دراسته بأنه خط مستخرج من خطوط الرقاع والتواقيع. ترجع بداية استخدام التعليق في الكتابة على المتون في حواشي المخطوطات، إلى الربع الأول من القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي. وهو خط اتصف بميزتين بارزتين: الأولى، أن نهايات سطوره ترتفع إلى الأعلى، والثانية، وجود فراغ واضح بين السطور.
- توضح الدراسة أن الدافع الرئيس وراء ابتكار الخطاطين لخط النستعليق وشيوع استخدامه، في شرق العالم الإسلامي كإيران والباكستان بالإضافة إلى تركيا، يرجع إلى سرعة الكتابة بهذا الخط وجماليته، بالإضافة إلى تناسبه مع كتابتهم الخالية من حركات الإعراب.
- كما توضح بان الفروق بين مدارس هذا الخط، يمكن ملاحظتها من خلال حجم النقطة وشكلها التي تستخدم مقياسا لحجم الحروف، فمن المدارس من استخدمت النقطة المربعة الكاملة في قياس الحروف كالمدرسة التركية والباكستانية، ومنها من استعمل ثلاثة أرباع النقطة على شكل معين مقلوب على أحد رؤوسه كما في المدرسة الإيرانية.
- وبينت الدراسة بأن هذه الأساليب في استخدام المقياس قد أوجد تباينا في كتابة الحروف بين المدارس الفنية، وبالأخص الحروف القائمة كالألف واللام، والحروف النازلة كالنون وما شابهها.
- وأخيرا بقي القول بأن الباحثين أرادا من خلال هذه الدراسة توثيق تاريخ خطي التعليق والنستعليق، وإظهار مميزاتهما والأساليب المتبعة عند الخطاطين في كتابتهما، وهو الأمر الذي من شأنه أن يساعد الباحثين في مجال فن الخط والخطاطين في التعرف على الأصول التاريخية لخط النستعليق، وعلى الأساليب التي اتبعت في كتابة الحروف بهذا الخط، في مدارسه المتنوعة، بالإضافة إلى قواعد كتابته وجماليته الفنية.

الملاحظات الهامشية

1. النحت في الاصطلاح عند الخليل هو أخذ كلمة من كلمتين متعاقبتين، واشتقاق فعل منها (أنظر: العين : **الخليل بن أحمد**، تحقيق مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، بغداد، 1980، ج1، ص60.
2. تجدر الإشارة هنا إلى أن أكثر من يطلق هذه التسمية هم الباحثون العرب، انظر(الشريفي،1989،ص121، الجبوري،1994، ، ص170).
3. الأقلام السبعة العربية هي: المحقق، الريحان، النسخ، المؤنق، الثلث، التواقيع، والرقاع، للمزيد من المعلومات حول الأقلام السبعة، أنظر، (Mansour, 2011, pp. 25-32).
4. هو محمد بن علي بن مقلة، الوزير أبو علي، شاعر وأديب يضرب المثل بجودة خطه، ولد في بغداد سنة 886/272 ، واستوزره المقتدر العباسي سنة 928/316 والقاهر سنة 932/320 والراضي بالله سنة 934/322 ، جمع بين الشعر والأدب والوزارة وإمامة الخط في عصره لكن صيته ذاع في الخط. للمزيد انظر(ناجي، 1986، 192، هامش رقم 6).
5. هو أبو الحسن علي بن هلال بن عبد العزيز المشهور بإبن البواب. لا تعرف سنة ولادته، هو إمام الخطاطين في عصره، اشتغل أول أمره مزوقا للكتب والدور، ثم عمل بالخط فأخذه عن محمد بن أسد، حتى بلغ فيه شأوا لم يبلغه أحد غيره. للمزيد انظر(الحموي، 1993، ج 5، 1996).
6. هو أبو الدر جمال الدين ياقوت المستعصمي الرومي الكاتب، لا تعرف سنة ولادته، اشتراه الخليفة العباسي المستعصم بالله وإليه ينسب، عاش في بغداد، أخذ الخط عن الشيخ الموسيقي صفي الدين الأرموي (ت693 /1292). برع في الشعر والأدب والخط، ضبط قواعد الخط العربي. عمل خازنا بدار الكتب في المستنصرية. أخذ الخط عنه خلق كثير، فانتشرت طريقته في الآفاق وعرفت باسمه حتى قيل خط ياقوتي. أنظر ترجمته في(ابن الفوطي، 1962، ج4، ق129/3; الكتبي، ج4، ص263; ابن العماد، 1989، ج6،ص 73).
7. جمع فرمان وهو لفظ فارسي معناه "أمر أو حكم أو دستور موقع من السلطان". والفرمان العثماني هو قانون بأمر من السلطان العثماني نفسه وممهور بتوقيعه وهو نافذ من دون رجعة عنه.ونجدها عند الفردوسي: أمر، سلطة، إرادة، رغبة، سماح، وقديما كانت كلمة فرمان تعني وثيقة، وقد استعملها نظام الملك بشكل مواز لكلمة مثال لكي يدل على نوعين من الوثائق، الأول فرمان صدار عن الحاكم نفسه، والآخر مثال صادر عن سلطة أدنى. المصدر،((http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D8%B1%D9%85%D8%A7%D9%86
8. فرخة الشام هي مقياس الورق الشامي المساوي للورق البلدي عند القلقشندي، وقد قدر فالتر هنتس هذا المقياس بحوالي 57و57 سم الى 58و26 سم. انظر،(هنتس،1970،ص87).
9. الطهيوج طائر من فصيلة الطيور، يعيش في النصف الشمالي من الكرة الرضية، يشبه الدجاج المنزلي، وينمو إلى حجم الدجاجة الكبيرة، (المصدر: (http://www.orgiraq.com/vb/showthread.php?t=67420&page=1
10. تحتفظ بهذه النسخة مكتبة طوب قابي سراي (HS. 25)، للمزيد انظر: (درمان، المرجع السابق، ص191).

11. المقصود بقطة القلم هو قطع رأس القلم بشكل مائل مما يصدر خطوطا متباينة في الدقة والسماكة. وقطة القلم من أهم الأمور اللازمة في فن الخط. انظر(المصرف، المرجع السابق ،ص 376؛ درمان، المرجع السابق،ص 33).
12. هو عماد الملك بن إبراهيم الحسني، ولد في قزوين عام 1554/961، من عائلة السيفي القزوينية التي عرفت بتوليها لخزائن كتب الصفويين وغيرها في المناصب الإدارية الرفيعة. رحل الى تبريز، وأخذ خط النستعليق عن الملا محمد حسين التبريزي، له كتابات وخطوط كثيرة، تعلم على يديه عدد من الطلاب. بلغ الغاية في خط النستعليق، فهو اكبر نابغة فيه، وصارت الأقطار، تدعيه لنفسها. كان للعماد حساد استكثروا عليه منزلته التي تبوأها في الخط ومكانته التي حظي بها عند الشاه عباس. فسعوا عنده بالنميمة حتى افسدوا العلاقة بينهما حتى قتل العماد اكبر خطاطي النستعليق(درمان،1992،ص ص 186-188).
13. ولد في استانبول وهو ابن الخطاط الكبير محمد اسعد اليساري (ت 1798). نال الإجازة في الخط من والده. برع في خط التعليق والتعليق الجلي ويعتبر يساري زاده مؤسس طريقة خط التعليق العثمانية وأبرع من كتب فيها.له الكثير من كتابات التعليق الجلي المنقوشة على الحجر في الحجاز ومصر واستانبول وغيرها من أراضي الدولة العثمانية. كان هاويا للموسيقى والرمي بالنشاب. انظر(درمان، المرجع السابق،ص 34; 203).
14. ولد محمد سامي في استانبول، ودرس الخط عل عدة أساتذة حتى تقدم وبرز في كل أنواع الخطوط لما له من موهبة طبيعية وملكة فطرية فذة. ظهر نبوغ سامي بصورة خاصة في كتابات الثلث الجلي. كما كانت له موهبة في تعليم الخط وله الكثير من التلاميذ المبرزين. تعد كتاباته في خط الثلث الجلي مرجعا للخطاطين حتى يومنا هذا (درمان، المرجع السابق ، ص212; سيرين، المرجع السابق ،ص102).

قائمة المصادر والمراجع

العربية

أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجليل، 1999.
ابن الفوطي، كمال الدين عبد الرزاق بن أحمد الشيباني الحنبلي (ت 1323/723)، تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب، تحقيق مصطفى جواد، دمشق، 1962م.
ابن العماد، عبد الحي بن أحمد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق عبد القادر أرنؤوط، دمشق، 1989.
ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، بيروت، 2003.
ابن النديم، محمد بن إسحق، كتاب الفهرست، تحقيق رضا تجدد، طهران، 1971.
الحموي، ياقوت بن عبد الله، معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق إحسان عباس، لبنان، 1993.
الخليل بن أحمد، تحقيق مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، بغداد، 1980.
سيرين، محيي الدين، صنعتنا الخطية، تاريخها، لوازمها وأدواتها، نماذجها، ترجمة مصطفى حمزة، دمشق، 1994.
الكاتب، حسين بن ياسين، لمحة المختطف في صناعة الخط الصلف، تحقيق هيا الدوسري، الكويت، 1992.
الكتبي، محمد بن شاكر، فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق إحسان عباس، بيروت.
القلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق محمد شمس الدين، القاهرة ، 1987.
البابا، كامل، روح الخط العربي، ، لبنان، 1994.
بنبين، أحمد شوقي ، معجم مصطلحات المخطوط العربي، مراكش ، 2003 .
بهنسي، عفيف، معجم مصطلحات الخط والخطاطين، دمشق، 1995.
بهنسي، عفيف، فن الخط العربي، الفن العربي الإسلامي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تونس،1997.
الجبوري، يحيى وهيب، الخط والكتابة في الحضارة الإسلامية، بيروت، 1994.
درمان، مصطفى أوغور، فن الخط، تاريخه ونماذج من روائعه على مر العصور، ترجمة صالح سعداوي، استانبول ، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، 1991.
شريفي،محمد سعيد، الخط العربي أصالته وفنه، الفنون الإسلامية، دمشق،1989،ص ص،116-127.
فضائلي، حبيب الله، أطلس الخط والخطوط، ترجمة محمد التونجي، دمشق، 2002.
المصرف، ناجي زين الدين، مصور الخط العربي، بغداد، 1973.
مصطفى، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، طهران،1992.
ناجي، هلال، المورد، مج 15، ع 4، 1986.
هنتس،فالتر،المكاييل والأوزان الإسلامية وما يعادلها في النظام المتري، ترجمة كامل العسلي عمان الجامعة الأردنية،1970.

الأجنبية

Blair, Sheila, Islamic Calligraphy, Edinburgh, 2007.

Deaman, M. The Art of Calligraphy in The Ottoman Empire, Foundation for Science Technology and Civilization, FSTC Limited, January, 2007.

Derman, M. Letters in Gold, Ottoman Calligraphy from the Sakip Sapanci Collection, Istanbul, 1999.

Hurt, Clement, Les Calligraphe et les Miniaturistes, Parise,1908.

Qadi Ahmad Ibn Mir Munshi, Calligraphers and Painters, trans. V. Minorsky, Freer Gallery, Washington, 1959.

Mansour, N., Sacred Script, Muhaqqaq in Islamic Calligraphy, ed. Mark Allen, I.B.Tauris & Co Ltd, London, New York, 2011.

Porter, Venetia, Mightier than the Sward, Arabic Script: beauty and meaning, The British Museum and University of Melbourne, Australia, 2003.

Safadi, Y. H., Islamic Calligraphy, London, 1978.

Safwat, Nabil, The Harmony of Letters, Islamic calligraphy from the Tariq Rajab Museum, National Heritage Board, Singapore, 2000.

Schimmel, Annemarie, Calligraphy and Islamic Culture, New York, 1990.

http://www.iranicaonline.org/articles/calligraphy

http://www.orgiraq.com/vb/showthread.php?t=67420&page=1

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D8%B1%D9%85%D8%A7%D9%86

http://jang.com.pk/thenews/jan2007-weekly/nos-14-01-2007/lit.htm

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 1، 2013، 279- 296

تمرينات صولفيج غنائي للمبتدئين مستوحاة من بعض الأغاني الشعبية الأردنية والمصرية

وائـــل حنا حـــداد

قسم الموســـيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرمـــــوك، إربـــد، الأردن.

شريف علي حمدي

كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.

تاريخ الاستلام: 2012/11/11 **تاريخ القبول:**2013/3/7

Solfege Singing Exercises for Beginners Inspired by Some Popular Jordanian and Egyptian Songs

Wael Hanna Haddad: Department of Music, Yarmouk University, Irbid, Jordan.
Sherif Ali Hamdy: College of Music Education, Helwan University, Cairo, Egypt.

ملخص

تتنـاول هـذه الدراسـة فـرع الصـولفيج الغنـائي (الغربـي والعربـى) فـي قسـم الموسـيقا فـي جامعـة اليرموك؛ إذا لاحظ الباحثان احتياج المناهج الموضوعة إلى تمرينات تقنية من شأنها الإسهام في تقدم مستوى الدارس المبتدئ في هذه المادة، مما دعاهما للقيام بهذه الدراسة التي تهدف إلى وضع تمرينات تقنية للصولفيج الغنائي (الغربي والعربي) مستوحاة من بعض الأغاني الشعبية الأردنية والمصرية، وتكمن أهمية الدراسة في تحسين مستوى الدارس الأردني المبتدئ في هذه المادة مع ربطه بتراثه الشعبي وتعريفه أيضا بالموروث الشعبي المصري مدا لجسور الثقافة والعلم بين البلدين، وقد خَلُصَتْ الدراسة إلى وضع ستة عشر تمريناً غنائياً مستوحى من بعض الأغاني الشعبية الأردنية والمصرية، وانتهت ببعض التوصيات ذات العلاقة.

الكلمات المفتاحية: صولفيج.

Abstract

This research addresses the branch lyrical Solfege (Western and Arabic) at the Department of Music, Yarmouk University The researchers noted that the existing curricula were in need of technical exercise that would improve the movie learner`s performance in this course. Thus, they conducted this study, which aims to develop technical exercise in lyrical Solfege (Western and Arabic) inspired by some popular Jordanian and Egyptian songs, the importance of the research lies in its attempt to improve the level of Jordanian novice students in this course and link them to their popular heritage, while at the same time introducing them to the Egyptian heritage and thus connecting the cultural bonds between the two countries. The research concluded with a sixteen exercise concert inspired by some popular Jordanian and Egyptian songs, and ended up with some relevant recommendations.

مقدمة البحث:

الغناء لون من ألوان التعبير في حياة الإنسان، وكما يكون التعبير بالألفاظ عن المعاني ساذجا بسيطا في بدء حياة الشعوب يكون غناؤها أيضا، ثم يتطور ويتهذب شيئا فشيئا طبقا لتطور البيئة الاجتماعية والثقافية المرتبط بها، والغناء تعبير عن الانفعالات النفسية للفرد والجماعة، لذا تأتي الأغاني مصورة لميول الشعوب وطبائعها، ولن نعدو الصواب إذا اعتبرناها جزءاً من حياتها المادية والمعنوية معاً، وأصدق مثال على ذلك ما اصطُلح على تسميته "بالأغاني الشعبية"، لأنها ترسم صورا واضحة صادقة لحياة الشعوب الاجتماعية والسياسية والفكرية، والأغاني الشعبية معارض فنية تضم لوحات تعبيرية خصبة منها الزراعي البهيج، والبدوي القاسي، والبحري المتجدد، وأيضا منها القاتم الحزين الممتلئ بالألم والآهات، وهي على اختلاف أنماطها وتعدد مواضيعها تؤلف ثروة باقية خالدة وهي في جميع البلدان المتحضرة كانت ولا تزال مصدر وحي وإلهام للمؤلفين الموسيقيين؛ لهذا يُعنى الناس في مختلف الأمم بجمعها وحفظها بشتى الطرق.

وتُعد الأغانى الشعبية تراثاً فنياً عريقاً، امتدت جذوره إلى أجيال عديدة وتوارثه الآباء عن الأجداد، حيث يمارس فى شتى ألوان الحياة التى اصطبغت بصبغة خاصة متميزة تبعاً للهيئة التى عاش فيها الأجداد، فكان هذا التراث انعكاساً لهذه الحياة التى لم تَخْل من معاناة وجهد وكفاح.

وهي ضرورة حياتية يمارسها الناس فى غالبية مناسباتهم؛ فهى رفيقهم فى ساعات الفرح وساعات الضيق والألم وفى المناسبات الاجتماعية والدينية والقومية أيضا، كما أنها تصاحبهم فى عملهم إذ يلجأون إليها لتساعدهم فى إنجاز أعمالهم الشاقة (العزبي، أمل يوسف 1986 ص 75)، وتتميز الأغنية الشعبية ببساطتها وسهولة ترديدها فهى عادة قصيرة ولا يزيد لحنها عن جملتين لحنيتين أو ثلاث، وربما لا تزيد عن جملة لحنية واحدة لجميع أبيات الأغنية.

والبلاد العربية بصفة خاصة تتمتع بموروث شعبي غنائي غزير؛ يشترك في الكثير من السمات وأهمها العادات والتقاليد العربية الأصيلة التي تعكسها النصوص الشعرية، وكذلك يشترك هذا الموروث الشعبي في غالبية المقامات والإيقاعات العربية، ويرى الباحثان في ظل الربيع العربي السائد في هذه الفترة ضرورة أن تعمل الشعوب العربية على توطيد أواصر الوحدة بينها؛ ليس في المجال السياسي أو الإقتصادي فحسب؛ بل في المجال الثقافي والفني أيضا.

وتُعد مادة الصولفيج أحدى المواد الدراسية التخصصية الهامة في مجال الموسيقى، حيث تشتمل على عدة فروع مثل الصولفيج الإيقاعي، والصولفيج القرائي، و الصولفيج الغنائي، وأخيرا الصولفيج الهارموني، وتهتم هذه الدراسة بالصولفيج الغنائي الذي يهدف إلى غناء الألحان باستخدام المقاطع الصولفائية (أسماء النغمات) والتعبير عن الدرجات الصوتية بشكل فوري ناتج عن تخيلها والإحساس بها والتمييز بينها من حيث الحدة و الغلظ وكذلك من حيث السلم والطابع.

وقد قدم الخبيزى، يعقوب يوسف (1996) دراسة بعنوان "توظيف التراث الغنائى الكويتى لخدمة تدريس أساسيات الموسيقى العربية للدارس المبتدئ فى دولة الكويت"، هدفت تلك الدراسة إلى تذليل صعوبات إحساس وإدراك وفهم الطلاب المبتدئين لمناهج الموسيقى العربية بالمعهد العالى للفنون الموسيقية بالكويت من خلال توظيف مختلف ألوان التراث الغنائى الكويتى فى المناهج المقررة، واتبعت تلك الدراسة المنهج التجريبى، وأسفرت النتائج عن تحسين مستوى طلاب المجموعة التجريبية عن المجموعة الضابطة التى درست بالطريقة التقليدية، مما يؤكد صحة فرض البحث وهو تحسين مستوى الدارسين المبتدئين فى

مادة أساسيات الموسيقى العربية من خلال منهج مقترح تم استنباطه من ألوان التراث الغنائى الشعبي الكويتى.

كما قدمت بشير، أمل ماجد،(2004) دراسة بعنوان "تصور مقترح لتحسين الأداء المتعدد التصويت فى مادة الصولفيج وتدريب السمع لطلبة كلية التربية الأساسية باستخدام الإيقاعات والألحان الكويتية الشعبية للأطفال"

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على كيفية الاستفادة من الإيقاعات والألحان الشعبية الكويتية لتدريس تعدد التصويت فى مادة الصولفيج وتدريب السمع لطالبات قسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية، اتبعت الدراسة المنهج الوصفى التحليلى، وأسفرت النتائج عن تحقيق فرض البحث وهو الاستفادة من إيقاعات وألحان بعض أغانى الأطفال الشعبية الكويتية فى تحسين أداء تعدد التصويت فى مادة الصولفيج الغربى، وذلك عن طريق عرض نماذج من أغانى الأطفال الشعبية الكويتية مع معالجة علمية وفنية لها.

كما قدم شهاب، جلال محمد (1999) دراسة بعنوان " تدريبات تكنيكية مستوحاة من الألحان الشعبية لتعليم آلة العود للطالب المبتدئ"، هدفت تلك الدراسة إلى وضع تدريبات تكنيكية مستوحاة من الألحان الشعبية المصرية تجعل دارس آلة العود الميتدئ يقبل على دراسة هذه الآلة، وقد اختار الباحث نماذج متنوعة من الألحان الشعبية المصرية مثل (طلعت يا محلا نورها، آه يا زين، عطشان يا صبايا، يا عزيز عينى)، اتبعت الدراسة المنهج الوصفى التحليلى، وأسفرت النتائج عن الإجابة عن أسئلة البحث وابتكار تمرينات تكنيكية مستوحاة من بعض الألحان الشعبية المصرية لتحسين العزف على آلة العود للمبتدئين.

واستكمالا لما بدأهُ الزملاء الباحثون وانطلاقا من مبدأ التطوير والتجديد المبني على الأصالة والمعاصرة، وتأصيلا للموروث الفني الغزير لكلٍ من الأردن ومصر، وعملا على مد جسور التبادل الثقافي بين البلدين، ومن منطلق الحفاظ على الهوية العربية من الطمس أو التشويه، لجأ الباحثان لفكرة هذه الدراسة.

مشكلة البحث:

لاحظ الباحثان أثناء قيامهما بتدريس مادة الصولفيج الغنائي (الغربي والعربى) في قسم الموسيقا في جامعة اليرموك؛ احتياج المناهج الموضوعة إلى تمرينات تقنية من شأنها الإسهام في تقدم مستوى الدارس المبتدئ في هذه المادة، مما دعاهما لاستنباط تمرينات تقنية غنائية مستوحاة من بعض الأغاني الشعبية الأردنية والمصرية في محاولة منهما لربط الدارس الأردني المبتدئ بتراثه الشعبي وتعريفة أيضا بالموروث الشعبي المصري مدا لجسور الثقافة والعلم بين البلدين، وترغيبا للدارسين فى التمرينات الغنائية عن طريق وضعها بطريقة شيقة وبتراكيب شائعة.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى وضع تمرينات تقنية للصولفيج الغنائي (الغربي والعربي) مستوحاة من بعض الأغاني الشعبية الأردنية والمصرية.

أهميــة البحث:

تكمن أهمية البحث في الحفاظ على الهوية الموسيقية الأردنية للدارس الأردني المتخصص عن طريق إمداده ببعض التدريبات الغنائية المستوحاة من موروثه الشعبي، وكذلك تعرفه إلى الموروث الشعبي المصري، مما يزيد من دافعيته للإقبال على دراسة الصولفيج الغنائي، وما لذلك من أثر إيجابي في تقدم مستوى الطلاب في مختلف المواد الموسيقية التخصصية مما يؤدي إلى إمداد المجتمع بأفراد متميزين موسيقيا يتمتعون بقدر كاف من الأصالة والمعاصرة، كما يُعد من أهمية الدراسة أيضا مد جسور الثقافة والقومية العربية بين مختلف الشعوب العربية في ظل الربيع العربي.

سؤال البحث:

كيف يمكن وضع تمرينات تقنية للصولفيج الغنائي مستوحاة من الأغاني الشعبية الأردنية والمصرية؟

منهج البحث: يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

حدود البحث:

- مادة الصولفيج الغنائي (الغربي والعربي).
- الأغنية الشعبية الأردنية والمصرية.
- قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، في جامعة اليرموك، الأردن

عينة البحث: اختار الباحثان النماذج التالية:

- الأغنيتين الشعبيتين المصريتين (يمامة حلوه، ويا بتاع النعناع يا منعنع).
- الأغنيتين الشعبيتين الأردنيتين (برْجَاسْ، وأسمر خفيف الروح).

أدوات البحث:

- المدونات الموسيقية لعينة البحث.
- تسجيلات صوتية لعينة البحث.

خطــة البحث:

ينقسم البحث إلى جزأين:

أولاً : الجزء النظري ويشمل:

- الأغنية الشعبية.
- الأغنية الشعبية الأردنية.
- الأغنية الشعبية المصرية.
- الصولفيج الغنائي.

ثانياً: الجزء التطبيقي ويشمل:

- عرض لعينة البحث (الأغنيات الشعبية الأربع)، مع استنباط أربعة تمرينات تقنية من كل أغنية على حده.
- تحديد الهدف من كل تمرين من التمرينات التقنية المُستنبطة، كل على حده.
- عرض نتائج وتوصيات البحث.

أولاً : الجزء النظري:

الأغنية الشعبية:

"أكد بوليكافسكى "Polikovsky" على أن الأغنية الشعبية ليست الأغنية التى تعيش فى جو شعبي ولكنها الأغنية التي تُنسب للشعب وأنه هو صاحبها ومؤلفها، وينفى أن يكون ترديد الأغنية أو شيوعها فحسب هو الذي يضفى عليها صفة الشعبية" (مرسي، أحمد علي 1970 ص17)، وقد يرى الآخرون أنها الأغنية التى قام الشعب بتعديلها وفق رغبته بعد أن أصبح يمتلكها امتلاكا تاماً، كما يرى البعض الآخر أنها ليست بالضرورة هى الأغنية التى وضعها الشعب ولكنها الأغنية التي يغنيها الشعب والتي تؤدى وظائف يحتاجها المجتمع الشعبي.

كل هذه التعريفات ما هي إلا محاولات لتعريف الأغنية الشعبية التي من سماتها الأساسية أن يتفاعل فيها اللحن مع الكلمة ويستحيل التقرير أيهما جاء قبل الآخر، بل ويضاف إلى الكلمة واللحن عنصر ثالث هو جماعة المغنين، وهذه العناصر الثلاثة تُكوِن ثالوث الغناء الشعبي.

"ويغلب على الأغنية الشعبية أن تكون باللهجة العامية، وأن ترتبط بحياة الإنسان ومعتقداته وعمله وأوقات سمره وحزنه، كما أن لها صفة الدوام؛ لا عن طريق التدوين ولكن عن طريق الانتقال بالمشافهة، ويمكن أن يكون ذلك من أسباب ما يلحق بالأغنية الشعبية من تغيير على عكس الأغاني الأخرى المدونة والتي تصدر من مؤلفين معروفين" (عمران، محمد 1994 ص 34).

ويرى الباحثان أن الأغنية الشعبية هي إحدى الوسائل الهامة التى يحافظ بها المجتمع على بنائه الثقافي والاجتماعي نظراً لما تقوم به من دور ثقافي وتوجيهي متواصل عبر الأجيال من خلال ما تعكسه من قيم ومُثل تسعى لتعميقها فى نفوس أبناء المجتمع.

الأغنية الشعبية الأردنية:

أدى تنوع التضاريس والأقاليم في الأردن إلى التنوع والتباين في ألوان الغناء الشعبي الأردني، وإن كانت تبدو في ظاهرها قريبة الشبه من بعضها البعض، إلا أنه يمكن للدارس المتخصص أن يتحقق من تلك الفروق ويصنفها.

ويشير حمام (2010) إلى أهمية الأغنية الشعبية حيث يقول "تلعب الأغنية الشعبية دورا كبيرا في حياة الشعب وفي جميع شواغله، وهي دائمة الحياة لأنها بتغيير كلماتها تجاري وتناسب كل حدث أو وضع جديد، وتأتي الكلمات مختلفة وذلك حسب اللهجة المحلية أو المناسبات المختلفة، ويمكن للألحان أيضا أن تتغير حسب المنطقة أو الإقليم" (حمام، عبد الحميد 2010 ص 29).

ويؤكد غوانمة (2009) على أهمية الأثر الجغرافي وتأثيره على الموسيقى والغناء في الأردن فيقول "يتضح الأثر الجغرافي على الغناء والموسيقى في الأردن من خلال تنوع ألوان الغناء بشكل واضح مع

اشتراك مختلف هذه الألوان في السمات الأساسية مثل المساحة الصوتية الضيقة؛ إذ لا تتجاوز مسافة الرابعة التامة في جُل الألحان، وكذلك بساطة اللحن وخلوه من الزخارف اللحنية، وفي الإيقاع البسيط المسترسل المميز، والآلات الموسيقية المحدودة النوع والعدد" (غوانمة، محمد 2009 ص20).

الأغنية الشعبية المصرية:

نشأت الأغنية الشعبية المصرية من وجدان الشعب المصري بمختلف فئاته وطوائفه، ويصعب تحديد تاريخ نشأتها بدقه، وهي نوع من الإنتاج الفني العفوي الغامض الذي تنتجه الجماعات الشعبية.

ويرى مرسي (1997) أن رأي الشعب أساس بقاء واستمرار الأغنية الشعبية فيقول "بالرغم من كون الأغنية الشعبية إنتاجاً وإبداعاً فردياً في البداية؛ إلا أن رأي الشعب هو الذي يؤدي في النهاية إلى قبول هذا الإبداع الفردي أو رفضه، فإذا قبله الشعب فإنه يتبناه ويتناقله شفهيا ويضيف إليه ويعطيه الحق في البقاء والاستمرارية، وأن يكون من حقه أن يحمل صفة الشعبي، أما إذا رفضه المجتمع فإن هذا يعني موته واندثاره" (مرسي، أحمد 1997 ص 33).

وتنوعت مجالات الأغنية الشعبية في كل من الأردن ومصر؛ فمنها أغاني الحب، الغزل، الزواج، والرثاء، وكذلك أغاني المناسبات الدينية مثل استقبال الحجيج، قدوم شهر رمضان، وأغاني المولد النبوي الشريف، وغيرها من المناسبات.

الصولفيج الغنائي:

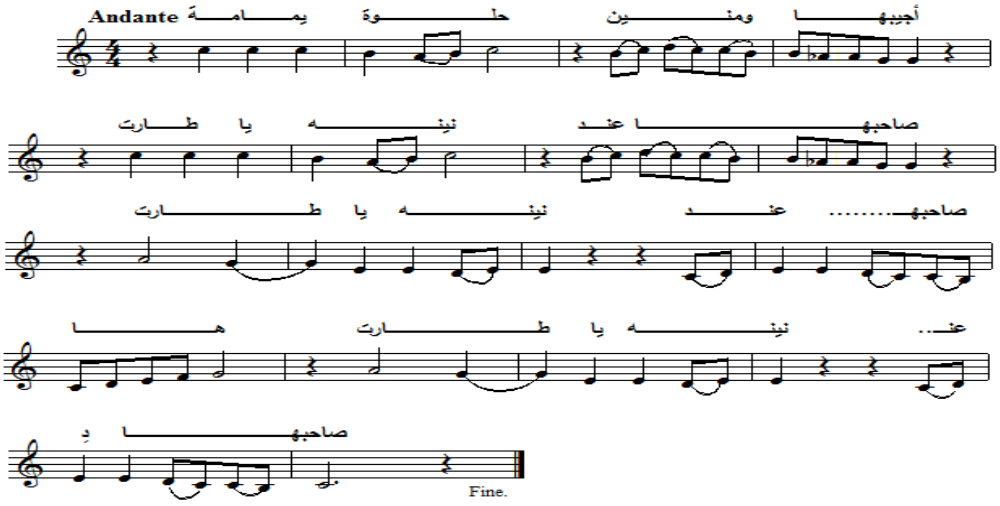
الصولفيج هو دراسة أساسية لكل من يرغب في تعلُم الموسيقى، فهو يعتمد على التعرف على دراسة الأصوات الموسيقية من حيث درجة ارتفاعها أو غلظها بالنسبة لبعضها البعض عن طريق الغناء الصولفائي الفوري أو الإملاء الموسيقي الشفهي أو التحريري سواء أكانت من خط لحني واحد أو خطين لحنيين أو أكثر. (فهمي، أميمة أمين، سليم، عائشة سعيد 2005 ص 11).

ويعتبر الصولفيج الغنائي أحد الفروع الهامة لمادة الصولفيج وتدريب السمع، ويقصد به التعبير عن الدرجات الصوتية بالغناء الصولفائي بشكل فوري مع تخيلها والإحساس بها من حيث الدرجة والسلم والطابع

أما الصولفيج الغنائي العربي فهو ركن أساسي من الأركان التي تقوم عليها دراسة الموسيقى العربية، حيث أنه يهتم بالغناء وقراءة النوتة الموسيقية والاستماع الداخلي إلى الألحان، كما يهدف إلى تنمية الإحساس بالتراكيب المقامية وإبراز خصوصياتها من خلال التعرف على أبعاد المقامات العربية المختلفة، وترجع أهمية الصولفيج العربي إلى الإسهام في تعلم صيغ التأليف الموسيقى وأداء وغناء الموشحات وتنمية الإحساس لدى الدارس ورفع مستوى العزف على الآلة الموسيقية التي يدرسها (شورة، نبيل عبد الهادي 1995 ص 399).

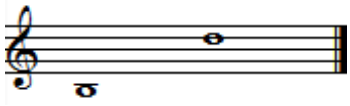
ثانياً: الجـزء التطبيقى:

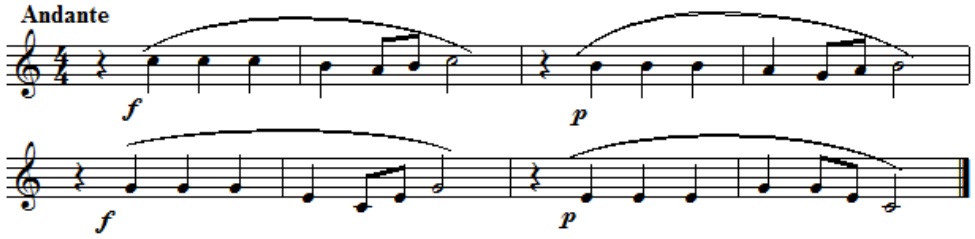
يقوم الباحثان فى هذا الجزء بعرض عينة البحث، كل نموذج على حده مع استنباط أربعة تمرينات تقنية للصولفيج الغنائي من كل لحن شعبي، مع تحديد الهدف من كل تمرين، واختتم هذا الجزء بالنتائج والتوصيات ثم قائمة المراجع وملخص البحث.

الأغنية الشعبية الأولى "يمامة حلوة"

كلمات الأغنية

يمـــامه حلوه ومنين أجيبـــها	طارت يا نينه عند صاحبها
وخطفها البلبل وطار وياهـــا	أصله يانينه يعـــرف لغاها
تطير وتجيني قاصدة تسليني	لاحـلف بديني لأطير وياها
شعرها يهفهف وعليها يرفرف	وانا بدي أعرف مطرح ماهيً

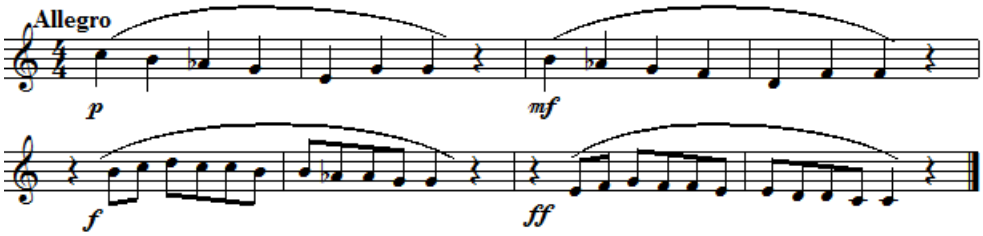
بطاقة البيانات:

اسم العمل	يَمَـــامَهْ حلوة
نوع التأليف	غنائى
القالب	أغنية شعبية
اسم المؤلف	تراث شعبي
اسم الملحن	غير معروف
اسم المطرب	غناء جماعى
المقـــام	عجم مصور على درجة دو (سلم دو الكبير)
عدد الحقول	18
المساحة الصوتية	
الميزان	4/4

التمرينات المُستنبطة:

التمرين الأول:

الهدف من التمرين:

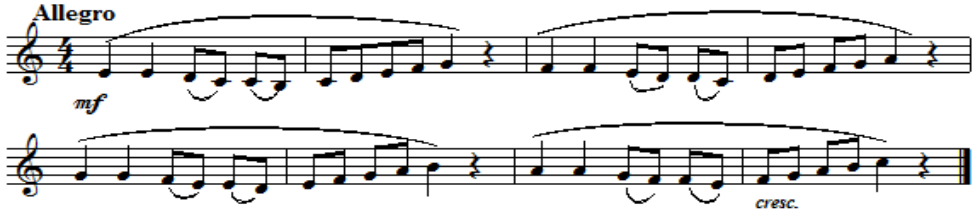
- إجادة غناء التتابع اللحني الهابط (Sequence).
- التأكيد على غناء نغمات الأربيج.

التمرين الثاني:

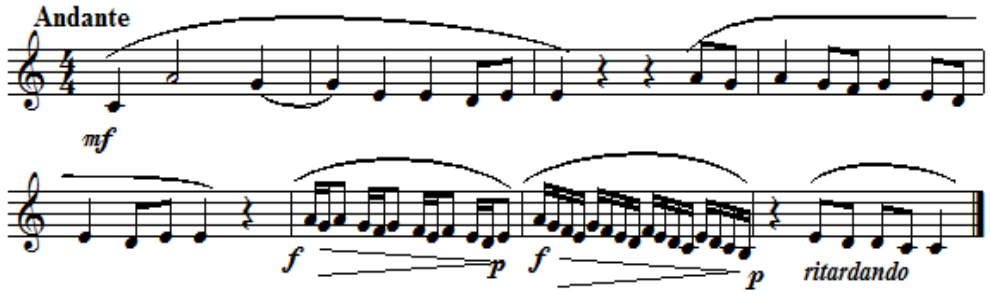


الهدف من التمرين:

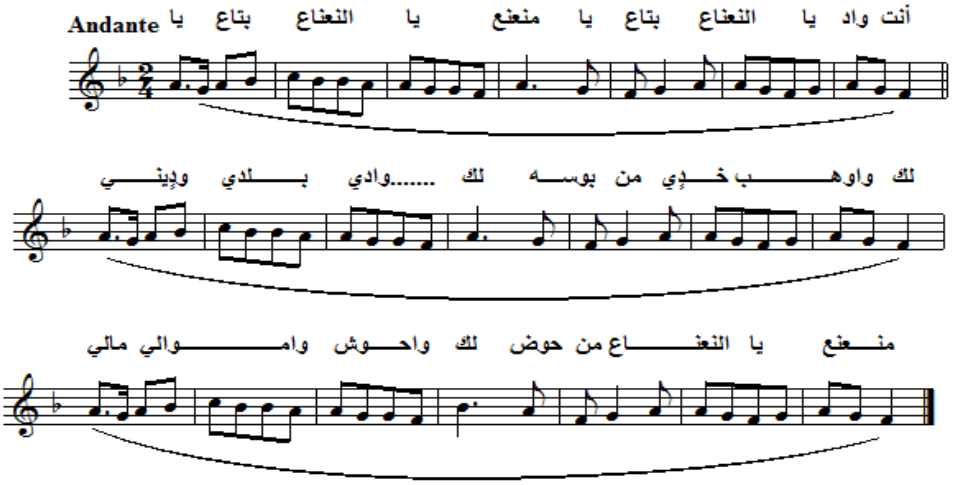
- التدريب على غناء أحد النغمات الملونة (لا^{b}).
- تأكيد الإحساس بمسافة الثانية الزائدة الهابطة.

التمرين الثالث:

الهدف من التمرين:

- غناء سلم دو/ك من خلال تتابعات سُلمية صاعدة
- غناء حساس السلم (سي$_{1}$)

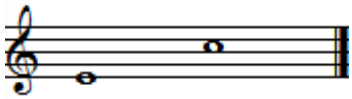
التمرين الرابع:

الهدف من التمرين:

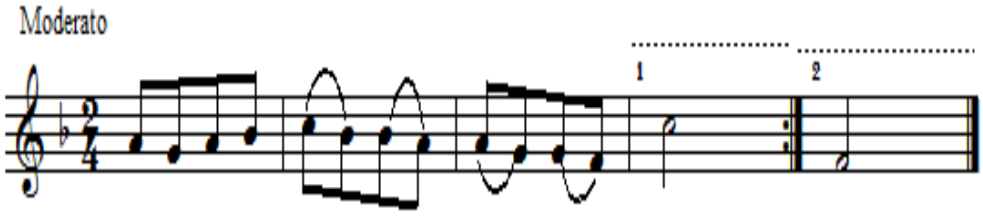
- التدريب على الغناء مع وجود الرباط الزمني.
- التدريب على غناء قفزة السادسة الكبيرة الصاعدة.
- الغناء باستخدام علامات إيقاعية سريعة.

الأغنية الشعبية الثانية "يا بتاع النعناع"

كلمات الأغنية

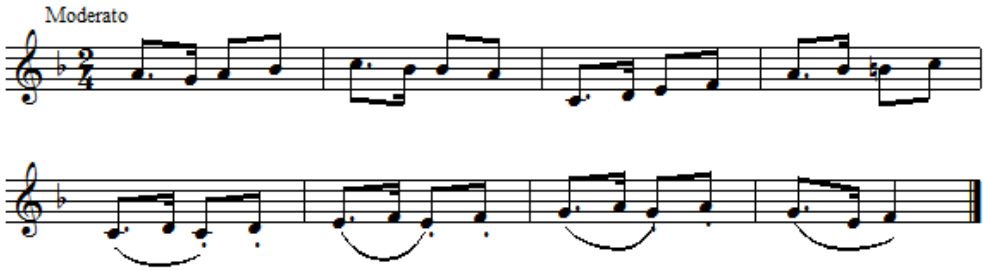
يا بتاع النعناع يا منعنع	يا بتاع النعناع يا واد انت
وديني بلدي وادي لك	بوسة من خدي واوهب لك
مالي وأموالي واحوش لك	حوض من النعناع يامنعنع
يا بتاع النعناع يا منعنع	يا بتاع النعناع يا واد انت
وديني لأمي وادي لك	بوسة من فمي واوهب لك
مالي وأموالي واحوش لك	حوض من النعناع يا شيخ أحمد

بطاقة البيانات:

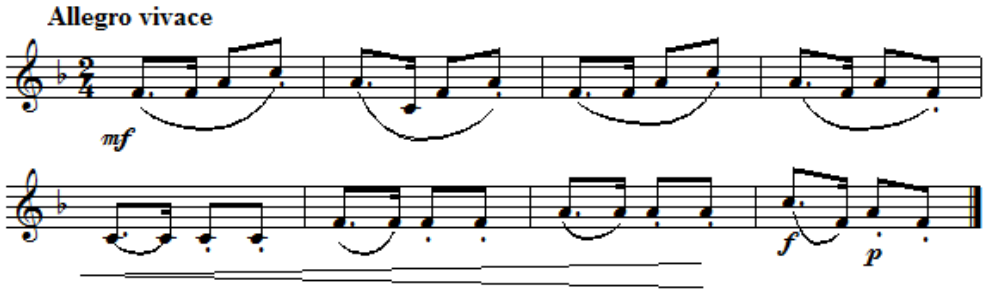
اسم العمل	يا بتاع النعناع
نوع التأليف	غنائى
القالب	أغنية شعبية
اسم المؤلف	تراث شعبي
اسم الملحن	غير معروف
اسم المطرب	غناء جماعى
المقـــام	عجم مصور على درجة فا (سلم فا الكبير)
عدد الحقول	22
النطاق الصوتي	
الميزان	2/4

التمرين الخامس:

الهدف من التمرين:

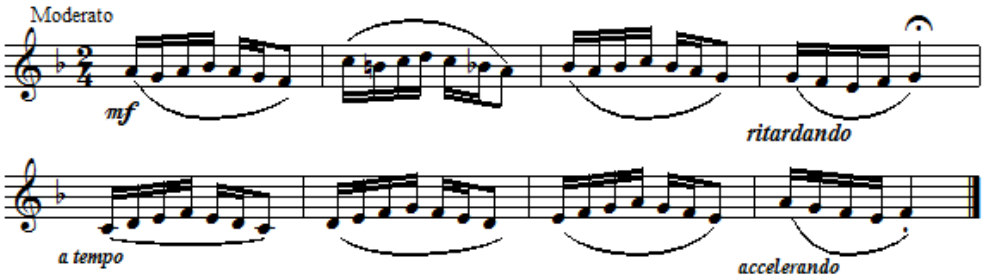
- التأكيد على النغمات الخمس الأولى في سلم فا/ك من خلال التكرار.
- دراسة القفلة النصفية والقفلة التامة.

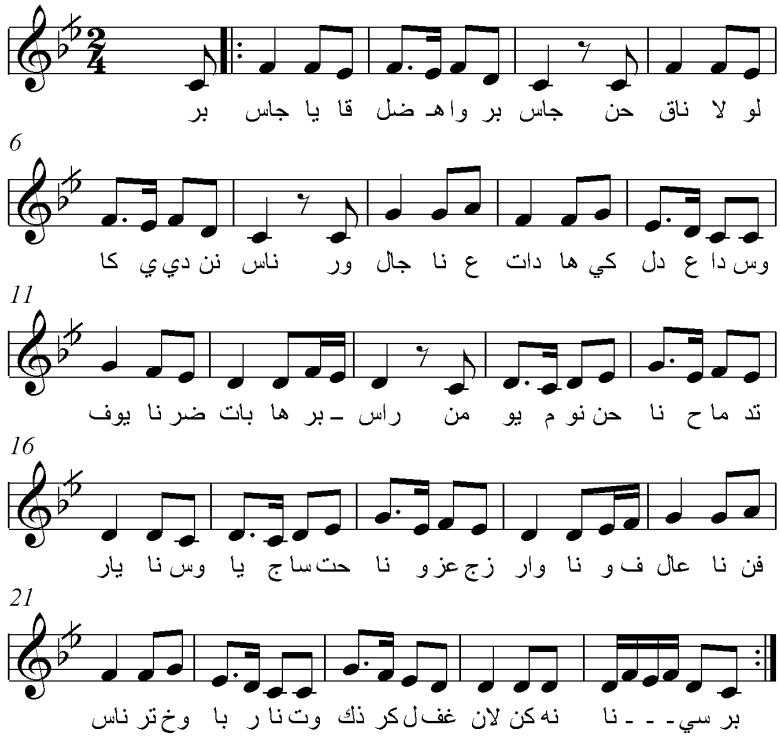
التمرين السادس:

الهدف من التمرين:

- التدريب على الغناء باستخدام الشكل الإيقاعي
- التدريب على لمس نغمة (سي♮).
- التدريب على غناء مسافة السادسة الهابطة.

التمرين السابع:

الهدف من التمرين:

- غناء نغمات تآلف فا/ك بعدة أوضاع.
- التدريب على الأداء المتصل (Legato) والأداء المتقطع (Staccato).

التمرين الثامن:

الهدف من التمرين:

- الغناء باستخدام علامات إيقاعية سريعة.
- التدريب على لمس نغمة (سي♮).
- استخدام علامة الإطالة (𝄐).
- استخدام التدرج في البطء والتدرج في السرعة أثناء الغناء.

الأغنية الشعبية الثالثة "برْجَاسْ"

برْجَاسْ يا قَاضِي الهَوَى برْجَاسْ — حِنَّـا قْـلالُ وْكَـايْدِين النَّـاسْ
ورْجَالْنَـا عَادَاتْهَـا كيـدِ العِـدَا — وسْـيُوفْنَا ضَرْبَاتْهَـا بالـرَّاسْ

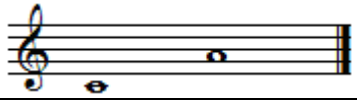
***

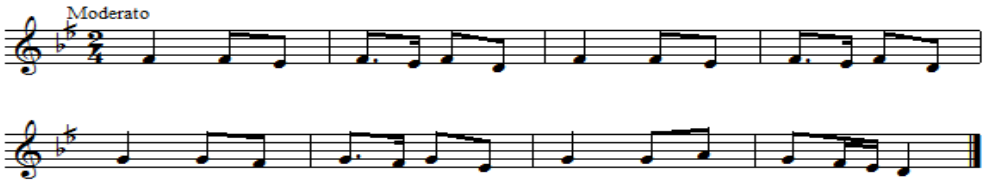
مِنْ يومْنَـا وْحِنَّـا حْمَـاةِ دْيارْنَا — وسْـيَاجْ سَـاحِتْنَا وْعِزِّ جْوَارْنَا
وفْعَالْنَا في النَّـاسْ تِرْوِي اخْبَارْنا — وتْذكّـر الغَفْـلانْ كَنُّـو نَاسِـي

***

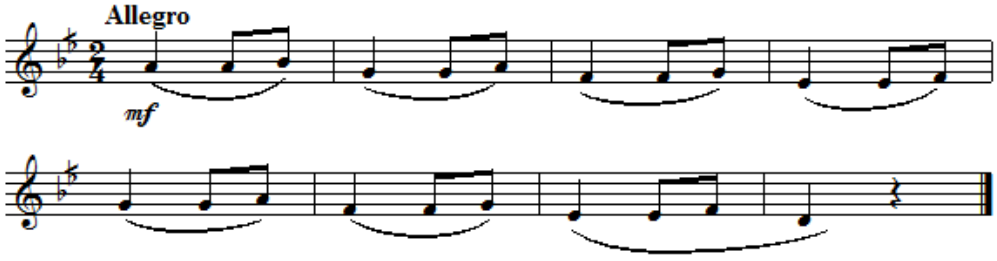
مـا هَمْنَـا بالِّـي يْحُوفِ دْرُوبْنَا — و الِّـي يْعادِينا وْ ييجي صوبْنا
وسْـيُوفْنَا مِثْوَلْفِـهْ عَجْنُوبْنَـا — وخْيُولنَـا بْمَرَاحْنَـا تِحْنَّـاس

بطاقة البيانات:

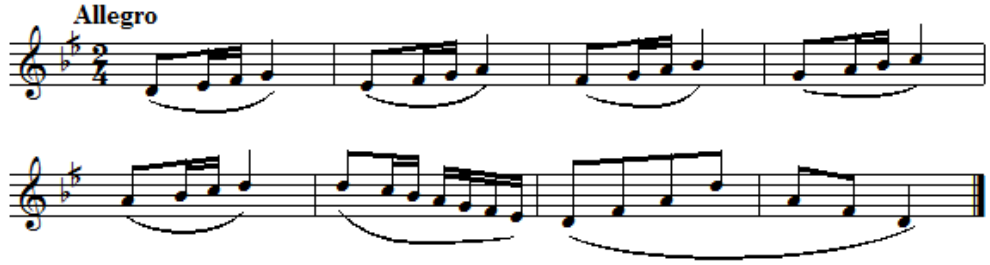
اسم العمل	برْجَاسْ
نوع التأليف	غنائى
القالب	أغنية شعبية
اسم المؤلف	رشيد الكيلاني
اسم الملحن	جميل العاص
اسم المطرب	سميرة توفيق
المقـــام	بيات
عدد الحقول	24
المساحة الصوتية	
الميزان	2/4

التمرين التاسع:

الهدف من التمرين:

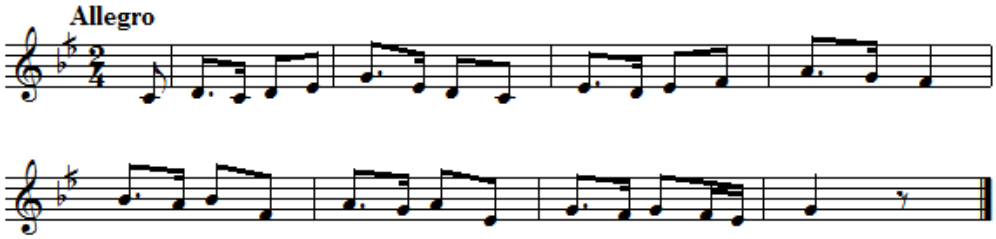
- غناء الجنس الأول من مقام البيات، والوصول للدرجة الخامسة للمقام.
- التدريب على الغناء بداية من الدرجة الثالثة.
- التدريب على غناء مسافتي الثالثة الصغيرة والثالثة المتوسطة هبوطا.

التمرين العاشر:

الهدف من التمرين:

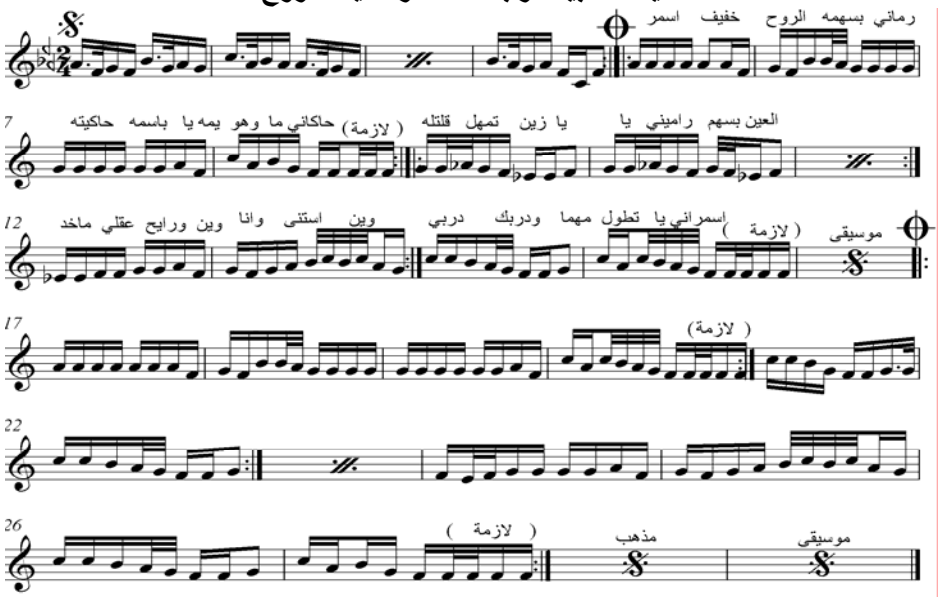
- التدريب على بداية الغناء من الدرجة الخامسة للمقام.
- التدريب على غناء التتابع اللحني الهابط (Sequence).
- التأكيد على غناء مسافة الثالثة بجميع أنواعها (الصغيرة، المتوسطة، الصغيرة).

التمرين الحادي عشر:

الهدف من التمرين:

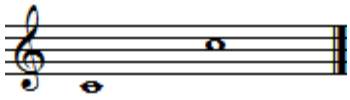
- التدريب على غناء التتابع اللحني الصاعد (Sequence) في مقام البيات.
- التدريب على غناء الأربيج.

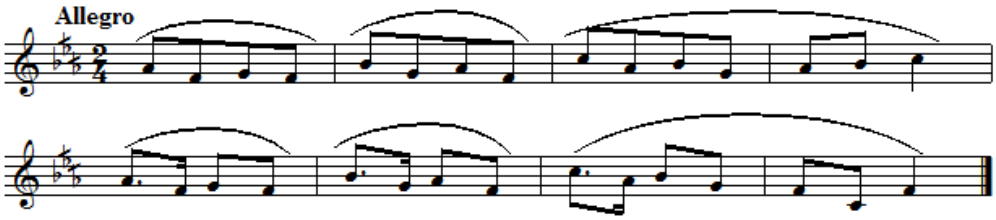
التمرين الثاني عشر:

الهدف من التمرين:

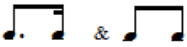
- التدريب على بداية الغناء من الدرجة الثانية الهابطة للمقام.
- توضيح مفهوم الحقل الناقص (Anacrouse).
- غناء نغمة العجم.

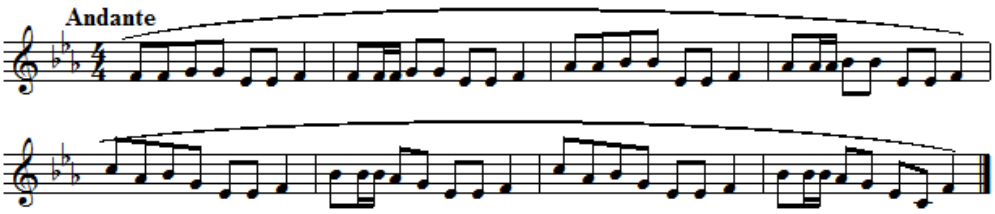
الأغنية الشعبية الرابعة "أسمر خفيف الروح"

أسْمَر خَفيف الرُوح بلْحْظُه رَمَانِي حَاكَيتُه باسْمُه يَا يُمَّه وهُوْ مَا حَاكَانِي
قُلتِلُـــهْ تمَهَـــلْ يَـــا زيـــنْ يَـــا رَامِينِـــي بسهـــم العيـــن
ماخـــذ عقلـــي ورايـــح ويـــن وانـــــا استنـــــى ويـــــن
دربي دربك مهما تطول يا أسمراني
بين الجناين محلاه بحسنه وكماله ماشي بخفة ريم الفلا ومعتز فـ حاله
سبحانـــــتك يـا ربـي شلـــون خالـــق لـــه سحـــر العيـــــون
شاغلنـــــي بحبـــــه يا يُمـــه ومـــــا فـــــي حـــــد بـ الكـــــون
غزاني بجماله غير هالأسمراني

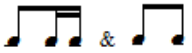
بطاقة البيانات:

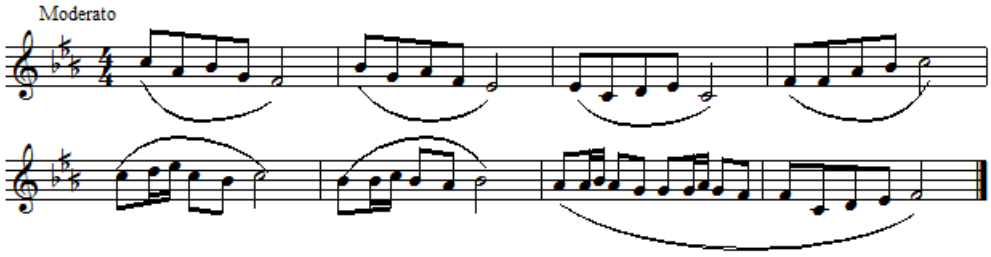
اسم العمل	أسْمَر خَفيف الرُوح
نوع التأليف	غنائى
القالب	أغنية شعبية
اسم المؤلف	توفيق النمري
اسم الملحن	توفيق النمري
اسم المطرب	غناء جماعي
المقـــام	راست مصور على درجة فا (جهاركاه)
عدد الحقول	29
المساحة الصوتية	
الميزان	2/4

التمرين الثالث عشر:

الهدف من التمرين:

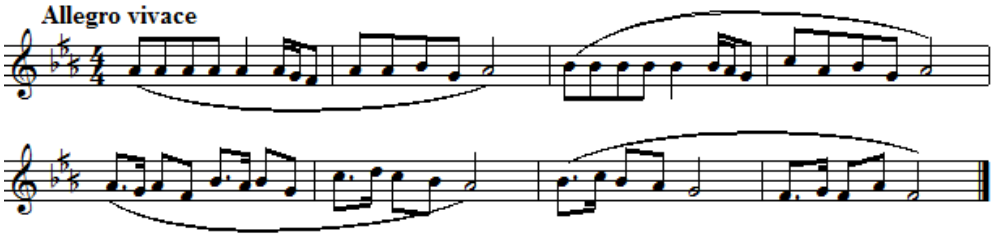
- التدريب على غناء جنس الراست مصورا على درجة الجهاركاه.
- التدريب على بداية الغناء من الدرجة الثالثة للجنس.
- التأكيد على الفرق بيت العلامتين الإيقاعيتين 

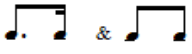
التمرين الرابع عشر:

الهدف من التمرين:

- التدريب على غناء جنس نهاوند على درجة الجهاركاه.
- التأكيد على الفرق بيت العلامتين الإيقاعيتين  &
- تثبيت إحساس القفلة التامة (خامسة ← أولى).

التمرين الخامس عشر:

الهدف من التمرين:

- التدريب على بداية الغناء من الدرجة الخامسة للمقام.
- التدريب على غناء نغمة السيكاه باعتبارها حساس لأساس المقام (فا).
- التأكيد على الدرجات (الأولى، الرابعة، والخامسة) من خلال الركوز عليها.

التمرين السادس عشر:

الهدف من التمرين:

- التدريب على غناء جنس راست مصور على درجة الجهاركاه.
- التأكيد على غناء نغمة (النم حصار) والبداية بها وظهورها عدة مرات.
- التأكيد على الفرق بيت العلامتين الإيقاعيتين  &

نتائج الدراسة:

توصل الباحثان للإجابة عن سؤال البحث والتي تمثلت في ابتكار ستة عشر تمرينا تقنيا للصولفيج الغنائي مستوحاة من بعض الأغنيات الشعبية الأردنية والمصرية.

توصيات الدراسة:

يوصى الباحثان بالتوصيات الآتية:

1) الاهتمام بالموروث الغنائي الشعبي العربي وتوظيفه بطريقة أكاديمية لخدمة فروع التربية الموسيقية المختلفة.
2) اهتمام دارسي الموسيقى بصفة عامة والتربية الموسيقية بصفة خاصة بمادة الصولفيج الغنائي لما لها من أهمية بالغة في تدعيم الشخصية الموسيقية للدارس.
3) اهتمام القائمين على تدريس الصولفيج الغنائي بالتنويع في طرق التدريس، مع استخدام جمل لحنية مستوحاة من التراث الشعبي العربي.
4) حث الباحثين على جمع وتدوين وتحليل الموروث الشعبي الغنائي العربي حفاظا على الهوية العربية.

قائمة المصادر والمراجـع:

الخبيـزي، يعقـوب يوسـف، 1996 "توظيـف التـراث الغنـائي الكـويتي لخدمـة تـدريس أساسـيات الموسـيقى العربية للدارس المبتدئ فـى دولـة الكويـت"، رسـالة دكتـوراه غيـر منشـورة، القـاهرة، المعهـد العـالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون.

العزبي، أمل يوسف، وآخرون، 1986 " سكان الكويت"، الكويت، منشورات ذات السلاسل.

بشير، أمل ماجد،2004 "تصور مقترح لتحسين الأداء المتعدد التصويت فى مادة الصـولفيج وتـدريب السمع لطلبة كلية التربية الأساسية باستخدام الإيقاعات والألحان الكويتية الشـعبية للأطفـال"، بحـث منشـور، القاهرة، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد العاشر.

حمام، عبد الحميد، 2010 "الحياة الموسيقية في الأردن" عمان، وزارة الثقافة، مطبعة أروى.

شـهاب، جـلال محمـد، 1999 " تـدريبات تكنيكيـة مسـتوحاة مـن الألحـان الشـعبية لتعلـيم آلـة العـود للطالـب المبتدئ" بحث منشور، القاهرة، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد الخامس.

شورة، نبيل عبد الهـادي، 1995 " الموسيقى العربيـة (تـاريخ – أعـلام – ألحـان)" القـاهرة، دار عـلاء الـدين للطباعة والنشر.

عمران، محمد، 1994 "الموسيقى الشعبية المصرية وأشكالها التقليديـة" القـاهرة، موسـوعة التـراث الشـعبي المصـري، الهيئة العامة للاستعلامات.

غوانمة، محمد طه، 2009 "الأهزوجة الأردنية" عمان، وزارة الثقافة، مطبعة السفير.

فهمي، أميمة أمين، سليم، عائشـة سـعيد، 2005 "الشـامل فـي الصـولفيج علـى نـهج دالكروز" القـاهرة، دار الفكر العربي.

مرسي، أحمد علي، 1970 "الأغنية الشعبية" القاهرة، المكتبة الثقافية، الهيئة العامـة للتـأليف والنشـر، العـدد 254.

مرسي، أحمد علي، 1997 "مقدمة في الأغنية الشعبية" القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

SADIE, STANLY : The new grove dictionary of music and musician, Macmillan publishers timted 1980 .

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 1، 2013، 297- 316

التجربة السورية في تأليف مناهج التربية الموسيقية لمرحلة التعليم الأساسي

سيمون يعقوب الخوري الياس

كلية التربيّة، جامعة دمشق، دمشق، سورية

تاريخ الاستلام: 2012/12/19 **تاريخ القبول:**2013/3/27

The Syrian Experience in Authoring the Musical Education Curriculum for the Basic Teaching Stage

Simon Yakoub Alkhori Aleas: Faculty of Education, Damascus University, Damascus, Syria

ملخّص

هدفَ هذا البحث إلى إلقاء الضوء على تجربة تأليف مناهج التربية الموسيقية في الجمهوريّة العربيّة السوريّة، لتعرّف الآليات والخطط التي اتُّبعت في التأليف ، والصعوبات التي اعترضت تأليف ومنهاج التربية الموسيقية وتعليمه، لاقتراح الحلول المناسبة. وتناول البحث الأدب التربويّ المتعلّق بالموضوع، كما تضمّن توصيف واقع منهاج التربية الموسيقية القديم وتحليله، والوقوف على مشكلاته، وبيان الأسباب والمسوّغات التي دفعت إلى إطلاق مشروع تطوير المناهج، بالإضافة إلى ذلك فقد تطرّق البحث إلى أهداف منهاج التربية الموسيقية وأسس تأليفه، والمحاور الأساسية لمنهاج التربية الموسيقية الحديث، وتحليل محتواه ، إضافة إلى مهارات التخطيط التي يجب أن يتّبعها المعلّم في تنفيذه، والمصادر التعليمية اللازمة لدعم منهاج التربية الموسيقية.

وقد قدّم الباحث في نهاية بحثه مجموعة من النتائج التي استخلصها، وأوصى بناءً على ذلك بمجموعة من التوصيات المرتبطة بموضوع البحث، منها استمرار عمليّة التأهيل والتدريب التربوي للمعلّمين، وإجراء مسابقات توظيف جديدة، وتأمين المستلزمات اللازمة لتعليم المنهاج، وتوسيع ملاك الموجّهين الاختصاصّيين ليتناسب مع عدد المعّلمين.

كلمات مفتاحية: المناهج، التربية الموسيقية، التعليم الأساسي.

Abstract

The aim of this research is to shed light on the experience of musical education curriculum authorship in the Syrian Arab Republic, to recognize the mechanisms and the plans used, and the difficulties encountered during the process of authorship and teaching of the musical education curriculum. The research also suggests the appropriate solutions and discusses the educational field related to this topic. It also discussES the description and analysis of the previous musical education curriculum , to uncover its problems, and to discuss the reasons and forces which triggered the project of curriculum improvement, In addition , this research discussed the issues of the goals of the musical education curriculum, the way of authoring it, and the main outlines of the modern musical education curriculums. Furthermore analyzes the content of these curriculums , and discusses the professional plan which the teacher should follow during applying them, as well as the required teaching sources to support the musical education curriculum.

The author has presented a set of recommendations and results including more training for teachers, new recruitment tests, providing all equipment required to deliver the curriculum, and to increasing the cadre of specialist advisors in this field to accommodate the number of teachers.

مقدمة:

تُعدُّ مرحلة التعليم الأساسي[1] المرحلة الأهمّ في النظام التربوي؛ لأنّها المرحلة الأساس من الصف الأول وحتى التاسع، وهي المرحلة التي تُصقل فيها شخصية التلميذ، ويتعلّم فيها الخبرات والمهارات والاتجاهات الضروريّة لحياته المستقبليّة، كما أنّ هذه المرحلة كثيراً ما تكون بالنسبة إلى التلميذ لسبب أو لآخر هي نهاية مرحلة التّعليم (الخوري، 2010، 2).

وتكتسب الموسيقا دورها الأساسي في التربية، فهي إلى جانب كونها غاية، وتُعدّ وسيلة في حدّ ذاتها، فتحسين الرياضيّات والقراءة مثلاً يتمّ من خلال تعلّم الإيقاعات وفكّ الرموز، لذا تسعى وزارة التربية إلى تنمية الحسّ الجماليّ والفنّيّ لدى التلاميذ ، عن طريق تعليم الفنون بأنواعها المختلفة، وجعل هذه العمليّة التعليميّة تتمّ بأحدث الطرائق العلميّة والتكنولوجية في مرحلة التعليم الأساسي، من خلال عمليّة تطوير المناهج، والتي هي "إعادة النظر في جميع عناصر المنهج من الأهداف إلى التقويم، كما يتناول جميع العوامل التي تتّصل بالمنهج، وتؤثر فيه، وتتأثر به". (مصطفى، 2000، 171). واعتماد منهاج خاصّ لمادة التربية الموسيقية يتضّمن تعرّف أساسيات الموسيقا، وتطوير ملكات المتعلّمين الموسيقية واستخدام أناشيد تربويّة لمواضيع مختلفة، تتحدّث عن الوطن والأسرة والمدرسة والمجتمع...إلخ، فيتمّ تطوير الثقافة التربويّة من خلال كلمات هذه الأناشيد، والجانب الموسيقي باستخدام ألحان متدرّجة في الصعوبة.

مشكلة البحث:

مرّ تعليم التربية الموسيقيّة في الجمهورية العربية السورية بمراحل متعدّدة، وكان يُعدّ مادة ثانوية من دون منهاج، تُعلّم وفقاً لما يراه المعلّم مناسباً، ومنذ بداية الثمانينيّات اقتصر المنهاج على دليل للمعلم لجميع الصفوف، واعتمد المعلّمون في تعليمهم على الكتب الموسيقيّة المتوافرة التي ألّفها مجموعة من المؤلفين الموسيقيين في ذلك الوقت. (أبو السعود، 2012)

وفي ظلّ التطوّرات والتغييرات الحالية المتسارعة، بدأت وزارة التربية في سورية بتأليف مناهج قادرة على تحقيق الأهداف التربوية في جميع المجالات ، ونظراً لغياب الدراسات التي تناولت التجربة السوريّة لتأليف المناهج عامة والتربية الموسيقية خاصّة، تصدّى الباحث لتسليط الضوء على هذه التجربة، لتعرُّف أهدافها وآليّاتها ومصادرها، والوقوف على إيجابيّاتها لتعزيزها وتأكيدها، وعلى سلبياتها لتلافيها.

أهداف البحث:

- إلقاء الضوء على تجربة تأليف مناهج التربية الموسيقية في الجمهورية العربية السورية، لتعرُّف الآليات والخطط التي اتُّبعت في التأليف.
- التعرُّف على الصعوبات التي تعترض تأليف منهاج التربية الموسيقية و تعليمه؛ لاقتراح الحلول المناسبة.

1- مرحلة التعليم الأساسي: ورد في القرار رقم /32/ تاريخ 2002/4/7 الصادر عن وزارة التربية في الجمهورية العربية السورية دمج مرحلتي التعليم الابتدائي في مرحلة واحدة هي مرحلة التعليم الأساسي، من الصف الأول وحتى التاسع، ووُزِّعَت صفوف هذه المرحلة إلى:
   - الحلقة الأولى: من الصّف الأول حتى الصف الرابع.
   - الحلقة الثانية: من الصف الخامس حتى الصف التاسع (وزارة التربية، دمشق 2007، 27).

أهميّة البحث:

إنّ إلقاء الضوء على التجربة السوريّة من تأليف مناهج التربية الموسيقية، يتطلّب تَعرُّف إيجابيات هذه التجربة و سلبياتها، و الصعوبات التي اعترضت تأليف المناهج وتنفيذها، وعليه فإنّه يمكن لهذه الدراسة أن تقدّم حلولاً لتذليل هذه الصعوبات لتأتي مواكبة للتغييرات التي حدثت في جميع مجالات الحياة بشكل عام، وفي المجال التربوي بشكل خاص، ولتشمل جميع مراحل التعليم، ومنها الحلقة الأولى من مرحلة التعليم الأساسي؛ لتجعل التلميذ محوراً للعمليّة التعليميّة والتعلُّميّة بدلاً من كونه مجرد متلقٍ لا أكثر.

حدود البحث: منهاج التربية الموسيقية لمرحلة التعليم الأساسي في الجمهورية العربية السورية، الحلقة الأولى.

منهج البحث:

تمّ اعتماد المنهج الوصفي، التحليلي ؛ بهدف توصيف واقع منهاج التربية الموسيقية القديم وتحليله والوقوف على مشكلاته وبيان الأسباب والمسوّغات التي دفعت إلى إطلاق مشروع تطوير المناهج.

الدراسات السابقة:

1 ـ دراسة غوانمة (2008)، بعنوان: "التجربة الأردنية في تأليف مناهج التربية الموسيقية"

هدفت الدراسة إلى تسليط الضوء على الآلية التي بُنيت عليها مناهج التربية الموسيقيّة في الأردن.

بيّنت الدراسة أنّ التجربة الأردنية في بناء منهاج التربية الموسيقية، قد بُنيت وفق نتاجات تعلّم محورية أساسية في مجال التربية الموسيقية من أهمها:

ـ إكساب التلميذ حصيلة معرفية موسيقية ذات قيمة ومهارات وقدرات موسيقية، تؤهلهم للارتقاء بمستواهم الفنّي والعلميّ في المراحل الدراسية المتقدّمة، وفهم نماذج موسيقية من موسيقا الشعوب الأخرى، والإسهام في رفع مستوى الذوق الموسيقي للمجتمع، وتعزيز الوعي بأن الموسيقا تسهم في تحسين المستوى الاقتصادي للفرد والمجتمع، وتنمية المهارات المعرفية والوجدانية، واستخدام التكنولوجيا والتقنيات الحديثة لتطوير الإنتاج الموسيقي، وأخيراً الاهتمام بالتراث الموسيقي الأردني والعربي.

وبيّنت هذه الدراسة أنّ منهاج التربية الموسيقية يجب أن يقوم وبشكل متسلسل ومنظّم على (مصفوفة المدى والتتابع)؛ أي: أنّ كلّ محور من محاور المنهاج يستمر بناؤه التسلسلي من الصف الأول الأساسي وحتى الصف الثاني عشر؛ بمعنى أنّ المعلومات في الجانب الواحد تتسلسل علمياً ومنطقياً في بنائها من السهل إلى الصعب، عبر جميع صفوف المرحلتين الأساسية والثانوية.

وتوصّلت الدراسة إلى خلاصة تضمنت المشكلات التي قد تعيق تطبيق هذه المناهج الجديدة، بالإضافة إلى اقتراح مجموعة من التوصيات التي تساعد على تقديم المنهاج بالصورة الأمثل.

تتشابه دراستنا مع هذه الدراسة في أنّ الدراستين سلطتا الضوء على الآلية التي اعتُمدت في تأليف المناهج الحديثة للتربية الموسيقية، وعلى الصعوبات التي اعترضت هذه العملية، وتختلف عنها بأنّ دراستنا توجّهت إلى منهاج الحلقة الأولى من مرحلة التعليم الأساسي فقط.

2- دراسة كمون 2008، بعنوان: "منزلة مادة التربية الموسيقيّة في النظام التربوي التونسي".

هدفت الدراسة إلى تقديم المعايير التي تم بناءً عليها تأليف مناهج التربية الموسيقية للمراحل الابتدائية والإعدادية وفق الآتي:

- في المرحلة الابتدائية: تُقدّم المادة بوصفها نشاطاً فنيّاً يتعرف من خلاله التلميذ بعضَ الأناشيد البسيطة التي تلائم عمره، ونموّ فكره، ويتمّ تطبيق الإيقاعات البسيطة، واستخلاص بعض المفاهيم كالجملة اللحنية الصاعدة أو النازلة.
- في المرحلة الإعدادية: تنتقل لدراسة المقامات والإيقاعات من خلال مرحلة الإنشاد والترقيم الموسيقيّ قراءة وإملاء، فضلاً عن تحليل بعض القوالب العربية والعالمية وتحليلها، إضافة إلى تعرُّف مميّزات شخصيّات عربية أو عالمية، وذلك من خلال مرحلة الاستماع والتذوّق.

وبيّنت هذه الدراسة أنّ مادة التربية الموسيقية:

تساعد التلميذ على توظيف حاسّته السمعية بصفة سليمة ومتطوّرة لتنمي فيه الحسّ الفنّي، وتعمل على تنمية الهُويّة الوطنية في التلميذ من خلال تعرُّفِه على تراثه الموسيقي وانفتاحه على الآخر عبر التعرّف بموسيقا الشعوب، وتساعد على توظيف التكنولوجيا الحديثة، كما تمكّن التلميذ من التواصل والعمل مع الآخرين، وتعمل على إكسابه مهارة الفكر النقدي؛ وتعرّف مكوّناتها وذلك من خلال تحليل التلميذ الآثار الموسيقيّة.

وبناء على هذه المعطيات أُعدّت المناهج في تونس لتكون مناسبة للمراحل العمرية المستهدفة.

تتشابه هذه الدراسة مع دراستنا في أنّها قدّمت المعايير اللازمة لتأليف مناهج التربية الموسيقية، وهي المرحلة التحضيريّة في دراستنا، وتختلف عنها في أن دراستنا عرضت جميع مراحل التأليف.

مصطلحات البحث:

1 - المنهاج: المنهاج هو جميع الخبرات (النشاطات أو الممارسات) المخطّطة التي توفّرها المدرسة لمساعدة التلميذ على تحقيق النتاجات التعليمية المنشودة بأفضل ما تستطيعه قدراتهم (مرعي والحيلة، 2004، 29).

ونعرّف منهاج التربية الموسيقية إجرائياً: بأنّه المادّة المقرّرة في منهاج التعليم الأساسي للموسيقا في الجمهورية العربية السورية، التي تُعطى بمعدل حصة واحدة في الأسبوع باستثناء الصفين الأول والثاني اللذين تُعطى فيهما المادة بمعدل حصتين، وتشمل منهاج الصف السابع ووحداته وهي (أسمع وأتخيل، أسمع وألاحظ، إملاء موسيقي، صولفيج، التراث الشعبي، النظريات الموسيقية).

1. **المعيار:** يُعرّف المعيار بأنه: درجة التطلّب أو مستواه أو درجة الإتقان والجودة أو المعارف المطلوب تحصيلها بهدف اتخاذ قرار بالقبول أو النجاح. **(الحصري، 2006).**

ونعرف المعيار إجرائياً: بأنه القواعد الأساسية لتأليف مناهج التربية الموسيقيّة لمرحلة التعليم الأساسي في الجمهورية العربية السورية، والتي تحقق في الحدّ الأدنى من تنفيذها جودة المنهاج.

الأهداف العامة لمنهاج التربية الموسيقية:

لدى عودة الباحث للمعايير العامة وخطّة وزارة التربية في تأليف المناهج، تبيّن له أنّها تتضمّن الأهداف العامة والخاصة الآتية:

أ- التعرُّف على التراث الموسيقي العالمي والعربي، وتوظيف هذا التراث بما يناسب الأفكار التربوية لوزارة التربية في الجمهوريّة العربيّة السوريّة.

ب- التواصل مع المجتمعات الأخرى (الموسيقا لغة العالم).

ت- إكساب المتعلّمين مهاراتٍ موسيقيّةً مختلفة من قراءة وتدوين وغناء واستماع موسيقي.

ث- بناء القدرة على التخيّل لدى المتعلّمين.

ج- بناء الجانب الوجداني والانفعالي وأسس التفكير المجرّد (العقلي) لدى المتعلّمين وتعزيز أهميّة دور الفرد ضمن الجماعة.

ح- رفع مستوى الذائقة الجماليّة لدى المتعلّمين.

خ- بناء الشخصية المتكاملة للمواطن الصالح .

د- جعل منهاج التربية الموسيقيّة حلقة مكمّلة لباقي الموادّ الدراسيّة.

ذ- إكساب التلاميذ جانباً ترويحيّاً وممتعاً ليومهم المدرسي من خلال منهاج التربية الموسيقية ضمن المناهج الدراسيّة النظريّة المقرّرة.

ر- تدريب المتعلّمين على الانضباط وتعزيز الثقة بالنفس.

ز- تقوية الشعور بالانتماء إلى الوطن وضرورة الدفاع عنه وعن مقدّساته.

س- تنمية الإصغاء.

الأهداف الخاصة لمنهاج التربية الموسيقية في مرحلة التعليم الأساسي:

أن يكون المتعلّم قادراً على:

أ- قراءة العلامات الموسيقية وغنائها وتدوينها.

ب- تمييز أشكال الدرجات الموسيقية ومواقعها.

ت- تمييز المسافات والأبعاد الصوتية.

ث- الابتكار؛ من خلال تصنيع الآلات.

ج- تذوق الموسيقا الجيدة، وتمييزها من باقي أنواع الموسيقا.

ح- الانسجام مع زملائه عن طريق الغناء والعزف الجماعيّين.

خ- تذوّق تراث المحافظات، تمييز الاختلاف بينها.

د- التعرُّف على أهمّ الموسيقيين في تاريخ الموسيقا العربية والعالمية وأعمالهم.

ذ- تنمية الحس الإيقاعي لديه.

ر- تعرّف بعض الآلات الموسيقية، وتمييز أصواتها.

ز- المثابرة؛ عن طريق الإعادة والتكرار والتدريب، التي تؤدي إلى إتقان العمل الموسيقي.

أسس تأليف مناهج التربية الموسيقيّة:

يدلّ مصطلح أسس في الفلسفة إلى المبادئ والمفاهيم التي تبنى عليها قواعد علم ما دون آخر (صليبا، 63,1979)، وتعرَّف أسس تأليف المناهج بأنّها المبادئ والمفاهيم التي تُبنى عليها القواعد الأساسيّة اللازمة لتأليف مناهج التربية الموسيقية، ولا يمكن الاستغناء عنها للوصول إلى الأهداف التربوية المرجّوة من تأليف هذه المناهج.

وتبين للباحث من خلال مقابلته للجان التأليف والسادة المعاونين المختصّين، أنّ هناك مجموعةً من الأسس في بناء المناهج الحديثة أُخذت بالحسبان، وهي:

أ- الاستناد إلى فلسفة تربوية تتوافق مع المجتمع السوريّ، وتساعد على تلبية متطلّبات العصر.

ب- تقليل الكمّ، والتّركيز على الكيف؛ من أجل تخفيف عبء حجم الحقيبة المدرسية ووزنها، والتركيز على نوعيّة المعلومة، والابتعاد عن الحشو الذي لا يخدم المعلومة.

ت- خلق التكامل بين موادّ المنهاج.

ث- دعم الأنشطة الصفيّة واللاصفيّة من أجل اكتشاف مواهب التلاميذ لما لها من قدرة على بناء شخصيّة التلميذ المتكاملة.

ج- استخدام تكنولوجيا التعليم من خلال تفعيل مشروع دمج التكنولوجيا في التعليم؛ لما له من قدرة على توسيع مدارك التلميذ.

ح- استخدام طرائق تدريس حديثة منها التعلّم التعاوني والتعلّم الذاتي والمشاريع...إلخ كأمثلة من طرائق التدريس التي لم تكن مُستخدمة سابقاً.

خ- استخدام طرائق تقويم منوّعة تساعد على تحفيز التلميذ لتوظيف المعلومة واستخدام المهارات التي تعلّمها بأسلوبه الخاص.

وبناء على ما سبق فقد ركّزت لجنة تأليف منهاج التربية الموسيقيّة على ضرورة:

- تقليل حجم الكتاب؛ من خلال الاستغناء عن الحشو الزائد، والمعلومات غير الضرورية، عبر اختصار المعلومات النظرية في محور التاريخ والتذوّق الموسيقي، وإعطاء الوقت الأكبر للاستماع، كما نشاهد ذلك أيضاً في محوري (اسمع وتخيل) و(الأغاني الشعبية).
- جعل منهاج التربية الموسيقية متكاملاً مع باقي المناهج؛ من خلال اختيار مواضيع من مناهج الموادّ الأخرى، وتأليف أناشيد للمواضيع ذاتها، وعرضها في الفترة الزمنية نفسها، كربط بداية العام الدراسي بدرس قراءة وأغنية موسيقية عن الموضوع ذاته، أو ربط درس جغرافية عن الوطن العربي مع نشيد بلاد العرب أوطاني...
- تفعيل التقنيات الحديثة من خلال تكليف التلاميذ في نهاية كل وحدة البحثَ عن معلومات أكثر حول المؤلّف، أو الموضوع الموسيقيّ باستخدام الشابكة (الانترنت).
- إدخال محور المسرحيّات المدرسية (الملحّنة وغير الملحّنة) ضمن منهاج التربية الموسيقية، والتدرّب عليها مع الأناشيد والأغاني ضمن فرق مدرسّية داخل القاعة الصفية وخارجها، للمشاركة في الحفلات المدرسيّة.

- استخدام طرائق التدريس الحديثة بما يتناسب مع كلّ محور؛ مثل استخدام طريقة التعلّم الذاتي في البحث عن المعلومة من خلال الشابكة (الإنترنيت) واستخدام طريقة التعلّم التعاوني في دروس المسرحيات والفرق الإيقاعيّة...
- استخدام طرائق تقويم منوّعة مثل: استمع إلى المقطوعة الموسيقية، واختر الاسم المناسب لها من الاحتمالات الثلاثة الآتية... أو اربط الصورة مع المقطوعة الموسيقية التي تناسبها .

أهميّة منهاج التربية الموسيقية:

"تؤدي الموسيقا دوراً كبيراً في تشكيل الشخصيّة الإنسانيّة؛ فهي تعزّز مهارات الفرد من النواحي الحسيّة والسمعّية والتذوّق الموسيقي، وتعمل على تكوين مفاهيم جمالية لديه تؤهّله أن يبدع ويبتكر ويكتشف من خلال ممارسة الموسيقا، بالإضافة إلى زرع الثقة بالنفس، والابتعاد عن مفاهيم الخوف والقلق والخجل، ممّا يجعل منه شخصية مؤهّلة قادرة على مواجهة تحديّات الحياة" **(الذيابات، 2007، 15).**

وتنبع أهميّة منهاج التربية الموسيقية من كونه حلقةً مكمّلة لباقي المناهج، ويبدو ذلك جلياً عبر ترسيخ دروس مناهج القراءة والعلوم واللغات ...إلخ، من خلال أغانٍ ملحنّة في كتب منهاج التربية الموسيقية، تتشارك في المواضيع مع المناهج الأخرى، ثم يترافق عرضها مع الفترة الزمنية لعرض الدروس المشابهة لها في الموضوع.

خطة تطوير منهاج التربية الموسيقيّة (خطوات التطوير):

وفقاً لما جاء في اجتماعات وزارة التربية بين السيّد وزير التربية والسادة المعاونين المختصيّن والباحث منسّقاً لمنهاج التربية الموسيقيّة، وبعض الأساتذة الجامعيّين من الجامعات السورية، وبعض الخبراء العرب، اعتمدت الوزارة في تطوير منهاج التربية الموسيقية الخطوات الآتية:

- اقتراح أسماء لجان تأليف المعايير الوطنية لمنهاج التربية الموسيقية واختيارهم.
- الاطلاع على المعايير العالمّية في تأليف مناهج التربية الموسيقيّة.
- تأليف المعايير الوطنية لتأليف المنهاج الحديث.
- تأليف وثيقة المؤّلف للمنهاج الحديث.
- اقتراح أسماء فريق التأليف والتقويم لمنهاج التربية الموسيقيّة واختيارهم.
- الاطلاع على دليل المعلّم، وكرّاس التلميذ، والأشرطة المرافقة لمنهاج التربية الموسيقيّة لصفوف الحلقة الأولى من مرحلة التعليم الأساسي في المنهاج القديم.
- دراسة تحليلية لمحتوى المنهاج القديم، وتحديد نقاط القوة ونقاط الضعف فيه.
- الاطلاع على بعض تجارب الدول الأخرى في مجال تأليف مناهج التربية الموسيقية مثل: فرنسا، إيطاليا، تونس...إلخ.
- إخضاع المؤلفين "لورشات" عمل عامة (جميع الاختصاصات) بحضور خبراء من عدّة دول في مجال التربية وتأليف المناهج.
- إقامة "ورشات" عمل خاصة (ضمن الاختصاص التربوي الموسيقي) على أيدي خبراء سوريّين.
- تقسيم لجان التأليف إلى فرق عمل.
- تقسيم المنهاج إلى محاور، وتوزيع المحاور على فرق العمل.

- إعداد محاضر اجتماعات لكلّ فريق وحده، ولكل فريق مع المنسّق ومع المقوّم.
- تأليف منهاج تجريبي للتربية الموسيقية للحلقة الأولى من مرحلة التعليم الأساسي، والتي تضمّ دليل المعلّم الحلقة الأولى، ودفتر التلميذ لكلّ صف على حدة.
- إعداد(CD) قرص ممغنط لكل صف على حدة.
- تطبيق المنهاج التجريبي لمدّة عام دراسي كامل في عدد من المدارس التجريبيّة.
- إعداد وتطبيق استبانات على معلّمي المدارس التجريبية لاستطلاع آرائهم وملاحظاتهم حول المنهاج.
- إقامة دورتين تدريبيتين؛ الأولى مركزية للمدرّبين لتدريبهم على كيفية التدريب، والثانية فرعية في كلّ محافظة لمعلّمي المدارس بإشراف الوزارة.
- إقامة ندوات تلفازيّة على القناة الفضائية التربوية السورية، بحضور معاون الوزير المختّص، ومنسّق المنهاج، وبعض مؤلّفي المنهاج؛ للإجابة عن استفسارات المعلّمين والتلاميذ والأهالي.
- تعديل المنهاج التجريبي وفق الملاحظات التي وردت الى الوزارة من المعلّمين والتلاميذ والأهالي بعد دراستها من قبل لجان التأليف.
- تأمين مستلزمات المناهج الجديدة للمدارس؛ من خلال زيادة المخصّصات المالية اللازمة لهذا الجانب لتناسب الاحتياجات الجديدة للمناهج.
- حوسبة كتب المناهج الحديثة وتحويلها إلى ملفات (PDF)، ثمّ إدخالها ضمن بيانات موقع وزارة التربية؛ لإتاحة الفرصة للحصول عليها مجاناً.
- اعتماد منهاج التربية الموسيقية بعد التعديل وتطبيقه على جميع المدارس في الجمهورية العربية السورية.

تحليل محتوى منهاج التربية الموسيقيّة القديم:

يُقصد بمحتوى أيّ مادة دراسيّة، تجميع خبرات الجنس البشري ونتائجه، بحيث تصبح هذه المادة المصدر الذي نستمدّ منه ما يفيدنا في تحقيق النموّ للتلاميذ، بما يكفل الوصول إلى الأهداف المرغوبة (إبراهيم والكلزة، 1983، 67).

يتم اختيار المحتوى وأنشطته من خلال تحليل الأهداف الخاصة للمادة مع مراعاة وظيفة المرحلة الدراسية بالنسبة إلى الأهداف التي تسعى إلى تحقيقها، بالإضافة إلى طبيعة الأهداف العامة للتربية مع الأخذ بالحسبان مستوى نضج التلاميذ وخصائص النموّ لديهم وحاجاته، وحاجات المجتمع ومتطلّباته.

ولكي تتحقّق الأهداف المرسومة للمنهاج، يجب أن يشمل محتوى الكتب المعلومات والمهارات الواجب اكتسابها، وكذلك الميول والاتجاهات التي ينبغي تنميتها، وأوجه النشاط المطلوب ممارستها، والقيم المرغوب في غرسها.

واقع محتوى كتب التربية الموسيقيّة (دليل المعلّم وكرّاس المناشط) في مرحلة التعليم الأساسي في الجمهوريّة العربيّة السوريّة:

تتألّف كتب التربية الموسيقيّة، من دليل معلّم لكلّ صف، وكرّاس المناشط للصف الأول، وفيما يأتي عرض لمحتوى هذه الكتب:

1- **دفتر التلميذ للصف الأول**:

هو كتاب بعنوان "كرّاس المناشط الموسيقيّة" لمرحلة التعليم الأساسي؛ الصف الأول، طُبع لأول مرة في العام الدراسي 2003- 2004 .

وقد جاء في مقدمة الكتاب أنه تمّ الاعتماد على الطريقة الصوتية الحركية التي تركّز على طريقة كوداي (Kodai) المربي الهنغاري، والتي تعدّ صوت التلميذ الآلة الموسيقية الأساسية التي ينبغي تدريبها، وعلى مبادئ أورف (Orfe) المربّي العلماني، التي تتدرّج ابتداءً من الحركة الجسدية مروراً بالنطق وصولاً إلى الآلات الإيقاعية البسيطة الملائمة لقدرات التلميذ.

ويتضمّن الكرّاس:

- مجموعة من الصور والأسئلة الموجّهة للتلاميذ لمعرفة أشكال الصورة والصوت الذي يخرج منها (سريع، بطيء، صوت سيارة...).
- بعض الأغاني البسيطة ترافقها صور تدلّ على كلمات الأغنية.
- صوراً لبعض الآلات الموسيقية الإيقاعية.
- الدرجات الموسيقية (صول، مي، لا) مع إشارات اليد المرافقة لها.

2- **دليل المعلم للصف الأول:**

هو كتاب بعنوان "دليل المعلّم في التربية الموسيقية" للصف الأول، طُبع لأول مرة في العام الدراسي 1997- 1998م

يحتوي دليل المعلّم على توجيهات تربوية؛ منها ما يتعلّق بموادّ كتاب التمارين وأشرطة "الكاسيت"، ومنها ما يتعلّق باقتراحات موسيقية تربوية لم ترد في كتاب التمارين.

ويتألّف من عدّة وحدات، تبدأ كلّ وحدة بتعداد الموضوعات العائدة إليها، والوسائل الأساسية التي يحتاج إليها التلميذ في الحصّة، وقد نُظّمت المواضيع وفقاً للترتيب الآتي:

- الأهداف: أي نقاطها الرئيسة، أو ما سيتعلّمه التلميذ فيها من مفردات ورموز وتراكيب ومهارات.
- المناشط التعليميّة: وهي الخطوات المطلوب تنفيذها.

وقُسِّم الدليل إلى خمس وحدات: تتضمّن تمييز الأصوات، وإيقاع الكلام، وقراءة إيقاعية لـ (تا و تا تي) وإشارة الصمت، وتمييز النغمات و قراءة (صول، مي، لا) منغّمة، بالإضافة إلى أناشيد وأغنيات.

3- **دليل المعلم للصف الثاني:**

طُبع أول مرة للعام الدراسي 1998- 1999م، وهو كتاب بعنوان "دليل المعلّم في التربية الموسيقية" للصف الثاني الابتدائي، وقُسِّم الدليل إلى خمس وحدات: تتضمّن مراجعة عامة لما حصّله التلميذ من معلومات عن التربية الموسيقية في الصف الأول و علامة البيضاء وسكتتها مع إيقاع الوحدة المسايرة

والمقياس الثلاثي والإيقاع السماعي الدارج و درجات (دو، ري، فا) والمدرج الموسيقي، ومفتاح الصول، بالإضافة إلى مجموعة أناشيد وأغنيات مدرسيّة .

4- دليل المعلم للصف الثالث:

طُبع أول مّرة للعام الدراسي 1999- 2000م، وهو عبارة عن كتاب بعنوان "دليل المعلّم في التربية الموسيقية" للصف الثالث الابتدائي، وقُسِّم الدليل إلى خمس وحدات: تتضمّن درجتي (سي، دو) آلة القانون و سلم "دو" الكبير، و آلة الغيتار، وسيّد درويش، وعلامة المستديرة، والسكتة المقابلة لها، والمقياس الرباعي، وأنواع التأليف الموسيقي، والعلامة المنقوطة، وإيقاع يورك، بالإضافة إلى مجموعة أناشيد وأغنيات مدرسية.

5- دليل المعلم للصف الرابع:

طُبع أوّل مرة للعام الدراسي 2000- 2001م، وهو عبارة عن كتاب بعنوان "دليل المعلّم في التربية الموسيقية" للصف الرابع الابتدائي، لم يتضمّن تقسيم الكتاب إلى وحدات، وإنّما قُسّم إلى دروس عددها ثلاثة وعشرون درساً بالإضافة إلى أربعة عشر نشيداً.

تضمّنت الدروس الأشكال الزمنية ذات السنّين والمقاييس: 2|8 و3|8 و4|8، والتعرّف على بعض الآلات الموسيقية العالمية، والموسيقيّين العالميّين.

احتوى الدليل على رسوم توضيحيّة، ونماذج من التدوين الموسيقيّ، والمعلومات الموسيقيّة موضّحة ضمن شريط مرافق للدليل.

المعايير الوطنية لتأليف مناهج التربية الموسيقيّة :

قامت وزارة التربية في عام 2006 بوضع معايير لجميع مناهج وزارة التربية، وذلك بقصد الارتقاء بها إلى الشكل الأمثل؛ لتناسب العصر الحالي، وتكون مرتبطة مع متطلبات المجتمع، ومنها كان منهاج التربية الموسيقية.

المحاور الأساسية لمنهاج التربية الموسيقيّة:

قُسّم منهاج كلّ صف إلى عدّة محاور، اختصّ كلّ محور بتنمية جانب فنّي لدى التلاميذ وفق الآتي:

1. **اسمع وتخيّل:** يربط الموسيقا المسموعة بحالات واقعيّة؛ من خلال تنمية القدرة على التخيّل.
2. **إملاء موسيقي وإيقاعي**: تنمّي الذاكرة الموسيقية لدى التلميذ لتذكّر أسماء الدرجات الموسيقية، وربطها مع النغمة المسموعة.
3. **تاريخ وتذوق:** للتعريف على أهم الأعلام الموسيقيين العرب والغربيين ومؤلفاتهم، والتعرّف على التراث الشعبي، وتذوّق الأعمال الموسيقية جميعها؛ "إنّ الاعتماد على مرحلة الطفولة في تنشئة التلميذ وتنمية ذوقه الموسيقي، ضمان لحيازته على ثقافة موسيقية، أولية تساعده مستقبلاً على الاختيار اللائق من ألوان الغناء الموسيقي، ويتكوّن لديه حسّ بديهي في الانتقاء الجيّد لمتابعة ثقافته الموسيقية". (جنيد، 1998، 10).

4. **النظريات الموسيقية (الصولفيج):** لتعلّم التدوين الموسيقي الصحيح ومعرفة القواعد الأساسية التي تُبنى عليها الموسيقا، وتعميق المعارف النظريّة والمهارات العمليّة للقراءة الصولفائيّة.
5. **العزف الجماعي:** يساعد على تشكيل فرقة موسيقية من الأدوات الموجودة بين أيدي الطلبة التلاميذ (مسطرة، قلم، مثلث، مخشخشات....) بالإضافة إلى أنّ الأعمال الجماعيّة تبرز أهميّة دور الفرد ضمن المجموعة.
6. **تصنيع الآلات:** تساعد التلميذ على الإبداع والابتكار والاستفادة من مخلّفات البيئة في الحفاظ على البيئة والعمل الجماعي.
7. **المسرح الغنائي:** يسهم في بناء شخصيّة قويّة للتلميذ، ويزيد الثقة بالنفس، وتقوية اللغة العربية لديه، ويعزّز حسّ العمل الجماعي، ويساعده على أن يكون له دور في المجتمع، في المستقبل.
8. **الغناء:** تطوير الأداء الغنائي الصحيح من خلال تقديم مجموعة من الأغاني الهادفة تربوياً، التي تتطوّر بحسب كلّ مرحلة عمرية؛ فالأغنية مصدر سرور كبير للتلميذ (أبو السعود، 1998، 5)، والتي تتفق مع فينسيت (فعن طريق الأغنية يمكن توصيل الكثير من المعلومات فضلاً عن تعليم النطق الصحيح والتنفّس، وطريقة إخراج الصوت). (صبري، 1998، 49).
ويرافق دروس الأغاني مجموعة من الألعاب الموسيقيّة الهادفة (إنّ دمج الأغنية في اللعب يوفّر فرصاً لتوسيع التعلّم الموسيقي) (فينسينت،1998، 3).
9. **الأغاني الشعبية:** هدفها تعرّف التراث الشعبي لجميع المحافظات السورية، وتمييز التشابه والاختلاف فيما بينها، ويذهب الباحث كفاح فاخوري إلى أنّ كوداي وأورف اعتبرا الأغاني الشعبية المورد الأول في التعليم الموسيقيّ (فاخوري، 1998، 53).

آلية عمل فريق تأليف منهاج التربية الموسيقية:

بعد اطّلاع فريق التأليف على المعايير الوطنية لتأليف منهاج التربية الموسيقية ودراستها والاطلاع على تجارب بعض الدول العربيّة والأجنبية في تأليف مناهج التربية الموسيقية ومنها: فرنسا وبريطانيا وأمريكا وتونس ولبنان...إلخ، قُسِّم فريق التأليف إلى عدّة لجان، كلّ لجنة مختصّة بتأليف منهاج أحد الصفوف، وتضمّن منهاج كلّ صف مجموعة من المحاور، وُزِّعت على اللجنة مع مراعاة التميّز الفنّي لكلّ منها بحسب المحاور.

وقد قُسّم تأليف المنهاج على مراحل:

- المرحلة الأولى: تضمنت الصفوف الأول والثاني والثالث والرابع والسابع والعاشر.
- المرحلة الثانية: تضمنت الصفوف الخامس والثامن والثاني الثانوي.
- المرحلة الثالثة: تضمنت الصف السادس والتاسع والثالث الثانوي.

محتوى منهاج التربية الموسيقيّة الحديث لمرحلة التعليم الأساسي:

تتألّف المناهج الحديثة من دليل معلّم للحلقة الأولى من الصف الأول حتى الرابع، ودفتر تلميذ لكلّ صفّ منه، وكتاب تلميذ ودفتر للصف السابع (لم يتضمّن التأليف لمنهاج التربية الموسيقية في المرحلة الأولى منهاج الصف العاشر، وذلك لعدم تضمنه في المناهج القديمة) وقد طُبعت لأول مرّة في العام الدراسي /2010-2011/ وكان عاماً تجريبياً، طُبّقت في عدد معيّن من المدارس في كلّ محافظة، واعتُمدت رسمياً في العام /2011- 2012/، بعد تعديل الأغلاط وإضافة الملاحظات التي حصلنا عليها من الميدان التعليمي، ونتائج الاستبانات التي طُبّقت على المعلّمين بعد التطبيق التجريبي، وورد في الصفحة الأولى من دليل المعلّم و دفتر التلميذ أسماء لجان التأليف والتقويم والتدقيق اللغوي والتنضيد وتصميم الغلاف والإخراج الفنّي والإشراف الفنّي والرسامين.

- **دفتر التلميذ للصف الأول:** هو كتاب بعنوان التربية الموسيقية ـ دفتر التلميذ / مرحلة التعليم الأساسي ـ الصف الأول/

1- عرض دفتر التلميذ مجموعة من الأناشيد التي تناسب المرحلة العمرية منها : الساعة، القطار، الحروف الهجائية الانكليزيّة، الحروف الهجائية العربيّة، بلدي...

2- تذوق موسيقي (التعرف على إحدى الآلات الموسيقية منها الناي، الأكورديون... يرافقها مجموعة من المواضيع الموسيقية نذكر منها: النبض الموسيقي (Beat)، السرعة (Tempo)، إشارة الصمت السوداء ...

وعرض دفتر التلميذ بعض الدروس المنفصلة كدرس الشكل الإيقاعي (تا Ta) ، وبعض الدروس كتمارين تطبيقية على أشكال السوداء، وذات السنّ، وسكتة السوداء متضمنّة أيضاً دروساً بعنوان (أسمع وأكتب "إملاء إيقاعي"): يعزف المعلّم وعلى التلميذ التدوين، كما تضمّن دروس بعنوان (أسمع وألاحظ): يُسمع المعلّم التلاميذ أعمالاً موسيقيّة تظهر أصوات بعض الآلات الإيقاعية بشكل واضح، ويطلب إليهم ربط الصوت بالآلات الموجودة في الصف، ومن الأعمال الموسيقية المُستخدمة سيمفونية الألعاب للمؤلف ليو بول موتسارت، وتضمّن الدفتر أيضاً دروس تصميم(تصنيع) آلات موسيقية من الموادّ المتوافرة بين يدي التلاميذ، كما تضمن دروس بعنوان: (أسمع وأتخيل) إذ يحتوي الدرس على أربعة صور مختلفة وعلى التلميذ الاستماع إلى العمل الموسيقيّ، وربط الصورة بالعمل الموسيقي المناسب له، كما تضمن الدفتر دروساً لتطبيقات فرقة إيقاعية، ومسرحية تجسّدها عدّة شخصيّات...

- **دفتر التلميذ للصف الثاني**: ابتدأ المنهاج بدرس مراجعة لمعلومات الصولفيج التي تعلّمها التلميذ في الصف الأول، إضافة إلى التذكير بالنشيد العربي السوري، وتضمّن عرض مجموعة من الأغاني نذكر منها: حان الدرس، الألوان،(Twinkle).

وعرضت الأغاني مُقطّعة مع الأشكال الزمنية، كما ترافقت بعضُ الأناشيد ببعض الألعاب الموسيقية؛ منها لعبة القطار لتعليم التسارع، ولعبة الكنون، إضافة إلى نبذة عن حياة بعض المؤلفين المشهورين؛ مثل موتسارت، وتعرّف بعض الآلات الموسيقية، منها آلة الكمان.

وعَرضت دروس منفصلة تحدثّت عن الميزان الثنائي والثلاثي والرباعي والعلامات الموسيقية، علامة تصنيع آلات موسيقية منها (الطقطاقية)، ودروس (أسمع وأتخيل) ومن الأعمال الموسيقية المُستخدمة (بحيرة البجع للمؤلف تشايكوفسكي، السيمفونية الريفية للمؤلف بيتهوفن...)، ودروس إملاء إيقاعي،

ومسرحيّات منها مسرحية العمل، ودروس أغانٍ شعبية منها(التراث الدمشقي) و (تراث درعا)؛ إذ توضع صورة من تراث المحافظة، ويُدرّب المعلّم التلاميذ على إحدى أغاني هذه المحافظة، ثم يسمعه مجموعة أعمال من المحافظة ذاتها في خطة تتضمّن ذكر أغانٍ شعبية من جميع المحافظات خلال مرحلة التعليم الأساسي؛ وبقصد التعرف بالموسيقا التراثية وتمييزها من بعضها بعضاً، ودروس فرقة إيقاعية، أسمع وألاحظ، إملاء موسيقي.

وعُرضت المواضيع بطريقة الصف الأول نفسها مع الأخذ بالحسبان ارتفاع السويّة العلميّة كالأنتقال بدروس (أسمع وألاحظ) إلى الآلات اللحنية، وارتفاع عدد أقسام الفرقة الإيقاعية من اثنين إلى أربعة.

- **دفتر التلميذ للصف الثالث:** بدأ الدرسان الأول والثاني بمراجعة للأغاني والتمارين التطبيقية المعطاة في الصف الثاني، وتضمّنت الأغاني مواضيع منها: مدرستي، وطن المجد، (There was a little girl)، ودرس صولفيج وكلمات ، إذ يُطلب إلى التلاميذ بعد حفظ الكلمات والصولفيج أن يوزّعوا إلى مجموعتين؛ الأولى تغني الكلمات، والثانية تغني الصولفيج.

وتضمّن الدفتر دروساً عن العلامات والدرجات و (أسمع وألاحظ) و (أسمع وأتخيل) من الموسيقا المستخدمة (طبول إفريقية، موسيقا يابانية، موسيقا إسبانية ، موسيقا شرقية، موسيقا صينية، موسيقا برازيليّة)، ودرساً بعنوان إملاء إيقاعي، و مسرحية عن الماء، و تصنيع آلات منها الهارب، و أغاني شعبية منها تراث ريف دمشق.

ويُراعى في طرح المواضيع ارتفاع السوية العلميّة بشكل مستمّر.

- **دفتر التلميذ للصف الرابع:** بدأ الدرسان الأول والثاني بمراجعة للأغاني وتمارين تطبيقية .

وتضمنت الأغاني مواضيع منها(كتابي، آه لو كنت أطير، Come sailing with me...) ورافق الأغاني بعض مواضيع عن التذوّق الموسيقي منها (بيتهوفن، كميل شمبير، البزق والتخت الشرقي، وألعاب موسيقية).

إضافة إلى دروس مختلفة عن المعلومات النظريّة منها(الشكل الإيقاعي تَ فَ تِ فِ، صولفيج بطريقة الترداد) ودرس (أسمع وألاحظ) تظهر فيه آلتا "الفلوت" و"الهارب" بمقطوعة رقصة الموت "لسان سانس"، ودروس إملاء موسيقي، (أسمع وأتخيل)، مسرحيات، أغنية شعبية منها تراث دير الزور، درس فرقة إيقاعية، درس تصنيع آلة (الهارب الثاني).

نلاحظ أنّ عدد دروس كتابي الصف الأول والثاني هو سبعة وأربعون درساً لكلّ كتاب، وعدد دروس كتابي الصف الثالث والرابع هو ستّة وعشرون درساً لكلّ كتاب.

ويعود ذلك لأنّ عدد حصص منهاج التربية الموسيقيّة في الصفيّن الأول والثاني، حصّتان أسبوعياً، أمّا في الصفين الثالث والرابع فهي حصّة واحدة أسبوعياً، وتحتوي دفاتر التلميذ لكل المراحل على رسومات تناسب كلّ مرحلة منها بالإضافة إلى خلفيّات ملونة، أمّا الدليل فقد احتوى على "النوتات" الموسيقية للأغاني والتمارين والأهداف التعليمية والقيمية، وبعض الأمثلة المساعدة مع خطوات إعطاء الدروس، إلى جانب كيفية تنفيذ الألعاب.

- **دليل المعلّم الحلقة الأولى**: ابتدأ الدليل بمقدّمة عن تاريخ الموسيقا وعلاقتها بالمتعلّم، ورسالة للمدرسين والمعلّمين لفحوى هذا الدليل، ثمّ عرضٌ بأهميّة الكتاب والإرشادات الإجرائية المتعلّقة بكيفية عرض الدرس ابتداءً من الأهداف إلى طرح الموضوع إلى ملاحظة الصور والرسوم والنصوص ثمّ القيام بالنشاطات، ويشرح الدليل أهميّة كلّ منها؛ إذ يُعدّ الدليل المرجع الموضوعيّ والتربويّ للمعلّم لما يتضمنّه من معلومات إضافية غنية غير متوافرة في دفتر التلميذ، ورافق دليل المعلم (CD) قرص مدمج يحتوي على الأعمال الموسيقية لدروس (أسمع وأتخيل)، (أسمع وألاحظ)، التاريخ والتذوق والأغاني الشعبية، ثم يعرض محاور الاهتمام لصفوف الحلقة الأولى وفق الجدول الآتي:

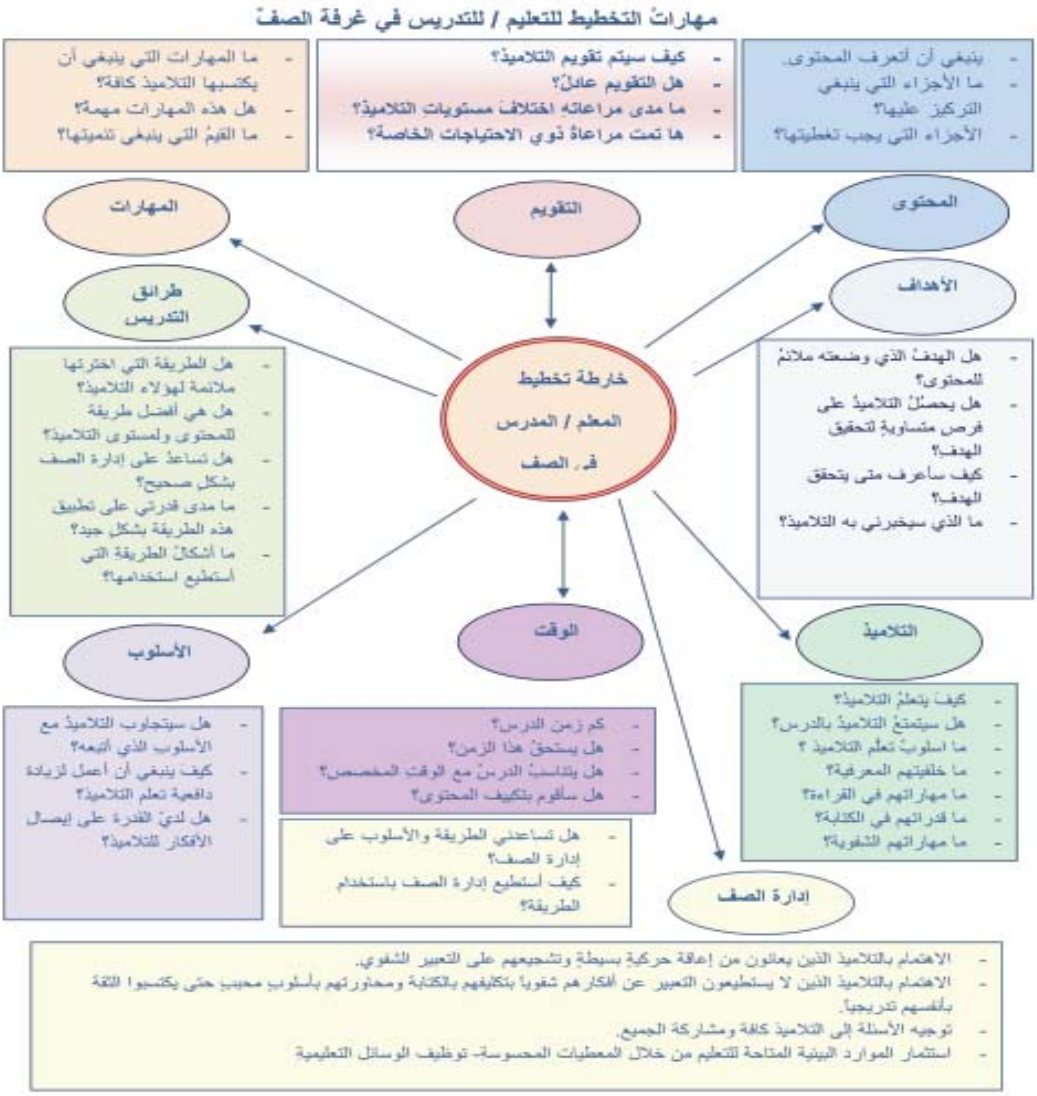
محاورُ الاهتمامِ لصفوف الحلقة الأولى (التربية الموسيقية)

الصف	المجالات	المواضيع
الصفّ الأول	الغناء القواعد والقراءة الموسيقية تاريخ الموسيقا الإصغاء والتذوق الموسيقي الإملاء الإيقاعي الإصغاء و الملاحظة الإصغاء والتخيل المسرحيات تصنيع الآلات الموسيقية	**التركيزُ على** – الأداء الموسيقيّ الصحيح لأغانٍ تعبّرُ عن اهتماماتِ المتعلّم وتتناسبُ مع عمره و المساحةِ الصوتية لديه . – تنميةِ الحسّ الإيقاعيّ عندَ المتعلّم من خلال الإيقاع الحركيّ والإملاء الإيقاعيّ والتوقيع على الآلات الإيقاعيّة . – تعويدِ المتعلّم على الإصغاء الجيّد والملاحظةِ والتخيّل والتفكير . – تعويدِ المتعلّم على العمل ضمنَ فريق من خلال تصنيع الآلات الموسيقيّةِ البسيطةِ وأداء الأدوار المسرحية. – يتعرّفُ المتعلّمُ بعضَ قواعد التدوينِ الموسيقيّ . يتعرّفُ المتعلّم على التراثِ الغنائيّ الشعبيّ للمحافظات.
الصفّ الثّاني	الغناء القواعد والقراءة الموسيقية تاريخ الموسيقا الإصغاء والتذوق الموسيقي الإملاء الإيقاعي الإصغاء و الملاحظة الإصغاء والتخيل المسرحيات تصنيع الآلات الموسيقية	**التركيزُ على** – الأداء الموسيقيّ الصحيح لأغانٍ تعبّرُ عن اهتماماتِ المتعلّم وتتناسبُ مع عمره و المساحة الصوتيّة لديه . – تنميةِ الحسّ الإيقاعيّ عند المتعلّم من خلال الإيقاع الحركيّ والإملاء الإيقاعيّ والتوقيع على الآلات الإيقاعيّة . – تعويدِ المتعلّم على الإصغاء الجيّد والملاحظةِ والتخيّل والتفكير . – تعويدِ المتعلّم على العمل ضمنَ فريق من خلال تصنيع الآلات الموسيقيّةِ البسيطةِ ومشاركةِ الموهوبين بنشاطات فنّيّة ومسرحيّة. يتعرّفُ المتعلّمُ على التراث الغنائيّ الشعبيّ للمحافظات – يتعرفُ المتعلّمُ قواعدَ التدوينِ الموسيقيّ .

الصّفّ الثّالث	الغناء القواعد والقراءة الموسيقية تاريخ الموسيقا الإصغاء والتذوق الموسيقي الإملاء الإيقاعي الإصغاء و الملاحظة الإصغاء والتخيل المسرحيات تصنيع الآلات الموسيقية	– تطويرُ الأداءِ الموسيقيّ الصحيح من خلال الأغاني ذات المواضيع المختلفة والمتقدمة لغويّاً وموسيقيّاً . – تعميقُ المعارفِ النظريّةِ والمهاراتِ العمليّة للقراءة الصولفائيّة . – تذوّقُ الأعمالِ الموسيقيّةِ المتنوّعةِ . – يتعرّفُ المتعلّمُ على بعض أعلام الموسيقا . – يتعرّفُ المتعلّم على التراث الغنائيّ الشعبيّ للمحافظات . – تنميةُ شعورِ المتعلّم للعمل ضمنَ فريق من خلال تصنيع الآلاتِ الموسيقيّةِ البسيطةِ ومشاركةِ الموهوبينَ بنشاطات فنّيّةٍ ومسرحيّة.
الصّفّ الرّابع	الغناء القواعد والقراءة الموسيقية تاريخ الموسيقا الإصغاء والتذوق الموسيقي الإملاء الإيقاعي الإصغاء و الملاحظة الإصغاء والتخيل المسرحيات تصنيع الآلات الموسيقية	– تطويرُ الأداءِ الموسيقيّ الصحيح من خلال الأغاني ذات المواضيع المختلفة والمتقدّمة لغويّاً وموسيقيّاً . – تعميقُ المعارفِ النظريّةِ والمهاراتِ العمليّة للقراءة الصولفائيّة . – تذوّقُ الأعمالِ الموسيقيّةِ المتنوّعة . – يتعرّفُ المتعلّمُ على بعضِ أعلام الموسيقا . – يتعرّفُ المتعلّمُ على التراث الغنائيّ الشعبيّ للمحافظات . – تنميةُ شعورِ المتعلّم للعمل ضمنَ فريق من خلال تصنيع الآلاتِ الموسيقيّةِ البسيطةِ ومشاركةِ الموهوبينَ بنشاطات فنّيّةٍ ومسرحيّةٍ.

ثم يعرض الدليل آلية التخطيط للدرس، ويفضّل التخطيط الطولي ويضمّ: عنوان الدرس، مقدمة عن الدرس، الزمن، القضايا المتضمنّة، الهدف العام للدرس، الأهداف التعليمية، المهارات التي يُتوقع من التلميذ اكتسابها (يُعرض تعريف المهارة، وذكر مهارات التلميذ في الحلقة الأولى)، القيم والاتجاهات التي يمكن تأكيدها، الوسائل التعليمية، الاستراتيجيات التدريسية؛ المستخدمة إذ يتم التركيز على الطرائق التفاعليّة (طرح الأسئلة، التعلّم الذاتي، العصف الذهني، تمثيل الأدوار، استضافة محاضرين، مهمّات فردية، المشروعات، قراءة بعض المقالات، دراسة حالة)، والطرائق الكشفيّة (التعلّم النشط) بالإضافة إلى طريقة العرض ويبيّن دور كلّ من المعلّم والمتعلّم في التعلّم النشط.

مهارات التخطيط للتعليم / للتدريس في غرفة الصف: ويوضّحها الشكل الآتي:



وينبّه المعلم للاعتبارات التي يجب أن يأخذها بالحسبان عند التدريس، والمرتبطة بالمعلّم والتلاميذ والمادة العلمية وإدارة الصف والبيئة، ثم يشرح عن وسائل التعليم المستخدمة (الصور، اللوحات التعليمية/ لوحات العرض/، السبّورة الضوئيّة وعرض البيانات، الفيديو والأقراص الممغنطة، الحاسوب، الشابكة (الإنترنت)).

بعد ذلك يُعرّف الدليل التقويم وأهدافه ولماذا نقوم بالتقويم بالنسبة إلى المتعلّم والأهل، والمعلّمين والمدرسة، وماذا يشمل التقويم وصفات التقويم الجديد وأدواته ووسائله، وهذه المقدّمة احتاجت إلى أربع عشرة صفحة من (271) عدد صفحات دليل المعلم.

بعد انتهاء المقدّمة تمّ شرح آلية تعليم كلّ درس بالاعتماد على ما ورد في المقدمة.

المصادر التعليمية اللازمة لدعم منهاج التربية الموسيقية:

لتكون الوزارة قادرة على تطبيق المنهاج بشكل أفضل، توجّب عليها تأمين مكتبات المدارس ببعض المراجع التي تعين المعلّم على تعليم المنهاج الجديد، ومنها:

- كتب موسيقية في المحاور التي اعتُمدت في تأليف المنهاج.
- أقراص مدمجة تشمل الأعمال الموسيقية الكاملة للمؤلّفين الذين ورد ذكرهم ضمن المنهاج، بالإضافة إلى السيرة الكاملة للموسيقيّين المشهورين.

نتائج البحث:

توصّل الباحث إلى مجموعة من النتائج أهمّها:

- هناك صعوبة في اختيار لجان تأليف المعايير والمناهج ضمن نطاق وزارة التربية؛ وذلك لأنّ عناصر الكادر التعليمي لمنهاج التربية الموسيقية التابع لوزارة التربية، من حملة شهادة معهد إعداد المدرّسين (اختصاص موسيقا) لمدّة سنتين، مع ندرة حملة الإجازة الجامعية وما فوقها، الأمر الذي استدعى الاستعانة بكادر من وزارتي الثقافة والتعليم العالي للمشاركة في تأليف المنهاج.
- النقص في عدد معلّمي مادة التربية الموسيقية وتكليف معلمين غير مختصين تعليمها، أدى إلى عدم تنفيذ المنهاج الجديد وفق الخطّة المراد تنفيذها.
- فقدان الرقابة الصحيحة على تطبيق المناهج الحديثة، وذلك بسبب عدم تناسب عدد الموجّهين في كلّ محافظة مع عدد المعلّمين، فمثلا: يبلغ عدد موجّهي التربية الموسيقية في مديرية التربية في محافظة دمشق ثلاثة فقط، بينما يبلغ عدد معلمي منهاج التربية الموسيقية في المحافظة نفسها (477)، بالإضافة إلى تباعد القرى التابعة لكل محافظة عن مركز المحافظة وصعوبة تأمين مواصلات للموجّهين لمتابعة الإشراف.
- نقص مستلزمات المناهج الحديثة مع العلم أنّ الوزارة وضعت خطّة لتأمينها.

ولا بد من الإشارة إلى أنّ الدورات التي قامت بها الوزارة بالإضافة إلى وضع المناهج على موقع وزارة التربية والندوات التعليمية على القناة الفضائية التربوية، كان لها دور كبير في حلّ مشكلة عدم توافر المناهج الحديثة، والإجابة عن الاستفسارات، وعن كلّ ما هو مبهم في المنهاج.

التوصيات:

- استمرار عملية التأهيل والتدريب التربوي لمعلّمي التربية الموسيقية، الموظّفين في وزارة التربية.
- إجراء مسابقات توظيف جديدة مع الأخذ بالحسبان النقص الحاصل في عدد المعلمين الموجودين في الميدان، وليس على لوائح قوائم وزارة التربية (أي حذف الأعداد التي انتقلت من التدريس إلى أعمال إدارية).
- زيادة كادر الموجّهين الاختصاصيين ليتناسب مع عدد المعلّمين.
- فصل كادر التأليف عن كادر التوجيه، وذلك ليتسنّى لكل مجموعة أن تنفّذ مهمّاتها على أتمّ وجه.

- تفعيل التعاون بين وزارتي التربية والثقافة؛ لردم هوّة النقص الموجودة في وزارة التربية من الكتب الموسيقية والملّفات الصوتية للمؤلفات الموسيقيّة، وللاستفادة من الخبرات التي لا تتوافر في وزارة التربية.
- عدم تكليف غير المختصين تدريس حصص منهاج التربية الموسيقية، حتى لو تطلّب الأمر تكليف مختصّين من خارج ملاك وزارة التربية.
- ضرورة تأمين المستلزمات اللازمة لتعليم المنهاج قبل تطبيقه.
- تعديل مناهج معاهد إعداد المدرّسين قسم الموسيقا، لتناسب المناهج الحديثة التي وضعتها وزارة التربية.
- تأمين قاعة صفيّة خاصة لتعليم منهاج التربية الموسيقية في كلّ مدرسة.

قائمة المصادر والمراجع:

إبراهيم، فوزي طه، الكلزة، أحمد رجب (1983)م: "مناهج معاصرة"، كلية التربية، جامعة الإسكندرية.

أبو السعود، إلهام (1998): "رؤية جديدة لتعليم الموسيقا العربية في مختلف مراحلها"، مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية (منطلقات التربية الموسيقية)، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، مصر.

أبو السعود، إلهام (1998): "أغنية الطفل في وسائل الإعلام"، مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية (منطلقات التربية الموسيقية)، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، مصر.

جنيد، محمد خضر (1998): "ثقافة الطفل الموسيقية من خلال المدرسة، الإذاعة المسموعة والمرئية، الكتب والمجلات، المسارح"، مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية (منطلقات التربية الموسيقية)، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، مصر.

الخوري، سيمون (2010)م: "مشكلات تعليم مادة التربية الموسيقية في الحلقة الأولى من مرحلة التعليم الأساسي من وجهة نظر الموجّهين والمديرين والمعلّمين"، رسالة ماجستير (مخطوطة)، كلية التربية، جامعة دمشق، سورية.

الذيابات ـ بلال محمد فلاح، (2007)م: "أثر تدريس برنامج موسيقي محوسب في تحصيل طلبة جامعة الطفيلة التقنية للأسس الموسيقية واتجاهاتهم نحو البرنامج"، عمان، الأردن.

صليبا، جميل (1979): "المعجم الفلسفي"، دار الكتاب العربي ، ج1، بيروت ، لبنان.

غوانمة، محمد (2008)، "التجربة الأردنية في تأليف مناهج التربية الموسيقية"، بحث مقدم إلى ندوة التربية الموسيقية في العالم العربي، صفاقس، تونس.

فاخوري، كفاح (1998): "رؤية جديدة لتعليم الموسيقا العربية في مختلف مراحلها"، مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية (منطلقات التربية الموسيقية)، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، مصر.

فينسينت، لينيت (1998): "الأغاني المستخدمة في التربية الموسيقية لمرحلة ما قبل المدرسة في الولايات المتحدة الأمريكية"، ترجمة: عمار جابر، تدقيق كفاح فاخوري، مؤسسة نور الحسين، المعهد الوطني للموسيقى، ورقة عمل مقدمة للمهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، عمان، الأردن.

كمون، هيمان (2008)، تقديم حامد ضياء الدين، "منزلة مادة التربية الموسيقية في النظام التربوي التونسي"، الملتقى الوطني للمعاهد العليا للموسيقا (الدورة الثانية)، جامعة صفاقس، 2008.

كمون، هيمان (2008)، تقديم حامد ضياء الدين، "منزلة مادة التربية الموسيقية في النظام التربوي التونسي"، الملتقى الوطني للمعاهد العليا للموسيقا (الدورة الثانية)، جامعة صفاقس، 2008.

مفلح، غازي (2010): "تطوير المنهج"، جامعة أم القرى (الكلية الجامعية بالقنفذة)، قسم المناهج وطرائق التدريس، السعودية. http://uqu.edu.sa/

مصطفى، صلاح عبد الحميد (2000): "المناهج الدراسيّة: عناصرها، أسسها، وتطبيقاتها"، الرياض، دار المرّيخ .

وزارة التربية في الجمهوريّة العربية السورية، (1998)م: "دليل المعلم للصف الأول"،المؤسّسة العامة للمطبوعات والكتب المدرسية، دمشق.

وزارة التربية في الجمهورية العربية السورية، (1999)م: "دليل المعلم للصف الثاني"، المؤسسة العامة للمطبوعات والكتب المدرسية، دمشق.

وزارة التربية في الجمهورية العربية السورية، (2000)م: "دليل المعلم للصف الثالث"، المؤسسة العامة للمطبوعات والكتب المدرسية، دمشق.

وزارة التربية في الجمهورية العربية السورية، (2001)م: "دليل المعلم للصف الرابع"، المؤسسة العامة للمطبوعات والكتب المدرسية، دمشق.

وزارة التربية في الجمهورية العربية السورية، (2011- 2012)م: "دفتر تلميذ الصف الأول"، المؤسسة العامة للمطبوعات والكتب المدرسية، دمشق.

وزارة التربية في الجمهورية العربية السورية، (2011- 2012)م: "دفتر تلميذ الصف الثاني"، المؤسسة العامة للمطبوعات والكتب المدرسية، دمشق.

وزارة التربية في الجمهورية العربية السورية، (2011- 2012)م: "دفتر تلميذ الصف الثالث"، المؤسسة العامة للمطبوعات والكتب المدرسية، دمشق.

وزارة التربية في الجمهورية العربية السورية، (2011- 2012)م: "دفتر تلميذ الصف الرابع"، المؤسسة العامة للمطبوعات والكتب المدرسية، دمشق.

وزارة التربية في الجمهورية العربية السورية، (2001)م: "دليل المعلم للحلقة الأولى"، المؤسسة العامة للمطبوعات والكتب المدرسية، دمشق.

وزارة التربية في الجمهورية العربية السورية،القرار الوزاري رقم (543/2268 (3/4) تاريخ 2002/7/16).

وزارة التربية في الجمهورية العربية السورية،القرار الوزاري رقم (543/2440 (46)تاريخ 2009/8/5).

وزارة التربية في الجمهورية العربية السورية،(2003)م: "المؤسسة العامة للكتب والمطبوعات"، مركز الوثائق التربوية، دمشق.

وزارة التربية في الجمهورية العربية السورية،(2006)م: "المعايير الوطنية لمادة التربية الموسيقية في الجمهورية العربية السورية"، المؤسسة العامة للمطبوعات والكتب المدرسية، دمشق.

Jordan Journal of the
ARTS
An International Refereed Research Journal Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 6, No. 2, 2013, 1434 H

CONTENTS

Articles in Arabic

- **The Popular Children's Songs in Jordan, and Their Symbolic Implications** **175**
  Aziz Ahmad Madi, Akram Adel Abedallah Al-Basheer, Subhi Ibrahim Sharqawi
- **The Change of Moods in Orchestration Works in Nationalism Arabs Composers** **199**
  Between Development and Deformation (Youssef Khasho as a Model)
  Haitham Yassin Sukkarieh, Ayman Tayseer Hussien, Rami Najib Haddad, Subhi Ibrahem Al Sharqawi
- **Production of Animation Films in Arab - Islamic Media** **219**
  Mohammad Mohammad Ghalib Hassan
- **Variation Phenomenon in Arabic Musical Rhythms: an Analytical Study** **241**
  Nabil S. Darras
- **The Nasta`Liq Script: The Historical Roots And Artistic Characteristics** **259**
  Nassar mansour, Raed Shar'a,Wael Al- Rashdan
- **Solfege Singing Exercises for Beginners Inspired by Some Popular Jordanian and Egyptian Songs** **279**
  Wael Hanna Haddad, Sherif Ali Hamdy
- **The Syrian Experience in Authoring the Musical Education Curriculum for the Basic Teaching Stage** **297**
  Simon Alkhori Aleas

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

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. Three copies are to be submitted (Two 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, 79, XP ، font 14 Normal /Arabic and 12 English.
3. Papers including figures, drawings, tables and appendices should not exceed thirty (30) pages size (A4). Figures and tables should not be colored or shaded and should be placed in their appropriate places in the text with their captions.
4. Papers submitted for publication in JJA are sent, if initially accepted, to at least two specialist referees ،who are selected by the editor-in-chief confidentially.
5. JJA reserves the right to ask the author to omit، reformulate، or re-word his/her manuscript or any part thereof in a manner that conforms to publication policy.
6. JJA sends to the authors letters of acknowledgment, acceptance, or rejection.
7. Accepted papers are published based on the date of final acceptance for publication.
8. Documentation: JJA applies (APA) American Psychological Association guide for research publication in general and the English system documentation in particular .Researchers should abide to authentication style in writing references, names of authors and citations. Also he/she should refer to the primary sources and publication ethics.
9. The researcher should submit a copy of each appendix she/he based their research on (if available) such as programs, tests ... etc .and should submit a written statement in which he acknowledges other peoples' copyrights (individual right) and should specify the method for those who benefit from the research to obtain a copy from the programs or tests.
10. Copyright of accepted articles belongs to JJA.
11. JJA will not pay to the authors for accepted articles.
12. Ten offprints will be sent free of charge to the principal author of the published manuscripts as well as a copy of JJA in which the article is published.
13. Arranging articles in JJA is based on editorial policy.
14. Opinions expressed in JJA are solely those of their authors and do not necessarily reflect the policy of the Ministry of Higher Education and Scientific Research and Yarmouk University.
15. The author should submit a written consent that his/her article is not published or submitted to any other journal.
16. Published articles will be stored in the University online database and retrieving is subject to the database's policy.

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 6, No. 2, 2013, 1434 H

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Ales Erjavec
University of Primorska, Slovenia.

Arnold Bcrleant
Long Island University, USA.

Barbara Metzger
Waldbrunn, Germany.

George Caldwell
Oregon State University, USA.

Jessica Winegar
Fordham University, USA.

Oliver Grau
Danube University Krems, Holland.

Mohammad AI-Assád
Carleton University, USA.

Mostafa Al-Razzaz
Helwan University, Egypt.

Tyrus Miller
University of California, USA.

Nabeel Shorah
Helwan University, Egypt.

Khalid Amine
Abdelmalek Essaadi University, Morocco.

The Hashimite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

Jordan Journal of the ARTS

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

Volume 6, No. 2, 2013, 1434 H

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 6, No. 2, 2013, 1434 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. Mohammad Gawanmeh, 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.

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: Kholoud Khasawneh.

Language Editor (Arabic): Prof. Ali Al-Shari.

Language Editor (English): Prof. Naser Athamneh.

Cover Design: Dr. Arfat Al Naim

Layout: Kholoud Khasawneh

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Mohammad Gawanmeh
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University, Irbid, Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 3638
E-mail: jja@yu.edu.jo