المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (8)، العدد (2)،كانون الأول 2015م/ ربيع الأول 1437هـ

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. وائــل منير الرشــدان
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هيئة التحـريـر:

أ.د. زياد سالم حداد
كلية الهندسة، جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية، اربد، الأردن.

أ.د. محمد علي ياغان
كلية العمارة والبيئة المبنية، الجامعة الألمانية الأردنية، عمان، الأردن.

أ.د. رائد رزق الشرع
كلية العمارة، جامعة البلقاء التطبيقية، السلط، الأردن

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

د. نايف الشبول
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

سكرتيرة 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

جامعة اليرموك
إربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية متخصصة محكمة تصدر
بدعـــم من صندوق دعـــــم البحث العلـــمي

المجلد (8)، العدد (2)، كانون الأول 2015م/ ربيع الأول 1437هـ

قواعد عامة

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

قواعد النشر

1. يشترط في البحث ألا يكون قد قدم للنشر في أي مكان أخر, وعلى الباحث/الباحثين أن يوقع نموذج التعهد الخاص (نموذج التعهد) يؤكد أن البحث لم ينشر أو لم يقدم للنشر في مجلة أخرى, إضافة إلى معلومات مختصرة عن عنوانه ووظيفته الحالية ورتبته العلمية.
2. التوثيق: تعتمد المجلة دليل (APA) (American Psychological Association) للنشر العلمي بشكل عام، ويلتزم الباحث بقواعد الاقتباس والرجوع إلى المصادر الأولية وأخلاقيات النشر العلمي وتحتفظ المجلة بحقها في رفض البحث والتعميم عن صاحبة في حالة السرقات العلمية. وللاستئناس بنماذج من التوثيق في المتن وقائمة المراجع يُرجى الاطلاع على الموقع الرئيسي:http://apastyle.apa.org

   والموقع الفرعي :http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html
3. يرسل البحث باللغة العربية أو باللغة الانجليزية على بريد المجلة (jja@yu.edu.jo) بحيث يكون مطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، البحوث بالعربية (نوع الخط Arial) (بنط Normal 14)، البحوث بالإنجليزية (نوع الخط Times New Roman)، (بنط Normal 12)، شريطة أن يحتوي على ملخص بالعربية بالإضافة إلى ملخص بالإنجليزية وبواقع 150 كلمة على صفحة مستقلة ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص، على أن يتبع كل ملخص بالكلمات المفتاحية (Keywords) التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات، وأن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على (30) ثلاثين صفحة من نوع A4، وتوضع الجداول والأشكال والرسوم في مواقعها داخل المتن وترقم حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين ويشار إلى كل منها بالتسلسل.
4. تحديد ما إذا كان البحث مستلاً من رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه، وتوضيح ذلك في هامش صفحة العنوان وتوثيقها توثيقاً كاملاً على نسخة واحدة من البحث يذكر فيها اسم الباحث وعنوانه.
5. على الباحث أن يقدم نسخة من كل ملحق من ملاحق البحث (إن وجدت) مثل برمجيات، اختبارات، رسومات، صور... الخ، وأن يتعهد خطياً بالمحافظة على حقوق الآخرين الفكرية (الملكية الفكرية) وأن يحدد للمستفيدين من البحث الآلية التي يمكن أن يحصلوا فيها على نسخة الملاحق أو الاختبار.
6. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على محكمينْ اثنينْ في الأقل من ذوي الاختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة.
7. تقوم المجلة بإبلاغ الباحث/ الباحثين حال وصول البحث، وحال قبوله، أو عدم قبوله للنشر.
8. قرار هيئة التحرير بالقبول أو الرفض قرار نهائي، مع الاحتفاظ بحقها بعدم إبداء الأسباب.
9. تنقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة الأردنية للفنون عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.
10. تحتفظ هيئة التحرير بحقها في أن تطلب من المؤلف أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر وللمجلة إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.
11. يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التقويم في حال طلبه سحب البحث ورغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
12. تهدي المجلة لمؤلف البحث بعد نشره نسخة من المجلة بالإضافة إلى عشر مستلات.
13. لا تدفع المجلة مكافأة عن البحوث التي تنشر فيها.

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

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (8)، العدد (2)، كانون الأول 2015م / كانون الأول1437هـ

البحوث باللغة العربية

- **المشهـــد الموسيقي في اللوحــة التشكيليــة** **122 -105**

  نبيل الدّراس، محمـد نصــار

- **تمـارين مقترحـه للتغلـب علـى صـعوبات العـزف علـى آلـة العـود لـدى الطلبـة المبتـدئين فـي قسـم الموسـيقا/ جامعة اليرموك** **142 - 123**

  نضــال عبيــدات

- **القصيد السيمفوني "في سهوب آسيا الوسطى" للمؤلف الموسيقي الكسندر بورودين – "دراسة تحليلية"** **158 - 143**

  محمـــد الملاح، عـــــزيز ماضي، تيسيـر طبيشات

- **الآلات الموسيقية الشعبية لدى قبائل منطقة جنوب النيل الازرق** **176 - 159**

  محمـد التجاني، الأمير مكي

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد 2، 2015، 105- 122

المشهـــد الموسيقي في اللوحــة التشكيليــة

نبيل الدّراس، قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.
محمد نصار، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، اربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2014/11/25 تاريخ القبول:2015/4/28

The Musical Scene in Plastic Painting

Nabil Aldarras, Music department ,Faculty of Fine Arts, Yarmouk University
Mohammad Nassar, Visual Arts Department, Faculty of Arts and Design, The University of Jordan

الملخص

تـأتي هـذه الدراسـة الوصـفية- التحليليـة لموضـوع حـوار الفنـون مـن خـلال الموسـيقى والفـن التشـكيلي كعلاقـة تفاعلية، بهدف التعرف على الانجازات المشتركة لهذين الفنين. وقد حاولت الدراسة رصد كم من الأعمـال الفنيـة العالميـة التـي تبرز طبيعة هذا الحوار الذي لا يلغي من ناحية، خصوصية أي من الفنـون المشـاركة فـي ذلك العمـل. وفـي نفس الوقت، تبـرز الصـلات المشتركة فيما بينها.

والتي تتضح إما عبر وحدة الإحساس والشعور لدى المتلقي (المستمع أو المشاهد)، أو عبر المسميات التـي تحملها تلك الأعمـال الفنيـة. فسواء كانـت الفنـون مكانيـة أم زمانيـة، إلا أنهـا (جميعهـا) تتجسد بعـد توصـيلها عبـر الخامـات والوسـائط المختلفـة كتكوينـات جماليـة فـي المـدرك الـذي تجتمـع فيـه الإيقاعات والفراغ وكأنها محمولة بروافع جمالية.

الكلمات المفتاحية: موسيقا - فنون تشكيلية - فنون بصرية - مشهد - لوحة

Abstract

The Study addresses the dialogue of Arts through Music and Plastic Art. The study tried to monitor a number of the international art works that highlight the nature of this dialogue, which does not eliminate the privacy of any participating works, while at the same time highlighting the interaction among them, which can be observed either in the unity of feeling and reaction of the receiver (listener or viewer) and/or in the names carried by those works. Whether temporal or spatial, the arts are all embodied, after being delivered through materials and through different media, in aesthetic forms in perception where rhythms and spaces meet together.

مقدمـــة:

أصبح من المعروف بأن كافة الفنون تتمتع بالتشابك العميق فيما بينها، لا سيما وأن الشكل المغلق لكل نوع منها من حيث إطاره الذي نشأ من أجله يعتبر واحدا من الأسباب التي قد تحول دون تطور الفن بشكل عام. إلا إن وجود هذه الفنون كل بصورة مستقلة يعبر أيضا عن عملية من التأثير المتبادل فيما بينها، والذي يبرز بشكل رئيس من خلال تكاملية استيعاب النفس البشرية للعالم على قاعدة إمكانية " خلط" المعلومات البصرية والذهنية. و يبدو أن الوقت الحاضر هو الزمن الذي يبرز فيه بشكل أكثر وضوحا ذلك الاتجاه نحو تداخل الفنون بكافة أشكالها، ولعل الفنون المرئية- المسموعة بقوالبها المختلفة خير شاهد على ذلك.

تتناول هذه الدراسة المشهد الموسيقي في اللوحة التشكيلية، وذلك انطلاقا من المهمة التي تقع على عاتق الباحث في الفنون في اداء دور المفسر (المترجم) للفن، إذ إنه "الوسيط" بين الفنان والمشاهد أو المستمع. كما وإن إلقاء نظرة على لوحة فنية ما من خلال فن آخر من اشكال الفن(كالموسيقى على سبيل المثال)، قد يكون عاملا في تعزيز الشعور نحو فهم أعمق لتلك اللوحة الفنية.

مشكلة الدراسة

تعتبر مسألة العلاقة التفاعلية بين الفنون واحدة من القضايا الرئيسة في علم الجمال. ويرى الباحثان بأن المشهد الموسيقي في الموروث الفني العالمي من اللوحات التشكيلية قد احتل فيها مكانة بارزة على مر العصور، مما دعا إلى تسليط الضوء على هذا المشهد كإطار يوضح مفهوم " موسيقية" اللوحة، والذي لا يزال مفهوما جدليا في الأوساط الفنية النقدية.

هدف الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على ملامح المشهد الموسيقي في بعض نماذج اللوحات التشكيلية من عصور مختلفة.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في أن تناول مسألة العلاقة التفاعلية بين الموسيقى و الرسم كإحدى قضايا موضوع وحدة الفنون من خلال منظور وصفي- تحليلي، سيعزز لدى القاريء إمكانية استيعاب العمل الفني كإطار جامع لعدد من الفنون المختلفة، وقد تفتح هذه الدراسة احتمال المزيد من البحث عن خصوصية المشهد الموسيقي في الأنواع المختلفة من الفنون المرئية كالرسم الجرافيكي و النحت. كما ويمكن استخدام الدراسة في مساقات التذوق الفني.

منهج الدراسة

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي- تحليل المحتوى- لملاءمته أغراضها.

محددات الدراسة

المشهد الموسيقي في عينة من اللوحات التشكيلية العالمية لفنانين من مدارس فنية مختلفة.

الدراسات السابقة

تعود دراسة خصائص "موسيقية" اللوحة التشكيلية تاريخيا الى العصور القديمة. فقد وجد فيثاغورس Pythagoras (580 - 500 ق.م) من خلال "هارمونية الكون" بأن بناء السلم الموسيقي خاضع لنسب عددية صارمة، كانت مستخدمة في حينها لتفسير الظواهر المختلفة، بما في ذلك الظواهر الفلكية. أما كبلر Johannes Kepler (1630– 1571) ومن بعده نيوتن Isaac Newton (1642- 1726) فقد بنيت تجاربهم استنادا إلى النتائج التي توصل إليها فيثاغورس، وكانت نتيجة ذلك شيوع مبدأ التكافؤ في " جرسية" الصوت واللون.

كما لاقت قضية موسيقية اللوحة التشكيلية مكانا في مذكرات ورسائل ومقالات ويوميات العديد من الفنانين(ديلاكروا، سيرا و غيرهما)، إلا أنهم أثناء عملية تحليل العناصر الفنية في اللوحات قاموا بعملية مقارنة مع الموسيقى دونما تعمق في دراسة الظاهرة الموسيقية في اللوحة.

قدم كاندينسكي Wassily Kandinsky (1866- 1944) مساهمة كبيرة في دراسة موسيقية اللوحة من خلال أعماله النظرية: "النقطة و الخط على الرقعة"، و"عن الروحية في الفن"، و "عن المناظر الطبيعية الخلابة"، حيث قدم الفنان وصفا تفصيليا لكافة المكونات الرئيسة للوحة (النقطة، الخط، الإيقاع، التكوين، اللون، الخ)، معطيا لها تعبيرها الموسيقي. لقد قيم كاندينسكي بنفسه الحاجة لهذا الأعمال، فهو يقول: " إن إحدى أكبر التحديات أمام العلوم الفنية الآنية ينبغي أن يكون التحليل المفصل لتاريخ الفن على قاعدة معرفة عناصره وإمكانية بنائها و تشكيلها. فتحليل العناصر الفنية بالإضافة إلى قيمتها العلمية، يرتبط بالتقييم الدقيق للعناصر كل على حدة، مما يبني جسرا نحو النبض الداخلي للعمل "(Кандинский: 2001: 198,200). تجدر الإشارة إلى أن جالييف اثناء تسليطه الضوء على أعمال كاندينسكي، أشار إلى سعي الفنان نحو فكرة وحدة اللون و الموسيقى راسما مقارنة مع جهود سكريابين وشوينبيرج في مجال اللون و الصوت(Галеев : 1998: 154-145).

كما واحتلت أعمال وانسلوف Vanslov V. V,: "الفنون الجميلة والموسيقى" و "جماليات الرومانسية" المكرسة لقضية التفاعل بين الفنون وعلاقاتها والتفاعل والمشاكل الناجمة من الممارسة الفنية مكانة هامة في هذه الدراسة ، فقد أوضح وانسلوف مفهوم "الموسيقية"، وظهور هذا المفهوم زمنيا وأسلوبيا ، مبينا النقاط المشتركة بين كلا الشكلين من الفنون، ومبرزا ظهور "الموسيقية" في أمثلة مختلفة من اللوحات التشكيلية. إلا أن واسلوف تحدث عن "الموسيقية" كظاهرة خاصة في لوحات بعض الفنانين، حيث اعترف بأن المرحلة السوفياتية لتطور الفن التشكيلي لا تتميز بموسيقية اللوحة، وإن دور موسيقية اللوحة لهذه الفترة "غير ذي أهمية، بل والمبالغة فيه يعد أمرا غير مقبول" (Vanslov: 1983: 109).

الإطار النظري

تشترك أنواع الفنون في خطابها رغم التفاوت في الوسائط والتعبير، إلا أنها تنتهي مصورة في شاشة الادراك العقلي ومختزن الأحاسيس. وسواء كانت فنونا مكانية أو زمانية، إلا أنها تتجسد- بعد توصيلها عبر الخامات والوسائط المختلفة- كتكوينات جمالية في المدرك الذي تجتمع فيه الايقاعات أو الفراغات، وكأنها محمولة بروافع جمالية. وتهدف كافة الفنون إلى المتعة الجمالية كما يقرر عمانوئيل كانط Immanuel Kant (1724- 1804): «إن الفن عمل يهدف الى المتعة الجمالية الخالصة»

(زكي، 1983:76 Crawford 1965; McCloskey 1987; Hammermeister 2002)، والفرق بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفن أن الأول هبة من الله، أما الثاني فهو من صنع الانسان. وهناك ثمة تناغم بين مشاعر الفنان والطبيعة، حيث يعمد الفنان في تجربته الفنية إلى أن يشكل بالألفاظ أو الألوان بنية يختلط فيها العنصر المعرفي بالقيمة الجمالية، ومن هنا انطلق آرسطو(384 ق م - 322 ق م) في نظريته القائلة بالمحاكاة

(العشماوي 116؛ رمضان 2004: 29؛ May 2010; Bambrough 2003;). فالفن جميعه عند آرسطو يتألف من المحاكاة، والحقيقة الفنية تشبه نموذجا وتحاكيه، إلا أن هذه المحاكاة لا تقصد إلى محاكاة واقع الحياة اليومية، بل تقصد إلى غاية مثالية، حتى ليمكن القول: إن الطبيعة هي التي تحاكي الفن، وليس الفن هو الذي يحاكي الطبيعة. و ليست مهمة الفنان أن يدير مرآة في جميع الاتجاهات، فالصدق الفني ليس صدق المطابقة للواقع، وإنما صدق الوجدان والاحساس. وكما يقول علماء الجمال: الجمال الطبيعي شيء جميل، ولكن الجمال الفني تصوير جميل للشيء[1]

وعادة ما تستفز الألحان أفكارا ومشاعر معينة لدى المستمع، ومنها ما يثير ذكريات غامضة، أو صورة أكثر أو أقل وضوحا على الاطلاق لمنظر طبيعي أو مشهد من الحياة. وبالطبع، يمكن للرسام رسم هذه الصورة التي ظهرت في الخيال، فتبدو لديه مفعمة بالموسيقى، وتبدو الموسيقى صادرة عن تلك الرقعة التي تم الرسم عليها. يقول الفنان الإيطالي مايكل أنجلوMichelangelo Buonarroti (1475–1564) بأن "الرسم الجيد ما هو إلا موسيقى، لحن". فالرسام الروسي الواقعي ويشير ايليا ريبين Ilia Repin (1844- 1930) يرى بأن اللون في لوحات رامبرانت Rembrandt van Rijn (1606- 1669) يبدو وكأنه موسيقى رائعة صادرة عن الأوركسترا. و يرى ريمسكي كورساكوف Nikolai Rimsky-Korsakov (1844 - 1908) مثل هذا التشابه بين الألوان في الرسم والطابع الصوتي في الموسيقى أمر "لا لبس فيه". بل ويمكن ملاحظة الكثير من أوجه الشبه بين الموسيقى والرسم حتى من خلال تلك المصطلحات التي يستخدمها الموسيقيون والرسامون. فكلاهما يتحدث عن اللهجة، والتلوين، واللوحات الملونة، والمؤلفات الموسيقية. وفي نفس الوقت، فإن الفنون الجميلة دائما ما كانت تشكل إلهاما للموسيقيين. يقر فرانز ليست Franz Liszt (1811- 1886) بأن لوحات رفائيل Raffaello Sanzio (1483 – 1520) ومايكل أنجلو قد ساعدته على فهم موسيقى موزارت Wolfgang Amadeus Mozart (1756 –1791) وبيتهوفن Ludwig van Beethoven (1712-1773). ويعتقد روبرت

1. http://www.al-jazirah.com.sa/2001jaz/may/24/cu7.htm

شومان Robert Schumann (1856– 1810) بأن معرفة المؤلف الموسيقي بلوحات رافائيل أمر فيه الكثير من الفائدة، وبالتالي فإنه من المفيد أيضا بالنسبة للفنان التشكيلي أن يشعر بسيمفونيات موزارت[2]

لا ترتبط الموسيقى بطبيعة الحال بالرسم بمثل ذلك الارتباط بين الرسم والمعمارية، أو بين الرسم والأدب. وقد يبدو للوهلة الأولى عدم إمكانية هذا الربط، ففنون الرسم والموسيقى بعيدة جدا عن بعضها البعض: وعلى سبيل المثال، لا الحصر فإن الرسم من الفنون المكانية، بينما الموسيقى فن زماني، كما و يعتمد الرسم على الخطوط والألوان، بينما الموسيقى على الصوت، الرسم فن مرئي، بينما الموسيقى فن صوتي...إلخ. وفي الوقت نفسه، فإن هذه الفنون بسبلها المختلفة تسير نحو أمر واحد، هو: خلق صور فنية تعكس بصدق واقع الحياة.

من هنا يمكن القول بأن هناك عملية تفاعل قائمة بين الموسيقى والرسم من حيث تأثير كل منها في الآخر. فالتأثير الموسيقى في اللوحة يتمثل كما يراه علماء النفس في استفزاز حالة "سمعية" لدى المشاهد عند النظر إلى اللوحة التي تظهر صور الآلات الموسيقية أو الموسيقيين. والعكس صحيح عندما تستثير اللوحة حالة " تصورية" في العمل الموسيقي (وخاصة البرامجي) كما هو الحال في لوحات هارتمان Viktor Hartmann (1834- 1873)، على سبيل المثال، والتي قام الموسيقي الروسي موسورسكي Modest Musorgskiy (1839- 1881) بتأليف عمله الموسيقي " لوحات من المعرض" على أساسها. وهكذا، يمكن أن نرى في أي من فنون الموسيقى أو الرسم الاستخدام الخلاق لبعض عناصر الفن الآخر لتتوحد فيما بينها من خلال فن واحد (الموسيقى أو الرسم) في وحدة التأثير[3].

الإطار التحليلي

تعود العلاقة التي تربط الرسم بالموسيقى إلى عصور قديمة. ولقد وجدت الرسومات الأولى لعازفين ومغنين منذ العصور القديمة. ففي مصر على سبيل المثال، هناك مجموعات كاملة لرسومات على جدران معبد، تظهر الفتيان والفتيات العازفين على آلات العود، والقيثارة، والمزمار

.(Nigel and. Taylor: 2003; Robins 1997; Boulonger 1965: 4, 51)

2. http://revolution.allbest.ru/culture/00105407_0.html أنظر.

3 .http://nsportal.ru/detskii-sad/risovanie/problemy-vzaimodeistviya-muzyki-i-zhivopisi

الشكل رقم (1): مقبرة نخت – طيبه. فتيات يعزفن على آلات العود والقيثارة.

وفي اليونان القديمة، فإن زخرفة الخزف اليوناني على سبيل المثال استعانت بصور الآلات الموسيقية التي يمكن مشاهدتها على الأواني من المخلفات الأثرية مثل: "عازف البوق" (ريختر 1965: 448، لوحة 450)، التي وجدت على طبق للفنان بسايكس ارخ، والتي تعود إلى 520 قبل الميلاد، وأيٌ من الرسومات التي تصور أورفيوس المغني لا تخلو من قيثارة في يديه. كما وعمل آخر من العصر الاغريقي يعود الى الربع الاخير من القرن الرابع قبل الميلاد للفنان سيسيفوس Sisyphus، والذي رسم على آنية خزفية (كريتر حلزوني) "نساء يعزفن الموسيقى" (ريختر 1965: 480، لوحة 479).

وزخرت العصور الوسطى وعصر النهضة بالعديد من اللوحات والمنحوتات التي تصور غناء الملائكة، وعزف القديسين على الأرغن، و فرق الموسيقيين الجوالين أمام حشد من الناس المعجبين بهم لإسماعهم الألحان الشعبية الصادرة عن آلات القرب والشبابة والرباب. وعلى الرغم من تعالي الرسامين على الموسيقيين إبان عصر النهضة بسبب سيطرة الفن التشكيلي على أنواع الفنون الأخرى، إلا أنهم حاولوا من خلال بعض اللوحات التي تصور العزف على الآلات الموسيقية أن يعرفوا المشاهد بما يعزفه " شخوص" لوحاتهم، على النحو الذي يمكن مشاهدته في لوحة لرسام غير معروف من عصر القرن السادس عشر بعنوان " موسيقيات" محفوظة في The Hermitage Museum, St. Petersburg.

الشكل رقم (2) لوحة بعنوان: " موسيقيات" لرسام غير معروف من عصر القرن السادس عشر
موجوده في The Hermitage Museum, St. Petersburg

تصور اللوحة ثلاث فتيات: اثنتان يعزفن على آلات موسيقية قديمة، بينما الثالثة تغني. وأمامهن أوراق لمدونات موسيقية (النوتة) التي تعود لأغنية "سأعطيك الفرح،" الشعبية في ذلك الوقت للمؤلف الموسيقي كلودين دي سيرميزو Claudin de Sermisy (15621490 -)[4].

وكذلك الحال في لوحة للفنان الإيطالي الواقعي من عصر النهضة ميكائيل أنجلو كارافادجو Michelangelo da Caravaggio (1573-1610) " عازف العود"، يقوم بعزف مادريجال "أنت تعرف أنني أحبك" للمؤلف الموسيقي أركاديلت Jacques Arcadelt (1507- 1568)، وذلك طبقا للمدونة الموسيقية التي تظهر أمام العازف في اللوحة. لفترة طويلة كان هناك اعتقاد بأن النوتة في المدونة الموسيقية عبارة عن مجموعة مبعثرة من النوتات العشوائية، لكن الرسام أبدى عناية فائقة بكافة تفاصيل النوتة، ولم يسمح لنفسه بأن يتغاضى حتى عن كسر بسيط جدا في آلة العود[5].

4 . Александр МАЙКАПАР Что "звучит" с картины "Музыкантши" Мастера женских полуфигур? http://maykapar.ru/articles/master.shtml

5 . Алек КИВИ. Как "Лютнистка" Караваджо оказалась "Лютнистом" .Опубликовано в газете "Книжное обозрение" №49 10.12.1996

الشكل رقم (3) لوحة بعنوان: "عازف العود" للرسام ميكائيل أنجلو كارافادجو (1573-1610)
موجوده في متحف المتروبوليتان في امريكا

منذ بداية الثلث الأول من القرن التاسع عشر، بدأ الرسامون الرومانسيون (Romantics) يفكرون جديا بموسيقية فن الرسم، فسعوا أن تكون لوحاتهم مليئة بالموسيقى، وذلك عن طريق استخدامهم عمدا لتقنيات رسم خاصة. وبالتالي كان للموسيقى دور في تكوين اللوحة، إذ برزت (الموسيقى) في اللوحة على الرقعة من خلال انسجام الألوان، وضمن ايقاعات موسيقية، ومن خلال التفاوت في الضوء والظل والتلوين، من هنا ظهر لدى الرومانسيين ما يسمى المشهد، واللوحة التاريخية، والبورتريه.

يقول الرسام إليا ريبين : "بدون موسيقى، لا أستطيع أن أتخيل الحياة". عندما قام هذا الفنان برسم لوحته الكبيرة الأولى 'The Raising of Jairus 'daughter"، كان شقيقه الاصغر الطالب في المعهد الموسيقي، يعزف على البيانو سوناتا " ضوء القمر " لبيتهوفن. وجنبا إلى جنب مع الألوان على الرقعة تبدو الأصوات كما لو توغلت في تلك اللوحة في عملية مساعدة للفنان على تقديم ملامح من الحزن فيها.

الشكل رقم (4) لوحة بعنوان: "The Raising of Jairus 'daughter" **"للرسام ايليا ريبين (1844- 1930)**
موجوده في The Hermitage Museum, St. Petersburg

وقد أحب الرسام الرومانسي الفرنسي يوجين ديلا كروا Eugène Delacroix (1798- 1863) رسم الموسيقيين في لوحاته. و سيكون للناظر لهذه اللوحات، وحتى إن لم يكن يعرف الشخصية المرسومة الحدس بأنها شخصية موسيقية كما في اللوحة التالية التي تمثل صورة رائعة للمؤلف الموسيقي البولندي الشهير فريدريك شوبان Frédéric Chopin (1810- 1849). و هناك تأكيد في الخلفية النارية على الوجه الزاهد الغارق في فكر مؤلم، كما أن بعض اللمسات اللونية لخطوط الرأس تبدو وكأنها خارجة من لهب. وهنا لا يسع المرء إلا أن يشعر بالموسيقى منطلقة من الرقعة، فهي صوت لموسيقا شوبان الرومانسية الحنونة المتمردة[6].

6 . http://music-fantasy.ru/materials/muzyka-v-proizvedeniyah-izobrazitelnogo-iskusstva-chto-takoe-muzykalnost-v-zhivopisi

الشكل رقم (5): "صورة للمؤلف الموسيقي فريدريك شوبان" للرسام يوجين ديلا كروا (1798- 1863)
موجوده في Musée du Louvre, Paris

ويعتبر الفنان الرومانسي الإنجليزي جوزيف تيرنير Joseph Turner (1775- 1851) أحد أوائل الفنانين الأوروبيين الذين حاولوا من خلال الفن التشكيلي استفزاز الشعور بصوت الموسيقى لدى المشاهد. بدأ برسم المناظر الطبيعية العامة، والتي تعمل على خلق حالة مزاجية تحدث تحت تأثير الطبيعة نحو الموسيقي. و لم تكن المشاهد الطبيعية فقط بالنسبة له موسيقية، بل وجاءت مختلف لوحات الصورة وأنواع الرسم الأخرى متميزة بتلك السمة الموسيقية. عاش هذا الفنان في وقت ما في بيتورث Petworth، إحدى تركات اللورد إيجريمونت، حيث أنتج تلك اللوحات التي نالت الشهرة العالمية، والتي تصور داخل البيت الإنجليزي المتميز بالثراء. وهذا التصوير لا يبدو نسخا حرفيا للقاعات والمكاتب وغرف الضيافة...إلخ الموجودة في الواقع، بل هو نوع من الخيال الحر. لنأخذ على سبيل المثال، تلك اللوحة ذات الألوان المدهشة " غرفة الموسيقى في بيتورث".

الشكل رقم (6) لوحة بعنوان: "حفلة موسيقية" للرسام جوزيف تيرنير (1775- 1851)
موجودة في Tate Gallery. England

تجلس في هذا الحيز الدائري ذي الأقواس سيدة في ثوب قاتم وهي تعزف على آلة الكلافيسان، ويستمع إلى عزفها صديقتان لها. تبدو أشكال النساء والكلافيسان وخطوط الغرفة كما لو كانت جميعها مغطاة وغارقة في غيمة ذهبية، يخترق بعض من شعاع الشمس داخل الغرفة ويحوم بشكل دائري مماثل لحركة رقصة الفالس البطيئة. تبرز هذه الحركة الدائرية خطوط السقف. وهنا يبدو كما لو أنك تستمع إلى نغم تلك الرقصة.

اللوحة التالية، وهي بورتريه الايرلندية جو. وقد سميت "السمفونية البيضاء" رقم 1 Symphony in White, No. 1: The White Girl للرسام الرومانسي جيمس ويستليرJames Whistler (1834- 1903) أحد الرسامين الرومانسيين، يصور فيها فتاة في ثوب أبيض طويل وهي تقف منتصبة على جلد ذئب. وتنسدل ضفائر من الشعر البني الداكن المعبر عن الكرامة على وجهها. تحدق الفتاة إلى الأمام مباشرة، قابضة في إحدى يديها المنخفضتين جذعا من الياسمين.

الشكل رقم (7) لوحة بعنوان: "بورتريه الايرلندية جو" للرسام جيمس ويستلير (1834- 1903)
موجودة في The National Gallery of Art, Washington

لقد كان لون الرقعة غير متوقع بالنسبة لذلك الوقت. فالصورة ذات اللون الأبيض مرسومة على رقعة من نفس اللون. وكان هذا الأمر بحد ذاته يعتبر أحد الاكتشافات التشكيلية الصعبة. فقد عمل الفنان على هذا البورتريه لفترة طويلة، حتى أنه تسمم بأكسيد الزنك. ولكنه استطاع حل مشكلة اللون ببراعة فائقة. ومع ذلك، فإن بعض زوار المعرض الذي أقيم في عام 1862 وعرضت فيه اللوحة اعتبروها غير مكتملة، وطعنوا في معايير قبولها. أما البعض الآخر فكان إيجابيا في تقييم هذه اللوحة، إذ وضع ناقد صحيفة "التايمز" الفنان الحاصل على المرتبة الأولى، واصفا إياه بأنه أبرز ما في معرض باريس، وكان أول من عرف اللوحة ب"السيمفونية "، وذلك في إشارة إلى قصيدة تيوفيل غوتيه Théophile Gautier (1811-1872) Théophile Gautier المثيرة للجدل "سمفونية في مقام الماجور الأبيض" Symphony in White Major. وهذا ما أعجب الفنان، ليسمي منذ ذلك الحين الكثير من أعماله بمصطلحات موسيقية، مثل سمفونية، توزيع، هارموني، والليليات، ومصطلحات موسيقية أخرى. وبالطبع، لم يكن هذا الأمر نقلا ميكانيكيا لطرق مهارات الموسيقى، وإلا فإنه سيكون هناك انتهاك لقوانين كل فن على حساب الفن الآخر، والذي من شأنه أن يؤدي إلى ما يعرف بالتوضيح الخارجي، فنحن نتحدث عما تستفزه ألوان الرسام لدى المشاهد من مشاعر متقاربة مع ما تستفزه المؤلفات الموسيقية.

تلفت الانتباه شخصية ميكاليوس تشورليونيس M.K.Ciurlionis (1875-1911) الهادئة المتأملة. والذي كان يبدو عليه الانزعاج والخوف عندما يجلس للعزف على البيانو. تتميز موسيقاه بأنها خفيفة، غنائية، ملونة، درامية متزنة. لقد ولدت من الألحان الشعبية لوطنه ليتوانيا، أي من الطبيعة الأم، مرتجفة مثل هواء الخريف،

بطيئة ومنسابة مثل الأنهار في سهول ليتوانيا، وفيها من الضباب ما يحاكي ضباب الفجر في ليتوانيا. والأهم من ذلك أنها خلابة. عندما يجلس لكتابة الموسيقى، فهو شاهد لهذه الصور التي كانت تعيش في خياله بذلك الوضوح الذي دعاه إلى محاولة رسمها. وهكذا يصبح هذا الموسيقي رساما، ليس رساما عاديا، بل رساما وفنانا موسيقيا. لم يتخل عن الموسيقى، ولكنه رسم اللوحة تلو الأخرى ليصل ما رسمه إلى نحو 300 لوحة، تمثل كل منها قصيدة فلسفية من الألوان، وسيمفونية من إيقاعات الرسم لتلك الرؤية الموسيقية.

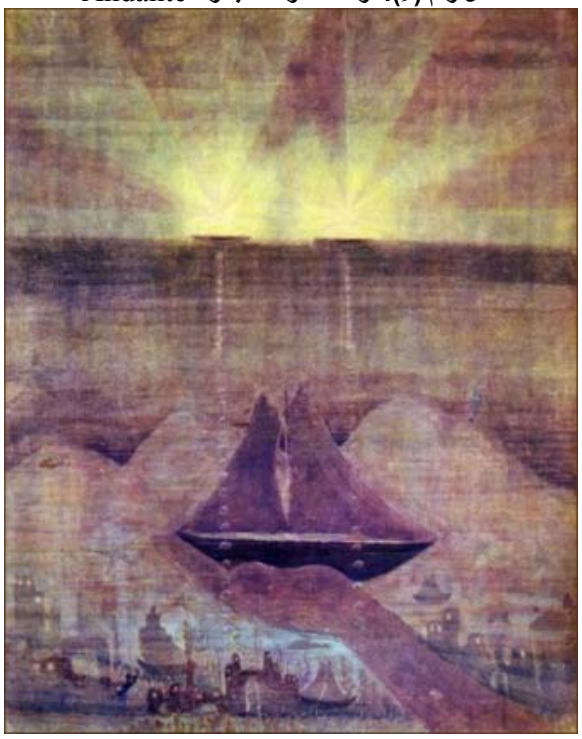
قد قرر تشورليونيس أن يخلق لوحات تحت مسمى "سوناتا" Sonata، طبقا لقوانين بناء قالب السوناتا في الموسيقى. إذ يعرف الموسيقيون "السوناتا" على أنها مؤلفة موسيقية تعزفها الآلة(الآلات)، وتتصارع فيما بينها الأجزاء والألحان المتناقضة لكي يتم الوصول في النهاية (الخاتمة) إلى انتصار اللحن الرئيس، وتتشكل السوناتا من أربع حركات في أغلب الأحيان: الأولى سريعة، وهي الأكثر إنفعالا وسرعة ونشاطا. ولعل ما تتضمنه من تلك المشاعر المتضاربة تكشف تماما عن العالم الداخلي للإنسان، وقد يكون من الصعب التعبير عن هذا الصراع من خلال الكلمات، فالموسيقى فقط هي التي تفعل ذلك. في هذا الإطار قرر تشيرليونيس طلب المساعدة من الفن التشكيلي، فهذا الفن يخلو من الكلام أيضا كالموسيقى. لننظر إلى "سوناتا البحر Sonata of the Sea"، الأكثر شهرة من اعماله والتي رسمها سنة 1908.

الشكل رقم (8): لوحة "سوناتا البحر Allegro" للرسام تشورليونيس(1875-1911)
موجودة في M.K.Ciurlionis Painting Gallery. Vilnius

سيطرت صورة البحر بدءا من الحركة الأولى Allegro وبقوة على هذا الموسيقي والرسام. فقد أصاب البحر انفعالاته من خلال كثرة الألوان الاحتفالية. فجاءت حياة الأمواج بالنسبة له منصهرة مع حياة الانسان. إنها واسعة وشاملة، إنها (الأمواج) تسير واحدة تلو الأخرى نحو الشاطئ، فتتألق بنور الشمس مع عدد لا يحصى من الفقاعات الشفافة المتوهجة بقطع العنبر والصدف. و يكرر الشاطئ ذو التلال صورة الأمواج ويصمد أمام عنجهيتها. يسقط ظل النوارس البيضاء على الماء. تبدو حالة من المرح، كما لو كانت تعزف آلات النفخ النحاسية " مارش" على أشعة الشمس المشرقة.

في لوحة الحركة الثانية البطيئة Andant، يهدأ البحر، وتنام الأمواج في سبات عميق، وتنام مملكة ما تحت الماء بما فيها من السفن الغارقة. لكن هناك أضواء مستيقظة في الأفق، تضيء بأشعتها الواسعة السماء. ومن بينها، يخرج صفان من الفقاعات المتوهجة التي تؤدي إلى هاوية البحر الغامض. وهناك تظهر يد شخص ترفع بعناية قاربا من الأعماق لتعيده إلى الحياة. يصدر هذا اللحن الهادئ والفخم ذو السرعة البطيئة من هذه اللوحة.

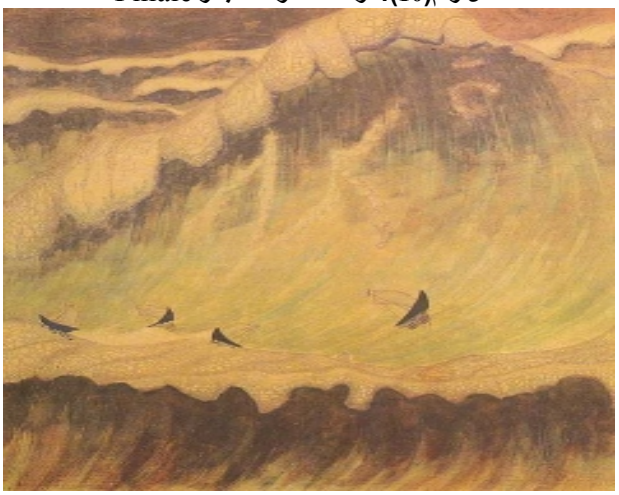
الشكل رقم (9): لوحة "سوناتا البحر Andante"



وأخيرا، الحركة الثالثة- الخاتمة(الشكل رقم(9): لوحة "سوناتا البحر Finale) ، حيث تتكامل كافة العناصر. فالبحر في حالة غليان واحتدام، والموجة الضخمة على استعداد لتدمير وابتلاع السفينة. للحظة، وكل

شيء يختفي. بدأت تنمسح الأحرف MKC (الأحرف الاولى من اسم الفنان كتوقيع على هذا العمل الجميل) التي تظهر بأعجوبة على الموجة، والتي شكلتها الرغوة. يبدو المؤلف وكأنه يحادث إرادة القدر فيما لو كان في هذه الدوامة المائية الرهيبة من الحياة، حيث مقدر له أن يموت ... ولكن الموجة لن تكون قادرة على استيعاب هذه السفن التي تبدو عاجزة حتى عن تدمير اسمه....

الشكل رقم(10): لوحة "سوناتا البحر Finale"



الخلاصة

يأتي الحديث عن "المشهد الموسيقي" في اللوحة ضمن المفهوم النسبي. فالرقعة التي يتم الرسم عليها بالتأكيد لا تصدر أصواتا، حتى لو كانت تصور شخصيات تعزف على آلة (آلات) موسيقية، ومع ذلك، فإن اللوحة الفنية الجيدة، مثلها كمثل الموسيقى الجيدة، تثير ذلك الشعور الذي كان يمتلكه الفنان، ويخلق عند المشاهد حالة مزاجية معينة. ويتحقق هذا من خلال التقنيات التعبيرية الخاصة التي يتميز بها الفن التشكيلي، كتناغم الخط واللون وانسجامهما ما يشكل تآلفا منسجما. وتخلق الخطوط والألوان إيقاعا معينا، مثلها في ذلك مثل الموسيقى. فهناك حاجة إلى حساسية خاصة للعمل مع ظلال الألوان، كما هو الحال لدى مؤلفي وعازفي المؤلفات الموسيقية. وأخيرا، فإن تلك المؤلفة على تلك الرقعة تجمع بين كل العناصر التعبيرية، لتشكل لحنا كاملا ومتناغما.

لقد شبه ليون باكستLéon Bakst(1866 – 1924) الرسام بقائد الأوركسترا الذي باستطاعتة وبإشارة واحدة بعصاه أن يستفز إلى الحياة آلاف النغم[7]. وبالطبع، سيكون من السذاجة الاعتقاد بأن الموسيقى تصدر عن اللوحة التي تصور عازفين على آلات موسيقية أو مغنين. لا بل إن الكثير من الرسامين حتى لا يفكرون في ذلك على الرغم من أنهم كثيرا ما يلجؤون إلى المواضيع أو المضامين "الموسيقية" في لوحاتهم.

7 . http://allbest.ru/k-3c0b65635a2ac68b4d43b88421216c37.html

النتائج:

1. بعض اللوحات التي تصور العزف على الآلات الموسيقية تعرف المشاهد بما يعزفه " شخوص" اللوحة.
2. للموسيقى دور في تكوين اللوحة، إذ تبرز (الموسيقى) من خلال انسجام الألوان، وضمن ايقاعات موسيقية، ومن خلال اللعب في الضوء والظل والتلوين.
3. استفزاز الشعور بصوت الموسيقى لدى المشاهد.
4. تسمية الكثير من الأعمال الفنية بمصطلحات موسيقية، مثل سمفونية، توزيع، هارموني، والليليات، ومصطلحات موسيقية أخرى. وبالطبع، لم يكن هذا الأمر نقلا ميكانيكيا لطرق مهارات الموسيقى.
5. خلق لوحات ذات تسميات لقوالب موسيقية، طبقا لقوانين بناء تلك القوالب في الموسيقى.

التوصيات:

1. إجراء المزيد من البحوث التي تناقش العلاقة التفاعلية بين كافة أنواع الفنون.
2. وضع أو استحداث مساقات دراسية للمتعلمين في كافة المراحل الدراسية، تأخذ بعين الاعتبار موضوع " العلاقة بين الفنون".

قائمة المصادر والمراجع العربية والاجنبية:

رمضان، كريب (2004). بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم. بيروت: دار الغرب للنشر والتوزيع.

ريختر، جيزيلا (1987). مقدمة في الفن الاغريقي. ترجمة جمال الحرامي . طرطوس: دار اماني للطباعة والنشر.

زكي، أحمد (1983). النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، ص 76.

العشماوي، محمد زكي (1979). قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

Bambrough, Renford (2003). The Philosophy of Aristotle. New York: Peguin Group.

Bockemühl, Michael (2006). J.M.W. Turner, 1775-1851: the world of light and colour, Köln: Taschen.

Boulange, Robert (1965). Egyptian Painting and the Ancient East. New York: Funk & Wagnalls.

Brown, David, (1978) Tchaikovsky: The Early Years, 1840–1874 , New York: W.W. Norton & Company, Inc.

Comotti, G. (1989). Music in Greek and Roman Culture. Baltimore: Johns Hopkins,

Crawford, Donald (1965) Kant's Aesthetic Theory. Wisconsin University Prees.

Curry, David Park, (1984) James McNeill Whistler at the Freer Gallery of Art. New York: W. W. Norton and Freer Gallery of Art.

Dusio, Andrea(2009). Caravaggio White Album, Roma: Cooper Arte.

Fitzgerald, Michael C. (1995) Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art. New York: Farrar, Straus and Giroux

Hamilton, Kenneth (2005) The Cambridge companion to Liszt, Cambridge University Press.

Hammermeister, Kai. (2002). The German Aesthetic Tradition. Cambridge University Press.

Кандинский В.В.(2001). Точка и лини» на плоскости. СПб., 2001.

Koch, Pietro (2004). Caravaggio - The Painter of Blood and Darkness, Rome: Gunther Edition.

Kupper, Daniel (1993) Anselm Feuerbach, Reinbek: Rowohlt Verlag.

Landels, J. G. (1999). Music in Ancient Greece & Rome. London and

New York: Routledge.

Mallén, Enrique (2003). The Visual grammar of Pablo Picasso. New York: Peter Lang.

Maltese, C. (1968) Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento, Milano.

May, Hope (2010). Aristotle's Ethics Moral Development and Human Nature. London: Continuum.

McCloskey, Mary (1987). Kant's Aesthetic. New York: State University of New York Press.

Michel, Emile (1887) Gerard Terburg (Ter Borch) et sa famille, Paris. J. Rouam ; Londres : G. Wood

Parker, Fan and Jan Parker, Stephen (1991) Russia on Canvas, Ilya Repin. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Robins, Gay (1997) The Art of Ancient Egypt. London: British Museum Press.

Roziner, F.(1993) Čiurlionis Art. - Moscow: Terra.

Snyder, Timothy (2004). The reconstruction of nations: Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus, 1569-1999. Yale University Press.

Strudwick, Nigel and John H. Taylor (2003). The Theban Necropolis: Past, Present and Future. London: British Museum Press.

Symonds, John (2002). The life of Michelangelo Buonarroti, based on studies in the archives of the Bionarroti family at Florence. Vol. I. Pennsylvania: University of Pennsylvania press.

Thieme, Urich and Becker , Felix (1931) Joseph-Denis Odevaere in Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Band 25: 561, Leipzig: E. A. Seemann

Vanslov, V.(1983). Fine Arts and Music. Izd. 2-e. - Leningrad: "Khudozhnik RSFSR".

Worthen, John (2007). Robert Schumann: Life and Death of a Musician. Yale University Press.

Галеев Б.(1998). Концепция «полифонического синтеза» и Внутреннего контрапункта» Кандинского. /Многогранный мир Кандинского. М.: Наука,.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد 2، 2015، 123- 142

تمارين مقترحه للتغلب على صعوبات العزف على آلة العود لدى الطلبة المبتدئين في قسم الموسيقا/ جامعة اليرموك

نضال عبيدات، قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2015/2/15 **تاريخ القبول:2015/11/5**

Proposed Exercises to Overcome Difficulties in Playing Oud Instrument for Beginner Students in Music Department/ Yarmouk University

Nedal Obeidat, Department of Music, Faculty of Fine Arts,Yarmouk University, Irbid, Jordan.

الملخص

يحتل العود مكان الصدارة بين الآلات الموسيقية العربية منذ اقدم العصور، وقد تطورت وظيفة العود وطرق العزف عليه خلال القرن العشرين، ما أدى إلى ظهور تقنيات جديدة في طريقة الأداء، تناولتها معظم مدارس العزف الحديثة على هذه الآلة، ومما لا شك فيه أن الغرب كان سباقاً في وضع المناهج التعليمية لتدريس الآلات الموسيقية المختلفة، وقد قام عدد من المهتمين بآلة العود بوضع منهاج محدد لتدريس هذه الآلة في الوطن العربي، ولكن كان من الصعب تطبيقها في البلاد العربية، نظراً لوجود اختلاف في القدرات بين المتعلمين. ونظراً لعدم وجود منهجية واضحة لتدريس الطلبة المبتدئين العزف على آلة العود في قسم الموسيقا/جامعة اليرموك، فقد جاءت هذه الدراسة بهدف تحديد الصعوبات التي تواجه الطلبة المبتدئين في العزف على آلة العود، ووضع تمارين مقترحة لتذليل تلك الصعوبات لدى هؤلاء الطلبة.

الكلمات المفتاحية: تمارين، صعوبات العزف، آلة العود، الطلبة المبتدئين، قسم الموسيقا، جامعة اليرموك.

Abstract

Occupy Oud the forefront among the Arab musical instruments since ancient times, its methods of playing on Oud was developed during the twentieth century, which led to the appearance of new technologies in the way of performance, it was covered by most of the musical modern schools on Oud, and There is no doubt that the West was the first in putting educational curricula for teaching various musical instruments modes, has a number of interested in coming up with a new curriculum for teaching this instrument in the Arab world, but it was difficult to apply in the Arab country, because of the difference in capabilities between learners. Due to the lack of a clear methodology for teaching beginners students playing the Oud in the Department of Music / Yarmouk University, this study came in order to identify the difficulties faced by beginner students in playing the Oud, and the development of exercises proposed to overcome these difficulties with these students.

Keywords: exercises, difficulties in playing, Oud instrument, beginner students, Music Department, Yarmouk University.

مقدمة:

تساهم آلة العود في تشكيل هوية الثقافة الموسيقية العربية، وتعتبر من الركائز الرئيسة في تخت الموسيقا العربية، وقد كان لها دورهاالبارز في أداءمعظم قوالب الغناء العربي التقليدي، كماألفت لها العديد من المقطوعات في القوالب الآلية العربية، وتنافس الكثير من العازفين في أدائها،كذلك فقد حظيت آلةالعود باهتمام العديد من الباحثين نظراً لمكانتهاالبارزة بين آلات الموسيقا العربية (حمدي، 1978،ص124).

ونظراً للأهمية التي تتمتع بها آلة العود بشكل عام، نجد أنها من الآلات الأساسية التي تُدرَّس في معظم المعاهد والجامعات التي تُعنى بتدريس الموسيقا في الوطن العربي، وبالنظر إلى المناهج المتبعة في تدريس آلة العود في تلك المعاهد والجامعات، نجد أن هذه المناهج قد وُضعت بناء على الخبرات الشخصية لمدرسي الآلة أنفسهم.ولصعوبة تطبيق هذه المناهج على كافة الطلبة، بسبب وجود فروق فردية في قدرات الطلبة واستعدادهم الموسيقي واختلاف ثقافاتهم، فقد لجأ العديد من مدرسي هذه الآلة إلى إعداد مناهج خاصة بهم،وهذا ما ينطبق على قسم الموسيقا في جامعة اليرموك، إذ يقوم مدرسو الآلة باختيار مجموعة من المقطوعات الموسيقية والتمارين التي تناسب مستويات طلبتهم (عباد، 2010، ص3)، وهذا ما دفع الباحث للقيام بمثل هذه الدراسة، وتأليف عدد من التمارين المقترحة،آملاً بأن تكون هذه التمارين بداية لتأليف منهاج متكامل لآلة العود في الأردن.

مشكلة الدراسة:

لاحظ الباحث من خلال عمله كمدرس لآلة العود في قسم الموسيقا/ جامعة اليرموك، عدم وجودمنهجية بنائية متسلسة في تدريس هذه الآلة لدى الطلبة المبتدئين، تسعى إلى إكساب الطلبة المهارات الأساسية التقنية في العزف، حيث يعتمد المدرسون في تدريس الطلبة المبتدئين على عدد من الدواليب الموسيقية التي تم اعتمادها بناء على الخبرات الشخصية لبعض المدرسين. كما لاحظ الباحث وجود صعوبات تواجه الطلبة المبتدئين في العزف على آلة العود خلال تعلمهم. وعليه، يرى الباحث ضرورة وجود تمارين خاصة بآلة العود مبنية على أسس علمية صحيحة، يراعى فيها التسلسل والتطور البنائي، لمعالجة الصعوبات التي قد تواجه دارسي هذه الآلة، وخصوصاً المبتدئين منهم، وهذا ما دعا الباحث لاقتراح عدد من التمارين للتغلب على تلك الصعوبات وتذليلها، خصوصاً وأنها لم تنل بعد الدراسات والأبحاث الكافية لمعالجتها.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية هذه الدراسةفي قدرتها على التعرف على الصعوبات التي تواجه الطلبة المبتدئين في العزف على آلة العود في قسم الموسيقا/ جامعة اليرموك، وفي قدرتها على إيجاد بعض الحلول المناسبة للتغلب على تلك الصعوبات،بما يتناسب وقدرات الطلبة واستعدادهم الموسيقي، كما أنها ستُثري مكتبة الموسيقا العربية بمثل هذا النوع من الدراسات.

أهداف الدراسة

1. التعرف إلى الصعوبات التي تواجه الطلبة المبتدئين في العزف على آلة العود في قسم الموسيقا/ جامعة اليرموك.
2. اقتراح تمارين تهدف إلى إكساب الطلبة المبتدئين المهارات الأساسية للتغلب على الصعوبات التي تواجههم في العزف على آلة العود.

منهج الدراسة

تنتهج هذه الدراسة المنهج الوصفي (تحليل محتوى) والذي يتضمن دراسة الحقائق الراهنة المتعلقة بظاهرة ما، كما يعتمد على معرفة خصائص الظاهرة والمتغيرات والعوامل التي تتسبب في وجودها، بالإضافة إلى دراسة وتحليل البيانات واختبار صحة الفرضيات. (غراييه، 2008، ص23-24).

حدود الدراسة

قسم الموسيقا فيكلية الفنون الجميلة/ جامعة اليرموك، الأردن.

مصطلحات الدراسة

1. **الطالب المبتدئ:** هو الطالب الذي لم يسبق له دراسة آله العود، بحيث يكون من طلبة السنة الأولى في الجامعات والمعاهد والكليات الموسيقية.
2. **التمارين التقنية (Etudes):**هي تمارين موسيقية آلية يتم وضعها من قبل عازفين ومُؤلفين مُمارسين لآلة معينة تهدف إلى معالجة مشاكل تقنية عند الدارس، وإكسابه مهارات جديدة لليد اليُمنى أو اليُسرى (في الآلات الوترية) وإيصال العازف لمُستوى تقني مُتقدم (الجندي، 2013، ص11).
3. **الصعوبات:**هي المعيقات التي تقف أمام تحقيق إنجاز ما أو تجعل من تحقيقه أمراً غير يسير، وتتطلب مزيداً من الجهد للتغلب عليها (علوان، 2007، ص9).
4. **ترقيم الأصابع (Fingering):** هو تحديد مواقع الأصابع على أوتار آلة العود عن طريق ترقيمها (الجندي، 2013، ص10).
5. **المهارة:**هي القدرة على التحكم بالعضلات والأصابع والرسغ والساعد بمرونة وحرية أثناء العزف، وهي تنتج من خلال التدريب المقصود والممارسة المنظمة (أبو حطب، 1990، ص374).
6. **الريشة المقلوبة:**تستخدم في أداء عدة نغمات متتالية باستخدام ضربتي صد و رد.
7. **الريشة المستمرة(الفرداش أو الرش):** يقصد بها ملء النغمة عن طريق الصد والرد بشكل سريع، وتستعمل في النغمات الطويلة.
8. **الزغردة:**هي تكرار نغمتين متتاليتين (النغمة الأصلية والنغمة التي تليها صعوداً)، بإستخدام الريشة المتواصلة (المستمرة)، أو بإستخدام الريشة الهابطة فقط.
9. **الوضع (Position):**تعني تحديد وضع الإصبع على الوتر وهو ما يُعرف بعفق الوتر، وتعني أيضاً استبدال الأصابع وأماكن العفق عند العزف، وقد وضعت له الترقيمات لتحديد كل وضع بشكل منفصل، كما ويقصد به المنطقه المحددة للعزف على الآلة، ويتوقف عليه ترقيم الأصابع واللون التعبيري الصادر عن الآلة أثناء العزف.
10. **المقطوعة:** ويقصد بها مؤلَف موسيقي آلي.

الإطار النظري

مدارس العزف على آلة العود في الوطن العربي

ظهرت في القرن العشرين عدة مدارس للعزف على آلة العود، كان أبرزها المدرستان المصرية والعراقية إلى جانب المدرسة التركية التي كانت أساساً لهما، ويعتبر هذا القرن عصر الاستقرار، وخصوصاً للمؤلفين الموسيقيين والعازفين، حيث شهد انفتاحاً ثقافياً في مختلف المجالات ومنها الموسيقية، لذا كثُرت المؤلفات الغنائية والآلية وتنوعت أساليب العزف التي تتطلب مهارات تكنيكية عالية ودقة متناهية في الأداء (يوسف، 1988، ص37)، وقد لاحظ الباحث اختلاف أساليب العزف على آلة العود المتبعة في الأردن تبعاً للمدارس المنتشرة في البلاد الأخرى، وتعتبر المدرسة المصرية، والمدرسة التركية، والمدرسة العراقية من أهم المدارس المستخدمة والمتداولة بين عازفي آلة العود في الأردن، ويُورد الباحث فيما يليأهم السمات التي تمتاز بها كلٌ من هذه المدارس:

المدرسة المصرية

يمكن تقسيم أسلوب العزف على آلة العود في مصر في القرن العشرين إلى مدرستين، المدرسة القديمة التي تميزت بالهدوء والبطء في الأداء بعيداً عن المهارات التكنيكية، إلى جانب الاهتمام بالتطريب والتدرج في العزف، كما اقتصر الأداء فيها على مصاحبة الغناء والتمهيد له، والمدرسة الحديثة التي تميزت بتنوع أسلوب استخدام الريشة، فكثر استعمال الريشة المقلوبة التي تساعد كثيراً في عزف المقطوعات ذات التكنيك العالي التي تحتاج إلى سرعة في الأداء، بالاضافة إلى استعمال منطقة الجوابات بشكل واضح، واستخدام القفزات النغمية لإبراز مهارات العازف التكنيكية والأدائية، كما استخدمت التآلفات المفككة (الأربيجات)،وظهر التأليف الحر دون التقيد بقالب معين أو شكل ثابت (ميخائيل، ص42).

المدرسة التركية

"يُعتبر الشريف محي الدين حيدر من رواد المدرسة التركية، حيث وضع طريقة خاصة في العزف على آلة العود لم تكن معروفة من قبل، وقد امتازت مدرسته بإظهار الجانب التعبيري والتقني للآلة، واستخدام طريقة "الريشة المقلوبة" في العزف، وإضافة الوتر السادس واستغلال المدى الصوتي للآلة، والتنقل بين الأوضاع على الآلة بتقنية ومهارة عاليتين لإظهار مهارة العازف،كما اعتمدت على الزغردة (Trill) بإستخدام أصابع اليد اليسرى"(عباد، 2010، ص42).

المدرسة العراقية

المدرسة العراقية في العزف على آلة العود متشابهة إلى حد كبير مع مدرسة الشريف محي الدين حيدر، وقد امتازت المدرسة العراقية القديمة في العزف على آلة العود بالأهتمام بالغناءإذ لم يكن هناك اهتمام بالصيغ الآلية، ولم يستخدم عازفو آلة العودالمواضع (positions) في العزف، كما اقتصر استخدامهم لخمسة أوتار للعود فقط، كما كان استخدام الريشة بطريقة عشوائية بدون قاعدة معينة (العباس، 1994، ص5)، أما بعد تولّي محي الدين حيدر إدارة معهد الموسيقا في العراق عام 1936م فقد ظهرت المدرسة الحديثة في العزف على آلة العود التي تميزت بإستخدام الريشة الحرة بدون شروط وقيود، مع استخدام أصابع اليد اليمنى في العزف بدون استخدام الريشة أحياناً، والإبحار في الارتجالات التي

يتخللها سكتات زمنية طويلة تعمل على إثارة وسلطنة المستمع ودفعه إلى التأمل، بالإضافة إلى التأثر بالإيقاعات الغربية ذات المستوى السريع والمتغير، وعدم الاكتفاء بالعزف بالمراكز الثابتة لليد اليسرى واللجوء إلى المراكز المتحركة والمختلفة (Positions)، والاعتماد في التأليف الآلي على النغمات الصعبة والإيقاعات المركبة السريعة، وقد ظهرت فرق موسيقية لآلة العود تتكون من أعداد كبيرة مثل فرقة منير بشير وغيرها، كما برز دور آلة العود التعبيري والتكنيكي (المهاري) بشكل واضح (رشيد، 1999، ص92)، ويعتبر كل من جميل بشير وشقيقه منير بشير من أبرز رواد المدرسة العراقية في العزف على آلة العود.

أهم المناهج المتبعة في تدريس العزف على آلة العود في الوطن العربي

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

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

وقد ظهرت عدة مناهج لتدريس آلة العود في الوطن العربي، وضعها نخبة من الأساتذة والعازفين على هذه الآلة، وفيما يلي أبرز هذه المناهج:

1- العراق:

وضع جميل بشير منهاجاً لتدريس آلة العود بمعهد الموسيقا في بغداد، تحت إسم العود وطريقة تدريسه، يتكون من جزأين، احتوى كل منهما على مجموعة من التمارين التقنية، ومقطوعات موسيقية في قوالب موسيقية مختلفة مثل: اللونغا والسيرتو والبشرف والسماعي والمقطوعات الحرة، وقد قسم بشير منهجه إلى ست سنوات في الجانبين النظري والعملي (بشير، 2006).

2 - مصر:

وضع عبد المنعم عرفة في القاهرة عام 1994م، منهاجاً لآلة العود تحت اسم: أستاذ الموسيقا العربية،احتوى هذا المنهاج على مجموعة من المقطوعات الموسيقية مثل: التحميلة،واللونغا، والسماعي، والبشرف، والتقاسيم، كما احتوى على شرح يوضح طريقة تصوير المقامات والإنتقال بين المقامات الرئيسية في حالة التأليف (عباد،2010، ص50).

كما وضع عبد المنعم عرفة وصفر علي عام 1995م، منهاجاً تحت اسم:دراسة العود،احتوى على مجموعة من التمارين، وطريقة العفق بالأصابع، بالإضافة إلى العديد من القواعد الموسيقية النظرية،

بالإضافة إلى مجموعة من المؤلفات الموسيقية العربية كالدولاب، والسماعي، والبشرف، ولكنه لم يشتمل على تمارين.

وفي عام 1976م وضع كل من:حورية عزمي، وجورج ميشيل، وجمعة محمد علي، منهاجاً لآلة العود تحت اسم تدريبات آلة العود (أربعة أجزاء)، احتوى في أجزائه الأربعة على تمارين متنوعة لاستخدام الأصابع، وأنواع الريشة المستخدمة في العزف، كما احتوى على مجموعة من المقطوعات الموسيقية العربية الآلية، وبعض المقطوعات الحرة،بالإضافة إلى تدريبات على أنواع الريشة المستخدمة في الزخرفة، مع تدريبات تقنية لسرعة الأداء في مُختلف المقامات، بإلاضافة مجموعةالمقطوعات على القوالب الآلية، وبعض المقطوعات الحرة (عباد، 2010، ص51).

كما وضع كل من إنعام لبيب وألفريد جميل منهاجاً لآلة العود تحت اسم التدريبات الأساسية لآلة العود - الجزء الأول، وقد جاء هذا المنهاج في فصلين، احتوى بشكل عام على أربعة وثلاثين تمريناً، تم فيها توضيح طرق استخدام الريشة وأرقام الأصابع، كما احتوى على ثماني عشرة مقطوعة مصُوغة في قالب الدولاب، بالإضافة إلىسبعة سماعيات مبتكرة، اخذاً بعين الإعتبار تطبيق الأفكار والتقنيات التي تناولها المنهاج (لبيب وجميل، 1993).

3 - سوريا:

وضع عبد الرحمن جبقجي في حلب منهاجاً لآلة العود تحت اسم: تعليم العود، وقد احتوى هذا المنهاج على جانبين نظري وعملي، متضمناً ثمانية وأربعين تمريناً متنوعاًفي المقامات الموسيقية المختلفة، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من المقطوعات الموسيقية في قوالب: البولكا، والسماعي، والبشرف، والتحميلة، واللونغا، وعدد من المقطوعات الحرة (جبقجي، 1982).

4 - لبنان:

وضع جورج فرح عام 1979م في بيروت، منهاجاً لآلة العود تحت اسم: تمارين ومعزوفات موسيقية لآلة العود،وهو عبارة عن خمسة أجزاء، احتوت على شرح موجز للنظريات الموسيقية، بالاضافة إلى مجموعة من التمارين في مقامات مختلفة متدرجة الصعوبة، مع استخدام التنقل بين الأوضاع في العزف، ثم أورد المؤلف بعض المقطوعات الموسيقية في قوالب متنوعة (فرح، 1979).

كما وضع شربل روحانا عام 1995م في بيروت، منهاجاً لآلة العود تحت اسم: العود منهج حديث، ويعتبر هذا المنهاج من أهم مناهج تعليم آلة العود، نظراً لشموليته واعتماده المنهجية الغربية في وضع التمارين، وقد احتوى هذا المنهاج على جانب نظري تضمن صوراً توضيحية لآلة العود واجزائه،وطريقة مسك العود، وطريقة ضبط الأوتار، أما الجانب العملي فقد احتوى على تمارين للأوضاع المختلفة على آلة العود وتمارين تقنية للريشة، ومجموعة من المقطوعات العربية كالموشح، والسماعي، والبشرف، واللونغا، كما اشتمل على مقطوعات لآلات موسيقية مرافقة أخرى لآلة العود مثل الجيثار والبيانو (روحانا، 1995).

بناءً على ما سبق يرى الباحث أنه بالرغم من تعدد مناهج تعليم آلة العود في الوطن العربي، إلا أن العديد من مدرسي هذه الآلة مازالوا يعملون على إعداد مناهج خاصة بهم أثناء التدريس، وذلك لصعوبة تطبيق هذه المناهج على الطلبة كافة، بسبب وجود فروق في قدرات الطلبة واستعدادهم الموسيقي.

المناهج المتبعة في تدريس آلة العود في جامعة اليرموك

لاحظ الباحث من خلال تدريسه لآله العود في قسم الموسيقا في جامعة اليرموك أنه لا يوجد منهاج معتمد من المناهج السالفة الذكر، وأن المنهاج الدراسي المتبع في تدريس هذه الآلة يعتمد إلى حد كبير على قدرات المدرس ذاته والمدرسة التي ينتمي إليها في العزف، ويمكن القول بأن المنهاج المتبع لتدريس آلة العود لكافة المساقات هو عبارة عن مجموعة من المقطوعات الموسيقية في قوالب: الدولاب، السماعي، اللونغا، وبعض المقطوعات الحرَّة وعدد من التمارين البسيطة،علماً بأن بعض هذه المقطوعات والتمارين مستوحاة من بعض المناهج العربية التي تم ذكرها سابقاً.

كما لاحظ الباحث أن هذه المقطوعات الموسيقية لا تعالج تقنية أو صعوبة عزفية بحد ذاتها، إضافة إلى أنها لا تراعي الفروق الفردية والقدرات الذهنية للطلبة، وهذا ما أوجد ضعفاً في كثير من تقنيات العزف على هذه الآلة لدى الطلبة، يمكن تلخيصها فيما يلي:

1. عدم إعطاء الأسس المهمة للمهارات العزفية حقها عند الطلبة المبتدئين، لعدم وجود الوقت الكافي خلال الفصل الدراسي الواحد.
2. عدم اشتمال المنهاج الدراسي على التمارين التقنية.
3. عدم إعطاء الطالب التمارين الكافية للانتقال بين الأوضاع المختلفة (Positions) على الآلة، وقد يجد هذه الانتقالات داخل أعمال آلية يدرسها في مراحل متقدمة، مما يضطر الطلبة للتدريب على صعوبة أداء المهارة من خلال العمل الموسيقي نفسه، وليس من خلال تمرين يذلل تلك الصعوبة.
4. عدم الإهتمام بالقراءة الوهلية (Sight Reading) مما يؤدى إلى ضعف مستوى الطلبة في قراءة التمارين والمقطوعات على آلة العود.
5. عدم وجود بنائية متسلسلة تهدف إلى إكساب الطلبة المهارات الأساسية في العزف على آلة العود.

ويمكن تحديد المقطوعات التي يتم تدريسها للطالب المبتدئ في العزف على آلة العود في قسم الموسيقا/ جامعة اليرموك بما يلي:

- مقام ودولاب راست (دو).
- مقام ودولاب بياتي(دو).
- مقام ودولاب هزام (مي).
- مقام ودولاب صبا (ري).
- مقام ودولاب نهاوند (دو).

ويمكن لمدرس آلة العود تبديل بعض هذه الدواليب بأخرى تتشابه معها في المستوى، علماً بأن الدواليب المطروحة لا تحتوي على أيٍ من تقنيات العزف (بإستثناء الريشة المقلوبة)، ويبقى هدف المدرس والطالب هو إنجاز الدواليب المطلوبة، دون الاهتمام بالتقنيات وأسلوب العزف، نظراً لضيق الوقت خلال الفصل الدراسي.

وبناء على ما سبق فقد رأى الباحث ضرورة صياغة بعض التمارين التي يمكن توظيفها في تعليم العزف على آلة العود للطلبة المبتدئين في قسم الموسيقا/ جامعة اليرموك، ومراعاة تدرجها من السهل إلى الصعب، وذلك باستخدام تقنيات العزف لدى المدارس الحديثة لآلة العود، بهدف إكساب الطلبة المبتدئين المهارات الأساسية للعزف على الآلة.

التقنيات الأساسية للعزف على آلة العود

هناك تقنيات أساسية لا بد وأن يتعلمها الطلبة المبتدئون في العزف على آلة العود، ومن أبرزها:

1. حمل الآلة وتثبيتها.
2. وضع اليد اليمنى وطريقة مسك الريشة.
3. وضع اليد اليسرى ومواقع الأصابع.
4. استخدامات الريشة المختلفة.
5. مواضع العزف(Positions).

الصعوبات التي تواجه الطلبة المبتدئين في العزف على آلة العود في قسم الموسيقا/ جامعة اليرموك

يجدر الذكر بأن الطلبة الذين يلتحقون بدراسة آلة العود في قسم الموسيقا في جامعة اليرموك في الغالب ليس لديهم خلفية عن الموسيقا بشكل عام، مع العلم بأن كثيراً منهم لديه الموهبة والأستعداد للتعلم والإبداع،وبالنظر إلى عدد من الحوارات مع مدرسي آلة العود الأكاديميين في الأردن، بالإضافة إلىالخبرة الطويلة للباحث في تدريس آلة العود، فإنه يمكن القول بأن الطلبة المبتدئين في العزف على آلة العود يواجهون عدة صعوبات أثناء تعلم مهارات العزف الأساسية، حيث أن الطالب المبتدئ لا يستطيع جمع أساسيات العزف على آلة العود المتمثلة في طريقة حمل الآلة، واستخدام اليد اليمنى، واليد اليسرى، والريشة في آن معا.وبناء على ما تقدم فإن صعوبات العزف على آلة العود لدى الطلبة المبتدئين تتمثل فيما يلي:

1. ضعف في تثبيت آلة العود أثناء العزف.
2. ضعف في المحافظة على مسك الريشة بالوضع الصحيح اثناء العزف.
3. ضعف في المحافظة علىمواقع الأصابع أثناء العزف.
4. ضعف في السيطرة على حركة اليد اليمنى أثناء اداء الريشة المقلوبة.
5. ضعف في القدرة على التمييز بين أوتار آلة العود والتنقل فيما بينها.
6. صعوبة في الإنتقال بين الأوضاع (Positions).

الإطار التطبيقي

بعد تحديد أبرز نقاط الضعف في المنهجية المتبعة لتدريس آلة العود في قسم الموسيقا في جامعة اليرموك، وبعد تحديد أبرز الصعوبات التي تواجه الطلبة المبتدئين في العزف على هذه الآلة، قام الباحث من خلال خبرته وتدريسه لآلة العود باقتراح مجموعة من التمارين المتدرجة في الصعوبة، مراعياً فيها الجوانب الإيقاعية واللحنية، بحيث يهدف كل تمرين منها إلى تذليل صعوبة أو أكثرمن الصعوبات التي تم ذكرها سابقاً، مع العلم بأن المنطلقات الأساسية للتمارين المقترحة تقوم على وضع تصور موسيقي مستقبلي لتدريس آلة العود بشكل أكاديمي وعلمي، حيث تسعى هذه التمارين إلى محاولة تطوير قدرات الطلبة المبتدئين في عدة جوانب تقنية في العزف على آلة العود، لتقديمهم للمراحل المتقدمة بالشكل الأمثل.

أولاً: مبررات اختيار المقامات المستخدمة في التمارين

قام الباحث بتأليف مجموعة منالتمارين مستخدماً مقامي الراست والعجم على درجة الراست (دو)، وقد تم أختيار هذين المقامين بناء على المبررات التالية:

- عدم التنويع في المقامات: وتم الإكتفاء بمقامي الراست والعجم (مقام عربي ومقام غربي)، ولم يقم الباحث بإختيار مقامات تبدأ من درجات ركوز أخرى مختلفة عن دو، وذلك بهدف عدم تشتيت ذهن الطالب في موضوع المقامات، مع العلم بأن الهدف من التمارين في هذه المرحلة هو إكساب الطالب بعض تقنيات العزف وليس المقامات الموسيقية.
- المسافات بين الأصابع:عند بدء الطالب في العزف على آلة العود فإن أصابع يده اليسرى تكون في وضعها الطبيعي مهيئة (من ناحية المسافات بين الأصابع) لعزف مقام راست دو، ولا تحتاج إلى الكثير من الجهد لوضع الأصابع في مواقعها الصحيحة.
- مقام راست دو من المقامات المتداولة كثيراً في الأغاني الأردنية، وهذا يساعد الطالب في عزف المقامات المخزونة في ذهنه.
- تم اختيار مقام عجم المصور على درجة دو لسهولة عزفه لدى الطلبة المبتدئين، علماً بأن المقام الأصلي للعجم يبدأ من درجة سيb، ويسمى عجم عشيران.
- تم اختيار مقام عجم دو لخلوه من علامات التحويل، وليتمكن الطالب من التمييز بينه وبين مقام راست دو، خصوصاً وأن المقامين يبدآن من نفس درجة الركوز.

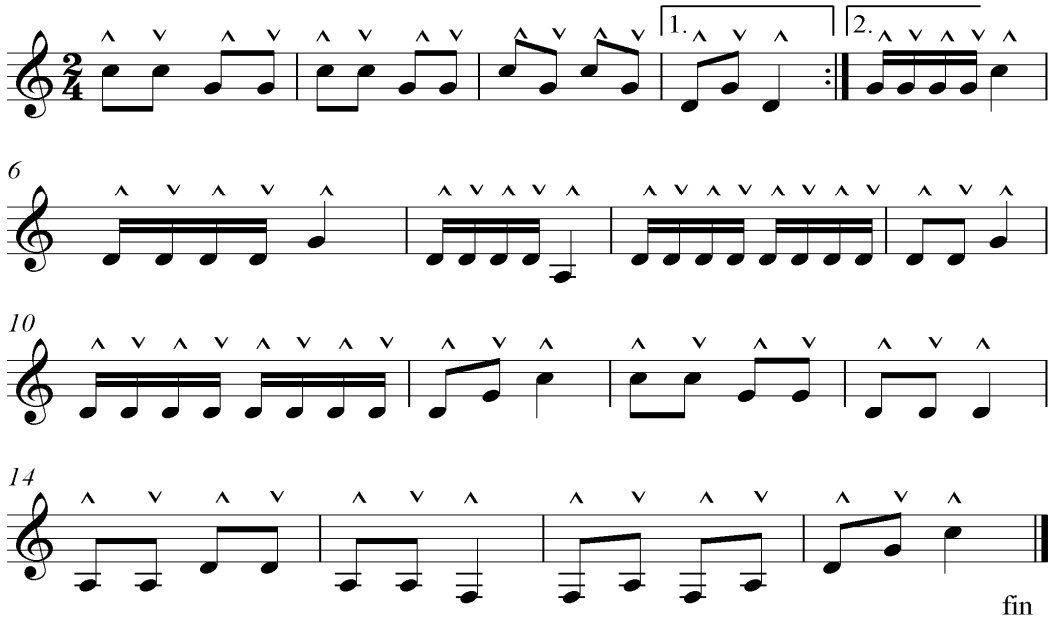
ثانياً: معايير تأليف التمارين

استناداً إلى المناهج العلمية التي تخصصت في تعليم آلة العود، والتي اهتمت بقدرات الطلبة وبخاصة المبتدئين منهم، تأتي هذه التمارين بما يتناسب مع المستوى الفني لطلبة الفصل الدراسي الأول من مراحل تعلم العزف على آلة العود في التعليم الجامعي، وهي تستند إلى المعايير التالية:

1. تعليم الطلبة السيطرة على آلة العود وتثبيتها بالشكل الصحيح، وخصوصاً أثناء العزف، مما يسهم في ثبات الأصابع في مواقعها الصحيحة.
2. تعليم الطلبة آلية استخدام الريشة وبعض أنواعها، ومحاولة تثبيتها بالشكل الصحيح أثناء العزف.
3. تطوير أداء الطلبة في تقنية حركة الأصابع (السرعة والبطء)، وذلك بما يسهم في التنقل بين الأصابع مع المحافظة على ثبات مواقعها أثناء العزف على الآلة.
4. تطوير قدرة الطلبة على التمييز والتنقل بين أوتار الآلة، مما يسهم في سرعة الأداء.
5. تطوير أداء الطلبة في عزف النغمات بحيوية ونشاط، وتحريك الأصابع بسرعة ودقة، بما يسهم في التعود على التنقل بين النغمات على الآلة.
6. تطوير أداء الطلبة من خلال التنقل بين وضعي العزف الأول والثالث على آلة العود، بما يسهم في تطوير مهارات العزف لديهم.

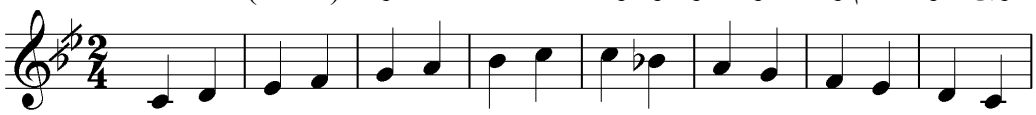
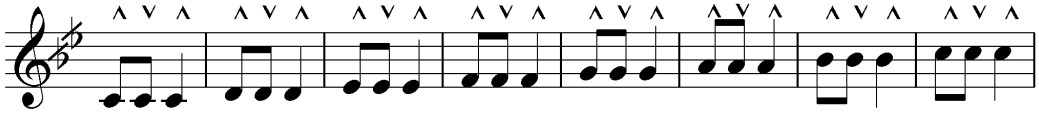
ثالثاً: التمارين المقترحة

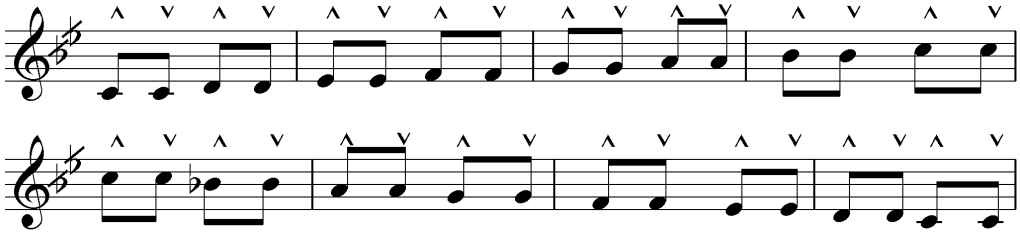
استناداً إلى المراجع العلمية التي اهتمتبآلة العود، وبالنظر إلى المناهج المتبعة في تدريس تلك الآلة، والتي راعت قدرات الطلبة المبتدئين في العزف عليها، تم تأليف هذه التمارين كمقترح علمي يقوم على وضع تصور مستقبلي لتدريس آلة العود في قسم الموسيقا/ جامعة اليرموك، حيث تدرجت هذه التمارين في الأداء من الأسهل إلى الاصعب، وقد جاءت هذه التمارين كما يلي:

التمرين الأول: ثبات آلة العود والتمييز بين الأوتار

- **تحليل التمرين:** يحتوي هذا التمرين على أشكال موسيقية تنوعت بين السوداء (Noire) وذات السن(Croche) وذات السنين (Double croche)، بدون تحديد مقام، حيث جاءت جميع الدرجات الصوتية في التمرين على الأوتار المطلقة لآلة العود، مع مراعاة عدم استخدام اليد اليسرى مطلقاً اثناء العزف، مع التأكيد على ثباتالآلة والامساك بها بشكل سليم لدى الطلبة المبتدئين.

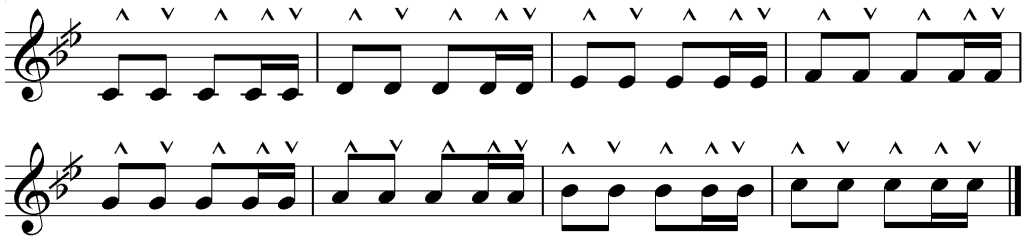
- **أهداف التمرين:**
  1. قراءة التدوين الموسيقي، فقد استخدم الباحث الأشكال الموسيقية البسيطة التركيب.
  2. التمييز بين أوتار آلة العود.
  3. تثبيت آلة العود بين الفخذ والبطن والكتف للطالب، بدون استخدام اليد اليسرى.
  4. مسك الريشة بالشكل السليم.
  5. استخدام الريشة المقلوبة (صد ورد).

التمرين الثاني: تمارين مقام (سلم) راست دو:

التمرين الأول: مقام راست دو صعوداً وهبوطاً، مستخدماً شكل السوداء (Noire):

التمرين الثاني: مقام راست دو صعوداً وهبوطاً، مستخدماً الشكلين ذات السن (Croche) والسوداء (Noire) لكل درجة صوتية من المقام:

التمرين الثالث: مقام راست دو صعوداً وهبوطاً، مستخدماً الشكل ذات السن (Croche):

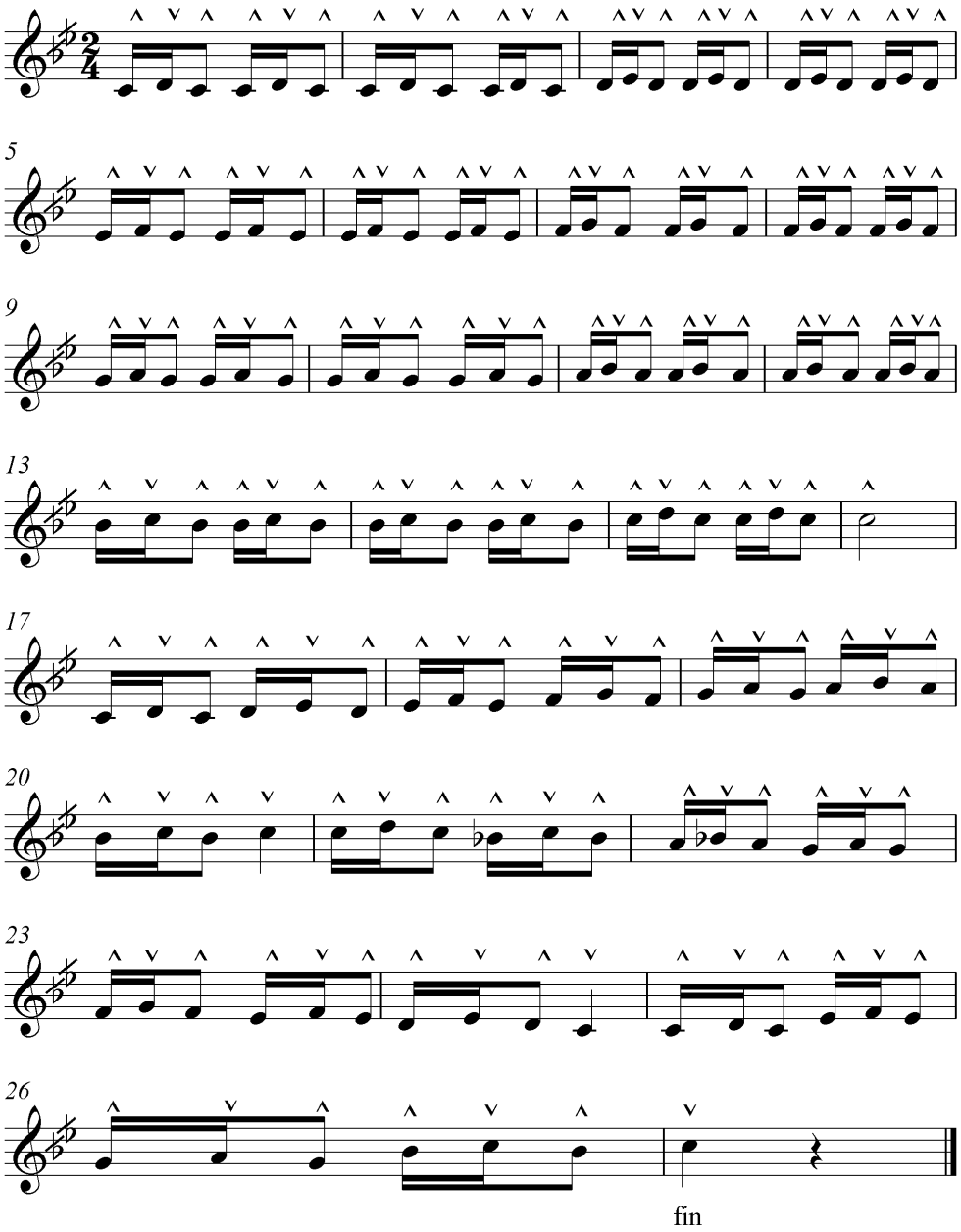


التمرين الرابع: مقام راست دو صعوداً وهبوطاً، مستخدماً الشكلين ذات السن (Croche) وذات السنين (Double croche) لكل درجة صوتية من المقام:



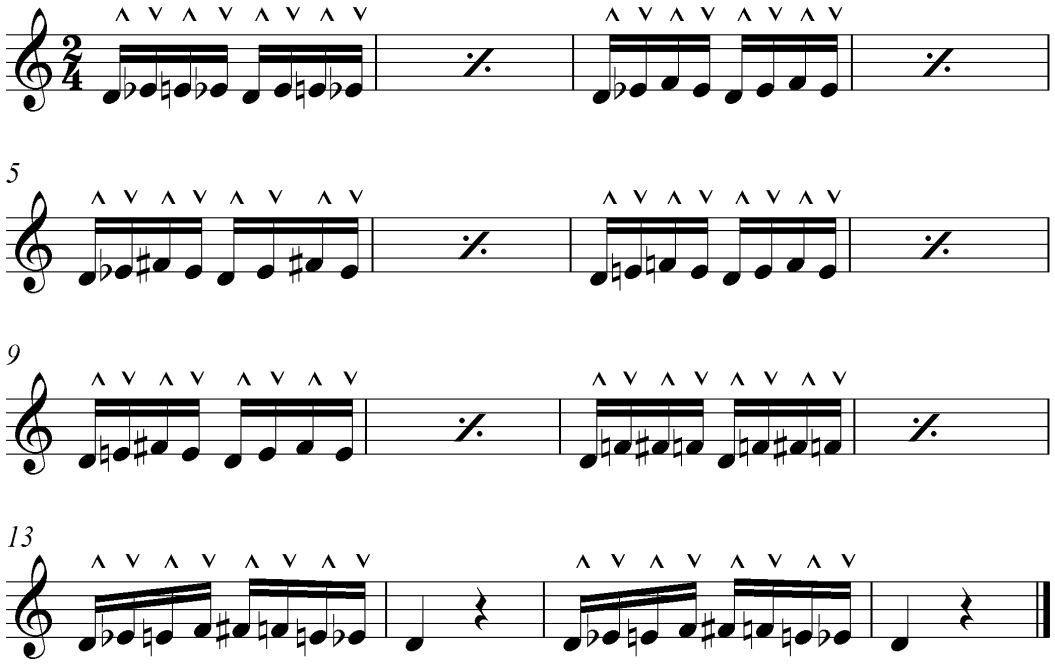
أهداف التمارين:

1. قراءة التدوين الموسيقي، فقد استخدمت الأشكال الايقاعية البسيطة في جميع التمارين.
2. التعرف على مقام راست دو وعزفه.
3. مسك الريشة بالشكل السليم.
4. استخدام الريشة المقلوبة (صدّ وردّ).

التمرين الثالث: استخدام الريشة المقلوبة:

- **تحليل التمرين:** يحتوي هذا التمرين على مقام راست دو صعوداً وهبوطاً باستخدام الشكلين ذات السن (Croche) وذات السنين (Double croche)، مع مراعاة التدرج في السرعة من البطيئ إلى السريع اثناء تدريسه للطالب.

- **أهداف التمرين:**

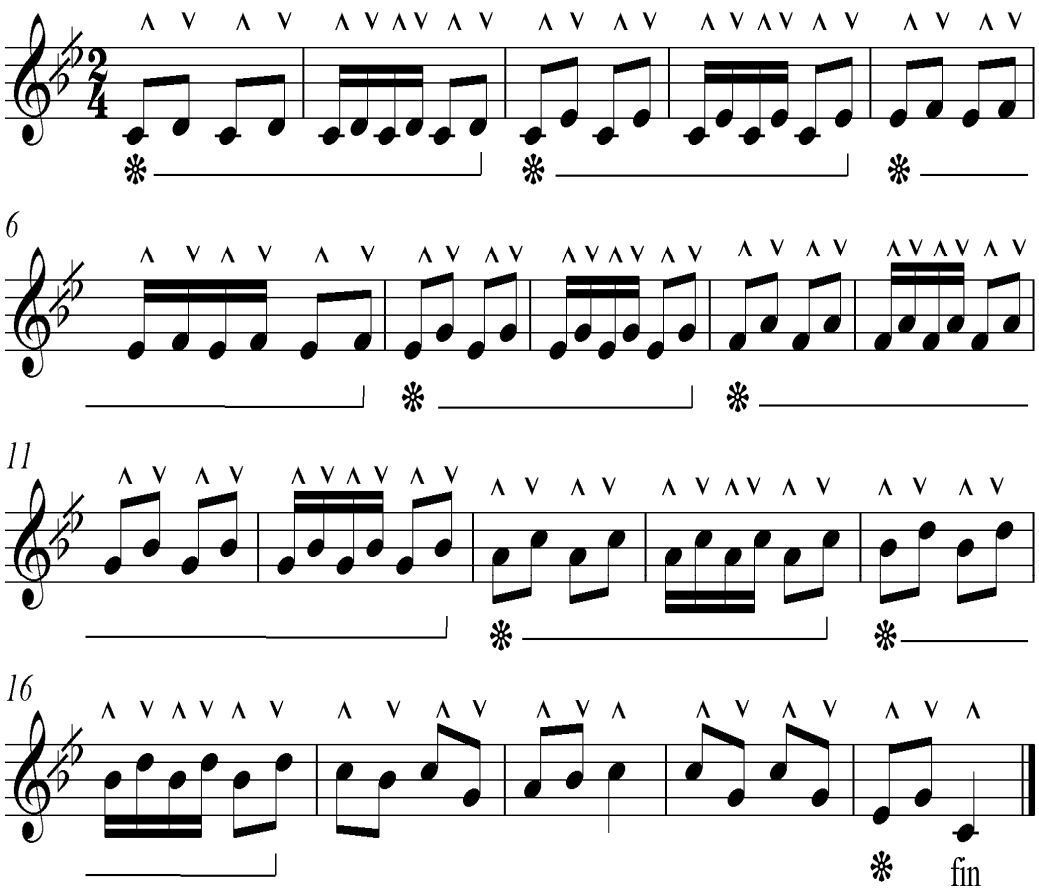
1. التأكيد على عزف مقام راست دو.
2. عزف الشكل الايقاعي ( ) بشكل سليم، لما له من فائده تعود على الطلبة في المراحل المتقدمة في عزف الريشة المستمرة (الفرداش أو الرش).
3. مسك الريشة بالشكل السليم.
4. استخدام الريشة المقلوبة (صد ورد).
5. تطوير أداء الطلبة من خلال التدرج في سرعة عزف التمرين.

التمرين الرابع: ثبات الأصابع واستخدام الريشة:

- **تحليل التمرين:** يحتوي هذا التمرين على شكل ذات السنين (Double croche)، ويقوم على استخدام بعض نغمات السلم الملون (Chromatic)، واستخدام جميع أصابع اليد اليسرى على وتر واحد في آلة العود وهو وتر (ري).

- **أهداف التمرين:**

1. التعرف على علامات التحويل (بيمول، ديز، بيكار).
2. تثبيت أصابع اليد اليسرى في مواقعها الصحيحة.
3. مسك الريشة بالشكل السليم.
4. استخدام الريشة المقلوبة (صد ورد).

5. التعرف إلى علامة (𝄋) لاعادة الحقل السابق (المازورة).

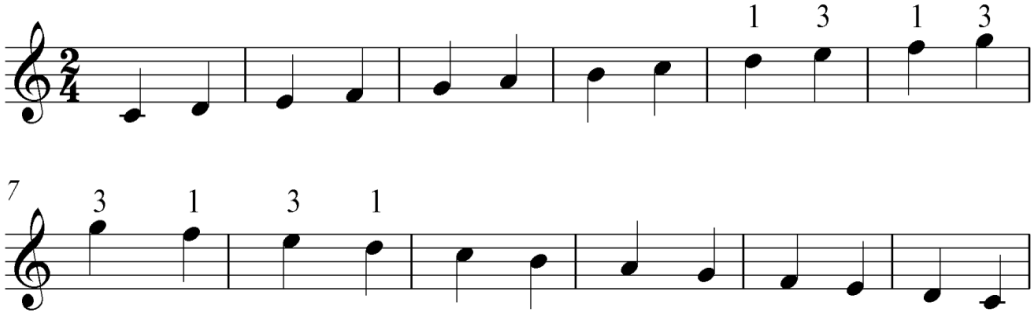
التمرين الخامس: ثبات الأصابع على آلة العود:

- **تحليل التمرين:**جاء هذا التمرين في مقام راست دو مستخدماً الشكلين ذات السن (Croche) وذات السنين (Double croche)، موضحاً فيه العلامة (*) التي تعني تثبيت الأصبع في مكانه أثناء عزف النغمات التالية وحتى إنتهاء القوس.

- **أهداف التمرين:**

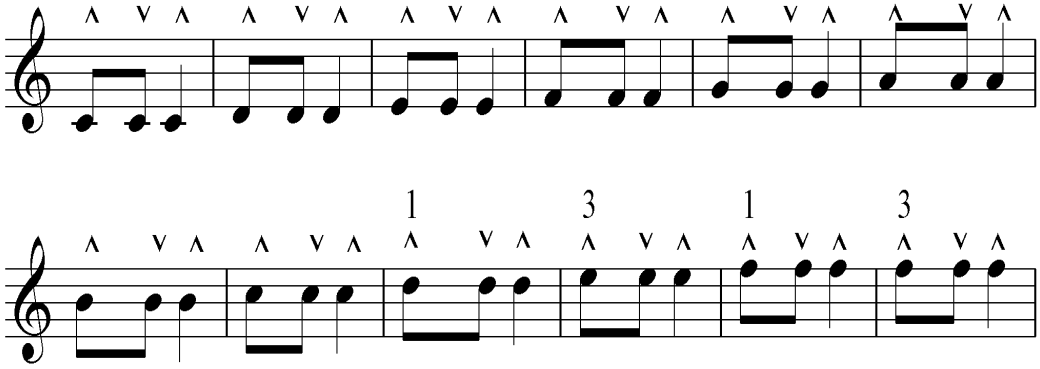
1. ثبات أصابع اليد اليسرى في مواقعها الصحيحة.
2. استخدام الريشة المقلوبة (صد ورد).

التمرين السادس: تمارين مقام (سلم) عجم دو:

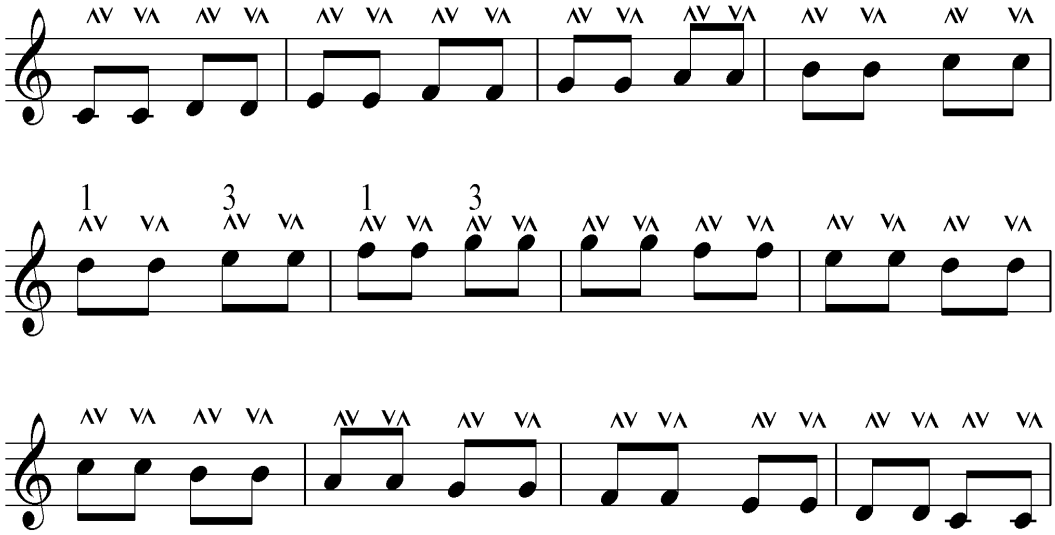
التمرين الأول: مقام عجم دو صعوداً وهبوطاً، مستخدماً شكل السوداء (Noire):



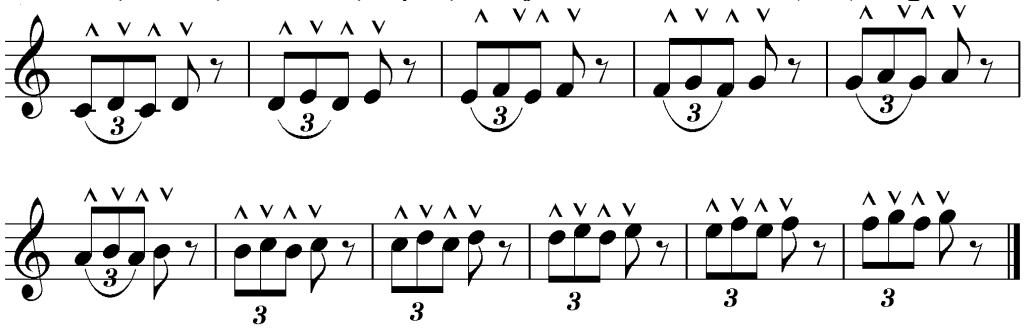
التمرين الثاني: مقام عجم دو صعوداً، مستخدماً شكلي ذات والسن (Croche) والسوداء (Noire):



التمرين الثالث: مقام عجم (المصور على درجة دو) صعوداً وهبوطاً، مستخدماً شكل ذات السن (Croche):



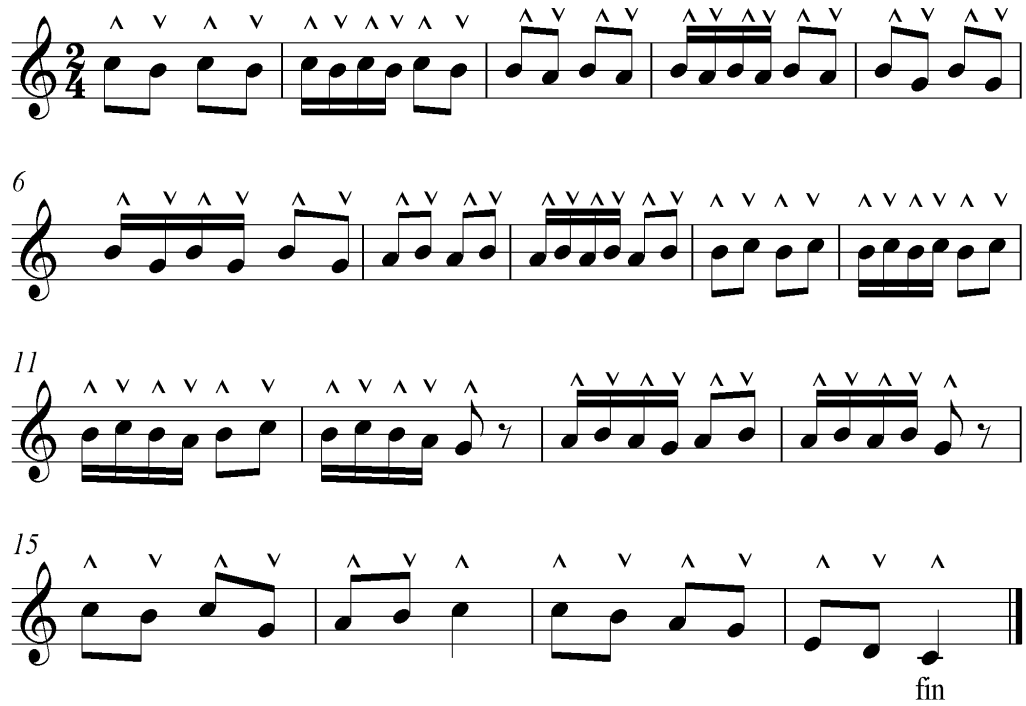
التمرين الرابع: مقام عجم دو صعوداً، مستخدماً شكلي ثلثية (Triplet) وذات السن (Croche):



- **تحليل التمرين:**جاء هذا التمرين في مقام عجم دو مستخدماً اشكالاً موسيقية مختلفة، مراعياً فيه أن يعزف الطالب المقام في مساحة صوتية تصل إلى ديوان ونصف (Octave and Half)، وهذا يتطلب جهداً اضافياً من الطالب لاستخدامه الوضعين الأول والثالث على آلة العود.

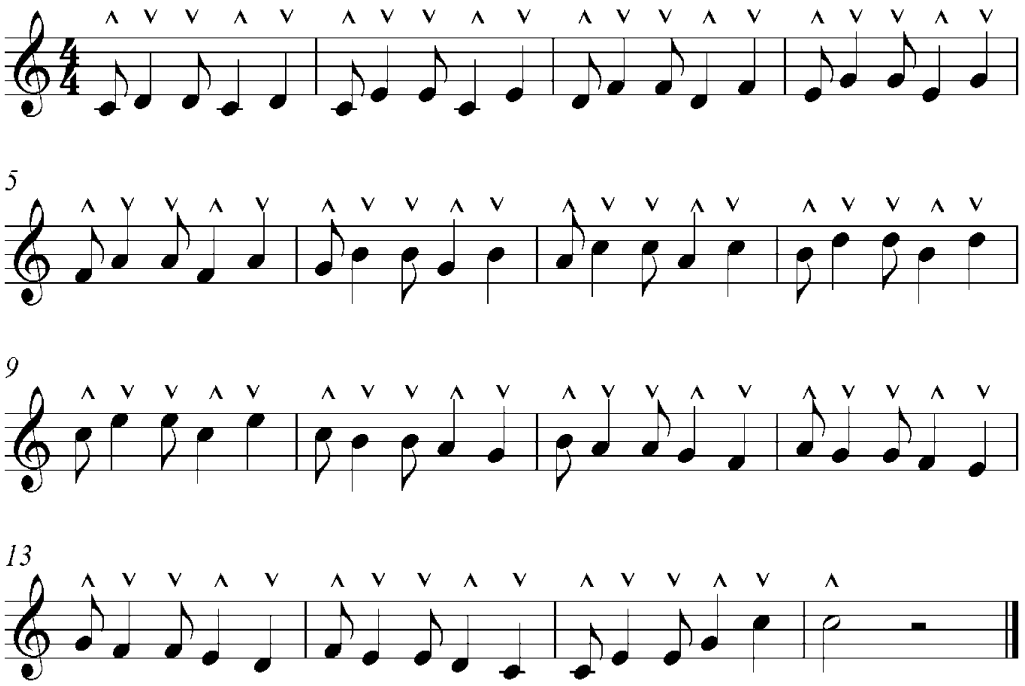
- **أهداف التمرين:**

1. تدريب الطالب على قراءة وعزف الشكل ().
2. عزف مقام عجم دو في ديوان ونصف.
3. استخدام الوضعين الأول والثالث على آلة العود.
4. استخدام الريشة المقلوبة (صد ورد).
5. استخدام الريشة المزدوجة في التمرين الثالث.

التمرين السابع: الأصبع الرابع في اليد اليسرى (الخنصر):

- **تحليل التمرين:**جاء هذا التمرين في مقام عجم المصور على درجة دو، مستخدماً الشكلين ذات السن وذات السنين، مع التركيز على الجنس الثاني من ذات المقام.

- **أهداف التمرين:**

1. تقوية الأصبع الرابع في اليد اليسرى (الخنصر).
2. استخدام الريشة المقلوبة (صد ورد).
3. تعزيز قدرة الطلبة في قراءة التدوين الموسيقي.

التمرين الثامن: تمرين إيقاعي:

- **تحليل التمرين:**جاء هذا التمرين في مقام عجم المصور على درجة دو، مستخدماً الشكلين السوداء وذات السن، وتقوم فكرة هذا التمرين على استخدام إيقاع (ضرب) دويك، وهو من الايقاعات الشائعة الاستخدام في الموسيقا العربية، وحيث أن الضرب بريشة العود على الأوتار يعتبر إيقاعاً، فقد كان لا بد من تعزيز هذه الفكرة بأحد التمارين المقترحة.

- **أهداف التمرين:**

1. تقوية احساس الطلبة بإيقاع دويك.
2. استخدام الريشة المقلوبة (صد ورد).
3. تعزيز قدرة الطلبة في عزف القفزات الموسيقية.

نتائج الدراسة

في ضوء الدراسة توصل الباحث إلى مجموعة النتائج وهي كما يلي:

1. لا توجد منهجية واضحة لتدريس آلة العود في قسم الموسيقا/ جامعة اليرموك، وأن المقطوعات الموسيقية التي تُدرَّس تم اختيارها بناءً على اجتهاد شخصي لبعض مدرسي الآلة.
2. هنالك عدد من نقاط الضعف تتخلل المناهج المتبعة في تدريس آلة العود للطلبة المبتدئين في قسم الموسيقا، منها عدم توفر وتمليك الأسس والتقنيات الضرورية للمهارات العزفية.
3. مناهج تعليم آلة العود في الوطن العربي ما زالت بحاجة إلى الكثير من الدراسات الحديثة والجادة للإرتقاء بهذه الآلة لتواكب ما وصلت إليه الآلات الغربية من تطور من الناحية التقنية والتعبيرية.
4. هنالك مجموعة من الصعوبات تواجه الطلبة المبتدئين في العزف على آلة العود في قسم الموسيقا/ جامعة اليرموك، ويمكن تلخيصها بما يلي:
   - غالبية الطلبة الذين يلتحقون بدراسة تخصص الموسيقا في قسم الموسيقا/ جامعة اليرموك، ليس لديهم خلفية عن الموسيقا بشكل عام.
   - صعوبة في قراءة التدوين الموسيقي، لكون الطالب ما زال مبتدءاً.
   - صعوبة في طريقة الإمساك بالريشة بالشكل السليم.
   - صعوبة في طريقة الإمساك بآلة العود بالشكل السليم.
   - صعوبة في تحديد مواقع الأصابع وثباتها على آلة العود بالشكل السليم.
   - صعوبة في استخدام الريشة المقلوبة والريشة المزدوجة.
   - صعوبة في استخدام الاصبع الرابع في اليد اليسرى (الخنصر).
   - صعوبة في التمييز بين أوتار آلة العود والتنقل فيما بينها.
   - صعوبة في استخدام أوضاع العزف على آلة العود.
5. يمكن تذليل الصعوبات التي تواجه الطلبة المبتدئين في العزف على آلة العود من خلال تمارين محددة يعالج كل منها صعوبة أو أكثر في التمرين الواحد.

التوصيات

في ضوء مجريات هذه الدراسة ونتائجها فإن الباحث يوصي بما يلي:

1. ضرورة تصميم منهاج واضح ومحدد لآلة العود في قسم الموسيقا/ جامعة اليرموك، يشتمل على تمارين ومقطوعات موسيقية متنوعة تعالج تقنيات ومهارات العزف المختلفة، مع مراعاة التركيز على الطالب المبتدئ والصعوبات التي تواجهه اثناء العزف، بالإضافة إلى مراعاتها لقدراته وامكانياته.
2. إجراء دراسات اكثر تعمقاً في مجال الصعوبات التي تواجه الطلبة المبتدئين في العزف على آلة العود، ومحاولة شمول المراحل المتقدمة للعزف بكافة جوانبها.
3. الإستفادة من التمارين المقترحة في بناء سلسة تمارين أكثر تعمقاً للمرحلة التي تلي مرحلة الطلبة المبتدئين.

قائمة المصادر والمراجع

أبو حطب، فؤاد (1990)، القدرات العقلية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر.

بشير، جميل (2006)، العود وطريقة تدريسه، دار الكتاب والوثائق، بغداد، العراق.

الجبالي، ممدوح عبده (2007)، تدريبات مستنبطة من ألحان رياض السنباطي لرفع مستوى الأداء على آلة العود، رسالة دكتوراه غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقا العربية، القاهرة، مصر.

جبقجي، عبدالرحمن (1982)، تعليم العود، دار التراث الموسيقي، ط2، حلب، سوريا.

الجندي، طارق (2013)، اقتراح منهج لتدريس سلالم الموسيقا العربية على آلة العود استناداً إلى المنهج المتبع في تدريس السلالم الموسيقية على آلة التشللو، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمَّان، الأردن.

حمدي، صيانات (1978)، تاريخ آلة العود وصناعته ودوره في الحضارات الشرقية والغربية، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر.

رشيد، صبحي أنور (1999)، تاريخ العود، دار علاء الدين، ط1، دمشق، سوريا.

روحانا، شربل (1995)، العود منهج حديث، المعهد الوطني العالي للموسيقا، كلية الموسيقا في جامعة الروح القدس، الكسليك، لبنان.

عباد، عمر (2010)، دراسة تحليلية لمناهج آلة العود في مصر والعراق وبلاد الشام، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

العباس، حبيب ظاهر (1994)، حضارة العراق، الجزء الثالث، بغداد، العراق.

علوان، رائده (2007)، الصعوبات التي تواجه معلم الموسيقا في الأردن، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

غرايبه، فوزي واخرون، 2008، أسالب البحث العلمي في العلوم الإجتماعية والإنسانية، ط4، دار وائل للنشر والتوزيع، عمَّان، الأردن.

فرح، جورج (1979)، تمارين ومعزوفات موسيقية لألة العود ج1-ج6، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

لبيب، أنعام؛ جميل، ألفريد، (1993)، التدريبات الأساسية لآلة العود ج1، ط2، مطبعة لبيب، القاهرة، مصر.

ميخائيل، هيام توفيق أمين، برنامج مقترح لتنمية الأداء المهاري للطالب المعلم باستخدام تقنيات المدرسة العراقية الحديثة لآلة العود، رسالة دكتوراه منشورة، موقع عون (www.3awn.com)، تاريخ الإطلاع عليها بتاريخ 2014/12/25م.

يوسف، أحمد تيمور (1988)، قيادة الموسيقا العربية في القرن العشرين، رسالة دكتوراه غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقا العربية، القاهرة، مصر.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد 2، 2015، ١٤٣- ١٥٨

القصيد السيمفوني "في سهوب آسيا الوسطى" للمؤلف الموسيقي الكسندر بورودين – "دراسة تحليلية"

محمـــد الملاح، قسم الموسيقا، كلية الفنون، جامعة اليرموك.
عـــزيز ماضي، قسم الموسيقا، كلية الفنون، جامعة اليرموك.
تيسيـر طبيشات، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون، جامعة اليرموك.

تاريخ الاستلام: ٢٠١٥/٣/٣ **تاريخ القبول:٢٠١٥/٨/١٧**

The Symphonic Poem "In the Steppes of Central Asia" by Alexander Borodin – "Analytical Study"

Mohammad Almallah, Music Department, College Of Fine Arts, Yarmouk University.
Aziz Madi, Music Department, College Of Fine Arts, Yarmouk University.
Tayseer Tubaishat,Visual Arts Department, College Of Fine Arts, Yarmouk University.

الملخص

يتناول هذا البحث القصيد السيمفوني "في سهوب آسيا الوسطى" للمؤلف الموسيقي الكسندر بورودين بدراسة تحليلية؛ تهدف إلى دراسة دور الموسيقى في تصوير فكر أو مشهد معين (حركة درامية)، وقدرتها على توثيقه في ذاكرة المستمع؛ وإثراء أوجه الفنون الأخرى بإلهامات تمكنهم من نقل هذا التوثيق وترجمته كل حسب مجاله، من خلال تحليل آلية التعبير الموسيقي النابعة من رؤية المؤلف والمستخدمة في تصوير قافلة تسير في صحراء الشرق. ليصار إلى تحليل موسيقاه وترجمة هذا التعبير المسموع والأحاسيس المعنوية إلى حسّ مادي؛ ينقل هذا العمل من عالم المسموع إلى عالم المرئي من خلال لوحة فنية رسمها الباحث التشكيلي. وقد اشتمل التحليل على تحليل عناصر المقطوعة الموسيقية المخصصة للاوركسترا؛ أثبتت نتائجه أن جوهر هذا العمل هو نتاج اندماج فكرتين موسيقيتين رئيسيتين، كما برهن على ما امتاز به الأداء الموسيقي من سلاسة وموضوعية في التعبير كما في حركة سير الجمال والخيول؛ إلى حد ألهم معه مخيلة كل من الموسيقي والفنان التشكيلي لتقديم أرقى درجات الإبداع الفني لديهما على حد سواء.
الكلمات المفتاحية: بورودين، قصيد سيمفوني.

Abstract

This paper is an analytical study of the symphonic poem "In the Steppes of Central Asia" by Alexander Borodin, it investigates the role of music in embodying an idea or a particular scene (dramatic idea), and it's ability to document this idea in the auditor's memory and enrich other art forms in a way that can help them totransmit and translate this documentation by analyzing the musical expression mechanism ……. By the the composer's and used in filming a convoy that travels in the desert.

The researchers analyzed the music and translated the musical expression into physical expression capable of moving this work from an audible world to a visible one through a plate.

The analysis includes an analysis of the musical part of the Orchestra and the results proved that the essence of this work is based on two main musical ideas; it also proved the flexibility and objectivity in the musical performance expression -as in the walk of the horses and camels- to the limit that inspired the musician and the painter to present a high level of artistic creativity.
Keywords: Borodin, Symphonic Poem.

مشكلة البحث:

تشترك الفنون على اختلافها وتباين أدواتها ووسائلها، بأنها تسعى إلى تحقيق هدف التعبير، سواء أكان ذلك فكرا أو شعورا أو مشهدا أو غيرها؛ وهو ما يشكل حلقة الوصل بين أدوات تلك الفنون ومخرجاتها الفنية؛ التي تتنوع ما بين مسموعة ومرئية وملموسة. وفي الوقت الذي لا يمكن فيه إغفال وجود الترابط بين الفنون، نلحظ تقصيرا في دراسة هذا الجانب في أعمال أكثر العصور الموسيقية تعبيرا وهو العصر الرومانسي، حيث الاتجاه إلى التعبير إلى حد ترى فيه لوحة فنية من خلال الاستماع إلى عمل موسيقي، كما يبرز هذا التقصير في عدم الاستفادة من تلك الأعمال وتوظيفها في ترسيخ العلاقة ما بين الفنون والاستفادة من أحداها في استلهام الأخرى، مما يسهم في ابتكار أعمال فنية نابعة من أعمال أخرى، كتجسيد فكر موسيقي في لوحة أو تمثيله في مشهد درامي. ولذلك تناول هذا البحث اللوحة السيمفونية "في سهوب آسيا الوسطى" للمؤلف الموسيقي الكسندر بورودين، بصفته أحد أبرز الأعمال التي قدمت في العصر الرومانسي، والعمل الوحيد الذي قدمه المؤلف ضمن إطار التأليف الموسيقي التصويري، إذ يعكس هذا العمل فكرة الربط بين الفنون وتحقيق الانسجام فيما بينها ضمن عمل واحد، بالإضافة إلى محدودية الدراسات التي تناولت هذا العمل، وافتقار المكتبة العربية لدراسات تتناول هذا الفكر الموسيقي الفني بشكل عام، وهذا القصيد السيمفوني تحديدا؛ لا سيما وأن العمل يحمل طابعا شرقيا في محتواه الفكري والموسيقي على حد سواء.

أهداف البحث:

يسعى الباحثون من خلال هذه الدراسة إلى تحقيق جملة من الأهداف الرئيسية؛ كما يلي:

1. التعرف إلى أبرز سمات أسلوب ألكسندر بورودين في التعامل مع عناصر الموسيقى البروجراميه (التصويرية) وآلية توظيفها في التصوير الفني ضمن قالب القصيد السيمفوني من خلال تحليل عينة البحث المختارة.
2. التعرف إلى دور الموسيقى في تصوير فكر أو مشهد معين وقدرتها على توثيقه في ذاكرة المستمع.
3. بيان مدى علاقة الموسيقى بالفنون التشكيلية؛ والقاسم المشترك (التأثير المتبادل) بينهما من حيث فن التعبير من خلال تحليل عينة البحث المختارة.

أهمية البحث:

يتناول البحث هذا القصيد السيمفوني؛ لما يعكسه من فكر تعدى عمومية الفكر الرومانسي في توظيف الموسيقى بشكل أكثر تعبيرا وتصويرية، إلى حد يمكن معه توظيف مثل تلك المؤلفات القيّمة في مجالات الفنون والموسيقى وتعليمها، وتهيئة المتلقي لفهم أبعاد العلاقة بين الفنون والقواسم الحسّية التعبيرية المشتركة فيما بينها، من خلال مادة فنية موجودة؛ مسموعة ومعبرة بإبداع ووضوح يسهل معه تصور الفكر الذي تحمله أو المشهد الذي تعبر عنه، وهو ما يتضح من خلال ما يحويه هذا العمل من تنوع مقامي، هارمونيات، النسيج الهوموفوني، والتكوينات الإيقاعية البسيطة وغيرها من عناصر التأليف الموسيقي، إضافة إلى ما يمتاز به من سلاسة في الجمل الموسيقية المنتقاة بعناية، وبالتالي فإن مشاركتها مع اللوحة الفنية جعلت منها مادة فنيّة قد تسهم في تعزيز منهجية التعليم الفني هذه؛ إضافة إلى ما قد تسهم به من توجيه للباحثين والدارسين في هذا المجال؛ إلى تناول العمل الموسيقي الأوركسترالي والقصيد السيمفوني

(Symphonic poem) على وجه التحديد، بالتحليل من جوانب تتعدى التحليل الموسيقي المجرّد؛ إلى دراسة خصوصية التعبير ومدى ارتباط العمل الموسيقي بمجالات الفنون الأخرى.

منهج البحث:

المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

عينة البحث:

القصيد السيمفوني "في سهوب آسيا الوسطى" للمؤلف الموسيقي ألكسندر بورودين، وهو العمل الوحيد له ضمن هذا القالب.

وقد تم اختيار هذا العمل كعينة مقصودة من مُؤلفات المُؤلف؛ حيث تتضح فيه أهم المفردات والمقومات التي تكون النسيج الموسيقي التصويري.

الآلات المكونة للعمل الموسيقي:

- الآلات الوترية: تمثلت بالآلات الوترية القوسية، حيث اقتصرت متطلبات أداء هذا العمل على آلات عائلة الكمان؛ كما يلي: كمان أول، كمان ثان، فيولا، تشيللو، كنترباص.
- آلات النفخ: تطلب أداء هذا العمل مجموعتين من آلات النفخ؛ كما يلي:

- آلات النفخ الخشبية: 2 فلوت، 2 أوبوا (بما في ذلك آلة الكورنو الإنجليزي)، 2 كلارينت، 2 فاجوت.
- آلات النفخ النحاسية: 4 كورنو فرنسي، 3 ترومبيت، 3 ترومبون.

- الآلات الإيقاعية: اقتصرت على آلة التمباني.

حدود الدراسة:

تقتصر الحدود الزمنية على العام 1880م [Ильин и Сегал, 1989: 317]، وهو العام الذي قام المؤلف خلاله بكتابة العمل الموسيقي عينة البحث، حيث خُصص هذا العمل للاحتفال باليوبيل الفضي (مضي 25 عاما) على حكم القيصر ألكسندر الثاني لروسيا [Зорина, 1985: 60].

مُصطلحات البحث:

القصيد السيمفوني (Symphonic Poem): هي قطعة موسيقية للاوركسترا، تهدف إلى تصوير وتجسيد حركة درامية، كما لا يخضع القصيد السيمفوني لقالب تأليف محدد؛ وإنما يتحدد ذلك وفقاً للحركة الدرامية التي يهدف هذا العمل إلى تصويرها [اشخانيان و خليل، 1999: 187].

يرجع أصل القصيد السيمفوني إلى المقطوعات الوصفية القديمة التي كانت تصف موضوعاً أدبياً أو أسطورة قديمة دون الاستعانة بموضوع شعري، والقصيد في هذا الصدد هو عبارة عن عمل أدبي فني؛ يحاول فيه الموسيقار مسايرة القصة الشعرية بألحان تجلب من التأثير ما يوحي بمختلف مواقف الرواية

ونظام أشخاصها، وقد كان يراعى عند اختيار الموضوع أن تتوفر فيه القواعد الفنية التي تجمع بين الألفاظ الشعرية والتعبيرات اللحنية [قدوري، 1987: 201].

التعبير بالموسيقى: والمقصود هو التعبير عن الجانب الشعوري عند الإنسان، وهو ما يستطيع الفنان من خلاله أن يخاطب خيال الآخرين [موقع انترنت: kfary].

الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى: للباحثة أسماء عبد الرحمن عبد الستار موسى (2011)، بعنوان: دراسة تحليلية لأعمال ألكسندر بورودين وموديست موسورسكي للبيانو، وإمكانية الاستفادة منها في التأليف الموسيقي[1]

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على أسلوب التأليف الموسيقي وأهم مفرداته عند كل من ألكسندر بورودين وموديست موسوروسكى، من خلال تحليل عينة البحث بقصد توضيح آلية كل منهما؛ لتتوصل أخيرا إلى تقديم بعض المقطوعات الموسيقية المكتوبة على غرار أسلوبهما في التأليف الموسيقي.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في تناولها لجانب من سيرة المؤلف الموسيقي بورودين، إضافة إلى المنهج المتبع. وتختلف من حيث عينة الدراسة وأهداف التحليل.

الدراسة الثانية: للباحث: شريف زين العابدين (2004)، بعنوان: مُتتابعة البيانو عند ألكسندر بورودين[2]

تناولت هذه الدراسة أحد أعمال المؤلف ألكسندر بورودين ضمن "قالب المتتابعة" لآلة البيانو، وقد تمثلت عينة البحث بالرقصة الأولى الجافوت (Gavotte) والثانية الانترميتزو (Intermezzo) من متتابعة البيانو عند بورودين، هدف الباحث من خلالها إلى دراسة الصعوبات الأدائية التكنيكية؛ ووضع مقترحات لمحاولة تذليلها، تمثلت بجملة من الإرشادات العزفية والتمارين المُقترحة، متبعاً المنهج الوصفي (تحليل محتوى) في إعداد الدراسة.

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية من حيث تناولها لأحد أعمال المؤلف الموسيقي ألكسندر بورودين، وتسليطها الضوء على أسلوب التأليف الموسيقي لديه ضمن أحد القوالب الموسيقية، كما تتفق من حيث المنهج المتبع، وتختلف معها من حيث عينة الدراسة، وأهدافها.

الدراسة الثالثة: للباحث Catherine Steinegger (1995)، بعنوان:

Alexander Borodin, The most oriental composer in the five[3].

(ألكسندر بورودين المؤلف الأكثر شعبية ضمن المؤلفين الخمس)

هدفت هذه الدراسة إلى تقديم لمحة عن المؤلف الموسيقي ألكسندر بورودين ومؤلفاته؛ خاصة تلك التي تنوعت من حيث القوالب الموسيقية؛ إلا أن ما يجمعها هو الطابع الموسيقي الروسي الممتزج بالألحان

1. موسى، أسماء عبد الرحمن عبد الستار. (2011) دراسة تحليلية لأعمال ألكسندر بورودين وموديست موسورسكي للبيانو، وإمكانية الاستفادة منها في التأليف الموسيقي. رسالة دكتوراه، قسم التربية الموسيقية/كلية التربية – جامعة عين شمس، القاهرة، مصر.
2. زين العابدين، شريف. (2004) متتابعة البيانو عند ألكسندر بورودين. مجلة علوم وفنون الموسيقى (ج.2) العدد: 10، كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان – القاهرة.
3. Steinegger, Catherine. (1995) Alexander Borodin, The most oriental composer in the five. Dissertation abstracts international, MA.D.

الشرقية، حيث أشار الباحث إلى دور المؤلف بورودين في تجسيد روسيا بأكملها، من خلال هذه المؤلفات التي تعكس مزيجا من السمات الموسيقية الروسية والشعبية.
تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في تناولها لجانب من سيرة المؤلف بورودين، والتركيز على الطابع الروسي الشرقي في موسيقاه من خلال دراسة بعض أعماله، وتختلف من حيث عينة الدراسة، الأهداف والمنهج المتبع.

الدراسة الرابعة: للباحث Ellon Degrief (1988)، بعنوان:
The Theory of Music in Russian and the Soviet Union (1650 -1950)[4]
(النظريات الموسيقية في روسيا والاتحاد السوفيتي خلال [1650-1950م])
جاءت هذه الدراسة كدراسة مسحية تناولت النظريات الموسيقية في الترانيم التي ظهرت في روسيا في الفترة ما بين (1650- 1950م)، وقد ركز الباحث من خلالها على النظريات الموسيقية المتبعة في الفترة ما بين القرنين (17 - 20)، كما عرض لأفكار وآراء علماء النظريات الموسيقية الروس.
تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية من حيث تناولها لإحدى مراحل تطور الموسيقى الروسية، وتختلف من حيث منهج الدراسة وعينتها.

نبذة عن حياة المؤلف الكسندر بورودين (Alexander Borodin):

"الكسندر بورودين" (1843 - 1887) [موقع انترنت: malaspina].

ولد المؤلف الموسيقي الكسندر بورودين لأب من أحد نبلاء "جورجيا" واسمه "لوكا جيديفانيشفيلي" (Luka Gedevanishvili)، أمه "جيفدوكيا كونستانتينوفا انطونوفنا" (Evdokia Konstantinovna Antonova)، كان موهوباً وذكياً، وقد عاش حياة كريمة في طفولته [موقع انترنت: classiccat]، أتقن خلالها عدة لغات وهو في سن مبكرة.

4 .Degrief, Ellon. (1988) The Theory of Music in Russian & the Soviet union (1650-1950). Dissertation abstracts international, Pennsylvania University, Ph.D.

بدأ بورودين تعلم العزف على آلة البيانو في سن التاسعة، كما تعلم في طفولته العزف على آلتي الفلوت والتشيلو، وشكل مع أصدقائه رباعيا وتريا، كما ألف كونشيرتو صغيرا للبيانو.
في مرحلة لاحقة؛ انصب اهتمامه على علم الكيمياء؛ وأصبح طبيبا كيميائيا بعد أن درس الكيمياء في "سانت بطرس بيرغ" وحصل على درجة الدكتوراه عام 1858م، ثم عمل في معمل للتحاليل الطبية في المشفى الإمبراطوري. وعلى الرغم من تقسيمه نمط حياته بين عمله كطبيب وباحث موسيقي؛ إلا أن انشغاله كان سبباً في محدودية إنتاجه من حيث العمل الموسيقي.

لم تقف محدودية الإنتاج الموسيقي الذي قدمه بورودين عائقا أمام احتلاله مكانة مرموقة بين أهم الموسيقيين في "مجموعة الخمسة الروس"؛ نظرا إلى مقدار التميز الذي اتسمت به الأعمال التي قدمها، إذ يعتبر أحد أبرز المؤلفين الذين كان لهم الفضل في نهضة الموسيقى الروسية وولوجها إلى العالمية، ودوربالغ الأهمية في تجسيد روسيا بفكرها وطابعها وموسيقاها؛ من خلال مؤلفاته التي تعكس مزيجا من السمات الموسيقية الروسية والشعبية.

حالت وفاة بورودين دون أن يكمل بعض أعماله الموسيقية، وقد تولت نخبة من الموسيقيين إكمال هذه الأعمال؛ أمثال ريمسكي كورساكوف (Rimsky-Korsakov) الذي أكمل أوبرا "الأمير إيغور" [Coxop, 1965: 274]، وألكسندر جلازونوف (Alexander Glazunov) الذي أكمل السيمفونية الثالثة (A minor)؛ مما يدل على أن اهتمام بورودين بالموسيقى وشغفه بالتأليف كان قد استمر حتى وفاته عام 1887م [المرجع السابق: 281].

لمحة عن القصيد السيمفوني "في سهوب آسيا الوسطى" للمؤلف الموسيقي الكسندر بورودين:

استطاع بورودين بموهبته المميزة وإبداعه الموسيقي أن يكون ضمن نخبة الموسيقيين الذين استطاعوا التعبير عن الصحراء، بما فيها من البعد والخلاء وحرارة الأجواء وغير ذلك الكثير، وقد سَخّرَ المؤلف حصة كبيرة من موهبته الموسيقية للقصيد السيمفوني الذي يمثل عينة الدراسة، حيث وصف في هذا القصيد قافلة تسير في الصحراء؛ تحمل التوابل والأسلحة والأقمشة والسجاد وغيرها، ويحميها حشد من الجنود المدججين بالأسلحة -لما يحفهم من خوف بسبب قطاع الطرق- ويرافقهم القصاص الذي كانت مهمته أن يرشدهم إلى الطريق أثناء مسير القافلة.
على خريطة آسيا شرق بحر قزوين؛ تمتد سهول القرغيز* التي تمثل جزءا من الأراضي الآسيوية في روسيا، حيث يصف المؤلف في هذا العمل مسير قافلة قادمة من الشرق عبر سهول القرغيز؛ يرافقها جنود روس لحمايتها خوفا من أن يهاجمها اللصوص.
ينطلق المؤلف في وصف الصحراء وما تحويه من صمت وفراغ وهدوء، حيث يشعر المستمع لهذا العمل السيمفوني وكأن الوقت يمر دون الإحساس به، إلى حد يستطيع معه أن يتتبّع مسير القافلة؛ وأن يتصور رحلتها بشخوصها وأحداثها زماناً ومكانا، ضمن إطار محدود في الزمن الحاضر؛ تحكمه حدود اللوحة الفنيّة التشكيلية التي تترجم هذه الأحداث من الحسّ المسموع إلى المرئي.

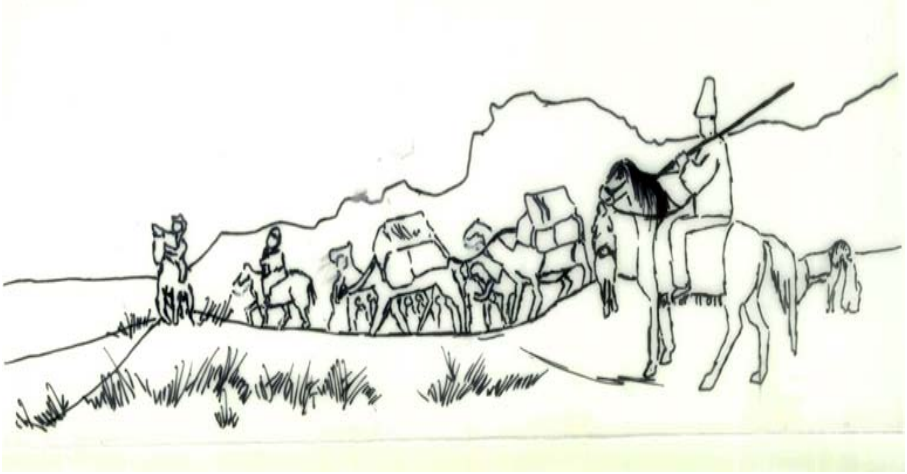
* جمهورية قرغيزيا في الجزء الشرقي من آسيا الوسط، تشترك حدودها الشرقية مع إقليم تركستان الشرقية، ومن الشمال جمهورية كازاخستان، ومن الغرب جمهورية أوزبكستان، ومن الجنوب الغربي جمهورية طاجكستان وتحيط بكل حدود قرغيزيا بلدان ذات غالبية إسلامية.

مكونات العمل الموسيقي:

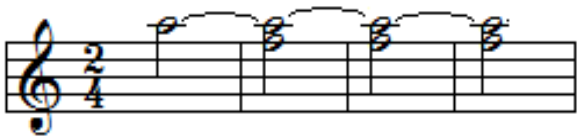
الفكرة الرئيسة: تشكلت الفكرة الرئيسة التي يصورها هذا العمل من خمسة عناصر شاملة هي: الصحراء الواسعة، والجنود الروس، والسجناء الآسيويون، وسير القافلة والناس.

وقد اعتمد المؤلف في تصوير رحلة القافلة موسيقيا مبدأ يقوم على جمع هذه عناصر ضمن إطار فني تصويري مرن، يسمح بالإحساس بذلك العصر وطابعه، والذي تمثل القوافل جزءا لا يجزأ منه بتجارتها وكل ما يتعلق بها من متطلبات التنقل والحماية وغيرها. كما أتاح للمستمع أن يشعر بحركة القافلة بأناسها وجمالها وخيولها؛ كلّ ضمن رمزية موسيقية خاصة، استطاع من خلالها أن يحافظ على التوازن في أداء كل هذه العناصر دون أن يفقد أحدها دوره، أو أن يطغى أحدها على الآخر ليفقد بذلك مكانه في مخيلة السامع وإن كان للحظات.

ولإثبات ذلك؛ قام الباحث التشكيلي برسم لوحة جاءت مقوماتها من خلال المعطيات الأولية المتعلقة بالزمان، والمكان، والشخوص والأدوات، وغيرها من العناصر التي تصور الحدث، حيث استعرضها بشكل مجرد قبل الاستماع إلى العمل السيمفوني؛ ليوظفها بحسب المشهد الذي تكون في مخيلته في اللوحة رقم (1):



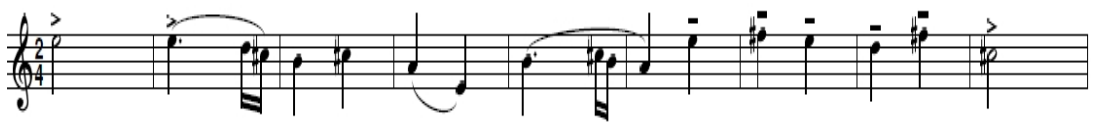
اللوحة رقم (1)*

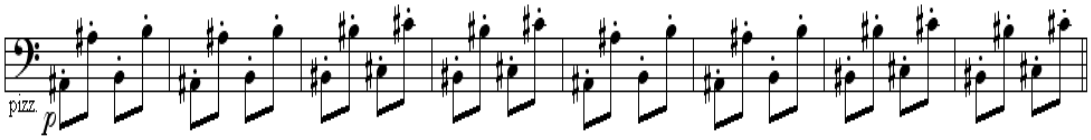
الفكرة الموسيقية الأولى: يستهل هذا العمل بنغمات موسيقية بسيطة تعزفها مجموعة آلة الكمان، جاءت على شكل تآلفات بسيطة وُظفت لتؤدى على نحو مترابط متصل، يهدف للحصول على تعبير موسيقي طويل هو أقرب لأن يكون تهيئة أو مقدمة للمشهد، وفيه من الهدوء ما يوحي بطابع الصحراء وسماتها؛ إذ تُعبّر مقدمة العمل عن صورة الصحراء الخالية بعيدة الأفق، والتي تسير بها قافلة وكأنها امتداد إلى ما لا نهاية، كما في النموذج رقم (1):

نموذج رقم (1)

* اللوحتان رقم (1) و رقم (2) رسمتا من قبل الباحث الثالث.

ثم يبدأ المؤلف عرض فكرة موسيقية جديدة غاية في البساطة؛ تهدف إلى تصوير الجنود الروس، من خلال أغنية روسية تؤديها آلة الكلارينت منفردة، ثم تبدأ آلة الكورنو الفرنسي عزف لحن أغنية بهمهمة بغية التعبير عن قدوم الجنود من بعيد.

اهتم بورودين بكل ما من شأنه الحفاظ على الإحساس بجمال الصحراء وخصوصية طبيعتها، حيث استطاع أن يفرد حيزا كافيا لهذا الغرض؛ وموظفا التعبير الموسيقي لخدمته في مجمل العمل، ومن الأمثلة على الإيحاء بجمال الطبيعة وسحرها؛ ما يتضح في النموذج رقم (2):

1st Theme

نموذج رقم (2)

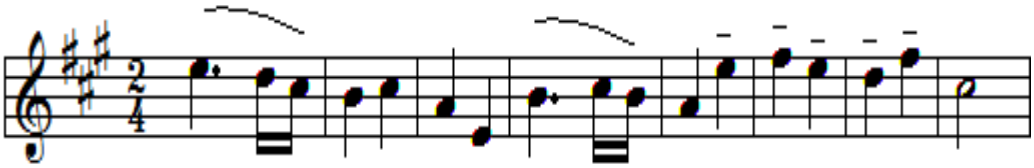
تنتهي الأغنية ليبدأ تعبير موسيقي إيقاعي مختلف؛ يعتمد المرافقة بأسلوب النقر (.pizz)، تؤديه الآلات الوترية القوسية ذات الطبقة الغليظة (الفيولا، التشيللو والكنترباص) للتعبير عن حركة سير الجمال والخيول وتمايلها أثناء مسير القافلة، كما هو موضّح في النموذج رقم (3):

نموذج رقم (3)

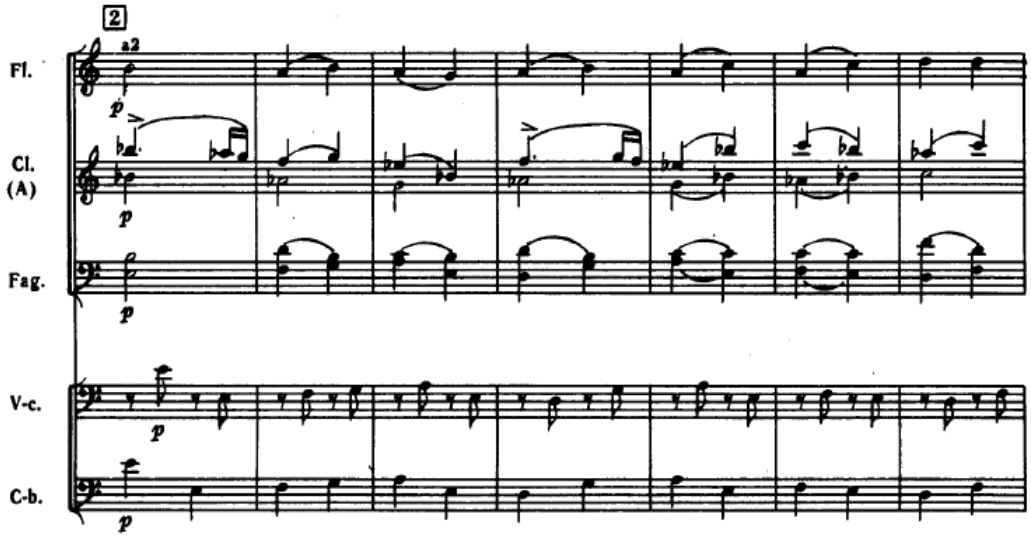
مع مواصلة الكمان الأول العزف في طبقة مرتفعة مستخدما العلامة (8va) بالاعتماد على نهج الترابط والتواصل في الأداء لبعض النغمات.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن اعتماد المؤلف في التعبير الموسيقي الدقيق عن الحركة والقرب أو البعد لم يقتصر على التويعات اللحنية والإيقاعية فحسب؛ وإنما حرص على أن يترافق ذلك بالتوازي مع التوظيف المتقن للعديد من مفردات التعبير الموسيقي مثل: خفوت الصوت (pp)، والتدرج صعودا في شدة الصوت (.cresc)، والتدرج هبوطا في شدة الصوت (.Dim).

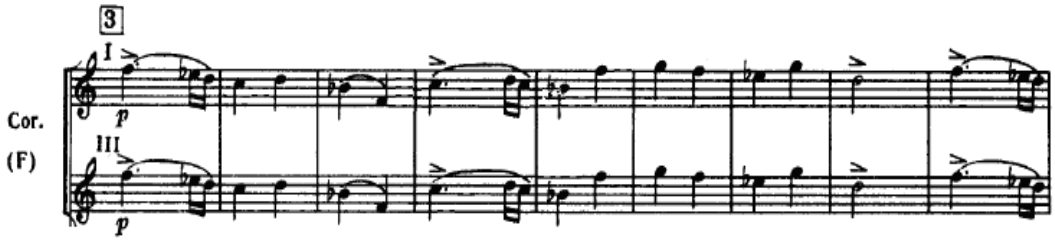
مرحلة التفاعل (التطوير) وتتألف من عدة أجزاء:

الجزء الأول: عرض فكرة موسيقية بسيطة تؤديها آلة الكلارينت، ثم نمنمات موسيقية لأغنية تؤديها آلة الكورنو الفرنسي؛ استُخدم بها البعد الثالث[5] أثناء أداء الجملة الموسيقية، حيث يبدو دوره جليّا في التعبير عن لحظات اقتراب القافلة والجنود الذين يرافقونها، كما في النموذج رقم (4):

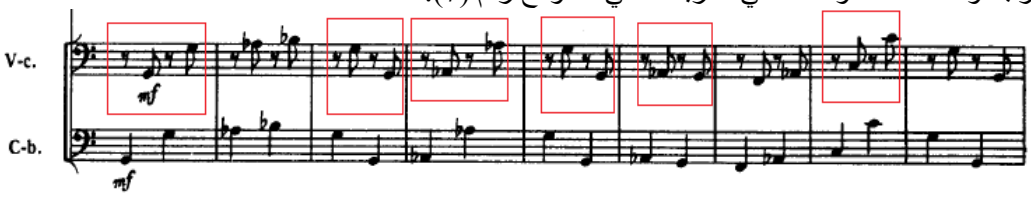
5. ثلاثية الابعاد: هي الصورة التي تجعل تجربة المشاهدة أكثر واقعية وإثارة. وتعني أننا نستطيع التعامل مع ثلاثة أبعاد؛ الطول، والعرض، والعمق. ووسائل العرض الثلاثي الابعاد تستعمل في التصميم والطب والسينما وكذلك الموسيقى. وفكرة البعد الثلاثي في الموسيقى مرتبطة بالعمق واتجاه الفكرة الموسيقية إما نحو التدرج بتصاعد الشدة أو العكس بالخفوت، ومن الامثله على ذلك؛ "لوحة من معرض الصور"

نموذج رقم (4)

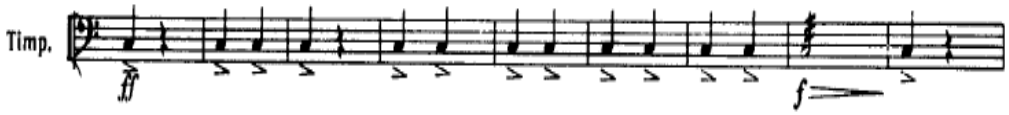
الجزء الثاني: تبدأ آلة الكلارنيت بعرض الفكرة الموسيقية الرئيسية ترافقها آلتا الفلوت والفاجوت بمرافقة هارمونية بسيطة؛ وآلتا التشيللو والكنترباص بالعزف بطريقة النقر، كما يبيّن النموذج رقم (5):

نموذج رقم (5)

وهنا يلاحظ استخدام المقياس الثنائي؛ حيث استطاع المؤلف التعبير عن هذه الفكرة بمجموعة من ثمانية حقول، مستخدماً أقواس الوصل في بعض منها.

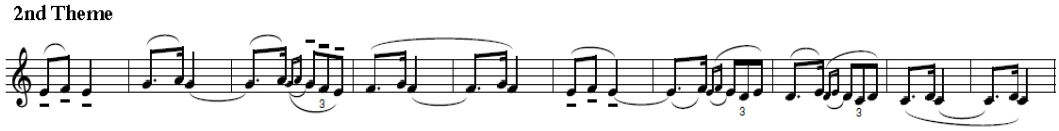
الجزء الثالث: تؤدي آلة الكورنو الفرنسي الفكرة بأداء خافت ولطيف، كما يظهر في النموذج رقم (6):

نموذج رقم (6)

للموسيقي موديست موسورسكي وكذلك نهاية العمل الموسيقي للقصيد السيمفوني "نهر مولداو" من مجموعة قصائد وطني لفريدريك سميتانا [Wolchonok, 1959: 1].

وتصاحبها الآلات الوترية (التشيللو والكنترباص) بطريقة تأخير الإيقاع (syncope) - أي بعد الضلع الأول من كل حقل – حيث استخدم المؤلف الدرجة الأولى ثم الثامنة لكل نغمة ثم انتقل ليرتفع أنصاف الدرجات، ثم عاد بعكس الفكرة أي من النغمة المرتفعة إلى المنخفضة وبنفس المسافة الثامنة، ثم ارتفع بمسافة نصف درجة وهكذا، كما هو محدد في المربعات في النموذج رقم (7):

نموذج رقم (7)

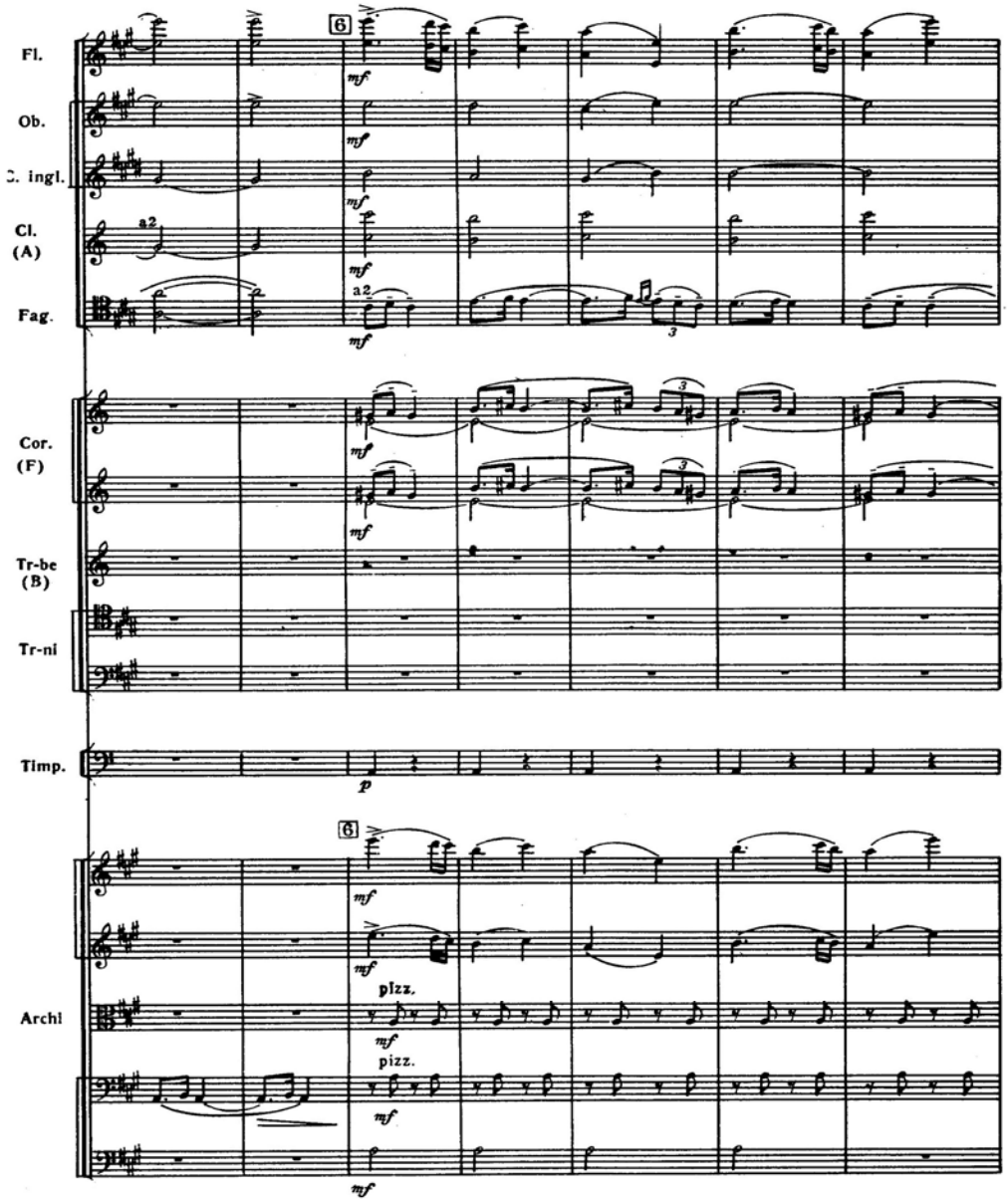
<u>الجزء الرابع:</u> تشترك جميع آلات الاوركسترا في أداء هذا الجزء بقوة وانسجام، مع استخدام المؤلف لتعبير (ff) ودخول لافت لآلة التمباني الإيقاعية، ضمن نغمات موسيقية تؤدى على شكل ضربات محددة وواضحة؛ منتظمة ومتعادلة حتى نهاية الجملة الموسيقية، كما يظهر في النموذج رقم (8):

نموذج رقم (8)

بالإضافة إلى اشتراك الوتريات في أداء يعتمد استخدام تقنية أداء القوس (arco) لجزء من اللحن ثم العودة إلى تقنية الأداء بالنقر (.pizz).

<u>الجزء الخامس (الفكرة الموسيقية الثانية):</u> أغنية شعبية تحمل نفحة دينية تعود بأصلها إلى شرق روسيا، تمثلت في لحن ذي طابع شرقي تؤديه آلة الكورنو الإنجليزي منفردة، وفي هذا اللحن يصور المؤلف السجناء الآسيويين المرافقين للقافلة، ثم وظف المؤلف آلة الكمان في أداء لحن بطريقة النقر؛ معززا هذا الأداء بمرافقة أدائية من آلتي التشيللو والكنترباص، ليصف من خلال هذا النسيج الموسيقي مسير القافلة عبر الصحراء الشرقية؛ في إشارة إلى لحظات المعاناة التي كانت تعيشها الجمال والخيول أثناء سيرها بسبب شدة حرارة الرمال، مستخدماً الثلثيّة (Triplet) للتعبير عن ذلك، كما يوضح اللحن في النموذج رقم (9):

نموذج رقم (9)

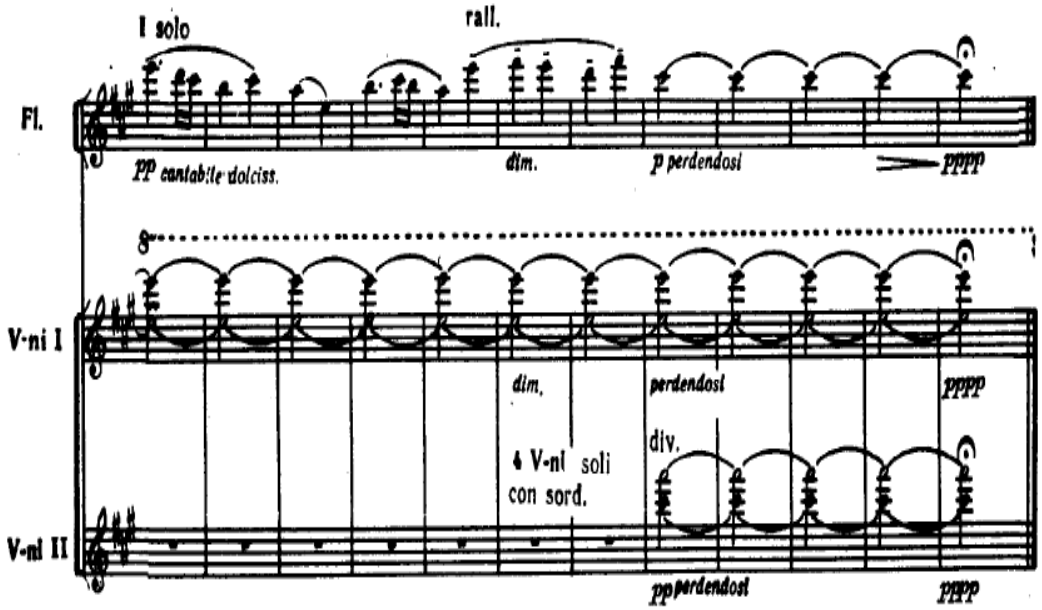
استخدم المؤلف الكورنو الانجليزي والأجراس في أداء لحن حزين؛ بينما ترافق بقية الآلات اللحن الأساسي، ويركز المؤلف على هذا اللحن باستمرار؛ إذ نجده قد كرر نفس الفكرة الموسيقية أربع مرات متتالية ولكن بتنويعات؛ منها مقامية شملت استخدام السلم الموسيقي (La M)؛ وأدائية تمثلت في أداء الفكرة من قبل

مختلف آلات الاوركسترا؛ بحيث تأخذ كل منها دورا في التعبير عن هذه الفكرة، ليكون بذلك قد أكد على التعبير المقصود من تكرارها ضمن إطار من التنوع الموسيقي الأدائي، الذي تختص به كل آلة أو مجموعة آلية من حيث الإمكانات والطابع الصوتي وأساليب الأداء وغيرها.

الجزء السادس: يعبر هذا الجزء من العمل الموسيقي عن سير القافلة إلى الإمام؛ إذ تمضي بعيداً ليتجدد الهدوء، حيث وظف المؤلف اثنتين من الأغاني تتداخلان فيه، وهي مسموعة بوضوح من خلال تمازج فكرتين موسيقيتين؛ الأولى تؤديها آلة الفلوت والثانية تؤديها آلة الفاجوت (الباصون) بصوتها العريض المنخفض، وترافقهما آلتا الفيولا والتشيللو بتناغم مع الفكرتين الرئيسيتين بالعزف بطريقة النقر (.pizz)، بالإضافة إلى مرافقة تؤديها آلة التمباني، كما تظهر المدونة في النموذج رقم (10):

نموذج رقم (10)

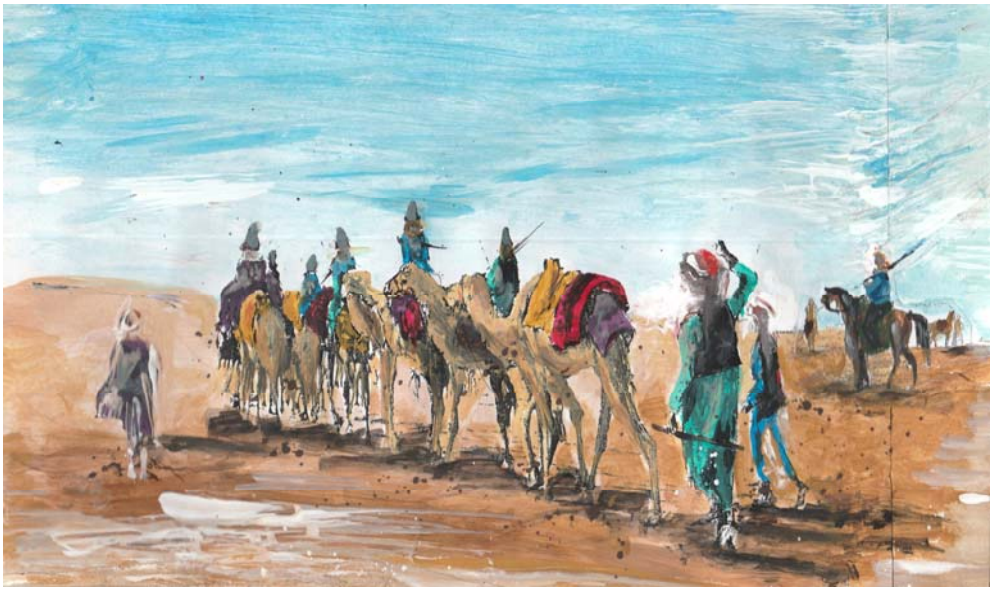
الخاتمة:

تقوم نهاية هذا القصيد السيمفوني على فكرة موسيقية تسودها الملامح الروسية بشكل رئيس، وتؤديها آلات نفخ خشبية بمرافقة آلة الترومبون، ترافقها آلات الاوركسترا بمرافقة بسيطة في أداء الجمل الموسيقية المتواصلة والطويلة، ثم تعزف آلة الكلارينت جملة موسيقية تمهيدا لانتقال الأداء إلى آلات الفلوت والكمان الأول والثاني دون مرافقة من آلات أخرى؛ في أداء غاية في الشفافية والإحساس، حيث استخدم المؤلف مفردات التعبير الأدائي (pp contabile)، التباطؤ في الأداء، بالإضافة إلى العزف بصوت خافت جداً (pp)، وبذا تكون نهاية العمل وخاتمته، كما يظهر في النموذج رقم (11):



نموذج رقم (11)

بعد الاستماع إلى العمل الموسيقي؛ والأخذ بالأبعاد التعبيرية الموسيقية وتحليل دورها وآلية توظيفها رسم الباحث التشكيلي لوحة ثانية لنفس الشهد مع إضافة الألوان، قام الباحث من خلالها بترجمة المشهد الذي توحي به الفكرة الموسيقية المسموعة إلى صورة مرئية؛ وإسقاط بعض التعابير الدالة على سير القافلة يرافقها الجنود والخيول في الصحراء، حيث تسمع الأصوات الخافتة المنبعثة من القافلة في الأفق الرحب، وتسمع أصوات توحي بسمات الصحراء وحركة القافلة وكأنها تأتي من مختلف الاتجاهات؛ كصوت الرياح وحركة الرمال ورتابة خطوات سير القافلة، وكذلك الأصوات المنبعثة من الأحمال على ظهر الجمال، في تعبير موسيقي جليّ يجعل المستمع للعمل والمشاهد للوحة وكأنه يعيش مشهد سير القافلة في الصحراء بتوثيق سمعي بصري، استطاع الباحث التشكيلي من خلاله أن يمزج بين زرقة السماء وهدوء الصحراء؛ وإبراز الحركة البطيئة لسير الجمال والخيول، وكأنما القافلة تغادر مورد الماء للتو، وهي لحظات تتسم بالارتياح والهدوء، كما تؤكد اللوحة التشكيلية رقم (2):



اللوحة رقم (2)

تشكلت لوحة القافلة من أربعة أبعاد؛ هي: المكان أو الفضاء، والزمان، والحدث واللون الذي يقوم مقام اللغة أو النغمة في الموسيقى، والكائنات التي تقوم مقام الشخوص في النصوص، وهنا تجدر الإشارة إلى أن اللوحة الفنيّة في مجال الرسم التشكيلي لا تحتل مكانتها ولا تؤدي دورها التعبيري الحقيقي ما لم توظف هذه الأبعاد الأربعة؛ لتنتقل بالعلاقات من حال المألوف إلى حال اللامألوف، بآلية لا تتناقض مع المألوف وإنما تمنحه معنى أوسع وقيمة جديدة.

نتائج الدراسة ومناقشتها:

يعتبر هذا القصيد السيمفوني بتركيبته البنائية والأدائية التعبيرية أحد أهم الأدلة القاطعة على فهم المؤلف للاوركسترا السيمفوني وآلية التعامل مع مجموعاتها الآلية، وتفعيل أدوارها بنظام متوازن يضمن استثمار أكبر قدر من إمكانياتها الصوتية والأدائية التعبيرية؛ بشكل يضمن تصوير فكرة أو مشهد (حركة درامية) بأكبر قدر من الدلالات التعبيرية المسموعة، استطاع من خلاله تكثيف هذا الزخم الفني ضمن عمل أوركسترالي تصويري هو القصيد السيمفوني "في سهوب آسيا الوسطى".

تمكن بورودين من دمج الأغنية ذات الدلالات الشعبية بانسجام مع ضخامة العمل الأوركسترالي؛ الذي يعد أكثر تعقيدا من حيث محتواه الموسيقي ومتطلبات أدائه؛ إذا ما قورن بالمحتوى الموسيقي الشعبي أو الشائع، وموظفا إياها لتحقيق رمزية مقصودة؛ تؤكد على هوية الشخوص والخصوصية المكانية؛ في تصويره لمشهد مسير القافلة في صحراء آسيا الوسطى يحميها الجنود الروس. وقد أعلن عن التعامل مع هذه الأغنيات بأسلوب موسيقي؛ يجعل منها رمزية موسيقية فكرية هامة في إطار التأليف الموسيقي الأوركسترالي عامة والقصيد السيمفوني بشكل خاص.

وظّف المؤلف الآلات الوترية القوسية خاصة الكمان منها مستغلا إمكاناتها الصوتية وتنوع تقنيات الأداء عليها، والتي تتيح مجالا أكبر لتوظيفها في أوجه تعبيرية متنوعة، فنجدها تؤدي دورا بارزا في التعبير عن

مسير القافلة، وأحيانا للإشارة إلى ما تنقله هذه القافلة من توابل وسجاد وأقمشة وأسلحة، وفي مواقع أخرى نجده قد وظّفها لإضفاء الطابع الشرقي على موسيقى هذا العمل.

وظّف بورودين عناصر مشهد حركة القافلة بتوازنها المشار إليه آنفا في بناء الفكرة الكاملة للمشهد المراد تصويره، والتي تقوم أساسا على مزج فكرتين موسيقيتين رئيسيتين؛ استطاع أن يدمجهما ببراعة مكّنته من تصوير مشهد القافلة في الصحراء، مشكّلة بذلك أيحاءات واضحة ودقيقة أهلتها للانتقال بكامل عناصرها من عالم المسموع إلى عالم المرئي.

كان للتعبير الموسيقي من الشفافية والدقة أن أوحى بدلالات عميقة عن كل ما يحيط بمشهد القافلة، حيث يتضح من اللوحة التي تمثل ترجمة للتعبير الموسيقي ما يؤكد ذلك؛ فمثلا نجد أن التباطؤ في الأداء الموسيقي قد انعكس في اللوحة من خلال تحديد كيفية تصوير حركة مسير الجمال في القافلة عبر رمال الصحراء الدافئة، كما جاءت الألوان الباردة متوافقة مع التعبير الموسيقي على نطاق أوسع؛ تمثل في ما يثيره في نفس المشاهد للوحة من ضبابية الحزن؛ والرحيل والخوف أحيانا، كما يُلاحظ التوافق ما بين الضوء ولون المساحات ذات الفضاءات في اللوحة.

يبرز أثر التعبير الموسيقي وسلاسة الأداء من خلال ما تؤكده هذه اللوحة من ترجمة لنبض الحدث؛ وتوضيح لملامح الشخوص والخيول والجمال، إلى حد يشعر معه الناظر لهذه اللوحة أنها تعيد ترجمة المشهد إلى الأصوات التي تكونت منها أصلا؛ ليشعر وكأنه يستمع لأصوات هرج الرحالة التي تظهر من خلال حركة الألوان ودرجاتها وظلالها، ومن هنا يبدأ المنظور بالاتجاه نحو المركز؛ إذ تشكل صوتاً خفياً، يبدأ صغيراً ثم يرتفع تدريجيا مع ارتفاع أصوات الآلات الموسيقية في العمل.

قائمة المصادر والمراجع:

العربية

اشخانيان، جوزيف و خليل، غسان. (1999) **الموسيقى للجميع - تفسير الكلمات والعبارات الموسيقية.** مطبعة شمالي اند شمالي، بيروت.

قدوري، حسين. (1987) **الموسوعة الموسيقية الصغيرة.** وزارة الثقافة والإعلام دار ثقافة الطفل، بغداد.

الانجليزية

Wolchonok, Louis. (1959) **The art of three dimensional design.** Published by Harper & Brother, USA.

الروسية**

Ильин, Михаил и Сегал, Елена. (1989) **Александр Порфирьевич Бородин – Письма.** изд. Правда, Москва.

(إيلييين، ميخائيل و سيغال، إيلينا. (1957) **ألكسندر بورفيريفش بورودين – في الرسائل.** برافدا، موسكو).

Зорина, Ангелина Петровна. (1985) **А.П. Бородин в воспоминаниях современников.** Москва, Музыка.

(زورين، أنجلينا بيتروفنا. (1985) **بورودين في مذكرات معاصريه.** موسكو، موزيكا).

Сохор, Арнольд Наумович. (1965) **Александр Порфирьевич Бородин – Жизнь, деятельность, музыкальное творчество.** Изд. Музыка, Москва – Ленинград.

(سوخر، آرنولد ناوموفيش. (1965) **ألكسندر بورفيريفش بورودين – حياة، النشاط، الإبداع الموسيقي.** موزيكا، موسكو - لينينغراد).

مواقع انترنت (الصفحات الالكترونية)

موقع النوادر الطربية: المهدي، احمد. (2010) **ظاهرة التعبير في الموسيقى العربية.**

http://www.kfary.com/news-140,N-10491

موقع: Classiccat

http://www.classiccat.net/borodin_a/biography.php

موقع: Malaspina

** تمت الترجمة من المراجع الروسية إلى العربية من قبل الباحث الثاني.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد 2، 2015، 159- 176

الآلات الموسيقية الشعبية لدى قبائل منطقة جنوب النيل الازرق

محمد سيف الدين علي التجاني، قسم الموسيقا، كلية الموسيقى والدراما، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا
الأمير النور إبراهيم مكي، قسم الموسيقا، كلية الموسيقى والدراما، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

تاريخ الاستلام: 2015/4/26 تاريخ القبول:2015/11/5

The Popular Musical Instruments of Southern Blue Nile Tribes

Mohamed Saif Eldin Ali Attigani, Sudan University of Science and Technology, College of Music and Drama
El Amir Elnour Ibrahim Maki, Sudan University of Science and Technology, College of Music and Drama

الملخص

هذا البحث بعنوان الآلات الموسيقية الشعبية لدي قبائل منطقة جنوب النيل الأزرق، يهدف إلى التعرف على هذه الآلات وطريقة عزفها وصناعتها في تلك المنطقة بالتركيز على الآلات الموسيقية لدى قبيلة البرتا احدى أهم قبائل المنطقة، وتناول البحث أشهر الآلات الموسيقية بالمنطقة مستعيناً ببعض النماذج التوضيحية مستخدماً طرائق المنهج الوصفي في تحليل محتوي المادة العلمية، من خلال المقارنة التي أجراها الباحثان بين هذه الآلات تم التوصل إلى نتائج مهمة بخصوص الآلات الموسيقية وصناعتها والطقوس المرتبطة باستخدامها في منطقة جنوب النيل الأزرق، ثم اختتم البحث بتوصيات ومكتبة البحث.

Abstract

This paper aims at identifying the musical instruments in the Southern Blue Nile region and the ways pf designing and playing them. It focuses on the musical instruments tribes of the region. The study deals with some of the most popular musical instruments in the region, using some illustrative models and the descriptive methods for analyzing the research sample. Comparison of the musical instruments in the Southern Blue Nile region yields significant results about the design and use of these instruments. The paper concludes with some recommendations, followed by the references of the research

المقدمة:

الالآت الموسيقية من صنع الانسان المتأثر بتيارات الحضارات البشرية والتنقل من بلد الي بلد ومن بيئة إلي اخرى، لذلك فإن الآلات الموسيقية تعتبر جزءاً من الحضارات العامة ومرجعاً في التدليل على ما قطعته الشعوب في تلك الحضارات (الحفني، 1978م، ص 18).

إن إقليم جنوب النيل الأزرق من أكثر مناطق السودان ثراء بالمواد الفلكلورية المحلية التى تنتجها البيئة، وهى أرض تتمتع عموماً بمناخ السافنا حيث تنمو الحشائش الصالحة لرعى الحيوان، وتنبت انواع كثيرة من النباتات والاشجار مثل القنا، وخشب الجميز، والقرع، وخشب الأبنوس، وغالبية تللك النباتات تصلح لصناعة الالآت الموسيقية (الوترية والإيقاعية والهوائية) والآلة الموسيقية صنعها إنسان النيل الأزرق من مادة واحدة أو أكثر من مادة لإصدار الصوت منها إما بالطرق أو بالنقر مثل الإيقاع أو بتسريب الهواء وتجويفها مثل آلات النفخ أو بتحريك الأوتار في الآلات الوترية.

إن ثراء منطقة النيل الأزرق بالآلات الموسيقية لا يتمثل في تنوعها فحسب بل في تميزها عن بقية أجزاء السودان الأخرى، فالآلات الموسيقية مثل (الوازا والبولو Bolo) توجد أيضاً داخل الأراضى الأثيوبية (1) لدى مجموعات تنتمى عرقياً لبعض المجموعات المتواجدة حالياً بإقليم جنوب النيل الأزرق، كما توجد إشارات تدل على وجود أبواق تشبه في أشكلها أبواق (الوازا)، وذلك بمنطقة جبال النوبة جنوب إقليم كردفان بغرب السودان، مثل أبواق (الكانقا kanga) وتتراوح أعدادها بين أربعة إلى ستة أبواق إلى جانب ابواق (البخسة)، وتستخدم مجموعات قبائل (اللاتوكا) بجنوب السودان أبواق تسمى (أكانقا) وهي تصنع من نبات القرع(Castelli, 1981,p21)، أما قبيلة الشلك فتستخدم أبواق تسمى (أدالو) كما توجد إشارات تدل على وجود أبواق تشبه الوازا شكلاً في مناطق أخري من العالم (2).

تتعدد وتتنوع مصادر وأنواع الالآت الموسيقية في إقليم النيل الأزرق فمنها المصنوعة من القرع مثل الوازا، والزمبارة بلنق، وأبواق باجيندو، ومزامير (البال، زمبارات الأودك، ومزامير الموربيا) عند قبيلة البرون المابان، واخرى مصنوعة من الخشب مثل مزامير (اندنقا، انجيلي، والصفاقات) عند البرون، وتوجد آلات مصنوعة من القنا مثل مزامير (بلونقرو، بلوشورو، ايمبل، ابباراي، بل توصيو، التيلي، الشيما، ومزامير الفافيرا عند القنزا والمقنزا)، والآلات المصنوعة من القصب مثل آلة (أقاموا). (مكي، 2010م، ص38)

أهداف البحث:

1. تسليط الضوء على أنواع الآلات الموسيقية في منطقة جنوب النيل الأزرق.
2. التعرف على طرق وأساليب صناعة الموسيقية في منطقة جنوب النيل الأزرق.
3. تحديد المناسبات التي تستخدم فيها الآلات الموسيقية في منطقة جنوب النيل الأزرق.
4. التعرف على الطقوس والتقاليد المرتبطة باستخدام الآلات الموسيقية في منطقة جنوب النيل الأزرق

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في أنه يعد من أوائل البحوث الخاصة يتناول الآلات الموسيقية في إقليم جنوب النيل الأزرق، كما أنه سيصبح معينا للمتخصصين والطلاب والمهتمين بمثل هذا النوع من الدراسات.

منهج البحث:

المنهج الوصفي (تحليل المحتوى)

نبذة تعريفية عن منطقة جنوب النيل الازرق:

يقع أقليم جنوب النيل الأزرق في الجزء الجنوبي الشرقي من السودان وتقدر مساحته بحوالي 38:500 كيلو متر تقريباً(الضو، 1983م، 52)، ويمثل البوابة الجنوبية الشرقية للسودان حيث تشترك حدوده مع دولة إثيوبيا من ناحية الجنوب والجنوب الشرقي، تحده من الشمال والشمال الشرقي ولاية سنار، ومن الجنوب الغربي تحده دولة جنوب السودان، ويقدر سكان الإقليم بحوالي 358,000، أما عاصمة الإقليم فهي مدينة الدمازين التي تبعد حوالي 512 كيلومتر جنوب شرق مدينة الخرطوم.

Blue Nile state (BNS) covers an area of approximately 38.500 Sq Km and is located as the eastern gate of the south Sudan. It borders with sennar state of the north, upper Nile state to the west and Ethiopia to the East and comprises six localities: Roseries, Damazin, Bau, Geissan, Kurmuk, and Tadamin. Blue Nile state was established by presidential Decree No.3 in 1992, and the state legislative Assembly was formed and the constitution drafted during 2006. And It's population is estimated at about 358.000, Damazin is the provincial capital city which lies about 512 km from Khartoum, capital of Sudan.

الآلات الموسيقية التى تستخدمها القبائل فى إقليم النيل الازرق:

أولاً: الالآت المصنوعة من القرع:

1. آلات الوازا

تتكون الوازا من اثنى عشر آلة أو أبواق(3) (عشرة منها أساسية) واثنتان إضافيتان تستخدمان لتحسين صوت آلات الوازا وتصنع من نبات القرع في شكل أنابيب ذات أحجام مختلفة، ولكل آلة اسم وموقع خاص داخل المجموعة، يتغير حسب المقطوعة الموسيقية المراد عزفها، إن كل واحدة من هذه الآلات تصدر صوتاً واحداً فقط، وبذلك يكون النطاق النغمى لهذه المجموعة (عشرة اصوات).

تتراوح أطوال الآت الوازا بين مترين لأطولها وأربعين سنتتمتر لاقصرها، ويتنوع الصوت الصادر تبعاً لذلك التدرج، فأغلظ الأصوات تصدر من أطولها وأحد الأصوات من أصغرها، وتقسم الأدوار على آلات المجموعة حسب النغمة التى تصدر عنها، وينحصر دور العازف في تحديد القيمة الزمنية لتلك النغمة، وموقعها داخل المجموعة، فعندما يؤدي كل عازف دوره بدقة تامة يكون النسيج الصادر عبارة عن جمل لحنية متنوعة تشكل فى مجملها أغنية أو قطعة موسيقية مكتملة بكل تفاصيلها اللحنية والإيقاعية، وبدون أى

خلل فى النسيج الموسيقى، وآلات الوازا تنفذ الجانب اللحني من العمل الموسيقى، أما الجانب الإيقاعي فيتم بواسطة قطعة من خشب الأبنوس، تسوى على هيئة مثلث محذوف الضلع الثالث كما يلي:

الشكل رقم (1) يوضح آلة بالى الإيقاعية التى تصاحب آلات الوازا

(^)

تسمى هذه القطعة (بالى Bali) (4) يضعها عازف الوازا على كتفه الأيمن، وتضرب بمضرب يتخذ من قرن الماعز او قرن الخنزير (قرشي، 1913، مقابلة)، إذن فآلات الوازا آلات لحنية وإيقاعية فى آن واحد، (التجاني، 2003م، ص 210-211).

إن عدد الأبواق المكونة للمجموعة الكاملة للوازا هى عشرة أبواق تتراوح اطوالها ما بين 35 سم و190سم تقريباً، تقسم مجموعتين تحتوي كل مجموعة على خمسة ابواق ولكل آلة اسم ووظيفة محددة تقوم بها.

صناعة آلات الوازا وترتيب مواقعها وأسمائها (المجموعة الاولى وتضم خمسة ابواق) وهي:

1. وازالو Wazalu ومعناها الولد(5) وهي الأصغر حجما بين مجموعة آلات الوازا، وعازفها هو قائد (المجموعة) ويسمونه الرأس ويكون موقعه في منطقة وسط المجموعة التى تقف في شكل حلقة أو دائرة متحركة حول المركز، ويقف دائماً أمام الفرقة ويراقب نظام العزف وخلفه الآلات رقم (4) وتسمى (وازا مشنق) ورقم (5) (أغيربالى) ورقم (6) (أسيسغو)، أما بقية الالآت فتقف في شكل نصف دائرة خلف المجموعة، فالالآت الصغيرة من جهة اليمين والكبيرة من اليسار (الضو،1983م، ص 58-59) وتكون (وازا اقروش) آخرها لأنها أكبر حجماً، أما عازف (وازا وازالو) فهو بمثابة قائد الفرقة وهو الذي يعطي الإشارة لبقية الآلات لبدء العزف.
2. وازا مشانق Waza Mshung وتعني الفتاة الصغيرة، وهي الآلة الثانية ويصدر عنها صوت يشبه صوت البنت الأنثى كما هو متفق عليه لدى تلك القبائل.
3. وازا أغير بالي Waza Agir Bali معناها شاب تربال، وبالي معناها المنتباب وهو آلة لقطع الحشائش، ومهمة عازف وازا اغربالى تشكيل الضرب الإيقاعى المصاحب لصوت لآلة الوازا التي يحملها.
4. وازا نيهارو Waza Niaharu أو نياحارو معناها المغنية، أي أن هذه الآلة تصدر صوتاً يشبه صوت المرأة (الأرملة) أو المطلقة ويطلق عليها بالعامية لفظ (العزبا) ودورها هو تكملة اللحن داخل المجموعة بدقة وتناغم.
5. وازا دوولWaza Dool: ولفظ دوول معناها البومة، وهى تصدر صوتاً يشبه صوت طائر البومة، هذه هي الآلات الخمس في المجموعة الأولى وأحياناً تضاف آلتان صغيرتان من الوازا لتحسين الصوت وهما:
   1. وازا مشهر بالا Waza Mishir Bala ومعناها طفل رضيع(6).
   2. وازا مشهر بالى Waza Mishir Bali ومعناها الطفل الصغير، وهي آلات تعمل على تحسين صوت الوازا، وكل فرد من المجموعة يحمل على كتفه الأيمن عودا معقوفا يسمي Bali ويضرب عليه بقرن ماعز لإصدار الضرب الايقاعي (7) المناسب لأدائه الموسيقي.

المجموعة الثانية: وهذه تعزف طبقة صوتية أغلظ من طبقة أصوات المجموعة الأولى، وتسمى الآلات بما يناسب أسماء الطيور أو الحيوانات، وتتكون المجموعة الثانية من خمس آلات كما يلي:

1. وازا أزيزاغو Waza Azyzagu: عازف هذه الآلة يحمل بيده اليمني (كشكوش) من القرع وهو عبارة عن قرعة بداخلها حبوب اللوبيا الجافة أو الحصى أو بذور نبات البابون.
2. وازا إشينجر Waza Ashinger تصدر هذه الآلة صوتاً يشبه صوت الحمار.
3. وازا أقوندو Waza Agoondu وأقندو معناها الثعلب وفى رواية تعني الظهر المنحنى، وذلك لأن العازف يعزف هذه الآلة وهو محني الظهر، وهو الذى يقود المجموعة.
4. وازا آشور دانجي Waza Dangi: تصدر صوتاً يشبه صوت الرجل الكهل (العجوز) الطاعن في السن ويسمونه (برن بالا).
5. وازا أقروش Waza Agroash: اى صوت الاسد وهي أكبر آلة فى الوازا وتعادل فى المجموعة الأولى آلة وازا دوول ويصل طول هذا البوق الى مترين أو أكثر.

تسمى آلات المجموعة الأولى حسب المراحل العمرية للإنسان والمجموعة الثانية تسمى حسب أسماء الحيوانات والطيور، وفى المجموعة الأولى توجد أصوات تشبه السوبرانو (فى آلة وازا مشنق) وأخرى تشبه الآلطو فى وازا (نياهارو) وفى المجموعة الثانية نجد اصواتاً تشبه الباريتون فى (وازا شنجر) وأصوات الباص فى (وازا اقروش)(8)، والمجموعتان تصدران أصواتا على بعد أوكتاف ينتج عنه توافق لحني وتعبيري.

إصدار الصوت وطريقة عزف آلات الوازا:

تصدر كل آلة من آلات الوازا صوتاً واحداً فقط حيث يكون موقع هذا الصوت ضمن منظومة اللحن المنفذ من قبل المجموعة، مثلاً إذا أرادت المجموعة عزف أغنية معينة فإن كل فرد يحمل آلة يعرف موقعه من اللحن والقيمة الزمنية ونوع الشكل وطبيعة التعبير المقصود، فمثلا إذا كان الصوت الصادر (صول) وفق شكل الدبل كروش أو الكروش أو المنقوط أو خلافه، بمعنى أن جميع الآلات تصبح آلة واحدة ولكن أصواتها موزعة بين أفراد المجموعة، فبدلاً من أن يهتم كل عازف بعزف آلة واحدة يهتم العازف - فى حالة آلات الوازا - بصوت واحد فقط، كما أن عدد الأصوات هى خمسة أصوات يتم تكرارها غلظة أو حدة، لذلك يصبح الصوت الصادر مزدوجاً عند السمع، وبناء عليه يكون عدد آلات الوازا هو عشر آلات بحيث يصدر عن كل آلتين صوت واحد أحدهما غليظ والآخر حاد أى على (بعد ثامنة) إضافة إلى أصغر آلتين وموقعهما فى وسط المجموعة (التجاني، 2003م، ص113).

أسلوب مسك آلة الوازا أثناء العزف:

أما بخصوص ترتيب آلات الوازا وطريقة مسكها أثناء العزف فيتم بمسك الآلة باليد اليسرى بالقرب من منطقة المبسم ولابد للعازف من الإلتزام بإبقاء أصبع الإبهام متجهاً إلى الأرض، وأصبع الخنصر متجهاً ناحية الفم وهى قاعدة أساسية وضرورية جداً إذ لا يستطيع العازف إصدار الصوت أو تحمل حمل الآلة لفترة طويلة بل يصاب بالإعياء وربما المرض فى السلسلة الفقرية أو العنق أو الشفاه وغيرها.

تستخدم الوازا أثناء الغناء الموازين التالية:

نموذج رقم (1) يوضح الميزان الذى يؤلف فيه لآلات الوازا.

أسلوب عزف آلات الوازا وطريقة إختيار الألحان :

قبل أن تبدأ المجموعة العزف تأتي فتاة غير متزوجة وتقف فى منطقة وسط المجموعة بجوار عازف آلة (وازالو) وتختار أغنية من الأغاني الخاصة بالقبيلة، بعدها يلتقط عازف وازالوا اللحن ويقوم بإعطاء إشاراة لأفراد المجموعة في صيغة أشكال إيقاعية (التجاني، 2003م، ص213-214)، يؤديها عبر الصوت المفرد الذي يصدر عن آلته، وبذلك توضح الأغنية المراد عزفها، ويقوم عازف آخر بالرد عليه بأشكال إيقاعية من تركيب الأغنية، وهكذا يرد عازف آخر ثم غيره وهكذا يتبادل الجميع مكونات اللحن كل حسب دوره اللحني المحدد له، بعد ذلك تتداعى الأصوات متناثرة ثم تنتظم فى مسار اللحن الأساسى للأغنية، ويستمر الغناء والعزف والرقص التعبيري حتى الوصول إلى مرحلة الاكتفاء، ثم يقوم عازف وازا أقوندو بإصدار تراكيب إيقاعية معينة يفهم الجميع مقصدها، وعلى الفور يلتقط وازالو تلك الإشارة ويبدأ فى إصدار أوامر محددة إيذانا بالسكوت والصمت، ويسلم الإشارة إلى الوازا الذى يليه وبدوره يقوم بنفس العمل إلى أن تصل الإشارة إلى الوازا (دانجى) العجوز فيصدر صوتاً غليظاً جداً يعلن به انتهاء الأغنية، ويبدأ الاستعداد للدخول فى أغنية ثانية، يلاحظ أن تلك الخطوات الخاصة ببدء وانتهاء الأغنية تتم فى سرعة فائقة لا تتعدى ثواني معدودة، ويرجع ذلك إلى الخبرة الكبيرة التى اكتسبت عبر الممارسات الطويلة. (التجاني، 2003م، ص213-214).

شكل رقم (2) يوضح طريقة مسك الآت الوازا اثناء العزف.

2. آلات اقمبورو Agamboro

تتكون هذه الآلات من سبع قطع بحيث يكون العازف رقم سبعة هو قائد المجموعة , ويحمل فى يده آلة إيقاعية تسمى اسيسغو (كشكوش)، وتعتبر آلات اقمبورو هى المرحلة التى سبقت آلات الوازا يؤلف لهذه الآلات فى ميزان ثنائى سريع ويستمر لعدد خمس أو ست موازير يتم تكرارها ثم يستخدم قوس إلغاء المازورة الاخيرة (1. 2.) ليكون ختام العمل وقوف مفاجئ (Subito) بعد سكتة كروش كما يلي:

نموذج رقم (2) يوضح الميزان الذى يؤلف فيه لالآت اغمبور

3. ابواق باجندو Bagindo Trumpets:

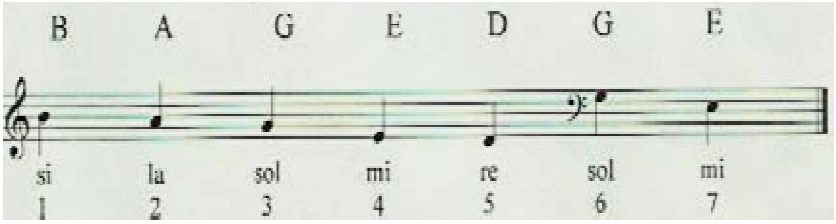
الباجندو هي مجموعة من الأبواق تصنع من القرع الطويل يسمى بابت إتش(9) Bapeititeech ويصدر الصوت عن طريق إهتزاز الهواء داخل البوق، وتصاحب ابواق الباجندو آلات إيقاعية عبارة عن خشبات أو عيدان تضرب ببعضها لإصدار الإيقاع، وتسمى هذه الخشبة (جى باجندو) في منطقة الكتف ليصدر عنها صوت الايقاع المكمل للنغمات الصادرة من الأبواق، تتراوح أعداد ابواق الباجندو ما بين ستة إلى سبعة، وهناك مبسم على رأس كل آلة يصنع من القرع يسمى (سلانتو)، ولكل آلة وظيفة فى إصدار النغمة، كما أن كل آلة تصدر صوتا واحدا فقط، والباجندو نوع من الموسيقى تمارسها قبائل القمز وقبائل أب رملة (10) والقباويين والهمج والكواهلة، في إحتفالات الحصاد (جدع النار) والنفير والزواج والختان والموت، ومن اشهر أغانى باجندو أغنية (اويا قسما السرايا) ومعناها (أخى جاء من بلد العرب وتعلم اللغة العربية)، بالإضافة إلى أغنية طائر السمبرية وهى رمز للزراعة، أغنيات الباجندو تتآلف من كلمتين فقط، كما يلي:

جدول رقم(1) يوضح اسماء واطوال ابواق الباجندو

رقم	أسم البوق	المعني باللغة العربية	الطول بالسم
بوق رقم (1)	آقور أو قر	يعني الزعيم	54 سم
بوق رقم (2)	آندك أو انداك	وهي باجندو	66 سم
بوق رقم (3)	تأتكر أو تتكر		75 سم
بوق رقم (4)	لالنق		86 سم
بوق رقم (5)	بيكولو أو بابيكولو		93 سم
بوق رقم (6)	بابر أو بابور		108 سم

تضبط أبواق باجندو على ابعاد خماسية النغم على النحو التالي:

شكل رقم (3) ضبط أصوات ابواق باجندو (لها دوزنة خماسية)



شكل رقم (3) يوضح الآت باجندو

4. قرعات باتمتم Batumtum Gourds

يتم تصنيع قرعات باتمتم من نبات القرع حيث تجوف وتفرغ القرعة دون أن تشق أو تتلف، ومن ثم يتم تجفيفها وثقبها ثقبا صغيرا في مقدمتها العليا في شكل دائرة مفتوحة، وتتكون الباتمتم من ثلاث قرعات مختلفة الاحجام (كبيرة، متوسطة، صغيرة)، ويصدر الصوت عنها بالطرق أو النقر، والقرعة الكبيرة تسمى (بالاتم)(11) تعزف عليها الشيخة بكفة اليد، أما القرعة الثانية المتوسطة فأصغر حجماً من القرعة الأولى، ولها فتحة صغيرة في مقدمتها من أعلى، وتعزف عليها نائبة الشيخة بالضرب براحة اليد اليمنى، أما القرعة الثالثة فهي مشطورة إلى نصفين، يتم وضعهما على الأرض وتعزف عليهما إمرأة بمضارب مصنعة من جريد النخل، إضافة الى عازفة رابعة تحمل قرعتين صغيرتين مقفولتين بداخلهما الحصى أو نوى التمر، ولكل قرعة رقبة طويلة تمثل مقبض، وتصدر أصواتاً إيقاعية منتظمة أثناء الاهتزاز، بطريقة تشابه استخدام آلة الكشكوش أسيسغو Asesagho عند البرتا، وينسجم هذا الكشكوش مع بقية قرعات باتمتم(12)،

شكل رقم (4) يوضح قرعات باتمتم

5. كشكوش باتمتم Batumtum Kash Koash:

يعتبر الكشكوش من اكثر الجلاجل إنتشاراً في السودان ويمكن صنعه بسهولة عن طريق وضع حجارة صغيرة أو بذور صلبة أو ذرة شامية داخل بخسة أو قرعة فارغة ثم تقفل البخسة (13)، ومن الضروري وجود مقبض حتي يتحرر صندوق الرنين من قبضة العازفة، وتختلف درجة الصوت ولونه بإختلاف حجم ومادة العلبة وما يتحرك بداخلها عند هز الكشكوش، ويضاف كشكوش باتمتم إلى قرعات باتمتم، حيث يصدر الصوت منسجماً تماماً، وتتعدد أسماء الكشكوش بتعدد اللهجات واللغات وهو يستخدم في حلقات النوبة والزار، ويصنع كشكوش باتمتم من نوع خاص من أنواع نبات (الفايكس) المتسلق.

6. قرعات أم بيناه Ampeina

يستخدم القمز مجموعة القرعات الكبيرة المستديرة كآلات نفخ موسيقية، يطلق عليها (قرعات بيناه) تصاحبها آلة الربابة تسمى (سنغوا) في إنسجام تام، إذ تحل هذه القرعات محل الطبول والالآت الإيقاعية في ضبط الإيقاع، ويصاحب ذلك رقصة تسمى رقصة أم بيناه.

تنقسم هذه القرعات إلى ثلاثة أنواع متفاوتة الأحجام، القرعة االأولى كبيرة تسمى (ياقو بيناه) أي الأب، ودورها عزف الضربة القوية من الميزان، والقرعة الثانية تسمي (مُودا بيناه) أو (هودا بيناه) أي الأم وهي متوسطة الحجم وتعزف الضربات الضعيفة من الميزان، أما القرعة الثالثة الصغيرة فتسمي (تولا أو دولا) أي الإبن وتعزف زخارف إيقاعية ذات طبيعة سريعة، وقرعة (ياقو بيناه) الكبيرة لها فتحتان فتحة علوية وأخرى في الأسفل بعد تفريغها من الحبوب، والفتحة الصغيرة العليا ينفخ فيها العازف فتخرج نغمة واحدة إيقاعية، وأحياناً يزيد عدد هذه القرعات من ثلاث إلي أربع أو خمس، وتكون مهمة القرعتين الصغيرتين الإضافيتين عزف زخارف إيقاعية ذات طبيعة نغمية سريعة، وأصوات هذه القرعات مجتمعة مع صوت الربابة (سنغوا) يخرج النسيج في شكل أغنية يرددها المغني ومجموعة الشيالين مع مصاحبة الرقص(عيسى، 2104م، مقابلة).

شكل رقم(5) يوضح قرعات ام بيناه

7. قرعات الدبك Eldoubuk:

تستخدم قرعات الدبك عند قبائل الهمج، والقباويين، وهي ثلاث قرعات مفتوحة من الوسط توضع داخل طست أو إناء به ماء وتعزف الشيخة (شيخة الدبك) على القرعة الكبيرة ومساعدة الشيخة تعزف على القرعة المتوسطة والصغيرة، ثم قرعة إضافية صغيرة عبارة عن كشكوش خارج الطست تعزف عليها إمرأة ثالثة، ويكون العزف على هذه القرعات بمضارب من القنا أو الخشب، ويقوم عازف الربابة وهو المغني الرئيس بأداء الدور الأساسي المتمثل في أداء المقاطع الرئيسة للأغنية، ويكون جالساً على البنبر(14) بجوار عازفات القرعات بوسط دائرة الرقص ويقوم الكورس (وهم الراقصون أنفسمهم) - خليط من النساء والرجال- بأداء مطلع الأغنية ويتكرر بين المقاطع، ويكون الرقص في شكل دائرة واسعة في ساحة أمام شيخة الدبك ويتماسكون بالأيدي في منطقة الكتف والخصر مع ضرب الأرض بقوة من الرجال، ويكون الضرب مرة للأمام ومرة للخلف في إيقاع (ثلاثي سريع) وأحياناً إيقاع خماسي، أما بالنسبة للنساء فيكون الضرب خفيفاً، وكلمة الدبك أي الضرب على الأرض وهي رقصة قديمة منتشرة بين عرب البادية في العراق ولبنان وفلسطين(عبد القادر، 2006، ص68) وقد أورد ابراهيم اسحاق أن الدبك نراه في رقصة متشابهة هي رقصة الدبكة، تلك الرقصة العربية المعروفة في منطقة بلاد الرافدين (اسحاق، 1980م، ص68) وعن طريق أدائها دائماً نجد ان كل راقص في الدبكة يمسك بالآخر في انسجام مع الدوارن ببطء أو بسرعة، إن ضرب الأرض بالأرجل له جذور بدائية تشير إلى طرد الأرواح والقوة الشريرة، وأن الدوران أثناء الرقص إشارة إلى دورة الكون(عبد القادر، 2006ن، ص68).

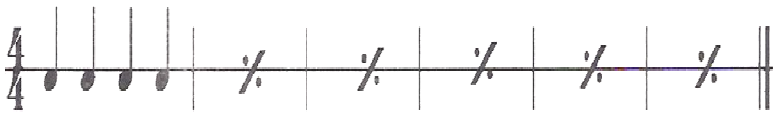
شكل رقم (6) يوضح قرعات الدبك

ثانياً: الآلات المصنوعة من القنا والخشب

1. آلات بلونقرو Bolu Nagaro

تعتبر المزامير من أقدم الآلات الموسيقية التي عرفها الأنسان، وقد كان يصنعها من عظام الحيوانات وأخشاب الاشجار والبوص وغيرها، والمزامير والابواق هي أساس الثقافة الموسيقية لقاطنى إقليم جنوب النيل الازرق، ويكثر استخدام هذه المزامير والأبواق عند البرتا والقمز والأنقسنا والمابان، وهذه المزامير تصنع من المواد المحلية (متوفرة بكثرة فى البيئة المحلية) (15) مثل القنا والقرع وبعض الأخشاب، انتشرت مزامير بلونقرو بين مجموعات البرتا في جبال بنى شنقول وعموديات قيسان والكرمك إلى داخل الأراضى الاثيوبية فى الجبال المنتشرة فى عمودية فازوغلى وحتى مدينة الروصيرص والدمازين وقنيص شرق، والبرتا هم مجموعة مستقرة تمارس الزراعة (بشير، 2014م، مقابلة) ومن أكثر المجموعات فى اقليم النيل الازرق إنتاجاً للثقافة الموسيقية وقد اشتهرت مجموعات البرتا بممارسة موسيقى الوازا، ومزامير بلونقرو، ومزامير بلوشورو، ومزامير بلو، ومزامير بلهو، ومزامير ابراري، ومزامير فاقا نجيري، وايمبل، وأغامو، وبل سيسو، ودانق، وزمبارة بلنق، ربابة أبنقرنق، ومزامير اقنجر الخاصة (بناس آليلى) ومزامير بلونقرو (16) او زمبارات القنا هى آلات موسيقية شعبية تشبه إلى حد كبير آلات الناى عند المصريين وتشبه آلة الفلوت والبكلو فى آلات الموسيقى الحديثة.

يتكون لفظ بلونقرو من مقطعين (بلو) وتعني نفخ أى زمبارة او مزمار و(نقرو) معناها نقر أو ضرب أى (إيقاع النقارة) أي (زمبارة + نقارة) وجميع هذه المزامير مع النقارة يطلق عليها بلونقرو (17) وهذه المزامير تكون متراصة فى نصف دائرة، وتصاحب آلة بلونقرو بآلة إيقاعية واحدة (نقارة) يكون موقعها وسط الحلقة، ويكون عدد الآلات ثلاثين او خمس عشرة او ست عشرة قطعة، وأحجامها تتراوح بين عشرة سنتمترات لأصغرها وخمسين سنتمترا لأطولها، وتؤلف لها الألحان فى ميزان رباعى معتدل السرعة يتم التدرج فى الإبطاء إلى أن يصبح بطيئاً جداً كما يلى:



نموذج رقم (3) يوضح الميزان الذى يؤلف فيه لآلات بلونقرو

يبدأ استهلال الغناء دائماً بضربات إيقاعية من هذه النقارة، أما الختام فيكون أيضاً من النقارة ولكن العازف يؤدي شكلاً جديداً من ضربات إيقاعية سريعة ومتلاحقة (Tremolo) تتخذ مزامير القنا (بلونقرو) أطوالاً مختلفة ومجموعة كل خمس آلات منها منظومة نغمية خماسية خالية من نصف الدرجة الصوتية، وكل مزمار من هذه المزامير هو عبارة عن اسطوانة مجوفة لها فتحة واحدة فقط (فتحة علوية) ينفخ فيها العازف ولا توجد بها ثقوب جانبية، وتعزف مزامير بلونقرو في إيقاع ثلاثي مشابه تماماً لإيقاع الوازا.

تصنع مزامير بلونقرو من نوع خاص من القنا الغليظ يسمى (اوكستيناثيرا ابو سنينة Oxytenathera Abyssinia) الذي ينمو فى الوديان والسهول جوار مناطق جبال فاقشن (جبال قيسان) وجبال البرتا الكشارة (فى كشنكرو) وجبال فادوقا وجبل بل مقو (18) وفي مناطق خور يابوس وخور عدار.

تستخدم مزامير القنا (بلونقرو) عند الرقص والغناء فى الأفراح والإستنفار وعند ممارسة عادة الهوكى وعادة المورکى وتصاحبها آلات نفخية أخرى مثل القرن(19) وآلات إيقاعية مثل النقارة والتى عادة ما تصنع من شجرة الجميز وتجلد بجلد البقر.

توصيف مزامير القنا (بلونقرو) (20):

جدول رقم (2) يوضح اسماء واطوال مزامير البلونقرو

اسم المزمار بلغة البرتا		اسم المزمار بلغة البرتا	الطول بالسنتمتر
أتارى اخولى	(أ)	اتيقو اتيقو قندى	16 17
1. مشرجنق(21) 2.إشوتو 3. مشنق بيشي 4. أبا مشنق بالا 5. اشولقا	(ب)	اجيرارى اجيرارى قندى مشنق هارو بل مشنق مشنق هارو	19 22 24,3 25 31,5
6. مشرجنق دانق 7. إشوتو دانق 8. أبا مشنق دانق 9.أبا مشنق دانق 10. اشولقا دانق	(ج)	قل قيرا يو قيرا يو قندى انجا جى مشرجنق	36 40,5 45,2 50,2 64,5
11. كوكو 12. إشوتو 13. إبنهرن 14. ثرهن محسن	(د)	مشرجنق قندى قشا ريق عريق ابونى	72 80,3 88,5 96

شكل رقم(7) يوضح مزامير بلونقرو أثناء العزف

شكل رقم(8) يوضح مزامير بلونقرو اثناء العزف

يتم إصدار الصوت الموسيقي عن مزامير القنا (بلونقرو) من خلال إهتزاز الهواء المنفوخ فيهما(Aero phone) وهي ذات أطوال مختلفة، وكل مزمار من هذه المزامير يصدر صوتاً موسيقياً واحداً، لذلك فان الخط اللحني(Melody) يتكون بذات الطريقة التي يتكون بها عند أبواق الوازا غير أنها تختلف عن الوازا، وطريقة إصدار الصوت، ومثلما للوازا فتحتان إحداهما علوية ينفخ عليها العازف والأخرى سفلية يخرج منها الصوت، ففي مزامير القنا يصدر من ذات الفتحة التي ينفخ عليها العازف وذلك لوجود فتحة واحدة فقط بالمزمار لذا فإن العازف يضع شفته السفلية على حافة الفتحة لتيمكن الهواء المرتد من إصدار الصوت بذات الطريقة في حالة النفخ في فتحة زجاجة فارغة، مما يعني أن إصدار الصوت من هذه المزامير يتم بذات الكيفية التي يمكن أن يصدر بها الصوت من زجاجة فارغة (الضو، 1986م، ص58-59) فبالنظر إلى الجدول رقم (2) نجد ان مزامير المجموعة (ب) و (ج) تحمل ذات الأسماء علي النحو التالي:

جدول رقم (3) يوضح العلاقة القطبية لمزامير القنا لدي البرتا

مجموعة (ب)	مجموعة (ج)	نسبة الأطوال	النسبة بالتقريب
مشرجنق	موشرجنق دانق	39 : 19	2 : 1
إشوتو	اشوتو دانق	42 : 22	2 : 1
أبا مشنق بيشي	أبا مشنق دانق	50 : 34	2 : 1
أبا مشنق بالا	أبا مشنق دانق	56 : 28	2 : 1
اشولقا	اشولقا دانق	61 : 31	2 : 1

2/ مزامير انجيلى المائلة Oblige Engeli Pipes

مزامير انجيلى من اقدم الآلات الموسيقية الشعبية فى منطقة اقليم النيل الأزرق، وقد اشتهرت بها مجموعات الهمج Hameg في الروصيرص والقرى وبكورى وكرمة وعند الهمج فى جبل تورناسى بمحلية الكرمك وهى تشبه آلة الناى، وتتميز بخصوصية عالية تجعل من العازف عليها يعبر بصدق من خلال أنفاسه واحساسه، ومزامير انجيلى عبارة عن ثلاثة مزامير فى شكل أنابيب تصنع من الخشب، الأولى الصغيرة تسمى زمبارة انجيلى وبلغة البرتا (انجيلو بنغولا) وتعنى الصبى، والزمبارة الثانية هى (مشنق بالا) وتعنى الفتاة الصغيرة، أما الثالثة الكبيرة تسمى (مصى بالا) وتعنى المرأة العجوز.

تمارس موسيقى انجيلى فى المناسبات الاجتماعية مثل زفاف، والولادة، والوفاة، ولكن الاستخدام الرئيسي لهذه الآلات ورقص الانجيلى أثناء مواسم الزراعة ونظافة الحشائش، وهي تمارس بحب وشغف، وترتبط بالأفراح والأتراح، وهذه المزامير لها شخص مسئول عن المحافظة عليها (يسمى شيخ المزامير).

وموسيقى انجيلى خماسية تلهب حماس الرجال وتشجعهم وتخفف عنهم عناء العمل الثقيل، حيث لا يسمح بمغادرة الحواشة (مكان الزراعة) إلا بعد الفراغ تماماً من العمل في نظافة كل الحشائش الطفيلية.

شكل رقم (9) يوضح الآت انجيلي المائلة

نتائج البحث

1. يوجد عدد كبير من الآلات الموسيقية الشعبية في منطقة جنوب النيل الأزرق وتنقسم إلى آلات لحنية وآلات إيقاعية، أما اللحنية فهي:

أ. آلات الوازا

ب. آلات أقمبورو.

ج. آلات أبواق باجندو.

د. آلات بلونقرو.

هـ. مزامير انجيلي.

كما أن لكل مجموعة من تلك الآلات خصائص ومكونات ومجموعات وقياسات تختلف عن الأخرى.

أما الآلات الإيقاعية فهي:

أ. آلات بالي.

ب. آلات قرعات باتمتم.

ج. كشكوش با تمتم.

د. قرعات أم بيناه.

هـ. قرعات الدبك.

و. آلات مطارق جي باجندو.

أما أشهر القبائل فهي قبائل البرتا وآلاتها الوازا باستخداماتها وطرق عزفها وخصائصها ومميزاتها اللحنية المتفردة، بجانب القبائل الكثيرة الأخرى التي تعيش في المنطقة مثل الهمج والقباويين والبرون والمابان، ولكل قبيلة آلاتها اللحنية وآلاتها الإيقاعية التي تتميز بخصائص متفردة ومتنوعة تختلف عن القبيلة الأخرى.

أما بخصوص صناعة الآلات ومسمياتها فهي تصنع بطرق مختلفة وتستخدم المواد المتاحة المستمدة من الطبيعة والبيئة الغنية بأنواع مختلفة من النباتات، أشهرها نبات القرع والقنا وأخشاب الأشجار المتنوعة حيث يتم اختيار الأنسب منها لتصنيع الآلات الموسيقية وفق المواصفات والنسب الفنية العالية، والتي تتم بالفطرة، وعادة يخصص شخص يعرف (بالشيخ) وهو المتخصص في صناعة الآلات والمحافظة عليها، كما يتم اختيار اسم الآلة وفق وظيفتها الاجتماعية ويتم تنسيبها وفق أهميتها، فمثلا في حالة آلات الوازا تنسب الآلة الرئيسية للأب وبعدها للأم ثم الإبن الأكبر ثم الأخوان والأخوات وفق أنظمة اجتماعية محددة وموروثة، كما ترتبط عندهم بما يعرف بالسبر أو الفأل الحسن والسيئ، وارتباط ذلك بالطبيعة والزراعة والحصاد والصيد، فهي أنظمة اجتماعية متكاملة محكمة النسيج.

أما الطقوس والعادات والمناسبات المرتبطة باستخدام الآلات الموسيقية فهي عديدة أشهرها عادات الحصاد مثل عادة (جدع النار)، والزراعة والنفير والزواج والختان والوفاة والاستنفار والنجدة.

التوصيات:

1. ضرورة تصميم برامج لتدريب الطلاب على عزف الآلات الشعبية السودانية، خاصة آلات النفخ الكثيرة إقليم النيل الازرق، لأغراض ربط وتعريف الطلاب بموسيقى السودان عامة، والموسيقى بإقليم النيل الأزرق بصفة خاصة، وذلك لتأهيل خريجين على علم ودراية بالموروث الموسيقي الغنائي السوداني.
2. الاهتمام بالبحوث وإجراء المزيد من الدراسات المستقبلية لكشف المزيد من خصائص ومميزات الموسيقى والآلات الموسيقية الشعبية السودانية.
3. تبادل البحوث المرتبطة بالآلات الشعبية بين الدول العربية والإفريقية للتعرف عليها تهميدا لتوظيفها لخدمة المجتمع على المستوى المحلي والاقليمي والعالمي.

هوامش البحث

1/ آلات الوازا التي تستخدم في الأراضي الإثيوبية أكبر حجماً.

2/ توجد في قارة استراليا قبائل (Abu Ruganas) تعيش في حالة بدائية وتستخدم أبواق الوازا وتمارس عادة جدع النار مثل حالة قبيلة البرتا تماماً حسب إفادة الفنان السوداني الاسترالي عاصم الطيب القرشي وهو من أبناء منطقة النيل الأزرق، هاجر واستقر في استراليا قبل أكثر من عشرين عاما.

3/ تتكون آلات الوازا من خمس آلات رئيسة يتم ازدواجها على طبقة أحد أو أغلظ فتصبح واسعة المجال الصوتي، الأمر الذي يمكن من الأداء والتعبير بصورة أفضل وأكثر منطقية وراحة عند الاستماع إليها.

4/ آلة بالي(Bali) تتخذ من خشب الأبنوس لأنه خشب صلب، ويصدر أصواتاً رنانة عند الضرب عليه بواسطة قرن الماعز، ويلاحظ أن كل تلك الآلات مستوحاة ومصنعة مما تنتجه الطبيعة أو من مخلفات الحيوانات ويتم اختيارها وتسويتها بمهارة ودقة متناهية وبطريقة فطرية متوارثة.

5/ وازالو: هي آلة صغيرة حادة الصوت، ويطلق عليها لفظ (رأس الهوس او شيطان الوازا).

6/ معظم آلات المجموعة الأولى تسمى حسب المراحل العمرية للإنسان منذ الولادة حتى الشيخوخة.

7/ تكون الآلة الإيقاعية المصاحبة للوازا في شكل هيئة مضرب خشبي يسمى (السفروق) يجمع على (سفاريق) تصنع من خشب الأبنوس على الشكل (^) وتسمى بالعامية (أدخلو)، يضعها العازف على كتفه الأيمن ويضربها بمضرب يسمى (كسبل) يتخذ عادة من قرن الغزال أو قرون البقر أو سن الخنزير.

8/ من الملاحظ أن كلمة وازا تسبق كل اسم من هذه الأسماء لتفرق بينها وبين بعض الآلات الموسيقية الأخرى في نفس المنطقة وتحمل أسماء مشابهة.

9/ (بابت إتش) هو نوع من القرع الطويل وطعمه مر، ومتعدد الأطوال والأحجام والأشكال، وهو نفس القرع الذى تصنع منه أبواق الوازا.

10/ قبيلة أب رملة الآن تبنت الاهتمام بموسيقى الباجندو.

11/ بالاتم: هو اسم القرعة الكبيرة المستديرة ووقد سميت عليها الرقصة باتمتم.

12/ تصنع قرعات بالاتم من نبات القرع ويسمى بالعامية (البخسة) وهي قرعة من نوع خاص بها رأس شبه مستدير ومقبض ويستخدم لمصاحبة الرقص لدى قبيلة البرتا أثناء ممارسة رقصة الوازا.

13/ البخسة: نوع من القرع Gourd الجاف تملأ بالبذور الجافة، وعند الاهتزاز تحدث أصواتا إيقاعية.

14/ البنبر: هو مقعد شعبي صغير يصنع من الخشب أو من جذوع الأشجار ويستخدم في المناطق الشعبية.

15/ هذه المنطقة ذات المناخ الممطر (مناخ السافنا).

16/ عند زيارة فريق من علماء Ethno musicology الألمان إلى إقليم النيل الأزرق في السبعينيات ومشاهدتهم لمزامير بلونقرو لاحظوا أن هذه المزامير مقطعة بطريقة مطابقة تماماً لما حدده العالم الاغريقي فيثاغور فى نظريته الموسيقية التي تقول (إن أطوال الأوتار هي التي تتحكم فى النغمة) وهي من أوائل النظريات فى الموسيقى.

17/ مزامير بلونقرو لا تختلف كثيراً عن مزامير البلوشورو، فهي تصنع من نوع خاص من القنا، أغلظ حجماً، كما أن الجزء الأسفل من الآلات العشرة يكون مكسواً بجلد الماعز ليساعد المسك باليد اليمنى.

18/ جبل بل مقو: ومعناه بلغة البرتا جبل الزراف، وموقعه شرق مدينة قيسان بمنطقة جنوب النيل الأزرق.

19/ القرون The Horns: يقصد قرن حيوان التيتل، يصنع منه المزمار (الصفارة أو الزمبارة)، بعد ثقبه بطريقة معينة، وتستعمل هذه الآلة أيضاً عند قبائل الفلاتة والتعايشة والهبانية، كما توجد قرون الأبقار في ساحة المصارعة بجبال النوبة في منطقة جنوب كردفان، يثبتها الراقصون في رؤوسهم عند رقصة الكمبلا، أما قرون الماعز فتستخدم كمضرب لآلة بالي الإيقاعية المصاحبة لآلة الوازا ورقصة الوازا.

20/ تتم تسمية مزامير بلونقرو حسب المراحل العمرية للانسان، وحسب أسماء الحيوانات الموجودة بالمنطقة، وتعزف مزامير بلونقرو في احتفالات الزراعة والحصاد، والنفير ومناسبات الزواج وأثناء ممارسة عادة الموركي، وعند استقبال كبار المسؤلين بالدولة، وتمارس طقوس معينة عند تدشين استخدام مزامير بلونقرو لأنها تظل محفوظة داخل غرفة مغلقة، ولا تستخدم طيلة فترة فصل الخريف مثل آلات الوازا.

21/ مشرجنق: معناها دجاج بري يطلق عليه (جداد الوادي)، ويظهر مع بداية الحصاد.

قائمة المصادر والمراجع:

اولاً: الرواة

الملك عوض الحاج يوسف النور (ملك قري) مقابلة شخصية، بمنزله، السـاعة 12:30 ظ السبت، أم درمان 2014م.

طه أفيري بشير: 62 سنة من أبناء أورا بمحلية الكرمك، فنان مشهور بالمنطقة، مقابلة شخصية بمركز شباب أم درمان، الساعة 4 عصراً السبت 12/اغسطس/2014م.

عيسي إبراهيم عيسي: (شيخ الدبك) مقابلة شخصية بالروصيرص، حي العصاصير بتاريخ 2014/3/15م الساعة 5 مساء شريط رقم 24.

مراجع البحث باللغة العربية:

إبراهيم إسحاق: الأدب الشعبي، ورقة مقدمة من خلال مهرجان الثقافة الثالث، الخرطوم، 1980م.

الأمير النور إبراهيم مكي: الأنماط الغنائية والضروب الإيقاعية عند قبيلة القمز بجنوب النيل الأزرق، رسالة ماجستير في الموسيقي غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2010م، صفحة 38.

عبد القادر سالم: الأنماط الغنائية بإقليم كردفان، الطبعة الأولى، مطابع العملة، الخرطوم، 2006م، صفحة 68.

علي إبراهيم الضو: الموسيقي التقليدية فى مجتمع البرتا، معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، الخرطوم، 1988م، الصفحات 52-58- 59 -157.

محمد سيف الدين علي التجاني (د): أهمية وأثر التدوين الموسيقي على الموسيقى فى السودان، رسالة دكتوراه غير منشرة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، الخرطوم، 2003م، الصفحات (113- 210- 211- 213- 214).

محمود أحمد الحفني: علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1978م صفحة 18.

المراجع باللغة الانجليزية

Emirco Castelli "Musical Instruments from South Sudan" Khartoum symposium 2-5 February, Khartoum, 1981, p.21

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

Volume 8, No. 2, 2015, 1437 H

CONTENTS

Articleas in arabic

- **The Musical Scene in Plastic Painting** **105 - 122**
  Nabil Aldarras;Mohammad Nassar
- **Proposed Exercises to Overcome Difficulties in Playing Oud Instrument for Beginner Students in Music Department/ Yarmouk University** **123 - 142**
  Nedal Obeidat
- **The Symphonic Poem "In the Steppes of Central Asia" by Alexander Borodin – "Analytical Study"** **143 - 158**
  Mohammad Almallah;Aziz Madi;Tayseer Tubaishat
- **The Popular Musical Instruments of Southern Blue Nile Tribes** **159 - 176**
  Mohamed Attigani;El AmirMaki

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 ٥	€ 20
Institutions	JD 8	€ ٤٠

Correspondence

Subscriptions and Sales:

Prof. Dr. Wael M. Rashdan
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University
Irbid – Jordan
Telephone: 00 962 2 711111 Ext. 3638
Fax: 00 962 2 7211121
E-mail: jja@yu.edu.jo

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 ١٥٠ 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 ١٤ Normal /Arabic and ١٢ English.
3. Papers including figures, drawings, tables and appendices should not exceed thirty (٣٠) 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 8, No. 2, 2015, 1437 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-Ass'ad
Carleton University, USA.

Mostafa Al-Razzaz
Helwan University, Egypt.

Tyrus Miller
University of California, USA.

Nabeel Shorah
Helwan University, Egypt.

Khalid Amine
Abdelmalek Essaadi University, Morocco.

The Hashimite Kingdom of Jordan

Yarmouk University
Irbid, Jordan

Jordan Journal of the ARTS

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

Volume 8, No. 2, 2015, 1437 H

Jordan Journal of the
ARTS

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

Volume ٨, No. 2, 201٥, 1437 H

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

Chief Editor:

Prof. Dr. Wael M. Rashdan, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Editorial Board:

Prof. Dr. Ziyad Salem Haddad, Faculty of Architecture and Design, Jordan University of Science and Technology, Irbid, Jordan.

Prof. Dr. Mohammd Ali Yagan, Faculty of Architecture and Built Environment, The German-Jordanian University, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Raed Rizeq Shara, Faculty of Architcture, Al-Balqa University, Irbid, Jordan.

Dr. Husni Abu-Kurayem, Faculty of Art and Design, Zarqa University, Zarqa, Jordan.

Dr. Nayef Shboul, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University,Irbid, Jordan.

Editorial Secretary: Kholoud Khasawneh.

Arabic Language Editor: Prof. Ali Al-Shari.

English Language Editor: Prof. Nasser Athamneh.

Cover Design: Dr. Arafat Al-Naim

Layout: Kholoud Khasawneh

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Dr. Wael M. Rashdan
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University, Irbid, Jordan
Tel. 00 962 2 ٧٢١١١١١ Ext. 3638
E-mail: jja@yu.edu.jo