KSU
Kafrelsheikh University
جامعة كفر الشيخ

مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا

(بحوث علمية وتطبيقية)

العدد الثاني – يونيو ٢٠١٨م

مجلة علمية محكمة

تصدر عن كلية التربية النوعية جامعة كفر الشيخ

(ISSN 2314-7458) (Print)
(ISSN 2314-7466) (Online)

لائحـــــة

مجلة كلية التربية النوعية-جامعة كفرالشيخ

(مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا (بحوث علمية وتطبيقية)

Journal of Specific Education and Technology

(Scientific and Applied Research)

(مجلة علمية دولية دورية محكمة نصف سنوية)

(ISSN 2314-7458) (Print)

(ISSN 2314-7466) (Online)

مقدمة

المجلة العلمية لكلية التربية النوعية هي مجلة دورية نصف سنوية محكمة تصدرها كلية التربية النوعية جامعة كفرالشيخ.وهى تعد استمرار للنشاط العلمى الذى تقوم به الكلية ومنفذاً جاداً يخرج منه الأبحاث العلمية المتميزة فى مجالات (التربية الموسيقية ـ التربية الفنية ـ الإقتصاد المنزلى ـ الإعلام التربوى ـ تكنولوجيا التعليم ـ العلوم التربوية والنفسية والتربية الخاصة) وجميع المجالات المرتبطة بها والتي يجريها أو يشترك في إجرائها أعضاء هيئات التدريس والباحثين في الجامعات والمعاهد العلمية ومراكز وهيئات البحوث من داخل مصر وخارجها باللغتين العربية والانجليزية.

أهداف المجلة:

تهدف المجلة إلى:

- نشر الثقافة العلمية بين الباحثين وتوثيق الروابط الفكرية من خلال نشر البحوث العلمية المبتكرة. .
- إيجاد قنوات اتصال بين العاملين فى المجالات النوعية المختلفة والمؤسسات الأكاديمية
- لارتقاء بمستوى التعليم النوعي والعمليات الإنتاجية المرتبطة به فى المؤسسات التعليمية المختلفة وتطويرها باستحداث الأساليب والوسائل المستخدمة
- توطيد العلاقات العلمية والفكرية بين الجامعات والمراكز البحثية والجهات المتخصصة وتبادل الإصدارات العلمية بين الجامعات.

التنظيم الإداري للمجلة

مادة (1)

تصدر كلية التربية النوعية – جامعة كفرالشيخ مجلة علمية محكمة دوليا باسم : " مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا (بحوث علمية وتطبيقية) " Journal of Specific Education and Technology (Scientific and Applied Research) .

مادة (2)

يشكل مجلس ادارة المجلة من

1. الأستاذ الدكتور /عميد الكلية (رئيسا للتحرير)
2. الأستاذ الدكتور /وكيل شئون الدراسات العليا والبحوث (مديرا للتحرير)
3. الأستاذ الدكتور /وكيل شئون التعليم ةالطلاب عضوا
4. الأستاذ الدكتور /وكيل شئون خدمة المجتمع وتنمية البيئة (عضوا)
5. السادة رؤساء الأقسام العلمية بالكلية (أعضاء)
6. 2 عضو من السادة اعضاء هيئة التدريس بالكلية

مادة (3)

تشكيل هيئة تحرير المجلة من السادة:

1-الأستاذ الدكتور /عميد الكلية رئيسا للتحرير
2-الأستاذ الدكتور /وكيل الكلية للدراسات العليا والبحوث مديرا للتحرير
3- يجوز لمجلس إدارة المجلة اختيار نائبا لمدير التحرير من هيئة التدريس بالكلية .
4- أربعة اعضاء من هئية التدريس بالكلية يختارهم مجلس ادارة المجلة.

مادة (4)

- **يكون للمجلة سكرتير ادارى يتم اختياره من بين العاملين الإداريين المتميزين بالكلية بموجب قرار من عميد الكلية (رئيس التحرير)**
- **وكذلك مشرف مالي يختص بتنظيم حسابات المجلة ويجوز ندب احد العاملين بالكلية أو أكثر للعمل بالمجلة.**

مادة (5)

يختص مجلس ادارة المجلة بما يلى-:

1-تحديد موعد إصدار المجلة والإعلان عنها والموضوعات العلمية التي تنشر بها.
2-اختيار قوائم المحكمين المعتمدين لديها من بين أعضاء هيئة التدريس المتخصصين المصريين أو الأجانب من داخل الجامعة وخارجها أومن خارج الوطن.
3-تحديد عدد المحكمين لكل بحث بحيث لا يقل عن اثنين على أن يكون أحدهما على الأقل من خارج الجامعة.
4-تحديد رسم الاشتراك السنوي فى المجلة أو النشرة وكذلك رسوم النشر وثمن بيع الأعداد للأفراد والهيئات.
5-تحديد نظام تبادل المجلة على أساس اتفاقيات التبادل مع الهيئات المحلية والأجنبية.
6-وضع القواعد فيما يتعلق بتقديم البحوث للمجلة ونظام التحكيم والمراجعة وأعمال الطباعة بما يكفل جدولة هذه الإجراءات فى مواعيد ثابتة وإمكانية تعديلها.
7-وضع قواعد صرف المكافآت للمحكمين والمراجعين والقائمين على أعمال المجلة.
8-تحديد عدد النسخ التي تطبع بكل عدد وكذلك مستخلصات الأبحاث المنشورة.
9-اقتراح قبول التبرعات والمنح.

مادة (6)

يدعو الأستاذ الدكتور رئيس التحرير مجلس الادارة وهيئة التحرير للاجتماع مرة على الأقل كل شهرين – أو بناء على طلب ثلثي أعضاء مجلس الادارة للنظر فى الأمور المعروضة وما يتعلق بكل من أعداد المجلة وتسجل الاجتماعات و تعتمد من مجلس الكلية فى موعد غايته عشرة أيام من تاريخ كل اجتماع.

مادة (7)

- يتم إصدارها بصفة دورية "نصف سنوية "وتختص بنشر الأبحاث العلمية المتخصصة فى الفنون التطبيقية، المقدمة من أعضاء هيئة التدريس و الباحثين و المتخصص بالجامعات والمعاهد والمراكز البحثية و الفنية والمتاحف داخل مصر أو خارجها باللغة العربي أو الانجليزية، ويجب عند نشر الأبحاث باللغة العربية نشر ملخص مختصر لها باللغة الانجليزية وبالعكس

مادة (8)

-يجوز أن تصدر المجلة أعدادا استثنائية متخصصة في موضوع يري مجلس الادارة أهميته للنشر، وتحدد عدد النسخ التي تطبع بكل عدد.

مادة (9)

-ترسل الأبحاث باسم السيد) (مدير تحرير المجلة) حسب القواعد والشروط والضوابط الفنية التي تحددها هيئة التحرير للبحوث المقدمة للتحكيم ولا تلتزم المجلة برد الأبحاث أو الدراسات التي لا يتقرر نشرها أو تكون غير مقبولة للنشر.

مادة (10)

-يجب على الباحث عند تقديم البحث للنشر بالمجلة تقديم إقرار بأنه لم يسبق نشره كاملا في مجلة أخرى أو مؤتمر سابق.

مادة (11)

-يتم تحكيم البحث من اثنين من السادة المحكمين المتخصصين بطريقة سرية خلال شهر من تاريخ استلام البحث وللمجلة الحق في حالة التأخر عن الموعد المحدد يتم ارسال البحث لمحكم آخر .

مادة (12)

-فى حالة اختلاف المحكمين للبحث من حيث "قبوله " او" عدم قبوله"يتم إرسال البحث لمحكم ثالث لإبداء الراى الذي سوف يرجح الموافقة على نشر البحث من عدم نشره.

قواعد النشر

1- تقدم البحوث بإحدى اللغتين العربية أو الانجليزية على أن يصاحب كل بحث ملخصين (باللغة العربية والانجليزية) فيما لا يزيد عن صفحة واحدة لكل ملخص.

2- يرسل البحث عبر البريد الالكتروني الخاص بالمجلة نسخة Word وأخري PDF

3- في حالة الرغبة لارسال البحث ورقي ؛ يرسل أصل البحث إلى سكرتارية تحرير المجلة وتخصص صفحة للعنوان تحتوي علي عنوان البحث يليه إسم الباحث ثم المسمى الوظيفى. يقدم أصل البحث مع ثلاث نسخ مكتوبة بصيغة الورد Word على وجه واحد فقط ويرفق مع البحث CD

وتسلم الابحاث بالمواصفات الاتية

تنسيق الصفحة

- حجم الصفحة A4
- الهامش 3سم من جميع جوانب الورقة.
- نوع الخط Times New Roman فى حالة اللغتين العربية والانجليزية.
- حجم خط العناوين 16 Bold
- حجم خط العناوين الفرعية 14 Bold

- حجم النص الكتابى 14
- التباعد بين الأسطر (1) مفرد.
- حجم خط الهوامش " رأس وتذييل الصفحة " 11
- حجم خط العناوين أسفل الصورة أو الشكل أو أعلى الجداول 12

تتبع الطريقة العلمية لكتابة المراجع حسب اسلوب محدد

- بالنسبة للكتب: أسم المؤلف – التاريخ – عنوان الكتاب " تحته خط " – جهة النشر – دار النشر.
- بالنسبة للمقال: أسم المؤلف – التاريخ – عنوان المقال – أسم المجلة " تحتها خط " – رقم المجلد " إن وجد " – صفحات النشر – جهة النشر.
- بالنسبة للرسائل العلمية : أسم صاحب الرسالة – التاريخ – عنوان الرسالة (ماجستير – دكتوراه) – أسم الكلية – أسم جامعة.

ملاحظات هامة

1. يجب أن تكون جميع البحوث مطابقة مع أصول وقواعد البحث العلمى، ويعتبر الباحث "مقدم الورقة " تحت طائلة المسؤلية فى حالة مخالفة هذا الشرط ويكون ذلك دون أدنى مسؤلية علي المجلة.
2. تنشر الابحاث بالمجلة بحسب أسبقية الموافقة على النشر بعد إعدادها فى صورتها النهائية طلقا للنموذج المرفق.
3. في حالة وجود تعديلات ، يعاد البحث لصاحبه لإجراء التعديلات عبر الايميل او بالبريد لاعادة كتابته بنفس نظام المجلة على نفقته مع تسليم النسخ الأصلية والنسخ المعدلة إلى سكرتير تحرير المجلة .
4. لا يحصل الباحث على خطاب " شهادة قبول النشر" إلا بعد سداد كامل الرسوم (تحكيم - طبع - نشر)
5. في حالة رفض البحث من المحكمن جميعهم يتم رد مبلغ الاشتراك المدفوع بعد خصم مصاريف التحكيم.
6. في حالة رغبة الباحث في ارسال مستلات أو مجلة كاملة يكون ذلك علي نفقته الخاصة.

رسوم النشر:

مؤلف واحد

- **للمصريين**
  - 500 جنيه مصرى
  - ما زاد عن (15) صفحة يسدد مبلغ (20) عشرون جنيهات مصرية عن كل صفحة.
- **لغير المصريين**
  - 200 دولار أمريكى للمصريين العاملين بالخارج ولغير المصريين، حتى ولو كان ضمن الباحثين من هو موجود بداخل مصر.
  - ما زاد عن الـ (15) صفحة يسدد مبلغ (5) خمسة دولار أمريكى عن كل صفحة.

أكثر من مؤلف

- **للمصريين**
  - 600 ستمائة جنيها مصريا
  - ما زاد عن (15) صفحة يسدد مبلغ (20) عشرون جنيهات مصرية عن كل صفحة.

- **لغير المصريين**

- **250دولارا أمريكيا للبحث المشترك للمصريين العاملين بالخارج ولغير المصريين ، حتى ولو كان ضمن الباحثين من هو موجود بداخل مصر.**
- **ما زاد عن الـ (15) صفحة يسدد مبلغ (5) خمسة دولار أمريكى عن كل صفحة زائدة.**

- **من حق أى باحث الحصول على أى عدد من فصلات بحثه (المستلات) سعر الفصلة الواحدة علي حسب ما يتم تحديده من المجلة .**
- **يقدم للباحث نسخة مجاناً من المستلة الخاصة ببحثه، وفى حالة رغبة الباحث فى الحصول على أى نسخ إضافية عليه سداد ثمن النسخة.**

أسرة التحكيم

تخصص اقتصاد منزلي

م	الاسم	التخصص	الجامعة
1	Prof. Dr. Abdel-Fattah Mohamed Seyam	Textile - Clothing	College of Textiles, NCSU, USA
2	Prof.Dr. Eun Jin	Fashion Merchandising	Indiana University of Pennsylvania, USA
3	Prof. Dr. Lavinia Ban	Fashion Design	Jeddah International College, KSA
4	Prof. Dr. Galina Mihaleva	Design and Media	School of Art, Design and Media at Nanyang Technological University, Singapore
5	Prof. Dr. Alexandra Cabral	Fashion Design/ fashion as art and costume design	Lisbon School of Architecture Universidade de Lisboa
6	Prof.Dr. B.K Behera	Textile - Clothing	Indian Institute of Technology Delhi, India
7	Prof. Tae Jin Kang	نسيج - ملابس	كوريا
8	أ.د/ أماني محمد شاكر	نسيج	جامعة كفر الشيخ
9	أ.د/ أحمد سالمان	نسيج - ملابس	جامعة حلوان
10	أ.د/ عادل هنداوي	نسيج - ملابس	جامعة طنطا
11	أ.د/ السيد أحمد النشار	نسيج - ملابس	جامعة كفرالشيخ
12	أ.د/ يوسف الحسانين	تغذية	جامعة حلوان
13	أ.د/ مصطفي عون	صناعات غذائية	جامعة كفرالشيخ
14	أ.د/ سمير متولي	صناعات غذائية	جامعة كفرالشيخ
15	أ.د/ سمير محمد علي	صناعات غذائية	جامعة اسكندرية

16	أ.د/ طلعت سحلول	تغذية	جامعة دمياط
17	أ.د. فاتن كمال لطفي	ادارة المنزل	جامعة الاسكندرية
18	أ.د/ سميرة أحمد قنديل	ادارة المنزل	جامعة الاسكندرية
19	أ.د/ ربيع محمود نوفل	ادارة المنزل	جامعة المنوفية
20	أ.د/ نعمة مصطفي رقبان	ادارة المنزل	جامعة المنوفية
21	ا.د/ ميرفت ابراهيم الدميري	تغذية	جامعة كفرالشيخ
22	أ.د / مهجة عبد العزيز	تغذية علاجية	جامعة كفرالشيخ
23	أ.د/ محمد ماهر محمد		عميد فنون تطبيقيةجامعة 6 اكتوبر

تخصص التربية الفنية

م	الاسم	التخصص	الجامعة
1	Prof. Abdel-Fattah Mohamed Seyam	Textile - Clothing	College of Textiles, NCSU, USA
2	Prof. B.K Behera	Textile - Clothing	Indian Institute of Technology Delhi, India
3	Prof. Dr. Tauheed Mehtab	Design	Sharda University, Delhi, India
4	أ.د/ أماني محمد شاكر	نسيج	جامعة كفر الشيخ
5	أ.د/ أحمد سالمان	نسيج	جامعة حلوان
6	أ.د/ سيد علي السيد	نسيج	جامعة حلوان
7	أ.د/ حماد عبدالله حماد	نسيج	جامعة حلوان
8	أ.د/ محمد متولي عامر	نسيج	الأردن
9	أ.د/ جميلة المغربي	نسيج	جامعة حلوان
10	أ.د/ غادة الصياد	نسيج	جامعة دمياط
11	أ.د/ مرفت زكي شرباس	تصوير	جامعة حلوان
12	أ.د/ السيد عبده سليم	النحت	جامعة كفرالشيخ
13	أ.د/ محمد اسحاق	النحت	جامعة حلوان
14	أ.د/ محمد رسمي	النحت	جامعة حلوان
15	أ.د/ سعيد عنان	الخزف	جامعة طنطا
16	أ.د/ حسان راشد	الخزف	جامعة طنطا
17	أ.د/ أحمد وحيد مصطفي	تصميم معادن وحلي	جامعة بدر
18	أ.د/ حامد البذرة	معادن	جامعة حلوان
19	أ.د/ سهام عفيفي	معادن	جامعة حلوان
20	أ.د/ السيد مزروع	معادن	جامعة طنطا
21	أ.د/ منير حسن	معادن	جامعة بنها
22	أ.د/ شريف مسعد عارف	معادن	جامعة حلوان
23	أ.د/ حكمت بركات	تاريخ الفن	جامعة حلوان
24	أ.د/ محسن عطيه	تاريخ الفن	جامعة حلوان

25	أ.د/ أحمد حاتم	تكنولوجيا تعليم التربية الفنية	جامعة حلوان
26	أ.د/ محمد حافظ الخولي	تصميم	جامعة حلوان
27	أ.د/ عبلة حنفي عثمان	علم نفس التربية الفنية	جامعة حلوان
28	أ.د/ سرية صدقي	مناهج وطرق تدريس تربية فنية	جامعة حلوان
29	أ.د/ زينب صبره	أشغال فنية	جامعة حلوان
30	أ.د/ حسين حجاج	طباعة	جامعة دمياط
31	أ.د/ مها عامر	طباعة	جامعة طنطا
32	أ.د/ سلوى شعبان	طباعة	جامعة حلوان
33	أ.د/ حسن الفار	طباعة	جامعة حلوان
34	أ.د/ رانيا الامام	طباعة	جامعة طنطا
35	أ.د/ محمد ابراهيم محمد ابراهيم	طباعة	المعهد العالي للهندسة والتكنولوجيا بالمحلة الكبري
36	ا.د/ سعد السيد العبد	رسم وتصوير	جامعة حلوان
37	ا.د/طارق حسن أحمد على -	الرسم والتصوير	جامعة حلوان
38	أ.د/ اشرف اسماعيل العريني	الرسم والتصوير	جامعة القاهرة

تخصص تربية موسيقية

م	الاسم	التخصص	الجامعة
1	أ.د/ سهير عبد العظيم محمد	موسيقي عربية	جامعة حلوان
2	ا.د/ داليا حسين فهمي	موسيقي عربية	جامعة عين شمس
3	ا.د/ داليا عمادالدين المصري	موسيقي عربية	جامعة كفرالشيخ
4	ا.د/ يونس بدر	بيانو	جامعة حلوان
5	أ.د/ ابتسام مكرم ابراهيم	بيانو	جامعة حلوان
6	ا.د/ شريف زين العابدين	بيانو	جامعة حلوان
8	أ.د/ شريف علي حمدي	صولفيج غربي	جامعة حلوان
9	أ.د/ دليلة رفيق سلامة	صولفيج غربي	جامعة
10	أ.د/ كاميليا جمال الدين	صولفيج غربي	جامعة حلوان
12	أ.د/ رشا طوموم	تأليف ونظريات	جامعة حلوان
13	ا.د/ محمد عبدالله	تأليف ونظريات	جامعة حلوان
14	ا.د/محمود الليثي	أوركسترالي	جامعة حلوان
15	ا.د/ محمد عصام	أوركسترالي	جامعة حلوان
16	ا.د/سمير رشاد	أوركسترالي	جامعة حلوان
17	ا.د/ سعاد عبدالعزيز محمد	مناهج وطرق تدريس	جامعة القاهرة
18	ا.د/ أميرة سيد فرج	مناهج وطرق تدريس	جامعة حلوان
19	ا.د/ سوزان عبدالله	مناهج وطرق تدريس	جامعة حلوان

تخصص الاعلام التربوي

م	الاسم	التخصص	الجامعة
1	أ.د/ حسن عطية	مسرح	اكاديمية الفنون
2	أ.د/ كمال حسين	مسرح	جامعة القاهرة
3	أ.د/ محمود علم الدين	صحافة - اعلام	جامعة عين شمس
4	أ.د/ جمال النجار	صحافة - اعلام	جامعة الازهر

تخصص تكنولوجيا التعليم

م	الاسم	التخصص	الجامعة
1	أ.د/ عبداللطيف الجزار	تكنولوجيا التعليم	جامعة عين شمس
2	أ.د/ رضا القاضي	تكنولوجيا التعليم	جامعة حلوان
3	أ.د/ محمد عطيه خميس	تكنولوجيا التعليم	جامعة عين شمس
4	أ.د/ محمد ابراهيم الدسوقي	تكنولوجيا التعليم	جامعة حلوان
5	أ.د/ نبيل جاد عزمي	تكنولوجيا التعليم	جامعة حلوان
6	أ.د/ عبد العزيز طلبه	تكنولوجيا التعليم	جامعة المنصورة
7	أ.د/ الغريب زاهر اسماعيل	تكنولوجيا التعليم	جامعة المنصورة
8	أ.د/ عادل سرايا	تكنولوجيا التعليم	جامعة المنصورة
9	أ.د/ حمدي شعبان	تكنولوجيا التعليم	جامعة الزقازيق
10	أ.د/ خالد علي عويس	تكنولوجيا التعليم	المعهد العالي للفنون التطبيقية بأكاديمية القاهرة الجديدة
11	أ.د/ زينب أمين	تكنولوجيا التعليم	جامعة المنيا
12	أ.د/ أماني فوزي الجمل	علوم الحاسب الألي	جامعة المنصورة
13	أ.د/ محي الدين اسماعيل العلامي	علوم الحاسب الألي	جامعة المنصورة
14	أ.د/عطا ابراهيم الألفي	علوم الحاسب الألي	جامعة المنصورة

للتواصل:

البريد الالكتروني: Secon@spe.kfs.edu.eg

موقع المجلة: http://www.kfs.edu.eg/specific/index_dep.aspx?dep=389

الفاكس:0473109509 **الهاتف** 01060556200 & 01007260763

العنوان : كفرالشيخ - شارع الجيش- جامعة كفرالشيخ – كلية التربية النوعية

مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا (بحوث علمية وتطبيقية)

Journal of Specific Education and Technology (Scientific and Applied Research)

العدد الثاني يونيو 2018

م	الفهرس	الصفحة
	تخصص التربية الموسيقية	
1	**تنمية تذوق الموسيقى العربية لدى الطفل المصري في مرحلة رياض الأطفال باستخدام الألحان الشعبية (دراسة تطبيقية)** **أمل الطيب** مدرس الموسيقي العربية – كلية التربية النوعية – جامعة عين شمس	11
2	**المستحدثات التكنولوجية في التعليم الموسيقي وتأثيرها على المعلم والمتعلم دراسة نقدية تحليلية** **أ.د/ بهية جلال الإخريطى** أستاذ بقسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة الإسكندرية	27
3	**الاداء العزفى والصولفائى على اله العود لموسيقى (حدوته ارض العنب) نبيل شورة** **أميرة محمد هشام عكاشة** مدرس الموسيقي العربية بقسم التربية الموسيقية، كلية التربية النوعية، جامعة كفر الشيخ	43
4	**تمرينات مقترحة لتدريب الإصبع الرابع (الخِنصَر) على مهارة الزحلقة (glissando) لأداء مسافة النصف تون على آلة العود** **د/ داليا عماد الدين سلامة المصري** أستاذ مساعد بقسم التربية الموسيقية، كلية التربية النوعية، جامعة كفر الشيخ	58
5	**أسلوب أداء أرابيسك البيانو عند " كلود ديبوسي "** **د . دينا عبد الحميد الصلاحي** مدرس بكلية التربية النوعية - جامعة كفر الشيخ	72
6	**الثقافة الموسيقيّة الأردنيّة.. جدليّة التّراث والاستحداث** **صفاء هلال حداد** قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن	93
7	**رؤى مقترحة لتصحيح بعض مصطلحات ومفاهيم الموسيقي العربية المستخدمة في الواقع الأكاديمي، في ضوء أصولها التاريخية (دراسة نقدية)** **أ.د/ فاطمة أحمد إبراهيم غريب** أستاذ الموسيقي العربية (تاريخ ومخطوطات) – بقسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية بالمنصورة وفرعيها ميت غمر ومنية النصر – جامعة المنصورة.	107

8	**إعداد بعض الأغاني النوبية كمقطوعات للعزف على آلة البيانو** **د/ هانى محمد جمال** مدرس آلة البيانو كلية التربية النوعية جامعة عين شمس	**126**
9	**دور الموسيقي والغناء في تحسين سلوكيات طفل الروضة** **أ.د/ كاميليا محمود جمال الدين** أستاذ دكتور بكلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان	**139**
10	**أسلوب أداء سكرتزو البيانو عند ألكسندر بورودين** **د/ ندى نور الدين العشري** مدرس بكلية التربية النوعية – جامعة كفر الشيخ	**153**
11	**فلسفة بيتهوفن في التأليف وتأثير ذلك على اسلوب الأداء** **د/ هبه محمد الخياط** مدرس البيانو – كلية التربية النوعية- جامعة كفر الشيخ	**170**
12	**الأغاني الشعبية القبرصية للمصاحبة الثنائية آلة البيانو** **د/ يسرا عبد الله محمد** مدرس البيانو – قسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة المنيا	**196**
13	**الدراسة رقم (4) للمؤلف جورجى ساندرو ليجتى بعنوان "نفخ البوق" - دراسة تحليلية** **د/ يسرا عبد الله محمد** مدرس البيانو – قسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة المنيا	**208**

الثّقافة الموسيقيّة الأردنيّة.. جدليّة التّراث والاستحداث

صفاء هلال حداد
قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن

المقدمـــة

يزخر الموروث الموسيقيّ الأردنيّ بأنماط متنوّعة من ألوان الموسيقى والغناء، تنوّعت بتنوع البيئات التي نشأت فيها؛ وتأثّرت بالعوامل الثقافيّة والاجتماعيّة والمهنيّة والجغرافيّة وغيرها، مشكّلة بذلك سِفْر التّراث الموسيقيّ الأردنيّ.

وبالتّزامن مع تأخّر نمو الثّقافة الموسيقيّة في الأردن عن بعض شقيقاتها من الدّول العربيّة كمصر ولبنان وسوريا خلال عشرينيّات القرن الماضي؛ كان من السّهل أن نلحظ سِمات المشهد العام للثّقافة الموسيقيّة المجتمعيّة الأردنيّة، والتي تمثّلت بتمسّك المجتمع الأردنيّ بتراثه الموسيقيّ وميله نحوه بشكل كبير؛ ما شكّل عاملا أساسيّا أثّر على نشأة الموسيقى والغناء التّقليدي فيما بعد، ولعب دوراً رئيسا في تحديد مساره بوضوح خلال عقود امتدّت منذ منتصف الخمسينيّات وحتى نهاية الثمانينيّات من القرن الماضي، حيث كانت سِمات الشعبيّة حاضرة بقوّة في منظومة التّكوين الموسيقيّ آنذاك، وقد عُدّت خير ضمان لتقبّل المجتمع له، وبالتّالي استمراريّته بوصفه نوعاً من التّجديد.

وبالنّظر إلى اتّساع رقعة الاجتياح العلميّ والتّكنولوجي على مستوى العالم؛ وما نالته منه الموسيقى بعلومها ومجالاتها المختلفة من تأليف وتدوين وتقنيات وتحديث في صناعة الآلات، لم تكن الثّقافة الموسيقيّة الأردنيّة بمنأى عن ذلك؛ خاصة بعد أن مرّت بمرحلة قصيرة الأمد من التّطور السّريع طفيف التأثير؛ والذي تمثّل في بروز عدد من الموسيقيين، من مؤلفين وعازفين من ذوي المرجعيّات الأكاديميّة المتخصّصة ممّن تتلمذوا في دول عربيّة وعالميّة؛ ساهموا في تسهيل مرور هذه التّطورات واندماجها مع جزء من المشهد الثّقافيّ الموسيقيّ الأردنيّ يوصف بالمحدود، في حين بقيت الحصّة الكبرى منه خاضعة لحكم القبول أو الرفض؛ بالتّزامن مع سلطة التّراث الموسيقيّ بألحانه ومكانته الرّاسخة في ذائقة المجتمع الأردنيّ.

وعليه؛ فقد جاءت هذه الدّراسة لتسلّط الضّوء على واقع الثّقافة الموسيقيّة الأردنيّة من حيث علاقتها بالتّراث الموسيقيّ، وآليات توظيفه في التّأليف الموسيقيّ والغناء؛ بالاعتماد على الوصف والتحليل، لتوضّح ما عاناه هذا التّراث من أحكام جائرة تناقضت بين آراء حمّلته شيئا من وِزر محدوديّة نضوج الثقافة الموسيقية وضعف مرونتها في تقبّل التجديد؛ وبين ما يعانيه -منذ بدايات القرن الحالي- من محاولات هي أقرب للاستغلال غير المدروس منه إلى توظيف التّراث وألحانه لغايات الحفاظ عليه والتّجديد على أساسه، خاصة على صعيد التّأليف الموسيقيّ الغنائيّ الذي يحتلّ اليوم المساحة الأكبر على خارطة الثّقافة الموسيقيّة الأردنيّة، في ظل غياب آليات ناجعة تجمع نِتاج هذا التراث الموسيقي وتصنّفه وتحدد سماته، لغايات توثيقه على قدر المستطاع من الدقة، بما يحفظ هويته ويقدمه للأجيال بصورته التلقائية الحقيقية دونما مساس في جوهره، آخذين بعين الاعتبار تجارب تلك النخبة من المؤلفين ممّن وظفوا ألحان التراث في مؤلفاتهم؛ أمثال يوسف خاشو وعبد الحميد حمام، اقتداء منهم بنهج القوميّة الموسيقيّة التي لها من القواعد ما يضبط تعاطيها مع التّراث والأخذ منه.

مشكلة الدراسة

تتمثّل مشكلة الدراسة الحالية في الحاجة الماسّة لدراسة واقع الثقافة الموسيقية الأردنية من منظور تخصصي، يفرضها الخلط الذي يسيطر على المشهد العام لهذه الثقافة مابين التراث الموسيقي والبناء على أساسه والأخذ منه، كما البحث في المضامين الشعريّة واللحنيّة الموسيقيّة للغناء التّقليدي وعلاقته بالموروث الموسيقي، بالإضافة إلى التداخلات الحاصلة مع الثقافات الموسيقية الأخرى وما نتج عنها، وما وصلت إليه الثقافة الموسيقية اليوم نِتاج هذه التغيرات والتفاعل فيما بينها، والبحث في "موجة السطحيّة" التي تعصف بالأغنية الوطنية الأردنية بوصفها النمط الغنائي الغالب على الساحة الغنائية الأردنية.

أهداف الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى مناقشة واقع الثقافة الموسيقية الأردنية وأبرز ملامحها، وكيف تحوّلت سماتها وانحسرت أنماطها غالبا في نمط واحد على صعيد الثقافة الموسيقية الغنائية؟

أهمية الدراسة

تبرز أهمية هذه الدراسة من خلال تناولها لواقع الثقافة الموسيقية الأردنية اليوم، وأبعاد ارتباطها بالتراث الموسيقي، وانعكاسات ذلك على التراث الموسيقي من حيث "الخدمة المتناقضة المفعول" ما بين الحفاظ على جوهره ونشره، وبين التوظيف الجائر لألحانه الذي يصل حدّ تشويهه في بعض الأحيان؛ من خلال ما يشيع اليوم في الإنتاج السريع لبعض ما يُنسب للغناء الوطني، والذي يأخذ الحصة الأكبر من الإنتاج الغنائي منذ بدايات القرن الحالي، برغم مرور مرحلة محدودة الزمن غزيرة المحتوى؛ على صعيد الإنتاج الموسيقي بشكل عام والغنائي بشكل خاص.

منهج الدراسة

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) كمنهج رئيس لإعداد هذه الدراسة.

الدراســـات السابقــة

يعرض البحث لمجموعة من الدراسات السابقة بتسلسل موضوعي، وقد تنوعت ما بين دراسات تناولت مجموعة من أنماط من الغناء الأردني التي تحتل خصوصية على خارطة الثقافة الموسيقية الأردنية، منها ما لعب دورا رئيسيا في تطور أنماط موسيقية وغنائية جديدة، إضافة لدراسات تناولت تجارب موسيقية أردنية كان لها انعكاس على الساحة الثقافية الموسيقية الأردنية.

الدراسة الأولى: غوانمه، محمد (2009) **الغناء البدوي في الأردن**[1]

هدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على لون غنائي أصيل من ألوان الغناء الأردني الذي يشكّل نمطا رئيسا من أنماط الثقافة الموسيقية الأردنية هو الغناء البدوي، وذلك من خلال التعرف إلى المميزات الشعرية والموسيقية وأشهر القوالب الغنائية للغناء البدوي في الأردن، بالإضافة إلى أبرز المصطلحات الفنية المستخدمة في هذا الغناء، وقد تناول الباحث أهم المميزات الشعرية للقصيدة البدوية كالإيقاع الشعري والعروضي والقافية الشعرية ومعمار القصيدة وموضوعاتها، وأبرز المميزات الموسيقية للغناء البدوي في الأردن كما تناول أشهر القوالب الغنائية البدوية مثل: الحُداء، والهجيني، والشروقي، والسَّامر.

[1] غوانمه، محمد (2009) الغناء البدوي في الأردن. المجلة الأردنية للفنون، المجلد 2، العدد 2 (121-143) جامعة اليرموك، الأردن.

الدراسة الثانية: غوانمه، محمد (2010) **الغناء الريفي في الأردن**[2]

هدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على لون غنائي أصيل من ألوان الغناء الأردني الذي يشكّل نمطا رئيسا من أنماط الثقافة الموسيقية الأردنية هو الغناء الريفي، وذلك من خلال التعرف إلى المميزات الشعرية والموسيقية وأشهر القوالب الغنائية للغناء الريفي في الأردن، بالإضافة إلى أبرز المصطلحات الفنية المستخدمة في هذا الغناء.

وقد تناول الباحث بالدراسة والتحليل أهم المميزات الشعرية للأغنية الريفية كالإيقاع الشعري والعروضي والقافية الشعرية وبناء الأغنية وموضوعاتها، وأبرز المميزات الموسيقية للغناء الريفي في الأردن، كما تناول أشهر القوالب الغنائية الريفية مثل: الدَّلعونا، زَرِيف الطُّول، الجَفْرَة.

الدراسة الثالثة: ماضي، عزيز وحداد، صفاء (2016) **سمات التطور في الأغنية الأردنية من الشعبية إلى التقليدية في أعمال الفنان محمد وهيب**[3]

يهدف هذا البحث إلى دراسة ملامح تطور الأغنية الأردنية من الشعبية إلى التقليدية (الدارجة) في أعمال الفنان الأردني محمد وهيب، تعرض هذه الدراسة لمحة عن الغناء العربي وأخرى أكثر تفصيلا عن الأغنية الأردنية، وتناقش جدلية الشعبية والتقليدية؛ التي تخضع لها الأغنية الأردنية مذ كانت تقتصر في مضمونها ومظهرها على الشعبية البحتة

تتناول هذه الدراسة عينة مختارة من أغاني الفنان الأردني محمد وهيب، الذي يعد من أبرز رواد الأغنية الأردنية ممن قدموا أعمالا غنائية قيمة؛ والتي تتيح الفرصة للتتبع مراحل تطور الأغنية الأردنية منذ بداياتها، وذلك من خلال استعراض مسيرة الفنان محمد وهيب، ودراسة أغنياته، وملاحظة مدى قربها أو بعدها عن خصوصية الأغنية الشعبية الأردنية، ومقارنة الخصائص والسمات الموسيقية والفنية لأعماله، وتحديد موقعها ما بين الشعبية (الفلكلورية) والتقليدية (الدارجة)، وبالتالي تحديد ملامح التطور التي تبرز من خلال أعماله الغنائية.

الدراسة الرابعة: ماضي، عزيز و حداد، صفاء (2016) **الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية ـ يوسف خاشو أنموذجاً**[4]

يهدف هذا البحث إلى دراسة أساليب المعالجة السيمفونية للألحان الشعبية الأردنية في سياق الثقافة الموسيقية الأردنية، في ظل حداثة التجربة الموسيقية الأردنية في هذا المجال، وما تتبناه الأعمال الموسيقية الأردنية ذات العلاقة من فكر موسيقي مستجد على ساحتها الثقافية؛ يقوم أساساً على مبدأ تفاعل الألحان المحلية مع أنماط موسيقية ذات طابع أوروبي.

تتناول هذه الدراسة أسس المدرسة القومية في التأليف الموسيقي والبحث في أساليب الصياغة السيمفونية للألحان الشعبية، وتعتمد منهجيتها على تحليل أحد أبرز المؤلفات على صعيد توظيف الألحان الأردنية ضمن إطار التأليف السيمفوني للمؤلف الأردني يوسف خاشو؛ والمتمثل في عينة البحث ألحان فلكلورية "أردنية – فلسطينية"، للكشف عن جوهر الآليات المستخدمة في الانتقال من الألحان الشعبية بالمعنى الأدائي التقليدي، ومدى تقبل الألحان الأردنية لفكرة الامتزاج والتداخل مع

[2] غوانمه، محمد (2010) الغناء الريفي في الأردن. المجلة الأردنية للفنون، المجلد 37، العدد 2 (399-419) جامعة اليرموك، الأردن.

[3] حداد، صفاء (2016) سمات التطور في الأغنية الأردنية من الشعبية إلى التقليدية في أعمال الفنان محمد وهيب ، المجلد 30، العدد 9 (1791-1822) مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، فلسطين.

[4] حداد، صفاء (2016) الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية - يوسف خاشو أنموذجاً ، المجلد 9، العدد 1 (59-78) جامعة اليرموك، الأردن.

الأساليب والقوالب الموسيقية الأوروبية، بالتزامن مع تحفّظها على هويتها الشرقية؛ في ظل ما قد تفرضه ضرورات التأليف السيمفوني من تغيرات قد تمس جوهر مقاميتها الموسيقية.

الدراسة الخامسة: غوانمه، محمد (2009) **أغاني النساء في الأردن**[5]
هدف هذا البحث إلى التعرف إلى أغاني النساء التراثية في الأردن، من خلال التعرف إلى موضوعاتها ووظائفها ومكوناتها البنائية شعرياً ولحنياً وإيقاعياً وأدائياً، وصولاً إلى أبرز الميزات الفنية لهذه الأغاني.
وقد تناول البحث المكونات الأساسية للأغنية النسائية في الأردن ومنها: الكلمة، اللحن، الإيقاع، الأداء بأشكاله المختلفة سواء منها ما كان جماعياً أو فردياً، وما كان منها بمصاحبة عزفية أو دونها، أو ما كان أداؤه بمرافقة الرقص أو بدون ذلك. كما تناول البحث أهم الآلات الموسيقية الشعبية المصاحبة لأغاني النساء، بالإضافة إلى أبرز موضوعات الأغنية النسائية، ومنها: الأعراس والأطفال والعمل والاستسقاء والحج والنواح وغيرها، بالإضافة إلى أهم الوظائف التي تؤديها الأغنية النسائية ومنها: الاجتماعية والنفسية والسياسية والدينية والتربوية، كما تطرق إلى أشهر القوالب الغنائية التي غنتها النساء في الأردن سواء منها تلك المنتشرة في البادية الأردنية مثل: الهجيني والشروقي أو تلك المنتشرة في الريف الأردني مثل: الدلعونا، وزريف الطول، والجفرة والتراويد وغيرها.

الموروث الموسيقيّ جوهر الثّقافة الموسيقيّة الأردنيّة
ظلّت الموسيقا الأردنيّة قابعة تحت عنوان الموسيقا الشّعبية بكل خصائصها ومقوماتها البسيطة لحناً وإيقاعاً لفترة طويلة من الزمن. وقد كانت تمر بين فترة وأخرى بشيء من التطور البطيء؛ حيث تأخرت النهضة الموسيقية في الأردن عن مثيلاتها من البلدان العربية كمصر، وسوريا، والعراق (حمام، 2010: 72).
إلا أنه وبحسب ماضي وحداد (2016) فإن تأخر النهضة الموسيقية في الأردن عن مثيلاتها من البلدان العربية؛ لا يلغي مكانة الموسيقا في ثقافة المجتمع الأردني وحياته ومناسباته؛ وارتباطها التاريخي بما مر به من تغيرات على مختلف الأصعدة، شأنه في ذلك شأن أي من المجتمعات الأخرى التي أصبحت فيها الموسيقا جزءا من صورتها الحضارية والثقافية على وجه التحديد، كما أن هذا التأخر لم يمنع من تطورها (ماضي وحداد، 2016: 65).
يرتبط أهم عامل في توجيه الموسيقا في الأردن بالموسيقا الشعبية الأردنية والعربية، التي تطبع الأغاني الأردنية بطابعها. والأغاني التي تنتمي لهذه النوعية تحتل مكانا رفيعا بين أساليب الغناء العربي، وتأكد هذا الموقع من خلال المهرجان الأول للأغنية العربية الذي عقد في دمشق عام 1977[6] (حمام، 2010: 72).
وقد كان الموروث الموسيقي حاضرا في مختلف مراحل التغيّر التي مرّت بها الثقافة الموسيقية الأردنية وشاهدا عليها، حيث شكّل أساس الثقافة الموسيقية الأردنية وتاريخها، وعُدّ جوهر المادة الموسيقية التي بدأت تشهد أولى مظاهر التطور عن الشعبية البحتة، ثم اتّخذ مِثالاً للأغنيات التقليدية التي ما انفكّت تحمل سماته، وأثبت حضوره فيما تلا تلك المرحلة من دخول أساليب وآليات التأليف الموسيقي والتلحين الغنائي المستحدثة حتى أرقها وأعقدها على صعيد البناء الموسيقي، كما في

[5] غوانمه، محمد (2009) أغاني النساء في الأردن. المجلة الأردنية للفنون، المجلد 2، العدد 1 (1-36) جامعة اليرموك، الأردن.
[6] لقد حظيت الأغنية الأردنية الشعبية بالمركز الثاني للأغاني الشعبية العربية في المهرجان الأول للأغنية العربية الذي عقد في دمشق عام 1977 (حمام، 2010: 72).

العديد من المؤلفات الأوركسترالية السيمفونية التي جعلت من ألحان التراث الأردني أساسا للبناء عليها.

وهنا لابد من الإشارة إلى أحد أبرز الأنماط التكامليّة في تقديم التراث الموسيقي التي عرفتها الثقافة الموسيقية الأردنية؛ وهي فرق الأداء الشعبي أو ما تُعرف بفرق الفنون الشعبية، والتي جعلت من التراث الأردني هوية لها؛ من خلال طبيعة المحتوى الموسيقي الذي تقدمه موسيقيا وغنائيا؛ والحرص الشديد على آليات انتقاء هذا المحتوى والحفاظ على جوهره، وانتقاء الكلمات بعناية، والمحافظة على مكانة الآلات الشعبية الأردنية ما أمكن، وهو ما لم يقتصر على المحتوى الموسيقي فحسب؛ وإنما تعدّى ذلك لنجد السمات الحقيقية للتراث الأردني في تسميات هذه الفرق، وفي الأزياء وديكور العرض وغيرها.

وقد كانت "فرقة السّلط للفنون الشعبية والمسرحية" أول فرقة للفنون الشعبية في الأردن، والتي تأسست في عام 1984م، بعدما تم تأسيس المجتمع الوطني للتراث الشعبي الأردني عام 1983م، كان الهدف من إنشاء هذه الفرقة يكمن في حفظ الإرث الفلكلوري والموسيقي الأردني، وتعميق الانتماء الوطني، والاعتزاز بالأردن؛ وذلك عن طريق تنشيط الحركة الفنية والثقافية، وتوسيع قاعدتها في المملكة[7].

لاقى هذا النمط من الخطاب التراثي الموسيقي رواجا وقبولا على الساحة الثقافية الأردنية منذ عقود، وقد استحقّ هذا النمط تلك الثقة والاهتمام التي منحه إياها المجتمع الأردني؛ كوسيلة خطاب ثقافي فني موسيقي شاملة وموثوقة، وقد تنوعت أنماط هذا الفن الشعبي المتكامل ما بين فرق الأداء الشعبي الآلي والغنائي، وفرق شاطر فيها الرقص الشعبي (الدّبكة) الموسيقى والغناء الذي تقدمه، ما شكّل توثيقا أكثر شمولية لمختلف أشكال وأنماط التراث الأردني في مشهد واحد، كما تنوعت ما بين فرق نسائية، وفرق الرجال، وفرق جمعت في أدائها كلا الجنسين، ومن أبرز هذه الفرق:

1. فرقة السّلط للفنون الشعبية والمسرحية.
2. فرقة الفحيص لإحياء التراث.
3. فرقة الرّمثا للفلكلور الشعبي.
4. فرقة العقبة البحرية للفنون الشعبية.
5. فرقة معان للفنون الشعبية.
6. فرقة شابات السّلط للفنون الشعبية.
7. فرقة أمانة عمان للفنون الشعبية والتراث.

الأغنية محور الموروث الثقافيّ الموسيقيّ الأردنيّ

الأغنية هي الأصل في فن الموسيقا العربية، لأن شعبنا العربي في جميع أقطاره يميل منذ الزمان الأول إلى الغناء أكثر من ميله إلى الموسيقا البحتة التي تعزفها الآلات غير مصحوبة بالغناء، وليس هذا عيبا ولا قصورا في طبيعة الشعب العربي ووجدانه، فلكل شعب طبيعة ووجدان صنعتهما عوامل تاريخية ينفرد بها، ولا أحد يستطيع أن يفرض عليه طبيعة ووجدانا من خارج ذاته، ولا يمكن إلغاء الذوق الفني لشعب من الشعوب فجأة؛ وإقناعه بأن يتكلف ذوقا آخر يستعيره على علاته من هنا أو هناك (النّجمي، 1993: 183).

وقد احتلت الأغنية الشعبية مكانة مرموقة في سجل الغناء العربي عامة والأردني على وجه الخصوص، مشكّلة جوهر الثقافة الموسيقية الأردنية؛ حيث تعتبر أصل الغناء الأردني، والأساس الذي تطورت عنه الأغنية التقليدية (الدارجة) المبنية على محتوى أردني –من حيث الكلام أو/ و اللحن- في وقت راهن فيه الكثير من المعنيين في هذا المجال على مكانة اللحن الشعبي، وقوة تأثيره

[7] موقع "إرث الأردن" الالكتروني: http://jordanheritage.jo/folk-art-band /

في بناء الأغنية الأحدث نسبيا؛ سواء بالاعتماد على اللحن الشعبي بمحتواه الحرفي، أو ببناء لحن هو من وحي اللحن الشعبي (ماضي و حداد، 2016: 1797).

تعكس الأغنية الأردنية ثراءً وتنوعاً فرضت وجوده جملة من الظروف الجغرافية والتاريخية والاجتماعية- المليئة بالمتغيرات والتأثيرات المتبادلة- وهو ما أثّر في النشاط الإبداعي الفني والثقافي، وأضفى على الموسيقا والغناء الأردني خصائص واضحة، وطابعاً مميزاً، فساهمت هذه الظروف مجتمعة في خلق عناصر هذا التراث الفني، وتأصيله في أعماق الإنسان الأردني، برغم كل التقلبات الحضارية، والغزوات الفكرية، وأساليب التحديث المعاصرة (غوانمه، 2009: 19-20).

وقد انعكس التأثير المباشر لتلك الظروف من خلال التنوع في أنماط الغناء الأردني؛ فقد عرف الأردنيون الحُداء في باديتهم، كما عرفوا أشكالا أخرى من الغناء البدوي كالسامر والهجيني وغناء الفاردة، أما سكان الريف فقد عرفوا قوالب غنائية أخرى مثل الدلعونا وزريف الطول وغيرها، ورافقت الدّبكات الشعبية كلا النوعين من الغناء مع اختلافات في الحركة والقفزات، بالإضافة إلى اختلاف الآلات الموسيقية المرافقة، تبعا لطبيعة الألحان والإيقاعات؛ أما في جنوب الأردن وتحديدا في خليج العقبة؛ فقد عرف الغناء البحري الذي رافقته إيقاعات مميزة استُمدت من تموج البحر مع استخدام آلة السمسميّة وهي شبيهة بالكنارة عند المصريين (حداد و الدراس، 2013: 319).

وعلى الرغم من بروز الهوية الوطنية في الأغنية الأردنية، فإنّها ظلت مرتبطة بشكل عام بالأغنية العربية، سواء القديمة أم الحديثة، وبخاصة أغاني البلاد العربيّة المجاورة؛ فالغناء البدوي الأردني يشبه إلى حد كبير الغناء في بوادي بلاد الشام والعراق والجزيرة العربية، كما يشترك الغناء الأردني في المنطقة الشمالية (إربد والرمثا) مع جنوب سوريا (درعا وسهل حوران) في كثير من الخصائص الموسيقية كأنواع الغناء وأساليبه وأنواع الآلات الموسيقية وطرق العزف عليها (القواسمة، 2008:2).

تعتبر الأغنية المبنية على أساس شعبي هي أولى مراحل تطور الأغنية الأردنية وأكثرها حذرا، ولمرحلة ليست ببعيدة؛ ظلت هذه الآلية متبعة –ولكن هذا الأمر أصبح نسبيا مع مرور الوقت-، ونجدها قد أثبتت وجودها في مختلف أنماط الغناء الأردني فيما بعد، حيث ظهرت الأغنيات التي لم تكن مبنية على جوهر شعبي محدد، وإنما تحمل ملامح الأغنية الشعبية من حيث محتواها الغنائي الشعري أو اللحني أو كليهما، وهو ما وضع الأغنية الأردنية – خلال مرحلة ما قبل التأثر بالأساليب العالمية وتقنياتها التي اجتاحت عالم الغناء العربي حاليا- ضمن إطار جدلية الشعبية (الفلكلورية) والشعبية (الدارجة)، وهو ما مرت به الأغنية منذ تأسيس الدولة الأردنية (ماضي و حداد، 2016: 1800).

وهنا؛ فإنه لابد من استرجاع ما تؤكده المرجعيات من أن الغناء الأردني قد بدأ بصورته الشعبية العفوية أهازيج تقتصر على كلمات وألحان شعبية نابعة من أحاسيس المجتمع وحاله المعاش، وهو ما يعرف

"بالأهزوجة الأردنية"[8] التي شكلت أساس الغناء الأردني، وجوهر الغناء الذي تطور عنها بعد ذلك. بحسب غوانمه (2009) فإن "الأهزوجة الأردنية" قد مرت بمراحل تطورية عامة، توقفت عند كل واحدة منها فاكتسبت الصفات والمميزات الخاصة بتلك المرحلة، واشتركت جميعها في أنها قد استمدت تكوينها الفني من الغناء الأصيل لأهل البادية والريف في الأردن، وهي (غوانمه، 2009: 81)

[8] الأهزوجة الأردنية: أحد الأشكال الأساسية في الغناء الأردني، حيث أن الأغنية الأردنية هي الإطار الأوسع والأشمل (غوانمه، 2009: 19).

المرحلة الأولى: الأهزوجة التراثية.
المرحلة الثانية: الأهزوجة المصوغة (جزئياً) على نمط الأهزوجة التراثية (النص الشعري للأهزوجة جديد أما اللحن فهو قديم).
المرحلة الثالثة: الأهزوجة المصوغة (كلياً) على نمط الأهزوجة التراثية.
المرحلة الرابعة: الأهزوجة الفنية المعاصرة (الأغنية الوطنية الحديثة).

وباسترجاع لفترة العقود الذهبية أو الزاخرة من عمر الموسيقى والغناء في الأردن؛ والتي يمكن تقديرها بثلاثة عقود امتدت ما بين منتصف الخمسينيات ومنتصف الثمانينيات، فقد اغتنى فيها أرشيف الموسيقى والغناء الأردني من حيث الأغنيات على اختلاف أنماطها وأشكال تكوينها، والتأليف الموسيقي على صعيد الألحان، وأنماط التقديم والأداء الموسيقي الفردي والثنائي والجماعي الكورالي، والتي ساهمت الإذاعة الأردنية في تعزيز العقد الأول منها، منذ تأسيسها في مدينة القدس ثم انتقالها لمدينة رام الله، وحتى استقرارها في العاصمة الأردنية عمّان.

إضافة إلى ما شهده العقد الثاني من عمر الأغنية من تطور في بنائها وخاصة الأغنية الوطنية، بالتزامن مع ما شهده من اتساع رقعة التعاون الفني الموسيقي العربي، حيث كان لنخبة من روّاد الموسيقى والغناء الأردني تعاونا مع عدد من المغنيين والملحنين العرب، أذكر منهم: المرحوم عبده موسى، والمرحوم توفيق النمري، والفنان محمد وهيب، كما استهوت البيئة الأردنية بتنوعها فنانين عرب نسبوا لها الفضل في بداياتهم وانتشار أغنياتهم وبالتالي شهرتهم الفنية مثل الفنانة اللبنانية سميرة توفيق.

وعليه؛ فقد باتت ملامح المرحلة الرابعة من مراحل تطور الأهزوجة الأردنية واضحة؛ حيث مثّلت آخر مراحل تطور الغناء الأردني حتى فترة من الزمن، أي قبل أن تتّخذ العناصر المستحدثة من الثقافات الموسيقية الغير عربية؛ بخصائصها الموسيقية وتقنياتها التكنولوجية مكانا واسعا في عالم الغناء والتلحين العربي، تلك المرحلة التي شكلت فيها الأغنية الأردنية بعناصرها المتجددة لحنا وإيقاعا وكلاما؛ شكلت نمطا غنائيا جديدا، حيث لاقى انتشارا ورواجا شعبيا أقرب لأن يوصف بالموازي لانتشار الغناء الشعبي، حيث تطوُّر البنية اللحنية والإيقاعية، وبروز أدوار الكاتب والملحن والمؤدي (المغنّي) الممتهن للغناء، واستخدام فرق التخت الشرقي بآلاته التقليدية، ثم اتساع نطاق الآلات لتشمل آلات موسيقية غربية، وبذا كان الاتجاه نحو تكامل معالم الأغنية بتكوينها الفني المعروف (ماضي و حداد، 2016: 1797).

وهنا لابد من الإشارة إلى الدور الرائد الذي أدته أولى الجهود في إكساب الثقافة الموسيقية هيئة تعليمية أكاديمية سواء من خلال ما قدمته راهبات مدارس الطوائف الدينية المسيحية، أو من خلال ما قدمه الموسيقيون الفلسطينيون لتلامذتهم أمثال المرحوم أوغسطين لاما، وما نقله تلامذتهم الفلسطينيون وقدموه للموسيقي الأردني أمثال المرحوم الياس فزع، بالإضافة إلى وعي الموسيقي الأردني الذي دعاه للالتحاق بالمعاهد والجامعات العربية والعالمية المتخصصة؛ لاكتساب العلوم الموسيقية والمهارات الأدائية، فكان من روّاد الفكر الموسيقي القومي وأبرز المؤلفين الموسيقيين في تلك المرحلة كل من: المرحوم يوسف خاشو، والبروفيسور عبد الحميد حمام.

فقد بدأت الثقافة الموسيقية الأردنية منذ منتصف ستّينيات القرن العشرين تتأثر بأشكال وقوالب موسيقية مستجدّة على ثقافتها التقليدية والشعبية، ونعني هنا عملية ظهور تلك القوالب والأشكال الموسيقية ذات الطابع الأوروبي المعني بالتعدد الصوتي (polyphonic)، والذي يتناقض إلى حد ما مع تلك القوالب والأشكال الموسيقية ذات الخط اللحني الواحد (monophonic)، مما يشكل فكرا جديدا قد يبدو غريبا بعض الشيء على ذائقة المستمع المحليّ. ولعلّ حداثة هذا الفكر تكمن في أسلوبه ونتاجه من أعمال موسيقية تقوم على المعالجة السيمفونية للألحان الشعبية لتشكّل مؤلّفا شرقي الجوهر أوروبي الطابع (الدراس، 2002: 249).

أما العقد الثالث فقد شهد مرحلة من النضوج في المواهب الموسيقية المحلية؛ يعززه استقطاب عدد من العازفين على مستوى الوطن العربي والخارج أولا، وازدياد عدد الموسيقيين الأكاديميين العائدين من الخارج، مما ساهم في تأسيس التعليم الموسيقي الأكاديمي ثانيا، ونشأة الفرق الموسيقية العربية والأوركسترالية، وبعض الفرق الصغيرة التي ساهمت في تعزيز ثقافة الموسيقى الآلية ضمن إطار الثقافة الموسيقية للمجتمع ككل.

وبملاحظة ما مرت به الأغنية الأردنية بعد ذلك من تباطؤ في الإنتاج الغنائي؛ نُسبت بوادره إلى التّشتت الناتج عن ضمور دور الإذاعة والقسم الموسيقي الذي كان يُعنى بإدارة شؤون الغناء الأردني؛ بكامل مكوناته ومقوماته من حيث الكلمة واللحن، والأداء عزفا وغناء، في ظل غياب أو شبه انعدام الدور الحقيقي للقطاع الخاص في هذا الصدد، فقد كان من نتائجه أن نُسبت للتراث تلك الأغنيات التي تطورت عن الشعبية؛ وما جاء بعدها من تقليدية (دارجة) بسمات شعبية، حيث باتت تصنف على أنها جزء من التراث الموسيقي الغنائي؛ برغم جملة الاختلافات التي تميزها عن الشعبية بالمعنى المطلق، سواء أكانت تلك الاختلافات بديهية: كأن تكون الأغنية معلومة المؤلف والملحن والمؤدي، وتتّسم بالذيوع والانتشار، أو أن تكون اختلافات ذات دلالات تخصصية: كأن نأخذ بمعايير ارتقائها عن بساطة المحتوى الشّعبي من حيث المحتوى الشّعري ولغته، وما يخصّ المادّة الموسيقية للأغنية من حيث اللحن، والإيقاع، والتوزيع الموسيقي، والتدوين الموسيقي.

مع الإشارة إلى أن الأغنية بمعناها الحديث هي المتداولة الآن في الوطن العربي وقد سبقت مصر غيرها من الشقيقات العربية بمائة سنة في هذا المجال، وهذا ما جعل الأغنية الحديثة ذات الشكل الفني أغنية قومية، ولما كانت مصر هي التي سبقت تاريخيا في هذا المجال فقد أصبحت الأغنية المصرية معروفة ومحبوبة ومتداولة على المستوى القومي، أي في جميع أنحاء الوطن العربي، وأثرت الأغنية المصرية في أغاني البلاد الشقيقة، فنهضت الأغنية اللبنانية الفردية وبدأت تتخطى حدود لبنان إلى المجال القومي الواسع، وكذلك الأغنية السورية (النّجمي، 1993: 189).

الأغنية الوطنيّة: النّمط الغنائي السّائد

مثّلت الأغنية التي تتغنّى بالوطن وحبه والانتماء إليه أكثر نماذج الغناء قربا لذائقة المستمع العربي، وتميل لها الشريحة الأكبر من المجتمع على اختلاف أطيافه؛ من خلال ما تشكّله هذه الأغنية من نموذج غنائيّ تعبيريّ غنيّ، مرتبط بالوجدان والثّقافة والأدب للإنسان العربي. وقد اتّسم هذا النمط الغنائي بالمباشرة والتلقائيّة؛ ما أهله لأن يحظى بخصوصيّة انفرد بها عن مختلف أنماط الغناء الأخرى، وأثبت حضوره على صعيد الأغنية الشعبيّة والتقليديّة والمعاصرة (حداد، 2017: 161).

لقد بدأ الاهتمام بالهوية الوطنية الأردنيّة في عشرينيّات القرن الماضي ضمن اهتمام دول العالم الثالث بالظاهرة القوميّة، وقد ظهرت الروح القوميّة في البلاد العربية لمناهضة المستعمرين؛ فصار يُبحث عن الهويّة الوطنيّة في كلّ شيء، في الأدب والفن والتاريخ والاجتماع وغير ذلك، وبدأنا نسمع عن الأجناس الأدبيّة والفنيّة الخاصة بكلّ بلد، وبالنسبة للأردن فقد بدأت تتشكّل في منتصف القرن الماضي ملامح الهوية الوطنية، وجرى التركيز على الأغنية؛ لأنّها تبرز عقلية الشعب الأردنيّ، وتعبر عن خواطره النفسيّة والفنية، وتعكس ذوقه الجمالي، وتظهر همومه المعيشية، وتدبّ فيه الحماس للدفاع عن وطنه، وتجسّد حضارته وتاريخه، وتخلد أبطاله وعظماءه (القواسمة، 2008: 2).

يشير الباحث عبيدات[9] (2013) إلى تعدد مضامين الأغنية الوطنية الأردنية؛ وتنوع موضوعاتها التي تعبر عن مختلف أشكال المشاعر الوطنية والقومية، والتي من أبرزها:

[9] عبيدات، نضال. (2013) التغيرات التي طرأت على الأغنية الوطنية الأردنية منذ استقلال المملكة وحتى الآن. رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، مصر.

1. الصراع ضد المستعمر والقوى الأجنبية، والمعارك التي خاضها الأردن والأمة العربية مع الأعداء والطامعين بأرضيها.
2. الفروسية والحماس والنخوة والرجولة والشهامة والكرم.
3. العروبة والوحدة العربية.
4. القيادات الهاشمية (الملوك) وأهم رجالاتها.
5. الرموز الوطنية والشعبية، والعشائر وشيوخها وأبطالها.
6. الوطن، والبلدات والمدن والأماكن الأردنية.
7. المؤسسات الحكومية العسكرية، الجيش، الأمن العام، الدفاع المدني، الجمارك.

وبالرغم مما تعانيه الأغنية الوطنية اليوم؛ إلا أنها تعدّ النموذج الأمثل للاعتماد عليه في تتبع مسار الأغنية الأردنية، وذلك بحكم عراقتها أولاً؛ حيث بدأت أهزوجة شعبية كما سائر الأنماط الغنائية الأخرى، واستمراريتها على صعيد الإنتاج الغنائي ثانياً؛ حيث مرّت بكل مراحل تطور الأغنية الأردنية إلى ما وصلت عليه اليوم.

وهنا لابد من الإشارة إلى الشمولية التي تتمثل بها الأغنية الوطنية الأردنية من حيث إمكانية تصنيفها، إذ تصنّف بحسب اختلاف المناطق الجغرافية الأردنية، شأنها في ذلك شأن مختلف الأنماط الموسيقية والغنائية الفلكلورية لكل بيئة من هذه البيئات، وما تبعه من تنوعات مجتمعيّة وثقافية، كما قدمت العديد من المرجعيات تصنيفات تناولت الأغنية الوطنية الأردنية من حيث بنيتها الموسيقية وتطورها من الشعبية وحتى المعاصرة.

إلا أن الثقافة الموسيقية الأردنية قد عرفت تنوعا غنيّا ضمن إطار الأغنية الوطنية ذاتها، يمكّننا من تصنيفها بالاعتماد على خصوصية المحتوى وسمات الأداء إلى الأنماط الرئيسة الآتية:

ـ الأغنية الوطنية الفلكلورية:

حملت الأغنية الفلكلورية الأردنية الهوية الوطنية الأردنية من خلال تعبيرها عن عادات الأردنيين وتقاليدهم في الأفراح والأتراح، ومن خلال إعلائها شأن الوطن، والتغني بأمجاده وتاريخه وآثاره، وتمجيد أبطاله، وقادته الهاشميين بدءاً من الشريف حسين بن علي، والملك المؤسس، إلى الملك عبد الله الثاني ابن الحسين، كما ظهرت الهوية الوطنية الأردنية في جميع ألوان الأغنية الفلكلورية سواء اللون البدويّ أم الريفيّ أم البحريّ (القواسمة، 2008: 3).

ويشير الباحث القواسمة[10] إلى ما يزخر به سفر الغناء الوطني من الأهازيج الحماسيّة الأردنيّة التي ارتبطت بما نسميه النخوة، والتي عرفها العرب قديماً في الأردن شعاراً خاصاً بكل قبيلة، وهي موروث يمتد في أجيال متعاقبة من السلف إلى الخلف، وهي نخوة تذكر بشجاعة جعفر بن أبي طالب الذي شارك في معركة مؤتة، وهو يردد أهزوجته:

يا حبذا الجنة واقترابها طيبة وبارد شرابها

وأول هتاف نخوة كان لتلك التي رافقت مجيء الأمير عبد الله بن الحسين؛ إذ ردد الجنود المرافقون له نخوة: (خيال الهذلة عبد لي) موقعة على قرع الطبول، وسط نغمات الأهازيج الحماسية.

ـ الأغنية الوطنية التقليدية ذات السمات الشعبية:

اعتمدت الأغنية التقليدية على الأصول التراثية، وتبدو في صورتين: الصورة الأولى يُحافظ فيها على اللحن الشعبي مع تغيير الكلمات، والصورة الثانية يحافظ فيها على النمط التراثي كلياً أي في اللحن والكلمات (القواسمة، 2008: 6).

[10] القواسمة، محمد، (2008) **الهوية الوطنية في الأغنية الأردنيّة**، بحث منشور، جامعة البلقاء التطبيقيّة، الأردن.

وقد قدم رواد الغناء الأردني أمثال: عبده موسى، وتوفيق النمري، وجميل العاص، ومحمد وهيب، واسماعيل خضر، وسلوى العاص، وفارس عوض إنتاجا غنائيا وطنيا متنوعا وغنيّا، امتاز ببنية شعرية وموسيقية منسجمة مع الخطاب الوطني الثقافي بشكل عام، ويؤكد الباحث القواسمة على دور تلك الأغنيات التي حملت هويتنا الوطنية من خلال احتفائها بالعاصمة عمان بوصفها داراً للعرب وملتقى أشواقهم ومحبتهم، وتغنيها بالجيش العربي وقيادته الهاشمية، وذكر أمجاد الوطن التاريخية، والافتخار برجاله وبناته الأعزاء، وذكر المعارك التي خاضها الجنود البواسل دفاعا عن عزة الوطن واستقلاله، وامتداح الأسلحة التي استخدمها الجيش العربي في معاركه التاريخية، مع الأخذ بخصوصيات المرحلة وطنيا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا، والتي كان لها تماس مباشر مع التغيرات المتعاقبة، بالتزامن مع مراعاة متطلبات الثقافة الموسيقية المجتمعية من جهة، والسعي للحفاظ على عهدها مع المستمع الأردني الذي ما زال يفضّلها ويثق بها تعبيرا وطنيا فنيا.

ومن أشهر هذه الأغنيات:

اسم الأغنية	المؤلف	الملحّن	المؤدي
تخسى يا كوبان	وصفي التل وحسني فريز	جميل العاص	سلوى العاص
زيّنا الدار	توفيق النمري	جميل العاص	إسماعيل خضر
صامد على خط النار	خليل عبد الفتاح	محمد وهيب	محمد وهيب
عمان يا دار المعزه والفخر	علي عبيد الساعي	إميل حداد	فارس عوض
مرحا لمدرعاتنا	توفيق النمري	توفيق النمري	توفيق النمري

الجدول رقم (1): الأغنية الوطنية ذات السمات الشعبية

والجدير بالذكر أن تلك المرحلة قد حملت أيضا ثنائيات غنائية وأعمالا كورالية مميزة، حيث لم تكن البساطة هي السمة العامة الغالبة على الثقافة الموسيقية سواء للقائمين على الأغنية أو للمتلقين.

ـ الأغنية الوطنية ذات الطابع القومي:

وهي الأغنيات التي مثّلت أحد جوانب القومية كنهج فني موسيقي، فنجده يحقق أبرز أسسه من حيث ارتباطه بالمحتوى الموسيقي الذي يحمل خصوصية الهوية الوطنية على الصعيد المحلي، والقومي على الصعيد العربي، حيث يحفل سِفر الغناء الوطني بأغنيات استحقت بجدارة أن تسمى "الأغنية القومية"، لما تمتّعت به من نموذجية في المحتوى؛ حيث ابتعدت بكل جرأة في محتواها عن كل مظاهر التحيّز والإقليميّة، وكأنما هو انعكاس لفكر القومية الموسيقية من منظور الغناء العربي، ومن أشهرها:

اسم الأغنية	المؤلف	الملحّن	المؤدي
بكتب اسمك يا بلادي	محمد سلمان	محمد سلمان	جوزيف عازار
بلاد العرب أوطاني	فخري البارودي	الأخوين فليفل	المجموعة
حلوة يا بلدي	مروان سعادة	بليغ حمدي	داليدا
صباح الخير يا وطناً	عباس الديلمي	سهيل عرفه	أمل عرفة وفهد يكن
موطني	ابراهيم طوقان	محمد فليفل	المجموعة
وضّاء وجهك يا بلدي	عمر أبو سالم	إميل حداد	إسماعيل خضر
الوطن الأكبر "أوبريت"	أحمد شفيق كامل	محمد عبد الوهاب	عبد الحليم حافظ، وصباح، فايدة كامل، شادية، وردة الجزائرية، ونجاة الصغيرة
وطني	الأخوين رحباني	الأخوين رحباني	فيروز
يا بلادي أنت حرّة	محمد حسين	جميل العاص	رويدا العاص

الجدول رقم (2): الأغنية الوطنية ذات الطابع القومي

- الأغنية الوطنية الأردنية بأصوات عربية:

بحسب ماضي وحداد (2017) استهوى الغناء للأردن كبار المطربين العرب؛ حبا وتقديرا للأردن ملكا وقيادة وشعبا، بالإضافة إلى تقديرهم عظمة ذلك الإهداء لما تشهده الأغنية الوطنية الأردنية من خصوصية وتميّز واهتمام؛ يوم كانت تعيش عصرها الذهبي إلى ما قبل القرن الحالي، هذه الأغنية التي يمكن وصفها بالنموذجيّة من حيث بنيتها الثقافية الفنية الشعرية والموسيقية والتي تعدّ قومية من حيث التكوين؛ إذ أنها تحمل بصمات نخبة من الشعراء والملحنين العرب، لتصدح بها أعظم الحناجر العربية، ومن أشهر تلك الأغنيات:

اسم الأغنية	المؤلف	الملحّن	المؤدي
أردن أرض العزم	سعيد عقل	محمد عبد الوهاب	فيروز
أردن يا ديرة كرم ورجال	حسني فريز	جميل العاص	وديع الصافي
صباح الخير يا عمان	حبيب الزيودي	طلال أبو الراغب	أنغام
عمّان(أرخت عمان جدائلها)	حيدر محمود	جميل العاص	نجاة الصغيرة
عمّان (أعود وكلّي حنين)	حبيب يونس	إيلي شويري	ماجدة الرومي
عمّان في القلب	سعيد عقل	الأخوين رحباني	فيروز
فدوى لعيونك يا أردن	سليمان المشيني	روحي شاهين	سميرة توفيق

الجدول رقم (3): الأغنية الوطنية الأردنية بأصوات عربية

- الأغنية الوطنية المعاصرة:

هي أغلب ما أنتج تحت مسمّى الأغنية الوطنية التي بدأت تتوحد في سماتها الفنية والموسيقية وحتى البنية الشعرية، وتنحسر أنماطها منذ العقد الأخير من القرن الماضي وحتى اليوم، وبالنظر إلى المدة الزمنية المقصودة بالتزامن مع استمرارية الإنتاج، فإنه لا يمكن إنكار حجم الأرشيف الغنائي لهذه الفترة –مع الاحترام للنتاج الغنائي الضئيل الذي ما زال يحتفظ بقيم ماضي الأغنية الأردنية - بالإضافة إلى انعكاسات كل ذلك على الثقافة الموسيقية والذائقة الفنية لأكثر من جيل واحد.

وبالعودة إلى مختلف المرجعيات التي تناولت واقع الأغنية الوطنية الأردنية بوصفها السمة الغنائية الأكثر انتشارا على صعيد الثقافة الموسيقية للمجتمع الأردني، وتناولت سمات هذه الأغنية والتغيرات التي طرأت عليها وأسباب تراجعها؛ فقد أجمعت على ما تفتقده اليوم من تنوع في أنماطها من حيث الموضوع مقابل التخصيص المبالغ فيه على الصعيد الإقليمي أو المؤسسي، والبنية الشعرية واللحنية الموسيقية، بالإضافة إلى توجهها نحو نمط واحد يستسهل الاعتماد على بديهيات الشعبية من حيث بساطة اللحن والكلمات، إضافة إلى ما تفتقر إليه اليوم في بنيتها اللحنية المقامية والإيقاعية وحتى الأدائية، وتراجع المحتوى الشّعري والتوجه نحو اللهجة العاميّة وقصر الجمل وتكرارها.

وبحسب عبيدات[11] (2013) تعدّ أغنية رجال الخاصة "على المنصّة" من أشهر الأغنيات التي تنطبق عليها سمات هذه المرحلة، وهي من كلمات خضر الأحمد، ألحان تراث، وغناء متعب السَّقار.

الثقافة الموسيقية وجدليّة التراث والاستحداث

بحسب ماضي وحداد (2016) فإن الإجابة عن أي تساؤل بخصوص ذلك الارتباط الوثيق؛ الذي غالباً ما يقرّب الأغنية الأردنية إلى الشعبية، ويدرجها تحت مسمياتها؛ يتطلب تحليل عدة عوامل، أبرزها مرتبط بتأخر النهضة الموسيقية في الأردن لمرحلة تعتبر طويلة نسبيا، وهو ما جعل من

[11] مرجع سابق.

المحتوى الشعبي النابع من الواقع المعاش أساس الثقافة الموسيقية الأردنية لمراحل متوالية، وأحد أبرز المرجعيات التي وثقت هذا الواقع، مما اكسبه مكانة خاصة في فكر الشعب الأردني وسِفر ثقافته على مدى السنين، وبذلك لم يكن تجاوز مبدأ الاعتماد على المحتوى الشعبي أو رفض التقيد به أمرا سهلا، خاصة في بدايات مراحل التطور الموسيقي الغنائي الأردني، وقد يكون أقرب للمغامرة؛ من حيث المراهنة على مدى تقبل المجتمع لإحداث أي شكل من أشكال الانتقال المفاجئ، أو ظهور فن غنائي يخلو تماما من الملامح الشعبية دون تمهيد مسبق (ماضي و حداد، 2016: 1798).

ولكن المؤسف يكمن في التعاطي "الجائر" مع الموروث الشعبي على صعيد بناء ألحان الأغنية الوطنية، فبالرغم من روعة ما يضمّه الأرشيف الغنائي من أغنيات غنيّة الكلمة واللحن، وبرغم بعض محاولات جمع التراث وتوثيقه، والدراسات التي تناولته، ومختلف أشكال الأداء الموسيقي التي سعت إلى نشره وتوثيقه في أذهان المتلقين، إلا أن سمات الشعبية بقيت مبهمة بشكل أو بآخر، حيث أن ما يُبنى اليوم على أنه أغنية وطنية بلحن تراثي قد تسبب في تشويه البنية الموسيقية للعديد من الألحان الشعبية إذا ما فكّرنا في الجيل الذي يتلقاها بصورتها الحالية، ناهيك عن محدودية الألحان التي يتم الاعتماد عليها، وبالتالي التشابه الحاصل ما بين هذه الأغنيات.

ومع الاحترام للتجارب الغنائية المتوازنة المحدودة في هذا الصدد إلا أن سمة التراجع هي الغالبة؛ إلى حد باتت فيه سمات الحماسيّة مشوهة في بعض تلك الأغنيات، حيث تحمل ألفاظ توصف بالعنيفة إذا ما قورنت بالمحتوى اللغوي الراقي للسّابق من الأغنيات الوطنية الحماسية مثل أغنية "يا جيشنا يا عربي".

والجدير بالذكر أن هذا المشهد الثقافي الموسيقي الذي تتولّى بطولته الأغنية الوطنية –أو ما يُنسب لها - لم يعد حكرا عليها وإنما فقد بدأ يظهر بقوة أكبر من خلال سطحية المحتوى في بعض ما يُنتج من الغناء العاطفي وسواه، بحجة مواكبة التطور التكنولوجي الصوتي، والتحديث، والاستحداث على أساس التراث.

نتائج الدراسة ومناقشتها

شهدت الثقافة الموسيقية للمجتمع الأردني مختلف أنماط التطور والتحديث الشائعة في الوطن العربي بشكل عام، سواء الأصيلة منها أم المكتسبة، وسواء على صعيد الإنتاج الموسيقي الآلي أو الغنائي، من أبسطها كإعادة تقديم الأغاني التراثية تحت عنوان (إحياء التراث) وحتى أرقاها أو أعقدها تكوينا –إذا جاز التعبير- كتأليف أعمال أوركسترالية سيمفونية قائمة على مضامين ألحان شعبية، إلا أن الأخيرة وبرغم حداثتها ومحدوديتها على صعيد المشهد الثقافي الموسيقي الأردني؛ إلا أنها غالبا ما كانت أكثر حقيقية وأمانة في التعاطي مع اللحن الشعبي، وبالتالي أكثر قبولا من تلك المحاولات التي باتت مستهلكة من حيث أسلوبها في تقديم الموروث الموسيقي من باب إعادة إحيائه.

مابين خصوصية الموروث الموسيقي الأردني وتنوعه، كجوهر للثقافة الموسيقية والمسيطر الأكبر على الذائقة الفنية للمجتمع الأردني، وما بين محاولات التظلّل بالتحديث والاستحداث على أساس التراث، فإن ما يحدث على ساحة الثقافة الموسيقية الأردنية هو استنزاف لسمات الموروث الشعبي، وتشويه للعديد من الألحان الشعبية في ظل غياب التوثيق الحقيقي للحن الشعبي الذي يحفظ هويته وأبرز سماته، ويضمن وصوله صحيحا للأجيال القادمة بالتزامن مع تطور وسائل التسجيل وآليات التوثيق، وبذلك تحولت أبرز سمات هذا الموروث إلى عبء على كاهله، خاصة فيما يتعلق بالنمط الغنائي المسيطر وهو الأغنية المبنيّة على لحن شعبي، ما يُنسب منه للأغنية الوطنية.

إن غياب ما كانت تحتكم إليه الأغنية الأردنية من وجود جهة رسمية متخصصة تُعنى باختبار المغنيين واختيارهم، من خلال وجود قسم مختص في الإذاعة الأردنية منذ بداياتها، والذي كان يُعنى أيضا بالأغنية شعرا ولحنا وأداء في ظل غياب القطاع الخاص آنذاك، واقتصار الإعلام المحلي على الإذاعة التي أصبحت فيما بعد مؤسسة الإذاعة والتلفزيون قد سّهل حدوث هذا التّشتت، حيث أن غياب الرقابة المتخصصة في هذا الشأن سواء من خلال الإذاعات الوطنية أو من خلال البرامج المتخصصة قد سهّل تراجع الأغنية العربية ككل، من حيث انحدار الإنتاج الغنائي نحو الاتجار به والسعي للربح المادي، واقتحام الدخلاء الذي يعاني أغلبهم من ضعف الثقافة الموسيقية، ناهيك عن عجز بعضهم عن أداء بعض ألحان التراث، فيلجأون للأبسط وللتكرار وللمؤثرات الصوتية التي تطغى على المكلمة واللحن أحيانا.

بالرغم من أن التجربة الأردنية تعتبر حديثة على صعيد الغناء وتطوير الأغنية إذا ما قورنت بغيرها من الدول الشقيقة مثل مصر ولبنان، وبرغم جملة الظروف كالظروف الاقتصادية وضعف مشاركة القطاع الخاص والتي أثرت في إطالة عمر هذا التأخر إلى حد ما، فكنّا نجد الفنان الذي يحتمل الظروف ويسعى جاهدا بدافع الوطنية والموهبة أن يقدم عملا يعي تماما حجم الجهد الذي بذله ليتمّه ويقدمه للمستمع الأردني، بعد أن يمرّ على الجهة المعنية بالحفاظ على الأغنية الأردنية وتقديمها للمستمع بأبهى صورة، إلا أن دخول القطاع الخاص ووجود جهات انتاج أو/و إذاعة خاصة مرتبطة بالمؤسسات، والدعم الذي تقدمه بغرض إنتاج أغنيات وطنية بالذات؛ قد كثّف حجم الإنتاج فقط في ظل توافر الإمكانيات وغياب الرقابة الحقيقة على المحتوى الشعري والموسيقي للأغنية، وما نستغربه من ازدياد أعداد من يقدّمون هذه الأغنيات في ظل وجود تصريح شهرة سريعة اسمه الأغنية الوطنية، وبالتالي فقد ساهم كل ذلك بتراجع هذه الأغنية بشكل أو بآخر، مما انعكس سلبا على اللحن التراثي، والثقافة الموسيقية للأجيال الجديدة.

التوصيات

- العمل على تفعيل آليات ناجعة لجمع وتوثيق الموروث الموسيقي الأردني وتصنيفه.
- السعي لزيادة فاعلية دور المؤسسات الرسمية والخاصة المعنية بشؤون التراث الأردني، بالإضافة إلى تعزيز دور المواقع الإلكترونية التي تهدف لجمع التراث ونشره لأكبر شريحة ممكنة بآليات تكنولوجية حديثة.
- ضرورة العمل على مراجعة واقع التوظيف الموسيقي للتراث وخاصة على صعيد ما يُنسب اليوم للأغنية الوطنية، والسعي لإعادة تفعيل آليات متخصصة لمراقبة هذا الإنتاج الذي بات تعاطيه جائرا مع التراث الموسيقي في ظل افتقاد الرقابة الفنية المعنيّة.

المصادر والمراجع:

- حداد، رامي والدراس، نبيل (2013) **دلالات المكان في الأغنية الشعبية الأردنية**. المجلة الأردنية للفنون، جامعة اليرموك، الأردن.
- حداد، صفاء (2017) **دور الشعر الفصيح في تعزيز المضامين اللغوية والفنية للأغنية الوطنية.** المؤتمر الدولي السادس للغة العربية، دبي، الإمارات العربية المتحدة.
- حمام، عبد الحميد (2010) **الحياة الموسيقية في الأردن خلال 80 عاما**. وزارة الثقافة، الأردن.
- دراس، نبيل (2002) **نموذج الثقافة الموسيقية في الأردن (دراسة الواقع ورؤيا المستقبل)**. المعالم الثقافية والحضارية في الأردن عبر العصور. أبحاث ملتقى عمان الثقافي العاشر. منشورات وزارة الثقافة، ج2. ص 243 – 256.

- عبيدات، نضال (2013) **التغيرات التي طرأت على الأغنية الوطنية الأردنية منذ استقلال المملكة وحتى الآن**. رسالة دكتوراه، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، مصر.
- غوانمه، محمد (2009) **الأهزوجة الأردنية**. وزارة الثقافة، الأردن.
- القواسمة، محمد (2008) **الهوية الوطنية في الأغنية الأردنيّة**. بحث منشور، جامعة البلقاء التطبيقيّة، الأردن.
- ماضي، عزيز و حداد، صفاء (2016) **الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية ـ يوسف خاشو أنموذجاً** ، المجلد 9، العدد 1 (59-78) جامعة اليرموك، الأردن.
- ماضي، عزيز وحداد، صفاء (2016) **سمات التطور في الأغنية الأردنية من الشعبية إلى التقليدية في أعمال الفنان محمد وهيب**، المجلد 30، العدد 9 (1791-1822) مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، فلسطين.
- النجمي، كمال (1993) **تراث الغناء العربي**. دار الشروق، مصر.

المواقع الإلكترونية:

- موقع "إرث الأردن" الالكتروني: http://jordanheritage.jo/folk-art-band

مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا (بحوث علمية وتطبيقية)
Journal of Specific Education and Technology (Scientific and Applied Research)

رؤى مقترحة لتصحيح بعض مصطلحات ومفاهيم الموسيقي العربية المستخدمة في الواقع الأكاديمي، في ضوء أصولها التاريخية (دراسة نقدية).

Suggested visions to correct some Arabic musical terms and concepts Used in the academic reality, according to their historical Origins (Critical study)

أ.د/ فاطمة أحمد إبراهيم غريب

أستاذ الموسيقي العربية (تاريخ ومخطوطات) – بقسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية بالمنصورة وفرعيها ميت غمر ومنية النصر – جامعة المنصورة.

dr_fatmaghareeb@yahoo.com

الملخص:

يناقش البحث الراهن إشكالية المصطلح في الموسيقي العربية، من حيث اختلاف دلالته في الواقع الأكاديمي الراهن؛ عنه في الأصول النظرية التاريخية للموسيقي العربية.

من ثم يهدف البحث الراهن إلي إلقاء الضوء علي الشائع من هذه المصطلحات، ومحاولة تقديم رؤى مقترحة لتصحيح ما تم التوصل إليه من هذه المصطلحات، في ضوء الأصول النظرية التاريخية للموسيقي العربية، كعلم مبني علي أسس علمية رياضية وفيزيائية دقيقة، وبما يتناسب مع الفكر الموسيقي المعاصر.

يشمل البحث علي: المقدمة، ثم عرض المشكلة، وأهدافه، وأهميته، وفروضه، ومنهجه، وعينته، وأدواته، وحدوده؛ ومصطلحاته.

ثم الإطار النظري: ويتناول نبذة عن مراحل التطور التاريخي للموسيقي العربية، كذلك الإطار التحليل: وقد تناول عرض عدد من المصطلحات والمفاهيم موسيقية التي لا تتفق مع أصولها النظرية الصحيحة، وشرح وتفسير أسباب عدم صحة هذه المصطلحات، في ضوء الأصول النظرية التاريخية لهذا العلم عند العرب قديمًا، وتدعيم ذلك بعرض صور لنماذج من المخطوطات الموسيقية التي تحمل بين طياتها البراهين العلمية التي تثبت صحة ما نقول.

ومن ثم تقديم مقترحات للتصحيح أو التعديل، من حيث المسمى أو المفهوم ودلالته، أيهما أنسب وأقرب للأصل المنبثق منه، وبما يتناسب مع الفكر الموسيقي المعاصر، ثم اختتم البحث بالنتائج والتوصيات، والمصادر التي اعتمدت عليها الباحثة لإتمام بحثها.

الكلمات المفتاحية: مصطلح، مفهوم ، الواقع الأكاديمي .

Abstract:

This discusses the current problematic term in Arabic music, in terms of different significance in the current academic reality; it assets in the historical theory of the Arab music.

Then search the current to aims to shed light on the common of these terms, and try to provide insights proposed to correct what has been achieved from these terms, according to the assets of historical theory of Arabic music, as a science based on scientific mathematical accurate and physical foundations, and commensurate with the contemporary musical thought.

It includes research on the introduction, and then view the problem, objectives, and its importance, and Frodah, method, and appointed, and tools, and its limits; and terminology.

Then the theoretical framework: deals with the profile stages of the historical development of Arabic music, as well as,

Frame Analysis: The intake show a number of terms and concepts of music that are not consistent with the origins correct theory, explain and explain the reasons for the invalidity of these terms, in the light of historical theoretical origins of this science at the Arabs in the past, and to strengthen that display images of models of musical manuscripts, which is fraught with scientific evidence that prove the truth of what we say.

And then submit proposals for correction or amendment, in terms of concept or Mil significance, whichever is more appropriate and closer to the origin emanating from it, and commensurate with the contemporary musical thought.

Then concluded with research findings and recommendations, and the sources relied upon by the researcher to complete her research.

Keywords: *Arabic musical terms. Academic reality, historical Origins.*

مقدمة البحث:

تعد إشكالية المصطلح من القضايا الهامة في مجال الموسيقي العربية، ولا تزال بحاجة لتضافر الجهود المخلصة لحلها، ولعل أهم السبل التي يمكن أن تسهم بشكل فعال وقاطع في حل هذه الإشكالية؛ هي العودة لتراثنا الموسيقي العربي القديم، لما يحمله بين طياته من أصول ومبادئ النظريات الموسيقية التي بنيت عليها القوانين العملية التي تُميِّز طابع الموسيقي العربية، وقد وضعت علي أسس علمية، قام بإرسائها نخبة من علماء النظريين العرب، الذين دعَّموا آرائهم ونظرياتهم بالبراهين الرياضية والفيزيائية والسمعية، المقاسة قياسًا دقيقًا، وتحليلها قبل التصديق والعمل بها.

ونظرًا للتطورات السريعة والأحداث المتلاحقة التي شهدها القرن العشرين في مصر دون القرون الأخرى، ظهرت محاولات جادة لتطوير الموسيقي العربية، والنهوض بالموسيقي المصرية وعلومها؛ نتج عنه أن تغيرت كثير من مصطلحات الموسيقي العربية؛ إما من حيث المسمي، أو المدلول، عن أصولها النظرية التاريخية الصحيحة، التي توارثناها عن علمائنا العرب وانتقلت إلينا عبر مؤلفاتهم من المخطوطات، الأرجوزات الموسيقية.

كما تم توثيق هذه المصطلحات - بمفاهيمها الحديثة والغير صحيحة-؛ في عدد من المصنفات والكتب الموسيقية التي تم تأليفها خلال (ق 20)، ومنها ما يعد من المراجع الهامة التي يعتمد عليها المتخصصين في أبحاثهم العلمية، أو في تدريس فروع الموسيقي العربية حتي وقتنا هذا.

مما أدي إلي وجود فجوة بين تناول مصطلحات الموسيقي العربية؛ المستخدمة في واقعنا الأكاديمي؛ وبين أصولها النظرية التاريخية عند العرب.

من هنا ظهرت فكرة هذا البحث؛ وهي الحاجة إلي تصحيح مصطلحات ومفاهيم الموسيقي العربية المستخدمة في الواقع الأكاديمي، بالرجوع لأصولها النظرية التاريخية عند العرب، وتحليلها لتفسير أسباب عدم صحتها.

مشكلة البحث:

لاحظت الباحثة من خلال عملها[1] وجود بعض مصطلحات ومفاهيم الموسيقي العربية المستخدمة في الواقع الأكاديمي المعاصر بمصر، لا تتفق من حيث المسمي أو المفهوم مع أصولها النظرية التاريخية الصحيحة بهذا العلم القائم علي أسس علمية رياضية وفيزيائية دقيقة.

فضلا عن أنه يتم تدريسها بهذه الكيفية لطلاب الكليات والمعاهد المتخصصة؛ ومن قِبَل أساتذة هم أنفسهم دَرَسُوها بهذه الكيفية، ولم تتح لهم الفرصة للتعرف علي أصولها التاريخية الصحيحة، للعمل علي تعديلها، أو إعادة صياغتها بما يتفق مع مفردات العصر.

من ثم يتم تناقل هذه المصطلحات والمفاهيم محرفة للطلاب المتخصصين، ودون التنويه عن أصولها الصحيحة. ورغم أن كثير من هذه الأخطاء؛ لا تُلحِق بالصناعة الموسيقية العملية مضرة واضحة؛ لأنها لا تحس عمليًا، وقد لا تلحظها حتي الأذن المدربة؛ نظرًا لأنها بالغة الدقة، أو لأن الأذن اعتادت سماعها بهذه الكيفية.

إلا أن التمسك بأدق تفاصيل هذا العلم؛ والربط بين الحديث والقديم هو ربط الفروع بالجذور، وهذا ما أسبغ عليه تلك المكانة المرموقة التي يتبوؤها.

والأمانة العلمية تقتضي أن يصل موروثنا الموسيقي العربي العتيق، إلي الأجيال الجديدة صحيحًا معافىً من أي خطأ أو لبس؛ نظريًا كان أو عمليًا، حتي لا يؤثر علي خصوصية تراثنا الموسيقي العربي، فتندثر وتضيع بسبب عدم التداول، وتضيع معها هويتنا الموسيقية العربية.

وحسبنا في ذلك قول إسحاق بن إبراهيم الموصلي[2] المتوفى سنة (235هـ): "ليتنا نؤدي ما أخذنا كما علمنا" فهذا ما يقوله إسحاق فما ظنك بغيره. (الحسن بن علي الكاتب -29)

أهداف البحث:

1. إلقاء الضوء علي مصطلحات ومفاهيم الموسيقي العربية الشائعة بالواقع الأكاديمي، التي لا تتفق من حيث المسمي أو الدلالة مع الأصول النظرية الصحيحة لهذا العلم عند العرب قديمًا.
2. تقديم رؤى مقترحة لتصحيح أو تعديل دلالة ما تم التوصل إليه من مصطلحات، ومفاهيم؛ في ضوء أصولها النظرية التاريخية عند العرب قديمًا؛ وبما يتناسب مع الفكر الموسيقي المعاصر.

أهمية البحث: بتحقيق الأهداف السابقة يسهم هذا البحث في إفادة المتخصصين في مجل الموسيقى العربية من الناحية النظرية والتاريخية؛ من خلال تدعيم القواعد النظرية للموسيقي العربية؛ بالتعرف علي أصولها العلمية الصحيحة التي صاغها العرب قديمًا؛ والتي بتداولها في الواقع الأكاديمي، يتم ترسيخها في أذهان الطلاب المتخصصين، ويعد أحد سبل ربطهم بتراثهم العربي الأصيل، ومن ثم نقله صحيحا للأجيال القادمة.

فروض البحث: تفترض الباحثة:

1. وجود بعض مصطلحات ومفاهيم الموسيقي العربية الشائعة في الواقع الأكاديمي، لا تتفق من حيث المسمي أو الدلالة مع الأصول النظرية الصحيحة لهذا العلم عند العرب قديمًا.

---

[1] أستاذ الموسيقي العربية، بكلية التربية النوعية بالمنصورة وفرعيها ميت غمر ومنية النصر، جامعة المنصورة، و(باحث) في مجال (التاريخ والمخطوطات) الموسيقية.

[2] وهو من صحح أجناس النغم والإيقاع وذكر ما استنبطه أهل الصناعة وبخاصة ما ينسب إلي العرب دون مَنْ جاورهم من الأمم، وهو صاحب المصطلحات التي رويت بها أصوات الغناء في كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني المتوفى سنة (365هـ) علي مذهب القدماء. (غطاس عبد الملك، وإيزيس فتح الله –5)

2. إمكانية تقديم مقترحات لتصحيح أو تعديل دلالة ما تم التوصل إليه من مصطلحات، ومفاهيم؛ في ضوء أصولها النظرية التاريخية عند العرب قديمًا؛ وبما يتناسب مع الفكر الموسيقي المعاصر.

منهج البحث: التاريخي والوصفي التحليلي.

عينة البحث: عينة مختارة من المصطلحات والمفاهيم النظرية للموسيقي العربية، والشائعة في الواقع الأكاديمي المعاصر - بمصر ج.م.ع. ولا يتفق من حيث المسمي، أو الدلالة مع الأصول النظرية الصحيحة لهذا العلم عند العرب قديمًا.

أدوات البحث: بعض المخطوطات الموسيقية منها ما تم تحقيقه، وبعضها لازال تحت الدراسة، الإضافة إلي بعض الكتب والأبحاث العلمية.

حدود البحث: يقتصر البحث علي بعض المصطلحات والمفاهيم النظرية الشائعة بالموسيقي العربية، والمستخدمة في الواقع الأكاديمي المعاصر - بمصر ج.م.ع.

مصطلحات البحث:

مصطلحات: جمع (مصطلح – term): هو رمز لغوي لمفهوم معين. فهو لفظ يطلق على مفهوم معين للدلالة عليه ووصفه وصفًا دقيقًا ومناسبًا، و يتم الاصطلاح (الاتفاق) عليه بين مجموعة من الأفراد المتخصصين في مجال أو بعلم معين؛ علي تلك الدلالة المراده، والتي تربط بين اللفظ (الدال) والمفهوم (المدلول) لعلاقة بينها، وفقا لثقافة معينة.

ومن خصائصه: أنه يعتمد على مجموعة من العوامل البيئية التي ساهمت في ظهوره، ليتحول مع الوقت لجزء من أجزاء الحياة العامة عند الأفراد. https://ar.wikipedia.org/wiki

مفاهيم: جمع (مفهوم – concept): هو جملة تحتوي على مجموعة من الكلمات والعبارات التي توضح معنى شيء معين، وهو مجموعة الأفكار، والآراء المرتبطة بشيء ما، والتي تهدف إلى المساعدة في جعلها مفهومة بوضوح أكثر، ويعمل على وضع المفاهيم أصحاب الاختصاص، اعتمادًا على الدراسات وتحليل مجموعة من الأسس، والمعلومات حول موضوع ما، من أجل المساهمة في توضيح العديد من المفاهيم المرتبطة به.

خصائص المفهوم:

1. يرتبط بمواضيع معينة ضمن مجال دراسي محدد؛ لذلك لكل موضوع ما، مجموعة من المفاهيم الخاصة به.
2. يمكن استنتاج المفهوم بالاعتماد على دراسات حالية، أو سابقة، أو من خلال الخبرة، والمعلومات التي تتوافر عند الباحث بعد دراسته للمفاهيم دراسة كافية.
3. لا يمكن تغييره بسهولة، وظل ثابتا لفترة زمنية طويلة، ولا يمكن تعديله، أو تحديثه إلا في حال ظهور استنتاجات جديدة لم تكن معروفة في السابق.

http://wiki.kololk.com/wiki16115-ta3leem

أكاديميّ: اسم مَنْسُوبٌ إِلَى الأَكَادِيمِيَّةِ.

عَالِمٌ أَكَادِيمِيٌّ: العَالِمُ الْمُهْتَمُّ بِالعُلُومِ حَسَبَ مَنْهَجٍ عِلْمِيّ دَقِيقٍ، الْمُنْتَمِي إِلَى مُؤَسَّسَةٍ **أَكَادِيمِيَّةٍ**.

مدرّس جامعيّ؛ متي كان علميّ أو موضوعيّ، متميّز بالجِدِّيَّة والغزارة العِلميّة : كان **بحثه** أكاديميًّا. https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

لم تجد الباحثة دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث

الإطار النظري:

نبذة عن مراحل التطور التاريخي للموسيقي العربية (وأهم مذاهبها):

مر التطور التاريخي لأصول ومبادئ الموسيقي العربية بأربعة عهود متتالية متصلة، والبعض قسمها إلي ثلاثة عهود فقط، ووضع هذا التقسيم لتسهيل التعرف علي الفترة الزمنية لكل عهد،

والمبادئ العامة التي ميّزت فكر أهل الصناعة العملية والنظرية في تلك الفترة، عن سابقيهم أو لاحقيهم،من المذاهب الأخرى؛ من ثم المحافظة علي هذا التراث وتيسير نقله للأجيال القادمة صحيحا غير محرفًا والاستلهام منه لتطوير موسيقانا العربية دون التخلي عن جوهر خصوصيتها وترتب هذه المذاهب كالتالي:

1- **مذهب القدماء:** وهم علماء ظهروا في الفترة من أعقاب الجاهلية حتى نهاية الدولة الأموية، وتميزوا بأنهم من وضعوا الأصول الأولية وحسنوها بفطرتهم وطبائعهم.

2- **مذهب المتوسطين:** هم الذين بدءوا منذ القرن(7هـ) حتى القرن (9هـ) وتميزوا بتعريف أجناس النغم والإيقاع والجماعات اللحنية بمسميات اصطلحوا عليها، وهم أول من أستنبط الأجناس اللينة واستعملوها في جماعات النغم، وقسموا الأنغام إلي أصول وفروع، وحاولوا تنزيلها علي البروج والعناصر والطبائع في الإنسان.

3- **مذهب المتأخرين:** هم علماء القرن(10هـ)، ومؤلفاتهم يسيرة وأكثرها جاء إما كأراجيز [3] أو في صورة (رسائل أو كتب) قصيرة مجهولة المؤلف، وتميزوا بالتوسع في فروع الأصول واستخراج ما يتشعب منها.

4- **مذهب المحدثين:** ويبدأ من ق(11هـ) إلي الآن، ويتميز بالاستقرار في أمر النغم والإيقاع والتسميات الموضوعة اصطلاحا (غطاس عبد الملك، وإيزيس فتح الله_ 5، 6).

هناك تقسيم آخر كالتالي:

1- مذهب القدماء: منذ الجاهلية إلي أوائل القرن السابع للهجرة.
2- المتوسطين: منذ القرن السابع للهجرة حتي قريب من القرن الثاني عشر للهجرة .
3- المحدثين: وهو منذ ذلك الوقت و حتي زماننا هذا.

وصنف فارمر مذاهب الفكر الموسيقى العربي من ق(1هـ): ق(11هـ) إلي ثلاث مذاهب هي:

1- المدرسة العربية القديمة " Old Arabian School " .
2- شراح الفلسفة الإغريقية (شراح الإغريق) " Greek Scholiasts " .
3- المدرسة المنهجية (النظامية أو المذهبية) " Sustematists " .

تعليق الباحثة: تعد هذه التقسيمات ليست مُطْلَقَة أو ثابتة؛ ففي كثير من الحالات النظرية تثبت صحة آراء علماء مدرسة قديمة؛ رغم انقضاء عصرها، نظرًا لأن علم الموسيقى كان ينتمي إلى الدراسات الرياضية العالية، وكانت الرسائل فى علم الموسيقى ذات صبغة رياضية بحتة (غطاس عبدالملك ، ايزيس فتح الله_ 19)، كما تري أن للقرن العشرين وحتي الآن مذهب خاص عن سابقه.

الإطار التحليلي :

فيما يلي سوف تقوم الباحثة بعرض بعض المصطلحات بمفاهيمها النظرية المعاصرة؛ الشائع استخدامها في الواقع الأكاديمي للموسيقي العربية في وقتنا هذا، والتصحيح المقترح من الباحثة لكل مصطلح مع توضيح الأسباب المُوجِبة لذلك؛ في ضوء الأصول التاريخية لنظريات الموسيقي العربية التي وردت إما بمخطوطات و أرجوزات، أو بأمهات الكتب قديمًا:

1)من الشائع في الواقع الأكاديمي؛ أن مقام "العراق" من فصيلة (عائلة) مقام "السيكاه" قرابة درجة ثانية،[4] وأنه من المقامات التي أصلها (طبع سيكاه علي العراق):

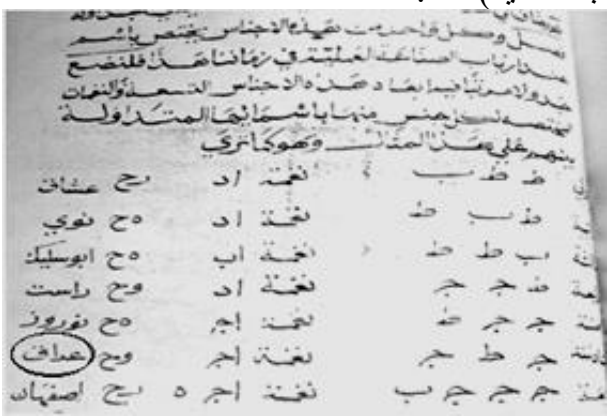
3)الأُرجُوزَة هي منظومة شعرية، من بحر الرجز، شبيهه بالسجع وتصلح كشِعر تعليمي (فاطمة غريب2015_ 75).

4) المقصود [بقرابة درجة ثانية] بمفهومنا المعاصر: أن تشترك مجموعة من المقامات مع المقام الأساسي في الدليل، أو جنس الأصل، أو جنس الأصل والفرع، مع اختلاف درجة الركوز، مما يعد تصوير(إبدال) لمقام الأصل علي درجة أخري(سهير عبد العظيم_ 35).

التصحيح المقترح: أن **"العراق" هو الأصل كجنس و مقام** من ثم لا يجوز أن يشتق مقام "العراق" من مقام "السيكاه".

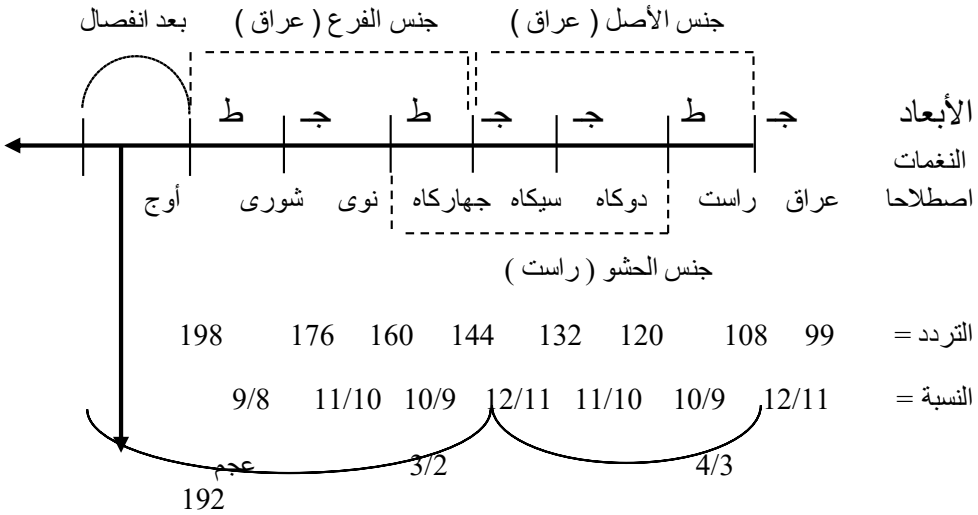
تفسير الباحثة: حيث أن **"العراق"** الأقدم والأسبق كما هو ثابت تاريخيًا؛فقد استخدم العرب المتوسطين قديمًا اصطلاح "العراق" في القرن السابع الهجري، وهو ثالث نوع عندهم من جنس الأصل الثاني [القوى المستقيم(5)] (إيزيس فتح الله1971م _ 49) (نبيل شورة _ 85، 86).

فقد ذكر صفي الدين الأرموي المتوفى (عام 693هـ) اصطلاح "العراق" في أكثر من موضع بكتابيه "الأدوار في علم الموسيقي"، و"الرسالة الشرفية في النسب التأليفية"، كما أوضح أن "العراق" يختص بهذا الاسم بين الأجناس المتداولة عند أرباب الصناعة العملية في زمانه (انظر الشكل التالي)، وجعله القسم السادس في كل من أقسام ذي الأربعة (الطبقة الأولي) عنده، وكذلك بأصناف ذي الخمسة أو(الطبقة الثانية)عنده. (صفى الدين الأرموي - 128 :137)



شكل(1) يوضح ذكر مصطلح "العراق" بـ "مخطوط الرسالة الشرفية في النسب التأليفية" للأرموي المحفوظ بنسخة دار الكتب المصرية تحت رقم (2موسيقي تيمور) ميكروفيلم رقم 2675

وذكر الأرموي أيضًا أن **"العراق"** خامس الأدوار_(المقامات)_الإثني عشر المشهورة في زمانه (إيزيس فتح الله1971م _ 52)، ويصنف الدائرة التاسعة والستون من دوائر الأرموي (84)، وتدون نسب أبعاده وتردد نغماته في دوره القديم كالتالي: (فاطمة أحمد غريب2002م – 218)



شكل (2) يوضح تدوين دور العراق (قديما)

5) وهو جنس (الراست) بالمفهوم المعاصر.

هذا وقد أورد الإربلي[6] (686هـ: 755هـ) بمخطوطته "أرجوزة الأنغام" أن "العراق" هو الأصل الثاني للمقامات الأصول الأربعة بعد الراست حيث نَظَمَ قائلًا:

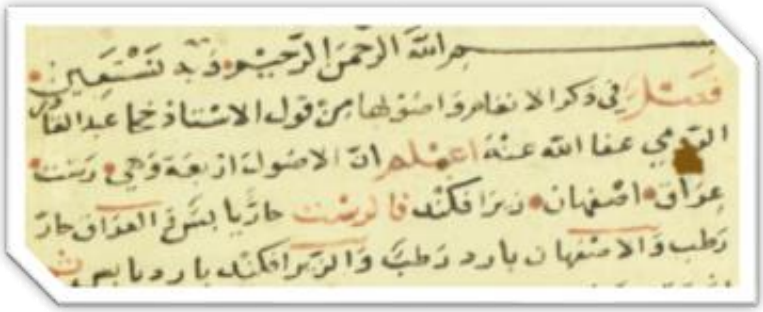
" واعلم بأن الرست أصل الكل .·. عنه تفرعت بحكم العقل....

وانـــــــــــه أول ما تفرعـــــــــا .·. عنـــه ثلاثة فصارت أربعا

الرســـت والعـــراق ثـــان تـــابـــــع .·. **وزوركند وأصبهـــان** رابع" (هاشم الرجب_48)

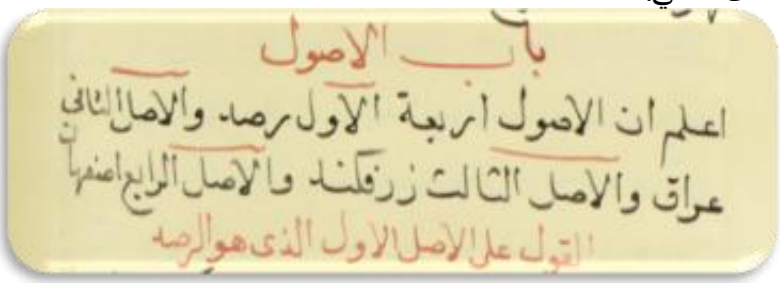
وقد جاء ذكر **"العراق"** ضمن الأصول الأربعة بهذه الكيفية بمخطوط "الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام" (غطاس عبد الملك وإيزيس فتح الله_41)، وبمخطوط صلاح الدين الصفدي (696_764هـ) "رسالة في علم الموسيقا" (عبد المجيد دياب وغطاس عبد الملك_ 129).

كذلك سار علي نهجه خجا عبد القادر الرومي وذكر بمخطوطه (سنة999هـ) أن أصول الأنغام أربعة، وأن مقام "العراق" هو الأصل الثاني بعد الراست (فاطمة أحمد غريب 2014 م_12)، كما يتضح من الشكل التالي:



شكل(3) يوضح ذكر "العراق" بفصل الأنغام الأصول كما ورد (ببداية صفحة 2) من مخطوط "دائرة الطَرب في الأصُول و الشُعَب" للرومي

وأكد علي ذلك ناصر الكلبي العودي خلال القرن (السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي) بمخطوطه "بلوغ الأوطار في بيان ترنم الأوتار في علم الموسيقي" أن الأصول أربعة، وجاء به أن الأصل الثاني بعد الراست هو مقام **"العراق"** (فاطمة أحمد غريب 2014 م_15)، كما يتضح من الشكل التالي:



شكل(4) يوضح ذكر "العراق" بباب الأصول من مخطوط "بلوغ الأوطار في بيان ترنم الأوتار في علم الموسيقي" لناصر العودي محفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم (12موسيقي تيمور)

6) الإربلي: هو أبو المعالي بدر الدين محمد بن علي بن أحمد الإربلي، ثم الموصلي ابن الخطيب الشافعي، وقد ولد سنة 686هـ - 1287م، ذكره الفاسي في كتابه (ذيل تاريخ بغداد) توفي الإربلي سنة 755هـ - 1354م. ويعد أول من ذكر أن أصل المقامات هو(مقام الراست)(هاشم الرجب_46).

جدير بالذكر إن استخدام مصطلح **جنس"السيكاه"** عند المحدثون جاء في القرن 14 الهجري، وهو بعينه "جنس العرق" بأبعاده، ولكن يؤخذ مؤسسا على نغمة "السيكاه" في المنطقة الوسطى، ويظل باسمه الأصلي "عراق" متى كان في المنطقة الثقيلة، أي أن كلاهما واحد مع اختلاف الطبقة. **(الحسن بن احمد بن علي الكاتب - 57).**

2)من الشائع استخدام مصطلح " جنس زايد" في الواقع الأكاديمي؛ وغالبا يطلق علي [جنس السيكاه] .

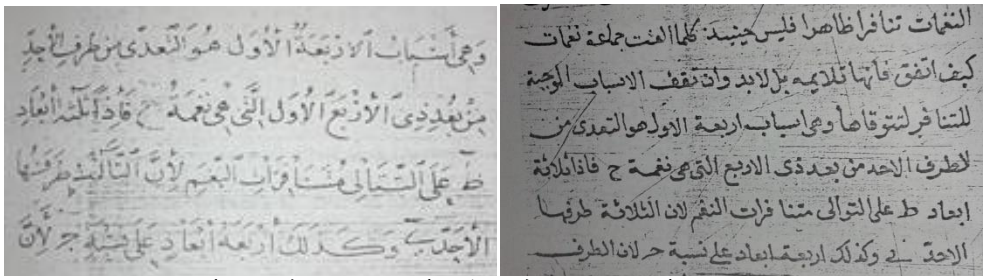
التصحيح المقترح: نظريا لا يوجد جنس زايد في الموسيقي العربية مطلقًا.

تعليق الباحثة: يقصد بالجنس الزايد بمفهومنا المعاصر؛ ما كان مجموع إبعاده الثلاث يزيد عن مجموع أبعاد الجنس التام = $\frac{10}{4}$ تون. ويطلق غالبا علي [جنس السيكاه] باعتبار أن أبعاده (3-4-4) = $\frac{11}{4}$ تون، نظرًا لاستخدام نغمة الحسيني بدلًا من نغمة الشوري بصفة دائمة، حتى يبدو مغايرًا لجنس العراق.

يري البعض أن [النوأثر] أيضا جنس زايد؛ متي كانت أبعاده (4-2-6) أي = $\frac{12}{4}$ تون **(محمد صلاح الدين- 102)**، بينما يري البعض أن [النوأثر] بأبعاده (4-2-6) جنس فوق زائد **(عبدالحميد مشعل- 100)**.

تفسير الباحثة:

1. نظريا الجنس يجوز أن يلين، ولا يجوز أن يتعدي نسبة ذي الأربعة - (بعد الرابعة التامة)؛ لأن: التعدي للطرف الأحد من بعد ذي الأربعة الأول؛ من الأسباب الموجبة لتنافر الأجناس اللحنية وفقا لما أورده الأرموي بمخطوطيه (كتاب الأدوار والرسالة الشرفية) كما يبين الشكل التالي **(فاطمة أحمد غريب 2002- 272):**



شكل(5) يوضح الأسباب الموجبة لتنافر الأجناس اللحنية عند الأرموي بالفصل الرابع بكل من مخطوط"الرسالة الشرفية"، مخطوط"الأدوار"

2. كما أن "الجنس" هو وحدة بناء الألحان عند العرب قديمًا وعرَّفه ابن سينا بأنه: "..سمي الذي بالأربعة، مضمنًا ثلاث أبعاد، جنسًا"**(ابن سينا – 41)**، وأن "الجنس التام" يسمع بحبس ربع الوتر، وإطلاق $\frac{3}{4}$ طول الوتر؛ أي يؤخذ بالحدين (4/3)، ومن الوجهة الرياضية لابد أن يكون مجموع نسب أبعاده يساوي $\frac{3}{4}$ ، وبما يعادل 498 سنت بدون أي زيادة، وإلا يعد خرق للقاعدة الرياضية. رغم أنه من الوجهة الموسيقية قد تعطي أصوات مستحبة سمعيًا.**(ميخائيل الله وردى-60، 61)، (غطاس عبد الملك وإيزيس فتح الله_132).**

بالتالي فإن أي جنس يزيد عن $\frac{10}{4}$ تون أو تزيد نسب أبعاده عن (498 سنت)، لا يعد من الأجناس اللحنية المؤتلفة، وذلك بسبب تعدى نغمة (ح) والتي هي الطرف الأحد لذي الأربعة متى بُدِأ بنغمة (أ)؛ لأن أبعاد ذي الأربعة الأول كما ذكر الأرموي هي (ط + ط + ب) = أي (204 +204 +90) = 498سنت، أما نغمة (ط) = 588 سنت. **(فاطمة أحمد غريب 2002- 96)**

بالتالي إذا تكون الجنس من (ط + ط+ جـ) كما هو الحال فيما يسمي(جنس السيكاه) يكون قد تعدي أبعاد ذي الأربع (498 سنت).

وتفسر الباحثة ذلك رياضيًا كالتالي:

بما أن البعد المجنب (جـ) له قديما ثلاث أنواع وهي:

[مجنب كبير=180 سنت، مجنب متوسط = 147سنت، مجنب صغير= 114 سنت]؛ من ثم فهناك ثلاث احتمالات لمجموع نسب أبعاد ذي الأربع الذي يحتوي علي (ط + ط+ جـ) وهي كالتالي:

الأول: (ط + ط+ مجنب كبير) = 204+204+180 = 588 سنت. أي تعادل نغمة (ط)

الثاني: (ط + ط+ مجنب متوسط) = 204+204+147= 555 سنت.

الثالث: (ط + ط+ مجنب صغير) = 204+204+114 = 522 سنت.

إذن: فقد تحقق السبب الأول للتنافر وهو عدم وجود الرابعة التامة (498 سنت)، التى تعادل نغمة (ح) في جميع الاحتمالات السابقة، وإنما توجد نغمات تتعداها، وهى نغمات متنافرة.

أما عن الجنس (فوق الزائد والذي يساوي $\frac{12}{4}$ تون)؛ فهو جنس متنافر النغم قولًا واحدا، لأن مجموع أبعاده يساوي "تتالى ثلاث أبعاد طنينيه في جنس واحد"؛ وهذا أيضًا من الأسباب الموجبة للتنافر، وذلك لأنه تعدى نغمة (ح) إلى نغمة (ى) والتي تساوى (612 سنت)، وهذا باعتبار أنه بدأ بنغمة (أ) (صفى الدين الأرموي – 117).

3)من الشائع استخدام مصطلح جنس " ناقص" في الواقع الأكاديمي؛ للدلالة علي الجنس الذي مجموع إبعاده الثلاثة اقل من $\frac{10}{4}$ تون.

4)وأن أبعاد [جنس الصبا] ($\frac{3}{4}$ ← $\frac{3}{4}$ ← $\frac{2}{4}$) = $\frac{8}{4}$ **تون**، أي أقل من إبعاد الجنس التام.

التصحيح المقترح: استخدام مصطلح **"جنس لين مفرد"** بدلا من "جنس ناقص".

واستخدام مصطلح **"جنس كوجك"** للجنس الذي أبعاده ($\frac{3}{4}$ ← $\frac{3}{4}$ ← $\frac{2}{4}$) ، حيث أن الأبعاد الصحيحة لـ **"جنس الصبا"** قديمًا فهي: ($\frac{3}{4}$ ← $\frac{3}{4}$ ← $\frac{3}{4}$).

تعليق الباحثة: ترى الباحثة أنه من غير لائق استخدام لفظ "ناقص"، كما أن العرب القدامى وحتي المحدثين منهم؛ لم يستعملوا مصطلح "جنس ناقص" في تصنيف أجناسهم؛ علي حد علم الباحثة.

تفسير الباحثة: حيث أن العرب قديمًا جعلوا للأجناس اللحنية صنفان رئيسيان:

أ- **"الجنس القوي"** وهو ما كان مجموع أبعاده 4/10 البعد الطنيني؛ بنسبة الحدين 4/3، ويكون اكبر أبعاده البعد الطنيني وله نوعان (القوي ذو المدتين، والقوي المستقيم)(الفارابي – 293).

ب- **"الجنس اللين"** وينقسم إلى صنفان:

I. **الجنس اللين (التام):** الذي يقع علي حدي نسبة ذي الأربعة، ويدخل في تأليفه (البعد الطنيني الزايد) (ابن منصور بن زيله _ 28)(صفى الدين الأرموي - 65).

II. **الجنس اللين (المفرد):** وهو الذي لا يستوفي مجموع نسب أبعاده نسبة (4/3) بين حدي ذي الأربعة، ومن ثم فإن مجموع أبعاده ينقص عن مجموع أبعاد (الأجناس القوية)؛ وكذلك [الأجناس اللينة التامة].

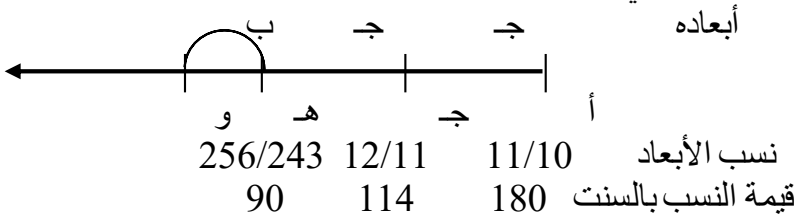
تعليق الباحثة: كل جنس ينتمي لهذا النوع يعرف اصطلاحًا بمفهومنا المعاصر تجاوزًا **(جنس ناقص)** بدلا من **(جنس لين مفرد).**

وتفسر الباحثة سبب ذلك: بأنه قد يرجع إلي انه عند تدوين الأجناس اللحنية في منتصف القرن العشرين، تم وضع علامة " ـ " في أقصى يسار الثبت؛ للدلالة على نقص الجنس؛ مقارنةً ببعد

الرابعة التامة؛ سواء كان الجنس ينقص عنها بنصف تون مثل: "جنس الصبا"، أو كان ناقصًا عنها ربع تون مثل جنس"هزام".(محمد صلاح الدين: 102،101).

والجنس اللين (المفرد) نوعان:

النوع الأول- (الجنس المفرد الأصغر المتتالي): ويقل عن مثيله (التام) ببعد صغير (بقية) أي (ينقص نصف تون)، ويسمي عن المتوسطين من العرب في القرن (7هـ) " زيرافكند" [7] وقد ذكره الأرموي ضمن الأجناس اللحنية المتداولة عند أرباب الصناعة العملية في زمانه، وترتيب أبعاده من الثقل إلى الحدة هي(مجنب ثم مجنب ثم بقية) أي ($\frac{3}{4}$ ← $\frac{3}{4}$ ← $\frac{2}{4}$) بمفهومنا المعاصر (صفي الدين الأرموي-62) ، ثم أطلق عليه المحدثون سابقًا في القرن الرابع عشر الهجري جنس "كوجك" أو "صبا كوجك"[8]، وهو ضرب من جنس "الصبا" (الحسن بن علي الكاتب – 114)، وهو أصغر الأجناس اللحنية ويؤخذ مجزوء من جنس البياتي؛ بتليين الدرجة الرابعة؛ بمقدار بعد بقية (غطاس عبد الملك -29). وتدوين أبعاده كما بالشكل التالي: (فاطمة غريب 2002-84)

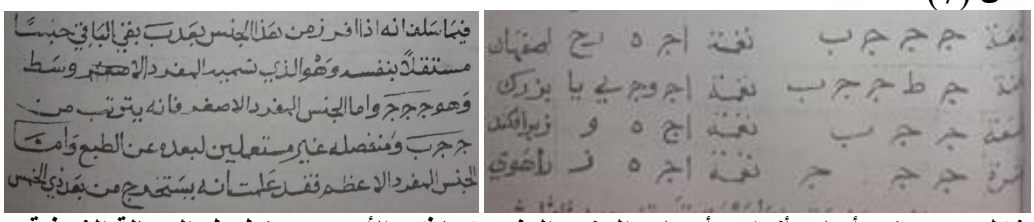


شكل (6) يوضح تدوين جنس (زيرافكند) قديما أو (الكوجك)

تعليق الباحثة: ويصطلح علي هذا الجنس في واقعنا الأكاديمي **"بجنس صبا".**

وتري الباحثة أن **استخدام مصطلح "جنس كوجك"** بدلا من مصطلح "جنس صبا"، يتناسب أكثر مع هيئة ومدلول هذا الجنس، خاصة وأنه يعد اصغر أصناف الأجناس اللحنية جميعا. (صفي الدين الأرموي-61).

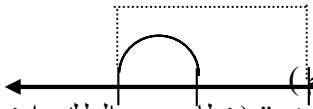
النوع الثاني- (الجنس المفرد الأوسط المستوي): ويقل عن مثيله (التام) بـ (بعد إرخاء) وهو نصف بعد البقية أي (ربع تون) تقريبًا، ويعرف هذا النوع قديمًا عند المتوسطين العرب وكما ذكر الأرموي، بأنه تتالي ثلاث أبعاد مجنبات (جـ.جـ.جـ) ويختص باسم (راهوي) (الأرموي – 138) ويوضح ذلك شكل (7) (فاطمة أحمد غريب 2002-273)



شكل(7) يوضح أبعاد وأنواع وأسماء (الجنس المفرد) كما ذكر الأرموي بمخطوط"الرسالة الشرفية"

ويعرف هذا الجنس عند المحدثين اصطلاحًا بجنس (صبا)، أو(صبا رهاوي)، والأصل فيه أنه مجزوء من جنس "البياتي" بتليين الرابعة بمقدار بعد إرخاء. (غطاس عبد الملك -29)، ويوضح ذلك الشكل التالي: (فاطمة غريب 2002-83)

أبعاده



[7] هو لفظ فارسى ، ومعناه (زير أسفل) أو (قديم)

[8]) ولفظ "كوجك" كلمة عن الفارسية بمعنى "صغير".(غطاس عبد الملك وإيزيس فتح الله_53)،(صلاح الدين الصفدي- 137، 147).

				جـ	جـ	جـ	ب
		أ		جـ	هـ	ز	ح
نسب الأبعاد		256/243	135/128	12 / 11	11 / 10		
قيمة النسب بالسنت	180	90	114	114			

شكل (8) يوضح جنس (راهوى) قديما

تعليق الباحثة: من ثم فهناك خلط بين جنس (الكوجك)، وجنس (صبا الرهوي)، رغم اختلاف هيئته في المسموع عنه، مما أدي إلي استخدام مصطلح (جنس صبا) للدلالة علي (أبعاد جنس الكوجك) نظرا لقربهما، وتم الاستعاضة به عن أبعاد جنس (الرهوي) = ($\frac{3}{4}$ ← $\frac{3}{4}$ ← $\frac{3}{4}$)، ولا يوجد جنس بمثل هذه الأبعاد ضمن الأجناس المعروفة في واقعنا الأكاديمي.

5)**من الشائع في الواقع الأكاديمي استخدام مصطلح "بعد زايد" أو"بعد وافر"** في الموسيقي العربية؛ **للدلالة** علي البعد الذي يحتوي علي $\frac{6}{4}$ **البعد الطنيني** أي يساوي (تون ونصف) تقريبًا بالمفهوم المعاصر.

6)**بينما يستخدم مصطلح "بعد غريب" للدلالة علي البعد الذي يحتوي($\frac{5}{4}$ البعد الطنيني).**

التصحيح المقترح: أن **"البعد الزايد"** في الموسيقي العربية هو البعد (الطنيني الزايد بعد إرخاء[9]) **أي يساوي $\frac{5}{4}$ تون تقريبًا.**

تفسير الباحثة: إن البعد (الزايد أو الوافر) في الموسيقي العربية إذا احتوي علي (تون ونصف = $\frac{6}{4}$ تون)؛ من ثم فهو يعادل مصطلح "بعد ثانية كبيرة زايدة" في الموسيقي النظرية (الغربية), كالبعد بين نغمتي (دو - ري#)، أي البعد بين نغمتي (الراست– الكردي) بالمسمي الشرقي. حيث أن نغمة (ري#) تعادل نغمة (مي♭)، والأصل أن يطلق أسم (نغمة الكرد) في الموسيقي العربية علي نغمة (مي♭).

بالتالي يعد (بعد ثالثة وليس بعد ثانية)، كما أن البعد الزايد نصف نسبته 5/4 طول الوتر وهو بعد "ثالثة" (ميخائيل الله وردي - 66).

تفسير آخر توصلت إليه الباحثة:

1)من الناحية التاريخية لم يُستَخدم مصطلح (بعد غريب) عند العرب قديمًا علي حد علم الباحثة، وإنما البعد الذي يحتوي علي $\frac{5}{4}$ البعد الطنيني؛ سمي في القرن (7هـ) عند الأرموي (نظرياً) ببعد "هـ" أو بعد "أ هـ"، وقد استعمله اللاذقى في القرن (9 هـ) عند تدوين للأجناس اللينة التامة، بالحدين 4/3 (الأرموي - 63، 109).

2)بالرجوع إلي **"الأبعاد الصغار،أو اللحنية"** كما يسميها الأرموي، والتي تسمى عند الفارابي **"المتفقات الصغرى"**، وجدت إن أعظمها ما كانت نسبته [5/4] من طول الوتر (الفارابي – 270).

---

[9]) "بعد إرخاء" يساوي بمفهومنا المعاصر " بعد الربع تون" تقريبا، ولم يدخل في حد ذاته في تأليف الأجناس المستعملة في الألحان عند العرب قديماً , ولا حديثاً بل يستخدم في التقسيم الداخلي للأبعاد (نظرياً).

3)كما وجدت أن البعد الذي يعد **"أعظم المتفقات الصغرى"** ونسبة ما بين حديه [5/4]، أو ما يقوم مقامه، لا يعد من الإبعاد الصغرى المتجانسة؛ لأنه لا يدخل في تأليف الأجناس (القوية، و لا اللينة)، التي تستعمل كثيرًا في الألحان قديمًا (الفارابي _ 270).

4)و أن ابن زيله ذكر: أن اكبر الأبعاد الصغار نسبة هو البعد " الزايد ربعًا" (ابن زيله: 23).

5)وأكد ذلك ابن سينا بأن: " أول بعد يدخل الأجناس القوية هو الزائد سبعًا"(10)....حيث أن.. "إدخال الزائد سدسًا(11) يجعل الجنس غير قوي" (ابن سينا _52).

6)ووجدت أنه ووفقًا لمفهوم **"الجنس اللين الأشد"**–(**التام**)- عند الفارابي؛ وهو ما كان أعظم أبعاده الثلاثة بعد ثانية زائدة بنسبة (7/6) من طول الوتر (صالح رضا -103) .

وبما أن: الجنس اللين التام ينقسم إلي ثلاث أبعاد، وأن أعظمهم أكبر نسبة من مجموع البعدين الأصغرين.

إذن: يجب أن يحتوي هذا الجنس علي ثلاث أبعاد مختلفة، منها البعدين الأصغرين، هما بعد "مجنب وبقية".

حتي يمكن بإضافة الفرق بينهما_ وهو بعد إرخاء _ إلي البعد الثالث الذي هو أعظمهم_ أن تكتمل نسبة الذي بالأربعة بالحدي 4/3، وبالتالي يحتوي علي4/10 البعد الطنيني، ليكون مجموع نسب أبعاده = (498 سنت).

ولتفسير ذلك رياضيا تفترض الباحثة التالي:

أن تتكون أبعاد الجنس اللين التام من (بعد بقية =90 سنت ($\frac{2}{4}$) تون، بعد مجنب متوسط = 147سنت ($\frac{3}{4}$) تون ، **بعد طنيني زايد** (12) الفرق بينهما أي يساوي (بعد طنيني204سنت ($\frac{4}{4}$)+ فرق البقية من المجنب 57 سنت ($\frac{1}{4}$) تون =**261 سنت** ($\frac{5}{4}$) تون= (بعد طنيني+ بعد إرخاء)؛ أي **(بعد طنيني زايد ربع)** بما لا يتعدي نسبة $\frac{6}{7}$ طول الوتر.

حيث أن مجموع هذه الأبعاد = (90سنت + 147سنت + 261سنت = 498 سنت) وهي مجموع نسب أبعاد ذي الأربع التام (498 سنت) $\frac{10}{4}$ الطنيني (تون).

إذن فالبعد الطنيني الزايد = ($\frac{10}{4}$ -[$\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$]) = ([$\frac{3}{4}\frac{2}{4}$] + $\frac{4}{4}$) = ([ ]) = ($\frac{5}{4}$)، **وهذا هو أكبر الأبعاد الصغار التي تدخل في تأليف الأجناس اللحنية.**

تعليق الباحثة: من ثم فإن (البعد الزايد) في الموسيقي العربية يجب أن يكون **البعد الطنيني الزايد** (ببعد إرخاء) ولا يجوز أن يكون (تون ونصف)؛ حتي لا يتعدي261 سنت.

لأنه إذا كان (بعد طنيني زايد بقية) = (204+ 90) = (294 سنت)، من ثم يبقي من ذي الأربع (بُعد) = (200 سنت)، وهذا لا يرقي لأن يكون مجموع بعدين صغار مختلفين (كبُعد البقية90 سنت + بعد المجنب الصغير114سنت) + (الفرق بينهما = 24سنت) مما يُخِل بالشروط السابقة ويتعدي بعد ذي الأربعة (498 سنت).

---

10) نسبة الزائد سبعًا = $\frac{7}{7}+\frac{1}{7}=\frac{8}{7}$.

11) نسبة الزائد سدسًا= $\frac{6}{6}+\frac{1}{6}=\frac{7}{6}$ ويمكن استخدام معكوس نسبهما، للدلالة علي النسبة لطول الوتر المهتز.

12) أي (بعد طنيني زايد) يزيد عن البعد الطنيني الكامل (التون) بالفرق بين البعد المجنب مطروح منه البعد البقية= ربع تون أجمعها علي الطنيني(التون) فيصير (تون وربع)

النتيجة: أن مصطلح البعد **الزايد في الموسيقى العربية** يحتوي علي $\frac{5}{4}$ البعد الطنيني، كما أن استخدام مصطلح (بعد غريب) في الواقع الأكاديمي للدلالة علي هذا البعد غير لائق، ويعد تجاوزًا.

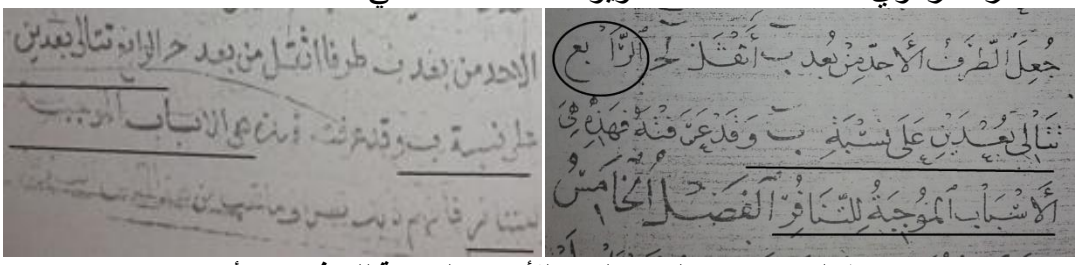
7) من الشائع في الواقع الأكاديمي أن إبعاد جنس الحجاز هي ($\frac{2}{4}$ ← $\frac{6}{4}$ ←$\frac{2}{4}$).

التصحيح المقترح: أن يؤخذ **جنس الحجاز** بإبعاد التي أوردها اللاذقي ت (عام 848 هـ) في كتابه الفتحية وهي: ($\frac{2}{4}$ ← $\frac{5}{4}$ ← $\frac{3}{4}$) (الأرموي – 24، 180).

أو أن يسمي جنس **الحجاز** بأبعاده الشائعة **(جنس حجاز جديد) أو (جنس حجاز ملون).**

تفسير الباحثة: لأن جنس **الحجاز** بأبعاده الشائعة ($\frac{2}{4}$ ← $\frac{6}{4}$ $\frac{2}{4}$ ←$\frac{2}{4}$) في الواقع الأكاديمي بمصر يعد إجراء شديد التنافر نظريًا؛ وذلك للأسباب التالية:

أولًا) أنه بهذه الأبعاد يحتوي علي "بعدي بقية"، وهو السبب الرابع من الأسباب الموجبة للتنافر كما ذكر الأرموي(صفي الدين الأرموي -120)، ويوضحه الشكل التالي (فاطمة غريب 2002_ 273):



شكل(9) يوضح السبب الرابع للأسباب الموجبة للتنافر عند الأرموي بكتابيه "الرسالة الشرفية""كتاب الأدوار"

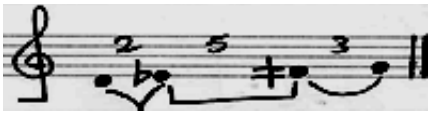
حيث لا يجوز أن يرتب بعد البقية مكررا في أصل جنس واحد بالأربعة نغم، لا علي الاتصال ولا علي الانفصال بينهما، وإلا صارت جميع نغمه متنافرة في المسموع(الأرموي – 120) (ابن زيله -29)(ابن سينا-25) وفقا للقاعدة الثابتة لتأليف الأجناس اللحنية. (غطاس عبد الملك-29)

ثانيًا) أنه بذلك يحتوي علي نوعين فقط من الأبعاد الصغار المتفقة هما (بعد طنيني زايد يتعدي نسبة (7/6) + بُعدَي بقية) لتمام ذي الأربعة، ومن ثم يخرج عن مفهوم "الجنس اللين الأشد" –(التام)- عند الفارابي والذي يجب أن يحتوي علي ثلاثة أبعاد؛ كما ذكر بمخطوط الموسيقي الكبير (صالح رضا - 103).

ثالثًا) أنه بذلك يحتوي علي"أعظم المتفقات الصغرى" وهو البعد الذي نسبته [5/4] طول الوتر، أو ما يقوم مقامه، وهو لا يعد من الإبعاد الصغرى اللحنية المتجانسة؛ لأنه لا يدخل في تأليف الأجناس (القوية، ولا اللينة)، التي تستعمل كثيرًا في الألحان قديمًا (الفارابي _ 270)، لامتناع بعد الثالثة في الجنس (غطاس عبد الملك، وايزيس فتح الله 57)، كما سبق أن أوضحت الباحث ذلك عند تناول البعد الزايد بمتن هذا البحث.

فضلًا عن أن الأرموي ذكر ضمن أنواع الأجناس المذكورة بكتابه "الرسالة الشرفية"، نوع يسمي **(الجنس الملون)**، وتتطابق أبعاده نظريًا مع (الأبعاد الشائعة لجنس الحجاز بالمفهوم المعاصر)-- إلا أنه ذكر أن العرب قديمًا لم يستعملوا هذا النوع، ولم يرتاحوا لسماعه، بل واعتبروه فاسدًا؛ وأنه إجراء شديد التنافر نظريًا (ابن زيله -29) (ابن سينا-25) (صفي الدين الأرموي -120) (غطاس عبد الملك خشبة-29) للأسباب السابق ذكرها.

تعليق الباحثة: من ثم فإن **جنس الحجاز** بأبعاده الشائعة بالواقع الأكاديمي المعاصر يعد جنسًا فاسدًا؛ وشديد التنافر نظريًا، رغم أنه يبدو في المسموع غير ذلك.

والصحيح: أن يؤخذ (**جنس الحجاز**): اصطلاحًا بأبعاد **الجنس اللين الغير منتظم** و هو الذي يرتب فيه البعد الزايد " أعظم الأبعاد" وسطًا؛ بين بعدي (البقية والمجنب) "الأصغرين" علي ما ذكر الفاسي بمخطوطه " الجموع في علم الموسيقي و الطبوع " وتفسير ذلك أن ترتب أبعاد (**جنس الحجاز القديم**): صعودا من الطرف **الأثقل** [بعد صغير (**بقية**) $\frac{2}{4}$ ← بعد لحني **زايد** $\frac{5}{4}$ ← بعد متوسط (**مجنب**) $\frac{3}{4}$] طرفًا أحد وتدوينه المعاصر كالتالي(فاطمة غريب2015-49):

شكل (10) يوضح التدوين المعاصر لمفهوم الجنس اللين الغير منتظم (جنس الحجاز)

وجدير بالذكر أن لفظ (**الحجازي**) في زمن الأرموي استخدم للتعبير عن جنسي (**الحجاز-والحجازكار**)؛ وهما عند المتوسطين ومشتقان من جنس (العراق)؛ الذي استخدم بدلاً منهما في الصناعة العملية، حيث لم يتبين عندهم ، ولا عند كثير من المتأخرين منهم إلى زمننا هذا؛ الفرق بين هذين الجنسين، واعتبارهما هيئة لحنية واحدة.

وأن أول من ذكر أن هذين صنفين هو:(محمد بن عبد الحميد اللاذقي) المتوفي عام849هـ ، بكتابيه "الفتحية" و"زين الألحان".

والصحيح أن ترتيب أبعاد (جنس الحجاز القديم) عكس ترتيب (جنس الحجازكار)، وأن نغم الحجاز يؤخذ عادةً علي أساس نغمة (الدوكاه أو الحسيني)، أما نغم الحجازكار فيؤخذ علي أساس نغمة (الراست أو اليكاه).

وأن جنس الحجاز يستخدم بأبعاده القديمة في تركيا ويسمي اصطلاحًا (جنس حجاز غريب).

8) من الشائع في الواقع الأكاديمي اصطلاحًا أن نغمة الحجاز هي (فا #) الوسطي، وأنها تعادل نغمة الصبا وهي (صول b) في الدرجة، مع اختلاف المسمي.

التصحيح المقترح: نغمة(**فا #**) تعادل نغمة (**صول b**)، ويؤخذا بنفس المسمي؛ وهو (**نغمة العزال**)، أما نغمة الحجاز فهي (**فا≠**)، ونغمة الصبا هي (**صول** 𝄳). وصف هذه النغمات الثلاث الوارد بمخطوط الرسالة الشهابية 1888م.

تفسير الباحثة: التصحيح السابق يعتمد علي وصف هذه النغمات الثلاث الوارد بمخطوط الرسالة الشهابية 1888م.

حيث أن **نغمة الحجاز** بمفهومنا المعاصر هي: (**فا #**) **الوسطي**، وهذا لا يتفق مع أصلها كما عرَّفه المحدثون، بأنها تقع على بعد مجنب أسفل نغمة النوا، من ثم فهي تعادل فى وقتنا هذا اصطلاحا نغمة (نم عربة حجاز) وهي (**فا≠**)(ايزيس فتح الله 1996م-80) .

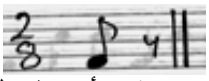
ومن الشائع أيضا أن مدلول **نغمة (الصبا) في وقتنا هذا: هو(صول b)** وهذا لا يتفق مع تعريف المحدثين لها، بأنها تقع على بعد مجنب صاعد من نغمة الجهاركاه أي أنها تعادل بمفهومنا المعاصر اصطلاحا نغمة (صول 𝄳) الوسطى (ايزيس فتح الله 1996م-66) .

من ثم لا يجوز اعتبار أن نغمتي (الحجاز، الصبا) متعادلتان في الدرجة ومختلفتان في الاسم، بل أنهما ومختلفتان في الدرجة (التردد)، والمسمي.

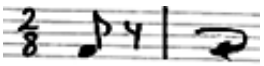
والصحيح أن النغمة التي تقع على بعد بقية من نغمة الجهاركاه صعودا، وعلى بعد بقية من نغمة النوى هبوطا هي (العزال) وأنها مسمي واحد لنغمتين متعادلتين هما **(صول b)** = **(فا #) الوسطي** (ايزيس فتح الله 1996م- 81) .

9)من الشائع في الواقع الأكاديمي؛ استخدام مصطلح إيقاع "سماعي طاير" أو "أصول الطائر" مرادفا لمصطلح (إيقاع "السربند أو أصول سماعي) بميزان 8/3.

التصحيح المقترح: أن إيقاع **"سماعي طاير"** أو **"أصول طاير"** يختلف عن **إيقاع "أصول سماعي"** في الميزان.

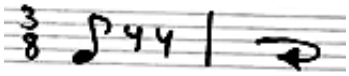
تفسير الباحثة: حيث أن الإيقاع المسمى بمفهومنا المعاصر **"سماعي طاير** (طائر) أو **أصول** طاير" (غطاس عبد الملك وايزيس فتح الله -94)، أو(أصول النقرة) (غطاس عبد الملك -70)؛ يعد من الأوزان الثنائية البسيطة (الحسن بن علي الكاتب – 102) وتدوينه ضربه كالتالي:

شكل (11) يوضح إيقاع أصول طاير(طائر) 8/2

وهو من الإيقاعات المتداولة (المشهورة) عند العرب قديمًا، **باسم (خفيف الهزج)، وسمي** عندهم أيضا **بـ** (الهزج المحثوث) وميزانه 8/2 (غطاس عبد الملك وايزيس فتح الله - 94)، ويؤخذ دور أصله بزمن الموصل"الخفيف **الأول"**(الفارابي- 451) والتدوين المعاصر لدور أصله القديم كالتالي(فاطمة أحمد غريب 1999- 139):



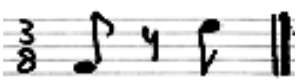
شكل (12) يوضح دور الأصل في إيقاع(خفيف الهزج)8/2

بينما إيقاع **"أصول سماعي (طاير)**، أو **سربند"** ؛ فميزانه 8/3 ، وهو من الأوزان الثلاثية (المركبة)؛ فهو الإيقاع المشهور عند العرب قديمًا باسم (خفيف ثقيل الهزج)، و يؤخذ دور أصله بزمن الموصل**"خفيف الثقيل الثاني"**(الفارابي-451) أي بزمن النوار المنقوطة ( ) = 8/3 بمفهومنا المعاصر، وسمي قديمًا أيضا بـ (الهزج المدولب) (غطاس عبد الملك وايزيس فتح الله -92)، والتدوين المعاصر لدور أصله القديم كالتالي(فاطمة أحمد غريب 1999- 139):



شكل (13) دور الأصل في إيقاع (خفيف ثقيل الهزج)8/3

إلا أن ضربه الحديث يؤخذ بزيادة نقرة خفيفة في نهاية دور الأصل و وتفسير تدوين نقراته كالتالي: (ايزيس فتح الله 1997 – 19) (سهير عبد العظيم – 62)



شكل (14) يوضح إيقاع أصول سماعي طائر (سربند)8/3

10) من الشائع استخدام مصطلح (أعرج) في الواقع الأكاديمي؛ للدلالة على الإيقاع ذو الوحدات الموسيقية فردية، ومن ثم لا ينقسم داخليا إلى أجزاء (أدوار) متساوية.

التصحيح المقترح: استخدام مصطلح **إيقاع (مركب)**، أو (إيقاع من الأوزان المركبة).
بدلًا من مصطلح **إيقاع (أعرج)**.

تعليق الباحثة:
ترى الباحثة أنه من غير اللائق استخدام مصطلح **(أعرج)** موسيقيا، وبخاصة أنه لم يُسْتَخدم قَط عند العرب قديمًا في هذا الموضع؛ علي حد علم الباحثة.

تفسير الباحثة: حيث انقسمت ضروب الإيقاعات عند العرب قديمًا من حيث الوزن إلى (إيقاعات بسيطة)، (إيقاعات مركبة):

1. **الإيقاعات البسيطة:** وهي التي تنقسم إلى أجزاء متساوية، ووحداتها غالبا تكون زوجية، ولم يشاركها دور من غير جنسها.

2. **الإيقاعات المركبة:** وهي التي لا تنقسم إلى ادوار متساوية وتكون وحداتها فردية في الغالب أي تتركب من دور في جنس معين، ومعه دور من جنس آخر (الحسن بن علي الكاتب- 95) (سهير عبد العظيم – 59).

تفسير الباحثة: قد يرجع استخدام كلمة **"أعرج"** هنا كتحريف عن مصطلح **"اقصاق"**؛ وهو لفظ تركي بمعنى (أعرج) وكثيرا ما يقترن بأسماء الإيقاعات المركبة ذات الأوزان الفردية مثال ذلك:

- إيقاع اقصاق تركي (ثريا)، وميزانه $\frac{5}{8}$ (نبيل عبد الهادي شورة - 131).
- اقصاق تركي وميزانه $\frac{9}{8}$
- اقصاق إفرنجي $\frac{9}{8}$ (نبيل شورة -133).

نتائج البحث: جاءت النتائج ضوء فروض البحث، وقد تم التحقق من صحتها؛ حيث أسفرت النتائج عن:

أولًا: وجود بعض من مصطلحات ومفاهيم الموسيقي العربية الشائعة في الواقع الأكاديمي، لا تتفق من حيث المسمي أو المفهوم مع الأصول النظرية الدقيقة التي وضع علي أساسها هذا العلم عند العرب قديمًا. حيث توصلت الباحثة للكثير من المصطلحات الغير دقيقة رياضيا، وأخري لا تتفق من حيث التعبير اللفظي مع دلالتها أو مضمونها، مما لا يتسع المجال لذكرها جميعًا بالبحث الراهن، من ثم تم الاقتصار علي ذكر بعضها فقط.

ثانيًا: قامت الباحثة بتحليل وتفسير أسباب عدم صحته المصطلحات، المفاهيم التي ورد ذكرها بالبحث الراهن.

ثالثًا: اقتراح التصحيح أو التعديل الأنسب إما من حيث المسمي أو من حيث الدلالة، أيهما أقرب للأصل المنبثق منه المصطلح أو المفهوم؛ في ضوء الأصول النظرية التاريخية عند العرب قديمًا؛ وبما يتناسب مع الفكر الموسيقي المعاصر.

والجدول التالي (رقم 1) يوضح ذلك باختصار:

جدول(1) يوضح التصحيح المقترح لما تم التوصل إليه من مصطلحات لا تتفق نظريًا مع أصولها التاريخية

المصطلح أو المفهوم العلمي الشائع في الواقع الأكاديمي (خطأ)	التصحيح المقترح في ضوء أصله التاريخي
1. مقام "العراق" من فصيلة (عائلة) مقام "السيكاه" قرابة درجة ثانية، أي مشتق منه. السبب: (عدم اتفاق ذلك مع التسلسل المنطقي لمراحل التطور التاريخي لأصول ومبادئ الموسيقي العربية).	1. "العراق" سابق تاريخيًا علي "السيكاه"؛ فهو عند المتوسطين الأصل الثاني بعد "الراست" للمقامات الأصول الأربعة التي ذكرها الإربلي (686هـ- 755هـ)، والتي تتفرع منها الأدوار الإثني عشر(المشهورة) عند العرب قديمًا التي ذكرها الأرموي (ت عام 693ه)؛ من ثم فمن غير المنطقي أن يشتق الأقدم من الأحدث.
2. جنس السيكاه "جنس زايد". السبب: (لا يتفق مع المسلمات الرياضية التي يتميز بها الجنس اللحن المؤتلف).	2. الجنس يجوز أن يلين، ولا يجوز أن يتعدي النسبة بالحدين $\frac{3}{4}$ طول الوتر $\frac{10}{4}$ بعد طنيني لأن التعدي من الأسباب الموجبة لتنافر الأجناس اللحنية.
3. جنس"الصبا"جنس"ناقص"(لفظ غير لائق)	3. الأنسب قول جنس"كوجك" جنس "لين مفرد".
4. أبعاد جنس "الصبا"هي($\frac{3}{4}$ ← $\frac{3}{4}$ ← $\frac{2}{4}$). السبب: (لفظ مغلوط)	4. لأنها أبعاد جنس"كوجك" قديمًا، بينما أبعاد جنس الصبا فهي قديما ($\frac{3}{4}$ ← $\frac{3}{4}$ ← $\frac{3}{4}$) ويسمي قديما بـ "الرهوي أو الرهاوي" أيضا، ولا يستخدم في وقتنا هذا جنس بهذه الأبعاد.
5. البعد الزايد، أو (الوافر) يحتوي علي $\frac{6}{4}$ تون. (وهذا لا يتفق مع المسلمات الرياضية للأبعاد الصغار اللحنية المتجانسة).	5. بعد الزايد، أو الوافر في الموسيقي العربية لا يجوز أن يتعدي نسبة $\frac{6}{7}$ طول الوتر، ومن ثم يجب أن يحتوي علي $\frac{5}{4}$ تون فقط.
6. البعد الغريب يحتوي علي $\frac{5}{4}$ تون. السبب: لأنه (لفظ غير لائق)	6. (لم يستعمله عند العرب قديما)، إنما سمي نظرياً ببعد "هـ" أو بعد "أهـ" في القرن (7ه)، وهو ذاته البعد الزايد في الموسيقي العربية وأول استعماله في القرن (9 ه) عند تدوين الأجناس اللينة.
7. إبعاد جنس الحجاز هي($\frac{2}{4}$ ← $\frac{6}{4}$ ← $\frac{2}{4}$). السبب: (لا يتفق مع المسلمات الرياضية التي يتميز بها الجنس اللحني اللين التام).	7. إجراء شديد التنافر نظريًا لأنه لا يجوز اجتماع بعدين (بقية) في أصل جنس واحد؛ لا علي اتصال ولا علي انفصال. يمكن أن يسمي (حجاز ملون)، (الحجاز الجديد). لأن إبعاد الحجاز قديما هي: $\frac{2}{4}$ ← $\frac{5}{4}$ ← $\frac{3}{4}$
8. نغمة الحجاز هي (فا #)، وتعادل نغمة الصبا أي (صول b)، مع اختلاف المسمي. السبب: (وهذا لا يتفق مع وصفهم المثبت	8. نغمة(فا#) تعادل نغمة (صول b)، وبنفس المسمي؛وهو (نغمة العزال)، أما نغمة الحجاز فهي (فا≠)،ونغمة الصبا هي (صول♭)، وفقًا

الرسالة الشهابية 1888م). 9. إيقاع " أصول سماعي طاير أو السماعي الطائر" مرادفًا لمصطلح إيقاع "السربند أو أصول سماعي" و بميزان 8/3. سبب الخطأ: (اللبس والاختلاط للقرب الشديد في المسمي،مع اختلاف الميزان، والنوع). 10. استخدام مصطلح (أعرج) للدلالة علي الإيقاع الذي وحداته الموسيقية فردية، ولا ينقسم داخليا إلى أجزاء متساوية. السبب: (لفظ غير لائق)	لوصف هذه النغمات بمخطوط الرسالة الشهابية 1888م. 9. إيقاع "سماعي طائر أو أصول طاير" ميزانه 8/2 يسمي قديما (الهزج المحثوث). بينما إيقاع "أصول سماعي أو سربند" فميزانه 8/3 ويسمي عند العرب قديمًا (خفيف ثقيل الهزج) أو (الهزج المدولب). 10.الأنسب استخدام لفظ إيقاع (مركب)، حيث أن القدماء لم يستخدموا قط مصطلح (أعرج) في تصنيف الإيقاع، وإنما قسموا الإيقاعات من حيث الوزن لـ(إيقاعات بسيطة) و(إيقاعات مركبة).

توصيات البحث:

1. ضرورة العمل علي إعادة النظر في جميع ما يقدم للطالب المتخصص أكاديميًا من مصطلحات ومفاهيم الموسيقى العربية، وتوخي الدقة في استخدامها بما يتفق ومسمياتها؛ ومفاهيمها الصحيحة، المنبثقة من الأصول النظرية للموسيقي العربية، وبما يتناسب مع الفكر الموسيقي المعاصر.
2. استنهاض همم الباحثين الأكاديميين والمبدعين المتخصصين؛ علي إجراء أبحاث أكاديمية مشابهه، لإثبات الصحيح من مصطلحات ومفاهيم الموسيقي العربية في أبحاثهم، وفقا لأصولها النظرية التاريخية، حتي يمكن الاستعانة بها في تدريس أصول وقواعد الموسيقي العربية، وتاريخها، وترسيخها في أذهان أبنائنا الطلاب، دون التخلي عن خصائصها الأصيلة، حتي لا تندثر وتضيع هذه الأصول بالإهمال وعدم التداول؛ مما يؤدي إلي طمس هويتنا الموسيقية.
3. العمل علي جمع وتوثيق ما تم تصحيحه، في معجم يختص بالموسيقى العربية النظرية، يضم كافة المفاهيم والمصطلحات، المعاصرة الشائعة بالواقع الأكاديمي، وربطها بأصولها التاريخية، تقوم هيئة علمية متخصصة بالإشراف علي تجميعها وتدوينها ومراجعتها وفقا للأصول النظرية الدقيقة.

قائمة المراجع:

1- ابن منصور بن زيله: الكافي في الموسيقي، تحقيق زكريا يوسف، توزيع دار القلم، القاهرة 1964م.
2- أبو الحسن على ابن سينا : جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء، جزء الرياضيات، تحقيق زكريا يوسف، مراجعة محمود أحمد الحفنى، وأحمد فؤاد الأهوانى،القاهرة، 1956م.
3- أبو نصر الفارابي: الموسيقى الكبير، تحقيقه وشرحه غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير محمود الحفنى – أحمد فؤاد الأهوانى، المطبعة الأميرية، القاهرة 1956 م .
4- إيزيس فتح الله: الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية، دار الفكر العربي، القاهرة 1996م.
5- الحسن بن احمد بن علي الكاتب: كمال أدب الغناء، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة محمود الحفنى،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1975م.
6- سهير عبد العظيم محمد:(أجندة الموسيقى العربية), دار الكتب القومية, القاهرة1984م.

7- صفى الدين عبد المؤمن الأرموي : كتاب الأدوار في الموسيقى، تحقيق غطاس عبد الملك خشبه، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة 1986م .
8- صلاح الدين الصفدي: رسالة في علم الموسيقا، دراسة وتحقيق عبد المجيد دياب و غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1991م.
9- عبد الحميد مشعل:التفسير العلمي لقواعد الموسيقي، ط2،(مذكرة) بدون دار نشر أوتاريخ.
10- غطاس عبد الملك خشبه و إيزيس فتح الله جبراوى: الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983م.
11- غطاس عبد الملك خشبه: الموجز في شرح مصطلحات الأغاني، الشركة المصرية للطباعة والنشر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1979م.
12- محمد صلاح الدين: مفتاح الألحان العربية_ قواعد جديدة، مكتب الهندسة والإنشاءات للآلات الكاتبة، القاهرة، 1950م.
13- ميخائيل الله وردى: فلسفة الموسيقى الشرقية، مطبعة بن زيدون، دمشق 1948م.
14- نبيل عبد الهادي شورة: الموسيقى العربية (تاريخ، أعلام، ألحان)، دار العلاء للطباعة، القاهرة، 1995م .
15- هاشم محمد الرجب: الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة، منشورات المركز الدولي للدراسات الموسيقية التقليدية، دائرة الفنون الموسيقية، دار الحرية للطباعة، بغداد العراق، 1982م.

الأبحاث العلمية:

16- ايزيس فتح الله : نظريات الموسيقي العربية وطرق تدريسها، **رسالة ماجستير غير منشورة**، المعهد العالي للتربية الموسيقية، وزارة التعليم العالي، القاهرة 1971م.
17- ايزيس فتح الله : الإيقاعات الموسيقية العربية ،**بحث غير منشور**، مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السادس،المركز الثقافي القومي (دار الأوبرا)، القاهرة 1997م .
18- صالح رضا صالح : تاريخ السلم الموسيقى العربي، **رسالة دكتوراه غير منشورة**، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة 1994م.
19- فاطمة أحمد إبراهيم غريب : أساليب تدوين الإيقاعات العربية فى العصر العباسي،وإمكانية الاستفادة منها فى تدريس الإيقاعات والضروب العربية، **رسالة ماجستير غير منشورة**، كلية التربية النوعية بالقاهرة، ج عين شمس، القاهرة 1999م.
20- فاطمة أحمد إبراهيم غريب: تحقيق الدوائر النغمية عند صفى الدين الأرموي (84 دائرة)، **رسالة دكتوراه غير منشورة**، كلية التربية النوعية ، جامعة عين شمس، القاهرة 2002م.
21- فاطمة أحمد إبراهيم غريب: تحقيق مخطوط "كتاب دائرة الطرب في الأصول والشعب" **بحث منشور**، المجلد التاسع والعشرون، مجلة علوم وفنون الموسيقي، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة ، يونيه 2014م.
22- فاطمة أحمد إبراهيم غريب: تحقيق كتاب "الجموع في علم الموسيقي و الطبوع" (نظم/ عبد الرحمن بو ذنب الفاسي)، **بحث منشور**، المجلد الواحد والثلاثون، مجلة علوم وفنون الموسيقي، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة ، إبريل 2015م.

مواقع شبكة المعلومات الدولية(الانترنت):

23- https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar
24- http://wiki.kololk.com/wiki16115-ta3leem
25- https://ar.wikipedia.org/wiki

المخطوطات:

26- مخطوط كتاب "الجموع في علم الموسيقي والطبوع" لعبد الرحمن بو ذنب الفاسي/ نسخة محفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم [17] موســـيقي تيمور
27- مخطوط " كتاب الأدوار فى الموسيقى " لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي المحفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم (موسيقي تيمور) ميكروفيلم رقم .
28- مخطوط "الرسالة الشرفية في النسب التأليفية" لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي المحفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم (2موسيقي تيمور) ميكروفيلم رقم 2675.
29- مخطوط "بلوغ الأوطار في بيان ترنم الأوتار في علم الموسيقي" لناصر العودي محفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم (12موسيقي تيمور).
30- مخطوط: "دايرة الطرب في الأصول والشعب" لخجا عبد القادر الرومي، محفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم 629 فنون جميلة عربي.

إعداد بعض الأغاني النوبية كمقطوعات للعزف على آلة البيانو

Preparation heritage Nubian songs as pieces played on piano

د/ هانى محمد جمال
مدرس آلة البيانو كلية التربية النوعية جامعة عين شمس

الملخص:

يعتبر تعلم الاداء الجيد على آلة البيانو بالكليات والمعاهد الموسيقية من اهم اساسيات تعلم الموسيقى بشكل صحيح وتؤثر دراسة آلة البيانو على العديد من المواد التي يدرسها الطالب بشكل مباشر بالكلية

وتعتبر المقطوعات أحد نماذج الاختيار الحر للطالب من خلال دراسته لآلة البيانو بالكليات على مدار سنوات الدراسة

لذا فكر الباحث فى موضوع هذه الدراسة باستخدام الأغنية النوبية لما تحتويه من عناصر تؤكد على تأصيل الهويه الثقافية للمجتمع لتساعد الطالب على تحسين الاداء على آله البيانو وقام الباحث بصياغة وابتكار مصاحبات لبعض الاغاني من التراث النوبى وإعدادها كمقطوعات تصلح للعزف على آله البيانو

المقدمة:

تعتبر دراسة آلة البيانو بالكليات والمعاهد الموسيقية فى مصر كآلة أساسية حيث انها تتميز بالامكانات المتعددة والتى تحتاج الى مهارات عزفية مختلفة ومن هذا المنطلق فان منهج دراسة آلة البيانو يحتوى على العديد من العناصر والنماذج المختلفة التى يتدرب من خلالها الطالب ليصل الى مستوى الاداء الجيد على الآله مثل السلالم وتمارين التكنيك من كتب ومدارس للتكنيك مختلفة وتتدرج بالطالب خلال سنوات دراسته بالكلية وفق السنه الدراسية وكذلك بعض الصنيع المختلفة لمؤلفات ومؤلفين على مختلف العصور الموسيقية وبعض منها اختيارى ومن الصنيع الاختيارية المقطوعات والتى يختارها الطالب واستاذ الآلة وفق مستوى الطالب ورغبته نحو اداءها.

وقد يختار الطالب واستاذ الآله نموذج المقطوعة الحر من احد المدارس القومي هاو الحان تراثيه او شعبية أعدت لآله البيانو سواء كانت اجنبية او عربية .

وتعد الاغنية والموسيقى من المأثورات الشعبية (الفلكلورية) مقياساً من مقاييس التحقق والتعرف على مدى تحضر وذوق وفكر ومقومات الابداع لاى شعب من الشعوب.

وذكر عبد المنعم ابو بكر(8) تعد الاغنية والموسيقى من المأثورات الشعبية (الفلكلورية) مقياساً من مقاييس التحقق والتعرف على مدى تحضر وذوق وفكر ومقومات الابداع لاى شعب من الشعوب ، وتحمل بين نصوصها المرنه الحيه قيم الشعوب وكنوزها الثقافية والاجتماعية الموروثه من عادات وتقاليد واسلوب حياة ، فالاغنية الشعبية مرآه للثقافة والاغنية النوبيه حافله بالمعانى المختلفة التى تعكس قوة الظروف قبل التهجير وبعده وهجره النوبيين الى الشمال والجنوب ، والمتغيرات التى ظهرت على المجتمع بعد التهجير والاغانى التى اندثرت مع اندثار طابع الحياه واختلاف البيئة وموقعها الجغرافى الجديد ، الا ان النوبى مازال يغنى للنيل الشاطىء والسواقى وسنابل القمح ، ومازالت النوبه القديمة تعيش فى وجدان النوبيين لذلك نجد اغانى الحنين والعودة للنوبة القديمة تغنى مع الاغانى التى تعبر عن الواقع الجديد للنوبه فى مناسبة الزواج وجميع المناسبات .

مما دفع الباحث الى اعداد هذه الدراسة.

مشكلة البحث:

بالرغم من تعرض الكثير من الباحثين للعديد من المؤلفات الخاصة بآله البيانو لمختلف الثقافات الغربية والعربية وكذلك للعديد من المدراس القومية المختلفة الا ان الباحث لم يجد من تعرض للتراث والفن النوبى بما يليق لهذا الفن الذى يمتد جذوره الى العصور الفرعونية حيث ان مصر الفرعونية كانت فى الجنوب وكان قصر الحكم لها بجنوب مصر مما دفع الباحث الى محاولة صياغة بعض من هذه الالحان واعداد مصاحبات لها لتعزف كمقطوعات على آلة البيانو.

هدف البحث:

يهدف البحث الى اكساب دارسى آلة البيانو مهارات عزف السلالم الخماسية والمقابلات الايقاعية على الآلة من خلال المقطوعات التى اعدها الباحث.

أهمية البحث:

ترجع أهمية البحث الى انه يمكن لدارس الة البيانو اكتساب مهارات عزفية للمقابلات الايقاعية التى اعدت كمصاحبة للالحان النوبية واداء السلالم الخماسية بشكل سليم.

حدود البحث:

تقتصر حدود البحث فى المقطوعات التى اختارها الباحث لصعيدها كمقطوعات نعزف على آلة البيانو.

اجراءات البحث:

أ) منهج البحث : المنهج الوصفى(1)

وهو الذى يصف الظاهرة موضوع البحث وتحليل بنيته الاساسية وبيان العلاقة بين مكوناتها .

ب) عينة البحث :

بعض المقطوعات المختارة من التراث النوبى .

ج) أدوات البحث :

- المدونات الموسيقية العينة البحث المختلفان.
- آلة البيانو.
- برنامج سيبلسوس لكتابة النوت الموسيقية

مصطلحات البحث:

التكنيك Technigue(2)

هو اكساب المرونة العضلية للذراع ولاصابع اليد بحيث تمكن العازف من أداء التقنيات المختلفة باتقان .

المهارة Skill(1)

هى نشاط معقد يتطلب قدرة زمنية من التدريب المقصود والممارسة والخبرة المضبوطة بحيث يؤدى بطريقة ملائمة وعادة ما يكون لهذا النشاط وظيفة مفيدة.

أ) منهج البحث : المنهج الوصفى

وهو الذى يصف الظاهرة موضوع البحث وتحليل بنيته الاساسية وبيان العلاقة بين مكوناتها .

الدراسات السابقة

دراسة بعنوان : الموسيقى فى بلاد النوبه

هدفت هذه الدراسة الى التعريف بالاغنية الشعبية النوبية من حيث تحليلها واسلوب بناءها اللحنى والمقامى ، والايقاعات والضروب النوبية وتم عرض بعض النماذج الايقاعية والزخارف المستخدمة بها ، والالات المستخدمة من منطقة النوبه وخصائص وسمات الاغنية النوبية ، والتعرف على الفن الشعبى النوبى باشكاله وخصائصه واستخدم الباحث المنهج الوصفى .(9)

دراسة بعنوان : اغانى الزمان فى النوبه

هدفت هذه الدراسة الى التعرض للاغنية النوبية المستخدمة فى مناسبة ليله الحنه والزفاف والتعرف على حياة النوبيين من خلال افراحهم واتبعت الباحثة المنهج التحليلى فى هذه الدراسة وهدفت الى التعرف على الايقاعات ، وعرضت بعض الامثلة للايقاعات النوبية والسلالم النوبية والحدود الصوتية للاغانى النوبية فى مناسبة الزفاف وعرض بعض الاغانى النوبية التى تؤدى فى مناسبة الزفاف لدى النوبيين .(6)

دراسة بعنوان: معالجة هارمونية للالحان الشعبية النوبيه ذات السلم الخماسى

هدفت هذه الدراسة الى التعرض لبعض الالحان الشعبية النوبية ذات السلم الخماسى وعرض بعض الايقاعات فى منطقة بلاد النوبه ذات السلم الخماسى وعرض بعض الايقاعات فى منطقة بلاد النوبة للتعرف على مقوماتها وانسب معالجة هارمونية لهذه الالحان ، وفى هذه الدراسة اتبعت الباحثة المنهج الوصفى .

وتم عرض السلم الخماسى هارمونياته وطرق المعالجة للالحان النوبية ذات السلم الخماسى وطرح بعض النماذج من الاغانى النوبيه ونوعيه معالجتها هارمونيا واستخدامها بعد ذلك فى تدريس بعض المواد الموسيقية.(14)

دراسة بعنوان : ملامح التأثير المتبادل بين الاغنية المصرية الشائعة والاغنية النوبية فى النصف الثانى من القرن العشرين

هدفت هذه الدراسة الى التعرض على انواع الغناء النوبى باشكاله وخصائصه واحلامه والالات والايقاعات النوبيه وحصر الاغنية المصرية التى تأثرت بالالحان النوبية والتعرف على الاغنية النوبية التى تأثرت بالاغنية المصرية ، وعرض حياة النوبه تاريخياً وجغرافياً وتناولت هذه الدراسة أيضاً حياتهم الاجتماعية.(13)

دراسة بعنوان : مدى الاستفادة من استخدام بعض مؤلفات التراث الشعبى النوبى فى تحسين استيعاب السلم الخماسى فى مادة الصولفيج وتدريب السمع

هدفت هذه الدراسة الى التعرض لبعض الاغانى والمؤلفات النوبية وتوظيفها للاستفادة منها فى استيعاب السلم الخماسى وبعض الايقاعات النوبية لتدريس مادة الصولفيج ، وتم شرح السلم الخماسى بمختلف انواعه فى هذه الدراسة واتبعت هذه الدراسة المنهج الوصفى.(3)

دراسة بعنوان : الاغنية النوبية وكيفية الاستفادة منها فى تدريس الموسيقى العربية

هدفت هذه الدراسة الى التعرض لمعرفة الضروب والايقاعات النوبية وبعض الالحان ذات السلم الخماسى للاستفادة منها وتدريسها من ناحية الموسيقى العربية وتم التحدث عن اعلام الفن الموسيقى النوبى من حيث حياتهم الفنية وتاريخهم مثل الفنان احمد منيب وحمزة علاء الدين ومحمد منير وعلى كوبان .(12)

دراسة بعنوان : الاغنية النوبية خلال فترة التهجير

هدفت هذه الدراسة الى التعرض لمسار الاغنية النوبية قبل وخلال وبعد فترة التهجير وتقسيم الهجرة لعاملين عوامل ارادية واخرى قهرية كما تناولت مقاومات الاغنية النوبية بعد فترة التهجير ونوعية الاغانى التى ظهرت فى هذه الفترة من حيث العناصر الموسيقى الخمسى والتعرف على الثلاث مناطق النوبية ونوعية الموسيقى الخاصة لكل منطقة منها واستطردت بتعريف ما هو طابع الاغنية النوبية وبما تتميز ايقاعاتها والالات الموسيقية المستخدمة ولما تصنع وقد قامت الباحثة بتحليل الاغانى التى ثم غنائها فى فترة التهجير ومعرفة افراح التهجير على الموسيقى النوبية فى المناطق النوبية.(5)

الإطار النظرى :

يتعرض الباحث فى هذا الجزء الى التعريف للبيئة النوبية واهم ملامحها ومكوناتها وكذا لبعض الشخصيات التى اثرت الموسيقى النوبية وكان لها الفضل فى الحفاظ على التراث النوبى والهوية النوبية

ان التعمق فى تاريخ النوبة والنوبيين نجد انه لم يعثر على هذه التسمية فى اى وثيقة من الوثائق القديمة سواء المصرية او البطلمية ولكن بتدقيق البحث والتعمق فى الابحاث والمراجع التى تحدثت عن النوبه والنوبيين نجد أن كلمة النوبة فى اللغات المصرية القديمة كانت تنطق نوب Noub وتعنى المعادن النفيسة والعاج وخشب الابانوس ، وبالخور ، وجلود النمر والزراف والاقزام.(4)

النوبه وهو الاسم الاصلى والشائع فى جميع العصور التاريخية ومعناه الذهب باللغة المصرية والنوبية القديمة والاسم على مسمى حيث كانت بلاد النوبة منبعاً لمعدن الذهب فى قديم الزمان حيث كانت جبالاً مغطاه بهذا المعدن النفيس.(13)

والفن النوبى يمتاز بطابع خاص فى الشكل العام والمضمون الفنى من حيث المقامات والضروب ففى حالة استخدامهم للمقامات والضروب العربية تظهر بشكل خاص لهم غير المعتاد وهذا غير خصوصيتهم بالسلالم الخماسية والضروب النوبية .

لمحة عن القبائل النوبية: تنقسم بلاد النوبة لثلاث قبائل هى الفاديكار الكنوز – العرب وهناك بعض الاراء تتحدث عن أن كل هذه القبائل تنتمى للجنس القوقازى الافريقى وطرأت عليها بعض التغيرات مع تغير الزمن.

الفاديكا: هم القبائل النوبية الاصلية القديمة والتى تفرع منها باقى القبائل ومنبعها السودان وقد انتقل منها العديد ليكونوا مناطق النوبة وهى فى جنوب اسوان .

الكنوز: سمى بعض النوبيون الشماليون بهذا الاسم فى العصر الفاطمى حيث اكرم الحاكم بأمر الله احد الامراء "ابو المكارم هبه الله" هذا اللقب "كنز الدولة" نظراً لتفوقه على أحد المخالفين وقيامه بالقبض عليه .

العرب: هم نسبة الى قبيلة "العقيلات" وقد نزحوا من الجزيرة العربية واستقروا ببلاد النوبه منذ بداية القرن الثامن عشر وكونوا لهم بلاد تسمى بوادى العرب والمالكى.(6)

رموز واعلام الفن النوبى :

ولد حمزة علاء الدين فى 10 يوليو عام 1929م بقرية توشكى بالقرب من وادى حلفا جنوب مصر وهاجر مع عائلته بعد بناء السد العالى بعد أن غرقت قريته عام 1960م ويعرف حمزه علاء الدين لكل محبى الفن النوبى بانه ابو الموسيقى النوبية حيث جمع شتات تراثها وصناعها من جديد برع حمزة فى الغناء والعزف على آلتى العود والطار النوبيه وذاع صيته واشتهر عالمياً باداءه للالحان النوبية على آلة العود وعرف فى بلدان العالم وسلطت عليه الاضواء وللاسف لم يعرف فى وطنه الا فى اطار محدود من أهله والباحثين عن الفن النوبى .

درس هندسة الكهرباء بجامعة القاهرة (الملك فؤاد سابقاً) وتخرج وعمل مهندساً بالكهرباء والتحق للعمل بسكك حديد مصر ومالبث أن وجد نفسه فى مجال دراسة الموشحات بمعهد الموسيقى العربية (الملك فؤاد للموسيقى الشرقية آنذاك) لدراسة العود والموسيقى العربية ثم اكمل دراسته الموسيقية فى اكاديمية (سانت سيسيليا) الايطالية حيث احتضنته ايطاليا وتبنت موهبته الموسيقية ثم حصل على منحه لدراسة الموسيقى الغربية بالولايات المتحدة الامريكية وعاد حمزة لموطنه النوبى الاصلى ليغير اهله بما تعلمه من فنون حيث لم تعرف النوبه بعد العزف على الالات الشرقية فى حينها وانتقل ما بين جنبات وضفاف بلاد النوبه يجمع شتات التراث الغنائى النوبى القديم مصاحباً بعض اغانيه اداء للموسيقى العربية فله فضل وأثر كبير على النوبيين فهو بحق ابو الفن النوبى وراعيها .

وقع حمزه عقد مع شركة تسجيلات فانجارد(Vanguard Records) بعد أن اعجب باداء العديد من المطربين الغربيين أمثال بوب ديلان وفرقة جرتيفل ديد (Grateful Jead) والمطربة جوان بيز (Joan Baez) .

سجل اول اليوم له بعنوان موسيقى النوبه (Music of Nubia) عام 1964 واقام اول حفلة له فى نفس العام فى الولايات المتحدة الامريكية.

سجل عام 1968 البومه (إسكاليه) أو الساقيه النوبية الذى نال شهره عالمية فى اوروبا ووضع الموسيقى التصويرية لفيلم الحصان الاسود للمخرج فرانسيس فورد كوبور.

قتلد حمزه مناصب عديده مابين عامى 1980 وحتى عام 1990 بالتدريس كمؤلف موسيقى واستاذ للموسيقى النوبية فى الجامعات الامريكية مثل جامعة اوهابو وجامعة واشنطون وجامعة تكساس.

أقام لفترة فى اليابان وحصل على منحه دراسية فى الثمانينات فى الدراسة اوجه الشبه بين آلتى العود الشرقية وبيوا اليابانية .

أخر البوماته بعنوان (1999) بعنوان اغنية (Wish) وزار القاهرة لاخر مره عام 2000 حيث عقدت ندوه له بدار الاوبرا المصرية.

لاقى ربه فى 22 مايو عام 2006 باحد مستشفيات بيركيلى بكالفورنيا حيث تدهورت صحته اثر عملية جراحية اجريت له فى المراره وسط اهتمام اعلامى كبير فى العديد من وسائل الاعلام اليابانية والامريكية فى حين تجاهلت للاسف وسائل الاعلام المصرية الاشارة اليه او ذكره بأى شكل من الاشكال .

من أعماله :(14)

1964	موسيقى النوبه	(Music of Nobia)
1965	العود	(Al Oud)
1968	اسكاليه	(Escalay : The Water
1987	كسوف	wheel)
1982	اغنية النيل	(Eclipse)
1995	ورد النيل	(Asong of The Nile)
1996		(Lily of The Nile)
1996	موشح	(Avail able sond)
1999	امنيه	(Muwashshah)
		(A wish)

أحمد منيب (1923 – 1991) :

أحمد محمد صالح المعروف باسم أحمد منيب مطرب وملحن نوبى

ولد فى 1926/1/14 ، ويعتبر اول من عزف \دعلى العود فى النوبة مقدماً مع الشاعر (محى الدين شريف) أول نموذج حديث للاغنية النوبية بالشكل العصرى الذى يتكون من مذهب وكوبليهات ووجد منيب فرصته فى الظهور والشهرة باهتمام ثورة يوليو فى الربط مابين جنوب مصر والسودان حيث انشأت الاذاعة المصرية اذاعة وادى النيل للربط ما بين هذين الجزئين المترابطين جغرافياً ربطاً ايدلوجياً وسياسياً فطالب منيب وزميلة عبد الرحيم منصور مرسالات شخصية للرئيس جمال عبد الناصر بايجاد مساحات للفن النوبى فاستجاب الرئيس وجاء "برنامج" من وحى الجنوب ، تلبية لهذا المطلب ليسمع المصريين جميعاً اللغة النوبية بلسان عبد الفتاح والى والحان احمد منيب العازف الشاب وقتها وكانت تلك اولى خطواته للنجاح والشهرة عن طريق الاذاعة المصرية .

وكان لعبد الرحيم منصور كبير الاثر فى الانتشار احمد منيب كملحن حيث قدم معه العديد من التجارب الناجحة مع المطربة عفاف راضى واكتشاف المطرب محمد منير ومن المطربين اللذين تعامل معهم منير وكان له اثر كبير فى انطلاقهم نحو الشهرة امثال (محمد منير – علاء عبد الخالق – عمرو

دياب – ايهاب توفيق – كتكوت الامير – فارس – حسن عبد المجيد – شاهنده – محمد فؤاد – حميد الشاعرى) .

قام منيب بتلحين مسلسل الف ليلة وليله للفنانه شريهان بالتليفزيون المصرى ليذاع فى شهر رمضان.

وافته المنيه عام 1991 عن عمر يناهز خمسة وسنين عاماً بعد رحيله مليئة وحافلة بالعطاء والابداع والتجديد الموسيقى انتقل به بالفن النوبى الى شكل الاغنية الحديثة حيث كان منيب له طعم ومذاق خاص شكل وجدان ومشاعر الشباب المحب للموسيقى فى هذه الفترة ومايزال الكثير منهم يحمل ذكريات عزيزه عليه مرتبطة باغانى منيب والمطربين الذين تغنوا بالحانه حتى الان .

محمد منير :

ولد محمد منير أبو اليزيد جبريل متولى بقرية الدار القديمة – بالنوبة (أسوان) اكتشفه مبكراً السيد عبد الجليل الادفاوى وقدمه فى العديد من المسابقات الغنائية .

وحصل على بكالوريوس الفنون التطبيقية جامعة حلوان بقسم التصوير السينمائى .

ويرجع الفضل للشاعر عبد الرحيم مقصور فى اكتشاف النجم منير ورعاية موهبته وتقديمه لعالم الفن ويعتبر احمد منيب الاب الروحى له .

ولم يمنع منير فترة تأديته الخدمة الوطنية حيث قدم العديد من الحفلات مرتدياً زيه العسكرى فكان له جمهور كبير من المجندين .

وتميز منير بالدقة فى اختيار اعماله الفنية التى ترتبط بالام متمثلة فى الوطن فكان صادقاً فى أداءه مما جعله يدخل فى قلب كل من يسمعه قبل اذنه ويشعر به ويتأثر باداءه الصادق فلا يغادر ذكراه كل من سمعه بل يزداد محبة لسماعه مرات ومرات واستطاع منير فى العصر الحديث بتوثيق الاغنية النوبية لتصبح جزءاً من تراث هذه الامه واطلق عليه "الملك" باسم البومه السياسى الشهير "الملك" فاصبح يلقب بهذا اللقب الفنى من حينها وحتى وقتنا الحالى ولمنير العديد من الالبومات الغنائية التى تميزت بالمزج بين الفن النوبى والغناء العصرى بقالب وطنى خالص مرتبطاً بهموم الفنان بوطنه الاصغر النوبه والوطن الام مصر .

كما شارك بالعديد من الافلام والمسلسلات والمسرحيات حدوته مصرية – اليوم السادس – الطوق والاسورة – جمهورية زفتى – الملك هو الملك.....

على كوبانا :

ولد على كوبانا عام 1929 بقرية قودته بالنوبة القديمة وجاءت التسمية بالتصاق مركب شراعى صغير يرسو دائماً عن معبد كوبان فالصقت التسمية بوالده وجده من قبله بهذا الاسم وأقام باحد الاحياء الشعبية بالقاهرة وقام بالغناء فى احد الافراح بالحى الذى يقيم فيه مصاحباً غناءه النوبى بآله الطار فنال اعجاب الحاضرين التحق بالكشافة النوبيين عام 1947 وتعلم اصول الموسيقى الغربية والعزف على الة الكلارينيت وقام باداء دور فى اوبريت العرس النوبى امام الملك فاروق والنحاس باشا فى احد حفلات الكشافة عام 1949 ونال اعجاب الجميع.

انتدبه الملك لتدريب فرق الكشافة بانشاص .

أنشاء أول فرقة نوبية عام 1957 للغناء فى الافراح عارضاً التراث النوبى وشاركت فرقته العديد من المناسبات القومية والليالى النوبية داخل وخارج مصر ثم طور كوبانا اداء فرقته حيث ادخل اله الاكورديون والكمان والترومبيت والساكسفون والاورج والبونقز حيث امتزج الاداء على هذه الالات بالفن النوبى وحافظ على روحها وقدم العديد من الحفلات للقوات المسلحة أثناء الفترة 1967 لرفع الروح المعنوية للجنود اثر النكسه وقتها وشارك فى العديد من ليالى وحفلات اضواء المدينة قدم العديد من الحفلات بمختلف بلدان العالم العربى والادروبى حصل على عضوية اتحاد الموسيقيين الدوليين ببرلين عام 1990 وقد اشادت الصحف الالمانية بفن كوبانا النوبى المتميز وقالت عنه انه يمزج بين النغم الاصيل والاتجاه الحديث للموسيقى الذى يجذب المطرب للموسيقى النوبية استضافته ادارة المهرجان السابع والعشرين لعالم الموسيقى بمدينة كان الفرنسية ليكون ضمن نجوم حفل افتتاحه

واطلقت عليه وسائل الاعلام مثل ملك الموسيقى المصرى – عبقرى مصر الاول والاخير ابن النيل وظلت ومازالت فرقة كوبانا تقدم الفن النوبى حتى وقتنا هذا .

الإطار العملى :

قام الباحث باختيار عملية من الحان التراث النوبى وقام باستطلاع اى الخبراء فى مدى ملائمة الالحان المختارة ليعدها الباحث كمقطوعات تعزف على آله البيانو .

شكل رقم (1)

نموذج استطلاع رأى الخبرات فى مدى ملائمة المقطوعات المختارة

السيد الاستاذ الدكتور /.....

تحية طيبة وبعد،،،

يقوم الباحث هانى محمد جمال الدين مدرس آلة البيانو كلية التربية النوعية جامعة عين شمس باعداد مقطوعات للعزف على آلة البيانو لبعض الاغانى النوبية ومرفق لسيادتكم نموذج للالحان المختارة ويرجو الباحث من سيادتكم ابداء رأيكم فى مدى ملائمة هذه الالحان حتى يقوم الباحث فى اعداد المصاحبات لها لتكون مقطوعات تعزف على آلة البيانو .

ولكم جزيل الشكر

الباحث:

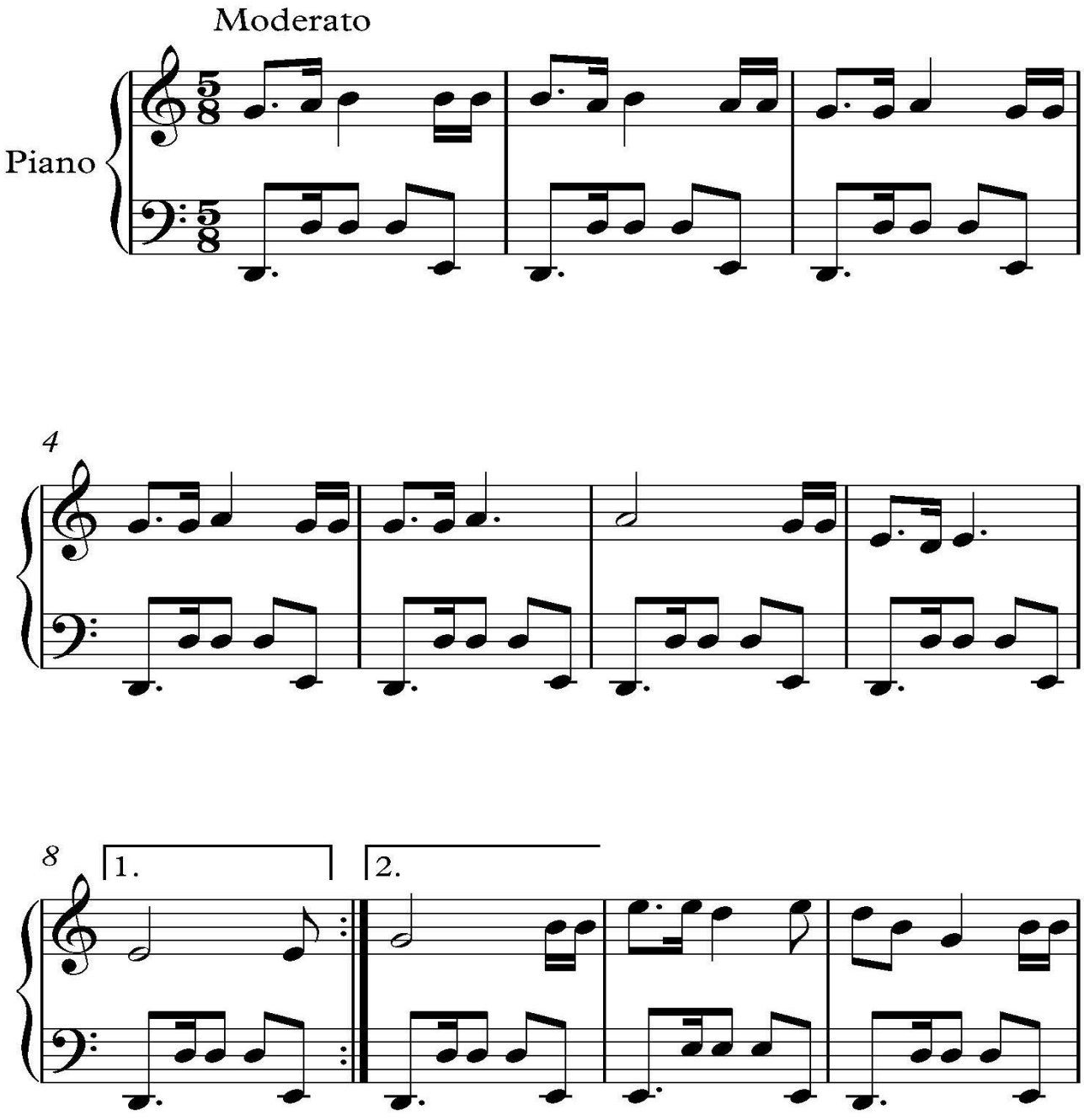
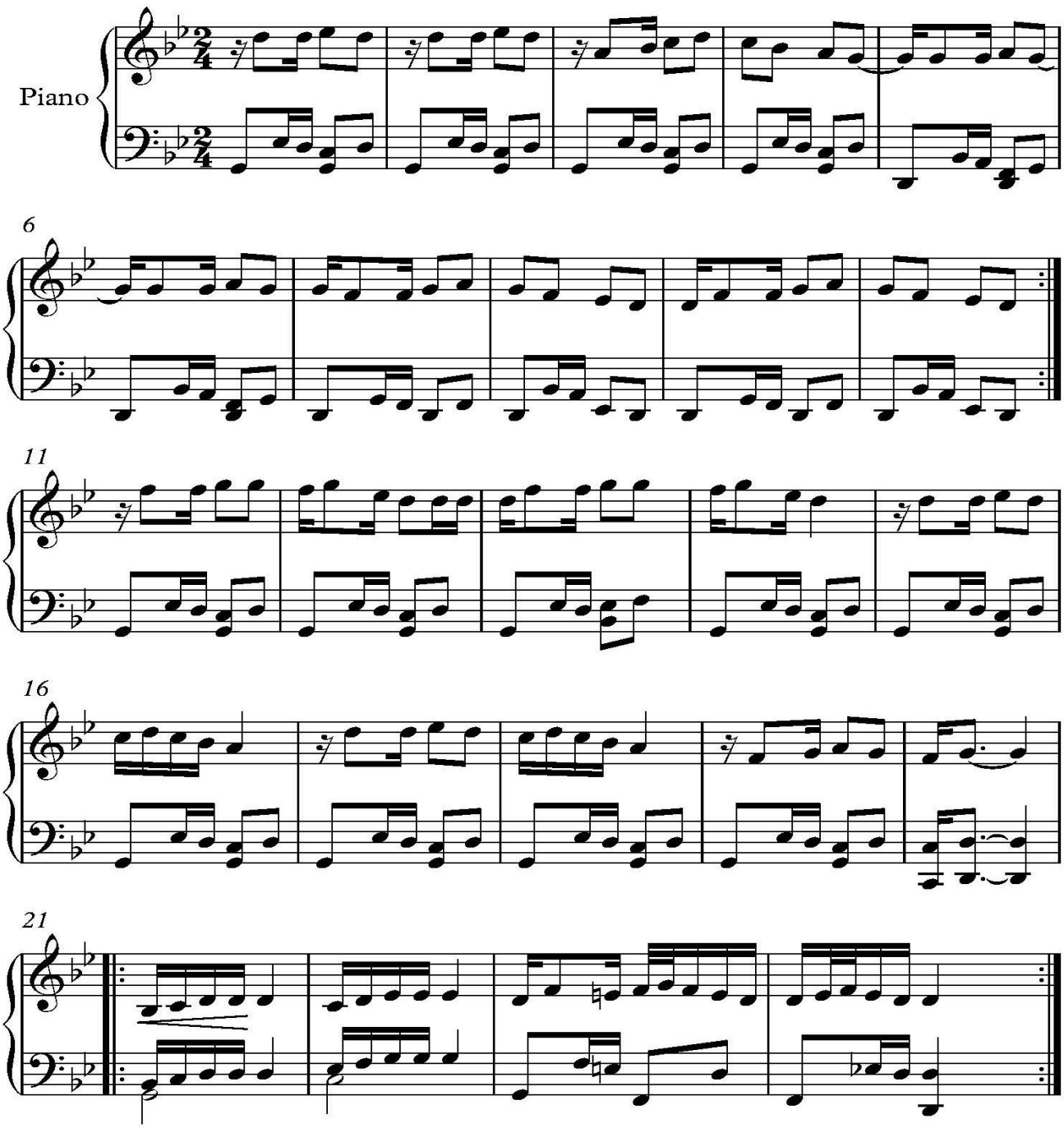
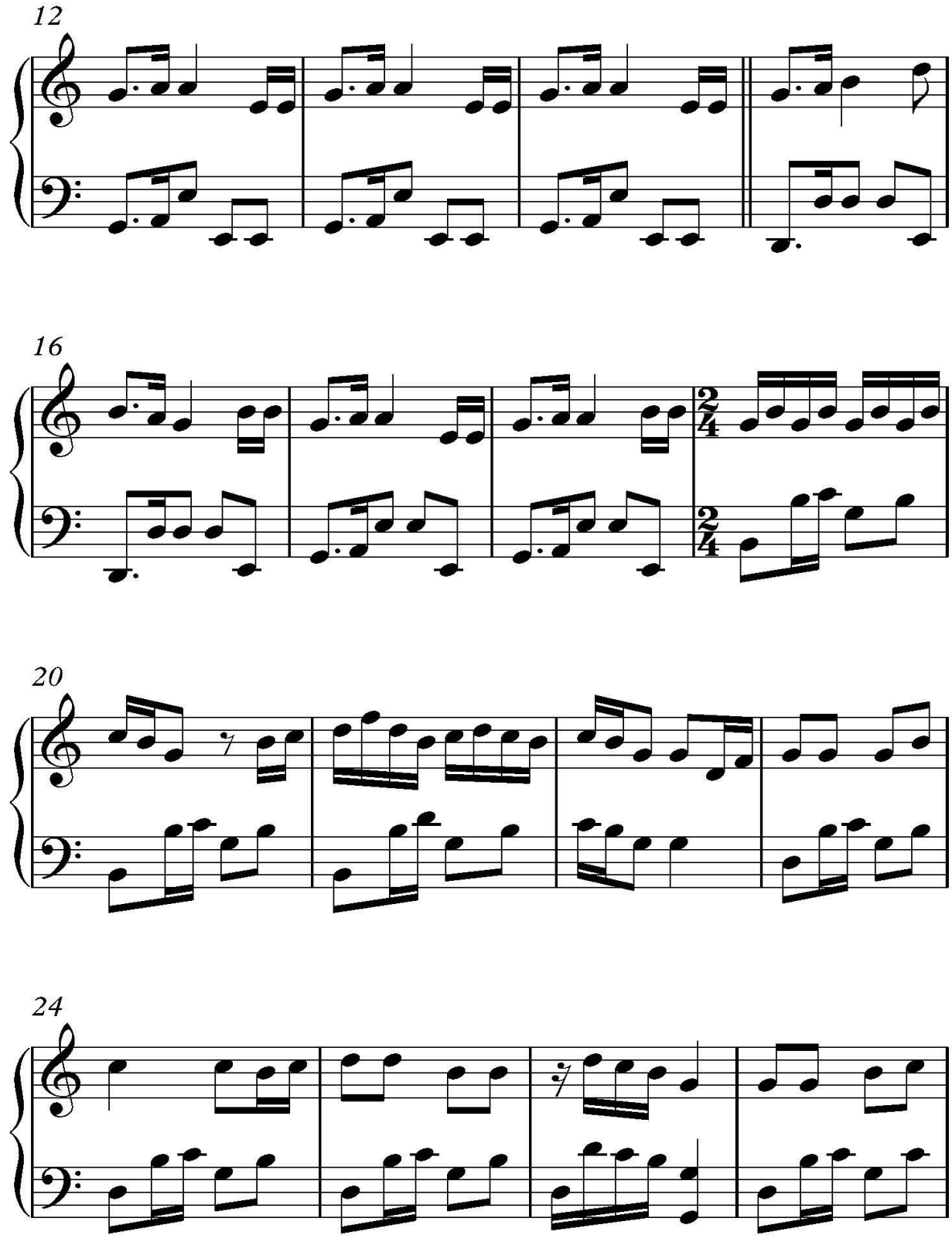
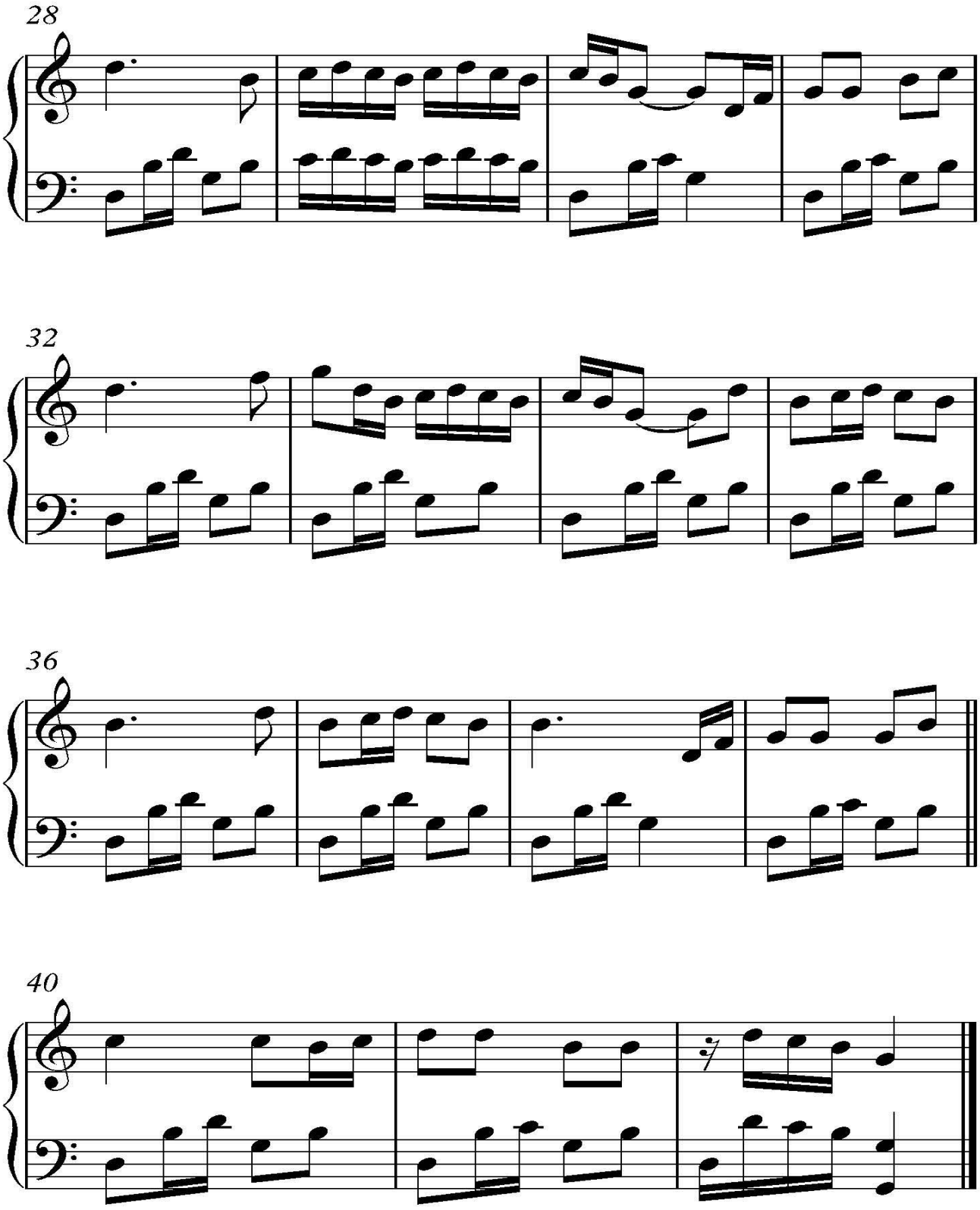
شكل رقم (2)

نموذج استطلاع رأى الخبرات فى مدى ملائمة المقطوعات المختارة

م	اسم العمل	مناسب	غير مناسب	ملاحظات
1	اغنية نوبية			
2	اغنية نوبية			

بعد استطلاع رأى الخبراء قام الباحث باعداد المصاحبات الخاصة بكل مقطوعة مع وضع الارشادات الخاصة لكل منها لتسهيل اداءها على آلة البيانو .

مقطوعة رقم (1)

لحن من اغانى الافراح - فاديكا

مقطوعة رقم (2)
لحن من اغانى الافراح - فاديكا

2

28
32
36
40

الارشادات العزفية :

يجب على العازف مراعاة بعض الارشادات العزفية الاتية

1. اداء المقابلات الايقاعية بشكل سليم والحفاظ على الازمنة .
2. مراعاة الاقواس اللحنية كما هو مدون بالنوته.
3. الالتزام بترقيم الاصابع المدون بالنوته الموسيقية.
4. التدريب على اداء الموازين المركبة مثل ما هو موجود بالمقطوعات.

نتائج البحث :

قام الباحث بوضع مصاحبات للالحان المختارة من التراث الاغانى النوبية لتعد كمقطوعات يمكن ان تعزف على آلة البيانو ويمكن اختبارها كمقطوعات ضمن المنهج خلال دراسة الطالب لألة البيانو كما وضع الارشادات العزفية التى تسهل على الطالب الوصول الى الاداء الجيد والسليم لهذه المقطوعات كما القى الضوء على ملامح البيئة النوبية والتعريف بها وبعض الشخصيات التى اثرت على الحفاظ وانتشار الفن النوبى.

توصيات الباحث :

- يوصى الباحث بضرورة اتباع الارشادات العزفية لكل مقطوعة حتى يتم اداءها بالشكل الصحيح .
- محاولة الباحثين والقائمين على تدريس آلة البيانو للتعرض الى التراث النوبى كجزء اصيل من تراث الامة.
- تشجيع القائمين على التوزيع والتأليف الموسيقى باثراء مكتبات الكليات الموسيقية بالعديد من نماذج الالحان النوبية لتعزف كمقطوعات على آلة البيانو والالات المختلفة.

مراجع البحث

(1) آمال صادق : اسس برامج اعداد الموسيقى فى بحوث ودراسات فى سيكلوجية الموسيقى والتربية الموسيقية ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، 1994م صـ102

(2) أحمد بيومى : القاموس الموسيقى ، المركز الثقافى ، دار الاوبرا المصرية القاهرة ، 1992 ، صـ15.

(3) ايمان فاروق حمدى مصطفى : مدى الاستفادة من استخدام بعض مؤلفات التراث الشعبى النوبى فى تحسين استيعاب السلم الخماسى فى مادة الصولفيج وتدريب السمع – رسالة ماجستير غير منشوره – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – 2008.

(4) باسكال فيرنوس – جان يويوت ، ترجمة محمود ماهر – (موسوعة الفراعة– الاسماء – الاماكن – الموضوعات) – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة

(5) سلمى عمر جادو – رسالة دكتوراه بحث غير منشور كلية التربية الوسيطة فى حلوان 2014.

(6) سهير اسعد : اغانى الزفاف فى النوبه – رسالة دكتوراه غير منشورة – المعهد العالى للنقد الفنى – اكاديمية الفنون – القاهرة – 1991.

(7) شبكة الانترنت www.eldor –elnobe.com

(8) عبد المنعم ابو بكر بلاد النوبه – دار التعلم – القاهرة – 1962

(9) فكرى سليم : الموسيقى الشعبية فى بلاد النوبه – رساله ماجستير غير منشوره – كلية التربيه الموسيقية – جامعة حلوان – 1978.

(10) فؤاد ابو حطب – آمال صادق : علم النفس التربوى ، وكنبه الانجلو المصرية ، 2000م ، صـ6.

(11) محمد عبد الحميد راشد : الاغنية النوبية وكيفية الاستفادة منها فى تدريس الموسيقى العربية – رسالة دكتوراه – غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – 2011.

(12) محمد عبد الحميد راشد : الاغنية النوبية وكيفية الاستفادة منها فى تدريس الموسيقى العربية – رسالة دكتوراه – غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – 2011.

(13) محمد عبد الحميد راشد : ملامح التأثير المتبادل بين الاغنية المصرية الشائعة والاغنية النوبية فى النصف الثانى من القرن العشرين – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان –2008.

(14) منى حسن محمد اسحق : معالجة هارمونيه للالحان الشعبية النوبيه ذات 1995 السلم الخماسى – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية النوعية – جامعة القاهرة .

(15) وكان له سبعة اشقاء

دور الموسيقي والغناء في تحسين سلوكيات طفل الروضة

أ.د/ كاميليا محمود جمال الدين
أستاذ دكتور بكلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان

- المقدمة..

يعد التعليم في رياض الأطفال أساس إكتساب المفاهيم والمهارات المختلفة، وتعد مرحلة رياض الأطفال مرحلة بناء الشخصية وتنميتها في كافة جوانب النمو العقلي والمعرفي والجسمي والحركي والنفسي والإنفعالي والإجتماعي.(7-58) وتعتبر الحواس المختلفة هي منافذ المعرفة والتعلم لطفل الروضة، لذا فإن مناهج رياض الأطفال أثناء ممارسته الأنشطة التربوية المختلفة وتأتي الأنشطة الموسيقية بأنواعها المختلفة من أهم هذه الأنشطة التي تتميز بالجاذبية للطفل والتي يقبل الطفل علي ممارسته لها وتكرارها (1-115)

وتعد أغنية الطفل أحد أنماط الأنشطة الموسيقية لما لها من أهمية في تنمية حسه الجمالي ومهارات الإستماع واللغة بالإضافة إلي الحد تكوينها الثلاثي (لحن- إيقاع- كلمات) وما بهذه الثلاثية من قدره علي تنشيط جوانب نمو الطفل وإثارة قدرته المهارية وتنميتها.(8-56)

ومن هنا فإن الأطفال في مرحلة رياض الأطفال بحاجة إلي برنامج لتعديل أنماط سلوكياتهم ولعل من أهم الأنشطة التي تتسم بالجاذبية الهامة لطفل الروضة هي الأنشطة الموسيقية لما لها من تأثير إيجابي للطفل. (3-120)

وهذا ما أثبتته الدراسات العربية والأجنبية التي أجريت في هذا المجال، فالأنشطة الموسيقية من أمتع الأنشطة التي يمارسها الطفل في مرحلة رياض الأطفال حيث إنها وسيلة فعالة لتنمية جوانب شخصية الطفل المختلفة، كما إنها تساعد علي تنمية الجوانب العقلية والتذكر والتنظيم. (2-53).

وإكتساب المهارات المختلفة اللازمة في تلك المرحلة الهامة في حياة الطفل. (5-67)

وتري الباحثة أن ممارسة الأنشطة الموسيقية في منهج الأنشطة بالروضة يجب الإهتمام به لما لها من تأثير إيجابي علي نمو الطفل والتي تكمن أهميتها في كيفية الإستفادة منها في تغيير سلوكيتها وإتجاهات الأطفال بشكل إيجابي وتساعد إلي حد كبير في تحسين سلوكيات الأطفال.

- مشكلة البحث..

لاحظت الباحثة أن هناك العديد من الأطفال يصدر منهم أنماط سلوكية وإتجاهات سلبية تحتاج إلي برامج تربوية وأنشطة متنوعة لتعديل تلك السلوكيات والإتجاهات السلبية، وتعد الأنشطة الموسيقية من الأنشطة المحببة لطفل الروضة كما لها من أثر بالغ في تكوين شخصية الفرد والتي يمكن من خلالها تغيير إتجاهات وسلوكيات الطفل عن طريق الغناء واللعب والحركة وربطها ببعضها البعض، مما دعي إلي ضرورة تصميم برنامج موسيقي يستخدم الموسيقي والغناء للحد من السلوك السلبي لدي طفل الروضة، وقياس مدي فعاليته وقدرته علي تحسين سلوكيات الأطفال.

أسئلة البحث

س1 ما فعالية البرنامج الموسيقي المقترح في الحد من السلوك السلبي لدي طفل الروضة؟

وإنبثق عن هذا السؤال الأسئلة الفرعية التالية....

1- مالتصور المقترح لبرنامج الأنشطة الموسيقية للحد من السلوك السلبي لدي طفل الروضة؟
2- ماهي مظاهر السلوك السلبي لطفل الروضة.
3- مدي فعالية برنامج الأنشطة الموسيقية المقترح في الحد من السلوك السلبي لدي طفل الروضة؟
4- ما هي أهم أنماط السلوك الإيجابي المراد إكسابها لطفل الروضة؟
5- مالفرق بين الأطفال عينة البحث في درجة الإستفادة من برنامج الأنشطة الموسيقية المقترح؟

- **أهداف البحث..**

هدفت تلك الدراسة الجالية إلى الآتي..

1- التعرف علي مدي فعالية برنامج الأنشطة الموسيقية في الحد من السلوك السلبي لدي طفل الروضة.

- **أهمية البحث...**

1- تقديم برنامج أنشطة موسيقية يساعد معلمات رياض الأطفال علي الحد من السلوك السلبي للطفل وتوعيتهن بأهمية الأنشطة الموسيقية المختلفة.
2- تساعد تلك الدراسة بإستخدام برنامج الأنشطة الموسيقية التي تتضمنه علي معالجة القصور الموجودة بسلوكيات الأطفال.
3- إمكانية التعرف علي بعض أنماط السلوك السلبية التي يقوم بها طفل الروضة.
4- إعداد برنامج من الأنشطة الموسيقية يتناسب مع طبيعة مرحلة رياض الأطفال والإستفادة منه في تعديل السلوك للطفل
5- توجيه أنظار التربويين إلي إمكانية إستخدام البرامج الموسيقية في تعليم الأطفال السلوكيات الإيجابية للحد من السلوك السلبي بطريقة مشوقة ومحببه إلي أنفسهم.

- **منهج البحث..**

استخدمت الباحثة في إجراء هذا البحث
المنهج شبه التجريبي للمجموعتين التجريبية والضابطة وذلك للحد من السلوك البيئى السلبي لطفل الروضة من خلال تجريب برنامج من الأنشطة الموسيقية يتكون من مجموعة من الأغاني والقصص التي صممت ونفذت خصيصاً لهذا الغرض علي عينه من أطفال الروضه.

- **فروض البحث..**

1- لا توجد فروض ذات دلاله إحصائية بين متوسطات درجات أطفال المجموعتين (التجريبية والظابطة) علي مقياس السلوك السلبي قبل تطبيق برنامج الأنشطة الموسيقية المقترحة.
2- توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات أطفال المجموعتين (التجريبية والظابطة) علي مقياس السلوك السلبي (قبل وبعد) تطبيق برنامج الأنشطة الموسيقية المقترح لصالح المجموعة التجريبية.

3- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات أطفال المجموعتين علي بطاقة ملاحظة أنماط السلوك قبل تطبيق برنامج الأنشطة الموسيقية المقترح.
4- توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات أطفال المجموعتين علي ملاحظة بطاقة أنماط السلوك قبل وبعد تطبيق البرنامج لصالح المجموعة التجريبية.
5- تفترض الباحثة أن البرنامج الموسيقي الذي قامت بإعداده سيساعد إلي حد كبير في تحسين سلوكيات الأطفال.

- **عينة البحث**

تم تطبيق الدراسة علي عينة مكونة من 15 طفل من أطفال مرحلة ما قبل المدرسة من 4-6 سنوات من روضة مدرسة الحي الأول التجريبية 6 أكتوبر محافظة الجيزة وإستغرق تطبيق التجربة 3 شهور.

الأحد 2017/3/5 حتي الأحد 2017/6/4.

- **أدوات البحث**

إستخدمت الباحثة الأدوات الآتية

أولاً: برنامج الأنشطة الموسيقية المقترح للحد من السلوك السلبي لطفل الروضة من إعداد الباحثة والذي يتكون من مجموعة من الأغاني والقصص.

ثانياً: بطاقة ملاحظة أنماط السلوك السلبي لطفل الروضة.

ثالثاً: مقياس مظاهر السلوك السلبي لطفل الروضة.

رابعاً: إختبار جودانف- هارديس لقياس نسبة الذكاء.

-مصطلحات البحث:

- الأنشطة الموسيقية: Musical Activities

مواقف موسيقية تمارس فيها أنشطة موسيقية مختلفة تحقق النمو المتكامل للفرد من جميع الجوانب الجسمية والعقلية والإجتماعية والإنفعالية. (4-112) وتتكون من مجموعة من الأعمال التي تقوم علي إستخدام العناصر الموسيقية (اللحن- الإيقاع- الهارموني) وفقاً لصيغ وقوالب فنية محددة (7-78).

- الغناءthe Songs

يعتبر الغناء أحد فروع الفن الذي يساير جميع التطورات علي مر العصور والذي تعددت أشكاله وبرزت أهميته ودوره الفعال في حياة المجتمعات وفي مرحلة رياض الأطفال يكون تعليم الغناء بالتلقين وأحياناً يرتبط بحركات إيقاعية تعبر عن مفاهيم موسيقية مختلفة. (6-15)

- الأغنية The song

هي صيغة فنية موسيقية قصيرة تتساوي فيها الكلمات والموسيقي من حيث الأهمية التربوية وهي تعتمد علي الصوت البشري ومع ملاحظة المنطقة الصوتية الخاصة بالطفل في اللحن أكثر إعتماداً علي الآلات الموسيقية. (9-87).

- طفل الروضة:.

هو الطفل الصغير الذي لم يلتحق بالمدرسة ويلتحق بإحدي الروضات التابعة لوزارة التربية والتعليم البالغ من العمر 4-6 سنوات (8-140).

- البرنامج ...

هو مجموعة من المهارات التي تتم من خلال مجموعة من أغاني الأطفال المصاحبة لبعض التشكيلات الحركية والتي تتناسب مع خصائص نمو الأطفال والذي يهدف إلي تنمية مهاراتهم الحركية وتحسين سلوكياتهم. (11-105).

- ينقسم البحث إلي جزئين:.
الجزء الأول.. الإطار النظري والذي يشتمل علي
أولاً:.. الدراسات السابقة المرتبطة بالبحث...
1- دراسة بعنوان ... طريقة مبتكرة للتعليم الموسيقي في رياض الأطفال بجمهورية مصر العربية (1993).

هدفت تلك الدراسة إلي وضع طريقة مبتكرة للتعليم الموسيقي في رياض الأطفال بجمهورية مصر العربية من خلال التعرف علي بعض الطرق المختلفة وإمكانية الإستفادة منها في تعليم الطفل المصري.

إتبعت الدراسة المنهج التجريبي.

وأسفرت النتائج إلي إمكانية الإستفادة من دراسة بعض الطرق لتعليم الطفل المصري الموسيقي في رياض الأطفال في وضع منهج يتلاءم مع الطفل، كما أمكن التوصل إلي طريقة مبتكرة لتعليم الطفل المصري الموسيقي في مرحلة رياض الأطفال.*

- دراسة بعنوان ... دور الأغنية كأحد فروع التربية الموسيقية في تعليم فروع اللغة.(1995)
- هدفت تلك الدراسة إلي مساهمة الأغنية كنشاط من أنشطة التربية الموسيقية في تعليم اللغة وذلك عن طريق توصيل بعض المعلومات بطريقة بسيطة تربط بين المعلومة والمفاهيم البسيطة التي يستطيع أن يدركها في المرحلة العمرية المطلوبة إتبعت تلك الدراسة المنهج التجريبي وأسفرت نتائج الدراسة عن إمكانية حفظ أي عدد من الكلمات عن طريق الترديد بحيث أن يكون مقدمه بسهولة ويسر.[1]

* أميرة مصطفي محمد- رسالة دكتوراه- كلية التربية الموسيقية- جامعة حلوان- 1993- القاهرة.
* وفاء فريدون- رسالة ماجستير – كلية التربية الموسيقية- جامعة حلوان- 1995- القاهرة.

- دراسة بعنوان.. توظيف الأغاني والألعاب الموسيقية لتحسين التحصيل اللغوي والحسابي لدي طفل الروضة.(1999)

هدفت تلك الدراسة إلي توظيف الأغاني والألعاب الموسيقية لخدمة التحصيل اللغوي والتحصيل الحسابي لدي طفل الروضة.

إتبعت الدراسة المنهج التجريبي.

وأسفرت نتائج البحث إلي التوصيل إلي خصائص الأغنية واللعبة الموسيقية وأهميتها الموسيقية والتربوية للأطفال والإستفادة منها في تحسين التحصيل اللغوي والحسابي لدي هؤلاء الأطفال.[2]

- دراسة بعنوان .... أشر إستخدام الغناء كأحد الأنشطة الموسيقية في تحسين التخاطب عند الأطفال ذوي التأخر اللغوي.(2002)
- هدفت تلك الدراسة إلي التعرف علي أغنية المهد وأهميتها التربوية الموسيقية وكيفية توظيفها في إثراء الأنشطة الموسيقية لمرحلة رياض الأطفال.

إتبعت هذه الدراسة المنهج الوصفي وأسفرت النتائج إلي التوصل إلي خصائص أغان المهد المصرية والعالمية وأهميتها الموسيقية والتربوية وكيفية الإستفادة منها في إثراء الأنشطة الموسيقية لمرحلة رياض الأطفال.

- ثانيا... المظاهر النظرية للبحث.
- خصائص النمو في مرحلة رياض الاطفال
- تعتبر مرحلة رياض الاطفال بالنسبة للطفل في العمر من 4-6 سنوات مرحلة مهمه وحاسه في تشكيل ورسم أساسيات أبعاده ونموه الجسمية والحركية والعقلية والإدراكية واللغوية والجمالية والنفسية والاجتماعية والخلقية والانفعالية والروحية والدينية (10- 12) كما نمو الشخصية في هذه المرحلة يكون سريعاً لذلك فهناك الكثير مما يجب أن يتعلمه الطفل ويتطور تطوراً سريعاً (12- 18)
- خصائص النمو الجسمي الحركي أهم مايميز النمو الحركي فى تلك المرحلة هو الإعتماد الرئيس على العضلات الكبيرة للجسم والتي يمكن أن تظهر في الانشطة مثل الجرى والقفز والتزحلق ويغلب على هذه الحركات عدم التوفق أو الاتزان. (14 – 95)
- خصائص النمو العقلي المعرف ...

يتميز الطفل في هذه المرحلة بالتفكير والتعامل مع المحسوسات وذلك لنقص القدرة على التفكير المجرد وتتركز العلميات العقلية حول الطفل وخاصة مشاعره وتخيلاته, وعلي ذلك فهو يحب القصص الخيالية. (13 – 108)

- خصائص النمو الإنفعالي...
- تتميز الخبرة الإنفعالية بالقوة والتغير من حاله الي أخري ثم يبدأ هذا التغير السريع من الثبات التدريجي ويغلب على الطفل العناد والمقاومة فى بعض الأحوال. (15 - 10)

- ياسر النيلي- رسالة دكتوراه – كلية التربية الموسيقة- جامعة حلوان (1999) القاهرة.
- هاني شحتة إبراهيم – رسالة ماجستير – كلية التربية الموسيقية- جامعة حلوان – 2002- القاهرة.

ويلاحظ أن معظم الأطفال يتميزون بالخجل ولديهم قدرات محدودة للتعبير عن الذات (1 – 78)

- خصائص النمو الاجتماعي...
- يتميز طفل الرابعة بالتمركز حول ذاته ويميل الى الانفراد والعزلة ولكن مع بلوغ سن الرابعه يظهر الطفل منعزل عن الاخرين وتكون حياتة مهددة بالتفكك (3- 105)
- إ لا إنه تدريجياً يبدأ فى الميل إلي وجوده فى المجموعة بالرغم من كثرة تشاجرهم (4- 88) ومن هنا تنمو قدرتهم على العمل الجماعي والتعاون وحسن المعاملة (9 – 110)
- خصائص النمو الحركي...

تتميز هذه المرحلة بالنمو الحركي الواضح والنشاط الزائد للطفل فهو لايستطيع أن يظل ساكناً بلا حركة ويغلب على حركات الإتزان ثم يسيطر عليها تدريجياً مع تزايد النضج (7 -60)

- خصائص أغنية الطفل...
- إن اللحن فى أغنية الطفل لا يقل أهمية عن كلماتها فاللحن العذب يجذب الطفل للكلمات ويشد إنتباهه لما تقول لذلك يجب أن يراعي في الاغنية

العوامل الاتية...

- ان تعبر عن بيئة الطفل واهتماماته.
- أن يكون لحنها مشوقاً يسهل على الاطفال غناؤه وترديده بسهوله وبالتالي يسهل حفظة
- أن يكون ايقاعها متجانس مع الايقاع الذي يتقبله الطفل حسب مرحلة نموه (10- 50)
- يتميز إيقاعها بالرشاقة والبساطة والحيويه
- ان تحتوي على جمل موسيقية صغيرة
- أن يكون سهله المسافات ليس بها قفزات صعبة
- أن تلحن في منطقة صوتية مناسبة لطبيعة صوت الطفل.
- كلماتها بسيطة مشوقة سهله وفي حدود حصيلة الطفل اللغوية. (9- 75)
- دور الاغنية كوسيلة تربوية في مجال تربية الطفل ...

تساعد الاغنية في غرس القيم والمبادئ الخلقية السليمة التي تساعد في توعية وتوسيع مدارك الطفل المختلفة كما تبحث أيضاً في نفوس الطفل المتعة والسرور والحيوية والنشاط, أما الدور التعليمي فهو من أهم الادوار وتيسر فيه الاغنية البرامج الدراسية عن طريق كلماتها مثل تعليم القراءه والكتابة والحساب والجغرافيا ونظريات الموسيقي. (15 – 60)

وأيضا الدور الثقافي والتي تعتبر الأغنية فيه وسيلة شيقة للمشاركة في الطفل وامداده بالمعرفة بطريقة يقبل عليها ويستوعبها بسهوله (9 – 65) واخيراً الدور الاجتماعي وتعتبر فيه كلمات الاغنية مجال لإعلام الطفل بأحداث مجتمعة الذي يعيش فيه فالاغنية هي الوسيلة الأساسية لتعليم الموسيقي في مرحلة الروضة فهي تعتبر عالمة السعيد المرح فهو يستجيب لها غزيزيا ويتفاعل معها عضوياً وروحياً ويهلل لها ويرقص معها ويهتز طرباً مع انغامها. (12 – 18) ومن هنا نلاحظ الدور الهام الذي يلعبة الغناء في تنمية الجوانب المختلفة في شخصية الطفل

(4 – 102) وينصب دور الغناء علي تكوين ميول ايجابية نحو ذات الطفل ونحو بيئة ونحو الموسيقي وتكوين القيم والعادات السوية وتعويد الطفل على المشاركة الإجتماعية والتعاون. (

13 – 55) واللحن فى اغنية الطفل لايقل أهمية عن كلماتها حيث أن اللحن العذب يجذب الطفل للكلمات ويلفت إنتباهه لذا يراعي عند تلحين الأغنية أن تتسم بالخصائص العامة الاتية...

- أن تلحن في منطقة صوتية مناسبة لمنطقة صوت الطفل
- أن يكون لحنها معبراً عن روح الكلمات ومشوقاً يسهل على الأطفال غناؤه وترديده بسهوله.
- أن يكون اللحن سلباً وخالياً من القفزات
- أن تكون الجمل اللحنية قصيرة وغير مكررة ليسهل حفظها.
- ان يلتزم اللحن بمقام واحد وعدم التحويل إلي سلالم ومقامات أخرى.
(110 – 8)
- السلوك الإيجابي والسلبي وكيفية تعديلة لدى الطفل الروضة....

هو أي نشاط جسمي أو عقلي أو إجتماعي أو إنفعالي يصدر من الكائن الحي نتيجة لعلاقة ديناميكية وتفاعل بينه وبين البيئة المحيطه به, والسلوك عبارة عن استجابة أو استجابات لمثيرات معينة والسلوك هو خاصيه ويعرف السلوك بإنه نشاط الإنسان في تفاعله مع بيئة تعديلاً بها حتي تصبح أكثر ملائمة له حتي يتحقق لنفسة أكبر قدرة من التوافق معها . (10-28) ومن هنا تأتي أهمية الإرشاد السلوكي وهو إستخدام أساليب ووسائل مختلفة تعود في أصولها ألي نظريات التعلم, حيث ان تطبيقها يكون علي مبادئ التعلم في تغير السلوك ليكون الفرد اكثر انسجاماً مع البيئة (9- 65)

والطفل كائن حي أعطاه الله الكثير من السلوكيات النافعة والضاره فهو ذكي وحساس بيستخدم أحاسية للتعامل مع الاخرين من حوله.

(2- 18)

ولكل مرحله عمرية سلوكياتها الخاصة ومن خلالها تبرز شخصيته ومن هنا تبرز سلوكياته اليومية سواء الحسن منها أو السئ, وتلك السلوكيات لاتظهر فجأه بل هي سلسلة مترابطة كما إنها لاتختفي عن العين بل تحتاج الي متابعة الوالدين متابعة جيده (11-95) ومن هنا فأين الإطفال في مرحلة رياض الأطفال يحتاجون إلي برامج لتعديل أنماط سلوكهم السلبية لتنشئة هؤلاء الاطفال واستثمار قدارتهم ليصبحوا أعضاء على وعي كبير بالأنماط السلوكية اللازمة وبناءالعلاقات الإجتماعية المثمرة.

التي تزيد من سلوكياتهم الايجابية (5- 110)

وترى الباحثه أن معلمة الروضة يجب عليها الإهتمام بالأنشطة الموسيقية التي تساعد على تعديل أنماط السلوك لدى طفل الروضة من خلال البرنامج المقترح بالدارسة إلي جانب إبتكارها لأنشطة موسيقية أخرى للحدمن السلوك لدى طفل الروضة.

ومن هنا يجب التأكيد على التنوع فى إستخدام الأنشطة الموسيقية والإهتمام بتلك الأنشطة لمالها من تأثير إيجابي على الطفل. (13- 88).

ثانيا... الجانب التطبيقي

يتكون البرنامج الموسيقي من 7 جلسات مختلفة

- الاهداف العامة للبرنامج...
- تحسين سلوكيات طفل الروضة من خلال الموسيقي والغناء والقصة الموسيقي الحركية.

- محتوي البرنامج...

تم تأليف وتلحين الاغاني التي صممت من أجل تحسين سلوكيات الأطفال وتم وضع أدوار للطفل في هذه الاغاني في مراحل الاعداد والتنفيذ بحيث لايقتصر دوره على الغناء فقط ولكن أيضاً على القيام بالتشكيلات الحركية للاغاني المبتكرة من قبل الباحث وستقوم الباحثة بسرد القصة على الأطفال قبل القيام بعملية الغناء.

- إتاحة الفرصة للأطفال بتقمص شخصيات القصة والقيام بتمثيلها قبل الغناء.
- تحديد المهارات الحركية المراد تمثيلها من خلال البرنامج الموسيقي القائم على اغنية الطفل والتي تهدف إلي تحسيين سلوكيات طفل الروضة.
- تم تحديد المدى الزمني للبرنامج وعدد الأغاني من خلال طبيعة البرنامج الذي يتكون من (30) جلسة استغرق تنفيذها في ثلاثة شهور

إبتداء من الاحد 2017/3/2 حتي الاحد 2017/6/4 بمعدل جلستين فى الاسبوع.

تم إختيار العينة بطريقة عشوائية من مدرسة الحي الأول التجريبية 6 إكتوبر محافظة الجيزة الذي يبلغ عددهم (20) طفلاً

- الجلسة الاولي..
- اغنية "القراءه شئ جميل"
- الهدف الموسيقي...
- غناء الاغنية..
- التميز بين الصوت الحاد والصوت الغليظ
- الهدف التربوي..
- أن يعرف الأطفال أهمية المكتبة
- أن يعرف الاطفال كيف يحافظ على المكتبة وماهو السلوك الايجابي تجاه المكتبة.
- الوسائل المستخدمة

اورج – كمبيوتر – مجموعة من كتب الأطفال بعض الألات الايقاعية – أغنية" القراءة شئ جميل"

- خطوات سير الدرس...
- دخول الاطفال على مارش وغناء تحية الصباح مع مصاحبة التحية بالعزف على الاورج
- عرض صور القصة" مكتبتنا الجميلة" للأطفال
- سرد المعلمة لمواقف القصة بعد أن يسمعها الأطفال. التقويم للأطفال للتأكد من تحقيق

أهداف الجلسة.

- سرد القصة و على الأطفال ثم غناء الأغنية.
- قصة: مكتبتنا الجميلة"
- في يوم من الايام ذهبت الأم لتشتري بعض إحتياجات المنزل, وفي أثناء التجول رأى الأطفال مجموعة من كتب الأطفال تباع في الطريق.
- سألها الأطفال عن تلك الكتب وأين توضع وماذا يفعلون بها وأجابت الأم بأن الكتب توضع بالمكتبة مثل مكتبة روضتهم

- سالها أطفالها عن المكتبة وماهي المكتبة, وماذا يفعلون في المكتبة.
- اجابت (الام أن المكتبة هي مكان يوضع به الكتب ويقدم الأطفال بزيارة المكتبة الإطلاع على هذه الكتب ويجب المحافظة على الكتب ووضعها بأماكنها بعد قرائتها لكي يستفيد منها جميع الأطفال.
- تقوم المعلمة بغناء الاغنية عدة مرات أمام الاطفال بمصاحبة الاورج إلي أن يحفظونها جيداً
- تطلب المعلمة من الأطفال غناء الأغنية مع الأداء التعبيري لكلمات الأغنية.
- كلمات الاغنية...

القراءة شئ جميل

القراءة. القراءة — القراءه شئ جميل

شئ جميل. شئ جميل

القراءه. القراءه — بيها نبني المستحيل

بيها نبني المستحيل

القراءه. القراءه — القراءه شئ جميل

- ماما تملي تقول لنا — لازم نثقف نفسنا

نقرا بمساعدة أمنا — أو أخونا وأختنا

القراءه. القراءه — القراءه شئ جميل

يلا معانا ياأطفال — يلانروح المكتبة

يلا نقرا في الكتاب — يلا نحب المعرفة

القراءه. القراءه — القراءه شئ جميل

- التمرين الاول...
- تطلب المعلمة من الأطفال غناء الأغنية بالعزف على بعض الألات الإيقاعية وعند سماع الأمر هوب يقوم الأطفال بعمل حركات تعبيرية أثناء الغناء.
- التمرين الثاني

تقسم المعلمة الأطفال إلي مجموعتين...

تقوم أطفال المجموعة الاولي بالتمايل ناحية اليمين واليسار وف أيديهم بعض الكتب ويقومون بالتعبير وكأنهم يقرؤون في الكتب.

- تقوم المعلمة بعزف الأغنية في المنطقة الحاده ثم تقوم بعزفها فى المنطقة الغليظة وتقوم بسؤال الأطفال ما الفرق بينهم.
- تشرح المعلمة مفهوم الصوت الحاد والغليظ وتشبه الصوت الحاد بصوت العصافير والصوت الغليظ بصوت الأسد.
- تختار المعلمة مجموعة من الأطفال تقلد صوت العصافير عند سماع لحن في المنطقة الغليظة
- التقويم

تقوم المعلمة بعرض عدة اسئلة على الأطفال تتمثل في الآتي.....

- ما الذي استفدته من قصة اليوم؟
- ماذا نفعل في المكتبة؟
- بماذا نشبه الصوت الحاد والصوت الغليظ؟
- تطلب المعلمة من الأطفال تقليد بعض الأصوات الحادة والأصوات الغليظة.
- من يستطيع غناء الأغنية بمفرده؟
- ما الذي يجب علينا أن نفعله قبل أن نغادر المكتبة؟

الجلسة الثانية....

أغنية .. أنا بحب ربنا

- الهدف الموسيقي..
  - غناء الأغنية
  - التمييز بين اللحن السريع واللحن البطئ
- الهدف التربوي...
  - أن يعرف الطفل أنه لابد أن يكون صادق ويبتعد عن الكذب
  - أن يعرف الطفل أنه لابد أن يكون شجاعاً ويبتعد عن الخوف من الآخرين طالما هو صادق.,
  - أن يعرف الطفل أنه لابد أن يعي أهمية الصداقة والمحافظة على الأصدقاء
  - أن يعرف الطفل أنه لابد أن يكون أمين ويحافظ على الأمانة

- الوسائل المستخدمة...
  أورج – كور يلعب بها الأطفال
  غناء الأغنية

- خطوات سير الدرس..
  - دخول الأطفال على مارش.
  - ابتكار لعبة صغيرة مع الأطفال.
  - سرد قصة "الكداب هيروح النار"

تقوم المعلمة بسرد القصة وتدرب الأطفال بالتأكيد على أهمية الصراحة والابتعاد عن الكذب وأهمية المحافظة على الأصدقاء والمحافظة على الأمانة ولابد أن يكون الإنسان شجاع ويبتعد عن الخوف من الآخرين طالما هو صادق وأمين.

- كلمات الأغنية ..

أنا بحب ربنا
أنا بحب ربنا .. أنا بحب ربنا
أنا أنا .. أنا بحب ربنا
بحب الصراحة وعمري ما أكدب على حد

بحب الشجاعة وعمري ما بخاف من حد
علشان انا .. أنا أنا بحب ربنا
بحب الأمانة وبحافظ عليها بجد
بحب الصداقة وعمري ما بزعل حد
علشان أنا ... انا أنا بحب ربنا
أنا بحب ربنا أنا بحب ربنا
أنا أنا .. أنا أنا بحب ربنا

- تقوم المعلمة بغناء الأغنية بمفردها عدة مرات أمام الأطفال إلى أن يحفظونها جيداً.
- يقف الأطفال على شكل ثلاث دوائر ويقومون بالتأرجح في نفس أماكنهم حتى نهاية سماع الموسيقى
- تقوم المعلمة بعزف لحن الأغنية سريعاً ويقوم الأطفال باللعب بالكرة
ثم تقوم بعزف اللحن بطئ ويقوم الأطفال بالسير في دائرة مع عمل حركات تعبيرية.

- التقويم...
  - ماذا يجب علينا أن نفعله تجاه أصدقائنا.
  - ماذا يجب علينا أن نفعله إذا ترك معنا صديق أمانة عدة أيام.
  - ما رأيك في الكداب وما يجب علينا فعله معه.
  - أداء حركات تعبيرية من الأطفال للتعبير عن اللحن السريع واللحن البطئ.

- الجلسة الثالثة
- أغنية .. سامحيني يا ماما
- الهدف الموسيقي..
غناء الأغنية
التمييز بين اللحن الحزين واللحن المفرح
- الهدف التربوي..
  - أن يعرف الطفل أهمية طاعة الوالدين
  - أن يعرف الطفل أهمية الاعتذار عن الخطأ
- الوسائل المستخدمة..
الأورج – بعض آلات الباند
- خطوات سير الدرس..
  - دخول الأطفال على مارش
  - القاء تحية الصباح
- سرد قصة "سامحيني يا ماما"
  - ذهبت أمل إلى التنزه في الحديقة مع والدتها وأخذت تلعب مع الأطفال أصحابها.
  - ذهبت أمل تقطف وردة من الحديقة وعندما رأتها الأم قالت لا تقطفي الزهور فهي تجعل الحديقة جميلة وقطفها يؤدي إلى موتها.

- فيجب الحفاظ عليها والحفاظ على الحديقة ولا نقطف منها الورد والزهور لكي تبقى جميلة ونظيفة.
- قالت أمل لأمها "سامحيني يا ماما مش هعمل كدة تاني"
وحياتك عندي يا نور عيني مش هعمل كدة تاني سامحيني يا ماما.

- التمرين الأول...

تقسم المعلمة الأطفال إلى مجموعتين على شكل دائرتين داخل بعض تقوم المجموعة الأولى بالتصفيق والمشي بطيئا وتقوم المجموعة الثانية بالتصفيق سريع والمشي في دائرة في عكس الاتجاه

وعندما تقول المعلمة هوب تتبدل الأدوار بين الدائرتين

- التمرين الثاني...

تقوم المعلمة باختيار طفلتين طفلة تمثل دور الم وطفلة تمثل دور الابنة.
وعندما تقوم الطفلة بالتمثيل إنها تقوم بقطف الزهور من الحديقة تعزف المعلمة لحناً حزيناً وعندما تذهب الطفلة للاعتذار لوالدتها تقوم المعلمة بعزف لحناً مفرحاً ثم تقوم المعلمة بتقسيم الأطفال إلى مجموعتين وعندما تقوم بلحن حزين تقوم الأطفال بقطف الزهور وعندما تعزف لحناً مسرعاً تذهب الأطفال للأم للاعتذار.

- التمرين الثالث...

تقسيم الأطفال إلى ثلاث مجموعات
تقوم المجموعة الأولى بالتصفيق سريع
تذهب المجموعة الثانية بالتمثيل بقطف الزهور
تقوم المجموعة الثالثة بالتصفيق بطيئاً مع قول لا تقطف الزهور لا لا لا
يتوقف الأطفال مع قول
نعم نعم نعم لا نقطف الزهور
ثم يرفع الجميع أيديهم غلى أعلى.

- كلمات الأغنية..

سامحيني يا ماما

سامحيني يا ماما سامحيني مش هعمل كدة تاني
وحياتك عندي يا نور عيني مش هعمل كدة تاني
ضميني في حضنك ضميني دفيني من تاني
ماما يا ماما يا ست الكل يا وردة جميلة يا نور بيطل
يا أجمل زهرة شافتها عينيه يا قلب جميل بيحب الكل
سامحيني يا ماما سامحيني مش هعمل كدة تاني

- التقويم...
  - ماذا نفعل في الحديقة؟
  - كيف نحافظ علي الزهور؟
  - كيف نحافظ على نظافة الحديقة؟
- نتائج البحث..

توصلت الباحثة إلى عمل ثلاثة نماذج يحتذي بهم المعلم لكيفية تدريس بعض الأغاني التي تهدف إلى تحسين سلوكيات الأطفال.
واستهدفت الدراسة الحالية إلى التعرف على مدى فعالية برنامج من الأنشطة الموسيقية للحد من السلوك السلبي لطفل الروضة يحتوي على مجموعة من القصص الموسيقية ومجموعة من الأغاني لطفل الروضة
كما هدفت أيضا اعداد مقياس مصور الكتروني لمظاهر السلوك السلبي لطفل الروضة.
واستخدمت الباحثة المنهج شبه التجريبي للمجموعتين التجريبية والضابطة وذلك للحد من السلوك السلبي لطفل الروضة من خلال تجريب برنامج من الأنشطة يتضمن مجموعة من القصص الموسيقية ومجموعة من أغاني الأطفال التي نفذت خصيصاً لهذا الغرض على عينة الأطفال من أطفال الروضة.
وقسمت المجموعة والعينة إلى مجموعتين مجموعة تجريبية ومجموعة ضابطة والقصة الموسيقية والأغنية في الدراسة هي المتغير المستقل ومتوسط الدرجة على بطاقة ملاحظة مظاهر السلوك السلبي.

- **توصيات البحث...**

- يجب الاستفادة من الدراسة الحالية من خلال استخدام الأنشطة التي أعدتها الباحثة عند تعديل سلوك الطفل السلبي لدى طفل الروضة
- إجراء دراسات مماثلة على عينات أخرى لنفس المرحلة للتحقق من نتائج الدراسة بهدف التقنين.
- يجب إجراء دراسة تتبعية للأطفال (عينة الدراسة) والتعرف على مدى الامتثال للسلوك الإيجابي الذي تم تعديله لديهم.
- تدريس التربية الموسيقية عن الأغنية والقصة الموسيقية في مرحلة رياض الأطفال.
- يجب الاهتمام بالمكتبة الموسيقية بجميع مؤسسات الروضات وتزويدها بالكتب التي تساعد في تعديل السلوك السلبي من الطفل إزاء البيئة من خلال الأنشطة الموسيقية المختلفة وذلك لكي يستفيد منها الطفل والمعلم على حد سواء.
- يجب أن تهتم وزارة التربية والتعليم بتوفير شرائط فيديو واسطوانات مدمجة تتناول مواقف درامية لمساعدة معلمة الروضة على أداء الأنشطة الموسيقية التي تسهم في تعديل سلوك الطفل السلبي.
- يجب الاهتمام من وزارة التربية والتعليم بالوسائل التعليمية الحديثة التي تبرز أهمية سلوك الطفل لتساعد المعلمة على أداء مهمتها عند تناول موضوع السلوك.

- **المراجع..**

1- أسامة فيكتور – الاستفادة من أغاني المهد في إثراء الأنشطة الموسيقية لمرحلة رياض الأطفال – رسالة ماجيستير – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان 2004 – القاهرة.
2- إكرام مطر – أميمة أمين – نظريات الموسيقى الغربية والصولفيج والإيقاع الحركي والألعاب الموسيقية والقصص الحركية والطرق الخاصة – وزارة التربية والتعليم – 1983 – القاهرة
3- آمال مختار صادق – أغنية الطفل في وسائل الإعلام واقعها وما يجب أن تكون عليه – بحوث ودراسات في سيكولوجية الموسيقى والتربية الموسيقية – مكتبة الأنجلو – 1994 – القاهرة.
4- آمال مختار – أميمة أمين – الخبرات الموسيقية في دور الحضانة ورياض الأطفال – مكتبة الأنجلو 1997- – القاهرة.

5- أميرة سيد فهيم – الأغنية كمعلومة متكاملة لطفل الحضانة من 4 ل 6 – المؤتمر السنوي الأول – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – 1988 – القاهرة.
6- أميرة مصطفى محي – طريقة مبتكرة للتعليم الموسيقي في رياض الأطفال بجمهورية مصر العربية – رسالة دكتوراة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – 1993 – القاهرة
7- رانيا أحمد بدر – أثر استخدام القصة الموسيقية الحركية في الحد من السلوك العدواني لطفل الحلقة الأولى من التعليم الأساسي – رسالة ماجيستير – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – 2002 – القاهرة
8- عصمت محمود بدوي – أثر التعبير الحركي في القصة الموسيقية الحركية لتنمية بعض المهارات الحركية لطفل رياض الأطفال – مجلة علوم وفنون الموسيقى – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان 2002 – القاهرة.
9- عطيات محمد عطية صقر – فاعلية برنامج للأنشطة الموسيقية لتحسين بعض النواحي الإنفعالية لطفل مرحلة رياض الأطفال – رسالة ماجيستير – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – 2004 – القاهرة.
10- عنايات وصفي – أثر الغناء الجماعي في تكوين شخصية الطفل المصري – المؤتمر العلمي الأول – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان- 2002 – القاهرة.
11- محمد عصام السيد – أثر الأغنية في تنمية بعض المهارات اللغوية لدى طفل الروضة – رسالة ماجيستير - كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – 2009 – القاهرة.
12- ناديه عبد العزيز – الطفل والأغنية – المؤتمر العلمي الأول – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – 1996 – القاهرة.
13- نيفين حسن عرنوس – فاعلية برنامج موسيقي قائم على أغنية الطفل بمصاحبة التشكيلات الحركية لتنمية بعض المهارات الحركية – مجلة علم النفس – جامعة المنيا – 2012.
14- نيفين حسن عرنوس – توظيف الأنشطة الموسيقية وتنمية بعض المهارات الإجتماعية لدى طفل الروضة – مجلة علوم وبحوث – كلية رياض الأطفال – جامعة المنصورة – 2014 .
15- هيام علي سليمان – برنامج مقترح إعداد منهج التربية الموسيقية لمدارس رياض الأطفال – مجلة علوم وفنون الموسيقى – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – 2011 – القاهرة.