المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (16)، العدد (4)، كانون أول، 2023م/ جمادى الآخر، 1445هـ

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

*** المجلة الأردنية للفنون مصنفة في قاعدة البيانات (أورلخ)**

*** المجلة الأردنية للفنون مصنفة في قاعدة البيانات الدولية كروس ريف (Crossref)**

*** المجلة الأردنية للفنون مصنفة في قاعدة البيانات الرقمية أرسيف (ARCIF)، ضمن الفئة (Q1)**

رئيس التحرير:

أ. د. منذر سامح محمد العتوم

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

monzeral@hotmail.com

هيئة التحرير:

أ. د. حكمت حماد مطلق علي

كلية العمارة والتصميم، جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية، إربد، الأردن.

hikmat.ali@gmail.com

أ.د. محمد حسين نصار

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

mohammadnassar@hotmail.com

أ. د. هاني فيصل هياجنة

كلية الآثار والانثروبولوجي، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

hani@yu.edu.jo

أ. د. بلال محمد فلاح الذيابات

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

belal_deabat@yahoo.com

سكرتير التحرير: فؤاد العمري

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

التدقيق اللغوي (اللغة العربية): د. هاني الديب.

التدقيق اللغوي (اللغة الإنجليزية): د. عبد الله دقامسة.

تصميم الغلاف: د. عرفات النعيم.

تنضيد وإخراج: فؤاد العمري.

نستقبل البحوث على العنوان التالي:-

رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

جامعة اليرموك ، اربد ، الأردن

هاتف 7211111 2 962 00 **فرعي** 3735

Email: jja@yu.edu.jo

Yarmouk University Website: http://www.yu.edu.jo

Deanship of Research and Graduate Studies Website: https://journals.yu.edu.jo/jja/

المملكة الأردنية الهاشمية

جامعة اليرموك
إربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

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

Print: ISSN 2076-8958
Online:ISSN 2076-8974

Jordan Journal of the Arts is currently indexing in: **المجلة الأردنية للفنون مصنفة في:**

*** We are Crossref**

*** Ulrichs**

*** E – MAREFA Database. (Q1)**

قواعد عامة

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

شروط النشـــر

1. يشترط في البحث ألا يكون قد قدم للنشر في أي مكان آخر، وعلى الباحث/الباحثين أن يوقع نموذج التعهد الخاص(**نموذج التعهد**) يؤكد أن البحث لم ينشر أو لم يقدم للنشر في مجلة أخرى، إضافة إلى معلومات مختصرة عن عنوانه ووظيفته الحالية ورتبته العلمية.
2. التوثيق: تعتمد المجلة دليل **(APA) (American Psychological Association)** للنشر العلمي بشكل عام، ويلتزم الباحث بقواعد الاقتباس والرجوع إلى المصادر الأولية وأخلاقيات النشر العلمي وتحتفظ المجلة بحقها في رفض البحث والتعميم عن صاحبة في حالة السرقات العلمية. وللاستئناس بنماذج من التوثيق في المتن وقائمة المراجع يُرجى الاطلاع على الموقع الرئيسي: http://apastyle.apa.org والموقع الفرعي: http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html
3. يرسل البحث باللغة العربية أو باللغة الانجليزية على بريد المجلة **(jja@yu.edu.jo) بحيث يكون** مطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، البحوث بالعربية (نوع الخط: Arial) (بنط: **12 Normal**), البحوث بالإنجليزية (نوع الخط**: Times New Roman**)، (بنط **11 Normal**), شريطة أن يحتوي على ملخصٍ بالعربية بالإضافة إلى ملخص وافٍ بالإنجليزية وبواقع **150** كلمة على الأقل، ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص. و يتبع كل ملخص الكلمات المفتاحية **(Keywords)** التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات، وأن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على **(30)** ثلاثين صفحة من نوع **(A4)**, وتوضع الجداول والأشكال والرسوم في مواقعها داخل المتن وترقم حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين ويشار إلى كل منها بالتسلسل.
4. تحديد ما إذا كان البحث مستلاً من رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه، وتوضيح ذلك في هامش صفحة العنوان وتوثيقها توثيقاً كاملاً على نسخة واحدة من البحث يذكر فيها اسم الباحث، واسم المشرف وعنوانهما.
5. على الباحث أن يقدم **نسخة** من كل ملحق من ملاحق البحث (إن وجدت) مثل برمجيات، واختبارات، ورسومات, وصور، وأفلام وغيرها، وأن يتعهد خطياً بالمحافظة على حقوق الآخرين الفكرية (الملكية الفكرية) **وأن يحدد للمستفيدين من البحث الآلية التي يمكن أن يحصلوا فيها على نسخة الملاحق** أو الاختبار.
6. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على محكمَينِ اثنينْ على الأقل ذوَي اختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة.
7. تقوم المجلة بإبلاغ الباحث/الباحثين حال وصول البحث، وحال قبوله، أو عدم قبوله للنشر.
8. قرار هيئة التحرير بالقبول أو الرفض قرار نهائي، مع الاحتفاظ بحقها بعدم إبداء الأسباب.
9. تنقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة الأردنية للفنون عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.
10. تحتفظ هيئة التحرير بحقها في أن تطلب من المؤلف/المؤلفين أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر وللمجلة إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.
11. يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التقويم في حال طلبه سحب البحث ورغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
12. تُهدي المجلة مؤلفَ البحث بعد نشربحثه نسخة واحدة من المجلة.
13. لا تدفع المجلة مكافأة للباحث عن البحوث التي تنشر فيها.

ملاحظة:

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

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي والابتكار

المجلد (16)، العدد (4)، كانون أول، 2023م/ جمادى الآخر، 1445هـ

المحتويات

البحوث باللغة العربية

1	**القدود الحلبية على لائحة التراث الثقافي اللامادي، دراسة تاريخية وتحليلية** *نهيل سليم سلّوم*	**456 – 447**
2	**الاستفادة من تكنولوجيا المواد والخامات الحديثة في ثقافة بناء اللوحة الفنية عند الفنان التشكيلي العربي** *أحمد عبد الكريم بني عيسى*	**468 – 457**
3	**تحسين جودة وكفاءة الفراغات المعمارية الداخلية للمباني السكنية باستخدام تقنية النانو تكنولوجي** *رلى تيسير خريس*	**485 – 469**
4	**دور المُنجز الفنّي في توثيق وتدوين التراث الثقافي غير المادّي التونسي، من خلال دراسة لأعمال تشكيلية حديثة ومعاصرة** *عواطف منصور بن علي*	**509 – 487**
5	**ملامح السريالية الرقمية** *تيسير حمدي طبيشات، أنوار إسلام مهيدات*	**524 -511**
6	**توظيف الهوية لدى الكاتب المسرحي العُماني: مسرحية (سمهري) للكاتب عماد الشنفري نموذجا** *سعيد محمد السيابي*	**550 – 525**
7	**بناء مقياس لكفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد ووجهات نظر المعلمين والمعلمات نحوه في سلطنة عُمان** *محمد بن حمود العامري، ياسر محمود فوزي، فخرية بنت خلفان اليحيائي*	**579 – 551**

Artecls In English

8	**إمكانية التشكيل على المانيكان باستخدام النسيج السائل لتطوير تصميم الأزياء وعرضها باستخدام البرامج الرقمية (ثلاثية الابعاد)** *راندا منير محمد الخرباوي*	**588 - 581**

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 16، عدد4. 2023. 447- 456

القدود الحلبية على لائحة التراث الثقافي اللامادي، دراسة تاريخية وتحليلية

نهيل سليم سلّوم، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان
المؤلف المسؤول: نهيل سلّوم (nouheil.s.salloum@hotmail.com)

Received date: 21/12/2022 | **Acceptance date: 16/03/2023**

Al-Qudoud al-Halabiyah on the Intangible Cultural Heritage List: A Historical and Analytical Study

Nohail Saleem Salloum, Nohail Saleem Salloum, Assistant Professor, College of Arts and Social Sciences, Sultan Qaboos University
Corresponding Author: Nohail Salloum (nouheil.s.salloum@hotmail.com)

الملخص

انطلاقا من أهمية القدود الحلبية كعنصر هام من عناصر التراث الثقافي الوطني، والدور الهام الذي تلعبه في الإرث الثقافي عامةً، والإرث الموسيقي السوري بشكل خاص والتي تعتبر جزءاً هاماً من ثقافته في تعزيز الشعور بالانتماء والتمسك بالتقاليد الموروثة عن الأجداد، ويعتبر إدراج القدود الحلبية في قائمة اليونيسكو على لائحة التراث الثقافي اللامادي حدثاً هاماً على المستوى الثقافي والفني والاجتماعي والإنساني، مما دفعنا للقيام بدراسة توضّح هذه الأهمية. اعتمدت الدراسة منهجاً وصفياً (تحليلياً) ومنهجاً تاريخياً، حيث سعينا في هذا السياق التعرّف على الدور الثقافي والعلمي للقدود الحلبية من خلال تقديم عرض تاريخي وجيز عنها، وأنواعها، والأشكال التي تتكوّن منها، وعرض بعض النماذج وتحليلها وتبيان الخصائص اللحنية والإيقاعية والمقامية لها، بالإضافة إلى إبراز أهمية دور التثاقف والتلاقح التاريخي والحضاري لما وصلت إليه القدود الحلبية بالمفهوم الحالي، وخلصت الدراسة إلى إبراز دورها كعنصر هام من عناصر التراث الوطني، وكرمز ثقافي وفنّي وتاريخي، وأخيراً قدّمت الدراسة بعض التوصيات في كيفية الحفاظ على هذا التراث الهام وحمايته وإحيائه.

الكلمات المفتاحية: القدود الحلبية، التراث الموسيقي العربي، الموسيقى السريانية، الموسيقى السورية.

Abstract

Given the significance of Al-Qudud Al-Halabiyah as a crucial element of the national cultural heritage and its essential role in the overall cultural legacy and Syrian musical heritage, especially as part of the effort to strengthen the sense of belonging and adherence to ancestral traditions, the inclusion of Al-Qudud Al-Halab in UNESCO's list of intangible cultural heritage is a momentous event on cultural, artistic, social, and human levels. This prompted us to conduct a study that illustrates this importance. The study adopts a descriptive (analytical) and historical approach. In this context, we aim to understand the cultural and scientific role of Al-Qudud Al-Halabby providing a brief historical overview, discussing their types and forms, presenting some examples, analyzing them, and highlighting their melodic, rhythmic, and modal characteristics. Additionally, we emphasize the significance of historical and cultural interaction and cross-fertilization in shaping the current understanding of Al-Qudud Al-Halab. The study concluds by emphasizing their role as a crucial element of the national heritage, serving as a cultural, artistic, and historical symbol. Finally, the study presents some recommendations on how to preserve, protect, and revive this important heritage.

Keywords: Al-Qudud Al-Halabiyah, Arabic music heritage, Syriac music, Syrian music.

مقدمة

يعد التراث الوطني أساساً هاماً في حياة الشعوب، ويشمل العادات والتقاليد والخبرات والفنون والأدب والثقافة وغيرها، ويشكّل التراث الموسيقي عنصراً هاماً من عناصر التراث الوطني. حيث أنّ التراث الموسيقي هو عبارة عن منظومة من الأصوات التي تراكمت وتشكلّت عبر الزمن وأنتجت تعبيراً فنياً، والموسيقى الشعبية هي جزء من هذا التراث والتي تنبثق من الشعب وتعبر عنه، ولها خصائص فنية معينة، والقدود الحلبية شكل من أشكال الموسيقى الشعبية التقليدية التي عُرِفت في مدينة حلب السورية وتعتبر جزءاً هاماً من ثقافتها في تعزيز الشعور بالانتماء والتمسك بالتقاليد الموروثة من الأجداد.

تُعتبر مدينة حلب منذ عصور قديمة مركزاً هاماً بحكم موقعها الجغرافي والاقتصادي والسياسي والديني الهام من جهة، وأهميتها الفنية والموسيقية من جهة أخرى، وما عُرِف عن أهلها وسكانها من اهتمامهم بجميع

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.4.1 Cited by: Jordan J. Arts, 16(4) (2023) 447- 456

أنواع الفنون والموسيقى، واشتهرت منذ زمن بعيد بنمطين من الغناء، خاصين بها: الأول الموشّحات الحلبية (الأندلسية في صورتها)، الثاني: القدود الحلبية، ويمثّل هذان النمطان الأساس في غناء الوصلة الغنائية الحلبية، إذ لا بدَّ للمطرب في أداء الحفلات التقليدية أن يبدأ بإنشاد وصلة من الموشّحات، أمّا وصلة القدود فتكون عادةً خاتمة الحفل.

تُعتبر هذه الأنماط الحلبية التراثية من أهم عناصر الإرث الموسيقي العربي، وبالرغم من عناصر الحداثة التي غزت البلدان العربية وتغلغلت في موسيقاهم منذ بدايات القرن العشرين، إلاَّ أن حلب تتميّز بذلك التيار القوي بين الجمهور الذوّاق والمحترفين الموسيقيين والخصوصية في الإصرار على ضرورة الحفاظ على التراث الموسيقي العربي بشكل عام، والحلبي بشكل خاص.

إنَّ استعمال القدود في حلب متوارث منذ زمن بعيد، ويقول محمد قدري دلال في هذا السياق: "عُرِفَ عن أهل حلب إتقانِهم لفن السّماع، وقدرة عالية في الانتقاء، وإدراك جيّد لكل لحن جميل على نص شعري رفيع ولحن آلي ممتع". ويكمل فيقول: "شيء آخر يضاف إلى فضائلها وتفوقها في التذوّق: أن ما من لحن جميل سمعه أهلها، وإن كان وافداً، إلّا وضمّوه إلى محفوظهم، وأضافوه إلى موروثهم، والجميل أنّه قد تنسى في موطنها الأصلي، وتبقى خالدة في ذاكرة حلب الموسيقية" (Dalal, 2006. p. 19)، ومثال على ذلك وجود العديد من الألحان الوافدة من العراق ومصر ولا تردد إلاّ في حلب أو من يغنّي القدود الحلبية.

تعتبر القدود من العناصر الثقافية الهامّة التي تعبّر عن التراث الثقافي الوطني في سوريا، لأنّها انعكاس لشخصية الإنسان السوري ولثقافته، وهي أكثر أنواع الفنون التي استطاعت أن تحافظ على الإرث الموسيقي لأنّها قادرة دائماً على أن تكون ذاكرة شعبية ومتواجدة في أغلب المناسبات الدينية والدنيوية، لذلك يعتبر إدراج القدود الحلبية على لائحة التراث الإنساني حدثاً هاماً على مستوى سوريا والوطن العربي، ولما لها من آثار إيجابية تنعكس على التراث العالمي في التعرّف على هذا التراث الهام.

مشكلة البحث

تعتبر القدود الحلبية عنصرا هاما من العناصر التراثية الوطنية لما لها من انعكاس مهم في تعزيز الانتماء للهوية الوطنية، والتمسك بالعادات والتقاليد المتوارثة، ونظراً لأهميتها وخاصةً بعد إدراجها على لائحة التراث الثقافي اللامادي من قبل منظمة اليونسكو، ظهرت الحاجة إلى تسليط الضوء عليها وإظهار مستوى الوعي بها، من خلال التعريف عنها، وإظهار أنواعها وخصائصها وتسليط الضوء على أهميتها كعنصر ثقافي وفني هام، وتقديم بعض المقترحات في كيفية الحفاظ على هذا التراث الهام وحمايته وإحيائه.

أهميّة البحث

تكمن أهمية البحث في إبراز الدور الهام للقدود الحلبية لما تحمله من معاني ثقافية واجتماعية وإنسانية وتاريخية، وباعتبارها إحدى القيم الحضارية التي تعكس الهوية التاريخية لسوريا والذي يعد من الموضوعات الهامّة التي تساعد على ترسيخ الهوية والوحدة الوطنية.

أهداف البحث

يهدف البحث إلى ما يلي:

1. التعرف على خصائص ومقومات القدود الحلبية.
2. تسليط الضوء على أهمية التثاقف السرياني العربي في إظهار شخصية سورية حلبية مميزة دعيت بالقدود الحلبية.
3. إمكانية تأكيد الهوية الوطنية والتراثية من خلال القدود الحلبية.

عينة البحث

تشمل عينة البحث مدوّنات موسيقية وتسجيلات سمعية تمَّ تدوينها.

منهج البحث

1. المنهج الوصفي (تحليل محتوى): يعتمد على دراسة الواقع أو الظاهرة كما توجد في الواقع ويهتم بوصفها وصفاً دقيقاً (Abu Awaad et al., 2006. p. 73-74).
2. المنهج التاريخي: يهتم بجمع الحقائق والمعلومات من خلال دراسة الوثائق والسجلّات والآثار للمواقف والأحداث والظواهر التي مضى عليها مدّة من الزمن (Abu Awaad et al., 2006. p. 73-74).

أولاً: مفهوم القدود

الاصطلاح اللغوي: القد في اللغة هو القامة، والقَطْع، والمقدار، ويعني اصطلاحاً: أن تصنع شيئاً على مقدار شيء آخر، كأن تأخذ نصّاً شعرياً أو لحناً آلياً، وتصنع على نص الأول، أو لحن وإيقاع الثاني ما يوافقهما (Dalal, 2006. p. 53).

الاصطلاح الفنّي: القدود هي منظومات غنائية أُنشِئَت على عروض وألحان دينية أو دنيوية (غزل وغيره) ذات سيرورة، بحيث يتم المحافظة فيه على الوزن والإيقاع الموسيقي، مستبدلاً الشاعر النص القديم بالنص الجديد، بمعنى أنّها بنيت على قد، أي على قدر لحن شائع، ومن ناحية أخرى هي إعادة توظيف الألحان القديمة بنصوص جديدة اقتضته المناسبة، أو تبدل الأحوال، أو حسب الحاجة الحياتية والبيئية والأخلاقية (Qalhaji, nd. p. 110).

الاصطلاح التاريخي: تعددت الروايات والمراجع حول أصل القدود ومتى بدأت ومن أين أتت، فبعض الباحثين يقولون أنّ أصلها فارسي انتقلت عبر القوافل التجارية التي كانت تأتي من بلاد فارس، وآخرون يقولون أنّ أصلها من الأندلس، والبعض الآخر يقول أنّها نشأت في مدينة حمص، ومن المتعارف عليه من معظم المراجع الكتابية الارتباط الوثيق للقدود بمدينة حلب منذ زمن بعيد، فهل بدأت من حلب؟ أم نُقِلت إليها؟

من المرجّح أن أقدم المراجع الكتابية التي وصلتنا حول استخدام القدود هي من القرن الرابع الميلادي مع القديس السوري أفرام[1] (+373م) ، والملقّب بالسرياني، الذي كتب أشعاراً على ألحان معروفة وشائعة في ذلك الوقت (أي صاغ شعراً على قدّها اللحني) لكي يحارب البدع وينشر الإيمان الصحيح، فعلّمَ الناس وعمل على ترغيبهم للحضور إلى الكنيسة وإدراج الألحان الدينية التي يألفها الناس في طقوس يوم الأحد، وتأسيس جوقة من الفتيات لتأدية تلك الألحان (Tannous, 2016. p.408).

ونجد في الأندلس شكلاً مشابهاً بدأ منذ بداية القرن الثالث عشر، حيث أرسى الإمام محي الدين ابن عربي (توفّي سنة 1240م) وأئمة آخرون للتصوف، أسلوباً جديداً لرفد عالم التصوّف بالألحان، حيث كان عالم التصوّف يفتقر إلى الألحان المساعدة على أداء الغناء ضمن طقوسه، وكانت الأندلس في تلك الفترة تختزن أعداداً كبيرة من الموشّحات الأندلسية التي تغنّى على الطريقة الدنيوية، وهكذا نشأ الموشح المكَفِّر عن طريق تجريد النص الأصلي للموشح الدنيوي ويكسى بنص جديد يلائم الأغراض الجديدة، ويشير سعدالله آغا القلعة إلى أنّ الشيخ عبد الغني النابلسي الدمشقي المتوفى سنة 1731 هو الذي استشهد بنقل ابن عربي لذلك الأسلوب عندما استقر في دمشق للإقامة فيها.

ثانيا: القدود الحلبية

تشكّل القدود الحلبية أهم معلم من معالم المدرسة الموسيقية الغنائية الحلبية، فالقد الحلبي اسم يطلق على لون من ألوان الغناء في حلب، وهو عبارة عن منظومات غنائية حلبية قديمة متوارثة عن الأجداد، والتي بدأت عملياً مع مار أفرام السرياني، واستمرّت في العهد الإسلامي حيث احتفظت حلب بمركزها الديني وانتشرت فيها الطرق الصوفية وما تحمله هذه الطرق من فنون الشعر الروحي والإنشاد الديني، والمدارس الدينية، والتكايا، والزوايا، والربط، وقبور الأولياء، وهذه الزوايا أصبحت بمثابة معاهد موسيقية يتعلّم فيها المريدون والمنشدون الأوزان والأنغام وضروب الإنشاد، وكان لابد من تغذية برامج المراكز الدينية

بالنصوص والألحان الجديدة ذات السيرورة والتأثير في النفوس، ويقول عبد الفتاح رواس قلعه جي في هذا الموضوع هكذا نشأت الحاجة إلى أمرين: أولاً وضع ألحان جديدة للأذكار والموالد والسهرات الدينية. ثانياً نقل ألحان شعبية سائرة ووضعها في قوالب لفظية دينية جديدة (Qalhaji, 2006, p. 43).

ونظراً لأهمية مدينة حلب ومكانتها التاريخية والتجارية والاقتصادية المرموقة، والتي حققها موقعها الاستراتيجي، على مسار القوافل المتّجهة من أقصى شرق آسيا إلى أقصى غرب أوروبا، ومن أقصى جنوب الجزيرة العربية ومصر والمغرب العربي إلى أقصى شمال العالم الإسلامي، حيث إنّ تلك القوافل الوافدة إلى حلب كانت تنقل ثقافة بلادها الأصلية (المتضمنة الغناء)، وهنا يحصل نوع من المثاقفة، والتي تُعتبر سنّة طبيعية في تطور المجتمعات، حيث يتم تبادل الألحان بين أهل حلب و الوافدين إليها عبر القوافل، وهنا ينتج عن ذلك حفظ لتلك الألحان الوافدة، وبالمقابل تعود الألحان الحلبية مع القوافل إلى بلدانهم وتنضم لتراث تلك البلدان، من خلال مبدأ (التكيّف والمقايضة).

اشتهرت القدود باسم مؤلّفيها أكثر من أسماء ملحّنيها (مجهولي الهوية على الأغلب)، ويُرشِدُنا ذكر بعض المؤلفين الذين نظموا القدود إلى أنّ القدود الحلبية (الدينية والدنيوية) بدأت تظهر جلياً بشكلها الحالي في القرن الثامن عشر، مع العلم أنّه كان يتواجد مخزون كبير من الألحان الشعبية والقدود في حلب، بالإضافة إلى الألحان الشعبية في دمشق والمدن الأخرى، وبعض البلدان المجاورة، وبدأ ناظمو القدود بوضع نصوص شعرية جديدة لأغلب تلك الألحان.

نذكر بعضا من هؤلاء الشعراء: الشيخ عبد الغني النابلسي الدمشقي (1641-1731)، محمد أبو الوفا الرفاعي (1761-1845)، ومن قدوده المعروفة (وجه محبوبي تجلّى بالبها والحسن يجلي)، والشيخ عمر اليافي (1754-1817)، والشيخ يوسف القرلقلي (1752-1835)، والشيخ أمين الجندي (1766-1841)، الذي ألّف 182 قداً، أبو الهدى الصيادي (1849-1909)، محمد النشّار (1853-1910)، وغيرهم آخرين.

كما وبرعت أصوات من مدينة حلب في غناء القدود الحلبية نذكر منهم: محمد خيري (1935-1981)، صبري المدلل (1918-2006)، صباح فخري (1923-2021)، أديب الدايخ (1938-2001)، حسن حفّار (1943-2020).

أ. أنواع القدود الحلبية:

القد لا يعتبر قالباً موسيقياً إنّما يأخذ شكله من قالب اللحن الأصلي، فيمكن أن يكون أغنية أو موشّحا أو مقطوعة موسيقية.

النوع الأول: القد العادي وهو نص شعري ديني على نص شعري دنيوي أو العكس، وغالباً ما يكون الديني باللغة الفصحى والدنيوي زجلا.

مثال: القد الدنيوي تحت هودجها

تحـــت هودجـها وتعالجنـا صار سحب سيوف يا ويل حالـــــي
يا ويل يا ويل يا ويل حالي أخـدوا حـبي وراحـوا شـــمـالي

قدّه الديني: يا إمام الرسل

يا إمام الرســـل يا ســنـــدي أنـــت بـــاب الله مـعتـمـــدي
فـفـــي دنـــيايـــا وآخـرتـــي يا رســـول الله خـــذ بـيـــدي

اللحن الأصلي في مقام البيات على درجة الدوكاه، ولكن لا يمكننا الجزم بأقدمية الشعر الديني عن الشعر الدنيوي أو العكس، وقد اختلف العديد من الباحثين حول هذا الموضوع، ويشير سعدالله آغا القلعة من خلال التحليل ما بين النصّين بأقدمية الشعر الدنيوي لأنّ النص فيه يتوافق مع اللحن في مدوده.

يا إمام الرُسل/ تحت هودجْها

النوع الثاني: القد الموشّح وهو قد مبني على نظام الموشّح من حيث الشكل الفنّي والأسلوب العروضي، أي محافظاً على الشكل واللحن والإيقاع.

مثال: نص ديني على موشح دنيوي (غزلي) بالذي أسكر من عذب اللمى ألحان أبو خليل القبّاني

دور1	بالــذي أســكر من عَــرْفِ اللـــــــمى	كـــل كـــأسٍ تحـتـسـيه وحـــبـــبْ
دور2	والّـــــذي كـحّـــل جـفـنـيـــك بمـــا	سـَجَـدَ السـحـــــرُ لـديـــهِ واقتـرب
خانة:	والـــذي أجـــرى دمـــوعي عَنْـدَمـــا	عِندمـــا أعـــرضـتَ مـن غـير سبـــــب
غطاء:	ضـــعْ علـــى صـــدري يُمنـــاك فـما	أجـــدرَ المـــاء بإطفـــاء اللـــهـــب

قدّه الديني لشاعر مجهول الهوية

دور1	باســـمِ مـــن منّـــا عليـنا كـرمـا	بمديـــح المـــصطفـــى ســـامي النسـب
دور2	فـلهُ الحمـــدُ عـــلى مـــا أنـــعمـــا	بالـحبيب الهـاشمـــي المنـــتـــخـــب
خانة:	أحمـــــدِ الخـــلـــقِ تـــرقـى وسما	في العـــــلا أعـــلى مـقـامٍ ورُتـــــب
غطاء:	وَعلـــينا أنـــعم الـــــباري بـــــهِ	وإليـــــنا مِـــن عـطايـــاه وهـــــب

بالذي أسكر/باسمِ من

النوع الثالث: قد مبني على مقطوعة موسيقية (موسيقى آلية) يأخذ شكلها من حيث الخانات والترتيب.

مثال: سماعي بيات عربي قديم مجهول الملحن (Dalal, 2006, p. 56).

قدّه: يا أجمل الأنبياء يا أكمل الأصفياء

يا خاتم الرسل ما أحلاك في قلبي

يا ذا الذي نسخة الأكوان فيك مطوية

عطية أزلية

تمّ بناء الشعر الديني على اللحن في قالب السماعي، الخانة الأولى والتسليم في مقام البيات على درجة الدوكاه، الخانة الثانية في مقام الراست على درجة النوا، الخانة الثالثة في مقام الحجاز على درجة النوا، الخانة الرابعة في مقام الصبا على درجة الدوكاه.

ب. الخصائص اللحنية والإيقاعية والمقامية للقدود الحلبية

تتميّز القدود الحلبية ببساطة ألحانها التي هي بالأصل أغانٍ شعبية يتم أداؤها غالباً بشكل جماعي، حيث كان الناس يرددونها في احتفالاتهم ومناسباتهم وطقوسهم، واستقرّت في وجدانهم واستمرت جيلاً بعد جيل إلى يومنا هذا.

إذاً فالطابع الأول الذي يميزُها هو بساطة اللحن وعدم وجود قفزات لحنية كبيرة، إنما حركة الألحان تكون شبه متّصلة صعوداً وهبوطاً، واللحن غالباً يكون مؤلّفا من جملة موسيقية واحدة (سؤال وجواب)، تتكرر في كل مقاطع النص وأدواره، وهذا لا ينفي وجود قدود مكوّنة من جملتين موسيقيتين مختلفتين أو ربما أشكال أخرى.

ويشير محمد قدري دلال في كتابه "القدود الدينية" أنّه يوجد بعض القدود الحديثة ألحانها صعبة وأكثر تعقيداً وتحتوي على قفزات لحنية متباعدة الدرجات، وزخارف وحليات تحتاج إلى صوت محترف، وتنطبق هذه الأنواع من القدود على النوع الثاني (القد الموشّح)، والنوع الثالث (القد المبني على مقطوعة موسيقية) (Dalal, 2006. p. 74).

أمّا بالنسبة للإيقاع فتتميّز القدود أيضاً باستعمال الإيقاعات البسيطة التي تساير تلك الألحان البسيطة، ومع استعمال القد الموشح أصبحنا نشاهد قدودا تستخدم إيقاعات مركّبة مثل 8/6، 8/7، 8/10، 16/10، 8/9، 8/13.

تنوّع استخدام المقامات العربية في القدود الحلبية، ونرى ألحان الأغاني الشعبية في مقام واحد أي بدون انتقالات مقامية (modulation)، ولكن مع استخدام الأنواع الأخرى من القدود أصبح هناك تنويع في استخدام المقامات ضمن القد الواحد وخاصة في القد الموشّح ما بين المقام المستخدم في لحن الدور ولحن الخانة.

ج. القدود الحلبية ما بين السريانية والعربية

إنّ الموسيقى في سوريا قديمة قِدم مملكتي ماري وإيبلا وأوغاريت، وتوالى عليها العديد من الحضارات القديمة، والسريانية واحدة من تلك الحضارات التي كانت منتشرة في بلاد الشام ومنطقة ما بين النهرين والتي كان لها دور هام بالإضافة للحضارات الأخرى فيما بعد في الموسيقى العربية، وتركت في المحصلة أثراً في الموروث العربي التقليدي في سوريا بشكل عام وحلب بشكل خاص، وبعد الفتوحات العربية الإسلامية وتطور الموسيقى العربية، أصبحت الموسيقى العربية والموسيقى السريانية موجودتين في منطقة واحدة، والتي تحوّل أكثرية سكانها من السريانية إلى العربية، وهنا لا بد من الإشارة إلى قضية التأثير والتأثّر ما بين الحضارتين، وإنّ أحد أشكال هذا التأثّر هو ما وصلت إليه القدود الحلبية اليوم بمفهومه التاريخي

والحضاري، والذي كان نتيجة توارث وتثاقف ما بين الألحان السريانية والألحان العربية، الشيء الذي أدّى إلى خلق شخصية سورية حلبية مميزة دعيت بالقدود الحلبية، ويشير المؤلّف والباحث الموسيقي نوري إسكندر في هذا السياق إلى أنّ الموسيقى السريانية المسيحية، والموسيقى الإسلامية في بلاد الشرق هما استمرار لشخصية واحدة، ألا وهي الشخصية السورية، بأروع صيغها الفنية الموسيقية (Malki, 2004. p. 75)، ويشير الباحث باسيل عكولة إلى أنّ القدود الحلبية اليوم تكتسب أهمية كبرى في الحقل الموسيقي في إظهار العلاقة الوثيقة بين التصوّف الإسلامي السوري والتصوّف أو النسك السرياني المحلي (Akula, 2012. p. 118).

وبالعودة إلى قضية التأثير والتأثّر يقول عكولة: "إنّ القدود الحلبية في شقّيها المدني والديني تشكل نقطة مفصلية في عملية المقايضة بين الشعر العربي الوسيط الملحّن، والشعر الملحّن في طقوس الكنيسة السريانية" (Akula, 2012. p. 117).

ويذكر الأب يوسف طنّوس أنّ الألحان السريانية بتراكيبها اللحنية والإيقاعية ساهمت في بلورة عدد كبير من الألحان الفلكلورية لبلدان المنطقة (Tannous, 2016. p. 1).

بالمقارنة ما بين بحور الشعر العربي والأوزان السريانية، ينوّه عكولة إلى أنّ القدود الحلبية حفظت أصول شعر اللهجات المحكية، وهي المساطر والنماذج التي بنيت عليها قدود "الشعر الوسيط" الدينية، وهذه المساطر هي في غالبيتها أوزان سريانية متداولة في الصلوات العادية للكنيسة السريانية.

أخيراً، يشير الأب طنّوس أنّه من الناحية العملية يمكن أن تتلاقى بحور الشعر العربي مع الأوزان السريانية من ناحية عدد المقاطع اللفظية، ويمكن اختصار تلك الأوزان الشعرية السريانية بثلاثة، وهي الوزن السباعي الأفرامي (7)، والوزن الرباعي السروجي (4+4+4)، والوزن البالاوي الخماسي (5) (Tannous, 2016. p. 4).

وفيما يلي أمثلةٌ على ذلك:

مثال (1) الوزن السباعي الأفرامي (7)، يتلاقى مع البحر الطويل:

فَــعــولُنْ مــفــاعــيلُــنْ فَــعــولُــنْ مــفــاعــيلُــنْ
طالــعــة مــن بيــت أبــوها داخــلــة لــبــيــت الجــيــران

قدّه الديني: حــسبـي ربّــي جــلّ الله مــا في قــلــبي غــيــر الله

مثال (2) الوزن الخماسي البالاوي (5)، يتلاقى مع البحر الكامل:

مُتَــفــاعِــلُــنْ مُتَــفــاعِــلُــنْ
فــوق إلــنــا خــل فــوق فــوق إلــنــا خــل فــوق

مُتَــفــاعِــلُــنْ مُتَــفــاعِــلُــنْ
مــادري لِــمَــع خــدّا مــادري الــقُــمَــر فــوق

د. بعض تجارب غير حلبية في استعمال القدود

1. سيد درويش (1892-1923)

يذكر كامل الخلعي في كتابه (كتاب الموسيقى الشرقي)، أنّ ألحان مدينة حلب انتقلت إلى مصر على يد

شاكر الحلبي حوالي 1830م، (Al-Khali, 2010, p. 302)، وبقيت بلهجتها الحلبية إلى أن أتى فيما بعد عبده الحمولي ليعدّل نصوصها، والذي يمكن تسميته بالقدود المصرية. ويشير سعدالله آغا القلعة إلى أن بعضا من تلك القدود المصرية كان يعاد إدماجه في مخزون حلب في القدود الحلبية بلهجتها الجديدة أي بالعاميّة المصرية.

وتمّ نقل بعض الألحان أيضاً عن طريق الموسيقي المصري سيد درويش والذي أقام فترة طويلة في بلاد الشام، ونذكر مثالاً على ذلك القدّ المصري (ونا مالي هي اللي قالتلي) الذي استخدمه في أحد مسرحياته، وبناه على اللحن الشامي (يا مال الشام) بصوت المطربة (بهية المحلاوية) (Agha Al-qala, 2022).

اللحن الأصلي: يا مال الشام يلا يا مـــالي طـــال الـمطال يا حلوه تعالي

قدّه: وأنا مالي هيي اللي قالتلي روح اسكر وتعالى عَ البهلي

2. **الأخوان رحباني:** عاصي (1923-1986)، منصور (1925-2009)

لقد عُرف عن الأخوين رحباني تقديمهم الشعر إلى جانب التأليف والتلحين والتوزيع الموسيقي، وقد عرفا أن ينتقيا مصادرهما الموسيقية من خلال الاطلاع على الموسيقى العربية والغربية والفلكلور والموسيقى السريانية والبيزنطية.

كما وتأثّرا بالألحان الشعبية السورية، ونذكر مثالا على ذلك أغنية (بيلبقلك شكّ الألماس) حيث قاما بتعديل نص اللحن.

اللحن الأصلي: بيلبقلك شكّ الألمـــاس آه يا عـــيني آخدوك يا حبيب قلبي يـــا ويـــل ويـــلي

قدّه: بيلبقلك شكّ الألماس دروب دروب آخدوك يا حبيب قلبي منّي وخلوني أدوب

واستخدما لحن (العزوبية) في لوحة (بوفارس)

اللحن الأصلي: العـــــزوبيـــة طـــالت عـــالـــيا قـــومي اخـــطبيلي يا ماما واحدة صـــبية

قدّه: الليلة السهـــرية عـــلى بية الميـــه وحياة عيـــونك بـــو فارس بدنا غـــــــنيّة

وانتقل تأثرهما للموسيقى الغربية فاستخدما قداً مبنيًّا على المقطوعة الموسيقية (بولي أوشكو بولي) (Polyushka Polye)، وهي للمؤلّف الروسي (Lev Kpnstantinouich Knipper, 1898-1974)، حيث أضافا كلمات على لحن اللازمة الموسيقية.

كانوا يا حبيبي

ثالثاً: أهمية القدود الحلبية كعنصر هام من عناصر التراث الوطني ورمز ثقافي وفنّي وتاريخي

يعتبر التراث الوطني رمزاً للهوية الثقافية الخاصة لكل بلد، ومرآة لحضارة الأمم، وهو يشكّل عادات الناس وتقاليدهم وأسلوب حياتهم وفنونهم الشعبية.

وصنّفت منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)، المعروفة باسم اليونيسكو (UNESCO)، التراث الثقافي إلى نوعين هما:

1. التراث الثقافي المادي: يشمل كل أشكال الموروثات المادية المحسوسة من قطع أثرية ومباني، وأعمال فنّية، ولوحات، وزخارف.
2. التراث الثقافي اللامادّي: يشمل كل الممارسات والتصورات والمعارف، المفاهيم، طرق التعبير، اللهجات، الموسيقى، الفنون الشعبية والتعبيرية.

وتعد القدود الحلبية بشقيها الديني والدنيوي عنصرا من العناصر التراثية والثقافية الهامة في سوريا عامةً وحلب خاصةً، لما لها من انعكاس مهم في عملية تعزيز الانتماء والتمسّك بالعادات والتقاليد المتوارثة

من الأجداد، وارتبطت القدود في حلب كما ارتبطت في الطرب وبالحالة الاجتماعية، وتمَّ توظيفها بالعديد من مرافق الحياة، ومازالت القدود إلى الآن على نفس المنوال تتوارث في تأدية الوظائف الثقافية والاجتماعية نفسها.

وأتى توجّه الجمهورية العربية السورية في المحافظة على التراث الوطني وجمعه وحفظه حتى يبقى إرثاً يتناقله الأجيال، حيث تمَّ رفع طلب ترشيح القدود الحلبية على لائحة التراث الثقافي اللامادي برقم (No: 01578)، مقدّما من وزارة الثقافة ووزارة السياحة، وبعض المنظمات والهيئات الخاصة والرسمية، وبعض الشخصيات الفنية من مطربين وعازفين، وشعراء، وكتّاب، وباحثين.

بعد تقديم الملف لمنظمة اليونيسكو في 6 آذار 2017، تمَّ تشكيل لجنة تضم أكثر من 40 خبيراً ثقافياً من بلدان متعددة، وتم تحديث الملف لأول مرة سنة 2019، وأتى التحديث الثاني سنة 2021 بالموافقة على إدراج القدود الحلبية على لائحة التراث الثقافي اللامادي بعد اجتماع الدورة السادسة عشر للجنة الحكومية الدولية لحماية التراث الثقافي اللامادي في فرنسا.

وتأتي أهمية هذا الحدث الهام لما تحمله القدود الحلبية من معاني ثقافية واجتماعية وإنسانية وتاريخية، وباعتبارها إحدى القيم الحضارية التي تعكس الهوية التاريخية لسوريا، كما وتعتبر أداة مانعة أمام العولمة والثقافات الدخيلة، ومكوّنا هاما من مكونات الشخصية الوطنية والتي تعمل على تعزيزها من خلال ما تتضمنّه من قيم، مما يؤدّي إلى تعزيز الإنسان بوطنه.

الخاتمة

إن القدود الحلبية هي جزء من التراث الموسيقي في سوريا وتعبّر عن ثقافتها وتاريخها الحضاري الذي صنعه أجدادنا جيلاً بعد جيل، وإنَّ حدث إدراجها على لائحة التراث الثقافي اللامادي يضعنا أمام مسؤولية الحفاظ على هذا التراث وصونه وحمايته ونقله للأجيال القادمة، حيث يحق لكل السوريين أن يفتخروا بإرثهم الثقافي، ويتمتعوا بجماله، وأن يتعرفوا على خصائصه المميزة. وهذا ما دفعنا للقيام بهذه الدراسة للتعريف بالقدود الحلبية، تاريخها، نشأتها، أنواعها، وتسليط الضوء على خصائصها الفنية، وإبراز أهميتها كعنصر من عناصر التراث الوطني والثقافي من خلال ما تحمله من قيمة رمزية وتاريخية وثقافية وفنية عالية في وجدان الشعب، وأداة تعمل على تأصيل الهوية بالإضافة إلى أنّها تجمع ما بين فئات المجتمع المتنوّعة والذين يشتركون جميعهم بهذا التراث.

أخيراً، يجب الحفاظ على هذا التراث الثقافي الهام والمبادرة إلى حمايته وتنقيته وصونه والترويج له بهدف إتاحة الفرصة للأجيال الجديدة والشابة للتعرف على هذا التراث وتقديمه للعالم، ويمكن تحقيق ذلك من خلال مجموعة من التوصيات أهمّها:

1. إدراج القدود الحلبية في المناهج المدرسية للمراحل المختلفة والمراحل الجامعية، وتشجيع طلاب الجامعات بالقيام بأبحاث تتعلق بتراثهم الوطني.
2. عقد ندوات ومؤتمرات تُعنى بتقديم دراسات علمية من قبل متخصصين في هذا المجال.
3. تشكيل لجان متخصصة تقوم بجمع هذا التراث وتدوينه لحمايته من الضياع والاندثار.
4. المساهمة في نشر هذا التراث عن طريق الإذاعات ووسائل التواصل الاجتماعي.
5. إنشاء مسابقات لأداء القدود الحلبية ومنح الجوائز التشجيعية لمن يعمل على حفظها ومزاولتها.

الهوامش:

[1] يعتبر مار أفرام السرياني من أهم الذين كتبوا الأشعار والألحان السريانية، وكان قد سبقه إلى ذلك برديصان (+222م) الذي نظم أغاني وقّعها على لحون لذيذة ضمّنها أقولاً تفسد المعتقد القويم والأخلاق، لكن الاختلاف كان يكمن أنَّ أشعار مار أفرام قد دافع فيها عن العقائد اللاهوتية، وتبعه في نهجه رابولا (+435م)، ومار يعقوب السروجي (451-521)، ومار اسحق الإنطاكي (القرن الخامس)، ومار يعقوب الرهاوي (640-708).

قائمة المصادر والمراجع:

1. أبو عواد، فريال، وعباس، محمد، والعبسي، محمد، ونوفل، محمد. (2006). *مدخل إلى مناهج البحث في التربية وعلم النفس*، عمّان، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.
2. الخلعي، محمد كامل. (2010). *كتاب الموسيقى الشرقي*، المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي.
3. دلال، محمد قدري. (2006). *القدود الدينية بحث تاريخي وموسيقي في القدود الحلبية*، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
4. طنّوس، يوسف. (2012). *الموسيقى السريانية والموسيقى العربية*، أبحاث المؤتمر الدولي "دور التراثات الموسيقية في نشأة الموسيقى العربية المتقنة وتطورها"، الكسليك: منشورات جامعة الروح القدس-الكسليك.
5. طنّوس، يوسف. (2016). *نماذج من أوزان وإيقاعات سريانية لتطوير إيقاعات الموسيقى العربية*، أبحاث المؤتمر الدولي "الإيقاع في الموسيقى العربية" 14-16 تمّوز، الكسليك: منشورات جامعة الروح القدس-الكسليك.
6. عبّاس، حسّان. (2018). *الموسيقى التقليدية في سوريا*، لبنان: منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة، اليونسكو.
7. عكولة، باسيل. (2012). *الشعر والموسيقى في الكنيسة السريانية دراسة لغوية وتاريخية*، بيروت: دكاش يرينتغ هاوس ش.م.ل.
8. قلعه جي، عبد الفتّاح. (2006). *التواشيح والأغاني الدينية في حلب*، الكويت: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
9. قلعه جي، عبد الفتّاح. (بدون تاريخ). *دراسات ونصوص في الشعر الشعبي الغنائي*، دمشق: وزارة الثقافة، الهيئة السورية العامة للكتاب.
10. ملكي، جوزيف. (2004). *الغناء السرياني من سومر إلى زالين*، القامشلي: وزارة الإعلام.
11. آغا القلعة، سعدالله. https://www.agha-alkalaa.net/archives/11905 بتاريخ 2022/07/20.
12. Al-Qudoud al-Halabiya - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO بتاريخ 2022/07/20

Sources & References

1. Abu Awad, Ferial, Abbas, Muhammad, Al-Absi, Muhammad, and Nawfal, Muhammad. (2006). *Muqadimat fi manahij albahth fi altarbiat waeilm alnafs*, Amman, Dar Al Masirah dar almasirat lilnashr waltawzie waltiba.
2. Al-Khali, Muhammad Kamil, (2010). *Kitab al-Musiqa al-Sharqi* (in Arabic), al-Mamlaka al-Muttahida: Mu'asasat Hindawi.
3. Dalal, Muhammad Qadri, (2006). *Al-Qudoud al-dinīya bahth tarikhi wa musiqi fi Al-Qudoud al-Halabiyah*, Dimashq: Wizārat al-Thaqafa.
4. Tannous, Youssef, (2012). *al-musiqa al-Surianīyah wa al-musiqa al-Arabiah* (in Arabic), 'abhath al-Mutamar al-Duwali "Dawr al-Turathat al-Musiqīyah fi nash'at al-Musiqa al-Arabiah al-Mutqana wa tatwiriha, al-Kaslik: manshwrat jamiat al-Rouh al-Qudus, al-Kaslik.
5. Tannous, Youssef. (2016). *Namadhij min 'awzan wa'iqaat Surianīyah litatwir 'iiqaat al-musiqa al-Arabiah* (in Arabic), 'abhath al-Mutamar al-Duwali " al-'Iiqa fi al-musiqa al-Arabiah" al-Kaslik: manshwrat jamiat al-Rouh al-Qudus, al-Kaslik.
6. Abbas, Hassan. (2018). *Al-Musiqa al-Taqlidiah fi suria* (in Arabic), Lubnan: munazamat al-'Umam al-Muttahidah li al-Tarbiyah wa al-Taliem wa al-Thaqafah, al-'Unisku.
7. Akula, Basil, (2012). *Al-Shier wa al-Musiqa fi al-Kanisah al-Surianīyah, dirasa lughuīyah wa tarikhīyah* (in Arabic), Beirut: Daccache Printing House.
8. Qalhaji, Abid Al-Fattah. (2006). *Al-Tawashih wa al-'Aghani al-Diynīyah fi Halab* (in Arabic), Kuwait: mu'asasat jayizat Abed al-Aziz Sueud al-Babtin li al-'Ibdah al-Shieri.
9. Qalhaji, Abid Al-Fattah. (n.d). *Dirasat wa nusus fi al-Shier al-Shaabi al-ghinay'i* (in Arabic), Dimashq: Wizārat al-Thaqafa, al-Hay'ah al-Surīyah al-Amma li al-Kitab.
10. Malki, Joseph. (2004). *Al-Ghina' al-Suryani min somar 'iila zalin* (in Arabic), Qamishli: Wizārat al-'Iielam.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 16، عدد4. 2023. 457 - 468

الاستفادة من تكنولوجيا المواد والخامات الحديثة في ثقافة بناء اللوحة الفنية عند الفنان التشكيلي العربي

أحمد عبد الكريم بني عيسى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن
المؤلف المسؤول: أحمد بني عيسى (ahmad.abd@yu.edu.jo)

Received date: 11/9/2022 | **Acceptance date: 19/3/2023**

Benefiting from the technology of modern materials and raw materials in the culture of building the artistic painting of the Arab plastic artist

Ahmad Abd Al Kareem Bani Issa, Department of Public Services, Yarmouk University, Irbid, Jordan.
Corresponding Author: Ahmad Bani Issa (ahmad.abd@yu.edu.jo)

الملخص

تأتي هذه الدراسة في وقت أصبح الفنان التشكيلي العربي لا يهتم كثيرا باختياره للمواد والخامات التي تدخل في بناء لوحته الفنية، مما انعكس على وجود مظاهر تلف مختلفة ظهرت في اللوحات الفنية مع مرور الوقت، وأيضا دخول المواد الحديثة والجاهزة التي يجدها الفنان في محلات البيع الفنية ساهمت في تفاقم هذه المشكلة.

لقد تناولت هذه الدراسة لمحة علمية حول بناء اللوحة الفنية، من حيث تعدد طبقاتها، وبيان أهمية كل طبقة وتأثير المواد الداخلة في تركيبها في حصول مظاهر تلف لها، ثم بينت أهم المواد والخامات الحديثة التي دخلت في بناء اللوحة الفنية منذ تطور هذه المواد في ثلاثينات القرن العشرين وهي الراتنجات الصناعية التي تستخدم في صناعة الورنيشات والوسائط اللونية وصناعة المنسوجات، وبينت بعض أنواع التلف التي تصيب اللوحة الفنية نتيجة لاختيار الفنان العربي الخاطئ أو عدم معرفته بأضرار أو فائدة هذه المواد سواء على اللوحات الفنية أو على الصحة العامة.

كما هدفت الدراسة إلى رفع ثقافة الفنان العربي بأهمية المواد والخامات التي تدخل في بناء لوحته، والاختيار الصحيح لهذه المواد والخامات، وسلطت الضوء على أهم مظاهر التلف التي تصيب هذه اللوحات إذا لم تعالج.

واعتمد الباحث في دراسته على الأسلوب العلمي التطبيقي التجريبي في بيان النتائج، حيث استعرضت الدراسة من ناحية تطبيقية وتحليلية وعملية بعض لوحات لفنانين تشكيليين عرب، منهم فنانون رواد وآخرون معاصرون، حيث تم تحليل ودراسة بعض أنواع التلف الذي أصاب هذه اللوحات، وربط هذا التلف بثقافة الفنان العربي ومعرفته ببناء اللوحة الفنية، ثم تم عمل صيانة وترميم لهذه اللوحات بأحدث المواد والأجهزة، حيث أثبتت هذه الدراسة وبعد استعراض النتائجأنثقافة الفنان العربي في بناء اللوحة الفنية كان جيدا لدى البعض ولم يكن كافيا ومواكبا لهذا التطور للبعض الآخر.

الكلمات المفتاحية: تكنولوجيا المواد، لوحة فنية، تلف، فن تشكيلي.

Abstract

This study comes at a time when Arab palstic artists show less concern for their choice of materials and substances used in constructing their artworks. This has manifested in various forms of damage evident in artworks over time. The introduction of modern and readily available materials found in art supply stores has further exacerbated this issue.

This study provides a scientific overview of the construction of an artwork, examining the multiple layers and highlighting the significance of each layer. It emphasizes the impact of the materials used in creating these layers and how they contribute to potential damage. The study also identifies key modern materials that have been incorporated into artwork construction since their development in the 1930s, particularly synthetic resins used in varnishes, color media, and textile manufacturing. It outlines some types of damage that can affect artworks due to the incorrect choices made by Arab artists or their lack of knowledge regarding the potential harms or benefits of these materials, both to the artworks and to public health.

The study also aims to raise the Arab artists' awareness regarding the importance of raw materials used in constructing their paintings and the significance of making informed choices about these materials. It sheds light on the key aspects of damage that can afflict artworks if not addressed appropriately.

The researcher employs the scientific, applied experimental method to present the results. The study examines some paintings by Arab plastic artists, including pioneering and contemporary figures. The analysis focuses on studying various types of damage affecting these artworks and connecting this damage to the cultural knowledge and construction practices of Arab artists. The

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.4.2 **Cited by:** Jordan J. Arts, 16(4) (2023) 457-468

study further involves the restoration and conservation of these artworks using the latest materials and equipment. The results of this study, after reviewing the outcomes, demonstrates that the cultural knowledge of Arab artists in constructing artworks was satisfactory for some, but insufficient and not keeping pace with the developments for others.

Keywords: Material technology, painting, deterioration, plastic art.

المقدمة

لقد كان الفنانون في الماضي يصنعون المواد والخامات التي تدخل في بناء لوحاتهم الفنية بأنفسهم (El-Feki,O ,2010,P45)، أو يحصلون عليها أو جزء منها من ورش متخصصة في صناعتها وبالتالي كان الفنان على علم كامل بكل مكونات لوحته حيث يقوم بالإسهام بصناعتها أو بعض من طبقاتها (Abdeen, et al., 2016. P.242)، ومنذ ثلاثينات القرن الماضي ومع تطور اكتشاف المواد الحديثة واستخدامها في بناء اللوحات الفنية، أصبحت هذه المواد متوفرة بشكل أكبر وأسهل وتعطي نتائج أفضل مع الوقت، فقد تم تطوير مواد من بالمرات المواد العضوية واستخدامها كورنيشات، أو وسائط للألوان الحديثة، وتم صناعة منسوجات صناعية حديثة لها متانة وقوة تفوق المنسوجات الطبيعية، ثم تطورت وتعددت الأبحاث العلمية المعنية في كيفية صيانة وترميم اللوحات الفنية والمحافظة عليها.

كان الفنان العربي كغيره من فناني هذا العالم يتأثر بهذه الاكتشافات وهذا التطور، فمع مرور الوقت وجدت بعض هذه المواد في أماكن متخصصة لبيعها، وأصبحت جاهزة للاستخدام الفوري، دون أي إضافات من الفنان، فأصبح الفنان يركز على التقنيات في تطبيق طبقات اللون على حساب بناء بقية طبقات اللوحة ومكوناتها، مما أدى إلى وجود بعض أنواع التلفيات في اللوحات الفنية مع مرور الوقت.

وقد أثبتت الأبحاث العلمية الحديثة أن بعض هذه المواد المكتشفة جيد، بل أفضل من المواد الطبيعية في بناء اللوحات الفنية، ولكن بعضها الآخر سيئ ويعمل على وجود مظاهر تلف في اللوحة، وتبقى ثقافة الفنان وعلمه في هذه المواد الركيزة المهمة للاختيار.

فروض البحث

إن اختيار الفنان العربي للمواد والخامات التي تدخل في تركيب لوحته الفنية بطريقة غير مدروسة تعمل على ظهور مظاهر تلف في هذه اللوحات مع الوقت، وإن وجود هذه المواد بشكل جاهز للشراء في محلات بيع المواد والأدوات الفنية ساهم في زيادة هذا التلف.

مشكلة البحث

تأتي مشكلة البحث في أن الكثير من لوحات الفنانين العرب الرواد وكذلك لوحات الفنانين المعاصرين تظهر بها مظاهر تلف مختلفة، هذه المظاهر تعمل على تلف اللوحة الفنية مع مرور الوقت إذا لم تعالج، لذلك تأتي التساؤلات التالية لبحث المشكلة:

1. هل كان الفنان العربي على معرفة ودراية بأهمية المواد والخامات الداخلة في تركيب اللوحة؟
2. وهل يعلم أن هذه المواد والخامات لها دور في حدوث تلف للوحة مع مرور الوقت؟
3. وهل ساهمت المواد الحديثة التي دخلت في تركيب اللوحة العربية في منع التلف؟
4. وهل نستطيع أن نعالج التلف بعد حدوثه؟

أهداف البحث

1. يهدف البحث إلى رفع ثقافة الفنان العربي بأهمية المواد والخامات التي تدخل في بناء لوحته، والاختيار الصحيح لهذه المواد والخامات.
2. كما تسلط الضوء على أهم مظاهر التلف التي تصيب هذه اللوحات إذا لم تعالج.
3. يبين أهمية الصيانة والترميم للوحات الفنية، من أجل الحفاظ عليها لأطول فترة زمنية ممكنة.
4. يعطي دراسة علمية للتركيب الطبقي للوحة ومكوناتها.

أهمية البحث

يأتي هذا البحث في وقت أصبح الفنان العربي لا يهتم كثيرا باختياره للمواد والخامات التي تدخل في بناء لوحته، مما انعكس على وجود مظاهر تلف مختلفة ظهرت في اللوحات الفنية مع مرور الوقت، وحيث أن دخول المواد الحديثة والجاهزة التي يجدها الفنان في محلات البيع الفنية ساهمت في تفاقم هذه المشكلة، كان لا بد من تسليط الضوء على هذه المشكلة المهمة، وحيث أن المكتبة العربية تحتاج لمثل هذا النوع من الأبحاث والتي تساهم في حفظ الأعمال الفنية واستمراريتها.

حدود البحث

الحدود المكانية: الوطن العربي، والحدود الزمانية: منذ منتصف ثلاثينات القرن العشرين إلى الوقت الحاضر

معنى تكنولوجيا المواد والخامات

التكنولوجيا هي ذلك النشاط الإنساني المرتبط بإنتاج الأدوات اليدوية أو العقلية (Al,Shamali, 2000)، وهي تتضمن جميع الأدوات، الآلات، الآنية، الأسلحة، الأجهزة، الكسوة، سبل التواصل، وأجهزة النقل، والمهارات التي ننتج بفضلها ونستعملها، فهناك تفاعل متبادل بين التكنولوجيا وجميع جوانب الثقافات الأخرى (Bain, 1937. P 350)، وبالتالي هي مزيج من العناصر الملموسة مثل الأدوات والمواد والخامات التي يمكن من خلالها تنفيذ الأنشطة العلمية (Timothy, 2011).

وتعرف الخامة بأنها الوسيط أو المادة الأولية التي تشكل العمل الفني، وهي تضفي على العمل صفاته الخاصة، حيث لا يوجد عمل فني دون واسطة أو خامة، تترك أثرها الواضح عبر خواصها، فالخامات وسائط مادية يتم من خلالها إيصال الفكرة والتعبير الفني من خلالها (Al-Jumaili, 2018. p 64).

طبقات اللوحة الفنية:

وتتكون اللوحة الفنية من عدة طبقات رئيسية وهي:

طبقة الحامل، (Support layer):

طبقة الحامل هي الطبقة الأساسية التي تحمل بقية طبقات اللوحة، حيث توفر سطحا صلبا ودائما ومستقرا، حيث يجب إعدادها إعدادا جيدا، من حيث المتانة والثبات والتوافق مع بقية المواد الداخلة في تركيب اللوحة، ويجب إعداد الحوامل إعداداً جيداً، حيث أن التغيرات الفيزيائية والكيميائية في الحامل تؤثر في بقية طبقات اللوحة (Stephenson, 1989. P 52)، والحوامل يمكن أن تكون من القماش أو الخشب أو الورق أو المعدن وغير ذلك.

طبقة أرضية التصوير، (painting ground layer):

تأتي أرضية التصوير بين طبقة الحامل وطبقة اللون، حيث وجودها يخدم عدة أغراض، فهي تشكل حاجزا بين الحامل واللون ومنع التفاعل الكيميائي بينهما، وتشكل سطحا مناسبا مستويا لطبقة اللون ومستقرا، وهي تأتي من خليط من مادة مالئة بيضاء ومادة رابطة وغالبا ما تكون من الغراء الحيواني، وعدم استخدام المواد المناسبة وبالنسب المناسبة سيعمل على وجود تلف للوحة الفنية (MohI, 2002. P 36).

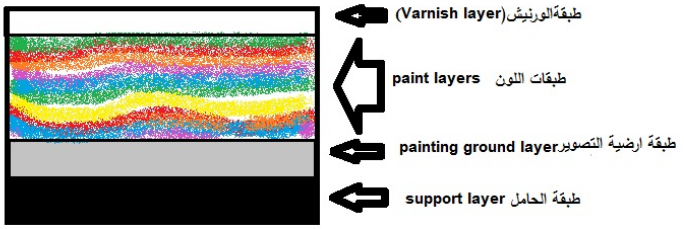
طبقة اللون، (paint layer):

طبقة اللون تتكون أساسا من جزأين رئيسين وهما المادة الرابطة اي الوسيط (Medium) والمواد الملونة (Pigments)، بالإضافة إلى المجففات والمخففات وعلى الفنان أن يختار مواده الملونة بحيث تكون غير نشيطة كيميائيا وتقاوم الوسط المحيط وتقاوم المواد الأخرى من قلويات وأحماض وغيرها (Mayer, 1078.P 126).

طبقة الورنيش، (Varnish layer):

طبقة الورنيش هي الطبقة الأخيرة في اللوحة الزيتية، وهي عبارة عن طبقة رقيقة تتكون من زيوت جفوفة،

أو مركب من راتنجات طبيعية أو صناعية محلولة في مذيب عضوي حيث تجف عن طريق التبخر، وقد وجدت من أجل إعطاء تأثيرات بصرية وحماية اللوحة من العوامل الخارجية، وهي قابلة للإزالة حيث تستبدل كل (50) عام تقريبا (Knut, 1999. pp 310-312)، ويشترط في المادة المستخدمة في طبقة الورنيش أن تكون شفافة ورقيقة ولا يكون لها درجة لمعان عالية ومرنة وسهلة الإزالة ولا تسبب التنوير ولا تتأثر بالعوامل المحيطة (Mayer, 2001. P 139)، (Gottsegen, 1987. P 99)، (Ralph,1970. P 181)، وتمثل صورة رقم (1) طبقات اللوحة الفنية الرئيسية المختلفة.



صورة رقم (1) تبين طبقات اللوحة الفنية، رسم الباحث

المواد والخامات الحديثة التي دخلت في بناء اللوحة الفنية

يعتبر النايلون (Nylon) أول الألياف الصناعية التي أنتجت واستخدمت كألياف صناعية عام 1936م (Wolfe,2008)، ومنذ ذلك التاريخ أخذ الفنانون في استخدام الألياف الصناعية كحوامل للوحات الفنية، وكان من أهمها البوليستر (Polyester)، والنايلون (Nylon)، والبولي بروبيل (Polypropylene) ، وهي أقمشة ممتازة، فهي لا تتفاعل مع الظروف المحيطة بسهولة، غير ماصة للرطوبة، وتتحمل الحرارة وتقلباتها، حيث يعتبر البوليستر المعزز ممتازا ويسمى بولي فلاكس (Poly Flax) وهو مصنوع من القطن والبولستر، وأيضا البولي بروبلين (Polypropylene) جيد ويشبه الكتان (Gottsegen,1987. P16). وبالتالي فإن بعض هذه الألياف تفوق جودتها الالياف الطبيعية في استخدامها كحوامل للوحات، بل إن مرممي اللوحات الفنية يقومون باستخدام الألياف الصناعية في بعض عمليات الترميم مثل عمل بطانة كاملة أو جزئية (Rushfield, 2013. P 409).

من المواد الحديثة التي استخدمت كأرضية تصوير مستحلب الأكريلك المبلمر مع مادة بيضاء، (Gottsegen ,1987,p 42)، أما مادة الجيسو التي تباع جاهزة فهي في الأصل مكونة من الجبس (كبريتات الكالسيوم المائية) والغراء، وهي تستخدم لتحضير الأسطح الخشبية ولا يفضل استخدامها لتحضير الكانفاس، لأن أرضية الجيسو صلبة ولا تتوافق مع الحوامل القماشية (MohI ,2002. P 37).

ومن أهم الوسائط اللونية الحديثة التي استخدمت مع الألوان هي راتنج الألدهيد (aldehyde resin family) ومنها ألوان (Laropal A 81)، وهي جيدة بسبب ثباتها الكيميائي والضوئي، والألوان المصنعة منها قابلة للذوبان في المذيبات الهيدروكربونية الأليفاتية مثل الإيثانول والأسيتون ويذوب أيضا في الكحول الأبيض (Leonard, et al., on line)، ومن الراتنجات الحديثة أيضا راتنجات الأكريلك مثل راتنج بالوريد ب72 والذي يشكل الوسيط والمادة الرابطة فيها وهي تشكل أعلى ثبات بصري وكيميائي في الألوان المصنعة منها، وهي ذات وزن جزئي منخفض، وهي قابلة للذوبان في الروح المعدنية البيضاء، وثابتة، وتمتزج مع ألوان الزيت، ولا تذوب في الماء (Ibrahim, et al., 2016. 262).

ونتيجة للصفات السيئة للورنيش الطبيعي، أخذ أصحاب الاختصاص بالبحث عن بدائل جديدة حيث في عام 1937 استخدم ورنيش البولي فينيل أسيتات (PVAC) كورنيش صناعي للوحات الزيتية لأول مرة (Knut, 1999. P 318).

والبوليمرات المستخدمة في ورنيش اللوحات الفنية الحديثة هي جميع البوليمرات الخطية الطويلة السلسلة التي تتكون من وحدات متكررة تسمى المونمرات (monomers) يتم ضم المونمرات عبر تفاعلات

كيميائية مختلفة لتشكيل السلاسل، يتم تحديد الوزن الجزيئي للبوليمر بواسطة عدد وحدات المونمرات، وتعتمد الورنيشات المستعملة في اللوحات الفنية على وزن جزئي قليل لتعطي تشتتا أقل للضوء الساقط على سطح اللوحة ويمكن إزالتها بشكل أسهل (Feller, et al., 1985. P 26) ومن أهم الورنيشات الحديثة المستخدمة في إعادة ورنشة اللوحات:

1. ورنيش البولي فنيل أسيتات ومن أهم راتنجات البولي فنيل المستخدمة في ورنيشات اللوحات الفنية خلات البولي فنيل (Polyvinyl Acetate)، وهو سائل عديم اللون يذوب في معظم المذيبات العضوية ولا يذوب في الماء (Knut, 1999. P. 282).
2. ورنيش اليوريا-الدهايد (urea- aldehyde)، مصنوع من راتنجات صناعية من بوليمرات اليوريا، والأدهايد وهو ذو الوزن الجزيئي المنخفض والاستقرار الجيد والتي تسهل عملية الإزالة في المستقبل (Mauldin, 2012. P. 11).
3. ورنيشات الأكريلك تستخدم الورنيشات الحديثة القائمة على مركبات راتنجات الأكريليك (راتنجات متلينة بالحرارة) في إعادة ورنشة اللوحات الفنية، ,وتتكون من معلقات غروية لواحد أو أكثر من الميثاكرلايت (Methacrylate) المبلمر في مختلف المذيبات المتطايرة، وتمتاز بقدرتها علىأنتكون أكثر سهولة لإزالتها من الورنيشات القديمة، والورنيشات الحديثة المصنعة منها تحتوي على مثبت للأشعة فوق البنفسجية، والذي يحمي الورنيش من الأكسدة طويلة الأجل، ولها القدرة على الاستقرار الجيد على المدى الطويل (Mauldin, 2012. P. 11).
4. ورنيش راتنج الهيدروكربون (Regalrez, 1094): يمتاز بمقاومته العالية للتدهور الكيميائي الضوئي ويعطي ثباتا وعمرا أطول (Lawman, 2011.P 10).

التلفيات التي تسببها بعض المواد والخامات للوحات الفنية والتي تباع جاهزة

أولاً ظهور التشققات (Cracks) في طبقة الحامل وبقية طبقات اللوحة ويرجع السبب إلى اختيار حامل مكون من مزج الألياف الطبيعية كألياف القطن والكتان (Hiler, 2013. P 27)، أو حامل من القطن (Gottsegen, 1987. 24) وهو أقل جودة ودعما واستقرارا من الكتان، لكنه أكثر شعبية لرخص ثمنه، لذلك من الضروري أن يكون الفنان على دراية ومعرفة بنوع قماش الكانفاس، حيث أن الأفضل هو قماش الكتان (Simon, 2014. P 14).

وأما حدوث الكراكلير (Craquelure) والتشققات الصغيرة فهي بسوء استخدام المجففات والمخففات من قبل الفنان، فاستخدام مواد مجففة مثل السيكاتيف (Sicative) وهي أملاح تأتي من المنغنيز أو الكوبالت أو أكاسيد المعادن، حيث تعمل على الإسراع في امتصاص الأكسجين وبالتالي تعمل على سرعة الجفاف (Bani Issa, 2019, p 83)، ومن المخففات الحديثة التي تستخدم لتخفيف الألوان التربنتين المعدني أو الصناعي، وهو من منتجات البترول، ولا يفضل استخدامه من قبل الفنانين، لأنه يجعل الألوان غير ثابته، وغير شفافة، وتجعل كثافة الألوان عالية وغليظة (Stephenson ,1989. P 41).

أما مرض الألترامارين وهو بسبب لون الألترامارين الأزرق الصناعي حيث يصبح رماديا وشفافا مع الوقت، وذلك عند تواجد هذا اللون مع مناخ رطب وملوث بالأحماض.

إن استخدام جيسو الأكريليك المكون من راتنجات الأكريليك الصناعي في أرضية التصوير يعمل على وجود مظاهر تلف في طبقة التصوير ومنها التجعد (wrinking) وفقد التماس (loss of cohesion) بين طبقة أرضية التصوير وطبقة اللون لعدم الارتباط الجيد بينهما (Gottsegen, 1987. P.42).

وبالنسبة لطبقة الورنيش فإن اختيار الورنيش المناسب من قبل الفنان يقلل من عمليات التلف التي تصيب طبقة الورنيش، إذ وُجد بالأبحاث العلمية أن الورنيشات القديمة المكونة من الراتنجات الطبيعية تتأثر بالظروف الجوية المحيطة مكونة عمليات تلف مختلفة، حيث تصبح مصفرة وهشة وقابلة للتكسير (Stephenson, 1989. PP.41-42)، (Knut, 1999. P. 317)، وتعتبر الراتنجات الصناعية الحديثة أقل

تأثرا بهذه العوامل، حيث أن راتنجات الأكريلك تعتبر أفضل الراتنجات المستخدمة في ورنيشات اللوحات (Gettens, et al., 1966. p3)، وبالتالي فإن راتنجات الدمار والكوبال والمصطكي تعمل على حدوث الأصفرار (yellowing) والتقصف (embrttement) (Knut, 1999. PP. 328-331).

المخاطر الصحية لبعض الألوان والمذيبات المستخدمة في المواد الحديثة

لا بد أن نشير إلى المخاطر التي تسببها بعض الألوان والمذيبات العضوية التي تدخل في صناعة بعض المواد الحديثة والتي يستخدمها الفنان ويتعامل معها بشكل يومي، حيث أن مسألة السلامة العامة تأتي بالدرجة الأولى والتي على الفنان العربي أن يعيها ويدركها جيدا قبل الشروع في استخدام هذه المواد، ويوضح جدول رقم (1) أسماء الألوان الخطرة على صحة الإنسان.

جدول رقم (1) يبين أسماء الألوان الخطرة على صحة الإنسان

(Jos'e, M. P, 1993, PP108-109) (Gottsegen, M.D.,1987, PP153-187)

اسم اللون	التركيب الكيميائي	الصيغة الكيميائية	تفاعله مع المواد الأخرى	مخاطر
أبيض الرصاص Lead white	كربونات الرصاص القاعدية	$PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$	يتفاعل مع الأحماض ومركبات الكبريت	سام
أحمر الفرمليون vermilion Red	كبريتيد الزئبق	HgS	يتأثر بالضوء ومركبات الرصاص	المعدني منه سام
أحمر الكروم Chrome Red	كرومات الرصاص القاعدية	$PbCrO_4.Pb(OH)_2$		سام
أصفر نابلس Naples Yellow	أنتيمونات الرصاص	$Pb_3(Sb_4)_2$	يتفاعل مع الفلزات القلوية	سام
أصفر الكروم Chrome Yellow	كرومات الرصاص	$PbCrO_4$	يتفاعل مع كبريتيد الهيدروجين	سام
أصفر الكادميوم Cadmium Yellow	كبيريتيد الكادميوم مع كبرتيد السينياليد	CdS(Se)	يتفاعل مع حمض الهيدروكلوريك	سام
أصفر الكاديوم الباريوم المضيء Cadum Barium	كبريتيد الكاديوم مع كبريتيد الباريوم	$CdS+BaSO_4$	يتفاعل مع حمض الهيدروكلوريك	سام

أما المذيبات فهي سوائل عضوية متطايرة لها إمكانية ذوبان مواد أخرى فيها دون أن تؤثر على الروابط والخواص الكيميائية لها والمادة المذابة (Knut, 1999. P. 339)، وتدخل المذيبات في اللوحات الفنية في إذابة الراتنجات لعمل الورنيش وتخفيف الألوان وتنظيف اللوحات من طبقة الورنيش القديمة وإزالتها (Goldstein, Op. 1979. P.92) ومن أهم هذه المذيبات:

1. التربنتين النباتي، (Turpentine): وهو المستخرج من نبات الصنوبر، وهو عديم اللون، ويجب الحذر عند التعامل معه فهو قابل للاشتعال، ويسبب التهاب الجلد (Goldstein, 1979. P.92).
2. منتجات البترول ومنها هيدروكربون الأليفاتيك، (Aliphatic Hydrocarbons): مثل الكحول المعدني (mineral spirit)، والتربنتين المعدني وهي قريبة من التربنتين النباتي، والكيرسين (Kerosene)، والجازولين (Gasoline) والذي يحتوي على مكونات مثل الرصاص والبنزين وهو يشكل خطر الاحتراق، وأما الهيدروكربونات العطرية (Aromatic Hydrocarbons) فهي البنزين (benzene) وهو مذيب خطر وقابل للاشتعال، والتولوين (Toluene) وهو سام (Gottsegen, M.D, 1987, P.87).
3. الكحول، (Alcohol): ومنها الكحول الأثيلي (Ethyl Alcohol) ويسمى أيضا الإيثانول (Ethanol) وهو سام وقابل للاشتعال (https://ar.wikipedia.org.accessed, 2022)، وكحول المثيلي (Methyl alcohol) أو خشب الكحول، وهو نفس درجة ذوبان الأثيل وهو سام وقابل للاشتعال أيضا.

دراسة وتحليل وترميم بعض لوحات الفنانين التشكيليين العرب

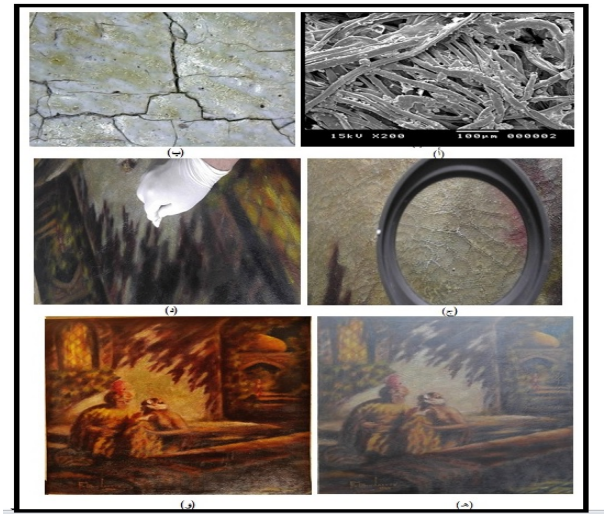
قام الباحث بعمل دراسة أنواع مختلفة من التلفيات التي أصابت لوحات لبعض أهم الفنانين العرب من رواد ومعاصرين، وبيان أسباب هذا التلف، وربطه بثقافة الفنان العربي في بناء لوحاته، ثم قام الباحث بعملية صيانة وترميم لهذه التلفيات في قسم الترميم التابع لمتحف هندية للفنون- الاردن.

لوحة للفنان فاتح المدرس

فاتح المدرس (1922-1999) من رواد الفن التشكيلي السوري وأحد قادة الحركة الفنية في سورية، يعود تاريخ اللوحة المختارة إلى عام 1940 م، وهي لوحة زيتية رسمت على كانفاس من القطن، مقاساتها

60× 80 سم، حيث الكانفاس المصنوع من القطن يتأثر بتقلب الظروف المحيطة من انقباض وانبساط، مما يعمل على حدوث تشققات بكل طبقات اللوحة، فنلاحظ هنا حدوث هذه التشققات صورة (2-ب+ج)، ولكن مع ثبات طبقة اللون، حيث أنها لم تتقشر أو تتساقط، وعلى الرغم من أن طبقة الورنيش غير موجودة، وعدم وجود طبقة الورنيش يعود إلى أن الورنيش في تلك الفترة كان يحضَر يدويا من الراتنجات الطبيعية، ولم يكن متوفرا بسهولة في أماكن البيع، وإذا ما أخذنا بعين الاعتبارأن الفنان رسم هذه اللوحة وكان عمره ثمانية عشر عاما حسب التاريخ الموجود عليها.

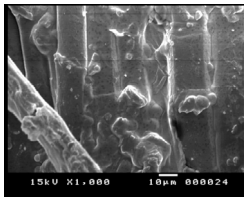
تم فحص اللوحة بالميكروسكوب الإلكتروني الماسح فتبين أن ألياف الحامل القماشي هي ألياف القطن صورة (2-أ)، وبالميكروسكوب الضوئي وجدت تشققات كبيرة بطبقة اللون وطبقة أرضية التصوير صورة (2-ب)، ولم تتم ورنشتها من قبل، وقد تم عمل صيانة وترميم لهذه اللوحة باستخدام بطانة كاملة من قماش القطن المشابه للحامل الأصلي من حيث عدد خيوط اللحمة والسدى، واستخدمت مادة شمع النحل مع قفلوية وراتنج التربنتين النباتي كمادة لاصقة بنسبة 3:1: 5 (Ackroyd, 2002. O3) صورة (2-د)، وتظهر الصور (هـ) اللوحة قبل الترميم والصورة (و) اللوحة بعد الترميم.



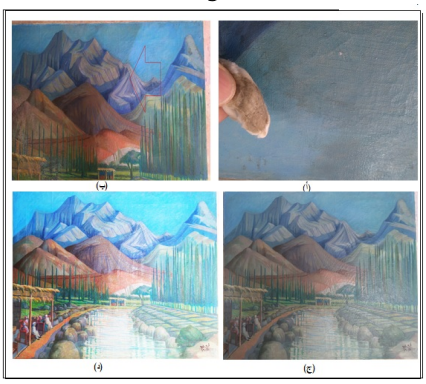
صورة رقم (2) لوحة الفنان فاتح المدرس: أ- ألياف القطن للوحة تحت الميكروسكوب الإلكتروني، ب+ ج- تشققات تظهر تحت الميكروسكوب الضوئي والمكبر اليدوي، د- أثناء عملية الترميم، ه- اللوحة قبل الترميم، و- اللوحة بعد الترميم اللوحة من مقتنيات د. طلال أدهم/ جده- المملكة العربية السعودية.

لوحة الفنان فرج عبو

هو من رواد الفنانين العراقيين (1921- 1984)، تاريخ اللوحة عام 1983م، مقاساتها 50×70 سم، زيت على كانفاس من الكتان كما يظهر تحت الميكروسكوب الإلكتروني الماسح صورة (3)، لقد تمت عملية بناء طبقات اللوحة بشكل جيد، حيث الاختيار الصحيح للحامل المصنوع من قماش الكتان، وتحضير جيد لطبقة أرضية التصوير، مع وجود طبقة ورنيش لحماية طبقة اللون، ولكن كان الورنيش هو ورنيش من الراتنجات الطبيعية والذي يصبح أكثر اصفرارا وإعتاما مع الوقت، وعند ترميم اللوحة تمت عملية إزالة طبقة الورنيش القديمة صورة (4 – أ+ب)، واستبداله بطبقة جديدة من ورنيش الراتنجات الحديثة وهي ورنيشات الأكريلك، وتظهر الصورة (4 – ج+د) اللوحة قبل وبعد تبديل طبقة الورنيش.



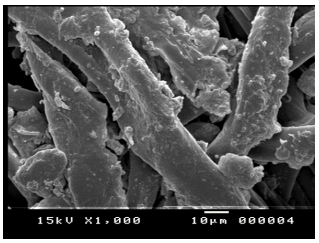
صورة رقم (3) ألياف الكتان للوحة الفنان فرج عبو تحت الميكروسكوب الإلكتروني الماسح



صورة رقم(4) لوحة زيتية للفنان فرج عبو: أ+ب – عملية إزالة طبقة الورنيش القديمة، ج- اللوحة قبل الترميم، د- اللوحة بعد الترميم. اللوحة من مقتنيات متحف هندية للفنون- الأردن

لوحة الفنان حسن محمد حسن

من الفنانين الرواد المصريين (1906- 1990)، اسم اللوحة اهل الكهف، تاريخ اللوحة 1950، مقاساتها 70×100 سم، زيت على قماش الكتان، حيث تظهر ألياف الكتان في صورة رقم (5)، على الرغم من عمر اللوحة الطويل نسبيا لم تتأثر بالظروف الجوية المحيطة ولم تظهر عليها علامات تلف، وذلك ناتج عن الإعداد الجيد لطبقات اللوحة، فقط طبقة الورنيش الحامية لطبقة اللون كانت تعاني من ضبابية وتعتيم بسبب أنها من ورنيشات الراتنجات الطبيعية، حيث تمت إزالتها واستبدالها بأخرى من راتنجات الأكريلك الحديثة صورة رقم (6-أ+ب).



صورة رقم (5) تبين ألياف الكتان للوحة حسن محمد حسن تحت الميكروسكوب الإلكتروني الماسح

صورة رقم(6) لوحة الفنان حسن محمد حسن: أ- قبل الترميم، ب- بعد الترميم. من مقتنيات متحف هندية للفنون- الأردن

لوحة الفنان مهنا الدرة

الفنان مهنا الدرة من رواد الفنانين التشكيليين الأردنيين (1938-2021)، تاريخ اللوحة 1973م، مساحة اللوحة 100 ×80 سم، اللوحة مرسومة بألوان الزيت على بورد خشب طبيعي، تظهر فيها تقشرات بطبقة اللون وفقد التماسك بين طبقة اللون والحامل وتشققات بالحامل الخشبي صورة (7-أ+ج)، كما تظهر فجوات وعدم انتظام سطح الحامل الخشبي صورة (7-ب) والسبب يعود لعدم وجود طبقة أرضية تصوير، ولا توجد مرونة في الحامل الخشبي نظرا لكبر مساحة اللوحة، حيث يجب أن تتناسب مساحة اللوحة الخشبية مع السمك (Gottsegen, 1987, p. 5)، ويجب أن تتكون اللوحة ذات المساحات الكبيرة من أكثر من لوح، كما يجب أن تثبّت هذه الألواح بشرائح من الخشب من الخلف وتكون هذه الشرائح لديها مرونة، حتى لا تثبّت حركة الحامل وتعمل تلفا مثل التشققات (Stephenson, 1989. P. 52)، وقد تبين أن عدم توفر الحامل المناسب وتجهيزه بشكل سليم أدى إلى وجود مثل هذه التلفيات، ومن الأسباب الأخرى هي نقص الأبحاث العلمية وعدم توفر كتب متخصصة في تلك الفترة في بناء اللوحات الفنية.

تم عمل صيانة وترميم لهذه اللوحة وتدعيم وتثبيت طبقة اللون باستخدام مادة بيفا 371 مع جهاز الكأوتر ذي الرؤوس المتعددة (Mohie, et al., 2018) صورة رقم (7-د)، وإعادة ورنشة اللوحة باستخدام ورنيش حديث من راتنجات الأكريلك.

صورة رقم (7) لوحة الفنان مهنا الدرة: أ-تبين التشققات وضعف طبقة اللون، ب- تظهر فجوات وعدم استواء سطح الخشب، ج- تظهر اللوحة من الخلف وتشققات الحامل الخشبي، د- ترميم طبقة اللون،ه- اللوحة بعد الترميم اللوحة من مقتنيات متحف هندية للفنون- الأردن

لوحة للفنان نجيب يونس

الفنان نجيب يونس من الفنانين الرواد العراقيين (1930-2007)، تاريخ اللوحة 1967 زيت على كانفاس الكتان، وجدت بعد الفحص عدة تلفيات بطبقة اللون منها التقشرات والانفصال صورة رقم (8-أ+ب)، ويعود السبب إلى ضعف قوة الالتصاق بين طبقة اللون وطبقة أرضية التصوير بفعل كثرة استخدام المجففات بدل الزيت وهي المادة الرابطة للألوان الزيتية، ويلجأ الفنان إلى استخدام المجففات لتسريع عملية جفاف الألوان في العادة، على حساب كمية المادة الرابطة من الزيت، مما يضعف قوة الالتصاق وتحدث تقشرات وانفصال لطبقة اللون، ويعود ذلك إلى ثقافة الفنان في بناء اللوحة وعدم درايته في مخاطر هذه المجففات.

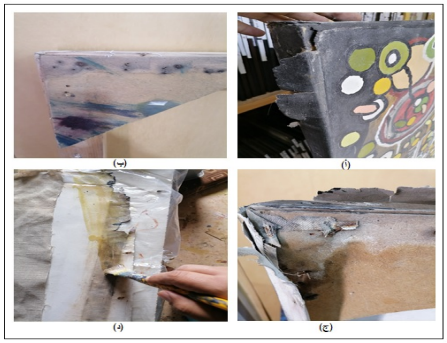
تمت عملية صيانة وترميم للوحة بإعادة تثبيت طبقة اللون باستخدام مادة بيفا 371 مع جهاز الكاوتر ذي الرؤوس المتعددة (Mohie, et al., 2018) صورة رقم (8-ج+د).

صورة رقم (8) لوحة للفنان نجيب يونس: أ+ب – تظهر تقشرات وانفصال بطبقة اللون، ج- اللوحة قبل الترميم، د- اللوحة بعد الترميم. اللوحة من مقتنيات متحف هندية للفنون- الأردن

لوحة للفنانة هيلدا الحيارى

فنانة أردنية مواليد 1969م، تاريخ اللوحة 2007، مواد مختلطة (Mixed media)، مقاساتها 120×120 سم، وجدت في هذه اللوحة تلفيات بسبب الاختيار الخاطئ للإطار الخشبي الداخلي (الشاسيه)، هذه التلفيات هي تآكل وهشاشة الحامل القماشي عند الزوايا صورة (6- أ)، حيث استخدمت دعامات خشبية على زوايا الإطار من الخشب المضغوط الماص للرطوبة، والذي أصبح بيئة خصبة للحشرات والفطريات والطحالب صورة (6- ب+ج)، أدى إلى وجود هذه التلفيات مع الوقت، حيث إن من أهم المواصفات العلمية لتجهيز الشاسيه وصل أركانها بتعشيق النقر واللسان، مع ضرورة التأكد من تسأوي الأضلاع الأربعة الخشبية للإطار وعدم وجود أي ميل أو انحراف بها، وتستخدم مفاتيح خشبية في الزوايا تساعد على التحكم بشد القماش على العارضة (Bani Issa, 2012. P 26)، ويجب أن تكون الحواف الداخلية للإطار الداخلي مشطوفة من الداخل حتى لا يؤثر على القماش ويعمل تشققات ويظهر ذلك على القماش (Stephenson, 1989. P.55).

تم عمل صيانة وترميم للوحة بعمل بطانة جزئية (Strip-lining) وباستخدام خليط من مادة شمع العسل مع قفلوية وراتنج التربنتين النباتي بنسبة 5:3:1 (Ackroyd, 2002. O3) صورة (6-د).



صورة رقم (7) لوحة الفنانة هيلدا الحيارى: أ- تلف في الحامل القماشي عند الزوايا، ب+ج- تبين وجود دعامة خشبية ماصة للرطوبة عند الزوايا، د- عمل بطانة جزئية باستخدام خليط شمع النحل مع قفلوية وتربنتين نباتي. اللوحة من مقتنيات متحف هندية للفنون- الأردن

الفنان جبار سلمان

فنان تشكيلي عراقي مواليد 1936، اللوحة ألوان زيت على كانفاس من القطن، تاريخها 1997م، مقاساتها 40×70 سم، كانت تعاني من مظاهر تلف في طبقة اللون، عبارة عن تقشرات وهشاشة في طبقة اللون، وذلك بفعل استخدام الكثير من المجففات والمخففات بدل استخدام الزيت كوسيط مع الألوان، ونتيجة لاستخدام كانفاس القطن الذي يتأثر بتقلبات الظروف المحيطة بشكل كبير، هذه العوامل عملت على ظهور

هذه التلفيات في طبقة اللون، وقد تم عمل صيانة وترميم لهذه اللوحة بتنظيفها أولا بالكحول الإيثيلي، ثم استخدام مادة بيفا 371 واستخدام رتوش لونية من ألوان الأكريلك ماركة جيدة (بيبيو)، وتطبيق طبقة ورنيش من الراتنجات الحديثة وهو ورنيش الأكريلك، وحيث تظهر الصورة رقم (8) اللوحة قبل الترميم وبعد الترميم والاختلاف في المجموعة اللونية يعود إلى وضوح الألوان بعد عملية التنظيف.

صورة رقم (8) لوحة الفنان جبار سلمان: أ- اللوحة قبل الترميم وتظهر تقشرات بطبقة اللون، ب- اللوحة بعد الترميم

النتائج والتوصيات

إن التطور التكنولوجي للمواد والخامات الذي دخل في بناء اللوحة الفنية منذ ثلاثينات القرن العشرين كان له تأثير واضح في بناء اللوحة وانعكاس هذا التأثير إيجابا وسلبا على اللوحة الفنية مع مرور الوقت، وقد اثبتت هذه الدراسة أن ثقافة الفنان العربي في بناء اللوحة الفنية كانت جيدة لدى البعض ولم تكن كافية ومواكبة لهذا التطور للبعض الآخر، حيث استخدام المخففات والمجففات بكثرة مع الوسيط اللوني عمل على تلف طبقة اللون، كما أن عدم اختيار الحامل المناسب كان له تأثير في حدوث تلفيات لكل طبقات اللوحة، وأن عدم تطبيق طبقة الورنيش في بعض الحالات أو استخدام ورنيش من الراتنجات الطبيعية كان له دور في إعتام اللوحة وتأثير على طبقة اللون، وأن عدم اهتمام الفنان بالإطار الخشبي الداخلي (الشاسيه) في بعض الحالات كان له انعكاس في حدوث تلفيات كبيرة وإصابة أطراف اللوحة وزواياها.

لذلك جاءت هذه الدراسة لتلقي الضوء على رفع ثقافة الفنان العربي بكيفية بناء اللوحة الفنية واختيار المواد والخامات المناسبة حيث نوصي بما يلي:

1. دعم الأبحاث العلمية التي تركز على بناء اللوحة الفنية من ناحية المواد والخامات وأهميتها.
2. بث الوعي الثقافي لبناء اللوحة الفنية عند الفنانين العرب من خلال ورش تدريبية وأبحاث منشورة، والتركيز على أهمية ومعرفة بناء طبقات اللوحة الفنية.
3. تدريس الطلاب في كليات الفنون مساقات تتعلق ببناء اللوحة الفنية وأهمية المواد الداخلة في تركيبها ومدى حدوث تلفيات في المستقبل لهذه اللوحات.
4. الاهتمام باللوحات الفنية للفنانين الرواد العرب والموجودة في المتاحف من حيث صيانتها وترميمها والحفاظ عليها.

قائمة المصادر والمراجع: Sources & References

1. Abdeen, T, et al., (2016): *Mural imaging techniques, Journal of Human Sciences*, Sudan University of Science and Technology, Volume 17, Number 3.
2. Ackroyd, P. (2002): *The Stucural Conservation of Canvas Painting, changes in attitude and practice since the early 1970s*, Studies in Conservation, VOL 47.
3. Al-Shamali, M.A. (2000): *Attitudes of students of science faculties in Palestinian universities towards technology*, Master's thesis, An-Najah National University, Palestine.
4. Al-Jumaili, S. (2018): *The Opening of the Visual Text: A Study in the Interplay of Plastic Arts*, King Faisal Center for Research and Islamic Studies.
5. Bain, R., (1937): *Technology and State Governmen*, Vol. 2, No. 6, Published by American Sociological Association, Washington.

6. Bani Issa, A, (2016): *Restoring Artistic Paintings, Recovering Absent Aesthetics*, Jordanian Ministry of Culture, Afkar Magazine, Issue No. 335, pp. 92-96.
7. Bani Issa, A., (2012): *Methods of restoring and maintaining cracks that affect the photographic floor in oil paintings executed on a canvas stand as an application to one of the selected oil paintings*, Master's Thesis, Faculty of Archeology, Yarmouk University.
8. Bani Issa, A, (2019): *Study the extend of deterioration caused by the materials and methods used in the implementation of the ancient painting and methods of treatment and conservation application on the model selected*, Ph. D, thesis, Fayoum University, Egypt
9. El-Feki, O., (2010): *Artistic Secrets in Drawing Oil Paintings*, Anglo-Egyptian Library, p.45.
10. Jos'e, M. P., (1993): *The Book of Color*, Watson- Guptill Publication, New York, 1993, PP.108-109
11. Knut, N., (1999): *The Restoration of Paintings*, cologne.
12. Hartin, D.D, (2016): *Know Your Painting," Structure, materials, and aspects of deterioration*" Canada.CA. Online. (https://www.canada.ca).
13. Feller, R.L., Stolow, N, & Jones, E., (1985): *On Picture varnishes and their solvents*, Washington, D.C.: National Gallery of Art.
14. Gettens, R.J., & Stout, G.L., (1966): *Painting Materials*, Dover Publication Inc, New York.
15. Goldstein, N., (1979): *Painting: Visual and Techniques*, Fundamentals Drentice- Hallinc, New Jersey
16. Gottsegen, M. D., (1987): *A manual of Painting Materials and Techniques*, Harper & Row, Publishers, NewYork,
17. Hiler, H., (2013): *Notes on The Techniques of Painting*, Faber Limited, Goldstone Rare Books (Llandybie, CARMS, United Kingdom, London,.
18. Knut, N., (1999): *The Restoration of Paintings,* cologne.
19. Lawman, S.J., (2011): *Optical and material properties of varnishes for paintings*, National Gallery, London,
20. Leonard, M, et al., *Development of a New Material for Retouching, Gamblin Artists oil Colors*, Portland, Oregon 97202 USA, online (https://www.gamblincolors.com)
21. Mayer, J& Taft, S., (2001): *The Science of Painting Maple*- Vail Book, Manufacturing Group
22. Mayer, R., the Artist's Hand Book of Materials and Techniques, Third Edition, NewYork.1978.
23. Mohi, M, (2002): *The scientific method for studying the technology, restoration and maintenance of oil paintings*, Al-Amal Company, Cairo, Egypt
24. Mohie, M. A.., M. S. Korany (2018). *Study of Materials and Techniques for the Conservation of Two Miniature Paintings*. Conservation Science in Cultural Heritage 17(1): 101-116.
25. Mauldin, C., (2012): *When to Varnish How long should an oil painting dry before varnishing*, on-line by Rocking M Ventures LLC at, October 2012, P.11.
26. Ralph, M., (1970): *The Artist Hand book of Materials and Techniques*, 3rd Edithion, New York, Viking Press.
27. Rushfield, R & Hill Stoner, J., (2013): *Conservation of Easel Paintings*, Taylor & Francis group, New York.
28. Simon, j., (2014): *The Complete Artist's Manual*: The Definitive Guide to Painting and Drawing, Chronicle Books, United Kingdom.
29. Stephenson, J., (1989): *The Materials and Techniques of Painting*, Thames and Hapson LTD, London.
30. Timothy, I., (2001): *The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritued and Religion,* Oxford Handbook, Online, (http://www.oxfordhandbooks.com)
31. Wolfe. A.J (2008): *Nylon: A Revolution in Textiles*, The Science History Institute
32. https://web.archive.org/web/20201030084604/https.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 16، عدد4. 2023. 469 – 485

تحسين جودة وكفاءة الفراغات المعمارية الداخلية للمباني السكنية باستخدام تقنية النانو تكنولوجي

رلى تيسير خريس، عمارة داخلية وتصميم
المؤلف المسؤول: رلى خريس (rola_khreis@hotmail.com)

Received date: 21/12/2022 | **Acceptance date: 19/03/2023**

Improving the Quality and Efficiency of Interior Architectural Spaces in Residential Buildings Using Nanotechnology

Rola Taiseer Khreis, Interior Architect and Design.
Corresponding Author: Rola Khreis (rola_khreis@hotmail.com)

الملخص

يهدف البحث الحالي إلى تحسين جودة وكفاءة الفراغات الداخلية باستخدام تكنولوجيا النانو عن طريق محاكاة الفراغات لمعرفة مدى ملاءمة الفراغ لوظيفته، كما يهدف إلى توفير بيئة داخلية صحية سليمة خالية من الملوثات والميكروبات الناقلة للأمراض من خلال استخدام "تكنولوجيا النانو المضادة للميكروب" عن طريق إيجاد رؤية جديده لتصميم البيئة الداخلية بتكلفة قليلة وفاعلية طويلة مع المحافظة على الجانب الوظيفي والجمالي والصحي لهذه التصاميم. استخدم في هذا البحث المنهج الاستقرائي القائم على استطلاع أهم نتائج الأبحاث العلمية في موضوع البحث للتوصل إلى حل مشكلة البحث. توصل البحث إلى العديد من النتائج أهمها أن تقنية النانو تضيف تغييرات في خصائص مواد البناء التي يمكن أن تحسن مواصفاتها لتكون أخف وزنا، ومركبات هيكلية أقوى، وطلاءات صيانة منخفضة، ومواد تدعيم أفضل، وعزل حراري، مما يزيد من عمر المباني ويجعل المبنى أكثر استدامة وصديقة للبيئة ومحمية من التلف لفترات طويلة، كما أنها تساعد في عملية إحياء وترقية للمبنى لحمايته من عوامل التلف والتمزق والبكتيريا والأضرار المختلفة التي تؤثر على أداء المبنى سواء في الداخل أو الخارج ويتم تقليل تكلفة الصيانة بسبب خصائص هذه المواد، كما أنها تفيد العديد من القطاعات وخاصة الهندسة المعمارية والتصميم، لإضفاء المزيد من الوظائف على المباني الحديثة على خلاف ما هو متعارف عليه عن تلك الموجودة في العقود السابقة.

الكلمات المفتاحية: المواد الذكية، المباني الذكية، النانو تكنولوجي، التعقيم الذاتي، البيئة الداخلية، مضادة الميكروب

Abstract

The current research aims to improve the quality and efficiency of internal space using nanotechnology by simulating the space to determine the suitability of the vacuum for its function. It also aims to provide a healthy indoor environment free of pollutants and disease-carrying microbes through “antimicrobial nanotechnology” by creating a new vision for designing the indoor environment at a low cost and long-lasting effectiveness while preserving the functional, aesthetic, and health aspects of these designs. In this research, the inductive method is used to survey the most important scientific research results on the research topic to address the research problem. The study concluded that nanotechnology adds changes to the properties of building materials, improving their specifications to be lighter, structurally stronger, with low-maintenance coatings, better reinforcing materials, and thermal insulation. This increases the lifespan of buildings, making them more sustainable and environmentally friendly. It also helps in the process of reviving and upgrading the building to protect it from factors such as damage, tearing, bacteria, and various harms that affect the building's performance, whether inside or outside. The cost of maintenance is reduced due to the properties of these materials. It also benefits various sectors, especially architecture and design, by adding more functions to modern buildings, contrary to what was known about those in previous decades.

Keywords: Smart materials, Smart buildings, Nanotechnology, Self-sterilization, Indoor environment, Antimicrobial.

مشكلة البحث، (Problem Research):

تواجه البيئة الداخلية للمباني السكنية في وقتنا الحالي من مشاكل عدة مثل انتشار الأمراض وتهديد الصحة العامة للإنسان نتيجة نمو وتكاثر الفيروسات والبكتيريا في هذه البيئات الداخلية ومحتوياتها حيث تعاني الفراغات الداخلية من ملوثات كثيرة تؤثر على الصحة العامة مثل الاختلاط واستخدام مواد ضارة

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

بالصحة واستخدام المنظفات للتعقيم والتي تساعد على المرض مما يؤدي إلى تهديد بالغ للصحة العامة، وإلى انخفاض في الإنتاج، وكما يؤدي إلى زيادة في استهلاك الطاقة، وأيضا يؤدي إلى التقليل من مدة صلاحية الأسطح الداخلية في أدائها لوظائفها والتغير في شكلها الجمالي مما يستلزم استبدالها أي زيادة في التكاليف، وإلى عدم جودة الهواء الداخلي (Indoor Air Quality IAQ).

فروض البحث:

يفترض البحث أن تكنولوجيا النانو من خلال معالجة المادة على المقياس الذري والجزيئي بإنتاج مادة جديدة أو تحسين خواصها أو إضافة خاصية جديدة لها، سيساهم في تحقيق كفاءة وتحسين العمارة الداخلية للمباني السكنية بشكل أكثر كفاءة من الأساليب التقليدية المطبقة حاليا.

هدف البحث، (Objective Research):

يهدف البحث إلى تحسين جودة وكفاءة الفراغات الداخلية باستخدام تكنولوجيا النانو عن طريق محاكاة الفراغات لمعرفة مدى ملاءمة الفراغ لوظيفته، حيث يتيح التقدم في تكنولوجيا النانو تغيير طريقة التصميم والبناء ويمكن تحقيق هذا التغيير بالتصميم عندما يعتمد المعماري على محاكاة الطبيعة، وتنفيذ ذلك عن طريق مواد النانو التي تم تقليدها وإنتاجها بعد فهم وظائف الأشياء والعمليات الموجودة بالطبيعة.

كما يهدف البحث على توفير بيئة داخلية صحية سليمة خالية من الملوثات والميكروبات الناقلة للأمراض من خلال استخدام (تكنولوجيا النانو المضادة للميكروب) عن طريق إيجاد رؤية جديدة لتصميم البيئة الداخلية بتكلفة قليلة وفاعلية طويلة مع المحافظة على الجانب الوظيفي والجمالي والصحي لهذه التصاميم.

أهمية البحث، (Research Importance):

تكمن أهمية البحث في أنه يسعى إلى توضيح مدى أهمية تكنولوجيا النانو باعتبارها من أبرز التكنولوجيات الحديثة في الوقت الحالي، فهي مجال نشط جدا، وتعطي الكثير، وتقدم طرقا مختلفة لابتكارات بسيطة، رخيصة، خفيفة وسريعة وتقوم بعمل أشياء أكثر ذكاءا باستخدام مواد خام وطاقة قليلة، مما يولد رؤية جديده لتصميم الأشياء والغرض من استخدامها. كما أنها لا تؤثر فقط على التصميم والأداء الوظيفي، ولكن أيضًا توثر بشكل هائل على البيئة وعلى صحة الإنسان. ولذلك لا بد من دراسة هذه التكنولوجيا للحصول على تصاميم ذات كفاءة عالية بيئيًا ووظيفيًا وجماليا.

منهج البحث، (Methodology):

يتبع البحث المنهج الاستقرائي القائم على استطلاع أهم نتائج الأبحاث العلمية في موضوع البحث للتوصل إلى حل مشكلة البحث.

المقدمة

تعد تقنية النانو واحدة من أكثر مجالات البحث نشاطًا والتي تشمل العديد من التخصصات، كما أنها تساعد في تحسين عدد واسع من قطاعات التكنولوجيا والصناعة إلى حد كبير، بل وإحداث ثورة فيها مثل تكنولوجيا المعلومات، الطاقة، الطب، النقل، البناء، سلامة الغذاء وعلوم البيئة. تقنية النانو هي التحكم وإعادة هيكلة المادة بترتيب نانومتر (أي أقل من 100 نانومتر) لإنشاء مواد ذات خصائص ووظائف جديدة. أصبحت المواد مجتمعة مع تقنية النانو أصغر وأخف وزنا وتعمل بشكل أفضل مما هو ممكن مع المواد التقليدية.

تعتبر البيئة الداخلية مشكلة معقدة في المباني الداخلية نظراً لوجود العديد من الموضوعات التي يجب مراعاتها. إن المواد التقليدية المستخدمة في البناء فيها مشاكل مختلفة كالمواد التي لا يمكن تنظيفها بسهولة وتبعث الكثير من الغازات الضارة بالصحة، كما يمكن أن تؤدي إلى انتشار العدوى في الحيزات الداخلية. وأيضا مواد العزل الحراري والصوتي التي لا تتطابق مع كفاءة الجودة في الأماكن المغلقة لأنها تنبعث منها مواد سامة مختلفة. ومن ناحية أخرى الزجاج المستخدم في النوافذ الذي له مشاكل عدة، مثل:

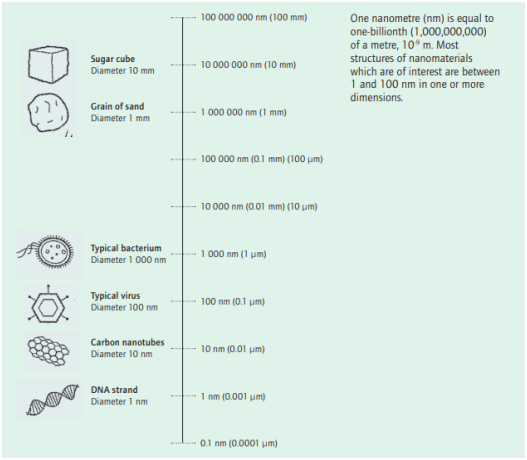
الرؤية الواضحة، وتقليل انتقال الحرارة وأشعة الشمس الضارة، والتوهج، وخصوصية المستخدم وغيرها من المشاكل.

لعبت المواد النانوية وتقنيات النانو مؤخراً دوراً رَئِيسِيًّا في العمارة والتصميم الداخلي بتحسين أداء مواد البناء التقليدية سواء المواد الإنشائية مثل (الخرسانة والفولاذ والخشب) والمواد غير الإنشائية مثل (الزجاج والطلاء وتنقية الهواء). إن المواد النانوية بدت فعالة من الناحيتين البيئية والاقتصادية، إلا أنه لا تستخدم هذه المواد في المباني حتى الآن بمفهوم واسع. كما أن استغلال تقنية النانو في العمارة والتصميم الداخلي على نطاق تجاري لا تزال محدودة مع نتائج قليلة بنجاح تحويلها إلى منتجات قابلة للتسويق. تبحث الورقة في كفاءة استخدام المواد النانو نية للمباني السكنية، حيث إن لها دورا في كفاءة البيئة الداخلية ومكافحة العدوى وجوانب مختلفة. الغرض من الورقة هو التركيز على هذه المواد الجديدة لاستخدامها كمواد مستدامة في البناء.

النانو تكنولوجي

تعددت التعريفات المتنوعة لمصطلح تقنية النانو التي يعرضها الباحثون والخبراء ومعظم هذه التعريفات قريبة ومتشابهة من حيث المحتوى والمفهوم بحيث يمكن تلخيصه في المفهوم التالي: علم النانو هو نوع من العلوم والتكنولوجيا التي تتحرى وتتحكم في هيكل وسلوك المادة من أجل فهم واستغلال خصائصها.

يمكننا أن نتخيل أن مقياس النانومتر يبلغ حوالي 80.000 ضعف قطر الشعرة وأن حجم النانو الواحد يبلغ حوالي 5 إلى 10 ذرات معًا، لذلك فنحن نتعامل مع جسيمات صغيرة يقل حجمها عن 100 نانومتر. ومن ناحية أخرى هو التحكم بذرات المادة على المستوى الذري أو الجزيئي عن طريق إعادة الهيكلة وترتيب الذرات (الجسيمات) المكونة للمادة، والتعامل مع جزيئات أحجامها بين 1 و100 نانومتر (مقياس النانو) في التصميم، مما أدى إلى السيطرة على خصائص المواد (الشكل 1).



الشكل (1): المصدر: مواد جديدة في البيئة: حالة تقنية النانو، الهيئة الملكية للتلوث البيئي، نوفمبر 2008

المواد الذكية

ظهرت المواد الذكية في نهاية القرن العشرين، ووصلت إلى الصناعات المعمارية وإدارة المباني للسيطرة على معظم أنظمتها . هذه المواد لها مرحلتان:

المرحلة الأولى: ممثلة بالقدرة على أداء وظائف الاستشعار والتحفيز، مثل تلك الموجودة في النظم الحية، ومكوناتها الأساسية كأجهزة الاستشعار والتحكم والمشغلات .

المرحلة الثانية: تُعرف بالتطور الهائل الذي غزا المجالات الكيميائية والصناعية من خلال ظهور تقنية النانو. أنتجت تقنية النانو مواد نانونية عززت من كفاءة المواد وحل العديد من المشاكل في قضايا الرقابة البيئية.

ولديها أربعة أنواع: جسيمات النانو، والأسلاك النانوية والأنابيب النانوية، والأفلام النانوية، والمواد النانوية السائبة.

يمكن لهذه المواد، التي تم تقليص ذراتها إلى مقياس النانو، إظهار خصائص مختلفة جدا مقارنة بما تعرضه على نطاق واسع؛ وتتميز في تطبيقات فريدة.

على سبيل المثال، يمكن أن تضيف تقنية النانو تأثيرا دائما وتوفر أنسجة عالية المتانة بسبب نسبة مساحة السطح الكبيرة إلى الحجم والطاقة السطحية العالية للجسيمات النانوية . كما تظهر الأبحاث السابقة أن الطلاء بجزيئات النانو يمكن أن يعزز المنسوجات بخصائص مثل مقاومة البكتيريا وطارد للماء والحماية من الأشعة فوق البنفسجية والتنظيف الذاتي، مع الحفاظ على القدرة على التنفس وخصائص اللمس للمنسوجات.

دور المواد الذكية:

تلعب تقنية النانو دوراً حيويا ورئيسيا في العديد من الفروع والمجالات كالطب، مستحضرات التجميل، النقل، المواد الغذائية، المنسوجات، الهندسة المعمارية، البناء، الطاقة والبيئة. تقدم تقنية النانو أداة تكنولوجية جديدة في مجال البناء ويرتبط استخدامها بالاستدامة وكفاءة الطاقة وتقليل غازات الاحتباس الحراري. كما أن المواد الذكية شاركت في نطاق واسع في مكافحة العدوى، ولعبت دوراً في تعزيز عملية التنظيف، وشاركت في تنقية الهواء وهاجمت البكتيريا والعوامل المنتجة لها. تعتبر صناعة البناء من الأسباب الرئيسية أو الجذرية لإنتاج انبعاثات ثاني أكسيد الكربون فيجب خفض انبعاثات ثاني أكسيد الكربون في جميع أنحاء العالم إلى النصف بحلول الأعوام القادمة .إن استخدام المواد التي أصبحت ممكنة الآن من خلال تطبيق تقنية النانو تقدم لهندسة العمارة ولهندسة العمارة الداخلية وغيرها من المجالات وسيلة لتحقيق قدر أكبر من البناء المستدام وكفاءة البيئة الداخلية من خلال الابتكار والإبداع.

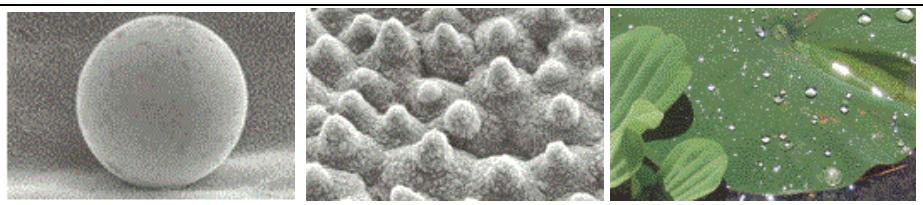
تطبيقات النانو في العمارة الداخلية

تحتوي تقنية النانو على مجموعة متنوعة من التطبيقات التي توضح خصائص المواد النانوية وتطبيقاتها على الأسطح، مثل التنظيف الذاتي وتنقية الهواء وما إلى ذلك بدلاً من المواد الكيميائية. تُظهر هذه التطبيقات، مثل التحفيز الضوئي، مجموعة متنوعة من الطرق الإبداعية والمبتكرة المختلفة للتطبيق في التصميم مع أمثلة واقعية تقدم دليلاً على أنه من خلال تقنية النانو، يمكن تحقيق كفاءة أكبر في استخدام الطاقة الآن.

1. مواد تعزز عملية التنظيف

أ. التنظيف الذاتي: تأثير اللوتس (Lotus Effect)

يُطلق على تأثير اللوتس للتنظيف الذاتي كارها للماء (Hydrophobic-water trickles)، فهي سطح خشن مجهري وليس ناعما طارداً للماء (كارهًا للماء)، مغطى بمقابض أو مسامير صغيرة بحيث يكون هناك القليل من سطح التلامس الذي يستقر عليه الماء. بسبب هذه البنية المجهرية، فإن الأسطح التي هي بالفعل كارهة للماء تكون أقل قابلية للبلل (الشكل 2). يتم تعزيز تأثير السطح الخشن بشكل أكبر من خلال مزيج من الشمع (وهو أيضًا كاره للماء) على أطراف العقد الموجودة على أوراق اللوتس وآليات الشفاء الذاتي، مما ينتج عنه سطح مثالي ومقاوم للماء وذاتي التنظيف. ومناسبة تماماً للأسطح المعرضة لكميات كافية من الماء كما أنه يحتاج إلى صيانة منخفضة (الشكل 3).



الشكل 2: منظر مجهري لقطرة ماء تستريح على نبتة اللوتس ذات التنظيف الذاتي، السطح مغطى بمقابض بارتفاع 5-10 ميكروميتر، مكبرة، والتي يتم تغطيتها ببنية نانوية وسطح شمعي

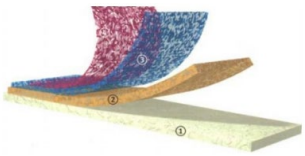
الشكل 3: أسطح مقاومة للماء وذاتية التنظيف تستريح عليها قطرات ماء.
Waterproof (ultrahydrophobiccoating.com)

ب. التنظيف الذاتي: التحليل الضوئي (Self-Cleaning: Photo catalysis)

إن التنظيف الذاتي التحفيزي للأسطح المحبة للماء هو على الأرجح الوظيفة النانوية الأكثر استخداماً في تشييد المباني، وتنشط هذه التقنية بشكل أساسي عن طريق الأشعة فوق البنفسجية وكمية قليلة من الماء التي تبدأ تفاعلات محددة تجعل الأوساخ تنفصل وتتكسر على السطح، كما أنه يقلل من الصيانة المطلوبة. هناك العديد من المباني حول العالم التي تستفيد من هذه الوظيفة. تأثيره الأساسي هو أنه يقلل بشكل كبير من مدى التصاق الأوساخ على الأسطح.

ت. سهل التنظيف ((Easy To Clean (ETC)

الأسطح سهلة التنظيف عبارة عن أسطح ملساء ذات جاذبية سطحية منخفضة بسبب انخفاض في طاقتها السطحية مما يجعل الالتصاق بالسطح صعباً للغاية، أن الأسطح سهلة التنظيف تكون كارهة للماء، وغالباً ما تكون أيضاً كارهة للزيوت دون تأثير اللوتس وغالباً ما يتم الخلط بينها وبين وظائف التنظيف الذاتي الأخرى مثل (Lotus-Effect) حيث يكون السطح في هذه الحالة أملس وليس خشناً. يمكن تطبيق هذا النوع من التكنولوجيا على الأسطح الملساء مثل حوض السباحة وطلاء التركيبات الصحية الخزفية وزجاج مقصورة الدش كما أن الخشب والمعدن والبناء والخرسانة والجلود وكذلك المنسوجات هي أيضاً مرشحة للطلاء المقاوم للماء (الشكل 5). تشمل مزايا الأسطح سهلة التنظيف: قابلية أقل لتراكم الأوساخ (طارد الأوساخ)، وخالية من الإجهاد، وتوفر الوقت وتكاليف التنظيف.



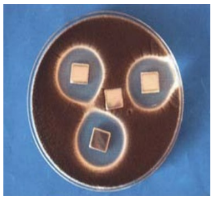
الشكل 4: رخام قابل للطي (Roll-out marble) مقاوم للتأثيرات، ومقاوم للحريق، ونفاذ للبخار ومع ذلك فهو طارد للماء وسهل التنظيف

يتكون المنتج رخام قابل للطي (Roll-out marble) من أربع طبقات (الشكل 4): حصيرة بوليمر مرنة كدعم، ويتم استخدام مادة السيراميك الملونة، وطباعة اختيارية، و غطاء خارجي كريمي.

الشكل 5: خاصية تأثير مقاومة الماء على أغطية الجدران المرنة المكونة من ركائز بوليمر وطلاء خزفي من الخارج

2. مواد مضادة للجراثيم -Antibacterial materials

تحمل العديد من الأسطح التي يلمسها الناس في الأماكن العامة والخاصة كل يوم آلاف البكتيريا والجراثيم. تم في تقنية المواد المضادة للجراثيم استهداف البكتيريا وتدميرها، كما مكنه من تقليل استخدام المطهرات ودعم طرق النظافة في البيئة الداخلية. ويستخدم الطلاء المضاد للبكتيريا والمضاد للميكروبات بنطاق واسع في الأماكن الداخلية والأماكن العامة حيث تتوفر العديد من منتجاته وتتنوع في الأرضيات والجدران والأثاث والدهانات والمنسوجات المبتكرة التي تجعلها خالية من الجراثيم (الشكل 7،9).

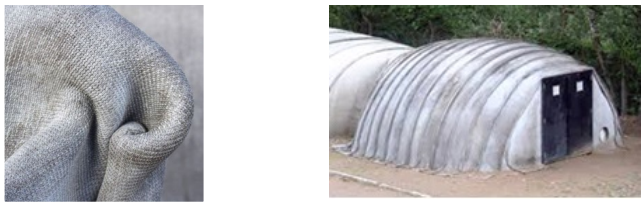


الشكل 6: طلاءات المبيدات الفطرية على ألواح الفولاذ المقاوم للصدأ تقلل من تكوين العفن

إن المواد النانوية المضادة للميكروبات تقدم فوائد دون أي مخاوف بيئية أو صحية لأنها ليست تقنية ضارة. تحتوي الطلاءات على مساحة سطح عالية جدا إلى نسبة حجم الجسيمات النانوية، مما يعني أن الأيونات يمكن أن تنبعث بسهولة أكبر وبالتالي تقتل البكتيريا بشكل أكثر فعالية (الشكل 6). إن الأسطح التحفيزية الضوئية لها تأثير جانبي مضاد للبكتيريا نظراً لقدرتها على تكسير المواد العضوية في الأوساخ، وبمساعدة جسيمات نانو الفضة لخصائصها المضادة للميكروبات فمن الممكن تصنيع الأسطح المصممة خصيصاً لتكون مضادة للبكتيريا أو مبيدة للجراثيم .

الشكل 7: طلاء الأثاث بمادة نانو الفضة المضاد للبكتيريا

ينتج التأثير المضاد للبكتيريا عن الانتشار البطيء المستمر لأيونات الفضة. يمكن استخدام جزيئات الفضة النانوية في طلاء المنسوجات حيث تمنع أيونات الفضة الخلايا من امتصاص البكتيريا وتقلل من تأثير البقع على المنتجات المختلفة (الشكل 8). أيضاً يتم استخدام ثاني أكسيد التيتانيوم ((Nano Tio2-(Ti02 كطلاء مضاد للبكتيريا لمنتجات معدنية مختلفة.



الشكل 8: صناعة الخيام الإسمنتية المضادة للبكتيريا

الشكل 9: يستخدم عدة طبقات من الورنيش في التشطيب النهائي لمنتجات الخشب الذي يتكون من جزيئات نانو مضادة للبكتيريا لإغلاق مسام الأسطح الخشبية.

تعد هونغ كونغ من أوائل المدن التي طبقت طلاء نانو ثاني أكسيد الفضة والتيتانيوم (Nano Tio2) على الأجزاء الداخلية لسيارة المترو. أظهرت الاختبارات أن استخدام مطهر النانو هذا قلل من وجود البكتيريا بنسبة 60٪ .علاوة على ما ذكر، هناك مواد نانونيه غير عضوية تستخدم كطلاء لامتصاص الأشعة فوق البنفسجية، وبالتالي فهي تقلل من التأثير الضار لهذه الأشعة على المنتجات العضوية. المواد النانوية المستخدمة هي؛ ثاني أكسيد التيتانيوم (Ti02) وأكسيد الزنك (ZnO)، أكسيد السيريوم (CeO)

3. تنقية الهواء، (Air purifying materials)

الهواء الصحي هو مورد أساسي وأكثر أهمية وقيمة من أي وقت مضى. يتم تقسيم الملوثات والروائح من خلال بعض التفاعلات بسبب بنية المادة النانوية المطبقة على السطح.

أ. الملوثات: إضافة نانو سيليكا للخرسانة ينقي الهواء أثناء تعرضه لأشعة الشمس، حيث يقضي على الروائح السيئة وفضلات المخلفات في الفراغ، ولكن دون تجاهل التهوية الطبيعية للسماح للهواء الذي يساعد في تقليل الرطوبة.

ب. كبسولات العطور: هذه الكبسولات النانوية صغيرة بحجم بضعة ميكروميتر فقط تحيط بالعطر بغشاء رقيق للغاية وغير منفذ إلى حد ما. يتم بدء وظيفة العطر وفقًا لمبدأ "الإطلاق عند الطلب"، أي تنفجر الكبسولات عند الاتصال الميكانيكي، على سبيل المثال عند الضغط أو عند الفرك، مما يؤدي إلى إطلاق العطر الموجود بداخلها. يمكن أن يحدث هذا، على سبيل المثال، عن طريق الجلوس على مقعد مبطن أو عن طريق المشي على سجادة. توجد الكبسولات الدقيقة بأشكال مختلفة فيما يتعلق بحشواتها، والتي يمكن أن تكون غازية أو صلبة أو سائلة.

وعلى الرغم من عدم القدرة على تنقية الهواء تماما، فإن استخدام المواد النانوية يجعل من الممكن تحسين جودة الهواء، يمكن القضاء على الروائح الكريهة والملوثات. كما يمكن استخدامه في الداخل: مثل الستائر واللوحات الجدارية (الشكل 10). وفي الخارج في الهواء الطلق، مثل بلاط الأرصفة المختلفة ومواقف السيارات.

الشكل 10: ستائر تنقية الهواء بخصائص مضادة للجراثيم في نفس الوقت.

4. تعزيز العزل الحراري / الصوتي، (Enhancing the thermal/ sound insulation)

العزل (مواد توفير الطاقة) تُستخدم المواد العازلة للحفاظ على ثبات درجة الحرارة في مكان مغلق لحماية البيئة من خلال تقليل ثاني أكسيد الكربون وثاني أكسيد النيتروجين وغازات الاحتباس الحراري. تُهدر كميات كبيرة من الطاقة يوميا في كل من المنازل والصناعة بسبب ضعف العزل. سيساعد التطور في العزل على تقليل الطلب على الطاقة والتكلفة . تشمل المواد المستخدمة حاليا للعزل الألياف الزجاجية والصوف

الصخري والصوف الخبء، في حين أن تكنولوجيا النانو يمكن أن تقدم بدائل أفضل .

أ. عزل الفراغ الحراري ((Vacuum insulation panels- (VIPs)

نجح استخدام رغوة النانو أو المسحوق أو الألياف الزجاجية كمواد تعبئة في ألواح العزل الفراغي. (VIPs) تعتبر الألواح العازلة الفراغية (VIPs) مناسبة بشكل مثالي لتوفير عزل حراري جيد جدا بسماكة عزل أقل بكثير من المعتاد (الشكل 11). بالمقارنة مع مواد العزل التقليدية مثل البولسترين، فإن الموصلية الحرارية أقل بعشر مرات كما يمكن تحقيق أقصى مقاومة حرارية بأقل سماكة للعزل. في جميع الحالات، يوفر نظام الألواح العازلة الفراغية إمكانات كبيرة في السياق المعماري لتحسين كفاءة الطاقة وتقليل انبعاثات ثاني أكسيد الكربون.

الشكل 11: لوح عازل (VIPs) توضح سمكها الصغير

يتم تصنيع الألواح على النحو التالي: الغلاف مصنوع من رقائق بلاستيكية وغالبًا مغطى بالألمنيوم أو من الفولاذ المقاوم للصدأ يحيط بمواد التعبئة في الفراغ . تأخذ مادة الحشو شكل رغوة أو مسحوق أو ألياف زجاجية ودائمًا ما تكون مسامية وتقاوم الضغط ويمكن تفريغها. يمكن استخدام الألواح العازلة الفراغية في إنشاءات المباني الجديدة وكذلك في أعمال التحويل والتجديد ويمكن تطبيقها على الجدران والأرض.

ب. عزل الإريجل، (Aerogel Insulation):

عبارة عن مادة صلبة منخفضة الكثافة للغاية، وهي مادة هلامية يتم فيها استبدال المكون السائل بالغاز، تتميز بشفافية تصل إلى 75 في المائة، بسبب محتواها العالي من الهواء ويمكن أن يطلق عليه (الدخان المتجمد) (الشكل 12). تتكون من 95 في المائة من الهواء و5 في المائة فقط من المواد الرغوية الصلبة. والمادة الرغوية المتبقية عبارة عن مادة تشبه الزجاج والسيليكا. البعد النانوي ذو أهمية حيوية لشقوق المسام للرغوة: جزيئات الهواء المحصورة داخل النانو الدقيقة، كل منها بحجم متوسط يبلغ 20 نانومترا فقط، غير قادرة على الحركة، مما يضفي على الهلام الهوائي خصائص العزل الحراري الممتازة.

عزل حراري عالي الأداء ورغوة نانو خفيفة وجيدة التهوية تحمل هذه المادة الرقم القياسي كأخف مادة صلبة في العالم وقد تم تطويرها في عام 1931. يحتوي (Aerogel) على الكثير من الخصائص الجيدة مما يجعله مادة جيدة للاستخدامات الداخلية والخارجية وبجانب خصائصه الحرارية فهي أيضًا عازلة للصوت. تتوفر ألواح Aerogel بسماكة 9 سم (3.5 بوصة) يمكن أن تقدم قيمة (R) لـ(R-28)، وهي قيمة لم يسمع بها من قبل في لوحة نصف شفافة. تشمل التطبيقات المعمارية للهواء الهوائي النوافذ، والمناور، والجدار الشفاف الألواح. على الرغم من خفته، يمكن أن يدعم الهلام الهوائي أكثر من 2000 ضعف وزنه. الأيروجيل النانوية المسامية حساسة للرطوبة، لذلك غالبا ما يتم تصميمها لتكون محصورة بين ألواح الجدران التي تمنع الرطوبة. كما يتم استخدامه كمادة تعبئة عازلة في أنواع مختلفة من التجاويف -بين الألواح الزجاجية أو الزجاج على شكل حرف (U) أو الألواح الزجاجية متعددة الجدران المصنوعة من الأكريليك -وبالتالي فهو مناسب تماماً للاستخدام في المغلفات الخارجية للمباني.

الشكل 12: زهرة على قطعة من (Aerogel) معلقة فوق موقد بنسن- المصدر: Wikimedia Commons

تساعد (Aerogels) في تقليل تكاليف التدفئة والتبريد بشكل كبير. نظراً لأنه شفاف، فإن الهلام الهوائي يعتبر ناقلا جيدا للضوء، وينشر الضوء بشكل متساوٍ وممتع. بالإضافة إلى خصائص العزل الحراري، يعمل الهلام الهوائي أيضًا كعازل للصوت وفقًا لنفس المبدأ الأساسي. بفضل خصائص العزل الحراري والصوتي فوق المتوسط ، يساهم الهلام الهوائي في كفاءة الطاقة، وهي الخاصية الوظيفية الأساسية. إنه عازل غير عادي عالي الأداء ومنتج جديد نسبيا في السوق. ميزة أخرى هي نقل الضوء الجيد ونفاذية ضوء النهار. إن وزنه الخفيف يجعل من الممكن إنشاء واجهات متجانسة ونحيلة -كل ذلك في قائمة كاملة من المزايا ذات الإمكانات الكبيرة (الشكل 13).

الشكل 13: تطبيق (Aerogel) في (أ) الجدار، (ب) المنزل، و (ج) السقف

ت. مواد تغيير المرحلة، (Phase change material, (PCMs))

تعد مواد تغيير الطور (PCMs) منتجات مثالية لحلول التنظيم الحراري. (PCMs) مصنوعة من البارافين وهيدرات الملح. يمكن وضعها داخل الألواح المستخدمة في الغلاف الخارجي للمبنى وعلى الجدران الداخلية لتوفير العزل الحراري . إنها تنظم متطلبات التدفئة والتبريد، حيث لديها القدرة على تخزين وإطلاق الطاقة الحرارية من خلال الألواح بتغيير الحالة الفيزيائية للبارافين أثناء عملية الذوبان والتجمد وتقليل الطلب على التدفئة والتبريد. يمكن استخدام التدفئة أو التبريد الكامن، التي تؤدي بشكل فعال وظيفة العزل، لتنظيم درجة الحرارة . تُعرف درجة حرارة التبديل المحددة مسبقًا، والتي تتغير فيها المرحلة من حالة فيزيائية إلى أخرى في مواد تخزين الحرارة الكامنة المصممة للبناء، على أنها 25 درجة مئوية، حيث تعتبر درجة حرارة الهواء الداخلي أعلى من درجة الحرارة هذه على أنها دافئة بشكل غير مستحب. إنها فعالة اقتصاديا حيث يمكن استخدام سمك 1 مم من البارافين لتقليل درجة الحرارة بمقدار 5 درجات.

أصبحت (PCMs) متوفرة في شكل إضافات يمكن دمجها في مواد البناء التقليدية مثل الجبس أو الألواح الجصية أو كتل الخرسانة الخلوية ذات خصائص الاحتفاظ المحدد بالإضافة إلى الحفاظ على الطاقة عن طريق تقليل الطلب على الطاقة للتدفئة والتبريد، فإن أجهزة PCM قابلة لإعادة التدوير وقابلة للتحلل بيولوجيا.

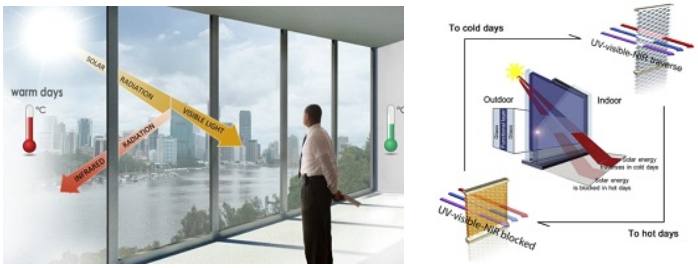
5. الإضاءة الطبيعية / العزل الحراري، (Natural Lighting/ Thermal Insulation)

أ. الكروم الحراري/الكرومي الضوئي/ الكروم الكيميائي

(Thermo-chromic /photo chromic/ chemo chromic):

مواد ذكية تغير لونها بتلقي الحرارة الزائدة أو الأشعة فوق البنفسجية أو الأشعة تحت الحمراء أو عن طريق المحفزات الكيميائية. يمكن إدارة هذه الكروم للوصول إلى الراحة الحرارية والضوء، حيث يمكنها

التحكم في الضوء والحرارة من خلال غلاف المبنى (الشكل 14). يتم تسميتها وفقًا لنوع المشغلات التي يتعرضون لها، حيث يطلقون عليها اسمًا حراريا كروميا إذا كان المحرك حراريا، لونًا ضوئيا إذا كان المشغل خفيفًا، كيميائيا كروميا إذا كان المشغل محفزًا كيميائيا.

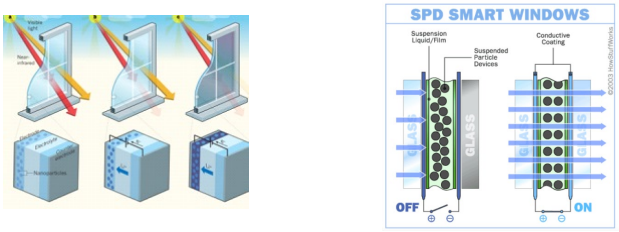


الشكل 14-توضيح لعمل الزجاج الكرومي (https://www.uniteglass.com)

ب. المواد الكهرو كرومية وتطبيقات الجسيمات المعلقة

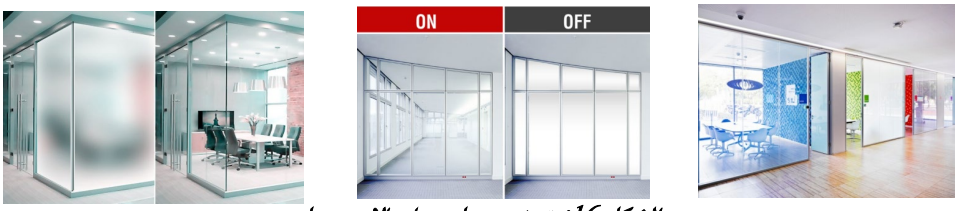
:(Electro chromic materials and Suspended particles applications)

ظهور تقنية النانو قدم وسيلة جديدة لدمج الزجاج الكهربائي في المباني. إن التيار الكهربائي المستمر لم يعد ضروريا . مفتاح واحد هو كل ما هو مطلوب لتغيير درجة انتقال الضوء من حالة إلى أخرى، أي على المفتاح للتغيير من شفاف إلى غامق أو من غامق لشفاف. تغمق النوافذ الكهرو كرومية عند تطبيق الجهد وتصبح شفافة عند إزالة الجهد حيث تقوم الكهرباء بإعادة ترتيب الجزيئات المعلقة للسماح بالضوء المطلوب، كما يبدأ نطاق انبعاث الضوء من 1٪ إلى 57٪ (الشكل 15).



الشكل 15: نظام الجسيمات المعلقة المطبق في النوافذ الذكية .

(https://sustainingourworld.com) , (https://www.electronicproducts.com)



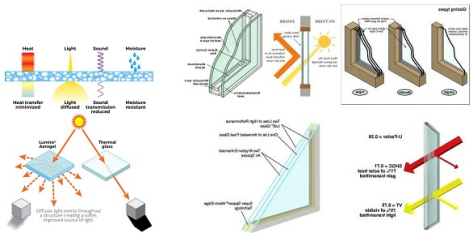
الشكل 16: توضح عمل زجاج الإيروجيل

(https://Smart glass in modern construction), (https://techinstro.com)

يتحول الزجاج الذكي من شفاف إلى معتم في أقل من 0.1 ثانية وهو مثالي لكثير من الفراغ الداخلي مثل؛ غرف الاجتماعات والحمامات والنوافذ والأبواب والجدران الزجاجية الفاصلة والمنشآت الفنية، والاحتمالات لا حصر لها (الشكل 16). يوفر زجاج التعتيم الذكي أكثر من 99.4٪ من كتلة الضوء المرئي و100٪ حماية من الأشعة فوق البنفسجية ويمكن التحكم فيه باستخدام مجموعة من مفاتيح الحائط أو أجهزة التحكم عن بعد أو مستشعرات الحركة أو مستشعرات الضوء أو المؤقتات حسب المتطلبات. أن الطاقة الكهربائية المطلوبة لتلوين الطلاء النانوي الرقيق ضئيلة جدا. جعلت تقنية النانو من الممكن توفير وسيلة موفرة للطاقة للحماية من الشمس كما يمكن أيضًا دمجها مع وظائف الزجاج الأخرى.

ت. إيروجيل (Aerogel)

مادة شفافة محصورة داخل نوافذ زجاجية متعددة الطبقات، يشكل الزجاج بسمك 10-20 سم كعزل حراري). يتكون 99.8٪ من حجمها هواء، بكثافة 3 مجم / سم، لذلك فهي أكثف ثلاث مرات من الهواء. وكما ذكر سابقا عن المادة، تعتبر عازلا جيداً للحرارة والصوت وينثر شعاع الضوء لعلاج الوهج، وعند تعرضه لأشعة الشمس المباشرة فإنه يتصلب ليصبح شبه شفاف، وتعتمد شفافيته على شدة الضوء وزوايا أشعة الشمس. تعمل سيليكا الجل المستخدمة في النوافذ الزجاجية المزدوجة على تقليل عامل انبعاث الحرارة للزجاج وتحسين عامل نفاذية الضوء. (الشكل 17).



الشكل 17-يوضح تقنية زجاج الإريجول-Aerogel

الشكل 18: (SUNY Stony Brook Nobel Halls Stony Brook)، تم تصميم الزجاج من الإيروجيل بمبنى سكني للطلاب في سياتل الأمريكية (https://architizer.com)

ث. طلاء النانو كأفلام نانو سيراميك، (Nano coatings)

تقوم بتحويل لون الزجاج إلى أن يكون أغمق أثناء تعرضه لمزيد من الطاقة الحرارية. تقلل هذه الطلاءات الطاقة الكهربائية المستخدمة. يمكن أن تقلل 57 واطا. علاوة على ذلك، تمنح أفلام النانو قوة للزجاج، وتمتص الأشعة تحت الحمراء والأشعة فوق البنفسجية وتقلل 3-3 من الحرارة الكامنة (الشكل 19).

الشكل 19: طلاء الزجاج بالنانو-(https://multimedia.3m.com).

المضاد للضباب (Anti-Fogging)

تسمح تقنية النانو بإنشاء بخاخات مضادة للضباب لأسطح مختلفة مثل الزجاج والمرايا في الحمام. تجمع هذه المنتجات بين التأثير الأنظف والمضاد للضباب والتأثير المضاد للكهرباء الساكنة. تكون على شكل طبقة مقاومة الضباب غير مرئية ولا تغير المظهر بأي شكل من الأشكال.

6. مكافحة الجرافيتي، (Anti-Graffiti)

إن الطلاءات المضادة للكتابة على الجدران والتي لها مقاومة عالية للماء والأوساخ يتم تطبيقها على

الأسطح لتقليل التصاق الكتابة على الجدران كما أنها موجودة في السوق منذ فترة ولكن لها عيبان رئيسيان: لا يمكن إزالة الطلاء الواقي والمواد التي يتم وضعها عليها محكم الإغلاق وبالتالي تفقدها النفاذية، ولكن لها العديد من المزايا لتطبيقها على الأسطح. يتم تطبيق هذا النوع من الطلاء على العديد من المعالم والمباني التاريخية مثل بوابة براندنبورغ في ألمانيا، من أجل حماية البوابة من أي ضرر خارجي (الشكل 20). الطلاء المضاد للكتابة على الجدران شفاف وببنيته النانوية يمكنه الحفاظ على السطح آمنًا لسنوات.

الشكل 20: بوابة براندنبورغ في ألمانيا المطلي بمادة مضادة للجرافيتي

7. تأثير إثبات المياه، (Water proving effect)

يستخدم أكسيد الزنك النانوي في صناعة المنسوجات ويعطي المنتج خاصية إضافية وهي إثبات الماء، ونتيجة لذلك يمنع التصاق البكتيريا بهذه المنسوجات.

8. كاشف العدوى، (The infection detector)

هناك مواد ذكية لخاصية تغيير الطور، تُستخدم كطبقة تشطيب للأثاث تُظهر مطبوعات حرارية كرومية كدليل على استقبال أجسام ذات درجة حرارة عالية، ونتيجة لذلك فهي تشير إلى وجود العدوى في الفضاء.

9. المضاد للهب، (Fire-Proof)

باستخدام مادة بسمك 3 مم خفيفة وشفافة بين الألواح الزجاجية توفر حماية عالية من الحرائق بأكثر من 120 دقيقة من مقاومة الحريق. يسمى بزجاج الأمان من الحريق.

الشكل 21: زجاج من شركة السويسرية إنتيرفر (Interver Special Glass Ltd)

في مجال العمارة وهندسة العمارة الداخلية، تعتبر الحماية من الحرائق مصدر قلق رئيسي. شركة من سويسرا تسمى (Interver Special Glass Ltd.) أعلنوا عن المنتج أنهم صمموا زجاج أمان من الحرائق بسمك 3 مم فقط من مادة التعبئة الوظيفية بين الألواح الزجاجية لتوفير وقت أكثر من 120 دقيقة مقاومة للحريق ضد التعرض المستمر للهيب بدرجة حرارة تزيد عن 1000 درجة مئوية (الشكل 21).

يتم وضع مادة التعبئة بين الألواح الزجاجية، ويمكن تعديل حجم جزيئات التعبئة وفقًا للحاجة إلى زيادة وقت الحماية والمقاومة، كما أنها تختلف وفقًا لمساحة السطح بالمتر المربع لكل جرام. تتراوح المنتجات القياسية بشكل عام بين 90 و380 م 2 للجرام. المزايا الرئيسية للزجاج هي الوزن الخفيف نسبيا، والشكل النحيف والمظهر البصري المصاحب بالإضافة إلى طول فترة مقاومة الحريق. لا تظهر الطبقة الإضافية أي غشاوة أو خطوط أو كسور وهي غير مرئية عمليا. ولها تأثير جانبي إضافي هو تحسين عزل الضوضاء. يفي المنتج الطموح بمعايير وقواعد ولوائح الاختبار الدولية وهو معتمد للاستخدام في جميع أنحاء العالم.

تطبيقات تكنولوجيا النانو في المباني

Socar Tower	
الوظيفة: مبني إداري	الموقع: باكو أذربيجان
المعماري: Heerim Architects and Planners Co. Ltd	المالك: سوكار
التقنية: تقنية الزجاج النانو	التسليم: 2016

تم استخدام طلاء الزجاج النانوي لأعلى مبنى في القوقاز من شركة (Nanovations Pty Ltd)، لحماية سطح الزجاج من أي عوالق أو ملوثات، ولتوفير سطح سهل التنظيف، تقرر طلاء زجاج ألواح الحائط الساتر بطلاء (Nanovations NG) -1314. ارتفاع المبنى 196م -40 طابقا

إسكان Strucksbarg ، هامبورغ، ألمانيا	
الوظيفة: مبنى سكني	الموقع: هامبورغ، ألمانيا
المعماري: راينر هاينك ويرثArchitekten	المالك: Schumann Immobilien KG ،Martens
التقنية: دهان التنظيف الذاتي (لوتس إفكت)، لوتسان	التسليم: 2007
المساحة: الواجهة 3،685 مترا مربعا	الصانع: Sto

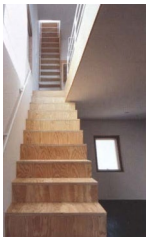
اختار المهندسون المعماريون استخدام طلاء الواجهات ذاتية التنظيف من شركة تصنيع Sto لتجديد عقار سكني في السبعينيات. تم التأكيد على وظيفة التنظيف الذاتي لأن هناك الكثير من الأمطار في هامبورغ . المبنى الذي تم تجديده مغطى بنظام عزل حراري مركب مع طلاء مصبوغ باللون البيج الفاتح والأحمر. تم إعطاء-تجاويف النوافذ ألوانًا بارزة، وأصبحت مداخل المنزل أكثر بروزًا . تضفي الألوان الدافئة في لوحة بين الأصفر والأحمر مظهرًا لطيفًا.

مودرن كلاسيك	
الوظيفة: مكتب صيني	الموقع: شنغهاي، الصين
المعماري: MoHen Design International	المالك: موهين ديزاين إنترناشيونال
التقنية 1: دهان موفر للطاقةSp-II	الصانع: Shanghai Pujin Macromolecule Material Science and Technology Development Ltd. Co. ،Apex Group
التقنية 2: ألواح من الحجر النانوي مع معالجة كارهة للماء	الصانع: شركة Sunny Win Light Ray Nano Technology Co. Ltd.بالتعاون مع معهد بحوث التكنولوجيا الصناعية(ITRI)
منطقة 498: مترا مربعا	التسليم: 2006

يجمع التصميم الداخلي للمكتب الصيني بين عناصر التصميم الكلاسيكية والمعاصرة مثل الثريات المصممة خصيصًا للمكان والمصنوعة من الزجاج الأكريليكي، كما أن ألواح الجدران مصنوعة من مادة

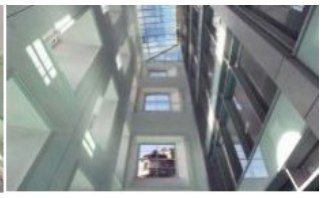
الأكريليك . تخفي الأبواب المنزلقة المصنوعة من الفولاذ المقاوم للصدأ معدات العمل اليومية كما تشكل الجدار الخلفي لمساحة المكتب . نظام الألوان هو مزيج من الأسود والأبيض والفولاذ بشكل أساسي مع الخطوط السائدة التي تحكم التصميم بشكل مرح . تتميز معظم العناصر بطابع زخرفي، ويتم تحسينها في وظيفتها بمساعدة تقنية النانو: اختارت (MoHen) طلاء جدران خاص لخصائصها المضادة للبكتيريا وسهلة التنظيف. كما تم تزويد السلالم بطبقة مقاومة للماء ذات تنظيف ذاتي لتحسين جمالها ومتانتها.

Kochi Architect's Studio	
الوظيفة: سكني	الموقع: طوكيو، اليابان
المعماري:Kochi Architect's Studio ، Kazuyasu Kochi	المالك:X
التقنية: لوحة بناء لتنقية الهواء Moiss, air-purifying building board	الصانع: ميتسوبيشي
المساحة: 62 م 2	التسليم: 2004



يحتوي منزل عطلة نهاية الأسبوع على طابقين وشرفة على السطح. على الرغم من وجوده في الريف بالهواء النقي في كل مكان، إلا أن الجو الداخلي أكثر من مثالي نظراً لاستخدامه ألواح البناء التي تنقي الهواء والتي تزيل الملوثات المحمولة جواً. ألواح البناء قابلة للاختراق بالبخار، تمتص الرطوبة وتطلقها للهواء متزامنة مع عملية تنظيف للملوثات والروائح الموجودة بالهواء عن طريق تفتيتها إلى الأجزاء. بالإضافة إلى ذلك، يمكن التخلص من ألواح البناء بأمان بعد انتهاء عمرها الافتراضي.

Waverley Gate - بوابة ويفرلي ، إدنبرة ، إسكتلندا	
الوظيفة: تجاري	الموقع: إدنبرة، إسكتلندا
المعماري: SMC Hugh Martin Architects	المالك:Castlemore ، شركة تطوير
التقنية: SGG Contraflamزجاج السلامة من الحرائق	مصنع: فيتروتك سانت جوبان
المساحة 20،000 متر مربع	التسليم: 2005



(Waverley Gate) عبارة عن مجمع يقع في المنطقة التجارية والتجارية المركزية في إدنبرة ، ويوفر مساحة مكتبية متميزة على أحدث طراز مع جميع المرافق اللازمة .فهي لا توفر فقط أكبر مساحة مكتبية متجاورة في المدينة، ولكنها أيضًا تتميز بتكاليف تشغيل منخفضة بفضل التخطيط الموفر للطاقة . يحتوي سطح المبني على حديقة على السطح، ويوفر الردهة إضاءة نهارية إضافية للديكورات الداخلية، مما يضفي عليها جوا واسعًا ومتجدد الهواء. يتم استخدام زجاج أمان عالي الأداء، معززٍ بتقنية النانو، حول محيط المساحات المكتبية لضمان سلامة العاملين بالداخل.

إسكان "سور فالفينج" لكبار السن، دومات / إمس، سويسرا	
الوظيفة: سكن لكبار السن	الموقع: زيورخ، سويسرا
المعماري: ديتريش شوارتز، Glass XAG	العميل: جث شوارتز
التقنية: زجاج تخزين الحرارة الكامنة، مادة تغيير الطور	مصنع: إكس كريستال -GlassX
مساحة 148 م^2	التسليم:

قام مهندس معماري ذو خبرة، وهو أيضاً عالم، بتطوير زجاج تخزين حراري كامن، والذي تبعه بعد فترة وجيزة بتأسيس شركة ناشئة تحت اسم (Glass XAG) من بين المشاريع التي تم تحقيقها باستخدام هذا الزجاج، مبنى به 20 شقة محمية لذوي الاحتياجات الخاصة في جبال الألب السويسرية. تحتوي جميع الشقق على مساحات كبيرة من الزجاج المواجه للجنوب، واعتماداً على الموسم، يتم تسخين الشقق بشكل نشط أو من اكتساب الطاقة الشمسية السلبية. يحتوي الجزء المركزي من ثلاثة تجاويف لعنصر زجاجي مركب بسمك 8 سم على مادة تعبئة هيدرات الملح التي تعمل كمخزن حراري كامن للحرارة الشمسية وتحمي الغرف من ارتفاع درجة الحرارة. يحتوي مخزن الحرارة الكامنة على قدرة امتصاص حرارية تعادل جداراً خرسانيا بسمك 15 سم. يكون اللوح الزجاجي شفافاً عندما تذوب مادة الملء ويصبح لونها أبيض كالحليب عند التجميد. لذلك ينعكس تغيير حالة المادة على الفور في مظهر المبنى - فالوظيفة والجمال مرتبطان بشكل لا ينفصل. تتيح وظيفة المخزن المؤقت لمخزن الحرارة الكامن تنظيم درجة الحرارة الداخلية، مما يؤدي إلى توفير كبير في الطاقة للتدفئة والتبريد.

الاستنتاجات والتوصيات

1. تعد تقنية النانو واحدة من أكثر مجالات البحث نشاطًا والتي حققت نجاحًا كبيرًا وبشكل تدريجي في العقدين الماضيين، فهي تعتبر الحل الأمثل للمشاكل البيئية، خاصة تلك المتعلقة بمشاكل البناء وجودة وكفاءة الفراغ الداخلي.
2. يتمثل الهدف الرئيسي لتقنية النانو في استخدام الحد الأدنى من المواد الخام والطاقة وبتكلفة منخفضة والحصول على مزيد من الوظائف والكفاءة في مساحة أقل: ومن وجهة نظر بيئية، يعتبر النانو عاملاً رابحًا.
3. تضيف تقنية النانو تغييرات في خصائص مواد البناء التي يمكن أن تحسن مواصفاتها لتكون أخف وزنا، ومركبات هيكلية أقوى، وطلاءات صيانة منخفضة، ومواد تدعيم أفضل، وعزل حراري، مما يزيد من عمر المباني ويجعل المبنى أكثر استدامة وصديقة للبيئة ومحمية من التلف لفترات طويلة.
4. تعتبر تطبيقات تقنية النانو عملية إحياء وترقية للمبنى لحمايته من عوامل التلف والتمزق والبكتيريا والأضرار المختلفة التي تؤثر على أداء المبنى سواء في الداخل أو الخارج ويتم تقليل تكلفة الصيانة بسبب خصائص هذه المواد
5. يظهر دور تكنولوجيا النانو والمواد النانوية بشكل كبير في جميع القطاعات وخاصة في تخصص الهندسة المعمارية والتصميم، فمن خلال تطوير المواد المبتكرة وإضفاء المزيد من الوظائف على المباني، أصبح من الممكن الآن تصميم المباني التي تختلف بوضوح عن تلك الموجودة في العقود السابقة.
6. ستتمكن قريبًا مستشعرات النانو الصغيرة المدمجة في مواد البناء من تتبع الحركة واكتشاف التغيرات في درجات الحرارة والرطوبة والسموم وغيرها.
7. يجب على جميع المهندسين المعماريين والمصممين والمخترعين في مجال البناء والعمارة أن يجدوا ويستكشفوا المزيد من الأفكار الجديدة وتطبيقات مواد النانو الجديدة من أجل رفع وتحسين كفاءة المباني الداخلية، كما من المستحسن للمهندسين المعماريين ومصممي العمارة الداخلية أن يكونوا على دراية بفوائد استخدام هذه المواد وتأثيرها على صحة الإنسان والبيئة المحيطة لتطبيقها.

Sources & References قائمة المصادر والمراجع:

1. Ajit, Behera, (2022): *Advanced Materials*, An Introduction to Modern Materials Science. ISBN 978-3-030-80358-2 ISBN 978-3-030-80359-9 (Ebook) , Behera2022_Book_Advancedmaterials.Pdf.
2. J, Aravind Kumar, et al., *Carbon Nanotubes: Synthesis, Properties, and Application*. February 27th, 2020 Reviewed: May 24th, 2020 Published: July 31st, 2020 DOI: 10.5772/Intechopen.92995
3. Atwa, M., Al-Kattan, A., & Elwan, A. (2015). *Towards Nano Architecture: Nanomaterial in Architecture - A Review of Functions and Applications*. International Journal of Recent Scientific Research6 (4), 3551-3564. Retrieved From Https://Www.Recentscientific.Com/Sites/Default/Files/22740.Pdf
4. Axel. Birkhäuser (2007), *Smart Materials in Architecture, Interior Architecture, and Design*. Ritter, Berlin, ISBN.13.978.3.7643.7327.6
5. Bankinter (2006) *Nanotechnology the Industrial Revolution of the 21st Century*. In Future Trends Forum Public: Foundation of Innovation Bankinter's (Fundación De La Innovación Bankinter), Madrid, Spain. Later Published In 05 Nanotechnology the Industrial Revolution of the 21st Century, Date Retrieved 01.05.2015, Address: Http://Www.Abc.Net.Au/Tv/Newinventors/Txt/S1343223.Htm.
6. Birkhäuser. (2008). Self-cleaning: Lotus-Effect. From the book Nano Materials. https://doi.org/10.1515/9783764383213.58
7. Clare Ulrich (2006) . *Nano-Textiles Are Engineering a Safer World*, Human Ecology. Vol. 34, No. 2, Cornell University, November.
8. Concrete Cloth: Unique, Unexpected, And Fascinating Applications (Inventorspot.Com)
9. D. Michelle Addington, Daniel L. Schodek, First Published (2005). *Smart Materials and New Technologies for the Architecture and Design Professions*, Harvard University. ISBN 0 7506 62255
10. Elvin G (2006) *NanoBioBuilding: nanotechnology*, biotechnology, and the future of the building. In Proceedings of 2nd International Conference on Nanotechnology in Construction, Bilbao, Spain.
11. F, Fouad. (2012). "*Nanoarchitecture & Sustainability*", Master of Science, Faculty of Engineering, University of Alexandria, Egypt
12. Fokaides, P., Kylili, A., & Kalogirou, S. (2015). *Phase Change Materials (Pcms) Integrated into Transparent Building Elements*: A Review. Materials for Renewable and Sustainable Energy. 4(2). DOI: 10.1007/S40243- 015-0047-8.
13. Hanafi, A. (2012, March). *Nanotechnology and Sustainable Building Design and Construction: With Focus on Passive Building Systems*. Paper Presented at Fourth International Conference On-Nano-Technology in Construction: Nanotechnology For Green And Sustainable Construction, Cairo, Egypt.
14. Kancane, L., Vanaga, R., & Blumberga, A. (2016). *Modeling of Building Envelope's Thermal Properties by Applying Phase Change Materials*. Energy Procedia. 95, 175-180. DOI: 10.1016/J.Egypro.2016.09.041
15. Konarzewska, B (2017). *Smart Materials in Architecture: Useful Tools with Practical Applications or Fascinating Inventions for Experimental Design*? {IOP} Conference Series: Materials Science and Engineering, 245, 52098. Https://Doi.Org/10.1088/1757-899x/245/5/052098.
16. Leydecker, Sylvia. (2008). *Nano Materials: In Architecture, Interior Architecture, and Design*. Berlin, Germany: Springer Science & Business Media.
17. Luis Lascurain.December 13, 2018.Aerogel. *Submitted as coursework for PH240*, Stanford University, Fall 2018 Aerogel. (Stanford.Edu). http://large.stanford.edu/courses/2018/ph240/lascurain2
18. Michael F. Ashby, Paulo J. Ferreira, Daniel L. Schodek. (2009) *Nanomaterials, Nanotechnologies, and Design: An Introduction for Engineers and Architects*. Elsevier Ltd.
19. Nano vations Wins Nanotechnology Supply Contract for Tallest Building in Baku (prweb.com)

20. Nanotechnology and New Materials for Architecture. Http://Sensingarchitecture.Com/523/Nanotechnology-And- New-Materials-For-Architecture/.
21. POLFLAM Fire-Resistant Glass – Expanding Their Product Size Offerings | Glassonweb.Com
22. Retrieved 25 July 2019. Applications of Carbon Nanotubes. From Https://Www.Mknano.Com/Carbon-Nanotubes.
23. Shiha, E. (2014). *Methodology Of Utilizing Buildings Roofs To Achieve Urban Sustainability In Crowded Neighborhoods- Feasibility Of Using Nanotechnology As An Advanced Approach For Treatment* (Compiled And Presented Ph.D. Thesis). El Mataria Faculty of Engineering, Helwan University, Cairo, Egypt.
24. Sun B. (2015, September 14) *Smart Materials and Structures:* Lecture at Swiss Federal Institute of Technology Zurich (ETH), Zurich. -Published By Cape Peninsula University Of Technology, Cape Town, And South Africa.
25. Suspended Particle Devices - How Smart Windows Work. (2019). Retrieved 25 July 2019, From Https://Hom E. Howstuffworks.Com/Home-Improvement/Construction/Green/Smart-Window2.Htm
26. Vacuum Insulation Panel (VIP) Market.(2022) By Manufacturers, Regions, Type, And Application, Forecast To 2028 – Designer Women
27. Vigneshkumar, C. (2014). *Study on Nanomaterials and Application of Nanotechnology and Its Impacts in Construction*. Discovery, 23, 8-12.
28. Yujie Keyin Yin Qiuting Zhang Qihua Xiong Dongyuan Zhaoyi Long: March 20, 2019, Adaptive Thermo Chromic Windows from Active Plasmonic Elastomers, Article. [a] Elsevier Inc. Https://Doi.Org/10.1016/J.Joule.2018.12.024
29. 13th International Conference on Civil and Architecture Engineering (ICCAE-13): Paths Towards Energy Efficient Buildings Using Nano Architecture: Nanomaterialhttp://Www.Gitam.Edu/Eresource/Nano/Nanotechnology/Nano_Materials.Htm
30. NanoRevolution.http://www.architectmagazine.com/cur tain-walls/the-nano-revolution.aspx.

دور المُنجز الفنّي في توثيق وتدوين التراث الثقافي غير المادّي التونسي، من خلال دراسة لأعمال تشكيلية حديثة ومعاصرة

عواطف منصور، قسم التاريخ، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، مخبر الآثار والعمارة المغاربية، جامعة منوبة، تونس.
المؤلف المسؤول: عواطف منصور (awatef.mansour@flah.uma.tn)

Received date: 26/12/2022 | **Acceptance date: 19/03/2023**

The Role of Artistic Accomplishment in Documenting and Preserving Contemporary Intangible Cultural Heritage in Tunisia: A Study of Modern Artistic Works

Awatef Mansour Ben Ali, Department of History, Faculty of Letters, Arts and Humanities, Laboratory of Maghreb Archeology and Architecture, University of Manouba, Tunisia.
Corresponding Author: Awatef Ben Ali (awatef.mansour@flah.uma.tn)

الملخص

هدفت هذه الدراسة لإلقاء الضوء على دور الفن التشكيلي في التدوين والتوثيق لعناصر التراث غير المادي، باعتبارها تنطوي على مجمل الإبداعات الثقافية من عادات وتقاليد وممارسات عادات ومعتقدات واحتفالات... وغيرها منها ما اندثر وضاع ومنها ما تطوّر بمفعول الزمن. ولتحقيق هذا الهدف استخدمت هذه الدراسة المنهج الاستقرائي والمنهج الوصفي من خلال مجموعة من الأعمال الفنية التي رصد من خلالها أصحابها مجموعة من الممارسات والعادات والحرف التراثية...

انطوت هذه الدراسة على دور المدوّنة التشكيليّة في جمع الثقافة الحيّة المحليّة ومقارنتها بين الأمس واليوم للوقوف عند أهم تحولاتها الاجتماعية والثقافيّة والاقتصاديّة وتدوين ما اندثر منها وتم تناسيه.

بالإضافة إلى إنصاف المنجز الفنّي للفنان الغربي عامّة والمستشرق خاصّة كونه اليوم وثيقة بصريّة مهمّة للباحث العربي أرّخت ودوّنت لثقافة الشعوب التي زارها الفنان ورسمها بكلّ تفاصيلها بعيدا عن الإيديولوجيا التي أحاطت بفترة تواجده.

وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من التوصيات: أهميّة التعرّف إلى عناصر التراث الثقافي غير المادّي باعتباره تراث الشعب الحيّ والحافظ لهويّته وتنوعه الثقافي، وأهمية جمعها من المدوّنات الفنيّة على اختلاف تعابيرها باعتبار هذه المدوّنات قد شملت عدّة أشكال منه تستحق مزيد التمحيص والبحث. بالإضافة إلى ضرورة العودة للبحث في الفن الاستشراقي باعتباره اعتنى بالأمم العربيّة فدوّن تاريخها وحضارتها وثقافتها في رسوماته ولعلّها اليوم مادّة مهمّة لإبراز ما اندثر من هذه الثقافات وهو مرجع مهمّ للبحث عن حياة الشعوب العربيّة عامة والتونسيّة خاصّة في مختلف مجالاتها وعلى اختلاف أنواعها ومرجعياتها وأحقابها التاريخيّة باعتبارها سجلاً حافظا لمختلف مظاهر حياة المجتمعات المختلفة لاستجلائها واسترجاعها وحفظها بالتدوين فهي جزء من الذاكرة الجمعيّة والهويّة وضامن للتنوع الثقافي بين الشعوب.

الكلمات المفتاحية: الفن، التراث غير المادي، التوثيق والتدوين، تونس.

Abstract

This study aims to shed light on the role of visual art in documenting and preserving elements of intangible heritage, encompassing various cultural creations such as customs, traditions, practices, beliefs, and celebrations. Some of these elements have vanished or transformed over time. To achieve this goal, the study employed an inductive and descriptive approach, analyzing a selection of artistic works that portrayed various heritage practices, customs, and traditional crafts.

This study focuses on the role of the artistic blog in collecting local living culture, comparing it between the past and present to highlight its significant social, cultural, and economic transformations. The study aims to document what has disappeared and been forgotten over time.

In addition to acknowledging the artistic achievement of Western artists in general and Orientalists in particular, as it serves as an important visual document for the Arab researcher, recording and documenting the cultures of the people visited by the artist, portraying them in all their details, away from the ideologies that surrounded his period of presence.

The study has concluded with a set of recommendations: the importance of recognizing the elements of intangible cultural heritage as the living heritage of the people, preserving their identity and cultural diversity. It emphasizes the importance of collecting these elements from artistic records in their various expressions, as these records encompass several forms that deserve further scrutiny and research. Additionally, there is a need to revisit research on Orientalist art, as it focused on Arab nations, documenting their history, civilization, and culture in its drawings. Today, it serves as an essential material for highlighting what has been lost from these cultures,

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.4.4 **Cited by:** Jordan J. Arts, 16(4) (2023) 487- 509

acting as a crucial reference for researching the lives of Arab peoples in general and Tunisians in particular, across various fields, types, references, and historical periods. It serves as a preserver of different aspects of the life of various societies, contributing to their exploration, retrieval, and preservation through documentation. It is a part of collective memory, identity, and a guarantor of cultural diversity among peoples.

Keywords: Art, Intangible Cultural Heritage, Documentation and Blogginh, Tunisia

---

المقدمة:

تنفتح الفنون عامّة والفنون التشكيليّة خاصّة على جلّ مجالات الخيال والإبداع الشعبي وتحيل إلى كيفية تحقيق هذا الإبداع، كما تحيل إلى عناصره المختلفة ومكوّناته المتعدّدة بتفاصيلها وجزئياتها ضمن تيمات وتشكّلات فنيّة مستبطنة حينًا وظاهرة حينًا آخر. ويعدّ هذا الانفتاح بمثابة التعبير عن ذلك التواصل بين الفن والثقافة في مختلف أوجهها، ويمكن أن يكون بذلك مدخلاً مهمًّا تُقرأ من خلاله هذه الثقافة بمرور الزمن عليها وتعاقب الأجيال جيلا بعد جيل، وبالتالي التعرّف إلى مختلف التفاصيل الإنسانيّة والمعرفيّة والجماليّة لهذه الثقافات والتغيرات التي سادتها على مختلف العصور وتلاحق الأجيال. فالأثر الفني يتحوّل إلى نص مملوء بالعلامات الثقافيّة والتيمات المعرفيّة، ممّا يُحشد لقراءة واعية في اللوحات التشكيليّة عند بعض الفنانين الذين شكّلوا وعيهم بهويتهم الثقافيّة من خلال الإشارة لعناصرها ومكوّناتها المختلفة. وإذا كان الفنانون قد عبّروا عن مواطن التراث الثقافي وصوّروه في أدقّ تفاصيله وتمثّلوا جزئياته جماليًا وفنيًا، فإنّ هذا يعني أنّ الفن قادر على التّسجيل والتوثيق والتدوين...، وبإمكانه أن يتجاوز البصري والمرئي والمسموع ويُقارب عالم الواقع.

ترتبط الفنون ضمن هذا التوجه بالصَوْنْ والحفاظ على الثقافة في شموليتها لتُصبح العادات والتقاليد والنسيج المعماري والعمراني والصناعات اليدويّة وغيرها، تيمةً وشكلاً وتفصيلاً فنيًا نقرأه ونرصده من خلال ما تمّ إنتاجه وتسجيله وتوثيقه في اللوحات الفنيّة التي رسمها الفنّانون بالأمس، لتكون لنا اليوم سجلاً نعي من خلاله ثقافتنا الماضية ونرصد تطوراتها. وهكذا يكون الفن الحافظ للثقافة الشعبيّة إن بوعي من الفنان الذي أرّخ لها بالصورة ودوّن لها باللّون أو من غير وعي منه، فعين الفنان تنقل الذاكرة وكأنها الآلة الفوتوغرافية لتؤرّخ لتراثنا الشعبي.

وإذا تتبّعنا مسار المنجز التشكيلي التونسي طيلة القرن ونيف منذ بدايته بالبلاد التونسيّة، فإنّ مُنطلقه كان باقتباس المعيش اليومي، المجتمع، الأنشطة والصنائع والفنون الشعبيّة ومتعلّقاتها من المعتقدات الشعبيّة، حتّى أنّ الفنان المستوطن بتونس إبّان الفترة الاستعمارية، والذي كانت البدايات للفن التشكيلي بتونس معه، استلهم من الواقع اليومي للمجتمع التونسي، ودوّن لعادات وتقاليد وممارسات الشعب التونسي، وبالرغم من أنّه رسمه حينها لأهداف قد تكون إيديولوجية بحتة تخدم السلطة المستعمرة، ذلك أنّه "للاستشراق قصّة في كلّ بلد عربي وفي كلّ قطر مغاربي، بل وفي كلّ مدينة من مدن الشرق، ذلك أنّ الفنّانين والمعماريين والمستعربين من الأدباء والعلماء انتشروا في الأرجاء مُتعالقين ومُتنافرين، فأسّسوا للفن على الصيغة الغربيّة كلّ من جهته وبروح متقاربة، لأنّ الاستشراق الفني والمعماري والأدبي نهل من ذات الروح وذات النفس المهتمّ بالغريب والعجيب والمتّصل بسحر الموروث الشرقي ذي البعد الروحاني الفائض في زمن عاشه الغرب تحت تداعيات الحداثة التي ميّزته وأولته الصدارة من جهة ودمّرت الفرد الإجتماعي فيه وقيمة الإنسانيّة من جهة أخرى. حداثة التفوّق العلمي والعسكري والسياسي وحداثة المكننة والإستغلال والجشع الرأسمالي، هما عاملان هامّان في هويّة وشخصيّة المستشرقين الذين وجدوا الملجأ والاكتشاف في بلاد الشرق" (الحسيني، 2017، ص8-9)، غير أنّنا اليوم ننظر إليها برؤية متجدّدة قد تنصف لوحات المستشرقين وترى أنّها قد وثّقت دون وعي منهم لعناصر من الثقافة الماديّة التونسيّة بكلّ تفاصيلها لتكون اليوم مادّة الباحث لتدوين عدّة مكوّنات وعناصر من التراث الثقافي غير المادّي التونسي والتي في أغلب الأحيان منها ما اندثر بفعل الزمن أو حامليها من الممارسين لها، ومنها ما هو في دور الضياع ومنها ما تغيّر نتيجة تطورات

وتغيرات المجتمع نفسه، لا سيما وأن التراث الثقافي غير المادّي، ثقافة حيّة تستدام وتتطوّر بتطوّر المجتمع.

ولماّ كانت غاية هذا البحث هي دراسة مختارات من المنجزات الفنيّة التي تناولت واقع المجتمع التونسي وعالجت مواطن التراث الثقافي ونقلت مكوّناته الماديّة وما تحتوي عليه من عناصر معنويّة، إرتأينا أن نركّز على علاقة الفن بالتراث من خلال التواصل غير الملموس، ممّا يعني أنّ الصورة الفنيّة وما تحتويه من أشكال وألوان هي علامات دلاليّة يمكن أن تصبح لغة تخبرنا عن ماضينا وتسرد لنا حكايات وأسرار عن تاريخنا. وفي هذا السياق سيركّز بحثنا في سجلاّت المنجز الفني التونسي وذلك منذ بداياته، علّنا نظفر بمادّة بصريّة تكون سبيلا لتوثيق جوانب مهمّة من ثقافتنا المنسيّة، ذلك أنّ هذا المُنجز جمع العديد من العناصر التراثيّة غير الماديّة والتي بإمكاننا رصدها في أعمال مجموعة من الفنانين المستوطنين بتونس إبان الإستعمار الفرنسي لتونس والذين كانت بداية الفن معهم وخاصّة تمظهرات الواقع الاجتماعي وما يحفُّها من أنشطة وممارسات يوميّة في لوحاتهم، ومن ثمّ في أعمال الفنّانين التونسيين المعاصرين لهم آنذاك والذين تعلّموا تقنيات الرسم وأساليبه على أيديهم بالإضافة إلى تجارب معاصرة واصلت في نفس المضمار وإن تغيّرت الأساليب والتقنيات. وتظهر اللوحات التي رُسمت في بدايات المنجز التشكيلي بتونس انعكاسا للواقع المجتمعي بجماليّة تصوّر ذلك الواقع الذي وُلدت من رحمه واختزلت تفاصيله اليوميّة برمزيّة ثريّة بالدّلالات ومشحونة بمضامين رمزيّة تحيلنا الى عناصر التراث الشعبي التي تتطلب التوثيق لضمان سيرورتها كما تتطلب النقل لتتواصل عبر الأجيال.

إنّ العلاقة بين الفن والثقافة الشعبيّة علاقة جذريّة وجوهريّة في حقيقة الأمر، فالفن منذ الأزل وهو يُحاكي الذاكرة ويوثّق للحضارات، وخير دليل على ذلك فنون العصر الحجري رغم بدائيتها وبساطتها، إلاّ أنّنا نقرأ من خلالها حياة وطرق عيش الإنسان البدائي من خلال ما رسم على جدران الكهوف والمغاور من رسومات نقلت عفويّته ما جعل هذه الأخيرة تُقارب أساليب التّجريد بالرغم من أنّها لم تكن غايته بحدّ ذاتها بل وسيلة حفّزته على رسم ما وقعت عليه عيناه في محاولة منه للسّيطرة على العناصر وتجسيدها وإلى يومنا هذا ونحن نعتمد على اللّقى الأثريّة والكتابات مخلّفاته. وهذا يعني أنّ للفن دورًا اجتماعيًا مهمًا، إذ يُشكل مصدرا مهما لدرس الثقافات والتعرف على الشعوب وطرق عيشها من خلاله، حيث يُمكن قراءة الثقافة الشعبية وما تكتنز به من معطيات وإشارات من خلال اللوحة الفنية، خاصة أنّ بعض الفنّانين قد عمد إلى نقل الواقع الإجتماعي بأمانة دقيقة فلم يُهمل تفاصيله. على هذا النحو، "إنّ للفن بعدا اجتماعيا لا يمكن إنكاره، وهذا البعد الاجتماعي يُلقي الضوء بلا شك على كثير من ظواهر الفن. فالفن له سحره الجمالي الخاص الذي ينبغي أن نقع في شراكه، ولكن كلّ فن أصيل لابد أن يعود بنا في النهاية إلى الواقع، فالأثر الفني أشبه بفتح نافذة على العالم"، وهكذا تتجلّى قدرة الفن في دراسة جميع مناحي الحياة الاجتماعيّة والثقافيّة.

وفي سياق وَصْل الفن بالثقافة الشعبيّة في عُمقها الفنّي والإبداعي والتاريخي نتناول مختارات من المنجزات الفنيّة المتّصلة بثقافة المجتمع التونسي والتي قدّمت شواهد ترفُد ممارساته المعنويّة وسلوكيّاته اليوميّة. وتماشيا مع ذلك، عملنا على ضبط الإشكاليّة ضمن إلقاء نظرة على تاريخ الفن التشكيلي في تونس إبّان الفترة الاستعمارية وذلك لأنّ هذه الفترة رصدت الواقع الإجتماعي بدقّة من جهة ولأنها اللّبنة الأولى في تشكّل الفن التشخيصي بتونس وعند الفنانين التونسيين الطلائعيين والذين دأبوا على طريقتهم في رسم الهويّة والأصالة، وبرأينا هذه الأعمال حمّالة لدلالات كثيرة وجب النفاذ إليها من أجل جمع ورصد العلامات الدالّة على الثقافة الشعبيّة خاصّة تلك التي اندثرت لنعمل على تحليلها ومن ثمّ نعمل على تدوينها.

ويكمن غرضنا هنا بالإضافة إلى بيان قدرة الفن المرجعيّة، أن نبيّن أنّ تلك المقولة الكلاسيكيّة "الفن للفن" ليست بتلك الحقيقة التي برّر لها العديد من الفنانين وفلاسفة الفن والكثيرين ممن يحملون هذا الرأي ويصرّون عليه، بل إنّ الفن قادر على أن يكون سجلاً حمّالاً لثقافة الشعوب ومصدراً مهمًا لتدوين الثقافة

الماديّة للشعوب، ونبيّن أهميّة الدور الذي يمكن أن يتّخذه في حمل ذاكرة الشعب وأن يكون اليوم مادة مهمة في حفظ الذاكرة الشعبيّة وصونها وتدوينها.

مشكلة البحث:

ضمن هذا الإطار الذي تطرحه الدراسة نناقش إشكاليّة مهمّة وهي إبراز أهمية ودور المنجز التشكيلي المحلّي في توثيق الثقافة الشعبيّة واستحضار الذاكرة الجمعيّة ومكونات التراث المحلي وذلك من خلال دراسة هذه المنجزات بعمق، حيث يمكننا أن ندوّن عدّة عناصر من تراثنا الثقافي وخاصّة الثقافة الماديّة وما تستبطنه من عناصر ومكوّنات غير ماديّة حضرت في المنجز الفن التونسي منذ الريادة وغابت عن الواقع المعيش اليوم، لتكون الصورة أعمق من الكلمة واللون والمادّة أبقى من النص المكتوب في أحيان كثيرة. وعليه ستكون هذه النقاط من ضمن نقاط أخرى سنعمل على بيانها كالتالي:

1. نظرة تاريخيّة على الفن التشكيلي التونسي إبان الفترة الاستعمارية الفرنسيّة وما تلاها
2. الأبعاد الدلالية للتراث الثقافي في المنجز التشكيلي والإحالة على عناصره ومكوناته
3. المنجز التشكيلي خطاب توثيقي من أجل مدونة للتراث الثقافي غير المادي.

أهداف البحث:

يرمي هذا البحث إلى تحقيق الأهداف التالية ومن بينها:

1. التأكيد على أنّ الأثر الفني يعتبر مادّة مهمّة لتدوين وتوثيق التراث الثقافي عموما وغير المادّي خصوصا.
2. التأكيد على أنّ العمل الفني هو جزء من الواقع وليس كلّ عمل متّصل بواقعه هو استنساخ له.
3. التأكيد على أهميّة العودة إلى النظر في الأثر الفني باعتباره أداة الباحث في التراث الثقافي لجرد وتوثيق عناصر ومكونات التراث الثقافي غير المادّي المنسي والذي يمكن أن يكون قد اندثر من خلال الاستحضار الفنّي، التأويل والاستذكار.

أهمية البحث:

تكمن أهميّة بحثنا فعلاً في إعادة النظر إلى الآثار الفنيّة باختلاف أنواعها لكونها ترفا ومتعة يمارسها الفنان، بل إنّها تضطلع برسم الذاكرة واستحضارها للأجيال، ونحن نعلم أن الصورة ترسخ في الذهن أكثر من الكلمة وتدوّن الكثير من تاريخنا الشعبي، الذي لم تدونه الكتب وضاع بضياع حامليه لاسيما التراث غير المادي وهو على عكس التراث المادي الذي تحفظه المباني واللقى الأثرية وبقايا الإنسان، بينما تضيع مكوناته المعنويّة بفناء حاملها، ولعلنا هنا نؤكّد على أهمية هذه المنجزات كوثائق فنية تدوّن وتوثق لما صاغه أصحابها من عادات وتقاليد وطقوس ودوّنوها بأصباغهم لتشي لنا اليوم بجانب مهمّ من تاريخنا وهويتنا الوطنيّة.

1. حول مصطلحات البحث :

أ. في ماهية التراث الثقافي غير المادّي:

في البداية كان التراث الثقافي يقتصر على قسم الآثار الماديّة كالمباني الأثريّة أو القديمة على غرار المعالم، القصور، مجموعات القطع الفنية والأثرية وغيرها، غير أنه أصبح أكثر توسّعاً وأولى اهتماماً محدّداً للآثار الاجتماعية غير الماديّة وذلك نتيجة مساهمات منظمة اليونسكو، حيث حرصت هذه الأخيرة على الإحاطة بأقسامه، وأصدرت عدّة اتفاقيات ومعاهدات دوليّة قصد صونه وحفظه وحمايته من التلاشي. وبناء على هذه الاتفاقيّة تمّ تعريف "التراث الثقافي غير المادّي على أنه الممارسات والتصوّرات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافيّة (التي تعتبرها الجماعات والمجموعات وأحيانا الأفراد جزءا من تراثها الثقافي)".

وهذا "التراث الثقافي غير المادّي المتوارث جيلاً عن جيل، تبدعه الجماعات والمجموعات من جديد

بصورة مستمرّة بما يتّفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها. وهو ينمّي لديها الإحساس بهويّتها والشعور باستمراريتها ويعزز من ثمّ احترام التنوّع الثقافي والقدرة الإبداعيّة البشريّة" (طلال معلا، 2018، ص7). ويشتمل التراث غير المادّي على لائحة مفتوحة على شتّى أشكال الإبداع غير المادّي المنبثق عن تقاليد، انبثقت بدورها عن حضارة الشعب أو المجتمع أو عن مجموعة من الأشخاص. ويطلق على هذا النوع من التراث عدة تسميات أخرى منها التراث اللامادّي، والتراث المعنوي، والتراث الثقافي الحيّ، والتراث الاجتماعي. ولأنّه تراث حيّ ومتغيّر على نحو دائم، فقد وجب صونه بما يضمن قدرته على البناء والاستمرار ومن أهم التدابير التي بإمكانها حفظ وصون هذا التراث الحيوي التوثيق والصون. واستنادا الى ما ورد أعلاه فإنّ التراث الثقافي غير المادّي يتجلّى حسب اتفاقية اليونسكو لسنة 2003 في تقسيم خماسي وهو التقاليد الشفويّة وأشكال التعبير الشفويّ، والفنون وتقاليد أداء العروض، والممارسات الاجتماعيّة والطقوس والاحتفالات، والمعارف والممارسات المتّصلة بالطّبيعة والكون، والمهارات المرتبطة بالحرف التقليديّة، وقد تمّ إجراء تعديل على هذا التصنيف لا يتعارض مع ما قدّمته اليونسكو في تصنيفها ولكنه يثريه ليصبح التصنيف سباعيا وتضاف إلى هذه الأبواب مجالات أخرى وهي الثقافة الغذائية التقليدية، والألعاب الشعبيّة التراثيّة (بوابة المعهد الوطني للتراث، تونس).

ب. حول أهميّة التوثيق:

يعرّف مورتيمر التوثيق بأنّه، "مجموعة من العمليات التي تشمل توصيل المعلومات المتخصصة والتي تتضمن عمليات إعداد ونسخ المواد وما يتبعها من عمليات التوزيع". وعليه تصبح هذه الوثائق تباعا بمثابة المفتاح الرئيس الذي يسهّل على الباحث الرجوع إليه كلما احتاج إلى ذلك بيسر. ويعدّ التوثيق من أهمّ التدابير في عمليّة صون وحفظ عناصر التراث الثقافي غير المادّي بما يضمن وصوله للأجيال القادمة، وتعدّ هذه العمليّة من الآليات التي تساهم في التعريف والتعرّف إلى عناصر التراث غير المادّي ومن ثمّة التعرّف على المصادر من خلال تحديدها، رصدها وحصرها ثمّ تعدادها وتجميعها ومن ثمة توثيقها.

ت. حول علاقة المنجز الفني التونسي بالتراث الثقافي غير المادّي:

"قبل استقرار الفرنسيين بتونس كانت فنون الشكل المحليّ تتمثل في تراث حرفي ذي استعمال نفعي يُنْجَزُ في مواد مختلفة مثل الجصّ والنحاس والجلد وينتج في نماذج مُكرّرة، تحمل زخارف ونقوشا ما يُسمّى الرّقش العربي وهي تُعبّر غالبا عن الرّوح الجماعيّة. ورغم ولع الأجانب بتلك الفنون المحليّة واعتبارهم إيّاها جزءا من هويتهم الجديدة، فقد كانوا يعدّونها حسب التصنيف الغربي المعروف فنونا صغرى وليس بوسعها التعبير عن رؤية الفرد المبدع. ويندرج ضمن الفنون المعبّرة عن الروح الجماعيّة فن الرسم على الزجاج...، ويراوح الرّسم على الزجاج بين التكوينات الزخرفية وقوامها أشكال التوريق النباتي والخطوط العربيّة وبين تصوير تشخيصيّ لمأثورات عن الأولياء والقصص الشعبي التاريخي والأسطوري مثل فتوح إفريقيّة وعنتر وعبلة ومبارزة علي بن طالب لرأس الغول..." (علي اللواتي، 2014، ص32-34). حتّى أنّ الجيل الأوّل من الفنانين التشكيليين التونسيين قد انصبّ اهتمامه أيضا على "نقل صورة عن الحياة الاجتماعيّة تتراوح بين الشاعريّة والتسجيليّة. ونلاحظ هنا أنّ التعبير عن الهويّة كان يحفّزه الحنين إلى الماضي والرغبة في تسجيل أنماط وصور من الحياة التقليديّة اندثرت أو هي في طريقها إلى الاندثار" (علي اللواتي، 2014، ص34) ضمن هذه الرؤية بدا المنجز الفني في تونس متعالقا بالواقع الاجتماعي ومعبّرا عن مظاهره وخصوصياته الثقافيّة المحليّة من خلال التعبير عن الهوية والأصالة.

2. المرجعيّة التراثيّة في المنجز التشكيلي: الاستفادة منها في التوثيق

أ. منجز الفنان الأجنبي بتونس: مشهديّة ذات أبعاد إيديولوجية مُغرقة في الثقافة التونسيّة

تذكر أغلب المراجع التاريخية أنّ الحراك التشكيلي في تونس تمأسس مع انتصاب الحماية الفرنسيّة بتونس، وفي هذا الإطار تذكر ناريمان الكاتب، "وقد عرفت تونس، خلال القرن التاسع عشر تحوّلات

اجتماعية واقتصاديّة هامّة، وثقافيّة مشهديّة كذلك، وبذلك عاشت حاضرة تونس مع انتصاب الحماية عددا كثيفًا من الأنشطة الفكريّة الوافدة من الغرب" (بن رمضان، 1988). وفي نفس السياق يقول فاتح بن عامر، "لقد وجد الغرب في الحاضرة تونس مركزا مهيأ للتشجيع على تعاطي الرسم وعلى مأسسته، سيما وأنّه أرسى عديدا من المؤسّسات التي تُعنى بتدريس الفنون وتنظيم المعارض لغاياته التوطينيّة وللتشجيع على الانتقال إلى تونس والعيش في أوساط المعمّرين من الفرنسيين...، إنّه بعد ثقافي أرادت به دولة الاستعمار، الرفع من مستوى العيش بالمحميّة قصد توفير مقتضيات الحداثة لمواطنيها" (بن عامر، ص24). ولعلّه ما يفيدنا به أيضا علي اللواتي حول الهدف من استجلاب فنانين أجانب، "وتوطينهم في تونس استكمالا للمشروع الاستيطاني" (اللواتي، ص9). ضمن هذه الغاية الاستعمارية تمحورت منجزات الفنانين الأجانب المُستجلبين من قبل سلطة الإشراف آنذاك بتونس حول الاستغراق في رسم الواقع الاجتماعي بتونس بشكل استيعادي ظهرت فيه الثقافة المحليّة بشكل كثيف ومستنسخ في غياب البُنى والقيم الجماليّة، ما جعلها تنعكس على المنجز الفني الذي ظهر محلّي الصورة غربي التقنية، مُستبطن النيّة، و"هكذا تتجلّى الأيديولوجيا الإستطيقيّة التي اتّصف بها الفن الاستعماري في ذلك الحين حيث كان لها التأثير الكبير على مسيرة الحركة التشكيليّة في تونس" (بن عامر، ص587).

تأسيسا على آراء الباحثين المذكورين هنا وغيرهم تبدو أنّ الغاية الاستعمارية تبرّرت من خلال الفن كوسيلة، إذ أنّ الغاية من استدعاء الواقع التونسي بحيثياته الاجتماعية والثقافيّة والاقتصاديّة لم تكن انبهاراً وإعجاباً بهذه الثقافة، حيث لم نشهد سوى البعد التمثيلي والمحاكاة والتحوير،... وفي أحيان كثيرة الاستنساخ، "فلم يحضر كقيمة إبداعية لنتاج جمالي بل ظهر مسقطا مُستلبا، كيف لا يكون كذلك وهو فعلا نتاج "الاستلاب الاستعماري" وهو غاية لا يمكن إدراكها إلاّ من خلال السيطرة على ثقافة الشعب وبالتالي حضارته، "وهذا هو وضع الواقع الفني في البلاد العربيّة كلها منذ بداية السيطرة الشعبيّة والاستعمارية التي كانت في الواقع سيطرة حضارة على حضارة" (بهنسي، ص35). ولاحظ أنّ الحركة التشكيليّة المحليّة والتي تمأسست كما أسلفنا مع المنجزات الفنية للفنانين الأجانب بتونس قد بدت منذ بدايتها ملتزمة بالتشخيصيّة ومُغرقة في الأوضاع الاجتماعيّة، لتستلهم البنية الشكليّة والجماليّة للّوحة من الواقع اليومي للمجتمع التونسي وما يتعلّق به من معتقدات شعبيّة، إذ ترسم الشخوص دون فصلها عن الوسط الذي تعيش فيه، بل محايثته بتفاصيله وجزئياته الدقيقة، ما جعل فناني الأجيال اللاحقين لفناني مدرسة تونس وبعض نقاد الفن ينعتون فنهم بالمحاكاة والتقليد وانغلاقهم على رسم الهوية في موالاة للسلطة الاستعمارية ومواصلة أيديولوجيتها. وقد "بدا ذلك جليّا في اشتمال الدورات الأولى من معارض الصالون التونسي على قسم خاصّ بالفنون الأهليّة (les arts indigènes). و"الجدير بالملاحظة أنّ فن المستشرقين كان يتّسم بالجمود والأكاديميّة الضيّقة مكرّرا نماذجه المستهلكة بينما كانت التيّارات المجدّدة تتتالى آنذاك في فرنسا، عقب انتصار الثورة الانطباعيّة منذ أواسط القرن التاسع عشر. وسوف يظلّ الرسم الكولونيالي متخلّفا في أغلبه عن مواكبة الأحداث الفنيّة في العالم حتّى نهاية نظام الحماية سنة1955" (اللواتي، 2014، ص34).

غير أنّنا اليوم وإزاء نظريّة تثمين وصون التراث الثقافي الشعبي نجد أنفسنا أمام نظرة ليست مخالفة لهذا الحكم ولا تنفي ما ذهب إليه جمهور الباحثين حول الإيديولوجيا التي تحوم حول المنجز الفني الغربي بتونس، وإنّما نظرة قد تكون منصفة لمنجزات الفنانين المستوطنين بتونس، والذين ربّما قد تكون تغيّرت لديهم الرؤية بعد أن عاشوا مع المجتمع التونسي وعايشوه واختلطوا به ضمن يومياته فأحبّوا فعلا هذا المعيش اليومي وهذه الحياة الشعبيّة المليئة بالتنوّع والثراء الثقافي، فصوّروها عشقا وليس تمثيلا مسقطا أو استنساخا. ولعلّه حال العديد من الفنانين المستشرقين الذين تغيرت منجزاتهم عن بدايتها. ناهيك أنّ هذه الأعمال اليوم تُقدّم لنا مادّة توثيقيّة مهمّة لرصد وتدوين جوانب وأشكال مهمّة من تراثنا الثقافي ما كنّا لنتعرّف إليها لولا هذه المنجزات الفنيّة، والتي يمكننا أن نقارن بفضلها اليوم التطورات التي طرأت عليها عبر الزمن. وحيث أنّها تستحضر الحرف الشعبية، القطع الملبسيّة على اختلاف أنواعها ومكوّناتها وحسب

الجهات، دون أن تغفل عن رسم متعلقاتها من حليّ وأغطية للرأس ولباس القدم، بالإضافة إلى رسم حفلات الزواج والختان وما يتعلّق بها من ممارسات كالحناء والحرقوس والحمام وما تنطوي عليه من طقوس. وعادات التونسيين من جلسات المقاهي والألعاب الشعبيّة... إنّ هذه المنجزات تعكس مصدراً كثيفاً من العناصر الثقافيّة التي تساعد الباحثين في التراث على البحث فيها واستجلابها من خلال الصورة والشكل واللون والرمز وتمثّلها من جديد قصد تدوينها لتتعرّف عليها الأجيال القادمة.

وممّا لا شكّ فيه أنّه بتتبّع الحراك التشكيلي بالبلاد التونسيّة من بداية الفترة الاستعمارية وصولاً إلى فترة بناء الدولة الحديثة، يؤكّد القول بأنّ هذه "الفترة مهمّة في تاريخ الفنون التشكيليّة في تونس، بل وفي تاريخ تونس بأكملها، ومن أهمّ علامات هذه الفترة ومنجزاتها انتشار النشاط التشكيلي بتونس وبروز جماعة مدرسة تونس كتجمّع تشكيلي يجمع التونسيين والأوربيين في نفس الفترة...، وهي فترة هامّة ...، بإمكانها أن تبيّن لنا مفاصل هذا الانتقال وأهم قضاياه وتكشف عن موقف الفنّان التونسي من قضايا الحداثة والهويّة" (بن عامر، ص24). وعليه، تصبح هذه المنجزات بمثابة الوثائق التصويريّة للواقع التونسي بحيثياته اليوميّة من عادات وتقاليد وممارسات شعبيّة تضمّنتها اللوحات الفنية الغربية وصاغتها بتعبيريّة وتشخيصية وواقعيّة نستطيع من خلالها اليوم توثيق وتدوين ما غفلت عنه الأقلام بالأمس وتناسته الذاكرة اليوم، وبهذا فإنّ الفن "يشكّل روح الحضارة والتاريخ، لأنه حصيلة التطوّر الفكري والعقائدي والإبداعي، كما هو حصيلة التحوّلات السياسيّة والاجتماعية والاقتصاديّة" (بهنسي، ص34).

استنادا إلى ما سبق ذكره وحتّى لا نبقى قيد التنظير نستدلّ على ما ذهبنا لقوله واستنتاجه هنا بمختارات من المنجزات الفنيّة لمجموعة من الفنانين الذين عايشوا هذه الفترات، ومن خلالها يمكننا أن ندرك الخصائص الفنيّة والجماليّة للتراث الثقافي غير المادي. كما سنفهم قيمته التعبيريّة ودلالته، فهذه المنجزات ستمنحنا النفاذ إلى عناصر ومكونات هذا التراث. وإن كان بعض النقاد كما أسلفنا وذكرنا يعتبر هذا الاستلهام من التراث محاكاة وسردا للواقع بعيدا عن الفن الحقيقي، فإنّ آخرين يتعبرونه تشبثا بالهوية والأصالة، ويرون أنّ "الأصالة ليست دعوة طارئة، بل هي شرط أساسي لمشروعيّة العمل الفني والأدبي. العمل الفني المرتبط بروح حضارة أمة من الأمم هو العمل المشروع، ولكن عندما ينفصل الفنان عن مجتمعه وتراثه إلى تقاليد وتراث أمة أخرى، فإن هذا الانفصال الذي يسمى الهجرة أو يدعى الاغتراب، إنما يحدد الانتماء الجديد الذي يقوم به فنان ما ويحدد هويته الجديدة...، إنّ هذا لا يمكن ان يأتي طوعا في المجتمعات الموحّدة وذات القوميات المتعدّدة، بل هو إذعاني جاء نتيجة ظروف الإكراه والاستلاب الاستعماري"(بهنسي، ص35).

وقد يكون هذا الوضع متوائما مع المنجز الفني في تونس إبان الفترة الاستعمارية _الذي ورغم كونه قد حكمته إيديولوجيا السلطة المستعمرة على الفنان الأجنبي، غير أنّه وربّما دون وعي منه قد ترك لنا وثيقة فنيّة وإن شابتها بعض المآخذ، فإنها تبقى رهينة واقع معيش آنذاك، وبإمكانها أن تمدّنا اليوم بمادّة مهمّة ندوّن بها ما غاب عنّا بالأمس، أو تذكّرنا بتقاليد غفلنا عنها، ولكن يمكننا تدوينها اليوم من خلال استدعاء الذاكرة الشعبيّة ومقاربتها ومقارنتها مع قرينتها اليوم لنلمس فروقات الزمن. إنّها الصدفة التي لم يأبه لها الفنان بالأمس والتي أنصفته اليوم لتكون منجزاته أداة لكتابة تاريخ الشعب التونسي من زاوية نظر جديدة، لعلّها كذلك. وقد تكون منجزات الفنان "ألكسندر روبتسوف الروسي" (Alexandre Roubtzoff) دليلا جديرا بالدرس لهذه الظاهرة، حيث حضر إلى تونس في عام 1914 واستقرّ بها وتبيّن لوحاته المفعمة بالضوء والجمع بين الأجناس والتقنيات الفنية المختلفة على غرار الألوان الزيتيّة، المائيّة...، وقد انعكست في إبداعاته مظاهر الحضارات التي تعاقبت على تونس والتي حاول الاستعمار طمسها. وقد بدت في الحضور الكثيف لأشكال التراث الثقافي كالأزياء التقليديّة ومتعلقاته والحرف الشعبيّة وما يرتبط بها من أدوات_مبرزا الشخصيّة العربيّة والتونسيّة من خلال صورة المرأة في أبهى تمظهراتها وتمثلاتها اليوميّة فلم يرسمها كما

فعل الشق الآخر من المستشرقين في شكل مليء بالإغواء والإيروسيّة وإن أبدى زينتها وجمالها في رسوماته إلاّ أنّه بيّن تفاصيلها من خلال ممارساتها اليوميّة كـ تحضير (العُولَةْ)، و(الخزف الريفي لنساء سجنان)، و(طهي الكسكس بالخضار التقليدي)، مرتكزا على إظهار الزي التقليدي والملامح. (الصوة عدد1). إنّ رسوماته التشخيصية والواقعيّة هي فعلا سجل توثيقي للثقافة التونسية في جل تمظهراتها اليومية والاجماعيّة. وللمحملق فيها أن يلاحظ ذلك ويقرأ هذه الثقافة وله أن يلحظ تطورها منذ الفترة التي أنجزت فيها إلى اليوم. لم يعمل "روبتسوف" حتى أصغر التفاصيل، ليرسم الشخصية ويؤثث الفضاء التي تجلس فيه، مستحضرا الأوعية التقليدية للطبخ، الفراش (الحَصِيرْ)، أدوات الزينة... وهكذا تكون الأعمال الفنية بمثابة الوثيقة المهمّة لتدوين جوانب مهمّة حول أشكال التراث غير المادّي.

الصورة رقم 1: منجزات الفنان ألكسندر روبتسوف الروسي(Alexandre Roubtzoff)
(المصدر: https://www.google.com/ur)

ب. مائيّات شارل للمان (Charles Lallemand، 1826- 1904) وأهميّتها في التوثيق للثقافة الشعبيّة المحليّة:

ذكرنا في هذا البحث معنى التراث الثقافي غير المادّي فقلنا إنّه يتعلّق بمكوّنات الثقافة التونسية على غرار الممارسات الاجتماعيّة والطقوس والاحتفالات والعادات والتقاليد وما يرتبط بها، وهو أيضا يتعلّق بالفنون وتقاليد أداء العروض والممارسات الاجتماعيّة والمهارات المرتبطة بالحرف التقليديّة... وذكرنا أن هذا التراث يتميّز عن التراث المادّي نظرا لكونه تراثا حيّا يتطوّر بتطور الشعوب ويستمرّ بتناقله من جيل إلى جيل، ولعلّه ما يتطلب صونه وحمايته. غير أنه وبما أنّ مفهوم الحفاظ على هذا التراث مفهوم مستجدّ فإنّه لم يقع الانتباه الى أهمية توثيقه، ولهذا ضاعت العديد من مكوناته وعناصره، فلم يقع تدوينها وتوثيقها لتصل إلى الأجيال الحاضرة وحتى القادمة. وهكذا غاب منها الكثير واندثر نتيجة اندثار حامليه وناقليه من جهة ونتيجة قلة الوعي بأهمية صونه وحفظه وبالتالي توثيقه وتدوينه من جهة ثانية، لا سيما مع استلاب الوعي والنهج نحو الثقافة الغربيّة، فأهملت عدة مكونات من الثقافة المحليّة وتمّ تناسيها.

غير أنّه ومع ظهور المنظمات الدولية وبروز الاتفاقيات التي تنادي بأهميّة صون هذا التراث وخاصة "منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة" (اليونسكو)، ومنذ تأسيسها "صنّفت الإنجازات الثقافيّة العالميّة آثارا وتراثا، فالآثار هي الإنجازات الماديّة (التراث المادّي) ...، ثم صنّفت التراث ثلاثة أقسام: تراثا ماديّا، وتراثا لاماديّا،و تراثا إنسانيّا، ويجمع الأخير بين التراث المادّي واللامادّي، ثمّ صنّفت التراث زمنيّا: التراث القديم والتراث الحديث" (العابد، ص44). وقد ساهمت بفضل هذا التصنيف بالتفطّن إلى أهميّة هذه الثقافة المعنوية باعتبارها تحمي الهويّة المحليّة للشعوب وتضمن لها التنوّع الثقافي خاصّة في ظل العولمة التي أفقدت المجتمعات تنوّعها وأصالتها وباتت شبيهة ببعضها البعض. وأصبح البحث عن مصادر تدوين وإثراء مدوّنة التراث الثقافي غير المادّي مطلب الشعوب لإغناء هويتها الثقافيّة وتعزيز انتمائها الوطني وتنوعها الثقافي. ولتحقيق هذا الحفاظ للثقافة المعنويّة فإنه لابدّ من توثيق عناصرها في سجلات سمعيّة، بصريّة، مكتوبة ورقمنتها. وهذه الوثائق تستمدّ شرعيتها من ممارسي، حاملي وناقلي هذه الثقافة أو من الوثائق أو الكتب أو الفنون... ومجمل هذه السجلّات تمنحنا المعطيات لمعرفة طبيعة هذه الثقافة ونوعها وحتى مكانها وحاملها، كما يمكننا معرفة التغيّرات والتطوّرات التي طرأت عليها. ويتطوّر أسلوب الحفظ

والتوثيق بدوره من وثيقة مسموعة أو مرئيّة أو مكتوبة إلى معطى ماديّ يمكننا استحضاره من جديد خاصّة إذا كان عادة أو حرفة أو ممارسة اجتماعيّة.

بناء على ما تقدّم، يمكن أن نعتبر اللّوحات الفنيّة المرسومة بمثابة سجلاّت ومصادر مهمّة للتوثيق والتدوين ولما لا إعادة استحضار وتمثل ما غاب عنا من الثقافات التي اندثرت -إذا صحّ لنا أن نعتبرها كذلك- فهي في غاية الأهميّة نظرا لما تكتنزه من مكوّنات هذه الثقافة وعناصرها، إذ يمكننا من خلالها اقتفاء أثر الثقافة المحليّة العربيّة عامّة والتونسيّة خاصّة. وهنا يجب أن نعترف أنها تمثل اليوم مادّة مهمّة لاستحضار واستعادة هذه الثقافة الشعبية المحليّة وتمثلها من جديد. ونسوق هنا بعض من منجزات الفنان الفرنسي شارل للمان (Charles Lallemand)، الذي أبدع في رسم أشكال وعناصر الثقافة التونسيّة من خلال رسم معمارها وعمائرها وشخصياتها وأسواقها والحياة اليوميّة في أدق تفاصيلها. لقد أبدع في رسم الثقافة المادية المحليّة وما تستبطنه من عناصر غير ماديّة على غرار اللباس التقليدي للتونسيين ومتعلّقاته، لقد رسمه بدقّة عالية مبيّنا تفاصيله وألوانه وتطريزاته كما رسم الحلي الذي يرافقه بالإضافة إلى العادات المحليّة من حفلات الأعراس والأنشطة اليومية، حتّى أنه لم يغفل عن رسم العلاقات بين الشعب التونسي وأرضه وفلاحته بما تنطوي عليه من معان ودلالات روحيّة عميقة.

تأسّست رؤية شارل للمان في مائياته التي حاولنا ترصّد بعضها من خلال كتابه الموسوم (la tunisie pays de protectorat francais)، على البحث في صيغ تشخيصيّة نبعت من محاكاة الواقع والبيئة التونسيّة والإستغراق في رسم المحتمع البدوي الذي أولاه إهتماما كبيرا، فرسم الشخوص، دون أن يهمل الواقع المحلّي الذي تعيش فيه بمعالجة دقيقة استحضر فيها تفاصيل الزي التقليدي اليومي للتونسي، حتّى أنّه لم يطمس ملامحها، التي رسمها وقد بدت عليها مظاهر البداوة والبساطة والفقر...، وقد خدمته تقنية الرسم المائي في إظهار الملامح والطبيعة وما يحيط بها وفق تعبير جمالي ينزع إلى توثيق الواقع أكثر من تأويله. وقد لازمته هذه الرؤية في تصوير الحياة اليوميّة بكلّ تفاصيلها في كلّ منطقة وجِهَةْ من جهات البلاد التونسيّة دون أن يغفل عن إظهار خصائص تلك الجِهَةْ وربطها بمعطياتها الجغرافيّة والجماليّة. ورغم أنّ هذه المائيّات قد تحيط بها النظرة الإيديولوجيّة السائدة حول منجز الفنان الأجنبي بتونس إبّان الفترة الاستعمارية، وكنا قد أشرنا لها في بحث سابق لنا بعنوان (الموروث الثقافي والممارسة التشكيلية: قراءة في تاريخ المنجز التشكيلي التونسي الثوابت والمتغيرات. (منصور، المجلد 15، 2022)، وهو مزيد استجلاب المستوطنين إلى تونس، فحين يرون صورة المجتمع التونسي في شكلها البدوي والبسيط والفقير وغير مقاوم إلى درجة إظهار ضعفه من خلال ملامحه المتعبة...، سيأتون للاستيطان. غير أنّه تبقى لهذه الرسومات الإضافة القيّمة والمهمّة التي تربطها بعصرها ومحيطها الثقافي آنذاك، وهي اليوم تذكّر وتسترجع من خلال عمليّة التوثيق الفني للعديد من مظاهر الثقافة التونسيّة بالامس. وهكذا تعتبر مائيات شارل للمان شاهدا على العصر، وهي اليوم وثيقة فاعلة لتدوين الثقافة المحليّة بحيثياتها المستوحاة من مظاهر الحياة اليوميّة والموضوعات الشعبيّة في مناطق كثيرة من البلاد التونسيّة ومقارنتها بالثقافة السائدة اليوم لنلمس مختلف التطوّرات والتحوّلات التي سادتها باعتبارها ثقافة حيّة.

ونقدّم في هذا الشأن مجموعة من مائيّات "للمان" أنجزها ضمن سياق الحياة المحليّة والثقافة الشعبيّة، إنّنا فعلا بصدد مادّة توثيقيّة للثقافة التونسيّة باعتبار تلك المنجزات الفنية من صميم الذاكرة الجماعيّة، إذ أنّها تبرز واقع الحياة في مختلف جهات البلاد التونسية من الساحل إلى الجنوب والوسط، (الصور 2-3-4-5)، وقد حرص الفنان على ذكر اسم الجهة أو المدينة تحت العمل (الساحل، قابس، صفاقس، سوسة...). والحقيقة أنّه ورغم تكراره في أحيان كثيرة لنفس الرسم ولكن بصورة مختلفة من خلال تغيير بسيط في الخلفيّة أو موقع وهيئة الشخوص، إلاّ أنّه يكتنف حياة المجتمع وعاداته وتقاليده وممارساته... ليبرز تفاصيله الدقيقة خاصّة في مستوى اللباس التقليدي النسائي والرجالي، حيث لم يهمل شكل الثوب الذي بدا في كل

الرسومات بسيطا ينتمي الى طيف اللباس البدوي الذي عادة ما يكون فضفاضا وملفوفا على الجسد وغير مفصّل، بالإضافة إلى إظهار متعلقاته من حليّ وزينة ومكمّلاته من لباس الرأس والقدم بالنسبة للباس المرأة دون إهمال الألوان وتدرجاتها وشفافيتها التي ساعدته التقنية على إظهارها.

الصورة رقم2: امرأة من جزيرة جربة

الصورة رقم3: امرأة وطفلة مسلمات من سوسة

الصورة رقم4: امرأة من قابس

إنّ الرائي للوحات الفنان التي نعرضها تباعا لحديثنا هذا، سيدرك حتما أنها بمثابة المُكْنَزْ الذي وثّق للتراث المحلّي ودوّن لمعيشه اليومي، حيث يمكن له أن يتقصّى ويرصد أنواع اللباس التقليدي التونسي على مستوى الجهات، كما يمكن له أن يقتفي الاختلافات بينها من حيث القطع الملبسية التي بدت مختلفة بين ما هو مفصّل بالنسبة لمدينة صفاقس وبين ما هو ملفوف على الجسد وغير مخيط وهو الخاص بمناطق الجنوب التونسي، على سبيل اللباس الخاص بمدن جربة (الصورة 2)، وقرينه الخاص بمدن الساحل (الصورة رقم3) أو الخاص بمدينة صفاقس (الصورة رقم4) أو مدينة قابس وقراها (الصورة 5-6). نجده لا يهمل اللون وتفصيل الثوب ومكملاته، حتّى أنه يمكننا رؤية ما يلبس تحت اللحاف من أثواب أخرى وعادة ما تلبس السوريّة البيضاء ذات الأكمام الواسعة تحت (التّخْلِيلَةْ) وتُسمّى أيضا المَلْحْفَةْ، والحُولي،... . ولعلّها إمكانات التقنية المائية قد ساعدته على إبراز هذا المستوى من الشفافية.حتّى أنّه بإمكاننا رصد مجمل التغيّرات والتطورات التي سادت هذه الأزياء من خلال الوقوف على تاريخ رسمها إلى اليوم، ونحن نعلم أنّ اللباس لا يقف عن التطوّر والتغيّر من فترة لأخرى، باعتباره ينطوي تحت لواء حرفة النسج والصباغة والخياطة والتطريز... التي تعدّ من الحرف الحيّة التي لا تتوقّف عن التجدّد والتطوّر ومحاكاة العصر الذي توجد فيه. وعليه، بإمكاننا أن نلمس مختلف التطوّرات الحاصلة، ونعمل على توثيقها ومقارنتها لتتعرف إليها الأجيال. كما يمكننا استثمارها في استحضار مخزوننا الملبسي وتحولات المجتمع وصناعاته الشعبيّة بين الأمس واليوم. وممّا لا شكّ فيه أنّ التراث الملبسي الذي نشهده هنا ليس هو نفسه ما نعايشه ونلبسه اليوم، فقط تطوّر بتطوّر الشعب التونسي وتغيّر بتغيّر الزمن والذوق ومتطلّبات الحياة اليوميّة، فكأنّنا بالرسام يسرد ذلك التطوّر من خلال ما وثّقه بالأمس من تصوير لأهم تفاصيل هذه الأثواب وجمالياتها حسب الجهات من مدن وأرياف وحسب الأعراق بين مسلمين ويهود.

الصورة رقم5: نساء وفتيات بدويات

الصورة رقم6: زواج بدوي

يبدو الفنان متشبّثا بالتراث في رسوماته، حيث لم يتوقّف عند رسم اللباس وجماليات قطعه، ونحن نعلم مدى أهمية الأزياء الشعبية في إظهار الجوانب الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع وتطوراتها، بل نجده لم يُهمل أيضا رسم مظاهر الحياة الشعبيّة اليوميّة، بعاداتها وتقاليدها وطقوسها...، فقد رسمها بدقّة توثيقيّة واقعيّة، حيث تبدو الشخوص ملتهية بأشغالها اليوميّة مثل ممارسة الأنشطة الفلاحيّة كجني الزيتون (الصورة 12)، والأنشطة البحريّة حيث رصد حركات المراكب والبحارة (الصورة 17)، وبعض الحرف التقليديّة

(الصورة 17-18-19)، والعادات والتقاليد (الصورة 5-6) في إشارة واضحة للثقافة التونسية التي بدت متعلّقة بالمجتمع والواقع المعيش والمواضيع الشعبية المُغرقة في رسم صورة المجتمع التقليدي الكادح، وكأنه يرصد أحوالهم اليوميّة فيسجلها بريشته وينقلها بكل دقة ليخبرنا بالواقع آنذاك.

إننّا فعلا نرصد عدّة مكونات وعناصر مُوثّقة من التراث الثقافي غير المادّي في رسومات شارل للمان المائيّة، حيث يحضر الملبس والاحتفال والحرف والعادات والتقاليد والطقوس والمعتقدات،...والتي منها ما اندثر وضاع فعلا نتيجة تطوّر المجتمع وتحوله ونتيدة عدم أرشفته وصونه، ومنها ما لا يزال قائما ولكنه شهد تطوّرات وتغيرات بدوره، فالحرف التقليديّة اليدويّة (الصورة 15) أصبحت عصريّة تأخذ من المكنة أداتها والتحضيرات التي كانت تشوب عمليّة تحضير الصوف لحياكته ونسجه وصبغه ماعادت نفسها (الصورة 18-19) فقد تغيّرت أيضا. حتّى الملبس تطوّر وتغيّر واختلف ما بين الأمس واليوم، إنّها الثقافة الحيّة التي تتحوّل بتحوّل المجتمع وتتطوّر بتطوّر وسائله. حتّى أنّ بعض الحرف التي وثق لها في لوحاته قد اندثرت وما عادت نفسها اليوم على غرار (بائع الحلوى العصري)، الذي يختلف عن بائع الحلوى هنا (الصورة 7)، وهذه الشخصية التي رسمها الفنان شبيهة بالفرد التونسي الطيب والبسيط (الصورة 8) (الصْبَايْحِي) في حين أنّه شخصيّة كانت تعمل لفائدة المستعمر الفرنسي آنذاك، وقد قد اندثرت باندثار المستعمر ولا من مجال لعودتها، ولكن من حق الأجيال الحالية والقادمة والتي لم تعايش الفترة الاستعمارية التعرف إلى الشخصيات السلبية والايجابية عبر التاريخ، وهاهي الذاكرة تستحضرها من جديد من خلال الفن التشكيلي الذي قد يذكّرنا في جانب منه بالنزعة الإيديولوجية لفناني العصر الاستعماري.

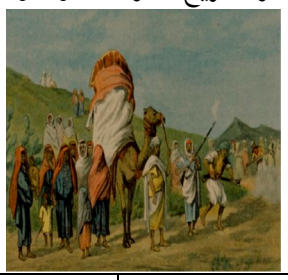
الصورة رقم 7: علوي، بائع الحلويات سبيبة

الصورة رقم8: "صبايحي" جندارمي

الصورة رقم 9: صرّاف باب الديوان

ليس هدفنا من هذا البحث إظهار النزعة الإيديولوجية للفن الاستعماري بتونس، بقدر ما وددنا أن ننبّه إلى أنّ الفنان الاستشراقي وإن ذهب في المضمار الذي خصّته ودعته إليه السّلطة الاستعمارية آنذاك للتركيز على بساطة الشعب التونسي والتركيز على تنميطه وفق رؤية معيّنة تختزله في اليومي وتغرقه في الفولكلوري، وتتغافل عن كون "تونس بلدا فنيا عريقا، عاشت على أرضه حضارات تركت آثارها واضحة في آثار البونيين والآثار الرومانيّة وفي العهد الإسلامي...، واستمرت تونس تحتفظ بتراث هذه الحضارات في فنها الذي توضح في الأعمال الشعبيّة الملوّنة المرسومة على الزجاج والتي تمثلت منها القصص الشعبيّة والتاريخيّة والأسطوريّة، والكتابات المزوّقة بالرقش والصور" (بهنسي، ص56)، إلاّ أنّ منجزاته التي نحن بصددها تصبح اليوم وثيقة تسجيليّة لملامح من الثقافة الشعبيّة التونسيّة وأصالة هذا الشعب وحبه للعمل وامتهانه لصنائع وحرف لازالت الى اليوم تشهد على عراقته حتى أنّها تشهد على أصالة هذا الشعب الذي لازال إلى اليوم يحافظ على عاداته ومعتقداته هذه على غرار العادات والتقاليد والممارسات التي ترافق حفلات الأعراس (الصورة 10 و13). حيث نرى صورة العرس التقليدي بالجنوب التونسي، الذي تتخلّله العروس وهي تركب "الجَحْفَةْ" لتصل الى بيت زوجها، وهي من العادات الشعبيّة التي لازال سكان الجنوب يحتفون بها الى اليوم (الصورة 10)، ونلاحظ أيضا صورة توثق لصناعة وحياكة سعف النخيل وهي من الحرف الشعبية بجهة الجنوب والوطن القبلي والتي لازالت مستمرّة إلى اليوم (الصورة 11). وكذلك شخصية الصرّاف (الصورة 9) لم تعد موجودة اليوم بنفس الشكل فقد تغيّرت إلى مكاتب وبنوك منظّمة وفق قوانين مضبوطة، حتّى أنّ العديد من الحرف والمهن الأخرى تغيرت وأخذت المكنة والآلة والتقنية مكانها لتؤول هذه المائيات في النهاية

إلى وثيقة تسرد تاريخ الحرف لتدوّنه وتحفظه من النسيان.



الصورة رقم10: "مسيرة العروس في "الجحفة"	الصورة رقم11: حرفة الخوص، قابس	الصورة رقم12: جني الزيتون	الصورة رقم13: راقصين زنوج

نجده لم يغفل عن التوثيق للمهن والصناعات التقليديّة التي كان يمارسها الشعب التونسي منذ القديم على غرار جني الزيتون (الصورة 12)، وعصره بالطرق التقليدية والتي لم تعد موجودة اليوم نتيجة اكتساح المعصرة العصريّة (الصورة 13-14)، وعادة تربية الطيور والتباهي بها واستعراض قدراتها في الطيران والتحليق والعودة (الصورة 11)، وعادات غسل الصوف وتنظيفه من الشوائب قبل غزله وتحويله إلى خيوط ومن ثم نسجه (الصورة 19) وحرفة الصيد البحري التقليديّة (الصورة 18)... وبالرغم من أنّه لم يركّز على إظهار الملامح الإنسانيّة لشخوصه بالشكل الكافي رسوماته، إلاّ أنّه برع في نقل ممارساتهم وحركاتهم التي حازت القسم الأكبر من اهتماماته، فقد ظهرت الشخوص تقريبا بنفس الشكل مع اختلاف في الحركة واللباس والموقع، وأحيانا نشاهد نفس الشخصيّة تتكرّر (الصورة 5-6) ولكن تختلف في موقعها وحركتها بينما تحافظ على لباسها وهيئتها، وكأنه لا يتوقف فعلا عن مراقبة الأهالي وهم بصدد ممارسة أنشطتهم اليوميّة ونقلها كعدسة الآلة الفوتوغرافية.

الصورة رقم14: عصر الزيت في المعاصر التقليدية بالساحل	الصورة رقم15: معصرة زيت تقليدية بالقلعة الكبرى	الصورة رقم16: رياضة الصقور

وينطوي هذا الرأي لفعل مراقبة الفنان للأهالي وتسجيله لحركاتهم اليومية من خلال اعتماده على تقنية الرسم المائي التي تتميّز بسرعة الإنجاز على عكس الرسم الزيني الذي يتطلّب حيزا زمنيا وتقنيا أوفر من هذا. وهنا يتأكّد البعد التسجيلي والتوثيقي الذي يدعونا للنظر في المنجزات الفنية على اختلافها للظفر بما غفلت عن توثيقه الأقلام وسقط عن الذاكرة باندثاررممارسيه وحامليه وناقليه... وهنا يُطالعنا البعد التوثيقي لهذه المائيّات التي تجاوزت رسم الواقع المعاش واليومي نحو إمكانيّة التدوين للتقاليد والعادات والاحتفالات الشعبيّة والحرف التي تبيّن وتظهر المجتمع التونسي في جل حالاته وتترجم وضع المجتمع الباحث عن القوت اليومي. وعليه، يمكننا النفاذ إلى الثقافة التونسية التقليدية من خلال هذه المنجزات التي تحوّلت من صورة ومشهد يومي أو احتفالي...إلى وثيقة استمدّت شرعيتها من عمق الواقع المحلي.

الصورة رقم17: نساء يقمن بتنقية جبلت الزيتون	الصورة رقم18: غسالات الصوف	الصورة رقم 19: غسيل الصوف على ضفاف البحر. سوسة

ولا شك أن مائياته قد اشتملت على الغاية التي رسمتها السلطة الاستعمارية آنذاك، فبالنظر إلى الفترة التي أورد فيها الفنان كتابه السالف الذكر والمرفق بهذه اللوحات الفنيّة وسنوات إنجازها، نجدها ترتبط بتواجد الحماية الفرنسية في تونس. ولا يخفى علينا ما حفّ تلك الفترة من منطلقات إيديولوجيّة، فقد سيطرت النزعة الاستعمارية على منجزات الفنان الأجنبي، الذي بدا متماهيا مع السلطة ومتطلباتها آنذاك ورسم تلك الصورة البسيطة ذات الملامح البدوية للشعوب وتنميطها وانتقاص تراثها العميق والضارب في القدم في تغافل عن رسم مكونات تاريخها وحضارتها من جمال الآثار والمعمار ومعالم الجمال فيها. وفي هذا الإطار يذكر "أوقيست بافي" (August Pavy)، عضو معهد قرطاج في كلمة ألقاها أمام المقيم العام بمناسبة تدشين الصالون الخامس، سنة 1898: هل أكشف لكم عن خفايا خواطرنا وعميق طموحاتنا؟ إنّ أملنا هو أن تصبح تونس المركز الحقيقي للفنّ الشرقي، وأن نجعل شيئا فشيئا هذا الصالون التونسي مكان لقاء ضروري لكلّ ما يدعو في الفن إلى الاستشراق" (اللواتي، ص36).

وتماشيا مع هذا القول، فقد بدت مائيات "شارل للمان" مقتصرة على إظهار المظاهر الفولكلورية المحليّة للشعب التونسي كالأزياء التقليدية والصناعات والممارسات الحرفيّة والعادات والتقاليد الشعبية وليس أدلّ على ذلك من هذه الصور (12-13-14-15-16-17-18-19)، التي تبيّن ملامح الشخوص الباهتة والبدويّة البسيطة والفقيرة وكأنه يلخّص المواطن التونسي في هذه الشخوص التي يكرّر رسمها تقريبا في أغلب لوحاته، وإن غيّر المنطقة والجهة فإنّ الملامح لا تتغيّر، ثابتة، "وفي أغلب الحالات يبدو الإنسان "الأهلي" نموذجا عامّا فاقدا للخصوصيات فهو "السقّاء" أو بائع الفطائر" أو "البدويّة"، دون ملامح ذاتيّة مميّزة" (اللواتي، ص 38-39) بعيدا عن بيان مقاومته وبأسه وصدّه لكل أشكال الإستعمار. إنّ مثل هذا القول لا يمنعنا من الإقرار أنّ هذه المائيات شكّلت اليوم وثيقة فنية وتاريخيّة عكست ملامح مهمّة من الحياة اليوميّة للتونسي بالأمس وتوثيقها بصريّا لتسردها الذاكرة وتتمثلها من جديد. لقد نقلت صورا عن حياة المواطن التونسي اليوميّة، وسجّلت العديد من عاداته وتقاليده وممارساته الاجتماعيّة...، ولعلّها تحيلنا في جانب منها إلى أنّ "للمان" كان من جهة يرقب المجتمع التونسي متحوّلا بين مختلف جهات البلاد التونسيّة ليُسجّل ويُوثق كل ما يتعلّق به، ومن جهة ثانية خدم السلطة المستعمرة وأبعادها الأيديولوجية التي كانت مضمرة خلف هذه الرسومات. غير أنّه يمكن النظر إلى هذه الاعمال من زاوية أخرى، وهي أنّها ثمّنت جوانب مهمّة من ثقافة هذا الشعب ودوّنتها بالريشة والصورة، وهاهي اليوم تقدّم نفسها كوثيقة يمكن استحضار تلك الثقافة من خلالها وتدوينها وتعريف الأجيال الحاضرة وحتى اللاحقة عليها. وحريّ بنا هنا أن نتساءل هنا عن منجز الفنان المحلّي (التونسي) الذي تمثل واقعه بدوره وشحذ ريشته لنقله بين مُقتبس ومُتتبع لمسيرة الفنان الغربي من جهة، وبين مُرتبط بالهويّة والأصالة وبعيدا عن النوايا الأيديولوجية من جهة أخرى: هل استطاع هذا الأخير ترك وثيقة بصريّة نتبصّر بها اليوم ما سقط عن ذاكرتنا من عادات وتقاليد وطقوس؟

ث. دور منجزات الفنانين المحلّيين (التونسي) في تسجيل وتدوين الذاكرة الجمعيّة:

"يلعب الفن دورا مهمّا في رؤيتنا للأشياء والطبيعة من حولنا، والتي لم يكن من الممكن رؤيتها لولا أنّ الفن قد أضاءها، (فالفن طريقة لطبع الأشياء في الذهن، إلى أن يعود فيختزنها بعينها دون غيرها، ويسهل عليه استرجاعها في أشكال مرئيّة للعين دون جهد وعناء" (الحسيني، ص101). وكذلك يلعب التراث الثقافي

الدور نفسه على الفنان، فإذا كان مهووسا بهويته متشبثا بأصالته، فإنه يُوثق ويُسجل وينقل ملامح ومعالم هذا التراث بشكل أمين ودقيق في منتجاته الإبداعيّة، وقد يؤدّي ذلك برؤية فنيّة سالبة في شكلها التقليدي، وقد تتحوّل الى رؤية فنيّة عالميّة عند فنان آخر، وذلك يعود دوما إلى الفنان نفسه. وعندما نتأمّل منجزات فنّاني مدرسة تونس التي تناولت الثقافة التونسيّة بكثافة، والتي دأبت على طريق الفنانين المستوطنين بتونس في أغلب الأحيان لترسمها بشكل تسجيلي وتوثيقي، نتبيّن أنّها كشفت قدرتهم على التنقّل بين الإبداع البصري من خلال نقل الواقع اليومي وبين الإبداع التصويري من خلال الرسومات التشخيصيّة المُغرقة في رسم التقاليد والهويّة ومن ثمّ تطبيق الرؤية الجماليّة المتعالقة بين الفن والتراث.

وتعتبر أعمال الفنان (يحي التركي) (1903-1968)، وهو الذي عرض أولى لوحاته سنة 1920 "بالصالون التونسي (معهد قرطاج كما سمي في السنوات الأولى من هذا القرن)، وكان أول تونسي يدخل مدرسة الفنون الجميلة المؤسسة سنة 1922، وزار باريس سنة 1926، وأقام فيها زمنا لمواصلة تكوينه الفنّي" (بهنسي، ص35)، من أبرز الأعمال التي تعلّقت بالهويّة المحليّة ورسم المعيش اليومي للتونسي. ونجده في أغلب أعماله ينقل مكوّنات الحياة الاجتماعية المحليّة من عادات وتقاليد وأمكنة وشخوص،...، ولعلّ الفضل في إتقانه لفن الرسم بهذه الطريقة الفريدة ما تعلّمه من أمّه ذات الأصول التركية والتي يُقال أنّها كانت تتقن وتبرع في فن التطريز، وهو ما ذكره سامي بن عامر، "أمّا يحي التركي الذي تأثر بأمّه التركية التي كانت بارعة في فن التطريز، فقد صمد كثيرا ليصبح من أوائل الفنانين التونسيين" (بن عامر، ص587)، ليُضاف إلى ذلك بطبيعة الحال تكوينه في فن الرسم الغربي، دون أن ننسى استفادته من خصوصيات الثقافة المحليّة التي أكسبته بدورها الشهرة والفرادة في الأسلوب. وفي هذا السياق يذكر سامي بن عامر أنّ الأجانب كانوا يعجبون "بصور الرسام العربي يحي التركي ويدهشون لتجانس ألوان رسومه ولطرافة موضوعات صوره ذات الطابع العربي الخاص المنزه عن الابتذال ويمتاز الرسام يحي التركي بمبتكراته وتخيلاته التي يستوحيها من التاريخ القديم (بن عامر، ص587). والرائي للوحاته يشهد بدورها المهم في رسم ملامح الحركة التشكيلية بتونس وهو المُلقب بأب الفن التونسي وبدورها التوثيقي للثقافة المحليّة التونسيّة. وهاهي اليوم لوحاته بمثابة الوثيقة الفنية التي يمكن تدوين العديد من أشكال الثقافة التونسية ولمس جوانب التطوّر التي سادتها عبر الزمن.

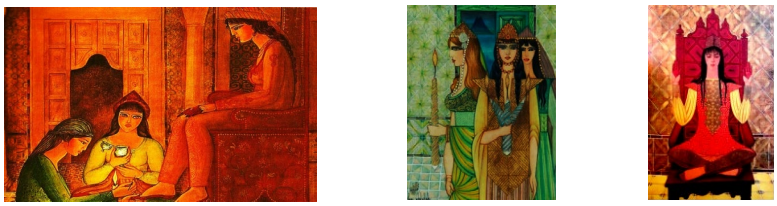
الصورة رقم 20: أعمال الفنان التونسي يحي التركي (المصدر: https://www.google.com/url)

وغير بعيد عنه نجد منجزات الفنان "عمار فرحات" (1911 -1988)، الذي أبدع في رسم الشخوص القرويّة وتكاد أعماله تكون فعلا سجلاً توثيقيا لكلّ جوانب الحياة اليومية للمجتمع التونسي، فالفنان تجاوز كون الرسم تقنية ليجعل منه أداة تسجيليّة من خلال ما ترقبه عينه وتنقله على سطوح اللوحة فيتحول المرئي إلى علامة تُدوّن وتنقل بحنكة كلّ ما يتعلّق بثقافته المحليّة وإن غلبت على رسوماته البساطة والبدائيّة في الرسم. والقصد من البدائيّة هنا ليس بالمعنى السلبي للمصطلح بقدر ما نقصد به التقنيات العلميّة للرسم. و"تشكل تجربة عمار فرحات ظاهرة فريدة من نوعها لارتباطها بحياة صاحبها التي لم تكن تنبئ بولادة فنان كبير من نوعه. لا لأن فرحات لم يتعلم الرسم أكاديميا وبرز فنانا محترفا وحسب، بل وأيضا لأنه كان الأقرب من بين أفراد مدرسة تونس إلى موضوعاته التي شكلت محور اهتمام الرسامين الفرنسيين وهم يسعون إلى تسجيل وقائع العيش العادي في تونس" (فاروق يوسف، 15-1-2017).

لقد عالج الفنان ملامح شخوصه الفقيرة والكادحة ببساطة على غرار "الحمّالين" و"باعة الرّصيف" وهذه من المهن القديمة في المجتمع التونسي والتي لا تزال إلى اليوم وإن اختلفت الطرق. و "لأنّ ماهية الفن لا تنسلخ عن أصله" (W. Adorno, p10)، فإنّ أعمال (عمّار فرحات) تدور في فلك المشهديّة اليوميّة للمجتمع التونسي من خلال رسومات واقعيّة تستلهم حضورها من المعيش الشعبي واليومي للمجتمع التونسي (الصورة 21). أمّا بخصوص أسلوبه الفني، فإنّه يعتمد كثيرا على الألوان الكثيفة والقوية وعلى تدرجاتها اللونيّة لإبراز ملامح شخوصه وهيئاتها والتي نتبيّن من خلالها عدّة عناصر من التراث الثقافي على غرار حفلات الأعراس التقليديّة بالأرياف التونسيّة وما يعتريها من ملابس وأطعمة تقليديّة. ويحض المشهد الريفي عنده بحضور وافر في أعماله وذلك بالرغم من أنّ الفنان لم يقطنه إلاّ في مرحلة الصغر، ومن معالم الثقافة نجده يوثق للفنون الشعبيّة على غرار "فرق السطمبالي" ذوي الأصول الإفريقيّة و"الطَبّالْ التونسي"، وهكذا تكون أعماله وثيقة بصريّة تنضاف إلى مجمل الأعمال السافة الذكر.

الصورة رقم 21: باقة من أعمال الفنان عمّار فرحات (المصدر: الموسوعة التونسية مفتوحة)

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذه النزعة في معالجة الثقافة المحليّة والاستلهام منها قد استقطبت العديد من الفنانين التونسيين، فاشتغلوا على إبراز هذه الثقافة وتفنّنوا في صياغتها بأساليب متعدّدة جمعت القديم بالحديث والحديث بالمعاصر ومن بينهم الفنان "جلال بن عبد الله" (1928-2017)، الذي قدّم لنا منجزات فنيّة احتفت بدورها بالعادات والتقاليد المجتمعيّة على غرار الطقوس الاحتفاليّة والتي نعرض منها هنا طقوس الاحتفال بالحناء عند العروس في العرس التونسي. غير أنّ شخوصه تختلف عن بقية شخوص قرنائه من الفنانين من حيث هيآتها ولباسها ورسمها، فهو يرسم الشخصيات باعتماد الأسلوب الغربي ونجده يقدّم طقس الحناء مثلا في جلّ حيثياته الاحتفاليّة، حيث تخضيب الأكف بالحناء، رفع اليدين المخضبة من قبل العروس، الشموع، اللباس التقليدي والحلي، كرسي العروس الذي تجلس عليه عروس مدينة الحمامات وهذه العادة لازالت متواصلة إلى اليوم، وحضور عدة أدوات من المطبخ التقليدي مثل الإبريق النحاسي، "صَحْفَةْ الحنّاء"، التزين بـ"الحَرْقُوسْ"... وهكذا تنضاف أعماله كسجل توثيقي بصري

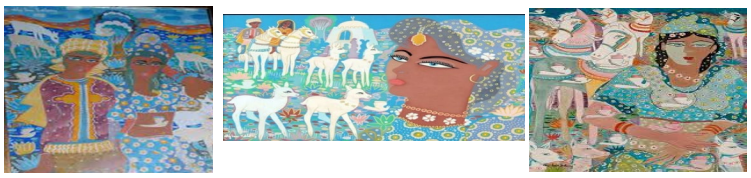


الصورة رقم 22: باقة من أعمال الفنان جلال بن عبد الله (المصدر: (https://www.facebook.com/ArtistesPlasticiensTunisiens/photos

وإذا وضعنا ما سبق الحديث عنه حول تأثر الفنان التشكيلي التونسي بالمنجزات الغربيّة من جهة والاتصال بهويته الثقافيّة من جهة أخرى، فإنّنا لن نتوقّف عن استحضار المنجزات الفنيّة الكثيرة التي سلكت هذا الطريق نحو تسجيل التراث الثقافي المحلّي وتدوينه بصريّا من خلال الريشة واللون والشكل، لتصوغه ضمن عوالم رائدة صوّرت الواقع الاجتماعي وطُرُزه المعيشة. كما رسمت الملامح الإنسانية للشخوص التونسيّة في حركاتها المختلفة ضمن مشاهد متنوّعة بين السوق والمقهى ومشاهد من الحياة اليومية... دون التغافل عن رسم الثقافة الشعبيّة من التقاليد والعادات والأزياء الشعبية،... وقد نذكر على سبيل الذكر

لا الحصر الفنان (علي بن سالم، 1910-2001)، الذي تميّز بالبحث في مكوّنات الثقافيّة الشعبيّة وتوظيفها في تكوينات تشكيليّة تتماهى مع المنمنمات العربية الإسلامية القديمة. رسومات جمعت بين الخيال والإبداع، استحضر فيها الفنان العادات التونسية والحكايات الشعبيّة التي سردها من خلال الشكل واللون في أسلوب متفرّد (الصورة 22)، مستفيدا من التراث الشعبي، ولكن ليس بإعادته وتكراره وإنّما باكتشافه ومكاشفته واستعارة عناصره ضمن رؤية مخصوصة وحداثيّة تميّزت عنده بفرادة الرسم التشخيصي والأسلوب الرمزي. وعلى هذا النحو نجد أعمال الفنان (علي الزنايدي، 1950) رغم حداثة الأسلوب عنده وحنكة تقنية الرسم ومعاصرته لكلّ الأجيال تقريبا نجده لا يزال يُحاكي التراث التونسي وعناصر الثقافة الشعبية في رسوماته، لينتقل بين الأسواق الشعبيّة ويخط لنفسه رسومات سريعة في دفتره الصغير ليعود بها سريعا وينقلها على لوحاته ويرسمها مترصّدا حركات وسكنات الشخوص المارّة والمتنقلة ومسجّلا عادات وتقاليد التونسيين بين الجهات (الصورة 24).

استنادا إلى ما سبق بدت ملامح الحركة التشكيلية في تونس منذ بداياتها مرتبطة في خطابها التشكيلي بالواقع والمجتمع والبيئة التونسية، خطابا استمدّ شرعيّته الفنيّة والجماليّة من الهويّة المحليّة وتبلور ضمن البحث في الأصالة لتكون مفردات التراث مادّته وتيمته التشكيليّة، حتّى صار هذا "التراث المفتوح على جميع المفردات البصريّة المتوفرة بالبلاد، منذ انبثاق الفعل الثقافي والحضاري فيها، مرجعا مهمّا للفنانين سواء في دراسته أو توظيفه. وواصل فنّانو السّبعينات والثمانينات في هذا التوجّه من قراءة واستلهام التراث ببحوث جامعيّة ومعارض عديدة وتجارب جديدة في فضاءات جديدة أيضا" (بن عامر، ص20). وعليه نستنتج أنّ النهل من التراث والثقافة الشعبية والارتباط بالهويّة ليس فقط دأبا على طريق المستشرقين ممن حلّوا ببلادنا مع الاستعمار الفرنسي أو من مرّ أوعاش بها وعشق فعلا هذه الثقافة فأبى إلاّ أن يتمثّلها بصريّا، فتشبّث بالهوية المحليّة وسجّل ووثّق هذه الثقافة الشعبية الحيّة من خلال الصورة، ونحن نعلم أهمية الصورة حين تعلق بالذهن. ولعلّه دور الفن الاجتماعي أيضا ودوره المهم في التوثيق لثقافة الشعوب والسفر بها من خلال العين للتعريف بها والوقوف عند تحولاتها الاجتماعية والتقنيّة والاقتصاديّة.



الصورة رقم 23: أعمال الفنان علي بن سالم (المصدر: https://www.google.com/url)

في هذا المستوى، يبرز دور الفن وقدرته على تثمين وصَوْنْ ملامح الثقافة الماديّة التونسيّة وما تحتمله من مكونات وعناصر غير ماديّة، عناصر حيويّة يمكن استحضارها من خلال هذه المنجزات واستدامتها من خلال تدوينها أوّلا واستعادتها ثانيا. و"يفترض ذلك من طرف المبدع مهارات، وهي مهارات تمكّن من النّفاذ إلى المخزون الثقافي لمجتمع معيّن"، وهذه المهارات نجدها عند التشكيليين التونسيين، حيث تتحوّل الثقافة المحليّة من الواقع البصري إلى المشهد التصويري والتمثيلي، لتكون في ذات الوقت نسخة جميلة للواقع ولكنها تحتمل أيضا أجزاء من الثقافة بواسطة اللون والتصوير. و"تعرض اللوحة للقراءة كنافذة مفتوحة على هذا العالم، عبر العلاقات التي تقيمها الأشياء المرسومة فيما بينها في الرسم، حسب نفس منطق المعنى الذي يمنح للأشياء الواقعيّة" (التريكي، ص54).

انطلاقا ممّا سبق يمكن القول أنّ المُنجز الفنّي يُعدّ سجلاّ بصريّا مهمّا لتثمين وصون وحفظ التراث الثقافي، حيث إن تاريخ المنجز التشكيلي التونسي وعلى جميع مراحله التاريخية، وذلك منذ أن اختطّ طريقه ببلادنا _يحفل ويكتنز بتاريخ تراكمي في رسم الثقافة المحليّة التونسيّة. وقد بدت علاقة التراث الثقافي بالمنجز البصري في تونس كمحور هام في رصد ملامح المشهد التشكيلي لدى الفنانين التونسيين، بل ولدى الفنانين الأجانب الذين حلّوا بتونس بصفة عامّة أيضا. لقد عالج الفنانون التراث برؤى إبداعيّة وتقنيّة مختلفة

انطلقت من تحويل الواقع اليومي إلى الخلق الفني لنكون إزاء تجارب تمثلت الماضي وأدرجته في خطابات تشكيليّة تأمليّة حوّلت المرئي إلى مرسوم والذهني إلى حسّي، ليكون التراث الثقافي هو المحرّك والمُحفّز الإبداعي للفنان. وفي هذا السياق يذكر خليل قويعة، "أجل، لنا في تونس العديد من الفنانين الذين تعاملوا مع التراث الرمزي وعملوا على تفعيله إبداعيًا وأدرجوه داخل الزمنيّة الأسلوبيّة الخاصة بالظروف الذاتية للعملية الإبداعيّة وبالتوازي، انفتح هذا الاشتغال التشكيلي على ما هو عجائبي وحكائي في المدوّنة الرمزيّة وهو مسار طبيعي نظرا لوحدة البيئة المخياليّة والمرجعيّة لشجرة الثقافة وتماهي جذورها الرمزية مع تفرعاتها الحكائيّة" (قويعة، ص212). إننّا فعلا أمام مُدوّنة ثقافيّة تستمدّ شرعيّتها من اللوحات المرسومة، التي تحوّلت بالفعل الإبداعي ومهارة نقل الواقع إلى "شاشة سرديّة" وتعبيريّة تشكيليّة، يمكن أن نستعين بها اليوم في تدوين ما اندثر من تراثنا، من عادات وتقاليد، نقلها الفنانون بواقعيّة تعبيريّة وتشخيصيّة وجماليّة رمزيّة جمعت تارة بين الإيحاء الرمزي وتارة بين الجانب المرئي. وهكذا، "اتخذت الفنون مكانها بوصفها أداة وعي بالواقع الإنساني تحمل خطابها الثقافي وتستجيب لتطورات الأحداث السياسية والاجتماعية التي تمر بها الأمة، محاولة خلق حالة من التوازن بين استجابتها للحدث ومحافظتها على شروطها الفنية الجمالية، وعلى الرغم من أن الحركة الفنية التي اتخذها الفنانون في كل دولة عربية بمعزل عن الدول الأخرى فهناك ثمة تشابه في طبيعة هذه التجارب" (مي مظفر، 2008).

الصورة رقم 24: مجموعة من أعمال الفنان علي الزنايدي (المصدر: art-in.online/Dartiste.php?IdA=15)

على هذا النحو سلك المنجز الفنّي التشخيصي مسلك الرواية السرديّة، معوّضا الكلمة بالشخوص المرسومة والأحداث باللون والخطوط، هذه الرواية التي تترك المجال للمتلقي ليتذكّر ويستحضر العادات والتقاليد والطقوس الشعبيّة التونسيّة. ولعلّه ما نلاحظه في لوحات الفنان (جلال بن عبد الله) التي تتماهى والنص السردي، غير أنّ الفنان هنا يسرد المعيش اليومي باللون والخط وليس الكلمة. وفي هذا العمل (الصورة 22) نجده يسرد جانبا من تحضيرات الزواج من خلال استحضار جانب من العلاقات الاجتماعية التي تدور بين (العطّار) و(المرأة) عند شراء مستلزمات العرس أو عند التداوي الشعبي واقتناء متعلقات الطب الشعبي. ونجده يسرد تفاصيل هذه العلاقة برسم المرأة في دكان العطارة دون أن يهمل تفاصيلها وهي ترتدي "السفساري" وتضع الخمار على وجهها وما يستبطن وراء ذلك من حشمة المرأة، في مقابل شخصيّة الشيخ "العطّار"، الذي يرسمه وهو يرتدي اللباس التقليدي التونسي بأدقّ تفاصيله حتّى أنه لم يهمل تفاصيل الدكان وأثاثه التقليدي... وهنا تظهر السرديّة خلف مجموعة هذه العلاقات التي تبيّنها الصورة وتستبطنها التفاصيل التي تحيط بالشخوص، إنّها قدرة الفن على التمثل والاستعادة والاسترجاع.

يكون التراث الشعبي في هذا الإطار سجلاّ يُدوّن ويُوثّق الثقافة الماديّة وما تنطوي عليه من عناصر غير ماديّة تسردها عين الفنان وتدوّنها عبر الريشة واللون والتّصوير، فتذكّرنا الشخوص بالهويّة بينما تقتفي الرموز جماليّة سرديّة تستجمع الذاكرة الشعبيّة وتروي تاريخا بأسره منه ما غاب عنا نتيجة تجول المجتمع ومنها ما يزال مستمرًا تناقلته الأجيال جيلا بعد جيل. وقد نقرأ بعضا من هذا من خلال "هلاليات الفنان (عادل مقديش) (1977-2022)، التي ورغم أنّه أغرقها في الخيال التصويري الزخرفي، إلاّ أنّنا نستحضر من خلالها ما تزخر به الذاكرة الجمعيّة من قصص وأساطير حول الجازية الهلاليّة وسيرة بني هلال (الصورة 26)، لتكون لوحاته بمثابة المحرّك والمحفّز للذاكرة، فتستحضر هذا التاريخ الغائب، وإن كان محفوفا بالحكايات والأساطير فهو يدوّن جانبا مهما من تاريخنا وحكاياتنا الشعبيّة، "فقد تفطن الفنان إلى مدى

ترابط الثقافة الشعبية التي تمثل أحد أوجه الموروث العربي الإسلامي بالإشباع الزخرفي الشكلي واللوني" (مطيبع، ص186). وبين التصويريّة الزخرفيّة والانطباعيّة والتجريديّة تنغمس لوحات الفنان "محمود السهيلي" (1931-2015) (الصورة 27) في منعرج التراث الشعبي والفضاء الاستذكاري لتهب المتلقي فسحة من التأويل للعلامات التشكيليّة، حيث ارتأى الفنان المنحى الإيحائي والرمزي في تصوير الشخوص والواقع من خلال اللطخات الفنيّة والأشكال. وعلى الرغم من طمس الشخوص والتفاصيل، فإنّ الهوية المحليّة جليّة في رسوماته في شكلها الحديث وهو ما يظهر تطورات الحركة التشكيليّة التونسيّة وتحولاتها ومجاراة الفنان للحركة التشكيليّة العالمية.

الصورة رقم 25: بائع العطور، جلال بن عبد الله

الصورة رقم 26: هلاليات عادل مقديش

(المصدر: https://www.google.com/url)

الصورة رقم 27: مجموعة أعمال محمود السهيلي (المصدر: https://www.google.com/url)

ج. مساهمة المدوّنة الفنيّة في جمع تطوّرات عناصر التراث غير المادّي ومقارنتها بين الأمس واليوم:

نُحاول في هذا الحيّز من البحث أن نتبيّن مساهمة المدوّنة الفنيّة التونسيّة في جمع وتوثيق عدّة مكوّنات من التراث الثقافي غير المادّي المحلّي بصريًا، لا سيما وأنّ الرسّام التونسي قد اكتسب في رسم "بيئته حسًا مباشرا بالواقع المعيش، فتنجح بساطة خطوطه وصراحتها حيث يُخفق تعقيد التّقنية الأكاديميّة عند الرسّام الأجنبي في النفاذ إلى عمق الواقع الاجتماعي وإلى الخصوصيات الثقافيّة المحليّة التي لا يلامس منها الأجنبي إلاّ السّطح" (اللواتي، 2014، ص36). وفي هذا الإطار نجد لوحات كل من يحي التركي الذي لقّب "أب الفن التونسي" و"قد استطاع إدراج الفن كبعد مهمّ في إطار الحركيّة الثقافيّة التي شهدتها البلاد إبّان تنامي الوعي الوطني خلال العشرينات والثلاثينات"، وعلي بن سالم الذي تجتمع في صياغته عناصر تراثيّة مستلهمة من تقاليد الرسم على الزجاج وأخرى مستعارة من فن المنمنمات الإسلاميّة، والمهم أنّ علي سالم هو أوّل من حاول إعادة الصلة بالتراث الشكلي الإسلامي" (اللواتي، 2014، ص38). دون أن ننسى (عمار فرحات) الذي "انصبّ اهتمامه على تصوير الأوساط الشعبيّة...، فنراه يصوّر العمّال والصيادين والموسيقيين الشعبيين بحسّ إنسانيّ عميق" (اللواتي، 2014، ص39). ناهيك عن تجارب رسّامي مدرسة تونس "من حيث الولع بالموضوع الشعبي استمرارا لتجربة الجيل السابق المطبوعة بالحنين، لكن مع إضافة عنصر جديد وهو بروز خطاب نضالي من أجل فنّ وطني تونسي. نلاحظ أن مفهوم الهوية عند فناني مدرسة تونس يشبه في أسسه النفسيّة الموقف الحنينيّ الحالم للجيل السابق مشاهد تونسيّة مستوحاة من الماضي، صناعات انقرضت، عادات وتقاليد منسيّة وأخرى تجتهد في البقاء" (اللواتي، 2014، ص40). ومن زاوية أخرى برزت منجزات الجيل الثالث في أواسط الستينات "تستلهم التراث الزخرفي القديم وتكوينات الخط العربي" (اللواتي، ص40). وصولا إلى فنانين معاصرين على غرار على الزنايدي، عبد المجيد عيّاد الذين لا يزالون يصورون مشاهد من الواقع الاجتماعي المحلي في تسجيل للممارسات والعادات اليومية للتونسي إلى اليوم.

مفاد القول هنا أنّ الفن التشكيلي التونسي بداية من الفنان المستوطن وجيل من الروّاد وصولا إلى جيل المعاصرين قد حرص على تمثل معطيات ومظاهر التراث المحلّي في مختلف تجلياته وأشكاله، فقد أجاد الفنانون تسجيله وتدوينه بالريشة واللون والخط والشكل، لتؤول اليوم هذه المنجزات شاهدا بصريا على العصر وموثّقا لتاريخ الشعب التونسي في كل تمظهراته شأنها شأن النصوص التاريخيّة السرديّة. ولعلّ الصورة أعمق تبليغا من الكلمة في أحيان كثيرة وأحفظ للذاكرة لا سيما وأنها وثقت للحرف الشعبيّة وللعادات التي منها ما اندثر وانتسى بمرور الزمن وتطورات الشعب، ومنها ما هو في طور الاندثار. ومن خلال الجدول التوضيحي في الأسفل (الجدول عدد 1) حاولنا أن نبيّن قدرة هذه المدوّنة التشكيليّة كوثائق بصريّة مرسومة بالأمس على ملامسة التطوّرات الحاصلة اليوم ومقارنتهما من خلال الوقوف على أشكال التطوّر والتغيّر أو المحافظة على نفس المظاهر الاجتماعية باعتبار أنّها رصدت ثقافات المجتمع الحيّة بالأمس من عادات وتقاليد وحرف وصنائع، حيث نلاحظ أنّ اللباس التقليدي مثلا وإن تغيّر على مستوى القطع فإنّه قد حافظ تقريبا على نفس الألوان والشكل (الشكل عدد1-2). حتّى أنّ الحِرَفْ الشعبيّة قد تطوّرت بدورها وتغيّرت نتيجة التحولات التي سادت المجتمع والسوق والذوق والعصر على غرار "مهنة الصرّاف" الذي تحوّل من الشخص الجالس على الأرض إلى الحاسبة الإلكترونية فالصرّاف الآلي (الشكل عدد4). وحرفة "بائع الحلوى" الذي تحوّل عن البيع في الشارع وحمل الحلوى على طبق على رأسه نجدها اليوم تطوّرت بين صناعة أنواع مختلفة من الحلوى وعرضها في متجر وحتى وإن عرضها في الشارع فقد تغير المكان والزمان والنوع وما يلتف به من مهارات وخبرات في الصنع والشراء (الشكل عدد3)... حتى أنّ حرفة حياكة سعف النخيل أو صناعة الخوص لا زالت تمارس إلى اليوم بنفس المهارات وإن تطوّرت وتنوعت الأشكال والمنتجات (الشكل عدد 5).

الملاحظ من خلال الصور في الجدول، أنّ المهارات التراثيّة لا تفتأ تتطوّر شأنها في ذلك شأن المجتمع ولكنها لا تتغيّر كليّا، حيث يتم تناقلها من جيل إلى جيل وكلّ يطرزها حسب احتياجاته، وكمثال هنا فقد حافظت المرأة التونسية على عادات تحضير وخزن الغذاء وهو ما يعرف بـ(العُولَةْ)، فنجد نفس الصورة التي رسمها الفنان المستشرق (ألكسندر روبتسوف) توثق لنفس المشهد الذي رسمه الفنان التونسي علي الزنايدي رغم أنّ الفترة غير متقاربة للرسومات وكلا المنجزين يتماهى مع ما نعيشه اليوم تقريبا في تحضير العولة (الشكل عدد 7-8). ونفس الشيء بالنسبة ل"رحي المواد الغذائية" من قمح وشعير لتحضير الطعام، غير أنّ هذه العادة قد اندثرت اليوم بوجود المطاحن الكهربائية (الشكل عدد9)، لتكون هذه الحرف في الأخير مدخلا من مداخل المهارة الإبداعيّة للمخيلة الإنسانية التي لا تفتأ عن التطوّر باعتبارها ثقافة حيّة تستمرّ باستمرار الأجيال على إنتاجها وتناقلها وإعادة توظيفها، "فالحرف الشعبيّة الفنيّة بتوارث مكوناتها ترتبط ارتباطا وثيقا بمعطيات الحياة نفسها واستخدامات الإنسان لمعطيات الطبيعة على مرّ العصور في حياته اليوميّة.. كل جيل يضيف أشياء أو يغير أو يعدّل بعض الأشياء ليستوي في النهاية العمل اليدوي في الحياة اليوميّة الجارية إبداعا مستمرا له قيمته الإنسانيّة كإبداع حضاري يعبر عن موقف الإنسان من تجربة الوجود ونظرته للحياة" (الزارعي، 2005، ص17). وهكذا فإنّ المدوّنة الفنيّة تفسح المجال للباحثين في التراث الثقافي بجانبيه المادّي وغير المادّي لمزيد التقصي والبحث عن كلّ أشكاله، ليكون وثيقة بصريّة مهمّة رصدت ولا زالت ترصد حياة الشعب لتعلن أن الفن قادر على الاضطلاع بمهمة التأريخ والتوثيق ليكون فعلا مدوّنة حافظة وحامية تعمل على صون تراث الأمم.

الجدول رقم1: جدول توضيحي للتغيرات الطارئة على مكونات الثقافة المحلية الحيّة بين الأمس واليوم

الحرف من خلال الأعمال الفنيّة	التحولات والتغيرات للحرف باعتبارها ثقافة حيّة متطورة
 الشكل رقم 1: لوحة للفنان ألكسندر روبتسوف تبين صورة لامرأة من نساء سجنان وهي بصدد تلوين قطعة خزفيّة	 ***نفس المهارة لازالت نسوة سجنان يحافظن عليها مع تطوير في ابتكار أشكال جديدة وقد تم إدراج هذه المهارة على لائحة اليونسكو للتراث الثقافي غير المادي***
 الشكل رقم 2: "امرأة من جزيرة جربة" شارل للمان	 ***اللباس الجربي التقليدي: تقريبا حافظ اللباس على نفس المكونات والمتعلقات والفرق يتضح في وضعي المراة بين جلوس وقيام***
 الشكل رقم 3: امرأة من قابس	 ***اللباس الاحتفالي للمرأة في قابس***
 الشكل رقم 4: علوي، بائع الحلويات سبيبة"	 ***بائع الحلوى المعاصر***
 الشكل رقم 5: مهنة الصرّاف بالأمس، شارل للمان	 ***الصرّاف الآلي*** ***الصراف اليدوي*** ***مهنة الصرّاف المعاصر***

الحرف من خلال الأعمال الفنيّة	التحولات والتغيرات للحرف باعتبارها ثقافة حيّة متطورة
الشكل رقم 6: حرفة "الخوص" أو حياكة سعف النخيل، شارل للمان	لازالت الحرفة إلى اليوم تمارس وتقريبا بنفس الطريقة والتقنيات والمهارات وإن تغيرت الأشكال المحاكة
الشكل رقم 7: لوحة للفنان ألكسندر روبتسوف	تحضير الكسكسي لتخزينه
الشكل رقم 8: لوحة للفنان ألكسندر روبتسوف	الغَوَلَة: تحضير المرأة لاحتياجاتها من الغذاء كالكسكس والمحمص وتخزينه
الشكل رقم 9: عمل للفنان علي الزنايدي	رحى القمح او الشعير لتحضير أنواع من الغذاء بالطريقة التقليدية
الشكل رقم 10: عمل للفنان علي الزنايدي	رحى القمح او الشعير لتحضير أنواع من الغذاء بالطريقة العصرية

نتائج البحث:

تنطوي وجهة النظر في هذه الدراسة حول دور المُنجز الفنّي في توثيق وتدوين عناصر التراث الثقافي غير المادّي التونسي من خلال دراسة لأعمال تشكيلية حديثة ومعاصرة وقد استخلص الباحث النتائج التالية:

1. المنجز الفني التونسي وثيقة بصريّة مهمّة لجمع وتدوين مكونات التراث الثقافي غير المادّي.
2. دور المدوّنة التشكيليّة في جمع الثقافة الحيّة المحليّة ومقارنتها بين الأمس واليوم للوقوف عند أهم تحولاتها الاجتماعية والثقافيّة والاقتصاديّة وتدوين ما اندثر منها وتم تناسيه.
3. أهميّة المنجز الفني البصري في كتابة تاريخ الحرف الشعبيّة المحليّة، اللباس التقليدي، المعتقدات والطقوس، الاحتفالات والتقاليد،...، والوقوف عند تحولاتها وبالتالي تحولات المجتمع.
4. المنجز الفنّي مادّة مهمّة للبحث في التراث بكلّ أشكاله المادّي وغير المادّي، فالفنان قد عمل على توثيق

كلّ ما يتعلق بحضارته وتاريخه وعاداته وتقاليده بجمالية وتفصيل دقيق ويمكن الإلمام تقريبا بكلّ الفترات التاريخيّة حيث اهتمّ فنّان كل عصر بتمظهرات عصره.

5. إنصاف المنجز الفنّي للفنان الغربي عامّة والمستشرق خاصّة كونه اليوم وثيقة بصريّة مهمّة للباحث العربي أرّخت ودوّنت لثقافة الشعوب التي زارها الفنان ورسمها بكلّ تفاصيلها بعيدا عن الإيديولوجيا التي أحاطت بفترة تواجده، حتى أن هناك فنانين مستشرقين أحبّوا الدول العربيّة ورسموها بعشق ومحبّة.

التوصيات:

لا مناص من التنويه في هذه الدراسة التحليلية والوصفيّة بأهمية المنجز الفنّي في توثيق وتدوين ثقافة الشعب التونسي الحيّة بما هي عاداته وتقاليده ومعتقداته واحتفالاته. وبعد النتائج التي توصّل الباحث إليها، فإنّه يوصي بما يلي:

1. أهميّة التعرّف إلى مكوّنات وعناصر التراث الثقافي غير المادّي وخاصة التي اندثرت باعتباره تراث الشعب الحيّ والحافظ لهويّته وتنوعه الثقافي، وبالتالي جمعها من المدوّنات الفنيّة على اختلاف تعابيرها ومحاملها باعتبار هذه المدوّنات قد شملت عدّة أشكال منه تستحق مزيد التمحيص والبحث.
2. ضرورة العودة للبحث في الفن الاستشراقي باعتباره إعتنى بالأمم العربيّة فدوّن تاريخها وحضارتها وثقافتها في رسوماته ولعلّها اليوم مادّة مهمّة لإبراز ما اندثر من هذه الثقافات وهو مرجع مهمّ للبحث عن حياة الشعوب العربيّة عامة والتونسيّة خاصّة في مختلف مجالاتها.
3. تغيير النظرة الكلاسيكية للفن الاستشراقي حول كونه حاملا لإيديولوجية السلطات المستعمرة، ذلك أن هناك فنانين مستشرقين عشقوا الشرق وأحبوه فرسموا مظاهر الحياة فيه بشغف ونقلوها بجمالية عالية ودقّة فائقة.
4. أهمية العودة إلى المنجزات الفنيّة على اختلاف أنواعها ومرجعياتها وأحقابها التاريخيّة باعتبارها سجلّا حافظا لمختلف مظاهر حياة المجتمعات المختلفة لاستجلائها واسترجاعها وحفظها بالتدوين فهي جزء من الذاكرة الجمعيّة والهويّة وضامن للتنوع الثقافي.
5. الفن والتراث متعالقان منذ القدم أين اهتم الفنان البدائي بتدوين وتوثيق كلّ ما يهمّ مراحل حياته وتجلياتها، وها هو اليوم يخبرنا عن فنون وتقاليد وحرف الشعوب على مدار التاريخ من خلال النقائش والكتابات المرسومة، وعليه فإنّ أهميّة العودة إلى الفنون على اختلاف مراحلها من الفترة القديمة إلى الوسيطة فالحديثة مهمّة لجمع وتوثيق هذه المجالات والتجليات الثقافيّة.

المصادر والمراجع: **Sources and references**

1. إيكو، إمبرتو (ت. سعيد بنكراد) (2000)، *التأويل بين السيمائيات والتفكيكيّة*، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.
2. إليوت، ألكسندر (1982)، *آفاق الفن*، (ت. جبرا ابراهيم جبرا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
3. اللواتي، على (1986)، علي بن سالم، *كتاب فني*، الدار التونسية للنشر.
4. اللواتي، على (2021)، *خطوط على جدار الذاكرة*، مطبعة سيمباكت، الطبعة الأولى.
5. الكاتب بن رمضان، نناريمان (1998)، *كتالوج أنطولوجيا فنّ الرسم بتونس*، 1894-1987، منشورات وزارة الثقافة التونسية بالتعاون مع بعثة الاتحاد الأوروبي بتونس.
6. التريكي، رشيدة (ت. إبراهيم العميري) (2009)، *الجماليات وسؤال المعنى*، سلسلة الكوثر، الدار المتوسطية للنشر، الطبعة الأولى، بيروت- تونس.
7. الزارعي، محمد محسن (2005)، *الهوية والابداع في الصناعات التقليديّة اليوم*، منشورات المعهد العالي للفنون والحرف بقابس.
8. الجوهري، محمد (2000)، *الفولكلور العربي بحوث ودراسات*، المجلد الثاني.
9. الحيسن، إبراهيم، (2015) *المنجز التشكيلي في المغرب روافد وسمات*، منشورات أصدقاء متحف الطنطان، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب.
10. العابد، بديع (2017)، *الحفاظ المادي المعماري واللامادي الثقافي في الحضارة العربيّة الإسلاميّة*، معهد الشارقة للتراث، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى.
11. الحسيني، نبيل (1981)، *منابع الرؤية في الفن*، دار المعارف، مصر.
12. الراوي، صلاح (2001)، *فلسفة الوعي الشعبي*، دراسات في الثقافة الشعبيّة، دار الفكر الحديث، القاهرة، الطبعة الأولى.

13. بيده، حبيب (1988)، *المفردة التشكيلية*، منشورات الفن الحي بتونس البلفيدير.
14. بوذينة، محمد، (1996)، *المغرب العربي وفن الاستشراق*، تونس.
15. بهنسي، عفيف (1980)، *الفن الحديث في البلاد العربية*، دار الجنوب للنشر، اليونسكو.
16. بن محمد البلوشي، شاهين (2016) *دراسة في الثقافة الشعبية البلوشية*، الانتشار العربي، الطبعة 1.
17. بن عامر، سامي (2021) معجم *مصطلحات الفنون البصريّة*، (عن صحيفة الصباح المصريّة، الصادرة في 30 نوفمبر 1934)، الطبعة الأولى، دار المقدمة.
18. بن عامر، فاتح (2014)، *الحداثة في الفنون التشكيليّة التونسيّة*، دار محمد علي الحامي، الطبعة الأولى، 2014.
19. توملينسون، جون (2008)، *العولمة والثقافة*، (ت د. إيهاب عبد الرحيم محمد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 354، الكويت.
20. داغر، شربل (1990)، *الحروفيّة العربيّة: فن وهويّة*، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
21. قويعة، خليل (2007)، *تشكيل الرؤية تأملات في تجارب تشكيلية من تونس*، سلسلة اشراقات، المطابع الجديدة للجنوب تونس، الطبعة الأولى.
22. قويعة، خليل (2020)، *مسار التحديث في الفنون التشكيلية من الأرسومة الى اللوحة*، دار محمد علي الحامي.
23. قانصو، أكرم (1995)، *التصوير الشعبي العربي*، سلسلة عالم المعرفة، عدد203، الكويت.
24. عصفور جابر (1983)، *الصورة الفنّيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*، الطبعة الثانية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت.
25. عيسى، لطفي، بوجميل، حافظ (2014)، *في التونسة آراء متقاطعة*، دار نيرفانا للنشر، الطبعة الأولى، تونس.
26. مجموعة أساتذة ودكاترة (كتاب علمي مشترك) (2021)، *مقاربة التراث اللامادي بين المنهج والميدان*، دار ومضة للنشر والتوزيع والترجمة، الطبعة الأولى.
27. مطيبع، منذر (2019)، عادل مقديش: *قراءة تشكيلية معاصرة للقصص والأساطير الشعبية التونسية والعربية*، مجلة الثقافة الشعبيّة العدد 47.
28. كامل، عادل (1979)، *المصادر الاساسية للفنان التشكيلي المعاصر*، بغداد، العراق، الموسوعة الصغيرة (43).
29. معلا، طلال (2017)، *التراث الثقافي غير المادي تراث الشعوب الحي*، سلسلة أوراق دمشق، العدد الرابع، مركز دمشق للأبحاث والدراسات.
30. مصطفى، عبدو (1999)، *فلسفة الاخلاق*، مكتبة مدبولي، القاهرة.
31. اللواتي، علي (2014)، *تطور التعبير عن الهويّة في الفن التونسي الحديث*، دار نيرفانا، الطبعة الأولى، تونس.
32. مرسي، أحمد علي (2013)، *صون التراث الثقافي غير المادي*، أرشيف الحياة والمأثورات الشعبية مصر نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة1، 2013.
33. مظفر، مي (2008)، *الفن التشكيلي في القرن العشرين عالميا وعربيا*، مجلد عدد 2 (من كتاب "حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين، الأدب والنقد والفنون")، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان الأردن.
34. هوبسباوم، ايريك، (ت. شيرين ابون النجا وآخرين) (2003)، *اختراع التراث دراسات عن التقاليد بين الاصالة والنقل والاختراع*، الطبعة الأولى.
35. المادة 2.1 من اتفاقية حماية التراث الثقافي غير المادي، اليونيسكو، 2003.
36. Ben Cheikh, Naceur (1978-1979): *Peindre à Tunis, pratique artistique magrébine et histoire*, (thèse de troisième cycle).
37. Ben Naceyr, Bady (1998), *Aly Ben Salem*, Mémoire d'époque, Ed l'Or du temps.
38. Ben Salem, Aly (2011), *Emotion de l'oeil et Passion de Vivre*, ED. Académie Tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts, Bait ai-Hikma, Cartage.
39. Bouzid, Dorra (1995), *Ecole de Tunis, un âge d'or de la peinture Tunisienne*, éd Alif, Tunis.
40. Louati, Ali (1999), *L'aventure de l'art modern en Tunisie*, ed Simpact, Tunis.
41. Louati, Ali (1996), *Les arts plastiques en Tunisie*, ed alesco, Tunis.
42. Théodor W. Adorno (1974), *théorie esthétique*. Traduit par Marc Jimenez, Klinckesieck-Paris.

ملامح السريالية الرقمية

تيسير حمدي طبيشات، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون، جامعة اليرموك، الأردن
أنوار إسلام مهيدات، فنانة تشكيلية
المؤلف المسؤول: أنوار مهيدات (anislam685@gmail.com)

Received date: 29/12/2022 | **Acceptance date: 19/03/2023**

Features of Digital Surrealism

Taiesir Hamdi Tubashat, Department of Plastic Art, Faculty of Art, Yarmou; Univercity, Jordan
Anwar Islam Mheidat, Fine Artist
Corresponding Author: Anwar Mheidat (anislam685@gmail.com)

الملخص

هدفت الدراسة إلى الكشف عن أهم ملامح السريالية الرقمية. بالإضافة إلى التعرف على مزايا التقنيات والبرامج الرقمية التي تم توظيفها في إنتاج اللوحات السريالية الرقمية والقيم الجمالية الناتجة عن ذلك. كما هدفت الدراسة إلى التعرف على الأفكار التي عالجها الفنان الرقمي في أعماله السريالية الرقمية. وهدف البحث أيضًا إلى التعرف على أشهر الفنانين الرقميين السرياليين العالميين.

استخدم الباحثان منهجا وصفيا تحليليا في البحث، كما استعانا بعينات نفذت باستخدام برامج رقمية معاصرة. علاوة على ذلك، وجدت الدراسة أن أهم الاعتماد على الخيال الشخصي للفنان والأفكار المستمدة من الأحلام واللاشعور، موظفًا الرمزية للتعبير عن فكرته باستخدام البرامج الرقمية بمهارة مطلقة وبالتعبير عن الألوان مباشرة. كما ظهرت القيم الجمالية والفنية جلية في أعمالهم كالوحدة والتناسب بين مكونات العمل وانسجام العناصر.

الكلمات المفتاحية: السريالية الرقمية، الرسم الرقمي.

Abstract

The study aims to explore the key features of digital surrealism in modern digital art, as well as to identify the advantages of the techniques and digital programs used in creating digital surrealistic paintings and the resulting aesthetic values. The study also seeks to identify the ideas addressed by digital artists in their digital surrealistic works. Additionally, the research aims to recognize the most famous international digital surrealistic artists.

The researchers employ an analytical descriptive method in their study, using samples executed with contemporary digital programs. Furthermore, the study finds that the primary focus lies in the personal imagination of the artist and ideas derived from dreams and the subconscious, utilizing symbolism to express their concepts with skillful use of digital programs and direct expression of colors. The aesthetic and artistic values appear prominently in their works, such as unity, harmony between the components of the work, and the compatibility of elements.

Keywords: digital surrealism, digital painting.

1.1 المقدمة:

كان للحركة الفنية السريالية تأثير كبير في الفن والأدب والثقافة وحتى في السياسة. حيث تم التعبير عن هذه الحركة من خلال تحرير خيال الفنان ليخلق عالماً ميتافيزيقياً مع العقل الباطن الذي تسيطر عليه سلطة الأحلام. ولكن شهدت الحياة المعاصرة تطوراً تكنولوجياً كبيراً انعكس بدوره على بعض المتغيرات بطرق الأداء والتقنيات في شتى المجالات، بالإضافة إلى أن التكنولوجيا الرقمية غيرت أشكال الفن التقليدي مثل الرسم والنحت. فظهرت ممارسات فنية جديدة معترف بها كفن البرمجيات واللوحات الرقمية والطباعة الرقمية، التي استخدمها الفنان كتقنيات رقمية في إنتاج الفن. أما الفن السريالي الرقمي فقد أصبح اليوم مساحة واسعة لخلق مزيد من الإبداع، والقليل من جهود الفنان أثناء تطور الفن.

في الماضي اعتادَ الفنانون على الرسم باليد، دون أي مساعدة خارجية. إلا أن السريالية الرقمية تعطي إحساس الأدوات التقليدية من خلال تنويع الفرش وتنويع الألوان والملمس؛ الأمر الذي أكسبها خصوصية تجاه الرؤية البصرية للأشياء، من حيث التلاعب بالعديد من الأفكار الإبداعية الغريبة داخل عالم السريالية.

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.4.5
Cited by: Jordan J. Arts, 16(4) (2023) 511-524

فقد اهتم الباحثان بمتابعة هذا الموضوع؛ بسبب النمو الصناعي الذي أحدث تغيرات مستمرة انعكست على الحياة النفسية والروحية، أدت إلى تطور البناء التشكيلي في مجال الفنون الرقمية في الدول الغربية؛ لما له من أهمية على مستوى استحداث أساليب فنية جديدة مبتكرة بتقنيات رقمية تضفي إحساساً تعبيرياً جديداً على الفنون التشكيلية المعاصرة؛ وذلك لأنه يحمل رؤية فنية وجمالية ونفعية، وعليه سيتناول الباحثان أبرز الملامح السريالية الرقمية ومحتوياتها الفلسفية، حيث لاحظ الباحثان بأن العديد من فناني الرسم الغربيين جسدوا في أعمالهم باباً جديداً للتكوين التشكيلي السريالي، إذ أصبح له انطباع بارز في الفنون السريالية الرقمية المعاصرة.

2.1 مشكلة الدراسة:

تكمن مشكلة الدراسة الرئيسة في الكشف عن ملامح السريالية الرقمية، ومدى فعالية البرامج الرقمية (الحاسوبية) في إيجاد رسومات إبداعية ذات قيم جمالية متنوعة.

3.1 أسئلة الدراسة:

حاولت الدراسة الإجابة عن ثلاثة أسئلة: أولها: ما أهم ملامح السريالية الرقمية؟ والثاني: ما القيم الجمالية الناتجة عن الرسم السريالي الرقمي؟ والثالث: ما أهم الأفكار الإبداعية التي عالجها الفنان الرقمي في أعماله السريالية الرقمية؟

4.1 أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى:

1. الكشف عن أهم الملامح السريالية الرقمية.
2. التعرف على مزايا التقنيات والبرامج الرقمية التي تم توظيفها في إنتاج اللوحات السريالية الرقمية والقيم الجمالية الناتجة عن ذلك.
3. التعرف على الأفكار التي عالجها الفنان الرقمي في أعماله السريالية الرقمية.
4. التعرف على أشهر الفنانين الرقميين السرياليين العالميين.

5.1 أهمية الدراسة:

تكمن أهمية هذه الدراسة في تسليط الضوء على أهم ملامح السريالية الرقمية والقيم الجمالية الناتجة عن توظيف التقنيات والبرامج الرقمية في الرسم المعاصر. كما تظهر في المساهمة في الجهود العلمية المبذولة في دراسة الرؤية المعاصرة للفنون التشكيلية الرقمية بشكل عام والسريالية بشكل خاص.

6.1 منهجية الدراسة:

قام الباحثان باتباع المنهج الوصفي التحليلي في البحث عن الملامح السريالية الرقمية، وتم ذلك من خلال تحليل الأعمال الفنية والكشف عن الأساليب والصياغات التي استحدثها الفنان السريالي الرقمي. وجمع المعلومات والبيانات اللازمة مع العمل وفهمها وتحليلها، بهدف الإجابة عن أسئلة الدراسة للوصول إلى النتائج.

7.1 أداة الدراسة:

في هذه الدراسة تم استخدام أداة الملاحظة حيث أنها من الأدوات المعتمدة في المنهج الوصفي التحليلي. إذ أنه وباستخدامها لاحظ الباحثون التنوع في الأساليب الفنية في الدراسة التي تقوم على دراسة الملامح السريالية الرقمية، وكتابة كل ما يتعلق بها و وصفها بوضوح من خلال تحديد الأفكار التي عالجها الفنان الرقمي في أعماله السريالية الرقمية أثناء استخدام الملاحظة، تم الاعتماد على خبرات الباحثين ومهاراتهم، لذلك قام الباحثون باستخدام هذه الأداة و تحديد هدفها، وجمع البيانات بشكل منهجي، وفهمها وتحليلها وتسجيلها.

8.1 حدود الدراسة:

1. الحدود الموضوعية: دراسة ملامح السريالية الرقمية.
2. الحدود الزمانية: دراسة نماذج من أعمال الفنانين السرياليين في مجال الرسم الرقمي المعاصر (الذين تم ذكرهم في العينة) من 2014-2020.
3. الحدود المكانية: تتحدد نتائج التحليل لأعمال الفنانين السرياليين في مجال الرسم الرقمي المعاصر في مختلف أنحاء العالم منها: روسيا، أمريكا، كوريا، اليابان، البرازيل، إسبانيا، النمسا، أوريغون، الصين، فرنسا، ألمانيا.

الإطار النظري

1.2 ملامح السريالية الرقمية

إن المتابع للحركة التشكيلية يلاحظ مدى التطور الهائل الذي شهدته هذه الحركة بشكل خاص منذ بداية الألفية الجديدة، حيث ظهرت أساليب فنية جديدة وأنماط تشكيلية مستحدثة أساسها الخيال وقوامها الميدان الرقمي، إنه الفن الرقمي السريالي الذي بدأ تدريجياً في غزو شاشات حواسيبنا ليعلن عن سريالية رقمية تواكب روح العصر التكنولوجي، ولها روادها من الفنانين المعاصرين الذين أطلقت العنان لأحلامهم وإبداعاتهم لينتج عن ذلك لوحات سريالية رقمية مليئة بالإثارة؛ مما يؤكد أن السريالية ستبقى موجودة في الفن والثقافة والتجربة اليومية (Poynor, 2010).

ولقد نشأت السريالية ما بين 1970- 1980 إلا أنها لا تملك الفكرة الأساسية أو الأصلية للتحرر من الضوابط العقلانية التي أعلنها أندريه بريتون، بل ينشئ رسامو السريالية الرقمية عالمهم الفريد من الأوهام البصرية والأحلام وأعماق الخيال وعالم الأشباح والرؤى الغريبة التي تجمع العديد من الاتجاهات التصويرية المتنوعة لهذه الغاية (Grie, 2003).

وقد واكبت السريالية الرقمية في الفنون المعاصرة طبيعة الواقع ومدى البعد عنه، والتفوق عليه واستلهامه من خلال التجارب، التي مكنتها من الخروج من صفة جنون اللاواعي، والخيال المبالغ فيه إلى التوافق الحضاري الإنساني في التعبير عن بشاعة الواقع مقابل الإفراط الخيالي فيه وجودياً ونفسياً (بن فاطمة، 2019).

ومع استمرار السريالية نجد أن الرسام السريالي المعاصر قد تضمنت أعماله العديد من الأشكال والأنماط المألوفة الغامرة والمواد والنهج والموضوعات المختلفة (Fewster, 2014)، كفن الكولاج (Art Collage) الذي ينتمي إلى الفنون البصرية، حيث أنه كان يستخدم التركيب والقص واللصق كمزيج من الكيانات المتباينة لخلق شيء جديد باستخدام التقنيات التقليدية كالألوان والفرشاة التي تسمح بدمج العناصر، وتحويلها إلى إبداعات جديدة على شكل لوحة مليئة بالفروقات الدقيقة، مما جعل التعبير الفني يتطور على مر السنين في تكوينه وأشكاله (Cramer. Grant, 2020). وقد واصل العديد من الفنانين العمل في الكولاج السريالي على أنه لغة وشعور متجذر بهم، فمنهم:

تكشف الفنانة (Moki) المقيمة في برلين عن تخيلاتها, وتعاطفها مع جمال الطبيعة للأرض. مستخدمة الأكريليك بمهارة متطورة, وذلك لإعطاء درجة مذهلة من الواقع للوحاتها المستوحاة من صور المناظر الطبيعية الشمالية التي تصفها بتضاريس أيسلندية منعزلة, معبرة عن اختفاء الكائنات في لوحاتها موضحة الحالة الذهنية عندما لا يمكنك التمييز بينك وبين الآخر, واصفة الشعور بالوعي لما يحيط بك (Yoo, 2013) كما في الشكل(1).

الشكل (1): https://mymodernmet.com/moki-surreal-landscape-paintings/

وقد ساعد فن الكولاج في تمهيد الطريق لفن البوب (Pop Art) الذي نشأ في كل من أمريكا وأوروبا في آن واحد وذلك في منتصف خمسينيات القرن العشرين، الذي ارتبط بواقعهما الاجتماعي المعاصر (مسالخي، 2018). حيث استفاد فنانو البوب من فن اللصق (Collage) عند التكعيبيين والدادائيين ليتحول إلى (فن التجميع)، باعتباره تجديداً وانقلاباً على فنون عصره في ذلك الوقت، وصولاً إلى الرسم والتصوير، وهذا ما تبناه البوب أرت (الاقتصادية من الرياض، 2014).

فتطورت (سريالية البوب) إلى ثقافة فنية فريدة خاصة بها، غير مقيدة بأية قواعد إبداعية. ومن هنا ظهرت "البوب السريالية المعاصرة" على يد فنانين معاصرين، وأصبحت فيها وسائل التعبير عن الواقع مختلفة، من بين هؤلاء:

(Amy Sol) فنانة أمريكية من أصول كورية، تقوم بالرسم على الورق بالألوان الزيتية، تجمع ما بين الأساليب السردية والتصويرية مع الفنون الصوفية، مبينة تواصل السيدات مع المخلوقات كأصدقاء أسطوريين أو ربما "عائلات". تضم أعمالها المناظر الطبيعية الغريبة والنباتات والأشجار والضباب والسحب والزهور والتلال المتدحرجة (Abeza, 2019) كما في الشكل (2).

الشكل(2):Amy Sol, Oil on Paper, 2018, "Embers" .
https://thinkspaceprojects.com/artists/amy-sol/

ومع ذلك من الصعب تحديد نقطة البداية لظهور أتباع جدد لتيار السريالية الرقمية. لكن مع وصول تكنولوجيا الكمبيوتر كان طريقًا سريعًا للرد على الواقع المتغير بالنسبة لبعض الفنانين؛ فقد كان واقعًا جديداً ملأهم بالطاقة والتفاؤل في تحديث وتطوير السريالية من خلال الاكتشافات والتقنيات الجديدة التي تجعلها أكثر قوة.

2.2 أهم البرامج وتقنيات الرسم الرقمي

لقد قطع الفن التشكيلي عبر المسيرة الإنسانية أشواطًا مهمة في علاقته بالأشياء وتشكله مع أحداث العالم، بهدف تحقيق وجود فعلي لذاته، متركزاً على الإنجازات الشاملة ذات الارتباط الوثيق بالآلة. غزت التكنولوجيا حياتنا لتحولها من العالم الواقعي إلى عالم رقمي، الذي بات اليوم خطوة حازمة ومتسارعة لأخذ مكانة في عائلة الفنون الجميلة. لذا ساهم التطور التكنولوجي بظهور الرسم الرقمي "Digital Painting" في تسعينيات القرن الماضي، محتضناً تقنيات الرسم التقليدي كالألوان المائية والرسم الزيتي والتنقيط مع زيادة خيارات البرامج المتاحة لرسامي الفن الرقمي"Digital Art"؛ كما أصبحت التكنولوجيا الرقمية تستخدم بشكل أساسي خلال العملية الإبداعية أو العرض التقديمي، سواء باستخدام برامج الرسم أو التصميم بواسطة (التابلت أو القلم الرقمي أو الفأرة)؛ ليبتكر الفنان بطريقته الخاصة وفقاً لخيارات البرامج التي يستخدمها. ويعود ذلك إلى مدى تمتعه بالخيال الخصب من عدمه والقدرة الإبداعية على خلق إضافة الجديد للفن الرقمي (2019، الجبالي).

لذلك سأعرض أفضل البرامج لرسامي الفن الرقمي التي تم تحسينها على مر السنين، مع تناول بعض الأعمال الفنية التي يظهر من خلالها التطور التكنولوجي.

1. برنامج (Photoshop)

أدى التحديث الأخير لبرنامج الفوتوشوب إلى زيادة جودته الأمر الذي أضاف الكثير من الميزات الجديدة، لذلك يعتبر من أفضل وأشهر البرامج التي تتيح للرسام إطلاق العنان لخيالاته عندما يتعلق الأمر بالفن الرقمي، حيث قدم أحدث إصدار لأدوات جديدة مفعمة بالذكاء الإصطناعي مثل: "Warp" والتي تتحكم بشكل أكبر بالالتواء المبتكر(تشويه الصورة)، عند استخدام العقد الفردية أو تحديد مساحة أكبر يمكن للرسام تقسيم الصورة باستخدام شبكة قابلة للتخصيص والتحويل، بالإضافة إلى ميزة (Content- Aware Fill Tool) التي تتيح للعمل مع الصور الصعبة عن طريق إزالة الكائنات من المشاهد، وذلك من خلال تحديد الإنسان أو الحيوان برسم مستطيل حوله أو خط حر ليتكفل الفوتوشوب بإعطاء الشكل المطلوب، وتم تحسين ميزة العدسة بشكل كبير بإضافة زر (تعيين نقطة اتصال) للتركيز على المكان الذي يتم النقر فوقه، أي الحصول على تأثير الواقع على الكائنات، بالإضافة إلى تمكن الفنان من مشاركة جميع بياناته والوصول إلى أدواته بما في ذلك الفرش والصور والألوان والأنماط عبر جهازه الرقمي (الأسدي، 2019). كما في الشكل (3).

الشكل(3): by Max Asabin

https://121clicks.com/design/russian-digital-artist-max-asabins-photoshop-skills

2. برنامج (Corel Painter)

يستخدم هذا البرنامج للرسم والتوضيح الجليل، ويتميز بأداة أكثر تحديثًا هي"Thick Paint"، يتضمن مجموعة مختارة جديدة من الفرش، وسكاكين الألوان التي تتيح تطبيق الطلاء الرقمي في طبقات، فعند اختيار ألوان متعددة يقوم الفنان بسحبها ودفعها وكشطها وتركيبها بسلاسة باستخدام القلم بطريقة أكثر واقعية، مقارنة بالأجيال السابقة من حيث فرش الرسام، إذ نجدها تشبه صفع الطلاء الفعلي على القماش(Bagshaw, 2019) كما في الشكل(4).

الشكل(4): by Tom Bagshaw

https://eiruvsq.tumblr.com/post/186453867683/digital-artist-tom-bagshaw-hi-all-its-that/amp

3. برنامج (Clip Studio Paint)

يعتبر من أفضل البرامج الحاصل على أدوات الرسم والتلوين للفنانين الهزليين. ويمتاز بالسرعة في إنشاء فن المانجا والقصص المصورة، حيث يتميز برنامج "Clip Studio Paint" بالقلم المتقدم للحصول على ضربات ذات إحساس طبيعي وواقعية المظهر.تتوفر فيه مساطر الدقة المتقدمة مثل المنظور والتماثل

والدائرة المركزية والمسطرة الخطية المتوازية والشعاعية؛ إذ يحتوي على نموذج ثلاثي الأبعاد كبير ودعم ملحوظ الذي يسمح للفنان باستيراد الصور والنماذج ثلاثية الأبعاد ثم تحويلها كخطوط لتضمينها في العمل الفني(Coron, 2020) كما في الشكل (5).

الشكل (5): Graphixly. https://www.creativeblog.com/advice/the-best-software-for-digital-artists

2.3 التحولات التي شهدها الرسم السريالي الرقمي

منذ ظهور العصر الرقمي، تطورت التكنولوجيا مقتحمة مجال الفنون التشكيلية، وغزو برمجيات الرسم الرقمي، وبالتالي أصبحنا نشاهد ارتداد الوسائل التقليدية وتغير تقنيات وأساليب وسائل الرسم من ألفه، إلى يائه (الدرعي، 2017). وفي التسعينيات، ظهرت تحسينات في التكنولوجيا الرقمية؛ حيث سمحت للفنان بمعالجة الصور المتحركة لإنشاء مجمعات بصرية في الآونة الأخيرة (Cohen, 1982).

إن المتأمل في الفنون البصرية المعاصرة ومواقع الإنترنت، سرعان ما سيلاحظ ظهور أسلوب فني جديد ونمط تشكيلي مستحدث أساسه التشخيص الخيالي وقوامه الميدان الرقمي، إنه الرسم السريالي الرقمي الذي بدأ تدريجياً في غزو أجهزتنا الرقمية المختلفة عبر الإنترنت ليعلن عن انطلاق جيل جديد من الفنانين خلقوا لوحات رقمية عرفت ذروة إبداعها في بداية الألفية الجديدة (Chikhaoui, 2017)، معتمدة تقنيات جديدة مع قدوم العصر الرقمي. متميزة في التلاعب بالصور؛ وذلك بإعادة تكوينها وترتيبها بدلاً من الرسوم التوضيحية المرسومة؛ وهذا لخلق عالم أكثر واقعية وسحرية وغرابة (Editorial Team, 2017). وقد عملت على تغيرات رقمية، سمحت بعمل أسرع ونتائج أكثر دقة، كما أنها خففت من الأخطاء عن طريق السماح للفنان بالتراجع بأخطائه؛ لم يعد الفنان السريالي الرقمي بعيداً عن التطورات فقد جسد التحولات التي شهدها الرسم السريالي الرقمي في عصر الديجيتال، وهدم كل ما هو كلاسيكي من القيم؛ باللجوء إلى المعالجة التقنية للأثر الفني بفعل هذه الوسائل الرقمية (الدرعي، 2017).

إن أهم الاتجاهات تطوراً في الآونة الأخيرة في الرسم السريالي الرقمي، هو:

1. فن الخط

يعتبر الخط في الفن أول أحد أشكال عناصر التعبير الفني في إنشاء رسومات توضيحية وتصميمات وغيرها، كما أنه يعد تقنية ديناميكية تُحدث تأثيراً على المشاهدين بغض النظر عن التنسيق سواء أكان رسم خط تناظري أو رقمي باستخدام ضربات أساسية بأوزان وزوايا مختلفة توضح الشكل والعمق، حيث أنه لا يتضمن التظليل أو التدرج اللوني وإنما يركز على الخطوط التي بإمكانها أن تكون خطوطا ثنائية الأبعاد أو ثلاثية الأبعاد أو مجردة أو وصفية أو ضمنية، بالإضافة إلى أن الخطوط تتضمن رسومات خطية مستقيمة أو منحنية أو سميكة أو ضيقة، وهذا يعني أن الخطوط تعتمد على تقنيات أساسية يمكن التعبير عنها بنسبة قوة الإبداع عند الفنان، مما أدى ذلك إلى إنتاج رسومات خطية رقمية باستخدام مجموعة من الأدوات الرقمية التي ساعدت الفنان على تحقيق أهداف فنية وجمالية ناتجة عن أفكارهِ الإبداعية المتطورة، والبراعة اليدوية في توجيه تقنياتهِ الرقمية بطريقة أسرع وأفضل ترجمة لتجاربهِ من خلال التنويع بالخطوط (Gorman, 2018).

أ. فن ثلاثي الأبعاد

قد تطور الفن في بداية التسعينيات بشكل كبير مع تطور الحاسوب مما أدى إلى تقدم الرسوم المتحركة

ثلاثية الأبعاد ومعالجة الصور بعمق لوني (Bit24) من خلال برامج ساعدت على خلق الأشكال والأشخاص الكرتونية المجسمة، وفي 1995 ظهرت الماسحات ثلاثية الأبعاد التي بفضلها برزت المنتجات التي أضافت التظليل والخامة المطلوبة وساهمت في عمل نماذج للجسم البشري، لكنها تطورت اليوم أكثر وأصبحت إمكانية استخدام الحاسبات للحصول على القياسات البشرية وتسجيلها ومعالجتها إحصائيا ثم خلق نماذج ومحاكاة ثلاثية الأبعاد للجسم البشري مكنت الفنان أو المصمم من التفاعل معها وتوظيفها بالشكل الملائم للمنتج الذي يقوم على تشكيله أو تصميمه، ومع تطور نسخ ويندوز المختلفة أصبح التعامل مع الرسوم ثلاثية الأبعاد أسهل مما ساعد ذلك على ظهور عدد كبير من برامج التصميم ثلاثية الأبعاد التي أدت إلى تمثيل أدق التعبيرات والأحاسيس في ملامح الوجه وحركات الأصابع وغيرها. وفي النصف الأخير من التسعينيات وأوائل القرن الحادي والعشرين ازدهر مصطلح (الواقع الافتراضي) الذي غطى نطاقاً واسعاً من جرافيكيات الحاسب، وذلك يعني التمثيل شبه الواقعي للأشياء والأجسام والأشخاص وبيئات تواجدها.

ولذلك اهتم السرياليون المعاصرون بالحاسوب كإحدى السمات الأساسية في عصر العلم بهدف منح أعمالهم العمق والواقعية، والسماح لهم بتخطي حدود البعدين بالربط بين كائنات العالم الواقعي التي ساعدت على حدوث انفعال جديد لدى المشاهد (مصطفى، 64-80).

ب. تأثير الضوضاء المرئية

تعد الضوضاء المرئية من أكثر التأثيرات شيوعاً في الرسوم السريالية الرقمية والتي تم توظيفها في برمجيات الرسم والتصميم بالحاسوب لإنتاج المؤثرات البصرية وإثراء الخيال في إعادة صياغة مفردات الواقع بصورة افتراضية فيها الكثير من الغرابة والدهشة لأشكال معقدة ومشوقة لثقافة الصورة التي يُنتج منها عملٌ فائق الوضوح والتباين، حيث أن هذه التأثيرات تتمكن من إضافة المشاعر الطبيعية إلى الرسم الرقمي وجعله أكثر راحة (يوسف، 2013).

ت. الزخارف الطبيعية

في السنوات الأخيرة شكلت الزخارف الطبيعية شعبية في الرسم السريالي الرقمي معتمدة الأجهزة الرقمية في عصر التكنولوجيا، باعتبار الطبيعة مصدراً خصباً عبر عنها الفنان والمصمم ضمن نظم وعلاقات شكلية لا نهائية ذات ثراء وتنوع لا حدود له، فهي تزخر بكثير من المثيرات البصرية مما تهيئ للفنان فرص التعرف على نماذج شديدة التنوع لأسس البناء العملي الفني التشكيلي، واستثمار ما تزخر به نسق جمالية لإيجاد أنواع من الترابط بين الإنسان وبيئته، من خلال الكشف عن جوهر الظواهر الطبيعية مما جعلت السرياليين يبتعدون عن التقليد البصري بالتوجه إلى التعبير عن الرؤية المتعمقة الكامنة وراء السطح الخارجي وتركيب بنية للعناصر بناءً على فكرته بالتدخل الذاتي في صياغة المفردات ضمن عمليات التبسيط والتلخيص وعمليات الخداع البصري والعمليات الإدراكية لتحقيق الفكرة الفنية أو التصميمية (الأطروش، 2014).

ث. الألوان

أصبحت الألوان شأناً رقمياً تقنياً، تلاحظه العين وتفتقره اليد كملمس، فخزنت في الآلات والأشكال، كلها متوفرة بالدقة وبفرضيات متعددة بمجرد الضغط على زر ما، والقيام بتوزيعه دون أن تختلط أيدينا به، باعتباره العامل الأكثر تعبيراً وعاطفة في تصميم الرسوم السريالية (الدرعي، 2017).

لا تزال السريالية تزدهر وتلهم فناني العصر الحديث لاستكشاف أشكال وإمكانيات جديدة في العالم، مكنتهم من تحليل عمق الطبيعة البشرية باعتبارها نوعا من العلاجات، باستخدام برامج الحاسوب مثل (Adobe Photoshop) والذي ساعد على إنشاء الكولاج الرقمي وسهل إنشاء التجميع، ليشجع الصدفة في تكوين العناصر البصرية المتباينة، باعتباره محطة لحفظ الذكريات بطريقة فنية رائعة (Humbert, 2013).

قام الفنان (Marcel Lisboa) بإنشاء ملصقات رقمية مخدرة عالجها بطريقة فنية مجمعة بشكل سريالي،

مصدرها يبدو أنه من لوحات وتوضيحات من العصر الفيكتوري. مطوراً فن الكولاج السريالي من قبل الدادائيين أثناء وبعد الحرب العالمية الأولى (Azzarello, 2016) كما في الشكل (6).

الشكل (6): Golden-ritual-by-marcel-lisboa, 2015

https://surrealismtoday.com/surreal-collage-art-by-macel-lisboa/

لا يزال فن البوب أحد أكثر الأنواع شعبية في فن اليوم. إذ يسعى فنانو البوب إلى كسر قواعد الفن التقليدي والاستفادة من الثقافة الجماهيرية. يواصلون عملهم باستخدام تقنيات الإنتاج الضخم لابتكار قواعدهم الخاصة (Kordic, 2016).

ومن أحد رسامي البوب السريالية الرقمية الذي يتضمن عمله الرسم والتوضيح هو Christian "Schloe"، يخلق كريستيان قصصاً بصرية سريالية مؤلمة، باستخدام زخارف من الصور الفكتورية مزينة بالطيور والفراشات الأنيقة وبتلات الزهور الناعمة والمناظر الطبيعية الخلابة, متلاعباً بمفاهيم الحنين إلى الماضي وكأنه يشير ذلك من خلال وهم القماش المخدوش أيضاً والحواف القديمة البالية إلى زمان ومكان مختلفين يبدو أنه يستكشف مفاهيم الحركة والوقت (Hosmer, 2013) كما في الشكل (7).

الشكل (7): https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2013/06/Christian.Schloe.html

تحليل الأعمال السريالية الرقمية

قام الباحثان بتحليل مجموعة من الأعمال السريالية في الرسم الرقمي لعدد من الفنانين المعاصرين الذين تركوا انطباعاً وتأثيراً في عالم السريالية الرقمية. وكما تعرض منهجية الدراسة في الكشف عن ملامح السريالية الرقمية، في ضوء الأساليب والصياغات التي استحدثها الفنان السريالي الرقمي في العالم، وجاءت كيفية اختيار عينة الدراسة من خلال تحديد حدود الدراسة المتمثلة بأعمال الفنانين المعاصرين من مختلف أنحاء العالم؛ وذلك بناءً على أسس اختيار العينة المتمثلة بما يتوافق مع سؤال الدراسة الحالي.

1.3 مجتمع الدراسة:

يتكون مجتمع الدراسة من أعمال الفنانين السرياليين في مجال الرسم الرقمي المعاصر من (2014-2020). وقد قام الباحثان باختيار عينة الدراسة المكونة من (8) أعمال في هذا المجال اختياراً قصديًا؛ وذلك لشهرتهم كفنانين معروفين في بلدانهم وعلى مستوى عالمي، ولاختلاف الأسلوب والمحتوى من فنان لآخر، والتي تم عرضها في العديد من المعارض العالمية وسيتم ذكرها عند التعرف على كل فنان من خلال ما هو منشور في شبكة الإنترنت طبقاً لمسوغات موضوع الدراسة وحدودها.

2.3 عينة الدراسة:

لتحقيق أهداف البحث قام الباحثان بدراسة بعض أعمال الفنانين السرياليين في مجال الرسم الرقمي المعاصر. حيث تم اختيار عينة قصديه لبعض الأعمال الفنية السريالية الرقمية حسب توافر المعلومات حول

الفنانين وأعمالهم والبالغ عددهم 4 فنانين، وهم:

1. سيريل رولاندو (Cyril Rolando) فرنسا.
2. أليكس روميل (Alex Rommel) روسيا.
3. ماريو سانشيز نيفادو (Mario Sanchez Nevado) إسبانيا.
4. جورج غري (George Grie) روسيا.

1.3.3 سيريل رولاندو (Cyril Rolando)

ولد سيريل رولاندو عام 1984 في فرنسا. فهو عالم نفسي إكلينيكي من حيث المهنة وفنان بهواية، لديه نظرة ثاقبة خاصة بالعقل، بدأ بالرسم كهواية على جهاز الكمبيوتر في نهاية 2003 عندما كان عمره 18 عاماً محاولاً تحسين نفسه لمشاركة عمله مع المجتمع، حيث أنه استثمر عالم الفن كعامل مرتبط بطبيعة عمله بواسطة تقنيات برنامج (Photoshop) آخذاً أسلوبه المنهج السريالي/ الخيالي مترجماً مشاعره باستخدام الألوان كعلاج نفسي يخرج الألم والفرح والتوقعات من خلال هذا الفن (Moher, 2014).

الشكل(8)

اسم الفنان	***سيريل رولاندو (Cyril Rolando)***
اسم العمل	*سيمفونية وحدها A symphony Alone*
تاريخ العمل	*2019*
البرنامج الرقمي المستخدم	*Photoshop*
قياس العمل	*39.69*26.46cm*
مصدر العمل	*https://www.deviantart.com/aquasixio/art/A-symphony-alone-804950260*

وصف العمل: يتمثل العمل السريالي الرقمي في الشكل(8) المتكون من عناصر موسيقية تم تنفيذها باستخدام برنامج (Photoshop). حيث تشكلت الآلات الوترية بطريقة مبعثرة في الأمام (كالكمان والفيولا والتشيللو)، وفي الخلف مباشرة آلة النفخ (كال توبا والكلارينيت)، كذلك آلات الإيقاع التي يجلس عليها العازفون في الصفوف الخلفية (كالطبول والبيانو) ومقاعد مجهولة اللاعبين الموسيقيين، بالإضافة إلى العنصر الأساسي(المايسترو Maestro) الذي يقود الأوركسترا السيمفونية، مترجماً مشاعره بالألوان فضلاً عن التشريح الدقيق في التكوين باستخدام الألوان الساكنة والدافئة المنبعث منها السعادة كالأزرق وتدرجات البرتقالي في الخلفية.

تحليل العمل: نفذ سيريل عمله بأسلوب واقعي دقيق من حيث الأشكال في ترتيب وتنظيم الأوركسترا السيمفونية، ولكنه في نفس الوقت كونها بمهارة عالية ذات الطابع فوق الواقعي، بحيث لا يمكن أن تحدث أو تتحقق في الواقع وذلك لإبراز ملامح السريالية من خلال التلاعب بوضعية العناصر الموسيقية وخاصة الآلات الوترية باستخدام برامج الرسم الرقمي للتعبير عن خياله ليعطي شعورا باستمرارية العزف وانبعاث الموسيقى والانسجام مع ألوان الطبيعة. مضيفاً عنصرا أساسيا يقوم بعرض الأعمال الموسيقية يدعى "المايسترو" الذي جسده بطفل يبحث عن حريته من خلال إظهار الفنان لحركته ذات الاستقامة المرموقة والجدية، يبدو وكأنه على دراية عالية في عالم الموسيقى وذلك من خلال بعد اليدين عن جسم المايسترو في اتجاهين. هنا نجد الفنان قد أعطاه رمزاً كالطائر حين يفرد جناحيه مشيراً إلى اللاعبين المجهولين، وهذا ما يجعل الأمر أكثر تعقيداً لعدم وجودهم. على الرغم من ذلك يحاول أن يجعل كل عازف يتذوق ويفهم ما كتبه له المؤلف

ويُحدث تبدلا دراماتيكيا في المعزوفة. حيث تم تعبير الفنان عن خياله الخلاق من خلال الألوان الدافئة والمنسجمة التي تدل على احتواء النفس وتعزيزها، بالإضافة إلى تدرجات اللون الأزرق التي تضفي جواً من الاطمئنان وكأن قائد الأوركسترا يعيد الحياة، وبذلك أظهر الفنان القيمة الجمالية بمهارة عالية في التلاعب بالتباينات اللونية التي أعطت المشهد نوعًا من الغرابة بتصور حالم ليشكل رؤية جمالية متجددة في عالم السريالية تعكس استجابة سريعة عند المتلقي، مما تجعله يميل إلى القراءات الفكرية واسترجاع الذاكرة الصورية التي تكشف المعنى الذهني.

2.3.3 أليكس روميل (Alex Rommel)

ولد الفنان أليكس روميل عام 1989 في مدينة تيومين السيبيرية، إذ قام بدراسة تصميم الطبيعة والتخطيط البيئي في جامعة العلوم التطبيقية في Neubrandenburg. حيث أنه أنتج أول لوحات رقمية له على الحاسوب اللوحي عام 2012، فتخرج بدرجة الماجستير في العلوم عام 2013 وبعد التخرج عمل في مجال التخطيط العمراني، مستخدماً برامج مختلفة لتحرير الصور بواسطة جهازه اللوحي ليقوم بإعادة إنشاء أنماط وهياكل حركة الطبيعة بطريقته الخاصة مع المبالغة في محتويات الطبيعة ودمجها معًا (Yoo, 2015).

الشكل(9)

اسم الفنان	*أليكس روميل (Alex Rommel)*
اسم العمل	*Sky Breaker*
تاريخ العمل	*2015*
البرنامج الرقمي المستخدم	*aerroscape*
قياس العمل	*186.4*131.8cm*
مصدر العمل	*https://www.deviantart.com/aerroscape/art/Sky-Breaker-573152577*

وصف العمل: العمل الفني عبارة عن لوحة تم تنفيذها بعدة برامج حاسوبية مختلفة، حيث يعطي الفنان ملامح العمل شكلًا ثلاثي الأبعاد من خلال دمج عناصر الطبيعة مع تصوراته السريالية، والتي تمثل الماء والهواء على أنهما يتصرفان بنفس النمط ولكن على ارتفاعات مختلفة، وعلى ما يبدو أن الماء يتدفق ناتجاً عن تفاعلات بيئية تأخذ شكل تموجات الهواء في آن واحد، باستخدام اللون الأزرق المخضر الذي يمتاز بالحيوية والشفافية وعمق اللون البرتقالي مستحضراً الدفء، وفي اللوحة مثل الأرض بمساحات مسطحة الشكل خضراء وبحيرات.

تحليل العمل: لقد استطاع الفنان توظيف براعته في التعامل مع التقنية المعاصرة للبرامج الرقمية للتعبير بالألوان عن إحساسه وشعوره الفوق واقعية، ونلاحظ أيضاً أن الفنان قد استخدم عقله الباطني عبر هذه الحركة القوية لحدث بيئي عظيم كقوة الإعصار أطلق عليه الفنان اسم كسر السماء أو (قاطع السماء)، وكأنه مشهد من مشاهد يوم القيامة تمتزج فيه الجنة باللون الأخضر وجهنم باللون البرتقالي، فالعمل الفني يمثل وحدة بنائية منسجمة تحققت من خلال الألوان الباردة الدافئة والتي أضفت على العمل بعداً تعبيرياً جمالياً تعبر عن روح المعاصرة. فالبنية الشكلية الكلية تمثل مشهدا بيئيا من الطبيعة لكنه من خيال الفنان الخصب وأحلامه كفنان سريالي رقمي، وعلى هذا الأساس نجد أن أهم ملامح السريالية في هذا العمل التعبير بالألوان عن الأفكار اللاشعورية والأحلام مع مقدرة الفنان في التعامل مع تقنية الرسم الرقمي التي أكسبت العمل قيماً جمالية وفنية حولت العمل الفني من منظر مرعب إلى منظر فيه متعة وراحة للمشاهد.

يرى الباحثان أن الفنان قد أبدع في التعبير عن فكرته الخيالية الخصبة فحقق بذلك بعض ملامح السريالية وهو التعبير بالألوان عن الأفكار اللاشعورية وأحلامه محققاً بذلك أيضاً بعض القيم الجمالية والفنية أهمها وحدة بناء الشكل وانسجام عناصره.

3.3.3.ماريو سانشيز نيفادو (Mario Sanchez Nevado)

يعد ماريو سانشيز رساما ومخرجا فنيا من إسبانيا، حاصلا على شهادة في الفنون الجميلة، استخدم ماريو معرفته بالبرامج مثل (Photoshop)، وحالياً يقوم بإنشاء فنه من خلال الجمع بين الصور والعناصر ثلاثية الأبعاد من أجل صنع فن رقمي، ويتخذ أسلوبه التعبيري عن الصراعات الداخلية وقضايا البشر في عوالم خيالية تهدف للكشف عن التداخل بين الحقائق السريالية واللون والتوتر البصري والعاطفي باستخدام منصات التلاعب بالصور الرقمية، وظهرت أعماله في مجلات عدة، منها (Art Design, Unexpect, Cold Fuzion, Advanced Photoshop) (Domum, 2018).

الشكل(10)

اسم الفنان	ماريو سانشيز نيفادو (Mario Sanchez Nevado)
اسم العمل	Silence الصمت
تاريخ العمل	2018
البرنامج الرقمي المستخدم	Photoshop
قياس العمل	cm23.81*15.85
مصدر العمل	https://marionevado.art/silence-surreal-art/

وصف العمل: وحين يلتفت المشاهد بالنظر إلى العمل، كما وصف الفنان، بأنه قد "يأخذه الصمت في أعماق الغابة إلى مساحة مطلقة الأطراف مع الفراشات الزرقاء". نرى العنصر الأساسي هو(الآلة الموسيقية)، وفتاة لا نعرف إذا كانت مختبئة أو أنها تستمع للآلة وتتحدث معها، مغلفة بنباتات متوهجة تبدو ذهبية اللون.

تحليل العمل: يلاحظ الباحثان بأن اللوحة تفسر حالة الفنان وما يشعر به ويعيش فيه. حيث نرى في اللوحة فتاة في غابة مطلقة، وكأن الفنان يفسر الحيرة التي كان يعيشها، والصعوبة في اتخاذ القرارات في إحدى فترات حياته؛ بسبب ضغط العمل وقلة الوقت أحياناً، بالإضافة إلى المشكلات الشخصية؛ كما ذكر بأنه قد "كسرت يدي اليمنى منذ بضعة أشهر؛ لذلك كنت معاقاً إلى حد كبير لإنهاء أي صورة جديدة"، مفسراً حالة العجز الصحي في عدم القدرة على مواجهة الصعوبة في اتخاذ قرار الإنتاج النهائي، واختيار النطاق اللوني للصورة، مسببة تلك المشكلات تأثيراً كبيراً عليه، جعلته يحتاج إلى فترة صمت مجسداً حالته بفتاة تختبئ وراء الآلة الموسيقية "التشيللو"، بالإضافة إلى ذلك؛ يلاحظ الباحثان بأن الفنان ترك الآلة الموسيقية في نقطة وسطية لا هي في حالة الانهيار ولا السقوط؛ حتى لا يفسد التكوين، مؤكدا الحيرة التي كان فيها، وعلى الرغم من ذلك؛ قد تمسك الفنان بمجموعة الألوان الذهبية والأرجوانية، التي ترمز للسحر والقوة المرتبطين بالخيال الروحي الذي يسمح بالاتصال مع أفكاره بعمق يمنح الشعور بالأمل (Sanchez, 2014).

4.3.3 جورج غري (George Grie)

ولد جورج عام 1962 في مدينة أومسك في روسيا، حيث تلقى تعليمه الفني الكلاسيكي في العديد مؤسسات الفنون الجميلة، وبعد أن بدأ حياته المهنية كرسام فنون جميلة وفنان جرافيك في التسعينيات. أقام معرضه الدولي الأول في جاليري (Mistral) في لندن يحتوي على رسومات سريالية عام 1989، ثم انتقل

جورج إلى تورنتو، كندا، حيث درس الفن الرقمي وتصميم الوسائط المتعددة، وأصبح اهتمامه الرئيسي هو دراسة برامج النمذجة ثلاثية الأبعاد وتطبيقها (Mladen, 2012).

الشكل(11)

اسم الفنان	George Grie جورج غري
اسم العمل	Confluence or Mindful State of Meditation التقاء أو حالة التأمل الواعية
تاريخ العمل	2020
البرنامج الرقمي المستخدم	Adobe Illustrator
قياس العمل	17.86*23.81cm
مصدر العمل	https://www.neosurrealismart.com/archive-works/164-Confluence-Mindful-State-Meditation.htm

وصف العمل: حالة التأمل الواعية عبارة عن عمل نحتي لبناء مجسم ثلاثي الأبعاد، ويبدو أنه بناء لكاتدرائية أو معبد يقع على جزيرة داخل البحر تحيط به المياه من جميع الجهات وقد استخدم الفنان اللون الرمادي بدرجاته المختلفة ليتناسب مع خشوع المكان، كما نلاحظ في مقدمة الجسم ملامح وجه آدمي يتوسط البناء وكأنه جزء من هيكل المعبد كدلالة رمزية للعلاقة الوطيدة بين الدين والإنسان.

تحليل العمل: لقد عبر الفنان عن مشاعره الناضجة باستخدام التقنية الرقمية بدلاً من المطرقة والأزميل وغيرها من أدوات النحاتين موظفاً البرامج الرقمية الحاسوبية في نحت هيكله البنائي وعلى ما يبدو أنه كاتدرائية أو معبد ديني، لقد طغت السريالية على العمل. فقد حاول الفنان التحرر من التفاصيل والماديات فجاءت خطوط البناء انسيابية ملساء توحي بالراحة والهدوء، وهناك أيضا الأشكال الرأسية لتوحي بالشموخ والعظمة والوقار الذي يتناسب مع المكان في الأسفل الوجه الآدمي الضخم، وكأنه يحمل المعبد على ظهره كرمز للعلاقة الأزلية والحميمية بين الدين والإنسان، إن ترابط أجزاء المجسم بهذه الحرفية قد حقق وحدة بنائية رائعة إضافة إلى إيقاع وتوازن التصميم مما حقق الفاعلية الجمالية والفنية القادرة على إثارة الراحة والهدوء عند المشاهد والمتأمل للمنحوتة والذي عزز ذلك درجات اللون الواحد وهو الرمادي.

يرى الباحثان أن من أهم ملامح السريالية التي تحققت في هذا العمل اختفاء التفاصيل سواء في مجسم البناء أو في الوجه الآدمي، وجاء الإنسان جزءا لا يتجزأ من المعبد وهو تأكيد للرمزية عن العلاقة الأزلية بين الدين والإنسان، وكذلك جاء المجسم كجزء من البحر والفضاء وقد جاءت وحدة عناصر العمل من أبرز القيم الجمالية والفنية.

1.4 النتائج

قام الباحثان بتحليل عينات الدراسة الثمانية، وتوصلت للنتائج التالية:

1. لقد تأثر الرسام الرقمي المعاصر بملامح السريالية، وظهرت جلية في عينات الدراسة على النحو التالي:
   أ. الاعتماد على الخيال الشخصي للفنان والأفكار المستمدة من الأحلام واللاشعور كما في اللوحة: شكل رقم (10) للفنان ماريو.
   ب. توظيف الرمزية للتعبير عن فكرة الفنان الرقمي، وقد ظهرت الرمزية واضحة في اللوحة: الشكل رقم (11) للفنان جورج جري.
   ت. لقد أتاحت إمكانيات البرامج الرقمية ومهارة الفنانين الرقميين في التعامل مع هذه البرامج بتلقائية مطلقة وبالتعبير بالألوان مباشرة، فجاءت رسوماتهم للظواهر والمناظر الطبيعية مشابهة للواقع

وبنفس الوقت جاءت بوضعيات بعيدة كل البعد عن الواقع والطبيعة كما في الشكل (9) كاسر السماء.

2. أما فيما يتعلق بالقيم الجمالية والفنية فقد توصل الباحثان إلى العديد من القيم الجمالية ومن أهمها:

أ. التناغم والإيقاع اللوني بين الأمامية والخلفية من جهة وبين درجات اللون الواحد من جهة أخرى وقد جاءت هذه القيمة مشتركة بين جميع عينات الدراسة.

ب. الوحدة والتناسب بين مكونات العمل وانسجام العناصر وهي كذلك مشتركة في جميع عينات الدراسة

ت. الحركة الشكلية والتباين الكبير بين المعتم والمضيء.

2.4 مناقشة النتائج

بناء على تحليل الأعمال السريالية الرقمية المعاصرة توصل الباحثان إلى النتائج المرتبطة بأسئلة الدراسة وقاما بوضع الاستنتاجات، حيث كشفت أعمالهم عن ملامح تمتاز بمحاكاة حقيقة الذات والحس الوجداني بأسلوب تعبيري مستمد من مشاهد مستحيلة وشبيهه بالأحلام التي شكلت نوعًا من الواقعية ثلاثية الأبعاد بتقنيات رقمية متعددة؛ لإبراز الملامح السريالية الرقمية كمشهد حلمي أدى الى نوع من التأثير الحسي لدى المتلقي من خلال إضفاء الإشراق والدهشة على العمل كما في الشكل (8)، والوجه المتأمل في الشكل (11)، مفسراً إمكانيات العقل البشري كجهاز معقد باستخدام مصدر الضوء دالًا على مخاوف العقل الباطن لدى الإنسان.

بينما مثلَ الشكل (9) تفاعلات بيئية من خلال تفسير الواقع بأسلوب خيالي طامسٍ للخطوط ما بين الأجزاء بواسطة تقنيات تعطي الشفافية، آخذة شكلًا دقيقًا وعميقًا؛ وذلك حرصًا على أهمية وجمال الطبيعة ومشاركة الجمهور نفسيًا وفلسفيًا في عملية التفسير لينقلها بصورة تعبيرية عالية.

وما زالت العوالم تستلهم من واقع أمراض المجتمع في عالم حالم كما في الشكل (10)، محققًا بأسلوب غريب حيث جسد ماريو حياته مبينًا عجزه بآلة موسيقية في حالة انهيار وسقوط مؤقت بألوان مشرقة ثرية تصدر الأمل موضحًا ضغوطات العمل والحياة بشكل عام، مستخدمًا النباتات المتوهجة وبيئة مطلقة ليسترجع قواه. وقد لاحظ الباحثان أن الفنان السريالي الرقمي ما زال يبحث عن قضايا المجتمع ومعالجتها بتصورات تمثل واقعنا وسلوكياتنا بمشهد خيالي.

المصادر والمراجع: Sources and references

1. الأسدي، مروة. (2020). *الفن الرقمي: مستقبل الفنون*.
2. الأطر وش، عمرو. (2014). *التصميمات التشكيلية المعاصرة في المدارس الفنية وفنانيها كمصدر لإثراء التصميمات الزخرفية*. جامعة بور سعيد. قسم التربية الفنية. *مجلة كلية التربية*. العدد 15.
3. بن فاطمة، بشرى. (2019). السريالية المعاصرة تصورات التعبير الجمالي والواقع تأثير الانتقاء ودلالة المفاهيم. *مجلة ثقافة وفنون*.
4. الجبالي، اسلام. (2019). *تطور الفنون البصرية في ضوء المستجدات التكنولوجية*.
5. الدرعي، نجم الدين. (2017). *الوسائط الرقمية وأثرها على الممارسة الفنية*.
6. مصطفى، أحمد. *تاريخ رسوم الحاسوب*.
7. يوسف. (2013). الفن الرقمي رؤية جديدة لعمق العلاقة بين الفن والتقنية. *صحيفة تطوير الذات*.
8. Fewster.Janni. (2014). *Surrealism*: Early, Neo and The Contemporary.
9. poynor, Rick. (2010). *The Complex Bonds Between Design and Surrealism*.
10. Coron, Tammy. (2020). *The Best Digital Art Software for Creatives in 2020*, From Link: https://www.creativebloq.com/advice/the-best-software-for-digital-artists
11. Bagshow, Tom. (2018). *Corel Painter 2019 Review-a Must- have Upgrade for Didital Artist*.
https://www.digitalartsonline.co.uk/reviews/creative-software/corel-painter-2019-review-must-have-upgrade-for-digital-artists/
12. Abeza, Dawit. (2019). *The Ultimate Guide to Pop Surrealism* [2020], From Link:
13. https://www.atxfinearts.com/blogs/news/the-ultimate-guide-to-pop-surrealism-2019

14. Azzarello, Nina. (2016). *Surreal Collage Art by MarcilLisboa*, From Line: https://surrealismtoday.com/surreal-collage-art-by-macel-lisboa/
15. Cohen, Harold. (1982). *Digital Art*, From Link: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/digital-art
16. Domum, (2018). *Mario Sanchez Nevado*. https://www.pixelle.co/sanchez-nevado/
17. Dr. Cramer Charles and Dr. Grant Kim. (2020). Surrealist Techniques: Collage, From Link: https://smarthistory.org/surrealist-techniques-collage/
18. Editorial Team. (2017). *Modren Surrealism and How it is Used in Design Today*, From Line: https://1stwebdesigner.com/modern-surrealism/
19. Grie, George. (2003). *Neo- Surrealism or Neosurrealism*, From Link: http://neosurrealismart.com/3d-artist-gallery/
20. Hosmer, Katie. (2013). *Christian Schloe/ Pop Surrealism Painter*, From Line: https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2013/06/Christian.Schloe.html
21. Humbert, Mirko. (2013). *Surrealism in 3D Art*. From Link: https://www.designer-daily.com/surrealism-in-3d-art-101224
22. Kordic, Angie. (2016). *What is the Lowbrow Art Movement? When Surrealism Took Over Pop*. https://www.widewalls.ch/magazine/lowbrow-art-pop-surrealism
23. Mladen. (2012). *Surrealist Artist George Grie*, From Line: https://wizzley.com/surrealist-artist-george-grie/
24. Moher. Aidan. (2014). *Artist Spotlight: Getwet with Cyril Rolando*. https://aidanmoher.com/blog/2014/09/art/artist-spotlight-cyril-rolando/
25. Sanchez Nevado, Mario. (2014). *Silence.Aegis Strife*, From Line: https://aegis-strife.net/silence-surreal-art/
26. Yoo, Alice. (2013). *Surreal Paintings Cloak People in Landscapes*, From Link: https://mymodernmet.com/moki-surreal-landscape-paintings/
27. Yoo, Alice. (2015). N*ew in Modren Shop: Alex Rommel's Surreal Digital Painting of Skies*. https://mymodernmet.com/alex-rommel-new-my-modern-shop/
28. الاقتصادية" *جريدة العرب الاقتصادية الدولية*.(2014). فن "البوب آرت" من الرسم إلى التصوير وصولاً لـ (الفوتوشوب)، ثقافة وفنون. https://www.aleqt.com/2014/10/01/article_892487.html
29. مسالخي، حنان.(2018). *"البوب آرت"* فن مبتكر يعتمد السخرية من المواقع والمجتمع. https://www.elfann.com/news/show
30. Chikhikhab، Mohamad. (2017). *السريالية الجديدة من خلال الرؤية الفنية لأنتون سيمينوف*. http://arts-et-poesies.over-blog.com/2017/12/.html

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 16، عدد4. 2023. 525 – 550

توظيف الهوية لدى الكاتب المسرحي العُماني: مسرحية (سمهري) للكاتب عماد الشنفري نموذجا

سعيد محمد السيابي، قسم الفنون المسرحية، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان.
المؤلف المسؤول: سعيد السيابي (saidm@squ.edu.om)

Received date: 1/09/2022 | **Acceptance date: 27/04/2023**

Employing Identity of the Omani Playwright: A Case Study Imad Al-Shanfari's *Samhri*

Said Mohamed AlSiyabi, Department Theater section, College Arts and Science, Sultan Qaboos University, Sultanate of Oman Jordan.
Corresponding Author: Said AlSiyabi (saidm@squ.edu.om)

الملخص

يعد موضوع الهوية الثقافية من أكثر الموضوعات تناولا وجدلا ونظرا؛ لما تتعرض له الثقافات المختلفة من عوامل التأثير والتغيير بل ومسخ الملامح أحيانا، وفي ذات الوقت ليس ثمة ما يمنع من اتصال الثقافات بعضها ببعض؛ إذ إنه لا توجد ثقافة في عزلة تامة عن غيرها من الثقافات، وهذا الاحتكاك هو مصدر ثراء لكل ثقافة.

لذا يشكّل واقع الكاتب المسرحي ومحيطه إطارا خصبا لفعل الكتابة لديه، فالنص المسرحي هو ملتقى ثقافات مجتمع الكاتب. وفي حالة كاتبنا العُماني عماد الشنفري نحن أمام نص مسرحي هو مسرحية (سمهري)، يشكل وثيقة تاريخية يمكننا عبرها قراءة هوية وتاريخ سلطنة عُمان عبر النص الذي يرسل رسالته للعالم في شكل نص مسرحي أكد على فكرة التماهي، تماهي الهويات وتداخلها.

أهمية البحث: البحث يعرف لقضية شديدة من الخطورة وهي موضوع الهوية، وهي قضية صاحبة أثر ملموس على المجتمع العُماني. مشكلة البحث: حول التساؤل الآتي: ما هي ملامح الهوية التي تجسدت في النص المسرحي (سمهري) للكاتب عماد الشنفري؟

أهداف البحث: التعرف على مكونات الهوية بشكل عام، وملامحها في النص المسرحي العُماني بوجه خاص، والتعرف على بعض مقومات الشخصية العُمانية في العصر الحديث كما يعكسها النص المسرحي عينة الدراسة. منهج البحث: النقد الثقافي. نتائج البحث: الهوية الحديثة منتجة وعابرة ومتغيرة على الدوام. الهوية الحديثة فردية، ونرى أن مبادئ الحرية والاستقلال الفردي وحقوق الفرد غير مشروطة. المسرح كيان جدي ثائر، متمرد على التابوهات وعلى جمود الرؤى الأحادية. تحارب المسرحية الفتنة واستغلال الدين لذلك.

الكلمات المفتاحية: الثقافة، الهوية الثقافية، المسرح، الكاتب المسرحي.

Abstract

The topic of cultural identity is one of the most explored and controversial subjects due to the various factors of influence, change, and, at times, distortion that different cultures undergo. Simultaneously, there is nothing preventing cultures from connecting with one another, as no culture exists in complete isolation from others. This interaction serves as a source of enrichment for each culture.

The reality of the playwright and his surroundings forms a fertile framework for his creative writing. In this context, the play becomes a melting pot of a playwright where his.her different cultures meet, mindle, and thrive. In the case of our Omani writer Imad Al-Shanfari, we are faced with a play, *Samhri*, serving as a historical document through which we can read the identity and history of the Sultanate of Oman. The play sends a message to the world in the form of a theatrical text that emphasizes the idea of overlapping and hybrid identities.

Significance of the Research: the research addresses a highly critical issue, namely the topic of identity, which has a considerable impact on the Omani society.

Research Problem: the research addresses this question, what are the characteristics of identity embodied in Imad Al-Shanfari's play, *Samhri*?

Research Objectives: the research aims to understand the components of identity in general, and its characteristics in Omani Drama in particular, and to explore some elements of Omani personality in the modern era as reflected in the play.

Research Methodology: the study uses cultural criticism.

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.4.6
Cited by: Jordan J. Arts, 16(4) (2023) 525- 550

Research Findings: modern identity is dynamic, transcendent, and ever-changing. It is individualistic, with principles of freedom, individual independence, and individual rights being unconditional. Theater emerges as a dynamic entity, rebelling against taboos and the rigidity of monolithic perspectives. The play combats discord and the exploitation of religion.

Keywords: Culture, Cultural Identity, Theater, Playwright.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

موضوع الهوية الثقافية من أكثر الموضوعات تناولا وجدلا في معظم مجتمعات العالم في الوقت الراهن؛ نظرا لما تتعرض له الثقافات المختلفة من عوامل التأثير والتغيير والتبديل، بل ومسخ الملامح الأساسية المميزة نتيجة لازدياد الاتصال والتبادل الناجمين عن الثورة الإلكترونية الحديثة وما يترتب عليها من تدفق المعلومات العابرة للقارات، وذوبان الفواصل بين الشعوب والمجتمعات والثقافات؛ وبالتالي هيمنة الثقافات المصنعة لوسائل الانتشار الإلكتروني بمختلف أنواعها.

في المقابل "ليس ثمة ما يمنع بطبيعة الحال من اتصال الثقافات بعضها ببعض ومن الاستعارات المتبادلة بين الثقافات المختلفة، فإنه لا توجد ثقافة أبدا في عزلة تامة عن غيرها من الثقافات" (أبو زيد، 2013، ص 6)، بل هي على العكس من ذلك تماما، تقيم علاقات وصلات قوية ومستمرة مع ثقافات المجتمعات والشعوب الأخرى المجاورة، وقد زادت ثورة الاتصالات الإلكترونية الحديثة من إمكان الاتصال بكل ثقافات العالم بغير عناء.

وهذا الاحتكاك بين الثقافات وما يترتب عليه من استعارات وتأثيرات متبادلة هو مصدر غنى وثراء لكل ثقافة منها على حدة، كما أنه عامل أساسي في تعميق الثقافة وتوسيع آفاقها ما دامت هذه الاتصالات أو الاحتكاكات تتم بطريقة طبيعية ولا تُخفي وراءها نزعات للهيمنة وظهور نزعات الانطواء الثقافي على الذات كوسيلة للمحافظة على الهوية الثقافية.

وقد برزت كل هذه التجليات والتخوفات جلية في التساؤل التالي: ما هي ملامح الهوية التي تجسدت في النص المسرحي (سمهري)؟ كيف يرى غالبيتنا أطلال التاريخ وشواهده؟ هل الهوية ثابتة أم متغيرة؟ هل الهوية يحددها الصفاء العرقي واللوني؟

مبررات إجراء الدراسة:

ليس أشد خطرا على المجتمعات الإنسانية من صياغة هويتها وإعادة تعريفها بنفسها فكريًا وسياسيًا ودينيًا، فالشخصية الاجتماعية لها من الخصوصية ما للشخصية الفردية، بل وأكثر منها، فكما لكل إنسان شخصيته التي يمتاز بها عن غيره، وبها يعرف ويوصف، وبها يتحقق وجوده الإنساني، فكذلك لكل مجتمع هويته وشخصيته التي يوجدها ويعدم بعدمها، ومن هنا كانت هوية كلِّ مجتمع هي روحه التي لا قوام له في عالم الإنسانية إلا بها.

وكأن عماد الشنفري في (سمهري) يقول كيف تمر هذه الأشياء أمامي اعتباطيًا؟! لذلك كانت الإجابة هي المسرحية ذاتها؛ حيث يبحث المؤلف في أطلال التاريخ وشواهده عن بعض كنوز التاريخ التي تعلي من شأن هويتنا.

وقد أصبح موضوع الهوية اليوم في ظل الانفتاح العالمي، وصراع الحضارات وتدافعها للحفاظ على خصوصيتها، من أكثر القضايا أهمية وخطورة.

ولعل سلطنة عُمان في أشد ما تكون الحاجة لتجذير هويتها وتعميقها وصياغتها على نحو يعبر عن ذاتها وشخصيتها وخصوصيتها، ويحقق لها وحدتها وقوتها، خصوصا وهي تعيش سرعة التحولات العالمية الفكرية

والسياسية والاجتماعية والتطورات في المجال التقني الذي أصبح الوجه الآخر للحياة المعاصرة والتكيف البيئي والإسكاني والتعليمي المتسارع، فكل هذا يمتزج مع تشكل الوعي على نحو يخدم الاستقرار، ويقلل مما بات العُمانيون جميعا يعيشون في النقاش حوله وهو هاجس المستقبل المجهول، وتحديدا إذا نضب النفط، الذي هو العمود الفقري للتنمية والاقتصاد الصاعد بدولهم، فقد ثبت لهم بالدليل والبرهان بأن الواقع السياسي لا يشكل وحده هوية دائمة راسخة، بل هوية طارئة عرضة للزوال، حال تغير الأوضاع السياسية، فالحوادث السياسية قد تشكل الهوية، ولكنها وحدها لا تستطيع أن تحافظ على الهوية.

أهمية البحث:

1. التعرفُ على ثقافةِ المُجتمع العُماني لما يحتويه من ثقافات مختلفة.
2. التعرفُ على طبيعةِ الأعمال المسرحية وكيف عالجت الأخطار الخاصة بالهوية الثقافية.
3. الكشفُ عن مدى تأثر الهوية الثقافية للكاتب المسرحي العُماني.

هدف البحث:

التعرف على مكونات الهوية بشكل عام، وملامح الهوية في النص المسرحي العُماني بشكل خاص في حدود البحث الزمانية: من 2018 إلى 2022، وحدوده المكانية: سلطنة عُمان، وحدوده الموضوعية: مسرحية (سمهري) للكاتب عماد الشنفري.

مصطلحات الدراسة:

هوية، (Identity):

"لا يثير هذا المصطلح –في الوعي العام– إلا مسألة الهوية القومية أو الثقافية/ الاجتماعية لمجتمع ما من السكان يشتركون في وطن بعينه ويتمتعون بأوضاع المواطنة من واجبات وحقوق تنطلق من اشتراكهم في هوية واحدة بمعنى أنهم يشتركون في خصائص عامة تنبع من المكونات الأساسية والأولية للثقافة، أي اللغة والأعراف والعادات الاجتماعية وأساليب ممارسة الحياة اليومية ونسج علاقاتهم بالكون وبالآخرين. وذلك إضافة إلى انتمائهم لأرض ودولة ونظام سياسي/ اجتماعي واحد" (خشبة، 2006، ص366). ولعل الهوية الخليجية خير مثال، خاصة الصلات ونقاط التشابه والتقارب بين بلدان الخليج العربي.

ولعله من هذا المفهوم (السياسي فقط أو غالبا) لمصطلح (الهوية) أن أصبحت كلمة الهوية في بلاد عربية كثيرة هي اسم جواز السفر أو البطاقة الشخصية، غير أن هذا المدلول السياسي، والاجتماعي، والثقافي، والقانوني لمصطلح الهوية ليس إلا أحد التطبيقات الحديثة نسبيًا للمفهوم، والمدلول الفلسفي الأصلي للمصطلح أو -في الحقيقة- ليس إلا التطبيق العملي الحديث لأحد المفاهيم الفلسفية العديدة التي صاغها واستولدها الفكر الإنساني لهذا المصطلح الفلسفي الذي تحول إلى مشكلة فكرية كاملة.

ولما كانت الهوية تُعنى فلسفيًا بقضية تماثل شيء مع شيء آخر، أو تماثل الشيء مع نفسه ببقاء خصائصه على ما هو عليه ودوامه؛ فقد طرحت الفلسفة –منذ بدايتها المعروفة منهجيًا– إشكالية الهوية على المستويين: الكيفي والكمي.

يعرف قاموس أكسفورد الهوية (Identity) بأنها حالة من التطابق والتماثل المطلق والتشابه الدقيق، ومن هو ذلك الشخص. والاسم مستمد من الفعل (Identify) ويشير أكسفورد إليه بأنه يعني أن تقول أو تظهر وتثبت ماهية الشخص أو الشيء.(Hornby, et al.,1974, P421) كما يعرف المعجم الوجيز الهوية بأنها هي (الذات) اسم الشخص وجنسيته ومولده وعمله (المعجم الوجيز، 1995، ص 654). وبالتالي تذهب التعريفات اللغوية إلى أن الهوية هي الذات، ومجموعة من المحددات التي تجتمع لتعطي شخصا ما أو مجموعة من الأشخاص تحديدا معينا يُعرف بالهوية. كما تفترض وجود محددات لتشير لفرد أو شيء ما لتعطي له كينونته وهويته التي تميزه عن الآخر. فالهوية بمفهومها الشائع لا نختلف على كونها مكونات تتلاقى

لتكون تحديدا وتعريفا بمجموعة أو أفراد تميزهم عن غيرهم، كالجنسية والعرق والموروثات الثقافية والشعبية والدينية؛ وبالتالي تحمل الهوية في تحديدها شقي الأنا والآخر؛ حيث ما يميز الأنا عن الآخر هي محددات هويته.

خاصة أن المكونات الأساسية للهوية هي موضع جدال حيث إن هناك وجهتي نظر متعارضتين لتحديدها. فالمفهوم الأول يرى بأن الثقافة والهوية لمجموعة محددة من الناس ثابتة، ذات ملامح وسمات جوهرية في كل العصور والأماكن. بينما تتناقض وجهة النظر تلك مع منظري ما بعد البنيوية التي ترى بأن الهوية تكون نتاج تأثر بعوامل الأيديولوجية والخطاب واللغة. وقد لقي المفهوم الثاني قبولا نتيجة للحداثة والعولمة (شهواني، 2011، ص 20-21). ونتيجة لذلك فإن الهوية تتسع وتتغير باستمرار كنتيجة للتبادل الثقافي وتضافر مكونات ثقافية متعددة لتكون هوية الفرد؛ وبالتالي يمكن أن تتسع الهوية لتصبح أكثر من كونها هوية وطن أو هوية ثقافة أو ذات، بل تخرج من عباءة الجمود والثبوت إلى هوية متغيرة تتراكم عليها مكتسبات ثقافية تؤثر فيها.

وهناك رأي آخر يؤكد على أن "مفهوم الهوية يرتبط بمفهوم المنفى والهوية الثقافية، ولا يمكن استثناء عنصري المنفى والاكتساب الثقافي الذي يؤثر في هوية الفرد الثقافية ليكوّن هويته الذاتية. لكن الهوية كمفهوم ما زالت موضع خلاف وجدال نقدي ما بين المنظرين؛ حيث يرى بعضهم بأنها ثابتة ذات جوهر، وآخرون يذهبون إلى أنها أكثر اتساعا وشمولية من ذلك الجمود والثبات ليعطي للهوية عنصر التغير والتحول كنتاج لعوامل الحداثة وما خلّفته من فكرة العولمة والتأثر الثقافي ما بين المجتمعات المختلفة والأفراد" (سلامة، 2014، ص13).

وتتحدد الهوية وفقا للمفهوم السيكولوجي بأنها "الشعور بأننا نكون نفس الشخص في الوقت الحاضر والعام الماضي، وهو إحساس بالترابط يتحقق من خلال إحساساتنا البدنية (التكامل الحسي Cenesthesia)، وصورة البدن، والشعور بأن ذاكرتنا وأهدافنا وقيمنا وخبرتنا تنتمي إلينا، مع إحساس بالتفرد والاستقلال (أنا أكون نفسي) وأن البحث عن الهوية يعد الملمح الرئيسي للنمو" (عسكر، 1994، ص 38-39).

والهوية في الحضارة الإسلامية مأخوذة من (هُوَ) بمعنى جوهر الشيء وحقيقته. إنها كالبصمة للإنسان يتميز بها عن غيره. إنما هي الأمر المتعلق من حيث امتيازه عن الأغيار "والامتياز هذا بمعنى الخصوصية والتفرد والاختلاف، وهي بهذا المعنى مجموع القيم والمثل والمبادئ التي تشكل الأساس الراسخ للشخصية الفردية أو الجماعية، العامل الذي يحدد السلوك ونوع القرارات والأفعال الأصلية للفرد والجماعة" (العالم، 1998، ص 15).

من خلال عرض كل ما سبق يتبين لنا أنه "ليس هناك تعريف موحد لمفهوم الهوية، بل تعريفات متعددة تختلف باختلاف وجهة نظر الفلاسفة ومنطلقاتهم الفكرية والفلسفية، مما يزيد من صعوبة إيجاد تعريف موحد، لكننا سنكتفي بتعريفات المعاجم التي تقدم بعض الرؤى المتقاربة، حيث تجمع على مفهومي الخصوصية الفردية (التفرد) والخصوصية الجماعية (الاشتراك)" (البشري، 2015، ص 57).

إذن فالهوية هي كل ما يشخص الذات ويميزها، فالهوية في الأساس تعني التفرد، والهوية هي السمة الجوهرية العامة بثقافة من الثقافات، لذلك فإن الوظيفة التلقائية للهوية هي حماية الذات الفردية والجماعية من عوامل التأثير والتهديدات المختلفة.

الفصل الثاني

المبحث الأول، الهوية وتعدد أسئلتها:

إن إدراك الفرد لتفرد مقوماته التاريخية والثقافية والاجتماعية والدينية وما تعكسه من تمايز في المشاعر، والأفكار، والمعتقدات، والسمات والقدرات والاهتمامات، والعادات والتقاليد، واللغة، والانتماء، والقيم... وذلك في ظل التعددية في عوالم الحياة، إذ "تتسم مسألة تعدد عوالم الحياة بأنها تاريخية

وسوسيولوجية لأنها على علاقة بواقع تاريخي سوسيولوجي، ومن حيث هي كذلك تنشأ عنها مشكلات معينة، وهذه هي صعوبات انخراط الفرد في عالم متناقض بسبب كونه مجموعة من وقائع متباينة، فمثلا ينظر إلى الفردية على أنها فشل في التطبيع الاجتماعي، وأزمة الهوية على أنها صعوبة الفرد في تحديد نفسه، وربما يكون من المناسب التنويه بأن المقارنة بين تقلبات الحياة اليومية والنظريات التي ليس لها علاقة بحياة المجتمع" (إزو، 2014، ص 59).

ولكن من المؤكد أن تعددية هذه العوالم توسع من وعي الفرد وتجعله منفتحا ومثيرا للإشكاليات، وثمة عملية عقلية خاصة بمشروعية هذا الموقف باسم القيم الديمقراطية، وكل ذلك له تأثير على مشكلة الهوية. وقد انحصرت الهوية الحديثة في أنحاء أربعة وهي:

"أولا: إن الهوية الحديثة منفتحة؛ ذلك أن الفرد الحديث يدخل حياة الكبار وهو غير مكتمل، فثمة قدرة موضوعية هائلة، على تغيير الهوية فيما بعد، بل ثمة وعي ذاتي وتهيؤ لهذا التغيير، وهكذا تكون الحياة هجرة إلى عوالم اجتماعية متباينة، وإنجازا متواصلا لجملة هوايات ممكنة.

ثانيا: إن الهوية الحديثة متباينة، ومعنى ذلك أن الإنسان الحديث يستشعر عوالم اجتماعية متباينة ومتكررة من حيث هي نسبية وليست مطلقة، ومما لا شك فيه أن هذه النسبية ليست واردة في العالم الموضوعي، بل في وحدة الذات، فالهوية الحديثة منفتحة وعابرة ومتغيرة على الدوام، في حين أن الذاتية واردة في البحث عن الهوية، وهذا من شأنه أن يفضي إلى أزمة هوية في المجتمع الحديث من حيث هو مجتمع مركب ومكون من عوالم متباينة، وهذه الأزمة تعني أن الفرد الذي يحيا في عوالم متعددة ومتصارعة لا يقبل المسلّمات على نحو ما يفعل الإنسان الذي يحيا في عالم واحد حيث يجد نفسه وكأنه في بيته.

ثالثا: إن السمة الانعكاسية للهوية الحديثة تفترض أهمية خاصة للذات.

رابعا: إن الهوية الحديثة فردية، وترى أن مبادئ الحرية والاستقلال الفردي وحقوق الفرد غير مشروطة، وهذا بدوره له نتائج متعلقة بالدين، إذ يتحول من عامل تكامل اجتماعي إلى خبرة فردية وخاصة" (إزو، 2014، ص 59).

يمتلك الشخص بطبيعة الحال عدة خصائص ومقومات تتضافر في تشكيل هويته وصياغته، لكنه يجهل أي تلك الخصائص يجب عليه اختيارها أو استبعادها.

ويختلف على أهمية وقيمة كل منها، عادة ما ينحو كل عضو لانتقاء مقوم وحيد يرغب في إعلانه عنوانا لهوية الجماعة التي ينتمي إليها، وبالتبعية عنوانا لهويته الفردية، "وفي هذا الإطار قد تخضع الخصائص والمقومات الأخرى لعملية طرد أو لعملية إذابة ومحو، لكن الأمر لا يسير عادة في سلاسة ولا ينجح دون مقاومة، فأنصار الخصائص والمقومات المتباينة يدخلون في صراعات متواصلة، كلٌ يدافع عن الهوية التي يراها أجدر بالانتخاب، وكلٌ يأتي بالأسانيد والحجج والمبررات، من هنا ينطلق التساؤل المزمن: من نحن في حقيقة الأمر؟" (عبد العزيز، 2014، ص 75-76). لذلك يرى الباحث أنه من الطبيعي إعلان الانتماء لتلك الهوية بين الحين والحين، وكلما استدعت الظروف، لا يمنع هذا بالقطع أن تصبح تلك الهوية مستخدمة بصورة عفوية سواء في حال الهزيمة أو الانتصار. يبدو أن الميل إلى انتخاب عنصر ما وتغليبه على عناصر الهوية الأخرى يعتمد على أمور كثيرة لا تتعلق بالعنصر نفسه فقط، بل بصاحب الاختيار أيضا. تتحكم الثقافة والنشأة والمؤثرات البيئية المحيطة إلى حد ما في تكوين شخصية الفرد ونوازعه، كما تتحكم في استعداداته الفطرية لتحمل التبعات، وقدرته على الثبات في موقع الدفاع عن ذاته.

والهوية ليست تراثا جامدا ولا مجرد مجموعة من التقاليد، "بل هي دينامية داخلية وعملية إبداع مستمر تغذيها التنوعات الداخلية القائمة بصورة واعية ومقصودة".

ويعتقد (بايار) أن الهوية في أقصى أحوالها أي ما يسمى (بالهوية الأصيلة) لا تخرج عن الإطار

السياسي، فهناك "علاقة معقدة بين التصورات الثقافية والممارسات السياسية والأساليب الشعبية" (بايار، 1998، ص 71).

والهوية ليست أمرا موروثا ناشئا عن جوهر لا يتغير، أو بنية عقلية أو نفسية ثابتة، وعلى هذا الأساس فإن محاولة رسم حدود الهوية أو الخصوصية أمر صعب على صعيد الواقع؛ لذلك يرى الكثيرون أن الهوية أو الخصوصية "هي مفهوم أيديولوجي أكثر منه علمي، خاصة وأن الهوية يمكن التعبير عنها من خلال الدين أو اللغة، أو الدولة الوطنية أو القومية، وكل هذه الخصائص متغيرة حسب طريقة استخدامها وتوظيفها، لذا يمكن لمجتمع واحد أن يبدل هويته حسب المراحل التاريخية والظروف الحاكمة" (إبراهيم، 1999، ص 103).

إن الهوية تتغير ولكن وفق توازن بين الثوابت المميزة والمتحولات في العناصر القابلة للتحرك، وباختلال هذا التوازن الدقيق وحمايته ودرء الأخطار عنه.

إن العوامل الإثنية والدينية واللغوية والتاريخية تحل مكان الأيديولوجيات السياسية كعناصر أساسية في هوية الشعوب والدول، وفي مختلف أنحاء العالم بدأت الشعوب تحدد هويتها أكثر فأكثر من خلال عضويتها في مجموعات إثنية أو طوائف دينية أو مجموعات لغوية أو تاريخية.

خاصة أن المسرح أيد واقعه، فالمسرح أب للآتي في قادم الأيام هو استبصار واستذكار واختبار لمفردات الهوية في أوج طبقاتها، بل في حالة المسرح العُماني نحن أمام اكتشاف وتأكيد على لعبة الهوية العُمانية وخصوصية التجربة العُمانية المسرحية، والتي نبعت في معظمها من تاريخ المكان وزمانه الممتد والمملوء بتفاصيل الحكايا لدرجة تحولها لأساطير خاصة بالمكان.

لذلك فالهوية الثقافية -والتي تعد وفق ما سبق- "تلك الحصيلة المشتركة من العقيدة الدينية واللغة والتراكم المعرفي، وإنتاجات العمل، والفنون والآداب والتراث والقيم والتقاليد، والعادات والأخلاق والتاريخ والوجدان، ومعايير العقل والسلوك، وغيرها من المقومات التي تتمايز في ظلها الأمم والمجتمعات، وهذه ليست عناصر ثابتة، بل متحركة ومتطورة، باعتبارها مشروعا آنيا ومستقبليا يواكب مستجدات العصر، وهي قابلة للتأثير والتأثر، وكما يوجد قدر كبير من الثقافة إنساني مشترك نتيجة التواصل والتفاعل بين ثقافات الأمم المختلفة، يوجد قدر خاص يحفظ هوية مجتمع من المجتمعات" (الحمد، 2001، ص 138). فالهوية لا تستخدم لصفة مشتركة لأنماط الحياة والنشاط، بل للأحاسيس الذاتية لأي قوم لهم تجارب مشتركة وسمة أو سمات ثقافية مشتركة (عادات أو لغة أو ديانة).

إذن فالمقصود بهوية ثقافية جماعية هو تلك الأحاسيس والقيم المتعلقة بالإحساس بالاستمرارية والذكريات المشتركة وشعور بوحدة المصير، يجمع بين فئة من الأفراد لها تجارب وسمات ثقافية مشتركة، وبذلك يكون لكل ثقافة من الثقافات مجموعة من الخصائص الفارقة عن الثقافات الأخرى، لتبرز هويتنا نحن العرب الآن كأنها وجدت في الماضي واكتملت هناك وأصبحت جوهرا صافيا نسعى لعصرنته، ذلك أننا لا نسهم في الحاضر، فقد أصبحنا مستهلكين للفكر أكثر من مبدعين له، وهذا شيء طبيعي ما دمنا على المستوى الاقتصادي نستورد أكثر مما نصدر ونستهلك أكثر مما ننتج.

"والمشكلة أن الحديث عن الهوية أيًا كانت، عادة ما يصاغ في عبارات فضفاضة تفتقر إلى الدقة والتحديد، بالإضافة إلى أن إبراز خطاب الهوية والخصوصية الثقافية في بعض المراحل التاريخية، عادة ما يكون نوعا من أنواع المقاومة غير المباشرة للأفكار العالمية الجديدة والنقدية، والتي من شأنها أن تزعزع المواقع التقليدية لنخب سياسية حاكمة تخشى من التجديد، وتحتمي بالقديم حفاظا على مصالحها الطبقية أو مكانتها المعنوية أو السياسية أو الثقافية، فعلى سبيل المثال هناك رفض المعايير العالمية لحقوق الإنسان بحجة الخصوصية الثقافية، أو رفض الديمقراطية الغربية على أساس أن لدينا نظام الشورى، مع أنه لا يمارس في التطبيق إطلاقا، بالرغم من رفع شعاراته وأعلامه" (يس، 1999، ص 44).

المبحث الثاني- الهوية الثقافية قيم حاكمة وأخرى متبدلة:

منذ عقود تلتقي معظم النخب العربية على تعريف الهوية الثقافية بأنها معطًى ثقافيٌ لا يعرف الثبات، أي يتبدل ويتطور باستمرار، بمقدار تطور أدوات الحداثة، وبمقدار الاحتكاك بالآخر سلبا أم إيجابا، كما يقول محمد عابد الجابري: "إن الهُوية الثقافية كيان يصير، يتطور، وليست معطى جاهزا ونهائيًا، وهي تغتني بتجارب أهلها ومعاناتهم، وانتصاراتهم وتطلعاتهم، وأيضا باحتكاكها سلبا وإيجابا مع الهُويات الثقافية الأخرى" (الجابري، 1998، ص 298).

ويرى الجابري أن للهوية ثلاثة مستويات، هي "فردية وجمعية وقومية، جميعها لا تتميز بالثبات، بل هي متغيرة، متأثرة في ذلك بالظروف والصراعات والمصالح" (الجابري، 1998، ص 301).

ويقول محمود أمين العالم في هذا الصدد: إن "الإنسان... هو تاريخ مضاف إلى الطبيعة... باعتباره سيرورة من الوعي والإرادات والمصالح والثقافات الذاتية والجماعية المتصارعة المتفاعلة المتلاحقة، مع ضرورات الطبيعة الإنسانية والطبيعة الخارجية المادية، ولهذا فإن خصوصيته الحقيقية، هي تجمعية وتاريخية... ولذلك هي خصوصية متغيرة ومتطورة مجتمعيًا وتاريخيًا، بتغير وتطور المجتمعات، وتنامي أشكال الوعي والثقافات والمنجزات والإرادات والقدرات والمصالح المختلفة" (العالم، 1995، ص 137).

وهذان التعريفان هما الأكثر شمولا، ويجمعان ما بين معظم التعريفات السائدة في الخطاب الثقافي العربي.

في ضوء ذلك يصبح السؤال الأكثر إلحاحا هو: هل يجوز القطع مع المعيارية التاريخية في الثقافة العربية، بشقيها الأخلاقي والديني خصوصا في مسألة الهُوية الثقافية؟

الإجابة هنا ليست بهذه السهولة، وليست على هذا القدر من التبسيط، ذلك لأن أقل الأسباب التي تقول بضرورة النفي، ليس لأن التاريخين مختلفان اختلافا جذريًا فحسب، وإنما لأن منظومة مكارم الأخلاق عند العرب منذ ما قبل الإسلام، أي في المرحلة التي تسمى ظلما بالجاهلية، ما زالت فاعلة وبإيجابية عالية، حتى اللحظة الراهنة في الوعي الإنساني، وباتت بعض قيمها مشرعة في الأعراف والقوانين الدولية من خلال الأمم المتحدة ومنظماتها الفرعية، وفي المقابل لن تكون أقل الدلائل على تعاظم الفروق بين الموروثين العربي والغربي، انتفاء أية قيمة أخلاقية كانت فاعلة في المجتمعات الغربية خلال القرون الوسطى، وما زالت حتى اليوم فاعلة، وتكتسب صفة الاستمرارية انطلاقا من شرعيتها الإنسانية بالمعنيين الديني والأخلاقي، كما هو الحال بالنسبة إلى القيم الأخلاقية والدينية في الثقافة العربية والإسلامية" (وردي، 2014، ص 15، 16).

هذا يستدعي القول بضرورة التمييز بين القيم العليا الحاكمة، التي يتشكل منها مُرَكَّبُ الهُوية، المتمثلة بسمات التفرد أو التمايز، والاستمرارية، والماهية أو الكينونة، وبين القيم الفرعية، أي السمات الثانوية، مثل: الآداب والفنون والعلوم الإنسانية كافة والعادات والتقاليد، التي تُكتسب من خلال التفاعل مع الواقع الاجتماعي المعيش بكل مستوياته أو أشكاله، بتفاعلاته الإنسانية المريحة، أو بصراعاته الوحشية القبيحة، بظروفه المستقرة بالتوارث، أو الطارئة عليه سواء بالاحتكاك الطبيعي، من قبيل التجوال والترحال بالمعنيين التجاري والسياحي، أو بالغزو والحروب.

"أما في حالة الهُوية الثقافية العربية تحديدا، فنحن نقول بوجود خصوصية مضافة، أنتجتها عبقرية الصحراء الفذة التي قادت العربي من يومها، وصقلت شخصيته بلهيبها وخصبها، وخلقت فضائله ومكارمه من نقاء بواديها وصفاء فضاءاتها اللامتناهية، وإذا كانت قيمة الإباء أو الكرامة، بتعبير (إيمانويل كنت)، هي الجذر في ذات العقل الأخلاقي العملي، لكونها من صميم فطرة الخلق الصحيحة، فإن ثقافة الجوع -ونقصد هذا التعبير بالمعنى الحرفي- تتميز من حيث ارتداداتها كنتائج، لقسوتها أو سطوتها على الروح الإنسانية بقدرة فائقة على جوهرة النفس وصقلها وتنقيتها من كل أفن أو عفن، بحيث لا يقتصر دورها على إعادة

الروح إلى طبيعة فطرة الخلق التي كانت عليها، وإنما تزيدها توهجا وبريقا، وتجعلها أكثر جمالا وشفافية وشمولا، وتوسع من فضاءات فضائلها ومكرُماتها، لتغطي أكبر مساحة من سلوك الإنسان، أي بمعنى من المعاني، إن ثقافة الجوع تقوم من العربي، بمقام الكير من الحديد، فتطهره من الموبقات بكل أشكالها أو مستوياتها كافة" (وردي، 2014، ص 17).

"لذا فالهوية الثقافية هي معطى إنساني عام، يختزل الذات أو الأنا الشخصية للفرد أو الجماعة، بمقابل الآخر، القريب أو البعيد، في صراعها من أجل البقاء، سواء على مستوى تأمين الاحتياجات الروحية والجسدية، أو على مستوى مواجهة الأخطار الطارئة التي تهدد وجوده، بكل أشكالها الطبيعية والبشرية، لذلك اشتق العرب مصطلح الهوية من كلمة هو، حسب المصنفات اللغوية العربية مجتمعة، وفي مقدمتها لسان العرب، والهُوية بهذا المعنى هي سيرورة قائمة منذ الأزل على ثنائية وجودية، محكومة بفلسفة النقيضين، الشيء وضده أو نقيضه، فلسفة تجترحها ذات الفرد غريزيًا -بالفطرة - تحت سطوة هاجس البقاء بمواجهة الفناء بالدرجة الأولى، ولاحقا تأتي الهواجس الأخرى، التي يمكن أن نسميها هواجس كمالية بالمعنى الترفيهي" (وردي، 2014، ص 29). ما يعني أن مسألة الهوية الثقافية ليست قضية مستجدة، وإنما هي قديمة بتقادم الوجود الإنساني عينه، "ولذلك قامت الفلسفة منذ فجرها الأول على قراءة الذات، في محاولات مستمرة لتحليل نزعاتها، أو فك ألغازها في سيرورة الصراع الوجودي الإنساني، وفق جدلية الشيء ونقيضه، ثنائية الخير والشر، الجمال والقبح، الضعف والقوة، الحب والكراهية، الحقد والتسامح.. إلى آخر هذه الثنائية من المتناقضات في السلوك أو الطباع الإنسانية" (وردي، 2014، ص 30).

إن الدور الذي تلعبه الهوية الآن في التواصل ليس في شخصية الإنسان نفسه بحكم العلاقات الاجتماعية الموجودة في الأسرة والقبيلة فحسب، وإنما الدور المتواصل حتى في التاريخ، وفي الثقافة، وفي أيديولوجية الهويات المختلفة، يلعبه المجتمع الواحد أو في المجتمعات الأخرى.

"فالهوية هي أصل الشيء الواحد والمتعدد في نفس الوقت، سواء كانت على مستوى الفرد والمجتمع والدولة، والدول والقارات والعالم والطبيعة، الأشياء والكون في الأنظمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والقانونية والثقافية والعسكرية... إلخ، أي من شكل المجتمع الوطني إلى شكل المجتمع الدولي والقاري، في إطار أسس جديدة للأنا والذات وأناوات والذوات الجديدة والعكس صحيح في الوقت ذاته. إذا مفهوم الهوية الدولية في العالم المحض والعالم الصرف والعالم المثير والاستجابات والسلوك والموضوع المتوقع والواقع... إلخ واسع وشامل الأبعاد في التنوع والتعدد، ليس في الهويات فقط، وإنما حتى في الأنظمة المتعددة الحياتية الأخرى في هذا العصر. فالهوية هي دائما يعاد تصنيعها أو يعاد تشكيلها في داخل الممارسات والعلاقات الموجودة والأفكار. والواقع أن هناك رموزا متكررة وأفكارا متكررة اعتدنا استخدامها" (خليفة، 2002، ص 269).

المبحث الثالث- توظيف الهوية لدى الكاتب المسرحي العُماني:

في بداية هذا الجزء من الدراسة، والذي يختص برصد تجليات الهوية في المسرح العُماني، أبدأ بسؤال طرحه من قبل حسن عطية حيث يقول: (المسرح هل تعرف هويته؟) حيث يوكدها قائلا: "إنه مما لا شك فيه حدوث هذه الظاهرة ويطورها في الاتجاه الذي يريده، فلا أحد يستطيع أن يفرض المسرح على مجتمع ليس بحاجة إليه، ولا تتفق رؤيته للحياة مع رؤية هذا الفن الجمعي الإبداع والتلقي" (عطية، 2012، 10).

خاصة أن "نشأة مفهوم الثقافة الوطنية جعلت منه مفهوم مواجهة حدية بالدرجة الأولى، ومن ثم أنبت عناصره الكونية في أنساقها العلائقية على هذا الأساس، سواء من حيث العلاقة بالآخر من ناحية، والعلاقة بالذاكرة القومية من ناحية ثانية، والعلاقة بالواقع الثقافي من ناحية أخيرة، ويستوي أن ننظر إلى المفهوم من هذا الجانب أو ذاك من الجوانب الثلاثة لعلاقاتها التكوينية؛ فالنتيجة واحدة في كل الأحوال، خصوصا من حيث ذلك النزوع القطعي الذي ينسرب في كل جوانب المفهوم، ويصل ما بينها في الآليات التي تجعل من

المفهوم استجابة دفاعية، متوترة، عصابية، هي رد فعل مضاد للمخاطر المباشرة التي كانت تواجهها الأنا القومية، حيث كان عليها أن تلوذ، في صراعها المباشر مع الآخر، بما يحميها من كل ما يهددها أو ما تتصور أنه يهددها" (عصفور، 2009، ص 47).

إذ يمثل إبداع المسرح العُماني والتنظير له وحدة متكاملة من الآراء والمواقف والأسئلة التي تآلفت فيها العوامل الذاتية بالعوامل الموضوعية، وانصهرت فيها ثقافته العربية والغربية مع نشاطه الفكري لينتج جديده ومستقبله، ويبرز في هذا الإبداع – بشكل واضح – مفهوم الهوية، وفيه يتساءل المبدع العُماني عن نفسه كفرد في مجتمع، ثم يتساءل بصفته مثقفا ومفكرا عن مفهوم هذه الهوية في بعدها الاجتماعي، وتلك هي محددات الهوية؛ حيث "إن للهوية الوطنية، مسألة أساسية للمشروع الحضاري المستقبلي للدولة، ومن دونها يفقد المجتمع جوهره، وتضيع البوصلة من بين يديه" (الحسن، 2015، ص 114).

لذلك فالمجتمعات، حينما تخشى من تعرض هويتها للانكسار أو التشويه أو الغيبوبة، فإنها تهب لبلورة مدركات أفرادها عن الذات، وأول هذه المدركات الإمساك عبر فعل الهوية.

فالدول العربية تخوض الآن اختبارات سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية عسيرة، وتواجه تهديدات وتحديات جمة غير مسبوقة، وفي قلب هذه الاختبارات والتحديات يكمن سؤال الهوية، وهو سؤال عملي وتطبيقي، أكثر من مقولة نظرية في الدساتير والأناشيد.

ويحاول المسرح العُماني الإجابة عن هذا السؤال، وربما كانت الإجابة ذاتها هي أصل هذه الدراسة.

"خاصة في مجال المسرح الذي تأسس على الديمقراطية، سواء في زمن الإغريق أو في الحاجة إليه بالوطن العربي أواسط القرن التاسع عشر" (عطية، 1998، ص 3). ومن ثم أستطيع أن أزعم أن فن المسرح حالة استثنائية لا يمكن اختراقها ثقافيًا لأنه يعبر عن الموروث في المجتمع، إضافة إلى أنه فن جماعي يعتمد على الخصوصية الثقافية للمجتمع الذي ينبثق منه، فالمسرح منذ بداياته وعلى مدار تاريخه هو أكثر الفنون عامة التصاقا بالمجتمع، فهو نشاط جماعي في جميع مراحله إعدادا وتنفيذا وتلقيا.. ومن ثم فهو أكثر الفنون تعبيرا عن الموروث الثقافي للمجتمع الذي ينشأ فيه، وهو بهذه الخاصية الفريدة التي تشهد على خصوصيته في أي مجتمع من المجتمعات لا يمكن انفصامه عن المجتمع بأي شكل من الأشكال "فالمسرح لا يمكن أن يتأسس خارج ثقافته وشروطها التاريخية والمعرفية وأشكالها التراثية" (عطية، 1998، ص 3). ومن ثم يصبح من الصعب فرض موروث ثقافي لمجتمع ما على مجتمع آخر، ولذلك فأي محاولة لعولمة المسرح في حقيقتها "اغتيال لهذا المسرح وفصم عرى علاقته بواقعه، وتحويله إلى مجرد سلعة تلبي احتياجات زبون محدد، ولا ترقى بذوقه" (ونوس، 1986، ص81، 82).

إذن فالظاهرة المسرحية نفسها في كل أمة من الأمم تحمل في داخلها جينات خصوصيتها وتفردها وتميزها عن غيرها، ولكن بدرجات متفاوتة، تخضع لعوامل مختلفة من أمة إلى أخرى، ولا يمكن إغفال مدى اتصال هذه البيئات بما حولها ومدى تأثرها بها وتأثيرها فيها.

"مما لا شك فيه أن الكاتب المسرحي هو أحد العناصر الفاعلة في تشكيل الهوية الثقافية للمجتمع، سواء في عُمان، أو في أي بقعة من بقاع الأرض. هذه النتيجة يمكن استخلاصها من قراءة التاريخ القديم والحديث للحضارات المختلفة، فالكاتب المسرحي شأنه في ذلك شأن الأديب والفنان يستخدم أدواته الخاصة.

ونستعرض أهم النماذج في الكتابات التي تناولت الهوية في المسرح العُماني هي بما يلي:

عماد الشنفري:

سمهري، المزار، صباح الخير، أوراق مكشوفة، الحقيقة، كلمات، رجل بثياب امرأة، محاكمة الزمن، غيث السماء، أبو سلامة، الفوز 58، الأرض، زواج الغفلة، فندق العرب، البروفيسور جيم، كرسي الحلاق، مستشفى 2000 الخاص، عين الحسود، الغريقة، زمان كليوم، اللبانة، حمران العيون، مجنون ولا مديون،

سدرة الشيخ الأبيض، بنت الشيخ، الندبة، ترانيم، الشمس تشرق من المغرب، غرفة الحجر، علي والحيوانات، مملكة النحل، ريحانا، بيت النمل.

بدر الحمداني:

مواء القطة، فكرة، العيد، ناس الحارة السفلى، ألوان، الكوميديا الإلهية، عربة وإنسان، عواد، خيارات في زمن الحرب، ساعة رمليَّة للغضب والظلام والحب، البئر، رحلة الألف ميل، زمن العفن، صائدو الشَّمس، الحارة والزبال، مأساة بائع الأحلام الجميلة، الجحدول، بذور عبَّاد الشمس، حزاوي حمدان العور، الرغيف الأسود، دنيا الحداد، تحت ظلال السَّماء، زفت الطين، نعيم الخرفان، شريشة الهنا، الثور والبيدار، النَّصر الهزيمة.

عبد الكريم بن جواد:

السفينة ما تزال واقفة، الفلج، الكرة خارج الملعب، جدتنا العزيزة شكرا، رجل بلا مناعة، عائد من الزمن الآتي، هدف غير مقصود، البراقع، أعمال خيرية.

آمنة الربيع:

الطعنة، الحبل، الذين على يمين الملك، البئر، المعراج، الجسر، منتهى الحب منتهى القسوة، الحلم، البئر، الرحى، المُحب والمحبوب مدونة عشق ديك الجن، يوم الزينة.

عبد الرزاق الربيعي:

آه أيتها العاصفة، كأسك يا سقراط، البهلوان، الكأس، أمراء الجحيم، على سطحنا طائر غريب، لا أحد يطرق بابي، ذات صباح معتم، ضجة في منزل باردي، كهرمانة، ضياع، بنت الصياد، مطبخ الحكايات، أنوار المسيرة، حلاق الأشجار، أمراء الجحيم.

محمد الرحبي:

مرثية وحش، سعادة المدير العام، السهم، أمنيات الحلم الأخير، وإصلاحاه، ممنوع من النشر، إنسان استراتيجي، من قتل شهريار؟، هذه المدينة لا تحب الخضار، لا، الأمور طيبة، ما حدث بعد ذلك، الهيم.. تغريبة العطش، الرجل الذي نسي اسمه، وتلك القرى، أقنعة الغبار، الجرة مكسورة بالنصب.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. للثقافة دوما دور إيجابي وفاعل في كل المجتمعات.
2. قبول ثقافة الآخر أصبح أمرا حتميًا في ظل الحوار الحضاري الآني.
3. تتعدد عوالم الحياة في ظل الهوية المتغيرة.
4. طبيعة البشر أنهم في بحث مستمر عن الهوية.
5. للمسرح خطاب ثقافي يعبر عن واقع المجتمعات العربية والأجنبية وخاصة في سلطنة عُمان.
6. المسرح العُماني ناقش الهوية في أحد نصوص الكاتب عماد الشنفري.

الفصل الثاني

إجراءات البحث

أولا- مجتمع البحث:

المسرح العُماني.

عينة البحث:

مسرحية (سمهري) للكاتب العُماني عماد الشنفري.

مبررات اختيار العينة:

1. تحقيق أهداف البحث.

2. تقع ضمن حدود البحث.
3. فوز المسرحية بأعلى جائزة للنصوص المسرحية في سلطنة عُمان مما جعلها تشكل علامة فنية وجمالية.

منهجية البحث:

اعتمد الباحث على منهج النقد الثقافي لتطابق أهدافه وشروط البحث، خصوصا أنه يحتوي بداخله أكثر من منهج.

أداة البحث:

اعتمد الباحث في تحليل العينة على مؤشرات الإطار النظري.

مسرحية (سمهري) للكاتب العُماني عماد الشنفري- سمهري وفعل الهوية:

يفتتح الكاتب عماد الشنفري مقدمة مسرحيته بقوله عن النص: "إنه حاول أن يظهر تاريخ عُمان المخفي قبل الميلاد" (الشنفري، 2019، 6)، ورغبة الكاتب في توصيل رسالة المسرحية بتحديد اتصال حضارة عُمان الضاربة جذورها في أعماق التاريخ بالحضارات الفرعونية والبابلية الأخرى. وهو موضوع لم يتطرق إليه الكثير من الكتّاب العُمانيين. ويتحدث النص المسرحي عن حضارة سمهرم، وكيف وصلت الحضارة العُمانية إلى مختلف أرجاء المعمورة من الفراعنة والسومريين والبابليين وكيف انتهت هذه الحضارة.

تستثمر المسرحية الأساطير المتداولة في الثقافة العربية وفي الثقافات العالمية، فقصة العشيقين المستحيلة حيث تكون الجميلة أميرة والشاب من أوساط فقيرة متداولة في الثقافة الإنسانية، ومن قصة قيس وليلى العربية إلى قصة روميو وجولييت الأوروبية، تكاد قصة الحب المستحيل تلخص مسارا للحياة البشرية تكون في المتواضعات الاجتماعية متحكمة في رغبات الناس وإحساساتهم.

وفي السياق ذاته، تذهب مسرحية (سمهري) في اتجاه إعلاء كلمة الحب، وتمكينه من القدرة على اختراق المواضعات؛ حيث يستطيع حب (نانا) وهي أميرة ووريثة الملك للشاب سمهري ابن الخادم وأمين الخزنة، أن يخترق المواضعات ويشكل حدثا في مملكة سمهرم القديمة، وبطبيعة الحال ينحاز البناء الدرامي إلى قصة الحب، ضد مصالح الحاشية. وتستطيع الأميرة أن تقنع أباها الملك بحبها، وبصواب اختيارها لعشيقها البسيط (الناجي، 2015).

مسرحية (سمهري) ما هي إلّا قصة عشق بين محبين في بلاد كانت زاهرة وغنية قبل آلاف السنين، ولكن الدافع المأساوي للشخصيات التي تكون في قمة الحظ يعجل بنهاية مفجعة بالسم والانتحار، وهو ملمح مسرحي إغريقي بامتياز، إذ تعاقب الشخصية نفسها كأوديب الذي فقأ عينيه، وأمه جوكاستا التي انتحرت بطعن نفسها، والنماذج على ذلك كثيرة.

إن الصراع بين القوي والضعيف مكون رئيس في النص، فنجد الملك لم يترك وريثا لعرشه غير ابنته الشابة (نانا) التي تقع في حب الشاب البسيط (سمهري)، وهو ملمح قدمه العديد من الكتاب كتوفيق الحكيم في مسرحية (شمس النهار) ابنة الأمير التي ترفض المتقدمين لخطبتها وتوافق على شاب بسيط، فهذا التوافق والتمازج بين اختيار الموضوع والشخصيات مع نصوص مسرحية استلهمت التراث هو دافع للمزيد من الكتابات المسرحية العربية، وهي حقيقة أكدها المؤلف في اختياره لعنوان المسرحية التي تحمل اسم البطل (سمهري)، فهكذا هي المسرحيات التي تستند على قوة إقناع ثقافي، والمأخوذة من الأساطير والملاحم والتاريخ العظيم.

يمتلك نص (سمهري) أجواء ساحرة ورومانسية، ويحمل مضامين بعض الأجواء الشكسبيرية، ويمتلك دراميته وحواراته المكثفة، ويمتلك رؤية العلاقة بين الحاكم والمحكوم وكيف تتبدل في لحظات المصلحة بين الطرفين، والنهاية تتفق والخيال الذي نتمتع به باتجاه البحث عن أحكام اللحظة الأخيرة. فها هو سمهري يختم حواره النهائي "نانا لا تموتي. لم يخلقنا الإله لقتل أنفسنا. بل خلقنا لنحب ونعمر أرضه"

(الشنفري، 2019، 80).

لعب مع المسرح أكثر من لعبة مقدما لحلول بديلة لأحوال التعامل مع التراث والتي اجتاحها الركود والسكون والتقليد لتخرج كتاباته وكأنها تهتم بقضايا شتى، إلا أنها كتابة مشروطة بالتركيز على الفعل الدرامي وعلى تقنين الأفكار والمشاعر والمواقف والأدوار، مع إيجاد الكلام بين المتحاورين مع الربط بالجمهور؛ ليتحول الفعل الدرامي لديه كالتجربة الإنسانية التي يراها المتلقي بالعين المجردة، ويحياها بالفكر والإحساس ويسهم فيها بالقبول والرفض، كأنه يستكشف عوالم مجهولة حتى لو استخدم مفردات معلومة للقاصي والداني، وهو يستنطق المجهول من المعلوم.

ولغة الشخصيات عربية صافية من الغريب والمهجور، أسبابها ملتصقة بلغة المجتمع، "مفهومة في مستواها الأول ولكنها ذات مستويات متعددة من المعنى والإشارة والتصريح والرمز والعلامة، إذ الكلمة المسرحية والجملة المسرحية والتعابير المسرحية إجمالا إنما لا تستهلك مستوياتها المتعددة والمتنقلة من حقل دلالي إلى آخر والمشتبكة استهلاكا كليًا واحدا، بل يبقى منها من الدلالات ما هو جدير بالتفكير والشرح والتأويل والنقاش" (عيدابي، 2006، ص 19). وكلما أعاد المتلقي قراءة المسرحية فطن إلى دلالات وعلامات جديدة، تلك هي طبيعة لغة المسرح الراقي.

ففن المسرح لا يحتمل اللغو، ولا المزايدات الشعاراتية! لغته الإيجاز، والإيقاع في الجملة الواحدة يتناغم مع سائر الجمل المسرحية، تارة ببطء وطورا بتسارع متصاعد.

إذ إنه لا يكفي أن نكتب مسرحية باللغة العربية حتى تكون مسرحية عربية، وأن نتناول موضوعا عربيًا حتى تكون مسرحية عربية تنفذ إلى وعي الجمهور العربي وإلى حميميته مباشرة دون عوائق ثقافية أو معرفية، فيجب حينئذ أن تكون الجماليات من أشكال وتقنيات سردية ووصفية ورؤى عربية هي الأسس التي يقوم عليها الصرح وينهض، هو كاتب صاحب مشروع.

"المسرح حدث فني، ملمحه الأساسي (والمختلف) هو العلاقة الخاصة التي يقيمها بين الحقيقة والخيال. في المسرح يصبح الخيال حقيقة، وتتحول الحقيقة إلى خيال حقيقي وحقيقة متخيلة يجبرنا المسرح، بسبب طبيعته الخاصة، على التفكير في معنى الحقيقة والواقعية في الفن" (ترانكون، 2010، ص 440).

كما يقول سانتياجو: "إننا لا نتواصل أبدا مع الأشياء كما هي، بل كما نبنيها، لذلك، لا توجد حقيقة فريدة من نوعها وموحدة، مسبقة وخارجية، حيث إن حقيقة كتلك هي بناء معرفي موضوع اعتبارا من اللغة والثقافة. هذا الفعل هو ما يمنح مخططنا معنى؛ حيث يحاول تفسير كيف نبني تلك الحقيقة ودرجة الاتساق والثقة التي نمنحها لكل مستوى من الحقيقة المبنية" (ترانكون، 2010، ص 442)، كما في (سمهري).

إذ إن الحقيقة متعددة الأسطح يعني أنها شيء آخر وأكثر تعقيدا، إنها ما يعرفه الحس العام كحقيقة عادية أو حقيقة واقعية. واقعية محدودة لعرض هذه الحقيقة تكون محددة قليلة المنفعة في المسرح. على النقيض، يفتح مفهوم للعالم مؤسس على تعددية ما هو حقيقي، أبواب المسرح على عوالم فنية ذات معنى وعمق أكبر بكثير، كما يظهر لنا مسرح الشنفري، ليس أنه يريد إخفاء الحقيقة، بل معرفة أنها جماعية ومتعددة الأسطح، إن الشخصيات التي تسكنها متنوعة أيضا.

"يمكن أن تبني الحقيقة المتخيلة أنواعا مختلفة من العوالم، عوالم ممكنة أو عوالم مستحيلة من خلال وجهة نظر الحقيقة الفعلية (عوالم حقيقية) أو عوالم محتملة أو غير محتملة من خلال وجهة نظر تماسكها أو صلابتها الداخلية (عوالم خيالية) تنشأ هنا علاقة بين الخيال والحقيقة" (ترانكون، 2010، ص 454).

إذا يحتاج المسرح، لمنظورات مسرحية تُقدم في مكان وزمان، لتحقيق وجوده. "إن الموقف التوصيلي الخاص بالمسرح هو جوهر العلاقة –الجدلية أحيانا– التي من المعتاد تأسيسها بين المسرح والزمن الحاضر، ويجدر بالفعل أن نقدم الحاضر كزمن للأداء التمثيلي وللطابع الدرامي (ذي التمثيل المباشر) أمام الماضي كزمن للمؤلفات وللطابع السردي (ذي التمثيل غير المباشر)" (جارثيا، 2009، ص 115، 116).

المسرحي، والنشاط المسرحي يشكل سلاحا أيديولوجيًا خطرا، له شأنه وفاعليته في التأثير على الرأي العام؛ إذ إن الاتجاه السياسي وقضايا الساعة التي تطرحها بعض المسرحيات قد وجد المسرح العربي فيها ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال، والديمقراطية، ضد الحاشية ككهنة الملك.

لذلك برز (سمهري) كرمز لذاته، لا بد أن يتوازى المسرح السياسي مع ما يقدمه من قضايا تجريدية، يغلب عليها الرمز ويغلفها الإيحاء، والرمز والإيحاء هما اللذان يكملان دائرة الاتصال بين الكاتب والمتلقي، ورغم أن طبيعة استخدام الرمز تختلف من كاتب لآخر إلا أن الرمز يظل هو القاسم المشترك بين معظم الكتاب، لدرجة أن تحول إلى ذاته إلى رمز لمواصلة المسير نحو الأمام.

حتى لو كانت (نانا) ابنة الملك، فقد حاربت مع زوجها كل الظروف. لذا كان اللجوء إلى تحطيم الذات الجمعية أو تفكيكها، وإحلال تصورات مختلفة عن ذوات صغيرة وهشة، إلا أن المحصلات والرؤى التي كانت مشوشة ومرتبكة وضبابية، وبدأت في التبلور سريعا، وقد فرض وجوده، وبدأ في طرح إشكالياته، وأسئلته الجمالية، كاشفا عن مناطق جديدة ومختلفة من الوعي.

وخاصة أن "المسرح كان دائما، وعلى طول تاريخه أكثر الفنون عامة التصاقا بالمجتمع، لذلك فهو نشاط جماعي في مرحلتي الإعداد والتنفيذ، ونشاط جماعي أيضا في مرحلة التلقي، لهذا نجد أن قضية الأصالة تبرز فيه بشكل واضح، بل إنها تمثل المفتاح الأساسي لفهم ما يدور على الساحة المسرحية في كل الفترات.

ولأن المسرح كيان جدلي ثائر، متمرد على التابوهات وعلى جمود الرؤى الأحادية؛ لذلك تصبح الحرية بالنسبة له ضرورة حتمية، فالمسرح هو "الفن الوحيد الذي يواجه الفرد بصورة ذاته، ويجبره على مواجهة أفكاره ومشاعره وتناقضاته مواجهة مباشرة، وهو فن يقوم على تعارض وجهات النظر، وعلى الصراع من خلال الأحداث الفكرية والاجتماعية، وهو الفن الذي لا يلتزم بوجهة نظر واحدة، ولكن يجعل من تبادل وجهات النظر وصراعها أساسا لتقدم الأحداث، ولذلك فالقارئ أو المتفرج الذي يتابع العمل المسرحي لا بد أن يحتفظ بحرية الاتفاق أو الاختلاف مع ما يرى، وكذلك لا بد للعمل المسرحي –نصًا وعرضا- أن يمارس حرية التصور والمزاوجة بين النظريات المختلفة للواقع، مستهدفا إثارة الوعي وتحرير الفكر" (صليحة، 1999، ص 14).

الصورة المشهدية وهوية (سمهري):

يبدأ المؤلف المسرحية بكشف رؤيته وغرضه ومسيرة الذاكرة... حيث يقول: (من أطلال التاريخ وشواهده ننسج الخيال بخيوط من حقيقة، فنصبح مثل علماء الآثار، يبحثون بفرشاة بين أكوام الرمال لعلهم يجدون ما خلفته الأزمان من أمجاد، وسمهري ما هي إلا قصة عشق بين محبين في بلاد كانت زاهرة وغنية قبل آلاف السنين وصلت حضارتها إلى أقاصي الأرض).

على أن أهمية ما يهدف إليه المؤلف، يتمركز -قبل كل شيء- حول الذاكرة البشرية، وهي الشيء الوحيد الذي لا يمكن لنا الاستغناء عنه، أو التخلي عنه، سواء بإرادتنا أو عن غير إرادتنا. فالذاكرة ليست ذلك الشيء الذي ينافق أو يدعي أو يكذب أو يخادع في ذاكرتنا، يتم الحفاظ على براعتنا وتلقائيتنا التي نلقاها في لحظات العودة إلى أحداث الماضي.

حيث يكشف فيه الإنسان وراوي القصة عن نفسه، وعما يؤلمه ويتألم لأجله الإنسان ويريد أن يشارك في ألمه، ويعثر على صور متناثرة من هنا وهناك من خبراته الحياتية، وما يعانيه وما يقاسيه عبر (سمهري) وكذلك الحاكي الذي يسرد -بالنيابة عنه- "ما يخجل هو من الاعتراف به أحيانا أو التعبير عنه أحيانا أخرى. هذا التمثيل أو ذلك التماثل فوق خشبة المسرح من قبل ممثلين/ كاشفين ومنكشفين؛ يوطد العلاقة ما بينهم وبين ما يراه المشاهد أمامه، وما يعبر عنه الآخر من أجله. فالممثل/ العارض يقوم بتشخيص شخصية الراوي وباقي شخصيات قصته: يقوم بتشخيص الآخر" (راو، نيك، 2010، ص8).

والتشخيص فكرة متأصلة في الوجود البشري منذ وجود الإنسان فوق الأرض، تحيا معه حتى اليوم، وتنتهي معه بعد موته، ليبدو أمامنا المشهد ولعبة التشخيص.

والمشهد اصطلاحا يمكن أن يعتبر وحدة زمنية صغرى، تتحدد بدخول إحدى الشخصيات وخروجها، كما يعتبر وحدة تقطيع متكاملة، يتم فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد، وبذلك يقترب المشهد من مفهوم اللوحة (إلياس، ماري، قصاب، حنان، 1997، ص144). باعتبار اللوحة وحدة تقطيع بنيوية تختلف عن مفهوم الفصل والمشهد، إذ يرتبط الفصل ببناء الحدث وبتصاعده. أما اللوحة، فهي مقطع له استقلاليته ويشكل ما يسبقه وما يليه، واللوحة وحدة مكانية أيضا تمنحها استقلالية عضوية. وجه الشبه إذا فيما بين المشهد وبين اللوحة، يكمن في كونها وحدة تقطيع متكاملة، تستوعب حدثا واحدا في مكان واحد، كما في (سمهري).

إذن المشهد أصغر تقسيمات المسرحية، ويعني كل الأحاديث، منذ دخول الشخصية إلى غاية خروجها أو دخول شخصية أخرى أو خروجها. استخدم هذا التعبير في فرنسا، ولذلك هناك من يسميه (المشهد الفرنسي). ويرى بعض المهتمين بالمسرح أن التعريف الأكثر إفادة يرى المشهد أنه مادة متتابعة، تدور حول هدف واحد محدد لشخصية بعينها. نستخلص من هذا أن المشهد يبنى على حدث واحد؛ بحثا عن الإيقاع الكامن فيها، حتى يصل في الوقت نفسه إلى تنويعات هذا الإيقاع الذي يحقق التباين والاختلاف في إطار الوحدة الديناميكية للمسرحية. (جالاوي، ماريان، 1970، ص123).

ترتكز لغة المسرح على نظام يشبه لغة الكلام، إذ ما يقابل الكلمة الواحدة الملفوظة هو المشهد المسرحي المفرد، الذي يشكل أصغر وحدة في المسرحية، والذي نستلمه من الوسيط الذي هو خشبة المسرح. والفصل المسرحي هو عدد من المشاهد المسرحية، تخضع لترتيب ونظام خاص، ويقابل الفصل الجملة اللغوية في الكلام.

وربما كانت الكلمة رمزا، تجريدية للأشياء الموضوعة في التفكير، فالمشهد المسرحي أيضا ليس نقلا فوتوغرافيًا للأشياء الموضوعية، ويعني ذلك أن ما يُعرض على الخشبة وتراه عين الجمهور قد يخالف الأشياء المنقولة عن الواقع، لأن المسرح ينقل الأشياء المرئية بطريقة مخالفة للطريقة التي نرى فيها هذه الأشياء في طبيعتها، يعني ذلك أن المشهد المسرحي يتسم بملكة تجريدية مما يؤدي إلى خلق مسافة بين المشهد المسرحي وبين الواقع (الزقاي، جميلة، 2015، ص160).

فالكلمة والمشهد المسرحي، كلاهما عبارة عن مدركات حسية للأشياء وإن تباينت طريقة الإرسال والتلفظ بينهما، إذا كان مضمون اللغة هو البلاغ، والبلاغ يعني إيصال رسالة أو خبر، هذا ما حاول عماد الشنفري تأكيده في المنظر الأول وطريقة وصف المنظر.

المنظر الأول... يُفتح الستار... قصر يشرف على بحر تعبر من خلاله السفن... ثلاثة من الأبراج الحصينة تحيط بالقصر... عشرات العمال أنصاف أجسادهم مكشوفة وهم يحملون البضائع إلى تلك السفن الراسية... أغانٍ بلهجة شحرية قديمة يرددها الخدم... (ينادي منادٍ بصوت جهوري): الملك عزليط بن يدع ملك سمهرم وبلاد بونت وريدان... عالي المقام الأمير أوسر، سفير الملكة حتشبسوت ملكة مصر وبلاد كوش (بوق).

الملك عزيلط: (يشير للناس برفع رؤوسهم)...

منـاد: (البوق) فلترفع الرؤوس... يرفع الناس رؤوسهم وهم جاثون على رُكبهم.

(يقف الملك مخاطبا الجميع... وعن يمينه ويساره الجن العمالقة... وتحت قدميه يجلس الجني طوش وهو جني صغير يطير من مكان إلى آخر بأجنحة تشبه أجنحة الذبابة)

الملك: اليوم تشرفنا بزيارة سفير الملكة حتشبسوت ملكة مصر وبلاد كوش... عالي المقام الأمير أوسر... وأن لهذه الزيارة أن تكتب على صفحات التاريخ، لما بين المملكتين من علاقات قوية ومتينة... ولذا قررنا نحن عزليط بن يدع ملك سمهرم وبلاد بونت وريدان أن تعفى سفن مصر وبلاد كوش من رسوم دخول سمهرم العظيم... ونحمل عالي المقام دعوة محبة للملكة حتشبسوت بزيارة مملكتنا في الوقت الذي تراه مناسبا... أهلا بكم في سمهرم (صوت الطبول... ويقف أوسر متحدثا). (الشنفري، 2019، ص8، 9)

يرسم عماد الشنفري بذكاء الوعي بالهوية القومية لبلاد عُمان القديمة رأس المشهد من خلال الأبراج الحصينة ورموزها المادية وهي السفن، مع الإشارة إلى (نبات اللبان) كثروة قومية عُمانية.

أوسر: جلالة الملك... يشرفني أن أحمل لكم رسالة محبة وسلام من جلالة الملكة حتشبسوت ملكة مصر وبلاد كوش... وأننا نتطلع إلى تبادل أكبر في التجارة... سيدي الملك إن اللبان المعطر من بلاد بونت قد زُينت به معابدنا وحُنطت به أجساد ملوكنا... وعولجت به أمراض سقمانا... وهو أهم لدينا من الذهب الأصفر ومن خيول المعارك... وقد أمرت الملكة حتشبسوت أن تُكتب هذه الزيارة وتُنقش على معبد الدير البحري بطيبة... عاش الملك وعاشت الملكة) (الشنفري، 2019، ص10).

فالمؤلف يحاول عبر الذاكرة الفردية والجمعية (الجماعية) أن يقتحم أسوار المستور وأسراره؛ كي يكشف عن المسكوت عنه داخل الذات الإنسانية، قاصدا البحث عن أسرار البشر، للكشف عنها، وخاصة لعبة التبادل التجاري والتأكيد على قوة بلاد عُمان.

فهم أصحاب ذاكرات، سواء كانت هذه الذاكرة فردية أم جماعية، هذه الذاكرة هي المنبع البكر والمصدر الأساسي للكيان اللاشعوري للمبدع الحاكي أو القاص أو صاحب التجربة المؤداة خاصة في حالة الكاتب الذي يعترف بأن التجربة المسرحية ذاتها ما هي إلا عودة من ذاكرته الفردية والجماعية، التي يستلهمها من تجارب الوطن لتاريخ قديم مجهول في حاجة لكشف وتعرية.

إن فكرة النص تقوم في جوهرها -إذن- على الدخول في متون هذه الذاكرة واقتحامها، بل إن ذاكرة المبدع /الراوي /السارد /الحاكي تقوم في المرتبة الأولى على استنفار هذه الذاكرة الفردية والجماعية واستفزازها بهدف تشكيلها وتمثلها لتكشف عن نفسها دون خجل وليس على استحياء، تخرج لنا كما هي حتى ولو كانت صادمة قاسية في انكشافاتها وتجلياتها.

"هذه الذاكرة العنصر التكويني للمسات الشخصية الإنسانية من جانب، ومن الجانب الآخر هي المادة الأولية لتكوين المادة الدراماتورجية المسرح (البلاي باك) وتشكيله، ويعد التحرر من المعنى الحرفي لقصة بعينها إحدى خصائص دراماتورجية مسرح البلاي باك. ولذلك يعرض إطارين زمنيين هما زمن القصة وزمن الحدث الدرامي، فيلتقيان ويتباينان ويمتزجان معا في وقت واحد وهي سمات هذا المسرح" (راو، نيك، 2010، ص11).

في عالم يتشكل اليوم من جديد في ظل فقدان التوازن الذي جعل شعوبا بأكملها عرضة للاختراق تمهيدا لتفكيكها سياسيًا وثقافيًا وجغرافيًا؛ وبالتالي إلى تخريب هويتها وطمس معالمها، في هذه الظروف الجديدة يصبح البحث في الهوية ضرورة معادلة للوجود، لكونها مرتكزا ومرجعا من أجل التخطيط للواقع والمستقبل.

ويطرح البحث للحوار أمورا جوهرية نحو إعادة بناء وتشكيل الهوية عبر الحفر المسرحي في التاريخ العُماني. فإن أبرز الخطوط في الهوية الإنسانية والتي تحدد معالمها هي الخطوط الثقافية، ومن جملتها في ثباتها أو صيرورتها تتشكل الهوية الثقافية لشعب ما. ويأتي النتاج الإبداعي الفكري والثقافي والفني حاملا هذه الهوية، والمسرح كفن مركب من جملة فنون، وكأدب بما تحمل نصوصه من إبداع وجمال يبقى الحامل الأهم للهوية.

حيث "تفكيك الكيانات والشعوب، ألا يمكن لوحدة سياسية وجغرافية تتباين فيها الأعراق والثقافات أن تأتلف في وحدة تجمع المتعدد، ويحافظ كل واحد من هذا المتعدد على خصوصيته البيئية والاجتماعية والثقافية والتراثية، مع فتح النوافذ على الآخر ليتشكل هذا الكل المتعدد في سبيكة ثقافية مؤتلفة تكون هوية موحدة لهذا الشعب، ليس انطلاقا من مبدأ الحفاظ على الوجود القائم أو من يوتوبيات الوحدة، وإنما انطلاقا من الضرورات الملحة لكل جماعة في البحث عن وجود مكين وسط عالم يتملكه القوي بحيث يتشكل من توحد العناصر في هذه السبيكة وجود أقوى وثقافة أغنى، وهكذا تكون التعددية قوة إضافية في المواجهة، وتفتح مجالات أرحب في التطور الحضاري؟" (مجموعة مؤلفين، 2014، ص62). أي الانفتاح

نحو الهوية الإنسانية. ولا نعني بالهوية الإنسانية هنا الهوية القومية بمفهومها الضيق، فليس هنالك من أمة تستطيع أن تدعي هذا الصفاء، ولكنها أعم وأشمل.

عندما نطالع الهوية الإنسانية لشعب عُمان مثلا، فإننا نقرأ نصًا غنيًا بخطوطه وألوانه وتكويناته، كأننا أمام لوحة تشكيلية، فلكل جنس أو معتقد أو قبيلة أو مجتمع حضوره في هذه الهوية بما يرسمه من تكوينات وخطوط وألوان ذات خصوصية في نص الهوية التشكيلي، لتتكون من جملة هذه العناصر الغنية المتنوعة الهوية الإنسانية والثقافية، كما رسمها نص (سمهري) ببراعة ومكر.

إن الهوية إرث تكامل تكوينه عبر السنين، به تتميز الشعوب والجماعات، ولكن تبقى لعبة الحكم شاهد عيان كما يقول الملك.

الملك: الجلوس على العرش كمن يجلس وعلى رقبته حد السيف... فإن لم يكن من حوله يهابونه فإنه بذلك قد حفر قبره... فالخيانة من طبع البشر... فلا تغتري بضحكة أسنانهم، فما يخفونه أعظم مما يسرون به.

نانا: ولكني أحب سمهري.

الملك: نانا (يصرخ) الأميرة لا تأخذ إلا أميرا... وليس خادما من عامة الناس.

نانا: إنه مخلص لك ولي أكثر من نفسه (الشنفري، 2019، ص23).

"والمسرح كمنتج فني جمالي، ومنتج للفكر الإنساني، وحامل له من خلال الكلمة والرموز والدلالات التي تحملها عناصر العرض المسرحي لا يمكن أن نتصوره منفصلا عن الواقع في مختلف جوانبه الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية". (مجموعة مؤلفين، 2014، ص62)

كما يبدو لنا في لعبة سمهري المسرحية حيث يحاول المؤلف العودة للجذور بشكل ملتزم.

الالتزام هو أن يضرب المبدع المسرحي خيمته في ضمير الشعب وفي القيعان الاجتماعية، وهو اختيار تقرره إرادته الإنسانية الواعية المدركة، وموقف يتخذه عن قناعة مطلقة، يمليه عليه العقل والمنطق بعد طول بحث وتحليل. إنه التزام بالإنسان وقضاياه بالحدّين الفردي والجماعي، وشحذٌ لجميع مكونات العمل المسرحي نصًا وتشخيصا وجماليات للدفاع عن حرية الإنسان وكرامته وأمنه النفسي والثقافي والغذائي، فالمسرح يقوم بتفكيك الواقع وتعريته ورفع أقنعته وفضح مشاكله السياسية والاجتماعية والاقتصادية لرفع الغشاوة عن الأعين، وإيقاظ الغافين عن آلام وآمال الإنسان. المسرح في النهاية يثير أسئلة أكثر مما يضع أجوبة، حيث يقول الملك:

"الملك: ولماذا الإله غاضب... ألم يقل لكم... إنني أذبح كل شهر مع اكتماله... ثورا عظيما... فتسيل دماؤه على رمال البحر... فتأكله السباع وزواحف الأرض؟... إننا نعطر باللبان المقدس كل أركان المعابد... بل عطرنا بها كل أرجاء الأرض باسم سين وبعل إله القمر... فلماذا هذا الغضب؟...

شالح: ألم يخبركم الإله كيف للإله أن يكلمنا وهو يرانا منشغلين عنه بالدنيا... ومنغمسين في ملذاتنا... والأدهى من ذلك هناك من يعصيه ويتخذ غيره أربابا؟

موشا: ولهذا غضب سين وبعل إله القمر... فحجب نوره.. وهو ينذرنا عسى أن نعود لرشدنا.

الملك: ومن هذا الذي يعصي سين وبعل؟!

أشور: نحن من عصيناه... ونحن من سوف تحل عليهم اللعنة.

الملك: أفصح أيها الكاهن أشور... من تقصد بنحن؟

أشور: إنهم خدمك يا سيدي... شعب بلاد سمهرم ومعين" (الشنفري، 2019، ص30).

ولكن مهما تكن العوائق والظروف فإن المسرحي محكوم بمسؤوليته كـمبدع، وبالمصداقية في تأدية رسالة المسرح، وليس له إلا أن يخترق الواقع السياسي محللا ومنذرا ومستشرفا أن ينطلق المسرحي من موقع المتبصر الكائن في أعماق المشكلة والناس، وأن يلتزم المسرح بخطابه النابع من رؤيته التحليلية للواقع السياسي وإرهاصاته، وهذا يحتاج إلى قدر كبير من الحرية في التعبير، والمسرحي هنا يكتب بما يمليه عليه ضمير الأمة ومصلحة الوطن. بالتأكيد سيكون هذا الخطاب متعددا، ويجب أن تتسع الصدور لهذه التعددية لأنه أيًا كان هذا الخطاب واتجاهاته فإنه سيكون مخلصا، وهذا يكشف عنه الكاتب في آخر المسرحية قائلا

ملاحظاته:

"(نانا) لحن غنائي ما زال يتردد من آلاف السنين في السلطنة وبالتحديد في محافظة ظفار إلى الآن. (سمهرم) ميناء عظيم طبيعي شرق محافظة ظفار بسلطنة عُمان، بني بأياد بشرية، إنما خلقته الطبيعة بشكل مذهل فاختير ليكون ميناء لتصدير اللبان وعاصمة لإمبراطورية امتدت لكافة الحضارات وما زالت تنسج القصص حول هذا المكان لارتباطه بالجان إلى الآن! (أسماء الشخوص بالمسرحية) حقيقية من تلك الحقبة الزمنية ما قبل الميلاد (قصة المسرحية) بنيت على دراسات واستنتاجات من المؤلف، بعد دراسة مستفيضة لأكثر من عشر سنوات من خلال سؤال (كيف انتهت هذه الحضارة؟؟!!) بحيث لا توجد إجابة في أي مراجع تاريخية، ولكن هذه الدراسة خرجت بهذه الرؤية المسرحية للمؤلف وهي أقرب للصواب والحقيقة. (سين وبعل) مازالت هاتان الكلمتان إلى الآن في اللهجة الجبالية إلى الآن ويقصد بها الإله" (الشنفري، 2019، ص54).

إن تراثنا غني، ومثله واقعنا، بما فيه من أحلام وآمال وأوجاع وصراعات وانكسارات، لكن العودة الصماء إلى التراث أو الواقع ستكون عودة بليدة إذا لم تقدم شيئا. لا بد من التحديق فيما هو ماضٍ وراهن لنستطلع فضاءات الغد في شفافية وإرهاص. إن البحث عن فضاءات حرة وجديدة في النصوص المسرحية أو الممسرحة يستدعي في المقابل حرية أوسع في الإبداع والتشكيل الفني على الخشبة ليكون العرض المسرحي جامعا لأمرين: المعاصرة والخصوصية العربية، وكلاهما يشكلان هويتنا الثقافية التي تخوض اليوم مع الغزو الثقافي الجديد صراع الوجود" (مجموعة مؤلفين: 2014، ص87)

وهذا ما حاول رسمه الشنفري بكل الوسائل المتاحة، العودة للتاريخ وأصول الحضارة في هذه المنطقة وعلاقتها بالجيران وغير ذلك، لدرجة أن امتزجت الناس والأديان واللغات وتنوعت الهويات حسب قول سمهري:

"سمهري: مولاي وسيدي... منذ أن حكمتم... كان لكم دين غير ديننا... وقد أتى معكم قوم على دينكم... فعاشوا بيننا وتزاوجنا... واختلطت أنسابنا ودماؤنا... فلم يغير ذلك ما نعبد أو ما تعبدون... فنحن ندخل معابدهم وهم يدخلون معابدنا... ولم نختلف يوما على دين بل يتعايشون بسلام... فلا نزرع الفتنة بينهم... فيحل الانشقاق... وينفصل الزوج عن زوجته... والابن عن أبيه... والأخ عن أخيه... فما يريده الكهنة سوف يزرع الحقد في النفوس... ويأتي بعلم وخبر جديد... لن يقبله الكثيرون منهم.

شالح: أن يجبروا على عبادة ديننا... خير لهم من عقاب الإله.

أشور: مولاي أتريد أن يزول ملكك... ويحل عليك غضب الإله؟... إن هذه الجبال لن تحمينا من الطوفان... ولا من نيران السماء... ولا من ظلمة الليل.

موشا: إنهم قد يعارضون في بداية الأمر... ولكن ما إن يلبثوا فترة من الزمن... إلا ويروا برهان صحة ما نعبد وما كانوا عليه من ضلال.

سمهري: مولاي إن الدين في كل الأزمان شُنت عليه الحروب... وصُلبت له الأجساد... وعُلقت له الرقاب... فسالت الدماء... وحلت اللعنة... ولكل قوم إله... ونحن نعيش جميعا بسلام آمنين... فلماذا نفتح باب الفتنة... لنحرق الأرض بمن عليها (الشنفري، 2019، ص33).

إلى أن كانت النهاية الجميلة والماكرة من المؤلف في رسم المنظر الثالث حيث يجمع شتات الأماكن في مكان واحد وحضارة واحدة.

المشهد الثالث:

(باحة قصر الملك... وقد اجتمع الناس من كل صوب... تدخل رقصة للرجال على الطبول بأنغام تمزج بين العربية والإفريقية والهندية... بانتهاء الاحتفال يعتلي الملك منصة بأعلى القصر ومن خلفه الكهنة والعفاريت... بدخول الملك يسجد الجميع بوجوههم على الأرض.

بينما سمهري يدخل وهو منكس رأسه بجانب الملك... يأمر الملك برفع الرؤوس... فيرفعها الجميع وهم جاثون على ركبتيهم... يقف الملك مخاطبا الجموع):

الملك: يا شعب بلاد سمهرم ومعين... يا شعب بلاد ريدان إنني لم أخطب فيكم بليلة الزينة إلا لأمر عظيم... أمر لم يكن من

نفسي إنما أتاني من وحي عظيم... أمر إن خالفناه حرقتنا النار وأتانا العذاب المهين... وإن أطعناه زاد لنا الخير والحظ الثمين... يا شعب اللبان المعطر... منذ أن حكمناكم زرعنا الشجرة المقدسة... فوصلت إلى أقاصي الأرض تبخر أركان المعابد... وتطرد الأرواح الشريرة... وتحنط أجساد الملوك... فزادت خزائننا بالذهب... وأصبحتم بعيش رغيد... أيها الناس... جئناكم وأنتم تعبدون غير ما نعبد... وإن كانت الرعية بكل أنحاء الأرض تكون على دين الملك... ولم تكونوا على ديننا... فلم نغير فيكم ولم نأمر عليكم بشيء مخالف لما ورثتموه حتى لا نشق عليكم... ولكن أتانا أمر الإله... إله القمر... فلم يعد لنا حكم... ولم يعد لنا رأي... إننا نأمركم باتباع ديننا سين وبعل... وتكون أرض سمهرم ومعين على دين الملك... فمن خالف منكم الأمر فقد ظلم نفسه". (الشنفري، 2019، ص37).

ثنائية الحاكم والمحكوم في (سمهري):

إن العقد المبرم بين الحاكم والمحكومين لا يعني أن الحاكم لكونه أصبح حاكما ينبغي أن تعتبره الجماعة آخر بالنسبة لها، وأنه ثمة معيار آخر يتحكم في نظرة الجماعة الشعبية للآخر السلطوي، ويتمثل هذا المعيار في نهج الحاكم، فإذا كان ذا مشروعية ويعمل نهجا يهدف لصالح الجماعة الشعبية ويتلمس الجميع آثاره فإنما يؤهله ذلك كله لأن يكون سلطانا يلتف الجميع حوله لصفاته الشخصية العقلية والروحية إذ تعتبره الجماعة الشعبية أبا روحيًا أو بطلا مخلصا.. كما يمثل الملك بين رعيته.

أما إذا كان فاقدا للمشروعية ويعمل نهجا يهدف لمصالحه الشخصية أو لأعوانه وتعاني الأغلبية من آثار ذلك، فإنما يؤهله ذلك كله لأن يكون (آخر) مسيطرا يتخوفه الجميع. لكن في حقيقة الأمر أن المسألة ليست بهذه البساطة لأن وجود ثنائيات من قبيل (مشروعية/ لا مشروعية) (صالح الجماعة/ صالح الحاكم) يعنى إمكانية وجود تداخلات بين أطراف المعادلة؛ فينتج عنها شكلان واضحان يتسمان بالحدية، كما في حالة والد سمهري الذي يريد قتل الملك.

لكي ينتج أيضا عن هذه التداخلات بين ثنائيتي (مشروعية/ لا مشروعية) و(صالح الجماعة/ صالح الحاكم) يعنى إمكانية وجود تداخلات بين أطراف المعادلة؛ فينتج عنه شكلان ملتبسان ومثيران للحيرة وهما:

1. أن يكون الحاكم ذا مشروعية –وفق نظرية العالم القديم للمشروعية والمتمثلة في العصبية والتراتبية الدينية- لكن لا يعمل لصالح الجماعة.
2. أن يكون الحاكم فاقدا للمشروعية -وفق نظرية العالم القديم للمشروعية أيضا- لكن يعمل لصالح الجماعة.

ولا يخفى أن التعارض ليس هو العلاقة الوحيدة التي يمكن أن تربط بين مصالح الجماعة ومصالح الحاكم، إذ يمكن أن يكون هناك توافق بين مصالح الجماعة ومصالح الحاكم وإن كانت حالة مثالية بين نظم الحكم، مما يعنى تزايد أصناف وصور الحكم المرصودة أعلاه، إذا ما وضعنا في الاعتبار إمكانية أن يكون توافق المصالح بين الحاكم والجماعة عرضيًا ووقتيًا أو مرهونا باستكمال علاقة الحب بين نانا وسمهري.

بل إن هناك من يقوم بدور الوسيط بين الحاكم والجماعة وهم الكهنة، لا يمكن تعميم الحكم عليهم بالانصهار في السلطة إذ منهم من ابتعد عن السلطة وتحاشاها، "لكن ما نعتقده أيضا أن هؤلاء الوسطاء سواء كانوا منصهرين في السلطة أو مبتعدين عنها اشتركوا في صنع كبرى إشكاليات الثقافة العربية وهي الحفاظ على الثقافة السياسية السلبية. فطاعة أولى الأمر واجبة حفاظا على وحدة الكلمة والابتعاد عن الفتن، وهنا تبدو لعبة الكهنة (صليحة، 1999، ص14).

خلاصة القول: إن الثقافة العربية عرفت (آخر) سلطويًا، فهو آخر من حيث استناده على العصبية، وهو آخر من حيث استناده للترويج لخصوصية دينية، فكان من الطبيعي أن تصل الصورة للجماعة المحكومة، التي عليها واجب الطاعة، ليس بوصفه منتميا (للنحن) بقدر ما هو سلطوي. وفي نفس الوقت يعمل "الآخر السلطوي" على أن يشكل عبر الوسطاء (الفقهاء/النخبة) أنواعا أخرى من (الآخر) في ذهن الجماعة المحكومة استنادا لدعامتي حكمه، فدعامة الدين تعنى ضمنا أن ثمة آخر دينيًا تتحدد شكل العلاقة به وفقا لطبيعة علاقته بنظام الحكم القائم أو الدولة من حيث مدى توافق المصالح، أو تعارضها، ثم يأتي دور

الوسطاء (النخبة) لتصميم الصورة للجماعة المحكومة، فإذا ما كان التصميم محكما ومبررا بوقائع حياتية تلامسها الجماعة المحكومة كان ذلك أدعى لتثبيت صورة هذا الآخر الديني حتى يأتي تصميم جديد بمبررات جديدة ووقائع جديدة تزحزح تدريجيًا بقايا التصميمات السابقة، للدرجة التي يبدو معها للبعض أن ثمة تناقضات.

أما الدعامة الأخرى للحكم وهي العصبية، فإن كونها دعامة رئيسية للحكم يعنى ضمنا تثبيت كل قيم المجتمع الذكوري التي ترتبط بشكل أو بآخر بالعصبية، فيتشكل الآخر النوعي متمثلا في الثقافة النسوية، فالمرأة في مجتمع يتولى السلطة فيه حيث قمة الهرم الاجتماعي رجل، يستند لتحقيق ذلك واستمراره على القوة الحربية لعصبيته والعصبيات المتحالفة أو الموالية لها والمتمثلة في الرجال المحاربين، لا يمكن النظر إليها إلا بوصفها آخر نوعيًا تتحدد طبيعة العلاقة به وفقا لمعيار وحيد رئيسي وهو: أن حقوق الآخر النوعي (المرأة) هبة تهبها السلطة (الذكورية).

فقد زاد حرص الذات على تأكيد هويتها، والدفاع عنها في مواجهة تهمة الخروج على الحاكم، التي ألحقها الآخر الغربي بها، بعد أن شاع لديه الرهاب منها فاستمر في اختزال الأنا العربية في صورة نمطية مشوهة، كانت قد بدأت بالظهور منذ بداية الاحتكاك.

من هنا تأتي أهمية صوت الأنا في مواجهة صوت الآخر في المسرح، ولكي تتضح هذه في محاولة لفهم الآخر، الذي بدأ في هيئة العدو.

خاصة أن المسرح يستطيع عبر إمكاناته السردية الجمالية، أن يفضح أوهام الذات وانحرافاتها الفكرية والشعورية، خصوصا حين تسجن الآخرين في انتماءات ضيقة (مذهبية أو عرقية...إلخ مثلما يستطيع التغلغل إلى أعماق الروح الإنسانية، ليبرر قدرتها على تجاوز هذه الانتماءات، والدخول إلى عوالم رحبة، تحرر الإنسان من إكراهات تربى عليها، عندئذ يمكن للمتلقي أن يعايش مكونات أصلية، تجمع البشر، ويتبين، كيف يتحول الاختلاف إلى رحمة، فيؤسس لثقافة، ينفتح فيها الإنسان على أخيه الإنسان، ويحترم ما يميزه، خصوصا حين يتم التعرف على المختلف، الذي يغني العقل البشري، ويبث الحيوية في العلاقات الإنسانية، كما يتبين كيف يتحول الاختلاف إلى نقمة، حين يكون الهدف إهانة الآخر المختلف، وإقصاءه، كي تؤكد الذات استعلاءها، حين ترسم في هيئة من يمتلك الحقيقة المطلقة، وبذلك يقرأ الآخر قراءة مغلقة على قول واحد، يرسم صورة مشوهة له؛ فتشيع ثقافة الكراهية.

وهكذا، فإن هذه الإشكالية، تتيح فهم خصوصية الأنا التي تنشئه، حين تقوم على تعظيم الذات، وتنطلق من نظرة واحدة إقصائية، تحتقر كل من يختلف معها، مثلما تتيح لنا فهم خصوصية الآخر المختلف، الذي يبدو ديمقراطيًا في حياته الخاصة وفي إبداعه، لكنه في ممارسته السياسية يقهر المختلف عنه.

لا تتضح ملامح الهوية من دون لقاء مع الآخر، إذ إن العزلة عنه، تجعلها ذات بعد واحد، فيسرح إليها العطب والجمود، في حين نجد اللقاء معه، يمنحها أبعادا مركبة، تتفتح على أكثر من عالم، ولكن هل تشكلت هوية الأنا في الخطاب العربي عبر لقاء الآخر أم عبر مواجهته؟ أم الاثنين معا؟! ترى هل نستطيع أن ننأى بأنفسنا عنه؟ ألا نعيش أجواء حداثته، فنقطف ثمارها، على الرغم من توتر علاقتنا معه؟!

إن هذه الإشكالية هي أحد وجوه أزمتنا الذاتية، التي لا حل لها سوى تجاوز النظرة الضيقة التي ترى الحداثة الغربية من خلال ثنائية الأنا والآخر المعتدي، فعلينا أن نمارس هويتنا واختلافنا بشكل، نعيد فيه ترتيب العلاقة مع ذواتنا ومع الآخر، أي أن نغير موقفنا.

المسرح العُماني بين العام والخاص:

لرصد تجربة المسرح العُماني قديما وحديثا، وجد الباحث أنه مجبر على العودة بشكل طبيعي نحو مسار المسرح بشكل عام، ومن ثم تبلور تجربة المسرح العُماني.

إذ تطورت علاقة الإنسان القديم بالمسرح حينما ارتبط المسرح بالعقائد والطقوس الدينية، فقد حفلت ساحات المعابد في مصر القديمة بمشاهد درامية ارتبطت بالطقوس السحرية والدينية لدى المصريين القدماء، لكنها ظلت حبيسة داخل تلك الجدران؛ فماتت قبل مولدها.

وظهرت أعمال درامية أكثر نضجا عند الإغريق، وتصدق هذه النشأة الدينية أيضا على المشاهد الدرامية التي كانت تمارسها الشعوب البدائية في أفريقيا وأستراليا، وبين الهنود الحمر ممثلة في الشعائر التي كانت تمارس لاستنزال المطر، والطقوس الطوطمية ورقصات الشامان، والطقوس التي كانت تسبق الخروج للصيد (أبو زيد: 1984، ص8).

ولا تعود أهمية المسرح إلى تلك النشأة التاريخية والدينية فقط، وإنما لقيمة فن المسرح الاجتماعية في كل زمان ومكان؛ حيث إنه من أكثر الفنون التصاقا بالمجتمع، فهو بمثابة المرأة التي يعكس من خلالها الكاتب المسرحي قضايا وأوضاع المجتمع بهدف التغيير والارتقاء إلى الأفضل من نواحٍ عديدة، مثل إثارة الوعي وتنمية الحراك الاجتماعي ودعم التربية الاجتماعية بكل مظاهرها المختلفة وتنوير عقول المشاهدين، كما يحث المتلقي على الثورة الاجتماعية بمفهومها الواسع بوصفها أداة تغيير اجتماعي (أحمد صقر، 2001، ص121).

ولكي تتحقق هذه الأهداف في العمل المسرحي لا بد أن يمتلك الكاتب رؤية (فكرة) واضحة ينطلق منها أثناء كتابته لعمله المسرحي، ولا بد لهذه الرؤية من أدوات تقوم بتجسيدها في وعي المؤلف والمتلقي في ظل لعبة الهوية، لذلك فالمؤلف هنا في (سمهري) يرسم بعباراته وجمله الدرامية لوحة بصرية تقتنص مفرداتها من تقنيات الخطاب اللغوي والخطاب البصري في محاولة لخلق خطاب إبداعي هجين يؤازر تفعيل الهوية، كما يحرص الرسام في تشكيل لوحاته على أن تبدو في أجمل صورة ممكنة. نجد الكاتب أيضا حريصا على أن يظهر نصه الدرامي متماسكا في بنيانه مجسدا للفكرة التي يتولى العمل الدرامي تصويرها عبر عناصر البناء الدرامي ومن خلال هذه التشكلات والفضاءات الدرامية.

مرورا بالتاريخ والأساطير، وتفعيل لعبة تحضير التاريخ ذاته، خاصة أن رياح التغيير والانفتاح الحضاري والثقافي على العالم قد تفرض على المبدع نوعا من التحول والاتجاه نحو الحضارة دون إخضاع الخطاب المسرحي مباشرة تجاه الواقع ومتطلباته نتيجة لتلك التحولات الحضارية العالمية، وأصبح على المبدع مسايرة الحداثة الأدبية، وألا يتخلف عن قطار العصرنة واللحاق بركب التيارات الحداثية الجديدة، والعصف بالنمط المسرحي المعتاد من معطيات ثقافية وحضارية عالمية، ولم يكن الكاتب العُماني بعيدا عن هذه الظروف.

وتفاوتت نظرة المؤلفين المسرحيين للنص المسرحي، فبعضهم انتهج التجريب كوسيلة فنية زاوجوا من خلالها الربط بين الحداثة والأصالة، وبين التراث والحاضر، واستحدثوا أساليب فنية دعمت الأصول المسرحية في الكتابة الدرامية، وبرز ذلك جليًا في مسرحية (سمهري).

فطالما آمنت بأن النص المسرحي يمثل درة التاج في العملية المسرحية، إذ تنعقد عليه الأفكار وتتلاقى حوله الرؤى وتتفجر منه وبه ينابيع الإبداع، سواء اتجهت هذه الرؤى نحو عمليات إخراج النص فنيًا على خشبة المسرح، أم عمليات النقد التي تقبض على النص فتعمل فيه تفسيرا وتحليلا وتفكيكا للوقوف عند مناطق القوة والجمال والجذب، أو مناطق الضعف والقبح والعزوف، في ضوء هذه الرؤية الذاتية، شكل النص المسرحي أهمية كبرى، تراوحت هذه الأهمية في المراتب حسب ما حمل كل نص من عناصر نورانية بداخله من حيث اللغة أو التركيب الفني لنسيج العمل أو تصويره للشخصيات، أو شحن العمل كله بإيقاع متنوع يمكن سماع لحنه عبر كل سطر من سطوره، والنص المسرحي كذلك هو وسيلة الناقد لفصل الجيد عن الرديء والحكم على مرتبة الكاتب في عالم المبدعين. (ألفت شائع، 2019، ص7).

ظل النص المسرحي يحتل هذه المكانة ولم تهن أو تضعف قيمته رغم ما مر به النص في العقود الأخيرة

من القرن العشرين وبدايات الألفية الثالثة من هجوم وانكسار وتهميش وضرب في قيمته الفنية، إلى حد الوصول إلى دعاوى موت المؤلف، والاعتماد الكامل في العمل المسرحي على الرؤية البصرية والسمعية، إلا أن الكاتب عماد الشنفري على ارتباط وثيق بالتاريخ والأساطير المحلية العُمانية.

وعلى الرغم من أن طابع نمو النص كان تراكما قلبا وقالبا إلا أن وجوده شكل إضافة حقيقية ذات أبعاد كيفية جديدة على النص من حيث الشكل والمضمون، وعلى فن المسرح أيضا، ومن هذه المنطقة انطلق المسرح العُماني والمؤلف العُماني عماد الشنفري للغوص في مناطق شديدة الخصوصية حيث الإبحار في المحلية ورصد مفردات البيئة العُمانية في شتى أركانها، خاصة العودة لأسطورة سمهري راصدا التاريخ العُماني.

خاصة أن في سلطنة عُمان كان هناك كبير الأثر الإيجابي للأوامر السامية من قبل حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس المعظم -طيب الله ثراه- (1940- 2020) بتشكيل لجنة لدراسة أوضاع الدراما والمسرح في البلاد؛ مما أفضى إلى الاهتمام بهذه المنظومة الثقافية والفنية المهمة في البلاد من منطلق أن المسرح والدراما ليسا مُجرَّد ترفيه فقط، وإنَّما يقومان بأدوار مهمة في المجتمع.

ومنذ بدء ظاهرة المسرح في السلطنة ونشوء جيل واحد من الفنانين نراهم مع كل عمل جديد لا يجدِّدون إلا قليلا، ونرد ذلك إلى عدم رغبتهم في التفرغ النهائي للمسرح منعا للتضحية بمستقبلهم الوظيفي والمهني.

وفي حالة عماد الشنفري نحن أمام مؤلف أخلص للمسرح منذ مرحلة البدايات، حيث حرصه الدائم على تفعيل دور الهوية داخل كتاباته المسرحية، ولعل مسرحية (سمهري) خير مثال على ذلك، حيث العودة إلى ماضي وأساطير بلاد اللبان عُمان الحبيبة.

في تأكيدِ الهُويَّةِ الفكريَّةِ والفَنِّيَةِ للمسرح العُماني، وخاصَّة بعد أن تلقَّى المزيدَ مِنْ جُرعاتِ التَّحديثِ في إطار قضيَّةِ التنوير بشكلٍ عام، حتَّى وصلنا إلى تحديثٍ يخص مسرحنا العُماني وينطلقُ من قضايانا المحلِّيةِ، فكانت (سمهري) هي أهم تلك الأساطير المحلية.

ويؤكد ذلك المؤلف في مقدمة المسرحية (من أطلال التاريخ وشواهده تنسج الخيال بخيوط من حقيقته فتصبح مثل علماء الآثار، يبحثون بفرشاة بين أكوام الرمال لعلهم يجدون ما خلفته الأزمان من أمجاد وعبر). (الشنفري، ص6).

لذلك يجذبنا المؤلف منذ الكلمات الأولى للمسرحية داخل إطار متعمد للسير نحو التاريخ وهوية الوطن.

سمهري هوية وطن:

من الطبيعي أن كل عمل فني بمفرداته ومضامينه يؤدي خدمة للمجتمع، هذا ما تقره معظم النظريات والاتجاهات الحديثة في النقد، فالخلق الفني ينشأ أصلا من رغبة الفنان في مصالحة المجتمع عن طريق إصلاحه، فهو يكتب لأن له رؤيا تختلف عن تلك التي تسود مجتمعه (رشاد رشدي، 1979، ص61)، خاصة أن الخدمة التي يؤديها العمل الفني لا يستطيع أي عمل آخر أن يؤديها، ومن هنا بدأت علاقة المسرح بالمجتمع؛ حيث إنه قد اتخذ المسرح في الثقافات الإنسانية المختلفة أشكالا عدة منذ مرحلة المجتمعات البدائية؛ مما جعل أسباب ظهور المسرح ترجع إلى عوامل إنسانية اجتماعية، ودينية، أو نفسية أو اقتصادية وسياسية، لأن الإنسان يشكل فيها العنصر الذي يقوم عليه الوجود الاجتماعي، باعتباره جوهر المجتمع (عوني كرومي، 1995، ص127).

لذلك تحول سمهري في المسرحية إلى رمز قومي لبطل يسعى لصالح وطنه، مضحيا بالروح من أجل الحقوق؛ تأكيدا لهوية الإنسان، في دفاعه عن الوطن، كمكونات رئيسية لعملية التغيير الاجتماعي وما يشمله من تحولات في المستوى الاجتماعي والثقافي والسياسي والاقتصادي وهي مجتمعة تشكل النسق الاجتماعي

للمجتمع، وفن المسرح كأحد سياقات هذا النسق، يعد شكلا تعبيريًا واتصاليًا متغيرا، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، وبحسب الظروف الاجتماعية والتغيرات التاريخية، خاصة وأن فن المسرح يتكامل ويرتقي في مراحل اجتماعية ويختفي أو يندثر في مراحل أخرى ليتخذ أشكالا متقدمة، ويتميز بقدرته التجريبية الاختبارية في مرحلة ما، أو يبقى استنباطيًا، أو يتدنى بالخبرة والتجربة والفاعلية والانتشار في ظل عامل الهوية في مجتمع عُمان.

فكان النص خير عارض للحياة البشرية المشتركة والعلاقات المترابطة بين الفرد والمجتمع من جهة، وبين الفرد والواقع الموضوعي من جهة أخرى (باتريس بافيز، 1959، ص58). وحسب هذا المفهوم يدرس الباحث شكلا متعارفا عليه في تشكيلة اجتماعية فحسب، إنما يدرس كل الفعاليات الفنية المرتبطة بالنص المسرحي في وجود متكامل مأخوذ من أسطورة قديمة وتم وضعه في أسطورة الحاضر.

"فالمسرح هو البؤرة التي تتركز فيها تجارب الحياة التي يعيشها ذلك المجتمع، وتتجمع فيها كل الخصائص والمميزات والتحولات والاتجاهات التي تخلق منه مجتمعا متبلورا يملك كل العناصر اللازمة والضرورية لحياة صحية سليمة، وعلى ذلك لا يمكن الفصل بين الفن والحياة" (عبد العزيز مخيون، 2000، 8).

وهذا يؤكد خصوصية الظاهرة المسرحية والتي لا يخلفها النظام المستقر الجامد أبدا، بل تولد دوما من رحم فترات الانتقال والتحول التاريخي. والذي جعل من (نانا) اسما وصدى صوت لعملية العشق على مر العصور.

من المعروف أن فن المسرح يقدم ظواهر مفتقدة، بمعنى أنه يمتلك القدرة على تعويض ما يفتقده الإنسان في الواقع المعاصر؛ ومن ثم يحدث التواصل ما بين الإنسان ووجوده التاريخي، فالمسرح يعيد التاريخ البطولي للفرد في رحلة الصراع الدائمة والمستمرة، فها هو (سمهري) يقرر خوض غمار المعركة دفاعا عن معشوقته.

يبدو أن الإبداع الدرامي سوف يظل دوما في حاجة إلى تجربة اجتماعية، لذلك كان للمسرح دور ريادي في إطار حركة التغيير، أو هو يعد أحيانا أداة التغيير في الواقع الاجتماعي، وخاصة في مراحل الانتقال والتحولات والتي مرت بها سلطنة عُمان قديما وحديثا.

خاصة وأن المسرح إبداع إنساني، يكشف في محتواه وشكله عن المدى الذي وصلت إليه الجماعات الإنسانية في فهمها واستيعابها للكون والعالم والبيئة المحيطة، وتؤكد ذلك

نانا: لو فرشت لي كل الأرض ذهبا أمشي عليها ولو حولت كل بحار الدنيا عسلا لي... ما اخترت غيرك (الشنفري ص13).

لا شك أن لعبة النص هنا تؤكد على رؤية ثقافية مختلفة من مجتمع لآخر، ومتغيرة داخل المجتمع، حسب تسلسل تطوره السياسي والاجتماعي والاقتصادي، لذا كان اللجوء إلى تحطيم الذات الجمعية أو تفكيكها، وإحلال تصورات مختلفة عن ذوات صغيرة وهشة، إلا أن المحصلات والرؤى التي كانت مشوشة ومرتبكة وضبابية وبدأت في التبلور سريعا، وقد فرض وجوده، وبدأ في طرح إشكالياته، وأسئلته الجمالية، كاشفا عن مناطق جديدة ومختلفة من الوعي ولأن النص المسرحي هو تمثيل أدبي لظاهرة ثقافية؛ فقد كان من أكثر فنون الأدب استجابة لهذا المتغير، الذي أنتج وعيا جديدا بالذات، كان أول ملامح هذا الوعي هو الرغبة في تحطيم الثوابت والمطلقات، والمفاهيم اليقينية التي تحكم الإبداع الأدبي.

(سمهري) خطاب للهوية أم انتزاعها؟

غالبا ما تُنتزع الحقوق وتسترد بالقوة، سواء قوة الفكر أو قوة السلاح، ومنها الهوية المفتقدة والمسروقة، لا بد لها من قوة كي يتم استعادتها حتى لو كانت قوة الذكاء كما يقول سمهري...

سمهري: دعينا لا نستعجل الأمور حتى أكون بمنزلة أقرب للملك... عندما أحدثه بالأمر (الشنفري، ص14).

نحن في (سمهري) أمام سياق زمكاني، يهفو إلى الإعلاء من شأن الهوية، سياق يعنى بدراسة الخطاب في ضوء الظروف الخارجية والمؤشرات المباشرة عليه، وظروف إنتاجه، ويدخل في ذلك خصائص السياق الإدراكية والاجتماعية والثقافية، والمشاركون في الحدث، وارتباط الخطاب بالمكان والزمان، حتى لو عاد المؤلف إلى زمن الأساطير لينسج منها أسطورة الحاضر حيث يتجاوز البنية السطحية إلى دراسة الظروف الخارجية التي أدت إلى إنتاجه، والمقصد منه، وهذا يتلاءم مع السياسي "الذي يعد من أكثر الخطابات الحديثة تأثيرا في توجيه حياة المجتمع؛ نظرا لارتباطه الشديد بالواقع الاجتماعي، فالخطاب السياسي في المقام الأول خطاب اجتماعي، يرتبط بالمجتمع ويهدف إلى الإقناع والتوجيه والتأثير على المتلقي، من خلال لغته المباشرة وتراكيبه البسيطة التي تتصل بالواقع الخارجي وتعبر عن النفس وانفعالاتها وتؤثر على سلوك المتلقين لأن الخطاب السياسي خطاب مباشر" (أميرة محمد، 2010، ص2).

يساعدنا على أن نفهم السياق الذي تبلورت فيه القضايا والمشكلات، وأن ندرك طبيعة الافتراضات الكامنة خلفها، لذلك ينظر إلى الكلام الذي يتم تحليله بعد بوصفه موضوعا ذا علاقات ودلالات ورموز ومعانٍ، ويوجد في داخل سياق يتفاعل معه ولا يمكن النظر إليه خارج السياق، فهو ينطلق من استراتيجية ذات أفق مفتوح تستدعي أي أطر معرفية من أجل الكشف عما هو مضمر في النص أو في تلازم زمني شديد العمق والمرونة على حد قول (نانا).

نانا: الموت بين ذراعيك كانت لي أمنيتي الأخيرة بهذه الحياة (الشنفري، ص53)

فما الرحلة زمانيًا إلا رحلة البحث عن الموت كمن يسعى للنجاة من الحياة.

فنحن نستطيع باسم التذكر والتوقع أن ننشئ سلسلة زمنية مليئة بالمعنى ومتصلة بالماضي والمستقبل، ونعني بكلمة الماضي مزاولة الذاكرة لشيء مضى، ونعني بالمستقبل التوقع الحالي لشيء مستقبل أو المشاركة فيه. فالماضي إذًا غير منفصل عن الحاضر، وكذلك المستقبل يُنظر إليه بعين الحاضر، فالحاضر إذًا هو اللحظة الزمنية المشبعة لأنه هو التجربة، أي أن الماضي والمستقبل كلاهما حاضران في التجربة، وهما إذا لا يعبران عن بعدين ولا عن اتجاهين، فالزمن في التجربة الإنسانية ديمومة واستمرار، وهذا يؤكد تكرار الوجود الفعلي لكل من (نانا وسمهري) في كل زمان ومكان؛ ليكشف سمهري عن نقطة الضعف.

سمهري: يا بني أخاف أن ترتجف يدي فلا تقوى على طعنه فنهلك جميعا.

عوض: عندها تكون نلت شرف المحاولة، فإن هلكنا جميعا فإن السماء موعدنا. (الشنفري، ص45).

نحن أمام حكاية قديمة متجددة ومتجذرة بوعي شديد التكثيف يفرض علينا فرضية مهمة، وهي أنه لا بد من التمييز بين زمن الحكاية بمجملها، وبين زمن الفعل الدرامي الذي يعرض أجزاء من هذه الحكاية؛ إذ إنهما لا يتطابقان بالضرورة، فزمن الحكاية أكثر امتدادا لأنه يحتوي على كل ما يشكل ماضي الشخصيات وما يسبق نقطة انطلاق الحدث من أمور.

ويكون على المتفرج أن يقوم بعملية بناء الحكاية من نقطة انطلاق الحدث إلى نقطة الوصول، وملء فراغات النص الزمنية؛ وبالتالي فإن إدراك الزمن في المسرح ليس مجرد قراءة لعلامات، إنما هو عملية بناء. من ناحية أخرى فإن زمن الحدث المتخيل لكل مكوناته هو زمن إرجاعي، يعيد إلى واقع ما حقيقي أو متخيل. وهو يتبدى من خلال علاقة البداية بالنهاية كتحول وصيرورة؛ وبالتالي فإن المتفرج يربط باستمرار بين ما يراه وبين عالمه الخاص؛ مما يخلق علاقة جدلية بين زمن المتخيل وواقع المتفرج. وهناك القضية التي يسعى إليها المؤلف من فرض وتأطير وتأصيل للهوية العُمانية عبر الحكايا المتولدة زمنيًا ومكانيًا.. فلكل عصر سمهري ونانا بكل تأكيد، وتبقى الحكاية خير شاهد على حضارة سلطنة عُمان بلاد اللبان الراقية.

الفصل الرابع

النتائج:

1. إن الهوية الحديثة متباينة، ومعنى ذلك أن الإنسان الحديث يستشعر عوالم اجتماعية متباينة ومتكررة من

حيث هي نسبية وليست مطلقة، ومما لا شك فيه أن هذه النسبية ليست واردة في العالم الموضوعي، بل في وحدة الذات، فالهوية الحديثة منفتحة وعابرة ومتغيرة على الدوام، في حين أن الذاتية واردة في البحث عن الهوية وهذا من شأنه أن يفضي إلى أزمة هوية في المجتمع الحديث من حيث هو مجتمع مركب ومكون من عوالم متباينة، وتلك رسالة النص بوضوح.

2. إن الهوية الحديثة فردية، وترى أن مبادئ الحرية والاستقلال الفردي وحقوق الفرد غير مشروطة، وهذا بدوره له نتائج متعلقة بالدين؛ إذ يتحول من عامل تكامل اجتماعي إلى خبرة فردية وخاصة، لدرجة أن استغله الملك في المسرحية لتغيير مسار دفة الأحداث وتلك لعبة قديمة متجددة.
3. ربما يكون النزوع إلى البحث عن هوية وإعلانها سمتا للأقوياء، أو تفاخرا بالقوة والتفوق، أو تمجيدا لأصل أو عرق يمكن عزو هذا التفوق إليه، وقد يحاول الناس أيضا تأكيد وجودهم من خلال البحث عن هوية تميزهم عن الآخر، وتعطيهم فضلا عليه.
4. الهوية ليست أمرا موروثا ناشئا عن جوهر لا يتغير، أو بنية عقلية أو نفسية ثابتة، وعلى هذا الأساس فإن محاولة رسم حدود الهوية أو الخصوصية أمر صعب على صعيد الواقع؛ لذلك يرى الكثيرون أن الهوية أو الخصوصية مفهوم أيديولوجي أكثر منه علمي، خاصة وأن الهوية يمكن التعبير عنها من خلال الدين أو اللغة، أو الدولة الوطنية أو القومية، وكل هذه الخصائص متغيرة حسب طريقة استخدامها وتوظيفها، لذا يمكن لمجتمع واحد أن يبدل هويته حسب المراحل التاريخية والظروف الحاكمة، حتى العودة للجذور ليست هروبا بل تمجيدا وكشفا لمرحلة غامضة ومهمة.
5. يمثل إبداع المسرح العُماني والتنظير له وحدة متكاملة من الآراء والمواقف والأسئلة التي تآلفت فيها العوامل الذاتية بالعوامل الموضوعية، وانصهرت فيها ثقافته العربية والغربية مع نشاطه الفكري لينتج جديده ومستقبله، ويبرز في هذا الإبداع -بشكل واضح- مفهوم الهوية، وفيه يتساءل المبدع العُماني عن نفسه كفرد في مجتمع، ثم يتساءل بصفته مثقفا ومفكرا عن مفهوم هذه الهوية في بعدها الاجتماعي، وفي فضائها الاجتماعي والثقافي العربي.
6. لعب المسرح أكثر من لعبة مقدما لحلول بديلة لأحوال التعامل مع التراث والتي اجتاحها الركود والسكون والتقليد لتخرج كتاباته وكأنها تهتم بقضايا شتى، إلا أنها كتابة مشروطة بالتركيز على الفعل الدرامي، وعلى تقنين الأفكار والمشاعر والمواقف والأدوار، مع إيجاد الكلام بين المتحاورين مع الربط بالجمهور، بل والتأكيد على حقيقة الأحداث والشخوص كما حدث في نهاية المسرحية.
7. يتحول الفعل الدرامي لديه كالتجربة الإنسانية التي يراها المتلقي بالعين المجردة، ويحياها بالفكر والإحساس ويسهم فيها بالقبول والرفض، كأنه يستكشف عوالم مجهولة، حتى لو استخدم مفردات معلومة للقاصي والداني، وهو يستنطق المجهول من المعلوم، بمراعاة قراءة التاريخ.
8. المسرح كيان جدلي ثائر، متمرد على التابوهات وعلى جمود الرؤى الأحادية؛ لذلك تصبح الحرية بالنسبة للكاتب عماد الشنفري ضرورة حتمية، فالمسرح هو الفن الوحيد الذي يواجه الفرد بصورة ذاته، على مواجهة أفكاره ومشاعره وتناقضاته مواجهة مباشرة كما حدث ما بين سمهري ونانا والملك.
9. تذهب مسرحية (سمهري) في اتجاه إعلاء كلمة الحب، وتمكينه من القدرة على اختراق المواضعات؛ حيث يستطيع حب نانا وهي أميرة ووريثة الملك الشاب سمهري ابن الخادم وأمين الخزنة، أن يخترق المواضعات ويشكل حدثا في مملكة سمهرم القديمة، وبطبيعة الحال ينحاز البناء الدرامي إلى قصة الحب، إلا أنه لا ينفصل عن الواقع ومفردات السلطة.
10. تحاكم المسرحية الفتنة، وتحول الدين على أيدي الانتهازيين وكهنة المصالح، إلى ذريعة للحرب وإشعال الفتنة.

الاستنتاجات:

1. كل مجتمع يحدد ملامح هويته التي تمثله.
2. في عُمان تتعدد الثقافات لتعدد أعراق المجتمع.
3. يوظف عماد الشنفري ثقافات مجتمعه ومن ثم يحدث لنصه المسرحي عملية الحضور.
4. هوية النص هي نتاج طبيعي لتوظيف هوية المجتمع.

المقترحات

1. التعددية الثقافية في النص المسرحي العُماني.
2. التوجه إلى دراسة النص المسرحي العُماني على فترات متباعدة لرصد قضية الهوية.

قائمة المصادر والمراجع: Sources & References

1. إبراهيم، حيدر (1999، ديسمبر) *العولمة وجدل الهوية الثقافية*، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 2 (28)، 103.
2. أبو زيد، أحمد (2013)، *هوية الثقافة العربية*، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر.
3. أبو زيد، أحمد (1984)، *الشعر والدراما*، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، مجلد1، عدد1، 8.
4. إزو، ألبرتو (2014)، *الهوية وتعدد عوالم الحياة*، ترجمة: وهبة، مراد. مجلة فصول (87، 88، 59).
5. إلياس، ماري، وآخرون (1997)، *المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض*، ط1، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، 144.
6. بافيز، باتريس (1989)، *سيميولوجيا المسرح*، ترجمة أحمد عبد الفتاح، مجلة القاهرة، العدد 95، 58.
7. بايار، جان فرانسو (1998)، *أوهام الهوية*، ترجمة: طوسون، حليم، دار العالم الثالث، القاهرة، مصر.
8. البشري، محمد نافع (2015، يونيو)، *مفهوم اللغة ومفهوم الهوية ومظاهر التفاعل*. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 4 (43)، 57.
9. ترانكون، سانتياجو (2010)، *نظرية المسرح قواعد لتحليل العمل الدرامي*، ترجمة: رانيا الرباط، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر.
10. الجابري، محمد عابد (1998)، *العولمة والهوية الثقافية*، دراسة ضمن كتاب العرب والعولمة. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان.
11. ارثيا، خوسيه لويس (2009)، *كيف تتعامل مع العمل المسرحي*، ترجمة: نادية جمال الدين، إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر.
12. جالاوي، ماريان (1970)، *دور المخرج في المسرح*، ترجمة لويس بقطر، مراجعة عبد العزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية،123.
13. الحسن، يوسف (2015)، *أسئلة الهوية والتسامح وثقافة الحوار*، كتاب دبي الثقافية، (139)، 110.
14. الحمد، تركي (2001)، *الثقافة العربية في عصر العولمة*. ط2، دار الساقي، بيروت، لبنان.
15. خشبة، سامي (2006)، *مصطلحات الفكر الحديث*، ج2، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
16. خليفة، فريال حسن (2002)، "*الأيديولوجيا الهوية الثقافية وحضور العالم الثالث*"، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر.
17. راو، نيك (2010)، *تشخيص الآخر*، ترجمة محمد رفعت يونس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 8، 11.
18. رشدي، رشاد (1979)، *مقالات في النقد الأدبي*، القاهرة، المكتب المصري الحديث، 61.
19. الزقاي، جميلة (2015)، *شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي*، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات، 160.
20. سلامة، سالي (2014)، *إشكالية الهوية، ما بين الأدب العربي-الأمريكي والأدب الفلسطيني: دراسة مقارنة لنماذج مختارة منذ النصف الثاني من القرن العشرين*، رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، معهد النقد الفني، القاهرة، مصر.
21. شافع، ألفت (2019)، *النص المسرحي بين اللغة والمبالغة*، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 7.
22. الشنفري، عماد (2019)، *مسرحية سمهري*، جائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب، مسقط، سلطنة عُمان.
23. شهوان، فاطمة الزهراء علي (2011)، *الثقافة والهوية في المنفى: دراسة لسيرتين ذاتيتين فلسطينيتين*، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية البنات للآداب والعلوم والتربية، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر.
24. صقر، أحمد (2011)، *في النقد المسرحي تاريخ النقد ونظرياته*، مركز الإسكندرية للنشر، القاهرة، 121.
25. صليحة، نهاد، *المسرح بين النص والعرض*، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
26. العالم، محمود أمين (1995، مايو)، مفهوم *الهوية*، مجلة العربي، الكويت، (437)، 137.
27. العالم، محمود (1998)، *الفكر العربي بين الخصوصية والكونية*، دار المستقبل العربي. القاهرة، مصر.
28. عبد العزيز، بسمة (2014)، *أرق الهوية*، مجلة فصول (87، 88)، 75-76.
29. عسكر، عبد الله (1994)، *الصدام الأيديولوجي وهوية الذات*، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر.
30. عصفور، جابر (2009)، *النقد الأدبي والهوية الثقافية*، كتاب دبي الثقافية، (21)، 47.
31. عطية، حسن (1998)، *المسرح المصري اليوم: دراما الذاتية والعولمة*، مؤتمر التنمية في الصعيد، جامعة المنيا، كلية الآداب.

31. عطية، حسن (2012، يناير)، *المسرح العربي هل تعرف هويته*، كتاب العربي، وزارة الإعلام، الكويت، (87)، 10.
32. عيدابي، يوسف وآخرون (2006)، *المسرح العربي بين المسكن والحرك*، الشارقة الثقافية، الإمارات.
33. كرومي، عوني (1995)، *المسرح والتغير الاجتماعي*، القاهرة، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، 127.
34. مجموعة مؤلفين: 2014، (62)، 87.
35. محمد، أميرة (2010)، *الخطاب السياسي في مسرح سعد الدين وهبة*، رسالة ماجستير، المعهد العالي للنقد الفني، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2.
36. مخيون، عبد العزيز (2000)، *التعريف بعلم اجتماع المسرح*، مجلة آفاق المسرح، العدد 19، 8.
37. المعجم الوجيز (1995)، *مجمع اللغة العربية*، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، مصر.
38. الناجي، سعيد (2015 يناير 15)، *مسرحية سمهري تستلهم أساطير الحب لتدين الفتن*. جريدة العرب القطرية، الدوحة، تم الاسترجاع من الرابط https://alarab.co.uk/
39. وردي، محمد (2014)، *الهوية والمنهجية بين الإبداع والتهافت*، كتاب دبي الثقافي، الإمارات (116) 15، 16.
40. ونوس، سعدالله (1988)، *بيانات لمسرح عربي جديد*، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان.
41. يس، السيد (1999)، *العولمة والطريق الثالث*، دار ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.
42. Hornby, A S, A P cowie & A C Gimson. (1974) *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford University press.

بناء مقياس لكفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد ووجهات نظر المعلمين والمعلمات نحوه في سلطنة عُمان

محمد بن حمود العامري، قسم المناهج والتدريس، كلية التربية، جامعة السلطان، سلطنة عُمان.
ياسر محمود فوزي، قسم المناهج والتدريس، كلية التربية، جامعة السلطان، سلطنة عُمان.
فخرية بنت خلفان اليحيائي، قسم التربية الفنية، كلية التربية، جامعة السلطان، سلطنة عُمان.
المؤلف المسؤول: محمد العامري (mhalamri@squ.edu.om)

Received date: 18/12/2022 | **Acceptance date: 18/05/2023**

Constructing a scale for assessing competencies in teaching visual arts online and exploring the perspectives of male and female teachers in Oman towards it

Mohammed Hamood Al-Amri, Curriculum & Instruction Dep., College of Education, Sultan Qaboos University, Oman.
Yasser Mahmoud Fawzi, Curriculum & Instruction Dep., College of Education, Sultan Qaboos University, Oman.
Fakhriya Khalfan Al-Yahyai, Art Education Dep., College of Education, Sultan Qaboos University, Oman
Corresponding Author: Mohammed Al-Amri (mhalamri@squ.edu.om)

الملخص

يهدف البحث الحالي إلى بناء مقياس لكفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد وقياس وجهة نظر معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية نحوه في سلطنة عُمان. تم وضع مؤشرات الكفايات من خلال الرجوع إلى الأدب التربوي والدراسات السابقة، استخدم الباحثون المنهج الوصفي التحليلي لقياس وجهات نظر المعلمين والمعلمات نحو كفايات التخطيط، والتنفيذ، والتقويم. ومن أجل تحقيق أهداف البحث تم صياغة المؤشرات على هيئة مقياس تضمن (58) عبارة موزعة على كفايات التدريس الرئيسية الثلاث. تكونت العينة النهائية للدراسة من (104) معلم ومعلمة. أظهرت نتائج الدراسة ارتفاع المتوسطات الحسابية لدى عينة الدراسة حول كفايات التدريس عن بُعد، حيث بلغ المتوسط الحسابي الكلي لتقديرات المعلمين (4.02)، وجاءت كفايات التنفيذ بأعلى المتوسطات الحسابية (4.12) يليها كفاية التخطيط (3.98)، ومن ثم كفاية التقويم (3.96). كما أظهرت النتائج عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين تقديرات معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية في سلطنة عُمان حول مقياس كفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد تعزى إلى متغيرات الجنس (ذكر/ أنثى)، والمحافظة التعليمية، كما أشارت النتائج إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية إلى متغير عدد سنوات الخبرة لصالح الفئة الواقعة بين (من 5 سنوات إلى أقل من 10 سنوات). خلص البحث إلى عدد من التوصيات والمقترحات لتفعيل التعليم عن بُعد كان أهمها ضرورة العمل على تطوير محتوى مناهج الفنون التشكيلية الحالية لتتناسب مع كفايات التدريس عن بُعد من حيث تخطيط وتنفيذ وتقويم التدريس، والتوصية بتجريب المقياس ميدانياً بشكل أوسع.

الكلمات المفتاحية: مهارات التدريس، كفايات التخطيط، كفايات التنفيذ، كفايات التقويم، التعلم الإلكتروني، معلمو الفنون البصرية.

Abstract

The current research aims to construct a scale for assessing competencies in teaching visual arts online and measure the perspectives of male and female visual arts teachers in Oman. Competency indicators are developed by referring to educational literature and previous studies. The researchers employ a descriptive-analytical approach to measure teachers' perspectives on planning, implementation, and assessment competencies. To achieve the research objectives, indicators are formulated in the form of a scale comprising 58 statements distributed across the three main teaching competencies. The final sample for the study consists of 104 male and female teachers.

The study results reveal an increase in the mean scores for the teaching competencies in online instruction within the study sample. The overall mean score for teachers' assessments was 4.02, with the implementation competency having the highest mean score (4.12), followed by planning competency (3.98), and assessment competency (3.96). The results also indicate no statistically

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.4.7 **Cited by:** Jordan J. Arts, 16(4) (2023) 551-579

significant differences in the assessments of male and female visual arts teachers in Oman regarding the scale of competencies in teaching visual arts online. This lack of significance was attributed to gender variables (male/female) and educational district. However, the results suggest statistically significant differences related to the variable of years of experience, favoring the group with 5 to fewer than 10 years of experience. The research concludes with several recommendations and proposals to enhance distance education, including the need to develop the content of current fine arts curricula to align with remote teaching competencies in planning, implementation, and assessment. The study also recommends experimenting the scale more extensively in the field.

Keywords: Teaching skills, planning competencies, implementation competencies, evaluation competencies, e-learning, visual arts teachers.

مقدمة:

تعتبر كفايات التدريس التي يمتلكها المعلم من أهم مصادر التدريب التي تعمل عليها مؤسسات إعداد المعلم، والعمل باستمرار على تطويعها وفقا لمتطلبات العصر، ومستجداته، فكفايات التدريس الواجب توافرها لدى المعلم وفقا لإشارة تيجلار وآخرون (Tigelaar, et al., 2004) يجب أن تتضمن "مجموعة من المجالات المتعارف عليها والتي يعمل المعلم في إطارها، وتتنوع في عدة جوانب منها شخصية المعلم، والمعلم الخبير في معرفة المحتوى، والمعلم الميسر لعمليات التعلم، والمعلم المنظم والباحث."(p. 253). كما أشار مورينو- مورسيا وآخرون (Moreno-Murcia, et al., 2015) إلى أن هناك العديد من الباحثين تناولوا ضرورة تحليل كفاءات التدريس باعتبارها ضرورية في تحديد دور ومسؤوليات الهيئات التدريسية، بهدف إنشاء نظام لمؤشرات تقييم جودة العملية التدريسية، ومنهجية التدريس، والأنشطة العملية، والموارد التعليمية، وأساليب تخطيط المعلم، وأنظمة التقييم، والامتثال لالتزامات التدريس، وموقف هيئة التدريس من الطلبة.

وقد نشأت حركة الكفايات منذ عشرات السنوات لتحقيق بُعد معياري لأداء المعلم، وتُسهم في ضبط أدائه، وتدقيق تحركاته التدريسية، وتقنينها، بهدف تجويد نواتج العملية التعليمية وتحقيق أهدافها. ففي هذا السياق؛ عرف طعيمة (1999) كفايات التدريس على أنها "مجموع الاتجاهات وأشكال الفهم والمهارات التي من شأنها أن تيسر للعملية التعليمية تحقيق أهدافها المعرفية والوجدانية والنفس حركيه" (ص. 25). ويعرفها الفتلاوي (2003) بأنها "قدرات نعبر عنها بعبارات سلوكية تشمل مجموعة مهام (معرفية، مهارية، وجدانية) تكون الأداء النهائي ينعكس أثره على أدائه، ويظهر ذلك من خلال أدوات قياس خاصة تعد لهذا الغرض في تكنولوجيا التعليم" (ص. 29). بينما يُعرفها شطناوي (2007) بأنها "مجموعة من القدرات لدى المعلم يوظفها أثناء التدريس، وتشمل مجالات العملية التعليمية من محتوى، وأهداف، ووسائل، وأنشطة، وطرائق تدريس، وإدارة صفية، والتقويم بأنواعه" (ص. 125). كما يرى (الكساب، 2015، ص.39) "كفايات التدريس عبارة عن عدة مهارات مهنية وفنية متداخلة مع بعضها البعض لتؤدي إلى القيام بجوانب مهنية محددة وذات نتاجات معينه، ويظهر تكاملها في كفايات التخطيط، التنفيذ، والتقويم. ومن ثم؛ ينبغي أن يحرص المعلم على الاهتمام بتطوير تلك الكفايات لديه، لتتوافق مع متطلبات العصر الحالي كالتعامل مع نوعية الأفراد، ومفردات المنهج، ومدخلات التكنولوجيا المعاصرة وتوظيفها السريع لمتطلبات المادة الدراسية". وبذلك تكون ذات أهمية في التعليم التقليدي أو التعليم المدمج أو التعليم عن بعد.

ويؤكد العنزي (2018) أن اعتماد كفايات التدريس كأساس لإعداد المعلمين يُعتبر من الاتجاهات الحديثة في إعداد المعلمين وتدريبهم -رغم قدم حركة الكفايات- حيث تقوم برامج الإعداد بتزويد المعلمين بالكفايات الأساسية اللازمة للتعليم والتعلم وتمكينهم من تطبيقها بطرق متنوعة. ويصنف الجماعي (2010) الكفايات إلى أربعة أنواع هي: الكفايات المعرفية، والكفايات الوجدانية، والكفايات الأدائية، والكفايات الإنتاجية،

بينما يشير صافي ودبور (2010) إلى أن هناك ثلاث كفايات أساسية هي: كفاية التخطيط، وكفايات تنظيم الموقف التعليمي-التعلمي، والكفايات الأكاديمية والنمو المهني. وبهذا تمثل حركة الكفايات أهمية كبرى في إعداد وصقل المعلمين خصوصاً للمؤسسات التعليمية التي تسعى للحصول على الاعتماد الأكاديمي مثل مجلس اعتماد برامج إعداد التربويين-كيب (Council for Accreditation of Educator Preparation, CAEP) الذي يؤكد على أهمية قيادة التكنولوجيا عمليات التعليم والتعلم في برامج إعداد المعلم؛ وعليه يؤكد حافظ (2023) أنه في ضوء التطور الكبير في عملية التعلم والتدريس، وما يمر به العالم من تطورات وأزمات؛ بات لزاماً استخدام التعليم الإلكتروني على نطاق واسع، مما يستدعي امتلاك المعلمين كفايات التعليم والتدريس الإلكتروني والتي هي في الأساس تجمع ما بين كفايات التدريس الأساسية والمتعارف عليها وبين كفايات التكنولوجيا الحديثة؛ وبالتالي فإن تبني كفايات التدريس عن بعد هي حركة امتداد لحركة الكفايات في برامج إعداد المعلمين قبل وأثناء الخدمة وهو ما يسعى البحث الحالي إلى تحقيقه من خلال بناء مقياس لكفايات تدريس عن بُعد وقياس وجهة نظر المعلمين في الميدان التربوي.

وبتحليل كفايات التدريس؛ نجدها تتضمن مجموعة من المهارات التي يمكن التعامل معها بتكنولوجيا التعليم والتعلم، ومن ثم التعامل مع معطياتها؛ فتعتبر كفايات التدريس عبر التعليم عن بعد من العمليات التي تستدعي البحث والتقصي، فكفايات التدريس التقليدي وجها لوجه متعارف عليها من جوانب متعددة المداخل مثلما أشار (Moreno-Murcia, et al., 2015)، إلا أن كفايات التدريس عن بعد وعبر شبكة الإنترنت جذبت الاهتمام لدى العديد من الباحثين، ويرى بولهام (Pulham, 2018) أنه يجب أن تعمل مؤسسات إعداد المعلمين على تدريب الطلبة على كفايات التدريس المدمج الذي يجمع بين نوعي التدريس الصفي المباشر، والتدريس عن بعد، وفي نفس السياق، أشارت خير الله وجعفر (2021) إلى أن كفايات التدريس الإلكتروني تحظى بموافقات متباينة بين أعضاء هيئة التدريس نتيجة للعوامل النفسية فيما بينهم، وكذلك العوامل التقنية التي ألقت بظلالها وقت جائحة كوفيد-19 وحتمية تطبيق التعليم عن بعد، الأمر الذي يستدعي العمل على دراسة طبيعة تلك الكفايات، وسرعة تدريب أعضاء الهيئات التدريسية والمعلمين على كفايات ترتبط بمنظومة التعليم الالكتروني عن بعد نظرا لأهميته في أوقات الجوائح وغيرها.

يأتي هذا البحث لدراسة كفايات التدريس عن بعد بشكل عام، ونظراً لعدم وجود دراسات في مجال الفنون البصرية والتشكيلية تحديداً في كفايات التدريس عن بعد، يحاول البحث الحالي بناء مقياس لكفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد وتحقيق الخصائص السيكومترية (مؤشرات الصدق والثبات) للمقياس، ومن ثم قياس وجهات نظر معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية نحوه في سلطنة عُمان مع تقصي أثر بعض المتغيرات في وجهات نظر المعلمين.

الإطار النظري والدراسات السابقة:

ترتبط كفايات التدريس عن بعد بالتعلم الإلكتروني الذي عرفه أندرسون ودون (Anderson & Dron, 2016, p. 540) بأنها "مزيج من الأساليب التربوية والشبكات والأدوات الإلكترونية التي تعمل في نسق منظم بهدف تحقيق التعلم"، والذي بدأ بنظام إدارة التعليم (Learning Management System, LMS)، وتطبيقات الويب مثل: المدونات، ومحركات الويب التشاركي (wiki)، والشبكات الاجتماعية، ومبادرات المقررات الإلكترونية مثل MOOCs، وأنظمة المقررات الإلكترونية (آل محيا، 2019).

كما ترتبط كفايات التدريس عن بعد بالكفايات الرقمية والتي عرفها الجبوري (2021) بأنها "مجموعة القدرات والمهارات والاتجاهات التي يمتلكها الفرد القادر على ممارستها في مجالات تكنولوجيا التعليم المختلفة، وخاصة تصميم وإنتاج المواد التعليمية، واستخدامها وتقويمها، وفي مجال استخدام الأجهزة التعليمية المختلفة" (ص. 446). وترى حسن (2020) بأن الكفايات الرقمية هي مجموعة من المهارات التي

يجب أن يمتلكها المعلم من أجل توظيف التعليم الرقمي وأدواته في العملية التعليمية، وهي المستوى الأدنى من مهارات التعليم الرقمي لدى المعلمين بحسب قوله وهي تسمح بالتفاعل مع تطبيقات التعلم والتعليم الإلكتروني (القطاوي، 2022).

ويشير الجبوري (2021) إلى مجالات الكفايات الرقمية في التعليم وحصرها في أربعة مجالات: توظيف التكنولوجيا، والتعليم الذاتي، وتصميم التدريس، والتفاعلية. أما هيولينج وآخرون (Heuling, et al., 2021) يصرحون بأن أهم أطر عمل كفاءة المعلم تتمثل في: المعرفة، والمهارات، والمواقف. وهذا يقودنا إلى النظر في مفهوم التدريس الإلكتروني أو ما يُعرف بـ (Online Teaching or E-Teaching) والذي يعرفه سن وجوردن (Senn & Gordon, 2007) بأنه عبارة عن "تنفيذ المعلم/عضو هيئة التدريس لمقرر بشكل إلكتروني جزئي، أو كامل من خلال الإنترنت" (ص. 949). وبهذا يختلف كما أشار (آل محيا، 2019) بوجود فاصل مكاني بين المعلم والمتعلم، وبين المتعلمين بعضهم البعض، وهو فاصل غير متزامن ويتطلب وجود وسيط اتصال تقني لإتمام عملية التعلم. ووفق ما ذكره سيلز (Sales, 2005) هناك أربعة كفايات تدريس إلكترونية تتمثل في: تصميم التعليم، وإنتاج المواد التعليمية، وإدارة التفاعل الطلابي، وتطبيق القواعد القانونية والأخلاقية مثل حقوق الملكية ومكافحة الغش، والخصوصية.

ويشير كل من فارمر ورامسدال (Farmer & Ramsdale, 2016) إلى ضرورة العمل على تحديد مجالات الكفايات الرئيسية في التعليم عن بعد، فمن خلال تحليل الكفايات الحالية في التعليم الصفي المباشر، وتحليل ما بها من مهارات وسلوكيات؛ يمكن التوصل إلى تحديد بعض الثغرات التي يتطلبها التعليم عن بعد عبر شبكة الإنترنت، ومن ثم يمكن الإشارة إلى أن كفايات التدريس عن بعد ترتبط بعدة مجالات أهمها طبيعة المجتمع التعليمي، ومدى تقبله للتكنولوجيا، والتدريس القائم على التيسير للتعلم النشط، وطبيعة التصميم التعليمي، وطبيعة الأدوات التكنولوجية المستخدمة، ومساحات الإتاحة عبرها. وفي هذا السياق، توصلت دراسة البراهيم (Albrahim, 2020) إلى تحديد وتصنيف المهارات والكفايات التدريسية عبر التعليم عن بعد في ست فئات هي: المهارات التربوية، ومهارات المحتوى، ومهارات التصميم، والمهارات التكنولوجية، والمهارات الإدارية والمؤسسية، والمهارات الاجتماعية، ومهارات الاتصال.

وعليه فإن التدريس عن بُعد عبر الإنترنت يوفر ذلك العالم الغني والمتنوع من الموارد التي أصبحت متاحة، فالتعلم عبر الإنترنت أصبح متوقعًا، بل ويطلبه الطلاب، فعلى الرغم من أن التدريس عبر الإنترنت يمثل العديد من التحديات للمعلم، إلا أن هناك العديد من الفوائد التي يمكن اكتسابها من التجربة، منها زيادة الوعي؛ حيث زاد التدريس عبر الإنترنت من وعي المعلم عما يقوم به بالفعل في الفصل الدراسي. وأيضا أهمية التفاعلات التي تحدث بين الطلاب وبين المعلمين عبر الإنترنت، وهي تفاعلات متاحة للمراجعة والتطوير. كما توفر فرص ملاحظة ومراجعة كيفية استجابة الطلبة للمهام، وتتبع نمو الفهم أو عدم الفهم أثناء استجابتهم للدروس والأنشطة، حيث يمكن للعديد من التطبيقات والمنصات الإلكترونية تزويد المعلم ببيانات مفصلة حول تقدم الطالب الفردي من خلال الأنشطة. كما يقدم التدريس عبر الإنترنت الفرص الهائلة للتواصل والاتصال بين الطلبة، والتعارف فيما بينهم رغم المسافات البعيدة بين مؤسسات التعليم (Ko & Rossen, 2017, p.p. 19-21)

ويرى توماس وجراهام (Thomas & Graham, 2019) أن العديد من المؤسسات التعليمية قد أحرزت تقدماً كبيراً في السنوات الأخيرة لتحسين جهودها لتقييم التدريس عبر الإنترنت من أجل تحسين التدريس عن بعد، ولكن لا زالت بعض المؤسسات تسعى حثيثا من أجل تحديد أهم سلوكيات التدريس عن بعد والتي يمكن ملاحظتها. ويشير زيزكا وبروبس (Zizka & Probs, 2022) أنه مع وصول جائحة (COVID-19) إلى أوروبا في مارس 2020، توجهت مؤسسات التعليم في جميع أنحاء العالم إلى عقد محاضرات عبر

الإنترنت لإكمال الفصل الدراسي، مع التأكيد على العديد من العناصر الإيجابية مثل المرونة والحلول المبتكرة؛ وعلى الرغم من المشكلات والتحديات التي واجهت أعضاء هيئات التدريس والمعلمين أثناء العملية التعليمية عن بعد، إلا أن جائحة COVID-19 دفعت مؤسسات التعليم إلى احتضان الثورة الرقمية أثناء عملية التدريس.

ويصرح وينتر وزملاؤه (Winter, et al., 2021) إلى أن التكنولوجيا عامل رئيسي يؤثر على التعليم في عصرنا الحالي، وهي في حاجة دائمة للدعم بالموارد والتدريب المستمر للمعلمين، فالمعلمون يستخدمون التكنولوجيا بشكل منتظم، ولديهم مستوى جيد من المهارة في استخدام مجموعة متنوعة من البرامج والتطبيقات، ومع ذلك، لا يزال هناك عدد من المعلمين يفتقر إلى الثقة، ويخشى استخدام التكنولوجيا، وتجنب توظيفها عبر التدريس. وعلى هذا النحو، يرى سيدل، وويتكومب (Seidel & Whitcomb, 2015) أنه وعبر أي من أنماط التعليم، تقدم كفايات التدريس رؤية عما يجب أن يعرفه المعلمون، ويكونوا قادرين على القيام به عبر بيئات التعلم، حيث يمكن النظر إلى الكفايات إلى كونها كفايات عالمية واجبة التوافر لدى المعلم الذي يعمل ضمن إطار النظام التعليمي لأي دولة، كما أكد سريفاستافا (Srivastava, et al 2021) أنه يجب العمل على تشجيع مؤسسات التعليم البحثية على آليات التقييم المستمر لكفاءات التدريس الفعالة لأعضاء الهيئات التدريسية العاملين بها.

وفي هذا السياق، يؤكد باري وكانيماتسو (Barry & Kanematsu, 2020) أن التدريس عبر تأثيرات الجوائح وما يتطلب ذلك من التفاعل عن بعد، ينبغي أن يشير إلى طبيعة الكفايات التدريسية اللازمة للتعامل بمرونة مع تلك المتغيرات، والعمل على تدريب المعلمين بصفة دورية على أساليب التعليم والتعلم عن بعد. وهذا يتطلب كما أشار (Abdous, 2011) كفايات متعددة، فالتدريس عن بعد يجبر مؤسسات التعليم على إعادة التفكير في الأدوار والكفاءات التقليدية لأعضاء هيئة التدريس قبل وأثناء وبعد التدريس؛ لتواكب الأحداث والمتغيرات في نظم التعليم والتعلم خصوصا في جائحة كوفيد-19 الذي غير شكل التعليم ونظمه وأساليبه مما أدى إلى التركيز أكثر على التعليم الإلكتروني بشكل عام وكفايات التدريس عن بعد بشكل خاص.

وفيما يتعلق بالدراسات السابقة المرتبطة بالتعليم الإلكتروني، أجرى أبو جراد ونصار (2021) دراسة هدفت إلى الكشف عن واقع التعليم الإلكتروني في ظل انتشار فيروس كورونا من وجهة نظر معلمي ومعلمات المرحلة الأساسية من خلال عينة تشكلت من (50) معلما ومعلمة قاموا بالتدريس خلال فترة انتشار فايروس كورونا من خلال نظام التعليم الإلكتروني. كشفت النتائج أن تقييم فاعلية التعليم الإلكتروني في ظل انتشار فيروس كورونا من وجهة نظر عينة الدراسة كان متوسطاً في مجال استمرارية التعليم الإلكتروني، وتفاعلاته، ومعيقاته. أوصت الدراسة بضرورة عقد ورش عمل تدريبية في مجال التعليم الإلكتروني لكل من المعلمين والطلبة بهدف التخلص من المعيقات التي تحول دون الاستفادة من نظام التعليم الإلكتروني المتبع، وضرورة المزاوجة بين التعليم الصفي المباشر والتعليم الإلكتروني في مؤسسات التعليم العالي مستقبلاً. وقام الأمير (2021) بدراسة هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على دور تكنولوجيا التعليم والبرامج ومواقع الويب في مواجهة المشكلات الأكاديمية الناجمة عن فيروس كورونا لدى طلاب الثانوية العامة، ومعرفة أهم هذه المشكلات، وكيفية مواجهتها من وجهة نظر الطلاب. أوصت الدراسة بتفعيل البرامج والمنصات ومواقع الويب في الاستخدامات التعليمية. كما أجرى الحويدي (2021) دراسة هدفت إلى التعرف إلى واقع استخدام معلمي ومعلمات الصفوف الأولى للوسائل التكنولوجية في تدريس العلوم خلال جائحة كورونا، وأظهرت النتائج عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية لاستخدام الوسائل التكنولوجية في التعليم عن بعد خلال جائحة كورونا تعزى إلى متغيرات الجنس، والمؤهل العلمي، بينما أظهرت فروقا لمتغير الخبرة وكانت لصالح الخبرة لأكثر من 10 سنوات. بينما هدف الجراح (2020) في دراسته إلى التعرف على واقع التعلم الإلكتروني في

برنامج التعلم عن بعد في ظل جائحة كورونا المستجد (كوفيد 19) من وجهة نظر الطلبة في الأردن بين النظرية والتطبيق. وخلصت الدراسة إلى التأكيد على أهمية استخدام التعلم الإلكتروني في برامج التعلم عن بعد، وأشارت الدراسة إلى وجود صعوبات تمنع استخدام التعلم الإلكتروني في برامج التعلم عن بعد، وإلى عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين استجابات أفراد العينة حول واقع التعلم الإلكتروني في برامج التعلم عن بعد تعزى لمتغير الجنس. واتجه القحطاني (2020) في دراسته إلى إبراز أهمية استخدام التعلم عن بعد في ظل جائحة كورونا من وجهة نظر معلمي ومعلمات التربية الإسلامية، ومعرفة آرائهم تجاه استخدام التعلم عن بعد في سياق جائحة كورونا، وأشارت نتائج الدراسة إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين استجابات العينة حول واقع استخدام التعلم عن بعد في ظل جائحة كورونا تعزى لتغير التجربة، ووجود علاقة ارتباط ذات دلالة إحصائية بين أهمية استخدام التعلم عن بعد في ظل جائحة كورونا وبين واقع استخدام التعلم عن بعد في ظل جائحة كورونا. أوصت الدراسة بضرورة رفع مستوى الوعي وتقوية معلمي المادة للاستفادة من تقنية التعلم عن بعد لتحسين وتسهيل الممارسة التربوية.

أما على مستوى الدراسات التي تناولت طبيعة كفايات التدريس عن بعد، فقد أجرت حافظ (2023) دراسة هدفت إلى التعرف على الخصائص السيكومترية لمقياس كفايات التدريس الإلكتروني لدى أعضاء هيئة التدريس بجامعة أم القرى، والتعرف على مستوى كفايات التدريس الإلكتروني لديهم، وأظهرت النتائج أن درجة امتلاك أعضاء هيئة التدريس لكفايات التدريس الإلكتروني جاءت بدرجة كبيرة، مع وجود فروق ذات دلالة إحصائية في المتوسطات الحسابية لصالح كفايات استراتيجية التعلم والتفاعل مع الطلاب، وقد أوصت الدراسة بعقد دورات تدريبية لمواكبة التطور التكنولوجي في الأداء التدريسي. كما قامت سوانك وآخرون (Swank et al., 2021) بدراسة هدفت إلى تقييم كفاءات التدريس استنادا إلى المتغيرات النفسية لدى المعلمين بهدف الحصول على نتائج تقييم صادقة، حيث ركزت الدراسة على تطوير مقياس كفاءات التدريس، وأظهرت النتائج مؤشرات جيدة في محاور: التدريس والتقييم، المعرفة والأخلاق والاستعداد، والسلوكيات العامة، واستخدام التكنولوجيا. كما قدم الشهراني (2020) دراسة هدفت إلى وضع تصور مقترح لمواجهة التداعيات التربوية لوباء كورونا (كوفيد -19) من عدة جوانب كان من بينها استعدادات ومهارات المعلمين، واعضاء هيئات التدريس من الناحية التكنولوجية، وأشارت النتائج إلى اتفاق أفراد الدراسة بدرجة متوسطة على التداعيات التربوية للتهيئة والاستعداد للتغيير من منطلق كفاياتهم التدريسية. كما أجرى كونيج وآخرون (Konig et al., 2020) دراسة هدفت إلى استطلاع رأي المعلمين في بداية حياتهم المهنية للوقوف على مستوى كفاءتهم في التعامل مع العديد من التحديات أثناء التدريس عن بعد، وأظهرت نتائج الدراسة أن أدوات وتقنيات المعلومات والاتصالات مفيدة في التكيف مع التدريس عبر الإنترنت أثناء إغلاق المدارس في فترة جائحة COVID-19.

وقدم القطاوي (2022) دراسة هدفت التعرف على الكفايات اللازمة لمعلمي المنصات الإلكترونية من وجهة نظر الطلبة والمعلمين، ولتحقيق أهداف الدراسة استخدم الباحث استبانتين الأولى للمعلمين والثانية للطلبة، وكان قوام العينة 100 معلم ومعلمة و200 طالب وطالبة من المدارس الخاصة التابعة للواء الجامعة، وأظهرت النتائج وجود توافق مرتفع بين نتائج الطلبة والمعلمين على الكفايات اللازمة لمعلمي المنصات، وجهات نظرهم مرتفعة على الكفايات التدريسية، وأوصت الدراسة بضرورة عمل برامج وورش تدريبية لمعلمي المنصات بشكل دوري، والعمل على تطوير مهاراتهم ومعارفهم التكنولوجية والتربوية وتنمية معارفهم حول المنصات التعليمية وطرق الاستفادة منها. وهدفت دراسة عبدالحميد (2020) بناء مقياس الكفايات المهنية الإرشادية للطلاب المعلمين بقسم التربية الخاصة بجامعة الأزهر؛ وقد أسفرت النتائج عن تحقق الخصائص السيكومترية من الصدق والثبات لأبعاد المقياس الخمسة مع تحقق معاملات ارتباط عالية، وقد قدم توصيات

ومقترحات كان من أهمها مراجعة كليات التربية لبرامج إعداد المعلم وتحديداً مراجعة الكفايات المهنية للمعلم خصوصاً في وضع التغيرات الراهنة والتطور الإلكتروني.

كما قام آل محيا (2019) بدراسة هدف خلالها إلى بناء أداة قياس كفايات التدريس الإلكتروني، حيث تم تصميم استبانة من (75) عبارة في تدريج ليكرت الخماسي وزعت على (391) من أعضاء هيئة تدريس الخبراء في التعلم الإلكتروني، تم إجراء التحليل العاملي الاستكشافي على استجابات عينة الدراسة لاستخراج العوامل (الكفايات)، وخلصت النتائج إلى اعتماد (73) عبارة وزعت في سبعة عوامل (كفايات) كما يلي: المهارات الشخصية (10) عبارات، مقدمة التدريس (14) عبارة، أهداف التعلم (7) عبارات، التقويم (15) عبارة، المواد التعليمية والتفاعل مع الطالب (11) عبارة، أنشطه التعليم (10) عبارات، ودعم المتعلم (6) عبارات، تم التحقق من صدق المقياس وثباته. وهدفت دراسة توماس وجراهام (Thomas & Graham, 2019) إلى تحديد أهم سلوكيات التدريس التي يمكن ملاحظتها والتي تم تحديدها في نماذج التقييم، وكيفية مقارنتها بكفاءات التدريس المرتبطة بالتعليم عن بعد عبر الإنترنت، أشارت النتائج إلى أن هناك إجماعًا متزايداً على ماهية سلوكيات التدريس التي يمكن ملاحظتها، بما يمكن أن يساعد ذلك في تحسين القوائم الحالية لكفاءات التدريس عن بعد عبر الإنترنت.

أما دراسة رامش وآخرون (Ramesh et al., 2019) فقد هدفت إلى التحقق من المستويات المعرفية والملائمة لكفاءات التدريس كما يراها مدراء التعليم وأعضاء هيئة التدريس والطلبة، من أجل تقييم الاحتياجات التدريبية لأعضاء هيئة التدريس بالجامعات. وأشارت نتائج هذه الدراسة إلى وجود اختلافات في وجهات النظر تجاه كفاءات التدريس.، ومن ثم توصلت الدراسة إلى تحديد الاحتياجات التدريبية ذات الأولوية اللازمة لتطوير البرامج التعليمية أثناء الخدمة لأعضاء هيئة التدريس. كما قام ميرسدس وآخرون (Mercedes et al., 2014) بدراسة هدفت إلى قياس وتحليل وجهات النظر حول مستوى كفاءات التدريس التي يتمتع بها المعلمون في التعليم عن بعد عبر الإنترنت، وذلك من عدة جوانب وأدوار منوط بها المعلم خلال هذا النوع من التعليم وتتمثل في: دوره الاجتماعي، دوره كمقيم، دوره كمدير، دوره كتقني، دوره كميسر، ودوره كباحث؛ وذلك وصولا لتحديد احتياجات التطوير المهني المطلوبة لتحسين أدوارهم. أظهرت النتائج أن المعلمين يسلطون الضوء على أهمية الأدوار الجانبية المحيطة بعملية التدريس الجيد، حيث إنها لا تقل أهمية عن الأدوار الخاصة بتمكنهم من المحتوى الذي يقومون بتعليمه للطلبة. أوصت الدراسة بضرورة تحقيق التوازن بين الأدوار المركزية لكفايات التدريس، وبين الأدوار الجانبية الأخرى.

وقد أفادت الدراسات السابقة التي تعرض لها البحث الحالي في تأطير الخلفية النظرية للدراسة وتحديد مكونات كفايات التدريس عن بعد، وأبعادها، والمزايا التي يمكن تحقيقها حال تطبيق المعلم لها، وكذلك المعيقات التي تحول دون أداء المعلم لهذه الكفايات عن بعد، فضلا عن التعرف على نتائج بعض من هذه الدراسات التي أشارت إلى تأثر رؤية وممارسة المعلمين لتلك الكفايات بعدة متغيرات كالنوع الاجتماعي وعدد سنوات الخبرة، وهي متغيرات سيتم التعرض لها بالدراسة الحالية. ومن ثم؛ أسهمت تلك الدراسات في تحديد قوائم مؤشرات كفايات تدريس ميدان الفنون البصرية عن بُعد تحديدا.

إن متغيرات العصر ما بعد كوفيد-19 تتطلب تطويراً جذرياً في التعامل مع محتوى الفنون البصرية، بهدف دعم العمليات التكنولوجية عبر منصات تعليم الفنون بتنوعات لا محدودة من المدخلات المرئية التي تتعامل مع مهارات التفكير العليا لدى الطلبة، بما يتيح المجال لتوطيد مفاهيم المرونة والتكيف التي تقود إلى الإبداع القائم على فهم عالم المعرفة في الفن، وإمداد المتعلّمين بمهارات التعبير عن أنفسهم، وتقييم العالم المحيط بهم، والمشاركة بفاعلية في الأوجه المتنوعة للوجود الإنساني.

تمثل أساليب الاتصال العامل الرئيس في التدريس، للطبيعة الإنسانية لكفايات التدريس وفق آراء (Barry & Kanematsu, 2020; Iris et al., 2021; Seidel & Whitcomb, 2015; Srivastava, et al.,

2021) بخاصة إذا مكنت تلك الكفايات معلمي الفنون من التخطيط لبيئة التعلّم تبعًا للموضوعات التي يقدمها المعلم لطلابه، من خلال ممارسة أساليب الاتصال المتنوعة والتي تبدأ من أسلوب المعلم في الحوار مع طلابه، لتصل إلى استخدام الوسائط المتعددة لعرض الصور والأفلام وغيرها، في حال إذا كان التعلّم عن بعد تزامنيًا، أو مدمجا، وبالتالي يسهل تنظيم تلك المواد التعليمية وفهرستها لعرضها ضمن إطار تعليم غير تزامني مع دراسي الفنون.

وعلى ضوء ذلك، فإن معلمي ومعلمات الفنون في العصر الراهن في حاجه إلى برامج تعمل على إعادة تأهيلهم لتفعيل تكنولوجيا التعليم الرقمي لتصبح سلوكا يمارس عبر كفايات التدريس الإلكترونية الواجب توافرها لديهم، ومن ثم، فإن الوقوف على كفايات التدريس عن بعد أصبح من القضايا الهامة الواجب توجيه الاهتمام نحوها بحثا، بهدف رصد توجهات وتوقعات المعلمين والمعلمات في الميدان حول قدراتهم على امتلاك كفايات تدريس الفنون البصرية عن بعد؛ لذا يهدف البحث الحالي بشكل عام إلى بناء مقياس لكفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد وقياس وجهة نظر المعلمين نحوه في سلطنة عُمان.

مشكلة البحث:

تؤكد الأدبيات التربوية والدراسات السابقة على أهمية التحول الرقمي والإلكتروني في التعليم والتعلم، وفي نفس الوقت تشير إلى ضرورة امتلاك المعلمين لكفايات التدريس عن بعد، وأهمية الاستعداد لرفع كفاءات المعلمين أثناء وقبل الخدمة، حيث إن الاستعداد للتدريس عن بعد يعتمد بشكل كبير على كفاءات المعلمين والمهارات اللازمة لتكييف أصول وقواعد التدريس والأدوار الجديدة المتوقعة، لجعل كل معلم على درجة عالية من الكفاءة لنقل المعرفة باستخدام منصات التدريس عبر الإنترنت (Paliwal & Singh, 2021)، وفي المقابل، يشير وينتر وزملاؤه (Winter, et al., 2021) إلى أن التدريس عن بعد عبر شبكة الإنترنت يشكل تحديا للمعلمين في المقام الأول، على العمل وجهًا لوجه خلال التعليم الصفي المباشر، فعملية الانتقال بين نوعي التعليم الصفي المباشر، وعبر الانترنت ليس انتقالا يسيرا، بل يعتمد النجاح في ذلك على مدى امتلاك المعلمين مجموعة من المهارات والمعارف والكفايات اللازمة للتدريس عن بعد. وتأكيدا لمشكلة البحث يرى بولهام وآخرون (Pulham et al., 2018) أيضا، أنه على الرغم من أن العديد من الأدبيات تناولت كفايات المعلمين في التعليم المدمج والتعلم عن بعد عبر الإنترنت وذلك من مرحلة رياض الأطفال إلى الصف الثاني عشر، إلا أنه لم يتم تحديد الكفاءات المناسبة للتدريس والتعليم عبر وسيلة إلكترونية أو رقمية، من حيث كونها كفاءات تشير إلى المزج بين كفايات التعليم الصفي المباشر، وبين الخبرات التعليمية التقنية خلال التدريس عن بعد عبر الإنترنت.

كما أكدت توصيات العديد من الدراسات على ضرورة الانتقال نحو تفعيل تكنولوجيا التعليم والتدريس عبر الانترنت، كدراسة الأمير (2021) التي أوصت بتفعيل البرامج والمنصات ومواقع الويب في الاستخدامات التعليمية، وهو ما سيسهم في رفع مستوى كفايات المعلمين في التعامل مع تلك المنصات، ودراسة القحطاني (2020) التي أكدت على ضرورة رفع مستوى وعي المعلمين للاستفادة من تقنيات التعلم عن بعد لتحسين الممارسة التربوية، ودراسة ميرسدس وآخرين (Mercedes et al., 2014) التي أوصت بضرورة استناد برامج التطوير المهني إلى تحقيق التوازن بين التمكن من المحتوى العلمي، والقدرة على التواصل الاجتماعي والادارة وتيسير التعلم أثناء تدريب المعلمين على التدريس عن بعد عبر الإنترنت لزيادة جودة تعليمهم.

ومن خلال استعراض الدراسات السابقة؛ يتضح وجود الكثير من الدراسات المتعلقة بالتعلم الإلكتروني، وبكفايات التدريس بشكل عام وكفاية تدريس الفنون بشكل خاص، وفي المقابل نجد هناك قلة في الدراسات سواء على مستوى الوطن العربي أو الدراسات الأجنبية التي تبحث في كفايات التدريس عن بعد والمتعلقة بالتعليم والتعلم الإلكتروني خصوصاً في مجال الفنون البصرية رغم تأكيد العديد من الدراسات (Konig et al., 2020; Mercedes et al., 2014; Paliwal & Singh, 2021; Pulham et al., 2018;

(Ramesh et al., 2019; Winter et al., 2021) على أهمية هذه الكفايات والتي تعكس خصوصية معينة تتوافق مع متطلبات العصر الراهن من تعلم إلكتروني أو تعلم عن بعد أو متزامن.

وتتحدد مشكلة البحث الحالي في عدم وجود دراسات بحثت في كفايات التدريس عن بُعد في مجال تدريس الفنون التشكيلية البصرية؛ -حسب علم الباحثين- الذين يجدون دراسات تخص كفايات تدريس الفنون البصرية وما تم الحصول عليها دراسات تحاول ربط تكنولوجيا التعليم وفوائدها في تحسين التعليم بشكل عام أو في استخدامها في عمليات الإنتاج الفني كما في برامج الفوتوشوب أو استخدامها كمصادر للتعلم وليس كمحرك أساسي للتعليم والتعلم مما يتطلب كفايات خاصة تميزها عن الكفايات التدريسية في وضعها التقليدي المتعارف عليه.

وفي مجال تعليم الفنون، تصبح الإشكالية أكثر تعقيداً، فمادة الفنون التشكيلية تتعامل مع جوانب عملية تطبيقية يصعب التحكم بها عن بعد؛ حيث يصعب على المعلمين ممارسة جوانب التدريس المختلفة والإشراف على عمليات الإنتاج الفني والمعالجات الفنية والتجريب المباشر على الخامات والأدوات وتطبيقها؛ مما يستدعي البحث في إيجاد سبل أخرى متوازية كبناء مقياس خاص بكفايات التدريس عن بعد في مجال تعليم الفنون تميزه عن باقي المجالات التربوية، لذا جاء البحث الحالي ليهدف إلى بناء مقياس لكفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد وقياس وجهة نظر معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية نحوه في سلطنة عُمان من واقع الممارسة الميدانية.

أسئلة البحث:

1. ما كفايات التدريس عن بعد والتي يمكن تبنيها بصفتها مقياسا للحكم على أداء معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية البصرية؟
2. ما وجهات نظر معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية في سلطنة عُمان حول مقياس كفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد (كفايات التخطيط – التنفيذ – التقويم)؟
3. هل توجد فروق ذات دالة إحصائية بين وجهات نظر معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية في سلطنة عُمان حول مقياس كفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد تعزى إلى متغيرات الجنس (ذكر/ أنثى)، وعدد سنوات الخبرة (أقل من 5 سنوات/ من 5 سنوات إلى أقل من 10 سنوات/ من 10 سنوات إلى أقل من 15 سنة/ من 15 سنة فأكثر)، والمحافظة التعليمية (محافظات شمال سلطنة عُمان/ محافظات وسط سلطنة عُمان/ محافظات جنوب سلطنة عُمان)؟

أهداف البحث:

1. إعداد مقياس كفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد يتضمن مؤشرات تخص كفايات التخطيط، والتنفيذ، والتقويم.
2. قياس وجهات نظر معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية في سلطنة عُمان نحو مقياس كفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد.
3. تحديد أثر متغيرات النوع الاجتماعي، وسنوات الخبرة، والمحافظة التعليمية في تقديرات وجهات نظر معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية في سلطنة عُمان حول مقياس كفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد (كفايات التخطيط – التنفيذ – التقويم والتقييم)

أهمية البحث: قد يفيد هذا البحث في:

1. اقتراح مقياس للتعلم عن بعد يخص كفايات تدريس الفنون البصرية تواكب التطور التكنولوجي، وتتماشى مع الأحداث الراهنة مثل جائحة كوفيد19 وغيرها من اللازمات التي تستدعي الحاجة للتعلم عن بعد.

2. الاستفادة من نتائج رصد وجهة نظر معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية نحو مؤشرات كفايات تدريس الفنون بما يدعم التوجهات نحو التعليم المدمج في ميادين المعرفة ومنها ميدان تعليم الفنون البصرية.

الاستفادة من نتائج تحليل استجابات معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية من أجل دعم ميدان تعليم الفنون البصرية بمقياس يمكن اعتماده في تقييم المعلمين قبل وأثناء الخدمة في الميدان التربوي والخبرات الميدانية.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: بناء مقياس كفايات تدريس الفنون البصرية عن بعد في ثلاث كفايات أساسية هي: التخطيط والتنفيذ والتقويم ومؤشراتها.

الحدود المكانية: المحافظات التعليمية في سلطنة عُمان والتي ينتمي إليها المعلمون أفراد عينة الدراسة.

الحدود الزمانية: الفصل الدراسي الثاني من العام الأكاديمي 2021/2020 (فصل الربيع 2021).

الحدود البشرية: معلمو ومعلمات الفنون التشكيلية العاملون بوزارة التربية والتعليم في سلطنة عُمان.

مجتمع وعينة البحث:

تشكل مجتمع البحث من إجمالي عدد معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية التابعين لوزارة التربية والتعليم بسلطنة عُمان والبالغ عددهم في العام الأكاديمي 2021/2020 (2111) معلما ومعلمة في المدارس الحكومية (وزارة التربية، 2022، ص78)، وقد بلغ حجم العينة (104) من المعلمين والمعلمات لمادة الفنون التشكيلية العاملين بوزارة التربية والتعليم بسلطنة عُمان.

منهج البحث:

يستخدم البحث الحالي إجراءات المنهج الوصفي التحليلي لمناسبته لطبيعة الدراسة، حيث تهتم البحوث الوصفية بظروف العلاقات القائمة والممارسات الشائعة والمعتقدات، والاتجاهات، وتحليل البيانات للوصول إلى النتائج وتفسيرها، ويتمثل استخدام هذا المنهج من خلال دراسة نظرية للأدبيات التربوية والدراسات السابقة والتي تناولت مقومات التعليم الإلكتروني والتعلم عن بعد، وكفايات التدريس الواجب توافرها لدى المعلمين بهدف بناء مقياس خاص بكفايات التدريس عن بعد، ثم اتجه البحث إلى دراسة ميدانية تعتمد على تقصي تقديرات وجهات نظر عينة الدراسة حول مقياس كفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد بمجالاتها الثلاثة الرئيسية.

مصطلحات البحث:

مقياس: يُعرف (فان دالين، 2007، ص. 452) المقياس بأنه أداة "لجمع البيانات، وتهدف لقياس عدة جوانب كقياس أساليب أداء المفحوصين وإمكاناتهم، أو لقياس مستوى الكفاية الراهن أو المهارة التي حصلها الفرد نتيجة مروره بخبرة ما، أو تستخدم للتنبؤ بقدرة المفحوصين على تحسين أدائهم في مجال ما. وبالرغم من أن أدوات القياس تقوم معظمها على رصد الوضع الراهن للمفحوصين؛ إلا أنها تقيس عادة بعض المجالات التي لم يتلق المفحوص فيها تدريبا خاصا.، وتستخدم المقاييس لقياس عوامل محددة مثل المهارة الميكانيكية، أو التناسق الحركي، أو القدرة الموسيقية، أو الفنية".

ويعرفه الباحثون إجرائياً بأنه أداة لجمع بيانات أداء المعلم تهدف لقياس مستوى كفايات التدريس عن بعد لدى معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية ورصد مستويات التمكن من كفايات التخطيط والتنفيذ والتقويم عن بعد ويمكن التعرف على قوة الأداء من خلال الدرجة التي يحصل عليها المفحوصون (المعلمون) وهي تعكس المهارة أو القدرة على امتلاك كفايات التدريس عن بعد.

كفايات التدريس عن بُعد: وصف سيلز (Sales, 2005) كفايات التدريس الالكتروني بأنها "تلك الكفايات التي يجب على المعلم امتلاكها من خلال أربعه عوامل وهي: تصميم التعليم - إنتاج المواد التعليمية

- إدارة التفاعل الاجتماعي مع الطلاب وبينهم في المقرر الالكتروني - وتطبيق القواعد القانونية والأخلاقية بما يشمله من حقوق الملكية الفكرية ومكافحه الغش والخصوصية" (آل محيا، 2019، ص. 573).

وتعرفها (مرداس، 2014) بأنها "مجموعة المهارات والأداءات التي يمتلكها [المعلمون] في مجال التعلم الالكتروني وينبغي ممارستها في الموقف التعليمي من خلال التواصل بين المعلم والمتعلم وبين المتعلم والمحتوى التعليمي بطريقة تفاعلية تمكنه من التعلم" (ص 45).

ويعرف الباحثون كفايات تدريس الفنون البصرية عن بعد إجرائياً بأنها "مجموعة من كفايات التدريس الرئيسية المعتمدة على مهارات التعلم عن بعد من خلال التدريس الإلكتروني أو التعلم عن بعد أو التعلم المدمج وتتمثل في كفاية التخطيط وكفاية التنفيذ وكفاية التقويم تخصص تدريس الفنون البصرية وبها عدد من مؤشرات تعكس مدى التمكن من كل كفاية وجاءت على هيئة مقياس، ويمكن التعرف عليها إجرائيا من خلال المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية وفق استجابة عينة الدراسة".

الفنون البصرية: هي مفهوم مرادف للفنون التشكيلية وتعرف بأنها مادة "ينقسم محتواها بشكل عام إلى جانبين: جانب نظري يتم التركيز فيه على العقل والمعرفة: العقل الذي يفكر، يخلق، يبدع، يبتكر وينتقد. وجانب تطبيقي يقوم على العمل، والصناعة، والتقنية، ويركز على العين واليد: اليد التي تصنع، اليد التي تشكل، اليد التي تلمس، وتعتمد محتواها بشكل كبير على دراسة الخطوط، والأشكال، والمساحات والأحجام، والفضاء، واللون، وتشمل عددا من المجالات الفنية مثل: الرسم والتصوير والنحت والخزف والنسيج، والتصميم، وغيرها من المجالات الفنية ذات العلاقة بالمنهج" (فوزي وآخرون، 2022، ص 102-103)

ويعرفها الباحثون إجرائياً، بأنها أحد المواد الدراسية بمدارس التعليم الأساسي وما بعده في سلطنة عُمان، وهي فنون بصرية تشكيلية تعتمد على حاسة البصر والتشكيل الفني باليد والعقل والإحساس الفني، ويطلق عليها بشكل رسمي مادة الفنون التشكيلية.

الطريقة والإجراءات:

أدوات الدراسة:

مقياس وجهات نظر معلمي الفنون التشكيلية نحو كفايات تدريس الفنون البصرية في سلطنة عُمان:

أ. قام الباحثون ببناء مقياس وجهات نظر معلمي الفنون التشكيلية نحو كفايات تدريس الفنون البصرية عن بعد في سلطنة عُمان من خلال الرجوع إلى الأدبيات، وقوائم الملاحظة الصفية المباشرة التي تستخدم في أوقات التدريس الصفي المعتاد، ومن ثم تم إضفاء النمط التعليمي عن بعد (متزامن- غير متزامن) على العديد من العبارات بهدف وضع المستجيبين في اطار ما يتم في الواقع الافتراضي لمهارات تدريس الفنون البصرية عن بعد.

ب. قام الباحثون بتصنيف المقياس تبعا لمراحل الكفايات التدريسية المتعارف عليها وهي التخطيط، التنفيذ، التقويم بإجمالي (58) كفاية، جاء تصنيفها كما هو مبين في جدول رقم (1).

جدول 1: مكونات مقياس كفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد

م	الأبعاد الرئيسة	الأبعاد الفرعية	عدد الكفايات	أرقام الكفايات
1	كفايات التخطيط لتدريس الفنون البصرية عن بعد		14	1 - 14
2	كفايات تنفيذ تدريس الفنون البصرية عن بعد	التمهيد للدرس عن بعد	3	15 - 17
		التمكن من المادة العلمية خلال الشرح والعرض عن بعد	4	18 - 21
		استراتيجيات وطرق وأساليب التعليم عن بعد	9	22 - 30
		تنظيم بيئة التعلم عن بعد	5	31 - 35
		توظيف مصادر التعلم عن بعد	7	36 - 42
		غلق الدرس عن بعد	5	43 - 47
3	كفايات تقويم وتقييم تدريس الفنون البصرية عن بعد		11	48 - 58

ج. اعتمدت المقياس على تصنيف (ليكرت الخماسي)، بحيث تكون الاستجابة لكل عبارة (موافق بشدة، موافق، محايد، غير موافق، غير موافق بشدة) وأعطيت لكل استجابة من هذه الاستجابات وزناً (درجة)، فالاستجابات تأخذ الأوزان التالية: موافق بشدة (خمس درجات)، موافق (أربع درجات)، محايد (ثلاثة درجات)، غير موافق (درجتان)، غير موافق بشدة (درجة واحدة).

1. صدق المقياس:

الصدق الظاهري (صدق المحكمين): تم عرض المقياس على مجموعة من الخبراء ذوي الاختصاص في تخصصات ميدان التربية الفنية والفنون البصرية بلغ عددهم (7) محكمين، وذلك لإبداء الرأي في مدى صلاحية الأداة من حيث السلامة اللغوية للعبارات، ومن ناحية ارتباطها بأبعاد الدراسة، وقد تم الاعتماد على نسبة اتفاق لا تقل عن (85.7%)، وبناء على ذلك تم صياغة الأداة في صورتها النهائية. وقد تم بناؤه على منصة (Google Forms Models) الخاص ببناء المقاييس والاستبانات.

صدق الاتساق الداخلي: بعد التأكد من الصدق الظاهري للمقياس، اعتمد الباحثون في حساب صدق الاتساق الداخلي على معامل ارتباط كل فقرة من فقرات المقياس بالكفاية الخاصة بها، وذلك بتطبيق المقياس على عينة قوامها (30) معلما ومعلمة من خارج مجتمع الدراسة، وتبين أنها معنوية عند مستويات الدلالة المتعارف عليها، باستخدام معامل ارتباط بيرسون وأن معامل الصدق مقبول كما هو موضح في الجدول رقم (2).

جدول 2: معامل ارتباط (بيرسون) بين فقرات كل كفاية، والدرجة الكلية للكفاية التي تنتمي إليه في المقياس (ن=30)

البعد الأول			البعد الثاني						البعد الثالث		
رقم الفقرة	معامل الارتباط	الدلالة	رقم الفقرة	معامل الارتباط	الدلالة	رقم الفقرة	معامل الارتباط	الدلالة	رقم الفقرة	معامل الارتباط	الدلالة
1	0.593	*	15	0.668	*	32	0.681	*	48	0.943	**
2	0.500	*	16	0.642	*	33	0.523	*	49	0.644	*
3	0.696	*	17	0.557	*	34	0.584	*	50	0.599	*
4	0.885	**	18	0.506	*	35	0.639	*	51	0.542	*
5	0.779	**	19	0.658	*	36	0.584	*	52	0.819	**
6	0.620	*	20	0.810	**	37	0.735	*	53	0.583	*
7	0.806	**	21	0.687	*	38	0.731	*	54	0.661	*
8	0.609	*	22	0.808	**	39	0.777	**	55	0.743	*
9	0.595	*	23	0.779	**	40	0.699	*	56	0.828	**
10	0.922	**	24	0.889	**	41	0.810	**	57	0.642	*
11	0.823	**	25	0.858	**	42	0.926	**	58	0.793	**
12	0.877	**	26	0.679	*	43	0.662	*			
13	0.803	**	27	0.674	*	44	0.662	*			
14	0.556	*	28	0.699	*	45	0.665	*			
			29	0.693	*	46	0.552	*			
			30	0.839	**	47	530	**			
			31	0.684	*						

** معنوي عند (0.01) * معنوي عند (0.05)

كما تم حساب معامل ارتباط كل بعد في المقياس بالدرجة الكلية للمقياس، وتبين أن معامل الصدق مقبول، وذلك كما يتضح من الجدول رقم (3).

جدول 3: معامل ارتباط الاتساق الداخلي بين أبعاد المقياس ودرجة المقياس ككل (ن=30)

م	الأبعاد	معامل الارتباط	الدلالة
1	كفايات التخطيط لتدريس الفنون البصرية عن بعد	0.932	**
2	كفايات تنفيذ تدريس الفنون البصرية عن بعد	0.968	**
3	كفايات تقويم وتقييم تدريس الفنون البصرية عن بعد	0.906	**

** معنوي عند (0.01) * معنوي عند (0.05)

وتوضح الجداول السابقة أن أبعاد المقياس دالة عند مستوى معنوية (0.01) و(0.05) لكل فقرة على حدة ولكل بعد من أبعاد المقياس، ومن ثم تحقق مستوى الثقة في الأداة والاعتماد على نتائجها.

2. ثبات المقياس:

تم حساب ثبات المقياس باستخدام معامل ثبات (ألفا ـ كرونباخ) لقيم الثبات التقديرية لمقياس كفايات التدريس عن بعد من وجهة نظر معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية في سلطنة عُمان، وذلك بتطبيقها على عينة قوامها (30) من المعلمين والمعلمات من خارج مجتمع الدراسة، وقد جاءت قيم معاملات الثبات للأبعاد بدرجة عالية من الثبات، وبذلك يمكن الاعتماد على نتائجها وبذلك تكون الأداة في صورتها النهائية صالحة لقياس وجهات نظر المعلمين.

جدول 4: قيم معامل ثبات المقياس باستخدام معامل (ألفا ـ كرونباخ) لكل بعد على حدة وللمقياس ككل (ن=30)

م	الأبعاد	معامل (ألفا ـ كرونباخ)
1	كفايات التخطيط لتدريس الفنون البصرية عن بعد	0.900
2	كفايات تنفيذ تدريس الفنون البصرية عن بعد	0.946
3	كفايات تقويم وتقييم تدريس الفنون البصرية عن بعد	0.889
الدرجة الكلية للمقياس		0.969

3. مقياس الحكم على وجهات نظر استجابات عينة البحث:

تم بناء مقياس وجهات نظر معلمي الفنون التشكيلية نحو كفايات تدريس الفنون البصرية عن بعد في سلطنة عُمان وتقسيمها إلى فئات حتى يمكن التوصل إلى نتائج الدراسة باستخدام المتوسط الحسابي حيث تم ترميز وإدخال البيانات إلى الحاسب الآلي، ولتحديد طول خلايا المقياس الخماسي (الحدود الدنيا والعليا)، تم حساب المدى = أكبر قيمة – أقل قيمة (5– 1 =4)، تم تقسيمه على عدد خلايا المقياس للحصول على طول الخلية المصحح (4 / 5 = 0.8) وبعد ذلك تم إضافة هذه القيمة إلى أقل قيمة في المقياس أو بداية المقياس وهى الواحد الصحيح وذلك لتحديد الحد الأعلى لهذه الخلية, وهكذا أصبح طول الخلايا كما يلي:

جدول 5: المعيار المعتمد للحكم على المتوسطات الحسابية لاستجابات عينة الدراسة

مدى المتوسطات الحسابية	المستوى
من 1 إلى أقل من 1.8	منخفض جداً
من 1.8 إلى أقل من 2.6	منخفض
من 2.6 إلى أقل من 3.4	متوسط
من 3.4 إلى أقل من 4.2	مرتفع
من 4.2 إلى 5	مرتفع جداً

- **نتائج الدراسة الميدانية ومناقشتها:**

المحور الأول: وصف أفراد الدراسة

سيتم عرض المتغيرات الديموغرافية لوصف المعلمين أفراد الدراسة والمتمثلة في (النوع الاجتماعي، عدد سنوات الخبرة، المحافظة التعليمية)، وذلك كما يلي:

جدول 6: التوزيع الديموغرافي لأفراد عينة البحث حسب النوع، عدد سنوات الخبرة، والمحافظة التعليمية

م	النوع	المعلمون / ن=(104)	
		ك	%
1	ذكر	27	26
2	أنثى	77	74
المجمـوع		104	100
م	عدد سنوات الخبرة في مجال العمل	المعلمون / ن=(104)	
		ك	%
1	أقل من 5 سنوات	32	30.8
2	من 5 سنوات إلى أقل من 10 سنوات	34	32.7

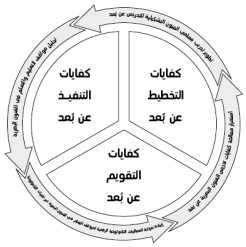
م	النوع	المعلمون / ن= (104)	
		ك	%
3	من 10 سنوات إلى أقل من 15 سنة	20	19.2
4	من 15 سنة فأكثر	18	17.3
المجمـوع		104	100
م	المحافظة التعليمية	المعلمون / ن= (104)	
		ك	%
1	محافظات شمال سلطنة عُمان	47	45.2
2	محافظات وسط سلطنة عُمان	41	39.4
3	محافظات جنوب سلطنة عُمان	16	15.4
المجمـوع		104	100

المحور الثاني: الإجابة عن أسئلة البحث:

النتائج المتعلقة بالإجابة على السؤال الأول: ما كفايات التدريس عن بعد والتي يمكن تبنيها بصفتها مقياسا للحكم على أداء معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية البصرية؟

من أجل بناء مقياس لكفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد وقياس وجهة نظر معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية نحوه في سلطنة عُمان، قام الباحثون أولاً بتحديد مكونات كفايات التدريس عن بعد، وقد تم التحقق من الخصائص السيكومترية (الصدق والثبات) لهذا المقياس كما ورد سابقاً في إجراءات تصميم أداة البحث.

وقد حدد الباحثون كفايات التدريس عن بعد ومؤشراتها في مجال تدريس الفنون التشكيلية بالرجوع إلى الأدب التربوي والدراسات السابقة. فقد أكد (Pulham, 2018) في دراسته على أهمية كفايات التدريس المدمج الذي يجمع بين نوعي التدريس الصفي المباشر، والتدريس عن بعد، كما دعا (Farmer & Ramsdale, 2016) في دراستهما إلى تحديد مجالات الكفايات الرئيسية في التعليم عن بعد من خلال تحليل الكفايات الحالية في التعليم الصفي المباشر وما تتضمنه من مهارات وسلوكيات بهدف التوصل إلى تحديد بعض الثغرات التي يتطلبها التعليم عن بعد عبر شبكة الإنترنت، كما أشار توماس وجراهام إلى ضرورة التوصل إلى ماهية سلوكيات التدريس التي يمكن ملاحظتها في التعليم الصفي المباشر بما يعمل على تطوير القوائم الحالية لكفايات التدريس وتحييدها لتصلح للتطبيق عن بعد عبر الإنترنت. أيضا دراسة ميرسدس وزملائه (2014) والتي ركزت على أدوار المعلم في التعليم عن بعد، والتي تتمثل في دوره الاجتماعي، دوره كمقيم، كمدير، كتقني، كميسر، كباحث، فضلا عن دعم قدرات المعلمين على التواصل الاجتماعي، والإدارة، وتيسير التعلم بهدف تدريبهم على التدريس عن بعد عبر الإنترنت بشكل أفضل وزيادة جودة تعليمهم. ودراسة البراهيم (2020) التي صنفت مهارات وكفايات التدريس عبر التعليم عن بعد؛ فقد أطرت هذه المراجعات في الدراسات السابقة، والبحث النظري إلى أن تتوصل الدراسة الحالية إلى تحديد الأبعاد التقنية لكفايات التدريس في ميدان تعليم الفنون البصرية، لتأخذ منحى التعليم عن بُعد في المسار الثلاثي لكفايات التدريس وهو التخطيط، التنفيذ، والتقويم. وبالتالي فقد صمم الباحثون المقياس المنشود لكفايات التدريس عند بعد في هيئة نموذج بصري مع تحديد مؤشرات الأداء في كل كفاية رئيسية من كفايات التدريس عن بعد في مجال الفنون التشكيلية البصرية كما هو موضح في الشكل رقم (1).



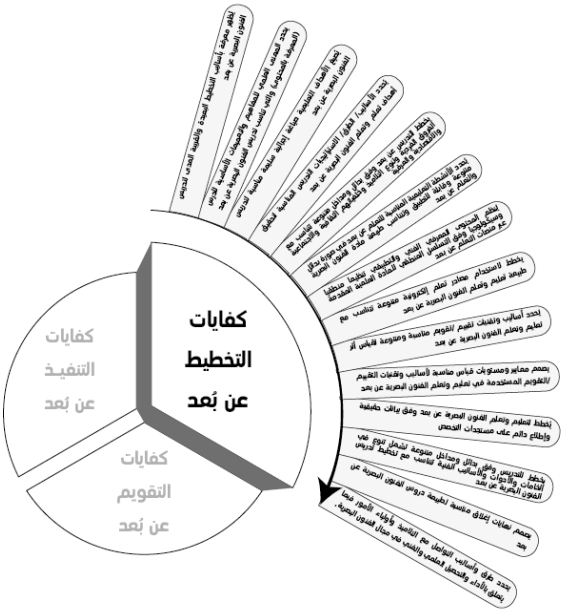
شكل 1: كفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد

يوضح شكل رقم (1) الكفايات الرئيسية لتدريس الفنون عن بعد بصرياً والتي تم تحديدها في: كفاية التخطيط عن بعد، وكفاية التنفيذ عن بعد، وكفاية التقويم عن بعد، وجميعها تم معالجتها بما يتناسب وتدريس الفنون البصرية/التشكيلية عن بعد، وفي الوقت ذاته تحافظ على إمكانية تبني التعلم المدمج الذي يجمع ما بين التعليم السائد والتعليم التكنولوجي. وقد اعتمد هذا الشكل في مساره على خطوات ومراحل أساسية في بنائه وهي: تحليل مواقف التعليم والتعلم في الفنون البصرية، إعادة صياغة المعالجات التكنولوجية الرقمية لمواقف التعلم في الفنون البصرية عبر التقنيات التكنولوجية، استمرارية معالجة كفايات تدريس الفنون البصرية عن بعد، ومن ثم تطوير تدريب معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية للتدريس عن بعد، وتم وضع تلك المراحل في هيئة دورة بصرية تحيط بتلك الكفايات لتكون بمثابة موجهات عامة لتطوير مستمر لكفايات تدريس الفنون البصرية بعد.

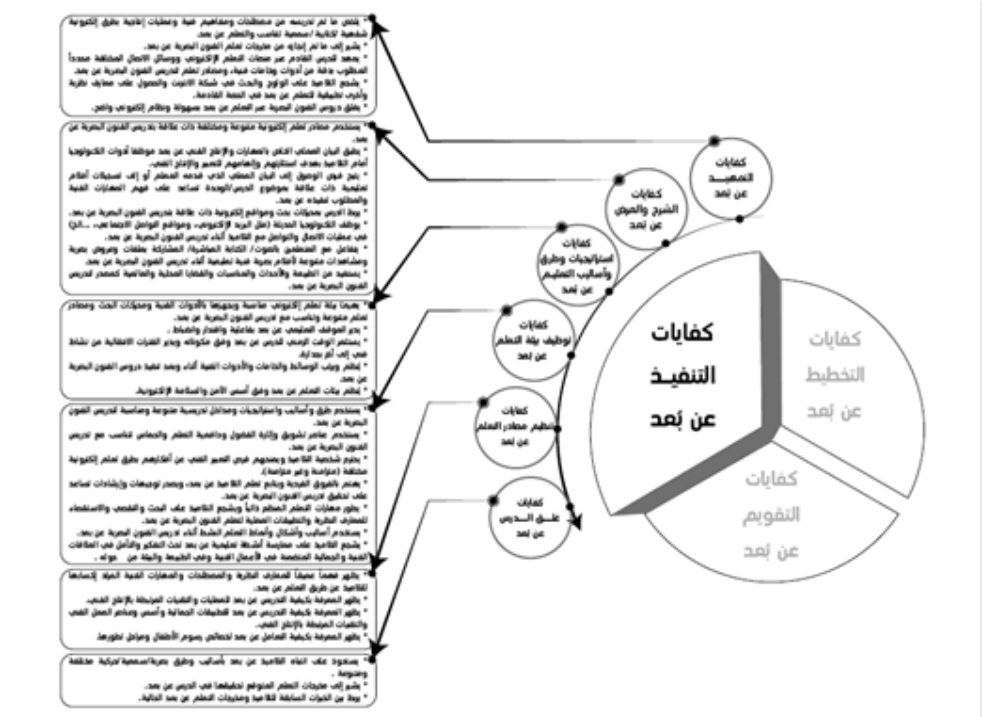
فمن خلال تطبيقات التعليم عن بُعد المتعددة، أمكن تحديد عدد من المؤشرات المرتبطة بهذه الكفايات في المجالات التالية:

1. مجال التخطيط لتدريس الفنون البصرية عن بعد: تم صياغة (14) مؤشرا بصفتها كفايات فرعية.
2. مجال تنفيذ التدريس في الفنون البصرية عن بُعد: تم صياغة (33) مؤشرا بصفتها كفايات فرعية موزعة على (6) مسارات متفرعة على النحو الآتي:
   أ. كفايات التمهيد عن بُعد: تضمنت (3) مؤشرات بصفتها كفايات فرعية.
   ب. كفايات الشرح والعرض عن بُعد: تضمنت (4) مؤشرات بصفتها كفايات فرعية.
   ت. كفايات استراتيجيات وطرق وأساليب التعليم عن بعد: تضمنت (9) مؤشرات بصفتها كفايات فرعية.
   ث. كفايات توظيف بيئة التعلم عن بعد: تضمنت (5) مؤشرات بصفتها كفايات فرعية.
   ج. كفايات تنظيم مصادر التعلم عن بعد: تضمنت (7) مؤشرات ككفايات فرعية.
   ح. كفايات غلق الدرس عن بعد: تضمنت (5) مؤشرات بصفتها كفايات فرعية.
3. مجال تقويم تدريس الفنون البصرية عن بعد: تم صياغة (11) مؤشراً بصفتها كفايات فرعية.

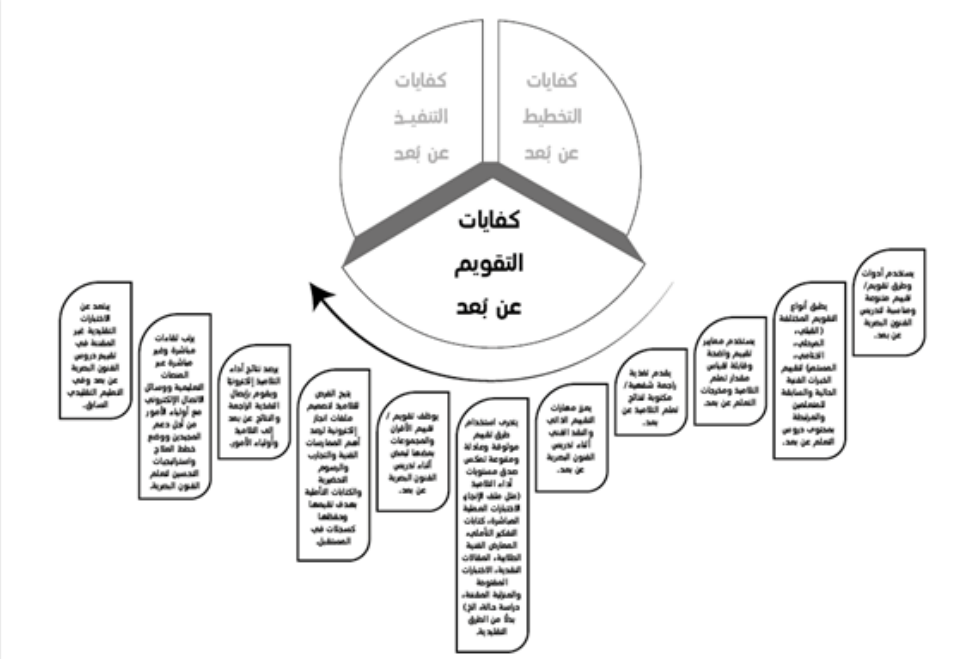
الأشكال الآتية ذات الأرقام (2)، و(3)، و(4) توضح قطاعات تفصيلية لمؤشرات كفايات تخطيط وتنفيذ وتقويم تدريس الفنون البصرية عن بعد، وهي على التوالي.



شكل 2: مؤشرات الأداء لكفاية تخطيط تدريس الفنون البصرية عن بعد



شكل 3: مؤشرات الأداء لكفاية تنفيذ تدريس الفنون البصرية عن بعد



شكل 4: مؤشرات الأداء لكفاية تقويم تدريس الفنون عن بعد

يتضح من النموذج البصري – في شكل رقم 1- استمرارية المعالجات المرتبطة بمقومات كفايات تدريس الفنون البصرية عن بعد، حيث تم:

أ. صياغة (14) مؤشرا لكفايات تخطيط دروس ووحدات مقررات الفنون البصرية عن بعد، وصياغة كفايات التنفيذ عن بعد تصنيفها إلى (6) كفايات فرعية تضمنت إجمالي (33) مؤشرا موزعة عليها، وصياغة (11) مؤشرا لكفايات التقويم والتقييم عن بعد.

ب. تتم عمليات المراجعة والتغذية المرتدة الفورية بعد انتهاء عمليات التقويم عن بعد من خلال تحليل للمواقف التعليمية التي تمت، وذلك من منطلق المتطلبات التخصصية واللوجستية ذات الصلة، فمن حيث متطلبات التخصص يتم تحليل مواقف التعلم من حيث مدى توافق كفايات التخطيط مع كفايات التنفيذ عن بعد، وكيف كانت المادة العلمية في الفنون البصرية متاحة بما يسمح بتعليمها وتعلمها، وكيفية تناول استراتيجيات وطرق التدريس عبر تقنيات التعليم عن بعد. أما المتطلبات اللوجستية فيتم تحليلها من حيث مدى الوفرة والإتاحة في معطيات تعليم الفنون البصرية، من حيث سعة التحميل للمواد البصرية، تسجيلات الفيديو وأساليب عرضها، قوة الشبكات عند فتح الكاميرات لعرض البيانات العملية، عرض نتائج المشاريع الفنية وغيرها.

ت. بعد انتهاء عملية التحليل؛ تتم بعد ذلك إعادة صياغة المعالجات التكنولوجية الرقمية لمواقف التعليم في الفنون البصرية عبر تقنيات التكنولوجيا وفقا للمعطيات التي نتجت وتم ذكرها في مرحلة التحليل.

ث. وفقا لنواتج إعادة صياغة الموقف التعليمي عن بعد في ميدان الفنون البصرية؛ يستمر التطوير في معالجة وتطوير كفايات تدريس الفنون البصرية عن بعد. ومن ثم يتم التطوير المستمر للأساليب والمحتوى التدريبي المقدم لمعلمي الفنون البصرية، بما يسمح باستيعاب المتغيرات المتسارعة في مجال تقنيات المعلومات ووسائط الاتصال، وأساليب توظيفها خلال تدريس الفنون البصرية.

وقد تم عرض مؤشرات الكفايات المتضمنة في الشكل السابق في صورة (مقياس) على مجموعة من الخبراء ذوي الاختصاص في مجالات ميدان التربية الفنية والفنون البصرية، وقد تم اعتماد إجراءات

الصدق والثبات للمقياس وفقا لما تم عرضه سلفا في "أداة البحث"، وبهذا يكون المقياس جاهزا للتطبيق الميداني وقياس وجهات نظر المعلمين والمعلمات حول كفاءته ميدانياً.

النتائج المتعلقة بالإجابة على السؤال الثاني: ما وجهات نظر معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية في سلطنة عُمان حول مقياس كفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد (كفايات التخطيط – التنفيذ – التقويم)؟

استناداً على مقياس الحكم المحدد في هذه الدراسة كما ورد في الجدول رقم (5)؛ تم الإجابة على هذا السؤال باستخدام المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية وبالتالي تم تحديد أهم كفايات تدريس الفنون البصرية من وجهة نظر معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية كما هو موضع في الجداول الآتية:

أولاً: كفايات التخطيط لتدريس الفنون البصرية عن بعد

يوضح جدول رقم (7) أن مستوى كفايات التخطيط لتدريس الفنون البصرية عن بعد كما يحددها المعلمون مرتفع حيث بلغ المتوسط الحسابي (3.98)، ومؤشرات ذلك وفقاً لترتيب المتوسط الحسابي: الترتيب الأول يُصيغ الأهداف التعليمية صياغة إجرائية سليمة مناسبة لتدريس الفنون البصرية عن بعد بمتوسط حسابي (4.2)، يليه الترتيب الثاني يخطط لاستخدام مصادر تعلم إلكترونية متنوعة تتناسب مع طبيعة تعليم وتعلم الفنون البصرية عن بعد بمتوسط حسابي (4.19)، وأخيراً الترتيب الرابع عشر يخطط للتدريس عن بعد وفق بدائل ومداخل متنوعة تتناسب مع الفروق الفردية وتنوع التلاميذ وخلفياتهم الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والعرقية بمتوسط حسابي (3.75).

جدول رقم 7: المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لكفايات التخطيط لتدريس الفنون البصرية عن بعد

م	مؤشرات الكفاية	المعلمون ن= (104)		
		المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الترتيب
1	يُظهر معرفة بأساليب التخطيط البعيدة والقريبة المدى لتدريس الفنون البصرية عن بعد.	4.03	0.69	6
2	يحدد المعنى العلمي للمفاهيم والتعميمات الأساسية للدرس (المعرفة بالمحتوى) والتي تناسب تدريس الفنون البصرية عن بعد.	4.03	0.65	5
3	يُصيغ الأهداف التعليمية صياغة إجرائية سليمة مناسبة لتدريس الفنون البصرية عن بعد.	4.2	0.66	1
4	يُحدد الأساليب/ الطرق/ الاستراتيجيات التدريسية المناسبة لتحقيق أهداف تعليم وتعلم الفنون البصرية عن بعد.	4.05	0.78	4
5	يخطط للتدريس عن بعد وفق بدائل ومداخل متنوعة تتناسب مع الفروق الفردية وتنوع التلاميذ وخلفياتهم الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والعرقية.	3.75	1.02	14
6	يُحدد الأنشطة التعليمية المناسبة للتعلم عن بعد في صورة بدائل متنوعة وقابلة للتطبيق وتتناسب وطبيعة مادة الفنون البصرية والتعلم عن بعد.	3.94	0.82	8
7	يُنظم المحتوى المعرفي الفني والتطبيقي تنظيما منطقيا وسيكولوجيا وفق التسلسل المنطقي للمادة العلمية المقدمة عبر منصات التعلم عن بعد.	4.06	0.82	3
8	يخطط لاستخدام مصادر تعلم إلكترونية متنوعة تتناسب مع طبيعة تعليم وتعلم الفنون البصرية عن بعد.	4.19	0.78	2
9	يحدد أساليب وتقنيات تقويم/ تقييم مناسبة ومتنوعة لقياس أثر تعليم وتعلم الفنون البصرية عن بعد.	3.96	0.81	7
10	يصمم معايير ومستويات قياس مناسبة لأساليب التقويم/ التقييم وتقنياته المستخدمة في تعليم وتعلم الفنون البصرية عن بعد.	3.85	0.84	13
11	يُخطط لتعليم وتعلم الفنون البصرية عن بعد وفق بيانات حقيقية واطلاع دائم على مستجدات التخصص.	3.89	0.9	11
12	يخطط للتدريس وفق بدائل ومداخل متنوعة تشمل تنوعا في الخامات والأدوات والأساليب الفنية تتناسب مع تخطيط تدريس الفنون البصرية عن بعد.	3.93	0.8	10
13	يصمم نهايات إغلاق مناسبة لطبيعة دروس الفنون البصرية عن بعد.	3.94	0.88	9
14	يحدد طرق وأساليب التواصل مع التلاميذ وأولياء الأمور فيما يتعلق بالأداء والتحصيل العلمي والفني في مجال الفنون البصرية.	3.86	0.94	12
المجموع		3.98	0.61	مستوى مرتفع

ويلاحظ من ترتيب العبارات ذات الأولوية جاءت في كفايات التخطيط لدى أفراد الدراسة أنهم قاموا بوضع الأولوية لجودة صياغة الأهداف، وقد يعزى ذلك إلى تعود المعلمين على المنطقية المعتادة في التخطيط للتدريس والتي دائما تبدأ بصياغة الأهداف، ثم يليها في الترتيب الكفاية المرتبطة بالتخطيط

لاستخدام مصادر التعلم الإلكترونية المتنوعة، وهو ترتيب منطقي للغاية يأتي بعد سلامة صياغة الأهداف، ثم التخطيط المباشر للتعامل مع أدوات التعليم عن بعد تكنولوجيا، وبما يتلاءم مع مواقف تعليم الفنون البصرية وتعلمها. وتتفق نتائج كفايات التخطيط مع نتائج الشهراني (2020)، والقحطاني (2020) اللتين أشارتا إلى قيم "مرتفعة" لدى أفراد الدراسة في تمكنهم من كفايات التخطيط للتدريس عن بعد؛ وهذا يشير إلى أهمية التخطيط للتدريس كبداية أساسية في عملية التعليم والتعلم عن بعد تزامنيا أو غير تزامني.

ثانياً: كفايات تنفيذ تدريس الفنون البصرية عن بعد

يوضح جدول رقم (8) أن وجهات نظر المعلمين والمعلمات حول مؤشرات كفاية التمهيد للدرس عن بعد جاءت مرتفعة بشكل عام حيث بلغ المتوسط الحسابي (4.05)، وحققت العبارة الأولى "يستحوذ على انتباه التلاميذ عن بعد بأساليب وطرق بصرية/سمعية/حركية مختلفة ومتنوعة" أعلى متوسط حسابي حيث بلغ (4.1)، وجاء في الترتيب الأخير العبارة التي تنص "يشير إلى مخرجات التعلم المتوقع تحقيقها في الدرس عن بعد" وبمتوسط حسابي قدره (3.97). ويمكن تفسير ذلك إلى أن استحواذ انتباه التلاميذ يعتبر من أولويات جذب انتباه الطلبة إلى دروس الفنون وعليه يجب الحرص على تنويع الأساليب بطرق بصرية أو سمعية أو حركية أو الجمع بينها في الموقف التعليمي خصوصاً في دروس التعلم عن بعد التي تحتاج إلى مثيرات قوية لجذب دوافع الطلبة للتعلم عن بعد في مواقف تعلم الفنون البصرية.

جدول 8: المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لمؤشرات كفاية التمهيد للدرس عن بعد

م	مؤشرات الكفاية	المعلمون / ن= (104)		
		المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الترتيب
1	يستحوذ على انتباه التلاميذ عن بعد بأساليب وطرق بصرية/ سمعية/ حركية مختلفة ومتنوعة.	4.1	0.95	1
2	يشير إلى مخرجات التعلم المتوقع تحقيقها في الدرس عن بعد.	3.97	0.93	3
3	يربط بين الخبرات السابقة للتلاميذ والمخرجات الحالية للتعلم عن بعد.	4.09	0.88	2
المجموع		4.05	0.79	مستوى مرتفع

ويلاحظ من جدول رقم (9) أن وجهات نظر عينة الدراسة جاءت مرتفعة فيما يتعلق بمؤشرات كفاية الشرح والعرض حيث بلغ المتوسط الحسابي (4.04)، وجاءت عبارة "يظهر فهماً عميقاً للمعارف النظرية والمصطلحات والمهارات الفنية المراد إكسابها للتلاميذ عن طريق التعلم عن بعد" في الترتيب الأول بمتوسط حسابي (4.13)، وفي الترتيب الأخير جاءت عبارة "يظهر المعرفة بكيفية التعامل عن بعد لخصائص رسوم الأطفال ومراحل تطورها" بمتوسط حسابي قدره (3.92)، وهذا يُظهر مدى فهم المعلمين للمعارف النظرية والمصطلحات والمفاهيم الفنية والتي ذات طبيعة خاصة في الفنون، وتستلزم من المعلمين إيجاد الأساليب المبتكرة عبر التعليم عن بعد لتوضيح هذه المعارف والمهارات للطلبة في الموقف التعليمي. بينما معرفة المعلمين بخصائص رسوم الأطفال جاءت في الترتيب الأخير، ولعل ذلك يستدعي توجيه الأنظار لتطوير برامج تدريب المعلمين على الأساليب الحديثة في قراءة رسوم الأطفال وتصنيفاتها ودلالاتها.

جدول 9: المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية للمؤشرات كفاية الشرح والعرض عن بعد

م	مؤشرات الكفاية	المعلمون / ن=(104)		
		المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الترتيب
1	يظهر فهماً عميقًا للمعارف النظرية والمصطلحات والمهارات الفنية المراد إكسابها للتلاميذ عن طريق التعلم عن بعد.	4.13	0.83	1
2	يظهر المعرفة بكيفية التدريس عن بعد للعمليات والتقنيات المرتبطة بالإنتاج الفني.	4.04	0.8	3
3	يظهر المعرفة بكيفية التدريس عن بعد للتطبيقات الجمالية وأسس العمل الفني وعناصره والتقنيات المرتبطة بالإنتاج الفني.	4.06	0.88	2
4	يظهر المعرفة بكيفية التعامل عن بعد مع خصائص رسوم الأطفال ومراحل تطورها.	3.92	0.86	4
المجموع		4.04	0.72	مستوى مرتفع

وجدول رقم (10) يظهر نتائج وجهات نظر معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية حول مؤشرات كفاية استراتيجيات وطرق وأساليب التعليم عن بعد التي جاءت مرتفعة؛ حيث بلغ المتوسط الحسابي (4.12)، وتحصل مؤشر عبارة "يستخدم طرق وأساليب واستراتيجيات ومداخل تدريسية متنوعة ومناسبة لتدريس الفنون البصرية عن بعد" على أعلى متوسط حسابي وقدره (4.24)، وجاء في الترتيب الأخير عبارة "يهتم بالفروق الفردية ويتابع تعلم التلاميذ عن بعد، ويصدر توجيهات وإرشادات تساعد على تحقيق تدريس الفنون البصرية عن بعد" بمتوسط حسابي (3.97).وبشكل عام جميع المؤشرات جاءت بقيم مرتفعة وهي تعتبر من أكثر الكفايات حساسية في نظام التعليم عن بعد، حيث نجدها تمثل منطقة العمليات في كفايات التنفيذ، فالدراسات التي تناولت كيفية تطبيق استراتيجيات التعليم والتعلم عن بعد مثل دراسات (حافظ ،2023؛ الجبوري،2021؛ العنزي، 2018) التي أكدت أهمية الكفايات التربوية المتعلقة بطرق واستراتيجيات التدريس مع الكفايات التكنولوجية الرقمية وعليه تنويع هذه الأساليب والطرق والاستراتيجيات هو المدخل الرئيسي لحيوية كفايات التدريس عن بعد.

جدول 10: المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لمؤشرات كفاية استراتيجيات وطرق وأساليب التعليم عن بعد

م	مؤشرات الكفاية	المعلمون / ن=(104)		
		المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الترتيب
1	يستخدم طرق وأساليب واستراتيجيات ومداخل تدريسية متنوعة ومناسبة لتدريس الفنون البصرية عن بعد.	4.24	0.82	1
2	يستخدم عناصر تشويق وإثارة الفضول ودافعية التعلم والحماس تتناسب مع تدريس الفنون البصرية عن بعد.	4.12	0.91	6
3	يحترم شخصية التلاميذ ويمنحهم فرص التعبير الفني عن أفكارهم بطرق تعلم إلكترونية مختلفة (متزامنة وغير متزامنة).	4.16	0.87	3
4	يهتم بالفروق الفردية ويتابع تعلم التلاميذ عن بعد، ويصدر توجيهات وإرشادات تساعد على تحقيق أهداف تدريس الفنون البصرية عن بعد.	3.97	0.98	9
5	يطور مهارات التعلم المنظم ذاتياً ويشجع التلاميذ على البحث والتقصي والاستقصاء للمعارف النظرية والتطبيقات العملية لتعلم الفنون البصرية عن بعد.	4.13	0.88	5
6	يستخدم أساليب وأشكال وأنماط التعلم النشط أثناء تدريس الفنون البصرية عن بعد.	4.1	0.78	7
7	يشجع التلاميذ على ممارسة أنشطة تعليمية عن بعد تحث التفكير والتأمل في العلاقات الفنية والجمالية المتضمنّة في الأعمال الفنية وفي الطبيعة والبيئة من حوله.	4.02	0.87	8
8	يعطي تعليمات دقيقة للمطلوب تنفيذه من الإنتاج الفني في دروس التعلم عن بعد.	4.22	0.78	2
9	يتابع التلاميذ عبر منصات التعلم عن بعد ويقوم بتوجيههم بطرق فردية وأخرى جماعية.	4.16	0.88	4
المجموع		4.12	0.7	مستوى مرتفع

وفي جدول رقم (11)، جاءت مؤشرات كفاية تنظيم بيئة التعلم عن بعد مرتفعة حيث بلغ المتوسط الحسابي (4.08)، وحقق مؤشر عامل الوقت الزمني الترتيب الأول "يستثمر الوقت الزمني للدرس عن بعد وفق مكوناته ويدير الفترات الانتقالية من نشاط فني إلى آخر بجدارة "ومتوسط حسابي (4.15)، وهذا يؤكد أهمية الوقت خصوصاً في التعليم عن بعد الذي قد يصعب التحكم فيه لعدم مزامنة التعليم وقد يشكل صعوبة لدى المعلم في التحكم عن بعد في الموقف التعليمي، كما وجاءت عبارة "يدير الموقف التعليمي عن بعد بفاعلية واقتدار وانضباط" في الترتيب الأخير ولكن بنفس المستوى المرتفع وبمتوسط حسابي (4.02) وهذا يؤكد أهمية الوقت والإدارة عن بعد للمواقف التعليمية. ويشكل الوقت أهمية أخرى في ضرورة إتمام المشاريع الفنية والأنشطة الخاصة بها خصوصاً في دروس وحصص الفنون التشكيلية التي عادة ما تكون محدودية الزمن ويتطلب دقة في إدارة الفترات الانتقالية من نشاط إلى آخر، إلى جانب استغراق الوقت والجهد في تنفيذ الأعمال الفنية وما يتطلبه من متابعة وتوجيه فني وتقني؛ لذا يجب مواجهة التحديات الزمنية واللوجستية في نظام التعليم عن بعد.

جدول 11: المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لمؤشرات كفاية تنظيم بيئة التعلم عن بعد

م	مؤشرات الكفاية	المعلمون / ن= (104)		
		المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الترتيب
1	يهيئ بيئة تعلم إلكتروني مناسبة ويجهزها بالأدوات الفنية ومحركات البحث ومصادر تعلم متنوعة تناسب تدريس الفنون البصرية عن بعد.	4.04	0.87	4
2	يدير الموقف التعليمي عن بعد بفاعلية واقتدار وانضباط.	4.02	0.86	5
3	يستثمر الوقت الزمني للدرس عن بعد وفق مكوناته ويدير الفترات الانتقالية من نشاط فني إلى آخر بجدارة.	4.15	0.82	1
4	ينظم ويرتب الوسائط والخامات والأدوات الفنية أثناء وبعد تنفيذ دروس الفنون البصرية عن بعد.	4.1	0.93	2
5	ينظم بيئات التعلم عن بعد وفق أسس الأمن والسلامة الإلكترونية.	4.09	0.79	3
المجموع		4.08	0.73	مستوى مرتفع

يوضح جدول رقم (12) أن مستوى توظيف مصادر التعلم عن بعد كما حددها المعلمون مرتفع حيث بلغ المتوسط الحسابي (4.25)، حيث جاءت عبارة "يربط الدرس بمحركات بحث ومواقع إلكترونية ذات علاقة بتدريس الفنون البصرية عن بعد" في الترتيب الأول بمتوسط حسابي قدره (4.32) وجاء في الترتيب الأخير عبارة "يستفيد من الطبيعة والأحداث والمناسبات والقضايا المحلية والعالمية كمصدر لتدريس الفنون البصرية عن بعد" بمتوسط حسابي (4.13)، وجميع المؤشرات جاءت بمستوى وجهات نظر مرتفعة وفق عينة الدراسة. وتشير العبارة الأولى إلى أن المعلمين يفضلون كفاية ربط الدرس بمحركات البحث الإلكترونية وهذا يرتبط بمهارات التعلم الذاتي والبحث المستمر عن المعرفة في ميدان الفنون البصرية. وهذا يتوافق مع نتائج دراسات كل من (القطاوي، 2022 فوزي وآخرون، 2022، أبو جراد ونصار، 2021؛ حسن، 2020) التي تؤكد أهمية الفضاء الإلكتروني في التعليم والتعلم والفوائد الجمة التي تتيح لمتعلمي الفنون التجوال بحرية بين متاحف وصالات العرض دون حواجز وكذلك الاستفادة من مصادر التعلم المتعددة على الشبكة العالمية.

جدول 12: المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لمؤشرات كفاية توظيف مصادر التعلم عن بعد

م	مؤشرات الكفاية	المعلمون / ن= (104)		
		المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الترتيب
1	يستخدم مصادر تعلم إلكترونية متنوعة ومختلفة ذات علاقة بتدريس الفنون البصرية عن بعد.	4.28	0.73	4
2	يطبق البيان العملي الخاص بالمهارات والإنتاج الفني عن بعد موظفا أدوات التكنولوجيا أمام التلاميذ بهدف استثارتهم وإلهامهم للتعبير والإنتاج الفني.	4.18	0.79	6
3	يتيح فرص الوصول إلى البيان العملي الذي قدمه المعلم أو إلى تسجيلات أفلام تعليمية ذات علاقة بموضوع الدرس/ الوحدة تساعد على فهم المهارات الفنية والمطلوب تنفيذها عن بعد.	4.3	0.72	3
4	يربط الدرس بمحركات بحث ومواقع إلكترونية ذات علاقة بتدريس الفنون البصرية عن بعد.	4.32	0.71	1
5	يوظف التكنولوجيا الحديثة (مثل البريد الإلكتروني، مواقع التواصل الاجتماعي، ...الخ) في عمليات الاتصال والتواصل مع التلاميذ أثناء تدريس الفنون البصرية عن بعد.	4.26	0.76	5
6	يتفاعل مع المتعلمين بالصوت/ الكتابة المباشرة/ المشاركة بملفات وعروض بصرية ومشاهدات متنوعة لأفلام بصرية تعليمية أثناء تدريس الفنون البصرية عن بعد.	4.3	0.68	2
7	يستفيد من الطبيعة والأحداث والمناسبات والقضايا المحلية والعالمية كمصدر لتدريس الفنون البصرية عن بعد.	4.13	0.86	7
المجموع		4.25	0.61	مستوى مرتفع

كما جاءت المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لمؤشرات كفاية إغلاق الدرس عن بعد مرتفعة أيضا كما حددها المعلمون في جدول رقم (13) وبمتوسط حسابي عام بلغ (4.2)، وجميع المؤشرات جاءت بين (4.13-4.29) وهي جميعها مؤشرات مرتفعة تعكس وجهات نظر مرتفعة اتجاه هذه الكفاية. وبشكل عام جاءت في الترتيب الأول عبارة "يلخص ما تم تدريسه من مصطلحات ومفاهيم فنية وعمليات إنتاجية بطرق إلكترونية شفهية/كتابية/سمعية تتناسب والتعلم عن بعد" وجاء في الترتيب الأخير "يمهد للدرس القادم عبر منصات التعلم الإلكتروني ووسائل الاتصال المختلفة محدداً المطلوب بدقة من أدوات

وخامات فنية، ومصادر تعلم لتدريس الفنون البصرية عن بعد"؛ وهذا ما أكدته دراسة (Konig et al., 2020) على أهمية كفاءة المعلم الرقمي وفرص تعليم المعلمين لتعلم الكفاءة الرقمية- تعتبر مفيدة في التكيف مع التعلم عن بعد عبر الإنترنت خصوصا في فترة إغلاق المدارس والجامعات.

جدول 13: المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لمؤشرات كفاية غلق الدرس عن بعد

م	مؤشرات الكفاية	المعلمون / ن=(104)		
		المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الترتيب
1	يلخص ما تم تدريسه من مصطلحات ومفاهيم فنية وعمليات إنتاجية بطرق إلكترونية شفهية/كتابية/سمعية تتناسب والتعلم عن بعد.	4.29	0.71	1
2	يشير إلى ما تم إنجازه من مخرجات تعلم الفنون البصرية عن بعد.	4.21	0.69	2
3	يمهد للدرس القادم عبر منصات التعلم الإلكتروني ووسائل الاتصال المختلفة محدداً المطلوب بدقة من أدوات وخامات فنية، ومصادر تعلم لتدريس الفنون البصرية عن بعد.	4.15	0.84	5
4	يشجع التلاميذ على الولوج والبحث في شبكة الانترنت والحصول على معارف نظرية وأخرى تطبيقية للتعلم عن بعد في الحصة القادمة.	4.19	0.81	3
5	يغلق دروس الفنون البصرية عبر التعلم عن بعد بسهولة ونظام إلكتروني واضح.	4.13	0.84	4
المجموع		4.2	0.66	مستوى مرتفع

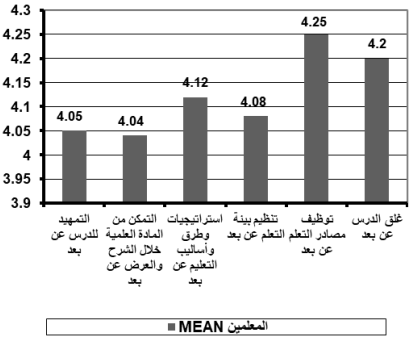
وتلخيصاً لوجهات نظر معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية في سلطنة عُمان حول كفايات تنفيذ تدريس الفنون البصرية نلاحظ- في جدول رقم (14)- أن مؤشرات (توظيف مصادر التعلم عن بعد) جاءت في المرتبة الأولى تليها على التوالي (غلق الدرس)، و(استراتيجيات وطرق وأساليب التعليم عن بعد)، و(تنظيم بيئة التعلم)، و(التمهيد للدرس عن بعد)، وأخيرا مؤشر كفاية (الشرح والعرض عن بعد)، وقد تراوحت المتوسطات الحسابية بين (4.04-4.25) وجميعها تمثل قيم مرتفعة بحسب مقياس الحكم على نتائج هذه الدراسة، وتتفق هذه النتائج مع نتائج دراسة الأمير (2021) ونتائج دراسة الشهراني (2020) التي أكدت على التهيئة والاستعداد للتغيير نحو التعليم الإلكتروني عن بعد. وتتفق نتائج كفايات التنفيذ في هذه الدراسة مع العديد من النتائج التي توصلت إليها بعض الدراسات ذات الصلة، وإن كانت في ميادين معرفية غير الفنون البصرية، فدراسة كونيج وآخرين (2020) أشارت إلى دور كفاءة أدوات وتقنيات الاتصال في رفع كفاءة المعلمين للتدريس عن بعد عبر الإنترنت، وأن ذلك الأمر له تأثير كبير خلال مواقف التفاعل في مرحلة تنفيذ الدروس.

جدول 14: المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية للمستوى العام لكفايات تنفيذ التدريس عن بعد

م	مؤشرات الكفاية	المعلمون / ن=(104)		
		المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الترتيب
1	التمهيد للدرس عن بعد	4.05	0.79	5
2	الشرح والعرض عن بعد	4.04	0.72	6
3	استراتيجيات وطرق وأساليب التعليم عن بعد	4.12	0.7	3
4	تنظيم بيئة التعلم عن بعد	4.08	0.73	4
5	توظيف مصادر التعلم عن بعد	4.25	0.61	1
6	غلق الدرس عن بعد	4.2	0.66	2
المجموع		4.12	0.62	مستوى مرتفع

كما خلصت نتائج دراسة رامش وآخرون (2019) إلى وجود اختلافات في وجهات النظر بين أفراد الدراسة تجاه كفاءات التدريس، مما يستدعي تحديد الاحتياجات التدريبية ذات الأولوية لتطوير مهارات المعلمين في التدريس. فضلا عن دراسة ميرسدس وآخرين (2014) التي أولت اهتماما بتحقيق التوازن بين قدرة المعلم على التمكن من المحتوى وقدراته في الاتصال والإدارة وتيسير التعلم عبر التدريس عن بعد. وفي المقابل؛ كشفت نتائج دراسة أبو جراد ونصار (2021) عن تقييم عينة الدراسة لفاعلية التعليم الإلكتروني عن بعد جاء متوسطا في العديد من المجالات، وهو ما يتفق مع عدد من نتائج المتوسطات

الحسابية التي كشفت عنها هذه الدراسة في بعض الكفايات الفرعية، ونتائج الدراسة الحالية أكدت وجود تفاوت واختلافات بسيطة في وجهة نظر معلمي الفنون التشكيلية لكفايات تنفيذ تدريس الفنون البصرية عن بعد كما يلاحظ في شكل رقم (5).



شكل رقم 5: الرسم البياني لنتائج وجهات نظر عينة الدراسة لأبعاد كفايات تنفيذ تدريس الفنون البصرية عن بعد ككل

ثالثاً: كفايات تقويم وتقييم تدريس الفنون البصرية عن بعد

يوضح جدول رقم (15) أن مستوى كفايات تقويم تدريس الفنون البصرية عن بعد كما يحددها المعلمون جاءت مرتفعة حيث بلغ مجموع المتوسط الحسابي العام (3.96)، وجاء مؤشر عبارة "يقدم تغذية راجعة شفهية/مكتوبة لنتائج تعلم التلاميذ عن بعد" في الترتيب الأول بمتوسط حسابي قدره (4.2)، وفي الأخيرة عبارة "يوظف تقييم /تقويم الأقران وتقييم المجموعات بعضها لبعض أثناء تدريس الفنون البصرية عن بعد" بمتوسط حسابي (3.78)؛ ويُعلل الباحثون ورود هذا المؤشر في أدنى المتوسطات الحسابية في صعوبة التحكم عن بعد في توظيف تقييم الأقران والتقييم الجماعي من خلال التعلم الإلكتروني عن بعد مقارنة بالتعليم المتزامن أو التعليم المندمج، وفي كل الأحوال تشير المتوسطات الحسابية إلى وجهات نظر مرتفعة حول كفاية التقويم وقد تراوحت بين (3.78-4.2) وجميعها مستويات مرتفعة التوجهات.

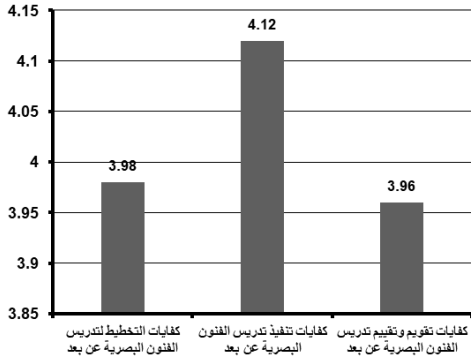
جدول 15: المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لكفايات تقويم وتقييم تدريس الفنون البصرية عن بعد

م	مؤشرات الكفاية	المعلمون/ ن=(104)		
		المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الترتيب
1	يستخدم أدوات وطرق تقويم/ تقييم متنوعة ومناسبة لتدريس الفنون البصرية عن بعد.	4.09	0.8	3
2	يطبق أنواع التقويم المختلفة (القبلي، المرحلي، الختامي، المستمر) لتقويم/ وتقييم الخبرات الفنية الحالية والسابقة للمتعلمين والمرتبطة بمحتوى دروس التعلم عن بعد.	3.95	0.85	6
3	يستخدم معايير تقييم واضحة وقابلة لقياس مقدار تعلم التلاميذ ومخرجات التعلم عن بعد.	3.88	0.89	7
4	يقدم تغذية راجعة شفهية/ مكتوبة لنتائج تعلم التلاميذ عن بعد.	4.2	0.7	1
5	يعزز مهارات التقييم الذاتي والنقد الفني أثناء تدريس الفنون البصرية عن بعد.	4.15	0.75	2
6	يتحرى استخدام طرق تقييم موثوقة وعادلة ومتنوعة تعكس صدق مستويات أداء التلاميذ (مثل ملف الإنجاز، الاختبارات العملية المباشرة، كتابات التفكير التأملي، المعارض الفنية الطلابية، المقالات النقدية، الاختبارات المفتوحة والمنزلية المقننة، دراسة حالة، ..الخ) بدلًا من الطرق التقليدية.	3.83	0.94	9
7	يوظف تقويم/ تقييم الأقران والمجموعات بعضها لبعض أثناء تدريس الفنون البصرية عن بعد.	3.78	0.85	11
8	يتيح الفرص للتلاميذ لتصميم ملفات إنجاز إلكترونية لرصد أهم الممارسات الفنية والتجارب والرسوم التحضيرية والكتابات التأملية بهدف تقييمها وحفظها كسجلات في المستقبل.	3.83	0.84	8
9	يرصد نتائج أداء التلاميذ إلكترونيًا ويقوم بإيصال التغذية الراجعة والنتائج عن بعد إلى التلاميذ وأولياء الأمور.	4.05	0.72	4
10	يرتب لقاءات مباشرة وغير مباشرة عبر المنصات التعليمية ووسائل الاتصال الإلكتروني مع أولياء الأمور من أجل دعم المجيدين ووضع خطط العلاج واستراتيجيات التحسين لتعلم الفنون البصرية.	3.79	1.01	10
11	يبتعد عن الاختبارات التقليدية غير المقننة في تقييم دروس الفنون البصرية عن بعد وفي التعليم التقليدي السابق.	4.02	0.8	5
الكفايات ككل		3.96	0.66	مستوى مرتفع

وجدول رقم (16) يعرض مستوى كفايات تدريس الفنون البصرية عن بعد بشكل عام من وجهة نظر معلمي ومعلمات المادة بسلطنة عُمان ككل، ويلاحظ أنها جاءت وفق الترتيب الأتي: كفايات التنفيذ أولا، ومن ثم كفايات التخطيط، وأخيراً كفايات التقويم بمتوسط حسابي عام بلغ (4.02)، وهو مؤشر على ارتفاع وجهات نظر العينة حول مقياس كفايات تدريس الفنون البصرية عن بعد. ويُعلل الباحثون تصدر كفايات التنفيذ المرتبة الأولى إلى كون المعلمين هم المعنيين بتنفيذ وتطبيق عمليات التعليم والتعلم في الميدان وذلك وفق التخطيط مروراً بكفايات التقويم التي تكمل دائرة الكفايات الأساسية للتدريس عن بعد. وعلى الجانب الآخر، قد يستدعي وجود كفايات التقويم في المرتبة الأخيرة إجراء مزيد من الدراسات حول هذا الموضوع؛ خصوصاً وأن التقويم والتقييم يُعاني الكثير من المشكلات في التعليم التقليدي ويواجه تحديات كثيرة في التعليم الإلكتروني والتعلم عن بعد، علاوة على أن طبيعة تدريس الفنون تحتم المباشرة والمتابعة من قبل المعلم لعمليات التخطيط والإنتاج الفني للأعمال ومشاريع الطلبة ويكون من الصعوبة بمكان متابعة هذه العمليات عن بعد؛ لذا من الأهمية بمكان إجراء مزيد من الدراسات التي تبحث في تطوير أساليب التقويم والتقييم الإلكتروني في ميدان الفنون البصرية عبر وسائط التعليم عن بعد.

جدول 16: المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لكفايات تدريس الفنون البصرية عن بعد

م	الكفايات	المعلمون/ ن=(104)		
		المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الترتيب
1	كفايات التخطيط لتدريس الفنون البصرية عن بعد	3.98	0.61	2
2	كفايات تنفيذ تدريس الفنون البصرية عن بعد	4.12	0.62	1
3	كفايات تقويم وتقييم تدريس الفنون البصرية عن بعد	3.96	0.66	3
المجموع العام		4.02	0.57	مستوى مرتفع



شكل رقم (6)، الرسم البياني للنتائج الكلية لوجهات نظر أفراد العينة لكفايات تدريس الفنون البصرية عن بعد

النتائج المتعلقة بالإجابة على السؤال الثالث: هل توجد فروق ذات دالة إحصائية بين وجهات نظر معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية في سلطنة عُمان حول مقياس كفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد تعزى إلى متغيرات الجنس (ذكر/ أنثى)، وعدد سنوات الخبرة (أقل من 5 سنوات/ من 5 سنوات إلى أقل من 10 سنوات/ من 10 سنوات إلى أقل من 15 سنة/ من 15 سنة فأكثر)، والمحافظة التعليمية (محافظات شمال سلطنة عُمان/ محافظات وسط سلطنة عُمان/ محافظات جنوب سلطنة عُمان)؟

من أجل تحديد دلالات الفروق بين وجهات نظر معلمي ومعلمات الفنون التشكيلية في سلطنة عُمان حول كفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد تعزى لمتغيرات الدراسة؛ فقط تم استخدام اختبار (ت) لتحديد الفروق بين استجابات المعلمين الذكور والإناث (جدول رقم 17)، وباستخدام تحليل التباين الأحادي (ANOVA) لتحديد الفروق لمتغيرات الخبرة والمحافظة التعليمية (جدول رقم 18 وجدول رقم 19)، وفيما يلي استعراض لتلك النتائج وفق الجداول الآتية تباعاً:

أولاً: متغير النوع الاجتماعي

جدول 17: الفروق المعنوية بين استجابات المعلمين وفقاً لمتغير الجنس (ذكر/ أنثى) (ن=104)

م	الأبعاد	مجتمع البحث	العدد(ن)	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجات الحرية (df)	قيمة T	الدلالة
1	كفايات التخطيط لتدريس الفنون البصرية عن بعد	ذكر	27	3.93	0.73	102	-0.428	غير دال
		أنثى	77	3.99	0.57			
2	كفايات تنفيذ تدريس الفنون البصرية عن بعد	ذكر	27	4.13	0.61	102	0.112	غير دال
		أنثى	77	4.12	0.63			
3	كفايات تقويم وتدريس الفنون البصرية عن بعد	ذكر	27	3.91	0.67	102	-0.496	غير دال
		أنثى	77	3.98	0.65			
	المجموع العام	ذكر	27	3.99	0.6	102	-0.304	غير دال
		أنثى	77	4.03	0.56			

ملاحظة ** معنوي عند (0.01) * معنوي عند (0.05)

ثانياً: متغير عدد سنوات الخبرة

جدول 18: تحليل التباين لكفايات تدريس الفنون البصرية عن بعد تبعاً لمتغير عدد سنوات الخبرة للمعلمين(•) (ن=104)

م	الأبعاد	مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية (df)	متوسط المربعات	قيمة (ف) F	الدلالة	اختبار LSD
1	كفايات التخطيط لتدريس الفنون البصرية عن بعد	التباين بين المجموعات	3.070	3	1.023	2.896	*	2> 1، 3، 4
		التباين داخل المجموعات	35.341	100	0.353			
		المجموع	38.411	103				
2	كفايات تنفيذ تدريس الفنون البصرية عن بعد	التباين بين المجموعات	.813	3	0.271	0.693	غير دال	-
		التباين داخل المجموعات	39.094	100	0.391			
		المجموع	39.907	103				
3	كفايات تقويم تدريس الفنون البصرية عن بعد	التباين بين المجموعات	2.374	3	0.791	1.887	غير دال	-
		التباين داخل المجموعات	41.937	100	0.419			
		المجموع	44.311	103				
	المجموع العام	التباين بين المجموعات	1.887	3	0.629	2.014	غير دال	-
		التباين داخل المجموعات	31.232	100	0.312			
		المجموع	33.120	103				

ملاحظة ** معنوي عند (0.01) * معنوي عند (0.05)

ثالثاً: متغير المحافظة التعليمية

جدول 19: الفروق المعنوية بين استجابات المعلمين وفقاً لمتغير المحافظات التعليمية (•) (ن=104)

م	الأبعاد	مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية (df)	متوسط المربعات	قيمة (ف) F	الدلالة
1	كفايات التخطيط لتدريس الفنون البصرية عن بعد	التباين بين المجموعات	0.109	2	0.055	0.144	غير دال
		التباين داخل المجموعات	38.301	101	0.379		
		المجموع	38.411	103			
2	كفايات تنفيذ تدريس الفنون البصرية عن بعد	التباين بين المجموعات	1.015	2	0.507	1.317	غير دال
		التباين داخل المجموعات	38.892	101	0.385		
		المجموع	39.907	103			
3	كفايات تقويم تدريس الفنون البصرية عن بعد	التباين بين المجموعات	0.009	2	0.005	0.011	غير دال
		التباين داخل المجموعات	44.302	101	0.439		
		المجموع	44.311	103			
	المجموع العام	التباين بين المجموعات	0.173	2	0.086	0.265	غير دال
		التباين داخل المجموعات	32.947	101	0.326		
		المجموع	33.120	103			

ملاحظة ** معنوي عند (0.01) * معنوي عند (0.05)

- (جدول 18) تنقسم فئات عدد سنوات خبرة المعلمين إلى أربعة مجموعات: المجموعة (1) الفئة (أقل من 5 سنوات) ن=(32)، والمجموعة (2) الفئة (من 5 سنوات إلى أقل من 10 سنوات) ن=(34)، والمجموعة (3) الفئة (من 10 سنوات إلى أقل من 15 سنة) ن=(20)، والمجموعة (4) الفئة (من 15 سنة فأكثر) ن=(18). بإجمالي.
- (جدول 19) تم تقسيم فئات المحافظات التعليمية للمعلمين إلى ثلاث مجموعات: المجموعة (1) محافظات شمال سلطنة عُمان ن=(47)، والمجموعة (2) محافظات وسط سلطنة عُمان ن=(41)، والمجموعة (3) محافظات جنوب سلطنة عُمان ن=(16).

من خلال استعراض النتائج في الجداول السابقة، يتضح أنه لا توجد فروق جوهرية دالة إحصائياً بين استجابات وجهات المعلمين وفقاً للجنس (ذكر/ أنثى) أو المحافظة التعليمية حول كفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد. وتتفق هذه النتائج مع النتائج التي توصلت اليها بعض الدراسات ذات العلاقة، ومنها نتائج دراسة الجراح (2020) التي أشارت إلى عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين استجابات أفراد العينة حول واقع التعلم الإلكتروني في برامج التعلم عن بعد تعزى لمتغيرات الجنس. وكذلك دراسة الحويدي (2021) التي أظهرت نتائجها عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية لاستخدام الوسائل التكنولوجية في التعليم عن بعد تعزى إلى متغيرات الجنس، ودراسة القحطاني (2020) التي أشارت إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين استجابات العينة حول واقع استخدام التعلم عن بعد في متغيرات أخرى تعزى إلى تغير التجربة، وأهمية استخدام التعلم عن بعد في ظل جائحة كورونا. وبالنسبة لمتغير المحافظة التعليمية فلم يجد الباحثون أي دراسة تناولت هذا المتغير والذي يعكس أنه ليس له دور في تحديد تقديرات وجهات نظر المعلمين حول مقياس الكفايات المحددة في هذه الدراسة بشكل عام.

أما بالنسبة لمتغير عدد سنوات الخبرة، أظهرت نتائج الدراسة الحالية وجود فروق جوهرية دالة إحصائياً عند مستوى معنوية (0.05) بين استجابات المعلمين حول كفايات التخطيط لتدريس الفنون البصرية عن بعد في سلطنة عُمان تعزى إلى متغير عدد سنوات الخبرة لصالح الفئة الثانية التي تقع في فئة الخبرة (من 5 سنوات إلى أقل من 10 سنوات) لتصبح أكثر استجابات المعلمين وفقاً لعدد سنوات الخبرة تحديداً لتلك الكفايات. وتتفق هذه النتيجة إلى حد كبير مع النتائج التي توصلت إليها دراسة الحويدي (2021) – وإن كانت لم تحدد نوع الكفاية -والتي أظهرت نتائجها وجود فروق ذات دلالة إحصائية لمتغير الخبرة وكانت لصالح الخبرة لأكثر من (10) سنوات. كما أظهرت النتائج أيضا، أنه لا توجد فروق جوهرية دالة إحصائياً بين استجابات وجهات نظر المعلمين حول كفايتي تنفيذ تدريس وتقويم تدريس الفنون البصرية عن بعد في سلطنة عُمان تعزى لمتغير عدد سنوات الخبرة.

ملخص النتائج:

1. تم تحديد مؤشرات لكفايات تدريس الفنون البصرية عن بعد، بواقع (14) مؤشرا لكفايات تخطيط دروس ووحدات مقررات الفنون البصرية عن بعد، (33) مؤشرا لكفايات التنفيذ صُنفت في (6) كفايات فرعية، و(11) مؤشرا لكفايات التقويم والتقييم عن بعد.
2. اتفاق نتائج الدراسة الحالية مع العديد من نتائج الدراسات التي أجريت حول كفايات التدريس والتعليم والتعلم عبر وسائط التعليم عن بعد، كدراسة الشهراني (2020)، القحطاني (2020)، الحويدي (2021)، كونيج وزملاؤه (2020)، توماس، وجراهام (2019).
3. تشير النتائج إلى قيم "مرتفعة" لدى أفراد الدراسة في المقياس حول كفايات التخطيط للتدريس عن بعد.
4. وضع أفراد الدراسة من المعلمين الأولوية لصياغة الأهداف في كفايات التخطيط عن بُعد.
5. تركيز أفراد الدراسة على كفاية "الاستحواذ على انتباه المتعلمين" كرد فعل منهم لمواجهة تحديات الموقف التعليمي عن بعد.
6. تركيز أفراد الدراسة على الكفاية الفرعية "توظيف مصادر التعلم عن بعد" من كفايات التنفيذ، ككفاية جوهرية في ميدان الفنون البصرية عند تعليمها عن بعد.
7. أظهرت نتائج الدراسة وضع الأولوية لكفايات التنفيذ بين الكفايات الثلاث ككل.
8. أظهرت نتائج الدراسة وضع كفايات التقويم والتقييم في المرتبة الأخيرة بالنسبة لترتيب كفايات التدريس من وجهة نظر أفراد الدراسة.

9. أظهرت النتائج عدم وجود فروق جوهرية بين أفراد الدراسة في الاستجابة حول كفايات تدريس الفنون البصرية تعزى لمتغير الجنس (ذكر/أنثى).
10. أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة احصائية بين أفراد الدراسة في متغير عدد سنوات الخبرة عند كفايات التخطيط فقط، بينما لم تظهر فروق ذات دلالات إحصائية تعزى لنفس المتغير عند كفايات التنفيذ، والتقويم.
11. أظهرت النتائج عدم وجود فروق جوهرية بين أفراد الدراسة في الاستجابة لوجهات نظرهم حول كفايات تدريس الفنون البصرية تعزى لمتغير المحافظة (النطاق الجغرافي).

التوصيات:

في ضوء ما تقدم توصي الدراسة الحالية بما يلي:

1. تجريب مقياس كفايات تدريس الفنون البصرية عن بُعد ميدانياً والتأكد من تحقق الخصائص السيكومترية مع حجم عينة أكبر وأوسع على مستوى تدريس الفنون البصرية سواء داخل سلطنة عُمان أو خارجها.
2. التوسع في تفعيل كفايات تدريس الفنون البصرية عن بعد والمقترحة بمقياس الدراسة الحالية، والعمل على تناولها خلال برامج تدريب معلمي ومعلمات ما قبل وأثناء الخدمة في سلطنة عُمان.
3. تطوير استمارات تقييم المعلم في أثناء الخدمة في ضوء كفايات تدريس الفنون البصرية عن بعد خاصة في حالة تطبيق التعلم عن بعد أو التعلم المدمج.

العمل على تطوير محتوى المناهج الحالية لتتناسب كفايات التدريس عن بعد من حيث تخطيط وتنفيذ وتقييم وتقويم التدريس.

قائمة المصادر والمراجع: Sources & References

1. أبو جراد، خليل علي، ونصار، عصام جمعة. (2021). واقع التعليم الإلكتروني في مدارس المرحلة الأساسية بمديريتي التربية والتعليم شمال وشرق غزة في ظل انتشار فيروس كورونا من وجهة نظر معلمي المرحلة الأساسية. مجلة ريحان للنشر العلمي، (10)، 37-66، http://search.shamaa.org/FullRecord?ID=283567
2. خير الله، منى عبد اللطيف، وجعفر، سالي معاوية. (2021). مستوى تحقق كفايات التعليم الإلكتروني لأعضاء هيئة التدريس بكلية التربية بالدلم وقت جائحة كورونا. المجلة العربية للتربية النوعية، 5(17)، 309-332.
3. الجبوري، مروان. (2021). درجة امتلاك مدرسي الجغرافيا في العراق للكفايات الرقمية والعوامل المؤثرة في امتلاكهم اهذه الكفايات [رسالة ماجستير منشورة]. جامعة الشرق الأوسط.
4. الجراح، فيصل صالح فريح. (2020). واقع التعلم الإلكتروني في برنامج التعلم عن بعد في ظل جائحة كورونا المستجد "كوفيد 19" من وجهة نظر الطلبة في الأردن بين النظرية والتطبيق. مجلة العلوم التربوية والنفسية، 4(44)، 101-113. https://journals.ajsrp.com/index.php/jeps/article/view/3057/2886
5. الجماعي، عبدالوهاب. (2010). كفايات تكوين المعلمين اللغة العربية للمرحلة الثانوية-أنموجاً. دار يافا العلمية للنشر والتوزيع.
6. حافظ، ابتهال زكريا. (2023). الخصائص السيكومترية لمقياس كفايات التدريس الإلكتروني لدى أعضاء هيئة التدريس بجامعة أم القرى. مجلة العلوم التربوية والنفسية، 7(11)، 55-69.
7. حسن، حنان. (2020). برنامج في الكفايات التكنولوجية قائم على كائنات التعلم الرقمية لتنمية مهارات انتاجها واستخدامها في تدريس الجغرافيا لدى طلاب الدبلوم العام. المجلة التربوية، 75، 187-219.
8. الحويدي، غرام عقلة (2021). واقع استخدام معلمي الصفوف الأولى للوسائل التكنولوجية في تدريس العلوم خلال جائحة كورونا في المفرق. [أطروحة ماجستير، جامعة آل البيت] http://search.shamaa.org/FullRecord?ID=286244
9. شنطاوي، عبدالكريم. (2007). الكفايات التعليمية لدى الطالبات المعلمات تخصص معلم مجال علمي وأدبي في كلية التربية بعبري / سلطنة عمان من وجهة نظر المعلمات المتعاونات في مدارس الظاهرة جنوب. مجلة الدراسات التربوية والنفسية، 1 (1)، 119-158.
10. الشهراني، عبد الله فلاح. (2020). تصور مقترح لمواجهة التداعيات التربوية المترتبة على جائحة كورونا (COVID-19). مجلة العلوم التربوية، 29(2)، 351-413. http://search.shamaa.org/FullRecord?ID=288263
11. صافي، عبدالحكيم، ودبور، سليم قارة. (2010). تعليم الأطفال في عصر الاقتصاد المعرفي. دار الثقافة للنشر والتوزيع.

طعيمة، رشدي أحمد. (1999). المعلم: كفاياته – إعداده – تدريبه. دار الفكر العربي.

12. عبدالحميد، أحمد محمد. (2020). بناء مقياس الكفايات المهنية الإرشادية للطلاب المعلمين بقسم التربية الخاصة. مجلة التربية الخاصة والتأهيل. 10(35)، 86-112.

13. العنزي، سامي شطيط. (2018). بناء اختبار لقياس الكفايات التدريسية لمعلمي الرياضيات بدولة الكويت. دراسات العلوم التربوية، 45(4)، 478-492.
14. الفتلاوي، سهيلة محسن. (2003). الكفايات التدريسية: المفهوم التدريب، الأداء. مصر، دارس الشروق.
15. القحطاني، بخيتان محمد عايض. (2020). واقع استخدام التعلم عن بعد في ظل جائحة كورونا من وجهة نظر معلمي التربية الإسلامية بالمرحلة المتوسطة. مجلة العلوم التربوية، 28(3)، 391-420.
http://search.shamaa.org/FullRecord?ID=287209
16. فان دالين، ديوبولد ب. (2007). مناهج البحث في التربية وعلم النفس (محمد نوفل، سلمان الشيخ، طلعت غبريال، ترجمة). مكتبة الأنجلو المصرية.
17. فوزي، ياسر، والعامري، محمد، واليحيائية، فخرية. (2022). أثر تصميم مكتبة بصرية رقمية على تعلم الفنون التشكيلية من وجهة نظر تلاميذ مراحل التعليم الأساسي وما قبلة في سلطنة عُمان. المجلة السعودية للفن والتصميم. 2(1)، 91-138.
18. القطاوي، مصعب ناجي. (2022). الكفايات اللازمة لمعلمي المنصات الإلكترونية (من وجهة نظر الطلبة والمعلمين). [رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط- الأردن]. https://www.meu.edu.jo/libraryTheses
19. الكساب، علي عبد الكريم محمد. (2015). مدي ممارسة كفايات التدريس اللازمة لمعلم التربية الاجتماعية بالمرحلة الثانوية من وجهة نظر المعلمين والمشرفين فى مديريات التربية إقليم الوسط .مجلة القراءة والمعرفة، (167)، 35-74.
http://search.mandumah.com.squ.idm.oclc.org/Record/726047
20. آل محيا، عبد الله بن يحيى حسن. (2019). بناء أداة قياس كفايات التدريس الإلكتروني .مجلة العلوم التربوية، 31(3)، 561-587. مسترجع من http://search.mandumah.com.squ.idm.oclc.org/Record/1023946
21. الأمير، حسن علي مهدي. (2021). دور تكنولوجيا التعليم في مواجهة المشكلات الأكاديمية الناجمة عن انتشار جائحة فيروس كورونا لدى طلاب المرحلة الثانوية. المجلة الدولية للبحوث في العلوم التربوية، 4(1)، 239-269.
22. وزارة التربية والتعليم. (2022/2021). الكتاب السنوي للإحصاءات التعليمية. دائرة الإحصاء والمعلومات، (52)، سلطنة عُمان، مسقط.
23. Abdous, M. (2011) A Process-Oriented Framework for Acquiring Online Teaching Competencies. Journal of Computing in Higher Education. 23(1), 60-77. https://link.springer.com/article/10.1007%2Fs12528-010-9040-5
24. Albrahim, Fatimah A. (2020), Online Teaching Skills and Competencies. Turkish Online Journal of Educational Technology - TOJET, 19 (1), 9-20. https://eric.ed.gov/?q=Online+Teaching+Skills+and+Competencies&id=EJ1239983
25. Anderson, T., & Deon, J. (2016). The Future of E-learning. 2016. In C. Haythornthwaite, R. Andrews, Jude Fransman, and E. M. Meyers, The Sage handbook of e-learning research (2nd ed., p.579). NY: Sage.
26. Barry, D. M. & Kanematsu, H. (2020). Teaching during the COVID-19 Pandemic. https://eric.ed.gov/?q=Teaching+competencies+during+Covid+19&id=ED606017.
27. Farmer, Heather M. & Ramsdale, J. (2016). Teaching Competencies for the Online Environment, Canadian Journal of Learning and Technology, 42 (3), 1-17. https://eric.ed.gov/?q=Teaching+Competencies+for+the+Online+Environment&id=EJ1110313
28. Heuling, L., Wild, S., & Vest, A. (2021). Digital Competences of Prospective Engineers and Science Teachers: A Latent Profile and Correspondence Analysis. International Journal of Education in Mathematics, Science and Technology, 9(4), 760-782.
29. van Werven, I. M., Coelen, R. J., Jansen, E., & Hofman, W. H. A. (2021). Global teaching competencies in primary education. Compare: A journal of comparative and international education. https://doi.org/10.1080/03057925.2020.1869520
30. Ko, S., & Rossen, S. (2017). Teaching online: A practical guide. Taylor & Francis.
31. König, J.& Piela, D.& Glutsch, N. (2020). Adapting to online teaching during COVID-19 school closure: teacher education and teacher competence effects among early career teachers in Germany. European Journal of Teacher Education, 43(4), 608-622. https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02619768.2020.1809650
32. Moreno-M., Antonio, J.& Torregrosa Y. S.& Pedreño, N., B. (2015). Questionnaire evaluating teaching competencies in the university environment. Evaluation of teaching competencies in the university. New Approaches in Educational Research, 4(1), 54-61. https://www.learntechlib.org/p/150692 [Google Scholar.]
33. Mercedes, G. S., Carril, M., César, P. & Albert, S. (2014). Level of Proficiency and Professional Development Needs in Peripheral Online Teaching Roles, International Review of Research in Open and Distance Learning, 15 (6), 162-187. https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1048243.pdf

34. Paliwal, M., Singh, A. (2021), "Teacher readiness for online teaching-learning during COVID − 19 outbreak: a study of Indian institutions of higher education", Interactive Technology and Smart Education, 18 (3), 403-421. https://doi.org/10.1108/ITSE-07-2020-0118
35. Pulham, E. B. (a2018). K-12 Blended Teaching Competencies. ProQuest Number: 13421726, https://www.proquest.com/docview/2166860746
36. Pulham, Emily B., Graham, Charles R.& Cecil R. (2018). Generic vs. Modality-Specific Competencies for K-12 Online and Blended Teaching. Journal of Online Learning Research. 4(1), 33-52. https://eric.ed.gov/?q=Generic+vs.+Modality-Specific+Competencies+for+K-12+Online+and+Blended+Teaching&id=EJ1174455
37. Ramesh, P., Thammi Raju, D., Reddy, K. M., Krishnan, P., Biswas, A., & Umamaheshwari, T. (2019). Perception of teaching competencies by administrators, faculty and students of Indian agricultural universities: an assessment of faculty training needs. The Journal of Agricultural Education and Extension, 25(4), 337-359.
38. Sales, G. C. (2005). Developing Online Faculty Competencies. In Encyclopedia of Distance Learning (pp.547-562). New York, NY: IGI Global.
39. Seidel, K., Whitcomb, J. (2015). Exploring Novice Teachers' Core Competencies. Promoting and Sustaining a Quality Teacher Workforce. International Perspectives on Education and Society, Emerald Group Publishing Limited, Bingley, (27), 197-238. https://doi.org/10.1108/S1479-367920140000027010
40. Senn, P., & Gordon, E. (2007). Embedding e-learning. British Journal of Educational Technology, 38(5), 943-955.
41. Srivastava, P.K., Gupta, M. & Jaiswal, B. (2021). Rep Grid: a new way of identifying and assessing teaching competency. Journal of Applied Research in Higher Education. 13(2), 577-590. https://doi.org/10.1108/JARHE-04-2020-0084
42. Swank, J. M., Houseknecht, A., & Liu, R. (2021). Development of the teaching competencies scale. Assessment & Evaluation in Higher Education, 46(3), 483-493.
43. Thomas, J. E., Graham, C. R. (2019). Online teaching competencies in observational rubrics: what are institutions evaluating?. Distance Education, 40(1), 114-132. https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01587919.2018.1553564
44. Tigelaar, D., Dolmans, D., & Vleuten, C., (2004). The development and validation of a framework for teaching competencies in higher education. The International Journal of Higher Education Research, (48), 253-268. https://link.springer.com/article/10.1023/B:HIGH.0000034318.74275.e4 [Google Scholar]
45. Winter, W, Costello, A.& O'Brien, M. (2021). Teachers' use of technology and the impact of Covid-19. Irish Educational Studies, 40(2), 235-246. https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03323315.2021.1916559
46. Zizka, L. & Probst, G. (2022), "Teaching during COVID-19: faculty members' perceptions during and after an "exceptional" semester", Journal of International Education in Business, 15(2), 202-220. https://doi.org/10.1108/JIEB-12-2020-0099

Appendix 1

تم إعداد الأسئلة باللغة العربية البسيطة على الرابط الذي وزع إلكترونيا باستخدام الواتس آب لتناسب لغة المجتمع العربي المستهلكين (فئة النساء) في المملكة العربية السعودية.

بنود الاستبيان	أوافق بشدة	أوافق	أوافق إلى حد ما	لا أوافق
أولا: من الناحية الجمالية				
هل النسيج السائل أعطى تأثيرا للزي أحدث وأكثر تطوراً؟				
هل العرض الافتراضي واستخدام 3D كان جذابا أكثر من العرض المباشر؟				
هل للنسيج السائل لمسات خاصه لا يمكن لنسيج الغزل إعطاؤها؟				
ثانيا: من ناحية أهمية استخدام البرامج ثلاثية الأبعاد والفن الرقمي والنسيج السائل في تصميم الأزياء				
هل العرض للتصميمات بواسطة ال 3D والفن الرقمي يجذب الناس للإقبال على التصميمات ومهنة مصمم الأزياء؟				
الفن الرقمي يجعل التصميم أقرب للواقع ويسهل معرفة شكل الزي من جميع الأبعاد وإظهار جمال وتفاصيل الموديل				
النسيج السائل والفن الرقمي و3D تسهل الوقت والجهد لمصمم الأزياء.				
ثالثا: من ناحية دور النسيج السائل والبرنامج ثلاثي الأبعاد في تطوير صناعة الأزياء				
هل سيتم الإقبال على النسيج السائل أكثر من صناعة النسيج والغزل مستقبلاً				
من المتوقع الاعتماد الكلي على النسيج السائل والأزياء الرقمية مستقبلاً.				
إعادة تدوير النسيج السائل لها تأثير أكبر في تطوير صناعة الازياء.				

Sources & References — قائمة المصادر والمراجع:

1. Iman Abdel Salam Abdel Qader Hassan, (1997): *The role of shaping on the mannequin in the production of women's clothing*, unpublished master's thesis - Faculty of Home Economics - Helwan University 1997 AD
2. Basima Muhammad Younes. Technology and Art – **Al Khaleej Newspaper** – (December 27, 2017).
3. Hanan Nabih: Developments in Spinning and Weaving - (2007-261).
4. Randa Al-Kharbawi and Amira Abdullah Nour Al-Din: "Sustainable development of Islamic decorations using 3D printing and its use in designs to decorate women's abaya" - **Journal of Specific Education** - Mansoura University - Annual Conference on Specific Education and Developing Competitiveness - Issue 14-2019.
5. Mohamed El-Badri Abdel-Karim and Amr Gamal El-Din Hassouna: "The Effectiveness of Using Augmented Reality Technology on Developing the Skill of Digital Fashion Design - *Scientific Journal of the Faculty of Specific Education* – Menoufia University – 2021 AD.
6. Najwa Shoukry, Afaf Tuaima: "Evaluation of the Mannequin Formation Method from the Point of View of Graduate Students and Identifying Deficiencies" - Helwan University, *Journal of Education Technology*, Volume Two, Issue Four 1992.
7. *Shaping on the mannequin in Greek clothes for women and creating modern designs, including them*," Helwan University, pp. 169-211. 2003 AD.
8. *Forming on the mannequin: its evolution - its elements - its foundations - its methods - its contemporary techniques*." Dar al-Fikr al-Arabi, Cairo, 2009.
9. Nour El-Huda Ibrahim Sedky, (2011): *Using perforated fabrics to enrich designs for women's clothing using the mannequin technique*, Master's Thesis, Faculty of Home Economics - Menoufia University.
10. Nouf Al-Matani, (2014): *Creating fashion designs by designing a flat model, and then transforming it into a three-dimensional model*. Master's Thesis, College of Home Economics, 2014.
11. FashionAid: Shaping on the Mannequin - Fashion Design Website (July 25-2017).

of designs with liquid texture on a mannequin and the display of designs in digital art. Thus, the research hypotheses are fulfilled.

Table (4) calculating the averages of the evaluations of specialists and consumers for the third axis

Items	Design10	Design9	Design8	Design7	Design6	Design5	Design4	Design3	Design2	Design1
C1	215	217	216	212	214	221	215	225	220	215
C2	207	217	211	211	213	220	218	222	207	206
C3	218	231	209	204	217	218	214	218	222	225

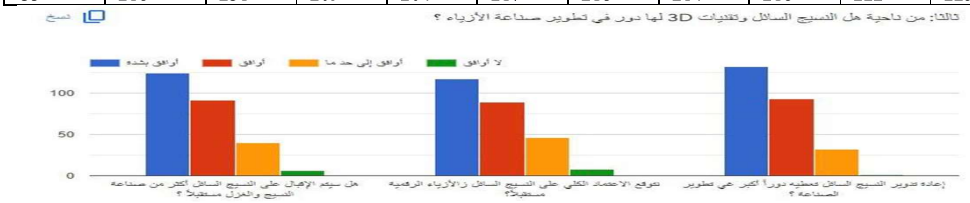


Chart No. (3) For the third axis will liquid fabric and 3D technology become an alternative to clothing factories or development it

From the previous chart (3) and Table No. (4), it becomes clear to us that consumers and specialists use liquid fabric in shaping on the mannequin to speed implementation and save time, effort and money and also contribute to preserving the environment with the possibility of recycling it into a liquid and then a different fabric again in a revolution Industrial in the manufacture of textiles.

Summary of results:

From the previous analysis of the results, they are summarized in the following points

1. Obtain multiple and varied creations in the field of fashion design
2. Speed in designing and producing models.
3. Save time, effort and money
4. Utilize modern technology for applying virtual fashion effortlessly, facilitating electronic commerce
5. Easily recycle liquid fabric after obtaining the raw material of its product into a liquid material again, which preserves the environment from pollution.

Recommendations:

1. Attention to the study of liquid fabric because of its impact on the field of clothing and textile manufacturing.
2. Interest in the world of virtual fashion (digital fashion) because of its multiple and influential effects in the field of fashion shows and e-commerce.

This research was supported by the General Research Program of the Deanship of Scientific Research -King Khalid University - Saudi Arabia (GRP \ 50 \ 43) for the year 1443 H.

to introduce liquid fabric to women consumers and illustrate its impact on the fashion industry. An electronic evaluation form on the link was distributed to 250 individuals of diverse nationalities, including specialists and consumers.

Second: Results of the Questionnaire - After evaluating responses from a diverse group of specialists and consumers, the researcher analyzed their feedback using a design evaluation questionnaire. The arithmetic mean was calculated and presented in a statistical table illustrating the percentages of their responses. The total number of participants was 250 (refer to Appendix 1).

N: represents the number of consumers and specialists (N=250)

D: represents the number of implemented designs (D=10).

Table (1) The values of the arithmetic mean coefficients for each axis for the opinion of specialists and consumers

Resolution axes	SMA	indication
First: from an aesthetic point of view	230.13	0.001
Secondly, The importance of using 3D, liquid texture, and digital art in the development of fashion design	220.2	0.001
Third, will liquid fabric and 3D technology become an alternative to clothing factories or development it?	215.93	0.001

Table (2) Calculating the averages of the evaluations of specialists and consumers for the first axis (from an aesthetic point of view)

Items	Design10	Design9	Design8	Design7	Design6	Design5	Design4	Design3	Design2	Design1
C1	226	231	231	215	213	245	233	237	233	226
C2	243	234	226	222	229	231	236	243	242	242
C3	225	231	220	221	226	240	225	230	224	225

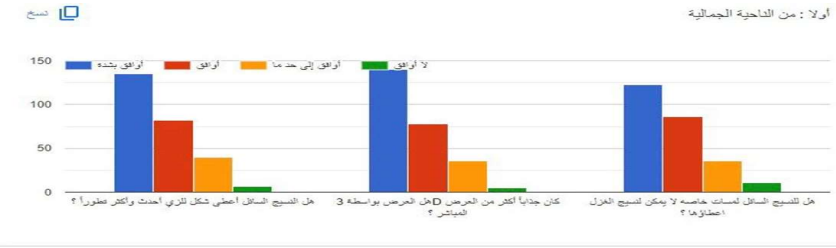


Chart No. (1) For the first axis from an aesthetic point of view

From the previous graph (1) and Table No. (2), it becomes clear that there is a demand from both consumers and specialists for the use of liquid fabric. This realization aligns with the hypotheses of the research. There is a statistical indication of designers' acceptance of using liquid fabric in shaping on the mannequin, attributed to its speed of implementation and its role in saving time, effort, and money. Additionally, it contributes to environmental preservation through the possibility of recycling.

Table (3) calculating the averages of specialist and consumer evaluations for the second axis, the importance of using 3D, liquid texture, and digital art in the development of fashion design

Items	Design10	Design9	Design8	Design7	Design6	Design5	Design4	Design3	Design2	Design1
C1	226	217	211	208	219	216	218	230	228	226
C2	229	217	212	206	215	218	216	225	229	237
C3	218	220	213	209	216	221	223	224	217	242

Chart No (2) shows consumer and professional acceptance of liquid texture and digital art

Through the previous chart (2) and Table No. (3), it is clear that there is a direct relationship between the demand of consumers and specialists for the use of three-dimensional design in implementing designs. This relationship extends to the application

designs through digital fashion. This approach aims to drive innovation and development in fashion design.

The application side:

Study results and discussion

The search results are divided into two parts as follows:

The first section of the results: Includes proposed designs and their applications.

A group of various programs were used in conducting research designs and then evaluating these designs.

1-1 (Marvelous Designer 3 Program)

This program can depict the three-dimensional shape of the costume, showing the fabric's patterns, draping around the mannequin's body, as well as presenting colors, prints, and the movement of the mannequin.

3D-Max (1-2)

It is used in 3D design, 3D animation, and games. This program was employed to design a fashion show, incorporating camera and lighting elements, inserting the model, and recording its movement in video format.

(Movie Maker) 1-3

Through it, you can combine photos and videos, transforming them into movies. Additionally, you can add music clips or songs. This program was used to gather video clips from the 3D Max program, edit them, and produce a comprehensive video clip of the implemented fashion show.

Design (1)

Design (2)

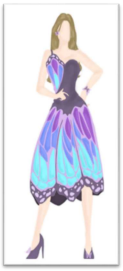
Design (3)

Design (4)

Design (5)

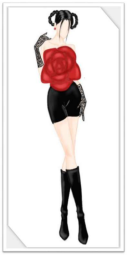
Design (6)

Design (7)



Design (8)

Design (9)



Design (10)

After completing the designs and determining the models to be implemented, the liquid fabric is sprayed on the mannequin at a temperature of 36.5 degrees.

It is possible to control and shape the fabric immediately after spraying and before it dries, and thus a variety of models can be formed from it, as it needs half an hour to dry. As seen in Model 5, 7 and more.

To maximize the number of evaluations, a link was generated containing a video of a three-dimensional hypothetical fashion show featuring the proposed designs. This aimed

Recent years have witnessed the emergence of programs capable of designing fashion in 3D, with one of the most notable being 3d-Max (Fashion Virtual - Marvelous Design).

The previous studies were divided into three parts:

First: Studies dealing with formation on the mannequin –

A study (Najwa Shukri, Afaf Tuaima, 1992) entitled "Evaluation of the Mannequin Formation Method from the Graduate Students' Point of View and Identifying Deficiencies" aimed at evaluating the mannequin style from the graduate students' point of view and identifying the shortcomings, in addition to identifying the strengths. The study concluded that the mannequin suits the models that need a special skill in forming (6).

A study (Iman Abdel Salam - 1997) entitled "The Effect of Staging Models of Some Forming Techniques on the Mannequin on Control and Matching" aimed at highlighting the role of the mannequin style in the production stages of ready-made garments in Egypt and concluded the importance of using the mannequin in conducting the adjustment and conformity of the produced clothes (1).

A study (Noor Al-Huda - 2011) entitled "Using perforated fabrics to make designs for women's clothes using the design method on the mannequin" aimed to create modern fabrics and use them in the shaping method. It came to creating designs with a high degree of innovation and creativity (8).

Second: Studies dealing with digital fashion

A study (Nouf Al-Matani-2014) entitled "Creating fashion designs by designing a flat model, and then converting it to a three-dimensional model" dealt with three-dimensional programs as they are an aiding factor for designers in contributing to creating fashion designs. The study emphasized designing a flat model and then transforming it into a 3D model that simulates reality, eliminating the problem of design failure and the waste of tools and materials. This approach allows designers to create accurate and exquisite fashion styles without requiring technical assistance, resulting in a realistic appearance (9).

A study (Randal El-Kharbawy and Amira Abdullah Nour Al-Din-2019) entitled "Sustainable development of Islamic decorations using 3D printing and its use in designs to decorate women's abaya" aimed to achieve sustainability for Islamic motifs through 3D printing and information technology for decorating women's abaya (4).

A study (Prof. Dr. Mohamed El-Badri Abdel-Karim and Prof. Amr Gamal El-Din Hassouna-2021) entitled “The Effectiveness of Using Augmented Reality Technology on Developing Digital Fashion Design Skill” aimed to verify the effectiveness of Augmented Reality in developing fashion design skills for the students under study. The study also sought to identify the possibilities of augmented reality as an advanced approach in fashion design. The study concluded that the effectiveness rate of using augmented reality technology was (818.0), exceeding the threshold of (6.0) set by Mc Gujian to judge effectiveness. This indicates that the effectiveness of using augmented reality technology in designing ready-made clothes is significant (5).

Third: Studies dealing with liquid fabric

Previous studies in this area are unavailable due to the recent discovery of this innovation in the field of textile and clothing industry; therefore, so there are no prior studies.

Comment on previous studies

The Hungarian research shares similarities with earlier studies, focusing on shaping mannequins to achieve distinct designs and utilizing modern technology for creating digital costumes.

The uniqueness of the current research lies in its exploration of using liquid fabric for spraying and shaping on the mannequin, considering body temperature, and displaying

Search Tools:

1. Digital Fashion Design - Utilizing 3D software.
2. Using questionnaires to evaluate implemented designs.
3. Implementing designs using liquid fabric.

Search Limits:

The research focused on designing a group of models using 3D programs, followed by implementation through weaving on mannequins, and then displaying them for marketing.

Temporal Limits: From January 16, 2022, to May 30, 2022 AD.

Keywords: Liquid Fabric

It is a liquid substance composed of a group of cotton fibers that take shape when sprayed onto the body, transforming into cotton clothes. These clothes can be easily taken off and worn like traditional garments, providing a modern approach to clothing manufacturing. This innovative method allows the creation of clothes in less than half an hour, tailored to individual preferences. (11)

This liquid clothing material includes "polymer" elements and additional substances that contribute to preserving the clothes, preventing them from disintegrating or tearing due to external factors. The inventor of this discovery highlights that the garments can also be recycled into the liquid, allowing for reshaping and alterations in both form and color. (10)

Forming on the Mannequin

It is both a science and an art with scientific origins, complemented by the skill required for acquisition and mastery. This process demands imagination and innovation to demonstrate creatively transformative elements when working with fabrics, colors, and body size. It grants the freedom to use these elements to manifest the creative prowess of the designer-artist, expressing their unique vision and artistic sensibilities. The production of fashion is distinguished by sophistication and beauty.

Alternatively, it involves the application and artistic shaping of fabric on the mannequin or directly on the human body, adhering to precise patterns that elegantly drape over the body. (7)

Digital Fashion

Three-dimensional fashion, also known as intangible fashion, can only be worn in the digital world. It encompasses commercial images used for publication on social media and in video games, serving the purpose of visualizing how certain clothes appear on individuals. It is characterized by vibrant colors and the ability to move in accordance with the wearer. (5)

The theoretical side

The spinning and weaving industry has developed in recent times, becoming one of the most important industries globally. It has transitioned from a manual process to a mechanical one, with the establishment of numerous factories. Presently, liquid textiles have emerged as part of this industry. (3)

With technological development, a recent innovation in clothing has surfaced—clothes that are sprayed directly onto the body. This marks the latest trend in the fashion industry, departing from the conventional and entering a distinct modern realm within the evolving landscape of global fashion. Spanish scientist Manuel Torres, a fashion designer, is credited with inventing this peculiar and unique type of clothing. These sprayed clothes are formed when a liquid substance, containing cotton fibers, is sprayed onto the body. The body's temperature aids in transforming it into cotton clothes, which can then be taken off and worn in a direct and ordinary manner, akin to familiar clothes. (10)

وحيث أن صناعه النسيج السائل حديثة في عالم الأزياء لهذا هدف البحث إلى دراسة إمكانية استخدام النسيج السائل في تطوير صناعة الأزياء والتشكيل على المانيكان بدلا من جسم الإنسان بطريقة تساعد في الحفاظ على البيئة .

وذلك بعمل دراسة تحليلية تجريبية لتحقيق بعض استراتيجيات النسيج السائل في التشكيل على المانيكان في مجال صناعة تصميم الأزياء وربطها بالأزياء الرقمية باستخدام المنهج التحليلي التجريبي والأساليب الإحصائية للمقارنة بين النتائج وتحليلها. والنتائج التي حصلنا عليها: الحصول على إبداعات متعددة ومتنوعة في مجال تصميم الأزياء. والسرعة في تصميم وإنتاج الموديلات، وتوفير الوقت والجهد المبذول وأيضا المال، واستخدام التكنولوجيا الحديثة في تطبيق عالم الأزياء الافتراضية بسهوله ويسر وتسهيل التسويق والتجارة الإلكترونية. وآخر النتائج هي سهولة إعادة تدوير النسيج السائل بعد الحصول على خامة منتجه إلى خامة سائلة مرة أخري يعاد رشها وتشكيلها مما يحافظ على البيئة من التلوث.

الكلمات المفتاحية: النسيج السائل، التشكيل على المانيكان، الأزياء الرقمية.

Introduction:

Art is the ability of humans to express themselves, translating their feelings and describing their surroundings. Technology includes the tools, processes, and systems that humans use to enhance their creative abilities in art and capabilities in implementing artistic work. Creativity involves producing something new, useful, and original that captures attention, distinguishing each artist from others through their creations. Every era has its own set of tools that creators must utilize. Hence, the research idea in fashion design and contemporary fashion, using liquid weaving techniques for shaping on mannequins and three-dimensional design programs for displaying these designs, emerged by adapting modern technology to create designs that align with the technological advancements in current fashion. This adaptation aids fashion designers in achieving excellence (2).

Research Problem:

With technological advancements in the textile industry and digital transformation, the research integrates three main axes: forming on the mannequin, liquid fabric, and digital fashion. These are interconnected through the establishment of a robust technological infrastructure, enabling work in textile technology and the digital transformation of fashion design. Despite its advantages, obstacles exist, such as determining whether it can be applied to a mannequin in a room with a temperature similar to the human body, instead of using an actual human being, to protect it and showcase it using 3D technology .

What is the extent of the possibility of using liquid fabric for forming on the mannequin to contribute to the development of fashion design and presenting these designs using digital fashion in the field of fashion design?

Research Aims:

1. Develop the fashion design and industry.
2. Form designs on mannequins using liquid fabric in the fastest possible time.
3. Market products through digital fashion shows.

Research Importance:

1. Explore the possibility of using liquid fabric in designing and shaping mannequins.
2. Contribute to environmental preservation, time efficiency, and cost savings during design implementation.

Research Hypotheses:

1. There is a direct relationship between using liquid fabric for mannequin formation and the demand among fashion designers for designs resulting from its use.
2. There is a direct relationship between using liquid fabric for mannequin shaping and the ease and speed of marketing designs resulting from its use.

Research Methodology:

The analytical method, experimental method, and statistical methods are employed to compare and analyze the results in order to achieve the research objectives.

The possibility of modeling on mannequin using liquid fabric to develop fashion design and displaying it using digital programs (3D)

Randa Monier Elkherbawy, clothing and textiles, The fashion design department, College of Home Economics, King Khalid University, Saudi Arabia.
Corresponding Author: Randa Elkherbawy (ralkrbawe@kku.edu.sa)

Received date: 20/11/2022 | **Acceptance date: 18/05/2023**

إمكانية التشكيل على المانيكان باستخدام النسيج السائل لتطوير تصميم الأزياء وعرضها باستخدام البرامج الرقمية (ثلاثية الابعاد)

راندا منير الخرباوي، الملابس والنسيج، قسم تصميم الأزياء، كلية الاقتصاد المنزلي، جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية.
المؤلف المسؤول: رندا الخرباوي (ralkrbawe@kku.edu.sa)

Abstract

With the technological advancements in fashion design and the textile industry, the research explores the integration of three main axes: the formation axis on the mannequin, the liquid fabric axis, and the digital fashion axis. These are interconnected through the establishment of a robust technological infrastructure that enables work in the realms of textile technology and digital transformation in the field of fashion design. Despite these advantages, there are obstacles limiting its full potential. Can this technology be applied to the mannequin in a room with a temperature resembling the human body to safeguard and showcase it using 3D virtual displays? Thus, the research problem emerges, leading to the following question: What is the extent of the possibility of molding the mannequin using liquid fabric to contribute to the development of fashion design and presenting these designs using digital fashion? Its application in the field of fashion design ?

Since the liquid textile industry is modern in the fashion world, this research aims to study the possibility of using liquid fabric in the development of the fashion industry and formation of mannequin instead of the human body in a way that helps preserve the environment. This is done by conducting an experimental and descriptive study to achieve some liquid texture strategies shaping the mannequin in the fashion design industry and by linking them to digital fashion using the experimental method and the descriptive method to compare and analyze the results. The results were as follows:

1. Obtain multiple and varied creations in the field of fashion design
2. Speed up the design and production of models
3. Save time, effort, and money.
4. Use modern technology in applying the world of virtual fashion with ease, facilitating electronic commerce.
5. Easily recycle liquid fabric after obtaining the raw material of its product into a liquid material that can be re-sprayed and reshaped, thereby preserving the environment from pollution.

Keywords: Liquid fabric, Sculpting on the mannequin, Digital fashion

الملخص

ومع التطور التكنولوجي في تصميم الأزياء وفى صناعة الأنسجة تناول البحث الجمع بين ثلاثة محاور أساسية هي (محور التشكيل على المانيكان-محور النسيج السائل ومحور الأزياء الرقمية) والربط بينها، وذلك عن طريق إنشاء بنية تحتية تكنولوجية قوية تمكنها من العمل في مجال تكنولوجيا النسيج والتحول الرقمي في مجال تصميم الأزياء وعلى الرغم من هذه المزايا إلا أن هناك معوقات تحول دورها على أكمل وجه وهل يمكن تطبيقها على المانيكان في غرفة درجة حرارة مماثلة لجسم الإنسان بدلا من الإنسان لحمايته وعرضها باستخدام العروض الافتراضية 3D، ومن هنا انبثقت مشكلة البحث فجاءت الدراسة حول التساؤل الآتي: ما مدى إمكانية التشكيل على المانيكان باستخدام النسيج السائل للمساهمة في تطوير تصميم الأزياء وعرض هذه التصميمات باستخدام الأزياء الرقمية وتطبيقها في مجال تصميم الأزياء؟

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.4.8 **Cited by:** Jordan J. Arts, 16(4) (2023) 581- 588

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

Volume 16, No.4, Desember, 2023, .Jumada 2, 1445 H

CONTENTS

Articles in Arabic Language

1	**Al-Qudoud al-Halabiyah on the Intangible Cultural Heritage List: A Historical and Analytical Study** *Nohail Saleem Salloum*	**447- 456**
2	**Benefiting from the technology of modern materials and raw materials in the culture of building the artistic painting of the Arab plastic artist** *Ahmad Abd Al Kareem Bani Issa*	**457 – 468**
3	**Improving the Quality and Efficiency of Interior Architectural Spaces in Residential Buildings Using Nanotechnology** *Rola Taiseer Khreis*	**469 - 485**
4	**The Role of Artistic Accomplishment in Documenting and Preserving Contemporary Intangible Cultural Heritage in Tunisia: A Study of Modern Artistic Works** *Awatef Mansour Ben Ali*	**487 – 509**
5	**Features of Digital Surrealism** *Taiesir Hamdi Tubashat, Anwar Islam Mheidat*	**511 – 524**
6	**Employing Identity of the Omani Playwright: A Case Study Imad Al-Shanfari's *Samhri*** *Said Mohamed AlSiyabi*	**525 – 550**
7	**Constructing a scale for assessing competencies in teaching visual arts online and exploring the perspectives of male and female teachers in Oman towards it** *Mohammed Hamood Al-Amri, Ysser Mahmoud Fawzi, Fakhriya Khalfan Al-Yahyai*	**551 – 579**

Articles in English Language

8	**The possibility of modeling on mannequin using liquid fabric to develop fashion design and displaying it using digital programs (3D)** *Randa Monier Elkherbawy*	**581 - 588**

Subscription Form

Jordan Journal of

ARTS

An International Peer-Reviewed Research Journal

Published by the Deanship of Research & Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan

Name: .....

Speciality: .....

Address: .....

P.O. Box:.....

City & Postal Code: .....

Country: .....

Phone: .....

Fax: .....

E-mail: .....

No. of Copies: .....

Payment: .....

Signature: .....

Cheques should be paid to Deanship of Research and Graduate Studies - Yarmouk University.

I would like to subscribe to the Journal
For

/ One Year
/ Two Years
/ Three Years

One Year Subscription Rates

	Inside Jordan	Outside Jordan
Individuals	JD 5	€ 20
Institutions	JD 8	€ 40

Correspondence

Subscriptions and Sales:

Prof. Dr. Monther Sameh Al-Atoum
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University
Irbid – Jordan
Telephone: 00 962 2 711111 Ext. 3735
Fax: 00 962 2 7211121

General Rules

1. Jordan Journal of the Arts is published by The Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

2. *JJA* publishes scholarly research papers in the field of Fine Arts.

3. The journal publishes genuinely original research submissions written in accordance with scholarly manuscript criteria.

4. The journal publishes scholarly research articles in Arabic or in English.

5. Submissions that fail to conform to JJA's publishing instructions and rules will not be considered.

6. All submissions are subject to confidential critical reviewing in accordance with the standard academic criteria.

Publication Guidelines

1. The contributor should submit a duly signed written statement stipulating that his submission has neither been published nor submitted for publication to any other journal, in addition to a brief resume including his current address, position, and academic rank.

2. Documentation**:** The journal uses the American Psychological Association (APA) stylesheet for scholarly publication in general. The contributors should observe the rules of quoting, referring to primary sources, and other scholarly publication ethics. The journal retains the right to rejecting the submission and publicizing the case in the event of plagiarism. For sample in-text documentation and list of references, please consult (http://apastyle.apa.org), then (http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html).

3. Articles should be sent via email to: **(jja@yu.edu.jo)** in Arabic or English. They should be printed on computer and double-spaced. Manuscripts in Arabic should use (Arial, font: Normal 14). Manuscripts in English should use (Times New Roman, font: Normal12). Manuscripts should include an Arabic abstract in addition to a 150-word English abstract with the number of words following it in brackets. Each abstract should be followed by the keywords necessary to lead prospective online researchers to the article. Manuscripts are not to exceed thirty (30) A4 pages, tables, diagrams, and appendixes included. Tables, diagrams, and drawings should appear with headings in the text in their order of occurrence and should be numbered accordingly.

4. If the article is taken from an MA thesis or PhD dissertation, this fact should be stated clearly in a footnote on the title page providing the name and address of the author of the original thesis or dissertation.

5. The researcher should submit a copy of each appendix: software, tests, drawings, pictures, etc. (if applicable) and state clearly how such items can be obtained by those who might want to avail themselves of them, and he should submit a duly signed written statement stipulating that he would abstain under all circumstances from impinging on copyright or authorship rights.

6. If initially accepted, submissions will be sent for critical reviewing to at least two confidentially selected competent and specialized referees.

7. The journal will acknowledge receipt of the submission in due time and will inform the author(s) of the editorial board's decision to accept the article for publication or reject it.

8. The Board of Editor's decision to reject the article or accept it for publication is final, with no obligation on its part to announce the reasons thereof.

9. Once the author(s) is informed of the decision to accept his/her article for publication the copyright is transferred to *JJA.*

10. *JJA* retains the right to effect any minor modifications in form and/or demand omissions, reformulation, or rewording of the accepted manuscript or any part thereof in the manner that conforms to its nature and publication policy.

11. In case the author(s) decided to withdraw his/her manuscript after having submitted it, he/she would have to pay to Yarmouk University all expenses incurred as a result of processing the manuscript.

12. *JJA* sends the sole or principal author of the published manuscript one copy of the issue in which his/her manuscript is published together with ten (10) offprints free of charge.

13. The journal pays no remuneration for the manuscripts published in it.

Disclaimer

"The material published in this journal represents the sole views and opinions of its author(s). It does not necessarily reflect the views of the Board of Editors or Yarmouk University, nor does it reflect the policy of the Scientific Research Support Fund at the Ministry of Higher Education in Jordan."

Jordan Journal of the Arts is currently indexing in:

*** We are Crossref**

*** Ulrichs**

*** E – MAREFA Database. (Q1)**

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

Volume 16, No.4, Desember, 2023, Jumada 2, 1445 H

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Ales Erjavec
University of Primorska, Slovenia.

Arnold Bcrleant
Long Island University, USA.

Barbara Metzger
Waldbrunn, Germany.

George Caldwell
Oregon State University, USA.

Jessica Winegar
Fordham University, USA.

Oliver Grau
Danube University Krems, Holland.

Mohammad AI-Ass'ad
Carleton University, USA.

Mostafa Al-Razzaz
Helwan University, Egypt.

Tyrus Miller
University of California, USA.

Nabeel Shorah
Helwan University, Egypt.

Khalid Amine
Abdelmalek Essaadi University, Morocco.

The Hashemite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

Jordan Journal of the

ARTS

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

Print: ISSN 2076-8958
Online:ISSN 2076-8974

Volume 16, No.4, Desember, 2023, Jumada 2, 1445 H

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 16, No.4, Desember, 2023, Jumada 2, 1445 H

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

Chief Editor:

Prof. Monther Sameh Al-Atoum.
Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.
monzeral@hotmail.com

Editorial Board:

Prof. Dr. Hikmat H. Ali.
College of Architecture and Design, Jordan University of Science and Technology.
hikmat.ali@gmail.com

Prof. Dr. Mohammad H. Nassar.
School of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.
mohammadnassar@hotmail.com

Prof. Dr. Hani Faisal Hayajneh.
Faculty of Archaeology and Anthropology, Yarmouk University, Irbid, Jordan.
hani@yu.edu.jo

Prof. Dr.Bilal M. Diyabat.
Faculty of Fine Arts, Yarmouk niversity, Irbid, Jordan.
belal_deabat@yahoo.com

Editorial Secretary: Fuad Al-Omary.

Arabic Language Editor: Dr. Hanee AdDeeb.

English Language Editor: Dr. Abdullah Dagamseh

Cover Design: Dr. Arafat Al-Naim.

Layout: Fuad Al-Omary

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Monther Sameh Al-Atoum
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University, Irbid, Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 3735
E-mail: jja@yu.edu.jo
https://journals.yu.edu.jo/jja/