المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (17)، العدد (3)، أيلول، 2024م/ ربيع أول، 1446هـ

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: جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية، الأردن. hikmat.ali@gmail.com

أ. د. محمد حسين نصار: الجامعة الأردنية، الأردن. mohammadnassar@hotmail.com

أ.د. عماد الدين الفحماوي: جامعة العلوم التطبيقية، الاردن. e_fahmawee@asu.edu.jo

هيئة التحرير المساعدة

أ. د. فادي سكيكر: جامعة فوردهام، نيويورك. fadiskeiker@hotmail.com

أ. د. تهاني العجاجي: جامعة الاميرة نورة بنت عبد الرحمن، السعودية. Tah1394@hotmail.com

أ. **د. سهى جرادات**: جامعة جامعة ادنبره نابير، سكوتلاند. S.Jaradat@napier.ac.uk

سكرتير التحرير: فؤاد العمري

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

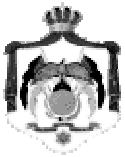
جامعة اليرموك ، اربد ، الأردن

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://jja.yu.edu.jo/index.php/jja/login



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 **(American Psychological Association) (APA)** للنشر العلمي بشكل عام، ويلتزم الباحث بقواعد الاقتباس والرجوع إلى المصادر الأولية وأخلاقيات النشر العلمي وتحتفظ المجلة بحقها في رفض البحث والتعميم عن صاحبة في حالة السرقات العلمية. وللاستئناس بنماذج من التوثيق في المتن وقائمة المراجع يُرجى الاطلاع على الموقع الرئيسي: http://apastyle.apa.org والموقع الفرعي: http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html
3. يرسل البحث باللغة العربية أو باللغة الانجليزية على بريد المجلة **(jja@yu.edu.jo) بحيث يكون** مطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، البحوث بالعربية (نوع الخط: Arial) (بنط: **Normal 12**), البحوث بالإنجليزية (نوع الخط**: Times New Roman**)، (بنط **Normal 11**), 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 (17)، العدد (3)، أيلول، 2024م/ ربيع أول، 1446هـ

المحتويات

البحوث باللغة العربية

1	**طرق وتقنيات العرض في المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة ودورها في توثيق الهوية الفنية، دراسة مقارنة** *موفق علي السقار، ريناد فيصل القضاة*	**312 - 291**
2	**حفظ الأرشيف السّينمائي كتراث وطني وهويّة ثقافيّة، الواقع والآفاق** *فاتن محمد ريدان*	**324 - 313**
3	**جدلية الواقعي والافتراضي في أداء الممثل المسرحي: مقاربة ديالكتيكية لمسرحية (يا رب) للمخرج مصطفى ستار الركابي** *راسل كاظم عودة، همام عبد الجبار تركي*	**340 -325**
4	**أهمية جغرافيا الأردن في صناعة الأفلام السينمائية العالمية، دراسة لبنية الزمان والمكان في فيلم لورانس العرب** *احمد محمد الفالح*	**355 - 341**
5	**سردية الرسم والتصوير كعملية للتفكير والمعرفة في فيلم:** **"Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970"** *محمد بكر العباس*	**369 - 357**
6	**الواقع الموسيقى في الأردنّ، عمّان وإربد أنـموذجا** *هبة سامي عبّاسي*	**388 -371**
7	**أساليب السرد القصصيّ في الفن السعودي المعاصر (دراسة تحليليَّة)** *خلود بنت حمد عبدالله العبيكان*	**405 -389**

Artecls In English

8	**تصميم آلة الربابة الموسيقية الشعبية كسلف لآلة الكمان** *علي سالم الشرمان، كريس مولينـدرز*	**407 -314**

طرق وتقنيات العرض في المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة ودورها في توثيق الهوية الفنية، دراسة مقارنة

موفق علي السقار، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون، جامعة اليرموك، الأردن

ريناد فيصل القضاة، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون، جامعة اليرموك، الأردن

Received: 24/8/2022

Acceptance: 15/6/2023

Corresponding Author: Alsagar@yu.edu.jo

Cited by: Jordan J. Arts, 17(3) (2024) 291- 312

Doi: https://doi.org/10.47016/17.3.1

الملخص

هدفت الدراسة إلى التعرف على طرق وأساليب عرض الأعمال الفنية في المتحف الوطني الأردني، والأسس الفنية والتصميمية، وأسس العرض التي يقوم عليها المتحف الوطني الأردني، والتقنيات المستخدمة. حيث تكونت العينة من المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة والمتحف المصري في القاهرة (التحرير). ولتحقيق أهداف الدراسة اعتمدت الدراسة المنهج التحليلي الوصفي المقارن. ومن أبرز النتائج التي تم التوصل إليها: إن المقتنيات في المتحف المصري في القاهرة رتبت ترتيباً تاريخياً حسب العصور، بينما اعتمد المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة فقط على موضوعات الفن المعاصر، بالإضافة لاهتمام المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة بالعروض المؤقتة بشكل دائم، والتي بدورها تعمل على تنشيط دور المتحف وحركة الزيارة المتحفية. كما يعتمد المتحف المصري على استخدام التقنيات الحديثة وأساليب وطرق العرض الحديثة، ويقتصر المتحف الأردني على طرق العرض التقليدية.

الكلمات المفتاحية: المتاحف، أساليب العرض، المتحف المصري في القاهرة (التحرير)، الهوية الفنية، المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة.

Methods and Techniques of Display at the Jordanian National Museum of Fine Arts and its Role in Documenting Artistic Identity: A comparative Study

***Mowafaq Ali Alsaggar*,** Department of visual Arts, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Jordan.

Renad Faisal AL-Qudahn. Department of visual Arts, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Jordan

Abstract

The study aims to identify the methods and techniques of displaying artworks at the Jordan National Museum of Fine Arts, including the artistic and design principles and the exhibition foundations on which the museum is based, as well as the technologies used. The sample consists of the Jordan National Museum of Fine Arts and the Egyptian Museum in Cairo (Tahrir). To achieve the study's objectives, a comparative descriptive analytical method is employed. Among the key findings are that the collections in the Egyptian Museum in Cairo are arranged chronologically according to historical periods, while the Jordan National Museum of Fine Arts focuses solely on contemporary art themes. Additionally, the Jordan National Museum of Fine Arts places great emphasis on temporary exhibitions, which play a role in enhancing the museum's activity and visitor engagement. The Egyptian Museum relies on modern technologies and contemporary display methods, whereas the Jordanian museum primarily uses traditional display techniques.

Keywords: Museums, display methods, the Egyptian Museum in Cairo (Tahrir), Artistic identity, the Jordan National Museum of Fine Arts

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

مشكلة الدراسة:

ترتبط مشكلة البحث الجوهرية بواقع عدم تحقق الجانب الجمالي للقطعة الفنية، والذي يرتبط بعنصر الإضاءة ودورها الوظيفي في تأكيد التوازن الروحي والتناغم الجمالي، والذي ينعكس بدوره على الجانب المكاني والمساحات الفراغية من ناحية بصرية وفنية. وقد تقدمت بعض الدول العربية في طرق وأساليب العرض المتحفي، بينما ما زالت متاحفنا الأردنية تفتقر للتقنيات المتطورة الحديثة. وتأمل الدراسة من خلال نتائجها من الاستفادة من أساليب العرض المتحفي للمتحف المصري ومميزاته وحضوره، مما ينعكس إيجابا

على طرق العرض المتحفي في الأردن؛ إذ إنه لا تزال هناك فجوة في أساليب وطرق العرض المتحفي بين الأردن والدول العربية الأخرى. وسيتم في هذه الدراسة مقارنة المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة والمتحف المصري. وتتلخص مشكلة الدراسة بالسؤال الرئيس التالي: ما أوجه المقارنة والاختلاف بين المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة والمتحف المصري من حيث طرق عرض الأعمال الفنية، والأسس الفنية والتصميمية وأسس العرض التي تقوم عليها والتقنيات الحديثة المستخدمة؟

أهداف الدراسة:

1. الكشف عن طرق وأساليب عرض الأعمال الفنية في المتحف الوطني الأردني.
2. دراسة الأسس الفنية والتصميمية وأسس العرض التي يقوم عليها المتحف الوطني الأردني.
3. التعرف إلى التقنيات المستخدمة في المتحف الوطني الأردني.
4. الوصول إلى أساليب عرض متحفي يرقى بها المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة وباقي المتاحف الأردنية.

أهمية الدراسة:

تتمثل أهمية البحث في إلقاء الضوء على طرق وأساليب وتقنيات العرض المتحفي، والتي تعتبر الواجهة الأساسية التي تبرز جماليات القطع الفنية التي تعكس روح الحضارة وإنجازاتها التاريخية. حيث يتم اللجوء إلى طرق العرض التقليدية البسيطة التي لا تبرز جمالية العمل الفني، بحيث يصعب تمييز القطع الفنية القيمة عن غيرها. وذلك من خلال الاطلاع على أساليب عرض مبتكرة تضفي على القطعة مشهداً بصرياً جذاباً وبأسلوب عصري جديد.

حدود الدراسة:

الحدود الزمانية: الحدود مفتوحه لأزلية وجود المتحفين موضوع الدراسة.

الحدود المكانية: المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة والمتحف المصري في القاهرة.

الحدود المادية: المتحف المصري ومتحف الفنون الجميلة.

الحدود الموضوعية: دراسة مقارنة بين المتحفين.

عينة ومجتمع الدراسة:

المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة والمتحف المصري في القاهرة (التحرير).

مصطلحات الدراسة:

العرض المتحفي اصطلاحاً: يعرف بأنه ثمرة الذوق الفني السليم، ويجب على المسؤول عن هذا العرض أن يكون على دراية تامة ببعض المبادئ الفنية التي قد تُغرس في الإنسان وهو في مهد الحياة، بالإضافة إلى تمتعه بروح فنية عالية (Fatimi, 2018).

ويعرف إجرائياً: بأنه عرض المقتنيات أو الأعمال الفنية بشكل جديد، ويستحسن عرضها بطريقة تبرز كل جوانبها وجمالها كي يتم تفادي حجب أبعاد القطعة أو العمل الفني، ليؤدي العرض دوره المنوط به.

أساليب العرض المتحفي: هناك أسلوبان أساسيان للعرض المتحفي؛ الأسلوب الأول: حسب الترتيب التأريخي أو التسلسلي للمقتنيات أو الأعمال الفنية، والأسلوب الثاني هو: حسب الترتيب الموضوعي.

الترتيب التأريخي أو التسلسلي: يبنى الترتيب التاريخي على الترتيب الزمني، بحيث ترتب التحف زمنياً حسب أقدميتها، ومن الممكن أيضا تخصيص قاعة محددة بحيث يتم فيها جمع التحف من فترة زمنية معينة أو من عهد أسرة حاكمة بناء على التاريخ. إن لهذا النوع فوائد عديدة، حيث إن طريقة عرض التحف بناء على التاريخ، تمكننا من استخلاص طرازٍ محددٍ لكل نوع من أنواع التحف، كما تمكننا من استخلاص سمات عامة للعصور المختلفة، فمثلاً يسهل هذا النوع من الترتيب التعرف إلى أسلوب صناعة التحف في العصور المختلفة وما تحتويه من أسلوب زخرفة وتأثيرات مختلفة.

الترتيب الموضوعي: يقوم على عرض المعروضات بحسب المادة المصنوع منها مثل الخشب أو الخزف أو المعادن، كما يمكن أن يكون العرض من قبل المصور عن طريق اختيار موضوع ما، مثل تصوير المرأة مثلاً أو تصوير المباني أو غيرها في تسلسل زمني معين بهدف شرح التطور الذي مرّ به هذا الموضوع أو ذاك، وعليه يمكن استخدام الترتيب التاريخي والترتيب الموضوعي في آن واحد (Qadous, 2008, 303).

ويعرف إجرائيا: جميع الطرق والأساليب ذات التقنيات الحديثة التي تعرض من خلالها المقتنيات المتحفية، بما يحقق رؤية بصرية جذابة للمشاهد داخل المتحف وخارجه.

توثيق الهوية الفنية اصطلاحاً: تعتبر الهوية في الفن من أهم الروافد المشكلة لهوية المجتمع وأصالته، وتعد مرآة جمالية للتعرف إلى تاريخه وتراثه، واستكشاف جهود الأسلاف في تعقب الجمال وممارسة الفنون الاستعراضية واستحداثها، وعندما يكون الفن أَصيلاً وخالصاً، فإنه يحمي الهوية الجماعية والفردية؛ أي هوية الفنان ذاته من التبديد والزوال (Kreish, 2018).

ويعرف إجرائياً: مجموعة من الآثار الفنية التي تتعدد فيها تواريخ الإنجاز عبر مواضيع وأساليب مختلفة، تكون بمجملها هوية ثقافية وفنية لها علاقة بذات الموضوع (الفنون التشكيلية). فإما أن تعرض حسب المادة التاريخية، أو حسب الأساليب والموضوعات، ويجمعها مكان واقعي أو افتراضي.

الدراسات السابقة:

أجرى عمر (2018) دراسة بعنوان (استخدام التقنيات الحديثة في العرض المتحفي للحفاظ على المجموعات الأثرية المتحفية تطبيقًا على أحد المتاحف المختارة). تتناول الدراسة استخدام التقنيات الحديثة في العرض المتحفي للمجموعات الأثرية المتحفية بما يتفق مع المعايير العالمية للعرض المتحفي، والحفاظ على الآثار من خلال الدراسة التجريبية بالرسالة. كما تم التطبيق العملي لاستخدام التقنيات الحديثة في العرض المتحفي في متحف الاسماعيلية باستخدام نموذج ثلاثي الأبعاد، تم تصميمه وفقاً لأحدث الطرق العالمية للعرض المتحفي، كما تم تصميم عرض إلكتروني تفاعلي للمومياء المعروضة في المتحف باستخدام أحد برامج الحاسب الآلي المتخصصة الحديثة. واختتمت الرسالة بمناقشة النتائج وذكر التوصيات في مجال العرض المتحفي للآثار باستخدام التقنيات العالمية الحديثة.

وأجرى محمد وكحلي (2018) دراسة بعنوان (أهمية العرض المتحفي في تفعيل ثقافة المتحف). وخلصت الدراسة إلى أن المتاحف هي ذاكرة الشعوب وأداة فاعلة للمحافظة على الهوية، بل هي الفضاء الذي يستوعب مخلفات الزمن وكنوز الأولين، وحتى لا تتعرض تلك الذاكرة للتلف والنسيان ينبغي المواظبة على إنعاشها عن طريق ابتكار طرق فاعلة لجذب المزيد من الزوار لالتفافهم حول ما تركه أجدادهم من مآثر تروي بطولاتهم أو تعكس نمط معيشتهم، فإذا كانت التحف والمقتنيات هي الوسيلة الوحيدة التي تتيح للزائر دخول هذه المعالم، وبالتالي التمتع بمشاهدتها، وإذا كان أيضاً رواق العرض هو الجناح الوحيد المسموح له بزيارته من ضمن الفضاءات الأخرى، فكيف يمكن لإدارة المتحف استغلال هذه الفرصة بفعالية للاستثمار فيه وتكريس ثقافته؟ وهل هناك قواعد معينة ينبغي اتباعها لإنجاح العرض المتحفي، أم هي مجرد إجراءات روتينية يمكن لأي موظف عادي القيام بها دون اللجوء إلى خبراء وتقنيين فنيين؟ تسعى المتاحف على اختلاف أنواعها لجمع المزيد من المقتنيات، وذلك إما عن طريق الشراء أو التبادل وإما تُقدَم لها كهبة أو هدية، أو على سبيل الإعارة، كل ذلك من أجل سد فراغات رواق العرض، ولكن امتلاكها لأعداد معتبرة منها لا يكفي وحده لجلب العدد المعتبر من الزوار، بل إن قيمة التحفة الفنية ستتضاءل إن بقيت معزولة وسيصيبها التلف، لذا فمن واجب الإدارة العمل بجدٍ من أجل تطبيق جملة من القواعد العلمية المدروسة التي ستضفي جمالية على مقتنياتها وعلى المكان ككل، وبالتالي تثير فضول المشاهدين، وانطلاقاً من ذلك سنحاول أن نبين أهمية العرض المتحفي في تفعيل ثقافة المتحف.

كما أجرى (Mahmoud, 2018) دراسة بعنوان (التعلم والمشاركة من خلال ظهور التقنيات التفاعلية الجديدة في متاحف الفنون (Learning and Engagement through the Emergence of New

Interactive Technologies in Art Museums). ركزت فرضية هذه الورقة على كيفية تأثير التقنيات المبتكرة الجديدة على التعلم والمشاركة داخل المتاحف الفنية. وقدمت الورقة ثلاث حالات مختلفة إحداها قدمت جميع التقنيات التفاعلية المبتكرة، كما قدمت دراستين لحالة من معرض (ARTLENS)، عنيت إحداهما بتحليل شاشة تفاعلية تعمل باللمس المتعدد، وتضمنت تقنية تتبع العين. والأخرى من معرض (Lumin) في معهد ديترويت للفنون التي تركزت في الغالب على تكنولوجيا الواقع المعزز، وباستخدام النموذج السياقي لإطار التعلم من قبل فالك و(Dierking)، بالإضافة إلى مصادر ونظريات أكاديمية أخرى. تم إجراء تحليل نوعي لمعرفة كيفية التعلم والمشاركة في هذه التقنيات التفاعلية. جميع دراسات الحالة الثلاث وضعت أهمية على التخصيص والاختيار الحر لكل زائر، وبالرغم من أن هنالك بعض القضايا التي تم تسليط الضوء عليها من خلال تحليل دراسات الحالة، فإن عموم المعارض التفاعلية لديها القدرة على توفير طريقة جديدة للمشاركة والتعلم داخل مساحة متحف الفن.

وأجرى رواشده (2014) دراسة بعنوان (دور المتاحف الأثرية الأردنية في جذب السياحة). هدفت الدراسة إلى بيان دور متاحف الآثار الأردنية كعامل جذب سياحي، والتعرف على آراء الزوار وانطباعاتهم عن هذا الدور من خلال استطلاع آراء عينة من الزوار لعدد من المتاحف وهي: متحف الآثار الأردني في جبل القلعة، ومتحف آثار مأدبا، ومتحف أم قيس الأثري في محافظة إربد، ومتحف آثار جرش. وقد اعتمدت الدراسة على استبانة وزعت على عينة من زوار هذه المتاحف شملت 130 زائراً من الزوار الأجانب، ثم تم تحليل هذه الاستبانات باستخدام برنامج التحليل الإحصائي (SPSS) لاستخراج التكرارات والمتوسطات الحسابية. وبينت الدراسة أن المتاحف الأردنية لا تعد عنصر جذب سياحي بحد ذاتها، وإنما هي جزء متمم لمقومات السياحة الثقافية والتراثية، كما أن موقع المتحف يلعب دوراً أساسياً في جذب الزوار من خلال توجيه الدليل لهم، وليس من خلال تضمين هذه المتاحف في البرامج السياحية الموجهة للسائح قبل قدومه إلى الأردن. وقد بينت الدراسة أيضاً أن ثمة ضعفاً في الإحصاءات الخاصة بزوار المتاحف كماً ونوعاً، مما يستوجب مزيداً من الاهتمام بها وتطويرها.

وأجرى كل من Hashim و Taib وAlias (2014) دراسة بعنوان (تكامل طريقة العرض التفاعلي ومعرض التراث في المتحف. The Integration of Interactive Display Method and Heritage) Exhibition at Museum). وقد هدفت الدراسة إلى التأمل في دمج أساليب العرض التفاعلية والمعارض التراثية في المتاحف نحو ابتكار عرض المتحف. في تعريف المتحف في عالم متغير، وقضايا التراث لا يستخدم عرض المتحف سوى طرق العرض العادية دون تفاعل بين المساحات والشعوب والمعارض عادة؛ إذ تؤكد شاشات العرض فقط على النصوص والصور والنمذجة السلبية. وخلصت الدراسة إلى أن العثور على التكامل بين التكنولوجيا والتراث قد يخلق مساحة تعطي استجابة جيدة للزوار وتوفر أفضل المعرفة والفهم لتثقيف الشعوب بطرق تفاعلية.

كما أجرى محمد (2011) دراسة بعنوان (أثر التقنيات الحديثة على تطوير المتاحف في مصر). وقد بينت الدراسة أن التقنيات الحديثة قد أثرت بالفعل على كيفية استغلال الأفراد لأوقات فراغهم مثل التلفاز والأقراص المدمجة والحاسبات الآلية في المنازل. وستقوم المتاحف بلا شك بتطبيق ذلك لتسهيل حصول العامة على المعلومات. كما بين الباحث أن استخدام التقنيات الحديثة وإن كان لأغراض ترفيهية لا يعوق بالضرورة إجراء الأبحاث أو جمع البيانات العلمية؛ فعلى سبيل المثال يتم استخدام المهارات التحليلية الخاصة بسجلات الحاسب الآلي بنفس الطريقة من أجل الوثائق البحثية. وفي القرن الحالي تساعد التقنيات الحديثة العديد من الأفراد من أجل المشاركة في المجالات العامة والاجتماعية للمتاحف. وعلى ذلك فإن هذا البحث ومن خلال انتهاجه للمنهج التاريخي يقوم بدراسة لتاريخ المتاحف من خلال المفاهيم والعلاقات الخاصة بها في الماضي والحاضر والمستقبل، من خلال تحليل تاريخي للحركة المتحفية الأوربية والعربية وعلاقة المتاحف بالحركة الثقافية والتعليمية وتأثيرها عليها، ومن خلال المنهج النظري بدراسة تحليلية

للتطور التقني في المتاحف، تشمل نوعيات ووسائل الإضاءة الحديثة وطرق ووسائل العرض المتحفي الأساسية والمساعدة، وكذلك وسائل التخزين المتحفي التي لا تقل أهمية عن وسائل العرض، ومن خلال الدراسة الحقلية على مجموعة من المتاحف المعاد تطويرها في مصر، ومن خلال استبيان لمجموعة من الزائرين والمتخصصين وأساتذة العمارة والآثار والفنون وطلبة المدارس والكليات والمدرسين والمتخصصين في العملية التعليمية في مصر والعالم العربي.

وأجرى قندوس (2008) دراسة بعنوان (متاحف مكة المكرمة وأساليب تطويرها: دراسة تحليلية). هدفت الدراسة إلى التعرف إلى مدى تحقق نظم العرض المتحفي في متاحف مكة المكرمة، ومدى تحقيق الاستفادة من معطيات التكنولوجيا الحديثة في النظم المتحفية، وتكونت عينة الدراسة من المتاحف المتواجدة في مكة المكرمة في المملكة العربية السعودية، ولتحقيق أهداف الدراسة تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي، بأسلوب تحليل المحتوى، لما تتطلبه الدراسة من وصف وتحليل المتاحف في مكة المكرمة بغية الوصول إلى معرفة مدى تحقيق تلك المتاحف لنظم العرض الجيد المعمول به عالمياً. وأظهرت أبرز النتائج أن معظم المباني في مكة المكرمة تم تحويلها لتكون متحفاً، ولم تبنَ أساساً لتحقق نظم العرض المتحفي، بالإضافة إلى ضعف الاستفادة من التقنيات التكنولوجية الحديثة في ترتيب مخازن المتحف، وفي مساعدة الزائرين في التعرف على بيانات القطع المتحفية بلغاتها الأصلية، وكذلك عدم توفر دائرة تلفزيونية مغلقة وكاميرات مراقبة في متاحف مكة المكرمة، وافتقار متاحف مكة المكرمة لمكتبة متخصصة، وقاعات للباحثين، ومترجمين متخصصين للمتاحف.

كما أجرى كل من فهمي وعبدالله (2006) دراسة بعنوان (تقييم أساليب العرض المتحفي للآثار الزجاجية في مصر ومدى توافقها وأسس الحفظ والصيانة). هدفت الدراسة إلى تقييم أساليب وأسس ومبادئ حفظ وصيانة تلك النوعية من الآثار، باعتبارها من الآثار ذات الطبيعة الخاصة من حيث درجة الحساسية وسهولة تعرضها للتلف، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لندرة الدراسات التي تناولتها بصفة خاصة في هذا الجانب، حيث تكونت العينة من موظفي وحدة بعثات الحفائر المصرية والأجنبية في مختلف بقاع المحروسة (القاهرة) متمثلة في المتحف المصري في القاهرة، والمتحف الإسلامي في القاهرة، والمتحف اليوناني الروماني في الإسكندرية، والمتحف القبطي في القاهرة، ومتحف محمد علي في القاهرة. ولتحقيق أهداف الدراسة، تم اعتماد المنهج الوصفي. وأشارت أبرز النتائج إلى الطرق التقليدية المستخدمة في عرض القطع الأثرية، إذ تبدو المتاحف كأنها مخازن لتكديس القطع الزجاجية دون مراعاة لنوعيتها أو أحجامها أو تأثير الظروف البيئية عليها، كما أشارت إلى افتقار أمناء المتاحف والقائمين على أمر المقتنيات المعروضة إلى المعرفة والدراية بأسس الحفظ والصيانة، فما زالت المتاحف تنتظر الكثير لتواكب التطور وتقوم بدورها في حماية التراث.

نشأة المتاحف:

يعد المتحف من أهم المؤسسات التي لها دور رئيسي في حفظ تاريخ البشرية وتوثيقه، إلا أن هناك العديد من التساؤلات حول تحديد تاريخ نشأة المتاحف، وأقدم المتاحف التي عرفتها البشرية. وترجع نشأة المتاحف تاريخيا إلى القرن السادس قبل الميلاد، تحديدا للعام 530 ق.م في بلاد الرافدين، وتدلل على ذلك الاكتشافات الأثرية في مدينة بابل. بينما يرجع المتحف كمؤسسة للعامة بشكلها ومفهومها الحديث للقرن الخامس عشر، ارتباطا بمتحف ال الكابتول في المدينة الإيطالية روما. وإن دار الاختلاف أيضا حول تحديد أقدم المتاحف بمفهوم المتحف الحديث، ما بين متحف الأشموليان في أكسفورد، ومتحف ال الكابتول في روما، والمتحف الذي يقوم بعرض نماذج متنوعة بفنون العالمية بغرض عرضها للجمهور، والذي شيده ألبرت الخامس دوق مقاطعة بافاريا بألمانيا في القرن السادس عشر الميلادي.

أنواع المتاحف وتصنيفاتها:

تتعدد أنواع المتاحف، ولكل منها أهدافه وأسلوب عمله ومرافقه ومختبراته، وتقسم المتاحف إلى أنواع رئيسة كمتاحف الفن، ومتاحف التاريخ، ومتاحف التاريخ الطبيعي، والمتاحف العلمية، بالإضافة للمتاحف التعليمية. تعمل المتاحف أيا كان نوعها وطرق العرض فيها جاهدة على مراعاة الترتيبات وطرق العرض التي

تصلح أكثر لتلبية حاجات المتحف والأغراض والاحتياجات اللازمة له من أجل تحقيق أهدافٍ معينة، فالدور الأساسي للمتاحف هو نشر الثقافة والمعرفة بين الناس وتوفير المناخ المناسب للبحث العلمي والفني.

1. **متاحف الفن:** وهي مخصصة لعرض نتاجات وإنجازات الإنسانية الفنية، وتنقسم المتاحف الفنية إلى نوعين: متاحف الفنون الجميلة؛ وهي تتَضَمَّن كل لوحة فنية مرسومة، وهدفها الرئيس هو المتعة والدراسة (الفن للفن). والنوع الثاني منها، متاحف الفنون التطبيقية: وتتَضَمَّن كل عمل فني يمكن استعماله والتمتع بمشاهدته مثل فنون التزيين وأنواعها، ويمكننا القول بأن المتاحف الفنية عملية جمع وعرض للإنتاجات الفنية للإنسان وتتَضَمَّن فن التصوير والرسم وما شابه ذلك (Qadous, 2008, 288).
2. **متاحف التاريخ:** تستخدم متاحف التاريخ لعرض التاريخ البشري ومنجزات الإنسان في المجالات المختلفة مثل المجالات الصناعية والزراعية وغيرها، كما تقوم هذه المتاحف بعرض عينات من الأثاث والنقود والملابس التي ترجع لفترات التاريخ التي يتخصص فيها المتحف (Qadous, 2008, 288).
3. **متاحف التاريخ الطبيعي والمتاحف العلمية:** اهتمت العديد من الدول بترتيب متاحف التاريخ الطبيعي وهو الترتيب الذي قام على عينات من الطيور، والنباتات، والصخور، حيث استخدم بهدف حفظ كل ما يتعلق بالعالم الطبيعي، مثل متحف أشموليان في جامعة أكسفورد، وذلك تماشيا مع رغبة الزائر في معرفة هذه الميادين العلمية الهامة والتزود بمعلومات دقيقة عن الكائنات الحية وغير الحية (Tako, 2013, p25, 26). وتعددت المتاحف حول العالم وفي بعض بلدان العالم العربي والإسلامي، فمنها ما يهتم بآثار عصور ما قبل التاريخ وهي المتاحف التاريخية. وهناك متاحف تعنى بآثار العصور المتعاقبة حسب تسلسلها التاريخي، حيث يتعرف الزائر من خلالها على آثار الفترات الزمنية التي مر بها البلد. وهناك متاحف تهتم بعرض مادة معينة من المواد الأثرية مثل المتاحف المتخصصة بعرض الخزف أو الأسلحة وغيرها (Tako, 2013, p25, 26).
4. **المتاحف التعليمية:** هي عبارة عن المتاحف التي تحتوي على العديد من القاعات للمعروضات مثل قاعة للآثار، وقاعة للتراث، بالإضافة لقاعة تضم العلوم بجميع فروعها. وأسلوب العرض الذي ينهجه هذا النوع من المتاحف المعتمدة على قواعد الاتصال التعليمي هو أسلوب العرض التعليمي. حيث يسمح للطالب أن يتفاعل مع عينات العرض بأسلوب مبسط، وتخدم هذه العينات العديد من النواحي الثقافية والعلمية (Reis, 2012).

طرق العرض الحديثة واستخدام التكنولوجيا في المتاحف العالمية:

النموذج الأول، متحف كليفلاند للفنون، (The Cleveland Museum of Art):

يمكن المتحف الزائرين لممارسة التجارب التفاعلية التي تتيح التفاعل الجسدي والانفعالي في التجربة الفنية التفاعلية كمحاولة ومحاكاة الأوضاع المختلفة للمنحوتات الفنية، أو التعرف على المجموعات الفنية في المتحف من خلال التعبيرات والانفعالات المختلفة للوجه التي تتفاعل معها شاشات العرض، فتقوم بعرض لوحات مشابهة لها. حيث أعطى المتحف للزوار أيضاً القدرة على إنشاء أعمالهم الفنية الخاصة، وفهم العملية الإبداعية بصورة تختلف عن طريق ممارستهم للإبداع الفني بأنفسهم. العروض التفاعلية وجميع واجهاتها تعتبر تجارب يتمكن الزائر من خلالها فهم الفن والعملية الإبداعية من خلال كل من عملية الإبداع والحدس واللعب (Yaqout, Abdelmalek, 2018, P623).

النموذج الثاني، متحف جوجنهايم في اسبانيا، (The Guggenheim Museum):

متحف يوجد على أرض الواقع ويقوم بعرض مقتنيات المتحف وتصاحب عملية العرض السيرة الذاتية الخاصة بالفنانين بالإضافة لصورهم، وذلك باستخدام العروض الافتراضية التي يوفرها المتحف، مع توفير فرصة لشرح تفاصيل بعض المقتنيات من خلال العرض الافتراضي (Mustafa, etal. 2017. 463).

النموذج الثالث، المتحف البريطاني في لندن، (British Museum):

قام المتحف بتحميل أول مسح ثلاثي الأبعاد من حجر رشيد (Rosetta Stone) إلى منصة (Sketchfab) على الإنترنت. ويتيح هذا النموذج الذي يتكون من (228) صورة فوتوغرافية، للمستخدمين تدوير الحجر والتكبير للحصول على عرض عن قرب للنص، بفضل ميزة الصوت الجديدة لـ(Sketchfab) يتم تشغيل وصف للقطع الأثرية تلقائيًا عند تحميل الصفحة ويقوم المتحف البريطاني بتحميل صور ثلاثية الأبعاد من القطع الأثرية إلى (Sketchfab) (Katz, 2017).

النموذج الرابع، متحف اللوفر في باريس، (The Louvre Museum in Paris):

تعددت تقنيات التصوير خصوصاً في عصر التكنولوجيا، حيث يعد التصوير ثلاثي الأبعاد واحداً من أهم التقنيات المستخدمة، وهو استخدام الأشعة الضوئية لتصوير ورؤية جميع الأجسام المادية المختلفة بمحيطها الواقعي وتحديد أدق تفاصيلها على الشاشات المختلفة كما لو كانت في الحقيقة، وهناك تصوير من كل اتجاه، وهو التصوير الأكثر روعة (التصوير البانورامي) ويهدف إلى محاكاة المواقع القائمة بتصويرها بسلسلة متعاقبة من مقاطع الفيديو أو أجزاء من الصور الثابتة المدمجة مع بعضها. كما يمكن استخدام العديد من الوسائط والمؤثرات الصوتية والموسيقى والسرد التاريخي مع كتابة المتن، بطريقة منسقة ومتكاملة، لإظهار المشهد بالشكل المطلوب، حيث يتم التجول في متحف اللوفر في باريس من مختلف الأماكن في العالم عن طريق البوابة الالكترونية الخاصة بالمتحف وذلك لتشجيعهم على زيارته على أرض الواقع (Hajji, 2018).

إن دليل (3ds) تُمكّن الزائرين من إضفاء الطابع الشخصي على تجربتهم وتُوجههم مباشرةً إلى الأعمال المشهورة التي يختارونها في جولة مصحوبة بمرشدين للاطلاع على التحف الفنيّة، وتُمكّن الصور عالية الدقة للأعمال الزائرين من تكبير موناليزا ليوناردو دافينشي على الرغم من وجود الحشود حولها. وهناك أيضًا 700 تعليقٍ صوتي على الأعمال الفنية مصحوبةٌ بعروض فيديو بلغة الإشارة. وتسمح التكنولوجيا والرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد التي لا تحتاج إلى نظارات للمرء بمشاهدة التمثال من كل زاوية (Iverson, 2012).

النموذج الخامس، متحف ديل برادو في مدريد، (Prado National Museum):

تمنع المتاحف في العادة الزائرين من الاقتراب من لوحاتها الفنية، غير أن متحف برادو في مدريد أتاح للمكفوفين وضعاف البصر تحسس مجموعة من أشهر لوحاته بأصابعهم، في إطار معرض ضم ست لوحات، تشكل طبع نسخ ثلاثية الأبعاد عن اللوحات الأصلية الموجودة في المتحف، وذلك بهدف إعطاء هذه الفئة الفرصة لتكوين صورة ذهنية عن تلك اللوحات من خلال حاسة اللمس (Hewitt, 2015).

من خلال طابعة قام بتطويرها استديو دوريرو في إسبانيا، قام متحف برادو باعتمادها كطابعة تعمل في البداية على التقاط صورة للوحة بدقة عالية، واختيار ملامح وقماش يكون لها معنى للمكفوفين، ثم استخدام حبر خاص عن طريق الطابعة، ولزيادة حجم اللوحة يتم اضافة مركب كيماوي ويعرف بأسلوب النسخ. ويتم اضافة جهاز سمعي للتقنية يقوم باستخدامه فاقدو البصر ويقوم بعملية شرح لكل جزء من اللوحة التي يلمسها المستخدم، فيعطيه تخيلا دقيقا للوحة، وبالتالي نجد أن هذه التقنية لا تعتمد فقط على حاسة اللمس. ولا تعتبر هذه التجربة الأولى من نوعها التي يقوم بها المتحف من إقامة وتنظيم معارض للمعاقين، فقد قام من قبل بإقامة معارض لفاقدي السمع (Haw. 2015).

مقارنة الإضاءة في المتاحف العالمية:

متحف رايكس الجديد في مدينة أمستردام الهولندية، (New Rijksmuseum):

تلعب التقنيات التكنولوجية دوراً مهما في تجاوزها للمشكلة الجوهرية التي تعاني منها المتاحف الفنية، وتكمن في أن الإضاءة العادية بشكل سيء تؤثر على اللوحات الفنية المعروضة فيها، كما تؤثر أشعة الشمس عليها بشكل سلبي أيضاً، ومن هذه التقنيات (تقنية إضاءة الصمامات الثنائية الباعثة للضوء LED). ولا ينتج

عن هذه التقنية أشعة تؤثر بشكل سلبي على عمر اللوحة الفنية المعروضة. وتعتبر هذه السمة من أهم سماتها التي تتناسب مع حاجات المتاحف الفنية، لإبراز جمال الأعمال الفنية للجميع ولمختلف الأجيال. ومتحف رايكس الجديد من أهم تلك المتاحف التي تستخدم هذه التقنية. ولقد استخدمت الإضاءة الجيدة في التحكم في طريقة العرض، الأمر الذي أسهم في زيادة جمالية تلك العروض (Saeed, 2013).

ومن هذه الإنجازات التي تم تحقيقها بفضل التقنيات الحديثة ضبط ألوان لوحة دورية الليل (The Night Watch) للفنان الهولندي رامبرانت. ويقوم مبدأ هذه التقنية على تعديل وضبط درجات الألوان الموجهة على اللوحة محاكيه بذلك الألوان الحقيقية بشكل أكثر واقعية من السابق، مما يؤدي إلى عرض كل تحفة فنية بألوانها الأصلية دون تأثرها بالظروف المحيطة بها وتعمل مصابيح (S Luxeon) على عرض الألوان الدافئة (مثل الأحمر والوردي والأصفر) بدقة ومن دون تغيير درجة الألوان الباردة في الوقت نفسه (الأخضر والأزرق)، كما تم معالجة أثر الوهج الناجم عن الإضاءة مما حسن جودة ونوعية الإضاءة وإضفاء جو من الواقعية والحرفية في طريقة العرض (Saeed, 2013).

المتحف البريطاني في لندن، (British Museum in London):

من السهل الانتقال من مكان إلى آخر من خلال الإضاءة العامة بشكل مباشر سواء الطبيعية أو الصناعية بالإضافة إلى الإضاءة المباشرة الموجهة التي تم توزيعها بشكل مستقيم لإبراز معروضات المتحف. كما أن حجر رشيد مضاء من خلال الإضاءة غير المباشرة الموجهة من السقف مع إضاءة اللد من أعلى. بالرغم من أن أرضية المتحف ليست مضاءة ولكننا نجد أن إضاءة المكان كافٍ بسبب توزيع الإضاءة الصحيح (Khairi, etal. 2017).

منهجية الدراسة وإجراءاتها:

اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي المقارن، لملاءمته لطبيعة الدراسة، والذي يعتمد في المقارنة بين ظاهرتين أو أكثر إلى إبراز أوجه الشبه والاختلاف بينهما، واعتمد الباحثان على مجموعة من الخطوات للوصول إلى الحقيقة العلمية المتعلقة بالظاهرة المدروسة، حيث استنبطت أداة الدراسة من كتاب الدليل الشامل في أسس التصميم المعماري أسس تصميم المتاحف للكاتب ايهاب مروان، 2017. وبناءً على ذلك تم القيام بوضع معايير للدراسة وتتلخص بالسؤال الرئيس التالي:

ما أوجه المقارنة والاختلاف بين المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة والمتحف المصري، من حيث طرق عرض الأعمال الفنية، والأسس الفنية والتصميمية وأسس العرض التي تقوم عليها والتقنيات الحديثة المستخدمة؟ ومن خلال اتباع المعايير التي تم وضعها للمقارنة، والزيارة الميدانية التي قام بها الباحثان للمتحف الوطني الأردني تم التوصل إلى التحليل الآتي:

المتحف المصري في القاهرة (التحرير):

- **الأسس الفنية والتصميمية:**

الفراغ المعماري: هو الوسط الذي يمارس فيه الإنسان نشاطه، ويتوقف نجاح المتحف على تحقيق المتطلبات الأساسية الآتية: الوظيفة، والثبات، وطرق الإنشاء، والجمال.

عناصر الفراغ الداخلي: وهي من أهم عناصر تصميم المتحف: المكان، والمساقط الأفقية وخطوط السير، والحركة، والألوان، والإضاءة، والمساحة، والملمس، وقاعات الاستقبال.

- **المكان والمساقط الأفقية وخطوط السير والحركة:**

يقع المتحف المصري في قلب العاصمة المصرية القاهرة بالجهة الشمالية لميدان التحرير ويعود تاريخ افتتاحه إلى عام 1902م، ويعتبر المتحف المصري أحد أكبر وأشهر المتاحف العالمية (Ali, Sourouzian. 1999. P.7). حيث أن المتحف يتكون من طابقين رئيسيين، ويضم "حوالي 200 ألف قطعة أثرية من العصور المختلفة" (Arian. 2019). ويتضمن الطابق الأرضي التماثيل كبيرة الحجم مرتبة

ترتيبا تأريخيا بدءا بالمدخل، ويسارا حسب اتجاه عقارب الساعة، نجد هناك بعضا من آثار عصر ما قبل الأسرات وعصر الدولة القديمة وعصر الدولة الوسطى والدولة الحديثة والفترة المتأخرة من عصر الفراعنة ثم العصر الإغريقي-الروماني. أما الطابق الأول فيتضمن مجموعات نوعية من تماثيل صغيرة الحجم والتوابيت الخشبية الصغيرة والموميات الملكية والمجوهرات ومجموعات متكاملة من مقبرة واحدة مثل آثار توت عنخ آمون.

عند إنشاء المتحف تم مراعاة سهولة المرور والحركة والاتصال المرن بين أجزائه المختلفة، إذ أقيمت في أركانه الأربعة سلالم تسهل حركة الاتصال بين الطابقين الأرضي والأول. كما أن المبنى ملائم لأية توسعات مستقبلية، وذلك ليتناسب مع متطلبات تسهيل حركة الزائرين من قاعة إلى أخرى. حيث تظهر القاعات الداخلية فسيحة والجدران عالية بدخول الضوء الطبيعي من ألواح الزجاج على السقف ومن فتحات الشبابيك الموجودة في الدور الأرضي. أما ردهة المتحف الوسطى فهي أعلى جزء من الداخل، وتم عرض الآثار فيها مثلما كانت موجودة في المعابد القديمة. "ويتميز المتحف ببهوه الكبير الذي يرتفع إلى أعلى بارتفاع طابقين لينتهي بقبة كبيرة فيها نوافذ زجاجية تنفذ من خلالها أشعة الشمس لتنير داخل المتحف بإضاءة ذاتية، وتتميز عمارته من الداخل بالأعمدة ذات الطابع الفرعوني، التي تحمل عقودا دائرية والممرات والسلالم المزدوجة المصنوعة من الرخام"(Hassanein. 2013). ويحتوي المتحف بالإضافة إلى قاعات العرض المتحفي على مكاتب للإداريين والأمناء ولقسم التصوير، ويحتوي على مكتبة كبيرة فيها العديد من المؤلفات العريقة.

"يتكون المسقط الأفقي للمتحف المصري من تشكيلين متماثلين على شكل حرف (T) على جانبي محور رئيس شمالي جنوبي عمودي يقع به الرواق المركزي الكبير الذي تبرزه صفوف من الأقواس والأعمدة على جانبيه، ويمتد رواق الشرف (الرواق الفخري) عمودياً على هذا المحور موازياً للواجهة الجنوبية للمتحف، والمصمم على شكل سلسلة من المساحات المستطيلة والدائرية مزدوجة الارتفاع تمتد من الشرق إلى الغرب، مع وجود قاعة مستديرة في المنتصف بعد المدخل الرئيس للمتحف مباشرة. ويوجد بكل جانب من جانبي الرواق المركزي الكبير سلسلة من سبع صالات كبرى (القاعات)، وهي حجرات مزدوجة الطابق في أعلاها كرات إضاءة طبيعية. وتتصل تلك القاعات ببعضها من خلال رواقين مستديرين؛ داخلي وخارجي موجودين بطابقي المتحف، بحيث تحيط القاعات السبع بالجانبين والرواقين الواصلين بينهما بكامل محيط المتحف (Neamatalla, 2014.23).

- **تحليل الألوان:**

نظرا للدور الذي تلعبه الألوان في التأثير البصري عند تصميم الفراغ ليتكيف مع العرض، فإنه يمكن استخدام ألوان متجانسة كخلفية لربط الأشياء ذات الطبيعة الواحدة مع التركيز على عنصر معين باستعمال عنصر آخر أكثر حدة. كما يمكن استخدام اللون الأبيض والرمادي والأسود للخلفيات، وذلك لسلبيتها وعدم تأثيرها على ألوان المعروضات. وحديثا تم استعمال التعبيرات المختلفة بالألوان، مثل الألوان الدافئة والباردة، والثقل لربط الفراغات بواسطة العلاقات بين المستويات المختلفة، أو بالتأكيد على مستوى معين دون الآخر، بالإضافة إلى ذلك فإن الألوان تلعب دوراً كبيراً في التلاعب بشكل صالة العرض وحجمها (Marwan. 2017).

واللون الحالي للمتحف ظهر نتيجة عمل الترميمات لعدة مرات، حيث أن جدران المتحف تعرضت للدهان عدة مرات منذ إنشائه حتى الآن, وتم تغيير الألوان في عدد من القاعات الخاصة بالمتحف عبر السنين ما بين الرمادي والبيج والسماوي, إلا أن المرممين أثناء عملهم عثروا على الفاترينه الأقدم في المتحف والتي لم تتعرض لأي تحريك من موضعها منذ أن تم إنشاء المتحف وحتى الآن, وهذه الفتارين كانت تخفي وراءها جزءاً من الجدار والذي ظل محتفظا باللون الأصلي للمتحف وهو الأحمر الطوبى. وقد أكدت جميع

الفحوصات التي أجريت على أن اللون الأصلي لجدران المتحف هو الأحمر الطوبى وتحديدا في الطابق الأرضي من المتحف (Meniawy. 2019).

- **الإضاءة:**

يتم توظيف فن تصميم الفراغ ليتماشى مع تأثيرات الإضاءة المختلفة، فمما لا شك فيه أن الإضاءة سواء كانت طبيعية أو صناعية فهي تعد من أهم العوامل التي تحدد نجاح المتحف في القيام بوظيفته العملية والعلمية، خصوصا مع تنوع أساليب الإضاءة الصناعية وتنوع وسائل الإضاءة المختلفة في المتاحف، إن من أولويات تصميم الفراغ البدء بدراسة أوضاع المعروضات، وبالتالي كيفية إضاءتها، حيث تتم معالجة الإضاءة والفراغ كعنصريين متكاملين، وليس كعنصرين منفصلين. كما يجب التأكد من أن وحدات الإضاءة المستعملة في إضاءة المتاحف وصالات عرض الأعمال الفنية تعطي التأثيرات الضوئية الملائمة لطبيعة المعروضات، فعلى سبيل المثال تحتاج المعروضات الأثرية جوا من الرومانسية، ومن جهة أخرى تحتاج الأعمال الفنية الحديثة جوا من المتعة والتحضر والبهجة، فعلى الإضاءة أن تعكس هنا دورا يختلف عن سابقه. أما الإضاءة الجانبية فتعمل على تحقيق العلاقة المتوازنة ما بين النور والظِل في الفراغ، مع توفير درجة حرارة مناسبة، وأن يشكل الحيز الخارجي العديد من الإطلالات المتنوعة للزائر. وتعمل الإضاءة أيضا على التجول والحركة للزائر في داخل المتحف دون الشعور بأي نوع من المَلل، وقد يُحسِن المُصمم استغلال هذه العوامل بالرغم من السلبيات الكثيرة لكل نوع منها، إلا أنها قد تصبح نقاط قوة إذا قام المصمم بإدراكها (Khandaq. 2015).

لقد كان تصميم مبنى المتحف المصري بالتحرير عند إنشائه منذ عام 1902م، يعتمد على الإضاءة الطبيعية من خلال نوافذ عديدة تنتشر في جوانب وأسقف المتحف. بحيث تتناغم هذه الإضاءة (اللد) مع الإضاءة الطبيعية. والجدير بالذكر أن الإضاءة الجديدة التي تم تركيبها في المتحف، وهي بنظام اللد (تقنية النانو تكنولوجي)، لا يوجد لها أية أضرار على الآثار المعروضة، إذ تتشابه مع مثيلاتها في المتاحف العالمية. ومن مميزاتها أنها تعتبر إضاءة صديقة للبيئة لأنه لا ينتج عنها حرارة مع مرور الزمن، ولا تمثل أي نوع من الضرر على الآثار. "حيث إن الإضاءات العادية تسبب انعكاسات مع الزجاج، مما يؤدي لتأثر الرؤية لدى الرواد خصيصاً مع المعروضات داخل الفترين وهو ما يقل للغاية مع الإضاءة باللد" (Zidan,.2018).

- **المساحة (المقياس):**

وهو العلاقة بين أبعاد الجزء إلى الكل، مما يعطي للفراغ الإحساس بالكبر أو الصغر وبالتعقيد أو بالبساطة و بالوحدة أو الانفصال، وتنتج المساحة المناسبة للوظيفة عن تفاعل مجموعة أبعاد المتحف مع نوعية المعروضات وحركة الزائر.

تم بناء المتحف المصري من الحجر والدبش، "وتبلغ مساحته 13600 متر مربع" (Mohamed, Ibrahim. 1985)، حيث اعتمدت طريقة الإنشاء على الجدران الحاملة في هذه الفترة، وقد صمم المتحف المصري على الطراز الكلاسيكي، إذ يوجد العديد من الدعامات والأعمدة المنتشرة بالمتحف وذلك لتحديد القاعات والممرات الرئيسة والثانوية، وكذلك لزيادة متانة الإنشاء، حيث استخدمت الخرسانة المسلحة والكمرات الحديدية (Beam) في صناعة الأسقف، وبالحديث عن الأطوال والمقاسات المعتمدة في المتحف، نجد أن واجهة المتحف تمتد بطول (115) مترا تقريبا وبارتفاع يبلغ (22) مترا، أما سمك الجدران فيتراوح من (80- 120) سنتمتراً، أما الجزء الذي يتوسط المتحف فتبلغ مساحته (16×45) مترا مربعا تقريبا، وتصل درجات أرضية الدور الأرضي بالأدوار الأخرى، ويعتبر هذا الجزء هو مركز المتحف حيث صفت على جوانبه الممرات والقاعات التي تبدأ من اليسار عند المدخل وتلتف حتى تصل إلى المدخل مرة أخرى (Zaki, Saleh. 1984. P7).

يضم المتحف المصري قاعات عديدة، حيث يصل عدد قاعات المتحف إلى (107) قاعات للعرض، بمساحات وارتفاعات مختلفة، إذ يتراوح ارتفاع قاعات الدور الأرضي من (7-8) أمتار، وهناك بعض الممرات

والقاعات يصل الارتفاع فيها إلى(22) مترا، ومنها القاعة الرئيسة المذكورة سابقا، والتي تضم العديد من الآثار الضخمة، وتعد أرضيات المتحف المصري من الأرضيات الجميلة، حيث رصفت بالرخام الكرارة الأبيض بمقاس (60×60) سم2، بحيث امتدت هذه الأرضيات إلى حوالي (5000) خمسة آلاف متر مربع. إن هذا المنظر الجمالي أضفى مزيدا من الجمال والروعة للعرض، ومكن الزوار من التنقل داخل المتحف بأريحية تامة، كما احتوت أرضيات الدور الأول من المتحف على بلاط موزايكو (20×20)، وقد تم تغطية حوالي عشرة ألاف متر مربع بلون (بيج) المميز والذي انسجم بشكل رائع مع أسلوب العرض (Zaki, Saleh. 1984. P8. 10).

الملمس:

تستخدم الحواس المختلفة في زيادة متعة العرض، ومنها حاسة اللمس، فمن خلال حاسة اللمس يتم تأكيد أو إخفاء سطح ما، فمثلا يمكن إعطاء حائط منحنٍ ملمسا خشنا يحدث تبايناً مع خطوطه اللينة أو استعمال ملمس ناعم ليؤكد نعومته وليونته، كما ويمكن التحكم بطريقة إبراز ملمس الأشياء من خلال التحكم بالخلفية الموجودة خلف المعروضات، مما ينتج عنه فراغ غني بالتأثيرات المختلفة.

إن طبيعة ملمس المتحف المصري ملمسا ناعما من جدران وأسقف وأرضية. تعود إلى استخدام الحجر الرملي البيج والأحمر للجدران، والرخام الكرارة الأبيض والفنيل (قنالتكس) للأرضية. بالإضافة إلى استخدام الزجاج في فتارين العرض مثبتة على المقاعد أو القواعد الخشبية باللون الخشبي أو البني باعتبارها ملمسا ناعما.

قاعات الاستقبال:

إن لقاعات الاستقبال أهمية بالغة، ومن هنا ينبغي أن تتميز بمواصفات جذابة وعالية الجودة، فهي منطقة التحكم الرئيسة في حركة الجماهير وفيها يتم إحصاء الجمهور. وعليه يجب أن تزود القاعة بالإضاءة والتهوية، ويفضل أن تكون واسعة ومبهجة ومريحة وتحتوي على شباك تذاكر.

أما صالات استقبال الزائر بالنسبة لكل قسم، ففيها شرح ومقدمة لكل ما سوف يراه في هذا القسم.

أسس العرض المتحفي:

يوجد هناك العديد من الطرق المختلفة لترتيب الآثار داخل المتاحف، إذ يمكن ترتيبها بحسب النوع أو التاريخ أو الموضوع، أخذين بعين الاعتبار أهمية الإبقاء على المجموعات المتكاملة، وهذا يظهر جليا في المتحف المصري الذي يعتمد عدة طرق في ترتيب الآثار، فمثلا إذا نظرنا إلى ترتيب الآثار زمنيا، نجد أن المتحف المصري عمد إلى ترتيبها ترتيبا زمنيا متسلسلا بحسب التاريخ المصري القديم، حيث نجد أن الترتيب الزمني ظاهر في المدخل مرورا إلى جهة اليسار مع اتجاه عقارب الساعة، فإذا قمنا باستعراض للعصور بناءً على الآثار الموجودة في المتحف، نجد أن هناك بعضا من آثار عصر ما قبل الأسرات والأسرات المبكرة، أضف إلى ذلك آثار عصر الدولة القديمة والدولة الوسطى والدولة الحديثة والعصر المتأخر، ثم نجد بعد ذلك، العصور اليونانية والعصور الرومانية، ومن جهة أخرى، نجد أن بعض الآثار مرتبة ترتيبا نوعيا، حيث يظهر هذا على شكل مجموعات مختلفة في القسم الواحد وهي مرتبة ترتيبا نوعيا وليس زمنيا.

الترتيب التأريخي:

يبنى الترتيب التاريخي على الترتيب الزمني، بحيث ترتب التحف زمنيا حسب أقدميتها، ومن الممكن أيضا تخصيص قاعة محددة بحيث يتم فيها جمع التحف التي هي من فترة زمنية معينة أو أسرة حاكمة بناءً على التاريخ. إن لهذا النوع فوائد عديدة، حيث إن طريقة عرض التحف بناءً على التاريخ تمكننا من استخلاص طراز محدد لكل نوع من أنواع التحف، كما تمكننا من استخلاص سمات عامة للعصور المختلفة، فمثلا يسهل هذا النوع من الترتيب التعرف على أسلوب صناعة التحف في العصور المختلفة وما تحتويه من أسلوب زخرفة وتأثيرات مختلفة، ويتيح الترتيب التاريخي أيضا إمكانية ملاحظة التطورات والتغيرات المختلفة التي

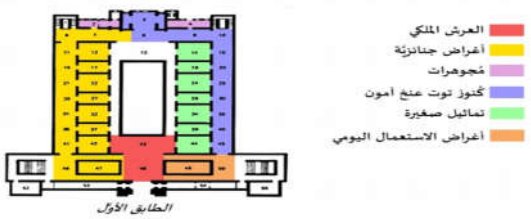
طرأت على أساليب الصناعة والزخرفة من عصر إلى آخر، حيث يسهل ملاحظة التطورات بمجرد الانتقال من تحف حقبة معينة إلى أخرى إذا ما تم عرض التحف عرضا مسلسلا مرتبا تاريخيا، وهذا يمكننا أيضا من ملاحظة التطورات والاختلافات ليس على مستوى العصور فحسب، بل نستطيع ملاحظة التطورات من أسرة حاكمة إلى أخرى، وبالتالي يسهل علينا إجراء المقارنات وربط الأحداث التاريخية بناءً على هذا النوع من الترتيب.

الشكل (1): استخدام مسقط أفقي للطابق الأرضي للمتحف المصري يوضح ترتيب المقتنيات حسب التسلسل التأريخي للعصور. المصدر: سويلم، 2018

يوضح الشكل (1) استخدام المسقط الأفقي للطابق الأرضي للمتحف المصري، فعند دخول المتحف يكون في مواجهة الزائر رواق فترة عصر ما قبل الأسرات الفرعونية باللون البنفسجي رقم 43 الذي يوضح لوحة نعرمر التي تعود إلى فترة عصر التوحيد. يعود الزائر مواجها مدخل المتحف تم يتجه إلى اليسار فيجد مقتنيات من عصر الدولة القديمة باللون البرتقالي رقم (48، 47، 46، 41، 42، 36، 37، 31، 32) التي توضح ثالوث منكاورع من الأسرة الرابعة، وفي نفس الاتجاه نجد عصر الدولة الوسطى باللون الأصفر وقد قسمت إلى أربعة أروقة رقم (26، 21، 22، 16) الأمر الذي يوضح لوحة امنمحات الجنائزية التي تعود إلى الأسرة الحادية عشرة. أما عصر الدولة الحديثة فهو باللون الأحمر رقم (11، 12، 6، 7، 9، 10، 14، 15) ممثلاً بتمثالٍ للملك توت عنخ آمون كالإله خونسو ويعود للأسرة الثامنة عشر، وتأخذ فترة العمارنة اللون السماوي رقم (8، 3) ممثلة بأخناتون وأسرته يقربون لآتون. ثم نجد الفترة المتأخرة من عصر الفراعنة باللون الأخضر رقم (24، 30،25،20) ممثلة برأس تمثال للملك طهرقا الذي يعود إلى الأسرة الخامسة والعشرين، العصر الإغريقي-الروماني باللون الأزرق رقم (34، 35، 39، 40، 44، 45، 50، 49) ممثلاً بلوحة تذكارية مهداة من بطليموس الخامس إلى العجل بوخيس (باخ) التي تعود إلى العهد البطلمي، ثم تتم العودة لمدخل المتحف مرة أخرى.

الترتيب النوعي:

برزت أهمية الترتيب النوعي كونه يعتمد على تكثيف المتشابه وتجميعه، فهو يساعد على ثبات الفكرة أو المعلومة ووضوحها، ويحقق التتابع التاريخي، كما يفيد في تتبع الطرز ومقارنتها خاصة بالنسبة للمتخصصين كصالة فخار نقادة، وهو عبارة عن جمع المتشابهات وهو مطلوب طالما توافرت الآثار المتشابهة، إذ تعرض التحف في هذا الترتيب في متحف صغير أو يكون في صالة واحدة من متحف كبير، أو يقتصر على فترينة واحدة، ولا يصلح كمبدأ عام للمتاحف الكبيرة، ويحتاج إلى قاعات منفصلة حتى تتبين فكرته بالشكل المطلوب.



الشكل (2): استخدام مسقط أفقي للطابق الأول للمتحف المصري يوضح ترتيب المقتنيات حسب الترتيب النوعي بشكل مجموعات. المصدر: سويلم، 2018

ويوضح الشكل (2) استخدام المسقط الأفقي للطابق الأول للمتحف المصري، فعند دخول الطابق الأول للمتحف يكون في مواجهة الزائر رواق العرش الملكي باللون الأحمر رقم (48، 43) الذي يظهر عرش توت عنخ آمون، يعود الزائر مواجها مدخل الطابق الأول تم يتجه إلى اليسار فيجد مجموعات نوعية من أغراض جنائزية باللون الأصفر رقم (47، 46، 41، 42، 36، 37، 31، 32، 26، 27، 21، 22، 16، 17، 11، 12، 6، 7) ممثلة بقلادة توت عنخ آمون، ومجوهرات باللون البنفسجي رقم (2، 4)، وبردي عليه نصوص دينية أو طقسية، ثم كنوز توت عنخ آمون باللون الأزرق رقم (3، 8، 9، 10، 15، 20، 25، 30، 35، 40، 45) قلادة توت عنخ آمون. وتماثيل صغيرة باللون الأخضر رقم (14، 19، 24، 29، 34، 39، 44) أوشابتي مذهب ملك للمدعو حقا-رشو. وأغراض الاستعمال اليومي باللون البرتقالي رقم (50، 49) صندوق مصور. ثم العودة لمدخل الطابق الأول مرة أخرى.

الترتيب الموضوعي:

هو يقوم على عرض المعروضات بحسب المادة المصنوع منها، مثل الخشب أو الخزف أو المعادن، كما يمكن أن يكون العرض من قبل المصور عن طريق اختيار موضوع ما، مثل تصوير المرأة مثلا أو تصوير مبانٍ أو غيرها في تسلسل زمني معين، بهدف شرح التطور الذي مرَ به هذا الموضوع أو ذاك، وعليه يمكن استخدام الترتيب التاريخي والترتيب الموضوعي في آن واحد (Qadous, 2008, 303).

حيث أن الترتيب الموضوعي في المتحف المصري مرتبط بالترتيب التأريخي للمقتنيات في الطابق الأرضي للمتحف، والترتيب النوعي كمجموعات نوعية في الطابق الأول. ومن الجدير بالذكر أن طرق العرض تلك قد تكون متداخلة عن قصد، فالعرض النوعي قد يحتمل من داخله ترتيبا تاريخيا أو موضوعيا، والعكس صحيح. ويحتمل المتحف المصري هذا التداخل، فمن مكاسبه التشويق، وخدمة النظرة العامة، ومنها يمكن أن ينتقل إلى التكثيف لفكرة أو موضوع حسب الحاجة.

الترتيب حسب الأهمية:

يرى الباحثان أن المتحف المصري أخذ الترتيب التأريخي لعرض المقتنيات المتحفية والآثار باعتباره الحضارة، مما جعلهم يتباهون بذلك التأريخ الذي كانت بدايته بعصر ما قبل الأسرات الذي يعتبر أصل الحضارات. حيث يعتبر المتحف المصري من أشهر المتاحف العربية وأقدمها، من حيث تناوله العديد من الموضوعات كأعمال الأسر التي لم نجدها في المتاحف العربية والذي يعود تأسيسه إلى عام 1835م. وبالرغم من ذلك ينم المتحف المصري عن الحضارة أكثر من كونه تاريخا عبرت فيها المجموعات عن تاريخ الحضارة المصرية. حيث أن الحضارة كما عرفها البوطي "إنها ثمرة التفاعل بين الإنسان والكون والحياة التي يبذلها الإنسان لاستغلال المكونات التي من حوله، في نطاق انتقاله من حياة البداوة وبساطتها، إلى حياة العمران" (Bouti. 1987. P 19).

طرق عرض الأعمال الفنية:

عرضت مقتنيات المتحف المصري بطريقة جميلة، بحيث استخدمت فتارين العرض من أخشاب الماهوجي في المتحف المصري، وهي عبارة عن أخشاب غالية الثمن ذات نوعية جيدة، وكانت مدهونة بطبقات من الدهانات، ولمعالجة هذه الفترينات تم كشط فترينه واحدة أولا لاستكشاف نوع الأخشاب، وكذلك تقرر كشط جميع الفتارين، ولمعت بالأستر دون الدهان، وأصبحت الفترينات بعد معالجتها بهذه الطريقة عبارة عن قطعة فنية من الخشب، حيث أسهمت في إضفاء الجمال والروعة على الأثر بعد أن كانت مصدرا للقتامة، وقد تمت معالجة أكثر من ألف فترينه، كما تم إضافة فتارين جديدة. وهذه القطع الأثرية معروضة داخل فتارين ومزودة ببطاقات شرح موضح فيها وصف الأثر وعصره والمادة المصنوع منها ومصدره وهي مكتوبة باللغتين العربية والإنجليزية. وهناك بعض القطع الأثرية كبيرة الحجم والثقيلة معروضة خارج الفتارين ومزودة أيضا ببطاقات الشرح التوضيحية باللغتين العربية والانجليزية. وهناك أيضا بعض اللوحات التي يتم عرضها على الحائط، والبعض الآخر على الأرض مباشرة أو على الأرض مزودة بقواعد حاملة للقطع.

التقنيات الحديثة المستخدمة والمؤثرات الخارجية:

عند بداية عصر المتاحف كان من السهل التأثير على الجمهور وإثارة دهشته، إذ من المهم جدا لفت انتباه الجمهور عند مشاهدتهم للمعروضات والمقتنيات، وقد اعتمد أسلوب العرض على وضع المقتنيات في صناديق زجاجية، حيث نجح هذا العرض في لفت انتباه الجمهور قديما، ولكن في هذه الآونة عدت هذه الطريقة طريقة تقليدية غير لافتة للنظر، خصوصا مع عصر الإثارة والسينما، الأمر الذي جعل من مهمة المصممين مهمة بحاجة إلى حرفية عالية، حيث أنه من أهم ما يجذب انتباه المشاهدين أساليب العرض المميزة، ويبرز دور المصمم في هذا المجال في إبراز المعروضات في جوها الطبيعي مستخدما الألوان والإضاءات المختلفة، ووحدات العرض المختلفة، حيث يجب أن توفر في القاعة أسلوب عرض مميز وشيق ومتنوع، بهدف إمتاع الزائر حتى لا يشعر بالملل.

مراحل استخدام التكنولوجيا في المتحف المصري:

"في عام 1992 استخدم المتحف أسلوب التسجيل الإلكتروني للقطع الأثرية بدلا من التسجيل الورقي، وتم إدخال أجهزة كمبيوتر إلى المتحف آنذاك، والتي كان يستخدم معها القرص المرن (floppy Disk) الذي لم يعد متاحاً في عصرنا الحالي، وتعد هذه البداية الحقيقية لدخول التكنولوجيا للمتحف المصري، وقد كان للمتحف تجربة أخرى إذ تم توفير شاشة تعمل باللمس في مدخل المتحف تتيح للزائر بعض المعلومات البسيطة لمساعدته وإعانته خلال زيارته للمتحف، حيث بدأت علاقة المتحف بالتكنولوجيا من خلال مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار (Misbah. 2015).

لقد تميز العصر الحالي بالثورة التكنولوجية، حيث طغت التكنولوجيا على كافة القطاعات، ومن هذا المنطلق، قدم المتحف تقنية جديدة تتماشى مع عصر التكنولوجيا أطلق عليها الدليل الصوتي (Digital Guide)، وتمكن هذه التقنية الزائر من الحصول على الكثير من المعلومات عن القطع الأثرية التي يرغب في التعرف عليها، وذلك عن طريق استعارة جهاز إلكتروني ذي شاشة صغيرة وسماعة رأس، يختار فيها أحد الموضوعات أو القطع الأثرية التي يريد معرفة معلومات عنها، ثم يقوم الزائر بإدخال الرقم المبين على فاترين العرض إلى شاشة الجهاز، وبالتالي يسمع كافة التفاصيل المتعلقة بالقطع الأثرية المختارة. ومن الطرق التكنولوجية الأخرى التي جذبت انتباه الزائرين، والتي نفذت من خلالها تجربة عروض الصوت والضوء، والتي تولى مهمتها من كافة الجوانب المادية والتقنية مجموعة من الشباب، حيث لاقت هذه التقنية نجاحاً كبيرا وإقبالاً غير معهود، إذ عملت العروض على نقل الزائر من مكان لآخر عبر الصورة اعتماداً على صوت الراوي. وأيضا، تم استخدام طرق عرض أخرى مثل عمل عروض تكنولوجية باستخدام التقنيات الحديثة كالليزر، وثلاثية الأبعاد 3D، وسباعية الأبعاد 7D، بالإضافة لتحضير مادة علمية ترافقها، وأيضا إمكانية توفير لقطات حية من داخل معمل الترميم ونقلها للزائر حتى يعيش الزوار المشهد بشكل أكثر إمتاعا. الأمر الذي يزيد ويحقق رغبة السياح القادمين للمتحف من أجل مشاهدته وبالتالي يشعرون بالرضى التام عن زيارتهم (Misbah. 2015).

تقنية الهولوغرام:

إن تفعيل التكنولوجيا في المتاحف المختلفة يعتبر وسيلة ناجحة لتوصيل أكبر قدر من الفائدة، ومنها إدخال بعض التطبيقات واستخدام التقنيات الحديثة في المتاحف المصرية، حيث عمد مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي المصري إلى توظيف التكنولوجيا بشكل فاعل، بعض المتاحف كمتحف الفن الإسلامي والمتحف المصري ومتحف آثار مكتبة الإسكندرية نجحت في تحسين التجربة المتحفية، ونستعرض مثالا على ذلك يتمثل في استخدام تقنية الهولوغرام، وهي أحدث تقنيات العرض المتحفي في العالم من خلال عرض ثلاثي الأبعاد لقناع الملك توت عنخ آمون داخل القاعة المخصصة له في المتحف المصري كما في الشكل (3) (Basyouni. 2017).

الشكل (3): يوضح قناع الملك توت عنخ آمون باستخدام تقنية (الهولوغرام). المصدر: https://www.youtube.com/watch?v=SvW2qwcK6G0

تعتبر فكرة الهولوجرام أو ما يسمى بـ(Holography)، أو الشعاع الأزرق، من أهم ما توصل إليه العلم الحديث في مجال الصور والتصوير، فهو العلم الذي يعمل على إعادة تكوين صور الأجسام ثلاثية الأبعاد باستخدام أشعة الليزر؛ حيث يعد الليزر من أنقى أنواع الضوء المعروفة، وما يميزه أنَ له نفس التردد، فتظهر باستخدامه الصور مجسمة بالأضواء في الهواء دون مصدر للضوء، ودون سطح لانعكاس الضوء عليه، فتبدو الأشياء وكأنها حقيقية أمامنا، إلا أننا عندما نقترب لتحسسها يتعذر علينا ذلك، فهي مجرد صور في الهواء وليست أجساماً حقيقية، ويمكننا تمرير أيدينا من خلالها، وقد تفوقت هذه التقنية على تقنية 3. d التي تظهر الصور ثلاثية الأبعاد باستخدام نظارات خاصة (Hoodley. 2016).

2. المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة:

- **الأسس الفنية والتصميمة:**

1. المكان والمساقط الأفقية وخطوط السير والحركة:

"قامت الجمعية الملكية للفنون الجميلة بتأسيس المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة الذي افتتح عام 1980م، في عمان (جبل اللويبدة). ويهدف المتحف إلى نشر الوعي والتذوق الفني ورعاية الحركة الفنية التشكيلية في الأردن والبلدان العربية وبلدان العالم الثالث. وللتعريف بالفن الأردني والعربي والإسلامي يتم إقامة وتبادل المعارض بين المتحف الوطني الأردني والمتاحف العالمية في مختلف البلدان، ويملك المتحف مجموعة فنية معاصرة تعد فريدة في العالم يزيد عددها عن 1500 عمل فني لفنانين من 47 دولة تشمل الأردن وبلدانا من الشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا وأفريقيا. ويقيم المتحف معارض شهريه لفنانين أردنيين وعرب وأجانب، بالإضافة إلى إقامة ندوات ومحاضرات ومؤتمرات ومهرجانات وورشات عمل في الأردن، والاشتراك في الندوات والمؤتمرات الفنية العالمية" (Shiab, Muhaisin. 2008, p,p.249, 250).

ويرى الباحثان أنه روعي عند إنشاء المتحف سهولة المرور والحركة والاتصال المرن بين أجزائه المختلفة؛ إذ أقيمت في أركانه سلالم تسهل حركة الاتصال بين الأدوار الأربعة في كلا المبنيين. بالإضافة إلى قاعات العرض المتحفي على مكاتب الإداريين والأمناء، ومكتبة متخصصة بالكتب والدوريات المعنية بالفنون الجميلة والعمارة، ويتبادل بشكل منتظم المطبوعات مع متاحف ومؤسسات أخرى. بالإضافة إلى أرشيف مؤلف من قاعدة بيانات إلكترونية يتضمن معلومات عن فنانين معاصرين من العالمين العربي والإسلامي ومن العالم النامي، ومعلومات عن الحركة الفنية في المناطق التي يقيم فيها أولئك الفنانون.

2. تحليل الألوان:

لقد اقتصرت ألوان المتحف الوطني الأردني على لون الأملشن الأبيض من جدران وأسقف، حيث تم استخدام الزجاج في فتارين العرض التي كانت على شكل مربعات زجاجية الشكل مثبتة على المقاعد أو القواعد الخشبية باللون الأبيض. أما بالنسبة لبلاط الأرضية التي تتمتع بها أرضيات المتحف، فقد تم استخدام بلاط الباركيه الذي تم اعتماده في تبليط الأرضيات.

3. الإضاءة:

لقد وجد الباحثان أن المتحف الوطني الأردني يعتمد في إضاءته على الإضاءة الصناعية بشكل كبير (إضاءة اللد) التي توضح جميع معالم اللوحات الفنية في المتحف الموجهة من الأسقف، بالإضافة للإضاءة الطبيعية من خلال النوافذ الصغيرة التي تسمح بدخول قدر قليل جدا من الضوء من خلف الجدران وبعض النوافذ من أعلى السقف، وبعض صالات العرض تقتصر على الإضاءة الموجهة.

4. المساحة (المقياس):

ومن حيث المساحة تم استخدام الحجر في بناء المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، وبالاعتماد على المساقط الأفقية الخاصة بالمتحف الوطني الأردني، تمتد واجهة المتحف في المبنى الأول بطول 17.1 م وبارتفاع 21.15 م. ويبلغ سمك الجدران 35 سنتمترا بالإضافة إلى الدعامات والأعمدة المنتشرة في المتحف في المبنيين الأول والثاني، والتي تحدد القاعات والممرات الرئيسية والثانوية. أما الأسقف فقد صنعت من الخرسانة المسلحة والكمرات الحديدية (Beam). وقد صمم المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة على شكل مربع. وتبلغ مساحة المتحف الكلي في كلا المبنيين الأول والثاني في كل دور من أدواره الأربعة 2800 مترا مربعا، بمساحة 1400 متر مربع لكل مبنى. حيث صفت على جوانبه من اليمين والشمال القاعات الفرعية والرئيسية التي تبدأ من عند المدخل وتلتف حتى تصل إلى المدخل مرة أخرى في كلا المبنيين.

ويبلغ ارتفاع قاعات العرض في الأدوار الأربعة في كلا المبنيين من المتحف 21.15 متر تقريبا في ممرات وقاعات المتحف. ويبلغ عدد قاعات المتحف في المبنى الأول 4 قاعات للعرض، وكذلك المبنى الثاني. وتم تنفيذ أرضيات المتحف الوطني الأردني للفنون من بلاط الباركيه الذي تم اعتماده في تبليط الأرضيات بأسلوب يتناسب مع العرض في المبنيين الأول والثاني، الأمر الذي أضفى على العرض سمة الجمال والروعة علاوة على راحة الزوار للتحرك داخل المتحف.

5. الملمس:

أما بالنسبة لطبيعة الملمس للمتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة فيعتبر ملمسها من جدران وأسقف وأرضية ملمسا ناعما، وذلك باستخدام الأملشن للجدران والأسقف والباركيه للأرضية. بالإضافة إلى استخدام الزجاج في فتارين العرض على شكل مربعات زجاجية الشكل مثبتة على المقاعد أو القواعد الخشبية باللون الأبيض باعتبارها ملمسا ناعما.

6. قاعات الاستقبال:

توجد قاعة استقبال خاصة في كل مبنى للمتحف الوطني الأردني.

أسس العرض المتحفي:

تعرض الأعمال الفنية في المتحف الوطني الأردني حسب موضوعات الفن المعاصر، فهي ليست مرتبة ترتيبا زمنيا، إذ إن مجال المتحف نشط من زيارات منتظمة، ومعروضات ووقائع والنجاح في هذا الميدان يعتمد على التكامل والتوازن في العروض، وللعرض أنواع نذكر منها:

العرض الدائم: يضم المتحف تحفا تعرض عرضا دائما، لأنها تتمتع بأهمية كبيرة بالغة لأنها تجعل المتحف متميزا عن غيره، ومن ثم يجب عرض هذه التحف عرضا جيدا يقوم على ثلاثة أسس هي الانسجام، والتوازن، والوحدة (Fatimi, 2018).

العرض المؤقت: تقيم العديد من المتاحف معارض قصيرة في مدتها ومحدودة، ويمكن إجراء تجارب لتعديل فراغ المبنى وضبط حركة مرور الزائرين وترتيب المعروضات في المعارض المؤقتة، ولكي يحقق المعرض المؤقت هدفه لا بد من توفير الآلية المناسبة لتيسير سرعة انتقال الزائر من مكان لآخر مع السماح لعينيه بالانتقال من موضوع لآخر؛ حتى يتمكن من الاستمتاع بأكبر قدر ممكن في زيارة واحدة، وألا تتركز زيارته في ناحية دون أخرى (Mohamed, Ibrahim. 1985. P. 153). لا شك أن للعروض المؤقتة التي تقام في المتحف الوطني دوراً كبيراً في تنشيط دور المتحف وحركة الزيارة المتحفية، سواء أكان المعروض من بلد خارج الأردن أو من داخله، ويعمل المتحف على بناء جسور ثقافية بين البلدان من خلال عرض المنتجات الفنية لفنانين معاصرين من خارج الأردن، الأمر الذي يساعد على نشر الفن وتوعية وصقل موهبة الفنان الأردني أو الفنان المقيم في المنطقة، بحيث تحضر أعمالا لفنانين من الخارج ويتم عرضها في المتحف ليسهل الوصول إلى طبقة الفنانين المهتمة بالفن، ولتتم مشاهدتهم بالشكل الحي. وهنالك أعمال مهمة تساعد

الفنان الأردني أو المقيم على تغذية بصرهم من الأعمال الفنية الغربية أو العربية أو أي بلد آخر، فمن خلال ذلك يتم عمل علاقة ثقافية بينهم وبين الدول المحيطة أو المستضيفة لفنهم.

أما بالنسبة للعروض الداخلية فهي المعارض التي تسلط الضوء على نخبة الفنانين أو الرواد من المجتمع المحلي وتحضر أعمالا لفنانين رواد قدماء أو أعمالا للشباب، ليتم إتاحة الفرصة لهم لعرض أعمالهم في المتحف، وإذا كانت الأعمال لفنانين رواد فتتيح الفرصة للفنانين الآخرين لرؤية هذه الأعمال والمقتنيات الخاصة بهم، لأن أغلبية أعمال الرواد والفنانين القدماء ليست موجودة في المتحف أو في صالات العرض، فهذه المقتنيات تكون لعامة الشعب. أيضا يتيح المتحف عرض مقتنيات لم تكن معروضة أو في المخازن وما شابه ذلك لأشهر أحيانا وقد تزيد أو تقل، فيتم عرضها بطريقة تتيح للمشاهد رؤيتها لتلعب دورا في التوعية الثقافية للمجتمع المحلي وخلق جسور ثقافية جديدة ونشر الفن الأردني في الخارج أو نشر الفن العربي والعالمي في الداخل. وقد تكون العروض المؤقتة جماعية أو فردية لفنان واحد من رسم أو نحت أو تصوير فوتوغرافي، أو فيديو آرت، وقد لا تتخصص في شيء معين. وهنالك صالات معينة للعرض المؤقت وهناك أيضا صالات المعارض الدائمة إذ يتم استبدال المعارض الدائمة بالمؤقتة والعكس.

لقد خصصت صالات وقاعات المتحف الوطني للفنون الجميلة في جبل اللويبدة في عمان لرائد الفن التشكيلي الأردني الحديث، الفنان مهنا الدرة معرضا مؤقتا للوحاته، فقد فتح المتحف كامل صالاته الموزعة على أربعة طوابق لعرض أكثر من 200 لوحة فنية تمثل سيرة الفنان الدرة منذ أن كان في سن العاشرة عام 1948 وحتى العام 2018، وهو أكبر معرض استعادي في الأردن للدرة. ويُطلق على مثل هذه المعارض تسمية المعرض الاستعادي نسبة إلى المدى الزمني، لأن اللوحات تستعاد من بيوت مقتنيها للعرض المؤقت للجمهور، وهي معارض تتيح الفرصة للجمهور للاطلاع على اللوحات المملوكة للآخرين، وعادة يتم نقلها بشكل مؤقت للعرض. والمعرض عمل على توثيق أكبر عدد من أعمال الدرة التي تتضمن فنون الصور الشخصية والمناظر الطبيعية والتجريدية (Asfour. 2018).

- **طرق عرض الأعمال الفنية:**

يرى الباحثان أن طرق عرض الأعمال الفنية في المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة يغلب عليها اللوحات الفنية المعلقة على الحائط، ومزودة ببطاقات شرح موضح فيها المادة المصنوعة منها ومصدرها وهي مكتوبة باللغتين العربية والإنجليزية. بالإضافة لطرق العرض داخل الفتارين الزجاجية والبعض الآخر خارج الفتارين على قواعد محملة للقطع ومزودة ببطاقات شرح موضح فيها المادة المصنوعة منها ومصدرها وهي مكتوبة باللغتين العربية والانجليزية.

التقنيات الحديثة المستخدمة والمؤثرات الخارجية:

حيث أن المتحف اكتفى بطرق العرض التقليدية ولم يستخدم التقنيات الحديثة، يرى الباحثان أن الفارق الجوهري بين المتحف المصري في القاهرة والمتحف الوطني للفنون الجميلة هو أن المتحف المصري اتجه نحو الترتيب التاريخي في عرض المقتنيات المتحفية والآثار القديمة، وذلك باعتباره شيئا طبيعيا في مجال التوثيق والتصنيف والتعريف بالتسلسل التاريخي للمنجزات الفنية، وباعتباره الحضارة مما جعلهم يتباهون بذلك التأريخ الذي كان بدايته في المتحف بعصر ما قبل الأسرات الذي يعتبر أصل الحضارات. وينم المتحف المصري عن حضارة أكثر من كونها تاريخيا عبرت فيها المجموعات عن تاريخ الحضارة المصرية. حيث يعتبر المتحف المصري من أشهر المتاحف العربية فنياً وتاريخياً ودولياً وما يحتويه من كنوز في مختلف العلوم والمعرفة والتراث الحضاري القديم، بينما المتحف الوطني الأردني يقوم على عرض المنجزات الفنية فقط، وذلك حسب موضوعات الفن المعاصر لهدفه في نشر الوعي والتذوق الفني، ورعاية الحركة الفنية التشكيلية المحلية والدولية، وتبادل وإقامة المعارض بين المتحف الوطني الأردني والمتاحف العالمية في مختلف البلدان والمؤسسات من أجل التعريف بالفن الأردني العربي والإسلامي.

النتائج المرتبطة بالسؤال الرئيس:

ما أوجه المقارنة والاختلاف بين المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، والمتحف المصري، من حيث طرق عرض الأعمال الفنية، والأسس الفنية والتصميمية وأسس العرض التي تقوم عليها والتقنيات الحديثة المستخدمة؟

تحليل النتائج:

1. يرى الباحثان أن المتحف المصري يتجه نحو الترتيب التاريخي في عرض المقتنيات المتحفية والآثار القديمة، وذلك يعتبر شيئا طبيعيا في مجال التوثيق والتصنيف والتعريف بالتسلسل التاريخي للمنجزات الفنية، وباعتباره الحضارة مما جعلهم يتباهون بذلك التأريخ الذي كان بدايته في المتحف بعصر ما قبل الأسرات الذي يعتبر أصل الحضارات. وينم المتحف المصري عن حضارة أكثر من كونها تاريخيا عبرت فيها المجموعات عن تاريخ الحضارة المصرية. حيث يعتبر المتحف المصري من أشهر المتاحف العربية فنياً وتاريخياً ودولياً وما يحتويه من كنوز في مختلف العلوم والمعرفة والتراث الحضاري القديم، بينما المتحف الوطني الأردني يعرض المنجزات الفنية فقط، وذلك حسب موضوعات الفن المعاصر، وهدفه نشر الوعي والتذوق الفني، ورعاية الحركة الفنية التشكيلية المحلية والدولية، وتبادل وإقامة المعارض بين المتحف الوطني الأردني والمتاحف العالمية في مختلف البلدان والمؤسسات من أجل التعريف بالفن الأردني العربي والإسلامي.
2. من خلال زيارة الباحثين للمتحف توصلا إلى أن العروض المؤقتة التي تقام في المتحف الوطني لها دور كبير في تنشيط دور المتحف وحركة الزيارة المتحفية، سواء أكان المعرض من بلد خارج الأردن أو من داخله، ويعمل المتحف على بناء جسور ثقافية بين البلدان من خلال عرض المنتجات الفنية لفنانين معاصرين من خارج الأردن، الأمر الذي يساعد على نشر الفن والتوعية وصقل موهبة الفنان الأردني أو الفنان المقيم في المنطقة، بحيث يتفاعلون مع أعمال لفنانين من الخارج يتم عرضها في المتحف، الأمر الذي يسهل وصول طبقة الفنانين المهتمين بالفن لمشاهدة الأعمال بشكل حي. وهنالك أعمال مهمة تساعد الفنان الأردني أو المقيم على تغذية بصره من الأعمال الفنية الغربية أو العربية أو أي بلد آخر، فمن خلال ذلك يتم عمل علاقة ثقافية بينهم وبين الدول المحيطة أو المستضيفة لفنهم. أما بالنسبة للعروض الداخلية فهي المعارض التي تسلط الضوء على نخبة الفنانين أو الرواد من المجتمع المحلي وتعرض أعمالا لفنانين رواد قدماء أو أعمالا للشباب، ليتم إتاحة الفرصة لهم لعرض أعمالهم في المتحف، وإذا كانت الأعمال لفنانين رواد فتتيح الفرصة للفنانين الآخرين لرؤية هذه الأعمال والمقتنيات الخاصة بهم، لأن أغلبية أعمال الرواد والفنانين القدماء ليست موجودة في المتحف أو في صالات العرض، فهذه المقتنيات عادة يملكها عامة الشعب. أيضا يتيح المتحف عرض مقتنيات مدتها تكون أشهر قد تزيد أو تقل، هذه الأعمال لا تعرض عادة، وتكون في المخازن وما شابه ذلك، ويتم عرضها بطريقة تتيح للمشاهد رؤيتها لتلعب دورا في التوعية الثقافية للمجتمع المحلي وخلق جسور ثقافية جديدة ونشر الفن الأردني في الخارج أو نشر الفن العربي والعالمي في الداخل. وقد تكون العروض المؤقتة جماعية أو فردية لفنان واحد من رسم أو نحت أو تصوير فوتوغرافي، أو فيديو آرت، فلا تخصص بشيء معين. وهنالك صالات معينة للعرض المؤقت وهناك أيضا صالات المعارض الدائمة ويتم استبدال المعارض الدائمة بالمؤقتة.
3. يرى الباحثان أن عملية الإضاءة ركن أساسي وجوهري في عرض المنجزات الفنية، لأنها تخاطب المتلقي أو الجمهور، وهذه العملية تساعد في تشكيل حضور بارز ومميز للعمل الفني والارتقاء بمستوى المتاحف على مختلف أشكالها وأنواعها.
4. لاحظ الباحثان من خلال زيارة المتحف أن أساليب وطرق عرضها للأعمال الفنية كان عشوائيا، ولم تراعى فيها طرق العرض بالشكل الصحيح، حيث نجد الأعمال النحتية والتماثيل تعرض مع اللوحات الفنية

وبطريقة عشوائية ليست مرتبة. إن طريقة عرضها بشكل غير صحيح يضر بقيمة العمل الفني ويعيق فهم الزائر للقطع، حيث إن بعض الأعمال الفنية تتطلب نوعا من الإضاءات الخاصة بها منها الطبيعية والاصطناعية، وذلك حسب خامة العمل الفني وحجمه والمساحة المتوفرة لعرضه بشكل جذاب ومناسب للرؤية البصرية.

5. من خلال زيارة الباحثين للمتحف وجدا بأنه يفتقر للتقنيات وأساليب العرض الحديثة والعالمية التي وصل إليها العالم العربي كالمتحف المصري في القاهرة من خلال استخدامه لتقنيات عديدة ظهرت فيها مقتنياته باستخدام تقنية (الهولوغرام)، وأيضا كتقنيات الصوت والفيديو والعروض ثلاثية الأبعاد لمقتنيات المتحف، حيث نجحت في تحسين التجربة المتحفية بالإضافة لدورها الفاعل في نجاح العرض المتحفي والتي تسهم في زيادة الإبداع الفني وتعزيز فكر التنوع، وبالتالي نستطيع من خلالها خلق أجواء داخلية متفاعلة، كما أن استخدام التقنيات الحديثة يسهم كثيرا في إغناء التجربة الفنية للمتاحف العربية والدولية، وجذب المتلقي والسائح أو الزائر، لمشاهدة العروض الفنية ومشاهدة التراث الأصيل، حيث تكشف طرق العرض الحديثة والتقنيات الحديثة أهمية استراتيجيات التواصل في نشر الوعي الثقافي لمختلف الفئات العمرية في المجتمع. فلذلك تعتبر التقنيات الحديثة عاملا لخلق طابع جمالي لجميع المعروضات مهما كانت أهميتها مع مراعات تأثير الإضاءات التي ربما تضر بالعمل الفني سواء أكان خشبا أو حجرا أو قماشا.

ملخص النتائج:

1. رتبت المقتنيات في المتحف المصري في القاهرة ترتيبا تاريخيا حسب العصور، بينما اعتمد المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة فقط على موضوعات الفن المعاصر.
2. اهتم المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة بالعروض المؤقتة والعروض الدائمة والتي بدورها تعمل على تنشيط دور المتحف وحركة الزيارة المتحفية.
3. قلة استخدام الإضاءة في بعض المناطق في المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، حيث تم التركيز على مناطق معينة من حيث الإضاءة الطبيعية والصناعية معا وعدم الاهتمام بمناطق أخرى.
4. وضع الأعمال ثلاثية الأبعاد (الأعمال النحتية والتماثيل) في الممرات الضيقة وبطريقة عشوائية مع عرض اللوحات الفنية في المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة.
5. استخدام التقنيات الحديثة وأساليب وطرق العرض الحديثة مثل استخدام تقنيات الصوت والفيديو وتقنية الهولوجرام في المتحف المصري في القاهرة، بينما يفتقر المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة لطرق العرض والتقنيات الحديثة، ويقتصر على طرق العرض التقليدية.

References:

1. Ali, Mohamed, Sourouzian, Hourij. (1999). *The Egyptian Museum*. Supreme Council of Antiquities Printer. Cairo, Egypt. P. 7. 18.
2. Alsaggar, M., & Tubaıshat, T. (2021). *THE EFFECT OF A PROPOSED PROGRAM BASED ON FELDMAN'S METHOD OF ART CRITICISM IN ART EDUCATION*. Sanat Dergisi(37), 277-295. https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.812701
3. Alsaggar, M. (2024). Embodying the Scenes of Traditional Dance in the Artworks of Contemporary Arab Artists. *Jordan Journal of the Arts*, 15(3). Retrieved from https://jja.yu.edu.jo/index.php/jja/article/view/104
4. Alsaggar, M. (2023). The Impact of a Proposed Instructional Program Based on Image Analysis to Develop Concepts of Non-violence among Upper Basic Stage Students. *Yıldız Journal of Art and Design*, 9(2), 115-126. https://doi.org/10.47481/yjad.1213953

5. Alsaggar, M., & Al- Atoum, M. (2021). The dialectic of the instrumental and the aesthetic mind in the philosophy of Theodore Adorno and its representations in contemporary art. A|Z ITU JOURNAL OF THE FACULTY OF ARCHITECTURE, 18(1), 253–267. https://doi.org/doi: 10.5505/itujfa.2021.46504
6. Alsaggar, M. (2020). The artistic social and environmental dimensions of 3D street pavement art. *Yıldız Journal of Art and Design*, 7(2), 197-216. https://doi.org/10.47481/yjad.804921
7. Al Atoum, M. S. M, Alsaggar, M. A. S, & Tubaishat, T. H. A. (2022). Utilization Level of Assessment Strategies among Arts Education Teachers of Elementary Stage. *Dirasat: Educational Sciences*, 49(3), 445–459.
8. Arian, Dalia. (2019). "The Egyptian Museum in Tahrir.. A Witness to the History of Pharaonic Civilization". Retrieved on 10/10/2019 from the website: https://al-ain.com/article/egypt-egyptian-museum 16.
9. Asfour, Shorouk. (2018). "A Retrospective Exhibition of the Works of Mahna Al-Durra in the National Museum". Retrieved on 28/9/2019 from the website: http://alrai.com/article/10460556 /
10. Basyouni, Dalia. (2017). Museum display supports the dissemination of heritage. U. Retrieved on 11/15/2019 from the website: https://www.albayan.ae/ 2.
11. Bouti, Muhammad. (1987). *The approach of Islamic civilization in the Qur'an*. Damascus: Dar Al-Fikr. 3.
12. Fatimi, Aisha. (2018). "The Institution's Role in Preserving Archaeological Heritage". *Herodotus Journal for Humanities and Social Sciences*, Department of Archaeology, Abu Bakrid University, Tlemcen, Algeria.
13. Fahmy, Mohamed and Abdullah, Ramadan. (2006). Evaluation of the Museum Display of Glass Antiquities in Egypt and Its Compatibility with the Foundations of Preservation and Maintenance. *Journal of the Faculty of Arts in Qena*, South Valley University, Egypt, 16. 21
14. Hashim, A and Taib, M and Alias, A. (2014). *The Integration of Interactive Display Method and Heritage Exhibition at Museum*. Faculty of Architecture Planning and Surveying, Universiti Teknologi MARA, Malaysia, (P308).
15. Hajji, Khalid. (2018). "Reality simulation and virtual tour". Al-Jazirah newspaper Retrieved on 10/1/2019 from the website: http://www.al-jazirah.com/2018/20180309/ar8.htm 4.
16. Hassanein, Muhammad. (2013). "Cairo celebrates the 111th anniversary of the establishment of the Egyptian Museum". *Al-Arabiya International Newspaper*. Retrieved on 10/10/2019 from the website: https://aawsat.com/home/article/9696 5.
17. Haw, Noha. (2015). "Museum displays 3D paintings that the blind can sense their beauty". U. Retrieved on 10/5/2019 from the website: https://www.albayan.ae/five-senses/mirrors/2015-03-18-1.2334794 6.
18. Hewitt, D. (2015). "Please Touch the Art: 3-D Printing Helps Visually Impaired Appreciate Paintings The new "Touching the Prado" exhibit in Madrid showcases 3-D replicas of paintings, so blind visitors can feel key works of art". Retrieved on 22/10/2019 from the website: https://www.smithsonianmag.com/innovation/please-touch-art-3-d-printing-helps-visually-impaired-appreciate-paintings-180954420/
19. Hoodley, Lama. (2016). "Hologram and Stereoscopic Photography Technology". Retrieved on 2/2/2020 from the website: https://www.sayidaty.net/node/448646-أسرة/photo/1ومجتمع/ثقافة-وتتعليم/تقني-هلوكورام-والتصوير-المجسم#
20. Iverson, J. (2012). "Un-Stuffy Museum: The Louvre Goes High-Tech with Video-Console Guides". Retrieved on 20/9/2019 from the website: http://content.time.com/time/world/article/0,8599,2115750,00.html

21. Katz, B. (2017). " Interact With the First 3-D Scan of the Rosetta Stone."Retrieved on 10/12/2019 from the website: https://www.smithsonianmag.com/smart-news/interact-first-3-d-scan-rosetta-stone-180964205/
22. Khandaq, Jihad. (2015). "An Overview of Museum Design". Retrieved on 10/20/2019 from the website https://jehad-alkhandq.blogspot.com/2015/04/Museum-Design-Archticet-Building-Muse-Art-Siences-Lighting-Effect-fundamental.html.
23. Khairi, Basma, Dar, Nazmiya, Moafa, Mona. (2017). "Museum Lighting". Pp. 16-17. Retrieved on 8/10/2019 from the website: http://fliphtml5.com/ezcka/xpwu/basic
24. Kreish, Mohamed. (2018). "Introduction to Identity, Art and Beauty". Elmahatta, retrieved on: 12/7/2019 from the website: https://elmahatta.com
25. Mahmoud, P. (2018). *Learning and Engagement through the Emergence of New Interactive Technologies in Art Museums*. M.Sc., Trinity College Dublin, University of Dublin, Ireland.
26. Marwan, Ihab. (2017). *The Comprehensive Guide to the Basics of Architectural Design*. Pp. 151- Pp. 152. 28.
27. Meniawy, Alaa. (2019). "The Colors of the Egyptian Museum Before and After Restoration and the Secret of the Showcase That Revealed the Original Color Pictures". Retrieved on 10/15/2019 from the website: https://www.elbalad.news/3984830
28. Misbah, Muhammad. (2015). "The Technology of the Egyptian Museum Began to Resist Obstacles". 10/25/2019 from the website: https://www.elbalad.news/170828629.
29. Mohamed, Mohamed, Ibrahim, Samia. (1985). *Museum Art*. Dar Al-Maaref Publishing. Cairo. p. 246. 25.
30. Mohamed, M. (2011). *A Sufficient Quantity of Modern Development of Museums in Egypt. PhD Thesis,* Department of Technological Engineering, Faculty of Engineering, Mataria, Helwan University, Egypt 26.
31. Mohamed, Kahli. (2018). *The Importance of Museum Display in Activating Museum Culture. Arab Journal of Science and Research Publishing. Department of Visual Arts*, Faculty of Arabic Literature and Arts, Abdelhamid Ben Badis University. Algeria, 2. (p. 27). 27.
32. Mustafa, Sally, Kamel, Ahmed, Ahmed, Kifaya. (2017). "Virtual Reality and Digital Display as a Means of Documenting Heritage Costumes". Retrieved on 9/28/2019 from the website file:///C:/Users/Malik/Desktop
33. Neamatalla, M. (2014)."*The Revival of the Egyptian Museum Transforming Cairo's landmark at Tahrir Square*". P23
34. Omar, Ahmed. (2018). *Exclusive Uses in the Museum Display of Archaeological Collections and the Application of Museology to One of the Museums. Master's Thesis, Harmful Effects*, Fayoum University, Egypt.
35. Rawashdeh, Akram. (2014). The role of Jordanian archaeological museums in attracting tourism. *Journal of Social Humanities Studies*, Deanship of Scientific Research, University of Jordan, Amman, Jordan. (p. 576).
36. Qadous, Ezzat. (2008). *The Science of Engraving and Museums*. Dar Al-Ma'rifah Al-Jami'ah. Alexandria.(303 ,302 ,288) ,
37. Qandous Saeed, Khaldoun. (2013). "Modern Techniques for Filling More Realistic Lighting from Artistic Sleeves in Museums". International Arab Journal. Jeddah. Saudi Arabia. Issue 12622. Retrieved on 10/5/2019 from the website: https://archive.aawsat.com/details.asp?section=54&article=733015&issueno=12622#.Xd6yJW5uJuk 23
38. Reis, Hala. (2012). "Graduation Project, Museum of History of Science Project". Retrieved on 2/2/2020 from the website: http://graduationprojectsarchitecture.blogspot.com/2012/09/blog-post_30.html

39. Rosenfeld, S. (2014). "Lighting Art and the Art of Lighting." Retrieved on 1/10/2019 from the website: https://www.conservators-converse.org/2014/05/lighting-art-and-the-art-of-lighting /
40. Saeed, Khaldoun. (2013). "Modern Techniques for Filling More Realistic Lighting from Artistic Sleeves in Museums". The International Arab Newspaper. Jeddah. Saudi Arabia. Issue 12622. Retrieved on 10/5/2019 from the website: https://archive.aawsat.com/details.asp?section=54&. Article=733015&issueno=12622#.Xd6yJW5uJuk 13.
41. Shiab, Atef, Muhaisin, Zaidoun. (2008). *Jordanian Antiquities and Museums. Ministry of Culture for Publishing*. Amman, Jordan. 1st ed. pp. 249-250. 14.
42. Tako, Ola. (2013). "The Structure of the Cultural Structure in Syria in the Twentieth Century". Published Master's Thesis. University of Aleppo. Faculty of Engineering Development. Pp. 25-26. Retrieved on 9/28/2019 from the website file:///C:/Users/Malik/Desktop/الهيئة%20ورق/ola%20tko.pdf 15.
43. Yaqout, Yamna, Abdelmalek, Mai. (2018). "The Role of Interactive Infographics in the Interior Design of Contemporary Museums". Faculty of Arts and Design. Pharos University. Journal of Architecture and Arts. Volume 3. Retrieved on 28/9/2019 from the website: https://mjaf.journals.ekb.eg/article_20573.html.
44. Zaki, Joseph, Saleh, Mohammed. (1984). "The World of Archaeology Edited by Experts of the Antiquities Authority - Cooperation with the Center for Planning and Architectural Studies". Pp. 7 Pp. 8 Pp. 10. Retrieved on 10/20/2019 from the website file:///C:/Users/Malik/Desktop.المصري%20المتحف/pdf 11.
45. Zidan, Hossam. (2018). "Exhibition Expert: Lighting in Lod is Safer for Antiquities and Visitors (Photos)". El Fagr Gate. Retrieved on 10/20/2019 from the website: https://www.elfagr.com/3039272 12.

حفظ الأرشيف السّينمائي كتراث وطني وهويّة ثقافيّة، الواقع والآفاق

فاتن محمد ريدان، المعهد العالي للمسرح والموسيقى بالكاف، جامعة جندوبة، الجمهوريّة التّونسيّة

Received: 18/7/2023

Acceptance: 10/1/2024

Corresponding Author: faten.ridene@istmkef.u-jendouba.tn

Cited by: Jordan J. Arts, 17(3) (2024) 313-324

Doi: https://doi.org/10.47016/17.3.2

الملخص

يُعْتَبَرُ الفنُّ السّابعُ رغم تجاوز، أسن الفنونِ التي سبقته، بقرونَ من الزّمنِ قبل ظهوره، جديرا بالبحث والتّمحيص والحفظِ عبر الزّمنِ لسُرْعَةِ توسعاته التّقنيّة والفنّيّة التي تجعل كل حقبة من حقبِ تطوّره تُمثّلُ محطّة مستقلة في أركيولوجيا السّينما، لتكوّن تراكمات ثقافيّة وجماليّة ناتجة عن تعدّد المدارس والرّؤى الفنّيّة. وقد يكون استخدام الأرشيف السينمائيّ كمرجع بحثيّ، وسيلة لربط باحثي السّينما والسّمعي البصري بنظرائهم في اختصاصات أخرى كعلوم التّراث والتّوثيق والأرشيف، وذلك ما يجعل السّينما فنا بينيّا يؤثث للاتصال البحثيّ بين عديد التّخصّصات، جازما بذلك أهليّة أرشيفه للحفظ بصفته ممثّلا للهويّة الوطنيّة، واعتباره تراثا ثقافيّا لا ماديا جديرا بالصّيانة والإدامة.

وقد انطلق الاعتناء بالأرشيف السينمائيّ والسّعي إلى حفظه في فرنسا على يدي (هنري لانغلوا) مؤسّس ورئيس المكتبة السينمائيّة الفرنسيّة[1] (Khelifi, 1970, pp. 28-29)، عبر تأسيسه لمعايير فنّيّة تضمن استدامة الفنّ السّابع وتداخل تخصّصات الباحثين اللاجئين له كمرجع بحثيّ؛ ثمّ تطوّر هذا النّضال ليشمل عديد الأمم ذات الماضي السّينمائيّ الزّاخر والجدير بالحفظ والتّثمين.

تسعى الباحثة عبر هذا البحث إلى تسليط الضّوء على أهليّة تسجيل الأرشيف السّمعيّ البصريّ لكل بلد، كتراث لامادّي معترف به لدى اليونسكو ومسجّل بقائمتها، بصفته فنّا وممارسة ومهارة حسب ما تمليه النّقاط (ب) و(ج) و(هـ) من الفصل الثّاني من المادّة الثّانية من الاتّفاقيّة الدّوليّة لحماية التّراث الثّقافي غير المادّي والصّادرة خلال دورة باريس سنة 2003 من الاجتماعات السّنويّة للبلدان الأعضاء بمنظّمة اليونسكو (UNESCO, 2003, p. 3).

الكلمات المفتاحيّة: أرشيف سينمائي، تراث لامادّي، حفظ، هويّة وطنيّة، اليونسكو، السينما التونسية

Preserving the film archive as national heritage and cultural identity: reality and prospects

Faten Mohamed Ridene, Higher Institute of Theatre and Music El Kef, University of Jendouba-Tunisia

Abstract

The seventh art, despite being younger than the arts that preceded it by centuries, is worthy of study, examination, and preservation over time due to its rapid technological and artistic expansions. Each era of its development represents an independent milestone in the archaeology of cinema, forming cultural and aesthetic accumulations resulting from the diversity of artistic schools and visions. The use of the film archive as a research reference can serve as a means to connect cinema and audiovisual researchers with their counterparts in other fields such as heritage studies, documentation, and archiving. This interdisciplinary nature of cinema establishes a research link between various specialties, affirming the eligibility of its archive for preservation as a representation of national identity and considering it an intangible cultural heritage worthy of maintenance and sustainability.

The effort to preserve and care for the cinematic archive began in France, spearheaded by the Henri Langlois, the founder and president of the Cinémathèque Française (Khelifi, 1970, pp. 28-29). He established technical standards that ensure the sustainability of the seventh art and facilitate the interdisciplinary engagement of researchers who turn to it as a research reference. This struggle eventually expanded to include many nations with a rich cinematic history worthy of preservation and appreciation.

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

Through this research, the researcher aims to highlight the eligibility of registering the audiovisual archive of each country as intangible heritage recognized by UNESCO and included in its list, considering it an art, practice, and skill according to points (b), (c), and (e) of the second article, section two of the International Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, issued during the 2003 Paris session of the annual meetings of UNESCO member states (UNESCO, 2003, p. 3).

Keywords: Film Archive, Immaterial Cultural Heritage, Conservation, National Identity, UNESCO, Tunisian Cinema.

إشكاليّة البحث:

تتطرّق الباحثة، عبر هذه الدّراسة، إلى وجوب مسايرة المعايير الدّوليّة لحفظ الأرشيف السينمائي في البلدان العربيّة وأهليّة تسجيله في قائمة تراث اليونسكو اللامادّي لما يحتويه من مكونات غير ماديّة كالأصوات والصّور المتحركة والتسجيلات الصّوتيّة والمقطوعات الموسيقيّة المعزوفة أو المؤدّاة أو المضافة في مرحلة التّوليف، ولما يمثّله محتوى الأشرطة التّسجيليّة والرّوائيّة على حدّ سواء من وسيلة حفظ لثقافة وتاريخ المجتمعات، جاعلا الأشرطة السينمائيّة بذلك أهلا لاستخدامها كمراجع بحثيّة سيان مع الكتب والمقالات العلميّة والبحوث الميدانيّة.

فرضيّة البحث:

تبرز أهميّة حفظ الأرشيف السينمائي الوطني كتراث لامادّي لكل دولة لعميق ارتباطه بالتّراث العام كتراث في حدّ ذاته أو عبره كأداة تجسيد له، ومن ثمّ حفظه لمختلف مكوّنات تراث كل شعب، طبعا دون السّهو عن الدّور المزدوج الذي يمكن أن يلعبه توزيع أفلام الأرشيف كطرق تمويل ذاتي لمؤسسات حفظ الأرشيف السّينمائي، وكمراجع للباحثين في السينما وفي علوم أخرى.

أهداف البحث:

تبرز ضرورة تجنيد المجتمع العربي على الصعيد الأكاديمي[2] والتّقني[3] والثّقافي[4]، لتطوير عملية حفظ الأرشيف السينمائي، وضمان ديمومة الاهتمام به والحفاظ على استمراريته كهوية ثقافية وتراث وطني، وهو ما تؤكّده المنظّمات الدّوليّة السّاعية لتخليد الأرشيف السّمعي البصري والعمل على توثيقه وحفظه لتسهيل العودة اليه من عامة الشعب المالك للموروث الثقافي اللامادّي، ومن الطّلبة والباحثين المستخدمين للأشرطة كمراجع بحثيّة في مجال السّينما وغيره كالعلوم الاجتماعيّة وتاريخ الهندسة المعماريّة وعلوم الإحصاء وغيرها.

منهجيّة البحث:

قمنا في البداية باستخدام كل من المنهج التاريخي العارض لمختلف محطات أركيولوجيا السينما التونسيّة، والوصفي بهدف دراسة الوضع الرّاهن للأرشيف السينمائي الوطني عبر استنادنا لأدوات الملاحظة والإحصاء لكل من الأرشيف الوطني للسينما والأطروحات التي تطرّقت للبحث، والتي وجدناها تعدّ على الأصابع بسبب ندرة المادّة البحثيّة الأساسيّة المتمثّلة في الأشرطة الفضيّة من فئات 8 و16 و35 مم، والتي انضافت إليها وسائل الفيديو والأقراص الليزرية والصّلبة والبطاقات الحافظة للنسخ الرقمية من الأفلام. كما سنستند خلال بحثنا في ذات الآن للتجربة الأكاديمية الشخصيّة وللبحوث الانجلوسكسونيّة المتناولة لحفظ الأرشيف السينمائي، بالإضافة إلى طابع المرجعيّة القانونيّة الكامن في كل من الاتفاقيات الدّوليّة الصّادرة عن منظّمة اليونسكو حول مختلف أصناف التّراث وطرق حفظها والتّشجيع على حمايتها من الاندثار، ومختلف النصوص القانونية التونسية الضّابطة لأسس الأرشيف والمحافظة عليه كتراث وطني.

الأرشيف السّينمائي كهويّة ثقافيّة تستوجب الحفظ، إشكاليّة دوليّة مشتركة:

لقد وضعت منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو)، منذ سنة 1950، اتفاقية دولية

للمكتبات والأرشيف (Bautier, 1951)، وذلك بهدف حماية وحفظ المكتبات والأرشيفات وتعزيز الوصول إليها. وتتضمن هذه الاتفاقية مجموعة من الأحكام والتوصيات المتعلقة بالتعاون الدولي في مجال المكتبات والأرشيفات، وضرورة تبادل المعلومات والوثائق بين الدول، وتحسين إدارة المكتبات والأرشيفات والحفاظ عليها. وتعتبر هذه الاتفاقية إحدى الأدوات القانونية الهامة في حماية وتطوير الأرشيفات والمكتبات، بما فيها الأرشيف السّمعي البصري الذي تم النّقاش حوله وتقنينه عبر اتّفاقيّتيْ 1984 و1995 الصادرتيْن إثر اجتماعات اليونسكو السنويّة، حيث تُقِرُّ جميع الدّول الأعضاء بمفارقةٍ قاسيةٍ حول السّينما كـ"الفنّ الأكْثَرَ شَعْبِيَّةً والأَكْثَرَ عُرْضَةً للتّهديد بالاندثار في القرْنِ العشرين"[5] (UNESCO, 1984)، وبأنّ الموروث السّينمائي الوطني لكل بلد ليس إلا ذاكرة للعالم، فهو إقرَارُ أصدرَتْهُ اليونسكو سنة 1995 بمناسبة الاحتفال بمرور قرن من الزّمن على ولادة السّينما عن طريق الأخويْن لوميير، منذ سنة 1895، وما يتعرّض له هذا الموروث الدّوليّ من تهديدٍ بالإتلاف لكونهِ وسيطا هشّا يستوجب الحفظ والحماية من مختلف إشكاليّات الإتلاف التي كان عرضة لها كالإصابات البكتيريّة وفطريّات النّمل الآكل التي تهدّد الأشرطة الفضيّة من فئة 16 و35 مليمتر (UNESCO, 1995, p. 5)، إن لم يتمّ اتّخاذ الإجراءات الوقائيّة اللازمة عبر توفير اللوجستيّات الضّروريّة من فضاءات جيّدة التّهوئة والتّعقيم حسب المواصفات الدّوليّة، فإن الوضْعُ سيكون شبه كارثِيٍّ للذاكرة والهويّة السّينمائيّة لكل بلدٍ، لذا يجِبُ التدخّل العاجل من جميع الدّول تفاديا لاندثاره.

ويعد الأرشيف السينمائي جزءاً من تراث الدولة وبطاقة هوية تعكس تاريخها وثقافتها، ويساهم في الحفاظ على التراث السينمائي الوطني والعالمي والحفاظ عليه للأجيال القادمة. كما أنه يعد مصدراً هاماً للبحث والدراسة والتوثيق الثقافي والتاريخي. لذلك، وجب على الدول العربية الاهتمام بحفظ أرشيفها السينمائي كجزء من تراثها الثقافي والوطني، والعمل على توثيقه وحمايته وتطويره، والعمل على تعزيز التعاون والتبادل المعرفي بين الدول العربية في هذا المجال، مع تشجيع الدول على تطوير استراتيجياتٍ وسياساتٍ لحفظ الأرشيف السينمائي.

ووفقاً للمادة 18 من الفصل الثاني من القانون التونسي رقم 94-36 للملكية الأدبية والفنية، فإن "حق التأليف يدوم مدى حياة المؤلف ويستمر خمسين سنة شمسية بداية من غرة جانفي من السنة الموالية للسنة التي توفي فيها " (JORT, 1994, p. 355)، وإذا طبقنا هذا القانون على فيلم سينمائي تونسي، يعود تاريخ وفاة مؤلفه/مخرجه إلى سنة 1971 وما قبلها، (ألبار شمامة شكلي كمثال 1872-1934) يمكننا أن نؤكد أن هذا الفيلم أصبح ملكًا لجميع أفراد الشعب التونسي، وجزءا من التراث الثقافي لوطن المخرج.

ونظرًا لأن منظمة الأمم المتحدة تضم بين أعضائها دولا بمستويات تطور مختلفة، فقد تمّ، منذ إصدار الاتفاقية المتعلقة بحماية التراث الثقافي والطبيعي العالمي التي اعتمدتها إثر المؤتمر العام في دورته السابعة عشرة التي عقدت في باريس في 16 نوفمبر 1972 (UNESCO, 1972)، التّأكيد على إمكانية التعاون المالي والفني والعلمي والتقني، لصعوبة الحال والعجز اللوجستيّ لبعض الدول الأطراف في الاتفاقية لمحدودية إمكانيّاتها في تأمين تنمية التراث الثقافي والطبيعي بمفردها. ومن خلال هذه الاتفاقية (UNESCO, 1972)، كانت اليونسكو توعّي جميع بلدانها الأعضاء بضرورة إنشاء قاعدة بيانات دولية، يتعين على كل دولة الالتزام بتسجيل تراثها فيها، متقيدة بتحديث القائمة مرة واحدة على الأقل كل عامين. ونتيجة لتطبيق هذا الفصل القانوني، لم تتوقف قائمة التراث العالمي المعماري والطبيعي عن التطور والتحديث مع مرور الوقت إلى حين إصدار الاتّفاقيّة الدّوليّة لحفظ التّراث اللامادّي (UNESCO, 2003)، حيث تسلط منظّمة اليونسكو الضوء على التميز الثقافي لكل دولة، والذي يمثل صورة تاريخها وهويتها. وبما أنّ الأرشيف السّينمائيّ لكل دولة يعدّ جزءا من هويّتها الثّقافيّة لتمثيله لتاريخها وتطوّرها، فإنّ حِفْظَهُ يؤدّي إلى حفظ هويّتها الثّقافيّة وضمان نقلها عبر الأجيال المتتالية.

حفظ التراث السّينمائي حسب ما تمليه النّصوص القانونيّة التّونسيّة والدّوليّة سيان:

التُرَاثْ: يُعَرِّفُ أحمد مختار عمر في معجمه اللغة العربيّة المعاصرة، عبارة التّراث بما يلي: 1. ما يخلفه

الميّت لورثته (وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَمّاً): تضُمُّونَ نَصِيبَ غَيْرِكُمْ إِلَى نَصِيبِكُمْ". 2. كُل مَا يُمْلَكُ (نقل تراث الأسرة). 3. كل ما خلفهُ السَّلَفُ من آثَارٍ علميّة وفنيّة وأدبيّة، سواءً ماديّ كالكتب والآثار وغيرها أم معنويّ كالآراء والأنماط والعادات الحضاريّة المنتقلة جيلا بعد جيل، مما يعتبر نفيسا بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه "التّراث الإسلامي/الثّقافي/الشّعبي...".

علم تحقيق التّراث: علم يبحث فيما تركه السّلف مكتوبا وإعادة نشره بشكل واضح ومنظّم وموثّق. والجمع تراثيّات، والمفرد تراثيّة: أعمال فنيّة ذات قيمة عالية تُصوّر الآراء والأنماط والعادات الحضاريّة القديمة للأجداد وتختلف هذه الأعمال باختلاف الشّعوب والثّقافات واللغات "احتشد معرض الفنّان بالتّراثيّات الجماليّة الشّعبيّة -تخلل الحفل عرضُ للتّراثيّات" (Umar, 2008, p. 2421).

وينطبق هذا التّعريف على شتّى أصناف التّراث المأثور عبر الأجيال بمختلف أصنافه من ماديّ يكمن في مختلف المواقع الأثريّة العسكريّة كالأبراج والقلاع، أو الدّينيّة من مساجد وكنائس ومعابد، ولا ماديّ من موروث ملبسيّ ولغويّ ومهارات ومعارف مرتبطة بالفنون والحرف. ويندرج الموروث السّينمائيّ في إطار التّراث اللاماديّ لكل بلد، بصفته إرثا وطنيّا وهوويّا يستحقّ الحفظ والتثمين لتسهيل الوصول إليه من باحثين وهواة من أجيال متتالية.

ونستطيع إدراج التراث السينمائيّ في هذا السياق الهوويّ بصفته أرشيفا حسب ما يمليه الفصل الأوّل من القانون التونسي رقم 95 لسنة 1988 والمؤرخ في 02 أوت 1988. وحسب هذا القانون، يُعرّفُ الأرشيف الوطني على أنّه "مجموع الوثائق التي أنشأها أو تحصّل عليها أثناء ممارسة نشاطه كل شخص طبيعي أو معنوي، وكل مرفق عمومي أو هيئة عامّة أو خاصّة، مهما كان تاريخ هذه الوثائق وشكلها ووعائها" (JORT, 1988, p. 1091). ولعل تعميم هذا النّص لشكل الوثائق ووعائها، يمثّل دليلا قاطعا على أهليّة الأرشيف السّينمائي التونسي للانتماء للأرشيف الوطني رغم اختلاف شكله كمخرجات سمعيّة بصريّة مسجّلة سابقا في شكل أشرطة فضّيّة من فئة 16 و35 مليمترا، ثمّ كإصدار رقميّ على محامل مختلفة ومتطوّرة. ولم يسهُ نفس النّصّ القانونيّ عن تأكيد أهمّيّة أن "تُحفَظَ هذه الوثائق (...) لفائدة الصّالح العام" وذلك "تلبية لحاجيات التّصرّف والبحث العلميّ وإثبات حقوق الأشخاص وحماية التّراث الوطني" (JORT, 1988, p. 1092)، مؤكّدة بذلك على جدارة الأرشيف السّينمائيّ الوطنيّ لتسجيله كتراث وطنيّ ودوليّ. وهذا ليس إلا تعبيرا ضمنيًا، بالإضافة لكونه مصنّفا كأرشيف وطنيّ ودوليّ يلبّي نداء اتخاذ التدابير اللازمة لحفظ الثروة الثقافية العالمية وتحسين إدارة وحفظ المكتبات والأرشيفات، حول أهليّة ترشيحه للقائمة الدّوليّة للتّراث الدّوليّ كما تصنّفه الاتّفاقيّة الدّوليّة لحفظ التّراث اللاماديّ (UNESCO, 2003).

وقد أكّد الأرشيف السّينمائيّ الوطنيّ لكل بلد عضو في هذه الاتّفاقيّة الدّوليّة، أهليّته لأن يحظى بنفس درجة الاهتمام الموكلة لجميع أصناف الأرشيف، وذلك بصفته مجموعة الأفلام والمستندات الخاصة بالصناعة السينمائية في بلد ما، ومتكون من أعمال سينمائية كاملة ومشاهد ومقاطع من الأفلام، بالإضافة إلى مواد مرئية أخرى مثل الصور والملصقات الإعلانية والبروشورات والأغلفة والملابس والديكورات.

الأرشيف السينمائي التونسي: تراث غنيّ وجدير بالحفظ من الاندثار

متى ومن أيّة زاوية نظر، يحق لنا أن نُصنّفَ شريطا سينمائيًا بالتّونسيّ أو بأيّة جنسيّة أخرى؟ هل عندما يكون مؤلف السّيناريو و/أو المخرج حاملا للجنسيّة التونسيّة؟ أو أن الجنسيّة تُنسبُ لمؤسّسة الإنتاج ذات المساهمة الأكبر بين دور الإنتاج المشاركة؟ وفي حال كان إنتاجًا مشتركًا بين بلديْنِ أو أكثَرَ؟ وبأجزاءٍ مختلفةٍ من نسب الإنتاج؟ ثمّ تجاوز عمرُ الشّريطِ الخمسةَ عقُودٍ إثر وفاة مؤلفِهِ، ليصيرَ بذلك موروثًا وطنيًا؟ فهل تُنْسَبُ لهذا الإرْثِ جنسيّة مؤلف السيناريو، أم جنسيّة مخرجه، أم جنسيّة منتجه صاحب القسط الأكبرِ، في حال لم يكن من نفس بلد المؤلف؟ أو نصير في هذه الوضعيّة متعاملينَ مع موروث مشتركٍ بين عديد البلدان مثلما هو الحال مثلا مع (نخيل التمر: المعارف والمهارات والتقاليد والممارسات) والذي تمّ الاتفاق بين أعضاء اللجنة الدوليّة لصون التراث الثقافي غير الماديّ حول تسجيله في القائمة الدولية للتراث الثقافي

غير المادي في دورة ديسمبر 2019، بصفة تراثا لامادّيا من الممارسات والمهارات، لكل من البحرين ومصر والعراق والأردن والكويت وموريتانيا والمغرب وعمان وفلسطين والمملكة العربية السعودية والسودان وتونس والإمارات العربية المتحدة واليمن؟ (UNESCO, 2019). يستطيع شريط سينمائي مشترك الإنتاج أيضا أن يصبح يوما ما موروثا مشتركا لمختلف البلدان المنتجة له، فالعديد من الأفلام المعاصرة برزت في قاعات العرض والمهرجانات تُمثّل أكثر من بلد. نذكر كمثال شريط قطعة مني (A part of me) والذي تمّ انتاجه بشراكة بين تونس وألمانيا للمخرجيْن: بلال عثيمين وسيلفانا سانتاماريا (Athimini & Santamaria, 2018)، والذي يتمّ الإعلان عنه في المسابقات الدولية التي ترشّح لها، كشريط تونسي ألمانيّ (أدرجنا في المرفقات في نهاية البحث جذاذة فنّيّة تحتوي على معلومات عامّة عن الشّريط).

ورغم أنّ الأشرطة المعاصرة تُحْفَظُ في صيغة رقميّة متجدّدة في عديد النّسخ من الأقراص المضغوطة فائقة الحجم، إلا أنّ هذه المحامل لها حيّز عمريّ محدود لا يتجاوز الثلاثة عقود من الزّمن إن قارنّاه بمحامل الأشرطة الفضّيّة التي تتجاوز مدّة حفظها القرن من الزّمن طبعا إن تمّ اعتماد مواصفات دوليّة في حفظ الأشرطة، كدرجات الحرارة والرّطوبة والتّهوية التي يجب توفيرها في الفضاء (تمثل رقم1) الذي ستحفظ فيه بكرات الأفلام الفضيّة (Filmcare, 2007).

Suitability of Storage Environments for Film

STORAGE CONDITIONS 30-55% RH	NITRATE	ACETATE		POLYESTER	
		B&W	COLOR	B&W	COLOR
ROOM 68°F (20°C)	Unacceptable	Unacceptable	Unacceptable	Acceptable	Unacceptable
COOL 54°F (12°C)	Unacceptable	Unacceptable	Unacceptable	Acceptable	Unacceptable
COLD 40°F (4°C)	Acceptable	Acceptable	Acceptable	Best Practice	Acceptable
FROZEN 32°F (0°C)	Best Practice	Best Practice	Best Practice	Best Practice	Best Practice

Note: Degrading acetate and nitrate should be frozen.

التمثّل رقم 1: المعايير الدولية التي تعزز عمرا أطول لأرشيفات الأفلام الفضّيّة (Filmcare, 2007)

وطبعا نستطيع الجزم أنّ ظرف الحفظ للأشرطة الفضيّة عبر المعايير الدّوليّة للأرشفة، وحتّى إن تمّ اللجوء إلى تمييز هذا الحفظ بطابع الدّيمومة عبر إعادة نسخ فضّيّة بين القرن والآخر، سيجد حفظة الأرشيف نفسهم على المدى البعيد، أمام إشكاليّة تعدّد الفضاءات المجهّزة لحفظ الأشرطة الفضّيّة، لكبر حجم بكراتها، مما سيتوجب إنشاء مكتبات أرشيفيّة للأشرطة الفضّيّة أكثر وأرحب من حيث المساحة؛ وهو ما يمثّل إشكالا تسعى مؤسّسة مايكروسوفت لحله عن طريق مشروعها البحثيّ (سيليكا)، التي تهدف من خلاله للوصول إلى إمكانيّة تعويض الأقراص الصّلبة لتخزين البيانات بقطع زجاجيّة صغيرة للغاية، وذلك بالاعتماد على تقنية الليزر لتشفير البيانات داخل نقاط نانويّة ثلاثيّة الأبعاد تسمّى (فوكسل) من مساحات بلوريّة صغيرة، يستطيع حافظو الأرشيف أن يستخرجوا منها البيانات لاحقا عبر تحليل خواص الضّوء المنعكسة ومن ثمّ تحويلها الى بيانات يمكن التّعرّف عليها باستخدام الذّكاء الاصطناعي. وتتميّز هذه الشّرائح الزّجاجيّة رغم صغر حجمها، بقدرة كل شريحة منها على استيعاب كمّيّة من البيانات تصل إلى 7 تيرابايت، ثمّ يتمّ خزنها بأمان ضدّ الكوارث الطّبيعيّة، لمدّة تستطيع أن تتجاوز عشرات القرون من الزّمن، دون اللجوء إلى طاقة أو صيانة (Microsoft_Research, 2022). طبعا كان الهدف من مشروع مايكروسفت، هو السّعي لحفظ قواعد البيانات عموما، مهما كان صنف البيانات المحفوظة، ثمّ وجدنا إمكانيّة توظيف هذه التقنيّة من الحفظ في خدمة الأرشيف السّينمائيّ لكل وطن، وجعله متاحا على المدى البعيد، وإن تجاوز قرونا من الزمن من طرف جمهور السينما ومختصّيه ونقّاده وباحثيه على حدّ سواء.

ولتونس مع فرنسا البلد الأمّ لسينماتوغراف الأخوين لوميير، رصيدٌ زاخرٌ من الأرشيف السّينمائي، نذكر منه على سبيل المثال مجموعة أشرطة فضّيّة بطول 16م أي ما يعادل دقيقة واحدة (Khelifi, 1970, p. 28) كزمن عرض، قام بتصويرها مبعوث الأخوين لوميير لتونس خلال "غزو

السينماتوغراف للعالم، بنجاح لم يتوقّعه حتّى الأخوان لوميير"[6] (Khelifi, 1970, p. 27) مخترعاه. لقد أرسل الأخوان لوميير (ألكسندر بروميو) لتونس، وأرسلا نُظَرَاءَهُ للبلدان العربية والإفريقيّة، للقيام في ذات الآن بعرض أولى أشرطة الأخوين لوميير التي أذهلت العالم بهذا الاكتشاف الجديد كشريط (الخروج من المصنع) (Lumière L. , 1895) أو (وصول القطار إلى محطّة شيوتات) (Lumière L, 1896) للجمهور التّونسيّ، بالإضافة إلى الأشرطة التي يقومون بتصويرها وتحميضها وعرضها في بلدان الاستقبال، نذكر منها كمثال مجموعة أشرطة قام بتصويرها ألكسندر بروميو في تونس، سنعرض بعض فوتوغراماتها (مشاهدها) في الجدول الموالي، مع الاجلال بمجهود المصوّر-العارض ألكسندر بروميو الذي كان يصوّرها ثمّ يقوم بعرضها في ذات اليوم إثر التّحميض.

لقد قام المصوّر-العارض[7] ألكسندر بروميو بالتقاط وتحميض وعرض مجموعة من الأفلام عددها 12 (نعرض من بينها ثلاثة أمثلة في الجدول الفارط) من بين الـ 358 فيلما التي تشكّل كتالوج الأخوين لوميير لجميع الأفلام التي صوّرها مبعوثوهما لعديد البلدان.

وعن هذه المجموعة الأرشيفيّة التي تُمثّلُ تونس وتوثّقها خلال سنة 1896، والتي فقدنا حق الحصول عليها واحتفظت بها المكتبة السينمائيّة الفرنسيّة، ولم تعد متاحة للتّونسيّين[8] إلا منذ تمّ نشرها في موقع انترنت سنة 2015 (Aubert & Seguin, 2015) كصور فقط، يقول المرحوم عمّار الخليفي[9] (1934-2017): هذه الأفلام التي يبلغ طولها 16 مترا (دقيقة واحدة) تحفظها السينما الفرنسية بشكل سلبي. في فبراير 1965، خلال أسبوع السينما الفرنسية الذي نظمته دار الثقافة في تونس، تشرفنا بحضور عرض بعض هذه الوثائق الاستثنائية التي قدمها السيد هنري لانجلوا، مؤسس ورئيس المكتبة السينمائيّة الفرنسية[10] (Khelifi, 1970, pp. 28-29).

جدول رقم 1: أمثلة من الفوتوغرامات المأخوذة من أشرطة قام ألكسندر بروميو مبعوث الأخوين لوميير بتصويرها وتحميضها وعرضها في تونس

اللقطة	الشريط المأخوذة منه
	Vue 206 – Le Bey et son escorte الشريط 206- الباي ومرافقوه المصوّر: ألكسندر بروميو التاريخ: 15 ديسمبر 1896 المكان: تونس
	Vue 209- Marché aux légumes الشريط 209-سوق الخضار المصوّر: ألكسندر بروميو التاريخ: 15 ديسمبر 1896 المكان: تونس
	Vue 210 - Rue et porte Bab-el-Khadra الشريط 210- نهج وباب "باب الخضراء" المصوّر: ألكسندر بروميو التاريخ: 15 ديسمبر 1896 المكان: تونس-نهج باب الخضراء *من بين المارّين بالنهج، مجموعة تلاميذ يرافقهم معلمهم*

أي أنّ مثل هذا الأرشيف القيّم لم يكن متاحا للباحثين والنقاد وعامة الجمهور التونسي إلا إثر سبعة عقود من الزمن بفضل هذا العرض الاستثنائيّ الذي تمّت برمجته، وذلك على الرغم من أنّه يعدّ جزءا من التراث التونسي. وعديد الأمثلة الأخرى من أرشيف الأفلام التّونسيّة، نجد الباحثين في علوم السينما والأرشيف متهرّبين من التعاطي معها في بحوثهم وأطروحاتهم لندرتها واستحالة الوصول إلى نسخها، فمن مجموع 1398 أطروحة دكتوراه منجزة من طرف باحثين كان بإمكانهم اختيار التراث السينمائي الوطني (كما نبيّنه في الجدول الموالي وفي تمثّل الإحصاء في المرفقات آخر البحث)، نجد فقط 61 أطروحة يتعاطى باحثوها مع السّينما التونسيّة، وطبعا أغلبها يتمحور حول أفلام معاصرة لم يتجاوز عمرها العقد من الزّمن

مما يجعل العثور عليها سلسا سواء عبر المشاهدة في القاعات أو عبر منصّات الفيديو حسب الطّلب كـ(Netflix) او (Artify)؛ بينما خمسة أطروحات فقط من بينها تتطرّق للأشرطة القديمة العائدة للتراث الوطني والتي وُزّعت منذ بداية الستينات من القرن الماضي (RIDENE, 2023).

جدول رقم 2: إحصاء للأطروحات المتناولة للسينما التونسيّة حسب الموقع الرّسمي للأطروحات theses.rnu.tn
المصدر: https://www.theses.rnu.tn

المؤسّسات الجامعيّة	عدد الأطروحات لغاية سنة 2023	عدد الأطروحات حول محور السينما التونسية	عدد الأطروحات حول سينما العالم	نسب الأطروحات حول السينما التونسية
المدرسة العليا لعلوم السمعي البصري والسينما بقمرت-جامعة قرطاج	99	24	75	%24,24
المعهد العالي للفنون الجميلة بنابل-جامعة قرطاج	93	11	82	%11,83
المعهد العالي لإطارات الطفولة بدرمش-جامعة قرطاج	33	1	32	%3,03
المدرسة العليا لعلوم وتقنيات التصميم بالدندان-جامعة منوبة	181	4	177	%2,21
المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس-جامعة صفاقس	114	2	112	%1,75
المعهد العالي للفنون الجميلة بسوسة-جامعة سوسة	182	4	178	%2,20
المعهد العالي للتنشيط الشبابي والثقافي ببئر الباي-جامعة تونس	123	2	121	%1,63
المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس-جامعة تونس	269	9	260	%3,35
كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة-جامعة سوسة	304	4	300	%1,32
المجموع	1398	61	1337	
النسبة	%100	4,36%	95,64%	

حلول مقترحة للنهوض بالأرشيف السينمائي الوطني وحفظه كتراث وإتاحته للباحثين:

صحيح أنّ فكرة إحداث أرشيف وطنيّ سينمائيّ انطلقت منذ الخمسينات في تونس على يدي المرحومة (صوفي القلي) باحثة الأثنولوجيا المستخدمة للأشرطة السينمائيّة كوسيلة بحث، والتي أرادت النسج على منوال هنري لاقلوا مؤسس المكتبة السينمائية الفرنسية، لكن نداءها لم يدخل حيّز التنفيذ إلا إثر عقد اتّفاقيّة شراكة بين المكتبة الوطنيّة والمركز الوطني للسينما والصّورة، وذلك خلال انعقاد الدورة الثامنة والعشرين من أيّام قرطاج السّينمائيّة في نوفمبر 2017. اتفاقية لم تدخل حيّز التّنفيذ إلا إثر تدشين مدينة الثقافة في تونس، وإحداث المكتبة السّينمائيّة فيها على يدي مناضل الأرشيف السينمائي الذي ترأّس المكتبة السينمائيّة هشام بن عمّار، وبمساندة وزير الشؤون الثقافية محمّد زين العابدين. وخلال انعقاد الاجتماع السّنويّ للجامعة الدّوليّة للأرشيف السّينمائي (FIAF) بفيينا في الثالث عشر من نوفمبر سنة 2019، تمّ قبول عضويّة البلاد التونسية في الجامعة الدّوليّة للأرشيف السّينمائي.

التمثّل رقم 2: إعلان الجامعة الدّوليّة للأرشيف السّينمائي حول قبول عضويّة الدّولة التونسيّة (FIAF, 2019)

مثل هذه العضويّة تمنح بعضا من الطّمأنة للباحثين التّونسيّين والأجانب على حدّ سواء، حول إمكانيّة الإطّلاع على التراث السينمائي الوطني، نقول (بعض الطّمأنة)، لأنّ هذا الإنجاز لا يمثّل سوى خطوة أولى من مسار طويل وجب على عديد المتدخّلين من وزارة الثّقافة والمكتبة السينمائيّة والمركز الوطني للسينما والصّورة والأرشيف الوطنيّ وإدارات المهرجانات الكبرى كأيام قرطاج السينمائية والمهرجان الدولي للسينمائيين الهواة في قليبية وقابس سينما فن وغيرها، طبعا بالإضافة إلى الجامعة الوطنيّة للسينمائيين الهواة والجامعة الوطنية لنوادي السينما وباعثي ومديري دور الإنتاج والمنتجين والمخرجين والنّقّاد والباحثين في السينما والأرشيف والتراث، معاضدة جهودهم كل من مقامه وامكانيّاته، للسّعي نحو حفظ هذا الأرشيف الوطني السينمائي والمبادرة بتثمينه والحفاظ عليه وجعله متاحا لأجيال متتالية، ولم لا فتح إمكانيّة

الاستثمار فيه عبر إدراجه في سوق التّوزيع، سيان مع الأفلام المعاصرة التي تملأ القاعات. نستطيع في هذا المقترح أن نستشهد بالمثال الفرنسيّ: إذ إن السلطات الثّقافيّة التي لديها مكتبة أفلام، تخطط لأكثر من 2000 عرض لتراثها السينمائي كل عام في قاعات توزيعها الخاصة، بينما تعمل على نشر التراث المذكور خارج أسوارها من خلال المعارض المتعددة، والبث من خلال شراكات مع العديد من المهرجانات في فرنسا وفي الخارج؛ إذ إنّ عروض أفلامها الموروثة، سواء عبر تقنية عرض الأشرطة الفضّيّة أو إثر القيام بترميمها ورقمنتها، خوّل عرضها باستخدام التّقنيات الحديثة للعرض؛ إذ إنّ هذه الطّريقة في التّوزيع تجعل مداخيل عروض الأشرطة التراثية تمثّل نسبة 1٪ من جميع الإيرادات من الأفلام المعروضة في القاعات في جميع أنحاء فرنسا حسب ما تؤكّده دراسة بونوا دانارد حول استغلال وتوزيع أفلام التراث السينمائي الفرنسي (DANARD, 2019).

التمثّل رقم 3: معدل استغلال تراث الفيلم الفرنسي الذي يمثل 1٪ من إيرادات السينما الوطنيّة الفرنسيّة (DANARD, 2019)

مثل هذا الاستثمار في التراث السينمائيّ قد يعود بالفائدة على عديد الأصعدة: فهو مفيد للغاية لجميع الجمهور من خلال محاولة توعيتهم وتحفيزهم على العودة إلى هويتهم واكتشاف تاريخهم عبر هذه العروض، كما يمكن الاستثمار في استغلال هذا التراث لأغراض أكاديمية، وبالتالي المساهمة في انتشار البحوث القائمة على أفلامه التراثية، وذلك عبر عديد السّبل كتنظيم عروض في القاعات، في إطار التوزيع بمقابل منخفض خاص بالطلبة مشفوعة بجلسات حواريّة يؤثّثها خبراء، أو إتاحة المجال للباحثين للإطّلاع عليها عبر زيارة المكتبة السينمائيّة أو الأرشيف الوطنيّ أو حتّى عبر توزيعها الرّقميّ عبر منصات توزيع الفيلم حسب الطّلب (Video on demand)، ونذكر في هذا السياق كأمثلة موقعيْن تونسيّين يخوّلان توزيع الأشرطة التونسيّة مثل أرتيفاي (artify.tn) وركشة (raksha.tn).

نتائج البحث

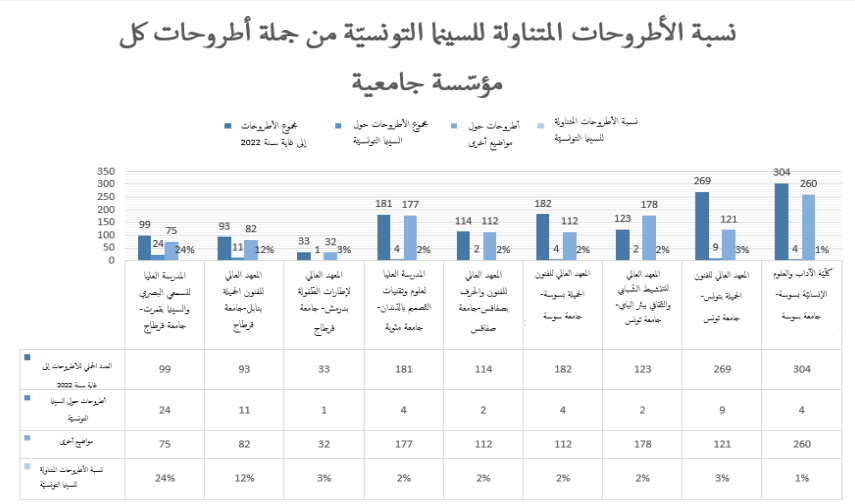
1. وفرة الموروث السينمائي الوطني بفضيّهِ ورقميّهِ تجعله كنزا هوويًا لا يقدّر بثمن، وبذلك يستوجبُ حتما السعي نحو حفظه وتثمينه للأجيال الموالية من هواة ومشاهدين وناقدين وباحثين من تونس والعالم.
2. كغيره من المصنفات التي رصدتها مختلف دول العالم وتمّ الاعتراف بها لدى اليونسكو كتراث غير ماديّ، أو تمّ ادراجها في قائمة الصّون العاجل، يُمثّل التّراث السّينمائيّ لتونس وباقي دول العالم، دليلا تاريخيا مؤكّدا لثراء الهويّة الوطنيّة بالرّؤى الفنّيّة للمخرجين والمؤلفين الذين أبوا إلا أن يجعلوا أشرطتهم، فضّيّة كانت أو رقميّة، قصيرة أو طويلة، وثائقيّة أو روائيّة، تحريكيّة أو تجريبية، بمثابة بطاقة هويّة جديرة بالإدامة والتثمين لورود إمكانيّة استغلالها مستقبلا كمراجع بحثيّة، سيّان مع الكتب والمقالات العلميّة ووقائع المؤتمرات البحثيّة الدولية.

توصيات مقترحة حول حفظ وتثمين التراث الوطني السينمائي:

1. التوعية والتحسيس حول القيمة الهووية للأشرطة السينمائية القديمة في الزمن عبر تنظيم عروضها في إطار جمعيّاتيّ من خلال عقد اتّفاقيّات شراكة بين المكتبة السينمائية الوطنيّة والجمعيات ودور الشباب والثّقافة، بجمهور من فئات عمريّة متعدّدة مع العزم على المساواة في الفرص بين مختلف الولايات.
2. العودة إلى إنشاء نواد سينمائيّة مدرسيّة وجامعيّة تستثمر في التراث الوطنيّ من الأفلام الطّويلة ونظيره من مختلف الجنسيات الدولية التي شاركت في عديد دورات المهرجان الدولي للسينمائيّين الهواة مع التركيز على تثمين الأشرطة القصيرة التونسية التي لا تنال نفس درجة الاهتمام المتاحة للأفلام الطويلة.

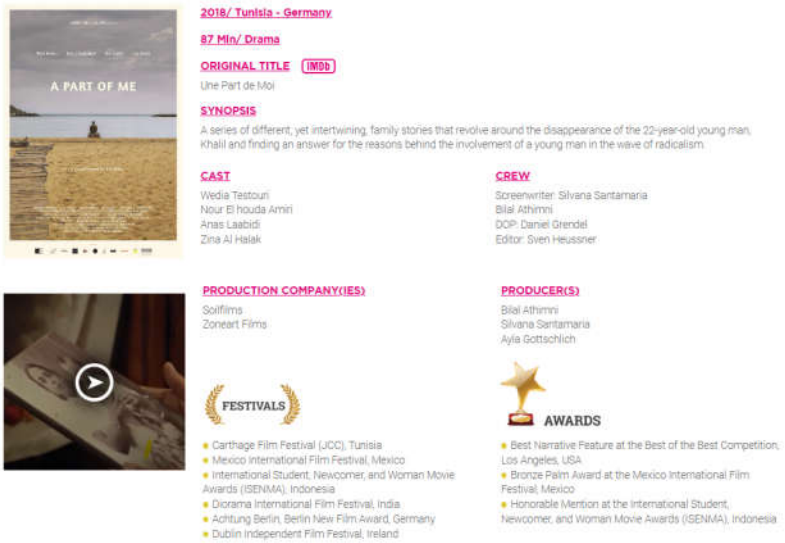
3. إحداث مخبر علميّ بحثيّ يُشبّك مؤسّسات جامعيّة متداخلة التخصّصات كالمدرسة العليا للسينما والسمعي البصري والمعهد الوطني للتراث والمعهد العالي للتوثيق والأرشيف، والمعهد العالي للعلوم الاجتماعية والعمل على تكاثف جهود باحثين من جميع هذه المؤسسات الجامعيّة، كل من اختصاصه، بهدف النّهوض بالتراث الوطني السينمائيّ والسعي نحو تثمينه من خلال بحوث مشتركة، مع تمويل الباحثين لتمكينهم من السفر للاطلاع على أشرطة تونسيّة تملك تراثها بلدان أخرى، نذكر كمثال شريط (حكاية بسيطة جدا) للمخرج المرحوم عبد اللطيف بن عمار والذي مثّل تونس عبر اختياره في المسابقة الرسمية لمهرجان كان الفرنسي دورة 1970، والذي توجد نسخته السلبية الوحيدة في ألمانيا (Ammar, 2022).
4. إحداث اختصاص أكاديمي جديد يعنى بحفظ وإدامة الأرشيف السينمائي، ويُدرّس في إطار شراكة بين المعاهد العليا والكليات التي توفّر تكوينا أكاديميا في السينما والأرشيف والتوثيق والتراث.
5. العمل على التشبيك مع مختلف البلدان الأعضاء في المنظّمة الدّوليّة للأرشيف السينمائي (FIAF) وفتح المجال نحو عقد اتّفاقيات شراكة لتبادل الإتاحة للأرشيف السينمائيّ المشترك.
6. السّهر على إحداث متحف وطنيّ مختصّ في السينما تعرض فيه مختلف الوسائل القديمة للتصوير والعرض من أشرطة وكاميرات فضيّة ومافيولا القص والتركيب والعرض وبعض الديكورات المأخوذة من أشرطة تونسيّة وصور كواليسها وفرقها وبعض محطات تصويرها، وذلك اقتداء بالتجربة المصريّة حيث نجد في الاسكندريّة معرضا خاصّا بالمخرج الرّاحل شادي عبد السّلام.
7. العمل على نشر سيناريوهات أفلام تونسية معروفة في شكل كتب نثري بها المراجع البحثية الوطنية لتوضع في خدمة الباحثين.
8. إحداث مهرجان تونسيّ دوليّ مختص بالتراث السينمائي يتمحور حول الأشرطة الحديثة التي تعود بالذاكرة الى أسماء تركت بصمتها في تاريخ السينما التونسية مع عرض أفلام تراثية في نفس السياق.
9. ترشيح تونس عبر المعهد الوطني للتراث والمدرسة العليا لعلوم السينما والسمعي البصري لتسجيل تراثها السينمائي في القائمة الدّوليّة للتراث اللامادّي التي تصدرها اليونسكو كل سنة.
10. السّعي نحو توظيف طرق تقنيّة جديدة كتقنية الليزر لتشفير البيانات داخل نقاط نانويّة ثلاثيّة الأبعاد تسمّى (فوكسل)، وهي مساحات بلوريّة صغيرة يستطيع حافظو الأرشيف أن يستخرجوا منها البيانات لاحقا عبر تحليل خواص الضّوء المنعكسة ومن ثمّ تحويلها الى بيانات يمكن التّعرّف عليها باستخدام الذّكاء الاصطناعي في سبيل حفظ الأرشيف السينمائي عبرها وتوارثه عبر الأجيال، وبالتالي، ضمان ديمومته على مدى بعيد.

مرفق رقم 1: نسبة الاطروحات المتناولة للسينما التونسية من جملة أطروحات كل مؤسسة جامعية



العدد الجملي للأطروحات إلى غاية سنة 2022	99	93	33	181	114	182	123	269	304
أطروحات حول السينما التونسية	24	11	1	4	2	4	2	9	4
مواضيع أخرى	75	82	32	177	112	112	178	121	260
نسبة الأطروحات المتناولة للسينما التونسية	24%	12%	3%	2%	2%	2%	2%	3%	1%

مرفق رقم 2: مثال من شريط بجنسيتين (للتقارب في نسب الإنتاج) والمرشح ليصير مستقبلا تراثا مشتركا لكل من تونس وألمانيا: شريط "قطعة مني" لبلال عثيميني وسيلفانا سانتاماريا



الهوامش:

[1] هذه ترجمتنا الخاصة لهذا المقتطف الفرنسي من كتاب عمّار الخليفي:
M. Henry Langlois fondateur et président de la cinémathèque française » (Khelifi, 1970, pp: 28-29).

[2] عبر بحوث ميدانيّة وإحصائيات يتمّ استنادا لها نشر دراسات علميّة ذات تخصّصات بينيّة (interdisciplinaire) تجمع بين مجالات البحث في السينما والأرشيف والتّوثيق والتّراث.

[3] عبر الاستناد الى خبراء مختصّين في مجالات السينما والأرشيف وحفظ التّراث.

[4] عبر الاستناد الى مؤسّسات الأرشيف الوطني، المكتبة الوطنيّة، وزارة الشّؤون الثّقافيّة.

[5] ترجمتنا الخاصّة لهذا المقتطف من المرجع المذكور:
" l'art le plus populaire du 20ème siècle, le cinéma, est aussi le plus menacé» (UNESCO, 1984).

[6] قمنا بترجمة هذا المقتطف من المرجع المذكور:

« Le cinématographe va (…) se lancer à la conquête du monde, avec un succès que ne prévoyait même pas les frères Lumière » (Khelifi, 1970, p. 27).

[7] مع بداية السينما عبر الأشرطة الفضّيّة، كان نفس الشّخص يقوم باستخدام كاميرا السّينماتوغراف لالتقاط مشاهد فيديو على شريط فضّيّ مدّته دقيقة من زمن العرض، ليقوم نفس الشّخص فيما بعد بتحميض الشّريط الفضّيّ المصوّر وعرضه على الجمهور، جامعا بذلك مهام المصوّر والعارض في ذات الآن.

8 من أراد الحصول على نسخة فيديو في إطار بحثي وجب عليه السفر إلى فرنسا والاتصال بمعهد لوميير.

[9] عمّار الخليفي (1934-2017) هو أوّل من أخرج شريطا طويلا 100 % تونسيّا (الفجر) سنة 1966. عصاميّ لم يدرس السّينما لكن رغم اقتصار تجربته على نوادي السّينمائيّين الهواة للعرض والنّقاش، فقد أبدع في مساره الفنّيّ حيث أخرج عديد الأفلام التي ظلت راسخة في عقول الجماهير من تونس والعالم مثل (المتمرّد، 1968) و(الفلاّقة، 1970) و(صراخ، 1973)، ثمّ سلك منهج مؤرّخ كتب للسّينما. ولتاريخ تونس عديد الكتب أبرزها (تاريخ السينما في تونس).

l'histoire du cinéma en Tunisie. (Khelifi, 1970)

[10] هذه ترجمتنا الخاصّة من هذا المقتطف من المرجع المذكور:

"ces films d'une longueur de 16m (une minute) sont conservés en négatif par la cinémathèque Française. En Février 1965, lors de la semaine du cinéma français organisée par la maison de culture de Tunis, nous eûmes le privilège d'assister à la projection de quelques-uns de ces documents extraordinaires présentés par monsieur henry Langlois fondateur et président de la cinémathèque française" (Khelifi, 1970, pp. 28-29).

Sources and references — قائمة المصادر والمراجع

1. Ammar, H. B. (2022, 9 11). *Al Cinémathèque fī Tūnis tu ānī.. wa qad nkhsr Aflām twānsh ṣana at al-tārīkh, jarā Siyāsat ihmāl wa tahmīsh al-Thaqāfah* (in Arabic). cinévoix. (F. H'mida, Intervieweur) Radio IFM. Tunis. Consulté le 9 12, 2022, sur https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=658525231994849
2. Athimini, B., Santamaria, S. (Producers), Athimini, B., Santamaria, S. (Writers), Athimini, B., & Santamaria, S. (Directors). (2018). *A part of me* [Motion Picture]. Tunisia-Germany.
3. Aubert, M., & Seguin, J.-C. (2015, Février-Mars). *Pays: Tunisie - Films found* / nombre de films: 18. (M. Schmalstieg, Éditeur) Consulté le Avril 14, 2017, sur Catalogue Lumière: https://catalogue-lumiere.com/pays/tunisie/
4. Bautier, R.-H. (1951). *Le Conseil international des archives et le premier congrès international des archives* pp 1008-110. doi:0.3406/bec.1951.449429
5. DANARD, B. (2019). L'économie des films de patrimoine. Consulté le 09 14, 2022, sur CNC: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.cnc.fr/documents/36995/1118512/L%E2%80%99%C3%A9conomie+des+films+de+patrimoine.pdf/2d83211c-f9ac-eab5-dce2-b1f0f8537455?t=1602657555859
6. FIAF. (2019, 11). *FIAF EXECUTIVE COMMITY MEEETING IN VIENNA*. Récupéré sur Official page of FIAF on Facebook: https://www.facebook.com/200973290591/photos/a.370251530591/10156615453545592/?type=3&theater
7. Filmcare. (2007, 06 13). Suitability of Storage Environments for Film. Retrieved 03 11, 2019, from filmcare: https://www.filmcare.org/storage_categories
8. JORT. (1988, 08 02). Loi n° 88-95 du 02 Août 1988 relative aux archives. Récupéré sur JORT: Journal Officiel de la République Tunisienne: http://www.iort.gov.tn/WD120AWP/WD120Awp.exe/CTX_7552-60-aOPLTTMJMm/RechercheTexte/SYNC_-2027944525
9. JORT. (1994, 03 01). Loi n° 94-36 du 24 février 1994, relative à la propriété littéraire et artistique. Journal Officiel de la République Tunisienne, 24. Consulté le 10 17, 2016, sur http://www.iort.gov.tn/WD120AWP/WD120Awp.exe/CTX_7552-60-aOPLTTMJMm/RechercheTexte/SYNC_-2028245087
10. Khelifi, O. (1970). L'Histoire du Cinéma en Tunisie. Société Tunisienne de Diffuson.

11. Lumière, L. (Réalisateur). (1895). La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon [Film].
12. Lumière, L. (Réalisateur). (1896). L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat [Film].
13. Microsoft_Research (Producer), & Microsoft_Research (Director). (2022). Project Silica 2022 [Motion Picture]. USA. Retrieved from https://youtu.be/3RKpA1OiEFE
14. RIDENE, F. (2023, 03 01). La recherche scientifique en patrimoine cinématographique en Tunisie : l'état des lieux et les recours possibles. (H. B. Labbed, Éd.) International Journal of cultural linguistic and artistic studies, 7(27), 538-559. Récupéré sur https://www.researchgate.net/publication/369040314_La_recherche_scientifique_en_patrimoine_cinematographique_en_Tunisie_l'etat_des_lieux_et_les_recours_possibles-International_Journal_of_cultural_linguistic_and_artistic_studies-_V7_I27-2625-8943-pp538
15. Umar, A. M. (2008). Mu jam alllghh al- Arabīyah al-mu āṣirah. 3368. al-Qāhirah: Ālam al-Kutub.
16. UNESCO. (1972). Convention Concernant La Protection Du Patrimoine Mondial Culturel Et Naturel. Paris. Consulté le 12 18, 2016, sur https://whc.unesco.org/archive/convention-fr.pdf
17. UNESCO. (1984, 08). Eternal Cinema. The UNESCO Courrier: many voices one world, 1.
18. UNESCO. (1995, 9). Memory of the world: national cinematic heritage. Retrieved 03 26, 2023, from UNESCO: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000110379
19. UNESCO. (2003). Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. PARIS: UNESCO. Retrieved 09 29, 2017, from https://ich.unesco.org/en/convention
20. UNESCO. (2019). Lajnat al-Turāth al-Thaqāfī ghayr al-māddī tdrj ashar mumārasāt thaqāfīyah fī qawā im al-Yūniskū lil-Turāth al-Thaqāfī ghayr al-māddī (in Arabic). Consulté le 3 23, 2022, sur https://www.unesco.org/: https://www.unesco.org/ar/articles/ljnt-altrath-althqafy-ghyr-almady-tdrj-shr-mmarsat-thqafyt-fy-qwaym-alywnskw-lltrath-althqafy-ghyr.

جدلية الواقعي والافتراضي في أداء الممثل المسرحي: مقاربة ديالكتيكية لمسرحية (يا رب) للمخرج مصطفى ستار الركابي

راسل كاظم عودة، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

همام عبد الجبار تركي، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

Received: 29/10/2023

Acceptance: 10/1/2024

Corresponding Author: homam.abduljabar1101a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Cited by: Jordan J. Arts, 17(3) (2024) 325-340

Doi: https://doi.org/10.47016/17.3.3

الملخص

ظهور الرقميات في النصف الثاني من القرن العشرين، رافقه ظهور مقولات فلسفية عديدة ناقشت الوجود الاجتماعي والإنساني بوصفه مرحلة جديدة أحدثت قطيعة معرفية، وأنتجت مفاهيم جديدة خصت الإنسان وممارساته كافة، ولعل بروز مصطلح الافتراضي ومقاربته بالواقع هو من أهم تلك المفاهيم، وبناءً على أن الفن المسرحي بشكل عام والأداء التمثيلي على وجه الخصوص هو أحد الممارسات العملية للإنسان، وهو التجربة التي تتأسس على التجربة الإنسانية، اكتسبت أهميتها البحثية وأصبح من الضرورة دراسة أبعاد جدلية الواقعي والافتراضي في أداء الممثل المسرحي، وعليه انطلق الباحثان في دراسة هذه الجدلية من خلال هذا البحث الذي تضمن مقدمة البحث التي احتوت مشكلة البحث والحاجة إليه، فضلا عن هدف البحث وأهميته.

وتناول التأسيس النظري في مبحثه الأول مفهوم (جدلية الواقعي والافتراضي) في ضوء المقولات الفلسفية، وبيّن المبحث الثاني (التمثيل إبدال وتحول بين الواقع والافتراض) في ضوء التطبيقات المسرحية، فيما بيّن المبحث الثالث (جدلية تشكل المعنى بين الممثل والفضاء المسرحي)، وتناول البحث في (إجراءات البحث) تحليلا لعينة البحث التي تمثلت بالعرض المسرحي العراقي (يا رب) معتمدا في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي.

ومن أهم الاستنتاجات: إن استخدام وسائطيات في العرض المسرحي وفق المقاربة المفاهيمية لجدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي أسهم بشكل فاعل في تجسيد طبيعة الصراع الداخلي، وعبر عن انفصال الذات الإنسانية كوجود مادي عن الجوهري. كما أسهمت جدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي في أداء الممثل بخلق صورة مسرحية متعددة المستويات في آن واحد. وإن جدلية الواقعي والافتراضي عملت على التعبير عن الصورة المضمرة في باطن الشخصية مما خلق نسقاً أدائياً متحولا ومركبا.

كلمات مفتاحية: جدلية، الواقعي والافتراضي، الممثل المسرحي

The dialectic of the real and the virtual in the theatrical actor's performance: A dialectical approach to the play *Ya Rab* (*Oh Lord*), directed by Mustafa Sattar Al-Rikabi

Russil Kadim Oda, Department of theatrical Arts, College of Fine Arts, University of Baghdad. russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Homam Abduljabar Turki, Department of theatrical Arts, College of Fine Arts, University of Baghdad

Abstract

The emergence of digital technologies in the second half of the 20th century was accompanied by the rise of numerous philosophical propositions that examined social and human existence as a new stage that introduced a cognitive rupture and generated new concepts concerning humanity and its various practices. Among the most significant of these concepts is the notion of the virtual and its comparison with reality. Given that theater art in general, and acting performance in particular, are practical human activities grounded in human experience, the study of the dialectic between the real and the virtual in theatrical performance has gained research significance. Consequently, the researchers embarked on this study, which includes an introduction outlining the research problem and its necessity, as well as the research's objectives and significance.

The first section of the study addresses the theoretical foundation, exploring the concept of the "Dialectic of the Real and the Virtual" in

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

light of philosophical propositions. The second section discusses "Acting as a Substitution and Transformation between Reality and the Virtual" through the lens of theatrical applications. The third section examines the "Dialectic of Meaning Formation between the Actor and the Theatrical Space." In the "Research Procedures" section, the study analyzes the selected research sample, which is the Iraqi theatrical performance *Ya Rab* (*Oh Lord*), using the descriptive-analytical method.

Among the most significant conclusions are the following: the use of multimedia in theatrical performances, according to the conceptual approach to the dialectic exchange between the real and the virtual, has effectively contributed to embodying the nature of the internal conflict and expressing the separation of the human self as a material existence from its essence. Additionally, the dialectic exchange between the real and the virtual in the actor's performance helped create a multi-layered theatrical image simultaneously. Furthermore, the dialectic of the real and the virtual has worked to express the latent image within the character, leading to a transformative and complex performance pattern.

Keywords: dialectics, the real and the virtual, theatrical actor

المقدمة:

انطلاقاً من حقيقة الوجود الحاضرة في الوقت الراهن، وما حققته من فضاءات جديدة للاتصال والتواصل، حيث الحضور الإعلامي بتقنياته الرقمية المتطورة التي سبغت المجتمع وجعلته يعيش بين واقعين؛ الواقع الحياتي المادي اليومي، وهو ما أسماه البحث بـ(الواقعي)، وواقع الفضاء الرقمي الجديد بمدياته كافة، والذي يمثل (الافتراضي). برزت جدلية ملحة تناولتها الدراسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية على حد سواء، محاولةً أن تفك الاشتباك الحاصل في فهم العلاقة المنجزة بين الواقعي والافتراضي، وقدمت تعريفات مفاهيمية لطبيعة كل من المصطلحين بناءً على فرضيات عدة.

وعلى المستوى الآخر، حضرت هذه الجدلية في العرض المسرحي، وفتحت الباب على معالجات فنية متنوعة خصت العرض عامة وأداء الممثل خاصة، لكنها لم تقدم منهجاً واضحاً يعمل وفقاً للاستعارات البلاغية للواقعي من خلال الافتراضي، والعكس صحيح، مما فرض وجود تداخل في استعمال المصطلح على المستويين النظري والتطبيقي، لذا إن الحاجة التي دفعت الباحث إلى إجراء هذا البحث هي السعي إلى معرفة الافتراضي والواقعي، بوصفهما ركيزتين أساسيتين تبنى عليهما الفرضية الفنية منذ وجودها حتى هذه اللحظة، وإن الخلط المفاهيمي ولّد قصورا في الاستعمال الفني، وإن المسرح العراقي لم يكن بعيدا عن هذا الاستعمال، خاصة في العروض التي اعتمدت على التقنيات الرقمية في تشكيل فضاء العرض.

في ضوء ذلك، إن المقاربة الاصطلاحية لمفهومي الواقعي والافتراضي، حققت جدلية متبادلة مع أداء الممثل المسرحي، ويتبيّن من خلالها المشكلة التي يتمحور حولها هذا البحث، وعليه؛ يسأل الباحثان ابتداءً: هل يمثل الافتراضي امتدادا طبيعياً للواقعي؟ بمعنى هل إن وجود الافتراضي يحتم وجود الواقعي؟ أم أن الافتراضي بنية فوقية توجد دون الحاجة لأن ترتبط بالواقعي؟ وهل يعني ذلك أن الافتراضي هو الخيالي نفسه أو الوهم، وأن الواقعي هو الحقيقة؟ أم إنهما طريقتا وجود مختلفتان؟ وإذا كانتا طريقتين للوجود، فهل يؤثر وجود إحداهما على وجود الأخرى؟

تأسيساً على ما تقدم يمكن أن تتلخص مشكلة البحث بالاستفهام الآتي: كيف أثرت طبيعة العلاقة الجدلية المنجزة بين الواقعي والافتراضي في أداء ممثل مسرحية (يا رب) لمصطفى ستار الركابي؟ وكيف تشكل المعنى من خلال جدلية التشكيل الفني للفضاء المسرحي وأداء الممثل؟

وتكمن أهمية هذا البحث بتسليط الضوء على دراسة تشكل الأداء المسرحي في ضوء جدلية الواقعي والافتراضي، فضلا عن إفادة الباحثين والمختصين في الشأن المسرحي بالمعلومات التي تعينهم على فهم

اشتراطات وجود الواقعي والافتراضي، وتوظيف جدليتهما المتبادلة في العرض المسرحي بشكل عام، وأثرها في أداء الممثل على وجه الخصوص.

ويهدف البحث إلى التعرف على طبيعة العلاقة المنجزة بين الواقعي والافتراضي وجدليتها الفاعلة في أداء ممثل مسرحية (يا رب). أما حدود البحث فانحصرت في أداء الممثل في العروض المسرحية التي قدمت في العراق عام 2016.

تحديد المصطلحات

الجدلية، (Dialectic): و(الجدل) "لفظه الإفرنجي مشتق من الفعل اليوناني (dialegesthai) ومعناه يجادل. واللفظ العربي يعني الخصام أو اللجاجة. واصطلاحا: الديالكتيك هو فن البرهان، ومبدعه (زينون الايلي). وعند سقراط هو فن الحوار بمرحلتيه التهكم والتوليد بحثا عن تعريفات للمعاني الأخلاقية" ويعرفه (هيجل) على أنه "المنهج الذي شأنه أن يتأدى من قضية تفرز نقيضها ثم تأتلف مع هذا النقيضين. ويتكرر هذا التطور الثلاثي ابتداء من أول وأبسط المعاني وهو الوجود. عند ماركس الجدل هو قانون الفكر وقانون الواقع في آن واحد. فالعلاقة بين الإنسان والطبيعة وبينه وبين الآخرين في إطار التاريخ إنما تخضع لعمليات جدلية (Murad, 1998).

الواقعي (Reality): يعرف الواقع على أنه "ما حدث ووجد بالفعل... والواقعي هو المنسوب إلى الواقع، ويرادفه الوجودي، والحقيقي، والفعلي" (Murad, 1998). ويمكن تعريف **الواقعي** إجرائيا بأنه: كل ما يحدث بالفعل، فهو الحقيقي الذي يوصف بصورة مؤكدة ويمكن إدراكه عن طريق المحسوسات.

الافتراضي (Virtuality): "كلمة افتراضي (virtuel) بالفرنسية مشتقة من كلمة (vietualis) من اللغة اللاتينية للعصور الوسطى، وهي بدورها مشتقة من (virtus) أي القوة أو القدرة. ويطلق تعبير الافتراضي في الفلسفة المدرسية على الشيء الموجود بشكل كامن، لا على الشيء الموجود بالفعل، ويميل الافتراضي إلى أن يصبح فعليا من دون المرور، مع ذلك، بالتجسيد الفعلي أو الشكلي. فالشجرة موجودة افتراضيا في البذرة. ولا يتعارض الافتراضي من الناحية الفلسفية الدقيقة مع الحقيقي، لكنه يتعارض مع الفعلي: ما الافتراضية والفعلية إلا مجرد طريقتي وجود مختلفتين" (Pierre, 2018)

التأسيس النظري:

المبحث الأول: جدلية الواقعي والافتراضي

بعد صعود الرقميات وتغير البنى الإدراكية للمجتمع، تغيرت بالضرورة معطيات فهمنا للواقع، بمستوياته كافة، وبعد أن أصبحت العلاقة بين الإنسان والتقانة الرقمية الجديدة علاقة تماهٍ وانصهار -إن صح توصيفها- بمعنى أنها علاقة تأثير وتأثر، "يمكن القول: إننا غيرنا العالم؛ لا بالمعنى السوسيولوجي لتغيير البنى الاجتماعية (وهو مع ذلك صحيح)، ولكن بالمعنى الفلسفي من حيث تغييرنا البنى الإدراكية (بمعنى البنى التقنية المتعالية)... لم نعد حاضرين أمام الأشياء والكائنات من الآن فصاعدا، إلا كما تظهر لنا من خلال الأجهزة الرقمية وما حولها" (Stefan, 2018)، وهذا بطبيعة الحال، ما أسهم بابتكار طريقة جديدة لوجود الإنسان، في فضاء افتراضي يتمثل بعوالم التقانات الرقمية، ولعل ذلك ما فتح الباب على دراسة أبعاد هذا الفضاء (الوجودي) الجديد، وخاصة بعد أن ارتبط مفهومه بما هو ليس حقيقياً أو وهمياً أو خيالياً، رافق ذلك ظهور مخاوف كثيرة، عبرت في مجملها عن إزاحة الواقع، وإحلال واقع جديد هو الواقع الافتراضي (virtual reality)، فعندما "يتحول إنسان أو مجتمع أو عمل ما أو معلومة إلى كيان افتراضي فإنهم يتموضعون (خارج الهُنا) ويصبحون بلا مكان محدد، ويصيبهم نوع من الانفصال عن الحيز الفيزيائي أو الجغرافي العادي ومن زمانية الساعة والتقويم. هم ليسوا مستقلين تماما عن الزمكان المرجعي هنا أيضا، ذلك أن عليهم أن يرتبطوا دوما بركائز فيزيائية ويتفعلوا (الوجود بالفعل) هنا أو هناك، الآن أو لاحقا" (Pierre, 2018)، وهذا لا يعني أن التحول إلى الافتراضي بالضرورة هو فقدان لصلة الارتباط بالواقع، ولا

يلغي وجود الواقع نفسه، على اعتبار أن الإنسان والمجتمع على حد سواء، يسعون دائما إلى بناء علاقات بين الافتراضي والواقعي، وهذا ما أكده (هيدغر) الذي يرى "أن التكنولوجيا الحديثة هي تحقيق الميتافيزيقا الغربية، التي يصفها بأنها ميتافيزيقا الوجود، وأن تجربة العالم الحديث إنما هي تجربة انسحاب العالم في مواجهته وهيمنته على الكائنات، ومع ذلك، فإن البشر يتأثرون بهذا الانسحاب في لحظات القلق والملل، وهنا يكمن الطريق في إمكانية العودة إلى الوجود. ولذلك فإن الواقعية في ما بعد الحداثة هي نتيجة للتوسط التكنولوجي، حيث إن ما يمر في الواقع هو عبارة عن شبكة من الصور والعلامات دون مرجع خارجي" (duaa, 2018).

رافق ظهور العالم الرقمي وبروز مفهوم الافتراضي مخاوف كبيرة، تتعلق بإزاحة الواقع وإحلال الافتراض بوصفه بنية جديدة لا علاقة لها بالواقع، ولا تمتلك أية مرجعية أو أصل أو جذر، وهذا ما ولد فرضية تحيل الإنسان والمجتمع إلى وجود وهمي؛ وجود يصبحون فيه بلا مكان وزمان محددين (خارج الهنا والآن)، على اعتبار أن المكان والزمان هما ركيزتا الارتباط بالواقع، وهما بذلك عنصران أساسيان للوجود الواقعي. فضلا عن أن علاقة الإنسان بالواقع من جانب، والافتراض من جانب آخر، فرضت بنية إدراكية جديدة، غيرت أبعاد المجتمع وعملت على بناء وعي جديد تشتبك فيه الرقميات والوقائع، لتنتج واقعا جديدا يمثل في جوهره وجودا متداخلا بين الواقعي والافتراضي، بناءً على ذلك، إن جدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي، هي أن الافتراضي يحيل للواقعي كما يحيل الواقعي للافتراضي، وهذا ما سيعمل على تتبعه الباحث في المبحث الثاني من خلال مقاربات (فكرية-فنية) لجدلية الواقعي والافتراضي في أداء الممثل المسرحي.

المبحث الثاني: التمثيل إبدال وتحول بين الواقعي والافتراضي

جدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي في تشكل خطاب الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، هل يمكن عدّها ضرورة؟ خاصة أن المجتمعات تعيش في زمن عظمت فيه التكنولوجيا وأصبحت الرقميات جزءا من بنية المجتمع الإدراكية، وصارت الماكنة الإعلامية (بوصفها عملية رقمية) واحدة من المهيمنات التي لا يمكن الاستغناء عنها، لأسباب عدة، أهمها ما يتعلق بوجودي أمام الآخر والاحتماء منه من جانب، وكسب الاعتراف من خلال التأكيد على أدق تفاصيل هويتي وإظهارها بصورة أقوى من جانب آخر. أم أن هيمنة الافتراضي على الواقعي يمثل في حقيقته تهميشا لوجود الإنسان في العرض المسرحي؟ نتيجة لغواية التقانات الرقمية، ودورها الفاعل في توسعة آفاق الخيال، والانفتاح على خيارات جديدة لا يمكن تحقيقها واقعيا.

يحقق التبادل بين الواقعي والافتراضي بالضرورة اشتراك زمنين ومكانين مختلفين في زمن ومكان فني واحد، هو زمن العرض المسرحي، وإن الفرضية في التبادل تحيل إلى نتيجة؛ فمثلا، الفرضية: هي أن الإنسان في هذا العرض هو إنسان القرن الثالث عشر، فأن مكانه هو بالضرورة ينسجم مع القرن الثالث عشر، ولنفترض أنه في إحدى مدن المملكة المتحدة آنذاك. لكن واقع العرض هو الآن والهنا. إن هذه الفرضية وبشكل بدهي، وفقاً لفرضية العرض الفنية تحقق نتيجة أن إنسان اليوم هو نفسه إنسان القرن الثالث عشر في تلك المدينة، والمجتمع هو نفسه أيضا، لكن؛ لا يمكن عدّ المجتمع بالافتراض هو نفسه في الواقع، بمعنى أن أصل كل زمان ومكان يحتفظ بنفسه. ومن جانب آخر، في علم الرياضيات نقول؛ إن كل مستقيمين متقابلين في متساوي الأضلاع متساويان ومتوازيان، لكن لكل واحد منهما سماته الخاصة، وكذا هو الحال بالنسبة للفرضية الفنية، فهي تلجأ للافتراض لخلق مقاربة تستدعي زمانا ومكانا آخر، قد يكون ماضيا أو مستقبلا، أو زمنا خياليا، وجميعها تحيل إلى اللقاء بالواقعي. فالوظيفة الحتمية التي يمكن التسليم لها، هي أن جدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي تعمل على خلق تصوير فني يحمل سمات التكثيف والاختزال، ويحقق البلاغة كما هو الحال في الصورة الشعرية.

وعليه؛ من الذي يسأل.. ومن ذلك الذي يجيبه؟ أيمكن أن يكون التحول إلى الافتراضي هو سؤال أم هو إجابة؟ وهل يشكل ذلك خللاً بنيويا ودلاليا في خطاب الأداء التمثيلي (Allawi & R, 2022)؟ تأسيساً على هذه الأسئلة، يسعى الباحث لخلق مقاربة لعملية التحول من الافتراضي إلى الواقعي، ومن الواقعي إلى

الافتراضي، مع فلسفة الأداء التمثيلي، لتبيّان أثر عملية التحول في تشكل المعنى ضمن الفضاء الفني للعرض، والمعنى الإنساني للخطاب المسرحي.

تأسيساً على الافتراضات التي تنص على أن التمثيل بوصفه حاجة بدائية دفعت الإنسان إلى خلق التوازن مع الطبيعة، وفقا لممارساته العملية، وحاجاته الروحية، يمكن أن نقول إن التمثيل هو الفعل الإنساني الواجب الذي لا بد من فعله، فهو الحاجة التي تدفع الإنسان إلى البقاء في الطبيعة والتفاعل مع موجوداتها، فهو الوجود الذي يحكم بعلل سببية ومنطقية، تربط أفعال الإنسان ربطا محكما، وتدفعه إلى التحول إلى الآخر، والتمثيل هنا؛ لم يكن بفعل الاتفاق أو الصدفة، بل إنه ناتج عن حاجات الإنسان المشروطة بظواهر الطبيعة، بمعنى أن الفعل التمثيلي ينشأ عن طبيعتنا الإنسانية -الاجتماعية، بعد أن تعد له البيئة (Kadim, 2016).

استندت المحاكاة الدرامية وبشكل مباشر على الفعل الدرامي لا الشخصية "حيث نادى أرسطو بأن الفعل الدرامي -لا الشخصية- هو الأساس الجوهري للدراما، وأن الشخصية تأتي كعامل مساعد للفعل، في حين إن الشخصية عند أرسطو تعد عاملا مساعدا للفعل، ولكن تصوره للشخصية كان محدودا وجامدا، كما وأنه يقول أن الحياة هي الفعل، كذلك يصف الفعل بأنه المنطلق الأساس في خلق الصراع بين الإرادات المتعارضة" (Muhammad Reda, 1972) وإنما الفعل هو الواقع بحسب المقاربة الفلسفية، وانطلاقا من كون الدراما تتشكل عبر إرادات الأفعال المتعارضة؛ الأفعال التي تعمل المحاكاة على تجسيدها وتشكل القيمة الجوهرية في إبانتها، فهي بذلك تمثل المرحلة الوسطى ما بين الفعل الواقع والفعل الإبداعي، وهذا الأخير إنما يشير إلى الوجود بالقوة كما هو الافتراضي بالضبط، لتمثل المحاكاة التمثيلية المرحلة التي تتوسط الواقع بصورته الطبيعية (مادة - ظاهرة).

والتمثيل هنا، ليس المقصود به وهماً يحايث حقيقة الواقع، ولم يكن احتمالا في باطن الممكن، إنما هو واقعي بالفعل، ويعمل بصورة أصولية بوصفه نظاما للواقع، "الافتراضي يميل إلى تهجين ذاته بالنسبة إلى الواقع، وإلى تكوين ضرب من مركب واقعي- افتراضي، أي واقع جديد مركب. لا يوجد افتراضي خارج الواقع إنما هو مرتبط به، كي يجعل ممكنا ما هو بالقوة في الواقع، ويخرجه إلى الوجود. الافتراضي يتيح توليد الواقع" (Stefan, 2018)، وإنما هذه العملية الابداعية تخلق زمنا مركبا هو الزمن الفني -كما أشار الباحثان مسبقا- الذي يتداخل فيه ما هو واقعي بما هو افتراضي، ضمن حدود الابتكار والاكتشاف للشخصية الدرامية، نظراً لكون الفعل التمثيلي "يسعى بالضرورة إلى الخلق، أو إعادة الخلق، أي إلى إعطاء شكل ما للمادة. لكن المادة بالنسبة إلى الفعل التمثيلي هي الإنسان الممثل نفسه؛ وبالتالي فهو لا يذهب إلى حد التحويل المادي الفعلي، وإن كان يتظاهر بذلك" (Stefan, 2018).

بذلك، يتضح أن الأداء التمثيلي يعتمد على إعادة الخلق والتعبير والابتكار، وهذا يتقاطع مع ما هو تقليد أو انعكاس. بمعنى أننا حتى لو أردنا أن نجسد شخصية لها حدودها الطبيعية المعروفة على نمط واقعي، فإننا نعمل على اعتماد المحاكاة كوسيلة أو تقنية للتحول من المجرد إلى المجسد، ذلك يرجع بدهياً إلى أن الممثل بأبعاده الطبيعية يختلف تماما عن الشخصية المراد تمثيلها (Oda, 2020)، فهو يلجأ إلى محاكاة الشخصية وفق ضرورات الفرضية الفنية بمستوياتها كافة، وعليه؛ يمكن القول إن المحاكاة الفنية التمثيلية تقترن بالواقع، بوصفها صورة فائقة تحتفظ بأصلها، ولا تنفي أي مرجعيات تخص الواقع، فهي ليست اصطناعا كما في المفهوم البودرياري، بل إنها صورة فنية تبتكر طريقة جديدة لوجود الإنسان، عبر إثارة جدلية بين ما هو ممكن (كامن في الواقع) منشود، وبين ما هو واقع (ظاهر في الواقع وفعلي) منبوذ، وهي بهذه الحالة (صورة المحاكاة التمثيلية) لم تكن أبداً صورة مزيفة، أو موشوهة عن الواقع (الأصل)، بل إنها صورة تسعى لإعادة إنتاج الواقع بما يتلاءم مع الوجود الإنساني الراهن.

المبحث الثالث: جدلية تشكل المعنى بين الممثل والفضاء المسرحي

أولا: جدلية تشكل المعنى بين الممثل والإضاءة

يميز الباحثون بين وظيفتين للإضاءة المسرحية؛ وظيفة عملية للاستعمال، وأخرى جمالية. الوظيفة الأولى، إضاءة مكان العرض والممثلين، وكل ما يقع داخل المكان أو الفضاء المسرحي، بما يحقق الرؤية (المشاهدة)، أما الوظيفة الثانية، فتعبر عن الخيالي أو المجازي، لتدخل في بنية الأحداث، والشخصيات معلقة أو موضحة أو مشيرة إلى دواخل تلك الشخصيات، وما تنطوي عليه من حزن أو فرح أو خوف أو رغبة أو قلق أو تحول، فهي بذلك إنما ترسم ملامح مغايرة للشخصية، تساعد بشكل مرئي على إيضاح صراع الشخصية الداخلي ونواياها المضمرة (Alhasab, 2015). فضلا عن مساهمتها في الجو العام للمسرحية وتوجيه عاطفة التلقي إلى منطقة معينة، فهي تستطيع أن تذهب بخيال المتلقي بعيداً عن أمكنة الأحداث.

تعد رؤية (أدولف آبيا) في كون الفضاء المسرحي هو انعكاس لفعل الممثل وتعبير عن دوافع الشخصية الداخلية، وإن "الضوء والموسيقى وحدهما يستطيعان التعبير عن الطبيعة الباطنية لكل المظاهر... بينما يقدم الممثل الإعداد المسرحي للضوء" (Bentley, 1975). فهو الدافع الأول الذي دعا (آبيا) إلى التفكير بفضاء ينسجم مع تطلعاته في تحقيق ذلك، لكنه وجد أن العائق الأول هو ذلك الانفصال بين الممثل ذي الأبعاد الثلاثة والمنظر المسرحي ذي البعدين -أي المرسوم- وحيث اعتقد بأن الممثل هو الوسيط بين الدراما والمتفرج، وأن الإيهام المنظري لا يتم إلا بحضور الممثل الحي، لذلك ابتغى أن يخلق التجانس بين جميع العناصر مع الممثل. وهذا ما جعل (آبيا) يدرك أن العنصر الذي يفتقد إليه المسرح لخلق الانسجام والإحساس بجماليات الإيهام هو قابلية (التجريد). أي القدرة على صنع بيئة (افتراضية أو واقعية) لا تعتمد في أداء وظيفتها وإمكانية تحققها من خلال مقاربتها للواقع، وعلى مستويين، مستوى المنظر المسرحي المرئي، ومستوى التخيل من خلال الإيحاء الذي يتخطى حدود الواقع، باتجاه بوابة التعبير الروحي العميق للعاطفة الإنسانية ومنطلقاتها في تأسيس معنى يعيد صناعة الحياة بصورتها الأسمى (Judy, 2012).

في حين تُعد تجربة (جوردن كريج) مع الممثل، الذي كان يكره الفردية بالتمثيل وكان يطلب من الممثل أن يكون نغمة مؤلفة من جميع النغمات المسرحية الأخرى من ممثلين ومناظر مسرحية وإضاءة، وعندما عجز عن العثور على مثل هذا الممثل تمنى أن يختفي الممثلون وأن تحل محلهم الدمى والعرائس والماريونيت، كما وإن إدانة (جوردن كريج) للواقعية كنقيض للفن تحمل معها الإلغاء الكامل للممثل الواقعي حيث يقول: إن السوبر ماريونيت هو الممثل زائد النار ناقص الأنانية، نار الآلهة والشياطين بدون دخان وبخار الفناء (Youssef, 2001). وعليه؛ فإن الفن المسرحي عند (كريج) ليس التمثيل ولا المسرحية وليس المنظر ولا الرقص بل يحتوي على جميع العناصر التي يشكلها الفعل الذي هو روح التمثيل، والكلمات التي هي جسد المسرحية، والخط واللون وهما قلب المنظر، والإيقاع الذي هو روح التمثيل، فهو يرفض إعطاء كهنوتية لأي عنصر من هذه العناصر على حساب الآخر، فهو يرى أن الجمال المثالي لا يمكن التعبير عنه مباشرة بل يمكن الكشف عنه بالافتراض والرمز الذي سماه (العلامة المرئية للفكرة) وبناءً على ذلك، فهو قد رفض واقعية الحياة اليومية والدقة التاريخية. في ضوء ذلك، يتضح أن لغة (كريج) بخطوطها وألوانها المتشكلة في فضاء العرض تعمل على إبانة الفكرة عبر نظم علاقات سمع بصرية، لغة تتشكل وفق إقامة مجموعة من العلاقات المتناغمة والمنسجمة بدقة، وما الممثل إلا جزء من تلك المنظومة، وذرة من ذرات فضائه الشعري المضاء.

بناءً على ما تقدم، يمكن القول إن رفض (آبيا وكريج) للاتجاه الواقعي ونقده، قد نبع من اتجاه الفلسفة الغربية إلى التجريد، بمعنى انفصام الصلة بين الموضوع وصورته، أو بين الموضوع والانطباع الذي يخلقه، وإن هذا الميل إلى تفتيت الصورة وتجزئتها تعكس رغبة الفنان في التمرد على واقعه، ورفض الدور الذي تقوم به المؤسسات الاجتماعية والسياسية. تأسيسا على ذلك، حاول الاستعاضة عن فكرة مضاهاة الواقع في

المسرح، بفكرة تحقيق حالة شعرية على خشبة المسرح من خلال بناء صورة تركيبية للعرض المسرحي تنهض على إعلاء الجوانب المرئية في العرض المسرحي، بصورة قادرة على إنتاج طاقة شاعرية من الحركة والتشكيل والموسيقى، إذ إن هذه الطاقة الشعرية لديهما ترتكز إلى مزج عناصر التمثيل والتشكيل والضوء والموسيقى في نسيج مترابط، وإظهار الطاقة الشعرية الكامنة فيها (Abu Douma M. , 2005).

ثانياً: جدلية تشكل المعنى بين الممثل والشاشة

لعل سبب كون التكنولوجيا بشكل عام والوسائط المتعددة بشكل خاص من الخصائص المهيمنة في العرض المسرحي المعاصر يرجع إلى "انفتاح المسرح على باقي فنون المدينة قد بدأ منذ الإغريق القدامى؛ ولكن انتشار الوسائطية كخاصية مهيمنة يعده كثيرون من سمات مسرح (ما بعد الطليعة)... وهذا ما دفع عددا من المتتبعين إلى الحديث عن (منعطف وسائطي في المسرح)، حيث تواتر الاشتغال بالتقنيات الرقمية في الفرجة المسرحية" (Amin, Theater and media, 2012). نظراً للتطور الهائل الذي أحدثته الثورة التكنولوجية على مستويات الشكل في الحياة الاجتماعية، إلا أن توظيف الشاشة ودورها في تشكل المشهد المسرحي، تعد من الاستخدامات الحديثة التي أطرت الممثل بواقع افتراضي يتشكل وفق معطيات محددة تتعلق بجوانب عدة، أهمها الممثل الذي يتحرك في فضائها المتشكل بصرياً، وأن الاهتمام المتزايد بالوسائطية، وبضمنها الشاشة في المسرح المعاصر، يرجع إلى كون المسرح -منذ وجوده- يسعى لكل مقترح فني جمالي يتعامل مع معطيات الواقع، ومن ثم فإن المسرح يعد: "وسيطا موسعا يعرض وسائط أخرى. إنه يتمتع بقابلية استيعاب الوسائط الأخرى والتفاعل معها. وتتمظهر الوسائطية داخل الفرجة المسرحية من خلال مستويين: المستوى الأول يتجلى في كيفية الأداء داخل فضاء فرجوي؛ مما يبرز، أيضا، بثاً مباشراً لحركة الأخير. أما المستوى الثاني للوسائطية، فإنه يعنى بجماع التعقيدات التي تطرحها بعض الأعمال مثل فرجات ربورت لوباج التي تعتمد شاشات متعددة تبث فيها صورة مسجلة قبلاً وأخرى مباشرة" (Amin, Theater and media, 2012).

برز العديد من المخرجين الذين تعاملوا مع الوسائطية الجديدة واستخدموا شاشة العرض، في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ نرى أن (أرفين بيسكاتور) "قد وازن بين دور الممثل ودور التشكيل في الأهمية الدرامية، وتنوعت الوسائل الميكانيكية والحيل المسرحية وحيل الإضاءة وصور الفانوس السحري واستخدام السينما" (Taryam, 2009)، فالتقنيات الوسائطية الحديثة التي شغلها (بسكاتور) في مسرحه أسهمت فاعليتها في إبانة أفكار العرض، مع الاحتفاظ بدور الممثل وفاعليته في عملية التواصل، إذ إن السبب الذي دعا (بسكاتور) إلى استخدام شاشة العرض هو "قدرة الفيلم على وضع الحدث الحي في مواجهة السياق الاجتماعي والسياسي الذي شكله. ويشير أيضا إلى أن استخدام الفيلم يسهم في إيجاد مسرح في شكل معاصر ذي إيقاع متزايد يخلقه الفصل الديناميكي بين المشاهد الحية والسلاسل المصورة التي تعكس الإيقاع الأكبر للمجتمع التكنولوجي... وأثر الميديا في الإدراك اليومي بشكل متكرر" (Jaiskam, 2010). فهي محاولة لخلق شحنات جدلية تفرضها سياق الفكرة المطروحة في العرض المسرحي البسكاتوري، ويتفق مع خلق الوحدات المشهدية المنفصلة عبر خلق مواقع متعددة للحدث، فهو يريد من خلال استخدام الفيديو كخلفية للممثل أن يعكس إيقاع المجتمع الرتيب ورداءة الوضع، عبر مقارنتها مع الممثل الحقيقي المتحرك في فضاء العرض. ساعياً لخلق صورة جدلية بين ما هو كائن (يشير له بالوسيطة الفيديوية بواسطة الشاشة) وما يجب أن يكون ويشير له بالممثل الحقيقي بوجوده المادي العياني.

كما إن (جوزيف سوفوبودا) قد وظف الشاشات الوسائطية في عروضه المسرحية، مستخدماً "الشاشات متباينة الأشكال والأحجام على أسطح مختلفة، حتى يتمكن من عرض أنواع عديدة ومختلفة من المواد المشهدية، لذلك هو يقدم في الفيلم إحساساً مضاعفاً بسياق الدراما ووضعه جنبا إلى جنب مع مشاهد إضافية من الحدث المعروض على خشبة المسرح... وكان الغرض من استخدامه للفيلم هو كشف التجربة الذاتية للشخصيات، من خلال مشاهد تفسيرية -فلاش باك- أو الأحلام لتقريب المتفرج، وهو بذلك طور

التفاعل بين الممثلين على خشبة المسرح والشخصيات في عالم الفيلم" (Al-Shammari, 2017) محاولاً صنع لغة مشهدية بإيقاع بصري يعتمد على توزع بؤر النظر، وتشتت البؤرة المركزية للمشهد المسرحي، عبر فضاءات افتراضية تشكلها الوسيطة الفيديوية، كما إنه يعمل على تداخل ما هو افتراضي بما هو حقيقي، وكأنه يريد أن يمزج الحلم بالواقع، تمثل ذلك بتداخل حركة الممثل مع الصور الموجودة في الشاشات وعلى تعددها.

وتتلخص تجربة فرقة (لافيورا دل باوس) مع الوسائطية الحديثة من خلال عرض (.M.T.M)، إذ يقول (ميكي أسبوما) وهو أحد مؤسسي الفرقة، "أتاحت لنا .M.T.M أن نصنع من الفيديو عنصراً أساسياً، فثيمتها الأساسية تدور حول الكذب والحقيقة. ما تظهره الشاشة لا يتوافق دائماً مع ما يدور بشكل مباشر، فالشاشة دامية بعنف، ولكن تظل أرضية الفضاء المسرحي نظيفة... أردنا أن نتحدث عن الافتراضية، وعن صعوبة معرفة -في هذا العالم الذي نعيش فيه، وهذا العصر المليء بالاتصالات المجنونة- ما هو حقيقي وما هو كاذب" (Espoma, 2010). وهذا ما وضع المخرج في دائرة التساؤل الكبير، هو كيف نعبر عن الحقيقة على خشبة المسرح بشيء متخيل (الوسائط الحديثة)؟ وكيف تتشكل الصورة في عرض الوسائط من دون أدنى تهميش للممثل الإنسان ووجوده الحقيقي، إذ يجيب (اسبوما) على ذلك، بقوله: في عرض (.M.T.M) لا يخضع الممثل للصور. فالصور تعتبر ممثلاً ضمن الممثلين، وإحدى قواعد الجماعة هي أنه لا عنصر يعلو على العناصر الأخرى، كل شي يتداخل دون أدنى تدريج أو فضيلة، فالصورة الوسائطية في هذا العرض كان مثلها كمثل الممثل، كانت تشارك في السيناريو وترتبط بالحكاية.

وتجدر الإشارة إلى أن استخدام الشاشة في العرض المسرحي، ليس من أجل عرض الصور والفيديو فحسب، بل هنالك العديد من العروض المسرحية، خاصة التسجيلية، اتجهت لعرض وسائط مقروءة كالوثائق والجمل والفقرات التي تكون ضمن الحوار الدرامي أو خارجه، وكان الغرض الرئيس هو ترجمة منطوق العرض أو كتابة منطوق العرض أو للتفسير والتوضيح، وإن الغرض الأخير هو أهمها، والذي يقدم العرض فيها بعض الفقرات التي تشرح للجمهور بعض التفاصيل المتعلقة ببيئة العرض، وهذه إنما تحيل المتلقي والممثل على حد سواء إلى الافتراض.

ثالثاً: جدلية تشكل المعنى بين الممثل والوسيط السمعي

إن الصوتيات بما تشتمل عليه من موسيقى ومؤثرات صوتية، تسجيلية كانت أو حيّة، تلعب دوراً هاماً في تحديد فرضيات عدة؛ كالزمن والمكان وطابع الشخصيات المسرحية، أو يكون المؤثر الصوتي بديلاً مستعاراً يشير إلى موقع الدور من الشخصية نفسها، فالرعد والبرق وعصف الريح يصورون مدى رفض الطبيعة لضياع عقل (الملك لير) في مشهد العاصفة، على اعتبار أن (لير) هو ظل الله في الأرض، وأن أي اختلال له هو اختلال لنظام الطبيعة. في ضوء ذلك، إن المسرح منذ وجوده الأول كان يعمل على توفير الأجهزة والأدوات المناسبة التي تساعد على تحقيق ما يحتاجه العرض من موسيقى أو مؤثرات صوتية (Ghalib, 2006).

ما يهمنا هنا؛ هو كيف عملت جدلية التبادل بين الوسيط المسموع والممثل؟ ويمكن أن نتلمس ذلك بشكل واضح من خلال تجربة (روبرت ويلسون)، الذي يفترض خطاباً جديداً، يعمل وفق جدلية ما بين الداخلي والخارجي، أي إنه يعتمد على أن الإنسان يسجل أحاسيسه على مستويين: شاشة خارجية، وشاشة داخلية؛ أما الشاشة الخارجية فتسجل الأشياء التي يتم إدراكها شعورياً، في حين تسجل الشاشة الداخلية الأحلام والذكريات، وهذا إنما يعطي انطباعا للجمهور بأنه قد رأى أو سمع ما ليس موجوداً في الحقيقة، معتمداً في ذلك على استخدام التقانات الصوتية المتقطعة، وشرائط التسجيل المتعددة التي تدور معا، والتي تجعل لعروضه شكل سلاسل من الصور والأنشطة الفردية التي لا تحيل المتلقي إلى العالم الواقعي، وهو بالضرورة واقعاً إما أن يكون أكثر قسوة من الواقع، أو واقعاً منشودا، والأمر بطبيعة الحال، متروك للمتلقي،

كي يستخلص معنى مما رآه، ثم يقرر ما إذا كان هذا نظاما أو فوضى، له شكل أو بلا شكل، إن كان هذا كله شيئاً يهمه (Ross-Evans, 2002).

كما استخدم (ويلسون) الكولاج بين النصوص الدرامية بوصفها نغمات سمعية تمتزج بالتعبير البصري ولا تخلق معه علاقة تقليدية، فهو يحاول أن ينحو بتجربة العرض المسرحي إلى التجريد الموسيقي، بمعنى أنه لا يستخدم الموسيقى كخلفية مصاحبة لما يحدث على الخشبة، ولكنه ينظر إليها بوصفها ممثلاً متمكناً تنحصر مهمته في نقل رسالة عاطفية للمتفرج تستطيع أن تحرك وجدانه تجاه ما يرى، وهذا إنما يظهر أن (ويلسون) ينظر إلى العرض المسرحي بوصفه مجموعة من العناصر، وكل عنصر منها في عزلة، وعلى المشاهد أن يجد المعنى في كل ما يراه. إذ إنه يرى أن مجموع الخبرات الحسية التي تلقاها المتفرج، بوصفها معان لتراكبية الصور، هي خبرات تعد نوعاً من السيكودراما التي يمكن أن تقود المتفرج لمعرفة ذاته معرفة حقيقية، وذلك عن طريق قدرة الصور المركبة والصيغ السمعية على التأثير في وجدان المتفرج والنفاذ إلى اللاوعي عن طريق الوعي ذاته (Abu Douma M. , 2005).

الدراسات السابقة

بعد البحث والاستقصاء عن دراسات مشابهة أو قريبة في مكتبات كليات الفنون الجميلة في العراق، ومكتبات الكليات الأخرى بوصفها علوماً مجاورة، فضلا عن البحث في مواقع الإنترنت والمواقع الخاصة بالبحوث العلمية القريبة من اختصاص هذا البحث المعنون (جدلية الواقعي والافتراضي في أداء الممثل المسرحي: مقاربة (ديالكتيكية) لمسرحية (يا رب) للمخرج مصطفى ستار الركابي)، لم يعثر الباحث على أية دراسة مشابهة أو قريبة من منطوق هذا البحث.

إجراءات البحث

عينة البحث

عرض مسرحية (يا رب) تأليف علي عبد النبي الزيدي، وإخراج مصطفى ستار الركابي، وتمثيل سهى سالم، وفلاح إبراهيم، وزمن الربيعي. عرضت عام 2016 في المسرح التجريبي- دائرة السينما والمسرح الوطني (بغداد).

منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في بنائه للإطار النظري وبالتالي سيعتمد عليه في تحليل عينة البحث.

وسيلة القياس

عمل الباحث على بناء وسيلة قياس للتحليل، مستعيناً بما أسفر عنه الإطار النظري، بعد تحويلها إلى مجموعة من المؤشرات، تسهم بتحليل عينته بالطريقة التي تعطي التحليل الموضوعية، وتخلق نوعاً من مستويات التحليل، فضلاً عن الوصول إلى نتائج شاملة تضع اليد على مشكلة وهدف البحث. وهي كالآتي:

1. صورة الإنسان بوصفها جدلية للواقعي والافتراضي: (الإنسان أمام ذاته -الإنسان أمام الآخر- صراع الإنسان مع الوجود -تبتكر طريقة لوجود الإنسان مع المتغيرات الاجتماعية).
2. الفعل التمثيلي بوصفه جدلية للواقعي والافتراضي: (تحول وإبدال مستمر: من الممكن الكامن إلى المادي الظاهر - من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل - من الفكرة إلى الصورة).
3. تمثل جدلية الواقعي والافتراضي بيئة جديدة لوجود الإنسان تحيل للالتقاء بالواقع: (إزاحة وإحلال - النتيجة والسبب - المكان واللامكان - الزمان واللازمان - الأنا - الآخر).
4. تتمثل جدلية الواقعي والافتراضي بوصفها فضاءً لعمل الممثل مع الإضاءة المسرحية: (التخييل - مغادرة الواقع - بيئة جديدة أكثر استقراراً - التجريد).

5. تتمثل جدلية الواقعي والافتراضي بوصفها فضاءً لعمل الممثل مع الشاشة الوسائطية: (المواجهة بين الممكن والفعلي، بين السبب والنتيجة، وبين الماضي والحاضر والمستقبل - تعرية الواقع والمجتمع - كشف بواطن الشخصيات - التكثيف والاختزال - التفسير والتوضيح).
6. تتمثل جدلية الواقعي والافتراضي بوصفها فضاءً لعمل الممثل مع الموسيقى والمؤثرات الصوتية: (صورة لإدراك واقع الشخصية - صورة لإدراك أخيلية الشخصية - صورة لقلق الإنسان من الوجود - صورة لإدراك انشطار الشخصية لأصوات متعددة - اختزال الأنا والآخر في زمكان واحد).

خطوات التحليل

عمد الباحث إلى إيجاد تسلسل ترتيبي لتنفيذ خطوات التحليل بغية اكتساب التحليل الصفة العلمية، مع إتاحة فرصة لتداخل الخطوات عند الضرورات التحليلية، بما يتفق مع متطلبات البحث ومنهجه، وهكذا تم تحديد الخطوات بالآتي:

1. تقصي الفكرة العامة للعرض المسرحي التي تمنح فسحة للإحاطة بجدلية الواقعي والافتراضي وفاعليتها في تشكل أداء الممثل المسرحي.
2. رصد معطيات الأداء التمثيلي المساهمة في الإحاطة بدور جدلية الواقعي والافتراضي في العرض المسرحي بشكل عام، وأداء الممثل على وجه الخصوص.
3. تطبيق جميع تمثلات التقانات الرقمية في أداء الممثل ودورها في تشكل جدلية الواقعي والافتراضي في مسرحية (يا رب).
4. رصد جدلية الواقعي والافتراضي التي ترد بصورة أكثر وضوحاً في الأداء المسرحي، ضمن تشكيلات الفضاء البصرية والسمعية.

تحليل العينة

فكرة العرض

تدور أحداث المسرحية حول أم ثكلى، فقدت أبناءها، كما هنّ الأمهات الأخريات في المدينة نفسها، وتشير أحداث العرض إلى أن هؤلاء النسوة قد نظمن احتجاجاً يطالب بإيقاف نزيف الدم والقتل الذي فتك بهن وثكلهن بأبنائهن، فلجأن إلى التظاهر أمام الله، ووكلنَ أما واحدة تمثلهن أمامه، بعد أن عجزن عن مطالبة عباده، مطالبات بوقف القتل وإلا لن يقمن الصلاة ولا الصوم بعد انقضاء المهلة، التي تمثلت بـ(24 ساعة). وعندما تذهب الأم للوادي المقدس (طوى)، وبعد مناجاة طويلة للإله، يظهر النبي (موسى) ممثلاً عن الله للتفاوض مع الأم، لكنه يظهر نبيا بلا معجزات، فعصاه تحولت إلى امرأة تقوم على مأكله ومشربه ودوائه بعد أن أصبح كهلاً ضعيفاً -بناءً على توصيف العرض- وبعد حواريات مطولة مع الأم، ودعوتها إلى العزوف عن قرارها، ودعوة الأم للنبي موسى أن يقدم معجزاته ويشطر الأرض إلى نفصين، نصف للقتلة والآخر للطيبين، كما فعلت عصاه في البحر، يقول إن هذه العصا لا تعمل إلا بأمر الله، وإن الله يختبر عباده الصالحين، فاصبروا كما صبر النبي (أيوب)، وتصدوا للشدائد كما تصدى النبي (يونس) والنبي (يوسف)، لكنها لم تتراجع عن قرارها وظلت متمسكة بمطلبها حتى أظهر العرض أن النبي موسى تماهى مع خطاب الأم، وظل هو الآخر يدعو الله أن يوقف نزيف القتل، مغادراً الجنة ومتجها للسكن في بيت الأم، بعد أن غادرته عصاه.

يقدم العرض جدلية تمثل في حقيقتها صراع الإنسان مع الوجود وفق فرضية تمثل الإنسان أمام السلطة، في فضاء يخلو نسبيا من المفردات الديكورية، ولا يحتوي إلا طاولتين، وسريرا للمرضى، وكرسيين، والإضاءة اقتصرت على وظيفة الإظهار، إلا في مشهد لقاء الأم بولدها، لكن المخرج عمل على تأسيس الفضاء افتراضيا، بوساطة الشاشة التي شرحت تفاصيل كل مشهد، فضلا عن حضورها كخلفية صورية وسينمائية لأغلب مشاهد العرض المسرحي، محاولا بذلك أن يعتمد على خيال المتلقي في تأثيث الفضاء. وهذا ما أتاح المجال أمام الممثل ليكون العنصر الرئيس في فضاء العرض، وتعمل في ضوء عمله العناصر

الأخرى، بوصفها جزءا لا يتجزأ من وجوده، وإنما الفعل الوسائطي سواء كان المقروء أو المرئي أو المسموع، يعبر عن دوافع الشخصية.

الفعل التمثيلي صورة لجدلية الواقعي والافتراضي

إن فرضية العرض خلقت جدليات عدة خصت الشخصية المسرحية، وعمل الممثل على إبانتها بمساعدة فضاء العرض، وتمثلت هذه الجدليات على المستويين الداخلي والخارجي، أما الأولى عن طريق خلق صورة تبتكر طريقة جديدة لوجود الإنسان أمام ذاته، وهي بالضرورة صورة افتراضية تتقاطع مع ما هو واقعي، عبر عنها العرض من خلال عمل الشاشة بوصفها وسيطا بين الإنسان وذاته من جانب، والإنسان والآخر من جانب آخر، ليتحقق التبادل الذي يحقق تلك الصورة المنشودة، بوساطة فعل المواجهة الذي يعمل وفق فرضيات التأثر والتأثير متشكلاً بواسطة صورة الشاشة وفرضيتها المكانية وما تشتمل عليه مفردات الفضاء المسرحي وجوّه العام، الذي يمثل انعكاسا للشخصية، فجاء الأداء بارداً يخلو من الانفعالات النفسية، على اعتبار أن المعادل النفسي للشخصية هو غليان مستمر وقلق دائم أوضحته المؤثرات السمعية، فضلاً عن الفيديو الذي ظل مرافقاً لأغلب مشاهد العرض، الذي افترض مكاناً آخر غير المكان الذي تدور فيه الأحداث، وهذا إنما يمثل عملية الجدل الخارجي، بين الشخصية ومحيطها التي تتمرد عليه من خلال رفض وجودها الراهن، ففي الوقت الذي تعيش فيه الشخصية في أرض تخلو من الحياة، يابسة وقاحلة -تبيّنت من خلال السرديات المحكية وفعل الممثل الحيّ على الخشبة- هنالك أرض وافرة الخضرة، غزيرة المطر -تبيّنت من خلال الوسيط الفيديوي- هي ما جعلت الأداء التمثيلي وفعل الممثل يميل تجاه العقلانية أكثر منه للنفسية، يمثل في حقيقته صورة عن جدلية الواقعي والافتراضي، بعد فعل التأثر والتأثير المتبادل.

إن صراع الشخصية مع ذاتها والآخر في الوقت نفسه، خلق صورة للإنسان الذي يجب أن يكون، في ظل المتغيرات الاجتماعية والمعطيات الوجودية الراهنة، وهذا إنما تصوير لمقاربة بين الوضع الاجتماعي والسياسي الحاضر فعلا، الذي يحاول أن يصنع له صورة (فائقة) لا تمثل جذره أو أصله، وهي صورة طرحها العرض على أنها صورة التدين، أو أنها صورة التظاهر بالتدين، لكنها صورة مصطنعة، توهم المجتمع -وفق المفهوم البودرياري- وتعمل على استلابه في تلك الصورة بوصفها إنقاذا لعذاباته وتفريغا لهمومه. وبذلك، يجد الباحث أن العرض خلق نسقاً أدائياً مقاوماً، مؤكدا على أنه الذي يجب أن يكون، وأن خلاص الإنسان يكمن بالفصل ما بين الصورة التي يصطنعها الآخر لنفسه، وبين حقيقته الكامنة، وعليه، نتجت جدلية متبادلة بين الإنسان (الأم) بوصفها تمثل حقيقة واضحة في نسق اجتماعي هو حقيقي أيضاً، وبين الآخر الذي مثله العرض بالنبي (موسى) بوصفه بنية شكلية مصطنعة، اتخذها الآخر للتوهيم بأنه (المقدس)، لكن الأصل هو المدنس، وأقصد هنا؛ أن تمثيل الآخر بالنبي (موسى) جاء بفعل هيمنة السلطة (الآخر الفعلي)، التي أنتجت عبر ماكناتها الإعلامية ومؤسساتها الأيديولوجية وأجهزة القوة التي تمتلكها صورة متعالية مصطنعة تتخذ من المقدس غطاء لها، محاولة أن تضاعف هذه الصورة لحجب الأصل أو الجذر الذي يمثل (المدنس)، فإن توظيف النبي (موسى) هو استعارة بلاغية تحاول أن تبيّن ما أراد المخرج الإفصاح عنه عبر مقاربات ومعالجات فنية على مستويي الأداء التمثيلي وتشكيل الفضاء الذي يدعم فعل الممثل، ويسهم بخلق جدلية متبادلة بين (الافتراضي) بوصفه صورة للآخر، و(الواقعي) بوصفه صورة (الأم)، لكن الواقعي هنا؛ هو ما تقع عليه فعل الهيمنة، ليتم تفريغه وإحالته إلى صورة هي الأخرى تخلو من أية مرجعية قيمية، وبالتالي تحقيق صورة للإنسان المستلب، لكنه بالمحصلة النهائية، يقترح طريقا لوجود الإنسان (المتلقي) في ظل المتغيرات الاجتماعية والسياسية على حد سواء.

الأداء التمثيلي بيئة جديدة لوجود الإنسان

إن بيئة الافتراض التي خلقها الأداء وعمل الفضاء على تأكيدها -كما ذكر آنفاً- هي طريقة لوجود الإنسان في بيئة آمنة داخل المتغيرات الاجتماعية، ولعل عرض مسرحية (يا رب) قد ناقش المتغير الاجتماعي العراقي الراهن، وما اشتمل عليه من مفهومات متعددة، أهمها أن الأداء التمثيلي يمثل المرحلة

التي تتوسط الواقع بصورته الفعلية (مادة - ظاهر)، والواقع بصورته المنشودة (ممكن - كامن)، ليكون الأداء التمثيلي بذلك، عملية إبدال وتحول مستمر بين ما هو واقع فعلاً، تمثل (بالأم) وهي في صراعها مع الآخر (موسى) فعلياً على الخشبة، وبين ما هو منشود، تمثل بوسائطيات العرض وما كشفته من دلالات متلاحقة تشير إلى الفعل الممكن، وخاصة ما تمظهر في مشهد النافذة المطلة على أرض خضراء كثيفة الأشجار وغزيرة المطر، المشار لها مسبقاً.

إن صراع (الأم) في الواقع، هو من أجل أن يتحقق ذلك (الممكن) المؤجل في المستقبل، وهذا يؤكد أن الأداء عمل مع فرضية الفضاء على ما هو ممكن (بالقوة) كامن كخيال منشود، موجود بالفعل، وأن الفكرة التي أظهرتها الشاشة، هي تمثيل للجمال المنشود في ذات (الأم)، وبالتالي هي الصورة التي يجب أن تكون. وإن هذه الجدلية بين ما هو ممكن كامن وبين ما هو واقع فعلاً، إحالة مباشرة للالتقاء بالواقع الذي يمثل زمن التلقي، ويعمل على توليده من جديد. وإن إبدال السبب بالنتيجة هو في حقيقته تعبير عن إزاحة الواقع، وما يتضمن من صراعات دائمة مع الآخر من جانب، ومع الذات من الجانب الآخر، وإحلال الافتراض الذي يمثل الحقيقة المنشودة، وهذا أظهر الأداء التمثيلي بوصفه بنية إدراكية جديدة، عملت على تقويض الواقع وتعويضه بالافتراض عن طريق خلق صور مكثفة ومختزلة لبيئة زمكانية جديدة تكشف عن التجربة الإنسانية في صراعها مع الوجود، فضلا عن تحقيق بيئة فنية تتخطى حدود الواقع والافتراض معاً، بيئة تنحو تجاه التجريد محاولة صنع افتراضات فنية تسعى لإعادة إنتاج الإنسان فاعلاً في الواقع، ومساهما في بناء المجتمع، وليس ذلك الإنسان المستلب. وعليه؛ جاء أداء (الأم) التي تمردت على الواقع واغتربت عنه، من خلال وضع الحدث الحيّ، بمواجهة السياق الاجتماعي الذي شكله بواسطة التعبير عن صراع (الأنا-الأم-الشاشة) مع الآخر (موسى-العصا) بوصفهما صورة مزيفة يسعى العرض لتحطيمها.

جدلية تشكل المعنى بين الممثل والإضاءة

هناك وظيفتان للإضاءة المسرحية، وظيفة عملية للاستعمال، وأخرى جمالية. الوظيفة الأولى، إضاءة مكان العرض والممثلين، وكل ما يقع داخل المكان أو الفضاء المسرحي بما يحقق الرؤية (المشاهدة)، أما الوظيفة الثانية، فتعبر عن الخيالي أو المجازي، لتدخل في بنية الأحداث، والشخصيات معلقة أو موضحة، أو مشيرة إلى دواخل تلك الشخصيات، وما تنطوي عليه من حزن أو فرح أو خوف أو رغبة أو قلق أو تحول، فهي بذلك إنما ترسم ملامح مغايرة للشخصية، تساعد وبشكل مرئي على إيضاح صراع الشخصية الداخلي، ونواياها المضمرة. فضلا عن مساهمتها في الجو العام للمسرحية وتوجيه عاطفة التلقي إلى منطقة معينة، فهي تستطيع أن تذهب بخيال المتلقي بعيداً عن أمكنة الأحداث. تعمل الإضاءة المسرحية على خلق فضاء مسرحي ينحو تجاه التجريد، ويمثل في حقيقته مضاهاة للواقع عبر عمليات التخييل التي يحققها، وإن عمل الممثل مع الإضاءة المسرحية إنما يحقق جدلية الواقعي والافتراضي من خلال جدلية فعل الممثل بوصفه واقعا، وفعل الضوء بوصفه فعلا افتراضيا متخيلا يسهم بخلق فضاء أكثر استقراراً من فضاء الفعل الحيّ ذاته لتحقيق بيئة مستقبلية تتخطى مثابات الواقع الخشنة، وإبدالها ببيئة مستقرة يمثلها الافتراضي.

(صورة 1)

إن عينة البحث عملت على توظيف الإضاءة لتحقيق الرؤية والكشف عن الشخصيات على خشبة المسرح، ولم تعبّر عن مضامين درامية أو تخلق جوا نفسيا يعبر عن بواطن الشخصية، ويمكن أن يرجع سبب ذلك إلى أن المخرج اعتمد بشكل مباشر على الشاشة في تأثيث الفضاء مستعيناً بفرضياتها الفنية المتعددة.

إن المشهد (التخيلي) الذي التقت فيه (الأم) مع ابنها الشهيد بيّن عمل الإضاءة، وحقق جدلية الواقعي

والافتراضي، من خلال الكشف عن عذابات الأم والأبن بين زمنين، اجتمعا ليشكلا صورة تعبر عن عدم الاستقرار وضياع الأمان في فضاء وصفه العرض على أنه (ممر ضيق وطويل) بوساطة الإضاءة، فضلا عن أنه عالم مراقب وأن الشخصيات مهددة دائماً، عبرت عن شخصية الأم بوساطة الهسهسة الكلامية، خاصة وأن دخول الابن رافقه مؤثر صوت حركة (العصا) نفسه، ليجسد بذلك، عمق مأساة الشخصيات، وصراعها مع الوجود في زمنين متداخلين، يمثلان ما هو واقعي وافتراضي في آن واحد. كما أن مسارات الإضاءة المحدد في المشهد الذي يجمع بين الأم والنبي موسى، بعد أن تخلت عصاه عنه، وضع شخصية النبي موسى ضمن دائرة مغلقة مع الأم، تمثل التحول في شخصية النبي، وهي إشارة إلى أن الأم والنبي موسى تداخل زمنهما ومكانهما وأصبحا يمثلان زمناً واحداً.

(صورة 2)

جدلية تشكل المعنى بين الممثل والشاشة

توظيف الشاشة ودورها في تشكل المشهد المسرحي، تعد من الاستخدامات الحديثة التي أطرت الممثل بواقع افتراضي يتشكل وفق معطيات محددة، تتعلق بجوانب عدة أهمها الممثل الذي يتحرك في فضائها المتشكل بصرياً. وإن الاهتمام المتزايد بالوسائطية ومن ضمنها الشاشة في المسرح المعاصر يرجع إلى كون المسرح -منذ وجوده- يسعى لكل مقترح فني جمالي يتعامل مع معطيات الواقع، ومن ثم فإن المسرح يعد وسيطا موسعا يعرض وسائط أخرى. إنه يتمتع بقابلية استيعاب الوسائط الأخرى والتفاعل معها. تشكل الشاشة في عرض مسرحية (يا رب) عنصراً أساسياً في بلورة مفاهيم العرض، وتعمل كمعادل صوري يكشف عما تضمره الشخصيات من مواقف، وما هي دوافعها من الشخصيات الأخرى، خاصة وأن العرض يمثل في جوهره صراع الذات مع الآخر، بوصفه قوة مهيمنة، وعليه؛ فإن مضمون الشاشة يعاد تشكيله وفقاً لفرضيات الشخصيات وصعود الصراع في الحدث المسرحي، وإن وجود الشاشة أسهم بصناعة عالمين متجادلين؛ عالم الوجود الحيّ على الخشبة، وعالم الوجود الافتراضي المتمثل بفعل الشاشة وبمستوياتها كافة.

(صورة 3)

إن حضور الشاشة في العرض أسهم بصنع مقاربات فنية متعددة المستويات، تمثلت بما هو فيديوي، صوري ومقروء، وتبيّنت فاعليتها ابتداءً من المشهد الاستهلالي الذي وظف فيه المخرج مشهداً سينمائياً مقتبساً عن الفيلم (هلأ لوين) للمخرجة اللبنانية (نادين لبكي)، وهي استعارة للمقاربة والاختزال، إذ يظهر المشهد السينمائي المقتبس مجموعة من النساء بثياب سود، ويمشين في مسير أشبه ما يكون للجنائزي، وحركة تشبه الطائر المذبوح الذي يترنح يميناً وشمالاً، يمتزج مع إيقاعات وآهات ورقصات تمثل في مجملها تأبيناً لموت المجتمع بفعل التصارع الطائفي -موضوع الفيلم- وما أنتجه من مآسي وقتل، وإنما يمثل ذلك، إحالة تفترض زمكاناً فنياً جديداً، يحقق الارتباط بالواقع الفعلي الذي تعيشه الأم في العرض المسرحي (يا رب)، وخاصة بعد انتهاء المشهد الاستهلالي. يوضح العرض عن طريق الوسيط المقروء على الشاشة: (لنفترض أن بطلة هذا العرض بقيت وحدها في المدينة بعد أن غادرت كل الأمهات في المشهد السابق) وهذا ما جعل الفعل السينمائي في مواجهة الفعل الحيّ، والتأكيد على أن فرضية المشهد الاستهلالي للفيلم هي نفسها فرضية العرض، ليتداخل زمنان مختلفان، يكون أحدهما امتداداً للآخر.

إن وظيفة المشهد السينمائي لم تكتمل لولا وجود الوسيط المقروء الذي تلا المشهد، محققاً نوعاً من الاختزال والتكثيف في صناعة مزاج العرض وجوه العام، فضلاً عن تأثيث الفضاء بواسطة مجموعة العبارات التي تظهر بين الحين والآخر، لتعطي توضيحات وتفسيرات تشمل الفضاء والشخصيات على حد سواء: (أثاث العرض حقيقي بكل تفاصيله مصنوع من خشب الزان، صنع خصيصاً لهذا العرض - الطاولة أكبر بكثير مما تبدو عليه من بعيد - خلال هذا المشهد سيسكت موسى لدقيقتين تقريبا، والدقيقتان ليستا ضمن زمن العرض) وهذا خلق نوعاً من استثارة خيال المتلقي، عن طريق مغادرة الواقع، والاتجاه نحو صورة مختزلة ومكثفة عن الواقع نفسه، لكنها تعوض الحاضر بالمستقبل، الواقع المجسد بالمستقبل المجرد، وهي التفاتة نابهة من المخرج على أن مستقبل هذا الواقع هو مجرد افتراض قابع في حدود الممكن ولم يتحقق بعد، وهو من باب آخر، يجعل هذا اللقاء بين (الأم) والنبي (موسى) هو الافتراض نفسه.

(صورة 4)

والجدير بالذكر، إن الشاشة عملت بوصفها إضاءة مسرحية وماكياج، من خلال افتراض لون متغير للطاولة، لا يظهر على الطاولة بكل تأكيد، بل تظهر تغييرات اللون المتسارعة على الشاشة، مع عبارة إن لون الطاولة هو لون الشاشة، فضلاً عن افتراض لون وجه النبي موسى المتحول بتحول الصراع وتطور الحدث، وهذا إنما يشير إلى صراع الشخصية وتحولاتها وعملية الإبدال بينها وبين الآخر، ويبيّن في الوقت ذاته، وجود إرادة خارجية تتحكم بمزاج الداخل وتسيطر على تشكل العناصر وفقاً لما تريد.

جدلية تشكل المعنى بين الممثل والوسيط المسموع

الصوتيات بما تشتمل عليه من موسيقى ومؤثرات صوتية تسجيلية كانت أو حيّة، تلعب دوراً هاماً في تحديد فرضيات عدة كالزمن والمكان وطابع الشخصيات المسرحية، أو يكون المؤثر الصوتي بديلاً مستعاراً يشير إلى موقع الدور من الشخصية نفسها. إن توظيف الوسيط السمعي في مسرحية (يا رب) لم يأت بما يعزز جدلية الواقعي والافتراضي في أداء الممثل، على العكس من الوسائط الأخرى، إذ إن استعمال التسجيل الصوتي في بداية العرض لآية قرآنية: (ونعلم ما توسوس به نفسك ونحن أقرب إليك من حبل الوريد) هي إشارة توضح أن الاستعارة في مجريات العرض هي ليست للإله، وإنما لمن اتخذ صورة الإله صورةً له. كما أن استخدام المؤثر الصوتي (الحيّ) حاول أن يصنع تداخلاً بين (العصا - المرأة) و (الأم - المرأة)، ولكن ظلت العلاقة غير مؤكدة، خاصة أن المرأة - العصا هي تمثيل صريح للسلطة المفروضة على موسى كما الأم.

النتائج

1. أفرزت جدلية الواقعي والافتراضي جدليات عدة، على مستوى الشخصية المسرحية، وعمل أداء الممثل على إبانتها بمساعدة فضاء العرض، وتمثلت هذه الجدليات على المستويين الداخلي والخارجي، عن طريق خلق صورة تبتكر طريقة جديدة لوجود الإنسان أمام ذاته، وهي بالضرورة صورة افتراضية تتقاطع مع ما هو واقعي، عبر عنها العرض من خلال عمل الشاشة بوصفها وسيط بين الإنسان وذاته من جانب، والإنسان والآخر من جانب آخر، ليتحقق التبادل الذي يحقق تلك الصورة المنشودة بوساطة فعل المواجهة الذي يعمل وفق فرضيات التأثر والتأثير.
2. خلقت فاعلية جدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي نسقاً أدائياً مقاوماً مؤكداً على أنه الذي يجب أن يكون، وأن خلاص الإنسان يكمن بالفصل ما بين الصورة التي يصطنعها الآخر لنفسه، وبين حقيقته الكامنة، وعليه، نتجت جدلية متبادلة بين الإنسان (الأم) بوصفها تمثل حقيقة واضحة في نسق اجتماعي هو حقيقي أيضاً، وبين الآخر الذي مثله العرض بالنبي (موسى) بوصفه بنية شكلية مصطنعة.

3. أسهمت جدلية الواقعي والافتراضي في تبلور الأداء التمثيلي بوصفه المرحلة التي تتوسط الواقع بصورته الفعلية (مادة - ظاهر)، والواقع بصورته المنشودة (ممكن - كامن)، ليكون الأداء التمثيلي بذلك، عملية إبدال وتحول مستمر بين ما هو واقع فعلاً، تمثل (بالأم) وهي في صراعها مع الآخر (موسى) فعلياً على الخشبة، وبين ما هو منشود، تمثل بوسائطيات العرض وما كشفته من دلالات متلاحقة تشير إلى الفعل الممكن، وخاصة ما تمظهر في مشهد النافذة المطلة على أرض خضراء كثيفة الأشجار وغزيرة المطر، لتحقق بذلك طريقة لوجود الإنسان في بيئة آمنة داخل المتغيرات الاجتماعية المتسارعة.
4. إن جدلية ما هو ممكن كامن وما هو واقع فعلاً إحالة مباشرة للالتقاء بالواقع الذي يمثل زمن التلقي، ويعمل على توليده من جديد. وإن إبدال السبب بالنتيجة هو في حقيقته تعبير عن إزاحة الواقع، وما يتضمن من صراعات دائمة مع الآخر من جانب، ومع الذات من الجانب الآخر، وإحلال الافتراض الذي يمثل الحقيقة المنشودة، وهذا أظهر الأداء التمثيلي بوصفه بنية إدراكية جديدة، عملت على تقويض الواقع وتعويضه بالافتراض، عن طريق خلق صور مكثفة ومختزلة لبيئة زمكانية جديدة تكشف عن التجربة الإنسانية في صراعها مع الوجود، فضلا عن تحقيق بيئة فنية تتخطى حدود الواقع والافتراض معاً، بيئة تنحو تجاه التجريد، محاولة صنع افتراضات فنية تسعى لإعادة إنتاج الإنسان فاعلاً في الواقع، ومساهما في بناء المجتمع، وليس ذلك الإنسان المستلب.
5. أسهمت وسائطيات العرض المسرحي (يا رب) وفقا للمقاربة المفاهيمة لجدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي بإحالة الفعل التمثيلي إلى أزمنة مختلفة تتعلق بما هو ماض وحاضر ومستقبل، وتجسد في مجملها معنى واحداً يصور تمرد الإنسان على واقعه ونظاله المستمر لتحقيق وجود آمن، فغاية الإضاءة هنا؛ غاية توكيدية تسعى لربط الذات الفردية بالجماعية، عبر إعادة إنتاج الذات من كونها فردا إلى ذات بوصفها جماعة، وهذا ما تبيّن في مشهد الأم مع ابنها، فضلا عن مشهد النبي موسى والأم بعد عملية التحول.
6. إن توظيف الوسيط السمعي في مسرحية (يا رب)، لم يأت بما يعزز جدلية الواقعي والافتراضي في أداء الممثل.

الاستنتاجات

1. أسهمت جدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي في أداء الممثل بخلق صورة مسرحية متعددة المستويات في آن واحد.
2. عملت جدلية الواقعي والافتراضي على التعبير عن الصورة المضمرة في باطن الشخصية مما خلق نسقاً أدائياً متحولا ومركبا.
3. إن جدلية الممكن والظاهر تشكل نقطة تحول في بلورة أداء الممثل المسرحي، تعمل وفق اللقاء بالواقع لتخلق مستقبلا منشوداً.
4. إن استخدام وسائطيات في العرض المسرحي وفق المقاربة المفاهيمية لجدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي أسهم بشكل فاعل في تجسيد طبيعة الصراع الداخلي، وعبر عن انفصال الذات الإنسانية كوجود مادي عن الجوهري.

قائمة المصادر والمراجع **Sources and references**

References

1. Murad, W. (1998). *The Philosophical Dictionary, Dictionary of Philosophical Terms.* Cairo: Qubaa House for Printing.
2. Pierre, L. (2018). *What is our virtual world? What is its relationship to reality? Translated by Riyad Al-Kahhal, 1st edition, Manama, , 2018, p. 15.* Bahrain: Authority for Culture and Antiquities.
3. Stefan, V. (2018). *Being and the Screen, How Digital Changes Perception,.* Bahrain.

4. duaa, m. (2018). *Criticism of virtual reality in the philosophy of Paul Virilio.* Cairo,: Ain Shams University.
5. Allawi, S., & R, K. o. (2022). (2022). Actor's skills in pantomime theater performances. *Al-Academy*(105), 121–132.
6. Kadim, R. (2016). Semantic encoding of the actor's performance in the Iraqi theater show. *Al-Academy*(77), 63-74.
7. Muhammad Reda, H. R. (1972). *Drama between theory and practice.* Beirut,: Arab Foundation for Studies and Publishing.
8. Oda, R. K. (2020). Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show. *Al-Academy*(95), 5-18.
9. Alhasab, J. (2015). In *Actor and scenography* (pp. 144-145). baghdad: Al-Rossum Press, Publishing and Distribution.
10. Bentley, E. (1975). In E. Bentley, *Modern theater theory: an introduction to theater and drama* (p. 27). baghdad: Al-Hurriya Printing House.
11. Judy, J. (2012). In J. Judy, *Aesthetics of scenography in theatrical presentation* (pp. 83-84). baghdad: Al-Zawiya Design and Printing.
12. Youssef, A. M. (2001). In A. M. Youssef, *Foundations of acting theories* (p. 210). Beirut: United New Book House.
13. Abu Douma, M. (2005). In M. Abu Douma, *Transformations of theatrical scene: actor and director* (pp. 44-47). Cairo: Dar Sharqiyat for Printing and Distribution.
14. Amin, K. (2012). In K. Amin, *Theater and media* (p. 8). Tangier: Publications of the International Center for Spectral Studies.
15. Amin, K. (2012). In K. Amin, *Theater and media* (p. 10). Tangier: Publications of the International Center for Spectral Studies.
16. Taryam, N. H. (2009). In N. H. Taryam, *The effects of using modern technology in the Arab survey space* (p. 135). Sharjah: Department of Culture and Information.
17. Jaiskam, G. (2010). In G. Jaiskam, *Video and cinema on stage* (p. 97). Cairo: Egyptian General Book Authority.
18. Al-Shammari, M. K. (2017). In M. K. Al-Shammari, *The aesthetics of digital technologies in shaping the global theatrical presentation* (p. 107). Babylon: University of Babylon, College of Fine Arts.
19. Espoma, M. (2010). In M. Espoma, *Screens on stage* (p. 367). Cairo: Cairo Experimental Festival - Supreme Council of Antiquities Press.
20. Ghalib, R. (2006). In R. Ghalib, *Actor and theatrical role* (pp. 200-201). Qalub-Egypt: Al-Ahram Commercial Press.
21. Ross-Evans, J. (2002). In J. Ross-Evans, *Experimental theater from Stanislavsky to Peter Brook* (pp. 184-185). Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity.
22. Abu Douma, M. (2005). In M. Abu Douma, *Transformations of theatrical scene: actor and director* (p. 112). Cairo: Dar Sharqiyat for Printing and Distribution.

أهمية جغرافيا الأردن في صناعة الأفلام السينمائية العالمية، دراسة لبنية الزمان والمكان في فيلم لورانس العرب

احمد محمد الفالح، كلية لومنوس الجامعية التقنية، SAE، قسم وسائل الإعلام الإبداعية في كلية الأردن، عمان، الأردن

Received: 26/11/2023

Acceptance: 15/1/2024

Corresponding Author: a.alfaleh@saejordan.com

Cited by: Jordan J. Arts, 17(3) (2024) 341-355

Doi: https://doi.org/10.47016/17.3.4

الملخص

الأهداف: يهدف البحث إلى تحديد أهمية جغرافيا الأردن، المكان والزمان في صناعة الأفلام السينمائية العالمية لتأكيد درامية العمل السينمائي، والدور الذي تقوم به الجغرافيا في بناء أحداث قصة الفيلم السينمائي، كما يتناول أهمية اللقطة السينمائية في صناعة الأفلام السينمائية العالمية في إبراز معالم الجمال للمكان.

المنهجية: تمّ الاعتماد على أسلوب التحليل الكمي والنوعي ضمن المنهج الوصفي، حيث اعتمد البحث على الأسلوب الكمي والنوعي في تحليل المحتوى؛ لغايات دراسة وتحليل التطور التاريخي في استغلال جغرافيا الأردن (المكان والزمان) في تصوير الأفلام السينمائية العالمية، وقياس مدى الاستفادة من هذه الجغرافيا. إذ تمّ سحب عينة عمدية (قصدية) ضمن فترة إجراء البحث، التي تحدّدت من عام 1962 إلى عام 1922، من الأفلام السينمائية العالمية التي صورت في الأردن.

النتائج: من أهم النتائج التي توصل إليها البحث هي أن المخرج اهتم بإبراز فاعلية الجغرافيا (المكان والزمان) في فيلم (لورنس العرب). لما كان لذلك من تأثير على دراما القصة السينمائية الحقيقية في الفيلم.

الخلاصة: جاءت الخلاصة بالتركيز على عنصري المكان والزمان في مناهج وخطط تخصص دراسة السينما والتلفزيون في كليات الفنون الجميلة. كذلك بعرض فيلم لورنس العرب ضمن مساقات أقسام السينما والتلفزيون في كليات الفنون، لما يساهم فيه المكان والزمان بإبراز فاعلية أكبر للدراما في الفيلم السينمائي.

الكلمات المفتاحية: الجغرافيا، المكان، الزمان، فيلم لورنس العرب، اللقطات السينمائية.

The importance of Jordan's geography in international filmmaking: A study of the temporal and spatial structure in the film *Lawrence of Arabia*

Ahmad Mohammad AlFaleh, School of Creative Media, SAE,

Objectives: This research aims to identify the importance of Jordan's geography, in both space and time, in the international film industry, emphasizing its role in enhancing the dramatic quality of cinematic works. It also explores the role geography plays in constructing the narrative events of a film, and the significance of cinematic shots in highlighting the beauty of locations in global filmmaking.

Methodology: The study employs both quantitative and qualitative analysis within a descriptive approach, using content analysis to study and analyze the historical development of using Jordan's geography (space and time) in the production of global films and to measure the extent of its use. An intentional sample was selected for the period covered by the research, spanning from 1962 to 1922, focusing on international cinematic films that were shot in Jordan.

Results: One of the key findings of the research is that the director placed significant emphasis on highlighting the effectiveness of geography (both space and time) in the film *Lawrence of Arabia*, recognizing its impact on the drama of the film's true story.

Conclusion: The conclusion emphasizes the incorporation of space and time elements into the curricula and study plans of cinema and television programs in fine arts colleges. It also recommends including *Lawrence of Arabia* in the courses offered by cinema and television departments, as the effective use of space and time in the film enhances its dramatic impact.

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

Keywords: geography, place, time, *Lawrence of Arabia* movie, cinematic clips**.**

مقدمة

يعتبر الفن السينمائي في العموم فن زماني ومكاني، وهذا يدل على أن الزمان والمكان يرتبطان بعلاقة متينة ومتبادلة، تشكل جغرافيا ينتج عنها في نهاية المطاف مادة بصرية تصبح بحدّ ذاتها وثيقة مرئية تحمل أحداثًا وأماكن وزمانًا، ربما يكون ماضيًا أو حاضرًا، لتصبح هذه المادة البصرية مشاهدة في مختلف بقاع العالم. والمكان والزمان عنصران أساسيان في البناء الفيلمي، حيث يبني كاتب السيناريو القصة الدرامية معتمدا عليهما بشكل أساسي، وترسم الشخصيات في الفيلم بالاعتماد عليهما أيضًا، ثم يترجم المخرج من خلال أدواته وحرفته، ويحول المكان والزمان المكتوبين على ورق إلى صور فيلميه تقدم قصة الفيلم من خلالها، ومن خلال الشخصيات في العمل السينمائي.

إشكالية البحث وأسئلته

تتمثل مشكلة البحث في الكشف عن أهمية جغرافيا الأردن المكان والزمان في صناعة الأفلام السينمائية العالمية، في تأكيد درامية العمل السينمائي العالمي، بما يعمل على إثراء البناء الدرامي للفيلم. لا سيما أن الأردن يتمتع بمناخ جغرافي عالمي كوادي رم، إذ يمكن الجزم أنه الوحيد في العالم ككل يشبه في تضاريسه وتكوينه سطح الكواكب من عالم الفضاء مثل كوكب المريخ والقمر.

وبناءً عليه تتوضح مشكلة الدراسة في التساؤل الرئيس الآتي: ما أهمية جغرافيا الأردن، المكان والزمان في صناعة الأفلام السينمائية العالمية لتأكيد درامية العمل السينمائي؟ ويتفرع منه السؤالين الآتيين:

1. ما علاقة جغرافيا الأردن، المكان والزمان في صناعة الأفلام السينمائية العالمية في أحداث قصة الفيلم؟
2. ما دور اللقطة السينمائية في صناعة الأفلام السينمائية العالمية في إبراز معالم الجمال للمكان؟

أهمية البحث

1. ندرة الدراسات التي تناولت عنصري المكان والزمان ودورهما في تأكيد درامية العمل السينمائي.
2. مساعدة المتخصصين وتزويد العاملين في هذا المجال بمعرفة أهمية المكان والزمان في العمل السينمائي في توثيق القصص الدرامية الواقعية، وإبراز الدلالات الدرامية من خلال المكان ومساهمته في تأكيد الحدث الدرامي في التسلسل الفيلمي.

أهداف البحث

1. تحديد أهمية جغرافيا الأردن، المكان والزمان في صناعة الأفلام السينمائية العالمية لتأكيد درامية العمل السينمائي؟
2. دور جغرافيا الأردن، المكان والزمان في صناعة الأفلام السينمائية العالمية في أحداث قصة الفيلم؟
3. دراسة أهمية اللقطة السينمائية في صناعة الأفلام السينمائية العالمية في إبراز معالم الجمال للمكان؟

مصطلحات البحث، وتعريفاته الإجرائية

يعدّ تعريف المصطلحات والمفاهيم أمرًا ضروريًا في البحث العلمي، حيث يسهل على القرّاء فهم الأفكار التي يقصدها الباحث. من هنا جاءت أهمية تحديد المصطلحات والمفاهيم التي استخدمت في هذا البحث على النحو الآتي:

المكان: التعريف اللغوي (المكان): الموضع أو المنزلة (Intermediate lexicon, 2011). والتعريف الإجرائي (المكان في السينما): هو الموقع الذي يصور فيه المشهد السينمائي، ويمكن أن يرتبط المكان المراد تصويره في القصة الحقيقة للفيلم السينمائي، ويمكن أن يكون مفترضًا وهميًا يرسم أبعاده كاتب السيناريو أثناء كتابة المشهد، ويترجم هذه الأبعاد المخرج عند تصوير الفيلم السينمائي.

الزمان: التعريف اللغوي (الزمان): وقت قصير أو طويل (Intermediate lexicon, 2011). والتعريف الإجرائي (الزمان في السينما): الزمن ليس شيئًا، إنه مجرد فكرة. وبما أنه فكرة فهو موجود بالنسبة للبشر فقط، والوعي مرتبط بالزمن الخاص هو اللحظات التي تركت بصمات في الذاكرة، لحظات تشكل خزان آلام الفرد وأفراحه، وهي التي توجه تصرفاته. ويقسم الزمن إلى أربعة أقسام: الزمن الشكلاني، والزمن الفني، والزمن الذهني، والزمن الواقعي.

الفيلم: التعريف اللغوي (الفيلم): شريط تصويري أو تسجيلي، خليط من السليلوز تعلوه قشرة من الجلاتين ومن برادة الفضة يستعمل للتصوير الشمسي والسينمائي (Intermediate lexicon, 2011). والتعريف الإجرائي (الفيلم السينمائي): هو فن أو مصنوعة ثقافية معمولة بواسطة ثقافات معينة، والأفلام تعكس هذه الثقافات وتؤثر فيها. وتعدّ مدينة هوليود الرائدة في مجال الإنتاج السينمائي للأفلام على مستوى العالم. أما على صعيد العالم العربي فتعدّ السينما المصرية هي الأقوى في الإنتاج السينمائي.

جغرافيا الأردن: التعريف اللغوي للجغرافيا، (Geography): هي كلمة إغريقية يرادفها في اللغة العربية (وصف الأرض)، وعلمياً هو علم يختص بدراسة كل ما يتعلق بالكرة الأرضية وتكوينها وما يحدث على سطحها من ظواهر طبيعية وبشرية.

إذ تقع الأردن في جنوب غرب آسيا وتحدها من الشمال سوريا، ومن الجنوب البحر الأحمر والمملكة العربية السعودية. تمتد الأراضي الأردنية على مساحة تبلغ حوالي 91,880 كيلومترا مربعا، وتتميز بتنوعها الطبيعي الكبير، حيث يتضمن ذلك البحر الميت الذي يقع على عمق 394 متراً تحت سطح البحر، ووادي عربة وخليج العقبة، والمرتفعات الشرقية التي ترتفع بين 600 و1500 متر فوق سطح البحر وتشكل حد الهضبة الأردنية. بفضل تنوعه الجغرافي أصبح الأردن منذ العصور القديمة موطناً للإنسان وممراً للمستوطنات البشرية، ففي الجنوب عبر وادي رم وفي الشرق عبر وادي السرحان يمكن للمسافرين الوصول إلى الجزيرة العربية، وفي الشمال يتمركز الأردن بين جبل العرب وجبل الشيخ وسلسلة جبال لبنان الغربية، مما يجعله نقطة وصل مهمة بين أقاليم المنطقة.

الأدب النظري والدراسات السابقة:

جغرافيا الأردن وصناعة السينما العالمية

يتمتع الأردن بمناخ جغرافي متنوع مميز، حيث يجمع بين المناطق الجبلية والسهلية والصحراوية، إذ تعتبر صحراء الأردن من أهم المناطق الصحراوية في العالم في تشابهها بسطح المريخ، حيث يعتبر الأردن بمناخه المتنوع أستديو مفتوح لتصوير الأفلام العالمية منذ عام 1962، عندما صُور الفيلم العالمي لورنس العرب (Lawrence of Arabia) للمخرج العالمي ديفد لين (David Lynn)، حيث تم تصوير الفيلم في منطقة (الطبيق) الصحراوية في الأردن التي جعلت الفيلم يحصل على جائزة أوسكار في التصوير (Zawawi, 2014, p. 70)، هذه الجغرافيا المتنوعة في الأردن جعلت منه مكاناً مميزاً للتصوير؛ إذ صور فيه ما يقارب (78) فيلما عالميا، حيث يتم تصوير قرابة 30% من الفيلم داخل الأردن، الأمر الذي شجع شركات سينمائية أجنبية عالمية بالتوجه إليه لتصوير العديد من مشاهد أفلامها. ووجود الهيئة الملكية للأفلام عمل على توفير المناخ السينمائي المناسب لتصويرها، بالإضافة إلى وجود شركات سينمائية أردنية تقدم كافة الخدمات الفنية لصناعتها، كما تساهم في إيجاد الممثلين المحليين ومشاركتهم في هذه الأفلام، يؤكد مهند البكري؛ مدير عام الهيئة الملكية للأفلام "أن مؤسسة الهيئة الملكية للأفلام تقدم الكثير من الحوافز لصناع الأفلام بدءا من تسهيل الحصول على تأشيرات الدخول إلى الأردن وتوفير مواقع وتصاريح التصوير" (Jordanian Al-Rai newspaper Jordan exhibition for international directors 12/4/2022)، كما تعمل الهيئة الملكية للأفلام على تقديم حوافز عديدة لجذب المنتجين العالميين لتصوير أفلامهم في الأردن، أهمها الإعفاءات الضريبية التي تصل إلى 25% .

العديد من الممثلين العالميين أكدوا في العديد من المقابلات الصحفية أهمية جغرافيا الأردن لتصوير الأفلام العالمية، حيث قال الممثل العالمي (ويل سميث) الذي جسد شخصية علاء الدين في فيلم (علاء الدين) "عندما هبطنا في الأردن بدأت تتجسد فينا مشاعر الشخصيات، لمجرد أن تمشي في المكان وتتأمل ما حولك تتقمص الشخصية التي سوف تؤديها وهذا بالنسبة للممثل أمر غاية في الأهمية" (Al Jazeera website, www.aljazeera.net, 12/4/2022).

المكان في السينما

يعدّ المكان في السينما عنصراً مهماً من عناصر البناء الفيلمي الذي تدور فيه الأحداث الدرامية، وتتحرك فيه الشخصيات السينمائية سواء شخصيات رئيسة أم ثانويه أم كومبارس، والتي تعبّر عن إحساسها بالنصّ ليس بمعزل عن المكان، كما يرسم المكان دوراً أساسيًّا في إظهار الشكل والمضمون الاجتماعي والسياسي والجمالي لقصة الفيلم. قد يعمل صانع الفيلم (المخرج) من المكان افتتاحية ومقدمة للفيلم السينمائي، ويمكن أن يكون المكان مكانًا معينًا تمهيداً للفيلم وفق سياق الأحداث فيه سواء أكانت هذه الأحداث سردية أم غير سردية لا تنتج عن تتابع درامي الهدف منها الاستهلال للفيلم وربما إيجاد عنصر التشويق الفيلمي أو تكون هذه البداية تابعة لرؤية المخرج حسب بناء التسلسل الدرامي.

يختار صانع الفيلم المكان بعناية، وبما ينسجم مع الحدث الدرامي والشخصية التي تعيش في هذا المكان، بمعنى أن "تنسجم الشخصية مع المكان المراد تصويره فتحبّه وتعيش ألفة معه، وينتج عن هذا الحب إحساس عالٍ بالشخصية. ولربما يكون المكان متناقضًا مع الشخصية، فيولد هذا التناقض نوعًا من الصراع الذي يحدد فيما بعد أبعاد الشخصية بالمكان وبالشخصيات الأخرى" (Gorno, 2005, p. 58). فعندما يكون المكان مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا وحقيقيًّا بقصة الفيلم السينمائي، فإنه يجذب الشخصية ويجعلها تقدم إحساسًا عاليًا في الفعل الدرامي داخل المشهد السينمائي، ولربما في بعض الأحيان يزور الممثلون الذي يؤدون شخصية معينة المكان الذي سيتم فيه تصوير المشهد، ويتجولون فيه لخلق علاقة متينة في الإحساس بين الفعل الدرامي والمكان، وهذا يولد الإحساس العالي والداخلي بين الشخصية والمكان، إذ إن "المكان أشبه بمشهد درامي مركب من الشخوص الإنسانية التي تصنع الحدث ومن الشخوص المكانية التي تحتوي الحدث. وعليه فإن الحضور المكاني يرتبط بعلاقات مع الحضور الإنساني والمحيط البيئي" (Bachelor, 1980, p. 45). ويعدّ المكان في الفيلم السينمائي أحد أهم عناصر السرد المسيطرة على الفيلم إذ "إن السرد لا بدّ أن ينطوي على مكان تجري فيها المادة الحكائية" (Gorno, 2005, p. 58)، وهذا ما حدث في فيلم لورنس العرب، عبر تحرك الشخصيات والانتقال من مكان إلى مكان ضمن سياق تسلسل الأحداث الدرامية، وعلاقة الشخصيات ببعضها ضمن هذه الأحداث، إذ "إن المكان أشبه بمشهد درامي مركب من الشخوص الإنسانية التي تصنع الحدث، ومن الشخوص المكانية التي تحتوي ذلك الحدث، وعليه فإن الحضور المكاني في العمل السينمائي يرتبط بعلاقات مع الحضور الإنساني والمحيط البيئي" (Tomes, 1998, p. 5)، وهذا يقودنا إلى مسألة تحديد المكان في الفيلم السينمائي هي مسألة نسبية تعتمد على آلية التوظيف مع صانع الفيلم بما يتناسب مع الحدث الدرامي داخل المشهد السينمائي.

الزمان في السينما

الزمان والزمن هما كلمتان مترادفتان من حيث المعنى والدلالة، وتجمعان على زمان وأزمنة وهو اسم لقليل من الوقت وكثيره، وتشير كلمة الزمان في العربية والإنجليزية إلى دلالة الوقت، لكنها في الفرنسية (Temps) تشير إلى حالة الجوّ. والوقت مقدار من الزمن، وقد استعمل العالم اللغوي سيبويه لفظ الوقت للدلالة على المكان، لأنه مثل الزمان (Tahir, 2012, p. 20).

الزمن له دور مهم في الفيلم السينمائي، فهو محرك الأحداث، وهو أشبه بلوحة ترتسم عليها الشخصيات. فالمعطيات التي نتلقاها من المشاهدة يفعل فيها الزمان فعلا مؤثراً، "إذ تتحقق المشاهدة عبر دائرة زمانية هي عمر الشريط على الشاشة، وهو زمن مباشر ندركه عبر متوسط زمن الفيلم" (Edgar, 1995, p63)،

لكن هذه المدة الفيلمية هي في الواقع خلاصة خارجية للزمن، ترتبط بحقيقة وجودنا وحسابنا للزمن، ونحن في صالة العرض أو في المنزل أو في مكان آخر، أما الأزمنة الموازية المتغلغلة في بنية الفيلم، فهي التي تولد القراءة الجمالية للفيلم.

إن زمن العرض الذي أشرنا إليه سابقًا يضاف إليه (زمن الأحداث)، سواء زمن وقوعها في السياق الفيلمي أم ما تستغرقه من زمن مرئي، ويبنى زمن الأحداث على زمنين آخرين هما زمن اللقطة وزمن المشهد. من هنا وجدنا أن المرونة العالية في الانتقال بين الأزمنة (ماضٍ وحاضر ومستقبل) ستوجد زمنًا توليديًا متجدداً هو (الزمن الفاصل) ممثلا في إدراكنا الآني لانتقال الأحداث بين أزمنة فيلميه متعددة، أما الزمن الآخر المكمل فهو (زمن نفسي) يقترن بتبعثر الذاكرة والتغلغل في الزمن المعاش، ويأتي للدلالة على ذلك الإحساس الذاتي والشعور بمرور الزمن أو بعدم مروره، مع تقدير قدره انطلاقًا من هذا الإحساس (Martin, 2017, p. 45).

للزمن فلسفة يعبر مبدعو السينما كثيرا، ليس بوصفه هيكلية ببعدها الثلاثي: ماض، وحاضر، ومستقبل، وإنما سلسلة من الزمن المنحوت من الواقع ومن الخيال ومن الافتراض؛ سماه تركوفسكي النحت في الزمن، إذ من المستحيل أن يتواصل المتلقي مع الأحداث والحكاية من دون الربط الزمني المنطقي، وإلا أصبح الفيلم عبارة عن لوحات صور متلاحقة.

إن العلاقة بين الزمان والمكان في السينما علاقة مونتاجيه، يتحكم في توجيهها المونتاج، فقد نُشاهد لقطة لرجل يصعد الدرج، وننتقل عبر المونتاج إلى مكان آخر لنشاهد رجلا ينزل من الدرج نفسه في اللحظة نفسها، ثم تندمج الصورتان مع بعضهما حينما يلتقيان معًا، وبالتالي تنطوي أبعاد المكان والزمان وتندمج في وحدة مونتاجيه سينمائية. لهذا فإن عملية المونتاج مهمة بشكل كبير، ليس لأنها فقط تكوِّن أجزاء الفيلم المتفرقة في قطعة كاملة متوازنة؛ وإنما أيضًا لأنها أداة المخرج في التحكم بالزمن السينمائي، حيث يستطيع التلاعب بالزمن عن طريقها (Janetti, 1993, p. 32).

فيكمن الدور الكبير لصانع الفيلم ألا يبعد المشاهد من زمن الحدث والزمن الدرامي للفيلم بشكل أساسي.

اللقطة السينمائية للمكان في المشهد السينمائي

تقسم اللقطات السينمائية في العادة إلى ثلاث فئات رئيسة وهي: اللقطة العامة (Long Shot)، واللقطة المتوسطة (Medium Shot)، واللقطة القريبة (close shot) (Jabr, 2008, p. 107).

تشتمل اللقطة العامة على الشخص بالطول الكامل ضمن محيطه، وتصور من مسافة بعيدة نسبيًا عن الشخص المصور. أما إذا كانت اللقطة بالطول الكامل من القدمين وحتى أعلى الرأس، فتسمّى (Full size shot)، كما أن المنظر الطبيعي المصور بعدسة واسعة الزاوية هو لقطة عامة، ويطلق عليها لقطة واسعة (Wide). واللقطة العامة التي تظهر بها الأهداف أقرب نسميها (Establishing shot)، بينما اللقطة العامة المأخوذة من مسافة بعيدة نسميها (Fare Distance shot).

بالنسبة إلى اللقطة المتوسطة، لا تظهر فيها تفاصيل كثيرة، عادة يظهر جزء من الهدف، وتعدّ بالنسبة للإنسان اللقطة من الخصر حتى أعلى الرأس متوسطة. حيث تظهر حركة اليدين في اللقطة المتوسطة بشكل جيد (Proferis, 2011, p. 92).

أما بالنسبة إلى اللقطة القريبة، فهناك عدة أحجام، فبالنسبة للإنسان يظهر الكتفان والرأس من تحت الصدر في اللقطة القريبة، أما اللقطة التي يظهر فيها الإنسان من أعلى الصدر إلى أعلى الرأس مع مسافة فوق الرأس، فنسميها (Close Up Shot). واللقطة التي يظهر فيها الرأس من أسفل الذقن حتى أعلى الرأس دون فراغ فوق الرأس نسميها (Big close Up Shot)، كما أن هناك اللقطة التفصيلية التي تظهر جزءاً صغيراً مثل العيون أو الأنف أو الأذن، أو أي شيء تفصيلي آخر، هنا نسميها (Extreme Close-Up Shot) واللقطة التي نصورها من الزاوية العكسية نسميها (Revers-angle Shot).

تصور اللقطات عادة على مستوى النظر (Point Of View). ويجب أن تكون وجهات النظر في كل الأحوال على خط مستقيم واحد مع الكاميرا. فإذا كان الشخص جالساً والآخر واقفًا، يجب علينا عند تصوير الشخص الواقف أن نصوره من وجهة نظر الجالس وعلى مستواه. وإذا أردنا تصوير الشخص الجالس، يجب أن نرفع الكاميرا ونصوره من وجهة نظر الواقف وعلى مستواه.

إن طبيعة تصوير ومونتاج اللقطات الثابتة يختلف عن اللقطات المتحركة؛ فالكاميرا الموضوعة على وسيلة متحركة يمكن أن نأخذ بها لقطة عامة، ثم نتقدم إلى لقطة متوسطة، ومن ثم إلى لقطة قريبة، سواء كنا نستعمل اللقطات الثابتة أم المتحركة، فإن تقطيع المشهد إلى مجموعة لقطات مختلفة الأحجام والأطوال يعطينا حرية كبيرة في التعبير من خلال الكاميرا باختيار الزوايا الأفضل، وإخفاء بعض العيوب في الديكور والمكان.

إن اللقطة التقليدية في الحركة هي الانتقال من اللقطة العامة إلى المتوسطة إلى القريبة، وهذا يعطينا الإحساس بالدخول في عمق الحدث. وعندما تتحرك الكاميرا من اللقطة المتوسطة إلى اللقطة العامة تجعلنا نتوقع الحدث الدرامي على مساحة أكبر من موقع الحدث، كدخول شخص ما، أو إظهار هوية المكان الذي يجري فيه الحدث، أو كتعبيرٍ عن الخروج من المشهد.

يرى الباحث أنه عند استعراض المكان والتعريف فيه يستخدم المخرج اللقطة العامة (Long Shot)، حيث نشاهد المكان بالكامل ونتعرف من خلال هذه اللقطة، على البيئة المصور فيها المشهد، ومن خلال هذه اللقطة نتعرف على الزمان للمشهد، ونشاهد من خلال هذه اللقطة حركة الممثلين وبالأخص إذا كان من ضمن المشهد مجاميع، إذ استخدم مخرج فيلم لورنس العرب العديد من هذه اللقطات التي أظهرت جماليات المكان لحاجة الحدث الدرامي لهذه اللقطة، وبهذا الجمال للمكان الذي ظهر في الفيلم استطاع المخرج الاستحواذ على جائزة الأوسكار في التصوير السينمائي عن فيلم لورنس العرب، حيث تعدّ هذه اللقطة في السينما من اللقطات المكلفة ماديًا عند ظهور عدد كبير من المجاميع فيها، ومثال على هذه اللقطة، مشاهد المعارك والقلاع والقصور، إذ تضعف سيطرة المخرج على التفاصيل في هذه اللقطة (Proferis, 2011, p. 92).

تفقد اللقطة القريبة الاهتمام والإحساس بالمكان والزمان والديكور، حيث يكون اهتمام المخرج من خلالها بالتركيز على إحساس ومشاعر وتعابير الممثل، وغالبًا ما تكون هذه اللقطة ثابتة وغير متحركة.

الدراسات السابقة

من خلال اطلاع الباحث على الدراسات التي تناولت موضوع أهمية المكان والزمان في تأكيد درامية العمل السينمائي، لم يلحظ الباحث من كتب في هذا الموضوع مباشرة، لكن يوجد مجموعة من الأبحاث العلمية المنشورة في مجلات علمية محكمة، تتحدث عن قرب عن موضوع البحث، ويوجد رسالة دكتوراه بعنوان: التراكيب الزمنية في سردية الفلم السينمائي، وهي للباحث ماهر مجيد، إذ بحث فيها عن الزمان وعلاقته بطرق السرد، لكنها لم تكن ذات علاقة مباشرة في موضوع بحثنا. وقد اطلعنا عليها بالقدر الذي يفيد بحثنا.

استهدفت دراسة عبد الله حسين حسن، (Hassan, 2015, pp. 205-242)، الزمكان في الفيلم الروائي التاريخي المعاصر (فيلم 300)، للكشف عن طبيعة الزمكان في هذا الفيلم، حيث استخدم الباحث المنهج التحليلي في الدراسة لتحليل الفيلم، وخلصت الدراسة إلى ما يلي:

1. اهتم المخرجون في معالجتهم الأحداث التاريخية على الزمن النفسي الخاص بالمتلقي وطبيعة تلقيه للحدث.
2. اعتمد الفيلم التاريخي المعاصر على الانتقال المكاني بعيدا من التتابع الزمني للأحداث.
3. لم يهمل الفيلم التاريخي المعاصر زمان ومكان الحدث ولكن قدمه برؤية جديدة.
4. استثمر الفيلم التاريخي المعاصر التقنيات الحديثة في تجسيد الزمان والمكان.

كما تناولت دراسة علي أنور رشيد، (Rasheed, 2016, pp. 83-242) (علاقة الزمن النفسي بعناصر التعبير الفيلمي، الأفلام التي تجري أحداثها في يوم واحد/ أنموذجا). وهدف البحث إلى الكشف عن الرابطة العلائقية بين عناصر التعبير الفيلمي والزمن النفسي في الفيلم الذي تجري أحداثه في يوم واحد، وتحددت عينة البحث بالفيلم الروائي (الأبدية ويوم) للمخرج اليوناني (ثيو انجلوبولوس). وتجري أحداثه في يوم واحد. وخلصت الدراسة إلى أن المكان لا يكون دائماً بالشكل المتعارف عليه في الحقيقة، أي أن تكون له أبعاد معلومة، فقد يكون حال المكان ليس موجوداً كما في فيلم (الأبدية ويوم)، ليس له وجود، لكن ليس بالمعنى الحقيقي لكونه بالفعل موجوداً، لكن عندما تكون رحلة البطل داخلية عبر زمن ساكن، فإنه لم يعد للمكان من وجود. ويحقق أسلوب الإضاءة المنخفض تجسيداً دراميًا عالياً، وقد يكون أكثر براعة في التعبير عن رحلة البطل الداخلية، وأن الإكثار من استخدام اللقطة الطويلة جاء لتأكيد إبطاء الزمن النفسي في الفيلم وهي الأكثر انسجاماً فيه، بالتزامن مع استخدام اللقطة القريبة عندما تكون معاناة النفس البشرية كبيرة، كما هو الحال مع بطل الفيلم اليكساندر، إذ اشتغال لغة التعبير عن الصراع الداخلي إلى أعلى حالاتها، الأمر الذي ينتج عنه الإحساس بتباطؤ الزمن نفسيًا لدى المشاهد. وجاء استخدام الزوايا المرتفعة في الفيلم بطريقتين ثابتة ومتحركة، وفي الحالتين عملت على إبطاء الزمن النفسي للفيلم، وتأثيرها كان ملحوظًا أثناء الحركة.

وتناولت دراسة اسيا علي محمود (التوظيف الغرائبي للمكان المألوف في الفيلم الروائي) (Mahmoud, 2020, pp. 162-171). حيث تناولت الباحثة في عينة البحث فيلم (كابوس في شارع اليم). وهدفت الدراسة إلى عملية توظيف المكان المألوف وتحوله إلى مكان غرائبي. وخلصت إلى أن الفيلم يؤكد تآلف المكان الغرائبي مع الشخصية الغرائبية، وأن مثلث الدراما في الفيلم، السمة الغرائبية في توظيف المكان التي تعتمد على طبيعة الفعل الدرامي، وأن تحول المكان من مكان مألوف إلى مكان غرائبي عبر الحلم لا سيما عبر انتقال الشخصيات من واقعهم الحقيقي إلى عالم خيال وذلك عبر نومهم وانتقالهم من حالة يقظة إلى حالة حلم.

التعليق على الدراسات السابقة

تتبيّن من الدراسات السابقة أهمية وحيوية الموضوع، إذ تم تناوله من بيئات مختلفة. كما يتبين أن معظم الدراسات السابقة استخدمت المنهج الوصفي في تحليل نماذج من الأفلام وعلاقتها بالزمان والمكان.

يختلف البحث عن الدراسات السابقة، في بيان دور المكان والزمان في تأكيد درامية العمل السينمائي، كما يهتم البحث بالتعرف على علاقة المكان والزمان بالقصة الحقيقية للفيلم السينمائي، وتأثير المكان والزمان على إحساس المتلقي، ويظهر دور اللقطة السينمائية في إبراز معالم الجمال للمكان والزمان.

استفاد البحث من الدراسات السابقة، في صياغة وبلورة المشكلة البحثية، وبناء عناصر منهج التحليل للفيلم، وفق أسلوب علمي يخدم أغراض البحث.

منهجية البحث

ينتمي هذا البحث إلى الدراسات الوصفية التحليلية، التي تستهدف تقرير خصائص ظاهرة مُعيّنة أو موقف ما تغلب عليه صفة التحديد. وبذلك، يصف البحث ما هو كائن عن طريق جمع البيانات والمعلومات حول الظاهرة أو الموضوع الإشكالي محل الدراسة، وجدولتها وتبويبها، ثم تفسير تلك البيانات، واستخلاص التعميمات والاستنتاجات.

ولأغراض تحقيق أهداف البحث، وللإجابة عما طرحه من تساؤلات، سيتم الاعتماد على الأسلوب النوعي (الكيفي) في تحليل المحتوى (المضمون).

الأسلوب النوعي (الكيفي) في تحليل المحتوى (المضمون):

وهو من أكثر الأساليب مقدرة على سبر أغوار المشكلات والوصول إلى جذورها، والحصول على المعلومات التي يتعذر الحصول عليها من خلال الطُرق الكمية، ويُستخدم هذا الأسلوب لزيادة فهمنا لأي ظاهرة أو مشكلة؛ من أجل الحصول على آراء مختلفة عن ظواهر نعرف عنها الكثير، أو للحصول على

معلومات مُعمّقة من الصعب التعبير عنها بطريقة إحصائية. يتضمن أسلوب التحليل النوعي استقصاء، وقراءة مُعمّقة، وتحليلا للنصوص، والوثائق، والمعطيات، وحتى للتجربة والمُمارسة.

من ناحية أخرى، يسعى الأسلوب النوعي في تحليل المحتوى، إلى الحصول على أجوبة عن أسئلة بحثية، ويجمع أدلة، ويتوصل إلى نتائج لم تكن مُحددة سلفًا، كما يتوصل إلى نتائج قابلة للتطبيق. والتحليل الشائع للبيانات النوعية هو انطباع المُراقب، بمعنى أن المراقب الخبير يراقب البيانات-المُعطيات ويُفسرها، ويُستخدم التحليل النوعي بشكل فعّال للحصول على معارف جديدة، من خلال القراءة المُعمّقة للظواهر الجديدة.

تأسيًا على ما تم الإشارة إليه، سيتم الاعتماد على الأسلوب النوعي في تحليل المحتوى؛ لغايات دراسة وتحليل محتوى فيلم لورنس العرب، وقياس مدى التأثير الذي حققه المكان والزمان في تأكيد درامية العمل السينمائي.

يتناول الباحث في الإطار النظري عناصر البيئة الدرامية (المكان، الزمان)، وجماليات المكان والزمان في السينما، وأهمية اللقطة السينمائية للمكان في المشهد السينمائي، وإحساس المشاهد بالمكان والزمان في المشهد السينمائي، ومن خلال الإطار النظري يمكننا الوقوف على أهم العوامل التي من خلالها نقوم بعملية التحليل التي توضح أهمية المكان والزمان في تأكيد درامية العمل السينمائي، ومحاور القياس الآتية وهي:

منهج البحث

لأغراض تحقيق أهداف البحث، وللإجابة عما طرحه من تساؤلات؛ تمّ الاعتماد على أسلوب التحليل الكمي والنوعي ضمن المنهج الوصفي، حيث اعتمد البحث على الأسلوب الكمي والنوعي في تحليل المحتوى؛ لغايات دراسة وتحليل التطور التاريخي في استغلال جغرافيا الأردن في تصوير الأفلام السينمائية العالمية، وقياس مدى الاستفادة من هذه الجغرافيا؛ إذ تمّ سحب عينة عمدية (قصدية) ضمن فترة إجراء البحث، التي تحدّدت من عام 1962 إلى عام 1922 من الأفلام السينمائية العالمية التي صورت في الأردن.

مجتمع الدراسة

يتكون مجتمع الدراسة من الأفلام السينمائية العالمية التي صورت في الأردن؛ خلال الفترة الزمنية 1962 – 2022، وعددها (87) فيلم، ولعلّ اختيار هذه العينة لا يقع في خانة المفاضلة، ولا يتماشى مع منهجية البحث فحسب، بل لأن لها القدرة على إيفاء حاجات هذا البحث وتحقيق أهدافه من خلال ما تحتويه من استخدامات عملية وجمالية تفيد البحث وتغني موضوعه، وكذلك بسبب ظهور المواقع الأردنية في العديد من هذه الأفلام، وبسبب ملاءمتها وتوافقها مع المادة البحثية كون هذه الأفلام اكملت في أغلبها لقطات ومشاهد تم تصويرها في الأردن، وكذلك بسبب استقطابها وامتلاكها حضورا جماهيريا واسعا عند إطلاق هذه الأفلام في صالات العرض وفي المهرجانات العالمية والعربية، ومن ثم يمكن إسقاط نتائج هذه الدراسة على هذه العينة من الأفلام لأجل تعميم الفائدة للدارسين والباحثين في مجال السينما.

جدول 1:الأفلام السينمائية العالمية التي تم تصويرها في الأردن. (Royal Film Commission website)

الرقم	اسم الفيلم	المخرج	البلد المنتج	سنة الإنتاج
1	باخمان أوند فريش	مارغريت فون تروتا	ألمانيا	2022
2	جون ويك	تشاد ستاهيلسكي	الولايات المتحدة الأمريكية	2021
3	العنكبوت المقدس	علي عباسي	ألمانيا	2021
4	ريبيل	عادل العربي وبلال فلاح	بلجيكا	2021
5	مهجور	كاردي كوسار	إستونيا	2020
6	المفاوضات	يم سون-ري	كوريا الجنوبية	2020
7	غوت ديز (أيام الماعز)	بليسي ثوماس	الهند	2020
8	عبور في الصحراء	هادزي ألكساندر ديروفيك	صربيا	2019
9	ميترا	كوة مديري	هولندا - المانيا	2019
10	مخطوف لفدية	نابلز اوبليف	الدنمارك	2019
11	ديون	دينيس فيلنوف	الولايات المتحدة الأمريكية	2019
12	حرب النجوم: الجزء التاسع	ج.ج. أبرامز	الولايات المتحدة الأمريكية	2018
13	سيرجيو	جريج باركر	الولايات المتحدة الأمريكية	2018
14	في فم سمكة قرش	ايمانويل هامون	فرنسا	2018
15	إخوة	هانرو سميتزمان	هولندا	2017
16	الظهور	كزافييه جيانولي	فرنسا	2017

الرقم	اسم الفيلم	المخرج	البلد المنتج	سنة الإنتاج
17	كل مال العالم	ريدلي سكوت	الولايات المتحدة الأميركية	2017
18	مايا	ميا هانسين-لوف	فرنسا	2017
19	علاء الدين	غاي ريتشي	الولايات المتحدة الأميركية	2017
20	حرب خاصة	ماتيو هاينمان	الولايات المتحدة الأمريكية	2017
21	قلعة الرمل	فيرناندو كويمبرا	الولايات المتحدة الأمريكية	2016
22	ليلى م	مايك دي يونج	هولندا	2016
23	الطرق إلى اولمبيا	رامازان نانابيف	الولايات المتحدة الأمريكية	2016
24	نهاية رجال اكس	براين سينجر	الولايات المتحدة الأمريكية	2015
25	كربلا	كريستوف لوكاسزفيتش	بولندا	2015
26	المريخي	ريدلي سكوت	الولايات المتحدة الأمريكية	2015
27	حرب	توبياس ليندهولم	الدانمرك	2015
28	تحت الظل	باباك أنفاري	المملكة المتحدة	2015
29	اللقاء	أمين مطالقة	الولايات المتحدة الأمريكية	2015
30	قصة من حرب النجوم	جاريث ادواردز	الولايات المتحدة الأمريكية	2015
31	الراهب والشر	نيكولاي دوستال	بولندا	2015
32	طريق الضبع	بول غروس	كندا	2014
33	الطقس في الداخل	إيزابيل ستيفر	ألمانيا	2014
34	غارة النمر	سايمون ديكسون	ايرلندا	2014
35	اثنان كيلو برافو كاجاكي	بول كايتيس	المملكة المتحدة	2014
36	الوحوش: القارة المظلمة	توم غرين	المملكة المتحدة	2013
37	روز ووتر	جون ستيوارت	الولايات المتحدة الأمريكية	2013
38	القطع	فاتح اكين	المانيا	2013
39	انعكاس مظلم	تريستان لورين	المملكة المتحدة	2013
40	شكرا على القصف	باربرا ايدر	النمسا	2013
41	المدينة	عمر شرقاوي	الدانمارك	2013
42	خمس وأربعون دقيقة إلى رام الله	علي صمادي الهادي	ألمانيا	2012
43	زيرو دارك ثيرتي	كاثرين بيغالو	الولايات المتحدة الأمريكية	2012
44	المخلص	روبرت سافو	بلجيكا	2012
45	آخر الأيام على المريخ	رويري روبنسون	الولايات المتحدة	2012
46	شاترو	راج شكرابورتي	الهند	2012
47	كريش 3	راكيش روخان	الهند	2012
48	المتحدين	امين مطالقة	الولايات المتحدة الأمريكية	2011
49	العامل الفايروسي	دانتي لام	هونغ كونغ	2011
50	هاميلتون	كاثرين ويندفيلد	السويد	2011
51	بروميثيوس	ريدلي سكوت	الولايات المتحدة الأمريكية	2011
52	إن شاء الله	أنايس باربين-لافاليت	كندا	2011
53	فيشواروبام	شاندراهاسن	الهند	2011
54	بدوي	ايغور فولوشي	روسيا	2010
55	بديل الشيطان	وارن لي تامهوري	بلجيكا	2010
56	قاتل النخبة	غاري مكندري	استراليا	2010
57	السلام بعد الزواج	بندر وغازي البلوي	الولايات المتحدة الأمريكية	2010
58	لعبة عادلة	دوج ليمان	الولايات المتحدة الأمريكية	2009
59	شيلفي...نيني نودالو	راغو رام	الهند	2009
60	فيفيه أفيدا	خايميه موجارديم	البرازيل	2009
61	حرائق	دنيس فيلنوف	كندا	2009
62	الطريق الأيرلندي	كن لوتش	المملكة التحدة	2009
63	المتحولون: ثأر الساقطون	مايكل باي	الولايات المتحدة الأمريكية	2008
64	كاجراريه	بوجا بات	الهند	2008
65	شمال 31 شرق 62	تريستان لورين	الولايات المتحدة الأمريكية	2008
66	مورغان بالسن	فريدريك بوكلند	السويد	2008
67	قتل توماس هورندال	روان جوفي	المملكة المتحدة	2007
68	خزانة الأذى	كاثرين بيغالو	الولايات المتحدة الأمريكية	2007
69	إعادة صياغة	براين دي بالما	كندا	2007
70	معركة من أجل حديثة	نيك برومفيلد	المملكة المتحدة	2007
71	العائلة المقدسة	رفاييل ميرتس	ايطاليا	2006
72	منطقة حرة	آموس غيتاي	فرنسا	2005
73	البحث عن يوحنا المعمدان	مارك هفنيل	الولايات المتحدة الأمريكية	2005
74	المقاتلون الروحانيون	ديفيد راينر	الولايات المتحدة الأمريكية	2004
75	لورانس العرب	جيمس هوز	المملكة المتحدة	2004
76	جيري	غوس فان سانت	الولايات المتحدة الأمريكية	2002
77	عودة المومياء	ستيفن سومرز	الولايات المتحدة الأمريكية	2001
78	ابن الإله	جان كلود براجاند	المملكة المتحدة	2001
79	كوكب أحمر	أنتوني هوفمان	الولايات المتحدة الأمريكية	2000
80	مهمة إلى المريخ	براين دي بالما	الولايات المتحدة الأمريكية	2000
81	الصراع المميت: الإبادة	جون ليونيتي	الولايات المتحدة الأمريكية	1998
82	ابن النمر الوردي	بليك إدواردز	الولايات المتحدة الأمريكية	1993
83	إنديانا جونز والحملة الأخيرة	ستيفن سبيلبيرغ	الولايات المتحدة الأمريكية	1989

الرقم	اسم الفيلم	المخرج	البلد المنتج	سنة الإنتاج
84	السفير	ج. لي. ثومبسون	الولايات المتحدة الأمريكية	1984
85	سندباد وعين النمر	سام وانااميكر	المملكة المتحدة	1977
86	العاصفة	روجر كاردينال	كندا	1970
87	لورانس العرب	ديفيد لين	المملكة المتحدة	1962

عينة الدراسة

تتركز عينة البحث في فيلم لورنس العرب، واختيار هذا الفيلم ليس لأنه الأفضل فحسب، بل لأن له القدرة على رفد حاجات البحث، وتحقيق هدفه من خلال ما يحتويه من عناصر فيلميه وجمالية تفيد وتغني موضوع البحث، وكذلك لأنه:

1. فيلم لورنس العرب يحتل القائمة الخامسة في قائمة معهد الأفلام الأمريكي لأفضل مئة فيلم أمريكي.
2. النقاد يرون أن فيلم لورانس العرب من أعظم ما قدمه المخرجون للشاشة السينمائية، فقد فاز بـ 26 جائزة سينمائية في العالم.
3. الفيلم هيمن على الأفلام المرشحة لجائزة الأوسكار، ونال سبعة منها.
4. الفيلم رُشح لست من جوائز الكرات الذهبية، واستطاع أن ينال منها خمس جوائز.
5. الفيلم ملائم للمادة البحثية، إذ يعدّ من أهم الأفلام التاريخية التي أظهرت جماليات المكان والزمان في التصوير.

حدود البحث

يتحدد البحث لدراسة عينة مختارة بشكل قصدي من الأفلام التاريخية المأخوذة عن قصة حقيقيه وهو فيلم لورنس العرب الذي أنتج سنة 1962، وحدوده المكانية حيث صور الفيلم في ثلاث مناطق: الأردن، والمغرب العربي والولايات المتحدة الأمريكية.

أداة البحث:

اعتمد الباحث المشهد كوحدة أداة التحليل.

صدق الأداة:

أعدّ الباحث استمارة تحليلية تتضمن المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

منهجية البحث

ينتمي هذا البحث إلى الدراسات الوصفية التحليلية، التي تستهدف تقرير خصائص ظاهرة مُعيّنة أو موقف ما تغلب عليه صفة التحديد. وبذلك، يصف البحث ما هو كائن، عن طريق جمع البيانات والمعلومات حول الظاهرة أو الموضوع الإشكالي محل الدراسة، وجدولتها وتبويبها، ثم تفسير تلك البيانات، واستخلاص التعميمات والاستنتاجات (Hassan, 2011, p. 96).

ولأغراض تحقيق أهداف البحث، وللإجابة عما طرحه من تساؤلات؛ سيتم الاعتماد على الأسلوب النوعي (الكيفي) في تحليل المحتوى (المضمون).

الأسلوب النوعي (الكيفي) في تحليل المحتوى (المضمون):

وهو من أكثر الأساليب مقدرة على سبر أغوار المشكلات والوصول إلى جذورها، والحصول على المعلومات التي يتعذر الحصول عليها من خلال الطُرق الكمية، ويُستخدم هذا الأسلوب لزيادة فهمنا لأي ظاهرة أو مشكلة؛ من أجل الحصول على آراء مختلفة عن ظواهر نعرف عنها الكثير، أو للحصول على معلومات مُعمّقة من الصعب التعبير عنها بطريقة إحصائية. يتضمن أسلوب التحليل النوعي استقصاء، وقراءة مُعمّقة، وتحليلا للنصوص، والوثائق، والمعطيات، وحتى للتجربة والمُمارسة (Denzin, Lincoln, 2000, p769).

من ناحية أخرى، يسعى الأسلوب النوعي في تحليل المحتوى، إلى الحصول على أجوبة عن أسئلة بحثية، ويجمع أدلة، ويتوصل إلى نتائج لم تكن مُحددة سلفًا، كما يتوصل إلى نتائج قابلة للتطبيق. والتحليل الشائع

للبيانات النوعية هو انطباع المُراقب، بمعنى أن المراقب الخبير يراقب البيانات - المُعطيات ويُفسرها، ويُستخدم التحليل النوعي بشكل فعّال للحصول على معارف جديدة، من خلال القراءة المُعمّقة للظواهر الجديدة (Patton, 2002, p460).

تأسيسا على ما تم الإشارة إليه، سيتم الاعتماد على الأسلوب النوعي في تحليل المحتوى؛ لغايات دراسة وتحليل محتوى فيلم لورنس العرب، وقياس مدى التأثير الذي حققه المكان والزمان في تأكيد درامية العمل السينمائي.

يتناول الباحث في الإطار النظري عناصر البيئة الدرامية (المكان، الزمان)، وجماليات المكان والزمان في السينما، وأهمية اللقطة السينمائية للمكان في المشهد السينمائي، وإحساس المشاهد بالمكان والزمان في المشهد السينمائي، ومن خلال الإطار النظري يمكننا الوقوف على أهم العوامل التي من خلالها نقوم بعملية التحليل التي توضح أهمية المكان والزمان في تأكيد درامية العمل السينمائي، ومحاور القياس الآتية: وهي محور علاقة النص بالمادة المصورة، ومحور الصورة وحجم اللقطات، ومحور الإضاءة، ومحور المونتاج.

تلك العناصر التي تناولها الباحث في الدراسة النظرية، وهذه العناصر التي يتناولها في دراسته العملية بتحليل دورها في فيلم لورنس العرب للوقوف على أهمية المكان والزمان في تأكيد درامية العمل السينمائي ومدى نجاحه.

أداة البحث:

اعتمد الباحث المشهد كوحدة أداة التحليل.

صدق الأداة:

أعدّ الباحث استمارة تحليلية تتضمن المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

تحليل العينة:

فيلم (لورنس العرب)، إخراج ديفد لين (David Lynn)، انتاج سنة 1962.

الإخراج: لديفد لين (David Lynn). وسنة الانتاج: 1962. ومدة الفيلم: 216 دقيقة. ومن بطولة: (Alec Guinness)، و(Anthony Quinn)، و(Jack Hawkins)، و(Jose Ferrer)، و(Anthony Quayle)، و(Claude Rains)، و(Peter O'Toole)، و(Omar el-shiref)، و(Arthur Kennedy). ومن سيناريو وحوار: (Robert Bolt) و(Michael Wilson).

الشكل (1) يمثل البوستر الدعائي للفيلم

ملخص الفيلم:

تدور أحداث الفيلم حول قصة حياة الضابط الجاسوس (توماس ادوارد لورانس) الذي كان يعمل في المخابرات البريطانية، وأُرسل أثناء الحرب العالمية الأولى ليعرف موقف الأمير فيصل من السلطان العثماني الذي كان الحلف البريطاني معادياً له آنذاك، وقد كان لورانس يجيد العربية، ويتحدثها بطلاقة الأمر الذي ساعده على التكيف مع العرب واكتساب ثقتهم.

تبدأ أحداث الفيلم بمقتل لورانس وسقوطه من على الدراجة النارية في أواسط العام 1935م، وهو بعمر الـ 45، وأثناء مراسم التأبين بالكنيسة يحاول أحد الصحافيين أن يزيل الستار عن حياة ذلك الضابط الغامض ليعرف سرّ مقتله من خلال الحديث مع من كانوا حوله، فيتم سرد الأحداث بطريقة الرجوع للخلف منذ اندلاع الحرب العالمية الأولى، وتكليف لورانس بالمجيء للجزيرة العربية ليقف مع العرب في مواجهة الأتراك، ويمنحه الأمير فيصل خمسين رجلا من رجاله يقطع بهم الصحراء، ويذهب لاحتلال ميناء العقبة الاستراتيجي، وانتشاله من أيدي الأتراك الذين كانوا يكرهون العرب لاستعلائهم الطبقي ومعاملتهم السيئة لأبناء العرب ونهبهم الثروات العربية، ويصاحب الشريف علي الذي لعب دوره الفنان المصري من أصل لبناني عمر الشريف

الضابط لورانس في رحلته، ويشنون حرب عصابات على القوات التركية، لكن بعد فترة يسقط لورانس في أيدي الأتراك، ويتعرض للتعذيب الوحشي ظناً منهم أنه شركسي، وتسقط مدينة دمشق في أيديهم، ويضيع حلم الوحدة العربية الذي كان يحلم به لورانس، ويسعى إلى تحقيقه مع القبائل العربية.

تظهر نوايا الانجليز الاستعمارية التي كان يُخطط لها خلف الأحداث، ويصاب لورانس بخيبة أمل حينما يعلم أن المقصد من إرساله كان الطمع في خيرات الجزيرة العربية وليس توحيد الصف العربي، ويتم بعد ذلك اغتيال لورانس ليسقط الذي حارب لأجل قضية وهمية زرعها القادة في مخيلته.

المخرج والمدرسة الإخراجية المتبعة

المخرج (ديفيد لين) يُعتبر جزءاً من موجة الإخراج الذي يجمع بين الحرفية الفنية والرواية المرئية الشاسعة حيث كان واضحاً في فيلم (لورنس العرب). يتميز أسلوبه بالدقة الفنية في الصورة والتصوير، واستخدام الإطارات الواسعة والمشاهد الخلابة لتقديم قصص ضخمة وملحمية. أظهر المخرج ديفيد لين موهبته في استخدام الإضاءة والظلال لتعزيز الجمالية والدراما في المشاهد. كما يفهم بشكل ممتاز كيفية استخدام البيئة والمكان ليكونا جزءاً أساسيًا من السرد، حيث يعمل على استخدام المواقع الطبيعية بشكل فني لتعزيز القصة والشخصيات. كما يُعتبر (ديفيد لين) ممثلاً بارزًا للمدرسة السينمائية التي تهتم بالسرد الضخم والتصوير الفني الذي يتيح للمشاهد فرصة الانغماس العميق في عالم الفيلم وتجربة مشاعر وأفكار الشخصيات والمكان.

علاقة النص بالمادة المصورة

ارتبط المكان المصور في الفيلم بعلاقة وثيقة بالنصّ الفيلمي، إذ إن القصة الأصلية للفيلم هي قصة حقيقة اخُذت عن كتاب أعمدة الحكمة السبعة الذي ألفه لورنس أثناء الإعداد لأطروحة بحثه في جامعة ويلز البريطانية سنة 1922، وتحدث فيه عن خلاصة تجربته السياسية في إدارة أنظمة الشرق الأوسط بعد سقوط الدولة العثمانية، وهو كتاب فريد من نوعه يتحدث بشكل مفصل عن الثورة العربية الكبرى، حيث اعتمد كاتب السيناريو والحوار في الفيلم على هذا الكتاب كمرجع أساسي في كتابة نصّ الفيلم، وبالتحديد استخدام الأسماء والمواقع التي ذكرها لورنس في كتابه، فالنصّ المكتوب للفيلم يعكس واقع المكان الذي كان يعيش فيه لورنس العرب في منطقة الجزيرة العربية، ويرصد تحركاته من مكان إلى آخر، وتعامله مع القبائل العربية ومع الشريف الحسين بن علي الذي كان يعدّ لثورة على الحكم العثماني آنذاك. فجسّد النصّ العلاقة في المكان بشكل معمق، حيث كان نص الفيلم أشبه بتقديم سيرة ذاتية للبطل لورنس في الفيلم، فذكر الأماكن الحقيقة في الفيلم مثل منطقة الطبيق، ومنطقة وادي رم جعل من المكان عنصراً أساسيًا في كتابة نص الفيلم، إذ ارتبطت هذه الأماكن بقصص وأحداث حصلت في الفيلم أخذت بشكل حقيقي ومستقى من كتاب أعمدة الحكمة السبعة.

الشكل (2) التشكيلة الصخريّة لأعمدة الحكمة السبعة في وادي رم في الأردن

أضاف المكان الحقيقي في فيلم لورنس العرب مرونة للكاتب في سرد الأحداث، فكان اسم المكان وارداً حتى في الحوارات بين الممثلين من خلال تنقلهم من مكان إلى آخر، كما ارتبط اسم المكان بالقبائل العربية التي كانت تسكنه، وفي الرسائل والتقارير التي كان يرسلها لورنس إلى بريطانيا لإخبارهم بالمراحل التي وصلت لها الثورة، فكان النص في فيلم لورنس العرب يرتبط ارتباطًا وثيقًا في المكان، ومبنيًا على قصة واقعية من كتاب أعمدة الحكمة السبعة التي أخذ اسمها من رمز مكان في منطقة وادي رم في الأردن.

الصورة وحجم اللقطات

الصورة في الفيلم بحد ذاتها طبيعية، لأنها نقلت واقع مكان طبيعي موجود في الحقيقة، حيث كان اختيار

مواقع التصوير في الفيلم يعود إلى دراسة واستطلاع مرتبط بأحداث القصة الحقيقية للفيلم، فقد كلف المخرج منتج الفيلم مبالغ طائلة لاختياره هذا المكان تحديداً للتصوير وهو وادي رم ومنطقة الطبيق، إذ إنه في عمق الصحراء بنحو 240 كم، ما جعل المنتج ينقل كافة مستلزمات الانتاج السينمائي بالطائرة وهذا يزيد من كلفة الانتاج السينمائي. وقد استطاع المخرج من خلال استخدام أدواته وحرفيته في نقل الواقع، ما كان له دور رئيس في تأكيد المكان وارتباطه في دراما الفيلم.

استخدم المخرج اللقطة العامة بشكل كبير في أغلب مشاهد الفيلم لما لها من دلالة على تأثير المكان ونقل جمالياته ومعالمه، إذ فرضت مفردات النص على المخرج استخدام هذه اللقطة لما يحويه الفيلم على مشاهد عامة للمناظر الطبيعية وما يحويه من حروب وصراعات وتحدٍ لصعوبات المكان في بناء القصة الفلمية. أغلب المشاهد التي صورت في وادي رم ومنطقة الطبيق ظهر مضمونها في التعرف على القبائل وحشدها من أجل الثورة ضد الحكم العثماني، وقطع سكة حديد الحجاز لاستملاك السلاح والمواد الغذائية، وكانت تستوجب على المخرج استخدام اللقطات العامة ليظهر الحدث بشكل كامل، وليظهر أيضاً قسوة المكان في التنقل، إضافة إلى الزمن الذي كان يتمثل في حرارة المكان وبرودته ودوره في التأثير على قصة الفيلم. وكان واضحاً بشكل كبير في الفيلم في بحثهم عن مصادر الماء في الصحراء. استطاع المخرج من خلال توظيفه للقطات واستخدامها في الفيلم أن يشعر المتلقي بالبيئة الصحراوية (المكان والزمان)، ودورها في فرض الحدث الدرامي داخل التسلسل الفيلمي. وهذا ما أدى إلى حصول الفيلم على جائزة أوسكار في التصوير السينمائي. وأعرب أغلب النقاد في المقابلات الصحفية عن دهشتهم من المكان، وتوظيفه في بناء الدراما في قصة الفيلم.

الشكل (3) لقطة عامة Long shot من مشهد تفجير القطار العثماني في صحراء الاردن

الإضاءة

اعتمد المخرج على نحو 70% من مشاهد الفيلم سواء أكانت مشاهد نهارية أم ليلية، على الإضاءة الطبيعية، وهذا سبب رئيس في إظهار معالم الجمال للبيئة الصحراوية (المكان والزمان)، كما ركز المخرج في أغلب مشاهد الفيلم على الظل والنور وكان هذا واضحاً من خلال التصوير، وله دلالة في تأكيد الهدف الدرامي من استخدامه؛ ففي مشهد دخول الثوّار إلى منطقة العقبة الأردنية في نهاية الفيلم، استطاع المخرج رسم لوحة فنية من خلال الإضاءة في وقت الحدث الدرامي، واختار فترة المساء لتصوير هذا المشهد حيث استفاد من درجة حرارة اللون للإضاءة، وجعل البحر في خلفية المشهد للدلالة على جمال المكان وغناه بالموارد الطبيعية في الوقت نفسه، كما استطاع المخرج خلق جوٍ خاص من الإضاءة لبطل الفيلم في مشاهد أثناء تفكيره في الخطط التي كان يضعها، حيث كان ينتقي الوقت المناسب وهو وقت غروب الشمس لما له دلالة على الطمأنينة والأمل والمستقبل. كما ساهمت الإضاءة واستخدامها المناسب في إشعار المتلقي بقساوة المكان وحدته وصلابته، وأكدت هذه المفردة معاناة الممثلين أثناء تصوير المشهد في تأكيد دور الزمان والمكان في بناء الحدث الدرامي من خلال اختيار الوقت والمكان المناسبين للتحرك والانتقال من مكان إلى آخر.

الشكل (4) لقطة (Long shot) من مشهد تنقل لورنس العرب ورفاقه في الصحراء وقت الغروب

المونتاج

استخدم المخرج الأسلوب التقليدي في المونتاج، وبالأخص مونتاج السرد الطويل في الفيلم، حيث كان المونتاج يترجم الحدث الدرامي المرسوم في سيناريو الفيلم بحرفية وبشكل مباشر ودقيق، لما فرضته القصة

السينمائية من طول الزمن الفعلي لها. بالإضافة إلى ذلك استخدم المخرج أسلوب التقطيع البسيط بين اللقطات بناء على القصة السينمائية، وهذا الأسلوب يجعلنا نفهم تفاصيل الحدث والحوار بشكل سهل ومبسط، كما استخدم مونتاج التقطيع السريع لبعض المشاهد التي كانت تتطلب طبيعتها السرعة لإيفاء الحدث حقّه ومن أهمها مشاهد القتال والتفجير.

ركز المخرج في مونتاج الفيلم على تأثير المزج بين اللقطات لاختزال الزمن بمرور الوقت، كما استخدم المزج مع اللون الأسود بهدف إيصال مرور فترة طويلة من الزمن، وكان ظاهراً في أكثر مشاهد الفيلم أن الربط بين هذه المشاهد يعود إلى تأكيد القصة السينمائية الحقيقة من خلال التنقل بين البيئة (المكان والزمان) إلى بيئة أخرى.

النتائج

توصل البحث استناداً إلى ما سبق، إلى أن المخرج اهتم بإبراز فاعلية المكان والزمان في فيلم لورنس العرب، لما كان لذلك من تأثير على دراما القصة السينمائية الحقيقية في الفيلم. كما استخدم المخرج اللقطات العريضة بشكل كبير في معظم مشاهد الفيلم، مما أضفى دلالات عميقة على تأثير المكان وجمالياته. فقد حكمت طبيعة النص استخدام المشاهد الواسعة التي تبرز المناظر الطبيعية والصراعات والتحديات التي تواجهها المنطقة، وهي عناصر أساسية في بناء السرد السينمائي. ركزت معظم المشاهد المصورة في وادي رم ومنطقة الطبيق على تجسيد معاناة القبائل وتجمعها للمشاركة في الثورة ضد الحكم العثماني، وقطع سكة حديد الحجاز للحصول على السلاح والإمدادات الضرورية. تطلبت هذه اللقطات العريضة من المخرج تقديم الحدث بشمولية، مظهراً في الوقت نفسه قسوة المنطقة وتحديات الانتقال فيها، بالإضافة إلى تأثير البيئة وظروف الطقس على سير الأحداث في الفيلم.

اعتمد المخرج بنسبة تصل إلى 70% من مشاهد الفيلم، سواء كانت نهارية أو ليلية، على الإضاءة الطبيعية، وهو الأمر الذي ساهم بشكل كبير في إبراز جمال البيئة الصحراوية وأبعادها الزمنية والمكانية.

ركز المخرج بشكل كبير في معظم مشاهد الفيلم على استخدام الظل والنور الذي كان واضحاً، وله دلالات مهمة في تأكيد الهدف الدرامي للفيلم.

وبناء عليه، يوصي الباحث بالتركيز على عنصري المكان والزمان في مناهج وخطط تخصص دراسة السينما والتلفزيون في كليات الفنون الجميلة. كذلك بعرض فيلم لورنس العرب ضمن مساقات أقسام السينما والتلفزيون في كليات الفنون، لما يساهم فيه المكان والزمان من إبراز فاعلية أكبر للدراما في الفيلم السينمائي.

قائمة المصادر والمراجع **Sources and references**

1. Abdullah Hussein Hassan, *Journal of Arts*, 2015, Issue 111, pages 205-242, University of Baghdad.
2. Al-Hashemi, Taha, *Naturalizing the Screenplay*, Al-Dar for Culture and Publishing, Cairo 2010, p. 18.
3. Ali Anwar Rashid, *Al-Academi Magazine*, 2016, Issue 81, pages 83-204, University of Baghdad.
4. Al-Khafaji, Makki Imran Raji, *The Aesthetics of Place in Contemporary Iraqi Painting*, PhD thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad 1999, p. 54.
5. Al-Zawawi, *The 100 Best American Films*, Dar Al-Mada for Printing, Publishing and Distribution, 2014, p. 70.
6. Asia Mahmoud Ali, *Lark Journal of Philosophy*, Linguistics and Social Sciences, 2020, Issue 36, pages 162-171, Wasit University.

7. Bachelor, Gaston, *Aesthetics of Place*, Al-Jahiz Publishing House, Book of Pens, 1980, p. 45.
8. Denzin, N. K and Lincoln, Y. S. Handbook of Qualitative Research, 2nd Ed. Thousand Oaks-CA: Sage Publications, P.769, 2000.
9. Edgar morin, le cinéma ou l'homme imaginaire, éd. Minuit, paris, 1995, p 63.
10. Gorno, Marie-Thérèse, *Dictionary of Cinematic Terms*, translated by: F.A. Ezz Bashour, Cairo: Egyptian General Book Authority, 2005, p. 58.
11. Intermediate lexicon, 2011
12. Ismail, Mahmoud Hassan, *Media Research Methods*, 1st edition, Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi, p. 96, 2011.
13. Jabr, Samir, *Arab Center for Radio and Television Training*, 2008, p. 107.
14. Louis De Janetti, *Understanding Cinema*, Cinema Theory, translated by Jaafar Ali, Oyoun Al-Maqal Publications, 1993, p. 32.
15. Martin, Marcel, *Cinematic Language*, translated by: Saad Makkawi, Arab Pens for Publishing and Distribution, Cairo 2017, p. 45.
16. Nicholas T. Proveris, *Fundamentals of Film Directing*, translated and presented by: Ahmed Youssef, National Center for Translation, 2011, p. 92.
17. Patton, M. Q. *Qualitative Research and Evaluation Methods*, 3rd Ed. Thousand Oaks-CA: Sage Publications, P.460, 2002.
18. Taher Abdel Muslim, *Cinematic Discourse from Word to Image*, General Cinema Foundation 2012, p. 20.
19. Thomas Edward Lawrence, *The Seven Pillars of Wisdom*, Al-Ahliyya Publishing and Distribution, Jordan, 1998, p. 5.

Newspapers and websites:

20. *Al-Rai Jordanian Newspaper*, Jordan is the Mecca of International Filmmakers, 4/12/2022.
21. Al Jazeera Channel website, www.aljazeera.net, 12/4/2022.

(رابط فيلم لورنس العرب) https://www.youtube.com/watch?v=i6ikPpOEEFQ&t=6467s

سردية الرسم والتصوير كعملية للتفكير والمعرفة في فيلم: "Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970"

محمد بكر العباس، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن

Received: 13/11/2023

Acceptance: 16/ 1/ 2024

Corresponding Author: m.alabbas@ju.edu.jo

Cited by: Jordan J. Arts, 17(3) (2024) 357-369

Doi: https://doi.org/10.47016/17.3.5

الملخص

يهدف البحث الحالي إلى التركيز على مفهوم التجربة الفنية ضمن الإطار العملي والفكري لصناعة اللوحة التجريدية، حيث حدد الباحث فيلم وثائقي يسجل مقاربات الفنانين والنقاد مابين الأستوديو والمتحف وصالة العرض. رَصد الفيلم العملية الإبداعية وحمل عنوان (*Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970*) وهو فيلم يسجل السرديات المتبادلة بين تجربة إنتاج اللوحة التجريدية ونقدِها. لذلك، بدأت منهجية البحث بمراجعة نظريات النقد الفني في تحليل الوسائط الفنية باعتبارها أدوات للتجربة الإبداعية البصرية، مما يُحسِّن مفاهيم وتطبيقات الفنان والباحث العربي في حقول الفنون والوسائط المرئية. وقد ركَزت منهجية البحث على التقاطعات بين نظريات علم نفس الإدراك وعلم الاجتماع بالإضافة إلى النظرية الشكلية التي توظف النقد الفني كأداة لتفكيك تجربة الإبداع. يتزامن التطبيق والتنظير خلال عملية الإبداع منذ مرحلة الاشتغال في استديو الفنان إلى مرحلة عرض التجربة الفنية للجمهور. يحلل هذا البحث مرحلة هامة من مراحل تحولات الذكاء البصري ضمن سياقات ما بعد الحداثة. كنتيجة نوعية. تكمن أهمية هذا البحث في دراسة العلاقة بين الفن وتطورات الوسائط الإبداعية ضمن سيميائية التجريد في الفنون البصرية. وترتكز خُلاصة البحث على علاقة مترابطة بين النظرية والتطبيق في مجالات الفنون البصرية ضمن إطار مفاهيم العملية الإبداعية وعلم نفس الإدراك والنظرية الشكلية. ومما يُشكل أهمية مضافة لهذه الورقة، هو أنها تستكشف أسلوب توظيف محتوى الفيلم في توعية الجمهور والمجتمع حول الفنون البصرية من حيث موقف الناقد الجمالي بالتزامن مع موقف الفنان الإبداعي. وهذا يعزز الثقافة الفنية في المجتمعات التي تفتقر للتربية الفنية والمتاحف والمؤسسات التي ترعى الفن.

الكلمات المفتاحية: العملية الإبداعية، علم نفس الإدراك، النظرية الشكلية، النقد الفني، سردية الرسم والتصوير، المشهد الفني.

The Narrative of Drawing and Painting as a Process of Thinking and Knowledge in the Movie, *Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970*

Mohammed Baker Al-Abbas, Visual Arts Department, School of Art and Design, The University of Jordan, Amman, Jordan

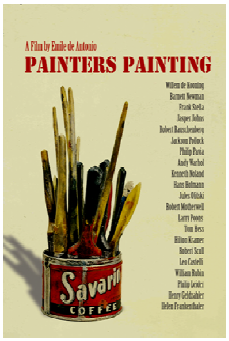
Abstract

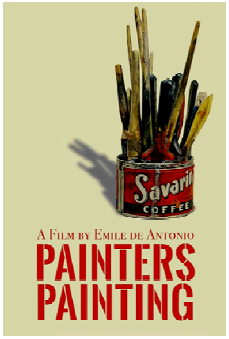
This research aims to explore the concept of artistic experience within the practical and intellectual framework of abstract paintings. The researcher identified a documentary film that records artists' and critics' aesthetic attitudes between studios, museums, and gallery. The film, titled *Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970*," records the reciprocal narratives between the experience of producing abstract paintings and critiquing them. Therefore, the research methodology began with a review of art criticism theories in analyzing artistic media as tools for visual creative experience, thereby enhancing the concepts and applications of the Arab artist and researcher in the fields of arts and visual media. The methodology focused on the intersections between the cognitive psychology theories and sociology, as well as the formalist theory, which employs art criticism to deconstruct the experience of creativity. The application and theorizing coincide during the creative process, from the stage of working in the artist's studio to the stage of presenting the artistic experience to the public. This research analyzes an essential

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

stage in the transformation of visual intelligence within postmodern contexts. As a qualitative result, the significance of this research lies in studying the relationship between art and the development of creative media within the semiotics of abstraction in visual arts. The conclusion of the research is based on an interconnected relationship between theory and application in the fields of visual arts within the framework of concepts of the creative process, perception/cognitive theory and formalism. Additionally, the significance of this research paper is that it explores the methods of utilizing the film's content to raise public and community awareness about visual arts in terms of the aesthetic critics' position, in conjunction with the creative artist's position or attitudes. This enhances artistic culture in societies that lack art education, museums, and institutions that support and sponsor art.

Keywords: Creative Process, Cognitive Psychology, Formalist Theory, Art Criticism, Narrative of Painting and Drawing, Art Scene.





1. المقدمة والإطار البحثي:

الشكل (1): أمثلة على بوسترات الفيلم، المصدر: Public domain

تُقدم هذه الورقة البحثية مقاربات بين تجارب عدد من المصورين التجريديين ونقاد الفن فيما يخص عملية صناعة العمل الفني وتقديمه للجمهور. ومن منظور مُحدد، يركز نطاق الورقة التحليلي على سرديات وعمليات إبداعية عبّر عنها هؤلاء المبدعون في فيلم وثائقي. يربط الفيلم بين وجهات نظر مجموعة من نقاد الفن ومجموعة أخرى من الفنانين المصورين، يستحضر محركات المشهد الفني في مكان جغرافي حَضَري وفترة زمنية محددة مفاهيميا وتاريخيا. ويوثق الفيلم مدينة نيويوك في فترة ما بعد الحداثة؛ ما بين سنة 1940 وسنة 1970، وعددا ممن كان يعيش فيها من المبدعين مثل الفنانين وليم ديكوننغ (Willem de Kooning) وجاكسون بولوك (Jackson Pollock) ومارسيل دوشامب (Marcel Duchamp) ونقاد مثل كلِمت غرينبيرغ (Clement Greenberg) ووليام ستانلي روبن (William Stanley Rubin) وجون برانتلي هايتأو ر (John Brantley Hightower).

لا يُركز البحث الحالي على لوحة في برواز معروضة على جدار في متحف. بل على النقيض من ذلك، يركز على حالة فنان يشتغل في الأستوديو -مُتقاطعة- مع حالة ناقد فني أثناء حديثه مع الجمهور أو أثناء عمله في مكتبته الخاصة. هذا ضمن فيلم وثائقي في سياق دراسة مفهوم عملية الإبداع، حيثما تنوعت اتجاهات الباحثين في دراسة وسائط الإبداع وحالاتها المرئية والرمزية من خلال احتمالات جيوثقافية متعددة عابرة للفلسفات والتطبيقات. البحث يتقاطع ما بين التطبيق والتنظير ويعتمد بالأساس على فلسفة صناعة العمل الفني التشكيلي الذي أنتجه المُصور التجريدي ضمن فضاءات الأستوديو الداخلية من جهة أو ضمن فضاءات خارجية مُتجددة من جهة أخرى. ومن هذا المنظور تحديدا، أحدث ظهور الصورة الفوتوغرافية والفيلم الوثائقي نقلة واضحة على المستوى العملي والنظري في ممارسات الفنون التشكيلية. ولهذا السبب يقوم هذا البحث بتسليط الضوء على مفارقة هامة ومحورية، وهي أن الفيلم الوثائقي أعاد استحضار مشهد هام من مشاهد الفنون البصرية في فترة ما بعد الحداثة (Rose, 2019). ووثق هذا الفيلم مشاهد متنوعة

ومواد بصرية مثل صور مطبوعة وبوسترات للمعارض والفنانين في مجلات وجرائد وكتب ومحاضرات نقدية وأعمال فنية خلال عملية الإنتاج. هذا الفعل أدى إلى توثيق فضاء المعرض والاستوديو وتوثيق أداء الفنانين والنقاد وهم يعبرون عن تجاربهم الذاتية.

على هذه القاعدة، تظهر أهمية الدراسة عندما اعتمدت على تسجيل الوسائط (الميديا) البصرية في توثيق التجربة الفنية. فالوسائط (الميديا) الوثائقية تنقل العمل الفني أو التجربة الفنية، بينما تقوم الدراسة بتحليل المحتوى الفكري والمفاهيمي للعمل الفني. هذه الفروقات تتحول إلى مقاربات وتقاطعات، ضمن الدراسة، فالعمل الإبداعي التشكيلي لا ينفك عن النقد والتفكيك والتشكيك بكل ما هو تقليدي في عالم الفنون البصرية.

النقطة المحورية هنا، هي تحليل محتوى الفيلم الوثائقي الذي يسجل ويعرض عملية الإبداع. وهذا التحليل هو تحليل ناقد ونوعي يركز على مفهوم التجربة التي يقوم بها كل فنان مصور. هذه التساؤلات مهمة لدارسي الفن والفنانين وجماهير الفن أيضا، لأن العمل الفني مرتبط بشكل رئيسي مع هوية الوسيط والمادة التي صنع منها. كما هو مرتبط أيضا بفلسفة الصنع والإنتاج التي كان يتبعها الفنان منتج العمل.

في هذا السياق الشمولي، يشير الفيلم إلى مفهوم المعرض التشكيلي؛ الرواق أو صالة العرض (الغاليري). الفضاء الذي يعرض الأعمال الفنية والتي قد تكون أعمالا أدائية متحركة غير ثابتة على جدار. هنا يصبح الفيلم بطبيعة الحال عبارة عن وسيط لصور عديدة متلاحقة ومتحركة. قد يصبح فضاء العرض أيضا خشبة المسرح التي يتحرك عليها الفنانون، وقد تكون الرصيف الذي يتحول أحيانا إلى ميدان لأداء الفنون بأشكالها المختلفة. الوسيط هنا هو المكان الذي يحول النص والصوت إلى صورة نابضة بالحياة (Arnason & Mansfield, 2013)، هنا قد يتحول الشِعر إلى صورة أو أغنية راقصة. كلمة محكية أو مجسدة عبر لغة الجسد، الوسيط هو فلسفة قائمة على الاحتمالات البصرية والسمعية والجسدية.

بعد ظهور التصوير الفوتوغرافي والسينمائي تشعبت آفاق الفنانين التشكيليين، كما أدى ذلك الظهور إلى ممارسات نقدية جديدة ارتكزت على جدليات بين الفنان من جهة والكاميرا من جهة أخرى (Rose, 2019). حينما بدأت الدراسات التشكيلية لعناصر التكوين التصويري، في تأسيس الركائز الأو لى في بناء النظريات التأريخية للوسائط الإبداعية التي تستحضر أو تنقل الفنون البصرية (Tinkler, 2013)، لقد تزامن ذلك التنظير التأريخي في الفنون التشكيلية مع حقبة زمنية من الحداثة والثورات الصناعية والحروب العالمية الممتدة عبر جغرافيات عالمية، مما ضخَ زخماً في التنظير الفني المبني حينا على مناهج علم الاجتماع وحينا على ديناميكيات علم النفس أو على علوم الجمال والفلسفة. كل هذه التقاطعات مع العملية الإبداعية أدت إلى تكوين التنوعات والأطوار المختلفة في إنتاج الأعمال الفنية المدروسة من قبل الباحثين خلال مسارات نشوئها من مرحلة إلى مرحلة أخرى.

في إطار عملية استكشاف مفاهيم الفنون البصرية، كما حصل في الفيلم موضوع الدراسة، يتتبع النقاد الفنيون ممارساتِ الفنانين المعاصرين داخل استديوهاتهم وخارجها. بدءاً من مرحلة إنشاء وتطوير الأفكار والمضامين إلى مرحلة إخراجها في هيئة تكوين تصويري على السطوح ثنائية الأبعاد أو في هيئة تكوين لمجسمات ثلاثية الأبعاد مستقلة في الفضاء الحر. أما في سياق الوسائط الجديدة، فنجد أن مجهود الفنان البصري مرتكز على تطوير التقنيات المستخدمة لتمثيل ما يفكر فيه للوصول إلى توظيف غير تقليدي لأسس ومبادئ الفن والتصميم التي يختارها. هنا نجد أمثلة على إدماج أنواع مختلفة من الفنون مع بعضها في مساحات متنوعة (Ambrozic & Vettese, 2013)، هذه المساحات تصبح خامة في عملية تكوين الفنون البصرية، فهي مفتوحة أو مغلقة وتعكس احتمالات عديدة، قد تكون مساحات مأهولة بالبشر أو مساحات غير مسكونة؛ خارجية أو داخلية، ريفية أو مدنية.

يرى البحث أن أسلوب دراسة الفيلم الوثائقي يُساعد في تحليل العناصر الفنية المستخدمة من قبل المصورين والرسّامين، وهذا الأسلوب يمنح التجربة الفنية بُعدا مفاهيميا جديدا يتزامن مع سردية الفنان

المحكية في الفيلم بينما تتعرض لنقاش ناقد. يتزامن هذا السرد النقدي في الفيلم مع مراجعة للاتجاهات الفكرية الحديثة في الفنون التشكيلية التي أدت إلى ثورة معاصرة في الوسائط الإبداعية. وقوفا عند التقنيات الفنية الطارئة التي توظف الفنون ثنائية الأبعاد وثلاثية الأبعاد في حيز تشكيلي واحد منسجم، وأيضا نجد هذه الفنون تستخدم أجساداً من فناني الأداء المتحركين في الفضاء التشكيلي. ظهرت هذه الثورة التشكيلية عندما اعتبرها تاريخ الفن الحديث نقلة نوعية في ممارسات فناني العصر الحالي (Kleiner, 2013)، حينما خرجوا من تقاليد تكوين عناصر الفن والتصميم على سطوح اللوحات ومجسمات المنحوتات، وانطلقوا في فضاءات تحتوي على فنون الفيديو والفوتوغرافيا والأداء والرقص والغناء. لقد مكّن هذا الخروج الفنانين التشكيليين من الوقوف على ذروة تطور الحياة المعاصرة، ومكنهم أيضا من تمثيل المرحلة الزمنية التي عاشوها بكل تناقضاتها التقنية والاجتماعية والمعرفية.

ضمن سياق هذه الدراسة، توجه البحث لمراجعة مفهوم العملية الإبداعية المتمثلة في معالجة وتكوين عناصر العمل الفني، وتحليل العمل الفني بين فلسفة الفعل والمنهجية النقدية في إطار اجتماعي وجمالي وتاريخي، من هنا يلتقي البحث الأكاديمي مع قصدية الفنان في الإبداع عبر التساؤلات المعتملة في فكره مستكشفاً للإجابات بطريقته الخاصة. مع الأخذ بعين الاعتبار أن صياغات الخطاب البصري تتبلور في سياق إدراك ومعرفة الفنان للتعبير عن الرؤية الإبداعية. هذه الحالة الإبداعية الذاتية تتقاطع في فضاء المعرض أو المتحف مع حالة المتلقي الذهنية والاجتماعية والعاطفية (Purgar, 2017).

من خلال مراحل العملية الإبداعية التي يمارسها الفنان، تقوم هذه الورقة البحثية بتتبع التحولات الحاصلة في الفلسفات والمنهجيات عند الفنانين في الفيلم الوثائقي. وتجب الإشارة إلى أن هذه الدراسة ليست سرداً لأحداث تاريخية فقط، إذا اعتبرنا أن العمل الفني حادث زماني مكاني، بل هي -أي الدراسة- تستكشف تفاعل الفنان الذاتي مع فضائه الإبداعي فلسفيا وماديا، والذي يصاغ من جديد في فضاء المعرض عندما يتفاعل المتلقي مع العمل الفني.

2. تساؤلات الدراسة:

أ. كيف يمكن اعتبار الفيلم الوثائقي حالة دراسية حيثما يظهر الفنان متحدثا عن تجربته التي يمارسها في الاستوديو.

ب. هل محتوى وعملية توثيق المعرفة البصرية عند الفنان وعرضها للمتلقي، على اختلاف زمانه ومكانه، نطاق بحثي هام للدراسة في سياق عملية فهمنا للفنون المعاصرة والحديثة من حولنا. وكيف يمكن لهذا الفهم أن ينطبق على ما نستقبله يومياً من تجارب فنية راهنة، سواءً أكانت محلية أو عالمية.

ت. ما هي هوية الممارسة الإبداعية بين سردية المفهوم وعملية التطبيق ضمن فراغ تفاعلي مثل لوحة مُعلقة على حائط في متحف أو صالة عرض (غاليري) أو تشكيل أدائي في شارع أو على رصيف عام.

3. أهداف الدراسة:

أ. استكشاف هوية تلك المرحلة التي تم تصوير الفيلم خلالها، وتقاطعها مع المراحل الفنية المفصلية في تطور التكوين الفني في الوسائط المختلفة.

ب. إدراك هوية هذا التقاطع بين الأعمال الفنية عبر هذا التطور، وأسلوب الفنان التشكيلي في الحفاظ على هذا التقاطع بما يضمن له الأصالة والإبداع في عمله الفني.

ت. تحليل حالة الاهتزاز أو الانكسار في أنماط الإدراك والفهم عندما يتعلق الموقف الجمالي بالمفاهيم الخاصة في تحليل العمل الفني. حينما تربط الدراسة بين تحولات الوسائط الإبداعية وكيفية الاستفادة من التقنية المصاحبة لكل طور من أطوار تحول الوسيط الإبداعي.

4. حدود الدراسة:

تركز هذه الورقة على دراسة محتوى فيلم وثائقي يوثق حوارا فلسفيا بين عدد من الفنانين والنقاد. عنوان الفيلم هو (Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970). ويُترجمه الباحث

إلى اللغة العربية ليصبح (المصورون وهم يقومون بعملية التصوير أو المصورون يصورون المشهد الفني في مدينة نيويورك من سنة 1940 إلى سنة 1970). ويعرض هذا الفيلم تقاطعات لعدد من وجهات النظر لنقاد وفنانين مختلفين، وهم يشرحون أسبابهم التي دعتهم للاختلاف في طرق دراسة وممارسة وتطبيق الوسائط الإبداعية والأعمال الفنية. وفي هذا السياق تحديدا، تظهر الكيفية التي واجه من خلالها الناقد والفنان تطور تقنيات العصر وكيف سخر أساليب التكوين في الوسائط الإبداعية المختلفة في عمله الفني من خلال المدارس أو الاتجاهات أو التيارات الفنية فلسفيا وتطبيقيا. وللكشف عن العلاقة بين تطور الوسائط الإبداعية والفنان والناقد، تبدو هناك حاجة للتدقيق في حالة الإدراك والمعرفة الناجمة عن التطور في وسائط الفن والإبداع والمعرفة وأثرها على تجربة كل من الفنان والناقد والباحث من جهة، وعلى تجربة المتلقي من منظور اجتماعي ونفسي من جهة أخرى.

5. أهمية الدراسة:

أما أهمية هذه الورقة البحثية فهي تكمن في دراسة فيلم يوثق حالة فنية في زمان ومكان محددين. هذا يعزز التركيز على معرفة فلسفة التطور الأسلوبي والتقني خلال عملية إنتاج الفنان لأعماله الفنية، وأثر ذلك التطور على هوية الوسيط المستخدم من قبل الفنان. كما أن المنهجية المستخدمة في هذه الدراسة توظف أدواتها الاستكشافية بناء على قاعدة شاملة قادرة على الاحتواء المرن للتجارب الإبداعية المتنوعة عند التحليل والمناقشة؛ فتفكيك العمل الإبداعي من عدة جوانب مفاهيميه يؤدي إلى تلقٍ واعٍ للاختلاف وناقد بما يوفره التحليل ضمن أسس بحثية واضحة.

وتأتي أهمية البحث أيضا كردة فعل بحثية على حاجة الباحث والقارئ العربي إلى تنويع المصادر التي تناولت هذه الجوانب المعرفية، والمتحدثة عن تقنيات وتطورات الوسائط الإبداعية، أو الأساليب التشكيلية والجمالية لبناء العمل الفني من خلال وسيط أو أسلوب جديد. من الظواهر البارزة في البحث التشكيلي العربي هي تهميش التجريب في البحوث غير التقليدية التي تضع مفردات اللغة البصرية تحت التفكيك والبحث والتجديد. في حين يشكل الوعي تجاه الأسلوب والشكل الفني أداة تساعد المتلقي على فهم وتقويم وتقييم العمل البصري التشكيلي بشكل واعٍ ومتمرس ومنهجي. يرى البحث أن استكشاف صياغات الوسائط الجديدة في الفنون البصرية يساهم بتطوير منهجية البحوث فيها من خلال توظيف النقد الفني لتمييز وتعميق أصالة العمل الفني من جهة مرجعيته البصرية مع بيئته الثقافية.

6. منهجية الدراسة:

تعتمد هذه الدراسة على منهجية تحليل المحتوى النوعي (Qualitative Content Analysis). وتركز بشكل أساسي على الاختيار القصدي (Purposive Selection) للمحتوى المفاهيمي بحسب الأهمية النقدية التي تخدم أهداف البحث (Schreier, 2012). هذه منهجية تجريبية (Empirical) بالدرجة الأولى وناقدة في اختبار وتفكيك واستكشاف التجارب الإبداعية المعاصرة، بما يعمل على تكوين رؤية خاصة لدى القارئ والمتلقي للفنون البصرية في فهم ما يراه من أعمال وتجارب فنية معاصرة تنتمي لوسائط تقنية مختلفة. هذا المنهج سيفكك بشكل ناقد عملية التكوين في العمل الفني، مما يظهر العلاقات الجمالية ما بين الدلالات الرمزية والبناءات التشكيلية بشكل متقاطع عابر للفلسفة الجمالية والمنهجية والممارسة الإبداعية (Gray& Malins, 2004). أيضا يكشف هذا المنهج عن المعضلات التقنية في الأسلوب عند الفنانين وأثرها على الرؤية الإبداعية، بالتزامن مع كيفية معالجة الفنان لها بما يخدم رؤيته وإمكاناته في الوسيط الفني. ويعمل النقد التحليلي على دراسة البيئة الاجتماعية، والاقتصادية والسياسية عندما لعبت دوراً كبيراً في نشوء الأسلوب الفني التشكيلي وتطوره ضمن وسيط إبداعي معين.

في هذا السياق التجريبي، تستطيع منهجية تحليل المحتوى النوعي تقصي العلاقات والأسس الرابطة بين العناصر الشكلية التي تتراكب مع خصائص الوسيط الإبداعي لتستحضر قيمة جمالية أو اجتماعية معينة على سطح أو على مجسم أو ضمن فضاء العمل الفني (Fichner-Rathus, 2013). استخدم النقاد والفنانون

الذين ظهروا في الفيلم أسلوب التحليل الشكلي. وهو تحليل التجربة الفنية عن طريق الملاحظة المرئية لبنائية التشكيل ووصف عناصرها وتقاطعاتها في تحقيقها لمبادئ الفن والتصميم. وهذا التحليل يتحول إلى تحليل نوعي عندما يقوم الباحث أو الناقد أو الفنان بتفكيك خصائص الوسيط الإبداعي من خلال النص النقدي. حيث يتطرق هذا التحليل شكليا إلى وصف أسلوب توظيف وتكوين وتشكيل الخامات والأدوات خلال عملية بناء العمل الفني، وصولاً إلى النتيجة النهائية التي حصل عليها الفنان في ممارسته الإبداعية.

وضمن عملية تحليل نوعية وشكلية تظهر التقاطعات ضمن أسلوب الفنان والناقد في صياغة أدواته ووسائطه وأفكاره (Fichner-Rathus, 2013). الأسلوب في الفنون البصرية يشير إلى التنوعات المختلفة في معالجة العناصر والوسائط المشاركة في عمل الفنان الفرد أو المدرسة الفنية أو الحركة الفنية أو مجتمع معين خلال فترة زمنية معينة. فالمواضيع والمضامين قد تصبح مألوفة مع البحث والدراسة والمزاولة عبر الزمن، لكن القيمة الفنية تكمن أيضا في الأسلوب المستخدم من قبل الفنان، فالمعالجة المتفردة للوسائط الإبداعية تحقق الأصالة الفنية وتحقق هوية فنية متفردة لصاحبها.

7. تحليل فيلم (Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970):

أولا: تحليل تقديمي عن ظهور التجريد في التصوير:

يتعامل الفيلم مع فن التصوير التجريدي الذي ظهر في أمريكا أثناء الحرب العالمية الثانية. لذلك، يعرض البحث هذا الأسلوب الذي حرر الفن من الشكل والمحتوى التقليدي (Arnason & Mansfield, 2013)، ففي بدايات القرن العشرين ظهر التجريد ليختبر ويستكشف معرفة العين المادية والفكرية على الرؤية. فهناك من جرد التكوين الفني في الصور والمنحوتات والفضاءات المعمارية للتخفيف من الجهد البصري الذي تبذله العين في رؤية التفاصيل من جهة، ولتكوين فضاء مدينة أكثر جاذبية وشمولية يعمل على إدماج الناس بفضاءاتهم بشكل أسهل من جهة أخرى؛ بمعنى تكوين بيئة (إيكولوجيا) بصرية محيطة أكثر دعما للمجتمع المدني المتحرك في الفضاءات العامة، من مترو الأنفاق إلى الساحات العامة إلى الأرصفة والمقاهي والنوادي الاجتماعية والجمعيات العمالية. هنا نجد معماريين مثل فرانك لويد رايت وكوربوزيه قد عملوا على جانب التبسيط في تصميم المدينة، وفي فن التصوير هناك مصورون عملوا على تبسيط وتجريد التكوين التصويري في اللوحة مثل مارك روثكو وروبرت ماثيرويل وجاكسون بولوك (Kleiner, 2013).

رصد الفيلم تطور فن التصوير التجريدي تحديدا، حينما تطورت آليات التحليل والبحث المترابطة مع النظريات الشكلية والنفسية. حتى لو اختلفت مجالات هذه النظريات ظاهريا، لكنها قد تتشابك في منهج تحليل المحتوى المعرفي، هنا عند هذه الجزئية يتحدث الباحث عن علم نفس الإدراك والتكوين التصويري، ليجتمع عنصران في دراسة محتوى الفيلم المعرفي، الأول هو علم نفس الإدراك كنظرية تطورت أثناء القرن العشرين عبر مدارس تختلف أحيانا وتتفق أحيانا على صعيد المحتوى والمنهج (D'Alleva, 2005). والعنصر الثاني هو النظرية الشكلية التي تعتمد أساسا على التكوين التصويري أو التأليف البصري الذي يرتكز على أسس وأنماط بناء الصورة أو اللوحة أو المجسم والفضاء، وهنا تتشابك الخصائص البصرية للعمل الإبداعي، من لون وكتلة ومنظور، وبشكل متزامن مع الخصائص الرمزية الظاهرة والمبطنة التي تشير إلى دلالات ثقافية اجتماعية وسياسية ودينية.

يتفرد الفيلم بتقديم عملية الرسم والتصوير كعملية معرفية، هذه التي ارتبطت هنا بوسيط بصري جديد تزامن مع تكنولوجيا القرن العشرين. فقد اجتمع علم النفس والاجتماع في تحليل مآلات تشكيل التجربة الإبداعية مرات عديدة، ولكن في كتب ومقالات أدبية وليس في أفلام وثائقية مثل الفيلم موضوع الدراسة. فعلى سبيل المثال، حينما تبنى الناقد الفني نورمان برايسون (Norman Bryson) وجهة نظر بلوم (Bloom) في النقد الفني وتاريخ الفن، وقام بتتبع الأساليب التشكيلية المختلفة التي استخدمها فنانون مثل ديفيد (David) وآنغر (Ingres) وديلاكروا (Delacroix) في تعلم وممارسة أدوارهم في التقاليد الفنية، بمعنى تفكيك وتحليل طرق تكوين الفكر البصري الفني لديهم من خلال التمارين الاكاديمية في مهارات الرسم

والتصوير بالتزامن مع تكوين وعيهم الجمالي ضمن سياق المجتمع المعاصر لهم. هذا تساؤل جوهري قام به كليمت غرينبيرغ (Clement Greenberg) عندما طرح تساؤلاته محللا ومشككا لتجارب المبدعين عندما اختبروا هذه التقاليد التي تتقارب أو تتباعد مع الإرث الثقافي والبصري. ما فعله كليمت غرينبيرغ يشبه ما قام به الناقد نورمان برايسون حينما تحدث عن ذاكرة الفنان ودورها في عملية الإدراك في دعم العملية الإبداعية، وكيف قام الفنان المهووس بفكرة الأسلوب بمحاكاة فن الماضي. فالمُصور آنغر رسم في بورتريهاته الإحساس الجمالي الذي نجده في أعمال فنانين سابقين له مثل فنان النهضة رافاييل (Raphael) عندما سرد سلسلة من الذكريات في سيميائيات بصرية وصور (D'Alleva, 2005, p. 110).

فعند التمعن في الأدوار الجديدة المُحتملة التي يمكن أن يلعبها الفنان كباحث، تظهر في الفيلم عبارة للناقد كليمنت غرينبيرغ وهو يتحدث عن لوحات المصور جاكسون بولوك، فيصفها بأنها تعيش أو تموت في نفس السياق مثل لوحات رامبرانت أو تيتشن أو لوحات مانيه أو روبنز أو مايكل أنجلو. يقول غرينبيرغ أنها متواصلة ومتسلسلة لا يوجد انقطاع بينها. فقد كان هدف جاكسون بولوك أن تعرض أعماله أمام نفس العين التي استكشفت تلك الأعمال الفنية كلها عبر تاريخ الفن. فهي العين ذاتها التي يمكن أن ترى كم كان رافائيل جيداً عندما كان كذلك (Arnason & Mansfield, 2013).

ثانيا: تحليل محتوى الفيلم في ضوء الدراسة:

يُظهر الفيلم خلال مشاهد متنوعة الناقد الأمريكي كليمت غرينبيرغ، وهو يقدم سردية عن عملية صناعة العمل الفني، وخلال هذا الحديث يوضح غرينبيرغ دور المشاهد والناقد في العملية الإبداعية، ودور الفنان كذلك. وعن هذا الموضوع، كتب الناقد آرثير سي دانتو عن أصالة الفلسفة التي قدمها غرينبيرغ، حيث كان لها دور هام في تاريخ النقد الحديث من خلال العمل على نظرية روائية كاملة عن الحداثة. وبالنسبة لهذه النظرية ظهرت الحركة الحديثة حينما أصبح الفن واعياً بإشكالية الذّاتية كمفهوم إبداعي بالدرجة الأولى (Danto, 2001). لقد كانت أطروحة غرينبيرغ تقول أنه مع الحداثة أصبح الفن موضوع الفن، بالبحث عن الفريد في كل عنصر من العناصر البصرية. وفيما يخص أسلوب التصوير التجريدي، صرح أنه عبارة عن تكوين لسطح مستوٍ مكسو بالألوان إلى حد ما، فخاصية التسطيح هنا، باعتقاده أصبحت العلامة المميزة الفارقة. وهذا التسطيح هو عبارة عن الاقتصاد باستخدام درجات الألوان والظل والنور بحيث تظهر خاصية ثلاثية الأبعاد بشكل مبسط. ظهر هذا الأسلوب في تسطيح التكوين التصويري خلال بدايات بزوغ الحركة الانطباعية، فهذه النزعة في التصوير الفني تميّزت بها لوحات المصورين الحديثين الأوائل مثل إدوارد مانيه وبول سيزان بالتحديد، مما جعل اللوحات تظهر وكأنها تعرضت لدرجة من درجات التصرف في تنوعات اللون والضوء أو تعرضت للتجريد في عناصر التكوين (Arnason & Mansfield, 2013).

الشكل (2): مشهد من الفيلم خلال مقابلة الناقد غرينبيرغ، المصدر: توثيق الباحث من فيلم:

Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970. Produced and directed by Emile de Antonio. New York: Turin Film Corporation, 1972. (VHS)

بعد إنتاج ذلك الفيلم بسنوات، تستشهد الدراسة الحالية بما قام به آرثير سي دانتو عند تبنيه لفلسفة غرينبرغ عن تحولات مفهوم التجربة الفنية في تاريخ الفن الحديث. وفلسفة غرينبيرغ هذه مترابطة مع تجربة جاكسون بولوك البصرية. يعود مضمون هذا الخطاب لدانتو عندما سمع محاضرة غرينبرغ سنة (1992) حين قال أن تاريخ الفن لم يتحرك بهذا البطء أبدا كما فعل في الثلاثين سنة الأخيرة و قال "إن شيئاً لم يحدث مطلقاً". وفي هذا إشارة إلى أن المرحلة التاريخية التي يستهدفها الفيلم بالتوثيق هي مرحلة ذات أهمية وفرادة تاريخية وإبداعية في الفنون البصرية. حيث نلاحظ أن محاضرة غرينبيرغ كانت في تسعينيات القرن الماضي، بينما يوثق الفيلم موضوع هذه الدراسة مرحلة الأربعينيات والخمسينيات والستينيات.

واستشهد دانتو في حديثه عن غرينبرغ برأي المؤرخ يوجين كلنباور عن مدرسة النقد الشكلي كأساس في تحليله الجمالي وإصداره للأحكام. ولتوضيح وجهة نظر دانتو (Danto, 2001) عن غرينبرغ، قام بوصف التغيير المفاهيمي عبر المراحل والتحولات التاريخية التي حصلت لأساليب واتجاهات فن التصوير. وأضاف إنها تحولات حصلت للأشكال وطرق تمثيلها على سطح اللوحة، وبحثت هذه الأشكال عن واقعية جديدة تمس ذاتية الفن وروحه الخاصة، وهذه الأشكال أو التكوينات بعيدة عن الواقعية المفروضة عليه من العالم الخارجي، وهذه العناصر الشكلية ملكت أساليب تحولها الذاتي ضمن سياقها التاريخي التي تشكلت وتطورت من خلاله.

أحد التجارب التي يعرضها الفيلم خلال تسجيله لفلسفة صناعة اللوحة هي تجربة وليام ديكوننغ وهو يتجول في أرجاء الأستوديو الخاص به متحدثا عن أفكاره ورؤاه حول التصوير والإبداع. وهنا يتقاطع الفيلم مع التحليل النفسي ليُقدم شروحا ذاتية، يقوم بها فنان بعينه عن تجربته الخاصة، وهذا يعزز الترابط بين علم نفس الإدراك ومجال دراسة الفنون البصرية. فقد قامت نظريات التحليل النفسي في الفنون بتعريض ممارسات النقد الفني لعدد من الأسئلة الحيوية؛ عن الذات والعقل والمجتمع، حيث تقوم هذه التجارب بحثٌ الباحثين في العلوم الإنسانية والاجتماعية على البحث عن الذات. وعملية التوثيق في الفيلم توضح أن هذه الاتجاهات تدفع الباحثين لإعادة التفكير بمهاراتهم وأدواتهم الأكاديمية ضمن معايير فكرية نقدية جديدة. في هذا السياق، يؤدي استكشاف التجارب الفنية المعاصرة الحاضرة في الوعي واللاوعي عند الإنسان المبدع إلى ممارسة نقدية أكثر عمقا للمفاهيم الإبداعية التي يعمل عليها الفنانون عبر مراحل وعمليات الإبداع. ومن خلال التفاعل مع الفيلم، تتقاطع هذه الاتجاهات الفكرية بما يخص المشاهدين أو جماهير الفن عبر مراحل إدراكهم، وتعرفهم على محتويات البيئة (الإيكولوجيا) البصرية التي تحيط بهم (D'Alleva,2005).

الشكل (3): مشاهد متفرقة من الفيلم، عدة صور لوليم ديكوننغ وروبيرت روشنبيرغ و كل واحد منهما في مرسمه حيث نلاحظ ان التكوين البصري في هذه اللقطات يذكرنا بلوحات من فترة ما بعد الحداثة. المصدر: الباحث من فيلم: ***Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970. Produced and directed by Emile de Antonio. New York: Turin Film Corporation, 1972. (VHS)***

ما يحرك مشهدية الفيلم الوثائقي من الداخل هو إشراك علم النفس، دون أن يشعر المتلقي بذلك، في عملية فهم الإبداع البشري وتجلياته من خلال أدوات النقد والاستكشاف. فالمفاهيم التي تنتمي للإبداع ترتبط بالعمليات العقلية وطرق التفكير لذلك فإن أدوات دراستها تتقاطع مع علم النفس، فالباحثون في عناصر الفن والإبداع البصرية أو المرئية يعتبرون أدوات علم النفس أساسية في التعامل مع حالات الإبداع. فعند الاستشهاد بوجهة نظر عالم النفس رودولف آرنهايم، الذي بحث في آليات الإدراك البصري والإبداع، نجد أن دراسات التفكير الإبداعي لا تنفصل عن دراسات التلقي والإدراك في علم النفس وخصوصا علم النفس التجريبي (Rose, 2019)، والتي تتجلى في عملية بناء وتسجيل الفيلم لآراء الفنانين والنقاد فيه. وللتأكيد على نفس وجهة النظر وعلاقتها بحرية الفعل الإبداعي، يزيد رودولف آرنهايم على ذلك ويوضح أن علم نفس الإدراك احترم ذاتية المبدع وعفويته، ولم يقدم العملية الإبداعية أو عناصرها مثل العمل الفني والفنان والناقد أيضا كعناصر جامدة موضوعية أو مادية لا روح لها أو هوية إنسانية ذاتية. فقد تغلب علم نفس الإدراك قبل أن يمنح الفن والإبداع هذه الأدوات النقدية على عدد من الشكوك التي جاءت من جهة هؤلاء العاملين في حقول الفن والإبداع، والتي اتهمت هذا النوع من التحليل النفسي بتهديد النوايا العفوية عند

المبدعين (Ambrozic & Vettese, 2013).

في سياق الفيلم يتقاطع الفنانون والنقاد في نقاش ذاتي وجمالي، تظهر فيه أفكار عالم النفس الشهير سيغموند فرويد، حتى لو بشكل غير مباشر. عندما دافع عن أفكاره وأبحاثه عن التحليل النفسي المطبق على الفنون البصرية في وجه الفرضيات التي تنتقد أدوات علم نفس الإدراك بوصفها منهجية تدعو لاعتبار الإبداع تعويضا عن الغرائز البشرية ليس أكثر. والتي تبرر موقفها بأن التحليل النفسي كان إجراء علميا بحتا، بل يعتبر إجراء منهجيا مجردا من النزعة الجمالية. لقد قام سيغموند فرويد بدراسة الفن والإبداع كنتيجة للدوافع والاستعدادات النفسية حتى لو كان هناك شكوك ونقصان في المحتوى الجمالي التجريبي المعروض. استطاع الفيلم أن يقدم تجريبا عمليا عبر تسجيل مرئي ومسموع للتحليل النفسي في الفنون البصرية. لقد تجاوز محتوى الفيلم معضلة سيغموند فرويد وتعمق بالمستوى الجمالي للتحليل النفسي عن طريق تصوير الفنانين والنقاد وعرضهم للمتلقي بشكل حي وواضح وبصري. فالفيلم لم يقم بالتحدث عن مايكل آنجلو أو ليوناردو دافنشي دون مقابلتهم بشكل شخصي كما فعل فرويد في تحليله النفسي. وهذا فرق هام بين أطروحة الفيلم وأطروحة فرويد (D'Alleva,2005).

بشكل عام، في النقد الفني هناك انقسام مماثل، فقد أكد علم نفس الإدراك على أن الانسان يكرس ذاته الإبداعية من خلال ممارسات معينة. وعند الحديث عن هذه النقطة تحديدا يتكشف مصطلح الإسقاط (Projection) ليستخدم في الكتابات النقدية لوصف الطريقة التي يوظفها الأشخاص المبدعون لنقل أحاسيسهم وأفكارهم ضمن البيئة (الإيكولوجيا) المحيطة، وخاصة هؤلاء الاشخاص ذوي الاحتياجات الذهنية الخاصة، وحتى الأشخاص الطبيعيون فهم يسقطون رغباتهم الإبداعية أيضا في سياقات بيئية (إيكولوجية) مليئة بالاحتمالات.

هذا التقاطع في محتوى الفيلم، الذي يؤرشف لحالة إبداعية ذاتية، يقود إلى العلاقة ما بين أدوات النقد الفني وعلم النفس. وهنا يجب أن نتجنب سوء الفهم الناتج عن الاعتقاد أن الممارسة البحثية أهملت التعامل مع القيم الجمالية عند وصف وتحليل التجارب والحالات التي يركز من خلالها الفنانون على التعبير عن القيم الذاتية. حيث يقول الناقد الأمريكي كليمت غرينبيرغ في أحد مقاطع هذا الفيلم عن أن مسألة القيمة الجمالية اذا كانت ذاتية أو موضوعية أو تجريبية، فإنها تلقي بدلالاتها على احتمالات وتنوعات وطبيعة الحكم في عملية النقد الفني. فنقاد الفن يواجهون دائماً مسألة الاختيار بين المواد التي تصلح لأهدافهم أكثر من غيرها، فهم لا يقومون ببساطة بجمع كل شيء يوضع تحت العنوان العريض للفن، فالاختيار يعتمد على رغبة أحدهم بإقران أهم الأعمال بتاريخ الفن، لكنّ المؤرخين والنقاد في الفن يسعون دائماً إلى الأعمال التي تعتبر نموذجاً أسلوبيا أيضا، للتمييز بين المراحل الفنية والاجتماعية في التاريخ الفني، وربط غرينبيرغ ذلك بأهمية النظرية الشكلية في مساعدة هؤلاء المؤرخين في عملية الاختيارات هذه (Rose, 2019).

أما الهوية الفنية فهي ليست ببساطة مسألة رأي نقدي مجرد عن السياقات الاجتماعية والسياسية، لكنها متعلقة بالبحث عن مبادئ فلسفية، لأنها أحد الخصائص التي تميزت بها الأعمال العالمية، ولأنها تعرض أهمية وروح الفن بشكل خاص. أما الأعمال الأقل أهمية فهي غالباً ما توصف بأنها حوادث شخصية، أو اقتصادية أو طبيعية اجتماعية. ونفس القضية تتواجد في العلوم الطبيعة فالعنصر الكيميائي غير النقي لا يصلح للتجريب البحثي، لأن النتائج الحاصلة من المكونات تتنوع بشكل لا يمكن اختباره. فعلى سبيل المثال، إذا عمل أحدهم على استكشاف طبيعة الحوافز الفنية، أو طبيعة التكوين التصويري فغالباً ما ينحرف الباحث عن الاتجاه المتوقع إذا شاء أن يختار معطيات أولية ذات نوعية منخفضة. رغم ذلك، قد يظهر بعض الباحثين في فلسفة الإبداع ويدعمون عنصر المفاجأة غير المتوقعة لأسباب ترتبط بما هو جديد وفريد في حقول الفن والنقد. كيف يمكن تحديد النوعية أو الهوية الفنية، هذه معضلة في فلسفة المفهوم، فالفيزياء يمكن أن تكشف عن النقاء المادي بالرأي القاطع، ولكن في العلوم الإنسانية النوعية أو السلوك العقلي الإبداعي لا يمكن اخضاعها إلى فحوص أو تقييمات مادية كتلك في علوم الفيزياء والكيمياء. بل تحتاج إلى رؤية نقدية

نوعية يمكن التأكيد عليها بشكل متنوع فلسفيا. والخبرة هنا في أدوات النقد الفني تحتاج إلى التمرين والعمل والقدرة على الرؤية بشكل صحيح، وفي التحليل النهائي يمكن للأحكام الشخصية أن تكون مرتكزة على قيمة جمالية وفلسفية تعتمد على الذاتية أكثر من الموضوعية في بعض الأحيان.

الشكل (4): مشهد من الفيلم لفنانين اثناء عملهم في الاستوديو على شدّ كانفاس كبير على الحائط. المصدر: توثيق الباحث من فيلم
Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970. Produced and directed by Emile de Antonio. New York: Turin Film Corporation, 1972. (VHS)

في الفيلم، كل فنان له وجهة نظر تختلف عن الآخر، فلا شيء يحتوي على قيمة جمالية مطلقة؛ القيمة تعتمد بشكل كلي على الأساليب التي من خلالها تصبح مقنعة جماليا، فالرغبات الإنسانية اللانهائية تصنع سلسلة متفاعلة ومتقاطعة مما هو سيء أو ذو قيمة منخفضة أو جيد ذو قيمة مرتفعة، إذا أردنا أن نصل إلى منظور جمالي أكثر شمولية بعيدا عن التحيز لأي مفهوم إقصائي. فكل هذا العمل الفلسفي كان من باب توضيح الإجراءات والطرق العديدة التي تقود العمل الفني النقدي في تاريخ الفن. ففي علم نفس الإدراك قد تعتبر كلها متشابهة بشكل كبير، ببساطة، لأن جميع المعارف الإنسانية مبنية على نفس المجموعة من المبادئ والقيم الأساسية. فالفن والنقد يتطوران بالاتجاه الذي يجعل ممارساتها أكثر مصداقية وإقناعا. لذلك أصبحت اهتمامات النقاد والمؤرخين بالفن تزيد في مسائل الإدراك البصري والديناميكيات البصرية والعلاقات الاجتماعية، والتي فيها يصبح علماء النفس أكثر جدلية. فعلماء النفس بالمقابل يمارسون اليوم مستويات أعمق في تجاربهم الإنسانية، حيث يمكنهم تحليل وفهم الأعمال الفنية وإضافة قيم جديدة للبحوث في مجالات الفنون البصرية (Arnheim,2004).

ثالثا: تحليل استنتاجي عن التجريد كوسيط إبداعي للنظرية الشكلية:

اعتمد الفيلم على البحث الجمالي التجريبي (Empirical Aesthetics) ولم يكتف كما فعل النقاد التقليديون في الاعتماد فقط على البحث الجمالي الفلسفي البَحت (Philosophical Aesthetics). فبالرغم من أن اتجاهات النقد الفني تتكون من دوافع وحالات في سياقات نظرية متنوعة' فقد سعى الباحث في الفن من خلال البحث الجمالي التجريبي إلى دراسة العمل الفني محيطا بتقنيات إبداعه وبنائه، عن طريق تحديد عناصر العمل الفني وعلاقتها مع الأسلوب والمدرسة والعصر والثقافة (Kieran, 2006). في هذا السياق النقدي، تستخدم المقارنات البصرية للأعمال الفنية لتحديد ما هو جمعي وما هو فردي على مستوى المصورين المشاركين في الفيلم. وعلى نفس المستوى من التفكير، يتعامل الناقد مع دراسة الأعمال الإبداعية اعتماداً على تسلسل زمني معين أو بالاعتماد على مجموعة من المبادئ الشكلية التي يحددها الناقد ويبني عليها اتجاهه الأدبي في التحليل والتركيب النقدي. من هذا المنظور، تخضع العملية الإبداعية لعدد من الإحالات التنظيرية؛ مثل نظرية تقليد أو محاكاة الطبيعة، ولكن هذا لا يعني بالضرورة استحضار الطبيعة ما بين النص النقدي والعمل الفني فحسب، بل التماشي مع ما يختاره الفنان المصور بشكل ذاتي من تكوينات بصرية ورمزية بالتزامن مع روح المجتمع الجمالية بشكل عام،. لأن النظرية ضرورية للمؤرخ ليتمكن من تفسير الفنون من وجهة نظر الفنان الذي أبدعها بالاعتماد على خلفيته الاجتماعية.

في بحوث الفنون التشكيلية، وخصوصا تلك التي استكشفت الفنون التجريدية الحديثة، يركز النقاد على النظريات الشكلية في تحليل تكوين وبناء العمل الفني، لأن هذه النظريات تقدم المفاهيم المساندة للبحث في أسباب التحولات الأسلوبية من أسلوب فني إلى أسلوب فني آخر. حيثما تقود ممارسة الكتابة في الأدب النقدي إلى نظرية الفن المرتكزة بدورها على التحول الأسلوبي في الفن. إضافة لما سبق، يعتبر النقد الفني مساحة موازية ترتبط أو تتقاطع مع تاريخ الفن؛ لأن النقد، إلى حد ما، يشبه علم الجمال حيث أنه بحث إنساني يتعامل مع كل الفنون. لذلك يصبح اشتغال الناقد في الوصف والتفسير مكرسا على أعمال فنية مادية

ملموسة ومخرجة في شكل تعبيري معين.

تتنوع اتجاهات النقد الفني بدرجة الموضوعية الفارقة بين البحث العلمي والعمل الفني، حينما يعتمد الناقد في الاتجاه الإبداعي على انطباعاته الشخصية في سياق لغوي ذاتي، هذا قد يحدث انزياحا في الموضوعية الهامة عند المؤرخ لأنها توصله إلى تعميمات جمعية زمانية ومكانية يمكن الارتكاز بحثيا عليها (Kleinbauer, 2002). عندما يتم مقارنة العمل الفني بأعمال فنية أخرى تنتمي لتكوينات بصرية متقاطعة، كما حدث في الفيلم، يطبق الناقد مجموعة من المعارف البصرية ذات الأنماط المألوفة ومن ثم يعطي تقييما من خلال ما تحتويه التجربة الإبداعية من قيم إنسانية، الأمر الذي يتطلب مجموعة من المعارف العامة، مثل الإلمام بالعوامل المكونة للعمل الفني من تقنيات خاصة بالوسيط المستخدم، والأشكال التي أثرت بالوظيفة الجمالية وقدرة العمل الفني على التعبير. ومثالا على هذه المعارف، تلك التي تعتمد على الأنماط المألوفة كالتفوق الشكلي أو المثالي المرتكز على تنوعات الفلكلور والأصالة الثقافية.

8. الخاتمة:

تحليل المحتوى الشكلي هو المعيار السائد عند النقاد في الفيلم الوثائقي. وبعد الحداثيين المعتمدين في نقدهم على تقييم العمل الفني من منظور الخطوط والألوان والمساحات للتأكيد على قيمة العمل التجريدية والجمالية الداخلية. ومن النقاد الذين تناولوا هذا المفهوم في انجلترا روجر فراي (Roger Fry)، الذي سلط الضوء على مرحلة ما بَعْد الانطباعية (Arnason & Mansfield, 2013) عندما درس تطور بول سيزان معتمدا على التقنية والقيم الشكلية في تكويناته، ومركزاً في نقده على منطق وتماسك وتناغم الأشكال النقية في الفنون المرئية، مؤكدا على الخصائص الشكلية ومتجاهلاً الموضوع وتعقيداته. اعتمد روجر فراي بنقده الشكلي على نظرية الباحث السويسري هينريك وولفلين الذي ساهمت كتاباته في تأسيس مصطلحات التاريخ والنقد خلال القرن العشرين، فقد فسر الفن شكلياً بعيدا عن الموضوع أو أي تأثيرات خارجية على العملية الإبداعية.

وأنهى دانتو بقوله أن هذه الأساليب في النقد ضرورية للتاريخ (Danto, 2001)، ولا يمكن التخلي عنها عند التحدث عن الأصالة، وقوة الانتماء الأسلوبي للفنان ودور هذه الأشكال الجديدة في عملية التغيير، والتحول التاريخي في مسار الفن والأشكال التي يتم طرحها من زمن لآخر، وكيف لهذه الأشكال أن تعبر عن روح هذا الزمن.

سيعود الفكر التجريبي في النقد الفني على فهم ودراسة هذا التجريب التشكيلي في مجال تطور الوسائط الإبداعية على إثراء الأدب العربي النقدي المكتوب حول تطور الفنون البصرية، وهذا ضمن عملية رفد التجربة البحثية عند صناعة العمل الفني وتناوله بالتحليل النقدي. فخلال تجربة فهم الشكل وتكويناته تتكون معرفة مشتركة لدى جماهير الفنون البصرية. مما يؤدي إلى بناء طبقة اجتماعية حول الفنان التشكيلي، وهذا يبني نوعا من المعرفة يعتمد على إدراك الوعي الجماهيري تجاه الفن. هذه الطبقة الاجتماعية أو جماهير الفن تقدم إضافة نوعية للمدينة التي تتذوق الفكر الفردي المبدع وتعتبره قيمة اجتماعية نافعة من خلال تعدد أ جه فهم وإدراك وجهات النظر حول قضايا اجتماعية وسياسية وثقافية مختلفة.

في سياق الممارسة الفنية والنقدية، يتجه المبدع لتفكيك تكوين العمل الفني من منظور شكلي ورمزي. تستخدم الوسائط المستجدة لتمثيل فلسفة معينة وربطها بمرحلة اجتماعية ما من جهة، وللإنفصال عن مرحلة فنية لها أسلوبية أو فلسفة سابقة، والتأسيس لمرحلة أسلوبية جديدة من جهة أخرى. هذه المراحل في تطور الوسائط الإبداعية تعاقبت عبر تاريخ اجتماعي وجمالي ونقدي، مما يشكل اختلافات بأساليب التعبير على السطح أو المجسم أو الفضاء التشكيلي ذي البعدين أو الثلاثة أبعاد أو الأربعة أبعاد. يؤدي هذا الاختلاف أو الخلاف الأسلوبي إلى الخصوصية الإبداعية في أنماط الوسائط المستخدمة والخامات المشغول عليها أيضا، مما يحقق هوية مختلفة للتجربة الفنية. فقد اختلفت وسائط تعبير الفنانين التشكيليين عند استحضارهم لمواضيع مشابهة عبر فترات اجتماعية ومدارس فنية مختلفة. هنا يعتبر التفكيك الذي يعتمد

على سردية تاريخ تطور ونشوء المبادئ أو الأفكار أداة ذهنية تشرح دلالات ورموز التكوين الداخلية كما تشرح نظام بناء هذا التكوين من منظور شكلي خارجي. هنا تعتبر هذه الدراسة التكوين الرمزي والتشكيلي مصدراً يشرح عملية صياغة العناصر البصرية في العمل الفني، سواءً كان العمل منتجا من قبل فنانٍ فرد أو مؤسسة عبر المراحل الإبداعية المختلفة.

Sources and references **قائمة المصادر والمراجع**

1. Ambrožic, M. & Vettese, A. (2013). *Art as a Thinking Process: Visual Forms of Knowledge Production*. Berlin: Sternberg Press.
2. Arnason, H. and Mansfield, E. (2013). *The History of Modern Art (7th ed.)*. London: Laurence King Publishing Limited.
3. Arnheim, R. (2004). *Art &Visual Perception*. USA: University of California Press.
4. Berger, A. (2007). *Media and Society: A Critical Perspective.* USA: Rowman and Littelfeld Publishers Inc.
5. D'Alleva, A. (2005). *Methods & Theories of Art History*. UK: Laurence King Publishing ltd.
6. D'Alleva, A. (2006). *How to Write Art History*. London: Laurence King Publishing Limited.
7. Danto, A.C. (2001). *Philosophizing Art*. USA: University of California Press.
8. Fichner-Rathus, L. (2013). *Understanding Art (10th Ed.).* Illinois: Wadsworth.
9. Gray C. & Malins J. (2004) *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design*. Ashgate Publishing Limited: Hants, England .
10. Harris, J. (2013). *The Utopian Globalist: Artists of World-Wide Revolution*, 1919-2009. Oxford: Wiley Black-well .
11. Jandt, F. (2013). *An Introduction to Intercultural Communication: Identities in Global Community*. London: SAGE .
12. Kieran, M. (2006). *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. USA: Blackwell Publishing Ltd .
13. Kleiner, F. S. (2013). *Gardner's Art Through the Ages: A Global History* (14th.Ed.). Boston: Wadsworth.
14. Krausse, A.C. (1995). *The Story of Painting from the Renaissance the Present*. Hong Kong: konemann.
15. Lazzari, M. & Schlesier, D. (2012). *Exploring Art: A Global Thematic Approach* (4th Ed.). Boston: Wadsworth .
16. Leeuwen, T. V. & Jewitt, C. (2001). *Handbook of Visual Analysis*. London: SAGE Publication Limited .
17. Mittler, G. and Ragans, R. (2005). *Understanding Art*. Mc Grow- Hill Companies, Inc.: New York.
18. Ocvirk et al., 2013. *Art Fundamentals Theory and Practice* (12th Ed.). Mc Grow- Hill Companies, Inc.,1221 Avenue of The Americas, New York, NY 10020 .
19. Podro, Michael. (1982). *The Critical Historians of Art*. London: Yale University press.
20. Purgar, K. (ed.). (2017). *W. J. T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures*. New York, USA: Routledge .
21. Rose, G. (2001). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: SAGE Publication Ltd .

22. Rose, S. (2019). *Art and Form from Roger Fry to Global Modernism*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

23. Savin-Baden, M. and Wimpenny, K. (2014). *A Practical Guide to Arts-related Research*. Rotterdam, The Netherlands: Sense Publishers .

24. Schreier, M. (2012). *Qualitative content Analysis in Practice*. London: SAGE Publication Ltd.

25. Sullivan. G. (2005). *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. London: SAGE Publication Ltd .

26. Tinkler, P. (2013). *Using Photographs in Social and Historical Research*. London: SAGE Publication Ltd.

الفيلم:

27. Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970. Produced and directed by Emile de Antonio. New York: Turin Film Corporation, 1972. (VHS).

الواقع الموسيقى في الأردنّ، عمّان وإربد أنموذجا

هبة سامي عبّاسي، محاضر متفرّغ في الجامعة الأردنيّة، الجبيهة، عمّان، الأردنّ

Received:
14/11/2023

Acceptance:
8/ 2/ 2024

Corresponding Author:
heba3abbasi@gmail.com
he.abbasi@ju.edu.jo

Cited by:
Jordan J. Arts, 17(3) (2024) 371-388

Doi:
https://doi.org/10.47016/17.3.6

الملخص

سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن الواقع الموسيقي في الأردنّ من عدّة جوانب؛ الجوانب التعليميّة والاجتماعيّة والعلميّة، وبالتحديد من وجهة نظر الموسيقيين: الطلبة في الجامعات الأردنيّة، والأكاديميين العاملين في مجال التعليم المدرسي والجامعي في المؤسّسات الحكوميّة والخاصّة، والممارسين في المنظّمات المجتمعيّة المدنيّة، ونظرة أولياء أمور الطلبة للموسيقى كمادّة تعليميّة وفهمهم لأهميّة وجودها ودورها في الحياة بشكل عام. كما أنها سلطت الضوء على وجود اللاجئين ودورهم وأثرهم في سوق العمل والحركة الموسيقيّة في الأردنّ. استخدمت الدراسة المنهج التّفسيري التّوضيحي، وقد تبيّن من خلال إجراءات الدراسة بأنّه يوجد ضعف في الاهتمام بتعليم الموسيقى في سن مبكّرة، وأنّ أغلب المناهج التعليميّة المستخدمة في مؤسساتنا التعليميّة الأردنيّة بشكل عام هي من أصل أجنبي على الرّغم من وجود منهج موسيقي أردني معتمد للمدارس من قبل وزارة التربية والتعليم، كما كشفت الدراسة عن حاجتنا الملحة لإنشاء مدرسة موسيقيّة، وإقامة مجلس يتكوّن من مجموعة من الموسيقيّين والمعلمين الذين يؤمنون بفكرة المدرسة، ويتحمّلون مسؤوليّة توضيح جدوى وجودها، وضمان استمراريّتها، والحصول على دعم الوزارات المعنيّة، وخاصّة دعم وزارتي التّعليم العالي والثّقافة. وفي نهاية الدراسة خلصت إلى مجموعة من النتائج والتوصيات التي من المؤمل أن تفيد المعنيين مستقبلا.

كلمات مفتاحيّة: الموسيقى في الأردنّ، التعليم الموسيقي، المنظّمات المجتمعيّة المدنيّة المهتمّة بتعليم الموسيقى، اللاجئون.

The Status of music in Jordan (Amman and Irbid as a model)

Heba Sami Abbasi, The University of Jordan, Amman, Jordan

Abstract

This study aims to explore the status of music in Jordan from various perspectives: educational, social, and academic. It specifically focuses on the viewpoints of musicians, including students in Jordanian universities, academics involved in school and university education in both public and private institutions, and practitioners in civil society organizations. Additionally, it examines the perspectives of students' parents regarding music as a subject and their understanding of its importance and role in life. The study also highlightes the presence of refugees and their impact on the labor market and the musical movement in Jordan. The research employed an explanatory-interpretative methodology, revealing a lack of attention to early music education. It was found that most educational curricula used in Jordanian institutions are of foreign origin, despite the existence of a Jordanian music curriculum approved by the Ministry of Education. The study underscores the urgent need to establish a music school and to form a council composed of musicians and educators who support the idea of the school and are responsible for demonstrating its value, ensuring its sustainability, and securing support from relevant ministries, particularly the Ministry of Higher Education and the Ministry of Culture. The study concludes with a set of findings and recommendations intended to benefit stakeholders in the future.

Keywords: music in Jordan, music education, civil society organizations interested in teaching music, refugees.

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

المقدّمة

الموسيقى هي تجسيد للحياة الإنسانيّة، إنّها نوع من الفنّ، وشكل من أشكال التّعلم، وجزء مهمّ من المجتمع، وقبل كل شيء، هي طريقة للعيش مع جميع المشاعر الإنسانيّة الممكنة: السّعادة، والحزن، والحبّ، والحماس، وغيرها من مشاعر الحياة.

كما أنّها عنصر أساسيّ من هويّتنا الثّقافيّة؛ فالموسيقى ترفعنا إلى مستويات نبيلة وأخلاقيّة، وتدفعنا نحو التّفوّق، وتتيح لنا مشاركة مشاعر الآخرين وأفكارهم، وتحقّق التّكامل في التّعليم والثّقافة والنّموّ.

وتلعب الموسيقى دورا فاعلا في تطوير شخصيّة الإنسان الذي يعيش في ظل التّحدّيات والتّحوّلات الاجتماعيّة المعاصرة؛ فالتّعليم الموسيقيّ يخلق ثقافة مجتمعيّة محليّة تصل إلى جميع الأفراد: الأطفال والكبار على حدّ سواء. حيث يبتكر الموسيقيّون العاملون في قطاع التّعليم الموسيقيّ، وخاصّة في تدريس الموسيقى، طرقا جديدة تسهم في تنمية المجتمع، ويستكشفون فرصا إبداعيّة وابتكاريّة لا حدود لها.

يستخدم المجتمع الموسيقى كأداة تمكين ضدّ العنصريّة، والتّعصّب، وعدم التّسامح بين النّاس، بمن فيهم الطّلبة في المدارس والجامعات. وتسهم الموسيقى في دعم المؤسّسات الوطنيّة، وتعزيز الهويّة الثّقافيّة للأقليّات؛ من خلال مختلف أشكال التّعاون الموسيقيّ، وتعزيز قيم السّلام، ورفض الكراهة والعنف.

وقد أكّد ذلك الدّكتور جيرالد ورث، المدير الفنيّ لجوقة الأولاد في فيينا في الحفل الذي نظّمته كاريتاس الأردنّ بمناسبة ختام مشروع (موسيقى الأمل)؛ حيث أشار إلى أهمّيّة الموسيقى في التّواصل بين الشّعوب، ودورها المهمّ، لكونها لغة عالميّة تصل إلى القلب (Al-Anbat newspaper, 2019).

مشكلة الدّراسة

على الرّغم من وجود بعض الدّراسات التي حاولت تعرّف واقع الموسيقى في الأردنّ، إلا أنّ معظمها كان ينظر إلى الوضع الحاليّ للموسيقى في المدارس، من وجهة نظر المعلمين بشكل خاصّ. وعلى هذا الأساس، فقد تنبّهت الباحثة إلى الحاجة الملحّة لإعادة النّظر، ودراسة واقع الموسيقى في الأردنّ بنظرة أوسع، ومنظور مختلف، ليس فقط من وجهة نظر المعلمين أو التّعليم، وإنّما من وجهات نظر الأطراف المعنيّة الأخرى، مثل: طلبة الموسيقى، والممارسين للموسيقى. وخاصّة مع زيادة عدد اللاجئين في الأردنّ وعائلاتهم، التي أدّت إلى تغيّر ظروف سوق العمل بشكل عامّ.

أهداف الدّراسة

تهدف هذه الدراسة إلى:

1. معرفة ماهيات الواقع الموسيقي الأردني في الوقت الراهن.
2. تحديد نقاط الضّعف، والتّحدّيات التي يواجهها الممارسون والطّلبة والأكاديميون في (عمّان وإربد).
3. التعرف على المنهجيّة المُعتمدة والعوامل البشرية في زيادة عدد اللاجئين وتأثيرهم على الواقع الموسيقيّ في الأردن.

أسئلة الدّراسة

تحاول هذه الدّراسة الإجابة عن السّؤال الرّئيس الآتي: ما هو واقع الموسيقى التّعليميّ والاجتماعيّ والعمليّ في الأردنّ من وجهة نظر الموسيقيّين: الطّلبة، والأكاديميّين، والممارسين للموسيقى؟

وللإجابة عن هذا السّؤال، تمّ طرح أربعة أسئلة فرعيّة؛

1. ما هي المشكلات والتّحدّيات التي يواجهها معلمو الموسيقى، من حيث؛ توافر الموارد، والدّعم الأخلاقيّ للمعلم أو الطّالب، والمنهجيّة، والاستعداد؟
2. هل يوجد اختلاف في رؤية المعلمين للمشكلات والتّحدّيات التي يواجهونها؟ وإلى أيّ مدى تتأثّر هذه الاختلافات في متغيّرات: الجنس، والمؤهّل العلميّ، والتّخصّص، ومكان العمل، وعدد سنوات الخبرة؟
3. هل يواجه خريجو الموسيقى العديد من التّحدّيات في سوق العمل الأردنيّ؟ هل يوجد نقص في الفرص؟ هل هناك تهديدات لاستقرار الوظيفة واستمراريّتها مقارنة بوظائف أخرى؟

4. ما هو نوع الشّراكات الموجودة بين مؤسّسات التّعليم الموسيقيّ؟ وما هي الفرص المتاحة لتعزيز هذه الشّراكات؟ وأخيرا: كيف أثّرت أزمة اللاجئين في قطاع الموسيقى في الأردنّ؟

أهمّيّة الدّراسة

تتمثّل أهمّيّة هذه الدّراسة في أنّها ستكون مصدرا علميا موثوقا، يوفّر نظرة أكثر وضوحا وأكثر واقعيّة للثّغرات والتّحدّيات والفرص الموجودة في قطاع الموسيقى في الأردنّ؛ ممّا سيُمكّننا من صياغة توصيات فاعلة، واقتراح حلول مفيدة للتّحدّيات الموجودة.

فرضيّات الدّراسة

لتحقيق الهدف الرّئيس للدّراسة، صاغت الباحثة الفرضيّات الآتية:

1. يواجه تعليم الأداء الموسيقيّ والغناء في الأردنّ العديد من التّحدّيات، ولا يُعَدّ مُرْضيا للكثير من الطّلبة والمعلمين.
2. يوجد اختلاف في آراء معلمي الموسيقى تجاه المشكلات والتّحدّيات التي يواجهونها بناء على الجنس، والمؤهّل العلميّ، والتّخصّص، ومكان العمل، وسنوات الخبرة.
3. يواجه خرّيجو الموسيقى العديد من التّحدّيات في سوق العمل الأردنيّ؛ بسبب نقص الفرص المتاحة، وعدم الاستقرار والاستمرار في سياق محدّد جيّدا.
4. الافتقار للشّراكات القويّة بين مؤسّسات التّعليم الموسيقيّ، وبالتّالي، الافتقار إلى فرص لربط هذه المؤسّسات بشبكات تعاون مشتركة في التّعليم، وتعزيز خرّيجي الموسيقى لاعتماد شراكات ثقافيّة مُجْدية ومفيدة.
5. أدّت أزمة اللاجئين في الأردنّ إلى زيادة التّحدّيات والعقبات في مجال التّعليم الموسيقيّ، والحياة الموسيقيّة، وممارسة الموسيقى.

منهج الدّراسة

تستند هذه الدّراسة إلى المنهج التّفسيري التّوضيحي، وهو الطّريقة العلميّة التي تُفسّر سبب حدوث ظاهرة أو مشكلة ما بناء على المعلومات المتاحة، ويهدف إلى التّحقيق في ظاهرة أو مشكلة لم تتمّ دراستها من قبل، أو خضعت للدّراسة، ولكن لم يتمّ توضيح سببها بدقّة ووضوح، ولم يتمّ شرحها جيّدا، ولهذا يحاول الباحث بوساطة المنهج التّفسيريّ شرح سبب الدّراسة بالتّفصيل؛ من خلال إقامة علاقة بين السّبب والنّتيجة، وتوفير فرص أكثر للبحث في مواضيع جديدة، ومحاولة تقديم إجابات عن أسئلة، مثل: ماذا؟ ولماذا؟ وكيف (George, Merkus, 2023)؟

عيّنة الدّراسة

تمّ اختيار العيّنة عشوائيًا من المدرّسين والطّلبة الممارسين للموسيقى في عمّان وإربد؛ والمدارس الحكوميّة والخاصّة، والجامعات الأردنيّة الحكوميّة والخاصّة التي تخصّصت في التّعليم الموسيقيّ، ومراكز التّعليم الموسيقيّ، والمبادرات الأردنيّة المعنيّة بالأنشطة الموسيقيّة، والجوقات المتخصّصة في الأداء متعدّد الأصوات.

تمّ تحديد نطاق الدّراسة لمدينتي عمّان وإربد، وتنفيذ الدّراسة خلال شهريْ آذار ونيسان من عام 2022م.

الإطار النّظريّ

الظّواهر الثّقافيّة الموسيقيّة في المجتمع الأردنيّ

شهدت الحياة الثّقافيّة خلال عهد الملك عبد الله الأوّل (1946-1952م) تطوّرا ملحوظا، فتأسّست خلال هذه الفترة أوّل محطّة إذاعيّة في الأردنّ، وكان مقرّها في رام الله؛ كما تأسّست فرقة موسيقيّة تابعة للمحطّة الإذاعيّة؛ وتمّ تشكيل فرقتين موسيقيّتين تابعتين للجيش (hamam, 2008: 22).

كما تلقّت الحركة الفنّيّة والثّقافيّة دعما كبيرا خلال فترة حكم الملك الحسين (1952-1999م)؛ حيث تمّ إنشاء الكثير من المؤسّسات الفنّيّة والثّقافيّة، ومنها: مبنى الإذاعة والتّلفزيون في أمّ الحيران عام 1959م (Radio and Television Magazine, 1992: 3)؛ ومعهد الفنون الجميلة، ووزارة الثّقافة؛ ولواء الأمن العامّ 1960م (hamam, 116)؛ ومعهد الموسيقى التّابع لدائرة الثّقافة والفنون عام 1966م (hamam,103).

كما تمّ إنشاء قسم الفنون الجميلة في جامعة اليرموك عام 1981م، الذي تمّ تعديله عام 2000م ليتضمّن قسم الموسيقى؛ والمعهد الوطنيّ للموسيقى (التّابع لمؤسّسة نور الحسين خلال فترة حكم الملك الحسين، ومؤسّسة الملك حسين خلال فترة حكم الملك عبد الله الثّاني) عام 1986م.

وازدهرت الموسيقى بفضل القوّات المسلحة الأردنيّة بعد إنشاء مدرسة الموسيقى العسكريّة عام 1954م، وظهرت خلال فترة حكم الملك الحسين عدّة مجموعات موسيقيّة تركّز على الأداء الجماعيّ ضمن أنشطتها، وتمّ دمج بعضها في المؤسّسات التّعليميّة القائمة، في حين كانت الأخرى تابعة للمنظّمات الاجتماعيّة.

واتّبع الملك عبد الله الثّاني نهج والده في تعزيز الثّقافة والفنون، وتشجيع الحركات الفنّيّة والموسيقيّة؛ ففي عهده أُسّس مهرجان الأغنية الأردنيّة عام 2001م؛ وكليّة الفنون والتّصميم في الجامعة الأردنيّة عام 2002م؛ وظهرت عدّة فِرَق وجّهت أنظار المجتمع إلى الموسيقى والغناء الجماعيّ.

وخلال المدّة التي حكم فيها كل من الملك الحسين والملك عبد الله الثّاني، حدثت تغيّرات سكّانيّة كبيرة في المجتمع الأردنيّ، وتعدّدت الجذور والأصول، ممّا أثّر بطريقة أو بأخرى على الحركة الفنّيّة والموسيقيّة؛ على سبيل المثال، استقبل الأردنّ أعدادا كبيرة من اللبنانيّين المغتربين بسبب الحرب الأهليّة اللبنانيّة في عام 1975م، وانتقلت المؤسّسات الإقليميّة للعمل في الأردنّ، ممّا أسهم في زيادة عدد الأجانب العاملين في هذه المؤسّسات، وانضمّ بعضهم إلى الفِرَق الموسيقيّة والجوقات (Abbasi, 2021, 67).

وكان لحرب الخليج الثّانية، وعودة معظم الأردنيّين والفلسطينيّين من الكويت، وهجرة عدد من العراقيّين إلى الأردنّ في أوائل التّسعينيّات دورٌ في التّبادل الثّقافيّ، وظهور الفِرَق الموسيقيّة والأوركسترات؛ كما كان لاحتلال الولايات المتّحدة للعراق في عام 2003م، دورٌ في هجرة الكثير من العراقيّين والفلسطينيّين المقيمين في العراق وانضمام عدد منهم إلى هذه الفِرَق والجوقات.

ومع زيادة الاحتجاجات والاضطرابات في درعا جنوب سوريا في عام 2011م، بدأ اللاجئون السّوريّون يصلون عبر الحدود إلى الأردنّ، ويُقَدّر أنّ عدد سكّان الأردنّ قد ارتفع بنحو 58٪ في السّنوات الأخيرة؛ أي من حوالي 7 ملايين نسمة في عام 2011م إلى حوالي 10.57 مليون نسمة في عام 2020م (Al Jazeera Channel, 2023)

يوجد حوالي 760،000 لاجئ وطالب لجوء مسجّلين لدى المفوّضية السّامية للأمم المتّحدة لشؤون اللاجئين في الأردنّ (UNHCR)، ومن بينهم حوالي 653,292 لاجئا سوريًا، ممّا جعل الأردنّ الدّولة الثّانية في استضافة اللاجئين السّوريّين بالنّسبة إلى السّكّان في العالم بعد لبنان. ومع ذلك، فإنّ وجود اللاجئين في الأردنّ من مختلف الدّول فرض مطالب كبيرة على قطاعات الخدمات العامّة التي تجاوزت قدرتها، وأحدث الكثير من الضّغوط والتّحدّيات التي تتعلق بالتّنمية والاستقرار، وسوق العمل الأردنيّ (United Nations High Commissioner for Refugees, 2023).

ومع التّطوّرات العلميّة المستمرّة التي يشهدها عالمنا، لم يعد التّطوّر مقتصرا على الاختراعات والصّناعات المختلفة فحسب، بل على المجال التّعليميّ أيضا، وأصبحت عمليّة التّعلم والتّدريس قضيّة أساسيّة في عمليّة تطوير المجتمعات.

إنّ الثّورة الرّقميّة، وتطبيقات وسائل التّواصل الاجتماعيّ النّاشئة، والتّوقّعات المستجدّة، خاصّة في المجتمعات النّامية؛ علاوة على ذلك، فإنّ استمرار النّزاعات في الكثير من أنحاء العالم، وتوسّع الفجوة، وخاصّة الفجوة الرّقميّة، بين البلدان المتقدّمة والنّامية، وزيادة عدد اللاجئين والنّازحين، تطلب مزيدا من

الاهتمام بالتّعليم، وفرض مسؤوليّات كبيرة لتحديد أهداف فاعلة وعمليّة في التّعليم، وتحديد كيفيّة تنفيذها، خاصّة في المجتمعات التي شهدت تغيّرات كبيرة بسبب التّطوّرات الرّقميّة التي حدثت في العقود السّابقة، وأثّرت على الحياة الاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة فيها.

توفّر الكثير من الدّول، سواء أكانت متقدّمة أم نامية، برامج تعليم موسيقيّ جيّدة، وأكّد الموسيقيّون والباحثون في مجال تعليم الموسيقى، مثل زولتان كوداي، أهمّيّة الموسيقى، ودورها في تنمية الحواسّ، وبناء شخصيّة الأطفال (Sadiq and Sabri, 1978: 185).

وتتّصل عمليّة تطوير التّعليم الموسيقيّ والحياة المهنيّة للشّباب وعلاقتها بسوق العمل في الأردنّ بعدّة عوامل، أهمّها ثلاثة عوامل: الأوّل وجود منهج للموسيقى في المدارس الخاصّة، اعتمدته وزارة التّربية والتّعليم الأردنيّة للطّلبة الصّغار، بالإضافة إلى تطبيق مناهج تعليم الموسيقى الخاصّة في كليّات الموسيقى داخل الجامعات الأردنيّة؛ والعامل الثّاني هو الزّيادة المطّردة في عدد الطّلبة والأطفال النّازحين القادمين من خارج الأردنّ، أمّا العامل الثّالث، فيتمثّل في توفير دراسات حول التّعليم الموسيقيّ لتقييم البيانات الحاليّة، وملء الفجوات في البيانات غير الموجودة، ورسم خريطة أوسع وأكثر نضجا واكتمالا للتّعليم الموسيقيّ.

المنظّمات المجتمعيّة المدنيّة (CSO)

تُعرف المنظّمات المجتمعيّة الأهليّة (Civil Society Organizations) باسم المنظّمات غير الحكوميّة أيضا (Non-Governmental Organizations - NGO'S).

ويُعرِّف البنك الدّوليّ المنظّمات غير الحكوميّة بأنّها "منظّمات خاصّة، تسعى إلى القيام بأنشطة لتخفيف المعاناة، وتعزيز مصالح الفقراء، وحماية البيئة، وتقديم الخدمات الاجتماعيّة الأساسيّة، أو القيام بتنمية المجتمعات" (World Bank, 2023).

يُعَدّ مصطلح (المجتمع المدنيّ) مصطلحا دالا على أهمّيّة الحرّيّات المدنيّة، وتمكين المواطن، والمشاركة في التّنمية الوطنيّة أو المحليّة. واعتمدت المنظّمات الدّوليّة مصطلح المجتمع المدنيّ بدلا من استخدام مصطلحات عامّة، مثل مصطلح (غير حكوميّة)؛ حيث يعدّ تركيزه على كلمتي (مدنيّ) و(مجتمع) أكثر أهمّيّة من الاستخدام العامّ لمصطلح غير حكوميّ. ويستخدم البنك الدّوليّ الآن هذا المصطلح للإشارة إلى "المنظّمات غير الحكوميّة، غير الرّبحيّة، الموجودة في الحياة العامّة، والتّعبير عن الفوائد والمشكلات والتّحدّيات المحيطة بالمجتمع، وفوائد أعضائها وتأثيراتهم". وتغطّي هذه المنظّمات المجالات الأخلاقيّة، والثّقافيّة، والسّياسيّة، والعلميّة، والدّينيّة، والإنسانيّة.

تتميّز المجتمعات المدنيّة بالأنشطة التّطوّعيّة والجماعيّة التي تدور حول المصالح والمبادئ والقيم المشتركة، وهي "المجال الوسيط بين الدّولة والأسرة الذي تملؤه المنظّمات المستقلة عن الدّولة، وغير المتعلقة بها" (White, 2004: 10). وتشمل هذه المنظّمات مجموعة واسعة من المؤسّسات: منظّمات السّكّان، والمنظّمات غير الحكوميّة، والنّقابات العُمّاليّة، والمنظّمات الدّينيّة، والجمعيّات المهنيّة، والمؤسّسات الخيريّة (World Bank, 2023).

تُعرَّف الجمعيّات المدنيّة أو المنظّمات غير الحكوميّة عادة بأنّها غير ربحيّة، وتضمّ في مواردها البشريّة المواطنين المتطوّعين للعمل، والمشاركة الجماعيّة والطّوعيّة في الحياة العامّة، وعادة ما يكون لديها اهتمامات تنمويّة، وهي ليست سياسيّة، ولا تتضمّن أنشطة نقابيّة.

وبالنّظر إلى أزمة اللاجئين في الأردنّ، والمشكلات الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة النّاجمة عنها؛ غدت المؤسّسات المدنيّة المحليّة في الأردنّ، بغضّ النّظر عن مدى فاعليّتها جزءا مؤثّرا في استقرار المجتمع الأردنيّ وتنميته، وغدا دورها مهمّا وفاعلا في إدارة هذه الأزمة، والتّعامل معها، وبخاصّة مع تغيّر ظروف سوق العمل. ويشكّل التّعليم الموسيقيّ والمهن ذات الصّلة بالموسيقى جزءا من عمل منظّمات إغاثة اللاجئين المدنيّة.

يوجد بعض المنظّمات التي تهتمّ بتعليم الموسيقى في المجتمع المدنيّ في الأردنّ، من بينها: مؤسّسة

الملك الحسين، وهو مركز تدريب متخصّص لتعليم الموسيقى للأطفال والشّباب، ويتيح الفرصة للطّلبة للحصول على دروس موسيقيّة متخصّصة، بالإضافة إلى دعم المواهب الشّابّة، وجمعيّة بيت الفنّ والثّقافة، التي تقدّم دورات في مختلف الفنون، بما فيها الموسيقى، وجمعيّة نهر الأردنّ التي تركّز على تعزيز الثّقافة والفنون في المجتمع الأردنيّ، من خلال بعض البرامج والمشروعات، بما فيها تعليم الموسيقى، وجمعيّة شباب الأردنّ للثّقافة والفنون، التي تهدف إلى تشجيع الشّباب على المشاركة في الفنون والثّقافة بما فيها الموسيقى.

المنظّمات المجتمعيّة المدنيّة (CSO) المهتمّة بتعليم الموسيقى في الأردنّ

الكاريتاس الأردنيّة، (Jordanian Caritas):

وفقا للموقع الرّسميّ للكاريتاس الأردنيّة، فإنّ كاريتاس، هي كلمة لاتينيّة، تعني المحبّة، وهي منظّمة إنسانيّة ذات طابع دوليّ، تُعنى بالعمل الإنسانيّ والاجتماعيّ. وتأسّست أوّل جمعيّة كاريتاس في فرايبورغ، ألمانيا في عام 1897م، تلتها جمعيّات أخرى في جميع أنحاء العالم.

تأسّست كاريتاس الأردنّ تلبية للاحتياجات الإنسانيّة بعد لجوء الآلاف من الفلسطينيّين إلى الأردنّ بعد حرب عام 1967م، وتمّ تسجيلها رسميا في 15 يونيو 1968م، بموجب القانون رقم 371، بموجب المادّة 19 من قانون الجمعيّات والمنظّمات الاجتماعيّة في الأردنّ، رقم 23 لعام 1966م. وكان مقرّها الرّئيس في العاصمة الأردنيّة عمّان، ثمّ أنشئت عدّة مراكز فرعيّة في مناطق مختلفة من المملكة.

تُعَدّ كاريتاس الأردنّ عضوا في الكاريتاس الدّوليّة، وتُصَنّف ضمن أوسع شبكات العمل الإنسانيّ في العالم، حيث تنتشر عبر أكثر من 165 جمعيّة كاثوليكيّة، تعمل في 200 منطقة وبلد، وهي عضو في التّحالف الدّوليّ لكاريتاس، وتُعَدّ جزءا من إقليم كاريتاس في الشّرق الأوسط وشمال إفريقيا (مونا).

تتمثّل مهمّة كاريتاس في العمل على خدمة النّاس وتنميتهم في مجالات متعدّدة، ومكافحة الفقر، دون التّمييز بين العرق، واللون، والجنس، والدّين.

وفي سياق التّوتّرات السّياسيّة في المنطقة، بالإضافة إلى أزمة اللاجئين والنّازحين وعمّال الهجرة، والصّعوبات والتّحدّيات الكبيرة، تمكّنت كاريتاس الأردنيّة من الاستمرار في العمل، واستجابت للحالات الطّارئة النّاجمة عن الصّراعات المختلفة في الشّرق الأوسط، بالتّعاون مع الكثير من المنظّمات المحليّة والجمعيّات الدّوليّة.

تُنفّذ كاريتاس الأردنّ برامجها ومشروعاتها، حاليًا، في ثلاثة وعشرين مركزا في مختلف مناطق المملكة، حيث تستقبل جميع الحالات الإنسانيّة، وتقدّم الكثير من الخدمات الصّحّيّة، والتّعليميّة، والإنسانيّة، والتّوعويّة، والإرشاديّة؛ من خلال خدمة أكبر قدر ممكن من الأطفال والأُسر في المجتمع المحليّ في كل منطقة، بالإضافة إلى اللاجئين في شمال البلاد والجنوب والوسط (Caritas Jordan, 2023).

مبادرة مدرستي، (Madrasati Initiative):

قامت جلالة الملكة رانيا العبدالله بإطلاق هذه المبادرة عام 2008م، بهدف تحسين البيئة المادّيّة والتّعليميّة للمدارس العامّة في الأردنّ، وقدّمت مبادرة مدرستي الكثير من الخدمات في مجال التّعليم لعدد من المدارس، حوالي 830 مدرسة عامّة أردنيّة تابعة لوزارة التّربية والتّعليم، مُستهدِفة نحو 360،000 طالب وطالبة و17،500 معلم ومعلمة. تتعاون المبادرة مع عدد من المتطوّعين أيضا، لا يقل عددهم عن 800 متطوّع ومتطوّعة، في 12 محافظة في جميع أنحاء المملكة.

تهدف مبادرة مدرستي إلى خلق بيئة تعليميّة آمنة، تسهم بشكل كبير في تحسين جودة التّعليم؛ إذ تركّز على التّعلم الاجتماعيّ والعاطفيّ، بِعَدّه جزءا لا يتجزّأ من التّعليم، ممّا يعزّز التّماسك الاجتماعيّ بين الطّلبة من مختلف الجنسيّات والخلفيّات؛ كما تهدف مبادرة مدرستي إلى تعزيز السّلوك الإيجابيّ المقبول في المجتمع المدنيّ، ممّا يسهم في تقليل العنف بين الطّلبة، وقبولهم لبعضهم.

من المشروعات التي نفّذتها مبادرة مدرستي، تطبيق تعليم الموسيقى في المدارس العامّة الأردنيّة، ويهدف هذا المشروع إلى تنظيم التّعليم الموسيقيّ، وتشجيعه في المدارس العامّة من خلال وضع منهج

وطنيّ للموسيقى، وموادّ تدريبيّة لمعلمي الموسيقى، وتوفير نموذج قابل للتّطوير في التّعليم الموسيقيّ، بهدف تقديمه إلى وزارة التّربية والتّعليم. يتمّ بذل الجهود أيضا لتعزيز ثقافة تقدير الموسيقى في المجتمع، ومشاركة المؤسّسات الكبرى وعُشّاق الموسيقى والممارسين في أنشطة المشروع من خلال التّطوّع، وإقامة عروض موسيقيّة، ومشاركة الأطفال في عروض نهاية العام بحضور الأهل، وبالتّالي، نشر ثقافة الموسيقى في المجتمع المحليّ بشكل عام (Madrasati Initiative, 2023).

مؤسّسة العمل من أجل الأمل، (Action for Hope):

منظّمة غير ربحيّة، تأسّست في الأردنّ عام 2015م، وتعمل على تقديم الدّعم والمساعدة للفئات المحرومة والمتضرّرة في المجتمع. تهدف المؤسّسة إلى تحسين الظّروف الاجتماعيّة والثّقافيّة والتّعليميّة للأفراد الذين يعيشون في الأوضاع الصّعبة والمناطق المتضرّرة.

تعمل مؤسّسة العمل من أجل الأمل في مجال الموسيقى والفنون والثّقافة، حيث يُعَدّ الفنّ والموسيقى من وسائل التّعبير، والشّفاء، والتّواصل. وتقدّم المؤسّسة برامج تعليميّة وورشات عمل في مجال الموسيقى، والعزف، والغناء، والرّقص، والفنون البصريّة؛ بهدف تعزيز المهارات الفنّيّة والإبداعيّة للأفراد، وتمكينهم من الاندماج الاجتماعيّ، والتّعبير عن أنفسهم. بالإضافة إلى ذلك، تنظّم المؤسّسة فعاليّات ثقافيّة، وحفلات موسيقيّة، وعروضا فنّيّة؛ للتّرويج للثّقافة والفنون، وإثراء المشهد الثّقافيّ في المجتمع، وتعمل على توفير الدّعم والتّأهيل للفنّانين والموسيقيّين الموهوبين، وتشجيعهم على تطوير مواهبهم، وتحقيق طموحاتهم أيضا.

تُعَدّ مؤسّسة (العمل من أجل الأمل) مؤسّسة مهمّة في المجال الثّقافيّ والفنّيّ في الأردنّ؛ حيث تسعى إلى تعزيز الوعي الثّقافيّ، والهويّة الثّقافيّة للأفراد والمجتمعات المحليّة؛ وتسعى المؤسّسة إلى تحقيق التّغيير الإيجابيّ من خلال الفنون والثّقافة وتأثيرهما في حياة النّاس؛ وتعزيز التّعاون والتّفاهم الثّقافيّ بين الثّقافات المختلفة (Action for Hope Foundation, 2023).

مؤسّسة تجلى، (Tajalla Foundation):

تأسّست مؤسّسة تجلي عام 2015م ، وهي منظّمة مهتمّة بالفنون والثّقافة وتأثيرهما في المجتمع المحليّ بشكل خاصّ. تتضمّن مؤسّسة تجلي أكثر من مبادرة ومشروع، وتهدف في مجملها إلى التقاط مواهب الشّباب في المدن الأردنيّة، وإشراكهم في مشروعاتها، بالإضافة إلى تنمية تفكير الشّباب، وتعميق إحساسهم بالحبّ تجاه مدينتهم وبلدهم. ويمتدّ عمل المؤسّسة إلى العديد من المدن والمناطق الأردنيّة، مثل: إربد، والحصن، ووادي موسى، والسّلط ، ومادبا، والطّفيلة.

أمّا بالنّسبة لمشروعات مؤسّسة تجلي، فتشمل مشروعا يُسمّى (شرفات)، يهتمّ بالغناء على الشّرفات في المدينة للوصول إلى قلوب النّاس في الشّوارع، ومشروعا آخر يُسمّى (تشبيك)، يهدف إلى بناء شبكات، واستقدام مجموعات نشطة من مدن مختلفة ذات ثقافات متنوّعة، واعتمد المشروع أسماء مجموعات مميّزة ورمزيّة، مُستلهمة من التّراث الوطنيّ والثّقافة الأردنيّة، ومشروعا آخر يُسمّى (دوزان الأطفال) في عمّان، ومشروع (جلتون) في إربد، الذي استلهم اسمه من تقاليد المدن الشّماليّة.

الهدف الرّئيس للمؤسّسة هو تقديم عروض ثقافيّة وتراثيّة أردنيّة من قِبَل الشّباب والأطفال الأردنيّين. وتعمل الكثير من الجهات المعنيّة على التّعاون المستمرّ ودعم هذه المؤسّسة، مثل: شبكة الفنون في إربد (UNBD)، وبلديّة عمّان، ومؤسّسة عبد الحميد شومان، وشركات خاصّة مثل: أمنية، والاتّحاد الأوروبيّ للدّعم (Nasser, Jordanian Television, 2018).

إجراءات الدّراسة

لضمان الوصول إلى الحقائق والواقع، تمّ استخدام بعض الأساليب والطّرق في هذه الدّراسة، وتمّ جمع البيانات نوعا وكمّا عن طريق:

1. الاستبانات:

تُستخدَم الاستبانات لجمع المعلومات من مجموعة محدّدة سابقا من المستجيبين، وهي أحد الطّرق الكميّة. وتمّ استخدام أنواع مختلفة من الاستبانات لاستكشاف الآراء والاتّجاهات، وما إلى ذلك (Al-Daman, 2007, 91)

تمّ تطبيق خمس استبانات على النّحو الآتي:

الاستبانة الأولى:

تمّ توجيه الاستبانة الأولى لمدرّسي الموسيقى في مؤسّسات التّعليم العالي التي تمنح درجات في تخصّصات الموسيقى، وتمّ تضمين 30 مشاركا؛ من رؤساء أقسام، وعمداء، ومدرّسين في مجال الموسيقى، يعملون في مؤسّسات التّعليم العالي التي تقدّم تعليما موسيقيًا. وتكوّنت الاستبانة من أربعة أقسام؛ القسم الأوّل هو القسم الدّيموغرافيّ، الذي يتناول متغيّرات التّعريف، مثل الجنس، والمؤهّل الأكاديميّ، والتّخصّص، وسنوات الخبرة، وطبيعة مكان العمل، واسم المؤسّسة؛ والقسم الثّاني يتعلق بـ(توفّر الموارد) لتدريس الموسيقى، مثل: الكتب الموسيقيّة، والتّسجيلات، والآلات، وما إلى ذلك؛ أمّا القسم الثّالث، فيتعلق بـ(الدّعم المهنيّ للمدرّسين والطّلبة) من حيث المنهجيّة والموسيقى، وما إلى ذلك، والطّرق والمجالات التي يتمّ تقديم الدّعم فيها، ويركّز القسم الرّابع على (منهجيّة التّدريس والمهارات). كما ركّزت الاستبانة على القضايا ذات الصّلة، مثل المنهجيّات المحدّدة، ومدى تجاوبها مع التّطوير والتّكنولوجيا في تعليم الموسيقى؛ وملاءمة المناهج لوظائف وأعمال مستقبليّة، وضرورة التّطوير المستمرّ.

الاستبانة الثّانية:

وتمّ توجيهها لمدرّسي الموسيقى في المدارس الحكوميّة والخاصّة، ومعلمي الموسيقى في المدارس الابتدائيّة والثّانويّة. وتمّ تضمين 43 مشاركا، هم معلمو الموسيقى في المدارس الخاصّة والمدارس الحكوميّة، في المراحل المختلفة. وتكوّنت الاستبانة من أربعة أقسام مشابهة لتلك الموجودة في الاستبانة الأولى.

الاستبانة الثّالثة

وتمّ توجيهها للطّلبة المسجّلين في برامج التّخصّصات الموسيقيّة في المؤسّسات الأردنيّة. وتكوّنت الاستبانة من أربعة أقسام أيضا؛ الأقسام الثّلاثة الأولى متطابقة تقريبا مع الاستبانات السّابقة؛ أمّا القسم الرّابع، فَمَعْنِيّ بـ(منهجيّات التّعلم والطّلبة)، الذي يركّز على المسائل المتعلقة بأساليب التّعلم، واستخدام أحدث التّقنيّات في عمليّة التّعليم الموسيقيّ، والأسئلة المتعلقة بالموادّ التي يتعلمها الطّلبة، ومدى ارتباطها بالحياة العمليّة والتّوظيف.

الاستبانة الرّابعة

وتتعلق بمدرّسي الموسيقى الذين يعملون مفتّشين تربويّين لتدريس الموسيقى في المدارس الحكوميّة والخاصّة. تكوّنت الاستبانة من أربعة أقسام أيضا؛ الأقسام الثّلاثة الأولى متطابقة مع الاستبانات السّابقة أيضا، بينما كان القسم الرّابع متعلقا بـ(منهجيّات المدرّسين المشرفين على تدريس الموسيقى في المدارس، وإعدادهم). الغرض الرّئيس هو رصد تقييم التّعليم الموسيقيّ في المدارس، والكشف عن مدى خضوعه لمراقبة المشرفين التّعليميّين من وزارة التّربية والتّعليم لأغراض التّطوير المستمرّ في تعليم الموسيقى.

الاستبانة الخامسة

تمّ تصميم هذه الاستبانة لجمع البيانات حول وجود المسارح والأماكن المناسبة لعروض الموسيقى في المؤسّسات التّعليميّة العامّة والخاصّة. وتُعَدّ هذه الاستبانة مهمّة لمعرفة الفرص والصّعوبات الموجودة عند محاولة تنظيم الحفلات الموسيقيّة والفعاليّات، وتبيان مدى استعداد مؤسّساتنا التّعليميّة العامّة والخاصّة لإقامة العروض الموسيقيّة، وتشجيع الحياة الموسيقيّة داخل المجتمع المدرسيّ والجامعيّ وداخل المجتمع العامّ. تمّ تقسيم هذه الاستبانة إلى قسمين؛ يتعلق القسم الأوّل بملكيّة المساحات ووضعيّتها، ويتعلق القسم

الثّاني بالمسرح والمنصّة داخل المبنى. وتمّ إجراء مسح قصير للأماكن ذات الصّلة، مثل: المسارح، وقاعات الحفلات، إلخ، لتقييم حالتها بشكل عامّ وأوّليّ، وتمّ فحص 13 قاعة في هذه الاستبانة.

2. المقابلات:

على الرّغم من أنّه يمكن الحصول على الكثير من المعلومات من المصادر العامّة، إلا أنّ المقابلة الشّخصيّة، يمكن أن تقدّم، في بعض الأحيان، معلومات عميقة حول الموضوع المدروس. يُعَدّ هذا النّوع من الأبحاث نوعا نوعيا. وقامت الباحثة بإجراء عدد من المقابلات مع بعض أساتذة الموسيقى في الجامعات الأردنيّة، والمبادرات والمؤسّسات غير الرّبحيّة، وبعض أهالي الطّلبة.

3. مجموعات التّركيز:

مجموعة التّركيز هي طريقة أخرى شائعة في البحث التّفسيريّ. في هذه الطّريقة، يتمّ اختيار مجموعة من الأشخاص، ويُسمح لهم بالتّعبير عن أفكارهم الخاصّة عن الموضوع المدروس. وقد اختير الأفراد المشاركون، في مجموعة التّركيز ممّن لديهم خلفيّة مُشتركة، وتجارب قابلة للمقارنة.

بالنّسبة إلى مجموعات التّركيز، يوجد أربع مجموعات؛ المجموعة الأولى تتعلق بفئة المدرّسين والمشرفين التّربويّين في المدارس الحكوميّة والخاصّة؛ والمجموعة الثّانية تتعلق بفئة طلبة الموسيقى في الجامعات الأردنيّة؛ والمجموعة الثّالثة متخصّصة في فئة المبادرات المجتمعيّة المهتمّة بالتّعليم الموسيقيّ؛ والمجموعة الرّابعة تتعلق بفئة الجوقات، التي تؤدّي قِطَعها بشكل متعدّد الأصوات.

أجرت الباحثة اجتماعا عبر تطبيق (Zoom) للمجموعات الأولى، والثّالثة، والرّابعة، على مدى ثلاث حلقات متتالية، مدّة كل حلقة ساعة ونصف تقريبا. أمّا بالنّسبة للمجموعة الثّانية، فقد عقدت الباحثة مع أفرادها اجتماعا حضوريا في كليّة الفنون والتّصميم داخل مبنى الجامعة الأردنيّة، مدّته ساعة ونصف.

نتائج الدّراسة

تمّ توزيع الاستبانات على الفئات المستهدفة المذكورة أعلاه لجمع البيانات الكمّيّة، وتمّ استخدام التّحليل الكمّيّ لتحليل البيانات واستنتاج النّتائج، واستخدام منصّة (Google Forms) في البحث ونشر الاستبانات على تلك المنصّة، وطُلب إلى المشاركين الانتقال إلى الموقع الإلكترونيّ وملء النماذج، وتمّ الحصول على البيانات من (Google Forms) على شكل ملفّات (Excel)، والاحتفاظ بنسختين: الاستجابات الأصليّة، ونسخة أخرى تحتوي على رموز مقياس لايكرت للأسئلة عند الاقتضاء.

تمّت عمليّة تحليل البيانات وتفسيرها بالاعتماد على المصادر الآتية:

1. البيانات الخامّ المجمّعة من الاستبانات، على شكل ورقة (Excel)، وتحويلها إلى مجموعات بيانات عمل (IBM SPSS)، بالإضافة إلى اختيار جداول إحصائيّة ذات صلة، تمّ إنشاؤها بواسطة الحزمة الإحصائيّة.
2. البيانات الكيفيّة على شكل مقابلات وتعليقات، وتتوفّر هذه البيانات في صورتين: تسجيلات صوتيّة/مرئيّة للمقابلات، نصّ محرّر في ملفّات (MS Word).
3. بيانات مجموعات المناقشة المركّزة، وتتوفّر هذه البيانات في صورتين: تسجيلات صوتيّة/مرئيّة للمقابلات، نص محرّر في ملفّات (MS Word).

تمّ إجراء تحليل البيانات باستخدام حزمة (IBM SPSS)، مع التّركيز على الإحصاءات الوصفيّة، وتمّ استخدام هيكل البيانات كقاعدة بيانات ترابطيّة بسيطة، على شكل خمسة جداول.

تمّت معالجة البيانات الإحصائيّة بشكل مباشر، وجمع البيانات وفقا للهيكل المحدّد في الأسئلة المستخدمة، واعتماد الإحصاءات غير البارامتريّة، حيث إنّ البيانات ذات طبيعة ترتيبيّة، وبعضها غير عدديّ، وبعضها مرتّب في الإجابات. وتمّ استخدام الإحصاءات الوصفيّة بشكل أساسيّ مثل جداول التّكرار، والجداول المشتركة. وكانت ميزة النّتائج الأساسيّة في كونها وصفيّة، ولا يُستَدل بها بسبب طبيعة العيّنات المتاحة.

وتمّ حساب اختبار بيرسون شي-مربّع مع الدّلالة الأصوليّة (على جانبين) لبعض الجداول ذات الصّلة، مثل سنوات الخبرة للمعلمين مقابل تنظيم الحفلات وفعاليّات الموسيقى في المؤسّسات. وأثبتت اختبارات مختلفة

أنّه لا حاجة إلى مزيد من الاختبارات الإحصائيّة التي لن تعطي نتائج ذات ثقة لتبرير استخدام مجموعة بيانات صغيرة لمثل هذا التّحليل، لذا، تمّ استخدام التّحليل الإحصائيّ بشكل أساسيّ في هذه الدّراسة، بعدّ الأعداد التّكراريّة وتفسيرها على هذا النّحو. كانت هذه النّتائج مباشرة وفاعلة لتقديم رؤية واقعيّة بناء على النّتائج المجمّعة. وتمّ تشغيل اختبار تحليل الانحدار لدراسة أهمّيّة الجنس أو درجة التّعليم، خاصّة في بيانات الاستبانة الثّالثة، ولكن تبيّن أنّه لا توجد علاقة بين هذه الفئات مع المتغيّرات المعتمدة والمتغيّرات المستقلة لذا تمّ تجاهل التّحليل الإحصائيّ.

نتائج الاستبانات

الاستبانة الأولى: الكادر التّعليميّ لمادّة الموسيقى في المدارس الحكوميّة والخاصّة

العدد	أسئلة الاستبانة	النّتيجة بالنّسبة المئويّة
1	الجنس	ذكور 48.6% ، إناث 51.4%
2	الدّرجة الأكاديميّة	دبلوم 4.3%، بكالوريوس 62.9%، ماجستير 31.4%، دكتوراه 1.4%
3	التّخصّص	الأداء 31.4%، التّربية الموسيقيّة 28.6%، العلوم الموسيقيّة 31.4%، الموسيقى العربيّة 8.6%
4	العاملون في المؤسّسات الحكوميّة	المدارس الحكوميّة 45.7%، المدارس الخاصّة 54.3%
5	سنوات الخبرة	أقل من 5 سنوات 17.1%، من 5 إلى 10 سنوات 17.2%، 10 سنوات أو أكثر 65.7%
6	يوجد في المدرسة التي أعمل فيها مكتبة موسيقيّة.	14.3%
7	تتوفر في المدرسة التي أعمل فيها وسائل إيضاحيّة، وآلات موسيقيّة، تلبّي حاجة المعلمين والطلبة.	55.7%
8	يتوفر في المدرسة التي أعمل فيها كتب ومناهج لتعليم الموسيقى.	32.8%
9	يعمل في المدرسة التي أعمل فيها عدد مناسب من معلمي الموسيقى.	41.4%
10	تقدّم المدرسة التي أعمل فيها حوافز للطّلبة المتميّزين.	61.4%
11	توفّر المدرسة التي أعمل فيها كل ما يلزم من احتياجات لحصص الموسيقى.	52.8%
12	توفّر المدرسة لي مجالا للاشتراك في دورات تدريبيّة، أو ورشات عمل.	50%
13	يوجد في المدرسة التي أعمل فيها غرفة مخصّصة لتعليم الموسيقى.	60%
14	يوجد في المدرسة التي أعمل فيها قاعة أو مدرّج للاحتفالات الموسيقيّة.	60%
15	يوجد في المدرسة التي أعمل فيها خزائن في الحائط؛ لحفظ الكتب والآلات الخاصّة بالطّلبة.	42.8%
16	تهتم المدرسة التي أعمل فيها بالغناء الجوقيّ (لديها جوقة مدرسيّة).	54.3%
17	يعترض الكثير من أولياء الأمور على تدريس الموسيقى ضمن المنهاج المدرسيّ.	34.3%
18	أعاني من عبء التدريس؛ بسبب كثرة الحصص.	40%
19	أعاني من كثرة الأنشطة التي تفرض عليّ المدرسة أن أشارك فيها.	27.1%
20	يوفّر الأهل لأبنائهم احتياجات التّعليم الموسيقيّ.	38.6%
21	تشجّع إدراة المدرسة مشاركة الطّلبة في المسابقات الدّوليّة.	55.7%
22	يشجّع الأهل أبناءهم للاشتراك في الأنشطة الموسيقيّة.	52.8%
23	تهتمّ المدرسة التي أعمل فيها بحصّة الموسيقى بشكل عامّ.	52.9%
24	تشجّع إدراة المدرسة مشاركة الطّلبة في المسابقات المحليّة.	72.8%
25	تقيم المدرسة حفلات موسيقيّة لطلبة النشاط الموسيقيّ في المدرسة.	61.5%
26	يلبي أولياء أمور الطلبة الدعوة لحضور الفعاليات والأنشطة الموسيقيّة.	70%
27	يشارك الطّلبة في فرق موسيقيّة أو جوقات أو أوركسترا خارج نطاق المدرسة.	48.5%
28	توفّر المدرسة للطّلبة مجالا لحضور عروض موسيقيّة حيّة.	30 %
29	أحبّ مهنتي معلما للموسيقى.	92.8%
30	أستمتع بتعليم الموسيقى للطّلبة.	95.8%
31	أستخدم الكتب المدرسيّة المقرّرة من المدرسة في تعليم الموسيقى.	34.3%
32	أحضر دورات خارجيّة تساعدني على تدريس الموسيقى.	77.2%
33	يؤهّلني التّعليم الذي تلقّيته قبل الانخراط في مجال التّدريس للعمل معلما للموسيقى.	70%
34	أستخدم وسائل التّكنولوجيا الحديثة في تعليم الموسيقى.	74.3%
35	أستخدم منهجيّة محددة في تعليم الموسيقى.	64.3%
36	أهتمّ بوضع خطط سنويّة/ فصليّة/ يوميّة حسب الأصول.	81.4%
37	توفّر المدرسة وسائل نقل للطّلبة الذين يتأخّرون في المدرسة لتلقّي التّدريبات الموسيقيّة.	34.3%
38	يوجد مشرف موسيقيّ في مدرستي.	51.2%

العدد	أسئلة الاستبانة	النّتيجة بالنّسبة المئويّة
39	يقوم مشرف موسيقيّ من وزارة التّربية والتّعليم بزيارات دوريّة للمدرسة للإشراف على عمليّة التّعليم الموسيقيّ فيها.	%34.2
40	يوجد تقييم مستمرّ من وزارة التّربية والتّعليم؛ لتقييم عمليّة التّعليم الموسيقيّ في المدرسة.	%25.7

الاستبانة الثّانية: الكادر التّعليميّ للمؤسّسات التي تمنح شهادات التّعليم العالي (الجامعات)

العدد	أسئلة الاستبانة	النّتيجة بالنّسبة المئويّة
1	الجنس	ذكور 70 %، إناث 30 %
2	الدّرجة الأكاديميّة	50 % دكتوراه، 50 % ماجستير
3	التّخصّص	أداء 25.7 %، تربية موسيقيّة 23.3 %، علوم موسيقيّة وموسيقى عربيّة 51 %
4	العاملون في المؤسّسات الحكوميّة	% 63
5	سنوات الخبرة	أقل من 5 سنوات 10%، من 5 إلى 10 سنوات 26.7 %، أكثر من 10 سنوات 63.3 %
6	يوجد في الكليّة التي أعمل فيها مكتبة موسيقيّة.	% 46
7	يتوفّر في الكليّة التي أعمل فيها وسائل إيضاحيّة، وآلات موسيقيّة، تلبّي حاجة المعلمين والطّلبة.	% 76
8	يتوفّر في الكليّة التي أعمل فيها كتب ومناهج لتعليم الموسيقى.	% 60
9	يعمل في الكليّة التي أعمل فيها عدد مناسب من معلمي الموسيقى.	% 73.4
10	تقدّم الكليّة التي أعمل فيها حوافز للطّلبة المتميّزين.	% 33.4
11	توفّر الكليّة التي أعمل فيها كل ما يلزم من احتياجات لحصص الموسيقى.	% 46.7
12	تتيح الكليّة لي مجالا للاشتراك في دورات تدريبيّة، أو ورشات عمل.	% 66.7
13	تتيح الكليّة للطّلبة مجالا للاشتراك في دورات تدريبيّة، أو ورشات عمل.	% 46.7
14	يوجد في الكليّة التي أعمل فيها بيئة مناسبة لتعليم الموسيقى.	% 60
15	يوجد في الكليّة التي أعمل فيها قاعة أو مدرّج للاحتفالات الموسيقيّة.	% 60
16	يشجّع أولياء الأمور أبناءهم على دراسة الموسيقى.	% 60
17	تشجّع إدراة الكليّة مشاركة الطّلبة في المسابقات الدّوليّة.	% 46.7
18	يشجّع الأهل أبناءهم للاشتراك في الأنشطة المجتمعيّة الموسيقيّة.	% 63.4
19	تشجّع إدراة الكليّة مشاركة الطّلبة في المهرجانات.	% 46.7
20	تشجّع إدراة الكليّة مشاركة الطّلبة في المسابقات المحليّة.	% 56.7
21	تقيم الكليّة حفلات موسيقيّة لطلبة النّشاط الموسيقيّ.	% 86
22	يشارك الطّلبة في فرق موسيقيّة أو جوقات أو أوركسترا خارج نطاق الكليّة.	% 60
23	تتيح الكليّة للطّلبة مجالا لحضور عروض موسيقيّة حيّة.	% 46.6
24	أحبّ مهنتي معلما للموسيقى.	% 100
25	أستمتع بتعليم الموسيقى للطّلبة.	% 100
26	أحضر دورات خارجيّة تساعدني على تدريس الموسيقى.	% 86.6
27	يؤهّلني التّعليم الذي تلقّيته قبل الدّخول في مجال التّدريس للعمل معلما للموسيقى.	% 76.6
28	أستخدم وسائل التّكنولوجيا الحديثة في تعليم الموسيقى.	% 40
29	المنهجيّة المستخدمة في تعليم الموسيقى في كليّتي تستخدم التّدريب العمليّ الميدانيّ في المدارس.	% 50
30	أهتمّ بتغطية جوانب التّعليم الموسيقيّ من: نظريّات، وعزف، وتاريخ، وتذوّق، وغيرها.	% 53.4
31	يُجرى تقييم مستمرّ لعمليّة التّعليم الموسيقيّ في الكليّة.	% 56.6
32	أشعر بحاجة مستمرة إلى تطوير قدراتي ومهاراتي معلما لمادّة الموسيقى.	% 90

الاستبانة الثّالثة: طلبة التّعليم العالي (الجامعات)

العدد	أسئلة الاستبانة	النّتيجة بالنّسبة المئويّة
1	الجنس	ذكور 55.8%، إناث 44.2 %
2	السّنوات الدّراسيّة للطّلبة من سنة أولى حتّى رابعة	أولى 12.6 %، ثانية 14.3 %، ثالثة 17.3 %، رابعة 55.8 %
3	التّخصّص	الأداء 65.1 %، التّربية الموسيقيّة 14 %، القيادة والتّأليف 4.6 %، العلوم الموسيقيّة 11.6 %، الموسيقى العربيّة 4.7 %
4	يوجد في كليّة الموسيقى التي أدرس فيها مكتبة موسيقيّة.	% 16.3
5	يتوفّر في كليّة الموسيقى التي أدرس فيها وسائل إيضاحيّة، وآلات موسيقيّة (موارد التّدريس والآلات).	% 48.9
6	يتوفّر في كليّة الموسيقى التي أدرس فيها كتب ومناهج لتعليم الموسيقى.	% 46.5

العدد	أسئلة الاستبانة	النّتيجة بالنّسبة المئويّة
7	يتوفّر في كليّة الموسيقى التي أدرس فيها تسجيلات موسيقيّة: (صوتيّة، ومرئيّة).	% 25.6
8	يعمل في كليّة الموسيقى التي أدرس فيها عدد مناسب من معلمي الموسيقى.	% 44.2
9	تقدم كليّة الموسيقى التي أدرس فيها حوافز للطّلبة المتميزين.	% 32.6
10	توفّر كليّة الموسيقى التي أعمل فيها كل ما يلزم من احتياجات لحصص الموسيقى.	% 32.6
11	تتيح لي كليّة الموسيقى التي أدرس فيها مجالا للاشتراك في دورات تدريبيّة، أو ورشات عمل.	% 41.9
12	يوجد في كليّة الموسيقى التي أدرس فيها خزائن في الحائط؛ لحفظ الكتب والآلات الموسيقيّة الخاصّة بالطّلبة.	% 71.2
13	يوجد في كليّة الموسيقى التي أدرس فيها فرقة موسيقيّة من الطّلبة، تمثّل الكليّة في الاحتفالات والمؤتمرات الرّسميّة.	% 41.8
14	يوجد في كليّة الموسيقى التي أدرس فيها جوقة غنائيّة من الطّلبة، تمثّل الكليّة في الاحتفالات والمؤتمرات الرّسميّة.	% 39.6
15	ساعدتني دراستي للموسيقى والأداء على تطوير بعض المهارات لديّ من النّواحي المختلفة؛ كالنّواحي النّفسيّة، والاجتماعيّة، والأخلاقيّة، والدّراسيّة.	% 79.1
16	أحبّ الموسيقى، وأستمتع بتعلمها.	% 90.7
17	يوفّر الأهل لأبنائهم احتياجات التّعليم الموسيقيّ.	% 79.1
18	تشجّع إدراة كليّة الموسيقى التي أدرس فيها مشاركة الطّلبة في المسابقات الدّوليّة.	% 39.6
19	يشجّع الأهل أبناءهم للاشتراك في الأنشطة الموسيقيّة.	% 83.7
20	تشجّع إدراة كليّة الموسيقى التي أدرس فيها مشاركة الطّلبة في المسابقات المحليّة.	% 41.9
21	تشجّع إدراة كليّة الموسيقى التي أدرس فيها مشاركة الطّلبة في المهرجانات المحليّة والدّوليّة.	% 44.4
22	يقدّم طلبة الموسيقى عروضا موسيقيّة في الجامعة.	% 81.4
23	أشجّع وأنتمي إلى مجموعة موسيقيّة غير رسميّة (special interest group)، تهتمّ بمواضيع معيّنة.	% 53.5
24	أحضر دورات خارجيّة تساعدني على تعلم الموسيقى.	% 62.8
25	توفّر كليّة الموسيقى لي وسائل التّكنولوجيا الحديثة خلال تعلمي للموسيقى.	% 27.9
26	توفّر كليّة الموسيقى لي منهجيّة محدّدة لتعلم الموسيقى.	% 53.5
27	أشعر بحاجة مستمرّة إلى تطوير قدراتي ومهاراتي طالبا للموسيقى.	% 93
28	تلقّيت التّعليم الموسيقيّ قبل دخولي إلى المرحلة الجامعيّة.	% 37.2
29	يوجد امتحان قبول في الجامعة التي أدرس فيها لقبولي طالبا في كليّة الموسيقى.	% 55.8
30	تفرض كليّة الموسيقى عليّ دورات مكثّفة؛ لتحسين أدائي على آلتي الموسيقيّة، للوصول إلى المستوى اللازم للاستمرار في دراستي.	% 76.7
31	تهتمّ كليّة الموسيقى بالطّلبة الموهوبين، وتقدّم الدّعم اللازم لتطوّرهم.	% 60.4
32	يوجد ضمن خطط المنهاج موادّ تتناول الصّناعة الموسيقيّة وسوق العمل.	% 39.6
33	يوجد ضمن خطط المنهاج موادّ متعلقة بالتّدريب الميدانيّ (كالتّعليم في المدارس).	% 58.1
34	يتمّ إدراج الأساليب الموسيقيّة المختلفة في منهاج تعليم الموسيقى: (الجاز، الرّوك، الكلاسيك، الموسيقى العربيّة،...).	% 68.1
35	أستخدم التّكنولوجيا؛ بعدّها جزءا مهمّا من تعليمي الموسيقيّ.	% 60.5
36	أقوم خلال حصص الموسيقى بقراءة الموسيقى، وتدوينها.	% 51.2
37	أقوم خلال حصص الموسيقى بالاستماع إلى الموسيقى، وتحليلها، ووصفها.	% 41.9
38	أقوم خلال حصص الموسيقى بفهم العلاقات بين الموسيقى والفنون الأخرى والتّخصّصات خارج الفنون، وتحليلها.	% 25.6

الاستبانة الرّابعة: المشرفون التّربويّون المتخصّصون في مادّة الموسيقى

العدد	أسئلة الاستبانة	النّتيجة بالنّسبة المئويّة
1	الجنس	ذكور 75 % ، إناث 25 %
2	الدّرجة الأكاديميّة	بكالوريوس 37.5 %، ماجستير 62.5 %
3	التّخصّص	التّربية الموسيقيّة 50 %، العلوم الموسيقيّة 25 %، أداء وموسيقى عربيّة 25%
4	المؤسّسات (حكوميّة، خاصّة)	87.2 % حكوميّة، 12.8 % خاصّة
5	سنوات الخبرة	من 5 إلى 10 سنوات 12.5 %، أكثر من 10 سنوات 87.5 %
6	يعمل في المدرسة عدد مناسب من معلمي الموسيقى.	% 62.5
7	تقدم المدرسة حوافز للمعلمين المتميزين.	% 37.5
8	توفر المدرسة كل ما يلزم من احتياجات لحصص الموسيقى.	% 37.5
9	يوجد لدى المدرسة أرشيف للموادّ التّعليميّة، مثل: خطط التّدريس لمعلمي الموسيقى السّابقين.	% 50

العدد	أسئلة الاستبانة	النتيجة بالنسبة المئوية
10	تهتم المدرسة بحصة الموسيقى وإدراجها ضمن الخطة التعليمية.	% 37.5
11	تهيئ المدرسة غرفة مخصصة لتعليم الموسيقى، وحفظ مصادر الموسيقى، مثل: الكتب، والتسجيلات الصوتية والمرئية.	% 25
12	تعمل المدرسة على صيانة آلات الموسيقى، وشراء آلات موسيقية جديدة.	% 12.5
13	تستخدم المدرسة الكتب والمناهج الموسيقية المعتمدة من قبل وزارة التربية والتعليم الأردنية.	% 0
14	تهتم المدرسة التي أعمل فيها بوجود فرقة موسيقية، وفرقة غناء جوقي (لديها جوقة مدرسية).	% 25
15	أعاني من عبء التدريس؛ بسبب كثرة الحصص.	% 75
16	تهتم المدرسة بإقامة فعاليات موسيقية للطلبة.	% 87.5
17	يلبي أولياء أمور الطلبة الدعوة إلى حضور الفعاليات والأنشطة الموسيقية.	% 37.5
18	توفر المدرسة للطلبة مجالا لحضور عروض موسيقية حية.	% 25
19	توفر وزارة التربية لي فرصة لحضور دورات خارجية؛ تساعدني على تعليم الموسيقى، وتقييم تعليمها.	% 75
20	تستخدم المدرسة وسائل التكنولوجيا الحديثة في تعليم الموسيقى.	% 25
21	يستخدم معلمو الموسيقى في المدارس مناهج حديثة مختلفة في تعليم الموسيقى.	% 50
22	أهتم،كوني مشرفا موسيقيا، بمتابعة الخطط السنوية/ الفصلية/ اليومية حسب الأصول.	% 37.5
23	يوجد مشرف موسيقي في مدرستي.	% 37.5
24	أشعر بحاجة مستمرة إلى تطوير قدراتي ومهاراتي كوني معلما لمادة الموسيقى.	% 100

الاستبانة الخامسة: قاعات وصالات العروض الموسيقية

العدد	أسئلة الاستبانة	النتيجة بالنسبة المئوية
1	المؤسسات (حكومية، خاصة)	84.6 % حكومية، 15.4 % خاصة
2	الملكية تعود إلى (مدارس، جامعات، وزارة الثقافة)	38.4 % مدارس، 30.8 % جامعات، 30.8 % وزارة الثقافة
3	أماكن تواجدها (عمان، إربد)	53.8 % عمان، 46.2 % إربد
4	الحالة (ممتازة، جيدة جدا، جيدة، مقبولة، غير مقبولة)	53.8 % ممتازة، 30.8 % جيدة جدا، 15.4 % جيدة
5	حالة المقاعد (ممتازة، جيدة جدا، جيدة، مقبولة، غير مقبولة)	84.6 % ممتازة، 15.4 % جيدة جدا
6	عدد المقاعد (لحد 400 مقعد، 500 مقعد وأكثر)	30.8 % 500 مقعد وأكثر، 69.2 % لحد 400 مقعد
7	النظام الصوتي (ممتاز، جيد جدا، جيد، مقبول، لا يعمل)	61.6 % جيد، 38.4 % لا يعمل
8	نظام الإضاءة (ممتاز، جيد جدا، جيد، مقبول، لا يعمل)	69.3 % جيد، 30.7 % لا يعمل
9	مواقف سيارات	100 %
10	صالة استقبال الضيوف (يوجد، لا يوجد)	69.2 % لا يوجد، 30.8 % يوجد
11	إيجار القاعة (دون إيجار)، (100- 500 دينار)، (أكثر من 500 دينار)	61.1 % (دون إيجار)، 23.4% (100- 500 دينار)، 15.5% أكثر من 500 دينار
12	صيانة القاعة لمرة واحدة كل: (أقل من 5 سنوات، من 5- 10 سنوات، أكثر من 10 سنوات)	69 % أقل من 5 سنوات، 31 % من 5-10 سنوات

أسئلة المجموعات المركزة

المجموعة المركزة الرقم 1 (الكادر التعليمي في الجامعات والمعاهد الأردنية، التي تمنح درجات علمية في تخصص الموسيقى).

الهدف: تسليط الضوء على الصعوبات والمشكلات التي تواجه معلمي الموسيقى في الجامعات والمعاهد الأردنية، وانعكاسها على سوق العمل.

- ما مدى تطبيق الخطط والمنهاج الدراسي في كليات الموسيقى؟
- ما هي نقاط القوة ونقاط الضعف الموجودة ضمن مؤسساتنا التعليمية، التي تنعكس إيجابا أو سلبا على دارسي الموسيقى؟
- ما مدى وجود شراكات بين المؤسسات التعليمية المختلفة، سواء أكانت شراكات محلية أم دولية؟
- ما تأثير هذه النقاط في فرصة ربط المؤسسات التعليمية ببعضها، وربط الخريجين لعمل شراكات ثقافية موسيقية ذات طابع عملي؟
- ما تأثير هذه النقاط (السلبية والإيجابية) في ربط الطالب بسوق العمل؟

المجموعة المركّزة الرّقم 2 (الكادر التّعليميّ لمادّة التّربية الموسيقيّة في المدارس الحكوميّة والخاصّة)

الهدف: تسليط الضّوء على الصّعوبات والمشكلات التي تواجه معلمي الموسيقى في المدارس الأردنيّة، سواء أكانت حكوميّة أم خاصّة، وانعكاسها على الثّقافة الموسيقيّة المجتمعيّة.

- هل يوجد خطط ومناهج موسيقيّة معتمدة، أو مجرّد جهود شخصيّة تُترك للمدرّس فقط؟ وإن وُجِدت ما مدى تطبيقها في مدارسنا الحكوميّة والخاصّة؟
- ما هي نقاط القوّة ونقاط الضّعف الموجودة ضمن مؤسّساتنا التّعليميّة، التي تنعكس إيجابا أو سلبا على أداء معلمي الموسيقى؟ وما تأثير هذه النّقاط في طلبة المدارس؟ وما تأثير هذه النّقاط (السّلبيّة والإيجابيّة) في الثّقافة الموسيقيّة للمجتمع المحيط بنا؟
- ما مدى وجود شراكات بين المؤسّسات التّعليميّة المختلفة، سواء أكانت شراكات محليّة أم دوليّة؟ وهل هذه الشّراكات منحصرة بين المدارس في المرحلة نفسها (أساسيّة وثانويّة)، أو من الممكن أن تكون بين مدرسة ومؤسّسة موسيقى تعليم عال (partner mentor)؟

المجموعة المركّزة الرّقم 3 (طلاب الجامعات والمعاهد الأردنيّة)

الهدف: تسليط الضّوء على الصّعوبات والمشكلات التي تواجه دارسي الموسيقى في الجامعات والمعاهد الأردنيّة وانعكاسها على سوق العمل.

- ما مدى تطبيق الخطط والمنهاج الدّراسيّ في كليّات الموسيقى؟
- ما هي المحفّزات والقوانين الموجودة ضمن الجامعة أو المعهد، التي تنعكس إيجابا أو سلبا على أدائك وتقدّمك كونك طالبَ موسيقى؟
- ما مدى وجود شراكات بين طلبة المؤسّسات التّعليميّة المختلفة، سواء أكانت شراكات محليّة أم دوليّة؟ أو بين مجموعات طلابيّة ومؤسّسات تعليميّة مختلفة؟
- ما تأثير هذه النّقاط في فرصة ربط المؤسّسات التّعليميّة بعضها ببعضها الآخر، وربط الطّلبة على مقاعد الدّراسة والخرّيجين لعمل شراكات ثقافيّة موسيقيّة ذات طابع عمليّ؟
- ما تأثير هذه النّقاط (السّلبيّة والإيجابيّة) في ربط الطّالب بسوق العمل؟

المجموعة المركّزة الرّقم 4 (المبادرات المهتمّة بالتّعليم الموسيقيّ والأنشطة الفنّيّة)

الهدف: تسليط الضّوء على الصّعوبات والمشكلات التي تواجه المبادرات المهتمّة بالتّعليم الموسيقيّ والأنشطة الفنّيّة، وانعكاسها على سوق العمل، وبالأخصّ مع ازدياد أعداد اللاجئين في الأردنّ.

- ما مدى ارتباط هذه المبادرات بالاهتمام بشؤون اللاجئين والأقل حظا من أبناء البلد في الأردنّ؟
- ما مدى تطبيق خطط ومناهج دراسيّة لتعليم الموسيقى ضمن هذه المبادرات؟
- ما هي التّحدّيات والصّعوبات التي تواجه النّشاط الموسيقيّ ضمن المبادرات، وبالتّالي تنعكس إيجابا أو سلبا على الطّلبة والأشخاص المستفيدين من هذه المبادرات؟
- ما تأثير هذه التّحدّيات والصّعوبات في فرصة ربط المبادرات بالمؤسّسات التّعليميّة المختلفة؟
- ما مدى وجود شراكات بين المبادرات الموسيقيّة والفنّيّة المختلفة، سواء أكانت شراكات محليّة أم دوليّة؟
- ما دور هذه الفُرص في ربط الطّلبة دارسي الموسيقى والخرّيجين ضمن المبادرات بسوق العمل؟

النّتائج

بالعودة إلى سؤال الدّراسة الرّئيس (ما هو واقع الموسيقى التّعليميّ والاجتماعيّ والعمليّ في الأردنّ من وجهة نظر الموسيقيّين: الطّلبة، والأكاديميّين، والممارسين للموسيقى، وأولياء الأمور؟) كانت الإجابة في النّتائج الآتية:

1. أكّد الكثير من أولياء أمور الطّلبة والأكاديميّين دور الموسيقى الإيجابيّ والمهمّ في الحياة، وأنّها عنصر

أساسيّ يكمل جوانب الحياة الاجتماعيّة والثّقافيّة والرّوحيّة، وهي عامل مهمّ جدا في تحسين سلوك الفرد ومزاجه، وتُعَدّ حافزا كبيرا للإبداع والتّفكير العميق؛ لذا فدور الموسيقى مهمّ كدور العلوم الإنسانيّة، والعلوم الطّبّيّة، والعلوم الأخرى.

2. يوجد عدد كبير من الانتقادات والرّفض الشّائع لتعلم الموسيقى داخل المجتمع الأردنيّ المحليّ لعدّة أسباب منها المعتقدات الدّينيّة تجاه الموسيقى، حيث يوجد اختلاف في وجهات النّظر الدّينيّة تجاه قبول الموسيقى أو رفضها، وسوق العمل، وصعوبة إيجاد فرص عمل للذّكور والإناث، إلا في قطاع التّعليم في المدارس.
3. يقدّم الكثير من الآباء ومدرّسي الموسيقى الدّعم اللازم لأبنائهم وطلبتهم، سواء أكان معنويّا أم ماديّا، عن طريق حضور الأهل بعض حصص الموسيقى مع أبنائهم، وإبداء الرّأي وتقديم الملاحظات حول جودة الأداء، ممّا يعطيهم حافزا قويا للمتابعة، ومن خلال الدّعم الماليّ، كتوفير الآلات الموسيقيّة وصيانتها بشكل دوريّ ومستمرّ، ودفع رسوم المشاركة في دورات التّدريب، والفِرَق الموسيقيّة، وجوقات الغناء، وغيرها.
4. بالنّظر إلى خلفيّة الأباء الموسيقيّة، وما إذا كان لها تأثير مباشر في الطّالب من حيث رغبته في تعلم الموسيقى؛ وجدت الباحثة أنّه لا توجد علاقة مباشرة بين تعلم الطّالب للموسيقى وعَمَل أحد والديه في هذا المجال؛ فالكثير من الآباء ليسوا موسيقيّين، ولكنّهم شجّعوا أبناءهم على دراسة الموسيقى.
5. فيما يتعلق بالمناهج الموسيقيّة، ومدى تطبيقها في الجامعات الأردنيّة والمؤسّسات التّعليميّة؛ أصبح واضحا أنّ معظم المناهج المستخدمة في المؤسّسات التّعليميّة الأردنيّة من أصل أجنبيّ، مثل منهج (ABRSM)، الذي يهتمّ بشكل أكبر بالموسيقى الغربيّة. أمّا بالنّسبة إلى الموسيقى العربيّة، فإنّ الخطط التّعليميّة المتعلقة بها غير واضحة، وتتأثّر الموادّ التي تُعطى للطّالب والمناهج ومستوى المقطوعات الموسيقيّة بمستوى المعلم الموسيقيّ، ومنهج دراسته.
6. ضعف الاهتمام بتعليم الموسيقى للطّلبة في سنّ مبكّرة، وهذا يُعَدّ من المشكلات الكبرى في تعليم الموسيقى في الأردنّ، فالنّقص في التّعليم الموسيقيّ المبكّر يؤدّي إلى الاختلاف في المستوى بين النّتاجات الموسيقيّة لطلبة الجامعات والمعاهد الأردنيّة، ونتاجات الطّلبة في الدّول الأخرى التي تمتلك حصص موسيقى ومدارس موسيقيّة للطّلبة في سنّ مبكّرة.
7. يوجد القليل من الشّراكات بين بعض المؤسّسات التّعليميّة، مثل شراكة جامعة اليرموك مع المعهد الوطنيّ للموسيقى، كما يوجد أيضا بعض الشّراكات المحليّة، ولكنّ معظم الشّراكات تتمّ عن طريق تبادل الخبرات بسبب نقص الكوادر التّعليميّة. ومعظم الشّراكات الأجنبيّة المحدودة تعتمد على الجهود الشّخصيّة، وليس على عمل مؤسّسيّ واضح. كما أنّ قلة وضوح المعلومات عند الطّلبة والممارسين الأكاديميّين بشأن الشّراكات الخارجيّة يقلل من فائدة هذه البرامج التّعاونيّة.
8. بالنّظر إلى الوظائف المتاحة للموسيقيّين على المستوى المحليّ، وفقا للمقابلات التي أجريت، فإنّها تتّجه بشكل واضح نحو التّعليم الموسيقيّ، سواء أكان في مراكز التّعليم الموسيقيّ أم في داخل المدارس، خصوصا في المدارس الخاصّة، حيث إنّ الأجر الشّهريّ لمعلم الموسيقى في المدارس الخاصّة أفضل بكثير منه في المدارس الحكوميّة. وعبّر الكثير من الآباء عن رغبتهم في أن يكمل أبناؤهم دراساتهم العليا في تخصّصات الموسيقى للحصول على وظائف مرموقة في الجامعات الأردنيّة.
9. أمّا بالنّسبة إلى التّعليم الموسيقيّ ضمن المبادرات والمؤسّسات غير الرّبحية المهتمّة بالموسيقى، فإنّه يبدأ مع الأطفال اللاجئين والأقل حظا من مرحلة ما قبل المدرسة، وتشمل المنهجيّات النّظريّة والعمليّة الموسيقيّة كتدريس الإيقاع والغناء، وتعلم كل ما يتعلق بالموسيقى بشكل عامّ. وقد أسهمت هذه المبادرات والمؤسّسات في إقامة شراكات محليّة ودوليّة خارجيّة أيضا، ورفع كفاءة الطّلبة، وزيادة مشاركتهم في المجتمع، وانخراطهم في سوق العمل.

10. تواجه المبادرات والمؤسّسات غير الرّبحية المهتمّة بالتّعليم الموسيقيّ عدّة صعوبات في البداية، بما في ذلك قبول أولياء أمور الطّلبة أن يتعلم أطفالهم الموسيقى والغناء؛ نظرا لارتباط العزف والغناء بمعتقدات سلبيّة ومحبطة في المجتمع المحليّ. كما تواجه هذه المؤسّسات والمبادرات صعوبة في أوقات التّدريب الجماعيّ؛ فغالبا ما يكون التّدريب مساء بعد انتهاء المدرّسين والطّلبة من التزاماتهم العمليّة والدّراسيّة، وضمن مجتمعنا الشّرقيّ، يتعذّر على الكثير من الفتيات البقاء خارج المنزل حتّى وقت متأخّر من المساء، وهذا يشكّل عقبة أمام انضمامهنّ إلى فِرَق العزف والأناشيد الغنائيّة، لذلك نجد أنّ النّسبة الكبرى من المنتسبين إلى مثل هذه الفِرَق والأناشيد هي من الذّكور.
11. على الرّغم من اهتمام الكثير من المؤسّسات والمبادرات بشؤون اللاجئين والأشخاص الأقل حظا، وتوفير فرص عمل لهم، إلا أنّ معظم هذه المبادرات الموسيقيّة مقيّدة زمنيّا، أي أنّها تبدأ وتنتهي في فترة محدّدة، وليس لديها استمراريّة نظرا للقيود الماليّة، أو نقص التّخطيط والمعرفة في إدارة مثل هذه المبادرات.
12. إنّ الظّروف السّياسيّة التي تحيط بالمنطقة، والهجرة القسريّة للكثير من اللاجئين الفلسطينيّين والعراقيّين والسّوريّين، لعبت دورا في ظهور الكثير من المبادرات الإنسانيّة التي أسهمت في تعزيز الثّقافة والفنون بشكل عامّ، والموسيقى بشكل خاصّ في الأردنّ.
13. يُعَدّ نقص الخبرة والمعرفة في المواضيع الإداريّة والتّسويقيّة المهمّة، من أهمّ المشكلات التي تواجه الطّلبة والموسيقيّين الممارسين بشكل عامّ، ممّا ينعكس سلبا على مشاركتهم في سوق العمل داخل البلاد وخارجها.
14. يشكّل المجتمع الفكريّ والرّؤية الثّقافيّة عقبة حقيقيّة أمام معظم المؤسّسات والطّلبة وممارسي الموسيقى، على الرّغم من التّطوّر الملحوظ في المجالات الاجتماعيّة والثّقافيّة، إذ توجد بعض الآراء التي ترفض التّعليم الموسيقيّ من وجهة نظر دينيّة وثقافيّة، وتَعُدّه تخصّصا غير أخلاقيّ، وبعيدا عن الدّين.
15. تُعَدّ فرصة ممارسة الموسيقى في سوق العمل للذّكور أكبر من فرصة الإناث، ما عدا التّعليم في المدارس؛ بسبب الرّؤية المجتمعيّة، والثّقافيّة، والفكريّة.
16. على الرّغم من وجود مادّة الموسيقى في جدول الحصص المدرسيّة الحكوميّة، إلا أنّه، للأسف، لا توجد تطبيقات عمليّة لهذه الحصص داخل تلك المدارس.
17. على الرّغم من وجود منهج تعليميّ متخصّص لتعليم الموسيقى في وزارة التّربية والتّعليم، إلا أنّ الكثير من المدارس، سواء أكانت حكوميّة أم خاصّة، لا تستخدم هذا المنهج.
18. أصبحت تعيينات معلمي الموسيقى من قِبَل وزارة التّربية والتّعليم قليلة جدا، خاصّة بعد دمج حصّة الموسيقى وحصّة الفنّ، وجعلهما مادّة واحدة، يقوم بتعليمها معلم واحد، ممّا أثّر سلبا على التّعليم الموسيقيّ في المدارس.
19. يوجد نقص في التّعاون والشّراكة بين المؤسّسات التّعليميّة الخاصّة والحكوميّة، سواء أكانت داخلية أم محليّة أم خارجيّة أم دوليّة. ومع ذلك، يوجد بعض الشّراكات بين بعض المؤسّسات التّعليميّة المحليّة، ولكنّها غير واضحة، وتسعى إلى تغطية نقص الكوادر التّعليميّة، وليس إلى الاستفادة من تبادل الخبرات، ممّا ينعكس سلبا على الانفتاح الفكريّ والموسيقيّ.
20. على الرّغم من وجود خطط دراسيّة لتعليم الموسيقى في الجامعات، إلا أنّها غير واضحة، وتفتقر إلى التّطوير والرّقابة، وبالتّالي فإنّ نتائجنا الموسيقيّة تختلف عن تلك التي في الدّول الأخرى.
21. عدد الأشخاص المهتمّين بالموسيقى منذ الطّفولة هو عدد قليل نسبيّا، ومقتصر على الأشخاص القادرين ماديّا، ويؤثّر نقص الخلفيّة الموسيقيّة للطّلبة قبل دخولهم لتعلم الموسيقى على مستوى التّعليم الجامعيّ سلبا في المستوى الموسيقيّ الذي يتخرّج فيه الطّالب من الجامعة.
22. انخفاض الطّلب على دراسة الموسيقى في مؤسّسات التّعليم العالي؛ بسبب ارتفاع أسعار الساعة

الدراسية للموسيقى في الجامعات.

23. يقدّم بعض الأساتذة في كليّات الموسيقى في الجامعات توجيها فنّيًا شخصيًا للطّلبة، وتوجد مادّة تُعرّف الطّالب بجميع الوظائف الممكنة، وتستضيف أشخاصا يعملون في هذا المجال؛ كمادّة (المهن الموسيقيّة)، ولكنّ كليّات الموسيقى في الجامعات الأردنيّة تفتقر إلى قسم توجيه يساعد الطّلبة على اختيار المواضيع المناسبة لهم ولمستواهم الأكاديميّ في كل فصل دراسيّ خلال السّنوات الأكاديميّة.
24. يدفع نقص الفرص الطّلبة للهجرة والعمل في تخصّصات ومجالات لا تتعلق بالموسيقى. ومن مسؤوليّات المؤسّسات المعنيّة بناء سلم وظيفيّ واضح، وتوفير فرص ممكنة تستحقّ البقاء وتقبّل المخاطرة، برفض أيّ فرص أو عروض خارجيّة.
25. توجد بعض الحوافز للطّلبة والمعلمين على حدّ سواء، ولكنّنا نلاحظ تراجع الشّغف والحبّ للعمل في هذا المجال لدى الكثير من الأشخاص بسبب عدم استمراريّة هذه الحوافز، ونقص الدّعم المستمر، وزيادة الفجوة، وعدم الرّغبة في التّنقّل بين متطلبات سوق العمل والواقع.

التّوصيات والمقترحات

1. تعزيز توفير الموارد التّعليميّة في المدارس والجامعات، وتوفير الدّعم المهنيّ للمعلمين والطّلبة في مجالات التّربية والموسيقى، وتحسين منهجيّات التّعليم وتطويرها، وتشجيع التّبادل الدّوليّ، والتّعاون بين المعلمين الموسيقيّين لتعزيز التّعلم المستمرّ، وتعزيز استخدام التّكنولوجيا في التّعليم الموسيقيّ، بما في ذلك استخدام أحدث التّقنيّات والأدوات في تدريس الموسيقى، وتوفير الموارد التّكنولوجيّة المناسبة للطّلبة والمعلمين. وتوفير المزيد من الفرص الثّقافيّة والفنّيّة للطّلبة لتعزيز الوعي المجتمعيّ لأهمّيّة الموسيقى ودورها في الحياة بشكل عامّ، وتطوير الكفاءة العلميّة والفنّيّة لدى الطّلبة في مجالات الموسيقى.
2. تعزيز التّخصّصات الموسيقيّة في مؤسّسات التّعليم العالي كتطوير برامج تعليميّة شاملة في الموسيقى، تشمل تخصّصات متنوّعة مثل الأداء، والعلوم الموسيقيّة، والتّربية الموسيقيّة، وتوفير موارد تعليميّة وأدوات وآلات موسيقيّة كافية للطّلبة والمعلمين في الجامعات والمؤسّسات التّعليميّة. وتطوير المناهج التّعليميّة في المدارس والجامعات، لتكون أكثر توافقا مع احتياجات سوق العمل المستقبليّة، والصّناعة الموسيقيّة.
3. تشجيع المشاركة المجتمعيّة في التّعليم الموسيقيّ، ودعم المبادرات المجتمعيّة المتعلقة بالموسيقى. وتعزيز التّواصل والتّعاون بين المدارس والجامعات والمؤسّسات الموسيقيّة للوصول إلى التّطوير المستمرّ في مجال التّعليم الموسيقيّ. وتعزيز التّعاون مع وسائل الإعلام والمؤسّسات الثّقافيّة؛ لتعزيز الثّقافة الموسيقيّة في المجتمع، وتعزيز الرّوابط الدّوليّة والتّبادل الثّقافيّ كتشجيع التّعاون والتّبادل الثّقافيّ بين المؤسّسات الموسيقيّة الأردنيّة والمؤسّسات الدّوليّة لتعزيز التّعلم المشترك، وتبادل الخبرات.
4. يُوصى بشدّة بأن تسعى منظّمات تعليم الموسيقى في الأردنّ إلى تشكيل لجنة تنسيق وطنيّة، تتكوّن من خبراء وعلماء في تعليم الموسيقى، لتكون بمثابة مجلس أكاديميّ وفنّيّ شبه حكوميّ، تناط به مهمّة وضع خطط مستقبليّة واقتراحات لتطوير المناهج التّعليميّة. وإنشاء مدرسة موسيقيّة، وإقامة مجلس يتكوّن من مجموعة من الموسيقيّين والمعلمين الذين يؤمنون بفكرة المدرسة، ويتحمّلون مسؤوليّة توضيح جدوى وجودها، وضمان استمراريّتها، والحصول على دعم الوزارات المعنيّة؛ لتحقيق المزيد من الإنجازات للجيل الجديد.

تجدر الإشارة إلى أنّ تنفيذ هذه التّوصيات، يتطلب التّعاون والجهود المشتركة بين المؤسّسات التّعليميّة (الخاصّة، والحكوميّة) والمجتمع المحليّ والمؤسّسات الثّقافيّة. وتُعدّل هذه التّوصيات وفق الاحتياجات، والظّروف المحليّة.

Sources and references قائمة المصادر والمراجع

1. Hamam, Abdel Hamid. (2008). *Musical life in Jordan*. Amman: Ministry of Culture.

حمام، عبد الحميد. (2008). **الحياة الموسيقية في الأردن**. عمّان: وزارة الثقافة.

2. Sadiq, Amal and Aisha, Sabry, *Methods of Teaching Music and Chants*, Anglo-Egyptian Library, Cairo - Egypt, 1978.

صادق، آمال وعائشة، صبري، **طرق تدريس الموسيقا والأناشيد**، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة مصر، 1978.

3. Al-Damen, Munther: *Basics of Scientific Research*, 1st edition, Dar Al-Masirah for Publishing and Distribution, 2007.

الضّامن، منذر: **أساسيّات البحث العلميّ**، ط1، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع، 2007.

4. Abbasi, Heba. *The Young Women's Christian Association Choir in Amman: Origins, development, and reasons for discontinuation*, unpublished doctoral thesis, Holy Spirit University - Kaslik, Lebanon, 2021.

عبّاسي، هبة. **جوقة جمعيّة الشابّات المسيحيّة في عمّان النشأة والتطوّر وأسباب التّوقف**، أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة الروح القدس – الكسليك، لبنان، 2021

5. *Radio and Television Magazine*, Issue No. 1, year: 1992.

مجلة الاذاعة والتلفزيون، العدد رقم 1، عام:1992.

6. George, Merkus "*Explanatory Research | Definition, Guide, & Examples*", scribbr, Retrieved 23/12/2022. Edited.

7. *The World Bank*, date of retrieval: October 2023

البنك الدّوليّ، تاريخ الاسترجاع: تشرين الأوّل، 2023م https://www.albankaldawli.org/ar/home

8. *Al-Anbat newspaper*, Caritas concludes the “Music for Peace” project with a concert, publication date 3-9-2019, at 10:55 pm, retrieved on 11-12-2023 at 8:30 pm.

صحيفة الأنباط، كاريتاس تختتم مشروع "موسيقى من أجل السلام" بحفل موسيقي، تاريخ النشر 9-3-2019، الساعة 10:55 ليلا، تمّ الاسترجاع بتاريخ 12-11-2023 الساعة 8:30 مساء. https://alanbatnews.net/article/225498

9. *Al Jazeera Media Channel*, October 2023

قناة الجزيرة الإعلاميّة، تشرين الأوّل، 2023م

https://www.aljazeera.net/politics/2022/3/14/11-%D8%B9%D8%A7%D9%85%D8%A7-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%A7%D9%86%D8%B7%D9%84%D8%A7%D9%82-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%91%D9%81-%D8%B9%D9%84%D9%89

10. *Jordanian Caritas*, retrieved on August 2023

كاريتاس الأردنيّة، تمّ الاسترجاع بتاريخ آب، 2023م

https://www.caritasjordan.org.jo/ar/%D9%86%D8%A8%D8%B0%D8%A9-%D8%B9%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AA%D8%A7%D8%B3

11. *Madrasati Initiative*, retrieved on August 2023

مبادرة مدرستي، تمّ الاسترجاع بتاريخ آب، 2023م

https://www.madrasati.jo/ar/

12. *United Nations High Commissioner for Refugees*, Jordan, 2023

المفوّضيّة السّامية للأمم المتّحدة لشؤون اللاجئين، الأردنّ، 2023م https://www.unhcr.org/jo/ar

https://data2.unhcr.org/en/situations/syria/location/36?_gl=1*1bg3yks*_rup_ga*MTE0MDY1MTYxLjE2OTg2ODU1Mjc.*_rup_ga_EVDQTJ4LMY*MTY5ODY4NTUyNy4xLjEuMTY5ODY4NTgyMS4wLjAuMA..*_ga*MTE0MDY1MTYxLjE2OTg2ODU1Mjc.*_ga_KQ78HEXVV7*MTY5ODY4NTgyMS4xLjAuMTY5ODY4NTgyMS4wLjAuMA..#_ga=2.90713946.1542490812.1698685680-114065161.1698685527

13. *Action for Hope Foundation*, retrieved on July 2023

مؤسّسة العمل من أجل الأمل، تمّ الاسترجاع بتاريخ تموز 2023م

https://www.act4hope.org/about-action-for-hope/

14. Nasser, Rusul, *television interview on the Jordanian TV channel*, April 2018.

ناصر، رُسُل، **مقابلة تلفزيونيّة على قناة التّلفزيون الأردنيّ**، نيسان، 2018م

https://www.youtube.com/watch?v=WpDd8Y4gat0

أساليب السرد القصصيّ في الفن السعودي المعاصر (دراسة تحليليَّة)

خلود بنت حمد عبدالله العبيكان، قسم الفنون البصَرية، كلية الفنون، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية.

Received:
9/1/2024

Acceptance:
91/2/2024

Corresponding Author:
kobaikan@ksu.edu.sa

Cited by:
Jordan J. Arts, 17(3) (2024) 389-405

Doi:
https://doi.org/10.47016/17.3.7

الملخص

لقد استخدم الإنسانُ منذ أقدم العصور السرد القصصيّ كوسيلة اتصال بصري، وتوثيق تاريخي عبر العصور. وتُعنى هذه الدراسة بالكشف عن مفهوم السرد القصصيّ في الفنون البصرية والكشف عن أساليبه في الفن السعودي المعاصر؛ من خلال تحليل أعمال فنيّة سعوديّة معاصرة بين عاميْ (2011-2020م)، وقد اتبعت الدراسة المنهج الوصفيّ التحليليّ لعدد (5) أعمال فنيّة سعوديّة معاصرة، تم اختيارها كعينة قصديّة وفق معايير محدّدة، وأسفرت الدراسة عن نتائج عدة؛ أهمها:

إن أبرز أنواع السرد القصصيّ التي ظهرت في الفن السعودي المعاصر تمثلت في: السرد أحادي المشهد، والسرد المستمر، والسرد التسلسلي (التتابُعيّ)، والسرد البانورامي، والسرد التقدُميّ، وأن مُكوّنات البنْية السرديّة التي ظهرت في الفن السعودي المعاصر تركّزت في: المكان والزمان والشخصيّات والحدث والحوار مالاسترجاع واللُغة والحبكة، ولم يكن هناك ظهور للاستباق كمكوّن سرديّ في الأعمال الفنيّة. وأوصت الدراسةُ بإجراء دراسات مرتبطة باستخدام الذكاء الاصطناعيّ، ودوره في تطوير السرد القصصيّ في الفنون البصرية، كما أوصت بإجراء دراسات وبحوث عن السرد القصصيّ في الفنون التفاعليّة.

الكلمات المفتاحيّة: السرد القصصيّ، الفن السعودي المعاصر.

Storytelling Methods in Contemporary Saudi Art (An Analytical Study)

Kholoud H. A. Al-Obaikan, Department of Visual Arts, College of Arts, King Saud University -KSA

Abstract

Since ancient times, humans have used storytelling as a means of visual communication and historical documentation throughout the ages. This study is concerned with revealing the concept of storytelling in the visual arts and revealing its methods in contemporary Saudi art through the analysis of contemporary Saudi artistic works between the years (2011-2020). The study followed the descriptive analytical approach for (5) contemporary Saudi artistic works which were chosen as a purposive sample according to specific standards. The study yielded several results, the most important of which are:

The most prominent types of storytelling that have appeared in contemporary Saudi art are: single-scene narrative, continuous narrative, sequential narrative, panoramic narrative, and progressive narrative.The components of the narrative structure that appeared in contemporary Saudi art are concentrated in: place, time, characters, event, dialogue, retrieval, language and plot; and there was no appearance of anticipation as a narrative component in artistic works.
The study recommended conducting studies related to the use of artificial intelligence and its role in developing storytelling in the visual arts. It also recommended conducting studies and research on storytelling in interactive arts

Keywords: storytelling, contemporary Saudi art.

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

المقدِّمة:

لقد استخدم الإنسان في العصور القديمة الصُوَر البصريَّة كرسائل داخليَّة للتعبير عن مشاعره وأفكاره؛ فظهرت رسوم الكهوف والنقوش القديمة للتعبير عن الطقوس الجنائزية والمعتقَدات السحرية، أو للدفاع عن النفس، أو لتصوير الحياة اليوميَّة.

إن استخدام الصُوَر البصَريَّة لا تزال حتى يومنا هذا وسيلة فعَّالة وجذَّابة للتواصُل دون الحاجة للكلمات، كما أنَّها وسيلة لاستكشاف الثقافة والهُويَّة والتفاعل مع العالَم من منظور جديد.

عُرِفَ عن الإنسان الأول السرد؛ فهو قاصٌّ يقصُّ قصصَه وحياتَه منذ فجر التاريخ، ولقد أشار بارت (Barthes, 1992) إلى أن حياة الإنسان هي القصة الوحيدة لديه، وهو إن لم يكن كاتبها فهو بطلها؛ لذلك هو موجود في كل زمان ومكان، ومنذ بَدْء التاريخ.

لقد اعتمد السرد في الحضارات القديمة على محاكاة الحدث على نحو قريب من الواقع؛ بترتيب منظَّم وثابت إلى حدٍّ كبيرٍ وَفقًا لأحداث محتوى القصة أو الرواية، وهو ما يمكن الكشفُ عنه بوضوح على جدران المقابر ومنحوتات المعابد في الحضارات القديمة (Suleiman,2021)، ويُعَدّ السرد من أبرز الأساليب الفنيَّة التي يلجأ لها الشعراء والكُتّاب لتصوير واقعهم وتفاصيل حياتهم، وهو من أهم المفاهيم التي جذبت النُقّاد، ففن سرد القصص كرواية أو قصيدة يأتي بشكل متسلسل؛ حيث يتم تنظيم الأحداث والشخصيات في إطار زمنيّ محدَّد؛ لإيصال رسالة أو فكرة معيَّنة للمتلقّي.

يُعبّر السرد القصصيّ في الفنون البصَرية عن الطريقة التي يتم بها سرد القصص أو التعبير عن الأفكار أو المشاعر من خلال الأشكال والعناصر والصُّوَر في الأعمال الفنيَّة، هذا الأسلوب يشمل عدة عناصر وتقنيات يستخدمها الفنانون لنقل رسائلهم وتفاصيل قصصهم.

ذكَر الأسود (Al-Aswad,1996:75) "أن أشكال التعبير المقصودة أوسع بكثير من التعبير بالكلمات؛ إذ يوجد تعبير يتجاوز اللُغة، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات"، وأشار سليمان (2022) إلى أن بول ريكور (Paul Recur) في عرضه للجانب الجَمالي لنظرية التلقّي وعلاقتها بالسرد البصريّ وصَفَها بأنَّها صياغة للمفاهيم والأفكار في دلالة تمثيلية، وأنَّ لها جانبًا آخَر يمثله سردًا لتتابُع زمنيّ في دلالة تأمُّليَّة "خياليَّة"؛ يَنتُج عنها استعارة حقيقيَّة لتحويل النص إلى صُوَر عند النقطة التي يتعرض فيها الشكل القصصيّ إلى معنى، وأكد جيتنر (Gitner) أن السرد القصصيّ الجيد يُثِير فضولَ القرّاء والمشاهدين، ويلامس عواطفهم؛ ومِن ثَمَّ يُثِير اهتمامهم بِغَضِّ النظرِ عن نوع القصة الخبريَّة، فإضافة السرد يجذب الجمهور إلى هذه الفنون، ويزيد من إقبالهم عليها (Gitner, 2015).

تعددت أساليب السرد القصصيّ في الأدب والفنون؛ فقد ذكَر ناجي (2018) أن أساليب السرد في الفنون البصَرية شهدت تغييرات في الشكل والوظيفة عبرَ التاريخ، وكان الموقف منها والوعي بها متغيراً من عصر إلى آخَر؛ حيث اعتمَد السردُ في العصور القديمة على محاكاة الحدث على نحو قريب من الواقع (حقيقة أو تخيُّلاً) بقدر الإمكان، وبترتيب منظَّم وثابت إلى حدٍّ كبيرٍ؛ وَفقًا لأحداث القصة أو الرواية، وهو ما يمكن الكشف عنه بوضوح على جدران المقابر ومنحوتات المعابد في الحضارات والفنون القديمة، أما في عصر الحداثة وما بعدها ومنذ اختراع أول آلة للتصوير الفوتوغرافيّ حتى حدوث التطوُّر العلميّ والتكنولوجيّ الهائل من أواخر القرن العشرين وحتى الآن، والذي انعكَس بدوره على مجالات الفنون المختلفة، كما ارتبط عصر ما بعد الحداثة بظهور مصطلح (الميتا سرد) منشقًّا عن مفهوم السرد المعتاد.

مشكلة البحث:

لقد حَظِيَ مصطلح السرد القصصيّ (Narrative) باهتمام كبير من النُقّاد والفلاسفة؛ فظهرت أفكار السرد وتحليله في العديد من الأعمال الأدبيَّة والفلسفية، وازداد الاهتمام بهذا المجال خاصَّة مع الدراسات النقديَّة والفلسفية التي ركّزَت علي بنية القصص، وكيفية بناء الروايات والسرد بشكلٍ عامٍّ، يذكر الحمداني (1991م) أن السرد هي الكيفيَّة التي تُروى بها القصة عن طريق هذا المخطَّط نفسه، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالحاكي والمَحكِيّ له، والبعض متعلق بالقصة ذاتها.

في الفنون البصَرية، يُعَدّ السرد أسلوبًا مُميَّزًا يستخدمه الفنانون لسرد قصص أو توجيه رسائل من خلال الأعمال الفنيَّة، يتم ذلك من خلال استخدام العناصر البصَريَّة والتقنيات الفنيَّة؛ لإيصال فكرة أو قصة معينة. ويشير عطية (1997م) إلى أن السرد في الفنون التشكيليَّة يختلف عن السرد في الأدب؛ فالأول يعتمد على الصُّوَر والرسوم، سواء أكان لوحة أو تمثالا أو تركيبًا أو شكلا ما، فهو متنٌ بصَريّ شهد عبرَ حِقَبِه التاريخيَّة تطورات في أشكال بنائه، والثاني متن سرديّ، سواء أكان نصًّا قصصيًّا أم روائيًّا أم حكاية، مؤسَّس على اللُغة

التي مادتها الأساسيَّة الكلمات والألفاظ للتعبير عن وقائعها وأحداثها وشخصياتها، ويؤكد القاسمي تجسيد التعبير القصصيّ عن طريق الرسومات؛ حيث إن التوازي والتداخل بين العمل الأدبي والفن التشكيلي يُسهِم في التأثير المتبادَل بين المجالين من جهةٍ، كما يُسهِم في الرفع من مستوى الوعي الجَماليّ من جهةٍ أخرى، ومستوى التلقِّي لدى المتفاعلين مع أيٍّ من المجالين أو معهما معًا؛ باعتبار أن لا وجود لإبداع في غياب متلقِّيه (Abdel Moneim,2021).

وتزخر العديد من الأعمال الفنيَّة بالسرد القصصيّ لكونه رسالة اتصال مرئية بين الفنَّان والمتلقِّي، ويذكر مصطفى (2008) أن السرد القصصيّ يستخدم قوةَ الصورة البصَريَّة لإشعال الخيال واستحضار العواطف والتقاط الحقائق الثقافيَّة العالميَّة والتطلُّعات. وما يُميِّز السردَ الفنيّ في الأعمال الفنيَّة عن الأنواع الأخرى هو قدرته على رواية قصة عبرَ الثقافات المتنوِّعة، والحفاظ عليه للأجيال. ولقد حظيت الأعمال الفنيَّة بأساليبَ متنوعةٍ من السرد؛ فقد تناولت العديدُ من الدراسات هذه الأساليبَ وتصنيفها كدراسة ديبي (Dippe, 2007) ودراسة أودوني (O'Donnell, 1999).

وانطلاقًا من أهميَّة السرد القصصيّ في الفنون البصَرية لكونه وسيلةً مهمةً تُتِيح للفنان التعبيرَ عن رؤيته وقصصه، ويعكس تفرُّدَه ورؤيتَه الفنيَّةَ الخاصَّةَ، ارتأت الدراسةُ الحاليَّةُ دراسةَ أساليب السرد القصصيّ في الفن السعودي المعاصر، ونظرًا لقلة الدراسات التي تناولت السرد القصصيّ في الفنون البصَرية بشكل خاصٍّ، حسب علم الباحثة، جاءت هذه الدراسةُ التحليليَّةُ للتعرُّف على أساليب السرد القصصيّ وكيف ظهر في الفن السعودي المعاصر، وفي ضوء ذلك يمكن تحقيق الغرض من الدراسة من خلال الإجابة عن السؤالين التاليين: ما مفهوم السرد القصصيّ في الفنون البصَرية؟ وما أساليب السرد القصصيّ في الفن السعودي المعاصر؟

أهداف البحث:

1. التعرُّف على مفهوم السرد القصصيّ في الفنون البصَرية.
2. الكشف عن أساليب السرد القصصيّ في الفن السعودي المعاصر.

أهميَّة البحث:

تأتي أهميَّة الدراسة من كونها:

1. تُسلِّط الضوءَ على مفهوم السرد القصصيّ وكيف ظهر في الفنون البصَرية.
2. تكشف عن الاستراتيجيات الفنيَّة في الأدب وتطبيقها في مجال الفنون البصَرية.
3. تُسهِم في إفادة المتخصصين بالكشف عن أساليب السرد القصصيّ في المجالات الفنيَّة الأخرى.

حدود البحث:

1. الحدود الزمانيَّة: الأعمال الفنيَّة السعوديَّة المعاصرة في الفترة بين عامَيْ (2011م) إلى (2020م).
2. الحدود المكانيَّة: المملكة العربيَّة السعوديَّة.
3. الحدُّ الموضوعيّ: أساليب السرد القصصيّ في الفن السعودي المعاصر (دراسة تحليليَّة).

مصطلحات الدراسة:

السرد: يرجع أصل المصطلح إلى "الكلمة السنسكريتية القديمة جنا (Gna) وهو لفظ يعني (يعرف)، وقد وصل لنا من كلمات لاتينية ككلمة (Gnarus) وهي تعني المعرفة وكلمة (Telling) وهي تعني القول؛ أي قول المعرفة" (Abbott, 2008).

السرد القصصيّ: هو قص حدث أو خبر، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة، أو من ابتكار الخيال، والسرد عمليَّة يقوم بها السارد أو الراوي (Abu Rahma,2014).

ويُعرَّف إجرائيًّا بأنه: القصة التي تُسرَد أحداثُها بصريًّا، ويتم التعبير عنها من خلال مجالات الفنون البصَرية كالتصوير التشكيلي.

الفن المعاصر: "يُعَدّ من أكثر المصطلحات إثارةً للجدل؛ حيث يوصف بأنَّه مَرِنٌ، ومن الصعب التحكم فيه،

ورغم ذلك أخذ مكانةً متزايدة الاتساع في بنية النصوص الفلسفيَّة والسوسيولوجية، كما أنَّه يشير إلى تغيُّرات ثقافيَّة في الفن والعمارة والموسيقى والسينما والأدب" (Allen,2010:210). وعرَّفه المتحف الإيرلندي للفن الحديث (2023) بما يلي: يشير الفن إلى الممارسة الحالية والحديثة جداً، ويعود تاريخه تقريباً إلى الفترة من السبعينيات إلى الوقت الحاضر.

الإطار النظريّ للبحث:

1. مفهوم السرد وعناصره:

ظهَر علمُ السرد في عند تودوروف (Todorov) عامَ (1969م)، وأُطلق عليه مصطلح (علم القصة)، ثم أُطلِق علية السرد أو السرديَّة، على أنَّه العلم الذي يُعنى بكل مظاهر الخطاب السردي؛ من أسلوب وبناء ودلالة (Ibrahim,2008).

ويشير مانفريد (Manfred,2011) إلى أن هذا العلم بدأ مع ظهور المدرسية الشكلانية (The formalistic school)، وتحديداً مع الشكلانيين الروس، وعلى رأسهم فلاديمير بروب (Vladimir Propp) الذي حلَّل فيه (5) تراكيب من القصص إلى أجزاء ووظائف، هذه التراكيب تُعَدّ مفاتيح أساسيَّة لفَهْم تدفُّق القصة وتطورها في القصص الخرافية التقليديَّة.

يُعَدّ السرد عمليَّة نقل الأحداث أو القصة بشكل متسلسل ومنطقيّ، سواء كانت خياليَّة أو واقعيَّة، بطريقة تستهدف إثارة اهتمام القارئ أو الاستمتاع بها، يتضمَّن السرد وصف الشخصيَّات والأماكن وسير الأحداث بتسلسُل منطقيّ يُتيح للقارئ فهمَ القصة والتفاعل معها، وقد حقَّق السردُ نجاحًا كبيراً كمجال دراسيّ مستقل، وأدَّى تطوُّر هذا المجال إلى فَهْم أعمق وأكثر تعقيداً لطرق السرد والقصص وأثرها في الأدب والثقافة، ومع تطوُّر الدراسات النقديَّة والأدبيَّة توسَّعَت مجالات السرد؛ فشملت الفنون البصَرية والسينما وغيرها، ويؤكد ناجي (2018م) أن "السرد يتمثَّل في نقل رواية الحديث من شخصٍ لآخَرَ، كما يتضمَّن أيضًا الكيفيَّة التي تُروى بها القصة أو الحدث، وطريقة عرضها وصياغتها في صور أو أشكال متعددة".

إنَّ العمل السردي عبارةٌ عن ثلاثة فصول (شكل 1) "كلُّ فصل له حدَث يصحبه زمان وفضاء ليكون: خطاباً، ونصًّا، ورسالةً واقعيَّةً تُصوِّر معنًى في الحاضر، ومُعبِّر في اللاواقع؛ فالسارد هو الذي يقوم بالعمليَّة، وهو الذي يُعبِّر بأفعال وقوانين، أما السرد فهو تلك العَمليَّة التي يقوم بها السارد مشتملةً على صوت خفيّ ظاهر يعرض بها حكايتَه، أما المسرود له فهو المتلقِّي بمعنًى أعمَّ، لأجله عقَد وأسَّس السارِدُ عملَه، وغياب أي عنصر من هذه العناصر يؤدِّي إلى تعطيل الغاية وحبس الوظيفيَّة؛ ممَّا يؤدِّي إلى فَقْد القيمة الفنيَّة التي يُحدِثها التواصُل بين هذه العناصر؛ فباجتماعها إنتاج، وبافتراقها امتناع" (Abdel Qader,2019:270).

شكل (1) عناصر العمل السردي

للسرد عناصر أساسيَّة تُشكِّل القصةَ، وتجعلها مثيرة للاهتمام ومُلهِمة للمتلقِّي، وهي تُعَدّ من المكوِّنات الأساسيَّة للقصة، والتي تساعد في بناء هيكلها، يذكر كاظم وعبد الله (Kazem, Abdullah,2013:187) أن السرد يرتبط بنظريات الاتصال؛ فهو عمليَّة يتم من خلالها تبادُل الأفكار والمعاني من شخصٍ لآخَرَ "فالجوهر الذي يقوم عليه السرد هو قضية الرسالة والتواصل كما طرحها سوسير (Saussure) في سيمياء التواصُل بقوله: إن اللُّغة هي نظام من أنظمة الاتصال"، وبناءً على ذلك فإن عناصر السرد هي نفسها عناصر الاتصال الجماهيريّ التي تهدف إلى التواصُل الفعَّال مع الجمهور في سياق معيَّن، سواء كان ذلك في المجالات الإعلاميَّة والتسويقية والفنيَّة وغيرها. هذه العناصر ذكرها ناجي (2018) بأنها:

1. الراوي (Narrator) (الفنَّان): الذي يقوم بنقل فكرة، معنى أو مضمون محدَّد إلى المرسَل إليه (متلقي الرسالة).
2. المرويّ (العمل الفنيّ): أي القصة أو الحدث عندما يتم سردُه أدبيًّا كنص، أو فنيًّا كصورة، أو أداء، أو

خليطًا منهما؛ حيث تُعَدّ الأفلام والمسرحيات وأفلام الرسوم المتحركة من أنواع السرد المُحاكى.

3. المرويّ له (Narrate) (المتلقّي): هو الشخص الذي يُسرَد له فيتفاعل مع العمل الأدبي أو الفنيّ، ويمر بمراحل عمليَّة التذوُّق وما يصاحبها من لحظات استمتاع جَمالي ونمو الخبرة.

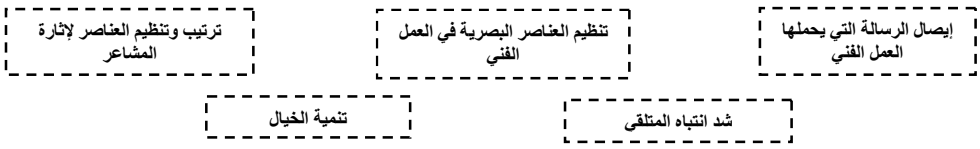
وذكَر رشتي (1978) أن العديد من النماذج تطورت من أن العناصر تنحصر بين (المرسِل والرسالة والمتلقّي) إلى نماذج أكثر توسعًا، والتي على ضوئها تتكون عمليَّة الاتصال من ستة عناصر أساسيَّة هي: المرسِل والرسالة والوسيلة والمتلقّي ورَجْع الصدى والتأثير. وتناول لاسويل (Lasswell) العناصر الخمسة التي يجب توافرها في أي عمليَّة اتصال لتحقيق أهداف معينة، وهذه العناصر هي: مَنْ ?Who، ماذا يقول ?What Say، بأي وسيلة ?In Which، لمَنْ ?To whom، بأي تأثير ?With what effect (Al-Hajj,2020).

يتَّضِح ممَّا سبَق أن السرد وسيلة أساسيَّة لنقل الأفكار والقصص والقِيَم والتعبير بطريقة مشوِّقة، بالإضافة إلى أنَّه يُشجِّع على الإبداع وتنمية الخيال والتفكير الإبداعيّ؛ ممَّا يجعَله أحد العناصر الأساسيَّة في التواصُل والتأثير على الآخَرين.

2. السرد القصصيّ في الفنون البصَرية:

لقد نشأ السرد الفنيّ منذ العصور الحجرية من خلال رسوم الكهوف كوسيلة من وسائل التواصُل ونقل الأفكار والمشاعر، سبقت الصورة ظهور اللُّغة المنطوقة والمكتوبة؛ فالتمثيل التصويري للقصة بدأ في نهاية عصر ما قبل التاريخ؛ حيث وُجدت في فنون العصر الحجري البرونزي الأوروبي مناظر روائية سرديَّة للصيد والمعارك (Pimenta and Poovaiah, 2010).

يلعب السرد في الفنون البصَرية دورًا مهمًّا في توصيل الرسالة وإيصال القصة التي يحاول الفنَّان التعبير عنها، ويظهر ذلك من خلال الوظائف التي يقوم بها، والتي يمكن إيجازها بالتالي (شكل2):



شكل (2) وظائف السرد البصريّ

وأكد ناجي (2018) على دور السرد في الفنون البصَرية واستمراره في العصور المختلفة من خلال وظائفه التي تمثلت في تحقيق أغراضه؛ وهي:

أ. وسيلة لشرح الأسلوب الذي وقع به ما حدَث.

ب. التوثيق والتسجيل التاريخيّ لمظاهر الحياة المختلفة.

ت. العمل كرسالة اتصاليَّة مرئية للجمهور وأحيانًا كوسيط لمن يجهل القراءة والكتابة.

ويؤكِّد بن مخلوف (2022م) أن الفن السردي في الفنون البصَرية هو الفن الذي يحكي قصةً، ويستخدم قوة الصورة البصَريَّة لإشعال الخيال واستحضار العواطف، وما يُميِّز السردَ الفنيَّ عن الأنواع الأخرى هو قدرته على رواية قصة عبرَ الثقافات المتنوِّعة والحفاظ عليه للأجيال القادمة، ويمكن أن تكون مستوحاةً من الحياة اليوميَّة، ويمكن أن تكون واقعيَّة أو خياليَّة؛ فهو يستخدم الترتيب الزمنيّ أو المكانيّ ليروي قصةً أو يحمل رسالةً معينةً؛ معتمِدًا على تنظيم العناصر البصَريَّة لتوجيه القصة أو الرسالة.

يرتبط السرد كمصطلح عامّ عادة بالسرد القصصيّ أو سرد القصص، ويُعَدّ أحد أشكال السرد الأساسيَّة التي تعتمد على سرد سلسلة من الأحداث المرتبطة ببعضها لخَلْق قصة أو رواية، وبالرغم من اشتراكهما في هدف أساسي واحد؛ وهو نقل الرسالة إلا أن السرد القصصيّ في الفنون البصرية يختلف عن السرد في مجال الأدب؛ والجدول (1) يُوضِّح أبرز الاختلافات بينهما:

جدول (1)

السرد في الفنون البصَرية	السرد في الأدب
يعتمد على الصُّوَر والرسومات والأعمال الفنيَّة	يعتمد على الكلمات والنصوص لإيصال القصة
المتلقِّي يتفاعل مع الأعمال الفنيَّة عن طريق الرؤية البصَريَّة والتذوق الفنيّ	المتلقِّي يتفاعل عن طريق قراءة النصوص وتفسيرها
يُستخدم للتعبير عن الأفكار والمشاعر والقصص من خلال الصُّوَر والرسومات في مجالات متنوعة مثل الرسم والتصوير	يستخدم اللُّغة والكتابة لنقل القصص والروايات
يعتمد على تقنيات ومواد مختلفة مختلفة (طينات، احجار، الوان، ورق،...الخ)	بناء الجُمَل واستخدام اللُّغة بطريقة تُوصِل الفكرةَ أو القصةَ بشكلٍ فعَّالٍ

يذكر روبرت أتكينز (Robert Atkins) أن السرد في الفن مصطلح شامل يمكن تطبيقه على أي فترة زمنيَّة، ويتضمَّن أيَّ شكل من أشكال السرد البصريّ؛ بما في ذلك التصوير الزيتي والنحت والتصوير وغيرها (Attia,1997)، وأشار بن مخلوف (2022) أن من وجهة نظر الإبداع الفنيّ يوجد ثلاث أنواع من الأعمال السرديَّة القصصيَّة: أعمال تحكي قصصَ وتاريخَ الفنانين، وهناك أعمال تخلق قصصًا، وهناك أعمال تحكي قصصها الخاصَّة الذاتيَّة؛ وبالتالي يوجد نوعان من الأعمال تعتمد على السرد، منها ما تعتمد على الواقع، وتستشهد به، ومنها ما تعتمد على معطيات خياليَّة؛ حيث حدَّد متحف لوكاس للفنون السرديَّة (Lucas Museum) عدة أنواع من الفنون السرديَّة البصَريَّة؛ ذكرها ناجي (2018) كالتالي:

أ. فنون تشكيليَّة سرديَّة: كالرسوم التاريخيَّة، وصور الحياة اليوميَّة، والقِصَص المصوَّرة.

ب. فنون تعبيريَّة سرديَّة: كفن التصوير الفوتوغرافيّ وفن السينما.

وبرغم الاختلافات في كلا النوعين من السرد -الفن البصريّ والأدبيّ- إلا أنهما يمتلكان القدرةَ على إيصال القصص بطُرُق مختلفة، ويمكن أن يكون لهما تأثيرٌ كبيرٌ ومعبِّرٌ في توصيل الرسائل وإثارة المشاعر.

3. أنواع الفنون السرديَّة البصَريَّة:

تناولت العديدُ من الدراسات أنماط وأساليب السرد في الفنون البصَرية؛ فقد أشار ناجي (2018) إلى عدة أنواع وَفقًا لعدد المَشاهِد المصوَّرة وترتيبها في الحيِّز الفراغي، وتُعَدّ دراسة روبرت (C.Robert) أقدم تلك الدراسات؛ حيث قام بدراسة أنواع الإستراتيجيات السرديَّة والفَرْق بين الرواية في الأدب والفن، بالإضافة إلى دراسة التطوُّر التاريخيّ للسرد، وقد ميَّز روبرت بين ثلاث أشكال رئيسيَّة للسرد البصرى؛ وهي: السرد الكامل، وسرد الموقف، والسرد التاريخيّ، ثم تبعته دراسةُ فرانت ويكخوف (Frant Wickhoff) الذي أضاف نمطًا سرديًّا جديدًا؛ وهو السرد المستمر، وفي عام 1947م قام كورت ويتزمان (Kurt Weitzmann) باستبدال مسمَّيات روبرت الثلاث لأنماط السرد الفنيّ بأخرى؛ هي: السرد أحادي المشهد، والسرد المتزامن، والسرد الدائري، وفي القرن العشرين تعددت البحوث التي قامت بتصنيف أشكال السرد الفنيّ؛ حيث أضافت تلك الدراساتُ أنماطًا أخرى جديدة، أو قامت بتعديل مسمَّيات الأنماط السابقة؛ ومنها: ألن شابيرو ميبوم (H.Alan Shapiro Meyboom) وجيفريج هورويت (Jeffreg Hurwitt) وأيضًا دراسة مارك ستانسبوري أودونيل (Mark Stansbury O'Donnell) حيث قام بجمع جميع أشكال السرد البصَري في قائمة واحدة مصنَّفةً وَفقًا لعدد المَشاهِد المصوَّرة والشخصيَّات والزمان والمكان، وهي السرد أحادي المشهد، الإجماليّ المتوازن والموحَّد والدائري والمستمر والحلقي المترابط والمتسلسل والتقدُّميّ. ثم قام روجر ديفيد فون ديبي (Roger David Von Dippe) في عام (2007م) بتطوير تصنيف مارك ستانسبوري أودونيل (Mark Stansbury O'Donnell) وأضاف على قائمته أنواعًا أخرى؛ هي لوحة مستمرَّة وبانورامي.

وستتناول الدراسة الحاليَّة في الإطار الإجرائيّ بعضًا من أنواع السرد بالدراسة والتحليل الفنيّ على الأعمال الفنيَّة السعوديَّة المعاصِرة.

4. أساليب السرد التشكيليَّة:

تُسهِم أساليب السرد التشكيليَّة في بناء العمل الفنيّ السردي، وتوجيه الانتباه والتأثير على المتلقِّي لنقل الرسالة أو القصة بشكلٍ فعَّالٍ، ومن أهم هذه الأساليب ما أشارت له دراسة بن مخلوف (2022) وهي:

أ. التجاور: عندما يتم عرض حدثين مختلفين على نفس السطح داخل العمل الفنيّ، مثل لوحة: حفل زفاف في قانا، للفنان باولو فرونزي (Paolo Veronese).

ب. التراكُب: عندما يكون السرد في العمل الفنيّ على شكل طبقتين الواحدة فوق الأخرى، وهو نوع من التجاور العموديّ؛ مثل أعمال الفنّان ويليام لوشانس (William LaChance).

ت. التجديد: عندما يتم تغيير الشيء المجرَّد إلى شيء حقيقي؛ كما في أعمال مارسيل دو شامب (Marcel Duchamp)، وهي قطعة من الخزف المزجَّج، والتي بمعنى (R. Mutt) في أصلها مبولة، تم التوقيع عليه R المغفل، وقد عَنوَن هذا العمل بالنافورة.

ث. التكثيف: عندما يتم جمع مجموعة من الأفعال والتصرفات في مساحة واحدة من العمل الفنيّ ودمجها لتُوحِي للمتلقّي بعدة أفكار سرديَّة لقصة واحدة، مثل لوحة النزول من الصليب للفنان جاكوب بونتورمو (Jacopo Pontormo).

ج. التتابع: عندما تُصاغ أحداث العمل الفنيّ لكل مشهد منها في مساحة أو إطار واحد مستقل بذاته عن الآخَر، مجسداً في فترة زمنيَّة محدَّدة، ويجمع تلك المشاهد الإطار الخارجي للوحة؛ مثل لوحة: مذبح كاتدرائية غنت، للفنان جان فان آيك (Jan Van Eyck).

ح. الإضافة: عندما تضاف أحداث لمَشاهِد السرد الأُولى، والغرض منها الزيادة في المعنى، لتوضيح تسلسُل الأحداث؛ مثل لوحة (الغرور) لدافيد بابلي (David Bailly).

خ. الحذف: عندما يقوم الفنَّان بحذف مشهد من اللوحة حذفًا تامًّا أو يضعه في الخلفيَّة، كما في لوحة سقوط إيكاريوس للفنان بيتر بروجل الأب (Pieter Bruegel the Elder).

5. مُكوِّنات البِنْيَة السرديَّة:

تُشِير مُكوِّنات البِنْيَة السرديَّة إلى التنظيم الذي يستخدمه الكاتب أو الفنَّان لسرد القصة أو الرسالة في العمل الفنيّ، وتتألف البِنْيَة السرديَّة من عدة مُكوِّنات أساسيَّة؛ هي:

أ. المكان: "هو البُعْد الماديّ للواقع الذي تجري فيه الأحداث لا عليه" (Al-Nusair,1986:155)؛ فهو الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيَّات، ويجري عليه الزمن، ولا تكتسب هذه العناصرُ أهميتَها إلا بتفاعلها مع المكان الموجودة فيه، ودراسة العَلاقة الرابطة بين هذه العناصر تَكْمُن في الكشف عن الجماليَّة الكامنة خلف بنية هذا العنصر أي المكان (Badri,2015). وقسم باشلار (Bachelar,1984) المكان في الفنون البصَرية إلى نوعين: واقعيّ له أبعاده وحجمه ومساحته، ويصاغ تشكيليًّا باستخدام قواعد المنظور الهندسي، ويظهر جليًّا في الفن الكلاسيكي، والنوع الآخَر متخيَّل، أَوجَدَه الفنَّان ليتواءم مع أحداث قصته أو شخصياته وأسلوبه الفنيّ؛ كما ظهَر في أعمال الفنَّان القبطي في أيقوناته المصوَّرة عن التفاصيل الواقعيَّة للمكان الممثَّل لبيئة الحدث، واكتفى فقط ببعض الإشارات التي تشير إليه.

ب. الزمان: هو المحرك الأساسيّ لبقية المكوِّنات السرديَّة؛ فهو يمَسّ جميعَ نواحي القصة من موضوع وشكل ولغة (مندلاو، 1997)، وذكر ناجي (2018) أنَّه يمكن تجسيد الزمان في الفنون البصَرية من خلال إبراز الطُّرُز المختلفة للأزياء، وتسريحات الشعر، والعناصر والمفردات المعمارية؛ (كأنواع الأعمدة وأشكال المباني)؛ وذلك للتعبير عن الذوق السائد والتفضيلات الجماليَّة في فترة زمنيَّة أو تاريخيَّة محدَّدة.

ت. الشخصيَّة: العمل الفنيّ في بنائه يقوم على تشكيل شخصيّ، يقود إلى النشاط القصصيّ في السرد؛ وهذا ما يؤديه شخص أو مجموعة أشخاص يقومون بدور رئيسي فيها، إلى جانب شخصيات تُقدِّم أدواراً ثانويَّةً، ولا بد أن يقوم بينَهم جميعًا رباط يوحِّد اتجاهَ القصة (Hilal,2005).

ث. الحدث: مرتبط بالزمان والمكان من خلال "تمثُّله لمجموعة من الوقائع المتناثرة فيها، والتي يقضي تلاحُمُها وتتابُعُها لتشكيل مادة روائية مبنية على جملة من العناصر الفنيَّة والتقنيَّة والألسنة" (Mortad,1989).

ج. اللُّغة: تُعَدّ الأداة الأساسيَّة التي يستخدمها الكاتب لنقل الأفكار والمشاعر والأحداث، وفي الفن تؤلف الألوان، الخطوط، الأشكال، والملامس بنية العمل الفنيّ؛ حيث تمتزج معًا في وحدة لتشكيل رؤية الفنَّان الذاتيَّة وأسلوبه الجَماليّ (Naji,2018).

ح. الاسترجاع: استحضار أحداث ماضية مرت بذاكرة الراوي (Al-Qadi,2009)، وينطبق ذلك في مجال الفنون البصَرية؛ من خلال استخدام رموز أو زخارف أو تصاميم قديمة لاستحضار مشاعر معينة لدى المتلقِّي.

خ. الاستباق: تصوير مستقبليّ لحدث سردي سيأتي مفصَّلًا فيما بعدُ (Al-Qasrawi,2004)، ويمكن ظهوره في الفنون البصَرية من خلال استخدام تقنيَّة أو عنصر في العمل الفنيّ يتوقع تفاعُل المتلقِّي معه، قبلَ أن يحدث بالفعل؛ ممَّا يُثِير توقُّعاتٍ معينةً، أو يوجد تأثيرًا معينًا على المتلقِّي.

د. الحوار: يترك الراوي مهمة السرد ويفتح المجال للحوار الذي تُعبّر من خلاله الشخصيَّات عن همومها وشواغلها، ويمكن تجسيد ذلك في الفنون البصَرية؛ من خلال وضع الشخصيَّات أو العناصر البصَريَّة بجوار بعضها بعضًا، بطريقة تُوحِي بالتفاعل أو الاتصال، كما في لوحة (العَشاء الأخير) للفنان ليوناردو دافنشي (Leonardo da Vinci).

ذ. الحبكة: وهي البِنْيَة الأساسيَّة التي ترتكز عليها الأحداث، وترتبط بترتيب أحداث وتسلسل القصة وفقَ أسلوب معيَّن، ويمكن تجسيدُها في الفنون البصَرية عن طريق ترتيب العناصر الفنيَّة؛ مثل الألوان، والخطوط، والأشكال، في العمل الفنيّ، أو لتوجيه العين والانتباه لأجزاء محدَّدة في العمل.

الإطار الإجرائيّ للبحث:

يلعب السرد القصصيّ في الفنون البصَرية دورًا حيويًّا في تفسير وفَهْم الأعمال الفنيَّة، ويهدف الإطار التطبيقيّ إلى الكشف عن أساليب السرد القصصيّ في الفن السعودي المعاصر؛ من خلال الوصف والتحليل السردي للعينة المختارة وفقَ ما يظهر من مُكوِّنات البِنْيَة السرديَّة.

أولا- مجتمع البحث:

يشمل مجتمع الدراسة الأعمال الفنيَّة السعوديَّة المعاصرة في الفترة بين عامَيْ (2011م) إلى (2020م)، والتي يَبرُز من خلالها سرد قصصي.

ثانيًا- عينة الدراسة:

جرى اختيار العينة كعينة قصديَّة؛ إذ بلَغ عددُها (5) أعمال فنيَّة، وفقَ ثلاثة معايير: مجال التصوير التشكيلي. وتاريخ الإنتاج. وأسلوب السرد.

ثالثًا- منهج الدراسة:

يَكمُن الهدفُ من الدراسة الحاليَّة في التعرُّف على مفهوم السرد القصصيّ في الفنون البصَرية، والكشف عن أساليب السرد القصصيّ في الفن السعودي المعاصر؛ لذلك اتبعت الدراسةُ المنهجَ الوصفيَّ والتحليليَّ؛ وذلك لملاءمته لتحقيق أهداف الدراسة.

رابعًا- وصف العينة وتحليلها:

اللوحة 1: اعذُريني (https://2u.pw/ddbv8Ly)

اسم العمل: اعذُريني، اسم الفنَّان: سلطان الزياد، تاريخ الإنتاج 2020، الخامة: أكريليك على كانفس، المقاسات: 150 cm x 170

يَظهَر في هذه اللوحة نمطُ السرد أحادي المشهد، وهو أبسط أنواع السرد القصصيّ؛ حيث يتم التركيز على حدث واحد بدِقَّة، ويتم الكشف عن الأحداث والتفاصيل في هذا المشهد بشكل مفصَّل دون الانتقال إلى مشاهد أخرى، ويتجسَّد هذا الأسلوب في لوحة (اعذُريني)، فمن عنوان اللوحة يتَّضِح أنَّها تعبير عن مشهد يحمل الندم أو الاعتذار، حيث تتجلَّى العواطف المختلطة، والتي تُصوِّر قصة زواج لم تكتمل؛ بسبب رفض أهل الزوج لها لكونها فتاة سمراء، تمثلت اللوحة في الشخصيَّة الرئيسية؛ وهي فتاة سمراء ترتدي ملابس العرس، وتنظر من نافذة غرفتها بحُزن، وتَرقُب حضور العريس الذي يعتبر شخصيَّة رئيسيَّة أيضًا لكونه

محوراً في العمل الفنيّ، بالرغم من عدم ظهوره، بينما المعازيم (المَدْعُوُونَ) هم شخصيات ثانويةٌ، تمثّلت أشكالهم بملامح تجريديةٌ، تظهر الفتاة السمراء بالجانب الأيمن من اللوحة دون أن تَظهَر ملامُحها مرتديةً فستاناً أبيضَ، وتقف بشكل مُواجِه للنافذة، اختار الفنّان الزمن ليكون ليلا؛ لكون الزفاف -عادةً- ما يكون في المساء، وهو ما يتّضِح من الدرجات اللونية عند النافذة؛ فأعطى معنًى مرتبطًا بالغموض والتأمل، والرومانسية كمشاعر مختلطة تتلاءم مع الموقف، يحمل العمل الفنيّ عمقًا عاطفيًا ورمزيةً قويةً من خلال تجسيد وضعية وقوف الفتاة بأكتاف متجهة للأمام؛ لتعكس شعور الإحباط وفَقْد الأمل، كما عبّر عن مشاعر الحب في رسم عصفورين في لحظة عناق ليُبيِّن التضادَ في المشهد الواحد.

لقد ظهرت الحبكةُ الفنيةُ في الألوان باستخدامها بشكل مُنظَّم ومُندمج داخلَ العمل الفنيّ لتحقيق تأثير معيَّن، ولنَقْل رسالة وإحساس معيَّن للمتلقّي؛ حيث استخدم اللون كلغة تتكون من مزيج من الألوان بدرجاتها تحمل دلالات رمزية كالأزرق رمزا للهدوء، والأحمر للعاطفة، والأسود دلالة على الحزن والغموض لنَقْل رسالة أو مشهد يُثِير التفكيرَ والحيرةَ، ويُتيح مساحةً للتأمل في معانٍ عميقة حولَ الحب والخيبة، أسهمت الحبكةُ اللونيةُ في إنشاء توازُن بصَريّ داخلَ العمل الفنيّ، وجعله أكثر اتساقًا وجمالاً.

من تقنيات السرد التشكيليةُ المستخدَمة في الأعمال الفنيةُ تقنيةُ التكثيف؛ حيث قُدمت القصة بشكل موجَز ومركَّز دون فِقْدَان القيمة الفنيةُ؛ لجَعْل الرسائل المراد إيصالها تتمَحْوَر حولَ الموضوع الأساسيّ بدِقّة وفعاليةٌ؛ فنجد اختصار العناصر والتفاصيل وتسليط الضوء على محور القصة؛ وهو هنا الفتاة السمراء، وهذا الأسلوب يُعزِّز من قوة وتأثير العمل الفنيّ؛ بتقديم الفكرة بشكلٍ مباشِرٍ ومؤثِّرٍ.

إن السرد الأحاديّ المشهد بهذا العمل عكَس ثراءً في المشاعر والتجارب داخلَ المشهد الواحد؛ ممّا يجعَله أكثرَ عمقًا في اللحظة التي يتم تصويرُها، يُعَدّ هذا النوعُ من السرد مفيداً في خلق جوّ محدَّد، أو تركيز على تفاصيل معينة يريد الفنّان إبرازَها للمتلقّي؛ ممّا يُسهِم في إثراء العمل الفنيّ بعمق وواقعيةٌ أكبر.

بالرغم من أن هذه اللوحة من أنماط السرد أحادي المشهد إلا أنّها تحوّلت إلى فيلم سينمائيّ سعوديّ قصير، حصَل على جوائز دوليةٌ، وحمَل الكثيرَ من المعاني؛ ممّا يؤكّد على حضور السرد القصصيّ في اللوحات التشكيليةٌ؛ لكونها تَحمِل عناصرَ سرديةٌ قويةٌ.

اللوحة 2:

كورنيكا (https://2u.pw/abFowkC)

اسم العمل: كورنيكا، اسم الفنانة: تغريد البقشي، تاريخ الإنتاج 2020، الخامة: أكريليك على كانفس، المقاسات: 200 cm x 300

تتميز أعمال الفنانة بأنّها غالبًا ما تروي قصةً في لوحاتها التشكيليةٌ، كما أن لها العديد من الأعمال الفنيةٌ التي تبرز فيها قضايا وهمومًا إنسانيةً، يظهر في هذا العمل أسلوب السرد المستمر لتقديم الأحداث أو القصص بشكل متواصل دون انقطاعات أو تقسيمات واضحة بين الفقرات أو الأجزاء، يُستخدَم هذا الأسلوبُ لخَلْق انسيابية واستمراريةٌ في السرد، حيث تتداخل الأحداث والتفاصيل بشكل سلس ومتواصل.

الاسترجاع أحد التقنيات السرديةٌ التي استخدمتها الفنانة في بناء حكايتها السردية على اللوحة من خلال استحضار أحداث ماضية تُشِير للتباعد الاجتماعيّ الذي حدَث بسبب تفشّي فايروس (كوفيد-19)، فنجد مظاهر الاسترجاع التي ظهرت في حيِّز مكانيّ واحد، من خلال تصوير مَشاهِد الحياة والموت والأمل والإحباط والوحدة والخوف، وعن طريق العناصر الرمزية كالكمامة والحَمام الأبيض، والتي بدورها تعيدنا لأيام الحَجْر الصحيّ.

لقد استعارت الفنانة اسم اللوحة (كورنيكا) من اللوحة العالميّة (جورنيكا) للفنان بيكاسو Picasso فكِلا اللوحتين تُعبِّران عن قصة مأساوية عرضت اللوحة خمس مَشاهِد للحدث (مشهد الأطباء، مشهد الوفاة،

مشهد الخوف، ومشهد التعافي، ومشهد المرض)، في تكوين واحد معالَج من زاوية بصريَّة واحدة، وَفقًا لنمط السرد المستمر؛ فالشخصية الرئيسيَّة هم الأطباء الجنود على الخطوط الأماميَّة لمواجَهة الوباء، والشخصيات الثانويَّة هم أفراد عائلة وأصدقاء وأطفال. جسَّدَت اللوحةُ أماكنَ وأزمنة مختلفة، مع عدم الفصل بين المشاهد؛ حيث صاغتها الفنانة في حيِّز مكانيّ واحد وخلفية واحدة، بالرغم من اختلاف مَشهَد كل شخصيَّة؛ فنجد الأطباء في المستشفى، وأفراد عائلة أمام قريب لهم متوفَّى، وأطفالاً يجلسون في حالة خوف، وأفراداً متعافين يعانقون بعضهم، وأخرى تصارع المرض، لقد نجحت الفنانة في استخدام العَلاقات النسبية المتوافقة لتوزيع الشخصيَّات في الفراغ بطريقة متناسقة ومتوازنة؛ بحيث يكون لكل شخصيَّة مكانها ووجودها الخاص في السرد؛ ممَّا يُحافِظ على توازُن العَلاقات بين الشخصيَّات دون تفوُّق واحدة على الأخرى بشكل مُبالَغ فيه، هذا الأسلوب يُعزِّز توازُنَ السرد القصصيّ؛ حيث تتفاعل الشخصيَّات معًا بشكل تكميليّ دونَ تشتيت الانتباه من شخصيَّة على حساب شخصيَّة أخرى؛ ممَّا يُسهِم في تجنُّب المبالَغة في التركيز على شخصيَّة واحدة، ويحافظ على انسجام القصة في اللوحة بشكلٍ عامٍّ.

لقد تجسَّدت الحبكة الفنيَّة في هذا العمل الفنيّ عن طريق البِنْيَة العامَّة للعناصر الفنيَّة داخل اللوحة؛ حيث يظهر تنظيم الأشكال والألوان والخطوط والمؤثرات البصَريَّة وغيرها من العناصر الفنيَّة في اللوحة لتحقيق تأثير فنيّ محدَّد، وإيصال رسالة للمتلقِّي؛ فالتوازن والتناسق في توزيع العناصر الفنيَّة للأشكال والشخصيات والألوان أكسَب المتلقِّيَ إحساسَ الاتزان البصريّ، وأعطى كلَّ شخصيَّة دورَها المحدَّد دونَ أن تتأثر بالعناصر الأخرى، عكست الألوان المستخدَمة كالأبيض والرمادي والأسود لغةً فنيَّةً، برغم تضادها ما بين الأمل واليأس والخوف، فأكسَبَت العملَ الفنيَّ لغةً خاصَّةً، تُعبِّر عن المشاعر، وتُوصِل رسالةً للمتلقِّي لتفسير المشاهد بطريقة معينة.

لقد استطاعت الفنانة عن طريق تنويع الشخصيَّات في اللوحة جذبَ الانتباه وتحفيز الاهتمام؛ ممَّا يَمنَح العملَ الفنيَّ طابعًا ديناميكيًّا وجذَّابًا، كما نجحت في حبكة العمل فنيًّا من توجيه الرؤية نحو شخصيات العمل ومعايَشة اللحظات التي تمر بها كلُّ شخصيَّة على حدة، وهذا له دور حيويّ في جعل اللوحة ذات تأثير في تفاعُل المتلقِّي مع العمل وكأنه في حالة حوار مع كل شخصيَّة.

إنَّ استخدام السرد المستمر في لوحة (كورنيكا) أوجَد إيقاعًا متسارعًا منسجمًا مع التسلسل الزمنيّ للأحداث، وحافَظ على انسيابيَّة القصة على اللوحة، كما أنَّه أسهَم في توجيه الانتباه لحالة الشخصيَّات دون وجود فواصل، ممَّا خلَق انسجامًا وتسلسلاً في الرؤية لدى المتلقِّي، إضافةً إلى أن هذا النوع من السرد المستمر أضفى جوًّا من الحركة تمثَّلت في الحمَام الأبيض، والتوتر من خلال نظرات الأعين، والأمل من خلال ابتسامة الأطفال وتفتُّح الأزهار.

التقنيَّة السرديَّة التشكيليَّة المتجسِّدة هنا هي التتابع؛ حيث تم صياغة أحداث العمل الفنيّ في فترة زمنيَّة محددة، ولكل مَشهَد منها في مساحة مستقله بذاتها؛ فعلى سبيل المثال: يظهر الأطباء في مساحة والوفاة في مساحه أخرى، ويجمع تلك المشاهدَ إطارُ اللوحة الخارجي، كما استُخدم التتابع لتحديد ما يجب أن يكون مرئيًّا وملحوظًا في اللوحة؛ حيث تم التركيز على شخصيات العمل وتوجيه النظر نحوها بشكل متتابع.

اللوحة 3:

بدون عنوان (https://ar.hammasart.com)

***اسم العمل:** بدون عنوان، **اسم الفنان:** عبد الله حماس، **تاريخ الإنتاج** 2011، **الخامة:** أكريليك على كانفس وخيش، **المقاسات:** 180 x 230 cm*

عُرف الفنَّان بأسلوبه التجريدي الرمزي، وتأثُّره بتضاريس وبيئة المنطقة الجنوبيَّة؛ حيث ارتبطت أعماله الفنيَّة بالهُويَّة والمَشاهِد اليوميَّة والمعاصِرة، أشار يوسف (2019) إلى ما ذكَره الفنَّان والناقد أسعد عرابي

في وصف السلوك الفنيّ لدى الفنّان بأنّه "يتعامل حماس مع السطح التصويري بطريقة سرديّة، وتداعيات متلاحقة لا تقبَل التوقف، تمامًا مثل تربيعات السيراميك الملوّن على الجدار، ومثل صفحات ألف ليلة وليلة، وهي تقبل مثلها التاريخ في ليالٍ منفردة".

يتجسّد السرد التسلسلي (التتابُعيّ) في هذا العمل، حيث تتوجه أنظار المتلقّين خلال رحلة بصَريّة لمتابَعة التطورات والأفكار من خلال ترتيب الصُّوَر أو العناصر بشكل متسلسل ومتدرج، يمكن أن يكون هذا الترتيب سرديًّا واضحًا، أو يمكن أن يكون أكثرَ تجريديةً؛ ليُشجِّعَ المتلقّيَ على التفكير والتفسير، ويذكر ناجي (2018) أن هذا النوع من السرد مرتبط -عادةً- بالرسوم الهزلية، والقِصَص المصوّرة، والمانغا اليابانية، ورسوم مجلّات الأطفال، ووُجدت منه أمثلة كثيرة في أيقونات العصر القبطي وعصر النهضة، ويتميز هذا النمط السرديّ بقدرته على تمثيل مَشاهِد متعدّدة، من قصص دينية، أو سيرة شخصيّة حدثت في أزمنة مختلفة على أن يصاغ كلُّ حدَث أو مشهد منها في مساحة أو إطار واحد متكامل مستقل بذاته، مجسّداً فترةً زمنيّةً محدّدةً، على أن يجمع تلك المشاهد -عادةً- التأطير الخارجي للّوحة.

بالنظر إلى هذه اللوحة نجد أنّها ذات سرد تتابعي، ولكِنْ بطريقة مختلفة؛ حيث قسّم الفنّان اللوحة إلى مربعات صغيره في إطار خارجيّ واحد، وكل مربع لوحة مستقله تعكس بعضُها شخصيات رئيسية، وبعضها رموزاً وأشكالاً هندسية مرتبطة بمكان واحد؛ وهو جنوب السعوديّة، وتحديداً منطقة عسير، لم تأخذ السرد التسلسلي (التتابُعيّ) التقليديّ، ولكنّها سرد فنيّ وثقافيّ؛ حيث ظهرت المنازل العسيرية، والأزياء النسائيّة والرجالية، والقُبّعات والزخارف وألوان المنازل وصور الحياة الاجتماعية من خلال الشخصيّات المرسومة، بالإضافة لعادات وتقاليد المنطقة، كما في اللوحة التي تبين نقش الحناء على القَدَم، تمثل كلُّ لوحة قصةً صغيرةً ضمنَ قصة كبيرة، هي منطقة عسير، يجمع الإطار الخارجي لهذه اللوحات وحدة البِنْيَة اللونية والشكلية المستمدّة من طبيعة المنطقة المتنوّعة ذات جَمال طبيعيّ مميّز؛ حيث نجد ظهور هذا التنوع في اللوحات التي صورت الجبال والسهول والأشجار والطيور، وتتميّز الألوان فيها بالتنوع والغِنَى بسبب التضاريس المختلفة والتكوينات الطبيعيّة المتنوّعة.

الحبكة الفنيّة في هذا العمل تجسّدت من خلال استخدام ألوان قوية ناصعة كالأحمر والبرتقالي والأصفر وغيرها، والتي جاءت كلغة فنيّة لتعبّر عن الطبيعة المحليّة للمنطقة؛ فعكست توازُنًا وتناغُمًا بينها لتجسيد جَمال وتنوُّع المنطقة الطبيعيّة والثقافيّة في عسير، كما أنّ الخطوط المستقيمة والمائلة أسهمت في الحبكة؛ لما تحمله من معانٍ تخدم المساحات الزخرفية والأشكال التجريدية الهندسيّة، لقد قدّم الفنّانُ رؤيةً سرديّةً تشكيليةً مميزة برغم بساطتها، إلا أنّها تحمل مَشاهِد متعدّدة تجعل المتلقّي يسترجع عناصر ورموز هويته المحليّة.

لقد استخدَم الفنّانُ التجاورَ كتقنية سرديّة تشكيلية في هذا العمل؛ حيث عرَض لوحات متنوعة بأحداث متنوعة على نفس السطح داخلَ العمل الفنيّ؛ لربط مجموعة من العناصر المختلفة داخلَ اللوحة، جاءت هذه العناصرُ في هيئة أشكال وألوان وخطوط، وحتى موضوعات مختلفة؛ كما في اللوحات التي تُصوِّر الأزياء والمنازل العسيرية، وباستخدام هذه التقنيّة عكَس الفنّانُ تأثيراتٍ بصريّةً وجماليّةً مثيرةً للمتلقّي.

اللوحة 4:

عزيمة المعرس

(https://www.instagram.com)

اسم العمل: عزيمة المعرس، اسم الفنّان: محمد الجمعيّة، تاريخ الإنتاج: 2019، الخامة: زيت على كانفس، المقاسات: 190 m x 4.5

يلتقط الفنّان اللحظات العابرة ويُظهِر الجَمالَ في الأمور البسيطة التي نمرُّ بها يوميًّا، فيُلقِي الضوءَ على جوانب مختلفة من الحياة الاجتماعيّة، ويعكس مشاعرَ البساطة فيها؛ فلوحة (عزيمة المعرس) تُلقِي الضوءَ

على الحدث الأساسيّ؛ وهو وليمة العَشاء التي تقام في حفلات الزفاف مساءً، وتحديداً في غرفة الطعام؛ حيث يوجد عددٌ كبيرٌ من الشخصيّات؛ شيوخًا وشبابًا وأطفالاً يرتدون الملابس السعوديّة التقليديّة، وفي أوضاع مختلفة؛ فنجد الشيخ الكبير جالسًا على كرسي يشرب القهوة، وبعض الرجال يتبادلون الحديث وقوفًا، وبعضهم يتناول العَشاء، لقد ساعدت المساحة الكبيرة للوحة أن تُصوِّر لنا مشهدًا قصصيًّا بانوراميًّا يُذكِّرنا بلوحة العَشاء الأخير للفنان: ليوناردو دافينشي (Leonardo da Vinci).

يظهر الأسلوب البانورامي للسرد القصصيّ في هذه اللوحة، فقد ذكر ديبي (Dippe, 2007) أن السرد البانورامي يُصوِّر أحداثًا متعددةً من قصة واحدة، تدور في نفس الوقت، ومع ذلك فإن جميع المَشاهِد تُعرَض في صورة واحدة، وضمنَ إطار واحد فقط دون تكرار للشخصيات، استرجَع الفنَّانُ مشهدَ وليمة الزفاف بطريقتها البسيطة، والتي امتدَّت عبر فترة طويلة ولا يزال لها وجود حتى الوقت الحالي، مستخدِمًا المنظورَ الواسعَ ليصوِّر مشهدَ وليمة العَشاء في حفل الزفاف كاملاً داخلَ اللوحة بهدف إظهار التفاصيل والعناصر المختلفة داخل المشهد بدقة لتعكس وجهًا من أوجُه الحياة الاجتماعيّة.

لقد استخدم الفنَّان توجيهًا بصريًّا مُميِّزًا للعناصر في اللوحة؛ حيث أظهَر رجُلين واقفين بجوار بعض في وسط اللوحة لجَذْب الانتباه، وكأنهما الشخصيتان الرئيسيتان في اللوحة، وهما مَنْ يُدِير هذه الوليمة، ويُشرِف عليها، اللوحة مليئة بالتفاصيل التي تُسهِم في السرد البانورامي، فتنوُّع وضعية الشخصيّات الثانويّة (الضيوف) تعطي طابعًا مختلفًا لكل شخصيّة لسرد قصة مختلفة؛ فجاءت اللوحةُ تروي قصةً ذاتَ بُعد ثقافي واجتماعي عميق.

تمثَّلت الحبكة الفنيّة في هذا العمل بطريقة تنظيم العناصر البصَرية داخلَ اللوحة؛ فقد اعتمَد الفنَّان هنا على ترتيب مكانيّ دقيق للشخصيات الملتفّة حول طبق العَشاء، فظهرت كل مجموعة وكأن بينهما حواراً، بينما الأشخاص الواقفون كانت مهمتهم تنظيم المكان والإشراف عليه، ونظراً لأنَّ التركيز على تعابير الوجه جزء مهمّ في السرد البانورامي إلا أن الفنَّان استخدم التعبير الجسديّ بدلاً منه؛ فنجد حركة الأيدي بين الأشخاص، ووضعية الجلوس، وإمالة الرأس، كلها دلالات على وجود حوار بين هذه الشخصيّات؛ ممّا ساعَد في إيصال الأسلوب المسرحيّ لدى المتلقّي، كما استخدم الفنَّان حبكة فنيّة مرتبطة باللون؛ فاستخدام اللون ودلالته كلغة فنيّة داخلَ العمل الفنيّ، فنجد الألوان الدافئة مثل الأحمر، والبرتقالي، والأصفر؛ لإضفاء جوّ من الحرارة أو الحماس يتلاءم مع طبيعة المناسَبة، يُلاحَظ استخدام التباين بين الألوان الدافئة والباردة لخَلْق تأثير الضوء والظل، لقد استخدَم الفنَّانُ الألوانَ بذكاء لجَذْب الانتباه نحوَ الشخصيّات الرئيسيّة، في مركز اللوحة؛ حيث ميَّز رداءهم التقليديّ (البشت) باللون الأسود والأصفر والأخضر. هذه العناصر تعمل معًا لتعكس الحبكةَ الفنيّةَ واللونيةَ في السرد البانورامي، ممّا يسهم في جعل اللوحة تَحمِل مشاعرَ ومعاني، وتعبِّر عن قصة محكية بشكل بصري.

يُمثِّل التكثيف التقنيّة السرديّة التشكيليّة المتجسِّدة في هذا العمل، حيث جاءت القصة من خلال تمثيل عدد من العناصر والشخصيات، والتي تعكس الجوهر الفنيّ للحدث المصوَّر؛ بهدف إيصال الفكرة الأساسيّة، وتحفيز المتلقّي على التفكير والتفسير لاكتشاف مضمون الرسالة في العمل الفنيّ.

اللوحة 5:

سلمان الحَزْم (https://2u.pw/v6g7b3r)

***اسم العمل:** سلمان الحَزْم، **اسم الفنَّان:** ناصر الضبيحي، **تاريخ الإنتاج:** 2016، **الخامة:** زيت وأكريليك على كانفس، **المقاسات:** 2 x m 2*

عُرِفَ عن الفنَّان بأن لوحاته حكايات، وألوانه كلمات؛ فقد سبَق وحصَل على جائزة سوق عكاظ عن عمله (لوحة وقصيدة) (بوابة الخيل، 2015). وفي لوحة (سلمان الحَزْم) والتي يبدو من عنوانها أن الحدث مرتبط

بالقيادة السعوديَّة وحَزْمها، يظهر أسلوبُ السرد التقدُّميّ في اللوحة؛ حيث يجسد هذا النوعُ من السرد حدثًا واحداً فقط دون تَكرار الشخصيَّات المصوَّرة، وعادةً ما يستخدم هذا النوع في الموضوعات الحربيَّة والسياسيَّة، وتُعرفه إيفلين هاريسون (Harrison Evelyn) بأنَّه: "تمثيل مشهد واحد يَبرز من خلاله حدوث تقدُّم زمني من جزء لآخَر في العمل الفنيّ" (O'Donnell,1999: 6) يستخدم السرد التقدُّميّ الترتيب التدريجيّ لعناصر القصة داخلَ الأعمال الفنيَّة مع تقدُّم الزمن، فتظهر شخصيات القصة الرئيسيَّة في مكانٍ واحدٍ وهو السعوديَّة، كبُعد مادي للواقع الذي تجري فيه الأحداث المرتبطة بالفترة الزمنية منذ عهد الملك عبد العزيز إلى عهد الملك سلمان، وتظهر الشخصيَّة الأساسيَّة الأولى في صورة ضبابية للملك عبد العزيز في خلفيَّة العمل، وصورة أخرى أكثر وضوحًا للملك سلمان، تأتي في مقدمة اللوحة، وبينهما مشهد لخيول وفرسان؛ عكست اللوحةُ التقدُّمَ الزمنيَّ منذ توحيد السعوديَّة على يد الملك عبد العزيز حتى يومنا هذا في عهد الملك سلمان بن عبد العزيز؛ حيث تم تقديم الشخصيَّة الأساسيَّة للقصة في خلفيَّة اللوحة، ثم مرَّت بتطوير منذ توحيد الملك؛ حيث تعكس الخيول والفرسان توحيدَ المملكة وتطويرها إلى يومنا هذا في عهد الملك سلمان، وكأنَّ اللوحة تختصِر أحداثًا زمنيةً في حيِّز واحد.

لقد استرجع الفنّان في هذه اللوحة أحداثًا ماضية من عهد الملك عبد العزيز مرتبطة بتوحيد السعوديّة، من خلال استحضار شخصيّة الملك المؤسس والخيول والفرسان كدلالة على حروب خاضتها الدولة السعوديّة الأولى في توحيد المملكة وتحقيق الأمن والاستقرار، والذي استمرّ حتى يومنا هذا في عهد الملك سلمان من خلال استحضار شخصيته في مقدمة اللوحة، وكأنّ المتلقّي ينتقل في لحظات عند تأمُّل هذه اللوحة ليستشعر أحداثًا ماضية، وأحداثًا حاليّةً، فعكس المشهدُ -بشكل تدريجيّ- تطوُّر القصة، وأسْهم في التفاعل العاطفيّ معها، من خلال استرجاع الأحداث الماضية في سرد زمنيّ سريع، هذا التقدُّم الزمنيّ عُبِّر عنه أيضًا من خلال الحبكة الفنيّة، واستخدام الألوان كلغة فنية ذات دلالات رمزيّة؛ كالأخضر الذي يرمز للنمو والازدهار، والأصفر دلالة الأمن والاستقرار، نجد أن الألوان تتغيّر تدريجيًّا مع تقدُّم العمل الفنيّ، فالأصفر يظهر أولاً في بداية اللوحة؛ كدلالة لسعي الملك عبد العزيز لتحقيق الأمن والاستقرار، ثم يتدرّج اللون ويتغيّر مع تقدُّم العمل الفنيّ؛ فيظهر اللون الأخضر كدلالة للازدهار، وهذا يعكِس التغير في التباين اللوني تدريجيًّا؛ ممّا يؤثّر على الضوء والعمق داخل اللوحة.

يتجسَّد التجاورُ كأحد تقنيات السرد التشكيليَّة في هذا العمل الفنيّ، ويتعلق هذا المفهوم بوضع العناصر المختلفة بجوار بعضها في العمل الفنيّ، سواء كانت أشكالاً أو ألوانًا؛ وقد تَمثَّل هنا في عرض حدثينِ مختلفينِ داخلَ اللوحة، فعرض الفنّانُ -بشكل رمزيّ- أحداث توحيد السعوديَّة، وفي نفس الوقت يعرض صورة لعهد الازدهار متمثلةً بشخصية المَلِك سلمان، كما جاوَر الألوان ببعضها؛ لإنشاء تأثيرات بصريَّة لتعزيز التباين والتوازن والانسجام.

في ضوء ما تم عرضُه سابقًا فإن الجدول التالي (جدول2) يُوضِّح أهمَّ ما توصَّلت له الدراسةُ من أنواع وتقنيات السرد القصصيّ ومكونات البِنْيَة السرديَّة:

أنواع وتقنيات السرد القصصيّ ومكونات البِنْيَة السرديَّة التي ظهرت في الأعمال الفنيَّة:

جدول (2) يُوضِّح أنواع وتقنيات ومكوِّنات البِنْيَة السرديَّة القصصيَّة في الفن السعودي المعاصر

رقم اللوحة	نوع السرد القصصيّ	مُكوِّنات البِنْيَة السرديّة	تقنيّة السرد التشكيليّة
1	السرد أحادي المشهد	المكان ـ الزمان ـ الشخصيّات ـ الحدث ـ اللّغة ـ الحبكة	التكثيف
2	السرد المستمر	المكان ـ الزمان ـ الشخصيّات ـ الحدث ـ اللّغة ـ الحوار ـ الحبكة ـ الاسترجاع	التتابع
3	السرد التسلسلي (التتابُعيّ)	المكان ـ الشخصيّات ـ الحدث ـ اللّغة ـ الحبكة	التجاور
4	السرد البانورامي	المكان ـ الزمان ـ الشخصيّات ـ الحدث ـ اللّغة ـ الحوار ـ الحبكة ـ الاسترجاع	التكثيف
5	السرد التقدُّميّ	المكان – الزمان – الشخصيّات - الحدث-اللّغة – الحبكة -الاسترجاع	التجاور

النتائج:

من خلال تحليل الأعمال الفنيَّة السابقة خلصت الدراسة إلى عدة نتائج؛ أهمها:

1. السرد في الفنون البصَرية هو نوع من التعبير الفنيّ القائم على الترتيب والتنسيق والتكوين البصريّ لسرد قصة، أو لتعبير عن فكرة أو مفهوم من خلال استخدام الأشكال والعناصر البصَريَّة.
2. أبرزُ أنواع السرد القصصيّ التي ظهرت في الفن السعودي المعاصر تمثَّلت في السرد أحادي المشهد، والسرد المستمر، والسرد التسلسلي (التتابعيّ)، والسرد البانورامي، والسرد التقدُّميّ.
3. مُكوِّنات البِنْيَة السرديَّة التي ظهرت في الفن السعودي المعاصر تركَّزَت في المكان والزمان والشخصيَّات والحدث والحوار والاسترجاع واللُّغة والحبكة، ولم يكن هناك ظهور للاستباق كمُكوِّن سرديّ في الأعمال الفنيَّة.
4. تقنيات السرد التشكيليَّة التي ظهرت في الأعمال الفنيَّة هي: التجاور، التكثيف، التتابع، بينما لم تستخدم تقنيَّة التراكب والتجديد والإضافة.
5. يرتبط السرد القصصيّ في الفن التشكيلي بنظريات الاتصال من حيث العناصر: الراوي (الفنَّان)، المرويّ (العمل الفنيّ)، والمرويّ له (المتلقِّي).
6. مع ظهور فنون الحداثة وما بعدَ الحداثة أصبح ظهورُ السرد القصصيّ قليلاً أو شِبهَ معدومٍ في الأعمال الفنيَّة؛ حيث أصبَح الاهتمامُ منصبًّا على قضايا الشكل واللون.

التوصيات:

في ضوء نتائج البحث الحالي تُوصي الدراسة بالآتي:

1. إجراء دراسات مرتبطة باستخدام الذكاء الاصطناعيّ ودوره في تطوير السرد القصصيّ في الفنون البصَرية.
2. إجراء دراسات وبحوث عن السرد القصصيّ في الفنون التفاعليَّة.
3. دراسة وتحليل السرد القصصيّ في الفنون القديمة.

قائمة المصادر والمراجع **Sources and references**

1. Al-Aswad, Fadel. (1996). *Cinematic narration*. Egyptian General Book Authority. 1st edition. Egypt.

الأسود، فاضل. (1996). *السرد السينمائي*، ط1، مصر: الهيئة المصرية العامَّة للكتاب.

2. Al-Hajj, Kamal. (2020). *Media and Communication Theories*. Syrian Virtual University. Syria.

الحاج، كمال. (2020). *نظريات الإعلام والاتصال*. سوريا: الجامعة الافتراضيَّة السورية.

3. Al-Hamdani, Hamid. (1991). *Narrative Text Structure*. Arab Cultural Center. Beirut.

الحمداني، حميد. (1991). *بنية النص السردي*. بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ.

4. Al-Qadi, eabdalmuneim zakariaa. (2009). *The narrative structure in the novel*. Egypt: Darain for human and social studies and research

القاضي، عبد المنعم زكريا. (2009). *البِنْيَة السرديَّة في الرواية*. مصر: دارعين للدراسات والبحوث الإنسانيَّة والاجتماعيَّة.

5. Al-Qasrawi, Maha Hassan. (2004). *Time in the Arabic Novel*. Arab Foundation for Studies. Beirut.

القصراوي، مها حسن. (2004). *الزمن في الرواية العربيَّة*. بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدراسات.

6. Al-Nusair, Yassin. (1986). *The Problem of Place in the Literary Text (a critical study).* Department of Cultural Affairs. Baghdad.

النصير، ياسين. (1986). *إشكالية المكان في النص الأدبي (دراسة نقديَّة)*. بغداد: دائرة الشؤون الثقافيَّة.

7. Al Yahyai, Fakhriya Khalfan. Al-Amiri, Muhammad Hammoud. Abdel-Aal. Enas. (2016). Installation Art in Space. An introduction to teaching contemporary art in the project course for students at Sultan Qaboos University. Umm Al-Qura University. *Journal of Educational and Psychological Sciences*. Volume 7. Issue 2. Saudi Arabia.

اليحيائي، فخرية خلفان. العامري، محمد حمود. عبدالعال. إيناس. (2016). فنّ التجهيز في الفراغ - مدخل لتدريس الفن المعاصر في مقرّر المشروع لطلبة جامعة السلطان قابوس. *مجلة جامعة أم القرى للعلوم التربويّة والنفسيّ*، 7(2). السعوديّة.

8. Abbott, H. Porter. (2008). *Cambridge introduction to narrative*, London: Cambridge University Press.

9. Abdel Qader, Doudiyah. (2019). A reading of Narrative Narratives (narration, narratives, narrative). *Al-Midan Journal for Sports, Social and Human Studies*. Volume 2. Issue 7. Sidi Bel Abbes University.

عبد القادر، دودية. (2019). قراءة في المصطلح السرد (السرد، السردات، السرديّة). *مجلة المَيْدان للدراسات الرياضيّة والاجتماعيّة والإنسانيّة*، 2(7). جامعة سيدي بلعباس.

10. Abu Rahma, Amani. (2014). *A Horizon Diverging from Modernity to Post-Modernism, Nineveh House for Studies*, Publishing and Distribution, Syria.

أبو رحمة، أماني. (2014). *أُفق يتباعد من الحداثة إلى ما بعد الحداثة*. سوريا: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

11. Allen, Aaron. (2010). *Critical theory*. 1st edition. Al Ain Publishing House. Alexandria.

آلن، هارون. (2010). *النظريّة النقديّة*. ط1. الإسكندرية: دار العين للنشر.

12. Attia, Mohsen. (1997). *Appreciation of Art: methods, techniques, doctrines*. Dar Al Maaref. Egypt.

عطية، محسن. (1997). *تذوّق الفن: الأساليب، التقنيات*، المذاهب. مصر: دار المعارف.

13. Bachelar, Gaston. (1984). *The Aesthetics of the Place*. Translated by: Ghaleb Hilsa. 2nd edition. University Foundation for Studies and Publishing. Lebanon.

باشلار، غاستون. (1984). *جماليات المكان*. ط2، ترجمة: غالب هلسا. لبنان: المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر.

14. Badri, Rabia. (2015). *The Narrative Structure in the Novel "Steps in the Other Direction" by Hafnawi Zagher*. A magister message not published. College of Arts and Languages. Mohamed Kheidar University - Biskra - Algeria.

بدري، ربيعة. (2015). *البِنْيَة السرديّة في رواية " خطوات في الاتجاه الآخَر" لحفناوي زاغر*. [رسالة ماجستير غير منشورة]. كلية الآداب واللغات. جامعة محمد خيضر- بسكرة - الجزائر.

15. Barthes, Roland. (1992). *Structural Analysis of Narrative*. Translated by: Hassan Bahrawi and others, Moroccan Writers Union. Rabat.

بارت، رولان. (1992). *التحليل البنيوي للسرد*. ترجمة: حسن بحراوي وآخرين. الرباط: اتحاد كُتّاب المغرب.

16. Bin Makhlouf, Salima. (2022). Visual and Plastic Narrative in Art. *Text Magazine*. Volume 9, Issue 2. Algeria.

بن مخلوف، سليمة. (2022). السرد البصريّ والتشكيلي في الفن. *مجلة النص*، 9(2). الجزائر.

17. Dippe, Roger Von. (2007). *The Origin and Development f Continuous Narrative In Roman Art*, 300 B.C. – A.D. 200", USA: University of Southern California.

18. Gitner, S. (2015). *Multimedia storytelling for digital communicator in a multiplatform world*. New York: Routledge.

19. Hilal, Muhammad Ghoneimi. (2005). *Modern Literary Criticism*, 6th edition. Nahdet Misr for Printing, Publishing and Distribution. Cairo.

هلال، محمد غنيمي. (2005). *النقد الأدبي الحديث*. ط 6، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

20. Ibrahim Abdullah. (2008). *Encyclopedia of Arabic Narration.* Arab Foundation for Studies and Publishing. 1st edition. Beirut.
إبراهيم، عبد الله. (2008). *موسوعة السرد العربيّ*. ط1، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.

21. Kazem, Rabab Salman. Abdullah, Enas Malik. (2013). Narrative Structure in Contemporary Egyptian Ceramics. *Babylon University Journal of Human Sciences*. Iraq.
كاظم، رباب سلمان. عبد الله، إيناس مالك. (2013). بنية السرد في الخزف المصري المعاصر. *مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانيّة*، العراق.

22. Manfred, Jan. (2011). *Narratology: An Introduction to Narrative Theory*. Translated by: Amani Abu Rahma, 1st edition, Nineveh Publishing House, Syria, Damascus.
مانفريد، يان. (2011). *علْم السرد - مدخل إلى نظريّة السرد*. ط1، ترجمة: أماني أبو رحمة، دمشق: دار نينوى.

23. Mindelao, A.A. (1997). *Time and the Novel*. Translated by: Bakr Abbas. Dar Sader for Printing and Publishing. Beirut.
مندلاو، أ.أ. (1997). *الزمن والرواية*. ترجمة: بكر عباس. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر.

24. Mortad, Abdul Malik. (1989). *One Thousand and One Nights - a Deconstructive Semiotic Study of the Story of the Baghdad Porter* - House of General Cultural Affairs. Baghdad.
مرتاض، عبد الملك. (1989). *ألف ليلة وليلة – دراسة سيميائيّة تفكيكية لحكاية حمّال بغداد*. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة.

25. Mustafa, Amal. (2008). *Taste of Fine Art and its Applications*. Dar Al-Zahra. Riyadh.
مصطفى، أمل. (2008). *تذوّق الفن التشكيلي وتطبيقاته*. الرياض: دار الزهراء.

26. Naji, Heba Abdel Mohsen. (2018). The Development of Narrative Methods in the Visual Arts. *The scientific journal of Emsia Association*. Education through Art. Issue 13,14. Egypt.
ناجي، هبة عبد المحسن. (2018). تطوُّر أساليب السرد في الفنون البصَرية. *المجلة العلميّة لجمعية إمسيا التربية عن طريق الفن*، العدد 13، 14. مصر.

27. O'Donnell, Mark Stansbury. (1999). *Pictorial Narrative in ancient Greek art*, London: Cambridge University.

28. Pimenta, Sherline, Poovaiah, Ravi. (2010). *On Defining Visual Narratives*. Design Thought.

29. Rashti, Jihan. (1978). *Radio systems in Western societies*. Dar Al-Fikr Al-Arabi. Cairo.
رشتي، جيهان. (1978). *النُظم الإذاعيّة في المجتمعات الغربيّة*. القاهرة: دار الفكر العربيّ.

30. Suleiman, Najat Farouk Ibrahim. (2021). The Symbolic Connotations of Narrative Elements in Ancient Egyptian Art as an input to enrich the design of contemporary decorative painting. *Journal of Research in Art Education and the Arts*. Volume (21). Issue 2. Helwan University. Egypt.
سليمان، نجاة فاروق إبراهيم. (2021). الدلالات الرمزية لعناصر السرد القصصيّ في الفن المصري القديم كمدخل لإثراء تصميم اللوحة الزخرفية المعاصِرة. *مجلة بحوث في التربية الفنيّة والفنون*، 21(2). جامعة حلوان. مصر

المراجع الإلكترونيّة:

31. بوابة الخيل (21، يوليو، 2015). " الفنّان ناصر الضبيحي جعَل من الحصان العربيّ صديقًا مقرّبًا". تم الاسترداد بتاريخ 2024/1/1 من https://www.horsesgate.com

Al Khail Portal (July 21, 2015). “The artist Nasser Al-Dubaihi made the Arabian horse a close friend.” Retrieved 1/1/2024 from https://www.horsesgate.com/

32. الحجيري، محمد (27 فبراير، 2013). " صفيّة بن زقر... بول سيزان السعوديّة". صحيفة الجريدة. تم

الاسترداد بتاريخ 2023/12/31 من https://2u.pw/TOEy8Mr

Al-Hujairi, Muhammad (February 27, 2013). “Safia Binzagr...Paul Cézanne, Saudi Arabia.” Al-JaridaNewspaper. Retrieved on 12/31/2023 from https://2u.pw/TOEy8Mr

33. عبد الله حماس https://ar.hammasart.com

Abdullah Hamas https://ar.hammasart.com/

34. عبد المنعم، رشا (26 يوليو، 2021). " السرد البصَريّ. تمازُج الأدب والفنون التشكيليَّة". صحيفة البيان. تم الاسترداد بتاريخ 2023/12/19 من https://cutt.us/lLBgI

Abdel Moneim, Rasha (July 26, 2021). "Visual narration...a blend of literature and plastic arts." Al-Bayan Newspaper. Retrieved 12/19/2023 from https://cutt.us/lLBgI/

35. العمري، عبد العزيز (16 أبريل، 2016). "من أعمال الفنَّان ناصر الضبيحي". صحيفة اليوم. تم الاسترداد بتاريخ 2024/1/1 من https://2u.pw/v6g7b3r

Al-Omari, Abdulaziz (April 16, 2016). “From the Works of the Artist Nasser Al-Dubaihi.” Today's Newspaper. Retrieved on 1/1/2024 from https://2u.pw/v6g7b3r/

36. غزال، ريم تينا (ب.ت). "تغريد.. عندما تروى القصص في لوحة". منشورات إثراء. تم الاسترداد بتاريخ 2023/12/30 من https://2u.pw/abFowkC

Ghazal, Reem Tina (B.T.). “Tweeting... When Stories Are Told in a Painting.” Enrichment Publications. Retrieved on 12/30/2023 from https://2u.pw/abFowkC

37. الفوّاز، نادية (23 أغسطس، 2022). "دعمَتْه وزارةُ الثقافة السعوديَّة.. اعذُريني يفوز بجائزة دوليَّة". العربيَّة نت. تم الاسترداد بتاريخ 2023/12/30 من https://2u.pw/ddbv8Ly

Al-Fawaz, Nadia (August 23, 2022). “The Saudi Ministry of Culture supported him... Excuse me, he wins an international award.” Al Arabiya Net. Retrieved on 12/30/2023 from https://2u.pw/ddbv8Ly

38. المتحف الإيرلندي الحديث https://imma.ie/

Irish Museum of Modern Art, IMMA https://imma.ie/

39. يوسف، فاروق. (7 أبريل، 2019). "عبد الله حماس سعوديّ لا يزال أطلس ذاكرته مفتوحًا". صحيفة العرب. تم الاسترداد بتاريخ 2023/12/30 من https://2u.pw/ERxZzPr

Youssef, Farouk. (April 7, 2019). “Abdullah Hamas Saudi, Atlas memory is still open.” Al-Arab Newspaper. Retrieved on 12/30/2023 from https://2u.pw/ERxZzPr

Instagram. https://www.instagram.com/mhnj18?igsh=MXhkZXhxdmxwbGx0aQ==

Sources and references **قائمة المصادر والمراجع**

1. Al-Mobaideen, Maher Ahmed. (2003): *The Family in Pre-Islamic Poetry*, Jordanian Ministry of Culture,
المبيضين، احمد.(2003). *العائلة في شعر ماقبل الاسلام*، منشورات وزارة الثقافة الاردنية، عمان، الاردن.
2. AlShurman, Ali. (2023): *Music of everyday life (on the example of the musical instrument Rebab)*. Project Baikal, vol. 3, no 73, 97-101.
الشرمان، علي.(2023). *موسيقى الحياة اليومية (من خلال الة الربابة كمثال)*، مجلة بروجكت بايكال الطبعة 3، العدد 73، ص 97-101.
3. alShurman, Ali. (2019): *Music and singing in Jordan*, al'aan nashiroon, Amman, Jordan.
الشرمان، علي.(2019). *الموسيقى والغناء في الاردن*، الان ناشرون، عمان، الاردن.
4. Rai, I Wayan, et al. (2019): *Rebab: A Musical Instrument in Balinese Performing Art*. Journal of Arts and Humanities, vol.8, no 5. https://doi.org/10.18533/journal.v8i5.1644
5. Majid, A. (2023): *Sound Analysis of an Innovative Development for a Traditional Music Instrument*. Journal of Pharmaceutical Negative Results, 266-273. https://doi.org/10.47750/pnr.2023.14.02.33
6. Engel, Carl. (1883): *Researches into the Early History of the Violin Family*. London: Novello, Ewer and Co.
7. Schlesinger, Kathleen. (1914): *The Precursors of the Violin Family*. London: William Reeves.
8. Tai, Hwan-Ching, et al. (2018): *Acoustic Evolution of Old Italian Violins from Amati to Stradivari*. Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, vol. 115, no. 23, 5926–5931. https://www.jstor.org/stable/26510300
9. Farmer, H. G. (1930): *The Origin of the Arabian Lute and Rebec*. The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, 4, 767–783. http://www.jstor.org/stable/44012873
10. Stowell, Robin. (2001): *The Early Violin and Viola: A Practical Guide*. Cambridge University Press.
11. Gawanmeh, Mohammad. (2002): *Abduh Musa*. Amman: Dar alkindi, Amman, Jordan.
غوانمة، محمد،(2002). عبده موسى، دار الكندي، عمان، الاردن.
12. Gates, Willey F. (1895): *Pipe and Strings*, Three Historic and Descriptive Sketches: The Origin and Development of the Organ, the Evolution of the Pianoforte, the Violin and its Ancestry. New York: The J. Church Co.
13. Muhammad, Ayman Saadi. (2007): *Raw Technology*. Amman: Arab Community Library.
14. Saleh, Sager. (2008): *Techniques of playing the Rebab*, master thesis, Yarmouk University, faculty of fine Art, music department.
صالح، صقر، (2008). *تقنية العزف على آلة الربابة*، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، كلية الفنون الجميلة، قسم الموسيقى.

the vellum maintains the structural integrity of the vellum's centre, therefore maximising its resonance capabilities due to the proximity of the bridge to the centre of the instrument's body.

The influence of environment and culture on the Rebab's design

Where musical instruments are mass produced, factories acquire raw materials and tools from international sources and can specify and control all aspects of the instrument's design. However, in the absence of these facilities, environmental conditions determine the availability of materials and tools, ultimately influencing the design of the instrument. This is particularly true of the Arabian Rebab, as it originates in desert regions far from urban areas that can support the infrastructure required to produce musical instruments on a large scale. The raw materials that are available to Bedouin Rebab designers are: a small number of tree species, such as Acacia and Juniper, used for the instrument's body, neck, headstock, and bridge; pomegranate wood and horse hair for the bow; sheep, goat, or camel skin for the vellum; and animal intestines for the string. This limited access to resources results in the Rebab's primitive design and subsequent tonal and dynamic limitations.

The cultural context of the Rebab also affects its design. The main role of the instrument is to accompany a poet's musical recitations. The melodies that the poets use are very limited in terms of pitch range, which is reflected in the Rebab's design, only being capable of playing four or five notes (depending on the virtuosity of the performer).

In the maddaheen performance context, the Rebab accompanies the poet's recitations that are limited in terms of pitch range and timbre. This is reflected in the Rebab's simple design, which is influenced by the available materials from the surrounding environment in which the poet lives. From here we notice that many of the design elements of the Rebab are a result of the environment whose resources are exploited to design a folk instrument far from complexity, with acoustic properties commensurate with this simplicity.

Conclusion

In conclusion, there are a multitude of design variants of the Rebab, some of which are less refined than others. The basic and acoustically flawed design of the box-shaped variants of the Bedouin Rebab reflect their role as folk instruments whose designs need not attain the same level of tonal complexity or aesthetic beauty as their younger cousin, the Violin. The rudimentary raw materials are determined by the environmental context of the particular instrument maker, and their simplicity of form is shown by its single string and very limited pitch range, which in turn reflects the simple vocal melodies that they accompany. It is not possible to perform musical styles other than those for which it was designed, showing its deep connection to the music, culture, and environment of Bedouin societies.

This research contributes to the understanding of the design of instruments that form part of the Violin's ancestry, and explains why, even though some of these ancestors are still widely played today, they have not undergone levels of development and refinement similar to the Violin. Further research could include design analyses of other Rebab variants within their context as precursors to the Violin.

الهوامش:

[1] On the other hand, the Ravanastron, according to Willey Gates, had fallen out of use before the development of the modern Violin (Gates 1895:10)

[2] Arabic cultural tradition of a poet praising an important person, such as a tribal leader, royalty etc, accompanied by the Rabab.

[3] The celebration of the birthday of the Prophet Muhammad

The colour of the wood used in Rebabs varies greatly, including white, yellow, brown, becoming blacker when exposed to weather conditions (Gawanmeh, 2007- 45). The lustre of the wood, which indicates the presence of wax, oils, or added dyes, is not desirable to be present as it affects the resonant properties of the instrument. Therefore, the less noticeable an instrument's lustre, the higher its quality. An instrument that is made of dry, aged wood will have a full-bodied and complex tone, the grain of the wood adding to its visual aesthetic appeal.

Design flaws of the box-shaped Rebab and their sonic consequences

Like other bowed string instruments, the Rebab's sound is created by vibrations caused by the friction of the bow on the string, resonating the vellum via the bridge and amplified by the cavity. However, these vibrations are much weaker than those of an instrument with a more advanced design, such as the Violin. This makes it impossible to match such an instrument's tonal complexity and dynamic range, because the sound waves are not controlled by the Rebab's body effectively. The 90 degree angles and parallel sides of the instrument's body cause phase interferences at lower frequencies, resulting in non-linear resonance characteristics. If the sides of the body were curved, creating a more oval shape, the frequency response of the instrument would be more even, due to the lack or reduced amount of phase interference. This would result in a 'warmer' and less nasal tone because the lower frequencies created by the instrument would not be lost to phase cancellation.

The depth of the cavity is similar to that of a Violin, but the fact that the top is leather rather than wood restricts the instrument's dynamic range. The top is one of the most important elements in the amplification of the sound created by the string, as it conducts the vibrations from the bridge into the resonance chamber. The lack of rigidity of leather compared to wood of a similar thickness restricts its ability to resonate. The reason that leather is used instead of wood is the accessibility of this material and lack of access to tools required to create wood plates thin enough to be effective resonators.

Rivets are used to attach the leather top to the body of the instrument, which is less acoustically efficient than a wooden plate fixed to the body with glue. The spaces between the rivets cause a reduction of air pressure in the body cavity, resulting in a reduced dynamic range.

The construction of the bow used to play the Rebab also contributes to the instrument's restricted tone and dynamic range. There is less tension than bows of instruments made by master luthiers or factories, due to the lack of a bow screw mechanism. An interesting difference in the Rebab's bow design compared to other string instruments is that the hairs are wound together in a spiral form, rather than the straight alignment found in the bows of the Violin family. The advantage of this spiral formation is that friction is generated without the need for rosin, which is not available to desert-residing Bedouins.

Aesthetics and function

The concepts of aesthetic form and function are two interrelated nodes in instrument design, so it is important to consider their manifestation and balance in the construction of the Rebab. Its design constitutes several integral parts, each of which plays a vital role in the production and amplification of the instrument's sound.

The curved sides of some Rebabs serve the function of improved frequency response compared to simpler box-shaped designs, due to the more even diffusion of sound waves inside the instrument's body. As previously mentioned, 90 degree angles and parallel sides are not efficient properties for sound production, creating a weaker and less rich tone.

Some Rebab designs include holes in the vellum that let the sound waves escape the acoustic chamber, resulting in improved amplification compared to closed body designs. The small size of these holes and their position at the corners (and sometimes edges) of

Shape (2): This image shows a Rebab with the constituent parts (listed above) typical of those played by Bedouin musicians. (https://musicaparaver.org/irudi/prods/img464_0.jpg)

Shape (3): This image shows a Rebab with design variants including straight sides and larger size. (https://www.wam.ae/en/details/1395302794390)

The structural design of the Rebab depends on the region of origin, such as the square and rectangular shape (shape-3), that is found in the Arabian Peninsula. Other forms include the smaller, hemispherical Egyptian Rebab. This design variant is not covered in detail within this study, as this paper's focus is the box-shaped design, but an image is provided for context.

The Arabian Rabab's design is subject to variations in terms of shape, size, materials, and bow. However, regardless of the bow's design variants, its size remains proportionate to that of the instrument. The following table to shows some examples of these differences:

Medium size	Larger size
Straight sides	Curved sides
Slightly curved bow	Semicircular bow
String made from animal intestines	String made of metal
Vellum made of sheep's leather	Vellum made from fish skin
Bow hair made from camel / horse tail	Bow hair made of synthetic yarn

In conclusion, the Rabab instrument is designed from rudimentary materials that are determined by the environmental context of the particular instrument maker. Its simplicity of form is shown by its single string and very limited pitch range, which in turn reflects the simple vocal melodies that it accompanies. It is not possible to perform musical styles other than those for which it was designed, showing its deep connection to the music, culture, and environment of the Arabian Peninsula.

Shape (4): This image shows a Rebab with design variants (https://www.arab48.com)

The Rebab has a nasal tone, moderate volume, and low dynamic range, due to its single-string design, acoustically inefficiently shaped body, and primitive materials.

Historical and design background of the Rebab

The diversity of musical instrument design is particularly broad in the Arab world, with many similarly shaped instruments with common pitch ranges, timbres, and playing styles. Often made of wood, percussion and woodwind instruments are the most popular.

Regardless of the shape, the structure of the instruments is based around a resonating chamber in the form of a box or tube, the particular design details of which determine the tone, dynamics, and pitch range of the instrument. For example, a Rebab with a larger body and longer string length will have a lower pitch range and richer timbre than a Rebab with smaller dimensions. However, both are considered to be the same instrument: the design differentials are a result of the varying environmental conditions across the Arabian Peninsula.

"The process of practising rituals since ancient times has constituted itself a synthetic event in which all kinds of arts are involved, and the succession of musical cultures to this day has bequeathed to us musical instruments with a design character that is intimately linked to the materials of the outside world and the craftsmanship of the human in it" (AlShurman 2019, p. 215). The basic design of the Rebab is found in folk musical instruments throughout the world with a variety of incarnations of form and function. It is an ancient design that is considered to be the origin of bowed string instruments. As established by Kathleen Schlesinger, the earliest form of bowed string instrument is the Ravanastron, which inspired the Rebab and subsequently the Violin. It is widely recognized that the spread of bowed string instruments in Europe can be attributed to Arabic culture. Further to Schlesinger's tracing of the Violin's history on this path, Farmer states that the fact that the rebec was introduced to Europe from the Arabs is "generally admitted" (1930, p.767). Stowell provides a more recent confirmation of this, describing the medieval rebec as being related to the Violin, and notes that its design "reflects its Byzantine and Arab origins" (Stowell 2001 p. 174).

The Rebab's shape varies across the Arab world, with variants including square or rectangular, round, boat or pear shaped, or hemispherical bodies. It dates back many centuries and has been mentioned by Arab writers and scholars such as Al-Jahiz from the Al-Saila group, the books of Ibn Khaldun, as well as a detailed chapter in The Great Book of Music by Al-Farabi. An image of the Rebab was also found on a piece of silk found in Iran that is now kept in the Boston Museum of Art. "The poet's Rebab is a musical instrument far from complex that the poet himself creates, and it takes the colour of Bedouin, and perhaps the ease of obtaining materials and the simplicity of this design made it adapt to the life of the nomads" (Gawanmeh 2002, p. 70). The Islamic conquests helped the Rebab to become widely spread across the Arab world, and similar instruments are also found in Europe under various names including Rapla, Rebec, and Rabel.

Box-shaped design variants

The Rebab's design is subject to variations in terms of shape, size, materials, and bow. However, regardless of the bow's design variants, its size remains proportionate to that of the instrument. The constituent parts are as follows:

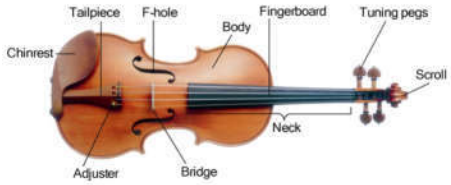
1. the frame: straight or concave sides (see shape-2).
2. al- Sabib: the string, made of animal intestines or metal.
3. al-Karrab: tuning peg
4. al-Qaws: the bow, made of horse/camel hair.
5. al- gazal or al-Faras: the wooden bridge, through which sound is transmitted from the string to the vellum.
6. Vellum: resonating top plate, made of leather or fish skin.
7. al-Makhaddah: the pillow, which is a small piece of cloth that is placed under the string from the opposite side from the top, whose function to fix the string to the base of the instrument.

design of classical instruments, such as the Violin, has been shaped by the search for perfection in terms of physical shape, tonal versatility, pitch range, timbral beauty and diversity, performance method, and visual aesthetic. However, the design of folk instruments such as the Arabian Rebab are more influenced by external factors such as the availability of materials and tools, and performance contexts that are more limited than mass produced classical instruments. The rudimentary design of the Rebab, and the fact that its design was unaffected by Western art music makes it a prime example of a folk instrument.

The Rebab was identified as a direct ancestor of the Violin by Carl Engel and Kathleen Schlesinger. In his book, *Researches into the Early History of the Violin Family*, Engel states that "the earliest instrument played with a bow known to European nations appears to be the Rebab of the Arabs" (1883, p. 78). Schlesinger cites the Ravanastron and Rebab as precursors to the Violin (1914, p. 15). The fact that the Rebab is the link between the Ravanastron and European precursors to the Violin, as well as the fact that its cultural relevance has been maintained throughout its history[1], invites a comparison to be made between these two leading examples of folk and classical instruments.

The Rebab has desert roots, in rural areas and Bedouin culture. However, its use became popular in cities through 'maddaheen'[2], folk biographers, and folkloric arts groups with audiences at mawlid[3] and Sufi celebrations, and Ramadan nights. (Jaradat,2022).

When Amati, Stainer, and Stradivarius were developing their Violin designs, providing the blueprint for the instrument's modern form, they carefully examined previous manifestations of the instrument, basing their innovations upon them. As established by Tai et al, "the complex geometry and structure of Amati Violins were rather different from those of preexisting string instruments, setting new standards for both visual and acoustic appeal" (Tai et al 2018, p. 5296). This is an example of the process of reaching the end of a design stage and then returning to experimentation and innovation to advance the design of the instrument, in terms of both sonic and visual aesthetics.



Shape (1): (https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/Violin/mechanism/)

The creation of the final design of a musical instrument depends on the contribution of people skilled in instrument construction as well as those skilled in performance. Experienced musicians and teachers are consulted in the design process because they understand that form and perfection in design plays a pivotal role in the sonic and visual aesthetic of the instrument.

The quality of instruments handmade by master craftsmen is superior to those mass-produced in a factory. The reason for this is that in addition to the creative talent of the craftsmen, they are committed to the specific design and aesthetic requirements of the musician requesting the instrument.

The Rebab's design, on the other hand, has not undergone similar stages of development and perfection. This is because the instrument's manufacture is restricted to regional populations, without a standardised approach to design. In fact, some details of the Rebab's design, such as size, cavity depth, and shape, differ depending on materials and tools available to each instrument maker.

Violin can be seen as a 'developed', 'perfected' version of the Rebab; and the concave sides of one of the Rebab design variants discussed in this paper echoes that of the Violin.

Problem of the research

The problem of the research is that there are studies that shed light on the Rebab, but they did not address this important aspect in its approach to some instruments whose design evolved from the design of Rebab, with attempts to compare between these two shapes, upright sides and the shape with curved sides.

Objectives of the study

The Objective of the study lies on adding knowledge to the ethnic aspect of music by analyzing the design of the Rebab instrument, studying its design, focusing on the shape with right angles and inward-curved sides, and the extent of its compatibility with the design of the Violin instrument and the performance method of both instruments.

Importance of the study

The importance of this study is for adding knowledge to the Arabic and western libraries by studying the Rebab instrument, in general, in the world, especially the design aspects and approach between the Rebab instrument and the Violin, identifying common frameworks between these two instruments in terms of the development of the shape design and finding some constants to consider the Rebab instrument as a predecessor to the Violin instrument.

Previous study

There is very little literature written in English about the Rebab in a context that is not purely historical, examples being alShurman (2023), Majid et al (2023), and Rai et al (2019). alShurman's research is focused on the socio-cultural context of the instrument, while the work of Majid et al is concerned with the performance context of the Malaysian variant. The research of Rai et al is design-oriented, but of the 3-stringed Malaysian variant and from the perspective of seeking to improve the instrument through the introduction of a new prototype. Other study did by Saleh, Sager (2008), techniques of playing the Rebab

Given this research context, this paper offers new insight into the design of the Arabic Rebab and Violin in the proximization context.

Rebab ancestor Violin

Rebab works to meet the needs of the popular poet in innovative artistic ways, in various shapes and sizes, especially Its raw materials and raw materials are available in the local environment., some of its use was for relief and requesting help and assistance.

Instruments like the Violin that use a bow to produce a sound are called bowed stringed instruments. The Violin shares many parts with the Rebab in terms of design and method of performance (bowed instruments), such as: wood, tuning beg, bow, scroll, bridge, tailpiece, nick, fingerboard, body, curved sides (with curved size Rebab). The Rebab does not contain adjuster, chinrest, f-halls. It is because two reasons:

- The development of the Violin through centuries.
- The kind of music that played by Violin.

Arabian Rebab and the rebec, which came from the orient in the Middle Ages and was played widely in Spain and France in the fifteenth century, are said to be the ancestors of the Violin. (https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/Violin/structure/).

The global art of music uses myriad instruments that are distinguished from each other in terms of pitch range, timbre, shape, material, performance, and method and quality of manufacture. These instruments often have predominant stylistic associations such as classical and folk, determined by their ties to Western art music or folk culture. Maud Karpeles suggests that the "folk" definition "can… be applied to music that has been evolved from rudimentary beginnings by a community uninfluenced by art music" (Karpeles, 1955, p. 6). This definition has implications for instrument design, the inference being that folk instruments are less advanced than their art music cousins. The

Design analysis of the Rebab, folk instrument and living ancestor of the violin

Ali Salem AlShurman, Lumminus Technical Univercity College
Chris Mulender, Lumminus Technical Univercity College

Received: 22/8/2023

Acceptance: 6/11/2023

Corresponding Author: dr.alishurman@gmail.com

Cited by: Jordan J. Arts, 17(3) (2024) 407-414

Doi: https://doi.org/10.47016/17.3.8

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

Abstract

This paper examines the design elements of the Rebab, specifically the box shape, concave sides design variants, and its connection to the design of the Violin. Researcher followed the descriptive analytical method and extracting semantics that serves the research objectives. The researchers concludes that this shape of Rebab has widespread role in folk music, especially in desert Bedouin communities in the Arabian Peninsula. There are also physical differences in the designs of the Rebab and the Violin. It is anticipated that the Rebab instrument is one of the predecessors of the Violin in terms of shape and method of playing with the bow. The Rebab has a primitive, rudimentary design that reflects its musical, cultural, and environmental contexts. The researchers conclude also that the box-shaped Rebab designs are acoustically flawed, but that is of negligible consequence given the instrument's folk identity.

Keywords: Rebab, Violin, folk music, instrument design, Arabic Culture

تصميم آلة الربابة الموسيقية الشعبية كسلف لآلة الكمان

علي سالم الشرمان، كلية لومينوس الجامعية
كريس مولينديرز، كلية لومينوس الجامعية

الملخص

تكمن أهداف هذا البحث في دراسة عناصر تصميم آلة الربابة، وتحديداً الصندوقية الشكل مثل الربابة ذات الزوايا القائمة والربابة ذات الجوانب المنحنية الى الداخل، و ارتباط هذا التصميم بتصميم آلة الكمان. وخاصة في المجتمعات البدوية الصحراوية في شبه الجزيرة العربية. اتبع الباحثان المنهج الوصفي التحليلي واستخلاص الدلالات التي تخدم أهداف البحث. اما الفئة المستهدفة في هذا البحث فهي منطقة بلاد الشام. وتوصل الباحثان الى نتائج مفادها انه ورغم التصميم البدائي لهذه الالة والذي يعكس سياقاتها الموسيقية والثقافية والبيئية الا انها مازالت تستخدم وعلى نطاق واسع في الجغرافيا البدوية الطابع وهذا الشكل من الربابة له دور واسع في الموسيقى الشعبية، خاصة في المجتمعات البدوية في الصحراء. كما خلص الباحثان الى ان هناك اختلافات شكلية في تقنية تصميمات آلة الربابة وآلة الكمان، وهذا الشيء البديهي على اعتبار ان الرباب من أسلاف آلة الكمان من حيث الشكل وطريقة العزف بالقوس.

الكلمات المفتاحية: الربابة، الكمان، تصميم الالة الموسيقية، الموسيقى الشعبية،الثقافة العربية.

Introduction

This paper investigates the design of the Rebab, analysing the environmental and cultural factors that influence its design, as well as offering comparisons with the Rebab's younger cousin, the Violin. Rebab is a very ancient musical instrument, so much so that its use goes back to B.C.E., Arabs, Turks, and Persians excelled at playing it (https://www.arab48.com(27/06/2022)). This distinctive musical instrument features a single string century-old bowed string instrument and precursor to the Violin has no standardised design, with examples found across the Arabic world varying according to string count, size, shape, and materials used. This research is focused on the designs that can be categorised as 'box-shaped' and asserts that despite the fact that these variants are not as tonally efficient as their curved siblings, they are still widely used today in the Bedouin cultures such as those in the Arabian Peninsula. The Rebab's design is compared to that of the Violin because of the following: it is a living ancestor of the Violin; the

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

Volume 17, No.3, Sep, 2024, rabie 'awal, 1446 H

CONTENTS

Articles in Arabic Language

1	**Methods and Techniques of Display at the Jordanian National Museum of Fine Arts and its Role in Documenting Artistic Identity: A comparative Study** *Muwafaq Ali Al-Saqqar, Read Faisal AL-Qudahn*	**291- 312**
2	**Preserving the film archive as national heritage and cultural identity: reality and prospects** *Faten Mohamed Ridene*	**313 - 324**
3	**The dialectic of the real and the virtual in the theatrical actor's performance: A dialectical approach to the play Ya Rab (Oh Lord), directed by Mustafa Sattar Al-Rikabi** *Russil Kadim Oda, Homam Abduljabar Turki*	**325- 340**
4	**The importance of Jordan's geography in international filmmaking: A study of the temporal and spatial structure in the film Lawrence of Arabia** *Ahmad Mohammad AlFaleh*	**341- 355**
5	**The Narrative of Drawing and Painting as a Process of Thinking and Knowledge in the Movie, Painters Painting: The New York Art Scene, 1940–1970** *Mohammed Baker Al-Abbas*	**357- 369**
6	**The Status of music in Jordan (Amman and Irbid as a model)** *Heba Sami Abbasi*	**371- 388**
7	**Storytelling Methods in Contemporary Saudi Art (An Analytical Study)** *Kholoud H. A. Al-Obaikan*	**389 - 405**

Articles in English Language

8	**Design analysis of the Rebab, folk instrument and living ancestor of the violin** *Ali Salem AlShurman, Chris Mulender*	**407- 414**

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 17, No.3, Sep, 2024, rabie 'awal, 1446 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 17, No.3, Sep, 2024, rabie 'awal, 1446 H

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 17, No.3, Sep, 2024, rabie 'awal, 1446 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, Jordan. *monzeral@hotmail.com*

Editorial Board

Prof. Dr. Hikmat H. Ali. College of Architecture and Design, University of Science and Technology, Jordan. *hikmat.ali@gmail.com*
Prof. Dr. Mohammad H. Nassar. School of Arts and Design, University of Jordan, Jordan. *mohammadnassar@hotmail.com*
Prof. Dr. Emad Al Dein Al Fahmawee. Applied Science University, Jordan. efahmawee@asu.edu.jo

Associate Editorial Board

Prof. Dr. Fadi Skeiker. Fordham University, New York, NY. fskeiker@fordham.edu

Prof. Dr. Tahani Alajaji. Princess Noura bint Abdul Rahman University, KSA. Tah1394@hotmail.com

Prof. Dr. SUHA JARADAT, Edinburgh Napier University, UK. S.Jaradat@napier.ac.uk

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://jja.yu.edu.jo/index.php/jja/login