المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (17)، العدد (4)، كانون أول، 2024م/ جمادى الآخرة، 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 (Q2)2024**

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

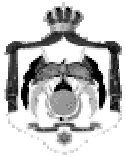
هاتف 7211111 2 962 00 **فرعي** 3735

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

جامعة اليرموك
إربد - الأردن



المملكة الأردنية الهاشمية

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. (Q2). 2024**

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 (4)، كانون أول، 2024م/ جمادى الآخرة، 1446هـ

المحتويات

البحوث باللغة العربية

1	**تطويع حروف الخط العربي وفق مقتضيات الخط الصيني** *محمد راضي الربيعي*	**419-409**
2	**تصميم الفضاء السكني للبيوت الشركسية في الأردن في مدينة جرش خلال الفترة 1950-2000م، دراسة تحليلية تفصيلية للبيت الشركسي وأثره على البيت الحديث وتطوره** *محمد ثابت البلداوي*	**433-421**
3	**الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة بالمتاحف المفتوحة في المملكة العربية السعودية: صحراء العُلا أنموذجاً** *هيفاء بنت علي الحديثي*	**447-435**
4	**اغتراب الشخصية في النص المسرحي الأردني، نماذج مختارة** *نايف محمود حسن الشبول*	**464-449**
5	**التصوير التوثيقي للمشاهد الفنية في ضوء المنمنمات الإسلامية، دراسة تحليلية** *فاطمة محمود الطوالبة*	**480-465**
6	**مصاحبة مقترحة لآلة الزايلفون لتآلفات مستنبطة من لونجا رياض السنباطي** *طارق وليم عوده، رامي نجيب حداد*	**493-481**
7	**فنون المشربيات بين التاريخ والحداثة** *خلود جمال مومني*	**512-495**
8	**الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي، نماذج مختارة** *فراس خالد حمدان الريموني*	**528-513**

تطويع حروف الخط العربي وفق مقتضيات الخط الصيني

محمد راضي الربيعي، المديرية العامة لتربية بغداد/ الكرخ 2، وزارة التربية، العراق

Received: 22/1/2024

Acceptance: 20/3/2024

Corresponding Author: dr.mohammedradhee80@gmail.com

Cited by: Jordan J. Arts, 17(4) (2024) 409- 419

Doi: https://doi.org/10.47016/17.4.1

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

الملخص

هدف البحث إلى الكشف عن مدى قابلية تطويع حروف الخط العربي وفق مقتضيات الخط الصيني. وقد اتبع فيه المنهج الوصفي التحليلي. وبلغت عينات (نماذج) البحث ثلاث عينات تم اختيارها قصدياً. وتمثلت أداة البحث في (الملاحظة المباشرة) التي اتبعت وصف وتحليل العينات للبحث وصفاً ظاهرياً. وقد توصل البحث إلى عديد النتائج كان أهمها: لحروف الخط العربي القابلية على التطويع وفق مقتضيات الخط الصيني، وإطالة الحروف ومدها والتحكم بها وحركيتها بما ينسجم وتوجهات ما يقتضيه الخط الصيني وواقعيته المتفردة، وذلك في نماذج العينة كافة. وأوصى البحث بالتعريف بموضوعة تطويع حروف الخط العربي وفق ما يقتضيه الخط الصيني الذي يمثل التكوين الخطي جزءاً من إرثه الحضاري والتاريخي، والاستفادة قدر الإمكان من طاقات الحروف وحركاتها البنائية في بناء وتحديث وتجديد تكوينات الخط العربي شرقاً وغرباً على حدٍ سواء، واعتماد التكوينات الخطية ذات الاشتغالات المغايرة للنمطية والمألوف الفني كعُنصر مُفاضلة في تقييم النتاجات الخطية في المسابقات والمهرجانات المحلية والدولية بوصفها تُشكل بعداً ثالثاً مُضافاً للبُعد الجمالي والوظيفي. واقترحت دراسة الخط الصيني وتشكله زخرفياً.

كلمات مفتاحية: التصميم، التطويع، الحروف، الخط العربي، الخط الصيني

Adapting the Letters of Arabic Calligraphy to the Requirements of Chinese Calligraphy

Mohammed radhee Al-rubaie, the General Directorate of Education of Baghdad/ al-Karkh 2, Ministry of Education, Iraq

Abstract

The research aims to explore the extent to which Arabic calligraphy letters can be adapted to meet the requirements of Chinese calligraphy. The study employs a descriptive-analytical method, with three purposively selected samples. The research tool is "direct observation," which follows the descriptive analysis of the samples. The study concludes with several findings, the most important being that Arabic calligraphy letters possess the flexibility to be adapted according to the demands of Chinese calligraphy. This includes the elongation, extension, and control of the letters and their movement in harmony with the unique characteristics of Chinese calligraphy in all the samples. The research recommends promoting the concept of adapting Arabic calligraphy to meet the requirements of Chinese calligraphy, which is an integral part of its cultural and historical heritage. It also encourages utilizing the constructive potential of Arabic calligraphy in renewing and modernizing its forms, both in the East and the West. Additionally, the study suggestes that non-traditional calligraphy forms should be considered as a criterion for evaluating calligraphy works in local and international competitions, as they add a third dimension to aesthetic and functional aspects. The research also proposes studying Chinese calligraphy and its decorative formations.

keywords: Design, Adaptation, letters, Arabic calligraphy, Chinese calligraphy

المبحث الأول، الإطار العام

أولاً: المقدمة

إن الفن عامةً والخط العربي خاصةً هو نشاط إنساني جميل ومتنوع وتحديداً تجذره عبر التاريخ، وجاء ذلك نتيجة علاقته بالدين الإسلامي والقرآن الكريم من جهة، ونشر القيم الإسلامية في شرق الأرض وغربها من جهة أخرى، وهذا في حد ذاته ما أسهم بنشر القيم والمعاني الأخلاقية والوئام والتلاقح الفكري والثقافي، ما أدى إلى استثماره وشيوعه لدى العديد من الدول غير العربية؛ ومنها الصين موضوع البحث، وهنا

تحديداً، ونتيجة لمقتضى الضرورة للتعرف من قبلنا نحن العرب عن مدى اشتغال فن الخط العربي وهيئاته، ولا سيما تطويع حروفه وفق ما يقتضيه الفن الصيني، ما ينتج عنه إجمالاً من أفعالٍ إبداعية تثري هذا الفن وجمالياته الثقافية وأصالته العريقة؛ وهذا ما استدعى البحث والتقصي عن تلك التوجهات الفنية في هذا الفن وتشكلاته الخطية المنوعة.

ثانياً: مشكلة البحث

إزاء ما تم طرحه في المقدمة، جاءت مشكلة البحث لتتمثل بالتساؤل الآتي: ما مدى إمكانية تطويع حروف الخط العربي وفق مقتضيات الخط الصيني؟

ثالثاً: أهمية البحث

يسهم البحث بتقديم تحديد وتوضيح لمفهوم تطويع حروف الخط العربي وفق ما يقتضيه الخط الصيني، ويوجد البحث صلة مبدئية نظرية وعملية لمرجعيات الفن الصيني في الخط، وما يمتلك من مقومات فنية وجمالية جعلت هيئته وفق لوحات عبر حروف الخط العربي، ويسلط الضوء على تلك الأداءات بالتحليل والتفسير والاستقصاء الفني، ويمكن الإفادة من البحث الحالي بتوسيع رؤى الباحثين والمعنيين والمهتمين بفنون الخط العربي والزخرفة في معاهد وكليات الفنون الجميلة.

رابعاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن مدى تطويع حروف الخط العربي وفق مقتضيات الخط الصيني.

خامساً: حدود البحث:

الحد الموضوعي: لوحات حروف الخط العربي ذات التوجه الصيني. أما الحد الزماني: فهو المدة من (1416– 1440هـ).

سادساً: مصطلحات البحث

لأغراض هذا البحث، يكون للمفردات الواردة أدناه المعاني والدلالات المبينة أمام كل منها:

تطويع الحروف: يعرفها (داود) بأنها: "ظاهرة جاءت نتيجة تنوع أشكال الحروف وغزارتها وطواعية ومرونة الحرف العربي للتشكل واستجابته للتنوع الشكلي، مما يجعله مؤهلاً لتلبية عدد من الأهداف التصميمية ذات الطابع الدلالي أو الجمالي أو الوظيفي" (Dawooid, 1997 , p 91). ويراها (عبد الأمير) "من الخصائص المميزة لحروف الخط العربي التي استندت على وفرة أشكال الحروف لتلبية وتنوع تنظيمها ضمن التكوين الخطي" (Abdul Amir ,2010 , p 368). ويعرفها الباحث إجرائياً باعتبارها إمكانية استثمار حروف الخط العربي على جعلها مرنة ومطواعة للتشكل الفني بحسب مقتضيات المجال التصميمي والفني المتاح فنياً، وهذا ما جاء نتيجة قابليتها الواسعة للتشكل جمالياً ووظيفياً وتعبيرياً.

الخط العربي: يعرفه (الكردي) بوصفه: "كتابة الحروف العربية المفردة والمركبة بقوالب الحسن والجمال حسب أصول الفن وقواعده التي وضعها كبار أرباب هذا الفن الجميل" (al- Kurdish, 1939, p 7). ويعرفه الباحث إجرائياً باعتباره فن تصميم وتنفيذ حروف اللغة العربية وفق حسن التنظيم وجمال الشكل ووفق قواعد ونسب فنية محددة وبحسب المجال الفني والخطي المتاح.

الخط الصيني: يعرف بأنه "فن كتابة الحروف الصينية كشكل فني يجمع بين الفن المرئي البحت وتفسير المعنى الأدبي، إذ يُمارس هذا النوع من التعبير على نطاق واسع في الصين ولقي تقديراً كبيراً بشكل عام، ما أدى بهذا الخط إلى تطوير العديد من أشكال الفن في الصين، بما في ذلك نحت الأختام، وأثقال الورق المزخرفة" (stringfixer. com). فضلاً عن عده، بحسب التعبير القائل، أنه "خط ظهر لدى المسلمين الصينين متأثرا بالكتابة الصينية، وهو أسلوب معاصر مبتكر، يندرج تحت الخط الصيني العربي" (Marefa. com). ويورده الباحث إجرائياً بأنه فن معالجة حروف ومقاطع الخط العربي وفق تمظهرات شكل كتابة الفن الصيني، وهو أسلوب فريد من نوعه؛ كونه يجمع بين الفن الصيني والعربي بطريقة مميزة وجميلة.

المبحث الثاني، الإطار النظري

أولاً: الخط العربي (النشأة والتطور والتطويع)

إن الحديث عن فن الخط العربي يعود إلى ارتباطه الوثيق بظهور الإسلام والدعوة الإسلامية، والتي كانت بدايةً تعتمد على نشر المراسلات الخاصة بالمسلمين والدين الإسلامي وصولاً لكتابة القرآن الكريم ونسخه ومن ثم نشره في أصقاع المعمورة، وهنا تحديداً أصبح القرآن الكريم هو الفاعل الأساس لازدهار وانتشار وتطور وتنوع الخطوط العربية (Al-alosee, 2008 , pp 42- 56)، مثلما الأشكال (1- 7، من أرشيف الباحث)، ولا سيما هيئته وتراكيبه ليصبح فناً مستقلا بذاته، وهذه الهيئات وأنظمتها تكون وفق اشتغالات (سطرية متنوعة، وهندسية، وحرة، وتشخيصية) (Ghadheb, 2018 , pp 47-50)، وكان ذلك نتيجة بروز مجموعة من الخطاطين (Fattonie, pp. 23- 101)، ومن اتبعهم لاحقاً، والذين أسسوا قواعد خاصة ذات نسب ومقاسات فنية وهندسية تعتمد النقطة مقياسا لتلك الاشتغالات والهيئات الفنية ذات الطابع الجمالي المميز، فضلاً عن تنوع تنفيذه سواء كان في المساجد والجوامع أو اللوحات وسواها، ليصبح فنا قائما بذاته يمتلك من المقومات الفنية المميزة والأصيلة.

وتجدر الإشارة إلى تفرد فن الخط العربي بجمال تصيراته، سواء كانت على مستوى (الحروف، أو المقاطع، أو الكلمات، أو التراكيب، أو التكوينات)، وقد تثير الأعمال الفنية للخط العربي الرائعة أذهان المشاهدين حول الجمال الذي لا يوصف بالكلمات، مُلهمة الناس بسحرها وتقبلها من قبل الرائي بيسر وسهولة وتذوق أخاذ، وجاء ذلك نتيجة أساسياته الجمالية المنطلقة من حقيقة الخطوط العربية والقواعد الحسابية والنسب الفنية التي أرسى دعائمها الخطاط العربي، والتي تمخضت عن تجارب عدة أساسها القران الكريم وعظيم آياته وما يتعلق بالدين الإسلامي كافة، إذ يمتلك هذا الفن مقومات الجمال والاشتغال بحسب ما يتناسب والمجال التصميمي المتاح، وأبرزها (المرونة والطواعية، والقابلية للتشكيل، وتقبل الإضافات الزخرفية، وتنوع الشكل الواحد في الخط الواحد، والنسب والمقاييس)، فضلاً عن ظهور قدرة منتجاته الفكرية والروحية في المنجز الخطي، والتي تدفع المتلقي للبحث عن مكنوناتها الجمالية وطبيعة تشكلها المميز، وهذا ما يتفق والتعبير القائل: "إن العمل الفني وما يحتويه من عناصر يحقق هيئته النهائية، عن طريق فكر الفنان وتأثيره في تلك العناصر من ناحية، والتعامل والسعي لتكوين صفات جمالية تزيينية من ناحية أخرى" (Alwani ,2003, p 55). ولقد حرص الخطاطون من خلال تجاربهم العديدة على مدى العصور وصولاً إلى يومنا هذا، على الإرتقاء بهذا الفن إلى مستوى جمالي لم تقيده حدود جغرافية أو زمانية أو مكانية بل تطور وتنوع وتشعبت تطبيقاته واشتغالاته الفنية عبر العالم والسياقات الاجتماعية والثقافية المختلفة ليصل أماكن ومواقع بعيدة جداً عن الحكم الإسلامي التأريخي ومنها الصين، وذلك عبر التجارة والسفر والدعوة الإسلامية.

شكل (1) الخط الكوفي

شكل (2) خط الثلث

شكل (3) خط الرقعة

شكل (4) خط الديواني الجلي

شكل (5) خط الديواني

شكل (6) خط النسخ

شكل (7) خط النستعليق

ثانياً: فن الخط الصيني

إن الخط هو فن بصري يرتبط ارتباطا وثيقا بالكتابة، وأي فن من الفنون له قواعد وقوانين وأسس يتكئ عليها، وهذا الحال يتواجد في فن الخط الصيني الممتد عبر آلاف السنين، والذي يعتمد في تنفيذ حروفه ومقاطعه، ولا سيما هيئاته الفنية، على نسب ومقاييس محددة وضعها الأوائل، ومن سار على نهجهم إلى وقتنا الحاضر، إذ يعتمد هذا الخط على استثمار يد الإنسان لخط الكلمات والمقاطع بشكل جمالي ومميز، والذي حتماً ينتمي إلى الفنون التشكيلية عموماً، إذا ما علمنا أن الخط الصيني هو "فن قديم للكتابة باللغة الصينية، وهو من الفنون الراسخة في الحضارة الصينية وأحد فروع الفن التشكيلي الصيني، وأن إتقانه أمر بالغ نتيجة صعوبة إتقان اللغة الصينية، كما أنه فن شديد الخصوصية؛ لأنه من الصعوبة على فنان أجنبي إجادة الخط الصيني وكتابة مقاطع كلماته" (Al-ain. com)

وتجدر الإشارة إلى أن الصينيين قد تأثروا بفن الخط العربي نتيجة التأسيس الحقيقي للدين الإسلامي، الذي توجه للحث على القيم والمبادئ والأخلاق، وإشاعة الوئام والسلام والتلاقي الثقافي والفكري عامة، فضلاً عن مساهمته الفاعلة في التقريب بين البشرية عبر الإسلام والمسلمين، ومعاني الخير التي أكد عليها الدين الإسلامي في القرآن الكريم، ومنه تبين واضحاً وجلياً في فن الخط العربي، ليستجلبه الصينيون إلى فن الخط عن طريق مسلميهم ومحبي هذا الفن ومريديه، وما يدعم هذا التوجه ويوثقه أن "فنون الإسلام وفنون الشرق الأقصى تشترك معا، بل ويشبه بعضها بعضاً" (Hassan, 2021, p 10)، فضلاً عن أن وجود الكتابة عموماً لم يتطور لولا وجود الفنانين الخطاطين وأساليبهم الفنية، سواء كانوا شرقاً أم غرباً، لتتم بهم عملية التواصل وإشاعة اللغة والكلام ومناحي الحياة كافة. إذا ما علمنا أن فن الخط ذو صلة أساسية وجوهرية باللغة، وحاجتها للتداول لإتمام متطلبات الواقع عن طريق التدوين والكتابة وصولاً لإجادة فن الخط عموماً، فإن ما ينتج عن الخطاط الصيني مثلاً، هو لا بد وأن يعبر عن وجوده ضمن هذا الفن، ولا سيما مدى تأثره بالمنظومة الخطية وما ينطوي وإياها ضمناً من نتاجات وتنوعات اشتغالية وتصميمية ومظهرية، فضلاً عن أسرار اتصالاتها وقواعديتها وامتثاله للمعايير الموضوعية والذاتية الخاصة بالفن الصيني المنتمي إليها أساساً، وما تستجلب من اشتغالات فن الخط العربي جوهرياً، وهذا يتفق والتعبير الدال على أنه سياق فني يتكيف ضمنه استناداً إلى كونه "منظومة ناقلة للخطاب المحتوى في العام عبر مجموع علاقاته ليمثل الأفكار وعلاقة الجزء بالكل وقيمته المؤكدة للوحدة العضوية عامة" (Hamuda, 1997. P186).

وفي سياق متصل لا نغفل اختلاف أدوات الخطاطين، فمثلاً العرب يستعملون القصب أساساً في الخط بالإضافة إلى الحبر والفرشاة في بعض التوجهات التصميمية المطلوبة، في حين يستخدم الصينيون الفرش والحبر فقط، على اعتبار أن لكل منهم أسلوبه وطريقته في تنفيذ مفرداته وكلماته ولا سيما تكويناته ولوحاته الخطية، إذا ما أخذنا في الحسبان أن "الصين تختلف بالكتابة عن البلدان لغرابة المحتوى الثقافي وكتابتها التي هي أقرب إلى حقيقتها الصوتية" (Yusuf, 2020, p4).

وهنا يقود الحديث للاسترسال عن الأفعال الفنية للتأثير الإسلامي في الصين الذي تبين في الفنون عامةً وموضوع البحث تطويع حروف الخط العربي صينياً خاصةً، مثلما نماذج الأشكال (8-13، من أرشيف الباحث)، وذلك لم يتبين اعتباطاً، وإنما جاء نتيجة جماله وحضوره وفردانيته المتوافرة في حروفه ومقاطعه المتصلة والمنفصلة في ذات البناء الفني، ليكيفوا نصوص ومقاطع الكتابة العربية وفق توجهات الفن الصيني وطريقة التصميم والهيئة العامة، وهذا ما دل على تطور معارفهم وتطلعاتهم الفنية، لتظهر نتاجاتهم وفق نماذج سطرية وزخرفية وتصميمية متنوعة الإخراج المظهري، بما عكس الغنى الذي يمتلكه فن الخط العربي وأصالته ومدى ترسيخه للتراث والثقافة شرقاً وغرباً.

شكل (8)
الله اكبر

شكل (9)
الحمد لله

شكل (10)
سبحان الله

الشكلان (11،12) احرث لدنياك كأنك تعيش أبدا واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا

شكل (13)
الشهادتين لله

مؤشرات الإطار النظري:

من خلال استعراض الإطار النظري، توصل الباحث إلى المؤشرات الآتية:

1. تفرد فن الخط العربي بجمال هيئاته سواء كانت على مستوى الحروف، أو المقاطع، أو الكلمات، أو التراكيب، أو التكوينات، ما بين آثاره الرائعة التي تخلدت في أذهان المشاهدين لجماله الذي لا يوصف بالكلمات، وتقبله من قبل الرائي بيسر وسهولة وتذوق أخاذ.
2. امتلاك فن الخط العربي مقومات الجمال بحسب المجال التصميمي المتاح، عبر مقوماته المتمثلة بـ(المرونة والطواعية، القابلية للتشكيل، وتقبل الإضافات الزخرفية، وتنوع الشكل الواحد في الخط الواحد، والنسب والمقاييس).
3. خلُص الخطاطون من خلال تجاربهم العديدة على مدى العصور وصولاً إلى يومنا هذا، إلى الإرتقاء بفن الخط العربي إلى مستوى جمالي لم تقيدهُ حدود جغرافية أو زمانية أو مكانية، بل تطور وتنوع وتشعبت تطبيقاته واشتغالاته الفنية عبر العالم والسياقات الاجتماعية والثقافية المختلفة ليصل أماكن ومواقع بعيدة جداً عن الحكم الإسلامي التأريخي ومنها الصين، وذلك عبر التجارة والسفر والدعوة الإسلامية.
4. إن الخط هو فن بصري يرتبط ارتباطا وثيقا بالكتابة، وهذا الحال ذاته في فن الخط العربي وتنفيذ حروفه ومقاطعه ولا سيما تشكيلاته من جهة، فضلاً عن فن الخط الصيني وصعوبة إتقان لغته من جهة أخرى، كما أنه فن شديد الخصوصية؛ لأنه من الصعوبة على فنان أجنبي إجادة الخط الصيني وكتابة مقاطع كلماته.
5. إن الصينيين تأثروا بفن الخط العربي نتيجة التأسيس الحقيقي للدين الإسلامي الذي حث على القيم والمبادئ والأخلاق وإشاعة الوئام والسلام والتلاقي الثقافي والفكري عامةً، وما يدعم هذا التوجه ويوثقه أن فنون الإسلام وفنون الشرق الأقصى اشتركت معا، وأشبه بعضها بعضاً.
6. إن فن الخط ذو صلة أساسية وجوهرية باللغة وحاجتها للتداول لإتمام متطلبات الواقع عن طريق التدوين والكتابة وصولاً لإجادة فن الخط عموماً، وبالتالي عدت اللغة منظومة ناقلة للخطاب المحتوى في العام عبر مجموع علاقاته ليمثل الأفكار وعلاقة الجزء بالكل وقيمته المؤكدة للوحدة العضوية عامةً.
7. إن الخطاطين العرب يستعملون القصب أساساً في الخط بالإضافة إلى الحبر، وأحيانا الفرشاة لبعض التوجهات التصميمية المطلوبة، في حين يستخدم الصينيون الفرشاة والحبر فقط، إذ إن الصيني يختلف بالكتابة عن البلدان الأخرى لاختلاف المحتوى الثقافي، واختلاف طريقة كتابة اللغة التي هي أقرب إلى حقيقتها الصوتية.
8. إن فن الخط العربي لم يستخدم اعتباطاً، وإنما جاء نتيجة جماله وحضوره وفردانيته المتوافرة في حروفه ومقاطعه، وهذا ما سجله بعض الخطاطيين الصينين، إذ كيفوا نصوص ومقاطع الكتابة العربية وفق توجهات الفن الصيني، وهذا ما دل على تطور معارفهم وتطلعاتهم الفنية، لتظهر نتاجاتهم وفق نماذج

سطرية وزخرفية وتصميمية متنوعة الإخراج المظهري، بما عكس الغنى الذي يمتلكه فن الخط العربي وأصالته ومدى ترسيخه للتراث والثقافة شرقاً وغرباً.

المبحث الثالث:

منهجية البحث:

اتبع الباحث في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي باعتباره المنهج المتوافق مع طبيعة البحث التي تقوم على وصف وتحليل العينات (النماذج) قيد البحث.

مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث لوحات تطويع حروف الخط العربي وفق مقتضيات الفن الصيني المنجزة في الفترة من (1416– 1440هـ)، إذ قام الباحث بحصرها في ضوء هدف ومحددات بحثه، وعددها (32) تكويناً خطياً.

عينة البحث:

اعتمد الباحث الأسلوب القصدي في انتقاء العينات الممثلة لمجتمع البحث والتي تعكس خصائصه، إذ بلغ مجموع العينة ثلاث نماذج حيث تم استبعاد المتشابه في مجتمع البحث لاشتماله على توصيفات تتضمنها العينة المنتقاة، إذ شكلت العينات (النماذج) المنتقاة نسبة 5, 12% من المجتمع الكلي.

أداة البحث:

أداة البحث هي الملاحظة المباشرة التي تقوم على الاعتبار المنتبه للظواهر بقصد وصفها وتحليلها، وتفسيرِها لبلوغ هدف البحث، وقد تمثلت مرتكزات تحليل العينات في (نوع التركيب/ تطويع مفردات التكوين عن طريق/ تحقق مقومات الخط العربي صينياً) وفق مؤشرات مبينة في (ملحق 1)، وتم هذا بعد عرض أداة البحث على الأساتذة الخبراء، ينظر (ملحق 2) للتحقق من الصدق الظاهري.

صدق الأداة:

للتحقق من صدق المحتوى، قام الباحث بعرض استمارة مرتكزات التحليل على الأساتذة الخبراء الذين بينوا مدى صحتها، وتم تعديل الصورة الأولى منها وفق ملاحظاتهم.

ثبات التحليل:

يعد من ضرورات البحث العلمي، ويتم التأكد من مدى موضوعية التحليل وشموليته لتحقيق هدف البحث، وقد قام الباحث بتحليل أنموذج من العينة، ثم عرض الأنموذج على الخبراء المشار إليهم، وأخذ بملاحظاتهم وأفاد من توجيهاتهم. وكانت نسبة الاتفاق بين المحلل الأول والباحث (87%)، ونسبة الاتفاق بين المحلل الثاني والباحث (93%)، وتم اعتماد متوسط الدرجات بمعدل (90%) وتعد هذه النسبة كافية، لتُمكن الباحث من إكمال تحليل بقية العينات.

المبحث الرابع، اجراءات البحث

الأنموذج (1)

النص: *"الحمد لله على كل حال"*

الخطاط: *خضير البورسعيدي*

البلد: *مصر*

السنة: *(مجهولة)*

اعتمد النظام التصميمي للتكوين الخطي على خط الكوفي وتوجهه السطري تحديداً مع التحوير في بعض أطراف الحروف ومسارتها لتتناسب وتتفق مع مقتضيات توجهات الخط الصيني، فضلاً عن كتابة ذات النص بخط الرقعة في الجانب الأيمن للنص الأساس في الوسط، وذلك بغرض توضيحهُ للمُتلقي من جهة ولعدم اللبس القرائي من جهة أخرى، ولا نغفل تنفيذ شكل زخرفي أيسر التكوين ليتناسب مع الجانب الأيمن ولتكتمل الجمالية الفنية.

لقد وظف منتج اللوحة الأفعال الفنية لاشتغالات الخط الكوفي وفق مغايرة مألوفيته ونمطيته السائدة، إذ تبين ذلك عن طريق المحافظة على القواعد والمقاسات الفنية من جهة، بوصفها تمتلك من الخصوصية والأثر الفني المُتلبس به ضمن ما يُعرف بالوحدة الموضوعية، والتي حتماً هي من مخزونات الذاكرة، فضلاً عن مخالفة ذات التوجه المتداول المرجعي لنصيات ومقاطع هذا الخط وهندسيته الصارمة من جهة أخرى، وصولاً لتكيفه على نحو الشكل والهيئة لتصميم مقاطع وحروف الخط الصيني، ما قد بين عنها مكنته ومهارته وفق ما يراه مناسباً، وهذا ما نجده بمثابة الكسر لحاجز اللغة لدى المتلقي الصينيي والعربي على حدٍ سواء، وجاء ذلك استناداً إلى استثمار طواعية ومرونة حروف هذا الخط للتشكل على أي صورة مبتغاة، وبما عكس توجهه الفني اللامألوف والمخالف للنمطية التكوينية، وهذا في حد ذاته بين مدى التطويع المقصود لهذا الخط وجماليته المتفردة ومدى المرونة والطواعية والنسب والمقاييس، فضلاً عن تنفيذ النص الذي جاء بالصبغة السوداء وحدوده بالصبغة البيضاء وتنفيذه على أرضية ذات لون أحمر ليبرز تشكله الجمالي ومدى السيادة والتضاد الفني المؤثر في المتلقي العارف بالنص الخطي وسواه، وليجيء في الجانب الأيسر للنص ذات النص بخط الرقعة وبشكل تتابعي لتصبح كلمة مقابل كلمة مع النزول نحو الأسفل ليطابقه شكلياً، ما دل على التصير التصميمي المفعم بالحداثة الجمالية المميزة، وتعضيدها عبر مراعاة توازنه اللاشكلي في الجانب الأيمن ومعادله في الجانب الأيسر، عن طريق الشكل الزخرفي وتموقعه المميز، وهذا ما دل على استجلابه لتوجهات الكتابة الصينية للتكيف على تلك الصيغة الفنية ومصوراتها الجمالية ومضامينه، ليكشف عن علاقات نابعة من طابع تأملي مستنداً لرؤيته الذهنية وتحويراته الفنية بما ينسجم ومكنوناته وحاجة التكوين ودلالاته.

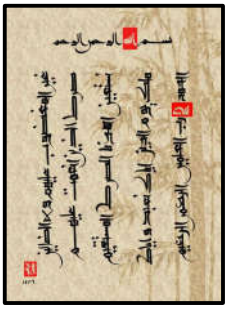
الأنموذج (2)

النص: سورة الفاتحة

الخطاط: إبراهيم محمد

البلد: مجهول

السنة: (1436 هـ)



اعتمد النظام التصميمي للتكوين الخطي على خطوط (النسخ، الكوفي المشرقي) وجاء النوع الأخير من الخط مع التحوير ليتناسب ويتفق مع مقتضيات توجهات الخط الصيني، ولا سيما تنظيم آيات سورة الفاتحة على شكل مقطعين، إذ ابتدأها بسطر في الأعلى بالخط الكوفي المشرقي بـ(البسملة) مع مغايرة لون لفظ الجلالة (عز وجل) ليبقيه على لون الأرضية التبني وإحاطته باللون الأحمر لإبرازه وللتجميل التنظيمي والفني، وليعضد هذا التوجه الفني الخاص باللون والخلفية في لفظ الجلالة (عز وجل) بعد كلمة (الحمد) وكذلك في الأسفل بـ(اسمه) بالخط الكوفي مع بعض التحوير، فضلاً عن كتابة السورة كاملة بشكل سطري عمودي باتجاه نحو الأسفل، وهذا هو تحديداً ما يتكيف وينفذ على أساسه الخط الصيني عامة وكتابته الاعتيادية كذلك، ولا نغفل تنفيذ شكل لفظ الجلالة (عز وجل) بعد كلمة (الحمد) على شكل أفقي طبيعي غير متغير الاتجاه، وهذا ما نجد أن الخطاط قد أراد من خلال تنظيمه التصميمي المقصود للتعبير عن وجود الله (عز وجل) وعدالته وعدم قلب اسمه ووحدانيته، وقد تعارف الخطاطون على الاهتمام بلفظ الجلالة (عز وجل) في مجمل تكويناتهم الخطية.

لقد وظف منتج اللوحة الأفعال الفنية لتشكلات الخط الكوفي المشرقي في الأعلى وفق مألوفيته ونمطيته السائدة، على اعتبار أنها تمتلك من الخصوصية والأثر الفني المُتلبس به ضمن ما يُعرف بالوحدة الموضوعية، والتي لا نغفل أنها من مخزونات الذاكرة، ولكنه سرعان ما غايرها بالخط الكوفي في آيات السورة في الأشرطة الأفقية في الأسفل كافة، إذ تبين ذلك عن طريق جعل تلك الآيات وفق هيئة تعطي

انطباعاً للمتلقي بأنها منفذة بالكوفي، ولكنها محورة الأطراف والمقاسات، وهذا ما أراد من خلاله الخطاط لتحقيق المعادل الصوري لنمطية الكتابة الصينية المميزة، فضلاً عن مخالفة ذات التوجه المتداول المرجعي لنصيات ومقاطع هذا الخط وهندسيته المُعتادة، وصولاً لتكيفه واشتغاله على نحو الشكل والهيئة المغاير لواقعيته والمحقق للتحديث والتجديد في فن الخط العربي، ما قد بين مكنته ومهارته وموهبته الفنية، إذ يتأتى ذلك نتيجة استثمار طواعية ومرونة حروف هذا الخط للتشكل وفق الغاية التصميمية والجمالية المبتغاة، وبما عكس توجهه الفني اللامألوف والمخالف للنمطية التكوينية، وهذا في حد ذاته بين مدى التطويع المقصود لهذا الخط وجماليته المتفردة ليحاكي مقتضيات الكتابة الصينية، فضلاً عن تنفيذ النص الذي جاء بالصبغة السوداء على أرضية ذات لون تِبني ليبرز تشكله الجمالي ومدى السيادة والتضاد الفني المؤثر في المتلقي العارف بالنص الخطي وسواه، ولتجيء جمالية ألوانه عن طريق اللون الأحمر وخصوصية تنفيذه في لفظ الجلالة (عز وجل) أعلى ويمين وأسفل التكوين الفني، وتعضيدها لتحقيق الغاية المرجوة وهي مطابقته للكتابة الصينية عن طريق وضع الشجرة التي يشتهر بها الفن الصيني في خلفية التصميم، ما زادها جمالاً وحضورا وتنظيما وزخرفة، وما حقق توازنه اللاشكلي وتموقعه المميز، وهذا ما دل على استجلابه لمفردات واقعية الكتابة الصيني للاشتغال على تلك الصيغة الفنية ومصوراتها الجمالية ومضامينه، ما يتبين عنها إجمالاً تشكيله الفني المحفز للقراءة والتلقي للتكوين، ليبرز وجوده الجديد كنوع من الإضافة المُعززة لمسيرة وديمومة تكوينات الخط العربي الأبلغ حرفية والأجود تناسقا.

الأنموذج (3)

النصوص: (البسملة، "فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ"/ جزء من الآية 5 من سورة الحج، الشهادتين، سورة الأخلاص، اللهم انت السلام ومنك السلام، الحمد لله، الحمد لله رب العالمين).
الخطاط: نور الدين مي قوانج جيانج
البلد: الصين
السنة: (1427هـ)

جاءت الهيئة العامة للتكوين الخطي بشكل أيقوني تشخيصي (آنية) على مسند صغير محملة بأزهار مستوحاة من الطبيعة الصينية، ويجاورها أوانٍ صغيرة مختلفة الهيئة يمين ويسار التكوين الأيقوني الوسطي وكذلك على مساند صغيرة، وذلك بالاعتماد على حروف الخط العربي الذي لم يلتزم بشكل خط محدد، وإنما توجهت لصالح الهيئة العامة وتحقيقاً لشكل الكتابة الصينية ومفرداتها الواقعية، وهذا ما دل عن التنفيذ التصميمي المغاير لتداولية تكوينات الخط العربي المألوفة، وصولاً لتبيان الذات والمكنة والمهارة الفنية الواعية لمنتجها، ولا يفوتنا أن منتجها، على الرغم من كونه خطاطا صينيا مسلما، لكنه سرعان ما أصبح نتيجة إسلامه وتقربه من آيات القرآن الكريم ومأثور القول والأحاديث خطاطا متمكنا بالخط العربي وتوجيه نتاجه الفني وفق مقتضيات الفن الصيني.

حقق الخطاط في هذا التكوين مقاطع نصية وسورا متعددة ومنها (البسملة) التي صممها في الأعلى وفق زهرة متدلية للأسفل، مع التغيير في معظم رسم حروفها لتحقيق تلك الهيئة التشخيصية (الزهرة) ووقعها الجمالي المميز، ليأتي بعدها أوراق منفذة بطريقة هندسية وتصميمية مميزة، وكذلك من مقاطع الشهادتين أعلى التكوين يميناً ويساراً وأسفل (البسملة)، إذ جاء ذلك نتيجة مكنته لتطويع مفردات حروف ومقاطع الخط العربي ومرونتها وما تمتلك من مقومات، ليكيفها بحسب المقصود الفني وتشكله المظهري المؤثر في المتلقي، ليجيء من بعدها قوله (عز وجل): "فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ"، ليصيرها وفق ذات (الزهرة) في الأعلى والمتدلية كذلك في الأسفل، مع التغيير في معظم رسم حروفها لتحقيق تلك الهيئة، بما عبر عن واقعيتها الوجودية وجمالية استظهارها فنياً وتصميمياً من خلال

حروف وتخريجات الخط العربي صينياً، ولا سيما مساهمة سورة الأخلاص "بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدُ اللَّهُ الصَّمَدُ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدُ" التي تشكلت وفق هيئة هندسية دائرية في أعلى فوهة الآنية الأيقونية، مع إطالة الحروف الصاعدة نحو وسط الدائرة بما يعبر عن المرتكز والأشعة المنبثقة حولها، فضلاً عن تنظيم مقاطع الحروف والكلمات لتتوافق وواقعية الكتابة الصينية المتفردة أساساً ومتطلبات التوافق معها، وهذا ما نجده بمثابة الوجود المؤثر في المتلقي الصيني والعربي على حدٍ سواء، ولا سيما ما تحمل من مضامين وإيحاءات جمالية منبعثة من رؤية الخطاط ووعيه الفني لتنفيذها على تلك الكيفية والاشتغال الفنية المميز، واستناداً إلى عدم الفصل فيما بين القارئ والموضوع، فضلاً عن إسنادها بوضع شهادة (لا إله إلا الله) على شكل أغصان تحمل مجمل ما ذكر من سور ومقاطع نصية، وهنا تجدر الإشارة إلى الخطاب الخفي المقصود عن هذا التصرف التصميمي المميز والدال على عظمة الباري (عز وجل) وإسناده للإنسان والحياة والوجود عامةً، فضلاً عن التأكيد على خطاب الرحمن (عز وجل) والتذكير به، واسترسالاً لإتمام فحوى آياته وإثارة الاهتمام والانتباه للخطاب الرباني، ودعوته الصريحة للسمع والتوكل عليه، وتجدر الإشارة إلى انتقاء تصميم الآنية الرئيسية إلى مقاطع ووضع (الشهادتين) بتعاقب تصميمي وتنفيذي مميز على مجمل الآنية، وذلك عن طريق تكييف تلك المقاطع وجعلها تحقق الهيئة التشخيصية الأيقونية فقط، والتي الخطاط أراد من خلالها أن يعبر عما يختلج في ذهنه من أفكار تتوق لإبراز موهبته ومكنته ومهارته التصميمية والخطية، فضلاً عن مساعيه للارتقاء الفني المخالف للثوابت، وليجعل الرائي العربي والرائي الصيني خاصةً والمتلقي العارف بالتكوينات الخطية عامةً يتتبع ذلك الاشتغال والأثر الفني وما يرتبط به من مصورات تفتح آفاق فكره الواعي ودرايته الفنية، ولا سيما مراعاة توازنه الشكلي والتناسب في توزيع المقاطع النصية، فضلاً عن التضاد التصميمي ما بين اشتغالات الحروف وامتداداتها وطبيعة تنظيمها العربي الصيني، وما لحقهُ من تباين في القياس، وتجدر الإشارة لتحقق ذات التوجه الفني والاشتغال المهاري في الآنيتين الصغيرتين على يمين ويسار الآنية الوسطى الكبيرة وكذلك من خلال (الشهادتين)، وهذا ما دل على ذاتيته المميزة، وما امتلك من أفكار وتأملات أوصلته لتلك الصورة الفنية المعبرة، مستجلبا إياها من مخزوناته العربية والصينية لتجديد فنون الخط العربي والصيني ووجودهما وظاهريتهما الفنية المُعبرة.

المبحث الخامس

النتائج:

من خلال تحليل عينة البحث المُنتقاة تم التوصل إلى النتائج الآتية بالتفصيل:

1. لحروف الخط العربي القابلية على التطويع وفق مقتضيات الخط الصيني.
2. أنتج خطاط الأنموذج (1) من العينة تصميماً لتكوين خطي بالاعتماد على (الخط الكوفي) وتوجهه السطري مع التحوير في بعض أطراف الحروف ومسارتها لتتناسب وتتفق مع مقتضيات توجهات الفن الصيني، ومع الاستعانة بخط الرقعة.
3. اعتمد النظام التصميمي للأنموذج (2) من العينة على خطوط (النسخ، والكوفي المشرقي) مع التحوير والتطويع المقصود لهذه الخطوط وجماليتها المتفردة ليحاكي مقتضيات الكتابة الصينية، مع المغايرة التنفيذية في اللون والقياس والخط.
4. جاءت الهيئة العامة للأنموذج (3) من العينة لتكوين الخطي بشكل أيقوني تشخيصي (آنية وأزهار) على مساند صغيرة محملة بأزهار مستوحاة من الطبيعة الصينية، وذلك بالاعتماد على حروف الخط العربي والتي لم تلتزم بشكل خط محدد وانما توجهت لصالح الهيئة العامة وتحقيقاً لاشتغال الكتابة الصينية ومفرداتها الواقعية، وهذا ما دل عن التنفيذ التصميمي المغايرة لتداولية تكوينات الخط العربي المألوفة.
5. الاهتمام بوضع لفظ الجلالة في شكل أفقي وعدم قلبه في الأنموذج (2) من العينة، والذي أجده لاعتبارات متأتية من قدسية الكلمة ذاتها ووحدانية الخالق.
6. إطالة الحروف ومدها والتحكم بها وحركيتها بما ينسجم واشتغالات ما يقتضيه فن الخط الصيني

وواقعيته المتفردة وذلك في نماذج العينة كافة.

7. تبينت ذاتية الخطاط بشكل مميز في العينة (3)، ما كشف عن طابعه التأملي المستند لرؤيته الذهنية وتحويراته الفنية بما ينسجم وحاجة التكوين ومقتضيات الفن الصيني، فضلاً عن إحداث المغايرة التصميمية والتشكل الأيقوني والتعبيري عبر استنباط الحروف المنتقاة بطريقة قصدية تكوينية بينت مكنته وصياغته الجمالية.
8. إن طبيعة الخط الصيني تعتمد على الفرشاة بعكس الخط العربي الذي يعتمد على القصب.
9. تمثل النظام التصميمي للأنموذجين (1، 2) وفق التوجه السطري، أما الأنموذج (3) فقد جاء وفق بنية أيقونية تشخيصية (آنية، أزهار).
10. عدم توظيف الزخارف بتنوعاتها كافة في النماذج المنتقاة، والاكتفاء بتطويع الحروف والمقاطع زخرفياً وفنيا، مع إضافة رسم شجرة في الأنموذج (2) من العينة فقط.

الاستنتاجات:

1. إن استخدام الخطوط العربية (الكوفي، الكوفي المشرقي، التوجه الحر)، للتوافق مع خط وسمك وطبيعة كتابة الفن الصيني؛ جاء بسبب مطاوعة ومرونة مفرداتها ليكيفها الخطاط بحسب المقصود الفني وتشكله المظهري المؤثر في المتلقي عامةً.
2. إن عدم توظيف الزخارف بتنوعاتها لم يظهر بسبب عدم الحاجة لها أو جمالها المميز فحسب؛ وإنما لتكيف المقاطع والحروف وبعض المفردات الواقعية لتحقيق الغايات الاشتغالية والتعبيرية والجمالية المرجوة.
3. أظهرت أنظمة تصميم التكوينات الخطية المحافظة قدر الإمكان على التوافق مع مقتضيات الفن الصيني وطبيعته المتفردة، ما تبين عنه النتاج المخالف للمألوف النمطي والذي ساهم بالتحديث المفعم بالحيوية الجمالية المميزة.
4. طغت ذاتية أحد الخطاطين على الجانب الموضوعي؛ وذلك بسبب أفكاره وتأملاته ورؤيته الذهنية وتحويراته الفنية بما ينسجم وحاجة التكوين ومضامينه.
5. إن إنتاج التكوينات الخطية ذات التوجه المطابق لفن الخط الصيني بين الرسالة الموجهة للمتلقي العربي والصيني على حدٍ سواء، فضلاً عن الأثر الفني وما يساوقه من تأويلات جمالية.
6. تبين أن اتجاه تأثير الفرشاة في فن الخط الصيني لا يختلف كثيراً عن القصب في الخط العربي؛ على اعتبار أنه اشتغال فني خاص بهم ليتماشى مع طبيعة تنفيذ الخط الصيني من قبيل حركة اليد ومستلزماتها، ولا نغفل أن جمالية ووقع القصب في الخط العربي أجمل وأكثر حضورا وحرفية.

التوصيات:

في ضوء النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها البحث، يوصي الباحث بما يأتي:

1. التعريف بموضوعة تطويع حروف الخط العربي وفق ما يقتضيه فن الخط الصيني، والذي يمثل التكوين الخطي جزءاً من إرثه الحضاري والتاريخي.
2. الاستفادة قدر الإمكان من طاقات الحروف وحركاتها البنائية في بناء وتحديث وتجديد تكوينات الخط العربي شرقاً وغرباً على حدٍ سواء.
3. اعتماد التكوينات الخطية ذات الاشتغالات المغايرة للنمطية والمألوف الفني كعُنصر مُفاضلة في تقييم النتاجات الخطية في المسابقات والمهرجانات المحلية والدولية بوصفها تُشكل بعداً ثالثاً مُضافاً للبُعد الجمالي والوظيفي.

المقترحات:

استكمالا للفائدة المُتوخاة من نتائج البحث يقترح الباحث دراسة الخط الصيني وتشكله زخرفياً.

ملحق (1): مرتكزات ومؤشرات تحليل العينات (النماذج)

ملحق (2)

الأنموذج	نوع التركيب				تطويع مفردات التكوين عن طريق			تحقق مقومات الخط العربي صينياً				
	هندسي	أيقوني	سطري	حر	حرف	مقاطع	نصوص	المرونة والطواعية	القابلية التشكيل على	تقبل الإضافات الزخرفية	تنوع الواحد في الخط الشكل	النسب والمقاييس
1												
2												
3												

الخبراء هم:

1. أ. م. د. فرات جمال العتابي، تخصص التصميم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
2. أ. م. د. امين عبد الزهرة النوري، تخصص الخط العربي والزخرفة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

قائمة المصادر والمراجع: Sources & References

1. Al-alosee, fair. (2008): *Arabic calligraphy "originated and evolved*. Edition 1, Aldar Arabic Book Library, Cairo.

الآلوسي، عادل. (2008): *الخط العربي، نشأته وتطوره*. الطبعة1، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة.

2. Hassan, Zaki Mohammed. (2021): *China and Islam Arts*. Hindawi Foundation for Education and Culture, Cairo, Egypt.

حسن، زكي محمد. (2021): *الصين وفنون الإسلام*. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر.

3. Hamuda, Abdelaziz. (1997): Convex mirrors - from structural to dismantling. No. 252, *Knowledge World Series*, National Council for Culture and Arts, Kuwait.

حمودة، عبد العزيز. (1997): المرايا المحدبة- من البنيوية إلى التفكيك. العدد 252، *سلسلة عالم المعرفة*، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.

4. Dawooid, Abdel Reza Bahia. (1997): *Build rules for content connotations in linear formations*. Department of Design, Faculty of Fine Arts, Baghdad University. (unpublished doctoral thesis).

داود، عبد الرضا بهية. (1997): *بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية*. قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، (أطروحة دكتوراه غير منشورة).

5. Abdul Amir, Sam Kamel. (2010): Diversity in linear systems of corrosive line formations. Vol. 16, No. 2, *Journal of Humanities*, University of Babylon, Faculty of Education of Humanities.

عبد الأمير، وسام كامل. (2010): التنوع في الأنظمة الخطية لتكوينات الخط الكوفي المضفور. المجلد16، العدد2، *مجلة العلوم الإنسانية*، جامعة بابل، كلية التربية للعلوم الإنسانية.

6. Alwani, Rahab Khadir Abbas. (2003): *Intellectual and artistic dimensions of Sumerian formulations*. Department of Art Education, Faculty of Fine Arts, University of Babylon, (unpublished master's thesis).

العلواني، رحاب خضير عباس. (2003): *الأبعاد الفكرية والفنية للمصوغات السومرية*. قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2003. (رسالة ماجستير غير منشورة).

7. Ghadheb, Mohammed Radi. (2018): *Design treatments for braiding in Arabic line configurations*. University House for Printing, Publishing and Translation, Baghdad, Iraq.

غضب، محمد راضي. (2018): *المعالجات التصميمية لخاصية التضفير في تكوينات الخط العربي*. الدار الجامعية للطباعة والنشر والترجمة، بغداد- العراق.

8. Fattonie, Muhsin. (d. t). *Encyclopedia of Arabic calligraphy and Islamic decoration*. Edition 1, Printing Company for Distribution and Publishing, Lebanon,

فتوني، محسن.(د.ت). *موسوعة الخط العربي والزخرفة الإسلامية*. ط1، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، لبنان،

9. al- Kurdish, Mohammed Tahir. (1939): *History of Arabic calligraphy*. Edition 1, Al-Hilal Library, Modern Press, Egypt.

الكردي، محمد طاهر. (1939): *تاريخ الخط العربي وآدابه*. الطبعة1، مكتبة الهلال، المطبعة الحديثة، مصر.

10. Yusuf, Muhhi. (2020): *China Islam and his trade (new reading)*. Edition 1, Noor Library, Cairo.

يوسف، محيي. (202): *الصين الإسلام وتجاره (قراءة جديدة)*. الطبعة1، مكتبة نور، القاهرة.

11. Website: (https://al-ain.com/article/chinese-calligraphy)
12. Website: (https://stringfixer.com/ar/Chinese_calligraphy)
13. Website: (https://www.marefa.org/)

تصميم الفضاء السكني للبيوت الشركسية في الأردن في مدينة جرش خلال الفترة 1950-2000م، دراسة تحليلية تفصيلية للبيت الشركسي وأثره على البيت الحديث وتطوره

محمد ثابت البلداوي، كلية الخوارزمي الجامعية التقنية، عمان، الأردن

Received: 25/2/2024

Acceptance: 1/5/2024

Corresponding Author: m_th_albldiwy@yahoo.com

Cited by: Jordan J. Arts, 17(4) (2024) 420-433

Doi: https://doi.org/10.47016/17.4.2

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

الملخص

يعدُ الفضاءُ السكني للبيوت تعبيراً حياً وصادقاً عن ثقافة الشعوب والأمم وحضارتها. وهدف البحث إلى التعرف على دراسة الفضاء السكني للبيوت الشركسية في مدينة جرش خلال الفترة (1950-2000م). واستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي التاريخي من خلال وصف بناء البيوت السكنية الشركسية وتطور بنائها تاريخياً خلال الفترة الزمنية المشار إليها. واستطاع المصمم المعماري الشركسي الحفاظ على هويته الثقافية الفكرية، وانعكس ذلك على فضائه السكني الذي اتخذ أكثر من نمط خلال عقد الخمسينيات من القرن العشرين كان أولهما النمط التقليدي في البناء الذي تكون من الأبواب والنوافذ والحوش وملحقاته، والذي اتسم ببساطته واستخدم في البناء الطين والأعمدة الخشبية والقناطر. وفي فترة متأخرة من القرن العشرين تطور النمط البنائي الشركسي في شكل الفضاء السكني، ولاحقا، فرضت التطورات في المجتمع وتقاليده تغييرات في نمط البناء.

وخلصت الدراسة إلى عدة نتائج منها: عكس بناء البيت الشركسي ثقافة المجتمع الشركسي من حيث طبيعة البناء وآلية تصميمه وتشكيله في خمسينات القرن العشرين وحتى فترة متأخرة من القرن العشرين، وتميز البيت الشركسي عن بقية البيوت الأخرى في مدينة جرش بابوابه ونوافذه التي بقيت كما هي عليه قبل إجراء التغيرات في الفضاء السكني الشركسي. وعَبر المصمم الشركسي عن عاداته وتقاليده وفكره المجتمعي عن طريق الفن بصفة عامة والتصميم الداخلي والعمارة بصفة خاصة.

ومن توصيات البحث: التركيز على البيئة كعامل أساسي في تحقيق تصميم الفضاء السكني للبيوت للوصول إلى أعلى معدلات الجودة في البناء، ومواكبة التطورات التي رافقت تصميمه لفئات اجتماعية أخرى في مدينة جرش، ومقارنتها بتصميم الفضاء السكني للبيوت الشركسية فيها. وكذلك العمل على ترميم المباني الشركسية من قبل دائرة الآثار العامة، وهي بيوت تراثية تستحق الاهتمام كإرث حضاري للشراكسة في مدينة جرش.

الكلمات المفتاحية: الشراكسة، المجتمع الشركسي، الفضاء السكني، البيت الشركسي الحديث.

The design of the residential space of Circassian houses in Jordan in the city of Jerash during the period 1950-2000 AD: A detailed analytical study of the Circassian house and its impact on the modern house and its development

Mohammed Thabit Al-Baldawi, Khawarizmi University Technical College: KUTC, Amman, Jordan

Abstract

The residential space of houses is a living and honest expression of the culture and civilization of peoples and nations. This research aims to study the residential space of Circassian houses in the city of Jerash during the period (1950-2000 AD). The researcher uses the descriptive analytical historical method by describing the construction of Circassian residential houses and their historical development during the specified time period. The Circassian architect was able to preserve his intellectual and cultural identity, and this was reflected in his residential space, which took on more than one style during the 1950s. The first was the traditional style of construction, which consisted of doors, windows, courtyards, and their annexes, characterized by its simplicity and the use of mud, wooden columns, and arches in construction. In the late twentieth century, the Circassian construction style evolved in the form of residential space, and later, developments in society and its traditions imposed changes in the

construction style.

The study concludes that the construction of the Circassian house reflects the culture of the Circassian community in terms of the nature of the construction and the mechanism of its design and formation from the 1950s until a later period in the twentieth century. The Circassian house is distinguished from other houses in the city of Jerash by its doors and windows, which remained as they were before the changes were made to the Circassian residential space. The Circassian designer expressed his customs, traditions, and social thought through art in general, and interior design and architecture in particular.

One of the research recommendations is to focus on the environment as a key factor in achieving the design of the residential space of houses to reach the highest levels of quality in construction and keeping pace with the developments that accompanied its design for other social groups in the city of Jerash, and comparing them with the design of the residential space of Circassian houses there. Moreover, it recommends working to restore Circassian buildings by the Department of Antiquities, which are heritage houses that deserve attention as a cultural heritage of the Circassians in the city of Jerash.

Keywords: Circassians, Circassian society, residential space, modern Circassian House.

التعريف بالمصادر الأولية بالبحث:

سجلات الدركنار العثمانية:

هي مصدر عثماني أولي حوى معلومات عن الولايات العثمانية من إدارية واقتصادية واجتماعية، وولاية سورية من تلك الولايات. ويمكن من خلال هذه السجلات دراسة الأحوال الاجتماعية لجرش خلال فترة البحث. والدركنار لفظة عثمانية مكونة من مقطعين هما (در)، وهي أداة ظرفية تعني: في، و(كنار) تعني: الهامش، أو الحاشية. والدركنار اصطلاحاً هي الجواب الذي كانت ترسله الجهات الرسمية في اسطنبول رداً على الطلبات المقدمة لها من مراكز ولاياتها، ومنها دمشق التي كان يتبع لها إدارياً مناطق الأردن في العهد العثماني. وكانت تضع تلك الجهات ردها في أسفل الوثيقة على الهامش (Aqtash,Bnyariq,1986.p.422).

السالنامات:

هي سجلات سنوية أصدرتها الدولة العثمانية بشكل دوري دون انقطاع، وتناولت جوانب مختلفة إدارية واقتصادية واجتماعية وثقافية وسياسية. والسالنامات جمع، مفردها سالنامة، وتتكون اللفظة من مقطعين هما: (سال)، وتعني السنة والحول، و(نامة)، وتعني الكتاب والرسالة، واللفظة ذات أصل فارسي، ودخلت القاموس التركي، وأخذت معنى حولية (Harb ,1983,p.20). وتضمنت هذه السجلات معلومات إدارية واقتصادية واجتماعية في ولايات الدولة العثمانية ومنها ولاية سورية.

دفاتر الطابو:

وهي دفاتر الأراضي، تعود للفترة العثمانية وعهد الإمارة الأردنية، وتقدم معلومات جغرافية واقتصادية واجتماعية وملكيات أراضي ودور وبيوت ودكاكين تعود لمالكيها. والطابو لفظة تركية الأصل تعني احترام وسعادة وخدمة، والطابو في الاصطلاح هي مبلغ من المال يؤخذ ممن تحال عليهم الأرض مقابل حق التصرف بها بالزرع والحرث، وإنشاء الأبنية (Abu Al-Shaar,1997,p.22). أما سجلات التسوية المحلية (تسوية الأراضي) وإزالة الشيوع فيها، فقد أشارت إلى بيوت مالكوها أشخاص شراكسة جرشيين في عقد الخمسينات وما بعدها.

المقدمة:

يُعدُّ المسكن ذا أهمية كبيرة للإنسان فهو جزء من حياته اليومية التي لا غنى له عنها. ولكل أمة أو مجتمع ثقافته الخاصة به وإبداعاته وفكره المعماري وتصميمه الداخلي حيث استطاع الإنسان عبر تاريخه

الطويل الاهتمام بمسكنه بما يتناسب وطبيعة حياته اليومية ونشاطاته المستمرة.

وقد سبق قبل بناء الإنسان للبيوت السكنية بناء الأكواخ والخيام والبيوت الثلجية؛ وذلك بهدف توفير المأوى المناسب لكل بيئة وُجد فيها الإنسان، وتمَّ وضع فضاءات لتلك المنشآت حسب حجمها وبما يتناسب مع أسلوب الحياة وطبيعة العيش.

ونظراً للمتغيرات الثقافية المجتمعية فقد تطورت العمارة وعناصر تصميمها الخارجية والداخلية المُكونة للفراغات ذات النشاطات المختلفة التي تعد أهم المجالات التي تأثرت بفكر وفلسفة وثقافة المجتمع.

وجاء هذا البحث من أجل إلقاء الضوء على تصميم الفضاء السكني للبيوت الشركسية في جرش 1950-2000م، وتمَّ تقسيمه إلى مقدمة، ومشكلة البحث، وأهميته، وأهدافه، ومنهجه، ومصطلحات البحث، والدراسات السابقة. كما تم تقسيمه إلى أربعة مباحث كان المبحث الأول منها بعنوان الإطار النظري، وفي المبحث الثاني البيوت الشركسية في جرش في النصف الأول من القرن العشرين. وفي المبحث الثالث الدارسة التحليلية للبيوت الشركسية في جرش في النصف الثاني من القرن العشرين.

وتوصل الباحث إلى نتائج ووضع توصيات توصل إليها، وتمَّ تذييل البحث بقائمة مصادر ومراجع وضعت في نهاية البحث.

مشكلة البحث:

محاولة رصد التطورات التي ظهرت على تصميم الفضاء السكني للبيوت الشركسية في مدينة جرش.

أهداف البحث:

تتمثل أهداف البحث فيما يلي:

ارتباط الإنسان الشركسي في مدينة جرش كجزء من المجتمع الأردني في بيته السكني، وتمسكه به نظراً لطبيعة ثقافته المتأصلة. وبيان طبيعة تصميم الفضاء السكني للبيوت الشركسية في مدينة جرش في فترة خمسينيات القرن العشرين وحتى نهايته.

أهمية البحث:

1. التعرف إلى العلاقة التي تربط المجتمع الشركسي في مدينة جرش بثقافة بناء بيته، وفضائه السكني.
2. إظهار قدرة المصمم على اتقان بناء البيت الشركسي التقليدي في مدينة جرش خلال فترة البحث.

منهج البحث:

استخدم البحث المنهج الوصفي التحليلي والتاريخي في عرضه لتصميم الفضاء السكني للبيوت الشركسية في مدينة جرش.

مصطلحات البحث:

الشركس (Circassi): تسمية تطلق على كل الشعوب المستوطنة في شمال القفقاس، واختلف في أصل تسميتها هل هي يونانية؟ أم رومانية، أم فارسية، أم تترية. وتمَّ تهجير الشركس إلى أراضي الدولة العثمانية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي ومنها سورية (Suad,2011,p. 10).

البيت الشركسي: قدرة المصمم المعماري على بناء البيت الشركسي وفق الثقافة الشركسية، والتأثر بالبيئة الشركسية الجديدة.

الفضاء السكني: هو فن علمي يجب توافره لإقامة مبان سكنية يقوم بها مهندسون على قدر من الخبرة والاتقان والمعرفة (Ayesh,2006,p. 16).

حدود البحث:

تتمثل حدود البحث بدراسة تحليلية للفضاء السكني للبيوت الشركسية في مدينة جرش في المملكة الأردنية الهاشمية. وحدوده الزمنية تتحدد في الفترة الزمنية للبحث (1950- 2000م).

الدراسات السابقة:

الدراسات السابقة التي تناولت تصميم الفضاء السكني الشركسي في مدينة جرش قليلة، ولكن هناك بعض الدراسات العربية القريبة من الدراسة الحالية، ومن تلك الدراسات:

دراسة العربي على بوحسون (2016) بعنوان (الساكن والفضاء السكني في ظل البيئة العمرانية). وهدفت الدراسة إلى التعرف على التغييرات والتعديلات المحدثة على المسكن. وتوصلت الدراسة إلى أن مواصفات التخطيط لم ترقَ إلى مستوى احتياجات وطموحات السكان بسبب عدم توافق النماذج والهندسيات مع نمط معيشة الفرد وثقافته (AL-Arabi,2016,p. 111-112).

دراسة بهي الدين (2012) بعنوان (الأسس التصميمية والمعايير الجمالية للفن الإسلامي للمنشآت السياحية). وهدفت الدراسة إلى التعرف إلى الأسس والقيم الجمالية للفن الإسلامي في التصميم الداخلي للمنشآت السياحية. وعمل البحث على ربط الحقائق العلمية للاتجاهات التصميمية الحديثة بأصول العمارة الإسلامية، وكيفية الإفادة من المضمون الفكري والتشكيلي الذي يعتمد على التفاعل مع التراث الإسلامي للحصول على نتاج متطور متناسب مع اتجاهات التصميم في عصر المعلوماتية (Bahi Al-Din, 2012). وخلصت الدراسة إلى نتائج، ووضع توصيات لمتابعة الاستمرار في البحث عن الأسس التصميمة في عناوين بحثية مختلفة خدمة للبحث العلمي.

المبحث الأول: الإطار النظري:

جرش مدينة أُردنية، تقعَ إلى الشمال من العاصمة عمان على بعد 45 كيلوا متراً، وهي مَركز مُحافظة جرش، وتَمتاز بموقعها الاستراتيجي، وطبيعة مناخها المعتدل (Abdel Qader,1973,p.24؛AL-Dabbagh,1995,p.47)، ونظراً لأهمية موقعها الجغرافي والاستراتيجي، وكثافة غِطائها النباتي، وخصوبة تربتها الصالحة للزراعة فقد سكنها الإنسان على مر العصور التاريخية.

صورة رقم (1): (Mawsoat jerash.., 2018)

وقد شهدت فترة النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي حراكا اجتماعيا في شرقي الأردن من خلال العمل على إرسال مُهجري الشراكسة من القنيطرة إلى جرش عام 1298هـ/ 1882م، وعمل الشراكسة الجدد على بناء بيوتهم على الجانب الشرقي لوادي جرش، واستخدموا خِبراتهم العَملية في مَجالِ الزِراعة والتِجارة والصِناعة لإنْعاشْ القرية (AL-jaloudi,1994,p.63).

وقد أصبح من الضروري مع وجُود الشَراكِسة في جرش العمل على إنشَاء مُديرية ناحية إدارية في جرش، وتمَّ ذلك عام 1310هـ/1892م، واختيرت جرش لتكون مركزاً للناحية لعدة أسباب منها: موقعها الاستراتيجي بين قرى الناحية، وسهولة الوصول إليها من جميع الجهات، وربطها بشبكة من طرق المواصلات الداخلية والخارجية وغناها المائي وصلاحية تربتها للزراعة (Salnama Syria, 1892,p.190).

وهذا شجع الشراكسة على الاستقرار في مدينة جرش والبدء ببناء بيوتهم السكنية البسيطة وفق معرفتهم الثقافية بكيفية البناء، والتأثر بنمط السكن القوقازي، والبيئة التي عاشوا فيها قبل نزوحهم إلى جرش (AL-Bashir,1900,p. 3).

وفي عهد الدولة الأردنية أصبح الشراكسة جزءاً من المجتمع الجرشي وشاركوا في العمل والتقدم الاقتصادي والاجتماعي وظلوا محافظين على ثقافتهم، من حيث بناء البيوت وتصميمها الفضائي الذي عكس ثقافتهم الشركسية.

ويرى الباحث أنَّ البيئة الجديدة التي وجِدَ فيها الشراكسة قد دفعتهم إلى الاستقرار فيها بفعل دعم

الدولة لهم ورغبتهم في تعزيز ذلك الاستقرار عن طريق الشروع في بناء بيوتهم الجديدة وفق ثقافتهم الشركسية الجديدة والتمهيد لإقامة مجتمع شركسي جديد في مدينة جرش جنباً إلى جنب مع الفئات الاجتماعية الأُخرى في المدينة.

كانت جرش في الفترة التي سبقت مجيء الشراكسة إليها خربة أثرية خالية من السكن والسكان، ولم تكن هناك بيوت سكنية، الأمر الذي تطلب من الشراكسة الجدد إعمارها بشكل يخدم استقرارهم فيها وهو ما يمكن أن يطلق عليه الإسكان الشركسي في جرش (Salnama Syria, 1885,p. 173).

المبحث الثاني:

أولاً: البيوت الشركسية في جرش من بداية القرن العشرين وحتى عقد خمسينات القرن العشرين

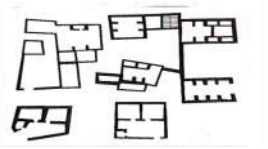
اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي التاريخي للفضاء السكني للبيوت الشركسية في جرش ودراسة تطورات تصميمها المعماري وذلك استجابة لتطورات ثقافة المجتمع الشركسي بما يتناسب مع متغيرات العصر.

وكانت مدينة جرش عند بداية إسكان الشراكسة فيها خربة أثرية من خرائب قضاء عجلون، وورد وصفها بأنها (جرش خرابة مشهورة) لا يوجد فيها بيوت وأماكن سكنية، وكانت تفتقر إلى المباني الحديثة والطرق المعبدة، والخدمات المجتمعية التي تساعد على الاستقرار والعيش (Salnama Syria,1885,p. 174). وبعد أن أصبحت مدينة جرش عامرة بالسكان ظهرت الحاجة ملحة لبناء مساكن وبيوت تقليدية لضرورتها للسكان. ونتيجة لذلك اتسعت رقعة المدينة وشملت مساحة واحدة (Salnama Syria,1892,p. 126)، وقد أصبحت مدينة جرش مقاطعة وفق التقسيم الإداري لشرقي الأردن، وتمَّ ترفيع جرش من مقاطعة إلى لواء، ثمَّ رفعت إلى محافظة عام 2000م، وبقيت جرش مركزاً خلال تلك الفترة (Hatamleh,2010, p.515).

البيوت السكنية في جرش:

كانت جرش عامرة بالسكان في بداية القرن العشرين، وكان السكان شآميين (من الشام) وفلاحين، وفدوا إليها وأصبحوا جزءا من المجتمع الجرشي، وكان لكل فئة من السكان ثقافته الخاصة به من حيث العادات والتقاليد ونمط معيشته (Salnama,,1900,p. 216).

وكان البيت القروي قد اعتمد بصورة أساسية على تقسيمة إلى قسمين؛ الأول ما يسمى بقاع البيت ويستخدم للفراغات ذات الوظائف الخدمية كالطبخ والتخزين وغيرها، والثاني ما يسمى بالمصطبة لفراغات النوم والمعيشة، ومعظم النشاطات في المنزل تجري ضمن حيز واحد أطلق عليه فشس (Fuchs) اسم (Single – Space Village House)، وكانت فراغات الغرف بداخله متصلة مع بعضها من خلال العقود، حيث كانت بيوت القرى تعتمد على إنشاء العقود الحجرية وتقاطع الأقبية الحجرية، ولم تكن غرفاً منفصلة بجدران عن بعضها (Al-Baldawi,2022,p.496).



الشكل رقم (1) يبين البيت القروي الريفي وتقسيماته الفضائية.

أمَّا البيت الشامي، فيستَشف من خِلال الرِّواياتِ الشَفوية نقلاً عن بَعضِ المُعَمرين أنَّ بناء البيوت السكنية في جرش قبل خمسينيات القرن العشرين كان بسيطاً مؤلفا من عدة غرف بنيت من الحجارة والطين، وسقفت بأعمدة خشبية، وأعواد القصب ووضع فوقها طين ترابي سماكته تصل إلى نحو 40 سم، والبيت يعود لأحد أهالي جرش والمدعو (حسين السراجي)، وللبناء بَاب صغير ونافذة صَغيرة، وفي أقصاه مصطبة صغيرة، وأمامه (حوش) صغير مساحته عشرون متراً (Interview With Mr.AL-Sabbagh, MR,Ali, 2023).

ويمكن القول أنَّ العائلة الشركسية تكيفت مع الفضاء السكني لبيوتهم في تلك الفترة التي حملت مقاييس ثقافية شركسية سايرت المجتمع المحلي الذي كان يسكن مدينة جرش خلال فترة البحث.

وساهمت الزيادة السكانية في مدينة جرش جراء الهجرة الريفية من القرية إلى المدينة إلى زيادة معدل الطلب

على المساكن وزيادة قيمتها الشرائية في فترة ما بعد ثمانينات القرن العشرين (Khalifat, 2020,p.559).

وقد نمت مدينة جرش سكانياً في عقد الخمسينيات، ورافقه نمو عمراني، إذ تطور بناء البيت الشركسي وتوسع الزحف العمراني في كافة اتجاهات المدينة باستثناء الغرب لوجود المنطقة الأثرية التي يحظر فيها البناء (Shehab ,1985,p. 122-123).

وكان للبيئة دورٌ كبيرٌ في تشكيل النمط المعماري للبيوت السكنية لأهالي مدينة جرش من حيث تصميمها ومساحاتها واتجاهها نحو الشمال لمنع المطر من الوصول للبيوت في الشتاء، وحجب حر الشمس في الصيف. واستخدم في بناء البيوت الحجارة المحكمة والطين المستخرج من المحافر الخاصة، والشيد الأبيض، وجذوع الأشجار والألواح الخشبية في سقوفها (AL-Sharida,1997, p. 221).

وتمَّ الحفاظ على هوية وثقافة الإنسان الشركسي في بناء بيته وفق نمط تقاليده وعاداته، مع توجه إلى العصرنة والتحديث الذي فرضته طبيعة التحولات المجتمعية والاقتصادية الراهنة (Ali Bouhasson, 2016, p.126).

وتكونت أساسيات البيت السكني الشركسي من عمق يصل إلى (60) سم؛ بهدف تكوين أرضية صلبة وحمايتها من الانهيار، وعليها تقوم الجدران المكونة من الطين الترابي، وقطع من الحجارة والألواح الخشبية حماية للبيت من اللصوص (Interview With MR, Ali Odaibat,2023). وكانت بعض بيوت الشراكسة مبنية من الطين والقش وبعضها من الحجر، أما السقوف فكانت تتألف من فروع الأشجار وأعواد القصب التي كانت تنمو بكثرة في منطقة وادي جرش، وفوقها طبقة من الطين الممزوج بالقش، وبعبارة أخرى استخدم في بناء هذه البيوت طوب الطين الجاف المخلوط بالتبن عامة، وأسقفها مصنوعة من أعواد القصب المحمولة على جسور من الحديد والخشب (Abu Mahfouz, 1958, p. 246).

الصورة رقم (2): (Obaidat, 1984. P75)

وكانت أبواب البيوت غالبا ما تكون بشكل مستطيل أو بشكل أقواس، وكان يميز بيوت مدينة جرش السكنية كثرة القناطر، ويعتمد عددها على حجم البيت ومساحته (Obaidat, 1984. P73-74).

نمط السكن الشركسي وتصميمه عكس المعرفة بالمصادر الحيوية لمدينة جرش الأثرية، والإلمام بأهمية الموقع بشكل يخدم الأهداف المطلوبة، ورغم بساطة المسكن الشركسي فقد تمَّ تصميمه بشكل متقن، عكس المعرفة العملية بهندسة تصميم البيوت الشركسية، والتي جاءت وفق تأثرهم بطراز البيوت القوقازيَّة التي كانوا يعيشون فيها من قبل (Odeh,1996, p.139).

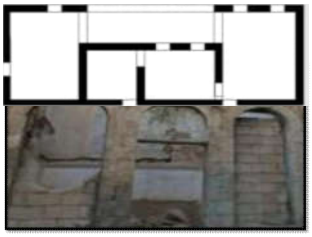
واستخدم الشراكسة الحجارة الرومانية التي تناثرت على الجانبين الغربي والشرقي لنهر جرش، كما استخدمت حجارة كلسية (جيرية) حملت هي الأخرى إلى جرش من مناطق (أم رأس) و(عبده)، وهي عبارة عن محاجر مليئة بالحجارة الجيرية، وتميزت حجارة هذه الصخور بمتانتها وملاءمتها لبناء الأعمدة والواجهات (Smith,1906,p. 241).

البيت الشركسي في جرش يتكون من مبنى من دور واحد أو دورين، يحمل الطراز الشركسي (المغلق) وهو بناء داخلي ذو فناء، يتناغم مع البيئة سواء في موادها، أو في ارتفاعها (Odeh,1996,p. 139).

وظهر في جرش في النصف الثاني من القرن العشرين طرازان معماريان أساسيان؛ أولهما الطراز الريفي، وتكون هذا الطراز من سلسلة من الجدران السميكة المتقاربة المسقوفة بوساطة جذوع الأشجار وطبقة من الطين، وبدأ هذا الطراز بالتزايد بعد أن بدأت مدينة جرش بالتوسع، وشهدت تطورا في جميع مناحي الحياة (Khalifat, 2020, p. 561).

الصورة رقم (3): تبين بناء البيوت الشركسية في أوائل القرن العشرين في مدينة جرش (Mawsoat jerash ,2018)

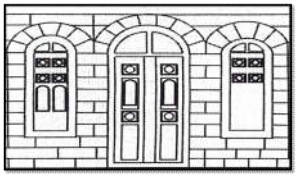
الصورة السابقة تمثل شكل البيت الشركسي في جرش في المرحلة الأولى لبناء البيوت الشركسية، وهو على شكل مستطيل، وتبدو المباني متباعدة قليلاً ومبنية من الحجارة والطين. والبيت مقام حولة جدار من الحجارة، إذ اعتاد السكان خلال تلك الفترة إقامة حائط حول البيت من الحجارة.



الشكل رقم (2): يبين تصميم البيت الشركسي المستطيل، طابق واحد ذو غرفة واحدة بباب ونافذة.

الصورة رقم (4): يبين تطور بناء البيت الشركسي خلال عقد الخمسينات من القرن العشرين في مدينة جرش (Mawsoat Jerash,2018)

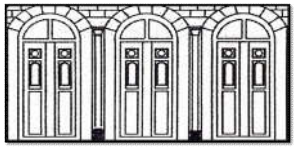
الصورة السابقة تمثل بيتا شركسيا في جرش في عقد خمسينيات القرن العشرين، ويظهر من الصورة أنه بني من الحجارة، وأبوابه ذات أقواس، وحوله حوش. ويمثل هذا البيت المرحلة الثانية من بناء البيوت الشركسية.



الشكل رقم (3): يبين مخطط بيت بني من الحجارة فيه باب رئيسي ذا قوس وكذلك النوافذ ذات الأقواس أيضاً.

الصورة رقم (5): يبين تطور بناء البيت الشركسي في مدينة جرش في ثمانينيات القرن العشرين (Mawsoa ,jerash , ,2018)

الصورة السابقة تمثل مرحلة متقدمة في بناء البيوت الشركسية في جرش في عقد الثمانينات القرن العشرين ويظهر من خلال الصورة الأبواب والنوافذ ذات الأقواس وهو شكل معماري في البناء السكني الشركسي.



الشكل رقم (4): يبين الأبواب ذات الأقواس في البيوت الشركسية في مدينة جرش

أما الطراز الثاني، فهو الطراز الحضري الحديث، إذ إن تأسيس إمارة شرق الأردن عام 1921م، وظهور الدولة الأردنية واهتمامها بالفئات السكانية الأردنية ساهم في تطور بناء البيوت والمساكن، وأصبح التوجه في البناء نحو الحداثة ومواكبة التطورات الحديثة في عملية البناء، وهذا أصبح ملموسا في التوجه الجديد في البناء العصري الذي أصبح من ضرورات الحياة (Ayasrah,2013,p. 35-37).

وتكون هذا الطراز من البناء المتكون من ثلاثة أجزاء، أولها قاعة وسطية في وسط البناء لها مدخلان يؤدي أحدهما إلى الشرفة التي يكون لها في الغالب ثلاثة أقواس، وعلى جانبيها صفان من الغرف الداخلية؛ مؤلفة من غرف النوم، وصالون الاستقبال. ويرتبط المطبخ والحمام معا في إحدى زوايا المنزل لتسهيل أمور تصريف المياه (AL-Maliki, 2008, p. 66).

والصورة رقم (5) توضح شكل بيت حديث ذي طراز حضري (بيت) في مدينة جرش يعود لعقد

التسعينيات. وقد ميز هذا الطراز الشبابيك الطويلة والرفيعة وأصبح عرض الشباك نصف ارتفاعه، وصنعت الشبابيك والأبواب من الخشب، وطليت بزخارف جميلة ذات نقوش، وتم تبليط أرضية المنزل ذي الزخارف عوضا عن السجاد، وزين هذا الطراز بالأعمدة ذات الزخارف التي استلهمت تيجانها من الآثار التي كانت متوفرة في معظم أنحاء المدينة في ذلك الوقت (AL-Baldawi,2022,p. 494).

وكان استخدام الإسمنت في بناء البيوت بدلاً من الطين قد أحدث نقلة نوعية في حركة بناء البيوت السكنية في جرش وغيرها من المدن الأردنية، وزاد الطلب عليه بعد أن أصبح مادة البناء الرئيسية في هذه الفترة وما تلاها، وتكون البيت في هذه الفترة من طابق واحد، ونادراً ما كان يبنى بطابقين، وغرفه مستطيلة الشكل (Interview With Television, 2022).

وقد اقتضت طبيعة التطور المجتمعي وزيادة الطلب على الخدمات الضرورية لسكان المدينة إلى ضرورة إجراء تعديلات على السكن الشركسي وفضائه ومعالجة أوجه النقص في غرفه ومرافقه لاكتمال جماليات السكن ليؤدي وظيفته الخدمية للأسرة (Bouhasson, 2016,p. 114).

وفي ظل التعديلات على المسكن الشركسي فقد تمَّ تقسيم فضائه إلى مكان مخصص للرجال وآخر للنساء والأطفال، وبعضه مخصص للنوم وآخر مخصص للأكل والجلوس، وهذا التقسيم ناتجٌ عن رغبة وثقافة الساكن نفسه، مع لجوئه إلى استعمال المهارات الفنية والشكلية للفضاء السكني (Nouria, 2002, p. 56).

ولا تزال عملية التغيير والتبديل مستمرة على الفضاء السكني الشركسي تقتضيه طبيعة التغيرات التي طرأت على الأسرة كزيادة عدد أفرادها، وتوجهها نحو التطوير والتحديث، الأمر الذي يستدعي التوسع في مسكنها لرغبتها في الاستقرار فيه (AL-Sabbagh, 2023).

واقتضت طبيعة السكن الشركسي في جرش أن يكون للبيت سور على ارتفاع معين حول بيته السكني من جميع الاتجاهات، يحول دون رؤية المارة لحوش البيت، وعدم وجود سور مناسب يجعل الأسرة تحتاط من الجلوس في الحوش وقضاء جزء من وقتها فيه، وهذا يقيد حرية حركتها والتصرف في مسكنها (Bouhasson,2016,p. 117).

ورصدت سجلات الطابو (الأراضي) المباني الشركسية في عقد الخمسينيات، ومما رصدت منزل السيد حميد الشركسي في سنة 1950م، وتكون بيته من طابقين: الأول يشتمل على أربع غرف وملحقاتها من ساحة. وكانت طبيعة البناء تعتمد بالدرجة الأولى على توفر الماء والوضع الاقتصادي الجيد.

وكان تصميم البيت الشركسي آنذاك يتسع لأكثر من ستة أفراد؛ ففي وثيقة شرعية تشير إلى عائلة المدعو عمر جاموخه الشركسي في جرش كان عدد أُسرته (6) أفراد، سكنت بيتاً متوسط البناء (Sharia Register Of jerash,1355 H,p. 44). وتشير دفاتر الدفتر الخاقاني من خلال سند تصرف مُلك بيت للمدعو مصطفى بن عبد الغني الشربجي في جرش، أن عدد أفراد أُسرته حوالي تسعة أفراد (Sharia Register Of jerash,1359 H,p. 132).

ولم يكن بناء البيوت الشركسية خلال تلك الفترة على نمط واحد حسب الفئات الاجتماعية الشركسية، فبيوت السكان العاديين متوسطة المساحة لا تتعدى أربع غرف وما يتبعها من ملحقات.

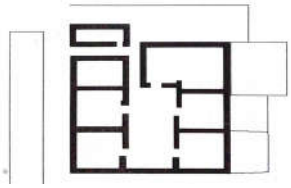
أما التغييرات والتعديلات التي حدثت على البيوت الشركسية في جرش، فثمة أسباب دعت إليها، منها:

1. البحث عن الحداثة ومواكبة العصر والتجديد بعد التطور السريع في حركة البناء في جرش وتوافر مواد البناء بكثرة من إسمنت وحديد وغيره.
2. التغير في بعض مرافق المسكن فمثلاً إغلاق الفتحات الموجودة مثلاً في الشرفات.
3. التوجه نتيجة ضيق المساحة لزيادة عدد الغرف ليتوافق مع عدد أفراد الأسرة المتزايد.
4. نقص في وضعية التهيئة والتجهيز الداخلي للمسكن.
5. إجراء بعض التعديلات لإضفاء البعد الجمالي للمسكن.

ورغم التطور التي وصلت إليه البيوت السكنية الشركسية في جرش، إلا أنَّها لم ترق إلى مستوى طموحات

السكان واحتياجاتهم ونمط معيشتهم وثقافتهم.

وهناك نمط بناء بيوت الأعيان والأغنياء والتجار الشراكسة في جرش، وهي على الأغلب الفلل ذات الطابق الواحد، والطابقين وبلغ عدد غرف الفلل أكثر من ثمانية غرف، مع أشكال تصميمية معمارية، وأشكال للأبواب والشبابيك (Interview With Mr AL-Sabbagh,Mr.Odaibat,2023).



الشكل رقم (5) يمثل مخطط لأحد بيوت الأغنياء في مدينة جرش

وفي أواخر القرن العشرين تم تقسيم المسكن الشركسي إلى مجالين: الأول مرئي (Visible) ويضم غرفة استقبال الضيوف، والثاني غير مرئي (Non Visible) وهو خاص بالنساء يتحركن فيه بكل حرية، ولا يرى الرجال من بداخله احتراماً لمكانة المرأة، والحفاظ على حرمتها، ويضم هذا المجال أيضاً المطبخ، وصالة العائلة وغرف النوم (Bouhasson,2016,p. 119).

غرفة الاستقبال، (الصالة):

كان يطلق عليها سابقاً المضافة، وتقدر مساحتها بحوالي (50) متراً مربعاً، وهي معدّةً لاستقبال الضيوف والمناسبات الاجتماعية المختلفة كالأفراح والأعياد، وبعض المناسبات الاجتماعية، والبناء كان يتم على أساس عمل (العليّة) التي تتكون في أغلب الأحيان من غرفتين، وفي أسفل العلية يتم بناء حوش يسمى الخانة لتربية الأغنام والدجاج والبط (Shteiwi, 2023).

تعدُ الضيافة أحد المفاهيم التقليدية للمجتمع العربي والإسلامي، وغرفة الاستقبال أولى الغرف التي تقع بعد المدخل، أبعادها تتراوح بين 4×3م وغالباً ما يتم عزلها عن باقي الغرف الأخرى. وفي مقابلة مع السيد الصباغ قال "الصالة من التغيرات الجديدة على المسكن، وتكون قريبة من باب الداخلة على حال الضياف حتى يأخذ راحته دون رؤية المطبخ" (AL-Sabbagh, 2023).

ويُظهر هذا الفضاء ثقافة الساكن ومَسكنه، وهو مُعدُ الاستقبال الضيوف بالدرجة الأولى، والصالة أجمل غرف المسكن الشركسي، ويحظى هذا الفضاء السكني بالاهتمام الأكبر من الأسرة من حيث العناية به ونظافته. وأحياناً يتم تغيير موقع الصالة من مكان لآخر وفق ما تقتضيه ظروف الأسرة ومقدرتها المالية (AL-jarbawi,1999,p. 29-30).

الصالة العائلية:

وهو مكان معد لجلوس الأُسرة، ولكنه أقل مساحة من صالة الاستقبال، وفي الصالة العائلية يقضي أفراد الأُسرة معظم أوقات فراغهم فيها في التحدث ومشاهدة التلفاز. وعادة ما تكون مفروشة بالسجاد ووسائد للاتّكاء عليها (Bouhasson ,2016,p. 122).

ويمكن أن يحدد تنظيم المسكن الشركسي عدة عوامل منها: البنية العائلية، وطبيعة العلاقات الاجتماعية، ودور ومكانة المرأة (Bouhasson, 2016. P123)،(Al-Sabbagh, 2019).

يلحظ مما سبق أنَّ المسكن الشركسي كان مُقسماً ومنظماً وفق ما تتطلبه الاحتياجات الأُسرية، مع بعض التغيرات الضرورية في الفضاء السكني وفق تصور وقناعة المالك بها، وهذا يتطلب تخصيص مبلغ مادي للصيانة والزيادة في البناء بهدف استغلال المساحة الجديدة، والاستفادة من فضائها السكني. فالفضاء السكني لا ينظم أبداً بصورة عفوية لكنه يعكس هوية وثقافة السكان وحاجتهم البيئية.

المطبخ:

يعَدُ المطبخ ذا أهمية في فضاء البيت الشركسي، ويحتل المرتبة الثانية في الأهمية بعد الصالون، وتتم التعديلات عليه سنوياً، ويؤخذ بعين الاعتبار رؤية المرأة وتصوراتها حوله، من حيث موقع النافذة، وتركيب

شبكة المياه، ومكان التدفئة، التي غالباً ما تكون من الغاز أو الكاز أو الحطب (Bouhasson,2016,p. 123).

وقد زخرفت جدران المطبخ مواكبة للعصرنة، فجماله يعكس صورة المرأة، وغالباً ما يكون موقعه مقابلاً للفناء (الساحة)، ويتكون أثاثه من طاولة كبيرة وكراسي لتناول الطعام. وجمال المطبخ يعكس صورة المرأة وهويتها (AL-Sabbagh,2023, Ali Odaibat, 2023).

والمطبخ الشركسي من المطابخ الشرقية المشهورة، حيث تعد المرأة الشركسية طبخاتها التي تميزت بها؛ ومن أهم تلك المأكولات الشركسية التي اعتاد الشراكسة تناولها: (الجركس طاووق) وهو الدجاج أو الحبش، ومن المعجنات (الحلفة)، وهي عجين كماج مخمر يُرق ويحشى بالبطاطا المسلوقة، أو المبشورة، ومن الحلويات (الحلاوة) و(قب فو) وتعمل هذه الحلوى من القرع بعد تقطيعه قطع صغيرة ثم تغلى مع السكر حتى تصبح مثل المربى (AL-Sabbagh,2023).

وفي أغلب البيوت السكنية الشركسية وغيرها يوجد ما يسمى البرندة المشرفة وخاصة إذا كان البيت طابقا ثانيا، ويكون مشرفاً على الشارع وتفضل العائلة الجلوس فيه لتناول القهوة إما صباحاً، أو مساءاً وخاصة في فصل الربيع والصيف حيث اعتدال درجة الحرارة (AL-Sabbagh,2023).

الحمام (مكان الخلاء):

وهو فضاء في المسكن الشركسي في جرش، وغالباً ما يتعرض للتغير كلما دعت الحاجة، ومعظم العائلات حولت الحمام (بيت الخلاء) الخارجي، لأنه كان إما أمام المدخل أو في مقابل الصالة. إذ إنه في فترة متأخرة من القرن العشرين حيث تطور شكل بناء البيت الشركسي في جرش، وصار المصمم السكني يجعل الحمام ضمن الفضاء السكني في داخل المسكن وليس خارجه كما كان سابقاً (Nouria,2002, p. 57).

الفتحات في المسكن:

تطلب الفضاء السكني أن يكون هناك فتحات مع ضرورة أن يكون شكلها مواكباً للعصرنة واتجاهها مناسباً، وغالباً ما يكون نحو الشمال تفادياً لأشعة الشمس، وهناك بعض الأسر تفضل أن تكون النوافذ شرق المسكن لدخول أشعة الشمس للمسكن من هذه الجهة (Bouhasson, 2016, p. 127).

وقد تعرض تصميم المسكن الشركسي لعدة تعديلات في جوهره الأصلي منها: التغيير في عمليات الصرف الصحي وتمديدات المياه والكهرباء، وتغيير البلاط، وتعديلات على الغرف والمطبخ، وأيضاً تغيير التقسيم الداخلي للمسكن (Nouria,2002,p. 59).

مما سبق يتضح أنَّ الشراكسة كانت لديهم ثقافة خاصة في تصميم فضائهم السكني، مستمدة من تاريخهم ومتأثرة به حتى في مناطق استقرارهم الجديدة. فقد حملوا هذه الثقافة إلى جرش، وانعكست في تصميم بنائهم السكني، وظلوا يحملون هذا الفكر الثقافي حتى فترة متأخرة من القرن العشرين.

ورغم هذ الانتماء الثقافي والفكري عندهم إلا أنَّهم لم يعارضوا التطورات والتغيرات في الفضاء السكني في عصر العولمة والتكنولوجيا التي طغت في جميع مجالات الحياة، بحيث أصبح لهم نمط جديد في تصميم الفضاء السكني لبيوتهم في عصر اتسم بالسرعة والتنوع المعرفي والفكري والثقافي.

النتائج والتوصيات

أولاً: النتائج

من خلال هذه الدراسة التحليلية للفضاءات الداخلية لبيوت الشراكسة في جرش خلال الفترة (1950-2000) وتطوراتها، والخوض في الإطار النظري وكيفية تطور بناء شراكسة مدينة جرش لبيوتهم وخرجت الدراسة بالنتائج الآتية:

1. عكس البيت الشركسي ثقافة الشراكسة من حيث طبيعة البناء وآلية تصميمه وتشكيله أواخر عهد الدولة العثمانية، وعهد الدولة الأردنية الحديثة.
2. امتازت عمارة البيوت في العهد العثماني بالبساطة، وبيوت الطين والحجر إحدى فنون العمارة، وتم البناء على شكل عقود وقناطر مع ارتفاع السقف مع أبواب ونوافذ وملحقات البيوت الأخرى من حوش أو

ساحة ومنافع صحية وأقنان للحيوانات وغيرها.

3. تميز البيت الشركسي عن بقية البيوت الأخرى في جرش من حيث الأبواب والنوافذ التي بقيت على ما هي عليه قبل إجراء التغييرات في الفضاء السكني الشركسي، و يدل ذلك على تأصل الثقافة الشركسية في بناء المجتمع الشركسي للبيوت في مدينة جرش.
4. يؤثر الحيز الداخلي في حياة الإنسان تأثيرا هاما، فالإنسان من الناحية المادية شديد القرب من الحيز الداخلي ومتصل به اتصالا مباشرا.
5. أثبت هذه الدراسة أنّ العلاقة بين المجتمع الشركسي في مدينة جرش وتصميم الفضاء السكني للبيوت الشركسية تعبر عن عاداتهم وتقاليدهم وفكرهم الثقافي المتأصل.

ثانياً: التوصيات

1. التركيز على البيئة كعامل أساسي في تصميم الفضاء السكني للبيوت وسعياً للوصول إلى أعلى معدلات الجودة والاتقان في التصميم بشكل عام.
2. متابعة دراسة التطورات التي واكبت تصميم الفضاء السكني لفئات اجتماعية أخرى ومقارنتها بتصميم الفضاء السكني للبيوت الشركسية في جرش من حيث النوافذ والأبواب وغيرها.
3. العمل على ترميم المباني الشركسية القديمة من قبل دائرة الأثار العامة، ومديرية آثار مدينة جرش وهي بيوت تراثية تستحق الاهتمام كإرث حضاري للشراكسة في مدينة جرش.

قائمة المصادر والمراجع: Sources & References

1. Abdul Aziz Basem. (2006): Interior Design, (I) Arab Society Library, Amman.
عبد العزيز، باسم. (2006). تصميم الديكور الداخلي، مكتبة المجتمع العربي، عمان.
2. Abu Al-Sha'ar, Hind, (2017): *Studies in the Economic and Social History of Jordan 1894-1938 AD*, Publications of the Ministry of Culture, Amman.
أبو الشعر، هند. (2017): *دراسات في تاريخ الأردن الاقتصادي والاجتماعي 1894-1938م*، منشورات وزارة الثقافة، عمان.
3. Abu Al-Sha'ar, Hind, (1997): *Tabu records, a source of local history, Studies in the Sources of Modern Arab History*, (IN-Arabic) Al-Mafraq, Al-Bayt University.
أبو الشعر، هند. (1997): *سجلات الطابو مصدر من مصادر التاريخ المحلي، دراسات في مصادر تاريخ العرب الحديث*، المفرق، جامعة آل البيت.
4. Abu Mahfouz, Abdullah. Abu Badr, Shaker, (1958): Circassians in Jerash, Risalat al-Mualim magazine, (In Arabic) third issue, Amman.
أبو محفوظ، عبد الله. أبو بدر، شاكر، (1958): الشركس في جرش، مجلة رسالة المعلم، العدد الثالث، عمان.
5. Al-Arabi, Ali Bouhasson, (2016): The Resident and Residential Space in Light of the New Urban Environment, *Al-Hiwar Al-Fakri Magazine*, Volume 11, Issue 1.
العربي، علي بوحسون (2016): الساكن والفضاء السكني في ظل البيئة العمرانية الجديدة، *مجلة الحوار الفكري*، المجلد 11، العدد 11.
6. Al-Dabbagh Mustafa, (1995): *Our Country is Palestine*, Part Three, Hebron: University Association.
الدباغ مصطفى. (1995): *بلادنا فلسطين*، الجزء الثالث، الخليل: رابطة الجامعيين.
7. Al-Hanbali, Shaker (1928): *Summary of the Rulings on Lands and Immovable Property,* first edition, Al-Tawtheeq Press, Damascus.
الحنبلي، شاكر. (1928): *موجز في أحكام الأراضي والأموال الغير المنقولة*، الطبعة الأولى، مطبعة التوثيق، دمشق.
8. Al-Jaloudi, Alian. (1994): *Ajloun District in the Age of the Ottoman Tanzimat 1864-1918 AD*. (Amman: Publications of the Jordan History Committee.
الجالودي، عليان. (1994): *قضاء عجلون في عصر التنظيمات العثمانية 1864-1918م*، عمان: منشورات لجنة تاريخ الأردن
9. Al-Jarbawi, Abdul Raouf. (1999): *Housing in Kuwait*, Dar Al-Khuloud Press first edition.
الجرباوي، عبد الرؤوف. (1999): *الإسكان في الكويت*، مطابع دار الخلود، الطبعة الأولى.
10. Al-Sharida, Ayman, (1997): *Al-Kora District in Ajloun District (1864-1918 AD),* Irbid, Al-Razna Press, Ministry of Culture Publications.
الشريدة، أيمن. (1997): *ناحية الكورة في قضاء عجلون (1864-1918م)*. إربد، مطبعة الروزنا، منشورات وزارة الثقافة.

11. Aqtash, Najati, Bnyariq, Ismat, (1986 AD): *The Ottoman Archive, a comprehensive index of the documents of the Ottoman Empire preserved in the Archives of the Prime Minister's Office in Istanbul,* translated by Saleh Saadawi. Amman: Publications of the Research Center for Islamic History, Arts and Culture in Istanbul and the Center for Documents and Manuscripts at the University of Jordan.

أقطاش، نجاتي، بنيارق عصمت. (1986): *الأرشيف العثماني فهرس شامل لوثائق الدولة العثمانية المحفوظة بدار الوثائق التابعة لرئاسة الوزراء باستانبول*، عمان: منشورات مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول ومركز الوثائق والمخطوطات بالجامعة الأردنية.

12. Mustafa, Bahi Al-Din, (2012): *Design Foundations and Aesthetic Standards of Islamic Art in the Interior Design of Tourist Facilities*, Proceedings of the Art in Islamic Thought Conference, International Institute of Islamic Thought, Amman.

مصطفى، بهي الدين. (2012): *الأسس التصميمية والمعايير الجمالية للفن الإسلامي في التصميم الداخلي للمنشآت السياحية*، أعمال مؤتمر الفن في الفكر الإسلامي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، عمان.

13. Barzag, Samkog, (1995): *Circassians at the Dawn of History*, Alaa Publishing and Distribution House, Damascus.

برزج، سمكوغ. (1995): *الشركس في فجر التاريخ*، دار علاء للنشر والتوزيع، دمشق.

14. Harb, Muhammad, (1983): The Ottoman Salnama and its Importance in Gulf and Arabian Peninsula Research, *Journal of Gulf and Peninsula Studies*, No. 33, Baghdad, Iraqi Scientific Academy.

حرب، محمد. (1983): السالنامة العثمانية وأهميتها في بحوث الخليج والجزيرة العربية، *مجلة دراسات الخليج والجزيرة*، العدد 33، بغداد، المجمع العلمي العراقي.

15. Hassan, Abdel Qader. Et al., (1973): *Toponyms in Jordan and Palestine*. Amman: Publications of the Jordanian Committee for Arabization, Translation and Publishing.

حسن، عبد القادر. وآخرون. (1973): *أسماء المواقع الجغرافية في الأردن* وفلسطين (عمان: منشورات اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والنشر.

16. Jamila Shteiwi, Islamic Architecture, (1443 AH/2023 AD) (In Arabic) *Jerash Journal for Research and Studies*, Volume 23, First Issue.

جميلة اشتيوي، جميلة (1443هـ/ 2023م) العمارة الإسلامية، *مجلة جرش للبحوث والدراسات*، مجلد 23، العدد (1)، أذار.

17. Mandy, Martha, (1990): *The Village between Growth and Planning.* (In Arabic) (Studies from the Jordan Valley), Irbid, Yarmouk University.

18. Al-Maliki, Muhammad. (2008): *Interior design for a contemporary Saudi residence from a post-modern perspective*, Umm Al-Qura University, Mecca -, Kingdom of Saudi Arabia.

المالكي، محمد. (2008): *تصميم داخلي لمسكن سعودي معاصر من منظور ما بعد الحداثة*، جامعة أم القرى، مكة المكرمة -، المملكة العربية السعودية .

19. Muhammad Hatamleh, (2010): *Al-Diyar Al-Urduniya Encyclopedia*, University of Jordan Press, Amman.

حتامله، محمد. (2010): *موسوعة الديار الأردنية*، مطبعة الجامعة الأردنية، عمان .

20. Al-Baldawi, Muhammad. (2022): the relationship between interior design and society historically (a descriptive and analytical study), *Humanities and Social Sciences Studies*, Volume 49, Issue One, Deanship of Scientific Research, University of Jordan, Amman.

محمد ثابت البلداوي. (2020): العلاقة بين التصميم الداخلي والمجتمع تاريخياً (دراسة وصفية تحليلية)، *دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية*، المجلد 49، العدد الأول، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، عمان

21. Ohood Odeh, (1996): *Jerash Honorary District*, (In Arabic) Master's thesis, University of Jordan, Amman.

عودة، عهود. (1996): *ناحية جرش الفخرية*. رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان .

22. Osama Shehab, (1985): *Jerash, Its History and Civilization*, University of Jordan, Amman.

أسامة شهاب. (1985): *جرش تاريخها وحضارتها*، الجامعة الأردنية، عمان .

23. Rula Khalifat, (2020): Urban Growth Management in Jordan, *Arab Journal for Scientific Publishing*, Issue Twenty-Five, Center for Research and Development of Human Resources, Amman.

رولا خليفات، (2020): إدارة النمو العمراني في الأردن، *المجلة العربية للنشر العلمي*، العدد الخامس والعشرون، مركز البحث وتطوير الموارد البشرية، عمان

24. Samkog Barzuj, (1995 AD) *Circassians at the Dawn of History*, (In Arabic) Alaa Publishing and Distribution House, Damascus.

25. Sawalma Nouria, (2002): *The Resident, Surrounding Housing, Practices and Representations*, Master's thesis in Anthropology, Institute of Sociology, University of Oran.

سوالمة، نورية. (2002): *الساكن السكن المحيط والممارسات والمتمثلات*، رسالة ماجستير في الأنثروبولوجية، معهد علم الاجتماع، جامعة وهران.

26. Suad Muhammad Saeed, (1432AH/2011 AD): *Circassians in the Arab World*, (In Arabic) Master's Thesis, Al-Quds University, Jerusalem.
سعاد محمد سعيد (1432هـ/ 2011م): *الشراكسة في الوطن العربي*، رسالة ماجستير، جامعة القدس، القدس.
27. Suleiman Obaidat, (1984 AD) *The Cultural Development of the Bani Kenana*. District in Irbid Governorate, first edition, Amman, Jordanian Printing Workers Association.
سليمان عبيدات (1984م) *التطور الحضاري لقضاء بني كنانة في محافظة اربد*، الطبعة الأولى، عمان، جمعية عمال المطابع الأردنية .
28. Thaer Mutlaq Muhammad Ayasrah, (2013): *Evaluating Urban Growth Trends in the City of Jerash Using the Goal Achievement Matrix*, Jerash, Without Publishing Company.
عياصرة، ثائر. (2013): *تقييم اتجاهات النمو العمراني لمدينة جرش باستخدام مصفوفة تحقيق الأهداف*، جرش، دون شركة نشر.
29. George Adam Smith (1906): *The Historical Geography of the holy Land* (Londan).

الصحف والدوريات:

30. Al-Bashir Newspaper, (3/26 1900 AD) Issue 1429, Beirut.
صحيفة البشير(3/26/ 1900م)،العدد 1429، بيروت.
31. Mawsoat, jerash Al- Marifiah. (2018): Culture Ministry, Amman.
موسوعة جرش المعرفية (2018)، وزارة الثقافة، عمان،
32. Administrative Divisions System No. (46) of (2000 AD), published in the Official Gazette, Issue (4455), Ministry of Interior, Amman.
نظام التقسيمات الإدارية رقم (46) لسنة 2000م المنشور في الجريدة الرسمية في العدد (4455)، عمان، وزارة الداخلية، 9/17/ 2000م.
33. Syria Al-Sham Newspaper, 1298 AH / 1882 / 1883 AD, Issue No. 915
جريدة سوريا الشام (1298هـ/ 1882-1883م) العدد 915،دمشق.

سجلات الدركنار (Darkenar Register):

34. Darkenar Register, (1317 AH/1899 AD) No. (5) Uthmani, Document No. (210), Damascus, Jumada al-Akhir 29
سجل دركنار (29 جمادى الآخر 1317هـ/ 1899م) رقم (5) عثماني، وثيقة رقم (210)، دمشق.
35. Darkenar Register, (June 24, 1315 AH/1897 AD) No. (12) Circassian Migrants, No. 48
سجل دركنار (24 حزيران 1315هـ/ 1897م) رقم (12) مهاجرين شراكسة، نومرو 48، دمشق.

السالنامات (Salnama):

36. Salnama Wilayah Syria, (1303 AH/1885 AD) (In Arabic) batch of 18, Al-Sham, Syrian Wilayah Press .
سالنامة ولاية سورية (1303هـ/1885م) دفعة 18، الشام، مطبعة ولاية سورية.
37. Salnama, State of Syria, (1309 AH/1892 AD) Batch 24, Al-Sham, (In Arabic)
سالنامة ولاية سورية (1309هـ/ 1892م) دفعة 24، الشام، مطبعة ولاية سورية.
38. Salnama Wilayah Syria, (1316 AH/ 1899 AD) (In Arabic) Batch 31, Al-Sham, Syrian Wilayah Press.
سالنامة ولاية سورية (1316هـ/ 1899م) دفعة 31، الشام، مطبعة ولاية سورية.
39. Salnama Wilayah Syria, (1317 and 1318 AH/ 1900 AD) (In Arabic) Batch 32, Al-Sham, Syrian Wilayah Press .
سالنامة ولاية سوريا (1317 و1318هـ/ 1900م) دفعة 32، الشام، مطبعة ولاية سورية.

سجلات المحاكم الشرعية Sharia registry

Sha40. ria registry of Jerash Sharia Court, (Jumada Al-Akhir 18,1355 AH) (In Arabic) Registry No. 4, Hajj No ,(51) .
سجل شرعي جرش (18 جمادى الآخر 1355هـ) رقم السجل 4، رقم الحجة (51)،جرش، محكمة جرش الشرعية.
41. Sharia Register of Jerash Sharia Court, (27 Safar 1359 AH) (In Arabic) No. 4, Hajj No.19 .
سجل شرعي جرش (27 صفر 1359هـ) رقم 4، رقم الحجة (19)،جرش، محكمة جرش الشرعية.

مقابلات

42. Interview with Mr. Abdul Hamid Al-Sabbagh, (November 2023) a resident of the city of Jerash, Jerash.
مقابلة مع السيد عبد الحميد الصباغ (تشرين الثاني 2023م)، أحد سكان مدينة جرش.
43. Interview with Mr. Ali Odaibat, (December 2023 AD) President of the Jerash Heritage Association, (In Arabic) Jerash City.
مقابلة مع الاستاذ علي عضيبات (كانون الأول 2023م)، رئيس جمعية جرش التراثية، مدينة جرش.
44. Interview with Professor Youssef Zureiqat, (December 2023) archaeologist, (In Arabic) Jerash.
مقابلة مع الاستاذ يوسف زريقات (كانون الأول 2023م) باحث في الآثار، جرش، كانون الأول.

الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة بالمتاحف المفتوحة في المملكة العربية السعودية: صحراء العُلا أنموذجاً

هيفاء بنت علي الحديثي، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية

Received: 28/1/2024

Acceptance: 28/5/2024

Corresponding Author: halhedaithy@ksu.edu.sa

Cited by: Jordan J. Arts, 17(4) (2024) 435- 447

Doi: https://doi.org/10.47016/17.4.3

الملخص

هدفت الدراسة إلى التعرف إلى مفهوم الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة، والمراد بالمتاحف المفتوحة، والكشف عن الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة بالمتاحف المفتوحة في المملكة العربية السعودية: صحراء (العُلا) أنموذجاً. ولتحقيق ذلك تم استخدام المنهج الوصفي التحليلي الذي يساعد في التحليل العميق والوصول إلى استنتاجات لفهم الظواهر، وذلك من خلال تناول الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة، والمتاحف المفتوحة، وأيضاً تحليل بعض الأعمال الفنية المعاصرة المختارة الموجودة في المتاحف المفتوحة في صحراء العُلا أنموذجاً؛ للوصول إلى أبعادها المفاهيمية في كونها سمات تُركز على جوهر الفكرة بالعمل الفني. كما تكمن أهمية البحث الحالي باكتساب المعرفة وتعزيزها حول مفهوم الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة والمتاحف المفتوحة، كما أنه يثري المكتبة العربية، ويعزز حل المشكلات البحثية بالتفكير والتحليل والابتكار، ويحاول الكشف عن الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة بالمتاحف المفتوحة في المملكة العربية السعودية، ويأتي البحث لمواكبة تطورات ومستجدات العصر الحالي من خلال تحليل بعض الأعمال الفنية المعاصرة، وللارتقاء بفكر المشاهد بمفاهيم ذات صيغ بصرية ولفظية. وتجدر الإشارة إلى وجوب زيادة الاهتمام بالمناطق التاريخية السعودية من قِبل الدارسين والباحثين المهتمين في هذا المجال. لقد تم اختيار هذه الأعمال الفنية بناءً على معايير محددة، كتوافقها مع مجال البحث الحالي بما تمتاز به من تنوع في الأساليب الفنية المستخدمة، ومدى صلتها وارتباطها بالموضوع البحثي، واحتوائها على رسالة ذات مضمون فكري إبداعي للفنان، مما يُثير ويجذب انتباه المشاهد لجودته الفنية التي تشمل الحس الجمالي. وأظهرت الدراسة العديد من النتائج كالتعرف على مفهوم الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة، وأيضاً، استخدم الفنان التشكيلي المعاصر الخامات الفنية غير التقليدية؛ لإنتاج أعمال تشكيلية ذات أبعاد مفاهيمية متعددة. والتعرف على مفهوم المتحف المفتوح الذي يُعد مصدرا غنيا لعرض الإبداع الفني للفنانين التشكيليين. كما تساعد طبيعة المتحف المفتوح لمنطقة (العُلا) على عرض الأعمال الفنية المعاصرة فيها بأسلوب جمالي مميز يمكن من خلاله تحديد أبعادها المفاهيمية. وتوصلت الدراسة إلى عدة توصيات كان من أبرزها هو إجراء المزيد من الدراسات حول الأبعاد المفاهيمية للفن المعاصر من خلال تناول الجوانب الفكرية والتقنية. والاهتمام بدراسة المتاحف المفتوحة لمد الصلة بين الماضي والحاضر للتوعية بأهميتها، وأثرها على المشاهد. وأيضاً البحث بين العلاقة التبادلية بين المتاحف المفتوحة والفن المعاصر، بالإضافة إلى الاهتمام بدراسة العديد من مناطق المملكة العربية السعودية بما تحتويه من جماليات فنية طبيعية.

الكلمات المفتاحية: الأبعاد، المفاهيمية، الأعمال الفنية، المعاصرة، المتاحف، صحراء العُلا.

Conceptual dimensions of contemporary artworks in open museums in the Kingdom of Saudi Arabia: “Al-Ula” Desert as a model

Haifa Ali Alhedaithy, Visual Arts Department, College of Arts, King Saud University, Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia

Abstract

The study aims to identify the concept of the conceptual dimensions of contemporary artworks, what is meant by open museums, and to reveal the conceptual dimensions of contemporary artworks in open museums in the Kingdom of Saudi Arabia, using the “Al-Ula” desert a model. To achieve this, the descriptive analytical method is used, which aids in in-depth analysis and reaching conclusions ot understand the phenomena. This is done by addressing the conceptual dimensions of contemporary artworks and open museums, as well as analyzing selected contemporary artworks located in open museums in “Al-Ula” desert as a model, to arrive at their conceptual dimensions as features that focus on the essence

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

of the idea within the artwork.

The importance of the current research also lies in gaining and enhancing knowledge about the concept of the conceptual dimensions of contemporary artworks and open museums. It also enriches Arabic literature, promotes solving research problems through thinking, analysis, and innovation, and attempts to reveal the conceptual dimensions of contemporary artworks in open museums in the Kingdom of Saudi Arabia. The research comes in line with the developments and novelties of the current era by analyzing some contemporary artworks and aims to elevate the viewer's thinking with concepts that have visual and verbal forms. It is worth noting that there should be increased attention to the historical areas of Saudi Arabia by students and researchers interested in this field. These artworks were selected based on specific criteria, such as their compatibility with the current field of research, characterized by a diversity of artistic styles used, their relevance and connection to the research topic, and their inclusion of a message with intellectual and creative content from the artist, which stimulates and attracts the viewer's attention to its artistic quality, including the aesthetic sense.

The study shows many results, such as identifying the concept of the conceptual dimensions of contemporary works of art. Also, contemporary visual artist used unconventional artistic materials to produce plastic works with multiple conceptual dimensions. It also identified the concept of the open museum, which is a rich source for displaying the artistic creativity of visual artists. The nature of the open museum in the "Al-Ula" region helps to display contemporary artworks in a distinctive aesthetic style through which its conceptual dimensions can be determined.

The study reached several recommendations, the most prominent of which is to conduct more studies on the conceptual dimensions of contemporary art by addressing intellectual and technical aspects. It also recommends paying attention to the study of open museums to extend the link between the past and the present to raise awareness of their importance and their impact on the viewer. Additionally, it recommends researching the reciprocal relationship between open museums and contemporary art, in addition to paying attention to studying many regions of the Kingdom of Saudi Arabia, with their natural artistic beauty.

Keywords: dimensions, conceptual, artworks, contemporary, museums, Al-Ula Desert

المقدمة:

يسعى الفن التشكيلي لمواكبة السمات الفكرية التي يشهدها العصر الحالي، وتوظيفها لإنتاج أعمال فنية ذات مضمون مفاهيمي تركز فيها على الفكرة، والخروج بها عن الإطار التقليدي المألوف للفن بغض النظر عن الأسس الجمالية والتقنية المستخدمة فيها.

فظهرت العديد من الاتجاهات الفنية المعاصرة التي تندرج تحت مظلة أبعاد الفن المفاهيمي، الذي يحمل مفهوما خاصا به، حيث تُشير إليه دراسة (Mustafa, 2021) بأنه فن يُعنى بنقل الفكرة أو المفهوم من الفنان إلى المتلقي، حيث تعلو فيه الفكرة على العمل الفني ذاته لتصبح العملية الإبداعية مثل الفلسفة التي يسوقها الجدل، ويصبح الفنان كالفيلسوف الذي يطرح قضايا هامة حول وظيفة الفن وعلاقته بالمشاهد.

تتميز الأعمال الفنية المفاهيمية بطبيعة خاصة في طريقة عرضها للمتلقي، حيث تنحصر داخل جدران المتاحف والمعارض، أو خارجها في الطبيعة بشكل مباشر. وإن وجود المعروضات الفنية في الهواء الطلق يشكل عامل جذب قوي للأفراد؛ بما يمتاز به من نشر المعرفة والوعي البيئي، وهو ما يُطلق عليه بالمتاحف المفتوحة، والذي يوضح مفهومها (Rashid, 2021. P500) بأنها هي "القائمة على حيّز فضائي مفتوح، أي أنها لا تشغل مكانا مُقيدا بمبنى قائم، ولكن تشغل حيزا في الهواء".

وعليه، فالمتاحف المفتوحة يمكن إقامتها في عدة أماكن، ويتم تحديد ذلك بناءً على هدف المعروضات،

فعلى سبيل المثال وليس الحصر منطقة صحراء العُلا في المملكة العربية السعودية تُعد مخزنا ثريا للقيم الجمالية بتضاريسها الطبيعية، وتعدد ثقافة حضاراتها المختلفة، مما أكسبها ذلك اهتماما من قِبل الفنانين المعاصرين لعرض مختلف أعمالهم الفنية فيها.

إذاً يتضح أن صحراء العُلا مصدر ملهم للإبداع الفني بشكل إيجابي غير تقليدي في فضاء واسع كمتحف مفتوح للجمهور المتلقي؛ للارتقاء بالذائقة البصرية لما فيه من جمال ومتعة. وبهذا يتجه البحث الحالي إلى محاولة دراسة الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة بصحراء منطقة العُلا أنموذجاً كمتحف مفتوح.

مشكلة البحث:

بدأت الأعمال الفنية المفاهيمية كحركة فنية منذ عام 1965م في الولايات المتحدة الأمريكية نتيجة لتغير مفاهيم الفن التشكيلي عبر الزمن من مفهوم الجمال الفني العام إلى المضمون الجوهري الخاص بالفكرة كأساس للعمل الفني، ثم انتشرت بعد ذلك بشكل ملحوظ في المملكة العربية السعودية، حيث سعى الفنان التشكيلي إلى مسايرة تطورات العصر الحالي بالتغير المستمر في اتجاهاته وأفكاره، وذلك بإظهار إبداعه التشكيلي المميز باستخدام أساليب غير مسبوقة موجودة في الحياة الواقعية كإدخال عنصر التكنولوجيا والثقافة اليومية الاستهلاكية كوسيط للتعبير عن أفكاره بعيداً عن قيمتها المادية في بناء عمله الفني، بحيث تتناسب مع مكان عرضه الفني في كونه يحمل مضمونا فكريا مفاهيميا، فيأتي هذا البحث لتحليل الأعمال الفنية المعاصرة بالمتحف المفتوح بمنطقة صحراء العُلا أنموذجاً، وذلك للكشف عن أبعادها المفاهيمية نتيجةً لعرضها في مكان غير محدد وغير معتاد، كجدران المتاحف المغلقة في كونها من أهم الأبعاد التي يقوم عليها العمل الفني المعاصر؛ للوصول إلى الهدف الذي يسعى الفنان إلى تأكيده، ولإظهار الإمكانات المتعددة للمفردات التشكيلية التي تؤكد على شخصية العمل الفني الإبداعي. وعليه يمكن تحديد مشكلة البحث من خلال التساؤل الرئيس التالي: ما الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة في المتاحف المفتوحة في المملكة العربية السعودية: صحراء (العُلا) أنموذجاً؟

أسئلة البحث:

1. ما مفهوم الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة؟
2. ما المراد بالمتاحف المفتوحة؟
3. كيف يمكن الكشف عن الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة في المتاحف المفتوحة في المملكة العربية السعودية: صحراء "العُلا" أنموذجاً؟

أهداف البحث:

1. التعرف على مفهوم الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة.
2. بيان المراد بالمتاحف المفتوحة.
3. الكشف عن الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة بالمتاحف المفتوحة في المملكة العربية السعودية: صحراء "العُلا" أنموذجاً.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث باكتساب المعرفة وتعزيزها حول مفهوم الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة، والمتاحف المفتوحة مما يساعد على إثراء المكتبة العربية، وحل المشكلات البحثية بالتفكير والتحليل والابتكار، ومحاولة الكشف عن الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة في المتاحف المفتوحة في المملكة العربية السعودية: صحراء "العُلا" أنموذجاً؛ لمواكبة تطورات ومستجدات العصر الحالي من خلال تحليل بعض الأعمال الفنية المعاصرة؛ للارتقاء بفكر المشاهد بمفاهيم ذات صيغ بصرية ولفظية. بالإضافة إلى الإشارة بوجوب زيادة الاهتمام بالمناطق التاريخية السعودية من قِبل الدارسين والباحثين المهتمين بهذا المجال.

حدود البحث:

الموضوعية: دراسة الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة في المتاحف المفتوحة في المملكة العربية السعودية: صحراء "العُلا" أنموذجاً.

الزمانية: بعض الأعمال الفنية المعاصرة في عام 2020، وعام 2022.

المكانية: صحراء منطقة "العُلا" الواقعة في الجزء الشمالي الغربي من المملكة العربية السعودية.

منهجية البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي، الذي يساعد في التحليل العميق والوصول إلى استنتاجات لفهم الظواهر، وذلك من خلال تناول الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة، والمتاحف المفتوحة، وتحليل بعض الأعمال الفنية المعاصرة المختارة الموجودة في المتاحف المفتوحة في صحراء (العُلا) أنموذجاً.

الدراسات المرتبطة:

أعد كل من (Nour & Abdo, 2023) دراسة بعنوان (الأقصر كمتحف مفتوح، مدخل لقراءة التراث المصري القديم بين العمق الحضاري والاتساع العالمي). هدفت إلى التأكيد على الأقصر كمتحف بلا حدود مجتمعية في تعميق الثقافة، وفهم الحضارة، وتأصيل الهوية في ظل الاختلاف الثقافي بين المجتمعات مختلفة الثقافات. وتم استخدام المنهج الوصفي التحليلي لإتمام الدراسة، وكان من أبرز النتائج اقتراح مجموعة من المداخل للتعامل مع التراث وقراءته والتفاعل معه فى ظل الهوية الثقافية والعمق الحضاري والاتساع المعرفي، كالمدخل الأول: المجانسة الثقافية، والمدخل الثاني: التجاور العالمي. وهذا ما يفيد البحث الحالي في التعرف على مفهوم المتاحف المفتوحة وميزاتها.

أجرت (Batarfi, 2023) دراسة بعنوان (متحف "العُلا" بين القيم الجمالية ومعايير الاستدامة بالمملكة العربية السعودية: دراسة تحليلية). هدفت إلى التعرف على أهم العوامل التي ساعدت على تحقيق الاستدامة المتحفية مع الحفاظ على القيم الجمالية بمتحف رحلة عبر الزمن بمنطقة "العُلا" من خلال دراسة وتحليل المقومات الطبيعية والبيئية والتاريخية للمنطقة. وتم استخدام المنهج التحليلي الاستطلاعي لإتمام الدراسة، وكان من أبرز النتائج نجاح متحف رحلة عبر الزمن في مدينة "العُلا" بتحقيق الاستدامة المتحفية من خلال التصميم المتناسب وطبيعة المنطقة. وهذا ما يفيد البحث الحالي في التعرف على طبيعة منطقة العُلا، وما تحتوية من متاحف.

قدمت (Al-Ali, 2021) دراسة بعنوان (الأبعاد المفاهيمية والجمالية للضوء في فنون ما بعد الحداثة). هدفت إلى التعرف إلى الأبعاد المفاهيمية والجمالية للضوء في فنون ما بعد الحداثة. وتم استخدام المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى لإتمام الدراسة، وكان من أبرز النتائج أن الأبعاد المفاهيمية تمثلت من خلال الكشف المرئي والمحسوس لمفاهيم الضوء التعبيرية والجمالية والنفسية. وهذا ما يفيد البحث الحالي في التعرف على الأبعاد المفاهيمية المأخوذه من بُعد تأثير الضوء.

أعد (Rashid, 2021) دراسة بعنوان (تصنيف المتاحف وفقاً لطبيعة الحيز الذي يشغله)، هدفت إلى محاولة فض الاشتباك فيما بين بعض أنواع المتاحف التي يأتي تصنيفها وفقا لمعايير قياسية أخرى. لا سيما المتحف المفتوح لحدائق النباتات، ومثيله لحدائق الحيوان التاريخية. وتم استخدام المنهج الوصفي التحليلي لإتمام الدراسة، وكان من أبرز النتائج تحديد وحصر لأنواع المتاحف التي يأتي تصنيفها مباشرة وفقا لطبيعة الفضاء الذي يشغله المُتحف، لتشمل: المتحف المفتوح، ومتحف الموقع، والمتحف المتنقل، والمتحف الافتراضي. وهذا ما يفيد البحث الحالي في التعرف على مفهوم المتاحف وتصنيفاتها التي تشمل المتاحف المفتوحة.

أجرى (Jamey, 2020) دراسة بعنوان (البعد المفاهيمي للفنون البصرية وإشكالية التصنيف)، هدفت إلى التساؤل حول ارتباط العالم العربي بالحداثة وبما بعدها. وتم استخدام المنهج الوصفي التحليلي لإتمام الدراسة، وكان من أبرز النتائج أن الفكر الفني المعاصر فكر يعتمد على تحريك الثابت ومناقشة المتحول

باستمرار، كما أصبح الفن لغة عالمية تُفضي إلى اعتبار أن كل التجارب الفنية في العالم العربي تُشكل نسيجاً واحداً للمشهد الفني فيه. وهذا ما يفيد البحث الحالي في التعرف على مفهوم الأبعاد المفاهيمية للفنون البصرية، وما تمتاز به من مقامات معرفية وجمالية.

مما سبق يتضح أن الدراسات السابقة ارتبطت بموضوع البحث من عدة زوايا، كالتعرف على مفهوم الأبعاد المفاهيمية، والمتاحف المفتوحة، وطبيعة منطقة العُلا، وكل ذلك يثري الجانب النظري والتحليلي للبحث، ولكن لم تتطرق الدراسات -حسب علم الباحثة- إلى دراسة تجمع ما بين ذلك، مما زاد من أهمية هذه الدراسة الحالية، التي تتناول الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة في المتاحف المفتوحة في المملكة العربية السعودية: صحراء "العُلا" أنموذجاً.

مصطلحات البحث:

الأبعاد المفاهيمية، (Conceptual dimensions): يُعرف (Jamey, 2020. P.36) البعد المفاهيمي بأنه هو الذي يجعل "كل العناصر في خدمة المعنى، أو الفكرة، ويتجاوز حتى معنى الفن نفسه إلى البحث في إمكانية انعكاس الأفكار على اختلاف مقاماتها وبشكل مكثف ومتفرد". فهو الفن الذي يخاطب فكر المشاهد بدلاً من بصره وإحساسه، ويُشير إلى ذلك (Sol Lewitt) بأنه يتضمن كل العمليات الفكرية، والتنحرر في المهارة الحرفية لدى الفنان، فالفكرة هي الأداة التي تصنع الفن (Tharwat, 2001).

وتُعرف الأبعاد المفاهيمية إجرائياً، بأنها سمات أساسية تُركز على جوهر الفكرة في العمل الفني المعاصر الذي يتم إنتاجه، بحيث تضع المشاهد أمام تساؤلات حول مفهومه بما يحتويه من مختلف الجوانب الجمالية والتشكيلية.

المتاحف المفتوحة، (Open museums): يُعرف كلاً من (Naqiti & Qurban, 2023. P 21) المتحف المفتوح بأنه "طريقة حديثة في عرض محتويات المتحف، تكون في منطقة مفتوحة، تستغني عن الحوائط والأسقف التي تجعله متحفاً مغلقاً".

وتُعرف المتاحف المفتوحة إجرائياً، بكون إحداها متحفاً فنياً يُقام في الهواء الطلق، والذي يتمثل هنا في المعرض المفتوح بصحراء منطقة "العُلا" نموذجاً له؛ لعرض الأعمال الفنية المعاصرة ذات الأبعاد المفاهيمية فيه، بطريقة غير تقليدية، ومناسبة لطبيعة المنطقة؛ ليُظهر مدى إبداع الفنان وإمكانيته بالتأثير في المشاهد.

العُلا، (Al-Ula): تُعرف "العُلا" بأنها "واحدة من أهم الأماكن الأثرية في العالم التي تحكي معالمها تاريخ حضارات إنسانية قامت على أرض جزيرة العرب التي تُشكل المملكة ثلاثة أرباع مساحتها، وتحيط بها جبال جدد بيض وحمر، وصخور ضخمة مختلف ألوانها، وكثبان رملية ناعمة" (Al-Ula... History Museum, 2020, p 15).

وتُعرف (العُلا) إجرائياً، بأنها منطقة صحراوية من مناطق المملكة العربية السعودية، التي تُعد كمتحف مفتوح للعالم بما تحتويه من طبيعة وتضاريس مختلفة كالجبال، والصخور، والنباتات، والكثبان الرملية.

الإطار النظري:

المبحث الأول: الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة:

ظهر مفهوم الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة نتيجةً للتحولات الفكرية والفنية التي مر بها الفن عبر الزمن، وأَثَرت فيه من عدة جوانب مختلفة كاختلاف بنية العمل الفني، ومضمونه، وتقنياته المستخدمة. فهو يُعد كما تُشير (Arous, 2023) من الفنون المعاصرة التي بدأ ظهورها بين ستينات وسبعينات القرن العشرين، حيث انطلقت بوادر إعلاء الفكرة على الشكل منذ ظهور حركة الدادائية التي تمردت على كل شكل من أشكال الفن ومعاييره الجمالية، وخصوصاً عندما عرض الفنان الفرنسي (Marcel Duchamp) سنة 1917م عمله الفني جاهز الصنع الذي يحمل اسم (النافورة)، والتي كانت قطيعة رديكالية مع الأسس الشكلية والتقنية المتعارف عليها في العمل الفني، وأيضاً باعتماد الخطابات اللغوية المليئة بالآراء والكتابات مثل عمل

الفنان الفرنسي (Francis Picabia) سنة 1921م، الذي يحمل اسم (The Cacodylic Eye)، لتصبح هذه الخصائص منطلقات مهدت إلى ظهور الفن المفاهيمي كتيار يخضع لسيطرة الفكرة على حساب الشكل.

كما تُشير دراسة (Alar, 2020) إلى أن التسمية آنذاك لم تكن تدعى بالفن المفاهيمي فقط، بل (الفن الجاهز)، باعتباره مصطلحا لم يظهر إلا بعد عام 1967م على يد أهم الفنانين والنقاد، أمثال (جوزيف كوزت) و(برنار ونت) وغيرهم. ومع تسلسل التغيرات الزمنية للفن المفاهيمي، والتنوع الكبير للوسائط الفنية في الوقت الحاضر أدى بطبيعة الحال إلى ظهور كم هائل من الإنتاج الفني المختلف عما كان عليه سابقاً، حيث لجأ الفنان المفاهيمي اليوم إلى الاستعانة بالحاسب الآلي، وآلات النسخ ثلاثية الأبعاد في إنتاجه الفني، فلم يعد من الضروري أن ينجزه الفنان بنفسه، بل من الممكن أن يكون المنجز حرفياً، أوتطبيقياً. كما يمكنه أيضاً، أن يتناول مفرداته وعناصر عمله المفاهيمي من أي مكان وحيث شاء، ولا سيما من التطور التكنولوجي المتعدد الأوجه.

فالمفاهيمية مصطلح فني تشكيلي توضحه كلاً من (Al-Asaqah; & Al-Rasheed, 2018) بأنه هي التي تخطت في مضمونها قواعد الفن القديم لتحقيق رؤية جديدة للواقع يتم فيها إظهار الإدراك الجمالي، والمفهوم الفني المرتبط بالفكرة الأساسية للعمل الفني، مطوعاً بذلك الخامات والتقنيات لتحقيق الهدف منها. فتوصف بأنها تشكيلات فنية متنوعة يقدمها الفنان للمتلقي بما تحمله من مضامين فكرية يمكن الوصول إليها بتظافر التأمل الفكري مع التشكيلات التعبيرية للعمل الفني نفسه.

ويُشير كل من (Raji & Ali, 2016. P2)، إلى مفهوم المفاهيمية، بأنه عبارة عن "مفاهيم جديدة عن دور العمل الفني في الحياة، وطرق فهمه، واستقباله، وإعادة فتح ذهن وبصر المتلقي على العالم من حوله، وعلى ماديات جديدة لقابلية النص للقراءة المتعلقة بالمفاهيم والوسائل البلاغية التي يتسلح بها النص في مواجهة العقل البشري".

كما توضح دراسة (Al-Ali, 2021. P5)، إلى مفهوم الأبعاد المفاهيمية، بأنها "رؤية معرفية تضم مجموعة من المبادئ والأفكار التي تربط المعرفة المتوالدة في عقل الفنان". فالرؤية للأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة لها فلسفة مختلفة عن رؤية المفاهيمية للأعمال الفنية الأكثر قدماً، حيث تحولت من الثابت إلى المتحرك والمتغير بناءً على الفكرة المستهدفة منها، مما أدخل في ذلك الجانب العقلي الفكري في التجربة الفنية. فاكتسبت من خلال ذلك جماليات مطلقة خاصة بها، لا تفرض قيودا محددة على الفنان، أو أسسا معينة للحكم عليها بأنها جميلة.

ويؤكد (Rashid, 2018. P294) بأن المفاهيمية تخلت عن "التجربة الجمالية بأكملها، ليتحول مفهوم (الجمال الفني) إلى (جمال الفكرة)، حيث تُمنح العقلانية التي يحويها الفعل الفني أهمية أكبر من نتائجه، لكونها تعد التمثيل الجوهري، والهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني". وعليه، فيتم تشكيل الأعمال الفنية المفاهيمية بالتوليف ما بين الخامات، والجمع بين المتناقضات، وإدخال عنصر التكنولوجيا والتقنيات الحديثة فيها أيضاً. وهذا ما يجعلها ذات تأثير على المتلقي نفسياً واجتماعياً وثقافياً ومعرفياً فينجذب إليها.

وتُشير دراسة (Hussein, 2017) إلى أن الفنان المفاهيمي يستخدم وسائل وآليات تقنية توضح هدفه من العمل الفني، وتواصله مع الجمهور كالصور الفوتوغرافية، والنصوص المدونة، والأشرطة الصوتية. وبهذا يُصبح الفن ظاهرة اجتماعية بما يحتويه من معطيات ثقافية بشتى الوسائل.

فيسعى الفنان التشكيلي دوماً إلى الابتكار والإبداع من أجل تحقيق قيم تشكيلية جمالية خاصة بإنتاجه الفني. فيذكر (Muhammad, 2023) أن التعبير الإبداعي لا يكتمل إلا بتفاعل عنصرَي الخامة والشكل تفاعلا يعتمد في صياغتها على عاملي الحس الفني والخبرة، مما يحقق للشكل التنوع والوحدة من عمل إلى آخر.

المبحث الثاني: المتاحف المفتوحة:

أصبحت المتاحف جزءا هاماً من متغيرات العصر، باعتبارها رمزاً للتواصل بين الأفراد بشكل مباشر

بصورة مرئية مغايرة للكلام. فهي واجهة حضارية للأمم والشعوب، وأساس لنمو المعرفة والخبرات المختلفة، بحيث تُكَون بذلك ثقافة راسخة للمتلقي.

خرج المتحف عن معناه التقليدي الذي يقتصر فقط على حفظ المعروضات، فأصبح كمؤسسة تربوية تعليمية ترفيهية. كما يشمل أيضاً الأماكن المفتوحة التي لا يمكن حصرها داخل مبنى محدد، وهو المفهوم الذي يُشير إليه كل من (Nour & Abdo, 2023)، فهو الذي تكون فيها المعروضات في بيئتها وعالمها الحقيقي بحيويتها وديناميكيتها، والتواصل الفعال بينها وبين الزوار أكثر إثارة للتأمل والاستدلال وعمق الإدراك، فهو يُعد بمثابة السجل المفتوح الذي يقرأ من خلاله الزائر رسالة فكرية ووجدانية، وهو يتجول بين الفنون التي تُعرفه بثقافة وأفكار مبدعيها، فيكتسب معانيا وقيما معرفية وثقافية وفنية متعددة تدعم الفكر والوجدان.

فالمتاحف المفتوحه تسعى دائماً لاستمرارية تحقيق الإبداع الإنساني بناءً على مفهوم المعرفة والثقافة للأفراد. ويُشير كل من (Al-Zaidi & Hariz, 2018)، بأنها تساعد على تنمية الملاحظة والتفكير المنطقي، والإحساس الجمالي، وإدراك قيمة الأشياء بحواس البصر والسمع، والقدرة على تَفهم التطور الحضاري والثقافي المحلي والعالمي.

وتُعد منطقة (العُلا) الواقعة في الجزء الشمالي الغربي من المملكة العربية السعودية، متحفا مفتوحا للعالم بما تحتويه من تراث طبيعي وفني وثقافي؛ حيث يُشير (Al-Awwad, 2022) إلى أنها كيان مكاني يحمل تاريخاً بشواهد حية، صاغتها حضارات متعاقبة منذ أكثر من 200 ألف عام. وعُرِفت أيضاً باسم (دادان)، و(وادي القرى)، ولكن ارتبط اسمها بإرث حضارة الأنباط والدادانيين واللحيانيين. وتضم منطقة العُلا العديد من المعالم التاريخية الإنسانية التي أُدرجت على قائمة منظمة اليونيسكو للتراث العالمي للمملكة العربية السعودية، مما يجعلها مناسبة لتكون أكبر متحف حي في العالم.

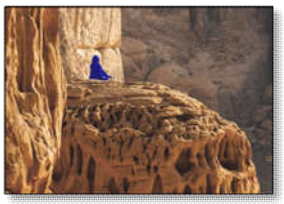
تحتل منطقة العُلا قيمة كبيرة ومميزة بمكانها، واحتوائها على العديد من المقومات الطبيعية الجذابة، كما يذكرها (Al-Barqani, 2023. P 3) بأنها تحتوي على "الجبال المختلفة الأشكال والأحجام والألوان، والتي تُحيط بها من أطرافها، والكثبان الرملية الذهبية التي تحتضن جبالها، والتكوُنات الجميلة التي أصبحت على أشكال فنية تلفت الأنظار، والإرث التاريخي الكبير". كما تُشير (Batarfi, 2023. P 129) أن المُشاهد في منطقة العُلا يستطيع أن "يلتمس التكامل البصري الغني، والقيم الجمالية المختلفة مماً خلفته الحضارات المتعددة وراءها من تاريخ وحضارة وفن، وأيضاً ما تم تشكيله من اختلاف للتضاريس بسبب العوامل الجغرافية والبيئية للمنطقة".

وعليه، زاد ذلك من أهمية منطقة العُلا، وإقبال الفنانيين التشكيليين على صحرائها الواسعة؛ من أجل عرض أعمالهم الفنية التي تُحاكي طبيعتها، ومشاهدتها من قِبل أكبر عدد ممكن من الجمهور دون عناء أو قيود تحدهم، فيُشير (Al-Zaidi, 2022) إلى أن ذلك وفر فرصة عميقة لتجربة الفن بحوار متبادل مع الطبيعة، مما ساعد على إقامة العديد من الفعاليات الدورية كمعرض (صحراء X العلا) الذي حقق نجاحا كبيرا في نسخته الأولى عام 2020، وكان مفتوحا لزيارة جميع المتذوقين للفن، حيث يعرض أعمالا ذات رؤية فنية معاصرة وسط المناظر الطبيعية الصحراوية الخلابة في العُلا، باعتباره متحفا مفتوحا أحدث أصداء متعددة في جميع أرجاء العالم؛ لما تحتويه أعمال الفنانين المشاركين من التمويه والخيال والوهم مع إظهار الاختلاف بين العالم الطبيعي، وصنع الإنسان.

المبحث الثالث: تحليل لبعض تطبيقات الأعمال الفنية المعاصرة بالمتاحف المفتوحة في المملكة العربية السعودية: صحراء "العُلا" أنموذجاً:

تضمنت الأعمال الفنية المعاصرة التي تم عرضها في المتحف الفني المفتوح في صحراء منطقة العُلا أبعاداً مفاهيمية، وفي ما يلي استعراضا لبعض هذه الأعمال الفنية للكشف عن أبعادها المفاهيمية. حيث تم اختيارها بناءً على معايير محددة، كتوافقها مع مجال البحث الحالي؛ بما تمتاز به من تنوع في الأساليب الفنية

المستخدمة، ومدى صلتها وارتباطها بالموضوع البحثي، واحتوائها على رسالة ذات مضمون فكري إبداعي للفنان، مما يثير ويجذب انتباه المشاهد لجودته الفنية التي تشمل الحس الجمالي والتناغم والوحدة بالعمل الفني، كما يلي:



العمل الفني الأول:

الشكل رقم (1): لينا البكيركي- ("نجمة" وضعت ألف شمس فوق الطبقات الشفافة للفضاء)، 2020. المصدر: https://2u.pw/zP8ruE3

يوضح الشكل رقم (1)، مجسما ضخما باللون الأزرق يمثل إمرأة تجلس بوضع تأملي بما يحيطها في الفضاء الواسع فوق كتلة صخرية كبيرة في أحد أودية صحراء العُلا، كما يوضح العمل الفني فكرة مفاهيمية غامضة للمشاهد تدعوه للتأمل والتفكير بالمعنى المقصود خلف مجسم المرأة، بماذا تفكر؟ وإلى أي مدى يمكن أن يصل نظرها؟ حيث "تستحضر من خلالها الأسطورة الكونية لرائدة الفضاء التي هبطت على الأرض لتنشر النور والمعرفة في رمزية لعودة الحياة وولادة علم الفلك" (The modern concept of the desert, 2020, part 9).

يظهر في العمل الفني البُعد المفاهيمي (الفلسفي) الذي يتضح من خلاله اهتمام الفن المعاصر بالجسد الإنساني كمادة مؤثرة تستخدم لمخاطبة وعي المشاهد تجاه الفكرة العقلانية الموجودة في العمل الفني؛ لتنقله إلى عمق جدلي من خلال اتصاله الفكري مع ما يشاهده. ويظهر أيضاً البُعد المفاهيمي (الفلسفي)، للنحت المعاصر باستخدام اللون الصريح، والمساحة الخارجية للطبيعة الصحراوية كجزء أساسي من العمل الفني، حيث أضاف اللون الأزرق للمكان صبغة فنية مغايرة لما هو موجود حوله في الفراغ المحيط، مما أعطى مفهوما عميقا يُشير به إلى فلسفة امتداد الكون، بنشره قوة معنوية للمشاهد تؤثر على إدراكه الحسي.

كما يُعطي بُعداً مفاهيمياً (واقعي)، في وضع الشكل الواقعي لمجسم المرأة من قِبل الفنانة، الذي يُظهر حجمها بالشكل الطبيعي؛ لتُثير بذلك حالة فكرية متضاربة لدى المشاهد يجمع فيها بين ما يحتفظ به من خبرة وتجارب بالحياة، وبين الصورة التي بناها في خياله عند رؤيته للعمل الفني الواقعي، فتؤثر بذلك على مدى وعيه وإدراكه للمشهد الفني. وشكل الخروج عن المألوف البُعد المفاهيمي (الجمالي)، الذي جُسد في أسلوب معالجة العمل الفني للعناصر الشكلية باستخدام عنصر إظهار المادة من خلال الإحساس بملمس الخامة دون لمسها، فيُكسب اللون والضوء للمشاهد القدرة على معرفة سطح العمل الفني وتقديره له بالنظر إليه.

وعبّرت الفنانة عن تجربتها الذاتية بتحقيق البُعد المفاهيمي (التشكيلي)، باستخدامها لمفردات الطبيعة، وجسم العمل النحتي بتعبير متماسك ومتوازن يعتمد على الفراغ والمساحات المحيطة به والأسلوب المتبع؛ لإظهار مضمون فكرتها بإيجاد حلول جديدة تتجاوز الأنماط التقليدية في البناءات الفنية السابقة بتطويع الخامة بناءً على رؤية الفنانة المفاهيمية، وتفهمها لدورها كمحور رئيسي يرتكز عليه العمل الفني، وذلك بإثرائه بأسلوب محدد كتقنية النحت البارز والغائر على مسطح المجسم النحتي.

العمل الفني الثاني:

الشكل رقم (2): محمد أحمد ابراهيم- (حديقة الأحجار المتساقطة)، 2020. المصدر: https://2u.pw/zP8ruE3

يتضح في الشكل رقم (2)، مجموعة من الأشكال الكروية مختلفة الألوان والأحجام، التي تشبه الصخور الموزعة على الأرض بشكل يتماشى مع طبيعة البيئة الصحراوية الجبلية لمنطقة العُلا، وكأنها جزء حقيقي منها معبراً عن البُعد المفاهيمي (الواقعي)، للعمل الفني، وذلك بتمثيل الأشكال الموجودة في الطبيعة

ومحاكاتها في العمل الفني بتحويلها لعناصر شكلية كوحدة مترابطة لها مدلولات بصرية وحسية، يتم إيصالها إلى المشاهد بطريقة لونية ديناميكية.

فأراد الفنان من خلال هذا العمل الفني لفت انتباه المشاهد إلى البُعد المفاهيمي (الجمالي) لحركة الأحجار وتساقطها من الجبال على الأرض بشكل متناثر وعفوي، وإلى التنوع في فضاء العمل الفني بالشكل والملمس واللون والحجم، مما أدى إلى شغل الحيز الفراغي للأرضية والكسر من حدته وجموده، حيث اختار العنصر التشكيلي الملون بالألوان الزاهية من نفس المحيط الممثل للصخور والحجارة في صحراء العُلا، وتوظيفه للجمع ما بين الخيال والواقع بأسلوب إبداعي معاصر بتجانس الألوان وتضادها وحركتها من خلال التشكيل بين الألوان الساخنة والباردة، مما أثر بشكل إيجابي على مدى توازن الشكل العام مع المضمون في العمل الفني، حيث أعطى هيبة تحققت من خلاله الأسس الجمالية.

وهذا العمل الفني رغم بساطة تشكيله، فإنه يحمل بُعداً مفاهيمياً (فلسفيا)، بإثارة العديد من التساؤلات لدى المشاهد، وبوضعه في حالة فكرية ذات مضامين مفاهيمية متنوعة تصور فلسفة حرية الفنان، كنوع من أنواع الهروب من الحقيقه بناءً على طبيعة فهمه لواقع الأشياء، ورفضه للعلاقة التقليدية في العمل الفني، وذلك بالتركيز على العملية الذهنية للفكرة الفنية أكثر من الخامة الشكلية المستخدمة، حيث يتضح البُعد المفاهيمي (التشكيلي) لهذه المضامين بترجمتها بأسلوب تعبيري رمزي باستخدام وسائط وخامات مختلفة في تشكيله الفني بإضافة عنصر الحيوية والإحساس الحركي للكتل الصخرية من خلال عملية التكرار الشكلي واللوني؛ وذلك للتأكيد على فكرته المفاهيمية التي تحمل إيقاعا هندسيا جماليا، مما أعطى شعورا بالتوازن داخل العمل الفني. حيث ساعد اللون على إعطاء طابع الانسجام والتوافق بين جميع عناصر العمل الفني بشكل مشوق من خلال تنظيم المادة المرئية للمشاهد باستخدام التدرجات اللونيه المختلفة.

العمل الفني الثالث:

الشكل رقم (3) سيرج أتوكي كلوتي- (شلالات الذهب)، 2022.
المصدر: https://2u.pw/Wy1Gmt6

يتضح في الشكل رقم (3)، تركيب لمجموعة من العبوات البلاستيكية التي تغطي الصخور الجبلية من الأعلى إلى الأسفل بشكل جمالي خارج عن المألوف، يتماشى مع الكثبان الرملية المتعرجة لمنطقة العُلا الصحراوية، معبراً من خلاله عن البُعد المفاهيمي (الجمالي)، الذي لم يرتبط بالمفاهيم الجمالية التقليدية لتحقيق رسالة العمل الفني، وذلك بتحويل المواد الاستهلاكية اليومية إلى أدوات فنية وخامات للعملية الإبداعية، نظراً لاعتبارها في الفن المعاصر ماده نابضة بعيدة عن الجمود يمكن استغلالها، وتطويعها لتكوين الموضوع الفني، وتقديم تمثيل واقعي لمظاهر الحياة، فأعطى ذلك الشعور للمشاهد وكأن العبوات البلاستيكية شلال ينحدر من أعلى قمة الجبل إلى الأسفل بتدرج لوني مميز للون الأصفر، الذي يُعطي إحساساً وكأنه شلال من الذهب، فيشد إليه انتباه المشاهد تلقائيا، بحيث لم يسمح له تأثيرها الحركي بالاستقرار على نقطه محددة.

كما شكل التأثير البصري للعمل الفني البُعد المفاهيمي (الواقعي)، فيظهر توجه الفنان نحو اتجاهات حقيقية جديدة غير تقليدية بالأسلوب المفاهيمي الذي أراد نقله للمشاهد، وذلك بمحاكاته لتموجات الصخور الانسيابية بتعبير واقعي جذاب، حيث تم توضيح الفكرة بناءً على "العولمة والهجرة والمساواة في المياه من خلال تغطية ألواح من الصخور بأقمشة منسوجة بدقة، ومصنوعة من جوالين (كوفور) الصفراء، وهي حاويات بلاستيكية مستخدمة في غانا لتخزين ونقل المياه" (The second edition of "Desert X AlUla, shines", 2022, part 9)، واعتمد أيضاً على إظهار البُعد المفاهيمي (الفلسفي)، للمضمون الفكري للعمل الفني بتحويل الفن البصري مع المفاهيمية إلى فن ثقافي

علمي ولغوي بفعل المخيلة المعرفية، وذلك بالتكرار الجمالي للخامة البسيطة جاهزة الصنع التي أصبح ينظر إليها الفنان كغاية أو وسيلة مهمة من شأنها أن توضح العصر الاستهلاكي المادي في تكوين العمل الفني؛ للتأكيد على رسالته التي أراد إيصالها بطريقة أكثر جاذبية وغرابة بتأثيرها الإيهامي بالحركة البصرية للمشاهد عند النظر إلى سطح العمل الفني.

وعبّر الفنان عن تجربته الذاتية بتحقيق البُعد المفاهيمي (التشكيلي) الذي يظهر من خلال تشكيله لتركيبات بنائية بسيطة بخامة البلاستيك الاستهلاكية، والتي ساعدت صياغتها في قالب تشكيلي مميز على إحداث قيم لونية متدرجة عملت على إظهار الشكل، والتأكيد على الوحدة في العمل الفني من خلال توزيع التدرجات اللونية لحاويات البلاستيك بطريقة متجانسة، كما أظهرت أيضاً قيما ملمسية متنوعة بإيقاع متناغم متسلسل من خلال اختلاف أشكال وأحجام عناصره، وتشابكها بحيث ساعدت على ارتباط الشكل العام بأرضية العمل الفني بكل ثبات وقوة، مما حقق حبكة التكوين التي أعطته فرديته المتميزة.

العمل الفني الرابع:

الشكل رقم (4) أيمن زيداني- (وادي الصحراء)، 2022.
المصدر: https://2u.pw/Wy1Gmt6

يتضح في الشكل رقم (4) عنصر طبيعي لشجرة تلتف حولها مجموعة من الأسلاك الملونة الممتدة من بين الصخور الجبلية لمنطقة العُلا الصحراوية، "حيث انبهر الفنان بنوع النباتات الطفيلية التي تعيش على جذور الأشجار الصحراوية، ومنها كوّن عمله الفني الذي استخدم فيه مواد الأسلاك ومكبرات الصوت" (Everything you should know, 2022, part 10)، فعبّر الفنان من خلال ذلك عن البُعد المفاهيمي (الواقعي)، بتجسيد تصوره عن الطبيعة المحيطة بالمشاهد عبر تمثيله لعناصر وأشكال ذات خلفية واقعية للعمل الفني، باستخدامه لخامات الأرض ومفردات الحياة الحقيقية مستعيناً بأدوات جديدة مصنعة تم توظيفها؛ لتحقيق رؤية مفاهيمية عند اتصال الفكر بالواقع المرئي الذي يؤثر على الإدراك البصري والفكري للمشاهد.

كما يتضح البُعد المفاهيمي (التشكيلي)، من خلال توظيف الآلة والتكنولوجيا المعاصرة لتكون منسجمة مع سطح الأرض من خلال هيئتها الشكلية وسماع صوت الموسيقى والطبيعة وخطوات الأقدام، مما يُظهر إبداع الفنان لإيصال الواقع كقيمة جمالية، وصيغة تشكيلية معقدة وجديدة بتحويل العناصر الشكلية واللونية إلى تعبير فني متماسك قائم على اندماج التكنولوجيا مع عناصر الطبيعة، وخروجها عن الشكل التقليدي بدمج أكثر من مفهوم مفاهيمي، فيجذب المشاهد للتأمل والتفكر للبحث عن تفسير لهدف الفنان.

كما يقدم هذا العمل الفني بُعداً مفاهيمياً (فلسفيا)، يُعبر عن ثقافة الاستهلاك ودمجها بالطبيعة الحية، من خلال استخدام الأشياء جاهزة الصنع، التي أوجدت بُعداً جمالياً مغايراً عن طبيعة الفن التقليدي سابقاً، فالفنان يبحث عن المعنى فيما وراء الطبيعة بحرية واسعة تخطت جدران قاعات العرض التقليدية، ويترك المشاهد في حيرة من أمره أمام مجموعة من التساؤلات الفكرية.

حيث يُظهر أيضاً البُعد المفاهيمي (الجمالي)، عبر التعاون الدائم والفعال لعناصر التجربة الجمالية كالمشاهد، وموقع العرض للعمل الفني. وأيضاً بتحويل ودمج المواد المهمشة جمالياً، كالأسلاك إلى خامة لها قيمة ووظيفة يمكن استغلالها لتنفيذ تشكيلات فنية ذات مضمون فكري تعمل على تطوير العلاقه بين المشاهد والطبيعة، كما ساعد التدرج اللوني في العمل الفني على اكسابه نوعاً من التميز للفراغ الذي يحيط به كقيمة جمالية، والتأكيد على القوة التعبيرية لفكرة العمل.

نتائج البحث:

مما سبق، يتضح أن البحث الحالي توصل إلى عدة نتائج، يمكن تفسيرها من خلال الإجابة على أسئلة البحث كل سؤال على حدة، كالتالي:

أولاً: النتائج المتعلقة بالسؤال الأول: ما مفهوم الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة؟

وللإجابة على ذلك، تمت دراسة الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة، إذ تُعد محصلة تغيرات الفكر والفن عبر التاريخ التي ظهرت بمفاهيم جديدة ذات طرز وأساليب مختلفة عن القواعد الكلاسيكية والحديثة في الفن، حيث أثرت هذه الأبعاد على بنية العمل الفني من مختلف الجوانب الضمنية والخارجية، مما أكدت على الفكرة الأساسية دون غيرها.

فالأبعاد المفاهيمية أدخلت الجانب الفلسفي والعقلي في التجربة الفنية للمشاهد الذي يضعه في حيرة من أمره أمام عدة تساؤلات للتفكير والإجابة عنها، بوجود إدراك جديد للجماليات المطلقة دون قيود معينة تؤثر على المشاهد من عدة جوانب مختلفة كالنفسية والمعرفية والاجتماعية.

وعليه، يتم استخدام التقنيات الحديثة كالأشرطة الصوتية، والخامات الجديدة، ولا سيما المواد جاهزة الصنع، التي أكسبت الفن صبغة اجتماعية بما يحتويه من قيم تشكيلية جمالية بشكل إبداعي مبتكر. فيُظهر البحث الحالي أن الأعمال الفنية المعاصرة تحمل أبعاداً مفاهيمية مختلفة كالأبعاد (الفلسفيه، والجمالية، والواقعية، والتشكيلية)، والتي تنقل المشاهد إلى الاستفسار حول المضمون الفلسفي، والفكري للعمل الفني.

ثانياً: النتائج المتعلقة بالسؤال الثاني: ما المراد بالمتاحف المفتوحة؟

وللإجابة على ذلك، تمت دراسة المتاحف المفتوحة، إذ يتضح أنها خرجت عن جدران المتاحف المغلقة حيث توجد المعروضات التي من خلالها يتمكن المشاهد من إدراكها، وتذوق مضمونها الفكري بشكل مباشر، مما يُكسبه قيما ثقافية ومعرفية وفنية تُحقق الإبداع، وتطور التفكير والإحساس الجمالي لديه.

وتُعد منطقة العُلا في المملكة العربية السعودية، كمتحف مفتوح للعالم، بما تحتويه من تراث طبيعي وفني وثقافي، منطقة عملت على جذب الفنانين التشكيليين إلى طبيعتها الصحراوية كالجبال والكثبان الرملية؛ لعرض أعمالهم بطريقة مغايرة عما هو مألوف.

يُظهر البحث الحالي أن المتاحف المفتوحة يمكن من خلالها إيجاد الإبداع الفني وعرضه بأسلوب جمالي معاصر يُحاكي فيها طبيعة المنطقة.

ثالثاً: النتائج المتعلقة بالسؤال الثالث: كيف يمكن الكشف عن الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة بالمتاحف المفتوحة في المملكة العربية السعودية: صحراء العُلا أنموذجاً؟

وللإجابة على ذلك، تم تحليل بعض الأعمال الفنية المعاصرة، التي تم عرضها في المتحف الفني المفتوح في صحراء منطقة العُلا، والكشف عن أبعادها المفاهيمية، حيث أظهرت القيم التشكيلة والجمالية للفن المعاصر بتكوين مجسمات فنية مندمجة مع البيئة الصحراوية.

ظهرت الأبعاد المفاهيمية في الأعمال الفنية المختارة بتشكيل مستمد من معالم الطبيعة بإضافة مواد متداولة واستهلاكية، ودمج خامات متعددة، وتقنيات مختلفة بنفس العمل الفني الواحد بأسلوب جديد ومبتكر، حيث ابتعد الفنان التشكيلي عن الأسلوب التقليدي المعروف باستخدام اللوحة والفرشاة في إنتاجه الفني. وأدى ذلك إلى إيجاد أبعاد فلسفية معاصرة بعملية التشكيل المفاهيمي، التي تركز على الفكرة أكثر من المادة، وذلك بمنح المشاهد مساحة واسعة للتأويل والتساؤل حول المغزى، أو المضمون المفاهيمي للعمل الفني المعروض بطريقة غير تقليدية التي استبدل بها إطار اللوحات التشكيلية في قاعات العرض المغلقة بإطار آخر يمتد إلى مساحات لا حدود لها. كما حققت أبعاداً مفاهمية جمالية بمحاكاة الطبيعة من خلال عنصر اللون الذي كان له دور رئيسي وبارز بتكوين عامل إثارة الدهشة بصرياً للمشاهد، وذلك بالتنقل ديناميكياً بين التدرجات والانعكاسات اللونية إيهاماً بالحركة، وبمدى انسجامه وتناسقه مع عناصر التكوين

للمشهد الفني الصحراوي، مما يؤدي إلى كسر حالة الجمود للعناصر والتضاريس البيئية الثابتة بطريقة أكثر حيوية وفاعليه.

أصبح المشاهد جزءاً من العمل الفني في كونه بعداً مفاهيمياً، وبمحاولته لإدراك الشكل والقيم التشكيلية، بما تحمله من مضامين فكرية وثقافية كرسالة من الفنان للمشاهد؛ للوصول إلى فكرته. فابتعد عن تقليدية العمل الفني، وخصوصا في البعد المفاهيمي التشكيلي، بما يحمله من مضامين فكرية وثقافية، كرسالة من الفنان للمشاهد؛ للوصول إلى فكرته. فابتعد عن تقليدية العمل الفني واعتمد لتكوين العمل الفني على الصخور والأحجار والأشجار الموجودة على سطح الأرض في صحراء منطقة العُلا، بالإضافة إلى توظيف خامات وعناصر استهلاكية عادية ومهملة وتحويلها إلى موضوع تفكير وتأمل، وذلك لتحقيق رؤية مفاهيمية عند اتصال فكر المشاهد بالواقع المرئي الذي أمامه لتجسيد فكرة الفنان بطريقه حسية بصرية.

كما حققت أيضاً الأبعاد المفاهيمية الواقعية بمحاكاة الطبيعة وإعادة صياغة الواقع بشكل رمزي في العمل الفني من منطلق فكر الفنان ورؤيته للأمور ومدى امتلاكه للحس التطويري، وذلك من خلال الدمج والتهجين ما بين المعاني المتناقضة كالبسيط والمعقد لمختلف الخامات وعناصر الطبيعة مع التكنولوجيا، فأصبح كمزيج من الماضي مع الحاضر المعاصر.

يُظهر البحث الحالي الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة المعروضة في منطقة العُلا، باعتبارها متحفا مفتوحا يمكن من خلاله توظيف جميع ما تتميز به المنطقة من تكوينات صخرية، وكثبان رملية بأسلوب جمالي مميز.

ومما سبق يمكن تلخيص نتائج البحث، كالتالي:

1. التعرف على مفهوم الأبعاد المفاهيمية للأعمال الفنية المعاصرة.
2. استخدم الفنان التشكيلي المعاصر الخامات الفنية غير التقليدية؛ لإنتاج أعمال تشكيلية ذات أبعاد مفاهيمية متعددة.
3. التعرف على مفهوم المتحف المفتوح الذي يُعد مصدرا غنيا لعرض الإبداع الفني للفنانين التشكيليين.
4. تساعد طبيعة المتحف المفتوح لمنطقة العُلا على عرض الأعمال الفنية المعاصرة فيها بأسلوب جمالي مميز يمكن من خلاله تحديد أبعادها المفاهيمية.

توصيات البحث:

1. إجراء المزيد من الدراسات حول الأبعاد المفاهيمية للفن المعاصر من خلال تناول الجوانب الفكرية والتقنية.
2. الاهتمام بدراسة المتاحف المفتوحة لمد الصلة بين الماضي والحاضر بالتوعية بأهميتها، وأثرها على المشاهد.
3. البحث بين العلاقة التبادلية بين المتاحف المفتوحة والفن المعاصر.
4. الاهتمام بدراسة العديد من مناطق المملكة العربية السعودية بما تحتويه من جماليات فنية طبيعية.

قائمة المصادر والمراجع: **Sources & References**

1. Al-Ali, Sawsan Hashem. (2021). Conceptual and aesthetic dimensions of light in postmodern art. *Nabu Journal of Research and Studies*. 26 (29). 43- 69.
2. Alar, Ehsan. (2020): The place sculpture and its role in conceptual art. *Damascus University Journal of Engineering Sciences*. 36 (1). 129- 140.
3. Arous, Iman. (2023): Interpretative Discourse in Conceptual Art Between the Broadness of Imagination and The Narrowness of The Minimalist Phrase Through the Experience of Lawrence Weiner. *Algerian scientific journal plattorm*. 9 (1). 1- 14.
4. Al-Asaqah, Shaza Ibrahim; Al-Rasheed, Ibtisam Saud. (2018). Conceptual transformations of contemporary Saudi visual art. J*ournal of Fine Arts and Art Education*. 2 (1). 147-175.
5. Al-Awwad, Fahd. (2022). Al-Ula...the land of civilizations and the largest open-air museum in the world. Retrieved on 6/5/2024. At the link: https://www.spa.gov.sa/2371667

6. Al-Barqani, Naif. (2023). AlUla Open Museum (2-1). Retrieved on 1/11/2023. At the link: https://2u.pw/pvr8904
7. Batarfi, Kholoud Abdel Qader. (2023). AlUla Museum between aesthetic values and sustainability standards in the Kingdom of Saudi Arabia: an analytical study. *Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences.* (22). 127- 144.
8. Hussein, Tahreer Ali. (2017, March). *Conceptualism and cultural communication in contemporary Iraqi formation*. Research presented at the sixteenth scientific conference of the Faculty of Fine Arts: *The necessity of art and future prospects*. Iraq: University of Baghdad.
9. Jamey, Reda. (2020). The conceptual dimension of visual arts and the problem of classification. *Aesthetics Magazine*. (2). 57- 89.
10. Raji, Makki Imran; Ali, Samra Fadel. (2016). Aesthetics content in conceptual art. *Journal of the College of Basic Education for Educational and Human Sciences*. (30). 380- 400.
11. Rashid, Muhammad Jamal. (2021). Classification of museums according to the nature of the space they occupy. *Yearbook of the General Union of Arab Archaeologists*. (24). 489- 523.
12. Rashid, Salam Hamid. (2018). The aesthetics of the idea in the products of conceptual art. Lark Journal of Philosophy, *Linguistics and Social Sciences*. 2 (28). 290- 307.
13. "Al-Ula... History Museum". (2020). *Hajj and Umrah Magazine*. (912). 15-17.
14. Al-Zaidi, Naeem; Hariz, Jumah. (2018). The role of museums in supporting social memory. *Journal of Studies in History and Archeology*. (66). 216-251.
15. "Everything you should know about Desert X AlUla 2022". (2022). Retrieved on 12/20/2023. At the link: https://2u.pw/prlBnYK
16. Muhammad, Muhammad Mahmoud. (2023). Experimentation and materials in artistic works in light of the art of assembly. *South-South Dialogue Magazine*. (16). 292- 311.
17. Mustafa, Iman Muhammad. (2021). Conceptual art and its role in awareness campaigns and sustainable development. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*. 6 (25). 150- 165.
18. Naqiti, Noha Saeed; And Qurban, Muruj Hatim. (2023). The role of the mobile museum in enhancing national identity and introducing the Kingdom of Saudi Arabia. *Journal of Humanities and Social Sciences*. 7 (7). 18- 32.
19. Nour, Mai Abdel Moneim; And Abdo, Muhammad Yahya. (2023). Luxor as an open museum (an introduction to reading the ancient Egyptian heritage between cultural depth and global breadth). *Journal of Research in Art Education and the Arts*. 23 (2). 204- 218.
20. Othman, Adel Tharwat. (2001 AD). *The artistic and philosophical concepts of neo-realism and the art of spatial installations as an introduction to enriching expression in photography*. Unpublished doctoral dissertation. Department of Drawing and Painting, Faculty of Art Education, Helwan University.
21. "The modern concept of the desert as embodied in the "Desert x AlUla" exhibition". (2020). Retrieved on 12/1/2023. At the link: https://2u.pw/0j0cDp1
22. "The second edition of "Desert X AlUla" shines with the participation of art lovers around the world". (2022). Retrieved on 12/1/2023. At the link: https://sabq.org/saudia/fzn3py
23. Al Zaidi, Khaled. AlUla welcomes art lovers around the world. Retrieved on 11/3/2024. At the link: https://www.alriyadh.com/1931494

اغتراب الشخصية في النص المسرحي الأردني، نماذج مختارة

نايف محمود حسن الشبول، قسم الدراما، كلية الفنون، جامعة اليرموك، الأردن

Received: 28/1/2024

Acceptance: 28/5/2024

Corresponding Author: nayefshboul8@gmail.com

Cited by: Jordan J. Arts, 17(4) (2024) 449- 464

Doi: https://doi.org/10.47016/17.4.4

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

الملخص

يهدف البحث إلى التعرف إلى اغتراب الشخصية في النص المسرحي الأردني، وآليات توظيف المؤلف لفكرة الاغتراب والاشتغال عليها في النص المسرحي، إذ إن موضوع اغتراب الشخصية من الموضوعات التي أخذت مساحة واسعة في المسرح، فقد ظهر الاغتراب في المسرح بأشكال وسياقات متعددة نفسيا ومكانيا واجتماعيا، وتنبثق أهمية البحث من محاولته رصد اغتراب الشخصية في النص المسرحي الأردني، وقد جاءت الحدود الزمنية للبحث بين عام (1985-2016م)، وهذه مرحلة حافلة بالأحداث والمتغيرات السياسية والاجتماعية على الصعيد العربي، وتكونت العينتان اللتان تم اختيارهما من مسرحية (كان وما يزال) لهاشم غرايبة 1985م، ومسرحية (ليلك ضحى) لغنام غنام 2016م. وقد اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي في بحثه، ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية مثل كليات الآداب والفنون ومعاهد الفنون الجميلة.

الكلمات المفتاحية: الاغتراب، الشخصية، النص المسرحي الأردني.

Character alienation in the Jordanian Theatrical Text: Selected Samples

Nayef M. H. Alshboul, Drama Department, Yarmouk University, Jordan

Abstract

This research paper aims to identify the idea of character alienation in the Jordanian theatrical texts and the mechanisms used by writers. The concept of character alienation is widely explored in theater, manifesting in various forms and contexts, including psychological, spatial, and social alienation. The significance of this research lies in its attempt to identify and investigate the alienation of character in the Jordanian theatrical texts. The study focuses on the period between 1985 and 2016, a phase marked by significant events and political and social changes in the Arab world. The two selected samples are the play "It Was and Still Is" by Hashem Gharaibeh (1985) and the play "Lilac of Doha" by Ghannam Ghannam in 2016. The researcher adopted a descriptive analytical approach in this study. This study can benefit those working in the field of theater as well as academic institutions such as faculties of Arts and Fine Arts.

Keywords: Alienation, Character, Jordanian theatrical script.

مشكلة البحث وأسئلته:

شكّلت مشكلة الاغتراب إحدى المشكلات التي ألقت بتاثيرها على الإنسان، وقد تبلورت من خلال حالة شعور الفرد بعدم الانتماء إلى مكان تواجده، أو إحساسه الداخلي بالعزلة عن المحيط الذي يقع فيه أو حتى عن الناس الذين يحيطون به، وقد انعكس تأثير ذلك على النص المسرحي، حيث ظهرت الشخصيات المسرحية ضمن حالة اغترابية، لتأتي بذلك بمثابة انعكاس لنظرة معمقة نحو حقيقة عوالم الذات الإنسانية.

إن الاغتراب يشكل ظاهرة بارزة لها حضورها الواضح في النص المسرحي العربي، الذي حمل كثيرا من متناقضات العصر التي نتج عنها أزمات مختلفة: سياسية واجتماعية وفكرية وأخلاقية، أدت إلى حدوث صدمة هزت المبدع العربي، وكان لها تأثيرها البالغ عليه، فعكست التجربة المسرحية ألواناً من الشك والقلق المسيطر على الإنسان، كما عكست صوراً من انعدام الثقة لدى المبدع في واقعه، وكان للظروف السياسية القاسية التي مر بها الإنسان العربي أثرها على المسرحيين العرب الذين انشغلوا بالقضايا العربية على اختلاف مستوياتها، فكان موضوع اغتراب الشخصية المسرحية من الموضوعات التي أخذت مساحة واسعة في النص المسرحي العربي، فقد عاش الإنسان العربي اغترابا نفسيا ومكانيا واجتماعيا. ونتيجة للظروف

السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية، تكوّن لدى الإنسان العربي الإحساس بانعدام فاعليته وأهميته ووزنه في الحياة، بسبب عدم تطابق أفكاره وقيمه ومعتقداته وأهدافه مع الآخرين ومع الواقع الذي يعيشه، وبات يشعر باستمرار بفقدان الأمن واليأس والعزلة الاجتماعية والعجز واللامعنى، وكل تلك التداعيات ألقت بتأثيرها على النص المسرحي العربي، وفي ضوء ذلك تتلخص مشكلة البحث بالسؤالين التاليين: ما هي أشكال وسياقات اغتراب الشخصية في النص المسرحي الأردني؟ وما هي آليات توظيف المؤلف لفكرة الاغتراب والاشتغال عليها في النص المسرحي الأردني؟.

أهمية البحث:

تنبثق أهمية البحث من خلال دراسة موضوع اغتراب الشخصية في النص المسرحي الأردني عبر رصد سياقاته وأشكاله، ويسعى البحث لتفكيك هذا المفهوم إلى عناصره الأولية ومن ثم رصده ودراسته وتحليله من خلال النص المسرحي الأردني، ويمكن أن يفيد البحث المشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على أشكال وسياقات اغتراب الشخصية في النص المسرحي الأردني. وآليات توظيف المؤلف لفكرة الاغتراب والاشتغال عليها في النص المسرحي الأردني.

حدود البحث:

الحدود الزمنية هي النصوص المسرحية التي ظهرت في الأردن بين عامي (1985. 2016م). والحدود المكانية هي النصوص المسرحية الأردنية المنشورة والتي يمكن من خلالها رصد اغتراب الشخصية في النص المسرحي الأردني. أما الحد الموضوعي فيتناول الباحث اغتراب الشخصية في النص المسرحي الأردني من خلال اختياره القصدي لنصين مسرحيين منشورين.

تحديد المصطلحات:

الاغتراب: لغة؛ تم اشتقاق المصطلح من الكلمة اللاتينية (Alienation)، وهو "اسم مستمد من الفعل اللاتيني (Alienare) والذي يعني نقل ملكية شيء ما إلى آخر، أو يعني الانتزاع أو الإزالة، وهذا الفعل مستمد بدوره من كلمة أخرى هي (Alienus) أي الانتماء إلى شخص آخر، أو التعلق به، وهذه الكلمة الأخيرة مستمدة في النهاية من اللفظ (Alius) الذي يدل على الآخر سواء كاسم أو كصفة" (Ḥammād, 1995, p38). وكان ابن عربي (ت 638هـ/1228م) قد ذهب إلى أن الغربة "تطلق بإزاء مفارقة الوطن في طلب المقصود...، الغربة في الاغتراب عن الحال من النفوذ إليه"(Ibn Arabī, 1983. P.24)، وهي لا تخرج عن كونها خاصية لدى المتصوفة. وذهب أبو بكر الرازي (ت 666هـ/1267م) إلى أن معنى "غريب، وغرب: الغرباء، الأباعد، ويقال: اغترب فلان، إذا تزوج من غير الأقارب: تيمناً بالحديث النبوي الشريف: اغتربوا ولا تضووا" (al-Rāzī, 1981, p470)، وفي ذلك الحديث النبوي دعوة لتغريب النكاح بالزواج من الأجنبيات، أما التغريب فهو "النفي عن البلد، وأغرب: جاء بشيء غريب أو صار غريباً وأغرب عني: أي تباعد" (al-Rāzī, 1981, p470)، ويبدو أن (الرازي) قد ركز على أن الاغتراب ارتبط بزواج الرجل من امرأة لا تربطه بها قرابة وهي غريبة عنه ومن الأباعد.

اصطلاحاً: الاغتراب هو: "مفهوم يصف كلاً من عملية ونتائج تبديل ناتج النشاط الإنساني والاجتماعي (منتجات العمل، والنقود، والعلاقات الاجتماعية... الخ) في ظروف تاريخية معينة، وكذلك تحويل خصائص وقدرات الإنسان إلى شيء مستقل عنها ومتسلط عليها، وأيضاً تحويل بعض الظواهر والعلاقات إلى شيء يختلف عما هو عليه في حد ذاته، وتشويه علاقاتها الفعلية بالحياة في أذهان الناس" (rwzntāl, 1980, p26).

وترى (الحمداني) أن الاغتراب هو: "إحساس الفرد بانعدام فاعليته وأهميته ووزنه في الحياة بسبب عدم

تطابق أفكاره وقيمه ومعتقداته وأهدافه وطموحاته ورغباته مع الآخرين ومع الواقع الذي يعيشه وشعوره أن اتساق القيم الذي يخضع لتأثيرها أصبحت نسبية ومتناقضة وغامضة ومتغيرة باستمرار وبسرعة، الأمر الذي يدفعه إلى سلوك يتسم باليأس والعزلة الاجتماعية والعجز واللامعنى وشعوره بانعدام الأمن وفقدان الثقة" (al-Ḥamdānī, 2011M, p58).

وتماشيا مع أهداف بحثه فقد صاغ الباحث التعريف الإجرائي التالي: الاغتراب في النص المسرحي الأردني: هو إحساس الشخصية بالغربة والانفصال عن واقعها الاجتماعي، مما يعزز من عزلتها ويأسها وعدم قدرتها على التآلف والانسجام مع الواقع، نتيجة لإحساسها بعدم تطابق أفكارها وقيمها ومعتقداتها وطموحاتها ورغباتها مع الآخرين، والذي سيمنعها بالضرورة من القيام بدورها الإنساني، ويمكن أن يظهر ذلك واضحا عند الشخصية في النص المسرحي الأردني.

الشخصية: لغة: يشير المعجم إلى دلالة لفظة (الشخصيّة) من خلال مادة "ش خ ص" التي تعني "سواد الإنسان وغيره، تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه والشخص هو كل جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشخوص وشِخاص، وشَخَصَ تعني ارتفع، والشخوص ضد الهبوط" (Ibn manẓūr, 1988, p366)، وفي القرآن الكريم قال تعالى: "وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا..." (سورة الانبياء، آية 96)، وهذه المعاني قد ربطت الشخصَ بالرؤية، ودلالة الشخص لا تتأكد إلا إذا كان ظاهرا للعيان ببعده المادي، فالشخصية هنا تشير إلى ذات الإنسان وأفعاله.

وأما اصطلاحا، فقد ذهب (حمادة) إلى أن الشخصية المسرحية هي: "الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على المسرح في صورة الممثلين" (Ḥamādah, dt, p185). وعرّفتها (البياتي) بأنها: "ذلك الانتقاء في قيم التنظيم الحيوي للشخصية الإنسانية الذي يستخدمه الفنان المسرحي لتقديم أفكار مجردة، أو صور ذهنية أو آراء معينة متوخياً وضعها في قالب جمالي مليء بالتشويق وميسور للفهم من قبل المتفرج، حيث يستعار لهذا التنظيم جسم الممثل وأدواته لتحويله من تنظيم (انتقائي- متصوّر) إلى تنظيم (فعلي- عياني) في العرض المسرحي" (al-Bayātī, 1988, p5). ولكي يقرب الباحث معنى المصطلح إلى دراسته حدد التعريف الإجرائي التالي: الشخصية المسرحية: هي تنظيم متكامل ذو خصائص نفسية وفكرية تتجسد بسلوكها في الأحداث وبما يميزها اجتماعياً وفكرياً وسياسياً، حيث يؤسس المؤلف من خلال ذلك للعلاقات الداخلية المدركة فيوظفها مسرحيا عبر تنظيم العناصر وفق وحدة بنائية متكاملة تظهر بالنتيجة قيمة الشخصية من خلال تفاعل بيئتيها الداخلية والخارجية.

مفهوم الاغتراب في الفكر الفلسفي:

لعبت مشكلة الاغتراب دوراً هاماً في الفكر الفلسفي، ولم يخرج الاغتراب عن كونه إشارة لغربة الإنسان عن جوهره وابتعاده عن المقام الذي ينبغي أن يكون فيه، وقد أكد عدد من مؤرخي الفلسفة أن أفلاطون قد أسس من خلال كتاباته لفكرة الاغتراب، حيث يعد "فكره بذاته أول اغتراب واع، عندما قسم العالم إلى مطلق ووجود، والمطلق هو عالم المثل، والوجود هو عالم الظلال والصور المشوشة، ثم كانت جمهوريته تجسيدا لهذه الفكرة الاغترابية" (al-Alūsī, 2003, p12)، فالاغتراب هنا عبر عن الإنسان بوصفه الكائن الوحيد الذي يستطيع الانفصال عن ذاته ومجتمعه أو كليهما، وتختلف درجة الإحساس بهذا الانفصال بحسب الظروف المهيئة له، ويتباين الأفراد في درجة إحساسهم بالاغتراب. ويستطيع المتأمل لنظرية المثل الأفلاطونية أن يلمح في ثناياها جذور المفهوم الديني للاغتراب بوصفه انفصالاً عن الله بفعل السقوط، فقد كان للنفس حياة قبل الحياة، هي حياتها في صحبة الآلهة من عالم المثل إلى عالم البدن (Karam, dt, p74)، فالنفس بذلك اغتربت عن الآلهة حينما سقطت في الخطيئة، وهذا التفسير للمفهوم الديني للاغتراب شاع أيضاً في الفلسفة المدرسية، وفي فلسفة سقراط مع مفهوم أقل قدرية للإنسان.

ويمكن إدراك بذور فكرة الاغتراب عند أفلاطون من خلال حديثه عن عالم المثل وعالم البدن، ومن منطلق أن الأصل في الاغتراب يكمن في جهل الإنسان بحقيقة وجوده الذاتي، كما يمكن إدراكها في بحث

(سقراط) عن ذاته وحواره مع السفسطائيين الذي كشف عن اغترابه قياساً إلى ذرائعهم المعرفية ليدفع حياته ثمناً لذلك الاغتراب.

في حين أن أرسطو قد تناول ظاهرة الاغتراب في إطار مفهوم مادي للطبيعة وللإنسان، وذلك حينما أقر بالطبيعة المغتربة للثروة، والوظيفة المغتربة للنقود، وهو وإن لم يقل كلمات مباشرة عن الاغتراب لكنه ذكر حقائق اجتماعية تؤكد إدراكه لحقيقة الكثير من أبعاد الظاهرة، وقد تحدث عن أهم أبعادها في إطار مفهوم مادي للطبيعة وللإنسان كجزء من الطبيعة، وذلك حينما أقر بالطبيعة المغتربة للثروة، والوظيفة المغتربة للنقود، وهو وإن لم يقل كلمات مباشرة عن الاغتراب لكنه ذكر حقائق اجتماعية تؤكد إدراكه لحقيقة الكثير من أبعاد الظاهرة (Iskandar, 1988, p36).

وفي مرحلة تلت الفلسفة الإغريقية القديمة، وبعد ما يقرب من أربعة قرون جاء الفكر الديني المسيحي، حيث شكلت الأفكار المبكرة للاهوت المسيحي الجذور الأولى لمفهوم الاغتراب، وقد أسس رجال الدين مفهوم الاغتراب انطلاقاً من اهتمامهم بالنفس الإنسانية التي تنطوي على طبيعة مزدوجة.

واستخدم رجال اللاهوت المحدثون مصطلح الاغتراب في شرح الرموز القديمة التي يزخر بها التراث اليهودي والمسيحي، وربطوا بين التراث الديني والأفكار المعاصرة، وحاولوا إثبات أن المفهوم الحديث للاغتراب هو بعث لأفكار دينية تقليدية معروفة من قديم الزمن مثل سقوط آدم بعد الخطيئة الأولى والكفارة (Iskandar, 1988, p25).

لقد بقيت فكرة الخطيئة وسقوط الإنسان وفساد الطبيعة البشرية مسيطرة سيطرة تامة في الفكر اللاهوتي، وبقي الإنسان مركزاً للتناقضات وميداناً للصراع بين الروح والجسد الفاني، لذلك فقد سعى رجال الكنيسة إلى إقامة سلطة عالمية تستمد قوتها المباشرة من الله لاعتقادهم بأن خلاص المجتمع الإنساني من شقائه وحالات الاغتراب التي تكتنفه لا يمكن أن تتحقق إلا بالخضوع لأوامر السلطة الروحية. وقد استخدم اللاهوتيون مصطلح الاغتراب للدلالة على معان متعددة أهمها:

1. المفهوم البؤري للاغتراب في اللاهوت اليهودي والمسيحي، وهو انفصال الإنسان عن الله.
2. اغتراب الإنسان عن جسده بوصفه عائقاً عن الله، لأن الروح تشتهى ضد الجسد.
3. انفصال الإنسان عن الناس الآخرين.
4. الاغتراب عن التنظيمات والمنظمات الدنيوية الزائلة التي تخرج عن نطاق المؤسسات الروحية على أساس أن الإلتصاق بالعالم هو انفصال عن الله (askndr, p 28 – 29).

لقد حاول اللاهوتيون أن يضفوا على مفهوم الاغتراب أبعاداً جديدة مجددين بذلك أفكارهم القديمة عما كانت عليه سابقا، وامتد مفهوم الاغتراب عند اللاهوتيين المحدثين ليأخذ إضافة إلى بعده الديني بعداً آخر دنيويا، وقد ورد مفهوم الاغتراب في الكتابات اللاهوتية الأولى، (العهدين القديم والجديد)، ليعبر عن معنيين: "المعنى الأول: يدل على انقطاع الصلة بين الإنسان والله، وحدوث الانفصال بينهما نتيجة لإغراق الإنسان في المعاصي والخطايا. والمعنى الثاني: الصنمية والاغتراب عن الذات، وربما تعد فكرة الصنمية فكرة جوهرية في تاريخ مفهوم الاغتراب، فالصنم ما هو إلا خلق الإنسان، وفي عبادة الإنسان له انفصال للخالق عن ذاته وفقدانه لها" (Musā idīyah, 2013, p17). إذ إنه يتبلور لدى الإنسان الإحساس بأن المخلوق في الأصل هو بمثابة الخالق، فيغترب الإنسان عن ذاته نتيجة لسيطرة هذا التصور عليه.

وأخذ الاغتراب معاني متعددة في الديانتين اليهودية والمسيحية أهمها المفهوم البؤري، وهو انفصال الإنسان عن الله، وكذلك اغتراب الإنسان عن جسده بوصفه عائقاً عن الله، لأن الروح تشتهى ضد الجسد، والاغتراب بمعنى انفصال الإنسان عن الناس الآخرين، إضافة إلى الاغتراب عن التنظيمات والمنظمات الدنيوية الزائلة التي تخرج عن نطاق المؤسسات الروحية على أساس أن الالتصاق بالعالم هو انفصال عن الله (Iskandar, 1988, p28 29).

والتقت الأديان السماوية جميعها بما فيها الدين الإسلامي على أن المفهوم الأساسي للاغتراب يكمن في

الانفصال ببعديه الديني والدنيوي، إن "الاغتراب بالمعنى الإسلامي اغتراب عن الحياة الاجتماعية الزائفة الجارفة، واغتراب عن النظام الاجتماعي غير العادل. فالغرباء قاوموا الحياة ومغرياتها بطريقة إيجابية وسلبية، فقهروا السلطتين جميعاً، سلطة الحكام وسلطة النفس، بترويضها على الطاعات والمجاهدات واعتزالهم الناس" (Khulayyif, 1979, p88).

ورغم ما تم تناوله حول فكرة الاغتراب، إلا أنها قد ترسخت كمفهوم في الأزمنة الحديثة، وقد جاءت لتعالج نظريات القانون الطبيعي التي كانت سائدة في القرنين السابع عشر والثامن عشر. ومن المعروف أن مصطلح الاغتراب لم يصبح فلسفيا في الغرب إلا عند (فشته، 1762- 1814م) الذي ذهب إلى أنه يعني تخارج الذات عن الموضوع، فالموضوع عنده من وضع الذات وتجلٍ من تجلياتها، فالعالم الظاهري (الموضوع) هو من نتاج الروح (الذات) (awyzrmān, 1977, p175). ويمكن رصد مفهوم الاغتراب في الفكر الفلسفي الحديث عند أصحاب العقد الاجتماعي (هوبز ولوك وروسو)، حيث أخذ مفهوم الاغتراب في نظرياتهم بعداً قانونياً، فهم يرون أن إقامة مجتمع مدني يستلزم بالضرورة تنازل الأفراد عن حقوقهم الطبيعية للمجتمع أو للجماعة السياسية الحاكمة، وذلك لإقامة مجتمع سياسي. ويرى (توماس هوبز) أن الاغتراب فعل إرادي حر لأن الفرد يكون بينه وبين السلطة الحاكمة عقدا اجتماعيا يمكن له أن يحقق للفرد الرغبات الممكنة وغير الممكنة، وهذا العقد الاجتماعي جاء نتيجة فعل غير إرادي، فهناك قوانين مرفوضة شكلاً ومضموناً من قبل الإنسان بوصفها لا تلبي حاجاته ورغباته (Sa d, 1986, p24).

وعبر (هيجل) من خلال اصطلاح الاغتراب عن مأزق الإنسان، وذلك من خلال دراسته للعلاقة بين التوافق والاغتراب وبيان صلتهما بالمعاناة الإنسانية، وجاء تصوره للاغتراب امتدادا لدراساته اللاهوتية من جهة ولفلسفة العقد الاجتماعي، وخصوصاً فلسفة روسو من جهة أخرى، وقد ركز هيجل على الدين بوصفه مفتاحاً لحل التناقض المتأصل في الطبيعة الإنسانية المزدوجة. "إن الميزة الرئيسة للاغتراب عند هيجل هو أنه اغتراب ديني طبقا للتصورات المسيحية عن الخطيئة والسقوط والطرد والحرمان" (Ḥanafī, 1979, p88)، وقد استخدم هيجل الاغتراب ليعبر من خلاله عن الانفصال والاتصال في آن معاً، وذلك من خلال تحريه لعلاقة الفرد بالجماعة، والذات بالآخر، والخاص بالعام.

والمعنى الأول للاغتراب عند هيجل يعني انفصال الإنسان عن ذاته وأفعاله وعن الآخرين انفصالا تصبح معه كل هذه الأشياء غريبة عنه، وقد يقصد عدم امتلاك الإنسان لذاته نتيجة ضياعها واستلابها على نحو يؤدي إلى السقوط في العبودية، كما تحدث هيجل عن اغتراب العمل بجانبيه الإيجابي والسلبي، فهو يرى أن الإنسان يتغلب على الاغتراب بين العالم الموضوعي والعالم الذاتي عن طريق العمل، والإنسان يستطيع بفضل العمل أن يقضي على وجوده الذري الفردي ليتحول إلى وجود كلي (Ḥammād, 2005, p79-84).

وتحت تأثير فلسفة هيجل، بنى الفيلسوف (لودفيج فيورباخ) مفهومه حول الاغتراب، حيث أنكر على الدين أنه الحقيقة الوحيدة، ووجه نقد لفكرة الإله فدعا إلى تصحيح المسيحية بتحريرها من الوهم الإلهي وتوجيهها نحو الإنسانية.

لقد أرجع فيورباخ العالم الديني إلى أساسه الزمني الذي لا يمكن له الانفصال عن ذاته والاستقرار في السحب بوصفه ميداناً مستقلاً، إلا بالتفكك والتناقض الذاتي ضمن هذا الأساس الزمني، الذي يمكن فهمه في تناقضه، ثم تثويره بالممارسة بفعل حذف ذلك التناقض، ويحل فيورباخ الماهية الدينية في الماهية الإنسانية التي هي ليست تجريداً لاصقاً بكل فرد على حدة، بل هي جماع العلاقات الاجتماعية، ولا تُفهم إلا من حيث هي نوع، أو عمومية باطنة خرساء توحد بصورة طبيعية بين أفراد عديدين (anjlz, dt, p108-109)، فهو يرى أن الدين يشكل أيديولوجيا تشل فعالية الإنسان وقدرته على تحقيق الثورة، وذلك من خلال تخدير الشعب باقناعه بالصبر على قسوة الواقع، وتوجيه اهتمامه بعيداً عن القضايا الخاصة بالإنسان ووجوده، وهذا الفهم لحقيقة الدين من قبل فيورباخ هو الذي أسس من خلاله فلسفته حول الاغتراب الذاتي الديني الذي يعيشه الإنسان، والذي لم يتجه لحل مشكلاته بسبب حالة الارتهان التي تمارسها عليه قيود الدين

والآلهة.

وتناول (كارل ماركس) مفهوم الاغتراب، حيث كيّفه مع تصوراته الخاصة بالإنسان والمجتمع وطوّعه لمتطلبات نسقه الفكري العام حتى أخذ مساحة واسعة في دراساته السسيولوجية، ورغم أن ماركس في البداية قد تأثر بفلسفة (فيورباخ) وبمفهومه عن الاغتراب، إلا أنه لم يوافقه فيما ذهب إليه من أن الدين هو مصدر الاغتراب في المجتمع، وشكّل الاغتراب عند ماركس ظاهرة متأزمة في سياق العلاقات الاجتماعية.

إن العلاقات المغتربة عند ماركس تنتج عن عملية العمل المغترب؛ وهي تتخذ مظاهر تتمثل باغتراب الإنسان عن الطبيعة، واغترابه عن ذاته، واغترابه عن وجوده ككائن نوعي أو اغترابه عن المجتمع، واغترابه عن غيره من الناس نتيجة لاغترابه عن نوعه ومجتمعه (Iskandar, 1988, p185)، فالاغتراب يتشكل في بنية شروط العمل البشري التي تضطر الإنسان للاغتراب عن عمله وعن ذاته وعن زملائه.

إن العمل القهري المغترب يمكن أن يمارس دوره في محو إنسانية الإنسان وتحويله إلى آلة منتجة مجردة من الأحاسيس والمشاعر، وهذا ما يتجلى بحسب ماركس بظاهرة الاغتراب الذاتي للعمل في التنظيمات والوسائط التي يزخر بها المجتمع المغترب، وانطلاقا من تأثير الكتابات اللاهوتية الأولى وفلسفة ماركس، فقد نسج (أريك فروم) مفهومه عن الاغتراب، حيث رأى أنه قد تجسد من خلال حالة التأزم في علاقة الإنسان بالطبيعة وبالآخرين، وبالذات بمجالات الحياة الأخرى نتيجة للمدنية المعاصرة.

وأكد (فروم) أن حضارة الروبوط قد دفعت بالإنسان إلى طريقة مغتربة في الحياة تقوم على علاقات مشوشة ينشأ عنها اغتراب ثقافي في اللغة والفكر والإعلام، حيث تكشف عن عدم التوافق أو نشوز العلاقة بين الإنسان وذاته ومحيطه الاجتماعي والطبيعي والسياسي والثقافي (shākht, 1980, p196-197).

وحول موقف الفلاسفة الوجوديين من الاغتراب، يرى (شاخت) أن عموم الدراسات الوجودية عند (كير كيجارد وهايدجر وسارتر وكامو ومارسل ويسبرز) وغيرهم، قد جاءت في إطار التداولية الهيجلية والماركسية للمصطلح وتفرعاته، "والوجودي يفهم الاغتراب أساساً في إطار معناه الناطق، فهو اغتراب الموجود البشري عن وجوده العميق، بحيث لا يكون ذاته وإنما مجرد صفر على الشمال في الوجود الجمعي للجماهير أو ترس في نظام صناعي أو ما شئت من الأوصاف" (mākwry, 1982, p279-280).

لقد أكد رائد الفلسفة الوجودية (سورين كيركيجارد) على الاستعانة بالدين للتخفيف من الإحساس بالاغتراب، وتحدث عن ظاهرة القلق ودورها في ازدواج الطبيعة الإنسانية، مفسرا قصة الخلق والسقوط في محاولة لاستعادة الدين لمكانته ووظيفته في تحرير الإنسان وتخليصه من الظلم الاجتماعي، ورأى "أن ظاهرة القلق ترتبط بالحرية فهي الاضطراب الذي يسبق الاستقرار، وحينما تتأزم فإنها تصل إلى حالة من القلق الاغترابي أو الاغتراب في صميم الوجود الإنساني، حيث يصبح الاغتراب بذلك حالة حتمية وظاهرة إنسانية طبيعية، يمكن حلها حلا دينيا عن طريق الخلاص الأبدي" (Iskandar, 1988, p279-280).

وقد تناول (مارتن هيدجر) مفهوم الاغتراب من خلال حديثه عن السقوط أو الوجود الزائف، وحاول من خلاله التعبير عن الحالات التي يتجنب فيها الوجود البشري التفكير في الموت، وعليه فإن الاغتراب لديه يتمظهر في ثلاث ظواهر هي:

"اللامبالاة أو عدم التفكير في الموت.

والاستغراق في المستقبل، وكذلك الاستغراق في الحاضر والماضي وما يتوافر من إمكانيات لتحقيق الوجود الحقيقي، أو انشغال المرء بعيدا عن الوجود الخاص الحقيقي وانزلاقه نحو الوجود الزائف.

والثالثة، أن الاغتراب ناشئ من الحياة الثقافية السائدة التي تروج للفكرالسطحي، وعدم الاهتمام بالوجود الأصيل، كما عبر عن ذلك في (الوجود والزمان)، إن الاغتراب عنده "يتلازم مع غياب الوجود الأصيل للذات واغترابها عن كينونتها ويصبح الوجود غريبا أيضا" (Jum ah, 2011, 157).

أما (جان بول سارتر) فقد اهتم في دراساته بالحديث عن حرية الإنسان، وهيمنة مشكلة الوجود وما يرتبط بها من تداعيات بوصفها تعبر عن عالم الأشياء الموضوعي الذي لا أثر فيه لأي نشاط أو تطور أو

حرية، أما الموجود لذاته فهو الوجود الإنساني الذي يعتمد النشاط الحر ولا يستند لقوانين موضوعية، وذهب إلى "أن الإنسان يغترب عن ذاته في علاقته مع الآخرين، وجميع المحاولات التي تبذل للوصول إلى وجود أصيل مع الآخرين هي محاولات محكوم عليها بالفشل" (Maryamī, 2020, p71)، لا سيما إذا اغترب أبناء الجنس البشري عن ذاتهم الإنسانية والاجتماعية حينما يفقدون إنسانيتهم لأنهم باتوا يظنون في أنفسهم أنهم أشياء، وهكذا فإن سارتر قد ركز على الاغتراب الذاتي النفسي كأساس جوهري يرتبط بأزمة الإنسان المعاصر.

ويمكن القول أن ظاهرة الاغتراب قد ظهرت في كل المجتمعات وعبر كل الأزمنة، وإن ازدادت كثافة وحدّة في الزمن المعاصر، ويحدث الاغتراب في حالة عجز الأفراد عن التأثير في مسيرة حياتهم أو حياة من يتولون أمورهم، أو حين تبعث أهداف النظام الاجتماعي على اليأس والضجر، فتتجسد في المجتمع حالة من الاغتراب الشامل التي يستحيل معها تحقيق التغيير أو الإصلاح للنظام الاجتماعي القائم. وقد صنف (نيسبت) و(بيرين) أشكال الاغتراب إلى:

"1. اغتراب صناعي: ويرتبط بعمال الصناعة، فالتكنولوجيا أو عملية المكننة هي السبب في اغتراب العامل.
2. اغتراب سياسي: وهو الشكل الثاني من الاغتراب الاجتماعي ويختلف عن الاحتجاج أو الثورة، وهو لامبالاة وسلبية مطلقة نتيجة لانعدام الأمن، والشعور بالعجز عن ممارسة أي فعل سياسي نتيجة للإيمان الراسخ بأنه لا فائدة من فعله.
3. اغتراب ديني: فقد ابتليت المؤسسات الدينية الاجتماعية بعلل اللاشخصية والتنظيم الإداري البيروقراطي، والعقلانية، لذلك فهي تفرز الاغتراب كغيرها من المؤسسات الاجتماعية الأخرى.
4. اغتراب تعليمي: وهو لا يختلف في دوافعه ومظاهره عن الاغتراب الصناعي والسياسي والديني، ففي الجامعة مثلا ظاهرة مشتركة بين كل الكليات الأكاديمية، ويندر أن يجد الطالب أو الأستاذ وقتا متاحا لإقامة العلاقات الشخصية، فكلاهما ضحية لعلاقات لاشخصية وإجراءات بيروقراطية، وآلاف الطلاب لا يجدون لما يتلقونه معنى أو مغزى، ولكنهم يتلقون العلم اضطرارا" (Iskandar, p 221-223).

ومع تعدد مفاهيم الاغتراب وأشكاله وتنوع حالاته، واختلاف وجهات نظر المفكرين حوله، نجد ثمة أشكالا وظواهر وردت في الأدبيات المعرفية تشير إلى أهم مظاهره، ويمكن أن توجز المعاني المختلفة لمفهوم الاغتراب في العصر الحديث على النحو التالي:

1. "الاغتراب بمعنى الانفصال، ويصف الحالات الناجمة عن الانفصال الحتمي والمعرفي لكيانات أو عناصر معينة في الحياة.
2. الاغتراب بمعنى الانتقال، وهو المعنى المتمثل في النزوح عن الوطن.
3. الاغتراب بمعنى الموضوعية، فالفرد واع بوجود الآخرين وهو يراهم شيئا مستقلا عن ذاته بصرف النظر عن طبيعة علاقته بهم التي تكون مصحوبة غالبا بالعزلة.
4. الاغتراب بمعنى انعدام السلطة والقدرة على مواجهة الآخرين.
5. انعدام المغزى بالنسبة للفرد، وانعدام إحساسه بقيمة الحياة.
6. تلاشي المعايير (الأنوميا) التي تضبط السلوك، وفقدانها للاحترام من قبل الأفراد.
7. اغتراب العزلة، ويستعمل لوصف المثقف الذي يعاني من عدم الاندماج النفسي والفكري في المجتمع، فيتكون لديه الشعور بالانفصال عن ذاته" (Ḥammād, 1996m, p38-39).

اجراءات البحث:

مجتمع البحث:

للوقوف على اغتراب الشخصية في النص المسرحي الأردني، قام الباحث باختيار نصين مسرحيين، حيث تم اختيارهما ليتوافقا مع مشكلة البحث وأهدافه.

عينة البحث:

تم اختيار نصين مسرحيين اختياراً قصدياً، وهما مسرحية (كان ما يزال) لهاشم غرايبة 1985م، ومسرحية (ليلك ضحى) لغنام غنام 2016م. وقد اختار الباحث المسرحيتين للأسباب الآتية:

1. كانت العينتان ممثلتان لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.
2. إمكانية رصد اغتراب الشخصية في النص المسرحي من خلالهما رصداً واضحاً وموضوعياً.
3. قراءة الباحث لهما وتكوينه رأيا خاصا عنهما.
4. جاءت هاتان العينتان بين عامي (1985، 2016م) وهذه مرحلة حافلة بالأحداث والمتغيرات السياسية والاجتماعية على الصعيد العربي.

أداة البحث:

اعتمد الباحث في تحليله للعينتين على قراءتهما قراءة نقدية واعية.

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي بهدف الوقوف على اغتراب الشخصية في النص المسرحي الأردني.

تحليل العينات:

1. اغتراب الشخصية في مسرحية (كان وما يزال) لهاشم غرايبة:

في مسرحية (كان.. وما يزال) المنشورة عام 1985م، يذهب (هاشم غرايبة)[1] نحو تعرية الواقع السياسي والاجتماعي، محاولا خلق قضية رأي عام تتوافق مع فكره وطرحه السياسي والاجتماعي، بل وتوجيه النقد المبطن للسلطة وأساليبها وأخلاقياتها، وما تشيعه من ممارسات عززت من اغتراب الشخصيات المضطهدة، وقد ركز الكاتب هنا على سلطة وجبروت الحاكم، حينما أورد تلك الحقيقة على لسان الراوي:

"الراوي: وكان فيما كان، سلطان جبار، ملك الديار، بنى القصور، وشيد الأسوار، وأخضعت هيبته الأمصار" (Gharāyibah, 1985, p17).

يتضح من افتتاحية (الراوي) أن هذا السلطان لا علاقة له بالحكم العادل، ولا تشغله هموم الشعب، وهو يجسد مفهوماً متعالياً دكتاتوريا، مثل الكثير من الحكام في الحياة المعاصرة.

وحتى يعبر المؤلف عن رؤيته، فقد اشتغل بإحداث تحولات في مواقف الشخصيات الرئيسة مع ثبات الشخصيات الأخرى، وهذه هي المعادلة التي أدخلت التاريخ بالحاضر والمستقبل، بينما بقي القرار في الثورة الاجتماعية بدلاً من تهويمات الأفراد، وقد تم تعزيز الفجوة بين الحاكم والمحكوم، هي تلك الطبقية التي تسيطر على المجتمع، وهذا التناقض يحمل معاني اقتصادية واجتماعية تتماشى وتتساوق مع المفاهيم الماركسية التي توضح التباين والتناقض بين طبقات المجتمع، وهكذا جاءت المستويات لتعبر عن حالة التمايز الطبقي في المجتمع، وقد تبلور ذلك من خلال تقسيم المؤلف لخشبة المسرح التي جاءت ضمن "مستويين متباينين، بحيث يضاء كل واحد منهما على حدة؛ مستوى يوصي بأبهة قصر في العصور الوسطى، ومستوى عادي يوصي بالفقر، ويقدم صورة للشارع العادي في ذلك العصر" (Gharāyibah, p16).

إن التقسيم المنظري الداخل في بنية الرؤيا الدرامية، يحيلنا ومنذ البداية إلى حالة الاغتراب النفسي والاجتماعي التي يعيشها الشعب في ظل هذا الحاكم، وقد أراد المؤلف هنا أن يجاور عصر السلطان ويحصر الشارع بانفلات غير جدلي، بعيداً عن مواجهات وضرورات مسرح التغيير الاجتماعي التعليمي النقدي الذي أشاعه (بريخت) إبان حكم الديكتاتورية النازية، وهنا أصبح مستوى الحكم، ومستوى الشارع واضحان على

صعيد إعداد ذهنية المتلقي (الملحمي)، الذي تهيأ لتقبل ما بعدها من أفكار، فجاء التشكيل المكاني ليعبر عن كثير من معالم الصراع القادم.

ومنذ البداية، تكشف لنا الأحداث عن المادة المسرحية، وجانبها التاريخي (الراوي)، حيث اتحدا في وحدة درامية ملحمية منسجمة في منظورها الجمالي (البريختي)، وجاء تثبيت المؤلف لوظيفة الإضاءة في المسرحية تأكيدا على اختياره الملمح الملحمي أيضا، حيث شكلت تنقلات الإضاءة، ومكان الراوي تقنيات لأجل دفع المشاهد للمشاركة الواعية (المفكرة) واليقظة (الناقدة) لما يدور حوله. وفي المشهد الثاني من الفصل الأول، يكشف والد (مهران) عن تباين في اختيار ابنه لابنة السلطان الظالم كحبيبة له، مما يشير إلى عدم صحة هذا التزاوج، إذ إن الأب ينطلق هنا من حالة اغترابية لا يمكن لها أن تخلق لديه القناعة بصحة ما أقدم عليه ابنه، يقول الأب مخاطبا مهران:

"الأب: يا بني.. في عينيك شجون وفي وجهك وجوم.. (...).إذا عشقت فأعشق من طينتك" (Gharāyibah,p20).

وبذلك فإن الأب ينظر إلى أن ابنه غريب عن الطبقة التي يريد الذهاب إليها، فعليه أن يعشق من طينته وبالتالي العودة إلى الأصالة والجذور وهوية الشخصية، فلا يمكن رفع الحدود الطبقية والاجتماعية بين البشر، ولا يمكن تجاوزهما بالحب والعواطف والمشاعر وحدها.

وعلى الرغم من طيبة (مهران) لكن موقف الحكم يبقى جائراً وغير إنساني، إلا أن توجهات الأب نحو ابنه تبقى قائمة لتقديم دروس جدلية لقراءة الواقع وصراعاته، لانتشال الولد الشاب من الحلم (اليوتوبيا) وجعله يقف على أرض الواقع، وعندما تكتشف (الأم) أن ابنها (مهران) متعلق بحب بنت السلطان الجائر، تؤكد الأم لابنها:

"الأم: (...). من ينظر إلى السماء كثيرا تؤلمه رقبته يا بني.. من يحملق في النجوم يزغ بصرة.. أين الثرى من الثريا؟ أين الثريا من الثرى يا ولدي؟ " (Gharāyibah,p22).

وهذا ينطوي على إشكالية طبقية متداخلة، فهي ترمز بالثريا إلى طبقة الحكام (السلطان وابنته وحاشيته) المرتبطة بنجوم السماء، بينما الفقراء هم طبقة الثرى والطين والبؤس الاجتماعي، وبهذا الإيحاء تدعو إلى أن يقف الإنسان مع طبقته مهما كانت بائسة، وألا يغترب عن طبقته مهما كانت الظروف.

لكن (مهران) يستمر في مسعاه، حيث يستمر بالبحث عن سؤال تعجز ابنة السلطان في الإجابة عليه، فيتمكن من الفوز بها كجائزة سلطانية معلنة، لا سيما بعد أن خسرها الكثيرون، ويبحث عن شخص يهدي له سؤالاً محيراً، فيلتقي بحكيم يعيد عليه سؤال (الملك أوديب) القديم للكشف عن المعرفة القديمة، وتواصلها مع الثقافة المعاصرة، إذ كل شيء يبدأ بالسؤال الجدلي والبحث عن حقيقة الوجود، مما يؤسس هنا لحالة من حالات الاغتراب الوجودي، لكن الوعي يغيب عن مهران في حل هذه المسألة، وتسقطه أنانيته المفرطة ونزوته العارمة في وحل الاختيار الفردي، مبتعدا عن روح الجماعة التي تتضامن مع الواقع الاقتصادي البائس الذي يعيشه، ومغادرا لحكمة (الأم) و(الأب) ومطالبهما له بالتمسك بالطين والثرى، لكن أنانيته وغرائزه المتدنية تسيطر عليه، وتجعله لا يهتم لمصير عائلته أو شعبه، أو حتى فقراء طبقته التي انسلخ عنها بشهوة حيوانية، معتقدا أن تغيير حياته يبدأ من الانقلاب الزائف والحالم، بعيداً عن حلم الثورة الشمولية الذي ينعكس على حيوات الآخرين بظروف موضوعية مشروعة، ولهذا نجده يركز طموحه وأماله بالتساؤل:

"مهران: ... هل أصير صهراً للسلطان؟ هل يتصل الثرى بالثريا؟ هل أصل الثريا؟ ما أسرع ما تتبدل الأشياء" (Gharāyibah, p27).

وحينما يصل (مهران) إلى قصر السلطان مشحونا بالغواية الكاذبة، نجده يلاقي الازدراء والاحتقار والنفاق من أفراد حاشية القصر (الوزير، والقضاة، والأميرة، والحاجب)، الذين كشف المؤلف من خلالهم وبذكاء، المستوى الأخلاقي المتدني لأفراد القصر الذي يبدو من الخارج بأجمل صورة وأبهى منظر، ولكن في داخله كل شيء منهار وساقط سياسياً ومنخور أخلاقيا، وهنا تتعزز حالة الاغتراب الاجتماعي لدى الشخصية، لكن (مهران) رغم ذلك اختار الوهم، وجاء طارقا أحجيته التي تؤهله للفوز، سائلاً الأميرة:

"مهران: ما قول مولاتي بالذي ركب أمه، وتنكب أباه، وقتل حياً، وأكل ميتاً، وشرب ماء لا هو من السماء ولا هو من

الأرض" (Gharāyibah, p32).

لقد استهجن الجميع هذا اللغز، ما عدا (الحاجب) الذي تعاطف معه طبقيا، وسحبه للخارج كي يغتسل ويتطيب ويؤهله جسديا ليصبح شخصية لائقة في حضرة السلطان، وتكون رائحته مقبولة. وبدخول (مهران) إلى القصر يكتشف ويقرأ طبيعة الحلم المزيف الذي سعى إليه من خلال العلامات الحقيقية للقصر التي تبدت منذ الوهلة الأولى:

"مهران: ليتني استطيع القرار.. هذه زخارف السقف الملونة تتبدى لي بأشكال شيطانية مرعبة... لو أني لم آت إلى هنا لكنت الآن أحلق في النجوم.. ليتني استطيع أن أحلق بالنجوم الليلة.. ما أبعد الحلم عن الواقع" (Gharāyibah, p35).

لقد تغير (مهران) تغيرا فرديا مشوهاً، ومثلما أصبح مغتربا في عالمه الجديد، لفه الاغتراب أيضا عن أهله وعشيرته، وبدا فاقدا لأفقه الإنساني، لأنه افتقد الأسس الموضوعية والتاريخية التي تحدد مساراته وآفاقه المنشودة، ونتيجة لتغيير المكان والزمان الذي انتقل إليه فقد تغيرت حقيقة أخرى من وجوده، وظهر له وهم وغواية الحلم الكاذب لكن بعد فوات الأوان. وفي الوقت الذي تتوالى فيه الخدمات السلطانية على (مهران) وهو فوق السرير الوثير الذي حلم به، ينتابه الشعور بأنه أصبح تحت طائلة المؤامرة التي تحاك له في هذا القصر العفن، وصار يقارن بين ما كان من أحواله مع والديه، وما أصبح عليه في قصر السلطان، وفي ضوء ذلك تظل التساؤلات مشروعة بين ذاته وواقعه الجديد المزيف حتى يبلغ صوت الحكمة:

"صوت الحكيم: ليس من البطولة أن تضع رأسك في فم الأسد" (Gharāyibah,p.42).

وأمام صخب الحاشية المدنسة واعتراضاتهم الزائفة والكاذبة على أحجية (مهران)، نكتشف أن الحلم بواقع القصر شيء، وواقع العصر شيء آخر، ولكن لا يفيد الندم، والتراجع خيبة. فهذا هو طريق الثورة والتغيير الفردي الذي يبدو مسدودا أولا وأخيرا، لأن اختيار (مهران) لطريقه بشكل فردي لا جماعي، جعله بلا وجود اجتماعي، ولم تنبثق دعوته للتغيير من حالة طبقية واضحة، وهذا ما جعله شخصية متذبذبة غير واضحة في الأبعاد الفكرية العميقة، ومن هذا الخلل نفدت (الأميرة) إلى عالمه الهش من خلال إدخاله في عالم الملذات، حيث تحول بها إلى شخص حيواني شره، حتى أسقط في فضح أسراره تحت تأثير الخمر وفكت الأميرة اللغز، لتظهر الشخصية هنا في تحولاتها أشبه ما تكون بفقاعات تاريخية، ولا تتبع التسلسل المنطقي الذي يقود إلى أنها باتت موضوعية وحتمية، كما تريد الماركسية عند بريخت.

إن الكاتب قد قدم نقده الصريح للشخصية السياسية المتمثلة بالأميرة التي استغلت الطموح غير المشروع لـ(مهران) وأمثاله، لتحمل تلك الشخصية في طيات تكوينها رمزا يصلح للتعميم على شباب الوقت الحالي بطموحاتهم ورغباتهم بكسر القيود الاجتماعية والسياسية التي تمنعهم من الفعل الحقيقي، وحينما تستحوذ السلطة والمنتفعون على معايير وقيم الحرية التي ينبغي أن تشكل البناء الاجتماعي، يظهر مدى الاغتراب وانعدام الحرية والانفصال عن الذات الذي يسيطر على شخصية (مهران)، لذلك جاءت الدعوة من قبل الكاتب للثورة على الظلم السياسي والاجتماعي، وأن يكون للمضطهدين أدواتهم وأسلحتهم في مجابهة السلطة في محاولة لتنكيسها والتغلب عليها، ويمكن القول أن (غرايبه) قد كشف في مسرحيته عن أن مادة التاريخ هي الصراع الاجتماعي بين الواقع والحلم، والغني والفقير، وركز على أن الجوع والحر هما قوتان تدفعان إلى طلب الثورة، وليس إلى السقوط بغواية الأنا. اعتمدت بعض الملامح الملحمية على صعيد التقنيات كالراوي، ومونتاج المشاهد، واستفزاز المتفرج بالأسئلة، واختيار طبيعة المكان الذي يقف عليه الراوي الذي ساهم كثيرا بكسر الإيهام، ليكشف لنا من خلال اغتراب وأزمة (مهران) عن المعادلة التي أدخلت الشخصية تاريخيا بالحاضر والمستقبل، بينما بقي القرار في الثورة الاجتماعية بدلاً من تهويمات الأفراد، ونتيجة لحالة السقوط التي حدثت لمهران بدت الشخصية مغتربة مكانيا ونفسيا واجتماعيا من خلال إحساسها بالعجز، وافتقادها للقدرة على التأثير بالمواقف الاجتماعية، وشعورها بعدم السيطرة على مصيرها، إذ إنه حينما تنهار مجموعة القيم والمبادئ والمعايير التي تحكم أفراد المجتمع فإنها تختفي القدرة على تنظيم السلوك وتوجيه أفراده، ويصبح الشعور المسيطر على الشخصية هو شعور الوحدة والفراغ النفسي والافتقاد للأمن.

2. اغتراب الشخصية في مسرحية (ليلك ضحى) لغنام غنام:

يتوقف (غنام غنام)[2] في مسرحية (ليلك ضحى ـ الموت في زمن داعش) 2016م عند صورة من صور الإرهاب، حيث تدور أحداث المسرحية في بلدة (تل قمح)، وهي بلدة مفترضة "سقطت بيد الدواعش فسقطت راية الحياة وعلت راية الموت. (تل قمح) ليست مكاناً موجوداً على الخارطة، إنها الجرح الذي يدمي القلب" (Ghannām, p3).

وعلى امتداد مجموعة من نوافذ الذاكرة التي تمتد عليها الأحداث المسرحية، ينقلنا غنام إلى عدد من المحطات التي لا بد أن يمر بها كل من ضحى وليلك وهما يعيشان في زمن الإرهاب الذي يشيعه تنظيم داعش، وبنما يتحركان في محطاتهما التي لا يمكن نزعها من الذاكرة، يلتقيان بنماذج متعددة من الشخصيات مثل (حنة) والدة ليلك، وأبو سعيد (فراش وحارس المدرسة)، وعمار (مدرس التاريخ)، والشيخ البلداوي الذي يعبر بسقوطه الأخلاقي عن ممارسات تنظيم داعش، والقائد الداعشي أبو البراء، حيث يشكل كل من البلداوي وأبو البراء وجهان لعملة واحدة بإرهابهما وإجرامهما. وإذا كان كل من ضحى وليلك قد شكلا أنموذجا للبطل الضحية، فإن هذا الأمر لا يختلف عن وضع حمود، ذلك الفتى الذي كان من بلدة تل قمح، وهو تلميذ سابق لضحى يبلغ من العمر 17 عاماً، حيث أجبره التنظيم الإرهابي على الالتحاق بصفوفه مرغما.

تبدأ الأحداث في منزل ريفي يقطنه كل من ضحى (مدرس فن، خريج كلية الفنون تخصص مسرح، مسلم الديانة، زوج ليلك، عشريني)، وليلك (مدرسة فن أيضا، خريجة كلية الفنون تخصص موسيقى، مسيحية، زوجة ضحى، عشرينية)، وهذا المنزل تم استئجاره من شيخ البلدة البلداوي (ستيني، أعزب، ويعاني من الشذوذ الجنسي)، وكلاهما محاصران في بيتهما كبقية أهل القرية من قبل تنظيم داعش، وما هي إلا لحظات حتى يفاجئهما الشيخ البلداوي بطرقات عنيفة متتالية، وما أن يفتح الباب حتى يدخل (البلداوي) دون استئذان، ليخبرهما أن والي التنظيم (أبو البراء) سيقدم على أمرين يخصانهما:

"ضحى:... هاتِ، ماذا يريد الحاكم بأمر الله أبو البراء؟

الشيخ: تأدب ولا تسخر من هذا المجاهد الغضنفر الذي أرسله الله لخلاصنا مما كنا فيه من شرك وبهتان؛.. أبو البراء يخيرك بين أن تطلق زوجك وتخرج من البلدة آمنا سالماً...

ضحى: أطلقها و نخرج؟! (...). وهي؟

الشيخ: هو والي البلدة و هو ولي أمرها.

ضحى: فإن لم أطلقها؟

الشيخ: تترمل" (Ghannām, p8-9).

وحينما تدخل ليلك حاملة صينية الشاي تسمع زوجها وهو يزمجر غاضبا فتضطرب ويسقط ما بيدها، وأمام غضب كل من ضحى وليلك يخرج البلداوي مهرولا وهو يتوعدهما بعدم الخروج سالمين من البلدة.

ووسط الأزمة التي يعيشها كل من ضحى وليلك نجدهما يهربان بذاكرتهما نحو الماضي بما يحمله من اشراقات ارتبطت بحبهما الذي تبلور حينما كانا طالبين في المعهد، ومما يؤجج الأحداث هو وقوع الحبيبين تحت سيطرة الشيخ البلداوي، الذي لا يتردد في مطاردة ليلك نتيجة لإعجابه بها، بل والذهاب إلى مدرسة البنات يوميا بحجة الاطمئنان عليهَا، وهذا الذي يدعي الإيمان إنما يسكن إبليس تحت عمامته، ولا يكف عن مطاردة ليلك حتى أنه يحاول اقتحام بيتها بينما هي تسد الدرب أمامه، فيخاطبها قائلا:

"الشيخ: يا ابنتي إن أنبياء الله قد وقعوا في الغواية، الغواية امتحان من الله لعباده، وأنا مخلوق ضعيف من لحم ودم، لو أراد الله لنا أن لا نقع في الغواية لخلقنا من خشب وأنبت لنا زوجنا من جذورنا، أو لأنبت لنا أبناءنا دون زوج أو زوجة جميلة لطيفة مثلك؛ أولن تسمحي لي بالدخول؟" (Ghannām, p17-18).

ويستمر الشيخ البلداوي في ممارساته ومحاولاته للإيقاع بليلك، حيث يبدأ بتقصي أخبارها من كل معلمة

أو طالبة يلتقيها في محاولة منه لأن يوحي لها بتقصيرها في واجباتها، حيث يعبر عن موقفه ذلك حينما يلتقي ضحى:

"الشيخ: (لضحى) أستاذ ضحى قل لزوجك أن تعلم البنات شيئاً مفيداً.
ضحى: إنها تعلمهن (بلاد العرب أوطاني) و (نحن الشباب لنا الغد).
الشيخ: أرأيت ! نحن الشباب للبنات؟! فلتعلمهن (طلع البدر علينا).
ضحى: طلع البدر علينا!
الشيخ: إن كانت كمسيحية لا تعرف (طلع البدر علينا) أنا أعلمها" (Ghannām, p18).

ونتيجة لتعاظم الخطر القادم من قبل البلداوي، لا يتردد ضحى في (نافذة الذاكرة7) من محاولات البحث عن الخلاص من مأزقه، حيث نجده يتحدث بواسطة الهاتف النقال إلى إلياس والد ليلك يرجوه أن يقوم بنقل ضحى إلى أي ضاحية قريبة من العاصمة لأن النفوس باتت عفنة هنا، وبينما تسد ليلك كل الدروب في وجه الشيخ البلداوي، وتهزمه بالمحبة التي كانت تجمعها بالطالبات والمعلمات ونساء البلدة، باتت تشعر بأن هذا المجتمع الطيب يخفي تحت عباءته سكاكين جهل يمكن أن تتوجه نحوك في كل لحظة، ولم تخب ظنونها فما أن سيطر الداعشي أبو البراء ورجاله على القرية حتى وقف الشيخ البلداوي في صفه موجها سهام حقده نحو ضحى.

وفي (نافذة الذاكرة 9) يظهر ضحى وهو يمد يده للسلام على أبي البراء الذي يتجاهله ثم يتحدث إليه مهدداً:

"أبو البراء: لقد بلغنا نبأ الكافرة التي في بيتك ونبأ الفسق الذي كنتما تشيعانه في عقول أبنائنا وبناتنا.
أغناني الله عن بيعتك، إلزم أنت وزوجك البيت، ولا تخرج منه حتى آذن لك.
ضحى: ولا حتى للصلاة؟
أبو البراء: الغنيُ سبحانه في غنىً عن صلاتك. إذهب وإياك أن تفكر بارتكاب أية حماقة. سلمني جوالك.
ضحى: (يتردد، يحس بالتهديد، يسلمه الجوال، ما إن يضع الجوال في كف أبي البراء حتى يرن، أبو البراء بصفاقة يرد على المكالمة، صوت حنة يأتي ملهوفاً):
صوت حنة: شكراً يا عذراء يا أم المسيح، هل أنتما بخير يا عمتي؟ ضحى لم لا تجيب، أعطني ليلك.
أبو البراء: أيتها الكافرة. (ينهي المكالمة)" (Ghannām, p19-20).

ويمضي ضحى وليلك ومنذ ذلك اليوم موزعين بين العذاب والموت، ويجتاحهما الاغتراب وسط هذا الظلام الموحش الذي سيطر على المكان مع قدوم الإرهاب، ويتلقفهما الجوع تارة والخوف من سطوة أبي البراء وإرهابه تارة أخرى، لكن الموت جوعاً يبقى بالنسبة لهما أسهل من الموت ذلاً ومهانة، وكلما اشتد بهما الكرب يهربان باتجاه الغناء والتراتيل حتى يصبح غناؤهما أشبه بتراتيل سماوية؛ لكن انسجامهما يقطعه طرق الشيخ البلداوي العنيف على الباب، فيفتح ضحى الباب ويقبض على ياقة الشيخ ليكتشف أن خلفه اثنين من المسلحين الجهاديين، وهنا يلاحظ الشيخ آلة الكمان التي ما زالت بيد ليلك، فيهجم لأخذها، لكنها ترفض أن تسلمها له، ويهم ضحى بالتدخل إلا أن (حمود) ينهرهما، ويستولي الشيخ على آلة الكمان فيحطمها، وإنما ذلك إشارة إلى أن الإرهاب يعمل على قتل وتحطيم كل شيء جميل ومفرح، ثم يغادر الشيخ المكان ومعه أبو حمزة الصربي ويترك حمود لحراستهما منعا لهما من الفرار، وهنا يتعرف ضحى على (حمود) حيث تكشف الأحداث بأن أبا البراء قد أعدم أباه أمامه في ساحة البلدة حينما وجده سكرانا عندما جاء ورجاله لاعتقال أمه التي قالوا عنها بأنها كانت زانية، وحتى تكفر عن ذنوبها وآثامها وضعت في الخنادق بين المجاهدين.

إن المسرحية تشكل محاولة للاقتراب من لحظات حرجة مر بها المجتمع العربي الذي حفل بأجواء عدائية عكست كل الخطايا التي أعقبت ثورات الربيع العربي بكل ما فيها من صخب ودموية، وقد قدم المؤلف المزيد من المساحات للتفكير والتأمل محاولا تقديم الإدانة للتخلف والرجعية التي تمثلها السلطة القمعية المتمثلة بتنظيم داعش ومحاولات أتباعه تشكيل رؤيتهم للعالم، ورغم كل الممارسات إلا أنه يبقى هناك بارقة أمل في نهاية النفق المظلم الذي شيده الإرهابيون، وهذا يتجسد من خلال الجانب الإنساني الذي يتجلى واضحا

لدى حمود، حينما يمتلك الوفاء والشجاعة ليأخذ كلا من ضحى وليلك لإخفائهما في قاعة كانت تستخدم كمنصة مسرحية في المدرسة التي كان يعمل فيها ضحى، فبعد سيطرة عناصر من داعش على (تل قمح) حولوا المدرسة إلى مركز عسكري، وحولوا القاعة إلى مستودع يلقون فيه ما ينهبونه من أثاث، فيستغرب ضحى ذلك، فقد اختار (حمود) هذا المكان ليخبئ فيه ضحى وليلك عن أعين الإرهابيين الذين يتربصون بهم تمهيدا لتدبير أمر خروجهم من البلدة، وهو في الوقت نفسه لم يزل يتذكر حبه البريء لفاطمة التي كانت تردد له أغنية (نسم علينا الهوى) لفيروز كلما كانت تلتقيه كما ورد في (نافذة الذاكرة 10)، وهذه الأغنية تعلمتها فاطمة من مدرستها ليلك، من هنا تأتي المفارقة بين الحب والخير الذي يزرعه كل من ضحى وليلك في هذه القرية، وبين الموت والشر الذي يزرعه تنظيم داعش فيها، والذي لم تسلم منه فاطمة التي سباها أبو البراء، ومنحها لأبي مصعب التشادي الذي انتقل إلى نيجيريا ليقاتل مع (بوكو حرام).

وبينما يتحاور كل من ضحى وليلك مع حمود حول قيم البطولة والشهادة، يحاولان إقناعه بوجهة نظرهما بأن ما يقترفه أبو البراء وأتباعه هو الإرهاب بعينه، ورغم معرفة حمود عن الخلفية الاجتماعية والسياسية لأبي البراء، وكشفها لضحى وليلك بأنه كان تاجر مخدرات، وقد سجن مع السياسيين، إلا أنه قد هداه الله على يد أحد المجاهدين العائدين من أفغانستان، فأصبح متشدداً تابعاً للقاعدة، ثم من قيادات الدولة، وهو ليس ضليعاً في شؤون الدين، ومرجعه ومفتيه هو البلداوي، لكنه رجل قوي ولا يرحم.

لكن القناعات التي بقيت راسخة في رأس (حمود) تبقى مسيطرة عليه، فحينما يمضي للقيام بعملية انتحارية، يشيع ضحى وليلك بالنظر، ثم يعلو صوت الشيخ من خلال مكبرات الصوت من على مئذنة الجامع طالبا من أهالي بلدة (تل قمح) الكرام تنفيذ أوامر أبي البراء بحماية دولة الإسلام، وذلك بالبحث وإلقاء القبض على الهاربين الكافرين (ضحى وليلك)، المتهمان بإفساد أخلاق أبناء البلدة وبناتها ومحاولة تنصيرهم، ومن يتستر عليهما يعرض نفسه للعقاب، ومن يقبض عليهما له حسن الثواب، وأثناء النداء يبقى ضحى وليلك صامتين مشدوهين ضمن حالة من الاغتراب النفسي والاجتماعي، وهنا تقترح ليلك أنه لكي يبقيا معاً، فيجب أن يموتا معاً، ككل العاشقين الذين قضوا حباً، وعلى وقع أضواء الشموع وأغنية "نسم علينا الهوى" يقطع كل منهما شرايين رسغ الآخر، ولا ينقطع الغناء لكنه يتلون بالوجع وضعف القوى التي تخور فيهما، فيما يظلان هادئين جالسين على الأريكة والدم يشكل بقعة كبيرة على الأرض والثياب، وحينما يدخل حمود فجأة مستعجلاً، يصدم بالمشهد، فيقف مشدوها، حيث يخاطبهما:

"حمود: لو تعلمان لماذا رجعت إليكما! لو تعلمان أي نبأ جئت أخبركما به! (يفارق الاثنان الحياة، ترتخي أيديهما... فيما حمود يستمر بالحديث دون أن يبرح مكانه، الدم يتمدد في كل الجهات).

حمود: لو علمتما أين قررت تفجير نفسي ما فعلتماها.. لماذا رحلتما؟ لمن تركتما هذا العالم؟ من سيعلم فاطمة الغناء ويجعل حمود عنترة؟ من سيغيظ البلداوي وأبا البراء؟ من سيدلني كيف يكون موتي مغيظاً للعدا؟ (يعلو صوت آذان الفجر).

حمود: أهكذا ترحلان مع الفجر وتتركان النهار بلا ضحى والسياج بلا ليلك؟ تركتما حمود وحيداً حتى الموت" (Ghannām, p43-44).

إن النهاية التي أرادها غنام لكل من ضحى وليلك هي ليست دعوة للموت، لكنها صرخة ضد موت محقق إن لم نفعل شيئاً للدفاع عن الحياة، وما يعيشه ضحى وليلك من حالات اغتراب كان نتيجة لطبيعة الظروف القسرية القاهرة، وهما يتخذان موقفهما بعد أن يصلا إلى حافة الانهيار النفسي والجسدي أثناء رحلة الهرب والانتظار وحالات الخوف والرعب التي اعترتهما، فقد عاشا في أسر محدد، عبّر عنه المكان الميت الذي لا ذهاب منه ولا عودة، ومثل ذلك القلق يدفع لخلق خيالات جامحة ساعد في تحقيقها فرصة اللعب والغناء، لأن اللعب يعني الطفولة والتلقائية والبراءة وغياب المنفعة الآنية، وإذا كان ضحى وليلك قد ظهرا حالمين بفنٍ نبيل ومسرح حر يمجد الإبداع ويحترم المبدعين، فإن آمالهما قد انهارت أمام عينيهما في ظل سطوة الإرهاب والواقع المأساوي المرير، وإذا كان ضحى وليلك قد عاشا اغترابا نفسيا واجتماعيا، فإن هذه الحالة لم تغب أيضا عن حمود الذي وجد نفسه أيضا يعيش اغترابا أخلاقيا بسبب سمعة والديه، وبسبب تلك الممارسات التي كانت تمارس عليه من قبل البلداوي الذي يمثل أحد الوجوه القذرة للإرهاب.

نتائج البحث:

1. قدم النص المسرحي الأردني الاغتراب ضمن صور متعددة، وقد بدا واضحا ملازمة الاغتراب للشخصيات طوال مراحل حياتها، ففي مسرحية (كان وما يزال) لهاشم غرايبة تشكلت حالات الاغتراب النفسي والاجتماعي عند شخصية مهران الذي غادر عالمه الكادح بحثا عن حلمه في الزواج من الأميرة ابنة الملك، ونتيجة لحالة السقوط التي حدثت لمهران بدت الشخصية مغتربة مكانيا ونفسيا واجتماعيا من خلال إحساسها بالعجز، وافتقادها للقدرة على التأثير بالمواقف الاجتماعية، وشعورها بعدم السيطرة على مصيرها. وفي مسرحية (ليلك ضحى) تجسد الاغتراب بمفهوميه النفسي والمكاني ضمن محطات الذاكرة التي تحركت الشخصيات من خلالها.
2. حمل النص المسرحي الأردني نقده الصريح للشخصية السياسية نتيجة لممارساتها التعسفية على الرعية ومدى إسهامها في خلق الاغتراب لديهم، وقد تمثل ذلك بموقف الأميرة التي استغلت الطموح غير المشروع لـ(مهران) وأمثاله لتحمل تلك الشخصية في طيات تكوينها رمزا يصلح للتعميم الجماعي.
3. يمكن القول أن الاغتراب في النص المسرحي الأردني قد يتجسد من خلال عدم قدرة الفرد على كسر القيود الاجتماعية والسياسية التي تمنعه من الفعل الحقيقي، وحينما تستحوذ السلطة والمنتفعون على معايير وقيم الحرية التي ينبغي أن تشكل البناء الاجتماعي، يظهر مدى الاغتراب وانعدام الحرية والانفصال عن الذات الذي يسيطر على الشخصية، كما يظهر مع ضحى، وليلك، ومهران، وحمود، وغيرهم.
4. ظهر اغتراب الشخصية في مسرحية (ليلك ضحى) لغنام غنام، حيث ظهرت الشخصيتان الرئيستان (ضحى وليلك)، وهما موزعتان بين العذاب والموت، ويجتاحهما الاغتراب وسط هذا الظلام الموحش الذي سيطر على المكان مع قدوم الإرهاب، وكانا كلما اشتد بهما الكرب يهربان باتجاه الغناء والتراتيل حتى يصبح غناؤهما أشبه بتراتيل سماوية؛ وحينما تشتد أزمتهما يقرران الانتحار سوية وذلك نتيجة لطبيعة الظروف القسرية القاهرة.
5. إذا كان ضحى وليلك قد عاشا اغترابا نفسيا واجتماعيا أدى بهما إلى هذه النهاية المأساوية، فإن هذه الحالة لم تغب أيضا عن حمود الذي وجد نفسه أيضا يعيش اغترابا أخلاقيا بسبب سمعة والديه، وبسبب تلك الممارسات التي كانت تمارس عليه من قبل البلداوي الذي يمثل أحد الوجوه القذرة للإرهاب. ومن الملاحظ أن الشخصيات في النص المسرحي الأردني تعيش حالات من الاغتراب نتيجة للظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية القاهرة التي تجعلها تفتقد للثقة بالواقع وعدم الشعور بالأمان والطمأنينة.

هوامش:

[1]- كاتب روائي ومسرحي أردني، ولد في مدينة إربد الأدرنية بتاريخ 1 يناير 1953. في عام 1970، أنهى دراسته الثانوية وتخرج من مدرسة إربد الثانوية للبنين. ثم حصل على البكالوريوس في المختبرات الطبية في العراق، ونال شهادة البكالوريوس الثانية في الاقتصاد من جامعة اليرموك عام 1990م. تولى غرايبة منصب رئيس تحرير مجلة (براعم عمّان)، ثم رئيس تحرير مجلة (وسام). وعُين بعدها مديراً للدائرة الثقافية في إربد. كما أن غرايبة عضو في رابطة الكتّاب الأردنيين، وانتخب عضواً في عدد من هيئاتها الإدارية. من مسرحياته: كان وما زال، الباب المسحور، مصرع مقبول ابن مقبول 1985 م، الوقوف على قدم واحدة، 1990، الغابة المسحورة للأطفال 1995 م، الطريق 2008م. وله أيضا عدد من الروايات والدراسات النقدية.

[2] كاتب ومخرج وممثل مسرحي أردني ولد في أريحا عام 1955م، شارك في أكثر من خمسين عملا مسرحيا بين مؤلف و مخرج وممثل، ومن أهم المسرحيات التي ألفها: عنتر زمانو والنمر 1993م، الزير سالم 1994م، بدرانة 1995م، خمس دمى وامرأة 1997م، البحث عن نوفان 1997م، حياة حياة 2001م، تجليات ضياء الروح 2000م، كأنك يابو زيد 2003م، تجليات ضياء الروح 2003م، وغيرها..، كما مثل في عدد من المسرحيات مثل: اللهم اجعله خيرا، إخراج جبريل الشيخ عام 1986م، وعائد إلى حيفا من إعداد وإخراج الدكتور يحيى البشتاوي 2009م، وغيرها. عضو نقابة الفنانين الأردنيين، وعضو مؤسس في فرقة المسرح الحر ورابطة مسرح بلا حدود –رماح، وعضو رابطة الكتاب الأردنيين، وعضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، وعضو مؤسس في الهيئة العربية للمسرح / المقررللمجلس التنفيذي.

قائمة المصادر والمراجع: Sources & References

1. *Al-Qur ān al-Karīm.*

القرآن الكريم.

2. Ibn manẓūr, Muḥammad ibn Mukarram, (1988): *Lisān al- Arab* j4, Dār al-Jīl wa-Dār Lisān al-Arab., Beirut.

ابن منظور، محمد بن مكرم. (1988): *لسان العرب* ج4، دار الجيل ودار لسان العرب، بيروت.

3. Ibn Arabī, Muḥammad ibn Alī al-Ḥātimī, (1983): *Risālat fī bayān iṣṭilāḥāt al-Ṣūfīyah fī al-Futūḥāt al-Makkīyah*, manshūrah fī Dhayl alt ryfāt lljrjāny, Cairo.

ابن عربي، محمد بن علي الحاتمي. (1983): *رسالة في بيان اصطلاحات الصوفية في الفتوحات المكية*، منشورة في ذيل التعريفات للجرجاني، القاهرة.

4. Iskandar, Nabīl Ramzī, (1988): *al-Ightirāb wa-azmat al-insān al-mu āṣir*, Dār al-Ma rifah al-Jāmi īyah, Alexandria.

اسكندر، نبيل رمزي. (1988). *الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر*، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية.

5. al-Alūsī, Ādil, (2003): *al-Ightirāb wāl bqryh*, Ṭ1, Dār al-Fikr al- Arabī, Cairo.

الألوسي، عادل. (2003): *الاغتراب والعبقرية*، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة

6. Anjlz, frydyryk, (D t), *lwdfyj fywrbākh wa-nihāyat al-falsafah al-kilāsīkīyah al-Almānīyah*, translation and presentation. Fu ād Ayyūb, Dār Dimashq lil-Ṭibā ah wa-al-Nashr, Damascus.

انجلز، فريديريك. (د ت): *لودفيج فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية*، ترجمة وتقديم. فؤاد أيوب، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق.

7. Awyzrmān, Theodor, (1977): *Taṭawwur al-Fikr al-falsafī*, Ṭ1, tarjamat. Samīr Karam, Dār al-Ṭalī ah, Beirut.

أويزرمان، ثيودور. (1977): *تطور الفكر الفلسفي*، ط1، ترجمة. سمير كرم، دار الطليعة، بيروت.

8. Al-Bayātī, Maysūn Abd al-Razzāq, (1988): *al-ab ād al-thalāthah lil-shakhṣīyah al-masraḥīyah*, Unpublished Master's Thesis, Baghdad, College of Fine Arts, University of Baghdad.

البياتي، ميسون عبد الرزاق، (1988): *الأبعاد الثلاثة للشخصية المسرحية*، رسالة ماجستيرغير منشورة، بغداد، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد.

9. Jum ah, Qāsim, (2011): *al-naẓarīyah al-naqdīyah inda Īrīk frwm*, Ṭ1, Muntadá al-Ma ārif, Bayrūt.

جمعة، قاسم، (2011): *النظرية النقدية عند إيريك فروم*، ط1، منتدى المعارف، بيروت.

10. Ḥamādah, Ibrāhīm, (D. t): *Mu jam al-muṣṭalaḥāt al-dirāmīyah*, Anglo-Egyptian Library. Cairo.

حمادة، إبراهيم، (د. ت): *معجم المصطلحات الدرامية*، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة.

11. Ḥammād, Aḥmad, (1996): al-Ightirāb fī al-adab al- Ibrī al-mu āṣir, *Majallat Ālam al-Fikr*, al-mujallad 24, al dd3, Kuwait.

حماد، أحمد، (1996): الاغتراب في الأدب العبري المعاصر، *مجلة عالم الفكر*، المجلد 24، العدد3، الكويت .

12. Al-Ḥamdānī, Iqbāl Muḥammad Rashīd, (2011): *al-Ightirāb - al-tamarrud Qalaq al-mustaqbal*, Ṭ1, Dār Ṣafā lil-Nashr, Amman.

الحمداني، اقبال محمد رشيد،(2011): *الاغتراب ـ التمرد قلق المستقبل*، ط1، دار صفاء للنشر، عمان.

13. Ḥanafī, Ḥasan, (1979): al-Ightirāb al-dīnī inda fywrbākh, *Majallat Ālam al-Fikr*, al-mujallad al- āshir, al- adad 1, Wizārat al-I lām, Kuwait.

حنفي، حسن، (1979): الاغتراب الديني عند فيورباخ، *مجلة عالم الفكر*، المجلد العاشر، العدد 1، وزارة الإعلام، الكويت.

14. Khulayyif, Fatḥ Allāh, (1979): al-Ightirāb fī al-Islām, *Majallat Ālam al-Fikr*, al-mujallad al-āshir, al- adad 1, Wizārat al-I lām, Kuwait.

خليف، فتح الله، (1979): الاغتراب في الإسلام، *مجلة عالم الفكر*، المجلد العاشر، العدد 1، وزارة الإعلام، الكويت.

15. al-Rāzī, Muḥammad ibn Abī Bakr, (1981): *Mukhtār al-ṣiḥāḥ*, Dār al-Kitāb al- Arabī, Bayrūt.

الرازي، محمد بن أبي بكر،(1981): *مختار الصحاح*، دار الكتاب العربي، بيروت.

16. Rwzntāl. M, Y. ywdyn, (1980): *al-Mawsū ah al-falsafīyah*, ṭ2, tarjamat. Samīr Karam, Dār al-Ṭalī ah, Beirut.

روزنتال. م،ي. يودين، (1980): *الموسوعة الفلسفية*، ط2، ترجمة. سمير كرم، دار الطليعة، بيروت.

17. Sa d, Ḥasan, (1986): *al-Ightirāb fī al-dirāmā al-Miṣrīyah al-mu āṣirah*, al-Hay ah al-Miṣrīyah al- Āmmah lil-Kitāb, Cairo.

سعد، حسن. (1986): *الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

18. Shākht, al-Ightirāb, (1980): tarjamat. Kāmil Yūsuf Ḥusayn, al-Mu assasah al- Arabīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, Beirut.

شاخت، (1980): *الاغتراب*، ترجمة. كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

19. Gharāyibah, Hāshim, (1985): *thalāth masraḥīyāt Urdunīyah, al-Bāb al-mas ḥūr, Maṣra Maqbūl ibn Maqbūl, kāna wa-lā yazāl*, Rābiṭat alktāāb al-Urdunīyīn, Amman.

غرايبة، هاشم. (1985): *ثلاث مسرحيات أردنية، الباب المسحور، مصرع مقبول ابن مقبول، كان ولا يزال*، رابطة الكتآب الأردنيين، عمّان.

20. Ghannām, Ghannām, (2016): *lylk Ḍuḥá - al-mawt fī zaman Dā ish*, (unpublished performance), Amman: Winning Text of the State Award for Creativity, Amman.

غنام، غنام. (2016): *ليلك ضحى ـ الموت في زمن داعش*، (مسرحية غير منشورة)، النص الفائز بجائزة الدولة للإبداع، وزارة الثقافة، عمان.

21. Karam, Yūsuf, (D t): *Tārīkh al-falsafah al-Yūnānīyah*, ṭ6, Dār al-Ma ārif, Cairo.

كرم، يوسف، (د ت): *تاريخ الفلسفة اليونانية*، ط6، دار المعارف، القاهرة .

22. Mākwry, Jūn, al-wujūdīyah, (1982): *al-wujūdīyah*, translation. Imām Abd al-Fattāḥ Imām, al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-Ādāb, Kuwait.

ماكوري، جون، (1982): *الوجودية*، ترجمة. إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

23. Msā dyh, Laz har, (2013): *Naẓarīyat al-Ightirāb min al-manẓūr al- Arabī wa-al-Gharbī*, Dār al-Khaldūnīyah, al-Jazā ir.

مساعديه، لزهر. (2013): *نظرية الاغتراب من المنظور العربي والغربي*، دار الخلدونية، الجزائر.

24. Maryamī, Su ād, (2020): qirā ah fī Mafhūm al-Ightirāb, Jāmi at Ṭāhirī Muḥammad Bashshār, *Majallat alsāwrh lil-Dirāsāt al-Insānīyah wa-al-Ijtimā īyah*, al-mujallad 6, al- adad 1, al-Maghrib.

مريمي، سعاد، (2020): قراءة في مفهوم الاغتراب، جامعة طاهري محمد بشار، *مجلة الساورة للدراسات الإنسانية والاجتماعية*، المجلد 6، العدد 1، المغرب.

25. Ḥammād, Ḥasan Muḥammad, (2005): al-Ightirāb inda aryk frwm, al-Mu assasah al-Jāmi īyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, Bayrūt.

حماد،حسن محمد. (2005): الاغتراب عند أريك فروم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.

التصوير التوثيقي للمشاهد الفنية في ضوء المنمنمات الإسلامية، دراسة تحليلية

فاطمة محمود الطوالبة، قسم التصميم والتواصل البصري، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الاردنية

Received: 25/2/2024

Acceptance: 26/6/2024

Corresponding Author: f.tawalba@ju.edu.jo

Cited by: Jordan J. Arts, 17(4) (2024) 465- 480

Doi: https://doi.org/10.47016/17.4.5

الملخص

تناولت هذه الدراسة موضوع التصوير التوثيقي في التكوين البنائي للمنمنمات الإسلامية، مع التركيز على المشهد الفني التصويري لهذه المنمنمات. اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، لأنه يتناسب وطبيعة البحث، وذلك عن طريق وصف وتحليل عينات مختارة من المنمنمات من حيث دلالاتها ومفرداتها التشكيلية الجمالية والبنائية، ومرجعياتها ومضامينها الفكرية. وفي ظل ما سبق، توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج؛ أهمها أن المشاهد الفنية التي تميز بها تصوير المنمنمات توضح النص التشكيلي من خلال المضمون والعناصر الشكلية والزخرفية والخطية. وأن تصوير المشاهد الفنية للشخصيات اتسم بالحيوية والحركة، حيث خلت هذه المشاهد من الجمود والسكون. وأيضا الاهتمام بالخلفيات الزخرفية (النباتية، والهندسية، والخط العربي)، بالإضافة إلى الخلفيات ذات التصميم المعماري كتوثيق للمشهد الحضاري والموروث الثقافي، واللمسة المعاصرة المتجددة المتمثلة بالخروج عن الإطار في البناء التكويني للمشهد الفني. تتمثل أهمية المنمنمات في المشاهد الفنية بأنه لا يمكن فصلها عن الأدب الإسلامي لأنها ترجمة له من حيث النص الصوري والنص الكتابي.

الكلمات المفتاحية: التصوير، المشهد الفني، المنمنمات، الفنون الإسلامية، الزخرفة.

Documentary painting of artistic scenes in light of Islamic miniatures: Analytical study

Fatima Mahmoud Al-Tawalbeh, Department of Visual Arts, Faculty of Art and Design, University of Jordan

Abstract

This study addresses the topic of documentary painting in the structural composition of Islamic miniatures, focusing on the artistic pictorial representation within these miniatures. The study employs a descriptive-analytical method, as it suits the nature of the research, by describing and analyzing selected samples of miniatures in terms of their aesthetic and structural elements, symbolic significance, and intellectual content. The researcher reached several key findings, including that the artistic scenes in miniatures clarify the pictorial text through content and form, decorative and linear elements. The depiction of characters in these scenes is characterized by liveliness and motion, with an absence of rigidity or stillness. Furthermore, the study highlights the attention to decorative backgrounds (such as botanical, geometric, and Arabic calligraphy), as well as architectural backgrounds, which document cultural heritage and civilizational scenes. There is also a contemporary touch evident in breaking the conventional frame in the compositional structure of the artistic scenes. The significance of these miniatures in art scenes is that they cannot be separated from Islamic literature as they are a translation of this literature in terms of pictorial and written texts.

Keywords: Painting, Art Scene, Miniatures. Islamic art, patterns.

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

المقدمة:

يعد فن المنمنمات (Miniature art) من الفنون التي انتشرت في الحضارة الإسلامية، فهي رسوم توضيحية صغيرة الحجم تميزت بجماليتها وألوانها، فضلا عن تصوير وترجمة النص الأدبي أو العلمي أو الاجتماعي أو ما تتضمنه المخطوطة من مواضيع (Al-Obaikan, 2023: 231-247).

اهتم المستشرقون بقوة التعبير التي تحملها هذه التصاوير الغنية بالتفاصيل، وكمثال، فقد زُوّقت مخطوطة الواسطي (مقامات الحريري) بعد حوالي مئة عام من تأليفها. ورغم هذه المدة التي تفصل بين كتابتها وتزويقها، نجد أن المنمنمات قد زادت من أهمية النص، وأن المزوّق كان يضيف تفاصيل للمشاهد غفل عنها الكاتب نفسه أو أهمل ذكرها، خاصة تلك التي تتعلق بحياة الناس وملابسهم وأدواتهم ومدارسهم

وزخارف مساجدهم وداخل منازلهم وخارجها، حتى كان المزوّق لدقته في تصويرها يعطي انطباعا وكأن المنزل له؛ يعرف زواياه وغرفه ومداخله، خاصة تلك الزاوية تحت السلم في مدخل البيت، والتي يضع فيها الناس عادة إناء الماء الكبير (الجب)، والذي ما زلنا نراه في وقتنا الحاضر بالمنظر نفسه في بيوت بغداد القديمة وباقي المدن العراقية، وقد كررها المزوّق عدة مرات في منمنمات مختلفة في المخطوطة نفسها.

إن الثراء الفني قد تجاوز الثراء الأدبي لتلك النصوص الأدبية، فخرجت عن كونها رسوما توضح النص الأدبي لتصبح وثيقة للمشهد العربي ومصدرا مهما يرجع لها الباحث والمؤرخ وكل من يريد أن يعرف عن تلك الحقب. فهي انعكاس لتاريخ وحضارة تعرضت للعديد من عوامل التخريب والتدمير والاندثار في بعض الأحيان، وكأن الفنان كان على دراية بما قد يطرأ على حضارته كالغزو المغولي الذي دمر مدينة بغداد (Al-Ahmad, 2010: 95-96).

لقد كانت منمنمات الواسطي مثالا على استخدام فن الرسم كبديل للتصوير الفوتوغرافي التوثيقي لتلك الحقبة ضمن ما هو متاح له من مواد وتقنيات، فالتصوير التوثيقي هو نوع من أنواع التصوير الذي يعنى بتوثيق المكان والزمان والحدث ضمن كادر يلخص مئات الكلمات من خلال مجموعة من العناصر التي تشكل العمل الفني.

إن تصوير النص الأدبي من خلال رسوم تحتوي على تفاصيل لم تذكر خلال النص، يكون الرسام قاصدا منها توثيق ما تحويه تلك الحقبة من فنون عمارة وزخرفة وأزياء وخزف ونسيج وعادات وتقاليد في عمل فني واحد.

لم يقتصر التوثيق من خلال المنمنمات على النصوص الأدبية، بل نجده أيضا في الكتب والمخطوطات العلمية، كتوثيق أنواع النباتات والأعشاب بألوانها وأجزائها وبيان فوائدها واستخداماتها العلاجية في كتب المعالجة بالأعشاب، ومشاهد من الحياة اليومية مثل توثيق طرق وأدوات المعالجة والطب في ذلك الزمن على شكل منمنمات ذات قيمه علمية وجمالية وفنية، ومنمنمات الفلك، والبصريات وتشريح أجزاء جسم الانسان، وهناك منمنمات وثقت الحروب والمعارك، ومنها ما وثق الحفلات والطقوس الدينية وغيرها.

مشكلة البحث:

تكمن إشكالية البحث في ندرة الدراسات التي تناولت موضوع التصوير في المشاهد الفنية بالمنمنمات الإسلامية، في ظل التطور التكنولوجي والأدوات التي تسهل عملية نقل الصورة وتوثيق الحدث. وأهمية فن المنمنمات تكمن في توثيق جزء من الحضارة الإسلامية إلى جانب توضيح الفكرة الموجودة في النص الأدبي أو العلمي أو الحدث التاريخي.

تساؤلات الدراسة:

1. ما مدى أهمية التصوير التوثيقي للمشاهد الفنية في ضوء المنمنمات الإسلامية؟
2. ما هي المشاهد التصويرية التوثيقية الفنية التي تميزت بها المنمنمات الإسلامية؟
3. ما المعنى الدلالي والمعرفي للمشهد الفني في تصاوير المنمنمات الإسلامية؟
4. ما هي الأسس والعناصر الفنية التي استخدمت في المنمنمات ا الإسلامية؟

أهمية البحث:

تأتي أهمية الدراسة في تسليط الضوء على التصوير التوثيقي وتداعيات حضوره في المنجز الفني للمنمنمات الإسلامية، وذلك من خلال التعرف على المشاهد الفنية، والمتغيرات والتحولات الثقافية التي دفعت بالفنان وأثرّت به لتشكيل البناء التشكيلي للمنمنمات من حيث العناصر الزخرفية والتكوين البنائي المعماري، وعرضها بما يتناسب وأسلوبه وتوجهاته الفنية الخاصة. بالإضافة إلى دراسة الخطاب البصري للنص الفني المؤثر على المتلقي.

أهدف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على التصوير التوثيقي في التكوين البنائي للمنمنمات الإسلامية.

منهجية البحث:

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يتناسب مع موضوع الدراسة وأهدافها في دراسة التصوير التوثيقي في المنمنمات الإسلامية، وإظهار تطبيقاتها في الأعمال الفنية المختلفة، حيث سيتم تحليل عينات مختارة من الأعمال الفنية للمنمنمات ومشاهدها المتنوعة. تتكون الدراسة من محورين هما: المحور الأول: مفهوم المنمنمات الإسلامية في فن التصوير. والمحور الثاني: تصوير المشهد الفني (الجمالي والبنائي) لتوثيق المنمنمات الإسلامية.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: دراسة التصوير التوثيقي للمنمنمات الإسلامية في بنية التكوين البنائي من خلال تحليل نماذج فنية مختلفة ومتنوعة من حيث الشكل والمضمون، والمرجعيات الثقافية. ويتحدد البحث في أماكن معينة مختلفة بما يفيد الباحث.

الحدود الزمنية: يتم اختيار العينات بالتركز على المنمنمات التي يتضح فيها الجانب التوثيقي في تصوير المنمنمات من خلال مشاهد فنية مختلفة. تحقيقا لأهداف البحث، علما بأن الحدود الزمنية للمنمنمات التي تم اختيارها هي الفترة (750م–1299م)، من العصر العباسي (750م)، والسلجوقي (1037م) والعصر المملوكي (1250) والعثماني (1299م).

مصطلحات البحث:

نمنمات: (Miniatures): مصدرها نمَنم، ونمنمه أي زخرفه ونقشه وزينه، وهي التصاوير الدقيقة التي تزين صفحة من كتاب مخطوط (Younis, 2001: 155). وأيضا تعرف المنمنمة بأنها تلك الرسوم الصغيرة الموجودة في المخطوطات والكتب والتي تمثل التصوير الإسلامي (Abi Khozam, 1995: 91). وإجرائيا فإن المنمنمات الإسلامية هي نوع من التصوير الفني المصغر التي تزين برسومات متنوعة، وتوثق مشاهد من الحياة اليومية، مثل الحياة الاجتماعية والعلمية والطبية وغيرها، والتي تعتبر من أهم الموروثات الثقافية للحضارة الإسلامية (Abi Khozam, 1995: 91).

التصوير (Painting): فن التصوير يشير إلى (الفنون التشكيلية)، والذي يقوم على تصوير الطبيعة بكل مكوناتها البنائية، من خلال (الخط، والظل والنور، والألوان، والملمس)، ويسقط عليها أسلوبه وأفكاره، ومشاعره وروحه الفنية، ولذلك يعرف التصوير في اللغة: صور، يصور، تصويرا، إذ جعل له صورة مجسمة، وقد يطلق على الرسم، فيقال صور الشيء إذا رسمه (El Kemary, 2016: 31-62). أما (شاكر) فيعرفه على أنه تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستو (Abd Al Majeed, 1987: 29).

التعريف الإجرائي للتصوير التوثيقي: يعرف التصوير بأنه الفكر والمضمون الذي يرتبط بفلسفة الفنان ورؤيته للأشياء، وإدراكه للناحية الجمالية لما لهما من أهمية في الفنون التشكيلة، وذلك من خلال التقنية، والأسلوب، والاتجاه الحديث أو المعاصر ضمن مفاهيم مختلفة يوثق فيها جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والعلمية والثقافية.

المشهد: جاء في تاج العروس: "المشْهُد، والمشْهَد، والمشهُدة، بالفتح بالكل، وضم الهاء بالأخير، والأخيرتان عن الفراء في نوادره (محضر الناس) ومجمعهم، ومشاهد مكة، المواطن التي يجتمعون بها" (Al-Zubaidi, 1984: 260).

التعريف الإجرائي للمشهد الفني: يدل على عمل فني، وفي الفنون التشكيلية تدل على المكان والزمان، والمضمون، وذلك من خلال عناصر وأسس العمل الفني (الخط واللون، والملمس، والشكل، والحركة...). للوصول إلى هدف جمالي أو فكري (Al-Zubaidi, 1984: 260).

الدراسات السابقة:

دراسة الهزاع، حنان بنت سعود (2011)، بعنوان (المفاهيم الجمالية والفلسفية لمدارس التصوير الإسلامي كمدخل لإثراء التعبير في فن التصوير). تهدف الدراسة إلى الكشف عن التقنيات والأساليب المستخدمة في فن تصوير المخطوطات الإسلامية، والتوصل إلى معايير جمالية لمدارس التصوير الإسلامي من خلال تحليل مختارات من تلك المدارس، ودراسة القيم الفنية المميزة لها مع اختلاف في الفترات الزمنية، وقد توصلت الباحثة إلى نتائج أهمها: ربط الفن بالهوية الإسلامية، والتصوير الإسلامي هو خلاصة دمج المعرفة المتمثلة بالثقافة العلمية والأدبية والفنية مع الأيمان الذي تتشبع به روح الفنان نتيجة للتأمل بخلق الله، وهو ما يعرف بالتصوف، وأيضا تتطلب معرفة دراسة التصوير الإسلامي الانتقال من الشكل إلى المضمون أي من الصورة إلى المعنى، وتشجيع استخدام تقنيات التصوير الإسلامي لإنتاج أعمال معاصرة في التصوير التشكيلي.

ويمكن الاستفادة من هذه الدراسة في تحليل الأعمال الفنية للمنمنمات في التصوير الإسلامي من حيث المنهجية التي اعتمدتها الباحثة من خلال الرجوع إلى نموذج الدكتور محسن عطية في كتابه (التحليل الجمالي للفن) من خلال التصنيف المقترح الذي قدمه في القيم الجمالية والتعبيرية في الفن التشكيلي، وأيضا أسس التكوين الإنشائي للمنمنمة، ونموذج الدكتورة (وسماء الآغا) في كتابها (التكوين وعناصره الجمالية في منمنمات يحيى بن محمود الواسطي)، حيث يرى الباحث أن منهجية التحليل في المنمنمات لها معايير جمالية مختلفة ومتنوعة عن الأعمال الفنية التشكيلية، وأن طريقة التحليل هي الأنسب خصوصا للمنمنمات الإسلامية في التصوير الإسلامي.

دراسة عبد الفتاح، هبة الله (2021)، بعنوان (المخطوطات العربية الإسلامية كمصدر للتراث: نشأة المخطوطات وأهميتها وأنواعها). وتعنى هذه الدراسة بأهمية المخطوطات ونشأتها وأنواعها كونها إحدى المصادر الأولية للمعلومات التاريخية في مختلف فنون المعرفة في مكاتب العالم ومتاحفه، حيث اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي للأعمال الفنية، ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة: المخطوط الذى كتبه المؤلف بخط يده؛ أهم المخطوطات التي توجد فى المتاحف لذلك يطلق عليه المخطوط الأم؛ إذ تنبثق منه النسخ الباقية، وقد تكون الرسومات أساسية في المخطوط، خاصة فى المجالات العلمية، مثل الطب، كما في مخطوط الزهراوي (التصريف لمن عجز عن التأليف) الذي عرض في المقالة الثلاثين منها الأدوات الجراحية المستخدمة فى الطب. ويمكن الاستفادة من الطريقة المنهجية في توثيق الأعمال الفنية للمنمنمات التوثيقية في الطب والجغرافيا، وعلم الحيوان، والنبات، والموسيقى.

ولقد تفردت الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة بأنها تناولت جانب المشاهد الفنية في التصوير التوثيقي للمنمنمات والتركيز على بعض التخطيطات المعمارية وإعادة رسمها بالطريقة اليدوية (Sketches) وبمنهجية تناسب التحليل وخصوصا في متن البحث، وذلك من أجل بيان الوضوح البصري، والتركيز على الخلفيات (Background) الفنية المعمارية التي كانت تستخدم في المنمنمات الإسلامية كجانب تصويري فني من ناحية تشكيلية ترتبط بالعناصر البنائية الشكلية والزخرفية.

الإطار النظري:

يتناول الإطار النظري مفهوم المنمنمات الإسلامية في فن التصوير، تصوير المشهد الفني (الجمالي والبنائي) لتوثيق المنمنمات الإسلامية.

المحور الأول: مفهوم المنمنمات الإسلامية في فن التصوير.

تعرف المخطوطات (Manuscript)، بأنها كل ما يكتب بخط اليد، ويرجع أقدمها إلى الحضارة السومرية في بلاد ما بين النهرين (3200 ق.م)، في حين أن المنمنمات ترتبط بالرسم والتصوير والزخرفة حيث ذكر في مختار الصحاح أن المنمنمة من باب (نمنم) أي الشيء المزخرف وبذلك يطلق عليها لفظ رقش أو رقن (Baalbaki, 1998: 581).

في حين يطلق مصطلح الرسوم التوضيحية (Illustrations)، على ما يتم رسمه على صفحات المخطوطات الغربية، فإن مصطلح النمنمة (Miniature) يطلق بالثقافات العربية على الصور الملونة التي كانت توضع في الكتب أو ترسم على لوحات خاصة تزين بها الحوائط في قصور ومنازل رجال الدولة والحكم وأيضا منازل المفكرين والأدباء ومشاهير القرون الوسطى، وفي القرن التاسع عشر أطلق عليها الأتراك لفظ منياتور (Minyatur) وهي مستقاة من الكلمة اللاتينية المستخدمة في اللغات الإيطالية والفرنسية والإنجليزية في الوقت الحاضر (Miniature) للتعبير عن هذ الفن الدقيق أو للإشارة إلى مصغرات الصور والرسوم المرسومة بشكل دقيق سواء لشخص أو لنسخة من كتاب (Okasha, 2001: 432).

وكلمة منمنمات تعني (فن الرسم المصغر) وهي كلمة مشتقة من لفظ (الحد الأدنى الطبيعي) (Minimum natural) بالفرنسية وتعني الطبيعة الصغيرة والرقيقة (Ibrahim, 2017: 136-164). وهذه اللوحات المصغرة (المنمنمات) لها خصائص محددة. لم يكن هنالك أي تشابه بين العالم الحقيقي والعالم المصور في الصور المصغرة. ولم يهتم الفنانون في تلك الفترة بعوامل مثل الحجم والظل والضوء والعديد من قواعد الرسم المصغر. فالأشياء التي كانت قريبة تم تصوير القرب في الجزء السفلي منها، والأشياء طويلة المسافة تُصور في أعلى الصورة. ولا يمكنك رؤية سوى الجزء الثالث من وجه الشخص، وكان حجم الوجه يساوي المسافة بين العين والأذن، وفي بعض الأحيان لم يكن وجه الشخص مصورا بالكامل. لقد كان الفنانون مهتمين بالملابس أكثر بكثير من اهتمامهم بالميزات الدقيقة لجسم الإنسان، وشدد الفنانون على الملابس، وأرجل الشخص لتوضيح شكلها. وعبروا عن شخصيات طويلة القامة لبيان مكانتها في المجتمع. وفي الصور المصغرة للناس لم تنبئ بالاختلافات في العمر والجنس (Ibrahim, 2017: 136-164).

كانت بداية ظهور التصوير الإسلامي في عهد الأمويين حيث ظهرت الرسوم الجدارية في قصورهم. وتميز التصوير الإسلامي بخصائص عدة من حيث الخامات المستعملة أو طريقة الأداء أو الوظيفة التي يؤديها التصوير، ففيه تتجلى مثالية الفن الإسلامي كاملة، فالصور الزخرفية ذات الألوان المضيئه المتمثلة بالأشكال الآدمية أو الحيوانية ترسم ببعدين، كما ترسم الأشجار والأنهار والجبال والمنازل، حيث لا يقصد بها المحاكاة إنما يقصد بها كمال التعبير الجمالي والتشكيلي (Harran, 2007: 238).

في أول الأمر ظهر التصوير مع العمارة، وتركز بشكل خاص في الفسيفساء (Mosaic)، وفي الرسوم الجدارية والأرضيات للصروح الأموية العديدة، وكانت معظمها في القصور والمساجد، وفي بداية القرن الثالث عشر برزت إلى الوجود الرسوم التشخيصية في المخطوطات العربية (Abi Khozam, 1995: 91).

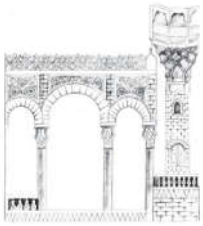
ومع حلول عام (1230م) بدأ التطور الحقيقي نحو الجمالية الإسلامية بشكل خالص حيث ظهرت إلى الوجود المئات من النسخ المصورة لمقامات الحريري، وكليلة ودمنة لابن المقفع، الشكل (1)، ومنذ ذلك الوقت أخذت المنمنمات شكلا جماليا جديدا في الكتب العلمية والأدبية، لا سيما في الصور التي تحتوي على رسوم إنسانية (Abu Al-Wafa, 2009: 4).

الشكل رقم (1): صفحة من النسخة العربية من كتاب كليلة ودمنة، بتاريخ (1210)، توضح تشاور ملك الغربان مع مستشاريه السياسيين.
أنظر https://www.1001inventions.com/kalilawadimna/

استخدم فن المنمنمات للتعبير عن أعمال التصوير الصغيرة الحجم، والتي كانت ترسم وتلون على الخشب والعاج والعظام والجلود والكارتون والورق والمعدن وغيرها من المواد. حيث وثقت لنا مشاهد من الحياة اليومية تمثل الطبيعة بمكوناتها، والعادات، والتقاليد، والطقوس الدينية، والأعياد، والأحداث التاريخية، وجمالية الأزياء، والعمارة، والتي من خلالها نستطيع تحديد جماليات المنمنمات، وأهميتها المكانية والزمانية.

وحين تبرز فكرة المنمنمة من الرسم، "يتحول التعبير الكتابي إلى محاولة لترجمة هذا الرسم، وهكذا

تتفاعل الكتابة والرسم تفاعلا إيجابيا ويرتفع التضاد بين فن الرسم وفن الكتابة من خلال التعبير بالصورة، أي، التعبير اللغوي التصويري الذي يحمل ملامح الرسم والإشارة، وأيضا لا تشترك خطوط الكتابة وخطوط الرسم في منحاهما الشكلي فحسب، وإنما هنالك علاقة مضمرة بينهما من حيث انحيازهما نحو المضمون والتعبير عن طريق الصورة (المنمنمة)، ومن الناحية العملية يتخطى الخيال التصويري حدود الأجناس الأدبية (Jarash, 1983: 38). كما في الشكل (2).



رسم توضيحي للتصوير المعماري للمنمنمة. (رسم الباحث)

منمنمات ومخطوطة مقامات الحريري العظمى في بطرسبورغ الأحمد، ماهود،290،2010)

الشكل رقم 2: استخدم فن المنمنمات للتعبير عن أعمال التصوير الصغيرة الحجم.

نجد هنا أن المزوق قد نجح في خلق المعايشة بين العناصر الآدمية والمعمارية من خلال إضفاء حيوية وليونة عليهما وخصوصا في الجانب المعماري، بما يزينهما من زخارف نباتية وهندسية، بالإضافة إلى الكتابات بالخط العربي، وبذلك تعتبر المنمنمة وثيقة تاريخية تصويرية لما تحتويه من عناصر فنية هامة.

لقد اتسع خيال المصور الإسلامي وأبدع في إبراز هذا الفن، فظهر التصوير الدقيق لصفحة أو عدة صفحات من كتاب مخطوط بأسلوب تشكيلي مبتكر، يصور مفردات مختلفة من الصور الآدمية والحيوانية والنباتية والذي يعرف بفن المنمنمات، حيث عرفت المنمنمات كصور توضيحية للمخطوط في الشرق الأوسط وآسيا في الحضارات التي سبقت الإسلام، ووفقا لذلك تعرف المسلمون على كيفية صناعة الورق نتيجة الاحتكاك التجاري مع الصين. فقد أخذ أهل سمرقند تقنية وطريقة صناعة الورق الخاص بالمخطوطات من الصينيين في القرن الثامن، وتم إتقانها في القرن التاسع الميلادي (Al Dabbaj, 2013: 81).

ويمكن تصنيف الصور الأساسية في التراث الفكري الإسلامي إلى فئات كما يلي: اللغوية، والخطية، والديناميكية، أو المجازية والتوضيحية. وتتمثل الصورة اللغوية كأشكال الكتابة التي تتضمن الكلمات والمعاني مثل: الشعر والنثر والأنواع الأدبية الأخرى. ويتم تمثيل الصورة الخطية من خلال الشخصيات الفنية التي تم إنشاؤها عن طريق الكتابة المتمثلة بالصورة الديناميكية أو التصويرية برسومات للأشياء والأسماء والأفعال والأحداث والقصص وغيرها، ونجدها من خلال رسوم الواسطي لمقامات الحريري. وأما الصور التوضيحية، فجاء البعض منها كرسومات تجريدية تنقل المعلومات العلمية والحقائق في مجالات الهندسة، والطب، وعلم النبات، وعلم الحيوان، والجيولوجيا، والجغرافيا، وعلم الفلك وغيرها (Hanash, 2017: 68).

لذلك المنمنمات هو فن توشيح النصوص بواسطة التصاوير، لكن ذلك ليس كل ما في الأمر؛ فالمنمنمة ليست رسما يتجاوز متن الكتاب المصور، بل هي مدرجة- كما هو شأن الصور التي تصاحب المطويات لشرح كتالوجات المعارض- كجزء من النص ذاته. حيث تعبر المنمنمة عن مضمون النص بشكل مرئي، من خلال رسم النص وتأويله بواسطة صورة تجعل المفاهيم أكثر وضوحا (Fontana, 2015: 7).

المحور الثاني: تصوير المشهد الفني (الجمالي والبنائي) لتوثيق المنمنمات الإسلامية:

إن تصوير المنمنمات بوظيفتها تتجاوز الكلمة في البدايات، وهذا التجاوز من خلال ترجمة النص الديني والتاريخي والأدبي حتى أصبح عملا فنيا متكاملا يحتوي الشكل بتنوعاته وعناصره الزخرفية. فالعلاقة الشكلية بين (الكلمة، والصورة) هي علاقة رئيسية وجمالية في المنمنمات الإسلامية، حتى يبنى عليها التوثيق الصحيح من خلال المشاهد الفنية المختلفة للمنمنمات التي تميزت بعدة ميزات منها: استغلاله للمساحات

كلها، إذ كان يملأ الفراغات بالزخارف، والتركيز على التنوع باللون، وأحيانا انقسام المشاهد داخل المشهد الواحد، أما المواضيع فكانت دينية مرتبطة بالحكايات والأساطير الخيالية، وهي بشكل عام مواضيع مرتبطة بالكتب الملحمية والعلمية، وتصاوير لها علاقة بالحيوانات والطيور والنباتات. بالإضافة إلى ذلك صعوبة تحديد المكان والزمان داخل التصوير التوثيقي للمنمنمات (Al-Karablieh, 2020: 154).

كما أن للتصوير الإسلامي جماليته الخاصة، فنحن "لا نعثر في رسوم الفنان الإسلامي عن وجود لعناصر الظل والحجم، فإن النور هو التفسير المقبول لما له من أهمية جمالية، أما الألوان فتعتبر السبيل إلى إجلاء الأضواء، هكذا نجد في أعمال الفن الإسلامي المادة التي تحولت إلى صياغة متميزة، من خلال أبعاد ضوئية صافية، في انسجام مطلق، وباتت كل العناصر تقوم بأدوار متساوية بحركة لا نهائية" (Al-Bahnasi, 1998: 108).

لم تنفصل الجماليات عن الاخلاقيات في الشرق، لذلك كان الاعتبار الأساسي أنه لا يكون الإنسان جميلا ما لم يتمتع بالفضيلة، وكان حال الصورة الإنسانية في المنمنمات كما هو في الصورة الأدبية المستنبطه من فكرة تركيبية ذات خصائص ثلاث: الطابع الاصطلاحي، والقاعدة الوسيمة، والتفاصيل الواقعية. لقد أدت هذه الاعتبارات بالرسام إلى ترك العالم المادي، فلم يعد ينقل الواقع بدقة، فأهمل قواعد الحجم والمنظور، وقواعد التشريح، والنسب في الجسم الإنساني والتعبير عن العواطف، بسبب أن همه انحصر في وضع التصاميم الجمالية للعمل (Abi Khozam, 1986: 100).

أما بالنسبة لما يسمى (عقدة الفراغ)، فكان الفنان المسلم يتجنب الفراغ، وخصوصا في المنمنمات الفارسية، فقد دافع أحد الباحثين العرب عن هذه الجمالية بقوله "ولكي لا يترك الفنان مجالا في عمله الفني لعبث إبليس وتخريبه، فإنه يقوم بإشغال الفراغات، إما بإضافة عناصر شكلية في تصويره التشبيهي، أو بتفريغ عناصر هندسية أو نباتية..." (Al-Bahnasi, 1986: 70).

لقد كان لظاهرة التسطيح دور في المنمنمات الإسلامية، وأن الناظر إلى صور الوجوه يجدها تفتقر إلى القولبة والتظليل، كما أن ألوانها صافية ورائقة، وكل هذه المزايا تعطي المشاهد انطباعا بانعدام البعد الثالث، وانحصار الشكل المرسوم في منظور محدود بالطول والعرض دون العمق، كما أن ألوان الألبسة أعطت إحساسا حيا بوجود الحجم، إلا أن بعض رسوم الأبنية لا تلتزم بقواعد المنظور الهندسي، وإن كان منظورها يشبه المنظور الهندسي التكعيبي، فنمنمة (يوسف وزليخة) لبهزاد آية ساطعة في تطبيق هذا المنظور التجسيمي الخاص، ولا يمكن إنكار الثقل الحجمي لهذه الرسوم والحس بوجود البعد الثالث. كما في الشكل (3) (Abi Khozam, 1995: 94-95).

الشكل رقم (3): مخطوطة يوسف وزليخة، رسم بهزاد، في دار الكتب والوثائق القومية المصرية، للفنان الإيراني كمال الدين بهزاد 1488، مصدر الصورة: https://areq.net/m/

ونلاحظ في هذه المنمنمة بشكلها الهندسيّ المستطيلي في التكوين البنائي، أنها تحتوي على مربعات ومستطيلات ومثلّثات، وأن الشخصين يتحركان داخل فراغات الغرف، وفي كلّ غرفة لها تفاصيلها الزخرفية كالأشكال الهندسية والنباتية والخطية ضمن منظومة بصرية متنوعة، وأيضا طريقة استخدام الرسّام للمنظور في هذه اللوحة، فالجدار الأيمن يُظهر مهارته في رسم المنظور الواقعي المسطح، وعملية خروج اللوحة عن الإطار المزخرف مما يعطي التكوين لمسة معاصرة. لكن المنمنمة بشكلها النهائي كونت لوحة فنية. لذا نجد التكوين محركا أساسيا في توزيع العناصر، والذي بدوره أعطى إيقاعا وتوازنا وتوثيقا من خلال المشهد

التصويري. يبدو أن المنمنمة تعيد عرض فكرة النص البصري بشكل مرئي من خلال النص وتفسيره.

إن جماليات المنمنمات لا تتوقف عند البناء والتكوين فقط، وإنما تتعدى إلى اللون، لأن تقنية التصوير تعتمد على الأصباغ المستخلصة من خلط مواد معدنية ممزوجة بلاصق عضوي؛ حيث يستخلص اللون الأحمر من أكسيد الكبريت والزئبق، والأزرق من حجر اللازورد، بالإضافة إلى اللون الذهبي (Fontana, 2015: 30).

لقد تميزت المنمنمات الإسلامية بطابع خاص في التعبير عن التصاوير التشخيصية مما جعل لها تفردا وسط الأعمال الفنية، وأهم هذه الخصائص تبسيط وتسطيح العناصر مع صياغتها أحيانا في مستوى واحد أو مستويين داخل العمل بهدف شغل الفراغ، "هذا إلى جانب بعض الأسس البنائية التي جعلت للتصوير التشخيصي خصوصية ارتبطت بفلسفة الجمال المطلق للفن، فقد صيغت تصميمات المنمنمات الإسلامية في اتجاهات متوازية، ودائرية، وهرمية، ولولبية، وبيضاوية، للتعبير عن مفهوم المنظور الروحي المتبع في الفنون الإسلامية" (Hamad, 2006: 76).

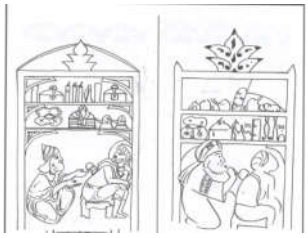
نرى أن الفنان المسلم سجل مشاهد مظاهر الحياة الدينية والاجتماعية والثقافية والإنسانية من خلال رسوم المنمنمات، وذلك عن طريق تحقيق النسب، مما يدل على قدرته على إظهار محاكاة وتسجيل الواقع وتوثيقه من خلال الرسوم التصويرية، ولكن ليس كما يتخيلها موجودة في واقعه. فأهمية المنمنمة تكمن في كتلتها وبنائها وألوانها، والشكل المختزل الذي تناول التعبير والتمثيل والحركة. بالإضافة إلى الجانب الروحي والوظيفي والتقني في تحقيق التشكيل الفني، والأداء والهدف الجمالي من هذه الرسوم.

بإيجاز، يمكن هنا الإشارة إلى أن "الشكل هو الصورة الخارجية، أو هو الفن الخالص المجرد عن المضمون، والذي تتمثل فيه وتتحقق من خلاله شروط الفن، وهو كل ما يتصل بالبناء، وتماسك هذا البناء وتدرجه من بدايته، إلى وسطه، إلى نهايته، ثم التحام أجزائه وروعة تصويره بغض النظر عما يتضمنه من مضامين أو ما يثير قضايا إنسانية أو اجتماعية أو نفسية أو أخلاقية" (Al-Ashmawy, 1980: 152-153).

لقد تنوعت المنمنمات من ناحية غاياتها وأساليبها ومواضيعها، فاتجهت إلى اتجاهين، الأول: رسم توضيحي للمضمون العلمي، بواسطة الرسم كما في المخطوطات العلمية مثل: الحيل الميكانيكية أو الجامع بين العلم والعمل، كما نجد في كتاب الترياق لجالينوس؛ إذ استطاع الفنان من خلاله شرح الفكرة والهدف العلمي شرحا توضيحيا، ومن ناحية أخرى نجد الأسلوب الفني الغني بالألوان والشخصيات والعمائر وغيرها من عناصر العمل الفني، مثل مشاهير الأطباء وهم يقومون بعمليات جراحية. أما الاتجاه الثاني فهو تزويق المخطوطات الأدبية والفلسفية والتاريخية بصور فنية كما في الكتب المشهورة، مثل كليلة ودمنة وكتاب الأغاني ومقامات الحريري. لقد تميز كلا الاتجاهين بقيمتهما الفنية والتعبيرية الجمالية والتوثيقية والتاريخية (Al Agha, 2012: 22).

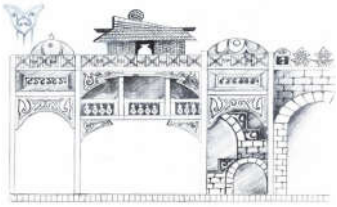
وفي إحدى مقامات الحريري التي كانت تتحدث عن الحجامة نجد نموذجين لدكان الحجامة (Cupping)، أحدهما من مجموعة الواسطي، والآخر من مخطوطة بطرسبورغ في روسيا، نرى فيهما التشابه في العناصر الموجودة بكلا المثالين مما يؤكد نقل المزوّقين لواقع الحياة في تلك الحقبة، ففيهما توثيق للحجامة ولدكان الحجامة بما يحويه من أدوات وطقوس للحجامة. انظر الشكل (4).

الشكل رقم (4)، أ: طبيب يعالج الجروح، رسم توضيحي من مقامات مجموعة حكايات إسلامية، في القرن الثاني عشر. مصدر الصورة: https://presentworldandislam.quora.com/Is-modern-medicine-okay-in-Islam



الشكل رقم (4)، ب: رسم توضيحي للمنمنمتين من كتاب للدكتور ماهود الأحمد، منمنمات ومخطوطات مقامات الحريري العظمى في بطرسبورغ.

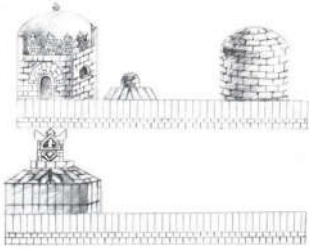
كذلك أعطى المزوق اهتماما لجدار واجهة البيت المشيدة بالطابوق المنتظم والمزينة بنقوش محفورة على الآجر أو حشوات مصفوفة فوق الباب، وعادة ما تكون مقوسة من الأعلى ووضع فوقها قوسا من الطابوق المصفوف بشكل عمودي كجزء من الجدار. ونشاهد أيضا أنواعا من الأقواس والعقود تختلف من بناء إلى آخر؛ منها العقد المنفوخ الذي يتجاوز نصف الدائرة والعقد نصف الدائري في وسط الدار وكذلك العقد البيضوي المدبب والمفصص الذي يشبه في شكله حافات المحارة، وأيضا القوس الذي يتكون من الحجارة المصفوفة والمتراصة عموديا. واهتم كذلك بالجمالونات فوق سطوح البيوت كنوافذ الإضاءة والتهوية، وقد غطاها بالحصير الذي يمكن لفه أو بسطه حسب طبيعة الجو، كما في الشكل (5).



الشكل رقم (5): رسم حر تخطيطي لمقطع معماري تفصيلي (رسم الباحث).

نجد شرحا وافيا للطرز المعماريه من خلال هذه الرسوم التي تعد مصدرا تاريخيا للعمارة الإسلامية المدنية والدينية، وتميزت العمارة في المنمنمات بطابع محلي خاص؛ حيث رسمت أولا ببعدين وبشكل اصطلاحي، وثانيا: اعتمدت تنظيما للخطوط المستقيمة الأفقية والعمودية الحادة والسميكة.

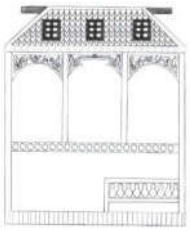
ومن الأمثلة التي وثقت لنا من خلال المنمنمات مشاهد فنية؛ شعائر دفن الميت وطبيعة المكان ونمط القبور التي وجدت في المنطقة التي ينتمي لها المزوق. في هذه المنمنمة التي تصور لنا مشهد دفن أحدهم في أحدى المقابر التي يحيط بها سور، نجد القبور المبنية بأبوابها وزخارفها وقبابها. انظر الشكل رقم (6).



الشكل رقم (6): المقامة الحادية عشرة، المنمنمة الثالثة والعشرون، المقامة الساوية، من منمنمات بطرسبورغ رسم تخطيطي لمقطع معماري تفصيلي (رسم الباحث).

ومن الأمثلة الأخرى، هذه المنمنمة وهي صورة توثيقية لمشهد فني من مشاهد الحياة اليومية في أحد الأسواق، فهي توثق نوعا من الأسواق التي يباع فيها العبيد، وتوثق المكان والعناصر المعمارية التي وجدت في الأسواق القديمة. ونجد أيضا في هذه المنمنمة تشابها بين ما رسم في منمنمات بطرسبورغ وما رسم

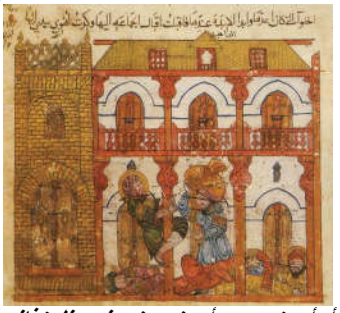
في منمنمات الواسطي، مما يؤكد على أن هذه المنمنمات مستوحاة من الواقع المحيط بالمزوّق في الشكل رقم (7).



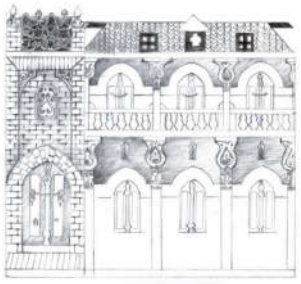
الشكل رقم (7)، أ: رسم تخطيطي لمقطع تفصيلي (رسم الباحث).

الشكل رقم (7)، ب: المقامة الرابعة والثلاثون، المنمنمة السبعون، الزبيدية https://cmrs.ucla.edu/event/slaverys-archive-in-the-premodern-world/

ويتشابه هذا المشهد المعماري للبناء إلى حد كبير من حيث تخطيطه مع خان مرجان الذي بناه أمين الدين مرجان بن عبد الله في بغداد سنة 760 هـ 1359 م ويعرف بخان التيم (التجار) وخان الأرتمة (أي المسقوف) ويتكون من طابقين، واثنين وعشرين غرفة بمداخل مدببة تطل على صحن مسقوف بقبو، ويشتمل الطابق الثاني على ثلاث وعشرين غرفة يصعد إليها بدرج من أمام الحجرات. ونجد محاور غرف الطابق الثاني تقع على محاور الغرف في الطابق الأول كما تبرز الشرفة باستنادها على مقرنصات تشكل حوامل متسلسلة تبرز من الجدران بصورة تدريجية بمقدار متر واحد، ويعلوها سقف ضخم. يعرف هذا الطراز والأسلوب المعماري عند العراقين باسم الدور، وأهم ما يميزه وجود طاقات تحصر بينها سلسلة جدران وعقادات متدرجة ومتنوعة الأشكال والأبعاد تتخللها نوافذ مطلة على السطح، بحيث خدم هذا التصميم (الطراز) الهندسي الفريد مهمة تحقيق الإضاءة بواسطة تلك النوافذ التي تتخللها عقادات متدرجة تخترق العقادة الكبيرة من الجانبين. وقد ساهم هذا الأسلوب أيضا في تقليل مقدار الضغط الناجم عن ثقل العقادة ككل على الجدارين الطوليين لهذا البناء، كما في الشكل (8).



الشكل رقم (8)، أ: أبو زيد، بعد أن خدر ضيوف حفل زفاف في نزل (خان)، سلبهم ممتلكاتهم (المقامة التاسعة والعشرون). مقامات الحريري، القرن الثالث عشر الميلادي. 25 × 19 سم. سانت بطرسبرغ: الأكاديمية الروسية للعلوم (S.23، صفحة 196). الصورة: الأكاديمية الروسية للعلوم. مصدرالصورة: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/.

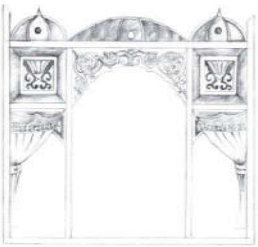


الشكل رقم (8)، ب: رسم توضيحي للتصوير المعماري للمنمنمة (رسم الباحث)

كما أننا لو نظرنا إلى الواجهة الأمامية للخان، لوجدناها مشابهة تقريبا لتصميم الواجة الأمامية في الخان المرسوم في المنمنمة، حتى لو كان الخان في المنمنمة ليس تصويرا لخان مرجان لكنه يعتبر دليلا على أن المزوّق قد اعتمد في رسومه للعناصر المعمارية على نماذج من البيئة المحيطة به. وربما هناك خان آخر بنفس الطراز اتخذه المزوّق كنموذج له في الطراز المعماري للخانات في تلك الفترة.

تنوعت الزخارف وتشابكاتها الهندسية وتكراراتها الخطية وألوانها في واجهات الأبنية المعمارية وجدرانها الأمامية وكذلك في الوسائد والبسط والسجاد والملابس والستائر كما في الشكل (9)، أ؛ أبو زيد أمام القاضي، حيث تعتبر هذه المنمنمه توثيقية لمشهد القضاء في ذلك الوقت على المسائل الشرعية والمدنية التي تتعلق بالمجتمع مثل النزاعات الزوجية والميراث.

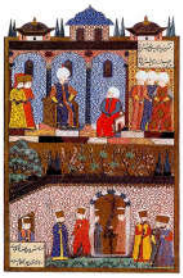
الشكل رقم (9)، أ: أبو زيد أمام القاضي في صعدة، مقامات الحريري.
https://funci.org/the-numerous-types-of-judges-in-



الشكل رقم (9)، ب: رسوم توضيحية للعناصر المعمارية الموجوده بالمنمنمات (الستائر والزخارف، من رسم الباحث

استخدم الفنان اللون لتمثيل صور الأشياء العقلية والحسية والتي تحددها صفات اللون المجرد من خلال كشفه عن التدرجات اللونية للعمل الفني واستحداث ألوان حركية مركبة بعيدا عن الألوان الصريحة واستخدم الطاقة التعبيرية للون التي تساعد على تجانس أشكال وعناصر العمل الفني على اعتبار أن اللون واسطة للتعبير عن العواطف والمشاعر الإنسانية؛ لتحقيق غاية العمق الروحي والجمالي (Abbou,1982: 131-120).

نجد أن الفنان المسلم عالج أشكال تكويناته الملونة بأسلوب بسيط، فتميزت المنمنمة بعدم اهتمام الرسام بالمظاهر الحسية (المادية)، وعدم استخدام الظلال في التصوير، من خلال حذف التدرج اللوني في المكان الواحد. كما أن الألوان ثرية في المصورات الإسلامية، وخاصة الألوان (الذهبي، والأحمر، والأزرق، والأخضر، والبنفسجي المزرق...) في أغلب المنمنمات الإسلاميه، الشكل (10).



الشكل رقم (10): منمنمة لبربروس خير الدين باشا بحضور السلطان سليمان القانوني، القرن السادس عشر، تركيا.
https://www.agefotostock.com/age/en/Stock-Images/miniature-of-barbarossa-hayreddin.html

لقد وظف الفنان الملمس للإحساس المادي والموضوعي للخامة المستعملة، وهو عنصر مهم يساهم في العملية الإبداعية، ويظهر الخصائص السطحية للمواد في تنفيذ الموضوع سواء كانت هذه المواد طبيعية أو صناعية والتي يمكن التعرف عليها من خلال النظر إليها للتحقق منها حسيا (Myers, 2009: 243-244).

ولإنشاء هذا المشهد التمثيلي الوظيفي والتعبيري والجمالي، يبدأ الفنان عمله الإبداعي بتشكيل العناصر على أسس ومبادئ عدة كالوحدة والإيقاع والتوازن والسيادة والانسجام والتضاد و.... فالوحدة أساس مهم لإنشاء المشهد التصويري، فنجدها من أهم المبادئ في التكوين (Al-Karablieh, 2023: 276)؛ إذ يجب أن ترتبط الأشكال مع بعضها البعض من جهة، وبعضها مع الكل من جهة أخرى، ضمن التكوين الكلي الشمولي للمنمنمة، فالوحدة هنا تشمل عناصر متعددة مثل: (وحدة الأسلوب، ووحدة الشكل، ووحدة الهدف، ووحدة الفكر، ووحدة المضمون) بينما الإيقاع، نجده المكمل لأساسيات التكوين الجيد؛ فعملية ملء المساحات المتوقف على طبيعة الخط واللون والعناصر التكوينية الأخرى. وفضلا عن مسالة التوازن الذي يعنى بالتعادل لقوى الحقل المرئي (Scott, 1968: 114)، نرى الفنان استخدم أسلوب التسطيح، كما في نماذج العينات السابقة، كبناء معماري متسم بثنائية الأبعاد، والابتعاد عن التجسيم.

تحليل نماذج عينة البحث:

عينات البحث:

تم التركيز على عينات يتضح فيها الجانب التوثيقي في تصوير المنمنمات من خلال مشاهد مختلفة.

وتحقيقا للأهداف المرادة من البحث، بالإضافة إلى الأعمال الملونة مع اختلاف في الفترات التاريخية، وأيضا استخلاص المعايير الجمالية المرتبطة بالعمارة، والتنوع في المواضيع، والأساليب في تصوير المنمنمة. وستخضع عملية التحليل لعدد من الضوابط والمعايير وهي:

أولا: توضيح مصادر الموضوعات، وارتباطها بالطبيعة، والعادات والتقاليد الاجتماعية.

ثانيا: تحليل النسق البنائي والتكويني في المنمنمة، وتوضيح العلاقة بين الشكل والمضمون، والكشف عن الأداء في الأسلوب والتقنية التي تحتوي عليها الأعمال الفنية.

منهجية التحليل الفني:

قامت الباحثة بالاستفادة من نموذج محسن عطية في كتابه (التحليل الجمالي للفن) من خلال التصنيف المقترح الذي قدمه في (القيم الجمالية والتعبيرية في الفن التشكيلي) ، وأيضا من كتاب وسماء الآغا (التكوين وعناصره الجمالية في منمنمات يحي بن محمود الواسطي)، وبشكل عام تم اتباع المنهجية التالية في هذه الدراسة وهي كما يلي:

1. الأسلوب الأدائي (وهو استخدام العناصر الفنية بأسلوب محدد ويشمل المفردات مثل: الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية، والزخارف، والمباني، والكتابات المتنوعة).
2. العلاقة بين الشكل والمضمون من خلال المواضيع المرتبطة بطبيعة النص، مثل المواضيع الدينية، وعلم النبات، والطب، ورحلات الصيد وغيرها من المواضيع المتنوعة.
3. التصوير التوثيقي للمشاهد الفنية من خلال المواضيع المختلفة التي يختارها الباحث.

عينات البحث:

العينة رقم (1)

الشكل رقم (11): العراق، الجزيرة العربية: خطبة أو خطبة تلقى من منبر أو منبر مسجد. منمنمة ليحيى بن محمود الواسطي 1237 م

مصدر الصورة: https://www.bridgemanimages.com/en-US/

التحليل الفني:

يُعتبر قصر الظاهر بيبرس في القاهرة وجامع السلطان حسن ومدرسة المدرسة البهية في دمشق من أهم الأمثلة البارزة على العمارة والمنمنمات الإسلامية في هذا الفترة. تجسد هذه الأعمال الفنية التراث الغني للعصر المملوكي وتظهر تأثير العديد من الثقافات المتنوعة في هذه المنطقة. اشتهر العصر المملوكي بوحدات الإضاءة المصنوعة من المعدن والزجاج، وكانت تتدلى من الأسقف وتتنوع أشكال هذه المصابيح ومسمياتها، والتى منها الثريا والمشكاة المصنوعة من الزجاج المموه، وكان أول ظهور لها في العصر المملوكي. وتظهر المنمنمات في تلك الفتره رسومات لهذا النوع من الإضاءة كما توضحها المنمنمة التي تنسب للعصر المملوكي، والتي تمثل شيخا (رجل دين) يرتدي عباءة سوداء بها غطاء متصل بالرأس يجلس على منبر في أحد الجوامع ويشير بيديه ويعلوه عقد مدبب. رسم المنبر بشكل واقعي، وتكون من درجات سلم ثم جلسة الخطيب الذي يجلس عليها رجل الدين. ويجلس أمامه عدد من أشخاص ويعلو هؤلاء الأشخاص عقود مقامة على أعمدة في كل عقد مشكاة. ظهرت تأثيرات العصر المملوكي المتمثلة في المنابر ذات الطراز المملوكي والمشكاوات. كما ظهرت تأثيرات المدرسة العربية المتمثلة في ملابس الأشخاص وعدم التوازن بينها من حيث الحجم والميل الزخرفي. الشكل (11).

العينة رقم (2)

الشكل رقم (12): مصدر الصورة: The Objective of Reforming Human Thinking in the Noble Qur'ān \| Al-Furqan Islamic Heritage Foundation

التحليل الفني:

منمنمة من كتاب للتداوي بالاعشاب يصف أنواعا من النباتات ذاكرا أجزاءها وألوانها وشكلها، وما يشبهها من النباتات الأخرى، وكيف يستفاد من شرابها، وبجانبها نص توضيحي لهذه النبتة بكل ما ذكر من الوصف، موثقا أنواعا من النباتات التي كانت تستخدم للعلاج في ذلك الزمن بكل تفاصيلها.

نلاحظ في هذه المنمنمة اهتمام الفنان بتزويق الصفحة بطريقة تعليمية مهمة في تناسق النص (الخط العربي) وهو خط النسخ، مع الرسم التوضيحي، حيث جاء النص عاموديا ملاصقا للصورة على جانبها الأيمن، وأحيانا متداخلا بينهما، وكذلك الرسم التوضيحي للنباتات عاموديا على يسار الصفحة. إن طريقة الرسم لنوعية النبات تعطي إحساسا بواقعية المشهد التوثيقي، من حيث التكوين البنائي للنبته في أوراقها المختلفة، وجذورها، ولونها المميز وذلك بوصفها كما قال ديسقوريدس: "اللنتي؛ هو نبات له ورق شبيه بورق (الجزر)، وزهر أبيض، وساق غليظ طولها نحو شبر، وثمر شبيه بثمر (السرمق)، وأصل عظيم له رؤوس كثيرة مستديرة، وينبت بين الصخور وقد يُسقى ثمره وورقه وساقه بالشراب الذي يقال له (ألومالي) لإخراج المشيمة، وقد يسقى من أصله بالشراب لتقطير البول" (Alwaraq.net).

فكان الأسلوب الأدائي للفنان بأنه استخدم الصفحة بالطريقة الصحيحة في توزيع العناصر الزخرفية من حيث رسم النباتات والخط العربي واستغلال المساحة، وتناسبها مع النص، حيث برز الخط باللون الأسود من جهة، ومن جهة أخرى أعطى للنباتات المجموعة اللونية (الأخضر، والبرتقالي، والأحمر، والبنفسجي)، الشكل (12). وتم تحديد وفصل المساحات اللونية الداخلية بالخطوط الغامقة، حتى أصبحت لوحة استرشادية بعيدة عن الواقعية، من خلال الخط واللون وليس من خلال الظل والنور. وأخيرا تناسب الشكل ضمن مساحته مع الخط ومضمون المنمنمة، حتى شكّل مشهدا فنيا علميا صحيحا.

العينة رقم (3)

الشكل رقم (13): المخطوطة العثمانية (علاج الأسنان)
مصدر الصورة: https://riowang.blogspot.com/2017/10/the-lonely-tooth.html

التحليل الفني:

في هذا العمل الفني يصور الفنان شخصيتين (الطبيب، والمريض)، يقوم الطبيب بعلاج المريض بثقة، وأما المريض فترى ملامح الخوف والوجع عليه من خلال إغماض عينيه وحركة يديه على وجهه. يعبر مضمون هذه المخطوطة العثمانية عن مدى خطورة ألم الأسنان الذي يثير في المريض التعب والتوتر، ولقد رسم الفنان صورة للسن فوق رأس المريض مباشرة وذلك كأسلوب توضيحي سبب الألم، ومن خلال رسمه لأفعى داخل السن تلتف حول الرجل رمز لمصدر ومكان الألم. الشكل (13).

يشكل هذا التصوير في الورقة تكوينا مستطيليت موزعا فيه الكتل الثلاث (الشخصيتان، والسن) بتكوين بنائي مثلثي، ضمن إطار أحمر ذي خطين، تنبثق الخطوط منه من الجانبين ليعطي توازنا أكثر مع الكتلة البصرية، وهذه لمسة معاصرة في الخروج عن الأطار وعدم الالتزام بالمساحة الداخلية للفراغ، بالإضافة إلى

تناسب اللون الأصفر في خلفية العناصر الشكلية التي تعطي بروزا أكثر للونين المتضادين الأحمر والأخضر، فهذا تناسق لوني للمزوق الفنان في توزيع اللون داخل المساحات ببساطة دون وضع ألوان أخرى متعددة، ودون استخدام الظل والنور، لكنه حقق الواقعية التعبيرية في حركة الجسم داخل الإطار دون التجسيم. وبعيدا عن الزخارف والهيكل المعماري في خلفية الأشكال الإنسانية.

العينة رقم (4)

الشكل رقم (14):
https://id.wikipedia.org/wiki/Taqiyuddin_Muhammad_bin_Ma%27ruf مصدر الصورة:
ساعة تقي الدين / 1585، القسطنطينية

التحليل الفني:

تقي الدين بن معروف (دمشق، 1526 - إسطنبول، 1585) وهو عالم عثماني وموسوعي كبير. برع في الرياضيات وعلم الفلك والهندسة والميكانيكا والبصريات. صور هذا الشكل تقي الدين بن معروف مع مجموعة من علماء الفلك في مرصده بإسطنبول، الشكل (14). إن التصوير التفصيلي لجميع عناصر المشهد (الإطار المعماري، والأثاث، والأدوات، وما إلى ذلك) هو ما يميز الرسم العثماني منذ النصف الثاني من القرن السادس عشر. يظهر نفس الاهتمام بالتفاصيل والسعي لتحقيق الدقة الوثائقية تقريبا في معظم أعمال تلك الفترة. كتب هذا العالم اللامع أطروحة قال فيها إن الجداول الفلكية المعاصرة قد عفا عليها الزمن، وطالب بتطوير جداول جديدة. وبناء على هذا التحريض، قرر مراد الثالث عام 1575 بناء مرصد فلكي في إسطنبول على الجانب الأوروبي من مضيق البوسفور، على قمة التل في حي طوبخان، واكتمل بناؤه عام 1577 (Hizli-Sayar).

الصورة في الجزء الأوسط من هذه المخطوطة الشهيرة لمرصد إسطنبول ساعة موضوعة على طاولة، يحلل تقي الدين بن معروف الأنواع الأربعة الرئيسية لأجهزة حفظ الوقت، المعروفة بالساعات المنزلية والساعات الفلكية والساعات البرجية. تمثل هذه الآلات أقدم الأجهزة الميكانيكية. قبل القرن السادس عشر، كانت الساعات تعتبر غير دقيقة لغايات قياس الحركات السماوية. وباستخدام الرياضيات، صمم ثلاثة أقراص تظهر الساعات والدرجات والدقائق. وقد أدرج في ساعته استخدام العديد من ميزان الساعة، والمنبه، والقطارات الضاربة التي تدق في كل ساعة، والعلاقة البصرية بين الشمس والقمر، وأطوار القمر المختلفة، والأجهزة التي تشير إلى وقت الصلاة والأقراص التي أظهرت اليوم الأول من الأشهر الميلادية. إن عمل تقي الدين في مجال الساعات الميكانيكية له أهمية كبيرة في ضوء انتقال المعرفة بين الثقافات والتقدم التكنولوجي في الشرق الأوسط في منتصف القرن السادس عشر. ومن الجدير بالذكر أن العديد من الأجهزة المذكورة في ساعته موجودة في ساعات اليوم في جميع أنحاء العالم (muslimheritage.com).

لقد قسم الفنان هذه المنمنمة من خلال هذا المشهد العام للتكوين المستطيلي، إلى أقسام أفقية بأربع مستطيلات يعلوها سقف جمالوني مثلثي باللون الأحمر، وتحتوي هذه المستطيلات على ألوان مختلفة من الأبيض المزرق، والبني في الوسط، والأزرق الفاتح، والبني الفاتح الذي يتخلله الخط العربي المحصور في نظامه المعماري بين الأعمدة التي تحمل السقف، وعلى مربع يحتوي على مجموعة كتب ترمز إلى مؤلفات تقي الدين، هذه التقسيمات تميزت بالتنوع الذي أعطى ملمسية عالية ذات إيقاع زخرفي. عالج الفنان شخصيات هذه اللوحة بأسلوب واقعي ولكن بعيدا عن استخدام الظل والنور، وأظهر عنايته برسم الأشجار لكن دون استخدام المنظور، وإنما حقق العمق المنظوري من خلال توزيع وتباعد الأشخاص داخل المساحات، بالإضافة إلى ميزة التسطيح في الشكل المعماري العام للتكوين البنائي في المشهد الفني.

النتائج:

بعد إجراء دراسة تحليلية للعينات المختارة، خلص الباحث إلى النتائج التالية:

1. إن المشاهد الفنية التي وثقت من خلال المنمنمات توضح النص التشكيلي من خلال المضمون والعناصر الشكلية والزخرفية والخطية.
2. هناك التزام بالواقعية في البناء التكويني بعيدا عن استخدام التجسيم والمنظور.
3. الاهتمام بالخلفيات الزخرفية (النباتية، والهندسية، والخط العربي)، وبالإضافة إلى الخلفيات ذات التصميم المعماري كتوثيق للمشهد الحضاري والموروث الثقافي الذي يمثل الحقبة الزمنية التي تعود لها المنمنمة.
4. اعتبار الخط العربي جزءا لا يتجزأ من المشهد الفني في تصوير المنمنمات، وتوظيفه بتوثيق أنواع الخطوط المستخدمه في العصور الإسلامية.
5. اللمسة المعاصرة المتجددة في الخروج عن الإطار في البناء التكويني للمشهد الفني.
6. تميزت التكوينات الفنية للمشاهد بالمستطيل ذي النسبة الذهبية، والدائري الحلزوني، والهرمي الذي يجمع أكثر من مشهد في نفس الوقت.
7. إن بعض المنمنمات تتميز بالأسلوب التقليدي، وبعضها يتميز بالأسلوب الفني الإبداعي في عرضها للمشهد الفني، وتوثيق البيئة المحيطة بالفنان.
8. إن تصوير المشاهد الفنية للشخصيات ليس جامدا فهو يتميز بالحيوية والحركة.
9. تتمثل أهمية المنمنمات في المشاهد الفنية بأنه لا يمكن فصلها عن الأدب الإسلامي لأنها تجسيد له من حيث النص الصوري والنص الكتابي.

التوصيات:

توصي الدراسة بما يلي:

1. تشجيع الأبحاث الفنية في مجال المنمنمات وتأثيرها على الحركة الفنية التشكيلية العربية.
2. اقتراح أبحاث ودراسات حول المشاهد التصويرية وتأثيرها على اللوحة الفنية المعاصرة.

المصادر والمراجع:

1. Abi Khozam, 'Anwar fuaad (1995). *The Sufi spirit in the aesthetics of Islamic art.* Lebanon, dar alsadaqat alearabiati, 1st.
2. Abu Al-Wafa, Almubashir Bin Fatk, (2009). *Mukhtar Al-Hikam wa Mahasin Al-Kalam*, Arab Foundation, Beirut.
3. Abbou, Faraj, (1982). *Science of the Elements of Art*. Part-1, Dar dalfayn Liltibaeat Walnashr, Milan.
4. Abdel Fattah, Hebat Allah, (2021), Arabic-Islamic manuscripts as a source of heritage: the origins of manuscripts, their importance, and their types, *Scientific Journal of the Faculty of Tourism and Hotels*, second issue, second issue (2021), Alexandria University, issue 18,
5. Al Ahmad, Mahoud, (2010): *miniatures and manuscript of Hariri's Great Shrines in Petersbur*g, Almaktaba Al watania Department.
6. Al-Bahnasi, Afif, (1998). *The impact of the humanist aesthetic on modern art*, 1st edition, Cairo, Dar Al-Kitab Al-Arabi.
7. Al-Obaikan, Kholoud Bint Hamad (2023). An aesthetic study in the Persian Shahnameh miniatures, *magazine of Alfunun Wal'adab Waeulum Ensaniat Wa Alaejtemaa*, (93), 231-247.
8. Alagha, Wasama', (2012). *The structure of composition in the miniatures of Maqamat Al-Hariri by Al-Mazouq Al-Wasiti*, 1st edition, Dar Al-Adib Publishing House.
9. Al-Ashmawy, Zaki Muhammad, (1980). *The philosophy of beauty in contemporary thought*. Dar Alnahdat Alearabiati Beirut.
10. Al-karablieh, M .A.(2020) Symbolism Signs of Compatibility and Harmony in the Interior Design Housing .*Dirasat: Human and Social Sciences*.(4)47

11. Al-karablieh, M. (2023). The Impact of Distant Education on the Art and Design Students' Performance in Practical Courses during the Corona Pandemic. The School of Art and Design at the University of Jordan as a Model. *Dirasat: Human and Social Sciences*, 50(2), 275-284.
12. Al-Aziz, Muhammad Qaihm, presented by: *Abdel Moneim Heikal*, Dar Al-Nahda, Franklin, Egypt.
13. Al-Dabbaj, Abdul Karim Abdul Hussein (2013). *The dialectic of personification and abstraction in Islamic Paintings*. Jordan, Dar Al-Radwan for Publishing and Distribution.
14. Al-Hazzaa, Hanan Bint Saud, (2011), *The aesthetic and philosophical concepts of Islamic photography schools as an introduction to enriching expression in the art of photography,* doctoral thesis, King Saud University, College of Education, Department of Art Education.
15. Al-Zubaidi, Murtada, (1984), *The Bride's Crown from Jawaher Al-Qamoos*, Al-Muhaqqiq Group, Dar Al-Hidaya, Kuwait, vol. 8.
16. Baalbaki, Mounir, (1998). *Al-Mawrid English-Arabic*, 13th ed., Beirut, Dar Al-Ilm Lil-Malayin.
17. Hammad, Enas Ahmed, (2006). *Artistic and philosophical trends in the depiction of Persian literary manuscripts as a source of inspiration for contemporary artistic works directed at children's literature*. Unpublished PhD thesis, Faculty of Education, Helwan University.
18. El Kemary, Abdel Karim, A., & Anwar. (2016). Evaluating the fine Paintings and printing program to meet the needs of the labor market at the College of Designs and Arts at Princess Noura Bint Abdul Rahman University. *Research in Specific Sciences and Arts*, 3(2), 31-62
19. Fontana, Maria Vitoria, (2015). *Islamic miniatures*. Translated by Ezz El-Din Enaya, Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing.
20. Gunter Grass, (1983). Writing and the Art of Drawing, *Feker wa Fan Alalmania Magazine*, Internazionale, No. 38.
21. Harran, Taj Al-Sir Ahmed (2007*), Sciences and Arts in Islamic Civilization*, Dar Ashbilya Lilnashr.
22. Hanash, Adam, (2017), *Theory of Islamic Art, International Institute of Islamic Thought,* London Washington.
23. Hammad, Enas Ahmed, (2006). *Artistic and philosophical trends in the depiction of Persian literary manuscripts as a source of inspiration*
24. Ibrahim, Ahmed. (2017). Developments in miniature art in Paintings and drawing. *Journal of Aldirasat Wal'abhath Albiyiyati*, 7(2), 136-164.
25. Myers, Bernard (2009). *The plastic arts and how we taste them*. Translated by: Saad Al-Mansouri and Saad Al-Qadi, Nahda Almasria Library, Franklin Printing and Publishing Corporation, P.T.
26. Okasha, Tharwat, (2001). *Encyclopedia of Islamic Paintings*. 1st edition, Beirut: Lebanon Library.
27. Scott, Robert Gillam, (1968). *Foundations of Design*, Translated by: Muhammad Youssef and Abdul Baqi Muhammad Ibrahim, Reviewed by: Abdul.
28. Youssef, Sharif, (1982). *A book on the history of Iraqi architecture through the ages*. Iraq, Al-Rasheed Publishing House.
29. Younis, Fawaz, (2001), How Do We Taste Painting, *Al-Arabi Magazine*, National Council for Culture and Arts, Issue 511, p. 155.

المواقع الإلكترونية:

30. https://www.alwaraq.net/Core/dg/dg_topic?dmy=1&sort=us.firstname&order=asc&ID=272&begin=151
31. https://muslimheritage.com/astronomical-clock-taqi-al-din/
32. "Miniature or painting", http://www.tebyan.net/newindex.aspx?pid=205101,
33. "Miniature and miniature design", http://www.tebyan.net/newindex.aspx?pid

مصاحبة مقترحة لآلة الزايلفون لتآلفات مستنبطة من لونجا رياض السنباطي

طارق وليم عوده، قسم الفنون الموسيقية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، الأردن
رامي نجيب حداد، قسم الفنون الموسيقية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، الأردن

Received: 21/4/2024

Acceptance: 4/7/2024

Corresponding Author: t.odeh@ju.edu.jo

Cited by: Jordan J. Arts, 17(4) (2024) 481-493

Doi: https://doi.org/10.47016/17.4.6

الملخص

هدفت الدراسة إلى تعرُف التكوين البنائي للونجا رياض، واقتراح أنماط من المصاحبة لتآلفات مستنبطة من لونجا رياض السنباطي.

اعتمدت الدراسة المنهج التطويري القائم على محتوى موجود، وإجراء إضافات عليه للخروج بنتائج أكثر فاعلية أو حداثة. وتكونت عينة الدراسة من المدونة الموسيقية للونجا رياض السنباطي وأنماط المصاحبة والتآلفات المقترحة.

توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج منها أن التكوين البنائي للونجا رياض يحتوي أربع خانات وتسليم يتكرر بعد كل خانة، واقتراح أنماط متنوعة من المصاحبة الهارمونية للتآلفات المنبثقة من المسار اللحني للونجا رياض مثل المصاحبة باستخدام الأربيج، والمصاحبة باستخدام النمط الإيقاعي المتكرر، والمصاحبة باستخدام باص ألبرتي.

أوصت الدراسة بتطبيق أنماط المصاحبة الواردة كفعل متزامن مع العزف على آلات الزايلفون للونجا رياض.

الكلمات المفتاحية: مصاحبة، زايلفون، قالب، لونجا، رياض السنباطي

Proposed accompaniment for the xylophone for harmonies derived from Riad Al Sunbati's Longa

Tariq William Odeh , Department of Musical Arts, school of arts and design, University of Jordan, Jordan
Rami Najib Haddad , Department of Musical Arts, school of arts and design, University of Jordan, Jordan

Abstract

The study aimes to identify the structural composition of Riad Al Sunbati's Longa and to propose accompaniment patterns for harmonies derived from it.

The study adopts a developmental methodology based on existing content and adding to it to produce more effective or modern results. The study sample consists of the musical notation of Riad Al Sunbati's Longa, the proposed accompaniment patterns, and the harmonies.

The study concludes that the structural composition of Riad's Longa contains four sections and a "Teslim" (a musical phrase that concludes each section), and proposes various patterns of harmonic accompaniment for the harmonies derived from the melodic line of Riad's Longa, such as accompaniment using arpeggios, accompaniment using a repetitive rhythmic pattern, and accompaniment using Alberti bass.

The study recommendes applying the proposed accompaniment patterns as a simultaneous action with playing the xylophone for Riad's Longa."

Keywords: Accompaniment, Xylophone, Form, longa, Riad Al-Sunbati's.

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

مقدمة الدراسة

تتنوع الآلات الإيقاعيةً المنغمة وتأخذ أشكالاً وأحجاماً مختلفة إذ تُصنع من مواد مختلفة إما من الخشب أو المعدن وغيرها من المواد، ويعزف عليها بطرق مختلفة، فهي إمّا أن تُضرب باستخدام المضارب والمطارق التي تصنع رؤوسها من الخشب أو البلاستيك أو تُغلف بخيوط من الصوف، أو قد يتم العزف عليها بطرق ووسائل أخرى، وهي تُصدر أصواتاً ذات درجات صوتية مختلفة فكلما صغر حجم الآلة زاد لون صوتها حدة والعكس، ومن تلك الآلات آلة الزايلفون (Xylophone)، وهي آلة نقرية مكونة من مجموعة من القطع الخشبية مختلفة الأطوال بحيث تكون مضبوطة وتصدر عنها نغمات السلم الموسيقي، ولآلة الزايلفون أنواع

مثل السوبرانو والآلتو والباص، حيث تتباين تلك الأنواع في طبقاتها الصوتية، لذا يمكن استغلال هذا التنوع ما بين الأصوات الصادرة في عمليات التوزيع والمصاحبة (Tamim, 2018).

ومما لا شك فيه أن المصاحبة لا يقتصر دورها على تقوية الإيقاع أو اللحن، بل تُسهم في إظهار المقام واللحن بما يشمل من ميزان وإيقاع وتقسيم العبارات والجمل الموسيقية والطابع واللون العام للمقطوعة الموسيقية، حيث أنها تُظهر الهارموني المتضمن في الفكرة الموسيقية وتحقق الوحدة في العمل الموسيقي. وإذا كان الإيقاع أو الهارموني يشوبهما شيء من الصعوبة أو الغموض في الفكرة الأساسية للحن المتضمن في الموضوع، فإن المصاحبة الهارمونية حتمية ضرورية لتبسيط تلك الصعوبة وتخفيف ذلك الغموض بما يؤول إلى إبراز الفكرة الأساسية لكل لحن، ومن ثم المسار اللحني بِرُمَّته للمقطوعة الموسيقية ما من شأنه أن يسهم في إثرائها (Mahmoud, 2010).

وتتسم الموسيقي العربية بتنوع قوالبها الموسيقية الآلية والغنائية، ومن بين القوالب الآلية قالب اللونجا، الذي يُعد من أكثر القوالب إظهاراً لمهارات العازف، وذلك لما يتميز به هذا القالب من سرعة ومهارة ومرونة ودقة في الأداء، ويعد رياض السنباطي أحد أبرز الموسيقيين العرب والمتفرد بتلحين القصيدة العربية، وله مؤلفات عديدة ومتنوعة، ويمكن القول بأن لونجا رياض هي تجربته الوحيدة في هذا القالب (Ahmed, 2021).

مشكلة الدراسة

يتم تأليف العديد من المقطوعات الموسيقية ومنها المقطوعات الآلية الغربية المُعدة خصيصاً لآلة الزايلفون بحيث تكون موزَعة لأنواعه مثل السوبرانو زايلفون والآلتو زايلفون والباص زايلفون، إذ يغطي التأليف عنصر اللحن بينما يغطي التوزيع عنصر المصاحبة عن طريق تناغم تلك الآلات فيما بينها، إلا أن المؤلفات الآلية لآلة الزايلفون في الموسيقى العربية لم تنل سوى تجارب قليلة لبعض من المؤلفين والموسيقيين المختصين، وعليه برزت مشكلة الدراسة في تناول إحدى مؤلفات الموسيقى العربية ومحاولة إيجاد توزيع مناسب لها، بحيث يتم اقتراح مصاحبة لآلة الزايلفون بناءً على بعض نظريات التوزيع الآلي الموسيقي الغربي، مع مراعاة طبيعة وخصوصية الآلة وإمكاناتها.

أهمية الدراسة

تنبع أهمية هذه الدراسة من موضوعها، إذ تسهم في التعريف بقالب اللونجا وتكوينه البنائي، كما تفيد في تسليط الضوء على لونجا رياض السنباطي كأحد أبرز الأنموذجات المَصُوغَة في قالب اللونجا، وعلى هذا؛ التعريف برياض السنباطي كملحن ومؤلف بارز لقالب اللونجا، ويؤمل من هذه الدراسة أن تقدم بيانات ذات فائدة للمتخصص حول أنماط المصاحبة المقترحة لآلة الزايلفون لتآلفات مستنبطة من المسار اللحني للونجا رياض السنباطي في الموسيقى العربية، ثمّ إمكانية أدائها على الآلات الإيقاعية المنغمة، كما ويؤمل أن تثري الجانب المعرفي للدراسات العلمية المتعلقة بموضوع الدراسة، ما يفيد الباحثين والمهتمين.

أهداف الدراسة

هدفت الدراسة إلى طرح إمكانية أداء أحد قوالب الموسيقى الشرقية التقليدية بشكل أكثر حداثة وتطوراً، بحيث يمكن أن تتم عمليات المصاحبة ذات التعددية الصوتية للآلة بمصاحبات آلات أخرى من ذات الفئة، كما هدفت الدراسة إلى بيان إمكانية تطوير الموسيقى العربية لحنية الطابع لتكون مسايرة لأساليب التأليف الموسيقى الغربي ذات التعددية الصوتية.

أسئلة الدراسة

1. ما التكوين البنائي للونجا رياض؟
2. ما أنماط المصاحبة المقترحة لآلة الزايلفون للتآلفات المستنبطة من المسار اللحني للونجا رياض؟

منهجية الدراسة

1. منهج البحث: استخدمت الدراسة المنهج التطويري القائم على محتوى موجود وإجراء إضافات عليه للخروج بنتائج أكثر فاعلية أو حداثة (Al-Sayrafi, 2002).
2. مجتمع وعينة البحث: قالب اللونجا، وتحتوي عينة البحث على نموذج لونجا رياض السنباطي.
3. أدوات البحث: مدونة موسيقية للونجا رياض السنباطي من تدوين الباحثين.
4. حدود البحث: اقتصرت حدود البحث على أنماط المصاحبة المقترحة من قِبْل الباحثين لآلة الآلتو والباص زايلفون.

مصطلحات البحث

المصاحبة (Accompaniment): تعني موافقة أو مسايرة لدور المصاحب في العزف أو الغناء لتمييز وإغناء للحن منفرد أو مساندة لعازف أو مغني منفرد.

أنماط المصاحبة (Accompaniment Patterns): هي طريقة استخدام التآلفات تبعاً لمضمون المقطوعة الموسيقية أو اللحن الأساسي ولها عدة أنماط مختلفة (Anani, 2009).

القالب (Form): الطريقة التي تصاغ بها المؤلفة الموسيقية والشكل الذي تبدو فيه، والمؤلفات الموسيقية ليست كلها مَصُوغَة في شكل واحد بل تختلف من قالب لآخر، ولكل قالب قوانينه الخاصة به من حيث التكوين البنائي والموازين والإعادات والسرعات (Attia & etc, 2018).

الدراسات السابقة:

أجرت عطية وآخرون (Attia & etc., 2018) دراسة بعنوان: (دور مصاحبة آلة البيانو في إثراء قالب اللونجا). وهدفت الدراسة إلى التعرف إلى أساليب المصاحبة، ومعرفة طرق المصاحبة المختلفة، ودور الطالب المصاحب تجاه مصاحبة قالب اللونجا، والتعرف على قالب اللونجا. واتبعت الدراسة المنهج الوصفي (تحليل المحتوى). وأشارت نتائج الدراسة إلى أن مصاحبة آلة البيانو لآلات الموسيقى العربية سيساعد الطلبة على الأداء الجيد، ثم أن إعداد وابتكار مصاحبة آلة البيانو لقالب اللونجا ستفيد الطالب عند الأداء في العزف على الآلة الثانية. وأكدت الدراسة على ضرورة ابتكار مصاحبات لآلات أخرى لقالب اللونجا لتفيد الطالب عند الأداء على الآلة ولإثراء المكتبة الموسيقية العربية بالأعمال المشتركة بين آلات الموسيقى العربية.

وقام الشامي (Al-Shami,2018) بإجراء دراسة بعنوان (رؤية مبتكرة لقالب اللونجا). هدفت الدراسة إلى التعرف على شكل جديد للتوزيع الهارموني لبعض المؤلفات الآلية لا سيما قالب اللونجا، كما هدفت إلى اقتراح صياغة لحنية جديدة الشكل للونجا. وتكونت عينة الدراسة من لونجا نهاوند لصفر علي ولونجا فرحفزا لرياض السنباطي. واتبعت الدراسة المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) وذلك بدراسة وتحليل العناصر الموسيقية لعينة الدراسة. وأشارت النتائج إلى الخروج بشكل جديد للتوزيع الهارموني وللصياغة اللحنية لقالب اللونجا، انطلاقًا من قيام الباحث ببعض الإضافات المبررة سواء بالنسبة للهارموني أو اللحن مع وجود مقارنة بين الأسلوب المتبع والرؤية الجديدة المبتكرة.

وأجرت النجار (Al-Najjar, 2018) دراسة بعنوان (رؤيا فنية مبتكرة لبعض المؤلفات الآلية (سماعي- لونجا))، هدفت الدراسة تقديم رؤيا فنية مبتكرة لبعض المؤلفات الآلية (سماعي- لونجا) من تأليف الباحثة بما يؤدي إلى إضافة شكل جديد لقوالب الموسيقى الآلية العربية وتحديداً السماعي واللونجا بالإضافة إلى التقنيات في الأداء، ذلك أن أغلب المؤلفات لكلا القالبين تكاد تأخذ الشكل الكلاسيكي المعتاد من حيث التكوين البنائي. تكونت عينة الدراسة من مقطوعة آلية في قالب اللونجا ومقطوعة آلية في قالب السماعي. واتبعت الدراسة المنهج الوصفي (تحليل المحتوى). وقد حققت النتائج أهداف الدراسة المرجوة.

وقامت جنيد (Junaid, 2021) بدراسة بعنوان (دراسة تحليلية عزفية للونجا نهاوند لعبده داغر

للاستفادة منها في العزف على آلة القانون). تطرقت فيها إلى إعطاء نُبْذَة عن قالب اللونجا وعن عبده داغر بوصفه أحد أهم المؤلفين الموسيقيين المعاصرين، وله بعض المؤلفات الموسيقية الآلية ولا سيما في قالب اللونجا. وقد تناولت الدراسة لونجا (نهاوند) لـ(عبده داغر) كعينة بحثية، وكنموذج لقالب اللونجا بالدراسة التحليلية العزفية المتخصصة. وذلك بهدف تحديد أساليب الأداء والمهارات العزفية الخاصة بآلة القانون المستخدمة بها. واقتراح بعض التدريبات التكنيكية المستنبطة للاستفادة منها في العزف على آلة القانون لهذا القالب. واستخدمت الدراسة المنهج الوصفي (تحليل المحتوى)، وذلك بإجراء دراسة تحليلية تفصيلية وعزفيه للونجا (نهاوند) لـ(عبده داغر)، وأشارت النتائج إلى احتواء لونجا داغر على جمل لحنية ذات طابع رشيق وجذاب، كما احتوت على أساليب أداء يمكن الاستفادة منها في العزف على مختلف الآلات الموسيقية ولا سيما آلة القانون، وبما يتماشى مع طبيعة الآلة ومع ما تتطلبه من مستوى في مهارة الأداء، وبناءً عليه تم اقتراح التدريبات التكنيكية للاستفادة منها في العزف على آلة القانون.

وأجرت أحمد (Ahmed, 2021) دراسة بعنوان (أسلوب مقترح لأداء لونجا رياض السنباطي على آلة البيانو). هدفت الدراسة إلى التعريف بقالب اللونجا ولونجا نهاوند لرياض السنباطي وإعادة صياغتها للأداء على آلة البيانو بما يتناسب مع إمكانات الآلة من مهارات أدائية، وذلك من أجل الإفادة لدى العازف من ناحية مهارية وأدائية باستخدام الأسلوب المقترح لأداء القالب الآلي العربي على آلة البيانو. وتناولت الدراسة نَبْذَة تعريفية عن قالب اللونجا وعن لونجا نهاوند لرياض السنباطي، كما أعطت نَبْذَة عن المؤلف رياض السنباطي، وقد جاءت النتائج محققة لأهداف الدراسة.

قالب اللونجا:

قد تكتب اللَونجا أو تنطق بأشكال مختلفة منها؛ لونقه أو لونغة أو لونغا، وترجع إلى أصول غجرية رومانية وهناك من يُرجعها إلى أصل إيطالي ويتفق العديد على ترجيح الرأي الأول، ويقال أيضاً بأن اللونجا كلمة أعجمية، وهي لون خفيف من أشكال التأليف الآلي في الموسيقى العربية، وتُعزف عادة في نهاية الفواصل التركية والعربية، واللَونجا بالأصل ليست موسيقى آلية وإنما موسيقى خاصة بالرقص نشأت في منطقة البلقان ثم انتقلت إلى تركيا إثر الاحتلال العثماني (Al-Shami, 2018).

واللونجا معزوفة رشيقة وسريعة مبنية على شاكلة البشرف والسماعي، فهي تحتوي أربع خانات وتسليم ولكنها تختلف عن البشرف والسماعي بأنها توزن وتوقع على إيقاعات بسيطة مثل إيقاع الفوكس والوحدة الطائرة، وغالباً ما تصاغ على موازين ثنائية بسيطة كميزان $\frac{2}{4}$ ، وقد تصاغ في ميزان $\frac{6}{8}$ وهو ميزان ثنائي مركب، وقد يتم صياغة اللونجا أحياناً في ثلاث خانات فقط، على أن تحل الخانة الأولى محل التسليم والختام (Adas, 2022).

وتتميز اللونجا بطابعها النشيط السريع، وبأنها تصاغ بحيث تكون قصيرة ومليئة بالانتقالات المقامية المفاجئة بأسلوب جذاب، وهي إلى ذلك تعتمد في ألحانها على القفزات، ما يتيح للعازف الفرصة بأن يستعرض إمكاناته الفنية ومقدرته وسرعته في تأدية هذا النوع من الألحان، وأحياناً قد تكون الخانة الرابعة فيها بطيئة تنتهي بتسليم مرح سريع مثل لونجا شهيناز (Al-Turki, 2019).

ومن أشهر المؤلفين الأتراك الذين كتبوا في هذا القالب: جميل بك الطنبوري، وسداد بك، ويورغو أفندي، وسعدي بك، ومن المؤلفين المصريين: رياض السنباطي، وجميل عويس، وجورج ميشيل، وعبد الفتاح صبري، وجمعة محمد علي، ومن السوريين: أدهم وعلي درويش، ومحمد عبد الكريم (Ahmed, 2016).

ومن بعض النماذج والأمثلة في قالب اللونجا حَسَبَ (Al-Shami, 2018) ما يأتي:

1. من تركيا: لونجا يورغو، ولونجا نهاوند جميل الطنبوري.
2. من مصر: لونجا فرحفزا لرياض السنباطي، ولونجا راست لعبد المنعم عرفة، ولونجا فرحفزا لجمعة محمد.

3. من سوريا: لونجا أدهم، ولونجا علي بك الدرويش، ولونجا محمد عبد الكريم.

ومن أشهر اللونجات لونجا فرحفزا لرياض السنباطي ولونجا شهيناز لأدهم أفندي ولونجا حجاز كار لجميل عويس (Ali, 2020).

الصيغة البنائية لقالب اللونجا

تكون الصيغة البنائية لقالب اللونجا وَفْقاً لِـ(Ayyad, 2013) و(Al-Shami, 2018) كالآتي:

الخانة الأولى: وتتضمن عادة استعراضا لحنيا للمقام الأساسي بحركة سريعة ونشيطة وجذّابة.

الخانة الثانية: وفيها تظهر بعض التحويلات النغمية وذلك بالتلوين النغمي في تحويل مباشر من نفس عائلة المقام الأساسي.

الخانة الثالثة: وتتضمن استعراضا لحنيا في منطقة الجوابات للمقام الأساسي، مع استخدام بعض الانتقالات اللحنية السريعة المفاجئة التي تستلزم براعة ومقدرة العازف على الأداء، حيث أن هذه الخانة تظهر براعة الملحن والعازف في آنٍ واحد.

الخانة الرابعة: وهي بمثابة عودة لاستعراض المقام الأساسي بتكوين جمل موسيقية متتابعة ومتسلسلة، وتتميز هذه الخانة بأدائها البطيء بحيث تتغير سرعة الوزن، وذلك على عكس قالب السماعي، وأحياناً تكون في ميزان مختلف كميزان ¾ وعلى سبيل المثال وليس الحصر كما هو الحال في لونجا فرحفزا لرياض السنباطي حيث تم استبدال الميزان الثنائي البسيط بميزان ثلاثي بسيط.

التسليم: جملة رشيقة التكوين جميلة الطابع نشطة مرحة وسريعة، وهو الجزء أو القسم الذي يتكرر بعد كل خانة وبنهاية التسليم الذي يعاد بعد الخانة الرابعة تنتهي اللونغا غالباً.

ويعد هذا الشكل هو الشكل الكلاسيكي التقليدي لقالب اللونجا، حيث ظهرت بعض الأشكال المختلفة التي تصاغ عليها اللونجا من حيث الموازين وعدد الخانات مثل لونجا كروماتيك لشربل روحانا التي صاغها في شكل ثنائي بسيط حيث تكونت من قسمين، الأول في ميزان $\frac{4}{4}$ والثاني في ميزان $\frac{3}{8}$ (Ayyad, 2013).

وأحياناً قد يتم إتاحة المجال للعازف من قبل الفرقة الموسيقية لأداء تقاسيم مرتجلة، ويكون ذلك بعد الانتهاء من عزف الخانة الثالثة، ولكن ذلك لا يكون ضمن جزء خاص في سياق أي صيغة من الصيغ البنائية لقالب اللونجا (Al-Morsi, 2014).

والتأليف الموسيقي يمكن أن يشير إلى مقطوعة موسيقية أو أي عمل موسيقي سواء كان غنائيا أو آليا، أو إلى تركيبة المقطوعة الموسيقية، أو إلى عملية إنشاء أو كتابة مقطوعة موسيقية جديدة، ويطلق على الأشخاص الذين ينشئون مؤلفات جديدة اسم المؤلفين أو الملحنين، والتي يؤديها بعد ذلك المؤلف أو الموسيقيين الآخرين أو المغنيين (Adas, 2022).

رياض السنباطي:

يُعَد رياض السنباطي أحد أهم الأعمدة التي قامت عليها الحضارة الموسيقية العربية في القرن العشرين ومن أهم الشخصيات الموسيقية في تاريخ الموسيقى والحضارة العربيتين قاطبة، وقد لحن هذا العملاق أكثر من ألف لحن وأغنية منها ثلاث وتسعون أغنية لصوت سيدة الغناء العربي أم كلثوم، فاسم رياض السنباطي مرتبط في الوجدان العربي من المحيط للخليج بصوت أم كلثوم حتى أنهما لا يذكرا إلا معاً، ومع ذلك فللتاريخ قول آخر حاسم، فإذا استثنينا الأغنيات الثلاثة والتسعين التي غنتها أم كلثوم فقد وزع لثلاث وثلاثين مطربة وثلاثة عشر مطرباً (Sahab, 2020).

وقد ولد رياض السنباطي ببلدة فارسكور بالمنصورة عام 1906م، وتعلم مبادئ العزف على آلة العود على يد الأسطى حسن النجار، وتعلم على يد والده الشيخ محمد السنباطي كل ما لديه من علوم موسيقية، كما علمه أيضاً كيفية الغناء والعزف على آلة العود، كما تعلم أيضاً بعض تقنيات العزف على آلة العود من الشيخ المسلوب والأستاذ محمد شعبان، وقد عمل عازفاً على آلة العود بفِرْقَة والده التي اشتهرت في

القاهرة والإسكندرية، ثم التحق للدراسة في معهد الموسيقى العربية في عام 1928م، لكنه عين بعد ذلك أستاذاً لآلة العود في نفس المعهد لمهارته وبراعته في العزف عليه، وتخرج من المعهد بعد أن عزف في حفل التخرج مقطوعة موسيقية من مؤلفاته وهي لونجا فرحفزا التي سميت بعد ذلك (لونجا رياض) نسبة له، وهي من أكثر المؤلفات الآلية في الموسيقى العربية تطوراً، وهي تدرس إلى الآن في المعاهد والكليات الموسيقية المتخصصة، واستمر بعد ذلك أستاذاً لآلة العود في المعهد، ثم عمل عازفاً على آلة العود مع فِرْقَة محمد عبد الوهاب (Ayyad, 2013).

الزايلفون:

آلة تتألف من عوارض متدرجة الأطوال من الخشب القاسي كالأبنوس لتصدر أصوات السلم الملون، مرصوفة كملامس البيانو البيضاء والسوداء، وتضرب بمضربين خشبيين. واستخدمت هذه الآلة منذ القديم شعوب آسيوية وأفريقية وأمريكية، ولم يعرفها الأوربيون إلا في القرن السادس عشر، وفي منتصف القرن التاسع عشر أصبحت بدعة فنية في أوروبا بحيث تستخدم في الحفلات الموسيقية، لما لها من صوت زجاجي النغم، ومن المؤلفات الموسيقية المتعددة التي استخدمت الإكسيلوفون (الزايلفون): متتاليات كسَارة البندق لتشايكوفسكي (Tchaikowsky) وغيرها. وللحصول على أفضل الأصوات وأكثرها تناسقاً من آلة الزايلفون يجب أن يكون جسد العازف متوازنا، بحيث تكون الساقان متباعدتين بعرض الكتفين مما يضمن عدم انحناء الكتفين أو الصدر، ويكون الذراعان في مكانهما الطبيعي في الجانبين في وضع استرخاء تام، وتكمن مهارة العازف في الحفاظ على هذه الكَيْفية طوال مدّة العزف، وفي حالة استخدام المضارب يمسك العازف مضرب في كل يد، بحيث يقع الثلث الأول من مقبض المضرب بين باطن السلامية الأولى للإبهام وبين مفصل السبابة وتسمى بنقطة الارتكاز، وتلتف الأصابع الثلاثة الباقية برقة حول المقبض دون أن تلامسه وذلك ينطبق على كلتا اليدين بحيث تكون راحتا اليدين مواجهة للأرض، وتكون حركة الضرب باستخدام مفصل الرسغ لكلتا اليدين في حركة سريعة خاطفة من أعلى إلى الأسفل عن طريق الجاذبية، وتكون اليدان قريبتين من العوارض الخشبية (Sobhi, 2020).

الإطار التطبيقي:

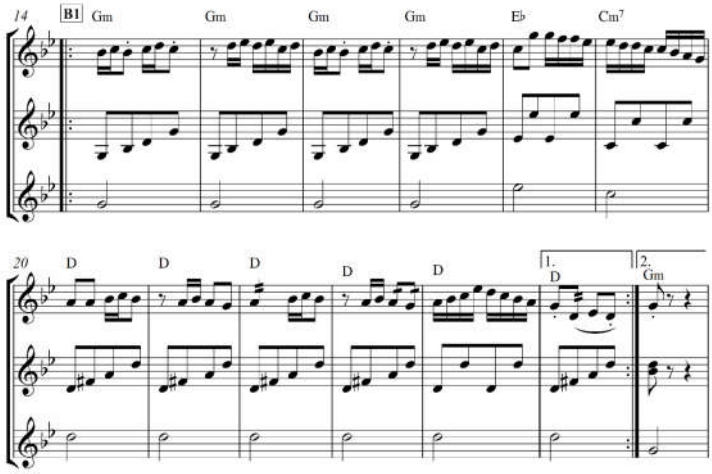
من أشهر ما ألف رياض السنباطي في الموسيقى البحتة مقطوعة في قالب اللونجا السريع من مقام نهاوند مصور (فرحفزا) وقد سُميت باسمه لونجا رياض، كما جرت العادة القديمة في تسمية المقطوعات المؤلفة في سياق القوالب الموسيقية الآلية، وتتميز تلك المقطوعة بجمالية النغم وبالجمل الموسيقية السريعة والرشيقة، ويحتوي هذا الجزء من البحث على تحليل للتكوين البنائي للونجا رياض التي تم تدوينها من قِبْلَ الباحث بالرجوع إلى المصادر والمراجع المتعلقة بموضوع الدراسة وذات الصلة الوثيقة، ويحتوي إلى ذلك على التحليل الموسيقي لأنماط المصاحبة المقترحة من قِبْلَ الباحث للتآلفات المستنبطة من المسار اللحني للونجا رياض والمُعدة بشكل مخصص لآلتي الآلتو زايلفون والباص زايلفون بوصفها إحدى الآلات المدرسية التربوية.

الخانة الأولى من لونجا رياض السنباطي

المدونة (1): المصاحبة المقترحة للحن الخانة الأولى من لونجا رياض السنباطي على آلة الزايلفون (تدوين الباحثين)

في المدونة (1) تم استخدام التآلفات بأسلوب الأربيج (Arpeggio) وبشكل تصاعدي متتابع كنمط مصاحبة يؤدى على آلة الآلتو زايلفون (Alto Xylophone) للحن الخانة الأولى (A) للونجا فرحفزا من (م1-م11)، بينما تم استخدام أسلوب باص ألبرتي (Alberti Bass) للجسر الموسيقي من (م12-م13)، بحيث تضمن النغمة الأدنى والعليا والوسطى والعليا للتآلف المذكور، وينطبق ذلك على أي مصاحبة للحن الجسر الموسيقي بعد الخانة الثانية (C) والخانة الثالثة (D) ويمكن اعتباره كأسلوب (Ostinato)، في حين تم استخدام النغمة الأساسية للتآلف بزمن ثنائي لتؤدى كنمط مصاحبة على آلة الباص زايلفون (Bass Xylophone) ولنفس الموازير، ويظهر في الشكل أسماء التآلفات المقترحة من قِبْلَ الباحث للحن الخانة الأولى والجسر أو الرابط الموسيقي، حيث تم التدوين اللحني حتى يؤدى على آلة السوبرانو زايلفون (Soprano Xylophone).

جزء التسليم من لونجا رياض السنباطي:



المدونة (2): المصاحبة المقترحة للحن التسليم من لونجا رياض السنباطي على آلة الزايلفون (تدوين الباحثين)

في المدونة (2) تم استخدام التآلفات بأسلوب الأربيج (Arpeggio) وبشكل تصاعدي متتابع كنمط مصاحبة يؤدى على آلة الآلتو زايلفون (Alto Xylophone) للتسليم (B1) للونجا فرحفزا من (م14-م17) ومن (م20-م23) بالإضافة إلى المرجَع (م25)، مع وجود نهاية في (م26) تتناسب مع المرجَع، بينما تم استخدام نغمة البِدال (Pedal Note) كنغمة متكررة ضمن أسلوب باص ألبرتي (Alberti Bass) في (م18،م19،م24)، أو يمكن اعتباره كأسلوب تآلف درون باستخدام القرار والجواب لنغمة أساس التآلف، في حين تم استخدام النغمة الأساسية للتآلف بزمن ثنائي بحيث تؤدى كنمط مصاحبة على آلة الباص زايلفون (Bass Xylophone) ولجميع الموازير، ويظهر في الشكل من (م14-م25) أسماء التآلفات المقترحة للحن التسليم المدون لآلة السوبرانو زايلفون (Soprano Xylophone)، وينطبق ما تم ذكره على كل من تسليم (B2, B3).

الخانة الثانية من لونجا رياض السنباطي:

المدونة (3): المصاحبة المقترحة للحن الخانة الثانية من لونجا رياض السنباطي على آلة الزايلفون (تدوين الباحثين)

في المدونة (3) تم استخدام التآلفات بأسلوب الأربيج (Arpeggio) وبشكل تصاعدي متتابع كنمط مصاحبة يؤدى على آلة (Alto Xylophone) للحن الخانة الثانية (C) للونجا فرحفزا في (م27، م28، م31، م32، م35، م36)، وفي (م30، م34) استخدم مبدأ السؤال والجواب بالجواب، أما في (م29، م33) فقد تم استخدام المصاحبة بنمط إيقاعي يتناسب مع نهاية السؤال، وأيضاً تم استخدام المصاحبة باستخدام نمط إيقاعي يناسب الضغوط الإيقاعية لطبيعة اللحن في (م37، م38، م39)، في حين تمت المصاحبة باستخدام نغمة البدال (Pedal Note) كنغمة متكررة ضمن أسلوب باص ألبرتي (Alberti Bass) في كل من (م40، م41)، مع وجود نهاية في (م42) تتناسب مع الإعادة، وفي (م43، م44) تكرار لنمط المصاحبة للحن الجسر الموسيقي السابق، ومن مازورة (27) إلى مازورة (39) تم استخدام النغمة الأساسية للتآلف بزمن ثنائي بحيث تؤدى كنمط مصاحبة على آلة الباص زايلفون (Bass Xylophone)، بينما في (م40، م41) تم استخدام مصاحبة ذات نمط إيقاعي يناسب ضغوط اللحن، ويظهر في الشكل أسماء التآلفات المقترحة للحن الخانة الثانية المدون لآلة السوبرانو زايلفون (Soprano Xylophone).

الخانة الثالثة من لونجا رياض السنباطي:

المدونة (4): المصاحبة المقترحة للحن الخانة الثالثة من لونجا رياض السنباطي على آلة الزايلفون، (تدوين الباحثين)

في المدونة (4) تم استخدام التآلفات بأسلوب الأربيج (Arpeggio) وبشكل تصاعدي متتابع كنمط مصاحبة يؤدى على آلة (Alto Xylophone) للحن الخانة الثالثة (D) للونجا فرحفزا من (م58، م63)، وفي (م64) استخدمت مصاحبة تجمع ما بين النمط الإيقاعي وأسلوب الأربيج، وفي (م65، م66) استخدم الباحث نمطا إيقاعيا متكررا في الشكل مع اختلاف التآلف، وفي (م67) تم استخدام المصاحبة بأسلوب باص ألبرتي (Alberti Bass) بحيث تضمن النغمة الأدنى والعليا والوسطى والعليا للتآلف المذكور، مع وجود نهاية في (م68) تتناسب مع المرجَع، وقد تم استخدام النغمة الأساسية للتآلف بزمن ثنائي بحيث تؤدى كنمط مصاحبة على آلة الباص زايلفون (Bass Xylophone) لجميع الموازير باستثناء (م67، م68) حيث استخدم الباحث نمطا إيقاعيا يتناسب مع نهاية المرجَع، ويظهر في الشكل من (م58 – م68) أسماء التآلفات المقترحة للحن الخانة الثالثة المدون لآلة السوبرانو زايلفون (Soprano Xylophone).

الخانة الرابعة من لونجا رياض السنباطي:

المدونة (5): المصاحبة المقترحة للحن الخانة الرابعة من لونجا رياض السنباطي على آلة الزايلفون (تدوين الباحثين)

في المدونة (5) يلاحظ تغير الميزان إلى الميزان الثلاثي وإيقاع الفالس $\frac{3}{4}$ ، وقد تم استخدام المصاحبة للحن الخانة الرابعة (D) للونجا فرحفزا بأسلوب النمط الإيقاعي المتكرر من مازورة (84) إلى مازورة (91)، وكان النمط الإيقاعي متكرراً في كل أربعة موازير ويؤدى على آلة الآلتو زايلفون (Alto Xylophone)، وتم توظيف النغمة الأساسية للتآلف بشكل منفرد وبأسلوب إيقاعي متكرر ويؤدى على آلة الباص زايلفون (Bass Xylophone) لذات الموازير، أما في (م92، 93)، فيلاحظ بأنه تغير الميزان ليصبح $\frac{4}{4}$ وهو التدوين الصحيح وفْقاً لِلمؤلف والملحن رياض السنباطي، وقد استخدم الباحث نمط مصاحبة يتناسب مع نهاية المُرجَع من الخانة الرابعة للونجا رياض، كما استخدم الباحث التدرج في السرعة (accel) مع نهاية المُرجَع الأول (م91) ويظهر في الشكل من (م84-م93) أسماء التآلفات المقترحة للحن الخانة الرابعة المُدَون لآلة السوبرانو زايلفون (Soprano Xylophone).

نتائج الدراسة:

للإجابة عن السؤال الأول فقد تبين بأن التكوين البنائي للونجا رياض السنباطي كان كالآتي:

1. الخانة الأولى (م1-م11): تضمنت استعراضا لحنيا للمقام الأساسي بحركة سريعة ونشيطة وجذّابة، وقد تلاها جسر موسيقي تكون من مازورتين (م12-م13) وكان في المقام الأساسي.
2. التسليم (م14 -م26): جملة رشيقة التكوين جميلة الطابع نشيطة مرحة وسريعة، وهو القسم الذي تكرر بعد الخانة الأولى والثانية والثالثة وكان في المقام الأساسي.
3. الخانة الثانية (م27-م42): وفيها ظهرت بعض التحويلات النغمية وذلك بالتلوين النغمي في تحويل مباشر من نفس عائلة المقام الأساسي، وقد تلاها جسر موسيقي تكون من مازورتين من (م43-م44) وكان في المقام الأساسي ثم العودة إلى التسليم من (م45-م57).
4. الخانة الثالثة (م58-م68): وتضمنت استعراضا لحنيا في منطقة الجوابات للمقام الأساسي، مع استخدام بعض الانتقالات اللحنية السريعة المفاجئة التي تستلزم براعة ومقدرة العازف على الأداء، وقد تلاها جسر

موسيقي تكون من مازورتين من (م69-م70) وكان في المقام الأساسي ثم العودة إلى التسليم من (م71-م83).

5. الخانة الرابعة (م84-م91): وهي بمثابة عودة لاستعراض المقام الأساسي بتكوين جمل موسيقية متتابعة ومتسلسلة، وتميزت هذه الخانة بأدائها البطيء بحيث تغيرت سرعة الوزن وكانت في ميزان 3/4 وإيقاع فالس، بينما الجزء الأخير منها اختلف الميزان ليصبح 4/4 وبانتهاء الجزء الأخير من (م92-م93) بعد المُرجَع الثاني انتهت اللونجا.

وللإجابة عن السؤال الثاني فقد توصلت الدراسة إلى الآتي:

إن أنماط المصاحبة المقترحة لآلة الزايلفون للتآلفات المُنبثقة من المسار اللحني للونجا رياض السنباطي التي تم إعدادها من قبل الباحث كانت كالآتي:

1. المصاحبة باستخدام الأربيج: وهي مصاحبة تم فيها استخدام التآلفات بشكل مفكك (Broken Chords) حيث كانت صاعدة وبشكل متتابع.
2. المصاحبة باستخدام النمط الإيقاعي المتكرر: وهي مصاحبة تم فيها استخدام التآلفات بشكل إيقاعي ذات نمطية متكررة كما في الخانة الرابعة المتضمنة لإيقاع الفالس، وبعض الموازير بحيث ناسب النمط الإيقاعي ضغوط اللحن الأساسي.
3. المصاحبة باستخدام باص ألبرتي: وهي مصاحبة تم فيها استخدام أربيج التآلف على الشكل الآتي: (النغمة الأدنى، النغمة العليا، النغمة الوسطى، النغمة العليا)، وتم تكرار هذا النمط مع مراعاة تغيير التآلفات (Anani, 2009).
4. المصاحبة باستخدام تآلف درون: وهو نمط من المصاحبة تم فيه الاعتماد على استخدام نغمة القرار وجوابها، وذلك ضمن نمط إيقاعي معين تناسب مع طبيعة اللحن والميزان المستخدم.

وفي الدراسة الحالية أُسندت أنماط المصاحبة الوارد ذكرها لآلة الزايلفون بوصفها إحدى الآلات الإيقاعية المنغمة، حيث تم توزيع نغمات التآلف بناءً على الرؤية المقترحة وحسب أنواع الآلات المستخدمة وإمكاناتها مثل الآلتو زايلفون والباص زايلفون، وبما يتناسب مع المسار اللحني للونجا رياض السنباطي والتكوين البنائي والتنوع في الموازين والإيقاعات.

التوصيات:

في ضوء النتائج التي أظهرتها الدراسة؛ فإنها توصي بالآتي:

1. التطبيق العملي للرؤية المقترحة للمصاحبة على آلة الزايلفون للونجا رياض السنباطي.
2. التركيز على المصاحبة باستخدام الأربيج لآلة الآلتو زايلفون، والمصاحبة ذات النمط الإيقاعي المتكرر، والمصاحبة باستخدام باص ألبرتي لآلة الباص زايلفون، والمصاحبة باستخدام تآلف درون.
3. مراعاة استخدام الميزان الرباعي في الجزء الأخير من الخانة الرابعة وفقاً لِلتدوين الأصلي لرياض السنباطي.
4. اقتراح مصاحبات هارمونية على آلة الزايلفون لنماذج وأمثلة لمؤلفين آخرين بارزين في التأليف في قالب اللونجا.
5. إجراء المزيد من الدراسات على لونجا رياض وغيرها من القوالب الآلية الأخرى.

Sources & References قائمة المصادر والمراجع:

1. Ahmed, Israa Naji, Ibrahim, Ahmed Badie Muhammad, Ayad, Osama Samir, and Fath al-Bab, Mustafa Abdel Salam Ali. (2016*).* Suggested exercises to overcome the difficulties of performing the longa template for flute students at the Faculty of Specific Education at Minya University. *Journal of Research in the Fields of Specific Education*, No. 7, 167-190.

أحمد، إسراء ناجي، إبراهيم، أحمد بديع محمد، عياد، أسامة سمير، وفتح الباب، مصطفى عبد السلام علي. (2016). تدريبات مقترحة لتذليل صعوبات أداء قالب اللونجا لدارسي آلة الناي بكلية التربية النوعية بجامعة المنيا. *مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية*، ع7، 167-190.

2. Ahmed, Sarah Abdel Samie Mohamed. (2021). A proposed method for performing Longa Riad Al-Sunbati on the piano*. Arab Research Journal in the Fields of Specific Education*, No. 21, 79-94.

أحمد، سارة عبد السميع محمد. (2021). أسلوب مقترح لأداء لونجا رياض السنباطي على آلة البيانو. *مجلة بحوث عربية في مجالات التربية النوعية*، ع21، 79-94 .

3. Al-Turki, Ahmed Mubarak Turki. (2019*). The role of the flute in automatic templates and their use in playing the flute. Arab Research Journal in the Fields of Specific Education,* No. 15, 37-63.

التركي، أحمد مبارك تركي. (2019). دور آلة الناي في القوالب الآلية والاستفادة منها في عزف آلة الناي. *مجلة بحوث عربية في مجالات التربية النوعية*، ع15، 37-63.

4. Tamim, Radwa Kamal Mohieddin. (2018). The effectiveness of a program based on the use of differentiated instruction in developing the skills of playing the xylophone instrument among students of the Music Education Division*. Arab Research Journal in the Fields of Specific Education*, No. 10, 237-259.

تميم، رضوى كمال محيي الدين. (2018). فعالية برنامج قائم على استخدام التدريس المتمايز في تنمية مهارات العزف على آلة الإكسيليفون لدى طلاب شعبة التربية الموسيقية. *مجلة بحوث عربية في مجالات التربية النوعية*، ع10، 237-259.

5. Junaid, Iman Hussein Abdul Hamid. (2021). An instrumental analytical study of Abdo Dagher's "Nahawand" longa to benefit from it in playing the qanun*. Research in Specific Education*, vol. 40, 50-78.

جنيد، إيمان حسين عبد الحميد. (2021). دراسة تحليلية عزفية للونجا "نهاوند" لـ "عبده داغر" للاستفادة منها في العزف على آلة القانون. *بحوث في التربية النوعية*، ج40، 50-78.

6. Sahab, Slim. (2007). Riad Al-Sunbati: Analysis of some of his works*. Arab Affairs*, No. 130, 136-143.

سحاب، سليم. (2007). رياض السنباطي: تحليل لبعض أعماله. *شؤون عربية*، ع130، 136-143.

7. Sahab, Slim. (2007). *Riad Al-Sunbati: Nagham monk.* Creativity - Third Edition, v. 1, 300-307.

سحاب، سليم. (2007). *رياض السنباطي: راهب النغم. ابداع* - الإصدار الثالث، ع1، 300-307.

8. Sahab, Slim. (2020). Riad Al-Sunbati, not Al-Kalthumi*. Arab Affairs*, No. 184, 110-120.

سحاب، سليم. (2020). رياض السنباطي غير الكلثومي. *شؤون عربية*، ع184، 110-120.

9. Al-Shami, Ayman Youssef Ali Hassan. (2018). an innovative vision of the Lunga form*. Journal of Music Arts and Sciences* - Helwan University - Faculty of Music Education, Egypt, Part 38, No. 4, 2133 - 2157.

الشامي، أيمن يوسف علي حسن. (2018). رؤية مبتكرة لقالب اللونجا. *مجلة علوم وفنون الموسيقى* - جامعة حلوان - كلية التربية الموسيقية، مصر، ج38 ع4، 2133 – 2157.

10. Sobhi, Doaa AL-Fajr, Muhammad Sami Abbas. (2020). The role of correct ergonomic rules in improving the playing of educational musical instruments among primary school students*. College of Education Journal*, vol. 31, 642.123 – 611.

صبحي، دعاء الفجر محمد سامي عباس. (2020). دور القواعد الإرجونوميكية الصحيحة في تحسين العزف على الآلات الموسيقية التربوية لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية. *مجلة كلية التربية*، مج31, ع642.123 – 611.

11. Al-Sayrafi, Muhammad. (2002). *Scientific Research Methods*. Dar Wael for Publishing and Distribution, Amman, Jordan (449)

الصيرفي، محمد (2002)، *أساليب البحث العلمي*، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان الأردن(449)

12. Adas, Dina Shaker Muhammad. (2022). A proposed visualization to increase the efficiency of Graduate Studies students in composing the Lunga form*. Journal of Music Arts and Sciences*, vol. 48, no. 4, 2821-2855.

محمود، محمد فتحي. (2010). إعداد مصاحبة هارمونية للتمارين التكتيكية لآلة البيانو. *صحيفة التربية*، س61، ع2، 60-80.

13. Mahmoud, Mohamed Fathi. (2010). Preparing harmonic accompaniment for piano technical exercises. *Education Newspaper*, vol. 61, no. 2, 60-80.

عدس، دينا شاكر محمد. (2022). تصور مقترح لرفع كفاءة طالب الدراسات العليا في تأليف قالب لونجا. *مجلة علوم وفنون الموسيقى*، ج48 ع4، 2821-2855.

14. Attia, Christina Shadrach Musa, Mahmoud, Muhammad Fathi, Al-Saqqa, Noha Adel Mustafa, and Muhammad, Lubna Yahya Musa. (2018). *The role of piano accompaniment in enriching the lunga form.* The Fifth International Scientific Conference: Interdisciplinary Studies and the Development of Developmental Thought, Cairo: Cairo University - Faculty of Specific Education, 343-366.

عطية، كرستينا شدرخ موسى، محمود، محمد فتحي، السقا، نهى عادل مصطفي، ومحمد، لبنى يحيى موسى. (2018). *دور مصاحبة آلة البيانو في إثراء قالب اللونجا*. المؤتمر العلمي الدولي الخامس: الدراسات البينية وتطوير الفكر التنموي، القاهرة: جامعة القاهرة - كلية التربية النوعية، 343-366.

15. Ali, Ayman Muhammad Hassan. (2020). Technical exercises to overcome the difficulties of performing some parts of Lunga Farahfaza by Riad Al-Sunbati. *Journal of Music Arts and Sciences*, Vol. 43, No. 1, 1–26.

علي، أيمن محمد حسن. (2020). تدريبات تكنيكية لتذليل صعوبات أداء بعض أجزاء من لونجا فرحفزا لرياض السنباطي. *مجلة علوم وفنون الموسيقى*، ج43 ع1، 1–26.

16. Anani, Walid. (2009). The effectiveness of studying the types of harmonic accompaniment of some international classical compositions. *Journal of the Faculty of Specific Education* - Port Said University - Faculty of Education, vol. 6, no. 3, 277-298

عناني، وليد. (2009). فاعلية دراسة نوعيات المصاحبة الهارمونية لبعض المؤلفات الكلاسيكية العالمية. *مجلة كلية التربية النوعية* – جامعة بور سعيد – كلية التربية، ج6 ع3، 277-298.

17. Ayyad, Osama Samir. (2013). A comparative study of ancient and modern longa farahfaza. *Journal of Music Arts and Sciences*, vol. 26, 1-26.

عياد، أسامة سمير. (2013). دراسة مقارنة للونجا فرحفزا قديماً وحديثاً. *مجلة علوم وفنون الموسيقى*، ج26، 1-26.

18. Al-Morsi, Nihad Ahmed Muhammad. (2014). Reworking of “Lunga Farfaza” by Riad Al-Sunbati for performance on the double-necked oud. *Research in Specific Education,* No. 23, 168-182.

المرسي، نهاد أحمد محمد. (2014). إعادة صياغة "لونجا فرحفزا" لرياض السنباطي لأدائها على آلة العود ذو الرقبتين. *بحوث في التربية النوعية*، ع23، 168-182.

19. Al-Najjar, Hiyam Ali Suleiman. (2018). an innovative artistic vision for some instrumental compositions “Samai-Lunga*”. Journal of Music Arts and Sciences*, Vol. 38, No. 4, 2039-2060.

النجار، هيام علي سليمان. (2018). رؤية فنية مبتكرة لبعض المؤلفات الآلية "سماعي - لونجا". *مجلة علوم وفنون الموسيقى*، ج38 ع4، 2039-2060.

فنون المشربيات بين التاريخ والحداثة

خلود جمال مومني، قسم الهندسه، هندسة العمارة، كليه الخوارزمي الجامعيه التقنيه، الأردن

Received: 28/3/2024

Acceptance: 29/7/2024

Corresponding Author: k.moumani@Khawarizmi.edu.jo

Cited by: Jordan J. Arts, 17(4) (2024) 495-512

Doi: https://doi.org/10.47016/17.4.7

الملخص

هدفت الدراسة إلى التعرف على فنون المشربية وكيفية توظيفها بين الماضي والحاضر. اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، من خلال مراجعة الدراسات والأبحاث ذات الصلة، وتحليل سبعة نماذج معمارية عربية وعالمية حديثة وظفت المشربية في تصاميمها. أشارت الدراسة إلى أن المشربية من المفردات المعمارية التقليدية التي تمتلك قيما وظيفية وجمالية مميزة، حيث تساهم في التحكم بدرجات حرارة الفضاء الداخلي من خلال منع أشعة الشمس المباشرة من العبور للداخل، كما تساعد المشربية في المحافظة على معدلات الرطوبة وتدفق الهواء العليل. بالإضافة إلى كون المشربية تحافظ على خصوصية المستخدمين. علاوة على ذلك، تعتمد المشربية على فن الخرط الخشبي الذي يتسبب في تشكيل شاشة خشبية مزخرفة بزخارف هندسية ذات قيمة جمالية متميزة على مستوى الفضاء الداخلي والتصميم المعماري للمبنى والسياق العمراني للمدينة. من جهة أخرى، توظف المشربية في عمارة الحداثة من خلال شكلها التقليدي، أو الاستفادة من فلسفتها وتطوير تصاميم متعددة تؤدي الوظيفة ذاتها بدعم من التقنيات الحديثة، أو إعادة تعريفها بتصميم حديث للنموذج التقليدي للمشربية ودمجه بطريقة مبتكرة. توصي الدراسة بضرورة توسيع توظيف المشربية وفلسفتها في عمارة الحداثة كوسيلة للمحافظة عن فن المشربية وتعزيز استدامة المباني وقدرتها على تلبية متطلبات الإنسان وترسيخ الهوية العربية في الطراز المعماري الحديث.

الكلمات المفتاحية: المشربية، فن الخرط الخشبي، القيم التصميمية، العمارة التقليدية، عمارة الحداثة.

The art of Mashrabiyas between history and modernity

Kholoud Jamal Moumani, Engineering department, Architecture Engineering, Khawarizmi University Technical College, Jordan

Abstract

The study aims to explore the art of Mashrabiyas and how they have been used in the past and present. The study relies on the descriptive analytical method, through reviewing related studies and research, and analyzing seven modern Arab and international architectural models that employ Mashrabiyas in their designs. The study indicates that Mashrabiyas are traditional architectural elements that possess distinctive functional and aesthetic values. They contribute to controlling the temperature of the interior space by preventing direct sunlight from passing through, and they also help maintain humidity levels and the flow of cool air. In addition, Mashrabiyas preserve the privacy of users. Moreover, Mashrabiyas rely on the art of wood carving (khart), which results in the formation of a decorative wooden screen with geometric patterns of distinctive aesthetic value at the level of the interior space, the architectural design of the building, and the urban context of the city.

On the other hand, Mashrabiyas are used in modern architecture through their traditional form, or by utilizing their philosophy and developing multiple designs that perform the same function with the support of modern technologies, or by redefining them with a modern design of the traditional Mashrabiya model and integrating it in an innovative way.

The study recommends expanding the use of Mashrabiyas and their philosophy in modern architecture as a means of preserving the art of Mashrabiyas, enhancing the sustainability of buildings and their ability to meet human needs, and establishing Arab identity in modern architectural styles.

Keywords: Mashrabiya, woodcarving art, design values, traditional architecture, Modern architecture.

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

مقدمة الدراسة

تشكل المشربية واحدة من العناصر المعمارية التي ظهرت بصورة واسعة في العصور العربية والإسلامية، يعتمد فن المشربية على عملية الخرط الخشبي، حيث تصمم على صورة شبكة خشبية ذات مقطع هندسي تفصل بينها مسافات محددة ومنتظمة ضمن نظام هندسي زحرفي معقد (Eztlou, 2020, p. 44). ارتبط استخدام المشربية في منطقة الشرق الأوسط وغيرها من المناطق ذات الظروف المناخية القاسية، حيث تقدم هذه المفردة معالجات بيئية تعمل على التحكم في درجات الحرارة الداخلية وتحسين مستوى الرطوبة، كما أنها تسمح لضوء النهار بالدخول إلى الفضاء الداخلي دون السماح لأشعة الشمس المباشرة بالدخول، كما تعطي مستخدمي المكان الشعور بالراحة والخصوصية مع منحهم القدرة على مراقبة العالم الخارجي ورؤيته (Taşkan & Ismaeel, 2022, p. 477).

ظل استخدام المشربية منتشراً خلال العصور العربية والإسلامية، إلى أن تراجع في بداية القرن العشرين (Alothman & Akçay, 2017, p. 110)، ومع التوجهات الحديثة التي نادت بتحقيق الاستدامة والاعتماد على التصميم السلبي للتحكم في جودة الظروف الداخلية للمباني وتحسين كفاءة استخدام الطاقة (Aukhadiyeva, 2023, p. 3; Tamimi & Alibaba, 2017, pp. 8-9)، بدأ المعماريون بالتوجه للاستفادة من المفردات المعمارية التي استخدمت في العمارة التقليدية وتوظيف فلسفتها في تطوير تصاميم حديثة، يمكنها ترسيخ الهوية العربية الإسلامية وتقديم معالجات ترفع من جودة البيئة الداخلية وقدرتها على تلبية احتياجات مستخدميها (Madan & Saxena, 2021, p. 2)، ومع انتشار استخدام المشربية في عمارة الحداثة، ظهرت بعض النماذج التي تبين عدم إدراك المعماريين لجوهر هذا العنصر وفلسفته الحقيقية (Taki & Kumari, 2023, p. 1).

واستناداً لما سبق، ولترسيخ فلفسة المشربية كمفردة معمارية تقليدية، يمكن أن يسهم توظيفها في عمارة الحداثة، وفي ظل التكنولوجيا الحديثة وعديد ميزاتها، فإن فكرة هذه الدراسة تبلورت لترسيخ وتأصيل فنون المشربية بين التاريخ القديم والحداثة.

الفصل الأول

أولاً: مشكلة الدراسة وتساؤلاتها

تذهب التوجهات المعمارية اليوم إلى الاستفادة من المفردات المعمارية التقليدية العربية والإسلامية وفلسفتها لتعزيز أساليب التصميم المستدام من خلال مبادئ التصميم السلبي الذي تعتمد عليه هذه المفردات، والمشربية واحدة من أكثر المفردات استخداماً في عمارة الحداثة، لما تتضمنه من قيم جمالية تشكيلية ووظيفية مميزة، ونظراً لما نلمسه من ضعف إدراك بعض المعماريين لجوهر المشربية وفلسفتها الحقيقية وأهمية تصميمها بدقة هندسية للاستفادة منها، فإنه من المهم ترسيخ هذه الفلسفة وتوضيح طبيعة استخدامها قديما وحديثاً وعليه تمثلت مشكلة الدراسة في الإجابة عن التساؤلات الآتية: ما هي الجذور التاريخية للمشربية؟ وهل حققت المشربيات قيما جمالية ووظيفية؟ وهل استطاعت التصاميم المعمارية الحديثة الاستفادة من المشربيات في توظيفها في مجال التصميم المعماري الحديث؟

ثانياً: أهمية الدراسة

1. تستقي الدراسة أهميتها من أهمية القيم الجمالية التشكيلية للمشربية وارتباطها بفنون الخشب والخرط وحرفة النجارة التي تشكل واحدة من أهم الفنون التي شكلت العمارة العربية التقليدية والعمارة الإسلامية.
2. كما تكمن أهمية الدراسة في الأهمية الوظيفية للمشربية كواحدة من أهم المعالجات التي استخدمت للسيطرة على الظروف المناخية القاسية في المنطقة العربية، كعنصر تصميمي سلبي قادر على ضبط درجات الحرارة الداخلية وتحسين رطوبة الهواء، وبالتالي تحسين جودة البيئة الداخلية وتعزيز استدامة المباني وكفاءة استهلاك الطاقة فيها.

3. أهمية العمل على ترسيخ فلسفة المشربية وربطها بعمارة الحداثة، بحيث يستطيع المعماريون توظيفها بطريقة لا تقتصر على الجانب الجمالي فقط، بل الجانب الوظيفي أيضاً.

ثالثاً: أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى التعرف إلى فنون المشربيات تاريخيا وجماليا ووظيفيا، وذلك من خلال التعرف على الجذور التاريخية للمشربية. والتأكد من تحقيق المشربيات للقيم الجمالية والوظيفية التي صممت من أجلها. والتحقق فيما إذا استطاعت التصاميم المعمارية الحديثة الاستفادة من المشربيات في توظيفها في مجال التصميم المعماري الحديث.

رابعاً: حدود الدراسة

الحدود الموضوعية: تقتصر الدراسة على بحث فنون المشربيات بين التاريخ والحداثة.

الحدود الزمانية: تتحدد الدراسة في النطاق الزمني لظهور المشربية تاريخياً وحتى وقتنا هذا.

الحدود المكانية: تتحدد الدراسة في النطاق الجغرافي للدول العربية والإسلامية التي ظهرت فيها المشربية قديماً وفي وقتنا الحاضر.

خامساً: مصطلحات الدراسة

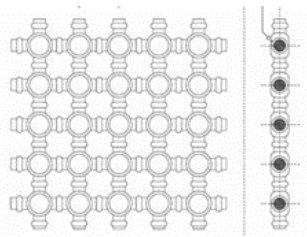
المشربية: تعرف المشربية على أنها عنصر خشبي بارز عن مستوى واجهات المباني يتكون من وحدات صغيرة من قطع خشبية متسلسلة ذات مقطع دائري، تفصل بينها مسافات منتظمة مصممة بطراز هندسي زخرفي معقد (Eztlou, 2020, p. 44).

عمارة الحداثة: هو وصف يطلق على العمارة التي تتجاهل الخصوصية الإقليمية والثقافية والاجتماعية للمجتمعات، فقالت بوحدة المتطلبات الإنسانية ووحدة الطريقة التي تلبى فيها احتياجاتها، واستمدت هذه الأفكار من الثورة الصناعية والتقدم العلمي في كافة المجالات وما ارتبط بها من تحولات اجتماعية واقتصادية ومن أهم خصائصها نبذ الزخرفة وإهمالها، والنقاء والبساطة (Jaber & Hamza, 2011, p. 34).

الفصل الثاني

المبحث الأول: مفهوم المشربية وأجزاؤها

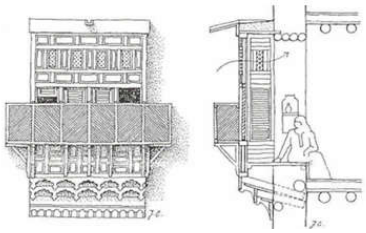
تميزت مناطق الشرق الأوسط بظروف مناخية صعبة، حيث درجات الحرارة المرتفعة وأشعة الشمس الحارقة، والرطوبة المنخفضة، الأمر الذي دفع المعماريين في هذه المناطق إلى ابتكار مفردات وعناصر معمارية كمعالجة لهذه الظروف، والمشربية واحدة من هذه المعالجات في التصميم السلبي (Passive Design)، والتي انتشرت خلال العصور الوسطى واستمرت حتى منتصف القرن العشرين (Taki & Kumari, 2023, p. 1)، والمشربية هي عبارة عن مساحة بارزة ذات فتحة شبكية، استخدمت سابقاً لوضع جرة ماء لتبريدها من خلال عملية التبخير الناتج عن حركة الهواء عبر فتحاتها (Abo-Elsaadat, 2017, p. 263)، وهذه الفتحات تتمثل بصورة من درابزينات (ستائر) خشبية ذات مقطع دائري تفصل فيما بينها مسافات صغيرة مرتبة ومنتظمة ضمن نمط هندسي وزخرفي معقد (Ahmed et al., 2020, p. 129). والمشربية هي العنصر الذي غطى النوافذ في الأجزاء العلوية من المبنى، وهي إطار خشبي ناتئ عن الواجهة، مكون من وحدات صغيرة ومجمعة من القطع الخشبية الإسطوانية المتسلسلة ذات المقطع الدائري تفصل بينها مسافات محددة ومنتظمة مصممة بطراز هندسي زحرفي معقد (Eztlou, 2020, p. 44).



الشكل (1): نمط زخرفي للدرابزين الخشبي في المشربيات.
المرجع: (Alothman & Akçay, 2017, p. 109)

يشير الباحثون على أن كلمة المشربية في اللغة هي مكان شرب الماء، فهي في أصلها ترجع للفعل شرب، ومشرب هو اسم مكان من الفعل شرب، وسميت بذلك كونها استخدمت في الأصل لتبريد جرار الماء (ElSemary et al., 2017, p. 2). فيما يشير البعض الآخر أن لفظ مشربية جاء من كلمة مشرفية، أي المكان المرتفع الذي يستخدم للمراقبة والمتابعة، وذلك لكونها تطل على الخارج ويمكن للإنسان من خلالها رؤية الخارج ومتابعة ما يحدث فيه (Nasr, et al., 2022, p. 106). فيما تشير بعض الآثار إلى أن المشربية سميت بهذا الاسم لصناعتها من خشب يعرف بالمشرب، وهو نوع من أنواع الخشب الصلب ذي لون بني غامق، يتميز بقدرته على تحمل حرارة الشمس والظروف الجوية القاسية (Zaki, 2017, p. 2).

وللمشربية تسميات متعددة؛ ففي مصر والسودان وبلاد الشام تسمى بالمشربية، وفي العراق بالشنشول، فيما يطلق عليها لفظ روشان في معظم دول الخليج واليمن، أما في البحرين فتسمى بالأجاسي، بينما تعرف ببرقملي في دول المغرب العربي، وفي تركيا تسمى بكومبا (Salama, 2019, p. 705)، أما في إيران والهند فتعرف بالتراكوتا (Bagasi et al., 2021, p. 4).



الشكل (2): واجهة ومقطع رأسي للمشربية تبين استخدامها لتبريد جرار الماء والمحافظة على التواصل البصري بين الداخل والخارج (المراقبة والإشراف على الخارج). المرجع: (ElSemary et al., 2017, p. 3)

وكما تختلف مسميات المشربية من منطقة إلى أخرى، فإن تصميم المشربية وتفاصيل هيكلها الخارجي يختلف باختلاف المنطقة الجغرافية الموجودة فيها، حيث يمكن أن تختلف المشربيات في حجمها وأنماط زخرفتها وشكل فتحاتها ومواد بنائها ودرجة بروزها وغير ذلك، وعلى الرغم من هذه الاختلافات إلا أن معظم المشربيات تتكون من ثلاثة أجزاء أساسية؛ الجزء العلوي (التاج)، والجزء الوسطي (الجسم)، والجزء السفلي (القاعدة). يعمل التاج (Crown) الموجود في الجزء العلوي كمظلة لكسر أشعة الشمس (Batterjee, 2010 , pp. 28-29)، أسفل التاج في بداية الجسم يوجد زنانير (Sashes) تصمم على شكل فتحات أو ستائر خشبية، تعتبر الزنانير بمثابة الجزء الأساس للمشربية، وذلك نظراً لدورها الكبير في نفاذية الهواء، وفي العادة تقسم الزنانير إلى قسمين متساويين. عموديا، الجزء الأوسط عادة ما يحتوي على ثلاثة إلى خمسة زنانير، والجزء الأفقي والذي يحتوي شرائح أفقية منزلقة وظيفتها التحكم في دخول الضوء والهواء للغرفة حسب رغبة المستخدم. علاوة على ذلك، يوجد في بعض المشربيات ما يعرف بالشيش وهو حاجز خشبي يوفر مكانا لجرار الماء. أما الجزء السفلي من المشربية فيتكون من جزأين؛ الحزام (The lower belt) والأقواس (Brackets) والتي تقوم بدعم هيكل المشربية من الناحية الإنشائية (Bagasi et al., 2021, p. 4).

الشكل (3): الأجزاء الرئيسية للمشربية. المرجع: (Bagasi et al., 2021, pp. 4-5).

المبحث الثاني: التطور التاريخي لفن المشربية

يصعب تحديد الفترة الزمنية التي ظهرت فيها المشربية بدقة (Mohamed, 2015, p. 24)، إلا أن تطورها ووجودها بالشكل الذي هو عليه الآن، حدث على مدار العديد من السنوات. يشير المؤرخ البريطاني بريجز (Briggs) أنه يمكن العثور على المشربية في بعض الكنائس القبطية في مصر، وجاء في كتاب المؤرخ الفرنسي ماسبيرو (Maspero) (دليل الآثار المصرية) و(دليل الآثار في مصر) شرح لتطور المشربية؛ حيث أشار أن ازدهارها جاء بالعهد الطولوني(868-905م)، حيث استخدموا الخشب بصورة كبيرة في مبانيهم، مستفيدين من خبرة النجارين الأقباط المهرة (Salama, 2019, p. 707).

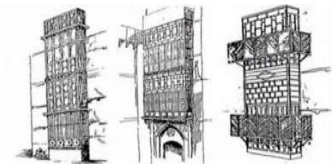
ولقد شهدت المشربية انتشاراً واسعاً في العصر الأيوبي (1171-1250) والعصر العباسي (750-258م)، حيث تم استخدامها بصورة واسعة في القصور والمباني العامة (Bayomy, 2016, p. 351)، كما نمت وازدهرت صناعة المشربيات وفنونها في عصر المماليك (1250-1517م)، حيث تم صناعتها من الخشب أو ما يعرف بصفائح خشب التظليل التي يتم تشكيلها بزخارف هندسية خلابة (Takrouri, 2019 , p. 34). واستمر هذا التطور إلى أن بلغ فن المشربية أوج انتشاره واتقانه في عهد الدولة العثمانية (1517-1922م)، حيث انتشرت انتشاراً كبيراً في العديد من الدول واستخدمت في المباني العامة والقصور والمساكن، فحافظت على خصوصية البيوت وحسنت من شعور ساكني البيوت بالراحة والحرية، كما أنها زينت الشوارع من خلال إعطائها شخصية فنية مميزة (Bayomy, 2016, p. 351).

علاوة على ذلك، انتشرت المشربيات في مدن سوريا والخليج العربي ولبنان والسودان والعراق وفي دول المغرب العربي، بالإضافة إلى الهند وباكستان وإيران وإسبانيا. وتزامن انتشارها في هذه البلدان مع انتشارها وتطورها في مصر. ويؤكد العديد من المؤرخين أن المشربية المصرية ظلت النسخة الأكثر شهرة واحترافية، وإلى يومنا هذا لا تزال مصر تحافظ على تراث المشربيات، فما تزال مشربيات منزل السحيمي ومنزل زينب خاتون مقصداً للكثير من السياح (Alothman & Akçay, 2017, p. 109).

الشكل (4)، أ: مشربية بيت زينب خاتون في القاهرة، المرجع: (Takrouri, 2019 , p. 34)

الشكل (4)، ب: مشربية بيت السحيمي في القاهرة، المرجع: (Hendy & Elfetouh, 2017, p. 49)

استخدمت المشربية أيضاً في بيوت المدن الحجازية، كالطائف جدة والمدينة المنورة، حيث كثر استخدام المشربيات في واجهات المباني، فظهرت البيوت وكأنها تتصل ببعضها بسبب ذلك. وعرفت هذه المناطق المشربية لأنها بوابة الحجاج، وبسبب مينائها البحري القريب من أقدس المدن مكة المكرمة والمدينة المنورة. وهكذا استفادت هذه المدن من تبادل الثقافات مع قوافل الحج التي جاءت من بلدان مختلفة، فجلبت مهاراتها، وتبادلت الأفكار مع أهلها، وأغنت الفن المعماري بما في ذلك المشربيات في الحجاز (Bagasi et al., 2021, p. 3). أما في اليمن فصنعت المشربيات من الحجارة، ولم تعرف اليمن المشربيات الخشبية حتى القرن السابع عشر خلال الحكم العثماني (Salama, 2019, p. 707). وفي بداية القرن العشرين، بدأ استخدام المشربية بالتراجع؛ ويعزى ذلك إلى التغيرات المتسارعة والعولمة والابتعاد عن التقليد في العمارة وظهور طرز معمارية غربية غزت العالم العربي. كما تزامن تراجعها مع التغيرات في الهيكل الاقتصادي التي ساهمت في اندثار الحرف اليدوية (Alothman & Akçay, 2017, p. 110).



الشكل (5): المشربيات في منطقة الحجاز. المرجع: (Rayes, 2018 , p. 8)

المبحث الثالث: القيم الوظيفية للمشربية

تمتلك المشربيات قيما وظيفية متعددة سواء على الصعيد البيئي أو الاجتماعي (Aboali, 2010 , p. 107). حيث تساعد المشربيات على ضبط تدفق الهواء إلى الداخل، وحفظ درجة الحرارة، والتحكم بمرور الضوء، وتعزيز نسبة الرطوبة، وعلى الجانب الاجتماعي فإنها تساعد في توفير الخصوصية للسكان (Ashour, 2018, p. 246). وفيما يلي نحدد آلية تحقيق هذه القيم:

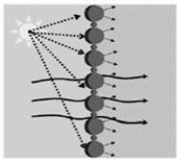
التحكم في دراجات الحرارة: ترتفع درجة حرارة الفضاءات الداخلية نتيجة عملية الكسب الحراري من أشعة الشمس، وللتحكم بدرجات الحرارة ينبغي التحكم بزوايا سقوط الشمس على الغلاف الخارجي وما فيه من نوافذ وفتحات، والمشربية من خلال أجزائها تعمل على منع أشعة الشمس المباشرة من الدخول، خاصة في فصل الصيف عندما تكون زوايا أشعة الشمس مرتفعة، وتكتفي بالوهج المنعكس الأقل كثافة، وبالتالي تقلل الكسب الحراري. من جهة أخرى، فإن هذه الفتحات الصغيرة تسمح لتيار الهواء بالدخول إلى الغرف، وبالتالي مساعدة مستخدمي المكان على تقليل درجة حرارة أجسادهم من خلال عملية التعرق. علاوة على ذلك، تساعد عملية تبخير مياه الشرب التي توضع في الآنية في فقدان الهواء لبعض من حرارته وبالتالي دخول نسائم الهواء إلى الداخل، وفي الشتاء وعندما تكون زوايا سقوط الشمس منخفضة فإن فتحات المشربية تسمح لأشعة الشمس الدافئة بالدخول مما يشعر المستخدمين بالدفء (Bayomy, 2016, p. 352).

2. **التحكم في ضوء النهار:** تساعد المشربية على دخول ضوء النهار إلى داخل الفضاءالداخلي، دون السماح لأشعة الشمس المباشرة بالدخول، وبالتالي التقليل من الوهج المفرط الذي يمكنه التسبب بفقدان المستخدمين للراحة البصرية، ويشير المعمار حسن فتحي أنه يجب تصميم المشربيات لتكون ذات مقطع عرضي دائري للدرابزينات، لأن ذلك يخلق ظلا تدريجيًا يقلل من التباين (Taki & Kumari, 2023, p. 6). علاوة على ذلك، فإنه ينبغي أن تكون فتحات المشربية في الجزء السفلي التي تقع على مستوى الإنسان متقاربة لتقليل كمية الوهج مقارنة بالفتحات العلوية والتي ينبغي أن تكون أكثر تباعداً لتعويض النقص في الوهج (Bayomy, 2016, p. 352).

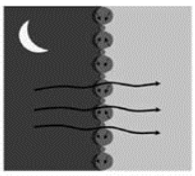
3. **ضبط تدفق الهواء:** ذكرنا أن الفتحات السفلية من المشربية صغيرة ومتقاربة مقارنة بالجزء العلوي، تسمح هذه الفتحات للهواء بالتدفق من خلالها، فالنقص في تدفق الهواء في الجزء السفلي يصحابه تدفق مرتفع في الجزء العلوي (Takrouri, 2019 , p. 40)، كما تكفل المشربية ضمان دوران الهواء داخل المبنى، إذ يتم سحب الهواء إلى الغرفة من خلال الفجوات الصغيرة للمشربية في الجزء السفلي ويتم إخراج الهواء الساخن إلى الخارج من خلال فجوات الجزء العلوي الكبيرة، وتعمل هذه التقنية على تحسين دوران الهواء، وتعمل أيضًا على تسريعه في الغرف الداخلية الأخرى (Alothman & Akçay, 2017, p. 111).

4. **تحسين مستوى رطوبة الهواء:** يتحقق ذلك بأكثر من طريقة؛ يمكن زيادة الرطوبة من خلال وضع آنية فخارية ذات مسامية عالية، وبمرور تيار الهواء فوقها تتبخر كميات من المياه الموجودة على سطحها وبسبب مساميتها يبرد التيار الهوائي ويحدث ما يعرف بالتبريد التبخيري، وهذا النوع من التبخير يؤثر على الحرارة الكامنة في الهواء وعليه يزيد من رطوبة الجو (Khan & Rafi, 2019, p. 2). من جهة أخرى، إن الهواء الذي يمر عبر المشربية الخشبية يفقد بعضاً من رطوبته لصالح المشربية، خاصة في الليل البارد، بسبب خاصية الامتصاص التي تتمتع بها الدرابزينات الخشبية، وعندما يتم تسخين المشربية بأشعة الشمس

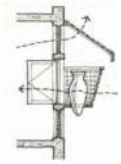
المباشرة في النهار، تطلق هذه الرطوبة في الهواء الذي يتدفق عبر المشربية الخشبية المسامية. هذه التقنية فعالة في جعل الهواء الجاف أكثر رطوبة خلال النهار وتبريده في الوقت الذي تشتد الحاجة إليه Alothman (& Akçay, 2017, p. 112).



الشكل(6)، (أ)



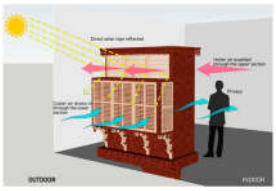
الشكل(6)، ب)



الشكل(6)، (ج)

(أ): تبريد الهواء ورفع درجة رطوبته من خلال وضع فخارة مياه ذات مسامية عالية.
(ب): في الليل تمتص المشربية الرطوبة التي تحملها الرياح وتمر عبر الفتحات.
(ج) في النهار، ضوء الشمس يسخن الخشب، فيطلق الرطوبة في الهواء الذي يمر عبره، فتزيد رطوبة البيت وتقل الحرارة.
المرجع: (Alothman & Akçay, 2017, pp. 111-112).

5. **المحافظة على الخصوصية:** تشكل الخصوصية واحدة من أهم القيم الاجتماعية في المجتمعات العربية والإسلامية، يساهم التصميم الشبكي المعقد في حماية الفضاء الداخلي عن أعين الغرباء، وفي الوقت نفسه تسمح لمستخدمي هذا الفضاء من رؤية المنطقة المحيطة الخارجية، وبالتالي تلبية حاجة السكان للخصوصية والراحة والمحافظة على حرمة المنازل وسكانها بإتاحة الفرصة للنساء للنظر إلى الخارج دون انتهاك لخصوصيتهن (Hejazi, 2011, p. 519).



الشكل (7): وظائف المشربية. المرجع: (Taki & Kumari, 2023, p. 2).

المبحث الرابع: المشربية العربية والإسلامية، مقاربات جمالية

تعتبر المشربية إلى جانب كونها مفردة معمارية ذات قيمة وظيفية متميزة عملاً فنياً يتضمن زخارف وتفاصيل تتطلب من صانعها مهارة يدوية وقدرات إبداعية مبتكرة (Hejazi, 2011, p. 521). ومن الجدير بالذكر أن الحرفيين وظفوا المخارط في القطع الخشبية المستخدمة لتحويلها إلى سلسلة من الأشكال ذات مقطع دائري، وإسطوانية الشكل، يُفصل بينها بقطع أكبر حجماً ذات شكل هندسي تشكل مواضع للربط بين هذه القطع، ومن ثم يتم عمل فجوات في نقاط الربط باستخدام أسلوب التعشيق لربط القطع ببعضها وتكوين شبكة خشبية ضمن الأبعاد المطلوبة، ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أن أقطار القضبان الخشبية والمسافات بين أبعاد الشبكة يصمم بصورة هندسية دقيقة بما يتواءم واحتياجات خصوصية المبنى وزوايا سقوط الشمس صيفاً وشتاء بما يحقق الكفاءة الوظيفية (Takrouri, 2019 , p. 46).

لقد حظي النظام الزخرفي الهندسي بإعجاب الناس في الدول العربية والإسلامية بسبب تحريم استخدام التماثيل والتصوير البشري، ولقد ساهم الاستخدام المتكرر للأشكال الهندسية إلى تكوين أنماط معقدة ومتطورة من التشكيلات الهندسية، ما حمّل المشربية إلى جنب قيمتها الجمالية أهمية رمزية، إذ إنها ترمز بشكلها المعقد والمتراكب إلى قدرة الله اللامتناهية، وهذه الرمزية منحتها شعبية واسعة، فاستخدمت في مختلف المباني على اختلاف وظائفها (Alisha & Rafi, 2019, p. 3).

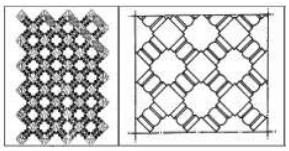
من جهة أخرى، تعتمد فنون المشربية على عملية الخرط، فالمشربية تصنع من قطع خشبية صغيرة يتم خرطها وتعشيقها مع بعضها البعض وتجميعها في إطار، وهذه القطع إما أن تكون مستطيلة أو مضلعة، فخرط المشربية ما هو إلا وحدات خشبية متشابهة في الشكل والحجم وهذه الوحدات عبارة عن قطع طويلة تركب (تعشّق) مع بعضها، ولقد تطورت وصقلت فخرج منها أشكال هندسية جميلة متشابكة مع بعضها، فأصبح الخرط على درجة من الجمال والإبداع، ويتخذ خرط المشربية أشكالاً متميزة ومختلفة تبعاً لمقاسات الشبكة

وحجم الفجوات وأقطار الأعمدة وطريقة تجميعها ومن أهم أنواع الخرط؛ الخرط الصليبي، والمدايني، والخرط الميموني وغيرها (Mahmoud, 2019, p. 1404).

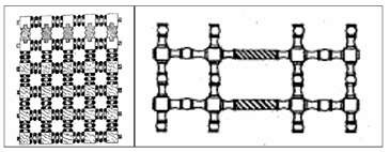
وفيما يلي نوضح أهم أنواع الخرط المستخدمة في تصميم المشربيات وتأثيرها الجمالي تبعاً لدراسة (Zaki, 2017, pp. 3-11; Shaltout, 2018, p. 591):

1. **الخرط الميموني (المامونى):** هو نوع من أنواع الخرط الشائع في العصر الفاطمي الذي يتميز بأشكاله المتنوعة والدقيقة، وتكون معظمها ذات شكل مستدير، أو بيضاوي، أو متعدد الأضلاع (Shaltout, 2018, p. 591)، وقد تطور هذا النوع من الخرط في العصر المملوكي، فظهر بشكله الميموني العربي (البلدي) والميموني المغربي، استخدم هذا النوع من الخرط في تصميم درابزين المشربية كما استخدم في تصميم الأبواب والحواجز الخشبية.

2. **الخرط الميموني الفارغ:** يتم تنفيذ برامقه (البرمق عمود مخروط لا يمكن تحديد طوله وأبعاده) بشكل أفقي، وعليه ينتج عن التقاطعات فراغات مربعة، أما الأكر فتأخذ شكلا كرويا.



الشكل (8): (أ)

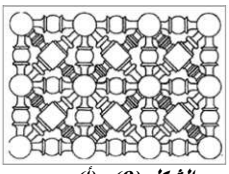


الشكل (8): (ب)

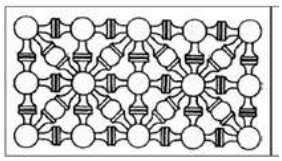
(أ): الخرط الميموني(العدل)

(ب): الخرط الميموني الفارغ المائل. المرجع: (Taşkan & Ismaeel, 2022, pp. 489-490).

3. **الخرط الصليبي ونصف الصليبي:** ينتج هذا النوع من الخرط بإضافة وحدة أو وحدتين للخرط الميموني الفارغ، وعليه فإن كل مربع فيه محصور بين أربعة برامق. يتسبب إضافة وحدة واحدة بتكوين الخرط نصف الصليبي أما الخرط الصليبي فيتشكل بفعل إضافة وحدتين.



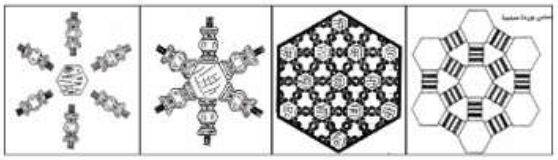
الشكل (9): (أ)



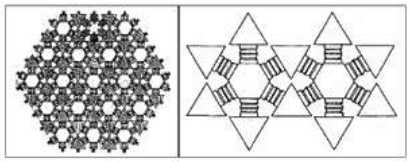
الشكل (9): (ب)

(أ): الخرط نصف الصليبي. (ب): الخرط الصليبي. المرجع: (Taşkan & Ismaeel, 2022, pp. 491-492).

4. **الخرط المسدس:** تشكل برامقه بصورة أفقية ورأسية، وتتخذ المساحة المحصورة بين كل ستة برامق شكلا سداسيا، مركزه عبارة عن الأكر (الوحدة عند التقاطع) وتتخذ هذه الوحدة شكلاً كروياً أو سداسياً، ويصنفه البعض سداسيا بطرف واحد وسداسيا بطرفين.



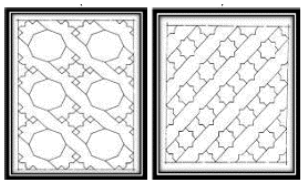
الشكل(10): (أ)



الشكل(10): (ب)

(أ):خرط سداسي بطرف. (ب) خرط سداسي بطرفين. المرجع: (Taşkan & Ismaeel, 2022, p. 490).

5. **الخرط المنجور:** هو نوع من أنواع الخرط، انتشر في العصر العثماني، وله عدة أنواع المربع، السداسي والمثمن ويصنف بذلك تبعاً لعدد فتحات وعيون الخرط الذي يتم تنفيذه على الوحدة المزخرفة.



الشكل (11): الخرط المنجور من أشكال نجمية.
المرجع: (Zaki, 2017, p. 18).

وعند الحديث عن القيم الجمالية للمشربية، فإن فالجالس في حجرة تغطي نافذتها المشربية يستمتع بالمظهر الخلاب الناتج عن تنوع سمات وملمس الإطار الخشبي وتشكيلات الخرط الخشبي الداخلي التي تتخذ أشكالاً زخرفية وفنية متنوعة، الأمر الذي يثري الدرجات الضوئية المختلفة والناتجة عن التفاعل بين الضوء والظل (Hendy & Elfetouh, 2017, p. 48).

من جهة أخرى، فإن المشربية تلتزم بالواقعية الكاملة التي أدت إلى تحقيق الوحدة في توظيف التجريد لتشكيل تكوينات هندسية، حيث يعتمدون في ذلك على التحليل الذهبي للعناصر الموجودة في الطبيعة وتجريدها حتى تنتج خطوطا مجردة تكوّن وحدات هندسية مترابطة ومتماثلة على محور التماثل، وهذه القيمة الجمالية تظهر بصورة واضحة في المشربيات، حيث تعتمد التقيسمات الداخلة للخرط الخشبي على تشكيلات هندسية مستطيلة متكررة ومترابطة ومتماثلة، فإن الناظر إلى المشربية لا يمكنه ملاحظة الفضاءات الموجودة فيها إلا في حال النظر إليها من الداخل عندما يتخلل ضوء النهار عبر فراغاتها، كما تحقق المشربية فكرة التضاد بين الجزء الفارغ والممتلئ، فعندما يتخلل الضوء داخلها، تصبح الفضاءات وكأنها الجزئيات الملونة في لوحات الزجاج المعشق، فيستطيع الناظر إليها من الداخل معرفة شكلها الخارجي بطريقة مبهرة. علاوة على ذلك. يظهر في تصميم المشربيات الاهتمام بالنسب الرياضية، وقد طبقها المعمار المسلم في أعماله كتعبير عن حكمة الله عز وجل في خلقه، فاعتمد بصورة كبيرة على علاقات التناسب المنبثقة من الذوق الجمالي العربي والإسلامي والمعرفة العميقة بالنظم الرياضية الهندسية، وقد حقق المعمار هذه العلاقات من خلال أساليب التكرار، والاتزان، والتدرج، والتماثل وغيرها (Mahmoud, 2019, pp. 1406-1407).

ويمكن الإشارة إلى أن القيم الجمالية للمشربية تنعكس من خلال ثلاثة مستويات؛ هي مستوى الفضاء الداخلي، ومستوى التصميم المعماري للمبنى، ومستوى السياق الحضري للمبنى. ويمكن توضيح القيمة الجمالية في كل مستوى تبعاً لدراسة (Salama, 2019, pp. 709-710) على النحو الآتي:

مستوى الفضاء الداخلي: يعتمد تصميم المشربيات كما أشرنا سابقاً إلى عملية الخرط الخشبي الذي يمكن من خلاله إنتاج تكوينات زخرفية هندسية ونباتية على درجة عالية من التعقيد منتجة لوحة زخرفية جميلة تنعكس على أرضية الفضاء الداخلي بفعل الضوء الذي يؤدي إلى تباين الظل المتولد بفعل الكتلة والضوء المتخلل عبر الفضاءات، وهذا التباين يساعد على خلق أجواء دراماتيكية رائعة في الفضاء الداخلي.

مستوى التشكيل الخارجي للمبنى: يمنح وجود المشربية التصميم الخارجي لواجهات المبنى ثراءً تصميمياً، وتنوعاً في الخامات المستخدمة في المبنى، فضلاً عن التباين اللوني بين لون الخشب والحجر، ويؤكد استخدام المشربية على تناغم المبنى مع البيئة الموجودة فيه كونه مادة طبيعية فيتحقق الانسجام مع باقي المكونات دون خلل أو تنافر.

مستوى التصميم الحضري: تضفي المباني التي تدخل المشربية في تصميمها على الفضاءات الحضرية المطلة عليها حالة من التناغم والترابط مع السياق الحضاري والعناصر المعمارية الموجودة في المباني الأخرى، كما أنها تضفي أشكالا من الظلال عليها.

الشكل (12): (أ) ***الشكل (12): (ب)*** ***الشكل (12): (ج)***

(أ): الأجواء الدراماتيكية داخل الفضاء الداخلي والناتجة عن التباين بين الظل الضوء المتخلل عبر فراغات الخرط الخشبي في بيت الكريتلية في القاهرة في مصر.

(ب): التناغم في تصميم الواجهة والتباين بين لون حجر البناء خشب المشربية.

(ج): تناسق المشربية مع الفضاء الحضري للمدينة العربية، المرجع: (Salama, 2019, pp. 709-714).

المبحث الخامس: المشربية واستعاراتها في العمارة الحديثة

تميزت العمارة العربية قديماً بهوية معمارية متميزة، تمثلت باستخدام مفردات معمارية وعناصر متوافقة وطبيعة التقاليد والأعراف والظروف المناخية الموجودة في هذه الدول، إلا أن الناظر في العمارة العربية الحديثة يرى بوضوح التقليد الأعمى للأساليب والطرز المعمارية الغربية، ما أدى إلى ضياع الهوية العربية فيها وعدم ملاءمتها للمتطلبات البيئية والاجتماعية للمجتمع العربي (Aukhadiyeva, 2023, p. 12)، ومع تعالي الأصوات الداعية للعودة إلى الجذور والتركيز على تصميم أبنية صديقة للبيئة، بدأ المعماريون في البحث عن حلول لمواكبة الحداثة والاستفادة من التراث المعماري الموجود في العمارة العربية والإسلامية التقليدية، والمشربية واحدة من أهم العناصر التي تم توظيفها في عمارة الحداثة مستفيدين بذلك مما تحمله من قيم وظيفية بيئية واجتماعية وقيم جمالية (Alothman & Akçay, 2017, p. 114).

وتجدر الإشارة إلى أن استخدام المشربية في عمارة الحداثة جاء على ثلاثة أساليب؛ وظفت بعض المباني الحديثة المشربية بصورتها التقليدية، بينما عمل بعضها الآخر على توظيف فلسفتها وقيمها الوظيفية من خلال الوسائل والأدوات التكنولوجية الحديثة، فيما يعمل بعض المصممين على تقديم تصميم حديث للنموذج التقليدي للمشربية بالاعتماد على مواد وأساليب جديدة مع الحفاظ على مفهومها الأصيل. ومن الجدير بالذكر أن المشاريع الحديثة التي قامت بإعادة توظيف المشربية لم تستطع جميعها من الاستفادة من الفلسفة الوظيفية للمشربية، بعض المشاريع وظفتها بصورة شكلية فقط (Abdelsalam & Rihan, 2013, p. 166).

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن التكنولوجيا الحديثة لعبت دوراً جوهرياً فيما يتعلق بإعادة توظيف المفردات المعمارية التقليدية، حيث ساهمت التكنولوجيا في تطوير خامات البناء وتطويع شكلها ليتلاءم مع الظروف والمتغيرات الحديثة، فضلاً عن تحقيق أثرها والاستفادة من فلسفتها (Elsayed & Gizawi, 2022, p. 74)، وتمت الاستفادة من التقنيات المتطورة في إعادة توظيف المشربية بشكل خاص في إنتاج واجهات معمارية ذات قدرة تكيفية عالية بحيث يمكنها الاستجابة للظروف المناخية القاسية الموجودة في معظم الدول العربية (ElSemary et al., 2017, p. 3).

الدراسات السابقة

هدفت دراسة (Bayomy, 2016) بعنوان (التطبيقات المعاصرة للمشربية كموروث ثقافي) إلى التعرف على المشربية كعنصر معماري، وكمعالجة مناخية ذات جذور تاريخية، تحمل قيما فنية وجمالية ووظيفية، والكشف عن تطبيقاتها في المباني المعاصرة. اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التاريخي والمنهج التحليلي، حيث تم تحليل بعض المباني المعاصرة المتأثرة بفلسفة المشربية. أشارت الدراسة في نتائجها إلى أن التكامل بين الفلسفة الوظيفية والجمالية للمشربية مع التكنولوجيا الحديثة يفرز الكثير من الحلول والمعالجات المعمارية التي تحمل روح الهوية العربية والفكر الإسلامي المتميز. كما بينت الدراسة أن الاستفادة من فلسفة المشربية في العمارة المعاصرة جاء مدعوماً بالتصميم البارامتري المتغير الذي عزز من قدرة فلسفة المشربية على تحقيق الاستدامة.

فيما هدفت دراسة (Alothman & Akçay, 2017) بعنوان (إطار نظري لتقييم المشربية التقليدية إلى

المشربية الحديثة) إلى تقييم المشربية الحديثة لملاحظة المفاهيم الخاطئة حول استخدام المشربية وتصميمها والمسميات المستخدمة لوصفها. اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي وذلك من خلال مراجعة الدراسات والأبحاث ذات الصلة. أشارت نتائج الدراسة إلى أنه يجب أن يتوقف المعماريون الحداثيون عن التوظيف الشكلي للمشربية والتفكير فيها كعنصر يقدم معالجات بيئية متميزة. من جهة أخرى، فإن المشربية تعمل على ضبط دخول ضوء النهار، وإن اختلاف أنماط الزخرفة داخل المشربية لا يأتي بغرض جمالي فقط بل يعمل على توفير دوران جيد لحركة الهواء، إلى جانب تعزيز الخصوصية. علاوة على ذلك بينت الدراسة أن التقنيات الحديثة ساعدت على تطور تصاميم حديثة للمشربية ومن مواد غير الخشب لاستخدامها في المباني المرتفعة. كما ينبغي على المعمارين دراسة المفردات المعمارية التقليدية العربية والإسلامية ومعرفة ميزاتها لتأصيل الهوية المعمارية العربية في المباني الحديثة وتحسين أدائها البيئي.

دراسة (Mahmoud, 2019) بعنوان (التصميم الجيومتري للمشربية وتطبيقاتها في العمارة المعاصرة لاستحداث مشغولات خشبية) هدفت إلى إنتاج أعمال خشبية ذات طراز معاصر بقالب من القيم التشكيلية، الجمالية والوظيفية للمشربية. اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي من خلال دراسة المشربية والقيم البصرية والفضائية لها وتحليل بعض النماذج المعمارية، وبحث العلاقة بين القيم المعمارية للمشربية وتطبيقاتها في العمارة المعاصرة. وتم استخدام المنهج التجريبي التطبيقي، وذلك باستخلاص تصاميم جديدة لأعمال زخرفية قائمة في تصميمها على القيم المعمارية للمشربية وتوظيفها في أعمال معاصرة. أشارت الدراسة إلى أن المشربية معالجة مهمة للفتحات المعمارية، وتقوم بربط الفضاء الداخلي بالخارجي لما يساعد على ضبط درجات الحرارة ومرور الضوء وضبط تدفق الهواء وتعزيز نسبة رطوبة الهواء، كما تساعد على توفير الخصوصية. فيما يتعلق بأساليب وطرق خرط المشربية فهي خرط صليبي، وخرط مدايني، وخرط الميموني، فيما يعزز استخدام المشربيات في الواجهات المعمارية المعاصرة من تعزيز القيمة الجمالية إبراز الهوية الشرقية وتقديم معالجات مناخية للبيئات ذات المناخ الحار والجاف، كما تم الاستفادة من المشربية في توفير الإضاءة الطبيعية من خلال التكنولوجيا الحديثة.

بينما هدفت دراسة (Takrouri, 2019) بعنوان (إعادة استخدام "الفناء والمشربية" في المسكن الفلسطيني المعاصر حالة دراسية: مدينة الخليل) إلى التعرف على الفناء والمشربية كإحدى مفردات العمارة التقليدية، وفرص إعادة توظيفها في المسكن المعاصر في مدينة الخليل. اعتمدت الدراسة المنهج التاريخي النظري لدراسة التطور التاريخي لهذه العناصر واستخدمها، كما وظفت الدراسة المنهج التحليلي العملي وذلك لتقييم مستوى توظيف هذه العناصر في المنازل المعاصرة في الخليل، كما تم توظيف منهج الاستدلال التقييمي لتحليل كيفية توظيف ما تم توظيفه منها للتوصل لتوصيات يمكن أن تساعد على تطوير مساكن معاصرة مستدامة. أشارت نتائج الدراسة إلى اختفاء عنصري الفناء والمشربية في المساكن المعاصرة في مدينة الخليل، ويعزى ذلك لاختلاف أحكام وقوانين البناء خاصة فيما يتعلق بالارتدادات، بالإضافة إلى ضعف الوعي بأهمية هذه العناصر كمعالجات بيئية ومناخية.

أما دراسة (Bagasi et al., 2021) بعنوان (تقييم دمج العنصر المعماري التقليدي للمشربية في استراتيجية التهوية للمباني في المناخات الحارة)، فجاءت بهدف تأثير المشربية التقليدية على البيئة الحرارية الداخلية والراحة الحرارية. اعتمدت الدراسة أسلوب دراسة الحالة، حيث تم تحليل غرفتين متشابهتين في مبنى تاريخي مختار، به مشربيات كثيرة، يقع في مدينة جدة القديمة في المملكة العربية السعودية، تم إجراء الاختبارات الميدانية خلال أحد أشهر الصيف. أشارت نتائج الدراسة أن فتح المشربية سمح بتدفق المزيد من الهواء إلى الغرفة خلال النهار وخفض درجة الحرارة الداخلية بما يصل إلى 2.4 درجة مئوية مقارنة بالمشربية المغلقة. فيما ساعد فتح المشربية على منع التقلبات العالية في درجة حرارة الهواء الداخلي، حيث تراوحت تقلبات درجة حرارة هواء الغرف بين 2.1 درجة مئوية و4.2 درجة مئوية مقارنة بالحرارة الخارجية التي سجلت تذبذباً بين 9.4 درجة مئوية و16 درجة مئوية في حالة المشربية المغلقة. كما يمكن دمج فلسفة

المشربية مع طرق التبريد السلبية لتحسين تصميمها وفقًا لمتطلبات المباني الحديثة في المناخات الحارة. كما بينت الدراسة إمكانية دمج الاستراتيجيات أو المواد المختلفة مع المشربية من أجل تحسين أدائها الحراري.

فيما جاءت دراسة (Taki & Kumari, 2023) بعنوان (دراسة تأثير المشربية على كفاءة الطاقة والجوانب الثقافية في المملكة العربية السعودية) بهدف تحليل تأثير وجود المشربية على كفاءة استخدام الطاقة في المباني. اعتمدت الدراسة المنهج المختلط، حيث تم استخدام مسح إلكتروني عبر الإنترنت مع مجموعة من الأسر السعودية، ومن ثم استخدام أسلوب دراسة الحالة لمجموعة من المساكن ذات المشربية التقليدية والحديثة، ومن ثم عمل محاكاة حرارية ديناميكية لمسكن يوظف المشربية. أشارت نتائج الدراسة أن الأسر السعودية تدرك أهمية المشربية في المحافظة على الخصوصية، إلا أنهم لا يعون كيفية المحافظة على فلسفتها الحقيقية. فيما بينت الدراسة أن توظيف المشربية ساهم في تحسين كبير في الراحة الحرارية وانخفاض بنسبة (5.7%) من الطاقة المستخدمة لأحمال التبريد الشهري وانخفاض (14%) في درجة حرارة التشغيل، كما تحسن عامل ضوء النهار بنسبة (35.5%)، أي أن توظيف المشربية يعزز من كفاءة استخدام الطاقة في المباني.

ومن خلال العرض السابق للدراسات السابقة يتضح أن المشربية كعنصر معماري جاء استخدامها لما تحمله من قيم جمالية وظيفية، والتي انبثقت من فن الخرط الخشبي الذي تميزت به وقدرتها على معالجة الظروف المناخية القاسية وخاصة درجات الحرارة المرتفعة والهواء الحار والجاف. واليوم يعاد استخدام هذا العنصر المعماري أو الاستفادة من فلسفته الوظيفية والجمالية لخلق تصاميم حديثة تحقق إمكانيات بيئية مستدامة وتعمل على ترسيخ الهوية المعمارية العربية في التصاميم الحديثة.

الفصل الثالث

أولا: منهجية الدراسة

تبنت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وذلك من خلال مراجعة الدراسات ذات الصلة بموضوع المشربية وفنونها وقيمها وتطبيقاتها الحديثة، وتحليل النماذج المعمارية الحديثة التي استعارت المشربية في تصاميمها.

ثانياً: مجتمع الدراسة

يتكون مجتمع الدراسة من نماذج من عمارة الحداثة التي عملت على استعارة عنصر المشربية في تصاميمها، وتشمل؛ معهد العالم العربي في باريس، ومبنى مجلس أبو ظبي للاستثمار (أبراج البحر) في أبو ظبي، ومتحف اللوفر في أبو ظبي، وبيت المشربية في قرية صفافا الفلسطينية، وبرج الدوحة في قطر، والشقق السكنية التابعة لمعهد مصدر لبحوث الطاقة في أبو ظبي، ومنزل أغباريا في حيفا.

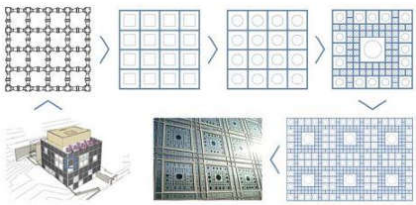
ثالثاً: عينة الدراسة

تم اختيار عينة الدراسة بصورة قصدية تشمل كافة النماذج المحددة في مجتمع الدراسة وعددها سبعة نماذج.

رابعاً: تحليل عينة البحث

فيما يلي نقوم بتحليل أهم النماذج العالمية والعربية التي قامت بتوظيف واستعارة المشربية في تصاميمها:

النموذج (1): معهد العالم العربي في باريس



تم تصميم مبنى معهد العالم العربي في باريس من قبل المعمار جان نوفيل عام 1987م، وتم تصميم المبنى بالاعتماد على فكرة الحركة والتشكيل الضوئي، وتحتوي الواجهة تفاصيل تشبه تفاصيل المشربية، كما أنها وظفت فلسفة المشربية لفلترة ضوء النهار تبعاً لحالة الطقس، إذ إن الواجهة تستطيع التحكم في كمية الضوء الداخلة للمبنى من خلال ربطها بجهاز حاسوب مركزي (Mahmoud, 2019, p. 1408)، تتكون واجهات المبنى من نوافذ تحتوي خلايا ضوئية صممت بنفس أسلوب زخرفة المشربية، يمكن تكبير وتصغير فتحاتها من خلال محاكاة فتحة عدسة الكاميرا للتحكم في كمية الضوء داخل المبنى (Nasr et al., 2022, p. 107).

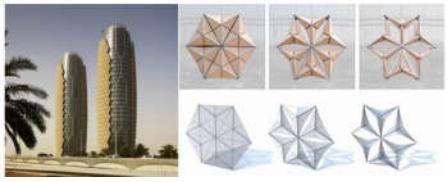
الشكل (13): تطوير واجهة المبنى من خلال فكرة المشربية وزخارفها، وفلترة ضوء النهار من خلال محاكاة حركة الكاميرا. المرجع: (Nasr et al., 2022, pp. 107-108).

تمت تغطية الواجهة الجنوبية بمشربية واسعة بحجم (30-80م) (Bagasi et al., 2021, p. 11) مكونة من (27.000) غشاءً حساساً للتحكم بالإضاءة، مما يؤدي إلى خفض استهلاك الطاقة وتحسين جودة البيئة الداخلية (Ahmed et al., 2020, p. 134)، كما خلق المعماري حالة بصرية أخاذة في الفضاء الداخلي نتيجة التباين بين الضوء النافذ والنافذة بتشكيلاتها الزخرفية المكونة من معينات ومربعات وسداسيات ودوائر، وعليه فإن هذا المبنى وظف القيم الجمالية والوظيفية للمشربية (Nasr et al., 2022, p. 107).

الشكل (14): تصميم النافذة من داخل المبنى وانعكاس الضوء وتشكيلاته الزخرفية الخلابة. المرجع: (Nasr et al., 2022, p. 108).

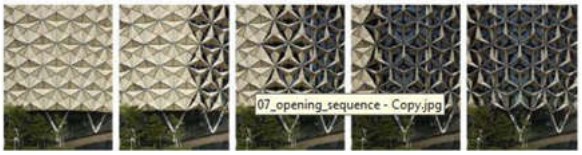
النموذج (2): مبنى مجلس أبو ظبي للاستثمار (أبراج البحر) في أبو ظبي

أبراج البحر من تصميم المعماري عبد المجيد كارانوه، ومكتب ايداس البريطاني عام 2012م (Salama, 2019, p. 723)، يقع البرجان على شاطئ البحر في أبوظبي في دولة الإمارات لعربية المتحدة. جاءت فكرة المبنى نتيجة وجود مفهوم التصميم المستدام كإحدى متطلبات التصميم نظراً للظروف المناخية القاسية وأشعة الشمس الحارقة والرطوبة الشديدة، وتعكس الأبراج مفهوم المشربية بالإضافة إلى التكنولوجيا الحديثة التي توفر شاشات شمسية ديناميكية تمنع دخول الإشعاع الشمسي المباشر، وتخفض الوهج دون إعاقة رؤية المنظر الجميل للبحر مع ضمان الخصوصية (Madan & Saxena, 2021, p. 7).



الشكل (15): أبراج البحر في أبو ظبي، شكل وحدات القشرة الخارجية التي تحاكي المشربية.
المرجع: (Alothman & Akçay, 2017, p. 117).

تتكون الشاشة الشمسية من وحدات مثلثة تتحرك كحركة المظلية أو الشكسية المنطبقة، وتنطبق الوحدات بزوايا مختلفة تبعاً لحركة الشمس، ويقوم نظام الطي على تحويل شاشة التظليل من ستائر متصلة إلى شبكة توفر الضوء والظل تبعاً للحاجة، وبالتالي تقليل تأثير أشعة الشمس المباشرة والاستفادة من الإضاءة الطبيعية وتقليل الأحمال الحرارية المستهلكة (Salama, 2019, p. 724). تتكون الشاشة التي تحاكي المشربية من (1049) وحدة لكل برج، ويتم تصميمها من الفولاذ المقاوم للصدأ، وأجزاء قابلة للطي مصنوعة من الألومنيوم، وحشوة شبكية من الألياف الزجاجية تتكون من مادة البولي تترافلوروإيثيلين (Madan & Saxena, 2021, p. 8).



الشكل (16): حركة وحدات المشربية تبعاً لحركة الشمس، تفتح الوحدات لدخول الضوء وتغلق للحصول على الظل.
المرجع: (Nasr et al., 2022, p. 110).

النموذج (3): متحف اللوفر في أبو ظبي

تم تصميم متحف اللوفر في أبو ظبي من قبل جان نوفيل عام 2007م، تأثر تصميم هذا المبنى بالمشربية من خلال تصميم القبة التي صممت بعدة طبقات (Bayomy, 2016, p. 359). يعيد متحف اللوفر تعريف المشربية على شكل قبة فولاذية مثقوبة تخلق تفاعلا بصرياً جذاباً للضوء والظل. والقبة عبارة عن هيكل هندسي متعدد الأوجه يتكون من 7850 نجمة، تتكرر بزوايا وأبعاد مختلفة من خلال ثماني طبقات منفصلة. تخلق القبة المميزة التي يبلغ طولها 180 متراً وتزن 7500 طن مجموعة مزخرفة من الأشكال المجردة (Madan & Saxena, 2021, pp. 9-10)، ومع حركة الشمس يمر الضوء من خلال أحد الثقوب إلا أنه يمنع من الآخر، وهذا الحال يستمر بالتغير تبعاً لحركة الشمس مما يساهم في تشكيل أنماط ضوئية في الفضاء الداخلي، تظهر تارة وتختفي أخرى وتكبر وتصغر مما يعطي الفضاء الداخلي شكلاً جمالياً متميزاً (Salama, 2019, p. 726).

الشكل (17): تصميم قبة اللوفر التي تحاكي تصميم المشربية
المرجع: (Ibrahim et al., 2023, p. 5).

النموذج (4): بيت المشربية في قرية صفافا الفلسطينية

تم تصميم المنزل من قبل المعمار سنان عبد القادر، يقع المنزل في قرية صفافا الموجودة بين القدس وبيت لحم، عمل المعماري على توظيف المشربية وفلسفتها الموجودة في المباني التقلدية بصورة حديثة، حيث استخدم كسوة حجرية مصممة بأسلوب المشربية لإحاطة المبنى بأكمله، كما أن تصميم هذا الغلاف جاء ليعاكس التأير الناتج عن انخفاض الأرض، كما تمت المباعدة بين الأحجار بمسافات غير منتظمة، الأمر الذي حفظ خصوصية المبنى مع محافظته على خفته (Takrouri, 2019 , pp. 100-101).

الشكل (18): بيت المشربية في قرية صفافا الفلسطينية. المرجع: (Takrouri, 2019 , pp. 101-102).

النموذج (5): برج الدوحة في قطر

تم تصميم برج الدوحة في قطر من قبل جان نوفيل عام 2012م (Nasr et al., 2022, p. 115)، يغطي المبنى غلافا ثابتا غير متحرك تم تصميمة من خلال محاكاة عنصر المشربية، ترك المصمم مسافة مترين بين الزجاج المحيط بالمبنى والستار الذي يغطيه، يقع المبنى على الواجهة المائية للمدينة، ويطل على الخليج العربي، ويبلغ ارتفاعه (238م)، ويتميز البرج بوجود شاشة خارجية مكونة من أربعة مستويات مصنوعة من الألمنيوم ومنقوشة بنقش مستوٍ من زخارف المشربية التقليدية، وتعمل الشاشة كغطاء كامل للبرج، وتبعد عن الغلاف الزجاجي العازل مسافة مترين وتساعد الشاشة على تقليل الكسب الحراري وتخفيض الأحمال الحرارية (Madan & Saxena, 2021, pp. 10-11; Mahmoud, 2019, p. 1412).

الشكل (19): ستار المشربية في برج الدوحة في قطر. المرجع: ((Nasr et al., 2022, p. 116).

النموذج (6): الشقق السكنية التابعة لمعهد مصدر لبحوث الطاقة في أبو ظبي

صمم معهد مصدر لبحوث الطاقة في منطقة أبو ظبي من قبل المعمار (نورمانفوستر) عام 2011م، وهو أول مبنى في المنطقة يتم تشغيله بصورة كاملة من خلال الطاقة الشمسية، تم توظيف المشربية التقليدية في تصميم النوافذ التي صنعت من الإسمنت بتشكيلات متعرجة على الواجهة ومدعمة بالزجاج، مما يساعد على حماية البيئة الداخلية من أشعة الشمس المباشرة، وتحسين جودة البيئة الداخلية (Ahmed et al., 2020, p. 133). اعتمد المصمم في تبسيط وتجريد الزخارف الموجودة في المشربيات القديمة وتوظيفها لتعمل بالتقنية ذاتها وتوفر ما توفره من الخصوصية والصحة لمستخدمي البيئة الداخلية (Elsayed & Gizawi, 2022, p. 75).

الشكل (20): المشربيات الموجودة في المبنى السكني المرتبط معهد مصدر لبحوث الطاقة في أبو ظبي. المرجع: (Abdelsalam & Rihan, 2013, p. 165).

النموذج (7): منزل أغباريا في حيفا

صمم المنزل من قبل المعماري (رون فلاشير)، يجمع المنزل بين روح العمارة الإسلامية والتصميم الحديث، حيث تم إعادة توظيف المشربية بطريقة حديثة من خلال استخدامها على الجدران بصورة كاملة، تسمح الفتحات بدخول الهواء والتحكم في درجات الحرارة وتوفير الخصوصية للمستخدمين، فهي بذلك توظف القيم الوظيفية والجمالية للمشربية (Takrouri, 2019 , p. 96).

الشكل (21): توظيف المشربية بصورة حديثة في منزل أغباريا في حيفا. المرجع: (Takrouri, 2019 , p. 96).

الفصل الرابع

ناقشت الدراسة عنصر المشربية كونها إحدى المفردات المعمارية الموجودة في العمارة التقليدية العربية والعمارة الإسلامية التي يتم توظيفها على نطاق واسع في عمارة الحداثة، وفيما يلي أهم النتائج والتوصيات:

النتائج

1. تعود الإرهاصات الأولى لاستخدام المشربيات إلى العصور ما قبل الإسلامية، حيث استخدمت في الحضارة المصرية في بعض الكنائس القبطية، إلا أن انتشارها الواسع جاء مع تطور المدن العربية والإسلامية وخاصة في العهد العثماني.
2. تختلف المشربيات في مسمياتها فلكل منطقة تسمية خاصة بها؛ تسمى بالمشربية في مصر وبلاد الشام، أما في معظم الدول الخليجية فيطلق عليها اسم الروشان، بينما تسمى في المغرب العربي باسم برقملي وفي تركيا باسم كومبا وفي الهند وايران باسم التراكوتا.
3. تختلف المشربيات في حجمها وأنماط زخرفتها وشكل فتحاتها ومواد بنائها ودرجة بروزها.
4. للمشربية العديد من القيم الوظيفية، حيث على الصعيد البيئي تعمل المشربية على ضبط درجات الحرارة الداخلية والتحكم فيها، وتحسن مستوى الرطوبة، وتحافظ على تدفق نسيم الهواء البارد إلى الداخل، وأيضا، تؤدي دوراً اجتماعياً هاماً في المحافظة على الخصوصية كواحدة من أهم الاعتبارات التصميمة في المباني العربية.
5. على صعيد القيم الجمالية، فإنها تحمل قيما جمالية متميزة مستمدة من روعة الخرط والتعشيق الخشبي، حيث اعتمدت المشربية العربية على أنواع متميزة من الخرط، بأشكال هندسية متطورة وعلى درجة عالية من التعقيد، فزينت واجهات المباني وتكاملت بلونها الخشبي مع مواد البناء، فمنحت المباني شكلاً متميزاً كما انسجمت مع روح المدينة العربية وما فيها من عناصر. علاوة على ذلك، منحت الفضاء الداخلي شكلاً متميزاً من خلال التباين بين الظل والضوء، فعندما يتخلل الضوء من خلال الفضاءات الزخرفية للمشربية ينعكس الضوء على الفضاء الداخلي بشكل زخرفة المشربية نفسها، الأمر الذي يعزز من حيوية المكان وجاذبيته البصرية.
6. نتيجة لاتخاذ العمارة العربية الحديثة أنماطاً معمارية غربية مستوردة ومنفصلة عن واقع المتطلبات الاجتماعية والمناخية للبلاد العربية، فإنها واجهت مشكلات متعددة، الأمر الذي ساهم في العودة للمفردات المعمارية التراثية وتوظيفها بصورة حديثة.
7. المشربية واحدة من أهم المفردات التي استفيد منها ومن فلسفتها في العمارة الحديثة، حيث وظفها البعض بصورتها التقليدية، فيما استفاد البعض من فلسفتها، فطوروا أشكالاً مختلفة منها بدعم من الوسائل والأدوات التكنولوجية الحديثة، فيما عمل بعض المصممين على تقديم تصميم حديث للنموذج التقليدي للمشربية ودمجه بالطرق حديثة، الأمر الذي أدى إلى الاستفادة من القيم البيئية والاجتماعية والجمالية للمشربية.
8. النماذج المعمارية الحديثة للمشربية تؤكد على ضرورة فهم الفلسفة الحقيقية للمشربية وتوظيفها بما يتعدى الجانب الجمالي فقط، بحث تؤدي دورها البيئي والاجتماعي الذي كانت عليه سابقاً.

التوصيات

1. ضرورة العمل على تطوير نماذج حديثة من المشربية، والاستفادة من فلسفتها على نطاق أوسع للحصول على تصاميم مستدامة وذات هوية معمارية أصيلة.
2. رفع الوعي بأهمية المحافظة على المفردات المعمارية العربية والإسلامية، لما لها من دور كبير في تلبية احتياجات السكان وتوفير بيئة مستدامة ومريحة وذات طابع إنساني.
3. العمل على دمج التقنيات الحديثة في تطوير نماذج حديثة للمشربية وغيرها من المفردات المعمارية التقليدية بما يعزز من استخدامها ويحسن من كفاءتها التصميمية وقدرتها على تحقيق القيم الوظيفية الخاصة بها.
4. ضرورة العمل على إجراء المزيد من الدراسات التحليلية لواقع استخدام المشربية وغيرها من المفردات المعمارية التقليدية للتحقق من آلية الاستفادة منها في تحقيق الاستدامة البيئية والتصاميم الأكثر توافقاً مع الإنسان ومتطلباته.

قائمة المصادر والمراجع: Sources & References

1. Abdelsalam, T., & Rihan, G. M. (2013). The impact of sustainability trends on housing design identity of Arab cities. *HBRC Journal*, 9(2), 159-172.
2. Aboali, N. N. (2010). *Aspects of Sustainability in Traditional Architecture in Saudi Arabia (Using developed model based on LEED Standards).* Mecca, Saudi Arabia: Umm Al Qura University (In Arabic).
3. Abo-Elsaadat, S. H. (2017). Analytical study of the modalities for the Search Titleestablishment of Islamic houses and the use of air resources as the most important source of renewable energy as one of the solutions to the energy problem. *Journal of Architecture*, *Arts and Humanistic Science*, 2 (6), 256-265 (In Arabic).
4. Ahmed, M. A., El-Rahim, A. A.-A., & AbdelWahab, R. M. (2020). The Use of the vocabulary of climate treatments for traditional and contemporary architecture Objectives of green architecture principles in Egypt. *Journal of Advanced Engineering Trends (JAET),* 39 (1), 127-142 (In Arabic).
5. Alisha, & Rafi, H. (2019). *Mashrabiya- From Veritable to Hybrid. Aligarh*, India: Aligarh Muslim University.
6. Alothman, H., & Akçay, A. Ö. (2017). A Theoretical Framework for the Evaluation from the Traditional Mashrabiya to Modern Mashrabiya*. Journal of History Culture and Art Research*, 6(3), 107-121.
7. Ashour, A. F. (2018). Islamic architectural heritage: Mashrabiya. *WIT Transactions on The Built Environment*, 177, 245-253.
8. Aukhadiyeva, L. M. (2023). Traditional Mashrabia and their Re inventions for Cooling the Air and Constructing Identity in the Contemporary Architecture of the East. *Journal of the International Society for the Study of Vernacular Settlements*, 10(2), 1-20.
9. Bagasi, A. A., Calautit, J. K., & Karban, A. S. (2021). Evaluation of the Integration of the Traditional Architectural Element Mashrabiya into the Ventilation Strategy for Buildings in Hot Climates*. Energies,* 14 , 1-31.
10. *Batterjee, S. A. (2010). Performance of shading device inspired by traditional hejazi houses in Jeddah Saudi Arabia*. Dubai ,UAE: The British University in Dubai (BUiD).
11. Bayomy, N. F. (2016). Contemporary applications of "Mashrabiya" as a cultural heritage. *Journal of Architecture, Arts and Humanistic Science*, 1(1), 349-362 (In Arabic).
12. Elsayed, M. H., & Gizawi, N. E. (2022). The Flexibility Effect of Using Heritage Formation Vocabulary in Contemporary Architecture**.** *MANSOURA ENGINEERING JOURNAL (MEJ),* 47(2), 71-79 (In Arabic).
13. ElSemary, Y. M., Attalla, H., & Gawad, I. (2017). Modern Mashrabiyas with High-tech Daylight Responsive Systems. *The International Conference: Cities' Identity Through Architecture and Arts (CITAA)* (pp. 1-11). Cariro, Egypt: The Academic Research Community Publication.

14. Eztlou, A. A. (2020). *Sustainable Earth Architecture: Hassan Fathi as Earth Architect*. Nicosia, Cyprus: Near East University.
15. Hejazi, H. (2011). Re-employment the Elements of Traditional Architectural in Hejazi Housing Contemporary. *Journal of Specific Education Research*(20), 509-531 (In Arabic).
16. Hendy, A. M., & Elfetouh, A. F. (2017). Golden Ratio in The Subdivisions of Islamic Wood Lathe of Architecture Facades. *Journal of Architecture, Arts and Humanistic Science*, 2(7), 42-65 (In Arabic).
17. Ibrahim, I., Shomely, K. A., & Eltarabishi, F. (2023). Sustainability Implications of Utilizing Islamic Geometric Patterns in Contemporary Designs, a Systematic Analysis. *Buildings*, 13, 1-15.
18. Jaber, F., & Hamza, A. A. (2011). Subjective and objective in architectural modernity and post modernity. *Iraqi Journal of Architecture and Planning (IQJAP*), 10(22), 27-44 (In Arabic).
19. Khan, A., & Rafi, H. (2019). *Mashrabiya- From Veritable to Hybrid*. 1-7.
20. Madan, B. S., & Saxena, S. (2021). Islamic Architectural Heritage: Mashrabiya, from Tradition to Innovation. *Research & Reviews: Journal of Architectural Designing*, 3(1), 1-13.
21. Mahmoud, H. A. (2019). Geometric Design of the "Mashrabiya" and its Contemporary Applications In Architecture For The Development of the Wood Work. *Scientific journal of the College of Specific Education*(18), 1401-1416 (In Arabic).
22. Mohamed, J. (2015). *The Traditional arts and crafts of Turnery or mashrabiya*. Camden, New Jersey: The State University of New Jersey.
23. Nasr, A. E.-k., Baioumy, N. F., & Elwahed, A. G. (2022). Application of the Mashrabiya philosophy in contemporary architecture. *Journal of Architecture, Arts and Humanistic Science*, 7(32), 103-118 (In Arabic).
24. Rayes, A. A. (2018). *Sustainable house project in Jeddah, Saudi Arabia*. Barcelona , Spain: The Universitat Politècnica de Catalunya.
25. Salama, H. M. (2019). Mashrabiya in Islamic architecture between idea authenticity and applying novelty. *Journal of Architecture, Arts and Humanistic Science*, 4(13), 704-731 (In Arabic).
26. Shaltout, M. (2018). Latent Energy of Space Dynamics as an Aesthetic Source in the Arab Lathing. *Journal of Architecture, Arts and Humanistic Science*, 3 (10), 588-605 (In Arabic).
27. Taki, A., & Kumari, H. (2023). Examining Mashrabiya's Impact on Energy Efficiency and Cultural Aspects in Saudi Arabia. *Sustainability*, 15 , 1-36.
28. Takrouri, N. F. (2019). *The reuse of "Courtyard and Mashrabiya" in Palestinian contemporary house. Case Study: Hebron City*. Nablus, Palestine: An-Najah National University (In Arabic).
29. Tamimi, A. K., & Alibaba, H. Z. (2017). Integration of the Vernacular Passive Cooling Systems with Contemporary Architecture in the Middle East. International *Journal of Recent Research in Civil and Mechanical Engineering (IJRRCME),* 3(2), 8-16.
30. Taşkan, D., & Ismaeel, A. B. (2022). An Architectural Element: Mashrabiya. *Art-Sanat,* 17 , 475-496.
31. Zaki, A. (2017). New lights on the accurate wood's etching in Islamic Egypt through a collection is proposed for the first time. *Journal of Architecture, Arts and Humanistic Science,* 2(7), 1-23 (In Arabic).

الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي، نماذج مختارة

فراس خالد حمدان الريموني، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، الأردن

Received: 28/5/2024

Acceptance: 29/7/2024

Corresponding Author: alramounifiras@gmail.com

Cited by: Jordan J. Arts, 17(4) (2024) 513-528

Doi: https://doi.org/10.47016/17.4.8

الملخص

تهدف الدراسة إلى التعرف على الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي، ومدى الالتقاء والافتراق بين الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي وفي المسرح العالمي. واتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي، وذلك من خلال الاختيار القصدي لثلاثة من التجارب المسرحية هي: تجربة المسرح الاحتفالي في المغرب، وتجربة المسرح الإنثربولوجي من خلال مختبر عبد الرحمن عرنوس، وتجربة المسرح الطقسي من خلال تجربة فرقة طقوس المسرحية في الأردن. وقد جاءت حدود الدراسة الزمانية بين عامي (1975-2015م)، أما الحدود المكانية فهي العروض المسرحية التي قدمت في المغرب، ومصر، والأردن.

وتوصل الباحث إلى أن المسارح الاحتفالية والانثربولوجية والطقسي تجاوز في تنظيراتهما المسرح الدرامي الأرسطي مثل الاوبرا الصينية التي تمثل الشكل الأدائي الأساس من بين الأشكال ما قبل المسرحية من حيث كونه مسرحاً (يروي) الفعل الإنساني إلى المسرح التفاعلي الذي يعمل علي إحياء فعل ما يخلق مظاهرة آلية، مظاهرة تتم في حضور الجميع وبمشاركة الجميع. يرتكز المسرح الانثروبولوجي والطقسي والاحتفالي على تراث الشعب العربي، حتى يجد صبغة جديدة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربي، بعيداً عن الاستلاب والاغتراب الحضاري والثقافي والتبعية الفكرية للغرب، مع تبني شكلا مسرحيا مستمدا من أشكال الفرجة الشعبية التراثية، كالسامر وفنون الأراجوز وخيال الظل والطقوس الشعبية، وهنا يلتقي مع المسرح الشرقي في النو الكابوكي كما يلتقي مع تنظيرات غروتوفسكي وآرتو ويوجينو باربا في العودة إلى الأصول والبدائية والأساطير الشعبية.

الكلمات المفتاحية: الجهود التنظيرية، إعداد الممثل، المسرح العربي

Theoretical efforts in preparing the actor in Arab theater: Selected models

Firas Khaled Humdan Alraimouni, school of Art and Design, University of Jordan, Jordan

Abstract

The study aims to identify the theoretical efforts in preparing the actor in Arab theatre and the extent of convergence and divergence between the theoretical efforts in preparing the actor in the Arab theatre and in the world theatre. The researcher follows the descriptive analytical method, through the intentional selection of three theatrical experiences: the experience of ceremonial theater in Morocco, the experience of anthropological theater through the laboratory of Abdul Rahman Arnous, and the experience of ritual theater through the experience of the ritual theater group in Jordan. The temporal boundaries of the study came between the years (1975-2015 AD), while the spatial boundaries are the theatrical performances presented in Morocco, Egypt, and Jordan.

The researcher concludes that celebratory, anthropological, and ritual theaters, in their theorization, have surpassed Aristotelian dramatic theater. Like Chinese opera, which represents the basic performance form among pre-theatrical forms in terms of being a theater that (narrates) human action, they have moved to interactive theater that works to revive an action that creates a mechanical demonstration, a demonstration that takes place in the presence of everyone and with the participation of everyone. Anthropological, ritual, and celebratory theater is based on the heritage of the Arab people, in order to find a new character that interacts and engages with the Arab reality, far from alienation, cultural and civilizational estrangement, and intellectual dependence on the West. It adopts a theatrical form derived from traditional folk performance forms, such as the Samir, Aragoz arts, shadow fantasy, and folk rituals. Here it meets with Oriental theater in Noh and Kabuki, and also meets with the

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

theories of Grotowski, Artaud, and Eugenio Barba in returning to origins, primitivism, and folk myths.
Keywords: theoretical efforts, actor preparation, Arab theatre

مشكلة الدراسة وأسئلتها:

نشأ المسرح عند الفراعنة والإغريق القدماء وفي بلاد الرافدين كظاهرة دينية في أحضان المعابد، حيث كان الناس يؤدونها ضمن آليات خاصة، وتشير أغلب الدراسات التي تطرقت لفن التمثيل إلى أنه انحدر من نشاطات طقسية مارستها بعض الشعوب في الحضارات القديمة، وقد وظفت الحضارة الإغريقية الشعائر الطقسية المتمثلة بأعياد الإله (ديونيزيوس)، ونتيجة لذلك فقد تطورت ظاهرة الأداء التمثيلي لا سيما بعد التطور الذي طرأ على هذه الاحتفالات والطقوس الدينية نتيجة لتأثيرات الموروث الأسطوري الذي شكّل معينها للفن المسرحي.

ومنذ أن ظهر الممثل الإغريقي (ثيسبيس) كأول ممثل في التاريخ، كان يقدم عروضه متنقلا بعربته في أثينا، ضمن نظام الممثل الواحد الذي يتحاور مع الجوقة، وكان يجمع بين التمثيل وكتابة المسرحية ويقوم بعرض أعماله على منصة في الشوارع والأسواق، موظفاً الأقنعة المختلفة في أداء أدوار متعددة.

لكن الممثل المسرحي لم يبق على الشاكلة نفسها، بل تطور الأداء التمثيلي بسياقات متعددة طوال تاريخ فن التمثيل، وبات الممثل يتحرك ضمن عملية تحول واعٍ وتطوعي، فرضتها مجموعة من المفاهيم عن الجسد بوصفه دالاً مركباً يمكن تدريبه لتوصيل الملامح المرغوبة، وذلك من خلال تعبيرات الوجه والإيماءة والوضع والحركة وغيرها. أما التحول البشري في الإنثروبولوجيا والطقس والاحتفال فيبدو أنه يعتمد على وعي أعمق بالجسد، بوصفه رمزاً وحاملاً لمجموعة من المعاني التي تحمل مضامين ومرتكزات عملية التجسيد الإبداعي في فن التمثيل.

وفي العصر الحديث، ظهرت العديد من الجهود التنظيرية بفن التمثيل وإعداد الممثل المسرحي في المسرح الغربي، وقد عبرت عن عدد من التصورات الفلسفية والدرامية، مثل نظرية الممثل الصادق الكاذب عند (دنيس ديدرو)، ونظرية المعايشة عند (قستنطين ستانسلافسكي)، ونظرية الممثل الدمية عند كل من (إدوارد جردون كريك وتاداوش كانتور)، ونظرية الممثل القديس عند (جيرزي كروتوفسكي)، ونظرية الممثل الآلة عند (فيسفولد مايرخولد)، ونظرية الممثل الاحتفالي في مسرح القسوة عند (أنطونان أرتو)، ونظرية الممثل الجسد عند (جاك ليكوك) وغيرها. أما فيما يخص الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي، فقد كان للفنان المسرحي اجتهاداته في الاشتغال على الممثل المسرحي الذي يرسم منطقا خاصا به قابلا للجدل والإدراك، من خلال لغة تحمل فور ولادتها سر حضورها من خلال الآنية التي تشكل أهم خاصية للمسرح. وفي ضوء ذلك تتلخص مشكلة البحث بالسؤالين التاليين:

1. ما هي الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي: الاحتفالي، الانثربولوجي، والطقسي؟
2. ما مدى الالتقاء والافتراق بين الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي، وفي المسرح العالمي؟

أهمية الدراسة:

تتجلى أهمية الدراسة في كونها تسلط الضوء على الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي، حيث تتناول الدراسة كيفية اشتغال ثلاثة اتجاهات في إعداد الممثل في المسرح العربي، هي: الاحتفالي، والانثربولوجي، والطقسي. ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح من مؤلفين ومخرجين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح ككليات ومعاهد الفنون الجميلة.

أهداف الدراسة:

1. الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي ضمن ثلاثة اتجاهات هي: الاحتفالي، والإنثربولوجي، والطقسي.

2. مدى الالتقاء والافتراق بين الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي، وفي المسرح العالمي

منهج الدراسة:

اتبع الباحثون المنهج الوصفي التحليلي في دراستهم، نظراً لملاءمته لطبيعة هذا البحث.

الإطار النظري: النزعة البدائية في المسرح

تنوعت اتجاهات المسرح المعاصر في صناعة العرض المسرحي، وتركزت الجهود التنظيرية لشعراء ومنظري المسرح حول مفاهيم الأصلي، والبدائي، والأسطوري، والمقدس، والنمطي، والمؤسس والرمزي. ولعل الإطار الذي جعل من المسرح الغربي مجالا لتجسيد هذه الخصائص هو الاحتفال بوصفه الإطار الأنسب لتكرار الحدث البدائي والتعبير عن المقدس، وبلورة النماذج المؤسسة والأنماط الأصلية. لذا، فقد اقترنت مفاهيم الأصول لدى المسرحيين الغربيين بمفاهيم أخرى من قبيل: الطقوسي والإنثروبولوجي وغيرهما.

وكان طبيعيا أن يبرز الاهتمام ضمن الاتجاهات المعاصرة للمسرح بآليات التعامل مع الممثل بوصفه جوهر العملية المسرحية، "ولما تنوعت تلك التجارب على جسد الممثل ضمن حقل التدريب انطلاقا من أهمية جسد الممثل كما فعل كل من (ستانسلافسكي) في الأداء الواقعي باستخدام فكرة المعايشة، و(غروتوفسكي) في الجسد المقدس والذات، و(يوجينيو باربا) في مسرح الأودن، و(بينا باوش) في الأداء الراقص، و(جاك ليكوك) في شعرية الجسد، و(بيتر شومان) ومسرحه الخبز والدمى، هؤلاء الذين أعطوا أهمية لمفهوم التدريب للوصول إلى الطاقة الفعلية لجسد الممثل وحركته في الفضاء المسرحي" (Hamed, and Hanna, 2021. P 218-219).

وبما أن الأسس النظرية للفن المسرحي قد بدأت من خلال كتاب (فن الشعر) لمؤلفه (أرسطوطاليس)، فإن تلك الآراء قد مهدت الطريق لظهور تنظيرات واتجاهات مسرحية جديدة كان من أهمها ظهور نصوص الواقعية النفسية وانعكاسها في الصورة البصرية بالإخراج المسرحي عند المخرج والمنظر الروسي (قسطنطين ستانسلافسكي)، الذي اهتم ببناء شخصياته طبقا لأبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية، وبما يتناسب مع قيمها وأخلاقها التي جاءت عليها في النص، معمقا مبدأ اندماج الممثل في دوره.

لقد وضع (ستانسلافسكي) الأسس الخاصة لإعداد الممثل القائمة على محاولة تحقيق التقمص للشخصية أثناء التمثيل، وقد اختار في عمله النصوص المسرحية المأخوذة شخصياتها من الواقع، أما إعداد الممثل لديه فقد يمر من خلال عدد من المراحل، حيث تبدأ الشخصيات من الظروف المعطاة للمسرحية التي تعني "قصة التمثيلية، حقائقها وأحداثها وعصرها وزمان ومكان تمثيلها وظروف الحياة وتفسير المخرج وأوضاع وحركات الممثلين على المسرح" (Stanislavsky,1973,P.79).

ولكي يبدأ الممثل عمله الحقيقي في بناء شخصيته المسرحية يؤكد (ستانسلافسكي) أهمية (لو) السحرية التي تعمل على تحريك المخيلة الجامدة، لأن "الطريق الوحيد أمام الممثل لكي يقدم تعبيرا من الداخل والخارج عن حدث مسرحي، هو أن يسأل نفسه ماذا كنت سأفعل لو أن ظروفا معينة كانت صحيحة" (Magarchak, David, 1960,P.47)، بالتالي فإن الممثل يفتح الآفاق لخياله في إدراك حقيقة الشخصية التي سيمثلها على المسرح، كما أنه يعمل على تركيز الانتباه في كل شيء من شأنه أن يساهم إيجابيا في إعداد الممثل لبناء الشخصية.

ومن أجل الوصول إلى الحالة المتقدمة في إعداد الممثل يؤكد ستانسلافسكي أيضا على عدم التشنج عند الممثل أثناء التمثيل والإلقاء، بل عليه أن يهتم بتحقيق الاسترخاء في عضلاته، فالممثلون قد "يضغطون على أعصابهم في لحظات التهيج والاستثارة، لذلك كان ضرورياً في اللحظات ذات الخطورة الكبيرة بصفة خاصة أن يحرروا عضلاتهم من التوتر تحريراً تاماً. ولا جرم أن ميل الممثل إلى الاسترخاء في اللحظات العالية من الدور يجب أن يكون أقرب إلى المعتاد من ميله إلى التوتر" (Stanislavsky,1973,P.137). لا سيما بعد أن يعي كيفية تقسيم الدور إلى مجموعة من الوحدات

والأهداف التي ترتبط ارتباطا مباشراً بأسلوب الممثل في معالجة دوره بعد أن ينطلق في عمله من الإيمان الحقيقي بالدور الذي يؤديه على المسرح.

ولكي يتحقق التقمص الكامل للدور من قبل الممثل، لا بد من تأكيد أهمية الاتصال الوجداني بين الممثلين على المسرح لإدامة التواصل مع الجمهور، إذ تكمن الخطورة في انقطاع هذا الاتصال، فيجب أن يبذل الممثلون "قصارى جهدهم في المحافظة على تبادل غير منقطع للمشاعر والأفكار والأفعال التي تجري بينهم. وينبغي أن تكون المادة النفسية لهذا التبادل مادة شيقة وهامة، بحيث تكفل للممثلين السيطرة على انتباه المتفرجين" (Stanislavsky,1973,P.261). لذلك يلزم (ستانسلافسكي) الممثل بالتركيز على إعداد التكنيك الداخلي والخارجي الخاص به، ويكمن دور التكنيك الداخلي "في خلق الظروف الداخلية (النفسية) المطلوبة للانبعاث العفوي والحيوي للفعل" (Zakhova,,1996,P.90) الذي يساعد الممثل على تقديم الشخصية المسرحية بأحاسيسها ومشاعرها الداخلية وعكسها على التكنيك الخارجي لأدائه، ومحاولة تقريب الممثل من الشخصية وواقعيتها.

إن إعداد الممثل عند ستانسلافسكي يتطلب منه الوعي بالانطباعات العقلية والعناصر التي من شأنها الإسهام في التجسيد الإبداعي للشخصية، وهذه الرؤية قد قامت على تعزيز القوانين السيكولوجية والفسيولوجية الأولية لفن التمثيل وأداء الممثل، من خلال مبدأ تعايش الممثل مع دوره، وشعوره بالإحساس الذي تعيشه الشخصية التي يجسدها، وذلك من أجل الكشف عن حقيقة الحياة وواقعيتها.

من العلامات الفارقة في الجهود التنظيرية حول إعداد الممثل في المسرح المعاصر ما جاء به انتونان آرتو في كتابه (المسرح وقرينه) الذي ركز من خلاله على ضرورة البحث عن أنماط روحية جديدة، وقد "بنى آرتو تنظيراته على احتواء المتفرج بشكل تام في الفعل الدرامي، وتأسيس نوع من التواصل المباشر من خلال مستوى ما من الاستغراق الجسدي الذي يؤثر بشكل مباشر وعميق في حاسية المتلقي وذلك من خلال أعضاء الجسد ويخلق حالة من التلقي تتداخل فيها الحواس جميعا" (Innes,1996,P.100). ولم تنفصل توجهاته عن الاهتمام بالعناصر الدينية الشرقية، وبالسحرة والاعتقاد الشديد بالخرافات الخاصة بالتنجيم، والبحث في ظاهرة (الباراسيكولوجيا) التي قامت على إدراك ما وراء الحسي.

لقد آمن (آرتو) بأن الخلاص لن يأتي إلا من خلال سبر غور أعماق النفس البشرية، واجتثاث المكونات الأولى مهما كانت ضراوتها، وصداميتها، ومن ثم قذفها في وجه الجمهور القابع في الصالة، الذي لا بد وأن يخرج حال انتهاء العرض ليغير العالم، إن آرتو أراد مثل كريج أن يستخدم المطلقات الجوهرية لوجود الإنسان، والعناصر النموذجية الكامنة في طقوسه وأساطيره لمادة المسرح، ومهما يكن من أمر فإن آرتو خلافاً لكريج اهتم بالانفعالات الإنسانية المحتدمة، تلك الأحاسيس الأولية بالعنف والقسوة التي كان آرتو يعتقد أنها كامنة في روح الإنسان البدائية (Zaki,1989,P243). وركز آرتو في تنظيراته على وسائل أخرى غير الكلمة مثل الموسيقى، والرقص، والرسم، وفنون الحركة، والأداء الصامت، والإيماءة، والغناء، والتعاويذ والأشكال البدائية.

كما أعطى آرتو أهمية كبيرة للممثل محاولاً الربط بين الروح والجسد، لا بد من الإيمان بمادية الروح الذائبة في مهنة التمثيل، وأن نعرف أن العاطفة مادة، وأن نعرف أن للروح مخرجاً جسمانيا. إن تلك الصلة التي وضعها في المشابهة المجازية بين الجسدي والروحي تعد سمة أساسية في منحى آرتو، "فالميتافيزيقيا تجد طريقها إلى الذهن من خلال الجلد، كذلك تم تجسيد ديناميات الوعي في إيقاعات مشهدية أيضاً، والهارمونيات الخطية للصورة التي تؤثر في العقل بشكل مباشر لأننا نستطيع أن نحول الروح فسيولوجياً إلى مجموعة من الذبذبات، ويمكن أن نرى شبح هذا، وقد تنسجم بالصرخات التي ينشرها، وتوافق النغم والتشكيل الغامض حين تأتي خبايا الروح المادية على المسرح، بأن يقوم بتطوير لغة طقسية من خلال إعادة اكتشاف العلاقات الجسدية الكونية أو ما يسميه آرتو بالعلاقات الهيروغليفية، وذلك حين تتم إعادة صياغة التعبير اللفظي في صورة تعزيم تمثل هذه بشكل موجز العناصر الأساسية التي

يقوم عليها مسرح القسوة مع إضافة قيمة أساسية اشتغل عليها آرتو وهي القلب بين الشر والخير (Artaud,1973,P.170-171).

إن اهتمام آرتو بجسد الممثل وصوته، دفعه لضبط أدائه وتدريبه، وذلك للسيطرة الكاملة على العرض حيث كان آرتو يقوم بتمثيل الأدوار ثم يطلب من الممثلين التقيد بها، "إن آرتو لم يكن يشجع التعبير الحر فقد كان يقوم بأداء كل الأدوار بنفسه أمام ممثليه فيفرض عليهم صيغة أسلوبية معينة" (Innes 1996,P.122,)، وهو بذلك يستند لتأثير الأنماط الروحية الجديدة، وهي نزعة امتدت اليوم لتشمل الاهتمام بالعناصر الدينية الشرقية والاهتمام بالسحرة، والاعتقاد الشديد بالخرافات الخاصة بالتنجيم، والبحث في الباراسيكولوجيا، وظاهرة إدراك ما وراء الحسي.

كانت تهدف كل تنظيرات آرتو إلى السيطرة الكاملة على كل عناصر العرض بما في ذلك السكريبت وفي هذا الإطار يجب أن نضع في الاعتبار أن استبعاد آرتو للنص الدرامي ليس إلا لتحل محله طريقة ما يتم بها تسجيل العرض بمجملة، ومن هنا كانت رغبته في إيجاد نظام لتدوين الإيماءات وتعبيرات الوجه والحركات والتنويعات، وإن كان ما أراده آرتو هو عرض مدون ومثبت في أدق تفاصيله حتى يعمل الممثل بدقة متناهية، كذلك أعطى أهمية للعناصر المسرحية الأخرى مثل الإضاءة، والديكور، والموسيقى، إذ أن "على كل عرض أن يشتمل على عنصر مادي موضوعي يحسه الجميع، ورؤى، وجمال الأزياء للساحر، وتلألؤ الأنوار وأصوات جميلة كالتعاويذ، وسحر الموسيقى ولون الأشياء، أو إيقاع الحركات المادي". (Artaud 1973,P.82,). ومن الملاحظ أن آرتو قد أراد من العرض المسرحي أن يكون تجربة طقسية يتورط فيها المتفرج بشكل كامل في الفعل الدرامي ويطمح في أن يحيط جمهوره بالفعل والتجربة المسرحية بحيث يصبح غير قادر على التمييز بين الواقع والوهم، حيث تبدو هذه الطريقة من وجهة نظره هي الطريقة الوحيدة التي يحقق المسرح من خلالها أثره التطهيري المطلوب.

وتحت تأثير الدراما والأديان الشرقية اليابانية والصينية، ظهرت تجربة المسرح الملحمي من خلال الفنان الألماني (برتولد بريخت)، حيث اهتم في مسرحه بأن يكون للبطل خصم مهمته "إبقاء المتفرج في حالة عقلية نقدية تمنعه من رؤية الصراع كلية من وجهة نظر الشخصيات، ومن تقبل عواطفها، ودوافعها، على أنها محكومة بالطبيعة البشرية والمجتمع ولا يمكن تغييرها، يستطيع المسرح أن يجعل المتفرجين يرون التناقضات الموجودة داخل المجتمع وأن يجعلهم يسعون لتغييرها" (Al-Araji, 1989,25-26) بعيداً عن مخاطبة العواطف، بل الاتجاه إلى مخاطبة العقل، من خلال شخصيات تنتمي إلى مجتمع طبقي يحكم سلوكها وتفاعلها وتصرفاتها الاجتماعية في ظل الواقع.

ومنذ أن صاغ (بريخت) مسرحه الملحمي، اتجه إلى تأليف مسرحيات تعبر عن تنظيراته الإخراجية، وقد جاءت فلسفته في بناء الشخصية في العرض مكملة لبنائها في النص، وتماشيا مع ذلك فقد اختار (بريخت) الممثل المدرك لمسؤولياته تجاه المجتمع الذي ينتمي إليه رافضاً التعامل معه على أساس نجوميته، واهتم بتوزيع الأدوار على الممثلين بما يتوافق مع قدرة الممثل على معالجة الدور من وجهة نظر اجتماعية، فعمل "المخرج هنا لا يقدم للممثلين إرشادات للوصول إلى تأثير ما، وإنما يعطيهم نظريات يتخذون منها موقفا" (Bingmann, 1974, P.9)، وهذا الموقف يتشكل انتقادا تجاه القضية التي تعرضها المسرحية بتناقضاتها ضمن جو من اليقظة والترقب.

وذهب (رولان بارت) إلى "أن الجمهور لا يجب أن ينغمس في العرض إلا جزئياً، بشكل يسمح له بأن يعرف ما يقدم بدل أن يخضع له، وأن الممثل يجب أن يولّد هذا الوعي فاضحاً دوره لا مجسداً له، وأن المشاهد لا يجب أبدا أن يتماهى كلياً مع البطل، حتى يبقى حراً في الحكم على الأسباب، ثم في معالجة آلآمه، وأن الفعل لا يجب أن يحاكىن وإنما يجب أن يروى، وأن المسرح يجب أن يكف عن أن يكون سحرياً ليصبح نقدياً" (Bart, 1986,P.43).

بما أن العرض المسرحي الملحمي يقوم على رواية الأحداث بتناقضاتها، فإن (بريخت) قد أكد على

الطريقة الاستقرائية في اشتغال الممثل على الشخصية "حيث تقوم على أساس التحليل والتركيب لدراسة الشخصية واتخاذ الموقف الإنتقادي الواعي منها، وإزاء ذلك يحدد (بريخت) ثلاث مراحل لدراسة الشخصية، تبدأ من مرحلة التعرف من خلال القراءة والتمارين بالبحث عن جملة تنطقها الشخصية أو التركيز في حقيقة آرائها ومشاعرها ومواقفها، مروراً بمرحلة الاندماج والمعايشة التي تتضمن البحث عن حقيقة الشخصية بالمعنى الذاتي، وانتهاء بمرحلة النظر للشخصية نظرة نقدية من وجهة نظر العالم المحيط بالممثل (Al-Araji, 1989,73-68).

لقد سعى (بريخت) نحو إلغاء أسلوب تخدير المشاهدين، ودعا إلى تحرير المنصة والصالة من كل ما هو سحري بهدف تحقيق التغريب، إذ "إن جوهر التغريب لدى (بريخت) كشكل وكمضمون سواء نصاً يكتب أو إخراجاً أو تمثيلاً هو أن نجعل من الشيء المألوف العادي شيئاً غير مألوف" (Al-Jawkhadar,P.30)، فالتناقضات الموجودة في الشخصية تشكل مفتاح الممثل في عرضها دون أية مشاركة عاطفية، حيث تتحقق واقعيتها من خلال الكشف عن تلك التناقضات التي هي نتيجة حتمية للوسط المحيط، وانعكاس للوضعين الاجتماعي والاقتصادي اللذين تعيشهما الشخصية.

لقد ألغى المسرح الملحمي فكرة التطهير المتعارف عليها في المسرح الأرسطي، واهتم بخلق الدهشة لدى الجمهور من وضع البطل المتردد، وقد رفض (بريخت) الاندماج الكامل للممثل في دوره أثناء التمثيل، فدور الممثل هنا أشبه بدور المخبر، "ولا يجوز للممثل في أية لحظة من اللحظات أن يتقمص كلية الشخصية التي يقوم بدورها" (Brecht,1975,P.138).

إن الممثل في المسرح الملحمي يمارس التمثيل بشكل يجعل من الممكن رؤية الخيار بين شيئين أكثر وضوحاً، وبشكل يجعل التمثيل يشير إلى الإمكانات الأخرى، ويقدم وجهاً واحداً فقط من الأوجه الممكنة، أما صدق الأداء عند الشخصية، فيجب أن يعبر عنه بوسائل فنية خاصة، مع أهمية التوجه للحديث مع الجمهور توجهاً طبيعياً على ألا تنتفي صفة الخطابية عن ذلك بغية التعبير عن حقيقة الموقف الاجتماعي الانتقادي، كما أن الاسترخاء وعدم الانفعال سمة من سمات الأداء المغرب عند الشخصية، وينبغي أن يتضح من خلال أداء الممثل بصورة قاطعة بأنه يعرف النهاية منذ البداية وأثناء الأداء أيضاً، كما أن الشخصيات تسعى إلى التعبير من خلال الإيماءة الصوتية أو الجسدية عن حالة اجتماعية ما، وقد تتوافق مع أقوال الشخصية وأفعالها وقد تناقضها، وهذه الحركة أو الإيماءة هي ذات مغزى اجتماعي حيث تعني التعبير بعضلات الوجه وحركات اليدين عن العلاقات الاجتماعية القائمة بين الناس في عصر معين (Brecht,1975,P.129-135). ومن الملاحظ أن أداء الممثل لا يخرج عن كونه أداء مؤسلباً، فضلاً عن إمكانية تقديم عروض المسرح الملحمي في أية مساحة فارغة دون الحاجة إلى ديكورات معقدة.

بينما ذهب (غروتوفسكي) إلى البناء على رؤية آرتو لإعداد الممثل حينما نادى بتحرير الممثل الفرد روحياً من خلال الضغط الجسدي، فتنظيرات (كروتوفسكي) الأساسية تبني الممثل وطاقاته الجسدية والروحية معاً، حيث خلط بين اليوجا وطقوس وتكنيك المسرح الشرقي، فالممثل لديه لا يمثل شخصية ما وإنما نفسه بوصفه ممثلاً للجنس البشري في الظروف المعاصرة، وعليه فإن تدريب الممثل لا "يتم عن طريق مجموعة المهارات المتفق عليها أو نعطيه (حقيبة حيل)، وليست طريقتنا هي جمع المهارات، وإنما تدريب الممثل عن طريق نضج العمل من خلال الجهد المكثف والمفرط وكشف النقاب عن كنه الإنسان- أي عملية ليست بالمتعة الذاتية، وإنما إزالة جميع العوائق لكي يهب الممثل نفسه كليا. وهذا ما يطلق عليه أسلوب (الغيبوبة)، أسلوب تلاحم كل قوى الممثل النفسية والبدنية المنبثقة من الطبقات المرتبطة بتصميم طبيعة المرء وأحاسيسه. إذا تربية الممثل في مسرحنا ليست قضية تعليمية، وإنما عملية انسجام ونظام لمحاولة التخلص من مقاومة العملية النفسية" (Krotofski,1982,P.14). وهذا العطاء الذي يشبه الطقس الديني يجعلنا نرى مخلوقاً يهبنا وجوده كله، ويجعل من الجسد البشري وحده المسرح كله، لإظهار جماليات جسد الممثل الذي استعمله بطريقة بلاستيكية يتجلى الممثل فيه.

وعليه فإن (كروتوفسكي) يحرر جسد الممثل من كل العوائق التي تقلل من فعاليته، لذلك يظهر في ممارسته المسرحية. ويرى (أردش) أن العرض من الناحية التقنية عند كروتوفسكي يقوم على استغلال كافة الطاقات الفيزيقية والصوتية المكثفة والمستوحاة من التعبيرات البدائية للإنسان الأول، وإذا كانت التدريبات المعملية تبدأ من مجموعة للممثلين، فإنها تستفز المتفرج رغم إرادتهم الإيماءة المشاركة بحيث تنتهي التدريبات، فالإيماءة هي شكل من أشكال العرض المسرحي الذي يشمل الممثل والمتفرج، ولهذا فإن جروتوفسكي يرفض العمل في مسرح على الطريقة الإيطالية، ويجري تدريباته وعروضه في صالة واسعة قد يقام في وسطها مركب مسرحي بسيط، كما أنه ليست هناك قاعدة مقدسة، ويترتب على هذا بطبيعة الحال إسقاط قدسية النص، واعتباره مجرد موح بالرمز أو الطقس أو الأسطورة، فالنص هنا هو مجرد عنصر من عناصر العرض، ومع ذلك فهو ليس أقل هذه العناصر أهمية، كما أنه لا قدسية لأية تقنيات فيما يتصل بأداء الممثل فهو يستطيع أن يلجأ إلى الإيماءة، أو أية وسيلة تعبير يشاء (Ardash,1997,P.122). لذلك لا يلتزم المخرج بنص المؤلف وأفكاره كما كان في المسرح التقليدي، وإنما يضعه كأحد العناصر الموجودة بين عناصر العرض التي يؤسس من خلالها نحو تطوير أسلوب التمثيل المناسب، واستخدام التدريب الجسدي الذي يفضي نحو تحرير الحواس البدائية في الممثل حتى يتمكن من تجاوز ذاته تحت ضغط جسدي شديد، للاقتراب إلى حالة من الكشف الذاتي التلقائي بهدف الوصول بشكل مباشر إلى فكرة التجلي.

وشكلت تجربة المخرج الإيطالي (اوجينو باربا) امتدادا لتجربة (جيرزي غروتوفسكي) في الاشتغال على إنثروبولوجيا المسرح، وقد تجاوزا كافة الحدود الفاصلة بحثاً عن عمومية التعبير في الكون، والتي تتخطى الزمان والمكان والأجناس والأنسال.

إن الإنثروبولوجيا المسرحية لها قواعد تحدد السلوك، وعلى الأخص الفسيولوجي والسوسيو-ثقافية للإنسان، ويرى (باربا) أن المسارح بدورها تتشابه من حيث المبادئ والأسس التي ترتكز عليها، وليس من حيث العروض التي تقدمها، وأن استخدام الجسد في الحياة العادية يختلف عن استخدامه في العرض المسرحي، وإذا كان هذا الاختلاف غير واضح المعالم في الغرب، فإنه شديد الوضوح في الشرق، ويبقى فن الرقص هو المعيار الأساسي لاشتغال الجسد في المسرح الانثروبولوجي.

ويؤكد باربا على (رقصة الطاقة) التي هي ليست استعارة، بل هو يعني بذلك ممثلا يؤلف إيقاعاً معيناً وينوع تدفق الطاقة في جسده وكأنه يرقص بواسطة مجموعة شفرات معينة، مفاصل جسد الممثل (الكوع، معصم اليد، الاصابع...). وهناك قطبان يرتبطان بـ(رقصة الطاقة) إذ إنها تظهر الفجوة الموجودة بين الجنس والسلوك، بمعنى التمييز بين وجهين للقوة، إحداهما (قوي) وكله حيوية، والآخر (مرن) ناعم، وهذا ما يؤكده باربا من وجود طاقة ذكرية، وأخرى أنثوية، إذ إن الأنوثة عنصر مستتر لكل الرجال، وكذلك الذكورة لدى كل امرأة، ويرى باربا أنه بفضل التدريب يتمكن كل ممثل من أن يتحكم في كلا قطبي الطاقة (الذكورية والأنثوية)، ويؤكد أنهما لا ينتميان إلى السلوك العادي للرجل والمرأة في الحياة اليومية (Barba,1998,P. 3).

إن الممثلين يعملون على تطويع قوتهم العضلية والعصبية طبقا لأنماط تغاير أنماط الحياة اليومية، وذلك من خلال رؤية خاصة، وفي كل لحظة من لحظات حياتنا سواء عن وعي منا أو بلا وعي، ولتحقيق ذلك أسس (يوجينيو باربا) مبدأ (الانعزال)، حيث أن إنثربولوجيا المسرح تضع الحدود الأخلاقية التي تركز على مفهوم اجتماعي للمسرح ولمهنة الممثل، حتى يصبح المسرح والتمثيل بمثابة أسلوب حياة، وهكذا فإن "مبدأ الانعزال يفرض على الممثلين التحرر من العقبات أو الأطر الاجتماعية المفروضة عليهم، والتي تفصل بينهم وبين الآخرين أو حتى بينهم وبين الصورة التي أرادوها لأنفسهم" (Al-Kashef,2008,P.166-167)، حيث يعد هذا المبدأ أحد التقنيات التي يعتمد عليها أعضاء فرقة مسرح الأودن أثناء التدريبات.

إن الإنثروبولوجيا المسرحية تقوم على فرضية أساسية؛ هي أن مختلف المسارح الثقافية تشكل وسطاً ثقافياً واحداً ما قبل ثقافي وعبر ثقافي، وبالطريقة نفسها التي يعد فيها البراري الأمزونية والإفريقية وسطاً يمثل البرية عامة، وأن سكان هذا الوسط المسرحي هم الممثلون الذين يحتاجون إلى طاقة حيوية متقدمة للتعبير الجسدي. ويرى (باربا) أن هناك ثلاث مستويات لمعرفة الطاقة هي:

"**الفيزيقية:** تميل إلى أن طاقة الممثل في المقام الأول هي إحدى المعطيات الموضوعية.

الفسيولوجية: تعنى بدراسة الديناميكية العضلية والعضوية بالمعنى العام والتي تدفع إلى تبدي الطاقة.

المستوى الثالث: يحتم دراسة العلاقة بين القوة العضلية والعصبية المرتبطة بالجهد الإضافي المبذول وبين الطاقة النفسية الموازية لها" (Barba,1998,P. 3). وبهذا تمحورت تنظيرات وتطبيقات الفعل المسرحي عند باربا حول الممثل، وعبر صيرورة المسرح التي تقوم على أنه لا وجود لجنس مسرحي بدون تصور لفن الممثل.

لقد ركز (باربا) في أبحاثه ودراساته لكل مناهج التمثيل، على الفرق بين الممثل في المجتمع الغربي والممثل في مسرح الشرق، وتوصل إلى أن الممثل الغربي يستند على اعتباطيته في الأداء الجسدي، والأداء غير المنتظم ولا يعتمد على قواعد وقوانين منظمة، أما مسرح الشرق فهو يستند على جسد عضوي، ونصائح مطلقة، مجدية جدا، أي على قواعد للفن شبيهة بالقوانين لنظام شفروي معين، فهو منظم في أسلوب من الأفعال المنغلق على نفسه، والذي ينبغي أن يتكيف معه كل الممثلين من ذلك النوع، وقد أراد باربا أن يصل بجسد الممثل إلى إيجاد لغة واحدة موحدة، وإيجاد قواعد مطلقة ترتبط بمبادئ وسمات عامة يشترك فيها كل البشر، والتي لها علاقة بالأمور البيولوجية، ومن هنا كان اهتمام إنثروبولوجيا المسرح مركزا على هذه المبادئ المتشابهة بين الثقافات، ليس للوقوف على أسباب هذا التشابه، ولكن للبحث في إمكانية استعمالها للممثل الغربي والشرقي على حد سواء (Al-Kashef,2008,P. 167).

ويرى الباحث أن الجهود التنظيرية في المسرح العالمي ركزت على أهمية الممثل وما يحمله من طاقة كبرى للتعبير عن أبعاد اجتماعية عميقة وقواعد محكمة وفقا لحركات الممثلين، وكما كان المسرح في العهد الأول مجالاً لاستحضار أرواح الآلهة للسيطرة على الطبيعة والأشياء، فإن المسرح المعاصر قد بات مجالاً لاستحضار قوى الممثل الخفية وملكاته الدفينة عبر إيجاد حركات جسد الممثل المستوحاة من مرحلة (ما قبل التعبير)، على حد تعبير (باربا)، أو إلى الفكرة التي أوجدها (فيسفولد مايرهولد) والتي سماها مرحلة (ما قبل الأداء).

أولا: الجهود التنظيرية في إعداد الممثل عند جماعة المسرح الاحتفالي

يعتمد المسرح الاحتفالي في تنظيراته وبياناته المسرحية على استحضار واستثمار الموروث من الحكايات والأحاجي والألعاب الشعبية والأدب والشعر والسير، والخرافات وحكايا الجدات والأساطير، والأبطال الشعبيين وآليات استثمارها في العرض المسرحي بصورة عصرية، فالمسرح الاحتفالي ينطلق من نقطة أساسية: إن الإنسان كائن احتفالي بطبعه، قبل أن يكتشف الكلام فقد اكتشف الحفل، فالحفل ضرورة حتمية، والإنسان الاحتفالي الأقرب لتشخيص روح العصر.

ويقول عبد الكريم برشيد أحد مؤسسي هذا الاتجاه: "إن المسرح احتفالي قبل كل شيء، وإن الاحتفال هو بالأساس لقاء، وإن اللقاء هو خروج الذات من عزلتها لتشكل الجماعة والمجتمع، وإن وجود الجماعة يفرض وجود حوار للتواصل والتفاهم" (Bershid,1993,P.34).

ونجد الجهود التنظيرية للمسرح الاحتفالي في بياناتهم وأبحاثهم تركز على الممثل كمشارك في العملية الإبداعية فالمشاركة والجماعية جوهر المسرح الاحتفالي، فالممثل الاحتفالي يحيا بحضور ومشاركة الآخرين، على قضية تهم الجميع فالمسرح موعد عام يجمع الناس في مكان واحد بتلقائية والعفوية كما يحدث في الحياة اليومية ويعتبر التحدي مبدأ من مبادئ الاحتفالي لصناعة الدهشة والشمولية، فهو فن

يتعدى حدود المكان الواحد والزمان الواحد، وصالح لعصره ولكل عصر بعد تعرية الواقع الاجتماعي.

وتبنت تنظيرات المسرح الاحتفالي شكل مسرح الحلقة المستمد من أشكال السمر الشعبية المختلفة، وصناعة هندسة المسرح ومعماره بما يتفق وطابع العمارة العربية، وطبيعة التجمعات العربية في ممارساتها لبعض المظاهر المسرحية والاتجاه إلى تبسيط الديكور والأزياء والمهمات المسرحية والاعتماد على الجمع بين الرواية والتمثيل أو الملحمة والمسرح، واعتماد فنون الأراجوز وخيال الظل والطقوس الشعبية، وكسر الحواجز بين الجمهور والممثلين واعتبار الطرفين مشاركين في خلق العمل المسرحي، واعتبار التجديد لا ينصب على التأليف المسرحي وحده بل يشمل أيضا أساليب التمثيل والإخراج، وبهذا يمكن الحديث عن المرتكزات النظرية والدلالية التي يستند إليها في توظيف الذاكرة الشعبية أو الأشكال ما قبل المسرحية، وتشغيل التراث وعصرنته ونقده تناصاً وتفاعلاً، واستخدام المفارقة والفنتازيا في تشغيل العناوين، والمزاوجة بين الأصالة والمعاصرة، وتداخل الأزمنة، والسخرية في وصف الواقع وتفسيره وتغييره، والحفل الجماعي والتواصل الاحتفالي المشترك والتعبير الجماعي مع تعرية الواقع قصد تشخيص عيوبه وإيجاد الحلول المناسبة له وهنا التأصيل قصد تأسيس مسرح عربي.

وقد حصر أحد منظرين هذا الاتجاه الدكتور مصطفى رمضاني في تنظيراته مبادئ الاحتفالية في المكونات والسمات التالية: التحدي، والإدهاش والتجاوز، والشمولية، والتجريبية، والتراث، والشعبية، والإنسانية، والتلقائية، والمشاركة، والواقع والحقيقة، والنص الاحتفالي، واللغة الإنسانية (Ramadani,1993).

وهنا نجدهم عملوا استبدال العرض بالحفل المسرحي، والنص مجرد مشروع ينطلق منه العرض وعلى تقسيم المسرحية إلى لوحات وحركات احتفالية والتركيب بين اللوحات الاحتفالية المنفصلة وتكسير الجدار الرابع، مما شكل الثورة على القالب الأرسطي والخشبة الإيطالية، باستبدال الممثل بالمحتفل واستخدام لغة تواصلية لفظية وغير لفظية، والاعتماد على قدرات الممثل، وتوظيف قوالب الذاكرة الشعبية كالراوي، وخيال الظل، والحلقة وغيرها، وتعدد الأمكنة، والأزمنة، والثورة على الكواليس، والدقات الثلاث التقليدية.

هذه الدعوة إلى الفضاء المفتوح والتحرر من العلبة الإيطالية المغلقة، مع عفوية الحوار وتلقائيته، مما يؤدي إلى الاندماج المنفصل والتحرر من الخدع الدرامية والأقنعة الواهمة. وقد استخدموا في عروضهم المسرحية تقنيات سينوغرافية بسيطة وموحية ووظيفية سيميولوجياً وتواصلاً.

إن الاحتفال تمرد على القواعد التقليدية وزلزلة لفروع المسرح الأرسطي، ولا يتمثل تأثير هذه الخطوات في تكوين المسرحية كنص فقط، وإنما في الإخراج والتمثيل وفن الفرجة أيضا من حيث التركيبة والمونتاجية والاعتماد على العقل والسببية (Ben Zidan,1978).

ومن يتابع أعمال المسرح الاحتفالي مثل مقامات الهمداني نجد أنهم يرفضون أن يصبح الممثل لعبة في يد الدور، فالممثل أثناء احتفاله لا ينقل الأحاسيس كما في المسرح الدرامي ولا ينقل الأفكار والأوامر كما في المسرح الملحمي، بل يحيا بحضور الآخرين ومشاركتهم تظاهرة شعبية، وذلك من أجل إعادة النظر إلى الواقع، وذلك بواسط عيون جماعية وإحساس جماعي.

والممثل في تنظيرات المسرح الاحتفالي شريك المؤلف والمخرج في الإبداع، ولذلك فإن الفرصة متاحة له لفعل ما يراه قادراً على تحقيق التواصل الحي مع جمهوره، أما التمثيل طبقاً لـ(موديل) فإنه يحول الممثل إلى كينونة ثابتة بينما الواجب أن يكون كينونة متحركة، فالممثل في المسرح الاحتفالي هو الاحتفال نفسه، وهذا ما يظهر واضحا في تجارب مخرج الفرقة الأول (الطيب الصديقي) الذي شكل فهمه الخاص للعملية الإخراجية، فرؤيته تتأسس من خلال سير كافة عناصر العرض المسرحي بنسق واحد وزمن محدد ضمن بنى فنية متطورة لا تخضع للثبات، يقول: إن وجهة نظري تتعلق فيما يسمى بالتركيب أو المونتاج، أنا أؤمن بأن عناصر العمل المسرحي جميعاً، ينبغي أن تسير في اتساق مع بعضها في وقت واحد، ...، إني لا أؤمن بالطريقة الكلاسيكية التي تعمل بها بعض المسارح: الممثلون يتمرنون وحدهم من جهة،

والمناظر يجري إعدادها على حدة من جهة أخرى، وهكذا فإنهم لا يتمكنون من رؤية المناظر إلا ليلة العرض، أو قبل يومين منها، ولا يحصلون على ثيابهم إلا في وقت مماثل (Al-Bahra,1972,P.358).

إن الصدّيقي يؤكد في مشروعه الاحتفالي على تقنيات الممثل الشامل، الذي يمتلك من المهارات ما يجعل الجمهور أكثر فاعلية وإيجابية، ويؤكد (برشيد) أن الممثل في المسرحيات التي أخرجها الصديقي قد أعلن القطيعة مع التمثيل الغربي سواء في شقة الكلاسيكي، أو في شقة الحديث، فهو قد ارتبط بتقنيات استوحاها من فن الحلقة والبساط، وفن الرواة الشعبيين والمداحين، وعيب الصدّيقي أنه وقف عند هذا الحد، أي أنه لم يعمل على خلق منظومة، نظرية متكاملة تربط التقنيات بخلفيتها الاجتماعية والحضارية. لقد اكتفى بأن تساءل كيف نمثل؟ وذلك من دون أن يطرح الشق الثاني من التساؤل الذي هو لماذا نمثل بهذه الطريقة ولا نمثل بتلك؟ لماذا يكون الراوي أو المداح هو البديل (Bershid,1980,P.87)، لا سيما أن الممثل في المسرح الاحتفالي ملزم بالبحث عن التعابير والإيماءات والمفردات الشعبية الصوتية والحركية التي تحفل بها قواميس الحياة، وتقديمها ضمن رؤية تتوحد فيها روح الجماعة، فالمسرح الاحتفالي لا ينسخ الواقع الطبيعي ولكنه يركب واقعا مسرحيا جديدا، هذا الواقع الجديد هو بالأساس واقع مركب بشكل كيميائي دقيق، يعتمد هذا التركيب في كلياته وجزئياته على المزج بين الأجواء المختلفة؛ مزج الواقع بالحلم وإغراق الحقيقي في الأسطوري، وإدخال الوهمي في طلب اليومي، والخلط بين التمثيل واللاتمثيل، الشيء الذي يجعلنا نعيش كمساهمين في الحفل المسرحي داخل أجواء شفافة، نعرفها كعناصر أساسية، ولكننا نجهلها كتركيبات لهذه العناصر الأولوية المنتزعة من الواقع الطبيعي. هذه الأجواء التي ليست طبيعية، لا بد أن تعرض في ديكور غير طبيعين وذلك حتى يتم التوافق والتجانس بين الفضاء العام لهذا الواقع المسرحي والوحدات الأساسية التي تكونه وتشكله.

ثانيا: الجهود التنظيرية في إعداد الممثل والإنثروبولوجيا عند مختبر عرنوس المسرحي

تعنى الإنثروبولوجيا بدراسة الإنسان وأعماله ومنجزاته المادية والفكرية، وكل التطورات البنائية للبشرية ونمو الحضارات، واهتمامه بالجماعات والحضارات الإنسانية المعاصرة.

والإنثروبولوجيا المسرحية هي دراسة التصرفات البيولوجية والثقافية للإنسان وهو في حالة العرض المسرحي، أي حين يستخدم حضوره الجسدي والذهني حسب مبادئ مختلفة عن تلك التي تتحكم بالحياة اليومية، ذلك لأن الممثل يستخدم جسده في الحياة اليومية المعتادة بنوع من التقنية المشروطة بثقافته ووضعه الاجتماعي وطبيعة مهنته، في حين يستخدمه في العرض المسرحي بطريقة أخرى، وتقنية مختلفة كليا.

ومن هنا رجع مختبر عرنوس في تنظيرات إلى ابن سينا وبعض الرياضيات الشرقية حتى تمكن من وضع منهجه الخاص الذي يرتكز إلى إطلاق المشاعر عند الممثل لاكتشاف أدواته الداخلية (مفردات الوجدان) وكذا أدواته الخارجية من خلال ممارسة التجربة وتحليل النتائج عن طريق حلقات البحث الجماعية مع محاولة التركيز على تنمية الحس الإيقاعي لتلك الأدوات للتعرف على الإيقاع الظاهري (الأدوات الخارجية) والإيقاع الباطني (للأدوات الداخلية) للمشاركة في تنشيط الموهبة الخاملة عن طريق الإثارة للدخول في اللعبة.

ويعتمد هذا الاتجاه في تنظيراته وتطبيقاته على تفجير طاقات طالب التمثيل الجسدية والوجدانية والذهنية عن طريق الاستثارة والصدمة وكسر الخجل ليساعده على غزو عالمه المجهول في ذاته واكتشاف طاقاته المخزونة والعمل على تطوير إمكاناته بالتدريب والاطلاع على مناهج المبدعين في هذا المجال، والبحث والدراسة في مختلف المعارف الإنسانية التي تساعده في هذا المجال مثل (علم النفس والاجتماع والإنثروبولوجيا ومختلف فروع الفن)، ويقدم المختبر التدريب (الفزيو سيكولوجية) من خلال المناقشة التي تعقب كل تدريب لتحفز الممثل على البحث والاستقصاء ليحقق ذاته الفردية وسط الجماعة (Arnous,1986).

وجاء في تنظيرات المختبر ضرورة دراسة إنثروبولوجيا المجتمع والالتحام بالبيئة والطبيعة من خلال فكرة الجمع والالتقاط عن طريق تصوير ما يجذب انتباه المتدرب من شخصيات متنوعة أو حركة وسلوك حيوان أو طائر يروق للمتدرب، ويرتكز المختبر أيضا على الإحساس بالإيقاع الكوني المسموع والمرئي، الرياح، والبرق، والرعد وكذا الإيقاع المنتخب من الموسيقى لتنمية الحس الإيقاعي عند المتدرب في الجسد والوجدان كي يكتشف الإيقاع الظاهري والباطني للحوار.

وأكدت تنظيرات المختبر على تدريب الممثلين على أنغام الموسيقى وصولا إلى الاسترخاء النفسي والعضلي، من خلال التنوع الإيقاعي (مؤثرات سمعية) يتم ملاحقة الجسد للإيقاعات المتنوعة المتتابعة خلال مزج بعض المؤثرات، المختلفة لملاحقة تنوعها، ولإثارة الخيال المتدفق، واستجابة الجسد بوساطة التعبير، وهذه المؤثرات مثل الأمواج، والعواصف، والرياح، ثم النسيم، وأصوات آلات دقيقة، ثم أصوات حيوانات مفترسة، ثم أصوات حيوانات أليفة، وهكذا، ويزداد الاسترخاء عندما تسترخي الجفون في هذا الجو حينما تخفق الإضاءة على الأجساد، وتلامس الموسيقى الآذان، فينطلق الوجدان في رحلة التأمل بأعماق الذات الفردية، أو خارجها حينما ينطلق الخيال فتنمو الذكريات، وتنساب الانفعالات، وقد يحدث التواصل أو التحام الذات مع الذات الأخرى ليحدث الانطلاق خارج الذات، أو الانكماش داخله، ومن الممكن أن نطلق عليه تدفق المشاعر، وانطلاق المكبوت، وترك الحرية من خلال ذلك الجو الذي أفرز تلك الحالة التي قد يطلق عليها الاستجابات العضلية للمؤثرات الداخلية، أو ما يمكن أن يسمى الرياضة الوجدانية.

وركزت تنظيرات مختبر عرنوس على الاستجابة العضوية للموروث الديني (اللحني والتراث الشعبي) تنساب من جملة متنوعة يتخللها فترات صمت لتراتيل دينية، وترانيم متدرجة الطبقات بين الصعود والهبوط، ثم أغاني الحراثين والدراسين، وأغاني الرعاة، تتنوع بين البطء والسرعة ومحاولة الاستجابة لترديدها لاكتشاف التدرج في الطبقات للاستجابة والتدفق الفردي والجماعي وتسجيل النتائج لاكتشاف النشاز والأخطاء من خلال حلقة الاستماع والنقاش وإعادة التجربة.

وهنا نجد استفادة المختبر في تنظيراته وتطبيقاته من إنثروبولوجيا المجتمع في تلك التمارين يوثق صلة الممثل بالمواسم والعادات والتقاليد والأغاني من خلال العودة إلى إيقاعاتها وترانيمها وتراتيلها، وبهذا يكون قد درب الممثلين للوصول إلى الصوفية التي أكدها في بعض عروضه وبالذات في مسرحية رحمة، العرض الذي يجذبك من البداية إلى النهاية بحيوية راقصة وبمتعة الاستماع إلى الموال والتراتيل مع الإضاءة الساحرة مما يضفي إلى حالة الوجود الصوتي قدر المهابة والانبهار، حرية استجابة الصوت للإحساس التشكيلي تزداد الإضاءة في قاعة التدريب ويعلق في أركان القاعة مجموعة من اللوحات متدرجة اللون من الغامق والفاتح كما تزود جدرانها بلوحات متناقضة الألوان، وكذا لوحات ذات ألوان متناسقة، ثم محاولة إثارة أعضاء التدريب لاستحضار طبقة الصوت الذي أحسه من خلال تركيزه في البقع اللونية التي تروقه ويختارها، ثم محاولة التدرج بالطبقة المستحضرة تبعا للتدرج اللوني في اللوحة التي يرتكز فيها.

وذهب المختبر في تنظيراته وتمارينه التي تساعد الممثلين للوصول إلى الحالة الجماعية التي ركزت عليها الطقوس الإنثروبولوجية فتذوب الفردية من أجل الجماعة وهذا ساعد المختبر في رسم التشكيلات الحركية في مسرحياتهم، وظهر ذلك في مسرحية (الطوفان) ومسرحية (وطار فوق عش المجانين)، حيث كانت المجاميع هي التي تخلق المشهد الطقسي وسط الجو السحري بالألوان والبخور والشموع.

والجدير بالذكر ان التنظيرات والتطبيقات للمختبر ركزت على التدريب في الأماكن الأثرية واستغلال عبقرية المكان لتفجير طاقة الصوت واستجلاب الخيال، ولتطوير الأدوات التعبيرية والذهاب إلى الأماكن الأثرية للتدريب على شخصيات أسطورية لمحاولة التأمل واستحضار ملامح الصوت والحركة لمثل هذه الشخصيات، يستلهمها من عبقرية المكان من خلال التركيز في دهاليز تلك الآثار كي تتولد الشخصيات التي ناقشها المختبر من خلال أبحاثه والزيارة الميدانية للآثار، ويتأمل كل منهم الشخصية، منهم من يختار

ردهة، ومنهم من يختار قبوا، ومنهم من يختار ممرا مظلما، ويجلس ليتأمل ويستجلب صوت الشخصية المتخيل من خلال استيلاء الإحساس ويبدأ في الاسترسال والتدفق .

تعزز الإنثروبولوجية عند الممثلين بعض التمارين من خلال الذهاب إلى الأماكن الدينية أو الأثرية وإجراء تمارين مسرحية، وتناول بعض الشخصيات الأسطورية التي تتناسب مع المكان وصولاً للنشوة، ومن ثم استثمار هذه التمارين في العروض؛ حيث قدم مسرحية (شاطئ الزيتونة) أو (الطوفان) في آثار مدينة جرش الرومانية، وقدم أعمالا عديدة في المقاهي القديمة والقصور والقلاع.

تركز تنظيرات المختبر على تحريك الطاقة داخل الممثل ليتفاعل مع المعطى له، مثل استحضار الأرواح والزار وبعض الطقوس الدينية، وقد ظهرت في عروض المختبر مثل مسرحية (وطار فوق عش المجانين) من خلال تأثير الإضاءة والأصوات والألوان لإثارة حواس الممثلين والجمهور معا للوصول إلى الطقس الإنثروبولوجي، وأكده المختبر في مسرحية (شاطئ الزيتون) في صناعة الاختلاف في الإيقاع الباطني الناتج عن الطاقة الانفعالية الداخلية التي سببتها رائحة البخور عن مثيلتها الناتجة عن الرائحة العطرة (حاسة الشم)، وكذلك يختلف الإيقاع الناتج عن الطاقة الانفعالية التي سببتها درجة الخشونة أو النعومة، كما يختلف الإيقاع الباطني الناتج عن الطاقة الانفعالية التي سببتها درجة الملوحة والحلاوة في حاسة التذوق.

كما يمكن أن يحدث التناقض في الإيقاع في عدم اتساق ترجمة أدوات التعبير المرئية والمسموعة لأدوات الممثل الداخلية في عالم الوجدان.

وبهذا تكون الجهود التنظيرية لمختبر عرنوس قد وضعت للمختبر منهجا لتدريب الممثل يرتكز إلى دراسة سلوك الناس وعاداتهم وتقاليدهم وبيئاتهم ودياناتهم وطقوسهم وتراثهم المحكي والمكتوب والحركي ليساعد الممثل للوصول إلى حالة الصدق والإبداع في أدائه.

ثالثا: الجهود التنظيرية في إعداد الممثل عند فرقة طقوس المسرحية

إن الجهود التنظيرية لفرقة طقوس وأبحاثها وتطبيقاتها التي ارتبطت بالعادات والتقاليد والأعراف والاحتفالات وفي كل سلوك للإنسان البدائي، ودراسة أساطير الشعوب وعاداتها في محاولة لاستجلاء بعض كوامن المورثات الثقافية، والممارسات الطقوسية للوصول إلى عمق الظواهر الاجتماعية شكلت اتجاها جديد في المسرح العربي.

وأشارت تنظيرات الفرقة إلى استخدام الطقس كغطاء للتأويل، ومثال ذلك القناع الذي هو الوجه الآخر للممثل، أو هو بمثابة الصورة الاصطناعية للممثل حيث يساعده على أداء مجموعة من الأدوار التمثيلية في سياقات درامية مختلفة. وهو كذلك الغلاف الفني والجمالي الذي يحيط بالوجه الثابت للممثل المسرحي وبجسده التشخيصي الديناميكي، وقد كان القناع عند الشعوب القديمة في الشرق وأفريقيا يحمل أبعادا دينية، ويحوي دلالات روحانية، ويشمل علامات صوفية وطقوسية وشعائرية، قبل أن يتحول إلى أداة لتحقيق فرجة درامية جمالية وفنية ارتبطت أيما ارتباط بالمسرح. ومن هنا، نقول بأن القناع قد انتقل عبر مراحله التاريخية من مرحلة المقدس إلى مرحلة المدنس، أو تحول من مرحلة الروح إلى مرحلة الجسد.

وأكدت الجهود التنظيرية للفرقة على الممثل أن يتبنى الدور من خلال الشخصيات التي تضطرم بالمتناقضات في أعماق الإنسان (الظلمة والنور، والكيان والفراغ، والحرمان والاستكفاء، والوجود واللاوجود، والحركة والسكون)، ولا مفر من استمرار هذا الصراع في حياته، فهكذا تكونت الشخصية المسرحية.

واهتمت الفرقة في جهودها التنظيرية على الظواهر الدينية التي تصنف إلى جانبين: جانب الفعل (action)، وجانب الفكر؛ ويتمثل الجانب الأول في الطقوس، بينما الثاني في الاعتقاد الذي هو وجود فعلي يعبر عن ماهية الروح في سعيها المتكرر نحو الإله الحقيقي المطلق أو السعي لاستعطافها وكسبها لتحقيق أغراض حياتية أو اخروية. ويتكون الطقس من مجموعة أقوال وأفعال متعارف عليها، وتكون فعالية الطقوس بما يثير من مشاعر وسلوك يقويان أواصر الارتباط الجمعي.

والبحث في تنظيرات الفرقة عن الطقس وممارساته تقودنا تلقائياً إلى أصول الظواهر الدينية الأولى، ثم الدين بعد ما تكونت أنساقه من مجموعة أفكار (معتقدات) ومجموعة (تطبيقات) ويمكن تعريف الدين تعريفاً عاماً بأنه: عبارة عن تجلٍ للمطلق في إطار الفكر التصويري، والفكر عادةً يستلزم وجود ميدان تطبيقي أي جانب فعلي والطقس يشمل جانب الفعل في الدين.

على أن معظم الطقوس الدينية تتم جماعياً، حيث يتحقق شعور الفرد بالانتماء للجماعة والتجانس معها مما يقوي تماسكها، وذلك بمحاولة الأفراد مجتمعين كسب رضا المعبود واستعطافه بالابتهال والتضرع وتقديم القرابين وإقامة الصلوات وغيرها.

تؤكد تنظيرات الفرقة في بياناتها أن غريزة المحاكاة لدى الإنسان البدائي كما أوضحنا من خلال طقوسه الدينية والدنيوية، هي المصدر الأصلي لنشوء فن التمثيل بهدف التكيُف مع المحيط الذي يضفي عليها الطابع الجماعي، ومن هنا كانت المحاكاة فطرية بدائية تقوم على الإيماء والصوت. وبعد ذلك أخذت تتطور بتطور الزمن، ومع تطور ذهنية الإنسان أصبحت المحاكاة منظمة بإيقاع محسوس وأشكال مختلفة، وكان الرقص أقدم هذه الأشكال التي بواسطتها ينفس ويعبر الناس عن انفعالاتهم، وهي الخطوة الأولى نحو الفنون.

إن الجهود التنظيرية للفرقة تصف الممثل بأنه العنصر السينوغرافي الوحيد الذي يتشكل بوعيه ويعطي الحياة للمسرحية، لذا نهتم بإعداده للوصول إلى الممثل الطقسي وكان يعتبر الممثل الجيد هو الممثل الصادق والمؤمن بالحالة المسرحية الطقسية التي يقدمها؛ فكان يعمل على تحرير اللاوعي لدى الممثل للإفصاح عن المخزون المكبوح من الكبت والغرائز والتشنجات للوصول إلى الراحة النفسية والاسترخاء المطلوب. إن إيمان الممثل بشكل ومضمون العرض الطقسي، هو الشرط الأساسي لتبني الفكرة العليا للعرض المسرحي، لأنه الأداة الظاهرة التي تترجم الفعل الدرامي أمام الجمهور والعنصر البشري، والممثل هو العنصر الوحيد الذي لا يمكن الاستغناء عنه في فن المسرح، ولكي تصل بالممثل إلى أرقى درجات الجمال يجب أن يكون واعيا ومؤمنا بما يقوم به حتى يستطيع المخرج أن يستفز كل مكوناته ولا يكون هذا إلا إذا تبنى الممثل أدق تفاصيل العرض وبالتالي آمن به.

فالتنظيرات لفرقة طقوس المسرحية تعتمد على المشهد البصري الذي يتبناه مجموعة من الممثلين في حالة درامية موحدة تربط هذه المجموعة لتبدو وكأنها تتحرك بدافع اللاشعور، تعتمد على جسد الممثل وإشاراته وإيماءاته والإنشاد الجماعي، حيث يتم استثمار الممثل ككائن بشري بكل تفاصيله سواء كانت جسدية أو صوتية أو نفسيه للوصول إلى الممثل الطقسي (الأداء الصادق، والرقص التعبيري، والغناء، وإصدار الأصوات، والعزف). كان المخرج يقيم ورشة عمل جماعية تفضي إلى طقس مسرحي، حيث كان يدرب الممثل بشكل فردي وجماعي مستعينا بمدربي رقصات وضابط إيقاع أو موسيقى لشحن طاقات الممثلين الروحية في وقت مبكر قبل أيام العروض، فكانت التدريبات جسدية قاسية وروحية من خلال الموسيقى، وكانت هذه التدريبات منفصلة عن بروفات المسرحية التي تأخذ جانبا جسديا روحيا آخر يتعلق بالعرض المسرحي فقط.

وجاءت الجهود التنظيرية مثلا في تجربة مسرحية طقوس الحرب والسلام لتكشف عن آلية التعامل مع الممثل عبر أربعة مراحل متتالية:

المرحلة الأولى: التشكيل الحركي بعيدا عن الحوارات، وفي هذه المرحلة يخضع المجاميع والممثلون لنفس التمارين مما يخلق روح الجماعة عند الفريق.

المرحلة الثانية: تمارين الفضاء المفتوح، حيث يُدفع الممثلون على التأقلم مع مكان العرض، مثلا: "جبل القلعة المكان الأثري الذي اختاره المخرج للمسرحية، مما خلق ألفة بين الممثلين وحجارة المكان وإعادة اكتشافها بكتلها وزواياها وإعمارها الجمالي الجديد".

المرحلة الثالثة: وهي إعطاء الخصوصية للشخصيات بتدريب الممثلين على الوجدان والسلوك

الحركي لكل شخصية ثم استنطاقها بحوارات تعبر عن طبيعتها.

المرحلة الرابعة: الرسم النهائي للتكوين الحركي والرقصات والمجاميع، ويقول عياد: كان الانشغال في الأداء جماعيا وخصوصا في حالات التقمص، والتي جاءت أغلبها حلولا، فبرع المؤدون والمجاميع في الأداء وفق المسارات التي صممها الإخراج.

إذا، هذه المراحل توصل الممثلين إلى الحلول في الشخصيات للوصول إلى الإيمان بالحالة الطقسية المسرحية، وكأنها تقدم شعائر، فشخصية سمراء مثلا في مسرحية طقوس الحرب والسلام استطاعت الممثلة إقناع الجمهور بألمها وحزنها، ولم يستطع المتلقي الفصل بينها وشخصية سمراء، وهنا يتماهى مع الشخصية الدرامية المقدمة، وذلك في إطار العناصر الطبيعية للعمل.

إن الممثل في هذه المسرحية يحتاج إلى مهارات خاصة للتعامل مع مفردات العرض فمثلا شخصية العرافة كانت تحمل طائر البومة طيلة العرض فوق كتفها ورأسها وهذا يحتاج إلى تمارين خاصة مع هذا الكائن للسيطرة عليه، بالمقابل شخصية سمراء تتعامل مع طيور الحمام والرحى وهي أداة تراثية لطحن الحبوب والقمح، وتحتاج إلى تمارين خاصة لاستخدامها والعمل عليها.

يقول نعمه مأسسة إنشائية الفضاء -فضاء العرض- على موسيقية التشكيل وشفافيته من خلال رسم الخطوط الحركية والتكوينات وجلال الكتلة ومشروعية الفراغ، أكسبتها معالجة الضوء والظل بهاء جليلا منح الجميل في العرض ذائقته المطلوبة، وجاء الأداء الرفيع للممثلة في دور العرافة، وشفافية الأداء لدى الممثلة في دور الفتاة، ورصانة وحضور الممثل والمؤدين الآخرين، متفهما ومدركا وواعيا لقوانين اللعبة.

وعلى الجانب الآخر يتم تدريب الممثلين على الإلقاء المنغم والغناء، وهذا يتطلب تمارين صوتية وموسيقية، والحوارات مشبعة بالصورة الشعرية، وما زالت الرحى تدور والقمح يطعم الطيور مؤسسةً لأوجه الصراع داخل العرض الطقسي في فضاء مسرحي مفتوح على كل الاحتمالات، وتتوسل سمراء أباها الذي يصر على الرحيل بعد تدمير القرية وتحطيم معناها الساكن في الذاكرة أن يبقى، إلا أنه يحملها فوق عربتة وتعبه ويمضيان إلى غير هدى، ويدخلان متاهة الزمان والمكان، ويلتقي الأعمى الذي أراده المخرج بصير روح، وحدس الموقف بالسمراء يطلب منها الصراخك اصرخي، اعبري حدود الحلم، جسدي جسر لك، دوسيه، يشتد عودي وبين غياب من سكن ومن رحل، مرورا بالحوار الحزين المضمخ بالأسى بين سمراء والأعمى الذي يصرخ أوقفوا الحروب من فضلكم.

أسفرت الدراسة عن النتائج الآتية:

يتجاوز المسرح الاحتفالية والانثربولوجية في تنظيراتهما المسرح الدرامي الأرسطي مثل الأوبرا الصينية والتي تمثل الشكل الأدائي الأساس من بين الأشكال ما قبل المسرحية من حيث كونه مسرحاً (يروي) الفعل الإنساني إلى المسرح التفاعلي الذي يعمل علي (إحياء) فعل ما يخلق مظاهرة آلية، مظاهرة تتم في حضور الجميع و(بمشاركة) الجميع.

رفضت تنظيرات المسرح الاحتفالي الاندماج طبقاً لمفهوم ستانسلافسكي لأن الاندماج يذيب الشخصية في الدور الذي يؤديه، ورفضوا طريقة الأداء البريختية لأن الممثل فيها لا يعيش الأحداث بل يرويها، وتوصلوا إلى مفهوم جديد للاندماج وهو أن التمثيل الاحتفالي يحقق الوحدة مع الدور والشخصية والجمهور، وفي ضوء هذا تتم عملية الاندماج أمام الجمهور لأن الدور مثله مثل اللباس يمكن أن يلبس أمام الجميع.

تحمل الاحتفالية والطقسية والإنثروبولوجية بديلها أو بدائلها في الفكر والفن في اليومي والتاريخي. فقد كان ضرورياً إحداث ثورة جذرية على المسرح التقليدي السائد تمس كل عناصر المؤسسة المسرحية، لأن الاحتفال أكبر من أن تسعه جدران البناية التقليدية، وهذا يعني نقد المسرح الأرسطي والبريختي وغيرهما.

يرتكز المسرح الإنثروبولوجي في مختبر عرنوس والطقسي في فرقة طقوس المسرحية على تراث

الشعب العربي، حتى يجدها صبغة جديدة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربي، بعيداً عن الاستلاب والاغتراب الحضاري والثقافي والتبعية الفكرية للغرب، وهذا يعني الاعتماد على التراث العربي كمادة للإنشاء الأدبي، وهذا يتطلب دراسة الأصول ورصد الثابت في المجتمع، مع تبني شكلا مسرحيا مستمدا من أشكال الفرجة الشعبية التراثية، كالسامر وفنون الأراجوز وخيال الظل والطقوس الشعبية، وهنا يلتقي مع المسرح الشرقي في النو الكابوكي كما يلتقي مع تنظيرات غروتوفسكي وآرتو ويوجينو باربا في العودة إلى الأصول والبدائية والأساطير الشعبية.

يعتمد الممثل لدى الاتجاه الإنثروبولوجي والطقسي المسرحي للوصول إلى حالة التجلي المطلوبة في العرض المسرحي على تشكيل في فضاء المسرح والتشكيل الاستعراضي الراقص للوصول إلى اللغة التعبيرية بإيقاع مدروس ومناسب. فالممثل بهذه الحالة بحاجة إلى ورشة تدريب خاصة ليحل روحيا وشكليا في الحالة الإنثروبولوجية المنشودة، وهذا يتطلب من الممثل قوةً وصبراً وإصراراً للوصول إلى الحالة السحرية كما جاء في التنظيرات العالمية عند غروتوفسكي وانتوانين آرتو.

يعتمد المسرح الطقسي- فرقة طقوس المسرحية على التعبير الجسدي وهذا يجعلها بحاجة إلى ممثل على درجة عالية من الوعي لكي يتسنى له ترجمة الحالة الروحية في الطقس إلى لغة جسدية تعبيرية نابعة من وعيه الخاص كممثل لهذه الحالة المجسدة صوريا، وهنا نجده يلامس تنظيرات آرتو حول المسرح الطقسي.

يعمل المسرح الطقسي والإنثروبولوجي على تحرير اللاوعي لدى الممثل للإفصاح عن المخزون المكبوح من الكبت والغرائز والتشنجات للوصول إلى الراحة النفسية والاسترخاء المطلوب، وإن إيمان الممثل بشكل ومضمون العرض الطقسي هو الشرط الأساسي لتبني الفكرة العليا للعرض المسرحي لأنه الأداة الظاهرة التي تترجم الفعل الدرامي أمام الجمهور والعنصر البشري.

التوصيات والمقترحات:

في ضوء الدراسة أقدم المقترحات الآتية:

1. يوصي الباحث وزارة الثقافة الأردنية والجهات المهتمة بالثقافة بدعم أعمال مسرحية وسينمائية في المسرح الاحتفالي والإنثروبولوجي والطقسي.
2. يوصي الباحث الجامعات بالاهتمام بالأبحاث التي تهتم بالمسرح الاحتفالي والانثروبولوجي والطقسي.

قائمة المصادر والمراجع: Sources & References

1. Al-Araji, Salam Mahdi (1989). *How was Brecht's approach understood by the author and director in Iraqi theatre*? (Master's thesis) Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
2. Al-Bahra, Nasr al-Din (1972). A pioneering theatrical experience in Morocco. *Al-Mawqif Al-Literary Magazine*. First issue, Arab Writers Union, Damascus.
3. Ali, Awad (2015). Essay by Eugenio Barba: From welder to founder of the anthropology of theatre. *Al-Arab Newspaper* - Issue No. 10007.
4. Al-Jawkhadar, Muhammad Saeed. *Principles of acting and directing*. Damascus: Dar Al-Fikr.
5. Al-Kashef, Medhat (2008). *Theater and Man: Contemporary theatrical presentation techniques*, from the epic to the anthropology of theatre, Cairo: Egyptian General Book Authority.
6. Al-Sayyid Eid, Muhammad (1994). *Celebration in Arab theatre*. Cairo Scientific Forum for Arab Theater Performances.
7. Arabs, Muhammad Jalal. (1996). In the book Ceremonial Theater Issues. *Theater Magazine*, Issue 97, Cairo: Egyptian General Book Authority.
8. Ardash, Saad (1997). *Director in Contemporary Theater*, World of Knowledge Series, National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait.
9. Arnous, Abdul Rahman (1986). *Theatrical laboratories for training the actor and the attempts of the Yarmouk laboratory in the city of Irbid_Jordan*. Seminar at the Chamber Theater, Cairo.

10. Artaud, Antoine (1973). *Theater and its counterpart*. Translated by Sama Ahmed Asaad, Cairo: Dar Al Nahda Al Arabiya.
11. Attia, Hassan (1990). *Fixed and variable. Studies in Theater and Popular Heritage*, Cairo: Egyptian General Book Authority.
12. Barba, Eugenio, et al. (1998). *The actor's energy: essays in the anthropology of theatre*. Egyptian Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater, translated by Suhair El-Gamal, Cairo.
13. Barthes, Roland (1986). *Roland Barthes talks about Bertolt Brecht's theater*. translation. Shukri Al-Mabkhout, Theatrical Spaces Magazine, Issues 5, 6, Tunisia: Ministry of Culture.
14. Ben Zidan, Abdel Rahman (1978), *from the issues of Western theatre*. Meknes.
Bershid, Abdul Karim (1980). In the future vision of the Arabization of Arab theatre. *Al-Bayan Magazine*, Issue 169, Ministry of Information.
15. Bershid, Abdul Karim (1986). *Festive theatre. 1st edition*, Dar Al-Jamahiriya for Publishing and Distribution.
16. Bershid, Abdul Karim (1993). *Ceremonial positions and counter positions*. Marrakesh: Tinmel Printing and Publishing House.
17. Bingmann, Walter (1974). *Brecht.1st edition, trans. Amira Al-Zein*, Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
18. Brecht, Berthold (1974). *Theory of epic theater. translation*. Jamil Nassif Al-Takriti, Beirut: World of Knowledge.
19. Brecht, Berthold (1975). Petite logic in theatre. translation. Ahmed Al-Hamo, Damascus: *Foreign Literatures*, Issue 2.
20. Dinkin, Michelle (1980). *Dictionary of sociology*. Translated by Ihsan Muhammad Al-Hassan, Dar Al-Rashid, Baghdad.
21. Hamed, Aqeel Majid, and Hanna, Saddam Salem. (2021), The actor's body training in contemporary theater, Qasim Bayatli's experience as a model. *Nabu Journal of Research and Studies*, Volume 27, Issue 32, Mosul.
22. Innes, Christopher (1996). *Avant-garde theater from 1892-1992*. Translated by Sameh Fikry, Cairo: Center for Languages and Translation.
23. Krotowski, Jerzy (1982). *Towards a poor theatre*. T: Kamal Qasim Nader / Baghdad: Al-Hurriya Printing House.
24. Magarchak, David (1960). *The Art of Theater - An introductory study on the Stanislavsky method.* Translated by Lewis, Qatar, Cairo: Dar Al-Katib Al-Arabi for Printing and Publishing
25. Powers, Faubion (1964). *Japanese theater. Trans: Saad Zaghloul Nassar,* Cairo: Egyptian General Institution for Authoring, Translation, Printing and Publishing.
26. Ramadani, Mustafa (1993). *Issues of ceremonial theater*. 1st edition, Arab Writers Union Publications, Damascus.
27. Sens, W. (1983). *Hegel's philosophy is the philosophy of the spirit*. Translated by Imam Abdel Fattah, Beirut: Dar Al-Tanweer.
28. Sorio, Eitan (1982). *Aesthetics through the ages*. 2nd edition, translated by Michel Assi, Beirut: Oweidat Publications.
29. Stanislavsky, Konstantin (1973). *Actor preparation*. translation. Muhammad Zaki Al-Ashmawy, Cairo: Dar Al-Hana Printing.
30. Zakhova, Boris (1996). *The art of the actor and director*. 1st edition, translated by Abdul Hadi Al-Rawi, Amman: Ministry of Culture Publications.
31. Zaki, Ahmed (1989). *The genius of theater directing*, schools and curricula. Cairo: Egyptian General Book Authority.

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

Volume 17, No.4, Dec, 2024, Jumada al-Akhirah, 1446 H

CONTENTS

Articles in Arabic Language

1	**Adapting the Letters of Arabic Calligraphy to the equirements of Chinese Calligraphy** ***Mohammed radhee Al-rubaie***	**409-419**
2	**The design of the residential space of Circassian houses in Jordan in the city of Jerash during the period 1950-2000 AD: A detailed analytical study of the Circassian house and its impact on the modern house and its development** ***Mohammed Thabit Al-Baldawi***	**421-433**
3	**Conceptual dimensions of contemporary artworks in open museums in the Kingdom of Saudi Arabia: "Al-Ula" Desert as a model** *Haifa Ali Alhedaithy*	**435-447**
4	**Character alienation in the Jordanian Theatrical Text: Selected Samples** *Nayef M. H. Alshboul*	**449-464**
5	**Documentary painting of artistic scenes in light of Islamic miniatures: Analytical study** *Fatima Mahmoud Al-Tawalbeh*	**465-480**
6	**Proposed accompaniment for the xylophone for harmonies derived from Riad Al Sunbati's Longa** *Tariq William Odeh, Rami Najib Haddad*	**481-493**
7	**The art of Mashrabiyas between history and modernity** *Kholoud Jamal Moumani*	**495-512**
8	**Theoretical efforts in preparing the actor in Arab theater: Selected models** *Firas Khaled Humdan Alraimouni*	**513-528**

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. (Q2)**

Q2-2024

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 17, No.4, Dec, 2024, Jumada al-Akhirah, 1446 H

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Prof. **Berislav Jerkovic**, Music. University Josip Jurry Strossmayer in Osijek, Croatia
bjerkov@yahoo.com
Prof. **Leslie Tramontini**, Literature. Philipps University of Marburg, Germany
tramont@staff.uni-marburg.de
Prof. **Christoph Wulf**, Anthropology. Free University of Berlin, Germany
chrwulf@zedat.fu-berlin.de
Prof. **Beata Kotecka**, Sculpture. University of Szczecin, Poland
beatasculptur@wp.pl
Prof. **Penny Sparke**, Design History. Kingston University, UK
p.sparke@kingston.ac.uk
Prof. **Mohd Fauzi bin Sedon**, Creative Industry. Pendidikan Sultan Idris, Malaysia
mohd.fauzi@fskik.upsi.edu.my
Prof. **Kamel Smaïli**, computer science. University of Lorraine, France
smaili@loria.fr
Prof. **Hicham chamel zeineddine,** Lebanese University
hishamzd@hotmail.com
Prof. **Said kandil,** College of Fine Arts, Helwan University
sayedkandiel@hotmail.com
Prof. **Rami N. F. Haddad**,
rami.haddad@ju.edu.jo
Prof. **Natheer Abu-Obeid,** Architecture, German Jordanian University
natheer.abuobeid@gju.edu.jo
Prof. **Mohammad Al-Ghawanmeh**, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University
ghawanmeh_mohd@yahoo.com mohg@yu.edu.jo
Prof. **Husni .M .S. Abu Krayem**, Graphic Arts, Design, - Zarqa University
husni_a_k@hotmail.com abukrayem@zu.edu.jo
Prof. **Nizar Ali Turshan**, islamic archaeology, architecture. Dep of Archaeology University of Jordan
nizartu0@hotmail.com
Prof. **Hani Faisal Hayajneh**, Archaeology and Anthropology –Yarmouk University -Jordan
hani@yu.edu.jo
Prof. **Khaldi mohammad**, Folk arts, Faculty of letters and Languages, university of Telmecen
khaldimohamed40@yahoo.com bentoumiali1991@gmail.com

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

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

Volume 17, No.4, Dec, 2024, Jumada al-Akhirah, 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