المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (10)، العدد (1)، حزيران 2017 م/ رمضان 1438 هـ

المجلة الأردنية للفنون: مجلة علمية عالمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا في جامعة اليرموك بدعم من صندوق دعم البحث العلمي، عمّان، الأردن.

رئيس التحرير:

أ.د. محمد غوانمة
كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هيئة التحرير:

أ.د. زياد سالم حداد
كلية العمارة والبيئة المبنية، الجامعة الألمانية الأردنية، عمان، الأردن.

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

أ.د. رائد رزق الشرع
كلية الهندسة والتكنولوجيا، جامعة االبلقاء التطبيقية، السلط، الأردن

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

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

سكرتير التحرير:

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

التدقيق اللغوي (اللغة العربية): أ.د. علي الشرع.

التدقيق اللغوي (اللغة الإنجليزية): أ.د. ناصر عثامنه.

تصميم الغلاف: د. عرفات النعيم.

تنضيد وإخراج: فؤاد العمري.

ترسل البحوث إلى العنوان التالي:-

رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
جامعة اليرموك ، اربد ، الأردن
هاتف 7211111 2 962 00 **فرعي** 3735
Email: jja@yu.edu.jo
Yarmouk University Website: http://www.yu.edu.jo
Deanship of Research and Graduate Studies Website: http://graduatestudies.yu.edu.jo

المملكة الأردنية الهاشمية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة اليرموك
إربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

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

المجلد (10)، العدد (1)، حزيران 2017 م/ رمضان 1438 هـ

قواعد عامة

1. مقر إصدار المجلة جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، اربد، الأردن.
2. تـُعنى 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 النـشــر

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 14**)، البحوث بالإنجليزية (نوع الخط: **Times New Roman**)، (بنط **Normal 12**)، شريطة أن يحتوي على ملخص بالعربية بالإضافة إلى ملخص بالإنجليزية وبواقع **150** كلمة ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص، على أن يتبع كل ملخص بالكلمات المفتاحية **(Keywords)** التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات، وأن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على **(30)** ثلاثين صفحة من نوع (**A4**)، وتوضع الجداول والأشكال والرسوم في مواقعها داخل المتن وترقم حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين ويشار إلى كل منها بالتسلسل.
4. تحديد ما إذا كان البحث مستلاً من رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه، وتوضيح ذلك في هامش صفحة العنوان وتوثيقها توثيقاً كاملاً على نسخة واحدة من البحث يذكر فيها اسم الباحث وعنوانه.
5. على الباحث أن يقدم نسخة من كل ملحق من ملاحق البحث (إن وجدت) مثل برمجيات، اختبارات، رسومات، صور...الخ، وأن يتعهد خطياً بالمحافظة على حقوق الآخرين الفكرية (الملكية الفكرية) وأن يحدد للمستفيدين من البحث الآلية التي يمكن أن يحصلوا فيها على نسخة الملاحق أو الاختبار.
6. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على محكَمين 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 بالإضافة إلى عشر مستلات.
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

المجلد (10)، العدد (1)، حزيران 2017 م / رمضان 1438 هـ

المحتويات

الأبحاث باللغة العربية

1	**آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني** ***يحيى عيسى***	**20 -1**
2	**مدارس العزف على آلة العود في القرن العشرين وأثرها على تطوير الصناعة** ***محمد الطشلي، وائل حداد***	**34 -21**
3	**جماليات الفن الجرافيتي في الفراغ الداخلي المعاصر** ***ميادة حسين، واصف المومني***	**48 -35**
4	**دراسة سيميائية لمحتوى برنامج "غوت تالنت" النسخة الأمريكية والعربية والرومانية** ***شروق سلمان، أندريا توما***	**67 -49**

الأبحاث باللغة الانجليزية

5	**عمّان مركز السلطة- المجمع الأموي في جبل القلعة** ***غازي بيشة***	**78 - 69**

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10، عدد 1، 2017، 1- 20

آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني

يحيى سليم عيسى، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2016/10/3 تاريخ القبول:2017/4/2

The Recruitment Of The Heritage In The Jordanian Theatrical Script

Yahya Salim Issa *,College of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.*

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني، حيث ذهب الباحث في البداية إلى محاولة رصد آلية الاشتغال على التراث عند عدد من المسرحيين العرب، وذلك بهدف البحث عن هوية للمسرح العربي وعدم الاتكاء على المضامين والأشكال الجاهزة، وبما أن الأدب المسرحي الأردني لم يكن هوالآخر بمعزل عن البحث عن هوية عربية للمسرح تستمد مقوماتها من التراث العريق للعرب والمسلمين، فقد جاءت هذه الدراسة لرصد آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني، وطبيعة وأشكال المصادر التراثية التي أفاد منها المؤلف في كتابة نصه، ومدى تأثره بالمحاولات الرائدة في تأصيل المسرح العربي على مستويي الشكل والمضمون من خلال الاختيار القصدي لنصين مسرحيين لاثنين من الأدباء هما: غنام غنام، وجبريل الشيخ.

الكلمات المفتاحية: توظيف، التراث، النص المسرحي الأردني، غنام غنام، جبريل الشيخ.

Abstract

The research aims to identify the ways in which the cultured heritage is used in the Jordanian theatrical script. At first, he tried to survey the work of some Arab dramatists on the use of the cultural heritage, with the aim to identifying the specialof revealing the distinctive identity to the Arabic theater and not-relying on the themes and clichés or ready-made forms, Since the Jordanian dramatic literature was not isolated from the other Arabs, which derives its components from the heritage of the Arabs and Muslims, this study came to identify the mechanism of the use of heritage in the Jordanian theatrical script , the nature and forms of heritage resources which the author benefited from in writing his script, and the extent to which he was influenced by the attempts of the pioneers to give a distinctive charater to Arabic theater both form and content. To achieve this goal , the research studied textsby: Ghanam ghanam and Jibril AL-Sheikh.

Keywords: Recruitment, heritage, text playwright Jordan, Ghanam Ghanam, Jibril AL-Sheikh.

مشكلة الدراسة:

شكل التراث مجالا واسعا للاستلهام أمام المبدع المسرحي الذي وجد فيه مقومات فكرية وإبداعية تمكنه من التعبير عن الهموم والقضايا التي تشغله، بل وتدعم بحثه المشروع عن ثقافة أصيلة تعبر عن ذاته، وتتطلب عملية توظيف التراث في المسرح الانفتاح على الآخر بوعي ونضج، ومحاولة الإفادة من كل منجزاته الحضارية لتحقيق التقدم وبناء مجتمع إنساني يقوم على الأخلاق والقيم السامية، من هنا تبرز ضرورة قراءة الموروث قراءة نقدية هادفة تسهم في تأسيس رؤيتنا لمشكلات الواقع الملحة، وبما أن التراث العربي هو نتاج الثقافة المدونة والمنقولة والشفاهية وهو يشكل مجموع التكوينات المميزة للشعب العربي، فإن ذلك يؤهله لإعطاء البديل الحقيقي لغياب الفعل المسرحي، ولأنه يحمل طابعا خاصا فإن استلهامه لابد أن يؤدي إلى إثراء أي عمل عربي ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية.

إن العودة إلى التراث ينبغي أن تكون طريقا لتنميته والامتداد به نحو المستقبل بقيم متطورة بعيدة عن السطحية والابتذال، والتراث الشعبي يفرض نفسه على خيال الفنان الذي يجد فيه ضالته، ليشكل بذلك رافداً حيوياً للفنون المختلفة، من شأنه بلورة رؤية الفنان الفلسفية بما يتوافق مع روح العصر وإشكالاته، وفي هذا السياق يؤكد الكاتب المسرحي الألماني غوتولد افرايم ليسنغ (1729 – 1781م): " إن الفن يجب أن يتغذى من جذور شعبية، ولكن هذا لا يعني حتمية العودة إلى الأشكال البدائية للإبداع الفني فالفنان يجب أن يجمع عناصر الإبداع الشعبي، والأفكار ذات الطابع الأكثر تقدمية، وعليه وهو يصوغ المواضيع الشعبية، استخدام كل الوسائل الفنية المتوارثة التي صيغت من خلال مجرى الفن، رافعاً بذلك الشعبية إلى أرقى درجاتها" (ابن زيدان، 1987م، ص53ـ 54).

وفي ضوء ذلك فقد جاء جيل جديد من رواد المسرح العربي، حيث دعوا إلى أيجاد شكل مسرحي عربي خالص يتخذ مادته الأساسية من تراث الأجداد، ومن شأنه أن يحقق تواصلا بين المبدع وشعبه وعدم الاتكاء على المضامين والأشكال الجاهزة، فكانت محاولات توفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الله ونّوس وقاسم محمد وعز الدين المدني وعبد الكريم برشيد والطيب الصدّيقي وروجيه عسّاف وغيرهم، لتشكل مرحلة أولى على طريق تأصيل مسرح عربي على مستويي الشكل والمضمون.

ولم يكن المسرح الأردني بمعزل عن البحث عن هوية عربية للمسرح تستمد مقوماتها من التراث العريق للعرب والمسلمين، فجاءت هذه الدراسة للتعرف على آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني، ومن هنا تتحدد مشكلة الدراسة بالسؤال التالي: ماهي الآليات التي اعتمدها المؤلف الأردني لتوظيف التراث في النص المسرحي؟.

أهمية الدراسة:

تتناول الدراسة توظيف التراث في نصين لاثنين من الأدباء الأردنيين هما جبريل الشيخ وغنام غنام، ورصد مدى التقاء تجاربهما مع تجارب المسرح العربي، 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:

تهدف الدراسة إلى التعرّف على:

1- آليات توظيف المؤلف للتراث في النص المسرحي الأردني.

2- طبيعة وأشكال المصادر التراثية التي أفاد منها المؤلف الأردني في كتابة نصه المسرحي.

3. مدى تأثر المؤلف المسرحي الأردني بالمحاولات الرائدة في تأصيل المسرح العربي على مستويي الشكل والمضمون.

حدود الدراسة:

1- الحدود الزمانية: (1994-2016م).

2- الحدود المكانية: النصوص المسرحية الأردنية التي ظهرت في العاصمة عمان.

3- الحد الموضوعي: يتناول الباحث آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني من خلال اختياره القصدي لنصين مسرحيين لإثنين من المؤلفين المسرحيين الأردنيين.

تحديد المصطلحات:

1- التوظيف:

التوظيف اصطلاحاً يعني: " تقنية اختيار الرمز أو التجربة السابقة أو إسقاط ملامحها على التجربة المعاصرة... دون أن يطغى جانب على آخر" (رحاحلة، 2008م، ص25- 26).

وهو ايضا: "تجربة يندغم فيها صوت الحاضر في الماضي، والماضي في الحاضر للتعبير عن تجربة... معاصرة" (زايد، 1997م، ص61).

2- التراث:

كلمة (التراث) في اللغة مشتقة من فعل ورث، ومرتبطة دلاليا بالإرث والميراث والتركة والحسب، وما يتركه الرجل الميت ويخلفه لأولاده. وفي هذا الإطار يقول ابن منظور في كتابه "لسان العرب": "ورث الوارث: صفة من صفات الله عز وجل، وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق، ويبقى بعد فنائهم، والله عز وجل، يرث الأرض ومن عليها، وهو خير الوارثين، أي يبقى بعد فناء الكل، ويفنى من سواه فيرجع ما كان ملك العباد إليه وحده لا شريك له. ورثه ماله ومجده، وورثه عنه ورثا ورثة ووراثة وإراثة. ورث فلان أباه يرثه وراثة وميراثا ومَيراثا. وأورث الرجل ولده مالاً إيراثا حسنا. ويقال: ورثت فلانا مالا أرثه ورثا وورثا إذا مات مورثك، فصار ميراثه لك. وقال الله تعالى إخبارا عن زكريا ودعائه إياه: "هب لي من لدنك وليا يرثني ويرث من آل يعقوب"؛ أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي. والورث والإرث والتراث والميراث: ما ورث؛ وقيل: الورث والميراث في المال؛ والإرث في الحسب. وورث في ماله: أدخل فيه من ليس من أهل الوراثة. وتوارثناه: ورثه بعضنا بعضا قدما. ويقال: ورثت فلانا من فلان أي جعلت ميراثه له. وأورث الميت وارثه ماله أي تركه له. التراث: ما يخلفه الرجل لورثته، والتاء بدل من الواو. والإرث أصله من الميراث، إنما هو ورث فقلبت الواو ألفا مكسورة لكسرة الواو. أورثه الشيء: أعقبه إياه. وبنوورثة: ينسبون إلى أمهم. وورثان: موضع" (ابن منظور، 1993م، ص728- 729).

أما اصطلاحا فإن مفهوم التراث يعني: " كل ما هو متوارث، بما يحوي من الموروث القولي، أو الممارس أو المكتوب، إضافة إلى العادات والتقاليد والطقوس، والممارسات المختلفة التي أبدعها الضمير العربي، أو العطاء الجمعي للإنسان العربي قبل الإسلام وبعده" (خورشيد، 1992م، ص22-23).

وهو أيضاً: " المخزون النفسي المتراكم من الموروثات بأنواعها في تفاعله مع الواقع الحاضر، أو هو الحصيلة الثقافية التي تتبلور فيها ثقافة وخبرات وحكمة شعب. والتراث ليس كياناً معنوياً منعزلاً عن الواقع، بل هو جزء من مكونات الواقع، يوجه سلوك الإنسان في حياته اليومية" (حنفي، 1987م، ص12).

ويذهب (الكبيسي) إلى إعطاء التراث هوية عربية خاصة معتبراً أنه " مجموع ما ورثناه أو أورثتنا إياه أمتنا العربية من الخبرات والإنجازات الأدبية والفنية والعلمية ابتداء من أعرق عصورها إيغالاً في التاريخ حتى أعلى ذروة بلغتها في التقدم الحضاري" (الكبيسي، 1978م، ص6).

ويخلص الباحث إلى أن توظيف التراث في المسرح يعني: " استلهام مجموع ما ورثناه أو أورثنا إياه الأسلاف من عادات وتقاليد وخبرات وإنجازات أدبية وفنية عبر تراكم الأزمنة، وتوظيفها من خلال الفنان المسرحي شكلا ومضمونا، بروحية جديدة ورؤية معاصرة، تتلائم مع المستوى الحضاري، وتؤسس لمنظومة ثقافية وفكرية وتربوية وأخلاقية من شأنها أن تخلق هوية أصيلة للمسرح العربي".

الإطار النظري:

توظيف التراث في المسرح العربي:

بعد الصحوة القومية التي سادت الحياة الثقافية العربية منذ النصف الثاني من القرن العشرين، ذهب رجال المسرح إلى البحث عن مخرج لكسر هيمنة الشكل المسرحي الأوروبي، والخروج بشكل مسرحي عربي يرتكز على الموروث الشعبي ويمكن له أن يؤكد الهوية القومية الإنسانية التي تميز العرب عن سواهم من الأمم، وجاءت الدعوات التنظيرية المرتبطة بالتراث في المسرح العربي للبحث عن قالب مسرحي أو سامر شعبي أو حكواتي أو احتفال أو فرجة مرتجلة، " إلا أن الأمر يحتاج إلى تحديد الموقف من هذه الأشكال للكشف عن غاية التعرف على الأشكال الغربية أو الغاية من إحياء الظواهر المسرحية العربية من أجل توظيفها وفق متطلبات الواقع المعاش. في هذه الدعوات إلحاح على التعبير بوسائل جديدة لتحقيق أهداف جديدة تحركها دلالات حضارية متحركة تبرهن على القيمة الموضوعية للحقيقة التالية، وهي أن المعرفة الصحيحة بهذه الأشكال يجب أن تثبت بالتجربة، وأن تكون ضمن تسلسل جدلي نظري وعملي مرة واحدة" (ابن زيدان، 1995م، ص67).

لقد تنبه رواد المسرح العربي من أمثال مارون النقاش (1817. 1855م) واحمد أبوخليل القباني (1833-1903م) إلى غربة الشكل المسرحي الغربي في ظل المحاولات الجادة من قبل المستعمر لفرض ثقافته وطمس كل ثقافة وطنية، فكان التراث هو مصدر الإلهام بالنسبة للفنان المسرحي كونه يحقق له القدرة على حماية مقومات الأمة وهويتها، ويمكن القول أن دراسة التراث لا تعني العمل على إحياء العادات والتقاليد العربية البالية مثل: وأد البنات وامتلاك الجواري والقتال بين القبائل وإحياء الضغائن العصبية والحروب المذهبية وغيرها، وإنما دراسة التراث بطريقة واعية قائمة على الأصالة والمعاصرة، وربطه بالفكر، وإحياء القيم الأخلاقية النبيلة، وتلمس طريق هويتنا الثقافية، ووحدتنا الاجتماعية والسياسية، وإبراز البطولات والقيم المرتبطة بها، ولذا يفضل البعض استخدام لفظ "الوعي بالتراث" بدلاً من لفظ "إحياء التراث" (أنظر. صليحة، 1985م، ص129)، لأن الوعي بالتراث، تتوقف عليه عند توظيفه في المسرح، عملية التعبير عن الذاكرة الشعبية والوجدانية، في سبيل خلق مسرح شعبي يحمل صفات العراقة، ويؤرخ لوجدان الجماعة في ماضيها وحاضرها بصورة تشمل جميع جوانب الحياة المتعددة والمتداخلة، خالقاً بذلك المتع الذهنية والنفسية والفكرية للمشاركين في الظاهرة المسرحية.

من هنا تبرز ضرورة العودة إلى التراث ومعالجته وذلك لتحقيق التقدم وبناء مجتمع إنساني يقوم على الأخلاق والقيم السامية، "والفنان المسرحي يلجأ إلى التراث كوسيلة فنية حتى لا يسقط في المباشرة التي تقتل جمالية الإبداع ، وينبغي أن يتم التفاعل الفني بين الدلالة التراثية كحقيقة تاريخية للمرموز له، وبين الدلالة الفنية المعاصرة كوسيلة فنية، ولا ينبغي أن تكون العلاقة بين الدلالتين علاقة تعسفية، لأنه كثيرا ما يسقط الفنان المسرحي أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح الشخصية التراثية، فيصبح الخطاب التراثي خطابا

مضبباً لا يحقق التواصل، لذلك ينبغي أن تكون الدلالة الإيحائية نابعة من قدرة المصدر التراثي على الإيحاء والتعبير" (رمضاني، 1987م، ص88). وبما أن التراث العربي هو نتاج الثقافة المدونة والمنقولة والشفاهية وهو يشكل مجموع التكوينات المميزة للشعب العربي، فإن ذلك يؤهله لإعطاء البديل الحقيقي لغياب الفعل المسرحي، ولأنه يحمل طابعا خاصا فإن استلهامه لابد أن يؤدي إلى إثراء أي عمل عربي ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية.

وكان لرواد المسرح العربي محاولاتهم الواعية في توظيف التراث في المسرح، وكانت دعواتهم تقوم على إيجاد شكل مسرحي عربي خالص مستمد من تراث الأجداد بكل معطياته، ويكفل عدم الاتكاء على المضامين والأشكال الجاهزة، فجاءت محاولاتهم "عبارة عن دعوات إلى تأصيل المسرح العربي، أو تأسيسه من منطلقات مغايرة، أو إعادة تأسيسه ضمن هذه الثنائية الضدية الأنا / الآخر، إلا أن المزالق التي وقعت فيها أغلب هذه الدعوات، هي اعتبارها التأثر بالثقافة والنتاج الغربي أمرا مطلقا وليس نسبيا، لا يخضع لأية مقاربة نقدية" (أنظر. ابن زيدان، 1995م، ص66).

ومنذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي بدأ استلهام التراث وتوظيفه في المسرح العربي في مصر، ومن التجارب الإبداعية الأولى لتأصيل المسرح العربي تبرز مسرحية (أبوالحسن المغفل) التي كتبها مارون النقاش عام 1850م بوصفها أول مسرحية عربية اتخذت شكلاً ومضموناً إذ استمد المؤلف مادتها الأدبية من حكايات ألف ليلة وليلة، علما أن النقاش كان قد قدم أول نشاط مسرحي عربي في بيروت عام 1848م، وكان اقتباساً معرباً عن مسرحية (البخيل) لموليير.

ولم يكن توفيق الحكيم (1898. 1987) بمعزل عن الدعوة للعودة إلى التراث، إذ أنه في عام 1967م أصدر كتابه (قالبنا المسرحي) الذي دعا فيه إلى إيجاد صيغة مسرحية عربية خاصة تقوم على الحكواتي والمداح، وفي مسرحه استحضر الحكيم التراث بمختلف مصادره والتي توزعت بين القرآن والتوراة والتراث الشعبي العربي والفرعوني والإغريقي.

لقد تأثر الحكيم في مسرحه بالمسرح الغربي إلا أنه قد أبدى اهتمامه بالتراث الثقافي الشرقي واتجه إلى محاولات التجريب على الشكل التراثي المصري والعربي. ويؤكد الحكيم أنه " استلهم السامر الريفي في مسرحية (الزمّار) عام 1930م، وحاول إدخال الفنون الشعبية مثل الرقص والغناء التي تدور أحداثها في العراء أو الجرن أو المصطبة في مسرحية (الصفقة) عام 1956م، كما يذكر أنه تقصى بعض الملامح الشعبية المصرية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر في مسرحيته (يا طالع الشجرة) عام 1962م" (أنظر. الحكيم، 1967م، ص10.9)، إلا أن الحكيم قد بقي في دائرة السحر التي فرضها عليه المسرح الغربي، وبدا عليه عدم تحمسه الشديد للقالب الاستقلالي للمسرح العربي الذي رأى فيه أنه قد بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبي.

في عام 1933م أتم الحكيم كتابة مسرحيته (أهل الكهف) التي عبرت عن البعث ومقاومة الفناء. " فقد حاول الحكيم المحافظة على الإطار العام لقصة أهل الكهف كما وردت في القرآن الكريم، وعلى الإطار الزماني والمكاني لها، غير أن أحداث المسرحية تبدأ باستيقاظ الفتية الذين حددهم المؤلف في ميشلينا ومرنوش ويمليخا الراعي مع كلبه، إضافة إلى شخصيات ثانوية أخرى في المسرحية، وفي مسرحية (سليمان الحكيم) جمع الحكيم بين المصدر القرآني والتراثي والمصدر الشعبي، حيث وظف قصة (سليمان) عليه السلام مع الهدهد وبلقيس مع رجال دولتها، كما يصورها القرآن في سورة النمل، وأضاف شخصيات أخرى كالصياد، وحتى يكثف الحوار وظف المؤلف قصة الصياد والعفريت المعروفة في قصص ألف ليلة وليلة " (رمضاني،1987م، ص90.89)، وبذلك فقد تجاوز في مسرحية (أهل الكهف) الفكرة الدينية بإحلال رؤية

جديدة للأسطورة مستمدة من العقل العلمي الحديث الذي يعتمد على الإنسان وقواه اللاشعورية، وهو بذلك أراد أن يقدم مأساة تجسد ما يحيق بالإنسان من كرب حين يصطرع عقله الشكاك مع قلبه المؤمن.

وجاءت دعوة يوسف إدريس (1927. 1991م) إلى إنشاء مسرح عربي أصيل عن طريق اعتماد مسرح السامر التراثي، حيث أكد عام 1964م ضرورة إن ينطلق الكاتب المسرحي من الذات والهوية العربية ومن ماضي بلاده التاريخي والأدبي عند الكتابة للمسرح، وذلك حتى يكون للمسرح العربي شخصيته المستقلة انطلاقاً من إيمانه بالظواهر البدائية للمسرح التي أطلق عليها (حالات التمسرح)، والتي تسود فيها ذات الجماعة على حساب الذات الفردية، وقد رأى إدريس " أن فن السامر هو حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة، سواء الأفراح أو الموالد، وتتجلى فنيته في الروايات المضحكة المتوارثة، مثل دور (فرفور) أو (زرزور) الذي يعد الشخصية المضحكة في الرواية، وفرفور بطل مصري ساخر، وهو رجل حقيقي من وسط الناس، أي لا يؤدي دور الفرافير إلا فرافير حقيقيون، فالفرافير ظواهر اجتماعية بشرية تعبر عن الجماعة التي تنتج من بين أفرادها فرداً وظيفته رؤية حياة الجماعة ومراقبتها وتذوقها حين ينشغل الآخرون بمزاولة الحياة، فهو الضمير الجماعي الساخر، ومن ملامحه نتعرف على المسرح المصري" (ادريس،1974م،ص484)، وهكذا جاءت مسرحية (الفرافير) عام 1964م لينبذ إدريس من خلالها المسرح التقليدي، ويقترب من الحركات المضادة الغير واقعية لاسيما تلك التي دعت إلى التغريب وأسقطت الحائط الرابع، مع تأثره بمسرح العبث، وبالألوان الشعبية الهزلية التي تكثر فيها النكت والمواقف المضحكة واللمحات الذكية، وبالألوان المسرحية التي شكلت ثورة على التقاليد المسرحية القديمة، وإذا كان في مسرحه قد عبّر عن مضامين واقعية، فإنه قد اختار شخصيات لا تمت إلى الواقع في سلوكها رغم ما كانت تحمله من فكر اجتماعي، وقد كان كل ما يشغله هو البحث عن أصالة المسرح المصري، واستلهام السامر الشعبي في محاولة منه للخروج بالمسرح من أصوله التقليدية.

وأخذ المسرح العربي السوري طابعاً ريادياً في توظيف التراث في مسرحنا العربي المعاصر، وذلك من خلال ظهور تجارب الرائد (أحمد أبوخليل القباني) في دمشق، فهو حجر الأساس الأهم في تأسيس المسرح العربي عامة، والسوري خاصة، حيث قدم أول عرض مسرحي له في دمشق عام 1871م، وكان مقاربة لمسرحية (عايدة) وسواها من الموضوعات الميلودرامية، فأحرز شعبية أوسع من تلك التي أحرزها النقاش، وفي مرحلة لاحقة ظهرت تجارب أبوالوهاب أبوالسعود (1897-1951م) فقدم مسرحيات وطنية من خلال عودته إلى التاريخ مثل مسرحية (وامعتصماه) عام 1944م، ثم توالت التجارب المسرحية في سوريا والتي ارتكزت على التراث في سبيل تأصيل المسرح العربي، وكان من بينها تجارب علي عقلة عرسان، وسعد الله ونوس، ومحمد الماغوط، وغيرهم..

وتعد جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب من الجماعات الرائدة في توظيف التراث في المسرح العربي، حيث ظهرت من خلال جهود عدد من المسرحيين كان من بينهم: الطيب الصدّيقي وعبد الكريم برشيد وعبد الرحمن بن زيدان وغيرهم، وقد أصدرت الجماعة بيانها الأول عام 1976م حيث ذهب أفرادها إلى أن المسرح الاحتفالي هو" تعبير جماعي عن حس جماعي وقضايا جماعية، قضايا لها وجود مكاني وآني، لها إشعاعات إنسانية شاملة، وهو تعبير متعدد الأصوات والأدوات الفنية، صفته الأساسية هي الحيوية، أما العمل الإبداعي فمن خلال هذا التصور ضمير حي للوجدان الشعبي " (السيلاوي،1983م، ص48).

إن جماعة المسرح الاحتفالي ترفض ضمن توجهاتها الدعوة إلى المسرح القديم، وتدعوإلى مسرح بديل يتم فيه الإفادة من التراث بوصفه نبعا فياضا وزاخرا بالحكايات والخبرات والتجارب الإنسانية الممثلة لروح الجماعة، حيث يقدم الاحتفال ضمن معطياته الشعبية بعيدا عن القواعد التقليدية للمسرح الأرسطي، ويمكن القول "أن الاحتفالية هي علم الذات، وفكر النفس، وهي التاريخ، للمعارك الخفية والبعيدة والمفترضة

والمتخيلة، والتي لا يمكن أن يدركها التاريخ المعروف، ولهذا انحازت الاحتفالية للمسرح، وذلك باعتبار أنه تاريخ ما أهمله التاريخ، ولأنه أيضا مرتبط باللحظة، الآن، وليس بذلك الذي كان" (برشيد، 2007م، ص132)، وبذلك فقد حاولت الاحتفالية أن ترتب كثيراً من الأوراق المرتبطة بتأسيس مسرح جديد يقوم على واقع تاريخي مغاير، ويؤسس لإنسان متحرر نفسياً واجتماعياً وفكرياً وسياسياً عبر قراءة الوجدان الشعبي قراءة مسرحية واعية.

وتعد تجربة فرقة مسرح الحكواتي اللبناني التي انطلقت عام 1977م من أهم التجارب التي قامت على رفض الشكل الأوروبي السائد للمسرح بوصفه يحمل فكرا دخيلا لا يمكن له التعبير عن حاجات الإنسان العربي، وذوقه الشعبي العام، وقد اتجه مخرجها الأول (روجيه عسّاف) إلى خوض تجربة العمل الجمعي في سياق اتصال فعلي مع الفئات الشعبية. " وتركزت الممارسة حول مسألتين أساسيتين:

أ ـ تغيير نوعية العلاقة مع الإنتاج.

ب ـ تغيير نوعية العلاقة مع الجمهور" (عساف، 1984م، ص11).

وهذا التوجه يرتبط في حد ذاته بمسألة الشكل الذي يطرحه المسرح برؤيته الجديدة والمرتبط بأنظمة العلاقات والاتصال لاسيما تلك التي تتعلق بالممثل وجمهوره المسرحي، وقد أوغل عساف قبل إقدامه على مشروع الفرقة بتقديم تجارب مسرحية في القرى اللبنانية والمخيمات الفلسطينية ووسط تجمعات بشرية شعبية، وقد تمثلت بواكيره المسرحية في تقديم أربعة أعمال هي: بالعبر والإبر، من حكايات الـ 36، أيام الخيام، وحكواتي من جبل عامل، وقد تبلورت في هذه الأعمال صيغة العمل الجماعي لكافة أعضاء الفرقة.

ولم يكن المسرح الأردني بمعزل عن استلهام التراث في محاولة للتأصيل والتجديد والبحث عن الأصول العربية، حيث ظهر عدد من الكتاب الذين قدموا نصوصا مسرحية استلهمت التراث كان من بينهم: جمال أبوحمدان، أمين شنار، جبريل الشيخ، عبد اللطيف شما، محمود الزيودي، هاشم غرايبة، غنام غنام، وغيرهم.. أما على صعيد الإخراج فقد ظهرت تجارب كل من: رائد الاخراج في المسرح الأردني هاني صنوبر، وتجارب حاتم السيد وباسم دلقموني ومخلد الزيودي وغيرهم..، إضافة إلى اتخاذ الاشتغال على التراث منهجا لعدد من الفرق المسرحية الأردنية مثل: أسرة المسرح الأردني، فرقة المسرح الحر، فرقة طقوس المسرحية، وفرقة الفوانيس التي برزت من خلالها تجارب كل من خالد الطريفي ونادر عمران، وقد جاء انطلاق فرقة الفوانيس بعد قراءة مستفيضة لواقع المسرح العربي وذلك " بحثا عن مزيد من التفاعل والتواصل والتوافق، حيث وضعت الفرقة نفسها أمام التحدي بأن شرعت في إرساء أسس مسرحية مغايرة تتغذى على ما أفرزه وجدان الإنسان عبر تداحر الحضارات بهدف بناء الـ (نحن) الاجتماعية. هكذا بدأت الفوانيس لعبتها مع محصلات المعرفة، مع المفاهيم والموروثات الاجتماعية المختلفة، والمدركة، فقد بدأ الإنسان ببناء تلك المفاهيم وتلك الموروثات ليشعر بالمتعة في هدمها، وذلك للوصول إلى بناء مفاهيم جديدة متطورة على أنقاض الأولى، ثم يهدمها مرة أخرى.. وهكذا " (فرقة مسرح الفوانيس، 1984م)، وبذلك فقد أكد أصحاب الفوانيس على أن المسرح لا يخرج عن كونه احتفالا شعبيا، حيث يمكن من خلاله التعبير عن الأصالة العربية من خلال الانطلاق من التراث الشعبي ومسرحته ضمن رؤية ابداعية خلاقة تؤكد الذات العربية وتؤسس للخروج من دائرة الهيمنة والتبعية للمسرح الغربي.

إجراءات البحث:

أ - مجتمع البحث: للوقوف على آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني قام الباحث باختيار اثنين من الأدباء المسرحيين، وقد تم اختيار نصين مسرحيين لهما حيث جاءت لتتوافق مع مشكلة البحث وأهدافه.

ب - عينة البحث: تم اختيار نصين مسرحيين اختياراً قصدياً للأسباب الآتية:-

1- كانت العينتان ممثلتين لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.

2- إمكانية رصد آليات توظيف التراث من خلالهما رصداً واضحاً وموضوعياً.
3- قراءة الباحث لهما وتكوينه رأيا خاصا عنهما.

والعينتان اللتان تم اختيارهما هما:-

- مسرحية سهرة مع أبي ليلى المهلهل 1994م لغنام غنام.
- مسرحية الحاذق 2016م لجبريل الشيخ.

ج - أداة البحث: اعتمد الباحث في تحليله للعينتين على المؤشرات الواردة في الإطار النظري، وعلى قراءة النصين قراءة نقدية واعية.

د - منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

تحليل العينات:

أولا: آليات توظيف التراث في مسرحية سهرة مع أبي ليلى المهلهل لغنام غنام:

تشكل تجربة الفنان (غنام غنام) إحدى التجارب الهامة في الاشتغال على التراث في المسرح الأردني، حيث تتنوع مرجعياته ومصادره التراثية بين الفنون الشعبية والحكايات والأساطير المرتبطة بالإنسان، حيث شكلت بالنسبة له مادة خصبة للتعبير عن هموم الحياة اليومية وحكمها وأهازيجها وفلسفتها وطقوسها، فمسرح حكايات الناس وعبر عن اهتماماتهم، وجسد في مسرحياته روح الفرجة المسرحية بأشكال متعددة ومختلفة، ويرى غنام " أن الكاتب الذي ينهل من التراث أو التاريخ صاحب مهمة من أصعب مهمات الكتابة،لأن مسرحة الأسطورة أو الحكاية أو أي نوع من مكونات التراث ليست مهمة نسخ للمادة الأصلية بل هي تفكيك وإعادة إنتاج لشكل جديد من الأدب ينتقي فيه الكاتب مادته التراثية بصعوبة تفرضها بنائية الشخصيات والأحداث والمواقف التاريخية " (أنظر. غنام، 2002م، ص180. 181).

أسس غنام رؤيته الفكرية والفنية للتراث انطلاقا من مشاهداته المتنوعة للفنون الشعبية لاسيما فنون الحكواتي والمشخصاتية التي كان يشاهدها وهو صبي في فلسطين، إضافة إلى اضطلاعه وبحثه الدءوب في الأصول التراثية للشعوب والأقوام الأخرى، وحول توظيفه للتراث في المسرح يقول: " إن إعجابي بمسرح سعد الله ونوس ولقائي بالكاتب المبدع والمنقوع بنبيذ التراث المعتق جبريل الشيخ، قد فتح لي أبواب الدخول إلى عالم التراث من ناحية المسرح، وكانت التجربة الأولى المشتركة بيننا هي (اللهم اجعله خيرا) من تأليفي وإخراجه، (...)، حاولنا مع جبريل الشيخ أن نقدم عرضا جماهيريا ملتزما، ولم نكن قد قصدنا تقديم فرجة مسرحية وحتى لم يخطر ببالنا بحثها، لكننا أردنا العمل على المسرح الملحمي والمسرح الفقير، وأظننا نجحنا ولم نكن الوحيدين الذين يعملون على ذلك، وكان ذلك عام 1986" (أنظر.غنام، ص187).

في مطلع عام 1990م ولد (مختبر موال المسرحي) في الوقت الذي أصبحت فيه الفرجة المسرحية والاحتفالية هاجسا يطارد غنام، ويفرض نفسه في خياراته ومشاريعه المسرحية كافة،وكان شعار الولادة الجديدة للمختبر هو (مسرح لكل الناس) أي:

"- مسرح ليس للنخبة المشوهة بالإسفاف.
- مسرح ليس للروح المطعونة بالاستهلاك.
- مسرح غير منقطع عن تجربة المسرح الأردني ورواده السابقين.
- مسرح غير مغلق عن المعرفة والتجدد والإطلالة على تجارب الآخرين.
- مسرح حلم لا يرتبط بشخص، بل منهج يكتمل بالفعل المسرحي الذي يؤديه مجموع الفريق" (مختبر موال المسرحي، 1992م).

إن عملية خلق مسرح لكل الناس تتطلب العودة إلى معطيات التراث وتوظيف ما في الواقع الإنساني في عملية الإعداد المختبري للعمل بكافة مفرداته،وذلك لتسجيل نبض الحياة ضمن سياقاتها الشعبية المتعددة،وهذا النوع من المسرح يبدأ " بالنص، وإكسابه دلالات متعددة التأويل تبعا لثقافة المتلقي،وذلك بتقديم الفهم الأساسي للدلالة، دون لبس للحد الأدنى لثقافة الشارع، وإطلاق العنان لأبعاد الدلالة،وبشكل مستقيم متنام بما يتناسب طرديا مع ثقافة المتلقي، دون خدش القيمة الدرامية للدلالة، مع الاستغناء التام عن إرباك التأويل، المختلف جذريا للدلالة الواحدة؛ذلك الإرباك الذي حول الكثير من تجارب المسرح إلى طلاسم" (مختبر موال المسرحي، 1992م)، وهذا المسرح يقدم قراءة للواقع المحلي والعربي انطلاقا من المعطيات التاريخية والإنسانية والنفسية، وذلك لإعادة إنتاج الوجدان الشعبي، مع ضرورة أن يصل إلى الجميع على اختلاف ثقافاتهم ومستوياتهم الاجتماعية متجاوزا حالة التعقيد التي يحفل بها المسرح المعاصر.

لقد قدم غنام آراءه حول الفرجة المسرحية على المستويين النظري والعملي، وينبغي الإشارة إلى أن الفرجة أو الاحتفالية عند غنام قد ظهرت في أعماله بشكل واضح ومعلن ومقصود في أوائل التسعينات، وتحديدا منذ بدأت تجربته على شكل العرض عام 1992م في مسرحية (من هناك؟) للأديب الأرمني الأمريكي (وليم سارويان)، واستكملت التجربة بالعودة لبناء النص والشكل وطرائق التمثيل معا في منظومة واحدة وذلك في التجربة المفصلية (عنتر زمانووالنمر) عام 1993 والتي واجهت ردود فعل متباينة، واستمر المشروع بعدها في أكثر من عمل.

وانطلاقا من النهاية التي آلت إليها مسرحية (عنتر زمانووالنمر) وفي ضوء استلهام الحكاية الشعبية نفسها، كتب غنام نصا فرجويا آخر هو (سهرة مع أبي ليلى المهلهل) عام 1994م، حيث تأسس النص على تكنيك مشابه للتكنيك المستخدم في المسرحية السابقة، مع إضافات جديدة تقوم على رفع مستويات الأفعال الحركية والموسيقية والطقسية بما يتوافق مع الروح التراثية للعمل.

ومنذ البداية يؤكد غنام أن العمل هو فرجة مسرحية مستوحاة من جنوح خيال السيرة الشعبية، ومن فنون الراوية والحكاية والقصيدة والغناء والرقص والتشخيص، ومن الروح الجماعية في انجاز الأسطورة الشعبية، أما الفريق الذي سيلعب هذه الفرجة فهو فريق مكتمل، متجانس، متعدد الآراء، أما الرواة فهم المجموع، والمجموع هو الفرد، بل ويقدم المؤلف أيضا توجيهات لها علاقة بطريقة إخراج هذا النص.

في ساحة اللعب يستعد اللاعبون ويتقدم الراوي وكأنه يستكمل رواية ما بدأه الليلة الفائتة من سيرة البطل الهمام الزير سالم، ويرجع الكلام إلى سعاد الساحرة الشاعرة الماكرة، والتي جاءت تسعى بالخراب في ديار بكر وتغلب، انتقاما لأخيها الملك التبع، الذي قتله كليب وساد البلاد والعباد بعدها، فهي لما ذبح عبيد كليب ناقتها، ورطت (جساس) في استرضائها الذي كان طامعا في وصالها ولم يكن يعلم أن تحت عباءتها عجوزا شمطاء، لا تداس ولا تباس، ويتمكن جساس من طعن ابن عمه (كليب) ويذهب (جساس)، ويتقدم العبد:

"كليب: من أنت؟

العبد: أنا عبد سعاد أخت الملك التبع، جاءت لتأخذ ثأرها منك في منك في هذه البلاد.

كليب: اذبحني يا عبد، ولكن قبل أن تذبحني جرني إلى تلك البلاطة عند الغدير لأكتب وصيتي لأخي سالم الزير" (غنام، مسرحية: سهرة مع ابي ليلي المهلهل، 1994، ف1، ص4).

فيجره العبد إلى بلاطة الغدير فيغمس يده بدمه ويكتب على البلاطة وصاياه العشر لأخيه المهلهل التي يوصيه من خلالها بألا يصالح على دمه من قاموا بقتله، ويطلب كليب من العبد أن يتم ذبحه فينحني العبد عليه ويذبحه، ويلطخ المنديل بدمه، ثم يرجع إلى سيدته ويعلمها بمقتل كليب، فتفرح فرحا شديدا، وصبرت إلى الليل، ثم حملت متاعها وسافرت من تلك القبيلة، حتى لا يعلم بها أحد بما فيهم جساس.

وحينما يصل الأمر إلى (مرة) يلوم ابنه (جساس) لوما شديدا لأنه جلب عليهم العار والمصائب، فمن يخلصهم من سطوة الزير، لكن جساس لا يهتم لهذا الكلام، بينما يخبر مرة أولاده أن الرأي الصواب عنده هو أن يقيدوا جساس ويرسلوه إلى الزير سالم وإخوته ليقتلوه ثأرا لكليب، وبهذه الوسيلة تزول الفتنة وتنطفئ النار بأقل الأضرار. وتمضي الأحداث إلى أن يصل خبر مقتل كليب لأخيه الزير سالم الذي كان بضيافته همام (أخوجساس وزوج أخت الزيرسالم)، فيطالبه بمغادرة مضاربهم على ألا يرى وجهه في الحرب والقتال، ويمضي الزيرسالم مع بنات كليب وهن ناثرات الشعور، حافيات الأقدام، وأمامهن (اليمامة) ابنته، حتى يصلوا إلى الغدير، ليجدوا الطيور وهي تحوم فوق جثة كليب، ولما قرأوا الشعر الذي كتبه على الصخرة، زادت أحزانهم وازدحم المكان بالرجال والنساء، أما اليمامة فقد علمت أنه لا يوجد من يأخذ بثأرها ويطفئ لهيب نارها سوى عمها سالم الزير، فقالت له بينما النساء تنوح ضمن طقوس جنائزية بالغة التأثير:

" اليمامة: مات أبى في طعن الغدر يا مهلهل بالعجل انهض وقوم
يا مهلهل ضاقت الدنيا علي وسقاني البين كاسات السموم

الزير: (وقد ارتمى على جثمان كليب) سلامتك يا أبي اليمامة يا صاحب الكرامة.
كليب لا خير في الدنيا وما فيها إن أنت خليتها من يبقى واليها
غدرك جساس يا عزي وسندي وليس جساس من يحسب تواليها
لا أصلح الله منا من يصالحهم حتى يصالح ذئب المعز راعيها.
وتولد البغلة الخضرا بلا ذكر وتسرع النوق لا ترعى مراعيها

(يلتفت الزير فيرى الجليلة زوجة كليب)

الزير: يا جليلة يا بنت مرة.. قتلة كليب في القلب حسرة.. وقعدتك في قومنا أكيد مرة.. فما تنوين؟

(الجليلة صامتة).. إذن اركبي رحلك على الفور وامض إلى دار أبيك، فليس لك بيننا مقام" (سهرة مع ابي ليلي المهلهل، فـ1، ص6. 7).

ثم أخذوا جثة كليب إلى بلاده ودفنوه باحترام ووقار، وجمع (الزير سالم) من الفرسان وأبطال القبائل أربعمئة ألف فارس، فلما بلغ الأمر بني بكر، إعتراهم الخوف فجهزوا المواكب والكتائب وتحرك الجمعان حتى التقيا بعد ثلاثة أيام في معركة كانت بداية لحرب طويلة، وكان المهلهل يعود كل ليلة بآلاف الجماجم، حيث يكومها حتى صارت تلالا، ولم يسلم كل من قدم لبني مرة العون، فقتل الزير الملك (الرعيني) قبل أن يبرح داره لمناصرة (جساس) الذي ضاقت به الدنيا، فقصد (العابد النعمان) للتدخل لدى الزير للاتفاق على هدنة لمدة شهرين لا دم فيها ولا قتال، وراح الزير أثناء الهدنة يقضي الوقت في شرب الخمر حتى صار طريح الفراش، فرأى جساس أن هذا هو الوقت المناسب للقضاء على الزير، فسير إليه ثلاثة آلاف من الفرسان، وهجموا على الحي ودخلوا عليه وهو سكران، فأوثقوا أكتافه، واعملوا فيه السيوف، حتى سال دمه، فظنوه مات، فوضعوه في كيس وأخذوه إلى أخته (ضباع) ـ التي قتل ولدها (شيبان) مع بداية الأحداث ـ لتثأر منه، وخرجوا وتركوا جثة الزير عند أخته:

"ضباع: الولد مولود والزوج لو غدا يعود، لكن الأخ آخ لو راح مفقود، لقد انتقموا منك فاصحوا..

(يبدأ الزير بالتململ والهذيان فتذهل ضباع)

الزير: (يهذي) قومي كلهم للصيد راحوا، وجلست بخيمتي والدن بجانبي، وما عندي سوى العبد وكان ما كان.

(ضباع تفرح فرحا ممزوجا بالعذابات)

ضباع: فداك عمري يا مهلهل يا آخي. (يفاجأ بأنه بين يدي أخته، فيستسلم لقدره)..

الزير: اقتليني إن أردت يا ضباع انتقاما لقتلي ولدك، انت تشبهين اللبوات حقا، وأنا سبع الفلاة.
(ضباع تتأثر وتنسى ثأرها بعد أن شدتها مشاعر الأخوة)
ضباع: بل مرني، ماذا ترى؟
الزير: إذن القني بصندوق مزفت وارمني أبحر في الماء، أيا اختي اتركيني على كف خالقي اسير" (سهرة مع ابي ليلي المهلهل، ف1، ص9).

وجاءت بصندوق مزفت كبير وضعت فيه سالم الزير وأمرت عبدين عندها أن يحملا الصندوق ويلقياه في البحر، فطرحاه وتقاذفته الأمواج حتى غاب عن الأنظار، أما ضباع فقد اوقدت قرب دارها النار لتوهم من يراها بأنها أحرقته، وتشتت أقوام المهلهل فمنهم من غاب وارتحل ومنهم من لجأ إلى جوار جساس، فجعلهم في عداد العبيد والغلمان، ولم يبق عند أخوة الزير من الأشراف إلا عصبة صغيرة، فأذاقهم جساس الويل ونهب أموالهم، وأشرط عليهم شروطه القاسية، أما الزير فقد حملته الأمواج والتقادير إلى شاطئ بيروت، فوجد الصندوق ثلاثة من الصيادين، حيث ظنوا أن في الصندوق كنزا عظيما، فاختلفوا على القسمة، واقتتلوا، وأثناء ذلك ظهر الملك (حكمون) الذي كان في جولة على الشاطئ، وحينما علم بأمرهم أخذهم إلى السجن، وأخذ الصندوق إلى القصر، وحينما تم فتحه وجدوا فيه انسانا مصابا، فأحضروا الطبيب وعالجوه، وأصبح الزير سايسا للخيل عند حكمون الذي ظل يجهل هويته إلى أن كشف عنها بعد قيامه بمقاومة جيش (برجيس) الذي هاجم حكمون وقومه، فأنعم عليه بلقب الأمير ونيشان من الماس، وأعطاه بناء على طلبه السيف والدرع والمهر الأخرج ومركبا بحريا يحمله إلى حيفا،كي يعود إلى مرج بن عامر، وحينما عاد إلى أهله وجدهم قد وهنوا من ظلم جساس وممارساته، وبعودة الزير سالم اضطربت أحوال بني مرة، وتجمع مريدوه من جديد، ودقت طبول الحرب، وبينما اعتلى جساس صهوة جواد الزير (الأخرج)، ركب الزير على صهوة أبو حجلان، وبعد أن قتل من قتل رأى الأمير (سلطان) أخو جساس، أن يقابل الزير ويطلب منه العفو والرحمة، وطلب من (جليلة) أرملة (كليب) أن ترافقه فرفضت خوفا على ولدها (هجرس) الذي حملت به من (كليب) قبل موته بشهرين، أما الزير فقد أحال الأمر كله لليمامة، فإن صالحت فهو سيقبل الصلح، ويقف الجميع بين يدي اليمامة التي تقول:

"قالت اليمامة من ضمير صادق لا تزيدوا لفظكم ولا لغاكم
قتلتم الماجد كليب والدي غدرا وماله ذنب معاكم
أنا لا أصالح حتى يعيش أبونا ونراه راكبا يريد لقاكم" (سهرة مع ابي ليلي المهلهل،ف2، ص14).

ويستأنف الفريقان الحرب من جديد، وحينما يحس جساس بالفشل يطلب من (المهلهل) أن يمهله وقومه شهرين من الهدنة، وفي ليلة من الليالي جاءت الجليلة بابنها (هجرس) إلى خاله (جساس)، وكان قد صار شابا وفارسا قويا، حيث أوهمه جساس بأن أباه هو (شاليش بن مرة)، وقد قتله (الزير) في يوم النزال.

وبينما (الزير) نائم يأتيه (كليب) في المنام يعاتبه فيطلب البصّارة لتضرب له الرمل، وتخبره البصارة بأنه قد زال همه بقدوم شخص من دمه ولحمه، سيقتل (جساس) في الوغى حالا، وكان هجرس أول من برز لقتال المهلهل، فقاتله بضراوة بينما كان المهلهل يتجنبه في أرض المعركة إلى أن انقضى النهار كله في هذا النزال، وبينما يعبر المهلهل لليمامة عن انشغاله بذلك الفتى القوي الغريب الذي بارزه، تؤكد اليمامة امكانية أن يكون هذا الفتى هو ابن كليب، إذ أن أمها حينما غادرت كانت حاملا، وتستطيع اليمامة التعرف عليه بأنه أخوها، فتنقض عليه وهو في أرض المعركة لتخبره بالحقيقة، ويستوضح (هجرس) الأمر من أمه (الجليلة) التي تخبره بأن أباه هو الملك كليب، وعمه هو الزير سالم، أما جساس فهو خاله الذي قتل أبيه.

ومضى (هجرس) إلى مضارب الزير وفي الطريق مر بقبر والده، ثم التقى بعمه الزير سالم وأصبح كل ما يشغله هو الثأر لوالده من خاله جساس، وما أن التقاه اللقاء الأخير حتى بدأ جساس باستعطافه:

"جساس: يا هجرس يا سياج البيض في طعن القنا، استجير بك يا ابن أختي من الفناء.
هجرس: اقصر يا خالي في كلامك، وأنا أجلك وحمامك، تطلب الجيرة؟ فهل تعرفها؟ قتلت كليب أبي ظلما وخيانة وصار لك بعده الحكم والظلم، ونسيت أنه الهجرس ولد كليب، أما الجيرة لك فهذه تراها في احلامك.
جساس: بالله عليك اتركني لوجه الواحد القيوم.
هجرس: لا بد من قتلك يا قاتل أبي، وبذلك أكون قد بلغت اربي.
الزير: أرى الكلام قد طال، والعتاب سجال!!
هجرس: صدقت يا عم، خذها يا خال" (سهرة مع ابي ليلي المهلهل،فـ2، ص19).

وطعنه هجرس بالرمح في صدره فخرج يلمع من ظهره، ثم وضع الزير فمه على عنق جساس وشرب من دمه، وهجم الرجال على فلول بني مرة، الذين استسلموا مستجيرين، فعفى الزير عنهم على أن يعيشوا مثل العبيد، ولا يحملون سلاحا، ولا يحضرون حربا أو كفاحا، ولا يوقدون نارا ليلا أو نهارا، ولا يعرف لهم قبر ميت، ويعيشون مشتتين في البراري والقفار، ويقضون حياتهم في ضرب الطبل ونفخ المزمار، وإن غابت امرأة منهم في النهار لا يسألها بعلها أين كانت، بل عما جابت، وليس لهم صنعة غير الرقص والخلاعة والسمع والطاعة.

وفي النهاية يصبح هجرس ملكا فيسود السلام والوئام، ويتفرغ عدد من العبيد لخدمة كليب إلا أنهم يملون منه بعد أن صار عبئا عليهم وعلى غيرهم، فهو سكران لا يصحو، ومريض لا يشفى، ويقرر اثنان من العبيد التخلص منه، فيطعناه ويفضح أمرهما، فيقوم (هجرس) بقطع رأسيهما.

إن غنام ككاتب قد وقع تحت تأثير الواقع العربي السياسي والاجتماعي والمثقل بالهزائم والانكسارات المتلاحقة في ظل الصراع الدامي على السلطة بين السياسيين والعسكريين، وفي ظل غياب كامل للدور الشعبي الذي وصل إلى حالة من اليأس وفقدان الأمل، فعاد ليجتر موروثه الشعبي وبما يتضمنه من انتصارات وبطولات تحققت في فترات تاريخية ماضية ليقدم لنا من خلالها بطولات فردية ما زال يتغنى بها المواطن العربي ويحن إليها (أنظر. الزيودي، وآخرون، 2014م، ص320).

وقد أظهر توظيف (غنام) للتراث الشعبي في مسرحية (سهرة مع أبي ليلى المهلهل) مدى تأثره بالجوانب والآفاق الشكلية للسيرة، فقد برزت في المسرحية كثرة الأحداث وتعددها لاسيما الأحداث الغرائبية التي تثير فضول المشاهد نتيجة لما تتسم به من كثرة الخوارق، وهي تحفل بالمفاجآت والمصادفات القدرية العجيبة مما يثير التشويق، ونجد إلى جانب الحبكة الرئيسة في المسرحية أكثر من حبكة ثانوية تتداخل معها، إضافة إلى كثرة الشخصيات التي تتوزع بين شخصيات بشرية عادية، وشخصيات بشرية تمتلك قوة خارقة لا يقدر عليها الإنسان العادي كالتحدث مع الحيوان أو التغلب على الخوارق كما ظهر من خلال شخصية (الزير سالم)، وحول تأثير التراث على هذه المسرحية يقول غنام أنه يكمن في:

1- "التقطيع المونتاجي للمشاهد المتتالية المتواترة بسرعة، وهذا أخذته من تقنية الحكاية الشعبية التي تحفل بانتقالات سريعة ومفاجئة في الزمان والمكان والحدث، وأفضل التقطيع المونتاجي الذي جاء في القرآن الكريم.

2- التركيبية في المشهد، بمعنى أن الحكاية الشعبية تفرد مساحة لكل حدث حتى تلك الأحداث التي تجري في الوقت نفسه في أماكن مختلفة، (...)، لذا أكدت على تركيبية المشهد التي تجعل حدثين أو ثلاثة تعمل في الوقت نفسه والحلقة نفسها، وهذا تأكيد للتجربة التي نجحت في عنتر زمانو والنمر.

3- التكثيف الإشاري للدلالات والجغرافيا التي تحتاج إلى مساحة زمانية وجغرافية في العرض استنادا إلى التكثيف الذي تتميز به بعض أحداث الحكاية الشعبية وأبلغ تكثيف تعلمته هو الوارد في (القرآن الكريم)

فمثلا: وضوح الإيحاء وتكثيف المشاعر واختزال الإشارات الدرامية.." (أنظر.غنام، 2002م، ص199.200).

ومن خلال توظيفه للتراث، قدم (غنام) الإنسان على أنه مجموعة من العلاقات الاجتماعية تتغير مع الأحداث، وهو في رؤيته الفنية يخرج بعيدا عن عذاب الإنسان الداخلي والمادي بوصفه فردا أو رمزا، ليحيلنا إلى الأسباب الموضوعية والتاريخية التي يسقطها على الواقع، والتي تصبح فيها الشخصية الرئيسة ممثلة للوعي الجمعي، وهذه الحالة تبلورت من خلال الصورالتي ظهر بها (الزير سالم) ودوره المحوري في الأحداث.

وبعد أن قدمت مسرحية (سهرة مع أبي ليلى المهلهل) في القاهرة عام1994م ([1])، صدر عن فرقة مختبر موال المسرحية (بيان الفرجة) بموازاة ذلك العرض، حيث جاء البيان استكمالا لما جاء في بيان (مسرح لكل الناس)، وجاءت مسرحية (سهرة مع أبي ليلى المهلهل) لتحمل خلاصة الجهود المبذولة من قبل غنام في البحث عن شكل مسرحي عربي يبلور الفرجة المسرحية التي تعتمد على مكونات الثقافة والشخصية العربية وكل ما هو انساني.

ويؤكد غنام في هذا السياق ان تجاربه على توظيف التراث في المسرح قد افرزت له قواعد عمل كثفها في تجربته مع مسرحية (الزير سالم)، إذ يرى أنه اعتمد في إنجازه على ما يلي:

1. "بناء العمل بالدلالة المعتمدة التأويل في اتجاه واحد تبعا لثقافة المتلقي.

2. القراءة المعاصرة المنفتحة للموروث الأدبي الدرامي العربي، واستنباط خصوصياته.

3. دراسة أنماط الأداء في الفنون الشعبية الأمر الذي يؤكد جرأة هذه الفنون باعتماد التشخيص –بالتمثيل– كأبرز أنماط الأداء الدرامي، وكذلك اعتمادها على فنون الموسيقى، الغناء،الشعر،الحداء، الإيحاء، الرقص، خيال الظل، والإرتجال.

4. توظيف تلك النماذج والأنماط في خلق أنموذج الفنان متعدد القدرات والأداء الشامل، والتجديد الموسيقي عند صياغة الدراما الغنائية الموروثة ضمن منهج الفرجة المسرحية، واعتماد مبدأ العمل الجماعي في صياغة العرض كاملا مع الحفاظ على تخصص كل فرد، واعتماد الشكل الدائري (الحلقة) كحيز للفعل المسرحي، فالدائرة هي أكمل الأشكال الهندسية، واختزال التقنيات المساعدة، وتفجير طاقة المؤدي وخيال المتلقي لأعلى مدى، وتوظيف الزخارف والفنون الشعبية في صياغة المهمات المسرحية، والتعامل مع المتلقي بوصفه جزءا عضويا في العرض يمكن من خلاله تفكيك المعرفة، وإعادة تركيبها من خلال صياغة الإدراك ونتائج المعرفة الجديدة" (مختبر موال المسرحي،1994م)، وهكذا فقد أكد غنّام على خصوبة القصص والموروث الشعبي، وإمكانية توظيفها في المسرح من خلال إخلاصه اللامشروط للماضي وتنكره لمعطيات الحاضر السلبية، مفككاً المكتوب التراثي، ومعيداً كتابته بشكل آخر مختلف ومغاير.

ثانيا: آليات توظيف التراث في مسرحية الحاذق لجبريل الشيخ:

حفلت نصوص جبريل الشيخ المسرحية بتوظيف التراث الشعبي بكافة مستوياته، وقد تمثل ذلك في استلهام الحكايات والأمثال والشخصيات والأغاني الشعبية، وتصوير الأمكنة بمرجعياتها التراثية، وشكلت عملية استلهام التراث بالنسبة له محطة رئيسة في اشتغالاته المسرحية منذ كتابته لمسرحيته (تغريبة زريف الطول) التي شكلت علامة فارقة في المسرح الأردني، وقد فتحت هذه التجربة الباب على مصراعيه لتدخل فيها كل التقنيات المعاصرة وأساليب القول وتلاوين الحكي، فمهدت لقيام مسرح شعبي برؤيا حديثة

[1] ـ تم تقديم مسرحية (سهرة مع أبي ليلى المهلهل) في الملتقى العلمي لعروض المسرح العربي في القاهرة عام1994م، وكان العرض من اخراج المخرج الأردني (محمد الضمور) وقد أحدث العرض مفاجأة كبرى في الملتقى نتيجة للإمكانات الفنية المتقدمة في توظيف معطيات التراث على صعيدي النص والإخراج.

وبإمكانات فكرية تتجاوز كثيرا من القوالب الفكرية الجامدة، لترسي بذلك عددا من القيم الجمالية والأخلاقية، وتشكل مدخلا صحيحا لنقد الواقع، ضمن منهجية أكثر إمتاعا وأصدق إقناعا سعت إلى توجيه الشخصيات توجيها عمليا شكل طبيعة سلوكها الفردي والاجتماعي.

وإذا نظرنا في تجربة الشيخ المسرحية نجدها تحفل بالعودة إلى أشكال ومواضيع من الثقافة العربية في إطار البحث عن هوية مستقلة للمسرح العربي، وهو يستخدم في نصوصه " أسلوب المسخرة في بحث قضايا جادة وهامة بطريقة ساخرة وشخوص كاريكاتورية، همه في ذلك توجيه سياط نقده اللاذع على الشرائح الاجتماعية التي يعرضها من خلال القضايا التي يتناولها " (حوامده، 1985م، ص41).

في مسرحية (الحاذق) عام 2016م، يحيلنا الشيخ منذ البداية إلى الأجواء العربية عبر اختياره لقصص تراوح بين الواقع والخيال، لينقلنا إلى بلاد الأعراب بمراعيها ورمالها ونباتاتها الصحراوية، حيث يدخل الراعي (صعصعة) فتلحق به بعض الإبل وتتناثر في المكان، ومع دخوله تتعالى الإيقاعات فيدخل (حنظلة) بهيئة خادم ضئيل وهو يقود ناقةً بخطامها عليها هودج، عيدانه من ذهب وفضة وستائره من حرير شفاف ملون بجميع الألوان، وكلما تمايل الهودج مع حركة الناقة لمعت عيدان الهودج وتراقصت الستائر، فتراءت له داخل الهودج العفريتة ليليث بهيئة امرأة (ظعينة) ذات جمال، فيصاب صعصعة بالذهول لجمالها، ويتأوّه، فتلتفت الإبل إليه بأعناقها من جميع الجهات وهي تقول:

" الإبل: يتأوه راعينا !..

رأيتَ إلى امرأةٍ، يا صعصعة؟!..

صعصعة: " بلهجة الهيام " أرى إلى امرأةٍ لم تنظر العين مثلها!..

آهٍ وآه، ثم أوّاه، أيها الجمال الساحر!..

الإبل: أهي إلى هذا المدى، يا صعصعة؟!..

صعصعة: (بلهفة أكثر) امرأة من أنوار ملونة!.. وجه أبيض مُدَوَّر.. سبحان من صَوَّر!.. وعيون كعيون المها، وجبين كأَنّه السُهى، وشعرُ كلُّ شعرة بلون، ما بين الأبيض والأشقر والأخضر.. والأزرق والأصفر، والأحمر والجَون" (الشيخ، مسرحية: الحاذق،2016م، فـ1، ص2. 3).

ويتوتر صعصعة، فيستل سيفه ويهم بالاندفاع نحو الظعينة فتستوقفه الإبل بعجيج وضجيج ورغاء، ويتوقف صعصعة مُتنمّراً بالسيف، حيث يحدّق بلهفة في الظعينة (ليليث) التي يبدي الخادم حنظلة أمامها تحديا لصعصعة، حيث يتشقلب وهو يقهقه باستخفاف به، فلا يتردد صعصعة من الإعلان عن جبروته وسطوته:

" صعصعة: أنا رب الشرف، وخير من تولى وزحف، الفارس الكرّار، البطل المغوار، مُذلُّ الأعناق، وناهبُ الأرزاق، وسابي النساء، وجاعلُ الحُرَّة من بعض الإماء " (الحاذق، فـ1، ص4).

وفي موضع آخر نراه يعبر عن شغفه وحبه لليليث التي ما تلبث أن تفتح ستائر الهودج وتلتفت بابتسامة إلى صعصعة، وتتعمد إبراز جمالها إزاءه، متحدية إياه بفيض جمالها، وبعد أن تغويه يلتفت إليها حنظلة بخبث، ويشير لها بحركة استفهام فتجيبهُ بحركة ناعمة من يدها كي يواجه صعصعة، فيتشقلب حنظلة بحركة سريعة معلنا تحديه له:

"حنظلة: أنا قاضي المسرّات، وصاحب الحاجات، وحارس الملذّات، وباني سبعةَ أسوار حولَ الفاتنات.. أحمي الذمار، بالسيف البتار.. (يتفاجأ صعصعة بتحدي الخادم له، فيواجهه بمزيد من العنجهية).

صعصعة: ويلك !.. كيف تجرؤ على أن ترفع رأسك أمام صعصعة؟!.. أنا مُفلّقُ الهامات، ممزّقُ الرايات، ومُشتّتُ الجماعات، وراعي الصولات والجولات.. ترتجفُ من هيبتي الصخور، وتقذفُ من صيحتي ما في بطونها القبور!..

حنظلة: أنا شمسُ الضُحى، وقطب الرَّحى، وريحُ مُجَنَّحَةُ لكي تَضبَحَا، فَأَضربُ إن شئتُ بالطّاحنات، وأَضربُ إن شئتُ بالعاصفات، وتأتي إليَّ الوفودُ، لكي أَصفحا..

صعصعة: وَيلَكَ، من أنت؟ ! كلامُك أكبرُ من طول ذراعك!.. إنتَسب، كي أعرف من سوف أُمَزّقُهُ قطَعاً..

حنظلة: أنا حنظلة، بن علقمة، بنُ مرّة، بنُ مُرار، أَحَدُ بني شيصبان.. انتَسب بدورك، إن كُنتَ عظيمَ الشّان، لأعرفَ مَن سوف أُعَلّمُهُ، كيف يكونُ الضربُ والطّعان..

صعصعة: (يهدر هائجاً كما لو أنه بعير) أنا صعصعة، بنُ معمعة، بنُ خنَيفس، بن حرملة، بنُ هميسع، بنُ جُنَيدع، بن حمار، بن جحفلة، أحد بني هيلمان" (الحاذق، ف1، ص5).

ويتصاعد هياج صعصعة فيلَوِّح بالسيف بضربات استعراضية في الهواء، ويتحفَّز لينقضّ على حنظلة، الذي يتشقلب راجعاً إلى الوراء، وهو يقهقه، فتستَلُّ ليليث سيفاً برّاقاً من رحل الناقة، وتطوّح به بحركة استعراضية سريعة، وهي تبتسم، فَيَتَلَقَّفُهُ حنظلة، ويتشقلب به ويطير في الهواء وهو يضرب بالسيف بحركات تُذهل صعصعة فيتراجع إلى الوراء بحركات دفاعية ، لكن حنظلة يعاجلَهُ بالهجوم، وهنا تتدخل كل من (الإبل الجمال) و(الإبل النياق) للتعليق على الحدث وتوضيحه ضمن تقنية أشبه بتقنية توظيف الجوقة في المسرح الإغريقي:

"الإبل الجِمال: يا بنات الرَّهام، أيتها المليحات من بين النياق، أنظرنَ إلى فحلين يعتلجان، وأبصرنَ كيف التقى البطلان، كأنهما جبلان، (تسمع دقات طبول الحرب عنيفة وقوية من خارج المسرح وتهيمن على المكان).

الإبل النياق: يا للهول !.. يا للهول، إن كانت هذه دقات الطبل الرجوف!.

الإبل الجمال: بل هذا الصدى، تُردِّدُهُ الصحراء، وهما يتضاربان بالسيوف !.. (يهاجم صعصعة خصمه وهو يصيح)

الإبل النياق: ينقض صعصعة على خصمه بالصيحات.. (يصُد حنظلة الهجوم وهو يقهقه)

الإبل الجمال: فيردها حنظلة عليه بالقهقهات.. (تُنيخ ليليث ناقَتَها، وتقف في الهودج وتجسد ما ترويه النياق برقصة الحرب).

الإبل النياق: يا فحول الرَّهام، أنظروا إلى مليحة المليحات، وكيف ترقصُ رقصة الحرب على إيقاع الضربات، والنهمات والصيحات " (الحاذق، ف1، ص7. 8).

وبعد الهزيمة التي تعرض لها صعصعة، نجده يتساءل عمن تكون هذه المرأة، التي ما تلبث أن تعلن عن نفسها بأنها ليليث، وهنا يؤكد صعصعة بأن نطق اسمها صعبٌ على لسانه طالبا منها أن تكون ليلى، ومن الملاحظ أن مخيلة (الشيخ) قد تحركت بين (قيس وليلى) و(أسطورة ليليث) عبر قراءة الموروث قراءة نقدية هادفة تسهم في تأسيس رؤية واعية لمشكلات الواقع الملحة، وهو بذلك إنما يؤسس رؤيته للرواية شبه التاريخية لقصة قيس وليلى والتي تشكل معادلا موضوعيا لشخصيتي (ليل) و(ليليث) اللتين وردتا في الأسطورة السومرية، وفي هذه المسرحية يعيد الشيخ حكاية قيس وليلى إلى أصلها السومري، ويتتبع فيها ليليث شيطانة الليل وهي تغوي آدم الذي تنعكس شخصيته من خلال شخصية حنظلة لتشكل المسرحية بذلك رؤية جديدة للأسطورة.

تنتمي أسطورة ليليث إلى أصول تاريخية قديمة جداً، فهي تتصل ببابل القديمة، حيث كان الساميون القدماء يتبنون مجموعة من المعتقدات الخاصة بأجدادهم السومريين، كما ترتبط بأكبر أساطير الخلق، " وليليث كلمة بابلية أشورية ومعناها أنثى العفريت أو الريح، كما أنها ذكرت مرة أخرى في إحدى القصائد البابلية، وتحول هذا اللفظ بعد ذلك من ليليث إلى ليلى، وهي ما أصبحت تظهر ليلا وعرفت بالجنية ليل، التي

تسكن الأماكن الخربة وموارد المياه وتظهر كخارقة ليلية يغطي الشعر جسدها العاري في الفلكلور السامي المعاش اليوم عامة" (عبد الحكيم، د. ت، ص599)

لقد أشارت الميثولوجيا في حضارة وادي الرافدين إلى ليليت ولیليتو باعتبارهما أرواح ريح حاملة للمرض، فكانت العفريتة ليليث سبب كل البلاء، وقد جاء في الأساطير أنه "بينما كانت ملكة السماء ـ انانا. تتمشى على ساحل الفرات أخذت الشجرة بيدها وجاءت بها إلى (ارك) وغرستها في حديقتها المقدسة وتعهدتها بالرعاية لأنها أرادت أن تتخذ من خشبها، بعد نموها، كرسيا وسريرا، وبعد أعوام نمت الشجرة خلالها، اتضح لـ (انانا) بأنها غير قادرة على كسرها لأن حية { لا يؤثر السحر فيها } قد بنت بيتها فيها، وفي أعلاها بنى طير (الزو) عشه ووضع فيه فراخه، وفي وسط الشجرة بنت (ليليث) بيتها، ولهذا أخذت (انانا) العذراء المرحة تذرف دموع الحزن والأسى، وحينما طلع الفجر ونهض أخوها (اوتو) من غرفة نومه حدثته باكية عما حدث. وحينما سمع جلجامش البطل السومري العظيم بكاء (انانا)، أرتدى درعه وتناول فأسه وهوى به على الحية فذبحها، أما طير (الزو) فقد هرب مع فراخه إلى الجبل، واقتلعت (ليليث) بيتها وطارت هاربة إلى الأرض المقفرة التي اعتادت التردد عليها" (كريمر، 1971م، ص58).

إن هذا أول إشارة لمنابع الشر في الموروث القديم، فلم يعرف عن ليليث سوى أنها كانت سبباً لجلب الشؤم، وقد انتقلت فكرة ليليث بعدئذ إلى التراث العبري والإغريقي وبنفس المضمون ولكن بأسماء مختلفة، لكن جبريل الشيخ يوظف الأسطورة في مسرحيته للتعبير عن الشر الذي أصبح يجتاح أبناء الجنس البشري من كل جانب، فحينما يستفسر صعصعة عن القوم الذي تنتمي إليهم ليليث أو ليلى يجبه حنظلة بأنها ليلى وكفى، وهل تحتاجُ سيدةُ نساء الجان وربة الحسن والجنان، إلى قبيل يُزَكيها؟!، وبذلك فإن حنظلة يؤكد هنا على المرجعيات الأسطورية لتلك الشخصية التي ترفع السيف عن عنق صعصعة لإكمال لعبتها معه، حيث تشير إلى حنظلة بابتسامه ليواصل اللعبة وتتراجع إلى هودجها فتجلس فيه على الناقة الباركة بهيئة مواجهه لهما، استعداداً للفرجة على ما سوف يحدث.

ويتحاور كل من حنظلة وصعصعة حوارا فكريا حول قضية تتعلق بالإحصاء والحساب، ويتحدث صعصعة عن إرسال أبيه له حينما كان صبيا لشيخ حاذق عارف بالحساب والهندسة كي يأخذ عنه مراتب الأعداد في عقد الأصابع، وبعد كل ما عاناه من جهد ومشقة أخبره الشيخ بأن ما كان ذلك كُلُّهُ غَيرَ تمهيدٍ لما سوف يَعْقِلُهُ لاحقا عن حساب الهند، وتتوالى الحكايات لنجد حنظلة وهو مقبل إلى صعصعة بشيء من الودّ معلنا أنه الآن شيخ عليه، فيرفض صعصعة ذلك لأنه ليس برقي وأناقة شيخه الذي علمه الحساب، فيخبره حنظلة الذي يعبر في حقيقته عن إبليس:

"حنظلة: إني أَتَمَثَّلُ بِكُلِّ هيئة، فأُبَدِّلُ هَيْئَتي حَسْبَ كُلِّ مقامٍ ومَقال، وما يَتَطَلَبُهُ الحال..

صعصعة: فلماذا ظهرتَ لي اليوم ضئيلا؟!..

حنظلة: كي أُطْمِعَكَ بالظعينة، فَتَتَحَرَّشَ بنا!..

صعصعة: وما حاجتك إلى كل ذلك؟!..

حنظلة: كي أَجْعَلَكَ أسيراً، ليس أَمَامهُ الا أَنْ يفتدي نفسه..

صعصعة: أتريدُ إبلاً، أيها الحاذق؟!..

حنظلة: لا.. لا.. لا.. عندي منها الكثير !.. وفائي لصنعتي في تعليم الحساب، جعلني أَستَعيدُك، لأُملي عليك ما سوف يقلب الدنيا رأساً على عقب... فإذا تَعَلَّمْتَ حسابَ الهندِ فهو فِدَاؤُك..

صعصعة: " بامتعاض وَأَنَفَة " علمٌ يحتاج إلى آلة !!.. (ثم يتمتم مذهولاً) أَكادُ أُدركُ لماذا نهتني إبلي عنكما!.. (ثم يخاطب حنظلة) ما الذي أدراها أنه لا قدرة لي عليكما؟!..

حنظلة: أَلَمْ يُطْلِعْكَ قومُك على أن الإبل من الجنِ الطَّيَّارة، فوقَ أَنَّها مطايا الجن؟!.. هي ترى أَبْعَدَ مما ترى، يا صعصعة!.. كانت وَفِيَّةً لك فَنَهَتْك..

صعصعة: سَأُجلِّها ما حييت..

ليليث: عُدْتَ إلى رحاب شيخك يا صعصعة !..

صعصعة: إنَّكَ شيخي حقاً، وأراني آمناً في حضرة شيخي، فأنكحني هذه المرأة..

حنظلة: ليليث، أَحَبُ الجنّيات إلي، عفريتة ولا كُلُّ العفريتات!.. ولولا أني لا أُحبُ الكذب، لقلت إنها أَحَبُ إليَّ من بِنْتَيّ سوسٍ ووسواس!" (الحاذق، فـ1، ص 17ـ 18).

ويظل صعصعة يبحث عن الخلاص من أزمته، ويدخل عبده نجران ضمن اللعبة المسرحية، وتستهوي فكرة العبد ليليث لأنها تظن بأنها ستكون لعبةً مضحكة لاسيما عندما يكون العبدُ عبقرياً وَسَيِّدُهُ أحمق، وحينما يدخل نجران يخاطبه حنظلة قائلا:

" حنظلة: كنتَ حراً؟!..

نجران: غلبني على أمري، رجلٌ اسمُهُ سويد بن الأرقم، في بعض أسفاري، فباعني في الحجاز، وَتَنَقَّلْتُ من نَخَّاسٍ إلى نَخَّاس، حتى صرتُ لمولاي صعصعة. (...)، إنه مولاي، مَالِكُ عنقي..

حنظلة: هو الآن أسيري، وحياتُهُ بين يديك..

نجران: إنْ شاءَ أن يدفع بي عبداً إليك، فداءً لحريته، فَعَل..

حنظلة: ألا يُضيرُك أن تصير عبداً عندي؟!..

نجران: وهل سأكون حراً لوبقيتُ عنده؟!.. طالما سأظلُ عبداً على كل حال فلا يعنيني تغيُّرُ السَّادة..

حنظلة: لكني الشيخ إبليس!.

نجران: وبما ذا تختلف عن مولاي صعصعة، أو يختلف عنك؟!.. أو عن سويد بن الأرقم؟!..

ليليث: وأنا ليليث.. عفريته من أكابر الجان !..

نجران: أنتِ أيضا !.. بما ذا تختلفين عن ربَّات الخيام، وبما ذا يختلفن عنك؟!..

صعصعة: ويلك !.. حياتي بين يديك !.. وتأدَّب في القول " (الحاذق، فـ1، ص 20ـ 21).

ويأمر صعصعة عبده بأن يأخذ حسابَ الهند عن شيخه حنظلة، لكن العبد يعلن أنه سيفعل ما يريد مولاه إلا أن يكون غير نفسه، وهنا يهب صعصعة ويشد على خناق نجران ويهزه، ويشتطُ غضباً، فيطلب من العبد أن يحضر السيف لقتله، فيهم نجران بالتوجه لالتقاط السيف عن الأرض، فتقبض ليليث على يده، وتطل في الوقت نفسه أعناق الإبل على صعصعة بهيئة كورس تحذره من السقوط في الحمق، وكل تلك الأحداث تجري بينما ليليث ترسل قبلات الإغواء إلى صعصعة الذي يظل مهموما بالبحث عن خلاصه حتى يظهر يائسا في حديثه مع حنظلة:

"صعصعة: (محبطا) جد لي خلاصاً أيها الحاذق، فأكون يميناً لك، وأنطق بلسانك إلى أبد الآبدين..

حنظلة: إجعل ميثاقاً بيننا..

صعصعة: وَهَبْتُكَ روحي.. وبين يديك أطلقتُ جموحي.. وَسَخَّرْتُ أيامي لمجدك، وإلى حيث شئتَ يكون سُروحي..

حنظلة: وجعلتُ في روعك مثل روحك روحي، وَشَدَدْتُ بأْسَكَ مُسْرَجاً بعهودي، ووهبتُكَ فيضاً من كلامي، وَمَدَدْتُكَ في الوغى بجنودي. كُن على هذا الميثاق، حتى أرسل صاحب الأمر إليك، فَيُعْلى في أربع أركان الأرض بنودي.. (ثم يلتفت إلى ليليث) خُطِّي في الرمل بِفَكِّ الذئب، يا ليليث، واستجيري بعالم الغيب والشهادة، كي يُبَيِّنَ مسألة الصِّفر.. صار حتماً علينا أن نجد خلاصاً لحليف..

(تجلس ليليث على الأرض بهيئة كاهنة وتستخرج من ثيابها فك ذئب وتهدِّر وتنتفض، وتخط في الرمل خطوطاً بالفك، وتعزّم).

ليليث: أناديك يا أبا مُرَّة.. أيها الشيخ إبليس.. عَزَمْتُ عليك، بما يشفع عندك ويحظى لديك، فأنت الأول والآخر والأمر إليك، ومنك إليك.. بحَقّ السَيَّارة والسَيَّاحين والإبل الطيارة والمدّاحين.. وبحق القنفذ والضَّب وبحق العنكبوت وبحق الطاووس، وأوعال العرش على الماء، وسيدةِ الرَّهَبُوت.. إلاَّ سمعتَ صوتي، وقبلتَ دعوتي، وفَرَّجْتَ كربتي، وأجبت عن مسألتي، وحضرتَ إلي.. ألوَحَا أَلوَحَا.. العَجَلَ العَجَلَ.. السَّاعةَ السّاعةَ .. (يضحك حنظلة).

حنظلة: دعوتِ سميعاً مجيباً، يا ليليث !.. (يستخرج حنظلة مزماراً من ثيابه ويعزف صوتاً، فتخشع ليليث وهي تنظر إلى الرمل)" (الحاذق، ف 1، ص 37. 39)

ويبنما يعزف حنظلة أصواتاً متعاقبة بالمزمار، نجد ليليث تجيب بهيئة من تتحاور مع الصوت، ومع استمرار العزف يقهقه نجران ثم تنتفض ليليث بطريقة كهنوتية وتخاطب خط الرمل معلنة أن العزاف قد قضى حاجتها فتباركتَ في مباركِ الإبل، وَتَعَالَيْتَ فوق الطيّارة، وفي النهاية يعزف حنظلة صوتاً فيتدرج الصوت بالخفوت إلى أن يذوب نهائياً، فيدس المزمار في عُبِّه، ويعود إلى حالته الأولى، وتنتفض ليليث من هيئة الكهنوت وتعود إلى حالتها الأولى أيضاً، فتمسح خط الرمل بيدها، وتدس الفك في ثيابها، وتنهض عن الرمل وتهرع إلى حنظلة وتنتحي به جانبا:

"ليليث: (همساً) أهذه إحدى سخرياتك، أيها الحاذق؟!.. تنسب الفضل إلى غير أهله؟!..

حنظلة: مجرد دعابة صغيرة، يا ليليث..

ليليث: بل أراها فاجرةً بين الخلائق!.. كأني أرى إلى كل صعصعة ، في مقبل الأيام، يتيهُ زهواً بالخوارزمي، وكيف ابتدع الصفر، ولم يبتدع شيئاً سوى أنه جعل الدائرة أكبر قليلاً من دائرة الهند!.. (يقترب نجران منهما بشيء من التواطؤ).

حنظلة: أليست مضحكةً هذه الدعابة؟!.. سيكون العبد الخوارزمي غافلاً ولن يزعم شيئاً مما يفترون، ثم نرى إلى الصعاصعة يتيهون بصفره تيها!..

نجران: يا لها من دعابة!.. كأن الضحك يتدافع من جوفي لينبجس كنار اليمن، وهي تطوح بلسانها من كهف الجبل، هازئةً بالسعادين المتعلقة على أغصان الدوم، مسيرة برق، في الجبال البعيدة !" (الحاذق، ف1، ص41. 42).

ويتبادل نجران وليليث نظرة استهتار فينفجران في الضحك، ثم يتوجه حنظلة إلى صعصعة الذي يقف مستغربا ليبلغه أنه قد افتدى نفسه، فيضج صعصعة بالفرح، ويندفع نحو سيفه الملقى على الأرض ويرفعه بين يديه مؤكدا أنه عنوان للقوة بالنسبة له، وتختار الشخصيات في النهاية العودة إلى شؤونها الخاصة، فالإبل (سعاد) تعود إلى المرعى، ونجران إلى قومه في اليمن، وحنظلة إلى وادي عبقر، أما ليليث فتقهقه وتطير إلى الراحلة وتركب في الهودج، وتسدل ستائره، ويحرك نجران خطام الراحلة فتنهض، ويبدأ نجران المسير بالراحلة ووراءها حنظلة، بينما يقف صعصعة مذهولاً وهو ينادي بحزن على ليلى التي تواصل الابتعاد عن المكان، فيهتز ويلقي قصيدته باكيا:

"أَتَرَكْتِ قَلباً مُدْنَفَا وَذَبَحْتِهِ حتى الوريد

فَمَتى يعودُ لي الصَفَا وَأَذوبُ في حُلمٍ جديد" (الحاذق، ف1، ص45).

مما لا شك فيه بأن جبريل الشيخ قد استلهم أسطورة ليليث التي هي على صلة وثيقة بقضية الخلق، لتشكل التعبير الجماعي عن الحضارات المتعاقبة ضمن معطياتها الدينية أو الفلسفية، فهي رؤية تاريخية وأدبية ووعاء فكري مرتبط بظاهرة لا يمكن تجاهلها، حيث عبر عنها الفرد والمجتمع بأسلوب اعتمد على

محاكاة اللاوعي وتكوين رؤية لكائنات غير موجودة في الواقع المستقل عن حدود ذهنه، ولم تتوقف عند ذلك بل امتدت إلى تدخل الإبل بالأحداث ضمن تقنية هي الأقرب إلى تقنية الجوقة في المسرح الإغريقي، وبذلك نحا المؤلف من خلال نصه ذي المرجعيات الأسطورية والتراثية باتجاه الواقعية الخيالية، حيث لعبت دور الوسيط بين الأحداث الطبيعية والمعتقدات الفلسفية، لتشكل الكائنات فوق الطبيعية في النص المكون لأصل الأشياء الخارقة دون النظر في ماهيتها أو وجودها وعدمه.

نتائج الدراسة:

1. ارتبطت إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي العربي عند الأديب المسرحي الأردني بالتراث، وبرزت لديه ثنائية الأصالة والمعاصرة التي فرضت عليه التعامل مع التراث كمواقف وحركة مستمرة من شأنها أن ترسخ القيم الانسانية المثلى، لا أن تقتصر نظرته للتراث على أنه مادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته، وقد ظهر ذلك من خلال الآليات التي اعتمدها كل من جبريل الشيخ وغنام غنام في توظيف التراث في نصوصهما المسرحية.

2. تأسست عملية توظيف التراث في النص المسرحي الأردني من خلال قراءة الموروث قراءة نقدية هادفة أسهمت في تأسيس رؤية لمشكلات الواقع الملحة، وقد جاء توظيف التراث هنا بطريقة فنية إيحائية ورمزية، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل، لترسيخ قيم متطورة بعيدة عن السطحية والابتذال.

3. وظف الأديب المسرحي الأردني التراث ضمن مصادره ومعطياته المتعددة دون التخلي عن الأمانة العلمية في الحفاظ على أصالة المصدر التراثي، محاولاً ربط الذاتي بالموضوعي وذلك لإكساب التجربة بعداً إنسانياً كما ظهر في نصوص الشيخ وغنام.

4. أفاد الأديب المسرحي الأردني من الدعوات التنظيرية المرتبطة بتوظيف التراث في المسرح العربي للبحث عن قالب مسرحي عربي أو سامر شعبي أو حكواتي أو احتفال أو فرجة مرتجلة، فاستلهم الشيخ وغنام تقنيات الفرجة المسرحية مرتكزين في نصوصهما على المصادر التراثية الشعبية والتاريخية.

5. من سياقات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني استلهام الأسطورة والملحمة والحكاية الشعبية، واستخدام الكلمات الشعبية أحيانا، وبناء الشخصيات واختيار أسمائها وأماكنها ضمن مرجعياتها التراثية، واستخدام الألحان الحزينة والأغاني الجنائزية وتوظيف الشعر والأمثال الشعبية، وخلط عناصر الفرجة البصرية بالطابع الشعبي، بحيث يصبح في متناول عقل ووجدان الناس كي يفهموه ويتفاعلوا معه من خلال استيعابهم للمنظومة الفكرية والجمالية كما في مسرحيتي (سهرة مع أبي ليلى المهلهل) لغنام و(الحاذق) للشيخ.

6. التقى الأديب المسرحي الأردني في توظيف التراث مع توجهات رواد المسرح العربي، ومع تنظيرات وتجارب توفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الله ونوس وقاسم محمد وجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب وفرقة مسرح الحكواتي اللبنانية وغيرهم، وجاءت محاولاته لإيجاد مسرح ذي هوية عربية يتخذ من الفرجة الشعبية ومعطيات الاحتفال أسسه وقوانينه، ويعمد إلى إحياء الأشكال المسرحية الشعبية.

المصادر والمراجع:

1. ابن زيدان، عبد الرحمن، (1987م)، **أسئلة المسرح العربي، المغرب**، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
2. ابن زيدان، عبد الرحمن، (1995م)، **العلاقة بالأشكال العالمية في معالجة التراث والمسرح العربي**، تونس: وزارة الثقافة، المعهد العالي للفن المسرحي.
3. ابن زيدون، عبد الرحمن، (1992م)، **قضايا التنظير للمسرح العربي منذ البداية إلى الامتداد**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
4. ابن منظور، (1993م)، **لسان اللسان، تهذيب لسان العرب**، هذبه بعناية: المكتب الثقافي لتحقيق الكتب، تحت إشراف الأستاذ عبد أحمد علي مهنا، الجزء الثاني، بيروت: دار الكتب العلمية.
5. إدريس، يوسف، (1974م)، **نحو مسرح عربي**، القاهرة: منشورات الوطن العربي، شباط 1974م.
6. برشيد، عبدالكريم، (2007م)، **الاحتفالية وهزات العصر**، الدار البيضاء: منشورات منتدى الفن والثقافة.
7. الجابري، محمد عابد، (2000م)، **إشكاليات الفكر العربي المعاصر**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
8. الحكيم، توفيق، (1967م)، **قالبنا المسرحي**، القاهرة: مكتبة الآداب.
9. حنفي، حسن، (1987م)، **التراث والتجديد**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
10. حوامده، مفيد، (1985م)، **البحث عن مسرح**، اربد: دار الأمل.
11. خورشيد، فاروق، (1992م)، **الموروث الشعبي**، القاهرة: دار الشروق.
12. رحاحله، أحمد زهير، (2008)، **توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر**، عمان: دار البيروني للنشر والتوزيع.
13. رمضاني، مصطفى، (1987م)، **توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي**، الكويت: وزارة الإعلام، المجلد السابع عشر، العدد الرابع.
14. زايد، علي عشري، (1997م)، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة: دار الفكر العربي.
15. الزيودي، مخلد، وآخرون، (2014م)، **المسرح الأردني** ـ وجوه الواقع ومرايا الأحلام، الجزء الأول، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.
16. السيلاوي، محمد أديب، (1983م)، **مسرح عبد الكريم برشيد والاحتفالية**، بغداد:وزارة الثقافة، مجلة الأقلام، العدد3.
17. الشيخ، جبريل، (2016)، **الحاذق**، (مسرحية غير منشورة)، عمان.
18. صليحة، نهاد، (1985م)، المسرح بين الفن والفكر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة والهيئة المصرية العامة للكتاب.
19. عبد الحكيم، شوقي، (د. ت)، **موسوعة الفلكلور والأساطير العربية**، القاهرة: مطبعة أطلس.
20. عساف، روجيه، (1984م)، **المسرحة أقنعة المدنية**، بيروت: دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر.
21. غنام،غنام، (2002م)، وآخرون، **التأثيرات التراثية – المسرح والتراث**، في: المسرح في الأردن، عمان: اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية.
22. غنام، غنام، (1994م)، **سهرة مع البطل الهمام أبو ليلى المهلهل**، (مسرحية غير منشورة)، عمان.
23. فرقة مسرح الفوانيس، (1984م)، **الفانوس الأول: البيان التأسيسي لمسرح الفوانيس** ـ كتابات أولى، عمان: 3/27/ 1984م.
24. الكبيسي، طراد، (1978م)، **التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث**، بغداد: وزارة الثقافة والفنون.
25. كريمر، صموئيل نوح، (1971)، **الاساطير السومرية**، بغداد: جمعية المترجمين العراقيين.
26. مختبر موال المسرحي، (1992)، **بيان مسرح لكل الناس**، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
27. مختبر موال المسرحي، (1994م)، **بيان الفرجة**، القاهرة: الملتقى العلمي لعروض المسرح العربي.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10، عدد 1، 2017، 21- 34

مدارس العزف على آلة العود في القرن العشرين وأثرها على تطوير الصناعة

محمد زهدي الطشلي، *قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك.*

وائل حنا حداد، *قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك.*

تاريخ الاستلام: 2016/9/28 **تاريخ القبول:2/ 2017/4**

Methods of Oud Performance in the Twentieth Century and Its Impact on the Industrial Development

Mohammed Zuhdi, *Department of Music, Faculty of Fine Arts.*

Wael Hana Haddad, *Department of Music, Faculty of Fine Arts.*

الملخص

جاءت هذه الدراسة لرصد أهم التطورات التي فرضتها التقنيات الحديثة في العزف على شكل وصناعة ومقاييس أجزاء آلة العود في القرن العشرين، وذلك كون تطور صناعة الآلات الموسيقية هو استجابة طبيعية لتطور الإمكانات الأدائية عليها، فقد قام الباحثان بدراسة شكل ومقاييس أجزاء آلة العود المستخدم في المدرسة التقليدية (الشجو والتطريب)، ثم التعرف على أهم التغيرات التي طرأت على الشكل والمقاييس في المدرسة الحديثة (الوصف والتعبير)، وكذلك ربط هذه التغييرات بالتقنيات العزفية التي تميزت بها المدرسة الحديثة، ويمكن الاستفادة من هذه الدراسة من خلال المردود الإيجابي العائد على العازف والصانع وذلك من خلال تحديد المفاهيم التي تربطهما ببعض.

الكلمات المفتاحية: موسيقى عربية، آلة العود، صناعة الآلات.

Abstract

This study was to monitor the most important developments imposed by modern techniques in playing the oud depending on its form, industry standards, and physical parts of the instrument during the twentieth century.

It is a fact that the evolution of the industry for musical instruments is a natural response to the development of the performing capabilities.

The researchers studied, the shape and dimensions of the instrumental parts of the oud used in traditional school, then they identified the most important changes in form and standards of the oud effected by the contemporary school.

They also linked and combined these changes with performance techniques that are characteristic of the modern school.

The importance of this study lias in the positive yield on performing and manufacturing through the understanding of concepts that are linked together.

Keywords: Arabic music, oud instrument, the industry or instruments

تمهيد:

يعتبر العود من الآلات الوترية المألوفة منذ القدم، حيث تميز بسهولة الاستعمال وثراء النغمات الموسيقية الصادرة عنه، بالإضافة إلى مطابقته لأنواع الأصوات البشرية (الفارابي،1977، ص498)، ويعود تاريخ صناعة آلة العود العربي إلى القرن السادس عشر الميلادي، وذلك عندما تمازج العرب مع الفرس وأخذوا عنهم هذه الصناعة، ومن ثم قاموا بتطويرها حتى أصبحت الآلة الأولى في التخت الموسيقي العربي، فقد تبوأت آلة العود مكانة كبيرة حيث أنها لقبت بسلطان الآلات العربية على الإطلاق، حتى يومنا هذا (رشدان، 2007، ص26).

مرت آلة العود بمراحل عديدة ومتنوعة من الاختبارات والتجارب في شكلها وأحجامها وتقنية صناعتها وطرق العزف عليها، حيث أن التاريخ الحضاري للموسيقي العربية يشهد لعدد من الأسماء التي كان لها الفضل في تطوير وتحسين أداء وضبط مقاييس تلك الآلة، وخير مثال على ذلك ما قاله زرياب للرشيد حين سأله عن الفرق بين عوده وعود أستاذه اسحاق الموصلي فقال: "عودي وإن كان في قدر جسم عوده ومن جنس خشبه فهو يقع من وزنه في الثلث أو نحوه، وأوتاري من حرير لم يغزل بماء سخن يكسبها اناثة ورخاوة، وبمها ومثلثها اتخذتهما من مصران شبل أسد فلها في الترنم والصفاء والجهارة والحدة أضعاف ما لغيرها من مصران سائر الحيوانات ولها من قوة الصبر على تأثير وقع المضارب ما ليس لغيرها" (فارمر، 1956، ص130) وكذلك اخترع زلزل شكلاً خاصاً للعود المعروف قديماً بالشبوط، حيث اشتهر هذا النوع في كل البلاد العربية، وانتقل إلى أوروبا في القرون الوسطى عن طريق الأندلس (الحفني، 1998، ص171). وكذلك عرف البربط وسمي بهذا الاسم لان شكله يشبه صدر البط حيث كان يصنع وجهه من الجلد.

وفي القرن العشرين أدخل العديد من تقنيات العزف التي أسهمت بشكل مباشر في تطور العزف على آلة العود مكونة المدرسة الحديثة، وكذلك أدخلت بعض التعديلات على الصناعة كاستجابة طبيعة للتقنيات الحديثة، كالتغيير في شكل القصعة وعمقها، وطول الزند....الخ، الأمر الذي دعا الباحثين إجراء هذه الدراسة لرصد أهم التطورات التي حدثت على أسلوب العزف وكذلك الصناعة.

مشكلة البحث:

تميز القرن العشرون بظهور ما يمكن تسميته بالمدرسة الحديثة (الوصف والتعبير) في العزف على آلة العود إلى جانب المدرسة التقليدية (الشجو والتطريب) ودورها التاريخي، ومما لا شك فيه أن هذه المدرسة الحديثة قد فرضت مجموعة من المعايير والمقاييس الصناعية التي تتلاءم ومتطلبات المرحلة الجديدة، ساعدهم على ذلك وجود مجموعة من الصناع المهرة الذين كانوا يتنافسون في ما بينهم ليقدم كل منهم الأفضل، الأمر الذي دعا لإجراء هذه الدراسة وذلك لرصد أهم التطورات التي فرضتها التقنيات الحديثة في العزف على شكل وصناعة ومقاييس أجزاء آلة العود، وذلك كون تطور صناعة الآلات الموسيقية هو استجابة طبيعية لتطور الإمكانات الأدائية التي تؤدي عليها.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

1. التعرف على أهم مدارس العزف على آلة العود.
2. التعرف على مقاييس وصناعة آلة العود في المدرسة التقليدية.
3. التعرف على التغيرات التي طرأت على مقاييس وصناعة آلة العود في المدرسة الحديثة.

أهمية البحث:

بتحقيق الأهداف السابقة تكون هذه الدراسة قد ساهمت في تسليط الضوء على أهم التطورات التي حدثت لآلة العود في القرن العشرين، وكذلك توضيح المفاهيم الأساسية التي تربط العلاقة بين العازف والصانع، إضافة إلى تزويد مكتبة الموسيقى العربية ببحوث وأفكار جديدة من شأنها الإسهام في تطوير أسلوب العزف وصناعة آلة العود.

الدراسات السابقة:

1. أجرى (مصطفى، محمود 2003) دراسة بعنوان "أثر تطور صناعة آلة القانون في إثراء تقنيات العزف في القرن العشرين"، حيث هدفت تلك الدراسة إلى التعريف بمراحل تطور صناعة آلة القانون وعناصرها، بالإضافة إلى التعريف بأهم صناع آلة القانون في القرن العشرين والمشاكل التي طرأت عليها، والتعرف على أثر تطور الصناعة على المهارات العزفية على الآلة، وذلك من خلال تناول المشاكل الخاصة بآلة القانون والمقاييس المختلفة لها، ومن أهم نتائج هذه الدراسة أن الصناع في الربع الأخير من القرن اتجهوا إلى الاهتمام بصناعة الآلة بما يتناسب مع التطور الذي حدث في الموسيقى العربية وتحديدا السلم المعدل وقوة الصوت الصادر من الآلة، وتتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في تناولها للعلاقة ما بين تطور الصناعة والتطور التقني في العزف على ألآلة الموسيقية، وتختلف في تناول الآلة إذ أنها تناولت آلة القانون بينما الدراسة الحالية تناولت آلة العود، وقد استفاد الباحثان من هذه الدراسة في طريقة تناولهما للعلاقة ما بين تقنيات العزف على الآلة الموسيقية والتطورات الصناعية المرتبطة بها، وذلك من خلال المنهج وطريقة طرح التساؤلات وطريقة طرح النتائج.

2. أجرى (حيدر، أحمد 2009) دراسة بعنوان "صناعة آلة العود في الوطن العربي (دراسة مقارنة)" وهدفت تلك الدراسة إلى تحديد الاختلافات في صناعة آلة العود في كل من مصر والعراق والكويت وتركيا فقد تناول الباحث من خلال الرسم أهم القياسات التي تميز بها كل بلد عن الآخر، وقد خلص البحث إلى التوصل إلى مقاسات طول العود وعرضه، وكذلك طول الوتر وارتفاع الجسر وسمك الجسر، وتتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول بعض المقاسات المستخدمة في صناعة آلة العود، بينما تختلف عنه في أن البحث الراهن يتعرض بالتفصيل إلى صناعة ومقاسات كل جزء من الأجزاء المكونة لآلة العود في المدرسة التقليدية، وكذلك التعرف على التغيرات التي طرأت على هذه المقاييس وربطها بمتطلبات تقنيات العزف لما يسمى بالمدرسة الحديثة، وقد استفاد الباحثان من هذه الدراسة في بعض المعلومات التاريخية عن تطور الصناعة، وطريقة عرض النتائج.

3. أجرى (العبيدي، طارق 2005) دراسة بعنوان "المدرسة العراقية الحديثة لآلة العود" وهدفت تلك الدراسة إلى توضيح أسباب النهوض بآلة العود في العراق منذ الثلاثينات من القرن العشرين، فقد تناول الباحث نبذة عن حياة رواد هذه المدرسة وهم الشريف محي الدين حيدر، وجميل بشير، ومنير بشير، وسلمان شكر، وغانم حداد كما قام بتحليل بعض النماذج الموسيقية للوصول إلى أسلوب عزف كل منهم، وقد خلص البحث إلى بيان أهم التقنيات التي أدخلت من خلال هؤلاء الرواد والتي شكلت في النهاية ما يسمى المدرسة العراقية الحديثة لآلة العود، وتتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تقسيم مدارس العزف على آلة العود إلى مدرستين (القديمة، والحديثة)، وتختلف في أن البحث الراهن قام بربط التطور في أسلوب الأداء في تطور الصناعة، وقد استفاد الباحثان من هذه الدراسة في تقسيم مدارس العزف على آلة العود وأهم التقنيات المستخدمة في كل مدرسة.

مدارس العزف على آلة العود

يرى الباحثان أن هناك مدرستين في العزف على آلة العود وهما المدرسة التقليدية والتي ارتبطت تاريخيا بالتراث الغنائي للموسيقى العربية، بالإضافة إلى بعض الصيغ التي دخلت على هذه الموسيقى في القرن التاسع عشر، والتي تميزت بتركيزها على الشجو والتطريب، والمدرسة الثانية وهي التي تشكلت بفضل التقنيات العزفية التي خرجت عن كل ما هو تقليدي، وهنا لا بد للباحثين من إلقاء الضوء على هذه المدارس.

أولاً: المدرسة التقليدية (الشجو والتطريب):

لقد تميزت الموسيقى العربية عبر تاريخها بارتباطها بالغناء، حيث كان يعتبر السبيل أو النشاط الوحيد للموسيقى، لذا سيطر المغني على الساحات الفنية فهو صاحب الشهرة والصيت، وبقيت الآلات الموسيقية خادمة لهذا المطرب، واحتل العود مكان الصدارة بين جميع الآلات الموسيقية المستخدمة، حيث انه يعتبر رمزاً للموسيقى العربية الكلاسيكية قديماً وحديثاً، واستخدمه الفلاسفة في شرح النظرية الموسيقية العربية، وهو في الغالب آلة المطرب الرئيسية، وكذلك صيغت معظم الألحان الغنائية عليه.

دخلت في القرن التاسع عشر الصيغ الآلية من خلال الاتصال بالدولة العثمانية ومن أهمها (البشرف، السماعي، اللونجا...الخ) (شورة، 2003)، وتميز العزف في هذه المدرسة بخلوه من التعقيدات التقنية، فقد ارتبط أسلوب العزف بالروح التي كانت سائدة في تلك الفترة، والتي من أهمها الشجو والتطريب، ويمكن تلخيص أهم الخصائص الموسيقية لهذه المدرسة على النحو التالي:

- الإغراق في التطريب، والذي يعتبر انعكاساً واقعياً لصورة الجملة الموسيقية التي كانت سائدة.
- استخدام القفلات المثيرة (الحراقة)، والتي يطرب لها المستمع العربي.
- المساحة الصوتية المستخدمة، والتي كانت في حدود اوكتافين ونصف.
- بناء على الجمل اللحنية التقليدية كان الاعتماد على التقنيات العزفية البسيطة المتمثلة في اكتفاء العازف بالوضع الأول لليد اليسرى (First Position)، وعدم استخدام بعض التقنيات الحديثة في العزف مثل: العفق المزدوج (Double stops) وتقنية استخدام إصبع الإبهام (Thump position).
- اعتماد العازفين على الذاكرة البشرية في تناقل وآداء الجمل اللحنية.
- حصر دور العازف في آداء الارتجالات اللحنية (التقاسيم)، بالإضافة الى مرافقة المطرب في التخت العربي.
- حصر دور العازف في أداء الألوان الغنائية التي كانت سائدة في العالم العربي، والمتمثلة في: الموشح والقصيدة والطقطوقة...الخ، بالإضافة إلى بعض الصيغ الآلية المتمثلة في: البشرف السماعي، اللونجا.....الخ، حيث أن معظم هذه الصيغ تميزت بانسيابية الحانها وببساطة تراكيبها اللحنية.

العود في المدرسة التقليدية (مقاييس، صناعة):

أسهم زرياب قديماً في تحسين صناعة آلة العود من خلال إضافة الوتر الخامس الذي صبغه باللون الأحمر، وجعله متوسطاً في موضعه بين الأوتار الأربعة، وذلك رمزا للنفس البشرية (رشيد، 1975، ص43). كما يعد زرياب أول من وظف الريشة المصنعة من قوادم النسر في العزف، وذلك بعد تهذيبها، علماً أنه في تلك الفتره كان العزف يقوم على المضراب المصنع من مادة الخشب (الريشة)، مما ساهم في التغلب على جمود الريشة (الجيوسي، 1998، ص708)، كما استبدل زرياب وجه العود من الجلد إلى الخشب (رشدان، 2007، ص26).

ومنذ بدايات القرن العشرين أخذت آلة العود تتقدم نحو الرقي والتطور، وخاصة بعد إنشاء معهد الموسيقى العربية في القاهرة سنة 1923، ومعهد الموسيقى في بغداد سنة 1936، لترفد المجتمع العربي

بموسيقيين مؤهلين أكاديمياً، حيث كان لهم الفضل في تطوير تقنيات العزف على آلة العود وصولاً لما يسمى بالمدرسة الحديثة (دبيان، 1999، ص61).

وبناء على ما تقدم من توضيح لسمات المدرسة التقليدية في العزف على آلة العود، فقد كانت صناعة الآلة تكتفي بما يتناسب ومتطلبات المرحلة، وذلك من حيث حجم القصعة، شكلها، طول الزند، الفتحات الموجودة في وجه العود، بالاضافة إلى عدد الأوتار وغيرها، وهنا لا بد للباحثين من توضيح الأجزاء التي يتكون منها العود وتفاصيل صناعته، بالإضافة إلى توضيح المقاييس العامة المتعلقة بحجم الآلة، التي استند عليها صانعو الآلة في تلك الفتره، حيث قام الباحثان بقياس أجزاء الأعواد التي صنعها أمهر الصناع حتي سبعينات القرن العشرين، ومن أمهر صناع آلة العود في تلك الفترة: الصانع جميل جورجي في سوريا ثم انتقل إلى مصر، والصانع محمد فاضل حسين من العراق، والصانع علي خليفة في سوريا، والصانع ثروت صابر في مصر.

أجزاء آلة العود:

1. ظهر العود (القصعة): وهي عبارة عن الصندوق المصوت الذي يقوم على تضخيم الأصوات الناتجة عن اهتزاز الأوتار، وتأخذ القصعة شكلها من شكل القالب المعد من قبل الصناع، وفي العادة تأخذ الشكل المخروطي، وتصنع القصعة من أكثر من نوع من الخشب ذي الكثافة العالية (خشب صلد) مثل خشب (الزان، الجوز، السيسم، الصاج...الخ)، وذلك كي يؤدي إلى التنوع فى اللون الصوتي الصادر، حيث يقطع الخشب على شكل مساطر طول الواحدة 80 سم، وسمكها 2.5 - 3 ملم، وذلك بهدف أن تهتز وتعطي رنينا، حيث أنه كلما كان الخشب أقل في السماكة كان تجاوبه مع الأوتار أفضل وذلك بحسب ظاهرة الرنين (العلي،2004م، ص500-502)،أنظر الشكل رقم (1)

الشكل رقم (1)

ويكون عمق القصعة نصف عرضها، حيث تتراوح المنطقة الأكثر عمقا في القصعة ما بين 18- 20 سم، وهذا يعتبر تقريبا نصف عرض وجه العود من نفس المنطقة، وتتكون القصعة من:

أ- **الأضلاع:** وهي عبارة عن قطع من الأخشاب الرقيقة تثنى وتقوس بواسطة الماء والنار وقالب حديد إلى أن يصبح شكله يلائم شكل القالب بحيث يوضع على القالب بوضع مناسب، ويبدأ الصانع بتثبيت ضلع في منتصف القالب تماماً بواسطة رأس وكعب من الخشب الأبيض يتلاءم مع دوران شكل القالب، فيصبح الضلع الموضوع في وسط القالب مدببا من الجهتين (رأسين)، ويكون عرض الضلع صفراً عند النهايات، ويتم وضع الغراء عليه من الرأسين على قدر مساحة الكعبين (الكعب الأمامي والكعب الخلفي)، ويثبت بمسامير صغيرة إلى أن يجف ويلتصق بالكعبين بشكل متين، ومن ثم يتم إخراج المسامير من الكعبين وتنظف حواف الضلع من بقايا الغراء الزائد. أنظر الشكل رقم (2).

الشكل رقم (2)

ويشرع الصانع بعد ذلك بتفصيل الضلع الثاني والثالث، ومن ثم تركيب الأضلاع من الجهتين (اليمنى واليسرى)، وتتكرر هذه العملية (بناء القصعة) إلى أن يتم الانتهاء من تركيب جميع الأضلاع، علما بأن الأضلاع التي تبنى على ضلع الوسط من الجهة اليمنى والجهة اليسرى يجب أن تأخذ نفس الشكل في كل مرة، عدا الضلعين الأخيرين اللذين بواستطهما يتم إتمام القصعة، ويتراوح عدد الأضلاع ما بين 15 و21 ضلعا، وأحيانا يتجاوز ذلك عند بعض الصناع، ويعود الاختلاف بين عدد الأضلاع إلى اختلاف عرضها. أنظر الشكل رقم (3).

الشكل رقم (3)

ب- **الكعب الأمامي (اللقمة الأمامية)**: وهي مركز تجمع الأضلاع من جهة الزند. أنظر الشكل رقم (4).

الشكل رقم (4)

ج- **الكعب الخلفي (اللقمة الخلفية)**: وهي مركز تجمع الأضلاع من جهة مؤخرة القصعة. أنظر الشكل رقم (5).

الشكل رقم (5)

2. **الوجه (الصدر):** هو عبارة عن قطع رقيقة من الخشب يتراوح عرضها ما بين 7-10 سم تقريبا، وسماكتها ما بين 2- 3 مم، تلصق بجانب بعضها لتصل إلى عرض القصعة المطلوب، وتشكل هذه القطع غطاء خشبيا يلصق على القصعة، وتنتقى من خشب ذي كثافة قليلة (خشب لينِ)، مقارنة بالخشب الذي تصنع منه القصعة، وذلك بهدف أن يهتز الوجه، فكلما كان اهتزاز الوجه متناغما مع الترددات التي تصدر من الأوتار يساهم في جودة اللون الصوتي ونقاء وضخامة الصوت الصادر عن الآلة (Wilcocks, 2006,59-64). ومن أهم أنواع الأخشاب التي يصنع منها وجه العود خشب الصبروس، وخشب الشوح، وخشب السويد، ويتراوح طول العود من جهة الوجه ما بين 50- 55 سم من مفصل الزند حتى نهاية القصعة، كما يتراوح العرض ما بين 36- 38 سم في أعرض منطقة من العود، كما يأتي تقريبا عرض الوجه من جهة الزند 5.5 سم.

الشكل رقم (6)

ويتكون وجه العود من:

أ- **فتحات دخول وخروج الصوت (الشماسي):** وهي فتحات تساهم في دخول الترددات الصادرة عن الأوتار إلى القصعة، ومن ثم خروجها بعد الاصطدام بظهر ووجه العود من الداخل، ولا يزيد عدد الفتحات عن ثلاث، فتحة كبيرة ويتراوح قطرها ما بين 9- 11 سم، وموقعها في الوجه على نفس طول الزند، فإذا كان طول الزند 20سم يأتي نصف قطر الفتحة على مسافة 20سم من منطقة التقاء الزند بالقصعة، وفتحتان صغيرتان تقعان ما بين حمالة الأوتار والفتحة الكبيرة، كما أنهما يتجهان إلى الأطراف قليلاً، ويكون قطر الفتحات الصغيرة تقريبا نصف قطر الفتحة الكبيرة. وهنالك بعض الأعواد التي تحتوي على فتحة واحدة كبيرة وذلك بهدف أن يكون الصوت الصادر عن آلة العود يميل إلى الترددات المنخفضة، ويوظف هذا العود في الغالب في الغناء الفردي ومرافقة المطرب (A.Cameron Kathleen, 8-9)والشكل رقم (7) يوضح مواقع الفتحات وأحجامها:

الشكل رقم (7)

ب- **الجسور:** وهي قطع من الخشب توضع بهدف تقوية الوجه لأنه مكون من الخشب الرقيق، وتوزع المسافات بين الجسور على طول وجه العود، والشكل رقم (8) يوضح مواقع الجسور وأشكالها:

الشكل رقم (8)

3. **الرقبة (الزند، المقبض):** هي موضع الأصابع والعفق على الأوتار، فهي من الخلف أسطوانية ومن الأمام (مكان الأوتار والعفق) تأخذ الشكل المستقيم (المسطح)، وتصنع من الخشب الصلب العالي الكثافة (الخشب الذي يصنع منه ظهر العود)، ويتراوح طول الزند ما بين 20-21 سم، والعرض من جهة القصعة 5.5 سم، ومن جهة مربط الأوتار 3.5 سم. أنظر الشكل رقم (9) الذي يوضح زند العود.

الشكل رقم (9)

4. **المرآه:** وهي قطعة من العظم المصنع او الخشب الصلب، توضع على الزند من الجهة المسطحة (موقع العفق على الأوتار) وتأخذ شكل الزند وتمتد بشكل انسيابي لتصل إلى الفتحة الكبرى في صدر العود، وتوضع المرآة بهدف الحفاظ على خشب الزند وبقائه سليما نتيجة للعفق على الأوتار. أنظر الشكل رقم (10) الذي يوضح المرآه.

الشكل رقم (10)

5. **المشط أو الفرس (حمالة أو مربط الاوتار على الوجه):** وهي قطعة خشبية تصنع من الخشب الصلب لتتحمل قوة ربط الاوتار، وتنقل ترددات الاوتار بشكل سريع على وجه العود (باشا، وآخرون، 2008م، ص340-345). وتثقب حمالة الاوتار بعدد الأوتار، ويكون طولها تقريبا 10 سم، وعرضها 2 سم تقريبا، وتلصق على وجه العود، ويكون موقعها ثلاثة اضعاف طول الزند، ويكون القياس متساويا من جهة الزند وتستثنى الأنف من القياس، وعملية ثقب الفرس تحتاج إلى دقة بحيث نضمن أن البعد بين الأوتار المزدوجة متساوٍ، كذلك يجب أن لا تكون الثقوب بين الأوتار المزدوجة بعيدة المدى، وذلك كي لا ينتج عن ذلك أيّ صعوبة في العزف أو ضياع للصوت. أنظر الشكل رقم (11) الذي يوضح حمالة الأوتار:

الشكل رقم (11)

6. **الأنف:** هو عبارة عن قطة صغيرة تصنع من الخشب أو العظم أو العاج أو البلاستك، توضع على الزند من جهة علبة المفاتيح، وذلك بهدف رفع الاوتار قليلا عن زند العود، مما يسهم في نقاء الصوت الصادر عن آلة العود وعدم ملامسة الأوتار للزند، وتقسم هذه بشكلٍ متساوٍ بين الأوتار بحيث تكون وضعية الأوتار مناسبة وغير خارجة عن الزند. أنظر الشكل رقم (12) الذي يوضح الأنف.

الشكل رقم (12)

7. **البنجق (علبة المفاتيح):** وهي عبارة عن صندوق مغلق من جهة ومفتوح من جهة أخرى ويوجد فيه ثقوب، ويوضع في هذه الثقوب مفاتيح تربط بها الأوتار بهدف ضبطها (الدوزان).

8. **المفاتيح:** وهي عبارة عن قطع خشبية تركب في البنجق بنهايتها ثقب لتثبيت الوتر من خلاله، ويجب مراعاة سهولة دورانها بحيث لا تكون قاسية جداً فيصعب على العازف تحريكها باتجاه اليمين والشمال أثناء عملية الدوزان، ولا مرنة جداً فيجد العازف صعوبة في تثبيتها. أنظر الشكل رقم (13) الذي يوضح علبة المفاتيح والمفاتيح.

الشكل رقم (13)

9. **صقل العود وطلائه:** وهي المرحلة النهائية من صناعة العود، حيث يتم بعد الانتهاء مما سبق صقل العود بأكمله بواسطة ورق الزجاج الناعم، وبعدها يتم طلاء العود بمادة خاصة تسمى الدملوك (الكامليكا) وهذه المادة تكون شفافة بحيث يبدو العود مدهونا، لكن يبقى بنفس لون خشبه الأصلي، والغاية من طلاء العود منع وصول الرطوبة إلى أجزائه، إضافة إلى إعطائه منظراً جميلاً، لكن يجب أن يراعى هنا عدم طلاء وجه العود بالذات بشكل كثيف كباقي أجزائه الأخرى، إنما بشكل خفيف كي لا تؤثر كثافة الدهان سلباً على صوت الآلة، إذ أنها تكتم الصوت لدرجة ملحوظة، مما يؤدي إلى التأثير السلبي على خواص الصوت (باشا، وآخرون، 2008م، ص340-345).

10. **الريشة:** كما تسمى المضرب، وتصنع من مادة العظم أو البلاستيك المقوى ومادة المطاط، وتستخدم للنقر على الأوتار. وقد كثر استخدام الريشة المصنوعة من البلاستيك وذلك لمرونتها وقدرتها على أداء الرش (الفرداش) وعدم الحاجة إلى استخدام الريشة المقلوبة. أنظر الشكل رقم (14) الذي يوضح الريشة المستخدمة في العزف على آلة العود.

الشكل رقم (14)

11. **الأوتار:** يوجد في العود نوعان من الاوتار، حيث تصنع الاوتار الغليظة (التي تصدر الترددات المنخفظة) من مادة ذيل الفرس او الخيطان الحريرية الصناعية وتغلف بمادة النحاس، كما تصنع الاوتار التي تصدر الترددات الحادة من مادة النايلون أو البلاستيك، وتركب الأوتار موازية لسطح وجه العود مبتدئة من

الفرس مارة فوق الشمسية الكبرى وفوق الزند والأنف منتهية بعلبة المفاتيح وهي أوتار مزدوجة، ومن أهم السمات التي ارتبطت بالأوتار في المدرسة التقليدية في العزف على آلة العود:

- الاكتفاء بالعود ذي الخمسة أوتار في معظم النشاطات.
- تم في بعض الحالات إضافة الوتر السادس (قرار الراست) وذلك خدمة لأجواء الطرب التي كانت سائدة لما للأصوات العريضة من اثر في إثارة أجواء الهدوء والطرب.
- تم في بعض الحالات إضافة الوتر السادس (جواب جهاركاه) وذلك للهروب من التنقل بين الأوضاع (Positions).
- ضبط الآلة كان حسب الطريقة القديمة المعروفة (fa, la, re, sol, do).

يوضح الشكل رقم (15) أوتار آلة العود.

الشكل رقم (15)

ثانياً: المدرسة الحديثة (الوصف والتعبير):

نظراً للتأثير المتبادل بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية في القرن العشرين أدخلت بعض تقنيات العزف العالية على آلة العود بالإضافة إلى الأداء الموسيقي المتميز الذي يعتمد على الوصف والتعبير الفردي، حيث أصبح هناك أسلوب في الأداء والتأليف لم يكن مألوفاً من قبل يمكن أن نسميه بالمدرسة الحديثة في العزف، فالأمر هنا لم يعد يتعلق بالصوت البشري بل بقدرة استغلال الأصابع وخفة تحريك اليد وسرعة تنقلها ودقة العفق، ويمكن للباحثين القيام بتلخيص الخصائص الموسيقية لهذه المدرسة على النحو الآتي:

- اعتمادها على الوصف والتعبير على حساب الشجو والتطريب.
- ازدياد المساحة الصوتية للآلة فأصبحت في بعض الحالات -عند استخدام وتر سادس في منطقة الجوابات- تصل إلى ما يزيد عن ثلاثة أوكتافات.
- استخدام بعض التقنيات المستخدمة في العزف على الآلات الغربية مثل العفق المزدوج (Double stops) والاهتزاز (Vibrations) والزحلقة (Glissando) واستخدام أصابع اليد اليمنى في العفق.
- ظهور القطع الموسيقية الحرة والتي أحياناً تؤدى مع الأوركسترا، وكذلك برزت بعض المقطوعات التي تتكون من اكثر من صوت، والتي تتطلب تقنيات عالية في الآداء.
- استخدام تقنية التنقل بين الأوضاع أثناء العزف (positions) وذلك ساعد على:

أ- ظهور نغمات لها لون وطابع صوتي مختلف عن العزف في الوضع الأول.

ب- حل بعض المشكلات التي تواجه العازف أثناء أداء بعض الجمل الموسيقية.

- اعتمادها على التدوين الموسيقي في تناقلها وأدائها.

العود في المدرسة الحديثة (مقاييسه، وصناعته):

لقد حظي العود في القرن العشرين بمجموعة من الصناع يتنافسون في ما بينهم ليقدم كل منهم الأفضل، الأمر الذي أسهم في تطوير هذه الصناعة، إضافة إلى أن كل مدرسة من مدارس العزف لهذه الآلة قد فرضت مجموعة من المعاير والمقاييس التي تتلاءم ومتطلباتها، من هنا يأتي تطور صناعة الآلات الموسيقية استجابة طبيعية لتطور الإمكانات الأدائية التي تؤدى عليها، ومن أمهر صناع آلة العود في المدرسة الحديثة التي امتدت منذ سبعينات القرن العشرين إلى الآن: الصانع فائق محمد فاضل في العراق، والصانع نزيه غضبان في لبنان، والصانعان يلدرن وفاروق في تركيا، بالإضافة إلى مشغل نغم الخليج في الكويت. وبناءً على ما تقدم يمكن للباحثين رصد أهم التطورات التي طرأت على مقاييس صناعة أجزاء آلة العود، على النحو التالي:

1- ظهر العود (القصعة): مع تطور اسلوب العزف على آلة العود، وظهور العازف المنفرد الذي تميز باستخدام التقنيات الحديثة في العزف والمتمثلة في الكوردات والقفزات اللحنية والنغمية بالاضافة إلى الجمل اللحنية السريعة، وكذالك حاجة العازف إلى زيادة المساحة الصوتية تحديدا في الجوابات، فقد كان من الضروري أن تتطور الصناعة لتسهل مهنة العازف وتواكب تطورات تقنيات العزف على آلة العود، لذلك تم تطوير شكل القصعة من الشكل المخروطي إلى الشكل المفلطح، حيث أصبح عمق القصعة أقل من نصف عرضها، وأصبحت المنطقة الأكثر عمقا في القصعة تتراوح ما بين 15- 18سم في أقصى حالتها، حيث أن تقليل عمق القصعة ينعكس بالناحية الإيجابية على إيضاح النغمات التوافقية الحادة "Overtones"(Wilcocks, 2006,50، العلي،2004م، ص500-502)، ويتضح هذا لنا في أعواد فائق محمد فاضل وأعواد نغم الخليج، ويعود هذا إلى ميل بعض العازفين في المدرسة الحديثة إلى توظيف الكوردات والقفزات اللحنية والنغمية بالإضافة إلى الجمل اللحنية السريعة، بالإضافة إلى توظيف المساحة الصوتية الواسعة وتحديدا في الجوابات، كان من الضروري صناعة عود يعتمد على إصدار النغمات الحادة برنين عالٍ ومتميز.أنظر الشكل رقم (16) الذي يوضح القصعة المفلطحة.

الشكل رقم (16)

2- **الوجه (الصدر):** نتيجة لظهور القصعة المفلطحة كان لابد من إجراء بعض التعديلات على وجه آلة العود، حيث أصبح يتراوح طول العود من جهة الوجه ما بين 47- 50 سم من مفصل الزند حتى نهاية القصعة، كما بقي العرض ما بين 36- 38 سم في أعرض منطقة من العود.

3- **فتحات خروج الصوت:** بدا التغيير واضحا في شكل فتحات دخول وخروج الصوت (الشماسي)، فقد ظهرت الفتحات البيضاوية وهذا فقط بهدف التزيين، أنظر الشكل رقم (17) الذي يوضح شكل الفتحات البيضاوية:

الشكل رقم (17)

4- **الجسور** بدأ الاهتمام بها بشكل أكبر وذلك من حيث موقعها وترقيقها، كما بدأ الاهتمام في تحديد سماكة الوجه ومحاولة توحيد سماكته بما يتناسب مع الترددات الصادرة من الآلة.

5- **الرقبة (الزند، المقبض)**: نتيجة لتغير شكل القصعة من الشكل المخروطي إلى الشكل المفلطح، بالإضافة إلى الاعتماد على العود ذي الستة أوتار لتلبية متطلبات المرحلة الجديدة يمكن للباحثين رصد أهم التطورات على الزند على النحو التالي:

- التغير الواضح في تحول شكل الزند من الخلف، من الشكل الأسطواني إلى الشكل المفلطح.
- عرض الزند من جهة الوجه 6- 6.30 سم.
- طول الزند بدأ يتراوح بين 18 - 19.50سم في أقصاه. وذلك تناسبا مع طول القصعة إضافة إلى سهولة التنقل في وضعيات اليد على الزند (positions)، وذلك تناسبا مع تقنيات المدرسة الحديثة في العزف على آلة العود.
- طريقة تثبيت الزند على القصعة من خلال برغي حديد يمتد على طول الزند، وذلك حتى يعطي تقوية للزند كما يعطي العازف إمكانية التحكم في المسافة بين الأوتار والزند، ويعود ذلك إلى أن الزند يمكن أن يقوس أو يتحرك من مكانه نتيجة لتعرضه للعوامل الجوية بالإضافة إلى الضغط الذي يتعرض له الزند نتيجة لزيادة عدد الأوتار وتحديدا وتر جواب الجهاركاه، بالإضافة إلى رفع الدوزان درجة في بعض الأحيان عند بعض العازفين أمثال منير بشير ونصير شما، إضافة إلى ضبط وتر اللا دو.

6- **المرآه**:- نتيجة لتقنيات المدرسة الحديثة في العزف على آلة العود والتي تعتمد كثيرا على العزف في منطقة الوجة، ظهر الاهتمام بشكل كثيف في وضع المرآه الطويلة التي تصل إلى الفتحة المتوسطة. أنظر الشكل رقم (18) الذي يوضح صورة المرآة ومنطقة العزف على الوجه:

الشكل رقم (18)

7- **المشط أو الفرس (حمالة أو مربط الاوتار على الوجه)**: ظهر العود الذي يحتوي على الفرس المتحرك، وهذا التطور ساهم في صدور الترددات الحادة المرافقة للترددات التي يصدرها العازف نتيجة للنقر على الأوتار في المكان المخصص لها، وهذا يسهم في الثراء اللوني للصوت الصادر عن الآلة وتحديدا في التعبير والرنين الصوتي للآلة. (Wilcocks, 2006,50).

8 - **الريشة**: بالإضافة إلى الريشة المصنوعة من مادة العظم أو البلاستيك المقوى ومادة المطاط، ظهرت الريشة المصنوعة من قرن الغزال والعظم المقوى، والتي تسهم في زيادة رنين الوتر وتساعد في زيادة قوة الريشة المقلوبة.

9- **الأوتار**: زيادة الاهتمام في رنين الاوتار وذلك عن طريق الاهتمام في الاوتار الاكثر قساوة ورنينا، كما تم زيادة عدد الاوتار فقد اصبح الوتر السادس ضرورة، كما تم إضافة وتر دو قرار، وبناءً على تغير طريقة ضبط الاوتار وزيادة عددها، كان لابد من صناعة أطقم من الاوتار تتماشى مع طرق الضبط الحديثة للاوتار.

النتائج

اعتمد الباحثان في هذه الدراسة تقسيم مدارس العزف على آلة العود إلى مدرستين: الأولى: المدرسة التقليدية والتي ارتبطت تاريخياً بالتراث الغنائي العربي وتميزت بتركيزها على الشجو والتطريب. والثانية: المدرسة الحديثة والتي ارتبطت بالتقنيات العزفية العالية التي نتجت عن اتصال الموسيقى العربية بالموسيقى الغربية في القرن العشرين، وتميزت بتركيزها على الوصف والتعبير. أما مقاييس الصناعة وتطورها فيمكن توضيحها من خلال الجدول التالي:

الرقم	الجزء	المدرسة التقليدية	المدرسة الحديثة	ملاحظات
1	القصعة	شكلها مخروطي وعمقها ما بين 18-20سم	شكلها مفلطح وعمقها ما بين 15-18 سم	تقليل عمق القصعة يؤدي إلى توضيح النغمات التوافقية الحادة
2	الوجه	يتراوح طوله بين 50- 55سم من مفصل الزند حتى النهاية	يتراوح طوله بين 47- 50سم من مفصل الزند حتى النهاية	ذلك لتغير شكل القصعة من المخروطي إلى المفلطح
3	الشماسي	شكلها دائري وعددها في الغالب ثلاثة	ظهرت الفتحات البيضاوية	للتزين فقط
4	الجسور	توضع بهدف تقوية الوجه وتوزع على طول الوجه	بدأ الاهتمام بها بشكل أكبر من حيث الموقع والسماكة	ذلك لاستخراج نغمات أكثر وضوح
5	الرقبة	شكلها مخروطي ويتراوح طولها بين 20-21سم، وعرضها 5.5سم من جهة الوجه ومن الجهة الأخرى 3.5سم	شكلها مفلطح ويتراوح طولها بين 18- 19.5سم وعرضها من جهة الوجه يتراوح بين 6- 6.5سم	ذلك بسبب زيادة عدد الأوتار، وتغير شكل القصعة من المخروطي إلى المفلطح
6	المرآة	قطعة من العظم توضع على الزند وتأخذ نفس المقاييس	قطعة من العظم توضع على الزند وتأخذ نفس المقاييس	للمحافظة على خشب الزند نتيجة العفق على الأوتار
7	الفرس	قطعة من الخشب تلصق على وجه العود طولها 10سم وعرضها 2سم وموقعها ثلاثة أضعاف طول الزند	ظهور الفرس المتحركة	ساهم في صدور الترددات الحادة بشكل أكثر وضوح
8	الريشة	مصنوعة من العظم أو البلاستيك المقوى والمطاط	ظهرت الرشة المصنوعة من قرن الغزال والعظم المقوى	زيادة رنين الوتر
9	الأوتار	استخدام العود ذو خمسة أوتار	استخدام العود ذو الستة أوتار	زيادة المساحة الصوتية

التوصيات:

بناءً على ما تقدم يوصي الباحثان بالتالي:

1. إجراء المزيد من الدراسات التي تهتم بفيزيائية صدور الصوت من الآلات الموسيقية العربية مما يسهم في تطوير صناعة هذه الآلات تماشياً مع تطور الدور الوظيفي لها.
2. اجراء دراسات تتناول العلاقة بين تفنيات العزف على الآلات الموسيقية العربية الأخرى وتطور صناعتها.

المراجع العربية:

1. باشا، أحمد وآخرون، 2008م، **أساسيات العلوم الفيزيائية**، دار الفكر العربي، القاهرة.
2. العلي، ليلى، 2004م، **الفيزياء الأساسية**، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، شارع بيروت، الكويت.
3. مصطفى، محمود: (2003)، **أثر تطور صناعة آلة القانون في إثراء تقنيات العزف في القرن العشرين**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.
4. العبيدي، طارق: (2005)، **المدرسة العراقية الحديثة لآلة العود**، أبحاث اليرموك، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، اربد، الأردن.
5. شورة، نبيل: (2003)، **التأليف الموسيقي العربي الآلي والغنائي**، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.
6. أبو نصر الفارابي، **الموسيقى الكبير**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبه، 1977.
7. حيدر، أحمد: (2009)، **صناعة آلة العود في الوطن العربي** (دراسة مقارنة)،بحث منشور مجلة علوم وفنون الموسيقى، المجلد العشرين، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.
8. فارمر، هنري: (1956)، **تاريخ الموسيقى العربية**، ترجمة: حسين نصار، مكتبة مصر، القاهرة.
9. الجيوسي، سلمى: (1998) **الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
10. الحفني، محمود: (1998) **اسحق الموصلي**، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
11. دبيان، عبد الهادي: (1999) **عالم آلة العود**، دار الفكر العربي، القاهرة.
12. رشدان، محمود: (2007) **اثر تقنيات الفيولون تشللو على الأسلوب الحديث في العزف على العود**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، اربد.
13. حمدي، صيانات: (1978) **تاريخ آلة العود وصناعته**، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة.
14. رشيد، صبحي: (1975) **تاريخ آلة العود**، ط1، منشورات دار علاء الدين، دمشق.

المراجع الإنجليزية:

1. wilcocks. Gerda Reinette. **Improving tone production on the flute regards to embouchure,lip flexibility, vibrato and tone colour as seen from classical music perspective**..2006, Master of Music. University of Pretoria

2. Kathleen A. Cameron. **Effects of Vibrato Production Techniques and Use on Musical Collaborations among, Flutists**, Oboists, Clarinetists, and Bassoonists.

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10، عدد 1، 2017، 35- 48

جماليات الفن الجرافيتي في الفراغ الداخلي المعاصر

مياده فهمي حسين، قسم التصميم الداخلي، كلية العمارة والتصميم، جامعه البترا.
واصف رضوان المومني، قسم التصميم الداخلي، كلية العمارة والتصميم، جامعه البترا.

تاريخ الاستلام: 2016/8/14 تاريخ القبول:2017/4/2

The Aesthetics of Graffiti Art in the Contemporary Interior Space

Mayadah fahmi , *Department of Interior Design, Faculty of Architecture and Design, University of Petra*
Wasef almomani, *Department of Interior Design, Faculty of Architecture and Design, University of Petra*

الملخص

يهدف البحث إلى الوصول لمؤشرات تصميمية تفيد في توظيف جماليات الفن الجرافيتي في العمارة الداخلية المعاصرة.

اتبع البحث اسلوب المنهج الوصفي التحليلي من خلال وصف وتحليل تطبيقات الفن الجرافيتي العالمي فنياً ووظيفياً في الفراغ الداخلي المعاصر. واتبع ايضاً المنهج التجريبي من خلال القيام بتجربتين عمليتين مع طلاب المرحلة الأولى في قسم التصميم الداخلي بجامعة البترا للعامين الدراسيين 2009-2010 و 2011-2012 واستخدم الطلاب ثلاث مراحل لتطبيق التجربتين وهما مرحلة التجريد والتراكب والتبسيط وباشكالها المختلفة من تجربة إلى اخرى ثم استخدم الباحث اسلوب الوصف والتحليل لافضل خمسة مشاريع من كل تجربة للوصول إلى حل المشلكة البحثية. وكانت ابرز النتائج للتجربة الأولى أن الفن الجرافيتي استخدم كمبرر جمالي اكثر من كونه وظيفيا اما في التجربة الثانية فقد استخدم كمبرر جمالي ووظيفي. و أخيرا يوصي البحث أن لا يكون الحكم على استخدام الفن الجرافيتي حكماً قطعياً بعدم استخدامه وإنما يقترح التوسع بعملية الابداع والابتكار في الفراغ الداخلي المعاصر.

كلمات مفتاحية: جماليات، الفن الجرافيتي، الفراغ الداخلي المعاصر

Abstract

This paper aims to investigate the possibilities of proposing some indicators of design using the Aesthetics of graffiti art in the contemporary interior space. The paper follows the descriptive analytical approach through the description and analysis of the graffiti art applications both technically and functionally in a contemporary internal space. It also follows the experimental method by doing two practical experiments with the first level students in interior design at the University of Petra for the year 2009-2010 and 2011-2012 at the Interior Design Department. Students used three phases of methods; abstraction; overlay, and simplification in different forms. Then, the best five projects from each experiment were used to solve the problem. as a justification, aesthetic and functional, through the cutter used in the domestic blank. Finally, the researcher recommends that the interior designer should not stand unequivocally against the use of graffiti art, rather, he/ she should advocoet expanding up the process of creativity and innovation in contemporary interior emptiness.

Keywords: Aesthetic, Graffiti Art, Contemporary Internal Space

1-1 اهمية البحث Research Importance :

تتطلب خطوط الماضي الثرية مواصلة الابتكار والابداع كي لا يتجمد هذا الفن ويصبح غير ملائم مع روح العصر، وكما نعلم أن الجمال هو قيم نسبية وأن كل عمل ابداعي تصميمي جديد لابد أن يخوض صراعاً مع ما تركه الماضي من اجل مخاض ولادة جديدة. ومن خلال الفن الجرافيتي استطاع الإنسان أن يعبر عن دواخله ومشاعره واحاسيسه الذاتية لما يتملك هذا الفن من قيمة نسبية ملائمة وروح العصر.

2-1. مشكلة البحث Research problem :

إن التعبير الفني يأتي دائماً بدافع الحدس والإحساس قبل كل شيء وهناك الكثير من المشاكل والتي تواجه المصمم الداخلي الذي يحاول أن يتمسك بموروثه الحضاري مع ثورة التكنولوجيا العالمية الجديدة. ويمكننا تلخيصها بالقصور الواضح في وجود مؤشرات تصميمية للاستفادة من جماليات الفن الجرافيتي في العمارة الداخلية المعاصرة.

3-1. فرضية البحثResearch Hypothesis :

طور البحث فرضية تساعد في الاجابة على تلك التساؤولات وهي: اولاً: (التكوينات الجمالية للفن الجرافيتي في العمارة الداخلية المعاصرة لها مبرر ذاتي يتبع وظيفية وجمالية الفراغ الداخلي المعاصر ويستخدم بشكل محدود). ثانياً: للفن الجرافيتي دور فعال في اثراء عملية الابتكار والابداع التصميمة لدى المصمم الداخلي لكونه احد الفنون العالمية الجميلة.

4-1. هدف البحث Research objective:

الوصول إلى مؤشرات تصميمية تفيد في معرفة مبررات التوجه نحو توظيف جماليات الفن الجرافيتي في العمارة الداخلية المعاصره.

5-1. تحديد المصطلحات Terminology :

الفن الجرافيتيGraffiti Art : هو نتاج الجمع بين الكلمة الإيطالية غرافيتو "graffiato" وتعني الخدش "scratched"الذي يتكون منه الكلمات أو الرسوم على الجدران التي يعبر عنها الطبقات المحرومة والفقيرة بمنتهى الحرية. (https://nseal.wordpress.com2011) .

الفن الجرافيتيGraffiti Art : هو فن عشوائي يتم عن طريق خدش سطح جدار برسومات عشوائية قد تكون كتابة او صورا ومن ثم تلوينه بالبخاخ، فهو عملية تفريغ لطاقة كامنة على الجدران الخارجية للمنازل والجسور ووسائل النقل العامة وبدون اذن مسبق، والذي يولد في بعض الاحيان فناً ابداعياً. (اماني جرار، 2016)

الجمال في الفن: هو جانب يحتويه العمل ويجعله فناً (أحمد، 2012، ص12)، الجمال كعلم وقيمة مستقل له ملامحه وأصوله ومقوماته العلمية. (عبد الرحمن،2007م،ص12)

الفن Art Definition : هو احد الوسائل التعبيرية التي يعبر بها الإنسان عن معنى معين يحققه عبر مادة قابلة للتشكيل، وقد تكون تلك المادة حروفا أو كلمات أو الوان أو خامات أو الالات موسيقية....الخ. (أحمد، 2012، ص12)، ويعرف الفن من ناحية إنسانية: هو اداة للتفاهم العالمي فهو لا يعرف حدوداً او حواجز سياسية. (اماني جرار، 2016، ص67)

2. المقدمة Introduction ....

يعتبر الفن الجرافيتي من الفنون القديمة التي ظهرت مع ظهور الإنسان في عهد الفراعنة وبلاد النهرين، وقد بدأ هذا الفن منذ أكثر من 30,000 سنة حيث كان الأوائل يقومون بالرسم على حوائط الكهوف باستخدام عظام الحيوانات، وقد عاود هذا الفن الظهور مرة أخرى في إحدى مدن الحضارة الإغريقية في مدينة "أفسس" التركية حالياً و بومبي الرومانية على احد جدران المقابر المسيحية "الكاتاكومب" ومن ثم اعيد توظيف الفن الجرافيتي قبل ثلاثة عقود بشكله الحديث في الولايات المتحدة فكان تعبيراً للإنسان كأحد المبررات الذاتية عن سلوكه الناتج من التمرد على ذاته والمجتمع فهو فن حقيقي يحمل في طياته رسالة إلى المجتمع الإنساني. (الالفي، 1985، ص15) تم اطلاق كلمة جرافيتي في عام1920 م بمعنى أن هناك فرصة جيدة أن يكون الجرافيتي أقدم شكل من اشكال التواصل الكتابي إلى وقتنا الحاضر. وبدأت الحركة الجرافيتية في امريكا في اواخر سنة 1960 م واستخدمت شكلا من أشكال التعبير لدى الناشطين السياسيين حيث شوهدت حركة معاصرة للكتابة على الجدران نشأت من خلال عقول الناشطين السياسيين وأعضاء عصابات للتعبير عن شعورهم ولفت الإنتباه للجهات الإعلامية.انتقل بعدها إلى باقي مدن العالم الحضرية، وكان عبارة عن رسوم على الجدران يتم رسمها او رشها بالبخاخ وبمساحات كبيرة وابرز من تناولها الصحفيون الشعبيون والتقليديون، ولقد تم الاعتراف بها مؤخرا كاحد أنواع الفنون المتحضرة المثيرة للجدل وذلك لتغير مفهوم الفن وانتقاله من الثوابت إلى المتغيرات، إذ تغيرت الرؤية الفنية وانتقلت من الانفعال والتلقي إلى المشاركة والفعل (البهنسي،1997،ص75)، ببساطه تامة لأن عالمنا الذي نعيش به هو عالم واسع مكون من خليط من افكار ومخيلات وثقافات بشرية اختلفت صورة ادراكها من بلد لآخر ومن إنسان لآخر في فهم وتحليل الأعمال الفنية الجميلة وتذوقها، لأن قيمه الفن لا تُعرف الا بوساطة تجربة شخصية مباشرة. أما إذا حاول الإنسان مجرد التفكير والاحساس به دون تجربته، فسوف يخفق بالحكم عليه. (أحمد، 2012، ص23)،

لقد عبرت تلك الكتابات الجرافيتية عن أصوات الطبقات المهمشة والفقيرة من عامة المجتمع وخصوصاً المضطهدين والمراهقين الذين يحاولون إيصال أصواتهم إلى باقي أبناء الشعب على الملكيات الخاصة، لذلك اعتُبر الفن الجرافيتي نوعا من اختراق القانون والتحدي لعامة المجتمع.

أبرز المناطق التي امتازت بمزج الفن الجرافيتي مع فن الموسيقى الشعبية (الهب هوب) هي امريكا اللاتينية ونيويوك والتي ركزت على رسائل القصص الشعبية والسياسية منها والصراعات التي تخاطب الناظرين لها بشكل مباشر. ولقد عرف هذا الفن على نطاق أوسع عندما افتتح الفنانان لي كوينس وفريدي أول معرض لهما في روما عام 1979 ومن ثم انتشر استخدامه وتوظيفه عبر العالم في العديد من المجالات ولاسيما العمارة والتصميم الداخلي والاثاث. إذ حصل بعدها على مكانته الفنية كأحد أنواع الفنون المواكبة للعصر وسط المجتمعات الشرقية والغربية. (عبيد، 2005، ص45)

3. الدراسات السابقة Literature Review :

بإمكاننا تقسيم الدراسات السابقة إلى دراسات عن جماليات الفن الجرافيتي ودراسات عن تطبيقاته في العمارة والتصميم الداخلي.

3-1 دراسة القيم الجمالية والإبداعية في الفن الجرافيتي ومدى تأثيره على الجمهور: وضحت أهداف البحث ماهية الفن الجرافيتي، وحاولت الكشف عن القيم الجمالية والابداعية له تاركة ما كان ينظر له تاريخياً على أنه شكل من أشكال التخريب. كما هدف البحث إلى تعزيز النداء للجمالية التي تشتد الحاجة اليها لدى المتلقي للحصول على مناظر حضارية جميلة. ولقد تشابهت الدراسة الحالية مع دراستنا بابراز المعاني

الجمالية للفن الجرافيتي وتوضيح المعاني الخاطئة حول مفهومه وقد تبيّن أنه لايرتبط دائما بالتخريب والعصابات بل هو ثقافة وتصور لفئه من المجتمع. و أخيرا أوصت الدراسة بأن بيئة الفرد هي كل ما يؤثر في هذا الفرد، لذا فإن الفن الجرافيتي يعتبر مؤثرا قويا على المجتمع على كافة الأصعدة. وإن حياة الإنسان الذي يعيش في عصرنا التكنولوجي تتلاءم إلى حد كبير مع مخرجات الفن الجرافيتي الذي بدوره يعطي حرية التعبير دون قيود أو حواجز لكل فنان عن طابعه المتميز. كما اوصت الدراسة بضروره دمج أشكال جديدة وأساليب فنية في تعليم الفن والتصميم. (بوبكر، 2011).

2-3 دراسة الفنان الجرافيتي بارول/ بلجيكا/ 1992: لقد الهمت الاشكال الهندسية وزخرفة الكتابة العربية المعقدة الفنان. وبذلك فقد تشابه مع دراستنا الحالية باستعماله للكتابة اللاتينية كفن جرافيتي في سرد ما حصل في اول ليلة له في بيروت ونتج عنها زخرفة ساحرة سوداء على سطح ابيض بنبض بالحياة والحركة والاثراء الفني. http://www.beirutartcenter.orgf

3-3 دراسة الفنان الجرافيتي زيفا / تولوز: شارك الفنان في تنميه الحركة الفنية الجرافيتية في اواخر الثمانيات وقد تشابهت تجربته في الفن الجرافيتي مع تجربتنا وذلك من خلال مزجه تشكيلات مختلفة من الكتابة العربية وتجريدها لكتابة تشكيلات ربط فيها الابجديه اللاتينيه ايضا لينتج مجموعه فنية ساحره سجلت له شهرة في العديد من الدول كفرنسا وتونس ولبنان واسبانيا وقطر وسويسرا، فهو فنان متخصص في تركيب جداريات من خطوط عربية تجريديه ولاسيما فيما يخص أنواعا متعدده من اساليب التجريد كالتجريد الغنائي ذي التشكيل الحر. http://www.jidar.ma

4-3 دراسة تجريبية معمارية لمركز فن رقص الفلامنكوCiudad de Flamenco / اسبانيا/ 2003:

قدم كل من المعماريين السويسريين (Herzog & de Meuron) مقترحا تصميميا لواجهات خارجية وداخلية للمركز متكونه من مادة السمنت الابيض كعنصر معماري مستوحى من الفن الجرافيتي وقد اختارا ثلاثة نماذج من الفن الجرافيتي دمجا فيها الخط العربي الديواني بتوقيعات كلاسيكية للعام 1970 من نيويورك وايضا استخدما الزخارف الاسلامية في احد شوارع مدينة نيويورك، وبمقاسات مختلفة وفي هذه التجربة المقترحة حاولا اعطاء طابع روح الرقص الاسباني بشكل جميل من خلال ربط الخط العربي والجرافيتي والزخرفة بروح فن الفلامنكو، ولقد استخدما ثلاث طرق في عملية تكوين الخط الجرافيتي هي نفسها التي تم استخدامها في بحثنا الحالي:

اولاً: التجريد (Abstraction) وفيها يقوم المصمم بتجريد الخط العربي من الحركات والسكون وابقاء الحروف كما هي بدون تنقيط.

ثانياً: الدوران والتراكب (rotation and overlapping) superposition وفيها يتم تكرار والتفاف وتراكب الاجزاء مع بعض لتغيير حجم الحروف وتعقيدها.

ثالثاً: التبسيط (simplification): وفيها يتم تبسيط الشكل وفصل الشكل عن الخلفية لينتهي إلى عملية التقطيع الداخلي ويكون قطعة واحدة لجدارية كاملة. وقد تشابهت معنا هذه الدراسة من حيث تحويل جماليات الفن الجرافيتي من مجرد فن زخرفي إلى عنصر معماري وظيفي في الفراغ الداخلي. http://www.elcroquis.es

5-3 دراسة تجريبية عن اثاث مستوحى من الفن الجرافيتي 2006: قام بها المصم الإنكليزي "لويس الكانديو" "luis Alicandu" في لندن. لقد قام هذا المصمم بعدة تصاميم لقطع اثاث شملت كرسيا وطاولة واطار مرآه حائط، مستوحى من جماليات الفن الجرافيتي وتحويله من مجرد رسوم على جدران الشارع لاغراض تخريبية إلى فن يوظف لخدمة الفراغ الداخلي وذلك باستخدامه لاحدث الخامات في تنفيذ تلك

الاعمال وشملت الحديد والزجاج والجلد. محاولاً بذلك خلق نقطة شد بصري وجذب انتباه جمالي خالٍ من التعابير التخريبيه التي كان يدركها المتلقي على جدران الشوارع.2006 http://dornob.com

3-6 دراسة تجريبية عن فندق hotel/disco /نيويورك 2007: مؤسسة polich talix قامت بإنشاء سور فندق خمس نجوم من تصميم المعماريين السويسريين (herzog and Meuron) في مدينة نيويورك ولقد استوحيا افكارهما من الفن الجرافيتي لوسط مدينة نيويورك وذلك في عام 2007 واستخدمت مادة الالمنيوم في تنفيذ السور الذي يبلغ طوله 35.5م وارتفاعه 5.5م وامتد التصميم الجرافيتي ليشمل اجزاء من ارضيات وسقف وجدران منطقة الاستقبال وبهو الفندق وكذلك طاولة الاستقبال من مادة الكورين (الرخام الصناعي) ولقد استخدم في عملية تشكيل الفن الجرافيتي ثلاث طرق وهي التجريد والتراكب ومن ثم التبسيط لينتج لنا اشكال ملتوية ومتكورة وملفوفة من مجموعه الحروف التي تشكلت منها كلمات الفن الجرافيتي، الذي وُظف في تشكيل السور الامامي للفندق. وهنا قد تشابهت تلك التجربة مع موضوع دراستنا فيما يخص تجربة عينة البحث باستخدام الطرق الاساسية لتنفيذ الكلمات المختارة وهي التجريد والتراكب والتبسيط ومن ثم توظيف الفن الجرافيتي كاحد عناصر الفراغ الداخلي. http://www.polichtallix.com

3-7 دراسة تجريبية عن واجهة إنشائية لشقه مستوحاة من الفن الجرافيتي 2012: (The Hive Apartment ITN Architects) هذا المشروع عبارة عن تصميم عنصر معماري لشقة يمثل واجهة الشقه او (حجيره صغيره منها) في استراليا بمدينة مالبورن بتاريخ 2012/8/3 صممت هذه الخلية من الخط الكرافيتي كفكرة ترحيبية لان العمارة تقع على ركن شارع والمكان مخصص لمعماري وفنان قام بتصميمها المعماري (زفي بيلنيج) من مكتب المعماريين ITN واراد من خلال تصميمه للفن الجرافيتي ودمجه مع العناصر المعمارية للعمارة نفسها أن يكون جزءا جزء لا يتجزء منها وليس كونه مجرد لون على جدار، اراد من خلال تصميمه اظهار المبررات الشكلية والجمالية للفن الجرافيتي وجعله عنصرا معماريا حاملا للمبنى وظفه لخدمة المبنى كشكل ثلاثي الابعاد دون أن يؤثر على الوظائف الداخلية للشقة بل جعلها نموذجا معماريا جميلا يُرى من قبل المتلقي في الشارع دون تاثير شكله على باقي المباني المحيطة بطريقة حضرية جدا حيث كان ارتفاعه 4م، وهذه التجربه تشبه إلى حد كبير التجربة العملية التي استخدمها طلابنا في البحث وهي توظيف المبرر الشكلي للفن الجرافيتي في الفراغ الداخلي كعنصر جمالي وظيفي دون التاثير على وظيفه الفراغ بل اصبحت التشكيلات الفنية التي نتجت عن الفن الجرافيتي تشكيلات توظفت في خدمة الفراغ، وهنا استخدم الفنان الجرافيت بكلمة واحدة فقط وقام بتبسيطها دون اللجوء إلى تكراراها وتعقيدها فجعلها تُدرك ادراكاً جزئيا من قبل المتلقي واضاف بذلك حالة التشويق في العمل الفني. http://www.archdaily.com

4. اجراءات البحثMethodology :

اتبع البحث اسلوب المنهج الوصفي التحليلي من خلال وصف وتحليل دراسات سابقة قريبة من تجربة الباحث والتي تم ذكرها في الفقره السابقة. واتبع ايضاً المنهج التجريبي وذلك من خلال القيام بتجربتين عمليتين مع طلاب المرحلة الأولى في قسم التصميم الداخلي بجامعة البترا للوصول إلى حل المشلكة البحثية.

4-1 عينة البحث Case Study : اختير لتطبيق البحث عينتان للتجربتين وشملت العينة الأولى 21 طالبا وطالبة للعام الدارسي 2009-2010 وهم طلاب مادة اساسيات التصميم 2 للمرحلة الدراسية الأولى ولقد تم اختيار افضل خمسة طلاب لدراسة نتائج تجربتهم في بحثنا الحالي، اما العينة البحثية الثانية للتجربة الثانية فقد شملت 23 طالبا وطالبة للعام الدارسي 2011-2012 للمرحلة الدراسية الأولى لمادة اساسيات

التصميم 1 ولقد اختير منها نتائج افضل خمسة طلاب لدراسة تجربتهم في بحثنا الحالي واصبح عدد النتائج المدروسه 10 عينات من كلتا التجربتين، في رحاب جامعة البترا.

2-4 اداة البحث Research Tools :

لقد استخدم الطلاب في تنفيذ التجربتين الادوات التالية:

1. اقلام الرصاص والورق الشفاف في رسم وتجريد خطوط متنوعة مختارة من تجارب تصميمية في تجربة سابقة في الخط العربي تم اختيارها بدقة من قبل مدرسي المادة.
2. الكارتون الكانسون الملون والابيض والكتر والمقص واللاصق في عملية التنفيذ.
3. التصوير الفوتواغرافي للاعمال الناتجة بكاميرا تصوير فوتوغرافي Nikon D5100.

3-4 شرح التجربة العملية الاولى Explain The First Practical Experiment :

4-3-1 اسلوب التنفيذ (تحويل الخط العربي إلى فن جرافيتي):

يختار كل طالب ثلاثة من تشكيلات الخط العربي المناسبة له ومن ثم يختار مدرس المادة الافضل بينهم، بعدها يبدأ بتحويل تلك الحروف او الكلمات المقروءة إلى فن جرافيتي وعلى النحو التالي:

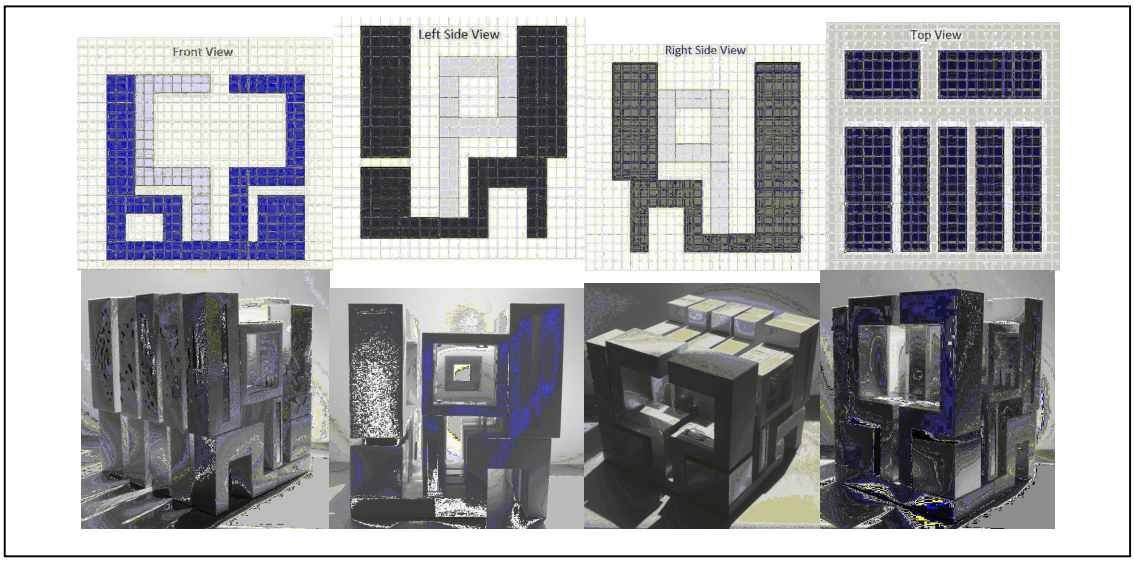
4-3-1-1 مرحلة التعبير التجريدي Abstraction يتم تجريد الكلمة من جميع الحركات الموجودة.

4-3-1-2 مرحلة التراكب والدوران Superposition(Rotation And Overlapping: وفيه يتم تراكب الكلمة وتكرارها مرتين او اكثر حسب الرغبة وباتجاهات مختلفة بالرسم على الورق الشفاف ومن ثم الانتقال إلى مرحلة التبسيط.

4-3-1-3 مرحلة التبسيط Simplification: وفيها يتم ربط النهايات المتكونة في التشكيل الفني للحروف، ومن ثم تؤخذ الحالة الاخيرة ويتم طباعتها على الكارتون الكانسون الملون المختار للعمل ومن ثم يتم تفريغ الجزء الاخير من عملية التجريد بالكتر. أنظر الشكل (5-1)

4-3-2 اسلوب الاخراج للتجربة الاولى: وكان مبررها جماليا ذاتيا يعبر فيه الطلاب عن فكرة تصميمة معينة ضمن فراغ تصميمي حدد بمساحة مكعب فيبوناتشي (21×21×21سم): تطبيقات الخط العربي بحالتيه المباشرة وغير المباشرة على مكعب فيبوناتشي لمادة اساسيات التصميم 2 للعام 2009-2010 لطلاب قسم التصميم الداخلي، كلية العمارة والتصميم، جامعة البترا، عمان، الاردن. حيث كانت مدة المشروع شهرا كاملا وهو المشروع الاول للفصل الدراسي الثاني. أنظر الشكل (5-1)

- تم اختيار مجموعة من التشكيلات الفنية للخط العربي من قبل مدرس المادة لكل طالب لكي يستخدمه بحالتين الأولى مابشرة والثانية بعد أن يتم تجريدها وتحويلها إلى فن جرافيتي. ليتم استخدامها على مكعب فيبوناتشي 21×21. وعلى أن لا يزيد الارتفاع عن 21 سم.
- تم اختيار مجموعة لونية من كارتون الكانسون وفق نظرية اللون وبالتالي تم تطبيقها على مكعب فيبوناتشي. كما هو موضح في الشكل رقم (5-1).



شكل رقم (1) يوضح تطبيقات الفن الجرافيتي على مكعب فيبوناتشي في التجربة العملية الأولى (تصوير الباحثين)

4-4 شرح التجربة العملية الثانية Explain The second Practical Experiment :

4-4-1 اسلوب التنفيذ، تحويل الخط العربي إلى فن جرافيتي:

يختار كل طالب ثلاثة من تشكيلات الخط العربي المناسبة له ومن ثم يختيار مدرس المادة الافضل بينها، بعدها يبدأ بتحويل تلك الحروف او الكلمات المقروءة إلى فن جرافيتي وعلى النحو التالي:

4-4-1-1. مرحلة التعبير التجريدي Abstraction وفيه يتم تجريد الكلمة من جميع الحركات الموجودة فيها.

4-4-1-2 مرحلة التراكب والدوران superposition(rotation and overlapping: وهنا اختار الطالب طريقة جديده للتنفيذ وتتم من خلال التراكب بالكارتون ذي اللون الابيض فقط دون باقي الالوان بحيث يضع الشكل الاول على كارتونة والشكل الثاني على كارتونة ثانية والشكل الثالث على كارتونة ثالثة ومن ثم يركبهن فوق بعض دون أن يلاصقهن، فعند النظر اليهن نراهن متراكبات وخصوصاً في الشمس من خلال الظلال التي يرميها كل شكل على الاخر. والقصد من ذلك هو تطوير حالات الخلق والابداع لدى المصمم في تطبيق الفن الجرافيتي باشكاله المختلفة. وفي هذه التجربة استغنى الطالب عن مرحلة التبسيط simplification واكتفى بالمرحلتين التجريد والتراكب والدوران.

كما اكد الطالب في مرحلة التنفيذ على اسس التصميم التي تشمل كلا من (الايقاع والوحدة والتوازن والإنسجام والتضاد والنسبة والتأكيد،...الخ). سواء على الاسطح ثنائية الابعاد لنفس الشكل او على الشكل ككل اي بمعنى علاقة الجزء بالجزء وعلاقة الجزء بالكل.

4-4-2 اسلوب الاخراج للتجربة الثانية:

وكان مبرر استخدام الفن الجرافيتي في هذه المرحلة هو مبرر جمالي وظيفي. وقد تم اختيار تشيكلات الخط العربي الفنية من الإنترنت والكتب التصميمية، تم توظيفه في احد المحددات العمودية لعناصر الفراغ الداخلي المتمثلة بقاطع خشبي قياسه 30×30سم والذي بدوره يتكون من مجموع الوحدات المتساوية المقاس توزع على الطلاب ومن ثم يتم تجميعها معا لتكوين القاطع النهائي للغرفة.

الفترة التاريخية هي العام الدراسي 2011-2012 للفصل الدراسي الاول وكانت فتره التجربة ثلاثة اسابيع وتمثل التمرين الثاني في مادة اساسيات التصميم 1 للمرحلة الدراسية الأولى في قسم التصميم الداخلي، كليه العمارة والتصميم. عدد الطلاب23 طالبا وطالبة وتم إنتاج 23 وحدة لتكوين القاطع النهائي ولقد تم اختيار خمس تجارب لعرضها في البحث الحالي.

شكل رقم (2) يوضح المبرر الجمالي والوظيفي للفن الجرافيتي في التجربة العملية الثانيه (تصوير الباحثين)

5. النتائج The Results:

5-1 نتائج التجربة العملية الاولى. **The Results of The First Practical Experiment :**

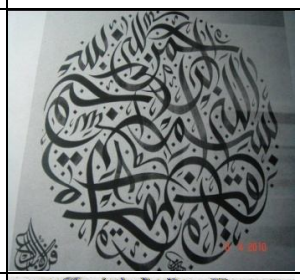
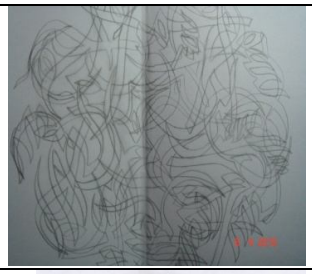
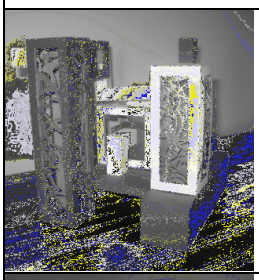
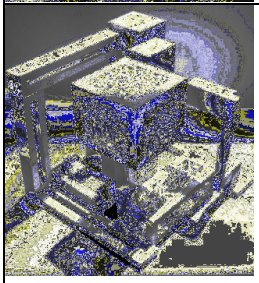
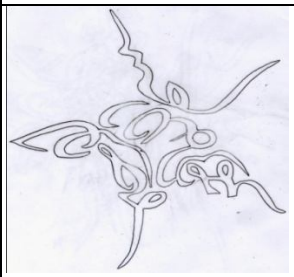
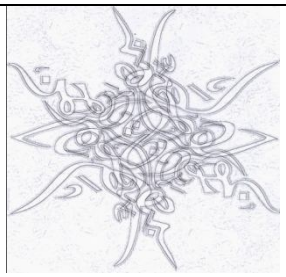
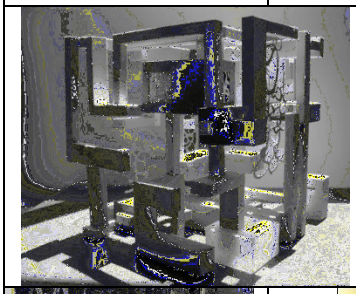
- المشروع الاول (مش1): استخدم الطالب كلمة "بسم الله الرحمن الرحيم" في خط الثلث، ثم قام الطالب بتجريد الخط وذلك من خلال حذف الحركات والنقاط منه، ثم قام بتراكب الشكل ونسخه إلى اكثر من شكل وتبسيطه ومن ثم تم وضعه وتفريغه بالكتر على الكارتون الذهبي اللون وقام بتحويله إلى الفن الجرافيتي كمبرر جمالي تم توظيفه في مكعب فيبوناتشي الذي استخدم لتنفيذه الكارتون الكانسون ايضاً وبعدة الوان شملت كل من البني الغامق والابيض والفيروزي والذهبي بقياس 21×21×21 سم.

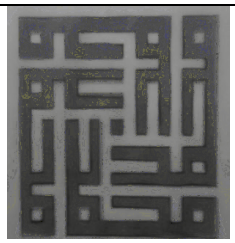
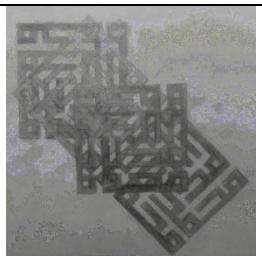
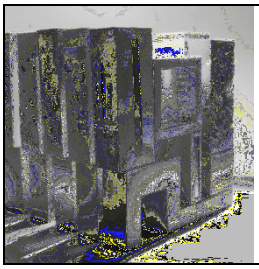
المشروع الثاني (مش2): استخدم الطالب كلمة "أحد" وكررها على اربعة اشكال ملتفة على بعض بايقاع دائري، ثم قام بتجريد الشكل النهائي، من خلال حذف الحركات والنقاط منه، ومن ثم نسخ الشكل النهائي ثلاث مرات وراكبها ولفها، وبذلك تم تحويلها إلى الفن الجرافيتي الذي استخدمه بعد تبسيطه وتفريغه على كارتون كانسون فضي اللون كمبرر جمالي على مكعب فيبوناتشي المتكون من ثلاثة الوان: فضي وبنفسجي فاتح واخضر تفاحي بقياس 21×21× 21سم

المشروع الثالث (مش3): استخدم الطالب كلمة "بسم الله الرحمن الرحيم" في خط الثلث. قام الطالب بتجريد الخط من خلال حذف الحركات والنقاط منهن ثم قام بتراكب الشكل ونسخه إلى ثلاثة اشكال وتبسيطه ومن ثم تم وضعه وتفريغه بالكتر على الكارتون الاصفر وقام بتحويله إلى الفن الجرافيتي كمبرر جمالي تم توظيفه في مكعب فيبوناتشي الذي استخدم لتنفيذه الكارتون الكانسون ايضاً وبعدة الوان شملت كلا من الرمادي الغامق والاصفر واللون الابيض الشفاف بقياس 21×21×21 سم

المشروع الرابع (مش4): استخدم الطالب كتابات من القرآن الكريم في خط الثلث، قام الطالب بتجريد الخط من خلال حذف الحركات والنقاط منه، ثم قام بتراكب الشكل ونسخه إلى اكثر من شكل وتبسيطه ومن ثم تم وضعه وتفريغه بالكتر على الكارتون الاصفر، وقام بتحويله إلى الفن الجرافيتي. وكمبرر جمالي تم توظيفه في مكعب فيبوناتشي الذي استخدم لتنفيذه الكارتون الكانسون ايضاً وبعدة الوان شملت كلا من البني الغامق والاصفر بقياس 21×21×21 سم.

المشروع الخامس (مش5): استخدم الطالب كلمة "محمد" بالخط الكوفي وكررها باربعة اشكال ملتفة على بعض بايقاع مربع، ثم قام بتجريد الشكل النهائي وذلك من خلال حذف الحركات منه ومن ثم نسخ الشكل النهائي إلى ثلاث نسخ وراكبها ولفها بزاوية 45 درجه، وبذلك تم تحويلها إلى الفن الجرافيتي الذي استخدمه بعد تبسيطه وتفريغه على كارتون كانسون برتقالي محمر ومصفر وذهبي اللون كمبرر جمالي على مكعب فيبوناتشي المتكون من ثلاثة الوان هي اللون الذهبي والبرتقالي المحمر والبرتقالي المصفر بقياس 21×21×21سم. انظر الجدول رقم (5-1)

ت	التجريد	التراكب والتبسيط	التنفيذ النهائي
مش 1			
مش 2			
مش 3			
مش 4			

مش 5			

جدول رقم (1) يبين نتائج التجربة العملية الاولى

2-5 نتائج التجربة العملية الثانية The Results of The Second Practical Experiment .

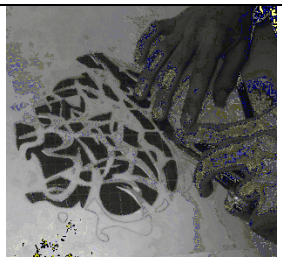
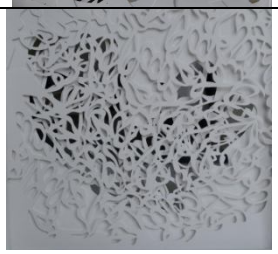
المشروع السادس (مش6): تم استخدم كارتونتين بيضاء مفرغتين شملت الأولى حرف الواو بخط الثلث وتكراره على طول مساحة العمل ثم لفه بعدة اتجاهات طولي وعرضي ومن ثم تفريغه على الكارتونة البيضاء الأولى بالكتر، اما في الكارتونة الثانية فلقد تم تصغير الحرف إلى حجم صغير جداً نسبة للعمل الاول ثم لفه بعدة اتجاهات مختلفة وفرّغه بالكتر على كارتونة بيضاء. لقد طبقت عملية التراكب بطريقة جديده تم تطويرها في هذا التمرين من خلال تراكب الكارتونتين على بعضها البعض. ووضعهما الاثنتين معاً في اطار خشبي ابيض اللون مربع الشكل بقياس 30×30سم. لتحقيق الفن الجرافيتي والاستفادة منه كمبرر جمالي ووظيفي في هذا المشروع، حيث قام الطالب بتوظيف تلك الوحدات بعد أن تم جمعها من طلاب الصف كافة وتركيبها مع بعضها البعض لتعطينا قاطعا خشبيا جميلا يفصل فراغا داخليا عن فراغ اخر.

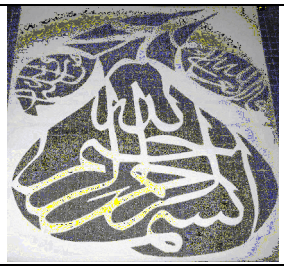
المشروع السابع (مش7): تم استخدم كارتونتين باللون الابيض مفرغتين شملت الأولى كلمه "الله نور السماوات والارض" بخط الثلث في الكارتونة الأولى، وتفريغه بالكتر بعد أن تم تجريده من النقاط والحركات، ثم تم تكرير الكتابة ثلاث مرات وتراكبها على طول الكارتونة الثانية بخط الثلث ايضاً، وعلى طول مساحة العمل ثم لفه بعدة اتجاهات طولية وعرضية ومن ثم تفريغه على الكارتونة البيضاء الثانية بالكتر. لقد طبقت عملية التراكب بنفس الطريقة السابقة في المشروع السادس من خلال تراكب الكارتونتين على بعضهما البعض ووضعهما الاثنتين معاً في اطار خشبي ابيض اللون مربع الشكل بقياس 30×30سم. لتحقيق الفن الجرافيتي والاستفادة منه كمبرر جمالي وظيفي ولتشكيل قاطع خشبي جميل يفصل الفراغ الداخلي.

المشروع الثامن (مش8): تم استخدم كارتونتين بيضاء مفرغتين شملت الأولى تشكيلات جميلة للخط العربي بخط الثلث ومن ثم تم تفريغها بالكتر بعد أن تم تجريدها من النقاط والحركات، ثم تم تكرارها وتراكبها على طول الكارتونة الثانية بمقاس آخر مأخوذ من النسبة الذهبية، وتفريغها بالكتر. لقد طبقت عملية التراكب بنفس الطريقة السابقة في المشروعين السادس والسابع من خلال تراكب الكارتونتين على بعضها البعض بشكل ووضع الاثنتين معاً في اطار خشبي ابيض اللون مربع الشكل بقياس 30×30سم. لتحقيق الفن الجرافيتي والاستفاده منه كمبرر جمالي ووظيفي لتشكيل قاطع خشبي جميل يفصل الفراغ الداخلي.

المشروع التاسع (مش9): تم استخدم كارتونتين بيضاء مفرغة شملت الأولى تشكيلات جميلة للخط العربي بخط الثلث بقياسين مختلفين صغير وكبير مأخوذ من النسبة الذهبية على نفس الكارتونة ومن ثم تم تفريغها بالكتر بعد أن تم تجريدها من النقاط والحركات، ثم تم اختيار تشكيلات للخط العربي بهيئة حيوان البومة على طول الكارتونة الثانية، وتفريغها بالكتر. لقد طبقت عملية التراكب بنفس الطريقة السابقة في المشاريع السادس والسابع والثامن من خلال تراكب الكارتونتين على بعضها البعض بشكل ووضع الاثنتين معاً في اطار خشبي ابيض اللون مربع الشكل بقياس 30×30سم. لتحقيق الفن الجرافيتي والاستفادة منه كمبرر جمالي وظيفي لتشكيل قاطع خشبي جميل يفصل الفراغ الداخلي.

المشروع العاشر (مش10): تم استخدم كارتونتين بيضاء مفرغة شملت الأولى كلمة "بسم الله الرحمن الرحيم" بخط الثلث في الكارتونة الأولى على هيئة ثمرة الكمثرة واوراقها، ومن ثم تم تفريغها بالكتر وحدها بعد أن تم تجريدها من النقاط والحركات، ثم تم استخدام تشكيلات فنية مختلفة للخط العربي بمختلف أنواعه،وتم تراكبها على طول الكارتونة الثانية ثم لفها بعده اتجاهات طولي وعرضي ومن ثم تفريغها بالكتر. لقد طبقت عملية التراكب بنفس الطريقة السابقة في المشروع السابع من خلال تراكب الكارتونتين على بعضها البعض بشكل ووضعهما الاثنتين معاً في اطار خشبي ابيض اللون مربع الشكل بقياس 30×30سم. لتحقيق الفن الجرافيتي والاستفادة منه كمبرر جمالي وظيفي لتشكيل قاطع خشبي جميل يفصل الفراغ الداخلي. انظر الشكل (5-1).

ت	التجريد	التراكب والتبسيط	التنفيذ النهائي
ش 6			
ش 7			
ش 8			

ش 9			
ش 10			

جدول رقم (2) يبين نتائج التجربة العملية الثانيه

6. الاستنتاجات Conclusion :

❖ إن الفن الجرافيتي هو احد الفنون الجميلة التي لها محبوها وروادها، فهو فن يعبر من خلاله الإنسان بمختلف اعماره سواء اكان مراهقاً ام كهلاً عمّا في دواخله من انفعالات بمنتهى الحرية، مستخدما الفن الجرافيتي بمختلف اشكاله سواء أكان جملا كاملة ام كلمات ام مجموعة حروف. (فن الشارع) فن عامة الشعب.

❖ عند استخدام الفن الجرافيتي بشكل محدود كمبرر جمالي، لابد ان يتبع وظيفة الفراغ الداخلي بشكل يضيف لمسة جمالية خاصة بصاحبه، اما اذا كان استخدامه في الفراغات العامة فيفضل أن تكون تلك الفراغات مراكز فنية للتعلم وتنمية المهارات.

❖ إن استخدام الفن الجرافيتي كمبرر جمالي ووظيفي وكجزء يضيف قيمة للفراغ الداخلي، فانه لايجب أن يكون مشوها لواجهات المبانى مؤذيا العامة بصريا ونفسيا، ويجب أن لاينتهك الحريات العامة لافراد المجتمع.

❖ إن الفن الجرافيتي هو واحد من فروع الفنون الجميلة ويجب استخدامه لخدمة وتحقيق المتعة للإنسان طالما كان استخدامه بشكل ونسب وظيفية وجمالية يعبر بها الإنسان عن شيء من الخصوصية دون ايذاء بقية افراد المجتمع.

7. التوصيات Recommendations :

أ- ضرورة التوسع في الدراسات البحثية التى من شأنها التعرف على الأنماط المختلفة للفنون الجميلة والتى تحقق وتؤكد المبرر الوظيفي والجمالي في العمارة الداخلية.

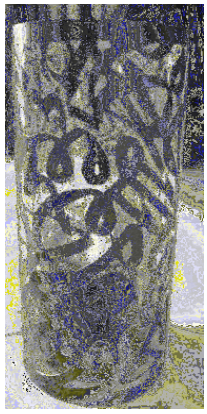
ب- ضرورة الاهتمام والاستمرار في تنمية مهارات الابداع والابتكار لدى طلاب التصميم الداخلي للافادة في تنمية القيم الفنية والجمالية، وياتى الفن الجرافيتي في مقدمة الاساليب التى تساعد على ذلك.

8. المقترحاتProposals :

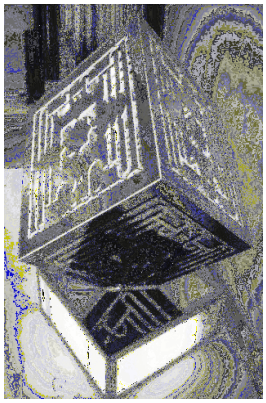
التوسع في عملية الابداع والابتكار من مجرد كونه مبررا جماليا محددا للفراغ الداخلي إلى استنباط افكار جميلة وجديدة للاثاث والمكملات والاكسسوارات الخاصة بالفراغ الداخلي، سواء اكانت اشكالا ثنائية

الابعاد ام ثلاثية كالمقترحات التالية لوحدات إناره من مواد مختلفة، نفذها طلبة قسم التصميم الداخلي في كلية العمارة والتصميم، جامعة البترا، مادة اسس التصميم 2 ينظر الشكل(8-1)، (8-2)، (8-3)، (8-4)

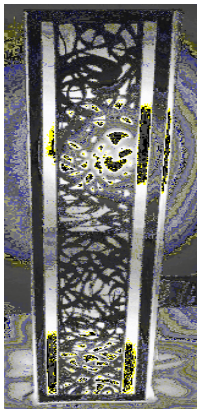
شكل رقم (3) غطاء شمع من المعدن
(تصوير الباحثين)



شكل رقم (4) وحدة اناره بكلمه البسمله
(تصوير الباحثين)



شكل رقم (5) غطاء شمع من المعدن
(تصوير الباحثين)



شكل رقم (6) وحدة اناره في الف الجرافيتي العربي
(تصوير الباحثين)

9.المصادر العربية :

المصادر العربية Arabic References :

1. الالفي، ابو صالح. (1985) **الموجز في تاريخ الفن العام**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر.
2. البسيوني، محمود. (1993) **اسس التربية الفنية**، عالم الكتاب، القاهره، مصر.
3. البهنسي، عفيفي. (1997) **من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن**. دار الكتاب العربي للطباعة. القاهرة، مصر.
4. بوبكر، وديعة. (2011) **القيم الجمالية والابداعية في الفن الجرافيتي ومدى تأثيره على الجمهور**. بحث مقدم من جامعة الملك عبد العزيز، السعودية.
5. احمد، بدر الدين مصطفى. (2012) **فلسفة الفن والجمال**، دار المسيرة للنشر والطباعة والتوزيع، الطبعة الاولى. عمان، الاردن.
6. جرار، اماني (2016) **فلسفة الجمال والتذوق الفني (تربية الحس الجمالي)** الطبعة العربية، دار سمير منصور للطباعة، عمان، الاردن.
7. عبد الرحمن، عادل. (2007) **فلسفه الجمال والفن**. الطبعة الأولى دار الحرمين، القاهره، مصر.
8. عبيد، كلود. (2005) **نقد الابداع وابداع النقد**، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان.

10. المصادر الإنكليزية ومواقع الإنترنت English References and Web Sits :

1. http://www.archdaily.com/259723/the-hive-apartment-itn-architects
2. http://www.beirutartcenter.org/images/publications/WW_ar.pdf
3. http://www.elcroquis.es/media/public/doc/CR129_130_Ciudad%20del%20Flamenco.pdf
4. http://www.jidar.ma/wp-content/uploads/2015/LIVRET-JIDAR2015-SITE-WEB-JIDAR.pdf
5. http://www.polichtallix.coM
6. https://nseal.wordpress.com/2011/07/31

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10، عدد 1، 2017، 49- 67

دراسة سيميائية لمحتوى برنامج "غوت تالنت" النسخة الأمريكية والعربية والرومانية

شروق سلمان،، كلية الصحافة وعلوم الاتصال، جامعة بوخارست.
اندريا توما،، كلية الصحافة وعلوم الاتصال، جامعة بوخارست.

تاريخ الاستلام: 2016/10/3 تاريخ القبول: /2017/4

A Semiotic Analysis of American, Arabic and Romanian "Got talent"

***Shuruk Sulman**,The Faculty of Journalism and Communication Studies,University of Bucharest.*

***Andreea Toma**, The Faculty of Journalism and Communication Studies,University of Bucharest.*

الملخص

انتشرت برامج اكتشاف المواهب، على نطاق واسع في العالم واصبحت جزءا من البرامج الترفيهية التي تقدمها قنوات البث الفضائية، وازداد الأهتمام بدراسة هذه الظاهرة التي امتدت الى المنطقة العربية، فشهدت ظهور الكثير من برامج تلفزيون الواقع المأخوذة عن نسخ اجنبية.

تقترح هذه الدراسة تحليلا وصفيا مقارنا لمضمون برنامج المواهب "غوت تالينت" في ثلاث مناطق مختلفة جغرافيا وثقافيا، في الولايات المتحدة الامريكيه، والوطن العربي ورومانيا.

تتناول هذه الدراسة، الكيفية التي تم بها تقديم البرنامج، وكيفية تقديم المشاركين في المرحلة النهائية من البرنامج، وكذلك التغطية الصحفية للنهائيات في البرنامج في نسخه الثلاثة كنماذج.

وفي محاولة للأجابة على السؤال: ما المهم في برامج تلفزيون الواقع، أهو التركيز على ابراز الجوانب الخاصة لحياة المتنافسين أم التركيز على اظهار مواهبهم؟ وجدت الدراسة تشابها واختلافا في النسخ الثلاثة من البرنامج، من حيث القوانين العامة، والاصالة، والمتغيرات الخطابية للحكام، ومقدم/مقدمي البرنامج وكذلك المشتركين. بينما احتفظن بمتغير خطابي مشترك بين المتسابقين من حيث شغف المشتركين والرغبة في الفوز وعرض جوانب من الحياة الشخصية للمتبارين.

الكلمات المفتاحية: تلفزيون الواقع، غوت تالينت، برامج المنافسات التلفزيونية، عرب غوت تالينت، البث الفضائي التلفزيوني

Abstract

Talent shows programs have become widespread in the world and have become part of the entertainment programs that are being broadcast by TV channels,. The interest in studying this phenomenon has spread to the Arab region, and many reality television programs have emerged from foreign copies.

This study proposes a comparative descriptive analysis of the content of the "Got talent" shows in three geographically and culturally different regions in the United States, the Arab world and Romania.This study examines how the program was presented, how participants were presented in the final stage of the program, as well as the press coverage of the finals in the program in its three versions.

in an attempt to answer the question what is important in the reality TV shows, Focusing on showing the private lives of the contesters or showing their talents? The study showed that despite the general rules for the show there is differences that shows in : authenticity points the changing dialogs of the judges the host as well as the participants.

The three copies of the dialogs change had maintained passion of contesters the will to win and showing part of the contesters personal lives also they focused on showing the contesters in a differences stereotypical images through revealing parts of their personal lives.

Keywords: Reality Show,Got Talent, TV competition programs, Arabs Got Talent, Neo-television

المقدمة

هيمنت برامج تلفزيون الواقع (Reality Show)على قائمة البرامج التلفزيونية الرئيسية، وهي عبارة عن برامج تعتمد على وقائع حقيقة، أصبحت تجذب المشاهدين من مختلف الفئات العمرية لمتابعتها والاهتمام للمشاركة فيها. يلبي تلفزيون الواقع أيضا فكرة عموم امكاتية تحقيق الشهرة للجميع، كما أن هذه البرامج التلفزيونية أصبحت تمثل نوعا جديدا من الترفيه الواقعي.(Kardes & Cronley، (2011)

في حين انتشرت ظاهرة تلفزيون الواقع لأكثر من عقد من الزمان أختلفت عليها الآراء بين مؤيد ومعارض كغيرها من الظواهر الاجتماعية والمنتجات الثقافية المستحدثة في المجتمعات وخاصة في مجتمعنا العربي حيث تحظى هذه البرامج بنسبة مشاهدة عالية بين الجمهور، ويسعى الكثير للمشاركة فيها على اختلاف اعمارهم وخلفياتهم الاجتماعية وثقافاتهم. ونتيجة للتطور التكنولوجي وانتشار القنوات الفضائية شهدت هذه البرامج، رواجا واسعا وازدحمت بها خريطة البث الفضائي، التي شهدت تنوعا في الاشكال والقوالب الفنية بغض النظر عن محتواها، واصبحت تركز على استقطاب اكبر عدد من المشاهدين، وخاصة فئة الشباب. وامتدت موجة تلفزيون الواقع الى عالمنا العربي فشهد ظهور الكثير من هذه البرامج التي تحاكي النسخ الأجنبية. ويبقى السؤال ما هو الأهم في برامج تلفزبون الواقع؟ أهو التركيز على ابراز الجوانب الخاصة لحياة المشاركين أم التركيز على اظهار مواهبهم؟ هذا ما تحاول هذه الدراسة الاجابة عنه حيث أن هذا النوع من البرامج التلفزيونية، يحظى بتغطية أعلامية خاصة تعتمد على اسلوب الاثارة والترويج، من خلال الأهتمام بعرض تفاصيل معينة من حياة المشتركين لخلق جو من الأثاره، وجذب الأنتباه لهذه البرامج الخاصة بالمواهب، وكذلك عرض أشخاص عاديين من المجتمع والترويج لهم من خلال التركيز على قصصهم الحياتية، فعلى سبيل المثال، خلال موسم 2007 من "أمريكان أيدول"، قال سيمون كويل[1] انه سينسحب من لجنة التحكيم إذا فاز "سانجايا مالاكار" -أحد المشاركين ذوي القدرة الصوتيه الضعيفة مقارنة مع المواهب الاخرى المنافسة- في البرنامج، فكويل كان قلقا من أن شعبية سانجايا أصبحت عاملا أكثر أهمية من موهبته خلال رحلته نحو الفوز بلقب المسابقه.

إنّ الجلوس امام التلفاز يمنح المتابع مشاهدة الجوانب الحقيقية للمشتركين، فنشاهد انفعالاتهم، ودموعهم ونتابع دراما حياتية وعرضا لتفاصيل حياتهم الخاصة، بشكل علني وبمزيد من التفاصيل من خلال برامج الواقع، مشابها لمنتج ما او سلعة معينة وهو ما اطلق عليه (Umberto Eco) مصطلح Neo-television، (التلفزيون الجديد)، اذ يتم اللجوء الى استخدام تكتيكات متطرفة في اقتحام الخصوصيات. لأن الغرض الأساسي من هذه العروض التلفزيونية الجديدة هو امتاع المشاهدين وارضاء رغباتهم حتى من خلال تقديم المعلومة، التي اصبحت تقدم بشكل مختلف واكثر شعبية بين وسائل الترفيه، وتلبي حاجات الانسان المعاصر المجهد والمحاط بظروف حياتية مضغوطة للإسترخاء والمتعة فيما يشاهد. (Drăgan، 2007، p. 134)

من منطلق انه يجب اظهار الواقع من جميع جوانبه، تم اللجوء الى انتاج نوع من عروض الواقع القائمة على التلصص التي تعتمد على تقديم حياة افراد يتوقون الى الظهور في العلن بأي ثمن، هذا ما يحدث في البرامج التلفزيونية القائمة على اساس العروض المفاجئة لحدث معين، متذرعين ان البحث في الزوايا الخفية لهذا الحدث وتسليط الضوء عليه هو مطلب أساسي من مطالب الجماهير، التي يجب اشباعها وتلبيتها.

[1] منتج برامج بوب آيدول، اكس فاكتور، بريتش غوت تالينت وأمريكان أيدول وصاحب شركة الإنتاج التلفزيوني سيكو. كان بين عامي 2002 و2010 في لجنة تحكيم أمريكان أيدول.

الصحافة الامريكية اطلقت على هذا النوع من العروض المتلفزة، مسمى آخر أكثر إيحاء وهو تلفزيون القمامة (trash TV)، الذي يركز على اظهار وعرض خفايا غير مرغوبة لمجتمع ما (Dumitrache212، 2008، p.).

هذا التدخل الشديد في الحياة الخاصة لا يخيف جميع أولئك الذين يريدون العيش في دائرة الضوء، علماء علم النفس المتخصصون يذكرون ان هناك نمطا من تطلعات الشباب وخاصة المراهقين منهم نحو الشهرة، كما يرغبون ان يشار اليهم في الشارع ويرغبون في جني الثروات ويحبون ان يكونوا محط اهتمام الجميع (ibid، pg 181)، بالإضافة إلى ذلك، فإن مثل هذا النوع من البرامج يحدد نوعا من المشاركة والتأثير الذي لم يكن متاحا من قبل للجمهور الذي أصبح هو ايضاً مساهماً فعالاً في مثل هذا النوع من البرامج، ومساهمته من الممكن ان تغير مسار الحدث (Charaudeau & Ghiglione، 2005، p، 33)

1.ا لدراسات السابقة:

يتم عرض الدراسات السابقة في محورين وهما: الجمهور: خصائص وطبيعة العلاقة مع تلفزيون الواقع. ودوافع المتسابقين للأشتراك في مثل هذه البرامج.

أ-الجمهور: خصائص وطبيعة العلاقة مع تلفزيون الواقع

أظهرت الدراسة التي قام بها براند دريفر (ذ اوبسيرفر 2010)، ان من السمات الرئيسية لبرامج الواقع هي خلق روابط بين الناس، حيث ان المشاهدين لديهم موضوع مشترك للنقاش حوله، فهم يتابعون البرنامج من أجل قضاء وقت اطول مع العائلة في الوقت الذي تنشأ فيه علاقة تعاطف بين المشتركين والجمهور.

فيما استخلصت دراسة استطلاعية اجراها الباحثان باباتشارشى ومندلسون (Papacharissi & Mendelson، 2007) حول الاستخدامات والاشباعات لبرامج تلفزيون الواقع، حيث حاول الباحثان الاجابة على الاسئلة البحثية المتعلقة بدوافع مشاهدة تلفزيون الواقع وارتباطه مع الدوافع الاجتماعية والنفسية والاتجاه نحو تلفزيون الواقع، تضمنت عينة الدراسة (157) طالبا 48 من الذكور و 109 من الاناث وكانت من اهم نتائج الدراسة، ان هذه البرامج كانت وسيلة للترفيه وقضاء الوقت والتفاعل الاجتماعي.

وفي دراسة اجراها براد دريفر، تناولت جمهور برنامج اكس فاكتور (X Factor) بينت ان الجمهور ينقسم الى نوعين، جمهور سلبي وأخر ايجابي نشط فيما يتعلق بعملية التصويت لمشتركي برامج الواقع، ففي الفئة الاولى الغالبية العظمى من الرجال بينما الفئه الثانيه كانت غالبية الجمهور من النساء تحت سن الخامسه والثلاثين ما يقارب نسبة (59%)، لديهن دخل شهري مناسب يمكنهن من شراء الاعمال الموسيقيه للمشتركين.

وبينت الدراسة كذلك ان علاقة الجمهور مع البرنامج علاقه حسيه مفعمة بالأحاسيس والمشاعر الانفعالية، حيث ان (45%) من المشاهدين يبكون عند سماعهم لقصص المشتركين في البرنامج ويتأثرون كثيرا بهذه القصص، ان الدراسة التي قام بها براد دريفر، اثبتت ان ثلاثة ارباع المشاركين في الدراسة من المشاهدين يشعرون بانهم جزء لا يتجزأ من مجتمع أكس فاكتر، وادعى واحد من عشرة من الاشخاص الذين صوتوا لصالح المتسابقين، أنه من الممكن ان يتغيب عن حضور حفل زفاف صديق لمشاهدة البرنامج. وعلاوة على ذلك، عندما يتم اقصاء احد المتنافسين 73% من المشاهدين يقولون انهم غاضبون بسبب هذا القرار، بينما يدعي 30% من الْمستقصين، أنهم يشعرون بالاكتئاب عندما ينتهي وقت عرض البرنامج. وقال ما يقرب من النصف 49% انهم وعلى الرغم من انتهاء عرض البرنامج الا انهم يستمرون بمشاهدة برامج الواقع المشابهة، ويصبحون من المشجعين لمثل هذا النوع من البرامج، فهم يصبحون مثلا من مشجعي برنامج Britain's Got Talent (The Observer، 2010).

الدراسة"American Idol: Should it be a Singing Contest or a Popularity Contest? 2007„ اكدت ان التركيز على قصة حياة المشتركين، يكون في مقدمة أسباب ارتفاع نسبة المشاهدة لهذهِ البرامج ومتابعتها من قبل الجمهور المتلقي، وقد يكون من أهم أسباب التصويت لصالح مشترك معين، كما أشارت هذهِ الدراسة الى التمييز بين نوعين من المشتركين: المشتركين الموهبين، والمشتركين ذوي الشعبية العالية لدى الجمهور، مع الأخذ بالأعتبار امكانية ان يكتسب المشترك شعبية واسعة بسبب قدراته الصوتية، لكنها أيضا تكون محكومة بعوامل أخرى، مثل قصص انسانية حياتية، كقصص الحب أو قصص انسانية اخرى متعلقة بجوانب من حياة المشتركين. ركزت هذه الدراسة على معالجة موقفين على طرفي النقيض من عملية تقديم المشتركين، وتعريف الجمهور بهم، الأولى تتمثل بالأحباط الذي ينتاب المشتركين الموهوبين جدا، والذين يشعرون أن مواهبهم تطغي عليها شعبية المشتركين ذوي الشعبية المرتفعة، وموقف الحكام الذين ينظرون الى البرنامج على انه برنامج مواهب والموقف الثاني يتمثل بالمتسابقين الذين بفضل شعبيتهم المكتسبة في البرنامج من الممكن أن يحسنوا من مواهبهم.

ب- دوافع المتسابقين للأشتراك في هذه البرامج

بينت الدراسات (، I want to feel the Authenticity: How the impression of authenticity revealed in the performances of ،2012) AND (American Idol" (When Will I Be Famous? Reality TV، Privacy and the Price of Celebrity" (2004))، سببين رئيسين لرغبة المتسابقين للأشتراك في برامج المواهب،الثروة والشهرة، لذا تخصص جوائز مالية كبيرة للفائزين في هذه البرامج، حتى تكاد تكون سببا من اسباب الأشتراك. في حين أن ولوج عالم الشهرة والأضواء، يجعل المشتركين يضعون تفاصيل حياتهم الشخصية امام الملأ ويتنازلون عن جانب الخصوصية في حياتهم.

ويتيح المشاركون للاعلام السيطرة التامة على طريقة تقديمهم للجمهور، ونشر ادق التفاصيل الخاصة بهم، واستعمال اصغر هذه التفاصيل، لبناء قصة حول المشترك للترويج للبرنامج وكسب الجمهور، ولكن دعونا لا ننسى لحظة أننا نتحدث عن الوهم من الشهرة، وبعبارة أخرى، فان المتنافسين سوف ياخذون ستارا من القوالب النمطية بهدف التاثير في المشاهد، ليتردد صداها مع قصتهم وتحديد هويتهم معها. ولذلك نحن هنا نتحدث عن المتغيرات التاليه: السيطرة على تفاصيل حياة المشتركين الخاصة مقابل المال والشهرة، فأصبح للشهرة مقابل. لكن ما الذي يحفز المشاهدين لمتابعة هذه البرامج؟

المؤرخ (Dominic Sandbrook)، مؤلف كتاب (The Way We Were)، Britan 1970-1974، يبين بأن نجاح مثل هذه البرامج، يأتي من حقيقة أننا نحب القصص ذات الطابع العاطفي، مثل قصص، Dickens & Little Nell "، (The Observer)، 2010. ومع كل هذا، هذه البرامج تؤثر في المشاهدين، من خلال ايهامهم بأحساس السيطرة، "وهم السيطرة" وانهم من خلال عملية التصويت يقررون اي المشتركين الأحق بالفوز.

الدراسة (?J. Atsu ، American Idol: Should it be a Singing Contest or a Popularity Contest Amegashie (2007)، بينت ان متسابقا بموهبة متواضعة، من الممكن ان يحالفه الحظ ويحصل على فرصة اعجاب المشاهدين وفرصة حقيقية للفوز، وان العوامل المتصلة بشعبية المشترك لدى المشاهدين مع نسبة اقل من الموهبة تمنح امكانية ذوي الموهبة الاقل من ان يبرزوا بين الاخرين، ويمكن لهذا الأخير العمل على تحسين مهاراته الصوتيه، وبالتالي وجود فرصة للفوز، وإذا كان التصويت سيستند فقط على الامكانيات الصوتية، عندها فقط الموهوب جدا وذو الخبرة الكبيرة سيكون له فرصة اكبر للفوز، وعلاوة على ذلك فإن الهدف الحقيقي بالنسبة للمشاركين هو تحسين امكاناتهم الصوتية. حيث انهم يدركون أنهم في مسابقة غنائية.

2. نبذة عن "غوت تالينت" في الولايات المتحدة الامريكية، والوطن العربي ورومانيا

يعرف القاموس البريطاني(Cambridge Dictionary) برامج الواقع (Reality Show) على أنها برامج تلفزيونية عن اناس عاديين، تم تصويرهم في حالاتهم الحياتية الحقيقية، يمكن تعريف هذه البرامج انها تلك البرامج التي تعتمد على المشاركين فيها من خلال عرض تفاصيل من حياتهم، وهي ذات طابع ترفيهي للمشاهدين وهدف ربحي بالنسبة للقنوات التلفزيونية التي تقوم بعرضها، اذ يتوقف نجاح المشاركين فيها على تصويت الجمهور. لقد ازداد الاهتمام ببرامج تلفزيون الواقع، وأصبحت القنوات التلفزيونية ترصد لها الميزانيات وتروج لها، وكذلك تشجع على الأشتراك بها من خلال الجوائز المقدمة، ومن خلال اشراك نجوم معروفين ذوي شعبية واسعة ولهم متابعوهم، من اجل زيادة نسبة المشاهدة. ومثال على ذلك برنامج اكتشاف المواهب غوت تالينت (Got Talent) بنسخه المتعددة الذي دخل موسوعة غينيس للأرقام القياسية بأعتباره اكثر برامج تلفزيون الواقع نجاحا (Kevin، Lynch، 2014). كانت البدايات الاولى للبرنامج،في المملكة المتحدة من قبل المنتج سيمون كويل، وهو منتج برامج تلفزيونية ناجحة أخرى في بريطانيا، مثل (اكس فاكتور). كانت بداية البرنامج عبارة عن حلقة بث تجريبية على المحطة التلفزيونية ITV،والتي كان يقدمها الممثل الكوميدي Paul O'Grady، الا انه' بسبب خلافات كانت قد نشأت بين مقدم البرنامج والمحطة، ادت الى ترك O'Grady المحطة، اضطر كويل الى نقل البرنامج الى محطة تلفزيونية اخرى، وفي الوقت الذي كان يتم البحث عن مقدم اخر للبرنامج في بريطانيا، شهدت الولايات المتحدة الأمريكية ولادة عملية حقوق الأمتياز للبرنامج رسميا في حزيران من عام 2006 في المحطة التلفزيونية الأمريكيةNBC ، وكان مقدم البرنامج Regis Philbin، ويتضمن في لجنة التحكيم كلا من: David Hasselhoff، Brandy Norwood، Piers Morgan. حاليا البرنامج في موسمه الثالث عشر، مع جائزة لا تقل عن مليون دولار، مع تمكين الفائز ليقدم عرضه الخاص في لاس فيغاس، والتعاقد مع شركة رائدة في السوق بلا منازع. النجاح الملحوظ الذي حققه البرنامج مكنه من ان يبيع حقوق الأمتياز في 59 بلد على الاقل، في جميع القارات ومنها الوطن العربي. أنطلق البرنامج عربياً في 14 يناير 2011 على قناة MBC4، احدى قنوات مجموعة ام بي سي الشرق الاوسط. البرنامج من تقديم الإعلامية اللبنانية ريا أبي راشد ومغني الهيب هوب السعودي قصي خضر، ويتم تسجيل البرنامج في استوديوهات شركة جي ماجيك في بيروت، هذا وتبلغ قيمة الجائزة المقدمة للفائز بالمسابقة 500.000 ريال سعودي وسيارة كرايسلر C300.

3.مشكلة الدراسة:

مع التطور التكنولوجي،وما يرافقه من تطور في مجال البث الرقمي، وانتشار القنوات الفضائية، ورغبة هذه القنوات في استقطاب الجماهير لمتابعة برامجها، تزداد أهمية تلك القنوات ويتعاظم تأثيرها على كافة فئات الجمهور، وخاصة الشباب منهم، والذي أثبتت الدراسات أنهم أكثر الفئات تعرضاً لتلك القنوات، واستعانة تلك القنوات بالبرامج الاجنبية الخاصة بالمواهب، كوسيلة ترفيه، وتعريبها مع الاحتفاظ بخصائص تلك البرامج والتشجيع على الاشتراك فيها، من خلال نظام تسابقي يمنح الجوائز المالية، والاشباع المعنوي بالحصول على الشهرة، مع التركيز على ابراز الجوانب الخاصة من حياة المشتركين لخلق جو من الأثاره وجذب الأنتباه الى مثل هذا النوع من البرامج التلفزيونية الخاصة بالمواهب، وهنا تركزت مشكلة البحث.

4.أهمية الدراسة:

تتمثل أهمية مشكلة الدراسة، في قلة الدراسات العربية التي تناولت برامج تليفزيون الواقع العربية، والمعربة منها وتأثيراتها، كذلك تبرز اهمية هذه الدراسة ايضا من خلال طرحها لقيم ومعايير اجتماعية بين ثلاثة مجتمعات مختلفة (الولايات المتحدة الامريكية والوطن العربي ورومانيا)، كما تكمن اهميتها في دراسة

برامج تليفزيون الواقع بوصفها ظاهرة عالمية قوبلت بالأهتمام الجماهيري على المستوى العالمي، وتمثل نمطاً جديداً من البرامج تتخذ اتجاهاً متصاعداً، من حيث عددها ومعدلات مشاهدتها في المجتمع العربي.

5.الإجراءات المنهجية للدراسة:

مجتمع الدراسة والعينة:

تتكون عينة الدراسة من الحلقات الأخيرة لبرنامج المواهب غوت تالينت، بنسخته الامريكية، والعربية والرومانية التي تمثل، الحلقة الاخيرة في الموسم السابع من البرنامج في الولايات المتحدة الأمريكية، والموسم الثاني في الوطن العربي، والحلقة الاخيرة في الموسم الثالث بالنسبة لرومانيا.

اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي المقارن، في تحليل مضمون الحلقة الاخيرة لبرنامج المواهب غوت تالينت في نسخه الامريكية والعربية والرومانية، كما يعتمد منهج المقارنة في دراسة الظاهرة حيث يبرز أوجه الشبه والاختلاف فيما بين ظاهرتين أو أكثر، معتمدين بذلك على مجموعة من الخطوات، من أجل الوصول إلى الحقيقة العلمية المتعلقة بالظاهرة المدروسة. كما اعتمدت هذه الدراسة على تحليل المضامين المتعلقة في المؤشرات التالية: مقدم/ مقدمي البرنامج، الحكام، المتسابقين، نظام التصويت ومراحل المسابقة. دون الحديث عن العناصر التي تقع ضمن الامتياز الحصري للبرنامج التي تم الابقاء عليها في جميع البلدان التي اشترت حقوق امتياز البرنامج، مثل الشعار، والعناصر الموسيقية او اسم البرنامج.

6. نتائج الدراسة ومناقشتها: يتم في هذا الجزء من الدراسة عرض نتائج الدراسة ومناقشتها في المحاور التالية:

1.المتغيرات المتعلقة بالبرنامج

أ) نسبة المشاهدة

يتم عرض البرنامج في البلدان الثلاث على قنوات تلفزيونية تجارية، America's Got Talent، يبث على قناة الشركة الوطنية للإذاعة NBC، . عرب غوت تالينت يبث على قناة MBC 4، ورومانيا غوت تالينت على قناة. PRO TV. تعد شركة NBC واحدة من اهم المؤسسات الاعلامية في الولايات المتحدة، في حين ان شركة MBC هي الشركة الرائدة في العالم العربي في مجال البث الفضائي الخاص التي بدأت نشاطها في لندن عام 1991، ثم نقلت مقرها الى دبي في دولة الامارات العربيه المتحدة في عام 2002، اما PRO TV تعد واحدة من شركات Media Pro Entertainment المهمة التي تم شراؤها في 2009 من شركة Central European Media Enterprise التي يملكها رجل الاعمال الامريكي رونالد لاودار، والتي يملك 50% من حصصها تيم وارنير، علاوة على ذلك، نتحدث هنا عن محطات تلفزيونية رائدة في هذهِ المجالات: NBC تبث ثاني أهم حدث في عالم صناعة السينما وهو حفل توزيع جوائز الغولدن غلوب اما قناة MBC فأنها تضم باقة من البرامج والاعمال المهمة، مثل احدث المسلسلات الامريكية مثل، Circle The Good Wife، Vampire Diaries، Ringer، Secret The، وكذلك اعمال تركية مدبلجة مثل مسلسل فاطمة، اغنية حب، بالاضافة الى المسلسلات والبرامج العربية مثل روبي. بالنسبة لقناة PRO TV، فانها تحتل مراكز متقدمة بين القنوات الرومانية من حيث امتيازها بالحداثة والحرفية فيما تقدم.

في هذا السياق فان البرنامج في نسخهِ الثلاث قد حقق نسبة مشاهدة عالية في حين الحلقات النهائيه احتلت المرتبة الاولى في نسبة المشاهدة، مشاهدو امريكان غوت تالينت كانت اعمارهم تتراوح بين18-45 اي ما يعادل نسبة 2.9 من نسبة (الراتنك)،8 من نسبة (الشير) اكثر من 11 مليون مشاهد في اول يوم من الحلقة النهائية الاولى Amanda Kondolojy)، (13 septembr.2012، وبنسبة 2.4 من الراتنك و7 من نسبة (الشير) وبما يقارب 10 مليون مشاهد بالنسبه للحلقه النهائيه الثانية (Amanda 14 septembr.2012)

Kondolojy، اما بالنسبة للحلقة النهائية لعرب غوت تالينت فقد تابعها مايقارب 300 مليون مشاهد من جميع البلدان العربيه، في حين الحلقة النهائية لرومانيا غوت تالينت حققت نسبة مشاهدة مايقارب 13.7% من نسبة المشاهدة البالغة 38.9%، أي مايقارب 2.5 مليون مشاهد تابعوا الحلقه.

ب) حكام برنامج غوت تالينت

برنامج غوت تالينت وباختلاف الدول التي اشتركت في حقوق الامتياز حافظ على عدد الحكام وهم مكونون من ثلاثة حكام، رجلان وامرأة، على ان يكونوا من المشاهير ذوي الخبرة في مجال اختصاصهم الذي عادة ما يكون، اعلاميا، أو موسيقيا او فنانا كوميديا، لذلك نجد الحكام في برنامج غوت تالينت في البلدان الثلاثة، يتميزون بخبرات مختلفة ولديهم شهرة واسعة وقاعدة جماهيرية من المتابعين لهم.

برنامج امريكان غوت تالينت كان يضم من الحكام في الموسم السابع موضوع هذه الدراسه Howard Stern، احد مقدمي البرامج الإذاعيه المهمين في الولايات المتحده الأمريكيه ولديه برنامج اذاعي يبث في محطة Sirius XM Radio منذ عام 2006،ويضم البرنامج ايضا من الحكام، Sharon Osbourne من مشاهير وسائل الإعلام العالمية، سيدة أعمال اإنجليزية الأصل، وكذلك يضم الممثل الكوميدي الكندي Howie Mandel، موسيقي وشخصية تلفزيونية مشهورة، هذهِ الاسماء بالنسبة للحكام في الموسم السابع موضوع الدراسه لكن هناك تغييرات قد طرأت بالنسبة للحكام في الموسم الثامن الذي تم عرضه في 4 حزيران اذ تم استبدال Sharon Osbourne بالمغنية Melanie Brown، وهي واحدة من اعضاء الفريق الغنائي السابق Spice Girls، وعارضة الأزياء السابقة Heidi Klum، وبذلك يكون برنامج امريكان غوت تالينت قد احدث تغييرا اساسيا في واحدة من أهم ركائز حقوق الإمتياز وذلك بادخال عنصرين نسائيين الامر الذي يحدث توازنا بين الجنسين في البرنامج.

في حالة عرب غوت تالينت يتمتع البرنامج بخصوصية مميزة، من حيث انه موجه الى جميع الشعوب العربية، عدد الحكام من المشاهير العرب رجلان وامرأة، وبذلك لم يخرج عن العدد المحدد في النسخة الاصلية للبرنامج المحددة في الحقوق الحصرية للأمتياز، وتتكون لجنة التحكيم من، نجوى كرم، مغنية لبنانية فائزة بجائزة اعلى نسبة مبيعات في الشرق الاوسط بنسبة مبيع 50 مليون نسخة من البوم غنائي، علي جابر صحفي لبناني مدير عام قنوات ام بي سي كروب وعميد كلية محمد بن راشد للإعلام في الجامعة الامريكية، اضافة الى الممثل الكوميدي السعودي ناصر القصبي.

اما بالنسبة للجنة التحكيم في رومانيا غوت تالينت ايضا فمؤلفة من ثلاثة حكام من المشاهير، Andra مغنية بوب مشهورة حاصلة على العديد من الجوائز الموسيقية على المستوى العالمي، تمثل شركة ميديا بروميوزيكال وهي واحدة من شركات ميديا بروانتيرتايمانت التي تملك القناة التلفزيونية التي تبث رومانيا غوت تالينت، وAndi Moisescu مقدم برامج تلفزيونية ويقدم برنامج (ابروبو) اي (بالمناسبة) على تلفزيون PRO TV ويملك شركة انتاج خاصة (ريد سبايك فيلم). وMihai Petre راقص محترف ومتأهل للنهائيات في مسابقة الرقص الأوروبية، وهو يحكم في مسابقات مواهب اخرى في رومانيا مثل (ارقص من اجلك)، المأخوذ عن النسخة البريطانية (Strictly Come Dancing) في نفس القناة التلفزيونية. الملاحظ فيما يخص لجنة التحكيم في النسخة الرومانية وجود عامل مشترك في اختيار الحكام من حيث علاقتهم بالقناة التلفزيونية التي تبث البرنامج.

ج) مقدمو غوت تالينت

واحدة من صفات برنامج غوت تالينت، ان مقدميه من الشخصيات المعروفة في المجتمع، أي من المشاهير، وهنا نلاحظ اختلافا في عدد مقدمي البرنامج في كل من النسخة الامريكية والعربية من البرنامج، امريكان غوت تالينت يقدمه، Cannon Nick، وهو ممثل كوميدي ومغني راب شهير، و عرب غوت تالينت

يقدمه اثنان من مشاهير العالم العربي، مغني الراب السعودي قصي خضر و ريا ابو راشد مذيعة لبنانية ومقدمة برامج تلفزيونية ومنتجة في شبكة ام بي سي، اما بالنسبة للنسخة الرومانية فيقدمها الممثل الكوميدي Pavel Bartoş، وهو مقدم برنامج مواهب اخر هو صوت رومانيا مع المقدم Smiley بحقوق امتياز هولندية، وهو مطرب ومؤلف موسيقي مشهور في رومانيا، وهو عضو في لجنة التحكيم لبرنامج صوت رومانيا. وهذا الثنائي يتميز بحضور وشهرة واسعة ويقدمان معا الكثير من البرامج المهمة في رومانيا.

د) Got talent المنافسة والنهائيات

على اختلاف البلدان التي تقام فيها التنافسات فان برنامج غوت تالينت موجه الى موهوبين من مختلف الاعمار والمواهب مثل، الالعاب البهلوانية، والعروض السحرية، والراقصين، والمغنين، والشعراء، والكوميديين لغرض عرض هذه المواهب والترويج لها، ومع ذلك يلاحظ وجود بعض الفروق فيما يتعلق بمسيرة المتنافسين حتى وصولهم الى النهائيات، وكذلك عدد المشتركين الذين يتنافسون في المرحلة النهائية من نسخة الى اخرى، لكن نلاحظ وجود قاسم مشترك في النسخة العربية والامريكية من البرنامج من حيث: الانتقاءات الاولية للجنة التحكيم، والعرض المباشر (Live) للحلقات ما قبل النهائية والنهائية.

في حالة اميريكان غوت تالينت يلاحظ وجود نظام مكون من عدة مراحل تتمثل المرحلة الاولى في الانتقاءات الاولية للمشتركين التي تجري في نيويورك، ولوس انجلوس، وتامبا باي، واوستن، سانت لويس وسان فرنسيسكو، بالاضافه الى الانتقاءات باستخدام الانترنت (اون لاين) بواسطة اليوتوب التي من خلالها يشترك المتسابقون النهائيون مباشرة في المراحل النهائية للبرنامج، ويشارك في لاس فيغاس 112 مشتركا قسموا الى فئتين الفئة التي تم اختيارها من قبل لجنة الحكام، والفئة الثانية في قائمة الانتظار تم اختيارهم بواسطة اليوتوب ، وكانوا جميعا يتنافسون على 48 مركزا للانضمام للبرنامج.

والقرار النهائي في هذهِ المرحلة للجنة الحكام إما ان يبعدوا المشترك عن المسابقه بقرار الضغط على زر ال "X"، او الباز، وهو ما يتيح للحكام ابعاد المشترك على اعتبار موهبته ليست مناسبة للبرنامج، او قبول المشترك، وبذلك يتأهل للمرحلة التالية من البرنامج، لقد تأهل الى مرحلة الربع نهائي من امريكان غوت تالينت 48 متسابقا. في المرحلة نصف النهائية يقسم المشتركون الى مجموعتين ويصل الى المرحلة النهائية ثلاثة متنافسين من كل مجموعة يتم اختيار اثنين منهم من قبل الجمهور والثالث من قبل لجنة التحكيم، يختار الجمهور فائزا واحدا من المشتركين الستة في الحلقة النهائية، التي يتم بثها على حلقتين في يومين متتاليين في اليوم الأول (الأربعاء)، يقدم المشتركون عروضهم وفي اليوم الثاني (الخميس)، يتم التصويت واعلان نتيجة المسابقة حيث يشارك ضيوف من المشاهير المميزين فيها مثل، جستن بيبر، وغرين داي، وون ريبوبوبليك، وني يوا، وفلوريدا، واحيانا يساهم المتسابقون الضيوف في عروضهم الغنائية.

بالنسبة لعرب غوت تالينت، هناك ثلاث مراحل يمر بها المتسابقون حتى الوصول الى المراحل النهائية: مرحلة انتقاء المشتركين، التي تتم في بعض العواصم المختلفة للدول العربية، هذه المرحلة غير متلفزه ويتم الاختيار فيها من قبل فريق من كادر انتاج البرنامج وليس من لجنة حكام البرنامج، والمرحلة الثانية هي مرحلة الانتقاء من قبل الحكام، والتي تكون حلقاتها مصورة وتبث كل يوم جمعة على قناة MBC4، في هذه المرحلة يكون القرار النهائي في اختيار المشترك من قبل الحكام الثلاثة، حيث يمكن ان يقرروا ايقاف مشترك ما عن متابعة تقديم فقرته من خلال الضغط على زر ال"X"، بشرط ان يضغط الحكام الثلاثة على هذا الزر وبذلك يكون المتسابق قد ابعد من المشاركة في البرنامج، ثم يتم تأهيل الباقي للمراحل النهائية وفقا لنسبة التصويت عن طريق الرسائل القصيرة، في حين يختار الحكام واحدا من المتسابقين من المركز الثاني اوالثالث ممن حصلوا على اعلى نسبة تصويت بعد المركز الاول الذي يتم اختياره من قبل الجمهور. فيصل

الى المرحلة النهائية 12 مشتركا، ويتم اختيار الفائز من قبل الجمهور حصريا عن طريق التصويت بواسطة الرسائل النصية التلفونية القصيرة.

فيما يخص رومانيا غوت تالينت تتضمن المسابقة ايضا ثلاث مراحل، ويتم بث البرنامج في يوم الجمعة والمراحل كالتالي: الانتقاءات الاولية للمتسابقين، والتي تجرى في مدن مختلفة من رومانيا، يختار الحكام من المشتركين المتأهلين للمراحل التالية من البرنامج، والحكام الثلاثة يختارون ستين متسابقا للتأهل للمراحل التالية للبرنامج وعروض البث المباشر، ومن ثم التأهل للمراحل شبه النهائية والنهائية، يقسم المتسابقون الى خمس مجموعات يتأهل ثلاثة من كل مجموعة للنهائيات، اثنان بالأعتماد على تصويت الجماهير والثالث من اختيار لجنة التحكيم، ثم يتأهل الى الحلقة النهائية 15 متسابقا، واحد فقط يفوز بالاعتماد على تصويت الجماهير من خلال الرسائل النصية القصيرة.

يمكن تلخيص آلية عمل غوت تالينت في البلدان الثلاث في وجود عامل مشترك من حيث آلية المرحلة الاولى لأختيار المشتركين كونها غير متلفزة، والمرحلة نصف النهائية والنهائية تبث تلفزيونيا مباشرة"لايف" وتعتمد على تصويت الجمهور الذي يحدد الفائز من بين المشتركين، بالرغم من هذا هناك بعض الاختلافات المهمة، لكن يلاحظ في النسخة الامريكية من البرنامج أنه تم استعمال الانترنت كواحدة من مراحل اختيار المشتركين، أما الجولة النهائية من البرنامج، فتم بثها في حلقتين منفصلتين وفي يومين متتاليين، يومي الاربعاء والخميس، في حين عرب ورومانيا غوت تالينت بثّت يوم الجمعة، والاختلاف يشمل ايضا قيمة الجائزة، إذ رصدت جائزة قدرها مليون دولار وعرض خاص يقوم به الفائز في لاس فيغاس بالنسبة لاميريكان غوت تالينت، في حين رصدت جائزة قدرها 500000 ريال سعودي وسيارة من نوع Chevrolet Camaro، وعقد مع مجموعة شركة ام بي سي بالنسبة لعرب غوت تالينت، وفي حالة رومانيا غوت تالينت بلغت الجائزة 120000 يورو.

2.المتغيرات الخطابية المتعلقة بالحكام، مقدم/ مقدمو البرنامج والمشاركين

هناك العديد من أوجه التشابه والاختلاف في الطريقة التي تم تقديم البرنامج في نسخه الثلاث، لكن ومن اجل معرفة كيف قدمت العناصر الفاعله في البرنامج (المشتركين)، عملت هذه الدراسة على تحليل الكيفية التي قدمت فيها قصص المشتركين في المرحلة النهائية في كل من عرب، وامريكان ورومانيا غوت تالينت، من هذا المنطلق تم اجراء سلسلة من تحليل المضمون المرتكزة على المتغيرات الخطابية في كل من، سلوك الحكام، ومقدم/مقدمي البرنامج، وتقديم المشتركين لأنفسهم، وكذلك النصوص الخطية على الشاشة والصور التي ترافق عرض اشرطة الفيديو الخاصة بتقديم المشتركين. في النسخ الثلاث للبرنامج هناك اختلاف في عدد المشتركين في الحلقة النهائية، (ستة مشتركين بالنسبة للنسخة الامريكية، اثنا عشر مشتركا بالنسبة للنسخة العربية وخمسة عشر مشتركا بالنسبة لرومانيا). ومع ذلك هناك مواهب مشتركة نجدها في النسخ الثلاث: مواهب موسيقية، واحدة في النسخة الامريكية مقابل ستة في النسخة العربية وخمسة في الرومانية، ومواهب رقص، واحدة في النسخة الامريكية مقابل اثنتان في النسخة العربية واربعة في الرومانية، كوميدي واحد لكل من النسخة العربية والامريكية، وموهبة واحدة في الرسم على الرمل في النسخه الامريكية والنسخة الرومانية واخيرا في كلتا النسختين الامريكية والرومانية الفائز باللقب هو مدرب كلاب.

أ) المتغيرات الخطابية في سلوك الحكام

في النسخ الثلاث من البرنامج يلاحظ ان سلوك الحكام الخطابي تميز بالثناء على اداء المشتركين في عروضهم المميزة، ومع ذلك التمايز يمكن ملاحظة الاسباب الكامنة وراء اختيار الحكام لمشترك ما، حيث يلاحظ في النسخة الرومانية التركيز على الجانب العاطفي مثلا، "من اكثر المواقف التي رايتها في حياتي

حساسية واثارة في نفس الوقت" (اندرا احد حكام رومانيا غوت تالينت تخاطب برونوياكوبتس، الفائز بالمسابقة)، وفي النسخة العربية تم التركيز على العروض ذات الاصالة والتجديد، فالعروض جديدة بالمضمون بالنسبة للفقرات المقدمة في البرنامج من قبل المشتركين، "العرض الذي قدمتموه في البرنامج شيء جديد في العالم العربي"، (هذا ماقالته نجوى كرم احدى حكام عرب غوت تالينت حول العرض الذي قدمه فريق خواطر الظلام السعودي الفائز بلقب عرب غوت تالينت). كذلك ماقاله ناصر القصبي احد حكام عرب غوت تالينت عن ماكسيم الشامي -مغني اوبرا- "غنيت لون غنائي بعيد عن ثقافتنا العربية لكن ممكن ان تكون الجسر الذي يقرب هذا النوع من الغناء الى ثقافتنا".

فيما يلاحظ على سلوك الحكام في النسخة الامريكيه في خطابهم حول اداء المشتركين، أنه تميز بأستعمال اسلوب تقدير عال لمواهب المشتركين، مثلا "شكرا لاشتراكك معنا في هذا البرنامج" (شارون أوزبورن احد حكام اميريكان غوت تالينت مخاطبة توم كوتر، المنافس الذي احتل المركز الثاني)، او "من خلال العرض الذي قدمتموه بينتم لنا معنى الحب الحقيقي للحيوانات وانا اشكركم على ذلك" (شارون أوزبورن احد حكام اميريكان غوت تالينت مخاطبة اولاتي دوغ الفائز بالجائزه)، الملاحظ في هذه الحلقة لم يوجه اي انتقاد للمشتركين فيما يتعلق بادائهم. في حين يلاحظ في النسخة العربية كانت هناك بعض الانتقادات من قبل لجنة الحكام التي وجهتها لبعض المشتركين مثلا،"على قدر حبي لماهر زعلان من اجلهِ لم يكن العرض الذي قدمه بالمستوى المطلوب". وفي النسخة الرومانية (ميهاي بيترا) احد حكام رومانيا غوت تالينت يخاطب (غابرييلي ارتينا) احد المشتركين في البرنامج،"حاول ان تسيطر على توترك لتكون فنانا حقيقيا فلديك الموهبه والمؤهل لذلك".

من ناحية اخرى في كل من النسخة الامريكية والرومانية يلاحظ على بعض الحكام حث الجمهور للتصويت لصالح بعض المشتركين من خلال الاعلان عن تفضيله لمشترك على غيره، مثلا قال (هووي ماندل) احد حكام امريكان غوت تالينت في نهاية أداء (وليام كلوس) مشترك في البرنامج موسيقي "هذا من أفضل العروض التي رأيتها في حياتي، يرجى التصويت له "،وكذلك (اندي مويسيسكو) احد حكام رومانيا غوت تالينت مخاطبا (هوغون ستوب اس، فريق مشارك في البرنامج) "انتم الفقرة المرشحة بالنسبة لي". واكثر ردة فعل مفاجأة ومثيرة للدهشه في النسخة العربية من قبل نجوى كرم احدى حكام عرب غوت تالينت مخاطبة المتسابقة منال ملاطي في الحلقة قبل النهائية "اذا لم تصلي للتصفيات النهائية اقتل حالي"، او، "تجرأو ما توصلوا للنهائيات"، نجوى كرم توجه الكلام لفريق اوفير بويز، وفي النسخة الرومانية (ميهاي بيترا) احد لجنة التحكيم يصعد الى المسرح ويعانق كلاب برونو احد المتسابقين وكذلك (اندرا) من حكام رومانيا غوت تالينت، التي عانقت متسابقة تبلغ 13 عاما (ديانا كالدارو).

اخيرا في النسخة الرومانية نجد تسليط الضوء على ظرف خاص في حياة احد المشتركين، وهي (كاميليا دوتسا) التي تعمل كعاملة نظافة في مرآب لتصليح السيارات وتربت في دار للأيتام وطردت من الدار في عمر الحادية عشرة، وهي سيدة تبلغ 32 من العمر وتنام في المرآب حيث تعمل، تعلمت وحدها خطوات الرقص على ايقاعات فريد أستير وجيمس براون، امتنعت عن الاكل لمدة اسبوع لتشتري الحذاء الذي اردته في المسابقة وكانت موضع تقدير لجنة الحكام، "انها الانسان الذي يثير اعجابي"، (اندرا) احد حكام رومانيا غوت تالينت توجه كلامها ل دوتسا، او "هذا هو حلم اتمنى ان تكون له نهاية سعيدة"، (بيترا ميهاي) احد حكام رومانيا غوت تالينت يخاطب دوتسا، فالتعليقات الموجهة الى المتسابقة ليس على العرض الذي قدمته بقدر ما تناول قصة حياتها التي ارتقت الى مستوى نموذج البطلة.

ب) المتغيرات الخطابية في سلوك مقدم/مقدمي البرنامج

النسخة الامريكية من غوت تالينت يقدمها مقدم برامج واحد، في حين كل من النسخ العربية والرومانية يقدمها مقدمان يتناوبان على تقديم المشتركين، وكذلك الحلقة النهائية من البرنامج مقسمة الى حلقتين منفصلتين وعلى يومين متتاليين، بالنسبة للنسخة الامريكية تعلن نتائج المتسابقين في الحلقة الثانية، والملاحظ هنا ان خطاب مقدم البرنامج (نيك كانون) في هذه الحلقة موجه للضيوف المشاركين في الحلقة. أما في عرب وامريكان غوت تالينت فتم التشديد في تقديم المشتركين من خلال المناطق التي جاءوا منها، مثلا في عرب غوت تالينت فقد تم تقديم داليا شيخ "اصغر مشتركة ولكن بموهبة كبيرة من الجزائر داليا شيخ" وتقديم اوفيربويز "المتسابقون الذين جلبوا لنا الكثير من الادرنالين وهزوا المسرح بحضورهم من المغرب اوفيربويز". اما بالنسبة لأمريكان غوت تالينت مثلا، "من كينتوكي جوكاستيلو" او"من لوس انجليس كاليفورنيا ويليم كلوس".

ايضا كل من ريا ابي راشد وقصي مقدما عرب غوت تالينت استعملا في كل مرة نبرة عالية من المديح والثناء في تقديم المشتركين، مثلا، "من تونس شاب امتعنا بموهبته وطموحه طول فترة اشتراكه في البرنامج رضوان شلباوي" او "نحن جميعا معجبين بصوتها وادائها الرائع الذي تعيشنا كانه' عرض من عروض برودواي، من لبنان منال ملاط".

اما بالنسبة لخطاب مقدمي النسخة الرومانية فقد اتسم بالأسلوب الشعري في التقديم، والتركيز كذلك على موهبة المشتركين والمشاعر التي استطاعوا ايصالها للجمهور مثلا، "اجمل القصص معهم، هو الفارس وهي الاميرة، الراقصان اندر والكساندر" او "انه حلم قادم من بعيد تحمله' اجنحة الموسيقى، غابرييلا ارتينا". الملاحظ ان مقدمي البرنامج في تقديم المشتركين استعملوا قافية شعرية، او نثرية او صفة من صفات العرض الخاص بالمشترك كما هو الحال مع المتسابق ادوارد اندري ساندو -قدم فعالية التكلم من البطن- وتم تقديمه بالقول التالي:"ممارسة الرياضة تجعل البطن رشيقة، موهبته لها علاقة بالبطن يتكلم بدون ان يفتح فمه ويجعلنا نضع ايدينا على بطوننا"، لكن التقديم الاكثر اثارة كان للمتسابقة كاميليا دوتسا حيث 'قدمت في اطار قصصي يشبه السندريلا "لا نبدأ بكان ياما كان تبدو قصتها مأخوذة من اسطورة وحتى منتصف الليل تبقى ترقص على المسرح بحذائها الكريستالي" انه تقديم ركز على تقديم جانب من حياة المشتركة.

ج)المتغيرات الخطابية في سلوك المشتركين

في النسخ الثلاث من البرنامج تتفاوت نسبة المشتركين العدديه فيها، ستة مشتركين للنسخة الامريكية واثنا عشر مشتركا للنسخة العربية وخمسة عشر للنسخة الرومانية، ومع ذلك احتفظت النسخ فيما يتعلق بالمتغيرات الخطابية للمشتركين بنقاط تشابه من حيث: الاشتراك حتى الوصول الى النهائيات، شغف المشتركين، الرغبة في الفوز وعرض جوانب من الحياة الشخصية للمشتركين.

مشتركو النسخة الرومانية ركزوا على استعمال عناصر شخصية في خطابهم مثل "ابي لم يستطع ان يتكلم ويكاد يفقد صوته من شدة التأثر بما وصلنا له"، (احد اعضاء فريق FIAT LUX)، او "هذهِ الليلة مهمة بقدر اهمية وجود ابنتي التي لم تولد بعد "هذا ماقاله المتسابق .(Vlad Grigorescu)، واجمل مثال كان ما ذكرته كاميليا دوتسا "امتنعت عن شراء عطر او ملابس وحتى الطعام لأتمكن من شراء حذاء الرقص لأشترك في المسابقة" او "غيرت المسابقة حياتي والذين كانوا يرفضون ان اتمرن معهم على الرقص اصبحوا يرحبون بي الان". وهي الوحيدة التي استعانت بمفردات لها علاقة بالدين والمساعدة الالهية "لم أكن أتوقع الوصول إلى المباراة النهائية، ولكن بعون الله وصلت".

العنصر الثاني الذي نجده في خطاب متنافسي النسخة الرومانية يشير الى شغفهم مثل، "نحب الرقص من خلاله نعبر عن مشاعرنا"، (المتسابقات Andra &Alexandru)، كاميليا دوتسا تذكر "ان الرقص

بالنسبه لها حياة ثانية ودواء يعالج اي مشكلة"، او "هذه الليلة أريد أن أثبت أن السحر يعني قصة، رسالة، وانه أكثر من مجرد خدعة"، هذا ما ذكره المتسابق (Vlad Grigorescu). جميع المتنافسين يرغبون في الفوز، المتسابق برونوياكوبتسا يبين رغبة كل كلب من كلابهِ في الفوز معللا ذلك من اجل مستقبل افضل لرياضة تدريب الكلاب، في حين المتسابق غينادي روتاري يرغب في الفوز من اجل مستقبله قائلا: "سوف استثمر الجائزة في حال فوزي من اجل اتمام دراستي حيث كنت قد قبلت في الدراسة في رويال اكاديمي اوف ميوزيك في لندن لكن لم استطع الالتحاق بسبب ظروفي المادية" واخيرا في النسخة الرومانية كان هناك عنصر مشترك في خطاب ثلاثة من المتنافسين من حيث التعبير عن امتنانهم وحبهم لرومانيا، واتاحة الفرصة لهم للاشتراك في المنافسة من حيث انهم مهاجرون يقيمون في رومانيا، قادمون من جمهورية مولدوفيا، قال المتسابق (Mircea Palamari)، "لايوجد في مولدوفيا الكثير من الفرص المتاحة، جئت لرومانيا من اجل مستقبل افضل ولأبين ان في بلدي هناك مواهب"او، "انه لشرف لي ان اغني في رومانيا" هذا ما قاله المتسابق (Ghenadie Rotari)، في حين توجه (Ana Munteanu) كلامها مباشرة لرومانيا "عزيزتي رومانيا احببتك منذ الصغر لكن ما احسه اليوم هوحب متبادل ".

اما فيما يتعلق بالنسخة العربية فيلاحظ عدم التعرض الى تفاصيل حياتية خاصة بالمتسابقين. فالمعلومات المطروحة في هذا المجال كانت قليلة في هذا الشأن، في المقابل تم التركيز على اظهار الانفعالات الحسية للمشتركين وعرضها، مثلا حسين رسيم صرح انه في حالة فوزه يهدي هذا الفوز الى ابنه، والمتسابق ماكسيم الشامي وفي عرض من احد الحلقات السابقه يذكر "لقد كانت مفاجأة كبيرة بالنسبة لي ولم اصدق عندما سمعت اسمي "، والمتسابق حسين ميناوي يذكر "لقد بدأت احس بالمسؤولية تجاه الجمهور وخاصة جمهور بلدي" او "عندما سمعت اسمي بين المتأهلين للحلقة النهائية بدأت احس انه نبتت لي اجنحة واصبحت عندي قدرة للطيران" هذا ما قالته منال ملاطي. فيما يتعلق في استعدادهم للمراحل النهائية من البرنامج والتخطيط لما سيقدم المشتركين في النهائيات، كانت خطابات المتسابقين مرتكزة على تقديم الوعود باداء افضل، مثلا "لهذه الليلة اخترت الأغنية التي تجمع بين الأداء الصوتي مع فرحة الغناء" المتسابق ماكسيم الشامي او "أعدكم بأنني سوف اقدم شيء فريدا وخاصا هذه الليلة" المتسابقة شما حمدان، أو فيما يخص المستقبل "من خلال هذا البرنامج أريد أن اظهر للعالم موهبتي واكون مشهورا " المتسابق مهند آلجميلي.

بالنسبة للنسخة الأمريكية من البرنامج، يلاحظ وجود جميع العناصر المذكورة اعلاه بالنسبة للمشتركين، جميعهم يريدون الفوز في المسابقة، وهو العنصر المشترك في خطاب المتسابقين في نسخه الثلاث. مثلا الدافع وراء رغبتهم في الفوز بلقب البطولة هو"لإلهام الناس" كما يذكر المتسابق ديفيد غاريبالدي، أو"من اجل عائلتي"، كما ذكر المتسابق توم كوتر.

من ناحية أخرى، ثلاثة من المتسابقين يعتبرون تواجدهم في النهائيات في البرنامج بأنه الوقت المناسب للابداع، "حان الوقت المناسب لتكون مبدعا"، هذا ما ذكره المتسابق ديفيد غاريبالديو. وكذلك التركيز على خططهم فيما يتعلق فيما سيقدمونه في البرنامج، مثلا "هذه الليلة سأقدم سيمفونية مستعملا جميع الأدوات التي عملت بها" (متسابق يقوم بصناعة جميع الادوات التي يستعملها)، او، "هذهِ هي اللحظة التي كنت استعد لها طول حياتي"، المتسابق ويليام كلوس، او "من المدهش ان اكون في هذا البرنامج، عرض الليلة اقدمه للبرنامج الذي غير حياتي"،المتسابق جوكاستيلو..

ليس اخرا فان اربعة من المشتركين الستة لجؤوا الى اسلوب الاثارة الوجدانية من خلال اشراك احد افراد عائلتهم في تقديمهم والحديث عن اهمية المشاركة في البرنامج، وما يعنيه الفوز بالمسابقة بالنسبة لهم، مثلا زوجة المتسابق توم كوتر في خلال حديثها عنه تقول، " فرصة فريدة ل (توم) أن يكون في هذا

البرنامج وان فوزه في هذه المسابقة سوف يشكل فارقا في مستقبل عائلتنا التي بأمس الحاجة ماديا لمثل هذه الفرصة "، أو "أود كثيرا ان ارى زوجي يفوز في هذه المسابقة ويتمكن من انهاء دراسته التي بدأها على الأرجح انا متحمسة جدا لأنني حامل مرة أخرى"، زوجة المتسابق ديفيد غاريبالدي.

وكذلك تم التركيز على عرض قصة حب وراء المشاركة في البرنامج، إما ان تكون قصة حب بين شخصين "في المرة الاولى التي رأيت جو عرفت انه سيدهش العالم بقصصه التي يرويها من خلال استعمال الرمل لانها قصص مشوقه "،هذا ما ذكرته زوجة المتسابق جوكاستيلو، او قصة حب وحنين لمكان ما او بلد، "قبل 22 عاما عندما وصلت الى الولايات المتحدة كان في جيبي فقط دولاران، الان نحن في المرحلة النهائية، وهذا يعني الكثير بالنسبة لي لأن امريكا الان بلدي هذا البلد أعطاني كل شيء، لذا أنا أحب هذا البلد"، ما ذكره المتسابق عن فريق الكلاب Olate Dogs، هنا يتم تضخيم عنصر اثارة المشاعر بالنسبة لهؤلاء المشتركين الاربعة خاصة ان ثلاثة منهم كانت زوجاتهم من سردن قصصهم وبطريقة مؤثرة بحيث كن منفعلات يبكين ويتكلمن بصوت يرتعش من شدة التأثر مما يجعل الجمهور يتعاطف معهن واحيانا يبكي.

د) من النصوص الخطية الى الصور

فيما يتعلق بهذا البعد الأخير، عمدت الدراسة الى المقارنة بين الصور المستخدمة في مقاطع الفيديو المصورة والتي تقدم المنافسين، وعرض النص الخطي المكتوب اسفل الشاشة التلفزونية (الجينيريك)، يلاحظ في النسخ الثلاث في نهاية كل اداء لكل مشترك، يظهر على الشاشة نص خطي يتضمن معلومات تتضمن اسم المشترك والرقم الذي يمكّن المشاهدين من ان يصوتوا له، مع الاخذ بعين الاعتبار انها عبارة عن معلومات دالة بالنسبة للمصوتين اذ تتضمن اسم، ورقم المشترك وكذلك رقما لإرسال رسائل قصيرة او للاتصال، وهي الخطوط النصية الوحيدة التي تقدم المشتركين في البرنامج لتساعد على التصويت لهم، مع ذلك وفقط في النسخة الرومانية من البرنامج تقدم المشتركين واثناء حديثهم بخط نصي اسفل الشاشة يتضمن: الاسم، والعمر، والمدينة والمهنة في حالة المجاميع يكون تقديمهم مختلفا: اسم الفريق، والمدينة، واعمار المشتركين مثلا "FIAT LUX ، Oradea، 23-13"، ان المؤشر الأكثر أهمية في رأينا هو تقديم الحرفة، حيث تواجد في النهائيات: تلميذة، وطالبان، ورسام، وممرضة، وفني، وممثل، ومستشار تكنولوجيا معلومات، والجدير بالذكر ان وظائف المشتركين كانت تستخدم ايضا في التغطية الصحفية، مثلا عناوين احدى الصحف في تغطية الحدث عن المتسابقة كاميليا دوتسا، "رومانيا غوت تالينت" كاميليا عاملة النظافة التي تعلمت الرقص على انغام فريد استايرا" (stirileprotv.ro)، وغابرييلا ارتينا "الممرضة التي خلقت اجواء سحرية بصوتها في رومانيا غوت تالينت صوتها دواء للنفس"(adevarul.ro).

من ناحية أخرى، فإن الصور المصاحبة للعرض التقديمي للمشاركين، عبارة عن أشرطة فيديو قصيرة، تقدم مزيجا من لحظات من العروض السابقة للمتنافسين او في لحظات أداء مميزة، اواثناء المقابلات التلفزيونية في استوديو البرنامج، او حتى مع صور وثائقية عن المتسابق حيث يتم تقديم المشتركين في لحظات معينة من حياتهم في اطار عائلي داخل المنزل مع العائلة، والاصدقاء او في الاماكن العامة والتي توثق لحظات خاصة من حياة المشتركين.

في النسخة الأمريكية يلاحظ استخدام المقابلات التلفزيونيه ولقاء مع افراد عائلات المشتركين (في هذه الحلقة من البرنامج، كان هناك مقابلة تلفزيونية مع ثلاثة فقط من عائلات المشتركين في المرحلة النهائية وهم زوجات كل من المتسابقين، جوكاستيلو، وديفيد غاريبالدي، وتوم كوتر). الصور التي اختارها منتجو امريكان غوت تالينت لتشكل جزءا من عملية تقديم المشتركين في البرنامج، من خلال تسليط الضوء على قصصهم الحياتية وليظهروهم في اطار اهتماماتهم، على سبيل المثال المتسابق توم كوتر يتحدث عن مدى أهمية الأسرة بالنسبة له واثناء ذلك تعرض له صور في البيت وهو يلعب مع أطفاله، اما بالنسبة للمتسابق

جوكاستيلو فقد عرضت له مقاطع فيديو اثناء التنزه على الشاطئ مع زوجته، وانه يرسم القلب في الرمال، بينما يتحدث عن زوجته ومدى ارتباطهم، وكم هي فخوره به وكيف انها عاطفية وحساسة وتتاثر بالقصص التي يرسمها في الرمال، و Olate Dogs تم تقديمهم بمقطع فيديو وهم يلعبون مع الكلاب في احد الحدائق العامة في نيويورك اثناء كلام ريتشارد اولاتي عن مدى حبه لأمريكا، وكيف ان هذا البلد استقبله قبل 22 عاما ووفر له فرصة العيش بعد ان ترك بلده الام تشيلي، وجاء مهاجرا الى الولايات المتحدة الامريكية.

3. اصداء الفائزين والتغطية الصحفية للبرنامج

في هذا الجزء من الدراسة يتم تحليل صدى فوز المتسابقين في الحلقة النهائية من برنامج غوت تالينت في نسخه الثلاث، والطريقة التي عالجت فيها الصحافة هذا الموضوع ولهذا تم اختيار ثلاث صحف الالكترونية (Online) في كل من الولايات المتحدة الأمريكية، والوطن العربي ورومانيا، ويتم عرض النتائج كالتالي:

أ) التغطية الصحفية: أمريكان غوت تالينت

من اجل دراسة الكيفية التي عالجت بها الصحافة الامريكية نهائي برنامج امريكان غوت تالينت في الموسم موضوع الدراسة تم اختيار ثلاث مقالات منشورة في صحف الكترونية، في ثلاث ولايات مختلفة، من مدينة لوس انجيلوس، ونيوجيرسي ونيويورك، الصحف (Los Angeles Times، The Huffington Post،nj.com)، في كل صحيفة وجدنا مقالا خاصا بالبرنامج نشر بعد وقت قصير من انتهاء البرنامج، في مساء13 سبتمبر نشرت حيفة nj.com " امريكان غوت تالينت 2012 Olate Dogsيحصل على اللقب ". وفي اليوم التالي للنهائيات 14 سبتمبر نشرت صحيفة Angeles Times " في نهائيات أمريكان غوت تالينت 2012 الفائز Olate Dogs يحصل على ا للقب".وكذلك نشرت صحيفة huffingtonpost.com "في نهائيات امريكان غوت تالينت من ربح المنافسة من بين Olate Dogs &Tom Cotter ?". جميع المقالات الثلاث المختارة من اجل الدراسة لمتخصصين في البرامج التلفزيونية ومتابعين للبرنامج بل ولديهم مشتركون مفضلون، كما هو الحال مع الصحفي Amy Reiter الذي كتب مقالا في صحيفة (latimes.com)، يؤكد انه كان يفضل المشترك عن فئة الكوميديا توم كوتر الذي جاء في المركز الثاني في المسابقة اذ يعتبره أكثر متعة من المخضرم جوان ريفرز، ايضا يلاحظ انه في المقالات الثلاث التي عالجت الموضوع اكدت على تقديم لحظة فوز"Olate" مع كلابه باللحظةِ المميزة من حيث انها فقرة تدريب كلاب.

في جميع المقالات الثلاث التي نشرت تم الاشارة اولا الى الفائز بلقب امريكان غوت تالينت Olate Dogs، والملاحظ انه لم يتم التركيز على قيمة الجائزة المقدمة من البرنامج والبالغة مليون دولار، ولم تتناول تصريحا من الفائز في كيفية انفاق هذا المبلغ او خططهِ المستقبلية لاستثمارهِ. الصحفي بوبي اوليفييه، وفي المقال الذي نشره على موقع nj.com اشار الى جانب عاطفي انفعالي ولحظة مميزة في فوز Olate Dogs، ويكاد يكون المقال الوحيد الذي تناول هذا الجانب، "تغمرنا مشاعر السعادة جميع الكلاب التي شاركتنا عروضنا في البرنامج هي كلاب تم جلبها من ملاجيء الحيوانات حيث تم انقاذها"(nj.com)

الملاحظ في هذهِ المقالات انه قد تم استبدال التعليقات العاطفية بأخرى ممتعة كما في نفس المقال الذي نشره اوليفييه، او الاشارة الساخرة الى ملابس احد مدربي الكلاب الفائزين باللقب من فريق Olate Dogs حيث كتب، "اتساءل ما اذا كان الشاب نيك سيستخدم الشهرة التي حققها ليأسر بها النساء، ام يا ترى سوف يهربن اذا مارأين خزانته مليئة بالازياء المزركشة والبراقة "(nj.com)

ايضا جميع المقالات الثلاث ركزت على موضوع مغادرة شارون أوسبورن البرنامج، وان هذا الموسم الاخير الذي تشارك فيه اوسبون في البرنامج كواحده من اعضاء لجنة التحكيم، هذا وقد استشهد موقع

latimes.com باحد تعليقات اوسبورن في البرنامج عندما بكى احد اعضاء فريق انتجابيل عندما وصلوا الى المركز السادس في البرنامج قالت له اوسبورن "هذهِ اخر مشاركة لي في هذا البرنامج سوف نغادره معا ".

كذلك المقالات الثلاث تطرقت الى العروض الفنية التي قدمها وشارك بها ضيوف البرنامج من الفنانين المشاهير الذين شاركوا في الحلقتين النهائيتين ومن بينهم جاستين بيبر، وون ريبوبليك اوفلوريدا، كما ان امريكان غوت تالينت قد احدثت تغييرا هاما في الشكل الاساسي للبرنامج من خلال استحداث طريقة جديدة للمشاركة في البرنامج عبر الانترنيت ومن خلال العروض بواسطة برنامج اليوتوب ليتم اختيار جزء من المشاركين من خلال التصويت على عروضهم المصورة والمنشورة عبر اليوتوب، ونلاحظ أن احدى المقالات المنشورة في (huffingtonpost.com) قد تناولت هذا الموضوع "هذه النتيجة لا تشكل مفاجأة لأي احد في الوقت الذي نحيا مرحلة حيث تجد اليوتوب مليئا بالأفلام وخاصة أفلام الكلاب اللطيفة".

ب) التغطية الصحفية: عرب غوت تالينت

لأجل تحليل الطريقة التي تناولت فيها الصحافة العربية برنامج عرب غوت تالينت تم اختيار اربع مقالات نشرت في ثلاثة صحف عربية الكترونية. مع الأخذ بعين الاعتبار حقيقة ان البرنامج موجه لكل بلدان الوطن العربي تم اختيار هذهِ الصحف من بلد الفائز بلقب البرنامج، صحيفة سعودي جازيت (saudigazette.com.sa) من المملكة العربية السعودية، والصحيفة الثانية هي صحيفة البلاد (thenational.ae) من بلد المتسابق الذي حصل على المركز الثاني من الامارات العربية المتحدة،، واخيرا تم اختيار الصحيفة الثالثة من البلد الذي استضاف البرنامج وجرت عروض المسابقة فيه وهو لبنان، صحيفة الحياة (alhayat.com)، في اطار هذا التحليل تم اختيار المقالات التي نشرت مباشرة بعد انتهاء العروض النهائية للبرنامج وهي اربع مقالات، واحدة من الصحافة اللبنانية واخرى من السعودية واثنتان في الصحافة الاماراتية.

ان ما يميز هذا البرنامج هو المنافسة بين البلدان المشتركة في البرنامج ويظهر هذا واضحا من خلال الطريقة التي تناولت بها الصحف موضوع المسابقة. في هذا الصدد نلاحظ صحيفة الامة الاماراتية تعنون مقالها، "من دبي المتسابقة شمة حمدان اعتلت منصة عرب غوت تالينت المطربة والملحنة ذات الثماني عشرة عاما خسرت المنافسة امام فريق خواطر الظلام من المملكة العربية السعودية بما يؤكد ان المنافسة على الفوز بالموسم الثاني سيمثل معركة تنافسية "(thenational.ae)، جميع المقالات عالجت الموضوع بطريقة حماسية مستعرضة احداث وتفاصيل النهائيات ومسلطة الضوء على المتنافسين في هذهِ المرحلة، والعروض التي قدموها والأوقات المميزة للمشتركين اثناء اداء عروضهم سلط الضوء عليها وتناولتها الصحف بنوع من التفصيل. قالت صحيفة البلاد الاماراتية حول اداء شمه حمدان في البرنامج "ان ما قدمته شما وبمرافقة الغيتار جعلتنا نعتاد الفلامنكو"، (thenational.ae) "الامر الذي شكل مفاجأة سارة للحكام الثلاثة "(thenational.ae)، ايضا في المملكة العربية السعودية فريق خواطر الظلام كان موضع تقدير الوسط الصحفي.

اما فيما يتعلق بالمقال الذي نشر في صحيفة الحياة اللبنانية (alhayat.com) نجد انه تم التركيز على تفاصيل تتعلق بالتنظيم والعروض المقدمة بالاضافة الى الجمهور ومدى تفاعله مع البرنامج وتحدثت الصحيفة عن منظمي البرنامج ونسبة المشاهدة التي سجلت رقما قياسيا كما ذكر المنظمون، والعدد الكبير من المشاركين في مراحل المسابقات الاولى، ووصولا الى الفائز باللقب، ونسبة التصويت العالية التي حصل عليها المشاركون في البرنامج وخاصة الفائزون منهم تكاد تعكس حقيقة انهم المفضلون لدى الجمهور وكذلك لجنة التحكيم على حد سواء بطريقة متناغمة.

المقالات الثلاث اكدت على قيمة الجائزة المقدمة للفائز باللقب 500000 ريال سعودي وسيارة شيفروليه كامارو وعقد مع شركة ام بي سي، لكن من دون التركيز على ما تعنيه هذهِ الجائزة بالنسبة لفريق

خواطر الظلام الفريق الفائز بلقب عرب غوت تالينت او ما هي خطط هذا الفريق في كيفية استثمار هذهِ الجائزة في المستقبل؟ مع هذا جميع المقالات المذكورة اكدت على حقيقة ان هذا الفوز بالنسبة للمشتركين يمثل بداية انطلاق نحو مستقبل عملي احترافي وخاصة بالنسبة للفريق الفائز الذي اوضح رغبته في الفوز وجعلوه من احد اهدافهم: "هدفنا هو لاس فيغاس"، ما اكده فريق خواطر الظلام، thenational.ae.

ج) التغطية الصحفية: رومانيا غوت تالينت

من اجل معرفة اصداء الحلقة النهائية للبرنامج في الصحافة الرومانية، تم اختيار جميع المقالات التي تناولت الموضوع في ثلاثة مواقع الكترونية محلية نشرت في الحادي عشر من ماي، اليوم التالي لعرض البرنامج، المواقع المختارة تُعتبر في مقدمة مواقع الصحف الالكترونية من حيث عدد متصفحيها حسب دراسة مقدمة من (SATI)، وهي، Gandul.info، (Adevarul.ro،Evz.ro) المقالات الثلاث عشرة التي تم اختيارها من اجل الدراسة والتحليل مقسمة كالتالي مقالان من كل من المواقع Gandul.info)، Evz.ro) وتسع مقالات من موقع (Adevarul.ro). هناك مقالان ذكرا نسبة المشاهدة العالية للبرنامج، " نهائيات رومانيا غوت تالينت PRO TV تحقق اعلى نسبة مشاهدة: اربعة ملايين مشاهد في اللحظة الذهبية" او "نهائيات رومانيا غوت تالينت PRO TV في مقدمة نسبة المشاهدة بنسبة متابعة جماهيرية مرتفعة"، في المقالات الاحدى عشرة الباقية تحدثت عن المتسابقين الثلاثة المفضلين وهم: مدرب الكلاب، والايحائي والمتكلم من بطنه.

غالبية المقالات (7 مقالات) تحدثت عن الفائز (Bruno Iacobeț) ، الذي يصور مشاركته في البرنامج بأنها "استعراض لترويض الكلاب والانسان في نفس الوقت.(gandul.info)"، فيما يتعلق بالراوية التي تناولت فيها المقالات فوز (Iacobeț) اتخذت منحى من اربعة جوانب:

- من هو (Bruno Iacobeț)، في المقال "نهائيات رومانيا تالينت من هو برونوياكوبيتس؟ الفائز في الموسم الثالث من البرنامج(adevarul.ro)"، (الصحفية كرستينا كوسميسك) تقدم للجمهور برونوياكوبيتس حيث تتحدث عن طفولته، والخدمة العسكريه، والجامعة، والاحتراف، والعائلة وكيف اتجه الى تدريب الكلاب، "كثير من الناس لا يفهمون علاقتي مع الكلاب وحتى لا يحاولون ذلك. فقدت الاتصال مع الأصدقاء والزملاء فقط لأنني أردت أن احترف عملا احبه وتكريس وقت فراغي لهذا العمل والشغف تجاه ما احب." برونو متحدثا عن نفسه في لقاء مع صحيفة (adevarul.ro)
- ماذا سيفعل بالجائزة، في المقال "نهائيات رومانيا غوت تالينت: برونو وكلابه يفوزون بالجائزة الكبرى 120000 يورو: انه جنون(evz.ro)"، (الصحفية انكا سيمونيسكو) كتبت عن خطط ياكوبيتس في استثمار الجائزة، "قال برونو لدي ابن يبلغ من العمر 26 سنة، الذي أحبه كثيرا. اتامل أن يكون لديه بداية جديدة في الحياة أفضل بكثير من حياتي."
- كيف استعد للنهائيات، في المقال "برونوياكوبيتس الفائز بلقب رومانيا غوت تالينت، خاطر باستعمال كلبين ذكرين وانثى على المسرح في الاستعراض(adevarul.ro)" ، (الصحفية كرستينا كوسميسكو) كتبت عن لحظات النهائيات "لقد مرت الحيوانات باختبار صعب: اعتلت الكلاب الذكور المسرح مع كلبة انثى، على الرغم من أنها قد دخلت للتو فترة التكاثر".
- مالذي سيقدمه بعد هذا العرض: "بعد هذا العرض ياكوبيتس سيستثمر المال والشهرة التي حصل عليها في البرنامج للتعريف الناس برياضة تدريب الكلاب".(gandul.info) ،او " الكلب(Blue) سيشارك في الموسم الرابع من برنامج (Las Fierbinț الذي سيعرض على قناة PRO TV " (gandul.info). اخيرا هناك مقالان تناولا المتسابقين بالمركز الثاني والثالث والثناء على حضورهم وموهبتهم، وتناولا موهبة المتسابقين، Vlad) Grigorescu، Eduard Andrei Sandu – ventrilog) كلتا المقالتين تحدثتا عن هاتين الموهبتين، الايحائي

والمتحدث من بطنه وما تشكله من عنصر جديد في العروض التلفزيونية الترفيهية في رومانيا، ورؤية هذين المتسابقين للبرنامج من انه نقطة انطلاق نحو الشهره كما قال المتسابق "(Sandu) اعتقد ان هذا البرنامج سيغير حياتي حيث وضعني امام الجمهور".(adevarul.ro) .

الخلاصة

على الرغم من وجود بعض الاختلافات في تنفيذ برنامج غوت تالينت في نسخهِ الثلاث الا انه يلاحظ وجود بعض نقاط الاصالة والتجديد يمكن تلخيصها فيما يلي: بالنسبة للنسخة العربية من البرنامج، كان موجها الى جميع دول الوطن العربي، اما فيما يتعلق باميريكان غوت تالينت فإن نهائي المسابقة قد تم بثه على حلقتين وفي يومين متتاليين وكذلك عدد المشتركين متفاوت في البرنامج، كما تم اللجوء الى استعمال الإنترنت (عبر اليوتوب) كواحدة من اجراءات اختيار المتسابقين، اما فيما يتعلق برومانيا غوت تالينت فكان فوز مجموعة من الكلاب في المرحلة النهائية للبرنامج. النسخ الثلاث لديها ايضا نقاط التقاء من حيث عدد الحكام المكون من ثلاثة حكام، وكذلك البرنامج حقق نسبة مشاهدة عالية حيث سجلت اعلى نسبة مشاهدة للبرنامج في وقت البث في المناطق الثلاث.

اما فيما يتعلق بخطاب المتسابقين يوجد هناك عوامل اختلاف والتقاء حسب النسخة من البرنامج والمشتركين، مع ذلك بالنسبة للنسخة الامريكية فقد عبر المشتركون عن رغبتهم للفوز بطريقة حتمية ومباشرة: "I have to win"، "this is it for me"، ،في حين في النسخة العربية والرومانيه فقد عبر المشتركون عن رغبتهم في الفوز من خلال اجابة المشتركين على الاسئلة الموجهه لهم خلال البرنامج، "ماذا ستفعل عندما تفوز؟" هنا يعبر المشترك عن رغبته في الفوز وخطط المتسابق لاستعمال الجائزة المقدمة من قبل البرنامج. في النسخة العربية يلاحظ التركيز على عرض مقاطع من حلقات سابقة للبرنامج التي تعكس لحظات معينة للمشتركين تتعلق بردة فعلهم عندما اعلنت نتيجة تأهلهم للمرحلة النهائية في البرنامج او العروض المميزة التي قدموها والقدرة في الاداء او اثناء التحضير للعروض القادمة، في حين في النسخة الامريكية والرومانية يتم التركيز على عناصر شخصية مثل: ردود فعل افراد عائلة المشترك بالنسبة لاشتراكه في البرنامج او الحديث عن مصاعب حياتية يومية.

لقد ركزت النسخة الامريكية على الجانب العاطفي بالنسبة للمشتركين من خلال اشراك افراد عائلات المشتركين وعرض مقاطع فيديو عن حياتهم او ردود فعلهم وهم يتكلمون عن المشترك، اِذ فقط في النسخة الامريكية استعملت التعليقات الخاصة بأفراد عائلة المشترك في البرنامج، وتقديم مزيج العواطف مع الدموع للحديث عن المتسابق كما هو الحال مع زوجة المتسابق (ديفيد غاريبالدي)، او تقديم حالة عائلية صعبة كما هوالحال مع زوجة المتسابق (توم كوتر).

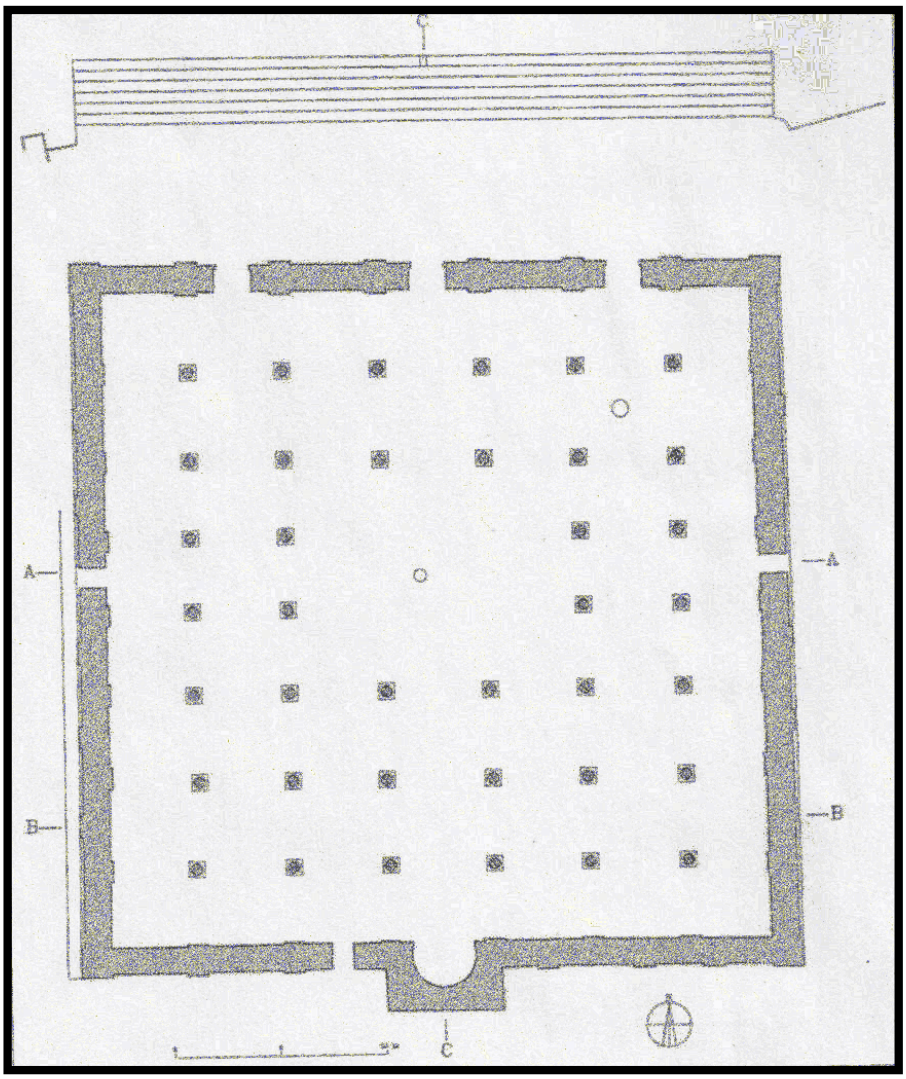
اخيرا فيما يتعلق بالكيفية التي تناولت فيها الصحافة نهائيات برنامج غوت تالينت في نسخه الثلاث موضوع الدراسة، نجد الصحافة الرومانية تركز بشكل كبير على الجانب العاطفي، مقالان من (13 مقال) تحدثا عن البرنامج نفسه في حين باقي المقالات تناولت المتنافسين من هم، ومواهبهم، وخططهم بعد البرنامج بينما المقالات التي تم تحليلها فيما يتعلق بالصحافة الامريكية وجدنا انها واكبت الحدث وتناولت المشتركين بشيء من النقد وكذلك ركزت على التغييرات التي ستطرأ على البرنامج في موسمه القادم بسبب مغادرة احد اعضاء لجنة التحكيم الحاليين، مثلا (سوف تتغير تركيبة لجنة التحكيم مع رحيل شارون أوسبورن)، اما فيما يتعلق بتحليل المقالات حول نهائيات اراب غوت تالينت فقد صنفت التغطية الصحفية البرنامج على انه مثالي كبرنامج لكشف المواهب العربية المختلفة، وتسليط الضوء عليها والحديث عن المشتركين بنبرة وطنية، كل مشترك حسب البلد القادم منه، وكذلك الاشاده بادائهم في البرنامج والتركيز على الفائز باللقب والبعض من المشتركين الذين تميزوا في البرنامج.

ان البرنامج في البلدان الثلاثة من حيث المواسم المختارة في موضوع الدراسة قد التزم بفكرة البرنامج من حيث الشكل العام، لكن مع وجود بعض المواقف المميزه مثل حقيقة انه فقط في عرب غوت تالينت نجد في لجنة التحكيم اكاديميا في مجال الاعلام الذي يشغل منصب عميد كليه الاعلام وكذلك مدير عام لاهم مجموعة تلفزيونية في العالم العربي، وفي امريكان غوت تالينت، يلاحظ حالة خاصة بالبرامج الامريكية فيما يتعلق بلجنة الحكام، من حيث وجود مشاهير من بلدان اخرى مثل كندا او المملكة المتحدة، وفي كل من النسختين عرب وامريكان غوت تالينت يلاحظ وجود ممثل كوميدي في لجنة التحكيم هذا العنصر غير موجود في النسخة الرومانية، يعزى ذلك الى ان ممثلي الكوميديا لم يصلوا الى مستوى الاحتراف في رومانيا.

في النسخ الثلاث من البرنامج تم التركيز على انفعالات المتبارين، من خوف، ورغبة في الفوز، ومفاجأة من قبولهم في البرنامج وغيرها من المشاعر، كوسيلة لجذب التعاطف معهم ومع قصصهم الحياتية، وكذلك تشجيع الجمهور للاشتراك في هذه البرامج من خلال التصويت لمشترك دون اخر، لايصال فكرة الاعتماد على آراء الجمهور من اجل صناعة الفنان جماهيريًا، والايحاء للجمهور على انه جزء مهم من البرنامج، وعنصر فاعل في عملية اختيار المتبارين، من اجل الوصول إلي أكبر ربح ممكن من خلال نظام الرسائل القصيرة، والتصويت الإلكتروني من خلال المواقع وصفحات التواصل الاجتماعية.

المراجع:

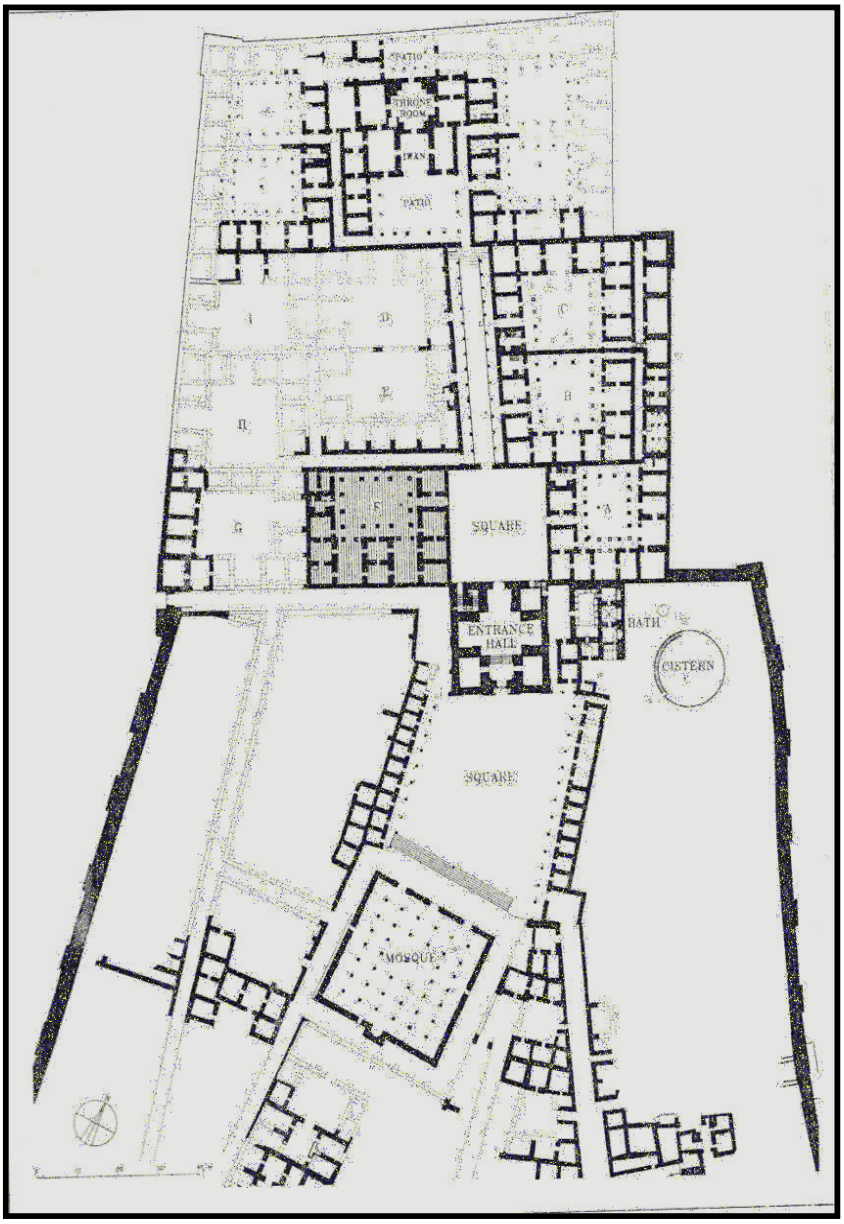
1. Amegashie ،J ،Atsu.(2009) ،**American Idol: Should it be a Singing** Contest or a Popularity Contest?" în Journal of Cultural Economics ،vol. 33;
2. Barnes ،Rachel ،(2010) ،**A question of X appeal**. Brands pay a premium to reach big audience ،but cutting through is less simple" in Media Analysis. Marketing Magazine ،Accessed on August 27 ، 2012
3. Charaudeau ،P & Rodolphe ،G ،(2005) ،**Talk show-ul**. Despre libertatea cuvântului ca mit. Iaşi.Polirom.
4. Day ،Elizabeth ،21 November 2010 ،**The dark arts of X Factor**. How Simon Cowell controls your brain" in The Observer Magazine ،Accessed on August 27 ،2012
5. Drăgan ،Ioan.(2007) ،Comunicarea Paradigme şi teorii. ، Bucureşti ،RAO.
6. Dumitrache ،Mădălina-Mariana(،2008 ،)**Melodrama**. O interpretare socio-culturală ،Universitară ، Bucureşti
7. Jia ،Fei Justin ،(2012) ،**I want to feel the Authenticity: How the impression of authenticity revealed in the performances of American Idol**، presented at the Hawaii University International Conferences On Arts and Humanities;
8. Kevin Lynch ،Simon Cowell's **'Got Talent' confirmed as world's most successful reality TV format** ،Published 07 April 2014 ،On line :
9. http: //www.guinnessworldrecords.com/news/2014/4/simon-cowells-got-talent-confirmed-as-worlds-most-successful-reality-tv-format-56587/
10. Papacharissi ،Z. ،& Mendelson ،A. (2007) " **An Exploratory Study of Reality Apeal: Uses and Gratifications of Relaity TV Shows** " ،Journal of Broadcasting & Electronic Media ،vol. 51(2) ، PP. 355-370
11. Rayburn ،J. & Palmgreen ،P. (1984) "**Merging Uses and Gratifications** " Sage Publication ،PP. 537-562
12. Riess ،S. & Wittz ،J (2004) "**Why People Watch Reality TV**": Media Psychology ،vol. 6(4) PP. 363-378
13. Pontius ،E.S. (2008). " **The Impact of Reality Television on Viewer** ،Perceptions of Reality. On line :
14. www.clearning.house.missouriwestern.edu/manuscripts/409.asp
15. Umberto ،E. C. O. (1985). **La guerre du faux.** Paris ،Grasset.
16. Werner ،S. & James ،W. (1992). "**Communication Theories Origins Methods and Uses in the Mass Media** ،New York. Hastings House publishers.
17. Winchester ،Nicole،Sarah ،Rani ،Sharma ،2004 ،,,**When Will I Be Famous? Reality TV** ،Privacy and the Price of Celebrity".
    http: /citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.582.8484&rep=rep1&type=pdf
18. جمال الزرن (2007) "**عن تليفزيون الواقع وإليه: بداية الواقع أم نهاية الأسطورة؟** " مقال منشور على الموقع الالكتروني
19. Jamelzern.jeeran.com/archive/2007/2/55673.html
20. https: //ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D8%B1%D8%A7%D8%A8%D8%B2_%D8%BA%D9%88%D8%AA_%D8%AA%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AA
21. المواقع الالكترونية المستخدمة في الدراسة:
22. articles.latimes.com ،www.huffingtonpost.com ،www.nj.com. مواقع الصحف الامريكيه
23. alhayat.com ،www.saudigazette.com.sa ،www.thenational.ae مواقع الصحف العربيه
24. www.adevarul.ro ،www.gandul.info ،www.evz.ro ،www.brat.ro مواقع الصحف الرومانية ،
25. Meaning of "reality show" in the English Dictionary ،http: //dictionary.cambridge.org/dictionary/english/reality-show.



2.Reconstruction plan of the mosque (after Almagro, 2000)

List of illustrations

1. The Umayyad complex on the Citadel, Amman. Plan (After Almagro)
2. The Mosque on the Citadel, Amman Plan (After Almagro)



1. General plan of the north part of the Amman citadel. (after Almagro, 2000)

Bibliography

1. AI- Maqdisi, 1967. Ahsan al-Taqasim fi Ma`rifat al-Aqālīm, ed. de Goeje,BGA3, rep. Leiden
2. al- Jābiri, M.A. 2001. al- `Aql al-Akhlāqi al `Arabi, Beirut, Markaz Dirasat alWihda al -`Arabiyya.
3. Allen, T. 1988. Five Essays on Islamic Arts, Solipsist Press.
4. al-Ma'adidi, A. 1976. Wasit fi al-`Asr al Amawi, Bagdad
5. Almagro, A. 1983. El Palacio Omeya de Amman, I: La Arquitectura, Madrid
6. Almagro, A. 1994. "A Byzantine building with a cruciform plan in the citadel of Amman" ADAJ, XXXVIII, 417 - 444.
7. Almagro, A. 1999. "El bano del alcazar Omeya de Amman" in De Oriente a Occidente: Homenaje al Dr. Emilio Olávarri, publicaciones Universidad Pontificia De Salamanca, 88 -111.
8. Almagro, A. 2000. "Excavation of building F of the Umayyad palace of Amman": preliminary Reports ADAJ, XLIV: 433-56.
9. Almagro, A. 2000. "The Umayyad Mosque of the Citadel of Amman" ADAJ, XLIV: 459 -75.
10. Creswell, K.A.C. 1940. "Early Muslim Architecture, II", Oxford.
11. Creswell, K.A.C. 1989. "A Short Account of Early Muslim Architecture", Revised and supplemented by J.W. Allan, Aldershot
12. Fikri, A. 1961. "Masājid al- Qāhira wa-Madārisuhā", Cairo, Dar al- Ma'arif.
13. Gibb, H.A.R. 1958. "Arab -Byzantine relations under the Umayyad Caliphate" Dumbarton Oaks Papers, XII: 219-33
14. Golemebek, L. 1960. "Abbasid Mosque at Baikh", Oriental Art, 15: 173- 189.
15. Grabar, O. 1973. "The Formation of Islamic Art", New Haven.
16. Harding, G. L. 1951. "Excavations on the Citadel of Amman" ADAJ, 1: 7-16.
17. Olavarri, E. 1985. "El Palacio Omeya de Amman", II: La Arqueologia, Inst. San Jeronimo, Valencia.
18. Tsafrif, Y. and Foerster, G. 1992. "The dating of the earthquake of the Sabbatical year of 749 C.E. in Palestine", BSOAS, LV: 231-35.
19. Waheeb, M et al. 1995. "Recent excavations at the Nymphaeum: Preliminary Report" ADAJ, XXXIX: 229 -38.

* It is a pleasure to present this essay to Dr. Fawzi Zayadine a friend, colleague and scholar intecognition, ike many others in the Dept. of Antiquities of Jordan, I have benefited from his knowledge and wide ranging academic interests.

1. Recent discoveries at Humaima and Wadi Rum warrant a reexamination of the origins of the Umayyad baths. They show that this type of small bath was an old Romano-Nabataean tradition which goes back to the 1st century. M.S.Reeves , The Roman Bath-House at Humeima, Unpublished M.A thesis, 1996 Univ. of Victoria, B.C.
2. A limestone incense burner currently displayed in the Archaeological Museum in Amman (J.1663) shows four arches supporting a cupola pierced by arched openings, a miniature replica of the throne-chamber. Cf.

"La Voie Royale: 9000 Ans d'Art au Royaume de Jordanie, Mussee du Luxembourg- 26 Nov.1986 –25 Jan. 1987" P. 276; fig.269

are not consonant with royal ceremonials associated with the layout of the complex. For instance, the bath to which the governor retired to nourish his body and spirit is tucked away in a corner next to the monumental gateway. It was reached from the official quarters not through an imposing door and passage but by means of a constricted stair built into the thickness of a wall. Likewise the mosque which was set on an elevated platform as if to announce the presence of Islam in a predominantly Christian city, was placed across a court (Rahba) at the opposite end of the gateway instead of being set in close juxtaposition to Dar al-ʿImāra Moreover, the mosque is approached by a broad stairway and access to it was possibly through a central, tall archway which would have been a fitting entrance for the governor. Yet the south wall of the mosque is pierced by an opening. In most congregational mosques from the Umayyad period, the caliph or his representative entered directly into the mosque form a door opened in the qibla wall to the right of the Mihrāb. Was the courtyard house excavated recently behind the south wall of the mosque a resting place for the governor before entering the mosque? Or was it a residence for the leader of Prayer ('Imām)?. Was the governor himself the leader of prayer as we should expect, or was this function delegated to an 'Imām? Finally what was the relationship between this mosque which was relatively large to accommodate a sizable congregation and the congregational mosque, in the lower city? Though we cannot answer these questions with certainty, they show a certain dichotomy between the location of the official quarters with its attendant ceremonial aspect on the one hand, and the siting of the mosque and the bath on the other. A certain tension, between closedness or isolation and openness and linkage can be observed.

Ironically this major Umayyad foundation was used as a government house for only a short time, may be no more than two decades. The powerful earthquake of January 749 (Tsafrir and Foerster, 1992:231-5), the coldest month of the year, destroyed most of the buildings, and the residents barely had time to recover when the Abbasid's overthrew the Umayyad dynasty in 750. In the post earthquake period the spacious houses and courtyards were divided up into smaller units and the new houses were poorly builtin the midst of the ruined buildings and abandoned structures sprang kilns, ovens and large basins for the preparation of lime which transformed the citadel into a semi-industrial area (Almqgro,2000: 444ff; Personal communication from Ignacio Arce). When al- Maqdisi visited Amman in the second half of the 10th century, the monuments on the citadel were clearly in a dilapidated condition. His account which includes a description of the inhabitants of Amman as an ignorant bunch (Juhhāl) possibly because the majority were Shī'ites mentions no palace except the enigmatic palace of Goliath (Qasr Jālūt) perhaps a reference to the monumental gateway which was still standing, though its function had changed and its Umayyad association had long been forgotten (al-Maqdisī, 1967:175). In the Abbasid period the Dār al-'Imāra apparently was transferred to the lower city, perhaps to the area in front of the Nymphaeum where recent excavations by the Dept. of Antiquities uncovered many reused carved stones, friezes, column drums and capitals. (Waheeeb et-al. 1995.199-38).

opens onto the eastern portico of a rectangular courtyard. To the north of the courtyard is an open fronted iwan flanked by two vaulted rooms which connect with both the iwan and the courtyard. Behind the iwan is a cruciform domed chamber which was paved with polychrome mosaics (Olávarri, 1985:54; fig.28-9). Each of the four recesses which form the cross contains a door which connect with side rooms and an open court behind to the north, thus forming a true Persian Shahartaq (A four- way arch). In the southwestern corner of the cruciform chamber is abarrel-vaulted cubicle which may well have served as a closet for the robes and other paraphernalia of reception. This part which includes the audience-hall and the domed throne –chamber is clearly the focus of the whole complex in which the official functions of the governor were acted out. In fact the whole upper rectangle may have been confined to the use of the governor's household, his wives, children and servants.

Government houses existed in every provincial capital; in Amman, however, we have the best and most complete example of such a building. It was completed around the year 730, at a time when the Umayyad caliphate increasingly directed its attention to the East as a reaction to a series of unsuccessful attempts to conquer Constantinople (Gibb, 1958: 219-33). This led to a closer identification with Iran, an identification reflected in art, architecture and above all in court ceremonials which find echoes in the Umayyad complex on the citadel. A look at the plan of the Umayyad complex (Fig.1) shows that the layout though not symmetrical and deviates from strict axiality, a feature which can be explained by the existence of earlier buildings which had to be adapted to new usages and functions, it nevertheless reflects a coherent, well thought-out plan with emphasis on a north-south axis. Two features are immediately apparent in the layout. First, the whole complex formed a world unto itself, separated from the lower city and its population. Second, the arrangement and emphasis on the central tract, with a monumental gateway at one side and an audience-hall and athrone-chamber at the other, has a decidedly formal quality.

Anyone seeking audience with the governor would find himself waiting and being screened at the gateway, then propelled into the courtyard followed by a street controlled by a door at both ends, then another courtyard and finally to the open fronted iwan and the domed chamber. This arrangement, with movement along a clearly defined path, reflects the growth of royal ideas and testifies to the growing exclusiveness of the ruler. Not only shapes were taken over from the Sasanian tradition but also concepts of royal ceremonial. These concepts are also reflected in the epistles (Rasā'il) of Abū al-'Ālā' Sālim bin 'Abd al-Rahmān, the head of Diwān al- Rassā'il during the caliphate of Hisham bin 'Abd al-Malik (105-25A.H / 724 – 743 A.D), and the better known `Abd al-Hamīd al –Kātib, the secretary of the last Umayyad caliph Marwān II (127-32 A.H/744-50A.D), whose writings emphasize Persian concepts of rule, obedience and absolute authority (al-Jābirī, 2001: 131-70).

It is clear that the Dar al-'Imāra on the citadel was not merely a center of administration, but also the setting of the official ceremonials which set the ruler apart from other men. Yet there are certain peculiarities in the organization which

what has been called, "counterfeit squinches" (Creswell, 1940: 114) Window -sills on the roof noticed by architect Ignacio Arce, who is in charge of the restoration works, indicate that the central square space was covered by a dome, most likely of wood. Three registers of blind niches decorated with stylized floral motifs carved in low relief articulate the interior (Northedge, 1992: 89 -98; Fig. 47-54). The satellite spaces between the arms of the cross are filled with barrel-vaulted rooms- probably intended to house guards- except the northwestern room which has a spiral staircase leading to the roof. The northeastern room which opens onto a court to the north has a short stair built into the thickness of the wall, east of the doorway; this stair leads to a rectangular court which precedes the Bath complex. Along the western façade of the gateway, near its southern end, is a double door-jamb with a springer for an arch. Apparently a gate was intended to be built here to control a path which ran parallel to the western facade and connected with a street that led to a gate opened in the western perimeter wall of the complex. Although the design, construction and decoration of the structure give the impression that some ceremony took place here, we are informed by Grabar that the Umayyad gateway, though solidly built and lavishly ornamented, was essentially a place for waiting (Grabar, 1973: 148). It was the place where visitors would be screened and then wait before being announced to the -'Āmil. The gate may also have been the place of greeting where upon arrival the governor ('Āmil) was met and received. Rather than being a reception hall, the gateway with its monumentality and grandeur became an instrument for expressing the authority and power, delegated to the governor by the caliph, and for heralding the official quarters beyond. In this respect the monumental gateway presages future development in Islamic architecture as exemplified in the palaces of Baghdad (Bāb al- Dhahab) and Samarra (Bab al-'Āmma).

The Bath complex

To the east of the monumental Gateway, and separated from it by a rectangular court, is the Bath complex (Almagro 1999:81-111). It is of the same general type of Umayyad baths with a large vestiary with benches and arm-rests followed by the sequence of cold, warm and hot chambers*1. The bath can be reached through two entrances one from the outside through a passageway in the northeastern corner of the Rahba, thus implying a public use, and another, as mentioned before, from the northeastern vaulted room of the gateway where a constricted stair lead to the rectangular courtyard before the bath. There is nothing unusual about the arrangement of the bath except its curious location in relation to the official quarters of the palace complex (cf. Below).

To the north of the monumental gateway is a square courtyard almost identical in size with the gateway itself. The courtyard is flanked on the east and west sides by residential units, each consisting of a central court surrounded by porticoes and rooms and iwans placed on three sides (Almagro, 2000: 433- 56). The square courtyard opens onto a columned street about 50m. long, through a door in the center of the north wall. The street is flanked by additional self-contained architectural units similar to those flanking the square courtyard. At the far end of the columned street there is a door, now reached by three steps, which

west of the Mihrāb opened a narrow door which led to a court- house with rooms and iwans. The appearance of shallow rectangular buttresses on the inner and outer faces of the perimeter walls and at the corners led Almagro and Jéminez to assume that the columns carried intersecting arcades with shallow vaults presumably covering the bays (Almagro and Jéminez, 2000: 462; Fig: 11). This is a curious arrangement for a Syrian Umayyad mosque and anticipates its appearance in the 9th century Tunisian mosques such as the great mosque of Susa, Bū Fatata, and al- Zaytouna as reconstructed in a later phase, as well as the nine-bay mosque at Balkh in northern Afghanistan. (Creswell, 1989:351- 335; Fikri, 1961: 225- 60; Golombek, 1969: 173- 189). Terry Allen suggests that this form of mosque is suitable for official ceremonial, and points to a series of nine – bay mosques of the late eighth century in Arabia, added to lodges along Darb Zubaydah. (Allen, 1988: 80- 81).

This official aspect fits the Citadel mosque, in the sense that its use was confined to the bureaucrats associated with the governor.To the south, west, and slightly further to the east of the mosque ran streets (Zikak).

The presence of such a mosque in a palace or government-house is fully in the tradition of Umayyad palatial buildings, but no one would have predicted the location of the citade's mosque on analogy with other known sites because the mosque is usually placed in close juxtaposition to Dār al- 'lmara (cf. Below). It should be recalled here that the Umayyad congregational mosque of Amman stood on the site of the present al -Hussaini mosque in the downtown center. As reconstructed by Northedge, it measured 57.1 X 39.7 m and the covered front measured 39.7 x 14.00 m. (Northedge, 1989: 140-63;1992: 63-9). Originally the covered front was three aisles deep with eight arcades running perpendicular to the qibla wall. In the middle of the qibla wall was a large Mihrāb, 3.58m. in diameter, set in a rectangular salient. Thus the similarities between the congregational mosque and the one on the citadel are striking, though the latter was apparently intended for the elite groups living on the citadel hill where evidence of Umayyad housing has been discovered to the south and west of the mosque (Harding, 1951: 7-16 Northedge, 1992:140 ff). These houses may have extended southward as far as the northern perimeter wall of the temenos of Hercules temple.

To the north of the mosque is a large courtyard (Rahba) flanked on the east and west sides by porticoes and a row of eleven shops(Suq) (Fig: 1).

The monumental gateway

Situated to the north of the Rahaba, is the best known and most discussed structure variously identified as a vestibule, audience-hall, reception hall and gatehouse (Almagro, 1994:417; Northedge, 1992: 75ff) The structure which is built on the remains of a late 4th early 5th century building (Almagro, 1994: 417) is a square, tower- like monument which projects beyond the south wall of the official compound. It is entered through a recessed, tall arched doorway; a landing and three steps lead down to the interior which has a square center with extended recesses that from a cross-in-square plan. The arms of the cross are barrel- vaulted on the north and south, and covered with semi-domes with elliptical outline of

Introduction

The resumption in 1989 of the archaeological investigation and architectural restoration of the Umayyad complex on the citadel in Amman by the Spanish Archaeological Mission (SAM) under the direction of Antonio Almagro uncovered new features which clarify the plan and spatial organization of the complex. What emerged is effectively the best preserved Government House (Dār al- 'Imāra) know in the Fertile Crescent. The planning of the complex(Fig: 1) seems to have been envisaged as a single integrated entity whose completion would have taken several years. Although the available data do not allow the assignment of the complex to a specific date or patron, the proposed date of ca. 730 for its construction seems reasonable (Almagro, 1983: 207; Northedge, 1992: 87-8). The questions of chronology, typology, construction technique and style of decorations have been meticulously documented by both Almagro and Northedge (Almagro, 1983: 1994:417-27; Northedge, 1992) that there is no need to cover the same ground again, though it would be impossible to avoid recapitulating some of their findings. It will suffice here to list the main constituent elements of the complex and comment on the salient features, which are significant for its understanding The complex comprises a mosque, amarket (Sūq), monumental gateway, a bath, residential and administrative quarters, and an official ensemble (Qasr); thus, it includes all the constituent elements of an urban Islamic settlement or Medīna.

Since we know that the Umayyad city of Amman was located in the downtown area near the present al- Hussaini mosque, we can conclude that we have on the citadel what amounts to a city within a city , a city being understood here in the sense of limited settlement with a specific function, in this case administrative. Enclosed by rebuilt substantial walls and soaring high on the upper terrace of the citadel hill, it dominated the lower city and emphasized the separation of government from the city and its inhabitants. However , unlike Wāsit in Iraq where security and protection were major concerns for the redoubtable governor al- Hijjāj bin Yūsuf, hence its double walls and ditch (al-Ma'adidi,1976: 166-20), Amman was a tranquil city and security alone is not sufficient to explain the citadel complex and its layout; other considerations or ideas must have been at work. To understand these ideas it is necessary to examine the Umayyad complex and identify its constituent elements. These will be described briefly starting from the south.

The Mosque

The mosque was preeminently placed on the highest point of the citadel and sat over a platform that was reached by a stairway of six steps as broad as the northern façade of the mosque (Fig: 2). The interior is a simple hypostyle with seven rows of six columns. In the middle was a court created by eliminating two columns from the fourth and fifth rows starting from the qibla wall (Almagro and Jéminez, 2000:459- 75). The front part (Muqaddam) was three bays deep, while the other three sides were two bays in depth. In the middle of the qibla wall was a concave niche (Mihrāb), 2.90m, in diameter, set in a rectangular sailient; to the

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10، عدد 1، 2017، 69- 78

The Umayyad complex on the Citadel in Amman:
A Landscape of Authority

Ghazi Bisheh, *ministry of Tourism and antiquities, Department of antiquities.*

تاريخ الاستلام: 2016/ 3/19 تاريخ القبول:24 / 4 / 2017

عمّان مركز السلطة: المجمع الأموي في جبل القلعة

غازي بيشة، *وزارة السياحة والآثار، دائرة الآثار العامة.*

الملخص

كانت عمان في العصر الأموي عاصمة البلقاء تتبع إداريا جند دمشق مما يدل على أهميتها في النظام الإداري الأموي. رافق بناء المجمع الأموي إعادة تشييد أسوار جبل القلعة التي كانت مهدمه في العصر البيزنطي اشتمل هذا المجمع (دار الإمارة) على قاعة الاستقبال ،المسجد ، الحمام، وسوق، أي العناصر الرئيسة المكونة للمدينة الإسلامية، وبالتالي أصبح هذا المجمع بمثابة مدينة قائمة بذاتها ومنعزلة بأسوارها وأبراجها عن المدينة في وسط البلد. كذلك صار على الزائر الذي يرغب في مقابلة الوالي أن ينتظر عند البوابة الضخمة، وإذا سمح له بالدخول أن يسير عبر ساحة مكشوفة ثم شارع مبلط يليه ساحة أخرى وأخيرا قاعة الاستقبال. وهذا يعني أن دور دار الإمارة لم يعد يقتصر على كونه مركزا إداريا بل صار أيضا مركزا للسلطة ورمزا للقوة.

الكلمات المفتاحية: مدينة إسلامية، مدينة عمان، دار الإمارة، السلطة الأموية

Abstract

In the Umayyad period Amman was the capital of al - Balqa , a sub – governarate of Jund Dimashq (the military province of Damascus), which indicates its importance in the Umayyad administrative system.

The construction of Dar al - Imara was accompanied by the rebuilding of the citadel's surrounding walls which in the Byzantine period were in a state of disrepair the layout of Dar al - Imara is regular and is clearly the product of a carefully thought out planThe complex included a reception hall ,a mosque ,a uq and a bath , the constituent elements of an Islamic city. This became like a separate city hiding in the shadows of the surrounding walls and shut off from the bustle of downtown Amman. Visitors seeking audience with the governor were obliged to wait at the monumental gateway and then walk through a courtyard and a paved colonnaded street before being presentedThe Dar al- Imara thus became not only an administrative centre but also a symbol of authority and power.

Keywords: Dar al-Imara; medina(city); power and authority; segregation.

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

Volume 10, No. 1, June 2017, Ramadan, 1438 H

CONTENTS

Articleas in arabic language

1	**The Recruitment Of The Heritage In The Jordanian Theatrical Script** ***Yahya Salim Issa***	**1 - 20**
2	**Methods of Oud Performance in the Twentieth Century and Its Impact on the Industrial Development** ***Mohammed Zuhdi, Wael Hana Haddad***	**21 - 34**
3	**The Aesthetics of Graffiti Art in the Contemporary Interior Space** ***Mayadah fahmi, Wasef almomani***	**35 - 48**
4	**A Semiotic Analysis of American, Arabic and Romanian "Got talent"** ***Shuruk Sulman, Andreea Toma***	**49 – 67**

Articleas in english language

5	**The Umayyad complex on the Citadel in Amman: A Landscape of Authority** ***Ghazi Bisheh***	**69- 78**

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. Mohammad Gawanmeh
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University
Irbid – Jordan
Telephone: 00 962 2 711111 Ext. 3638
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

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

Volume 10, No. 1, June 2017, Ramadan 1437 H

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Ales Erjavec
University of Primorska, Slovenia.

Arnold Bcrleant
Long Island University, USA.

Barbara Metzger
Waldbrunn, Germany.

George Caldwell
Oregon State University, USA.

Jessica Winegar
Fordham University, USA.

Oliver Grau
Danube University Krems, Holland.

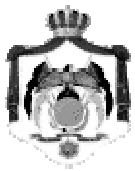
Mohammad AI-Ass'ad
Carleton University, USA.

Mostafa Al-Razzaz
Helwan University, Egypt.

Tyrus Miller
University of California, USA.

Nabeel Shorah
Helwan University, Egypt.

Khalid Amine
Abdelmalek Essaadi University, Morocco.



The Hashimite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

Jordan Journal of the ARTS

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

Volume 10, No. 1, June 2016, ramadan 1437 H

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 10, No. 1, June 2017, Ramadan 1437 H

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

Chief Editor:

Prof. Dr. Mohammad Gawanmeh, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Editorial Board:

Prof. Dr. Ziyad Salem Haddad, School of Architecture and Built Environment, The German -Jordanian University, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Mohammad Ali Yaghan, School of EngineeringTechnology, The German-Jordanian University, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Raed Rezeq Shara, Faculty of architcture, Al-Balqa University, Irbid, Jordan.

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

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

Editorial Secretary: Fuad Al-Omary.

Arabic Language Editor: Prof. Ali Al-Shari.

English Language Editor: Prof. Nasser Athamneh.

Cover Design: Dr. Arafat Al Naim**.**

Layout: Fuad Al-Omary.

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Dr. Mohammad Gawanmeh
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University, Irbid, Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 3638
E-mail: jja@yu.edu.jo