المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (10)، العدد (3)، كانون الأول 2017 م/ ربيع الثاني 1439 هـ

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

رئيس التحرير:

أ.د. محمد غوانمة

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هيئة التحرير:

أ. د. كامل عودة الله محادين

كلية العمارة والتصميم، الجامعة الأمريكية في مادبا، عمان، الأردن.

أ.د. رائد رزق الشرع

كلية الهندسة والتكنولوجيا، جامعة االبلقاء التطبيقية، السلط، الأردن.

أ. د. محمد متولي عامر

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

أ. د. رامي نجيب فرح حداد

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

د. حسني محمد أبو كرّيم

كلية الفنون والتصميم، جامعة الزرقاء، الزرقاء، الأردن.

د. عمر محمد علي نقرش

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، 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.

نستقبل البحوث على العنوان التالي:-

رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

جامعة اليرموك ، اربد ، الأردن

هاتف 7211111 2 962 00 **فرعي** 3735

Email: jja@yu.edu.jo

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

Deanship of Research and Graduate Studies Website: http://graduatestudies.yu.edu.jo

المملكة الأردنية الهاشمية

جامعة اليرموك
إربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

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

المجلد (10)، العدد (3)، كانونن الأول 2017 م / ربيع الثاني 1439 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 أوأطروحة 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 (3)، كانون الأول 2017 م/ ربيع الثاني 1439 هـ

المحتويات

البحوث باللغة العربية

•	**القيم الجمالية للتصميم الجرافيكي البيئي الرقمي.** *دينا محمد عناد.*	**202 -187**
•	**المونتاج يبتدع الاستمرارية وتتابع الأحداث "وفق دراسات تناولت بناء الاستمرارية".** *محمد عبد الجبار كاظم، عذراء محمد حسن.*	**226 -203**
•	**قالب السوناتا بين التنويع الدوديكافوني والتطوير اللحني في الحركة الأولى من سوناتا إرنست كشينيك الثالثة للبيانو.** *إياد عبدالحفيظ محمد.*	**246 -227**
•	**البنية اللحنية في قالب القصيدة لدى جميل العاص.** *أنس ملكاوي.*	**271 -247**
•	**سميرة توفيق ودورها في نشر الأغنية الأردنية.** *رائدة أحمد عبد الجواد علوان.*	**299 -273**

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 10، عدد 3، 2017، 187- 202

القيم الجمالية للتصميم الجرافيكي البيئي الرقمي

دينا محمد عناد، قسم النشاطات الطلابية، جامعة بغداد، بغداد، العراق.

تاريخ الاستلام: 2017/7/4 تاريخ القبول: 2017/8/13

الملخص

جاءت هذه الدراسة لتوضّح الموضوع بأربعة فصول، تضمن مشكلة البحث والحاجة اليه، وقد كانت المشكلة تتمثل بالسؤال الآتي (ماهي القيم الجمالية للتصميم الجرافيكي البيئي الرقمي)؟ أما هدف الدراسة فكان تقديم دراسة علمية للتعرف على القيم الجمالية للتصميم الجرافيكي البيئي الرقمي، وتقديم مقترح إعادة تصميم ملصق يتضمن قيما جمالية بيئية. كما ضم أهمية البحث وحدود البحث فضلاً عن تحديد المصطلحات. والإطار النظري، مكون من ثلاثة مباحث ركز المبحث الاول على (مفهوم القيم الجمالية) والمبحث الثاني على (التصميم الرقمي وعلاقته بالبيئة والإنسان) وتضمن المبحث الثالث (جماليات التصميم الجرافيكي البيئي الرقمي). وفي تحليل العينات اتبعت الباحثة المنهج الوصفي وطريقة تحليل المحتوى، ولغرض تحليل العينة تم الاعتماد على ما تمخّض عنه الإطار النظري من أدبيات متعلقة بموضوع البحث لتسهم في تحقيق هدف البحث. وبُنيَ التحليل على أساسها. ثم أُتبعت بأهم والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: التصميم، التصميم الجرافيكي البيئي الرقمي.

Aesthetic Values of the Graphic Design Digital Environmental

Dina Mohammed Inad *,Department of Student Activities, University of Baghdad, Baghdad, Iraq.*

Abstract

This paper is intended to treat subject in four sections chapters. The first section deals with the problem of research and its need. The problem is identified as follows: (What are the aesthetic values of digital environmental graphic design)?

The objective of the study was to identify the aesthetic values of digital environmental graphic design and to propose a redesign of a poster that includes environmental aesthetic values. The paper highlishts the importance of the study andprorides and its limit definition of terms. The second section focuses on the digital design and its relation to the environment and man, and the third deals with aesthetics of digital graphic design. In The third section of the research procedures were determined. The researcher followed the descriptive approach and the method of content analysis. The analysis of the sample was based on the revew oflitreture on the theoretical framework of research subject. The fourth section of this study included the most important findings and conclusions. The researcher included the recommendations and presented a proposal to redesign a poster containing environmental aesthetic values.

Keywords: Graphic Design, Digital Environmental Graphic Design.

مشكلة البحث:

بالرغم من أن جميع التصاميم الجرافيكية الرقمية التى أُبدعت لتوصيل رسالة إلى الجمهور تعتمد على قيم جمالية وتصميمية، إلا أن البحوث والدراسات العلمية لم تتناولها بشكل يتناسب مع أهميتها ودورها في إيصال الرسالة بشكل متكامل. ومن هنا حددتُ المشكلة السؤال الآتي: ما هي القيم الجمالية للتصميم الجرافيكي البيئي الرقمي؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في:

1- يسهم في إيجاد تبادلية تفاعلية بين البيئة والتصميم.

2- يحقق بيئة إرشادية وتوجيهية مهمة تدفع المتلقي إلى العمل بها وتسهيل معرفة الغامض منها.

3- يسهم في التعرف على القيم الجمالية للتصميم البيئي الرقمي.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

تقديم دراسة علمية للتعرف على القيم الجمالية للتصميم الجرافيكي البيئي الرقمي.

تقديم مقترح إعادة تصميم ملصق يتضمن قيما جمالية بيئية.

منهج البحث:

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي وطريقة تحليل المحتوى للنماذج بوسائل التحليل النقدي الموضوعي لكل أنموذج، للوصول إلى نتائج دقيقة.

مجتمع البحث:

تتضمن مجتمع البحث (13) ملصقا إعلانيا إرشاديا منشورا على الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت) تضمن تصاميم عن البيئة الرقمية.

عينة البحث:

اعتمدت الباحثة الطريقة (غير احتمالية قصدية) في اختيار نماذج البحث، وقد بلغ عدد نماذج البحث (3) إعلانات إرشادية بيئية رقمية منتخبة من أصل (13) أنموذجا لأغراض التحليل من مجتمع البحث الكلي وبنسبة (23%) من مجتمع البحث الكلي. وتعود أسباب اختيار هذه الملصقات إلى تميزها بالآتي:

1. رصانة البناء التصميمي للفكرة المقدمة.
2. استعمال مفردات وأشكال بيئية في التنظيم التصميمي.
3. إستعمال أحدث التقانات في إخراج وتنظيم التصاميم.
4. تنوع الاسلوب وطريقة عرض الموضوعات.

أداة البحث:

ارتكز تحليل العينة على ما تمخض عنه الإطار النظري من أدبيات البحث لتسهم في تحقيق هدف البحث.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: القيم الجمالية للتصميم الجرافيكي البيئي الرقمي

الحدود المكانية: ملصقات عالمية إعلانية رقمية إرشادية تتضمن الحفاظ على البيئة، المنشورة على الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت). وذلك لأعتمادها على التقانات الحديثة في معالجة التصميم واستعمال عناصر بيئية طبيعية.

تحديد المصطلحات:

القيمة: يعرف ابن منظور القيمة أنها "ثمن الشيء بالتقويم. تقول تَقاوَموه فيما بينهم". (إبن منظور، 1955، ص225)

الجمال: يعرفه جيروم ستولنتز بأنه "ظاهرة ديناميكية دائمة التغير والتطوير، وهي حقيقة موضوعية متناسقة توجد في بيئة محيطة، وتُدرك في ظروف نفسية خاصة، وتثير شعوراً بالرضا والبهجة". (ستولنتز، 1974، ص 35)

ويعرفه عطية بأنه "تنظيمات لأحكام عقلية وانفعالية مُعمَّمَة نحو الأشخاص أو الأشياء أو المعاني سواء أكان التفضيل الناشئ عن هذه التقديرات المتفاوتة صريحاً أو ضمنياً". (عطية محمود، ص 602)

التعريف الاجرائي:

القيم الجمالية: هي ابتكار أفكار جديدة وأساليب متجددة ووسائل تقانية مستحدثة وتطبيقات في شتى مجالات الحياة غير مألوفة، يُشترط فيها نقلة نوعية أحسن وأفضل مما هو كائن من أجل إسعاد الإنسان وتيسير سبل الحياة أمامه.

التصميم الجرافيكي Graphic Design: "هو اتصال بصري، ونشاط تنظيمي عن طريق الإشارات والعلامات والرموز أو الكلمات والصور، بدلاً من الكلمة المنطوقة، لتحقيق التواصل والتبادل مع العالم المعاصر". (Jeremy Aynsley, 2004, p.6)

التصميم الجرافيكي: "هو وضع الصياغات البصرية للأفكار المُعدة للإظهار بطرق الطباعة المختلفة أو للعرض على الشاشات، ويتمثل الجهد الفني (الإبداعي) فيه بعملية تنظيم العلاقات الشكلية بين العناصر والمفردات التصميمية على نحو يوفّق بين الأداء الجمالي والوظيفي لتلك العناصر والمفردات حسب الحاجات والأغراض التصميمية المطلوب تحقيقها".(الراوي،2011، ص97)

التعريف الإجرائي:

التصميم الجرافيكي: هو نشاط اتصالي مرئي يتحقق عبر خبرة المصمِّم في التعبير والقدرة على التصور والتخيل والابتكار عن طريق المهارة في التعبير عن الأفكار والرؤى المختلفة.

البيئة: "إن علم البيئة هو العلم الذي يدرس العلاقة بين الكائن الحي وما يحيط به من مكونات وأحياء أخرى، ويرجع الأصل اللغوي لكلمة (بيئة) في اللغة العربية إلى الفعل (بوأ) فيقال تبوأ فلان منزلاً اي نزل فيه ومنه: "والذين تبوءوا الدار والإيمان"، و (الباءة) و(المباءة) و(البيئة) تعني المنزل، كما تأتي لفظة البيئة بمعنى الحال". (أحمد عوض، 2002، ص5-6)

وقد ترجمت كلمة (Ecology) إلى اللغة العربية بعبارة (علم البيئة) التي وضعها العالم الألماني أرنست هيجل عام (1866)م بعد دمج الكلمتين اليونانيتين هما (Oikes) ومعناها مسكن و(Logos) ومعناها علم، وعرفها أنها "العلم الذي يدرس علاقة الكائنات الحية بالوسط الذي تعيش فيه، ويهتم هذا العلم بالكائنات الحية وتغذيتها، وطرائق معيشتها وتواجدها في مجتمات أو تجمعات سكنية أو شعوب". (الغبان، 2015، ص155)

والبيئة تعني "جميع العوامل الحيوية وغير الحيوية التي تؤثر في الكائن الحي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ضمن أية فترة في تاريخ حياته". (أحمد عوض، 2002، ص6)

التعريف الإجرائي

البيئة: هي كل ما يحيط بنا في الطبيعة وما نراه من حولنا من هواء وماء وتراب وكائنات حية. وتتعدد مجالاتها، مثل البيئة الطبيعية، والبيئة الاصطناعية، والبيئة الاقتصادية، والبيئة الاجتماعية، والبيئة الصحية، والبيئة الجمالية. فهي تختلف في صفاتها وطبيعة تنظيمها حسب ثقافة ومكان تواجد الإنسان وحضاراته.

الرقمي (Digital): "هو إيجاد طريقة لنقل البيانات التي تسمح بإيجاد مستوى مميز من الأداء إلى الحاسوب، إذ تتحول فيها الرموز الرقمية (الثنائية) التي تمثل لغة الحاسوب (Binary Numbers) بوساطة محول رقمي يدعى (Digital Converter)". (Johanna, 2009 , P347)

الرقمي: "هو مصطلح يتعلق بأي شيء مؤلَّف من نظام تشفيري بوحدات ثنائية، وعادة يشير إلى نظم الشيفرة الثنائية الكامنة في الحاسوب، أو تمثيل قواعد البيانات في شيفرات ثنائية". (Gordan, 2005, P215)

الإطار النظري:

مفهوم القيم الجمالية:

تختلف مفاهيم القيم الجمالية في التعبير من فكر إلى آخر ومن فلسفة إلى أخرى حسب ما يصحبها من عوامل فسيولوجية، وهي تعتمد على قدرة المصمم في اختيار الأفكار والموضوعات الفنية التي تتضمن بناء هذه القيم الجمالية التنظيمية عن طريق "استعمال الأسس التصميمية كالتوازن والوحدة، والإيقاع، والتكرار، والانسجام والتناسب. وكذلك الحركة التي تدخل في صلب عملية تحقيق القيمة الجمالية في النتاج التصميمي. واستعمال العناصر التصميمية الأساس كالخط والنقطة والملمس والفضاء واللون والشكل، وهي تعد بذلك من السمات التي تحقق المعادلة المطلوبة في نجاح العمل التصميمي وبناء قيم جمالية. كذلك يمكن تحقيق القيم الجمالية عن طريق الشكل ومقوماته وتموضعاته عن طريق علاقة هذا الشكل بالفضاء الذي يحتويه وعلاقته بالعناصر الأخرى لإظهار تكوينات شكلية جديدة. وهكذا، فالقيم الجمالية أخذت صيغاً جديدة ومتعددة في عنصري الشكل والفضاء". (العبيدي،2013، ص260 – 263) وهكذا الحال مع بقية عناصر التصميم إذ ظهرت سمات جديدة حلت محل السمات الجمالية التقليدية في التصميم الجرافيكي المعاصر كاستعمال البرامج التطبيقية في الحاسوب وتداخل الأشكال وتراكبها وحركتها مما أعطى قيما جمالية أبداعية. ومنها ما كان للأعلان الارشادي البيئي من دور ظاهر لتحقيق هدف يعبّر عن مضمون الرسالة الإعلانية الموجهة للجمهور المستهدف في البيئة. فالبيئة هي المصدر الخصب للأفكار الإعلانية، والبيئة الطبيعية بكامل معطياتها مصدر للعناصر المختلفة التي تحمل معاني ورموزا ودلالات ومفاهيم راسخة ثابتة في الأذهان نتيجة الخبرات السابقة للإنسان، إذ يمكن لمصمم الإعلان البيئي أن يستعين بها ويصوغها بأسلوب رمزي تعبيري يتضمن إطارا دلاليا لترجمة الإعلان وتوضيح مضمون الرسالة الإعلانية عن طريق العناصر الكتابية بما يحقق جذب الانتباه وإثارة الاهتمام لدى المتلقي لإعطاء صدقٍ ووضوح الرسالة الإعلانية مما يؤدي إلى زيادة فعالية الإعلان بالنسبة لدوره في عملية الاتصال، وهذا يُبنى وفق قيم جمالية يعتمد عليها المصمم في بناء عمله التصميمي؛ لأن القيم الجمالية ما هي في الواقع إلا "دراسة التأثيرات الفيزيائية الشكلية على الإحساس البشري". (Mono, 1997, p.8) ومن جانب آخر فإن قاموس أوكسفورد يعرّف الجماليات بـ "المعرفة المستمدة من الحواس". (شاكر عبد الحميد، 2001، ص18)

ولابد لفن التصميم الجرافيكي البيئي "بوصفه تعريفاً جمالياً لغرض الوصول إلى الحقيقة بقدر الطاقة البشرية، أن ينطوي على عنصرين أو شرطين أحدهما وسيلة والآخر غاية، وهما شرطا فن التصميم أو شرط التخاطب وشرط الجمال أو القيمة التي تتمثل فيها الحقيقة". (حامد سرمك، 2009، ص411) لأن فن

التصميم الجرافيكي فن يخاطب الجمهور، فلابد له أن يختار الوسيلة الجيدة والملائمة لعرض الموضوع والتي يمكن أن تصل إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين بطريقة سهلة وبسيطة وأن يحقق الغاية والهدف من التصميم وهو استجابة المتلقي لتلك الرسالة. حينها يكون قد حقق النجاح في أختيار مفرداته والتعبير عن مضمون العمل.

ونتيجة لزيادة القلق بشأن البيئة ومدى تأثرها بمخلّفات الصناعات الثقيلة عموماً ومخلفات الصناعات البترولية على وجه التحديد، "دعت العديد من المنظمات الدولية لتبني مفهوم (الأسلوب الأخضر) (Green Style) والترويج له عبر حملات توعية جماهيرية، وقد تبنت العديد من وكالات التصميم الجرافيكي نتيجة لتفاعلها مع تلك الدعوات ما عرف بمبدأ التصميم الجرافيكي الأخضر (Green Graphic Design)، إذ يمكن للمصمم أن يكون حافزاً إيجابياً للتغيير بصفته مفكراً قيادياً للمجتمعات من حيث قدرة أعماله على التأثير في مختلف الشرائح، وقدرته على إيصال الرسائل البصرية ودعم إمكانات الإقناع لديهم، وبالتالي نشر وعي بيئي أخلاقي تجاه البيئة المحيطة. إذا اهتم المصممون بصياغة الأفكار الإعلانية وتنفيذها بطريقة تعتمد الإبداع والتركيز لدعم مفهوم حماية البيئة. وكنوع من الرمزية في هذا المجال يدعو المصممون إلى زيادة نسبة اللون الاخضر في حياتنا، مما دفع العديد من الشركات العالمية الكبرى لتبني هُويّات بصرية تخضع لهذا النمط التصميمي الجديد الأكثر معاصرة في محاولة منها لتحقيق انفتاح أكبر على الجماهير". (الراوي،2011، ص143)

مما تقدم ترى الباحثة إن التصميم الجرافيكي البيئي يُبنى وفق قيم جمالية بيئية يعتمد عليها المصمم في بناء عمله التصميمي وهذه القيم تعتمد على الأسس والعناصر والعلاقات والحركة في بناء الشكل التصميمي وعلى الفكرة وكيفية معالجتها وطرحها بطريقة جديدة وأسلوب إبداعي متميز يحقق الجذب والوظيفة التي صُمّم من أجلها.

التصميم الرقمي وعلاقته بالبيئة والإنسان:

لقد تعددت وتنوعت التعريفات والتفسيرات التي تناولت معنى ومفهوم البيئة إذ إن "البيئة تشتمل على مجموعة العوامل البيولوجية والكيميائية والطبيعية والجغرافية والمناخية المحيطة بالإنسان والمحيطة بالمساحة التي يقطنها والتي تحدد نشاط الإنسان واتجاهاته وتؤثر في سلوكه ونظام حياته". (أحمد عوض،2002، ص6) فالتصميم البيئي هو "أي شكل من أشكال التصميم التي تحدّ من التأثيرات المدمرة للبيئة عن طريق دمجها في عمليات الحياة". (Sim Van der Ryn, 1996, p.18)

لذا ترى الباحثة أن التصميم البيئي يعتمد على الثقافات المحلية ويستجيب وفقاً لذلك المصمم، إذ غالباً ما "يستوحي رموزه من البيئة المحيطة ويبدأ التصميم عندما تتحول الفوضى إلى نسق ونظام (أي يكون التصميم مرتبا وغير عشوائي). والتصميم كلمة تدل على فعل العقل الإنساني ونشاطه التخيلي، وعلى مدى الحقائق التى يدركها الإنسان ويستخلصها تدريجياً من الفوضى، وكلما زادت معارفه وثقافته ساعده ذلك على تنظيم التصميم، فيحل محل الفوضى النسق والنظام"، (http://www.golden-frame) لتحقيق تصميم يتسم بالإبداع.

أما التصميم الرقمي البيئي فيتضمن حقولا متنوعة ومختلفة سواءً في البيئة المغلقة أو المفتوحة، وفي كِلتا الحالتين يكون له دور ظاهر ورئيس هو (الإعلام). إذ نقصد من البيئة المغلقة، المساحات الداخلية المتمثلة في كلٍّ من المكاتب والمباني التجارية التي توضع داخلها شاشات ولافتات رقمية الكترونية إرشادية، وقطار الأنفاق (المترو) وأيضاً المعارض والمتاجر إذ يقدم المعلومات المطلوبة للزوار عبر الأشكال والحروف وكافة أنواع اللوحات الإرشادية الإلكترونية. وفي المساحات المفتوحة كالمنتزهات، والشوارع والطرق وعموماً كل المساحات المفتوحة في المدن والبيئة البشرية التي تشمل تصاميم رقمية نحو: علامات

ونصائح الكترونية مثل التحذير في الحدائق، والعلامات واللوحات الالكترونية المعلقة في مداخل المتاجر، وتصميم واجهة المحلات الإلكترونية التجارية وإشارات المرور، وأسماء الشوارع والأزقة الإلكترونية، وغيرها، كلها تقع في خانة التصميم الجرافيكي البيئي الرقمي.

لذا ترى الباحثة أن التصميم البيئي الرقمي هو تركيب تنظيمي إلكتروني يتم العمل به عبر برامج منظمة يتم التحكم بها، تؤدي إلى تكوين علائم وإشارات مؤثرة في المتلقي، وتؤكد على الصلة بين الإنسان والبيئة المصحّحة إذ يظهر فيها الإيجابيات وتهمل السلبيات، اعتمادا على تبسيط العلاقات وتكميل جمالية البيئة العامة.

إن "التصميم الرقمي مصطلح يطلق على التصميم المنتج عن طريق استعمال الحواسيب ذات القدرة العالية التي تتوفر لها عبر برمجياتها المتمكنة من إنتاج وتلقي تصميم (فائق) بطريقة مختلفة عن السابق والمعهود من التصاميم الورقية، إذ تُبنى هذه الطريقة على إمكانية التشكيل والتكوين بين البنى الداخلية للتصميم نفسه، فضلاً عن إمكانية التوليف مع بنى أخرى تقع خارج هذا التصميم، وهي بالتالي تستطيع أن تهيء له قدرة الاشتراك (التفاعل) معها في عملية البناء الكلي عن طريق التعالق بين الأشكال والنصوص (المترابطة) أولاً، سواء كانت هذه البنى من جنس النص نفسه أو من جنس شكل أخر، كما قد تستطيع بنى هذا الشكل المنتج أن تتشابك مع بنى من فنون أخرى سمعية أو بصرية أو إشارية عن طريق التضافر الدلالي بين البنيتين ثانياً". (علي محمد ياسين، 1ذي القعدة 1432، العدد41)

وكان من أهم البرامج التي أحدثت ثورة في مجال تحرير الصور الفوتوغرافية الرقمية والرسوم النقطية وعالم الطباعة الإلكتروني أو الرقمي هو "برنامج أو نظام أدوبي (Adobe System) الذي أنتجه -عام 1982- جون وارنوك (John Warnock)، الذي كان له دور فاعل في مجال الإعلان والتصميم الجرافيكي". (بلاسم محمد، 2013، ص186) ويعتقد بعض الخبراء "أن عام 1991 يشكل نقطة تحول في تاريخ الفن الجرافيكي الرقمي، إضافة إلى مجموعة برامج متميزة تحوي أدوات معالجة جديدة للصور، مثل برامج شركة (Adobe Photoshop)، وكذلك برامج الرسوم الاتجاهية (Vector Graphics) وهي نوع من الرسوم التي يتم إنشاؤها وفق معادلات رياضية، أي أنها مبنية على نقاط لها إحداثيات أو معادلات خوارزمية، خاصة بلغة البرامج المنتجة لهذه الصور أو الرسوم، وتتميز بدقتها ووضوحها، وقابلية التحكم بأي جزء من أجزائها بسهولة عن طريق إحداثياتها، ومنها التي تشكل على بعدين مثل برنامج (Coral Draw) الذي أنتجته شركة كوريل عام 1989، ومنها ما يبنى بثلاثة أبعاد مثل برنامج (3D Studio Max) المنتج عام 1995 من قبل مجموعة (Yost) وشركة (Autodesk)، وتستعمل في أغراض كثيرة منها مجالات الرسم الهندسي والفني، والتصميم، والتحرير الطباعي، والإعلام، والإعلان، والسينما بمزجها مع الوسائط المتعددة، بما يسمى اليوم الرسوم المتحركة (Animation Graphics)". (حسنين شفيق، 2008، ص95- 100)

مما تقدم ترى الباحثة أن هذا التطور في برامج التصميم الجرافيكي أدى إلى سهولة استعمال الأشكال والصور وتركيبها مع أشكال وصور اخرى، حيث يُظهر المصمم فيها ابداعاً شكلياً جديداً، وهو يعتمد على قدرة المصمم الابتكارية في تقديم رسالته المرئية، وتوجيه أنظار المتلقي نحو الفكرة الأساس في التصميم، بما يضفيه من أبعاد تعبيرية وجمالية موافقة للدعم الفكري والأدائي لمفردات العمل التصميمي، وتحديد مستوى أدائه، إذ إن التركيب أو التوليف الشكلي له دور كبير في تحقيق الجانب التعبيري الذي يولّد القدرة على الإثارة، سواء كان ذلك بالأسلوب أم بطريقة التنفيذ التقاني، أم أسلوب توظيف الفكرة التصميمية. وإن جمالية العمل الفني التصميمي لا تكمن في جمال الموضوع فحسب بل في أسلوب التعبير عنه.

كما أن التطور التكنولوجي والتقاني الذي حصل أدى إلى استعمال اللوحات الإعلانية الرقمية العملاقة في المساحات الواسعة والمفتوحة مثل الطرق السريعة. كما أن شاشات عرض الإعلانات العملاقة قد انتشرت بشكل كبير وواسع لتحقيق انتشار أكبر قدر من الوعي والإرشاد للمتلقي. إذ أصبح التصميم الجرافيكي البيئي

علماً وفناً قائماً على تحقيق المؤثرات الإبداعية، منطلقاً من دراسة منطقية يحمل بين طياته التكنيك وكيفية العمل. ونتيجةً، هذا التركيب والامتزاج يؤدي إلى تكوين علائم وإشارات مؤثرة في الناس. يسعي عن طريقها إلى الاعتماد على التجارب الإبداعية الفنية المناسبة لحياة البشر العصرية. وذلك عن طريق التأكيد على الصلة بين الإنسان والبيئة المصحَحة، إذ يتجاهل السلبيات ويظهر الايجابيات. كما يتم التركيز على البعد الإعلامي والتبسيط في التصميم؛ لدعم سرعة الفهم عند المتلقي والتواصل، لتحقيق جماليات بيئية رقمية حديثة ومناسبة للعصر.

لقد "تأثر التصميم الجرافيكي بالاتجاهات الفنية المعاصرة وخاصة في فترة ما بعد الحداثة، عن طريق تنوع التقانات الجرافيكية وأسلوب التفكير، واستعمال الحاسوب في التصميم فضلاً عن برامج التصميم الحديثة المتاحة التي أضحت منتشرة وكثيرة في متناول الجميع، وسهولة امكاناتها، وهي تعتمد أساساً على براعة المصمم في الاداء والتنفيذ وبناء الفكرة واستخدام آلات طباعة حديثة في التنفيذ، لأن طابع أي عمل فني وفرديته ينبعان من المشاعر الخاصة بالفنان المصمم الذي أنشأ العمل وهو يعبر عن هذه المشاعر بـ (اللون وقيمته، والقيم السطحية* والمساحات، والاشكال، وموضوع التصميم) ويتطلب ذلك اختيار الخامات والوسائل الأدائية التي تساعد على التعبير وتنميته وكذلك الرؤية البصرية المتذوقة للفن، فضلاً عن مهارة المصمم. وتعتمد العملية التصميمية ولاسيما التصميم المطبوع على عوامل عدة أهمها:

1. قدرة المصمم على الابتكار وتصميم فكرة جديدة تعتمد على الأصالة والمعاصرة في طرح الأفكار.
2. تمتع المصمم بالثقافة العالية بكل ما هو جديد، ومواكبة التطور الحاصل في الثقافة العالمية، ومدى التأثر الحاصل بين ثقافات العالم وتماسّها وحوار الحضارات.
3. مهارة المصمم في استعمال التقانات التنفيذية الحديثة المتطورة، كاستعمال تقانات الحاسوب في إخراج المطبوع المعاصر وملائمة الذوق العام والخاص.
4. أن يهدف التصميم للغرض الذي صمم لأجله وأن يؤدي وظيفته الجمالية والنفعية في آن واحد". (http://www.uobabylon.edu.iq)

"يميل الإنسان المعاصر إلى استعمال التقانات الجديدة وبتصميم ما بعد الحداثة من أجل تحقيق الشهرة والرواج السريع للتصميم المطبوع بمختلف نواحيه ودلالاته الفنية والنفسية والتطبيقية. إذ إن استعمال التقانات المعاصرة في التصميم قد تجاوز القواعد المتعارف عليها، لاسيما في القيود التي تفرضها البيئة الاجتماعية، إذ إن عملية التحول التقاني لم تكن بالعملية اليسيرة على المتلقي وإشباع رغباته وشد انتباهه إلى التصميم، إذ ظهرت العديد من التقانات المعاصرة في زمن العولمة التي عدت أساليب إبداعية، وأصبحت المادة بمختلف تكويناتها الشكلية قابلة للتصميم والتكوين الإبداعي كاستعمال تقانات الورق والفلكس أو المواد البسيطة كقشرة البيض أو استعمال العلب الملونة أو تصميم الحدائق وغيرها من التقانات الفنية التي تعد مهارات وإبداعات جمالية تحقق الوظيفة في الجذب وشدّ الانتباه والإحساس بالجمال والمتعة، وهي من أهداف التصميم المبتكر والمتقدم". (معتز عناد غزوان، 18/ 7/ 2010)

مما تقدم يمكن القول إن تقانات التصميم الجرافيكي البيئي اعتمد المصمم فيها على أساليب عدة، وخاصة الحديثة لتحقيق علاقة ترابطية بين التصميم والبيئة عن طريق استعمال الأشكال والألوان والخطوط المستوحاة من الطبيعة للأحساس بالملمس وخاصة في التصميم ذي البعدين (الطول والعرض) وإظهار

* القيم السطحية هي ملمس السطوح كما تحسه اليد، وملمس السطوح كما يحسها العقل في التصميم الجرافيكي لأن في العقل ميلاً لوصف السطوح المرئية على أنها خشنة أو ناعمة كما أن العقل يربط هذه الصفات المرئية بالحركة.

درجات الظل والضوء لتحقيق العمق، وإن التصميم الناجح هو الذي يعتمد على الأفكار الجديدة في بناء العمل التصميمي ليحقق أسلوبا إبداعيا يتسم بالغرابة لشد انتباه المتلقي نحوه.

جماليات التصميم الجرافيكي البيئي الرقمي:

"أدت التحولات التكنولوجية في تاريخ الإنسان إلى فتح المجال لتوفير فرص لا حصر لها في الفنون البصرية، ومنها فن التصميم الرقمي فكانت نتيجة حتمية رافقت ظهور شبكة الانترنت في تسعينات القرن العشرين. ويعتمد هذا الفن على معالجة الأشكال والصور والرسوم باستخدام برمجيات الحاسب الآلي. وظهر نتيجة لملاحظة وتعزيز التفاعل بين التصميم وبين التطورات المتسارعة لتكنولوجيا المعلومات، وللتحفيز على تطوير أنماط التفكير". (بلاسم محمد، 2015، ص152)

لقد أضافت التكنولوجيا الرقمية أكثر من أسلوب وتحوّل، ذلك الذي يحدثه تغير أساسي في مهام ومعرفة المصممين، ويشتمل تصميم الرسومات البيئية الآن على هيكلة بيئات للاستعمال بدلاً من مجرد ابتكار عروض فعالة، وتقع مسؤولية الآثار العميقة في تشكيل المعلومات على دور التصميم البيئي في تنمية الثقافة المجتمعية.

فالمصمم هو اكثر من يحتاج البيانات والمعلومات كي يستطيع أن يقود العملية التصميمية التي تستند إلى ذلك المعطى البياني، كما أن تنوع البرمجة الرقمية ساهم هو الآخر في تطويع العمل ورفد المصمم بقدرة إضافية في تصور المستقبل واستقرائه، ووفرت البيئة الافتراضية مناخاً مناسباً لتحقيق ذلك، ويمكن تعريف الواقع الافتراضي بأنه نفس التجسيد للواقع، لكنه ليس حقيقيا. ولن يمضي وقت طويل قبل أن يصبح فصله عن الواقع الحقيقي في حياتنا اليومية عسيراً. إن الواقع الافتراضي عالم يصنعه الحاسب الآلي، بحيث يمكن للإنسان التفاعل معه آنياً، بنفس الأسلوب الذي يتفاعل به مع العالم الحقيقي.

إن التذوق الشكلي والجمالي للأشكال البيئية يرجع إلى كونه عملية حسية إدراكية ودماغية تتضمن تحليل وتنظيم وإعطاء معنى داخل الدماغ للإحساسات التي جرى استلامها من التنبه البيئي عبر أعضاء الحس. ويمكن اعتباره عملية تحديث مستمرة للأنموذج الذي نحمله في داخلنا عن البيئة التي نعيش فيها.

ولأن البيئة غنية بالهيئات ذات الدلالات والاستعمالات المتنوعة وما تحتويه من كتل ومجسمات تشكل هيئات تختلف في نسب حجومها مع أختلاف نوعية الخامة المشكلة منها، "فالمصمم يستطيع عن طريق استعمال هذه الأشكال والعناصر تكوين هيئات تصميمية جديدة تغير نظامها الحقيقي أو العام وبناء نظام آخر بعلاقات جديدة ضمن بيئتها. إذ إن جميع الأعمال ثنائية الأبعاد تشكل أعمالاً ثلاثية الأبعاد إذا أستعمل المصمم لمسات فنية مدروسة موهماً بوجود بعد ثالث عن طريق الإيحاءات المتنوعة التي تجسدها القيمة الضوئية واللونية والتراكب والتداخل للأشكال والملمس". (شيماء عبد الجبار، 3/ 3/ 2015) كما في الشكل (1) الذي يُظهر الأشكال ثلاثية الأبعاد بينما هي ثنائية.

شكل (I)

"تمثل الجماليات البيئية أو علم الجمال البيئي (Environmental Aesthetics) حالة من التفاعل العلمي الخاص المتميز بين مجالين من مجالات البحث هما: الجماليات التجريبية، وعلم النفس البيئي، إذ يستعمل هذان المجالان مناهج البحث العلمية المناسبة للمساعدة في تفسير العلاقة بين المثيرات الطبيعية والاستجابات الإنسانية. إذ تهتم (الجماليات التجريبية) بالفنون وبكيفية حدوث الاستجابات الجمالية المختلفة لها، وأيضاً بقياس الخصائص المتعلقة بالمثيرات الجمالية المختلفة، من أجل الوصول إلى صياغات، أو مبادئ عامة تحكم تفضيل الإنسان للمثيرات الجمالية عامة وفي الفنون بشكل خاص. أما علم النفس البيئي فهو مجال تطبيقي يهتم بدراسة وتحسين أحوال الناس المرتبطة بالمكان أو البيئة بشكل خاص". (شاكر عبد الحميد، 2001، ص394 – 395)

فاسلوب المصمم وتجربته الفنية التي تستقي صيغها من الأشكال الطبيعية أو عن طريق المدركات الحسية من البيئة المحيطة به، تؤسس أشكاله الفنية الجديدة التي تمثل ذلك المحيط؛ لأن استحصال التجربة عند المصمم يتوقف على تفاعله مع بيئته وتحويل ذلك الخطاب إلى ذات المصمم لفحصه وتحليله ومن ثم تأسيس موقف عليه عن طريق ذلك الناتج ودلالاته. وإزاء هذا نستطيع القول أن محاكاة الطبيعة أو عدمها يستند إلى مفاهيم بعد تطور الأفكار واتساع الافق والمفاهيم الفكرية والفلسفية في الحياة الإنسانية وظهور النظريات الجمالية التي تُعنى بدراسة الأعمال الفنية أو النتاج الفني التصميمي، فقد ظهرت هناك دعوى إلى محاكاة الطبيعة والنقل الحرفي عنها، وكانت هذه النظرية ترى "أن قيمة الموضوع الفني تتوقف على درجة مشابهة الأنموذج"، (ستولنتز، 1974، ص157) أي كلما كان النقل أميناً من البيئة أتقن المصمم حرفته الفنية على أساس أن البيئة "أو الطبيعة أمّ الإنسان وموطنه الأصلي". (ديوي، 1963، ص50) "لكن لا يعني هذا أن الفن صورة طبق الأصل عن الموضوعات وأن يعكس الانفعالات المرتبطة بالأنظمة الرئيسة للحياة" (ديوي، 1963، ص17) لذا نرى أن ديوي قرر "ان الفن ليس هو الطبيعة وإنما هو الطبيعة معدلة بفعل اندماجها في علاقات جديدة تتولد عنها استجابة انفعالية جديدة". (زكريا ابراهيم، 1972، ص129).

إن أهتمام المصمم بالجماليات البيئية يتمثل في "الاهتمام الأساس على محاولات فهم التأثيرات الخاصة بالبيئة كالتفكير والوِجدان والسلوك ثم ترجمة النتائج الخاصة بهذا الفهم إلى تصميمات بيئية جديدة يحكم عليها الناس بأنها مفضلة أو محببة جماليا بالنسبة لهم. برغم أن الجماليات هي مجرد عامل واحد من مجموعة العوامل التي توضع في الاعتبار خلال عمليات التصميم البيئي". (شاكر عبد الحميد، 2001، ص395)

مما تقدم ترى الباحثة أن المصمم الجرافيكي البيئي يستقي مفرداته من البيئة المحيطة ولكن يظهرها بطريقة جديدة يعكسها بفعل علاقات جديدة تتمظهر نتيجة مشكلات بيئية تحتاج إلى حل وإرشاد للمتلقي. وأن نجاح المصمم في عمله متوقف على عالمية مداركه وإمكانات فهم الطبيعة والقدرة على التعبير عنها، وأن مصطلح البيئة لا يتوقف على البيئة الطبيعية وحدها وإنما هناك البيئة الاجتماعية والفكرية والسياسية ومن ثم البيئة الصناعية وغيرها التي يحيا فيها المصمم. فمصطلح البيئة -بوصفه مفهوماً عاماً- يعني المحيط الذي يحيا فيه المصمم، وقد أدت الظروف الاجتماعية والفكرية إلى تحديد اتجاه المصمم حسب التحول المساوق له في صياغة نتاجه التصميمي الفني وطرحه لأسلوبه الفني. لأنه يبحث عن نمط تصميمي يعبر عن فكرته التصميمية تجاه التخطيط الاقليمي، وهنا يتدخل الإبداع والبلاغة في اختيار التصميم المناسب وغير المتداول.

وقد ميز (بورتيوس) بين الجماليات في صورها الحسية والشكلية والرمزية، إذ تهتم الجماليات الحسية بتلك المتع التي يجنيها المرء عند تلقيه بعض الاحساسات الخاصة من البيئة: "إنها تهتم بالأصوات والألوان والملامس والروائح...الخ. أما الجماليات الشكلية فتعنى أكثر بتذوق الأشكال، والإيقاعات والكتل والفضاءات والتركيبات، أو التتابعات الخاصة بأحداث معينة مستمدة من العالم البصري. وتتعلق الجماليات الرمزية

بالمعاني الموجودة في البيئة، والتي تمنح الأفراد بعض المسرات أو المتع الخاصة. (شاكر عبد الحميد، 2001، ص397-398)

"ومن العوامل المؤثرة في التفضيل الجمالي للبيئات": (شاكر عبد الحميد، ص400)

1- الاستثارة البيئية المثالية، وتعتمد على مقدار التبني العقلي أو العصبي الذي نكون عليه في لحظة قيامنا بإدراك مثير بيئي معين.

2- الذكريات المتجددة.

3- الاندماج وإضفاء المعنى، اي جعل المكان الذي يقيم فيه أفضل حالا وأكثر متعة للناظرين.

4- العوامل الشخصية في التفضيل الجمالي للبيئات.

وترى الباحثة أن الهدف الأساس لأي عمل تصميمي بيئي هو التهيئة المناسبة للإنسان بنظام بيئي يوفر له الاحتياجات المادية والمتعة الفنية والفكرية الحالية والمستقبلية والتكوين المعماري وتصميم المنتج سواء أكان شعبياً أو رسمياً، وهو عملية تشكيل المادة لتكوين علاقات فضائية انتفاعية تتيح للإنسان استيفاء احتياجاته اليومية في السكن والعمل والترفيه والعبادة وغيرها براحة فسيولوجية وتوافق اجتماعي ومتعة فنية وفكرية. والهدف من الابداع في تصميم المنتجات هو تشكيل المادة والحيز في منظومات تشكيلية ترقى بالحياة الإنسانية فوق الاحتياجات المادية لتشبع المتع النفسية والاجتماعية والفنية والفكرية.

تحليل نماذج البحث:

أنموذج رقم (1): **(**http://www.fotosearch.ae/CSP099/k25231824**/)**

ملصق السياحة الخضراء

أنموذج رقم(1)

الفكرة الرئيسة لهذا الملصق هو إعلان عن منتجع سياحي ترفيهي، تميز هذا الملصق بخلفيته اللونية الخضراء لتحقيق الربط بين الفكرة الرئيسة التي هي السياحة الخضراء، ومضمون الملصق لتحقيق قيمة فنية وفكرة ابداعية تدعم الوظيفة التصميمية لإيصال الفكرة إلى المتلقي مباشرة، تحقيقاً لمفهوم شمولي بإنتقاء المصمم للتقانة والأسلوب المتمثل في استعمال البرامج التصميمية والمعالجات كالفوتوشوب والكوريل في تراكب وتوليف الأشكال التي تعينه في إخراج فكرته.

لقد اختار المصمم مفردات شكلية بيئية، لكنه استعمل فيها أسلوب التجريد، لتحقيق البساطة الشكلية. فاختار مفردات شكلية بيئية كالجبال والاشجار والسماء والطيور والسُحب وشخصا يركب الدراجة، ونهرا يجري بين البيوت لتحقيق الوظيفة التصميمية.

وقد وضعها داخل شكل بهيئة شخص أو فتاة تنظر إلى الأمام، فهي تنظر إلى الطبيعة وتتطلع إلى المستقبل. وقد أظهر الراحة والاستجمام والتأمل والأمان في هذا الملصق. واستعمل القيمة اللونية (البنفسجي) لأنه يدل على الروحانيات والخيال، فحقق انسجاماً لونياً إتسم بخصائص شكلية طبيعية في تصميم هذا الملصق، كذلك اتسمت خصائصه بالكلية أي متماسكة داخلياً عن طريق علاقة التراكب والتقاطع التي تعد وسيلة تفاعلية لتكامل المعنى الوظيفي. وتم تنظيمه بطريقة دالة مباشرة لتحقيق المستوى القصدي ضمن مستويات البنية التصميمية كوحدة بنائية فاعلة. تميزت الفكرة التصميمية بالابداع، عن طريق التوزيع الدينامي للأشكال وعلاقات التراكب والتقاطع، لتحقيق علاقة الجزء بالجزء، وعلاقة الجزء بالكل، ظهرت عن طريق إعطاء العناصر الكتابية قيمة (الأبيض) لتتباين مع الخلفية الخضراء وتوضح المعنى للملصق.

لقد عبر المصمم بذلك في رموز بسيطه مترابطة ومنسجمة في تكوين جميل فعّال حقق معنى دلاليا وإتصاليا وقويا ومؤثرا، عن طريق تقاطع وتراكب الأشكال، لأن عملية التركيب هنا هي عملية بناء لتحقيق الوحدة المدركة للعلاقات بين عدة عناصر مرئية يدرك كل منها على حدة، إذ يختلف الإحساس والوعي بعملية التركيب البنائي لها، فضلاً عن ناتجها التعبيري المتنوع، في تجانسها ومثولها أمام الحواس، بما يحقق الترابط العضوي المؤدي لوحدتها المرئية. فالبساطة تعد إحدى القواعد التنظيمية في التصاميم ثنائية الابعاد، والتي تعتمد على قدرة المصمم الإبداعية في عملية الاختزال والتجريد في تنظيم البناء الموحد لعلاقات ربط الأجزاء للناتج التصميمي. فهو بذلك حقق تصميماً فعالاً ومؤثراً ومؤديا للوظيفة التصميمية والجمالية.

أنموذج رقم (2): (http://lthscomputerart2.weebly.com/environmental-poster.html)

ملصق بعنوان بقعة لون

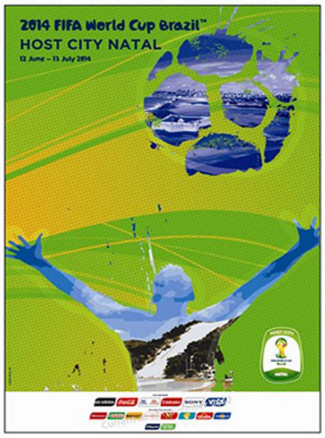
أنموذج رقم(2)

إن الفكرة الرئيسة للإعلان هي إعطاء الأهمية للّون الأخضر الذي يرمز إلى البيئة بدلا من الضوء. جعل المصمم خلفية التصميم بقيمة الأسود وذلك للتعبير عن أهمية النبات الأخضر بدلاً من الضوء، بمعنى إن المصمم أراد أن يوصل أهمية زراعة النباتات بإستغنائه عن الضوء، ووضع جزءا من الماء والنبتة داخل زجاجة المصباح، لتكون هي بمثابة الضوء. وقد وضع المصمم تعليقا تحته هو أغلق الضوء وافتح الأخضر، للتأكيد على أن زراعة النباتات مهمة أكثر من الضوء. لذا تعد هذه الفكرة التصميمية عملية إثراء للعمل الفني بالمعاني، عن طريق استعمال الخطاب البصري والعناصر التي تستطيع اختصار الكلمات والتعبير عن الكامن فيها، فهي أداة للتعبير الدقيق عن المعنى القائم على التوليف الشكلي، لتحقيق ثقافة بصرية ينبع منها الابداع التصميمي كوحدة دينامية متفاعلة مع البيئة المحيطة. إذ حقق المصمم نجاحاً في التعبير واختيار

المفردات البسيطة والمؤدية إلى جذب المتلقي، والتي تعتمد على قدرة المصمم الإبداعية في عملية الاختزال اللوني والشكلي والتجريد في التنظيم الشكلي والبناء الموحد لعلاقات ربط الاجزاء في الناتج التصميمي بين الظاهر المتمثل في الشكل والكامن المتمثل بالبنية العميقة (المعنى). فهو بذلك حقق تصميماً فعالاً ومؤثراً ومؤديا للوظيفة التصميمية والجمالية.

أنموذج رقم (3): (http://www.ra2ed.com)

ملصق بعنوان بطولة كأس العالم في البرازيل



أنموذج رقم(3)

الفكرة الرئيسة في الإعلان هي بطولة كأس العالم في البرازيل. لقد استغل المصمم البيئة الطبيعية في هذا التصميم ليكوّن منها تكوينات شكلية ذات معان تعبيرية لتحقيق الوظيفة التصميمية، واستعان بالتقانات التصميمية المتمثلة في استعمال برامج التصميم كالكوريل درو والفوتوشوب لتحقيق رؤيا فنية جديدة تتسم بالابداع. إذ أختار الارضية بقيمة الأخضر ليرمز إلى الحياة والديمومة والأرض التي تتم عليها المباراة.

واستعان بصورة شخص ينتابه الفرح، ففتح يديه لتلقي كرة كوّنها المصمم بطريقة شكلية تتسم بالغرابة مستعملاً فيها الاستعارة الشكلية لصور بيئية وتداخلها بهيئة الشكل. أما الشخص الذي يفتح يديه لتلقي الكرة فقد عالجه بطريقة تقانية عبر البرامج التصميمية ليظهر داخله صورة منظر طبيعي لبيئة برازيلية.

وقد وضع على الجانب الأيمن من الشخص شعارا للدورة أو البطولة العالمية. وفي أسفل الملصق اقتطع جزءا منه اتخذه بقيمة الأبيض، ووضع داخله شعارات تميزت بها الدول المشاركة، أما الجزء الأيسر الأعلى فوضع اسم وموضوع الملصق والتأريخ لتأكيد المضمون والفكرة.

مما تقدم ترى الباحثة أن هذا الملصق تميز بالبساطة في الفكرة، ولكنه جاء بفكرة جديدة ومبتكرة لتمثيل الواقع الموضوعي في توظيف العناصر الشكلية وتركيبها، ونُظمت تنظيماً عمودياً، إذ إن المصمم أراد التعبير بفكرة جديدة مبتكرة تحمل قيمة جمالية وتعبيرية عن طريق الحركة، وكذلك الاتجاهية التي حققت عمقاً فنياً وجمالياً للخطوط في خلفية الملصق أعطت إيحاءً بإنطلاق الكرة محاولاً تركيبها بطريقة مغايرة للواقع لإحداث الجذب البصري.

نتائج البحث ومناقشتها:

أثمرت عمليات التحليل وأدبيات البحث عن جملة من النتائج وهي:

1- حقق المصمم قيما جمالية شكلية عن طريق الاستعارة الشكلية البيئية، التي تحمل نسقاً تنظيمياً رمزياً يعبر عن الوظيفة التصميمية، إلى حوار فكري تناغمي مع المدركات الحسية والجمالية لدى المتلقي، بطريقة جديدة، كما في الأنموذج (3).

2- عمد المصمم إلى استعمال التركيب الشكلي غير المألوف والمبتكر لإظهار الفكرة عن طريق الذهاب إلى الخيال للإثارة البصرية، مما أظهر رسالة قوية وواضحة للمتلقي تحقيقاً للهدف التصميمي، الذي تميز بالإبداع والإبتكار في الفكرة التصميمية، والذي ظهر في الأنموذج (3).

3- إن البساطة والتجريد للتكوينات التصميمية أدت إلى استخلاص الجوهر من الشكل وبراعة الأسلوب في تحقيق مفاهيم جديدة عن طريق التراكب في الشكل والصورة في جمالية متناغمة. كما الأنموذج (1، 2).

4- ادى استعمال البرامج التصميمية إلى تحقيق تصميم فعال ومؤثر ومؤدٍ للوظيفة التصميمية والجمالية.

5- إن إستعمال الخطاب البصري والعناصر التي تستطيع اختصار الكلمات والتعبير عن الكامن فيها، أداة للتعبير الدقيق عن المعنى القائم على التوليف الشكلي، لتحقيق ثقافة بصرية ينبع منها الإبداع التصميمي كوحدة دينامية متفاعلة مع البيئة المحيطة، كما في الأنموذج (2).

أستنتاجات البحث:

في ضوء ما تمخض عنه الإطار النظري والنتائج المستخلصة، لتحقيق هدف البحث ظهرت الاستنتاجات الآتية:

1- إن التصميم البيئي الرقمي يُبنى وفق قيم جمالية بيئية يعتمد عليها المصمم في بناء عمله التصميمي وهذه القيم تعتمد على استعمال الأسس والعناصر والعلاقات والحركة في بناء الشكل التصميمي وعلى صياغة الفكرة وكيفية معالجتها وطرحها بطريقة جديدة وبأسلوب إبداعي متميز يحقق الجذب والوظيفة التي أُدّي من أجلها.

2- إن توظيف الاستعارة الشكلية والمبالغة الشكلية في التصميم الجرافيكي البيئي الرقمي أدى لتحقيق توليفة قائمة على الخطاب البصري، تّحمل أبعاداً فكرية وجمالية تسهم في فهم بنية التصميم البيئي الكامنة وتحقيق قيم جمالية فنية بيئية.

3- للاتجاه والحركة فعالية اتصالية وتعبيرية للتصميم الجرافيكي البيئي لإعطائه قوة تنظيمية وجمالية وتعزيزا لقدرته الاتصالية.

4- يعزز استعمال التقانات الرقمية الحديثة الاشتغال الوظيفي الجمالي وذلك لتحقيق الاشتراط التعبيري المتعلق بالافكار المطروحة.ـ

5- إن البساطة والتجريد الشكلي، تعد أحد أهم القواعد التنظيمية في التصاميم البيئية الرقمية المعاصرة، والتي تعتمد على قدرة المصمم الابداعية في عملية الاختزال والتجريد في تنظيم البناء الموحد لعلاقات ربط الأجزاء في الناتج التصميمي.

6- أدت ثقافة المصمم وإلمامه الواسع بالتقانات الحديثة وكيفية توظيفها بما يخدم الفكرة والمضمون لنجاح العمل التصميمي، إلى إبداع فني وتقاني متميز أعطى تمثيلاً مرئياً رائعاً وغريباً في توظيف الأشكال والمعاني وحبكة الموضوع. مستعملاً لغة الصورة الرمزية، لإثارة المتلقي والكشف عن المعاني الكامنة.

7- إن إستعمال الخطاب البصري والعناصر التي تستطيع اختصار الكلمات والتعبير عن الكامن فيها، لتحقيق ثقافة بصرية ينبع منها الإبداع التصميمي كوحدة دينامية متفاعلة مع البيئة المحيطة.

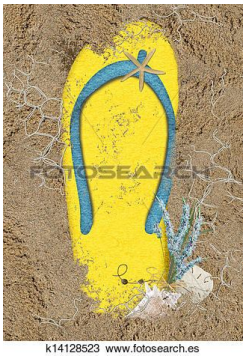
توصيات البحث:

في ضوء نتائج البحث واستنتاجاته توصي الباحثة بما يأتي:

1- يجب على المصمم دراسة واستخدام التقانات الحديثة والمختلفة لتحقيق تصميم جرافيكي يتسم بالقيم الجمالية والابداع والحداثة.

2- ضرورة الاعتماد على استخدام العناصر البيئية الشكلية ذات الدلالات الرمزية المتوافقة مع مضمون الفكرة التصميمية، تحقيقاً لرؤية جديدة تعتمد على ثقافة المتلقي وارتباطها بإدراكه ومخزونه المعرفي.

مقترح إعادة تصميم ملصق:



أرتأت الباحثة اختيار تصميم ملصق بيئي سيء في رأي الباحثة، ووضعت تصميما بديلا له يتضمن قيما جمالية. تضمن هذا الملصق تصميما بيئيا لشاطئ، لكن المصمم حاول اختيار الشكل والمبالغة في حجم وشكل فردة (الخف) ليحقق معنى "صفراء زاهيه متأرجحة مع الاصداف البحرية" (http://www.fotosearch.es/CSP992/k14128523) هذا ما تم التعبير عنه في الاعلان.

في رأي الباحثة لم تجد قيما جمالية أو أبتكارا أو إبداعا يمكن أن يجذب المتلقي، فضلاً عما يعكسه التصميم من قيم غير لائقة للبلد أو للمكان السياحي الساحلي الذي وضع من أجله، فهو لا يصلح لإعلان سياحي بيئي كظاهرة حضارية.

لذا قامت الباحثة بوضع تصميم بديل ذي دلالات رمزية متوافقة مع مضمون الفكرة التصميمية مستعملة لغة الصورة الرمزية، لإثارة المتلقي والكشف عن المعاني الكامنة معتمدة على البساطة والتجريد والاختزال الشكلي، التي تعد أحد أهم القواعد التنظيمية في التصاميم البيئية الرقمية المعاصرة لتحقيق ثقافة بصرية ينبع منها الإبداع التصميمي كوحدة دينامية متفاعلة مع البيئة المحيطة.

المراجع:

المراجع العربية:

1- أبن منظور، **لسان العرب**، تقديم: الشيخ عبد الله العلايلي، أعداد وتصنيف: يوسف الخياط، دار لسان العرب، لبنان، بيروت، 1955.

2- أحمد عوض، **دراسات بيئية**، طبع بدار نوبار للطباعة، 2002.

3- بلاسم محمد، سلام جبار، **الفن المعاصر اساليبه وأتجاهاته**، بغداد مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي، 2015.

4- بلاسم محمد، عدي فاضل، **الجرافيك: جمالية التجنيس الرقمي**، دارالكتب العلمية للنشر والتوزيع، 2013.

5- جون ديوي، **الفن خبرة**، ترجمة: زكريا ابراهيم، دار النهضة العربية، مصر، 1963.

6- جيروم ستولنتز، **النقد الفني** دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا، جامعة عين شمس، 1974.

7- حامد سرمك، **فلسفة الفن والجمال**، الابداع والمعرفة الجمالية، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 2009.

8- حسنين شفيق، **التصميم الكرافيكي في الوسائط المتعددة**، دار فكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2008.

9- الراوي، نزار عبد الكريم، **مبادئ التصميم الكرافيكي**، دار اوثر هاوس للنشر والتوزيع، طبع في الولايات المتحدة الامريكية، 2011.

10- زكريا ابراهيم، **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، دار مصر للطباعة، مصر، 1972.

11- شاكر عبد الحميد، **التفضيل الجمالي دراسة في سايكولوجية التذوق الفني**، سلسلة عالم المعرفة، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، العدد 267، 2001.

12- شيماء عبد الجبار، **الفاعلية بين عناصر التصميم والبيئة**، الفنون الجميلة، 3/ 3/ 2015.

13- العبيدي، جبار محمود، **القيمة والمعيار الجمالي في التشكيل المعاصر**، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، العراق – بغداد، ط1، 2013.

14- عطية محمود هنا، **دراسات حضارية مقارنة في القيم**، الهيئة العامة للتأليف والنشر، مصر، القاهرة، دت.

15- علي محمد ياسين، **النص التفاعلي الرقمي ورهانات المستقبل**، الروضة الحسينية، مجلة شهرية تعنى بالثقافة الحسينية والثقافة العامة، تصدر عن العتبة الحسينية المقدسة، العدد41، 1ذي القعدة 1432 (2011).

16- الغبان، باسم قاسم، **مفاهيم عامة في فلسفة التصميم**، مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي، 2015.

17- معتز عناد غزوان، **تصميم ما بعد الحداثة بين التقنية والغرائبية**، مدونة كتابات، 18/ 7/ 2010.

المراجع الأجنبية:

18- Jeremy Aynsley. **Pioneers of Modern Graphic Design A Complete History**. copyright C. 2004 Octopus Publishing Group Ltd. Great Britain.

19- Look at: Gordan, Bob & Maggie Gordan, The Complete Guide To (**Digital Graphic Design**), UK, Published by: Thames & Hudson, 2005.

20- Look at: Johanna, Drucker& Emily Mc Varish, (**Graphic Design History**), New Jersey, Pearson prentice hall , 2009.

21- Mono , Rune , "**Design for Product Understanding**", Liber, in Jan Walter Parr, Aesthetic Intentions in Product Design, Market driven or alternative form, Department of Product Design ,Norwegian University of Science and Technology,1997.

22- Sim Van der Ryn, **Stuart Cowan ,Ecological Design** ,(1996).. Island Press.

المواقع الإكترونية:

23 - http://www.fotosearch.ae/CSP099/k25231824/

تأريخ الدخول إلى الموقع 1/8/ 2017 ساعة 35: 9ص

24 – http://www.fotosearch.es/CSP992/k14128523/

تأريخ الدخول 1/ 8 / 2017 ساعة 95: 9

25-http://www.golden-frame.com/index.php/design-articles/74-2013-01-11-21-24-11

تأريخ الدخول إلى الموقع 15/6/ 2017 ساعة10:35ص

26-http://www.ra2ed.com/%D8%B5%D9%88%D8%B1/23238/%D9%83%D8%A7%D8%B3-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85/%D9%85%D9%84%D8%B5%D9%82%D8%A7%D8%AA-%D9%88%D8%AA%D9%81%D8%A7%D8%B5%D9%8A%D9%84-%D8%B9%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AF%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%AA%D8%B6%D9%8A%D9%81%D8%A9-%D9%84%D9%83%D8%A3%D8%B3-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85

تاريخ الدخول إلى الموقع 1/ 8/ 2017 ساعة 10:13 ص

27 - http://lthscomputerart2.weebly.com/environmental-poster.html

تأريخ الدخول إلى الموقع / ساعة40: 9ص 1/8/ 2017

28 - http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=13&lcid=38918

تأريخ الدخول إلى الموقع 14/ 6/ 2017 ساعة 15: 11ص

المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10، عدد 3، 2017، 203- 226

المونتاج يبتدع الاستمرارية وتتابع الأحداث "وفق دراسات تناولت بناء الاستمرارية"

محمد عبد الجبار كاظم، الفنون السينمائية والتلفزيونية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق

عذراء محمد حسن، الفنون السينمائية والتلفزيونية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق

تاريخ الاستلام: 2017/7/25 تاريخ القبول:2017/11/29

The Montage Create Continuity And Incident Seqence "aresearch based on Staracture Continuity Studies"

Mohammed Abdulgebbar Kadum، *Film and T.V. Department، College of Fine Arts، Baghdad، Baghdad University*

Athraa Mohammed Hasan، *Film and T.V. Department، College of Fine Arts، Baghdad، Baghdad University*

الملخص

إن موضوع الاستمرارية من المواضيع المهمة في حقل المونتاج، لأن الاستمرارية هي المحور الأساس في بناء أيّ قصة فيلمية فلا يمكن أن تتدفق الأحداث وتبنى وتستمر دون جعلها تبدو مستمرة بشكل منطقي، إذ إن تنظيم الأشياء من أهم العناصر المقنعة بمنطقية واستمرارية ما يدور في الفلم، وأنه مركب بشكل متسلسل، فالاستمرارية هي هدف السرد العام للفيلم، وتكشف عن المعاني، وبناء الأحداث، والتنظيم وفق الأهداف المرسومة سلفا.

المونتاج يبتدعها حين يشرع في رصف اللقطات واضعا في حساباته بناء صورة فلمية محكمة ومترابطة ومتدفقة ومستمرة على شكل بناء هارموني متجانس، ويتشكل هذا جراء الصورة والصوت، والمونتاج ينظّم تلك العلاقات ويستخرجها فلما مبنيا بناء محكما مترابطا ومستمرا.

أثبتت الدراسة كيفية خلق الاستمراية وتدفق الأحداث، واستعرضت بعض الدراسات التي عالجت هذا المفهوم، وحاولت تشخيص قدرة المونتاج وفاعليته في بناء أحداث الفيلم، مع حيز كبير من الاهتمام النقدي والتنظيري لمفهوم الاستمرارية كمحور مهم وأساس يُبنى عليه العمل الدرامي، واستعرضت الأسلوب المونتاجي لتفعيل خلق الاستمرارية، وكيفية الحفاظ على الفكرة وتماسك الموضوع.

الكلمات المفتاحية: الاستمرارية، التتابع، المونتاج، التوليف، الربط، التآصر.

Abstract

Continuity is one of the most important topics in the field of editing because it counts as a basic brick for the building of film stories. Continuity is always a target for film narrative. It reveals the meaning and events and organizes the story according to the set goals. The editing can create the continuity when it starts in putting the shots into each other in order to make the scenes of the film more linked streamed and continuous in the form of harmonious construction. This study treate the theme of montage (editing), with special focus on the subject of continuity in the montage. Here we confirmthat the intensified continuity consists of selection and arrangement of options already on the classical filmmaking list. Briefly, the gaps in the continuity of any film must be avoided because they can generate void. In the end،lacke of continuitycould lead to failure

Keywords: Continuity, sequence, editing, montage, couple,matching.

مشكلة البحث:

يتفرد موضوع الاستمرارية (Continuity) في بناء أحداث الفيلم ومتنه بحيز كبير ومتدفق من الاهتمام النقدي والتنظيري في مسالك البحث؛ لأنها تمثل محورا مهما وأساسيا يبنى عليه أيّ عمل درامي ايّا كانت طبيعة بنائه،وتُطوّيع الأحداث وفقا لضوابطه وإيقاعه.

فلا يمكن أن نتخيل أيّ عمل سردي مجردا من الاستمرارية أو خاليا من الأهداف التي هي محطّ رحال الأحداث، فبها تتبلور الازمان ووحدة البناء المنسجم في وعاء المكان ليخلق الاحساس به وادراكه حتى يهيمن على كل مفاصل الفيلم، هذا الأمر يتولد حتما من حاصل جمع كل شذرات الإنتاج الدرامي التي تتجمع عند المونتاج فتنصاع إلى سطوته ويشكلها عملا مدرَكا وفق ضوابطه.

ويعدّ المونتاج من أهم العناصر الفعالة في متطلبات الإنتاج الفيلمي، بل هو الركن الأساسي فيه؛ فالمونتاج قادر على جعل الأحداث تتدفق وتنمو وتتجه نحو نتائجها المرسومة. وهذا ما يؤكد أن "هنالك الكثير من الكتابات التي تقول أنّ فن السينما هو المونتاج"، (دانسايجر،2011، ص479) بل هو الذي يلعب دورا بالغا في توجيه الأحداث وبناء المعاني وإيجاز التعبير، فعندما نتحدث عن ولادة الزمان والمكان في وعاء المونتاج ومن خلاله فهو ليس تطرفا أو تعسفا، وعندما نجزم أن الزمان ومثله المكان يمكن أن نبعثره تارة ونجمعه تارة أخرى عبر المونتاج فهو ليس انحيازا، وإنما حقيقة وفرضية مثبتة، آخذين بالاعتبار أن المونتاج هو الذي يتحكم بعوامل الزمن وبنائه وتجسيد المكان ومتطلباته وفق معطيات تدفق الأحداث واستمرارها.

لذلك نجد أن الروس اجتهدوا لإثبات ذلك فتجاربهم هي الأولى في اكتشاف سحر المونتاج وقدرته على منح أفكارهم حيزا كبيرا من التجسيد. والزمن أحد هذه العوامل المهمة، لهذا نجد (اندريه ارسيني تاركوفسكي) حين تبنى فرضية (النحت في الزمن) على سبيل المثال، اعتبر عملية المونتاج هي النحت في الزمن المتدفق عبر الصور المتحركة، فالمونتاج عنده كالتركيب، يقاطع مرور الزمن، ويعترضه، وعلى نحو متزامن يمحنه شيئاً جديداً، ومهما يكن فإنّ الذي نشاهده فلما يحتوي حتما على زمن متدفق ومستمر وفق ما تبتغية الأهداف والمقاصد.

هذا من حيث الزمن كعنصر يتبناه المونتاج، ومثله المكان وغيره من الأمور الأخرى التي تتآصر مع بعضها البعض في بناء الأحداث التي تحتكم كلها إلى خلق الاستمرارية، وتنبري لخلق التدفق وصولا إلى المبتغى وإيجاز التعبير المطلوب.

وتأسسيا على ما سبق يمكن أن نطرح التساؤل التالي: هل للمونتاج القدرة الخلاقة في بناء الاستمرارية (Continuity) ومن ثم استحكامها لدفق الأحداث وصولا إلى مبتغاها وتحقيق الأهداف؟

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

1. الخوض في مضمار كيفية عمل المونتاج في بناء الاستمرارية.
2. تسليط الضوء على بعض الدراسات والأبحاث التي تناولت موضوع الاستمرارية عبر حلقة المونتاج.

أهمية البحث:

إن أهمية البحث تكمن في البحث الشامل عن الدراسات والأبحاث التي تناولت موضوع بناء الاستمرارية وتدفق الأحداث عبر حلقة المونتاج، فهذه الدراسة أخذت على عاتقها استعراض كل ما يمكن أن يستوعب موضوع البحث، وبالنظر لأهمية الموضوع انسجمت هذه الدراسة مع بعض الجدل القائم حول أهمية المونتاج

في خلق وبناء ومعالجة موضوع الاستمرارية من خلال مناقشة بعض الأيديولوجيات التي تبنت موضوع الاستمرارية، ليستفيد من هذه الدراسة كل المهتمين بشؤون الفن السابع والمهتمين بفن المونتاج.

حدود البحث:

تحدد هذا البحث بتتبع بعض الدراسات التي تناولت موضوع (الاستمرارية ودور المونتاج في تحقيق ذلك) فكانت الدراسات المستعرضة هي (دراسات عراقية ودراسات عالمية ومنها ما ترجم من اللغة الإنجليزية إلى العربية). وقد ظهرت في الأعوام التالية: 2003 و2006 و2011 و2012 و2015 و2016

تحديد المصطلحات:

1. الاستمرارية:

الاستمرارية Continuity هي تدفق وتتابع الأحداث بالسريان والجريان بشكل منتظم في بناء المشهد المترابط من لقطات ومن جراء الحركة والحوار وبناء الإضاءة والصوت بكل أشكاله والديكور و(المكان والزمان ووحدة الموضوع) والحفاظ على خطوط الحركة والاتجاهات، وهذا يتطلب الحفاظ حسيا وبصريا على خلق الإيهام لدى المتلقي بأن ما يتابعه مترابط بفعل المونتاج.

2. المونتاج:

كلمة (مونتاج) فرنسية الاصل يقابلها في اللغة الإنجليزية (Editing)، أما مصطلح المونتاج (Montage) فيعني باللغة الفرنسية تجميع، وما يعادلة في اللغة العربية هو (التوليف أو التركيب). لكننا اقتبسنا المصطلح الفرنسي إلى اللغة العربية. أما تعريف (المونتاج) فهو الذي يقوم بجمع سلسلة من اللقطات وتركيبها وربطها وتجميعها إلى بعض ليخلق استمرارية وتدفقا وتتابعا للأحداث.

المونتاج (Editing):

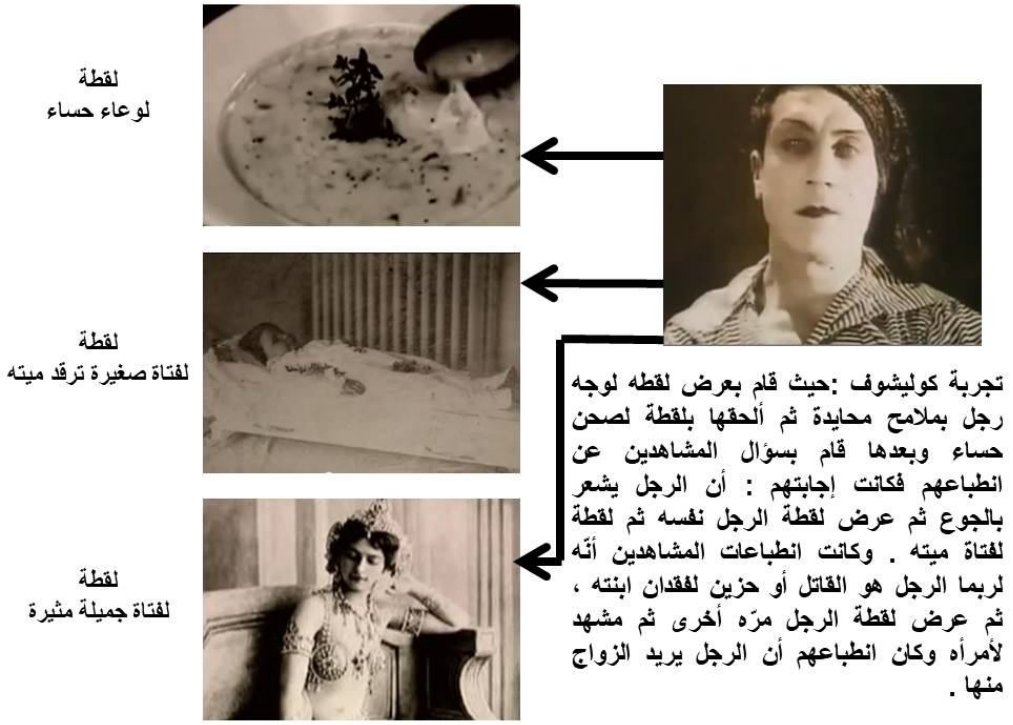
لا يوجد شكّ في أن أيّ فيلم مهما كان نوعه أو طوله لا بدّ من أن يخضع إلى حلقة المونتاج ومن ثم التوليف عبره، فلا توجد ولادة حقيقية لمنجز فيلمي دون المرور بغرفة المونتاج وحلقاتها. أثار الروس موضوع المونتاج والتوليف إذ اعتبروه العنصر الأساس لتركيب أيّ منجز فلمي، بل لا يمكن أن تتدفق الأحداث وتستمر دون مونتاج، وفي معرض حديثة عن المونتاج قال ايزنشتاين " إذا أردنا مقارنة المونتاج بشيء ما فيجب مقارنة مجموعة من قطع المونتاج بمجموعة من الانفجارات المتتالية داخل محرك اشتعال وهو يدفع السيارة أو المحرك الآلي إلى الأمام، فالقوى المحركة للمونتاج هي التي تدفع الفيلم كلّه إلى الأمام" (رايس، 1987، ص 43) في اشارة واضحة إلى بناء الاستمرارية (Continuity) بل إن عراب المونتاج ايزنشتاين يذهب إلى أبعد من ذلك حين يصف المونتاج بالعمود الفقري للفيلم حيث يقول إن "فن السينما يعني قبل كل شيء المونتاج" (عبد الله الثاني، 2007، ص262).

فبلاغة الفيلم لا تتم إلا عن طريق المونتاج، وتعبيريته لا يمكن أن توجز وتستأنف إلا من خلال المونتاج، لهذا نجد (أرسون ويلز) يعبر عن هذا بشكل دقيق حين يقول "لا استطيع إنكار أن المونتاج ضرورة بالنسبة للمخرج وأنه اللحظة الوحيدة التي يحكم فيها المخرج سيطرته على فيلمه، إن غرفة المونتاج هي المكان الوحيد الذي أسيطر فيه بشكل مطلق، وإننا نصنع بلاغة السينما في غرفة المونتاج" (جنسون وصوفي برونية، 1996، ص 12).

لهذا يمكن القول إن للمونتاج، القدرة على خلق التأثير المطلوب بفعل بنائه وطريقة بناء تشكيلاته في خلق الترابط والبناء الديناميكي لتلك الشذرات المتناثرة (اللقطات)؛ فالمونتاج يقوم بدور رصف الصور بطريقة تصادمية فيتولد جراء هذا التصادم بين اللقطات معنى منبعثا نتيجة خلق علاقات متلاحمة ومنصهرة، وهذا التلاحم للمكونات المتناسقة والمترابطة بفعل المونتاج، قد يخلق تأثيرا معينا في ذهن المتلقي يكون

محملا بمعانٍ ترسم لديه بشكل منطقي مبني على ما شاهده، إذ "ترجع أهمية المونتاج إلى أنه هو الذي ينتج المعنى... بل يقوم بدور المجاز والتورية والاستعارة وغيرها" (هاشم، 2015، ص 158).

وتجربة (كوليشوف) برهان واضح على ذلك؛ إذ إن هذه التجربة أعطت أهم الملامح والاسس الحقيقية للمونتاج وكشفت مبكرا عن مدى إمكانية المونتاج في بناء وخلق صورة ذهنية وانطباعات فكرية "فقد قطع كوليشوف بين لقطة قريبة لرجل يخلو وجهه من أيّ تعبير، ولقطات لأشياء متعددة بينما لم تتغير لقطة الرجل. وكانت الأشياء (يقصد بها اللقطات الأخرى المرتبطة بهذا المشهد) الأخرى هي: وعاء حساء، ثم فتاة صغيرة ترقد ميتة، ثم فتاة مثيرة شبه عارية، وكان يبدو للمتفرجين في كل مرة أن الرجل ينظر إلى ذلك الشيء، ووجهه يعبر عن حالته" (أبو شادي، 2006، ص 182). وقد تم هذا بفعل تشكيل اللقطات وفق تركيب متنوع في المونتاج مع المحافظة على لقطة الرجل في كل الاحوال إلا أن الانطباع المتشكل عن تعبير وجه الرجل تغير في كل مرة. لقد منحنا هذا السياق المبني بفعل المونتاج صورة ذهنية في كل مرة عن الموقف الذي يبدو فيه الرجل، كما يلاحظ في تجربة كوليشوف في شكل رقم (1) وهذا هو سحر المونتاج الذي يستطيع أن يخلق أفكارا في ذهن المتفرج من خلال الربط والتشكيل الخلاق للقطات وإيجاد العلائق فيما بينها لتشكيل المشهد.



شكل رقم (1)

فعملية المونتاج من الجانب التقني والتي تتم في غرفة المونتاج هي بشكل بسيط كما يصفها (لوي دي جانيتي) في كتابه (فهم السينما) عملية فيزيائية، وهي عبارة عن "ربط شريحة فيلمية، للقطة واحدة، مع أخرى". (جانيتي، 1981، ص185) ولكن قد يتلون ويتنوع هذا الربط حسب المبتغى، هذا النوع من الربط يَنتج عمليا بفعل تقنية المونتاج التي تتخذ من وسائل الانتقال ما بين اللقطات أسلوبا تركيبيا وهذا الأمر يعود إلى متطلبات الانتقال بين اللقطات والمشاهد وحسب التبرير لذلك "فمن خلال المونتاج يتم تحديد نوع الانتقال من مشهد إلى آخر – قطع Cut – مزج Dissolve – اختفاء أو ظهور تدريجي Fade out

Fade in" (الملاخ، 1994، ص 243). بل إن هناك أسلوب آخر يعتمده المونتاج في عملية الانتقال أو ربط اللقطات إلى بعضها البعض وهو "المسح Wipe وفيه تبدو الصورة وهي تحل محل الصورة الأخرى بأن تمسحها من الشاشة"، (ابو شادي، 2006، ص 189) كل هذه الأنواع من الانتقالات في المونتاج تبلور أفكارا معينه عند حدود التعبير.

فعملية المونتاج في كل الاحوال تأتي من خلال الربط بين لقطتين ووصلهما معا، وقد يكون هذا الربط مبنيا على أساس تكميلي بين معنى اللقطة الاولى ومعنى اللقطة الثانية، والعكس صحيح، ليكون ما يُقصد به وما يُعبّر عنه حاضرَين في تركيبة واحدة ووصلة واحدة، وقد تمتد عملية الربط إلى اللقطات اللاحقات المتدفقات معا في نفس البناء لتشكل مشهدا على امتداد الحدود الفكرية والتعبيرية التي يتبناها التوليف على أساس إيجاد العلائق والمشتركات.

وقد تكون هذه الصورة منوطة بالمعنى المترابط لخلق التشابه بين اللقطات، وقد يكون هذا التشابه تشابها حرفيا بين ما هو واقع وما هو متخيل، وقد يكون هذا الاستعمال قصديا مبنيا على مفهوم استعاري أو تشبيهي جراء تقريب التكوين الأول إلى الثاني (التماثل أو التناقض) عن طريق بناء الشكل أو معطيات اللون أو اتجاه وتماثل الحركة لخلق الاستنتاج الفكري.

إن إيجاد العلاقات المعبرة بفعل المونتاج المتولد عن المضامين الفكرية تدعم القصة وتجعلها أكثر بلاغة وتفردا وإبداعا جراء اكتشاف المعاني بسبب ذلك التلاحم، وفق العلاقات المبررة عبر المونتاج "فالسينما قادرة وبصورة فريدة على اكتشاف العلاقات" (هوارد،2001، ص405) التي تنبري لتعطي مدلولا عن ذلك التماثل من الواقع العلائقي للقطتين، وبهذا يتحقق الفعل المراد من المونتاج "فإن تفاعل الصورة قد يحقق فاعلية". (هوارد، 2001، ص435) وهذا جلّه مبني على أساس فرضية العلاقة المحكمة الجدلية التي وجدت صدى واسعا عند ايزنشتين بل إنها تعد ثوره فكرية لا مناص من تبنيها كواقع حتمي عند معالجة الأفكار وإخراجها. لهذا، نجد أن المونتاج السينمائي عند ايزنشتين هو لب العملية الجدلية "حيث تقوم اللقطة السينمائية بدور الفكرة، التي توضع في علاقة تجاور مع لقطة أخرى كأنها نقيض الفكرة، ليتولد عن تجاور اللقطتين المركب الجدلي وهو هنا الفكرة التي يخرج بها المشاهد عندما يرى تتابع اللقطات، لذلك يرى ايزنشتين أن المونتاج عبارة عن سلسة من الأفكار أو الانطباعات، التي تتوالد من اتحاد لقطات منفصلة... فالمونتاج يدفع بالفيلم إلى الأمام، وهو بذلك لا يبعد عن الواقعية؛ فنظريته من البداية تبدأ بالواقع... ولكن ايزنشتين في أسلوبه يتخاصم مع الواقعي من اجل السينما كي تصبح فنا... والوسيلة المستخدمة عنده هنا هي المونتاج؛ فهو يقوم بترتيب أجزاء لقطات فيلمية ويحولها بدوره لتصبح جزءا من الفن الفيلمي بإعادة ترتيبها وصياغتها بشكل يتوضح به المضمون الأيديولوجي الذي يبتغيه" (ازكوك، 1999، ص 214-215). وفي هذا الصدد نجد أن الباحث (خالد حامد) يشبه عملية المونتاج بعملية إعداد وجبات الطعام الشهية والمونتير بالطاهي الجيد الذي يمزج من كل النكهات المختلفة وفق إحساسة بالطعم والرائحة والشكل ليعطي صحنا شهي المذاق "فالمونتير يحصل على المادة الفيلمية والسمعية بعد أن يتعين عليه أن يبني منها بناء محكما... ليقوم بما يقوم به العقل، فالمونتاج إضافة إلى كونه وسيلة تعبير عالية الجودة، فإنه أيضا يعدّ أداة تفكير بالغة الخطورة؛ وخطورته هذه تكمن في أنه يضع المونتير نفسه بديلا لعقل الإنسان المشاهد" (المحمود، 2011، ص64،ص194)، ليقيس الأشياء على ذاته وهذا هو جوهر الإبداع، كما هو الفنان التشكيلي الذي يجسد إحساسة في لوحة.

وتأسيسا على ذلك، إن المونتاج بما له من قدرة على التمثل والتجسيد وإيجاز التعبير فإنه خلّاق في جميع احواله ويرفد الحراك الدرامي والأحداث نحو الأمام وفق استمراية معينة تجعل الوصل ما بين كل الشذرات من اللقطات منطقيا ومتآصرا وفق بناء متجانس.

الاستمرارية تتابع الأحداث (Continuity):

مهما تمادينا في تناولنا لمواضيع قصصنا أو مواضيع أفلامنا فلا بدّ أن نخضع إلى القاعدة الذهبية التي أوجدها أرسطو في تحديد المسار الدرامي لسرد الأحداث أو (القصة الدرامية). فإنّ البناء الدرامي الأمثل يتحقق في الاستمرارية أو التسلسل المنطقي، وحسب هذا المفهوم لا يمكن أن تقع أحداث البدايات بعد الوسط أو حتى قبل أحداث النهاية، وأن يكون -حتما- الوسط مرتبطا ارتباطا عضويا بما قبله من أحداث وما سياتي بعده من أحداث تشكّل النهاية. أما النهاية فهي الجزء الذي يرتبط عضويا بكل من الوسط والبداية، ويكون نتيجة حتمية لكل منهما، فأرسطو يجد أن "الوسط هو بذاته يعقب شيئا، ويعقبه شيء آخر" (ارسطو،1973،ص 27)، وهذا المنحى الذي رسمه لنا لا يمكن أن يكون بعيدا عن المونتاج الذي يجهد في أن يطبق تسلسلا منطقيا للأحداث يكسبها دفقا واستمراية معلومة، والقصد من ذلك هو أن معظم مونتاج الأفلام يراد منه خلق انطباع أن العمل مستمر جراء عرض معلومات مرئية مدركة ومتواصلة وفق بناء عضوي متجانس ومترابط ما بين محورين أساسين (استمرارية الزمن واستمرارية الموضوع)، ويتم هذا في المونتاج حصرا واحتكارا بما كان معروفا بالمونتاج الكلاسيكي (مونتاج التتابع)، والذي عُرف أيضا "بالقطع الكلاسيكي وهو أحد أساليب المونتاج الذي يعطي للمشاهد انطباعا بأن الحدث مستمر ومتناسق زمانيا ومكانيا، ويعتبر الأساس الذي يبنى عليه المونتاج الحديث الذي نشاهده اليوم في أفلامنا". (طه، 2016، ص15)

شكل رقم (2) صور لمشهد متصل زمانيا ومكانيا، الفيلم الألماني الحربي (Downfall) منتج عام 2004 ومرشح للأوسكار كأحسن فيلم أجنبي، والفيلم من إخراج (اوليفير هرساخبجل Oliver Hirschbiegel)، وفيه نستعرض تفاصيل مشهد القتال داخل المدينة بشكل مثالي مونتاجيا عبر متابعة الحركة ومواصلة اللقطات بالتدفق وفق الربط المنطقي السلس لما يدور من أحداث، ثم متابعة الحركة بشكل واضح ومتواصل من حركة للجنود وتساقط القذائف وحركة المركبات العسكرية ووجهة النظر كما هو مبين في الصور، حيث كان المونتاج مبنيا على كشف المكان واستعراضة ومواصلة الحركة ومتابعتها بشكل متسلسل داخل كادر كل لقطة ثم تبرير وجهة نظر الأشخاص إلى الفعل.

شكل رقم (2)

من جانب آخر، يذكر (كين دانسايجر) في كتابة (تقنيات مونتاج السينما والفيديو التاريخ والنظرية والممارسة) معلقا على بعض الأمور الواجب توافرها عبر حلقة المونتاج لتركيز مبدأ الاستمرارية والتتابع مع تدفق الأحداث بسلاسة ونعومة تامة على حد وصفه، حيث لا نترك مجالا للمتلقي أن يستنهض أنفاسه للتفحص في مسوغات اندراج اللقطات ورصفها، وإنما وجب علينا إغراقة بساحرية ذلك الرصف من اللقطات المترابطة مع بعضها البعض عبر المونتاج المتقن الذي يهيمن على خلق التدفق بانسيابية عالية واستمرارية معبرة وواضحة. فهو يعطي في كتابه عدة تشخيصات حول موضوع الاستمرارية ومنها "إذا كان هنالك تشابه في الحركة بين لقطة وأخرى يمكن تحقيق الاستمرارية"، (دانسايجر،2011، ص509) وهذا يعني أن يكون هنالك تتمه للحركة فتبدأ اللقطة الثانية حيث انتهت اللقطة الأولى وكذلك مع اللقطات التي تليها من حيث التصوير وأداء الممثلين، وهذا يعد من الأمور المألوفة في المونتاج بشكل كبير، وهو ما يسمى التوليف على أساس التماثل، "ثمة أسلوب مألوف للتوليف يقوم على أساس التماثل بغية الحفاظ على الاستمرارية وهو (القطع على الحركة) فالاتجاه والتوجه ونمط الحركة يجب أن يكون محسوبا ومتماثلا مع اللاحق من اللقطات التي تعطي الانطباع أن مفهوم البناء هو المكمل العضوي لسريان الأحداث أو الأفعال، وبنفس القدر ياتي الصوت كعنصر فعال وأساسي في وصل اللقطات بما في ذلك الموسيقى التي تعد بمثابة جسر عابر فوق الانتقالات ليعطى الإحساس بالبناء العضوي الواحد والمتعالق، وهذا يخلق بفعل التوليف الذكي الذي يؤجج ذلك"، (كاسجيار، 1989، ص31، ص33) إذ إن الموسيقى هنا تعد من الأمور الأكثر إحاطة من قبل المونتير لإيجاز التعبير وتعزيز الأحداث، إذ تعد الموسيقى من العناصر المهمة التي تهيمن على المشاهد حين يصمت الجميع وغايتها إحداث تاثير وتوليد انفعال وفق مبنى جمالي "فالموسيقا قادرة على إحداث تجربة جمالية تفي بحاجة نفسية أو اجتماعية، فلا بدّ أن تكون لها قيمة.. وأن يكون للموسيقى تأثير انفعالي

قد يكون فوريا"، (بورتنوي، 2004، ص325 وص326) ويكون بذلك للموسيقى الدور البارز في ضبط الإيقاع والتفاعل الواضح بين ما هو معروض بشكل تركيبي بنائي يصفق للأحداث على نغماته "فالموسيقى تغلب على الإيقاع عنصر التنسيق أو التنظيم المطرد". (زكريا،2009، ص21)

وهنالك نوع من الانتقال يذكره (كين دانسايجر) حيث يسميه الانتقال الناعم الذي يتحقق بين المَشاهد ويكون مبنيا على التماثل والتناظر؛ فمثلا يمكن استخدام "قطعة اكسسوار لتحقيق هذا الانتقال، افترض على سبيل المثال أن مشهدا ينتهي بلقطة قريبة لمصباح فريد، فإذ يبدأ المشهد التالي بلقطة قريبة لمصباح اثري آخر"، (كاسجيار،1989، ص509) وهذا يوحي كما لو كانت هنالك علاقة حتما بين ما هو مسرود للمشهدين.

أما موضوع الحفاظ على الاتجاه في الشاشة فهو من الأمور المهمة التي تبعث على الاستمرارية والتتابع "فالحفاظ على اتجاه الشاشة يتطلب الاستمرارية السردية والحفاظ على الإحساس بالاتجاه، ففي أغلب مشاهد المطاردة يحتل البطل جانبا من الشاشة بينما يحتل الشرير الجانب الآخر"، (كاسجيار، 1989، ص502) كما هو مبين في شكل رقم (3)، الشكل مشهد مشهور جدا من فيلم الرسالة، فمن الأمور الأكثر ساحرية لمونتاج المعارك في فيلم الرسالة الذي يسرد سفر الرسالة الإسلامية وما دار من أحداث جسام من معارك وغزوات عبر التاريخ والتي كانت على شكل ملاحم خالدة، هذا الفيلم للمخرج (مصطفى العقاد) نجد فيه أن العقاد قد سعى إلى تقسيم اتجاه الشاشة إلى قسمين وتحديدا مشهد معركة بدر التي كانت بين المسلمين والمشركين، فالجانب الأيسر منه كان للمشركين اما الجانب الأيمن فكان للمسلمين أي أن كل ما يخص المسلمين من اشخاص ومواقف وتجمعات تكون متمحورة على الجانب الايمن من اللقطة، أما الجانب الأيسر فهو لكل ما يخص المشركين. واستمر المشهد هكذا حتى تلاحم الجيشان. هذا التقسيم مبني على هامش كبير من الجمالية والحرفية لضمان تعاقب الأحداث وتدفقها بشكل يوجد تعبيرا وتدفقا سلسا ومستمرا للأحداث على شكل بناء عضوي متماسك.

شكل رقم (3)

وتأسيسا على ذلك يمكن القول إن المونتاج وما يتمتع به من حضور في بناء الاستمرارية والتي تعد ركنا أساسيا من أركان تدفق الأحداث، وتحقيق هذا يتم بعدة وسائل فنية محسوبة، ويمكن تقسيم بناء الاستمرارية إلى قسمين مهمين هما (استمرارية الزمن واستمرارية الموضوع).

استمرارية الزمن:

أينما ذكرت الاستمرارية والتتابع وسرد الأحداث والمونتاج ذكر الزمن، فالمونتاج يعد أهم ركائز الفيلم السينمائي من حيث مسار الزمان وتجسيد الموضوع من بعد تجميعه ووفق ذلك يعد المونتاج هو الحاسم في بناء سردية الفيلم، إذ يصف (روبرت همفري) المونتاج بأن "المستحدثات السينمائية هي مجموعة من الألوان التكنيكية التي من شأنها التعبير عن الحركة الخارجية من خلال تحرك الصور زمانيا ومكانيا.. ومن أهم هذه المستحدثات السينمائية المونتاج" (همفري، 1974، ص81)، فالزمن في عالم الفيلم يمكن أن (يختصر أو يطول أو أن يصبح زمنا غير محدد أو يعود بنا إلى الماضي أو يمكن تكرارة أو حتى يمكن أن يجمّد) فمثلا "إن السينما يمكن أن تحس الزمن والذاكرة عن طريق الطبع المتعدد للصور فوق بعضها البعض، والانتقالات" (فرمبتون، 2009، ص38)، وهذا ما يجعل المونتاج مهيمنا على عناصر الزمن في بناء الفيلم؛ لهذا نجد أن مونتاج " الفلم يستطيع أن يمدد أو يقلص الزمن بين المئات العديدة من اللقطات"، (جانيتي، 1981، ص36) إن الصورة الساكنة عند توظيفها مونتاجيا يمكنها أن تعطي الإحساس بتوقف الزمن وخصوصا عند تكرارها "فيمكن للزمن أن يتوقف كليا بتكرار نفس الصورة الساكنة"، (ستيفسون، ووجان ر.دوبري، 1993، ص113) وكذلك نجد أن الفيلم قد يقودنا إلى زمن آخر غير ما تشكلت عليه الأحداث للخلف أو إلى زمن المستقبل "إنّ الافلام التي تعرض (الفلاش باكFlash Back) تأخذنا إلى أزمان ماضية أو مختلفة" (ليسا، 1992، ص31) بل إن هنالك تجميدا للزمن أو تمديده أو تأجيل حدث ما، يمكن

أن يقع عبر الوصف من خلال المونتاج "وهذا ما يمكن التوصل إليه بواسطة القطع المتبادل بين اللقطات الكبيرة، واللقطات الأكبر.. واستخدام الكاميرا.. وتدرج المفاجأة"، (شلبي، 2008، ص316) وهنالك امكانية تكرار لقطة أو مشهد تمثل حدثا معينا في متن البناء الفيلمي ليعطي الإحساس بتبعثر الوقت "يتميز نظام التكرار بأن المتن فيه تعاد روايته، وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها، كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات" (ابراهيم، 1990، ص112)، وفي أحيان كثيرة نتحدث عن التتابع المنطقي الفيلمي للزمن ودور المونتاج في إتقانه وتوليفة بشكل أكثر منطقا ومعقولية، ويكون قادرا على خلق العلائق بشكل ينتظم كل المسوغات ليكون السرد اكثر إقناعا ومنطقيا، وهنالك الكثير من الأفلام التي تبنت وسيطا مبنيا على أساس التلاعب بالزمن وفق مبررات الاستمرارية.

استمرارية الفكرة ووحدة الموضوع:

من الأمور الهامة في أي منجز فيلمي أن يكون هنالك موضوع يراد طرحة عبر سيل من الصور واللقطات بشكل متسلسل، والمونتاج هو الذي يقوم بهذه المهام حصريا، إذ إنه يمكن أن يعطينا الإحساس بما يعرض على الشاشة والذي يكون مرتبطا بشكل عضوي ومرتكزا إلى وحدة موضوع وفكرة، فالانتقال من لقطة إلى أخرى لا بد أن تتوفر فيه فكرة تستند إليها عملية القطع والانتقال، إذا توجب "أن يكون كل قطع عبارة عن فكرة جديدة" (سيف، 2012، ص181)، وإلا سوف تبقى الأحداث تدور حول نفسها ولا تتقدم نحو تحقيق الأهداف.

إنّ بناء أيّ مشهد بفعل المونتاج يجب أن يكون مستندا إلى فكرة معينة بحيث تبنى على أساس معطيات القصة وهذا ينبعث من حاصل رصف وترتيب عدة لقطات مختلفة على شكل بناء عضوي واحد متماسك تكون خلفها مجموعة من الاشكال التي تؤجج المعاني من جراء تنظيم حرفي متقن وتوليف يحيلنا إلى قيمة ذلك التنظيم المتجدد والمحمل بالافكار والمعاني، وهذا الأمر لا يمكن أن يكون أو يولد في اللقطة الواحدة وانما من تصادم اللقطات كون "المونتاج عملية لترتيب اللقطات المختلفة، بحيث تعطي مجتمعة معنى أو فكرة مخالفة لما تعطيه اللقطة على حدة" (عجور، 2011، ص97) أي اللقطة منفصلة.

ومن هذا يمكن القول إن الاستمرارية وتتابع اللقطات يجب أن تحيلنا دوما إلى استمرارية الفكرة المطلوبة وتوالدها، لهذا نجد أن المخرج الأمريكي المكتشف (جريفث) حدد ثلاثة أنواع من القطع عند حدود المونتاج، كلها تهتم بعملية تدفق الأحداث على مستوى توالد الأفكار وخلق الصورة الذهنية، ومثله عمد جريفث إلى شحن اللقطات بمعنى رمزي، فاكتملت مسوغات السرد والموضوع، وأعطى الاحساس بالاستمرارية المطلوبة.

أولا: القطع لأسباب مادية:

ينسجم هذا النوع مع واقع اختزال المكان والزمان الحقيقين، فهو يتابع الحدث دون الخوض في التفاصيل، وجسد جريفث ذلك في فيلم (التعصب) حيث تساقط الرجال من اعلى قمة الاسوار إلى الارض فصور لقطة للرجال يتساقطون بلقطة عامه ثم لقطة قريبة للارض ورجل يسقط عليها، مما ارتسم عند المشاهد صورة ذهنية مؤثرة للحركة الكامله على الرغم من جعلها وصلتين وتجزئته لها، وهذا يبدو واضحا في المثال التالي الذي حدده الروس "صورة إذن إلى جانب صورة باب تعني سرقة السمع، صورة فم إلى جانب عصفور تدل على الغناء، وهذا هو المبدأ نفسه الذي فعله ايزنشتاين حيث كان يرى أن السينما تحتوي على لقطات وصفية نحصل من تقابلها مع بعضها على صور ذهنية تجريدية معينة". (سليمان،2013، ص141)

ثانيا: القطع لأسباب درامية:

وهذا النوع من القطع مبني على الجانب الرمزي أي تحميل الاشياء وشحنها بمعان مطلوبة وكان هذا الأمر متمحورا حول اللقطة القريبة التي من الممكن أن يكون دورها التعبيري بلاغيا ضمن بناء النسيج الدرامي.

ثالثا: القطع وفقا للموضوع:

وهو ما يعرف (بمونتاج العلاقات) أي أن اللقطات تتدفق على أساس إيجاد ما يبرر اندراجه ضمن النسيج بناء على وجود علاقة معينة تحتم ذلك. وهذا الطراز يقوم أساسا على الفكرة الموضوعية وليس السرد الروائي المتسلسل، وهذا يشبه إلى حد بعيد المونتاج الفكري "بمعنى آخر، إن تضاد اللقطتين المتتاليتين الذي تنتج عن تضادهما لقطة ثالثة في ذهن المشاهد تدل على صورة أخرى خارج النطاق". (الفاتح، 2016، ص9)

وخلاصة القول يمكن أن يكون المونتاج في كل الاحوال غاية يعول عليها استلهام وقراءة المتلقي لما هو معروض أو (متصادم) من جرائه على حد تعبير ايزنشتاين كما هوالحال في تقابل صورتين (لقطتين) في النسيج الفيلمي بعيدا عن التعبير الحرفي أو الوصفي لما تحتويه اللقطات من دلالات صريحة مرتبطة بالواقع المتمثل "إذا ما وضع جزءان من فيلم من أي نوع إلى جانب بعضهما فانهما ينتجان حتما فكرة جديدة"، (ازنشتاين، 1975، ص13) وان هذه الفكرة متوالدة كفكرة ذهنية من حاصل التحام هاتين الصورتين (اللقطتين) لتتولد فكرة فقط من حاصل جمع اللقطتين، وليس كتعبير حرفي مقرر عما هو وصف اللقطات "فالسينما تتحرك بعيدا عن الواقع، وتقترب من العقل، إن العقل هو الذي يخلق هذا التحول في الشكل، ليعيد خلق عالم بطريقته الخاصة" (فرامبتون، 2009، ص20).

فالمونتاج هو من يقرر مإذا ستكون عليه الأفكار وبناء المفاهيم وغرس المواضيع وكيفية توليفها واندراجها ضمن بناء النسيج الفيلمي ككل، إن المتفرج لن يملك الا أن يشعر بمعنى المونتاج، وتلقي الصدمة والشعور بالفكرة. إن لقطتين تم اختيارهما يمكن أن ينفجرا ويتحولا إلى مفهوم، ومن باب آخر وما دمنا نتحدث عن ديمومة الفكرة واستمرار الموضوع وخلق المفاهيم المتشكل منها فعلينا أن نذهب إلى أبعد من ذلك لتحديد الأهمية العملية لبناء أي فكرة في حقل المونتاج حتى يمكن القول "إن أي تعديل لحركة أو وقفة خلال المونتاج سيحور الصورة، ويبني الفكرة"، (اوبراين، 2012، ص164) وهذا ما يؤكد أن المونتاج هو مولد للمعاني وصانع للأفكار التي تحقق الاحساس بالاستمرارية، فترتسم تارة صورة ذهنية عند المتلقي وتارة أخرى تفجير أفكار تكون جديرة بالمتابعة ومستوفية لشروط الاستمرارية.

استعراض الدراسات ومناقشتها:

هنا سوف نستعرض بعض الدراسات التي تبنت موضوع (مونتاج الاستمراية) في سرد القصص الفيلمية ومناقشتها كما ذكرنا في التمهيد بخصوص الاستمرارية وما تحتويه هذه الدراسات من مفاهيم تناولتها لخلق الاستمرارية بفعل المونتاج وصولا إلى نتائج شاملة تحيط بكل الدراسات المتناولة في هذا المجال.

الدراسة الأولى:

دراسة الباحثين (جيمس كوتنك وآخرون) وعنوانها (The changing poetics the dissolve in Hollywood film) (Cutting،Brunick، DeLong، & 2011). على الرغم من أن أقدم الأفلام كانت تنتج من لقطة واحدة مضافا اليها كارتات التوضيح المكتوبة التي كانت توضع بين اللقطات كبديل عن الصوت وتشرح ما هو كائن حتى تضمن تتابع المعلومات إلى المتلقي، في حين إن معظم الأفلام الحديثة تقريبا لها لقطات متعددة متناظرة، تؤخذ من مواقع مختلفة إلى المكان المطلوب بحيث تعطي أطوال اللقطات وزوايا

الكاميرا طبيعة الاستمرارية، بل إن الانتقال من لقطة إلى لقطة هو الأساس في خلق الانطباع بالاستمرارية وكان أسلوب المزج (Dissolve) هو الأسلوب الأكثر شيوعا في الأفلام المبكرة من عمر السينما وهذا الأمر دائما يخلق فعل الاستمرارية والتناظر والتدفق ما بين لقطتين.

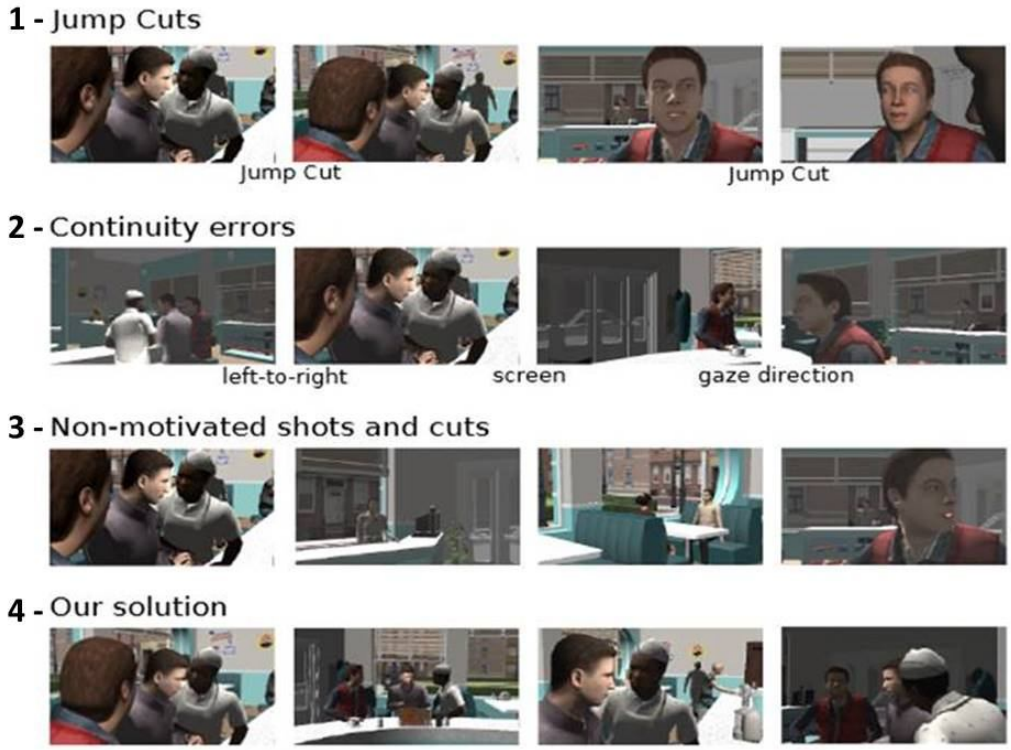
باختصار، إن عملية المزج هي عبارة طبع مزدوج لاختفاء سلس وتدريجي مع انسيابية في الظهور التدريجي دون أن تكون الشاشة في حالة فراغ أو إظلام ويبدأ اختفاء اللقطة الأولى مع بداية ظهور اللقطة الثانية بحيث نرى الصورتين مطبوعتين فوق بعضهما لفترة محددة من الزمن قد تطول أو قد تقصر حسب المغزى التعبيري من بقاء ظهورهما ممزوجتين.

وقد خلصت الدراسة إلى اعتبار المزج من أهم ركائز المونتاج في خلق الاستمرارية وتدفق الأحداث بترتيب. إذا يعد هذا الأسلوب الأكثر حداثة في خلق نفس الانطباع والإحساس بالاستمرارية بشكل تتداخل فيه محتويات اللقطات فيما بينها حتى أننا نرى حضور اللقطتين في المشهد المعروض.

الدراسة الثانية:

تتناول الدراسة المونتاج والاستمرارية، ونجد الباحث (كلفين وآخرين) قد وضوعوا أسسهم العملية والتطبيقة في بحثهم الموسوم (Continuity Editing for 3D Animation) (Ronfard،Galvane ، Christie،Lino & ،2015). في الجزء المعنون (مونتاج الاستمرارية) كانت هنالك أمور عديدة منها أننا نرتب الانتقالات الممكنة حسب قاعدة الاندفاع نحو الأمام في مبدأ الاستمرارية في المونتاج، ومن أهم ما يميز هذا النوع في تحقيق الاستمراية هو مبدأ (القطع القافز Jump Cut). وأهم مميزات هذا الأسلوب من المونتاج هو جلب لقطات متغيرة الأحجام إلى (الشخصيات أو الموجودات بكل أنواعها في مسرح التصوير) ترصف مع الآخريات لتكون بمثابة منبه إلى المعروض من سيل اللقطات فهذا النوع من المونتاج ويشتت الانتباه ويجعل الأمر أكثر تعقيدا ويبعده عن خلق الإحساس بالاستمرار. كما في شكل (4)، ونجده يحتوي على وصف كامل لكيفية عمل المونتاج بشكل صحيح وفق ضوابط الاستمرارية، ونلاحظ التالي تحت أربع مراحل:

1. كيف يكون القطع القافز غير موفق في تحقيق الاستمرارية كون أحجام اللقطات متقاربة إلى بعضها.
2. من أخطاء الاستمرارية عدم انضباط الكاميرا إلى قاعدة الخط الوهمي إذ إن معظم مساحة الشاشة فارغة مما يغيّب مركز الاهتمام فلا توجد متابعة لوجهة النظر.
3. لا توجد دوافع أو مبررات جراء هذا الربط، أي لا توجد مسوغات تجعل اللقطات متآصرة.
4. الحل الصحيح لبناء المشهد بشكل سلس.



شكل رقم (4)

ومن جانب آخر إن خلق الاستمرارية في المونتاج مبني على المحافظة على وحدة الاتجاة في الشاشة ووجهة النظر والتفاصيل الممكنة للموضوع والخوض في حيثيات المكان هي من المهام التي على المونتاج أن يبلورها، فاليمين يتبعة يمين عند استمرار الحركة وتغير الاتجاة بحاجة إلى تبرير، أما الانتقال بين الأشخاص المتحاورين وفق أسلوب (القطع القافز) يعدّ خطأ كبيرا يجب تجنبه، ومن أجل المحافظة على سلامة وسلاسة الاستمرارية استوجب التنويع في الحجوم والزوايا بين الاشخاص المتحاورين هذا إذا ما تجاوزنا فحوى الحوار الذي يسهم في خلق التتابع والاستمرارية للأحداث أصلا.

كذلك تطرقت الدراسة إلى موضوع وجهة النظر الذي يعد من الأمور المهمة للمونتاج، كون النظر إلى شيء حتما يعقبه الشي المراد أو المنظور إليه، وهذا ما يعرف في فن الفيلم بمبدأ وجهة النظر.

أما موضوع القطع على وفق الإيقاع فيعد من الأمور المهمة التي يبني عليها المونتاج دعائم الاستمرارية، فطول زمن اللقطة وقصرها يعتمد على الإيقاع وبالتالي المشهد ككل، فمن الممكن أن يكون هكذا نوع من التوليف، أي التوليف الإيقاعي أو وفق الإيقاع، فرصة كبيرة لشد بناء المشهد بحيث يضمن تدفقه وصولا إلى الأهداف المتوقعة.

إن هذه الدراسة شخصت أهم مفاصل المونتاج التي تعتمد في خلق الاستمراية ومنها المونتاج الإيقاعي.

الدراسة الثالثة:

أما دراسة (Kaymaz،2012) والتي كانت تحمل عنوان (The Thin Blue Line: How can we destroy actuality with editing). هذه الدراسة اعتبرت أن المونتاج هو واحد من أهم مظاهر السينما، لأن المخرجين وكتاب السيناريو يحتاجون إلى رواية أفكارهم مجسدة، ويتوجب عليهم معرفة ما هو مهم؟

لهذا هم بحاجة إلى المونتاج، ولكن المونتاج يمكن أن يكون وسيلة خطرة في بعض الأحيان لأنه إذا لم يستخدم التنظيم الصحيح والترتيب لبناء المشهد ستحل الكارثة ويكون الفشل هو المصير المحتوم.

لهذا نجد أن الكثير من المخرجين شرعوا في ابتكار أفكار جديدة بفعل المونتاج عكس المطلوب سابقا، لهذا نجد (بودوفكن وازنشتين) يؤكدان على أنه لا توجد سينما دون فن المونتاج، وهذه الأفكار توضح مدى أهمية المونتاج في السينما، ففي السرد السينمائي أو الروائي عند حدود المونتاج يتوجب وجود التالي: السرد على أساس (السبب والنتيجة) والتمثيل والحركات الأدائية والفضاء والتكوين والميزانسين والاضاءة مع التصوير والصوت والموسيقى كل هذه الامور جزء من فن الفيلم والسرد.

والمونتاج هو الجزء الأساسي الذي يتفاعل مع هذه العناصر لأنه هو الوحيد القادر على تغير المعاني وبناء الأفكار وخلق التنظيم، بعبارة أخرى، إن المونتاج له القدرة على فعل الكثير للأحداث حتى يضمن البناء العضوي وفق الاستمرارية.

لهذا نجد المخرج يقوم باختيار الترتيب المعين لبناء المشهد عبر المونتاج وهذا النوع من الترتيب يعطي معاني جديدة بل يمكن أن ينطلق من المونتاج إلى تحقيق أهدافه وصولا إلى نهاية القصة وتحقيق المبتغى الدرامي.

في الحقيقة، وحسب ما اعتقد والكلام هنا للباحث (كايماز) إن المونتاج يساعد في تركيب وإعداد واقع السرد خطوة بخطوة، لأن المتلقي أو المشاهد بحاجة إلى الاقتناع بما يشاهد وهذا ما يجعل المونتاج قادرا على أن يوفر للمُشاهد ما يحتاج ويرغب من مَشاهد وفق التوقعات، لهذا السبب فإن تقنية مونتاج الفيلم لها بعض المبادئ لإظهار الواقع أو طمس الواقع والاخلال به، ويعود هذا الأمر إلى المهارة والاتقان والتوظيف.

وخلصت الدراسة إلى أن المونتاج له أهمية كبرى في تأكيد بناء اللحظات العاطفية التي تعزز القصة ثم بناء ايقاع مثير للاهتمام بشكل صحيح وواضح وكذلك يعزز مفهوم مبدأ "أثر – العين" العين التي فقط تبحث وتستكشف بالترقب لما هو معروض على الشاشة، وهذا في حد ذاته هو أحد مباني الاستمراية المبنية على التفسير لأن العين ستكون أسيرة الأحداث ومتابعتها على شكل مستمر.

الدراسة الرابعة:

الاستمرارية في ذاتها تشمل جميع الجوانب السمعية والمرئية في البناء الفيلمي وكذلك المتطلبات الأكيدة والحاسمة في عملية المونتاج الذي هو المحور المتمم لها، هذا الموضوع اخذ جانبا كبيرا من البحث عند الباحث (كريتندن) في دراسته (Film and Video Editing) (Crittenden،2003) إذ إن هذه الدراسة طرحت مفهوم الانكار الاعتقاد أن الاستمرارية تكون عن طريق التصوير فقط.

إذ جاء فيها أن هنالك الكثير من العوامل التي تسهم في خلق الاستمرارية وخلق الاحساس بالتتابع، ومن تلك الأمور التصوير أو أنساق المظهر العام، وكذلك الملابس والمكياج والأدوات الأخرى الداعمة مع الجوانب الأخرى كالإضاءة وتوزيع بناء المشهد وفق خطة اخراجية، واللقطات وأطوالها والتصوير وحركة الكاميرا وزاويتها والحوار وكل المتطلبات التي يوفرها الانتاج الفيلمي، ليأتي دور المونتاج مولفا لما هو منتج وفق ضوابط فنية صحيحة ليؤجج مفهوم الاستمرارية ويبني قصة محكمة ومتدفقة دراميا وصوريا، إذ تتحد كل الأروقة الفنية من أجل المحافظة على الاستمرارية وخلقها، ولضمان هذا الأمر لا بد من التأكيد عند حدود الانتاج أن تكون هنالك وظيفة فنية خاصة (فتاة التتابع)، وجدت لمتابعة الاستمرارية في الفيلم لتسجل كل تفاصيل خلق الاستمرارية ومسوغاتها.

فتاة التتابع (Continuity girl): تهتم الفتاة بمتابعة السيناريو ومكان الأحداث بكل حيثياته الصغيرة والكبيرة إضافة إلى الديكور، وعملها يبدأ قبل الشروع بتصوير الفيلم، ومن أبرز ما تقوم به هو مراقبة راكورات الملابس والاكسسوارت مما يحقق التتابع السليم حتى يكون الأمر سهلا ومرنا ومقبولا عند المونتاج

الدراسة الخامسة:

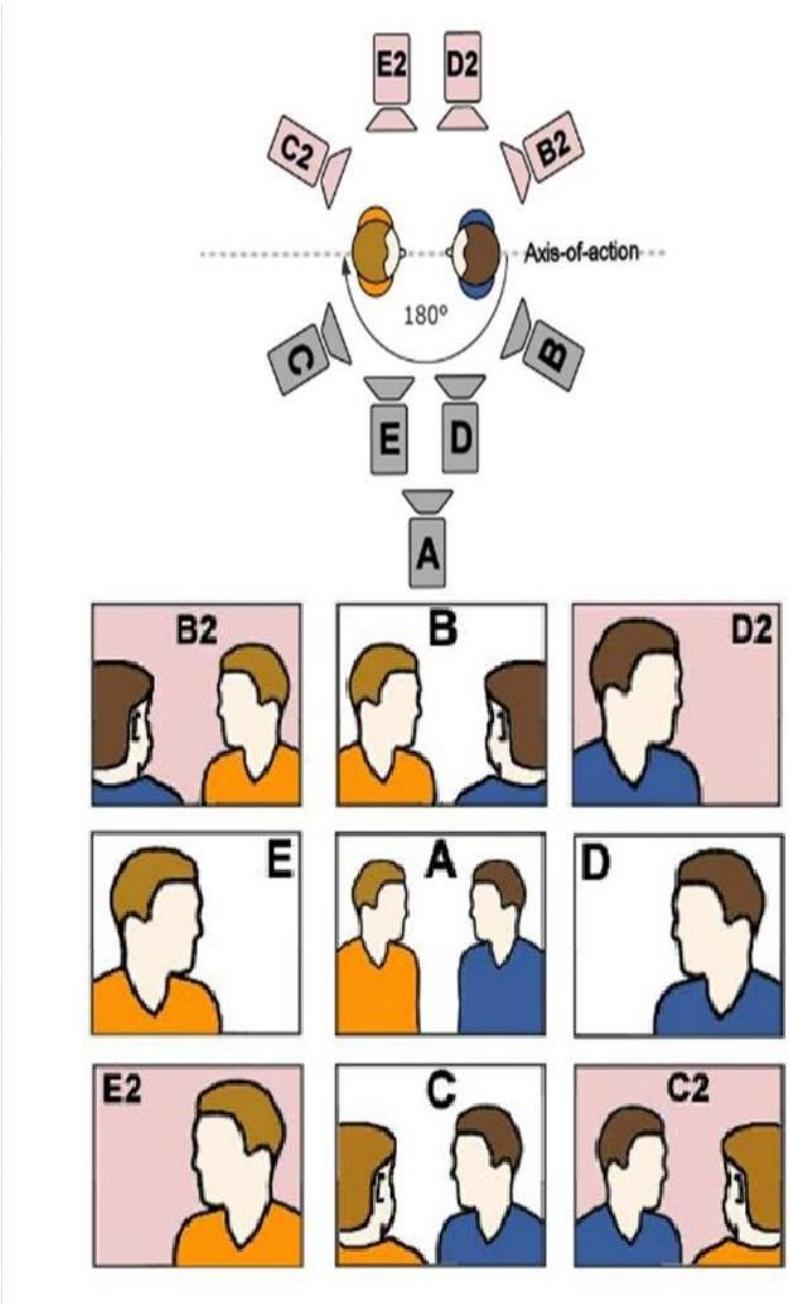
ثم كانت دراسة (Smith،2006)،التي كانت تحت عنوان (An Attentional Theory of Continuity Editing)، (النظرية العاطفية لمونتاج الاستمرارية)، للكاتب (سميث). شخصت هذه الدراسة أن أفضل مكان نبحث فيه عن الاستمراية هو عندما تكون الاستمرارية غير حاضرة وغائبة، وهذا الأمر يبرز عندما تكون هنالك أخطاء في بناء الاستمرارية أصلا جراء بعض العيوب أو الهفوات وكذلك الزلات وأخطاء الإنتاج.

لهذا نجد أن معظم صانعي الأفلام يضعون في حسابهم خلق وبناء الاستمرارية، وجعل فلمهم متماسكا مبتعدين عن التزييف وحريصين على تماسك رصين وخلاق، بل إن جهود المخرجين تنصب على المونتاج لاتقان الاستمرارية لأن الجمهور لا يحب شيئا اكثر من اكتشاف الاخطاء مما يعرض.

لذلك يجد (سميث) أن هنالك امورا يجب اعتمادها من اجل ضمان تدفق الأحداث وجعل المونتاج أكثر ضمانا لخلق الاستمرارية ومنها:

1. تقليل استخدام القطع.
2. القطع يكون حسب الموضوع والحركة ومحتوى اللقطة.
3. إذا كان القطع هو المهيمن فاجعل اللقطات تتدفق كأنما هي لقطة واحدة جراء خلق السلاسة في الانتقال.
4. كل لقطة جديدة يجب أن تكون فيها معلومات جديدة تعزز ما سبقتها وتضيف عليها وتتجنب خلق الفجوات التي لا مبرر لوجودها عند المونتاج.
5. التركيز على الجزء الأهم من المشهد الذي لا يتغير بل يتنامى كلما تقدم المونتاج نحو الأمام.
6. التغيير يجب أن يكون تدريجيا لأن التغيير المفاجيء يحتاج إلى تمهيد ايضا.

من جانب آخر تتعرض الدراسة إلى ما يعرف بمفهوم (محور التصوير Axis of action) ويقصد به هو وضع الكاميرا على محور 180 درجة، وهذا ما يعرف في مصطلح المونتاج بالخط الوهمي، إذ يعد هذا الخط من الأمور التي تلعب دورا كبيرا في خلق الاستمرارية عند المونتاج لأنه يجب أن يكون هكذا نوع من المشاهد مرسوما بشكل لا يتجاوز الخط الذي يؤدي إلى حدوث خطأ واخفاق في تدفق اللقطات كما يعرف (لا تدع الكاميرا تتجاوز الخط الوهمي المتشكل من 180 درجة). كما هو في الشكل رقم (5) الذي يوضح كيف توضع الكاميرا وتوزع عند تصوير شخصيتين متحاورتين بحيث لا يكون هنالك قفز على محور التصوير ليكسر الاحساس باستمرار وتدفق الصور بشكل منطقي ومقبول وسلسل وفق قواعد المتابعة.



شكل رقم (5)

الدراسة السادسة:

دراسة عراقية للباحث (محمد، 2016)، أتت بعنوان (الانتقال بالقطع والإيهام باستمرارية اللقطة)، الدراسة تؤكد على أن الانتقال بالقطع هو أحد الوسائل المستخدمة في السينما الحديثة لخلق الإحساس بالاستمرارية وللأسباب الموجبة، ومنها أن القطع الجيد المدروس يكون في علمية الانتقال غير المحسوس كما هي الوسائل الأخرى من الإنتقال، مما يجعله أكثر تحكما في إيقاع المشهد ليكون تبرير القطع في الانتقال أكثر رواجا لأنه يجعل المقارنة الحتمية بين نهاية اللقطة الأولى وبداية اللقطة الثانية ليعطي

الإحساس من أن الأحداث تتدفق بشكل مستمر ودون انقطاع جراء هذا الربط، كذلك من الممكن أن يكون القطع مبنيا على أساس الموضوع، أي هنالك وجوب تتمة للموضوع الذي يراد أن يتحقق في البناء السردي.

فالأفكار تكون مثل السلسلة، حلقاتها مشدودة إلى بعضها البعض ولا بد أن تتابع بشكل منطقي لتكتمل، أما القطع على أساس الحركة فيتطلب أن تكون الاتجاهات والأداءات للحركة تكميلية ومتسلسلة ومنطقية وهذا النوع يؤكد على سريان الأفعال بشكل تكميلي أيضا، إذ إن من الممكن أن يكون القطع هو أحد أركان ما يسمى (بالمونتاج الكلاسيكي)، والذي يستخدم لتعميق الفعل الدرامي والتأكيد العاطفي لينتج من جراء ذلك الإحساس بالاستمرارية، فهو أسلوب يبحث في التفاصيل والتركيز على جانب معين من التفاصيل لتبيان موقعه ضمن مجموعة الموجودات، كذلك يسعى هذا النمط إلى خلق المقارنة من فعل التشبيه والاختلاف بين الأشياء المتدفقة، كذلك خلق التوازي والتزامن.

فالإيقاع هو الأساس في خلق الإحساس بالاستمرارية. وغالبا ما يكون مولف بفعل المونتاج (الإيقاع المونتاجي) فالقطع (Cut) هو الركيزة الأساسية لخلق وتثبيت الإيقاع وفق وحدات الزمن، كون المونتاج هو الخلاق البارع للازمان في السرد الفيلمي، فهنالك زمن الحدث الذي يتجسد بشكل متدفق وهذا هو فعل الاستمرارية بعينها وهذا هو ما يعزز الإيقاع .

ومن جانب آخر تناولت الدراسة موضوع التكوين وكيفية تصميمه عبر المونتاج، فالتكوين له قصة أخرى في بناء الاستمرارية ضمن بناء النسيج الفيلمي، فيتألف التكوين كما هو حال المكان والزمان بفعل المونتاج الذي يجمعه ليكون تكوينا مبنيا بشكل متكامل عبر مجموعة من اللقطات المترابطة التي تكون كل لقطة متممة للأخرى، فيشبه التكون بمثل الوعاء الذي يحتوي السرد ويكون مبنيا وفق مجموعة من اللقطات التي تستوفي تكوينا.

وخلصت الدراسة إلى القول أن القطع فعال في بناء الاستمرارية عندما يكون مبنيا على زمن قصير للقطات وكذلك استخدام الإعتام بين لقطتين لغرض الإيهام بأنهما لقطة واحدة، وبنفس الشاكلة الربط على أساس التشابه والتماثل بين اللقطات، وهنا التعبير الخلاق بشكل استعاري كون المونتاج هو المولد الحقيقي للاستعارات والتشبيه.

المناقشة:

تأسيسا على ذلك وجد الباحثان أن موضوع الاستمرارية ومن خلال كل ما مر بنا في هذا البحث يمكن القول أن معظم الأفلام الروائية يخطط لها أن يكون هدفها واضحا عبر بناء هيكل متماسك حيث يكون مفهوما للمتلقي عبر تسلسل واضح وبدايات ونهايات، وهذا لا يتحقق الا بفعل المونتاج الذي يخلق الاستمرارية لتدفق الأحداث .

ان الدافع لبناء الاستمرارية يصب في مصلحة بناء القصة، وبالتالي خلق الشعور بذلك بعد انقطاع الأحداث إلى ما هو داخل القصة المعروضة وصولا إلى نهاية المطاف، أي تحقيق الأهداف، إن صانعي الأفلام يبحثون دائما عن أجهزة ومعدات احترافية للمونتاج حتى تسهل عملية خلق عنصر الاستمرارية عبر رصف اللقطات بشكل منتظم لتشكيل فيلم، بعض هذه الاجهزة توفر عنصر الإثارة في ربط لقطين مثل (ظهور تدريجي وإخفاء تدريجي وتلاشٍ وذوبان صوري fade-out،fade-in، or dissolve) ومع ذلك، فإن نسبة 95% من مونتاج الأفلام يخضع إلى ضوابط الانتقال بالقطع (Cut)، فالمونتاج يمكن أن يخلق نوعا من تداخل المحتويات وتواشجها بشكل تآصري، ولكن أكثر الأحيان يقصد من القطع خلق الاستمرارية بشكل غير منظور من قبل المتلقي، وإنما يكون مدركا حسيا بحيث لا يستطيع أن يدرك المتلقي أين كان الانتقال وهو إشارة واضحة إلى القطع السلس.

ويمكن القول أن هذا الموضوع قد تناوله بعض المختصين معتبرين أن خلق الاستمراية في القطع مدرك أكثر من كونه مرئيا، فالقطع في المونتاج يعطي من الناحية الإدراكية طبيعة الاستمرارية لأن الانتقالات بواسطته تكون تكميلية في كل الأحوال. والغرض من المونتاج هنا وبهذا السلوب هو منح السرد جانبا كبيرا من التدفق وإنشاء تسلسل متماسك مكانيا وزمانيا من الأحداث والإجراءات المرتبطة بما يدور فالقطع هو أكثر الأساليب إراحة للعين.

فالقطع (Cut) هو في معظم الأحيان يشبه إلى حد بعيد عملية الإبصار والإدراك التي تفعلها العين لإبصار الأشياء، وهو من الأساليب التي تمكّن المشاهد من إدراك الشعور بالتماسك السببي عبر الانتقال بالقطع من الشيء إلى تتمة الشيء، وعلى جميع الأصعدة الصورية والصوتية، هذا الأسلوب يخلق شعورا قويا من التماسك المحكم عبر الحدود إذا كان التوظيف صحيحا.

إجمالا يمكن أن نؤكد على أن المونتاج خلاق في بناء الاستمراية من خلال متابعه الحركة وكشف المكان، إذ اعتبرت الدراسة أن هذا الأمر يعد من الأمور الأكثر أهمية في الفيلم فهنالك أسلوب في خلق الاستمرارية لا بديل عنه، ولا يتحقق الا بالقطع عبر المونتاج.

على سبيل المثال قد تُظهر لقطةٌ واحدة ممثلا يقترب من سلالم المبنى، وترصف له لقطة يظهر فيها نفس الممثل وهو يدخل المبنى، وهذا يمكن أن يخلق الانطباع عند المشاهد أن الحدث مستمر في حيز المكان الواحد والزمن الواحد، فالقطع هنا هو الذي سيكون مهيمنا.

من أجل إبراز عنصر الاستمرارية عن سواه، ومن جانب آخر حتى لو كانت هنالك لقطة طويلة واحدة فعليها أن تحتوي في ثناياها الكشف المعلن عن المكان وبوادر الزمان، هذا إذا ما وضعنا في حساباتنا اللقطة الطويلة المقصودة التي يمكن أن تتجول في المكان بشكل حر لتتفحصة وتكشف جوانبه.

المكان

تأسيسا على ما مر بنا، من تنظير في الدراسات السابقة، وما ذكر في الإطار التأسيسي، وللأهمية الكبرى للمكان، وكيفية جعله البناء متماسكا ومنطقيا ومستمرا وقادرا على خلق المتابعه دون تشتيت الانتباه في النسيج الفيلمي؛ نجد أن من الضروري أن نناقش موضوع (التتابع المكاني والتتابع الزماني).

اولا: التتابع المكاني

هو الذي يحافظ على وحدة المكان بفضل بعض الاستراتيجيات والقواعد مثل (الخط الوهمي)، فلا ينبغي للكاميرا أن تتخطاه أو تتجاوزه، والا سيشعر المشاهد بفقدان الاتجاه، وهذا الأمر يعتمد عند التصوير على اللقطة التاسيسية (Establishing shot) التي تمكن المشاهد من إدراك العلاقات المكانية للأشياء بالمشهد. كما هو موضح في شكل رقم (6)، نجد في هذا الفيلم (Notorius) المنتج عام 1946 للمخرج (الفريد هتشكوك)، نجد أن البناء المونتاجي مبني على أساس التدرج في اللقطات وكذلك المحافظة على بناء الخط الوهمي عند الحوار ما بين البطلين، ففي مشهد المطعم في العاصمة البرازيلة يجتمع كل من (اليسا) ووكيل المخابرات (ديفيلين) على طاولة واحدة يحتسون النبيذ في مشهد مبني على أساس التدرج وخط الأحداث الوهمي لتجنب الوقوع في القطع القافز والمحافظة على وجهة النظر بين الاثنين، كل هذا جرى بسلاسة ودقة عاليتين خالقا بذلك انسيابية واستمرارية مبررة وتدفقا مريحا للصورة الفيلمية.

شكل رقم (6)

ثانيا: التتابع الزمني

هو الذي يحدث من خلال مطابقة نظرة العين مع الفعل بحيث يؤكد على أن الفعل أو الحركة في اللقطتين المتتابعتين بفعل المونتاج يجريان في زمن واحد أو زمن متواصل أو يحدثان في نفس الوقت، هذه المطابقات فعالة لأن الفعل واتجاه النظر يستحوذان على انتباه المشاهد مما يخفي القطع بطريقة ناجحة.

والواقع أن مونتاج التتابع كان ولا يزال هو الطريقة الجيدة لتوحيد سلسلة من اللقطات المتباينة وال أحداث التي قد تبدو غير متصلة، وصهرها جميعا في بناء سردي واحد، ويمكننا أن نستشعرها على أساس بناء عضوي متماسك ومتجانس ومتدفق بشكل واحد لا يمكن تفتيته أو تجزئته، ويمكن للمونتاج أن يخلق هذا النوع من التتابع حين يقوم على المرتكزات التالية في بناء المشهد:

1. التأكيد على المتحدث.
2. التأكيد على المستمع أو رد الفعل.
3. التأكيد على الفعل نفسه.

وخلصت الدراسة إلى أن الصوت يشكل عنصرا مهما من عناصر الاستمرارية؛ فالحوار مثلا يمكن أن يقوم مقام (القاص الراوي) الذي طالما سحر الأسماع بروايته.

من جانب آخر نعتقد أن خلق الاستمرارية بفعل المونتاج هو أسلوب قديم؛ فقد كانت هنالك طريقة اعتمدها (بورتر) في تحديد الاحساس بالوقت من خلال الاستمرارية وهو أهم ما يميز أعمال (بورتر) المبكرة إذ يعتبر أن المخرج قادر على خلق الشعور بالوقت عند المشاهد ففي فيلم (he Life of an American Fireman) عام 1903 حيث يسرد الفيلم قصته من خلال رجل الإطفاء مستغرقا في النوم وهو

يحلم بامرأة وطفلها محاصرين بالنيران (الحلم يظهر على بالون الحلم) ثم يستيقظ الرجل نحو مكان آخر، كل هذا بلقطة واحدة ثم تتبعها أربع لقطات الأولى تشغيل جهاز الإنذار، والثانية رجال المطافئ يقومون بالاستعداد والهرولة ثم لقطة انطلاق المركبات ويتبعها بلقطات أخرى وصولا إلى مكان الكارثة. قام بروتر بضغط عملية تستغرق وقتا طويلا في فضاء واحد دون الحاجة إلى أي انقطاع في السرد، واستمر الفيلم حتى وصول مكان الكارثة أي (البيت التي تشب النار فيه) بشكل منطقي ومقبول عبر تسلسل سلس معقول جراء تدفق اللقطات بثبات.

بهذا أثبت بورتر مخرج الفيلم بشكل مبكر أن اللقطة الواحدة تعد غير نافعة ما لم تلحق بلقطة أخرى ضمن الحدث تبررها منطقيا لتصبح مع بعضها (اللقطات الأخريات) وحدة واحدة ضمن بناء متكامل وهذه هي القاعدة الأساسية في المونتاج التي تنبأ لها بورتر بشكل مبكر وواعٍ.

هذا النموذج الفيلمي (حلم رجل المطافيء) الذي كشف بورتر فيه أن تنظيم اللقطات في سياق يمكن أن تجعل الشاشة اكثر ديناميكية، كما كشف أن اللقطة الواحده هي غير كاملة ما لم تلحق بلقطة أخرى؛ ليكون البناء تاما ومكتملا، وبهذا فقد وضع بورتر المبدأ الأساسي للمونتاج مبكرا والذي بفعله خلقت الاستمرارية واستقرت في البناء الفيلمي.

الصوت:

إن الصوت يأتي مكملا للصورة من جانب، وخالقا للاستمرارية من جانب آخر، فالصوت له أهمية كبرى في الفيلم الدرامي كونه يعزز تدفق الأحداث بدلا من أن تكون هنالك كارتات توضيحية مكتوب عليها تفاصيل الأحداث وحيثيات المواقف التي تحتاج لتوضيح حتى تفهم معطيات القصة.

لهذا، إن فعل الراوي في معظم الأفلام ينساب من أجل أن تتدفق الأحداث وتخلق الاستمرارية في جميع الأحوال للتحليل والتعليل والشرح والتنويه، فالراوي هو صوت في حد ذاته وهو عنصر مهم من عناصر البناء السردي لأي عمل فيلمي، ومن جانب آخر استحكم موضوع الأفكار على موضوع خلق الاستمرارية فذكرت الدراسة أن التدفق والتتابع يجب أن يخضعا إلى فكرة لها مقوماتها ومسوغاتها، فلا يمكن أن نرى صورا على الشاشة دون أن تكون هنالك فكرة مبتغاة، وما عدا ذلك فهو عبث لا مبرر له.

الصور المستعارة:

هنالك مفهوم يفجره المونتاج في تركيب أي فيلم، هو مفهوم المونتاج الفكري، كان آزنشتين حرا في ربط أي لقطتين ليعطي حتما فكرة بلاغية وإيجازية قد تكون عن شخص ما أو حدث ما أو موقف تاريخي، وهذا النوع من الحرية مماثل لحرية (فيرتوف) عند عمل الأفلام فهو يمزج ويتلاعب ويقارن ويصادم ما بين الوهم والواقع، أي إنّه يبني أفلامه وفق مبنى استعاري ورمزي كما هو واضح في فيلمة (Man with a Movie Camera) عام 1929، لهذا نجد المخرج الأوكراني (أليكساندر دوفجينكو) ينظر إلى أسلوب فيرتوف على أن هدفه دائما ليس السرد المستقيم ولا السعي وراء التوثيق الحرفي، بل إن أسلوبه يشبه على حد تعبيره القصيدة المرئية التي تكون معبرة ومتدفقة بأكبر قدر من المعاني تلوذ خلفها الفكرة والموقف.

على سبيل المثال نجد أن المشهد الافتتاحي لفيلم (Earth) عام 1930 للمخرج الكسندر دوفجينكو وفيه سيل من الصور الثابتة والساكنة والتراكيب الجميلة للحياة الريفية وهي عبارة عن لقطات (امرأة شابة ووردة برية، ومزارع وثور، ورجل عجوز في بستان تفاح، وشابة تحصد القمح، وشاب يحس بسعادة الحياة) لينتهي المشهد بموت الجد المحاط بالتفاح من كل مكان هذا المشهد كان بمثابة قوة محركة ممهدة تشرح ماهو الواقع لهذة القرية وبطريقة رمزية مثيرة تخدم السرد وتدفق الأحداث.

والاستعاره هي عملية بناء معنى مكتمل عبر المونتاج جراء تركيب صورتين (لقطتين) على أساس البحث في خلق علاقة فيما بينهما من خلال التصادم أو التلاحم الذي يكون جدليا بين تلك اللقطتين، وهذا الأسلوب في المونتاج يعد شكلا من أشكال البناء الرمزي المعبر عن الفكرة بطريقة الاستعارة، وقد يكون مبنيا على التماثل والتشبيه والتضاد والتقريب أو الاستدلال حتى يكتسب التوليف صفة البلاغة.

خلاصة القول أن المونتاج في كل مراحله الزمنية منذ الاكتشاف مرورا بالمراحل التي مرّ بها من بدايته الأولى مرورا بفترة التنظيرات والنظريات، كان ولا يزال هو الحلقة الأكثر أهمية في مسيرة البناء الفيلمي وهو المرتكَز الوحيد في ولادة الفيلم، فلا يمكن أن نستشرف أي مشهد أو فيلم دون المرور إلى حلقة المونتاج مهما اختلفت مسمياته (توليف، بناء، تحرير، ربط) إلا أنها كلها تعني المونتاج.

فالمونتاج هو المحور الذي تستند إليه كل الأثقال، وهو رأس الرمح في ضبط الحركة، وهو الباني لكل المفردات والشذرات التي يتاسس منها وبها الفيلم، وهو المرتكز الحقيقي في بناء الاستمرارية وجعل الأحداث تسير بفعل منطقي منقادة إلى الأهداف التي تحدد سلفا عند كتابة الفكرة وتحقيق السيناريو.

نتائج البحث:

1- هنالك طريقة اعتمدها الروس ومن بينهم المؤسس ايزنشتاين لبناء عنصر الاستمرارية عبر المونتاج وهي طريقة (التحرير الصوري المترابط) وهذا ما يخلق جراء فعل الترابط بين اللقطات ليخلق (صورة ذهنية) عند المتلقي مفادها تعبيري أبلغ من السرد الطويل الممل.

2- من أهم ما يمكن تسجيله عن الاستمرارية في المونتاج هو المحافظة على حركة المكونات للمشهد وتدفقها على وفق نمط الاتجاه الصحيح وكذلك وجهة النظر والتبرير لها وتجنب (القطع القافز Jump Cut).

3- من أهم عناصر الاستمرارية هو خلق العلاقات المبررة والمنطقية على جميع الأصعدة وأهمها في المونتاج إيجاد المشتركات ما بين نهاية اللقطة الأولى وبداية اللقطة الثانية وتستمر هكذا إلى اللقطة والثالثة والرابعة حتى يتحقق بناء المشهد.

4- القطع واحد من أهم العناصر التي يوظفها المونتاج في خلق الإحساس بالاستمرارية، فهو يلعب دورا كبيرا في توظيف الزمان والمكان بشكل بناء متماسك ومتجادل وهو من اكثر الأساليب شيوعا في الاستخدام.

5- إن من أبرز جوانب الاستمرارية وجعلها انطباعا راسخا عند المتلقي هو أن يحافظ المونتاج على العلاقات المكانية والزمانية مهما كان هذا المكان وأيا كان الزمان.

6- المونتاج يمنح الفيلم تركيب بناء المشهد وفق وحدة بنائية عضوية وخلق العلاقات المبررة وفق مبدأ (السبب والنتيجة).

7- من اجل أن نثير الانتباه إلى التتابع بشكل واضح فالمونتاج يقوم بالتالي:

أ- توظيف اللقطة وإيجاد العلائق.

ب- تفسير النظرة.

ج- التأكيد على الانسجام.

د- التركيز على الحركة.

هـ- التركيز على الكلام.

و- التركيز على ردة الفعل.

ز- الانسجام الصوتي التعبيري.

9- البناء الاستعاري أحد أهم الطرق البلاغية عند حدود التعبير الذي يتحقق بالمونتاج جراء رصف صورتين (لقطتين) واحدة للمشبه والثانية للمشبه به، وهذا واحد من أهم مفاتيح الاستمرارية.
10- إن المونتاج وبشكل متأصر مع العناصر الأخرى هو من يقوم بعملية خلق الاستمرارية مثل التصوير أو أنساق المظهر العام الديكور والمكان والملابس والاكسسوار والمكياج والأدوات الأخرى الداعمة من الجوانب الأخرى كالإضاءة وحركة الكاميرا وزاويتها والحوار، وكل المتطلبات التي يوفرها الإنتاج الفيلمي تسهم في بناء ركائز الاستمرارية، بل هذه الاشياء هي العناصر الأساسية لتدفق الأحداث إذ تتأصر كل الأروقة الفنية من اجل المحافظة على الاستمرارية وخلقها ويكون بذلك المونتاج هو الظهير لكل ذلك.

الاستنتاجات:

1- من اجل أن لا نضيع التماسك علينا استخدام اللقطة التفصيلية؛ لأنها تمنح المشهد معلومات ذات صلة بما هو معروض وقد تعزز وتوجز وتغني البناء.
2- وجهة النظر واتجاه الحركة يجب أن تكون مبرّرة، فلكل نظرة هنالك منظور إليه تحت مبدأ لكل فعل رد فعل فالصوت له مصدر والسقوط له مصدر والحركة لها اتجاه وتوجه وهدف.
3- على الرغم من أن تقنية الانتقالات الأخرى في حقل المونتاج تحقق الاستمرارية القسرية لدى المتلقي لكن شكل أسلوب الانتقال بالقطع يشكل النسبة الأكبر من وصلات الفيلم وهو الاكثر شيوعا في تجسيد الاستمرارية في نطاق الفيلم.
4- مهما كان العمل عبثيا فعلى المونتاج أن يعطي الإحساس بأن العشوائية هي عشوائية بنائية مصنعة بانسجام تتدفق نحو الأمام ومستمرة.
5- المحافظة على مركز اهتمام المشاهد لأنه هو من يستشعر التتابع، ففقدان المركز يعني فقدان التتابع والمتابعة وبذلك تفقد الاستمرارية.
6- تُعد الحوارات أو الصوت بشكل عام أحد الركائز الأساسية لأي فيلم سينمائي لبناء الاستمرارية، فلا تكاد تشاهد فيلماً إلا وترى مشهداً لشخصين أو أكثر يتحدثون وهذا الحديث هو الذي يعطي للمونتاج تتابعه بشكل منطقي، وكذلك الموسيقى كونها جانبا آخر من الصوت عموما.

قائمة المراجع:

المراجع العربية:

1. إبراهيم، عبد الله، (1990)، **المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)**، لبنان، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.
2. ارسطو طاليس، (1973)، **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة.
3. ازنشتاين، سيرجي، (1975)، **الاحساس السينمائي**، ترجمة سهيل جبر، بيروت، دار الفارابي.
4. الفتاح، محمد عبد، (2016)، **طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية**، رسالة ماجستير غير منشورة، الاردن، جامعة الشرق الاوسط.
5. المحمود، خالد، (2011)، **الصورة المتحيزة التحيز في المونتاج السينمائي**، الدوحة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة.
6. الملاح، يوسف لويس، (1994)، **الدور الإبداعي للمونتاج في أفلام يوسف شاهين**،رسالة ماجستير غير منشورة،القاهرة،أكاديمية الفنون،المعهد العالي للسينما.
7. اوبراين، ماري الين، (2012)، **التمثيل السينمائي**، ترجمة رياض عصمت، الفن السابع 39، دمشق، مشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما.
8. أزكوك، دافيد، (1999)، **تاريخ السينما الروائية**، ج1، ترجمة: احمد يوسف، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
9. بورتنوي، جوليوس، (2004)، **الفيلسوف وفن الموسيقى**، ترجمة فؤاد زكريا، الاسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية.
10. جانيتي، لوي دي، (1981)، **فهم السينما**، ترجمة جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر.
11. جنسون، البير يور وصوفي برونية، (1996)، **المونتاج السينمائي**، ترجمة منى التلمساني، القاهرة، مركز اللغات والترجمة.
12. دانسايجر، كين، (2011)، **تقنيات مونتاج السينما والفديو التاريخ والنظرية والممارسة**، ترجمة احمد يوسف، القاهرة، المركز القومي للترجمة.
13. رايس، كارل، (1987)، **فن المونتاج السينمائي**، ترجمة احمد الحضري، ج1، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب.
14. زكريا، فؤاد، (2009)، **التعبير الموسيقي**، القاهرة، مكتبة مصر.
15. زهير، صفاء، (2014)، **دراسة مقارنة لتطور أسلوب مونتاج التتابع بالتطبيق على فيلمي النافذة الخلفية Rearwindow1954 والثور الجامع Ranging Bull 1984**، بحث لنيل مرتبة الاستإذية، القاهرة، مقدم إلى اكاديمية الفنون المعهد العالي للسينما قسم المونتاج.
16. ستيفسون،رالف ووجان ر.دوبري، (1993)، **السينما فنا**، ترجمة خالد حداد، دمشق، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما.
17. سليمان، احمد عبد، (2013)، **قراءة اولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين وفلسفته في المونتاج**، اربد، جامعة اليرموك، المجلة الاردنية للفنون، مجلد 6، عدد1.

18. سيف، وليد، (2012)، **اسرار النقد السينمائي اصول وكواليس**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
19. شادي، علي أبو، (2006)، **لغة السينما**، دمشق، المؤسسة العامة للسينما.
20. شلبي، كرم، (2008)، **الانتاج التليفزيوني وفنون الاخراج**، بيروت، دار ومكتبة الهلال.
21. طه، محمد عبد الفتاح، (2016)، **طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية دراسة حالة**، عمان، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الاعلام جامعة الشرق الاوسط.
22. عبد الأمير، محمد حسن، (2016)، **الانتقال بالقطع والايهام باستمرارية اللقطة**،بغداد، المؤتمر الخامس عشر لكلية الفنون الجميلة \ جامعة بغداد، تحت شعار (لغة الفن الخصوصة والعولمة).
23. عبد الله ثاني، قدوري، (2007)، **سيميائية الصورة**، عمان، دار الغرب للنشر والتوزيع.
24. عجور، محمد، (2011)، **الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة.
25. فرمبتون، دانييل، (2009)، **الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما**، ترجمة احمد يوسف، القاهرة، المركز القومي للترجمة.
26. كاسجيار، الان، (1989)، **التذوق السينمائي**، ترجمة وداد عبد الله، القاهرة، الهيئية المصرية العامة للكتاب.
27. ليسا، صوفيا، (1992)، **جماليات موسيقى الأفلام**، ترجمة غازي منافيخي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما.
28. هاشم، محمد هاشم، (2015)، **دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل الصورة العدودة المصرية**، ايران، مجلة اضاءات نقدية، السنة الخامسة، عدد 17، جامعة ازاد الاسلامية.
29. همفري، روبرت،(1974)، **تيار الوعي في الرواية الحديقة**، ترجمة محمود الربيعي، القاهرة، دار المعارف بمصر.
30. هوارد، جون،(2010)، **السينما العملية الابداعية**، ترجمة علي ضياء، بغداد، دار الشؤون الثقافية.

المراجع الأجنبية:

31. Crittenden، R. (2003). **Film and video editing:** Routledge.
32. Cutting، J. E.، Brunick، K. L.، & DeLong، J. E. (2011). **The changing poetics of the dissolve in Hollywood film. Empirical Studies of the Arts**، 29(2)، 149-169.
33. Galvane، Q.، Ronfard، R.، Lino، C.، & Christie، M. (2015). **Continuity Editing for 3D Animation**. Paper presented at the AAAI.
34. Kaymaz، Ö. T. (2012). **The Thin Blue Line: How can we destroy actuality with editing?** CINEJ Cinema Journal، 1(2)، 72-78.
35. Smith، T. J. (2006). **An attentional theory of continuity editing**.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 10، عدد 3، 2017، 227- 246

قالب السوناتا بين التنويع الدوديكافوني والتطوير اللحني في الحركة الأولى من سوناتا إرنست كشينيك الثالثة للبيانو

إياد عبدالحفيظ محمد، قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الاردن.

تاريخ الاستلام: 2017/5/22 تاريخ القبول: 2017/9/19

الملخص

يهدف البحث إلى دراسة العلاقة الجدلية التي تربط البنية اللحنية لقالب السوناتا بالتقنيات الدوديكافونية المستخدمة في الحركة الأولى من سوناتا البيانو الثالثة لكشينيك، وتأثير مبدأ التنويع الدوديكافوني على إعادة صياغة الأسس البنيوية لقالب السوناتا، وآلية تفاعل المبدأين اللحني والدوديكافوني في الحفاظ على وحدة القالب في ظروف انعدام المقامية. وتعتمد الدراسة التحليلين اللحني والدوديكافوني للقالب وبأسلوب يسمح بالمقارنة بين العاملين وتحديد دور كل منهما في صياغة القالب.

وتظهر الدراسة تداخل مبدأي التطوير اللحني والتنويع الدوديكافوني في تشكيل المادة اللحنية للسوناتا. فمن ناحية نرى وجود اللحن والأنماط الإيقاعية الخاصة بكل لحن، كما يلعب الميزان دورا مهما في تمايز الألحان عن بعضها البعض. ومن ناحية أخرى نرى فعل مبدأ التنويع الدوديكافوني المتواصل المبني على التغيير المستمر للصفوف، وعلى تنويع استخدام الصف الواحد مرات متكررة وبتصويرات متغيرة.

الكلمات المفتاحية: كشينيك، قالب السوناتا، مصفوفة دوديكافونية، التنويع الدوديكافوني، التطوير اللحني.

The Sonata Form between Dodecaphonic Variation and Themtic Development in the first Movement of Ernst Krenek Piano Sonata No. 3

Iyad Abdelhafeez Mohammad, *Department of Music, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan*

Abstract

The Research aims at analyzing the dialectic relation between the melodic structure of the sonata form and the dodecaphonic procedures used in the first movement of Ernst Krenek's Third Piano Sonata, and the influence of the principle of dodecaphonic variation on maintaining the unity of form in an atonal environment. The study applies both melodic and dodecaphonic analyses in a way that allows to compare and determine the role of each factor in molding the sonata form.

The study shows the interaction of the principles of melodic development and dodecaphonic variation in forming the melodic material of the sonata. On the one hand, there are melodic and rhythmic patterns specific to each theme, with the time signature playing a significant role. On the other hand, we see the action of dodecaphonic variation based on constant variation in the use of a row and the continuous change of rows and transpositions used.

Keyword: Krenek, Sonata form, Dodecaphonic matrix, Dodecaphonic variation, Melodic

المقدمة:

يهدف هذا البحث إلى دراسة العلاقة الجدلية التي تربط بين البنية اللحنية لقالب السوناتا التقليدي وبين التقنيات الدوديكافونية المستخدمة لدعم هيكلية هذا القالب في الحركة الأولى من سوناتا البيانو الثالثة من تأليف إرنست كشينيك. وتحلل الدراسة كيفية تأثير مبدأ التنويع الدوديكافوني على إعادة صياغة الأسس البنيوية لقالب السوناتا الكلاسيكي وآلية تفاعل المبدأين اللحني والدوديكافوني في سبيل الحفاظ على وحدة القالب الداخلية في ظروف الانعدام التام للمقامية، التي كانت العامل الموحد الرئيس للقوالب الموسيقية على مدى أكثر من ثلاثة قرون. من هنا تعتمد الدراسة بشكل متكافئ على التحليلين اللحني التقليدي لقالب السوناتا والدوديكافوني، وبأسلوب يسمح بالمقارنة بين هذين العاملين وتحديد دور كل منهما في صياغة القالب وضمان وحدته.

هنالك بحثان أساسيان يتعلقان بسوناتا كشينيك الثالثة للبيانو وهما يعودان لباحثين أميريكيين: الأول هو رسالة دكتوراة للباحث روبيرت شتاينباور بعنوان "مناقشة حول سوناتا البيانو الثالثة تصنيف 92، رقم 4، 1943 لإرنست كشينيك" (Steinbauer 1957) تمت مناقشتها في جامعة إنديانا. وتركز هذه الرسالة على فرضية تفسير مقامي للإجراءات الدوديكافونية التي يستخدمها كشينيك في هذه السوناتا في تعامله مع الصفوف. وسنشير إلى هذه الرسالة عند مناقشتنا للإجراءات الدوديكافونية، حيث أنها لا تتحمل النقد كما سيظهر تحليلنا مقارنة مع التحليل الدوديكافوني. أما الرسالة الثانية فهي تعود للباحث ألبيرت جورج هوتيمان بعنوان "نظريات إرنست كشينيك حول السوناتا وعلاقاتها بسوناتاته الست للبيانو" (Huetteman 1969)، **نوقشت** في جامعة أيوا في العام 1968. وتلقي هذه الرسالة الكثير من الضوء على سوناتات كشينيك الست التي كان قد كتبها كشينيك حتى ذلك العام (كتب كشينيك سوناتا سابعة للبيانو في العام 1988). وقد نجح هوتمان بالدرجة الأولى في دحض نظرية شتاينباور المقامية وإعادة النقاش إلى مجال التحليل الدوديكافوني. إلا أن هذه الرسالة تتبع منهجية وصفية خالصة سواء في تعاملها مع التحليل الدوديكافوني أو تحليل قالب السوناتا ودون محاولة الربط بين هذين الجانبين، ودون الربط بين مبدأي التنويع الدوديكافوني والتطوير اللحني. وتنبع أهمية البحث من الإهمال الذي يعاني منه أغلب أعمال كشينيك، وخاصة سوناتات البيانو منذ السبعينات، بالرغم من أهميتها الفائقة في إطار الموسيقى الغربية المعاصرة.

إرنست كشينيك والسوناتا الثالثة للبيانو:

يعتبر المؤلف النمساوي إرنست كشينيك (Ernst Křenek) (التلميذ الرابع) لأرنولد شونبيرغ، مبتكر النظام الدوديكافوني في التأليف الموسيقي (Dodecaphony)، أو ما عرف أيضا باسم تقنية الاثنتي عشرة نغمة (Twelve-tone technique). وهو في الوقت نفسه ممثل وفيّ للتقاليد الموسيقية النمساوية من حيث اعتمادها على الغناء الفلكلوري والرقصات، شعبية كانت كاللندلر مثلا، أو مدنية كالفالس الفييني. كما تكشف موسيقى كشينيك تأثرا واضحا وقويا بمواطنه فرانتس شوبرت من حيث نمط الألحان وأسلوب تطويرها. ويعد كشينيك من مؤلفي المدرسة الفيينية الجديدة الأكثر غزارة في الإنتاج. فقد شملت مؤلفاته مختلف القوالب والجانرات الموسيقية من بينها واحدة وعشرون أوبرا، أهمها "جوني يعزف"، التي تعكس تأثرا واضحا بموسيقى الجاز والموسيقى الراقصة الأميريكية (Covach 2001, 454)، والأوبرا التاريخية "كارل الخامس"، وثلاث باليهات، وخمس سمفونيات، وكونشيرتان لكل من الكمان والتشيللو، وأربعة كونشيرتات للبيانو، وسبع سوناتات للبيانو وثماني رباعيات وترية، بالإضافة إلى عدد كبير من أعمال البيانو وموسيقى الصالة والأعمال الأوركسترالية وأعمال الكورال.

وقد تميز أسلوب كشينيك في التأليف الموسيقي قبل كل شيء بالتغير والتطور المستمرين، ابتداء باللامقامية الحرة في العشرينات ومرورا بالدوديكافونية، والسيريالية التامة في فترة ما بعد الحرب العالمية

الثانية، والموسيقى الإلكترونية والتأثر بمختلف أنواع الموسيقى وأشكالها. ويكتب عنه المؤلف الألماني فولفغانغ ريم بأن كشينيك كان "أحد المؤلفين القلائل بعد مالر، إن لم يكن الوحيد، الذي لم يُخضع لغته الموسيقية لإرادة أسلوبه، لأن ذلك ببساطة لم يكن هدفه. <...> لذا سيبقى كشينيك وسيمفونيته الثانية مثالين ساميين يقتدى بهما" (Rihm 1997, 361-362). في الوقت نفسه يعتبر مايكل دوفاي أن كشينيك استخدم الموسيقى "كناقل للديموقراطية <...> فكشينيك لا يدعو المؤلف ليكون أقرب إلى جمهوره فحسب، بل ويقترح أن بإمكان المؤلف تحقيق أهداف سياسية من خلال ذلك" (Duffy 2005, 1006)، أي أن الموسيقى يمكن أن تجسد فكرا سياسيا قريبا من الشعب ومحررا له، كما هو الحال في الأوبراتين "جوني يعزف" (1925) و"كارل الخامس" (1933).

ولد كشينيك في فيينا في العام 1900 ابنا لجندي تشيكي في جيش الامبراطورية النمساوية-الهنغارية. وبعد وصول النازيين إلى السلطة في ألمانيا في العام 1933 كان كشينيك كثيرا ما يُذكر ضمن قائمة المؤلفين والمثقفين اليهود الممنوعين من العرض والنشر رغم أنه لم يكن في الواقع يهوديا. فاضطر إلى الهجرة إلى الولايات المتحدة الأميريكية في العام 1938 على غرار المؤلف الألماني باول هيندميت الذي لم يكن يهودي الأصل أيضا. وفي الولايات المتحدة سقط اللفظ التشيكي من اسمه فأصبح يعرف بكرينيك (Krenek).

كان كشينيك من المؤلفين المعاصرين الذين حافظوا على الجوانب اللحنية للقوالب الكلاسيكية-الرومانسية المستخدمة وحاولوا أن يوفقوا بينها وبين تقنيات التأليف الحديثة. وقد عكس هذا التوجه لدى كشينيك تأثرا كبيرا، بل وتمسكا قويا بالتقاليد الموسيقية العريقة التي امتلكتها بلده النمسا، وخاصة عاصمتها فيينا منذ العصر الكلاسيكي. وقد أدى هذا التأثير إلى الحد من الميول التعبيرية التي ظهرت في موسيقى كشينيك في بداية الثلاثينيات مع أولى الأعمال الدوديكافونية، منتجة أسلوبا موسيقيا أكثر لحنية وأوضح بنية. ومن الأعمال التي تعكس هذا التأثير بوضوح التنويعات op. 79 للبيانو والكونشيرتو الثاني للبيانو والأوركسترا op. 81. كما نجد في الكثير من مؤلفات كشينيك تأثرا واضحا بأول المؤلفين الرومانسيين فرانس شوبرت الذي تجسد في اهتمام المؤلف بأعمال البيانو وموسيقى الصالة بالإضافة إلى الأعمال الغنائية والتي من أهمها O Lacrymosa (op. 48, 1926) على كلمات كتبها خصيصا لهذا العمل الشاعر الألماني الكبير راينر ماريا ريلكه، و"كتاب سفر من جبال الألب النمساوية" (Reisebuch aus den österreichischen Alpen, op. 62, 1929)، وSestina (op. 161, 1957).

وكان تطور قالب السوناتا على امتداد القرن التاسع عشر قد تمخض عن شكلين أساسيين للتطور اللحني، مرتبطين بقالب السوناتا قبل غيرها من القوالب. وهما التطور التنويعي، المبني على الحفاظ على الألحان بصورتها الأصلية وبنيتها الكاملة مع تغيير هارمونيتها ومرافقتها ونقلها من سلم إلى آخر. وقد نشأ هذا الشكل من التطوير من الموسيقى ذات الطابع الفلكلوري الغنائي فارتبط بأعمال شوبرت ومندلسون. أما الشكل الثاني من أشكال التطوير فهو التطوير التفاعلي الذي ارتبط بأعمال بيتهوفن، والمبني على تجزئة الألحان وصراعها وتصادمها في قسم التفاعل وحتى في إعادة العرض أحيانا. وقد ظهرت فيما بعد أشكال هجينة من التطوير تتمثل في دمج جوانب مختلفة من هذين الشكلين الأساسيين تجسدت في أعمال مؤلفين مثل برامز وبروكنر ومالر. وقد تأثر كشينيك في أعماله المختلفة التي استخدم فيها قالب السوناتا بهذين النمطين الكلاسيكيين من التطوير مع ميله قليلا نحو التطوير التنويعي على حساب التفاعلي.

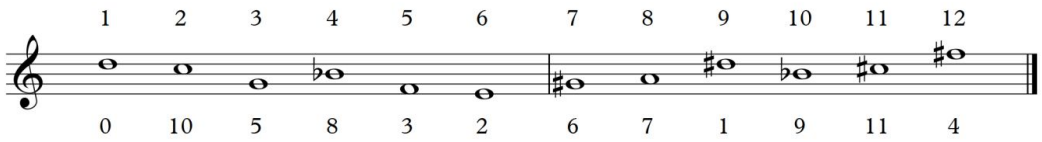
تفتتح السوناتا الثالثة المجموعة المركزية من سوناتات كشينيك للبيانو التي تشمل السوناتات الثالثة وحتى السادسة، والتي قام بتأليفها في فترة ثماني سنوات ما بين 1943 و1951 باستخدام تقنية الدوديكافونيا. وفي الوقت نفسه تنتمي هذه السوناتا إلى مجموعة من خمس سوناتات لآلات مختلفة تحمل

رقم التصنيف ذاته (op. 92) وتضم السوناتات التالية: رقم 1 للأورغان، رقم 2أ للفلوت والفيولا، رقم 2ب للفلوت والكلارينيت، رقم 3 للفيولا ورقم 4 للبيانو. وقد انتهى كشينيك من تأليف السوناتا في مدينة سانت بول، ولاية مينيسوتا في العام 1943، حيث أنهى حركتها الأولى في الرابع من آذار من ذلك العام. وقد قام المؤلف بمراجعة شاملة للسوناتا في العام 1960 تمثلت بالدرجة الأولى في تصحيح بعض النغمات طبقا للصفوف الدوديكافونية المستخدمة (Huetteman 1969, 92). تتكون السوناتا من أربع حركات تتوافق ثلاث منها مع الحركات التقليدية للسوناتا وهي الحركة الأولى (Allegro)، الحركة الثانية (Andante)، والحركة الثالة (Scherzo). أما الحركة الرابعة (Adagio) فتخرج عن إطار البنية الدرامية للسوناتا الكلاسيكية-الرومانسية وتؤدي وظيفة مزدوجة: فهي الفينال كخاتمة (Epilogue) ومحصلة للتطور الدرامي السابق من ناحية، ومركز ثقل مضاد يوازن الحركة الأولى ويشكل معها قوسا يحيط بالحركتين الأخريين، من ناحية أخرى. ويتجسد التشابه بين الحركتين الأولى والرابعة في هيمنة الألحان الغنائية (مع الأخذ بعين الاعتبار خصائصها الدوديكافونية) ووجود تلميحات مقامية (Allusions) تتمثل في نشوء جاذبيات مقامية بين النغمات.

الصف الدوديكافوني والإجراءات التقنية:

يستخدم كشينيك في سوناتته الثالثة للبيانو تقنية دوديكافونية شبيهة بتلك التي سبق واستخدمها في عمله "مراثي النبي إرميا" (Lamentation Jeremiae Prophetae, op. 93) والتي تم تأليفها قبل السوناتا بعامين رغم رقم تصنيفها الأعلى. والمراثي هو عمل للكورال a capella (الكورال دون مصاحبة) تتجاوز مدته الساعة ومكتوب على نص من العهد القديم للإنجيل يحمل العنوان نفسه الذي اعتمد من قبل الكنيسة الكاثوليكية ضمن ليتورجيا أسبوع الآلام. ويدمج كشينيك في هذا العمل التفسير المقامي[1] (Modal) للصف الدوديكافوني (Row) مع تقنيات التجزئة (subdivision, segmentation) والتدوير (Rotation) الدوديكافونيتين. حيث يقسم الصف الأساسي إلى صفين جزئيين يتكون كل منهما من ست نغمات، ثم يقوم بتدوير كل صف جزئي على حدة مكونا ستة أشكال (تدويرات) لكل منهما. ويحصل كشينيك بذلك على ما مجموعه اثنا عشر صفا جزئيا لكل منها انقلابها، وسيرها العكسي وانقلاب سيرها العكسي، ما يعطينا ثمانيا وأربعين صفا أساسيا قبل التصوير (Transposition). أما مع احتساب التصويرات الاثنتي عشرة لكل منها فيصبح المجموع الكامل خمسمئة وستة وسبعين صفا جزئياً سداسي النغمات (12صفا * 4 أشكال * 12 تصويرا).

إن المادة اللحنية للسوناتا الثالثة للبيانو مستنبطة بأكملها من صف دوديكافوني واحد ذكره المؤلف في ملحق لكتاب يوزف روفير "التأليف باستخدام اثنتي عشرة نغمة" (Joseph Rufer, Composition with Twelve Notes, 1954). المثال (1) يمثل الصف الأساسي للسوناتا وقد أضفنا الأرقام فوق الصف لتمثل ترتيب النغمات فيه، بينما تمثل الأرقام المدونة تحت الصف بُعد النغمة فوق النغمة الأولى "ري" بأنصاف البعد الطنيني).



المثال (1): الصف الدوديكافوني الأساسي المستخدم في السوناتا الثالثة

[1] مصطلح "مقامي" يستخدم في هذه البحث للإشارة إلى مفهوم (Modality).

وكما نرى فإن الصف ذو طابع لحني واضح، كما أنه يمتلك خصائص بنيوية هامة تؤهله بشكل خاص للإجراءات الدوديكافونية المختلفة وهي: أ) النصف الثاني للصف معاكس في اتجاهه الصاعد العام لاتجاه النصف الأول الهابط؛ ب) المسافة بين نغمتي البداية لنصفي الصف هي مسافة التريتون (الخامسة الناقصة: ري – صول#)؛ جـ) هنالك تشابه بنيوي بين التريكوردات الأربعة التي يتكون منها الصف، حيث يتكون كل تريكورد من مسافة الثانية (بأنواعها الكبيرة والصغيرة والزائدة) ومسافة الرابعة (بنوعيها التامة والزائدة). ويمثل الجدول (1) أدناه مصفوفة الصفوف الدوديكافونية المستنبطة من الصف الأساسي مقسمة إلى نصفين، ويطلق عليها بالإنجليزية مسمى (Matrix). وتمثل المصفوفة في جدول واحد الأشكال الأربعة للصف الدوديكافوني بتصويراتها الاثنتي عشرة كما يلي: يُقرأ الصف الأساسي بتصويراته في الصفوف الأفقية للجدول من اليسار إلى اليمين؛ يُقرأ صف السير العكسي بتصويراته في الصفوف الأفقية للجدول من اليمين إلى اليسار؛ يُقرأ صف الانقلاب بتصويراته في أعمدة الجدول من الأعلى إلى الأسفل؛ يُقرأ صف انقلاب السير العكسي بتصويراته في أعمدة الجدول من الأسفل إلى الأعلى[2].

الجدول (1): أشكال الصف الأساسي والانقلاب والسير العكسي وانقلاب السير العكسي
صف الأساسي للسوناتا الثالثة (48 صفا)

	I-0	I-10	I-5	I-8	I-3	I-2	I-6	I-7	I-1	I-9	I-11	I-4	
P-0	D	C	G	Bb	F	E	G#	A	D#	B	C#	F#	R-0
P-2	E	D	A	C	G	F#	Bb	B	F	C#	D#	G#	R-2
P-7	A	G	D	F	C	B	D#	E	Bb	F#	G#	C#	R-7
P-4	F#	E	B	D	A	G#	C	C#	G	D#	F	Bb	R-4
P-9	B	A	E	G	D	C#	F	F#	C	G#	Bb	D#	R-9
P-10	C	Bb	F	G#	D#	D	F#	G	C#	A	B	E	R-10
P-6	G#	F#	C#	E	B	Bb	D	D#	A	F	G	C	R-6
P-5	G	F	C	D#	Bb	A	C#	D	G#	E	F#	B	R-5
P11	C#	B	F#	A	E	D#	G	G#	D	Bb	C	F	R-11
P-3	F	D#	Bb	C#	G#	G	B	C	F#	D	E	A	R-3
P-1	D#	C#	G#	B	F#	F	A	Bb	E	C	D	G	R-1
P-8	Bb	G#	D#	F#	C#	C	E	F	B	G	A	D	R-8
	RI-0	RI-10	RI-5	RI-8	RI-3	RI-2	RI-6	RI-7	RI-1	RI-9	RI-11	RI-4	

من خلال دراسة تحليلة لهذه المصفوفة كاملة يصبح من السهل اكتشاف الخاصية التكاملية للصف الأساسي، حيث أنها تبدأ من صف الانقلاب في تصويره التاسع والذي يكمل نصفه الأول[3] (I9-a: B-C3-F#-D#-G#-A[4]) النصف الأول من الصف الأساسي الأصلي (P0-a: D-C-G-Bb-F-E). ومن الواضح أن هذه العلاقة التكاملية تنسحب على المصفوفة بأكملها، حيث أن الصفوف (P0-a) و(R0-b) و(I9-b) و(RI9-a) تتضمن النغمات ذاتها بترتيب مغاير في كل مرة. فإذا أخذنا بعين الاعتبار إمكانية تدوير (Rotation) كل صف من هذه الصفوف الأربعة ست مرات بحيث يبدأ في كل مرة من الصوت التالي حسب

[2] تتم قراءة الصفوف الجزئية كالتالي: النصف الأول لـP (النصف الأيسر) هو النصف الثاني لـR والعكس؛ وكذلك فإن النصف الأول لـI (النصف العلوي) هو النصف الثاني لـRI والعكس.

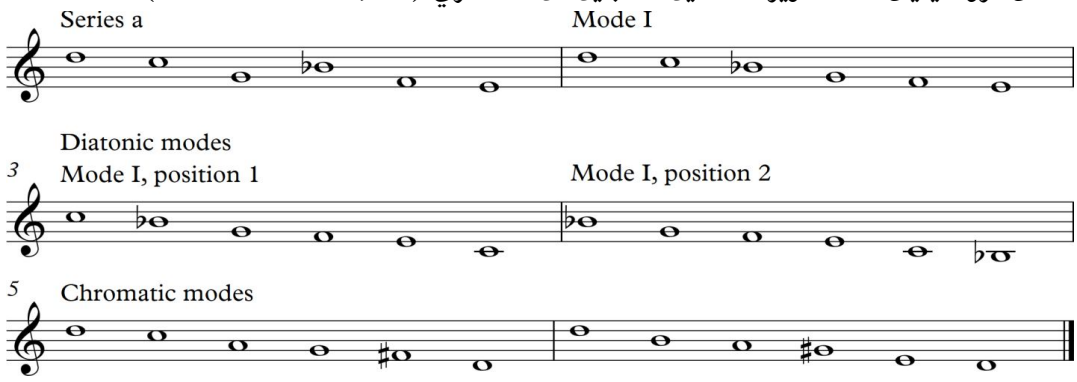
[3] نتبع في هذا البحث نظام ترميز الصفوف التقليدي الذي يستخدمه كذلك هوتمان في رسالته: Px-ay حيث P هو الصف، x التصوير، a النصف الأول من الصف، وy هو التدوير.

[4] جميع تسلسلات النغمات في هذه المقالة تقرأ بالإنجليزية من اليسار إلى اليمين.

النمط: 654321، 165432، 126543، 123654، 123465، 543216، نصبح أمام أربعة وعشرين صفا مكونا من نفس نغمات النصف الأول من الصف الأساسي قبل تصويره. ومع احتساب إمكانية تصوير كل صف إثنتي عشرة مرة نصل إلى مئتين وثمانية وثمانين صفا مكونا من النغمات الست ذاتها (4 صفوف * 6 تدويرات * 12 تصويرا).

بعد ذلك نستطيع تطبيق العملية برمتها مرة أخرى على النغمات الست المتبقية والتي تتوفر في الصفوف (P0-b) و(R0-a) و(I9-a) و(RI9-b) لتعطينا مائتين وثمانية وثمانين صفا آخرا مكملا لمجموعة الصفوف الأولى. ومع احتساب كافة احتمالات دمج أنصاف الصفوف في صفوف كاملة (من 12 نغمة) وطرح مجمل التكرارات الممكنة يصل ألبيرت هوتمان في رسالته إلى (10،080) صفا كاملا (Huetteman 1969, 100-102).

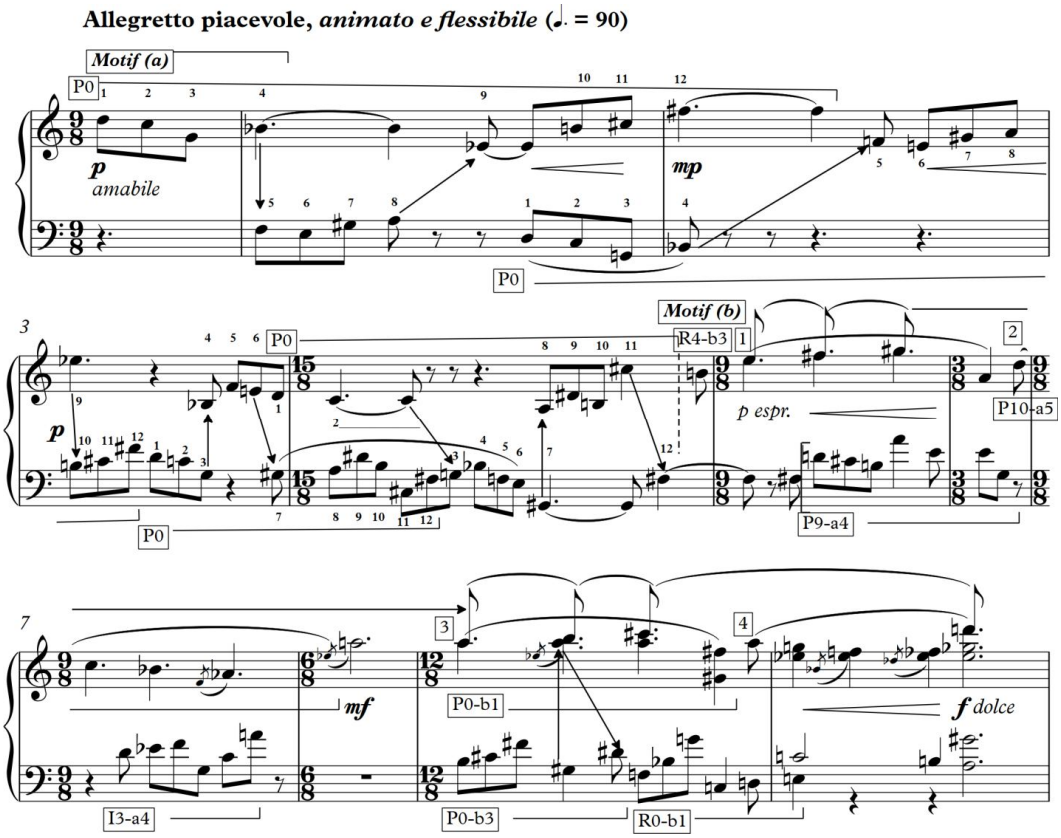
بالإضافة إلى هذا التحليل الدوديكافوني لا بد كذلك من الإشارة إلى التحليل المبني على أسس مقامية، والذي قام به روبرت شتاينباور في العام 1957 في رسالته حول السوناتا الثالثة، استنادا إلى إشارة كشينيك حول تشابه الإجراءات الدوديكافونية المستخدمة في السوناتا مع تلك المستخدمة في "مراثي النبي إرميا". ويتلخص هذا التحليل في تحويل كل صف نصفي إلى "مقام" (Mode I & II) يتم بعد ذلك تدويره منتجا المقامات الدياتونية. ويتبع ذلك تصوير كل مقام دياتوني من النغمة الأولى للصف الأساسي (ري) ما ينتج عنه ست مقامات كروماتيكية. وعلى الرغم من عدم تمكن شتاينباور من تحليل السوناتا تحليلا كاملا ومرضيا (Huetteman 1969, 97) فإننا سنرى أن للنظرة المقامية بشكلها العام ما يبررها - ولو جزئيا – في تحليل هذه السوناتا. ويوضح المثال (2) مقامين دياتونيين هما التدويران الأول والثاني للمقام الأساسي، يليهما مقامان كروماتيكيان هما تصويرا المقامين السابقين من النغمة ري (Staeinbauer 1957, 7-8).



المثال(2): الصف الدوديكافوني الأساسي للسوناتا الثالثة والمقامات الدياتونية والكروماتيكية المستخرجة منها

التحليل اللحني- الدوديكافوني:

الحركة الأولى للسوناتا مكتوبة في قالب السوناتا التقليدي وتتكون من عرض وتطور وإعادة عرض. اللحن الرئيسي (Main theme) يبدأ بتطوير موتيف مقتضب يتكون من ثلاث كروشات ونوار واحدة (Motif a) (المثال 3)، عبر أربع عبارات قصيرة ترافقها ألحان مضادة تحاكيها بوليفونيا في اليد اليسرى. ويستمر ذلك على مدى أربع موازير، يرد خلالها الصف الأساسي أربع مرات موزعا بين اليدين دون تجزئة أو تدوير. ويتميز اللحن الرئيسي بميزان مركب واضح على الرغم من تغير عدد وحدات الميزان في كل مازورة تقريبا. وإذا ما أخذنا النغمات الأربع التي تستقر عليها كل من العبارات القصيرة لوجدنا أنها أربع نغمات محيطة بالنغمة الأساسية ري (نغمة بداية الصف الأساسي) وهي حسب تسلسل ورودها في بداية كل مازورة: Bb-F#-Eb-C. ويعطي هذا الدوران حول النغمة (ري) لها أهمية خاصة ستتضح أسبابها فيما بعد من خلال التحليل.



مثال (3) السوناتا الثالثة، الحركة الأولى (موازير 1-10): اللحن الرئيسي وتحليله حسب المستويات المختلفة

وينبع الموتيف اللحني الثاني (Motif b) من داخل الموتيف الأول في نهاية المازورة الرابعة ويتكون من ثلاث نغمات متدرجة صاعدة أو هابطة مع ما يشابه "التصريف" لها إلى نغمة رابعة. وهذا الموتيف الثاني يطور على مدى أربع جمل قصيرة على خلفية عبارات قصيرة مرافقة له تعكس النمط الإيقاعي للموتيف الأول (موازير 5-10، وقد تم تحديد الجمل باستخدام الأربطة legato بعد حذف الأربطة الأصلية). وإذا قمنا بتحليل شبه مقامي للخط اللحني للجمل بمعزل عن الأصوات الأخرى المرافقة لها وعن تركيبها الدوديكافوني، فسنجد أن كلا منها يصل في نهايته إلى ما يشبه الاستقرار المقامي. فالجملة الأولى الصاعدة (E-F#-G#-A) هي حركة متدرجة من نغمة الدومينانت إلى التونيك في سلم لا، ويمكنه تحديده بسلم لا مجور إذا أخذنا بعين الاعتبار نغمة C# في محيط الجملة. والجملة الثانية الهابطة (D-C-Bb-G#-A) فتمثل ما يسمى بالتسلسل الفريجي (Phrygian progression) الذي يهبط من درجة التونيك إلى الدومينانت في سلم ري مينور، مع ارتكاز مؤقت على الدرجة السابعة الحساسة لسلم الدومينانت (G#). والجملة الثالثة (A-B-C#-F#) عبارة عن صعود متدرج من الدرجة الثالثة وحتى الخامسة يليها استقرار للخامسة إلى الدرجة الأولى وذلك في سلم فا دييز مينور. أما الجملة الرابعة (A-G-F-E-D) فتشكل تسلسلا فريجيا آخر، هذه المرة في سلم ري مينور، على اعتبار خفض نغمة ري العالية أوكتفا واحدا (أما نغمة مي بيمول فهي نغمة تنافر أوستيناتو على مدى الجملة كاملة). وتكشف هذه الجملة الرابعة تعاملا حرا مع الصفوف المستخدمة، حيث أنه من الصعب الجزم بشكل نهائي حول ما تم استخدامه، بل نجد تداخلا بين الصفوف الجزئية (RI5-b5) التي يتكون منها الخط اللحني العلوي (A-G-F-E-[B]-D) و(R4-a) و(P11-a).

ويمكننا من خلال الموتيف الثاني للحن الرئيسي أن نستوضح المنهج الذي يطبقة كشينيك في استغلال الخصائص المقامية الكامنة في الصفوف الجزئية التي يختارها. فالصف (R4-b3) يتضمن التتراكورد الثاني للسلم المجور دون أن يتطلب أي تدخل من المؤلف، أما الصف (P10-a5) فيتطلب أولا، تحييد نغمتين (F, Eb) من خلال تحويلهما إلى زخارف (acciaccatura)، وثانيا، إضافة النغمة الأولى من الصف المستخدم في الجملة التالية (A)، في سبيل تشكيل تسلسل فريجي. ويستعين كشينيك بإجراءات مماثلة في بناء الجملتين الثالثة والرابعة.

وكما نرى من تحليل الصفوف الدوديكافونية للحن الرئيسي فإن كشينيك يلتزم بالصف الأساسي في الموازير الأربع الأولى من السوناتا، موزعا إياها بين الصوت الرئيسي في اليد اليمنى والصوت المرافق في اليد اليسرى. ولكن ما أن ينتهي هذا العرض الإجرائي للصف الأساسي، يستمر المؤلف في تطوير الموتيف الثاني من اللحن دون أي تنظيم واضح من حيث اختيار الصفوف الجزئية واستخدامها. إلا أن هنالك منطقا أعمق من المنطق النظري-الرياضي البحت يعمل هنا. فلو نظرنا بتمعن إلى الخصائص اللحنية للصفوف الجزئية التي يختارها كشينيك، فسنجد أنه يختار تلك الصفوف التي تسمح له باستغلال الحركة التدريجية بين نغماتها كما ما سبق وأوضحنا. ولكنه في الوقت نفسه يخلق ترابطا عضويا بين هذه الصفوف، وكذلك بين الجمل المتتالية. فالنغمة (D) هي نغمة مشتركة بين نهاية الجملة الأولى (R4-b3) وبداية الجملة الثانية (P10-a5)؛ وكذلك فإن نغمة الزخرفة (acciaccatura) المؤدية إلى نغمة (a^2) في المازورة (8) هي مشتركة بين نهاية الجملة الثانية (P10-a5) وبداية الجملة الثالثة (P0-b1).

ومن حقنا كذلك التساؤل عن العلاقة بين الصفوف الجزئية المستخدمة في كل جملة بعد دخول الموتيف اللحني الثاني. إذا تمعنا في النغمات التي يتضمنها كل من الصفين المستخدمين آنيا في الجملة الأولى (R4-b3 وP9-a4)، فسنجد أن بين الصفين أربع نغمات مشتركة، وكذلك الحال بالنسبة للصفوف المستخدمة في الجملة الثانية (P10-a5 وI3-a4). أما في الجملة الثالثة فإن صفين جزئيين في اليد اليسرى يقابلان الصف الواحد المستخدم في اليد اليمنى (P0-b1 مقابل P0-b3 وR0-b1): الأول هو الصف الجزئي المطابق للصف المستخدم في اليد اليمنى (لكن بتدوير مغاير)، والثاني هو الصف الجزئي المكمّل له (أي أنه ليس بينهما نغمات مشتركة).

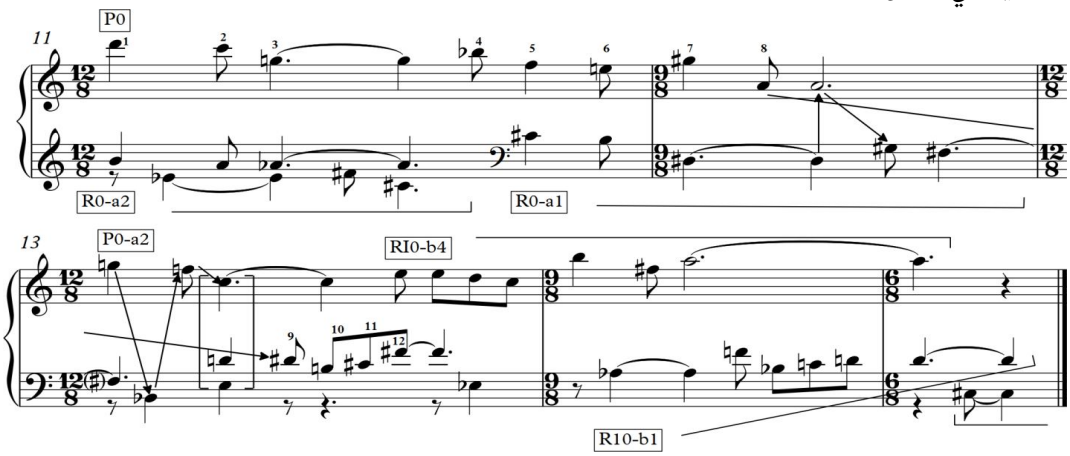
على مستوى أعلى يمكننا تتبع خط لحني صاعد على امتداد الجمل الأربع للموتيف الثاني (وهي مميزة في المثال على شكل كروشات منفصلة في الصوت العلوي)، يرتفع تدريجيا من النغمة (e^2) وحتى النغمة (d^3) في ذروة اللحن الرئيسي (مازورة 10). وهذا الخط اللحني هو خط ناقص بطبيعته (يمتد سابعة بدل الأوكتاف)، فلو بحثنا عن منطق يكمله لوجدنا التفسيرالوحيد له في كونه ينبع من نغمة (d^2) الأولى والتي تبدأ منها الحركة بأكملها، كما يوضح السطر العلوي في المثال (4). ويقابل ذلك خط لحني هابط يبدأ من نغمة (d^2) ويصل إلى (d^1)، مع الأخذ بعين الاعتبار نقل جملته الثانية أوكتافا إلى الأسفل افتراضيا[5].

مثال (4) السوناتا الثالثة، الحركة الأولى (موازير 0، 5-10): تحليل الخطوط اللحنية للموتيف (b) من اللحن الرئيسي

[5]ومن المعروف أن النقل الأوكتافي (Octave disposition or Register transfer) هو أمر مقبول بل ومتعارف عليه في تقنيات التحليل وفي مقدمتها تحليل شنكر (Schenkerian Analysis).

هنالك إذا عوامل للتباين الخفيف بين موتيفي اللحن الرئيسي. فبينما يتكون الموتيف الأول من عبارات قصيرة نسبيا، نجد الموتيف الثاني ذا طابع غنائي وجمل أكثر امتدادا، كما أنه أكثر انسيابية وهدوءا. وعلى الرغم من أنه يحافظ على النسيج البوليفوني للموتيف الأول، إلا أننا نلتقي فيه بأول التآلفات الثنائية التي سرعان ما تؤدي إلى تآلف كامل في نهاية المازورة العاشرة.

لا بد كذلك من الإشارة إلى النغمة (D) التي تحتل مكانة خاصة في اللحن الرئيسي. فهي النغمة التي يبدأ بها اللحن بصفتها بداية الصف الأساسي، كما أن اللحن الرئيسي بأكمله ينتهي بها، وهي النغمة الهدف في الصعود والهبوط التدريجيين على امتداد الموتيف الثاني للحن. ونستنتج من ذلك أن النغمة (D) تعمل عمل نغمة التونيك في الموسيقى المقامية، فهي دون شك "عنصر مركزي[6]" في البنية النغمة للحن الرئيسي.

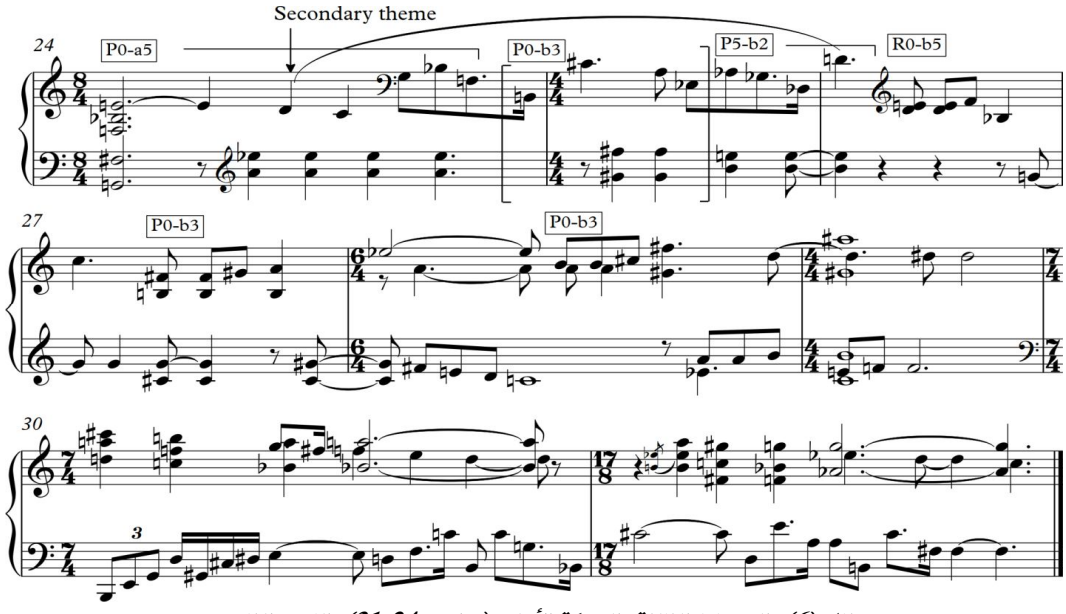
هذا وتبدأ الوصلة (Transition) من ذات النغمة ري بجملة تتضمن الموتيف الأول للحن الرئيسي في طبقته الأصلية، مع إدخال بعض التغييرات على الإيقاع دون المساس بطبيعة الميزان المركب. لذا نشعر وكأن الوصلة تنبع من داخل اللحن الرئيسي. وتستعرض الجملة الأولى النغمات الثمانية الأولى من الصف الأساسي (P0)، يقابلها كونتربوينط مكون من التدوير الثاني للنصف الأول من صف السير العكسي (R0-a2) والتدوير الأول للصف النصفي ذاته (R0-a1). وتجيب عليها جملة ثانية بموتيف قريب مبني على التدوير الثاني للنصف الأول من الصف الأساسي (P0-a2) والتدوير الرابع للنصف الثاني من صف السير العكسي للانقلاب (RI0-b4)، هي بذلك كأنما تدل على عملية تحويل تدريجي للسلم (Modulation) مبتعدة عن الصف الأساسي. يقابل الجملة الثانية كونتربوينط مشكل من بقية الصف الأساسي من الجملة الأولى (النغمات 9-12) والتدوير الأول للنصف الثاني من صف السير العكسي في تصويره العاشر (R10-b1)، كما هو مبين في المثال (5).

مثال (5): السوناتا الثالثة، الحركة الأولى (موازير 11-15)، تحليل الصفوف الدوديكافونية للوصلة

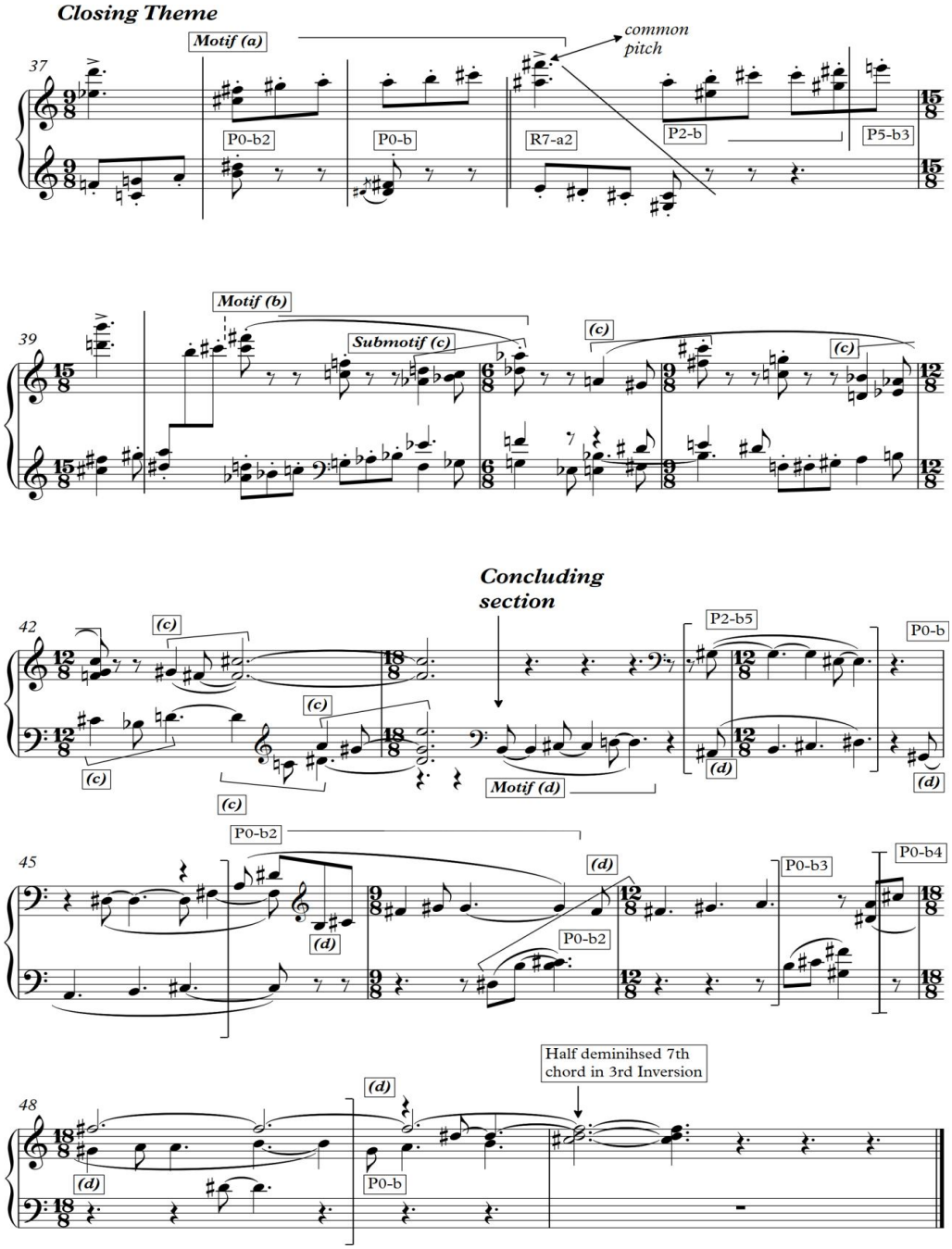
وتستمر الوصلة في استخدام صفوف جزئية مختلفة حتى منتصف المازورة (24). إلا أن من الملفت للنظر تنوع طبيعة النسيج الموسيقى وتطوره على امتداد الوصلة ابتداء من استمرار النسيج البوليفوني الممتد من اللحن الرئيسي، ثم تحوله إلى نسيج هوموفوني يتكون من تآلفات رباعية تعزف (staccato) صاعدة وصولا إلى النغمة (a^3) التي يبدأ منها هبوط على شكل قريب من الأربيجيو حتى النغمة (e^1) التي تنقلنا إلى اللحن الثانوي (Secondary theme) عبورا بتآلفين ذوَي ملامح هارمونية نكاد نستشعرهما دون أن نتمكن من الإمساك بهما بوضوح. ويهدف الأربيجيو إلى تفكيك الميزان المركب وخلق وضع من عدم

[6]إشارة إلى نظرية "العنصر المركزي البديل" في موسيقى سكريابن وديبوسي. وهو تآلف متنافر من مجموعة الدومينانت أو السوبدومينانت يؤدي وظيفة التونيك كمركز للاستقرار على امتداد العمل بأكمله أو جوء منه.

الوضوح الإيقاعي، يسهل بعده الانتقال إلى الميزان البسيط للحن الثانوي. ويشير هوتمان في رسالته إلى تألف الدومينانت السباعي لسلم (C# major/minor) في المازورتين 20 و23 (Huetteman 1969, 106).

اللحن الثانوي (Secondary theme) هو ذو طابع غنائي أقوي وأوضح من الرئيسي، رغم القفزات الكبيرة التي يتضمنها، بفضل الفصل شبه القاطع بين الوظيفتين اللحنية و"الهارمونية" المرافقة. ونستخدم هنا مصطلح "الهارمونية" بشكل مجازي بالطبع، إلا أن طبيعة النسيج الموسيقي خلال عرض هذا الموتيف تستحضر في الذاكرة أماكن عديدة من الموسيقى الرومانسية وعلى رأسها اللحن الثانوي من السيمفونية الثامنة "غير المكتملة" لفرانتس شوبرت بمرافقته المتضمنة للسنكوب كذلك. كما يتحول الميزان إلى ميزان بسيط يميز اللحن الثانوي على امتداد الحركة عن ألحانها الأخرى.

يبدأ وينتهي الموتيف الرئيسي بالنغمة (d^1) التي كانت قد لعبت دورا محوريا في اللحن الرئيسي، كما كانت منها بداية الوصلة، وذلك نتيجة للصفوف الجزئية المختارة. وتؤكد هذه الحقيقة مرة أخرى الوظيفة المركزية لهذه النغمة. والمثال (6) أدناه يوضح التركيب اللحني والدوديكافوني للموتيف الرئيسي للحن، حيث يُظهر تداخل الصفوف بين اللحن والمرافقة، بعكس ما رأيناه في اللحن الرئيسي الذي غالبا ما كانت فيه الخطوط اللحنية تتشكل من صفوف مختلفة.

مثال (6): السوناتا الثالثة، الحركة الأولى (موازير 24-31)، اللحن الثانوي

ويصل اللحن الثانوي إلى ذروته الأولى على نغمة ($c\#^3$) في مازورة يسهل على المستمع ملاحظتها وتذكرها فيما بعد عندما تعود في قسمي التفاعل وإعادة العرض، بفضل الأربيجيو الواضح في اليد اليسرى الذي يبدأ بتآلف (مي مينور) إضافة إلى التآلفات الثلاثية والرباعية في اليد اليمنى، ما يذكرنا مرة أخرى بالنسيج الرومانسي في تقاليد يوهانس برامس وفرانتس شوبرت. جملة جديدة تعيد النمطين اللحني والإيقاعي للحن الثانوي من المرافقة إلى الواجهة في موجة ديناميكية جديدة من اللحن الثانوي تتحول تدريجيا إلى جمل قصيرة تذكرنا باللحن الرئيسي، وتعزف بأسلوب (staccatissimo) تمهيدا للعودة للميزان المركب، فتصل ذروة جديدة أعلى من سابقتها على النغمة (d^3)، تتطابق وبداية اللحن الختامي (Closing theme) (مثال 7). ويمثل ظهور النغمة (D) مرة أخرى في بداية اللحن الختامي تثبيتا نهائيا لها كمركز لقسم العرض.

مثال (7): السوناتا الثالثة، الحركة الأولى (موازير 37-43)، اللحن الختامي

وكما يوضح المثال (7) فإن اللحن الختامي يشتمل على موتيفين يعودان بنا إلى الميزان المركب. الأول (a) هو سلم متدرج صاعد يتكرر مرتين ويتكون من صفوف نصفية تم اختيارها واستخدامها بشكل متسلسل تعيد إلى أذهاننا فكرة "المقامية" التي طرحها روبرت شتاينباور في رسالته. إلا أن هذه المقامية، كما كان الحال في اللحن الرئيسي، لا تنبع من إعادة ترتيب النغمات داخل الصف النصفي الواحد حسب منطق مقامي، بل هي نتيجة لاختيار صفوف معينة ورصها خلف بعضها البعض لتعطي النتيجة المرجوة. أما الموتيف الثاني (b) وخاصة الموتيف الجزئي المتضمن فيه (c) فسيلعب دورا خاصا في قسم التفاعل، حيث سيتشكل منه

لحن جديد ينبع من رسمه الإيقاعي بالدرجة الأولى. ويتكون هذا الموتيف الجزئي من بعد صغير هابط يليه بعد أكبر صاعد ويرتبط بالرسم الإيقاعي المتكون من نوار – كروش – نوار، على الرغم من أن النوار الأخير يقصر أحيانا لمدة زمنية أقصر.

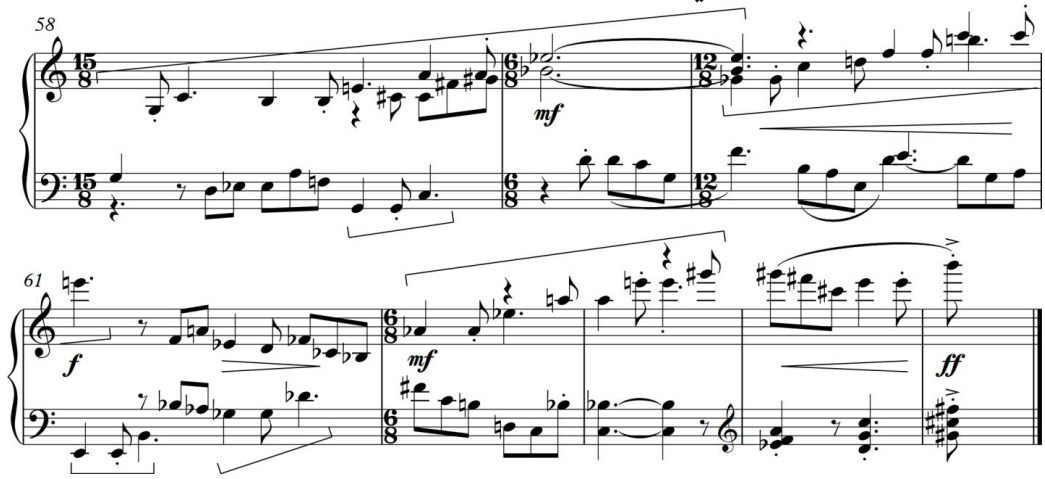
يلي ذلك مقطع ختامي قصير (Concluding section) يستخدم الموتيف (d) المستنبط من الموتيف (b) للحن الرئيسي، والمبني على الحركة المتدرجة الصاعدة. لكنه يظهر هذه المرة بشكل أكثر تعقيدا من الناحية الإيقاعية، حيث تكثر فيه السنكوبات. ويختتم العرض بوقفه على تآلف سباعي نصف ناقص بخامسة محذوفة على الجذر (#D). ويُسمع التآلف بأنه نصف ناقص (وليس صغيرا) بناء على نغمة خامسة التآلف (A) التي كانت قد سبقت اكتماله بضربتين. كما أنه من الممكن الافتراض نظريا بأن نغمة (#D) هنا تؤدي دور نغمة الدومينانت للنغمة (#G) التي سيبدأ منها قسم التفاعل، وذلك على الرغم من بناء التآلف في انقلابه الثالث على النغمة (#C).

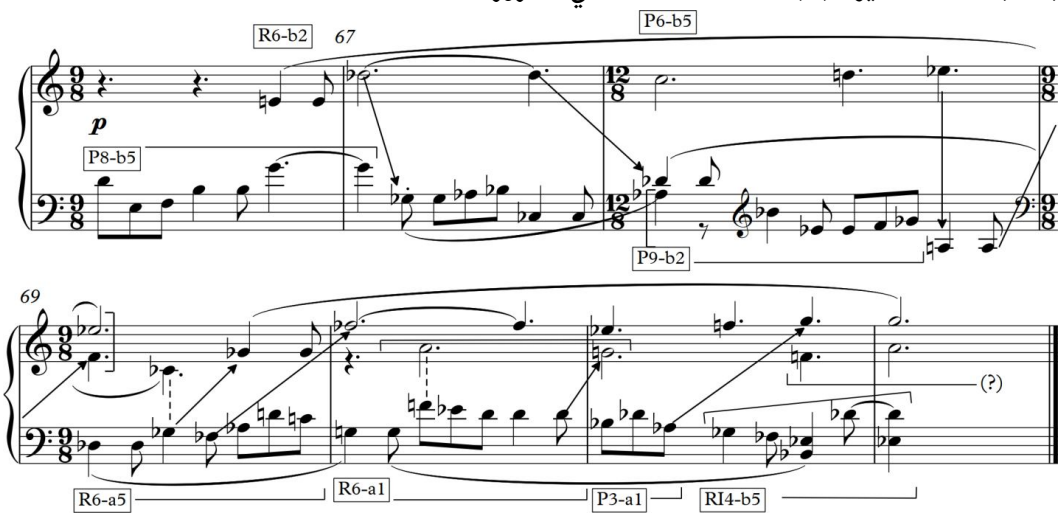
ويشير هوتمان إلى علاقة مثيرة – على الرغم من أنها ليست بالبديهية – بين الموتيف الثاني للحن الرئيسي (الموتيف b، موازير 5-10) وبعض عناصر اللحن الثانوي (الموازير 23-24، 30-31) والموتيف (d، الموازير43-49) من اللحن الختامي (Huetteman 1969, 107-108). ويعزي هوتمان هذه العلاقة إلى أن المقاطع والموتيفات المذكورة جميعها مبنية على الحركة المتدرجة الصاعدة أو الهابطة. وهو يميزها بمسمى منفصل كموتيف (y). ونحن من جانبنا نجمع معها كذلك اللحن الجديد الثاني الذي سيظهر في قسم التفاعل. ونرى أن مثل هذه العلاقات البنيوية تهدف إلى تقوية الوحدة اللحنية العامة في ظروف انعدام الهيكلية المقامية للسوناتا التقليدية دون أن نعتبرها صورا أو أشكالا للحن واحد.

وبذلك نكون قد أوضحنا تداخل مبدأي التطوير اللحني والتنويع الدوديكافوني في تشكيل المادة اللحنية للسوناتا في قسم العرض. فمن ناحية نرى وجود الرسم اللحني والأنماط الإيقاعية الخاصة بكل لحن، كما يلعب الميزان دورا مهما في تمايز الألحان عن بعضها البعض. ومن ناحية أخرى نرى فعل مبدأ التنويع الدوديكافوني المتواصل المبني على التغيير المستمر للصفوف من جهة، وعلى تنويع استخدام الصف الواحد مرات متكررة وبتصويرات متغيرة من ناحية أخرى.

تجري عملية التفاعل في الجزء الأوسط من قالب السوناتا على مرحلتين دراماتيكيتين. المرحلة الأولى (موازير 50-65) تطور المادة اللحنية للموتيف الأول (a) من اللحن الرئيسي في نسيج بوليفوني من 3-4 أصوات. وهو نسيج أعقد وأكثر تشابكا وكثافة من ذي قبل، يحافظ على هيمنة الميزان المركب على كامل المرحلة. وتبدأ هذه المرحلة باستعراض للموتيف يستخدم التصوير السادس للصف الأساسي، أي الواقع على مسافة التريتون من النغمة الأصلية (D) والتي لعبت دور البديل للتونيك في العرض. ومن المعروف أن نغمة التريتون (#G) هي النغمة التي تعتبر الأبعد تقليديا لأي نغمة. ويمكننا من ذلك الاستنتاج أن كشينيك يحاول هنا، باستخدام هذا التصوير البعيد عن الطبقة الأصلية، خلق فاصل واضح ومسموع بين العرض والتفاعل يؤكد على الطبيعة التطويرية لقسم التفاعل.

بعد عدة موازير من تطوير الموتيف (a) من اللحن الرئيسي ينشأ من داخل النسيج لحن جديد يمكن ربطه من حيث رسمه الإيقاعي بالموتيف الجزئي (c) من اللحن الختامي. ويمكن تشبيه هذا اللحن بنمط الفانفار (fanfare) التي تعزفها تقليديا آلات النفخ النحاسية، حيث يتكون من قفزات متتابعة بأبعاد كبيرة نسبيا وأغلبها من الرابعات والخامسات (مثال 8). وتدل الأقواس الأفقية في المثال على جمل هذا اللحن، بينما تدل الرباطات على الموتيف الأساسي للحن الرئيسي، التي تقابل اللحن الجديد بشكل كونترابونطي. ونلاحظ في المثال تداخل عدة أصوات في الوقت ذاته لتشكيل جمل اللحن ذات المساحة الكبيرة كالسادسة الصغيرة المركبة (G-Eb) في الجملة الأولى والأوكتافين (Ab-G#) في الثانية، هذا بالإضافة إلى الجمل القصيرة التي تحاكي هذه القفزات في اليد اليسرى. ونذكر بأن تداخل الأصوات بهذا الشكل هو من مميزات

أسلوب الفانفار في العزف أيضا. وتنتهي المرحلة الأولى من التفاعل بدخول قوي ومفاجئ لموتيف بداية اللحن الرئيسي في تصوير التريتون الذي ورد فيه في بداية التفاعل، فيضع كشينيك بذلك نقطة واضحة أخرى تفصل هذه المرة بين مرحلتي التفاعل.

مثال (8): السوناتا الثالثة، الحركة الأولى (موازير 58-65)، المرحلة الأولى من التفاعل، لحن الفانفار

مرحلة التفاعل الثانية (موازير 66-90) تبدأ باستعراض لحن مستنبط من الموتيف الثاني (b) للحن الرئيسي، لكنه يطور فكرة الحركة المتدرجة بشكل أكثر هدوءا وانسيابية، حيث تبدأ جملتاه بقفزة كبيرة متنافرة بمسافة السابعة تليها حركة متدرجة صاعدة تشكل تتراكوردا صغيرا (مينور) في الأولى وكبيرا (مجور) في الثانية (مثال 9). والمثال أدناه يوضح البنية الدوديكافونية لبداية المرحلة الثانية من التفاعل، علما بأن كشينيك يستخدم الصفوف الجزئية هنا بكثير من الحرية من حيث تكرار النغمات أو حذفها. فعلى سبيل المثال لا الحصر تم حذف النغمة الأخيرة (A) من الصف P8-b5 في المازورة 66، وكذلك الأمر بالنسبة للنغمة الأخيرة (G) من الصف P6-b5 في المازورة 68.

مثال (9): السوناتا الثالثة، الحركة الأولى (موازير 66-90)، بداية المرحلة الثانية من التفاعل

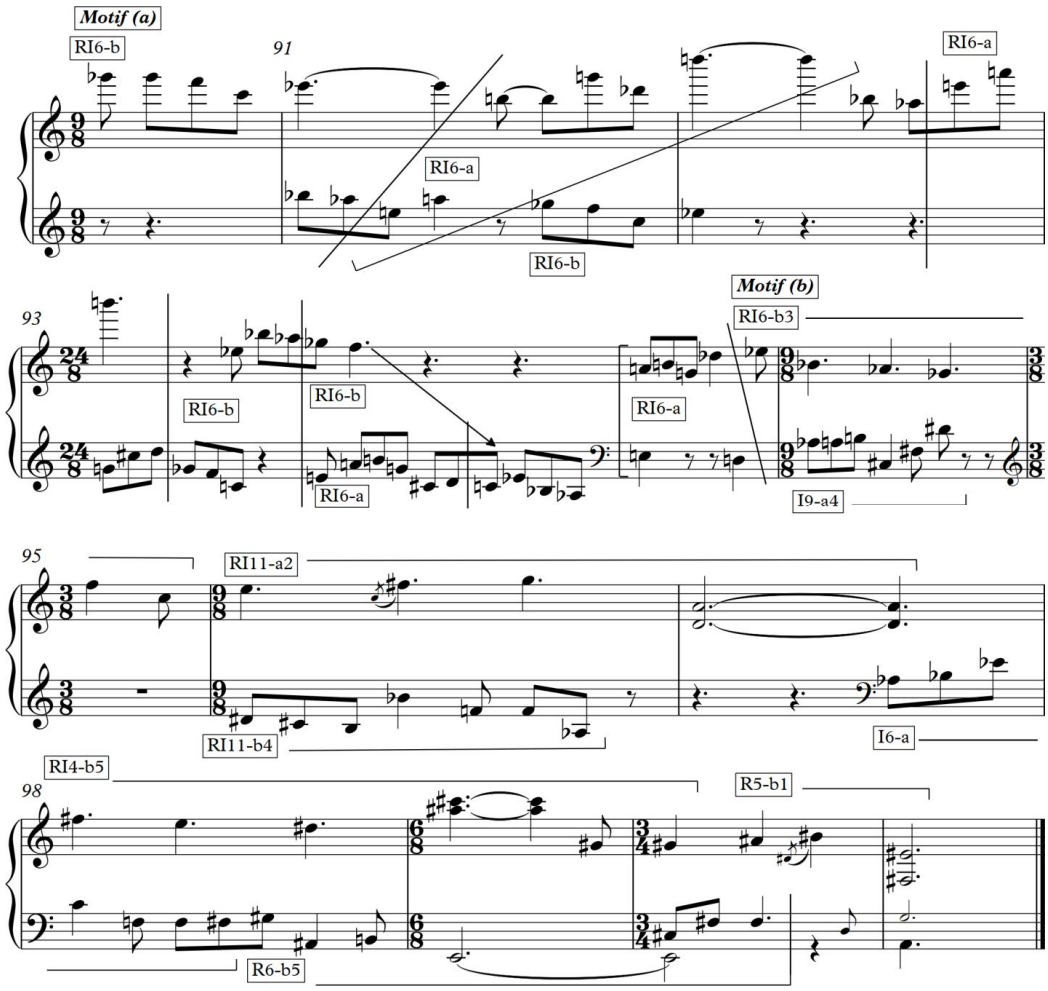
ويظهر المثال كذلك أنه بالرغم من الهدوء البادي على السطح والديناميكية الثابتة على امتداد اللحن، فإن الحركة النشطة تبقى موجودة في المرافقة محافظة على نبض الميزان المركب على أساس الموتيف الأول للحن الرئيسي.

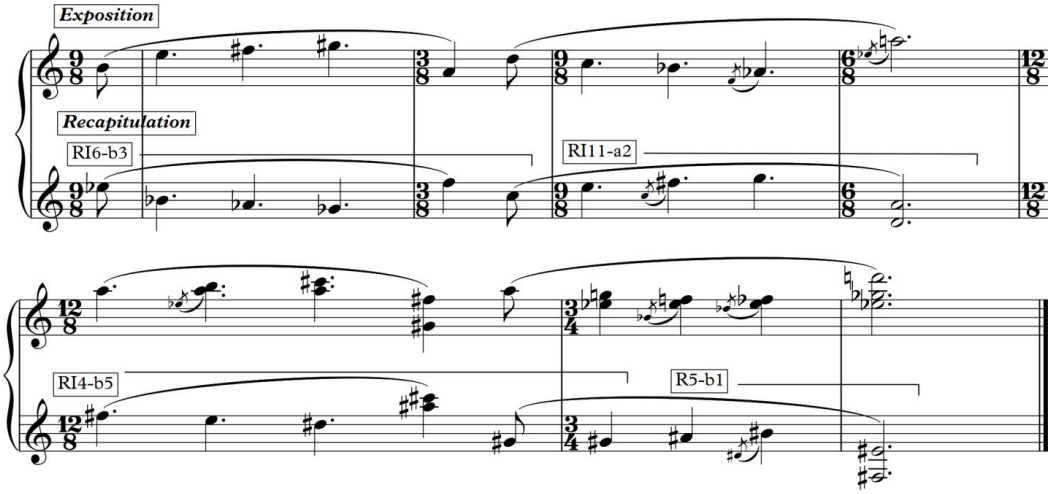
في المازورة 73 يتغير الميزان بشكل مفاجئ إلى ميزان بسيط ويعود الإيقاع المنقوط للحن الثانوي إلى الواجهة. وتصل هذه المرحلة من التفاعل ذروتها بعد مازورتين مع ظهور موتيف الأربيجيو الذي كانت قد شكلت ذروة اللحن الثانوي مكررة مرتين وبتآلفات أكثر تنافرا. وينتهي قسم التفاعل بشكل مشابه لنهاية العرض من حيث عودة الموتيفين (c) و(d) من اللحن الختامي، مرافقين بهبوط تدريجي للديناميكية يوصلنا إلى تآلف غير ثلاثي مبني على النغمة (Ab)، وهي النغمة التي تقع على مسافة التريتون من النغمة المركزية للحركة (D). وكما يشير هوتمان (Huetteman 1969, 110) فإن كشينيك هنا يستخدم سلسلة كاملة من التدويرات للصف الجزئي ذاته يعطي إحساسا واضحا بوجود المركز المقامي (Ab) على النحو التالي:

I6-a3, I6-a4, I6-a5, I6-a0, I6-a1, I6-a2, I6-a3

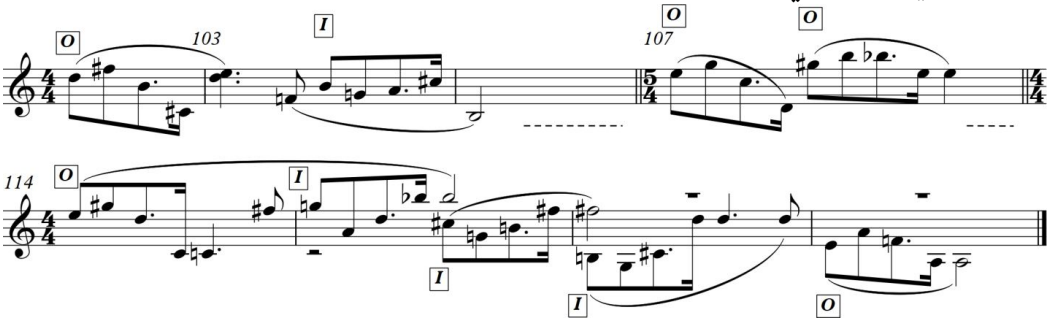
ويذكر هنا أن هوتمان يفصل تطوير الجزء الأخير من اللحن الختامي في الموازير 86-90 على أنها مرحلة ثالثة وأخيرة لقسم التفاعل (Huetteman 1969, 110). إلا أننا لا نرى في ذلك ضرورة منطقية، حيث أن تطوير اللحن الختامي قد بدأ من المازورة 80، لذا نرى أن الجزء الأخير الذي يشير إليه هوتمان إنما يؤدي وظيفة "إعادة التوجيه نحو إعادة العرض" (Re-transition) كما ترد في الكثير من السوناتات الكلاسيكية.

وبذلك نلاحظ في قسم التفاعل استمرار تداخل مبادئ التطوير المختلفة التي رأيناها في العرض. فمن ناحية نستطيع تمييز الألحان السابقة بوضوح بفضل رسمها اللحني وأنماطها الإيقاعية بالإضافة إلى دور الميزان، ومن ناحية ثانية يتم تطوير هذه الألحان من خلال تقنية التنويع الدوديكافوني النشط من حيث تغيير الصفوف المستخدمة وتنويع أسلوب توزيعها بين اليدين، ومن خلال نشوء ألحان جديدة مستنبطة من الألحان الأساسية للعرض مبنية على دمج مبتكر للصفوف الدوديكافونية.

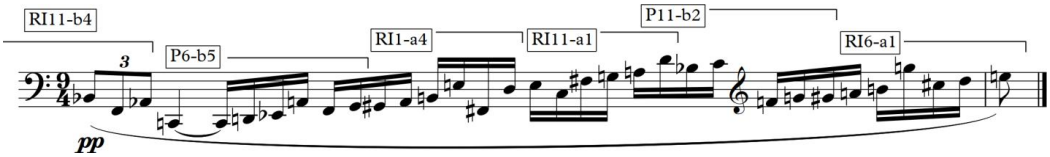
تبدأ إعادة العرض بالموتيف (a) للحن الرئيسي، وهو الآن مبني بالكامل على نصفي (RI-6)، أي صف السير العكسي للانقلاب في تصويره السادس كما هو واضح من المثال (10). فكشينيك يستخدم هنا أبعد أشكال الصف الأصلي (السير العكسي للانقلاب) وفي أبعد تصويراته عن الأصل (التريتون)، لكن مع الحفاظ على الملامح الأساسية للنمط اللحني. وهو بذلك لا يرمي إلى إعادة عرض تقليدية بالعودة إلى التصويرات الأصلية للحن، بل يستمر في عملية التطوير بطريقة ديالكتيكية، وكأن إعادة العرض هي استمرار لقسم التفاعل. فمن ناحية، يحافظ المؤلف على نمط اللحن وشكله واتجاهه العامين (الرسم اللحني)، ومن ناحية أخرى يلقي قسم التفاعل بظلاله على إعادة العرض من خلال استخدام تصوير الصف على بعد التريتون، الذي يشكل هنا أيضا فاصلا بين التفاعل وإعادة العرض. والسير العكسي للانقلاب يمثل انعكاسا مزدوجا - افقيا وعاموديا – للصف الأصلي. وسنرى كيف ستلعب فكرة "الانعكاس/الانقلاب" دورا أساسيا في تشكيل قسم إعادة العرض بأكمله.

مثال (10): السوناتا الثالثة، الحركة الأولى (موازير 91-101)، إعادة عرض اللحن الرئيسي

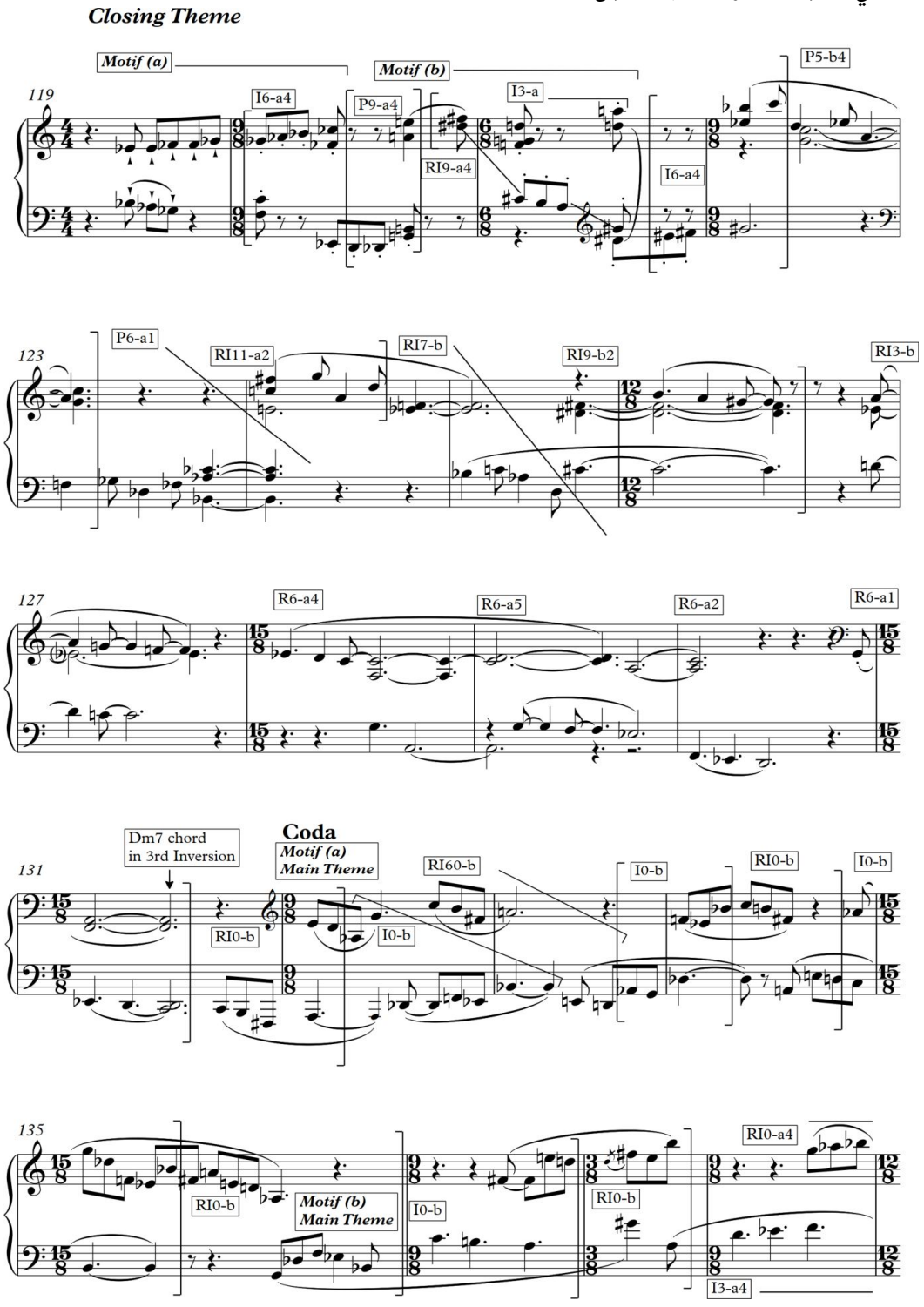
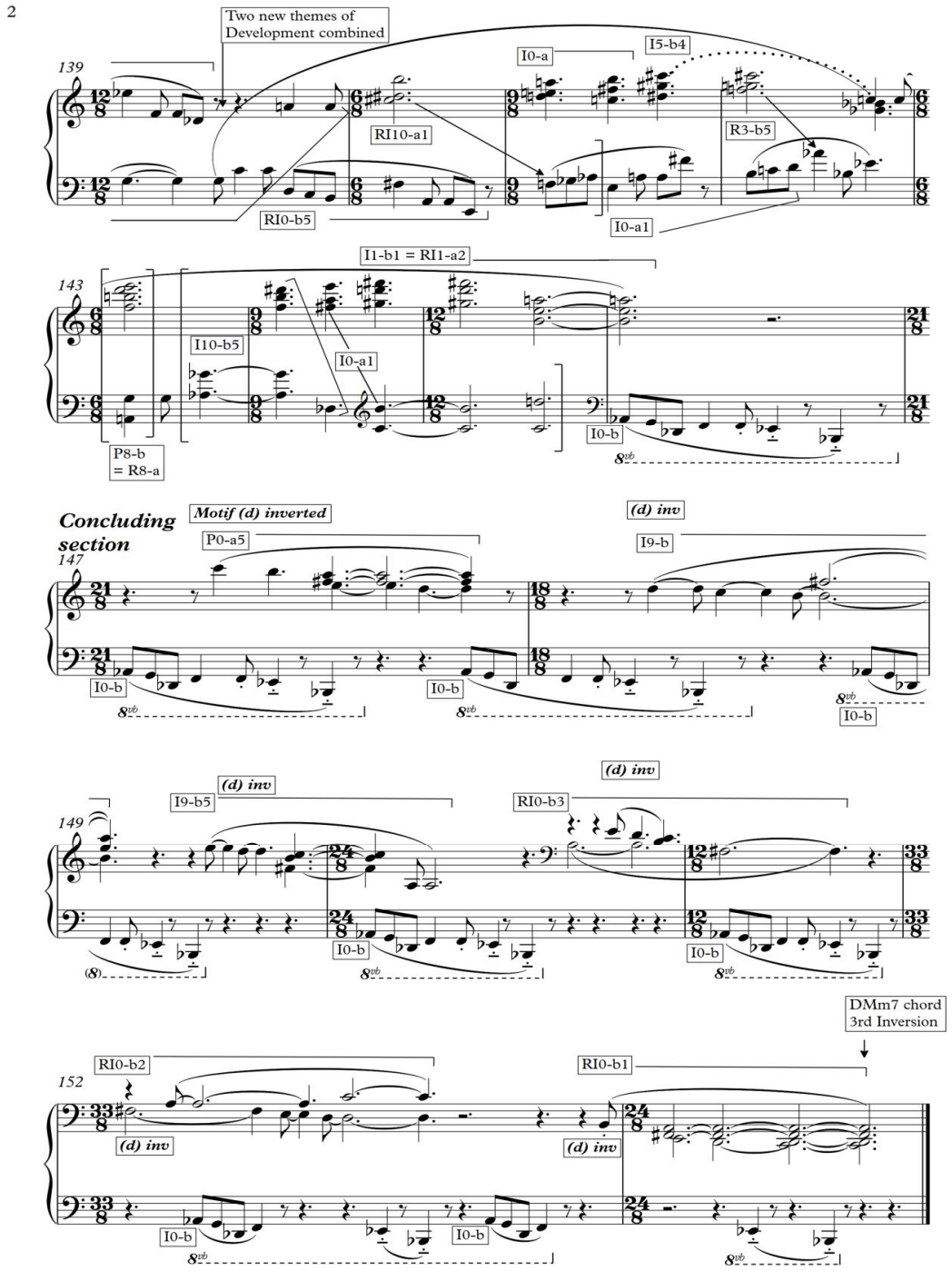
وتظهر علاقة "الانعكاس/الانقلاب" بوضوح كذلك في إعادة عرض الموتيف (b) للحن الرئيسي (موازير 94-101). فبالرغم من تنوع الصفوف التي يستخدمها المؤلف، إلا أن هيمنة صفوف السير العكسي واضحة للغاية. والأهم من ذلك أن اتجاه الجمل الموسيقية الأربع قد انقلب مقارنة بالعرض، فأصبحت الجملتان الأولى الثالثة الصاعدتان في العرض هابطتين في أعادة العرض، والعكس صحيح بالنسبة للجملتين الثانية والرابعة، كما يتضح من المثال (11). ونلاحظ أن الجمل الثلاث الأولى مستقلة أفقيا من حيث التركيبة الدوديكافونية، مثلما كان حالها في العرض، مع اختلاف الصفوف المستخدمة، حيث أن ثلاثتها تستخدم صفوفا نصفية من شكل السير العكسي للانقلاب (RI) بتصويرات مختلفة. وبذلك تتجسد فكرة "الانعكاس/الانقلاب" بشكل مزدوج لحنيا ودوديكافونيا في الوقت ذاته.

مثال (11): السوناتا الثالثة، الحركة الأولى، مقارنة بين اتجاه جمل الموتيف (b) للحن الرئيسي في كل من العرض وإعادة العرض

أما في إعادة عرض اللحن الثانوي، فبالرغم من عدم وجود هيمنة واضحة لشكل من أشكال الصفوف دون غيرها، فإن فكرة "الانعكاس/الانقلاب" تلعب فيه دورا لحنيا هاما في تشكيل الموتيفات اللحنية. كما أن النسيج أكثر بوليفونية منه في كل من العرض والتفاعل من حيث كثرة المحاكاة بين الأصوات. ويشير الحرف (O) في المثال (12) إلى الموتيفات التي تشابه في اتجاهها اللحني موتيفات اللحن الثانوي في العرض، وبالحرف (I) إلى تلك التي يكون فيها اتجاه النمط اللحني مقلوبا عاموديا. علما بان الشكل المقلوب لموتيف اللحن الثانوي لم يظهر في العرض قط.



مثال (12): السوناتا الثالثة، إعادة عرض اللحن الثانوي، الجمل التي تحافظ على النمط اللحني الأصلي (O) والتي تستخدم النمط مقلوبا (I)

ويحافظ اللحن الثانوي بشكل عام على بنيته في العرض من حيث تضمنه لموجتين ديناميكيتين تفصلهما مازورة من الأربيجيو (مازورة 113). إلا أن الأربيجيو الذي كان يشغل ضربتين في العرض (مازورة 30) وثلاث ضربات في التطور (مازورة 75) قد تضخم في إعادة العرض ليشغل مازورة كاملة من تسع ضربات. كما أن هذا الأربيجيو الذي كان يُعزف (f) في العرض و(ff) في التطور قد تحول في إعادة العرض وبشكل مفاجئ إلى ديناميكية هادئة للغاية (pp)، وكأن عملية الانعكاس لم تقتصر على الصفوف والأنماط اللحنية، بل طالت ديناميكية الصوت أيضا (مثال 13).

مثال (13): السوناتا الثالثة، إعادة عرض اللحن الثانوي، مازورة الأربيجيو

ومثلما لاحظنا في اللحنين الرئيسي والثانوي، فإننا نجد ملامح واضحة لظاهرة "الانعكاس/الانقلاب" في اللحن الختامي كذلك. فالموتيف (c) يرد مرة واحدة فقط ولكن في شكل مقلوب، اما الموتيف الختامي (d) فتكون جمله هابطة بعد أن كانت صاعدة في نهاية كل من العرض والتفاعل. ويظهر المثال (14) الجزئ الختامي من إعادة العرض بالإضافة إلى الكودا كاملة.

مثال (14): السوناتا الثالثة، إعادة عرض اللحن الختامي والكودا

إعادة عرض اللحن الختامي مقتضبة للغاية إلا أنها تتضمن الموتيفات الثلاثة الأساسية للحن حاملة بوضوح علامات لفكرة "الانعكاس/الانقلاب" التي وجدناها في الألحان السابقة. فالموتيف (a) الصاعد على حدود المازورتين 119-120 يقابله موتيفان قصيران هابطان في المازورتين 120 و121. الموتيف (b) على حدود المازورتين 120-121 قد انقلب عاموديا كذلك، مقارنة برسمه اللحني الأصلي في العرض. والأمر ذاته صحيح فيما يخص الموتيف (d) الذي تحول هنا إلى حركة تدريجية هابطة. وتؤدي حركة الموتيف الأخير في المازورة 131 إلى تشكل تآلف سباعي صغير على النغمة (D) في انقلابه الثالث.

وبذلك نستطيع الجزم بأن هنالك علاقة جدلية معقدة بين فكرتي إعادة العرض واستمرار التطوير في قسم إعادة العرض من قالب السوناتا. فمن ناحية هنالك "إعادة عرض" من حيث استرجاع الألحان التي سبق وتم عرضها في القسم الأول من القالب بشكلها وتسلسلها الأصليين، ومن حيث هيمنة فكرة "الانعكاس/الانقلاب" التي تشير إلى فكرة "الإعادة" بشكل رمزي لكن مع قلب الإشارة إلى السالب. إلا أنه، ومن ناحية أخرى، هنالك استمرار للتطوير من حيث عدم العودة إلى التصويرات والأشكال الأصلية للصفوف واستمرار تطوير الألحان باستخدام صفوف وتصويرات جديدة، ومن حيث قلب الإشارة في مفهوم "الإعادة" من خلال فكرة "الانعكاس/الانقلاب" المذكورة. وتشكل إعادة العرض ما يمكن اعتباره "عودة كاذبة" (False return) من حيث عدم استعادتها للصفوف في تصويراتها الأصلية عند إعادة عرض الألحان، بينما تؤجل وظيفة "إعادة العرض" الحقيقية إلى الكودا.

تنتهي الحركة الأولى للسوناتا بكودا دامجة (Synthesizing coda) في الموازير 132-153. وتلعب هذه الكودا في الواقع دور "إعادة العرض" النهائية، حيث أنها تجمع بشكل مقتضب بين موتيفات اللحنين الرئيسي والختامي، بالإضافة إلى اللحنين اللذين ظهرا في التفاعل، مستثنية اللحن الثانوي، ما يعود في الغالب إلى اختلاف ميزان الأخير. وتجسد الكودا فكرة إعادة العرض من حيث البنية الدوديكافونية، حيث نرى هيمنة واضحة للصفوف في أشكالها الأربعة في تصويراتها الأصلي (P0, I0, R0, RI0) مع استخدام نادر لتصويرات أخرى. وبذلك يكون كشينيك قد قسم فكرة ووظيفة إعادة العرض بشكل جدلي بين قسم الإعادة في قالب السوناتا التي تستعيد الألحان كاملة دون اختصار، مع الاستمرار في تطويرها، وبين الكودا التي تستعيد الألحان بصورة مقتضبة في شكلها الأصلي.

النتائج:

تمثل الحركة الأولى لسوناتا البيانو الثالثة لإرنست كشينيك مثالا هاما وواضحا في موسيقى القرن العشرين، والموسيقى الدوديكافونية تحديدا، لتشكيل قالب السوناتا من خلال مبادئ التطوير اللحني والتنويع الدوديكافوني. ويمكن تلخيص الخصائص البنيوية والدوديكافونية للحركة بما يلي:

1. استخدام رسمات لحنية وأنماط إيقاعية واضحة الارتباط بكل من ألحان العرض الأربعة الأساسية تسهل التعرف عليها والتمييز بينها، واستخدام الميزان البسيط لتمييز اللحن الثانوي عن ألحان العرض الأخرى التي تستخدم الميزان المركب.
2. تطوير الألحان الأساسية للسوناتا في قسم التفاعل من خلال تطوير الرسمات اللحنية والأنماط الإيقاعية باستخدام مختلف الصفوف الجزئية وفي تصويرات متنوعة، حيث يتم الدمج بين شكلي التطوير اللحني والدوديكافوني.
3. استنباط ألحان جديدة من الألحان الأساسية في قسم التفاعل مع سهولة الربط بينها وبين هذه الألحان بفضل استخدام رسمات لحنية وأنماط إيقاعية مألوفة.
4. الاستمرار في تطوير الألحان الأساسية للسوناتا في قسم إعادة العرض من خلال استخدام صفوف جزئية وتصويرات جديدة مع هيمنة فكرة "الانعكاس/الانقلاب" التي ترمز إلى "الإعادة" مع قلب الإشارة إلى السالب، مشكلة بذلك ما يمكن اعتباره "عودة كاذبة" (False return).
5. عدم العودة إلى الصفوف في تصويراتها الأصلية في قسم إعادة العرض وتأجيل هذه العودة إلى الكودا التي تستعيد بشكل مقتضب موتيفات اللحنين الرئيسي والختامي واللحنين اللذين ظهرا في التفاعل، مستثنية اللحن الثانوي.

المراجع:

1. Covach, J (2001), **Popular Music, Unpopular Musicology, in N**. Cook and M. Everist, eds., Rethinking Music. Oxford University Press, 452-470.
2. Duffy IV, M. J., & Vandermeer, P. (2005). **The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith: Politics and the Ideology of the Artist**. Notes, 61(4), 1005-1006.
3. Gould, Glenn [Program Notes], **Ernst Křenek's Sonata No. 3,** opus. 92, No. 4, performed by Glenn Gould. Columbia ML 5336.
4. HUETTEMAN, A. G. (1968). **Ernst Krenek's Theories On The Sonata And Their Relations To His Six Piano Sonatas**. (volumes I And Ii) (Order No. 6908747). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (302331970). Retrieved from https://search.proquest.com/docview/302331970?accountid=48928
5. Permoser M. **Ernst Krenek und die österreichische Kulturpolitik 1934-1938**. (2014). Osterreichische Muzikzeitschrift. 69(6), 88. doi: 10.7767/omz-2014-0617.
6. Rihm W. (1997) **Ausgesprochen Schriften und Gespräche**, Band 1. Amadeus, Winterthur.
7. Roriche, Mary (2006) **Passing Through the Screen: Pierre Boulez and Michel Foucault**. Journal of Literary Studies, 22: 3-4, 294-321.
8. Rufer, Josef (1954) **Composition with Twelve Notes Related Only to One Another**. Barrie and Rockliff, London.
9. Saito, Naoko (2015) **Taking a Chance: Education for Aesthetic Judgment and the Criticism of Culture**, Ethics and Education. Ethics and Education, 10: 1, 96-104.
10. Steinbauer, Robert A. **A Discussion of the Third Piano Sonata op**. 92, No. 4 1943 by Ernst Křenek. Doctoral Documant, Indiana University, 1957.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 10، عدد 3، 2017، 247- 271

البنية اللحنية في قالب القصيدة لدى جميل العاص

أنس ملكاوي، مشرف الفرق الفنية، عمادة شؤون الطلبة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2017/6/11 تاريخ القبول: 2017/9/27

Melodic Composition of Poem Form by Jamil Al'as

***Anas sulaiman Malkawi** , supervisor of musical band, Deanship of Students Affairs, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

الملخص

هدف هذا البحث إلى التعرف إلى أهم المحطات الفنية في حياة جميل العاص، وأبرز ما قام به من تطوير على الأغنية الأردنية، بالإضافة إلى التعرف إلى أسلوبه في تلحين قالب القصيدة؛ وقد قام الباحث بتحليل قصيدتين من ألحان العاص هما: "معه وبه إنّا ماضون" و"أنا الأردن". وقد أظهرت نتائج الدراسة أن العاص تقلّد خلال مسيرته الفنية عدة مناصب إدارية مكنته من تأليف وتلحين وإنتاج مئات الأغاني للعديد من المطربين الأردنيين والعرب. وقد ساهم العاص في تطوير الأغنية الأردنية من خلال نقلها من نطاق الأغنية الشعبية إلى قالب القصيدة التي اعتمد في صياغتها على الجمل اللحنية المبتكرة، بالإضافة إلى استخدام الفرقة الموسيقية الكاملة وتوظيف الآلات الأوركسترالية والآلات الشعبية الأردنية، أما التوزيع الموسيقي فقد تخلله جمل هارمونية ومقدمات وفواصل موسيقية، إضافة إلى التنوع في استخدام الإيقاعات المصاحبة والموازين الموسيقية. ومن خلال المقارنة مع أسلوب التلحين لدى عدد من الملحنين المصريين مثل: محمد عبد الوهاب، ورياض السنباطي، ومحمد القصبجي، فإن جميل العاص يقترب بأسلوب تلحينه لقالب القصيدة من هؤلاء الملحنين.

الكلمات المفتاحية: جميل العاص، الأغنية الأردنية، تلحين، قالب، القصيدة.

Abstract

This paper aimed to identify the most studios in Jamil Al'as life and to highlight what he has done to improve the Jordanian song, as well as to know his style in composing the poem template. The researcher analyzed two poems composed by Jamil Al'as,: "With Him We Will Go on" and "I'm Jordan". The results showed that Jamil Al'ass several administrative positions enabled him to write, compos, and produce hundreds of songs for many Jordanian and Arab singers. Jamil Al'as contributed to the development of the Jordanian song by shifttingit from the folkloric song to the poem template, which he relying on innovative melodic strings,, in addition to the use and employment of the Jordanian folk band and orchestral instruments. The musical arrangement has included Harmonic sentences and musical introductions and breaks, in addition to diversity in the use of accompanging tunes and musical scales, Jamil Al'asachievements and his style of composition of the poem template are comparable to those of well-known Egyptian composers like Mohmmad Abd-Alwahab, Riad Al-Sonbati, and Mohmmad Al-Qasabji.

Keywords: Jamil Al'as, The Jordanian song, composing, form, poem

مقدمة:

يمثل الإرث الغنائي في الأردن عاملاً مهماً ومساعداً في تطوير الموسيقا الأردنية، وحيث أن هذا الإرث ما زال يستحق الكثير من الاهتمام من أجل المحافظة عليه، من خلال جمعه وتدوين ألحانه وتحليلها وفق منهجية علمية دقيقة، الأمر الذي دفع الباحث إلى الاطلاع على أعمال أحد أبرز الفنانين الأردنيين ممن لهم دور كبير في نشأة وتطور الموسيقا الأردنية، وهو جميل العاص.

جميل العاص أحد أهم روّاد الأغنية الأردنية الذين ساهموا في تطويرها، وهو من الفنانين الأردنيين الذين اشتهروا بتلحين القصائد، بالإضافة إلى جمعه بين العزف والغناء والتلحين وكتابة الكلمات، وله ما يزيد عن خمسمائة عمل موسيقي ما بين مؤدٍّ (مطرب) وملحن وكاتب، وما زالت الجماهير الأردنية تتغنى بهذه الأعمال، لا سيما الأعمال التي تتضمن القصائد التي غناها العديد من المطربين الأردنيين والعرب، الأمر الذي شجّع الباحث على تسليط الضوء على ألحان تلك القصائد، من خلال تحليلها تحليلاً موسيقياً علمياً، من أجل التعرف إلى الأسلوب الذي كان يتبعه جميل العاص في تلحينها.

مشكلة البحث:

يعتبر جميل العاص من أبرز الفنانين الأردنيين الذين لحنّوا القصيدة، وبالرغم مما قدمه العاص من أغانٍ خالدة تتغنى بها معظم شرائح المجتمع الأردني حتى يومنا هذا، لا سيما القصائد منها، ولما لألحان تلك القصائد من خصائص تفرّد بها العاص عن غيره من الملحنين الأردنيين، إلا أنه لم تجرِ أي دراسة علمية تبحث في أسلوب صياغة جميل العاص لألحان قصائده، من خلال تحليلها موسيقياً وفق قواعد علمية، وذلك ما دفع الباحث لإجراء هذا البحث.

أسئلة البحث:

1. ما أبرز محطات حياة جميل العاص الفنية التي ساهمت في بناء شخصيته الموسيقية؟
2. ما أبرز إسهامات جميل العاص في تطوير الأغنية الأردنية؟
3. ما أسلوب جميل العاص في تلحين قالب القصيدة؟

أهداف البحث:

1. التعرف إلى أبرز محطات حياة جميل العاص، التي ساهمت في بناء شخصيته الموسيقية.
2. التعرف إلى أبرز ما قام به جميل العاص من تطوير على الأغنية الأردنية.
3. التعرف إلى أسلوب جميل العاص في تلحين قالب القصيدة.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في قدرته على تسليط الضوء على شخصية فنية أردنية جمعت بين العزف والغناء والتلحين وكتابة الكلمات، هي شخصية جميل العاص، الذي ساهم في نشأة وتطور الأغنية الأردنية، ويظهر ذلك بما قدمه من ألحان ذات طابع جديد في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، كما تكمن أهمية هذه البحث في تسليط الضوء على البناء اللحني لقالب القصيدة لدى جميل العاص، من أجل الاستفادة منه في صياغة أعمال فنية جديدة.

منهج البحث:

استخدم الباحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى).

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: القصائد الغنائية التي قام جميل العاص بصياغة ألحانها.

الحدود المكانية: المملكة الأردنية الهاشمية.

الحدود الزمانية: فترة سبعينيات القرن الماضي، إذ أكدت العديد من الدراسات أن الأغنية الأردنية في تلك الفترة بلغت عصرها الذهبي، وفي ذات الفترة ظهر قالب القصيدة في الأردن (عبيدات، 2013).

عينة البحث:

قصيدة "معه وبه إنّا ماضون"، وقصيدة "أنا الأردن".

مصطلحات البحث:

1. **الأسلوب**: هو الصفة المميزة للمؤلَّفة الموسيقية، والتي تعبِّر بوضوح عن الغرض الذي يريد المؤلف التعبير عنه ويوضحه (عبد المنعم، 2008، ص349).
2. **التلحين**: هو نسيج من تراكمات نغمية مخزنة في العقل اللا واعي، نتيجة حفظ عدد كبير من الجمل اللحنية المصقولة بدراسة لعلوم المقامات والأوزان، وتنتهي برهافة الحس الفني الذي يجعل الملحن يبدع جملة جديدة غير مسبوقة(حتر، 2009، ص22).
3. **القالب**: لفظ مستعمل في الموسيقا الأوروبية، ومعناه الشكل أو الهيئة، والقالب يعني الشكل الذي يصاغ عليه المُؤلَّف الموسيقي(شرقاوي، 1985، ص83).
4. **البحور الخليلية**: هي أوزان الشعر التي نظمها الخليل بن أحمد الفراهيدي، ومنها: الطويل، المتقارب، البسيط، الرّجز، السريع، المنسرح، الكامل، الوافر، المديد، الرمل، الخفيف، الهزج، المضارع، المقتضب، المجتث، المتدارك (خلوف، 2004، ص15-17).
5. **الأغنية الشعبية:** هيكل ما وصل إلينا من الماضي كمخزون نفسي عند الجماهير، وهي الأغنية التي تتميز ببساطة اللحن والكلمات والأداء، كما تتميز بعدم وجود تحويلات مقامية، وهي مجهولة المؤلف أو الملحن أو المطرب، ويغلب عليها الهواية، حيث تؤدى من أفراد الشعب، وقد تكون من التراث أو ذات جذور تاريخية (إبراهيم، 2008، ص4).
6. **الإيقاع المصاحب**: هو الترتيب المتناسق والمميز الذي تُعرض من خلاله الأزمنة المختلفة، وفي الموسيقى العربية يكون مصاحباً للحن، وهو مرادف لكلمة الضرب، ويتكون من تتابع ضربات أو نقرات تختلف فيما بينها من حيث القوة والضعف والغلظ والحدة لضبط إيقاع الكلمة، وتسمى هذه النقرات أو الضربات بالدم أو التك (بيومي، 1992، ص349).
7. **الصيغة (form)**: هي عامل التنظيم أو البناء في المقطوعة الآلية أو الغنائية (حداد، 2005، ص147).
8. **الأداء الغنائي الحر**: هو إرشاد يكتبه المؤلف الموسيقي في أماكن معينة من المدونة الموسيقية، وفي هذا الجزء يُسمح للمؤدي بحرية الأداء (حجازي، 1999، ص24).
9. **المقام**: هو مجموعة من الدرجات الصوتية تتآلف وتتمازج بعضها ببعض حتى تصبح نسيجاً نغمياً متماسكاً يحمل لوناً وطابعاً خاصاً متميزاً، ولكل مقام تركيبة نغمية خاصة، وأبعاد مختلفة في التدوين (شوره، 1997، ص10).

الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى:

أجرت طوالبة (2010) دراسة بعنوان "جميل العاص...حياته وأعماله"، هدفت إلى التعرف إلى حياة جميل العاص وشخصيته الفنية، وأسلوبه في التلحين، وكذلك جمع ما يمكن الوصول إليه من أعماله وتدوينها وتحليلها موسيقياً، وقد توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج كان أبرزها: أن جميل العاص له ما يزيد على خمسمائة عمل موسيقي موثّق، بالإضافة إلى امتلاكه القدرة الفنية على تطويع الأعمال التراثية في الكثير من أعماله، إلى جانب استخدامه آلات التخت الموسيقي الشرقي وآلات الأوركسترا في الكثير من أعماله الموسيقية.

اتفقت هذه الدراسة مع البحث الحالي في تناولها لشخصية جميل العاص، وقد استفاد منها الباحث من خلال المعلومات التي تتعلق بنشأة جميل العاص وأبرز محطات حياته الفنية، إلا أنها اختلفت معه في أنها كانت دراسة توثيقية أكثر منها تحليلية، حيث لم تتطرق إلى أسلوب جميل العاص في تلحين القصيدة.

الدراسة الثانية:

أجرى بدوي (2008) دراسة بعنوان "أسلوب عزت الجاهلي في التلحين" هدفت إلى التعرف إلى عزت الجاهلي وتاريخه الفني مع تصنيف ألحانه المتنوعة من الأغاني والمونولوجات وغيرها، كما هدفت إلى التعرف إلى أسلوبه الفني في التلحين، من خلال تحليل نماذج من أعماله الغنائية الموسيقية. وقد خلصت الدراسة إلى عدة نتائج كان أبرزها أن هنالك زخماً في الأعمال الغنائية الخاصة بعزت الجاهلي، وأن أسلوبه كملحن له بصماته الفنية في هذا المجال.

اتفقت هذه الدراسة مع البحث الحالي من حيث المنهجية المتبعة في دراسة الشخصيات الموسيقية، وأسلوب صياغتهم للألحان، في حين اختلفت عنه من حيث الشخصية الموسيقية والعينة المختارة.

الدراسة الثالثة:

أجرى عباس (1995) دراسة بعنوان "دراسة تحليلية لأسلوب محمد عبد الوهاب في تلحين القصيدة" هدفت إلى التعرف إلى قصائد محمد عبد الوهاب من حيث الكلمة واللحن، ومراحل تطورها، وقد أظهرت الدراسة أن عبد الوهاب استطاع أن يظهر إمكانياته في تلحين القصائد من خلال التنقل بين مقامات وأجناس الموسيقا العربية في القصيدة الواحدة، وكذلك تحقيقه للتوازن والتناسق بين الإطار الخارجي (اللحن) والمضمون الداخلي (الكلمات)، بالإضافة إلى استخدامه ضروباً إيقاعية متنوعة.

اتفقت هذه الدراسة مع البحث الحالي من حيث المنهجية المتبعة في دراسة الشخصيات الموسيقية، وأسلوب صياغتهم لألحان القصائد، في حين اختلفت عنه من حيث الشخصية الموسيقية والعينة المختارة.

الإطار النظري:

أولاً: القصيدة، مفهومها وأنواعها:

جاء تعريف كلمة قصيدة على أنها مجموعة من الأبيات الشعرية المتحدة في الوزن والقافية، وهي عادة تتكون من سبعة أبيات فأكثر، ويتألف كل بيت من شطرين (صدر وعجز)، وتبنى على قافية واحدة، وتنظم في مختلف الموضوعات سواء دينية أو غزلية أو وطنية أو غيرها، وقد جاءت القصيدة في ثلاثة أنواع، أولها: القصيدة العمودية: وهي التي تعتمد نظام البيت الشعري المؤلف من صدر وعجز وقافية، وهي موزونة ومؤلفة من تفعيلات محددة، والتي تلتزم أحد البحور الخليلية، وثانيها قصيدة التفعيلة، وهي طريقة استخدام

جديدة للبحور الخليلية، وقد تمثل التطوير هنا في الشكل الخارجي، بحيث أن القصيدة لم تعد تعتمد على نظام البيت، وإنما بات اعتمادها على نظام الشطر الشعري، فيتم تكرار التفعيلة بعدد غير محدد في الشطر الواحد، لذا فهي قصيدة موزونة دون اشتراط التزامها بالقافية. أما النوع الثالث فهو: قصيدة النثر، ويمكن أن نطلق عليها شعراً منثوراً أو حراً، بحيث لا تتقيد فيه القصيدة بوزنٍ أو قافية، لكنها تعتمد إيقاعاً داخلياً وصوراً شعرية مكثّفة ومبتكرة، وهي نص سردي في الغالب، يتكون من جمل قصيرة تُكوِّن فقرة أو فقرتين، وتبتعد عن المحسنات البديعية (خلوف، مرجع سابق، ص15-17).

ثانياً: القصيدة كقالب غنائي:

يعتبر قالب القصيدة من أقدم الصيغ الغنائية وأرقاها، ويوزن على أحد الضروب المصاحبة الكبيرة، وهي من الأعمال التي ينفرد المطرب بأدائها، وتبدأ من مقام موسيقي معين ثم تنتقل بين مقامات مختلفة، وتنتهي بالرجوع إلى المقام الذي بدأت منه. وقد مر قالب القصيدة بعدة مراحل، تطور من خلالها في العديد من جوانبه، نذكرها باختصار على النحو الآتي (الصادق، 2008، ص845-847):

المرحلة الأولى: اعتمد قالب القصيدة في هذه المرحلة على ما يرتجله المؤدي، إذ لم يكن له لحن ثابت.

المرحلة الثانية: أصبح لقالب القصيدة مقدمة موسيقية، ثم التزم ببناء لحني ثابت ومحدد يتقيد به الملحن.

المرحلة الثالثة: اهتم الملحنون في هذه المرحلة بتلحين الكلمة والتعبير عن معناها، أي أن تُلحّن الكلمة بصورة تتوافق مع معناها.

المرحلة الرابعة: أضيف إلى قالب القصيدة الكثير من المقدمات واللازمات الموسيقية والأجزاء الارتجالية بين ثنايا اللحن، كما تم الانتقال في هذه المرحلة من تلحين الكلمة إلى تلحين الجملة، وبذلك تكاملت الصورة بين ما يقوله الشاعر وما يؤديه المطرب وما يحس به المستمع.

المرحلة الخامسة: أُضيف إلى قالب القصيدة ما يشابه الطقطوقة في طريقة الأداء، أي أن هنالك مذهباً أو بيتاً أو شطراً يُكرر بعد كل عدة أبيات.

ثالثاً: قالب القصيدة في الأردن:

بدايةً، اتسمت الأغاني الأردنية التي كتبها ولحنها الفنانون الأردنيون الأوائل، بأنها اهتمت بقضايا عديدة أبرزها: الحماس والرجولة والفخر، ووصف الجيش ومعدّاته العسكرية، والتغزل بمواصفات المرأة الأردنية، وكذلك وصف البيئة الأردنية وجمالياتها؛ وقد جاءت تلك الأغاني بصور متنوعة، منها ما تَضَمَّن لحناً واحداً يتكرر لجميع مقاطعها الشعرية، ومنها ما تَضَمَّن لحنين: لحن للمذهب، ولحن آخر يتكرر مع كل مقطع من المقاطع الشعرية الأخرى، واعتمدت ألحانها على التسلسل النغمي، واستخدام التحويلات المقامية بشكل بسيط أحياناً، بالإضافة إلى اقتصارها على الأداء الفردي والتناوب مع مجموعة من الرديدة (المذهبجية)، إلى جانب اعتماد الفرقة الموسيقية المصاحبة للمطرب على الآلات الموسيقية الشعبية الأردنية مثل: الربابة والشبابة والمجوز، وفيما بعد تم إدخال آلات التخت الموسيقي العربي وآلة الكمان بعدد قليل (غوانمه، 2009، ص132-134). ومع تنامي الاهتمام بالعمل الثقافي والفني من قبل الدولة الأردنية، بالإضافة إلى تأثر المجتمع الأردني بالأغنية العربية المنتشرة في مصر وبلاد الشام تحديداً، إلى جانب مواكبة التطور التكنولوجي المرتبط بتقنيات التسجيل الغنائي، كل ذلك أدى إلى ظهور جيل فني جديد أسهم في ظهور قالب القصيدة في الأردن (حمام، 2010، ص73-75).

أخذ قالب القصيدة في الأردن منذ ظهوره في سبعينيات القرن الماضي، السمات ذاتها لقالب القصيدة في الوطن العربي، من حيث التنوع والثراء في الألحان والجمل الموسيقية، واتساع المساحة الصوتية للحن،

والتنوع كذلك في الموازين والضروب الإيقاعية والمضامين والأوزان الشعرية، وظهور المقدمات والفواصل الموسيقية، والتنوع والثراء في الانتقالات المقامية والتحويلات النغمية، وتوظيف علم تعدد التصويت (Harmony) في التوزيع الموسيقي، وكذلك ظهور الأداء الثنائي (التناوب والمحاكاة) إلى جانب الأداء الفردي، واتساع دور الكورال، وتوظيف الحليات والزخارف اللحنية في الغناء، وتوظيف فرقة موسيقية كبيرة في أداء الجمل اللحنية، ضمت آلات موسيقية غربية، بالإضافة إلى آلات التخت الموسيقي العربي، إلى جانب الآلات الموسيقية الشعبية الأردنية. ومن أهم رواد قالب القصيدة في الأردن: حيدر محمود، سليمان المشيني، عبد المنعم الرفاعي، رشيد زيد الكيلاني، وغيرهم ممن أبدعوا في صياغة النصوص الشعرية للقصيدة، أما من ناحية الصياغة اللحنية للقصيدة، فقد برز عدد من المبدعين في ذلك المجال، نذكر منهم: جميل العاص، إميل حداد، وغيرهما. وفي مجال غنائها فقد برز كل من: توفيق النمري، إسماعيل خضر، محمد وهيب، وغيرهم (غوانمه، مرجع سابق، ص106؛ حمام، مرجع سابق، ص76-79).

رابعاً: نشأة جميل العاص:

ولد جميل العاص في مدينة القدس عام 1929م، في حارة "باب حطّه" التي تطل على الباب الشمالي للمسجد الأقصى الشريف، حيث كان يقضي معظم أوقاته تحت قبة الصخرة المشرّفة، كما كان يتردد على كنيسة القيامة، حيث عرف بأنه كان شغوفاً بسماع التراتيل، مما حدا بالأستاذ "أوغسطين لاما" قائد كورال الكنيسة آنذاك لأن يهتم بتعليم جميل العاص أداء التراتيل نظير قيامه بالمحافظة على الشمع الموجود في الكنيسة وحراسته من عبث الأطفال. وقد تتلمذ جميل العاص على أيدي أشهر الكتّاب والشيوخ داخل حرم المسجد الأقصى، حيث ختم القرآن الكريم وعمره تسع سنوات، وكان يتقن الترتيل والتجويد، وكانت والدته تطمح لأن ترسله إلى الأزهر لإكمال دراسته في علوم الدين، لكنه كان رافضاً للفكرة، واختار طريقه ليكون موسيقياً[1].

خامساً: حياة جميل العاص الفنية:

بدأ جميل العاص حياته الفنية من خلال العزف على آلة العود ومن ثم آلة البزق في الأفراح والمناسبات الاجتماعية، كالأعياد وحفلات الزواج، ثم عمل في مدينة القدس في مكتب المحامي محمد البرغوثي الذي لاحظ موهبته الفذّة، فعرض عليه أن يأخذه إلى الإذاعة التي كانت موجودة في القدس آنذاك، واستمع إليه القائمون على الإذاعة فأعجبوا به، وطلبوا منه أن يقدم وصلة موسيقية – غناءً وعزفاً – على الهواء مباشرة مرة واحدة يوم السبت من كل أسبوع، وكان لتلك الوصلة أثر بالغ في شهرته بين الناس، وقد بدأ عمله رسمياً في الإذاعة عام 1942م،وحتى عام 1948م(طوالبة، مرجع سابق، ص18).

في عام 1948م التحق العاص بالإذاعة الأردنية التي كان مقرها مدينة رام الله، واستمر فيها حتى عام 1953م، إذ عمل خلال تلك الفترة كملحن ومطرب وعازف على آلة البزق، ومن الجدير بالذكر أنه أثناء تلك الفترة، وتحديداً في عام 1949م بدأت المحاولات الأولى لجميل العاص في التلحين، حيث غنّى له العديد من المطربين حينها منهم: يوسف رضوان، عامر حداد، فهد نجار، محمد غازي[2].

في عام 1958م، انتقل جميل العاص للعمل في مقر الإذاعة الأردنية في عمّان، وقد تم تعيينه عام 1959م رئيساً للقسم الموسيقي التابع للإذاعة، ولمدة ثمانية عشر عاماً، قام خلالها بكتابة كلمات الكثير من الأغاني وصياغة ألحانها وتقديمها للعديد من المطربين، كما شارك أثناء تلك الفترة مع الفرقة في كافة المناسبات الوطنية والاجتماعية كعازف على آلة البزق، ليصار بعدها إلى إحالته على التقاعد عام 1977م، وتعيينه مستشاراً فنياً لمؤسسة الإذاعة والتلفزيون، حيث استمر بتقديم عطائه الفني الذي ما زالت ثماره راسخة حتى يومنا هذا[3].

يعد جميل العاص أول ملحن أردني قام بإدخال قالب القصيدة إلى الأردن، محدثاً بذلك نقلة نوعية في الأغنية الأردنية التي بقيت محصورة لفترة طويلة ضمن قالب الطقطوقة، وتعود قدرة العاص على تلحين القصيدة إلى تجربته العميقة في مجال الموسيقى العربية وتذوقها عزفاً وغناءً، بالإضافة إلى استخدامه آلات التخت الموسيقي الشرقي إلى جانب آلات الأوركسترا في الكثير من أعماله الموسيقية، بالإضافة إلى توظيفه بعض الآلات الموسيقية الشعبية مثل المزمار والناي مع الأوركسترا بطريقة جميلة تدل على حنكة ودراية موسيقية عالية، إلى جانب تميزه في القدرة على استغلال قدرات العازفين وإمكانات الفرقة الموسيقية مهما صغر حجمها، وتسخيرها لصالح العمل الموسيقي، بالإضافة إلى احتواء ألحانه على مختلف أنواع الأنسجة الموسيقية كالبوليفوني والهارموني والإنتيفوني، وامتلاكه القدرة الفنية على تطويع الأعمال التراثية في الكثير من أعماله الموسيقية[4].

قام جميل العاص بالمشاركة في جمع التراث من مدن وقرى الأردن برفقة الشاعر رشيد زيد الكيلاني والفنان توفيق النمري، حيث استلهم العاص منها أعمالاً موسيقية متميزة عديدة، غناها كبار المطربين الأردنيين والعرب، منهم: نجاة الصغيرة، نجاح سلام، وديع الصافي، صباح، فهد بلان، سميرة توفيق، ملحم بركات، وردة الجزائرية، ياسمين الخيّام، لطفي بشناق، علي الحجار، محمد ثروت، سلوى، إسماعيل خضر، صبري محمود، غادة محمود، شكري عيّاد، سهام الصفدي، إلياس عوالي (عبيدات، مرجع سابق، ص70).

شارك جميل العاص في الكثير من المهرجانات المحلية والعربية والدولية، حصل من خلالها على عدد من الجوائز ما تزال شاهدة على مسيرته الفنية، لا سيما أنه ظل أكثر من خمسين عاماً وفياً لمهنته، وأميناً على ألحانه، واكتشف من خلالها العديد من الأصوات الغنائية التي ارتبطت في العقود الماضية بمسيرة الأغنية الأردنية. وقد توفي جميل العاص في عمّان بتاريخ 2003/9/26م، بعد مسيرة حافلة بالإنجاز والعطاء[5].

سادساً: القصائد التي قام جميل العاص بصياغة ألحانها*:

لقد لحن جميل العاص العديد من القصائد عبر مسيرته الفنية، والجدول رقم(1) يبين أبرز تلك القصائد:

جدول رقم (1)

الرقم	اسم القصيدة	اسم الكاتب	اسم المؤدي
1-	أنا الأردن	سليمان المشيني	إسماعيل خضر
2-	بطاقة حب للحسين	حيدر محمود	إسماعيل خضر ونازك
3-	عمّان	حيدر محمود	نجاة الصغيرة
4-	معه وبه إنّا ماضون	حيدر محمود	المجموعة
5-	أردن غنوة فخر	حيدر محمود	غازي الشرقاوي
6-	أيها الساري	عبد المنعم الرفاعي	المجموعة
7-	أردن يا ترويدة الأحرار	حيدر محمود	نجاة الصغيرة
8-	أيها الجندي	عبد الرحيم عمر	إلياس عوالي
9-	يا حطّين	عساف طاهر	سلوى
10-	أردننا اليوم سعيد	رشيد زيد الكيلاني	المجموعة
11-	أردننا يا غابة الأسد	رشيد زيد الكيلاني	المجموعة
12-	أقسمت بالقرآن	خالد محادين	المجموعة
13-	لأجلك يا فلسطين	رشيد زيد الكيلاني	المجموعة
14-	تباركت ظلالها	حيدر محمود	المجموعة
15-	عناق المجد	سليمان المشيني	فهد نجار
16-	العودة	طاهر زمخشري	إسماعيل خضر
17-	النسراتي	ناصر البركاتي	فهد نجار
18-	أملنا	حيدر محمود	إلياس عوالي
19-	أيها الغائب	ضياء الدين الرفاعي	صبري محمود
20-	بالأرواح نفديها	حيدر محمود	ياسمين الخيام
21-	جلوس بطل	سليمان المشيني	رويدة العاص
22-	حسبي	عباس العقاد	نازك
23-	رام الله	رشيد زيد الكيلاني	سامي الشايب
24-	شعلة الإيمان	عادل الشمايلة	دلال شمالي
25-	عمرك المجد	حيدر محمود	فهد نجار
26-	موسم الورد	عمر أبو ريشة	صبري محمود
27-	موكب المجد	عادل الشمايلة	عائدة شاهين
28-	يا أيها القائد	حيدر محمود	إسماعيل خضر
29-	يا موكب اليمن	جميل العاص	إسماعيل خضر

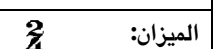
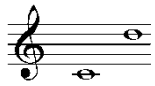
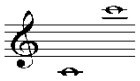
* لقد قام الباحث بالحصول على المعلومات الخاصة بالقصائد التي قام جميل العاص بصياغة ألحانها من خلال مقابلة شخصية مع الفنانة سلوى (زوجة جميل العاص) في صالون بيت الروّاد، عمّان، 2016/5/3م، وكذلك من خلال التسجيلات المتوافرة في أرشيف المكتبة الموسيقية في الإذاعة الأردنية.

الإطار التطبيقي

قام الباحث بتدوين موسيقي لعيّنة البحث التي تكونت من قصيدتين من أشهر القصائد التي قام جميل العاص بصياغة ألحانها، ومن ثم قام الباحث بتحليلهما موسيقياً على النحو الآتي:

الأنموذج الأول: قصيدة "معه وبه إنّا ماضون"

أولاً: البطاقة التعريفية للقصيدة:

اسم القصيدة: معه وبه إنّا ماضون	**الشاعر:** حيدر محمود.	**الملحن:** جميل العاص.
غناء: المجموعة.	**الصيغة:** ABAB2A	
موضوع الأغنية: التغني بالملك الحسين بن طلال بمناسبة اليوبيل الفضي لتوليه الحكم عام 1977م.		
المقـامات الموسيقية المستخدمة ودرجة ركوزها: نهاوند على الدوكاه، عجم على الجهاركاه.		
الآلات الموسيقية المستخدمة: فرقة موسيقية كاملة، مع استخدام بعض الآلات الأوركسترالية.		
المساحة الصوتية للغناء:		**المساحة الصوتية للآلات الموسيقية:**
الميزان: $\frac{2}{4}$		**الإيقاع المصاحب: الوحدة السائدة** 

ثانياً: النص الشعري للقصيدة:

مَعَـــهُ وَبِـــهِ إنّـــا مَاضـــونْ فَلْتَشْـــهَد يَـــا شَـــجَرَ الزّيْتـــونْ

قَـــد أحْبَبْنَـــاهُ وَبَايَعْنَـــاهْ وَزَرَعْنَـــا الرّايَـــةَ فِـــي يُمْنَـــاهْ

وَحَلفْنَـــا بِتُـــرَابِ الأردن بِـــأنْ يَبْقَـــى فَالكُـــلُ فِـــدَاهْ

فَلْتَشْـــهَد يَـــا شَـــجَرَ الزّيْتـــونْ أنّـــا مَعَـــهُ وَبِـــهِ مَاضُـــونْ

***

لِعْيُونِـــكَ كُـــلُ أغانينَـــا يَـــا وَطَنَـــاً مَزْروعَـــاً فينَـــا

برُمـــوشِ الأعْـــيُنِ سَيْجْنَـــاكَ وَأوْدَعْنَـــاكَ أمَانِيْنَـــا

قَـــد أحْبَبْنَـــاهُ وَبَايَعْنَـــاهْ وَزَرَعْنَـــا الرّايَـــةَ فِـــي يُمْنَـــاهْ

وَحَلفْنَـــا بِتُـــرَابِ الأردن بِـــأنْ يَبْقَـــى فَالكُـــلُ فِـــدَاهْ

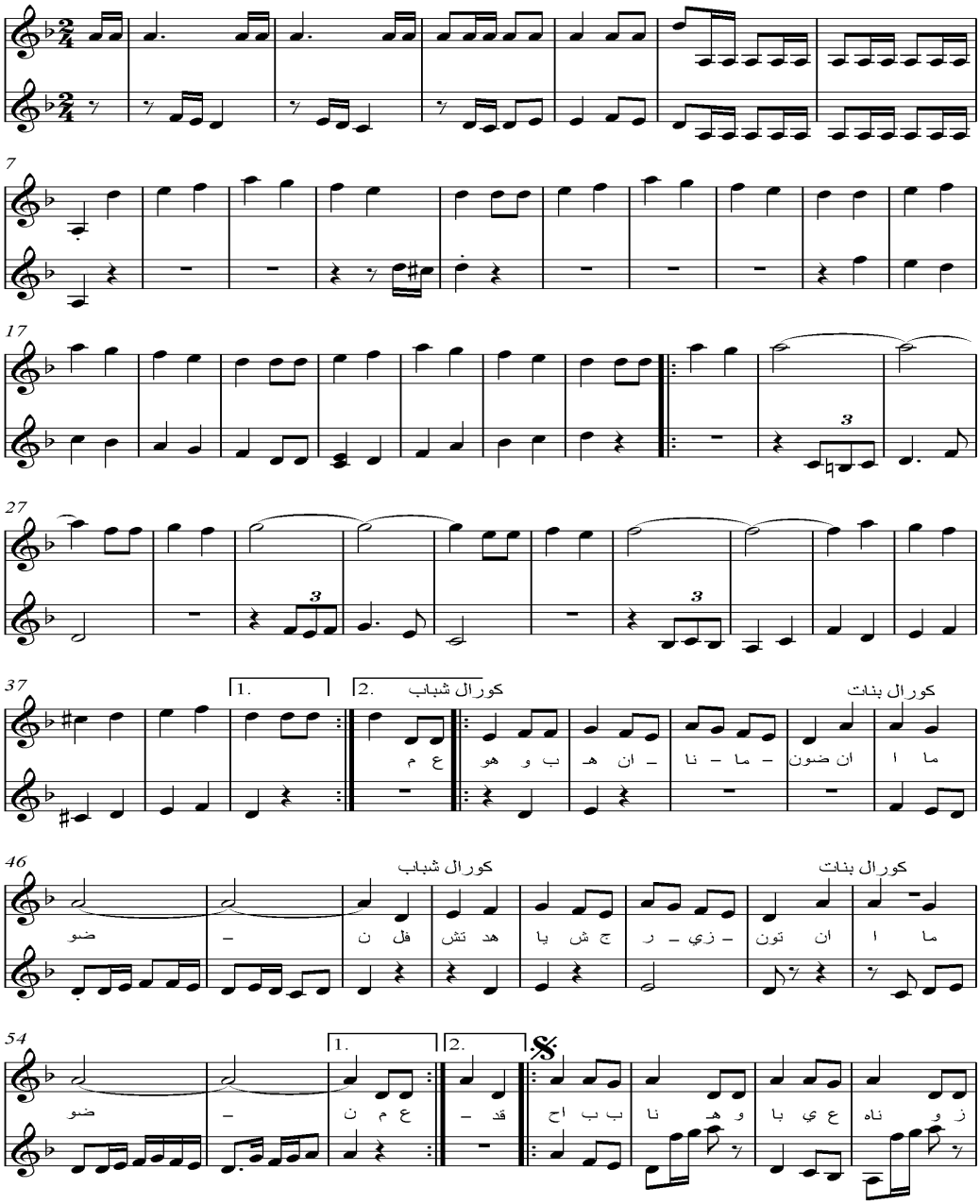
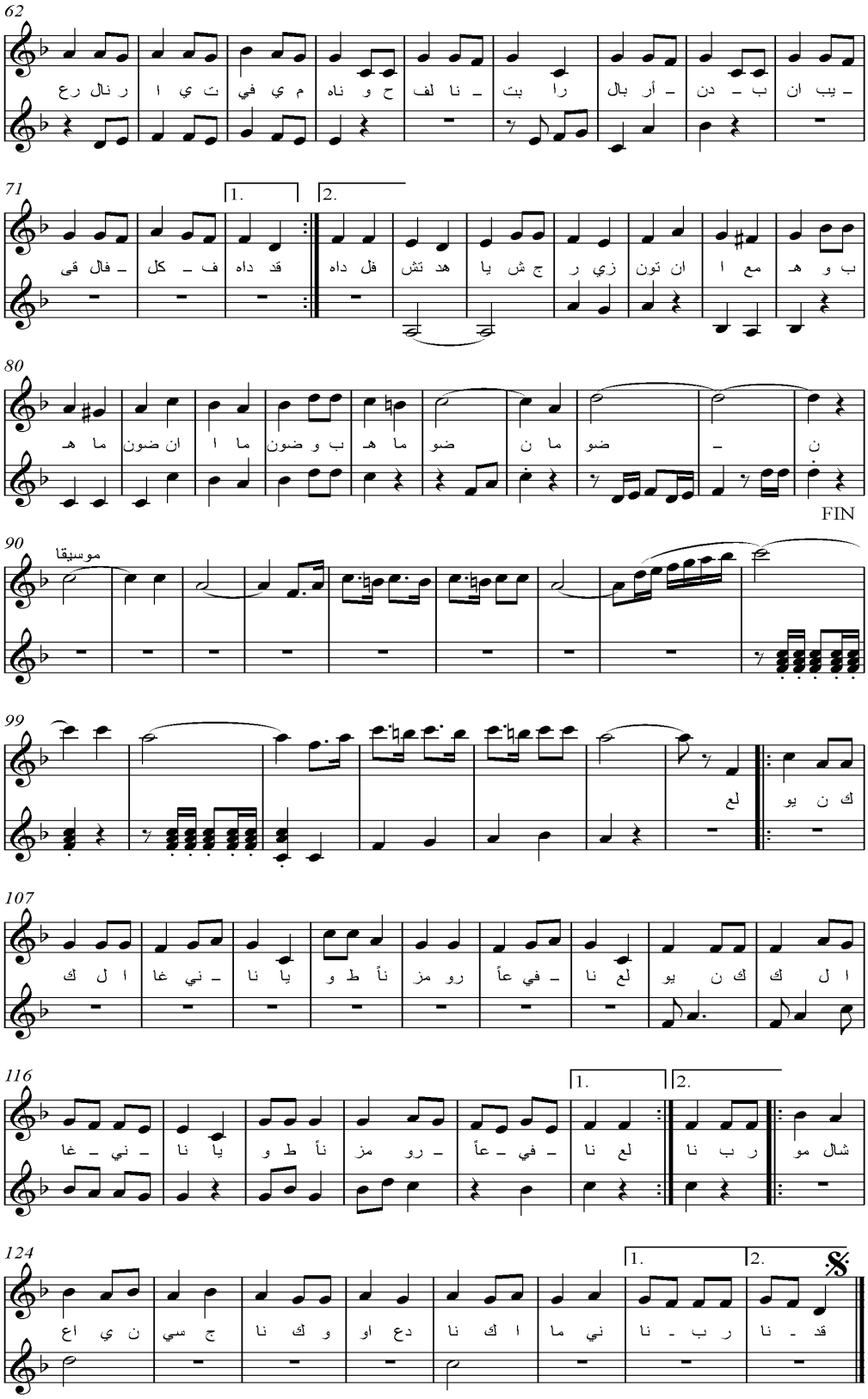
***

وَمَعـــاً أقْسَـــمْنَا أنْ نَبْقَـــى يَـــا وَطَنـــي أبَـــداً أحْبَابَـــا

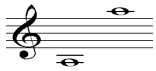
مَـــاءً وَسَـــمَاءً وَتُرَابَـــا وَدَمَـــاً وَزْنُـــوداً وَحِرَابَـــا

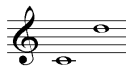
قَـــد أحْبَبْنَـــاهُ وَبَايَعْنَـــاهْ وَزَرَعْنَـــا الرّايَـــةَ فِـــي يُمْنَـــاهْ

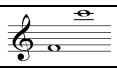
وَحَلفْنَـــا بِتُـــرَابِ الأردن أنْ يَبْقَـــى فَالكُـــلُ فِـــدَاهْ

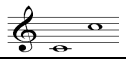
ثالثاً: المدونة الموسيقية للقصيدة:

المدونة الموسيقية(1): معه وبه إنا ماضون

رابعاً: التحليل الموسيقي لقصيدة "معه وبه إنّا ماضون"

-المقدمة الموسيقية: من انكروز م1 - م38		**الأداء:** الفرقة الموسيقية وآلات النفخ النحاسية.
المقام المستخدم: مقام نهاوند على الدوكاه مع لمس درجتي شهناز والكوشت أحياناً.		
الإيقاع المصاحب: وحدة سائرة.	**الميزان:** $\frac{2}{4}$	**المساحة الصوتية:**
التوزيع الموسيقي: استخدام بعض الآلات الأوركسترالية مثل:(French horn، Trumpet)، واستخدام لحن مرافق للحن الأساسي، واللازمات الموسيقية القصيرة.		

البناء اللحني: تحتوي المقدمة على أربع جمل لحنية، الجملة الأولى: من انكروز م1 – م7 وهي جملة تمهيدية للدخول في المقدمة، بدأت من خامسة المقام وانتهت على خامسته، واعتمدت في بنائها اللحني على تكرار ذات النغمة في الجواب والقرار. الجملة الثانية: من انكروز م8 – م11 وتكررت أربع مرات لغاية م23، بدأت من جواب أساس المقام وانتهت فيه، واعتمدت في بنائها اللحني على التدرج النغمي الصاعد ثم الهابط وبعض القفزات اللحنية البسيطة، ويرافقها في الإعادة الثالثة والرابعة خط لحني مرافق (هارموني)؛ الجملة الثالثة: من انكروز م24 – م35 تتحاور فيها آلتي (French horn) و(English horn)، بدأت من جواب أساس المقام وانتهت على الثالثة لجواب المقام، واعتمدت في بنائها اللحني على التتابع اللحني (sequence) باتجاه الهبوط. الجملة الرابعة: من انكروز م36 – م40 تؤديها الفرقة، وقد بدأت من الخامسة لجواب المقام وانتهت على أساس جواب المقام، واعتمدت في بنائها اللحني على التدرج النغمي الهابط والصاعد.

- الجزء الأول: من انكروز م41 – م89:	**الأداء:** كورال.	**المقام:** نهاوند على الدوكاه العابرة.
الميزان: $\frac{2}{4}$	**الإيقاع المصاحب:** وحدة سائرة.	**المساحة الصوتية:**
التوزيع الموسيقي: اعتمد على اللازمات الموسيقية المرافقة للغناء، وتبادل الغناء بين الكورال.		

البناء اللحني: ثلاث جمل لحنية، الجملة الأولى: من انكروز م41 – م48 تكررت مرة أخرى بكلمات مختلفة لغاية م57، بدأت من أساس المقام وانتهت على خامسته، واعتمدت في بنائها على التدرج النغمي الصاعد ثم الهابط. الجملة الثانية: من انكروز م58 – م74 بدأت من أساس المقام وانتهت على ثالثته، واعتمدت في بنائها على القفزات اللحنية (الخامسة). الجملة الثالثة: من انكروز م75 – م89 بدأت من ثالثة المقام وانتهت على جواب أساسه، واعتمدت في بنائها على التدرج النغمي الهابط والقفزات اللحنية الصاعدة.

- فاصل موسيقي:من90 – م105		**الأداء:** الفرقة الموسيقية وآلة الترومبيت (Trumpet).
المقام المستخدم: عجم على الجهاركاه.	**الإيقاع المصاحب:** وحدة سائرة.	**الميزان:** $\frac{2}{4}$
المساحة الصوتية:		
التوزيع الموسيقي: اعتمد على استخدام آلة الترومبيت، والخط اللحني المرافق للحن الأساسي.		

البناء اللحني: يحتوي على جملة لحنية واحدة من م90 – م97 وتؤديها آلة الترومبيت (Trumpet)، وتكررها الفرقة في جواب المقام من م98 – م105 بدأت من خامسة المقام وانتهت على جواب ثالثته، واعتمدت في بنائها اللحني على القفزات اللحنية والتدرج النغمي.

- الجزء الثاني والثالث: من انكروز م106 – م131	**الأداء:** الكورال.	**المقام:**عجم على الجهاركاه.
الإيقاع المصاحب:وحدة سائرة.	**الميزان:** $\frac{2}{4}$	**المساحة الصوتية:**
التوزيع الموسيقي: اعتمد على اللازمات الموسيقية المرافقة للغناء، وتبادل الغناء بين الكورال.		

البناء اللحني: ثلاث جمل لحنية، الجملة الأولى: من انكروز م106 – م113 وهي جملة واحدة مكررة مرتين بكلمات مختلفة، بدأت من أساس المقام وانتهت على ثانيته، واعتمدت في بنائها على التدرج النغمي الهابط وبعض القفزات اللحنية. الجملة الثانية: من انكروز م114 – م122 بدأت من خامسة المقام وانتهت على أساسه، واعتمدت في بنائها على التدرج النغمي الهابط وبعض القفزات الصاعدة. الجملة الثالثة: من انكروز م123 – م131 بدأت من أساس المقام وانتهت فيه، واعتمدت في بنائها على التدرج النغمي الهابط.

إعادة جزء من المذهب: من انكروز م57 – م89:إعادة الجملة الثانية والثالثة من المذهب بنفس الكلمات بعد الجزء الثاني والثالث من القصيدة والانتهاء في م89.

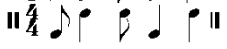
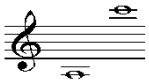
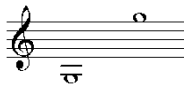
تعليق الباحث:

تكونت القصيدة من مقدمة وفاصل موسيقي مكرر، وثلاثة أجزاء (الجزء الأول مختلف في اللحن والكلمات، والجزءان الثاني والثالث متشابهان في اللحن، ومختلفان في الكلمات)، وقفلة موسيقية، وقد جاءت المقدمة الموسيقية للقصيدة قصيرة نسبياً، كما احتوت القصيدة على فاصل موسيقي متكرر بين المقاطع الغنائية، وقد جاء هذا الفاصل قصير نسبياً، أما التحويلات المقامية فقد اقتصرت على استخدام مقام عجم على الجهاركاه، وتحديداً في الفاصل الموسيقي والجزئين (الثاني والثالث)، وفيما يتعلق ببدايات الجمل اللحنية، فقد كانت جميعها على درجة أساس المقام وجوابها، باستثناء الفاصل الموسيقي، حيث كانت بداية الجملة اللحنية فيه على خامسة المقام، أما القفلات الموسيقية فكانت جميعها على درجة أساس المقام وجوابها، باستثناء الفاصل الموسيقي حيث كانت القفلة على الدرجة الثالثة من المقام.

وفيما يتعلق بالتوزيع الموسيقي للقصيدة، فقد تم استخدام اللحن المتعدد التصويت في المقدمة من خلال الفرقة الموسيقية، مع إعطاء أدوار عزف منفرد لآلات النفخ النحاسية، ومن الجدير بالذكر أن التعبير اللحني قد عبّر اللحن عن معاني الكلمات مجسداً الطابع الوطني، وقد اعتمد لحن القصيدة على ضرب الوحدة السائرة من بداية القصيدة حتى نهايتها، أما الموازين الإيقاعية فقد جاءت بميزان واحد فقط هو $\frac{2}{4}$. وفيما يتعلق باللازمات الموسيقية، نجد هنالك ثراء في استخدامها، أما المساحة الصوتية للغناء فقد تحددت بتسع نغمات موسيقية، وهي مساحة ضيقة، نظراً لأدائها من قبل الكورال فقط، في حين أن المساحة الصوتية للفرقة الموسيقية تحددت في أوكتافين، واعتمد بناء القصيدة في أكثر من موضع على التتابع اللحني والتدرج النغمي الصاعد والهابط، وبعض القفزات النغمية، في حين اعتمدت الجمل اللحنية في أجزاء القصيدة كافة على أربع موازير فقط، وقد تناسب التقطيع الداخلي للحن مع التقطيع العروضي للكلمات، واعتماداً على ما سبق نجد أن هذا العمل وفقاً لبنائه جاء على شكل قصيدة في قالب طقطوقة، ومعتمداً في أدائه على الكورال فقط، والذي قام بأدائه بصورة حماسية.

الأنموذج الثاني: قصيدة "أنا الأردن"

أولاً: البطاقة التعريفية للقصيدة:

<table>
<tr><td>اسم القصيدة: أنا الأردن.</td><td>الشاعر: سليمان المشيني.</td><td>الملحن:جميل العاص.</td></tr>
<tr><td>غناء:اسماعيل خضر.</td><td colspan="2">الصيغة:ABCDA.</td></tr>
<tr><td colspan="3">موضوع الأغنية:تتحدث عن الأردن وتاريخه وشهامة ورجولة أبناءه.</td></tr>
<tr><td colspan="3">المقـامات الموسيقية المستخدمة ودرجات ركوزها: عجم على الدوكاه، راست على الدوكاه، بياتي على العشيران، بياتي على الحسيني.</td></tr>
<tr><td colspan="3">الآلات الموسيقية المستخدمة: فرقة موسيقية كاملة، مع استخدام بعض الآلات الأوركسترالية، وآلة المزمار الشعبي.</td></tr>
<tr><td colspan="2">المساحة الصوتية للغناء: </td><td>المساحة الصوتية للآلات الموسيقية: </td></tr>
<tr><td colspan="2">الميزان:،، </td><td>الإيقاعات المصاحبة:
– وحدة سائرة (فوكس)
– قتاقفتي
– الدويك 
– كراتشي </td></tr>
</table>

ثانياً: النص الشعري للقصيدة

أنـــا الأردن..أنـــا والمَـــدُ والتّـــاريخُ والعَـــلاءُ والظَفَـــرُ رِفـــاقٍ مُنـــذُ كـــانَ البَـــدءُ والإنســـانُ والعُصْـــرُ

مـــنْ سَـــمائي شَـــعَ نُـــورُ الحَـــقِ يَهـــدي البَشَـــرية مـــن رُبُوعـــي سَـــارَ رَكـــبُ الخَيـــرِ رَكـــبُ المَدَنيَّـــة

أنا الأردن

أرضـــــــــــــــيَ الحُـــــــــــــــرةُ أرضُ النَخْـــــــوةِ جَنـــــــةُ الدُنيَاالجَميلـــــــة

لـــــم تَـــــزلْ أرضَ الرُجولَـــــةوميادينَ البُطولَـــــة هِـــــيَ غَـــــابُ العـــــزِّ مَهـــــدُ الوَحـــــدَةِ

أنا الأردن

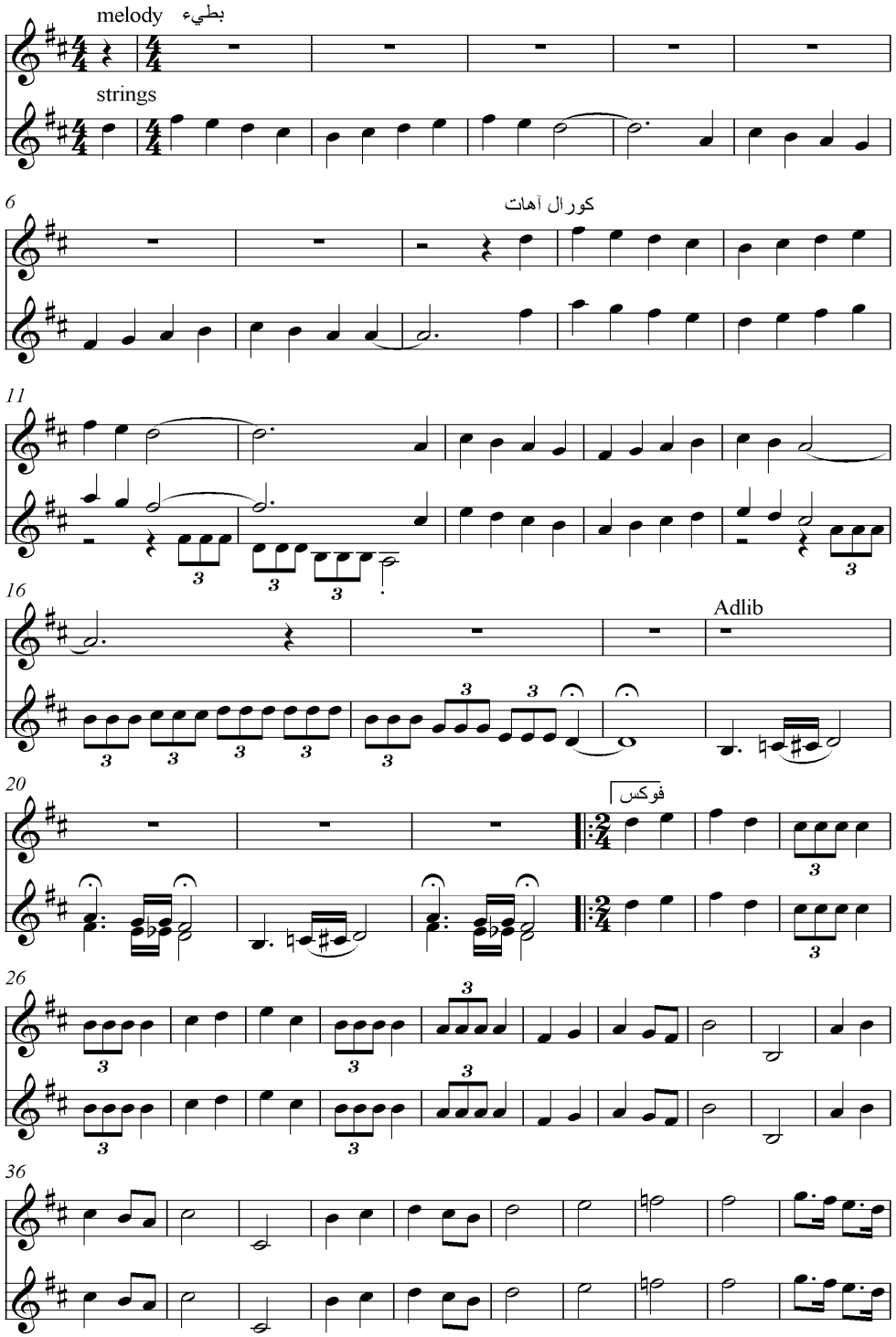
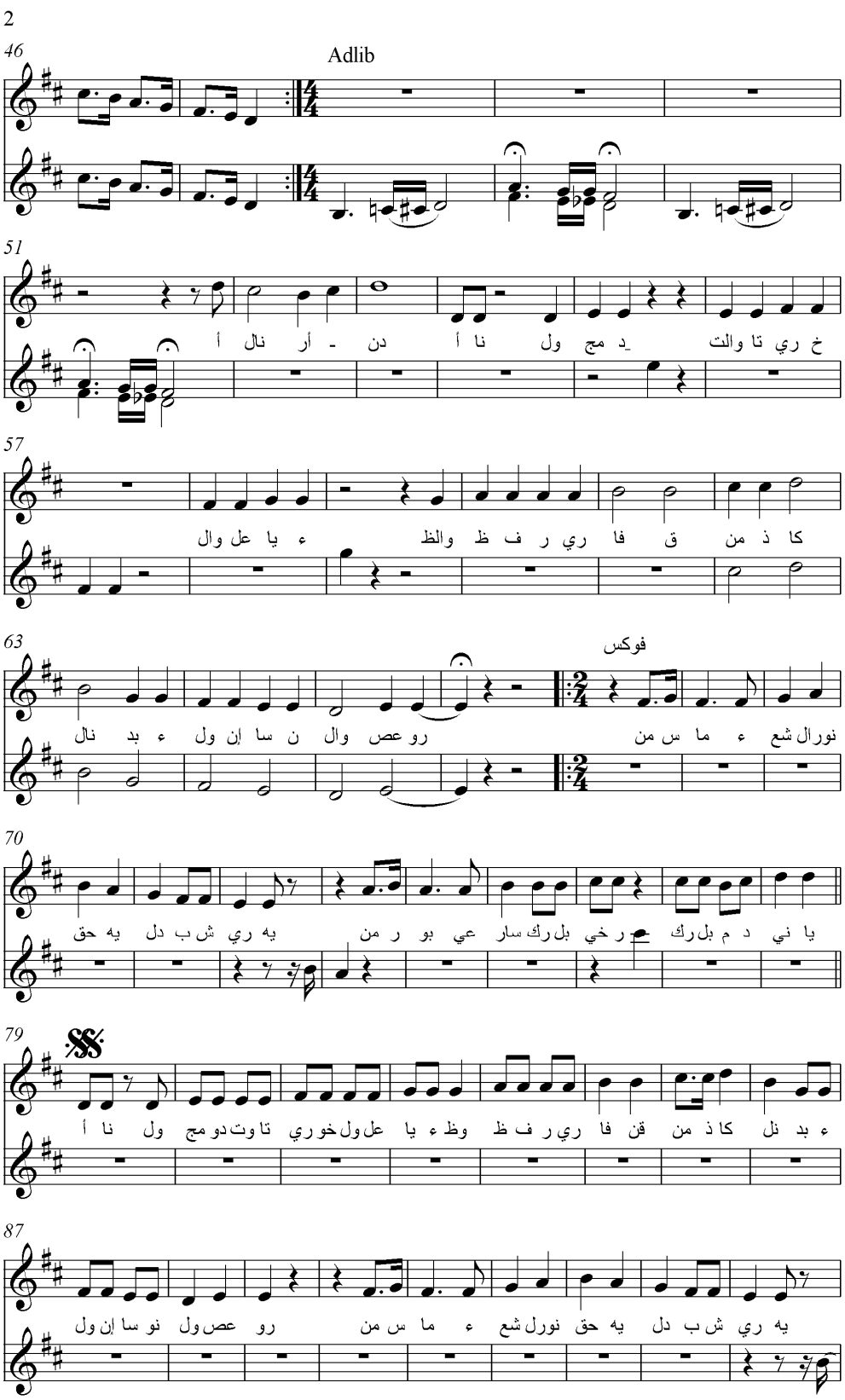
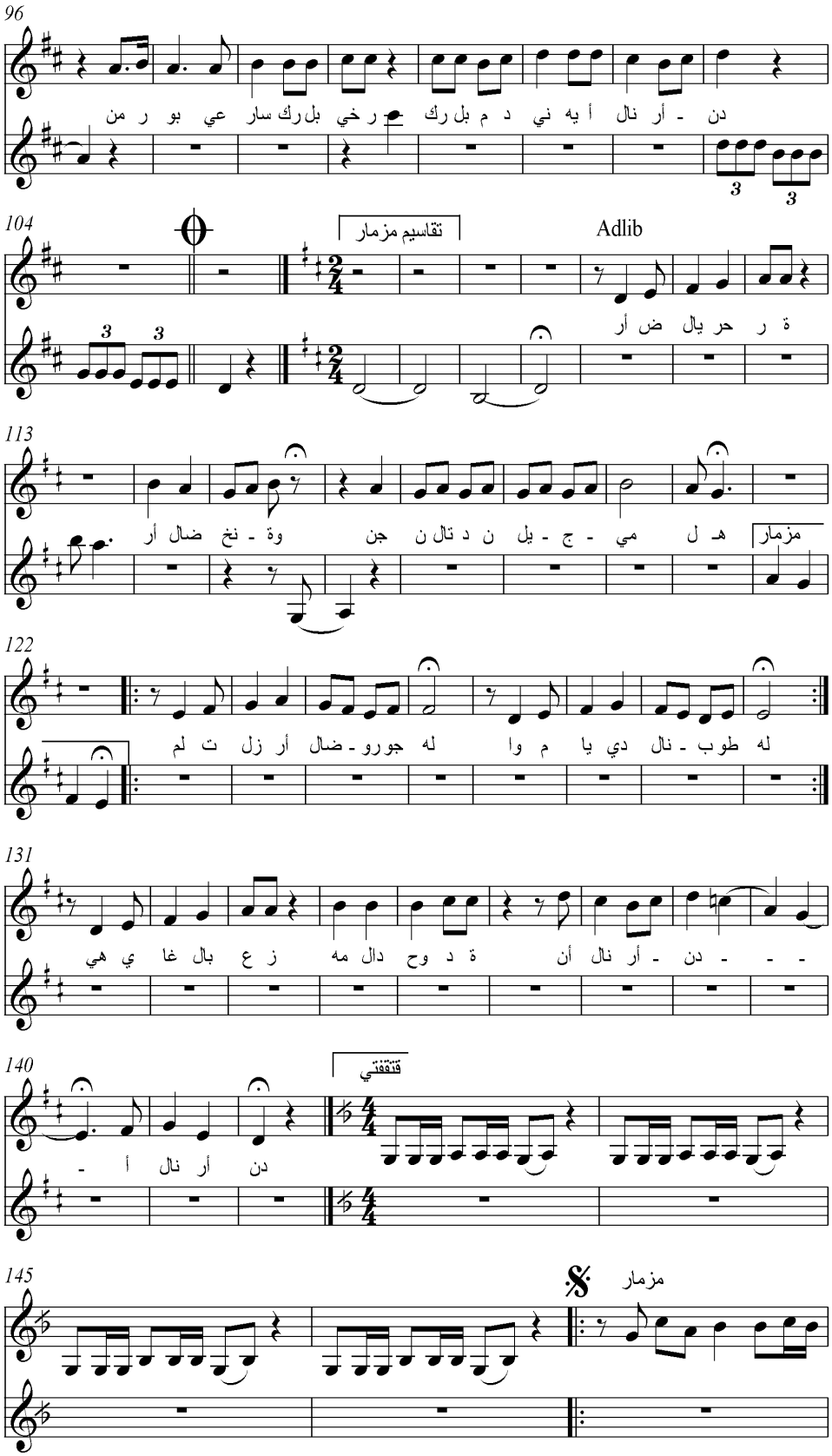
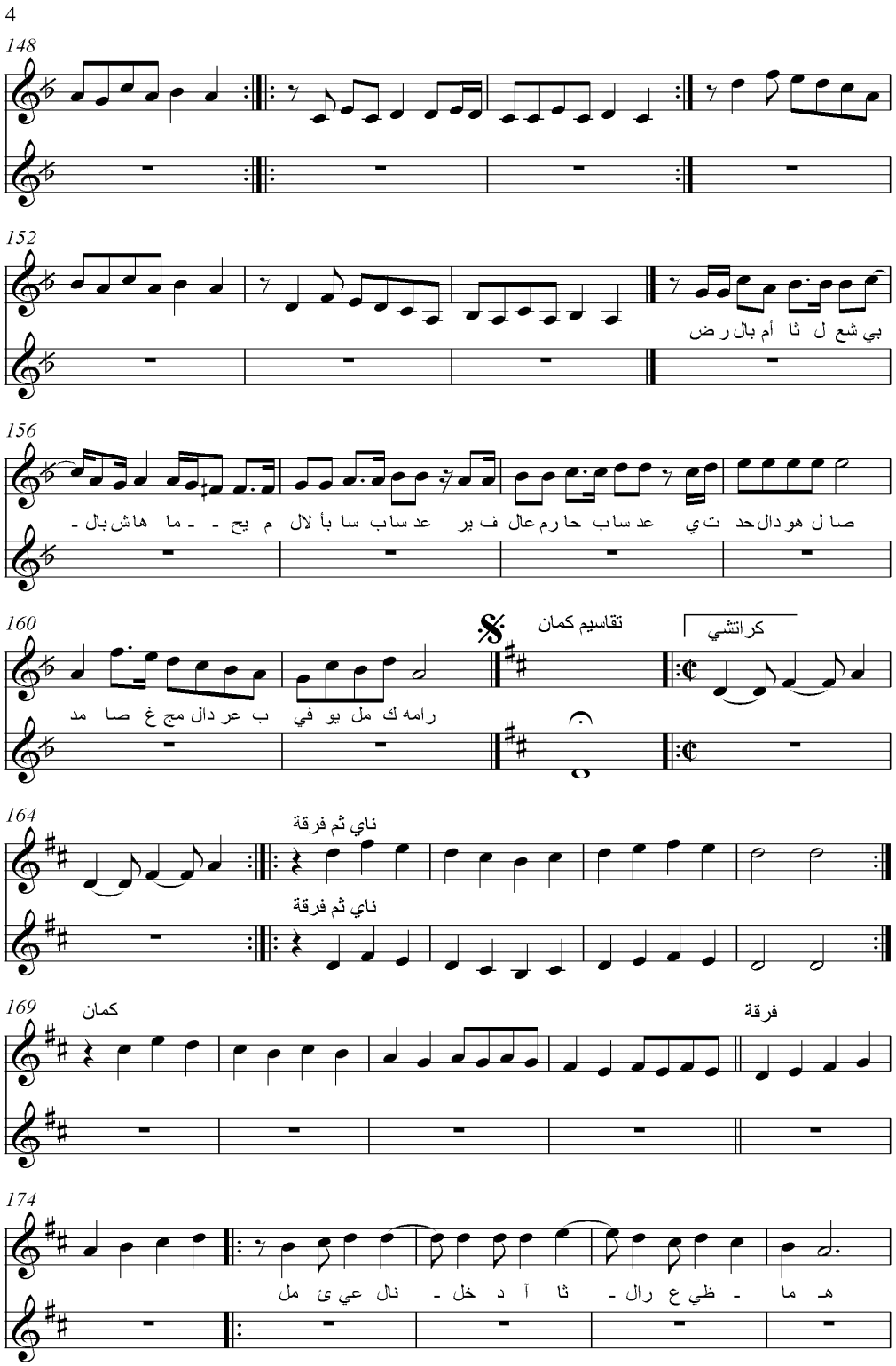
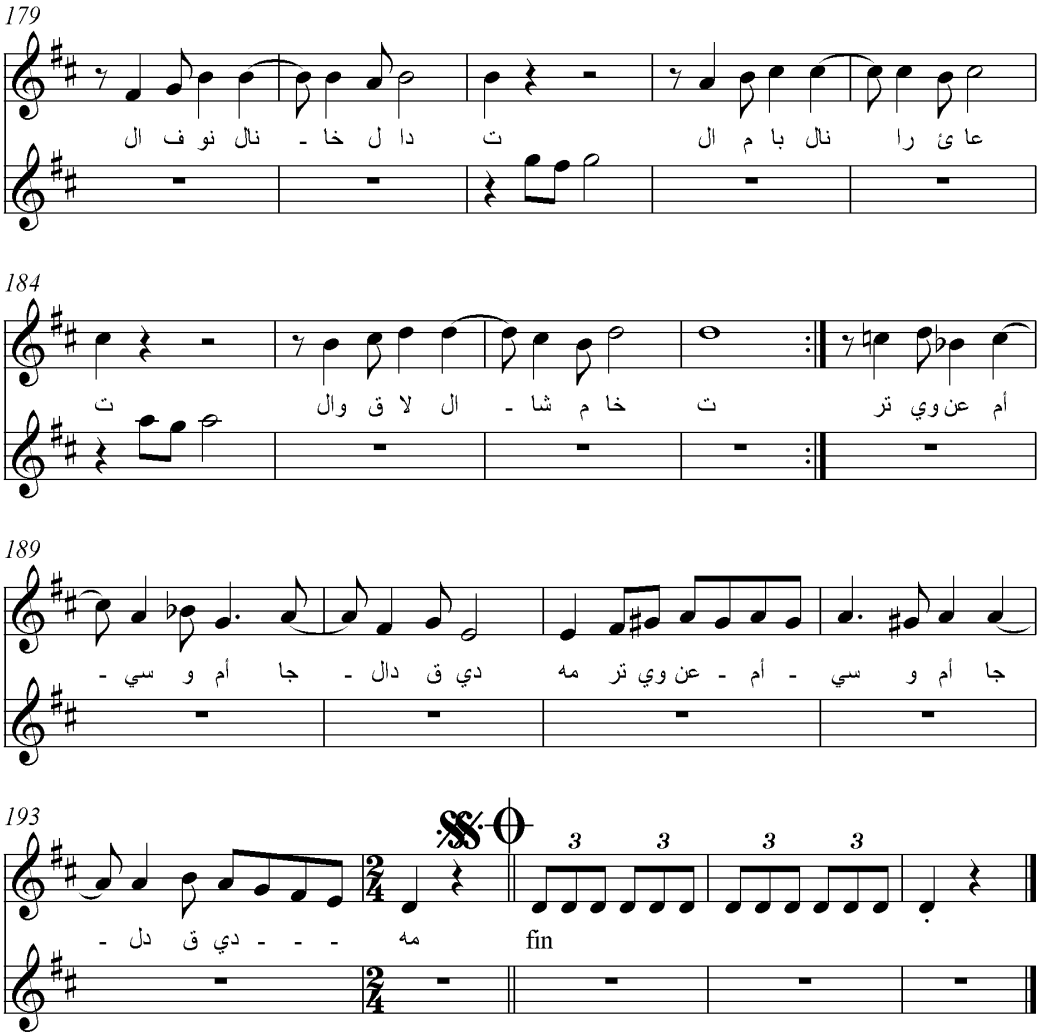
ضَـــــــرَبَ الأمْثـــــــالَ شَـــــــعْبي بالشَّـــــــهامَة يَحمِـــلُ الفَـــأسَ بِسَـــاعِدْ يَرفَـــعُ الـــرُمْحَ بِســـاعِدْ

يَتَحـــــــــــدّى الهَـــــــــولَ صَـــــــــامِدْ صَـــــاغَ نَصْـــــرَ العُـــــربِ فـــــي يَـــــومِ الكَرامَـــــةْ

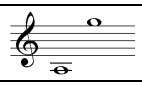
أنا الأردن

مِـــــلءُ عَـــــينِ الخُلْـــــدِ آثَـــــارِي العَظيمـــــة الفُنُـــــونُ الخَالِـــــدَاتُ.. المَبَـــــانِي الرّائِعَـــــاتُ

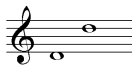
والقِـــــــــــــــلاعُ الشُـــــــــــــــامِخَاتُ تَـــــروي عَـــــنْ أمسِـــــي وأمْجَـــــادي القَديمـــــة

ثالثاً: المدونة الموسيقية للقصيدة

2
46
Adlib
51
أ نال أر - دن نا أ ول مج د ـ خ ري تا والت
57
كا ذ من ق فا ري ر ف ظ والظ ء يا عل وال
63
فوكس
نورال شع ء ما س من
رو عص وال ن سا إن ول ء بد نال
70
يا ني د م بل رك ر خي بل رك سار عي بو ر من يه ري ش ب دل يه حق
79
ء بد نل كا ذ من قن فا ري ر ف ظ وظ ء يا عل ول خو ري تا وت دو مج ول نا أ
87
يه ري ش ب دل يه حق نورل شع ء ما س من رو عص ول نو سا إن ول

96
دن - أر نال أ يه ني د م بل رك ر خي بل رك سار عي بو ر من
104
تقاسيم مزمار
Adlib
ة ر حر يال ض أر
113
هـ ل مي - ج - يل ن د تال ن جن وة - نخ ضال أر
مزمار
122
له طوب - نال دي يا م وا له جورو - ضال أر زل ت لم
131
- - - دن - أر نال أن ة د وح دال مه ز ع بال غا ي هي
140
قتقفتي
- أ نال أر دن
145
مزمار

4
148
152
بي شع ل ثا أم بال ر ض
156
صا ل هو دال حد ت ي عد ساب حا رم عال ف ير عد ساب سا بأ لال م يح - ما هاش بال -
160
تقاسيم كمان
كرانشي
رامه ك مل يو في ب عر دال مج غ صا مد
164
ناي ثم فرقة
ناي ثم فرقة
169
كمان
فرقة
174
هـ ما - ظي ع رال - ثا آ د خل - نال عي ئ مل

المدونة الموسيقية(2): أنا الأردن

رابعاً: التحليل الموسيقي للقصيدة:

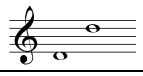
- المقدمة الموسيقية: من انكروز م1 – م51		**الأداء:** الفرقة وبعض آلات النفخ النحاسية والكورال.
المقام المستخدم: عجم على الدوكاه.	**الإيقاع المصاحب:** فوكس.	**الميزان:** أداء حر $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$
المساحة الصوتية:		
التوزيع الموسيقي: قام الكورال بأداء الجمل اللحنية على شكل آهات صاحبتها الفرقة الموسيقية في بعضها، كما قامت بعض الآلات الأوركسترالية بأداء عدد من اللازمات الموسيقية.		

البناء اللحني: تقسم المقدمة إلى جزأين: الجزء الأول: من انكروز م1 – م18 جملة لحنية تؤديها الفرقة ثم يرافقها الكورال بآهات، بدأت من جواب أساس المقام وانتهت على خامسته، ثم جمله موسيقية أخرى أداء

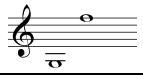
حر (adlib) من م19 – م22 بدأت من سادسة المقام وانتهت على أساسه، وهي تمهيد للدخول في الجزء الثاني من المقدمة الموسيقية؛ الجزء الثاني: م23 - م47 جملة لحنية مع إيقاع الوحدة السائرة (Fox) بدأت من جواب أساس المقام وانتهت على أساسه، ثم عاد مرة أخرى إلى جملة التمهيد التي استخدمها بعد الجزء الأول من المقدمة والتي بدأت من م48 - م51، وهي تمهيد للدخول في الغناء؛ وقد اعتمد البناء اللحني للجزء الأول على التسلسل النغمي وأسلوب التتابع اللحني (sequence)، أما الجزء الثاني فقد اعتمد على السلم الملوّن (chromatic)، وعلى أسلوب التتابع اللحني، كما استخدم القفزات اللحنية البسيطة؛ وقد كانت صيغة بناء المقدمة على النحو التالي: ABCB.

- **الجزء الأول:** من انكروز م52 – م105	**الأداء:** الكورال.	**المقام المستخدم:** عجم على الدوكاه.
الإيقاع المصاحب: فوكس.	**الميزان:** $\frac{2}{4}$	**المساحة الصوتية:**
التوزيع الموسيقي: اقتصر على اللازمات الموسيقية القصيرة.		

البناء اللحني: يحتوي على أربع جمل لحنية، الجملة الأولى: من انكروز م52 – م66 أداء حُر (Adlib) بدأت من جواب أساس المقام وانتهت على ثانية أساسه؛ الجملة الثانية: من م67 – م78 مع إيقاع الفوكس بدأت من مسافة الثالثة للمقام وانتهت على جواب أساسه؛ الجملة الثالثة: من م79 – م89 مع إيقاع الفوكس بدأت من أساس المقام وانتهت على ثانية أساسه؛ الجملة الرابعة: من م90 – م105 مع إيقاع الفوكس بدأت من مسافة الثالثة للمقام وانتهت على أساسه؛ وقد اعتمد بناء اللحن على التدرج النغمي الصاعد أحياناً والهابط أحياناً أخرى، وهي جمل لحنية بسيطة البناء.

- الفاصل الموسيقي الأول: من م106 – م109		**الأداء:** تقاسيم لآلة المزمار بمرافقة الفرقة
المقام: راست على الدوكاه.	**الإيقاع المصاحب:** لا يوجد	**الميزان:** أداء حر.

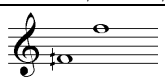
البناء اللحني: جملة لحنية بسيطة تخلو من الزخارف اللحنية، وباستخدامه لهذه الآلة يبتعد عن الطابع الوطني الحماسي وينتقل إلى طابع الأغاني الشعبية، وذلك لإبراز الهوية الأردنية في اللحن.

- الجزء الثاني: من م110 – م142	الأداء: المطرب.	المقام المستخدم: راست على الدوكاه.
الإيقاع المصاحب: لا يوجد.		الميزان: أداء حر.
المساحة الصوتية:		التوزيع الموسيقي: اقتصر على اللازمات الموسيقية.

البناء اللحني: جمله لحنية مليئة بالزخارف اللحنية، استعرض المطرب خلالها قدراته الصوتية بشكل تطريبي، وقد بدأت هذه الجملة من درجة أساس المقام وانتهت على الدرجة ذاتها.

- الفاصل الموسيقي الثاني: من م143 -154	**الأداء:** آلة المزمار والفرقة الموسيقية.	
المقام المستخدم: بياتي على العشيران.	**الإيقاع المصاحب:** قتاقفتي.	**الميزان:** $\frac{4}{4}$
المساحة الصوتية:: 		
التوزيع الموسيقي: اقتصر على التحاور بين آلة المزمار والفرقة الموسيقية.		

البناء اللحني: يحتوي على ثلاث جمل لحنية. الجملة الأولى: من م143 – م146 تؤديها الفرقة بدأت من مسافة السابعة للمقام وانتهت على ثانيته، وهي جملة إيقاعية منغمة تحاكي الإيقاع المصاحب. الجملة الثانية:

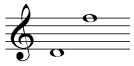
من م147 – م150 تؤديها آلة المزمار ثم تؤديها الفرقة مصوره من مسافة الثالثة للمقام، وهي جملة مستمدة من التراث الأردني بدأت من مسافة السابعة للمقام وانتهت على ثالثته، واعتمدت في بنائها اللحني على القفزات البسيطة والتتابع اللحني. الجملة الثالثة: من م151 – م154 تؤديها الفرقة بدأت من جواب رابعة المقام وانتهت على أساس المقام، واعتمدت في بنائها اللحني على التسلسل النغمي الهابط، وبشكل عام كانت الجمل اللحنية بسيطة البناء سهلة الأداء.

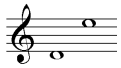
- الجزء الثالث: من م155 - م161	**الأداء:** المطرب.		**المقام:** بياتي على الحسيني.
المساحة الصوتية: 	**الإيقاع:** دويك.	**الميزان:** $\frac{4}{4}$	**التوزيع الموسيقي:** لا يوجد.

البناء اللحني: جمله لحنية سهلة البناء مشتقه من اللحن الشعبي المذكور سابقاً، بدأت من مسافة السابعة للمقام وانتهت على أساسه، واعتمدت في بنائها اللحني على التسلسل النغمي الصاعد والهابط وبعض القفزات، وكان أداء المطرب يزخر بالزخارف اللحنية لإبراز إمكانياته الصوتية.

- الفاصل الموسيقي الثالث: من م162- م174.	**الأداء:** تقاسيم لآلة الكمان.	
المقام المستخدم: عجم على درجة الدوكاه.	**الإيقاع المصاحب:** لا يوجد.	**الميزان:** أداء حر

البناء اللحني:* م162: عبارة عن تقاسيم على آلة الكمان، احتوت على جمل لحنية تحتاج إلى قدرات عالية في الأداء، استعرض العازف خلالها إمكاناته العزفية، وقد بدأت هذه الجملة على درجة أساس المقام، وانتهت على الدرجة ذاتها.

***م163 – م174:**	**الأداء:** الفرقة وآلتي الكمان والناي.	**المقام المستخدم:** عجم على درجة الدوكاه.
الإيقاع: كراتشي.	**الميزان:** $\frac{2}{4}$ تم تدوينه في ميزان $\frac{4}{4}$ لتسهيل قراءة المدونة.	
المساحة الصوتية:		**التوزيع الموسيقي:** لازمات موسيقية فقط.

البناء اللحني: يحتوي على أربع جمل لحنية، الجملة الأولى: من م163 – م164 تؤديها الفرقة وهي جملة إيقاعية منغمة تحاكي الإيقاع المصاحب بدأت من أساس المقام وانتهت على خامسته؛ الجملة الثانية: من م165 – م168 تؤديها آلة الناي بدأت وانتهت في جواب أساس المقام، واعتمدت في بنائها اللحني على التسلسل النغمي الصاعد والهابط؛ الجملة الثالثة: من م169 – م172 تؤديها آلة الكمان بدأت من مسافة السابعة للمقام وانتهت على أساسه، واعتمدت في بنائها اللحني على التسلسل النغمي الهابط؛ الجملة الرابعة: من م173 – م174 تؤديها الفرقة الموسيقية وهي عبارة عن سلم موسيقي صاعد.

- الجزء الرابع: من م175 - م194	**الأداء:** المطرب.	**المقام المستخدم:** عجم على الدوكاه.
الإيقاع المصاحب: كراتشي.	**الميزان:** $\frac{2}{4}$ ، تم تدوينه في $\frac{4}{4}$ ميزان لتسهيل قراءة المدونة الموسيقية.	
المساحة الصوتية:		**التوزيع الموسيقي:** لازمات موسيقية قصيرة.

البناء اللحني: يحتوي على جملتين لحنيتين، الجملة الأولى: من م175 – م187 بدأت من مسافة السادسة للمقام وانتهت على جواب المقام، واعتمدت في بنائها اللحني على التسلسل والتتابع النغمي الصاعدين؛

الجملة الثانية: من م188 – م194 بدأت من درجة الكردان وانتهت على أساس المقام، واعتمدت في بنائها اللحني على التسلسل النغمي الهابط وبعض القفزات، وقد كان اللحن بشكل عام تطريبيا يحتاج إلى قدرات عالية في الأداء، أبرزَ المطرب من خلاله إمكانياته الصوتية بأداء يزخر بالزخارف اللحنية والحليات.

- إعادة الجزء الأول: من م79 – م104: بصوت المطرب وبنفس اللحن والكلمات.

- **القفلة**: من م190 - م 192:	**الأداء:** الفرقة الموسيقية.	**المقام:** عجم على الدوكاه.
الإيقاع المصاحب: مرافقة الشكل الإيقاعي للنغمات (تيريوليه).		**الميزان:** $\frac{2}{4}$

تعليق الباحث:

تكونت القصيدة من مقدمة وثلاثة فواصل موسيقية مختلفة عن بعضها، بالإضافة إلى أربعة أجزاء مختلفة اللحن والكلمات، وقفلة موسيقية، وقد جاءت مقدمتها طويلة نسبياً، في حين جاءت الفواصل الموسيقية المستخدمة قصيرة نسبياً، أما فيما يتعلق بالتحويلات المقامية فقد تم استخدام مقام الراست على الدوكاه في الفاصل الموسيقي الأول والجزء الثاني من القصيدة، ومقام البياتي على درجة العشيران في الفاصل الموسيقي الثاني، في حين تم استخدام مقام بياتي على الحسيني في الجزء الثالث من القصيدة.

أما بدايات الجمل اللحنية في كافة أجزاء القصيدة فقد كانت جميعها على درجة أساس المقام وجوابها، باستثناء الفاصل الثاني والجزء الثالث، حيث كانت بداية الجملة اللحنية فيهما على سابعة المقام، أما الجزء الرابع فقد كانت بداية الجملة اللحنية فيه على سادسة المقام، أما القفلات الموسيقية فقد كانت جميعها على درجة أساس المقام وجوابها. وقد تضمن التوزيع الموسيقي للقصيدة استخدام اللحن المتعدد التصويت في المقدمة، وذلك من مسافة الثالثة من أساس المقام من خلال الفرقة الموسيقية كاملة، مع إعطاء أدوار عزف منفرد لآلة المزمار والناي والكمان في الفواصل الموسيقية.

وقد عبّر لحن القصيدة عن معاني الكلمات مجسداً الطابع الوطني الحماسي، بالإضافة إلى استخدام الأسلوب التطريبي والشعبي في بعض أجزاء القصيدة، وقد اعتمد اللحن على أربعة ضروب إيقاعية: الوحدة السائرة، قتاقفتي، دويك، كراتشي، في حين جاءت الموازين الإيقاعية على النحو: $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ أما اللازمات الموسيقية فغالبيتها جاءت قصيرة، في حين أن المساحة الصوتية للغناء زادت على أوكتافين، وهي مساحة واسعة، نظراً لأدائها من قبل مطرب محترف؛ ويظهر ذلك من خلال أدائه الذي يزخر بالزخارف والحليّات، أما المساحة الصوتية للفرقة الموسيقية فقد جاءت ضمن أوكتافين فقط. وقد تنوع اللحن بين البساطة والثراء، مع تناسب التقطيع الداخلي للحن مع التقطيع العروضي للكلمات، حيث استخدم الملحن ألحاناً من التراث الأردني في م147- م148؛ وهو لحن أغنية ريفية هي (يا ديراوية)، وقد أعاد المطرب الجزء الأول في نهاية القصيدة، وبذلك خرج عن الصيغة المتعارف عليها في بناء القصيدة، ومن الجدير بالذكر أن الملحن قد اعتمد كثيراً في بناء القصيدة على التتابع اللحني والتدرج النغمي الصاعد والهابط، وبعض القفزات النغمية، كما لم يتقيد الملحن بعدد محدد من الموازير في صياغة الجمل اللحنية للقصيدة.

نتائج البحث:

لقد أظهر هذا البحث ما يلي:

1. بدأ جميل العاص حياته الفنية من خلال مشاركته بالعزف على آلة العود ومن ثم آلة البزق في الأفراح والمناسبات الاجتماعية، ثم عمل في اذاعة القدس والإذاعة الأردنية في رام الله وعمّان، كما عمل في الاذاعة السورية، وقد تقلد العاص خلال عمله رئيساً لقسم الموسيقا في الإذاعة الأردنية ولمدة ثمانية

عشر عاماً، قام أثناءها بتأليف وتلحين وانتاج مئات الأغاني للعديد من المطربين الأردنيين والعرب، اكتشف من خلالها العديد من المواهب الغنائية وساندهم في الوصول إلى مراتب الشهرة.

2. إن من أبرز إضافات جميل العاص التي ساهمت في تطوير الأغنية الأردنية، هو إخراج هذه الأغنية من قالب الطقطوقة إلى قالب القصيدة، بالإضافة إلى استخدام الفرقة الموسيقية الكاملة، وتوظيف الآلات الأوركسترالية إلى جانب الآلات الشعبية الأردنية، والتوزيع الموسيقي المرافق لهذه الأغنية والذي تخلله جمل هارمونية ومقدمات وفواصل موسيقية.
3. تميز أسلوب التلحين لدى جميل العاص بما يلي:

- التنوع في الصياغة اللحنية لقالب القصيدة، حيث تمثلت بلحن واحد للجزء الأول ولحن آخر لباقي الأجزاء، وصياغة أخرى تمثلت بلحن مختلف لكل جزء من أجزاء القصيدة، بناءً على من سيقوم بأدائها.
- التنوع في صياغة الفواصل الموسيقية، فمنها ما اعتمد على فاصل لحني ويُكرر، ومنها ما اعتمد على فواصل مختلفة سبقت كل جزء من أجزاء القصيدة.
- الثراء في استخدام التحويلات المقامية.
- كثرة استخدام الإنكروز في بدايات الجمل اللحنية.
- التنوع في طول وقصر المقدمات الموسيقية، واستخدام اللحن المتعدد التصويت فيها.
- التعبير عن معاني الكلمات، وتناسب التقطيع الداخلي للحن مع التقطيع العروضي للكلمات.
- التنوع في استخدام الإيقاعات المصاحبة والموازين الموسيقية.
- الثراء في استخدام اللازمات الموسيقية وان كانت قصيرة نسبيا.
- صياغة ألحان شائعة في مساحات لحنية ضيقة يؤديها الكورال، ومساحات كبيرة يؤديها المطرب.
- صياغة الجمل اللحنية للآلات الموسيقية ضمن مساحة الأوكتافين تقريباً.
- عدم التقيد بقالب القصيدة السليم، حيث ظهر ذلك من خلال صياغة القصيدة في قالب الطقطوقة، واستخدام قالب القصيدة السليم في مواضع أخرى مع بعض التعديل، كتكرار المذهب في نهاية العمل.
- اعتماده في بناء الجمل اللحنية على التتابع اللحني والتدرج النغمي، وبعض القفزات النغمية.
- التنوع والثراء في صياغة الجمل اللحنية، فمنها ما كان محدود العدد بالنسبة لعدد الموازير، ومنها ما لم يتقيد بعدد موازير.
- بداية الجمل اللحنية كانت في غالبيتها من درجة أساس المقام وجوابها، مع وجود بعض الدرجات الأخرى ولكن بشكل قليل.
- غالباً ما جاءت جميع القفلات للفواصل الموسيقية والأجزاء الغنائية على درجة أساس المقام أو جوابها.
- من خلال المقارنة مع الدراسات السابقة التي بينت أسلوب التلحين لدى عدد من الملحنين المصريين، فإن جميل العاص يقترب بأسلوب تلحينه لقالب القصيدة من هؤلاء الملحنين.

التوصيات:

1. تشجيع الباحثين على دراسة وتحليل المزيد من أعمال الفنان جميل العاص في جميع القوالب الغنائية التي لحن فيها لإبراز أهم سمات وجماليات أسلوب هذا الفنان.
2. تشجيع الباحثين على دراسة وتحليل الأعمال الفنية لمختلف الملحنين الأردنيين وعمل مقارنات بأقرانهم من المؤلفين المصريين على سبيل المثال خصوصاً أن الفنان جميل العاص قام بالتلحين لمطربين مصريين أمثال نجاة الصغيرة ومحمد منير وغيرهم؛ ومن هنا يمكن عمل مقارنات بين الأعمال التي لحنت لنفس المطرب لأكثر من ملحن.

الهوامش:

(1) مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنانة سلوى "زوجة جميل العاص "، ملتقى صالون بيت الرواد، أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن، الثلاثاء الموافق 2016/5/3م.

(2) الدعمة، محمد، رحيل جميل العاص صاحب ألحان "بين الدوالي " و"دلعونا"، مقال منشور، صحيفة الشرق الأوسط، العدد 9068، 26 سبتمبر، 2003م.

(3) عودة، هشام، جميل العاص...ملحن أردني شاع منجزه عربياً، مقال منشور، صحيفة الدستور الأردنية، 16 تموز عام 2009م.

(4) مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنان روحي شاهين "باحث في مجال الأغنية الأردنية"، وموظف سابق في قسم الموسيقا بمؤسسة الإذاعة والتلفزيون الأردني، وهو حالياً عضو في فرقة "بيت الرواد" التابعة لأمانة عمّان الكبرى، الخميس الموافق 2016/5/8م.

(5) مقابلة شخصية أجراها الباحث مع أ.د محمد غوانمه "باحث في مجال الأغنية الأردنية"، قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، الخميس الموافق 2016/5/5م.

المصادر والمراجع:

1. إبراهيم، أمل. (2008). **الغناء الشعبي (البلدي) في مصر**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.
2. بدوي، حسام. (2008). **أسلوب عزت الجاهلي في التلحين**، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقا، المجلد 18، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.
3. بيومي، أحمد. (1992). **القاموس الموسيقي**، المركز الثقافي المصري، دار الأوبرا، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر.
4. حتر، صخر. (2009). **موسيقى عامر ماضي في الدراما الأردنية**، دراسة توثيقية تحليلية، الأردن.
5. حجازي، هايل. (1999). **الموال بين التلحين والارتجال في النصف الأول من القرن العشرين**، رسالة ماجستير غير منشوره، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.
6. حداد، إميل. (2005). **الأغنية الأردنية المعاصرة**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الروح القدس (الكسليك)، جونية، لبنان.
7. حمام، عبدالحميد. (2010). **الحياة الموسيقية في الأردن**، مطبعة أروى، عمان، الأردن.
8. خلوف، عمر. (2004). **كن شاعراً - طريقة جديدة وميسرة لتعلم الشعر العربي**، ط2، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية.
9. شرقاوي، سهير. (1985). **المنهج العلمي للتحليل الغربي**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.
10. شوره، نبيل. (1997).**دليل الموسيقى العربية** - أساسيات الموسيقى العربية للصولفيج العربي والغناء العربي، القاهرة، مصر.
11. طوالبة، سلام. (2010). **جميل العاص...حياته وأعماله**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.
12. عباس، خالد. (1995). **دراسة تحليلية لأسلوب محمد عبدالوهاب في تلحين القصيدة**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.
13. عبد الصادق، أمل. (2008). **الصيغة البنائية لبعض القصائد التي لحنها محمد عبدالوهاب**، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقا، المجلد 18، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.
14. عبدالمنعم، محمد. (2008). **الاستفادة من بعض ألحان التراث في تنمية المهارات العزفية لدى دارس البيانو المبتدئ بالكلمة**، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقا، المجلد 18، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.
15. عبيدات، نضال. (2013). **التغيرات التي طرأت على الأغنية الأردنية منذ استقلال المملكة وحتى الآن**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.
16. غوانمه، محمد. (2009). **الأهزوجة الأردنية**، وزارة الثقافة، مطبعة السفير، عمان، الأردن.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 10، عدد 3، 2017، 273- 299

سميرة توفيق ودورها في نشر الأغنية الأردنية

رائدة أحمد عبد الجواد علوان، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك إربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 15 / 11 /2017 تاريخ القبول:31 / 12 / 2017

Samira Tawfiq and Her Role in Publishing the Jordanian Song

Raida Ahmad Alwan, *Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan..*

الملخص

هدفُ هذا البحث التعرف إلى حياة المطربة العربية سميرة توفيق، ودورها في نشر الأغنية الأردنية من خلال دراسة أغانيها الأردنية وتحليلها، وتوثيق نماذج من أشعار وألحان هذه الأغاني، كما سعى البحث إلى التعرف إلى أبرز الخصائص الفنية لأغاني سميرة توفيق في مجالات الكلمة واللحن والإيقاع. وخلص البحث إلى عدة نتائج أهمها: إتقان سميرة توفيق للأغنية الأردنية بمختلف المقامات العربية الأصيلة والإيقاعات المختلفة، وكان لها دور كبير في نقل الأغنية الأردنية إلى أرجاء مختلفة من العالم، واختتم البحث بمجموعة توصيات.

الكلمات المفتاحية: سميرة توفيق، الأغنية الأردنية، الموسيقا.

Abstract

This study aims to identify the life of singer Samira Tawfiq and study her Jordanian songs by collecting, analyzing and documenting samples of her Jordanian songs. This study also sought to identify the most prominent artistic characteristics of the chosen models of singer Samira Tawfiq. The study reviewed models of Jordanian songs that were sung by singer Samira Tawfiq. The study concluded several results, the most important is that she mastered the Jordanian song in various original Arabic scales and rhythms. It also transferred the Jordanian song to different parts of the world The study concluded with a number of recommendations.

Keywords: Samira Tawfiq, Jordanian song, Music..

مقدمة:

يزخر الغناء الأردني بمضامين فنية وأشكال وقوالب موسيقية وأدبية مختلفة، تعبر بمجملها عن مشاعر الإنسان الأردني وأحاسيسه تجاه صروف الحياة، "فالأغنية الأردنية تشكل عنصراً هاماً في ماضي وكيان المواطن الأردني منذ آلاف السنين، فهو يولد مولعاً بالغناء، ممارساً له في مختلف المناسبات الاجتماعية والدينية وغيرها، منفرداً أو في جماعة، وبشكل تلقائي وفي أي زمان وأي مكان، مرفهاً بها عن نفسه وعن الآخرين" (غوانمه، 1997م، ص 21).

والأغنية الشعبية الأردنية فرضت ذاتها، ولا زالت أكثر أشكال الغناء والموسيقا استهواء للسامعين، لعذوبة ألحانها وسلاسة كلماتها، وبساطة معانيها، مما جعل الأردنيين يتناقلونها شفاهة دون النظر إلى تفاصيلها الفنية (الخوالدة، 2012م)، والتراث الغنائي الأردني جزء من التراث القومي العربي المليء بالكنوز الحضارية التي تحمل عادات وتقاليد تعاقبت عليها الأجيال التي من واجبها المحافظة عليه كعنوان لثقافة الأجداد وحضارتهم. فقد كان وراء هذا التراث الغني مبدعون كبار لهم دور بالغ في تطوره ومنهم الفنانون: توفيق النمري، وجميل العاص، وروحي شاهين، والشيخ رشيد زيد الكيلاني، وسلوى العاص، وإسماعيل خضر، ومحمد وهيب، والمطربة العربية اللبنانية سميرة توفيق التي تعلقت بالأغنية الأردنية وتغنت بها، فأتقنتها وتفننت في أدائها، حيث غنت العديد من الأشكال الغنائية الشعبية الأردنية مثل: التراويد، والجفرة، ودلعونا، وزريف الطول، وغيرها (غوانمه، 2010م، ص 415). إذ إن لها عددا وافرا من الأغاني الأردنية العذبة التي أبدعها لها الفنانون الأردنيون أمثال: الشاعر رشيد زيد الكيلاني والملحن جميل العاص، حيث تغنت بالأردن وسحر طبيعته، بسهوله وجباله، مياهه وأشجاره، شيوخه وأطفاله، أعياده ومواسمه، صباياه وشبابه، نشاماه وفرسانه، وقبل هذا وذاك قيادته الهاشمية التي كان لها نصيب خاص من أغاني سميرة توفيق المتميزة بسرعة اختراقها للحواجز واستقرارها في قلوب وأفئدة مستمعيها من أبناء الشعب الأردني على اختلاف فئاتهم ومشاربهم، فقد غنت بلهجتهم ومفرداتهم، وتغنت بهمومهم وشجونهم، فأحبها الصغار وعشقها الكبار، وطرب لها الرجال وتراقصت على أنغامها النساء، فعاشت سميرة توفيق في وجدان الأردنيين جميعاً كما لو كانت واحدة منهم (غوانمه، 1997م، ص194).

وقد واجهت الباحثة صعوبة بالغة في الحصول على مراجع علمية مكتوبة عن سميرة توفيق، وكذلك الحال عدم توفر مدونات موسيقية لأغانيها، مما اضطرها إلى الاعتماد على المقابلات التلفزيونية والإذاعية التي أُجريت مع سميرة توفيق عبر رحلتها الفنية، وبعض المقالات الصحفية البسيطة عنها، وقد وجدت الباحثة فرصة نادرة في مقابلة سميرة توفيق في العاصمة عمان عند حضورها بدعوة رسمية من الديوان الملكي العامر لتكريمها بمناسبة عيد الاستقلال يوم 2017/5/25م. مما اتاح لها إمكانية التحدث معها وجهاً لوجه، والحصول منها مباشرة على معلومات قيمة عن رحلتها الفنية، وبخاصة ذلك الجزء المتعلق بعلاقتها الحميمة بالأردن والأردنيين والأغنية الأردنية.

مشكلة البحث:

يحظى الأردن بتراث موسيقي غني عاش ردحاً من الزمان في صدور حفظته ورواته وعشاقه الذين لم يجدوا إلا نادراً من يسألهم عنه أو يطلب منهم أن يرووه، إلى أن ظهرت وسائل الإعلام المختلفة، حيث قام بعض المهتمين بالبحث عنه وتقديمه عبر تلك الوسائل، مع التأكيد على أن ثمة ندرة في الأبحاث الموسيقية المتخصصة بالتراث الغنائي الأردني بشكل عام، وينطبق الحال ذاته على ما غنته سميرة توفيق التي تعتبر أغانيها بمجمل مواصفاتها الأدبية والفنية ثروة تراثية لا تقدر بثمن، ونموذجاً صادقاً للأغنية الأردنية التي يُخشى عليها من الضياع أو الاندثار أمام مخاطر العولمة التي باتت تهدد الكثير من تراثات العالم.

وعلى الرغم من أن المطربة العربية سميرة توفيق أخلصت للأغنية الأردنية، إلا أنها لم تُدرس حياتها ولم تُوثَّق أغانيها بعد على الرغم من أهميتها، كما أنها لم تتم دراسة تلك الأغاني، ولم يتم تناولها بالتحليل لا شعرياً ولا موسيقياً، وذلك ما أثار فضول الباحثة وحفَّزها لإجراء هذا البحث بغية تحقيق الأهداف الواردة تالياً.

أهداف البحث:

بالنظر لما قدمته سميرة توفيق للأغنية الأردنية من أغان تراثية جميلة، وتقديراً لإبداعها في الغناء الأردني الأصيل الذي عشقه الأردنيون، فقد جاءت فكرة هذا البحث لتلقي الضوء على هذا الإبداع المميز لسميرة توفيق من خلال دراسة أغانيها الأردنية، بما تتضمنه كلماتها الشعرية من موضوعات وما تتضمنه ألحانها من مقامات وإيقاعات موسيقية. حيث يمكننا أن نجمل أهداف هذا البحث بما يلي:

1. التعرف إلى حياة المطربة العربية سميرة توفيق، ودورها في نشر الأغنية الأردنية.
2. التعرف إلى أبرز الخصائص الفنية للأغاني الأردنية التي غنتها سميرة توفيق من خلال جمع وتحليل وتوثيق نماذج من أشعار وألحان هذه الأغاني.

أهمية البحث:

لقد أُجريت في الأردن دراسات متعددة طرقت جوانب محدودة من أغاني التراث الأردني في شكل دراسات أدبية، والقليل من هذه الدراسات تناولت بالبحث والتحليل الإبداع الموسيقي الأردني للفنانين الأردنيين الروّاد، وعليه فإن الباحثة تأمل بأن إجراء مثل هذا البحث سيكون إضافة نوعية للدراسات العلمية المتعلقة بالحركة الموسيقية الأردنية، كما أن من شأنه أن يفتح الباب لدراسات موسيقية أخرى في مجال الموروث الغنائي في الأردن، بالإضافة إلى إمكانية الاستفادة من كلمات وألحان أغاني سميرة توفيق في انتاج أعمال موسيقية أردنية توائم بين الأصالة والمعاصرة.

حدود البحث:

يغطي هذا البحث حياة المطربة العربية سميرة توفيق وما قدمته من أعمال غنائية أردنية خلال مسيرتها الفنية.

عينة البحث:

تتمثل عينة البحث بما استطاعت الباحثة الحصول عليه من تسجيلات غنائية أردنية بصوت سميرة توفيق، وقد حددت عينتها ب (50) أغنية هي التي استطاعت الحصول على تسجيلاتها الصوتية كاملة وبوضوح، إضافة لمعرفة مبدعي هذه الأغاني.

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي مقروناً بالدراسة المسحية الميدانية لأغاني سميرة توفيق، حيث تم تصميم بطاقة تحليلية لاستخلاص أبرز الخصائص الفنية التي تقوم عليها أغانيها وتشتمل البطاقة على: أسماء الأغاني، ومضمونها الشعري، وموضوعاتها، وأهم مبدعيها، وكذلك التعرف إلى أبرز ميزاتها الموسيقية مثل: مقاماتها الموسيقية، ودرجات الركوز، وضروبها الإيقاعية، وأوزانها الموسيقية، وتكوينها اللحني، وأشكالها البنائية، وطرق أدائها.

الإطار النظري:

أولاً: الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى:

أجرى غوانمه، 2002م، دراسة بعنوان "عبده موسى رائداً ومبدعاً". جاءت في كتاب منشور تضمن تتبعاً لحياة الفنان الأردني الراحل عبده موسى، وأهم المراحل الفنية في حياته، وأسلوب عزفه على آلة الربابة.

وقد تناول الكتاب أغاني الفنان عبده موسى بالدراسة والتحليل، بيّن فيها الباحث أبرز العناصر الموسيقية، واللهجات، والألوان الغنائية التي أداها، وكذلك أهم الشعراء والملحنين والمطربين الذين تعاون معهم الفنان عبده موسى. بالإضافة إلى ذلك تضمنت الدراسة شرحاً وتتبعاً تاريخياً لآلة الربابة العربية التي اشتهر الفنان عبده موسى بالعزف عليها، مع بيان مختصر لأهم أنواعها. كما قدم الباحث مجموعة نادرة من الشهادات الأدبية التي صاغها نخبة من رجالات الأردن عن الفنان عبده موسى وعن مجمل إبداعه الفني في مجالي العزف والغناء.

كما اشتملت الدراسة على كل ما تركه الفنان عبده موسى عبر رحلته الفنية من أغانٍ وألحان، تم تدوين كل منها بلهجتها الفنية وأسلوبها الأدبي كقصائد شعرية وغنائية، بالإضافة إلى التدوين الموسيقي الدقيق لكافة أغانيه، مع تحليل العناصر الفنية الشعرية والموسيقية لكل أغنية من تلك الأغاني.

وقد خلصت الدراسة إلى عدد من النتائج منها: بيان أهم الخصائص الفنية التي تميز بها الفنان عبده موسى مثل: صوته الغنائي المفتوح الرنان المرتبط بالنفس المتقن الصحيح خلال الغناء، والوضوح التام لمخارج الحروف أثناء الغناء، إضافة إلى اتقانه العزف على آلة الربابة التي صنعها بنفسه من خلال تحكمه بقوسها، وأدائه لمختلف القوالب الموسيقية الشعبية وبخاصة البدوية بمصاحبة الربابة.

الدراسة الثانية:

أجرى حداد وغوانمة، 2012م، دراسة بعنوان "دراسة تحليلية لسيرة الفنانة الأردنية سلوى وموروثها الغنائي". تضمنت تتبعاً لمسيرة المطربة الأردنية سلوى، واشتملت على جمع وتفريغ أشعار وألحان عدد وافر من أغانيها، كما تضمنت تحليلاً علمياً للأغاني عينة البحث: شعراً ولحناً وإيقاعاً وأداءً، بالإضافة إلى ذلك تضمنت الدراسة تحليلاً لما اشتملت عليه أغانيها من كلمات شعرية، وأوزان وضروب إيقاعية، وألحان ومقامات موسيقية، مما ساعد في التعرف إلى أبرز الخصائص الفنية التي تتسم بها أغاني الفنانة سلوى، وما تتضمنه مدوناتها الشعرية والموسيقية من صور وجماليات فنية.

وقد أوضحت الدراسة نشأة الفنانة الأردنية سلوى وحياتها، ودخولها للعمل في الإذاعة الأردنية من خلال برنامج ركن الهواة، والعلاقة الفنية ما بينها وبين زوجها الفنان الأردني الراحل جميل العاص، ومشاركاتهما المحلية والعربية والعالمية، والجوائز التي حصلت عليها. كذلك تضمنت تحليلاً فنياً لموروثها الغنائي مدعماً بالجداول التوضيحية التي ساهمت في استخلاص نتائج هذه الدراسة، كما تضمنت تدويناً شعرياً وموسيقياً لأغاني الفنانة سلوى (عينة الدراسة).

الدراسة الثالثة:

أجرت طوالبة، 2010م، دراسة بعنوان "جميل العاص حياته، وأعماله". هدفت إلى التعرف إلى حياة الفنان جميل العاص، وشخصيته الفنية، وأسلوبه في التلحين، كما هدفت إلى جمع ما يمكن الوصول إليه من أعماله الموسيقية وتدوينها وتحليلها. وقد تكون مجتمع الدراسة من الأعمال الموسيقية للفنان جميل العاص كافة، في حين تكونت عينة الدراسة من مجموعة مختارة من أبرز هذه الأعمال. وقد صممت الباحثة بطاقة

تحليلية خاصة بأعمال جميل العاص الموسيقية، وقامت بتدوين هذه الأعمال شعرياً موسيقياً، ومن ثم تحليلها، كما أجرت الباحثة مقابلات شخصية مع زوجته الفنانة سلوى، وبعض أفراد أسرته وعدد من الموسيقيين الأردنيين الذين عاصروه، للتعرف إلى الجوانب الفنية والإنسانية في شخصية هذا الفنان.

وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج منها: إن الفنان جميل العاص يعد واحداً من أبرز العاملين في مجال الموسيقا الأردنية، حيث جمع بين العزف والتلحين والغناء وكتابة الكلمات، وله ما يزيد على خمسمائة عمل موسيقي موثق، وامتلك قدرة فنية مميزة في تطويع أعماله الموسيقية التراثية للتطوير والتوزيع الموسيقي، إضافة إلى ذلك فقد استخدم العاص آلات التخت الموسيقي الشرقي وآلات الأوركسترا في كثير من أعماله الموسيقية، كما وظف بعض الآلآت الموسيقية الشعبية مثل المزمار والناي مع الأوركسترا في أعمال أخرى وبطريقة جميلة تدل على حنكة ودراية موسيقية عالية، كما توصلت الدراسة إلى أن الفنان العاص استخدم أسلوباً خاصاً في تلحين وغناء كلمات الأغنية بألحان مختلفة، مع استخدام أسلوب الغناء بالتبادل ما بين الكورال والمطرب، وذلك منعاً للرتابة والملل في العمل الموسيقي. كما أنه امتاز بكثرة التنقل بين الضروب الإيقاعية، وتنويعها بما يتناسب مع كلمات الأغنية، ومع الجو العام للأغنية.

وقد أوصت الباحثة بمجموعة من التوصيات أهمها: ضرورة إجراء دراسات معمقة في مختلف مجالات الموروث الموسيقي في الأردن، وبخاصة أعمال الفنانيين الأردنيين وتدوينها وتحليلها وحفظها، وإتاحة الفرصة للإطلاع عليها من قبل الباحثين والدارسين.بالإضافة إلى حث المؤسسات الفنية على الاهتمام بالموسيقيين الأردنيين والاستفادة من خبراتهم وتجاربهم.

ثانياً: نشأة سميرة توفيق:

ولدت سميرة توفيق عام 1935م في بيروت، وبالتحديد في منطقة الجميزة التي كانت تعرف في الماضي ب "الرميلة" منطقة المدور. اتصفت طفولتها بالبراءة التي ترافقها القوة والجرأة وجمال الروح، وهي من عائلة متوسطة الحال محبوبة لدى الناس[1]. وفي عام 1945م تربت في كنف عائلة سورية متواضعة أتت إلى لبنان من منطقة حوران السورية التي تقع على الحدود الأردنية، وكانت والدتها نعيمة ربة منزل ولها ستة من الأبناء والبنات هم: جانيت ونوال وسميرة وشارل وجورج ومانويل[2].

ومن هواياتها المفضلة صيد السمك لأن والدها كان بحاراً وريساً على المينا في منطقة الرميلة، كما أنها كانت تحب ركوب السيارة في وقت الشتاء لتستمع إلى صوت الماء عندما يضرب جسم السيارة[3].

عاشت سميرة توفيق سنوات شبابها الأولى في الأردن، وقدمت للإذاعة الأردنية الكثير من أغانيها المشهورة، ونافست سميرة توفيق الفنانين الأردنيين تنافساً فنياً خَفِيّاً أحياناً، ومعلناً أحياناً أخرى، حيث غنت مجموعة كبيرة من الألوان الغنائية الأردنية بأشكالها المختلفة التي عشقها الأردنيون والعرب، فأضافت بصوتها الجميل إلى المكتبة الموسيقية الأردنية أجمل الأغاني، وأثْرَت بحسها المرهف ذائقة المستمع الأردني والعربي بأرق الألحان وأعذب الكلمات (غوانمه، الغناء الريفي، ص194).

تسميتها:

أعطتها عائلة كريمونه لقب العائلة وأصبح اسمها سميرة غسطين كريمونه. أما اسم توفيق فقد استوحته سميرة من الملحن اللبناني الشهير توفيق البيومي، الذي التقته في بداية مسيرتها الفنية، حيث شجعها على الغناء واهتم بها، وتذكر أنها قالت له:"أنا سميرة وأنت توفيق والتوفيق من الله"، ومن هنا جاءت التسمية، وأطلقت عليها بعض الوسائل الإعلامية ألقاباً مختلفة منها: فنانة البادية الأولى، وصاحبة أشهر غمزة، وصاحبة أجمل وأكذب ابتسامة[4].

موهبة فنية مبكرة:

بدأت موهبة سميرة توفيق الغنائية تظهر منذ كانت طفلة صغيرة، إذ بدأت الغناء كما تقول من فوق الشجرة، حيث كانت تحب أداء الأغاني الدارجة، وكانت عندما ترغب بالغناء تذهب إلى بستان أمام بيت أسرتها وتختار أعلى شجرة فيه،وتصعد عليها وتغني بطرب وانفعال لوقت طويل، حتى أن جيرانها أخذوا عنها انطباعاً عند رؤيتها تصعد الشجرة أنها ستغني[5].

أما عن اكتشافها فتقول أنه في يوم من الأيام مرّ من أمام بيتها الفنان وعازف القانون ألبير غاوي مع الملحن توفيق البيومي، فسمعاها وهي تغني أغنية (يا ويل اللي ما يخاف ربه...) فأعجبا بصوتها، مما جعلهما يتوجهان لبيت أهلها لإقناع والدها بالسماح لها بالغناء في الإذاعة، على أن يقوم غاوي بتعليمها اللحن، في حين يقوم البيومي بتعليمها الإيقاع، وكان جواب والدها في بداية الأمر الرفض، ولكنه بعد إلحاحهما وافق[6].

وتحدثت سميرة توفيق عن طرفة حدثت حينما طلب منها ألبير غاوي الغناء ليستمع لصوتها فقابلته بالرفض، وكرر المحاولة لكن في النهاية عرف أنها لا تغني إلا فوق الشجرة، فطلب منها الصعود للشجرة والغناء فوافقت، وأُعجب بصوتها. ثم حاول إقناعها أنه لا يستطيع تعليمها الغناء وهي فوق الشجرة، ومع مرور الأيام أصبحت تغني معه وتعلمت على يديه الكثير من أصول الغناء وأساليبه، وبعدها أخذها للإذاعة اللبنانية للغناء وسط استهجان الموجودين الذين قالوا وقتها: "شو جايبين ولاد صغار يلعبوا ....!!!". ولكنها مع ذلك غنت في الإذاعة اللبنانية أغنية (مسكين يا قلبي)، وكان عمرها (12 سنة)، وبعدها توجهت للإذاعة السورية، حيث قام بتدريبها الأستاذ توفيق البيومي على غناء التواشيح والأدوار والمونولوجات القديمة، فأسسها تأسيساً جيداً، وفي الإذاعة السورية كانت تغني في الحفل الشهري للإذاعة. وبعدها أصبحت تتنقل بين الإذاعة اللبنانية والسورية بغناء العديد من الألوان[7].

انطلاقتها في الأردن:

خلال وجود سميرة توفيق في سوريا، التقت الفنان الأردني الكبير توفيق النمري، الذي قدم لها أول أغنية أردنية من كلماته وألحانه هي أغنية "أسمر خفيف الروح"، وحين سمعها صلاح أبو زيد مدير الإذاعة الأردنية حينها، دعاها للمشاركة في حفل افتتاح الإذاعة الأردنية الجديدة في عمان الذي رعاه جلالة الملك الحسين بن طلال (النمري،1972م، ص 393) عام 1959م، إلى جانب عدد من كبار الفنانين من مختلف أقطار العالم العربي، فغنت أغنية أسمر خفيف الروح، ومع أنها كانت في بداية حياتها الفنية فقد تم اختيارها من الإذاعة الأردنية، لإحياء الغناء التراثي الأردني، لأنها بحسب رأيهم كانت الأنسب صوتاً وشكلاً، حيث لا يوجد أصوات غنائية نسائية أردنية فقام الشاعر الشيخ رشيد زيد الكيلاني بتعليمها اللهجة الأردنية البدوية في الإذاعة، وفي أوائل الستينات غنت أول أغنية تراثية أردنية بعنوان (مرحب يا ريم الفلا)، ثم غنت: بالله تصبوا هاالقهوة، وبين الدوالي، ويالمرتكي عالسيف، وكانت هذه الأغاني السبب في انطلاق شهرتها من الأردن، واستثماراً لذلك النجاح تبنتها الإذاعة الأردنية، فقدمت عبر أثيرها الكثير من الأغاني، واشتهرت بغنائها باللهجات الأردنية وخصوصاً اللهجة البدوية، مما أعطاها لوناً غنائياً مميزاً وشخصية فنية خاصة، وهي ترى أن الفضل في اكتشافها بهذا اللون الذي تعتبره مدرستها وكيانها وثوبها الأصيل يعود لمدير الإذاعة حينها صلاح أبو زيد الذي أصبح فيما بعد وزيراً للإعلام[8].

مشاركاتها الفنية:[9]

تتابعت نجاحات سميرة توفيق، فقدم لها عدد من الشعراء والملحنين الأردنيين والسوريين واللبنانيين والخليجيين أجمل الأشعار والألحان فانتشرت أغانيها في البلدان العربية، ومن الملحنين والشعراء الذين تعاونت معهم في الأردن: جميل العاص، توفيق النمري، روحي شاهين، رشيد الكيلاني، أما الفنانون اللبنانيون فمنهم: عفيف رضوان، وعبد الجليل وهبي، ومحمد محسن، ورفيق حبيقة، والياس الرحباني، وملحم بركات، وايلي شويري، ووسام الأمير، وفيلمون وهبي الذي ربطتها بعائلته صداقة متينة.

أحيت سميرة توفيق العديد من الحفلات الغنائية في أرجاء العالم، فشاركت في افتتاح "أوبرا هاوس" في مدينة ملبورن الاسترالية، إلى جانب المطرب اللبناني الكبير وديع الصافي، في الحفل الذي أقيم أوائل السبعينات برعاية ملكة بريطانيا اليزابيث الثانية، كما شاركت في انطلاق النادي اللبناني المكسيكي بدعوة من الجالية اللبنانية في المكسيك، وحازت على المفاتيح البرونزية والذهبية لعدة مدن عالمية بينها فنزويلا التي كرمها مجلس نوابها تقديراً لما كانت تتمتع به من قاعدة شعبية واسعة، كما أحيت حفلات في فرنسا وجنوب إفريقيا وبريطانيا، إضافة لما قدمته من حفلات غنائية في كل من: الأردن، والعراق، وقطر، والكويت، وعُمان، واليمن، وسوريا، ومصر، والمغرب، وتونس، والجزائر، وغيرها.

إقامتها:

إقامة سميرة توفيق موزعة بين بلدة الحازمية في لبنان وبين العاصمة البريطانية لندن، حيث تمتلك فيها شقة خاصة، ويعود السبب في تنقلها للأحداث الأمنية التي كانت ترافق الخلافات السياسية في لبنان بين حين وآخر، حيث كانت تهرب إلى لندن عند حدوث أي خطر في لبنان. وهي تصف حياتها في لندن بالحياة العادية، حيث لا يربطها بالغرب سوى الظروف التي تجبرها للذهاب إلى هناك، وتقول أنها تحب الحرية في الغرب ولكن ضمن حدود، أما عن راحتها النفسية فهي بالتأكيد في بيروت[10]، لا سيما في بلدتها الحازمية التي شهدت مرابع طفولتها، وقد بادل أهل الحازمية ابنتهم سميرة توفيق حباً بحب، وكرموها بتسمية أحد شوارع البلدة باسمها[11].

أفلامها ومسلسلاتها:

شاركت سميرة توفيق كممثلة في العديد من الأعمال الفنية المسرحية والتلفزيونية إلى جانب الغناء، وقد أقنعها الفنان عبد السلام النابلسي بالتمثيل، وهي تعتبر العمل في التلفزيون صعباً، ولكنها لا تخاف من الوقوف أمام الكاميرا في السينما والتلفزيون، أو الجمهور في المسرح، وكان الفضل في ذلك لأستاذها توفيق البيومي الذي علمها الجرأة، وكان يردد على مسمعها جملة لم تنسها: "المسرح وَحْش إن لم تأكله أكلك". وقد كانت لها أدوار البطولة في العديد من الأفلام والمسلسلات والمسرحيات مثل[12]:

الأسم	السنة	الأسم	السنة	الأسم	السنة
فيلمالبدوية العاشقة	1963	فيلم القاهرون	1966	مسلسل فارس ونجود	1974
فيلملبنانفي الليل	1963	فيلم غزلان	1969	مسرحيةعروس التحدي	1975
فيلمبدويةفي باريس	1964	فيلم بنت الشيخ	1970	فيلم الاستعراض الكبير	1975
فيلم حسناء البادية	1964	فيلمعروسمن دمشق	1973	فيلم أيام في لندن	1976
فيلم عتاب	1964	فيلم فاتنة الصحراء	1974	مسلسل سمراء	1977
فيلم بنت عنتر	1965	فيلمالغجرية العاشقة	1974		
فيلمبدوية في روما	1965	فيلمعنترفارس الصحراء	1974		

ميزاتها الشخصية:

اتصفت سميرة توفيق بالعديد من الصفات الإنسانية، فهي إنسانة حساسة ورقيقة لدرجة أنها قد تصل حد البكاء أمام المواقف الحزينة، وتضحكها لفتة حلوة، كما أنها هادئة في بعض الأحيان، ومتوازنة وإن كانت عصبية، وهي تتمتع بذاكرة طيبة فهي تتذكر ما تريد وبخاصة الأشياء الجميلة والمواقف اللطيفة، كما أنها متسامحة، تصدق ما تسمع بسرعة لأنها تعتبر التصديق صفة من صفات القلب الطيب، وهي صريحة في معظم الأوقات. أما بالنسبة للكذب فهي تسمح لنفسها بالكذب الأبيض الذي لا يضر بالآخرين، أما الخداع فقد تعرضت لمواقف خادعة من بعض من تعاملت معهم، شأنها في ذلك شأن باقي البشر، وتحاول دائماً تدارك الأمور، وينتابها الحزن تجاه تلك المواقف التي تؤثر بها لدرجة أنها قد لا تنساها[13].

آراء بعض الفنانين بسميرة توفيق[14]

1. ستراك سركيسيان (عازف مزمار) يقول أنه عزف مع سميرة توفيق بجميع حفلاتها، وأنه يحب إنهاء حياته الفنية معها، لأنها فنانة عظيمة وإنسانة بكل معنى الكلمة، بما تتصف به من أخلاق وكرم وطريقة تعامل. ويقول أنها أول فنانة أدخلت المزمار في أغانيها، كما تميزت فرقتها الموسيقية بكثرة عازفي الإيقاع.
2. جورج أشقر (عازف إيقاع) يقول أنه لم يعمل مع أحد من الفنانين كما عمل مع سميرة توفيق، فهي نبيلة الخلق، كريمة النفس، تمنح زملائها الفنانين والعاملين معها الطاقة الإيجابية خلال العمل.
3. محمد صالح (عازف جيتار) يقول أن سميرة توفيق إنسانة كريمة معطاءة، وأن الموسيقيّ معها "مدلل ومحظوظ".
4. نقولا نخلة (عازف عود) يقول: أن سميرة توفيق تاريخ حافل بالفن العربي الأصيل خصوصاً اللون البدوي.
5. ديانا حداد (مطربة) تقول: أعتبر سميرة توفيق أم وأخت كبيرة وصديقة ورمز، وهي أيقونة فنية أصيلة في العالم العربي، أغني لها في كل حفلاتي، وأفرح عند سماع صوتها، وأكون مسرورة جداً عندما تمدحني وتمدح صوتي لأن ذلك شهادة أعتز بها[15].
6. سعيد وهبه ابن فيلمون وهبه (متخصص بالمكياج) يقول: أن علاقته بسميرة توفيق قوية، وهي تعرف ما تريد لنفسها وجمالها، وقد تميزت بمكياج خاص، ويقول إن الكاميرا تعشقها وتأخذها بطريقة حلوة[16].

كانت سميرة توفيق تهتم برعاية زملائها العازفين في فرقتها أمثال: عازف الطبلة محمد البرجاوي، وزميله ستراك، الذين كانا بمثابة أفراد في عائلتها يدقون بابها في ظروفهم الحرجة، ويركنون إليها إذا ما واجهوا مشكلة.

الإطار التطبيقي:

يتناول هذا الإطار بالتحليل الأغاني الأردنية (عينة البحث) التي غنتها سميرة توفيق، مبيناً أبرز العناصر الموسيقية مثل: المقامات الموسيقية، والموازين والضروب الإيقاعية، والموضوعات التي تناولتها هذه الأغاني، وكذلك أهم الشعراء والملحنين الذين قدموا لها أجمل إبداعاتهم الشعرية واللحنية، إضافة إلى النصوص الشعرية والتدوينات الموسيقية لعدد من أغانيها، وذلك ما يوضحه الجدول رقم (1).

جدول رقم (1): الأغاني الأردنية (عينة البحث) التي غنتها سميرة توفيق

الرقم	اسم الأغنية	الشاعر	الملحن	المقام الموسيقي	درجة الركوز	الإيقاع	الميزان	الموضوع
.1	أردن الكوفيه الحمرا	حيدر محمود	روحي شاهين	راست	راست	جوبي عراقي	4/4	وطني
.2	أسمر خفيف الروح	توفيق النمري	توفيق النمري	راست	راست	ملفوف	2/4	غزلي
.3	أسمراني وعقاله المرعز	عبد الغني الشيخ	جميل العاص	بيات	دوكاه	مقسوم (دويك)	4/4	غزلي
.4	البارحه تذكرت انا	فتى الأردن	جميل العاص	بيات	دوكاه	فالس	3/4	وطني
.5	بارودنا بيحمينا	رشيد الكيلاني	جميل العاص	بيات	دوكاه	ملفوف + بمب	2/4	فخر
.6	بالله تصبوا هالقهوة	رشيد الكيلاني	تراث أردني قديم	سيكاه	سيكا	ملفوف	2/4	فخر
.7	بحق السيف بحق الدم	جميل العاص	جميل العاص	نهاوند	راست	الوحدة السائرة	2/4	فخر
.8	برجاس	رشيد الكيلاني	جميل العاص	بيات	راست	ملفوف	2/4	فخر
.9	بس ارفع ايدك	توفيق النمري	توفيق النمري	سيكاه	سيكاه	ملفوف	2/4	غزلي
.10	بسك تيجي حارتنا	غير معروف	غير معروف	بيات	دوكاه	ملفوف	2/4	غزلي
.11	بطلت الحب	رشيد الكيلاني	جميل العاص	راست	راست	مقسوم+ جيرك	4/4	غزلي
.12	بيت الشعر / بالليل	غير معروف	غير معروف	بيات	دوكاه	ملفوف	2/4	غزلي
.13	بين الدوالي	جميل العاص	جميل العاص	راست	راست	ملفوف	2/4	غزلي
.14	بيه ولا بيك	رشيد الكيلاني	جميل العاص	راست	راست	ملفوف	2/4	غزلي
.15	ثوبك ياللي تجرينه	جميل العاص	جميل العاص	سيكاه	سيكاه	ملفوف	2/4	غزلي
.16	حاسس بقلبي دقة	جميل العاص	جميل العاص	سيكاه	سيكاه	ملفوف	2/4	غزلي
.17	حسنك يا زين	توفيق النمري	توفيق النمري	راست	راست	ملفوف	2/4	غزلي
.18	حيَ الله بليالي الكيف	جميل العاص	تراث أردني قديم	بيات	دوكاه	ملفوف + مقسوم	2/4 4/4	فخر
.19	خيمتنا	رشيد الكيلاني	جميل العاص	راست	راست	بمب	2/4	وطني
.20	دق المهباش	رشيد الكيلاني	تراث أردني قديم	بيات	دوكاه	ملفوف	2/4	فخر
.21	ديرتنا الأردنيه	حيدر محمود	جميل العاص	بيات	دوكاه	ملفوف	2/4	وطني
.22	ريدها	رشيد الكيلاني	تراث أردني قديم	بيات	دوكاه	ملفوف	4/4	غزلي
.23	سبّل عيونه	رشيد الكيلاني	توفيق النمري	سيكاه	سيكا	ملفوف	2/4	وصف
.24	شبابنا شوباشوا	غير معروف	غير معروف	عجم	دوكاه	أيوب	2/4	وطني
.25	شدينا عالخيل/ شردان	رشيد الكيلاني	جميل العاص	سيكاه	راست	ملفوف	2/4	فخر
.26	شويقي العزيز الغالي	فتى الأردن	جميل العاص	هزام	سيكاه	بمب	2/4	غزلي

الرقم	اسم الأغنية	الشاعر	الملحن	المقام الموسيقي	درجة الركوز	الإيقاع	الميزان	الموضوع
.27	علينا راياتنا ونورنا ساحاتنا	جميل العاص	جميل العاص	هزام	سيكاه	مقسوم (دويك)	4/4	وطني
.28	فدوى لعيونك يا أردن	سليمان المشيني	روحي شاهين	راست	راست	مقسوم (دويك)	4/4	وطني
.29	قالوا الوداع	حيدر محمود	جميل العاص	بيات	دوكاه	ملفوف	2/4	غزلي
.30	لاكتبلك على صدر البيت	غير معروف	غير معروف	بيات	عشيران	مقسوم (دويك)	4/4	غزلي
.31	محبوب الكل	زكي ناصيف	زكي ناصيف	راست	راست	ملفوف	2/4	ملكي
.32	مر الهوى مره	جميل العاص	جميل العاص	صبا	دوكاه	مقسوم (دويك)	4/4	غزلي
.33	واحنا كبار البلد	حابس المجالي	جميل العاص	بيات	دوكاه	ملفوف	2/4	فخر
.34	وش جيبك يا غزال	فتى الريف	فتى الريف	بيات	دوكاه	ملفوف	2/4	غزلي
.35	وين ع رام الله	رشيد الكيلاني	جميل العاص	بيات	دوكاه	ملفوف	2/4	غزلي
.36	يا بو الجديله ما بيدي حيله	رشيد الكيلاني	توفيق النمري	سيكاه	سيكا	ملفوف	2/4	غزلي
.37	يا بو عبد الفتاح	عساف طاهر	جميل العاص	راست	راست	مقسوم (دويك)	4/4	وصف
.38	يا بو قضاضه بيضا	رشيد الكيلاني	تراث أردني قديم	بيات	دوكاه	ملفوف	2/4	غزلي
.39	يا جيش الأردن	عبد الغني الشيخ	عبد الغني الشيخ	سيكاه	سيكا	مقسوم (دويك)	4/4	وطني
.40	يا خالي قرب العيد	حيدر محمود	جميل العاص	هزام	سيكا	ملفوف	2/4	وصف
.41	يا خيال الزرقا	رشيد الكيلاني	جميل العاص	بيات	دوكاه	ملفوف	2/4	غزلي
.42	يا ديراوية يا دادا	حيدر محمود	جميل العاص	بيات	دوكاه	أيوب	2/4	غزلي
.43	يا ربعنا	مصطفى محمود	توفيق النمري	بيات	نوى	ملفوف	2/4	غزلي
.44	يا ربي يا معبود	جميل العاص	جميل العاص	هزام	سيكا	مقسوم (دويك)	4/4	غزلي
.45	يا شوقي أمس العصر	مصطفى الحاج	جميل العاص	راست	راست	ملفوف+شفتاتلي	2/4 4/4	غزلي
.46	يا طير	جميل العاص	جميل العاص	صبا	دوكاه	مقسوم (دويك)	4/4	غزلي
.47	يا عود الخيزران	جميل العاص	جميل العاص	بيات	دوكاه	عدني	2/4	غزلي
.48	يالمرتكي ع السيف	رشيد الكيلاني	جميل العاص	راست	راست	ملفوف	2/4	غزلي
.49	يا مدقدق	جميل العاص	جميل العاص	بيات	دوكاه	مقسوم (دويك)	4/4	غزلي
.50	يا مرحبا بزوارنا	جميل العاص	جميل العاص	بيات	دوكاه	ملفوف	2/4	فخر

الخصائص الفنية للأغاني الأردنية التي غنتها سميرة توفيق:

اشتملت الأغاني الأردنية التي غنتها سميرة توفيق على مجموعة من الخصائص الفنية في مجالات: الكلمة، واللحن، والإيقاع، والأداء، يمكن توضيحها على النحو الآتي:

1. الكلمة:

غنت سميرة توفيق الكثير من ألوان الغناء الدارجة في الوطن العربي كالمصري، واللبناني، والعراقي، والخليجي، والأردني، لكن اللون البدوي هو الذي كوّن شخصيتها، وهو الذي جعل المستمع يتشوق لسماعه منها لأنه يعطي صورة واضحة عن التراث العربي الأصيل، الذي لا يحتوي في مضمونه على كلام مبتذل، بل هو غناء ذو معنى، تعتمد كلمات أغانيه على مضامين النخوة والشهامة والشرف[17].

اعتمدت الأغاني الأردنية لسميرة توفيق في معظمها على اللهجة البدوية البسيطة، واشتملت نصوص أغانيها على مضامين وموضوعات مختلفة منها: الوطنية التي تمس مشاعر وأحاسيس وحماس الأردنيين ومثال ذلك الأغاني التالية: أردن الكوفيه الحمرا، فدوى لعيونك يا أردن، ديرتنا الأردنية، خيمتنا، شبابنا شوباشو، علّينا راياتنا ونوّرنا ساحاتنا، مثل البسمة ع شفة ولدي، مكتوب ع سيوفنا، يا جيش الأردن. كما تضمنت مجموعة من أغانيها مواضيع ملكية تخص العائلة الهاشمية (حمام، 2008م، ص37) مثل: الخلق الحسن، ساح الوغى، محبوب الكل، وهي خاصة بالملك حسين رحمه الله. ومن أغانيها ما احتوى في مضمونه معاني الفخر والشجاعة مثل: بارودنا بيحمينا، بحق السيف، برجاس، شدينا ع الخيل، احنا كبار البلد. ومنها ما اشتمل على معاني الفخر والشهامة والكرم مثل: بالله تصبوا هالقهوة، حيّ الله بليالي الكيف، دق المهباش، صبوا القهوه وصبوا الشاي، يا مرحبا بزوارنا. ولديها أيضاً مجموعة قيمة من الأغاني الغزلية العاطفية مثل: أسمر خفيف الروح، بس ارفع ايدك، بسك تيجي حارتنا، بطلت الحب، بيت الشعر يال دوني، بين الدوالي، بيه ولا بيك، ثوبك ياللي تجرّينه، حاسس بقلبي دقه، حبي رحل يوم الأحد، حسنك يا زين، خشخش حديد المهره، ذهب ما بدي ذهب، ريدها، شويقي العزيز الغالي، ع الهوى ع الهوى، لما يغيب القمر، لكتبلك على صدر البيت، قالوا الوداع، وش جيبك يا غزال، وين ع رام الله، يا بو الجدايل، يا بو قضاضه، يا ديراويه، يا خيال الزرقا، يالمرتكي ع السيف، يا ربعنا، يا شوقي أمس العصر، يا مدقدق، يا هلا بالمكحلا، يومين والثالث. وبعض أغانيها وصفية تصف المحبوبة والبيئة والطبيعة أجمل وصف مثل: سبّل عُيونه، لوّح كرمنا، مرحب يا ريم الفلا، يا بو عبد الفتاح. وبعض أغاني سميرة توفيق تصور البعد الجغرافي للبيئة الأردنية مثل: أغنية رنة الصينية عن القدس والخليل، وأغنية فلسطين رام الله، والأغاني: أنا من سوريا، أنا من السعودية، رسالة الشام، أوبريت الوطن العربي، سوريا بلد الحرية، من بيروت لحلب....، والجدول التالي يوضح توزيع أغاني سميرة توفيق (عينة الدراسة) حسب اللون الغنائي:

جدول رقم (2): الخصائص الفنية لأغاني سميرة توفيق (اللون الغنائي)

الرقم	اللون الغنائي	عدد الأغاني	نسبة الاستخدام
1	غزلي	29	%58
2	فخر	9	%18
3	وطني	8	%16
4	وصف	3	%6
5	ملكي	1	%2
	المجموع	50	%100

وقد اعتمدت سميرة توفيق على مجموعة من الشعراء الأردنيين المتميزين لكتابة كلمات أغانيها ومنهم: رشيد زيد الكيلاني، وحيدر محمود، وجميل العاص، وتوفيق النمري، وفتى الأردن، وسليمان المشيني، ونايف أبو عبيد، وفتى الريف، وعساف طاهر، ومصطفى محمود، ومصطفى الحاج، بالإضافة إلى بعض

الشعراء العرب الذين نسجوا لها أغاني جميلة باللهجة الأردنية موجهة للأردن أو جيشه أو قيادته الهاشمية مثل: زكي ناصيف الذي كتب لها كلمات محبوب الكل ولحنها وهي أغنية خاصة بالملك المغفور له الحسين بن طلال طيب الله ثراه، وعبد الغني الشيخ الذي كتب أو لحن لها عدداً من الأغاني منها: يا جيش الأردن، أسمراني وعقاله المرعز، وغيرها. والجدول التالي رقم (3) يوضح توزيع أغاني سميرة توفيق (عينة الدراسة) بحسب الشعراء الذين نظموا أغانيها:

جدول رقم (3): الشعراء الذين كتبوا الأغاني الأردنية لسميرة توفيق

الرقم	الشاعر	عدد الأغاني	النسبة
1	رشيد الكيلاني	15	%30
2	جميل العاص	12	%24
3	حيدر محمود	5	%10
4	توفيق النمري	3	%6
5	فتى الأردن	2	%4
6	عبد الغني الشيخ	2	%4
7	سليمان المشيني	1	%2
8	حابس المجالي	1	%2
9	عساف طاهر	1	%2
10	مصطفى محمود	1	%2
11	مصطفى الحاج	1	%2
12	فتى الريف	1	%2
13	زكي ناصيف	1	%2
14	غير معروف	4	%4
المجموع		50	%100

2. اللحن:

صيغت ألحان أغاني سميرة توفيق ضمن مجموعة من المقامات الموسيقية العربية الأصيلة مثل: البياتي، والراست، والسيكا وغيرها، وقد جاءت معظم أغانيها في مقام موسيقي واحد بمعنى أن أغانيها لا تحتوي على انتقالات مقامية ما عدا بعض الأغاني التي احتوت على تحويلات مقامية بسيطة، فيما اتسمت ألحان أغانيها بالبساطة والسلاسة، التي يمكن تلمسها من خلال جملها اللحنية القصيرة المنسجمة مع كلماتها، والنغمات الرقيقة السهلة المتوافقة مع إيقاعاتها، وهذا ما جعلها تدخل لقلوب وعقول جمهورها الكبير دونما عناء[18]، والجدول التالي رقم (4) يبين نسب المقامات الموسيقية التي صيغت فيها ألحان أغاني سميرة توفيق:

جدول رقم (4): الخصائص الفنية لأغاني سميرة توفيق (المقامات الموسيقية)

الرقم	المقام	عدد الأغاني	نسبة الاستخدام
1	مقام البَيَات	22	%44
2	مقام الرّاسْت	12	%24
3	مقام السِّيكا	8	%16
4	مقام الهزام	4	%8
5	مقام الصبا	2	%4
6	مقام النهاوند	1	%2
7	مقام العجم	1	%2
المجموع		50	%100

أما بالنسبة للملحنين الذين أبدعوا ألحان أغاني سميرة توفيق فمنهم ملحنون أردنيون أمثال: جميل العاص الذي كان له النصيب الأكبر في تلحين أغانيها الأردنية، وتوفيق النمري، وروحي شاهين، وفتى الريف. ومنهم ملحنون غير أردنيين مثل: عبد الغني الشيخ، زكي ناصيف. إضافة إلى أنها غنت ألحانا تراثية أردنية قديمة. والجدول التالي رقم (5) يوضح توزيع أسماء الملحنين الذين صاغوا ألحان أغاني سميرة توفيق (عينة البحث).

جدول رقم (5): الملحنون الذين لحنوا الأغاني الأردنية لسميرة توفيق

الرقم	الشاعر	عدد الأغاني	النسبة
1	جميل العاص	30	%60
2	توفيق النمري	6	%12
3	تراث قديم	5	%10
4	غير معروف	4	%8
5	روحي شاهين	2	%4
6	فتى الريف	1	%2
7	عبد الغني الشيخ	1	%2
8	زكي ناصيف	1	%2
المجموع		50	%100

3. الإيقاع:

انتظمت ألحان أغاني سميرة توفيق ضمن مجموعة إيقاعات عربية أصيلة، تم أداؤها بآلات إيقاعية عربية أصيلة كذلك، فالإيقاع من العناصر الأساسية في الأعمال الموسيقية العربية إلى جانب اللحن الموسيقي، والانتظام العروضي الإيقاعي لكلمات الأغنية إلى جانب اللحن البسيط يجعل وصول الأغنية سهلاً للمستمع، وقد تميزت أغاني سميرة توفيق ببروز الدور الإيقاعي في ألحانها، وظهور أداء الآلات الإيقاعية بشكل واضح، حيث كانت سميرة توفيق تحرص على تواجد ضابط الإيقاع إلى جانبها في بعض المقاطع الموسيقية أو الغنائية وبخاصة ضارب الطبل، وهذا ما كان يزيد من تفاعل الجمهور معها وزيادة حبهم لأغانيها[19]، وقد انتظمت أغاني سميرة توفيق في مجموعة من الموازين الموسيقية والضروب الإيقاعية العربية الأصيلة منها: المَلْفُوف (اللف)، الدويك (المقسوم)، والبَلَدي، والوحدة السائرة، والبَمْب، والجيرك، وغيرها، والجدول التالي رقم (6) يبين الموازين الموسيقية والإيقاعات المستخدمة في أغاني سميرة توفيق (عينة البحث):

جدول رقم (6):الخصائص الفنية لأغاني سميرة توفيق (الضروب الإيقاعية والموازين)

الرقم	الضروب الإيقاعية المستخدمة	الميزان	عدد الأغاني	نسبة الاستخدام
1	إيقاع الملفوف (اللف)	2/4	29.5	%59
2	إيقاع الدويك (المقسوم)	4/4	11	%22
3	إيقاع البمب	2/4	2.5	%5
4	إيقاع الأيوب	2/4	2	%4
5	إيقاع الفالس	3/4	1	%2
6	إيقاع الوحدة السائرة	2/4	1	%2
7	إيقاع العدني	2/4	1	%2
8	إيقاع الجوبي العراقي	4/4	1	%2
9	إيقاع الجيرك	4/4	0.5	%1
10	إيقاع الشفتاتلي	4/4	0.5	%1
المجموع			50	%100

4. الأداء:

تميزت سميرة توفيق بأداء أغانيها بأفضل الصور، فقد أعطت كلماتها اهتماماً كافياً من حيث الحفظ والتدريب الجيد، والتعبير المتميز، وقد ساعدها على تميزها في الأداء موهبة وخبرات التمثيل المسرحي والتلفزيوني إلى جانب الغناء، حيث احتوت أفلامها ومسلسلاتها على مجموعة كبيرة من الأغاني التي تم تحويل مضامينها إلى أفلام قامت سميرة توفيق بتمثيلها وإخراجها إلى جانب الغناء، ومما أضاف إليها بعداً فنياً جديداً، فازدادت سميرة توفيق ثقة بنفسها وتألقها في أدائها إضافة إلى ما حباها الله من جمال الصوت، ونضارة في الشكل، وتفردها حينذاك بالغناء البدوي، علاوة على حرصها الشديد على احترام فنها وأذواق جمهورها[20].

وقد نوّعت سميرة توفيق أشكال الأداء التراثي الرفيع من خلال أغانيها، حيث غنت الموّال الشعبي، وأدت الأغنية الشعبية الأردنية في شكلها البدوي الأصيل أحياناً والريفي أحياناً أخرى، بكلماتها وألحانها، إضافة إلى التزامها بارتداء الأزياء الشعبية[21]. ومن الملاحظ أن سميرة توفيق أدت الغالبية العظمى من أغانيها الأردنية منفردة، فيما أدت من الغناء الثنائي أغنية أردنية واحدة هي أغنية (خيمتنا) مع المطرب الأردني سامي الشايب، بالإضافة إلى أدائها أغاني أخرى بمصاحبة مجموعة الإذاعة (الكورال).

وفيما يلي نماذج لكلمات ومدونات موسيقية لعدد من الأغاني الأردنية التي غنتها سميرة توفيق، تم اختيارها حسب تنوع الموضوعات، والمقامات، والإيقاعات، والموازين:

(1) بالله تْصبُوا هَالقَهْوَه:

باللـــــهْ تْصُـــــبُوا هَالْقَهْـــــوَهْ ... وْزِيـــــدُوهَا هـيـــــــــــــلْ

واسْـــــــقُوهَا لَلنْشَـامَـــــــــــى ... عَ ظْهُـــــــورَ الخيـــــــــــلْ

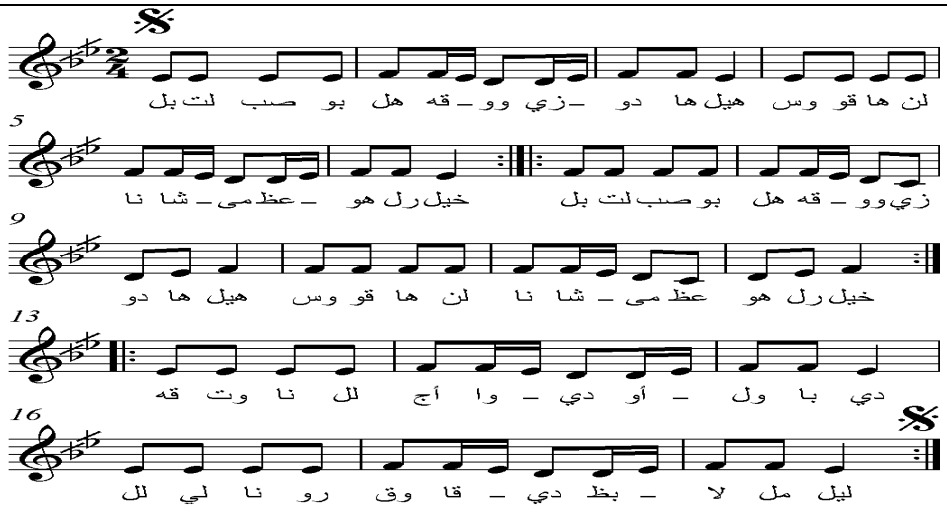
والنْشَـــــــامَى نْلاقِيهَـــــــــــا ... ونْحَيِّيـــهـــــــــــــــــــــَا

ويـــــــلَكْ يَاللْـــــي تْعَادِيهَـــــــا ... يـــــا ويـــــــلَكْ ويـــــــــــلْ

قَهْـــــــوتِنَا لَلأَجْـــــــــــوَادِ ... أوَلْ بـــــــــــــــــــادِي

لَلْـــــي نَـــــارُهْ وَقْـــــــــادِي ... بِظَـــــــــلامِ الليـــــــــــــلْ

والْقَهْـــــوَهْ السَّـــــمْرَا عَ الكيـــــفْ ... لَرْجَـــــــــالِ السَيـــــــــــــفْ

لَرْجَـــــالِ انْ حَسُّـــــوا بِـــــالحيفْ ... شَـــــــالُونُهْ شـيـــــــــــــلْ

مدونة موسيقية رقم (1): أغنية باللهْ تْصَـبُوا هَالْقَهْوَهْ

(2) برْجَاس:

برْجَـــاسْ يـــا قَاضِـــي الهَـــوَى برْجَـــاسْ حِنَّـــا قْـــلالُ وْكَـــايْدِينِ النَّـــــاسْ

وِرْجَالْنَـــا عَادَاتْهَـــا كيـــدِ العِـــــدَا وِسْـــــيُوفْنَا ضَرْبَاتْهَـــا بِالـــــرَّاسْ

مِـــنْ يومْنَـــا وْحِنَّـــا حْمَـــاةِ دْيارْنَـــا وِسْـــيَاجْ سَـــاحِتْنَا وْعِـــزّْ جْوَارْنَـــا

وِفْعَالْنَـــا فـــي النَّـــاسْ تِـــرْوِي اخْبَارْنَـــا وِتْذَكَّـــرِ الغَفْـــلانْ كَنُّـــو نَاسِـــي

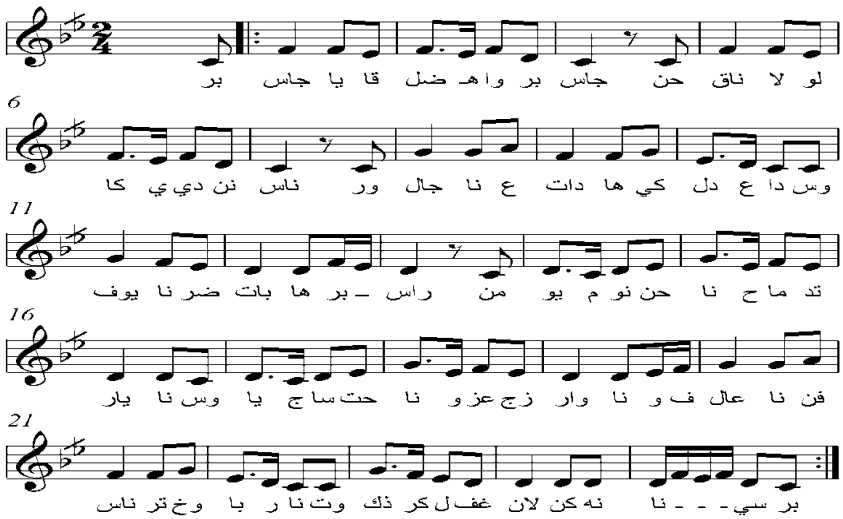
مـــا هَمْنَـــا بِالْلِـــي يْحُـــوفِ دْرُوبْنَـــا وِالْلِـــي يْعَادِينـــا وْيِيجِـــي صوبْنَـــا

وِسْـــيُوفْنَا مِتْوَلْفِـــهْ عَ جْنُوبْنَـــا وِخْيُولنَـــا بِمْرَاحْنَـــا تِحْتَـــاسِ

والطَّامِـــعْ الْلِـــي يْرِيـــدْ يِلْقَـــى رْجَالْنَـــا وِالْلِـــي يْرِيـــدْ يْشُـــوفْ زودِ فْعَالْنَـــا

يِهْتَـــزْ قَلْبُـــهْ يـــومْ يِيجِـــي بْجَالْنَـــا وِيْهَابْنَـــا لَـــوْ هُـــو شَـــدِيدِ البَـــاسِ

الطِّيـــبْ والشُّـــومَاتْ حِنَّـــا اصْـــحَابْهَا وَالبـــوقْ والغَـــدْرَاتْ مـــا نِرْضَـــى بْهَـــا

وَاهْـــلِ اَلوَفَـــى وَالحَـــقْ حِنَّـــا احْبَابْهَـــا مـــا نْعَاشِـــرِ البوقَـــانْ والدَّسَّـــاسِ

مدونة موسيقية رقم (2): أغنية برْجَاسْ

(3) دِقّ المهْبَاشْ:

دِقّ المهْبَـــاشْ يـــا سْـــويلِمْ وادْعِـــقْ نِيْـــرَانْ مَشْـــبُوبَهْ
ودْلال العِـــزْ مَـــا تِعْـــدمْ عَ جْنَـــابَ النّـــارْ مَنْصُـــوبَهْ

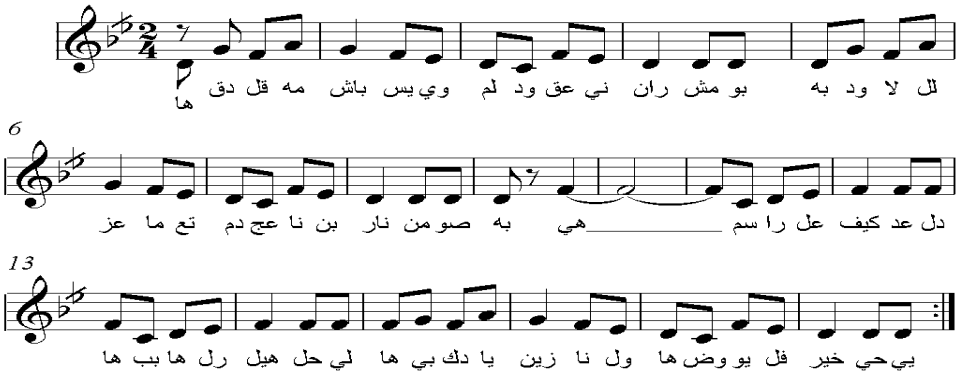
هيــه

سَـــمْرَا عَـــالكيفْ عَدّلْهَـــا بيْهَـــارَ الهيـــلْ حَلّيهَـــا
بيـــدَكْ يَـــا زيـــنْ نَاوِلْهَـــا وضْـــيُوفَ الخيـــرْ حَيّيهَـــا

وان طَـــبّ الخـــوفْ هَيّبْنَـــا عَ سْـــبوعَ البَـــرْ وذيّابَـــهْ
عيّـــا الطَمّـــاعْ يقْرَبْنَـــا وحْبَـــالِ المـــوتْ جَذّابَـــهْ

عَ دْروبَ الحَـــقْ مَمْشَـــانَا هِمّـــهْ وَافْعَـــالْ مَشْـــكورَهْ
عِنْـــدَ الضّـــيقَاتْ تِلْقَانَـــا واعْـــدَانَا دومْ مَقْهـــورَهْ

بسْـــنين الشُـــحْ والقِلـــهْ نِنْـــزِلْ بالنَـــايفَ العَالِـــي
نِقْضِـــي السَـــرَايْ والذّلَـــهْ ضَـــيَانِ بْيـــوتْ بتْلالِـــي

حِنّـــا والطّيـــبْ عَادَاتْنَـــا يـــا مَلْقَـــى الجـــودْ مَلْفَانَـــا
مَلْفَـــى الخَطّـــارْ رَبْعِتْنَـــا وَاهْـــلِ الحَاجَـــاتْ تِنْصَـــانَا

مدونة موسيقية رقم (3): أغنية دِقّ المهْبَاشْ

(4) سَبَّلْ عُيُونُهْ

سَـــــبَّلْ عُيُونُـــهْ وْمَـــدْ ايْـــدُهْ يحَنُّونُـــــهْ شَـــعْرُهْ شَـــلايِلْ قَصَـــبْ يِضْـــوِي عَلـــى متُونُـــهْ

يـــا رِيحِـــةَ الطِّـــيبِ فَوّاحَـــهْ مِـــنِ ارْدُونُـــهْ وِشْ هَالغَـــزالِ الّـــذِي رَاحُـــوا يصِيدُونـــهْ

سَـــهْمِ الـــرِّمِشْ صَـــابَنِي يـــا نَـــاسِ وْخَلّانِـــي مَطْـــرُوحْ وْجُـــوَى الحَشَـــا يـــا حَـــرّ نِيرانِـــي

دَوّرْت انـــا عَ الـــدّوا وْمَـــا حـــدّ دَاوَانِـــي نـــادُو طَبِيـــبَ الهَـــوى يـــا لِلِـــي تِعِرْفُونُـــهْ

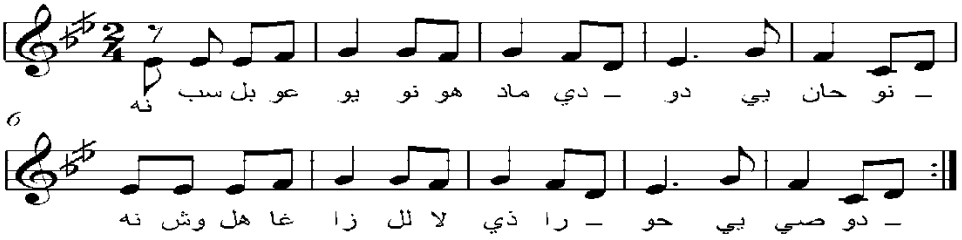
شُـــفْتِ العَجَـــبْ يـــا خَلِـــقْ بِسْـــتانِ بِـــورُودُهْ فِـــي وَجْنِـــةِ الـــزِّينِ ومْقَـــتّحْ عَلـــى خُـــدُودُهْ

روضِ الصُّـــدِرْ والثَّمَـــرْ مَايِـــلْ عَلـــى عُـــودُهْ سُـــبْحَانِ مِـــنْ صَـــوّرِ الرُّمّـــانِ عَ غْصُونُـــهْ

يامَـــا حَـــلاَ وَالتِّـــرِفْ يتْمَخْتَـــرِ بْطُولُـــهْ مِثْـــلِ القَمَـــرْ والصَّـــبايا نْجُـــومِ مِـــنْ حولُـــهْ

يـــا حَسْـــرةِ اللِّـــي يرِيـــدِ الـــزِّينِ وْمـــا يْنُولُـــهْ ومْنِيـــنِ يْجِيـــبِ الصَّـــبْرْ يـــا نَـــاسِ دِلُونُـــهْ

لُـــوّامْ وْقَالُـــوا يعِْـــوفِ القَلْـــبْ مَطْلُوبُـــهْ عَيـــاً القَلـــبْ لا يطِيـــعِ إلاّ لَمَحْبُوبُـــهْ

واللِّـــي ابْتَلَـــى بالهـــوى تَايِـــهْ عَـــنِ دْرُوبُـــهْ مـــا يِسْـــمَعِ اللّـــومِ لَـــوْ جِيتُـــوا تِلُومُونُـــهْ

مدونة موسيقية رقم (4): أغنية سَبَّلْ عُيُونُهْ

(5) فِدْوَى لَعْيونَكْ يَا أُرْدُنْ:

فِـــــدْوَى لَعْيونَـــــــكْ يَـــــا أُرْدُنْ مَـــــا نِهـــــابَ المـــــوتِ حِنَّـــــا

يـــــا حِمَـــــى غَالِـــــي عَلِينَـــــــــا مَـــــا نِطِيـــــقِ البُعْـــــدِ عَنَّـــــهْ

نِذْكِـــــرَهْ صُـــــبْحٍ وْتِمَاسِـــــــــي حِنَّـــــا مَـــــا نِنْسَـــــى وَطَنَّـــــا

فِـدْوَى لَعْيونَكْ يَا أُرْدُنْ

فِـــــدْوَى لَعْيونَـــــــكْ يَـــــا أُرْدُنْ الغْوَالِـــــي يرِخْصَـــــنْ لَـــــهْ

يَـــــا وَطَـــــنْ عِـــــزَّهْ وْحَمِيَّـــــــهْ دِيـــــرَةً بِالْحُسْـــــنِ جَنَّـــــهْ

مَـــــا يفِـــــي حُسْـــــنَهْ أغَانِـــــــي وِالمِسِـــــــكْ فَـــــوّاحِ مِنَّـــــهْ

فِـدْوَى لَعْيونَكْ يَا أُرْدُنْ

أغْلَـــــى مِـــــنْ تِبْـــــرٍ تُرَابَـــــــهْ يفْتَدِيـــــــهِ الْكُـــــــلّ مِنَّـــــا

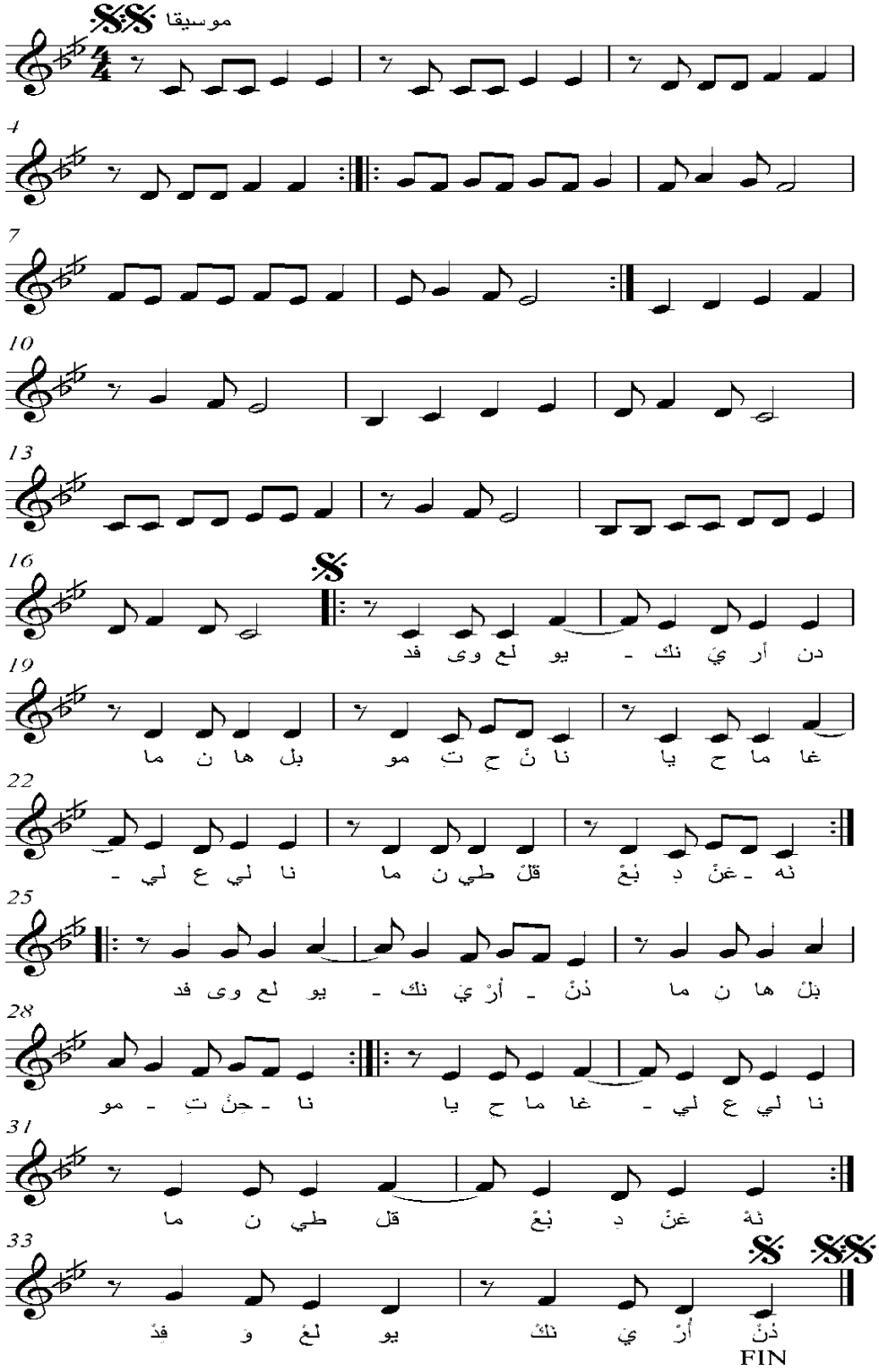
نِمْتِطِـــــي جُنْـــــحَ المَخاطِـــــرْ بِالدَّنَـــــا مَـــــا نِبْخَلَنَّـــــــهْ

عَـــــالْجَمِرْ تِمْشِـــــي النَشْـامَـــــى وِالوَفَـــــا لِلْحُـــــرّ سُنَّـــــهْ

فِـدْوَى لَعْيونَكْ يَا أُرْدُنْ

نِـــزْرَعْ ارْضَـــــهْ بِالْمَفَاخِـــــرْ حِنَّـــــا لَـــــنْ قُلْنَـــــا فَعَلْنَـــــا

فِـــــدْوَى لَعْيـــــونَكْ يَـــــا أُرْدُنْ مَـــــا نِهـــــابَ المـــــوتِ حِنَّـــــا

فِـدْوَى لَعْيونَكْ يَا أُرْدُنْ

مدونة موسيقية رقم (5): أغنية فِدْوَى لَعْيونَكْ يَا أُرْدُنْ

(6) مَحْبُوبِ الْكُل:

مَحْبـــوبِ الكُـــلّ جْبِينُـــهْ هَـــلّ قْبالْنَـــــا يـــا بَـــدْرْ وْطَـــلْ وْنَـــوْرْ فُـــوقِ جْبَالْنَـــا

مَحْبـــوبِ الكُـــلّ جْبِينُـــهْ هَـــلّ قْبالْنَـــــا مَطْـــرَحْ مَـــا يْحِـــلْ بْيِعْلَـــى بِـــينِ رْجَالْنَـــا

عَ قْلـــوبْنَا وَالـــي نِفْديـــهْ بِالْغَالِـــــي وَاللـــه مَـــا نْـــذِلْ وْعِينُـــهْ تِرْعَـــى حْوَالْنَـــا

مَـــا أحْلَـــى طَلّاتُـــهْ تِـــبْهِجْ خَاطِرْنَـــــا مَـــا أحْلَـــى بَسْـــمَاتُهْ بْلُطْفُـــهْ يِتْحَـــلاّ

مَـــا أحْلَـــى نَظْرَاتُـــهْ وْعَطْفُـــهْ يْغْمُرْنَـــا وِاحْنَـــا وِحْيَـــاتُه غِيـــرُه حَبِيـــبْ مَالْنَـــا

عَـــالِي قَمَرْنَـــا عَـــالِي فُـــوقِ صْدُورْنَـــا نُـــورُهْ غَمَرْنَـــا وْعَـــمّ الخيـــرِ بْـــدُورْنَا

وِالنُّـــور بِيْلَـــالي عَـــالِجْبِينْ مِتْعَالِـــي طَيِّـــبْ أسْـــمَرْنَا وْرَسْـــمُهْ طَـــيّ قْلُوبْنَـــا

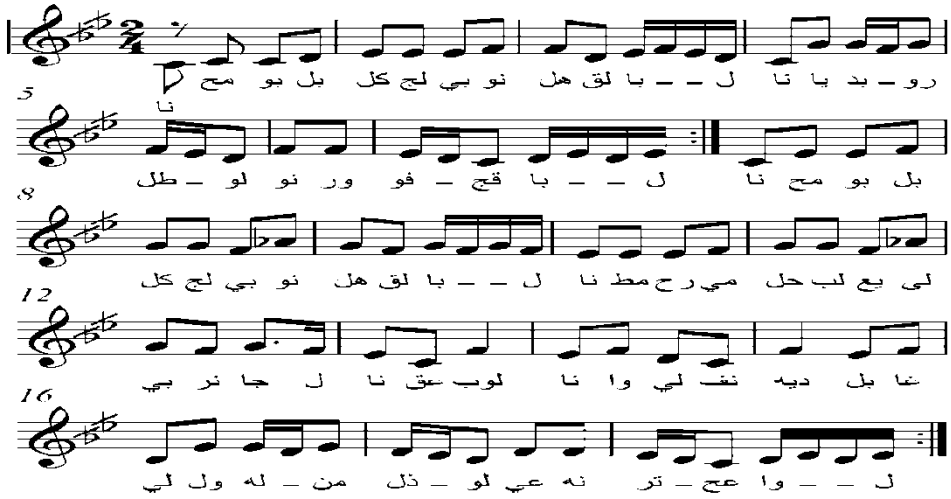
إذا نَادَانـــا يـــومَ الوَقِيعَـــــهْ يرْقَـــعْ لِوَانـــا وْيحْمِـــي الطّلِيعَـــــهْ

يجعـــل مَـــدَانا الـــدُّنْيَا الوَسِيعَـــهْ يحْمِـــي حِمَانَـــا وِيْعَلّـــمْ أبْطالْنَـــا

تَحْيَـــا بَطَلْنَـــا يـــا بَـــانِي أمْجَادْنَـــا إنْـــتَ أمَلْنَـــا مْثَبِّـــتْ عَـــزْمْ بْلادْنَـــا

حَبِّيـــتْ فِـــي عْنَـــادَكْ وبْطُولَـــةِ جْهَـــادَكْ ترْقَـــعْ مَكَانَـــا وْغَايِتْنَـــا وْمُرَادْنَـــا

إنْـــتَ هُـــدَانا وْنُـــورَكْ غَامِرْنَـــــا تُرْسُـــمْ خُطَانَـــا وإنْـــتَ قَـايِدْنَـــا

تِبْغِـــي عُـــلانا وإنْـــتَ سَيِّدْنَـــــا تِمْشِـــي مَعَانَـــا وِتْعَلّـــمْ أجْيَالْنَـــا

مدونة موسيقية رقم (6): أغنية مَحْبُوبِ الْكُل

(7) يَا بُو قضَاضَة بيضَا:

يـــــابُو قضَاضَـــــهْ بيضـــــــــَا تْغَيَّـــــرْ عَليَّـــــهْ لونُـــــــــهْ ويـــــشَ اقُـــولْ يَـــا يُمَّـــهْ

قَلْبِـــي عَليـــــكْ مِثْـــلِ النَّـــــارْ قَلبَـــــكْ عَليَّـــــهْ شْلونُـــــــهْ ويـــــشَ اقُـــولْ يَـــا يُمَّـــهْ

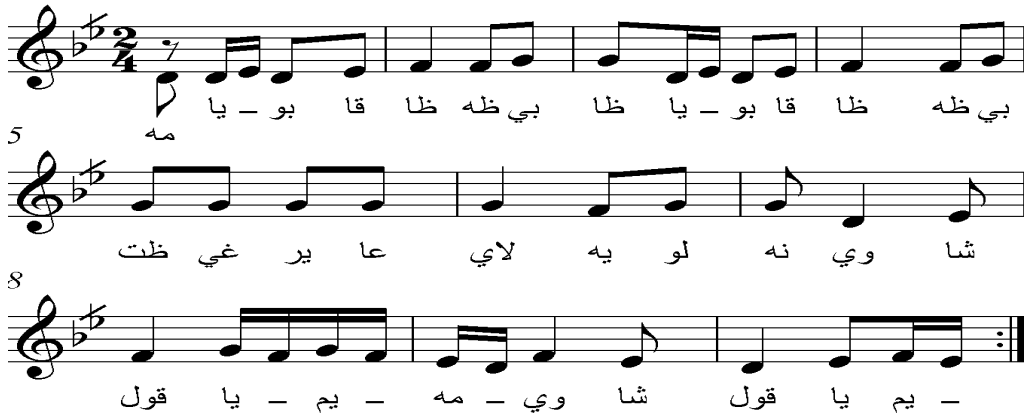
وَاقِـــــفْ عَلَـــــى طَرِيقِـــــــي طُولُـــــهْ يابَـــــهْ بْحَلاتُـــــــهْ ويـــــشَ اقُـــولْ يَـــا يُمَّـــهْ

ميـــــة الـــــورد وميـــــة الهيـــــل رشـــــوا يابـــــه عباتـــــــْه ويـــــشَ اقُـــولْ يَـــا يُمَّـــهْ

وانْ رِدتْنِـــــــي لا ريـــــــــدَكْ وانْ مـــــــا رِدتْ عُمْرِينَـــــــكْ ويـــــشَ اقُـــولْ يَـــا يُمَّـــهْ

قَلْبِـــي يـــا زيـــنِ مْعَـــــــوَّدْ اللـــهْ مـــا بينِـــي وْبينَـــــكْ ويـــــشَ اقُـــولْ يَـــا يُمَّـــهْ

يـــــابُو قضَاضَـــــهْ بيضَـــــــا تْغَيَّـــــرْ عَليَّـــــهْ لونُـــــــهْ ويـــــشَ اقُـــولْ يَـــا يُمَّـــهْ

قَلْبِـــي عَليـــــكْ مِثْـــلِ النَّـــــارْ قَلبَـــــكْ عَليَّـــــهْ شْلونُـــــــهْ ويـــــشَ اقُـــولْ يَـــا يُمَّـــهْ

مدونة موسيقية رقم (7): أغنية يَا بُو قضَاضَة بيضَا

(8) يا خَيَّال الزَّرْقَا

يـــا خَيَّـــالِ الـــزَّرقا يـــا وَلَـــــــدْ خُـــــذْنِي مْعَـــاكْ عَ الزَّرْقَـــا لَلْبَلـــــــدْ

إرْدِفْنِـــــي لأَلْحَـــــقْ ظَعِنْهُـــــــــمْ مـــا عَـــادْ لِـــي عَلَـــى فْـــرَاقْهُمْ جَلَـــدْ

يا وَلَدْ يا زينْ يا وَلَدْ

مـــا تِـــرْحَمْ يـــا خَيَّـــالْ شَبَابِـــــي تَاخُـــــذْنِي تْوَصَّـــلْنِي لَحْبَابِـــــــي

عَنـــدَ اللـــهْ مَكْتُـــوبْ لَـــكْ ثَوَابِـــي يـــا مِسْـــعَدْ اللِـــي مِـــنَ اللـــهْ انْوَعَـــدْ

يا وَلَدْ يا زينْ يا وَلَدْ

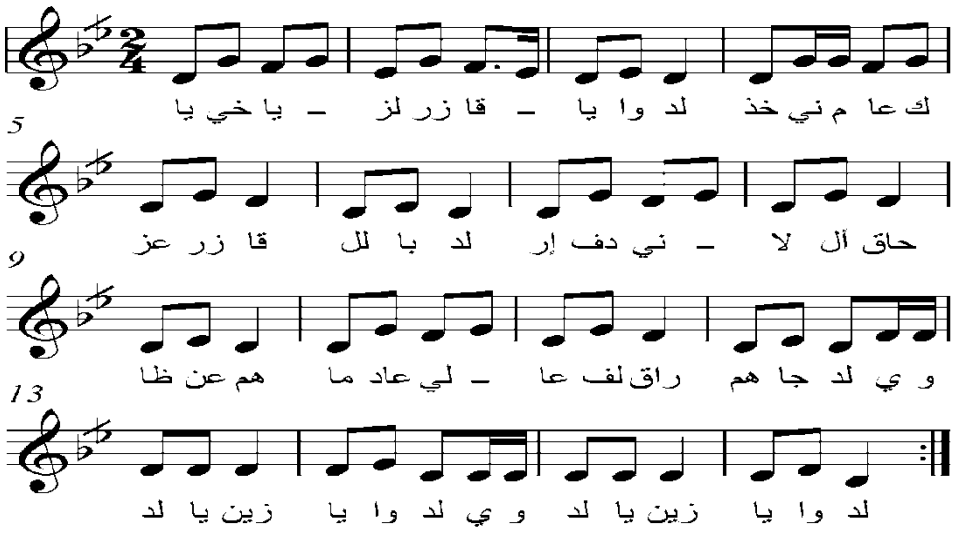
يـــا خَيَّـــالْ مِـــنْ قَلْبِـــي بَنْخِيـــــلَكْ بَتْرَجَّـــــاكْ وقُـــــلُّكْ دَخِيلَـــــــكْ

طُـــولْ عُمْـــرِي مـــا بَنْسَـــى جَمِيلَـــكْ وَاذْكُـــــرْ لَـــكْ مَعْـــرُوفَكْ لِلأَبَـــــدْ

يا وَلَدْ يا زينْ يا وَلَدْ

دَخْـــلَ اللـــهْ يـــا رَاعِـــي الشَّـــهَامَهْ لَحْبَابِـــــي وَصَّـــــلْنِي بْسَلامَـــــــهْ

لاقُـــولْ لَـــكْ بْمَعَـــزَّهْ وْكَـرَامَـــــهْ ويْحَيُّـــوكْ كُـــلْ أَهَالِـــي البَلَـــــدْ

يا وَلَدْ يا زينْ يا وَلَدْ

مدونة موسيقية رقم (8): أغنية يا خَيَّال الزَّرقَا

(9) يالمرْتَكِي عَ السّيفْ

يـــــــالمرْتَكِي عَ السّـــــــــيفْ ســـــــــيفَكْ جَرَحْنِـــــــــــــي

بـــــينَ الخَلِـــــقْ وَالنّـــــــاسْ حُبُّـــــــــكْ فَضَحْنِـــــــــــــي

يـــــا طَـــــارِشْ قُـــوم بْليـــلْ وِارْسِـــــــــــلْ سَلامِـــــــــــــي

عَـــــلَى حبِيـــــبَ الـــــرُوحْ شُـــــــــفْتُهْ بْمَنَامِـــــــــــــي

لاسْـــــرِي لَهُـــــمْ بَالليـــــلْ هَيَّـــــــهْ عَـــــلَى هَيَـــــــــهْ

وِانْ تِعْبَـــــــتِ الرِّجْـليـــــــنْ لامْشِـــــــي عَلَـــــى ايْدَيَّـــــهْ

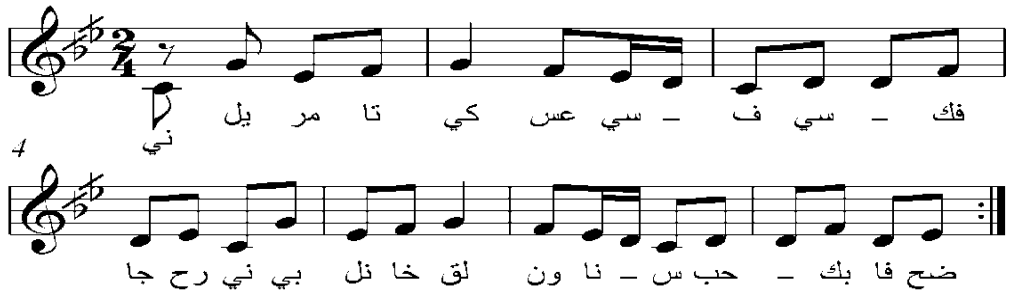
وِيـــــشْ هَـــــالْبْكَا بْهَاللّيـــــلْ يـــــا بْنَيـــــهْ اسْكْتِـــــــــي

وَأنـــــا تُهِـــــتْ بـــــهْوَايْ وِانْـــــــتِ انْجَبَرْتِـــــــــي

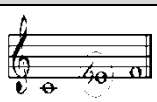
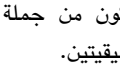
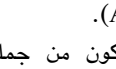
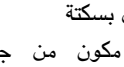
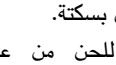
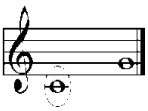
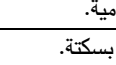
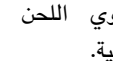
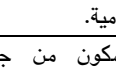
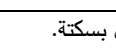
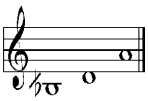
بيـــــتِ العِشِـــــقْ مَمْـــــدُودْ طَـــــــخْنِي عَمُـــــــــودُهْ

وِالْلِـــــي سَعَـــــى بْفُرْقَـــــاكْ يِعْـــــــدَمِ وْجُـــــــــودُهْ

كُـــــلْ يـــــومَ أقُـــــولِ اليـــــومْ بَـــــــاكِرْ يِطِلُّـــــــــونْ

وَاعْـــــــطي لَلِمْبَشّـــــــرْ بوسَـــــــهْ مَـــــنْ العِيـــــــونْ

مدونة موسيقية رقم (9): أغنية يالمرْتَكِي عَ السّيفْ

استمارة تحليلية لنماذج من الأغاني الأردنية التي غنتها سميرة توفيق

رقم	اسم الأغنية	المقام	المساحة الصوتية ودرجة الركوز	الميزان	الضرب الإيقاعي	ملاحظات
.1	بالله تصبوا هالقهوة	سيكاه		2/4	ملفوف 	- اللحن مكون من جملة من عبارتين موسيقيتين.
.2	برجاس	بياتي		2/4	ملفوف 	- اللحن يبدأ بزمن تمهيدي (Anacruse). - اللحن مكون من جملتين موسيقيتين متكررتين.
.3	دق المهباش	بياتي		2/4	ملفوف 	- يبدأاللحن بسكتة - اللحن مكون من جملة موسيقية واحدة ذات عبارتين متكررتين.
.4	سبل عيونه	سيكاه		2/4	ملفوف 	- يبدأ اللحن بسكتة. - يتكون اللحن من عبارة موسيقية متكررة.
.5	فدوى لعيونك يا أردن	راست		4/4	دويك	- اللحن مكون من أكثر من جملة موسيقية. - يبدأ اللحن بسكتة. - لا يحتوي اللحن على تحويلات مقامية.
.6	محبوب الكل	راست		2/4	ملفوف 	- يبدأاللحن بسكتة. - اللحن مكون من أكثر من جملة موسيقية. - لا يحتوي اللحن على تحولات مقامية.
.7	يابو قضاضه بيضا	بياتي		2/4	ملفوف 	- يبدأ اللحن بسكتة. لا يحتوي اللحن على تحويلات مقامية.
.8	يا خيال الزرقا	بياتي		2/4	ملفوف 	- اللحن مكون من جملة موسيقية من عبارتين موسيقيتين.
.9	يالمرتكي عالسيف	راست		2/4	ملفوف 	- يبدأ اللحن بسكتة. - يتكون اللحن من عبارة موسيقية متكررة.

نتائج البحث:

مما سبق، يمكننا القول أن ثمة علاقة مميزة نشأت بين سميرة توفيق والأغنية الأردنية، فقد تأثرت سميرة توفيق بمختلف مكونات هذه الأغنية: لفظاً ولهجة ولحناً وإيقاعاً، ونقلت هذا الأثر للعالم بصوتها الغنائي الجميل المعبر الذي ارتبط بفهم سميرة توفيق العميق لوشائج هذه العلاقة الممزوجة بحسها المرهف المعبر عن انتمائها الصادق للأردن وللأغنية الأردنية، وفي هذا السياق، وبعد ما تعرفت عليه الباحثة من

سيرة سميرة توفيق، وبعد تحليل عينة من أغانيها الأردنية فقد توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج توردها على النحو التالي:

1. إتقان سميرة توفيق للأغنية الأردنية بمختلف لهجاتها وبخاصة البدوية والريفية منها، ولذلك فقد لاقت أغانيها استحسان ورضى الأردنيين، بما تضمنته من معان وتعبيرات فنية جميلة منبثقة من بيئتهم وأحوالهم الحياتية.
2. انتظمت الأغاني الأردنية التي غنتها سميرة توفيق ضمن مقامات موسيقية عربية أصيلة أهمها: الراست، والبيات، والسيكا، والهزام، والصبا، والنهاوند، والعجم، وقد اشتملت هذه الأغاني على ضروب إيقاعية متنوعة مثل: الملفوف، والمقسوم، والجيرك، والبمب، والفالس، والأيوب، والوحدة السائرة، والعدني، والجوبي العراقي، والشفتاتلي. وهي جل المقامات والإيقاعات التي انتظمت بها الأغنية الأردنية بشكل عام، بمعنى أن سميرة توفيق استوعبت الخصائص الفنية الأساسية للأغنية الأردنية وعبرت عنها في أغانيها أجمل تعبير.
3. تناولت الأغاني الأردنية التي غنتها سميرة توفيق موضوعات وطنية عدة أهمها: وصف الأردن والتغني بجماله، إضافة إلى تناولها معاني الحماس والرجولة والفخر والشهامة العربية التي يتحلى بها الشعب الأردني، وكذلك التغني بالقيادة الهاشمية وأبرز إنجازاتهما الوطنية، علاوة على تناول كثير من أغانيها خصال الشاب العربي المتصف بالشجاعة والنخوة، والفتاة العربية المتصفة بالجمال والعفة.
4. تميزت سميرة توفيق بالشخصية الفنية القوية الواثقة بنفسها،، والقادرة على فهم رغبة الجمهور، بأسلوب أدائي متميز بالجودة والإتقان، مقترناً بحس فني عالٍ اعتمدت في توطيده على مقومات طربية بمسحة درامية، أضفت على شخصيتها جاذبية فنية أخاذة لدى جمهورها الأردني والعربي.
5. استندت سميرة توفيق في أغانيها الأردنية على كوكبة من الشعراء الأردنيين والعرب الذين نسجوا لها أجمل النصوص الغنائية، أمثال:حيدر محمود، ورشيد زيد الكيلاني، وجميل العاص، وتوفيق النمري، وسليمان المشيني، وحابس المجالي،وروحي شاهين، وفتى الريف، وعبد الغني الشيخ،وزكي ناصيف، وغيرهم. وكذلك اعتمادها على نخبة من الملحنين الأردنيين والعرب الذين جادوا عليها بأرق الألحان وأعذبها ومنهم:جميل العاص،وتوفيق النمري، وروحي شاهين،وفتى الريف،وعبد الغني الشيخ،وزكي ناصيف، وغيرهم. صاحب كل ذلك اهتمام واضح بإخراج معظم تلك الأغاني بتسجيلات فنية ذات تقنية عالية.
6. حظيت سميرة توفيق باهتمام رسمي وشعبي كبير في الأردن، تمثل في تشجيع القيادة الهاشمية لها وللعديد من المطربين العرب الذين ساهموا في ترسيخ الهوية الأردنية، وإبراز الدور الأردني الكبير في مقارعة المستعمرين والمحتلين أعداء الوطن والأمة، من خلال الأداء الغنائي المميز لهؤلاء المطربين، وقد توازى ذلك الاهتمام مع تفاعل شعبي واسع النطاق، وتقدير عال لتلك الإبداعات الفنية القيمة المبنية على قيم الأمة ومبادئها.
7. اتسمت كلمات الأغاني الأردنية التي غنتها سميرة توفيق بالبساطة، كما اتصفت ألحانها بالعذوبة، صاحب ذلك انتظام إيقاعي رشيق خالٍ من التعقيد، في إطار أداء موسيقي جاد، وبمصاحبة فرقة موسيقية عربية مكتملة الأركان بآلاتها الوترية والنفخية والإيقاعية.
8. نقلت سميرة توفيق الأغنية الأردنية إلى أرجاء مختلفة من العالم حيث أحيت حفلات في العديد من دول العالم مثل: استراليا، والمكسيك، وفرنسا، وجنوب إفريقيا، وبريطانيا، علاوة على تقديم الأغنية الأردنية في مختلف الأقطار العربية.

التوصيات:

توصي الباحثة بضرورة إجراء مزيد من الدراسات العلمية حول حياة أبرز الشخصيات الفنية التي أثرت في الغنية الأردنية من شعراء وملحنين ومطربين، وكذلك دراسة أعمالهم وإبداعاتهم وأثرها في الحياة الموسيقية في الأردن، وذلك تكريماً لهذه الشخصيات وإبرازاً لجهودها من جهة، والتعرف إلى انعكاسات هذه الإبداعات على الحياة الثقافية والفنية في الأردن.

الهوامش:

1. youtube، أميرة الغناء العربي سميرة توفيق، الجزء الخامس من حديث الذكريات(برنامج تلفزيوني) مع الإعلامي رياض كرم.
2. مقال بعنوان: سميرة بدأت شهرتها من الأردن http://www.gerasanews.com/article/28572
3. Youtube ، مقابلة شخصية أجرتها الباحثة مع الفنانة سميرة توفيق، فندق four seasons، عمان، الأردن، 2017/5/23م.
4. youtube ، تاريخ وذكريات سميرة توفيق،(برنامج تلفزيوني)، تلفزيون الريان، الدوحة، قطر، 2016/3/3م.
5. youtube، لقاء مع أحمد العموري، برنامج دائرة الضوء (برنامج تلفزيوني)، التلفزيون السوري، دمشق، سوريا، 1975/8/6م.
6. youtube ، مقابلة شخصية أجرتها الباحثة مع الفنانة سميرة توفيق، فندق four seasons، عمان، الأردن، 2017/5/23م.
7. youtube لقاء مع أحمد العموري، برنامج دائرة الضوء، التلفزيون السوري، 1975/8/6م.
8. Youtube، برنامج صبحية مع فنان (برنامج إذاعي)، إذاعة صوت الحق، مقابلة مع ريتا الخاوند، إخراج ريمون جوان، بيروت، لبنان، 1986م.
9. مقال بعنوان سميرة توفيق بدأت شهرتها من الأردن، عمان، الأردن http://www.gerasanews.com/article/28572
10. Youtube ، برنامج صبحية مع فنان (برنامج إذاعي)، إذاعة صوت الحق، مقابلة مع ريتا الخاوند، إخراج ريمون جوان، بيروت، لبنان،1986م.
11. Youtub، لقاء تلفزيوني (تلفزيون الجديد) أجراه شادي خليفة مع سميرة توفيق، في منزلها في بلدة الحازمية/ لبنان.
12. Youtube ، لقاء نادر، التلفزيون التونسي، القناة الأولى، تونس.
13. Youtube ، سميرة توفيق وسهرة مع فنان (برنامج تلفزيوني)، مع نشوة الرويني، MBC RooTs، بيروت، لبنان، 1998م.
14. youtube ، تاريخ وذكريات سميرة توفيق، (برنامج تلفزيوني)، تلفزيون الريان، الدوحة، قطر، 2016/3/3م.
15. youtube، برنامج بعدنا مع رابعه (برنامج تلفزيوني)، حلقة الفنانة الكبيرة سميرة توفيق، تلفزيون الجديد، بيروت، لبنان.
16. Youtube لقاء تلفزيوني نادر، التلفزيون التونسي، القناة الأولى.
17. مقابلة هاتفية أجرتها الباحثة مع الإعلامي صالح أسعد، عمان، الأردن 2017/7/3م.
18. مقابلة شخصية أجرتها الباحثة مع الملحن نضال عبيدات، جامعة اليرموك، إرب، الأردن، 2017/8/5م.
19. مقابلة شخصية أجرتها الباحثة مع الباحث محمد غوانمه، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2017/5/5م.
20. مقابلة شخصية أجرتها الباحثة مع الدكتور صبحي الشرقاوي، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن،2017/8/18م.
21. مقابلة شخصية أجرتها الباحثة مع الدكتور أنس ملكاوي، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2017/9/5م.

المراجع:

1. حداد، رامي وغوانمه، محمد، 2012م، **دراسة تحليلية لسيرة الفنانة الأردنية سلوى وموروثها الغنائي**، المجلة الأردنية للفنون، المجلد 5، العدد 2، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.
2. حمام، عبد الحميد، 2008م، **الحياة الموسيقية في الأردن**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن.
3. الخوالدة، محمد، 2012م، **الأغنية الكركية: عذوبة اللحن وعفوية الأداء**، وكالة عمون الإخبارية، مقال منشور 2012/4/10م.
4. طوالبه، سلام، 2010م، **جميل العاص، حياته وأعماله، رسالة ماجستير غير منشورة**، قسم الموسيقا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.
5. العمد، هاني، 2011م، **أغانينا الشعبية في الضفة الشرقية**، دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن.
6. غوانمة، محمد، 2002م، **عبده موسى رائداً ومبدعاً**، اللجنة العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية، عمان، الأردن.
7. غوانمه، محمد، 1997م، **الأهزوجة الأردنية**، مطبعة الروزنا، إربد، الأردن،.
8. غوانمه، محمد، 2010م، **الغناء الريفي في الأردن**، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 37، العدد 2، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.
9. النمري، توفيق، 1972م، **ثقافتنا في خمسين عاماً**، دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن.

الإنترنت (youtube) وبرامج إذاعية وتلفزيونية مختلفة:

10. أميرة الغناء العربي سميرة توفيق في الجزء الأول، الثاني، الثالث، الرابع، الخامس من حديث الذكريات مع الإعلامي رياض كرم، أيار، 2015م.
11. برنامج بعدنا مع رابعه: حلقة الفنانة الكبيرة سميرة توفيق، تلفزيون الجديد، آذار، 2015م.
12. برنامج صبحية مع فنان، إذاعة صوت الحق، مقابلة مع ريتا الخاوند، إخراج ريمون جوان، 1986م.
13. تاريخ وذكريات سميرة توفيق، تلفزيون الريان، الدوحة، 2016/3/3م.
14. سميرة توفيق وسهرة مع فنان مع نشوة الرويني، MBC RooTs، 1998م.
15. لقاء مع أحمد العموري، برنامج دائرة الضوء، التلفزيون السوري، 1975/8/6م.
16. لقاء مندوب تلفزيون الجديد (شادي خليفة) مع سميرة توفيق في منزلها في بلدة الحازمية، لبنان، 2015/7/20م.
17. لقاء نادر من التلفزيون التونسي، القناة الأولى، 1985م.
18. مقال بعنوان سميرة توفيق لبنانية بدأت شهرتها من الأردن، www.khaberni.com/news/3441
19. الأرشيف الغنائي الخاص بالمطربة سميرة توفيق لدى الإذاعة الأردنية.

المقابلات

20. مقابلة شخصية مع الباحث محمد غوانمه، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2017/5/5م.
21. مقابلة شخصية مع الفنانة سميرة توفيق، 2017/5/23م، فندق four seasons، عمان، الأردن.
22. مقابلة هاتفية أجرتها الباحثة مع الإعلامي صالح أسعد، عمان، الأردن 2017/7/3م.
23. مقابلة شخصية مع الملحن نضال عبيدات، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2017/8/5م.
24. مقابلة شخصية مع الدكتور صبحي الشرقاوي، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن،2017/8/18م.
25. مقابلة شخصية مع الدكتور أنس ملكاوي، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2017/9/5م.

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

Volume 10, No.3, December, 2017, Rabi' al-thani, 1439 H

CONTENTS

Articleas in arabic language

•	**Aesthetic Values of the Graphic Design Digital Environmental.** *Dina Mohammed Inad.*	**187 - 202**
•	**Synthetic Tructural Variables in Cinematographic Film.** *Mohammed Abdulgebbar Kadum, Athraa Mohammed Hasan.*	**203 - 226**
•	**The Sonata Form between Dodecaphonic Variation and Themtic Development in the first Movement of Ernst Krenek Piano Sonata No. 3.** *Iyad Abdelhafeez Mohammad.*	**227 - 246**
•	**Melodic Composition of Poem Form by Jamil Al'as.** *Anas sulaiman Malkawi.*	**247 – 271**
•	**Samira Tawfiq and Her Role in Publishing the Jordanian Song.** *Raida Ahmad Alwan.*	**273 - 299**

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 Ghawanmeh
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.3, December, 2017, Rabi' al-thani, 1439 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.3, December, 2017, Rabi' al-thani, 1439 H

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 10, No.3, December, 2017, Rabi' al-thani, 1439 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 Ghawanmeh.

Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Editorial Board:

Prof. Dr. Kamel O. Mahadin, FASLA.

Faculty of Architecture and Design, American University of Madaba, Amman, Jordan.

Prof. Dr. Raed R. Shara.

Faculty of Architcture, Al-Balqa University, Irbid, Jordan.

Prof. Dr. Mohamed M. Amer.

Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Prof. Dr. Rami N. Haddad.

Faculty of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan

Dr. Husni Abu-Kurayem.

Faculty of Art and Design, Zarqa University, Zarqa, Jordan.

Dr.Omar Naqrash.

School of Arts and Design, University of Jordan, Amman, 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 Ghawanmeh
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University, Irbid, Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 3735
E-mail: jja@yu.edu.jo