المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (11)، العدد (2)، أيلول 2018 م، ذو الحجة 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

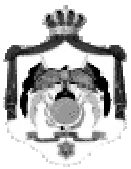
جامعة اليرموك ، اربد ، الأردن

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 (11)، العدد (2)، أيلول 2018 م، ذو الحجة 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: **Naskh News**) (بنط: **Normal 12**)، البحوث بالإنجليزية (نوع الخط**: Times New Roman**)، (بنط **Normal 12**)، شريطة أن يحتوي على ملخص بالعربية بالإضافة إلى ملخص بالإنجليزية وبواقع **150** كلمة ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص، على أن يتبع كل ملخص بالكلمات المفتاحية **(Keywords)** التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات، وأن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على **(30)** ثلاثين صفحة من نوع **(A4)**، وتوضع الجداول والأشكال والرسوم في مواقعها داخل المتن وترقم حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين ويشار إلى كل منها بالتسلسل.
4. تحديد ما إذا كان البحث مستلاً من رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه، وتوضيح ذلك في هامش صفحة العنوان وتوثيقها توثيقاً كاملاً على نسخة واحدة من البحث يذكر فيها اسم الباحث وعنوانه.
5. على الباحث أن يقدم نسخة من كل ملحق من ملاحق البحث (إن وجدت) مثل برمجيات، اختبارات، رسومات، صور...الخ، وأن يتعهد خطياً بالمحافظة على حقوق الآخرين الفكرية (الملكية الفكرية) وأن يحدد للمستفيدين من البحث الآلية التي يمكن أن يحصلوا فيها على نسخة الملاحق أو الاختبار.
6. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على محكَمين اثنينْ على الأقل ذوَي اختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة.
7. تقوم المجلة بإبلاغ الباحث/الباحثين حال وصول البحث، وحال قبوله، أو عدم قبوله للنشر.
8. قرار هيئة التحرير بالقبول أو الرفض قرار نهائي، مع الاحتفاظ بحقها بعدم إبداء الأسباب.
9. تنقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة الأردنية للفنون عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.
10. تحتفظ هيئة التحرير بحقها في أن تطلب من المؤلف/المؤلفين أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر وللمجلة إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.
11. يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التقويم في حال طلبه سحب البحث ورغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
12. تُهدي المجلة مؤلفَ البحث بعد نشر بحثه 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 (11)، العدد (2)، أيلول 2018 م، ذو الحجة 1439 هـ

المحتويات

البحوث باللغة العربية

•	**دور فرق الأوركسترا في إثراء الحياة الموسيقية في الأردن.** *يارى النمري.*	**83 -95**
•	**الدعاية في الصورة الدرامية السينماتوغرافية الشرقية المعاصرة، المسلسل التركي "العشق الممنوع" أنموذجا، دراسة تحليلية.** *سعاد حسن السوداني.*	**97 -126**
•	**الأسس الجمالية لتصميم شكل حمامة السلام في الملصق العالمي المعاصر.** *سلوى محسن حميد الطائي.*	**127 -153**
•	**أثر استخدام التدريس المصغر في إكساب مهارات التدريس لطلبة التربية الفنية بجامعة اليرموك.** *منذر سامح العتوم.*	**155 -175**
•	**الأغنية الشعبية بين الانفعال والتعبير الذاتي.** *علاء معين ناصر.*	**177 -204**

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 11، عدد 2، 2018، 83-95

دور فرق الأوركسترا في إثراء الحياة الموسيقية في الأردن

يارى النمري، قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

تاريخ الاستلام: 2017/11/14 تاريخ القبول: 2018/2/15

The Role of Orchestra in the Enrichment of Music in Jordan

Yari Alnimri, Music department , Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

الملخص

أجريت هذه الدراسة الوصفية لملامسة واقع فرق الأوركسترا في الأردن والتعرف على الأثر الذي ساهمت به هذه الفرق في إثراء الحياة الموسيقية لدى المجتمع الأردني. وحاولت هذه الدراسة تسليط الضوء على واقع فرق الأوركسترا في الأردن، من حيث عناصر تكوينها ومراحل تطورها، وتبيان مدى تأثيرها على المجتمع المحلي، وذلك من خلال عرض مجموعة من البرامج الموسيقية التي قدمتها من أجل الارتقاء بالذائقة الموسيقية لدى المجتمع الأردني.

الكلمات المفتاحية: الأوركسترا، الآلات الأوركسترالية، قائد الأوركسترا، الحياة الموسيقية في الأردن.

Abstract

This research aims to study the main orchestras in Jordan and analyze their effect on the Jordanian society. This study sheds light on the main orchestras in Jordan and their effect on the local society through the presentation of some of their concerts and programs which contributed to the progress of the musical cultural life in Jordan.

Keywords: Orchestra, Orchestral instruments, conductor, musical cultural life in Jordan.

مقدمة:

تعد الأوركسترا مكوناً حضاريا ونقطة مضيئة في الحراك الثقافي والفني في العالم؛ لما تقوم به من دور بارز في تعميق الحياة الثقافية الموسيقية في المجتمعات، سواء كان ذلك من خلال التثقيف الموسيقي ورفع الذائقة الموسيقية لأفراد المجتمع أو من خلال إبراز وتشجيع الموسيقيين المحترفين في مجالات العزف والغناء والتأليف الموسيقي.

يعود تشكيل الهيئة الأولية للأوركسترا إلى بداية القرن السابع عشر، حين برزت الحاجة إلى وجود فرقة موسيقية لمرافقة التمثيل المسرحي الغنائي في الأوبرا (Opera)، وقد كانت تضم أعداداً قليلة من العازفين على مجموعات الآلات الموسيقية المختلفة، ثم تطورت عبر العصور حتى أصبح الوجود الأوركسترالي يتخذ منحى أكبر وأشمل من حيث أعداد العازفين ومجموعات الآلات الموسيقية المستخدمة. (Denis،Arnold ، 1983، P1329).

أما تواجد الفرق الأوركسترالية في الأردن فقد ظهر عام (1977) من خلال أوركسترا القوات المسلحة الأردنية التي تعد أول أوركسترا تشكلت في تاريخ الأردن، تلتها أوركسترا المعهد الوطني للموسيقا (1989) وأوركسترا عمان السيمفوني (2007) وأحدثهن الأوركسترا الأردنية الوطنية (2014). والفرق الثلاث الأخيرة مسميات مختلفة لأوركسترا واحدة.

على الرغم من الدور الثقافي البارز الذي لعبته هذه الفرق الأوركسترالية في المجتمع الأردني، يأتي هذا البحث ليؤرخ لها أكاديمياً لضمان عدم ضياع أحد أهم عناصر تاريخ الحياة الموسيقية في الأردن، الأمر الذي دعا الباحثة لتسليط الضوء على هذه الفرق، والوقوف بشكل علمي على مراحل تشكل وتطور فرق الأوركسترا في الأردن والبحث في عناصر تكوينها والقائمين عليها، إضافةً إلى إبراز أهم المنجزات التي قدمتها هذه الفرق في مجال التثقيف الموسيقي لدى المجتمع الأردني.

مشكلة البحث:

تميز الأردن عبر تاريخه بهوية موسيقية عربية أصيلة اشتهرت بتقديم الصيغ الغنائية الشعبية والصيغ العربية التقليدية، إلا أنه في الربع الأخير من القرن العشرين واكب الأردن حركة التأثر بالثقافة الموسيقية الغربية التي بدأت واضحة في مصر ولبنان، وعلى الرغم من كون فرق الأوركسترا من أهم ما برز في تلك المرحلة، إلا أنها لم تحظَ بسجل تاريخي أكاديمي يحفظ وجودها كعنصر هام في تاريخ الحياة الموسيقية في الأردن. الأمر الذي دعا الباحثة لحصر حركة تَشَكُّل فرق الأوركسترا في الأردن وبيان الدور الثقافي الذي لعبته في إثراء الحياة الموسيقية لدى المجتمع المحلي.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى بيان دور الفرق الموسيقية الأوركسترالية في نشر الثقافة الموسيقية في الأردن.

أهمية البحث:

يستمد هذا البحث أهميته من خلال قدرته على تسليط الضوء على فرق الأوركسترا التي أُنشئت في الأردن، و إبراز دور هذه الفرق في نشر الثقافة الموسيقية في المجتمع المحلي من جهة، وتأكيد ما لها من مردود إيجابي على القائمين على هذا العمل من مؤسسات مجتمع مدني وأكاديمي كالمعاهد والكليات الموسيقية الخاصة والحكومية والعازفين والمؤلفين الموسيقيين من جهة أخرى.

منهج الدراسة:

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي، التحليلي [1] لملائمته أغراض الدراسة.

حدود الدراسة:

مجموعة الفرق الموسيقية الأوركسترالية التي تؤدي الأعمال الموسيقية الأوركسترالية، والتي انشئت في الأردن.

مصطلحات البحث:

أوركسترا (Orchestra): وهو تعبير مأخوذ عن المسرح الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد أوركِستيكه (Orchestiké)، أوركيستاي (Orcheisthai)، ويقصد به المسافة الفاصلة بين خشبة المسرح اليوناني القديم والمدرجات الصخرية لجلوس المشاهدين، وفي أوائل القرن السابع عشر أصبح المصطلح يشير إلى الفرقة الموسيقية التي احتلت الحيز بين خشبة المسرح ومقاعد الحضور. وباتت الأوركسترا تضم مجموعة من العازفين على الآلات الموسيقية المختلفة مثل: الآلات الإيقاعية، والآلات الوترية، وآلات النفخ الهوائية، والآلات ذات لوحة مفاتيح، وما قد يصاحب هذه الآلات الموسيقية من مغنين يسمون بالجوقة أو الكورس. (Arnold، 1983، P1329)

قائد الأوركسترا (Conductor): هو القائم على توجيه الأداء الموسيقي وقيادة مجموعة العازفين أو المغنين المشتركين في الأداء طبقاً للنص الموسيقي المدون. (عيد، 2006، P555). ومن أهم وظائفه المحافظة على النبض الإيقاعي بحيث يتبع العازفون إيقاعًا موسيقيًا واحدًا، حيث يتم هذا من خلال منظومة من حركات الأيدي والأذرع لدى قائد الأوركسترا تبين الميزان الموسيقي والسرعة اللازمة للمؤلفة الموسيقية وما يتخللها من تعبيرات أدائية [(2)].

الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى: أجرى (الطشلي،2010) دراسة بعنوان "المعايير العالمية للأوركسترا ومدى تطبيقها في الأردن"

هدفت الدراسة إلى معرفة مدى تطابق المعايير الدوليّة للأوركسترا على الفرق الموسيقية في الأردن، وما هي تصنيفات الأوركسترا الأردنية تبعاً للتصنيف المعتمد. تناولت هذه الدراسة مفهوم وتاريخ الأوركسترا، وتوسعت بالحديث عن أقسامها والتعريف بدور قائد الأوركسترا كما أشارت إلى قواعد الكتابة الأوركسترالية والتوازن الصوتي. وقد خلصت الدراسة إلى تصنيف أوركسترا عمان السيمفوني بأوركسترا متوسطة الحجم عددياً، إذ حققت عناصر الأوركسترا المتوسطة الحجم بنسبة (87.50%)، كما هو الحال في أوركسترا القوات المسلحة الأردنية بنسبة (68.75%).

ارتبطت هذه الدراسة بالبحث الراهن من خلال تناولها لفرق الأوركسترا في الأردن والبحث في الأسباب التي تساعد أو تشكل عقبة أمام اعتمادها كفرق أوركسترالية، وقد استفادت الباحثة من هذه الدراسة من خلال تناولها لبعض المعلومات التاريخية في الجانب النظري.

الدراسة الثانية: اجرى ستيفاني وآخرون دراسة بعنوان "دراسة حفل الأوركسترا من منظور العازفين والحضور understanding the Orchestral Concert Experience from Player and Listener Perspectives"، هدفت الدراسة إلى إبراز العلاقة بين الحضور والعازفين في العروض المباشرة في صالات العرض، وذلك من خلال استبيان آرائهم ووجهات نظرهم في مجموعة من النقاط: نوعية البرامج المقدمة وثقافة الحضور ومدى تقييمهم لدور العازفين ومستواهم التقني. كما تناولت الدراسة بعض العوامل التي تؤثر في العمل الفني. وقد خلصت الدراسة إلى تحديد احتياجات وأوليات العمل الفني وذلك بغية إنجاحه والارتقاء به.

ارتبطت هذه الدراسة بالبحث الراهن من خلال تناولها لأثر الأوركسترا على الحضور وقد استفادت الباحثة من المعلومات التي وفرتها هذه الدراسة حول عناصر الحفل الأوركسترالي وأثره على الحضور.

الإطار النظري:

نبذة عن تاريخ تطور الأوركسترا:

كلمة أوركسترا لغوياً وتاريخياً هي لفظة يونانية قديمة تبنتها جميع لغات العالم (بالفرنسية Orchestre وبالانجليزية Orchestra و بالألمانية Orchester)، ويطلق على الجزء الأمامي من خشبة المسرح الذي كان يخصص للرقص قديماً، ومع تطور الدراما أصبح هذا المكان يخصص لجلوس الفرقة الموسيقية المرافقة للدراما، ثم تطور الى حفرة على شكل خندق حتى لا يحجب جلوس الموسيقيين الرؤية عن الحضور. أما حديثاً فقد أصبح اللفظ يطلق على الفرقة الموسيقية وليس على مكان العزف. ومع مرور الزمن أخذت الأوركسترا تستقل عن الدراما بشكل واضح انطلاقا من عصر باخ وهندل.

ويبدو التسلسل التاريخي لتطور الأوركسترا على النحو التالي: ففي بداية القرن السابع عشر برزت الحاجة إلى وجود فرقة موسيقية لمرافقة التمثيل المسرحي الغنائي في الأوبرا (Opera)، وكان ذلك سبباً أساسياً في تشكيل الهيئة الأولية للأوركسترا والتي كانت تتكون من (18) إلى (35) عازفاً يقومون بالعزف على ثلاثة أنواع أساسية من الآلات الموسيقية: (الوتريات، وآلات نفخ خشبية ونحاسية، والآلات الإيقاعية). وانتقالا إلى عصر الباروك (1600- 1750) حيث تألفت الأوركسترا من (25) إلى (40) عازفاً، أما في العصر الكلاسيكي (1750-1820) أصبح عدد العازفين عند هايدن وموتسارت وبيتهوفن نحو (43) عازفاً. ثم ازداد العدد في العصر الرومانتيكي (1820 - 1900) حيث طرأ توسع كبير على الأوركسترا فأصبحت تضم ما يقارب 80 عازفاً. (Denis،Arnold، 1983، P1329) (Spritzer،2004،p30)

أما في العصر الحديث فقد وصلت الأوركسترا إلى ما يقارب (100) عازف مقسمين على أربع مجموعات: الآلات الوترية التي تعد أهم مكون في أقسام الأوركسترا وتشكل أكثر من نصف المكون الكلي لها، وتتكون من آلات الكمان(Violin)، والفيولا (Viola)، والتشيلو (Cello)، والكونترباص (Contrabass). أما المجموعة الثانية فهي آلات النفخ الخشبية وتتكون من الفلوت (Flute)، والأوبوا (Oboe)، والكلارنيت (Clarinet)، والباصون (Bassoon)، ثم المجموعة الثالثة وهي آلات النفخ النحاسية وتضم آلات الفرنش هورن (French Horn)، والترومبيت (Trumpet)، والترمبون (Trombone)، والتوبا (Tuba)، ثم المجموعة الأخيرة وهي الآلات الإيقاعية التي تشمل أنواعا كثيرة من الآلات مثل التمباني (Timpani)، والطبل(Drum)، والأجراس (Bells)...الخ. وفي بعض الأحيان تضاف آلات أخرى تستخدم حسب الضرورة مثل الهارب (Harp)، والساكسفون (Saxophone)، والبيانو (piano). (Westrup, 1980, p 687)

تنوعت الأوركسترا في تصنيفاتها طبقاً لعدة عناصر تحققها في كل نوع، فالمصطلح أوركسترا تعميماً يدل على الفرقة الموسيقية ذات العدد الوافر من الأعضاء الذي يتجاوز أربعين عازفاً، مثل الأوركسترا السمفونية (Symphony Orchestra). ,من جانب آخر هناك ما يسمى بأوركسترا الوتريات (String Orchestra) وتضم مجموعة الوتريات فقط، أما أوركسترا الحجرة (Chamber Orchestra) فهي تشير إلى الفرقة الموسيقية المصغّرة عن الأوركسترا السمفونية التي تضم من (15) إلى (45) عازفاً، وإذا قلّ العدد فتسمى مجموعة العازفين عندئذٍ بحسب عددهم، كأن يقال (خماسي quintet) أي مجموعة من خمسة عازفين... الخ. (Del Mar, 1981, p36), (Kennedy, 2007, p 65)

نبذة عن الحياة الموسيقية في الأردن:

تميز الأردنيون عبر تاريخهم بأغانيهم الشعبية التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بحياة الإنسان الأردني منذ ولادته وحتى وفاته، معتمدة في ذلك على الأصالة المستمدة في تكوينها الفني من تراث الشعب الأردني الذي انتقل مشافهة من جيل إلى جيل، معبراً عن روح الشعب وعن مختلف تقاليده.(غوانمة،1997، 16،15،20)، ومن جانب آخر كان للموقع الجغرافي في الأردن الدور القوي في تأثر الموسيقا الأردنية بالموسيقا العربية المجاورة لها، فتأثرت النهضة الموسيقية القوية في الأردن بالدول العربية المجاورة لها مصر، والعراق، وسوريا، وبخاصة تلك الثقافة الموسيقية العربية التي احتوت على ملامح موسيقية غربية، مما انعكس على الحياة الموسيقية في الأردن التي كانت متعطشة لمثل هذا التغير.(حمام،2010،ص72)

ومع تطور الحياة الثقافية والتعليمية في الأردن أحرزت الحياة الموسيقية كذلك تقدمًا ملحوظًا حيث أنشأت مؤسسات ومراكز موسيقية متخصصة كان لها دور مهم في إنتاج الطاقات البشرية المتخصصة التي أثَرت في النشاط الموسيقي على الساحة الأردنية، وساعدت على تطور وإثراء الحياة الموسيقية في الأردن، ومن أهمها دار الإذاعة الأردنية التي انشأت عام (1948) حيث كانت البرامج الإذاعية حافلة بالمواد الموسيقية المحلية والعالمية، مما أتاح للمجتمع المحلي تذوق موسيقا العالم وتطورها، كما كان لتأسيس فرقة موسيقية خاصة بالإذاعة الأردنية الدور المهم في نقل الأغنية الشعبية الأردنية إلى مستويات عالية من الاحتراف (رزق الله، 2010، ص3). وشهدت الحقبة نفسها تشييد عدد من المؤسسات التربوية والإعلامية والثقافية الأخرى مثل دائرة الثقافة والفنون (1966) والتلفزيون الأردني (1968) إضافة إلى المؤسسة الملكية للفنون (1972) ورابطة الموسيقيين الأردنيين (1981)، تلا ذلك تأسيس قسم الفنون الجميلة في جامعة اليرموك (1981)، والمعهد الوطني للموسيقا (1986)، إضافة إلى الاكاديمية الأردنية للموسيقا (1989) وكلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية (2002). حيث أنتجت هذه المؤسسات الكثير من الطاقات البشرية المؤهلة التي أثَرت في النشاط الموسيقي على الساحة الأردنية، وساعدت على تطور الحياة والثقافة الموسيقية في الأردن. (غوانمة، 2003،ص73).

من جانب آخر لعبت المهرجانات والمسارح الأردنية دورًا هاماً في نشر الثقافة الموسيقية التي كان من أهمها مهرجان جرش للثقافة والفنون الذي تأسس عام (1981) واستضاف عبر دوراته المتعاقبة العديد من الفرق العالمية والعربية لتقديم العروض الموسيقية المختلفة من شتى بقاع العالم أمام الجمهور الأردني، مما شرَع أبواب موسيقا العالم والموسيقا العربية أمام شرائح المجتمع الأردني فكان لذلك أثر كبير في التطور الموسيقي الذي يعيشه المجتمع. (رزق الله، 2010،ص3)

ومن الجدير ذكره أن تشكيل موسيقات القوات المسلحة الأردنية كان له الدور الكبير في نمو الحياة الموسيقية في الأردن حيث أدخلت آلات موسيقية جديدة إلى المجتمع المحلي مثل الآلات النفخ الخشبية والنحاسية، مما أعطى الموسيقا المحلية طابعًا جديداً وعرَف المجتمع الأردني بهذه الآلات فتقبلها وأتقن العزف عليها الموسيقيون الأردنيون. فقدمت موسيقات الجيش أفواجًا من العازفين على مختلف الآلات الموسيقية التي من الممكن اعتبارها من أوائل مؤسسات تعليم الموسيقي في الاردن. (الدراس، 2006، ص1084).

الإطار العملي:

الأوركسترا في الأردن:

تشكل عدد من الفرق الموسيقية في الأردن، وتميزت هذه الفرق من حيث الطابع والخصوصية في أداء أنواع الموسيقا السائدة في المجتمع الأردني، حيث اختص بعضها بإعادة إحياء أغاني التراث الأردني كفرقة

الفحيص وفرقة إربد للموسيقا العربية، وبعضها أختص بالتراث الموسيقي العربي التقليدي كفرقة النغم العربي. ونظراً للأثر الأوروبي الواضح على الموسيقا العربية خاصة في مصر التي أنشئت فيها أول دار أوبرا في العالم العربي تلاها تشكيل أول أوركسترا سيمفوني والتي سميت بأوركسترا القاهرة السيمفوني (1959) بتمويل من وزارة الثقافة المصرية، ثم تأسست في نفس العام الفرقة السمفونية الوطنية العراقية بتمويل من وزارة الثقافة العراقية، وأخذت تظهر الفرق الاوركسترالية الأخرى تباعاً وفق التسلسل الآتي:

1. الفرقة السمفونية السلطانية العمانية 1987 (التمويل – السلطان قابوس)
2. الفرقة السمفونية الوطنية السورية 1992 (التمويل – وزارة الثقافة)
3. الأوركسترا الفلهارمونية اللبنانية 2002 (التمويل – وزارة الثقافة)
4. أوركسترا قطر الفلهارمونية 2008 (التمويل – مؤسسة قطر للتربية والعلوم وتنمية المجتمع)

وفي الأردن أخذ القائمون على الحياة الموسيقية هذا النهج الذي بدأ تحديداً في عام (1977)، فتم إنشاء أول أوركسترا في الأردن والتي عرفت باسم أوركسترا القوات المسلحة. تلاها مجموعة من الفرق الأوركسترالية والتي ستقوم الباحثة بتلخيص تاريخ تشكلها وتكونها على النحو التالي:

أولاً: أوركسترا القوات المسلحة الأردنية (1977-حتى الآن):

النشأة والتكوين:

تعد أوركسترا القوات المسلحة الأردنية أول أوركسترا تشكلت في الأردن في عام (1977)، وذلك بإرادة ورعاية ملكية سامية، حيث تم إيفاد مجموعة الطلبة إلى العاصمة النمساوية (ڤينا) عام 1981 لدراسة مختلف الآلات الموسيقية في كونسرفتوار ڤينا، فتكونت النواة الأولى للفرقة حيث كان عددهم (20) عازفاً، وتوالت البعثات حيث أرسل العديد من التلاميذ إلى الباكستان في دورة لتعلم القيادة الموسيقية وأرسل بعض الضباط إلى الكونسرفتوار المصري، كما أرسل تلاميذ إلى مدرسة (Kneller Hall) العسكرية الموسيقية في بريطانيا لتعلم القيادة الموسيقية؛ حتى أصبحت في عام (2015) تتكون من (61) عازفاً موزعين على مجموعات الآلات الأوركسترالية: مجموعة الآلات الوترية، ومجموعة آلات النفخ الخشبية والنحاسية، ومجموعة الآلات الإيقاعية، والقِرَب في بعض المقطوعات. وقد تولى قيادة هذه الأوركسترا عدد من القادة كما هو موضح في الجدول التالي:

الجدول الرقم (1)، قادة اوركسترا القوات المسلحة الاردنية

اسم قائد الأوركسترا	سنوات توليه قيادة الأوركسترا
بيركس (نمساوي الجنسية)	1986-1985
النقيب جابر أحمد ثلجي	1991-1986
الملازم أول منصور عايش	1992-1991
النقيب صبري عوض العاني	2000-1992
المقدم أبراهيم جبر ثلجي	2004-2000
العقيد محمد مصطفى الاخرس	2005-2004
العقيد عبد الله كمال المعاني	2006-2005
المقدم أبراهيم جبر ثلجي	2010-2006
الرائد عقيل عايد الزعبي	2011-2010
المقدم أبراهيم جبر ثلجي	2014-2011
الملازم أول عوني الخشاشنة	2017-2014
الرائد ماهر الرواشدة	2017

البرامج:

قدمت أوركسترا القوات المسلحة الأردنية خلال مسيرتها الفنية العديد من البرامج الموسيقية المتنوعة التي يصعب حصرها، فقد كان لها دور كبير في تثقيف المجتمع المحلي بالموسيقى من خلال تناولها عصوراً مختلفة وقوالبَ متنوعة مثل (الفالس، السمفوني، السويت، والإفتتاحية.... الخ)، كما تناولت في برامجها مؤلفين موسيقين مختلفين من عصور مختلفة مثل بيتهوفن، وشتراوس، وبيزيه، وموتسارت، وغيرهم، فكان لكل منهم أسلوبه الخاص الذي انعكس على مؤلفاته، وبالتالي على مستمعيه، مما ساهم في زيادة الثقافة الموسيقية لديهم.

شاركت الأوركسترا في العديد من المناسبات واحتفالات المملكة في الأعياد الوطنية كالمشاركة بحفلات الزواج والاحتفالات الملكية لجلالة الملك والأمراء والأميرات وكبار ضيوف الأردن، إضافة إلى المشاركة في المهرجانات والمسابقات والحفلات الموسيقية عالمياً ومحلياً كمهرجان إدنبره ومهرجان برمنجهام ومهرجان جرش، كما كان للأوركسترا دورٌ في تدريب وتأسيس عدد من ضباط جيوش أخرى كنوع من تبادل الخبرات في المجال الفني.

وعلى الرغم من التخصصية الغربية للبرامج التي تقوم بأدائها أوركسترا القوات المسلحة الأردنية، إلا أنها سعت إلى محاكاة ذائقة المجتمع الأردني من خلال تناولها لبعض المقطوعات العربية ضمن تلك البرامج؛ مما كان له دور مهم في تقريب مفهوم الأوركسترا كمكون موسيقي غربي للمجتمع المحلي من جانب والإرتقاء بالذوق الموسيقي لدى الجمهور الأردني من جانب آخر. كما سعت اوركسترا القوات المسلحة الأردنية إلى تعزيز المبادئ والقيم الإنسانية والوطنية، وأن لا تقتصر في جمهورها على فئة معينة، وإنما لامست في برامجها كافة شرائح المجتمع المحلي.

ثانياً: أوركسترا المعهد الوطني للموسيقا (1989-2007):

النشأة والتكوين:

تشكلت أوركسترا المعهد الوطني للموسيقا عام (1989)من مجموعة الطلبة والأساتذة المدرسين في المعهد بقيادة مدير المعهد آنذاك كفاح فاخوري[3]، وفي عام (1994) تولى قيادتها محمد عثمان صديق[(4)] لغاية عام 2007 مع رعاية ودعم المعهد الوطني للموسيقا - مؤسسة الملك الحسين (مؤسسة نور الحسين سابقاَ).

ضمت الأوركسترا (60) عازفاً وعازفةً على مختلف الآلات الموسيقية الأوركسترالية، وكان أعضاؤها من هيئة التدريس في المعهد والخريجين، وكان يتم استضافة عدد من العازفين والموسيقيين والقادة الأجانب من مختلف أنحاء العالم (فرنسا، وألمانيا، والعراق، وبولندا، وروسيا، وأرمينيا، وأذربيجان... وغيرها) والتعاقد معهم حسب حاجة الأوركسترا. (الطشلي،2009، ص46)

البرامج:

أبدت السجلات حقيقة مشاركة أوركسترا المعهد الوطني بمعدل خمسة وعشرين عرضاً كل سنة[5]، إما بمفردها أو باستضافة فنانين محلين أو من الخارج [6]، فقدمت العديد من برامج الموسيقا الكلاسيكية التي من الصعب حصرها و امتازت بالتنوع من حيث تناول العصور المختلفة لأبرز المؤلفين الموسيقيين العالميين من جانب وتناول قوالب موسيقية متنوعة من جانب آخر.

وبالعودة إلى سجلات الحفلات التي قامت بها الأوركسترا، نجد أن معظم حفلات الأوركسترا كانت تقام في العاصمة الأردنية عمان، الأمر الذي أدى إلى ضعف نشر هذا النوع من الموسيقا في المحافظات الأخرى، ولربما يعود السبب إلى عدم توافر دور عرض تتناسب مع متطلبات العرض الأوركسترالي.

ومن جانب آخر كان للأوركسترا دور جلي في المناسبات والأعياد الوطنية مثل عيد جلالة الملك وعيد الاستقلال وعيد الأم وغيرها. كما قامت بحفلات عديدة بالاشتراك مع مؤسسات محلية موسيقية أخرى كالجامعة الأردنية ومركز الفنون الادائية وغيرها. (رزق الله، 2010، ص79)

مما سبق نجد أوركسترا المعهد الوطني تسعى في برامجها وحفلاتها الى إرضاء كافة شرائح المجتمع والإرتقاء بالذوق العام لديهم، فمن خلال تلك البرامج البعيدة كل البعد عن الهزلية أو الفن الهابط، ومن خلال دورها البارز في مناسبات المجتمع المحلي، لامست المستمع الأردني وحاكت انفعالاته بموسيقا راقية تهذب النفس وترتقي بها.

ثالثاً: أوركسترا عمان السيمفوني(2007-2012):

النشأة و التكوين:

في سنة 2007، تحولت أوركسترا المعهد الوطني للموسيقا إلى أوركسترا عمان السمفوني بعد أن نالت دعم أمانة عمّان الكبرى ممثلة بأمينها المهندس عمر المعاني، واستمر المعهد الوطني للموسيقا التابع لمؤسسة الملك الحسين بالإشراف على هذه الأوركسترا إدارياً وفنياً. وفي هذا السياق خضع عازفو هذه الأوركسترا لامتحانات ومقابلات من قبل لجنة جمعت إلى جانب القائد المقيم للأوركسترا محمد عثمان صديق، عدداً من الخبراء الموسيقيين الدوليين لتقييم مستوى الأداء لديهم وجرى تصنيفهم حسب كفاءاتهم وقدراتهم الموسيقية. وقدمت الأوركسترا في حلتها الجديدة أول حفلة موسيقية لها بتاريخ 2007/1/30. وقد إستضافت هذه الأوركسترا عبر سنوات عمرها مجموعة من قادة الأوركسترا المعروفين في العالم، وبعض العازفين المَهَرَة نذكر منهم القائد الزائر البريطاني نيكولاس كولون (Nicolas Colon) والقائد الزائر الاسباني جوزيف فنست (Joseph Vincent)والقائد الزائر الهولندي جول فان هسين (Jules Van Hussen) ومواطنه لوكاس فيس (Lucas Vis) والقائد الزائر الأمريكي ايريك شتوماخر (Eric Schumacer) والقائد الزائر فؤاد فاخوري، وعازفة الفلوت المصرية إيناس عبد الدايم، وعازفة البيانو اليابانية ميساكا اوسادا (Misako Osada) ومغنية الأوبرا السورية اراكس تشيكيجيان وعازف البيانو البريطاني بيتر دوناهو (Peter Donohoe). واختلف عدد العازفين الدائمين في الأوركسترا عبر السنين وكان في حدود (64) عازفًا وعازفة في عام (2012) موزعين على مجموعة الآلات الوترية ومجموعة آلات النفخ الخشبية ومجموعة آلات النفخ النحاسية ومجموعة الآلات الإيقاعية بما فيها آلة البيانو[7].

وانبثق من أوركسترا عمان السمفوني تشكيلات موسيقية اهتمت بتقديم أصناف موسيقية أخرى، ومن هذه التشكيلات نذكر فرقة عمان سمفونيتا (عدد أفرادها 32)، ورباعي عمان الوتري المكون من كمان أول وكمان ثاني وفيولا وتشيلو، بالإضافة إلى خماسي عمان الخشبي المكون من فلوت وأوبوا وكلارنيت وباصون وهورن، وخماسي عمان النحاسي المكون من ترومبيت أول وترومبيت ثاني وهورن وترومبون وتوبا.[8].

البرامج:

قدمت الأوركسترا الكثير من البرامج المتنوعة والتي من الصعب حصرها[9] وكانت حفلاتها منتظمة في مركز الحسين الثقافي حيث كانت تقام في ثالث أربعاء من كل شهر، وتضم أعمالا متميزة ومتنوعة يراعى فيها التنوع ورفع الذائقة الموسيقية للمجتمع المحلي وزيادة الوعي الموسيقي بالثقافات المختلفة. وقدمت

الأوركسترا في برامجها في قوالب مختلفة مثل الكونشيرتو والسمفوني والكانتاتا وغيرها. ومن جانب آخر تناولت الأوركسترا مؤلفين موسيقيين من عصور مختلفة منذ العصور القديمة وحتى عصرنا الحالي.

ويجدر التذكير مجدداً أن أوركسترا عمان السيمفوني كان لها دار عرض خاص بها وهو مركز الحسين الثقافي الواقع في رأس العين في وسط عمان مما كان له الأثر في تنظيم زخم العروض التي قدمتها.

قدمت الأوركسترا العديد من الحفلات في مناسبات وأعياد المملكة المختلفة بالإضافة إلى مشاركتها مع فرق أخرى محلية ودولية ومن أهمها مشاركتها لفرقة موسيقات الجيش بمناسبة عيد الاستقلال واستضافة أوركسترا القاهرة السمفوني وكورال الكسليك من لبنان ومشاركتها بحفل في جامعة اليرموك كما شاركت في القداس الإلهي مع خليفة القديس بطرس البابا بندكتوس السادس عشر. (رزق الله، 2010، ص98،96،93) كل هذه المشاركات كان لها دور كبير في الوصول إلى كافة شرائح المجتمع الأردني.

شجعت الأوركسترا من خلال حفلاتها تقديم المواهب الأردنية في مجال العزف مثل باسل ثيودوري ونبيه بولص وليث صديق عازفو الكمان، وياسمين العلمي وكريم سعيد وإياد الصغير عازفو البيانو، وفادي حتر للتشيلو، وطارق حرب للجيتار. وفي مجال الغناء قدمت ديما بواب للسبرانو، وهيفاء كمال ، ونتالي سمعان وغادة عباسي ومهند عطالله وروز الور للغناء العربي، ومن الدول العربية قدمت هبة القواس من لبنان، وقاسم السلطان من العراق، وكيفورك بوياجيان من لبنان؛ ومن الدول الغربية السويدية كارينا فلاندر. وفي مجال التأليف قدمت محمد عثمان صديق وهيثم سكرية وزيد ديراني. ومعظم المواهب الأردنية المذكورة آنفاً درسوا وتخرجوا من المعهد الوطني للموسيقا .

كان اخر حفل لاوركسترا عمان السمفوني بتاريخ 2012/7/18 حيث توقفت بسبب توقف دعم امانة عمان الكبرى.

رابعاً: الأوركسترا الأردنية الوطنية (2014- 2017):

النشأة والتكوين:

تشكلت الأوركسترا الأردنية الوطنية عام (2014) بتكليف من جلالة الملكة نور وبرعاية من طلال أبو غزالة[10]، وقد انبثقت هذه الأوركسترا من سابقتها أوركسترا عمان السمفوني، وعهدت قيادتها إلى محمد عثمان صديق نفسه. وضمت حوالي (50–54) عازفًا موزعين على مجموعات الآلات الأوركسترالية الأربع: الآلات الوترية وآلات النفخ الخشبية والنحاسية والآلات الإيقاعية، والبيانو والهارب في بعض المقطوعات [11].

واستضافت الأوركسترا عازفين وقادة أجانب للعزف والمشاركة في الحفلات الموسيقية ومنهم: قائد الأوركسترا الإيطالي فرانشسكو اتاردي (Francesco Atardi) والمكسيكي جوسي اريان (José Areán) ومغني الأوبرا الإيطالي ميشيل سلفتري(Michele Silvestri) والمغنية الروسيه سفيتلانا كوبافينا (Svetlana Kupavina وغيرهم، وللأوركسترا الكثير من الأمسيات المشتركة بالتعاون مع السفارات الأجنبية العامة في الأردن منها: (الأمريكية والإيطالية والمكسيكية والهنغارية والنرويجية وغيرها)، ويعد هذا التعاون أحد أهم أهداف الأوركسترا فقد سعت في برامجها ونشاطاتها إلى اثراء الثقافة الموسيقية في الأردن وتحقيق التبادل الثقافي[12].

البرامج:

قدمت الأوركسترا العديد من البرامج الموسيقية المتنوعة التي تضمنت مقطوعات موسيقية في قوالب موسيقية متعددة لمؤلفين موسيقيين.

والملاحظ من الموقع الرسمي الخاص بالأوركسترا الأردنية الوطنية[13] أن المركز الثقافي الملكي كان دار العرض الذي أحيت فيه الأوركسترا معظم حفلاتها كما قدمت حفلات موسيقية في مركز الحسين الثقافي.

وشاركت الأوركسترا بنشاطات ومناسبات وأعياد مختلفة مثل مشاركتها مع جوقة ينبوع المحبة بمناسبة عيد الميلاد المجيد وغيرها. ولكن مع الأسف توقفت الاوركسترا الأردنية الوطنية بسبب توقف الدعم لها، وكان اخر حفل لها بتاريخ 2017/9/28.

ومن جانب آخر ورغم تركيز أوركسترا المعهد الوطني للموسيقا وأوركسترا عمان السمفوني وأخيراً الأوركسترا الوطنية الأردنية على الموسيقا الغربية، إلا أنها قدمت في برامجها بعض المقطوعات العربية في بعض المناسبات مثل أمسيات في إحياء الذكرى السنوية لوفاة عبد الحليم حافظ وتذكيراً بالقدس، وشهد تاريخ المعهد الوطني للموسيقا تشكيل فرق أوركسترالية اقتصرت على الصغار تكوّن آخرها من حوالي (45) طفلاً وزعوا على ثلاث مجموعات: مجموعة الآلات الوترية (كمان وتشيلو وكونترباص) ومجموعة الآت النفخ (كلارنيت وفرنش هورن) ومجموعة عازفي آلة الجيتار. وتناوب طلاب المعهد على قيادة الأوركسترا ومنهم: يزن اللجومي وفارس عباسي وهند سبانخ القائمة على قيادة الأوركسترا حالياً، وتعمل هذه الأوركسترا على تنمية جيل من الموسيقيين المحترفين والهواة ورفع الذائقة الموسيقية لدى الأطفال، ويشكل مثل هذا النوع من الأوركسترا رافداً أساسياً للأوركسترا مهما كان اسمها ويمكّن هؤلاء البراعم الواعدة من حمل الراية لاحقاً [14].

والجدير بالذكر أن أوركسترا المعهد الوطني للموسيقا وأوركسترا عمان السمفوني والاوركسترا الأردنية الوطنية، وإن اختلفت الجهة الداعمة إلا أنها مسميات مختلفة لأوركسترا واحدة، وهي انجاز يحسب للمعهد الوطني للموسيقا الذي طور مجموعة العازفين الأردنيين على مختلف الآلات الأوركسترالية وفق رؤية واستراتيجية وقف خلفها اشخاص لا بد من ذكرهم وهم: جلالة الملكة نور الحسين، هند الشريف ناصر، عصام سلفيتي، كريم بواب، عبد الحميد حمام، يسرى جوهرية عرنيطة، ورئيسة مؤسسة نور الحسين في حينه معالي إنعام المفتي، وأخيراً مدير المعهد الوطني للموسيقا في الأعوام (1988-2012) كفاح فاخوري.

نتائج الدراسة ومناقشتها:

خلصت الدراسة إلى عدد من النتائج:

أولا: حصر أربع من فرق الأوركسترا التي تشكلت في الأردن وهي:

1. أوركسترا القوات المسلحة (1977-حتى الآن)
2. أوركسترا المعهد الوطني للموسيقا (1989-2007)
3. أوركسترا عمان السيمفوني(2007-2012)
4. الأوركسترا الأردنية الوطنية (2014- 2017)

ثانيا: تبين من خلال البرامج الموسيقية المؤداة أن ثمةَ دورا كبيرا للأوركسترا في نشر الثقافة الموسيقية العالمية في الأردن وذلك من خلال مجموعة من النقاط:

1. التعريف بقوالب موسيقية عالمية مختلفة مثل: (السيمفوني، والكونشيرتو، والأوبرا، والإفتتاحية، والكانتاتا، والكابريتشو، والمتتالية، والمنويت، والسويت... وغيرها).
2. التعريف بأبرز المؤلفين الموسيقيين العالمين مثل: (بيتهوفن، وموتسارت، وهايدن، وباخ، وتشايكوفسكي... وغيرهم).
3. التعريف بالتراث الموسيقي الغربي بعصوره المختلفة مثل: (الباروك، والكلاسيك، والرومانتيك، والقرن العشرين، والعصر الحديث).
4. التعريف بالآلات الموسيقية الأوركسترالية المختلفة مثل: (الآلات الوترية، وآلات النفخ الخشبية، وآلات النفخ النحاسية، والآلات الإيقاعية) وآلات أخرى: (كالهارب، والساكسفون، والبيانو).

5. إنشاء جيل من الموسيقيين المحترفين وتدريب العزف على الآلات الموسيقية الأوركسترالية على أيدي خبراء محترفين محليين وأجانب، وزيادة الوعي الموسيقي والثقافي لديهم.
6. وضع الفرق الاوركسترالية الأردنية على خريطة الحركة الموسيقية النشطة في العالم.
7. ترويج الانجازات الموسيقية الأردنية من خلال أداء إبداعات أردنية متقنة وضعت للاوركسترا.

التشجيع على التأليف الأردني المتقن للأوركسترا.

1. نشر التميز الموسيقي الأردني إقليميا ودولياً.
2. نشر الوعي الموسيقي الاكاديمي في أوساط الشباب في الوطن العربي.
3. رفد القنوات الفضائية الأردنية والعربية والعالمية بأعمال موسيقية ذات مستوى رفيع.

التوصيات:

في ضوء ما توصل اليه البحث من نتائج توصي الباحثة بما يلي:

1. تعميم تجربة المعهد الوطني للموسيقا التي قضت بالمشاركة في العزف في الاوركسترا كمادة من خطة الدراسة الجامعية مما يحفز الطلبة على الإلتزام بالتدريبات للوصول إلى مستوى أداء لائق.
2. تخفيض تكلفة الدراسة لتخصص الموسيقا في الجامعات والمؤسسات المعنية مما يتيح للطلبة ذوي الموهبة تطوير موهبتهم وصقلها والمشاركة في مثل هذه النشاطات.
3. تطوير أجندة فعاليات موسيقية دورية للأوركسترا تقام في مختلف محافظات المملكة.
4. دعوة مؤسسات القطاع الخاص والمجتمع المحلي لدعم وجود أوركسترا بشكل دائم في الأردن، لما لذلك من أثر مهم يعكس الجانب الثقافي في المشهد الموسيقي الأردني.
5. ضرورة توفير الدعم الحكومي المادي والمعنوي للفرق الاوركسترالية الأردنية من خلال وزارة الثقافة وكذلك أمانة عمان الكبرى لأن هذه الفرق تشكل الواجهة الثقافية للبلد. وبالتالي تحفيز الطلبة لدراسة الموسيقى من أجل العزف مستقبلا في هذه الفرق.

الهوامش:

1 المنهج الوصفي - التحليلي: هو المنهج الذي يعتمد على وصف ظاهرة معينة ماثلة في الوقت الراهن، فيقوم بتحليل مكونات وخصائص تلك الظاهرة والعوامل المؤثرة فيها. كما يستند هذا المنهج إلى قواعد الإنتقاء من الظواهر المحسوسة، ويعتبر الوصف هو المحور الأساس لهذا المنهج في إثباته للحقائق العلمية وتوصيلها لأذهان الأفراد. (عليان، غنيم، وآخرون، 2008، ص44).

2 "Conductor." Britannica Academic، Encyclopedia Britannica، 13 Aug. 2017. academic.eb.com.ezproxy.mdx.ac.uk/levels/collegiate/article/conductor/25132#. Accessed 21 Aug. 2017.

3 كفاح فاخوري: مدير المعهد الوطني للموسيقى من سنة 1988 إلى سنة 2012، أمين عام المجمع العربي للموسيقى (جامعة الدول العربية) منذ سنة 1997، أستاذ في كلية العلوم الموسيقية بجامعة الروح القدس – الكسليك وكلية الموسيقى في الجامعة الأنطونية (لبنان)، رئيس مجلس إدارة مركز الشباب الموسيقي الأوروبي - العربي (ليماسول – قبرص). كما شغل منصب رئيس المجلس الدولي للموسيقى (اليونسكو – باريس) في السنوات من 2001 إلى 2005.

4 محمد عثمان صديق: قائد أوركسترا بدأ دراسة البيانو في عمر السادسة. حصل على منحة للدراسة في أكاديمية جينسيس في موسكو بروسيا، وهناك أنهى درجة الماجستير في البيانو والقيادة. قاد عثمان صديق بوصفه قائدا زائرا العديد من الفرق الموسيقية من ضمنها: أوركسترا شباب بروخسال السمفوني، الأوركسترا السمفونية الوطنية العراقية، أوركسترا القاهرة السمفوني، أوركسترا شباب فيلادلفيا، الأوركسترا السمفونية السورية، أوركسترا السلام في فرنسا، أوركسترا برلين للشباب في المانيا، أوركسترا السمفونية الفلهارمونية الكازاخستانية. عمل في الاردن قائد لأوركسترا المعهد الوطني للموسيقى ثم قائد لأوركسترا عمان السمفوني ثم قائد للأوركسترا الأردنية الوطنية. ويعمل حاليا مدير للمعهد الوطني للموسيقى.

5 للحصول على كافة الحفلات والمهرجانات الخاصة بأوركسترا المعهد الوطني الرجوع إلى (رزق الله، 2010، ص79).

6 مكالمة هاتفية مع رنا رزق الله المديرة الادارية في المعهد الوطني للموسيقى بتاريخ (18 -5 -2017).

7مقابلة شخصية مع هشام شرف مدير أوركسترا عمان السمفوني بتاريخ (5-4-2017)

8 سجلات المعهد الوطني للحفلات وبطاقات الدعوة والبرامج الموسيقية المرفقة الخاصة بأوركسترا عمان السمفوني.
9 ملحق لأهم الحفلات التي قامت بها الأوركسترا مدرج في آخر البحث.
10 طلال ابو غزالة: مؤسس ورئيس مجموعة طلال أبوغزاله، ويعد أحد القيادات الأكثر نفوذا في العالم، بإنجازات ومساهمات بارزة في التعليم والمحاسبة والملكية الفكرية وإدارة الأعمال والتجارة وتكنولوجيا المعلومات والاتصالات والعلوم والتكنولوجيا والقانون وغيرها من المجالات.
11 مكالمة هاتفية مع دعاء سعادة نائب مدير أوركسترا الأردنية الوطنية بتاريخ (4-5-2017).
12 الموقع الرسمي للأوركسترا الأردنية الوطنية (http://www.jorchestra.com/)
13 http://www.jorchestra.com
14 مكالمة هاتفية مع دعاء سعادة نائب مدير أوركسترا الأردنية الوطنية بتاريخ (4-5-2017).

المراجع:

المراجع العربية:

1. الشوان، عزيز: (1988)، **الأوبرا**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
2. الطشلي، مهدي: (2009)، **المعايير العالمية للأوركسترا ومدى تطبيقها في الأردن**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك،الأردن.
3. النمري، تالية: (1996)، **تاريخ موسيقات القوات المسلحة الأردنية**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الروح القدس/ الكسليك، لبنان.
4. الدراس، نبيل: (2006)، **الثقافة الموسيقية في الأردن منذ التأسيس وحتى عام 2000**، مجلة علوم وفنون الموسيقا-المجلد الثالث عشر- أكتوبر، 2005، جامعة حلوان، القاهرة، مصر.
5. حمام، عبد الحميد:(2010)، **الحياة الموسيقية في الأردن**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن.
6. رزق الله، رنا:(2014)، **دور المعهد الوطني للموسيقا في أثراء الحياة الموسيقية في الأردن**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن.
7. عليان، غنيم، أبو السندس، أبو زيد: (2008)، **أساليب البحث العلمي**، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
8. عيد، كمال الدين:(2006)، **أعلام ومصطلحات الموسيقا الغربية**، دار الوفاء. القاهرة، مصر.
9. غوانمة، محمد:(1997)، **الأهزوجة الأردنية**، مطبعة الروزانا، اربد، الأردن.
10. غوانمة، محمد:(2003)، **الأهزوجة الأردنية**، مطبعة الروزانا، اربد، الأردن.

المراجع الاجنبية:

11. Arnold, Denis: (1983). **The New Oxford Companion to Music**. Oxford University Press, UK.
12. Del Mar, Norman: (1981). **Anatomy of the Orchestra**. University of California Press, USA.
13. Kennedy, Michael & Kennedy, Joyce: (2007). **"Conducting".** Oxford Concise Dictionary of Music (Fifth ed.). Oxford University Press, USA.
14. Spritzer, J & Zalsaw, N: (2004). **The Birth of Orchestra. Oxford University Press**, New York, USA.
15. Westrup, Jack:(1980). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Edited by: Stanley Sadie. Macmillan Publishers, London.
16. Pitts, S., Dobson, M., Gee, K., and Spencer, Ch: (2013). **Understanding the Orchestral] Concert Experience from Player and Listener Perspectives**. University of Sheffield, UK.

المواقع الإلكترونية:

17. Britannica Academic، Encyclopedia Britannica، 13 Aug. 2017. academic.eb.com.ezproxy.mdx.ac.uk/levels/collegiate/article/conductor/25132#. Accessed 21 Aug. 2017.
18. http://www.jorchestra.com /15 Aug. 2017

الملاحق:

أهم الفعاليات والمهرجانات التي قامت بها أوركسترا عمان السيمفوني في الأردن:

1. حفل بالتعاون مع معهد بولون بيانكور الفرنسي بقيادة القائد جان فيليب روشون Rouchon وعازف الكمان بواجيه Christofer Buaje (فرنسا) على مسرح المركز الثقافي الملكي في 14-6-1995.
2. المشاركة في مهرجان جرش للثقافة والفنون في 1-8-1996.
3. حفلات بمشاركة (الطفل) كريم سعيد على آلة البيانو في المركز الثقافي الملكي في 19-5-1999 و22-12-2002 و20-12-2006.
4. حفل بمشاركة عازف العود نصير شما (العراق) في المركز الثقافي الملكي في 16-12-1999.
5. حفل من أعمال موزارت بقيادة القائد الزائر رضا مرتضى (ألمانيا، الأردن) في 23-10-1997.
6. حفل بمشاركة صبية هانوفر (70 منشدا) بقيادة القائد هاينز (ألمانيا) في 30-10-1997
7. حفل بقيادة القائد هيلمت بيركارد Hilmet Berkard (ألمانيا) في المركز الثقافي الملكي في 3-3-2000.
8. حفل ضمن الملتقى الدولي لترويج التراث الموسيقي المحلي بمشاركة عازف البيانو كريستيان زمرمان Christina Zimerman (بولندا) وعازفة التشيلو سيسيليا بارزك (بولندا) في نادي ديونز في 20-9-2000.
9. حفل بمشاركة أساتذة المعهد بعزف منفرد لكل منهم على المسرح مركز التراسنطة الثقافي في 21-12-2000.
10. المشاركة في حفلتين ضمن مهرجان الفرين الثقافي السابع في دولة الكويت في 20 و21-1-2001.
11. حفل بمشاركة كورال الجامعة الأردنية وغناء سفيتلانا كوبافينا سوبرانو، وعازف الناي حسن الفقير (الأردن)، وفرقة المهابيش على مدرج الحسن بن طلال في الجامعة الأردنية في 30-3-2001.
12. حفل بمشاركة رباعي موسكو الوتري على مسرح مركز الحسين الثقافي في 28-11-2002.
13. حفل بمناسبة إعلان عمان عاصمة الثقافة العربية في عام (2002).
14. حفل بعنوان (Phantom of The Music Room) بمشاركة كورال من مدارس مختلفة في الأردن على مسرح مركز الحسين الثقافي في 29-4-2003.
15. حفل لباند المعهد (الآلات النفخية) على مسرح مركز تراسنطة الثقافي في 11-4-2005.
16. حفل بتنظيم من الإتحاد الأوروبي في جبل القلعة في 12-6-2005.
17. حفل بمشاركة مركز الأداء والفنون في 26-2-2006 و2-3-2006.
18. حفل بمشاركة عازف الكلارنيت نديم بواب (الأردن) في مركز تراسنطة الثقافي في 17-9-2006.
19. سلسلة من الحفلات خلال أسبوع بمناسبة مرور 250 عامًا على مولد موتسارت عام 2006.
20. حفل بعنوان "مواهب أردنية ومؤلفات عربية" على مسرح مركز الحسين الثقافي في 17-1-2007.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 11، عدد 2، 2018،97-126

الدعاية في الصورة الدرامية السينماتوغرافية الشرقية المعاصرة

المسلسل التركي "العشق الممنوع" أنموذجا، دراسة تحليلية

سعاد حسن السوداني، قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد،بغداد، العراق.

تاريخ الاستلام: 2017/10/29 تاريخ القبول2018/3/29

Puplicity Image in the Orintal Contemporary Cinematographic Drama Turkish "The Forbidden Love" As A model.

Suaad Hasan AL – Sudani, Department of Cinema and Television Arts, Colleg of Fine Arts, Baghdad University, Baghdad, Iraq.

الملخص

في النظام المعرفي المعاصر تستخدم المجاميع الإنسانية الجمال لخدمة الحياة والاستفادة من الهياكل الفنية المميزة لتوفير الدعاية للنشاط الحرفي، وهو أمر مهم جداً لحياة المجتمع والاقتصاد.

الجمال، وخاصة الجمال السينمائي والجرافيكي، قادر على إصلاح الشكل في الذاكرة من خلال الوعي. بالإضافة إلى أنه الأقرب لقلوب وعقول المجتمعات المتلقّية، وخاصة إذا كان يتعامل مع الواقع ويغذّي الذائقة السليمة.

يميل الجمال إلى محاكاة الحياة وتعزيز الذوق الرفيع، خاصة أنه يمتلك براعة فائقة وفقًا لمعايير الوعي وفلسفة العلوم المعاصرة. لذا بإمكانه توسيع الروابط بين المشغل والمستهلك من خلال نموذج الحرفية ونوعيته. وبالتالي يساعد على تحقيق الازدهار عن طريق الفن والجمال من خلال إنتاج الدراما الشعبية المعاصرة التي يمكن أن تكون وسيلة لتعزيز المعيشة الطيبة وفقا لإحدى وجهات نظر الفلسفة اليونانية للفن التي تنص على أنه من المهم أن يكون الجمال خادما لخير المجتمع وموظفا للمصلحة العامة.

الكلمات المفتاحية: الصورة، الإشهار، الدراما، السينماتوغرافي، الشرق، المعاصرة

Abstract

In the contemporary cognitive system , The human communities go toward attracting the beauty in favor of living , and to utilize the distinctive artistic structures in favor of publicity and denoting to a craftsman's activity which Is very important for life , provide that it surpasses the advertisement , and to provided a good life and enhances it's presence so as to revive it economically as well، Claiming that beauty which is particularly cinematographic and graphic contains drama and plot , also it is able to establish shape in memory through conscience. It is also closest to dealing and responding for consuming communities، For particular purpose beauty represents it's real life and is capable of promoting it، Beauty tends to discipline life for more promotion and high tact , especially If it possesses a great craftsmanship in making itself according to the parameters of conscience , prose , performance , technique and constituents of the beauty image , by interaction with contemporary scientific philosophy also by publication structure and it's positive Influence which achieves the presentation of progressive craftsmanship including the show of it's landmarks، So it enhances the links between the operator and the consumer , which proves the craftsmanship model and Its quality، Then it will achieve the prosperity through the art and beauty , to produce a contemporary public drama which is able to be a mean for promotion in living according to one of the viewpoints of Grecian philosophy of art which states that it is important for beauty to be serviceable and associated with interest،

Keywoords: Image, Declaration, Drama, Cinematographic , Eastern, Contemporary

الفصل الأول: الإطارالمنهجي

1-1: مشكلة البحث:

في الخطاب الجمالي السينماتوغرافي المعاصر، حدثت تبلورات لوعي المشتغل والمتلقي بدعم من السياسي الحاذق، أثرت على مجرى الحياة الاقتصادية للمجتمع وإحالته من ركود مادي إلى ازدهار ثم انتعاش اقتصادي قائم على الموارد الجمالية المبتكرة، المنقولة عبر الصورة السينماتوغرافية بأتقان، مستغنيا عن الموارد الطبيعية التي تشكل المورد الأهم في أقتصاد أي مجتمع، وعليه تكمن مشكلة البحث في السؤالين التاليين:

أ. معرفة الكيفيات الأدائية التقنية التي تم عن طريقها التعبير عن هذه الموارد المبتكرة وماهيتها؟

ب. ما نتائج أثر التعبير الجمالي السينماتوغرافي التي عبرت عن الواردات والعائدات المبتكرة وأحالت الركود إلى ازدهار متنوع؟

1-2: أهمية البحث والحاجة اليه:

تُبنى أهمية هذا البحث على كيفية أيجاد تفاعل متين بين الفن البصري، لا سيما الصورة الدرامية السينماتوغرافية، وبين الاقتصاد العام للمجتمع وركائزه وأنماط التعاطي معه، بعيدا عن موارد البيئة الطبيعية، وفق آليات العرض والطلب والربح، على اعتباره علما يدير شؤون الجماعات البشرية وفق عملية الابتكار والانتشار، ثم الارتقاء بالمجتمع واعتبار المنتج المشهر له مصاحبا للفن هوية جماعية تشير إلى العلم والمعرفة والتقنية، وتعود بالرخاء على الجماعات، ما ينتج رفاهية للعيش تحقق الحياة المزدهرة.

1-3: أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

أ. التركيبات الحركية الصورية السينماتوغرافية التي تبنّت الإشهار، وعبَّرت عنه، وطرائقها الإشهارية.

ب. النتائج التي أدت إلى ازدهار المنتج صوريا وإرتقائه وموازاته للموارد الطبيعية على اعتبارها سلعة تجارية.

1-4: حدود البحث:

الحدود الزمانية: ربيع عام (2010) فترة عرض المسلسل على قناة (MBC 4) الفضائية.

الحدود المكانية: تركيا - البيئة الخاصة بالمسلسل.

الحدود الموضوعية: أثر الإشهار في الدراما السينماتوغرافية الشرقية المعاصرة ونتائجه الجمالية والتسويقية اقتصاديا بعيدا عن الموارد الطبيعية المعروفة.

1-5: تحديد المصطلحات وتعريفها:

الصّورة لغويـــا: في الإنجليزية "Image تعني الرسم، الشكل ، الهيأة"، (البعلبكي، 2006، 458) مشتقة من اللاتينية "Imago"، (ويكيبيديا، 2015) تُلفظ "بالضم وسكون الواو في عرف الحكماء". (التهانوي، 1862، 831) الصُور جمع صورة، وصار يصوِّره ويصيِّره، أي أماله، قوله تعالى: "فصُرْهُن إليك" بضم الصاد وكسرها، قال الأخفش: يعني وَجههُنَّ، يقال: صُرْ إلي وصُر وجهك إليَ، أي أقبلْ علي." (الجوهري، 1974، 742) وتسمى "خيلة خيالية Image: نسخ حسي أو ذهني لما أدركه البصر مع أو بدون تركيب جديد للعناصر التي تؤلف هذه الخيلة". (لالاند، 2008، 617)

الصورة اصطلاحيا: "مصطلح فلسفي اختلفت معانيه عند الفلاسفة؛ فأفلاطون يجعل إلى جانب عالم الأشياء الجزئية عالما عقليا آخر قوامه الأفكار، أما عند أرسطو فالصورة متممة للمادة التي تتشكل بها، وليست مستقلة عنها، والصورة والمادة هما وجها الحقيقة في كل شيء"، (مؤلفين، 2010، 2115) وهي "وعي لشيء غائب أو غير موجود، وتقابل الإدراك الذي هو تصور شيء حاضر". (جوليا، 1992، 291). أمّا في الفن فهي "ذلك الكل المكتمل، تعكس على نحو دقيق ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر، كما أنّها ترتبط بهذا النمط أوثق ارتباط"، (غاشتف، 1990، 11) ومنها "الصورة الفنية (Artistic Image) وهي منهج معين يستخدم في الفن لترديد الواقع الموضوعي في شكل حيّ متعين حسيّ يمكن إدراكه بطريقة مباشرة في إطار مثلٍ أعلى جمالي محدد"، (الأكاديميين، 1985، 278) ومنها "الصورة النوعية: جوهر بسيط لا يتم وجوده بالفعل دون وجود ما حل فيه"، (الجرجاني، 1985، 151) في الدراما التلفزيونية "تعيد تأليف الحركة من مقاطع ساكنة"، (دولوز، 1997، 6) والأخرى تضاف لها حركة؛ "الصورة الحركية Image – Movement ليست صورة تضاق إليها الحركة بل صورة في حركة بصورة مباشرة". (جورنو، 2007، 59)

الصورة إجرائيـا: الصورة هي بناء ماديّ حسيّ مختلف القوام للمتخيل في الفكر أو الموجود في الطبيعة، يشكل ذات الفكرة والتكوين ويتبنى إظهار علامات متعددة لإبلاغ رسالة إما جمالية أو فكرية أو وجدانية وهي نوعان ثابت كما في الرسم والفوتوغراف، ومتحرك وانتقالي كما في الدراما التلفزيونية.

الإشهارية لغويا: هو لفظ أصله شهر "شهره بكذا، يشهره شهرا في شنعة، وشهر سيفه انتضاه فرفعه على الناس"، (البستاني، 1987، 486) يعني أوضحه وأظهره، وفي الإنجليزية "Declaration"، (البعلبكي، 1995، 115) واللفظ الإنجليزي "مشتق من (Declare) أي صرح" (بدوي، 2003، 271) والتصريح بيان الموجود من الأشياء وفوائدها، يشير المصطلح إلى ظهور الأشياء بوضوح "الشهرة ظهور الشيء في شنعه، وهي اسم من الإشهار"، (البستاني، 1987، 486) بمعنى آخر "وضوح الأمر ، تقول: شهرت الأمر شهرا وشهرة، فاشتهر أي وَضُح". (الجوهري، 1974، 691)

الإشهار اصطلاحيا: تشير كلمة الإشهار إلى "النسق التواصلي بين المنتجين والمستهلكين بواسطة التواصل الجماهيري"، (فيكتروف، 2015، 19) ومصطلح الإشهار هو "ظاهرة اجتماعية، يقوم بوظائف ثقافية تتنوع وتتعدد في القيمة والاشتغال، فهو يكرس الموجود من حيث إنه يلتقط السائد القيمي ويجعله وعاء لمنتج هو الضمانة على استمراره وهيمنته". (كاتولا، 2012، 15)

الإشهار إجرائيا: الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية يقدم السائد والمبتكر القيمي والجمالي في المنتج الحرفي والتنظيم البيئي سواء كان هذا المنتج يدويا أو ميكانيكيا أو الكترونيا، وبهذا يكون الإشهار جماليا صوريا ينتهي بأثر يبنى على السعادة ويتيح فرصة للمعرفة والتفاعل بين الفرد والجماعة من جهة، وبين الفن والأشياء والأمكنة من جهة أخرى، بزعم أنه مثير مميز يشكل منفعة للجماعات ويطور حياتها الاقتصادية ويمنحها العيش الرغيد.

الـدراما: في الإنجليزية "Drama"، (البعلبكي ر.، 2006، 344) لفظ مشتق من "درم، درْما و درمانا، إذا قاربت الخطى، ودرمت الدابة، إذا دبّت دبيبا"، (الجوهري، 1974، 400) ومن "درم، درْما ودرما ودرمانا، ودرامة القنفذ والأرنب ونحوهما: قارب الخطى في عجلة"، (مؤلفين، المنجد في اللغة والاعلام، 2008، 213) وهي "كلمة انتقلت إلى اللغة العربية لفظا لا معنى، مع أن معناها اليوناني هو (الفعل)، وهي نوع من أنواع الفن الأدبي، وارتبطت من حيث اللغة بالرواية والقصة"، (داوسن، 1989، ص7) فقد "أخذت الكلمة من اللغة الإغريقية القديمة وتعني العمل، وكثيرا ما يصاحبها الغناء والموسيقا، وتنقسم

في المفهوم الإغريقي إلى ثلاثة أجزاء هي الملهاة (الكوميديا) وهو الأداء التمثيلي الذي يؤدي إلى الضحك ممثلا بالقناع الأبيض الضاحك، والمأساة (التراجيديا) وهي الأداء التمثيلي الذي يؤدي إلى الحزن ممثلا بالقناع الأسود الباكي، أما الجزء الثالث فهو نوع خاص من الدراما يقع بين الاثنين يعتمد قصصا وأساطير ويعرف باسم التراجيكوميديا السوداء". (ويكيبيديا، 2015)

السينماتوغرافية لغويـــا: هي مؤنث سينماتوغرافي، لفظ من أصل معاصر، متعلق بالسينما و"(Cinema) وتعني فن صناعة السينما، واللفظ مشتق من كلمة (Kineme) من اليونانية وتعني الحركة" (بدوي، 2003، 191)، "inematographic" (البعلبكي ر، 2006، 424) "سينماتوغرافي متعلق بالتقاط الصور السينمائية وعرضها". (بدوي، 2003، 191) و"لفظ سينما (Cinema) اختصار لكلمة (Cinematography) وحرفيا معناه التسجيل الحركي، وهذه الكلمة متعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على "الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام وعرضها ومجموع نشاطات هذا الميدان ومجموع المؤلفات المفلّمة"، (جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، 2005، 16) بزعم أن "كل صورة تمر على الشاشة هي ذات دلالة وحاملة للمعلومات". (لوتمان، 1989، 47)

سينماتوغراف إصطلاحيا: اللفظ "Cinematograph يشير إلى الكاميرا السينمائية، المسلاط السينمائي أداة تسليط الصور على الشاشة". (البعلبكي ر، 2006، 111)

سينماتوغراف إجرائيـا: كلمة سينماتوغرافي Cinematography تشير إلى الصور المتحركة التي يتم تسجيلها عن طريق الكاميرا والتي تتضمن دراما متصاعدة تمتاز بموضوع يعالج سلوك البنى الإنسانية وفق رؤى جمالية يبتدعها المخرج ابتداء بالنص المكتوب وانتهاء بالعرض المصاحب للصوت سواء كان مؤثرات موسيقية أو حوارا.

الشرقية لغويـــا: لفظ مشتق من الشرق، مؤنث شرقي، في الإنجليزية "Eastern تعني منسوب إلى الشرق". (البعلبكي ر، 2006، 433)

الشرقية اصطلاحيا: تشير في العموم إلى قارة آسيا و "كلمة آسيا نشأت من كلمة σία اليونانية القديمة بمعنى شروق الشمس في حالة تسمية الإناث، استعملها هيرودت سنة 440 ق، م في إشارة للأناضول". (ويكيبيديا، 2016)

الشرقية إجرائيـا: كل ما قدم من جهة الشرق – شروق الشمس بالنسبة إلى العالم وعليه تسمى نتاجات الدول التي في الشرق بـ الشرقية نسبة إلى الشرق وتحديدا الأناضول – تركيا.

المعاصرة لغويا: لفظ مؤنث يقابله المعاصر المذكر، في الإنجليزية "المعاصرة Contemporary"، (البعلبكي ر، 2006، 698) وهي من "عصر Age"، (البعلبكي ر، 2006، 500) يقابلها "الحاضر Present وهو الموجود في الزمان والمكان، الحاضر هو الزمان الواقع بين الماضي والمستقبل"، (صليبا، 1964، 436) ومنه "الحضور Presence كون المرء يتواجد في مكان معين وبمعنى أخص يعي المرء أنّه موجود هنا وأنه يشعر أنّه موجود". (جوليا، 1992، 187)

الشرقية اصطلاحيا: إن "الشيء متزامن في عصر واحد مع شيء أو أشياء أخرى فتكون المعاصرة. وقد يمتزج المفهوم مع مفاهيم التطور والحداثة". (الكافى، 2007، 173)

الشرقية اجرائيـا: المعاصرة كل نتاج إبداعي فني يواكب عصره زمانا ومكانا يطرح مفاهيم تاريخية وتراثية وحاضرة متفاعلة وفق تقنياته الأدائية ومرجعياته الفكرية والفلسفية والاجتماعية وله أن يبشر بالمستقبل.

الفصل الثاني

1 – 2، الصورة الدرامية السينماتوغرافية:

الصورة الدرامية السينماتوغرافية المعاصرة تبنى على تكوين بصري مثير في العرض من حيث التقنيات نتيجة لعلاقتها بفلسفة العلم، التي تقوّم بناءها وتجعلها ترتقي لمستوى الإبهار والتغريب وهي البنية الأساسية لبدن العرض الشامل، الذي يشير إلى الخلق والابتكار لرؤيا المخرج وطاقاته المعرفية الإبداعية، ووعيه الوجداني وانتمائه المجتمعي والمعرفي والبيئي باعتباره "يشكل التصورات الكلية لبطل معين؛ كأن يبدأ من مكياج الوجه والملابس حتى يصل إلى أروع وأعقد الإلتواءات في حياته الداخلية" (بانوتا، 2009، 89) مستعينا بالمصممين لما لذلك من الأهمية، ولأن التكوين البصري بوصفه مجموعة من العناصر التي تعمل على تشكل لغة ديناميكية لخلق دلالات ذات معنى عبر البنية الصورية الشاملة في البناء الحركي للصورة السينماتوغرافية بتجزئتها أو دمج بعضها مع بعض، مما يمنح الصورة معنى جديدا موحيا يوفر أثرا بالغا في الإشارة إلى الفائدة والنوع جماليا، ومحفزا المتلقي إلى حضوره وتبني موضوعه وفق مفهوم ميزانسين الذي ينظم العناصر وفق أهميتها جماليا وفلسفيا وبيئيا وإشهاريا فهي "كلمة مأخوذة من الفرنسية تشير إلى تنسيق كل العناصر المرئية الداخلة ضمن فراغ محدد"، (جانيتي، 1981، 75) ما يعمل على تقديم وتمثيل عناصر الخطاب الدرامي ورموزه الدلالية مقترنا بمضمون الإشهار وبلاغته ماديا وجماليا عبر نسق الأهمية في الحضور البصري الممتع والحضور العاطفي المحفز، لأن "الميزانسين السينمائي يتكون من جهتين، المسرحي والكاميرا السينمائية بسبب تنقلاتها، لكنه يبقى نقطة الاستناد الداخلية بالنسبة لبناء المشهد"، (روم، 1981، 100) ويشير إلى الادلاء وإلى حركية التكوين العالية بموجودات الفضاء الفاعلة وتنوعاتها وفلسفة وجودها وفق مفاهيم التأويل التي يخضع لها الخطاب في "جذب الانتباه إلى أساليب الإغراب التي يعتمد عليها الفنان" (هوكز، 1986، 64) في تمثيل المحتوى، مقترنة بالوجدان والإنتماء لأحداث الخطاب الدرامي عبر التعلق بأثر ذلك العرض ونتائجه التي تأخذ المتلقي إلى الارتفاع بالموجب، وفق هذه الدلالات أصبحت الرؤى الصورية الدرامية السينماتوغرافية تؤسس منطلقاتها في صناعة المشهد المعاصر مشترطا بوجود المعنى والإشهار الذي تحققه العاطفة التي تعينت من تراكم مواقف إنسانية متنوعة عبر زمنية العرض، ومجموع الآثار المنتجة للوعي واقتناء المفيد والأجمل والتعاطف معه، كونه مضمونا يعمل على خدمة الإنسان ويعود عليه بالانتعاش عبر الفن وهذه واحدة من عناصر الشد، فإن "المضمون والصورة يجب أن يتميزا في الفن، لكن لا يمكن أن يوصف أي منهما على انفراد بأنه فني، لأن الفن تركيب فني قبلي حقيقي، وهو تركيب للعاطفة والصورة في الحدس، وتركيب نستطيع أن نقول بصدده إن الصورة بدون عاطفة فارغة". (كروتشه، 2009، 56)

إن عناصر الشد في الصورة الدرامية السينماتوغرافية تبنى على ثلاثة مرتكزات تأخذ على عاتقها ترسيخ الخطاب في العرض وما بعده، وتحقق نتائج إيجابية تجعل من الفن الدرامي وصوره وسيلة للإقناع. وبنية العملية تدعى الإثارة، وتتحقق عن طريق عاملين، الأول نفسي وفسيولوجي، فمثلا "العنصر الدائم في البشرية الذي يتجاوب مع عنصر الشكل في الفن هو حساسية الإنسان الجمالية، أما الشيء المتغير فهو الفهم الذي يقيمه الإنسان عن طريق تجريده لانطباعاته الحسية وحياته العقلية، وهو ما يمكن أن نسميه التعبير"، (ريد، 1986، 42) وهو يستمد قوامه من الأشكال والألوان وحركيتها وتغيراتها المستمرة، والثاني تكويني يختص بنوع العرض وتشكيله البصري المتقن، ويبنى التكوين البصري من تركيب متنوع ومتفاعل من العناصر بوساطة تقنيات متعددة، تقوم بتوصيل علامات إلى المتلقي، ولهذه العلامات خصوصية التزامن والتداخل بالرغم من اختلافها الإيقاعي وتمثلها عبر حركية الزمن. والبناء الصوري السينماتوغرافي يعتمد على وجود

ثلاثة عناصر تعيّن محتوى الصورة الدرامية، هن اللون (Color) والضوء (Light) والحركة (Movement)؛ اللون هو العنصر الفعّال الذي يحدد الأشكال عبر تفاعله مع بعضه من الألوان الأخرى التي تحيط بالعملية التكوينية في تمييز دورها وحضورها الموضوعي، وأثرها عبر نتائج كبيرة موجبة لأنه "إحساس ينتج عن تأثير موجات كهرومغناطيسية ذات أطوال موجية معينة في المدى الطيفي المرئي على الخلايا الحسية الموجودة على شبكة عين الإنسان وتحولها إلى إحساس ينتقل بواسطة الجهاز الحسي إلى المخ الذي يعطي الإحساس اللوني"، (مؤلفون، موسوعة الشروق، 1994، ص259) من الناحية المادية والطبيعية، لا سيما إذا تشكل اللون في الصورة الدرامية السينماتوغرافية بتنوع يقصد به المحاكاة لبعض أشكال الوجود الطبيعي أو الخيالي، أو عبر الابتكارارت المثيرة التي تعزز تأكيد حالة ما. أما من الناحية التحليلية السيكولوجية للإشارات التركيبية والفلسفية الإشهارية والموضوعية فإن "الجدل حول اللون هو التعبير ووضع العقل محل تساؤل"، (جيمينيز، 2009، ص84) ويسنده الضوء في ذلك ويعزز حضوره. العنصر الذي يعمل على تفاعل بنية التكوين ويجعل من التحليل في التلقي أثرا محفزا في التبني والتبشير لمحتوى العرض واسيتعاب موضوعه في الذاكرة بمحبة لما يقدمه من إظهارات متنوعة في التفاعل الحركي المتغير والمتفاعل باعتبار "الإضاءة تساعد على تجسيد الشخصية وتتنبأ بمقاصدها واستخدام الإضاءة لإضافة النعومة أو الخشونة على رد فعل المتفرج تجاه شخصية أو موقف"، (دانسايجر، 2009، ص136) حيث يعمل الضوء على ثبات وإسناد متن الحبكة، وهي إما داخلية يحددها نمط الاشتغال الخاص بالمخرج، أو خارجية متغيرة بين الليل والنهار وفقا لتصاعد الحبكة وموضوعها المتصل بالبيئة ووحدتها لأنها "تضفي جوا شجيا على المشهد". (جورنو، 2007، 25) أما الحركة فتعُد وسيلة من وسائل التعبير مع دورها في الإشارة للزمن الدرامي الماضي والحاضر والمبتكر والتبشير بالقادم، فهي تستند إلى تآلف من الثابت والمتحرك، وغالبا ما يتحرك الثابت وفق رؤيا الإخراج عبر حركة الكاميرا، وهي تمنح الأشياء حضورا جماليا وانفعاليا. العناصر الثلاثة التي تقدّمت تتفاعل بنظام حركي دينامي يخلق الموقف ويطوره عبر السرد الصوري المتفاعل والمحلق وهو صفة من صفات الخطاب الصوري الدرامي السينماتوغرافي ويدعى بالتوتر "Tension"، (البعلبكي ر، 2006، 587) و كلمة "التوتر لا بد أن تتكرر في كل حديث عن الدراما والعلاقة المتميزة بين أجزائها علاقة توتر، وأبسط الأمثلة على التوتر هو التشويق الذي لا ينفصل عن الدراما"، (داوسن، 1989، ص48) وبنية التشويق عبر العناصر تعمل على ثبات القيم الجمالية والتكوينية وتنوعها ضمن بنية الزمن الجمالي، مما يحقق متعة فكرية وفنية عن طريق عالم تتناغم فيه الدلالات والرموز لتضع العرض كاملا في اهتمام المتلقي، وهذا ما نطلق عليه التفاعل الإيجابي مع العرض، يسند كل ذلك الصوت وفلسفته الإيحائية والحاجة إلى تنوعه في الحضور فهو "ينقسم إلى ثلاثة: الصوت البشري والمؤثرات والموسيقا، ويعمل مع الصور ليخلق تجربة مشاهدة خاصة، فهو يمثل عاملا حاسما في تفسير المتفرج للأحداث" (دانسايجر، 2009، ص138) التي تفصح عن أجواء التكوين وزمان الفعل وأبعاده الفسيولوجية ونتائجها التي تمنح المتلقي استيعاب وتبني الجمال في الرموز ذلك ما يؤكد "التلاعب بانتباه الجمهور من خلال المزيج بين الصورة والحركة والصوت والإضاءة"، (الحميد، 2005، 296) ما يمنح العرض حيوية المشاهدة والانتماء غير المقصود للخطاب الدرامي من قبل المتلقي محققا هوية ثقافية جماعية إذا ما كانت حركة متفاعلة مع الوعي الجماعي المعاصر. ما تقدم هو تعيين لعناصر تقنية، بنيتها تخص الإظهار الجمالي للصورة الدرامية الحركية السينماتوغرافية التي يسخر طاقتها الإنسان المبدع، أما البنية الحركية للصورة الدرامية فهي تقوم على مكونين أساسيين وجودهما يحقق ازدهار الدراما وتأثيرها، والإشهار، أول المكونين هو الإنسان وطاقاته لأن "العنصر البشري يعلو جميع الاهتمامات الأخرى"، (اوبراين، 2002، 31) ومنه الممثل(The Actor)، وما يمتلكه الجسد، والمكياج، والأزياء، والأكسسوار، وثانيهما البيئة، أي المكان الذي تنطلق منه الصورة الحركية لتعبر عن ذاتها، وتبنى على الديكور، والسينوغرافيا. أما الممثل فهو المكون الرئيسي في البناء

البصري للصورة الدرامية السينماتوغرافية، كونه يحمل مخزونا هائلا من العلامات في حركة الجسد (Body) الموضعية، والعامة المتفاعلة مع بنية حركة الأجساد الأخرى لأنها "لغة رمزية تبدو واحدة عند كل شعوب الأرض". (لوز، 2012) ولأنها المرتكز المعرفي الأول الذي اعتمده الإنسان في توصيل فكرة ما؛ جماعية أو فردية للتعامل مع البيئة، ولأنها خاضعة لواقعية الحياة التي تحتاج إلى انزياح نحو الأفضل، فقد تطورت وبرزت أداءات جمالية وتعبيرية لحركة الجسد المعبرة، وما تعلق بالجسد يُعد تقني، ويشير إلى مصدر الطاقة عند الممثل، فقد "أدركت السينما دوما أن الجسم البشري هو العنصر الرئيسي للفعل والنشاط عبر تعابير وجهه وحركاته وملابسه". (جورنو، 2007، 25) التي أخذت دورها الفاعل في الصورة الدرامية السينماتوغرافية المعاصرة التي عمد صانعو الخطاب بالتعاون مع أصحاب رؤوس الأموال إلى اعتبارها مثيرا هاما يعبر عن تطور الوعي الإبداعي والابتكاري لدى الجماعات المنتجة فهو "نص قابل للتأويل" (الغذامي، 2005، 99) يعلن عن المنشأة الإنتاجية في انتعاش التسويق عبر أنماط التصميم وطرائق العرض عبر الدراما عن طريق استنفار المؤسسات الخاصة بالخياطة والتصميم، لأن "الملابس بالفصال والنسيج والحجم توحي بالفوران أو الحساسية أو الرقة أو الكرامة"، (جانيتي، 1981، 400) ما يشير إلى الأهمية القصوى لوجودها لأنها عنصر مثير للمشاعر يحرض على الاختيار والاقتناء، وبنفس الوقت دليل ميداني للنمو التواصلي بين المعمل والإنسان عبر الدراما في تأكيد نمو الوعي الاقتصادي لدى الجماعات لأنه "يعلن في الوقت ذاته عن اللابس، وجنسه وبلده وطبقته وزمنه قديما أو حديثا وعن وقته شتاء أو صيفا وينم عن حالته المادية والاجتماعية". (الغذامي، 2005، ص99). ومما يعزّز حضور الممثل وإيماءاته ودلالاته الرمزية عنصر المكياج (Make – Up) لأنه فعّال في تأكيد فعل الشخصية ونمطها الحياتي عبر طاقته الإشارية في الإفصاح عن معاني الأحداث ومستوى الشخصيات وطبقتها الاجتماعية، لا سيما إذا كان واقعيا وإذا كان مستعارا تاريخيا أو تراثيا فيتمثل في التلقي بالتقليد، باعتباره موضة تشير إلى تغيير روتين الحياة واستبدال النمطية بجديد مثير للانتباه ويحاكي الذوق العام، "فالماكياج في السينما أكثر دقة، الماكياج السينمائي يرتبط ارتباطا وثيقا بنوع لباس الممثل"، (جانيتي، 1981، 404) ويعززه وجود الأكسسوارات (Accessories) المثيرة بغض النظر عن تنوع أحجامها وأشكالها وخامتها للتعمق في الرؤيا والمتابعة خاصة عند المتلقي المؤنث، لما لها من تأثير في العناصر المصاحبة في تعيين حركة الممثل وفعله، وهي تلحق عادة بكل عناصر العرض وفق متطلبات جمالية وإشهارية، وهي تدعم الديكور وزمانية العرض، وتؤسس لرمزية تعنى بمفهوم الوعي الجماعي أو الفردي، وأيضا تمثل نمط الموضة ومدى انتشاره، مثل الديكور (Decoration) فالغرض منه ترجمة ما يحمله النص الدرامي الصوري السينماتوغرافي من أفكار ومعان للأمكنة في تصميم مرئي يعزز الحضور الجمالي والإشهاري لباقي عناصر العرض، كونه يشكل مع عناصر أخرى هندسة الفضاء في بيئات انطلاق الخطاب المنفصلة التي تجتمع وتتفاعل في بنية العرض عبر زمانية الحركة والأحداث. ويعطي الديكور معانيا متعددة حين يتجسد في عمق المَشاهد أو استهلالها. ومن المهم التفريق بين العمارة وملء الفراغ المكاني لأن عمارة المكان وإنشاء بيئات المشاهد تتداخل فيها عوامل هندسية متخصصة أخرى، فهو يجعل النص أكثر حيوية وجمالا، "فإذا نظرنا إلى الديكور في معناه الواسع كإطار لتخيل المشهد فمن الممكن بناؤه خصيصا لتصوير فلم ما، وعند ذلك نتكلم عن ديكور طبيعي سواء تعلق الأمر بالتصوير في الخارج أو الداخل"، (جورنو،2007، 27) فهو بشكل بنائي يعمد إلى تحقيق البيئة الخاصة بالخطاب التي سبق أن حُضّر لها داخل بنية النص في الكتابة وتلاها التنفيذ المادي، وهي لا تبنى فقط على امتداد مساحي بل على فضاء له ثلاثة أبعاد؛ طول وعرض وارتفاع، وهذا الفضاء له انزياحات آنية في الحركة، أي أنه لوهلة من الممكن أن يتحرك أو يساعد على الحركة أو يدعو لها، وذلك يتم بإبداع الكاميرا وانتقالاتها مع "مقدرة السينما على استكشاف البيئة التي لا تشكل بحد ذاتها خروجا وحيدا عن

أشكال السرد القصصي، فكل القصص تتعامل مع الناس بإطار الأسباب والنتائج الاجتماعية"، (هوارد، 2002، ص374) ولهذا نجد أن فعل البيئة وأثرها في التلقي قابلا لأن يكون منتمَى إليه وفق ما يتوفر فيه من جمال يعبر عنه الفن الصوري الدرامي السينماتوغرافي، ويمكن له أن يغير الحياة الروتينية ويشيد بإمكانية الجماعات ونموهم الوجداني والتذوقي وإعدادها جماليا كوسيلة لكسب العيش وانتعاش الحياة المادية في الإبلاغ واستقطاب الجماعات البشرية لها من مختلف الأماكن عن طريق السفر لها والإقامة فيها فترة تحقق الاسترخاء والمتعة والتعرف على هويتها الزمانية والتاريخية في إشهار يعنى بالبيئة، فقد "تشير المناظر إلى طبيعة كل المضمون البصري، وهو ما يتضمن الأشياء الموضوعية داخل اللقطة وطريقة تنظيمها في الإيحاء بالجو النفسي"، (دانسايجر، 2009، ص137) ويتعزز ذلك عبر تنوع العناصر الشكلية والجمالية المحلقة في الفضاء والمتحركة على الأرض والمتفاعلة مع بعضها والمعبرة عن طبيعة البيئة المكانية المتحققة، وبمعنى أدق تنظيم الوجود البيئي للعرض في المكان وفضائه هندسيا وبصريا، أي كيفية بناء زخرفية لحركة الأشكال والهيئات وعلاقاتها مع بعضها وتفاعلها بصفاتها التنظيمية الكلية والجزئية، أو اللونية والدلالية، وفقا لحاجات الإشهار في الصورة الحركية الدرامية ومستواها الإبلاغي، ما يشير إلى أن البيئة المكانية لها خصوصيات ربما لا تنسجم مع نوع الخطاب، أو ربما يكون اختيارها من قبل المخرج له خصوصية تتعلق بمفهوم جمالي فلسفي معاصر يؤسس للإشهار، فإن "لدى المخرج السينمائي حرية أكبر في استخدام المناظر"، (جانيتي، 1981، ص406) وكلما ازداد تماسك قوة عناصر العرض كان التكوين البصري أكثر قوة وتأثيرا على المتلقي في كل فترات العرض، وكلما كانت تقنية الصورة البنائية للعرض رفيعة الحضور كان الخطاب أكبر أثرا وإشهارا، فقد "تشير المناظر إلى مظهر المكان الذي يحتوي الأشياء، وحتى لون الحوائط لا يساهم فقط في تحقيق مصداقية اللقطة وإنما أيضا في الإيحاء بالجو النفسي الذي تثيره"، (دانسايجر، 2009، ص137) ما يحقق نموا عاطفيا لدى المتلقي يمكنه من التواصل عبر العرض، وأن تكون العناصر التي يبشر بها العرض من مكونات العيش الواقعي، أي انتقال العينة الجمالية من الخطاب الفني إلى الواقع الاستهلاكي ما يجعل الفن موجها للوعي الجماعي، إن وجوب تعيين الجمال المحض على طول الخطاب الدرامي وعدد حلقاته صوريا وتعالق المفردات داخل فضاءات البيئة بشكل متقن ومحفز للرؤية يمنح الإشهار حضورا أوسع، طبقا لما أوصى بها مارسيل كارنيه Marcel Carné حين قال "يجب أن تكون الصور مثلما فعل كبار الفنانين على لوحاتهم وبنفس الاهتمام الشديد بالتعبير والتأثير". (جانيتي، 1981، 75)

2 - 2، مفهوم الإشهار، المعنى والمقومات:

الإشهار Declaration هو أسلوب في الحياة يقوم على التدليل عن شيء ما، أريد له أن ينتشر دلاليا بين أوساط البشر حتى تتعين قيمته الشكلية والمعنوية وبالتالي قيمته الحياتية كمقتنى يساهم في التواصل بين الإنسان المبدع المبتكر والمتلقي وبين الإنتاج الصناعي والاقتصادي عبر الفن والجمال، وهو معروف إدراكا في سلوك إلجماعات البشرية منذ بداية الخليقة، فالإنسان كان يعين الأشكال الحية والجامدة على جدران كهوفه معلنا عن سلوكها وعلاقتها به وبالطبيعة وفوائدها وتأثيرها، لكنه تبلور في حقب متأخرة وفي بدايات بطيئة متعثرة بعض الشيء، وكل نتائجه أنه كان يعلن عن مناسبات تجارية واقتصادية مقتصرا على الصحافة، فهو تاريخيا "لم يرى النور إلا في القرن التاسع عشر وفيه ستحدد هويته، فابتداء من القرن الثامن عشر ظهرت في بريطانيا العظمى الصحف الكبرى للرأي، وستفتح سريعا صفاحاتها للإشهار من أجل تغطية الزيادات الضريبية المتتالية، وكان الإشهار حينها يحتل أحيانا نصف الجريدة وكانت الاعلانات تطبع في الصفحة الأولى" (فيكتروف، 2015، 22). وبعد أن أخذت الحياة تتطور اقتصاديا شاع استخدام أسلوب الترويج للمنتجات بشتى أنواعها ووظائفها، وهذا الترويج يختلف عن الخبر في مفهومه الوظيفي والفلسفي، وعليه عمد الإنسان إلى إيجاد وسائل متطورة ومؤثرة تجعل من الإشهار مؤثرا مصحوبا بنتائج موجبة مرتفعة

تحقق تواصلا ثقافيا ومعرفيا ونفعيا بين الفن والجمال والمؤسسة الإنتاجية والمتلقي، وغالبا يأخذ الجمال في الفن على عاتقه بنية الإشهار ويجعل من الخطاب الجمالي، لا سيما الصوري الحركي الدرامي وحبكته المتصاعدة أسلوبا للتبشير بالمنتج والارتقاء به مع الحفاظ على روح وشروط العمل الفني الملتزم تقنيا وحرفيا وأخلاقيا، لا سيما أن المتلقي قد توسعت جغرافيته المكانية والمعرفية، فأصبح يتابع كل جمالي ومؤثر عبر المبتكر الإشهاري، بزعم أن الإشهار يبنى على تواصل العلاقات الاجتماعية في هويتها الجمالية والثقافية والتقنية لأنه "يُعد نفسي بطبيعته وظاهرة اجتماعية في عمقها من خلال أبعاده وإيحاءاته ووقعه وأنه يستطيع الزهو بشهادات يمنحها له الفن والتقنيات" (كاتولا، 2012، 110). الفن والجمال هما ما يرسخ مفهوم الإشهار كثقافة تواصلية اجتماعية وذوقية تعود بالرقي على الجماعات وأفرادها المميزين، مع أن ما يعمل على دعم الإشهار هو العلم، كما يتعين في تقنياته التي يتخذ منها الفن وسائل للإظهار والدلالة بشكل مدهش مع الاستفادة من الموروث الاجتماعي التراثي والتاريخي، والمحافظة على روح العصور السالفة لحياة الجماعة ومقتنياتها وروح المعاصرة في المخاطبة عبر الفن، وهنا يكون المؤثر كبيرا حينما يخترق المخيلة الجمالية والذائقة العامة التي سرعان ما تتفاعل مع تلك البنية لتكون ذائقة حاضرة فاعلة تتمتع بوعي جمالي وجداني فقد "أثبتت العلوم الإنسانية أن الغاية من الإرسالية الإشهارية ليست هي الوصول إلى هذه الفئة من الشعب أو تلك فقط، بل تهدف إلى التأثير بفعالية كبيرة في المعتقدات والأحاسيس والمواقف والسلوكيات" (فيكتروف، 2015، 27). إن الإشهار قبل كل شيء وجد لأجل الادلاء بالحاجات التي توفرها المؤسسات الصناعية للإنسان بعد أن تتعرف على أنماط سلوكه ومعارفه وهي بذلك تصمم له تلك الحاجات وتختار له أمثلها شكلا وجمالا بالتالي هي تعنى بالاقتصاد العام الذي يوفر بعد نتائج متراكمة ميزان المال والأعمال، لا سيما في الدول المعاصرة التي تتلاقح مع مفاهيم الحداثة وتنمية الجماعات عن طريق البناء المعرفي للمؤسسة المتمثلة بتجارها ومبتكريها وبالتالي لا بد من إيجاد وسيلة لأن يكون الإشهار في متناول الغالبية من الجماعات، وعليه كان العمد إلى تسخير الدراما بجمالها الفائق للتبشير والحديث عن ذلك عبر الصور المتقنة فنيا وبنيويا وإنشائيا، والتي تتعرض لاشتغال وتمحيص عال من قبل المخرج والجهة الممولة، وهو بالتالي قادر حتى على إنماء الدراما كنشاط جمالي معرفي يعنى بالمجتمع، وهو أيضا له القابلية على تعيين هوية جماعية تعنى بالجمال فهو إذن "ظاهرة اقتصادية قبل أن تكون اجتماعية، خصوصا أنه وسيلة اقناع وتأثير يستطيع التاجر من خلالها التسويق لبضاعته. إنه فن يعتمد على الكفاءة الشخصية ورهافة الحس ودقة الملاحظة، وله دخل كبير في مجال التقية لاشتغاله بمختلف التقنيات المتطورة كالصورة والضوء والحركة" (الأحمر، 2010، 114)، بزعم أن الصورة لا سيما الحركية ومحمولاتها البصرية المتقنة وأبطالها المتنفذين في المشاهد يمسكون بقوة ذلك الزمام الذي يجعل من الحاجات وبنيتها ظاهرة تستحق الاحترام والمتابعة ثم الاقتناء بزعم أنها خلاصة ابتكار يتفاعل ويتناغم مع معاني الفكر المعاصر، ما يقوم على إعلان النوايا "Declaration of Intent" (الجوهري م.، 2010، 176) وتعريف المتابعين للصور وأبطالها بنوع الحاجات المنتجة ونمط تصميمها وبالتالي حضورها الفاعل في تنمية التذوق الإنساني عبر الاقتناء المدعم بالعاطفة والتحفيز، مما يعزز مكانة المبتكر والمؤسسة وحقل الدراما، فالإشهار هنا "يعلن ميلاد دفعات جديدة وتدعيم الرغبات" (كاتولا، 2012، 176)، إذا ما سلمنا أن الإشهار نشاط جماعي شامل يقوم على تنوع صور الدراما السينماتوغرافية والحرص على تقديمها بشكل دقيق متقن خاضع لفلسفة العلم فإن ذلك يعني أن بنى جماعية ترتقي فنيا وإبداعيا واقتصاديا ، أي أن هناك قوى مالية باستطاعتها أن تحرك الدراما على أنها فن خالص يتصل بالجماعات ويحقق تواصلا ثقافيا، بزعم أن الفن الدرامي بما يحتويه من صور مفعمة بالحس تحفز الذاكرة والوعي، وأن الإشهار هو الآخر فن ترويج الفكرة، وذلك يشير إلى أن الثقافات فيما بينها تتعاضد لتحقق اتصالا بين الجماعات يعتمد على المعرفة الحسية، إذن فإن "الإشهار نسق

تواصلي يجمع بين منتجين ومستهلكين، وبين مبدعين وفنيين في أفق إنتاج رسائل بصرية" (فيكتروف، 2015، 19)، وهذه الرسائل البصرية تجتذب المتلقي عبر جمالها الحركي الذي يدعمه خواص الإظهار المتقنة، لكنها خطاب ذو وجهين؛ سالب وموجب، وهنا تكمن فاعلية الابتكار والإبداع من طرفي الفن والمال الاقتصادي، في أن يكون الوجه الموجب يتحلى بالصدق أو تبنيه لغرض التدليل على الحاجات والأشياء في صورتها الجميلة فإذا "أخذنا بمفهوم الصورة كأداة في الاستقبال البشري فإننا أول ما نقع على مفهومي التصديق والتكذيب، حيث تستند الرؤية البصرية على أساس التصديق، وقد قيل من قبل: (فما راءٍ كمن سمع)، وهو مثل يعلي من شأن البصر، ولذا يؤخذ قول شهود العيان، واعتمدت الثقافات البشرية على تصديق ما تراه" (الغذامي، 2005، 27) لما لها من أهمية في تحفيز العقل والحس على قبول الأشكال المنقولة حرفيا والمبتكرة إيمانا بأن الصورة تختصر الطريق إلى العقل وتعمل على توسعة الفهم وترسيخ الأشياء في شكلها الجمالي، إن بنية العملية هذه تؤصل فكرة الرقي المعرفي والوجداني لدى الجماعات، بالتالي تعين هوية معاصرة لمجتمع جديد يتطلع إلى خلق أنماط جديدة من السلوك تحقق الرفاه لحياتها عبر خطاب الجمال مقترنا بالاقتصاد ومدعما به لأن "الرفاهية الاقتصادية مصطلح يطلق على مستوى رخاء أو رفاهية المجتمع على مستوى سلعة أو قطاع أو نشاط" (الشيخ، 2007، 243) ولا بد لهذا النشاط أن يعم الاختصاصات كاملة، ما يشير إلى تطور واسع للبنى المعرفية والجمالية والابتكارية، وبالتالي كل هذا يصب في بنية الاقتصاد العام؛ أي تتحول كل الإبداعات إلى نسق ثقافي غايته الرفاه الجماعي بما فيها فن الدراما الذي هو الآخر قادر على أن يكون نسقا ثقافيا متميزا، وله أن يشغل مساحة من الاقتصاد تعنى بالتداول في بيع المسلسلات، ما يحدد ظلال كل التحولات والنتائج إلى محض تفاعل مع المعاصر وهذا التفاعل بدوره يكون قادرا على إضفاء أشكال جديدة للحياة، وأنماط من التعاطي في سبل العيش. الإشهار أن يقترن بمضمون الدراما بشرط أن لا يؤثر على مسار حبكتها وموضوعها الرئيسي واشتغالها الشرطي الجمالي إنما يعمل على ارتقاء الدراما بسبب الإضافات المتعددة للأشكال الجميلة المبتكرة التي يزدهر حضورها عبر تقنية المرئي، ذلك يعزز إدراكها عبر تصاعد المضمون ومسار القصة، وبالتالي تكون الدراما مرتقية لمستوى "الجليل Sublime الذي هو مقولة تعبر عن المعنى والدلالة الجماليين للأفعال البطولية والأحداث الكبرى وترديدها في الفن" (الاكاديميين، 1985، 165) وهذا الجليل سوف يرفع من مستوى الدراما ذاتها وتكون مادة للاقتناء من قبل جمهور واسع وعريض وتكون هي الأخرى بضاعة للبيع والتبادل بزعم أنها فرضت سطوتها الجمالية والموضوعية والوجدانية لا سيما عند جماعات تتميز بالإدراك الحاذق والحاسة المدربة، أو ربما لدى جماعة يمكن لهذا النوع من الدراما أن يكون وسيلة تهذيب ذوقها وإدراكها، وتكون بذلك وسيلة اتصال بجماعات أخرى عن طريق بنية تواصلية عنوانها خدمة الإنسان؛ لأن "الإشهار لا يتوجه إلى شعب محدد، بل يخاطب جزرا منفصلة عن بعضها البعض في كل شيء" (كاتولا، 2012، 17)، وبنية العملية كاملة تستقطب بنى الجماعات المتباعدة التي تروم التواصل مع العالم جماليا وثقافيا بغية تهذيب الأفراد بشكل متواصل، وبعاطفة تطغى على الحسابات المادية والتمويلية. إن تفاعل الأنظمة العملية المادية والفنية الجمالية التي يدعمها الأفراد الذين يمتلكون أسرار المال والتجارة حرفيا يحقق أثرا بالغا في قياسات الحياة ونمطها الاستمراري، يعود بفائدة مالية على قدر كبير من تغطية الاقتصاد العام وانتعاش صندوق الجماعة ما يحقق انتعاشا معرفيا وحياة مزدهرة وفق مفهوم "دولة الرفاه Welfare State التي هي نظام اجتماعي تكون الدولة بموجبه مسؤولة عن رفاه مواطنيها الفردي والجماعي" (هوبزباوم، 2008، 569)، الأمكنة التي تتعين في الإشهار والتي هي موجودة أصلا في ذات الطبيعة البيئية هي الأخرى تعمل على ارتقاء الإشهار كعلامة تشير إلى رموز متعددة في بيئة ما، وهذه الرموز إذا ما أحسن رعايتها جماليا قابلة لأن تكون هي الأخرى محض اهتمام الاقتصاد ذلك بتحويلها إلى منتجعات غاية في استقطاب الجماعات للتمتع بنظامها البيئي الجمالي، وغالبا ما يؤثر هذا الجمال على جماعات أخرى تحاول الارتقاء في بيئتها الخاصة، ما عمل

على انتشار مفهوم الجمال البيئي عبر الإشهار. وما يعزز حضور الرمز في الخطاب الصوري الجمالي الدرامي ويحدد هوية البيئة واشتغالاتها المعمارية، ونتائجه عن طريق تنوعها الجغرافي لأن "الأشكال المكانية للحياة الجماعية تظهر لنا كأنها شروطا ضرورية للتقيد بالأعراف وقياس مداها ومقدارها" (هالبولك، 1986، 66)، في الابتكار الفني والجمالي الذي يعززه رأس المال والمؤسسة الواعية يمكن أن يكون الإشهار واضحا يتعين وفق متغيراته التي لا تتكرر أشكالها بصورة روتينية بل بصورة تتدفق فيها الرؤى والاشتغالات في الخلق الجمالي ما يحفز المتلقي على الانتقاء ، بالتالي يتعزز معنى النموذج الثقافي للجماعة ويكون بذلك ممكنا أن يتمضن الخطاب الصوري الدرامي الجمالي بفاعلية ويعزز نظام الحياة الاقتصادية، ما يطغى معه التعلق العاطفي بالخطاب ذلك "يمكن لقناة أن تكوّن فيلما أو مقطعا متلفزا، فتسهم في علاقتها الوطيدة مع المتلقي في تحديد السند الإشهاري" (كاتولا، 2012، 173). إن تفاعل البنى الجمالية الفنية الابتكارية معززة بالصورة الحركية المتقنة بتفاعل العلم المعاصر مع الجمال ورؤى الإخراج من جهة ومع المؤسسة التي تدعم الابداع برأس المال تتكون نمذجة خالصة للوعي الثقافي والاقتصادي المعاصر الخاص بالجماعة، مما يحقق ما يسمى بالنموذج الإبداعي الذي يخص الإشهار وفق نمط النص الصوري الدرامي وحظوة النجم وحضوره الاجتماعي المؤثر الذي يعمل على تبني الأشكال بطريقة تفوق عرضها دونه.

3 - 2، الدراما السينماتوغرافية المعاصرة:

نتيجة للحاجات الملحة في حياة الجماعات وسلوكها الإنساني ومتطلباتها المتأثرة بحركية الزمان والتطور المعرفي والاقتصادي وآثاره في الوعي العام والخاص، عمد الإنسان المبدع من جهة، والمبتكر لطرق العيش ونماء الاقتصاد عبر الاقتناء من جهة أخرى، لأن يعملا معا على بيان وتقديم تلك الحاجات بطريقة تفوق الدعاية وترتقي بأنماط عملية واسعة وبنتائج أكبر عن طريق الخطاب الجمالي الصوري الدرامي السينماتوغرافي وتوظيفه لخدمة التبشير بالمنجز والصناعة وتنظيم العيش في الحياة مع الارتقاء به فنيا، ما يشير إلى أنه يمكن للخطاب الصوري الجمالي الدرامي أن يكون فاعلا في تنمية الاقتصاد الجماعي ويعود عليه بآثار موجبة يبنى على تنميتها عيش رغيد عن طريق الصراع وما يحمله موجودات شكلية وموضوعية بزعم أن "الدراما اصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على صراع" (ترحيني، 1988، 67) يبتكر عن طريق ذلك في تعيينه صورا متعددة متسقة حركيا تخضع للجمال والتفاعل والإشارة تنمي التذوق الوجداني والمعرفي للإنسان وبدورها تقوم بالإشهار لما يتخلل هذه الصور من نماذج تعنى بالجماعة في ملبسها ومسكنها وبيئتها واستجلاب الجماعات البعيدة، بالتالي يتحول كل ذلك إلى مقتنيات تعود بالمنفعة والمعرفة للجماعة والأفراد المميزين عن طريق التشويق لها جماليا ضمن تصاعد الأحداث الدرامية التي عن طريقها يكمن عرض المقتنيات أو الإشارة إلى الجمال في الأمكنة، حيث "تشير الحبكة إلى الطريقة التي ترتب فيها الأحداث لتحقيق تأثير مقصود، فالحبكة تبنى كي تؤدي معنى معينا" (كاوغيل، 2013، 25)، من أجل أن تعم التجربة السلوكية التي تعود بالمنفعة على الأفراد والجماعات ومؤسساتهم تعمل الحبكة على تعيين مواطن الجمال الذي يعزز أهمية الأشكال وطريقة ابتكارها وعرضها، لأن "الجميل والنافع يسيران معا" (برتليمي، 1970، 390) مع الحفاظ على النوع المرتفع ذوقيا وسلوكيا، لكن ما يهم هنا أن توثق الحياة حاضرة متفاعلة بين الماضي والمعاصر كي تخلق حاضرا جديدا مختلفا مزدهرا بالمعرفة والتقنية والجمال المميز تزدهر معه الحياة وسبل العيش وتحقيق المستقبل بأسلوب جيد ذي نتائج موجبة يشير إلى "الوظيفة الجمالية التي هدفها إثارة الذوق، وتجذب انتباه المشاهد، وتحفزه على شراء البضاعة" (الاحمر، 2010، 114)، اختراق الزمن المروي دراميا وتراجيديا سينماتوغرافيا لذاكرة المتلقي يبنى على الإدراك المستغرق الذي يجعل من الجماعات والأفراد المميزين من قادة الرأي متفاعلين ومتأثرين مع الخطاب الجمالي الدرامي بطريقة غير مباشرة، وهنا يكمن عملية استدراج الكل لصالح المعنى الذي تعين عبر حركة الزمن وآثارها

ودلالاتها الوظيفية التي تعنى بالجماعة التي أصبحت فيما بعد قريبة من التلقي بفعل الفن والجمال الصوري "فإن التراجيدي ظاهرة أساسية، وبنية للمعنى، فهي موجودة في الحياة أيضا، فهو ظاهرة أخلاقية وميتافيزيقية تلج ميدان المشكلات الجمالية من الخارج فقط" (غادامير، 2007، 205) وعليه عمد المشتغلون المعاصرون في الدراما السينماتوغرافية إلى جعل الخارج مضمون الداخل وأن يقفز هذا الخارج بجدارة ليكون رموزا عبر الخطاب الجمالي محققا متعة وتبنيا من قبل المتلقي معبرا عن خطوط جديدة ينتقي منها الإنسان المستهلك احتياجاته عبر الاقتناء محققا تفاعلا حيويا بين الإنسان والمادة والصناعة والحركة والتقنية ما يحقق نوعا جديدا من الحياة قائما على إدراك الهوية الذاتية والجماعية عن طريق الإنتماء للبيئة ومعرفة موجوداتها، ذلك يعزز الانتباه لدى المتلقي لأن وجوده يعني تحليلا قصديا قائما على التذوق أو فطريا لحركة الرموز ودلالتها عبر حركية السرد الصوري الدرامي، ما يبعث على الهدوء المطبق الذي بدوره يعمل على تبني المعنى أولا ثم الشكل الذي يتجسد به المعنى، ويتم ذلك عبر وعي المخرج الحاذق القادر على تحقيق استقطاب المتلقي لفترة طويلة في المتابعة، لأن من "خصائص الدراما، أنها تستدعي الانتباه تاما مستديما غير مقطوع لفائدة المشاهدين" (داوسن، 1989، 27)، وهذا ما يحقق سهولة تقديم الدليل الجمالي والقيمي وسهولة استيعابه من قبل المنتبه، لا سيما إذا كان الدليل عبر ظهوره الصوري وعبر السرد يتمتع بقناعات عالية، تلك التي يحققها الفن الممتلئ بالتغريب وفق معارف وإبداع وابتكار المخرج المشتغل المتميز وكيفية تبنيه للشكل الجمالي من جهة ومشاركة صاحب المؤسسة المنتج المبتكر الصانع للمادة من جهة أخرى، والفائدة مع عدم الاستغراق الذي يضيع الحضور في ذلك لئلا يفقد الدليل وظيفته الإشهارية عن طريق الجمال، لأن "التدليل Argumentation هو طريقة عرض الأدلة وترتيبها، وهو تقنية تسمح للمشتغل بأن يعرض قيما يؤمن بها أو يتصنع الإيمان بها للفوز بتأييد المتلقي والتأثير في مواقفه وأحكامه ومشاعره" (زيتوني، 2002، 48). بهذا تتعين في بنية الرسالة والهدف وثيقة اتفاق بين الجمال مقترنا بجمال التصميم في الصناعة، وبين المتلقي الذي سئم روتين الحياة ويريد أن يعبر عن ذاته عن طريق تبني حركة البطل الدرامي في تفاعلها عبر حركية النص لما لهذه الحركة من تأثير مقنع من حيث جعل الأشياء لها وقع موضوعي يعبر عن الجمال في المقتنيات ويحدد الهوية الذوقية للمتبني، بزعم أن "العمل الفني تجسيد الفكرة في شكل محسوس، فهو بتعبير أدق كما الفكر الخالص يشكل جزءا من مجال العقل" (شيفر، 1996، 192) أي هنا يكون العقل مستقطبا عبر الجمال في اختياره الأشكال التي تمثله وميزانا للموجودات الخاضعة للبنية الجمالية مجتمعة، وبالتالي تمثل مرحلة من الحياة وتوثقها وتعين نمط الانتقاءات التي توفر ارتفاعا في الذوق وتواصلا جماليا واقتصاديا بين المشتغل في الفن والمؤسسة التجارية وبين الجماعات التي تجعل من التلقي وسيلة للتواصل، بزعم أن "جعل الأشياء معبرة هو أحد الوسائل الرئيسية التي يتواصل من خلالها الناس" (برتش، 2005، 50) والتي تستوعب المضمنات جميعها متفاعلة مع الوجدان العام، والتي تتحقق وفق حكايات لها وظائف تبنى على المصالح العامة للجماعات، والتي بدورها تقوم على تطوير تلك المصالح عن طريق الاشتغال الفني الجمالي، وبهذا تعلن عن تفاعل يتبناه أطراف الجمال، وأطراف المبتكرين في التقنية والصناعة وتنظيم البيئة الكبيرة التي تشير إلى المدن والأوطان لأن "المصالح الاجتماعية لا تزال تحدد كما في السابق اتجاه ووظائف وسرعة التقدم العلمي، إن هذه المصالح تحدد النسق الاجتماعي ككل" (هابرماس، 2003، 73). إن وجود الممثل البطل أو عدة ممثلين رئيسين يتحركون وفق نظام جمالي خاضع لتقنية الفن والتفاعل الحركي كفيل بأن يجعل الإشهار عبر الدراما مرتقيا حد التبني والإيمان به والافتنان بشكله ووظيفته، وأيضا يحقق آثارا تبنى على نتائج موجبة عالية ترتقي بالعيش المزدهر للجماعات، وتؤسس نظاما اقتصاديا يفوق الأنظمة التقليدية التي تعتمد على الموجودات الطبيعية النافذة غالبا وتؤسس أيضا لحركة التطور الدرامي كفن بشروطه المعروفة والمتطورة، ما يعزز الدراما كنشاط جمالي إنساني فاعل ومتفاعل مع واقعها بحسب الجذور والانتماء، بزعم أن "الدراما تعرف من خلال الاستخدامات والتطبيقات

الاجتماعية التي تصنع النصوص التي تؤدى من خلال مؤسسات مثل التلفزيون والسينما في أي صور الأداء التمثيلي" (برتش، 2005، 40) الذي يختاره المنتج المبتكر، والبيئة المنظمة مكانيا وفق مبدأ التشويق Suspense الذي هو حال "انتظار أو قلق متولدة من الخوف أو الخطر أو الشك، وتكون هذه الحال عابرة أو متواصلة إلى النهاية" (زيتوني، 2002، 55)، لكنها تحقق متابعة لكل مظاهر الأشكال وتعالقها ضمن حركة الصورة الدرامية ثم تعلن عن إشهار منظم سريع الوصول بمعناه إلى الجماعة، إن الواقع هو الموضوع الأول والرئيس الذي تبنى عليه متطلبات الذوق العام، لكن هذا الذوق يخضع إلى تنظيم جمالي داخل بنية الخطاب يجعل صورته مشرقة في أداء الدراما، الذي سرعان ما يتحول إلى تقليد سائد لدى جماعات أخرى تستقبل تلك الدراما وتنتعش في متابعتها وفقا لمفهوم "أن الصورة لا يمكن تحققها إلا في أشكال واقعية طبيعية" (تاركوفسكي، 2005، 69) تمثل الواقع موضوعا يعالج داخل الخطاب الجمالي في خضوعه لتغيرات كثيرة تقوم على الابتكار في أنماط التصميم وتطابق مع المعنى والحركة والأداء، مع عدم الابتعاد عن الأشكال المألوفة للواقع، لكن ترتقي بها إلى أشكال أكثر جمالا وفعلا وتأثيرا محاطة بلغة النص التي تتعين عبر انتقالات كثيرة، لكنها بنيويا خاضعة لوحدة الخطاب ووحدة الإنتاج المادي والشكلي ما يعزز معنى أن "السينما والإشهار كلها فنون تعتمد على الصورة كعنصر أساسي" (الاحمر، 2010، 118) والصورة هي الفاعل الرئيسي الذي ينعش الجماعة بمتعة الفن ومتعة الأشياء ومادتها وبيئتها لأنها تزدهر وترتقي وتحلق في عوالم النص ولها أن تتطور عبر وعي المخرج الطموح الذي يحاول أن يجعل من الصورة الدرامية شكلا شبيها بالأعمال الفنية الخالدة.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. الصورة الدرامية السينماتوغرافية بتركيبها البنائي المتحرك الذي يحتوي الضوء واللون وتفاعل الأشكال وفق فلسفة العلم قادرة على عرض وتعيين دلالات ذات معنى تعبر عن الإشهار.
2. الصورة الدرامية السينماتوغرافية وفق بلاغتها في العرض والتغريب تكون حافزا للمتلقي ومثيرا للانتباه وتحقق الإثارة والتشويق في تبني الأشكال عاطفيا محققة بذلك نمطا عميقا للإشهار.
3. الممثلة - الممثل الأبطال في الصورة الدرامية السينماتوغرافية هم اللاعبون الرئيسون الذين يقوم على عاتقهم عملية الإشهار الجمالي والتقني والجسدي، فهم الذين يتحركون ويرتدون ويضعون المكياج والاكسسوارات وينفعلون ويعبرون بقدراتهم التي يتمتعون بها في التمثيل.
4. الصورة الدرامية السينماتوغرافية تعبر عن العصر وحاضره وفلسفته في الفن والعلم والبيئة ومحدداتها لانها تعلن عن نوع الحاجات وفائدتها والأمكنة ونظامها المعماري والجمالي.
5. الإشهار وسيلة تواصلية ثقافية اجتماعية تقوم على الترويج للمنتجات الصناعية والأمكنة السياحية.
6. الإشهار يعزز عملية التشويق في التلقي والاتصال لدى الجماعات ويحدث شغفا كبيرا في متابعة الفعل الفني والجمالي.
7. الإشهار يخترق المتلقي عاطفيا ونفسيا ويؤثر في الأفكار والمعتقدات والسلوك والثقافات العامة ويؤثر في بنى الجماعات وأخلاقها التداولية والإنتاجية لا سيما إذا تم عبر الفن والجمال.
8. الإشهار عبر حضوره في الخطاب الدرامي السينماتوغرافي بتقنياته المبهرة قادر على أن يجعل من الخطاب الدرامي هو الآخر مادة للتجارة عبر قنوات التسوق التلفازي في العالم الواسع وبالتالي يتحول لصالح الدراما أيضا.
9. الإشهار يتفاعل معرفيا وأدائيا وفنيا مع الفلسفة المعاصرة وهو يبنى على تقديم الوعي الحاضر والمتطور للأشكال والأمكنة وكيفية تعيينها فنيا.

10. الدراما قادرة على تعيين مواطن الجمال وممتلكات الإنسان المعيشية والاستهلاكية عبر حبكتها المتصاعدة التي يقودها السرد الصوري وأبطال التمثيل في القصة.
11. الدراما تعمل على تحقيق تشويق عال لدى المتفرج وتهتم بهذه الناحية من أجل طرح الرموز المراد لها الإشهار.
12. الدراما في بنيتها السردية الصورية المتحركة والإشهارية يمكن لها أن تكون نافعة ذات مغزى يعم بالفائدة على الجميع ويرتقي بالجماعات في أنماط سلوكها ومعيشتها.
13. الدراما لها القابلية في التعبير عن الواقع الخارجي للأفراد والجماعات وتطوره وتحوله إلى جمال يوجه الذوق ويحفز على الاقتناء مع البقاء على بعض الجماليات الواقعية التي تمنح الهوية الجماعية.
14. الدراما السينماتوغرافية بحركيتها قادرة على أن تحقق صورة مشبعة بالجمال تخترق الذاكرة الجمعية وتمنح المتلقي التجوال في عوالمها وتفاصيلها ما يعزز موضوعها كفن أولا ثم محمولاتها الإشهارية كنوع من التفاعل المادي والاقتصادي والبيئي.

الفصل الثالث (اجراءات البحث - تحليل العينات)

3 – 1، مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من المسلسل الدرامي التركي العشق الممنوع Aşk-i Memnu بحلقاته الكاملة التي بلغت تسعا وسبعين حلقة، مدة عرض كل منها تسعون دقيقة، وعرض على شاشة (KANAL D Turkish) التركية في موسمين أولهما عام 2008 وثانيهما عام 2010. يبنى المسلسل بموسميه على رواية عاطفية رومانسية انفعالية قدمت عبر الدراما السينماتوغرافية الحركية. وتعتمد إشهارا صوريا حركيا للبيئة والأمكنة والمقتنيات الإنسانية والاجتماعية العامة والخاصة لكنها خضعت لتطور مستمر وفق مفهوم المعاصرة في بناها الشكلية والوظيفية والأدائية.

3 – 2، عينة البحث:

قصدية تم اختيارها من بين عدد حلقات المسلسل التسع والسبعين وهي ثلاث حلقات هن 1، 5، 55 تضمنت موضوع البحث وثبات محتواه الذي يخص الإشهار، وبما أن جميع حلقات المسلسل تحتوي موضوعة الإشهار الخاص بكل المقتنيات ومحيطها بشكل متكرر يؤدي إلى الملل وهذا ما أحال الباحثة إلى أن تعمد إلى تقليص عدد العينات تلافيا للملل واختصارا للوقت، ثم إنها اختارت 1، 5، 55 لبيان وعي المخرج والحاجة الإبداعية والإشهارية في تغيير وتطوير مسار الإخراج وقد تم ذكر ذلك في سطور التحليل.

3 – 3، أدوات البحث:

التصورات والمعرفة التي ألمّت بها الباحثة من خلال تعريف المصطلحات في الفصل الأول وتحديد ماهيتها ومفهومها، ثم المعرفة التي تعيّنت عن طريق مباحث الإطار النظري التي عينت للباحثة معاني الدراما السينماتوغرافية ومضامينها المعاصرة وصورها الحركية الانتقالية، وتبني أبطالها للمقتنيات فيما يخص الاقتصاد وتنمية الحياة في العيش الرغيد، إضافة إلى المشاهدة البصرية لحلقات المسلسل جميعها وتفكيك الأشكال والمعاني والدلالات وتفاعلها ضمن فضاء العرض واستقصاء موضوعها وخصائصها، والوقوف على مدى تحقق عملية الإشهار بمحتواها الذي تقدم في الفصل الثاني وتحولاتها التي قادت إلى ثقافة الاقتناء ونتائجها.

3 – 4، منهج البحث:

اعتمدت الباحثة في منهج بحثها طريقة التحليل البنيوي الشكلاني القائم على الملاحظة العينية لعملية الإشهار وتنوعاتها الوظيفية في بنية المسلسل والحركة التي قادت إلى تبني ثقافة الاقتناء عبر ما تعين جماليا في عملية الإشهار التي قادتها الدراما السينماتوغرافية بمصاحبة وعي الأبطال الممثلين وتعيين الأشكال وأدائها من قبل المخرج.

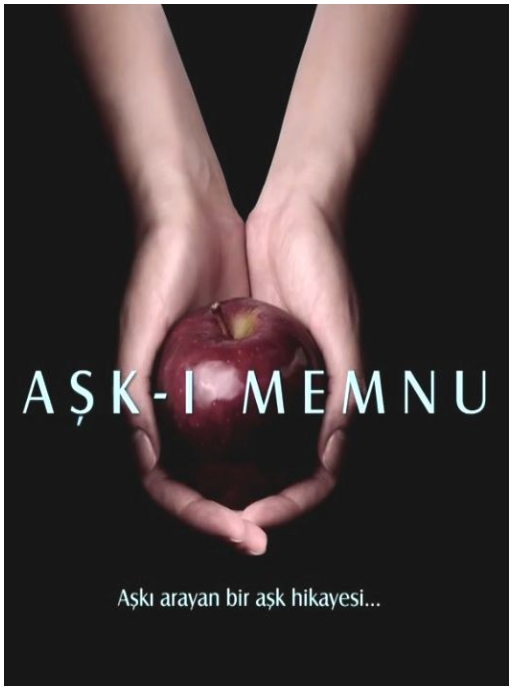
3 – 5، تحليل العينة:

من خلال المفاهيم الإجرائية ومؤشرات الإطار النظري عمدت الباحثة إلى محورين أساسيين في تحليل العينات واستقصاء مواطن الإشهار والوقوف على نتائجه هما كالآتي:

أ. القراءة البصرية لتحولات الإشهار عبر الأشكال والمفاهيم وانزياحاتها عن طريق الحركة المتنوعة التي قادت إلى بيان المضمن.

ب. القراءة البصرية الحركية لكل تحول إشهاري مادي أو موضوعي من أجل الوقوف على الإشارة للمحتوى الذي تحقق عن طريق الحركة في البيئة - المكان ثم قراءة الكل الإشهاري في تحديد الخصائص.

ج. عمدت الباحثة إلى عدم تحليل المتشابه من الإشهار الذي يتكرر عرضه عبر العينات المراد تحليلها بسبب تشابه بعضها وتطابقه.



اسم العينة: العشق الممنوع Aşk-i Memnu

النوع: دراما تركية اجتماعية رومانسية

تأليف: أيجي يورنش - ملك غينتش أوغلو

إخراج: هلا سيرال - باريش يوش

إنتاج: القمر للأنتاج YA YAPIM

عدد الحلقات: 79 باللغة التركية

مدة الحلقة: 90 دقيقة

اللغة: التركية (دبلج إلى عدة لغات)

قناة العرض: كانال التركية G YURKISH

سنة التصوير: 2008

عدد المواسم: 2

العرض الأول: 4 سبتمبر 2008

العرض الأخير: 24 أيلول 2010

مكان الإنتاج: تركيا

شارة البداية: تويجار أشكيلي

شارة النهاية: تويجار أشكيلي

الموقع الرسمي: IMDb.com

الحلقة الأولى:

تستهل بتايتل ذي أرضية سوداء تتوسطها يدان أنثويتان تحملان تفاحة، إشارة إلى الخطيئة الأولى، وتصاحبه موسيقا، ثم تختفي اليدان بالحركة، وتظهر تباعا لقطات تحوي كل منها على أربعة ممثلين أبطال

إناثا وذكورا من مختلف الأعمار ومختلف الوظائف بأزيائهم المنتقاة واكسسواراتهم ومقتنياتهم ، تتكرر هذه الحركة الصورية على مدى دقائق تعرّف الجمهور بأبطال المسلسل الرئيسيين. تبدأ الحلقة الأولى بتعيين الزمان صباحا بصور حركية داخلية بطيئة سرعان ما تتحول إلى سريعة مستمرة يستعرض فيها حركة الممثلين منفردين ومجتمعين كل يتحرك وفق هدفه الصباحي بممتلكاته الطبيعية وأهدافه وواجباته، إما متراصفين في الصورة أو متحركين صعودا ونزولا، مدبرين وقادمين، يمينا وشمالا، بطل يمثل دور الأب يمارس هوايته في النحت على الخشب بصور تستعرض مكانه وعدته يتبعها انتقال لصور حركية لممثلين إناث وذكور يمارسون نشاطهم اليومي الصباحي، تنفرد بطلة شابة بحركة صورية تبدأ داخلية سرعان ما تتحول خارجية تستعرض ملابسها وجانبا من منزلها المطل على البحر يفصله شارع أنيق بتنظيمه الهندسي، وتستمر في الحركة وسط ممرات تحيطها مساحة خضراء منها مرتفعة ومنها منخفضة يرتقى لها بأدراج، تجتمع مع بطل ذكر يمثل دور الأب ثم تتحرك معه خارجا، تستعرض الحركة هنا كل مواطن التنظيم البيئي للحدائق ومساحاتها وفق معنى الجمال وشروطه، تعينت في الحركة الصورية الداخلية مستلزمات المكان التي تخص الأثاث والأفرشة والستائر والأسرة والوسائد والخزانات وما يلحق بها والحمامات ومحتوياتها، والأثاث الخارجي الذي يعنى براحة العائلة متمثلا بالكراسي والطاولات والمظلات وأعمدة الضوء، منها ما هو تراثي يشير إلى الأعتزاز بالهوية Identity ومنها ما هو صناعي يشير إلى تطور الصناعة وميكانيكيتها، كل حسب وظيفته معلنة عن النوع الذي يشغل النوم والاستقبال والمطبخ والغرف الفردية والمزدوجة وفق إشارة إلى تعليم المتلقي ترتيب المقتنيات وأنواعها وخصائصها وموضتها المعاصرة، يتخلل العرض مشاهد في مقبرة يجتمع فيها بطل وبطلة يتبادلان السلام ثم الحوار، وتنتقل الكاميرا بهم حول المكان ما يعين حركة صورية تبنى على تنظيم حدائقي يتخلله الارتفاع والانخفاض بمستويات من النباتات الخضراء والأشجار والزهور وبنية المساحة يحيطها البحر، مايشير إلى ثقافة الأمكنة والارتقاء بها جماليا، وكيفية التعامل مع المتوفين واحترامهم، وهذا بذاته يعمل على إشهار ونقل ثقافة إنسانية تبنى على احترام الجماعة للفرد، تتضمن الحركة الصورية المستمرة للعرض ظهور مركبات خاصة وعامة جديدة الصنع فاخرة متميزة بفخامتها وخصائصها تنسجم مع الفلسفة الجمالية والعملية المعاصرة، منها مثلا مركبة تعود لشركة BMW، تظهر في الحركة الصورية المستمرة لبنية المسلسل استعمال البطلات والأبطال لأجهزة الهواتف النقالة حديثة الصنع في إشارة إلى الشركة المنتجة وتقنيتها وموضة العصر وتطوره التكنولوجي، مايشير إلى الترغيب في امتلاكها، وفي الحركة المستمرة للبطلات والأبطال يظهر اقتنائهم وحملهم حليا وقلائد وأقراط وأساور وساعات وربطات عنق وفيونكات وقطع الروش التي توضع أعلى الكتف مختلفة الصنع والطراز والمناشئ إشارة إلى تبنيها كمقتنى في الحياة العامة. أحيانا تبدأ الصورة من الخارج ثم تغور إلى الداخل وأخرى عكس ذلك لكن في كل الأحوال تقتحم الصورة وحركتها الأبطال والمفردات والأبنية، إما من الأسفل وفقا لمنظور عين النملة لبيان فخامة الأبنية، أو من الأعلى وفقا لمنظور عين الطائر لبيان النظام البيئي العام للأمكنة ومعمارها وفوائد تنظيمها العلمي والصحي، المصورات (1 - 37)،

1	2	3

6

5

4

9

8

7

13

12

11

10

16

15

14

19

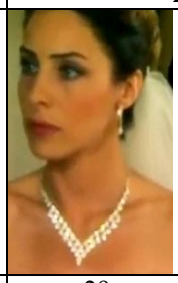
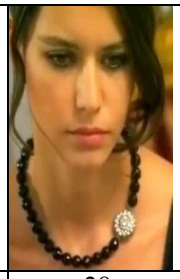
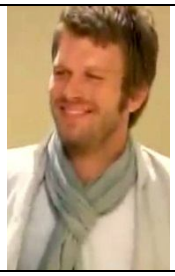
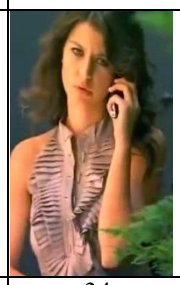
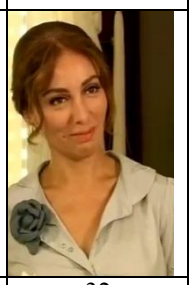
18

17

22

21

20

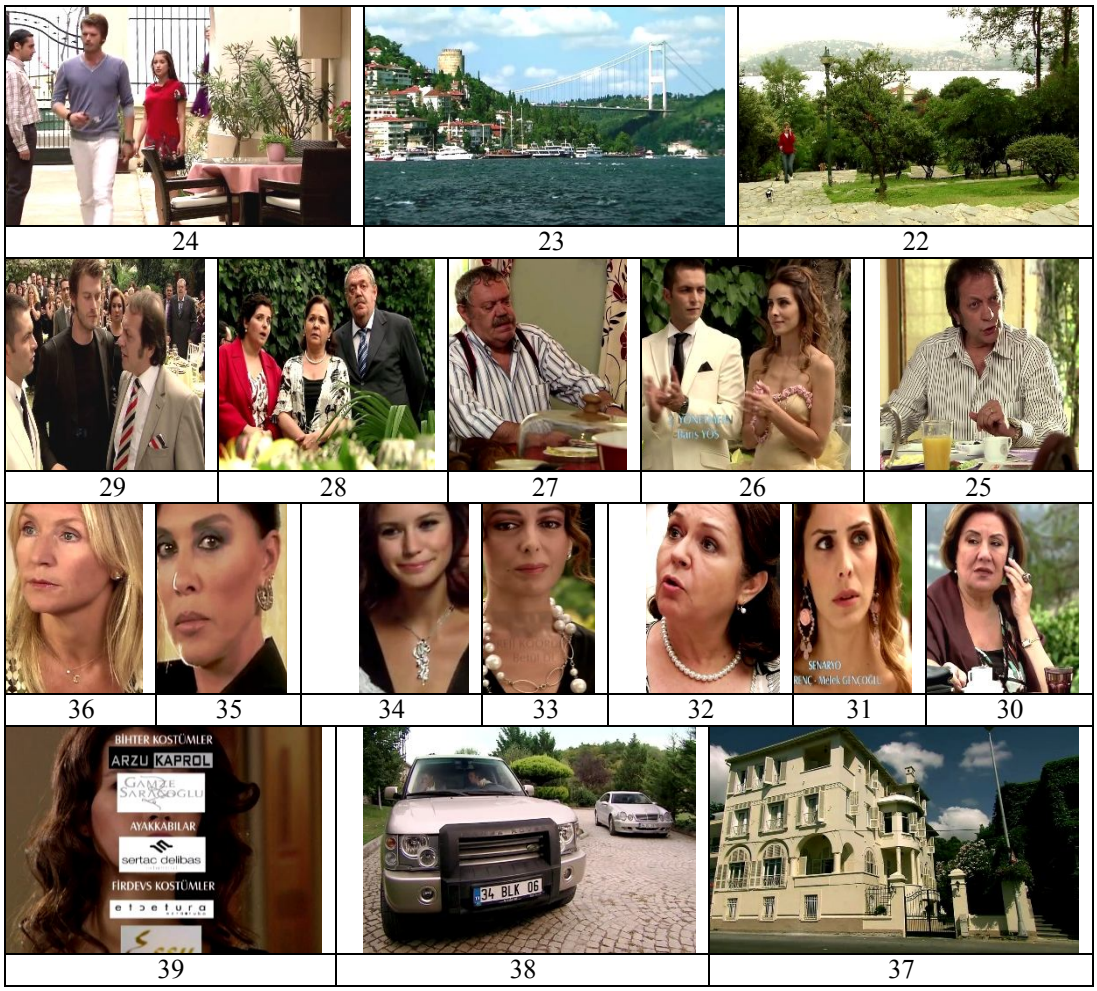
25	24	23
		 		
31	30	29	28	27	26
					
37	36	35	34	33	32

الحلقة الخامسة:

تبدأ بذات التايتل الذي يتعين بقاعدة سوداء تتوسطها يدين متطابقتين وهي تحمل تفاحة بذات الحركية التي تتعاقب فيها الشخصيات والتي أشير لها في تحليل الحلقة الأولى بذات الموسيقا، تستهل هذه الحلقة بمشهد خارجي حركي واسع يبدأ من العمق وينتهي إلى عين المتلقي، يعين الأبطال والبطلات مع لفيف من الكومبارس مدبرين تتجه أنظارهم إلى موضع في الأمام يستقر فيه ممثلين على مرتفع بسيط مزين بقماش أبيض وسط حديقة منزلية واسعة مكتظة الأشجار والأوراد تحتوي على طاولات تحيط بها كراسي بلون أبيض، الأشخاص الواقفون يرتدون ملابس حفل متنوعة، المشهد يشر إلى أنظمة ترتيب الأمكنة في الحفلات، سرعان ما يتحول المشهد في متابعة الأشخاص على المرتفع تحت المظلة وهم جالسون تتوسطهم منضدة تحمل باقة زهور بيضاء كبيرة، الأشخاص إناث وذكور، والذكور من الأبطال يرتدون بدلات رسمية والإناث يرتدين بدلات فرح بيضاء مع مقتنياتهن من الحلي التي تظهر للمتلقي بلقطات قريبة جدا، والكل يتوجه انتباههم إلى ذكر يرتدي فوق بدلته الرسمية روبا أحمر قاتما يشير إلى أنه رجل قانون لديه مهمة، تتحول الصورة الحركية من متابعة الممثلين على المرتفع إلى متابعة الممثلين خارجها والذين هم أكثر عددا مع تنوع مقتنياتهم من الألبسة وأدوات الزينة، وبذات النسق تتحرك الصورة بحركتها في متابعة فرقة موسيقية تعزف بآلات موسيقية متنوعة أفرادها عدة إناث مع ذكر واحد ما يشر إلى ثقافة معاصرة تبنى على احترام المرأة والفن وتشجيعها على ذلك. بنية المشهد الحركي تشير إلى النظام الاجتماعي والجمالي الذي تتم عبره حفلات عقد القران والزفاف، يخترق المشهد بطل يتحرك بانفعال وفق موضوعة النص ما يثير حركة الجميع وتلك الحركة أدت إلى حركة المقتنيات وازدياد تأثيرها الجمالي وفائدتها، سرعان ما يقتاد البطل من قبل أبطال آخرين إلى خارج المكان ويتم اقناعه بالركوب في عجلته الخاصة بعد أن تستعرض الصورة الحركية

عدة عجلات بأنواع وأحجام ومناشئ مختلفة، تقترب الكاميرا موضحة بأهمية نوع العجلة التي يركبها البطل الذي أثار المشكلة حتى تظهر أنها من طراز مرسيدس Mercedes CLS 320 حديثة ذات تصميم مميز ما يدل على تبني إشهار اقتصادي وتحريض أيجابي على اقتنائها، تتنقل الصورة الحركية بمشاهد داخلية وخارجية في آن واحد، أما الداخلي فيتخلله حركة للأبطال موضعية خارجة داخلة مع ذات المقتنيات مضافا لها مقتنيات المنزل وهي تتمتع بمساحة واسعة إشارة إلى أنماط البناء المعاصر الذي يبنى على توفير الراحة عن طريق المساحة، والخارجية بذات النسق الحركي مع قرب اللقطة لبطلات وأبطال لتوضيح صوري عال لمقتنياتهم من الملابس والأكسسوارات وخصوصا القلائد والخواتم؛ نوعها وخامتها وطريقة صناعتها المتقنة يتم ذلك عبر صورة حركية بطيئة قريبة تعين مواضعها، وبعض الأبطال قاموا بدور عمال خدمة في منزل البطل الثري، ولكن الصورة الحركية تنتقل إلى مواطن اقامتهم لتعلن عن نسق جمالي في المقتنيات وديكورها المميز إشارة إلى النمط الأخلاقي والاجتماعي الذي يبنى على إزالة التفرقة بين الطبقات والتقارب إنسانيا، إذ ان لكل دوره العملي في الحياة. تستعرض الصورة الحركية وجوه الأبطال إناثا وذكورا وتعينهم بتركيز لتوضيح تسريحات الشعر وأنماطها المعاصرة الجمالية السائدة إشارة إلى إمكانية تبنيها من قبل المتلقي. عبر الصورة الحركية الداخلية تتعين للرؤيا أعمال فنية تخص الرسم تتمثل بلوحات لفنانين مهمين لهم دور مميز في التاريخ الجمالي علقت على الجدران على امتدادها باقتناء وترتيب يتفق مع الموجودات الأخرى من أثاث وفرش ومنها ما رسم مباشرة على الجدار، ومنها أعمال نحت صغيرة وكبيرة في الداخل والخارج، كانت قد زينت زوايا المكان بشكل قصدي جمالي يتناسب مع أحجام الأثاث والأمكنة وأحيازها ومساحاتها في إشارة إلى ثقافة اقتناء الأعمال الفنية مما يدفع السوق الفني للارتقاء، يرافق ذلك عرض لأجهزة الإضاءة وأحجامها ونوعها عال أو منخفض وفق أنماط تصميم تحاكي روح العصر بالشكل والفائدة، أثاث الجلوس داخلي للصالات وخارجي للحدائق الخاصة والعامة وما يلحق به من فرش ومتكآت قطنية يظهر صناعيا لأول مرة بتقنية تصميم تبنى في الحفر والتغليف بألوان تتفق والموجودات الأخرى، تعرض الصورة الحركية بتنقلاتها بعض المشاهد الداخلية في أماكن ضيقة كالحمامات، وهي تعرض بوضوح وقرب بلاط الأرضية والجدران وما يتخلل المكان من أجهزة يدوية للغسل مسندة إلى طاولات من المرمر منسقة بنظام تصميم معاصر يبنى على جمال الفائدة وبساطة الشكل وأحيانا يكون الشكل فيه لمسة مستعارة من التراث، يسند ذلك لوحات من الزجاج معلقة على جدران الحمامات وبعض الأزهار ونباتات الزينة وأجهزة تدفئة مرتبة وفق القرب والبعد من مصادر الماء، في إشارة إلى تنظيم أمكنة الراحة جماليا. غالبا الصورة الحركية تنتقل خارج البيئة الخاصة بالأبطال وتعيين مواضع الطبيعة والأشجار ونظامها الهندسي زراعيا وهي تجاور البحر ما يشكل علاقتها بالمكان ويشير إلى فعل الاهتمام بالبيئة، في حبكة الحركة الصورية المنفعلة تظهر عجلة ضخمة مميزة التقنية مسرعة أحيانا من نوع رنج روفر Range Rover يقتنيها بطل رئيسي في المسلسل مع عجلة أخرى تظهر بطيئة من نوع مرسيدس حديثة Mercedes- Benz E- Class وقد عرضت السيارتان متجاورتين للإشهار والمقارنة في أحجامهما ولونهما وتقنياتها، ما يشير في التلقي إلى المقارنة ثم إلى الاقتناء، الصورة الحركية غالبا تظهر معمار الأمكنة بين فترة وأخرى من مدة العرض تشير إلى الجمال والضخامة. وتتعين أدوات مطبخ بلقطات صورية حركية قريبة جدا توضح أحجامها ولونها ودقة فعاليتها، تنتهي الحلقة بصورة مفاجئة قريبة لوجه بطلة تخترق رموز الشركات عن طريق شعاراتها من الأسفل إلى الأعلى سرعان ما يختفي الوجه وتبقى الرموز بيانا للعرفان المقدم من قبل فريق المسلسل إلى هذه الشركات التي ساهمت في الإنتاج، المصورات (1 - 39)

3	2	1
6	5	4
9	8	7
12	11	10
15	14	13
18	17	16
21	20	19



24 | 23 | 22

29 | 28 | 27 | 26 | 25

36 | 35 | 34 | 33 | 32 | 31 | 30

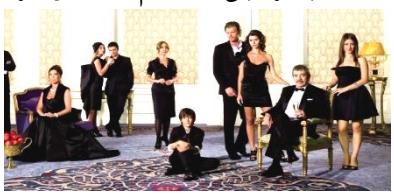
39 | 38 | 37

الحلقة الخامسة والخمسون:

بعد الحلقة الأربعين من المسلسل تغير نظام العرض الصوري الحركي للتايتل قصدا، فقد ألغيت اليدان اللتان تحملان التفاحة والقاعدة السوداء واستبدلتا بقاعدة بلون فاتح أكثر إشراقا، وعرض صور الأبطال الرئيسيين بملابس سوداء مختلفة التصاميم ووقوف كل منهم حسب علاقته بالبطل الآخر أو البطلة الأخرى، مع عرض لبعض الأثاث وأجهزة الإنارة والمفروشات، يصاحب ذلك ديكور مميز للجدار بلون فاتح يميز أشكال الملابس والحركات وما يحيط بها، وتعاقبت صور الأبطال الممثلين والممثلات بذات النمط القديم مع إضافة ذات الأرضية الفاتحة وتبدل في الملابس وتصميمها مع إضافة حركة بسيطة في العرض الصوري تمنح الأشكال جمالا في بيان الحضور، تم ذلك في انفتاح صوري يعبر عن نمط الحياة المعاصرة عمدا إلى كسر النمطية التي ألفها المتلقي. بنية التايتل الجديد تشير إلى إشهار جديد للملابس والمقتنيات تحديدا، يعنى بتطور الأشكال ووجوب الانتباه لها من قبل المتلقي رغم الحزن الموجود في بنية القصة في بعض المواطن، ما يدل على انتعاش طاقة الإنتاج الاقتصادي للمسلسل.

تستهل الحلقة بمشهد شتائي داخلي في بيت من الحجر وسط مساحة خضراء، تستعرض الصورة فيه المعمار الخارجي والداخلي متمثلا بالمطبخ وصالة الراحة مع الأثاث والجدران وما يصاحبها من حاجات، البطلات والأبطال يظهرون بملابس شتائية تتميز بقرب صورها للمتلقي ثابتة ومتحركة يتعين ذلك عبر خلعهم وارتدائهم لها، يتعين في المشهد أثاث جلوس مصنوعة متكآته من جلد طبيعي مميز يشير إلى جمال مبتكر

وإشهار يثير الرغبة في الاقتناء، تخترق الصور الحركية لقطات لمعمار البيوت والأبنية العامة في تعيين مساحتها، واسعة أم متواضعة وطرازها وأروقتها الخارجية والداخلية ونوافذها ومدى ارتفاعها الشاهق، في الشتاء بمصاحبة الأمطار ليلا أو نهارا أو من غير ذلك، ومنها يظهر في الليل تصاحبه ألعاب نارية تمنح المكان جمالا مميز خاصة في المناسبات، في إشارة إلى جماليات المكان التي لا تتغير مع الظروف والتي تأخذ بالتطور الجمالي مع تقادم الزمن، تستعرض الحلقة هذه حركة الأبطال وفق مضمون النص الانفعالي والرومانسي في الدخول والخروج والصعود والنزول وهم يقتنون مفرداتهم من الملابس والأكسسوارات والمصوغات والأثاث والأسرة والفرش وأجهزة الإنارة وأعمال الرسم والنحت كل وفق حاجته إن كانت رسمية عامة أو بيتية أو وظيفية خاصة، وألوان الجدران وكيفية طلائها والأعمدة وما يحيطها والمطابخ وتصميمها وأدواتها ونوع خامتها المميز صناعيا، يعين ذلك قربها في الصورة والنمط الحركي للبطلات والأبطال بتوجيه المخرج قصدا في التأكيد على إشهار شكل المنتج، يطل عبر الصورة في هذه الحلقة مبنى واسع وضخم يطل على مسطح مائي يحتوي قاعات واسعة شاهقة الارتفاع زينه مصادر إنارة ضخمة تعين فيها مشهد حفل يظهر فيه أثاث فخم يبنى على طاولات مستديرة وكراسي مزينة بباقات ورد وأشرطة زينة، والحفل يظهر أنه قد تم تنظيمه من قبل مؤسسة تعنى بذلك في إشارة إلى إشهار معنوي يدل على رقي النظام المؤسساتي وتبنيه مهمات الجماعة، تعين في العرض الصوري مشاهد عامة للبيئة وما تحتويه من معمار تتمثل في الكازينوات والشوارع المفتوحة التي تخترق المدن وسواحل يحدها بحر تخترقه سفن مختلفة ومشهد آخر ليلي يظهر جسرا ضخما كان قد زين بنظام إنارة منحه حضورا مميزا وسط ظلام المدينة ما يشير إلى إشهار سياحي، تعين في العرض مشاهد لعجلات من الداخل والخارج مختلفة الأحجام والتصاميم لشركة مرسيدس الرائدة بألوان مختلفة في السير السريع والوقوف من عدة زوايا مقبلة ومدبرة حتى يتعين للمتلقي فحصها بدقة، إشارة إلى متانتها في الظروف الجوية، وتعين في العرض الصوري مشهد لأمراة مسنة وهي ترتدي حجابا بغطاء رأس وجلبابا ما يشر إلى الالتزام أو احترام الإرث الروحي للجماعة، وذات المشهد تضمن حضورا لأطفال كانوا قد أصطحبوا لحفلة خطوبة وهم يرتدون ملابس صممت خصيصا لأعمارهم بألوان وخامات مختلفة إشارة إلى الاهتمام بالأطفال ورعايتهم، المصورات (1 - 57).


1

2

3

4

5

6

7

8

9

12

11

10

15

14

13

20

18

17

16

23

22

21

26

25

24

29

28

27

33

32

31

30

40 39 38 37 36 35 34

46 45 44 43 42 41

53 52 51 50 49 48 47

57 56 55 54

الفصل الرابع

4 – 1، النتائج:

بعد تعريف المصطلحات في الفصل الأول، وبيان تفاصيل موضوع البحث فكريا عبر الفصل الثاني الذي يتمثل بالإطار النظري، والحقائق الملموسة في الفصل الثالث بعد تحليل العينات تحققت للباحثة عدة نتائج هي كالتالي:

1. الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية وسيلة مؤثرة بشكل مميز وترسخ في الذاكرة لما تتمتع به من تفاعل في عناصرها التكوينية التي تبنى على اللون والضوء والأشكال والموضوع متوجة بالتقنية العلمية المعاصرة في الإظهار.
2. الإشهار عبر الحركية المتغيرة في الصورة الدرامية السينماتوغرافية المعاصرة تمنحه حضورا متينا خصوصا إذا كان ماديا لأنها تعمل على بيان تفاصيل موضوعه ومادته من عدة جهات في المكان والزمان.
3. الإشهار في الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية المعاصرة يرتقي عن طريق اتفاق بين صاحب رأس المال متمثلا بجهة الإنتاج وبين المخرج الحاذق والمبدع ليتم تعيين المشهر له بطريقة ساحرة مؤثرة وراسخة في الذاكرة.
4. الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية يجعل المشهر له متفاعلا مع موضوع النص الرئيسي وحضور الممثلة البطلة والممثل البطل وأداؤهما، وهكذا يتم تعزيز الإشارة إلى المشهر له وترسيخها في الذاكرة والتفاعل معها.

5. الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية المعاصرة ممكن أن يطهر لمعاني إنسانية لها القدرة على تربية وتنمية ذائقة الجماعة وأخلاقها ووعيها نحو الجمال وتهذيب سلوكها الأخلاقي بزعم أن حضور الإشهار معززا بالجمال الفني يرسخ في التلقي.
6. الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية المعاصرة إنما يعمل على الارتقاء بالدراما والصورة معا ويمكن أن يكون لهما صندوق اقتصادي يدعم الفن والجمال ويعزز وعي الجماعة وأقتصادها.
7. الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية قادر على استعادة الموروث وتعزيز الصلات بين الماضي والحاضر كل وفق مواطنه الجمالية والأخلاقية وهو بذلك يحقق استعارات تراثية وتاريخية تحافظ على روح الجماعة وترتقي بها معاصرة.
8. الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية قادر على منح البيئة المكانية حضورا بليغا مثيرا جماليا عبر تنوعها الجغرافي والمعماري ويبشر بما ينفع الجماعات في تطوير بيئتها المكانية وجعلها مثابة للسياحة التي تعود بالرقي الاقتصادي.
9. الإشهار عبر الصورة الحركية السينماتوغرافية يمكن له أن يبشر بأخلاقيات إنسانية تعمل على تعزيز العلاقات الاجتماعية وتنمي الروابط بين الناس بمختلف طبقاتهم.
10. الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية يؤثر بشكل بليغ في أفكار الجماعة التداولية للأشكال وتصاميمها وخاماتها وأخلاقياتها كونه يتمتع بإمكانية إزاحة المعاني وفق قناعات معاصرة.
11. الإشهار في الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية يعبر عن واقع الأفراد والجماعات بأسلوب معاصر جمالي مقترن بالانتماء لهم ما يعزز الهوية الجماعية والإنسانية.
12. الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية قادر أن يوحد قارات متباعدة بالمسافات على ثقافة مبتكرة تخدم المتقاربات الإنسانية وتنمي الذوق العام وتحتفظ بالمرتفع من الموروث.
13. الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية المعاصرة عندما يكون محيطا بشتى نتاجات الجماعة المبتكرة ويتضمن تعدد أنواع المشهر له وخصائصه ونوعه وطبيعته العملية هو قادر على تنويع واردات الدخل العام وتحقيق العيش الرغيد للجماعة بعيدا عن الموادر الطبيعية التي ربما تستهلك وتنتهي في زمن ما.

4 – 2، مناقشة الاستنتاجات:

بعد المعرفة العلمية والاستقصائية التي تعينت عبر مؤشرات الإطار النظري من الفصل الثاني ونتائج التحليل للعينات من الفصل الثالث تبين للباحثة عدة استنتاجات هي كالتالي:

أولا : النتيجة 1 التي تنص على أن الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية وسيلة مؤثرة بشكل مميز وترسخ في الذاكرة لما تتمتع به من تفاعل في عناصرها التكوينية التي تبنى على اللون والضوء والأشكال والموضوع متوجة بالتقنية العلمية المعاصرة في الإظهار تتفق والمؤشر 1 الذي ينص على أن الصورة الدرامية السينماتوغرافية بتركيبها البنائي المتحرك الذي يحتوي الضوء واللون وتفاعل الأشكال وفق فلسفة العلم قادرة على عرض وتعيين دلالات ذات معنى تعبر عن الإشهار، وتتفق أيضا والمؤشر 4 الذي ينص على أن الصورة الدرامية السينماتوغرافية تعبر عن العصر وحاضره وفلسفته في الفن والعلم والبيئة ومحدداتها لأنها تعلن عن نوع الحاجات وفائدتها والأمكنة ونظامها المعماري والجمالي، كما تتفق مع المؤشر 14 الذي ينص على أن الدراما السينماتوغرافية بحركيتها قادرة أن تحقق صورة مشبعة بالجمال تخترق الذاكرة الجمعية وتمنح التلقي التجوال في عوالمها وتفاصيلها ما

يعزز موضوعها كفن أولا ثم محمولاتها الإشهارية كنوع من التفاعل المادي والاقتصادي والبيئي، وبنية الاستنتاج أولا تلخص بأن كلما ارتقت تقنياتها الإظهارية وتطورت زاد تأثيرها في الإبلاغ ما يعزز فعل الإشهار ومكانة المشهر له.

ثانيا: النتيجة 2 التي تنص على أن الإشهار عبر الحركية المتغيرة في الصورة الدرامية السينماتوغرافية المعاصرة تمنحه حضورا متينا خصوصا إذا كان ماديا لأنها تعمل على بيان تفاصيل موضوعه ومادته من عدة جهات في المكان والزمان، تتفق والمؤشر 3 الذي ينص على أن الممثلة - الممثل الأبطال في الصورة الدرامية السينماتوغرافية هم اللاعبون الرئيسون الذين يقوم على عاتقهم عملية الإشهار الجمالي والتقني والجسدي للمقتنيات، فهم الذين يتحركون ويرتدون ويضعون المكياج والاكسسوارات وينفعلون ويعبرون بقدراتهم التي يتمتعون بها في التمثيل، وتتفق والمؤشر 5 الذي ينص على أن الإشهار وسيلة تواصلية ثقافية اجتماعية تقوم على الترويج للمنتجات الصناعية والأمكنة السياحية، وبنية الاستنتاج الثاني تقوم على أساس التنوع الحركي التمثيلي للأبطال إناثا وذكورا ما يعزز جمال المنتج الذي لا يطغى على متانة الإخراج ويزيح الموضوعة لصالح العرض الإشهاري.

ثالثا: تتفق النتيجة 3 التي تنص على أن الإشهار في الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية المعاصرة يرتقي عن طريق اتفاق بين صاحب رأس المال متمثلا بجهة الإنتاج وبين المخرج الحاذق والمبدع، ليتم تعيين المشهر له بطريقة ساحرة مؤثرة وراسخة في الذاكرة تتفق والمؤشر 8 الذي ينص على أن الإشهار وعبر حضوره في الخطاب الدرامي السينماتوغرافي بتقنياته المبهرة قادر على أن يجعل من الخطاب الدرامي هو الآخر مادة للتجارة عبر التسوق القنواتي التلفازي في العالم الواسع وبالتالي يتحول لصالح الدراما أيضا، وتتفق والمؤشر 10 الذي ينص على أن الدراما قادرة على تعيين مواطن الجمال وممتلكات الإنسان المعيشية والاستهلاكية عبر حبكتها المتصاعدة التي يقودها السرد الصوري وأبطال التمثيل في القصة، وبنية الاستنتاج الثالث يقوم على أن المال متفاعل مع الإبداع يمكن أن يتحقق إشهارا معاصرا يتمتع بتأثير بليغ.

رابعا: النتيجة 4 التي تنص على أن الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية يجعل المشهر له متفاعلا مع موضوع النص الرئيسي وحضور الممثلة البطلة والممثل البطل وأدائهما، وهكذا يتم تعزيز الإشارة إلى المشهر له وترسيخها في الذاكرة والتفاعل معها، تتفق والمؤشر 9 الذي ينص على أن الإشهار يتفاعل معرفيا وأدائيا وفنيا مع الفلسفة المعاصرة وهو يبنى على تقديم الوعي الحاضر والمتطور للأشكال والأمكنة وكيفية تعيينها فنيا، وبنية الاستنتاج الرابع تقوم على تلاقح أفكار تمتد بين الفن الدرامي إخراجا وتمثيلا وبين رأس المال وكيفية التصرف بالمنتوج وتقديمه بشكل ملفت للانتباه.

خامسا: النتيجة 5 التي تنص على أن الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية المعاصرة ممكن أن يطهّر لمعاني إنسانية لها القدرة على تربية وتنمية ذائقة الجماعة وأخلاقها ووعيها نحو الجمال وتهذيب سلوكها الأخلاقي بزعم أن حضور الإشهار معززا بالجمال الفني يرسخ في التلقي، تتفق والمؤشر 6 الذي ينص على أن الإشهار يعزز عملية التشويق في التلقي والاتصال لدى الجماعات ويحدث شغفا كبيرا في متابعة الفعل الفني والجمالي، وتتفق مع المؤشر 7 الذي ينص على أن الإشهار يخترق المتلقي عاطفيا ونفسيا ويؤثر في الأفكار والمعتقدات والسلوك والثقافات العامة ويؤثر في بنى الجماعات وأخلاقها التداولية والإنتاجية لا سيما إذا تم عبر الفن والجمال، وبنية النتيجة الخامسة تقوم على مفهوم التفاعل العاطفي والوجداني والقيمي بين المشهر ودور الممثلة والممثل الأبطال وموضوعة النص الدرامي لا سيما إذا كانت عاطفية ما يعزز حضور المشهر له في الذاكرة.

سادسا: النتيجة 6 التي تنص على أن الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية المعاصرة إنما يعمل على الارتقاء بالدراما والصورة معا ويمكن أن يكون لهما صندوق اقتصادي يدعم الفن والجمال ويعزز وعي الجماعة واقتصادها، تتفق والمؤشر 12 الذي ينص على أن الدراما في بنيتها السردية الصورية المتحركة والإشهارية يمكن لها أن تكون نافعة ذات مغزى يعم بالفائدة على الجميع ويرتقي بالجماعات في أنماط سلوكها ومعيشتها، وبنية الاستنتاج السادس يقوم على تحقيق المعنى الفلسفي للفن وملخصه أن الفن يقترن بالفائدة.

سابعا: النتيجة 7 التي تنص على أن الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية قادر على استعادة الموروث وتعزيز الصلات بين الماضي والحاضر كل وفق مواطنه الجمالية والأخلاقية وهو بذلك يحقق استعارات تراثية وتاريخية تحافظ على روح الجماعة وترتقي بها معاصرا، تتفق والمؤشر 13 الذي ينص على أن الدراما لها القابلية في التعبير عن الواقع الخارجي للأفراد والجماعات وتطوره وتحوله إلى جمال يوجه الذوق ويحفز على الاقتناء مع البقاء على بعض الجماليات الواقعية التي تمنح الهوية الجماعية، وبنية الاستنتاج السابع تقوم على أن الإشهار والفن يعملان على تحقيق هوية جماعية تبنى على المعرفة وتنامي العيش الرغيد.

ثامنا: النتيجة 8 التي تنص على أن الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية قادر على منح البيئة المكانية حضورا بليغا مثيرا جماليا عبر تنوعها الجغرافي والمعماري ويبشر بما ينفع الجماعات في تطوير بيئتها المكانية وجعلها مثابة للسياحة التي تعود بالرقي الاقتصادي، تتفق مع المؤشر 4 الذي ينص على أن الصورة الدرامية السينماتوغرافية تعبر عن العصر وحاضره وفلسفته في الفن والعلم والبيئة ومحدداتها لأنها تعلن عن نوع الحاجات وفائدتها والأمكنة ونظامها المعماري والجمالي، وتتفق والمؤشر 5 الذي ينص على أن الإشهار وسيلة تواصلية ثقافية اجتماعية تقوم على الترويج للمنتجات الصناعية والأمكنة السياحية، وبنية الاستناج الثامن تقوم على وعي استثماري للبيئة والاهتمام بها معماريا وزراعيا ما يميزها ويجعلها مثابة جمالية ترتادها الجماعات من كل بقاع الأرض.

تاسعا: النتيجة 9 التي تنص على أن الإشهار عبر الصورة الحركية السينماتوغرافية يمكن له أن يبشر بأخلاقيات إنسانية تعمل على تعزيز العلاقات الاجتماعية وتنمي الروابط بين الناس بمختلف طبقاتهم، تتفق والمؤشر 7 الذي ينص على أن الإشهار يخترق المتلقي عاطفيا ونفسيا ويؤثر في الأفكار والمعتقدات والسلوك والثقافات العامة ويؤثر في بنى الجماعات وأخلاقها التداولية والإنتاجية لا سيما إذا تم عبر الفن والجمال، وبنية الاستنتاج التاسع تقوم على تبني أخلاقيات تتمتع بمتقاربات انسانية تعمل على ترسيخ أفكار سلوكية جديدة مرتفعة بالتفاعل مع الوعي المعاصر.

عاشراً: النتيجة 10 التي تنص على أن الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية يؤثر بشكل بليغ في أفكار الجماعة التداولية للأشكال وتصاميمها وخاماتها وأخلاقياتها لما يتمتع به من إمكانية في أزاحة المعاني وفق قناعات معاصرة، تتفق والمؤشر 9 الذي ينص على أن الإشهار يتفاعل معرفيا وأدائيا وفنيا مع الفلسفة المعاصرة وهو يبنى على تقديم الوعي الحاضر والمتطور للأشكال والأمكنة وكيفية تعيينها فنيا، ويتفق والمؤشر 11 الذي ينص على أن الدراما تعمل على تحقيق تشويق عالٍ لدى المتفرج وتهتم بهذه الناحية من أجل طرح الرموز المراد لها الإشهار، وبنية الاستنتاج العاشر تقوم على تبني الرمز دلاليا لتعين أفكار جديدة أو متلاقحة مع الماضي أو مبشرة للمستقبل.

حادي عشر: النتيجة 11 التي تنص على أن الإشهار في الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية يعبر عن واقع الأفراد والجماعات بأسلوب معاصر جمالي مقترن بالانتماء لهم ما يعزز الهوية الجماعية والإنسانية،

يتفق والمؤشر 13 الذي ينص على أن الدراما لها القابلية في التعبير عن الواقع الخارجي للأفراد والجماعات وتطوره وتحوله إلى جمال يوجه الذوق العام ويحفز على الاقتناء مع البقاء على بعض الجماليات الواقعية التي تمنح الهوية الجماعية، وبنية الاستنتاج الحادي عشر تقوم على تحقيق حضور إنساني شامل للجماعة التي ترتبط بقيم وتقاليد خاصة بها، تبنى على الابتكار والإبداع والوعي الاقتصادي.

ثاني عشر: النتيجة 12 التي تنص على أن الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية قادر وببلاغة أن يوحّد قارات متباعدة بالمسافات على ثقافة مبتكرة تخدم المتقاربات الإنسانية وتنمي الذوق العام وتحتفظ بالمرتفع من الموروث، تتفق والمؤشر 6 الذي ينص على أن الإشهار يعزز عملية التشويق في التلقي والاتصال لدى الجماعات ويحدث شغفا كبيرا في متابعة الفعل الفني والجمالي، وبنية الاستنتاج الثاني عشر تقوم على أن مفهوم الابتكار في الفن متفاعلا مع الاقتصاد عبر الإشهار إنما هو قادر على أن يوحد آراء كثيرة متباعدة وعيا ومكانيا وفق نظام السرد الدرامي الانفعالي.

ثالث عشر: النتيجة 13 التي تنص على أن الإشهار عبر الصورة الحركية الدرامية السينماتوغرافية المعاصرة عندما يكون محيطا بشتى نتاجات الجماعة المبتكرة ويتضمن تعدد أنواع المشهر له وخصائصه ونوعه وطبيعته العملية إنما هو قادر على تنويع واردات الدخل العام وتحقيق العيش الرغيد للجماعة والأفراد بعيدا عن الموادر الطبيعية التي ربما تستهلك وتنتهي في زمن ما، تتفق والمؤشر 5 الذي ينص على أن الإشهار وسيلة تواصلية ثقافية اجتماعية تقوم على الترويج للمنتجات الصناعية والأمكنة السياحية، وتتفق والمؤشر 8 الذي ينص على أن الإشهار وعبر حضوره في الخطاب الدرامي السينماتوغرافي بتقنياته المبهرة قادر على أن يجعل من الخطاب الدرامي هو الآخر مادة للتجارة عبر التسوق القنواتي التلفازي في العالم الواسع وبالتالي يتجول لصالح الدراما أيضا، وبنية الاستنتاج الثالث عشر تقوم على وعي اقتصادي يأخذ على عاتقه ابتكار طرق جديدة للعيش غير الموارد الطبيعية التي ربما تنتهي في يوم ما.

4 – 3، التوصيات:

توصي الباحثة بوضع مادة دراسية لطلبة الدراسات الأولية تعنى بالإشهار والاقتصاد وكيفية استثمار الفن الدرامي أو الفن بصورة عامة بتنوعه الصوري الحركي والثابت ومقوماته الإظهارية وتقنياتها وتسخيره للإشهار الاقتصادي والابتكاري ثم الارتقاء بالمستوى المعيشي للجماعة وتحقيق العيش الرغيد عبر الجماليات المثيرة.

4 – 4، المقترحات:

تقترح الباحثة تحقيق دراسات تعنى بالتفاصيل الإشهارية الدقيقة الأكثر تأثيرا على التلقي الجماعي أو دراسات إشهارية تعنى بتخصص واحد مثالا عن المعمار وترويجه أو عن صناعة الأخشاب وتقنياتها، يتم ذلك عبر الفن وكيفية الارتقاء بالابتكارات التي تحقق مواردا اقتصادية عالية ومستمرة من أجل تحقيق العيش الرغيد للجماعات والأفراد والارتقاء بهم.

المصادر والمراجع:

1.أبـــو لـــوز، يوســـف، **لغـــة الجســـد المســـرحي**، صـــحيفة القـــوة الثالثـــة الإلكترونيـــة، http://wwww.thirdpower.org

2. آل الشيخ، حمد بن محمد، **اقتصاديات الموارد الطبيعية والبيئية**، ط1، الرياض، العبيكان للنشر، 2007.

3. الأحمر، فيصل، **معجم السيميائيات**، ط1، بيروت، الدار العربية ناشرون، 2010.

4. البستاني، بطرس، **محيط المحيط** ، ط1، بيروت، مكتبة لبنان، 1987.

5. البعلبكي، روحي، **المورد**، ط 7، بيروت، دار العلم للملايين، 1995.

6. البعلبكي، روحي – منير، **المورد الوسيط**، ط1، بيروت، دار العلم للملايين، 2006.

7. التهانوي، محمد، **كشاف اصطلاحات الفنون** م2، تص. عبد الحق وآخرون، ط1، كلكتا، موسيتي، 1862.

8. الجرجاني، علي بن محمد، **التعريفات**، ط1، بيروت، مكتبة لبنان، 1985.

9. الجوهري، **الصحاح في اللغة والعلوم** م 1، ط1، بيروت، دار الحضارة العربية، 1974.

10. السوفياتيين، لجنة من العلماء والأكاديميين، **الموسوعة الفلسفية**، ت. سمير كرم، ط 5 ، بيروت، دار الطليعة، 1985.

11. الغذامي، عبد الله، **الثقافة التلفزيونية**، ط 2، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2005.

12. أوبراين، ماري إلين، **التمثيل السينمائي**، ت. رياض عصمت، ط1، دمشق، وزارة الثقافة، 2002.

13. بدوي، محمد، **قاموس اوكسفورد المحيط انكليزي عربي**، ط1، بيروت، أكاديميا أنترناشيونال، 2003.

14. برتش، ديفيد، **لغة الدراما**، ت. ربيع مفتاح، ط1، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2005.

15. برتليمي، جان، **بحث في علم الجمال**، ت. أنور عبد العزيز، ط1، القاهرة، دار نهضة مصر، 1970.

16. تاركوفسكي، أندريه، **النحت في الزمن**، ت. أمين صالح، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005.

17. ترحيني، فائز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1988.

18. جانيتي، لوي دي، **فهم السينما**، ت، جعفر علي، ط 1، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1981.

19. جورنو، ماري تيرنز، **معجم المصطلحات السينمائية**، ت، فائز بشور، ط 1، دمشق، وزارة الثقافة، 2007.

20. جوليا، ديديه، **قاموس الفلسفة**، ت. فرانسوا أيوب و آخرون، ط1، بيروت، مكتبة أنطوان، 1992.

21. جيمينيز، مارك، **ما لجمالية**، ت. شربل داغر، ط 1، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2009.

22. دانسايجر، كين، **فكرة الإخراج السينمائي**، ت. أحمد يوسف، ط1، القاهرة، المركز القومي للترجمة 2009.

23. داوسن، س، و، **الدراما والدرامية**، ت. جعفر صادق، ط2، بيروت، عويدات، 1989.

24. دولوز، جيل، الصورة – **الحركة**، ت. حسن عودة، ط1، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، 1997.

25. روم، ميخائيل، **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، ت. عدنان مدانات، ط1، بيروت، دار الفارابي، 1981.
26. ريد، هربرت، **معنى الفن**، ت. سامي خشبة، ط 2، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
27. زيتون، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط1، بيروت، دار النهار للنشر، 2002.
28. شيفر، جان ماري، **الفن في العصر الحديث**، ت. فاطمة الجيوشي، ط1، دمشق، وزارة الثقافة،1996.
29. صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي** ج 1، ط1، قم المقدسة، ذوي القربى، 1964.
30. عبد الحميد، شاكر، **عصر الصورة**، ط1، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 2005.
31. عبد الفتاح، أسماعيل، **معجم مصطلحات العولمة**، ط1، موقع كتب عربية www.kotobarabia.com
32. غاتشف، غيورغي، **الوعي والفن**، ت. نوفل نيوف، ط1، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، 1990.
33. غادامير، هانز جورج، **الحقيقة والمنهج**، ت. حسن ناظم، علي حاكم، ط1، طرابلس، دار أويا، 2007.
34. فيكتروف، دافيد، **الإشهار والصورة**، ت. سعيد بنكراد، ط1، الرباط، دار الأمان، 2015.
35. كاتولا، بيرنار، **الإشهار والمجتمع**، ت. سعيد بنكراد، ط1، اللاذقية، دار الحوار للنشر، 2012.
36. كاوغيل، ليندا ج، **فن رسم الحبكة السينمائية**، ت. محمد منير، ط1 دمشق، وزارة الثقافة، 2013.
37. كروتشه، ب، **فلسفة الفن**، ت تق. سامي الدروبي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2009.
38. لالاند، أندريه، **موسوعة لالاند الفلسفية** مج 2، ت. خليل أحمد، ط1 ، بيروت، عويدات، 2008.
40. لوتمان، يوري، **مدخل إلى سيميائية الفيلم**، ت. نبيل الدبس، ط1، دمشق، مطبعة عكرمة، 1989.
41. مؤلفين، مجموعة، **المنجد في اللغة والإعلام**، ط 43، بيروت، دار المشرق، 2008.
42. مؤلفين، مجموعة، **موسوعة الشروق**، ط1، القاهرة، دار الشروق، 1994.
43. مؤلفين، مجموعة، **الموسوعة العربية الميسرة**، ط1، بيروت، المكتبة العصرية، 2010.
44. هابرماس، يورغن، **العلم والتقنية كأيديولوجيا**، ت. حسن صقر، ط1، كولونيا، دار الجمل، 2003.
45. هالبواك، موريس، **المورفولوجيا الاجتماعية**. ت، حسين حيدر، ط1، بيروت، عويدات، 1986.
46. هوارد، جون، **السينما العملية الإبداعية**، ت. علي ضياء الدين، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2002.
47. هوبزباوم، إيريك، **عصر رأس المال**، ت. فائز الصياغ، ط1، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2008.
48. هوكز، ترنس، **البنيوية وعلم الإشارة**، ت. مجيد الماشطة، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
49. يانوثا، سينيشينا، **نظرية الدراما**، ت. نور الدين فارس، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2009.

المواقع الإلكترونية:

موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة على شبكة الإنترنت http://ar.wikipedia.org/wiki

مصادر المصورات:

عمدت الباحثة إلى تنزيل العينات من الموقع الألكتروني الذي يخص المسلسل IMDb.com عبر برامج التنزيل الألكترونية ومشاهدتها واختيار المناسب وتقطيعه ومعالجة أنماط الصور في الإضاءة وبيان المسافات وتفاصيلها عبر برامج (ميكروسوفت أوفيس بيكجر مانيجر Microsoft Office Picture Manager) و برنامج (أدوب فوتو شوب سي أس فايف Adobe Photoshop CS5).

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 11، عدد 2، 2018، 127-153

الأسس الجمالية لتصميم شكل حمامة السلام في الملصق العالمي المعاصر

سلوى محسن حميد الطائي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، بابل، العراق.

تاريخ الاستلام: 2017/11/14 تاريخ القبول: 2018/2/15

The Aesthetic Foundations of the Design of the Peace Dove Shape Contemporary Global Poster

Salwa Mohsin Hameed, College of Fine Arts, Babylon University, Babylon, Iraq.

الملخص

هذا البحث محاولة للتعرف على جمالية شكل الحمامة في احتواء وإظهار دلالات تشير إلى المضمون الشامل وكرمز في الملصق العالمي المعاصر، احتوى البحث على أربعة فصول، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، فتحددت مشكلة البحث في تقصي الإجابة عن السؤال الآتي: هل للأسس الجمالية التي يتضمنها الملصق العالمي المعاصر دلالات تنعكس في تصميم شكل الحمامة كقيمة جمالية؟ وتحدد هدف البحث بكشف الأسس الجمالية لتصميم شكل حمامة السلام في الملصق العالمي المعاصر. أما حدود البحث فقد تحددت بملصق يوم السلام العالمي المعاصر 2000- 2015.

أما الفصل الثاني فقد اشتمل ثلاث مباحث، تناول المبحث الأول الجمال فلسفيا. وشمل المبحث الثاني عناصر وأسس تصميم الملصق. والثالث شمل مرجعيات شكل حمامة السلام في الفن. فضلا عن أهم المؤشرات.

واختص الفصل الثالث بالإجراءات التي تضمنت مجتمع البحث الذي تكون من ملصقات يوم السلام العالمي المعاصر، وعينة البحث قصدية بلغت (6) نماذج، ومنهج البحث هو المنهج الوصفي، وأداة البحث. وتحليل عينة البحث.

وجاء الفصل الرابع بنتائج البحث والاستنتاجات، فضلا عن التوصيات والمقترحات،

الكلمات المفتاحية: جماليات، التصميم، حمامة السلام، الملصق العالمي المعاصر.

Abstract

The current research is an attempt to identify the aesthetic shape of the Peace Dove in containing and showing connotations that refer to the overall content and as a symbol in the contemporary global poster. The research includes four chapters. The first chapter includes the problem of the research, its importance and the need for it. The objective of the research is to uncover the aesthetic foundations of the design of the Peace Dove shape in the contemporary global poster. The limits of research were determined by the Poster: Global Contemporary Peace Day 2000-2015.The second chapter deal with philosophical beauty, elements and foundations of poster design. And the reference form of peace pigeon in art. The model analysis (6) was based on the descriptive approach to the study of the work and posters of World Peace Day. The fourth chapter presents the research findings and conclusions, as well as recommendations and proposals. The research ends with the most important sources and references.

Keywords: Aesthetics, Design, Dove of peace, Contemporary global Poster.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث:

أولا: مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه:

منذ القدم، كانت للأمم والشعوب عقائد وقيم، يتوحدون بها، ويفتخرون بالانتماء إليها. أما الخطاب الفكري المعاصر فإنه يتميز بعمقه وثرائه بوصفه خطابا تواصليا، يستوعب مجمل الحياة المادية والروحية، ويلقي على الفنان المعاصر والمفكر ثقافة موصولة بالحياة، ويثبت أسس الحياة الإنسانية، مما كان له الأثر الكبير في تطور الفكر العالمي، الذي انعكس بدوره على الفن والفنان.

فقد "استطاع الفنان جعل أشكاله أكثر تحرراً باستخدام العلاقات ما بين عناصر التكوين الفني، ليخلق جمالاً فنياً روحيًا"، (بابا دوبولو ، 1979، ص47) إذ لم تكن تصاميم الملصقات بشكل عام -وتوظيف شكل حمامة السلام بشكل خاص- موحدة الألوان والأشكال، بل لم تقتصر على شكل ولون بعينه، وكان لكل فنان أسلوبه الذاتي في تجسيد معانيها وقيمها. وبتزايد وعي الإنسان جماليا كان التأكيد على أن يكون توظيف حمامة السلام في الملصقات يحمل في طيّاته ألواناً ورموزاً تخص القيم الإنسانية بكل أبعادها العقائدية والسياسية والاجتماعية والجغرافية وغيرها، وفي الوقت ذاته تكون معبرة عن الوعي الجمعي لأبناء الشعوب الذي مثّله الفنان بالألوان والرموز. ففي تصميم شكل حمامة السلام، لن نكون بصدد عمل فني، ذي غاية امتاعية فردية، بل سنكون إزاء منظومة شاملة، تحمل معاني سيميائية، لمجموعة المحمولات الثقافية والأيديولوجية، التي يتبناها جيل معين، أو أجيال، وبكل تفرعاته، سواء كان قبيلة أو شعبا أو منظمة. وإن عملية الكشف عن الأسس الجمالية لتصاميم شكل حمامة السلام في الملصق العالمي المعاصر، إنما هو كشف يبرر العوامل الكامنة وراء تصميمها، فمن خلال تعرف هذه الأبعاد، نكون إزاء تساؤلات، منها: هل لتوظيف شكل حمامة السلام دلالات تنعكس بنائيا كقيمة جمالية؟ وما هي الأسس الجمالية التي يحققها تصميم شكل حمامة السلام في الملصق العالمي المعاصر؟ ومن هنا، تبرز الحاجة إلى البحث، بالقدر الذي يفيد الباحثين، في مجال الفن خاصةً، والثقافة والنقد الفني والتصميم عموماً.

ثانيا: هدف البحث:

كشف الأسس الجمالية لتصميم شكل حمامة السلام في الملصق العالمي المعاصر.

ثالثا: حدود البحث:

1. الحدود الموضوعية: يتحدد البحث الحالي، بدراسة جمالية حمامة السلام في تصاميم ملصقات يوم السلام العالمي[1].
2. الحدود المكانية: دول العالم المختلفة.
3. الحدود الزمانية: 2000-2015[2].

رابعا: تحديد المصطلحات:

1. **الأسس:** وردت في قوله تعالى: "أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنْ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَمْ مَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى شَفَا جُرُفٍ هَارٍ". (التوبة، 109)، وقد عرفها (العلايلي) لغوياً على أنها أصل البناء. (العلايلي، 1974، ص26)، وفي التهذيب "الأسس جمع أساس، والأساس أصل البناء". (الأزهري، تهذيب اللغة، ص 13-96).

التعريف الإجرائي: إن المقصود بالأُسس في البحث الحالي، هي القواعد الجمالية ومنها الفكرة والعناصر التي يبنى من خلالها تصميم شكل حمامة السلام في الملصق العالمي المعاصر.

2. **الجمالية، الجمال (Aesthetics):** ورد مصطلح الجمال في القرآن الكريم في مواضع منها، قوله تعالى:"وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ". (النحل، الآية6) والجمال (في اللغة): صفة تلفظ في الأشياء، وتبعث في النفوس سروراً وإحساساً بالانتظام والتناغم، وهو أحد المفاهيم الثلاثة الجمال والحق والخير التي تنسب إليها أحكام القيم. (جماعة من كبار اللغويين، 1989، ص 264).

الجمال فلسفيا: الجمال يتحدد وجوده في الموضوع، وفي الذات المُدركة، بالإضافة إلى المعايير التي يفرضها المجتمع على الإنسان، كي تستقيم أحكامه الجمالية (أميرة حلمي مطر، 1974، ص 130)، وعرّفه (ريد) على أنه "وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا". (ريد ، 1986، ص 37).

الجمال إجرائيا: الجمالية هي حالة القبول والرضا والاطمئنان، الناتجة عن الرؤية الحسيّة للأشكال (حمامة السلام انموذجا) على سطح (الملصق العالمي المعاصر)، وما يحمله من مضامين رمزية وسيميائية.

3. **التصميم، (DESIGN):** ورد تعريفه بأنه: العملية الكاملة لتخطيط شكل شيء ما وإنشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية أو النفعية فحسب، ولكنها تجلب السرور إلى النفس أيضاً، وهذا إشباع لحاجة الإنسان نفعياً وجمالياً في وقت واحد. (إسماعيل ، 1999، ص 43) وعرّفه (الحسيني) بأنه: عملية توزيع الخطوط والألوان بصورة معينة داخل شكل يتضمن درجة من الانتظام والتوازن الدقيق، من أجل التعبير عن الأفكار جمالياً ووظيفياً. (الحسيني، 1996، ص 7)

ويتبيّن مما تقّدم أن (التصميم): عملية تنظيم للعناصر والأسس التصميمية داخل بنية العمل الفني من أجل التعبير عن الأفكار جمالياً ووظيفياً. ومن خلال مفهومي الجمالية والتصميم نعرّف (جمالية التصميم) تعريفاً إجرائياً، بأنها: الدراسة النظرية التي تبحث عن موقف جمالي في بنائية الملصق المعاصر من خلال محورين: الأول وهو مفاهيمي يدرس الأسس الجمالية والوظيفية في تصميم الملصق وطبيعة تشكّله. والثاني وهو بنائي يتعلّق بآليات اشتغال عناصر وأسس التصميم داخل التكوين العام للملصق.

4. **الملصق:** "ليس مجرد مجموعه من الصور والرسوم والنصوص التي أمكن تنسيقها وإخراجها بشكل متناسب وإنما هو فكره مبتكره، مبنية على دراسة احتياجات وخصائص الوسيلة الاعلانيه" (سمير محمد حسين، 1973، ص211)، والملصق أيضاً "هو وسيله اتصاليه بصريه، هدفها نقل فكره معينه إلى جمهور ما، بحيث يكون للفكرة معنى واضحا مفهوما". (محمد أحمد عبد القادر، 1982، ص296).

وفي تعريف آخر للملصق نجد أنه "الشكل الفني المطبوع من نسخ متعددة لأداء وظيفة إعلانية عن شيء يعرض بصوره عامه. وهذا الشيء إما أن يكون هدفه ترويج بضاعة أو سلعه أو دعوة إلى قضية وطنية، وينبغي أن يكون مثيرا لانتباه المشاهدين". (فيشر،1971، ص38) و (Zevi, 1957 p.152).

وتوظيف الحمامة في الملصق إجرائيا: هو بنية فكرية تشكيلية جمالية يمثلها شكل حمامة السلام المحملة بدلالات ومضامين وقيم تستمد أشكالها المتخيلة وقيمها الفكرية والرمزية والأخلاقية من القيم الإنسانية.

والمعاصر فيما أورد البستاني "عاصره، معاصرةً كان في عصره وزمانه...والعصرية ميل إلى كل ما هو عصري وما هو من ذوق العصر" (البستاني، 1986، ص479). كما أنّ "المُعاصرة تمثلُ قيمةً كما هو

شأنُ أصحابِ المدارسِ الشكليةِ والجماليةِ الذين يرونَ أنَّ المعاصرةَ هي البَحثُ المُستمرِ عَن البنياتِ الجديدةِ في الثقافةِ والمجتمعِ، وبالتالي يجبُ خَلقُ أنساقٍ جماليةٍ وأدبيةٍ لتعبرَ عَن هذهِ البنياتِ الجماليةِ". (حسين خمري، 1990، ص 106).

أما التعريف الإجرائي للملصق المعاصر فهو الرؤية التصويرية للمرحلة الحاضرة في مجال الفن الذي يرتبط بدراسة ظاهرة فنية تستمد بعض مقوماتها من الماضي وترتبط مع الحاضر في ضوء تكييف النتاج الجديد والمستحدث للتطور بأشكال جديدة تعبر عن نسق الثقافة الراهنة مؤثرات البيئة في النتاج الفني.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: الجمال في الفكر الفلسفي

بما أن البُعد الجمالي يُشكل محوراً أساسياً في البحث الحالي، فإن البحث معنيّ بتقصّي موضوع الجمال فلسفياً وفنياً؛ إذ اشتملت الفلسفة الإغريقية على اتجاهين مختلفين، يتجه الأول نحو مادية الحياة ومعطياتها الحسية، فيما يتجه الآخر اتجاهاً مثالياً يتعاطى مع العقل، ومما عزز من حدة الصراع، توافق فنون ذلك العصر مع كلا الاتجاهين، وهو ما أوجد أرضية عملية وتطبيقية لذلك التنظير (علي مهدي ماجد،2003، ص 42). وقد انتهى الفلاسفة في العصور الحديثة إلى "أن الجمال ليس الصفة التي يطلقها الإنسان أساسا، وتتعلق بأحكامه الذاتية الخاصة" (راوية عبد المنعم عباس، 1987، ص 22-23). أي أن الجمال نسبي في تقبّل المتذوقين. فيرى (سانتيانا) "أن للجمال أربع ميزات يجب أن تتوفر في إدراك الشيء إدراكا جماليا، الأولى: الجمال إحساس إيجابي ينصب على الشيء الحسن الماثل أمام المتلقي. والثانية: الجمال قيمة وليس إدراكا لواقع معين بذاته، بل هو انعطاف من الذات وميل وجداني نحو شيء معين.والثالثة: الجمال لا يراد به أن يكون وسيلة لمنفعة آجلة. والرابعة: الجمال هو إخراج للنشوة الذاتية إخراجا يراد بها في عناصر الشيء وكأنه جزء من طبيعته". (سانتيانا ، 1996، ص21)

ويرى (كانت) أن الحواس هي التي تمنحنا معرفة الجمال، وأن العقل يعطينا شكل هذه المعرفة ولا يوجد حد فاصل بين الحواس والخيال، فالحواس هي منتجة ومبدعة، وأن الخيال الحر باحث ومفتش عن الجمال الموجود في الأشياء ما بطن منها وما ظهر. (الخطيب ، 1998، ص16- 76). ويجد (هيغل) "أن الجمال هو التجلي المحسوس بالفكرة، فمضمون الفن ليس سوى الفكرة ...ويرى أن التعبير عن الجمال يقتضي علوه عن الطبيعة والواقع، فالفن ليس تقليدا أو محاكاة للطبيعة". (Berlin, 2003, P. 33). وعلى هذا الأساس بنت سوزان لانجر آراءها التي أكدت على جمالية الشكل بوصفه رمزا، لذا تجد بالإمكان أن تكون صفات ثانوية أخرى لبعض الرموز التي يحاول الفنان تصميمها. أو يمكن أن يزاوج بين اتجاهين أو ثلاثة. كأن يكون الشكل الرمزي سيكولوجيا أو سيميائيا أو سياسيا تاريخيا... وهكذا تقسّم (لانجر) الرموز إلى قسمين:

1. الرموز الاستدلالية: وتكون تعريفية ضمن إطار المنطق اللغوي.

2. الرموز التمثيلية: وتكون تأويلية يضفي عليها طابع الافتراض وإسقاط المعاني والمفاهيم. وذلك انطلاقا من أن الرمز "مدركا أو متخيلا يعرض العلاقة بين الأجزاء والتوصيات الخاصة، من خلال ربط هذه العلاقة ما بين الجزء والكل في بناء التكوين الرمزي، إذ يضفي طابعا كليا جديدا على الطابع الكلي الواقعي". (راضي حكيم، 1986، ص11 – 12).

إن المرجعيات الفكرية الجمالية متعددة، تتغاير وتتفق، كما أن الجمال لا يخضع لمعيار ثابت للحكم عليه فهو لا يتوافق مع جميع الأذواق التي تتلقى الجمال بشكل مغاير لما يتلقاه فرد عن آخر. وعلى الرغم من

تعارض الآراء، ونظراً لترابط الصلة بين المعتقد والإنسان، كونها لصيقة بذاته وقيمه، وأبعاده الفكرية، فضلاً عن انتمائه لبيئته، لذا كان لزاماً أن تحمل (ملصقات السلام) توصيفاً جمالياً وفنياً يعبّر عن كل ذلك. فالأفق الجمالي الفني، منفتح على آفاق واسعة من التعبير والترميز عن الوجدان الإنساني وثقافته، عبر أفكار وخبرة المصمم التي تستوعب كل ذلك.

المبحث الثاني: عناصر وأسس تصميم الملصق:

أولا: عناصر تصميم الملصق:

لا بد من التعرّف على خصوصية عناصر التصميم وأسس وسائل التنظيم، وصولا إلى بُنية تصميم الملصق، ومنها:

1. الخط Line: يُعد الخط من أقدم العناصر التي عرفها الإنسان على وجه الأرض، كوسيلة للتعبير عما يكبته من رغبات، أو لنشر عقائد معينة، التي تُعد رموزاً خطية لأفكاره (فرج عبو،1982، ص 77). فضلاً عن الدلالات الرمزية التي ترتبط بالخطوط، مثل الاستمرارية، والانقطاع، والتعدد، والانقسام، والقياس وغيرها.(إسماعيل ، 1999، ص210).
2. اللون Color: وهو أحد أهم العناصر البنائية في العمل التصميمي، ويُعد اللون " التأثير الناتج لتفاعل الضوء مع المسطح وانعكاسه على شبكية العين، والإحساس باللون وإدراكه عقلياً وفق خبرة المتلقي ويمثل اللون العديد من الدلالات...، وبالتالي يختلف إحساس العين بألوان متعددة مختلفة في طولها الموجي.. وفي اللون يتم مراعاة أصله وقيمته وكثافته/ تشبعه). (الحمداني، 2007،ص90) و (الأشقر، 2002، ص46).
3. الشكل Shape: الشكل هو الآخر، أحد أهم العناصر البنائية في العملية التصميمية فهو يستوعب جميع العناصر التشكيلية، التي تساهم في إبرازه. وقد يكون هذا الشكل نقطة بذاتها، وهو شكل بسيط أو على درجة من التعقيد والتركيب، وقد يكون هندسياً أو تجريدياً. (روزنتال، م، 1980، ص 263) و (أبو هنطش، 2000، ص 43).
4. الفضاء Space: أشارت (سهاد) إلى أن الفضاء هو "الارضية التي يتم عليها توزيع العناصر، أي سيكون هو المجال الحاوي لها". (الدوري، 1999، ص29).
5. الاتجاه DIRECTION: يؤدي الاتجاه دوراً في عملية البناء و التوجيه للجذب الحركي، من خلال الصفات الظاهرة من ارتباطه مع العناصر البنائية، وتباين خصائصها ومستوى فاعليتها التوجيهية والتحفيزية خلال الحقل المرئي. (العزاوي، 2004، ص64- 65).
6. الملمسTEXTURE: نعنى بالملمس "خصائص سطح الشكل، إذ إن كل شكل يمتلك سطحاً، وكل سطح له خصائص معيّنة قد توصف بالنعومة أو الخشونة، فالشكل والملمس لا ينفصلان، لأن دلالات الملمس على السطح هي أشكال في نفس الوقت" (Wong , 1972 , P.79).
7. الحجم SIZE: إن الحجم في البناء التصميمي هو:" الاختلاف في الخطوط والأشكال وفواصل الأحياز في القياس، وكذلك يشمل الإختلاف العناصر البنائية الأخرى كاللون والملمس والقيمة والفضاءات المصممة، وإن التفاوت في حجوم العناصر يؤدي إلى تفاوت في حالة القرب والبعد بالنسبة لنظر المتلقي". (الربيعي،1999، ص71)

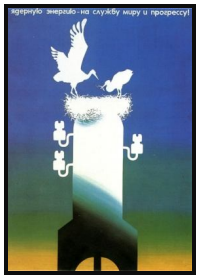
ثانيا: أسس التنظيم الجمالي في العمليات التصميمية:

يمكن بناء التصميم بعلاقات أشكاله المتبادلة والمكملة لبعضها، وهي تزداد ظهوراً وتعبيراً عن طريق أسس التصميم وهي كالآتي:

1. السيادة Dominance: وتعني: "التأكيد على عنصر معين في التصميم كأن يكون الخط أو الشكل أو اللون أو الحجم أو الحركة...وغيرها، مع التأكيد على العنصر المهم الذي يجب أن يستلهم درجته المناسبة من السيادة أو التشديد، كي يعطي استحقاق الانتباه ". (ستولينتيز، 1974، ص351) و (البزاز، 2001، ص 32) إذ تتولد صور التلقي في كشف السائد من البنى وفق تنظيم وسائل الأداء سيادياً ومنها استخدام شكل الحمامة كوسيلة سيادية أو توظيف الملمس، أو التباين في اللون، أو القرب، أو البعد..وغيرها. كما في شكل(1).

شكل (1)

2. التوازن Balance: وهو الحالة التي تتعادل فيها القوى داخل التكوين الفني، وكذلك هي العلاقة بين الأوزان البصرية في الرسم أو التصميم بحيث يشعر المتلقي بالاستقرار. (سامي رزق، 1978، ص38) و(إسماعيل،1999،ص230) ومن أنواع التوازن: التوازن المتماثل وغير المتماثل، والإشعاعي،والوهمي. ويعد من القيم الأساسية التي تؤدي دوراً مهماً في تقويم التكوين الفني بصورة عامة والشكل بصورة خاصة. كما في شكل (2).



شكل (2)

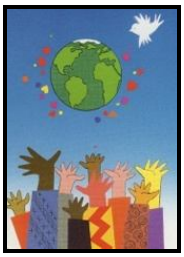
3. التباين Differentiate: المقصود بالتباين هو الاختلاف في عرض الوحدات الداخلة في التكوين ومحتوياته بطريقة تجعل هذا التكوين لافتاً للنظر، وينتج التضاد اللوني إذا تجاوز لونان: حار وبارد، أو عند التقاء لون أساسي وآخر ثانوي. (البزاز، 2001، ص 39 -41) ويتحقق التباين من خلال: التباين في الخط، والتباين في الشكل، والتباين في اللون، والتباين في الاتجاه....وغيرها. كما في شكل(3).

شكل (3)

4. التناسب Proportion: من المهم وجود تناسب بين الخطوط والمساحات والأشكال والألوان الموجودة على مساحة التصميم، كالتناسب بين أحجام المساحات التي تتركز فيها أشكال أو ألوان معينة، ويلعب التناسب دوراً في تحديد جذب الانتباه. (البزاز،2001،ص42-43) و(إسماعيل،1999،ص234) والتناسب جزء لا يتجزأ من إدراك أنشطة الجمال في العمل الفني عموماً والتصميمي بشكل خاص، كونه تنبني على أساسه شبكة العلاقات البنيوية بنوعيها الكلية والجزئية في العملية التصميمية. كما في شكل (4).

شكل(4)

5. التكرار Repetition: "هو ترديد الوحدات البصرية المتشابهة في مساحات معينة من حيث العدد والقيم والنوعية. وهو التطابق في مظهر الأشياء ومقاسها ولونها وملمسها، والمظهر أهم عنصر مرئي في الأشكال المرتبطة". (العاني،1990،ص116،120) و(البزاز،2001،ص38). وللتكرار[3] دلالته الاسترجاعية في اعتماد العناصر البنائية وتبدل إيقاعها، من مساحة إلى أخرى. كما في شكل(5).



شكل(5)

6. الانسجام Harmony: هو ترابط العناصر البصرية بعضها بالبعض الآخر، وهذا الترابط قد يكون لونياً، أو شكلياً من خلال وحدة البناء التصميمي، أو ترابطاً خطياً من حيث انسجام الخطوط المستعملة في رسم الأشكال أو تجسد دون ملء المساحات. (البزاز، 2001، ص 36). والانسجام في التصاميم هو قابلية تناسق الوحدات وعلاقتها مع بعضها، بحيث تظهر هذه الوحدات غير نافرة تقبلها العين جمالياً وتؤدي معنى إيجابيا للوحدة العامة، حيث تعطي راحة للنفس التي تشاهدها. كما في شكل(6).

شكل(6)

7. الإيقاع RHYTHM: ان الفواصل الزمنية التي تحتاجها عين المتلقي لكي تنتقل من شكل إلى آخر، أو من وحدة بنائية إلى أخرى، هي التي تحدد طبيعة الإيقاع، الذي يعد "حركة ذهنية واضحة في تكرار دوري منتظم يضفي معالم جمالية في تناسق العلاقات التصميمية". (انتصار رسمي موسى،1997، ص69) و (الغانم،1998،ص45) وتتأسس من توظيف أنواعه[4] المختلفة في تطبيقات المنجز التصميمي، الذي يحتكم لآلية الإيقاع في بلوغ نسب النجاح والشعور بالرضا، الأمر الذي يجعل منه سياقاً شمولياً في البنية العامة، إذ يفعّل أدائية الخط والشكل والحجم واللون والملمس وبقية العناصر الأخرى. كما في شكل(7)

شكل(7)

8. الوحدة UNITY: الوحدة [5] في مفهوم التصميم الفني هي "العلاقة الشاملة التي تجعل عناصر التكوين متكاملة وظيفياً لإظهار موضوع ما، وتشير إلى حالة من التعبير المباشر وغير المباشر أحياناً، ويصاحب ذلك إظهار للقيمة الجمالية التي تصل إلى حالة تذوق المتلقي وتقترب من مداركه الحسية وتفاعلاته الذاتية". (البابلي، 1998، 75) كما في شكل(8)

شكل (8)

المبحث الثالث: مرجعيات توظيف شكل حمامة السلام في الفن:

إن (البيئة/الطبيعة) بمفهومها العام تعد أهم المرجعيات التي كانت وما زالت تضغط على الفكر الإنساني، فمنذ بداية الخليقة تعامل الإنسان مع الموجودات وفق أطر معينة تتناسب مع مداركه وتلبية حاجاته. وهي تشير إلى كل ما يحيط بـ(الإنسان/الفنان) من عوامل وأطر ومحددات ينتقل فيها الفنان الذي يعدها وسيلة

من وسائل الحياة، ويعدها كذلك محيطاً تؤثر فيه ويؤثر فيها وبالتالي ينعكس هذا على نتاجه الفني ومعالجاته البنائية. وقد ذكرت اغلب المصادر التاريخية أن أشكالا مختلفة جُسدت على جدران الكهوف: آدمية، حيوانية، نباتية، نجوم... وغيرها، أما ألأشكال الحيوانية بوجه عام وأشكال الطيور[6] بوجه خاص فقد بانت ومنذ القدم بمختلف أصنافها وأجناسها، وظهرت في أقدم الكهوف ومنها كهف لاسكو في فرنسا. كما في شكل(9).

شكل(9)، رسم جداري من كهف لاسكو، فرنسا، 16500ق.م.

وأشار الباحثون: "أن الطيور ظهرت في الفولكلور في العديد من الثقافات والأساطير والحكايات والمعتقدات التي تدور حول مختلف أنواع الطيور. والطيور المحلقة في السماء ترمز للقوة والحرية على مر العصور، وتكون الطيور حلقة وصل بين العالم البشري والعوالم الإلهية أو الخارقة، كما أن لبعضها أدواراً متعددة سواء بوصفها رسلاً للآلهة أو ذات صفات مرعبة. فمنها ما هو مقدس، والبعض الآخر يحتقر لجلبها النحس". (عبدالله بن محمد،2014، ص72-75) كما في شكل(10)

شكل(10)، رسم جداري من الحضارة المصرية القديمة.

وقد مثلت الطيور جزءاً من الثقافة الإنسانية منذ بدايات التاريخ البشري، وبرزت وفي جميع أنحاء أفريقيا وأوروبا وآسيا، بل تؤكد الأساطير الرافدينية عن رحلة البشر على ظهر الطيور ومثال ذلك أسطورة صعود آيتانا على ظهر النسر. كما تظهر رسومات من الشرق الأدنى القديم فيها شكل الحمامة في إحدى جداريات قصر ماري، (العصر السومري 18ق.م) في إشارة إلى أن الطيور كانت مرتبطة بآلهة معينة دون غيرها. كما في شكل (11).

شكل(11)، رسم جداري، جزء من قصر ماري، العصر السومري، 18ق.م .

إذ إن "الحمام يمثل رمزاً للحب والخصوبة في حضارات الشرق الأدنى القديم واليونان، وغالباً ما يرتبط بآلهة الحب كـ(أفروديت) اليونانية. وفي الصين يرمز الحمام إلى الهدوء والإخلاص في الزواج، في حين أنه يجسد الروح في الهند". (عبدالله بن محمد،2014، ص75). ففي الأساطير الإغريقية، ارتبطت الحمامة بدلالة الحب والرومانسية. إذ ورد في الأسطورة أن الإلهة افروديت ولدت في عربة حملت من طيور الحمام وأنها كانت تحلق حولها أو ترقد على يديها. وبقي الاعتقاد برمزية الحمامة وارتباطها بدلالة الحب والنقاء حتى العصور الوسطى. وأشارت الكثير من الدراسات أن هناك أنواعا مختلفة من طيور الحمام[7] ولكل منها مزايا وصفات وقدرات متنوعة، إذ استخدمت في عصور متفاوتة لأغراض متعددة، منها: نقل الرسائل كساعي بريد إبان أيام الحب أو الحرب، وأيضا تغنى بها الشعراء وتنافس العرب في تربيتها وتدريبها. ومنذ القدم وفي مختلف الثقافات والحضارات كان الحمام، وهو من أصناف الطيور، يعد رمزاً للحب والسلام والحرية. ويتساءل البعض عن سر الرمزية التي تتمتع بها هذه الطيور البيضاء الجميلة، وللإجابة عن هذا التساؤل نعود إلى القصص النبوية ومنها: رواية اختباء رسولنا الكريم محمد -صلى الله عليه وسلم- مع الصديق أبي بكر -رضي الله عنه- في غار جبل ثور، حينها كان بعض رجال قريش يحاولون اغتيال نور الله والحق والرسالة، فأوعز (الله) سبحانه إلى العنكبوت كي تبني خيوطها، ووأوعز لحمامتين لتجلسا في عش عند بوابة الكهف، مما خيل لهم أن لا أحد بإمكانه الدخول طالما مكثت هذه الطيور في أعشاشها واستقرت.. لذا ارتبطت رمزية الحمامة بالسلام. وفي قصة أخرى هي قصة سيدنا نوح -عليه السلام- ورد ذكر الحمامة، حين كان يرسلها لغرض استكشاف مكان اليابسة بعد الطوفان، فعادت مرة تحمل في منقارها غصن زيتون، دلالة على انحسار المياه، ومن حينها ارتبطت رمزية الحمامة وغصن الزيتون بالسلام. كما في شكل(12)

شكل(12).

وأيضا نجد أن العديد من الفنانين قد اختاروا الحمامة في لوحاتهم وتصاميمهم لتمثل رمزاً للسلام، ومثال ذلك الفنان بيكاسو رسم الحمامة مع غصن زيتون بمنقارها، وحينها تم اختيار هذا الشعار ليمثل رمزاً للسلام في مؤتمر السلام العالمي في باريس 1949م، وبعد ذلك أصبح شكل الحمامة رمزاً شعبياً وعالميًا في العصر الحالي. كما في شكل(13).

شكل(13)، رسم بيكاسو، حمامة السلام، 1962م.

وبعد أن قدّمت الفلسفة طروحات جمالية نظرية -على الرغم من تنوعها- يمكن أن تحقق تلاقياً في الواقع العملي، يُبرر تلك الطروحات، لتندمج في مناخ فكري وجمالي موحد، ولا شك أن الملصق، بوصفه عملا تعبيريا جماليا فنيا، يمكن أن يقدم ملامح لتلك الوحدة، وبأحداث متسلسلة، تُعطي المُتلقي فكرة واضحة عمّا يجول في الخاطر من تعبير، وهذا التعبير بدوره لم يكن حكراً على فئة عمرية محددة أو جنس معين، إذ إن الأطفال أيضا وظفوا شكل الحمامة لما لها من دلالة في نفوسهم وصفاتهم التي تدلل على البراءة والنقاء. كما في شكل(14).

شكل(14). 1993-94 "A Journey to Peace", Jill Giovanelli-13 years old, Pennsylvania, USA, Sponsored by Scenery Hill Lions Club.

وقد دعت جمالية تصميم موضوعة حمامة السلام، إلى إظهار البُعد الفكري الفلسفي والجمالي في تلاقح وتناغم، إذ يكاد البعد الجمالي يحمل خصوصية عن مجمل الأعمال الفنية من حيث اختزاليته العالية للأشكال، التي يمكن مثلاً أن تختزل بالرموز الشكلية أو اللونية. وبامتداد الوعي أصبح الفنان متمسكاً بالرمز في لغة الفن التي أتقنها، فبدأ يقوم بالتحوير في نقل الأشكال المتخيلة. وربما يكون للملصق خصوصية يتفرد بها، من حيث تصميمه باختزالية عالية، واقتصاره في الغالب على الشكل الرمزي والتعبيري واللون كذلك. فشكل الطيور كعمل فني تصميمي، يحمل جماليته بذاته، ويتفرد ببعده الفكري والأسلوبي، فهناك نماذج للملصق بعضها اختزلت بلونٍ واحد، مثل اللون الأبيض. كما أن تصميم الملصق -كأي عمل فني- يتعلق بالمُرسل (الفنان)، والرسالة (الملصق)، والمُرسل إليه (المتلقي)، وموضوعة (السلام العالمي) رغم مروره بكل هذه المراحل، إلاّ أن الرسالة والمرسل إليه، تكون أشد ضرورة بالقدر الذي يترتب على الفنان التعبير عن الوعي الجمعي، فالحصيلة الجمالية للملصق في النهاية، يجب أن تحظى برضا وقبول المتلقين.

ونظراً للعلاقة الوثيقة بين الدلالات الرمزية التصويرية، وبين تصاميم الملصقات العالمية اليوم، إذ تتناغم مفردات البيئة الجمالية المجردة من جهة، والطبيعة التعبيرية في اختزال الأشكال والألوان لرموز تغور في عمق التاريخ البشري، وتكتسب قداسة معينة. ولا شك أن الطروحات الجمالية لا بد لها من تطبيق يستوعب تلك الطروحات، أو يمدّها بطرح جديد، وهذا هو شأن الفن بأنواعه المختلفة، حين يعكس الفكر والوجدان

بكل شموليتهما في كيان مادي حسي هو العمل الجمالي، تنتظم فيه جملة من العناصر مع وسائل التنظيم الجمالي، بالقدر الذي يجعل من العمل الفني مقبولاً جمالياً وفنياً. والملصقات شأنها شأن الأعمال الفنية التشكيلية، من حيث تشييدها وفق أسس تصميمية بنائية، تختلف بالضرورة في طريقة تنظيم العناصر، وهذا ما يُميز أي ملصق عن غيره في بُعده الجمالي من خلال تصميمه، ولا يمكن نكران أهمية التصميم في الحياة، فهو لغة من لغات العصر الحديث، يتداولها الجميع بمفاهيم عدة، فكرية ومعرفية وفنية، وأصبح فن التصميم ملمحاً من ملامح الشخصية العصرية، وهو يحتاج إلى استعداد خاص، وقابلية إبداعية مشحونة بالخيال.

كما إن للألوان في تصاميم الملصق بُعدا فكريا وعالميا، وتأثيرا عميقا في دواخل النفوس، فتظهر بهيأة ملموسة لما ندعوه بالذوق الجمالي المتماشي مع سجية كل إنسان، وتارة أخرى بنفس إيمانية وروحانيات واعتقادات، يتداخل في كنفها الدين والأعراف والطقوس للمجتمعات. وقد استخدم اللون في التصاميم جماليا، وكل لون يستخدم لا يملك الخاصية المشتركة بينه وبين ما يدلّ عليه من تصور مفترض إلاّ في الفن، إذ نجد صلة وثيقة ما بين الشكل والمضمون. شكل(15)

شكل(15). 1995-96 "Peace Will Set Us Free", Danielle Hernandez, Arizona, USAM, Sponsored by Phoenix Phil A.M. Lions Club.

وإن التجذّر في محتوى الفكر وأبعاده التي يمكن أن تتضمنه التصاميم بشكل عام، وملصق السلام المتمثل بشكل الحمامة، تتعدد وتتنوع لتشمل أبعاداً فكرية سائدة، وتشكل الأولوية في اهتمامات المجتمعات، كالبعد الفكري الديني أو السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. يعبّر الملصق عن رموز ودلالات فكرية عدة، لكن هذه الرموز قد تتسم بمحليتها، أو ظرفها الزماني المحدد، فيما تتسم بعض الرموز بشمولية تتخطى حدود الزمان والمكان، مثل الحمامة والنباتات.
2. يُشكل البُعد الدلالي للرمز، فاعلية هامة في تكوين ملصق يوم السلام العالمي، وفي اختزال الأبعاد السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية.
3. يُعد الشكل العنصر الأكثر استخداماً في نماذج التصاميم عبر التاريخ، كمختزل جمالي للمضمون الفكري. لذا يتميز الشكل بقدرته على حمل معانٍ ودلالات جمالية.
4. اتسمت تصاميم الملصقات بأبعاد قيمية وأبعاد وظيفية، كالترميز للسلام أو الحب أو الاطمئنان أو الخير.. وغيرها.
5. وجود علاقة وطيدة بين التصميم البيئي للملصق العالمي، وبين المنحى الفلسفي الجمالي نحو التجريد، وجمالية الأشكال التعبيرية أو المتخيلة، وتأكيد قابلية الأشكال الرمزية على طرح صور وأفكار، لا تقف في حدود ما هو جزئي أو نسبي.

6. اتفقت جمالية تصميم الملصق ووظيفته ومكوناته الشكلية، مع الطروحات الجمالية، التي أكدت رمزية الفن، وجمالية الشكل الرمزي، وقدرته على التعبير عن الوجدان الإنساني.
7. دعمت تصاميم وأعمال الفنانين معارض يوم السلام العالمي، من خلال الرؤية الفكرية والجمالية والوظيفية، واستيعاب المبادئ الأخلاقية والإنسانية، بالدلالة اللونية والكتابية المبسطة، وبالقدر الذي يحقق الانتماء الوطني والروحي والوجداني الداعي إلى الحرية والسلام في بقاع العالم.
8. إن جمالية ملصق يوم السلام العالمي، لا تتعزز إلاّ من خلال اعتماد أسس التصميم، ووسائل التنظيم الجمالي، وعلى نحو واعٍ.
9. إن عملية تصميم الملصق تُعد في جوهرها ناتجاً جمالياً لا بد من تحقيقه، بإخضاع عناصر التصميم في التكوين التشكيلي إلى نظام تتحدد فيه العلاقة الفنية ما بين تلك العناصر؛ لتحقيق تأثيرات نوعية لها قيمة فكرية، ذات أبعاد جمالية في هيأة ملصق، فإذا كانت مهمة الفنان في العديد من مجالات الفنون مهمة صعبة، فهي أكثر صعوبة في مجال تصميم الملصق، الذي يختصر فيه تاريخ ثقافته وبيئته. وعليه، فعلى الفنان أن يضع في الاعتبار أمرين أساسيين في الوقت ذاته، هما: الجمال والرمزية، كون يوم السلام ليس لوحة فنية جمالية فقط، وإنما هي بنية فكر وقيم أخلاقية تؤدي هدفاً محدداً، إذ أنها خطاب ثر من المعاني.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً: مجتمع البحث:

تم حصر مجتمع البحث المتكون من ملصقات يوم السلام العالمي إذ بلغ عدد الأعمال (15) ملصقا، وهي المنجزات التي فازت بأفضل ملصق عن يوم السلام العالمي والذي يقام سنويا، وللفترة (2000-2015)، وبواقع ملصق واحد من كل عام، كما في الملحق رقم (1).

ثانيا: عينة البحث: تم الأخذ بأسلوب العينة القصدية، لذا تم اختيار (6) نماذج من مجموع (15) ملصق. وتمّ استبعاد الأعمال ذات التصميم المتقارب، شكلا ودلالة ومضمونا. واستبعدت الأعمال التي ليس فيها توظيف شكل حمامة السلام.

ثالثاً: أداة البحث: تم الاعتماد على ما ورد في الإطار النظري من مؤشرات علمية والاعتماد عليها في تحليل العينة.

رابعا: منهج البحث وأسلوب التحليل: تم اعتماد المنهج الوصفي وأسلوب تحليل المحتوى، من أجل الوصول إلى النتائج، ومن أجل تحقيق هدف البحث.

خامسا: خطوات التحليل:

1. الوصف العام للعمل الفني هو وصف بصري لملصق يوم السلام العالمي.
2. تحليل العناصر الفاعلة في التصميم وتحديد جمالية الشكل والمضمون في ملصقات يوم السلام العالمي.

سادسا: تحليل نماذج العينة (الملصقات):

أنموذج (1):

2001-2002, "Lighting the Path to World Peace", Hei Man Lau, 13 years old, China Hong Kong, Sponsored by; Hong Kong Mandarin Lions Club.

الوصف العام: تكون الملصق (الانموذج) من شكل القارات الأمريكية، وشمس مشرقة، وفضاء سائد ضم القيمتين اللونيتين البيضاء والأرضية السوداء، وألوان الطيف الشمسي بشكل أشرطة انتشرت بخطوط متوازية ومنحنية، وتحولت في نهاياتها إلى مجموعة من الطيور احتلت فضاء الملصق الذي جاء بالقيمة البيضاء، ويحتل الجزء العلوي شكل حمامة السلام وهي تحمل غصن الزيتون.

المناقشة والتحليل: تمثلت فكرة الملصق بالشكل التعبيري والرمزي لألوان الطيف الشمسي الذي يؤسس ناتجا تفاعليا كونه يحمل رمزا إيحائيا للسلام، كما أن الفكرة تُعد من الفئة التي يعتمد عليها تطور وتنامي البلاد وتطورها. وفيه إيهام حركي ساهم في وضوحه تلك الخطوط السبع التي حملت ألوانا متعددة تجلت بالنصوع والوضوح إلى جانب انسجامها داخل فضاء الملصق.

وقد تمثلت فاعلية الفكرة في هذا النموذج من خلال الحركات المتموجة والانسيابية التي أحدثتها الخطوط التي تمثلها الأشرطة التي حملت ألوانا تحمل رمزية تتمثل بقارات العالم التي تحمل معنى إيحائيا للتواصل وكسر طوق القيود المتمثلة بشكل حمامة السلام، وهي تحمل بمنقارها غصن الزيتون دلالة النماء والحياة، ولا شك أن التكرار المتحقق في فكرة الملصق من خلال الخطوط المتمثلة بالأشرطة التي حملت تنوعا وتوافقا وتواشجا من الألوان المتمثلة في أشكال الطيور التي تمثل رمزية الشعوب، التي تحقق الإثارة البصرية والمؤسسة للناتج الجمالي والدلالات الرمزية التي بالإمكان القول عنها: إن مختلف الشعوب يلونون الحياة بألوان جميلة متعددة تحمل في طياتها مبادئ الانسجام والهرموني.

ومن الملاحظ إن التكاملية المؤسسة للاستمتاع الجمالي التي تمثلت بالشكل الرمزي لتحول نهايات الأشرطة إلى طيور في وضع الطيران كأنها رسائل للعالم تحمل معنى السلام وتنشره من جانب، وألوان الأشرطة من جانب آخر، اذ يمكن تأويل التعبيرية الرمزية التي نعني بها تلك الأشرطة الملونة وهي بالتأكيد تحقق ناتج الفاعلية في فكرة تصميم الملصق التي حملت مضمونا تعبيريا مباشرا يمكن أن يستلمه المتلقي بوضوح، وفي ذات الوقت تحقق وحدة تصميمية فاعلة من خلال ترابط الشكل الحيواني الوديع والأليف المتمثل بالحمامة بوصفها رسول سلام مع الأشرطة الملونة.

أنموذج (2):

2005-2006, "Peace Without Borders", Cleverson da Silva Rosa, 13 years old, Brazil, Sponsored by; Cidade Gaucha Lions Club.

الوصف العام: اعتمد الأنموذج على التكثيف الشكلي والاختزال اللوني المتمثل بأشكال الأطفال الذين ارتكزوا على جناحي الحمامة البيضاء، وهي الشكل السائد الذي يعلو الكرة الأرضية التي حملت معاني تعبيرية وجمالية متعددة.

المناقشة والتحليل: تمثلت الجمالية في الأنموذج بالاعتماد أساساً على السيادة الشكلية واللونية التي احتلت الجزء الأكبر من فضاء الملصق الملون بالأسود، وجاءت بالشكل الدائري ذي الألوان الأزرق والأخضر والأبيض كأرضية لأشكال خارطة كل من القارات التي يحتويها العالم. وجاءت حمامة السلام باللون الأبيض لينقل الفنان من خلال هذه الألوان المتمثلة بالأزهار المحيطة بالأشكال أشعة مضيئة على قارات العالم وكممارسة كرنفالية لإحياء معنى ومضمون السلام بين البشرية جمعاء.

ومن الجماليات المؤثرة التي يمكن أن يستلمها المتلقي تمثلت بالاتجاه الصاعد نحو الأعلى في تمثل لمفهوم التحليق بالأطفال على ظهر وجناحي الحمامة على كل جانب من شكل الحمامة السائد لإعطاء إيهام بالحركة، وهذا ما يمكن تفسيره بالجمالية التي تميزت بها فكرة الملصق التي أدت غرضها التعبيري والوظيفي والجمالي على السواء. وقد زاد من إيضاح هذه الأبعاد الترابط المتماسك بين أشكال البشر التي أحاطت بشكل حمامة السلام السائد، فضلاً عن الانسجام اللوني الذي أظهرته الشفافية اللونية التي اعتمدها الفنان كنظام لوني فاعل محققاً من خلاله تأييداً وتشويقاً من قبل المتلقي.

أما وسيلة التنظيم المتمثلة بالتكرار الشكلي واللوني الذي اعتمده المصمم كوسيلة حولت النسق التصميمي إلى دلالات ورؤى متعددة ساهمت بإحداث الإيقاعات المنتظمة التي أسست التناغم الحاصل من هذه التكرارات المتحركة إيهامياً. ومن الملاحظات التي لعبت دوراً فاعلاً في استلامها من قبل المتلقي بقدرتها على التغلب على مشكلة الملصق الأساسية وتبديد الملل والرتابة وإبدالها بالتشويق الجمالي الفاعل الذي زاد من إيضاح الترابط المتماسك بين أجزائه البنائية وتأسيس وحدة جمالية فاعلة.

أنموذج (3):

2006-2007, "Celebrate Peace", 2006-07, "Celebrate Peace", Min-Ji Yi, 13 years old, California, USA, Sponsored by; Tarzana Lions Club.

الوصف العام: اعتمد الأنموذج بوجه عام على التقنية البصرية الممثلة بالتكنولوجيا الجديدة التي تمثلت بجهاز الحاسوب المحمول، مشكلاً فكرة الملصق الأساسية إلى جانب مجموعة من الأطفال من كلا الجنسين يجلسون مركزين أنظارهم على العديد من أشكال الحمام ذي اللون الأبيض، وتوزعت في مجملها لبيان معنى السلام المتمثل بحمامات سلام بيضاء اللون اخترقت الجهاز محلقة باتجاه الأعلى.

المناقشة والتحليل: كشف الملصق جمالية فكرته البنائية في النموذج بسهولة ووضوح وتحول النسق التنظيمي الذي تمثل به إلى دلالات ورؤى فنية متعددة ساهمت في تعرف فكرته المعتمدة كنشاط إنساني يتدفق عبر توظيف المفردات التصميمية كتحويل مفاتيح لوحة المفاتيح (كي بورد) إلى أشكال وصور الأعلام التي تمثل رموز بلدان العالم؛ لتأسيس وحدة تصميمية تحتفظ بالوضوح والتميز، ومن ثم تحقيق التفاعل الايجابي ما بين فكرة الملصق ومتلقيه. فأظهرت المزايا والفوائد من إرشاد المجتمعات المختلفة المتمثلة بالرسائل المرسلة، وهي رسائل السلام تحملها حمامات السلام البيضاء إلى العالم أجمع من قبل هذه الشريحة والفئة المتمثلة بالطفولة وبراءتها، كما أن جمالية الفكرة تتجسد من خلال دخول الطيور وخروجها من الجانب الآخر من جهاز المحمول، وهي تمثل معان دلالية لهذه الأشكال التي عكست الفعل الواقعي المثير للتصورات الجمالية والتعبيرية لمعنى السلام العالمي، والتي جاءت واضحة المعالم كوسائل اتصال وتواصل خطابي جمالي للعالم.

أما الفضاء بلونه الأزرق المتدرج والوردي للملصق فقد احتلته مجموعة من الأشكال هي الطيور البيضاء التي ترمز للمحبة، وحملت رسائل منقوشة بألوان زاهية متعددة؛ ليكمل المصمم من خلالها العلاقات التكاملية التي تظهرها فكرة الملصق التي تُحدث الاستمتاع الجمالي عبر المعايير الإنسانية المرتبطة بالطفولة التي تحمل دلالات ومعان متعددة. أما الأسس الوظيفية والجمالية التي أحدثتها جمالية فكرة النموذج فقد توضحت من خلال السمات المظهرية للأطفال المتمثلة بالألوان المختلفة الدالة على اختلاف الأعراق والجنسيات والتقائها في المفاهيم الإنسانية كالحب والحرية والسلام.

أنموذج (4):

2008-2009, "Peace Begins With Me", Yennie Shyu, 12 years old, California, USA, Sponsored by; Milpitas Executive Lions Club.

الوصف العام: جاء الأنموذج المهيمن من شكل سائد يمثل طفلة تغني وتعزف على آلة بيانو، وفضاء الملصق أحيط بالخطوط الانسيابية المتمثل بالسلم الموسيقي، وقد أحاطت الخطوط بالكرة الأرضية، وهي بدورها حددت بشكل قلب، كما بانت على فضاء الملصق أشكال ثلاثة ترمز للمحبة والسلام متمثلة بالحمامات بيضاء اللون تحمل بمناقيرها قلوبا ملونة.

المناقشة والتحليل: جاءت جمالية فكرة تجسيد حمامة السلام متحققة على مستوى يتسم بالوضوح والظهور، وتتصف بالتميز والحداثة، ومعبرة تعبيراً مباشراً عن مضمونها الجمالي، مشكلة فاعلية بصرية لاستيعاب هذا المضمون الذي بلا شك يعزز التفاعل بين بصر المتلقي وأنموذجه التصميمي الذي اعتمد في فكرته على شكل الطفلة بردائها الذي يمثل صفوفا متراصة لأعلام دول العالم كرموز دالة على شعوبها الناشدة إلى السلام، من جانب، ومن جانب آخر على مجموعة من النوتات التي حولها المصمم إلى أشكال قلوب الحب الملونة بألوان زاهية مختلفة، تحملها الحمامات البيضاء الثلاث، كذلك تم تحويل السلم الموسيقي بخطوطه الأفقية المتوازية والقيمة اللونية الزرقاء، إلى حامل للنوتات المتحولة نهاياتها بهيئة قلوب للحب الملونة بألوان زاهية مختلفة، فضلاً عن التكرارات في الأشكال التي احتلت الألوان الزاهية محققة فضاء لونياً في المعنى الدلالي لإيصال رسالة السلام بصورة نشيد أو أغنية تؤدي لحنا يترجم معنى وكلمة السلام العالمي التي تعكس جوانب الخير والمحبة المتمثلة بالأشكال التي تمثلها بألوان زاهية.

ومن الملاحظ أن الأسس الجمالية والوظيفية قد مثلها النظام التصميمي للملصق من خلال الانسجام اللوني والشكلي والاتجاه لوحداته المؤلفة منها، وجاء فضاء الملصق بالقيمة اللونية السوداء المرصع بالنجوم الصغيرة البيضاء لإعطاء معنىً دلالي متفق عليه، كون أن هذا اللون يمثل النقاء والصفاء، إلى جانب وسائل التنظيم المتمثلة بالتكرارات المحققة للتناغم الإيقاعي الذي أسسته الأشكال الملونة والخطوط على حد سواء ومن ثم التوازن الذي أظهره النموذج لإضفاء الاستقرارية للمتلقي وفي ما يتضمن بالعناصر البنائية الفاعلة قد تمثلت بكل الوضوح باتجاهية الخطوط المنحنية التي أسهمت في تكوين إيهام بالحركة.

أنموذج (5):

2010-11, "Vision of Peace", Raj Phairembam, 11 years old, India, Sponsored by; Moirang Lions Club.

الوصف العام: اختلف الأنموذج عن النماذج الأخرى باعتماده الاتجاهية الافقية في تصميمه، إذ تكون بوجه عام من جزأين أساسين شكلا فكرة الملصق. واحتل كل جزء منهما شكلاً لحمامتي السلام بلونهما الأبيض ومتعاكستين بالحركة والاتجاه. وألوان أخرى تمثلت بمجموعة من الأشكال تباينت وتضادت في مجملها على أرضية وفضاء غامق تم تلوينه بالأسود والأزرق.

المناقشة والتحليل: كشف الملصق فكرته التصميمية في النموذج بسهولة ووضوح وتحول النسق التنظيمي الذي تمثل به إلى دلالات ورؤى فنية متعددة ساهمت في إحداث الجمالية والوظيفية لفكرته المعتمدة كنشاط إنساني يتدفق عبر توظيف المفردات التصميمية التي باتت تتسارع فيما بينها للتوافق والتماسك لتأسيس وحدة تصميمية تحتفظ بالوضوح والتميز، ومن ثم تحقيق الانسجام الإيجابي ما بين فكرة الملصق ومتلقيه، فقد أظهرت المزايا والفوائد بإرشاد المجتمعات المختلفة المتمثلة بالأشكال ذات الاتجاه اليمين، وهي تمثل معاني نبذ الحروب والكف عن الدمار في صورة الشبكة ذات النهاية المربوطة التي تقوم بسحبها حمامة السلام وهي تحمل بمنقارها غصن الزيتون؛ لتكشف عن عهد جديد يملؤه السلام والصفاء المتمثل في الجزء الثاني الذي أظهره المصمم من خلال الجهة المعاكسة اليسار لهذه الأشكال التي عكست الفعل الواقعي المثير للتصورات الجمالية والتعبيرية التي جاءت واضحة المعالم متمثلة بحمامة أخرى تحمل على ظهرها الأطفال كأنها تخرج من سجن هذه الشبكة نحو الضوء الملون بالأبيض والأزرق المحيطين بالكرة الأرضية المنسلخة عن قيود الشبكة، حاملة بمنقارها أعلام دول العالم كرموز دلالية عن شعوبها الناشدة إلى السلام ونبذ الحروب والدمار. وأما الجزء الآخر السائد الذي احتل الموقع الفضائي للملصق فقد مثل رمزاً للسلام شكلاً ولوناً، وتمثل بطائر سلام أبيض اللون هو الحمامة، ليكمل المصمم من خلاله العلاقات التكاملية التي احتاجتها فكرة الملصق التي تمتعت بالبساطة والوضوح والاستمتاع الجمالي عبر المعايير الإنسانية المرتبطة بالطفولة التي تحمل دلالات ومعان متعددة. وأما الأسس الوظيفية والجمالية التي أحدثتها فكرة النموذج فقد اتضحت من خلال إرسال فكرة زوال عام من الدمار وإحياء عام جديد يملؤه الحب والسلام والطمأنينة، فأثارت العديد من التصورات الذهنية والتصميمية من خلال الأشكال المعتمدة وصفاتها المظهرية للأطفال المتمثلة بالألوان المختلفة الدالة على اختلاف الجنسيات والتقائها والتشابه في المفاهيم الإنسانية كحب الأمن والسلام والازدهار.

أنموذج (6):

2014-2015, "Peace, Love and Understanding", Wei Jin Qian, 13 years old, China, Sponsored by; Dulian Gao E Fu Lions Club.

الوصف العام: جاء الملصق مكونا من مجموعة من الأشكال الواقعية والهندسية (العلاماتية، الاشارية) والمتخيلة التي تشكل منها موضوع حمل مضامين فكرية متعددة تباينت ما بين التجريد والرمزية لتجسيد صورة الحمامة البيضاء وكأنها تمثال منحوت -احتلت مركز السيادة- ، وساد اللون الأزرق بتدرجاته كخلفية، بينما اعتمد المصمم على ألوان متعددة في تحديد معالم أشكال الأطفال بمجموعة من الحمامات وبأحجام متباينة ذات ألوان ناصعة مثيرة للاهتمام.

المناقشة والتحليل: تم تحقق الجمال من خلال علاقاته البنائية التي شكل اللون منها توافقا متلائما محققا ترابطا متماسكا يمكن أن يستلم المتلقي منه وحدة تنظيمية تعزز الاتصال داخل فضائه المقرر، ومن هذه الوسائل التنظيمية التوازن الذي هيأ لذهن المتلقي استقرارا واضحا، حيث جاء العمل ليمثل معاني ومضامين متعددة يتدرج من قاعدته إلى الأعلى، ومن حالات التنظيم الأخرى التي تؤسس ناتجا جماليا ذلك التوافق في اختيار الأشكال التي جسدت إشارات علاماتية هي بمثابة رموز مكثفة المعنى ليمزج معها أشكالا حيوانية هي الحمامات وأشكالا مركبة كأنهم أطفال بهيئة ملائكة مجنحة معبرا من خلالها عما بين الماضي والحاضر، إذ إن الحمامة كرمز في كل الحضارات هي دلالة للسلام وهنا تتعاون الملائكة والطيور في بناء هذا الرمز المعماري ألا وهو حمامة السلام. وزاد من تحقيق نسبة القيم المضامينية والأبعاد الجمالية والوظيفية في النموذج من خلال أشكال الأطفال الذين يعزفون الموسيقا، والبعض الآخر يشارك في البناء وإظهار معالم رمزية أعلام بلدانهم، والأخر احتل صعودا إحدى جناحي الحمامة محاولا التحليق والطيران، جميعها احتلت موقع الصدارة في فضائه وجاءت في الأعلى مشاركة في البناء طيور أخرى من الحمام تحمل إحداها مطرقة والأخرى علبة الألوان وأخرى تحمل فرشاة وأخرى تحمل غصن الزيتون دلالة الحياة والنماء، كما عمد الفنان إلى تجسيد هذا التناظر غير المتطابق بين أشكال الطيور وإظهار عمق منظوري -المتجه نحو الأعلى- قد عزز الترابط ما بين أجزاء العمل الفني لتؤسس شعورا وجدانيا لما أحال اتجاه هذه الإشارات نحو هذا الصرح بلونه الأبيض/حمامة السلام، ولهذه الإشارات الرمزية للحمامة تأثير نفسي وروحي يسهم إلى حد بعيد في تأسيس الناتج الجمالي والدلالات الرمزية التي يبتغيها الفنان في إيصال رسالته التواصلية الوجدانية إلى المتلقين بوجه خاص.

الفصل الرابع

أولا: النتائج ومناقشتها:

كشفت هذه الدراسة عن جملة من النتائج تم التوصل إليها، استناداً إلى ما تقدم من تحليل عينة البحث وهي النماذج، فضلاً عما جاء به الإطار النظري، وهذه النتائج تعرض على الوجه الآتي:

1. حقق التنوع التصميمي لشكل حمامة السلام في الملصقات العالمية المعاصرة، إثارة بصرية وتعزيزا للاتصال والتواصل عالميا.
2. شكلت حمامة السلام في الملصق العالمي المعاصر مركز سيادة بلون أبيض، واستجابة جمالية من خلال مضمونها المباشر كدلالة تعبيرية عن السلام والخير والمحبة والنقاء والصفاء والاطمئنان.
3. اختزال ملصق السلام العالمي حدود الزمان والمكان من خلال بعده الفكري والجمالي، إذ يُعد رسالة إعلامية، ويُلخص توظيف رمز الطير الحمامة والمعنى بشكل مُكثف والبُعد الجغرافي للدولة، كما في جميع نماذج العينة.
4. عدم إكساب موضوعة السلام والحرية دلالة مادية أو موضوعية فقط، بل شمولها على دلالة جمالية وروحية، كما في جميع نماذج العينة. (1، 2، 3، 5،4، 6).
5. ان الشكل يتكون من خلال تآلف العناصر البنائية والأسس التصميمية، وهذا جاء نتيجة للتعامل مع العناصر البنائية وفق السياقات الآتية:

أ. يستخدم الخط ليظهر استمراريته الديناميكية الحركية دون تضاؤل في الاتجاه أظهر تنوع في السمك، إذ إن الخط اتخذ صفات اتجاهية متعددة (الاستقامة، الانحناء، التعرج، التكسر، المرونة...وغيرها).

ب. يستخدم فضاء اللوحة بوصفه عنصراً فاعلاً يتداخل مع المنظومة البنائية في بنائية الشكل، فتبعاً للسمات والأسس الجمالية، فان الفضاء تنوع بين الغامق والفاتح متجاوبا مع شكل الحمامة لوناً وملمساً.

6. أفصحت النماذج المصممة عن ذات المصمم التي تتبع آلية تلقائية. وعلى ضوء هذه المساحة من الذات وفاعليتها في النسق البنائي فان من شأن ذلك أن يمنح المصمم رؤية فنية استطيقية ترفده أسلوبية التشييد وتآلف العناصر التي تتبع آلية بنائية أظهرت مرونة في التصميم، لذا تكشف بنائية شكل الحمامة عن أداء متفرد في التعامل مع اللون والخط وتقنية الأداء وحركة وتوزيع العناصر، فظهرت الأشكال في نماذج عينة البحث متفردة في كل نموذج من النماذج الشكلية لكل مصمم.
7. اختلاف البعد الجمالي للون الواحد المستخدم في التصميم بين الذوات المصممة، واعتماد المصممين على عنصر التضاد اللوني في إظهار جمالية شكل الحمامة البيضاء، إذ يعد من وسائل التنظيم الفاعلة في إظهار الفكرة. كما في جميع نماذج العينة.
8. اعتماد العناصر وأسس التصميم الجمالي بشكلٍ واعٍ يعزز جمالية ملصق السلام العالمي، خاصة إمكانية عنصر الخط على توصيل رسالة للمتلقي، لتمتعه بقوة بنائية وجمالية وفكرية، كما في جميع نماذج العينة.
9. يؤكد التصميم قابلية الأشكال الهندسية المجردة على توليد أفكار كلية كالأعلام المنفذة إلى جانب شكل الحمامة السائد، إذ لا تتحدد بما هو جزئي أو نسبي إنما تؤكد على الكلية والشمولية.

10. تتعزز قوة العلاقات البنائية في تصاميم الملصق، بشكل مؤثر وجمالي بفعل عنصر الوحدة، الذي يُعد من العناصر الرئيسة في التصميم المتضمن توظيف حمامة السلام، كما في نماذج العينة.

11. اتخذت الأسس البنائية الجمالية في التصميم مسارات رئيسة في طبيعة تشييد وطريقة تآلف العناصر فيها، فهي تظهر بشكل عام على وفق الأساليب الآتية:

أ. بنائية جمالية ذات منحى هندسي تتبع منطقا عقليا رياضيا في توجيه النسق البنائي، حيث يظهر الشكل محكم الاتجاهية والأبعاد، كما في نماذج العينة (1، 3)

ب. بنائية واقعية ذات منحى تعبيري تتبع العفوية والتلقائية والارتجال في تشييد الشكل، حيث تؤكد على نسقية حرة للوصول إلى أشكال استهدفت إظهار الانفعال الوجداني الحر في الخط واللون والتعبير عن النفس وضروراتها الداخلية، وهذا يتمثل في النماذج (2) (4) (5).

ج. بنائية تجريدية متحررة من أية سياقات ثابتة؛ فهي تحاول ان تجمع بين الأسلوبين السابقين، وتصعد من قيمة الانفعال الوجداني في النسق البنائي وكما يظهر ذلك في نموذج العينة (6).

12. قدرة القيم اللونية على إيصال المتلقي إلى حالة من التوافق بين الجمال والوظيفة والدلالة الرمزية التي ساهمت في إنجاح الأسس التعبيرية والرمزية داخل فضاءات الملصقات من خلال توافقها مع عناصر البناء الأخرى.

13. ظهر أن أسسا بنائية الشكل قد أفرزت علاقات بين العناصر تبعاً لقانون البنية الذي حتم نوع العلاقة بين أي من العناصر البنائية الأخرى، ويتضح هذا ضمن علاقة اللون مع الملمس، حيث أظهرت المنجزات الفنية التصميمية أن الملمس يزداد نعومة ليشكل سمة جمالية بنائية كما في النماذج (1، 3، 4)، أو نتيجةً للتباينات الحاصلة بين الأطوال الموجية، إذ تجعل الملمس يظهر بصورة خشنة أو يجعله متوسط الخشونة، وهذا ما تظهره نماذج العينتين (5، 6).

14. كشفت الأسس الجمالية عن نسق التوازن الذي أدى إلى توازن الأضداد الخطية واللونية بأبعاد بنائية محكمة الاتجاهية، فظهرت القيمة الجمالية للانسجام تنهض على توافق الأضداد في نسق بنائي يتخذ منحى هندسيا وهذا ما أظهرته أيضاً نماذج العينتين (1، 5). أما في النماذج (2، 3، 4، 6) فان بنائية شكل الحمامة اعتمد على إظهار القيمة الجمالية للانسجام في نسق بنائي ينهض على إيجاد توازن وهارمونية بين الأضداد اللونية.

15. شكلت الحمامة والأشكال المجاورة لها، ثنائيات محققة جمالا يمكن أن يستلمه المتلقي خلال الترابط المتماسك ما بين النص والأشكال الأخرى المحيطة به. إذ تعد جمالية شكل الحمامة في الفن العالمي المعاصر ذات تنوع علاماتي ومضاميني حمل العديد من القيم المطلقة أو النسبية.

16. عبر المصمم المعاصر في الملصق ومن خلال توظيفه لتشكيل موضوعة الحرية والسلام عن رموز حضارية وتراثية تحتل موقعا سياديا مركزيا معبرة عن الحدث المتعلق بالوضع الاجتماعي والسياسي.

17. تقترب بنائية شكل الحمامة في الملصق المعاصر من طبيعة التكوين لفن الموسيقا، تبعاً للتقارب بين المنظومات البنائية التي ينطوي عليها النسق البنائي المجرد في كلا الفنين، حيث ينهض التكوين على نظام نسقي إيقاعي من شأنه أن يحدث تآلفا بين العناصر البنائية أي الوحدات، فهذا النسق الإيقاعي يآلف بين العناصر المتنافرة ويظهرها منسجمة متناغمة في المنظومة البنائية لشكل الحمامة مع أشكال الأطفال، وأظهرت نماذج عينة البحث أن هناك منظومة رئيسية تتبعها بنائية الشكل. يمكن أن تنطوي على نمط من

هذا النسق الإيقاعي تبعاً لطبيعة المعالجات التشييدية في التصميم والفضاء الذي احتضن الأشكال، فهناك:

أ. منظومة بنائية تعتمد إيقاعا حرا تكون فيه الوحدات البنائية أي العناصر غير متطابقة في أبعادها البنائية، فتكوّن تراكيب شكلية غير منتظمة وصيغا غير متكررة، تبعاً لسياقات عفوية وتلقائية مرتجلة في الخط واللون والشكل والمساحة، كما في النماذج (4،5،6).

ب. منظومة بنائية تعتمد إيقاعا محكما تكون فيه ترديدات الوحدات البنائية اي العناصر مثل الخط، واللون، والمساحة، والاتجاه... تتشابه وتتطابق في أبعادها البنائية وانتقالاتها الخطية واللونية فتكوّن تراكيب شكلية منتظمة متكررة في الفضاء التصويري. كما في النماذج (1، 2، 3).

18. كشفت بنائية الأشكال المصممة في مختلف نماذج عينة البحث، عن تجسيدها للأبعاد الفكرية والجمالية، مما أوجد آلية تطبيقية استدعت معالجات بنائية أظهرت الأشكال وفق دلالات الرمز والحرية الذي تجسد بشكل الحمامة البيضاء. ووفق الآتي:

أ. يظهر الشكل في النماذج مستوعباً حصيلة الانفعالات الوجدانية والروحية التي تبث بشكل شحنات في الأنساق المرتجلة، فالطبيعة التشييدية لمثل هذه الأشكال تجعل النسق البنائي منفتحاً بشكل مطلق على السيكولوجية الداخلية، ومن هنا فان الحركة التلقائية اللاشعورية تظهر أن الشكل الواقعي الطفولي قد جسد جمالا مثاليا محمولاً على المطلق الروحي.

ب. وفي منحى آخر من التصميم وتحديداً في نموذج العينة (5) تظهر فكرة الجمال محمولة في أسلوب ينهض على بنائية تعتمد الاتجاهية الأفقية المتعاكسة، فتظهر التباين في الاتجاه والحركة. وبرؤية تحاول أن تستشعر كينونات الأشياء وتضمن التراكيب الشكلية في قالب من التعبير الذي تدعمه الفكرة، فهي تؤكد حضورا حيويا في هذه الأشكال التي تقترب من أشكال الدراما.

19. أسهم التجريد والتعبير بتصعيد فاعلية الذات وإظهار طبيعتها التلقائية في النسق البنائي الذي بات متحرراً من قيود الموضوعية وفق ما أظهره النموذج (6)، الذي تباين عن النماذج الأخرى باعتماده على التجريد في شكل الحمامة المنفذ بأسلوب فن النحت.

ثانيا: الاستنتاجات:

في ضوء النتائج نستنتج الأتي:

1. أن التأكيد على إثبات الهوية العالمية الداعية للسلام من خلال الملصق، كان سمة حيوية لم يتم تجاوزها في كل التصاميم المعاصرة رغم التشابه من الناحية البنائية والتصميمية مما أدى إلى توظيف بعض الرموز الواقعية في بعض التصاميم لشد المتلقي إلى الحقيقة الموضوعية.
2. ارتبطت جمالية شكل الحمامة بدلالة السلام عالميا، كرمز مكثف عن معنى باحث عن الأمن والاستقرار لدى العديد من الشعوب وفي مختلف الحضارات وعلى مر العصور. إذ بانت من خلال الفكر الإنساني المتحرر الواعي ثقافيا، والذي يُعد ضرورة تمثل هوية الدولة وقوتها، كما في جميع نماذج العينة.
3. إن تصميم ملصق السلام العالمي، فن بيئي موضوعي، أي ذوبان الذات والارتكاز على الموضوع لتكون الذات حاملا للمعطى الموضوعي، فالمصمم لا يعبر عن ذاته فقط وإنما يحمل مسؤولية التعبير عن كل الأبعاد الفكرية لبلده ومعتقده وبيئته في قالب جمالي عالمي.

ثالثا: التوصيات:

1. إشاعة الثقافة الفكرية والتصميمية لدى الشعوب، من خلال نشر معاني الحب والسلام والحرية في كل دول العالم.
2. اعتماد تشكيل لجنة من ذوي الاختصاص لتضع المعايير والقواعد والأسس الفنية، والإشراف على الأعمال الفنية التي يتم تنفيذها ونصبها في الساحات والأماكن العامة، لغرض الارتقاء إلى مصاف الدول المتقدمة.

رابعا: المقترحات:

استكمالا لمتطلبات البحث في مثل هكذا موضوعات، وفتح الآفاق لدراسات أخرى مشابهه أو مجاورة، اقترح إجراء دراسات أخرى كالاتي:

1. دراسة الأبعاد الفكرية والجمالية في تصاميم الجداريات العراقية المعاصرة انموذجا.
2. دراسة الأسس الجمالية في تصاميم الجداريات العربية المعاصرة.
3. دراسة فاعلية الفكرة في الملصقات العالمية المعاصرة.

الهوامش:

1 (الملصقات التي فازت في مسابقة يوم السلام العالمي، بين عامي 2000- 2015 ، كأفضل تصاميم ضمن المعارض السنوية التي تقام حول موضوعة السلام العالمي).

2 بداية مسابقة يوم السلام العالمي سنويا.

3 يكون على نوعين أساسين: الأول متماثل يعتمد فيه المصمم طريقة التوالي المتشابه ويتحقق من الصفات المظهرية للشكل ، والثاني غير متماثل وهدفه التنوع وتحقيق الإيقاع لأنه أحد نواتجه ومظهر من مظاهره. للمزيد ينظر:

(Wong, 1972, P. 30 –31)

4 الإيقاع المتيب الذي تتشابه فيه الوحدات والأوقات تشابهاً تاماً، الإيقاع غير الترتيب، وهناك الإيقاع الحر.

5 تظهر الوحدة على نوعين: الساكنة وهي ثابتة وغير فعالة كما في التكوينات المؤلفة من أشكال هندسية منتظمة ، أما النوع الثاني فهو الوحدة الحركية وهي انمائية وفعالة ومتدفقة وتظهر في التكوينات النباتية أو الحيوانية وقد يستخدم كلا النوعين أو أحدهما في التصميم . للمزيد ينظر: (الغانم، 1998، ص29) .

6 قال الدكتور(ميكايل رابنجلوك) الباحث في جامعة ميونيخ الألمانية: إن الرسوم على جدران الكهوف تظهر أن أسلافنا كانوا أكثر تطورا مما يعتقد البعض، ويشار إلى أن كهوف لاسكو الفرنسية تشتهر باحتوائها رسومات عجيبة لثيران وغزلان وغيرها، رسمت منذ ستة عشر ألفا وخمسمائة سنة، وتظهر جدران هذه الكهوف التي اكتشفت عام 1940، المواهب الفنية التي كان يتمتع بها إنسان ما قبل التاريخ. وتم العثور على رسم لثور وإنسان على شكل طائر وكذلك طائر غريب منتصب فوق عصا. للمزيد راجع: http://news.bbc.co.uk/hi/arabic/news/newsid_872000/872385.stm.

7 يعد الحمام من الطيور المخلصة مع الشريك والأفراخ مدى حياتها..إذ تبني أعشاشها قرب المستوطنات السكنية البشرية. وهذا الأمر أعطى للناس الاعتقاد عن حياة الولاء والرعاية والحب بين هذه الطيور دون غيرها، فربط البشر سريعا بين الحمامة ودلالات السلام والنقاء والصفاء والرومانسية والحب.

المصادر والمراجع:

المراجع العربية:

1. القرآن الكريم.
2. أبو هنطش، محمود (2000) ، **مبادئ التصميم**، ط3، دار البركة للنشر والتوزيع، المكتبة المركزية، جامعة بغداد.
3. إسماعيل، إسماعيل شوقي (1999)، **الفن والتصميم**، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، مطبعة العمرانية للاوفسيت، مصر.
4. انتصار رسمي موسى (1997)، **إخراج وتصميم الصحف العراقية من عام 1982إلى1993**،أطروحة دكتوراة غير منشورة،جامعة بغداد،كلية الآداب.
5. الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد،(بلا)، **تهذيب اللغة**، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 282هـ ـ 370هـ.
6. الأشقر، ادورد عزيز (2002)، **واقع أستخدام الصورة الضوئية في تصميم الاعلانات التجارية المطبوعة في العراق**، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، تصميم طباعي.
7. بابا دوبولو، الكسندر (1979)، **جمالية الرسم الإسلامي**، ترجمة: علي اللواتي، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم عبد الله، تونس.
8. البابلي، سعدي عباس كاظم (1998)، **العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
9. البزاز، عزام و نصيف جاسم محمد (2001)، **أسس التصميم الفني**. جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.
10. البستاني، فؤاد أفرام (1986)، **منجد الطلاب**، ط2، دار المشرق بيروت، لبنان.
11. جماعة من كبار اللغويين (1989)، **المعجم العربي الأساسي**، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس للطباعة والنشر.
12. حسين خمري (1990)، **بنية الخطاب النقدي**،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد.
13. الحسيني، أياد حسين عبد الله (1996)، **التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
14. الحمداني، فائز يعقوب (2007)، **اللون حضارة**، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة للطبع، بغداد.
15. الخطيب، عبد الله (1998)، **الإدراك العقلي للفنون التشكيلية**، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد.
16. الدوري، سهاد عبد الجبار (1999)، **علاقة الفضاء والزمن وتأثيرهما في التصميم ذي البعدين**، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
17. راضي حكيم (1986)، **فلسفة الفن عند سوزان لانجر**، ط 1،دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.
18. راوية عبد المنعم عباس (1987)، **القيم الجمالية**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.
19. ريد، هربرت (1986)، **معنى الفن**،ط2، ت: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
20. روزنتال،م. و ب. يودين وآخرين (1980)، **الموسوعة الفلسفية**،ط2، ت: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت.

21. الربيعي، عباس جاسم حمود (1999)، **الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العملية التصميمية ثنائية الأبعاد**، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.

22. سانتيانا، جورج (1996)، **الإحساس بالجمال**، ت: محمد عزت مصطفى، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة-نيويورك.

23. سامي رزق، **مبادئ التذوق الفني والتنسيق الجمالي**، مكتبة منابع الثقافة العربية، القاهرة، 1982.

24. ستولنتيز، جيروم (1974)، **النقد الفني**، ت. فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس.

25. عبدالله بن محمد (2014)، **حكايات الطيور بين الشعوب**، مجلة العربي، العدد(450)، رجب، مايو 1435هـ، الرياض.

26. علي مهدي ماجد (2003)، **الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل.

27. العاني، صنادر عباس، و منى العوادي (1990)، **المدخل في تصميم الأقمشة وطباعتها**، مطابع دار الحكمة، الموصل.

28. العزاوي، حكمت رشيد فخري (2004)، **الجذب في بنية تصاميم أغلفة المجلات**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد.

29. العلايلي، الشيخ عبدالله(1074)، **الصحاح في اللغة والعلوم** ، ج1 – ط1 بيروت، دار الحضارة العربية.

30. الغانم، احمد فيصل رشك (1998)، **مفهوم الحركة في التصميم الطباعي**، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.

31. فرج عبو (1982)، **علم عناصر الفن** ، ج 2، دار دلفين للنشر، ميلانو – ايطاليا.

32. فيشر، أرنست (1971)، **ضرورة الفن**، ت: سعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر.

33. محمد أحمد عبد القادر (1982)، **دور الإعلام في التنمية**، دار الرشيد، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد.

المراجع الأجنبية:

34. Berlin, I. , 2003: **Freedom and its Betrayal, Six Enemies of Human Liberty**, Pamlico-London.

35. Wong ,Wucius , 1972: **Principles Of Two Dimensional Design** , New York , Van. nastr And Reinhold company.

36. Zevi, Buno, 1957: **Architectures as Space** , Horizon Press, New York.

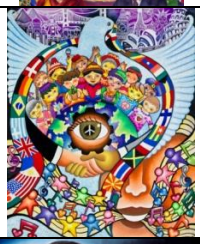
المواقع الالكترونية:

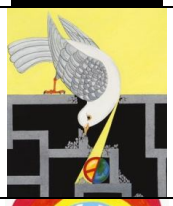
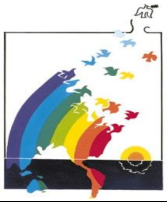
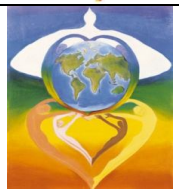
37. http://news.bbc.co.uk/hi/arabic/news/newsid_872000/872385.stm.
تأريخ الدخول الى الموقع: 25/ 10/ 2017 ساعة 9:26ص.

38. https://www.pinterest.se/pin/296041375488294140
تاريخ الدخول الى الموقع: 2/ 5/ 2017 ساعة 6:26م.

الملاحق:

ملحق ثبت أشكال مجتمع البحث:

ت	صور أشكال الملصقات	اسم العمل/ اسم الفنان/ تفاصيل الملصقات الاخرى
1		2014-15 "Peace, Love and Understanding" Wei Jin Qian 13 years old China Sponsored by; Dulian Gao E Fu Lions Club
2		2013-14 "Our World, Our Future" Tongbram Mahesh Singh 12 years old India Sponsored by; Moirang Lions Club
3		2012-13 "Imagine Peace" Jenny Park 13 years old California, USA Sponsored by; Northridge Lions Club
4		2011-12 "Children Know Peace" Trisha Co Reyes 13 years old Philippines Sponsored by; Manila Centennial Lions Club
5		2010-11 "Vision of Peace" Raj Phairembam 11 years old India Sponsored by; Moirang Lions Club
6		2009-10 "The Power of Peace" Yu-Min Chen 13 years old Taiwan Sponsored by; Taichung Kuang Hua Lions Club
7		2008-09 "Peace Begins With Me" Yennie Shyu 12 years old California, USA Sponsored by; Milpitas Executive Lions Club

8		2007-08 "Peace Around the World" Ming Yang Soong 13 years old Malaysia Sponsored by; Bidor Lions Club
9		2006-07 "Celebrate Peace" Min-Ji Yi 13 years old California, USA Sponsored by; Tarzana Lions Club
10		2005-06 "Peace Without Borders" Cleverson da Silva Rosa 13 years old Brazil Sponsored by: Cidade Gaucha Lions Club
11		2004-05 "Give Peace a Chance" Cheuk Tat Li 12 years old China Hong Kong Sponsored by: Hong Kong Metropolitan Lions Club
12		2003-04 "Creating a Brighter Tomorrow" Vittoria Sansebastiano 12 years old Italy Sponsored by; Novi Ligure Lions Club
13		2002-03 "Dream of Peace" Sittichok Pariyaket 11 years old Thailand Sponsored by; Sakornburi Lions Club
14		2001-02 "Lighting the Path to World Peace" Hei Man Lau 13 years old China Hong Kong Sponsored by; Hong Kong Mandarin Lions Club
15		2000-01 "United in Peace" Delphin Tiberge 11 years old Guadeloupe Sponsored by; Ile de Saint Barthelemy Lions Club

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 11، عدد 2، 2018، 155-175

أثر استخدام التدريس المصغر في إكساب مهارات التدريس لطلبة التربية الفنية بجامعة اليرموك

منذر سامح العتوم، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2017/11/19 تاريخ القبول: 2018/3/29

The effect of Mini-teaching strategies in enriching the teaching skills of Art Education Students at Yarmouk University

Monther Sameh Al- Atoum, , College of Arts, Yarmouk University, Irbed, Jordan.

الملخص

هدفت الدراسة الحالية إلى التعرف على فاعلية استخدام التدريس المصغر في إكساب مهارات التدريس لطلبة التربية الفنية بجامعة اليرموك، اتبعت الدراسة الحالية المنهج شبه التجريبي بتصميم المجموعة التجريبية والضابطة ذي القياسين القبلي والبعدي، وأدتها كانت عبارة بطاقة ملاحظة تم التأكد من صدقها وثباتها، طبقت على عينة من طلاب تخصص التربية الفنية بجامعة اليرموك والبالغ عددهم (44) طالبا وطالبة، وبعد الإنتهاء من تطبيق التدريس المصغر وتدوين الملاحظات تم إدخال البيانات ومعالجتها إحصائياً، وتوصلت الدراسة إلى عدة نتائج أهمها وجود أثر لاستخدام التدريس المصغر في إكساب طلبة التربية الفنية المعلمين بجامعة اليرموك لمهارات التدريس مُجتمعةً، ولصالح الطلبة الذين خضعوا للتدريس باستخدام استراتيجية (التدريس المصغر)، كذلك وجود أثر لمتغير الجنس في تحسين كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً (التخطيط، والتنفيذ، والتقويم) ولصالح الإناث، ولا يوجد فروق ذات دلالة بين المتوسطات الحسابية لأداء أفراد الدراسة على كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً يُعزى للتفاعل بين متغيري: استراتيجية التدريس، والجنس، وخلصت الدراسة إلى عدة توصيات.

الكلمات المفتاحية: التدريس المصغر، الطلبة المعلمين، مهارات التدريس.

Abstract

The current study intended to be acquainted with the effect of Microteaching strategies in enriching the teaching skills of Art Education Students at Yarmouk University, however, this study followed quasi-experimental Design in designing the experimental and control groups with pre-and post-measures, it was checked by note card and it has been confirmed its validity and stability, furthermore, the study was applied to a sample of art education students at Yarmouk University consisting of (44) students in both genders male and female, subsequently, the data were entered and processed statistically, the outcomes of this study were many and the most significant impact is the effect of Microteaching strategies in enriching the combined teaching skills of Art Education Students (pupil-teachers) at Yarmouk University, and also for students who have been taught by using the Microteaching strategy, there was also an impact on the gender variable in improving the individual teaching skills (Planning, Implement, and Evaluation) and for females, at the same time, there were no substantial differences between arithmetical averages in the performance of each individual teaching skills, the interaction was attributable

between two variables: teaching strategy and gender, all in all, the study concluded with several recommendations.

Keywords Microteaching, Pupil-teachers, Teaching skills.

المقدمة:

يشهد العصر الحالي تغيرات سريعة على مستوى الحضارة الإنسانية للعالم، والثقافية للمجتمعات، لذلك فإن مواكبة هذه التغيرات وما ويتبعها من تطورات تكنولوجية تؤثر على المنظومات المجتمعية الأخرى، مما يتطلب من المؤسسات التربوية البحث عن كل الإمكانات التي تساعد على تطوير التعليم لصقل مهارات المعلمين، سواء أكان ذلك في مرحلة ما قبل الخدمة أو أثناءها، وذلك من خلال تقديم البرامج المختلفة لهم، مما ينعكس إيجاباً على مهاراتهم وتحفيزهم على البحث والإكتشاف وحل المشكلات بأنفسهم وإعدادهم لمتطلبات الحياة والمستقبل.

وقد يبدو للبعض بأن مهنة تدريس التربية الفنية من المهن السهلة إلا أنها في الواقع تعتبر عملية معقدة يتداخل فيها عدة متغيرات لا تقل أهمية إحداها عن الأخرى كالمدرس نفسه وقدراته الفنية وسماته الشخصية وذكائه الإجتماعي وقدرته على توظيفها في المواقف التعليمية؛ والطلبة والإختلافات الموجودة فيما بينهم من حيث القدرات والميول والإتجاهات؛ والمنهج ومدى ملائمة لمستوى المتعلمين؛ والبنية التحتية للمدارس والإمكانات المتوافرة للتربية الفنية التي غالبا ما تكون متواضعة للعديد من الأسباب؛ بالإضافة إلى المجتمع وثقافته ونظرته للفن، فجميعها عوامل تؤثر على عملية التدريس بشكل عام وعلى المدرس بشكل خاص، مما يتطلب مدرس واعي ومؤهل تأهيلاً جيداً يمكنه من القيام بواجباته بشكل فاعل في المواقف التدريسية.

لذلك يعتبر التدريس المصغر من أساليب التدريب الهامة التي يمكن من خلالها تطوير وتنمية مهارات الطلبة المعلمين وإعدادهم لمهنة التدريس، حيث يقوم فيه الطالب المعلم بالتدرب على مهارات التدريس، وذلك بقيامه بالتدريس لمجموعة من الطلبة عادة ما تكون صغيرة الحجم ولوقت قصير يتزود من خلالها بالمهارات والخبرات اللازمة التي يحتاجها للقيام بمهام التدريس في المواقف التعليمية الحقيقية، نظراً لذلك، فقد جاءت الدراسة الحالية للتعرف على فعالية استخدام التدريس المصغر في إكساب طلبة التربية الفنية المعلمين بجامعة اليرموك لهذه المهارات.

مشكلة الدراسة:

ترتبط عملية إعداد المعلم بالمتطلبات الحديثة التي تسعى وزارة التربية والتعليم في الأردن إلى تحقيقها من خلال قيامها بتطوير مناهج التربية الفنية وفقاً للمتطلبات المعاصرة، ونظراً لأهمية المعلم في المنظومة التعليمية، فإن المؤسسات التربوية تهتم اهتماماً كبيراً في تحسين وتطوير أدائه وتزويده بالمهارات والكفايات اللازمة لمهنة التدريس، وعلى الرغم من ذلك نجد أن الواقع الحالي لغالبية البرامج المستخدمة في عملية إعداد المعلمين تركز على الأساليب التقليدية في التدريس، ولا تهتم بالشكل الكافي على عمليات الإعداد بالشكل الطموح، مما ينعكس على مستوى أداء الطلبة أثناء التدريب الميداني وبعده، لذلك لا بد من البحث عن استخدام استراتيجيات تدريسية فاعلة لإعداد معلمي التربية الفنية في مرحلة ما قبل الخدمة تتمحور حول المشاركة في أنشطة التدريس، من خلال تدريبه وإجراء تطبيقات عملية وواقعية على المنهج لإتاحة الفرص الحقيقية له لتحديد احتياجاته الفعلية المرتبطة بالارتقاء بمستوى نموه المهني وأدائه، مما ينعكس إيجاباً عليه ويعزز قدراته، لذلك فقد جاءت الدراسة الحالية للتعرف على أثر استخدام التدريس المصغر في إكساب طلبة التربية الفنية لمهارات التدريس بجامعة اليرموك.

أسئلة الدراسة:

تتمثل الدراسة الحالية في الإجابة عن السؤال الرئيس الآتي:

ما أثر استخدام استراتيجية التدريس المصغر في إكساب مهارات التدريس لطلبة التربية الفنية المعلمين بجامعة اليرموك؟

فروض الدراسة:

انبثق عن سؤال الدراسة ثلاث فرضيات على النحو الآتي:

1. لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$) بين المتوسطين الحسابيين لأداء أفراد الدراسة على كل مهارة من مهارات التدريس وعليها مُجتمعةً، يُعزى لمتغير استراتيجية التدريس (الاعتيادية، التدريس المصغر).
2. لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$) بين المتوسطين الحسابيين لأداء أفراد الدراسة على كل مهارة من مهارات التدريس وعليها مُجتمعةً، يُعزى لمتغير الجنس.
3. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$) بين المتوسطات الحسابية لأداء أفراد الدراسة على كل مهارة من مهارات التدريس وعليها مُجتمعةً، تُعزى للتفاعل بين متغيري: استراتيجية التدريس، والجنس.

أهداف الدراسة:

هدفت الدراسة الحالية إلى التعرف على فاعلية استخدام التدريس المصغر في إكساب الطلبة المعلمين مهارات التدريس في مرحلة ما قبل الخدمة من أجل رفع كفاءتهم.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة الحالية في النتائج التي ستحاول الحصول عليها ومدى تأثيرها على عمليات التعليم والتعلم لدى الطلبة المعلمين في مجال التربية الفنية، حيث ستقدم نتائج هذه الدراسة تغذية راجعة للقائمين على برنامج التربية العملية في جامعة اليرموك مسار التربية الفنية، ويمكن ان تقدم أيضاً معلومات مفيدة لمعلمي التربية الفنية والمشرفين التربويين، كما تعد الدراسة الحالية من الدراسات النادرة في حدود علم الباحث التي تستخدم التدريس المصغر على تطوير مهارات التدريس للطلبة المعلمين بالتربية الفنية في الأردن مما يفتح المجال أمام الباحثين لإجراء دراسات أخرى في حقل تطوير تدريس التربية الفنية على فئات أخرى.

التعريفات الاجرائية:

التدريس المصغر: وهو موقف تعليمي مصغر يحتاج إلى (15) دقيقة لتنفيذه، حيث يتدرب فيه الطالب المعلم على أداء مهارات التدريس كالتخطيط والتنفيذ والتقويم، ويتم تسجيل ذلك صوتاً وصورة من أجل مشاهدته مرة أخرى لتقييمه من أجل الاستفادة من الملاحظات والإرشادات لأدائه، وتدعيم الإيجابيات.

الطلبة المعلمين: هم جميع طلبة التربية الفنية الذين تم تخصيصهم في قسم الفنون التشكيلية/ كلية الفنون الجميلة في الفصل قبل الأخير من التخرج في جامعة اليرموك، والمتوقع تخرجهم في الفصل التالي/الدراسي الثاني.

محددات الدراسة:

تتحد نتائج الدراسة الحالية بما يلي:

1. اقتصرت هذه الدراسة على الطلبة المعلمين المسجلين مساق مناهج وطرق تدريس التربية الفنية في الفصل الدراسي الأول للعام الجامعي 2016/2015م، الذي يؤهلهم للتدريب الميداني في الفصل التالي.
2. اقتصرت هذه الدراسة على ممارسة الطلبة المعلمين للمهارات والمعارف التي تم إكتسابها من استخدام أسلوب التدريس المصغر في الموقف الصفي.

3. نتائج الدراسة الحالية مرتبطة بأداتها (الملاحظة)، وتمثل فقط قياس الأداء التدريسي لمهارات للطلبة المعلمين في مجالات التخطيط، والتنفيذ والتقويم.

الإطار النظري والدراسات السابقة:

الاطار النظري:

يعتبر التدريس هو فن تسهيل عملية التعلم، حيث يمكن للفرد أن يصبح معلماً فعالاً من خلال تعلم تقنيات ومهارات مختلفه من التدريس، فالتدريس المصغر هو أحدى تقنيات تدريب المعلمين التي تساعد المتدرب على إتقان مهارات التدريس في غضون فتره زمنيه قصيرة، وتأهيله للقيام بالمهمات في المواقف التعليمية الجديدة والخروج بالعديد من المهارات الهامة للتدريس ومساعدتهم على اكتساب الثقة ورفع كفائتهم، وإجراء تعديلات على سلوكهم التعليمي القائم كما يمكن أن يحقق فرقاً كبيراً في تدريس المعلم، إضافة إلى إقامه علاقة متناغمة بينه وبين الطالب (Kumar, 2016).

إن مسؤولية التعلم أصبحت مشتركة ما بين المعلم والمتعلم، فالمعلم هو موجه ومرشد للمتعلم إلى كيفية التعلم، والبحث عن مصادره، واعتمادها، والتفاعل معها والمفاضلة فيما بينها، واختيار أكثرها ملاءمة لقدراته، فعملية التدريس تخاطب بنية المتعلم المعرفية، وتواكب تطور نموه المعرفي، وتلائم نواتج تعلمه، كما تساعده على تنمية القدرة في تحقيق درجة أعلى من المعالجة للمعلومات والإكتشاف القائم على شبكة من المفاهيم المتوفرة لديه وتطويرها (العفون، 2012)، ففي التدريس المصغر يتم الجمع بين طرائق التدريس المستخدمة من جهة، وتكنولوجيا التعليم من جهة اخرى، والتي تتمثل في استخدام الفيديو لتسجيل وتصوير الدرس الذي يقدمة الطالب المعلم، وبذلك يتم التدرب على المهارات المتعلقة بكل منهما (التوم، 2012).

ولقد اكتسب تطبيق التدريس المصغر اهتماماً كبيراً من قبل التربويين كأداة للتدريب العملي في برامج التعليم في مرحلة ما قبل الخدمة للمعلم منذ ظهورها في ستينات القرن العشرين، وقد أثارت ممارسة أسلوب التدريس المصغر العلماء لإجراء دراسات مختلفة في هذا المجال (Fernandez, 2010).

ويضيف هي ويان (He & Yan, 2011) على أنه وبصرف النظر عن المزايا الواضحة للتدريس المصغر إلا أنه ينتابه ايضاً بعض العيوب، تتمثل في إيجاد بيئة غير حقيقة ومصطنعة كونها لا تحاكي بالضبط البيئة الحقيقية في الفصول الدراسية، أما اوقويك (Ogeyik, 2009) فيضيف بأن الوقت المحدود لإعداد التدريس المصغر وهدره، قد يوجد عقبات في العمليات التعليمية للمعلمين الطلاب ويقودهم إلى مواقف مترددة في التدريس، ومع ذلك فإن الوعي المتعمق من التدريس المصغر، والدافع للمعلم الطالب في تحسين نفسه، وقدرة المراقبين لتقديم ردود فعل شامله لأدائه، فقد تجلب تحسينات ملوحظة في مهارات التدريس، أما المالكي (2009) فيؤكد على أن التدريس المصغر هو تدريس تطبيقي حقيقي لا يختلف كثيراً عن التدريب على التدريس الكامل، حيث يحتوي على جميع عناصر التدريس المعروفة كالمعلم، والطلاب أو من يقوم مقامهم، والمشرف، والمهارات التعليمية، والوسائل المعينة.

ويعتبر التدريس المصغر كأسلوب مبتكر لتدريب المعلمين على الكفاءة والمهارات والممارسات اللازمة للتعليم التي يجري تنفيذها في مؤسسات تدريب المعلمين، كذلك تساعدهم على كيفيه التدريس من خلال تحديد وتحليل وفرز المهارات المختلفة التي ينطوي عليها التدريس من أجل الممارسة والحصول عليها بشكل فردي، وبذلك فإنه يتم التعلم عن كل مهارة، وتوفير فرصه للمعلم الطالب للاستماع، والمراقبه، والممارسة (Remesh, 2013).

ويتم الاتفاق عموماً على كفاءة التدريس المصغر في اكتساب الوعي المهني، بالإضافه إلى أنه يساعد الطلبة المعلمين على تحليل أدائهم التعليمي الحالي من أجل اكتشاف نقاط قوتهم وضعفهم من خلال

المشاركة في الممارسة العملية (Ogeyik, 2009)، ويضيف قودك (Godek, 2016) أن أسلوب التدريس المصغر يساعد المتدربين على المعرفة التربوية في المحتوى والوعي المهني ومعرفة موضوع المعرفة، فقد يكون الإسهام في تزويد المتدربين ببعض الخبرة قي التفكير التأملي الذي يمكنهم من التعلم من تجاربهم الخاصة، ومن أصدقائهم، وجعل المتدربين على دراية بمصادر سلوكهم اللاواعي.

ولكن التجربة ليست سهله في البداية بالنسبة لغالبية المعلمين المرشحين لأن التجارب الأولى والإنطباعات الأولى وأثارها تكون كبيرة إلى حد ما بالنسبة للمنتسبين الجدد إلى تطبيقات التدريس، حيث إن الفصول الدراسية هي بيئة معقدة إلى حد ما حيث تبدأ أولى ممارساتهم التعليمية فيها (Bilen, 2015).

ويضيف الدرويش وصاديكي (Al Darwish & Sadeqi 2016) إلى أنه وقبل تطوير التدريس المصغر، كانت سلوكيات التدريس المحددة (المهارات) في المقام الأول تقتصر على التدريس في الفصول الدراسية الكاملة، وكثيراً ما كان المعلم الطالب يعاني من الإحباط بسبب تقليد واعتماد أسلوب المعلم المشرف على التدريس دون اعتبار لفرديته الخاصة به، فمن خلال ممارسة التدريس المصغر فإنه يتم توفير بيئة أفضل للطلبة المعلمين، ويتم رصد وتقييم سلوكهم في بعض المهارات بموضوعية، ونتيجة للتقييم، فإن ذلك يعمل على تعويض أوجه القصور فيها، وإصلاح أخطائها، وتعزيز جوانبها الإيجابية، فعندما تأتي الحاجة إلى التغيير من داخل الفرد، فإنها تتم بشكل أفضل منه عندما يتم فرضه من الخارج.

ويساعد التدريس المصغر في تدريب المتدربين على مراقبة أداء بعضهم البعض من خلال قيامهم بتحليل تجاربهم والتأمل فيها، ويساعدهم على أن يكونوا على علم بأوجه القصور التي تتعلق بكل منهم، كما تعمل على زيادة معرفتهم بالموضوع المنفذ وتطوير مخزونهم المعرفي في المواقف التربوية المختلفة (Akanbi & Usman, 2014).

ويؤكد محمد وطارق (2008) على أهمية مرحلة الإعداد والتوجيه للطالب المعلم في التدريس المصغر، من خلال قيام المدرس بتقديم توجيهات شفوية أو تحريرية عامة وشاملة لجميع الطلبة المتدربين، أو عرض نماذج لدروس مسجلة أو حية يقوم المدرس بأدائها أمام المتدربين بشكل مباشر، إضافة إلى المشاهدة سواء أكانت مشاهدة مبدئية تهدف إلى إطلاع المتدربين على ما يجري في الفصول الدراسية، أو مشاهدة تدريبية نقدية يقوم المتدربون فيها بالنقد والحوار والتعزيز.

ويمر التدريس المصغر بعدة مراحل كما أوردها كل من محمد وطارق (2008)، وسميث (Smith, 2004)، وكوريس (Kross, 2016)، وكومار (Kumar, 2016)، ومن أهمها:

1. التخطيط للدرس: يتم في هذه المرحلة قيام المعلم المتدرب في تحديد مجموعة من العناصر تتضمن: تحديد المهارات، وأهداف الدرس، والأنشطة، ومدة التدريس، وتحديد مستوى الطلاب، وإعداد المادة، والطريقة، والوسائل، وأدوات التقويم.
2. مرحلة التدريس: يتم في هذه المرحلة قيام المعلم المتدرب بترجمة الخطة التي قام بها الطالب إلى واقع عملي، حيث يراعى تنفيذ ما تم التخطيط له في المرحلة السابقة، وإذا اشترك أكثر من طالب معلم في الدرس فيجب أن يلتزم كل منهم بالوقت المحدد له.
3. مرحلة المراقبة والنقد: تعتبر هذه المرحلة من أصعب المراحل وأكثرها تعقيداً وشفافية، فهي لا تقتصر على عمليات التحليل والحوار فقط، وإنما تشمل أيضا النقد وإبداء الرأي في أداء المعلم المتدرب.
4. مرحلة إعادة التخطيط: ويقوم فيها المعلم المتدرب بأعاده التخطيط للدرس من أجل تعزيز نقاط القوه والتخلص من نقاط الضعف التي لم تعالج بمهارة أثناء التدريس في المحاولة الأولى، حيث تتم عملية التخطيط إما على نفس الموضوع أو على موضوع جديد لتطوير مهارات المعلم المتدرب.

5. مرحلة إعادة التدريس: تعتبر هذه المرحلة من مراحل التدريس المصغر المهمة إذا دعت الحاجة إليها، لأن نتائج التحليل والحوار والمناقشة وفوائدها قد لا يستفيد منها جميع المتدربين إلا من خلال إعادة التدريس، والهدف من هذه المرحلة يتمثل في محاولة إيصال جميع المتدربين إلى درجة عالية من الكفايات التدريسية.
6. مرحلة إعادة النقد/ التقويم: والهدف من هذه المرحلة هو تقويم أداء المعلم المتدرب وللمرة الأخيرة، وقد تتضمن هذه المرحلة ثلاثة أساليب للتقويم، وهي: تقويم الطالب لنفسه، وتقويم الزملاء المعلمين له، وتقويم الأستاذ المشرف له.

ويضيف الدريج وجمل (2009) إلى أن التدريس المصغر يبنى على عدة أسس تتمثل في: تفكيك العملية التعليمية وتحليلها، وتصغير الموقف التعليمي، وتبسيطه، والمشاهدة والتقويم الذاتيين، بالإضافة إلى التغذية الراجعة، حيث يصبح بعد ذلك الطالب المعلم جاهزاً لإجراء عملية التدريس في المدارس، ويمكن أن يتم ذلك تدريجياً من خلال التدرج في تكبير الدرس أو زمنه أو عدد المهارات أو عدد الحضور وغيرها.

مما سبق نجد أن هناك أهمية كبيرة للتدريس المصغر في عملية إعداد المعلمين من خلال التدريب على العديد من المهارات وصقل الخبرات من خلال التجريب والتعايش مع المواقف التعليمية، مما يجعل الطالب المعلم في مرحلة التطبيق الميداني وفي المراحل اللاحقة أقل توتراً وإرباكاً وخجلاً وأكثر جاهزيةً وثقة وقدرة على التعامل مع المواقف التعليمية.

الدراسات السابقة:

قام الباحث بإجراء مسح للدراسات السابقة ذات العلاقة بأهداف الدراسة، ولم يتم العثور على دراسة ترتبط ارتباطا مباشرا بالدراسة الحالية، حيث كانت هناك مجموعة من الدراسات تركزت على التدريس المصغر، فقد قام انواقبوكي واوسوالا ونزيكو (Onwuagboke & Osuala & Nzeako, 2017) بدراسة هدفت إلى تحديد أثر استراتيجية التدريس المصغر من أجل تحديد أثرها على اكتسابهم للمهارات التعليمية المطلوبة، على عينه تكونت من (90) مدرساً طالباً من طلاب السنه الثانية في كلية (الفان ايكوكو) التربوية في نيجيريا الذين كانوا يستعدون للشروع في برنامج ممارسة التدريس في برنامج التدريب قبل الخدمة، وشملت الدراسة اختبارا تمهيديا واختبارا لاحقا للطلبة باستخدام مقياس لتقييم مهارات التدريس المصغر الذي وضعه الباحثون. وحللت البيانات التي تم جمعها باستخدام إحصاءات وصفيه واستنتاجيه، وكشفت نتائج الدراسة أن تدخلات التدريس المصغر حسنت المهارات التعليمية إلى حد كبير، حيث كان أداء المجموعة التي تلقت معالجه التعليم المتناهي بالتدريس المصغر بتسجيل الفيديو أفضل من المجموعات الأخرى، بينما لم يكن للجنسين تأثير كبير على الدرجات المتوسطة، وقد أثر ذلك تأثيراً كبيراً على الحاجة إلى مختبر للتدريس المصغر، بحيث يكون مجهزا تجهيزاً جيداً لتقديم برامج التدريس المصغر في مؤسسات تعليم المعلمين.

وفي دراسة جوو اكسو ومارتينوفك (Zhou & Xu & Martinovic, 2017) التي أجريت في (انتاريو) في كندا هدفت إلى تطوير قدرات المعلمين قبل الخدمة في تدريس العلوم مع التكنولوجيا من خلال دراسة أسلوب التدريس المصغر، ومن أجل الاستخدام الفعال للتكنولوجيا في التعليم، يحتاج المرشحون من المعلمين إلى تطوير المعرفة المتعلقة بالمعلومات التربوية المتعلقة بالمحتوى من خلال المشاركة في عملية مناقشةٍ ونمذجة وممارسة وتأمل. واستناداً إلى دراسة الطلبة المعلمين المرشحين لخطه الدرس، والواجبات، والملاحظات لأداء التدريس المصغر، والملاحظات اليومية، توصلت الدراسة إلى أن تطبيق التدريس المصغر في المناهج الدراسية يوفر للمعلمين المرشحين فرصة كبيرة لتعلم كيفية التدريس مع التكنولوجيا، كما تكمن أهميته في فرص الممارسة، والتجديد التعاوني، والتغذية الراجعة، والتعلم من بعضهم البعض.

وهدفت دراسة الطاكاينه (Al-Takhyneh, 2016) إلى التعرف على فعالية استخدام أسلوب التدريس المصغر والتفكير في تطوير مهارات التدريس في الجامعة العربية المفتوحة فرع الأردن، على عينة بلغت (100) طالب ممن التحقوا ببرنامج التعليم الابتدائي. وصنفوا إلى خمس مجموعات على أساس قياس أسلوب التفكير المستخدم. تم تطوير أداة قياس مهارات التدريس والتحقق من صحتها، حيث استخدمت الأداة قبل وبعد التدريس لقياس مهارات التدريس باستخدام أسلوب التدريس المصغر. أظهرت نتائج الدراسة وجود دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة ($\alpha \leq 0.05$) بين متوسط الدرجات في مهارات ما قبل وبعد التدريس لصالح مهارات ما بعد التدريس بشكل عام وفي مستويات التفكير التركيبي والتحليلي والواقعي والعملي، في حين لا يوجد دلالة إحصائية بين متوسط درجات مهارات ما قبل وبعد التدريس في مستوى أسلوب التفكير المثالي، كما لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية بين متوسطات الدرجات في مهارات التدريس بسبب أسلوب التفكير المستخدم.

وأجرى كوتسوكوس وفريقولاس (Koutsoukos & Fragoulis, 2016) دراسة هدفت إلى التحقيق في آراء المعلمين بشأن أسلوب التدريس المصغر كتقنية تدريبية، ولأغراض الدراسة، أجريت دراسة حالة، ودراسة عينة من معلمي التعليم الثانوي في المدرسة التربوية والتكنولوجية (أسبيت) في كوزاني في اليونان، ومن بين النتائج الرئيسية للبحث هو اعتقاد المعلمين أن أسلوب التدريس المصغر يعتبر أداة مفيدة تساعدهم على تحسين مهاراتهم التعليمية، وكذلك لها تأثير كبير على مختلف جوانب التدريس.

وقام كوريس (Koross, 2016) بدراسة هدفت إلى دراسة الخبرات والكفاءات، وتصورات (100) من الطلبة المعلمين المتدربين قبل الخدمة من برنامج تعليم اللغة السواحلية في مدرسة التربية، جامعة إلدوريت في كينيا. استخدمت في الدراسة مجموعة من التقنيات الكمية والنوعية، واستخدم استبيان ومقابلة جماعية مركزة لجمع البيانات من المجيبين عينة الدراسة. توصلت الدراسة إلى أن الطلبة المعلمين اكتسبوا مجموعة متنوعة من الخبرات والكفاءات من التدريس المصغر، وأن معظمهم لديهم مواقف إيجابية تجاه التدريس المصغر كأسلوب للتدريس.

أجرى التوم (2012) دراسة هدفت لبيان أثر استخدام التدريس المصغر في رفع الكفايات التدريسية لمعلمي مرحلة الأساس في محلية الحصاحيصا في السودان، استخدمت بطاقة الملاحظة كأداة للدراسة، وتكونت عينة الدراسة من (60) معلماً ومعلمةً، وقد استخدم البحث برنامج التحليل الإحصائي الإنساني في التحليل، وتوصلت الدراسة إلى انه لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات الكفايات التدريسية لمعلمي مرحلة الأساس الذين استخدموا أسلوب التدريس المصغر تعزى لمتغير النوع، ذكر أو أنثى، وتوجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات الكفايات التدريسية لمعلمي مرحلة الأساس المؤهلين تربويًا وغير المؤهلين تربوياً لصالح المؤهلين تربوياً، وتوجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات الكفايات التدريسية لمعلمي مرحلة الأساس تعزى لمتغير الخبرة، خبرة طويلة، خبرة قصيرة.

تناولت دراسة ميرقلر وتانجن (Mergler & Tangen, 2010) فعالية باستخدام التدريس المصغر كأداة لتقييم طلبة الدراسات العليا المعلمين قبل الخدمة في أستراليا، على عينة تكونت من (520) معلما، حيث أكمل (315) معلماً استقصاء فعالية المعلم وأسئلة نوعية إضافية في المرة الأولى و(208) معلما أكملوا الاستبيان والأسئلة في وقت آخر، كشف تحليل المكونات الرئيسية الذي أجري على بيانات المسح في المرة الأولى عن أن فعالية المعلم تتكون من عنصرين هما: فعالية المعلم في إدارة الصف وفعالية المعلم الشخصية، وتم أخذ القياسات المتكررة أنوفا (ANOVA) فقد أجريت على (208) من المشاركين الذين أكملوا الدراسة في المرة الأولى والثانية، حيث كشفت فعالية على كلا العنصرين في زيادة كبيرة مع مرور

الوقت، كما سلطت هذه البيانات الضوء على الأثر الإيجابي الذي أحدثته عمليات التدريس المصغر في تطوير هوية المعلم.

وأجرى كاركي وسانلي (Karcky & Sanli, 2009) في تركيا دراسة هدفت إلى أثر تطبيق التدريس المصغر على مستوى كفاءة المعلمين الذين يدرسون في مرحله الطفولة المبكرة، حيث تمت الدراسة على مجموعة من الطلبة المعلمين في مرحلة ما قبل الخدمة الذين تم تضمينهم في النشاط، حيث تم قياس مستويات كفاءة الطلاب المعلمين من خلال استخدام أداة قياس الكفاءة الذي وضعه ايريسن وسيلكوز (Erisen & Celikoz, 2003)، استخدمت الدراسة المنهج التجريبي الذي اعتمد على المجموعات ذات التصميم أحادي الاختبار القبلي والبعدي دون أن تُوجد مجموعه ضابطة، وتم تحليل البيانات بواسطة العينات المقترنة اختبار T. Test واختبار ANOVA التدابير المتكررة بعد تجربة التدريس المصغر، تم التوصل إلى وجود اختلافات كبيرة بين المشاركين في الدرجات ما قبل الإختبار وما بعده، حيث بينت النتائج أن نشاط التدريس المصغر قد أثر على مستويات كفاءة الطلبة المعلمين بشكل إيجابي.

وأجرى المالكي (2009) في السعودية دراسة هدفت إلى التعرف على فاعلية التدريس المصغر في إكساب الطلاب المعلمين مهارات، التهيئة، واستخدام السبورة، وتوجيه الأسئلة الصفية، وإدراة الصف، ولتحقيق أهداف الدراسة استخدم المنهج شبه التجريبي المعتمد على المجموعتين الضابطة والتجريبية والملاحظة القبلية والبعدية، حيث استخدم بطاقة الملاحظة كأداة للدراسة، وبعد تحليل النتائج توصلت الدراسة إلى أن فاعلية استخدام أسلوب التدريس المصغر في إكساب الطلبة المعلمين بعض مهارات التدريس، حيث بلغ المتوسط الحسابي (86,5) لصالح المجموعة التجريبية، مقابل (56,1) لصالح المجموعة الضابطة.

وقام عقيلي (2008) بدراسة هدفت إلى تعرف مدى فعالية برنامج تدريبي قائم على التدريس المصغر في تنمية المهارات العملية اللازمة لتدريس العلوم لدى معلمي العلوم بالمرحلة الابتدائية، استخدم المنهج الوصفي التحليلي لتحديد المهارات العملية اللازمة لتدريس العلوم بالمرحلة الإبتدائية من خلال تحليل الأنشطة العلمية بكتب العلوم، كما تم استخدام المنهج شبه التجريبي للتعرف على مدى فعالية البرنامج المقترح في تنمية المهارات العملية اللازمة لتدريس العلوم لدى معلمي العلوم بالمرحلة الإبتدائية، تم إعداد بطاقة ملاحظة تضمنت المهارات العملية اللازمة لتدريس العلوم بالمرحلة الإبتدائية وتطبيقها على (15) معلماً من معلمي العلوم، حيث تم تحديد المهارات التي بها تدنٍ لدى هذه العينة، كما تم إعداد برنامج تدريبي باستخدام التدريس المصغر لتنمية المهارات التي أظهرت الدراسة التشخيصية أن بها تدنٍ لدى معلمي العلوم بالمرحلة الابتدائية وتدرب على استخدام هذا البرنامج (28) معلماً من معلمي العلوم، توصلت الدراسة إلى وجود فروق دالة بين متوسطي درجات معلمي العلوم عينة الدراسة في كل من التطبيقين القبلي والبعدي لبطاقة الملاحظة لصالح التطبيق البعدي، وكذلك وجود فروق دالة بين متوسطي درجات معلمي العلوم عينة الدراسة في كل من التطبيقين القبلي والبعدي لكل مهارة رئيسة ببطاقة الملاحظة، وكان أداء معلمي العلوم عينة الدراسة للمهارات العملية المتضمنة في بطاقة الملاحظة أكبر من أو يساوي مستوى التمكن المقبول تربوياً (75%) من الدرجة العظمى لبطاقة الملاحظة بعد التدريب.

أجرى البركات وابو جاموس (2007) دراسة في جامعة اليرموك هدفت إلى التعرف على مستوى أداء الطلبة المعلمين للكفايات التدريسية ضمن مجالات التخطيط والتنفيذ والتقويم، وبيان أثر استخدام استراتيجية التدريس المصغر في تنميتها ضمن المجالات المشار إليها، تم تطبيقها على عينة بلغت (40) طالبًا وطالبة موزعين مجموعتين إحداهما تجريبية والأخرى ضابطة، واستخدمت بطاقة الملاحظة كأداة للدراسة، استمرت التجربة من العام 2005/2004م، توصلت الدراسة إلى العديد من النتائج أبرزها وجود ضعف كبير في أداء أفراد عينة الدراسة للكفايات التدريسية قبل البدء بممارسة التدريب العملي، ووجود تحسن في أداء جميع أفراد

عينة الدراسة للكفايات التدريسية خلال فترة التدريب العملي، وكان هذا التحسن لدى أفراد المجموعة التجريبية الذين تم تدريبهم بالتدريس المصغر مقارنة مع نظرائهم في المجموعة الضابطة، إذ ان الفروق بين المتوسطات الحسابية بين المجموعتين التجريبية والضابطة كانت دالة ولصالح المجموعة التجريبية، وبذلك فقد تثبت من الدراسة فعالية التدريب من خلال التدريس المصغر في تنمية كفايات التدريس لدى الطلبة المعلمين في تخصص معلم الصف بجامعة اليرموك.

وأجرت دحلان (2003) دراسة هدفت إلى معرفة أثر التدريس المصغر على أداء الطالبة المعلمة للتربية العملية بكلية المعلمات بمكة المكرمة، لتحسين أداء الطالبة لإنجاح العملية التعليمية واستمرارها، استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، واستخدمت المجموعة التجريبية والضابطة، وأَعدت بطاقة ملاحظة لتقييم الطالبات عينة الدراسة، كما استخدمت الاستبيان بهدف معرفة أوجه القصور في برنامج التربية العملية المتبع بالكلية من وجهة نظر مديرات ومشرفات التربية العملية والتربية الفنية، وقد أشارت النتائج إلى وجود فرق بين أداء المجموعتين لصالح المجموعة التجريبية، كما كشفت الدراسة أن هناك قصور في برنامج التربية العملية يعزى للمدة التي يتم فيها التدريب على التربية العملية بأنها غير كافية، وضعف العلاقة بين المشرفات المسؤولات عن التربية العملية مع مشرفات ومديرات المدارس، وأن بعض مقررات إعداد معلمة التربية الفنية لا تكسب الطالبة مهارات تدريسية عالية في التربية العملية.

التعقيب على الدراسات السابقة:

من خلال مراجعة الدراسات السابقة تتضح أهمية استخدام التدريس المصغر في عملية إعداد وتهيئة المعلمين في مرحلة ما قبل الخدمة أو في أثنائها، كما أشارت نتائج الدراسات السابقة إلى الدور الإيجابي للتدريس المصغر، حيث أسهم في تنمية العديد من المهارات التعليمية التي انعكست إيجاباً على الطلبة بعد تدريبهم على مهارات التدريس المصغر في المواقف التعليمية المختلفة، كما أننا لم نجد أية دراسة من الدراسات السابقة تناولت التدريس المصغر في مجال التربية الفنية بالأردن، وكذلك تتميز هذه الدراسة عن الدراسات السابقة بأنها الدراسة الأولى باللغة العربية التي تحاول الكشف عن أثر استخدام التدريس المصغر على تطوير مهارات التدريس في التربية الفنية في الأردن.

الطريقة والإجراءات:

منهج الدراسة:

للتعرف على أثر استخدام استراتيجية التدريس المصغر على الطلبة المعلمين، اتبعت الدراسة الحالية المنهج شبه التجريبي الذي يعتمد على المجموعة التجريبية والضابطة ذي القياسين القبلي والبعدي.

مجتمع الدراسة:

تكون مجتمع الدراسة من جميع الطلبة الذين تم تخصيصهم بمسار التربية الفنية للعام الجامعي 2016/2015م ، والبالغ عددهم (64) طالبا وطالبة، حسب الاحصائيات المتوافرة لدى القسم.

عينة الدراسة:

تكونت عينة الدراسة من (44) طالبا وطالبة، (16) ذكور، و(28) اناث، من الطلبة الذين سجلوا مساق مناهج وطرق تدريس التربية الفنية في الفصل الدراسي الأول للعام الجامعي 2016/2015م، حيث إن هؤلاء الطلبة ملزمون بدراسة هذا المساق، والذين من المفترض أن يسجلوا في الفصل الثاني مساق مشروع التخرج (التدريب الميداني) في المدارس.

أداة الدراسة :

لأغراض تطبيق الدراسة تم إعداد بطاقة الملاحظة حسب الآتي:

أولاً: مراجعة الأدب التربوي والدراسات ذات العلاقة باستخدام أسلوب التدريس المصغر كدراسة البركات وابو جاموس (2006)، ودراسة المالكي (2009)، ودراسة الطاكاينه (Al- Takhyenh, 2016)، ودراسة كوريس(Koross, 2016) ، للتوصل إلى قائمة المجالات التي يجب على الطالب المعلم ممارستها في الغرفة الصفية، وتضمنت ثلاث مجالات في صورتها النهائية هي: المجال الأول: التخطيط ويتضمن (10) فقرات؛ المجال الثاني: التنفيذ ويتضمن (20) فقرات؛ المجال الثالث: التقويم ويتضمن (7) فقرات.

ثانياً: تم اختيار مقياس ليكرت الخماسي الذي يشمل على خمس درجات تقيس حدوث ممارسة المعارف والمهارات المتضمنة في فقرات أداة الدراسة كالتالي: ممتاز وله خمس درجات، وجيد جدًا وله أربع درجات، وجيد وله ثلاث درجات، ومقبول وله درجتان، وضعيف وله درجة.

صدق الأداة:

تم التأكد من صدق بطاقة الملاحظة بعرضها على مجموعة من المحكمين من ذوي الاختصاص والخبرة في مجال المناهج والتدريس، والقياس والتقويم، والتربية الفنية في جامعة اليرموك، حيث طلب منهم إبداء رأيهم فيها من حيث ملاءمة فقرات بطاقة الملاحظة لهدف الدراسة، ووضوحها، وسلامة الصياغات اللغوية، ومدى انتماء الفقرات للمجالات التي أدرجت تحتها، حيث تم الأخذ بملاحظات المحكمين من حذف وتعديل وإضافة، ونتيجةً لذلك تكونت الأداة بصورتها النهائية من (37) فقرة، واعتبرت دلالات الصدق كافية لخبرة المحكمين في هذا المجال.

ثبات الأداة:

للتحقق من ثبات أداة الدراسة، تم تجريب أداة الملاحظة في الدراسة الحالية على (12) طالبا معلماً من خارج عينة الدراسة، واستخدمت كاميرا فيديو لتسجيل الحصص الصفية، وعند الإنتهاء من الملاحظات الصفية قام الباحث بتفريغ محتوى الشريط على بطاقة الملاحظة، واعتبر المتوسط الحسابي بين تقديرات الملاحظ في المرة الأولى والثانية لكل زيارة هي الدرجة الكلية على الأداة وكل من مجالاتها، ثم تم حساب معامل ارتباط بيرسون بين التقديرات التي وضعت للملاحظات في المرة الأولى، والملاحظات في المرة الثانية لمجالات الدراسة وللأداة ككل، وتم حساب معامل كرونباخ ألفا باعتباره مؤشراً على التجانس الداخلي لكل مجال من مجالات الأداة، وللأداة ككل، حيث بلغ معامل الاتساق الداخلي لها (0،92)، وهذه القيمة تعتبر مناسبة لأغراض تطبيق أداة الدراسة الحالية.

إجراءات الدراسة:

بعد أن قام الباحث بتصميم بطاقة الملاحظة والتأكد من صدقها وثباتها، تم تنفيذ الدراسة، حسب الخطوات التالية:

1. اختيار أفراد الدراسة البالغ عددهم (44) طالباً وطالبةً، تم تقسيمهم إلى مجموعتين: (23) تجريبية، و(21) ظابطة.
2. تم تطبيق بطاقة الملاحظة القبلية في الأسبوعين الأولين من بدء الفصل الدراسي للتأكد من تكافؤ المجموعتين من خلال ملاحظة صفية لجميع الطلبة عينة الدراسة.
3. تم تدريب طلبة المجموعة التجريبية لمدة شهرين.
4. تم تعريف الطلبة بأهمية التدريس المصغر وطريقة استخدامه لأغراض التدريب.
5. تم تكليف كل طالب بتنفيذ درس مصغر، وذلك في ضوء عملية التخطيط قام بها بنفسه.

6. تم تسجيل كل درس مصغر قام بتنفيذه الطلبة على شريط فيديو، مع التأكيد على الطلبة من التعقيب وإبداء الملاحظات على أداء كل طالب.
7. تم عرض الدرس المصغر الذي نفذه الطالب من خلال جهاز العرض الداتا شو (Data Show)، ثم تم تسجيل الملاحظات من قبل المشرف والزملاء، والقيام بعملية تحليل الدرس، من أجل التعرف على نواحي القوة والضعف لدى الطلبة.
8. قيام كل طالب بإعادة تنفيذ نفس الدرس المصغر مرة أخرى، مراعياً الاستفادة من الملاحظات والتوجيهات.
9. تطبيق بطاقة الملاحظة البعدية للمجموعة بعد أن تم تدريبهم على المهارات التدريسية اللازمة للتدريس المصغر من خلال تسجيل درجة لأداء الطلبة، من خلال وضع درجة تقدير لكل مهارة حسب المقياس الخماسي لبطاقة الملاحظة التي تم إعدادها في ضوء مستوى أدائه لها.
10. بعد ذلك تم إدخال البيانات في جهاز الحاسوب وإجراء عملية التحليل الإحصائي من خلال برنامج (SPSS) من أجل التعرف على أثر استخدام التدريس المصغر مقارنة بالطريقة الاعتيادية في إكساب مهارات التدريس لطلبة التربية الفنية بجامعة اليرموك.

المعالجة الإحصائية

للإجابة عن سؤال الدراسة حُسبت المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية والمتوسطات الحسابية المعدلة لأداء مجموعتي الدّراسة التجريبية والضابطة على مهارات التدريس مُجتمعة، ونظراً لاختيار عينة قصدية وعدم تحقق أحد شرطي تقييم المجموعات المتكافئة (تكافؤ قبلي والاختبار والتعيين العشوائي) هنا لا بد من الضبط الاحصائي، ويتم ذلك من خلال الأسلوب الاحصائي بتحليل التباين المشترك (المصاحب) الذي يأخذ بعين الاعتبار الفروق القبلية والبعدية في آن واحد. ولفحص دلالة الفروق بين المتوسطات الحسابية البعدية وفقًا لمتغيري: (استراتيجية التدريس، والجنس)؛ استخدم تحليل التباين الثنائي المصاحب (ANCOVA). كما حُسبت المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية والمتوسطات الحسابية المعدلة لأداء مجموعتي الدّراسة التجريبية والضابطة على كل مهارة من مهارات التدريس، ولفحص دلالة الفروق بين المتوسطات الحسابية وفقًا لمتغيري: (استراتيجية التدريس، والجنس)؛ استخدم تحليل التباين الثنائي المتعدد المصاحب (MANCOVA). وأخيراً استخدم مؤشر مربع ايتا (Eta Square) لمعرفة حجم الأثر (Effect Size) لاستراتيجية التدريس.

نتائج الدراسة:

بعد القيام بإجراءات الدراسة، وتحليل بيانات بطاقة الملاحظة للمجموعة التجريبية والمجموعة الظابطة، تم التوصل إلى مجموعة من النتائج، سيتم عرضها على النحو التالي:

فيما يتعلق بنتائج سؤال الدراسة الرئيس الذي نص على: " ما أثر استخدام استراتيجية التدريس المصغر في إكساب مهارات التدريس لطلبة التربية الفنية المعلمين بجامعة اليرموك؟"، حيث انبثق عن هذا السؤال ثلاث فرضيات صفرية هي:

1. الفرضية الصفرية الأولى ونصت على: "لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$) بين المتوسطين الحسابيين لأداء أفراد الدراسة على كل مهارة من مهارات التدريس وعليها مُجتمعةً، يُعزى لمتغير استراتيجية التدريس (الاعتيادية، التدريس المصغر)".

2. الفرضية الصفرية الثانية ونصت على: "لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$) بين المتوسطين الحسابيين لأداء أفراد الدراسة على كل مهارة من مهارات التدريس وعليها مُجتمعةً، يُعزى لمتغير الجنس".
3. الفرضية الصفرية الثالثة ونصت على: "لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$) بين المتوسطات الحسابية لأداء أفراد الدراسة على كل مهارة من مهارات التدريس وعليها مُجتمعةً، تُعزى للتفاعل بين متغيري: استراتيجية التدريس، والجنس".

للإجابة عن هذا السؤال والتحقق من فرضياته؛ كان لا بد من تحديد دلالة الفرق بين المتوسطين الحسابيين لأداء أفراد الدراسة على مهارات التدريس مُجتمعةً وفقًا لمتغيري: (استراتيجية التدريس، والجنس) والتفاعل بينهما، ومن ثم تحديد دلالة الفرق بين المتوسطين الحسابيين لأداء أفراد الدراسة على كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً وفقًا لمتغيري: (استراتيجية التدريس، والجنس) والتفاعل بينهما، وفيما يلي عرض لذلك:

أ. مهارات التدريس مُجتمعةً:

حُسبت المتوسطات الحسابية، والانحرافات المعيارية لأداء أفراد الدراسة القبلي والبعدي على مهارات التدريس مُجتمعةً، وفقًا لمتغيري: استراتيجية التدريس (الاعتيادية، التدريس المصغر) والجنس، ويبين جدول (1) ذلك.

جدول (1): المتوسطات الحسابية، والانحرافات المعيارية لأداء أفراد الدراسة القبلي والبعدي على مهارات التدريس مُجتمعةً، وفقًا لمتغيري: (استراتيجية التدريس، والجنس)

استراتيجية التدريس	الجنس	الأداء القبلي			الأداء البعدي		
		المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري		المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي المعدل	الانحراف المعياري
الاعتيادية	ذكر	1.42	0.37		2.49	0.49	2.38	0.22
	أنثى	1.27	0.20		2.68	0.83	2.66	0.22
	الكلي	1.32	0.28		2.61	0.71	2.56	0.14
التدريس المصغر	ذكر	1.41	0.38		2.76	0.27	2.74	0.17
	أنثى	1.26	0.16		3.61	0.76	3.67	0.16
	الكلي	1.31	0.26		3.31	0.75	3.17	0.14
الكلي	ذكر	1.41	0.36		2.63	0.41	2.52	0.16
	أنثى	1.27	0.17		3.18	0.91	3.21	0.12
	الكلي	1.32	0.26		2.98	0.80		

يتبين من جدول (1) وجود فرق ظاهري بين المتوسطين الحسابيين البعديين لأداء أفراد الدراسة على مهارات التدريس مُجتمعةً، وفقًا لمتغير استراتيجية التدريس، ووجود فرق ظاهري بين المتوسطين الحسابيين البعديين لأداء أفراد الدراسة على مهارات التدريس مُجتمعةً، وفقًا لمتغير الجنس، وبهدف عزل وتحييد الفروق القبلية في أداء أفراد الدراسة على مهارات التدريس مُجتمعةً، ومعرفة الدلالة الإحصائية لتلك الفروق الظاهرية وفقًا لمتغيري: الدراسة استراتيجية التدريس، والجنس، والتفاعل بينهما؛ استخدم تحليل التباين الثُنائي المصاحب (Two Way ANCOVA)، وذلك كما هو مبين في جدول (2).

جدول (2): نتائج تحليل التباين الثُنائي المصاحب للمتوسطات الحسابية البعدية لأداء أفراد الدراسة على مهارات التدريس مُجتمعةً، وفقًا لمتغيري: (استراتيجية التدريس، والجنس) والتفاعل بينهما

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ف	الدلالة الإحصائية	حجم الأثر
المصاحب(الاختبار القبلي)	3.672	1	3.672	9.662	.004	.199
استراتيجية التدريس	3.760	1	3.760	*9.893	.003	.202
الجنس	4.424	1	4.424	*11.641	.002	.230
استراتيجية التدريس×الجنس	1.060	1	1.060	*2.788	.103	.067
الخطأ	14.821	39	.380			
المجموع المُعدل	27.847	43				

** ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$)*

بالنظر إلى نتائج تحليل التباين جدول (2) يُلاحظ ما يلي:

1. أن قيمة الدلالة الإحصائية لمتغير استراتيجية التدريس كانت (0.003) وهي أقل من مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$)؛ وبذلك رُفضت الفرضية الصفرية الأولى وقُبلت البديلة التي نصت على: "يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$) بين المتوسطين الحسابيين لأداء أفراد الدراسة على مهارات التدريس يُعزى لمتغير استراتيجية التدريس"؛ مما يؤكد وجود أثر لاستخدام استراتيجية التدريس المصغر في إكساب طلبة التربية الفنية المعلمين بجامعة اليرموك لمهارات التدريس مُجتمعةً، ولصالح الطلبة الذين خضعوا للتدريس باستخدام استراتيجية (التدريس المصغر)، ويتعزز ذلك من خلال النظر إلى المتوسطات الحسابية المعدلة جدول (2)، حيث يُلاحظ مقدار التحسّن في مهارات التدريس مُجتمعةً الناتج من استخدام استراتيجية التدريس المصغر. ولإيجاد حجم الأثر (Effect Size) لاستراتيجية التدريس على مهارات التدريس مُجتمعةً، جرى إيجاد مربع ايتا Eta Square، فقد وجد -من جدول (2)- أنه يساوي (0.202): وهذا يعني أن استراتيجية التدريس (التدريس المصغر) فَسَّرَت حوالي (20.2%) من التباين في المتوسط الحسابي لأداء أفراد الدراسة على مهارات التدريس مُجتمعةً؛ بمعنى أن استخدام استراتيجية التدريس المصغر أثرت (حَسَّنَت) في مهارات التدريس مُجتمعةً بنسبة مئوية (22.2%).
2. أن قيمة الدلالة الإحصائية لمتغير الجنس بلغت (0.002) وجاءت أقل من مستوى الدلالة الإحصائية (α 0.05 =)؛ وبذلك رُفضت الفرضية الصفرية الثانية وقُبلت البديلة التي نصت على: "يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$) بين المتوسطين الحسابيين لأداء أفراد الدراسة على مهارات التدريس يُعزى لمتغير الجنس"؛ مما يؤكد وجود أثر لمتغير الجنس في إكساب طلبة التربية الفنية المعلمين بجامعة اليرموك لمهارات التدريس مُجتمعةً، ولصالح الإناث، ويتعزز ذلك من خلال النظر إلى المتوسطات الحسابية المعدلة جدول (2)، حيث يُلاحظ مقدار التحسّن في مهارات التدريس مُجتمعةً الناتج من متغير الجنس. ولإيجاد حجم الأثر (Effect Size) لمتغير الجنس على مهارات التدريس مُجتمعةً، جرى إيجاد مربع ايتا Eta Square، فقد وجد -من جدول (2)- أنه يساوي (0.230)، وهذا يعني أن متغير الجنس فَسَّرَ حوالي (23.0%) من التباين في المتوسط الحسابي لأداء أفراد الدراسة على مهارات التدريس مُجتمعةً؛ بمعنى أن متغير الجنس أثّرَ (حَسَّنَ) في مهارات التدريس مُجتمعةً بنسبة مئوية (23.0%).

3. أن قيمة الدلالة الإحصائية للتفاعل بين متغيري: استراتيجية التدريس، والجنس بلغت (0.103) وهي أكبر من مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$)؛ وبذلك قُبلت الفرضية الصفرية الثالثة التي نصت على: "لا يوجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$) بين المتوسطات الحسابية لأداء أفراد الدراسة على مهارات التدريس مُجتمعةً يُعزى للتفاعل بين متغيري: استراتيجية التدريس، والجنس"؛ مما يؤكد عدم وجود أثر للتفاعل بين متغيري: استراتيجية التدريس، والجنس في إكساب طلبة التربية الفنية المعلمين بجامعة اليرموك لمهارات التدريس مُجتمعةً.

أ. مهارات التدريس وتضم (التخطيط، والتنفيذ، والتقويم).

حُسبت المتوسطات الحسابية، والانحرافات المعيارية لأداء أفراد الدراسة القبلي والبعدي على كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً، وفقًا لمتغير استراتيجية التدريس (الاعتيادية، التدريس المصغر)، كما هو مبين في جدول (3).

جدول (3): المتوسطات الحسابية، والانحرافات المعيارية لأداء أفراد الدراسة القبلي والبعدي على كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً، وفقًا لمتغير استراتيجية التدريس

المهارة	استراتيجية التدريس	الجنس	الأداء القبلي			الأداء البعدي		
			المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري		المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي المعدل	الانحراف المعياري
التخطيط	الاعتيادية	ذكر	1.44	0.46		2.65	0.42	2.67	0.16
		أنثى	1.34	0.34		2.91	0.63	2.85	0.12
		الكلي	1.38	0.38		2.81	0.56	2.76	0.10
	التدريس المصغر	ذكر	1.38	0.47		2.90	0.22	3.01	0.16
		أنثى	1.33	0.29		3.63	0.65	3.62	0.12
		الكلي	1.35	0.35		3.38	0.64	3.31	0.10
	الكلي	ذكر	1.41	0.45		2.78	0.35	2.84	0.12
		أنثى	1.34	0.31		3.30	0.73	3.23	0.09
		الكلي	1.36	0.36		3.11	0.66		
التنفيذ	الاعتيادية	ذكر	1.39	0.35		2.43	0.62	2.34	0.25
		أنثى	1.23	0.13		2.62	0.89	2.65	0.20
		الكلي	1.30	0.24		2.55	0.79	2.49	0.16
	التدريس المصغر	ذكر	1.41	0.34		2.67	0.35	2.63	0.26
		أنثى	1.24	0.08		3.50	0.86	3.54	0.19
		الكلي	1.30	0.22		3.21	0.82	3.09	0.15
	الكلي	ذكر	1.40	0.33		2.55	0.50	2.48	0.19
		أنثى	1.24	0.10		3.09	0.97	3.10	0.14
		الكلي	1.30	0.23		2.89	0.86		
التقويم	الاعتيادية	ذكر	1.45	0.41		2.45	0.83	2.38	0.28
		أنثى	1.26	0.25		2.53	1.02	2.54	0.22
		الكلي	1.33	0.32		2.50	0.93	2.46	0.17
	التدريس المصغر	ذكر	1.45	0.41		2.84	0.59	2.85	0.29
		أنثى	1.24	0.21		3.88	0.74	3.90	0.20
		الكلي	1.31	0.30		3.52	0.85	3.37	0.17
	الكلي	ذكر	1.45	0.40		2.64	0.72	2.61	0.21
		أنثى	1.25	0.22		3.25	1.11	3.22	0.15
		الكلي	1.32	0.31		3.03	1.02		

يُلاحظ من جدول (3) وجود فروق ظاهرية بين المتوسطين الحسابيين البعديين لأداء أفراد الدراسة على كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً، وفقًا لمتغير استراتيجية التدريس (الاعتيادية، التدريس المصغر). وبهدف عزل (تحييد) الفروق القبلية في أداء أفراد الدراسة على كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً، ولمعرفة الدلالة الإحصائية لتلك الفروق الظاهرية وفقًا لمتغير استراتيجية التدريس والجنس والتفاعل بينهما؛ استخدم تحليل التباين الثُنائي المتعدد المصاحب (Two Way MANCOVA)، كما هو مبين في جدول (3).

جدول (3): نتائج تحليل التباين الثُنائي المتعدد المصاحب للمتوسطات الحسابية البعدية لأداء أفراد الدراسة على كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً، وفقًا لمتغيري: (استراتيجية التدريس، والجنس) والتفاعل بينهما

مصدر التباين	المهارة الأداء البعدي	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ف	الدلالة الإحصائية	حجم الأثر
المصاحب (التخطيط القبلي)	التخطيط	1.096	1	1.096	5.830	.021	.136
	التنفيذ	1.067	1	1.067	2.207	.146	.056
	التقويم	1.813	1	1.813	3.130	.085	.078
المصاحب (التنفيذ القبلي)	التخطيط	3.029	1	3.029	16.112	.000	.303
	التنفيذ	.001	1	.001	.002	.965	.000
	التقويم	.108	1	.108	.186	.669	.005
المصاحب (التقويم القبلي)	التخطيط	1.464	1	1.464	7.789	.008	.174
	التنفيذ	.033	1	.033	.069	.794	.002
	التقويم	.047	1	.047	.081	.778	.002
استراتيجية التدريس Hotelling's Trace=0.706 الدلالة الإحصائية = *0.000	التخطيط	3.139	1	3.139	*16.697	.000	.311
	التنفيذ	3.524	1	3.524	*7.290	.010	.165
	التقويم	8.420	1	8.420	*14.535	.001	.282
الجنس Hotelling's Trace=0.407 الدلالة الإحصائية = *0.000	التخطيط	1.262	1	1.262	*6.711	.014	.154
	التنفيذ	2.979	1	2.979	*6.164	.018	.143
	التقويم	2.876	1	2.876	*4.964	.032	.118
استراتيجية التدريس×الجنس Wilks' Lambda=0.896 الدلالة الإحصائية = 0.271	التخطيط	.484	1	.484	2.573	.117	.065
	التنفيذ	.877	1	.877	1.814	.186	.047
	التقويم	2.011	1	2.011	3.472	.070	.086
الخطأ	التخطيط	6.955	37	.188			
	التنفيذ	17.884	37	.483			
	التقويم	21.435	37	.579			
المجموع المُعدّل	التخطيط	18.868	43				
	التنفيذ	32.026	43				
	التقويم	44.636	43				

* ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$)

بالنظر إلى نتائج تحليل التباين جدول (3) يُلاحظ ما يلي:

أولاً: أنه وفق متغير استراتيجية التدريس، بلغت قيمة الدلالة الاحصائية لاختبار (Hotelling's Trace) (0.000) وهي أقل من مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$)؛ مما يدل على وجود دلالة إحصائية على الأقل في أحد مهارات التدريس، ومن الجدول (3) يُلاحظ كذلك أنه وفق متغير استراتيجية التدريس كانت

جميع قيم الدلالة الاحصائية لجميع المهارات أقل من مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$)؛ وبذلك رُفضت الفرضية الصفرية الأولى وقُبلت البديلة التي نصت على: "يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$) بين المتوسطين الحسابيين لأداء أفراد الدراسة على كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً يُعزى لمتغير استراتيجية التدريس"؛ مما يؤكد وجود أثر لاستخدام استراتيجية التدريس المصغر في تحسين كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً (التخطيط، والتنفيذ، والتقويم)، ولصالح الطلبة الذين خضعوا للتدريس باستخدام استراتيجية (التدريس المصغر)، ويتعزز ذلك بالنظر إلى المتوسطات الحسابية المعدلة جدول (3)، حيث يُلاحظ مقدار التحسّن في كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً الناتج من استخدام استراتيجية التدريس المصغر. ولإيجاد حجم الأثر (Effect Size) استراتيجية التدريس على كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً، تم إيجاد مربع ايتا Eta Square، فقد وجد -من جدول (3)- أنه يساوي (0.311، 0.165، 0.282) على الترتيب: وهذا يعني أن استراتيجية التدريس فَسَّرَت حوالي (31.1%، 16.6%، 28.2%) على الترتيب، من التباين في المتوسط الحسابي لأداء أفراد الدراسة على كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً (التخطيط، والتنفيذ، والتقويم)؛ بمعنى أن استخدام استراتيجية التدريس المصغر أثّرت في كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً بنسبة مئوية (31.1%، 16.6%، 28.2%) على الترتيب.

ثانياً: أنه وفق متغير الجنس، بلغت قيمة الدلالة الاحصائية لاختبار (Hotelling's Trace) (0.000) وهي أقل من مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$)؛ مما يدل على رفض الفرضية الصفرية الثانية التي نصت على: "يوجد فرق ذو دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$) بين المتوسطين الحسابيين لأداء أفراد الدراسة على كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً يُعزى لمتغير الجنس"؛ مما يؤكد وجود أثر لمتغير الجنس في تحسين كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً (التخطيط، والتنفيذ، والتقويم) ولصالح الإناث، ويتعزز ذلك بالنظر إلى المتوسطات الحسابية المعدلة جدول (3)، حيث يُلاحظ مقدار التحسّن في كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً الناتج من متغير الجنس. ولإيجاد حجم الأثر (Effect Size) لمتغير الجنس على كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً، تم إيجاد مربع ايتا Eta Square، فقد وجد -من جدول (3)- أنه يساوي (0.154، 0.143، 0.118) على الترتيب: وهذا يعني أن متغير الجنس فَسَّرَ حوالي (15.4%، 14.3%، 11.8%) على الترتيب من التباين في المتوسط الحسابي لأداء أفراد الدراسة على كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً (التخطيط، والتنفيذ، والتقويم)؛ بمعنى أن متغير الجنس المصغر أثّر في كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً بنسبة مئوية (15.4%، 14.3%، 11.8%) على الترتيب.

ثالثاً: أنه وفق التفاعل بين متغيري: استراتيجية التدريس، والجنس، بلغت قيمة الدلالة الاحصائية لاختبار (Wilks' Lambda) (0.271) وهي أكبر من مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$)؛ مما يدل على قبول الفرضية الصفرية الثالثة التي نصت على: "لا يوجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة الإحصائية ($\alpha = 0.05$) بين المتوسطات الحسابية لأداء أفراد الدراسة على كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً يُعزى للتفاعل بين متغيري: استراتيجية التدريس، والجنس"؛ مما يؤكد عدم وجود أثر للتفاعل بين متغيري: استراتيجية التدريس، والجنس في تحسين كل مهارة من مهارات التدريس مُنفردةً (التخطيط، والتنفيذ، والتقويم).

مناقشة النتائج:

أظهرت النتائج وجود أثر لاستخدام استراتيجية التدريس المصغر في إكساب الطلبة المعلمين لمهارات التدريس مجتمعة ولصالح الطلبة الذين خضعوا للتدريس باستخدام استراتيجية التدريس المصغر، وقد تعزى هذه النتيجة إلى أن التدريس بالطريقة الاعتيادية يعتمد على التركيز على الجوانب النظرية لعمليات التخطيط والتنفيذ والتقويم، دون أن يتم تطبيق ذلك عملياً على أرض الواقع، وبذلك يتبين أن استخدام التدريس المصغر كان له دور كبير وهام في إكساب الطلبة المعلمين مهارات التخطيط والتنفيذ والتقويم التي اعتمدت على التطبيق العملي المباشر في التدرب على هذه المهارات من خلال المعايشة الفعلية للمواقف التعليمية والاستفادة من الملاحظات والمناقشات التي تمت أثناء التدريب مما أدى بالتالي إلى تحسين وتطوير مهاراته في المجالات الثلاث.

ففي مجال التخطيط نلاحظ أن التدريس المصغر قد أعطى قيمة كبيرة لعملية التخطيط من خلال التدريب على مهارات التخطيط من خلال الإجراءات التي تمت في الدراسة الحالية، والتي تمثلت في الإعتماد على دليل معلم التربية الفنية في عملية تحضير الدروس والتدرب على كيفية إعدادها، حيث قاموا بصياغة الأهداف وتحليل المحتوى واختيار الوسائل والأساليب والأنشطة المناسبة للموضوعات المختارة، وتمت مناقشة الخطط وتقديم الملاحظات اللازمة لجميع الطلبة مما أدى إلى تبادل الخبرات والإستفادة منها بشكل يضمن سير عملية التخطيط على نحو أفضل، كما أن تنظيم عملية التخطيط بهذا الشكل ساعد في التوصل إلى هذه النتيجة.

أما فيما يتعلق بتحسين مهارة التنفيذ بعد استخدام التدريس المصغر للمجموعة التجريبية للاختبار البعدي مقارنة بالاختبار القبلي، وكذلك مقارنةً مع المجموعة الضابطة، فقد يعزى ذلك إلى الإستفادة من الملاحظات التي تم تقديمها لهم قبل المشرف والتغذية الراجعة التي قام بها إضافة إلى ملاحظات واستفسارات زملائه، علاوة على تقييمه الذاتي لهذه المهارة من خلال قيامه بمشاهدة نفسه بعد عملية التنفيذ للتعرف على أخطائه وعلى الإيجابيات التي تحلى بها أثناء هذه العملية، مما ساعد على تعزيز نواحي القوة لديه، وتفادي نواحي القصور، مما ساعد على صقل مهاراته التنفيذية للدرس من خلال التفاعل المباشر مع الموقف الصفي وإدارة الصف على نحو أفضل، وتقديم الموضوعات بطريقة سلسة ومنطقية وربط الدرس الحالي بالسابق وعرض الأنشطة التعليمية وتوظيف استراتيجيات التدريس المتنوعة، واستخدام ما تم التخطيط له بطريقة مناسبة بشكل أفضل، مما انعكس إيجاباً على جميع الإجراءات التي قام بها منذ دخوله الفصل وحتى خروجه منه.

أما فيما يتعلق بمهارة التقويم فهناك تفوق للمجموعة التجريبية مقارنة بالقياس القبلي للمجموعة ومقارنة بالمجموعة الضابطة لهذه المهارة الهامة من خلال التدريس المصغر، مما يؤكد على أهمية استخدام التدريس المصغر على تطوير أداء الطلبة في هذه المهارة، وقد يعزى ذلك إلى تدرب الطلبة المعلمين على مهارات التقويم واستخدامها على نحو أفضل من خلال الملاحظات والمناقشات التي كانت تتم خلال فترة التدريب كاستخدام التقييم المسبق لتحديد مستوى الطلبة وطرح أسئلة مرتبطة بأهداف الدرس وتصحيح إجابات الطلبة والتعقيب وعليها وتزويد الطلبة بالتغذية الراجعة وتطوير العديد من المهارات التقويمية المختلفة.

وفي ضوء ذلك فإنه يمكن القول أن مهارات التدريس مجتمعة بعد التدريس المصغر قد حققت درجات عالية في مجالاتها الثلاثة التخطيط والتنفيذ والتقويم لصالح المجموعة التجريبية، وقد يعزى ذلك إلى أن عملية تدريب الطلبة المعلمين على التدريس المصغر الهادف والمخطط له والمنضبط في مراحله الثلاث من خلال المتابعة من قبل المشرف وتقديم الإرشاد والتوجيه والتحليل والنقد البناء المعتمد على أسس علمية

وتقديم الملاحظات أدى إلى تطوير مهارات التدريس لطلبة المجموعة التجريبية بشكل يدلل ويؤكد على أهمية استخدام التدريس المصغر في تدريب الطلبة للمهارات اللازمة للتدريس.

وتتفق هذه النتجية مع نتيجة دراسة كوريس (Koross, 2016) التي توصلت إلى أن الطلبة المعلمين اكتسبوا مجموعة متنوعة من الخبرات والكفاءات، ودراسة ميرقلر وتينجن (Mergler & Tangen, 2010)، التي أكدت على الأثر الإيجابي الذي أحدثته عمليات التدريس المصغر في تطوير هوية المعلم، وكذلك دراسة كاركي وسانلي (Karcky & Sanli, 2009)، التي بينت نتائجها أن نشاط التدريس المصغر قد أثر على مستويات كفاءة الطلبة المعلمين بشكل ايجابي، ودراسة المالكي (2009) التي توصلت الدراسة إلى أن فاعلية استخدام أسلوب التدريس المصغر في إكساب الطلبة المعلمين بعض مهارات التدريس، جاءت لصالح المجموعة التجريبية على حساب المجموعة الضابطة، ونتائج دراسة عقيلي (2008) التي توصلت إلى وجود فروق دالة بين متوسطي درجات معلمي العلوم عينة الدراسة في كل من التطبيقين القبلي والبعدي لبطاقة الملاحظة لصالح التطبيق البعدي، ونتائج دراسة البركات وابو جاموس (2007) التي توصلت إلى وجود تحسن في أداء جميع أفراد عينة الدراسة للكفايات التدريسية خلال فترة التدريب العملي، وكان هذا التحسن لدى أفراد المجموعة التجريبية الذين تم تدريبهم بالتدريس المصغر مقارنة مع نظرائهم في المجموعة الضابطة.

وقد تبين أيضا من النتائج أن هناك أثر لمتغير الجنس في إكساب الطلبة المعلمين لمهارات التدريس مجتمعة ولصالح الإناث، حيث يلاحظ ذلك من خلال النتائج في مقدار التحسن، وقد يعزى ذلك إلى جدية الطالبات بالتعامل مع التدريس المصغر مقارنة مع الطلاب، وحرصهن على الإنجاز وتطوير الذات، وفي ضوء هذه النتيجة التي تؤكد تفوق أداء الطالبات على الطلبة الذين خضعوا للتدريس المصغر، ربما تعزى إلى انضباطية الإناث والجدية والاهتمام بالتفاصيل وفي إنجاز الأعمال والمهام بدقة أكبر، إضافة إلى أن الإناث يسعين بشكل ملحوظ إلى إثبات وجودهن في التعليم من خلال المتابعة الدائمة، مما ينعكس إيجابا على أدائهن، كما تسعى الطالبات عادة إلى التميز وتحقيق النجاح الذي يتطلعن إليه في المجتمع، كما أن الإناث أبدين أهتماماً أكبر للتدريس المصغر مقارنةً بالذكور خلال التطبيق، وعلى الجانب الآخر يلاحظ أن بعض الطلبة الذكور عادة لا يهتمون بتفاصيل الأشياء، وتختلف هذه النتيجة مع نتيجة دراسة انواقبوكي واوسوالا ونزيكو (Onwuagboke & Osuala & Nzeako, 2017) التي توصلت إلى أنه لا توجد فروق دالة بين متوسطات درجات مهارات التدريس المصغر بين الجنسين، كما تختلف مع نتائج دراسة التوم (2012) التي توصلت إلى أنه لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات الكفايات التدريسية لمعلمي مرحلة الأساس الذين استخدموا التدريس المصغر تعزى لمتغير النوع، ذكر أو أنثى.

كما تبين النتائج أيضا أن جميع الطلبة ذكوراً وإناثاً بشكل عام قد استفادوا من التدريس المصغر في رفع كفاءتهم، ويعود ذلك إلى تكافؤ أثر التدريس المصغر في قدرة الطلبة من الذكور والإناث، مما أعطى مؤشراً على أن جميع الطلبة دون إستثناء قد استفادوا من التدريس وفق استراتيجية التدريس المصغر.

التوصيات:

بناءاً على نتائج الدراسة فانه يمكن تقديم التوصيات التالية:

1. ضرورة استخدام التدريس المصغر في برنامج إعداد معلمي التربية الفنية في جامعة اليرموك.
2. القيام بتدريب طلبة التدريب الميداني في بداية فصل التطبيق في المدارس على التدريس المصغر.
3. عقد الدورات التدريبية في التدريس المصغر للمعلمين حديثي التعيين في وزارة التربية والتعليم.
4. إجراء دراسات أخرى على استراتيجيات تدريس تساعد طلبة التدريب الميداني على اكتساب مهارات التدريس.

المراجع:

المراجع العربية:

1. براون، جون. (2005). **التدريس المصغر والتربية العملية الميدانية** (محمد البغدادي وهيام البغدادي: مترجم). ط.2. القاهرة: دار الفكر العربي. (تاريخ النشر الاصلي: 1975).

2. البركات، علي وابو جاموس، عبد الكريم. (2007). **أداء الطلبة/المعلمين في تخصص التربية الابتدائية بجامعة اليرموك للكفايات التدريسية الأساسية وفعالية أسلوب التدريس المصغر في تنميتها**. مجلة جامعة طيبة: العلوم التربوية، 2 (4)، 91-118.

3. التوم، انس دفع الله. (2012). **التدريس المصغر وأثره في إكساب الكفايات التدريسية لمعلمي مرحلة الأساس بولاية الجزيرة محلية الحصاحيصا.** مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، 12(1)، 191-208.

4. دحلان، مرام محمد. (2003). **اثر التدريس المصغر على أداء طالبات التربية العملية بقسم التربية الفنية بكلية المعلمات بمكة المكرمة**. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة ام القرى، مكة المكرمة، السعودية.

5. الدريج، محمد والجمل محمد. (2009). **التدريس المصغر التكوين والتنمية المهنية للمعلمين**. ط.2، العين: دار الكتاب الجامعي.

6. العفون، ناديه حسين. (2012). **الإتجاهات الحديثة في التدريس وتنمية التفكير**. عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع.

7. عقيلي، عثمان علي. (2008). **برنامج تدريبي قائم على التدريس المصغر لتنمية المهارات العملية لدى معلمي العلوم بالمرحلة الابتدائية**. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الملك خالد، السعودية.

8. المالكي، سلطان. (2009). **فاعلية التدريس المصغر في إكساب الطلاب معلمي الرياضيات بعض مهارات التدريس**. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة ام القرى، مكة المكرمة، السعودية.

9. محمد، ربيع وعامر طارق. (2008). **التدريس المصغر**. عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع.

المراجع الاجنبية:

10. Akanbi, A. & Usman, R. (2014). **A correlational study of NCE physics students' performances in micro teaching and teaching practice. Journal of Education Research and Behavioral Sciences** , 3 (2), 60-64.

11. Al Darwish, S. & Sadeqi,A. (2016). **Microteaching impact on Student Teacher's Performance: A Case Study from Kuwait. Journal of Education and Training Studies**, 4 (8), 2324-8068.

12. Al-Takhyneh B. (2016). **Effectiveness of using Microteaching and Thinking style to Develop Teaching Skills in Arab Open University - Jordan Branch. International Journal of Learning, Teaching and Educational Research**, 15 (3), 118-133.

13. Bilen, M. (2015). **Effect of micro teaching technique on teacher candidates' beliefs regarding mathematics teaching. Procedia - Social and Behavioral Sciences 174** , 609-616.

14. Erisen, Y. and Celikoz, N. (2003) **Ogretmen Adaylarinin Genel Ogretmenlik Davranislari Acisindan KendilerineYonelik Yeterlilik Algilari. Turk Egitim Bilimleri Dergisi**, 1 (4), 427

15. Fernandez, M. L. (2010). **Investigating how and what prospective teachers learn through microteaching lesson study**. Teaching and Teacher Education 26 (2), 351–362.
16. Godek, Y. (2016). **Science teacher trainees' microteaching experiences: A focus group study**. Educational Research and Reviews, 11 (16), 1473- 1493.
17. He, C., & Yan, C. (2011). **Exploring authenticity of microteaching in pre-service teacher education programmes**.Teaching Education, 22 (3), 291-302.
18. Karckay,A. & Sanli, S. (2009). **The effect of micro teaching application on the preservice teachers'teacher competency levels**, Procedia Social and Behavioral Sciences, 1 (1), 844–847.
19. Koross, R. (2016). **Micro Teaching an Efficient Technique for Learning Effective Teaching Skills: Pre-service Teachers' Perspective**. IRA-International Journal of Education & Multidisciplinary Studies, 4 (2), 2455- 2526.
20. Koutsoukos, M. & Fragoulis I. (2016). **Teachers' Opinions Concerning Microteachings as a Training Technique: A Case Study from ASPETE**, Greece. Journal of Education and Training Studies, 4 (11), 73-78.
21. Kumar, S. (2016). **Micoteaching " Anefficient Teachingue for Learning Effective Teaching"**. International Journal of Research in IT and Management (IJRIM), 6 (8), 51-61.
22. Mergler, A. & Tangen, D. (2010). **Using Microteaching to Enhance Teacher Efficacy in Pre-Service Teachers**. Teaching Education, 21(2), 199-210.
23. Ogeyik, M. (2009). **Attitudes of the Student Teachers in English Language Teaching Programs towards Microteaching Technique.** English Language Teaching, 2 (3), 205-212.
24. Onwuagboke, B. & Osuala, R. & Nzeako, R. (2017). **The Impact of Microteaching in Developing Teaching Skills among Pre-Service Teachers in Alvan Ikoku College of Education Owerri, Nigeria**. International Association of African Researchers and Reviewers, 11 (2), 237-250.
25. Remesh, A. (2013). **Microteaching, an efficient technique for learning effective teaching. Journal of Research in Medical Sciences**, 18 (2), 158–163.
26. Smith, J. (2004). **Developing paired teaching placements. Education Action Research**, 12 (1), 99-125.
27. Zhou, G. & Xu, J. & Martinovic, D. (2017). **Developing Pre-service Teachers' Capacity in Teaching Science with Technology through Microteaching Lesson Study Approach. EURASIA Journal of Mathematics Science and Technology Education**, 13 (1), 85- 103.

ملحق رقم (1) بطاقة ملاحظة أداء الطلبة

اولا: معلومات عامة:

- الاسم: الجنس: ذكر انثى
- المجموعة: تجريبية ظابطة قبلي بعدي

ثانيا: بطاقة الملاحظة:

الرقم	الفقرات	مستوى أداء المهارة				
	مهارة التخطيط	ممتاز	جيد جدا	جيد	مقبول	ضعيف
.1	يصيغ الاهداف بشكل سلوكي ولغوي مناسب.					
.2	يصوغ اهداف تشتمل على المعرفية والمهارية والوجدانية.					
.3	يصيغ اهداف قابلة للتحقق بحيث يمكن قياسها.					
.4	يصيغ اهداف سلوكية محددة وواضحة.					
.5	يصيغ اهداف تغطي المحتوى التعليمي وتنبثق منه.					
.6	يحلل المحتوى إلى مهارات ومفاهيم وتعميمات.					
.7	يحدد استراتيجيات التدريس المناسبة.					
.8	يصمم أنشطة تعليمية مناسبة.					
.9	يحدد وسائل تعليمية مناسبة/ مشوقة.					
.10	يحدد أساليب التقييم المناسبة.					
	مهارة التنفيذ					
.11	يمهد للدرس بطريقة تثير دافعية المتعلمين.					
.12	ينفذ الدرس بطريقة سلسلة ومنطقية.					
.13	يعرض محتوى الدرس بتسلسل منطقي.					
.14	يبسط الحقائق والمفاهيم والتعميمات المرتبطة بموضوع الدرس.					
.15	يدير الفصل بطريقة فعالة.					
.16	يربط المعرفة العلمية بواقع حياة الطلبة.					
.17	يراعي الفروق الفردية بين المتعلمين.					
.18	يعرض الأنشطة التعليمية المتنوعة لتنفيذ الدرس.					
.19	يوظف استراتيجيات متنوعة أثناء عملية التدريس.					
.20	يستثمر الوقت بشكل مناسب .					
.21	يستخدم اسئلة متنوعة تراعي الفروق الفردية بين الطلبة.					
.22	ينظم اجابات الطلبة ويتابعها.					
.23	يتحدث بصوت مسموع وواضح.					
.24	يستخدم اللغة العربية الفصحى في التدريس.					
.25	يستخدم الوسائل التعليمية بشكل مناسب.					
.26	يربط الوسائل التعليمية بموضوع الدرس.					
.27	ينوع في استخدام أساليب التعزيز.					
.28	يستطيع التكيف مع المواقف الطارئة.					
.29	يستفيد من توجيهات المشرف.					
.30	يلخص النقاط الاساسية الواردة بالدرس.					
	مهارة التقويم					
.31	يستخدم التقييم المسبق ويحدد الصعوبات.					
.32	يطرح اسئلة مرتبطة بأهداف الدرس.					
.33	يصحح اجابات الطلبة ويعقب عليها.					
.34	يوزع الاسئلة بشكل عادل بين الطلبة.					
.35	يستخدم أساليب متنوعة في التقويم.					
.36	يطلب واجبات منزلية من أجل تثبيت المعلومات.					
.37	يزود الطلبة بالتغذية الراجعة.					

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 11، عدد 2، 2018،177- 204

الأغنية الشعبية بين الانفعال والتعبير الذاتي

علاء معين ناصر، قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2017/12/4 تاريخ القبول2018/3/29

The Popular Song Between Emotion and Self-Expression

Ala Muin Naser, Department Of Fine Arts, College of Music, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

الملخص

هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن أساليب ومفهوم الانفعال والتعبير الذاتي الموسيقي من خلال إلقاء الضوء على التراث الغنائي والأشكال الغنائية الشعبية في المجتمع الأردنّي، إن الإنسان لديه القدرة على تصور الأحداث الإنسانية التي يتأثر بها في بيئته ومجتمعه المحيط به من مناسبات وأحداث مجتمعية يتم إدراكها من هذا الواقع، كما وأن لديه القدرة على تنمية وتطوير الصور الخيالية من البيئة التي يعيش فيها، ويبرز حالته الوجدانية الانفعالية عندما يبدأ بالكتابة، ويمتلك من الطاقة البدنية والنفسية والاجتماعية والانفعالية القدرة على الإستمرار في العمل فيسهم في تطوير عملية الإبداع الفني، ولأهمية مفهوم الانفعال والتعبير الذاتي الموسيقي في الواقع والحياة الإنسانية في المجتمع الأردني، جاءت هذه الدراسة لتوضّح أهمية الانفعال و التعبير الذاتي الموسيقي الذي له الأثر الكبير في رسم معالم الأغنية التراثية، فيصبح الفن الأداة أو الوسيلة والرسالة التي يريد الفنان إيصالها للمجتمع الذي ينتمي إليه، يشاهد في الفن والموسيقى الشعبية أداة للتعبير الذاتي الفني.

يتبع البحث المنهج الوصفي من خلال الإطار النظري الذي يتناول دراسة ومفهوم الإنفعال والتعبير الذاتي إضافة إلى وجود العديد من النماذج الموسيقية الشعبية، و قد أظهرت النتائج الإجابة عن أسئلة البحث، حيث تم توضيح أهمية الإنفعال والتعبير الذاتي في تكوين الأغنية الشعبية، ويوصي الباحث في ضوء النتائج التي توصل إليها إجراء الدراسات والأبحاث العلمية الموسيقية التي تتناول العلاقة الموسيقية والنفسية خاصة فيما يتعلق بالانفعالات والتعبير الذاتي الفني،إضافة إلى مسح و جمع وتوثيق وتصنيف الأغاني الشعبية في المجتمع الأردني.

الكلمات المفتاحية: تعبير ذاتي، الانفعال، أغنية شعبية، الإبداع والابتكار.

Abstract

This study aims to uncover the methods and concept of emotion and self-expression music by highlighting the lyrical heritage and popular lyrical forms in Jordanian society. The human being has the capacity to conceive of the events that affect him/ her, both in their environment and in the surrounding society. Being aware of this reality, and that he has the ability to develop the imaginative images of the environment in which he lives, he/ she highlights his emotional state of consciousness and utilize his/ her physical, psychological, social and emotional energyin his/ her writing.

The ability to continue to work contributes to the development of the artistic creation process, and because of the significance of the concept of emotion and self-expression music for life in Jordanian society, this study came to illustrate the importance of emotion and musical self-expression, which has a significant impact on the drawing of Monuments of the Heritage Song (Bedouin and Rural), in which art becomes the tool or the means and the message that the artist wants to deliver to the society he belongs to.

The research follows the analytical descriptive approach through the theoretical framework. It discusses concept of emotion and self-expression and examines many musical models. The results showed answers to the research questions about the importance of emotion and self-expression in the composition of the folk song. In the light of his findings, the researcher recommends conducting scientific studies and research on musical and psychological relations especially with regard to emotions and self-expression. Such studieo would involve surveying, collecting, documenting and classifying popular songs in Jordanian society.

Keywords: Self expression, Emotion, Folk song, Creativity and Innovation

المقدمة:

تطورت الفنون المتنوعة عبر العصور والحضارات، وإن هذا التطور و التغيير والتحول في كل مرحلة زمنية يناسب ويلائم تلك الحقبة أو المرحلة، ويجيب على سؤال العصر المحدد بكل عنصر ومكوناته ومواصفاته التي سار وتطور فيها وكيفية توظيفها واستخدامها في العمليات الإبداعية بمختلف أنواعها. يحمل الفن معنيين؛ الأول معنى عام يجعل من الفن مجموعة من العمليات الشعورية الفعّالة، ويؤثر عن طريقها على الإنسان وعلى بيئته الطبيعية لكي يشكلها ويصوغها ويكيفها، و المعنى الثاني أن الفن مجرد استجابة لحاجة المتعة أو لذة الحواس والخيال، فالفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائي يعززه النجاح ويحالفه التوفيق، شرط أن يتجاوز ذلك ليمتد إلى العالم الخارجي فيجعل منه منبهاً أكثر توافقاً مع النفس، والفن تعبير عن انفعال في العالم الخارجي يثير الفنان، فهو لغة الاتصال ولا بد من تعلم رموزها كي نفهم المعاني المندرجة تحتها، لكل فن من الفنون لغته الخاصة للتخاطب مع الناس، يجب الاتفاق على أن هناك لغة مشتركة بين الفنون جميعاً تحاول التعبير عما يدور في خلد النفس البشرية وعما يحس ويشعر به الفنان والإنسان العادي تجاه الحياة والوجود من فرح أو حزن أو جمال أو قُبْح، فجميع الفنون من رسم ونحت و موسيقا، تلتقي معاً محاولة تفسير الحياة وتعقيداتها، ففي قصائد الشعر المختلفة صور فنية ولوحات شعرية غنية بالجمال والانسجام والتوافق حققت الإيقاع الجميل بطُرقِه العديدة في الشعر، (عتيق، 1972، 54) فالتعبير الذاتي الموسيقي موضوع ينتمي إلى عالم الحقائق العقلية، وطبيعتة أقرب إلى النفس والمشاعر الداخلية منه إلى طبيعة المادة، فعندما تصادف النفس ما هو جميل تندفع نحوه لأنها تتعرف عليه؛ إذ إنه من طبيعة مشابهة لطبيعتها، وحين تُصَادف القبيح فهي تُصَدُ عنه وتنكمش على نفسها؛ لأنه مغاير لطبيعتها، وكل ما تَشَكّل حسب فكرة معقولة صار أجمل، فالجميل هو المصور، والقبيح هو ما يخلو من الصورة المعقولة، فالحَجَر مثلاً يستطيع الإنسان أن يشكل منه تمثالاً أو نموذجاً لشيء ما؛ مما يجعله يبدو أجمل من الحجر الخام الذي يُترك دون تشكيل، فالجمال سواء وجد في الفن أو في الطبيعة مصدره دائما ما يكمن فيه من توافق وانسجام وقدرة على التأثير في المُتلقي (إسماعيل، 1986، 39).

الموسيقا فن من الفنون الجمالية الاجتماعية الانسانية سهلة الانتشار بين الناس، توارثها الانسان عبر الأجيال منذ القدم. وانطلقت الموسيقى من مصدرين هامين أحدهما طبيعي كالصوت الصادر عن الطبيعة أو النبات أو الجماد، وثانيهما اصطناعي وهو الصوت الصادر عن الآلات الموسيقية التي صنعها ويصنعها الانسان لنفسه من أجل التعبير عن أفكاره وأحاسيسه ومشاعره وانفعالاته وعن وجوده، وكذلك الإحساس بالمتعة عند سماع صوتها العذب الجميل. (قدوري، 1978، 16) لقد أصبحت الفنون الموسيقية الشعبية جزءا من ثقافة المجتمع ودعامة من دعائم المدنية الحديثة، فهي جانب هام من حياة الناس وجزء من حياة المنزل، وشطر لا غنى عنه في الحياة الإنسانية العامة[1]، أما الفن الشعبي فهو فن يخدم الاحتياجات الإنسانية ويكملها، وهو بطبيعته تعبير عن تكييف المواد والأدوات، فالإنسان حينما يُكسب أدواته النفعية طابعا فنيا، بزخرفة واجهات بيوته وأدواته المنزلية، أو تطريز ملابسه يعبر في ذلك عن قدرته الإبداعية والانفعالية والذاتية[2].

ارتبطت الفنون الشعبية الموسيقية في المجتمع الأردني بحياة الناس وبيئتهم، وتتمثل في التقاليد والعادات والقيم، فالأغنية الأردنية لازمت حياة الإنسان، فكان التعبير عن المواقف والمناسبات المجتمعية المختلفة من خلال انفعالاته و مشاعره الصادقة، تلك التي ساهمت في تكوين عناصر الأغاني التراثيةً فتعددت أشكالها وألوانها ومناسباتها، وتحتوي هذه الأغاني على عناصر وانفعالات وتعابير فنية موسيقية صادقة في الكلمة أو الإيقاع أو اللحن، أو الآلات الموسيقية المستخدمة أثناء غنائه، وقد أضفت هذه القيم من خلال انفعالاته وتعبيراته الذاتية الإنسانية على الأغنية الشعبية الأردنية خصائص واضحة وطابعاً مميزاً ساهمت في خلق عناصر هذا التراث الفني وتأصيله في أعماق المجتمع الأردني. (أبو الرب، 1980، 15-18)

تميزت المملكة الأردنية الهاشمية بالعديد من الألوان والألحان الشعبية والغنائية، وقد ارتبطت ارتباطا وثيقا بدور حياة الإنسان الأردني منذ ولادته وحتى مماته، وتشهد كل مرحلة من مراحل حياته لونا معينا ونمطا خاصا وسمات تميز كل مرحلة منها عن الأخرى، معتمدة في ذلك على الأصالة، ومستمدة تكوينها الفني من تراث الشعب الأردني الذي ينتقل شفاهة من جيل إلى جيل معبرا عن روح الشعب وعن مختلف تقاليده، فالألحان الشعبية ما زالت للإنسان الأردني كظله تماما؛ يعبر من خلالها عن أفراحه وأتراحه ومشاعره، وتشكل الأغنية الأردنية عنصرا هاما في ماضي وكيان المواطن الأردني، ذواقا لأغنيته ممارسا لها في مختلف المناسبات. وتحتوي أغاني التراث الشعبي الأردني على نوعين أساسين من الغناء هما الغناء البدوي والغناء الريفي، ويحتوي الغناء الريفي على مجموعة كبيرة من الأغاني التي تصاحب المناسبات الخاصة بالمجتمع الأردني، أما الغناء البدوي فله أصول تاريخية، إذ يحتوي على العديد من العناصر الغنائية ذات قيم جمالية تمثل طبيعة البدو، مثل غناء الهجيني أو الشروقي أو الحُداء.

مشكلة الدراسة:

نظراً لاختلاف الخصائص العقلية والانفعالية والتعبيرية وما يرتبط بكل منها من اختلاف وتباينات في القدرة على التفكير المنظم والتعلم ومختلف القدرات بين البشر، ونظراً لعدم توفر دراسات وأبحاث علمية وأكاديمية تبين وتوضّح وتفسّر مفهوم التعبير الذاتي الموسيقي وأهمية ودور الانفعال والعاطفة في الأغنية الشعبية، فقد رأى الباحث ضرورة القيام بعمل دراسة توضح وتفسر مفهوم الانفعال و التعبير الذاتي الموسيقي، وأهمية ودور الانفعال والعاطفة في تكوين الأغنية الشعبية الأردنية لتوضيح دورها المختلف للبشر.

أسئلة البحث:

سعت الدراسة الحالية إلى الإجابة عن السؤالين التاليين:

1. ما هو مفهوم الانفعال والتعبير الذاتي الفني الموسيقي؟
2. ما هي أهمية الانفعال والتعبير الذاتي في تكوين الأغنية الشعبية؟

منهج البحث: اتبعت هذه الدراسة المنهج الوصفي.

أهمية الدراسة:

إن هذه الدراسة ستساهم في توجيه الانتباه والتركيز على أهمية الأغنية الشعبية؛ لاحتوائها الكثير من المشاعر والانفعالات والعواطف والأحاسيس الإنسانية، واستخدام أسلوب التعبير الذاتي الموسيقي، كما سوف تعطي المجال للدارسين للتعرف على أهمية الانفعالات والتعبير الذاتي في الاغنية، فهذه المصطلحات العلمية ليست مقتصرة على المجالات الأخرى. فقد أصبحت الموسيقا في موقع مهم لتدخل ضمن تلك المجالات وتواكب المتغيرات، فالانفعالات والتعبيرات الذاتية الموسيقية العلمية لها الدور الكبير في تشكيل وتكوين الأغاني التراثية الشعبية الأصيلة، بل وحافظ عليها رغم ظهور التطور الفكري التكنولوجي الحديث، كما كان له الأثر في المحافظة على الأغاني الشعبية من الاندثار.

أهداف الدراسة:

1. التعرف على مفهوم الانفعال و التعبير الذاتي الفني في التراث الشعبي الأردني.
2. التعرف على سمات ومفهوم الذات والإبداع والإبتكار خاصة في المجال الأدبي والشعر والموسيقا.
3. التعرف على مفهوم الفن من الناحية الانفعالية.
4. التعرف على بعض القوالب الغنائية الأردنية البدوية والريفية.
5. التعرف على كيفية ظهور الأغنية الشعبية في الأردن من خلال الانفعالات والتعبيرات الذاتية.

مصطلحات الدراسة:

الانفعالات: يشار إلى مفهوم عملية الانفعالات في اللغة اللاتينية بكلمة (Emovire)، أما في اللغة الإنجليزية يشار إليها بكلمة (Emotion)، وفي اللغة العربية فإن مفهوم الانفعالات مأخوذ من الفعل (انفعل، منفعل، انفعالات) أي تأثر متأثر. (يونس،2007 ،227)

التراث: هو مجموعة المقومات الحياتية الحضارية القديمة والباقية حتى الآن ليعيش الجيل الحالي على أساسها بعد تراكم الخبرات الإنسانية بتفاعل وتمازج غير مفروض. (حنفي، 1977، 11)

الأغاني الشعبية: أغانٍ احتضنها الشعب وغناها لسهولة كلماتها وبساطة ألحانها، قد تكون مجهولة أو معروفة الأصل منتشرة بين المجتمعات، وترتبط بمراحل حياة الإنسان ومعتقداته مشاركة في الكثير من العادات والتقاليد والقيم الاجتماعية (أبو الرُب، 1980، 71)

التعبير الشفوي: فن نقل المعتقدات والمشاعر والأحاسيس والمعلومات والخبرات والأفكار من شخص إلى أخر نقلاً، يقع من المستمع أو المستقبل أو المخاطب موقع الوضوح والفهم والتفاعل والاستجابة، وهو من أكثر فنون اللغة شيوعاً، ويسمى الكلام، وهو فن الحديث أيضاً، ويسبق فن الكتابة، وتتطلب تنمية مهارات التعبير الشفوي تخطيط مواقف لغوية اجتماعية قريبة من الواقع، (شحاتة؛ النجار؛ عمار، 2003، 108). ومن الجوانب الأخرى في التعبير:

1. **الجانب الفكري:** ويقصد به القدرة على استهلال الكلام بمقدمة تحمل في مضمونها عنصر التشويق للتعبير عن الحاجة والمشاعر والأحاسيس والأفكار، وتقديم الإثباتات والأدلة المختلفة لدعم الفكرة، وإبداء الرأي فيما يشاهد ويسمع من أحداث. (الحوامدة؛ السعدي، 2015، 51)
2. **الجانب اللغوي:** هو القدرة على استخدام الكلمات المناسبة للسياق، واستخدام أسلوب وكلمات محددة في الدلالة والمضمون، والجمل الصحيحة في تراكيبها، وأنماط لغوية وجمل وصور بلاغية معبرة عن المعنى. (الحوامدة؛ السعدي، 2015، 51)

الدراسات السابقة:

1. دراسة بعنوان "فاعلية أناشيد الأطفال وأغانيهم في تنمية مهارات التعبير الشفويّ لدى تلاميذ الصف الأول الأساسي". (الحوامدة؛ السعدي، 2015) هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن درجة امتلاك الشخص قدرة ومهارة التعبير الذاتي الشفوي، وعلى أثر طريقة التعليم بمستوييها: أناشيد الأطفال وأغانيهم، والاعتيادية في تنمية مهارات التعبير الشفوي لدى التلاميذ في الصف الأول الأساسي، كما أظهرت النتائج أن طريقة التعليم وفق أناشيد الأطفال وأغانيهم كانت فاعلة في تنمية مهارات التعبير الشفوي لدى التلاميذ، وتفيد هذه الدراسة البحث الحالي في إثراء الجانب النظري والمتعلق في أسلوب وطرق التعبير الشفوي والذاتي لدى الفرد وخاصة في الجانب التراثي الشعبي.
2. دراسة بعنوان "أساليب التعبير عن الذات والرأي وضوابطهما دراسة تربوية في ضوء السنة النبوية".(الحمد؛ منى، 2015) تناولت هذه الدراسة بيان أساليب التعبير عن الذات والرأي وضوابطهما، من خلال توضيح أسلوب التعبير الشفوي والكتابي والجسدي والتعبير بالصمت والتعبير بالعمل، وممارسة حق التعبير مقيدا بضوابط كفيلة بحسن استخدامه، وحفظ حقوق الآخرين ومنع الحاق الضرر بالفرد والمجتمع على السواء، ومن نتائج الدراسة أن العلاقة بين كل من مفهوم التعبير ومفهوم الذات ومفهوم الرأي هي علاقة تلازمية، فالإنسان لديه الحق في أن يعبر عن ذاته ورأيه مع المحافظة على حقوق الآخرين ومنع إلحاق الضرر بالفرد والمجتمع على السواء، وعدم الإخلال بالنظام العام، وحسن الآداب، وتفيد هذه الدراسة البحث الحالي من حيث الاستفادة من مفهوم التعبير الذاتي ومفهوم الذات.

3. دراسة بعنوان "الغناء البدوي الأردني". (حداد، عبد السلام، 2006) هدفت هذه الدراسة التعرف على الحياة البدوية في المجتمع الأردني ونشأة الشعر البدوي وأوزانه ومقارنته مع الشعر العربي الفصيح، كما تناولت أهمية الآلات الموسيقية المستخدمة عند البدو، وإبراز أنواع الغناء البدوي وخصائصه. واعتمدت هذه الدراسة المنهج الوصفي. ومن نتائج الدراسة التوصل إلى أهم خصائص الغناء البدوي الأردني من حيث التحليل الموسيقي والخصائص الغنائية والأنواع الغنائية والوحدات الزمنية، وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن بمواضيع الأغاني البدوية، كذلك استفاد الباحث من تسليط الضوء على طبيعة الحياة والمناسبات الاجتماعية التي تمثل المجتمع في الأردن.

4. دراسة بعنوان "القيم الجمالية للغناء البدوي في المجتمع الأردني". (ناصر؛ علاء،2013) حيث تناولت الدراسة التفكير الفلسفي الجمالي في فن الموسيقى ومحاولة التوصل إلى دلالاته و أسراره الجمالية في الغناء البدوي الأردني وصولاً إلى تفسير جمالية هذا الفن وقيمته ووظيفته وأثره على المتلقي وسر بقائه واحتفاظه بمقوماته حتى الوقت الحاضر، حيث تشكل الأغنية التراثية فناً وكنزاً ثرياً تعددت أشكاله وألوانه أضفت على التراث ميزات وخصائص وطبائع مميزة ساهمت في خلق عناصر هذا التراث وقيمه وعاداته وتأصيله في أعماق المجتمع الأردني، كما وهدفت الدراسة إلى التعرف على القيم الجمالية في الغناء البدوي وعلى أنواع الغناء البدوي الأردني والمقامات والإيقاعات والآلات الموسيقية المستخدمة فيه. وتفيد هذه الدراسة البحث الحالي في معرفة الجوانب الإبداعية والفكرية والتعبيرية لتطوير الأغنية التراثية وتأصلها في المجتمع.

5. دراسة بعنوان "مقام البياتي في أغاني العرس الريفي الأردني". (ناصر؛ علاء،2011) تناولت هذه الدراسة التعرف على مقام البياتي والإطلاع على بعض أغاني العرس الريفي الأردني من خلال مناسباته المتعلقة بالعادات والتقاليد الموجودة في المجتمع الأردني، حيث تعد أغاني العرس الريفي الأردني من أغزر وأثرى الأغنيات المأثورة بين جميع الأغاني الفلكلورية الأخرى ذات الوظائف الاجتماعية المختلفة، حيث يمكن الاستفادة من هذه الدراسة في استخراج العديد من الأحاسيس والتعابير الذاتية الموجودة في الأغنية التراثية من أجل المساهمة في المحافظة على عملية التأصيل والاستمرارية في عملية تذوقها خوفاً من إندثارها وضياعها.

6. دراسة بعنوان "أثر التعبير الذاتي والخبرة البصرية في تنمية الإدراك الحسي لدى أطفال الرياض في محافظة ديالي"، (حميد؛ حذام، 2007) حيث تهدف هذه الدراسة التعرف على التعبير الذاتي والخبرة البصرية في تنمية الإدراك الحسي لدى أطفال الرياض، إضافة إلى معرفة الفروق بين الذكور والإناث في تنمية الإدراك الحسي بعد استخدام الخبرة البصرية، حيث تم الاستفادة من هذه الدراسة في كيفية استخدام أسلوب التعبير الذاتي الفني عند الفرد، وكيفية الاستفادة من مفهوم الإدراك الحسي في النمو المعرفي والاجتماعي والوجداني لكونها تتضمن تفكيراً منطقياً في عملية الوصف والتحليل.

7. دراسة بعنوان "إمكانية توظيف الأغنية الأردنية في تعليم العزف على آلة العود للمبتدئين". (الغوانمة؛ محمد، 1989) تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على مواضيع البيئة الأردنية وطبيعة الحياة الأردنية، وأهم القوالب الغنائية الأردنية ومنها الغناء البدوي بأنواعه، اعتمدت هذه الدراسة المنهج الوصفي وتحليل العديد من الأغاني الأردنية وتوظيفها في ابتكار تمرينات عزفية مُنهجة لتعليم العزف على آلة العود للمبتدئين في الأردن، وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن في التعرف على أنماط الأغنية البدوية في المجتمع الأردني.

الانفعال والتعبير الذاتي الموسيقي:

يعتبر الإنفعال من المفاهيم الشائعة في مجال علم النفس، يتمثل في عملية طبيعية مركبة لا بد من تحليله إلى أجزاء من مختلف وجهات النظر، حيث تركزت المشكلات الأساسية حول العلاقة بين الإنفعال الشعوري والتعبيرات الجسمية، ثم تطور المفهوم الانفعالي بالمظاهر الموضوعية للإنفعال، حتى يستطيع المرء أن يميز بين الموقف الذي يثير الإنفعال ورد الفعل الحادث، فالإنفعال يشير إلى ما يتعرض الانسان له من إستثارة تطرأ عليها تغيرات فسيولوجية وما ينتابه من مشاعر وأحاسيس وجدانية ومن رغبة في القيام بسلوك يتخفف به من هذه الإستثارة سواء كان مصدر الإستثارة الإنفعالية داخليا أو خارجيا فهو وثيق الصلة بحاجات الكائن[3].

إن عملية الانفعالات كباقي المفاهيم في علم النفس لا يوجد لها تعريف إجرائي واحد، ومعياري متفق عليه من قبل جمهور علماء النفس كافة، ذلك لاختلاف خصائص ومكونات ووظائف الانفعالات، بالإضافة إلى الفروق في الخلفيات النظرية لدى علماء النفس، يمكن الإشارة إلى بعض التعريفات الإجرائية لعملية الانفعالات، فهي عملية عقلية عليا غير معرفية،وهي حالة وجدانية عنيفة تصحبها تغيرات فسيولوجية وتعبيرات حركية مختلفة، وإنها حالة معقدة أو مركبة من حالات الكائن العضوية، وحالة وجدانية طارئة أو عابرة، فالقاسم المشترك في كافة التعريفات الإجرائية اعتبرت الانفعالات حالة وجدانية داخلية مفاجئة، يصاحبها تغيرات فسيولوجية ونفسية معاً. (يونس، 2007، 227-228) وإن كثيرا من الأغاني الريفية أخذت ألحانها من خلال ما عبرّ به الإنسان من انفعالات عما يشاهده من أحداث حياتية أمامه، وخاصة إذا كان ضمن مجموعات كما في أغاني العمل مثلاً، حيث يكون الإحساس الانفعالي التعبيري بالحركة، كذلك ما يحدث من انفعالات وأحاسيس وتعابير ذاتية في أغاني زفة العريس، حيث تم التعبير الانفعالي من خلال ما تم كتابته حسب الموقف الإنساني وما صاحبه من انفعالات ومشاعر جسّدت الموقف لدى الإنسان الذي حول تلك الانفعالات والتعابير الذاتية الى الكلمة واللحن والإيقاع، فتلك الأغاني أصبحت تمثل حياة واقعية مجتمعية عايشت ولازمت الإنسان، وتناقلها عبر الأجيال وبالتالي أصبحت تحمل الصبغة الشعبية، مثل:

تْلولَحِـي يـا دَالْيِـــــهْ يـــا امِّ غْصُـــونِ العَالْيِـــهْ
تْلولَحِي عَرْضيـنِ وْطُولْ تْلولَحِي ما اقْـدَرَ اطُــولْ

مدونة موسيقية رقم (1)، تْلولَحِي يا دَالْيِهْ (غوانمة، 2010)

إن الفنان يتلقى المؤثرات الجمالية من الواقع حوله، ثم يعمد إلى تخزينها في نفسه، ثم يقيم بينها علاقات جديدة لم تكن موجودة في الواقع البيئي الذي أستحدث منه؛ فالفنان يسير في ثلاث مراحل أساسية هي مرحلة التلقي من الخارج، ومرحلة تصنيع ما يتلقاه بداخله فيحوله إلى مركبات جديدة وذلك بأن يقيم علاقات جديدة تماما لم تكن قائمة بين تلك المقومات التي سبق أن تلقاها، وأخيرا مرحلة التقديم أو مرحلة الإبانة الفنية، والتقديم الفني أو الإبانة الفنية يعتمد في الواقع على ما تمكن منه الفنان من عمليات وأداءات فنية تقنية، والفنان شخص يمتاز بسرعة الالتقاط من جهة وبدقة الالتقاط من جهة أخرى، ويستطيع ملاحظة ما لا يستطيع الآخرون من حوله ملاحظته، ويستطيع أن يسبر أغوار الواقع من حوله فيقف على ما تمتع به الأشياء من جمال، كما يستطيع أن يلمح الحركة التي تصدر عن بعض الأفراد فيكتشف ما فيها من تعبيرات جمالية؛ فهو يشاهد بعين فنية ويسمع بأذن فنية ويستطيع أن يميز الأصوات والملامح الصوتية ونغمات

الموسيقا لا يكاد غيره يقف عليها أو يميزها، كما أنه يعمد لا شعوريا إلى استيعاب ما يراه فيلتقط النغمة الجميلة أو اللون الملائم أو النسب الجميلة في الأشكال والأحجام، وفي الواقع أن ثمة عالمين لدى الفنان؛ العالم الداخلي الذي تشكل لديه منذ طفولته وحتى وقته الراهن، والعالم الخارجي الموضوعي الذي يظل الفنان يتأثر به ويأخذ عنه، وإن أخذ الفنان من هذا الواقع البيئي ليس مجرد تقبل ساذج وبسيط بل هو تقبل تفاعلي. ولا يكون التقبل بغير شروط، بل إن شرطه الأساسي هو مناسبته لذلك القوام الخبري الداخلي أو قل أن شرطه أن يكون ما تقبله متوائما مع ما سبق أن حصّله، إذ لا بد أن يتحقق التجانس بين ما يتقبله الفنان من خارج ذاته وبين ما سبق أن تكون وتشكل وتبلور لديه في دخيلته، وهذا هو في الواقع ما يميز الفنان عن سواه عن الآخرين من غير الفنانين. (أسعد، 10،1995)

ومن الأغاني الشعبية ما عبّر فيها الإنسان عن إنفعالاته وتعبيره عن ذاته عند مشاهدته للحصادين أثناء حصاد وجمع سنابل القمح، فانه تأثر بهذا المشهد الشعبي الإنساني، نرى ذلك من خلال ما كتبه من أغانٍ تبعث في نفسه الفرح، بل وتجعل أبناء المجتمع يفرحون بهذا الغناء الشعبي، ويعبرون عن مشاعرهم وانفعالاتهم لدى سماعه، مثل:

مِنْجَلِـي يـا مِنْجَـلاهْ رَاحْ لَلصَّـايغْ جَــلاَهْ
مـا جَــلاَه إلاَّ بْعُلْبَـهْ ريـتْ هَالْعُلْبَــهْ عَـزَاهْ
مِنْجَلِـي يا بُـو رَزَّهْ ويْشْ جَـابَكْ مِـنْ غَـزَّهْ
جَابَنِـي حُـبَّ البَنَـات وِالعْيـوُن النَّـاعْسَــاتْ
(غوانمة:2010)

مدونة موسيقية رقم (2)، مِنْجَلِي يا مِنْجَلاهْ

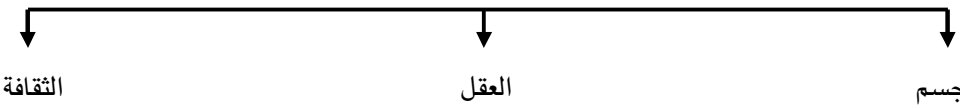
الفن عبارة عن رسالة يريد الفنان إيصالها إلى الآخرين من حوله، فهو يشاهد في الفن أداة يعبر من خلالها عمّا يعتلج في صدره من أحاسيس وجدانية ومن أفكار أو اتجاهات أو قيم، إن جميع الناس فنانون ولكن بدرجات؛ ذلك أن الإنسان لديه دائما حاجة إلى الإبانة عن نفسه، وإلى أن يقيم بينه وبين الآخرين صلات وعلاقات، والفن يحقق ذلك، فهو الأداة أو الوسيلة التي يقيم المرء بواسطتها علاقات مختلفة بين الناس، ويجد الفنان نفسه مشدودا لما يشيع في بيئته الاجتماعية المحلية من قيم فنية، أو قد يجد نفسه منجذبا إلى مجتمعات أخرى بعيدة عن مجتمعه، مما يشكل تناغما في داخله لصياغة الأفكار والتعبير عن نفسه، والفنان بهذا يكون قد اتخذ لنفسه موقفاً في فنه، لإن استيعابه للفنون المغايرة لفنون مجتمعه يكون قد بعث روحاً جديدة في فنه البيئي. (أسعد، 17،1995) وترتبط عملية الانفعال بالعديد من المفاهيم النفسية من أبرزها العاطفة؛ وهي تنظيم وجداني مكتسب أو استعداد ثابت نسبياً ومركب من عدة انفعالات تدور وتتبلور حول موضوع معين، أو هي استعداد أو ميل عاطفي يدور حول فكرة شيء ما. ويختلف الهيجان عن العاطفة. (يونس، 229،2007)، مثل:

بَاللهِ قُومُـوا يـا عَـرَبْ يا أهل الشَّيَمْ يا اهْـلِ الأَدَبْ
رُدُوا وَطَنَّــا المُغْتَصَـبْ جُـزْءً سُـلِبْ لِلْمُسْـلِمِيـــنْ

مدونة موسيقية رقم (3)، بَاللهِ قُومُوا يا عَـرَبْ

أما الحالة المزاجية للإنسان البشري من العناصر الأساسية لوجوده على الكرة الأرضية، فتعتبر من العوامل والعناصر التي تساعده على الإبداع والابتكار في جميع المجالات إن كانت تربوية أو تطبيقية، والمزاج هو التكوين الموروث في الشخصية، وهو الذي يستمر طوال الحياة ويشير إلى خواص الشخص العاطفية التي يتسم بها سلوكه، والحالة المزاجية حالة وقتية أو حالة عابرة للفرد لا تتمثل بالصورة في الميل أو النزعة الدائمة، كما أن هناك من العلماء من يرى أن النواحي المزاجية يقصد بها الاستعدادات الثابتة نسبياً على ما لدى الشخص من الطاقة الانفعالية، تظهر في الحالات الوجدانية والمشاعر، والانفعالات من حيث سرعة استثارتها أو بطئها، ومن حيث قوتها أو ضعفها، ومن حيث قابليتها للبقاء أو الزوال أو التغير. (جابر، 2013،464)

عناصر الانفعال:



التعبير الذاتي:

يعتبر مفهوم الذات من المفاهيم القديمة في التاريخ الانساني حيث مرّ بنمو فلسفي عبر التاريخ، ويعتبر من أبرز المفاهيم النفسية، والذاتية هي كل شيء يستطيع الانسان أن يدعي أنه لجسمه، سماته، وقدراته، وممتلكاته المادية والأسرية وأصدقاؤه وأعداؤه ومهنته وهوايته، وهي من الطرق التي يستجيب فيها الفرد لنفسه. وتتكون الذات من أربعة جوانب هي كيفية إدراك الفرد لنفسه، وما يعتقد أنه نفسه، وكيف يقيم نفسه، وكيف يعززها، (سوسن، 2008،192) و مفهوم الذات هو من الأبعاد المهمة في الشخصية الإنسانية التي لها أثر كبير في سلوك الفرد وتصرفاته، حيث يلعب دوراً كبيراً في توجيه السلوك وتحديده، فالكيفية التي يدرك بها الفرد ذاته تؤثر في الطريقة التي يسلكها. ومفهوم الذات ذو أهمية كبيرة في تكيف الفرد، لذا فإن معرفة كيفية إدراك الفرد لذاته تساعد في عملية تقويمه، ومفهوم الذات يعني (فكرة الفرد عن ذاته) وهي من أبرز المفاهيم التي تبين شخصية الفرد وحجر الزاوية لها، والتي تمثل مجموعة السمات الجسمية والعقلية والانفعالية والاجتماعية، ولذلك فهو واحد من أهم العوامل المؤثرة في السلوك الاجتماعي للأفراد ومن بينهم شريحة الشباب وتكون الذات مطلبا من مطالب النمو الرئيسية، وخلق حالة من التوافق النفسي والتكيف الاجتماعي للأفراد. ويستخدم مفهوم الذات للتعبير عن جميع الأفكار والمشاعر والمعتقدات المتكونة لدى الفرد عن ذاته، وهي تشمل في الغالب خصائصه، وتعبر عن معتقداته وقيمه وقناعاته وطموحاته، (محمود؛ مطر، 2011،19-23) إن مفهوم الذات افتراضي مدرك يتشكل من خلال المتغيرات البيئية الكثيرة التي لا

يمكن الفصل بينهما تماماً، فهي تشترك بدرجات متفاوتة مع بعضها، (الظاهر، 7،2010). لذلك تعتبر الحاجة إلى التعبير عن الذات وتوكيدها هي الحاجة التي تدفع الفرد إلى التعبير عن ذاته والإفصاح عن شخصيته أمام الآخرين وتوكيدها بأن يحقق ما لديه من أراء أو أن يقوم بأعمال نافعة وذات قيمة وأهمية للآخرين، وبعبارة أخرى هو بحاجة إلى التعبير عن نفسه بالكلام أو الفعل وخدمة الآخرين.(محمود؛ مطر، 171،2011)

ومن سمات مفهوم الذات:

1. مفهوم الذات المنظم Organized: إن الفرد يدرك ذاته من خلال الخبرات المتنوعة التي تزوده بالمعلومات ويقوم الفرد بإعادة تنظيمها حيث يصوغها ويصنفها وفقاً لثقافة الحاجة.
2. مفهوم الذات متعدد الجوانب Multifaceted: وهي الخبرات التي يمر بها الفرد.
3. مفهوم الذات الهرمي Hierarchical: يشكل الذات هرماً قاعدته الخبرات التي يمر بها الفرد في مواقف خاصة وقمته مفهوم الذات العام. (الظاهر، 42،2010)

يعرف تقدير الذات بصورة شاملة على أنه تقييم المرء الكلي لذاته إما بطريقة إيجابية أو سلبية، ويشير إلى مدى إيمان المرء بنفسه وبأهليتها وقدرتها واستحقاقها للحياة، فالتقدير الذاتي له تأثير عميق على جميع جوانب الحياة، فهو يؤثر على مستوى الأداء في العمل وعلى الطريقة التي نتفاعل بها مع الناس وفي قدرتنا على التأثير على الآخرين وعلى مستوى صحتنا النفسية. (مالهي، 7،2005) والذات تكوين معرفي منظم ومتعلم للمدركات الشعورية والتصورات والتقيمات الخاصة بالذات، يبلوره الانسان ويعتبره تعريفاً نفسياً لذاته، فتحقيق الذات هو نتاج الخبرات التي يمر بها. وتقييم الفرد لذاته يتولد من الصغر تدريجياً مع الرغبة في تحقيق الذات المثالية التي يحلم بها، (فايز، 2016، 16) كما يتمثل مفهوم الذات في تقدير الشخص لقيمته كإنسان، ومفهوم الذات يحدد إنجاز المرء العقلي ويظهر جزئياً في خبرات الفرد بالواقع واحتكاكه فيه، كما يتأثر تأثيراً كبيرا بالأحكام التي يتلقاها من الأشخاص ذوي الأهمية الانفعالية في حياته. (عادل، 2008، 573)

والمثيرات البيئية من العوامل المؤثرة بالتعبير الذاتي، لذا فإنه من الواجب على المرء أن يرى نفسه ضمن الوضع العام من تقديره لذاته تقديراً صحيحاً، لأن النفس الإنسانية تحتوي على احتمالات بالغة لنمو الكفاءة الشخصية والسعادة والقدرة الاجتماعية والثقة بالنفس وهذه مقومات تقبل الذات، ولا يأتي تحقيق الإمكانيات إلا إذا تكونت لدى المرء الصورة الحقيقية عن الذات وكان خالياً من التأثر باتجاهات الآخرين. (الجيزاوي، 2012، 38) إن عملية التعبير الذاتي متعلقة بوجود عمليات حسية تحدد من خلال حواس البصر والسمع والشم واللمس والذوق، وأضيفت لها الحواس الجلدية والحواس الحركية، ويعتبر البصر من العمليات الحسية التي لها أهمية في عملية الإدراك، وللسمع أهمية في استقبال الموجات الصوتية وتحويلها إلى نشاط أو طاقة تنتقل إلى الدماغ، (حميد، 2017، 198) فالتعبير الذاتي يعتمد على عملية الإحساس من خلال تتابع الأحداث، فلابد من وجود مثير لتحقيق نوع من الاستجابة، حيث تبدأ عملية الاستقبال بتلقي الإشارة ثم ينشط المخ وتتحول الإشارة إلى إحساس، فالحواس لها دور كبير في تكيف الفرد مع ما يحيط به من بيئة يتأثر فيها ويؤثر. (حميد، 2017، 198)

إن القدرة على تكوين مفهوم للذات تزداد بازدياد السن والذكاء والتعلم والمستوى الاجتماعي والاقتصادي، فالطفل غير قادر على تكوين مفهوم عن ذاته إلا أنه بنمو قدراته يبدأ تدريجياً بتكوين مفهوم نمطي مقبول اجتماعيا عن ذاته، ويبقى هذا المفهوم عن الذات سائداً في مرحلة المراهقة، إلا أنه ومع تزايد النضج يبدأ الفرد بتكوين مفهوم متمايز وواقعي عن ذاته فيدرك ما يميزه عن غيره ويتقبل ذاته كما هي. ومما يحدد مستوى مفهوم فهم الذات لدى الفرد مستوى ضبطه لاندفاعاته و تحديد اتجاهاته الاجتماعية

وجوانب أخرى هامة من شخصيته. (محمود؛ مطر، 2011، 13-14) وعلى هذا الأساس يأخذ مفهوم الذات ثلاثة أبعاد مختلفة:

1. **الذات الواقعية Actual Self:** وهي إدراك الفرد لقدراته ومكانته وأدواره في العالم الخارجي، لديه صورة عن ذاته كشخص له كيان، ذو قدرة على التعلم، وإن مفهوم الذات في هذه الحالة يتأثر بعوامل عدة منها حالته الجسمية ومظهره الشخصي وقدراته ومكانته وقيمه وأدواره ومعتقداته ومستويات طموحه. (محمود؛ مطر، 2011، 14)
2. **الذات الاجتماعية Social Self:** وهي فكرة الفرد عن نفسه كما يعتقد أن الآخرين يرونها، وهذا يؤثر على السلوك. (محمود؛ مطر، 2011، 14)
3. **الذات المثالية Idea Self:** وهي نظرة الفرد إلى نفسه كما يجب أن تكون وهذه النظرة قد تكون واقعية أو قد تكون منخفضة أو مرتفعة طبقاً لمستويات الطموح عند الأفراد، ومدى علاقة ذلك بقدراتهم والفرص المتاحة لهم لتحقيق الذات. (محمود؛ مطر، 2011، 14-15)

يشترك الفنان والأديب في محور واحد وهو التعبير الوجداني عن الذات، فليس هناك أدب وليس هناك فن يخلو من الإحساس الوجداني يعتمل في قلب الأديب أو قلب الفنان، و بتعبير أخر فإن التمييز بينهما لا يقوم إلا على أساس التعبير الخارجي، فالفنان يرسم بريشته أو ينحت بإزميله أو يعزف على الآلة الموسيقية، ولكنه في جميع هذه الفنون لا يختلف اختلافا جذرياً عن الشاعر وهو يقرض الشعر أو الناثر وهو يكتب النثر الفني، ومن جهة أخرى فكأن المصور يقدم الشعر من خلال ما يرسمه من لوحات، وكأن الموسيقار ينطق من خلال موسيقاه شعراً ونثراً وعبارات أدبية رائعة، فإن لدى الفنان فرصاً للتعبير الذاتي بشكل أكبر، حيث أن لديه الفرصة الكاملة للإتيان بقواعد شخصية ذاتية، وإذا كان في مقدوره أن يأتي بمثل تلك القواعد فلديه الفرصة في الإستغراق الفني والتعبير الفني المباشر، كما يستطيع أن ينقل مشاعره خلال وسيلة التعبير الذاتي التي اختارها لنفسه بغير خوف من خطأ لغوي يقع فيه، إنه سلطان الموقف يُجري في المادة أو على الأوتار ما يعن له من مشاعر، وهل هناك أروع من تعامل الفنان مع فنه مباشرة يضرب من خلاله على أوتار القلوب بغير قيود من لفظ أو معنى (سعد، 2002، 73-76) فالفنان يستطيع أن يجعل الهامه مفعما بالحيوية من خلال وسائل تعبيره الذاتي الفني وانفعالاته الداخلية، إن الفنانين المحدثين قد حطموا قيود الواقع، فانتحوا إلى الرمزية التي تتسم بالسرعة فصار الفنان رمزياً في تعبيره، والرمزية في الواقع هي اللغة الشعرية التي تحاول إيصال الإحساس الوجداني فطرياً وعفوياً وتلقائياً إلى مجال التعبير الذاتي الفني، فالكثير من المشاعر يمكن أن تجد لها مجالاً تجسيدياً يتجسد فيه الفنان الأصيل الذي يلتقط إلهاماته فورياً وينقلها بطريقة خاطفة إلى نطاق التعبير الفني وهو الذي يعيش في عالمه الذاتي متحرراً من قيود الواقع. (سعد، 2002، 77)

نشأة الفكرة الإبداعية والابتكار الفني:

تعتبر الثقافة عاملاً مهماً في تصنيف المجتمعات والأمم وتميز بعضها عن بعض؛ ذلك نظراً لما تحمله مضمونات الثقافة من خصائص ودلالات ذات أبعاد فردية واجتماعية وأيضاً انسانية، فشخصية الفرد تنمو وتتطور من جوانبها المختلفة داخل الإطار الثقافي الذي نشأ فيه، وتعايش وتفاعل معه، حتى تتكامل وتكتسب الأنماط الفكرية والسلوكية التي تسهل تكيف الفرد وعلاقاته بمحيطه العام، فتكسب الثقافة للفرد الاتجاهات السليمة لسلوكه العام، كما تنمي الثقافة المشتركة في الفرد شعوراً بالإنتماء والولاء فتربطه بالآخرين في جماعته بشعور واحد، فالثقافة عاملاً من عوامل الإبداع. (مأمون، 2008، 97)

يعرف شتاين stein الإبداع أو الإبتكار بأنه عملية ينتج عنها عمل جديد يرضي جماعة ما، أو تقبله على أنه مفيد. ويعتبر هذا التعريف للابتكار المنظور، أما الابتكار الكامن فإنه يذكر حينما لا تتوفر في

الشخص ما نص عليه هذا التعريف ولكنه مع ذلك يؤدي في الاختبارات السيكولوجية نفس أداء الأشخاص المبتكرين، كما يميز (جيل فورد) Guilford أن الجهد الإبداعي والإنتاج الإبداعي هو ذلك الجانب الذي يمس الذوق العام للجمهور، لأن إنتاج الشخص الخلاق والمبدع يأخذ عادة الشكل الظاهر للعمل الإبداعي مثل الشعر، والرواية، والقطعة الموسيقية، والاختراع، والتصوير. إن الإنتاج الظاهر لا بد أن يكون له مظاهر جديدة كما أن التفكير الذي يؤدي إلى هذا الإنتاج له أيضاً مظاهر جديدة في كلتا الحالتين، ومن المظاهر الجديدة التي تصف إنتاجا ما بالإبداع، إن المفكر الفني في طريقه إلى إنتاجه النهائي الظاهر يصل إلى نواتج جديدة، فتلك الأفكار المتولدة لها أيضاً فرص كثيرة لتصبح جديدة. (العمرية، 2005، 213)

يعتبر الإبداع من أبرز المزايا العقليّة فقد ساعد الإنسان على التقدم منذ أقدم العصور، وإيجاد الطرق لسد الاحتياجات الأساسيّة وتوفير إمكانيّات الرفاهية، وحدد العلماء عدة مستويات للإبداع منها الإبداع الفردي والإبداع الجماعيّ وغيرهما من أنواع الإبداع المرتبطة بطريقة حياة الإنسان الحديث، وقد حاول علماء النفس والفلسفة وضع تعريفات للإبداع واكتشاف طريقة عمل العقل البشريّ لإخراج الأفكار الإبداعيّة، وذلك لتحديد مفهوم عام وشامل للعمليّة الإبداعية، ويعرف الإبداع على أنّه القدرة على ابتكار أعمال متقدمة وحديثة في أي مجال من مجالات العلوم أو الفنون أو الحياة بصفة عامة [4]. فالمرحلة الأولى هي البذرة الأساسية للإبداع ففيها يتفتح المبدع فجأة على البدايات الأولى لعمله، وتأتي تلك البدايات في الغالب بشكل مفاجئ وغامض، ومن هنا يتجه المبدع من خلال تدوين الملاحظات وإدارة الحوار وإلقاء الأسئلة وجمع الشواهد وتسجيلها، ومن المؤكد أن نجاح هذه المرحلة يعتمد على وجود تلك القدرات لدى المفكر، بحيث يستطيع الفكر أن يكون الخامات الضرورية التي تساعد على الانتقال الناجح للمرحلة الثانية، فالفنان وعاء مليء بالانفعالات التي تأتيه من كل مواقع السماء والأرض، والفنان يرسم ويغني ليتحقق من وطأة تلك الانفعالات وازدحام عقله بالتعبير الذاتي والانفعال الداخلي، إن خلق الاتجاه الإبداعي العام وتحديد جانب معين والاهتمام به والتهيؤ لعملية جمع المعلومات الملائمة واستيعابها والعمل المكثف والموجه لتأييد الفكرة وإثرائها يساهم في إبراز التغيير عن الفرد، وعلى هذا فقد يستغرق العمل الإبداعي من مرحلة الإلهام إلى مرحلة التحقيق العقلي سنوات عديدة، إن وجود الدوافع الشخصية تساعد في طريق الابتكار والأصالة واتخاذ أسلوب إبداعي، إضافة إلى اكتشاف القدرة على الاستمرار في أداء معين لفترة زمنية، إن الاعتماد على الرؤية الذاتية للواقع في الفن يجعل الخيال ذا دور رئيسي، وبالرغم من أن القصيدة الشعرية قد تكون مختلفة عن المسودة التي كتبها الشاعر، فإن صدى تلك لا يختفي تماما، وقد تظهر عباراتها في كثير من عبارات القصيدة المنشودة. (العمرية، 2005، 56) إن عملية الإبداع تعتمد على أسلوبين، الأول هو لا إرادي يبرز بفعل تأثير اللاشعور أو الحدس، والثاني إرادي تتضح فيه موهبة الشاعر وثقافته ومهارته الفنية، وبذلك يكون الإبداع الشعري عملية مركبة تمزج بين الذاتي والموضوعي، ويتضافر فيها الجانب اللاواعي في علاقة جدلية، مع الجانب العقلاني وبمعنى آخر: إن بنية الذات الفنية نسق متكامل، يحتوي على عناصر عقلية وانفعالية محتومة بظروف تاريخية محددة، وبيئة اجتماعية محددة، فإن العملية الإبداعية في جوهرها عملية متكاملة. (الفتياني، 2017، 220)

إن التفكير الابداعي هو قدرة الإنسان على إبداع ما هو فريد من نوعه أو خارق للعادة الأمر الذي يدفع الإنسان إلى ابتكار الجديد، يعرف على أنه نوع من التفكير الذي يوضع في نمط معين حيث يؤدي إلى نتائج إبداعية، فالتفكير الإبداعي ويحتاج إلى إيجاد فكرة مبدعة ومصمم مبدع حيث تتحدد هذه السمات الإبداعية عن طريق النتائج، وهو هنا نشاط عقلي يهدف إلى البحث والوصول في جميع الحقول العلمية إلى نتائج وحلول جديدة واستخدامها لحل المشكلات الملائمة، ويتميز التفكير الإبداعي بالشمول والتعقيد وذلك لتداخل وتشابك جميع العناصر المساعدة في إيجاده وتطويره. (خصاونة، 2015، 1220)، لا يهتم المجتمع

بحاجته الأساسية ككل فقط، بل هو يهتم بالحاجات الخاصة بكل فئة من أبنائه، وما يعمل على إسعادهم وارتقائهم؛ فهو يهتم بإلهام بعض أفراده لتقديم الشعر والموسيقا والفن عامة والعمل على إسعاد أبنائه والاستماع بما يقدمه إليهم من خلال العباقرة من نتاجات فنية وعلمية، وهي نتاجات لا يكون أولئك العباقرة إزاءها سوى مترجمين عما يدور بخلد المجتمع من رغبات ومثل عليا. هنالك أنواع متباينة من الذكاء، فهناك إلى جانب الذكاء العقلي المنطقي الذكاء الوجداني الذي يتعلق بإقامة صلات وعلاقات بين الانفعالات والوجدانيات والعواطف المتباينة، والى جانب الذكاء الوجداني هنالك ما يسمى بالذكاء التعبيري الذي يضم الحركات والإشارات والإيماءات والكلمات والعبارات وموسيقا الكلام، فالشخص الذي يستحدث إشارات جديدة سواء لغة الكلام أو لغة الكتابة أو كلمات أغنية أو لحنا تكون له المقدرة في التعبير الذاتي والانفعالي بطريقة إبداعية انفعالية. إن ما يعرف بالتعبير الذاتي المبتكر والذي ينصب على إقامة علاقات دقيقة بين النغمات والوضع النفسي أو الحالة والمناسبة الاجتماعية المجتمعية يعتبر عنصرا من عناصر الإبداع والذكاء، فأغنية الربيع لفريد الطرش تعد مثالاً لما ألهم به ذلك الفنان، كذا الحال عند كثير من الملحنين والفنانين، والواقع أن الفنان لا يكون بعقله الواعي وهو يبدع إلهامياً بل يكون غائباً إلى عمق أعماقه، فهو لا يكون مجرد شخص يركز ذهنه في المقومات اللحنية المطروحة أمامه، بل يكون في مرتبة أعلى من هذه المرتبة الذكائية، لأن يكون بلغ المرتبة الإلهامية، (سعد، 2002، 25- 37)

ومن مجالات الإبداع و الإلهام:

المجال الأدبي، الشعر:

ومن مقوماته الأساسية الموسيقا اللفظية، والمعاني المشبعة بالوجدان، تعبير الخبرة الشخصية الفردية عن خبرة جماعية تهم أناساً كثيرين، والموسيقى اللفظية ضرورية للشعر مع الاعتراف بإمكان التجديد في القوالب الموسيقية اللفظية. على أن الموسيقا الشعرية يمكن أن تكون خطراً على الشعر نفسه إذا ما دخلها الافتعال والتصنع، فعلى الشخص الذي يريد تعلم الشعر أن يقف على أصوله الموسيقية وأن يتدرب عليها بالدراسة والفهم والتدرب اليومي، (سعد، 2002، 69-70) والقصيدة الشعرية بمثابة كائن حي يولد على لسان الشاعر أو قلمه بعد أن يتم الحمل بها في قلبه وعقله، وبعد أن تمر بمراحل نمو في دخيلته وعندما يتم لها النضج كي تولد، فإنها تنبعث عفوياً إلى الخارج عن طريق استخدام أسلوب التعبير من خلال اللسان أو القلم، وبتعبير أخر فإن القصيدة الملهمة الأصيلة ليست مجرد أبيات شعرية متناثرة يقوم بها الشاعر بربط فيما بينها، ومن أمثلة ذلك:

وإن جاد حظك كل شي صفا لك وقرايب الخلان كلن يصافيـــك
وإن جاد حظك بالمجالس حكى لك واصدق مقالك كل من لك يحاكي
وإن جاد حظك بالمنـازل بنى لك بيت رفيع شامخ الطول يذريـــك
(حجاب، 2007، 78)

كذلك:

دار دعتنا للفرح واجب علينا نزورهـــا
يا شيخنا يا أبو " فلان" واحنا شبابك كُلنا
(حجاب، 2003، 67)

كذلك:

دَلْعَـنْ شَجَانِي بَحْرُ جَدِيدُ فَعْلُـنْ فَعُولُـنْ فَعْلُـنْ فَعُولُـنْ
مَالَتْ وَقَالَتْ أَهْلاً وَسَهْلا مِنْ كُلِّ حُلْوٍ فِي العَينِ أَحْلَـى
أَنْتَ مِن رُوحِـي وَاللهِ أَغْلَـى أَنَا فِي الهَوَى صِرْتُ مَجْنُونـا

يا مَنْ سَكَنْتَ عَـشٌ فُـؤَادِي إِلَيْـكَ أُهْـدِي حُبِّـي وِدَادِي
ذِكْـرُكْ شَـرَابِـي هَـوَاكَ زَادِي عَيْـنَـاكَ بَحْرٌ يُسْقِـي عُيُونَـا
طُـول اللْيَالِـي أَنْتَ بِبَالِـي طَيْفُكَ الغَالِي دَوْمَـاً بِخَيَالِـــي
أَرْجُـوكَ إِرْحَمْ وَارْأَفْ بِحَـالِي رِفْقَـاً بِقَلْبِي وَكُـنْ حَنُونَـــا
(غوانمة، 2010)

إن قوالب الغناء الريفي الأردني تنظّم من الأوزان العروضية الشعبية التي تعتمد نظام التفعيلة المعتمدَة على لحن القالب لا على عمودية الشعر بتفاعيله الخليلية، حيث الاعتماد على الأوزان الشعرية خفيفة النظم سريعة الإيقاع، وهي ذات علاقة بما تتطلبها حلقات الدبكة الشعبية من سرعة وأداء، فالغناء يبتعد عن الالتزام بوحدة القصيدة المتكاملة والقافيتين المتعارف عليهما معتمداً على وحدة المقطع الغنائي الذي يتكون في معظم الأحيان من بيتين من الشعر يلتزمان بالوزن العروضي الشعبي للقالب الذي ينتميان إليه، لكنهما لا يلتزمان بقواف شعرية محددة كما في الشعر العربي. (غوانمة، 2010)

المجال الموسيقي:

في هذا المجال قال العقاد عن سيد درويش: "إنه أدخل عنصر الحياة والبساطة في التلحين والغناء، حيث ناسب بين الألفاظ والمعاني والألحان والحالات النفسية التي تعبر عنها، حيث تسمع الصوت الذي يضعه ويلحنه ويغنيه، فتحسب أن كلماته ومعانيه وأنغامه وخوالجه قد تداخلت وانسجمت منذ القدم، ولم يكن الغناء الفني كذلك منذ تم معرفته وإنما كان لغواً لا محصل فيه وألحاناً لا مطابقة بينها وبين ما وضعت له حتى جاء سيد درويش، فالطريقة التي استخدمها من خلال الأسلوب التعبيري الذاتي لديه في تلحين أدواره بطريقة تستطيع أن تستشف روح معانيها وإيماءات ألفاظها ومضامين أغراضها من لهجة الدهشة أو الغضب أو الحنان أو الفرح أو الزهو أو الوجوم، فتسمعها كأنك تسمع تفسيراً موسيقياً، كاملة المعاني وكامنة الإحساس أو ترى صوراً طبيعية تنسجها لك الموسيقا من خيوط النغم ونياط القلوب، وطريقته في الموسيقا من مناظر الليل والنهار وأصداء الرياح والأمواج ولمحات البرق والنجوم، إن الإلهام كان له الأثر الأكبر في إحراز هذا الفنان لذلك المستوى العالي والمتقدم من التذوق والتعبير الذاتي الموسيقي ومن تحديد ملامح محددة ومتطورة للموسيقا العربية" (سعد، 2002، 164-166). ومن العملية الإبداعية الإبتكارية الموسيقية ظهرت العديد من الأغاني التراثية الشعبية مثل:

أغنية "يا شوقي":

يـا شوقِي يَالله انا وِايَّـاكْ عَـالغـورِ نِـزْرَعْ بَسَاتِينِ

مدونة موسيقية رقم (4)، يا شوقِي (غوانمة، 2010)

إن قدرة الفنان على الانتقاء من بين الموجودات المحيطة به أو التي يتخيلها نوعيات معينة ذات صفات متباينة ويقوم بنقلها إلى المشاهد أو المستمع بصيغة أو أخرى، وهنا تنقسم اختيارات الفنان إلى نوعين أساسيين، هما الاختيارات العامة من جهة والاختيارات الشخصية الذاتية من جهة أخرى، فإن من الأسس

التعبيرية النفسية التي يقوم عليها الانتقاء عند الفنان حيث أن عمل الفنان ليس مجرد انعكاس لبيئته وليس مجرد صدى لما يعمل في تلك البيئة، إن وجود المقومات الوجدانية و الانفعالات التي تم تشكيلها منذ الطفولة عند الفرد والتي تعد الأساس الذي يقوم عليه بناء الشخصية تساعد في عملية التعبير الذاتي عند الفرد، إضافة إلى وجود أسس تربوية هي جميع المؤثرات المقصودة والمؤثرات غير المقصودة التي عملت على تشكيل وجدان وعقل الفنان والتي أكسبته مجموعة من المهارات الأدائية، فالتربية تشمل جميع ما يتعلمه الإنسان في البيئات والظروف المتباينة سواء تم التعلم والاكتساب في الأسرة أم في المدرسة أم في الحياة العامة. (أسعد، 1995، 5- 8)

أغنية "دَنّ القَلَمْ":

دَنّ القَلَمْ وَابْيَضَ القِرْطَـاسْ وِبْخَاطِرِي نَظِمْ بيتيـــنِ

مدونة موسيقية رقم (5)، دَنّ القَلَمْ

أغنية "يا زَرِيفِ الطُـولْ":

يا زَرِيفِ الطُـولْ وْمَرُّ وْمَا عَليهْ غيرِ الحَطَّهْ والدَّامِرِ وْمَا عَليهْ
إنْ قَتَلْنِي وِانْ ضَـرَبْنِي ما عَليهْ وِانْ كَسَـرْ سِنِّي لَقُولْ وْقِعْتَ انَا

مدونة موسيقية رقم (6)، يا زَرِيفِ الطُـولْ

ينظر الفنان إلى الواقع الموضوعي من انسياب وانسجام وتناسق وتناغم، فعين الفنان وأذناه بل وباقي حواسه تبحث جميعاً عن التناسق في الموضوعات التي يقف عليها، وهو يبحث دائماً عن الأشياء المنفردة أو المتميزة أو التي لا مثيل لها، ولا يلحن أو يغني التي سبق لغيره إن قدم مثلها، فالفنان يعيد تشكيل الأشياء الموضوعية وفق مزاجه وتعبيره الذاتي الفني الخاص، فالعناصر الفنية هي عناصر موضوعية ولكن طريقة عرض العمل أو الناتج الفني يكون إما عن طريق قدرة الفنان على التعبير الذاتي و مزاجه الشخصي أوالمهارة الفنية التي اكتسبها. (أسعد، 1995، 23)

تعتبر الأغنية الشعبية أي الكلمة المغناة أهم الإبداعات الشعبية وأوثقها ارتباطا بالوجدان الجماعي وبالمناسبات والاحتفالات الاجتماعية العامة والخاصة مواكبة حياة الإنسان، وهو ما يساعد على انتشار تلك الأغنيات وازدهارها بين كل فئات الشعب، كل فيما يخصه ويخدم الوظيفة التي خلقت من أجلها الأغنيات لتتردد أو لتؤدى عند الحاجة الاجتماعية والنفسية والوجدانية والوظيفية لها، كما وأثّرت الظروف الجغرافية والتاريخية والاجتماعية المليئة بالمتغيرات والتأثيرات المتبادلة على طبيعة الحياة في المجتمع الأردني وأعطت

الأغنية الأردنية تنوعا وطابعا سواء كان في المقام المستخدم في اللحن أو الإيقاع أو الكلمة. (الغوانمة، 2009، 19-20). فاللهجات الأردنية المحكية سواء منها البدوية أو الريفية تتشابه إلى حد كبير مع مثيلاتها من لهجات بلاد الشام والرافدين والجزيرة العربية كما في النموذج التالي:

يـا حَـادِرَهْ عَلَـى العيــنْ يـا حَبُـوبَـهْ اسْــتَنِّينِي
خوفِـي البيتُـونِ يْزَحِّــقْ وإلا مَــا سَــبَقْتِينِـي
(غوانمة، 2009)

واللهجة الريفية الأردنية هي لغة الكلام الشفاهي الدارج المتداول بين الناس يوميا، وهي لغة غير مكتوبة وتستغني عن الإعراب في جل حالاتها أي أنها لا تراعي حركات الإعراب كما في اللغة العربية الفصحى، كما أنها غالبا ما تميل إلى تسكين الحرف الأخير من الكلمة كما في المثال التالي:

يا علاً وَاللهْ لا رُوحْ مَعَاهُمْ يا عَلاً لَوْ شَيَّلُونِي حْدَاهُمْ عَالعيـنْ يا عَـلاً
يا عَلاً كيفْ القَلبْ يِسْلاهُـمْ يا عَلاً رَبْعَ العُقْلِ الميَّالَهْ عَالعيـنْ يا عَـلاً
(غوانمة، 2009)

يأتي موضوع الأغاني في المجتمع الأردني كما يلي:

1. أغاني الدورة الحياتية: ومنها أغاني المهد والأطفال، أغاني الزواج، النواح (غناء المراثي).
2. الأغاني الوطنية: ومنها أغاني حب الوطن، ومديح الأبطال.
3. الأغاني الدينية.
4. أغاني الغزل، أغاني الحكمة، وأغاني مرافقة الرقص، وأغاني العمل.

والتراث هو الثقافة التي يتلقاها جيل بعد جيل، يعطي قيما ومعتقدات آمن بها المجتمع الشعبي ومارسها في صور نشاطات متنوعة، والهدف منها تلبية احتياجات الإنسان الفطرية والروحية والمادية والجمالية، وإن الارتباط بالأرض والمعايشة الحقيقة لثقافتها الشعبية وتراثها الموروث هو الذي مهد لنشأة الأشكال الفنية الفلكلورية المتعددة مادية كانت أم معنوية مثل الأغاني أو الأنماط السلوكية والاحتفالات الشعبية المختلفة. (القاضي، 1995، 243) ومن بعض الخصائص الموسيقية لأغاني التراث الأردني:

أ. اللحن: إن ألحان الأغاني الشعبية قصيرة بشكل عام تعاد عدة مرات حسب المقاطع الشعرية للأغنية، يبنى الخط اللحني عادة من درجات موسيقية متوالية، إن الغناء يكون على شكل مقطعي في أكثر الأغاني.

ب. الإيقاع: تؤثر طبيعة وإيقاع الحياة على الغناء والموسيقى التراثية في المجتمع الأردني.

الأغنية البدوية:

تتأثر عملية الانفعال وأسلوب التعبير الذاتي الفني عند البدو من خلال تأثره في البيئة المحيطة التي ساهمت في تكوين الحياة الاجتماعية البدوية في المجتمع الأردني، وأسباب البداوة متعددة، يشكل الماء عنصرا هاما في تجوال البدو، حيث يجد حول الماء كل أسباب الحياة، فبسبب الماء تنشأ المراعي التي يسعى البدوي وراءها، وربما تكون العوامل الطبيعية سبباً في البداوة، فالظروف القاسية التي يعيشها البدوي تجعله يسعى إلى تحسين ظروفه عن طريق ملاحقته للأمطار وهروبه من الحرارة و الرياح الشديدة أو الثلوج، وربما تكون الظروف الإنسانية سبباً من أسباب البداوة أيضاً نتيجة الهجرة أو التعرض لغزو رغبة في استملاك الأراضي والقطعان، (حداد، 2004، 3) والبداوة كظاهرة اجتماعية في حياة المجتمعات الإنسانية، تجمعها العديد من المرتكزات سواء من الناحية الروحية أو العلاقات الاجتماعية أو ارتباط الفرد بالعشيرة و ارتباطه بالطبيعة، لقد جاء التعبير عن الأحاسيس والمشاعر في الأغنية البدوية من طبيعة الحياة البدوية التي تأثر فيها، فقد كان للنظام السياسي العسكري أثر في العمل الفني الموسيقي من خلال تلك الحياة، فقد كان

لدور الشيوخ الأثر في حل النزاع بين القبائل، يساعدهم في ذلك الأعراف والتقاليد، يساعدهم كذلك القاضي الذي يكون من القبيلة أو من قبيلة أخرى، ويلعب الشيخ دوراً سياسياً في عملية اللجوء للقبيلة، فالتحاق قبيلة على نطاق واسع أو عشيرة أو فرد إلى قبيلة الشيخ لا يتم إلا بموافقة الشيخ، كما يعتبر النظام الاقتصادي لدى البدو بسيطا جداً، فلا تدخل فيه تعقيدات البورصة والسوق المالي والتكنولوجي وأسعار العملات وغيرها، وقد أتت هذه البساطة من الطبيعة التي يعيشها البدو، فمصادر الدخل بسيطة ومحدودة، تعتمد في الأساس على التبادل قديماً، وتشكل الماشية في الاقتصاد البدوي رأس المال، فالماشية هي العنصر الهام في اقتصاد البدو، فهي بمثابة الثروة لديه، يستخدمها قديماً في دفع الدّية، ومهر العروس، وتقدّم كأضحية في الطقوس الدينية. (حداد، 2004، 8). لقد نبعت فكرة التعبير عن الذات من طبيعة الحياة التي عاشها ويعيشها البدوي، فتأثره بالصحراء والعادات والتقاليد وطرق صنع الأشياء، إن البدو يساعدون بعضهم البعض بحكم القرابة، وبوجود نوع من التضامن الأسري يقومون بقص صوف ووبر الجمال والماعز وبناء مساكنهم وحراثة الأرض والحصاد معا، ويشارك الأعمام والأخوال بشكل رئيسي في قرارات العائلة الواحدة، فلهم رأي في اختيار الأزواج، وكذلك المشاركة في حل المشاكل ودفع الديّة والحروب والذود عن الديار والمشاركة بالنشاطات الترويحية كالغناء والرقصات، وتشكل المناسبات الاجتماعية شكلاً فريداً من التضامن الاجتماعي لما فيها من مشاركة جماعية لا يستطيع الفرد القيام بها وحده، وتتعدد المناسبات عند البدو فمنها الأفراح والأحزان، فالأفراح تكون في المناسبات الدينية والأعياد ورمضان والحجّ ويكون بمناسبات اجتماعية كالزواج والخطبة ومناسبة الختان ومناسبات العمل كقص صوف الغنم، أما الأحزان فتشمل الموت والمصائب فيكون التعبير الذاتي عند النساء بالنواح وشق الجيوب وخمش الخدود وشد الشَعر، ولم تعرف النياحة عند الرجال فجاء التعبير الذاتي النفسي من خلال غناء الشعر للتعبير عن الفراق، (حداد، 2004، 10) كما أن للمناسبات الخاصة أو الشخصية أثرا واضحا في التعبير الذاتي الفني وهي ما تتعلق بالفرد من العائلة وما يطرأ عليه من تقلبات في شخصيته على مدار اليوم والساعة، فأحياناً يشعر بالفرح لسماعه خبراً مفرحاً فيبدأ بغناء الأغاني التي تلبي فيه الشعور بالفرح أو يسمع ما يحزنه فيبدأ بالأنين والتألم والشكوى فيغني أغانيه التي تبث فيه شعور الحزن والألم. إن الانفعالات و التعبير الذاتي جاء إما بطريقة سمعية أو بصرية، فالسمعية تكون بالزغاريد وإطلاق العيارات النارية والصراخ والغناء أم المرئية فتكون في إشعال النار أو نشر جهاز العروس في العرس. (حداد، 2004، 10) تميزت الأغاني البدوية بقيم جمالية ذات أصول تاريخية عريقة، إضافة إلى وجود خصائص لحنية اعتمدت على المقامات العربية الأصيلة، كما انتظمت مع الألحان البدوية صيغ بنائية ذات نسق شعبي، واستخدمت العديد من الضروب الإيقاعية العربية مثل (الملفوف، الهجع، البمب، السماعي الدارج، الدويك، وغيرها) التي تتناسب مع الغناء التراثي الشعبي مما أضاف على الغناء البدوي الحس المفعم بالعفوية وسَهُلَ وصوله إلى مختلف شرائح المجتمع، ويعرف الغناء البدوي بأنه ذلك الغناء الذي يخص سكان البادية العربية، وقد كان للبيئة الجغرافية الأثر الواضح في الغناء البدوي، فالبدوي لم يأخذ من الصحراء والبادية قسوتها فقط؛ بل أخذ منها الشجاعة والكرم وصفاء الروح مما جعل الأغاني البدوية جميلة في صورها الشعرية، بالإضافة إلى أن البيئة الاجتماعية وطبيعة الحياة البسيطة في البادية تعطي للغناء البدوي طابعاً مميزاً. (الغوانمة، 2007)، كما ركز البدو على تقوية الصورة والقيمة الجمالية الشعرية بلحن عذب و بإيقاع يناسب جو القصيدة، فإذا أراد السرعة وجد الحُداء وإذا أراد الإبطاء وجد الهجيني والشروقي فيختار ما يناسبه من إيقاعات لينظم عليها قصيدته. لقد كان الاعتماد الكبير في الغناء البدوي على الشعر، حيث اعتبر الركيزة الأساسية لديه، ويمتاز الشعر البدوي بعدة خصائص أعطته طابعاً مميزاً عن غيره من لغات الشعر الأخرى، اعتمدت كل قبيلة شاعرها الخاص يتحدث بلهجتها، فعرف شعر الرّجز الكثير من الألفاظ الغريبة لأنه أستخدم الألفاظ القبلية، وبسبب عيش البدوي في القفار

أصبحت هناك عدة لهجات بدوية، كما عرف البدوي غرابة الألفاظ وفيه نماذج كثيرة مثل كلمة "أبدي" وتعني أستهل أو " إلّي" وتعني الذي. (حداد، 2004، 17)

أما من حيث المعاني فقد استخدم البدوي كل السبل والتعبير عن ذاته الفنية لتقوية المعاني الشعرية في شعره، حتى أنه استخدم المثل في أشعاره مثل قول أحد الشعراء:

غديت مثل عايد القريتين لا جبت خير ولا كسبت الرّفاقة

فمعايد القريتين، من الأمثال الشعبية عند البدو استخدمه الشاعر حتى يعبر عن انفعاله وذاته الوجدانية والنفسية للحالة التي يمرّ فيها وتقوية شعره من الناحية المعنوية والتشبيهية، وليسهل على المستمع حفظها وترديدها. لقد استخدم البدوي القصة المرافقة لقصيدته وهي ذكر المناسبة التي قيلت فيها، ففي العادة يروي الشاعر قصة تسبق قول القصيدة وبذلك يهيئ جواً خاصاً بالقصيدة، ثم يروي القصيدة بطريقة الكلام تسمى عادة (الرت) و (الهذ) و (العد)، ثم يبدأ الغناء على آلة الربابة. (حداد، 2004، 18) إن شكل الانفعال و الأسلوب التعبيري في الغناء البدوي جاء بطريقة منغمة، وذلك لحرصه على تقوية الصورة الشعرية والتي تعبر عن انفعاله و مشاعره وأحاسبه الداخلية ولإعطاء المعنى الحقيقي والصورة الكاملة للمعنى، فإذا أراد السرعة في الغناء أستخدم غناء الحداء أما الأبطأ فيستخدم الهجيني أو الشروقي، ويختار ما يناسب تعبيره الذاتي من سرعة في الإيقاع حتى يتم تنظيم الشعر الذي يرغب في غنائه، ويعتبر اللحن العنصر الهام في نظم الشعر أو القصيدة، فأغلب الأوزان المتبعة في الشعر البدوي تميل إلى تلك المستخدمة عند الخليل بن أحمد، كما في غناء السامر.

من المواضيع التي تم استخدام الأسلوب الانفعالي و التعبير الذاتي الفني والموسيقي في الغناء البدوي والتي استمدت من البيئة البدوية التي أخذ الشاعر موضوعاته من صحراء الأردن بما فيها من رمال وواحات ووديان ونسيم الهواء وإبل وخيل. والموضوعات القصصية التي تصف واقعة معيّنة يكثر ورودها عند البدو لكثرة غزواتهم، فيبرز الظروف بالتفصيل ويصورها ويعبر عنها بصور واقعية. والموضوعات الغنائية يظهر فيها الشاعر ما يعبر عن نفسه من عواطف ومشاعر وأحاسيس، يعبر عن ذاته ويضيف فيها الحكمة والأمثال، تعددت مواضيع الشعر البدوي فصار منها المديح والعتاب والوصف والحب والزهّد والحكمة والخوف والرجاء والحماسة والوصايا والطلب والألغاز والفكاهات، وهناك مواضيع يقال فيها الشعر مثل أغاني الأفراح مثل (التراويد، والحنة، والفاردة)، كذلك أغاني السّامر وموضوع المطر في أغاني استجلاب المطر إضافة إلى المواضيع التي تعّبر عن الذات مثل الشجون والألم، لقد استخدمت بعض الالآت الموسيقية لتساعد في عملية التعبير عن الذات والتي رافقت الشاعر (القاصود) أو رافقت الغناء البدوي مثل آلة الربابة (الفاطر)، وآلة النجر (المهباش)، والشبابة، إن عملية استخدام أوزان الشعر مثل إرتباط الرجّز بغناء الحداء في الشعر الحماسي والحرب للتعبير عن استنهاض العزائم، كذلك وزن الطويل للتعبير الذاتي في شعر الرثاء والمدح واستخدام وزن الخفيف في شعر الحرب، (حداد، 2004، 22) كما استخدمت القافية في الشعر البدوي، حيث سميت عند البدو بالقاف حيث يقول أحد الشعراء:

قال المعيضي بالضّحى يبدع القاف في دار سمحين الوجوه كرام

والقافية على عدّة أشكال، فهي إما أن تلتزم نفس الحرف في الشطر الأول والشطر الثاني وإما أن تكون ملتزمة في الثاني فقط، وقد يتم استعمال الشطر الأول بقافية والشطر الثاني بقافية مختلفة، ويلتزم بذلك النظام إلى أخر القصيدة. لقد عبر البدوي عن ذاته وانفعالاته الفنية وأحاسيسه الداخلية الوجدانية من خلال الشعر، كما استخدم العديد من المصطلحات مثل (حدا) أو (هيجن) أو (قصد)، تلك ساهمت في تطوير الأغنية البدوية إلى أشكال وقوالب غنائية تراثية مختلفة، كما واستخدم (يا لالالا لي) أو ما يوافق النغم

الذي يريد أن ينظم القصيدة فيه، لقد سميت بعض الألحان بالجرّات ومفردها جرّة، وربما اعتمدوا هذه التسمية من حركة القوس على آلة الربابة، فيجر القوس فوق الوتر وربما تكون قد اعتمدت من كلمة بدوية وهي (جر عّ الربابة)، والحقيقة أن لفظة (جرّة) عند البدو هي إحدى أشهر ألعاب الطرّاد والرّمي، من ذلك سميت هذه اللعبة بالجرّة. (حداد، 2004، 22) أثّرت اللهجة البدوية على الغناء لديهم، وذلك من خلال إدغام بعض الكلمات مثل كلمة (البل) وأصلها الإبل، إن الناحية التعبيرية الذاتية والنفسية الموسيقية أثرت من طريقة التموج في غناء الشعر بإيجاد مواقع القوة والضعف، حيث يرتكز على حرف دون حروف أخرى مثل الشروقي والفراقيات. (حداد، 2004، 26)

التعبير الذاتي الموسيقي عند نمر العدوان:

هو نمر بن قبلان العدوان، ونسبه إلى عمه بركات، واسمه عبد العزيز وسمي فيما بعد نمرا، درس في القدس وفي الأزهر، تأثر بالمتنبي في تناوله لشعره، ومن أشعاره:

سر يا قلم في كاغد لي واسرع واكتب على ما اريد أن أفهم وأسمع
أكتب تساليم أو تحايا واشتك شكوى لليث لن نخيته يفـــزع

لقد عبر عن انفعالاته و ذاته ومشاعره من خلال هذا الشعر، فتلك التي التقى بها على غدير الماء، طلب منها أن يشرب من قِربتها، فقدمت إليه القربة، وعيونها تغض بالحياء، فسألها عن اسمها فلم تجب بل جاوبت أختها التي كانت معها، إلا أنها وبعد فترة زمنية أصيبت بمرض الكوليرا، وماتت ضحية هذا المرض، عبر الشاعر عن انفعاله وذاته، فرثاها في أول قصيدة رثاء لها (بتصرف، حداد، 2004، 29) بالشعر أوجدت صور شعرية جديدة وأساليب مختلفة، وفي الغناء جعلت كل شخص يستمع ويتعرف إلى غناء غيره من القبائل ويتعرف على أساليب غنائية جديدة وألحان مختلفة، وطرق أداء، فأوجدت ذوقاً موسيقياً رفيعاً عند البدو، فإيقاع الشعر يلعب دورا مسيطرا في تحديد إيقاع الأغاني الشعبية، أما سرعة الأداء فمتغيرة، قد تأتي الأغنية الواحدة على سرعات مختلفة حسب الأقاليم أو المناطق، (حمام، 2008، 52)، ومن بعض الأغاني البدوية التي تبين وضوح وجود الانفعالات والتعبير الذاتي ما يلي:

أغاني قالب الحُداء: أغنية "عَريسِنا"

عَريسِنا زين الشَّبابْ زين الشَّبابْ عَريسِنا
عَريسِنـا عَنْتر عَبِس عَنْتر عبِس عَريسِنا

مدونة موسيقية رقم (7)، عَريسِنا

إن المثيرات والأحداث تؤدي إلى تفاعل ما بين الاستجابات الفسيولوجية وطبيعة الموقف الذي يؤدي إلى تقدير معرفي معين وبالتالي إلى استجابة انفعالية، ومن هنا تكون قوة ونوعية الانفعالات التي تظهر عند الإنسان تعتمد على قوة الحاجات وتقييم مقدرة الفرد على إشباع هذه الحاجات في موقف معين، تتجلى انفعالات الإنسان في كافة أنواع أدائه وبالأخص في الأداء الفني الإبداعي، فالمجال الانفعالي الخاص بالفنان يتجلى في مقطوعته الفنية أو عمله الغنائي، وفي طبيعة كتاباته وأيضاً في أساليب معالجته للنصوص الفنية

المختارة الأمر الذي تتفرد به الشخصية الفنية الإبداعية، فالانفعالات تدخل في العديد من الحالات السيكولوجية المعقدة التي يكون للانفعالات فيها علاقة وثيقة في عملية الابتكار والتعبير الذاتي. (يونس، 2007، 35)

ما يرسم في ذهن الفنان من صور فنية من جهة وبين الواقع من حوله من جهة أخرى وما يستشعره الفنان من توتر نفسي مستمر، ذلك أن الفنان كلما أراد أن يحيل صوره الذهنية إلى واقع فعلي فيما ينتجه من فن لفنه فإنه يعجز عن ترجمة ما يدور بمخيلته ترجمة وافية بل إنه يجد أن وسائل التعبير الفني ذاتها مهما بلغت من الجودة فالصور الذهنية الموجودة في مخيلة الفنان دائبة إلى التطور والحركة، (أسعد، 1995، 89) يستمد الفنان الصور الذهنية من الواقع المحسوس حيث يتلقى صوراً ذهنية من الواقع والبيئة والمجتمع الذي حوله وهذه الصور المستمدة من الخارج تتراكم فوق بعضها إلى أن يأتي التفاعل بين الصور المتراكمة والمضافة، يتخذ عند الفنان له موقفاً لما هو موجود في الواقع بالفعل والتعبير عنه لاحقا من خلال ذلك الانفعال والتعبير الذاتي بشكل غنائي، ولا يكتفي الفنان بالتجميع والتفاعل فيما بين الصور الذهنية بل هو يقوم أيضاً بعملية الغربلة وتصفية لما حصل من صور إلى أن يكتشف أنها مواتية أو ليست مناسبة أو كم تحتل مكانة فنية لديه؟، فما كان يعجب به الفنان في طفولته من صور ذهنية استقصاها من الواقع قد لا تقنعه بجمالها أو بروعتها أو أهميتها إلا إذا قام بالتعبير عنها بطريقة فنية تناسب تلك البيئة المجتمعية وما يجري فيها من أحداث ومناسبات، فبدوره يكتشف أنماطا أو أطراً أو قوالب فنية جمالية جديدة. ولا يعني النمو البيولوجي فحسب بل النمو الخبري أيضاً، فالفنان لا بد أن يسير المرحلة الإنمائية، فالتقييم الجمالي لديه لا ينفصل عن النمو الفني فهو يجمع بين ما يتعلق بخصائص نموه في المرحلة الإنمائية البيولوجية التي يمر فيها وبين المستوى الخبري الفني الذي يكون قد وصل إليه، (أسعد، 1995، 90) لقد وجدت العديد من النظريات التي تحدّثت وفسّرت الانفعالات مثل النظرية البيولوجية، النظرية الفسيولوجية، النظرية المعلوماتية للعالم سيمونوف، ونظرية السيكو وغيرها من النظريات. (يونس،2007، 264: بتصرف)

يتكون غناء الحُداء من مقاطع شعرية باللهجة العامية الأردنية، تمتاز ببساطتها وسهولة كلماتها ولحنها وأدائها، وتحتوي على العديد من الانفعالات والمفاهيم والأحاسيس التي تثير العاطفة، وتحمل الكلمات في طياتها الكثير من المعاني والمشاعر والأحاسيس والتي تعتبر عنصراً أساسيا لتكوين العُرس في المجتمع الأردني، حيث يصف النص الشعري العريس بصفات الرجولة والشهامة والقوة، كما تكمن القيمة الجمالية لهذا القالب الغنائي باستخدام الإيقاع السهل البسيط المتوافق تماماً مع إيقاع الكلمات الذي يُعطي كل مقطع كلامي ما يناسبه من العلامات الإيقاعية، ذلك فضلاً عن اللحن ذي المساحة الصوتية البسيطة التي لا تتعدى الأربع نغمات مما يجعله بسيطاً، كُل تلك المقومات جعلت من هذا القالب والمُتمثل في هذا النموذج لحناً بسيطاً تستطيع جميع فئات المجتمع الأردني غناءه ببساطة، يرافق الأداء الغنائي آلة الربابة وتصفيق اليدين الأمر الذي يضفي على اللحن البدوي البسيط قيماً جمالية مُضافة تربط الكلمة واللحن والغناء والآلة الموسيقية معاً في نسيج واحد، فمن هنا تكمن القيمة الحقيقية للعناصر الجمالية والموسيقية حين تجتمع العائلة والأقارب لأداء هذا القالب الغنائي المتمثل في البساطة اللحنية والأدائية الحركية عن طريق إطلاق العنان لحركة الجسد والاهتزاز الممزوج بالمتعة فتنطلق المشاعر الجياشة للتعبير عن الموقف السعيد من ناحية وعن وجود الترابط الأُسَري الذي يجسد طبيعة وواقع الحياة البدوية في المجتمع الأردني من ناحية أخرى.

أغاني قالب السَّامِر: "هَلا وْهَلا"

هَلا وْهَلا بَك يا هَلا لا يا حَليفي يا وَلَد

مدونة موسيقية رقم (8) هَلا وْهَلا

إن الإنسان في الحضارة الإنسانية كان متعشقاً للطبيعة بحيث كان يصبو إلى تكاملها أو الكشف عن أسرارها، ومن هنا ظهرت الفلسفة والأدب والعلوم، وقد كانت جميعاً تسعى إلى إشباع فهم الإنسان من المعرفة وما كان يعبر عن خوالج النفس من وجدانيات و أحاسيس عاطفية، (سعد، 2002، 216)، والإنسان يتقبل الكثير من الإلهامات خلال الطفولة والمراهقة تأخذ في التبلور في مرحلة الشباب وبعد ذلك وحتى نهاية العمر تظل البؤرة الإلهامية تأخذ في التفكك والتزايل في مرحلة الشيخوخة، (سعد، 2002، 282) والبؤرة الإلهامية لا تخضع لإرادة الشخص ولا تشتد قوتها نتيجة اجتهاد الشخص أو نتيجة ما يبذله من محاولات ولكن ثمة شرطاً أساسياً لوجودها وهو أن يقوم المرء بتوفير الظروف أو الشروط التي تسمح لها بالنشوء، وبعد ذلك يتم لها الثبوت والتبلور والرسوخ، ومعنى هذا أن الشخص الملهم إذا لم يراع تلك الشروط في حياته فإن البؤرة الإلهامية تهزل وتضعف، (سعد، 2002، 283) وتختلف البؤرة الإلهامية في شدتها وقوتها من شخص في نفس المجال أو المجالات المتباينة، حيث تختلف بين شاعر وآخر أو موسيقي وآخر، فالبؤرة الإلهامية لا تظل ثابتة أو بنفس القوة والتركيز طوال الوقت، (سعد، 2002، 283) إن تقدير الذات يعني الثقة بالنفس وبقيمتها واحترامها واحترام الآخرين وتناغم الأحاسيس والشعور بالأمن داخل النفس. (التميمي، 2002، 13) إن الاختلاف بين إنسان وآخر في تفكيره وشخصيته وتعامله مع الحياة رغم التطابق في البناء الجسدي وما يشكله هذا الاختلاف من أهمية في توسيع آفاق المعرفة وتنوع التجارب وفتح أبواب جديدة لم تفتح من قبل، ويرجع اختلاف الشخصيات إلى عوامل عديدة منها البيئة والأسرة والمجتمع والثقافة، وكل هذه العوامل لا تؤثر فقط في شخصية الإنسان بل تؤثر أيضاً في طريقة ونظرة الإنسان إلى ذاته ومعرفته بها ومعرفة ما يدور فيها ودرجة تمكنه من فهم مشاعره والسيطرة والتحكم بها في مختلف المواقف. (سليمان، 2002، 9)

السَّامِر هو قالب غنائي بدوي انتشر في الأردن وفي غالبية دول الجزيرة العربية، اشتق اسمه من السَمَرْ وهو الحديث بالليل، و(السُمَّار) هم القوم المجتمعون في مكان ما يتحدثون ويلقون الشعر ويتغنون بقصائد شعرية طويل، وغناء السَّامِر يحتل مكانة مرموقة بين قوالب الغناء الشعبي الأردني، من حيث الشيوع والانتشار، وتكمن القيمة الجمالية الانفعالية التعبيرية لهذا اللون من الغناء في الأداء الجماعي، والتناوب المتوازن في أداء السامر ما بين الشاعر ومجموعة الحضور الذين يشاركون في الغناء، حيث ينتظمون جلوساً على شكل قوس دائري، تتلازم أجسادهم كتفاً إلى كتف، وهم يتمايلون يميناً وشمالاً وقد اعتمرت قلوبهم نشوة وطرباً في أثناء غنائهم للمقطع المتكرر في غناء السَّامِر. (غوانمة، 2008)

أغاني قالب الشروقي: " يا مرحبا "

يا مَرحبَا ويا هَلا منينِ الرَكِبْ مِنْ وينْ أقْبَلْ عَلينا الضُحَى يا زينَةِ إقباله

مدونة موسيقية رقم (9): يا مرحبا

تعمل الانفعالات بموجب ميكانيزمات خاصة بها، فهي كباقي الظواهر النفسية في علم النفس لها دورة حياة تمر بها، كما تتميز الانفعالات بكوكبة من الصفات من أهمها التمايز والتكامل والتناسق في آن واحد، فهي لا تعمل بمعزل عن مشاركة كافة الظواهر النفسية الفسيولوجية والبيئية وهذه الصفات تقودنا إلى أن الانفعالات مشروطة أو مسببة فلا يكون أن يظهر أي انفعال من فراغ بل يوجد وراء كل انفعال سبب معين، وهذا يعني أن دورة الانفعالات تشبه دورة الدافعية حيث أن ظهور أي انفعال يتطلب حدوث تفاعل تكاملي بين المفاتيح الداخلية والمفاتيح الخارجية لها (وهي المكونات المعرفية والبيولوجية) من جهة والمفاتيح الخارجية لها (وهي العوامل المادية والاجتماعية) من جهة أخرى. (يونس، 2007، 236)

إن عملية التعبير الذاتي وطريقة إبراز النواحي الانفعالية للتعبير عن طبيعة هذا اللون الغنائي وخصائصه من حيث الكلمة واللحن والإيقاع مختلفة، يعتبر قالب الشروقي من الألوان الغنائية الحرة التي لا تلتزم بضرب إيقاعي محدد، ومصدره شرق الأردن حيث البادية، ويعتمد في أدائه على الارتجال وهو شبيه بالموّال الشعبي أو العتابا من حيث الارتجال الأدائي، لذلك تتعدد أشكاله الغنائية اللحنية بحسب إمكانية ومزاج الشاعر المغني له فهو الذي يتميز بشكل كبير بإعطاء الكلمة أو القصيدة موسيقاها وأدائها المناسبين تماماً، ولا تخضع نصوصه الغنائية إلى نظام محدد من حيث عدد الأبيات الشعرية أو عدد الأشطر، ويؤدى الشروقي بمصاحبة آلة الربابة أو آلة الشبابة، فهو من بحر البسيط، وغالبا ما ترتبط قصيدة الشروقي بمناسبة، فالشاعر قبل أن يبدأ العزف والغناء يسرد المناسبة أو الحادثة التي نظمت القصيدة من أجلها، والشروقي معروف ومتداول لدى كافة البدو في البوادي العربية، وتكاد طريقة غنائه تتشابه عند الجميع إلا في لهجة المغني ومستوى أدائها وعزفه على الربابة، وامتد الشروقي إلى أوساط الفلاحين في الأرياف التي برع كثير من أهلها في نظمه وأجادوا غناءه. ويحتوي هذا القالب على العديد من الانفعالات والتعابير النفسية والذاتية واضحة من خلال هذا النص الشعري والموسيقا، فمن خلال الانفعال الصادر من مشاهدة تلك الصورة الدرامية حول الكرم العربي الأصيل في استقبال الضيف، والتعامل مع العشائر الأخرى جاء التعبير الذاتي الفني من الكلمة واللحن الذي ساهم في إعطاء أسلوب الغناء ميزة حسية انفعالية وخاصة مع استخدام آلة الربابة أو آلة الشبابة المرافقة، من هنا كان للدور الانفعالي الأثر في تطوير الأداء الموسيقي والذي تبلور بوضع واستخدام بعض اللازمات الموسيقية في وسط الغناء، يرتكز الغناء أحياناً على درجة السيكاه وأحياناً أخرى على درجة الدوكاه، وهذا التنويع يعطي الكثير من المشاعر ويضفي على النفس الراحة لإبراز هذا القالب ويعطي صورة حقيقية عن طبيعة الحياة في البادية الأردنية، إن جمال هذا النوع من الغناء يتميز ببساطته اللحنية التي تخلو من التعقيدات المقامية، إن أداء هذا اللون يقوم على ميزان حر مما يساعد في إبراز براعة أداء المغني والعازف على الآلات التراثية المستخدمة في البادية الأردنية كما يعطي الإحساس بالتمسك في العادات والتقاليد والقومية والانتماء للمجتمع.

الأغنية الريفية:

ينتشر الغناء في الأرياف الأردنية في منطقة الشمال والوسط، له ميزات وجاذبية فنية و جماهيرية، وهو أحد العناصر الأساسية نابع من الحياة الإنسانية، ومتأصل في التراث الغنائي في المجتمع الأردني، ويعتبر وثيقة معبرة عن الذات والوجدان والانفعالات الداخلية والنفسية والعاطفية، له الأثر الكبير في إبراز هوية الأغنية التراثية وسماتها في المجتمع، فالموسيقا الشعبية ذات أشكال تتصف بجماعية التكوين، وتنشأ بين قطاعات شعبية كبيرة، (أسعد، 1974، 11) ويعتمد الغناء التراثي الأردني عامة والغناء الريفي خاصة على اللهجة العامية فهو يصاغ بشكل نصوص شعرية شعبية، فمن المعتاد أن ينظم الريفيون أغانيهم على شكل مقاطع محددة تتكون في العادة من أربع شطرات ذات نظام محدد في الوزن والقافية، إضافة إلى أن كل مقطع منها يشكل معنى متكاملاً، إذ لا حاجة لأي من مقاطعها إلى مقطع آخر لتوضيح معناه ذلك يعني أن الوجدان الجماعي في الأغنية الريفية يُعنى بتحقيق الإبداع أكثر من عنايته بتحقيق اسم الفرد الذي أبدعه، الغناء الريفي ما هو إلا نشاط جماعي، وأن الأغاني الريفية في أدق تفاصيلها هي أعمال فردية، صاغها شعراؤها ببراعة بالغة، فأوحت لأبناء المجتمع أنها تخص كل واحد منهم دون غيره. (غوانمة، 2010) تتميز الأغنية الريفية بوجود مميزات لغوية باعتبار أن اللغة العربية هي الوسيلة المستخدمة للتفاهم، فالأغاني الريفية معبرة عن طبيعة الحياة الإنسانية وناتجة من تلك الانفعالات والتعبيرات الذاتية للإنسان من مشاهدته لأحداث الاجتماعية الإنسانية، ففي هذا المثال الانفعالي التعبيري لدى شاب يعاني غلاء المهر حيث استخدم مقطع غنائي من غناء الدلعونا:

عَلَى دَلْعونا وْعَلَى دَلْعونْتِينْ صَارُوا يُطْلُبُو بالبِنِتْ أَلْفِيـــنْ
صَارِ العَرَّابِي يُلْطُمْ عَالْخَدِّينْ وِمْنِينَ آجِيبِ سْيَاقِ المَزْيُونا
(غوانمة، 2010)

تتصدر أغاني الأعراس أغلب الأشكال المعروفة للأغنية الشعبية، التي يعتبرها الجميع المناسبة الأثرى بغنائها بين سائر الفنون الغنائية على الإطلاق، وذلك نظراً لتنوع أشكالها وقوالبها، وتعدد طقوسها وشعائرها التي تتوازى مع كل خطوة من خطوات الزواج بما يصاحبها من غناء، بدءاً من تعارف الشاب والفتاة ثم الخطبة، وتعاليل الزواج، والحناء، وحمّام العريس، والفاردة، والزّفة، والصّمدة، والصّباحية وغيرها، (الغوانمة، 2010، 8) إن عملية الزواج تبدأ عندما يفكر الشاب في الارتباط بإحدى الفتيات، وتتم عملية اختيار الفتاة وموافقة كلا الطرفين، تتوجه (جاهة) العريس وهي مكونة من كبار أقاربه من الرجال إلى بيت العروس الذي يتواجد فيه كبار عائلتها، لذلك يعتبر العرس شكلاً من أشكال التضامن الاجتماعي وذلك ما يمكن لمسه من خلال النموذج التالي:

أغاني ريفية: " طب الفرح "

طَـبِّ الفَرَحْ دَارِنَا يَا مِينِ يْهَنْيِنَـا
وِالمبِغْضِينْ ابْعَدُوا عَنَّا وَلا جُوْنَا
وِالمحِبِّيْنِ كِلَهُمْ اجُوا يْهَنُونَـا

مدونة موسيقية رقم (10): أغنية طَبَّ الفَرَحْ

أغاني ريفية: "الخطبة"

مْن الصُبُحْ للْعَصْرِ وحْنَا مَشينَا مْن الِصُبُحْ لَلْعَصرْ

مدونة موسيقية رقم (11): أغنية مْن الصُبُحْ للْعَصْرِ

تعتبر الخطبة أولى الخطوات الرسمية المتبعة في تقاليد الزواج في الأردن حيث يتوجه الرجال إلى بيت والد العروس لطلب يدها للعريس، ويتجه موكب كبير من قريبات العريس والجارات وبعض نساء القرية إلى منزل والد العروس، وتغني النساء وهن في طريقهن إلى بيت والد العروس، ليشتركن مع الرجال في إتمام مراسيم الخطبة، ومنها أغاني متنوعة الألحان منها:

أغاني ريفية: "تراويد الحنا"

يا رِيْوِيدِتْنَا يَا (سليمه) يا رِيويْدِتْنَا يا هي

مدونة موسيقية رقم (12): أغنيةٌ حنَّاكِ مَرَطَّبْ

خلال فترة الخطوبة وقبل يوم الزفاف بفترة قصيرة يقوم أهل العريس بزيارة إلى بيت أهل العروس للاتفاق على موعد الزفاف، حيث يتداعى الأقارب والأصدقاء للمشاركة في ليالي ما قبل الزفاف، وفي الليلة الأخيرة من ليالي التعاليل التي يطلقون عليها اسم (ليلْة الحِنَّا) تتوجه النساء من قريبات العريس إلى بيت العروس يحملن المشاعل وطبق الحِنّاء المعجون للمشاركة في مراسيم حِنَّاء العروس.

من العادات المعروفة في المجتمع الأردني أن أهل العروس يصمدونها يوم زفافها في منزل والدها بين قريباتها، انتظارا لقدوم موكب أهل العريس لنقلها إلى بيت عريسها في ذلك الموكب والذي يطلقون عليه اسم (الفاردة)، حيث يغنين بشكل متواصل خلال مسيرتهن طول الطريق إلى بيت والد العروس أغاني مختلفة الأوزان والألحان ومنها:

أغاني ريفية: "يابَيِّ وَلَدْ"

يابَيِّ وَلَدْ وُافْرُشْ وْحَيِّينَا لومَا المَحَبَّهْ بِالقْلُوبْ ما جِينَا

مدونة موسيقية رقم (13): أغنية يابَيِّ وَلَدْ

إن عملية الإحساس تعتبر عملية تتابعية للإحداث من أجل إتمام عملية الانفعال والتعبير عن الذات، حيث لابد من وجود مثير لتحقيق نوع من الاستجابة حيث تبدأ عملية الاستقبال بتلقي الإشارة حيث ينشط المخ وتتحول الإشارة إلى أحساس، عليه تعتبر الحواس النوافذ التي يطل منها الإنسان على العالم الخارجي المحيط به فهي تعتبر أبواب المعرفة لأنها أجهزة استقبال للقوى المؤثرة على الفرد في البيئة البصرية والسمعية والشمية والذوقية واللمسية، فإن الحواس لها دور كبير في تكيف الفرد مع ما يحيط به في البيئة الخارجية. (حميد، 2007، 198) إن الإبداع والابتكار عامل هام من العوامل التي تؤثر في التغيير الاجتماعي، والتقدم العلمي والتكنولوجي لأي مجتمع يسعى إلى تحقيق قدراته ومكانته بين مجتمعات العالم المختلفة، مما يساهم في دفع مجتمعاتهم نحو الرقي، (الخالدي، 2003، 7) إن اختلاف الأفراد في خصائصهم العقلية والانفعالية وما يرتبط بكل منهما من اختلاف وتباين في القدرة على التفكير المنظم والإنجاز والتعلم ومختلف القدرات كالقدرة اللغوية والعددية والاستدلالية والمكانية والتذكر والتصور وكذلك اختلاف الميول والاتجاهات والقيم الشخصية والدافعية وغير ذلك من الخصائص، كل هذا أنتج مدى واسعا من الفروق والاختلافات بين البشر، فالناس ذوو إمكانات عقلية مختلفة وأنماط سلوكية متباينة (الخالدي، 2003، 19)، والابتكار من الركائز الأساسية في التكوين العقلي، وهو الذي يعتمد على الخبرات المعرفية وعوامل دافعية وخصائص انفعالية وعوامل أخرى دينامية، وكما أنه أحد العوامل التي تدخل في تكوين العقل، إذ يعرّف (جيل فورد) Guilford الابتكار أنه عملية عقلية معرفية أو نمط من التفكير التباعدي يتصف بالطلاقة والمرونة والأصالة والحساسية للمشكلات وينتج عنه ناتج ابتكاري، كما ويؤكد أن العملية الإبتكارية هي تلك التي ينبثق عنها إنتاج جديد نسبياً يتصف بالجدية والأصالة، وإن الابتكار لا يقتصر على الجديد من الأشياء المادية ولكنه ينطوي أيضاً على سلسلة من العمليات العقلية المعرفية التي تقف خلف هذا النتاج الإبتكاري، (الخالدي، 2003، 54-55) فالعملية الإبتكارية تنطوي على نوع من أنواع النشاط العقلي الذي يتضمن العديد من الآليات النفسية بعضها عقلية معرفية، وأخرى دافعية وثالثة تتصف بالانفعالية. (الخالدي، 2003، 56)

لقد جاءت أغاني العرس الريفي الأردني ضمن سلسة كبيرة من الانفعالات والتعبيرات الذاتية من خلال الكلمة واللحن والإيقاع، وهذه الأغاني مرت عبر العديد من المراحل أهمها:

أولاً: مرحلة الإعداد (Preparation): الابتكار لا يظهر دون أي مؤثرات أو سابق إعداد، فلا بد من وجود مجموعة من المثيرات التي تساهم في إثارة الدافعية لدى الفرد ورغبته في الأداء أو الانجاز لعمل معين، مما يترتب عليه تجهيز المعلومات المهمة حول الموضوع إلى جانب التفكير المعمق بطبيعة المشكلات التي قد تعيق إنجاز ذلك الهدف و إدراك العلاقات بينها في سبيل إمكانية توظيف المعلومات المتاحة اتجاه حلها. (الخالدي، 2003، 57)

ثانياً: مرحلة الاحتضان (Incubation): تتميز هذه المرحلة بالأهمية لأنها تأتي بعد مرحلة التفكير لفترة من الوقت، تتصف بالهدوء النسبي الظاهري لأن الفرد يكون في حالة خروج نفسي من المجال أو الحيز

الذي يحيط بالمشكلة، وبنفس الوقت يكون في حالة نشاط عقلي دائب على المستويين الشعوري واللاشعوري، إذ يبقى تفكير الفرد متصلا بحالة اللاوعي فتتبلور الأفكار ويتم استيعابها وتنمو تدفقات فكرية وتهيئات شعورية نتيجة تخفيف الضغط، وتحدث هذه التغييرات الداخلية في تفكير الفرد، ويحدث أيضاً نوع من إعادة تنظيم المعلومات وهكذا تتضح فكرة احتضان الفكرة لدى الفرد المبتكر وقد تطول أياما أو سنوات وقد تقتصر على بضع دقائق فقط. (الخالدي، 2003، 57)

ثالثاً: مرحلة الاستبصار (Insight): ويطلق عليها مرحلة الإلهام حيث تأتي فجأة وتظهر الأفكار الجديدة، وأحيانا تسمى هذه المرحلة بمرحلة الإشراف، ويقصد بها اللحظة التي يتوضح فيها التفكير التي طالما شغل حيزا كثيرا من النشاط العقلي للفرد خلال المرحلتين السابقتين، والإشراف في العملية الإبتكارية يعني الخبرة المعرفية مع الشعور بالرضا والراحة بعد فترة من المعاناة الذهنية قد تكون طويلة أو قصيرة. (الخالدي، 2003، 58)

رابعاً: مرحلة التحقق (Verification): تصل العملية الإبتكارية إلى مرحلتها النهائية، وتعد هذه المرحلة في غاية الأهمية لأنها تتعلق بالحكم على الناتج الإبتكاري باستخدام التجريب للأفكار الجديدة الناتجة عن الاستبصار فهي عملية تطبيقية إجرائية لتقويم ما تم التوصل إليه من الفكرة المبتكرة عن طريق عملية الاستبصار والتعرف على مدى إمكانية تحقيقها وتنفيذها عمليا، والأصالة من القدرات الخاصة بالتفكير الإبتكاري وهي قدرة الفرد على خلق شيء جديد من أصل مألوف أو شائع ولكنها تتضمن الجدة، والتفرد في معناها وهي المعيار المشترك في تعريفات وتحديد مفهوم الابتكار ومستوى الناتج الإبتكاري، والأصالة تمثل أهم القدرات على التفكير الإبتكاري، والمهارة وشرط القبول من قبل المجتمع من أهم شروط الأصالة. (الخالدي، 2003، 61)

إن قدرة الفنان أو الفرد تكمن في أن يستشف إلهامه من الأحداث المحيطة به، فهنالك لحظات معينة تكون بمثابة فرصة لبزوغ أو لظهور فكرة، فقد تظهر قصيدة أو عدد من الأبيات الشعرية أو أغنية أو لحن يمثل طبيعة أو مناسبة اجتماعية في لحظة سريعة دون أن تسبقها فكرة مختمرة، وقد تكون للبيئة أو الطبيعة المحيطة عنصرٌ هام في تحريك الأحاسيس والمشاعر والإلهام لدى الكاتب، فالتأثير في واقع الحياة له أثر في أن ينطلق الفن الموسيقي للتعبير عن الواقع الحياتي في المجتمع، ومن هنا تكون الوثبة، فهي الوحدة الدينامية المتكاملة للفن الموسيقي والأغاني الشعبية التراثية المتكاملة التي هي بمثابة الصورة المجتمعية للحياة الإنسانية في المجتمع. (سعد، 2002، 216)

نتائج البحث: توصل الباحث بعد فهم ودراسة الأغاني الشعبية إلى الإجابة على أسئلة البحث وهي:

السؤال الأول: ما هو مفهوم الانفعال والتعبير الذاتي الفني الموسيقي؟

إن عملية الانفعالات كباقي المفاهيم في علم النفس لا يوجد لها تعريف إجرائي وذلك لاختلاف خصائص ومكونات ووظائف الانفعالات بالإضافة إلى الفروق في الخلفيات النظرية لدى علماء النفس، يمكن الإشارة إلى بعض التعريفات الإجرائية لعملية الانفعالات، هي عملية عقلية عليا غير معرفية، وحالة وجدانية عنيفة تصحبها تغيرات فسيولوجية وتعبيرات حركية مختلفة. (يونس، 2007، 227-228) فالانفعالات عبارة عن نظام مركب متكامل مفتوح يشتمل على جوانب خارجية وتغيرات فسيولوجية وإيماءات تعبيرية وحاجات ومنظومة قيم وعلاقات وإطار حضاري ثقافي، أما المشاعر التي تعكس علاقات الأفراد ونشاطاتهم يمكن تصنيفها إلى عدد من الاتجاهات والتي تقوم على علاقات الإنسان بالآخرين والمجتمع كمشاعر الوطنية والقومية ومشاعر الواجبات والحقوق والمسؤولية، والمشاعر العقلية التي تظهر بوضوح عند إدراك الإنسان لفنون معينة أو ظواهر طبيعية أو أحداث في الحياة المجتمعية، وللتعبير عن انفعالات السرور والفرح عند تحقيق إنجازات

علمية معينة. (يونس، 2007، 238-243) يعد مفهوم الذات من الأبعاد المهمة في الشخصية الإنسانية التي لها أثر كبير في سلوك الفرد وتصرفاته، حيث تلعب دوراً كبيراً في توجيه السلوك وتحديده، لذا فإن معرفة كيفية إدراك الفرد لذاته تساعد في عملية تقويمه، ومفهوم الذات يعني فكرة الفرد عن ذاته، هو من أبرز المفاهيم التي تبين شخصية الفرد وحجر الزاوية لها، وتمثل مجموعة السمات الجسمية والعقلية والانفعالية والاجتماعية، ولذلك فهو واحد من أهم العوامل المؤثرة في السلوك الاجتماعي للأفراد ومن بينهم شريحة الشباب، وتكون الذات مطلبا من مطالب النمو الرئيسية وخلق حالة من التوافق النفسي والتكيف الاجتماعي للأفراد، ويستخدم مفهوم الذات للتعبير عن جميع الأفكار والمشاعر والمعتقدات المتكونة لدى الفرد عن ذاته والتي تشمل في الغالب خصائصه وتعبر عن معتقداته وقيمه وقناعاته وطموحاته، (محمود؛ مطر، 2011، 19-23)،مفهوم الذات افتراضي مدرك يتشكل من خلال المتغيرات البيئية الكثيرة التي لا يمكن الفصل بينهما تماماً فهي تشترك بدرجات متفاوتة، تؤثر كل منهما في الأخرى فأي مؤثر في أي متغير من المتغيرات التي تشكله سينصب في مفهوم الذات العام (الظاهر، 2010، 7).

السؤال الثاني: ما هي أهمية الانفعال والتعبير الذاتي في تكوين الأغنية الشعبية؟

ساعدت عملية الانفعال والتعبير الذاتي والممتزجة بالمشاعر والانفعالات الداخلية والوجدانية في معرفة أغراض وعناصر وميزات التراث الغنائي في الأردن، فهو يتضمن ألواناً غنائية ارتبطت بحياة الإنسان، معتمدة على الأصالة ومُستمدة تكوينها الفني من البيئة والحياة الإنسانية والأحداث المجتمعية. وتحتوي الأغاني الشعبية على نوعين من الغناء هما الغناء البدوي والغناء الريفي، ويحتوي الغناء الريفي على مجموعة كبيرة من الأغاني التي تصاحب المناسبات الخاصة بالمجتمع الأردني، منها ما يتعلق بمناسبات الزواج والبكائيات والعمل، أما الأغاني البدوية فتتميز بوجود العديد من القوالب الغنائية (الحُداء، السامر، الشروقي)، ولكل قالب خصائصه التي تميزه، وقيمه الجمالية الخاصة به سواء كانت هذه القيم في الكلمة أو الإيقاع أو اللحن أو الآلة الموسيقية المستخدمة، فقد ارتبطت الأغاني البدوية بوظائف متعددة منها النفسية والاجتماعية والثقافية والسياسية والدينية والتربوية، فوجد البدوي في الغناء متنفساً من عناء وقسوة الصحراء، فلا يسمع صوت الربابة إلا ويذهب في مجالسها ولا يسمع إيقاع السامر إلا ويجد نفسه وسط المشاركين، يشارك أهل الفرح أفراحهم، وأهل الحزن أحزانهم، فالغناء البدوي في الأردن عبارة عن تنغيم للشعر بأسلوب يحفظ للشعر ديمومته، وللحن أصالته، إن من أهم مميزات الغناء البدوي قلة التزيينات، وبساطة اللحن، وامتداد إحدى النغمات زمناً طويلاً، ورتابة الوزن والإيقاع، وتنوع الأوزان والألحان، إضافة إلى مجموعة متنوعة من الموضوعات الإنسانية منها: الغزل، والفخر، والمدح، والوصف، والرثاء، أما الغناء الريفي الذي تميز في الأردن بعدد من الميزات الشعرية من أهمها المميزات اللغوية، والميزات الوظيفية، والميزات العروضية، والميزات الإيقاعية واللحنية، والميزات الأدائية؛ فقد يكون للقالب الغنائي الريفي أكثر من لحن، لكن الألحان وإن تعددت فإنها تشترك بمقومات أساسية: في مجالات: اللحن والميزان والإيقاع، وربما تختلف من منطقة إلى أخرى في بعض الزخارف النغمية والحركات الأدائية.

التوصيات والمقترحات:

في ضوء النتائج التي توصل إليها الباحث يوصي بما يلي:

1. إجراء دراسات وأبحاث علمية موسيقية تتناول العلاقة الموسيقية والنفسية خاصة فيما ما يتعلق بالانفعالات والتعبير الذاتي.
2. مسح و جمع وتوثيق وتصنيف الأغاني الشعبية في المجتمع الأردني.
3. إصدار كتب ومراجع تعنى بالمصطلحات الفنية الموسيقية النفسية

الهوامش:

[1] . http://arabmusicmagazine.com/index.php/ar/2012-03-12-12-49-22/504-2015-05-02-09-26-26

[2] . http://anshrnow.com/article177

[3] . https://www.4algeria.com/forum/t/333209/

[4] . http://mawdoo3.com

المراجع:

المراجع العربية:

1. أبو الرب، توفيق، (1980)، دراسات في الفلكلور الأردني، جمعية عمال المطابع، عمان.
2. أسعد، يوسف ميخائيل،(1995)، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، دار الشؤون الثقافية، القاهرة.
3. إسماعيل، عز الدين، (1986)، الأسس الجمالية في النقد العرب، الدار العربية، ط 3، بغداد.
4. الأشول، عادل، (2008)، علم نفس النمو، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
5. التميمي، صالح، (2002)، تطوير احترام الذات، دار المعرفة للتنمية البشرية، ط 1،الرياض.
6. الجيزاني، محمد، (2012)، مفهوم الذات والنضج الاجتماعي بين الواقع والمثالية، ط 1، دار صفاء، عمان.
7. الحوامدة، محمد، السعدي، (2015)، فاعلية أناشيد الأطفال وأغانيهم في تنمة مهارات التعبير الشفويّ لدى تلاميذ الصف الأول الأساسي، مجلة دراسات (العلوم التربوية)، الجامعة الأردنية، العدد1، المجلد42، عمان.
8. الحمد، منى، (2015)، أساليب التعبير عن الذات والرأي وضوابطهما دراسة تربوية في ضوء السنة النبوية، مجلة جامعة القدس المفتوحة، العدد 35، الجزء الأول، فلسطين.
9. الخالدي، أديب محمد، (2003)، سيكولوجية الفروق الفردية والتفوق العقلي، الأوائل للنشر، عمان.
10. الظاهر، قحطان أحمد، (2010)، مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق، دار وائل، ط1، عمان.
11. العمرية، صلاح الدين، (2005)، التفكير الإبداعي، مكتبة المجتمع العربي، ط 1، الأردن.
12. الغوانمة، محمد، (2009)، الأهزوجة الأردنية، وزارة الثقافة، الأردن.
13. الغوانمة، محمد، (1989)، إمكانية توظيف الأغنية الأردنية في تعليم العزف على آلة العود للمبتدئين. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، القاهرة.
14. الغوانمة، محمد، (2009)، أغاني النساء في الأردن، مجلد 2، ع1، المجلة الأردنية للفنون،جامعة اليرموك، الأردن.
15. الغوانمة،محمد، (2008)،السامر،المجلة الأردنية للفنون، المجلد2، العدد1، جامعة اليرموك، الأردن.
16. القاضي، محمود، (1995)، موسيقى شعبية من مصر، دار الكتاب، القاهرة.
17. القتياني، سهيل، (2017)، هوية الابداع الشعري عند محمود درويش بين الالهام والمهارة، مجلة دراسات الانسانية والاجتماعية، مجلد 44، عدد 1، عمان.
18. الناطور، فايز، (2016)، التحفيز ومهارات تطوير الذات، دار أسامة، ط 1، عمان.
19. جابر، رمزي، (2013)، الأنماط المزاجية المميزة لدى لاعبي كرة الطاولة في فلسطين، مجلة دراسات العلوم التربوية، مجلد 40، ملحق، 1، عمان.
20. حجاب، نمر، (2003)، الأغنية الشعبية في عمان، المكتبة الوطنية، عمان.

21. حداد، عبد السلام، (2004)، الغناء البدوي الأردني، دراسة لنيل درجة دبلوم الدراسات المعمقة في العلوم الموسيقية، جامعة الروح القدس، لبنان.
22. حمام، عبد الحميد، (2008)، الحياة الموسيقية في الأردن في ثمانين عاماً، وزارة الثقافة، عمان.
23. حميد، حذام، (2007)، أثر التعبير الذاتي والخبرة البصرية في تنمية الإدراك الحسي لدى أطفال الرياض في محافظة ديالي، مجلة الفتح، العدد الحادي والثلاثون، العراق.
24. حنفي، حسن، (1977)، التراث والتجديد. مكتبة الجديد. تونس.
25. خصاونة، فؤاد، (2015)، عملية التفكير الابداعي في التصميم، مجلة دراسات العلوم الانسانية، المجلد 42، ملحق 1، عمان.
26. سعد، يوسف ميخائيل، (2002)، سيكولوجية الإلهام، دار غريب للنشر،القاهرة.
27. سليمان، سناء محمد، (2005)، تحسين مفهوم الذات، عالم الكتب للنشر، ط 1، القاهرة.
28. شحاتة،حسن،النجار، زينب، عمار، حامد، (2003)، معجم المصطلحات التربوية والنفسية، دار المصرية اللبنانية للكتاب، ط 1، القاهرة.
29. صالح، مأمون، (2008)، الشخصية، دار أسامة، ط 1، عمان.
30. عتيق، عبد العزيز، (1972)، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت.
31. علي،محمد، (1974)، في أصول الموسيقا الفلكلورية، نقابة الفنانين العراقيين، بغداد، العراق.
32. قدوري، حسين، (1978)، الموسوعة الموسيقية الصغيرة، دار ثقافة الطفل، بغداد.
33. مالهي، رانجين، دبليو، روبرت، (2005)، تعزيز تقدير الذات، مكتبة جرير، ط 1، السعودية.
34. مجيد، سوسن، (2008)،اضطرابات الشخصية، دار صفاء، ط 1، عمان.
35. محمود، غازي،مطر، شيماء، (2011)، مفهوم الذات، المجمع العربي، ط 1، عمان.
36. مردغاني، زكاء، (2012)، الفن عند الفارابي، ط 1، صفحات للنشر، سورية.
37. ناصر، علاء، (2013)، القيم الجمالية للغناء البدوي في المجتمع الأردني، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقية، المجلد 26، يناير، الجزء2، جامعة حلوان، القاهرة.
38. ناصر، علاء، (2011)، مقام البياتي في أغاني العرس الريفي الأردني، مجلة علوم وفنون الموسيقى، بحث منشور،المجلد 23، يونيو، الجزء 2، جامعة حلوان، القاهرة.
39. يونس، محمد، (2007)، سيكولوجيا الدافعية والانفعالات، دار المسيرة، عمان.

المواقع الألكترونية:

40. http://arabmusicmagazine.com/index.php/ar/2012-03-12-12-49-22/504-2015-05-02-09-26-26
41. http://anshrnow.com/article177
42. https://www.4algeria.com/forum/t/333209/
43. http://mawdoo3.com

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

Volume 11, No.2, September, 2018, The Al Hijjah, 1439 H

CONTENTS

Articleas in arabic language

•	**The Role of Orchestra in the Enrichment of Music in Jordan.** *Yari Alnimri.*	**83 - 95**
•	**Puplicity Image in the Orintal Contemporary Cinematographic Drama Turkish "The Forbidden Love" As A model.** *Suaad Hasan AL – Sudani.*	**97 - 126**
•	**The Aesthetic Foundations of the Design of the Peace Dove Shape Contemporary Global Poster.** *Salwa Mohsin Hameed.*	**127 - 153**
•	**The effect of Mini-teaching strategies in enriching the teaching skills of Art Education Students at Yarmouk University.** *Monther Sameh Al- Atoum.*	**155 – 175**
•	**The Popular Song Between Emotion and Self-Expression.** *Ala Muin Naser.*	**177 - 204**

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 11, No.2, September, 2018, The Al Hijjah, 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 11, No.2, September, 2018, The Al Hijjah, 1439 H

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 11, No.2, September, 2018, The Al Hijjah, 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