المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (13)، العدد (1)، نيسان 2020 م/ رمضان 1441 هـ

المجلة الأردنية للفنون: مجلة علمية عالمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا في جامعة اليرموك بدعم من صندوق دعم البحث العلمي والابتكار- وزارة التعليم العالي والبحث 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.

أ. 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

Print: ISSN 2076-8958
Online:ISSN 2076-8974

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 يكونمطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، البحوث بالعربية (نوع الخط: Arial) (بنط: **Normal 14**)، البحوث بالإنجليزية (نوع الخط**: Times New Roman**)، (بنط **Normal 12**)، شريطة أن يحتوي على ملخص بالعربية بالإضافة إلى ملخص بالإنجليزية وبواقع **150** كلمة ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص، على أن يتبع كل ملخص بالكلمات المفتاحية **(Keywords)** التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات، وأن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على **(30)** ثلاثين صفحة من نوع (**A4**)، وتوضع الجداول والأشكال والرسوم في مواقعها داخل المتن وترقم حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين ويشار إلى كل منها بالتسلسل.
4. تحديد ما إذا كان البحثمستلاً من رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه، وتوضيح ذلك في هامش صفحة العنوان وتوثيقها توثيقاً كاملاً على نسخة واحدة من البحث يذكر فيها اسم الباحث وعنوانه.
5. على الباحث أن يقدم نسخة من كل ملحق من ملاحق البحث (إن وجدت) مثل برمجيات، اختبارات، رسومات، صور...الخ، وأن يتعهد خطياً بالمحافظة على حقوق الآخرين الفكرية (الملكية الفكرية) وأن يحدد للمستفيدين من البحث الآلية التي يمكن أن يحصلوا فيها على نسخة الملاحق أو الاختبار.
6. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على محكَمين اثنينْ على الأقل ذوَي اختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة.
7. تقوم المجلة بإبلاغ الباحث/الباحثين حال وصول البحث، وحال قبوله، أو عدم قبوله للنشر.
8. قرار هيئة التحرير بالقبول أو الرفض قرار نهائي، مع الاحتفاظ بحقها بعدم إبداء الأسباب.
9. تنقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة الأردنية للفنون عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.
10. تحتفظ هيئة التحرير بحقها في أن تطلب من المؤلف/المؤلفين أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر وللمجلة إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.
11. يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التقويم في حال طلبه سحب البحث ورغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
12. تُهدي المجلة مؤلفَ البحث بعد نشربحثه نسخة واحدة من المجلة.
13. لا تدفع المجلة مكافأة للباحث عن البحوث التي تنشر فيها.

ملاحظة:

"ما ورد في هذه المجلة يعبر عن آراء المؤلفين ولا يعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسة صندوق دعم البحث العلمي في وزارة التعليم العالي".

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكمة تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي والابتكار

المجلد (13)، العدد (1)، نيسان 2020 م/ رمضان 1441 هـ

المحتويات

البحوث باللغة العربية

.1	**دراسة تحليلية لأعمال موسيقية في الدراما لموسيقيين أردنيين وأثرها في الموسيقا التصويرية العربية** *نضال محمود نصيرات*	**17 -1**
.2	**توظيف الفن التكعيبي في تصميم الأزياء المستوحاة من الملابس التقليدية** *تهاني ناصر العجاجي، نورة علي الشريف*	**32 -19**
.3	**توظيف الإمكانيات الرقمية على أعمال فنية بمادة الراتنج لتأصيل الهوية الإسلامية** *شذا براهيم الاصقه، نوره فهد الصقر*	**45 -33**
.4	**التّمثيل السّردي في اللّوحة الفنيّة، مدرسة تونس أنموذجا** *ربيعة ابن لطيفة بن يونس*	**65 -47**
.5	**استلهام الواسطي في الفن الحديث والمعاصر** *حنان سعود سالم الهزاع*	**87 -67**
.6	**الصورة الفوتوغرافية وتوظيفها في أعمال الفنانين العرب المعاصرين** *موفق علي شريف السقار، اشواق يوسف تسلق*	**118 -89**
.7	**الوحدات الزخرفية لبعض الأزياء التراثية الشعبية الأردنية، دراسة فنية تحليلية** *قاسم عبدالكريم خميس الشقران، محمد متولي متولي عامر، وعد عبد اللطيف عبدالله عبابنة*	**141 -119**

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 13، عدد 1، 2020، 1- 17

دراسة تحليلية لأعمال موسيقية في الدراما لموسيقيين أردنيين وأثرها في الموسيقا التصويرية العربية

نضال محمود نصيرات، قسم الفنون الموسيقية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن

تاريخ الاستلام: 2018/12/13 تاريخ القبول: 2019/7/24

An Analytical Study of Musical Works in Drama by Jordanian Musicians and Their Impact on the Development of Arab Soundtrack

Nedal.Mahmoud Nsairat, Music Department, University of Jordan, Amman, Jordan

الملخص

هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن بعض الأعمال الموسيقية في الدراما لموسيقيين أردنيين، وتحليل أثرها في الموسيقا التصويرية العربية، وذلك من خلال التعرف على أهم الموسيقيين الأردنيين الذين ساهموا بوضع الموسيقا التصويرية الآلية للعديد من المسلسلات التلفزيونية الأردنية والعربية التي لاقت نجاحا لافتا لدى المتلقي العربي، وخصوصا في مدى تأثره بالموسيقا الآلية وما نتج عن ذلك في رفع الذائقة الجمالية الموسيقية لديه.

الموسيقا التصويرية للأعمال الدرامية لاقت اهتماما واضحا من المؤلفين الموسيقين، فأرست سياقات جديدة من التأليف الموسيقي العربي المعتمد بشكل أساسي على الآلات وعلى المقامات والأجناس العربية بطرق جديدة من أجل مواكبة العمل الدرامي والأحداث الجارية فيه.

فالتجارب المختلفة وظفت الموسيقا العربية بجماليات جديدة في عملية الأداء الفني، سواء العزفية منها أم الغنائية؛ لهذا جاءت هذه الدراسة لإلقاء الضوء على ما بذله المؤلفون الموسيقيون في الأعمال الدرامية من جماليات أدائية فنية متميزة، وما أضافوه للمكتبة الموسيقية العربية الأردنية بتقديم الموسيقا العربية في مفردات العمل الدرامي على كافة أنواعه، ليتمكن الجيل القادم من معرفة التغيرات التي طرأت على التأليف الموسيقي في هذا العصر والاستفادة منه، بالإضافة إلى ما وصل إليه المؤلفون الموسيقيون الأردنيون في تقديمهم للألوان والقوالب الموسيقية المختلفة في الأعمال الدرامية. ومن أهم هؤلاء المؤلفين الموسيقيين: طارق الناصر، ووليد الهشيم، وهيثم سكرية.

الكلمات الدالة: الفنون الدرامية، الموسيقا التصويرية، الموسيقا العربية المعاصرة.

Abstract

The study aims to analyze some of the musical works by Jordanian musicians in the drama, and to understand their impact on the Arab music scene. The Researcher identified the important Jordanian musicians who contributed to the development of the soundtrack of many Jordanian and Arab television series and whose works contributed to the raise of the common aesthetic taste. He also studied the new compositional contexts presented in these soundtracks and based mainly on Arab instruments and Arab maqamat. This study is intended to focus on the role played by these composers in raising the common aesthetic taste. We consider these works valuable for the next generations as they reflect the developement of Arab and Jordanian soundtracks through time. We focus on works of the following Jordanian composers: Tariq Nasser, Walid Hashim, and Haitham Sukkarieh.

Keywords: Dramatic Arts, Background music, Arabian music, Contemporary music.

المقدمة

الفن بشكل عام هو محاولة لإبداع شيء جديد، وهو الجمال بكل مفاهيم الجمال المتنوعة، وهو تجسيد ونقل مباشر أو غير مباشر للطبيعة، وهو أيضا نقل للمشاعر والأحاسيس البشرية؛ أي قدرة الفنان على نقل أفكاره ومشاعره للجمهور؛ وبالنتيجة فإن الفن يعتبر لغة اتصال ولا بد من تعلم رموزه كي يستطيع الإنسان فهم المعاني المندرجه تحتها.

كما أن للموسيقا شأن كبير في عملية التأثير النفسي والاجتماعي، فهي تملك انتشارا واسعا في أوساط الناس، إذ إنها لغة سريعة النفاذ إلى الوجدان والعواطف بما تمتلكه من قوة تعبيرية تصل إلى أعماق النفس، ومن تأثير سحري لا يتوافر في غيرها من الفنون؛ فالموسيقا هي اللغة الوحيدة التي يدركها الناس جميعا دونما حاجة إلى ترجمة. وقد دأب كثير من الفلاسفة والعلماء والباحثين على دراسة الفن على مر الزمان، فأجروا البحوث والدراسات، وخرجوا بنتائج متعددة في مجالات الموسيقا المختلفة (Nabulsi, 2000).

مشكلة الدراسة

تكمن مشكلة الدراسة بشكل بارز في ضرورة التعرف والكشف عن أعمال موسيقية في الدراما لموسيقيين أردنيين، وأثرها في الموسيقا التصويرية العربية. وذلك من خلال التعرف على أهم الموسيقيين الأردنيين الذين ساهموا بوضع الموسيقا التصويرية الآلية للعديد من المسلسلات التلفزيونية الأردنية والعربية المعبرة موسيقيا عن الأحداث الجارية في العمل الدرامي. وهذا يستدعي دراسة التغيرات الحاصلة في المؤلفات الموسيقية تبعا لعملية التطور الحاصلة في هذا الزمن، وبما يتواكب مع المستجدات التي حصلت من تطور تكنولوجي وانفجار معرفي، بالإضافة إلى توضيح آليات التعبير الموسيقي للأعمال الدرامية، وبيان الكيفية التي تم فيها توظيف التأليف الموسيقي في التعبير الدرامي بشكل فاعل.

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى التعرف والكشف عن أثر الفنون الدرامية في تغير الموسيقا العربية وذلك من خلال:

1. تحليل أعمال موسيقية في الدراما الموسيقية الأردنية والعربية.
2. التعرف على أهم الموسيقيين الذين ساهموا بوضع الموسيقا التصويرية الآلية.
3. توضيح آليات التعبير الموسيقي للأعمال الدرامية.
4. التعرف على أسلوب كل مؤلف في توظيف موسيقي معين.

ولتحقيق هذا الهدف ستجيب هذه الدراسة عن الأسئلة التالية:

1. كيف أثرت التجربة الأردنية في تغير الموسيقا العربية من خلال الفنون الدرامية؟
2. من هم أهم المؤلفين الموسيقيين الأردنيين الذين ساهموا بتأليف الموسيقا التصويرية لأهم الأعمال الدارمية الأردنية والعربية؟

أهمية الدراسة

حسب علم الباحث، تعتبر هذه الدراسة من الدراسات القليلة التي تناولت دراسة تحليلية لأعمال موسيقية في الدراما لموسيقيين أردنيين وأثرها في الموسيقا التصويرية العربية، كما تعتبر هذه الدراسة -حسب علم الباحث أيضا- من الدراسات القليلة التي تناولت أهم المؤلفين الموسيقيين الأردنيين في هذا المجال، كما أنها دراسة هامة كونها شاملة لأهم الأعمال الدرامية في تلك الفترة، وتركيزها المباشر على المؤلفات الموسيقية وكيفية تنفيذها وأسلوب كل مؤلف في توظيف موسيقاه وأهمية تجسيدها للأعمال الدرامية على مختلف أنواعها.

وتكتسب الدراسة أهمية عند المؤلفين الموسيقيين لما تشتمل عليه من بيان لأهم القطع الموسيقية التي تم استخدامها في الأعمال الدرامية، وهذا ما يؤكد أهمية هذه الدراسة كمرجع يعتمد عليه لمتابعة قيام المؤلفين الموسيقيين بهذا الدور.

حدود الدراسة

الحدود الزمانية: أهم المؤلفيين الموسيقيين للأعمال الدرامية الأردنية والعربية بعد عام 1990م.

الحدود المكانية: المؤلفات الموسيقية في الأعمال الدرامية في المملكة الأردنية الهاشمية والوطن العربي.

منهج الدراسة

اتبع الباحث فى هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي القائم على المقابلة الشخصية كأساس لجميع المعلومات، وذلك بدلا من الأدوات المسحية القائمة على التقرير الذاتي التي يتوقع أن يلعب التحيز الشخصي دورا كبيرا في التأثير على دقة المعلومات التي يتم الحصول عليها من خلالها، إضافة إلى الصعوبة في الحصول على المعلومات أحيانا.

كما سيقوم الباحث باعتماد منهج تحليل المحتوى كأداة دراسة لملاءمته أغراض الدراسة، وتعتبر هذه الدراسة من الدراسات المرتبطة بكل ما يمكنه الحصول عليه من معلومات تتصل بمشكلة البحث، بل وحتى الميادين المرتبطة به، بالإضافة إلى استشارة ذوي الخبرة والمهتمين بالموضوع للتعرف على آرائهم وأفكارهم التي قد لا تتوفر في المادة المطبوعة؛ إذ سيقوم الباحث بعرض عدد من المقطوعات الموسيقية التصويرية لمعرفة وإبراز دور المؤلفين الموسيقيين الأردنيين في التعبير الدرامي في الموسيقا التصويرية لبعض الأعمال الدرامية المهمة التي لاقت انتشارا في كافة الأقطار العربية.

أدوات الدراسة

سيقوم الباحث خلال هذه الدراسة باستخدام الأدوات التالية: المدونات والتسجيلات الصوتية الخاصة للموسيقا التصويرية للأعمال الدرامية عينة الدراسة، وكتب ومراجع علمية، ومواقع إلكترونية، وأبحاث ودراسات علمية منشورة وغير منشورة لها علاقة بموضوع الدراسة.

مجتمع الدراسة

المؤلفات الموسيقية الخاصة بالموسيقا التصويرية للأعمال الدرامية الأردنية والعربية من خلال بعض المؤلفين الأردنيين.

عينة الدراسة

عينة مختارة من المؤلفات الموسيقية الخاصة بالموسيقا التصويرية في بعض الأعمال الدرامية الأردنية والعربية والبالغ عددها ثلاثة أعمال درامية.

مصطلحات البحث

أسلوب الأداء (Performance Style):

هو عبارة عن أسلوب المؤلف أو المؤدي في التعبير عن مشاعره وأفكاره وفلسفته، كما يطلق أيضا هذا المصطلح على أسلوب العصر، أي أنه يمكن أن يرمز إلى النظام المتبع في المعالجة الفنية للحن والإيقاع والهارموني والتلوين الصوتي.

الموسيقا التصويرية (Backround music):

هي الموسيقا المجردة (المطلقة)، والمضافة إلى العمل من خارجه مثل الغناء أو أصوات الكورال، وهي تعد عنصرا من أهم عناصر العمل الدرامي بشكل عام (Nassar, 2004).

المسرح (Therater):

يعرف لغة بأنه الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي، والسارح اسم الراعي الذي يسرح الإبل، والسارحة هي الماشية التي تسرح بالغداة إلى الرعي. أما المسرح في المصطلح الحديث، فهو مكان تمثل عليه المسرحية. والجمع مسارح. والمسرحية: قصة تعد للتمثيل، وتسمى أيضا الدراما أو العمل الدرامي. والدراما هي عمل أدبي يقوم على خمسة عناصر أساسية هي: الحوار، والأحداث، والشخصيات، والصراع، والبناء المسرحي، وهذه العناصر مترابطة متداخلة بحيث يصعب الفصل بينها أو الحديث عن أحدها دون الآخر، إلا لأغراض الدراسة فقط (Hailat, Mustafa and Qashou, 2002).

الدراما (Drama):

كلمة إغريقية الأصل مستمدة من كلمة (Drao) ومعناها (أنا أفعل)، ومن هنا نجد أن الدراما فعل يؤدّى، ويقوم بتأديته أشخاص أمام الجمهور، ومعناها الاصطلاحي مرادف لكلمة مسرحية (Humada,1985).

المسلسل (Series):

مجموعة من الحلقات التمثيلية، يؤدي الأدوار الرئيسية والعادية مؤدون ثابتون لا يتغيرون، ترتبط كل حلقة مع الأخرى بتتابع وتسلسل الأحداث (Sheikh,1994).

الإطار النظري

هناك علاقة ترابطية بين الموسيقي والمسرح والموسيقا التصويرية؛ فعناصر العمل الدرامي يتم من خلالها البناء الفني للعمل المسرحي الذي يتمثل في التحام هذه العناصر في عمل متكامل، يبدأ بعرض الأحداث والشخصيات عرضا عاما، ثم يتتبع تطورها حتى النهاية، فمختلف أنواع المسرحيات التراجيدية والكوميدية والميلودرامية لا بد لها من مرافقة موسيقية تبعا لأحداث العمل الدرامي.

والمسرح بشكل عام هو نشاط درامي يتم داخل مكان العرض حيث يتفاعل الممثل ويتوحد مع الدور الذي يجسده (يلعبه)؛ إذ إن تبادل الأدوار وتقمص الشخصيات تقود إلى الكشف والتعبير عما يجول في خاطر الممثل، ويتأثر بالموقف من خلال مرافقة الموسيقا التصويرية للحدث بالإضافة إلى المؤثرات الأخرى إن توافرت كالديكور والملابس والإضاءة... إلخ (Sawalha, 2000).

والموسيقا التصويرية هي الموسيقا التي يحاول فيها المؤلف أن يصور للمستمع حوارا معينا أو سيرة ذاتية أو قصة ما (Abd al kareem, 2000). وقد ظهرت الموسيقا التصويرية في القرن السابع عشر والثامن عشر، عندما قام (Johann kuhnau, 1660- 1722) بتأليف مجموعة من الصوناتات مرتبطة بقصص معروفة من التوراة، وكذلك حاولت مدرسة (الكلافيسان) الفرنسية تصوير أصوات الحيوانات والطيور في مؤلفات موسيقية لكل من: جان فيليب رامو (Jean Philippe Rameau, 1694- 1772)، وفرانسوا كوبران (Francois Couperin, 1683 – 1764)، وكلود لويس داكان (Claude, 1668- 1733).

وعند الحديث عن دخول الموسيقا التصويرية في الأعمال الدرامية العربية، نذكر أن أول عرض سينمائي في مصر كان أوائل عام 1896م في مقهى بالاسكندرية، أما أول عرض سينمائي في القاهرة فكان في 1896/1/28م في سينما سانتي، وقد دخلت الموسيقا التصويرية إلى مصر مع دخول الفيلم السينمائي في تاريخ يقرب من تاريخ أول عرض سينمائي تجاري في العالم (Sheikh, 1994).

وفي عام 1930 قُدم فيلم (زينب)، وكانت بطلته بهيجة حافظ التي قامت بوضع الموسيقا التصويرية للفيلم، وكانت الموسيقا التصويرية فيه تتكون من اثنتي عشرة قطعة موسيقية على آلة البيانو، وكل مقطوعة منها تصف مشهدا معينا. وقد قام بالتوزيع الموسيقي المؤلف الإيطالي بورجيزي (Wierzbicki, 2009).

إن الموسيقا التصويرية هي المعادل المسموع للمشهد السينمائي أو التمثيل المسرحي أو التليفزيوني أو الإذاعي، وهي من العناصر الأساسية في صناعة الفيلم السينمائي أو المسرحية، كما قد سبقت الموسيقا التصويرية الحوار في الأفلام الصامتة منذ فجر صناعة السينما العالمية -وكان أبرزها أفلام (شارلي شابلن)- نظرا لعدم توفر تكنولوجيا الصوت في ذلك الوقت، وكان يتم التعبير عن المَشاهد من خلال عرض الفيلم الصامت على الشاشة، ويقوم موسيقي بعزف المقطوعات التي تناسب هذه المشاهد المختلفة[1].

والموسيقي المصنوعة (made Music) صارت اتجاها موسيقيا، وكان السبب وراء ظهوره وتطوره اختراع مسجل الصوت وشريط التسجيل (Tape Recorder)، وظهور مصنع الأصوات الموسيقية الإلكترونية بعد ذلك (Electronic Music Synthesizer). وأول من ارتاد هذا المجال في الموسيقا هو شيفر (Pierre Schafferm, 1910 – 1995) الذي بدأ العمل في الأربعينيات من القرن الماضي في محطة إذاعة باريس بفرنسا (Atman,2001).

والموسيقا الإلكترونية (Electronic Music) كانت محاولة الوصول إلى ألوان صوتية غير مطروقة لإثراء المادة النغمية للموسيقا التقليدية، إذ دأب الجيل الجديد من الموسيقيين الذين عاشوا فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية وحاولوا جاهدين إخراج كل ما يمكن إخراجه من الألوان الصوتية الغريبة عن طريق استخدام الآلات الموسيقية التقليدية، متحررين ومتجاوزين الحد الأقصى للإمكانية العزفية للآلة، ولقد اكتشف هؤلاء الموسيقيون أن الآلات الموسيقية قاصرة عن تقديم كل ما يرغبونه أو يتخيلونه من الألوان، فاتجهوا إلى استخدام آلات تقليدية كهربائية، مثل: (Electro Cord)، والبيانو الجديد (New Bechstein Piano). ومن أهم الأمثلة لتلك المحاولات سيمفونية (تزانجاليلا) للموسيقي الفرنسي المعاصر ميسيان (1908-1992) وقد استخدم فيها الآلة الإلكترونية، وأمواج مارتينو (Ondes Marti not) (Atman,2001).

خصائص الموسيقا التصويرية

تلعب الموسيقا دورا بالغ الأهمية في الأفلام والمسلسلات، فهى تمثل ركنا أساسيا في تكوينه، فلم تعد مهمة الموسيقا مصاحبة اللقطات والمشاهد الصامتة أو محاكاة التعبير الحركي في الصور، ولكنها أصبحت عنصرا عضويا في الفيلم والمسلسل يتم التعامل معه بعدالة تامة، حتى يرتبط إرتباطا وثيقا بالعمل، فتصبح جزءا لا يتجزأ من البناء العام في الفيلم أو المسلسل؛ بمعنى آخر تلعب الموسيقا دورا إيجابيا فتخلق حلقه درامية بأسلوب يناسب الصورة المرئية، وتمتزج عناصر الموسيقا بعناصر الفيلم أو المسلسل فتكون وحدة متماسكة تؤثر في وجدان المشاهد.

وتتكون الموسيقا التصويرية داخل الأفلام أو المسلسلات من وحدة عنصرية ترتبط ببعضها البعض عن طريق وسائل معينة هي التكرار (Repetition)، والتفاعل (Development)، والتنويع (Variation) وإضافة مادة لحنية جديدة (Use of New Material). وهذه الوسائل الأربعة هي التي تخلق الإحساس بالنمو العضوي داخل القالب الموسيقي. وتتميز الموسيقا التصويرية ببساطة ألحانها ومرونتها حيث يمكن إطالتها بالتكرار عند الحاجة، كما يمكن ضغطها أو وقفها فجأة إذا لزم الأمر دون حدوث أي خلل أو فقد لصفاتها الجوهرية. (Lida,1997,10).

ويكون عنصر الربط والنمو العضوي لموسيقا الفيلم أو المسلسل عن طريق التنويع والتكرار، والموسيقا بصفة عامة، سواء كانت مجردة أو مرتبطة بعنصر خارجي أو أدبي أو شعري أو تشكيلي أو فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني، وتعتمد على عدة عناصر هي: العنصر الزمني، والعنصر اللحني، والعنصر الهارموني، والتلوين الصوتي (Marten,2009).

1. العنصر الزمني (The Time Element)

ويندرج تحته الميزان الموسيقي والإيقاع والسرعة.

أ. الميزان الموسيقي (Time Meter): هي نبضات محسوسة أو مسموعة تتردد بانتظام في مجموعات عددية داخل كل مازورة ومهمتها تنظيم سير اللحن، ويحدد الميزان الموسيقي عدد ونوعية هذه النبضات.

ب. الإيقاع (Rhythm): هي تقسيم النبضات السابق ذكرها إلى إيقاعات ذات أزمنة مختلفة من حيث قصر الامتداد الزمني أو طوله.

ت. السرعة (Speed): هي أداء المقطوعة بسرعة ما، أو تأخير النبر عن موضعه الأصلي إلى الضغط الضعيف منه، أو التدرج في البطء.

ويقول (مارسيل مارتن 1926-2016): يجب أن يكون هناك تطابق قياسي بين الإيقاع البصري والإيقاع الصوتي، ويحدث ذلك عن طريق مؤلف موسيقي متمكن ومنتج جيد (Marten,2009).

2. العنصر اللحني (Melody)

هو تتابع نغمات موسيقية في إطار ميزان ومقام معين، وله عدة خصائص منها الامتداد (الزمن)، ونوعية الصوت من حيث الغلظ والحدة ومن حيث القوة والخفوت وله شكلان (Wierzbicki,2009):

أ. لحن يقوم على مجموعة من الموتيفات أو الخلايا اللحنية، وهو الذي يقبل النماء والتفاعل والتصرف فيه من خلال جميع أساليب النماء.

ب. لحن مسترسل لا تستيطع تجزئته، وهذا النوع من العسير التعامل معه بأساليب النماء والتفاعل واللحن في الفيلم أو المسلسل. ويؤدي وظيفة إبراز الموقف الدرامي. وهذا لا يتطلب أن تكون الألحان طويلة، ولكن يمكن أن تكون قصيرة ودرامية في كل تفاصيلها، ويراعي سهولة الظهور التدريجي في المشهد (Radi in) والاختفاء التدريجي (Radi out) مع انتهاء المشهد.

3. العنصر الهارموني (Harmony)

وهو علم تجميع الأصوات بطريقة رأسية، حيث تسمع في آن واحد، وتعرف هذه التجميعات بالتآلف والهارموني ويمثل أحد أنواع النسيج الموسيقي. وهناك نسيج يُعرف بالبوليفونية أو الكنترابنطية، وهو قائم على سماع مجموعة من الخطوط اللحنية تنسج بشكل أفقي مستقلة عن بعضها، ولكنها تسمع في أن واحد. ويضيف عنصر الهارموني والكونترابنط عمقا لنسيج الصورة الذي يضم التعبير الهارموني والذي يتمثل في العلاقة ما بين مختلف الزوايا وأحجام التصوير في المشهد في تآلف وتكامل (Esam,2010).

4. التلوين الصوتي (Tone Color)

ويعتمد هذا العنصر على لون وشخصية الآلة الموسيقية أو مجموعة الآلات أو الأصوات البشرية التي تقوم بالأداء، والذي يناسب لون ونوع الدراما المقدمة، سواء كانت دينية أم خيالية أو كانت رعبا. وهي التي تحدد توليفة الآلات الموسيقية التي تؤدي الموسيقا التصويرية وما تعطية من تأثيرات. ويعتمد هذا العنصر أيضا على إصطلاحات الأداء، كما أن هناك تكوينا بالنسبة للصورة، وذلك عن طريق الإضاءة في اللقطات واللون والأحجام المختلفة والزوايا المختلفة داخل الكادرات ويكون التلوين أيضا في الأداء التمثيلي (Wierzbicki,2009).

اتجاهات الموسيقا التصويرية

هناك ثلاثة اتجاهات في صياغة الموسيقا التصويرية (Atman, 2001):

1. اتجاه يتناول الموسيقا بشكل عام دون ربطها بشخصيات بعينها، ولا يحاول المؤلف وصف المشهد، ولكن يعبر بالموسيقا عما يحيط به، بمعنى أن هذا الاتجاه يتمثل في توظيف الموسيقا لتصور الجو العام للمشهد وتعميق الإحساس البصري دون محاولة محاكاة تفاصيل الصورة.
2. اتجاه يتناول الشخصيات الأساسية ويعبر عنها عن طريق ربط كل شخصية أو موقف بتيمة أو خط لحني يهدف إلى شرح معاني الصورة، أي أن الموسيقا تؤدي دورا يكمل الصورة.
3. اتجاه تكون فيه المشاهد هي التي تحدد متى تستخدم الموسيقا للتعبير عن الجو العام ومتى يتطلب المشهد مضاعفة تأثير الصورة بواسطة الموسيقا.

ونلاحظ أن هذه الاتجاهات قد وظفت في الأوبرا الرومانسية وخاصة أعمال ريخارد فاجنر (1813-1883) من خلال دمج الموسيقا بالدراما؛ الموسيقا مشبعة بأفكار لحنية هارمونية قصيرة تعرف باللايتموتيف، أي (موتيفات رائدة). وكل موتيف يرتبط بشخص، أوموقف أو فكرة؛ فعلى سبيل المثال، شخصيات (زيجفريد)، و(برونهيلد)، و(وتان) وغيرهم لكل منهم لايتموتيف أساسي؛ الموتيفات الأخرى -وثمة العديد منها- تشمل (زيجفريد) والنار الحرية والراين ...إلخ. الليتموتيف هو المادة اللحنية للأوبرات بطريقة تشبه الألحان للأوبرات بطريقة تشبه الألحان في السيمفونيات؛ فحين يغني (زيجفريد) عن (برونهيلد)، نسمع لحنها في الأوركسترا؛ فاللايتموتيف يمثل اقتراحا ضمنيا لشخصيته أو فكرة غير مذكورة في النص وقتها؛ ويمكنها تشويه الأحداث حتى تناقض ما تقوله الشخصية أو تخبرنا أنه يكذب، إذا أدينا واجبنا وعرفنا كيفية استخدام اللايتموتيف.

الدراسات السابقة

تعتبر الدراسات والبحوث السابقة المحلية والأجنبية المرتبطة بالبحث من أهم المصادر التي تمد الباحث بالأفكار، إذ إنها تساهم في تعميق رؤية الباحث وتساهم في إثراء البحث الحالي. وقد أجرى الباحث دراسة مسحية للوقوف على الدراسات والبحوث المرتبطة بمجال الدراسة الحالية، وفيما يلي عرض لبعض الدراسات التي تم الوقوف عليها:

أولاً: الدراسات العربية السابقة المباشرة

أجرت فاروق (1998) دراسة بعنوان: (الموسيقا البروجرامية في مؤلفات رفعت جرانه دراسة تحليلية). هدفت الدراسة إلى تحديد انتماء الأعمال الموسيقية البروجرامية المنتقاة التي ألفها رفعت جرانه إلى الموسيقا البروجرامية، ودراسة أسلوبه في توظيف عناصر لغته الموسيقية لخدمة البرنامج، وكذلك توظيف عناصر لغته الموسيقية في الأعمال المنتقاة تحقيقا للبرنامج، وأيضا التعرف على مواصفات القصيد السيمفوني عنده. وقد اتبعت الدراسة المنهج الوصفي، وتحليل المحتوى. وعينة الدراسة هي القصيد السيمفوني (بورسعيد) والقصيد السيمفوني (النيل وانتصار الإسلام). وقد أسفرت النتائج عن التعرف إلى مواصفات الموسيقا البروجرامية للمؤلف من خلال عنصري الوصف والسرد، وأيضا إيجاز أسلوب المؤلف في صياغة الموسيقا البروجرامية وطريقة تحقيقه للبرنامج باستخدام العناصر الموسيقية.

وأجرى سكرية (2007) دراسة بعنوان (الموسيقا البروجرامية عند كل من رفعت جرانة ويوسف خاشو دراسة تحليلة مقارنة). هدفت تلك الدراسة إلى تحليل الموسيقا البروجرامية عند كل من يوسف خاشو ورفعت جرانة، وكذلك عمل دراسة مقارنة لأوجة التشابة والاختلاف في عناصر الموسيقا البروجرامية عند كل منهما. وقد اتبعت الدراسة المنهج الوصفي، تحليل المحتوى. وكانت عينة تلك الدراسة الحركة الأولى من سيمفونية 23 يوليو (سيمفونية الثورة) في سلم دو الصغير لرفعت جرانة، والحركة الأولى من سيمفونية الهاشميون

رقم (14) في سلم صول الصغير ليوسف خاشو. وقد أسفرت النتائج عن الإجابة عن أسئلة البحث من حيث أساليب الكتابة الأوركسترالية التي استخدمها رفعت جرانة في مؤلفاته للموسيقا البروجرامية سيمفونية (23 يوليو)، الحركة الأولى وهي كما يلي:

أ. التونالية: سيطر على العمل السلم الأساسي دو الصغير.

ب. العنصر الزمني: السرعة: سرعة (Allegro)، والميزان: الميزان ثابت C (ميزان رباعي كامل)، والإيقاع: استخدم المؤلف زمن الدوبل كروش ليزيد من الأحساس بالسرعة.

ت. العنصر اللحني: تميز أسلوب رفعت جرانة باستغلال أفكاره اللحنية.

ث. النسيج: هرموني، وبوليفوني، ومونوفوني.

ج. التلوين الأوركسترالي: استخدم المؤلف الأوركسترا الموحد لحنا (Orchestra Unison)، وذلك لإثراء المحيط السمعي بالتدوين في طبقات صوتية مختلفة، وإخفاء طابع القوة لخدمة البرنامج.

د. استخدام الطابع الوصفي في تحقيق برنامجه.

أساليب الكتابة التي استخدمها يوسف خاشو في مؤلفاته للموسيقا البروجرامية وهي سيمفونية (الهاشميون)، الحركة الأولى، وهي كما يلي:

أ. التونالية: اتسمت التونالية عند يوسف خاشو بسيطرة السلم الأساسى صول الصغير.

ب. العنصر الزمني: السرعة: تنوعت السرعة، الميزان: الميزان ثابت C (ميزان رباعي كامل)، الإيقاع: استخدم المؤلف التقسيمات الإيقاعية لخدمة أفكاره اللحنية.

ت. العنصر اللحني: يتصف أسلوب يوسف خاشو في كتابته للموسيقا البروجرامية بغزارة الأفكار اللحنية.

ث. النسيج: هرموني، وبوليفوني، ومونوفوني.

ج. التلوين الاوركسترالي: قام بتوظيف آلآت النفخ النحاسية والخشبية والوترية بأدوار معينة لخدمة البرنامج.

ح. استخدم الطابع السردي لتحقيق برنامجه.

كما قام بتحديد أوجه التشابه والاختلاف في عناصر الموسيقا البروجرامية عند كل من يوسف خاشو ورفعت جرانة.

وأجرى إبراهيم (2011) دراسة بعنوان: (تأثير الأعمال الغنائية في السينما الأمريكية على الأعمال الغنائية في السينما المصرية). هدفت الدراسة إلى معرفة أثر الموسيقا التصويرية في السينما الأمريكية على الموسيقا التصويرية في السينما المصرية. وخلصت الدراسة إلى أن هنالك تأثرا بالسينما الأمريكية ظهر على السينما المصرية فيما يخص الموسيقا التصويرية.

ثانياً: الدراسات الأجنبية السابقة

أجرى (Nietzsche, 1869) دراسة بعنوان (The Greek Music Drama). هدفت هذة الدراسة إلى التعرف على الموسيقا الدرامية في اليونان وتاريخ استخدامها وما هي صفاتها ومميزاتها. وخلصت الدراسة إلى أهمية الموسيقا الدرامية وتوثيق تاريخ استخدام الموسيقا في الدراما اليونانية.

وأجرى (Ellism, 1897) دراسة بعنوان (On the Application of Music to the Drama. By Richard Wagner). هدفت هذة الدراسة إلى التعرف إلى تطبيقات الموسيقا الدرامية لدى المؤلف الموسيقي ريتشارد فاجنر. وخلصت الدراسة إلى معرفة أساليب التأليف فيما يخص الموسيقا الدرامية للمؤلف الموسيقي ريتشارد فاجنر.

أجرى (Goldman and t Sprinchorn, 1964) دراسة بعنوان (Wagner on Music and Drama). هدفت هذة الدراسة إلى جمع أعمال المؤلف الموسيقي (Wagner) في الموسيقا الدرامية ودراستها وتدوينها. وخلصت الدراسة إلى ضرورة الاهتمام بالأعمال الموسيقية الدرامية لما لها من أهمية وقيمة فنية موسيقية.

وأجرى (Charalambous, 2015) دراسة بعنوان (Drama, Music and Media in Heritage Language Learning). هدفت هذة الدراسة إلى بيان الدور الذي تلعبه الموسيقا الدرامية في توثيق التراث وتعليم الشعوب اللغه التراثية الشعبية. وخلصت الدراسة إلى ضرورة الاهتمام بالموسيقا الدرامية لما لها من أثر مهم في تدوين وتوثيق تراث الشعوب وتعليم اللغة التراثية الشعبية.

التجربة الأردنية في صناعة الموسيقا التصويرية للأعمال الدرامية

في هذا السياق سيتناول الباحث بعض التجارب الفنية والجهود المبذولة من قبل مجموعة من المؤلفين الموسيقيين الأردنيين الذين ساهموا بوضع الموسيقا التصويرية للأعمال الدرامية الأردنية والعربية.

أولا: هيثم سكرية

مؤلف وقائد أوركسترا، له العديد من المؤلفات الأوركسترالية التي يتم تقديمها في الأردن وخارجه. وتعددت نشاطاته الفنية في المشهد الثقافي الأردني من خلال التأليف الموسيقي للمسرح والتلفزيون وكذلك ألحان وتوزيع الأغاني، بالإضافة إلى قيادة الأوركسترا، وله مؤلفات موسيقية متنوعة ومن أهمها:

1. القصيد السيمفوني (الشروق وادي رم)
2. القصيد السيمفوني (الغروب في وادي رم)
3. القصيد السيمفوني (البتراء)
4. القصيد السيمفوني (الهاشميون)
5. القصيد السيمفوني (ميلاد أمير)
6. القصيد السيمفوني (مرثاة الحسين)
7. القصيد السيمفوني (فجر جديد)
8. كونشيرتو الكمان في سلم دو الصغير.
9. الأغنية الأوركسترالية (حبيتك أنا عمان)
10. سماعي للأوركسترا بعنوان (عروس الشمال)
11. روندو للأوركسترا والآلات الشرقية بعنوان (الفيروز)
12. سيمفونية (ملك وملكة)، لم تقدم بعد.
13. المتتالية الشعبية الأردنية
14. موسيقا (وادي القمر)
15. موسيقا (مشوار)
16. ثنائي للبيانو والكمان بعنوان (الهجير)
17. موسيقا تصويرية لمسرحية (شاهدة على قبر مفتوح).
18. موسيقا تصويرية لمسرحية (سالومي). وهذه المسرحية حازت جائزة أفضل تأليف موسيقي في مهرجان بتراء العربي. وهي جزء من الموسيقا التصويرية لمسرحية سالومي عن قصة الكاتب أوسكار وايلد. تم تقديمها في الأردن بمعالجة درامية مختلفة نوعا ما لتتناسب مع هدف إبراز أحداث القصة الحقيقية التي تمت أحداثها في الأردن في منطقة مكاور، فالعالم أجمع يعرف هذه القصة ويسمع أوبرا سالومي للمؤلف الألماني ريتشارد شتراوس، ولكن نادرا ما نجد أحدا يعلم أن أحداث هذه القصة حدثت في الأردن على جبل مكاور في منطقة مادبا.

تحليل رقصة سالومي للمؤلف هيثم سكرية

التقسيم العام

تتكون هذه المقطوعة من 3 أقسام رئيسية بالإضافة إلى المقدمة والخاتمة، وذلك على النحو التالي:

المقدمة من (م1 – م7) تبدأ بأداء أربيجات متتالية للتآلف العنقودي (Cluster chord) على درجة G تؤديها آلة الهارب، وتنتهي بتآلف F7، وذلك من م1 – م2، كما في الشكل التالي:

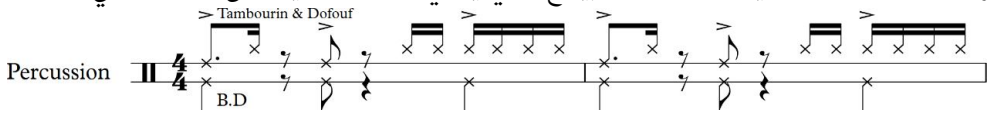
يليها مجموعة من الكتابة العامودية للأوركسترا تعتمد على التآلفات التالية:

$EM7^{(b5)}$ – Db/F – Db ^{Aug6} - F7/C – D7 – Dm7 – Gsus4 – G

وتنتهي بتسلسل سلمي صاعد في مقام حجاز على درجة صول تؤديه مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا، مع مصاحبة هارمونية للتآلف العنقودي على درجة G تؤديها باقي الأوركسترا.

القسم الأول: من م8 – م51[1]:

يبدأ هذا القسم بأداء تآلف عنقودي على درجة G تؤديه مجموعة الوتريات والباصون والترامبيت والترمبون، والتوبا، وآلة البيانو، بمصاحبة الإيقاع الذي يؤدي ضغوطًا متباينة على الشكل التالي:



يعتمد هذا القسم على فكرة لحنية واحدة متنوعة في مقام الكرد والحجاز صبا زمزمة، بالإضافة إلى استخدام القفزات لمسافات متنوعة منها الرابعة الزائدة والخامسة التامة والثالثة الكبيرة والرابعة التامة، بالإضافة إلى استخدام زمن الخماسية، وذلك كما في الشكل التالي:

يتم إسناد الفكرة اللحنية إلى مجموعة الكورنو والكلارينيت، من م11 – م28، ويتم تكرارها من م31 – م48 بأداء مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا مع الفلوت. ويتخلل الفكرة وتكرارها وصلة تعتمد على أداء تآلف (Major Minor) على درجة G.

القسم الثاني: من م51 – م77:

يعتمد هذا القسم على فكرة لحنية متنوعة في مقام كرد وحجاز وأثر كرد على درجة صول، ويتم إسناد اللحن لآلتي الفلوت والكمان على مسافة أكتاف من م 51 – م64، وفي التكرار من م 65 – م77 يتم إسناد اللحن إلى مجموعة الكمان الأول والثاني والفيولا، وذلك كما في الشكل التالي:

ويرافق الفكرة اللحنية مصاحبة هارمونية تؤديها آلة البيانو بمرافقة مجموعة التشيللو والكنترباص التي تؤدي أسلوب النقر بالأصبع (Pizz).

القسم الثالث:

يعتمد هذا القسم على أداء الإيقاعات الصاخبة والمتداخلة بأسلوب التضاد الإيقاعي (Contrasting Rhythm) الذي يصور الوحشية والبربرية عطفاً على القصة الدرامية.

وتنتهي المقطوعة بإعادة القسم الأول، مع القفلة على تآلف الدرجة الأولى بالتاسعة لسلم دو الصغير Cm9

أما أسلوب المؤلف الموسيقي هيثم سكرية فيتلخص بما يلي:

1. دمج الموسيقا العربية بمقاماتها الأصيلة مع الموسيقا الغربية من خلال مصاحبات هارمونية متنوعة.
2. استخدام مزيج من التآلفات التقليدية مع التآلفات الحديثة بما يخدم اللحن والعنصر الدرامي.
3. استخدام تصريف التآلفات (Progression) بأسلوب يجمع بين التقليدية والمعاصرة بهدف تسخير علم الهارموني في خدمة الهوية العربية، حيث يظهر في التصريفات المسافات الزائدة المستخدمة في المقامات العربية كالحجاز والأثركرد.
4. كتابة موسيقاه التصويرية للأوركسترا الكبير معتمدا على خبرته وعلمه كأكاديمي متخصص في التأليف الموسيقي، بالرغم من تسجيل العمل في الأستوديو من خلال مجموعة صغيرة من الآلات.
5. إظهار الهوية العربية من خلال استخدام المقامات العربية والضروب العربية، بالإضافة لاستخدام آلات الإيقاع العربي.
6. استخدام الزخارف اللحنية التي تميز الموسيقا العربية وكتابتها لمختلف آلات الأوركسترا.

ثانيا: طارق الناصر

هو مؤلف موسيقي أردني، له خبرة واسعة في خلق الموسيقا العربية الحديثة، وهو أيضا ملحن لأكثر من خمس وعشرين سنة، شكلت خبرة مهنية في تأليف الموسيقا، وله أثر واضح في تطوير وترتيب القطع القديمة من الموسيقا في جميع أنحاء العالم، إضافة إلى عناصر شخصية لازمته مثل التبصر والحداثة في المواقع الموسيقية، وإن أفضل دافع لديه هو مساعدة الإنسانية في توصيل القيم السامية من خلال الفن الموسيقي.

ومن موسيقاه التصويرية في الأعمال التلفزيونية المشهورة:

1. 2016 موسيقا فيلم الثورة العربية الكبرى.
2. 2015 موسيقا فيلم حبيب الأرض.
3. 2014 موسيقا العرض التلفزيوني طوق الاسفلت.
4. 2013 مستشار موسيقي لبيت الحكايات والموسيقا.
5. 2011 موسيقا مسلسل جلسات نسائية.
6. 2011 موسيقا مسلسل بوابة القدس.
7. 2010 موسيقا تصويرية للمسلسل التاريخي القعقاع بن عمرو للمثنى صبح.
8. 2008 العرض التلفزيوني سير على الرمال.
9. 2008 فيلم مسجون ترانزيت لساندرا نشأت.
10. 2008 موسيقا مسلسل ليس سرابا.
11. 2007 موسيقا مسلسل الملك فاروق.
12. 2007 موسيقا مسلسل رسائل الحب والحرب لباسل الخطيب.
13. 2007 مسلسل على حافة الهاوية للمثنى صبح.
14. 2007 مسلسل على طول الأيام لحاتم علي.
15. 2005 مسلسل ملوك الطوائف لحاتم علي.
16. 2005 مسلسل خمسة وخميسة من إخراج رشا شربجي.

وهناك العديد من المسلسلات المهمة التي قام بتنفيذ الأعمال الموسيقية لها، والتي اعتبرت من أهم الأعمال على الشاشات العربية؛ مثل مسلسل الجوارح، ونهاية رجل شجاع لنجدت انزور، والكثير من الأعمال التي ترجع بداياتها لعام 1992م. والأنموذج الذي تم اختياره في هذه الدراسة هو المسلسل الاجتماعي السوري (على طول الأيام) وهو من إخراج حاتم علي.

مسلسل على طول الأيام

التحليل الموسيقي للعمل

يتكون هذا العمل من جزأين، كل جزء يحتوي على لحن رئيسي. وبالرجوع إلى النوته الموسيقية الموضحة أعلاه نجد أن المؤلف انطلق من مقام الكورد على درجة الدوكاه وهو من المقامات الرئيسية في الموسيقا العربية، علما أن الفكرة الرئيسية في هذا اللحن ابتدأت بدخول آلة القانون باستخدام سلم الدوريان مصور من نغمة الدو مترافقة مع تآلفات وأربيجات تشكل الإيقاع من خلال آلة الجيتار والبيانو والانتقآلات اللحنية التي يتم تكرارها ضمن قالب (Ternary Form ABA). وكانت في البداية كالتالي:

مازورة 1-2 (Cm chord)

مازورة 3 (Cm7)

مازورة 4 (F7)

مازورة 5 (Cm7)

مازورة 6 (Gm)

مازورة 7 (Cm7)

مازورة 8 (F9)

1. من مازورة (1-14) دخول القانون باللحن الرئيسي بسلم الدوريان مع آلات الجيتار ويتم تكرار هذا اللحن بآلة الأكورديون من مازورة (15-22).
2. من مازورة 1-22 يتم عزف الجزء(A).
3. من مازورة 23 – 32 حوار ارتجالي بين آلتي القانون والأكورديون ويسمى هذا الجزء(B).
4. من مازورة 33-40 يتم إعادة الجزء(A).
5. من مازورة 41-48 يتم عزف لحن الخاتمة للفكرة الأولى بلحن بطيء عى آلة البيانو.
6. الآلات المشاركة في هذا الجزء هي (القانون والأكورديون والجيتار الكلاسيك والباص جيتار والبيانو).
7. لا يوجد آلات إيقاعية في هذا الجزء علماً أن آلات الجيتار تقوم بهذه المهمة الإيقاعية.

أما أسلوب المؤلف طارق الناصر فيتلخص في ما يلي:

1. استخدام المقامات العربية في الكتابة الخالية من ثلاث أرباع النغم أو التي تحتوي على ثلاث أرباع النغم من خلال التطعيم بالآلات الشرقية.
2. استخدام عناصر جديدة من خلال تكريس بعض عناصر الموسيقا الشعبية وتوظيفها مع الإيقاعات الغربية.
3. استخدام الأصوات البشرية (من خلال الآهات) في معظم أعماله.
4. كتابته تظهر مهارات العزف على الآلات المختلفة خصوصا في أجزاء العزف المنفرد.
5. التنقلات المقامية المتنوعة المعتمدة على أساليب التحويل المقامي المختلفة.
6. ظهر في أعماله بشكل عام ملامح عديدة للموسيقا الحديثة أهمها:
   أ. استخدام أسلوب الجاز والبلوز.
   ب. استخدام السلم الخماسي.
   ت. البدء بسلم والإنتهاء بسلم مختلف.
   ث. تغيير الموازين.
   ج. استخدام التآلفات الحديثة.

ثالثا: وليد الهشيم

بدأ المؤلف الموسيقي وليد الهشيم، الحائز على بكالوريوس الموسيقا من الأكاديمية الأردنية للموسيقا، رحلته منطلقا من عالم المسرح الجاد عام 1990، حيث قام بتأليف الموسيقا التصويرية للعديد من أعمال الدرامية المحلية وذلك بالتعاون مع المركز العربي للإنتاج الإعلامي مثل مسلسل (البحر ايوب) ومسلسل (الشوكة السوداء) وهما من إخراج محمد عزيزيه، وكذلك تأليف الموسيقا للعديد من الأفلام الوثائقية. ثم توالت الرحلة مع المخرج نجدت أنزور في العديد من الأعمال الدرامية، التي حازت مكانة مرموقة عند جمهور المشاهدين، مثل (البواسل)، و(رمح النار)، و(البحث عن صلاح الدين)، (بقايا صور)، و(الحور العين)، و(سقف العالم)، و(ما ملكت أيمانكم)، و(آخر الفرسان)، و(فارس بني مروان).

عبر مسيرته، ساهم الهشيم، من منطلق إيمانه بالخط الوطني الملتزم، في تأسيس العديد من الفرق الموسيقية والفنية، بدأها بإطلاق أوركسترا عازفي عمان عام 1994، وتبعها بالعمل مع فرقة بلدنا للفنون الشعبية وتأسيس فرقة الأهالي للأغاني الملتزمة. وكان للتعاون الفني مع المركز العربي للإنتاج الإعلامي أثر كبير في تكريس اسم الهشيم الذي ارتبط بالعديد من أعمال المركز العربي؛ مثل: (أبناء الرشيد)، و(الأمين والمأمون)، و(راس غليص)، و(نمر بن عدوان)، و(أبو جعفر المنصور).

وعمل الهشيم في تأليف الموسيقا التصويرية للعديد من أعمال الدراما الخليجية مع أغلب المخرجين ومنها: رمانة، ومجموعة إنسان، وطاش ما طاش، وقابل للكسر، وجرح السنين، وأي دمعة حزن لا، وصديقات العمر. كما قام بتأليف الموسيقا التصويرية للعديد من أعمال الدراما السورية مثل: قمر بني هاشم، ورايات الحق، وجذور، وشتاء ساخن، ورياح الخماسين، والخيط الأبيض، وسجن النسا، وممرات ضيقة. أما في مجال السينما فقد عمل مع المخرج شوقي الماجري في فيلم (مملكة النمل) وأيضا فلم (الشراكسة) مع المخرج محيي الدين قندور وفلم (جمر الحكاية) مع المخرج علي نصار.

وقد حاز الهشيم على أفضل تأليف موسيقي في مهرجان فالنسيا لسينما البحر الأبيض المتوسط لعام 2008. وقد برز الهشيم، في العقد الأخير، بصفته واحداً من أهم المؤلفين الموسيقيين العاملين في صناعة الدراما التلفزيونية، وارتبط اسمه بالعديد من الأعمال الحائزة على جوائز عربية وعالمية، لعل أهمها، المسلسل الأردني (الاجتياح) الحائز على جائزة (الإيمي أورد) العالمية، عام 2008، في سابقة هي الأولى على مستوى الدراما العربية.

وينحاز الهشيم في رؤيته وأعماله الموسيقية إلى قناعته بضرورة أن تساهم الموسيقا في تعزيز الوعي بالقضايا الأساسية للإنسان العربي، وهو هنا يرفض المقاربة العبثية لمضمون العمل الموسيقي، الذي يؤمن بضرورة أن يحمل في ثناياه مضمونا يرتقي بذائقة المستمع، مما يكسب العمل التلفزيوني قيمة مضاعفة، وحضوراً أبلغ أثرا. وعن عينة الدراسة المختارة، فقد تم اختيار مسلسل (جذور). ومسلسل (جذور)، عمل يصنف على أنه مسلسل دراما رومانسي، وهو مسلسل لبناني مصري مشترك، بدأ عرضه في سنة 2013. وبلغ عدد حلقاته 60 حلقة، تبلغ مدة الحلقة الواحدة 46 دقيقة. وأخرجه فيليب أسمر وإياد الخزوز، وكان التأليف والتوزيع الموسيقي لوليد الهشيم.

التحليل الموسيقي للعمل

حسب النوته المرفقة أعلاه يتضح أن المؤلف الموسيقي وليد الهشيم قد استخدم آلة الكمان بعزف منفرد مترافق مع الآلات الوترية الأوركسترالية (كمان أول، وكمان ثاني، وفيولا، وتشيللو، والكونترباص) بالإضافة إلى استخدام التآلفات اللحنية باستخدام آلات الجيتار، وابتداء من المازورة الأولى يدخل الكمان بمقام الكرد وبطريقة العزف المنفرد بمرافقة هارمونية ابتداء من المسافة الأولى وحتى الخامسة وتنتهي صعودا حتى الدرجة الثامنة من المقام وكان ذلك في المازورة الخامسة، وابتداء من المازوره السادسة تقوم آلة الكمان الأول بعزف وإعادة نفس اللحن الأول بمرافقة لحن هارموني لبقية الآلات الوترية ويقوم العازف المنفرد على آلة الكمان بعزف أربيجات مترافقة مع بقية الآلات، ومن ثم يقوم القانون والناي بعزف نفس الجملة ابتداء من مازورة (11) وصولا إلى مازورة (15)، فيما بعد ذلك تقوم الاوركسترا بعزف جملة جديدة من نفس المقام ابتداء من الدرجة الخامسة ويقوم القانون والناي بإعادة نفس الجملة، ويترافق مع الألحان السابقة عزف إيقاعي شرقي بإيقاع الشفتتللي الرباعي. وبعد ذلك تتوقف الإيقاعات وتدخل آلة الكلارينت في حوار ارتجالي مع الأوركسترا يميل إلى نغمة الحجاز ومن ثم يدخل الكمان المنفرد في الحوار ويقوم الكمان المنفرد بإعادة الجملة اللحنية الأولى بمرافقة الأوركسترا بنفس الترتيب السابق (البداية)، وبعد هذه الإعادة تم تغيير تفعيلة الإيقاع بلحن جديد حتى توقف الموسيقا تتدريجيا عند لحن النهاية.

أما الكوردات المستخدمة في الفكرة الرئيسية فتنتقل بين التآلفات اللحنية Dm-Gm-Cm-FM7-Dm، ويعتمد قالب العمل على الشكل A-B-A-C-Coda.

أما اسلوب المؤلف الموسيقي وليد الهشيم فيتلخص بما يلي:

1. استخدام الزخارف اللحنية التي تميز الموسيقا الشرقية وكتابتها لمختلف آلآلات الموسيقية الغربية والعربية.
2. استخدام أسلوب كتابة الموسيقا البروجرامية التي تربط الموسيقا بالدراما، حيث التأليف يعتمد على قصص تحمل كل منها عنوانا.
3. استخدام الضروب العربية في الأفكارالمبتكرة الجديدة مما يعطيها طابعاً محلياً.
4. استخدم أسلوب التغير الإيقاعي للانتقال والتصاعد اللحني لإضفاء الهدوء أحيانا والقوة أحيانا أخرى.
5. الانتقال أثناء اللحن بين العزف المنفرد والعزف الجماعي الآلات الشرقية الأصيلة وأحيانا باستخدام الآلات الغربية كآلة الكلارينيت.
6. استخدام الحوار والتقاسيم من خلال العزف الارتجالي بين آلات العزف المنفرد والأوركسترا.

استنتاجات عامة

من خلال النماذج التي تم عرضها لعدد من أهم المؤلفين الموسيقيين الأردنيين، تمثلت الموسيقا التصويرية للأعمال الدرامية ببعض الخصائص والسمات الخاصة في إيجاد نمط جديد في الموسيقا العربية مما ساهم ذلك في إيجاد عناصر فنية مميزة عند هؤلاء المؤلفين بتوثيق هذه الموسيقا التصويرية فربما يحتذي بها الفنانون والدارسون والأساتذة الأكاديميون. ومن هذه السمات:

1. هناك استخدامات لموسيقا طويلة وقصيرة متمثلة بألحان موسيقية آلية وغنائية متنوعة.
2. كذلك عند الاستماع للعديد من الأعمال الموسيقية في الدراما وجد الباحث أن هناك استخدامات للألحان الشعبية عند طارق الناصر حيث دخلت ضمن العناصر الأساسية في تكوين المشهد الدرامي.
3. مكونات الموسيقا التصويرية في الأعمال الدرامية التي تتألف من وحدة قوية ترتبط ببعضها البعض عن طريق تكرار الجمل اللحنية.
4. استخدام الجمل الموسيقية بأساليب متنوعة كالتطويل والتقصير والتخفيف في سرعة اللحن.
5. في بعض الأحيان تميزت الألحان بالمرونة والسهولة والبساطة.

التوصيات

1. تفعيل دور المؤلفين الموسيقيين وتشجيعهم، من خلال العمل على برامج للاهتمام بمثل هذا النوع من الإبداع من كإقامة المهرجانات والاحتفالات من خلال الوزارات والمؤسسات الرسمية التي تعنى بالشأن الثقافي بشكل عام.
2. العمل على تطوير منهاج الموسيقا العربية، من قبل القائمين على العملية التربوية بحيث تتضمن تخصصية لإضافة تراكيز خاصة للتأليف الموسيقي العربي، مع مواكبة المستجدات التقنية والتكنولوجية بما يخدم الموسيقا العربية.
3. التركيز على الآلات الموسيقية العربية ودعم تواجدها في مثل هذا النوع التأليف الموسيقي.
4. تصميم وتنفيذ برامج تدعم وتنشر الثقافة الموسيقية بين أفراد المجتمع العربي بشكل عام وأفراد المجتمع الأردني بشكل خاص، وذلك لتوعيتهم بأهمية هذا النوع من التأليف الموسيقي المرافق للأعمال الدرامية العربية وتأثيرها على الأفراد لرفع الذائقة الموسيقية لديهم.

الهوامش

[1] . مقال الموسيقا التصويرية http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/ posts/ 89892009

References: **المراجع**

1. Al-Sharqawi, Subhi. (2003), *Effectiveness of Using Melodies in Absorbing The Scientific Material of The Compulsory Classes in Jordan*, unpublished Ph.D, University of Halwan, Cairo.
2. Arab Music Conference (1932), Cairo: American Press, p. 43.
3. Atman, Hani, 2001. *The Effect of Using the Melodies of Television Advertisements on The Taste of the Egyptian Child of the Elements of Arabic Music*, unpublished Master's Message, Halwan University, Cairo, pp. 46-50.
4. Hailat, Mustafa. Qashou, Mayada. (2002). *Drawing, Music and Drama in Child Education*, (1st Ed.), Amman: Press and Publication Department.
5. Hamam, Abd Al-Hamid, (2008), *Musical Life in Jordan, The Hashemite Kingdom of Jordan*: National Library Department.
6. Jumada, Ibrahim, (1985), *Glossary of Dramatic and Theatrical Terms*, Dar Al-Maarif, Cairo.
7. Nabulsi, Abbas (2000), *Music and Singing "Voice of Women"*, (1st Ed.), Beirut: Dar al-Mahja al-Bayda.
8. Nassar, Sawalha et al. (2000), *Educational Drama: Theory and Practice*, National Center for Publishing, Irbid.
9. Nasser, Alaa (2004), *Recruitment of Jordanian Melodies in Television Series*, Unpublished Ph.D thesis. Faculty of Music Education, Cairo.
10. Sheikh, Mohamed Haider (1994), *Television Industry in The 20th Century*, the Egyptian General Book Organization, Cairo.
11. Martin, Marcel.(2009), *Dishesian language and writing by Al-Rgra. Shy, sad Al-Saddawi*. Damask: General Lady of Madisha,
12. Lida, Sivia.(1997). *The films of the films*. Ghazi Mashavikhyi shy. Damask: General Lady of Madisha,.
13. Wierzbicki, James. *Film Music – A History*. London: Routledge, 2009.
14. مقابلة شخصية مع المؤلف الموسيقي طارق الناصر
15. مقابلة شخصية مع المؤلف الموسيقي وليد الهشيم
16. مقابلة شخصية مع المؤلف الموسيقي هيثم سكرية

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 13، عدد 1، 2020، 19- 32

توظيف الفن التكعيبي في تصميم الأزياء المستوحاة من الملابس التقليدية

تهاني ناصر العجاجي، قسم تصميم الأزياء والنسيج، كلية التصاميم والفنون، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، المملكة العربية السعودية

نورة علي الشريف، قسم تصميم الأزياء والنسيج، كلية التصاميم والفنون، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، المملكة العربية السعودية

تاريخ الاستلام: 2019/1/23 **تاريخ القبول: 2019/7/24**

Adopting Cubism in Traditional Fashion and Clothing Design

***Tahani Nassar Alajaji*,** Fashion and Textile Design Department. College of Art and Design, Princess Nourah Bint Abdul Rahman University, Saudi Arabia

***Norah Ali Alshareef*,** Fashion and Textile Design Department. College of Art and Design, Princess Nourah Bint Abdul Rahman University, Saudi Arabia

الملخص

تعد المدارس أو الاتجاهات الفنية من أهم مصادر الاقتباس في تصميم الأزياء، ويهتم هذا البحث بصفة رئيسة في إظهار أثر جماليات الفن التكعيبي في تصميم الملابس التقليدية، ويهدف إلى توظيف الفن التكعيبي في تصميم الأزياء التقليدية، وتصميم أزياء مستوحاة من المقطع والثوب التقليدي وزخرفتها برسومات الفنان التكعيبي (بابلو بيكاسو). واتبع هذا البحث المنهج الوصفي التطبيقي. والاستبانة، والملاحظة من الأدوات المستخدمة فيه.

ومن أهم نتائج البحث وجوب تحديث الملابس التقليدية المستوحاة لتكون مواكبة للعصر الحالي ولتشجيع استمرارية استخدامها، مع التأكيد على أهمية المحافظة على أصالتها، وتصميم مجموعة من الأزياء مستوحاة من المقطع والثوب التقليدي للنساء في المملكة العربية السعودية مزخرفة برسومات الفنان التكعيبي بابلو بيكاسو.

ويساهم الفن التكعيبي في استحداث تصاميم جديدة يزيد من قيمتها الجمالية. ومن أهم التوصيات: إجراء المزيد من الدراسات والأبحاث العلمية حول جماليات الفن التكعيبي واستخدامه في تصميم الملابس التقليدية، وتشجيع صناعة إنتاج الأزياء، والمساهمة في إنتاج أزياء تقليدية مطورة باستخدام الفن التكعيبي، وقياس استجابة المرأة السعودية للتصاميم التكعيبية الجديدة للانتقال إلى مرحلة الإنتاج وبالتالي إحياء الموضة التقليدية.

الكلمات المفتاحية: توظيف، الفن التكعيبي، تصميم الأزياء، الملابس التقليدية، الثوب التقليدي، المقطع.

Abstract

Art schools or artistic trends are among the most important sources of inspiration in fashion design. This paper is mainly concerned with the effect of the aesthetics of Cubism in the design of Traditional Costumes, and the employment of cubism in traditional fashion design and in designing traditional dresses with decorations and drawings from the cubist artist Pablo Picasso. The paper employs the empirical descriptive methodology, using tools such as observation and questionnaire. One of the most important results of this research is the call of the modernization of the Traditional Costumes, while stressing the importance of the maintaining their originality. This would ensure their keeping pace with contemporary time and the continuity of ther use.

The researcher also offers a collection of designs inspired by the traditional dress for women in Saudi Arabia decorated with Cubist artist Pablo Picasso's work. This will add new designs and increase their aesthetic value.

One of the most important recommendations is to measure Saudi women's response to the new cubism designs in order to move on to the production phase thus reviving traditional Costumes.

Keywords: Adopting, Cubist Art, Fashion Design, Traditional Costumes, Traditional Thawb, Almukta.

المقدمة ومشكلة البحث

إن الفن إبداع لموضوعات جمالية لا يمكن أن تُرى كأعمال فنية إلا من خلال السياقات والحوارات التي يبدعها الفنان، ويُعد صنع الأزياء وارتداؤها من أهم الأنشطة التي صاحبت الإنسان على الأرض، ويُنظر إلى هذا النشاط كأحد الفنون التطبيقية على أنها حرفة أو فن أدنى منزلة من الفنون الأخرى، ورؤية الأزياء كأعمال فنية مواكبة لحركة الفن في الفترات التاريخية المختلفة التي تعكس خصائص الطراز الفني وسماته الأساسية في تلك الفترات، واختلف فن الأزياء عن الكثير من الفنون الأخرى كفن له خصوصيته النابعة من اختلاف طبيعة تطبيقاته في حياة الإنسان، أما في القرن الحالي فيُنظر إلى الأزياء كفن وإبداع (Ahmad, and Faraj, 2009).

والفن الحديث يُعد منبعًا للإبداع ومصدرًا خصبًا لمصممي الأزياء حيث يستمد المصمم أفكار تصميماته المبتكرة (Abdullah, and Alrifai, 2018).

والفن التكعيبي من الفنون الحديثة التي تتميز بالتجديد والخروج عن المألوف، والتي تؤثر في نظرة الإنسان للأشياء المحيطة به، ومن أشهر رواده الفنان (بابلو بيكاسو)، وينسب له الفضل في تأسيس الحركة التكعيبية في الفن (Journal of Security and Life, 2014). واتخذ من الشكل الخزفي وسيطا تعبيريا لأعماله (Al-Hwam, 2016). وتعد لوحات الفنان بيكاسو مصدرًا لإلهام مصمم الأزياء في الابتكار والابداع في تصاميمه. وقد لوحظ وجود ندرة في المصممين المحليين الذين استوحوا تصاميمهم من لوحات بيكاسو في مجال تصميم الملابس التقليدية وأن تكون مواكبة للتغيرات الحاصلة في المجتمع مع المحافظة علي خطوطها الأساسية وأصالتها.

وتُعد الملابس التقليدية مصدرًا موروثًا مهماً يعكس مظهرا من مظاهر الحياة التقليدية لأي شعب من الشعوب؛ ذلك لأنها تعد عنصرًا مهمًا في التراث المادي، فهي تعبر عن جوانب الحياة التقليدية والاجتماعية والاقتصادية، وتعد وسيلة مهمة من وسائل التعرف على فنون المجتمع (Al-Ajaji, 2005, 194).

ونظرًا لقلة الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع فإن مشكلة البحث تتضح استنادًا إلى ما سبق في كشف العلاقة بين الفن التكعيبي والملابس التقليدية، والنظر إلى ضرورة إعادة استخدام الملابس التقليدية بأسلوب جديد من خلال توظيف الفن التكعيبي لتكون أكثر حداثة. والإجابة على التساؤلات التالية:

1. ما الفن التكعيبي؟
2. هل يخدم الفن التكعيبي مجال تصميم الملابس التقليدية؟
3. ما إمكانية تطبيق الفن التكعيبي في مجال تصميم الملابس التقليدية؟
4. هل توظيف الفن التكعيبي في مجال تصميم الأزياء مرغوب فيه لدى مجتمع الدراسة محل البحث؟
5. هل استخدام الفن التكعيبي يزيد من القيمة الجمالية للملابس التقليدية بالمملكة العربية السعودية؟

أهمية البحث

ترجع أهمية البحث إلى استخدام الملابس التقليدية السعودية بأسلوب حديث من خلال توظيف الفن التكعيبي في تصميم أزياء مستوحاة منه؛ مما يساهم في إبراز التراث الملبسي في المملكة العربية السعودية وإحيائه من خلال استخدام الفنون الحديثة في صناعة الأزياء.

أهداف البحث

دراسة إمكانية تصميم أزياء مستوحاة من المقطع والثوب التقليدي وزخرفتها برسومات الفنان التكعيبي بابلو بيكاسو.

فروض البحث

1. استخدام الفن التكعيبي يزيد من جمالية الملابس التقليدية المطورة.
2. إمكانية الاستفادة من رسومات الفنان التكعيبي بابلو بيكاسو في تصميم أزياء مستوحاة من المقطع والثوب التقليدي.

حدود البحث

الحدود المادية: لوحات الفنان التكعيبي بابلو بيكاسو -المقطع التقليدي(النجدي)- الثوب التقليدي (النجدي)
الحدود البشرية: النساء في منطقة الرياض تتراوح أعمارهن بين 20 إلى 40 عاما.
الحدود الزمانية: تم تطبيق البحث خلال الفترة بين 21 /2018/9 إلى الفترة 1/3/ 2019م.
الحدود المكانية: منطقة الرياض، في المملكة العربية السعودية.

مصطلحات البحث

الفن التكعيبي:

هي حركة تشكيلية خالصة، تبحث في العلاقات التشكيلية المجردة عن هدف لإيجاد صياغات مبتكرة تخرج القيم الفنية من سيطرة الرؤية العاطفية إلى العلاقات التشكيلية ذات النظام العقلي الجمالي التي كانت تتجه إلى التحرر من الشكل (Al-Shorbaji et al, 2014: 984).

تصميم الأزياء:

هو فن من الفنون التطبيقية المتخصصة في تصميم الأزياء ومكملاتها، والتي يحاول المصمم أن يترجم عناصر التكوين لاستحداث خطوط جديدة ملائمة مع الاتجاهات المعاصرة وتحويلها إلى تصاميم مستحدثة وفريدة (Al-Shafei, 2012, 5).

الإطار النظري

الملابس التقليدية في المملكة العربية السعودية

تعد الملابس التقليدية جزءاً من التراث المادي في المملكة العربية السعودية وتختلف في تفاصيلها وألوانها باختلاف المناطق، وتعد دراسة الملابس التقليدية الممثلة لفترة تاريخية سابقة من حياة المجتمع السعودي وتوظيفها في الأزياء المعاصرة بعدًا تاريخيًا ووجدانيًا بالغ الأهمية في الحاضر والمستقبل (Al-Bassam, 2005, 197).

وتنوعت الملابس التقليدية في مناطق المملكة، ولكنها تشابهت في الخطوط الأساسية في المقطع والثوب والمردون، واتصفت الأزياء بشكل عام بالاتساع والطول، وتتبع خطوطًا رئيسة وأساسية متشابهة وإن كانت تختلف مسميات بعض هذه القطع من منطقة إلى آخرى. و(المقطع أو الدراعة) هو اللباس التقليدي للمرأة النجدية، وهو عبارة عن زي فضفاض يصل طوله حتى الكعبين، وتعددت مسمياته حسب مسمى القماش الذي يصنع منه، أو التطريز الموجود فيه، أو المكان الذي يصنع فيه، مثل مقطع ويل، ومقطع زري، ومقطع أبو سفرة (سفرة سعود) أو مقطع أبو عصا وغيرها من المسميات. وعرف الثوب العلوي في منطقة (نجد) باسم (الثوب)، ويرتدى فوق (المقطع) (الدراعة)، ويتميز بكبر حجمه وذيله الطويل، وتتنوع مسمياته حسب نوع القماش أو الزخارف، أو المكان أو مناسبة الاستخدام مثل ثوب منخل، وثوب متفتت، وثوب الصلاة، وثوب التور، وثوب مسرح. وعرفت العباءة أيضًا كرداء خارجي، وترتدي (الشيلة) أو (الغدفة) لتغطية الرأس والوجه (Al-Bassam, 1985). أما في المنطقة الشرقية فعرف الثوب التقليدي وهو يمثل الطبقة الثانية من الملابس ويلبس فوق (الدراعة) أو (النفنوف)، وتتعدد أنواع ومسميات الثوب التقليدي في المنطقة الشرقية وتختلف مسمياته حسب نوع التطريز أو الخامة المصنوع منها أو المناسبة المستخدمة لها

(Al-Bassam, 2005, 197). وتتنوع الملابس التقليدية في المنطقة الغربية تنوعًا كبيرًا على امتداد المنطقة من شمالها إلى جنوبها كما تتنوع أساليب تزيين الملابس فيها حسب الخامات المتوافرة في البيئة، فظهرت مجموعة كبيرة من الأزياء النسائية الخارجية والداخلية. كما كان للحج دوُر كبيُر في انتقال أشكال جديدة من الأزياء مع الحجاج إلى المنطقة، ومن أشهر الملابس (زي الغمرة) الذي ترتديه العروس قبل زفافها بليلة (Al-Bassam & Fidam, 1994). وكذلك عرف الثوب والمقطع في المنطقة الشمالية (Al-Bassam & Al-Ajaji, 2012).

والتغيرات التي حصلت في أشكال الملابس التقليدية ترجع إلى التغير في قيم المجتمع حول مفاهيم ثقافية عديدة، حسب تطور المجتمع وحسب قوة المتغيرات، وللتقدم الحضاري أكبر الأثر في تغيير أنماط الملابس الخاصة بالمرأة السعودية بوجه عام (Alajaji ،2018).

الفن التكعيبي وعلاقته بتصميم الأزياء

إن فن ما بعد الحداثة ثورة فنية استطاعت أن تدفع العالم للتغيير والتطور المستمر بتغييرها لتقنيات الإنشاء والإنجاز وفق التطورات العلمية والتكنولوجية المعاصرة، ويترافق كل تغيير تطبيقي بتحول نظري أو قانون جمالي جديد له تأثيراته الناتجة عن انتقال المجتمع من مرحلة إلى أخرى والاستفادة منها في تنمية مهارات التصميم (Albassiouni, 2016).

وتُعد المدارس أو الاتجاهات الفنية من أهم مصادر الاقتباس في تصميم الأزياء، حيث ينظم ويلخص المصمم أفكاره ويعيد ترتيب العناصر التشكيلية لينتج منها أفكارًا إبداعية في تصاميمه، ومع تعدد تلك المدارس فإن بعضها كان له تأثير قوي في مجال تصميم الأزياء، ومن تلك المدارس الحركة التكعيبية (Mouawad, 2014, 181).

وتأثرت الفنون في العصر الحديث والمعاصر وخاصةً المدرسة السريالية والتكعيبية بالفن الإفريقي فكثير من الفنانين مثل (بيكاسو) و(فان غوخ) أخذوا الأصول من الفنون الإفريقية في أعمالهم الفنية (Abdul Hafeez, 2016).

ويُعد الفن التكعيبي من الفنون المعاصرة التي عرفت بأنها حركة فنية اقتصرت على فن التصوير في بداية ظهورها، ثم تعدته إلى فن النحت، إذ ظهرت في فرنسا في بداية القرن العشرين وكانت من أبرز الفنون في العصر الحديث، حيث اتخذت من الأشكال الهندسية أساس بناء العمل الفني فيها؛ لأنها تعد حركة تشكيلية تبحث في العلاقات التشكيلية المجردة، وإيجاد صياغات جديدة ومبتكرة لتساهم في إخراج القيم الفنية والجمالية من سيطرة الرؤية العاطفية الذاتية إلى علاقات تشكيلية ذات نظام عقلي وجمالي، حيث يقوم ببناء الشكل بحس جمالي يجمع بين أجزاء الشكل وحجومه في أسطح هندسية متداخلة تكون منتظمة أو غير منتظمة؛ لأنها دائمًا تتجه نحو التحرر من الأشكال الواقعية إلى أشكال هندسية (Al-Shorbaji et al, 2014, 984). وقد بدأ فنانو الفن التكعيبي يهتمون بابتكار وسائل وطرق جديدة للتعبير عن تصورهم للفن حتى يتلاءم مع التطورات الحضارية، فقد تمكنوا من تطوير الأشكال الهندسية إلى مرحلة متقدمة، حتى تمكنوا من رؤية المكعبات والمخروطات والأشكال الهندسية في الأشكال الطبيعية. ويرجع الفضل في نمو الفن التكعيبي إلى كلٍ من (بيكاسو) و(براك)، فقد استبدلا التأثيرات البصرية على سطوح الأشكال إلى الأشكال الهندسية المتمثلة في المكعب والمخروط والاسطوانة والدائرة، واستخدام الفاتح والغامق من الألوان لإعطاء عمق للوحة، بالإضافة إلى استخدام عنصر الشفافية لتظهر الأشكال فوق بعضها (Mouawad, 2014, 182). وكانت أعمال الفنان بيكاسو تعكس تأثره بالعوامل الداخلية والخارجية، إذ كانت أعماله الفنية تترجم انفعالاته وأحاسيسه ومشاعره المختلفة (Shabat, 2014).

وقد تناولت العديد من الدراسات الفن التكعيبي ومكوناته للتعرف على أبرز خصائصه الفنية والجمالية والاستفادة منه في مجالات متنوعة. ويهتم هذا البحث بدارسة إمكانية تصميم الأزياء المستوحاة من الملابس التقليدية باستخدام أسلوب جديد من خلال توظيف الفن التكعيبي لجعلها أكثر حداثة ومناسبة للعصر.

المنهجيـة

منهج الدراسة

استخدم في هذا البحث المنهج الوصفي التطبيقي؛ وذلك لغرض الكشف عن حقائق علمية وموضوعية تساهم في الوصول إلى أهداف البحث. حيث تم استخدام المنهج الوصفي في البحث للتعرف على المعلومات والموضوعات المتعلقة بالفن التكعيبي والملابس التقليدية، وتم استخدام الأسلوب التطبيقي بتصميم أزياء مستوحاة من المقطع والثوب باستخدام رسومات الفنان بيكاسو.

عينة البحث

عينة البحث كانت قصدية من النساء، وعددهن (31) امرأة تراوحت أعمارهن من العشرين إلى الأربعين، وتم اختيارهن بطريقة عشوائية.

أدوات البحث

تم تصميم استبانة حول موضوع أثر جماليات الفن التكعيبي في تصميم الملابس التقليدية. وتتكون الاستبانة من 8 عبارات. وتتضمن العبارات ما يلي: المعلومات الديموغرافية، وتوزيع أفراد العينة حسب معرفة الفن التكعيبي، وتوظيف الفن التكعيبي في مجال تصميم الملابس التقليدية. وكانت الإجابة عليها تدريجيًا، واستخدم فيها ميزان التقدير الثلاثي: (نعم - إلى حد ما - لا).

وللتأكد من صدق الاستبانة عرضت الاستبانة على مجموعة من المحكّمين في مجال التخصص للتأكد من أن أسئلة الاستبانة تقيس أثر جماليات الفن التكعيبي في تصميم الأزياء، وهل تحقق الأهداف المرجوة منها؟ وهل هي صالحة للتحليل الإحصائي؟ وقد أبدى المحكّمون ملاحظاتهم، ومن خلال الأخذ بتلك الملاحظات تم تعديل الاستبانة. ومن ثم توزيعها على أفراد العينة.

كما استخدمت الملاحظة البسيطة للتعرف على ظاهرة استخدام الفن التكعيبي في تصميم الأزياء التقليدية في المجتمع، وقد لوحظ ندرة استخدام الفن التكعيبي فيه سواء في المحلات التجارية المتخصصة بالأزياء التقليدية أو التي ترتديها المرأة في المجتمع.

كما استخدم في هذا البحث الأساليب الإحصائية التالية: النسبة المئوية والتكرارات لمعالجة البيانات ولإظهار نتائج البحث بطريقة جداول.

النتائج ومناقشتها

أولا: توزيع أفراد العينة حسب الوظيفة

يتضح من الجدول (1) أن أعلى نسبة بلغت 48 % من وظيفة طالبة من أفراد العينة، وبلغت نسبة 25% لكل من الموظفة وربة المنزل بالتساوي بنسبة 25.8%.

الجدول رقم (1): توزيع أفراد العينة حسب الوظيفة

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
طالبة	15	%48,4
موظفة	8	%25,8
ربة منزل	8	%25,8
المجموع	31	%100

ثانيًا: توزيع أفراد العينة حسب معرفة الفن التكعيبي

يتضح من الجدول (2) أن أعلى نسبة 41,9% كانت للأفراد الذين لديهم معرفة إلى حدٍ ما بالفن التكعيبي، وبلغت نسبة 38,7% لأفراد العينة الذين لديهم معرفة بالفن التكعيبي، ووصلت نسبة 19,4% للأشخاص الذين ليس لديهم معرفة بالفن التكعيبي.

الجدول رقم (2): توزيع أفراد العينة حسب معرفة الفن التكعيبي

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	12	%38,7
إلى حد ما	13	%41,9
لا	6	%19,4
المجموع	31	%100

ثالثًا: توظيف الفن التكعيبي في تصميم الأزياء التقليدية

يتضح من الجدول (3) أن أعلى نسبة بلغت 64,5% للأفراد الذين يؤيدون توظيف الفن التكعيبي في مجال تصميم الملابس التقليدية، وبلغت نسبة 25,5% للأفراد الذين يؤيدون إلى حدٍ ما توظيف الفن التكعيبي في مجال تصميم الأزياء التقليدية.

الجدول رقم (3): توزيع أفراد العينة حسب توظيف الفن التكعيبي في مجال تصميم الملابس التقليدية

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	20	%64,5
إلى حد ما	11	%25,5
لا	0	%0
المجموع	31	%100

استخدام الفن التكعيبي يزيد من جمالية الملابس التقليدية

يتضح من الجدول (4) أن أعلى نسبة بلغت 74,2% للأفراد الذين يؤيدون أن استخدام الفن التكعيبي يزيد من جمالية الملابس التقليدية المطورة. وبلغت نسبة 22,6% للأفراد الذين يؤيدون إلى حدٍ أن استخدام الفن التكعيبي يزيد من جمالية الملابس التقليدية المطورة. وكانت نسبة 3,2% للأفراد الذين لا يؤيدون أن استخدام الفن التكعيبي يزيد من جمالية الملابس التقليدية المطورة.

الجدول رقم (4): هل توزيع أفراد العينة حسب استخدام الفن التكعيبي يزيد من جمالية الملابس التقليدية

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	23	%74,2
إلى حد ما	7	%22,6
لا	1	%3,2
المجموع	31	%100

استخدام لوحات الفنان بيكاسو في الأزياء التقليدية

يتضح من الجدول (5) أن أعلى نسبة بلغت 64,5 % للأفراد الذين يفضلون استخدام لوحات الفنان بيكاسو في الأزياء التقليدية. وبلغت نسبة 25,8% للأفراد الذين يفضلون إلى حد ما استخدام لوحات الفنان بيكاسو في الأزياء التقليدية. وبلغت نسبة 9,7% للأفراد الذين لا يفضلون إلى حد ما استخدام لوحات الفنان بيكاسو في الملابس التقليدية.

الجدول رقم (5): توزيع أفراد العينة حسب تفضيل استخدام لوحات الفنان بيكاسو في الأزياء التقليدية.

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	20	%64,5
إلى حد ما	8	% 25,8
لا	3	%9,7
المجموع	31	%100

الملابس التقليدية المطورة تحافظ على أصالتها

يتضح من الجدول (6) أن أعلى نسبة بلغت 61,3 % للأفراد الذين يعتقدون أن الملابس التقليدية المطورة محافظة على أصالتها. وبلغت نسبة 32,2% للأفراد الذين يفضلون إلى حد ما الملابس التقليدية المطورة محافظة على أصالتها. يليها نسبة 6,5 % للأفراد الذين لا يعتقدون أن الملابس التقليدية المطورة محافظة على أصالتها.

الجدول رقم (6): توزيع أفراد العينة حسب الملابس التقليدية المطورة التي تحافظ على أصالتها

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	19	%61,3
إلى حد ما	10	%32,2
لا	2	%6,5
المجموع	31	%100

ارتداء الملابس التقليدية المطورة في المناسبات المختلفة

يتضح من الجدول (7) أن أعلى نسبة بلغت 64,5 % للأفراد الذين يرتدون الملابس التقليدية المطورة في المناسبات المختلفة. وبلغت نسبة 29 % للأفراد الذين يرتدون إلى حد ما الملابس التقليدية المطورة في المناسبات المختلفة. ثم بلغت نسبة 6,5 % للأفراد الذين لا يرتدون الملابس التقليدية المطورة في المناسبات المختلفة.

الجدول رقم (7): توزيع أفراد العينة حسب ارتداء الملابس التقليدية المطورة في المناسبات المختلفة

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	20	%64,5
إلى حد ما	9	%29
لا	2	%6,5
المجموع	31	%100

توزيع أفراد العينة حسب مناسبة التصميمات الحديثة للأزياء التقليدية

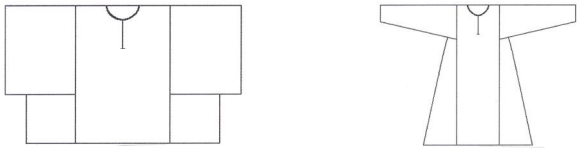
يتضح من الجدول (8) أن أعلى نسبة بلغت 67,7% للأفراد الذين تناسبهم التصميمات الحديثة للأزياء التقليدية، وبلغت نسبة 25,8 % للأفراد الذين إلى حد ما تناسبهم التصميمات الحديثة للأزياء التقليدية، وبلغت نسبة 6,5 % للأفراد الذين لا تناسبهم التصميمات الحديثة للأزياء التقليدية.

الجدول رقم (8): توزيع أفراد العينة حسب مناسبة التصميمات الحديثة للأزياء التقليدية

الخيارات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	21	%67,7
إلى حد ما	8	%25,8
لا	2	%6,5
المجموع	31	%100

رابعًا: التصميمات المقترحة للأزياء النسائية التقليدية المطورة بتوظيف لوحات الفنان التكعيبي بابلو بيكاسو

تم تصميم عشرين زيا مستوحى من المقطع والثوب التقليدي ومزخرفة بلوحات الفنان التكعيبي (بابلو بيكاسو) و باستخدام أسلوب الطباعة.



الشكلان رقم (2،1) يوضحان شكل المقطع والثوب التقليدي (Al-Bassam, 2005)

الشكل رقم (3): لوحة الألوان المستخدمة في تصميم الأزياء، ولوحة (فتاة أمام المرآة) عام 1932م للفنان بيكاسو (Walther and Warncke ,2007,P:I,353) وتصميم (1) وتصميم (2) زيان مستوحيان من المقطع والثوب التقليدي، ومزخرفان برسومات الفنان بابلو بيكاسو باستخدام أسلوب الطباعة على القماش، الخامة المستخدمة للأزياء هي قماش الفوال السادة وقماش القطن.

الشكل رقم (4): لوحة (ديفيد في كرسي) عام 1954م أخضر للفنان بيكاسو (Walther and Warncke ,2007,P:II,519) وتصميم (3) وتصميم (4) وتصميم (5) أزياء مستوحاة من الثوب التقليدي مزخرفة برسومات الفنان بابلو بيكاسو باستخدام أسلوب الطباعة على القماش، الخامة المستخدمة هي قماش الفوال وقماش القطن وقماش الحرير.

الشكل رقم (5): لوحة (البحر المتوسط)، عام 1952م للفنان بيكاسو
(Walther and Warncke ,2007,P:II,498) لوحة (الفنان ونموذجه)، عام 1927م للفنان بيكاسو (Walther and Warncke ,2007,P:I ,317) وتصميم (6) وتصميم (7) وتصميم (8) أزياء مستوحاة من المقطع والثوب التقليدي مزخرفة برسومات الفنان بابلو بيكاسو باستخدام أسلوب الطباعة على القماش، الخامة المستخدمة للأزياء قماش الحرير وقماش الفوال.

الشكل رقم (6): (لوحة الفنان ونموذجه)، عام 1927م للفنان بيكاسو (Walther and Warncke ,2007,P:I ,317) وتصميم (9) وتصميم (10) وتصميم (11) أزياء مستوحاة من المقطع والثوب التقليدي مزخرفة برسومات الفنان بابلو بيكاسو باستخدام أسلوب الطباعة على القماش، الخامة المستخدمة للأزياء قماش القطن وقماش الحرير.

الشكل رقم (7): لوحة (صيد السمك في الليل في انتيب)، عام 1939م، للفنان بابلو بيكاسو (Mudbak and Kabaa،1996) وتصميم (12) وتصميم (13) وتصميم (14) أزياء مستوحاة من المقطع والثوب التقليديين مزخرفة برسومات الفنان بابلو بيكاسو باستخدام أسلوب الطباعة على القماش، الخامة المستخدمة للأزياء قماش الحرير

الشكل رقم (8): لوحة (ثلاثة موسيقيين)، عام 1921م، للفنان بابلو بيكاسو (Mudbak and Kabaa،1996) ولوحة (Head of a woman reading)، عام 1953م، وتصميم (15) وتصميم (16) وتصميم (17) أزياء مستوحاة من المقطع والثوب التقليدي مزخرفة برسومات الفنان بابلو بيكاسو باستخدام أسلوب الطباعة على القماش، الخامة المستخدمة للأزياء قماش الفوال السادة وقماش القطن.

الشكل رقم (9): لوحة (Musketeer and Cupid)، عام 1969م، للفنان بيكاسو (Walther and Warncke ,2007,P:II,654) وتصميم (18) وتصميم (19) وتصميم (20) أزياء مستوحاة من الثوب التقليدي مزخرفة برسومات الفنان بابلو بيكاسو باستخدام أسلوب الطباعة على القماش، الخامة المستخدمة للأزياء قماش الفوال السادة و قماش القطن.

الاستنتاجات

1. إن استخدام الفن التكعيبي يزيد من جماليات الملابس التقليدية المطورة مع المحافظة على أصالتها، كما أن أغلبية أفراد العينة يؤيدون توظيف الفن التكعيبي في مجال تصميم الأزياء التقليدية. بالإضافة إلى أن أغلبية أفراد العينة يرتدون الملابس التقليدية المطورة في المناسبات المختلفة التي تستخدم الأساليب الحديثة المقترحة في إثراء جماليات الأزياء التقليدية وقبولها بين أفراد مجتمع الدراسة.
2. يساهم الفن التكعيبي في استحداث تصاميم جديدة وهذا ما يتفق مع دراسة (Al-Shorbaji et al, 2014) التي تؤيد دور الاتجاه التكعيبي في استحداث أعمال فنية معاصرة، واستخدام الفن التكعيبي زاد من القيم الجمالية للأزياء المستوحاة من المقطع والثوب، وهذا ما يتفق مع دراسة (Albassiouni, 2016)، فإن فنون الحداثة وما بعدها لها أثر على القيم الفنية والتشكيلية للوحة؛ لذلك لابد من الاستفادة من الفن التكعيبي، وهو أحد فنون الحداثة عن طريق تناول الأسس والتقنيات المتعددة وكيفية توظيفها في صياغات تصميمية متعددة ومبتكرة.
3. ضرورة تحديث الملابس التقليدية وزخرفتها بالفن التكعيبي لتناسب الموضة مع المحافظة على أصالتها، وضرورة التشجيع على ارتداء الملابس التقليدية المزخرفة بالفن التكعيبي في المناسبات المختلفة، وهذا ما يتفق مع ما ذكرته (Al-Ajaji ,2012)، من أنه لا بد من إحياء الملابس التقليدية لتكون مواكبة للعصر الحديث مع التأكيد على أصالتها، وقد نوهت (Al-Bassam, 2005) إلى أهمية المحافظة على الملابس التقليدية والاستفادة منها وتطويرها.

التوصيات

1. إجراء المزيد من الدراسات في موضوع أثر جماليات الفن التكعيبي في تصميم الملابس التقليدية والنظر إلى أهميته في تطوير الملابس التقليدية لمواكبة العصر.
2. دعم إنتاج الملابس التقليدية باستخدام الفن التكعيبي لزيادة ورفع الاقتصاد محليا.
3. تشجيع مصممي الأزياء والمنسوجات على استخدام الفن التكعيبي والاستفادة منه في أعمالهم.
4. تشجيع استخدام برامج التصميم في الحاسب الآلي في تصميم أزياء تقليدية مطورة باستخدام الفن التكعيبي.
5. دراسة مدى حاجة المستهلك إلي الملابس التقليدية المطورة بتوظيف الفن التكعيبي وتوفيرها له.
6. تطوير البرامج الأكاديمية المتخصصة بتصميم الأزياء والنسيج وربطها بالفنون الحديثة.
7. قياس استجابة المرأة السعودية للتصاميم التكعيبية الجديدة للانتقال إلى مرحلة الإنتاج وبالتالي إحياء الموضة التقليدية.

References: **المراجع**

1. Abdul Hafeez, Shadi. (2016). *African Arts as a Source of Creativity in Modern and Contemporary Arts: The Interrelationship between African Art and Modern Art.* Journal of Research in Art Education and Arts: Helwan University - Faculty of Art Education - Department of Education Sciences, No 49, 1-17.
2. Abdullah, Iman and Alrifai, Rabab. (2018). *Develop the creative abilities of students in the field of fashion arts through the creation of printed fashion designs affected by modern art schools using various printing techniques*. Journal of Architecture, Arts and Humanities: The Arab Society of Civilization and Islamic Arts, No. 10, 98-128. (in Arabic)
3. Ahmad, Kifaya and Faraj, Mirahan. (2009). *Philosophy of fashion from the perspective of art criticism* ,Cairo , alam alakotob. (in Arabic)
4. Alajaji, Tahani. (2018). *Abaya and it's Aesthetic Fashion Role in Saudi Arabia.* GFC – Global Fashion Conference 6. Centre for Sustainable Fashion, a University of the Arts London Research Centre -United Kingdom.

Albassiouni, Magdy Abou El Maati. (2016). *The impact of modern arts and its aftermath on the artistic and plastic values of decorative painting*, Childhood and Education Journal. Alexandria University: Faculty of Kindergarten. Volume 8. No 28. Part 1, 125-179. (in Arabic)

5. Al-Bassam, Leila, Al-Ajaji, Tahani. (2012). *Traditional Women's Costumes of The Northern Region of Saudi Arabia*. Popular Culture: Archive of popular culture for studies, research and publication, vol. 5, No. 18, 115-135. (in Arabic)
6. Al-Bassam, Leila. (2005). *Traditional Costumes of women in the Eastern Province of Saudi Arabia*. Journal of Humanities: University of Bahrain, Faculty of Arts, No. 11, 194-265.(in Arabic)
7. Al-Bassam, Leila; Fida, Leila. (1994). *Traditional women's clothing styles and factors affecting them in Makkah*. Ages: Mars Publishing House, vol. 9, part 1, 161-180. (in Arabic)
8. Al-Bassam, Laila. (1985). *Traditional Women's Costumes of Najd*. Center for Folklore in the Gulf States, Doha. (in Arabic)
9. Al-Hwam, Wsam. (2016). *The Methods Study Efficiency of Optical Illusion for Contemporary Ceramic Arts to Creativity in Ceramic Works: Subjective Experience*. Journal of Research in Art Education and Arts: Helwan University - Faculty of Art Education - Department of Education Sciences, No 47, 1 -33. (in Arabic)
10. Al-Shafei, Nashwa. (2012). *Fashion design between virtual reality and digital marketing*. Fourth Annual Arab Scientific Conference: Knowledge Management and Intellectual Capital Management in Higher Education Institutions in Egypt and the Arab World: Mansoura University - Faculty of Specific Education, Vol. 3, Mansoura: Faculty of Specific Education - Mansoura University, 1393-1406. (in Arabic)
11. Al-Shorbaji, Mohammed; Mustafa, Nermin; Youssef, Zahra. (2014). *The role of the Cubist trend in the creation of contemporary works of art.* Journal of Specific Education Research: Mansoura University - Faculty of Specific Education, No 33, 1218-1232. (in Arabic)
12. Shabat, Suhad. (2014). *The indications of composition and its plastic elements in the drawings of Pablo Picasso*. Journal of Human Sciences: University of Babylon - College of Education for Humanities, No 20, 43-52. (in Arabic)

13. Journal of Security and Life. (2014). *Geniuses of Fine Art: Pablo Picasso*. Security and Life: Naif Arab University for Security Sciences, vol. 34,. No 391, 112-113. (in Arabic)
14. Mouawad, Yousry. (2014). *Foundations of Fashion Design*, Cairo, alam alakotob. (in Arabic)
15. Mudbak, J; Kabaa, Rateb. (1996). *World of Painters Encyclopedia of Arts Spanish painter Pablo Picasso*. Beirut: University House. (in Arabic)
16. Walther, I; Warncke, C. (2007). *Pablo Picasso 1881 -1973 The Works 1890-1936*. part I. TASCHEN AMERICA.
Walther, I; Warncke, C. (2007). *Pablo Picasso 1881-1973.The Works 1937- 1973*. part II. TASCHEN AMERICA.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 13، عدد 1، 2020،33- 45

توظيف الإمكانيات الرقمية على أعمال فنية بمادة الراتنج لتأصيل الهوية الإسلامية

شذا براهيم الاصقه، قسم التربية الفنية، كلية التربية، جامعة الملك سعود، الرياض، السعودية

نوره فهد الصقر، قسم التربية الفنية، كلية التربية، جامعة الملك فيصل، الأحساء، السعودية

تاريخ الاستلام: 2019/1/15 **تاريخ القبول: 2019/8/27**

The Use of Digital Capabilities in Art Works of Resin to Consolidate Islamic Identity

***Shatha Brahim Alasqha*,** Department of Art Education, College of Education, King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia

***Nourah Fahad Al Sager*,** Department of Art Education, Faculty of Education, King Faisal University, Al-Ahsa, Saudi Arabia

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تأصيل الهوية الإسلامية من خلال الاستفادة من إمكانات الفن الرقمي، وتوظيفه في مجسمات فنية من مادة الراتنج؛ مما يسهم في الكشف عن معطيات جديدة تثري الإنتاج الفني الحديث؛ وهذا لتأكيد قيمة الهوية الإسلامية في الأعمال الفنية، باستخدام إمكانات الفن الرقمي الحديث. وتوصلت الباحثتان إلى عدد من النتائج من أهمها؛ أن للهوية الإسلامية قدرة على مواكبة فنون العصر الحديث بمختلف مجالاتها بما فيها الفن الرقمي الحديث. وإمكانية دمج الفن الرقمي بمادة الراتنج لإنتاج أعمال فنية جمالية معاصرة. كما توصلت الدراسة إلى عدد من التوصيات منها ضرورة ربط الهوية الإسلامية بشكل أعمق بالفن المعاصر؛ لإنتاج فنون ذات قيم فنية إسلامية أصيلة وفريدة تدل على هويتنا وتراثنا بشكله ومضمونه الصحيح.

الكلمات المفتاحية: الهوية الإسلامية، فنون، الفن الرقمي، الراتنج.

Abstract

This study aims at rooting the Islamic identity by utilizing the potential of Modern digital art and using it in the art of resin. This contributes to the discovery of new data that enrich modern art production. by emphasizing the value of Islamic identity through works of art. The researchers reached a number of important results. They found that the Islamic identity has the ability to keep pace with contemporary arts in various areas, including modern digital art. They also showed the possibility of integrating digital art with resin to produce art in an aesthetic and contemporary fashion. The study also reached a number of recommendations, including the need to link the Islamic identity more deeply with contemporary art to produce art with authentic Islamic artistic values, and in a unique way that demonstrates our identity and heritage in its proper form and meaning.

Keywords: Islamic Identity, Art, Digital Art, Resin.

المقدمة

إن معظم شعوب العالم في مطلع القرن العشرين سلكت سُبُلا متعددة للبحث عن الهوية، وترسيخ اتجاهاتها عبر الثقافة والأدب والفنون على الرغم من اختلاف ثقافات مجتمعاتها وتنوعها، إيمانا منها بقيمة الهوية وثرائها. فالهوية قيم مطلقة تشمل صفات جوهرية تتداخل وتندمج في جميع المجالات الإنسانية (Alnafieyi, 2011).

إن للفن دورا فعّالا في ترسيخ الهوية، وخاصةً في الحضارة الإسلامية التي تميزت بهوية جمالية تفردت بها عن غيرها من الحضارات، ففنونها تعد مزيجا من العناصر المرتبطة بالدين واللغة والثقافة والأخلاق. فالفن الإسلامي بسماته وقيمه الجمالية وبما يشتمل عليه من رؤى فنية ومفاهيم جمالية؛ كان ملهما للفنان المعاصر الذي كشف الغطاء عن هذا الفن، واطّلع على آفاقه الجديدة؛ ليتمكن من استثمارها بطريقته الخاصة بما يتواءم مع روح العصر (Al-Earifi، 2017). وقد تناول عدد من الدراسات مجال الهوية الإسلامية وعلاقتها بالفنون المعاصرة، منها دراسة (آل تويم، 2015) التي هدفت إلى تصميم أعمال رقمية تساهم في ترسخ الهوية العربية والسعودية. وخرجت بعدد من التوصيات من أهمها ضرورة إجراء دراسات تهتم بترسيخ الهوية العربية في مجال الفن، وتكثيف البحث في مجال الفن الرقمي.

إن العصر الحالي يتميز بالمعرفة، والمعلوماتية الرقمية، والانفتاح، مما أدى إلى حاجة استيعاب الفنون العالمية في شتى مجالاتها، كما يتميز بظهور تقنيات وخامات عديدة مستحدثة كمادة الراتنج، وما لها من الخصائص والسمات التي تسمح بتوليفها مع الخامات المتنوعة. كما يمكن توظيفها مع الفنون الرقمية التي تعد من الوسائل المعلوماتية المهمة في العصر الحديث في إبراز هوية الفنان. ونجد أن هناك عددا من الدراسات التي تناولت استخدام الحاسب الآلي ووظائفه في استحداث تصميمات مبتكرة، مما يشير إلى ضرورة تأصيل الهوية الإسلامية في فنون العصر الحالي في شتى مجالاته وتقنياته وخاماته المستحدثة كمادة الراتنج التي أكسبتها أسلوبا مميزا اتسم نتاجه بالبساطة، ومحاولة الظهور بروح العصر الحيوية، وذلك استنادا إلى دراسة (البقمي، 2010) التي عمدت إلى الوقوف على الإمكانات التشكيلية لبعض الخامات، وارتباطها بهيئة الفراغ في بناء العمل المجسم بصفة عامة. ودراسة (Williams، د. ت) التي تناولت مادة الراتنج في مجال الفن والأعمال الفنية المجسمة، وتاريخ نشأة واستخدامات هذه المادة.

ولم تصل الباحثتان إلى بحوث اهتمت بمادة الراتنج، وخصائصها الفنية في مجال الفنون التي توظف المجال الرقمي والتشكيل المجسم وعلاقته بتدعيم الهوية، مما حدا بالباحثتين إلى تناول مادة الراتنج والبحث عن مدى فاعلية توظيف الإمكانيات الرقمية بتدعيم الهوية الإسلامية عن طريق دمج الفن الرقمي بخامات جديدة ومواد مستحدثة كمادة الراتنج، واستثمار خصائصها من خلال إضافة التصاميم الرقمية إليها، وتجسيد الفن الرقمي بأعمال ومجسمات مادية كوسيلة لنشر رسالة، وهوية العمل لإبراز قيم وجماليات الفن الإسلامي، وتعزيز الهوية الإسلامية.

مشكلة الدراسة

استنادا إلى ما سبق يمكن صياغة مشكلة الدراسة في السؤال الرئيس التالي: ما مدى إمكانية توظيف الإمكانيات الرقمية في أعمال فنية بمادة الراتنج لتأصيل الهوية الإسلامية؟

ويندرج تحت هذا السؤال مجموعة من الأسئلة الفرعية هي:

1. ما مفهوم الهوية الإسلامية وما مدى إمكانية تأصيلها من خلال الأعمال الفنية؟
2. ما الفن الرقمي وما أبرز إمكانياته؟
3. ماهي مادة الراتنج؟ وما التقنيات المتبعة للعمل بها؟

أهداف الدراسة

يهدف هذا البحث إلى تأصيل الهوية الإسلامية من خلال أعمال فنية معاصرة، وإلى إيضاح مفهوم الفن الرقمي، وأبرز مزاياه وإمكاناته، وإلى التعرف إلى مادة الراتنج، وأهم الطرق والتقنيات المتبعة للعمل بها.

فروض الدراسة

يفترض البحث وجود علاقة إيجابية بين إمكانات الفنون الرقمية، وبين تشكيلات الراتنج الفنية في تأصيل الهوية الإسلامية.

أهمية الدراسة

الأهمية النظرية: تكمن أهمية البحث النظرية في التأكيد على قيمة الهوية الإسلامية، وتوظيف إمكانات الفن الرقمي بصورة حديثة، بالإضافة إلى تناولها مادة الراتنج، وأهم الطرق والتقنيات المتبعة للعمل بها، وعرض إسهامات الفنانين السعوديين في هذا المجال.

الأهمية التطبيقية: تكمن أهمية البحث التطبيقية في توظيف إمكانات الفنون الرقمية في تعديل الصور، وإنشاء التصاميم ذات الهوية الإسلامية، وتشكيلها جماليا بمادة الراتنج.

حدود الدراسة

الحد الموضوعي: تتناول الدراسة إمكانات توظيف التقنية الحديثة في أعمال فنية معاصرة من مادة الراتنج؛ للمساهمة في تأصيل الهوية الإسلامية. وتستخدم هذه الدراسة:

1. برامج التصميم الرقمي (Adobe Photoshop), (Adobe Illustrator).
2. إنتاج أعمال فنية من مادة الراتنج بهوية إسلامية.

الحد المكاني: تم إجراء هذه الدراسة في مدينة الرياض في المملكة العربية السعودية.

الحد الزماني: تم إجراء هذه الدراسة خلال عامي 1438-1440هـ / 2018-2019م.

مصطلحات الدراسة

الفنون الرقمية (Digital Arts):

ورد في المعجم الوسيط أن فَنَّ (فَنّاً) الشيء: زينه. والفَن: (جمعها أفنان وفنون وأفانين) وهي القواعد الخاصة بحرفة أو بعمل -النوع من الشيء- تعبير الشخص بنتاجه عن مُثُل الجمال الأكمل (Al-Eayid, 2010). والفنون الرقمية هي الرسومات والتصاميم المنفذة على الحاسب الآلي بواسطة البرامج الرقمية التي يتم إخراجها بصورتها النهائية بواسطة الطابعات الرقمية (Al-Jurayan, 2013). وتعرّف الفنون الرقمية إجرائيا بأنها: الفنون المنتَجة بواسطة معالجات رقمية على الحاسب الآلي، وذلك عن طريق برامج خاصة بإنشاء التصاميم والرسوم.

الراتنج (Resin):

الراتنج عبارة عن أي أحماض كربوكسيلية غير متبلورة، وزيوت عطرية وتربينات، وهي التي تظهر بشكل صلب أو شبه صلب على لحاء بعض الأشجار كالصنوبر أو التنوب. ويتميز الراتنج بتكوين شفاف إلى نصف شفاف ذي لون أصفر مائل إلى البني مع بريق مميز (Manutchehr-Danai, 2009). والراتنج هو مركب كيميائي يتكوّن من مزج دقيق لعنصرين الأول يسمى راتنج، والثاني هو عبارة عن مادة مصلبة، تنتجان مادة الراتنج القابلة للسكب في قالب معين، لتتصلب بدورها خلال 24 ساعة على هيئة ذلك القالب، وهي مادة متعددة الاستخدامات حيث يمكن حفرها أو تلوينها أو إضافة أي من العناصر إليها (Boud, 2012). ويعرّف الراتنج إجرائيا بأنه: عبارة عن مادة سائلة شفافة ذات رائحة قوية، تتكون بمزج خليطين أحدهما الراتنج،

والآخر مادة مصلبة تساعده على التصلب والجفاف، مما يكوّن مادة صلبة شفافة شبيهة بالزجاج وغير قابلة للكسر، يمكن توظيفها واستخدامها في مجالات عديدة بما فيها مجال الفنون.

الهوية الإسلامية (Islamic Identity):

جاء مفهوم الهوية ليدل على الذات كما في المعجم الوجيز، ويعبر مفهوم الهوية عن حقيقة الشيء أو الشخص التي تميزه كما في المعجم الوسيط. ويعرفها مجمع اللغة العربية بأنها: حقيقة الشيء الشخصي المطلقة المشتملة على صفات جوهرية تميزه عن غيره (Alnufaie, 2011)، أما عبد النبي (2002) فيعرفها بأنها السمات والسلوكيات والمقومات التي تميز المسلمين عن غيرهم وتكوّن ذاتهم، وترتبط ارتباطا واضحا بالوطنية والقومية المنبثقة عن الإسلام. والتعريف الإجرائي للهوية الإسلامية: هي الخصائص الفريدة التي تميز المجتمع المسلم عن غيره، وتتضح في فكره وسلوكيات أفراده، عبر أنشطتهم وفنونهم.

المبحث الأول: الهوية الإسلامية

مفهوم الهوية الإسلامية

تعتبر الهوية بأنها حقيقة الشيء وجوهره وصفته الدالة عليه، ويتميز بها عن غيره. وتقوم هوية كل أمة على ما تتميز به عن غيرها من الأمم كدينها ولغتها وقوميتها وتراثها (Abu Anza, 2011).

وقد عرف البجيرمي (2011) الهوية بأنها "السمات المشتركة التي تتميز بها جماعة معينة من الناس وتعتز بها، أو هي مجموع المفاهيم العقائدية والتراثية لجماعة ارتبطت بتاريخ وأصول إنسانية، ومفاهيم فكرية أدت إلى إفراز سلوك فكري وقيمي مترجم بأدب وفن وفلكلور، جعل تلك الجماعة ذات شخصية مميزة عن غيرها". وبناء على ذلك نستخلص أن مفهوم الهوية الإسلامية تعني اتصال الفرد بعمق ذاته وماضيه وحاضره ومستقبله ودينه الإسلامي الذي ترتبط به معتقداته وفكره.

مقومات الهوية الإسلامية

تمتلك الهوية الإسلامية مجموعة من العناصر والمقومات التي تجعلها متميزة عن الهويات الأخرى، حيث تعتبر كمرتكزات وأسس تقوم الهوية عليها. وقد ذكرها العاني (2009) في النقاط التالية:

المقوم الأول: العقيدة الإسلامية، وتعد المرجع الأول الذي يجمع المسلمين كافة باختلافهم.

المقوم الثاني: اللغة العربية، وتعتبر كمقوم أساسي تتميز بها الهوية الإسلامية عن غيرها.

المقوم الثالث: التاريخ المشترك الذي ساهم في صناعته أفراد الأمة الإسلامية.

المقوم الرابع: التراث، الذي يعد الواجهة الجمالية التي تبرز أهم معالم الهوية الإسلامية.

المقوم الخامس: الوحدة الثقافية المشتركة بين أفراد الأمة، والتي تنبع من المقومات الأربعة السابقة. فالجماعة التي يربطها دين ولغة وتاريخ وتراث مشترك، سوف تتفرد بثقافة خاصة.

المقوم السادس: التمسك والاعتزاز بالهوية الإسلامية، الذي يعتبر الركن الأهم، إذ إن قوته وضعفه تؤثران على الهوية، وعلى تعرضها لخطر التبدد في الهويات الأخرى.

المقوم السابع: التكوين النفسي، الذي يشمل العادات والتقاليد والمشاعر ومقاييس الذوق والجمال التي كان للهوية الإسلامي الدور الأعظم في تشكيلها وتهذيبها (Eamarah, 1981).

عناصر الفن الإسلامي

استمد الفن الإسلامي روحه من الدين الإسلامي الحنيف، وانتقى من تراث وفنون الحضارات السابقة ما يلائمه لإبراز فنه بعد أن شكّلها بصورة جديدة تتناسب مع متطلباته، فتكونت تبعا لذلك عناصره الفنية الجمالية، وفيما يلي نستعرض بعض تلك العناصر الأصيلة وأبرزها في هذا الفن:

أولاً: الزخرفة بأنواعها: إن الفن الإسلامي أعطى لهذا النوع من الفن اهتماما خاصا؛ فحوّر الأشكال وجردها، وأضاف إليها (Alhasayni,2016)، فصارت الزخرفة الإسلامية فنا متفردا بخصائص تميزه عن غيره،

والفنان المسلم منحه هذا التميز، فأصبح فنا له عناصره وجماليته الخاصة، ومن تلك العناصر الزخارف النباتية، والزخرفة الهندسية، والزخرفة الكتابية.

ثانياً: الخط والحروفية العربية: اهتم العرب بالخط العربي اهتماما بالغا، فكان هذا الاهتمام منصبا على تطويره، والابتكار فيه بأساليب متعددة، فأصبح من أهم الفنون التي أبدعها الفنان المسلم.

ثالثاً: عناصر معمارية: نشأت العمارة الإسلامية كضرورة ملحة مع نشأة الدين الإسلامي، واستطاعت بجمالها الفني أن تؤكد هوية إسلامية لها من الخصوصية والتفرد الشيء العظيم، فاستخدمت الكتابات والزخارف، والنقوش المعمارية، واتخذت تلك العناصر المعمارية كرموز تدل على الفن الإسلامي بهيبته التي تجمع بين الفخامة والجمال (Goli, 2015). ومن تلك العناصر: المساجد، والمآذن، والقباب، والمداخل والبوابات.

لقد ارتبطت الهوية الإسلامية بفنون الحضارة الإسلامية كإثبات لتأثير كل منهما على الآخر. فالهوية الإسلامية تكمن في مضامين وجوهر الفن الإسلامي، وما يحمله من تشكيلات وعناصر فنية.

المبحث الثاني: الفن الرقمي

مفهوم الفن الرقمي

إن العالم اليوم يشهد تطورات كبيرة في مختلف مجالات الحياة؛ ويعود السبب في ذلك إلى التطور العلمي والتقني الناتج عن مدنية الإنسان التي تدفعه إلى ابتكار وسائل مختلفة تحقق طموحاته المستقبلية. ونتيجة لتلك العوامل فإن أهم مظاهر الابتكار ونواتج التقدم العلمي والتقني هو التطور في علم الحاسب الآلي الذي ساد العالم، ومع اتساع انتشاره كان له دور واضح في مجال التربية الفنية بوجه خاص، وارتاد مجاله الكثير من الفنانين.

إن الفن الرقمي هو إنتاج فني ثنائي الأبعاد، حيث يتم استخدام أجهزة وأدوات إلكترونية في تشكيله وإنتاجه، مثل الكاميرا الرقمية، ولوح الرسم، والقلم الضوئي، عوضا عن خامات الفن التقليدية كالألوان، والأسطح، والأوراق المختلفة (Al qamash, 2016).

أنواع الفن الرقمي

يعتبر الفن الرقمي مجالا واسعا يضم حوله العديد من الفنون المنشأة بواسطة الحاسب الآلي، (Al qamash, 2016). وعلى الرغم من اختلاف التصنيفات فإن هناك أنواعا أساسية تعتبر الأكثر شيوعا، هي فن الرسم والتصوير الرقمي، وفن الحروف الرقمي، وفن تعديل الصور، وفن التصميم الرقمي.

التصميم كأحد أنواع الفن الرقمي

إن التصميم الرقمي عالم واسع له إمكانيات عديدة، ويعتبر ابتكارا تشكيليا، وعملية كاملة لتخطيط هيئة عمل فني وإنشائه بطريقة نفعية وجمالية (Al kamidi, 2010). وتعتمد عملية التصميم على ابتكار المصمم واستغلال قدرته التخيلية في تكوين العمل فني، من خلال تنظيم العناصر بصورة رقمية داخل مساحة تتضمن درجة معينة من التوازن و الانتظام (Goli, 2015).

علاقة التصميم بالفنون الإسلامية

يتسم الفن الإسلامي بقيمه الجمالية التشكيلية، وارتباط التصميم الرقمي بالفن الإسلامي يكمن في تصميم هويته الإسلامية الجمالية الفريدة باستخدام التقنيات الرقمية، لتقديم فن ذي موروث إسلامي بقالب عصري، فالتصميم عموما أداة لا تقتصر على عرض فن جمالي بقدر ارتباطها بإيصال فن ذي رسالة وهوية لترسيخها في ذهن المتلقي بشتى الوسائل.

الأنظمة التصميمية في الفنون الإسلامية

إن النظام التصميمي يعبّر عن الهيكلة التي يتم بموجبها توزيع العناصر في الفضاء التصميمي بناءً على أسس محددة. ويوجد عدد من الأنظمة التصميمية تقوم عليها عملية توزيع العناصر والمفردات في الفنون الإسلامية ذكرها غولي (2015) في عدد من النقاط:

1. النظام المحوري: ويندرج تحت هذا النظام نوعان من الأنظمة، الأول هو النظام المحوري المتماثل، الذي يحقق خاصية التساوي والتناظر. أما النوع الثاني فهو النظام المحوري غير المتماثل، حيث تتوزع فيه العناصر حول محور وهمي لا يشترط تحقيق التماثل فيه.
2. النظام التربيعي: وفي هذا النظام يتم تحديد أربعة مراكز بصرية تكون متوازنة بصريا، والتي تحقق في النهاية إدراك التصميم الكلي بما يشمله من عناصر وأجزاء.
3. النظام البؤري: يركز على وجود بؤرة مركزية مرئية، أو وهمية في التصميم تبدأ بها حركة متجهة من الداخل إلى الخارج، ويمكن تحقيقه عن طريق التنظيم المركزي أو الشعاعي.

من خلال ما سبق، يتضح مفهوم الفن الرقمي، ومميزاته، وأنواعه كالتصميم الذي يعد أداة مؤثرة في الفنون الإسلامية. وقد تجلى تأثير الفن الرقمي في الهوية الإسلامية في العديد من الأعمال والنماذج الحيّة التي تم تنفيذها من قبل فنانين من بيئة عربية إسلامية.

المبحث الثالث:

الراتنج

الراتنج عبارة عن مادة عضوية صمغية القوام يتم استخلاصها من لحاء أشجار الصنوبر، ويعاد تصنيعها بطريقة كيميائية حيث تتحول من الحالة السائلة اللزجة إلى مادة صلبة، ويتم توظيفها في عدة مجالات صناعية وفنية (Baalbaki, Baalbaki, 2013). وعادة ما يتم تعبئة مادة الراتنج بعد تصنيعها كيميائياً بصورة سائلة في عبوات خاصة مصحوبة بمادة أخرى مصلِّبة لها. حيث يتم مزج الراتنج بالمادة المصلبة قبل سكبها في القالب الفني المُعَد لإنتاج مادة شفافة ذات قوام صلب شبيه بالزجاج.

أنواع الراتنج

إن لمادة الراتنج أنواعا عديدة تصنف ضمن عدة فئات، ولكل فئة صفات تميزها عن غيرها، وتجعلها مناسبة للتطبيق في عمل فني محدد، وقد ذكرتها (Haab, 2006) كالتالي:

1. راتنج الأيبوكسي (EPOXY RESIN): هو عبارة عن مادة الايبوكسي الصافية.
2. راتنج البولي يوريثين (POLYURETHANE CASTING RESIN): ذو خاصية الجفاف السريع.
3. راتنج البوليستر (POLYESTER CASTING RESIN): يتميز هذا النوع من الراتنج بإنتاج أعمال صلبة وشفافة شبيهة بالزجاج.

ملونات الراتنج

إن إضافة لون لمادة الراتنج يكسبها مظهرا مختلفا فتتحول من الشفافية إلى لون أو صبغة مميزة. وللوصول لنتائج ناجحة في تلوين الراتنج يجب معرفة طريقة ذلك (Haab,2006). ولا بد هنا من معرفة نقطة مهمة وهي أن الماء ومادة الراتنج لا يختلطان، وبالتالي فإن إضافة أي من الملونات ذات الوسيط المائي إلى الراتنج لن تسمح بتصلبه وجفافه بالشكل المطلوب (Naumann, 2017). وعلى الرغم من استعمال الملونات الخاصة لمادة الراتنج فإن زيادة كمية تلك الملونات سوف يؤثر على تصلب مادة الراتنج، ويؤدي إلى تكتلها في الأسفل. وتنقسم الملونات إلى ملونات جافة، ورطبة موضحة كالتالي:

أولا: الملونات الجافة

1. أصابع الباستيل المبشورة: عند إضافة فتات طباشير الباستيل إلى مادة الراتنج سينتج لونا ضبابيا مميزا .(Haab, 2006)
2. البهارات المسحوقة: من الممكن إضافة البهارات المسحوقة إلى مادة الراتنج لتكسبها لونا طبيعيا، أو استعمال قطرات من ملونات الطعام؛ لنحصل على راتنج ملون (Boud, 2012).

ثانياً: الملونات الرطبة

1. الألوان الزيتية: لتلوين مادة الراتنج بواسطة الألوان الزيتية فإننا بحاجة لنقطة صغيرة جدا .(Boud,2012)
2. الأحبار الكحولية: من خلال التجربة نرى أن الأحبار الكحولية تعتبر من أفضل الملونات حيث يمكن إضافة القليل منها لتنتج تداخلات لونية تمتزج بخفة مع شفافية الراتنج.

المبحث الرابع:

إجراءات الدراسة

الإجراءات والمنهجية التي تم اتباعها في الدراسة هي منهج البحث، ومجتمعه، وعينته، وإجراءات التجربة وتطبيقات عملية قامت الباحثتان بتنفيذها، والمتمثلة في توظيف الإمكانات التقنية الحديثة على أعمال فنية معاصرة من مادة الراتنج، واستخلاص النتائج.

منهج الدراسة

يستخدم هذا البحث نوعين من مناهج البحث، فقد استخدم المنهج الوصفي التحليلي في وصف الهوية الإسلامية والفن الرقمي، كما استخدم المنهج التجريبي المتمثل في تجربه الباحثتين الذاتية بتوظيف العناصر الإسلامية بتصميمات فنية باستخدام تقنيات الفن الرقمية، وتشكيلها بأعمال فنية جمالية من مادة الراتنج.

مجتمع الدراسة

ينقسم مجتمع البحث إلى قسمين، هما: العناصر التشكيلية للحضارة الإسلامية من زخارف نباتية، وهندسية، وعناصر معمارية من مساجد، وقباب، ومآذن، وبرامج الفنون الرقمية.

عينة الدراسة

تم اختيار نماذج من الأعمال الرقمية لفنانين معاصرين بطريقة العينة العشوائية التي تحمل تشكيلات تدعم الهوية الإسلامية، وكذلك أعمال فنية بمادة الراتنج لفنانين معاصرين، وتتميز بطابعها الفني الإسلامي.

إجراءات التجربة

في الجانب الفني استلهمت الباحثتان تشكيلات أعمالهما الفنية من جماليات الفن الإسلامي بما يشتمل من زخارف هندسية ونباتية ومخطوطات وعناصر معمارية كالمساجد والقباب، ومن ثم القيام بتحويرها وتشكيلها بصورة تتناسب مع العمل الفني المُنفّذ.

وفي الجانب التقني اعتمدت الباحثتان في تنفيذهما للتطبيقات العملية على توظيف إمكانات الفن الرقمي من حيث التلاعب بالزخارف، والحروفيات، وإنشاء التصاميم الرقمية التي تحمل طابع الهوية الإسلامية، وذلك بواسطة برامج التصميم الرقمي (Adobe Photoshop, Adobe Illustrator).

وفي الجانب التطبيقي قامت الباحثتان بصنع قوالب مطاطية من مادة السيليكون لسكب مادة الراتنج، وتشكيلها، ومن ثم إضافة بعض الملونات والعناصر لإنتاج العمل الفني بالصورة المطلوبة. أما الأدوات المستخدمة في التطبيق العملي فقد اعتمدت الباحثتان في تنفيذ التطبيقات العملية على مادة السيليكون؛

وذلك لصنع القوالب المطاطية، وكذلك مادة الراتنج لتشكيل الأعمال الفنية بصورة صلبة، بالإضافة إلى تصاميم رقمية مطبوعة على خامات مختلفة لتوظيفها على مادة الراتنج.

التطبيقات العملية

العمل الأول

خطوات صنع القالب للعمل الأول

1. تقسيم الإطار الخارجي للقالب ليكون أكبر من الشكل الخارجي بمقدار بسيط.

2. وصل أجزاء الإطار الخارجي للقالب وإغلاق جميع الفتحات بإحكام.

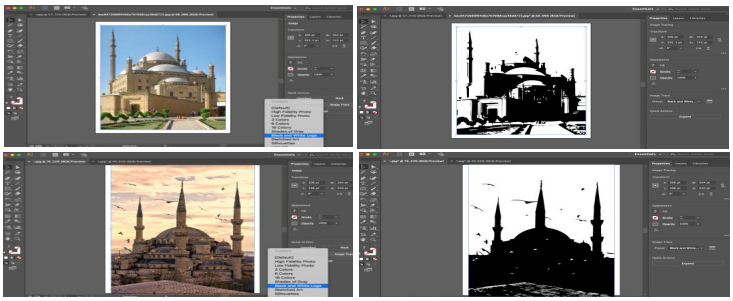
3. تحضير السليكون وسكب جزء منه في قاع القالب وبعد تصلبه يضاف الشكل ويسكب جزء آخر من السيلكون حول الشكل.

3. إزالة الإطار الخارجي وإخراج الشكل.

4. سكب جزء من مادة الراتنج في قالب السليكون كطبقة أولى، وبعد تصلبه يوضع التصميم فوقه، ومن ثم يغطى بطبقة أخرى من الراتنج.

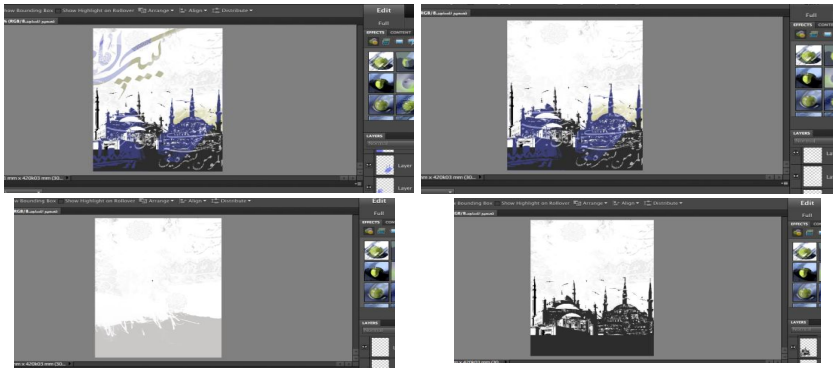
خطوات التصميم الرقمي

1. اختيار صور لمساجد وتعديل دقتها عن طريق برنامج (Adobe Illustrator) وتحويلها إلى اللونين الأسود والأبيض عن طريق خيار (Image trace) ومن ثم اختيار (Black and white logo).

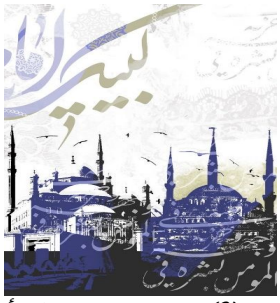


صوره رقم (1): خطوات على برنامج الالستريتور للعمل الأول

2. باستخدام برنامج (Adobe Photoshop) تم تصميم خلفية العمل وإضافة العناصر والزخارف والمساجد والحروفيات العربية.



صوره رقم (2): خطوات على برنامج الفتوشوب للعمل الأول



صوره رقم (3) تصميم رقمي للعمل الأول

صوره رقم (4) العمل الأول

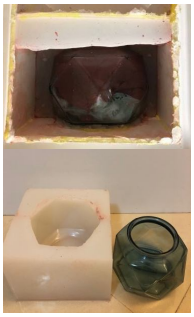
العمل الثاني

خطوات صنع القالب للعمل الثاني

1. لعمل قالب من جزأين يتم صنع الإطار الخارجي للقالب ووضع عجين يغطي نصف القالب وتثبيت الشكل في المنتصف بعد تغطيته وتغطية العجين بمادة عازلة ليسهل إخراجه فيما بعد.

2. سكب السيليكون في نصف القالب الأول.

3. فتح القالب من الجهة الأخرى وإخراج العجين.

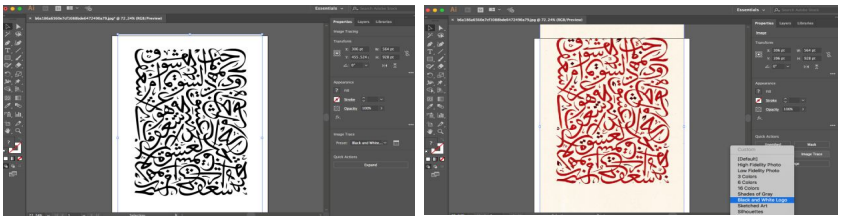


4. سكب السيليكون في نصف القالب الثاني بعد إخراج العجين وعزل الشكل وما حوله من سيليكون بمادة عازلة.

5. إزالة الإطار الخارجي للقالب وإخراج الشكل.

خطوات التصميم الرقمي

أ. اختيار صوره لمخطوطة وتعديل دقتها عن طريق برنامج (Adobe Illustrator) وتحويلها إلى اللونين الأسود والأبيض عن طريق خيار (Image trace) ومن ثم اختيار (Black and white logo).



صوره رقم (5): خطوات على برنامج الالستريتور للعمل الثاني

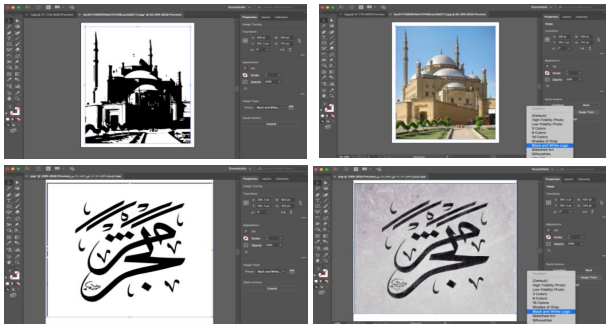
ب. باستخدام برنامج (Adobe Photoshop) تم تغيير لون الحروفيات والتلاعب بها ومن ثم تمت طباعة الصورة على ورق شفاف لاصق.

صوره رقم (6): خطوات على برنامج الفوتوشوب للعمل الثاني ***صوره رقم (7): العمل الثاني***

العمل الثالث

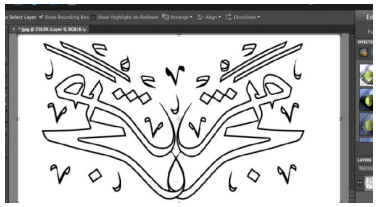
1. تم استخدام قوالب سيليكون جاهزة.
2. خطوات التصميم الرقمي:

أ. اختيار صورة لمسجد ومخطوطة عربية، وتعديل دقتهما عن طريق برنامج (Adobe Illustrator) وتحويلهما إلى اللونين الأسود والأبيض عن طريق خيار (Image trace) ومن ثم اختيار (Black and white logo).



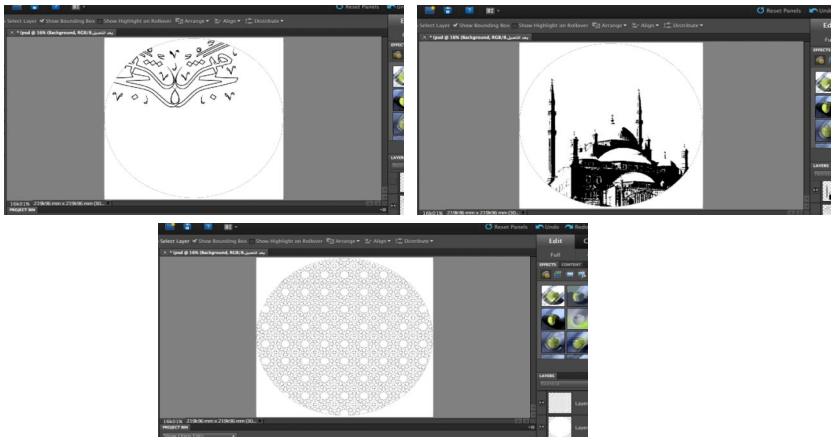
صوره رقم (8): خطوات على برنامج الالستريتور للعمل الثالث

ب. باستخدام برنامج (Adobe Photoshop) تم التلاعب بالمخطوطة وتكرارها.



صوره رقم (9): مخطوطة للعمل الثالث على برنامج الفوتوشوب

ت. باستخدام برنامج (Adobe Photoshop) تم إضافة العناصر ضمن إطار مستدير.



صوره رقم (10): خطوات على برنامج الفوتوشوب للعمل الثالث

صوره رقم (11): لقطع الراتنج للعمل الثالث

صوره رقم (12): للعمل الثالث

نتائج الدراسة

نتناول هنا عرضاً للنتائج التي توصلت إليها الدراسة من خلال استخدام أدوات الدراسة، المتمثلة في البرامج الرقمية، وتشكيلات مادة الراتنج. حيث يعرض نتائج كل سؤال على حدة، مع تفسير النتائج التي توصلت إليها الدراسة. وتحاول الدراسة الحالية الإجابة على التساؤل الرئيس التالي: ما مدى إمكانية تأصيل الهوية الإسلامية بالاستفادة من إمكانات الفنون الرقمية على مجسمات فنية معاصرة من مادة الراتنج؟ وذلك من خلال الإجابة عن الأسئلة الفرعية.

أولاً: عرض ومناقشة نتائج السؤال الأول: ما مفهوم الهوية الإسلامية وما مدى إمكانية تأصيلها من خلال الأعمال الفنية؟

أن الهوية الإسلامية ارتبطت بالفن العربي والإسلامي مؤثرة به. فالهوية الإسلامية تكمن في مضامين وجوهر الفن الإسلامي، وما يحمله من تشكيلات، وعناصر فنية مبنية على فلسفة الفكر الإسلامي القائمة على أصول الدين.

ثانياً: عرض ومناقشة نتائج السؤال الثاني: ما الفن الرقمي؟ وما أبرز إمكانياته؟

هناك علاقة جمالية بين التصميم الرقمي والفنون الإسلامية حيث تضمنت هذه الدراسة على عناصر متعددة للفنون الإسلامية بمختلف أنواعها من زخارف، وحروفيات، ومخطوطات وغيرها تم تشكيلها جماليا، بتوظيف إمكانيات الفن الرقمي. وتقديمه نماذج مجسمة الاعمال الفنية التي تم تنفيذها.

ثالثاً: عرض ومناقشة نتائج السؤال الثالث: ماهي مادة الراتنج؟ وما هي التقنيات المتبعة للعمل بها؟

لقد تم إيضاح مفهوم ومكونات وأنواع وخصائص مادة الراتنج، كما تضمنت طرق إعداد القوالب لتشكيل الأعمال الفنية بمادة الراتنج بصورتها النهائية. فهذا البحث يسعى إلى زيادة المساهمات والإنتاج الفني من خلال توظيف مادة الراتنج بطريقة مبتكرة في سبيل تأصيل الهوية الإسلامية. حيث تم تناول أهم التقنيات والطرق التطبيقية لمادة الراتنج التي تضمن للفنان إنتاج أعمال فنية ذات جمالية تصميمة تمتاز بإبراز الهوية الإسلامية.

ومما سبق توصلت الدراسة إلى إمكانية تأصيل الهوية الإسلامية بالاستفادة من إمكانات الفنون الرقمية على مجسمات فنية معاصرة من مادة الراتنج وذلك بالتجربة العملية ونتائج الاعمال الفنية.

ملخص نتائج الدراسة وتوصياتها ومقترحاتها

توصلت الدراسة الحالية للنتائج التالية:

1. للهوية الإسلامية قدرة على مواكبة فنون العصر الحاضر بمختلف مجالاتها بما فيها الفن الرقمي الحديث.
2. فاعلية الفنون الرقمية في إيضاح معالم الهوية الإسلامية، عن طريق توظيف وتشكيل عناصر الفن الإسلامي في التصاميم الفنية.
3. إمكانية دمج الفن الرقمي بمادة الراتنج لإنتاج أعمال فنية بصورة جمالية ومعاصرة.
4. ساهمت مادة الراتنج وبشكل كبير في استحداث صياغات فنية، وتشكيلية جديدة في مجال الفن.

التوصيات

توصي الدراسة الحالية بالتالي:

1. ضرورة ربط الهوية الإسلامية بصورة أعمق بالفن المعاصر؛ لإنتاج فنون ذات قيم فنية إسلامية أصيلة، من خلال الورش التدريبية.
2. أهمية إبراز البرامج الرقمية في خدمة الهوية العربية والإسلامية بتقديم المحاضرات والندوات التثقيفية.
3. ضرورة عمل المزيد من الأبحاث والدراسات حول مادة الراتنج، وخصائصها، وكيفية توظيفها في مجالات أخرى من الفن، في برامج التعليم العالي.

References: **المراجع**

1. Albaqumi, Khalud. (2010). *Void as a plastic value in stereoscopic bronze works*. Master Thesis. College of Education. Art Education Department. Om Al kora University.
2. Al Twaim, Ghadeer. (2015). *The use of some poetic texts in contemporary modern Fin Art photography as an entrance to enhance the cultural identity of Saudi Arabia. Master Thesis*. College of Education. Art Education Department. King Saud University.
3. Al jurayani, nadaa.(2013). *A contemporary vision For the art of murals in the light of digital technology*. Master Thesis. College of Education. Art Education Department. Om Al kora University.
4. Al eyed, Amani. (2010). *The concept of digital art and its role in raising the level of artistic expression of the Saudi Fin artist*. Master Thesis. College of Education. Art Education Department. King Saud University.
5. Al Aearifi, tuhani. (2017). *Aesthetic philosophical concepts of Islamic art as an entrance to enrich design in digital arts*. Ph.D. College of Education. Art Education Department. King Saud University.
6. Aleani, khalil. (2009). *Islamic identity in a time of cultural globalization*. Iraq. Islamic Research and Studies Center.
7. Alkamdy, ayman. (2010). *Use overlapping designs as an entrance to enrich the roofs of modern buildings*. Master Thesis. College of Education. Art Education Department. King Saud University.
8. Alnafieyi, afrah. (2011). *The art of calligraphy and its role in promoting the Arab identity*. Master Thesis. College of Education. Art Education Department. King Saud University.
9. Abdul Nabi, Kamal. (2002). *Islamic identity and its educational requirements in light of contemporary challenges*. Master Thesis. College of Education. Al Azhar university.
10. Baalbaki, Munir; Baalbaki, Ramsey. (2013). *Dictionary Modern Resource English-Arabic*. Lebanon: Dar Al Elm for millions.
11. Boyd, H. (2012). *Exploring resin jewelry: Simple techniques for 26 projects. Cincinnati*, OH: North Light
12. Husseini, Qasim. (2016). *Decorative arts Islamic system in the study of the concept of the picture*. Amman: Dar Al-Radwan for Publishing and Distribution.
13. Haab, S. (2006). *The art of resin jewelry: Techniques and projects for creating stylish designs*. New York: Watson-Guptill.
14. Goli, Anwar. (2015). *Design systems for the decoration of Islamic mosques*. Amman: Radwan Publishing & Distribution
15. Manutchehr-Danai, M. (2009). *Dictionary of Gems and Gemology*. Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg.
16. Naumann, S. (2017). *How to make resin jewellery: With over 50 inspirational step-by-step projects*. Welgemoed, South Africa: Metz Press.
17. Williams, D. *The Past and Future History of Natural Resins as Coating Materials in Conservation*. Smithsonian Institution. Washington.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 13، عدد 1، 2020، 47-65

التّمثيل السّردي في اللّوحة الفنيّة، مدرسة تونس أنموذجا

ربيعة ابن لطيفة بن يونس، قسم الفنون التّشكيليّة، المعهد العالي للفنون الجميلة، جامعة تونس، تونس

تاريخ الاستلام: 2019/2/3 تاريخ القبول: 2019/8/27

Narrative Représentation in the Painting: The School of Tunis as a Model

Rabiaa Beltaifa Ben Younes, Department of Fine Arts, Higher Institute of Fine Arts, University of Tunis, Tunisia

الملخص

تتجاوز علاقة اللّوحة الفنّية بالنّص السّرديّ حاجة الكاتب إلى فنّان تشكيليّ كبطل لروايته وحاجة الفنّان التّشكيلي لمواضيع الرّوايات وتحويلها إلى لوحات. وهذا ما حاولنا تبيّنه من خلال تجربة روّاد (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي، الذين تجمّعوا عن رغبة في تونسة الفنّ، فكان لهم أن أرّخوا عبر لوحاتهم لعادات وتقاليد التونسيّين ولمعيشهم اليوميّ داخل المدينة العتيقة وفي الأسواق... مستلهمين لوحاتهم في البداية من المواضيع التّي تطرّق إليها المستشرقون قبلهم. وقد أثّثوا (لوحاتهم السّرديّة) بأمكنة وأزمنة وشخصيّات وأحداث بتقنيات تختلف عن تقنيات السّرد لدى الأدباء. في غياب الكلمات والحروف التّي تسرد الأحداث بنسق متتابع أحيانا ومتقلّب أحيانا أخرى وتترك الشخصيّات والأزمنة والأمكنة لخيال المتلقّي، تحضر المساحات اللّونيّة والخطوط والأشكال لتسرد لحظات ثابتة عبر اللّوحة، وتحوّل حضور الشّخصيّات والأمكنة والإحالات الزّمانية إلى علامات دالّة على حدث ما يجلب المسرود إليه (المتلقّي) إلى السّارد (الرّسّام).

كلمات مفتاحيّة: مدرسة تونس للرّسم، لوحة سرديّة، استشراق، أزمنة سردية، أمكنة، شخصيات، تعبيريّة.

Abstract

The relationship between the painting and the narrative text goes beyond the writer's need for a painter as a hero for his novel and the painter's need for the subjects of fiction to turn them into paintings. This is what we tried to find out through the experience of the pioneers of the “Tunisia School" of Fine Arts, who gathered with the desire to tunisize Tunisian art and were able through their paintings to date and archive the customs and traditions of the Tunisians and their daily living within the old city and in the market places. They were inspired in their paintings in the beginning by the topics treated by the Orientalists. They have furnished their "narrative paintings" with places, times, characters, and events with techniques that differ from narratives. In the absence of words and lettres that narrate the events in a sequential and sometimes contradictory format and leave the characters, times and places for the imagination of the recipient, the color spaces, lines and shapes come to narrate fixed moments across the painting and change the presence of characters, places and temporal references to signs of an event that attracts the person for whom the narration is done (recipient) to the narrator (painter).

Keywords: Tunis Painting School, narrative paintings, Orientalism, narrative tenses, places, personage, Expressivity.

مقدّمة البحث

تنطوي علاقة الفنون التشكيليّة بالنّصوص الأدبيّة في الغالب على شكلين بارزين، الأوّل يتمثّل في استلهام الفنّان التشكيليّ لوحاته من النص السّردي أو القصّة أو الرّواية أو الحكاية الشعبيّة. أمّا الثاني فيتمثّل في حضور الفنّ التشكيلي في مواضيع الرّوايات والحكايات والنّصوص السرديّة خاصّة في شكل شخصيّات تؤثّث متن النصّ. يمكن أن يحتاج كاتب مؤلّف أدبيّ أيضا إلى لوحة فنيّة كغلاف لكتابه. لكنّنا نقترح من خلال هذا النصّ مصطلح (اللّوحة السّرديّة) الذي يطرح علاقة مختلفة بين اللّوحة والنّص السرديّ، سنتبيّن من خلاله كيف تتبنّى اللّوحة مقوّمات النّص السّردي وتتبنّى مكوّنات الحكاية بعيدا عن الكلمات والحروف.

مشكلة البحث

ينبني هذا البحث أساسا على تحليل مصطلح (اللّوحة السّرديّة) اعتمادا على تجربة (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي التّي اختصّ أعضاؤها منذ بدايتها في نقل تفاصيل الحياة اليوميّة للتونسيّين عبر الرّيشة والألوان، وسنحاول أن نجيب على مجموعة من الأسئلة كانت بالأساس القادح لتناول هذا الموضوع بالبحث والدّراسة:

1. ماهي الدوافع لتأسيس (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي؟
2. ما هي الوسائل والأساليب التشكيليّة التي اعتمدها روّاد (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي لسرد الأحداث؟
3. إلى أيّ مدى تضاهي (اللّوحة السّرديّة) تفاصيل الكلمات والحروف في نقل الأحداث؟

أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى:

1. التّعريف بمدرسة تونس للفنّ التّشكيلي وتسليط الضّوء على المواضيع التّي تطرّق لها الرّواد.
2. طرح قراءة جديدة للّوحة الفنّية، بمصطلحات وبمنهج أدبيّ. تنطوي هذه القراءة على هدفين، يتمثّل الهدف الأوّل في تقديم اللّوحة كوسيلة لسرد الأحداث أو التّعريف بخصوصيّات مجتمع أو حضارة ما. أمّا الهدف الثّاني فيتمثّل في دعوة لتلاقح الأجناس الفنيّة والأدبيّة وتراحمها وإلغاء التخصّص الضّيق في مجالات البحث العلمي.

أهميّة البحث

تكمن أهميّة البحث في استقراء مقوّمات السّرد في لوحات روّاد (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي، وهي مقاربة جديدة لتناول هذه اللّوحات، حيث أنّ الكتب والبحوث الجامعيّة التّي تحدّثت عن هذه المدرسة -على قلّتها- اهتمّت أساسا بتاريخ تشكّل (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي وبأسماء الفنّانين وبعناوين أعمالهم والمواضيع المتصّلة بالمعيش اليومي التّونسي.

منهج البحث

لقد اعتمدنا في هذا البحث على المنهج الوصفي التّحليلي، وعلى الاستشهاد بأعمال فنيّة وتحليلها لدعم الاستقراء والاستنتاج الذي توصّلنا إليه خلال تحليل عناصر هذا البحث.

مجال البحث

تحليل لوحات تشكيليّة لبعض أعمال روّاد (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي.

أولا: ظروف تكوّن (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي

المدرسة الفنيّة هي مصطلح يشير إلى تجمّع له رؤية ومقاربات واختيارات جماليّة خاصّة به. وذلك لا ينفي تميّز كلّ فنّان بأسلوب شخصيّ وتصوّر منفرد داخل توجّه المدرسة. لكنّ خصوصيّة تكوّن مجموعة (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي تكمن في عدم وجود أيّ تصوّر جماعي وأيّ فكر تأسيسي له علاقة بالتّراث الفنّي التّونسي في البداية. كان تأسيس هذه المجموعة ببادرة فرديّة من بيار بوشارل

(*Pierre Boucherele)، إذ كان أوّل الأعضاء من الأجانب المقيمين بتونس. وكانت أهداف هذا التجمّع حسب ما ورد في حوار صحفي معه، هو ربط الصّلة بين بعض الفنّانين المتميّزين دون أيّ اعتبار للجوانب العرقيّة أو الدينيّة. ثمّ إنّ (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي لا تدّعي أو تنوي أن تكون مدرسة فنيّة على غرار مدارس الرّسم الإيطاليّة والإسبانيّة والفرنسيّة أو الألمانيّة. يمكننا القول أنّ الصّالون الأوّل للفنون التشكيليّة في تونس الذي افتتح في ماي 1894 في مقرّ الجمعيّة العالميّة المالطيّة بنهج اليونان، كان قادحا لفتح أعين التونسيّين على فضاءات العرض وعلى الرّسم المسندي وتمكينهم من الاطّلاع في مرحلة أولى على الأعمال المعروضة لأنطونيو كوربورا (Antonio Corpora) وبيار بوشارل (PierreBoucherele) وموزاس ليفي (Moses Lévy) وجيل ليلوش (Jules Lellouche)، ثم في مرحلة لاحقة في الاشتراك معهم في المعارض حيث عرض الجيلاني عبد الوهاب -المعروف بعبدول- تخطيطاته سنة 1912 والتحق به يحيى التركي سنة 1923. وتجدر بنا الإشارة أن الرّسم المسندي كان موجودا في بلاط الباي وكانت فرصة اكتشافه حكرا عليه وعلى حاشيته، أما ممارسته فهي في الغالب للفنّانين الأتراك الوافدين على القصر. وبالنسبة لبدايات جماعة مدرسة تونس فقد كانت منحصرة في الرّؤى الفنّية التي أفرزها الصّالون الأوّل للفنون التشكيليّة في تونس، وحسب ما ذكره الرسّام والأديب التّونسي الأستاذ علي اللّواتي في مؤلّفه الذي يحمل عنوان (الفنّ التشكيلي في تونس) فقد كانت بدايات هذه الجماعة تتّسم بالتأثّر برؤى المستشرقين للحياة العربيّة التي قدّموها حسب قوله: "في صورة مثاليّة وأحيانا مصطنعة وفق أهوائهم ولكنّ نظرتهم ظلّت محدودة وسطحيّة في التعرّف على روح الحياة العربيّة وكانت تخالطها عن وعي وعن غير وعي سلبيّات الموقف الاستعماري المتعالي" (Louati, 1996).

انطلقت المجموعة في العروض فعليّا تحت مسمّى (مدرسة تونس) سنة 1947 في قاعات الرّابطة الفرنسيّة -دار الثقافة، ابن خلدون بتونس العاصمة حاليّا- وقد عرض أربعة رسّامين أعمالهم الفنيّة: بيار بوشارل (PierreBoucherele)، وأنطونيو كوربورا (AntonioCorpora)، وجيل ليلوش (Jules Lellouche)، وموزاس ليفي (Moses Lévy). وفي سنة 1948 أصبحت المجموعة تضمّ عشرة أعضاء، إذ انضمّ للأعضاء القدامى يحيى التركي وعمّار فرحات وعبد العزيز القرجي وجلال بن عبد الله ونيلو ليفي وإدغار النقّاش. أما تسمية المدرسة بهذا الاسم، فقد جاءت افتراضا من (بوشارل) وتماهيا مع تسمية (مدرسة باريس). وفي وقت لاحق تدعّمت عضويّة التونسيّين في المجموعة بانضمام رسّامين آخرين هم صفيّة فرحات وإبراهيم الضحّاك وحسن الصّوفي والهادي التّركي وعبد القادر القرجي. أمّا عند الاستقلال فتخلّى بوشارل عن رئاسة المجموعة ليحيى التركي، ومع تواصل المعارض تعرّف العديد من الرسّامين إلى المجموعة في البداية من خلال المشاركة في المعارض ثم الانضمام إليها وهم فتحي بن زكّور وفريال الأخضر وحمّادي بن سعد.

ثانيا: المنحى السّردي وغائيّة التأريخ في اللّوحة الفنيّة

من المفترض أنّ كلّ سرد هو سرد عن الماضي أو حوله، وبالتّالي فإنّ العلاقة بين سرد الأحداث والتأريخ حتميّة. أمّا ونحن نتناول بالدّرس والتّحليل تجربة تشكيليّة تعتمد على الخطوط والألوان فإنّ التّساؤل الذي يتبادر إلى أذهاننا في هذا المستوى حول جماليّات اللّوحة الفنيّة وقدرتها على ممارسة التأريخ.

1. التأريخ عبر اللّوحة الفنيّة

عرف الرّسم منذ نشأته البدائيّة على جدران الكهوف والمغارات، اهتماما بالحياة اليوميّة للإنسان البدائي وصراعه مع الوحوش والخوارق، في شكل رسوم خطيّة وناتئة، وثّقت لهذه الحياة عمدا أو بعفويّة. تواصل هذا التّوثيق والتأريخ بطرق مختلفة مع الحضارات القديمة من إغريق ورومان وفراعنة، حيث أنّهم جسّدوا

رسوما أو منحوتات لآلهتهم وطريقة عبادتها. وفي العصور الوسطى غيّبت الجوانب المجتمعيّة في الرّسم تحت سلطة الكنيسة حيث كانت جلّ المواضيع المرسومة موثّقة لمكانة الآلهة في حياتهم. وببلوغ عصر النهضة الأوروبي أصبحت المواضيع المرسومة في مرحلة أولى مرتبطة بقصور الملوك والنّبلاء أو برواية بعض الأساطير والخرافات التي خلّفتها الميثولوجيّات الإغريقيّة والرومانيّة، وفي مرحلة لاحقة أصبح اهتمام الرسّامين منصبّا حول سرد الحياة اليوميّة لعامّة الشّعب خاصّة الطّبقات الكادحة والثائرين. وعليه فإنّ تجربة السّرد تتكرّر من حضارة إلى أخرى برسومات مختلفة وهذا تقريبا ما أقرّ به (رولان بارت) حين اعتبر أنّ السّرد "فعل لا حدود له يتّسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء أكانت أدبيّة أم غير أدبيّة، وأنواع السّرد في العالم لا حصر لها، وهي قبل كلّ شيء تنوّع كبير في الأجناس، فالسّرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة: شفويّة كانت أم مكتوبة، والصّورة ثابتة كانت أم متحرّكة، والإيماء (Le geste) مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظّم من كل هذه الموادّ. فالسّرد حافز في الأسطورة والحكاية الخرافيّة وفي الأقصوصة...، فهو يبدأ مع تاريخ البشريّة ذاته، ولا يوجد أيّ شعب دون سرد" (Barthes,1981, p8).

أ. مواضيع الرسومات الإستشراقيّة والاستعماريّة:

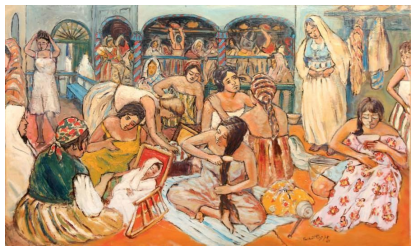
لا يمكن التطرّق للمواضيع الذي اختارها فنّانو مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي باعتبارها اختيارا متفرّدا أو ريادة، إذ يجب علينا الإشارة أنّ النّفس الاستشراقي في اختيار المواضيع مستمدّ من فترة سابقة لتأسيس المجموعة. حيث شكّلت زيارة العديد من الفنّانين الغربيّين إلى بلدان المغرب العربي الثّلاث: المغرب والجزائر وتونس فرصة لفتح أعين الغرب على مناخ وطبيعة جذّابة.انبهر العديد منهم بالشّمس والبحر والصّحراء ونمط العيش المغاير الذي نقلته لهم لوحات بعض الرّسّامين فتوافد العديد منهم بدعوى البحث عن مصدر إلهام لأعمالهم وبدعوى الافتتان بهذه المناطق حيث أنّ بول كلي (Paul Klee) يتحدّث عن تونس في رسالة إلى صديقه يحثّه فيها على زيارتها: "لقد نفذت هذه الصّورة إلى أعماق روحي بكلّ وداعة، إنّني أشعر بالامتلاء... إنّ الألوان تتهافت عليّ، ولم أعد أسعى إليها وأجهد نفسي، وستبقى في أعماقي إلى الأبد، هذا هو معنى اللّحظات الرّائعة، أنا واللون لا نشكّل إلاّ واحدا، إنّني مصوّر" (Klee, 1959). إضافة إلى ذلك، فقد ساهمت زيارات فنّانين غربيّين مشهورين بالتّعريف بالعادات والتّقاليد والبيئة الشرقيّة للبلدان التّي رسموها، وكذلك وسيلة لتأريخ حقبة زمنيّة، فمثلا بعد أن "استقرّ إيجان دلاكروا (Eugéne Delacroix) بالمغرب، واندمج مع سكّان الشّمال بفضل المساعدات التي قدّمها له أبرهام بنشيمول المترجم بقنصليّة فرنسا بطنجة، رسم عددا هائلا من التخطيطات والرّسوم التحضيريّة (Esquisses) والمائيّات (Aquarelles) التّي تجسّد مظاهر الحياة اليوميّة المغربيّة: الأعراس التقليديّة، الأسواق الشعبيّة التّي تفوح برائحة التّوابل، السّجاد المزركشة، الجياد العربيّة الأصيلة، السّيوف اللاّمعة، النّحاسيّات البرّاقة، الرّجال بجلابيبهم وعمائمهم الملتفّة حول رؤوسهم، النّساء بحنّائهنّ وقفاطينهنّ المزوّقة بالتّطاريز المغربيّة الرّائعة... إلخ، هذه المنجزات الإبداعيّة ثمّ تجميعها في كتاب أنيق يحمل عنوان مغرب دلاكروا" (Arama, 1987).

فضلا عن المناظر الطّبيعيّة الخلاّبة كالبحر والسّماء والشّمس والحدائق والرّمال، فقد افتتن العديد من المستشرقين بالمعمار المغاربي نذكر مثلا الرّسام راوول ديفي (Raoul Duffy) الذي قدم إلى المغرب واهتمّ كثيرا بتصوير القباب والمآذن والمقاهي الشعبيّة. في المقابل استطاع بعض المستشرقين التحرّر من سرد الحياة الشرقيّة ومغادرة الفضاءات التشكيليّة المألوفة إلى تطوير تجربته الفنيّة اعتمادا على موتيفات مستلهمة من المنسوجات الشرقيّة والزّخارف والرّقش المغاربي وهو هنري ماتيس (HenriMatisse) الذي طوّر أثناء تجربته في المغرب أحد ردوده القويّة عن المدرسة التكعيبيّة ومعنى ذلك أنّه نادى بتفتيت الشّكل والمكان ليفسح المجال أمام الضّوء واللّون" (Boudhina,1996, p10-11).

ب. الصّالون التونسي الأوّل وبدايات تشكّل مدرسة تونس:

امتدادا للنّفس الاستشراقي السّائد في بلاد المغرب العربي، نظّم (معهد قرطاج) *معرضا جماعيّا، يوم 11 ماي 1894، أطلق عليه اسم الصّالون التونسيّ الأوّل، وأشرف على افتتاحه المقيم العامّ (Charles Rouvier) ضمّ المعرض صورا متأثّرة بالمدارس الكلاسيكيّة وأبطال الميثولوجيا الإغريقيّة، نذكر من بين هؤلاء الرّسّامين لويس شالون (Louis Chalon)، ولكنّ أغلبيّة الأعمال المعروضة، تقدّم صورا عن تونس رسمها رسّامون من المعمّرين الفرنسيّين. قيل عن إنشاء هذا الصّالون على لسان أحد مؤسّسيه أوغيست بافي (Auguste Pavy): "هل أكشف لكم عن خفايا خواطرنا وعميق طموحاتنا؟ إنّ أملنا هو أن تصبح تونس المركز الحقيقي للفنّ الشّرقي، وأن نجعل شيئا فشيئا من هذا الصالون التونسي لقاء ضروريّا لكلّ ما يدعو في الفنّ إلى الاستشراق" (Louati, 1996) وبالتّالي نستنتج أنّ فنّ المستشرقين يقوم على أدلجة واضحة تقدّم بلدان المغرب العربيّ في صور نمطيّة وسطحيّة تكشف عن ازدراء وتعالي إزاء المجتمعات الشرقيّة عموما ويقول النّاقد الفنّي المغربي إبراهيم الحيسن في هذا الموضوع: "كانت نظرة الرّسّامين المستشرقين إلى فنون البلاد المستعمرة نظرة قاصرة، إذ اعتبروها أعمالا حرفيّة وتقليديّة (De l'artisanat) وخالية من أيّ عمق إبداعيّ وثقافي يجعلها تضاهي-تقنيّا وجماليّا-الفنون الغربيّة بل كانوا يصفونها في صور كاريكاتوريّة قدحيّة وساخرة" (Alhaysan,2005,p38) رغم هذه النّزعة التشويهيّة والنّظرة الاستعماريّة فإنّ العديد من الكتابات تشير إلى هذه اللّوحات بأنها كانت بمثابة بطاقات بريديّة هدفها الرّئيسي استقطاب المعمّرين إلى هذه الأراضي، ولكنّها أرّخت لحقبة زمنيّة ووثّقت لنمط عيش، ربّما كان ذلك بشكل مشكوك في أمانته، على يد الرّسّامين الزّائرين، الذين بالغوا في التّركيز على مظاهر الفقرو الخصاصة ومشاهد العميان والمتسوّلين وصور المرأة الشرقيّة الأفعوان المتباهية بجمالها، وإن كان مشكوكا أيضا في دخولهم إلى مخادع النّسوة لتصويرهنّ أو على الأغلب فإنّ الصّور لنساء المواخير. خلافا للأغراض الاستعماريّة التّي تأسّست عليها الصّالونات الأولى للفنون التشكيليّة بتونس، عزّز انضمام مجموعة من التّونسيّين إلى مجموعة "مدرسة تونس" البحث عن الهويّة والقرب من المواضيع المرسومة، فمثلا يقول زبيّر التّركي عن الشّخوص التي يرسمها:"كلّ هؤلاء الشّخوص المرسومة هم شخصيّات حقيقيّة، أعمامي وخالاتي وشيوخ الحومة...إنّني أرسم نفسي وإيّاهم".

لقد اختصّ العديد من روّاد مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي في لوحاتهم كما سبق وذكرنا بسرد المعيش اليوميّ للتونسيّين في فضاءات خارجيّة كالسّوق والشّارع والحارة... وفضاءات داخليّة كفناء المنزل وغرف النّوم والحمّام والمطبخ. كما تظهره الصور رقم (1) و(2).



صورة رقم(1)

صورة رقم(2)

وقد اعتمد أغلب رسّامي مدرسة تونس على مناهج في الرّسم تنهل من المدارس الطّلائعيّة الغربيّة التي ظهرت في مطلع القرن العشرين، من انطباعيّة وفوفيّة وواقعيّة...أمّا الأسلوب المعتمد في نقل المواضيع المرسومة فهو أسلوب سرديّ يقوم على المفهوم الرّئيسي للسّرد وهو "قصّ حدث أو أحداث أو خبر أو

أخبار" (Nakla,2010,p15) لذلك سنحاول في العنصر اللاّحق تفحّص مقوّمات السّرد في اللّوحات المرسومة.

2. حضور مقوّمات السّرد في لوحات الروّاد

أ. المكان

يعدّ المكان مكوّنا محوريّا في بنية السّرد، حيث "لا يمكن تصوّر حكاية بدون مكان فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد وزمان معيّن" (Abu Azza,2010,p99)، وبناء على هذا التعريف لأهميّة المكان في البنية السرديّة، سنحاول التقصّي حول الأماكن التّي تضمّنتها لوحات روّاد مدرسة تونس وتبيّن وظائفها في سرد الأحداث وذلك وفق تصنيفين استقيناهما من مؤلفّات تقوم بدراسة بنية النّص السّردي.

المكان الهندسي:

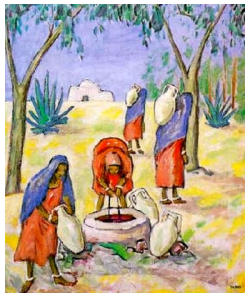
وهو المكان الذي يرسمه الرّسّام بدقّة وتفاصيل تحدّد أبعاده ومكوّناته المطابقة للواقع، وقد ارتأينا تقسيم هذا الصنّف من الأماكن في لوحات فنّاني مدرسة تونس إلى أربعة أقسام:

1. أماكن خارجيّة مشهورة ومعلومة فور مشاهدتها في اللّوحة:

مثل الأسواق وأحياء المدينة العتيقة؛ كباب سويقة، والحلفاوين، ومثل الزّوايا كسيدي محرز، أو مدن تونسيّة وأماكن مشهورة كسيدي بوسعيد والقهوة العالية وميناء بنزرت. وغالبا ما يحتلّ المكان الحيّز الأكبر في رواية الأحداث فينعدم التركيز على شخصيّات أو ترسم بنفس انبطاعي لتساعد الرّسّام على سرد طريقة التحرّك أو طبيعة النّشاط أو هيئة روّاد هذا المكان. ويحضرنا ونحن نتحدّث على الحضور السرديّ داخل اللّوحات التّي تقدّم أمكنة معلومة أو معالم معماريّة تميّز الأديب المصري نجيب محفوظ في رسم تفاصيل الحياة والشّارع والزّقاق بأسلوب حكي مكتوب قرّب أحياء مصريّة إلى المتلقّي، وقياسا على ذلك نعتبر أنّه كان لفنّاني مدرسة تونس دورا في نقل ما يحصل في السّوق الأسبوعيّة والمدينة العتيقة والشّارع إلى المتلقّي بأسلوب حكي مرئي، إضافة إلى ذلك فقد تحوّلت لوحات هؤلاء الفنّانين إلى بطاقات وطوابع بريديّة تجلب السيّاح إلى هذه الأماكن.

2. أماكن خارجيّة متخيّلة من طرف الرّسّام:

وهي في الغالب الإطار العامّ الذي يسرد لنا من خلاله روايته، يقوم بتخيّلها في انسجام مع باقي مكوّنات اللّوحة فمثلا كما يظهر في صورة رقم (3) وفي لوحة يصف فيها ملئ البدويّات للماء من البئر يقوم يحي التركي بتخيّل بيئة ريفيّة بنباتاتها وأشجارها وبمبانيها المتفرّقة ويختار لأبطال لوحته السّرديّة ملابس وحليّ البدويّ ويوشّح وجوههم بأوشام بربريّة. أمّا في اللوحة الثانية تتصوّر مشهدا في مدينة تونس -على الأغلب هو في حارة اليهود- وتظهر الصورة رقم (4) يهوديّات بلباس مكشوفات الأيادي مع أغطية رأس مربوطة للخلف مع ظهور المعمار التقليدي المميّز للمدينة بشبابيك (البرمقلي) والشرفات والأقواس.



صورة رقم(3)

صورة رقم(4)

3. أماكن داخليّة عامّة:

وتتمثّل في معالم أثريّة أو أضرحة الأولياء الصّالحين والمقاهي والمقاهي الفنيّة (Cafés chantants) وهي في الحقيقة من الأماكن الأقلّ شيوعا في أعمال فنّاني مدرسة تونس، إذ أنّ رسم هذه الأماكن يكون غالبا من الخارج ولعلّ ذلك يعود بالأساس لتأثّر بخيارات الفنّانين المستشرقين الذين لم يهتمّوا أو ربّما لم يتح لهم دخول هذه الأماكن. إضافة إلى ذلك تكاد رسوم القصور والمواكب الرّسميّة تنعدم لدى روّاد مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي لأنّ الباي كان يعتمد على رسّامي البلاط وهم بالأساس من الأتراك. في حين هناك مكان داخليّ عموميّ استحوذ على حيّز كبير من قلوب المستشرقين ثمّ بعدهم الرّسّامين التونسيّين وهو الحمّام وربّما يعود ذلك لخصوصيّة هذا المكان في التّعبير عن الرّوح الشرقيّة وعنوانا للاختلاف عن الثّقافات الوافدة، أمّا وقد تناوله فنّانون تونسيّو المنشأ والأصول مثل عمّار فرحات الذي رسم حمّام النّساء، فإنّنا نعتقد أنّ ذلك يقوم على تحدّ من الفنّان لسابقيه الوافدين من الخارج، لأنّه يسرد أحداثا تقع في الحمّام النّسائي بعين طفل عايش أدقّ تفاصيل الأحداث ومكوّنات هذا المكان.

4. أماكن داخليّة خاصّة وحميمة:

وهي أمكنة مرتبطة بالأحداث ومكمّلة لها ونستطيع التعرّف عليها من خلال بقيّة مكوّنات اللّوحة والعناصر المرسومة التي تمثّلها. مثلا كما يظهر في صورة رقم(5)، يمكن أن نميّز المطبخ من خلال حضور الأواني ومن خلال الأعمال التّي تقوم بها المرأة وبالتّالي فإنّ تعرّف المتلقّي على هذا المكان يتحدّد بحضور الشخصيّات المرسومة وأعمالها ضمنه.

صورة رقم(5)

المكان الدّلالي:

وهو مكان غير حاضر لا بالخطوط ولا بالألوان في اللّوحة ولكنّ اللّوحة تتضمّن علامات تشير إليه وبالتّالي هي تعوّضه، فمثلا لباس المرأة يمكن أن يدلّ على المكان الذي تنتمي إليه، مثلا في لوحة لعمّار فرحات تحمل صورة القفّة والخضر الدّلالة على أنّ المرأتين في طريق عودتهما من السّوق إضافة طبعا للعنوان كما تظهره الصورة رقم (6)، كما يحمل لباس المرأتين ولون بشرتيهما دلالة على انتمائهما إلى جهة داخليّة في تونس، ولكنّ قراءة هذه العلامة تفترض من المتلقّي امتلاك الشّفرة التّي سيفقه بها دلالة العنصر البصري الذي يشاهده. إذ لا بدّ لقارئ هذه اللّوحة أن يضطلع بثقافة حول اللّباس في المناطق التّونسيّة، ولكنّ هذه الشّفرة قد تقودنا إلى قراءة ذاتيّة للعلامة.فبينما نعتبر أنّ السّوق المرسوم في اللّوحة بعيد عن العاصمة، نظرا لغياب العلامات الدّالة على أنّ المرأتين من سكّان العاصمة بغياب السّفساري والفوطة والبلوزة. في المقابل هناك شفرة يمكن أن تجعل القراءة التي توصّلنا إليها موضوعيّة، وهي معرفتنا أنّ عمّار فرحات "يبحث عن التفرّد في التّعبير، فمال إلى محيطه الرّيفي واعتمد على خياله في تصوير الحياة اليوميّة من منظوره الخاصّ. فأدّى تعبيره إلى تفرّد من نوع آخر. وظهر الطّابع الرّيفي في أعمال فرحات من حيث اللّون واللّباس والأشكال الزّاهية والوجوه الحزينة وتيّمات تستحضرها ذاكرته الطّفوليّة" (Al Selmi, 2013, p13). الأمر ذاته في عمل لفيكتور سرفاتي الذي رسم لوحة لنسوة باللّباس الجربي

معنونة بجربيّات كما تظهره الصورة رقم (7) وهي في الغالب تصوّر مشهدا في جزيرة جربة، لمعرفتنا أنّ سرفاتي قضّى فترة في الجزيرة.

صورة رقم(6)

صورة رقم(7)

ب. الزّمان

إنّ الحديث عن لوحة سرديّة تنقل حدثا يحتّم ارتباط الأحداث المنقولة بزمن. فاللّوحة الفنيّة تنطوي على أزمنة متتابعة ومتعدّدة ولا متناهية.

فهي متتابعة لأنّ زمن الأحداث (أي زمن رسم اللّوحة) مختلف عن زمن وقوع الأحداث حيث أنّ السّرد لا يبدأ إلاّ بعد انتهاء الحكاية، أي بعدما يكون القائم بالسّرد قد ألمّ بتفاصيل متنه الحكائيّ كلّها.

وهي متعدّدة لأنّ اللّوحة تتّسم بالتّتابع بين زمن وقوع الأحداث وزمن سردها عبر الرّيشة والألوان وزمن عرضها وزمن مشاهدتها.

وهي لا متناهية لأنّ زمن مشاهدة اللّوحة متواصل إلى ما لا نهاية.

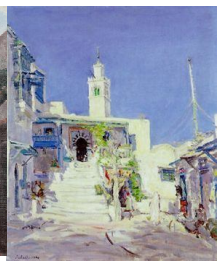
إضافة إلى ذلك فإنّ الاشتغال على الزّمن في اللّوحة يتمّ بتقنيات مختلفة:

1. تقنية التّلازم الزّمني:

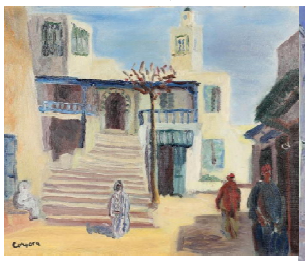
تنبع أساسا من طريقة الرّسم المسندي حسب (الموتيف) (la peinture sur le motif) وهي تقنية تعتمد بالأساس على عناصر تشكيليّة من الألوان والخطوط وتوزيع الأضواء والظّلال لتحديد زمن وقوع الأحداث، من نهار مشمس أو ممطر أو ليل مقمر إلخ. وقد برع فنّانو مدرسة تونس في ذلك كثيرا تأثّرا بأهميّة الزّمن في الحركة الانطباعيّة؛ فكانوا يركّزون على انعكاس الشّمس المسلّط على الأماكن على غرار ما قام به الرّسّام الانطباعي الفرنسي كلود موني (Claude Monet) في مجموعة لوحاته التي ترسم واجهة كاتدرائيّة روون الفرنسيّة في ساعات مختلفة من اليوم (80 tableaux de Cathèdrale de Rouen) كما تظهر الصورة رقم (8)، ونذكر مثلا قيام العديد من رسّامي مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي بتوزيع الأضواء والظّلال واختيار تقنية الرّسم بطريقة مختلفة من رسّام إلى آخر لرسم القهوة العالية بسيدي بوسعيد. كما تظهره الصور رقم (9) و(10) و(11) و(12)

صورة رقم(8)

صور رقم(9)



صورة رقم (10)



صورة رقم(11)

صورة رقم(12)

2. تقنية الارتداد:

حيث أنّ المخزون الثّقافي وذكريات الطّفولة والأصول (المدينة التّي ينحدر منها الرّسّام) سهّلت تخزين صور عن الحمّام وعن العادات والتّقاليد (الأعراس، والختان، والعولة...) وكانت مادّة العديد من فنّاني "مدرسة تونس" لرسم مواضيعهم. عمّار فرحات مثلا منحدر من ريف الشّمال الغربيّ وغادره في أوّل شبابه للعمل بالعاصمة، لكنّه اختار ألاّ تنحصر أعماله في صور البلْديّة ومعالم العاصمة التّي اختصّ بها العديد من الفنّانين وقد تيقّن أفراد "مدرسة تونس" من جدّيته ومن نسقه المختلف ودرايته بالرّيف كأسلوب بديل في التّعبير عن الجانب الآخر من صورة تونس ويكمّل المشهد التّونسي والتّعبير عنه، وكذلك جزء آخر من المجهود المبذول في تونسة الفعل التشكيلي المراد" (AlSelmi, 2013,p15).

3. تقنية التخيّل:

وهي تقنية تعتمد على تخيّل لوحة اعتمادا على مخزون بصريّ سابق سواء عن دراية بخبايا المعيش التّونسيّ أو توقّعا لأحداث ويمكن أن لا يكون الزّمن محدّدا، ولا يكون حتّى متطابقا مع تاريخ إنجاز اللّوحة فمثلا في مرحلة متقدّمة من تكوين المجموعة ومع انضمام فنّانين تونسيّين لمدرسة تونس، تواصل رسم مشاهد من المدينة العتيقة والأسواق وطرق اللّباس بطريقة فلكوريّة تنمّ عن تكرار للأحداث، يظلّ مستهجنا حتّى وإن حاول الفنّان أن ينقذه بتفرّد تقنيّ بلمسات الفرشاة أو سكّين الرّسم (Couteau)، أو تغيير المحامل أو أيّ مبحث تقنيّ مستحدث.

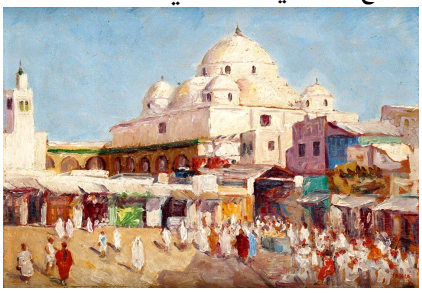
ج. الشخصيّات

يقوم السّرد في القصّة أو الرّواية على أحداث، يقوم بها المسرود عنهم (الشخصيّات) وينقلها المسرود له (المتلقّي) السّارد (الرّاوي). أمّا وقد اخترنا مصطلح "اللّوحة السّرديّة"؛ فإنّ الأحداث التّي تنقلها اللّوحة بوصفها ثابتة هي الأخرى تتطلّب حضور فاعلين وهم الشخصيّات، ويمكن أن تكون "اللّوحة السّرديّة" خالية من الشّخوص أو أن يكون حضور الشّخوص فيها ضئيلا وصغيرا من حيث حجم الرّسم، ومن حيث الدّور

الذي تؤدّيه، مثلا: هناك العديد من اللّوحات تصوّر أماكن معروفة في تونس من أحياء وأسواق ومدن، ترى فيها الشخصيّات مساحات صغيرة من لطخات الفرشاة الملوّنة دون أن تبرز ملامحها. هناك أيضا لوحات يغيب فيها تجسيد الشخصيّات رغم أنّها تقدّم تفاصيل دقيقة عن مبنى أو مشهد طبيعيّ وتقدّم من خلال تفاصيل دقيقة عن العيش فيه والتّفاعل معه. وينقسم أسلوب رسم الشخصيّات في لوحات روّاد "مدرسة تونس" للفنّ التّشكيلي إلى نوعين: أسلوب تشخيصي وأسلوب تجريدي.

1. الأسلوب التّشخيصي:

في الغالب ترسم ملامح الشّخصيّات الظاهريّة بطريقة تقنع أنّها تتفاعل مع الوسط الذّي وضعت فيه، والطّريف أنّ هذه الشّخصيّات يمكن أن تتجاوز الفهم الذي أراده لها الرّسّام تماما كما في الأدب (القصّة أو الرّواية...) يقول في هذا السّياق الرّوائي (فرونسوا مورياك): "شخصيّة من الشخصيّات الثّانويّة، ممّن لم أخصّه بأيّ شأن، ولا احتفلت به قطّ، برز إلى المقام الأوّل ويشغل مكانا لم أدعه إليه، ويجرّني معه في اتّجاه ما خطر لي ببال" (Mauriac,1952,p176)، ونستنتج من ذلك أنّ الشخصيّة سواء وضعت في مقام مهمّ ومحوريّ في رواية الأحداث أم لا، فإنّ ذلك لن ينفي تحصيلها لقدر كبير من اهتمام المتلقّي فالشخصيّات التّي رسمها يحي التّركي في لوحة انطباعيّة تصف ساحة باب سويقة، رغم أنّها لا تعدو أن تكون سوى خطوط ومساحات لونيّة متراكمة كما يبدو في الصورة رقم (13) إلاّ أنّها تضفي على مشهد السّوق حركيّة وتحيل إلى النّشاطات الأساسيّة والطّابع التّجاري لهذا الحيّ.

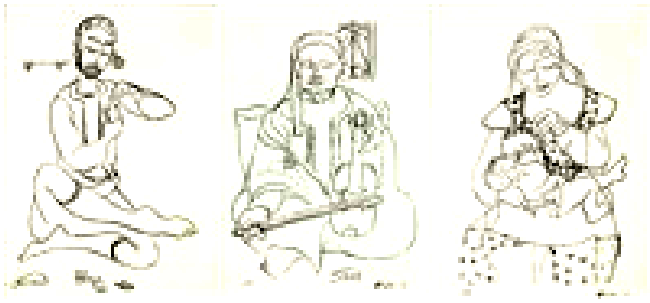


صورة رقم(13)

من جانب آخر يمكن أن نتحدّث عن ربط العلاقات بين الشخصيّات في اللّوحة السّرديّة بشكل مختلف كثيرا عن الرّواية. وسنتحدّث عن ذلك في عنصر لاحق ولكنّنا نكتفي في هذا المستوى بالقول أنّ الشّخصيّات المرسومة تظهر علاقاتها ببعضها البعض من خلال الأفعال التّي رسمت مثلا في لوحة عمّار فرحات عن المخبزة حيث نلاحظ في صورة رقم (14) حضور الفرن وكومة العجين بين يدي رجل يرتدي ميدعة والعصا لتحريك الخبز كمؤشّرات عن طبيعة المكان، ولكنّ وجود مائدة فوقها طعام وحولها 3 رجال هو إحالة على أنّ المشهد يصف استراحة الغداء للخبّازين الثّلاث، من المرجّح أن تكون اللّوحة سردا لأحداث واقعيّة فنحن نعلم أنّ فرحات اشتغل كخبّاز. أمّا ما يدور بين الشخصيّات المرسومة من حديث خلال هذه الجلسة فهو مجال شاسع للتخيّل على خلاف ما يكون على لسان الرّاوي للأحداث في النّصوص المكتوبة.

صورة رقم(14)

لقد ركّز روّاد مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي اهتمامهم على شخصيّات من المجتمع التّونسي هي في الغالب واقعيّة اعترضتهم في حياتهم، فكما ذكرنا سابقا من أنّ زبيّر التّركي يرسم أقرباءه فكذلك الأمر بالنّسبة لعمّار فرحات وجلال بن عبد اللّه. فقد كان هاجسهم المشترك تثبيت الهويّة التونسيّة، وبالتّالي تونسة الفنّ من خلال المواضيع والشخصيّات المرسومة ونستشفّ ذلك من طريقة اللّباس والأكسسوارات والأعمال المنزليّة كصنع الحلويّات التونسيّة، وإعداد العولة، وتخضيب الأيادي بالحنّاء ...إلخ. في هذا الإطار يتحدّث الأديب والفنّان التشكيلي عليّ اللّواتي في مؤلّفه بالفرنسيّة عن زبيّر التّركي قائلا: "زبيّر التّركي -مولود سنة 1924- هو بالتأكيد الأكثر شعبيّة. تسيطر التّركيبات وصور الشّخصيّات على أعماله، فهو يولي أهميّة لثراء المجتمع التّونسي في اللّباس، الشخصيّات من خلال مجموعة من البورتريهات. علاقة هذا الفنّان بالشخصيّات التّي يرسمها تضاهي علاقة الرّوائي بشخوص رواياته" (Louati,1996)، ويمكن أن نفسّر أهميّة الشخصيّات في لوحة زبيّر التّركي خاصّة من خلال الرّسوم الخطّية التّي خصّصها لنقل أحداث وأعمال تقوم بها مجموعة من الشخصيّات التّونسيّة الصّميمة ببراعة. انظر الصورة رقم (15).



صورة رقم(15)

إذا كان زبيّر التّركي وعمّار فرحات قد حافظوا على معالم الشخصيّات بشكل يشابه نوعا ما الرّؤية الاستشراقيّة أو الشخصيّات التونسيّة أو بالأحرى بنوع من الكلاسيكيّة أو الرّومانسيّة الغربيّة. فقد اعتمد فنّانون آخرون في رسم الشخصيّات على تشكيل هندسي لا يخرج الرّسم من بعده التشخيصي بل يميل به بدرجات متفاوتة إلى الأسلوب التكعيبي، نذكر منهم عبد العزيز القرجي وعليّ بالآغا وجلال بن عبد اللّه وعادل مقديش. انظر الصورة رقم (16).

صورة رقم(16)

لم يقتصر الاستلهام في أعمال بعض الفنّانين مثل علي بن سالم وعادل مقديش على الموروث البصريّ التّونسي والفضاء المجتمعي التقليدي بل أنجزوا العديد من اللّوحات أبطالها شخصيّات هلاميّة وخرافيّة مثل الزّازية الهلاليّة وعنتر بن شدّاد والبراق...حيث أنّ عادل مقديش مثلا في رسمه للجازية الهلالية يبحث عن وصف جمالها من خلال الرسم الخطّي وبنية الجسد المتخيل عبر دقة الخطوط وتجانسها وإتقان لرسم تفاصيل وجه المرأة والعيون الواسعة وإتقان الزخارف والخط العربي كما تظهره الصور رقم (17) ورقم

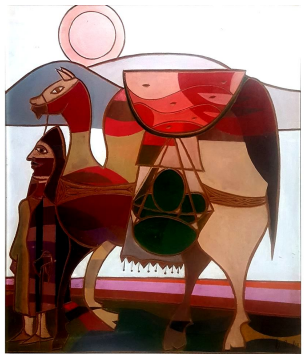
(18)، إضافة إلى ذلك فإنّ الأثر الفني عند مقديش قائم أساسا على سرد لما خزّن في خياله الطّفولي من خرافات.

صورة رقم (16)

صورة رقم (17)

2. الأسلوب التجريدي

تأثّرا بالطّفوليّة والعفويّة التّي تميّز بها زائر تونس الرّسّام بول كلي (Paul klee)، حاول العديد من الرّسّامين التحوّل بشخصيّات لوحاتهم من عالم واقعيّ واضح المعالم إلى عالم حالم يعتمد على رسوم طفوليّة للشخصيّات أو في شكل رموز مستوحاة من التراث أو بعيدة عنه وعن المواضيع الأولى لأعمال الروّاد وكذلك المستشرقين. يمثّل هؤلاء الفنّانون جيلا آخر من مدرسة تونس التي يعتقد بعض المفكّرين مثل الأديب علي اللّواتي أنّها توقّفت في الثمانينات، والبعض الآخر يعتقد أنّ الممارسة التّشكيليّة المعاصرة امتداد لمدرسة لا تعرف النّهاية لأنّها تحمل اسم تونس. من الفنّانين الذين اختاروا المنهج التّجريدي أو الإيحائي في رسم الشّخصيّات نذكر قويدر التريكي وعلي بالآغا وحمّادي بن سعد ومحمّد الأمين ساسي... والصورة رقم(19) تمثّل أحد اللّوحات التي تبرز هذا التوجّه.



الصورة رقم(19)

ثالثا: السّرد بالكلمات والسّرد بالألوان؛ أيّة علاقة؟

1. الاستقلاليّة في إنجاز اللّوحة الفنّية والنصّ الأدبي

يعتبر العمل الفنّي في الغالب نتاجا للمخيّلة الثّقافيّة لأمّة ما، ولعلّ هذا الإطار جعل روّاد مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي يصفون احتماءهم ببعضهم البعض (تجمّعهم) بتونسة الفنّ التشكيلي والتّعبير عن الهويّة الثّقافيّة التونسيّة،و بالتّالي فإنّ أعمالهم تكاد تكون أيقونات شاهدة على عصرهم، إلاّ أنّ هذا التّمثيل التّعبيري أو التوظيف للأدوات الفنّية يظلّ محكوما بالتفرّد والتميّز الذي تفرضه نزعة استقلاليّة وفرديّة تختلف من فنّان إلى آخر وهو ما يبرّر اختلاف طرق رسم موضوع ما من رسّام إلى آخر. في هذا المستوى تجدر بنا الإشارة أنّ التّفرّد في توظيف الأدوات الفنّيّة صفة تجمع حولها كلّ الممارسات الأدبيّة والفنّيّة حيث يقول بوريس إيخنباوم:" إنّ الوقائع الفنّية كانت تشهد بأنّ الاختلاف النّوعيّ (différencia specifica) للفنّ

لا يعبّر عن نفسه في العناصر التّي تشكّل العمل الأدبي، وإنّما في الاستعمال المتميّز لتلك العناصر." (Eichenbaum,tr Khatib,1982) تشترك الأعمال الفنيّة والأدبيّة في أنّها في الآن ذاته بحث المبدع عن الاستقلاليّة والتّفرّد وكذلك ملتقى لمجموعة من العلامات تابعة للسّياق الكليّ للتّجربة الإنسانيّة، حيث أنّ التّحوّلات التي تحدث على مستوى رؤية العالم وفي علاقة الواقعي بالمتخيّل سواء كان ذلك في سرد أحداث عبر اللّوحة أو عبر القصّة أو الرّواية. هو بالأساس قائم على قدرة المبدع على نحت مسارات إبداعيّة ذاتيّة حمّالة لمعاني كونيّة خالدة، وقد أطلق الكاتب الرّوسي يوري لوتمان على ذلك لفظ (سيميوزيس) أي سيرورة التّدليل معتبرا أنّه مهما كانت درجة العناية بمكوّناته التشكيليّة فإنّ ذلك لا يمكن أن يبعدنا عن الدّلالة وأنّ الابتعاد عن الدّلالة لا يمكن أن يكون النّتيجة لمنهج يضع البحث عن قضيّة (السّيميوزيس) في المركز (Lotman, 1973,p66). وبالتّالي يمكننا أن تستنتج أنّ التعبير الفنّي مهما اختلفت آليّاته (كلمات وحروف أو خطوط وألوان أو مادّة منحوتة أو محفورة)، لا بدّ أن يعبّر في الآن ذاته عن استقلاليّة الفنّان وتفرّده وأن يكون حمّالا لمعاني ودلالات لا حصر لها، صالحة لكلّ زمان ومكان.

2. البلاغة التعبيريّة للّوحة السّرديّة

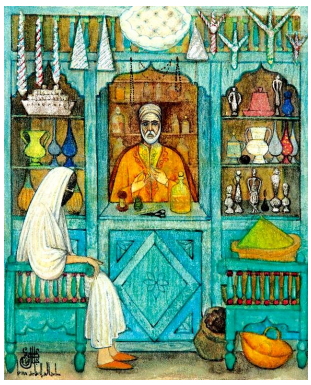
التّعبير هو الوسائل التي يعتمد عليها المرء في نقل أفكاره وعواطفه ومقاصده إلى غيره. من هذه الوسائل لغة الكلام والأصوات الموسيقيّة والنّصوص المكتوبة والصّور والرّموز والإشارات وليس المقصود بالتعبير أن تكون الصّورة الفنّية مطابقة للأشياء التي تمثّلها، وإنّما المقصود به أن تكون دلالة هذه الصّورة مصحوبة بما يضعه الفنّان فيها من إحساسه وخياله وعناصر تجربته ولولا انطباع الأثر الفنّي بمشاعر الفنّان من جهة وبرحيق الحياة من جهة أخرى لما كان نموذجا أصيلا. وقد أطلق ريموند رويار في مؤلّف "الحيوان والإنسان والوظيفة الرّمزيّة" مصطلح "تعبيريّة التعبير" على التّعبير الفنّي الذي يخلق تعبيرا جديدا للموضوع الذي يتناوله قائلا: " الوردة مثلا هي التي تتورّد وهي التي تكون بذاتها وردة جميلة ومعبّرة ولكنّ الفنّان الذي يرسم الوردة أو الرّقص الذي يحاكي تورّد الوردة لا بدّ له من ابتداع تعبير يعبّر من خلاله عن تعبيريّة هذه الوردة ثمّ إنّ هذا التعبير ذاته في حاجة إلى دلالة تشير إليه وبهذه الصّورة يتّضح لنا أنّ التّعبيريّة سابقة عن الدّلالة بل هي الأصل الأوّلي للوظيفة الدّلاليّة" (Ruyer,1964)

وقياسا على ذلك يمكننا القول أنّ قدرة الرّسام على التّعبير عن أحداث من خلال اللّوحة الفنيّة لا تتوقّف على قدرة المادّة المستخدمة في الرّسم على التّعبير من عدمه ولا يعني عدم استعماله للكلمات والحروف عدم قدرته على سرد الأحداث عبر لوحته، حيث أنّ اللّوحة يمكن أن تعبّر عن الأحداث بالطّريقة التّي يختارها لها الرّسّام، لا يتوقّف الأمر على اللّوحات ال تشخيصيّة (Figurative) فاللّوحات التجريديّة (abstraite) أو الإيحائيّة (mi-abstraite) لا تختلف في تعبيريّتها. نذكر في هذا الإطار لوحة (غورنيكا) لبابلو بيكاسو (Pablo Picasso) التّي تظهر في الصورة رقم (20) والتي تجسّد بشاعة الحرب ومخلّفاتها في مدينة غورنيكا الإسبانيّة عبر استعمال القيم الضوئيّة وتغييب الألوان وعبر رسوم مشفّرة، جندي مذبوح ومرميّ على الأسفل، وامرأة تحمل ابنها الميّت صارخة، حضور الثور رمز القوّة واليد الممدودة بشعلة الأمل والعين الحارسة تتوسّط اللّوحة، وسطها مصباح الكهرباء كرمز للتطوّر التّقني.

الصورة رقم (20)

3. تقنيات التّعبير في اللّوحة السرديّة

إذا كان الفنّان التّشكيلي يشخّص صورة بصريّة واضحة المعالم ويقدّم أحيانا تفاصيل دقيقة للوجه واللّباس والأماكن في شكل صور تشخيصيّة أو خطوطا وألوانا متراكمة في شكل صور تجريديّة، فإنّها في الغالب ثابتة وللمتلقّي أن يتخيّل حركاتها وتتالي الأحداث والعلاقة بين الشخصيّات، أي يمكن للصّورة أن تجسّد طقسا أو حدثا اجتماعيّا متعارفا عليه أو مكانا معلوما وتترك للمتلقّي تخيّل الأحداث والعلاقة بين الشخصيّات وبالتّالي يتحوّل المتلقّي من مسرود له إلى سارد، وهو ما يجعل تقنية السّرد في اللّوحة الفنيّة متحرّكة ولا متناهية، مثلا: في هذه اللوحة لجلال بن عبد الله التي تظهر في الصورة رقم(21)، حضور المرأة في محلّ العطارة يحتمل مجموعة من الرّوايات حيث أنّ محتويات المحلّ تنبئ ببيع هذا الرّجل بمستلزمات الأفراح (شموع الجلوة، باقة الزّهور، مرشّ العطر،الحنّاء، طين الحمّام...) ولكنّ جلوس المرأة ينبئ بتجاذبها أطراف الحديث مع البائع، وإذا علمنا أنّ العطّار في تونس سابقا كان يضطلع بدور الطّبيب و"الطهّار" فهذا ما يفتح على عدّة روايات متعلّقة بهذه الصّورة

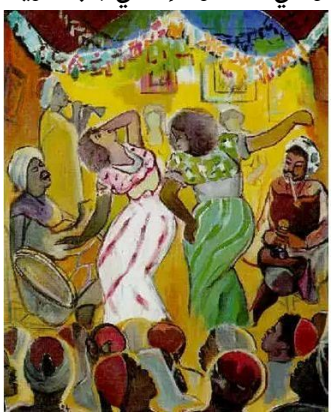


الصورة رقم (21)

في المقابل يقوم النصّ السّردي بتقديم دقيق ومفصّل للأحداث المتتالية والمتتابعة بالكلمات وبالحروف ويترك للمتلقّي تخيّل الشّخصيّات وملامحها وتصوّر الأماكن وخصائصها. كما أنّ النّص السّردي يقدّم قصّة أو حكاية تسير في الغالب في نسق متغيّر وعادّة انقلابيّ تفرضه الأحداث وتغيّر علاقة الشخصيّات ببعضها، أي أنّ الأحداث في النصّ السّرديّ تخضع لخطّ روائيّ يمكن أن يتغيّر بسرعة، وهو ما يؤثّر على حضور الشخصيّات داخل الرّواية فيتباين الحيّز الزّمني الذي تتّخذه كلّ شخصيّة حسب الأحداث وحسب ما يختاره الرّاوي لها من وقت للظّهور أو التخفّي.

أمّا اللّوحة السّرديّة فهي تقدّم شخصيّات ثابتة تتحدّد أهمّيتها بالحجم الذي تتّخذه في التّركيبة وبالألوان المستخدمة لتقديمها (حارّة أو باردة) وبدرجة الإضاءة المسلّطة عليها (داكنة أو مضيئة)،و الأحداث فهي كما سبق وذكرنا يمكن أن تكون منقولة في جزء عبر الصّورة أمّا الجزء الثّاني فيتخيّله المتلقّي، كما يمكن أن تنقلها عناصر تشكيليّة بتفاصيل دقيقة تتّخذ كمثال لوحة لعمّار فرحات والتي تظهر في الصورة رقم (22)، حيث أنّ فرحات يسرد علينا أحداثا في "كافشانطة" عبر تقنيات تشكيليّة فهو يضع في موضعين متقابلين يد الرّاقصة وآلة "الزكرة" ليضع الرّقص والموسيقى في مقام هامّ، هو أيضا يوزّع دور الفرجة بالتّساوي بين الراقصتين والموسيقيّين من حيث المساحة المخصّصة لكلّ شخص ويحيط أجسادهم بخطوط سوداء، بالإضافة إلى ذلك فقد وضع هذه الشّخصيّات في هالة من الضوء بلون حارّ (أصفر)، أمّا الخطوط المعتمدة في هذه اللّوحة فهي متعدّدة الاتّجاهات للدّلالة على الحركيّة التي تدبّ في هذا الفضاء، حيث أنّ الأعناق المشرئبّة للجمهور تتناغم في حركاتها مع تمايل الرّاقصات بالنّسبة للخصائص المعماريّة لهذا الفضاء فهي تحيلنا على المعمار التقليدي للمدينة العتيقة بتونس من خلال تقوّسات الخطوط للرّكح ولأعمدة الأضواء

التّي تزيّن الفضاء والتّي عادّة ما تستعمل في السّهرات الرّمضانيّة وبذلك فإنّ هذه اللّوحة تسرد أجواء رمضان في كافشانطة بالمدينة العتيقة والتي لن تكون إلاّ في باب سويقة.



الصورة رقم (22)

وبالتّالي نستطيع القول أنّ آليّات السّرد لدى الرّسّام في اللّوحة هي بالأساس الألوان والخطوط والأشكال التّي يحوّلها إلى علامات دالّة على حدث ما تجلب المسرود إليه (المتلقّي) إلى السّارد (الرّسّام).

نتائج البحث

لقد مكّننا هذا البحث من التوصّل إلى مجموعة من النّتائج:

1. السّرد موجود في أنماط مختلفة سواء أن كانت أدبيّة أو غير أدبيّة ولكنّ خصوصيّة " اللّوحة السّرديّة" تكمن في تعدّد وكثافة المتن الحكائيّ لأنّه في الغالب مرتبط بقراءات فرديّة متعدّدة ومختلفة للعلامات التي تحتويها، هذه القراءات محكومة بثقافة المتلقّي واستعداداته وبمدى ملائمة زمن سرد الأحداث (رسم اللّوحة) مع الزّمن الذي يعيش فيه. وبالتّالي نستنتج أنّ " اللّوحة السّرديّة" يمكن أن تتضمّن سرودا وليس سردا واحدا.
2. كتابة نصّ سرديّ ما هي إلاّ مجموعة من الكلمات والحروف تنطوي على دلالات اصطلاحيّة في المقابل تخلق" اللّوحة السّرديّة" نمطا مغايرا للتّواصل يقوم على علاقات اصطلاحيّة ذات دلالة بصريّة.
3. لقد انحصر تناول تجربة روّاد "مدرسة تونس" في العديد من الدراسات والبحوث في مجال الفنّ التشكيلي ولكنّ المقاربة التي طرحناها تنحو بهذه اللّوحات الفنيّة منحى أدبيّا وهو ما يفتح لنا المجال للتعمّق في آليّات وتقنيات الحكي المرئي في العديد من اللّوحات في "مدرسة تونس" أو في لوحات فنيّة أخرى يمكن أن تعتمد تقنيات فنيّة تتجاوز التّشخيص إلى الرّموز والعلامات التي تتضمّنها اللّوحات التجريديّة.

استنتاجات البحث

1. مكّنت لوحات روّاد مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي من التأريخ لعادات وتقاليد التونسيّين ولمعيشهم اليوميّ داخل المدينة العتيقة وفي الأسواق وفي بعض المدن...
2. خلافا لمصطلح المدرسة في الفنّ التشكيلي عند الغرب الذي يعني التقاء مجموعة من الفنّانين حول تقنيات وأساليب موحّدة في الرسم، يتميّز كلّ فنّان في مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي بأسلوب شخصيّ وتصوّر منفرد وما يجمعهم هو فقط المواضيع المشتركة.
3. يتميّز رسم فنّاني مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي بالحميميّة والقرب، حيث أنّ أغلب الرّسامين يرسمون أقاربهم أو بلداتهم أو مدنا تونسيّة فتنتهم أو كذلك حرفا وعادات وتقاليد أهاليهم.

4. لم ينفرد روّاد مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي بسرد الأحداث عبر اللّوحة الفنيّة، لأنّ أيّ رسم يمكن أن يفهم على أنّه رواية لأحداث، خاصّة بحضور مقوّمات السّرد وهي المكان والزّمان والشخصيّات.
5. تقنيات الاشتغال على الزّمن في السّرد بالألوان لا تختلف عن تقنيات السّرد بالكتابة وهي: تقنية التّلازم الزّمني وتقنية التخيّل وتقنية الارتداد.
6. تعرّف لوحات روّاد مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي بالعديد من الأمكنة المعروفة في تونس برسم تفاصيلها وروّادها والنشاطات التي تتضمّنها في حين يكون ذلك في الرواية المكتوبة عبر الكلمات والحروف فيبقى المكان متخيّلا بطرق مختلفة (حسب المسرود له)
7. الشخصيّات في لوحات روّاد مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي التشخيصيّة في أغلبها واضحة الملامح ولكنّ العلاقات بينها تبقى محلّ قراءات متعدّدة ما لم يحدّدها العنوان أو مكان تواجدها وخاصّة معرفة المتأمّل للوحة بخصوصيّات الحقبة الزمنيّة المرسومة ولخصوصيّات الحياة التونسيّة.

الهوامش

*بيار بوشارل ولد سنة 1895 وتوفّي 1988م، وهو ابن لمعمّر فرنسي، قدم إلى تونس منذ انتصاب الحماية، وهو من الجنود الذين جرحوا أثناء الحرب العالميّة الأولى، كما أنه تحصّل على الإجازة في الحقوق، ولكنّه لم يشتغل قطّ في هذا المجال، بل كانت بداياته كـ(كريكاتوريست) في مجلاّت فرنسيّة ساخرة تصدر في تونس. ثمّ سافر إلى إسبانيا في بعثة موّلتها تونس للرسّامين، تطوّرت خلالها معرفته بالرسم المسندي وبتقنياته، وكان له عند عودته إلى تونس مرسم بنهج إسبانيا وقد نظّم العديد من المعارض في تونس مع أصدقائه الثّلاث أنطونيو كوربورا وموزاس ليفي وجيل ليلوش ثم مع بقيّة الأعضاء الذين التحقوا ب (مدرسة تونس) (Boucherle, 1997).

*يعرّف محمّد عزّام المكان الهندسيّ بأنّه المكان الذي تعرضه الرّواية بدقّة وحياد، من خلال أبعاده الخارجيّة (Azzam,1996).

*يعرّف حميد لحميداني المكان الدّلالي بأنّه المكان الذي يشير إلى أنّ الصورة التي تخلقها اللغة، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام (Lahmideni,2002).

ملحق الصّور

الصورة	عنوان العمل	اسم الفنّان	التاريخ	التقنية	الحجم
رقم(1)	في حمّام بمدينة تونس	عمّار فرحات	1967	زيت على قماش	119,5\74,5 سم
رقم(2)	المنسج	الهادي الخياشي	1619	زيت على قماش	96/ 98 سم
رقم(3)	النّساء أمام البئر	يحيى التّركي		زيت على قماش	50\60 سم
رقم(4)	المتجوّلون في تونس	يحيى التّركي	1928	زيت على قماش	32\40 سم
رقم(5)	صانعة الحلويّات	جلال بن عبد اللّه		زيت على قماش	
رقم(6)	تونسيّات في السّوق	عمّار فرحات	1947	زيت على قماش	27\35 سم
رقم(7)	جربيّات	فيكتور سرفاتي		تلوين مائي aquarelle	
رقم(8)	كاتدرائيّة روون	كلود مونيه	1892-1894	زيت على قماش	65\100 سم
رقم(09)	القهوة العالية بسيدي بوسعيد	يحي التركي	1949	زيت على قماش	
رقم(10)	القهوة العالية بسيدي بوسعيد	جيل ليلوش	1954	زيت على قماش	54\64,5 سم
رقم(11)	القهوة العالية بسيدي بوسعيد	أنطونيو كوربورا		زيت على قماش	45\38 سم
رقم(12)	القهوة العالية بسيدي بوسعيد	جلال بن عبد اللّه	1950 - 1960	تلوين مائي aquarelle	12\10 سم
رقم(13)	ساحة باب سويقة	يحي التّركي	1926	زيت على قماش	64\26 سم
رقم(14)	المخبزة	عمّار فرحات	1946	زيت على قماش	86/63 سم
رقم(15)	لاعب الورق	زبير التركي	1967	رسم خطّي	21\19 سم
رقم(16)	لاعبو الشكبّة ذات سهرة رمضانيّة	عبد العزيز القرجي	1969	تقنية مختلطة: أكريليك، وورق ذهب، وقلم حبر على ورق	55/76 سم
رقم(17)	الحصان الأزرق	عادل مقديش	1986	أكريليك على ورق	17/23 سم
رقم(18)	هلاليّات	عادل مقديش	1987	أكريليك على ورق	33\44 سم
رقم(19)	بائع البطّيخ	عليّ بالآغا	1989	أكرليك على خشب	70\85 سم
رقم(20)	غارنيكا	بابلو بيكاسو	1937	زيت على قماش	349 \776 سم
رقم(21)	بائع العطور	جلال بن عبد الله			
رقم(22)	كافيشانطة	عمّار فرحات	1954	زيت على قماش	60\73 سم

References: **المراجع**

1. Abu Azza, Mohammed. 2010, *Narrative text analysis (techniques and concepts*, Dar Al Aman, Rabat Morocco. (In Arabic)

بوعزة، محمّد،2010. *تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)* ،دار الأمان،الرباط،المغرب.

2. Alhaysan, Ibrahim, 2005, *Artistic achievement in Morocco tributaries and features* , Publications of the Friends of Tantan Museum for heritage and cultural development Association, Casablanca. (In Arabic)

الحيسن،إبراهيم.2005. *المنجز التشكيلي في المغرب:روافد وسمات*، منشورات جمعيّة أصدقاء متحف الطنطان للتراث والتنمية الثقافية، الدّار البيضاء.

3. Al Selmi, Mahfoudh, May 2013, Article entitled. *Ammar Farhat or the other side of the Tunisian fine art* , Journal of cultural life, magazine No. 241. (In Arabic)

السّالمي، محفوظ. ماي 2013، مقال بعنوان:*عمّار فرحات أو الوجه الآخر من تونسة الفعل التشكيلي*، مجلّة الحياة الثّقافيّة العدد 241

4. Arama, Maurice, 1987, *Morocco of Delacroix*, ed Grasset,Paris (In French)

Arama Maurice, *Le maroc de Delacroix* , éd Grassat,Paris,1987.

5. Azzam, Mohammed, 1996, *Narrative text space*, Dar Al-Hiwar Publishing & Distribution, Syria (In Arabic).

عزّام، محمّد. 1996. *فضاء النص الرّوائي*، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية.

6. Barthes, Roland, 1981, *Structural Analysis of Narrative*, ed Seuil, Paris. (In French)

Barthes, Roland, 1981, *L'Analyse structurale du récit*, ed Seuil, Paris.

7. Boucherle, Pierre, 1997, *Boucherle: The origins of the school of Tunis*, ed Ceres, Tunis. (In French)

Boucherle Pierre, 1997, *Boucherle:Aux origines de l'école de Tunis*, éd Cérés, Tunis.

8. Boudhina, Mohamed, April 1996, *Maghreb and Oriental Art*, Tunis. (In Arabic)

بوذينة، محمّد. 1996. *المغرب العربيّ وفنّ الاستشراق*، تونس.

9. Eichenbaum, Boris, *Theory of the Formal Method* , 1982, Trad.by Ibrahim Khatib, Moroccan Company of United Publishers, Rabat (In Arabic)

إيخنباوم، بوريس. 1982. *ضمن نظريّة المنهج الشكلي*، ت. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين، الرباط.

10. Klee, Paul, 1959, *Paul Klee newspaper*, Ed Grasset, Paris. (In French)

Klee Paul, 1959 , *Journal Paul Klee*, éd Grasset, Paris.

11. Lahmideni, Hamid, 2002, *Structure of the narrative text from the perspective of literary criticism*, Arab Cultural Center, Beirut, Lebanon (In Arabic)

لحميداني، حميد. 2002. *بنية النصّ السّردي من منظور النقد الأدبي*، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

12. Louati, Ali, 1996, *Fine Art in Tunisia*, Arab Organization for Culture and Science (In Arabic and In French)

اللواتي، علي. 1996. *الفنّ التشكيلي في تونس*، إصدارات المنظمة العربية للثقافة والعلوم

Louati, Ali , *Les arts plastiques en Tunisie*, éd. ALECSO, Tunis, 1996.

13. Iotman,Youri, 1973, *the structure of the artistic text*, Translated from the Russian by Gail Lenhoff and Ronald Vroon, University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literatures, (In English)

14. lotman,Youri, 1973, *La structure du texte artistique*, traduction sous la direction d'Henri Meschonnic, Gallimard, Paris.

15. Mauriac,François, 1990, *The novelist and his characters*, Pocket edition, Paris. (In French)

Mauriac, François, 1990, *Le Romancier et ses personnages*, éd Pocket, Paris.

16. Nakla, Hassan Ahmed, 2010, *Narrative techniques and mechanisms its artistic construction*, Dar Ghaida, Amman. Jordan (In Arabic)

نقلة، حسن أحمد. 2010. *تقنيات السّرد وآليّات تشكّله الفنّي*، دار غيداء، عمّان، الأردن.

17. Ruyer, Raymond, 1964, *the animal, the man, the symbolic function*, ed Gallimard, Paris. (In French)

Ruyer Raymond, 1964, *L'animal,l'homme, la fonction symbolique*, éd Gallimard, Paris.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 13، عدد 1، 2020،67-87

استلهام الواسطي في الفن الحديث والمعاصر

حنان سعود سالم الهزاع، قسم الفنون البصرية، كلية التصاميم والفنون، جامعة الأميرة نوره بنت عبدالرحمن، الرياض، المملكة العربية السعودية

تاريخ الاستلام: 2019/2/17 **تاريخ القبول: 2019/8/27**

Inspiration from Al-wasti in modern and contemporary art

Hanan Saud Salem Al-Hazza, Department of Visual Arts, College of Arts and Design , Princess Nourah bint Abdulrahman University, Riyadh, Saudi Arabia

الملخص

هدفَ البحث إلى استكشاف الدوافع لاستلهام أعمال الواسطي بوصفها مداخل تعبير للفنون البصرية الحديثة والمعاصرة، وكذلك هدفَ إلى رصد أهم التجارِب الفنية العربية الحديثة والمعاصرة التي وظفت الأثر الفني للواسطي. ولتحقيق هذه الأهداف اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي من خلال استعراض القيم الفنية لأعمال الواسطي المؤثرة في تلك التجارِب، إلى جانب الوقوف على تجليات فن الواسطي في المشهد الفني العربي الحديث، كما حُلِّلتْ عينةٌ عشوائية من أعمال الفنانين العرب الحداثيين والمعاصرين للوصول إلى مداخل استلهام فن الواسطي لديهم. وللبحث أهميته في تأصيل القيم الفنية والفكرية لفن التصوير العربي الإسلامي، وتعزيز دور الفن العربي الإسلامي في الفنون المعاصرة بوصفه لغة حوار في السياق الثقافي، وكذلك تسليط الضوء على الفنانين ودورهم في الحفاظ على الموروث الفني العربي والإسلامي. وقد حُدِّد البحث بدراسة الأعمال الفنية العربية الحديثة والمعاصرة ذات الصلة بفن الواسطي من خلال عينة عشوائية من الفنانين العرب الذين تأثروا بالواسطي في مرحلة الفن العربي الحديث من عام 1940م إلى عشر الستين من القرن العشرين إذ بدأت المعاصرة، حتى عام 2018م. وتوصل البحث إلى عدد من النتائج والتوصيات التي تفيد الباحثين والدارسين في مجال الفنون البصرية العربية.

الكلمات المفتاحية: الفنون البصرية، الواسطي، الفن الإسلامي، الفن الحديث، الفن المعاصر.

Abstract

This research investigate the motives behind inspiration from Al-wasti artworks as an expression of modern and contemporary visual artworks. I also reviews the most important modern and contemporary Arab artwork endeavors that have drawn from Al-wasti heritage. The descriptive methodology is employed in discussing the artistic value of Al-wasti works that have influenced the modern and contemporary artworks and in reviewing the manifestations of Al-wasti artworks in the modern Arab art landscape. A random sample from the works of Arab artists influenced by Al-wasti during the period 1940 – 2018 was selected and analyzed. This research, establishes the originality brilliance, and intellectual value of the Arab Islamic portrayal arts: It also enhances the role of Islamic Arabic art as the language of dialogue in the cultural context, and highlights the artists' (artists) role in maintaining the Islamic and Arabic artistic heritage. Several findings and valuable recommendations were obtained.

Keywords: Visual art, Al-wasti, Islamic art, Modern Art, contemporary art.

المقدمة

تداخلت الثقافات، وازداد انفتاح المجتمعات على بعضها في وقتنا المعاصر، وهذا ما جعل بعض أعمال الفنون البصرية في الوطن العربي محملة بالكثير من الغرابة، وقد يكون بعضها يسعى للشهرة العالمية بعيدا عن جذوره وهُويته. كما أن ما يميز المنجز الفني ضمن السياق الثقافي لمجتمع ما هو الهوية التي يحملها، فهي الجذر الذي يتفرع منه كل فروع الأدب والفن، كما أن الإبداع يقاس في تلك المجالات بمدى تحقيقها للجِدّة والأصالة معا، ومدى توافقها مع التوجهات العالمية في نفس الوقت؛ لذا حرص عدد من الفنانين العرب المعاصرين للأخذ بالتراث الفني؛ حيث يعد "الفن الإسلامي فنا حديثا منذ نشأته وحتى عصرنا الحالي، فلا يخلو هذا الفن من الحداثة التي يجول بها الفنانون العرب والأوروبيون لاستنباط ما يتناسب وهوية كل منهم، ... من خلال التعايش البيئي والثقافي لكل فنان على حدة" (Baha uddin, 2016, p. 4).

إن استخدام مكونات التراث الإسلامي جعلت الفن العربي الحديث والمعاصر قادرا على النهوض بالأبعاد الفكرية والجمالية لرؤى الفنانين، كما أن الباعث الثقافي هو الأهم وراء استحضار التراث الفني لديهم، وقد أتاحت حرية التعبير في الفنون المعاصرة تأكيد الذات أكثر، ولكنها لدى بعض الفنانين ذاتٌ متميزة تتفاعل مع المعطيات بحساسية وفهم أعمق. ونلاحظ أن الأعمال العربية التي اُقتُنيت عالميا تحمل هويتها العربية والإسلامية بقوالب تقنية إبداعية؛ إذ إن التميز يكون في كيفية تطوير التراث بصفته أداة لتأصيل الهوية والطابع الفني، وفى نفس الوقت المحافظة على تطور السياق الثقافي ليجسد روح العصر مع تأكيد الشخصية المحلية. وتعد المخطوطات الإسلامية بمحتوياتها من رسوم توضيحية أبرز أنواع الفنون الإسلامية، ولم يُعرف الكثير من أسماء الرسامين؛ نظرا إلى عدم الاهتمام بهم في مقابل حفظ أعمالهم، ولكن بعضهم أثبت وجوده بأسلوبه الخاص الذي لا يماثله فيه أحد، ومنهم يحيى بن محمود الواسطي[1] الذي كان له أسلوبه الفني الرائد الذي أعطى أعماله بُعدها التعبيري المميز، ومن هنا برزت في المشهد الفني العربي تجارب عديدة وظفت أثر الواسطي، بصفته تراثا لم يؤثر فقط في طبيعة الإنتاج الفني بل من خلال قراءته له أيضا ليعيد إنتاجه بمداخل متعددة، ومن هنا يمكن أن تتحدد مشكلة البحث في السؤالين التاليين: ما مدى تأثير الواسطي في الفنون البصرية العربية الحديثة والمعاصرة؟ وما أساليب توظيف الأثر الفني للواسطي باعتباره موروثا فنيا عربيا؟

أهداف البحث

يهدف البحث إلى استكشاف الدوافع لاستلهام أعمال الواسطي بصفتها مداخل تعبير في الفنون البصرية الحديثة والمعاصرة.كما يهدف إلى رصد أهم التجارب الفنية العربية الحديثة والمعاصرة التي وظفت الأثر الفني للواسطي.

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في:

1. تأصيل القيم الفنية والفكرية لفن التصوير العربي الإسلامي.
2. تعزيز دور الفن العربي الإسلامي في الفنون المعاصرة بوصفه لغة حوار في السياق الثقافي.
3. تسليط الضوء على الفنانين ودورهم في الحفاظ على الموروث الفني العربي والإسلامي.

حدود البحث

يتحدد البحث بدراسة الأعمال الفنية العربية الحديثة والمعاصرة ذات الصلة بفن الواسطي من خلال عينة عشوائية من الفنانين العرب الذين تأثروا بإنتاج الواسطي الفني في مرحلة الفن العربي الحديث من عام 1940م إلى عشر الستين من القرن العشرين؛ إذ بدأت المعاصرة، حتى عام 2018م.

منهجية البحث

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي في تناول القيم الفنية لأعمال الواسطي التي أثرت في الفنون الحديثة والمعاصرة، وكذلك استعراض تجليات فنه في المشهد الفني الحديث والمعاصر، ثم تحليل عينة عشوائية من أعمال الفنانين العرب الحداثيين والمعاصرين للوصول لمداخل استلهام فن الواسطي لديهم.

القيمة الفنية لرسوم الواسطي

للواسطي أثره الفني الذي خلفه من بعده يعكس تمكنه ومهارته، وكما يذكر الدكتور أحمد عبدالكريم: "استطاع الواسطي الهجرة من موطنه الأصلي أرمينيا واتجه إلى الهند وتعلم رسم المنمنمات... ثم رحل إلى بلاد الفرس وتعلم الخطوط العربية، ثم أصبح رسام الدولة العباسية... واستطاع بمجهود شخصي تحضير الألوان من الأكاسيد وزيت الكافور والحبرين الأحمر والأسود" (Abdul Salam, 2017). ولقد امتازت مقامات الحريري بعدد من السمات ساهمت في التأثير جماليا على الواسطي، منها "اتكاؤها على طرائق السرد الحكائي والقصصي، واستثمار عنصر الحوار، واعتمادها تقنية الراوي بأنماطه المختلفة، وفي الوقت نفسه تمكنت المقامة من امتصاص الأجناس الأدبية الأخرى بتوظيفها وجعلها مكونا رئيسا من مكوناتها، فنجد فيها الشعر والمثل والحكمة" (Al-Robaee & Mrashida , 2014, p. 59). وتعد رسوم الواسطي التوضيحية مرجعية عالمية حيث يُظهر فيها الصفاتِ الخاصةَ بكل عنصر، كما لها أهميتها باعتبارها تصويرا لحياة الناس في القرن السابع الهجري، ولذا لقب الواسطي بـ(شيخ المصورين العرب)؛ "لأنه عبّر بالرسم عن مرحلة كاملة من مراحل يقظة الروح العربية وسط النكبات السياسية والتمزق الاجتماعي والصراعات العنصرية، وما رافق ذلك من تردٍّ في القيم الأخلاقية والاجتماعية" (Essa, 1996, pp. 13-14).

قدم عدد من الدراسات ما يؤكد أن رسوم الواسطي لمقامات الحريري تحوي عددا من القيم الفنية، منها: قدرته المميزة على بناء الأشكال، وربط طرق معالجة المفردات البصرية بالنص الأدبي. كما كان لازدهار الأدب والعلوم أكبر أثر في "ابتداع لغته التشكيلية الخاصة التي تتخذ من البعد الظاهري ذريعة للوصول إلى البعد الباطني، وتتمثل قيمتها الفنية في إبرازه أدق تفاصيل الموضوعات المشتغل عليها... كما أن بصمة الفنان وجهده التقني ومنظوره الجمالي لا تتغير من منمنمة إلى أخرى" (Bokrami, 2014, p. 28). وبالرغم من أن الأبعاد الثقافية والفنية العربية في القرن السابع الهجري اختلطت بمؤثرات فارسية وبيزنطية وصينية، فإن بصمة الواسطي ميزت التصوير الإسلامي في بغداد من غيره؛ ولذا كان له تأثيره فيما بعده على الفنون حتى وقتنا الراهن. إلا أنه قد تحققت له حرية تعبير لم تتح لغيره من الفنانين العرب الحداثيين والمعاصرين، وتذكر الدكتورة أمل بورتر بأن الواسطي "صوّر الحياة اليومية دون مجاملة أو تحيّز، فعكست أعماله استنادا إلى مقامات الحريري، مجالس الأنس والطرب والخمر ومجالس القضاة وقوافل الحج، كما صوّر الأشكال الآدمية، وكانت جميعها مقبولة من المجتمع والسلطة دون مصادرة أو تحريم" (Mafadhlah, 2011). كما تعامل الواسطي مع المقامات بحس مندمج بروح العصر فكان صادقا في معاصرته لمجتمعه وقتها رغم وجود الكثير من المؤثرات، "وكان يلجأ من أجل ذلك إلى التعبير الفني... بحس الفنان المرهف، والعمل المتقن الذي يبدو فيه توزيع الألوان، ووضعية الأشخاص، وتوازن الأشكال، وتناظر العناصر المختلفة في الصورة، بعيدا عن أي مفهوم لأنواع المنظور والتعبير عن العمق على اللوحة مستوية السطح" (Essa, 1996, p. 28).

ولأعمال الواسطي قيمتها الجمالية الحسية المتميزة بتأثيرها الخاص في المتلقي، ولقد عُدَّ الكثير من الخصائص الفنية لرسومه فيما سبق عيوبا، إلا أنها تحولت إلى ميزات تواكب معايير الفن المعاصر، وتتميز الأشكال التي رسمها الواسطي بالبساطة والبعد عن محاكاة الطبيعة والتسطيح والبعد عن التجسيم والعمق، مع إهمال قواعد المنظور والضوء والظل، إلى جانب عدم ملء فراغ الصفحة وتوزيع عنصر الكتابة فيه، كما

تميز باستخدامه للصيغ النباتية والزخرفية المبسطة للتعبير عن البيئة، مثل: أغصان الأشجار، ورسم أمواج ماء تشبه مجموعة ديدان تعطي إيقاعا حركيا. أما رسوم الأشخاص فيظهر تبسيطها في عدم المواجهة الكلية، وإظهار الإيماءات باليدين والأصابع، وبروز الطابع العربي في الزي وبعض الملامح، كما أن أسلوب الواسطي في التعبير الفني يتميز "بوحدة من الواقعية بطابع زخرفي يسود جميع عناصر الصورة. وهو لا يكتفي بالاصطلاح، بل حتى أنه يضع بين أيدينا مادة البناء وركائزها وأسلوب التنفيذ بالطين وما يكتنفه من تزويق" (Al-Jader, 1974, p. 69).

ويصنف فن الواسطي فنا تشخيصيا؛ إذ اعتمد على التعبير عن الموضوع ورسم الشكل كما يراه هو، فبينما وصل به التشخيص لدرجة التبسيط بهدف توضيح النص، وصل عند بهزاد في المنمنمات الفارسيّة إلى حد التعقيد في أسلوب رسم الكائنات الحية والعمائر وغيرها، كما أن الواسطي يتعامل مع المقامة على أنها مشهد درامي يعيد التعبير عنه بتحديد عناصره الأساسية والثانوية، ورسمها في التكوين الأمثل، وتوزيعها وفق القيم الفنية للمدرسة العربية مستخدما أسلوب رسم وتلوين مميز يعكس الحكاية بصدق ووضوح. وهنا يتضح التفريق بين المنمنمات والمرقنات؛ إذ بدأت رسوم المخطوطات العربية بالاعتماد على ترجمة الرسام للنص في أنسب هيئة شكلية لذا جاءت هذه الرسوم بطابع بسيط، "ولقد اتبع هذا الأسلوبَ المصورون في البلاد العربية، وكان رائدهم يحيى الواسطي. ويطلق على هذا الأسلوب اسم (المرقنات) (Enliminure) ويختلف عن الفن الذي ظهر في فارس، وهو صوفي النزعة رومانسي التشكيل منمنم التصوير، أي المنمنمات)" (Bahnassi, 2013, p. 85)، وبالرغم من وجود صفات مشتركة بين هذين النوعين كونهما من فنون الكتاب، إلا أن هذا الاختلاف هو ما صنع لأثر الواسطي الفني قيمته الجمالية، فهي السهل الممتنع من حيث البناء الإنشائي على الصفحات، بالإضافة إلى المعالجة الفريدة للشكل والخلفيات. ولأن فن الواسطي يُعدُّ انعكاسا للحياة الاجتماعية في البصرة في العهد العباسي، فقد رأى بعض الباحثين تصنيفه فنّا شعبيّا.

تجليات الواسطي في المشهد الفني العربي

دعت الحداثة العربية في عشر الأربعين من القرن الماضي إلى البحث عن (جذور الهوية العربية) لتوظيف عناصرها ومفرداتها بعد عودة الفنانين من بعثاتهم في أوروبا؛ لمقاومة حالة التغريب التي بدأت تشكل مصدر قلق للمهتمين بتأكيد الهوية العربية.

يعاني المشهد التشكيلي العربي اليوم من حالة التقمص للمعايير الفنية الغربية؛ وهذا بسبب عدم وعي المنتسبين إليه بالتراث الفني العربي والإسلامي؛ ولذلك فإن العودة إلى جذور الفن العربي بات من متطلبات المنافسة عالميا. ويرى آخرون أن توظيف التراث يعد نوعا من النكوص إلى الماضي، وتقييدا لحرية الفنان، وأن ربط الأصالة بالماضي لا يعطي العمل الفني المعاصر قيمته العالمية، وقد تبدو هذه الآراء صحيحة في حق بعض ممارسي الفن، إلا أنه لا يمكن تعميمها ولا يمكن استبعاد التراث الفني العربي من سياق الفن العربي المعاصر؛ لذا يلزم الفنانَ قراءةٌ جمالية تأملية بصرية عميقة لينجح في توظيف تراثه. ولقد كان وما زال للفنون الإسلامية عموما ولفنون الكتاب على وجه الخصوص تأثيرها في الفنانين، ومنهم على سبيل المثال بيكاسو "من خلال تمثل بعض الخصائص الفنية في التصوير الإسلامي، وبالأخص المدارس العربية، من حيث الاختزال في الخطوط والألوان والتعابير، وكذلك في التكوين العفوي، فضلا عن التعاطي مع خلفية اللوحة التي تمثل سطحا لونيا لا يحمل أية دلالة تصويرية" (Al-Shabib & Al-Samman, 2013, p701).

ورغم تأثر الكثير من الفنانين العرب بالأساليب الأوروبية للفن الحديث بعد ابتعاثهم للدراسة فإنه كان لديهم هاجس الرؤية الفنية المختلفة تماما عن الأسلوب الفني، فكان لشخصية الواسطي بعدها الأيديولوجي المؤثر وخاصة في فناني الحداثة في العراق. ومن خلال جهود بعض الجماعات الفنية هناك، مثل: جماعة البعد الواحد، وجماعة بغداد للفن الحديث التي أسسها جواد سليم مع فنانين آخرين عام 1951م التي ذكرت

في بيانها "ولسوف نشيد بذلك ما انهار من صرح فن التصوير في العراق منذ مدرسة يحيى الواسطي أو مدرسة الرافدين في القرن الثالث عشر الميلادي، ولسوف نصل بذلك السلسلة التي انقطعت منذ سقوط بغداد على أيدي المغول" (Al-Said, 1982, pp. 164-166) .

كما يذكر عادل فاضل بأن "أول جاليري للفن في بغداد هو (جاليري الواسطي) وكان ساهم في تأسيسه عام 1966م كل من المهندسين المعماريين هنري زفوندا وسعيد علي مظلوم ومحمد مكية" (Supplement of Iraqian, 2015). كما أقيمت في الفترة 6-10 نيسان 1972م أول دورة لـ (مهرجان الواسطي) في بغداد، وتوالت بعدها دورات إقامته، وكانت آخرها التي نفذتها دائرة الفنون التشكيلية العراقية في نوفمبر 2018م، ويُلاحظ بمتابعة السيَر الذاتية لفناني العراق أنه لا تكاد تخلو سيرة أحدهم من المشاركة في دورة أو أكثر من دورات هذا المهرجان السنوي. وفي عام 1972م بمدينة الزوراء نفذ الفنان العراقي إسماعيل فتاح الترك تمثال الواسطي من البرونز ضمن مجموعة التماثيل التي نفذها لعدد من الرموز العربية في السياسة والشعر والفن، وهو محفوظ حاليا بمركز الفنون في بغداد، كما أقيم (معرض الواسطي) في المركز الثقافي العراقي بلندن عام 1980م، وكذلك أسس سليمان منصور وآخرون (مركز الواسطي للفنون) في القدس عام 1994م، وقُدّم الكثير من المؤلفات عن الواسطي. وفي عام 1972م أصدرت وزارة الإعلام العراقية على هامش مهرجان الواسطي عددا من المؤلفات منها (تراث الرسم البغدادي) لمحمد مكية و(يحيى الواسطي شيخ المصورين في العراق) لميخائيل عواد و(الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي) لشاكر حسن آل سعيد وكتاب (الواسطي، يحيي بن محمود بن يحيي، رسام وخطاط ومذهب ومزخرف) لعيسى السلمان، وأيضا دراسة بعنوان (المرأة في تصاوير الواسطي) لناهدة النعيمي، وفي عام 1974م قدم الدكتور خالد الجادر كتابه (الواسطي والخصائص الفنية للمدرسة العراقية في العصور الوسطى الإسلامية)، وأيضا بحثه بعنوان (الواسطي وفن الرسم العربي)، كما قدم الفنان ماهود أحمد كتابه بعنوان (الواسطي من خلال مخطوطة المزوق)، ومن خارج العراق قدم زكي محمد حسن كتابه (مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي)، كما قدم ثروت عكاشة كتابه (فن الواسطي من خلال مقامات الحريري)، وصدرت عن مركز صدام للفنون عام 1993م نشرة متخصصة بالفنون التشكيلية حملت اسم (الواسطي)، وقدم بلند الحيدري عام 1995م دراسته بعنوان (الواسطي رسم مقامات الحريري فاختصر الفنون الإسلامية)، وفي عام 1996م قدم جورج عيسى كتابه بعنوان (شيخ المصورين العرب)، وفي دول الخليج العربي أيضا برز عدد من الإسهامات لقراءة فن الواسطي، ففي عام 2011م أقامت دائرة الثقافة في الشارقة ندوة بعنوان (المنمنمات الإسلامية من الواسطي إلى بهزاد) قدمت فيها الدكتورة مها السنان ورقة بحثية بعنوان (الفن الإسلامي المعاصر منيرة موصلي والواسطي كنموذج).

وإنه ليصعب التعميم بأن كل التجارب الفنية العربية التي تناولت التراث عموما قد وفقت في توظيفه؛ لأن النجاح هنا يتوقف على الوعي بالماضي والانتماء للحاضر، فأعمال كل من ضياء العزاوي وجواد سليم معاصرة لزمنهم رغم أنها محملة بالتراث، كما تعكس الأعمال التي تستلهم التراث بشكل تقليدي نوعا من التخلف الفني، وتبذل الكثير من الدول العربية جهودها للتمسك بالموروث الفني الأصيل؛ لما له من أهمية في السياق الثقافي وصناعة المنجز الفني المتميز، وتعد "الأصالة على أنها مبدأ لنزعة قومية تسعى إلى توضيح الهوية العربية في الفن الحديث من خلال تحقيق عمل فني ينتمي إلى تراث فني متميز بأسسها الجمالية. ويقصد بالتحديث (Modernization) التجديد أو المعاصرة" (Baha Uddin, 2016, p. 4).

وتعد تجارب الفن العربي الحديث الانطلاقة لحالة التلاقي مع الواسطي، فقد كانت الهوية هي المحفز الفني في ثقافة عشر الأربعين والخمسين من القرن الماضي، إذ إن "الفنان العربي قد اكتشف أن تجربته الجمالية قد تخطت حدود هذا السؤال، لا لشيء إلا لأنه كان منذ البدء سؤالا افتراضيا، بمعنى أنه لم يكن فاصلة اعتراضية بين واقعين: واقع جمالي مكرس تراثيا، وواقع آخر يتشكل بمحض إرادته" (Youssef,

2001, p. 116). كما شكلت قضية البحث عن الهوية الدافع لدى فناني العراق لتوظيف الواسطي في أعمالهم في فترة عشر الخمسين والستين الميلادية، سواء في الألوان أو في البناء الإنشائي، وسيقف البحث على أبرز التجارب الفنية التي ظهر فيها هذا التأثير. وسيكون الترتيب حسب تاريخ الميلاد لهؤلاء الفنانين.

جواد سليم، العراق (1919-1961م)

تعد تجربة جواد من أهم التجارب المتأثرة بالواسطي، ففي رسالته لصديق أوائل عشر الأربعين كتب: "يحيى الواسطي أعظم من ظهر من المصورين في العراق. أتذْكر صورته في مجموعة مقامات الحريري؟ إنها صورة تمثل مجموعة من الجمال وجمال العراق، تعرفها جيدا إنها بلون التراب لقد صور هذا العبقري العظيم كل جملٍ بلون يتناسب واللون الذي بجانبه" (Jabra,1979, p. 161).

"وعمل جواد سليم في المتحف العراقي في مجال استنساخ القطع الأثرية نحتا ورسما جعله في مواجهة مباشرة مع تاريخه القديم للمرة الأولى. ومن خلال عمله هذا، تعرّف لأول مرة على أعمال يحيى الواسطي" (Muzaffar, 1997, p. 152). وإن محاولاته تلك وقتية أتت خلال مرحلة البحث عن أسلوبه الخاص وتأسيس مدرسة عربية للفن في العراق، فلم يكن وقوفه على ما تركه الواسطي غاية في حد ذاته، بل وسيلة لما هو أعمق، "فعمله (كيد النساء) يفصح عن مضمون قديم لا يناسب عصره، وتبدو التأثيرات صريحة في التكوين وتوزيع الكتل بدرجة يتحول فيها الشكل لمعالجة صورية فاقدة لمعادلها الموضوعي، وذلك يؤكد أن الفنان كان بصدد البحث عن محتوى وعن تنقيب في الأشكال" (Al-Kinani, 2009, p. 25). كما تعود شهرة جواد لتلك المشاهد البغدادية التي استقاها من الحياة اليومية فتشابه بذلك فن الواسطي حيث يلتقى في المضمون الفكري مع مقامات الحريري التي كانت سجلا لحياة يومية عراقية سابقة، إلا أنه تمكن من صنع عالمه الخاص بخياله عن مدينته بغداد، وبالرغم من ظهور تأثير (بيكاسو) و(بول كلي) في أعماله فإن تاريخ الفنون العربية خلّد اسمه؛ لأنه أسس مدرسته الفنية التي تبلورت من مدرسة الواسطي والتراث العراقي المحلي.

شكل (1): جواد سليم، الشجرة القتيلة، 1958م، 70×52سم، ألوان مائية على ورق
/http://www.alnaked-aliraqi.net

تعد لوحته (الشجرة القتيلة) شكل (1) واحدة من مجموعة اللوحات التي استلهم جواد فيها الواسطي، ويظهر في اللوحة شجرة كبيرة ورجلان معلقان بها يحتطبان منها، وامرأة منحنية على الأرض تجمع ما يسقط من أغصان. واختزل جواد ألوانه في البني والأحمر بأسلوب رسم مبسط دون تفاصيل وغيّب البعد الثالث، تاركا فراغ اللوحة ببياض الورقة، كما يشابه معالجة الواسطي لمفرداته في وضعية الأشخاص والتعبير عن انفعالاتهم، وطريقة رسم النباتات بصيغة زخرفية تتوسط الصفحة، وكذلك التوزيع الهيكلي للعناصر وخط

الأرض يذكرنا برسوم الواسطي لعدد من المقامات، مثل: مشهد الحارث ومجموعة من الرجال يستمعون إلى أبي زيد في المقامة الثالثة شكل (2)، و مشهد أبي زيد مع ابنه في المقامة الحادية والأربعين شكل (3).

شكل (2): المقامة الثالثة

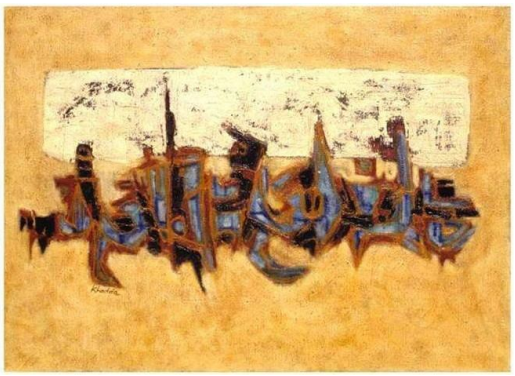
شكل (3) المقامة الحادية والأربعون

الواسطي، 1237م، أحبار على ورق. تصنيف (5847) عربي، المكتبة الوطنية بباريس gallica.BnF.fr

محمد خدة، الجزائر (1930-1991م)

يعد خدة من المؤسسين للفن الحديث في الجزائر؛ عاش زمن الاستعمار وتأثر في بداياته بالمعايير الفنية الغربية، لكنه سَرعان ما عاد للبحث عن مصادر إلهامه في التراث؛ تزامنا مع انشغال الفكر العربي حينها بقضية الهوية، فرسم عام 1975م لوحة بعنوان (تكريم الواسطي)، لأنه يرى فيه شجاعة على تجاوز التقاليد وإعلان اسمه ليكون أقدم فنان عربي معروف، ويظهر تأثير أسلوب الواسطي في أعماله التي تلتها حتى وفاته عام 1991م. وفي ترجمة لإحدى دراسات خدة المنشورة في مجلة أوروبا عام 1975م ذكر أنه يجد في أثره الفني (مقامات الحريري) "شواهد نفيسة بإحالتها الدقيقة على المناظر والأزياء والمعمار السائد في تلك الفترة، وتكشف عن ملكة وحس فني وملاحظة دقيقة تتجلى في شغف الواسطي بإبراز الأوضاع والتعابير وحركات الشخوص" (Abdul Karim, 2012).

كما أكد محمد خدة علاقة النص بالصورة المرسومة عن طريق رسومه لأشهر أعمال بعض الكتاب الجزائريين، مثل: ديوان جان سيناك (وردة وقراص، 1964م)، وديوان الطاهر جاعوط (العصفور المعدني، 1982م).



شكل (4)، تكريم الواسطي، محمد خدة، 1973م. زيت على كانفس. 73×54 سم. الحقوق محفوظة لـ http://khadda.org

في شكل (4)، رسم خدة مجموعة من الأشكال الإنسانية المجردة بتوزيعات هندسية أفقيا، مكدسة في وسط اللوحة تاركا بقية اللوحة بفراغ يشابه الفراغ في رسوم الواسطي وبلون مشابه أيضا لأوراق المخطوطة، ويبدو للمشاهد أن خدة أعاد تقديم منمنمات الواسطي ولكن بأسلوبه الخاص الذي تميز به في تجريد العناصر وتوزيعها بإيقاعات خاصة، وأسلوب في التلوين ميزه عن غيره، واعتماده على أسس مدرسة

الرمز التي أسسها في الجزائر بعد عودته من باريس. وخدة يقترب في عمله هذا من رسم الواسطي لمشهد الاحتفال برؤية هلال شهر شوال في المقامة السابعة شكل (5)؛ إذ تبدو الأشكال المجردة للخيول والفرسان والبيارق والطبول والأبواق في كتلة تكوين أفقي مغلق.

شكل (5): المقامة السابعة، الواسطي، 1237م. أحبار على ورق. تصنيف (5847) عربي، المكتبة الوطنية بباريس gallica.BnF.fr

إلياس الزيات، سوريا (1935م -...)

ينتقي الزيات مواضيعه من وحي تاريخ الحضارات والأساطير إلى جانب الفلسفة الدينية، وقد تبلور توجهه الفني من خلال عمله في فن الأيقونة وترميمها، وبعد سنين من قراءته لكتابات جبران وتأثره به تراكميا قدم معرضه بعنوان (إلى جبران) عام 2010م، "ضم خمس عشرة لوحة، منها لوحتان منفذتان بقلم الرصاص والفحم وألوان الخشب، وخمس لوحات بالألوان الزيتيّة، وثماني لوحات مائيّة، تستوحي جميعها عوالم الأديب والفنان المعروف (جبران خليل جبران) لا سيما أشعاره المغناة" (Shaheen, 2010).

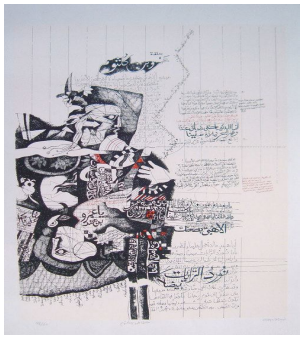
شكل (6): إلياس الزيات، 1993م، ألوان مائية وأحبار على ورق، 65×81 سم. الحقوق محفوظة لصفحة الفنان على Facebook

يظهر في اللوحة شكل (6) معالجة الشخوص بأسلوب الواسطي وذلك في استطالة الوجوه وترتيب الأجسام كصفوف مرصوصة في محاولة لتكوين المنظور الحلزوني، كما فعل الواسطي في رسم مشهد الحجامة للمقامة السابعة والأربعين على صفحتين، شكل (7)، وأجاد الزيات حبكة التعبير الفني كمشهد درامي في اللوحة، وتبدو معالجاته الخطية مزيجا من المخطوطات السريانية والإسلامية، وقد اختزل اللون ولم يُظهر البعد الثالث، إلى جانب تأكيد الحركة والإيماءات في الأشخاص.

شكل (7): المقامة السابعة والأربعون، الواسطي، 1237م، أحبار على ورق. تصنيف (5847)عربي، المكتبة الوطنية بباريس gallica.BnF.fr

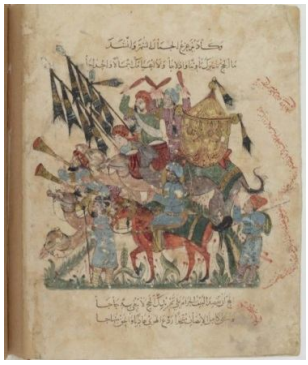
ضياء العزاوي، العراق (1939م-...):

من مؤسسي جماعة الرؤية الجديدة، ركز اهتمامه على مبدأ السرد، واختار "أن يكون مفسِّرا تشكيليا للنص الأدبي... من دون أن يتخلى للحظة عن لغته التشكيلية وخياراته الفنية، ومن دون أن يكون رسام أشكال توضيحية، بالضبط كما كان يفعل سلفه الواسطي رسام العمل الأدبي (مقامات الحريري)" (Laibi, 2001, p. 26)، ولقد كان العزاوي زميلا لجواد سليم في المتحف العراقي. كما وجد في الحياة الاجتماعية العراقية مصدر إلهام ليبدع من خياله -وبتأثر بمدرسة الواسطي- مخطوطاته الأولى، فطوّر ما أسماه (القصيدة المرسومة)، وبدأ بتنفيذ عدد من الكتب الفنية بتقنيات الطباعة بالحفر منذ منتصف عشر الستين، كان أولها عن (ملحمة جلجامش)، ثم (تحية إلى بغداد) و(ألف ليلة وليلة)، وأشهرها (المعلقات السبع، عام 1978م)، وتضم ثماني لوحات بالطباعة الفنية، إضافة إلى لوحة مستقلة تقدم تلك القصائد مجتمعة معا. وهو يشابه الواسطي الذي عمد إلى "استخدام العرض الكامل للصفحة ما جعل الحروف تمدد ببراعة، والكلمات الموجودة في سطر تتناسب بشكل مريح مع العرض المحدد دون تجميع أو تمديد لإنتاج مجموعة نصية من كتل النص الموجودة داخل حدود مستطيلة وهمية، مؤطر بهامش من أربعة جوانب" (Roxburgh, 2013, p181). كما استخدم العزاوي تقنية اللون الواحد واختيار أشكال الشخصيات التعبيرية من مخيلته بنهايات مفتوحة؛ لإكسابها درامية تتوافق مع النص، وغالبا ما كانت هذه الشخصيات في حالة ثورية، ولقد كانت رسومه تشخيصية أكثر من كونها تجريدية، "وفي العام 2005م، أشرف الفنان العراقي ضياء العزاوي على طباعة ألفي نسخة مرقمة، مطابقة للنسخة الأصلية من مقامات الحريري في عدد الصفحات (334صفحة)، والقياس (28×37) والتجليد بالجلد والحرير، وكذا عدد صفحات رسوم المنمنمات" (Abdul Karim, 2012).



شكل (8): ضياء العزاوي، المعلقات السبع الذهبية (6)، عمرو بن كلثوم، 1978م، 70×100سم. طباعة شاشة حريرية على ورق. الحقوق محفوظة لـ http://www.azzawiart.com

يظهر في هذا العمل شكل (8) تأثر العزاوي بالواسطي، وذلك في أسلوب إضافة النص من خلال خطوط متنوعة بأشكال منكسرة مع اختلاف سماكة الخط. كما رسم عددا من العناصر الشكلية كالخيول والطيور والمحاربين في وضعيات شبيهة بوضعية الأشكال لدى الواسطي في رسم قافلة الحجاج للمقامة الحادية والثلاثين شكل (9).



شكل (9): المقامة الحادية والثلاثون، الواسطي، 1237م، أحبار على ورق. تصنيف (5847) عربي. المكتبة الوطنية في باريس gallica.BnF.fr

منيرة موصلي، السعودية (1945-2019م)

إحدى رائدات الفن التشكيلي السعودي، أقامت معرضها الشخصي الأول عام 1972م، وفي عام 1997م نفذت مجموعتها الفنية المكونة من 36 قطعة تحت عنوان (الواسطي وأنا ومرئيات أخرى)، عرضتها بصالة (عالم الفنون) في بيروت، ويعد أول معرض لفنانة سعودية في لبنان، وتجربتها تلك لم تكن محاولات للوصول إلى أسلوب عربي مختلف كما فعل فنانو العراق، بل إنها جاءت بعفويتها لتجمع بين النص والصورة كما فعل الواسطي، وتضيف المعالجات لخامات من بيئتها المحلية، ولقد أضافت موصلي البعد الفكري للخامة بما يخدم المعنى العاطفي لنصوص خصها بها الشاعر اللبناني، حيث تذكر موصلي عن سبب اختيارها الواسطي بأنه "فنان عبقري بغدادي، عمل على المنمنمات بشكل مختلف ودخل في تفاصيل حياة الناس من دون تعقيد بل بطرافة في العمل واهتمام بمسألة الموروث، ولم يكن انتمائي للواسطي لتثبيت هويتي بقدر ما هو حوار معه مع انبهاري ببنيته وألوانه وذكائه الحاد" (Abdullah, 1997, p. 23) ، واستعملت موصلي الورق المصنوع يدويا وخامات طبيعية، مثل: أخشاب الأثل، والجلود، والحرير، واستخدمت قطع النحاس، ولونت مساحات العمل بألوان طبيعية، وتضيف في أحيان كثيرة صورا مطبوعة عن رسوم الواسطي بأسلوب القص واللصق، وفي لوحات أخرى تشيّد لوحاتها على بناء هيكلي متوافق مع بناء الواسطي.

شكل (10): اللون المسطور، منيرة موصلي، 1997م، خامات متعددة، 65×81 سم، الحقوق محفوظة لـ https://mounirahmosly.com

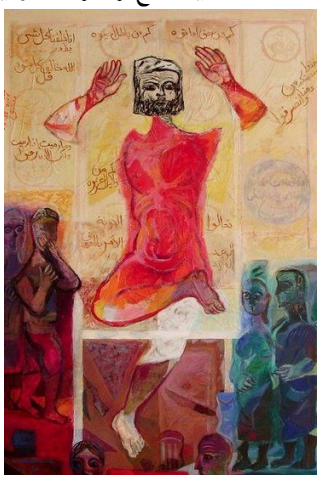
استخدمت موصلي في عملها شكل (10) صورة عن رسم قطيع الجِمَال وراعية للمقامة الثانية والثلاثين شكل (11)، وهي من أكثر رسوم الواسطي رواجا في التراث العربي، مكونة من عشرة جمال مختلفة الألوان

من درجات البني مع راعيتها التي تظهر في أقصى يمين التكوين، وتعود شهرة هذه التصويرة لإبداع الواسطي في تمايز الجمال وتفاوت مستوياتها دون استخدام الضوء والظل، بل باختلاف درجات اللون فقط الذي أعطى البعد للأشكال؛ ولذا كان النص الشعري في لوحتها مناسبا للتغزل بجمال رسوم الواسطي، وقد أضافت لها موصلي قدسية خاصة بإطار الخشب المزخرف ومجموعة من الألوان المبهجة التي تحيط بها، كما جاءت انحناءة الإطار الداخلي للوحة شبيها بانحناءة رقاب تلك الجمال التي كانت في إيقاعها تعطي الإيحاء بالحركة، فعنصر التكرار له تأثيره البصري لتشكيل الحركة، كما استلهمت الصحراء في تجربتها تلك بألوانها ومكوناتها المادية، وهو تعبير صادق عن بيئتها المحلية، وكما كان الواسطي يلجأ لخياله لإنشاء رسومه التوضيحية لتلك الحكايات التي ليس لها صورة واقعية، وكذلك فعلت منيرة موصلي مستعينة بالوسائط المادية المتنوعة للتعبير عن حكاياتها الخاصة.

شكل (11): المقامة الثانية والثلاثون، الواسطي، 1237م، أحبار على ورق. تصنيف (5847) عربي، المكتبة الوطنية بباريس gallica.BnF.fr

إدوار شهدا، سوريا (1952م-...)

قدم شهدا اللوحتين (سوريا 2011) و(العشاء الأخير) في معرضه عام 2010م، وتحمل اللوحتان إشاراتٍ تدل على علاقته بكل من الأيقونة السورية وفن الواسطي العربي، من حيث أسلوب المعالجة التعبيرية استنادا إلى الحالة الخيالية للحكاية، حيث يذكر شهدا "إذا لاحظنا الأسلوب المتبع في رسومات المقامات والأيقونة، نجد تشابها من حيث المنظور الشرقي الذي هو معاكس للمنظور الغربي الذي يعتبر اللوحة سطحا وليس عمقا، ونجد استخداما للألوان البسيطة مع زخارف شرقية" (Al-Jammal, 2010).



شكل (12): إدوار شهد، غيلان الدمشقي، 2010م، 180×125 سم، أكريليك ورق رز صيني على قماش، الحقوق محفوظة لصفحة الفنان على Facebook

يظهر في اللوحة شكل (12) استحضار شهدا شخصية البطل غيلان الدمشقي في ظل ظروف دولة سوريا المعاصرة بوصفه أحد المناضلين ضد جبرية الدولة الأموية في عهد هشام بن عبدالملك، ولما قُبض عليه عوقب بقطع يديه ورجليه ولسانه، ثم حُكم عليه بالقتل والصلب على أحد أبواب دمشق عام 724م. ويظهر تأثير الواسطي في هذه اللوحة من خلال درامية المشهد، والتعبيرات الانفعالية للأشخاص، وتكبير حجم الشخصية الرئيسية عن بقية الأشكال كما في رسمه لأبي زيد يتحدث في المجلس للمقامة الثلاثين شكل (13). ويذكّرنا تقسيم اللوحة أيضا برسم الواسطي لمشهد ولادة زوجة الوالي للمقامة التاسعة والثلاثين شكل (14)، وأيضا يظهر أسلوب الواسطي في طريقة إضافة عنصر الكتابة وتوزيعها في اللوحة، فاللوحة مليئة بالرمزية، كالسكين، وقطع اليدين والرجلين، وملامح الدمشقي العربية التي تشبه ملامح شخوص الواسطي.

شكل (13): المقامة الثلاثون

شكل (14) المقامة التاسعة والثلاثون

الواسطي، 1237م، أحبار على ورق. تصنيف (5847) عربي. المكتبة الوطنية بباريس gallica.BnF.fr

فاطمة الحاج، لبنان (1953م-...)

قدمت الحاج معرضها بعنوان (قراءات) عام 2013م في البحرين، كما "إن الكتاب وأسلوب القراءة هو ما يلهم فاطمة في تأملاتها المرسومة، من الحدائق التي أعجبت بها: منزلها العائلي في الوردانية، حديقة الورود الجميلة في رميل، ولوحات الرسامين الانطباعيين، كما تستلهم من رسوم الواسطي" (AL-Mahmeed, 2013). لقد عبرت عن التأمل الروحي لمشاهد من الطبيعة وحدائق عائلتها الغنّاء بما تحويه من ورود وأشجار بأسلوب تقنيات لونية خاصة بها، ورسالة المعرض عن حرمان المجتمع من الكتاب، واستبدال التواصل الحميم بوسائل التواصل الإلكترونية وتحذير من تحول الإنسان عن حياته الطبيعية.

شكل (15): المكتبة القديمة، فاطمة الحاج، 2013م، 150×150 سم، أكريليك وزيت على كانفس.
Courtesy Galerie Claude Lemand , Paris

عبّرت الحاج في عملها شكل (15) عن المكتبات العربية القديمة التي يجتمع فيها الصحبة والأدباء لتداول العلم، بأسلوب تجريدي لعناصر المشهد، واكتفت بالبعدين في معالجة مشاهد التجمعات وفي رسم الأشخاص بتكرارات متوالية ومتدرجة لتحقيق المنظور الحلزوني، وأضافت الحاج الزخرفة النباتية في بعض

الأثاث في تلك المكتبة القديمة، وكذلك إبريق الماء، وكأس للشاربين، وكأن العلم والقراءة هما الماء الذي يروي حياة الناس. وأسلوبها في التلوين انطباعي، إذ اختزلت الألوان في البني والبيج بدرجاتهما مع إدخال اللونين الأحمر والأسود كما فعل الواسطي للتعبير عن جمال الطبيعة لإبراز الشكل دون اللجوء إلى الضوء والظل، وهذه اللوحة تحيلنا إلى رسوم الواسطي لجلسات أبي زيد لطرح الألغاز في المقامتين السادسة والثلاثين شكل (16) والثانية والأربعين شكل (17).

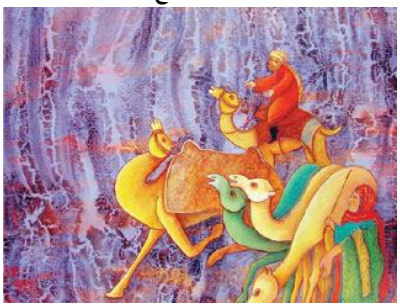
شكل (16) المقامة السادسة والثلاثون

شكل (17) المقامة الثانية والأربعون

الواسطي، 1237م، أحبار على ورق، تصنيف (5847) عربي، المكتبة الوطنية بباريس gallica.BnF.fr

أحمد عبد الكريم، مصر، (1954م-...)

استمرارا لأسلوبه في معرضه (هدهد بنت الجيران) عام 2014م أقام معرضه بعنوان (تحية إلى الواسطي) عام 2016م، ضم 25 لوحة، "وأشار (عبد الكريم)، إلى أنه بعد مرور 700 سنة، أراد أن يقدم تحية إلى (الواسطي) لأنه لم يأخذ حقه في عصره، وذلك لأن كل المنمنمات التي رسمها وزعت على المكتبات الباريسية وغيرها من الأماكن على مستوى العالم" (Jameel, 2016)، وهو كفنان وأكاديمي رأى أن يؤدي واجبه تجاه هذا الأثر الفني العربي، ويحاول تفكيك مفردات الواسطي وإعادة تركيبها مستخدما الصياغة الشكلية ذاتها بتقنية لونية خاصة به، فاعتمد على الدمج بين الفن المصري القديم ورسوم الواسطي باستخدام تقنية الأبرو، واستخدم الزخارف الحلزونية التي ظهرت لدى الواسطي في معالجته لسيقان النبات أو المياه، وفي معرضه كانت مواضيعه مستلهمة من مواضيع المقامات الحريرية بأساليب زخرفية.



شكل (18): قافلة الجمال، أحمد عبد الكريم، 2016م، أكريليك على كانفس. الحقوق محفوظة لصحيفة الاتحاد الإماراتية /https://www.alittihad.ae

ومن أعمال عبدالكريم شكل (18) لقافلة من الجمال حيث فكّك فيه أحد رسوم المقامة الثانية والثلاثين كما وردت سابقا في شكل (11)، وقد أبقى الفنان على ثلاثة جمال مع الراعية في الزاوية اليمنى السفلية، وحاول إظهار حركة أرجل الجمل في الوسط وكأنه في سباق، ورسم في مستوى ثالث أبعد جملا أصغر في حجمه وعليه رَجُل، وقد وضّح الفنان حركة اليدين كما في رسوم الواسطي تماما، والمجموعة اللونية في

الأشكال كانت ناصعة ودافئة محاولا التجسيم باستخدام درجات من اللون الواحد في العنصر الشكلي الواحد، والخلفية بألوان باردة مع تأثيرات فن الأبرو ليعطي إيقاعا حركيا خاصا.

وسماء الأغا، العراق، (1954-2015)

قدمت لوحاتها في قوالب قصصية لتكون وسيلة لإحياء الموروث العراقي الثقافي والاجتماعي، وركزت على مواضيع الفرح باستخدام أسلوب يعكس تأثرها بالواسطي الذي جاء من خلال دراستها الأكاديمية وأبحاثها العلمية، كل ذلك أعطى أعمالها بعدا جماليا خاصا، كما أن اختيارها لموضوعات المرأة العراقية في الواقع أو الحكايات والأساطير أعطى أعمالها الصبغة الأنثويةَ المميزةَ. كما "لم تقم الفنانة وسماء بتكرار الواسطي، بل عملت على تطعيم هذا الفن وجعله يذكرنا بموروث ثقافي فنّي اجتماعي مازال يمتلك نبضه وتأثيراته البصرية، من خلال سعيها للمحافظة على العلاقة ما بين القصّة وجماليات الممارسة التشكيلية في الرسم" (Al-Sharmi, 2015, p. 16).

شكل (19): رحلة، وسماء الآغا، أكريليك على كانفس، 1997م. الحقوق محفوظة لمدونة الفنانة http://wassma-alagha.blogspot.com

ومن أعمال الآغا اللوحة شكل (19) التي يظهر تأثرها بالواسطي في عدد من العناصر الشكلية وطريقة معالجتها من حيث استخدامها الخطوط الحلزونية لرسم تموجات الماء والسحب في السماء. وتعتبر وضعيات الأشخاص ونمط لباسهم أيضا من أهم مؤثرات الواسطي في أعمالها، والتي ظهرت في رسمه لقارب في نهر الفرات للمقامة الثانية والعشرين شكل (20)، وأيضا رسمة لسفينة في البحر للمقامة التاسعة والثلاثين شكل (21).

شكل (20): المقامة الثانية والعشرون

شكل (21): المقامة التاسعة والثلاثون

الواسطي، 1237م، أحبار على ورق، تصنيف (5847) عربي. المكتبة الوطنية بباريس gallica.BnF.fr

نزار صابور، سوريا، (1958م-...)

بعد ممارسة الفن 30 عاما جاءت تجربته الفنية المستلهمة من فن الواسطي في معرضه (عنترة زماننا) 2005م في بهو خان (أسعد باشا) بدمشق القديمة وضم 67 لوحة؛ إذ جسد شخصية الفارس الشاعر عنترة بن شداد مدخلا فكريا، وتعامل مع اللوحة كمشهد لحكاية، ومزج في لوحاته خط النسخ لكتابة الشعر مع

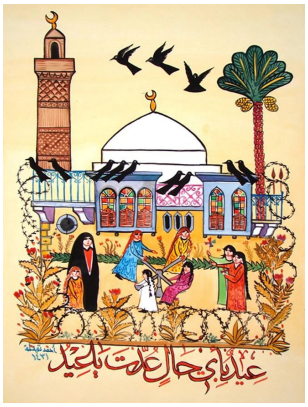
الرسم متأثرا بأسلوب الواسطي وخاصة في المعالجة الشكلية للنباتات إلى جانب تأثير الأيقونة السريانية، ولقد استمر ظهور تأثيرات الواسطي في أعمال صابور التي أنجزها بعد ذلك في معرضه الشخصي بعنوان (جدران تدمرية) عام 2009م، ويظهر تأثير أقواس العمارة الدمشقية التي تشبه أسلوب الواسطي. وتجاوز اللوحة ذات البعدين من خلال لوح الفرجة الخشبي الذي له دلالته الفنية والتعبيرية، كأنه عرض تمثيلي من خلاله؛ إذ يشاهد المتلقي في منتصفه لوحة متخيلة تمثل عنترة وعبلة، حيث يذكر صابور: "تتمثل الفكرة الرئيسية في التناقض بين (عنترة الذاكرة) المدافع عن الحق الرافض للظلم وعنترة الشاعر النبيل، مع (عنترة اليوم) الذي يحمل صفات ومبادئ مناقضة" (Shaaban, 2005).

شكل (22): نزار صابور، عنترة وعبلة، 2004م، وسائط مختلطة. الحقوق محفوظة لـ http://www.nizarsabour.com

في عمله شكل (22) تعامل صابور مع الواسطي وعنترة وعبلة الرموز العربية الأصيلة، وتمازجت مع أسلوب الرسم الشعبي الذي اهتم به في مدة من حياته الفنية، فرسم عنترة وهو يمتطي حصانا وعلى رأسه تاج، وكذلك عبلة يعلو رأسها تاجٌ آخر ولكنها تمتطي جملا، والأشكال موزعة بشكل رأسي في العمل وليست على خط أرض محدد، وهذا يذكرنا بما فعله الواسطي في رسم المقامة الحادية والثلاثين كما وردت سابقا في شكل (9)، ويظهر اقتراب صابور من المعالجة الشكلية للأغصان فيها، وكذلك رفع إحدى اليدين للشخصيات المرسومة على جانبي العمل.

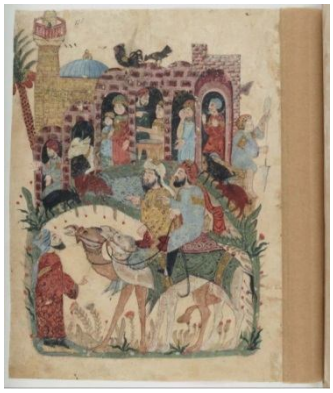
أحمد توحلة، العراق، (1971م-...)

فنان ومعماري وخطاط عشق فن المنمنمات الإسلامية، وخاصة رسوم الواسطي لمقامات الحريري، ودرسها وأعادها خطًا ورسما في بغداد خلال ثلاث سنوات، منها (منمنمة العيد) عام 1996م باستخدام ألوان مائية، والخط بالحبر العربي، وتعد أولى لوحاته في المحاكاة. ظهر تأثره المباشر بالواسطي في معرضه الشخصي السادس (خربشات على جدار الذاكرة) عام 2009م، وضم 15 لوحة من مقاسات صغيرة عكست جماليات عمارة الموصل التراثية. قال (توحلة) عن معرضه "حاولت من خلال هذا المعرض البحث عن اللغة البصرية والتشكيلية والجمالية التي يضمها المعمار الموصلي التقليدي والتي تعد جزءا من ثقافة المدينة وتاريخها الذي يمتد الاف السنين وخلقت ايضا نوعا من الحب والانتماء للأرض والمكان" (Al-Kateb, 2018)، ومما يلاحظ أن أسلوبه يتقاطع مع رسوم الواسطي، خاصة في الهيكل البنائي، وعلاقة الأقواس بالخطوط الرأسية، واستخدامه لنمط معالجة الزخرفة النباتية، وإضافة الخط إلى النص وتوزيعه على فراغ اللوحة. وقد امتد ظهور تأثير فن الواسطي أيضا في معرضة الشخصي (مقام مدمى) عام 2010م.



شكل (23): العيد الآسي، أحمد توحلة، مائي على ورق، 2009م. صفحة الفنان على Facebook

في شكل (23) رسم توحلة من وحي ما تمر به العراق من ظروف سياسية صعبة تحيل العيد إلى ذكرى مؤلمة لديه، ويظهر في هذه اللوحة نساء وأطفال الموصل وقد أحاطهم بأسلاك شائكة ونبات مصفر ميت ومجموعة من الغربان تقف على حافة شرفات المنزل وتحوم حول قبة المسجد، إنه مشهد العيد الدرامي الذي عالجه الواسطي مسبقا بفرح، لكنه هنا لدى توحلة مشهد حزين لحصار الشعب العراقي، ويخلو من الذكور، ويقتصر على البنات اللاتي يحاولن اللعب لمقاومة كل الظروف، وطبيعة الصياغات المعمارية من الموصل القديمة، وكذلك إضافة إطار علوي حول العناصر البشرية مكون من القباب والمآذن والنخيل والطيور المقامة، وبقية الإطارات الثلاث من عنصر النبات الزخرفي يتطابق مع أسلوب الواسطي في إخراج رسوم مشهد لحوار بين أشخاص بالقرب من قرية للمقامة الثالثة والأربعين شكل (24).



شكل (24): المقامة الثالثة والأربعون، الواسطي، 1237م، أحبار على ورق، تصنيف (5847) عربي. المكتبة الوطنية بباريس gallica.BnF.fr

عبد القادري، لبنان، (1984م-...)

يركز القادري في أعماله على جانب الإنسانية المعاصرة المرتبطة بقضايا الموروث والحرب والانتماء، ويدعو للبحث في التاريخ العربي والإسلامي لإنتاج الفن باعتباره وسيلة مقاومة، وقد أقام معرضه في الكويت بعنوان (المقامة) عام 2015م، فذكر أن "المعرض تحيةٌ لفن الواسطي، وذلك بعد أن تلقّى مقامات الحريري من النسخة المحدودة والموجودة في مكتبة باريس الوطنية كهدية من الفنان العراقي ضياء العزاوي. تحية جاءت بعد الدهشة التي أصابت القادري عند اطّلاعه على المزوّقات التي رسمها الواسطي" (Al-Huwaidi, 2015)، وجاء معرضه ردةَ فعل على تحطيم آثار متحف الموصل على يد تنظيم الدولة الإسلاميّة بوصفها أصناما، وقد بدأ القادري مشروع المقامة في 2014م بلوحة مؤرخة بـ 5 تموز / يوليو 2014م، وهو اليوم الذي ألقى فيه أبو بكر البغدادي خطابه العام الأول.

شكل (25): المقامة، عبد القادري، وسائط متعددة على قماش، 2014م.

الحقوق محفوظة لصفحة الفنان على Instagram

يعبر القادري في هذه اللوحة المعاصرة شكل (25) عن حالة العراق في مواجهة تنظيم (داعش)، وتظهر بعض الشخصيات في هذه اللوحة مذهولة وحزينة تشبه ملامح شخصيات الواسطي، ومجموعة من الجِمَال تحتفل على صفحات مخطوط الواسطي غير مهتمة بهذا الغزو الأسود الذي يحاول أن يطغى عليها ويلوثها، ويظهر في خلفية اللوحة تجسيد لمشاهد تدمير تماثيل متحف العراق؛ إذ نرى عناصر التنظيم وهم يهدمونها بمعاولهم، والقادري هنا يؤكّد دور الفن في تجسيد جمال الحياة ومواجهة قبح العدو، وسواد الفحم الذي يلف المشهد المروع يعبّر عن سوداويّة الواقع، فالأسود هو لون تنظيم الدولة الذي يسعى إلى أن يفرضه على حياة الناس، وهذه الضربات الحادّة تنقل أثر الحدث العظيم في نفس الفنان، ومقاومته التدمير والوحشية، كما أنّ استخدام الفحم يأتي للدلالة على فكرة الزوال، كما دون في أسفل اللوحة عبارة (المقامة الحادية والثلاثون)، وحقّا فإن عمله هذا يماثل رسم الواسطي لهذه المقامة كما وردت سابقا في شكل (9).

النتائج

من خلال ما سبق يمكن الإجابة على تساؤلات البحث بالتالي:

1. ظهر تأثير الواسطي مع بداية الفن العراقي الحديث بسبب دوافع قومية نادت باستحضار التراث الفني في بغداد بعد عودة الفنانين من الدراسة في أوروبا، ثم تحولت إلى بواعث ثقافية لدى فناني الدول العربية الأخرى، وعلى وجه الخصوص سوريا ثم مصر ثم الجزائر ودول المغرب العربي ثم دول الخليج العربي، كما أن الكثير من فناني العراق نسخوا ودرسوا رسوم الواسطي، وقد أتاح لهم هذا التعرفَ عليها بصورة أعمق من غيرهم، كما لازال عدد من الفنانين العرب المعاصرين يؤمنون بذلك المفهوم الذي ينظر إلى أصالة العمل الفني من جهة اتصاله بالماضي.
2. ظهر تأثر عدد من الفنانين العراقيين بموضوع كيد النساء الذي عالجه الواسطي في رسومه، مثل: جواد سليم، وضياء عزاوي ووسماء الآغا؛ إذ شكلت عملية إعادة فن الواسطي أحد مناهج تأمل الموروث العراقي الفني، وهذا يماثل موضوع العشاء الأخير على سبيل المثال الذي تناوله الكثير من الفنانين الغرب في الثقافة المسيحية.
3. من أهم تأثيرات رسوم الواسطي أنها دفعت بالفن العربي والإسلامي إلى آفاق جديدة من خلال الحياة السياسية والاجتماعية في بغداد خلال الخلافة العباسية فصارت توثيقا لنمط الحياة العراقية دون الاستسلام للقواعد التقليدية التي تحكم المنمنمات، وهذا ما سعى إليه الفنان العربي المعاصر في معالجة تلك المواضيع، مع اختلاف الموضوعات بين الفترتين، فموضوع التعبير في رسوم الواسطي مثلا تناول مواضيع لا يعني الفنانَ المعاصر التعبير عنها، مثل: مجالس الطرب والراقصات في المجالس.

4. اعتمد الواسطي على توظيف المفردات الشكلية أيا كانت بشرية، أو نباتية، أو حيوانية، أو مبانيَ وغيرها في حدود الصفحة؛ للتعبير عن المشهد التمثيلي المرادف للنص، وهو ما نفذه عدد من الفنانين العرب في تجسيد المشاهد لتحوي المفردات نفسها.
5. إذا كانت رسوم الواسطي نُفذت وفق خصائص معينة، فإن الفن العربي المعاصر جاء بلا حدود للأساليب في التنفيذ، إلا أن كسر القيود والغرابة هو المعيار الذي انتهجه الفنانون المعاصرون، فرغم تأثرهم بالواسطي لم تكن المحاكاة طبق الأصل هدفهم كما كانت لدى بعض فناني الحداثة، بل هي إيحاء أكثر من النقل والنسخ؛ إذ كان هناك تأثير واضح للواسطي في أعمال الفن العربي الحديث ممتد إلى الفن المعاصر بنسبة أقل وضوحا، مثل: استخدام عناصر المفردات البصرية، وطريقة معالجة الوجوه والسحنات، والحيوانات، والنباتات، والماء، والسماء والأرض، وكذلك التقنيات، مثل: التذهيب، والتحديد باللون الأسود، وإدخال النص على الرسم، وأيضا تأثير التكوينات الإنشائية في اللوحة، مثل: المنظور الهوائي الحلزوني، والتكرار، وإظهار الحركة، وهي حالة من التناص الفني في الشكل عند الأغلب ولا تعد سرقة فنية.
6. لقد تعددت الدوافع لدى الفنان العربي بين تأثر بالأسلوب وطرق التعبير أو المعالجات الشكلية، فوظّف عدد من الفنانين خامات وأساليب تنفيذ معاصرة سعيا لتحقيق المعاصرة والتجديد، وعادة ما كانت تلك الخامات ذات بعد فكري يساهم في دعم الجانب التعبيري، وليست مجرد تجديد دون هدف، كما لا تخلو أعمال الفنانين من مؤثرات بصرية من البيئة العربية المحلية.
7. تنوع موقف الفنانين المعاصرين من الواسطي، فإما أن يكون بأسلوب كلاسيكي في التصوير التشكيلي: أسلوب زخرفي يحاكي تقنية تنفيذ الواسطي لتصاويره، وهو يعد (تناصًا نسخيًا) كما نرى عند أحمد عبدالكريم، فهو يعيد رؤية الماضي ويحاوره بأسلوبه الخاص القريب إلى استنساخ شخصيات الواسطي، لكن بصبغة الفن المصري القديم، وبذلك جمع بين تفاعل عناصر الموروث الثقافي لديه نتيجة المحصلة العلمية والعملية له بوصفه فنانا أكاديميا، أو أن يكون التأثير (استلهاما) كما لدى منيرة موصلي في حضور الشخوص بصفتها مخلوقات جديدة، وكان حوارها مع الواسطي فكريا لم تسعَ لاستنساخ الصيغ الزخرفية أو العناصر الشكلية الأخرى للواسطي. أما القادري فطريقته هي (حوار) مع الواسطي في ظل ثقافة العصر وأحداث العراق؛ إذ ارتبطت لديه بفنون العراق العربية الأصيلة وتفاعل معها، ولقد كان الواسطي مصدر إلهام له في ردة فعله تجاه ثقافته.
8. دراسة تأثير الواسطي في الفنون البصرية العربية المعاصرة بينت وجود إشكالية في توظيف التراث دون التطرق لقضية الحداثة السابقة في التوفيق بين الأصالة والمعاصرة، وأن التراث هو الطريق الصحيح للأصالة؛ وذلك أثر على مبادئ حرية الفنان، في حين لم يتعرض الواسطي لتحدي فكرة الأصالة وكانت له الحرية في التعبير عن الموضوع دون قيود، وقد أتت المؤثرات الشكلية من الثقافات الأخرى المسيحية والفارسية والصينية ولم تعد نقصا في أعماله.

التوصيات

1. إن الفنان الذي وظف رسوم الواسطي إنما هو في المقام الأول عبارة عن متلقٍ ذكي يمتلك الموهبة الفنية، تفاعل مع الأثر الفني لإنتاج أثر جديد، وهكذا فإن هناك مجالا لوجود متلقٍ جديد لممارسة الفعل الفني من انعكاس الأثر الفني الأصل، ويأتي ذلك لتأكيدا لممارسة ونشر ثقافة النقد والتذوق الفني، وعلى الفنان العربي المعاصر ألا يقف فقط عند المشهد الحاضر ليستلهم فكره وأسلوبه، بل بإمكانه أن يعود إلى الماضي وفق رؤية جديدة تصيغ كلا من الماضي والحاضر بإبداع نحو مستقبل فني يميزه بين المبدعين حول العالم.

2. تأكيد دراسة القيم الجمالية والفنية للفنون الإسلامية في مناهج التربية الفنية والمؤسسات الثقافية وأكاديميات الفنون، وكذلك في التعاطي الإعلامي وتشجيع ما له علاقة بإعادة قراءة وصياغة الفن الإسلامي.
3. تفتقر المكتبة العربية لدراسات بأسماء الفنانين التشكيليين العرب، فكيف بأساليبهم وبحوثهم الجمالية ورؤاهم الفكرية، وذلك يؤكد أهمية التوثيق الدقيق والدراسات التحليلية والنقدية المعمقة لرواد الفن العربي الحديث والمعاصر على غرار كتاب "فصول في تاريخ الفن العراقي" لشاكر حسن آل سعيد.

الهوامش

([1]) الواسطي (AL-Wasti) هو الفنان العربي العراقي يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن المعروف بالواسطي، ينسب إلى مدينة واسط التي كانت لها مدرسة خاصة في الرسم تختلف عن مدارس بغداد والموصل وسامراء، واشتغل رساماً لدى الخليفة عبدالله بن منصور المستنصر بالله في الفترة 1242-1258هـ، اشتهر بكتابة وتصوير نسخة من مقامات الحريري، وقد فرغ منها في رمضان سنة 634هـ كما دون ذلك في نهاية المخطوط، وتحتفظ المكتبة الوطنية في باريس بأهم مخطوط لمقامات الحريري الذي صوره الواسطي، ويطلق عليها اسم (حريري ـ شيفر) نسبة إلى مالكها الأصلي الذي أهداها إلى المكتبة الوطنية في باريس، ووضعت تحت رقم (عرب 5847)، وتضم 230 صفحة بقياس 25.1 × 17 سم وخطت بخط النسخ.

References: **المراجع**

1. Abdul Karim, Ahmed. (2012, December 15). *Maqamat Al-Hariri, Maqamat Al-Wasti*, Masarib electronic magazine, Retrieved March 12, 2017 from. http://massareb.com/?p=1905. (in Arabic)
2. Abdul Salam, Samah. (2017, May 14). *The Egyptian Artist Ahmed Abdel Karim: Two Exhibitions in Honoring Al-Wasti - founder of the Arab and Islamic Painting School*. Kuwait Newspaper. Retrieved April 3, 2018 from https://www.aljarida.com/articles/1494692946676711900. (in Arabic)
3. Abdullah, Kumail. (1997, November 30). *Mounirah Mosly is Inspired by The Works of Al-Wasti and The Poems of Ahmed Farhat*, Al-Hayat newspaper, (1209), 23. (in Arabic)
4. Al-Bahnassi, Afif. (2013). *Technical Impact Between Application and Formation, General Authority for Syrian Books*. Syria.(in Arabic)
5. Al-Hariri, Al-Qasim Abu Mohammad. (1237). *Maqamat Al-Hariri*; Exemplary Decorated with Paintings Executed by Yahya ibn Mahmud ibn Yahya bin Abul-Hasan Al-Wasti, National Library of France, Retrieved December 27, 2018 from https://gallica.bnf.fr/accueil/en.(in France)
6. Al-Huwaidi, Al-Mughira. (2015, October 30). *Maqamat Abdul Qadiri - Al-Wasti passed Through Kuwait.* Ultra-Voice website, Retrieved August 12, 2017 from. https://www.ultrasawt.com. (in Arabic)
7. Al-Jader, Khalid. (1974). *Al-Wasti and The Art of Arabic Painting*, Journal of Arab Culture, (2), 56-57.(in Arabic)
8. Al-Jammal, Alaa. (2010, February 6). Edwar Shahda - *Between Maqamah and Oriental Art,* Hama website Retrieved April 23, 2018 from. http://esyria.sy/sites/code/index.php.(in Arabic)
9. Al-Kateb, Mohammad. (2009, June 12) *Architecture and Painting in The Exhibition of Artist Ahmed Touhla in Mosul*. Radio Free Iraq, Retrieved January 04, 2019, from. https://www.iraqhurr.org.(in Arabic)
10. Al-Kinani, Mohammad. (2009). *The Composition Systems of Jawad Saleem* - Analytical Study, Academic Journal, (52), 7-38.(in Arabic)
11. AL-Mahmeed, Badriya. (2013, April). *Reading by Fatima El Hajj*. Sketchbook magazine, Retrieved October 10,2017. From .http://sketchbookmagazine.com/2013/04/spotlight/readings-by-fatima-el-hajj/.
12. Al-Robaee, Ihsan & Mrashida, Abdul Rahim. (2014). *Al-Hariri Maqamat and Al-Wasti Paintings*. Irbid Journal for Research and Studies, 17(4), 54-97.(in Arabic)
13. Al-Said, Shakir Hasan. (1982). *Chapters From The History of The Plastic Art Movement in Iraq*, Department of Cultural Affairs and Publishing, Iraq.(in Arabic)
14. Al-Shabib, Mohammed & Al-Samman, Abdul Razak. (2013). "*The Effect of Islamic Miniatures on Pablo Picasso's Paintings*", Damascus University Journal for Science and Engineering, (2), 693-710..(in Arabic)
15. Al-Sharmi, Makiya. (2015, May 16). *The Art of Miniatures in The Work of Wasma Al-Agha*, AlMada newspaper, No,3360, 16, Al – Mada Establishment for Mass Media, culture & Art, Iraq.(in Arabic)
16. Baha uddin, Reham. (2016). *Islamic Arts Between Authenticity and Modernity*, Journal of Architecture, Arts and Humanistic Science, 4(1), Egypt, DOI:10.12816/0036574. (in Arabic)
17. Bokrami, Said. (2014, March). Unknown Master of Miniatures: *Al-Wasti and The Amazing Dimensions*. Al-Rafid Magazine2, 26-30.(in Arabic)

18. Essa, George. (1996). *Sheikh of Arab Painters Yahya bin Mahmoud Al-Wasti*, House of literary treasures, Lebanon.(in Arabic)
19. Jabra, Jabra Ibrahim. (1979). *Eighth Flight - Critical Studies, Arab Foundation for Studies and Publishing*, Iraq.(in Arabic)
20. Jameel, Besent. (2016, December 12). By Pictures.. Ahmed Abdel Karim Greeting *Al-Wasta After 700 Years of His Passing*. The Seventh Day website, Retrieved January 3, 2018 from http://www.youm7.com/3007152.(in Arabic)
21. Laibi, Shaker. (2001). Dia Azzawi: (Monographie). Official Site of Poet Shaker Laibi, Retrieved March 1, 2018 from http://www.perso.ch/slaibi/azawi2.htm.(in Arabic)
22. Mafadhlah, Ghassan. (2011, July 25). *Porter: The Absence of Analytical Thought has Led us to Accept The Misleading Orientalist Statements*, Al-Ghad Newspaper. Retrieved November 6, 2017 from https://alghad.com. (in Arabic)
23. Muzaffar, Mai. (1997, October/December). *Jawad Seleem Present Absent. Journal of The World of Thought*, 26(2), 147-158.(in Arabic)
24. Official Site for Mohammed Khadda, (2019), Retrieved March 15,2018 from http://khadda.org/node/83.(in France)
25. Official Site for Mounirah Mosly, (2017), Retrieved July 11,2017 from https://mounirahmosly.com
26. Roxburgh, David.J. (2013). *In Pursuit of Shadows: Al-Hariri's Maqāmāt. Muqarnas*, (30), 171-212, Brill Academic Publishers.
27. Shaaban, Fatimah (2005, May 26). Nizar Sabour: *Antara today only mastered the fanfare*, AL-Ittihad Newspaper. Retrieved December 12, 2017 from https://www.alittihad.ae/article/13678/2005/. (in Arabic)
28. Shaheen, Mahmoud. (2010, March 23). *Elias Zayyat in his greeting to Gibran Hug Color and Words*. Al-Thawra newspaper. Retrieved from http://thawra.sy/. (in Arabic)
29. Supplement of Iraqian. (2015, July 8). *The Art Groups in Iraq After The Forties*, Al-Mada paper, Iraq. [Abstract] Retrieved October 7, 2018 from. http://almadasupplements.com/news.php?action=view&id=13268#sthash.R38ul0cr.dpbs.(in Arabic)
30. Youssef, Farouk. (2001, July). *Arabic Painting is Now The Concept of Artistic*

الصورة الفوتوغرافية وتوظيفها في أعمال الفنانين العرب المعاصرين

موفق علي شريف السقار، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون، جامعة اليرموك، الأردن
اشواق يوسف طسلق، مديرية التربية والتعليم، إربد، الأردن

تاريخ الاستلام: 2019/5/8 **تاريخ القبول: 2019/8/27**

Photographic Image and Its Application in the Works of Contemporary Arab Artists

Mowafaq Ali Alsaggar, Yarmouk University, Faculty of Fine Arts, Department of Visual Arts
Ashwaq Yusof Taslaq, Education Directorate, Irbid, Jordan

الملخص

هدفت هذه الدراسة إلى البحث في الخصائص الفنية التي توصل اليها الفنان في توظيف الصورة الفوتوغرافية في أعماله، وتحديد أبرز التقنيات المستخدمة في توظيف الصورة الفوتوغرافية في أعمال التشكيليين العرب المعاصرين، وذلك عبر تحليل تجارب مجموعة من أبرز أعمال هؤلاء المصورين الذين استخدموا الصورة الفوتوغرافية في التعبير عن رؤاهم الفنية وفلسفاتهم وايديولوجياتهم. وقد استخدم الباحثان المنهج الوصفي التحليلي، في الإجابة عن أسئلة الدراسة وتحقيق أهدافها، وتضمنت عينة الدراسة مجموعة من اللوحات التشكيلية لعشرة من الفنانين التشكيليين العرب المعاصرين من بلاد عربية مختلفة. أظهرت نتائج الدراسة التنوع الكبير في التقنيات المستخدمة في تنفيذ اللوحات التي وظفت الصورة الفوتوغرافية لدى الفنانين والفنانات العرب في عينة الدراسة، بالإضافة إلى تعدد الخامات المستخدمة في تلك الأعمال. كما أظهرت النتائج تأثر العديد من الفنانين والفنانات العرب المعاصرين الذين قاموا بتوظيف الصورة الفوتوغرافية في أعمالهم بأعمال الفنانين الغربيين الذين قدموا تجارب رائدة في هذا السياق، كالفنان الألماني جيرهارد ريختر ولوك تويمانز وسواهما من الفنانين. وبناء على نتائج الدراسة كان هناك بعض التوصيات، كان من أهمها إجراء المزيد من الدراسات حول التجارب العربية التشكيلية المميزة، التي وظفت الصورة الفوتوغرافية، ومقارنتها بالتجارب الغربية الرائدة، لغايات تحديد علاقات التأثير بين تلك التجارب.

الكلمات المفتاحية: الصورة الفوتوغرافية، الفن العربي المعاصر، التقنيات الفنية، الفنون التشكيلية.

Abstract

The study aimed to examine the artistic features of the artworks which used the photograph and to identify the main techniques used in these artworks of contemporary Arab painters through analysis of the oeuvres of a set of contemporary painters who used the photograph as a means to express their artistic visions, philosophies, and ideologies. The researchers used the Descriptive analytical approach to answer the questions of the study and achieve its aims. The sample of the study included a number of paintings produced by ten contemporary Arab painters from various Arab countries. The results of the study showed the great variety techniques and materials used in the production of the paintings, which employed the photograph. The results showed also that several Arab painters were influenced by the pioneering Western painters such as Gerhardt Richter and Luc Tuymans among others. Based on the results of the study, the researchers provided several recommendations, which included conducting additional studies about the distinguished Arab art experiences, in which photographs were employed, in comparison with the pioneering experiences in the West, in order to identify the influences they exerted on those experiences.

Keywords: Photography, Contemporary Arab Art, Art Techniques, Plastic Arts.

المقدمة

أثر التصوير الفوتوغرافي بشكل كبير على كافة جوانب الحياة في المجتمعات المعاصرة، وقد امتد أثره إلى العديد من الأنشطة التي يمارسها الإنسان في المجالات المختلفة، الاقتصادية والثقافية والاجتماعية والفنية. في ضوء ما سبق، فليس من الغريب أن يكون للتصوير الفوتوغرافي أثر كبير على الفنون التشكيلية في العصر الحديث، وقد تمثل ذلك الأثر في العديد من الجوانب التي كان من أبرزها التخلص من معيار المحاكاة والدقة في تصوير الموضوع وفي اصدار الأحكام على الأعمال الفنية وانتاجها، مما أدى إلى ظهور العديد من الحركات الفنية الحديثة والمعاصرة كالتجريدية والتكعيبية وسواها من الحركات الفنية التي رفضت معيار المحاكاة وبحثت عن فلسفة فنية جديدة.

وقد ارتبطت الفنون التشكيلية خلال العصور السابقة لاختراع التصوير الفوتوغرافي بمبدأ المحاكاة حيث كانت الأعمال التصويرية والنحتية تُشكل أعمالا تسجيلية بصرية، لا تملك إمكانية منافسة التصوير الفوتوغرافي في دقته وسرعة تسجيله، مما دفع ببعض الفنانين إلى التعبير عن خشيته بأن نهاية فن التصوير قد بدأت مع ذلك الاختراع الجديد. ولكن النتيجة التي تحققت كانت على النقيض من ذلك، وتمثلت في تجديد فن التصوير، وإدخال تقنيات جديدة ومعايير مختلفة عن المعايير التقليدية السابقة التي ارتبطت بدقة المحاكاة والدقة التسجيلية للحقيقة البصرية (Myersm 1966).

مشكلة الدراسة

ظهرت في الآونة الأخيرة العديد من الأعمال الفنية التي تعتمد بالأساس على الصورة الفوتوغرافية بمحتواها الشكلي والطباعي، والتي تركز على دمج الصورة الفتوغرافية في اللوحة الفنية التشكيلية. وبذلك، تسعى هذه الدراسة إلى تحديد أبرز الأعمال الفنية التي استخدمت الصورة الفوتوغرافية عبر تحليل مجموعة من الاسهامات الهامة في تطوير الاتجاهات المعاصرة في اللوحة الفنية العربية المعاصرة. حيث نجد العديد من الفنانين في الغرب قد مارسوا هذا التوجه وانعكس هذا على الفنانين في العالم العربي ولهذا كان التوجه لدراسة تحليل محاور واتجاهات واساليب الأعمال الفنية المعتمدة بأصولها على الصورة الفوتوغرافية. وتتضمن الدراسة الحالية الأسئلة التالية:

1. ما التقنيات التي تم استخدامها في أعمال الفنانين العرب المعاصرين والتي كانت الفوتوغرافيا اساسا لها؟
2. ما الذي حققه توظيف الفنانين العرب المعاصرين لإمكانيات الصورة الفوتوغرافية في اللوحات الفنية المعاصرة؟
3. ما العلاقة بين المدارس الفنية التشكيلية المعاصرة والصورة الفوتوغرافية، وما هي الأسس التي تقوم عليها تلك العلاقة؟

أهداف الدراسة

هدفت هذه الدراسة إلى:

1. استقصاء الخصائص الفنية التي حققتها الأعمال الفنية التي وظفت الصورة الفوتوغرافية.
2. تحديد أبرز الابتكارات الحديثة من حيث التقنيات في توظيف الصورة الفوتوغرافية في أعمال المصورين التشكيليين المعاصرين.
3. تحليل تجارب مجموعة من أبرز المصورين التشكيليين المعاصرين في استخدام الصورة الفوتوغرافية في التعبير عن رؤاهم الفنية وفلسفاتهم وايديولوجياتهم.
4. تحديد الاتجاهات المختلفة للأعمال الفنية التي وظفت الصورة الفوتوغرافية في الأعمال الفنية التشكيلية.

أهمية الدراسة

ترتبط أهمية هذه الدراسة بمحاولة بحث مجموعة من التيارات والتجارب الفنية التشكيلية المعاصرة التي وظفت الصورة الفوتوغرافية في تقنياتها واتجاهاتها، بالإضافة إلى تحليل تجارب مجموعة من الفنانين الذين قدموا أعمالا تصويرية تشكيلية هامة اعتمدت على الصور الفوتوغرافية في أعمال معاصرة كان لها أثر كبير على المشهد المعاصر للفنون التشكيلية.

منهجية الدراسة

اعتمدت هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في بحث أثر واستخدامات الصورة الفوتوغرافية في تجارب تشكيلية معاصرة والأسس التي قامت عليها تلك التجارب والاستخدامات، وموقف النقد الفني المعاصر وأسواق الفن العالمية نحو تلك الأعمال والتجارب. وتم استخدام المنهج الوصفي التحليلي في تحليل أعمال مجموعة من أبرز الفنانين التشكيليين الذين وظفوا الصور الفوتوغرافية للوقوف على أهم أساليبها وتقنياتها وخصائصها الفنية.

عينة الدراسة

تتضمن عينة الدراسة الحالية اختيار مجموعة من أعمال الفنانين المعاصرين الذين قدموا أعمالا تشكيلية وظفت الصورة الفوتوغرافية، وقد تم اعتماد أساسين في اختيار عينة الدراسة هي:

1. استخدام الفنان للصور الفوتوغرافية في لوحات فنية.
2. إمكانية الاطلاع على أعمال الفنانين من خلال الدراسات أو مواقع الإنترنت (عبر مواقع إلكترونية خاصة بالفنانين أو مواقع إلكترونية عامة).

الدراسات السابقة

في الفقرات التالية مجموعة من الدراسات السابقة التي تم الاستفادة منها في كتابة مخطط البحث. وقد عرضت تلك الدراسات، بما يتضمن عنوان الدراسة وهدفها، وإجراءاتها، وعينتها، ومنهجيتها، وأهم النتائج التي توصلت إليها. وفيما يلي عرض لتلك الدراسات:

أجرت زولاك (Zulak, 2015) دراسة بعنوان (Hannah Höch's Photomontage-Paintings) "لوحات المونتاج الفوتوغرافي لدى هانا هوش" هدفت إلى بحث تجربة الفنانة الألمانية هانا هوش في استخدام الصور الفوتوغرافية في أعمال تشكيلية دادائية، في الفترة ما بين 1918-1970. وقد استخدمت الفنانة تقنية الكولاج باستخدام الصور في أعمال تجريبية رائدة عالجت في أعمالها موضوع صورة المرأة في وسائل الإعلام. وأظهرت نتائج الدراسة قيام الفنانة بدمج قصاصات الصور والتصوير بالألوان المائية في العديد من أعمالها لتقدم اتجاها جديدا في فن التصوير وصفت بتصوير المونتاج الفوتوغرافي (Photomontage Painting).

وفي دراسة هاميل (Hamill, 2014) تحت عنوان (Picturing Autonomy: David Smith Photography and Sculpture)، "تصوير الاستقلالية: ديفيد سميث، والتصوير الفوتوغرافي، والنحت"، عمل الباحث على التعرف على أبرز جوانب تجربة النحات ديفيد سميث في عرض مجموعة من أعماله النحتية للعام 1953 من خلال الصور الفوتوغرافية. وقد أظهرت نتائج الدراسة أن الفنان سميث تمكن من خلال تقديم أعماله النحتية في عدة صور فوتوغرافية التقطها في أوقات وأماكن مختلفة، من فصل أعماله النحتية تلك عن كل من الحيز المكاني والزماني، محققا ما وصفته الدراسة باستقلالية العمل الفني النحتي.

وفي دراسة بعنوان (The Conversation between Painting and Photography in the 21 st Century: An analysis of selected paintings by Peter Doig (1959-) and Luc Tuymans (1958-)) "الحوار بين التصوير التشكيلي وفن التصوير الفوتوغرافي في القرن الحادي والعشرين: تحليل

لوحات مختارة للفنان بيتر دويغ (Peter Doigm 1959) والفنان لوك تويمانز (Luc Tuymans, 1958)، حاولت لويس (Lewis, 2013) استقصاء العلاقة بين فن التصوير التشكيلي، وفن التصوير الفوتوغرافي، من خلال تجربة الفنان الاسكتلندي بيتر دويغ الذي استخدم الصور الفوتوغرافية مصدرا ومنطلقا لأعماله التشكيلية، دون أن تشكل الصورة مكونا ماديا ضمن أعماله؛ وتجربة الفنان البلجيكي لوك تويمانز الذي قام باستخدامها كعنصر وخامة ضمن أعماله التشكيلية من خلال الرسم عليها ودمجها مع المكونات التشكيلية في أعماله، ليتوصل إلى مستوى من التجريد والتحوير لمضمون وموضوع العمل الفني.

وأجرى هامر (Hammer, 2012) دراسة بعنوان (Francis Bacon: Painting after Photography)، "فرانسيس باكون: الرسم بناء على الصور الفوتوغرافية". هدفت إلى بحث استخدام الفنان فرانسيس باكون للصور كمصادر استلهام ومصادر للمضامين والموضوعات في أعماله التشكيلية. وقد أظهرت نتائج الدراسة أن أبرز مصادر الفنان للحصول على تلك الصور التي وظفها في أعماله تتمثل بمجموعة من المجلات والصحف كان من أهمها مجلات (Picture Post)، و (Le Crapouillet)، و(Paris Match)، وصحيفة (The Sunday Times) وغيرها. وقد أظهرت النتائج التحولات الكبيرة التي تعرضت لها تلك المصادر ضمن التجربة التشكيلية للفنان، الذي قام بالدمج بطرق معقدة بين العديد من المصادر المشتقة من صور فوتوغرافية مختلفة في سياقاتها وبيئاتها في أعماله، حيث يقوم الفنان بتشكيل الشخصيات في العمل الفني من مصادر متعددة، وتكون خلفيات الأعمال من مصادر فوتوغرافية أخرى. كما أظهرت النتائج أن الطروحات النقدية لصديق الفنان الناقد بيتر روز بولهام (Peter Rose Bulham)، حول التصوير الفوتوغرافي وعلاقته بالفن التشكيلي كانت من أهم الأسباب التي دفعت الفنان إلى توظيف واستخدام تلك الصور في أعماله.

الإطار النظري للدراسة

يرتكز الإطار النظري للدراسة على التعرف على العلاقة بين الصورة الفوتوغرافية واللوحة التشكيلية، من خلال الوقوف على مراحل نشأة وتطور تلك العلاقة، وتحديد طبيعتها واتجاهاتها، والتعرف على أبرز التقنيات والأساليب التعبيرية التي يوظف من خلالها الفنان التشكيلي الفوتوغرافيا في أعماله، وبشكل خاص في عصر ما بعد الحداثة.

اولا: تحولات العلاقة بين الفوتوغرافيا واللوحة التشكيلية في الفن الحديث والمعاصر

شهد عقد الستينيات من القرن الماضي، بداية المرحلة الأكاديمية في تاريخ التصوير الفوتوغرافي، ودخل التصوير في هذه المرحلة الجامعات كحقل دراسي وبحثي مستقل عن الحقول الأخرى كالصحافة والإعلام، والتي كان جزءا منها في السنوات السابقة. وقد كان للعديد من النظريات أثرها في نشوء التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي بشكل خاص، والأعمال الفنية التي وظفت الصورة كخامة ضمن مكوناتها بشكل عام في تلك الحقبة، وبشكل خاص تلك الكتابات الفلسفية والنقدية التي تطرقت إلى الجوانب الجمالية والفنية للتصوير الفوتوغرافي. وكانت كتابات كل من الناقد الفرنسي رولان بارت (Roland Barthes) (1915-1980) وسوزان سونتاغ (Suzan Sontag) (1933-2004) وجان بودريار (Jean Baudrillard) (1929-2007) من أبرز الأدبيات التي لفتت الأنظار إلى القيم الجمالية والفنية في فن التصوير الفوتوغرافي. ويشير الناقد رولان بارت (2010) إلى وجود العديد من المحددات المرتبطة بالتصوير الفوتوغرافي والتي تميزه عن الفن التشكيلي، ومن أهم تلك المحددات ما يصفه (بالحتمية الفوتوغرافية)، والتي تعني عدم إمكانية وجود صورة فوتوغرافية دون شيء أو شخص سابق يتم تصويره وتمثيله عبر الصور. وتعد الفوتوغرافيا بالأساس نتيجة التقاء نظام كيميائي، يتمثل بتأثير الضوء على بعض المكونات، ونظام فيزيائي، يتمثل بتشكل الصورة من خلال جهاز بصري (بارت، 2010). ورغم الحقائق السابقة، يرى بارت أن فن التصوير الفوتوغرافي قد جعل الرسم (التصوير التشكيلي) مرجعه المطلق (بارت، 2010). وطبقا إلى بارت فهناك بعض الخصائص المشتركة بين الصورة الفوتوغرافية والأعمال الفنية التشكيلية: "الأشخاص الذين أرى

صورهم هم بالتأكيد حاضرين في الصورة، ولكن بدون مكانة وجودية. كالفرسان في لوحات دورر (Durer)" (Bart، 2010).

ورغم تلك الحتمية، فإن الصورة الفوتوغرافية لا تمثل الواقع، فهي تغير الواقع وتعيد تشكيله، وذلك ينطبق حتى على أبسط الصور؛ "فالمرء ما إن يقف أمام الكاميرا حتى يأخذ استعداده ويثبت ويكيّف جسده ونظرته استعدادا لالتقاط الصورة، وهو بذلك يجعل من نفسه صورة قبل أن تلتقط له الصورة، وهذا الذي يحدث على المستوى الشخصي، يحدث على مستوى اجتماعي أكبر، فمثلما يتخذ المرء الهيئة المناسبة للصورة يتخذ المجتمع نفس الهيئة، ويكيّف نفسه كموضوع للتصوير" (Zerfawi، 2013). ويتفق مع ذلك ريتشارد كيرني (Richard Kearney) الذي يشير إلى أن الصور ذاتها هي صور عن صور، وليست صور لأشياء، فالواقع الذي تلتقطه الصورة هو صورة وليس واقعا فعليا. فلا يوجد عالم سابق للمحاكاة في التصوير، وإنما هو محاكاة لمحاكاة (Zerfawi, 2013).

وتشير سونتاغ (Sontag) في هذا السياق إلى أن الصورة هي ترجمة للعالم "بقدر ما هي الرسوم والصور الزيتية"، وترى أن الفوتوغرافيا تمكنت من احتلال مكانتها في عالم الفنون (Sontag, 2013). أما الفيلسوف الفرنسي جان بودريار، فقد اهتم بالصورة الفوتوغرافية وقدرتها على تشكيل الوعي في المجتمعات المعاصرة، وقد قدّم نظريته الشهيرة المعروفة بنظرية الواقع الفائق التي أثارت جدلا واسعا وكان لها أثر كبير على التصوير الفوتوغرافي. فبعد ظهور الإمكانيات الكبيرة للصور في النصف الثاني من القرن العشرين، يشير الفيلسوف إلى أن الواقع قد أصبح شيئا من الماضي، في حالة يصفها الفيلسوف بموت الواقع (Death of Reality). فالصور في عصرنا لا تمثل الواقع، وانما تشكل واقعا بديلا يتحكم بوعي المشاهد، ويحجب عنه الواقع الفعلي، وهو الأمر الذي بات ممكنا بفضل الكاميرا الرقمية والتقنيات الحاسوبية. ويميز بودريار بين أربع مراحل في تاريخ الصورة على النحو التالي (Mustafa, 2013):

1. الصورة تجسيد أو محاكاة فعلية للموضوع الخارجي (رسومات ليوناردو دافنشي ومعاصريه).
2. دخول فكرة التشويه (العصر الباروكي).
3. إعادة الاستنساخ الآلي للصور بحيث يفقد المصدر نفسه قيمته وأصالته ولا يمتلك المتلقي القدرة على التمييز بين الأصل والصورة.
4. اختفاء المصدر وصناعة الصورة مع دخول التكنولوجيا.

وتنتمي العديد من اللوحات التشكيلية التي توظف الصورة المرحلة الرابعة، ففي العديد من الأعمال التي تنتمي إلى هذا الاتجاه، فالصور لا تمثل أشياء موجودة في العالم الواقعي، وإنما مجرد فكرة في عقل وخيال الفنان.

ثانيا: تحولات فن ما بعد الحداثة واستخدام الصورة كخامة في اللوحة التشكيلية

كان للفنان مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp) دور كبير في إدخال الموضوع الجاهز إلى عالم الفن، الأمر الذي امتد إلى الأعمال التشكيلية الحداثية والمعاصرة. والعمل الفني الجاهز، ليس وسيلة لتقديم المعنى، بل وسيلة لوجوده في ذاته. حسب دانتو (Danto) فإن انفصال الأعمال الفنية عن السمات الجمالية القديمة التقليدية، كالمحاكاة هو ما يمنح تلك الأعمال معناها الفني. فالمحاكاة لم تعد شرطا ضروريا للفن، لا لجماله ولا لجوهره. وقد قاد مفهوم الموضوع الجاهز إلى قبول الصورة الفوتوغرافية كمكون وخامة ضمن اللوحة التشكيلية في الأعمال التشكيلية المعاصرة (Mensah, 2009).

كما كان للعديد من المؤثرات الأخرى أثرها على الصورة الفوتوغرافية في اللوحة التشكيلية المعاصرة، ومن أهم تلك المؤثرات ما شهده القرن العشرون من ظهور الآلة وتأثيرها الكبير في أشكال الحياة كلّها في المجتمعات المختلفة، بما يتضمن الفن التشكيلي، وأصبح للتقنية الصناعية دور فاعل أكثر من ذي قبل، هذه

التأثيرات أدت إلى ظهور اتجاهات فنية تأثرت بالآلة والتقنية الصناعية وتركيباتها، من أبرز هذه الاتجاهات الاتجاهان البنائي والمستقبلي، حيث "ظهرت البنائية مصطلحا فنيا أول مرة في أواخر عام 1921، وابتعد الفنان في هذا الاتجاه عن محاكاة الواقع الظاهري وتمثيله، ورفض الموضوعات الساكنة غير المتحركة، وطرح الموضوعات الديناميكية المتضمنة قوى حركية وإيقاعات عضوية. بينما اعتبرت المستقبلية (1909-1916) الآلة فكرة جمالية، بداية، وقدست ديناميكيتها وسرعتها، ونبذت القيم الساكنة والارتكاز المعتمد جاذبية الأرض فقط في النحت، وطرح فنانوها مفهوم الحركة والديناميكية الآلية التي كان لها التأثير الأكبر في مجتمع القرن العشرين (Alsaed, 2013).

احتلت الصورة الفوتوغرافية موضعا هاما في فن ما بعد الحداثة، الذي اتصف بالتجريب في الخامات والتقنيات، "ايمانا من الفنانين بحقيقة أن "الجهد الابداعي للفنان وكإنتاج يمتلك شكلا ويحدث تجربة انسانية، هو محاولة من اجل تشكيل المادة الأولية لتصبح بمثابة الجوهر الحقيقي للعمل الابداعي اذ ان المادة في حد ذاتها تنطوي على قيمة جمالية. والمادة التي يصنع منها العمل الفني ليست مجرد شيء صنع منه هذا العمل أو ذاك، وانما اصبح ينظر اليها على انها غاية في ذاتها، وتملك كيفيات حسية خاصة من شأنها ان تعين على تكوين الموضوع الجمالي. حيث اتسم النصف الثاني من القرن العشرين بدخول مواد وخامات كان ينظر اليها من قبل على انها خارجة عن مجال الفن لدرجة انها لم تستحق أي اعتراف يذكر، احدثت تغيرات جوهرية كبيرة، فكان ان امتلك التجريب مع المواد الأولية أهمية عظيمة في فن ما بعد الحداثة اذ كان الاساس في هذا هو جعل هذه المواد أداة تعبير في حد ذاتها. واعترف اخيرا بمناداة مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp) بأن العمل الفني ينبغي أن يكون حقيقة ذهنية لا شيئا يحاكي شيئا آخر (Rashid, 2014).

بعد اختراع آلة التصوير الفوتوغرافي الأولى عام 1839 رأى الفنان بول ديلاروش (Paul Delaroche) الفن التشكيلي القائم على المحاكاة قد انتهى ومات (Ulbricht, 2000)، وكاستجابة للأزمة التي واجهها الفن التشكيلي، قال بعض الفنانين "إذا كانت الآلة الفوتوغرافية تصور الجسم، فعلى الرسام أن يصور الفكرة" (Moses, 2012). ويرى الباحثان أن اللوحات التشكيلية، التي كانت تعتمد المحاكاة كمعيار جمالي أساسي، لم تكن تملك إمكانية منافسة التصوير الفوتوغرافي في دقته وسرعة تسجيله، ولذلك رأى بعض الفنانين أن نهاية فن التصوير قد أصبحت أمرا حتميا. ولكن النتيجة المتحققة كانت في الواقع تتمثل بتجديد فن التصوير، وإدخال جماليات جديدة ومعايير مفارقة للمعايير التقليدية السابقة القائمة على دقة المحاكاة والحرفية التسجيلية للحقيقة البصرية.

منذ بدايات التصوير الفوتوغرافي، استوحى المصورون الفوتوغرافيون إلهامهم من الرسامين، والعكس صحيح، حيث كان الاستلهام بكلا الاتجاهين. ولمدة 180 عاما، طرح الناس السؤال التالي: هل التصوير الفوتوغرافي فن؟ وفي اجتماع مبكر لجمعية التصوير الفوتوغرافي في لندن والتي تم تأسيسها عام 1853، قال أحد الأعضاء أن التقنية الجديدة -أي آلة التصوير الفوتوغرافي- "تقدم محاكاة دقيقة جدا بحيث لا يمكن اعتبارها فنا"، لأنها لا تتضمن الخيال. وهذا التصور حول التصوير الفوتوغرافي كتقديم آلي لم ينقرض أبدا (Brodger, 2012).

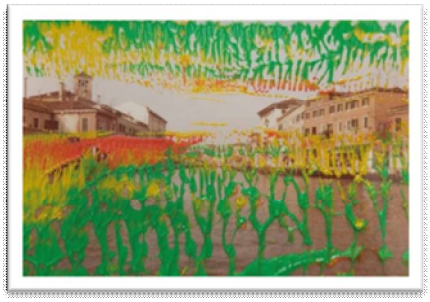
وقد كان التصوير الفوتوغرافي في بدايته أكثر صعوبة من التصوير التشكيلي، فعلى سبيل المثال كان ادوارد مايبردج (Edward Muybridge) المصور الفوتوغرافي البريطاني الذي صور الحيوانات لأول مرة أثناء حركتها أنهى التقليد القديم لرسم الحصان على قوائمه الأربعة على الأرض، عبر تصوير الخيول وأقدامها الأربعة مرتفعة عن الأرض، وهو بالأساس مصور فوتوغرافي للمشاهد الطبيعية. في صوره لبراري يوسوميت (Yosemite wilderness) مثلا، يحمل كاميرات ثقيلة، وصناديق الأفلام الزجاجية، بالإضافة إلى الخيام والمواد الكيميائية للتحميض عبر الجبال والغابات. ورحلات الفنان مونيه للرسم في مقابل ذلك على

سبيل المثال لم تكن تتطلب سوى قماشة الرسم والألوان. وقد كان من أبرز التقنيات التي وظف من خلالها الفنانون التشكيليون الصورة الفوتوغرافية في أعمالهم، تقنية اللصق (الكولاج)، كما تظهر تجربة الفنانة الألمانية هانا هوش في استخدام الصور الفوتوغرافية في أعمال تشكيلية دادائية، في الفترة ما بين 1918-1970. وقد استخدمت الفنانة تقنية الكولاج باستخدام الصور الفوتوغرافية في أعمال تجريبية رائدة، نفذتها الفنانة عبر دمج قصاصات الصور الفوتوغرافية والتصوير بالألوان المائية في العديد من أعمالها كما في صورة رقم(1)، لتقدم اتجاها جديدا في فن التصوير تم وصفه بتصوير المونتاج الفوتوغرافي (Zulak, 2015).

جانب آخر لاستخدام الصورة الفوتوغرافية في اللوحة التشكيلية تمثله تجربة الفنان الإسكتلندي (بيتر دويغ) الذي استخدم الصور الفوتوغرافية مصدرا ومنطلقا لأعماله التشكيلية. وهذا الجانب يكاد يكون الأقدم في تاريخ العلاقة كما تبين سابقا بالإشارة إلى أحد أعمال الفنان الفرنسي (ادوارد مانيه). وتشكل تجربة الفنان (فرانسيس باكون) للصور الفوتوغرافية كمصادر استلهام ومصادر للمضامين والموضوعات في أعماله التشكيلية علامة بارزة في هذا السياق. وقد كانت أبرز مصادر الفنان للحصول على الصور الفوتوغرافية التي وظفها في أعماله تتمثل بمجموعة من المجلات والصحف وكان من أهمها مجلات (Picture Post)، و(Le Crapouillet)، و(Paris Match)، وصحيفة (The Sunday Times) وغيرها. وتظهر الدراسات التحولات الكبيرة التي تعرضت لها تلك المصادر ضمن التجربة التشكيلية للفنان، فقد قام بالدمج بطرق معقدة بين العديد من المصادر المشتقة من صور فوتوغرافية مختلفة في سياقاتها وبيئاتها في أعماله، حيث يقوم الفنان بتشكيل الشخصيات في العمل الفني من مصادر متعددة، وتكون خلفيات الأعمال من مصادر فوتوغرافية أخرى. وقد كانت الطروحات النقدية لصديق الفنان الناقد بيتر روز بولهام (Peter Rose Bulham)، حول التصوير الفوتوغرافي وعلاقته بالفن التشكيلي- كانت من أهم الأسباب التي دفعت الفنان إلى استخدام الصور الفوتوغرافية في أعماله (Hammer, 2012).

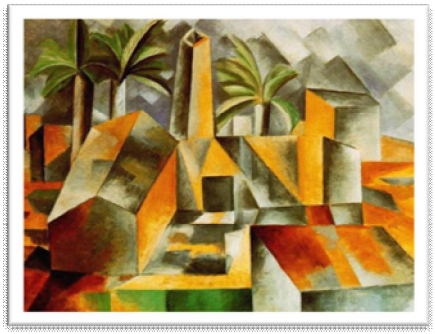
في مقابل ذلك وظف بعض الفنانين الصورة الفوتوغرافية كخامة في أعمالهم، لتشكل مكونا ماديا ضمن أعماله؛ مثل تجربة الفنان البلجيكي (لوك تويمانز) الذي قام باستخدام الصور الفوتوغرافية كعنصر وخامة ضمن أعماله التشكيلية من خلال الرسم على الصور الفوتوغرافية ودمجها مع المكونات التشكيلية في أعماله، ليتوصل إلى مستوى من التجريد والتحوير لمضمون وموضوع الصور الفوتوغرافية. وتمثل تجربة الفنان الألماني جيرهارد ريختر (Gerhard Richter) وأسس رؤيته وفلسفته الفنية المتمثلة بمحاكاة بنية التصوير الفوتوغرافي في أعماله التشكيلية التجربة الأكثر أهمية لاعتماد الصورة الفوتوغرافية في اللوحة التشكيلية في الفن المعاصر. وترتبط رؤية وفلسفة الفنان بالطروحات الفلسفية والنقدية للفيلسوف والناقد الفني والتر بنجامين (Walter Benjamin)، حيث يسلم الفنان نفسه إلى الصدفة، محولا ذاته إلى آلة، بشكل مشابه لكاميرا تلتقط صور فوتوغرافية بطريقة عرضية. وقد توصل الفنان في محاكاته لبنية التصوير الفوتوغرافي في أعماله التصويرية التشكيلية إلى محاكاة الصور الفوتوغرافية عالية الوضوح، والصور المشوشة في أعمال أخرى، وأصل الصور السلبية قبل التحميض، بالإضافة إلى ابتكاره لتقنية الرسم على الصور الفوتوغرافية كما في صورة (2)، وفيها يشترك الفنان والآلة بالعمل (Benjamin, 2008).

صورة (1): هانا هوش، "الراقص الهندي" ، أوراق وصور فوتوغرافية وزيت على قماش، (1930)، مؤسسة (Frances Keech Fund)، ألمانيا. المصدر: الموقع الالكتروني: https://www.moma.org/collection/works/37360



صورة (2): جيرهارد ريختر، بلا عنوان، زيت على صورة فوتوغرافية ملونة، (9.5 cm x 14.6 cm)، (1994)، المصدر: الموقع الالكتروني للفنان: www.gerhard-richter.com

وقد أظهرت الدراسات أثر تجربة التصوير الفوتوغرافي لدى الفنان (بابلو بيكاسو) خلال العام 1909 أثناء زيارته إلى قرية هورتا دي ابرو (Horta De Ebro) في صيف ذلك العام على ولادة الحركة التكعيبية وتقديم الفنان أول أعماله التي شكّلت انطلاقة تلك الحركة الفنية. وربما كان تلك التجربة لدى الفنان سببا دفعه إلى التفكير بمسألة تقديم الأشكال والموضوعات ثلاثية الأبعاد ضمن إطار ثنائي الأبعاد، في كل من الصورة الفوتوغرافية واللوحة التشكيلية. وقد أشارت الدراسات إلى وجود ثلاثة أعمال تكعيبية رائدة للفنان كانت الصور الفوتوغرافية التي التقطها مصدرا لها، ولاتجاهها التكعيبي وهي بيوت على تلة، والمصنع، ولوحة الخزّان (the reservoir)، وقد كانت تلك الأعمال مؤرخة بصيف العام 1909 (صورة رقم 3)، وهي الفترة التي شهدت استخدام الفنان للتصوير الفوتوغرافي (Statton, 2012).



صورة (3): بابلو بيكاسو، "المصنع" ، زيت على قماش، (60.2 x 50.7 سم)، (1909)، متحف ستيت هيرميتيج (The State Hermitage)، سانت بطرسبرج (St. Petersburg).

المصدر: الموقع الالكتروني https://www.pablopicasso.org/factory-at-horta-de-ebro.jsp

إلا أن بعض الأعمال الفنية المعاصرة لجيلدر وويستجيست (Van Gelder & Westgeest) لا يمكن وصفها كصور فوتوغرافية أو رسومات، حيث تدمج بين المكونين السابقين مما دعا إلى وصفها بكلمة (صور) ككلمة محايدة، تنطبق على كل من الصور الفوتوغرافية والرسومات في الوقت ذاته. وأظهرت تداخل كل من الصور الفوتوغرافية المشابهة للوحة التشكيلية واللوحات التشكيلية الشبيهة بالصور الفوتوغرافية في أعمال (لاولر).

استخدام الصورة الفوتوغرافية في أعمال الفنانين العرب المعاصرين

يطرح هذا الفصل عرضا وتحليلا لمجموعة من النماذج البارزة من الأعمال التشكيلية العربية لمجموعة من الفنانين والفنانات المعاصرين من مجموعة من الدول العربية، وذلك بهدف التحقق من فرضيات الدراسة والإجابة عن أسئلتها. وكان الاعتماد في تحليل الأعمال التشكيلية مجموعة من الأسس تضمنت اختيار مجموعة من أعمال الفنان أو الفنانة المعروضة على موقعه أو موقعها الإلكتروني، بحيث تمثل أبرز الأعمال التي تضمنت الصورة الفوتوغرافية. وقد حرص الباحثان في اختيار عينة الدراسة على أن تمثل الفنانين والفنانات أوسع نطاق ممكن من الدول العربية، مع التركيز بشكل خاص على الأردن.

وتم التركيز على التحليل النقدي لتحديد التقنيات المستخدمة في أعمال الفنانين والفنانات، وأبرز المضامين التي عبرت عنها الأعمال، عبر عرض العلاقة بين المضامين والتقنيات التعبيرية التي قام الفنانون بتوظيفها، بالإضافة إلى أي استنتاجات أخرى ذات علاقة بأهداف وفرضيات الدراسة.

ويتضمن الجدول (1) أبرز المعلومات حول عينة الدراسة.

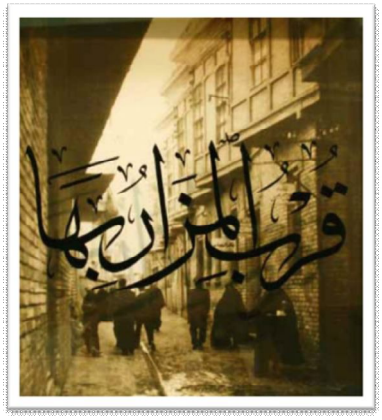
الجدول (1): عينة الدارسة

الفنان	الدولة	تاريخ الولادة
رافع الناصري	العراق	1940
هاني حوراني	الأردن	1945
سلامة نعمات	الأردن	1962
تيسير بطنيجي	فلسطين (قطاع غزة)	1966
ثائر معروف	سوريا	1972
بدر محاسنة	الأردن	1977
مروة الشاذلي	مصر	1983
سندس عبد الهادي	العراق	1984
فريدون أبدة	الأردن	1987
ميشال الهاشم	لبنان	1989

أولا: الفنان رافع الناصري

يعتبر الفنان رافع الناصري من الفنانين العرب المعاصرين الذين أسهموا برفعة فن الجرافيك خاصة في العراق وفي العالم العربي بشكل عام، وهو من مواليد العراق عام 1940. حيث درس في معهد الفنون الجميلة في بغداد 1956-1959. وفي الأكاديمية المركزية في بكين -الصين في الفترة 1959-1963، وتخصص هناك في فن الجرافيك والحفر على الخشب، كما تعلم فن الكاليغرافيا الصينية. وبعد تعرفه على ألوان الأكريليك ساهم في إنجاز العديد من أعماله مستخدما تلك الألوان بدلا من الألوان الزيتية. وبعد عودته إلى بغداد في 1969، أسس جماعة الرؤية الجديدة مع عدد من الفنانين العراقيين، وشارك في تأسيس تجمّع البعد الواحد مع شاكر حسن آل سعيد. وأسس عام 1974 تخصص فن الجرافيك في معهد الفنون الجميلة في بغداد، وتولى رئاسته حتى عام 1989. ثم هاجر إلى الأردن في عام 1991 حيث درّس

في جامعة اليرموك حتى عام 1997. وساهم عام 1993 بتأسيس محترف الجرافيك في دارة الفنون في عمّان، وأشرف عليه لبضع سنوات. توفي في عمان عام 2013 (Al-Talabani, 2013).



صورة (4):"دياري". 50 × 50. عمان 2009، Silkscreen شاشة حريريّة وطباعة ضوئيّة على الكانفاس، من مقتنيات غاليري (آرت سوى) دبي. المصدر: (Al-Talabanmi, 2013)

رغم قلة أعماله التي استخدم فيها الصور الفوتوغرافية كأساس لأعماله الجرافيكية، إلا أنه استخدم في العديد من أعماله تقنيات الطباعة من خلال الحاسوب. في الصورة رقم (4) أعتمد الناصري في طرحة البصري على الصورة الفوتوغرافية المعدلة رقميا لزقاقٍ شعبيٍ قديمٍ، ومجموعة من الأشخاصِ بأزياءٍ تتناسب وقِدم المكان، ومن ثمَّ أدْخِلَ على ذلك الإنشاء تعبيرا خطّيا مقروءا (قُرب المزارِ) نُفِّذَ بلونٍ واحدٍ بطريق استخدام تقنية الشاشة الحريريّة. ونلاحظ أنَّ الفنان في هذا المُنجز في حالةِ بحثٍ عن بدائل من خلالِ شروعه في توظيف أو حذف أو مزاوجة العديد من الأفكارِ ومزجها بالإرث القديم. كما كان للزهد اللوني حضور في هذا المنجز رغم سهولة الإدخال اللوني عن طريق تقنيات الحاسوب، لكن أراد الفنان أنْ يعود بالمتلقي إلى تلك الأجواء وتلك الأزمنة من خلالِ استخدامه نظام الألوان المتناظرة الذي تمثَّلَ باللونِ البنيِّ وتدرجاته (Al-Talabani, 2013).

ثانيا: الفنان هاني حوراني

رسام ومصور أردني، اشتهر منذ الستينيات بتجربته الفنية المتميزة. ولد حوراني في الزرقاء عام 1945، وبدأ ممارسة الفنون في سن مبكرة للغاية. توقفت مسيرته الفنية في عام 1967، عندما قرر اتباع نهج سياسي وثقافي أكثر. في عام 1993 أكد حوراني على تخصصه من خلال استئناف أعماله وعقد معرض للوحاته المائية، حيث ركز على التقاط المناظر الطبيعية لوادي الوالي، جنوب عمان. عمل الفنان على تعزيز الثقافة البصرية من خلال فصله بين الصورة الفوتوغرافية الفنية ذات الأسلوبية الجمالية الخالصة وبين الصورة الفوتوغرافية المقتصرة على الوظائف التجارية والترويجية أو الإعلانية، ويعتبر -أيضا- أن العمل الفني الفوتوغرافي جزءا لا يتجزأ من الفن التشكيلي بمفهومه البصري، وبذلك يوظف العمل الفني الفوتوغرافي في بنيته عناصر العمل الفني البصري كالخط والكتلة والمنظور والفراغ والتناغم والإيقاع في شكله البصري كواحد من مقومات الفن التشكيلي المعاصر. ويتناول الفنان أهمية الصورة الفوتوغرافية في الحياة المعاصرة وقدرتها على الاتصال مع المتلقي ورفع ذائقته وثقافته البصرية العامة من المتلقين، وهذا يعود إلى الصورة الفوتوغرافية باعتبارها ذات دلالات بصرية جمالية وسحرية، في ظل عصرنا الرقمي المعاصر الذي يعتبر الصورة المدهشة أساسا للتواصل والتخاطر بين البشر (Alhamamsi, 2009).

تنوعت أعمال الفنان حوراني في عرض مسهب للصور الفوتوغرافية بين البيئات الجغرافية والثقافية والاجتماعية، حيث عرض العديد من المشاهد المختلفة للمدن والمناظر الطبيعية، إضافة إلى العديد من

الأعمال التصويرية التجريدية التي زخرت بعناصر بصرية إيحائية للتعبير الغنائي المجرد أو بأشكال ذات رموز للأماكن التراثية والعامة ذات الأصالة الشكلية الشرقية. وتمثلت قدرة التصوير الفوتوغرافي في تمكن الفنان من مجاراة القيم التشكيلية البحتة باعتماده على الكاميرا الفوتوغرافية التي تحقق منتجا فنيا لا يقل أهمية عن اللوحة التشكيلية اليدوية. وهذا يوضح مدى الخبرة والدراية في تطويع الصورة الفوتوغرافية وتوظيفها في صياغة العمل الفني، وتوضح الصورة رقم (5) مدى التزاوج بين الفوتوغرافيا والرسم اليدوي الذي حققه الفنان في أعماله الفنية، حيث تظهر صورة العمل الفني مؤلفة من مجموعة وحدات وصلت إلى خمسين وحدة بحجم جدارية كبيرة. حيث يُظهر العمل تفاصيل الأبواب والنوافذ المعمارية التي اهتم بها الفنان، والتي تركز على اللقطات القريبة للأشكال، حيث يحتفي الفنان بتلك التفاصيل التي قلما نلاحظها، وهي السر الحقيقي لأعمال الفنان وجماليتها. حيث يعتبر العمل بمثابة قراءة بصرية قابلة للتوصيف والتحليل (Alhamamsi, 2009).

صورة (5): من سلسلة لوحات وجوه عمان من معرض الفنان هاني حوراني في مركز رؤى للفنون 2009.
المصدر: الموقع الالكتروني http://www.foresightartgallery.com/CPage.aspx?In=22

ثالثا: الفنان سلامة نعمات

بدأ سلامة نعمات تجربته مع الفن التشكيلي في أواخر السبعينات أثناء دراسته الابتدائية، متأثرا بالحركة الانطباعية التي شكلت الاتجاه الأبرز لأعماله حتى اليوم. أقام نعمات معرضه الشخصي الأول في عمان في العام 1981، تحت رعاية سمو الأميرة وجدان الهاشمي، رئيسة الجمعية الملكية للفنون الجميلة، وهو ما زال بعمر (19) عاما، إلا أن الظروف العائلية والسياسية دفعته إلى العمل الإعلامي، حيث ركز على الكتابة الصحفية. وظلّ متنقلا على مدى ربع قرن بين الأردن ودول الشرق الأوسط، وكل من العاصمتين البريطانية والأميركية. ورغم اهتمامه الكبير بالسياسة والصحافة، إلا أنه لم يهجر اهتمامه بالفن التشكيلي، سواء من خلال متابعته لتطورات الفن الحديث والمعاصر، أو اقتناء أعمال الفنانين الأردنيين والعرب، والرسم بين حين وآخر، كلما تيسر له الهروب من عالم السياسية والصحافة. وتُظهر أعمال الفنان تأثره بعالم الصحافة والسياسة وذلك في الموضوعات التي طرحتها أعماله التشكيلية، مستخدما لغة تعبيرية خاصة، ذات نكهة سياسية لا تخفى على المشاهد (Rasseen, 2013).

وتعدّ تجربة الفنان سلامة نعمات في اللوحة التشكيلية علامة مميزة وهامة ضمن الحركة التشكيلية العربية، حيث قدم مجموعة من الأعمال التشكيلية التي تدمج بين الرسم والصورة الفوتوغرافية، موظفا بشكل أساسي التقنية التي وظفها الفنان الألماني المعاصر جيرهارد ريختر (Gerhard Richter)، والتي تم عرضها في الإطار النظري من هذه الدراسة، والتي توصف بالرسم على الصورة الفوتوغرافية، بحيث تتحول الصورة

الفوتوغرافية إلى سطح للوحة، يقوم الفنان بالإبقاء على بعض مساحته ومكوناته، بينما يقوم بالرسم على مساحات أخرى من ذلك السطح. بذلك، تطرح أعمال الفنان في تقنياتها الأسئلة حول علاقة الإنسان بالآلة، وبين الإبداع الإنساني والمُنتج الآلي، حيث يتراجع الطرح الذي قدمه الناقد الفني (والتر بنجامين) الذي أشار فيه إلى الأثر السلبي لاختراع التصوير الفوتوغرافي على ما وصفه بهالة العمل الفني، حيث يتمكن الفنان من استعادة هالة العمل الفني، عبر تحويل النشاط الآلي الذي يتم تقديمه عبر الكاميرا إلى مكون ومرحلة من النشاط الإبداعي الإنساني في مجال الفن التشكيلي (Benjamin, 2008).

صورة (6): سلامة نعمات، "صورة شخصية 2"، اكريليك على صورة فوتوغرافية، (100 x 70 cm)، 2011.
المصدر: الموقع الالكتروني http://alhoush.com/ar/item/1760/

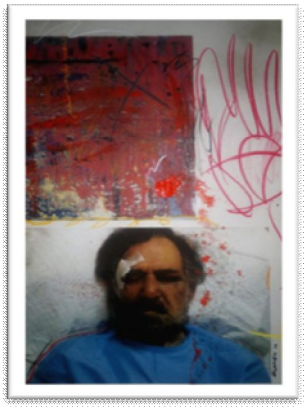
في اللوحة المقدمة في الصورة رقم (6)، يستخدم الفنان صورة شخصية فوتوغرافية له، كسطح للعمل التشكيلي، وتتميز اللوحة، كما هو الحال بالنسبة لغالبية الأعمال الأخرى للفنان بحجمها الكبير (70 ×100 سم)، وهو الحجم الذي يستخدمه الفنان في غالبية أعماله التشكيلية كما يتبين من المعلومات المرفقة باللوحات على الموقع الإلكتروني للفنان. والملاحظة الأولية تشير إلى أن الفنان يسعى إلى تحويل الصورة الفوتوغرافية إلى عمل تشكيلي، حيث لا يستخدمها بأبعادها المعيارية. وقد كانت الصورة الشخصية للفنان موضوعا للعديد من أعماله التشكيلية، في امتداد لاتجاه فني قديم عمل فيه الفنانون التشكيليون على تقديم الذات من خلال العمل الفني، بدءا من الفنان رامبرانت (Rembrandt) في القرن السابع عشر (Rothenberg, 1999).

صورة (7): سلامة نعمات، جسد رُسم عاريا، اكريليك على صورة فوتوغرافية، (45 x 30 cm)، 2011.
المصدر: الموقع الالكتروني للفنان http://www.salameh-nematt.com

بينما تظهر اللوحة المقدمة في الصورة رقم (6) الاتجاه الواقعي في بعض أعمال سلامة نعمات؛ يوظف الفنان في بعض الأعمال الأخرى الصور الفوتوغرافية في تنفيذ أعمال تنتمي بشكل أكبر إلى الاتجاه التجريدي، كما تظهر اللوحة الظاهرة في الصورة (7)، وهي منفذة بألوان الأكريليك على صورة فوتوغرافية، كما هو الحال بالنسبة للوحة السابقة. وموضوع اللوحة هنا هو الجسد الإنساني الذي أصبح من أبرز موضوعات فن التصوير منذ عصر النهضة في أوروبا، حين تم إحياء الاتجاه الكلاسيكي في الفن الغربي، عبر محاكاة الفن الإغريقي، الذي كان جمال الجسد الإنساني والاحتفاء به أحد أبرز موضوعاته، والذي تقدم على تصوير المشهد الطبيعي والموضوعات الدينية في العصور التالية.

وكما هو الحال بالنسبة للعمل السابق الذي تم عرضه للفنان، يحمل هذا العمل رقما، يبين أنه جزء من سلسلة من الأعمال التي تناول فيها الفنان نفس الموضوع، بمقاربات مختلفة، موضحا بذلك الإمكانيات العديدة للموضوع وطرق تعامل الفنان معه. والملاحظة الأساسية حول العملين السابقين هي بروز الاتجاه الذاتي في تلك الأعمال، حيث غاب عنها الموضوع السياسي الذي يشكل موضوعا أساسيا في العديد من الأعمال الأخرى للفنان.

العمل الثالث للفنان الصورة رقم (8)، والذي يوظف نفس التقنية السابقة، وجاء بعنوان (لماذا تركت الحصان وحيدا)، وموضوع الصورة الفوتوغرافية التي شكلت خامة العمل هو الفنان السوري علي فرزات أثناء تواجده في المستشفى بعد تعرضه للاعتداء من قبل مجموعة من أشخاص مجهولين، حيث حول الفنان تلك الحادثة، عبر صورة الفنان الراقد على سريره في المستشفى إلى أيقونة حول تعامل الأنظمة الديكتاتورية مع حرية الرأي والتعبير التي يمثلها فنان الكاريكاتير السوري علي فرزات.



صورة (8): سلامة نعمات، "لماذا تركت الحصان وحيدا"، اكريليك على ورق وصورة فوتوغرافية، (100 x 70 cm)، 2013. المصدر: الموقع الالكتروني للفنان http://www.salameh-nematt.com

صورة (9): الفنان علي فرزات بعد الاعتداء عليه في دمشق من قبل مجهولين بعد انطلاق الثورة السورية. المصدر: الموقع الالكتروني للفنان http://www.salameh-nematt.com

وظف الفنان في هذه اللوحة نسخة من الصورة الفوتوغرافية التي تداولتها وسائل الإعلام للفنان فرزات وهو على سرير الشفاء في المستشفى بعد تعرضه للاعتداء، أما عنوان اللوحة فهو عنوان معبر، فالجيوش الإنكشارية التي ورد ذكرها في قصيدة محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيدا؟) والتي اختار الفنان عنوانها عنوانا للوحته؛ هي التي اعتدت على الفنان فرزات. فالقصيدة هي حكاية شعرية عن حنين الشعب الفلسطيني لأرضه التي انتزعها الاحتلال، وتبدأ القصيدة بسؤال بريء من طفل لوالده يحمل الكثير من المعاني: "إلى أين تأخذني يا أبى؟"، فيرد الوالد بجواب غير مفهوم -لا نعرف أيقصد التهرب من السؤال أم ماذا؟-، فيقول: "إلى جهة الريح يا ولدي". وتروي القصيدة قصة الأب الذي أخذ ابنه وخرج به إلى اتجاه الريح، وترك وراءه الحصان وحيدا يحرس المنزل، فالفنان فرزات، وعلى النقيض من عشرات الفنانين السوريين رفض مغادرة بلاده، وبقي في أتون الانتهاكات والقمع الذي بدأ يمارسه النظام السوري بعد انطلاق الثورة في العام 2011. بذلك، تظهر تجربة الفنان نعمات التزامه بتقنية الرسم على سطح الصورة الفوتوغرافية، مستخدما ألوان الأكريليك، وبشكل مشابه لأعمال الفنان الألماني المعاصر جيرهارد ريختر.

رابعا: الفنان تيسير بطنيجي

حصل الفنان على درجة البكالوريوس في الفنون الجميلة من جامعة النجاح الوطنية في نابلس، وأقام معرضه الفردي الأول عام 1996 لتحصد عروضه بعدها شهرة عالمية. حصل على إقامات فنية منذ العام 2001 في ألمانيا، والسنغال، وفرنسا، وسويسرا. كما حصد بطنيجي جوائز عديدة من ضمنها جائزة مجموعة أبراج للفنون 2012 وتم اقتناء أعماله من قبل مركز بومبيدو في باريس، متحف الفن الملكي في لندن، ومتحف زايد الوطني في أبوظبي. ويعيش بطنيجي بين فرنسا وفلسطين (Hughes, 2016).

صورة (10): تيسير بطنيجي، "إلى شقيقي" ، ابراز وحفر يدوي من صورة فوتوغرافية على ورق، (30.5 × 40.5 سم)، 2012. المصدر. الموقع الالكتروني للفنان: http://www.taysirbatniji.com/

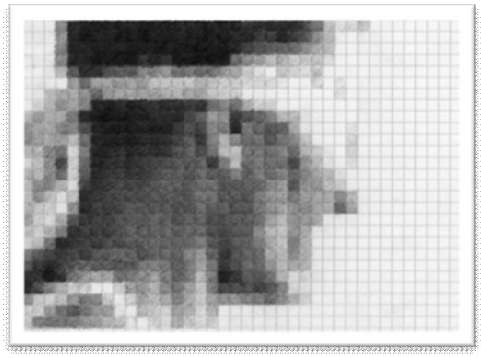
احتفل الفنان بطنيجي في العام 1985 بزفاف شقيقه (ميسرة) في غزة عام 1985، وبعد عامين انطلقت الانتفاضة الأولى (1987-1993)، فقتل شقيقه في اليوم التاسع من الانتفاضة على يد قناص اسرائيلي. يحاول الفنان في العمل المقدم في الصورة (10) التعبير عن الغياب -إن كان من الممكن التعبير عن الغائب عبر مادة ملموسة، بمعنى التشكيل المادي للذكرى- عبر مجموعة من الأعمال المنفذة بتقنيات متميزة، تعتمد بالأساس على صور فوتوغرافية من حفل زفاف شقيق الفنان، من سلسلة تتضمن 60 عملا. التقنية المستخدمة في العمل الظاهر في الصورة (10)، وبقية الأعمال ذات العلاقة في سلسلة الفنان، تعتمد على الحفر اليدوي، لإبراز تفاصيل محددة ضمن مجموعة الصور الفوتوغرافية لحفل زفاف شقيق الفنان، على

أوراق خالية من الألوان أو الرسوم المنفذة بتقنيات الرسم التقليدية، بحيث يمكن وصف تلك الأعمال بأنها أقرب إلى مفهوم النحت البارز المنفذ على خامة الورق. ولم يعثر الباحثان على تجارب سابقة لفنان آخر استخدم فيها هذه التقنية أو تقنية مشابهة لها، حيث تميز الفنان بطنيجي في توظيفه لهذه التقنية الفريدة، التي حاول من خلالها التعبير عن الغياب (غياب شقيقه بالموت) والحضور (في الذكرى والصور الفوتوغرافية).

يرى الفنان أن هذا العمل الفني يتطلب علاقة قريبة من المضمون ليكون له دلالته، فكلما ابتعد المشاهد عن الأوراق بدت خالية بشكل أكبر، وغاب مضمونها -المتمثل بذكريات الفنان-، وينمحي الخط الفاصل بين الحضور المؤقت والغياب الدائم. ورغم اعتماده على الصور الفوتوغرافية فقد عمل الفنان على إبراز وتأكيد بعض التفاصيل، وإهمال تفاصيل أخرى من تلك الصور الفوتوغرافية التي تشكل أساس هذه السلسلة من الأعمال (انظر الصورة رقم 11). وبينما يمكن تمييز وجود أربع شخصيات في العمل المقدم في الصورة رقم (10)، يقدم الفنان في العمل الذي يظهر في الصورة (11) شخصيتي شقيقه وعروسه وحدهما.

صورة (11): تيسير بطنيجي، "إلى شقيقي" ، ابراز وحفر يدوي من صورة فوتوغرافية على ورق، (30.5 × 40.5 سم)، 2012. المصدر. الموقع الالكتروني للفنان: http://www.taysirbatniji.com/

قدم الفنان مجموعة هامة أخرى من أعماله في هذا السياق، المرتبط بالتصوير الفوتوغرافي، بعنوان (البيكسل)، وهي تتضمن خمسة أعمال، خلت من العناوين. والبيكسل هو أصغر عنصر في مصفوفة صور نقطية تشكل بمجملها الصورة الكلية، أي أنه أصغر ما يمكن تمثيله والتحكم في خصائصه من مكونات الصورة على الشاشات بتقنياتها المختلفة، وأصغر ما يمكن مسحه وتخزين بياناته في الماسحات الضوئية، أو في مستشعر الكاميرا الرقمية. ورغم أن تلك الأعمال للفنان منفذة بالأساس بالرصاص على الورق، فهي تظهر شبيهة بالصور الفوتوغرافية المقسمة إلى وحدات البيكسل على شاشة الحاسوب الصورة (12).



صورة (12): تيسير بطنيجي، من مجموعة البيكسل، قلم رصاص على ورق، (19cm 14,5 x 5 , سم)، 2011. المصدر. الموقع الالكتروني للفنان: http://www.taysirbatniji.com/

تيسير بطنيجي فنان متعدد الوسائط يعمل من خلال الرسم، وفن التجهيز في الفراغ، والأداء، والفيديو، والتصوير الفوتوغرافي، وتنصب اهتماماته على تقديم معاناة الفلسطينيين الرازحين تحت نير الاحتلال، وموضوعات النزوح، والتنقل، والفقدان، والموت. تلك الموضوعات انعكست في الأعمال الخمسة التي قدمها الفنان بمحاكاة التصوير الرقمي، ووحدات الصورة (البيكسل)، حيث يقدم بطنيجي خمس صور عن قرب لشاب معصوب العينين، وفي كل صورة تتغير وضعية رأس الشاب قليلا، كما لو كان ذلك في محاولة لتلافي نظرة المشاهد الفاحصة، لتسجل هذه الحركة الطفيفة انزعاج الشاب وضعف موقفه. يعكس هذا العمل صورة فلسطين في القرن 21 ومقدرة التكنولوجيا الحديثة على السيطرة على الفرد والواقع الاجتماعي.

خامسا: الصورة الفوتوغرافية في أعمال الفنان ثائر معروف

تعد الوظيفة التوثيقية، هي الوظيفة الأساسية للصورة الفوتوغرافية، سواء اتجه ذلك التوثيق إلى التفاصيل المادية الطبيعية للواقع، أو نحو المكون الإنساني، ولذلك، فليس من الغريب أن تنعكس تلك الوظيفة على الأعمال التشكيلية التي وظفت الصورة الفوتوغرافية ضمن خاماتها ومكوناتها التشكيلية، كما هو الحال في أعمال الفنان التشكيلي السوري ثائر معروف. يرى الفنان أن لوحاته "هي صرخة باتجاه التغيير، فالفن قبل أن يحمل صيغة تجميلية يحمل رسالة، نحن لا يمكننا حمل السلاح والقتال، سلاح الفنان هو الريشة وسلاح الكاتب هو القلم وإذا منعنا من المحاربة بأدواتنا الخاصة سنكون مشلولين" (Aoun, 2013).

فالعمل الفني لدى ثائر معروف هو وسيلة للتغيير، وتعزيز الوعي بالمآسي التي يتعرض لها الإنسان في المجتمعات المعاصرة، والعربية منها بشكل خاص. وقد برزت مأساة الشعب السوري في ظل الصراعات التي تشهدها البلاد منذ العام 2011 في العديد من مجموعات الفنان، التي عرضها في العديد من البلاد العربية والعواصم العالمية، وحظيت باهتمام كبير من قبل النقاد وجمهور الفن على السواء. وقد اعتمد الفنان على الصورة الفوتوغرافية المطبوعة على قماشة الرسم كأساس في العديد من أعماله التشكيلية، حيث كانت تلك الصورة المكون التوثيقي في العمل، والذي أضاف إليه الفنان رموزه ورؤاه عبر الألوان الزيتية، دامجا بين المكون الموضوعي والذاتي بشكل فريد في تلك الأعمال. في اللوحة الظاهرة في الصورة (13)، يقدم الفنان حكاية كما يشير عنوان اللوحة، والحكاية هنا هي حكاية الأطفال ومعاناتهم في ظل الحرب التي تشهدها سوريا، موظفا في اللوحة الصورة الفوتوغرافية واللون والكلمة، ليقدم عملا حداثيا مركبا، يسعى من خلاله إلى الإسهام بالتغيير والبحث عن واقع أفضل. ويبدو العمل كما لو كان مجرد رسومات وكتابات طفل، يعجز عن فهم وتفسير التعقيد المحيط بالمشهد السوري ومآلاته.

صورة(13): ثائر معروف، "حكاية"، (150 × 150سم)، ألوان زيتية على صورة فوتوغرافية مطبوعة على قماش، 2015.
المصدر: الموقع الالكتروني للفنان https://thaermarouf.wordpress.com

وقد استخدم الفنان معروف الصورة الفوتوغرافية المطبوعة على قماشة الرسم في العديد من لوحاته الأخرى، وبشكل مشابه للعمل المقدم في لوحة الحكاية، كما يظهر في الصورتين (14 و15)، وذلك عبر

التعامل مع موضوعات متقاربة تتمحور حول مأساة السوريين في ظل الحرب. في العمل المقدم في الصورة رقم (14)، يقدم الفنان مشهدا من قريته (أم الرمان) في الريف السوري، ويضمّن المشهد واحدا من أبرز الرموز التي تكررت في أعماله السابقة للحرب السورية (2011-2017)، وهو النصب الحجرية المتناثرة في أنحاء القرية، والتي يقدمها كشخوص بشرية، محولا إياها إلى رموز خاصة ضمن مشروعه الفني، لتعبر عن رؤية صوفية يتماهى فيها الإنسان مع الطبيعة.

صورة(14): ثائر معروف، "نصب"، (112 × 150 سم)، ألوان زيتية على صورة فوتوغرافية مطبوعة على قماش، 2010.
المصدر: الموقع الالكتروني للفنان https://thaermarouf.wordpress.com

أما اللوحة المقدمة في الصورة (15) فتقدم مشهدا لقافلة من الشخصيات المهاجرة، ربما تعكس استشراف الفنان للمستقبل الذي شهدته بلاده في السنوات التالية، والذي كانت ظاهرة اللجوء والنزوح من أبرز مظاهره.

صورة(15): ثائر معروف، "قافلة"، (200 x 150 سم)، ألوان زيتية على صورة فوتوغرافية مطبوعة على قماش، 2010.
المصدر: الموقع الالكتروني للفنان https://thaermarouf.wordpress.com

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفنان معروف لا يستخدم صورا جاهزة في أعماله، وإنما يقوم بالتقاط وطباعة الصور بذاته، بعد انتقاء المشهد الذي يريد الفنان أن يكون مكونا في عمله التشكيلي، ليزاوج الفنان بين المكون الموضوعي (الفوتوغرافي) التوثيقي، والذاتي (التشكيلي) الشخصي في تلك الأعمال.

سادسا: الصورة الفوتوغرافية في أعمال الفنان بدر محاسنة

كما هو الحال بالنسبة للفنان ثائر معروف، يستخدم الفنان بدر محاسنة صورا فوتوغرافية مطبوعة على القماش، في أعماله التي يدمج فيها بين التصوير الفوتوغرافي والتشكيلي. لكن، بينما يستخدم الفنان معروف الألوان الزيتية في إضافة المكون التشكيلي للوحة، يستخدم الفنان بدر محاسنة الحبر كعنصر تشكيلي أساسي في أعماله، التي تتمحور موضوعاتها في الغالب حول الجسد الإنساني، وذلك باتجاه تعبيري مميز. انتقل الفنان بدر محاسنة في أعماله الأخيرة إلى طور جديد سعى من خلاله إلى اظهار أجزاء من الجسم الإنساني مكتملة المعالم والأخرى قيد التشكل في محاوله منه إلى نقل هذه العلاقات الشكلية والتعبيرية إلى المتلقي

محملة برسائل جمالية. وقد تأثر بدر محاسنة بفنون الجسد وهذا ما نراه متجليا في أغلب الأعمال التي ستعرض في الفقرات التالية، والتي استخدم فيها الصورة الفوتوغرافية كأساس للوحة التشكيلية.

في اللوحة الظاهرة في الصورة (16)، اختار الفنان للوحته عنوانا مميزا مرتبطا بالمكان الأردني (السلط)، وكأن الفنان يسعى إلى تقديم وطرح ورؤية مميزة تشير إلى أن الجسد الإنساني مرتبط بالمكان، بل ويمثل المكان. جسد الرجل الذي تظهره الصورة الفوتوغرافية التي استخدمها الفنان في عمله، ويتميز بالكشف في جزئه العلوي، الذي عمل عليه الفنان مضيفا إليه بالحبر العنصر التشكيلي، الذي يحول الصورة من مجرد صورة فوتوغرافية توثيقية، إلى عمل فني يحمل بصمة الفنان المميزة. ويمكن ملاحظة سمة التضاد بين التقشف في تفاصيل وألوان خلفية اللوحة، وثراء تفاصيل وألوان الجسد، الأمر الذي تمكن الفنان من خلاله من إبراز الجسد الذي يشكل موضوع اللوحة، وذلك بتعبيرية حداثية مميزة، تتمايز عن طرق تصوير الجسد في الأعمال الكلاسيكية، التي تلتزم بمعايير الجمال الكلاسيكية.

صورة (16): بدر محاسنة، "السلط"، (90 × 90 سم)، حبر على صورة فوتوغرافية مطبوعة على قماش، 2010.
المصدر: الموقع الالكتروني للفنان http://www.badermahasneh.com

التضاد السابق يتكرر في أعمال أخرى للفنان، كتلك اللوحة المقدمة في الصورة (17)، ويظهر الجسد في هذه اللوحة مكشوفا في جزئه العلوي، بينما توحي حركة ذراعي وكفي الشخصية، إلا أن الرجل المصور في اللوحة منخرط في طقوس صلاة أو دعاء. حيث لا يقدم الفنان في لوحاته مجرد صور لشخصيات، وإنما يقدم الجسد الإنساني كمكون فني وتعبيري، يحمل دلالات تتجاوز مجرد الإشارة إلى شخوص محددة، كما هو الحال بالنسبة لفن البورتريه الكلاسيكي الذي كانت فيه اللوحات تحمل أسماء الشخصيات التي تمثلها، والتي كانت تنتمي في الغالب إلى الطبقات الارستقراطية ورجال الدين، الذين كانوا يقدمون الرعاية للفنان. فقد خلت لوحة الفنان محاسنة هنا من العنوان، وكأن الفنان يريد أن يدع للقارئ الحرية الكاملة في تقديم تأويله الخاص للوحة، دون أي تدخل من الفنان.

صورة (17): بدر محاسنة، بلا عنوان، (80 × 80 سم)، حبر على صورة فوتوغرافية مطبوعة على قماش، 2011.
المصدر: الموقع الالكتروني للفنان http://www.badermahasneh.com

ويغيب العنوان كذلك في لوحة الفنان في الصورة (18)، وتظهر فيها امرأة في لقطة أدائية، يدع الفنان للمتفرج الحرية الكاملة هنا كذلك في تقديم تأويلات العمل. ونلاحظ في اللوحة محو الفنان لأجزاء من الجسد، بحيث يبرز ويعزز الطبيعة التشكيلية للعمل، حيث تتراجع الطبيعة الفوتوغرافية التوثيقية التي تشكل الأساس لأصل العمل.

صورة (18): بدر محاسنة، بلا عنوان، (90 × 90 سم)، حبر على صورة فوتوغرافية مطبوعة على قماش، 2010.
المصدر: الموقع الالكتروني للفنان http://www.badermahasneh.com

وتنطبق الملاحظات السابقة على اللوحة في الصورة (19)، والتي تتميز بثراء ألوان وتفاصيل الشخصية، في مقابل خلفية اللوحة التي جاءت أحادية اللون، مما يبرز الجسد، الذي شهد التحولات التشكيلية الأساسية على يد الفنان في اللوحة.

صورة (19): بدر محاسنة، بلا عنوان، (90 × 90 سم)، حبر على صورة فوتوغرافية مطبوعة على قماش، 2010.
المصدر: الموقع الالكتروني للفنان http://www.badermahasneh.com

سابعا: الصورة الفوتوغرافية في أعمال الفنانة مروة الشاذلي

ولدت الفنانة مروة محمد الشاذلي في العام (1983) في الجيزة في مصر، وقد درست الفن في جامعة حلوان، وقد شاركت في العديد من المعارض في مصر والبلاد العربية وباريس. كما تميزت الفنانة في أعمالها التي تنتمي إلى الفن الجماهيري، ويشير إلى حركة فنية نشأت في منتصف العام (1950). وتعتمد أعمال هذا الفن على التقنيات والثيمات الفنية الشعبية الشائعة والاستهلاكية التي اشتهرت بها الشعوب الأوربية والأمريكية مثل الإعلان والكتب وعلب البضائع والسلع الاستهلاكية وغيرها، وفن البوب حاول الوصول إلى الكثير الناس ويعتمد على مظاهر الحياة اليومية والاستهلاكية، وارتبطت حركة البوب بواقعها الاجتماعي المعاصر حيث لا يمكن دراسته بمعزل عن الخلفية المجسمة في وسائل التصوير الفوتوغرافي ووسائل الدعاية والإعلام (Almamouri, 2016). كما تظهر العديد من أعمال الفنانة مروة الشاذلي، سعيها

لتقديم قراءاتها وملاحظاتها على الثقافة الشعبية العربية، من خلال التركيز على رموز تلك الثقافة، والتي يعد المطربون، أو بالأحرى المطربات الإناث الشابات، من أبرز مظاهرها ورموزها (الصورة 20).

تبالغ الفنانة في استخدام الألوان البراقة، وتصوير خطوط الزينة وألوانها، لتتحول شخصيات المطربات في أعمالها أقرب إلى المهرجين، وكأن الفنانة تحاول تقديم نقد للجماليات الشعبية التي تجسدها تلك الفنانات (الصورة21 و22). وتشير الفنانة في هذا السياق إلى أن ميدوزا، وهي آلهة الجمال في الأساطير الإغريقية القديمة، كانت المصدر الذي استلهمته في تلك الأعمال (Elias, 2014).

صورة (20): مروة الشاذلي، بلا عنوان، (22 × 32 سم)، وسائط متعددة مطبوعة على قماش، 2011.
المصدر: الموقع الالكترونيhttp://marwaelshazly.wix.com/marwa-el-shazly

صورة (21): مروة الشاذلي، بلا عنوان، (30 × 40 سم)، وسائط متعددة مطبوعة على قماش، 2011.
المصدر: الموقع الالكترونيhttp://marwaelshazly.wix.com/marwa-el-shazly

وبينما تظهر شخصية واحدة في بعض أعمال الفنانة، تظهر لوحات أخرى العديد من الشخصيات معا، وفي كافة تلك الأعمال تلجأ الفنانة إلى طباعة صور الفنانات من البوسترات الدعائية على القماش، الذي تقوم بممارسة التشكيل عليه، وذلك بشكل مشابه للأعمال الطباعية التي قدمها الفنان الجماهيري الأمريكي الشهير أندى وارهول (Andy Warhol)، والتي تركزت بالأساس حول شخصية الفنانة (مارلين مونرو).

وتشير الأسطورة إلى أن ميدوزا (الشخصية الاسطورية التي استلهمتها الفنانة في أعمالها)، كانت امرأة جميلة، تسببت بإغضاب الربة أثينا، لعلاقتها ببوسيدون (Poseidon) وادعائها أنها أجمل من أثينا وأن شعرها أجمل من شعر تلك الربة، فحولتها إلى امرأة بشعة جدا، واستبدلت شعرها بثعابين. وقد صور العديد من الفنانين تلك الأسطورة في لوحاتهم؛ ومن أبرز الأمثلة في هذا السياق لوحة الفنان كارافاجيو نهاية القرن السادس عشر الصورة (23) (Cropper, 1991).

صورة (22): مروة الشاذلي، بلا عنوان، (40 × 50 سم)، وسائط متعددة مطبوعة على قماش، 2011.
المصدر: الموقع الالكترونيhttp://marwaelshazly.wix.com/marwa-el-shazly

الصورة (23): Caravaggio، "ميدوزا"، 60 × 55 سم، زيت على قماش، 1597، المتحف (Uffizi) في فلورنسا.
المصدر. الموقع الالكتروني: https://www.fruugosaudiarabia.com/caravaggio-head-of-medusa-poster-print-giclee/p-12669494-25646796

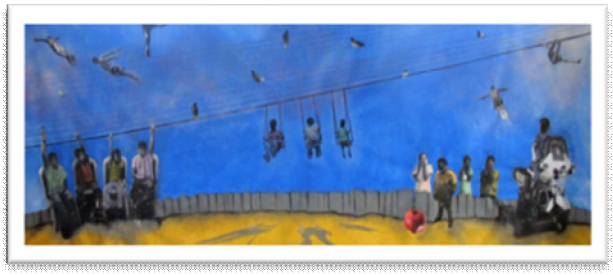
اعتمدت الفنانة مروه الشاذلي في أعمالها على بوسترات المطربات بما فيها من عناصر إبهار متكاملة تجعل منهن الحلم البعيد للفتيان والفتيات، من حيث الجمال الصارخ والبشرة الناعمة التي تتكشف من الفساتين المبهرة، التي تؤكد الوقفات والجلسات بالإيحاءات الأنثوية مع الخلفيات الحالمة، هذه التوليفة والحبكة التصميمية للبوستر تتناسب والذوق العام للشباب المصري والخليجي والعربي الذى يتناقض في الوقت ذاته مع أعراف وتقاليد الثقافة العامة والجنسية في مصر والبلدان العربية، وهو ما يثير جدلا حقيقيا حول مساحة الديمقراطية والحرية الفكرية والثقافية المطروحة لدى العرب، التي لا نجد سوى أنها تعانى الازدواجية! ففي الوقت الذى نسمح بهذا النوع من الكليبات المصورة والبوسترات الساخنة ونفتح لهن القنوات على مصراعيها، نرفض تحت اسم الدين والقيم والتقاليد والأعراف الحرية الفكرية والثقافية ونهاجم كل ما هو جديد وكل ما هو ضد التيار بحثا عن قيم جديدة للمجتمع يعيش بها ويتعاطى بها مع الأدوات الجديدة بشكل أفضل! وهو الملاحظ لدى العرب في استمرار فرض الرقابة والمصادرة لكتب وإبداع وأشرطة وغيرها. وقد استخدمت الفنانة البودرة اللامعة لإضفاء لمحات البهرجة البراقة والألوان الصارخة في لوحاتها التي أطّرتها بالدانتيل ذي الزخارف الشعبية والتراثية الذى كان يحيط بالمفارش المنزلية المتواضعة، مع استخدامها أيضا لصفائح الترتر الكبيرة نوعا وكأنها النجوم الساطعة. هذه العناصر الاستهلاكية التي تستخدمها مروة في أعمالها تؤكد بما لا يدع مجالا للشك على شكل التطور السلبى للذوق المجتمعي العام ولثقافته التي تتراجع دون أن يدرى لاهثا خلف سراب لا يسمن من جوع، فهو كالنشويات التي تملأ البطون دون أن تحقق الإشباع الحقيقي للجسد لأنها غير القادرة على سد جوعه (Alsapan, 2013).

ويمثل الاتجاه الجماهيري لأعمال الفنانة رفضا مزدوجا لكل من ثقافة النخبة التي ظهر الفن الجماهيري كحركة رفض لها، وللثقافة الشعبية ذاتها التي وظفت مضامينها ورموزها في أعمالها. فمصطلح الثقافة الشعبية كان يمثل الجانب الضدّي الآخر الذي يقف نِدا لمفهوم ثقافة النخبة التي سادت إبان فترة الحداثة من قبل، ولذلك كان الفن الشعبي يتناول وسائل الإعلام الجماهيري من المسلسلات الهزلية، والإعلانات، والتصاميم الدعائية للأسواق والمنتجات الصناعية والاستهلاكية، إذ تعامل مع هذهِ الموضوعات كوسائل تركيبية يمكن استثمار إمكاناتها الشكلية والموضوعية في إنتاج تصاميم يتم من خلالها إعادة قراءة الصور

والمشاهد والأحداث بطريقة جديدة من قبل المتلقي وفق مبدأ سيكولوجيا المستهلك (Almamouri, 2016).

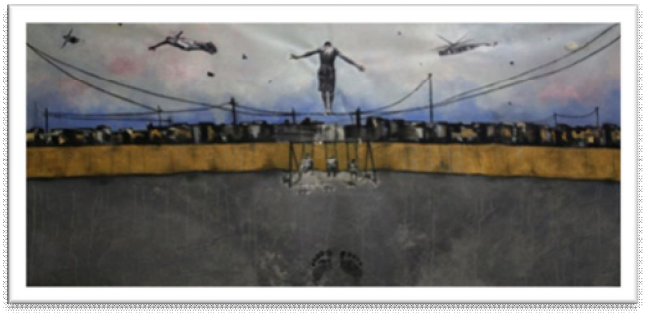
ثامنا: الصورة الفوتوغرافية في أعمال الفنانة سندس عبد الهادي

سندس عبد الهادي فنانة عراقية شابة، ولدت عام 1984 لأبوين عراقيين في الإمارات العربية المتحدة، وقد انتقلت مع والديها إلى مونتريال في كندا حيث تعيش حاليا. كما تستخدم الفنانة في أعمالها التشكيلية صورا فوتوغرافية تقوم شقيقتها (تمارا عبد الهادي) بالتقاطها، لتقوم الفنانة سندس بإضفاء الطابع التشكيلي عليها باستخدام ألوان الأكريليك في الغالب. وعلى النقيض من غالبية الفنانين الذين تم عرض أعمالهم في الفقرات السابقة من هذا الفصل، لا تقوم الفنانة سندس عبد الهادي بطباعة الصورة الفوتوغرافية على قماش الرسم، وإنما تعمل على الصورة الفوتوغرافية بشكل مباشر، حيث تشكل الصورة الفوتوغرافية الحقيقية أحد خامات العمل التشكيلي لدى الفنانة. اللوحة التي في الصورة (24)، تعمل الفنانة على صورة فوتوغرافية مركبة عبر التطبيقات الحاسوبية، بحيث تضمنت عدة صور فوتوغرافية مختلفة، تم دمجها معا، وأضافت إليها الفنانة بريشتها العديد من التفاصيل غير الموجودة في الصور الفوتوغرافية الأصلية. تحمل اللوحة اسم (رمانة)، والتي تشير باللهجة العراقية إلى القنبلة.



الصورة (24): سندس عبد الهادي، رمانة "قنبلة"، اكريليك على صورة فوتوغرافية، 12.7 × 35.5سم، 2011.
المصدر: الموقع الالكتروني http://sundusah.tumblr.com

وتقدم اللوحة حكاية، حول أطفال العراق وفلسطين ولبنان كما تشير الفنانة عبر موقعها الإلكتروني، حيث يعيش الأطفال كما تشير الفنانة عرضة للحرب والاحتلال والفساد، وهو الواقع الذي تقدمه اللوحة من خلال الجانب الفوتوغرافي التوثيقي فيها، بينما تقدم الفنانة عبر العناصر التشكيلية في العمل، عالما آخر يحلم به هؤلاء الأطفال، هو عالم البراءة والأمن الذي يجب توفيره لهم. اللوحة الظاهرة في الصورة (25) كذلك، هي نتيجة للتعاون بين الفنانة وشقيقتها، وتحمل عنوان (مجبورين بالأمل)، وتتمحور اللوحة كما تشير الفنانة حول الأمل والخيال والحرية. وتشير إلى أنه من الممكن قراءة اللوحة على أنها تمثل مشهدا فلسطينيا أو عراقيا، أو أي مكان آخر في العالم تهيمن فيه (الجدران) التي تفصل بين الناس كما تشير الفنانة.



الصورة (25): سندس عبد الهادي، مجبورين بالأمل، اكريليك على صورة فوتوغرافية، (8 × 16سم)، 2010.
المصدر: الموقع الالكتروني http://sundusah.tumblr.com

في لوحة أخرى اختارت لها الفنانة عنوان (أخ)، الصورة (26)، استخدمت سندس عبد الهادي من جديد الطيران كرمز في عملها التشكيلي المنفذ على صورة فوتوغرافية مركبة، بأسلوب مشابه لأعمالها الأخرى التي تم عرضها في الفقرات السابقة. وكما يتبين من عنوان اللوحة، يعكس العمل التشكيلي تجربة شخصية للفنانة، تتمثل بوفاة شقيقها الصغير. وتوظف الفنانة في اللوحة رموزا مستوحاة من التراث الديني الإسلامي، الذي يشير إلى أن الأطفال الذين يموتون قبل سن البلوغ، يكونون طيورا في الجنة، وأصل ذلك في الحديث الذي ترويه أم المؤمنين عائشة رضي الله عنها، والذي ورد في صحيح الإمام مسلم (الحديث رقم 2662) وتقول فيه "دُعي رسول الله -صلى الله عليه وسلم- إلى جنازة صبي من الأنصار. فقلت: يا رسول الله، طوبى لهذا، عصفور من عصافير الجنة، لم يعمل السوء ولم يدركه. قال: "أو غير ذلك يا عائشة؟ إن الله خلق للجنة أهلا، خلقهم لها وهم في أصلاب آبائهم، وخلق للنار أهلا، خلقهم لها وهم في أصلاب آبائهم (Muslim, 2012).

الصورة (26): سندس عبد الهادي، أخ، اكريليك على صورة فوتوغرافية، (8 × 12سم)، 2011.
المصدر: الموقع الالكتروني http://sundusah.tumblr.com

أخيرا، تجدر الإشارة إلى تميز العناوين التي تم اختيارها لأعمالها، كما يبين العرض والتحليل السابق، وكذلك عناوين معارضها، التي كان من أبرزها: اوركسترا الحرب، والشتاء العربي. ومع الإشارة إلى التجربة المميزة للفنانة في إقامة معارض شخصية في فلسطين والإمارات العربية المتحدة، واستراليا وكندا والولايات المتحدة. كما يظهر تحليل أعمال الفنانة والأعمال الأخرى التي تم عرضها، وذلك من خلال تركيز الفنان العربي المعاصر على التنوع التقني وتجميعها بأساليب مختلفة كالرسم المباشر أو استخدام الكولاج ومعالجتها بعلاقات جمالية شكلية متآلفة مع عناصر التكوين الأخرى، ويأتي اعتماد الصورة الفوتوغرافية في هذا السياق عبر معالجتها تشكيليا، جاعلا من المتلقي يغير مسالك قراءاته البصرية فيصبح خاضعا لتعددية المنظور والانتقال بين الأشكال والألوان المشكلة للعمل الفني (Abdul, 2012).

تاسعا: الصورة الفوتوغرافية في أعمال الفنان فريدون ابده (الأردن)

ولد الفنان فريدون ابده ونشأ في عمان، وتخرج من جامعة اليرموك من قسم الفنون الجميلة. نُشرت صوره الفوتوغرافية التي تتراوح بين غلاف للمجلات وصور الأزياء والموضة واللوحات في عدد من المطبوعات الأردنية الرائدة. أقام الفنان معرضين منفردين في قاعة زارا للمعارض بعناوين (xposure) و(Expand)، وشارك في أربعة معارض مشتركة حملت العناوين (Freshly Squeezed) و(City Language) و(Green Art) و(Project) في معرض (زارا) ومركز رؤى للفنون على التوالي.

ركز الفنان ابدة في العديد من أعماله التشكيلية التي وظفت الصورة الفوتوغرافية على إبراز ملامح مدينة السلط الصور (27 و28)، وهي مدينة تمتاز بطابع معماري فريد من نوعه في الأردن،و كان له أثر كبير في

تشكيل نسيجها الحضري ووظيفتها التجارية والسكنية المرموقة، مع وجود الأبنية التراثية المتميزة بأسلوب بنائها ومواد إنشائها وطرق تشييدها وجمال تكوينها الداخلي والخارجي (Al-Habees, 2011).

الصورة (27): فريدون ابده، "السلط"، (100 × 150 سم)، فحم على صورة فوتوغرافية، 2013.
المصدر. الموقع الالكتروني: http://alhoush.com

ويستخدم الفنان الصورة الفوتوغرافية كخامة أساسية في أعماله، ويقوم بإضافة العناصر التشكيلية إليها باستخدام الفحم، الذي يشكل الخامة الأخرى في أعمال الفنان. وبينما يقدم في غالبية أعماله مشاهد بانورامية واسعة، انظر الصورة (27)، يقدم في أعمال أخرى مشاهد لعناصر جزئية، تمثل مكونات محددة في تلك البيئة، الصورة (28)، التي يركز الفنان بالأساس على ما تتضمنه من تراث عمراني تقليدي.

ويمثل اهتمام الفنان ابده بالمكان الأردني امتدادا لاتجاه هام في الفن التشكيلي الأردني المعاصر، يتمثل بتصوير المكان، حيث يشير النقاد في هذا الصدد بالقول "يشغل المكان في أعمال الفنانين التشكيليين الأردنيين مساحة واسعة من إنتاجهم الفني، وقد وجدوا فيه ما يحتضن الذاكرة والرؤى، وما يوفر لهم في نفس الوقت مفردات بصرية ذات إمكانات تعبيرية وجمالية تسهم في تأليف لوحات فنية لها مذاقها ونكهتها الخاصة. وتسهم أيضا في تأصيل الهوية الثقافية للمبدع العربي، خاصة في ظل ما عصف بالثقافات العالمية والعربية من رياح التحديث والعولمة الغربية المدعومة بسطوة العلم والتغريب التي بلغت أوجها في النصف الثاني من القرن المنصرم. إلا أن ذلك لم يثن الفنانين عن سعيهم في تأصيل الذات والهوية الثقافية، إذ باتت محاكاتهم للمكان فنيا من أكثر الوسائل إلحاحا لتأصيل الذات والهوية الثقافية كغاية رئيسية (Asfour, 2012).

الصورة (28): فريدون ابده، "السلط"، 70 × 120 سم، فحم على صورة فوتوغرافية، 2013.
المصدر: الموقع الالكتروني: http://alhoush.com

ورغم الاهتمام الكبير الذي حظيت به مدينة السلط في أعمال الفنان، فقد كان لمدينة عمان نصيبها ضمن مشروعه الفني، وذلك في أعمال تستخدم تقنيات مشابهة للتقنيات التي وظفها الفنان في أعماله الأخرى، الصورة (29).

صورة (29): فريدون ابده، "عمان"، (120 × 180 سم)، فحم على صورة فوتوغرافية، 2013.
المصدر: الموقع الالكتروني: http://alhoush.com

عاشرا: الصورة الفوتوغرافية في أعمال الفنان ميشيل الهاشم (لبنان)

ولد الفنان ميشيل الهاشم في بيروت لبنان في العام 1989، وقد بدأ بعرض أعماله منذ سن مبكرة، وقد لاقت أعماله ترحيب النقاد. وتتميز غالبية أعمال الفنان بتنفيذها على أغلفة المجلات المطبوعة، صورة (30 و31)، والتي يستغل الفنان ما تتضمنه من صور فوتوغرافية، ليقدم أعمالا تنتمي إلى الاتجاه ما بعد الحداثي في الفن التشكيلي العربي المعاصر.

صورة (30): ميشيل الهاشم، بلا عنوان، ألوان زيتية على صفحة مجلة بحجم A4(21 × 29.7سم)، 2015.
المصدر: الموقع الالكتروني https://www.behance.net/gallery/

وغالبية أعمال الفنان الهاشم في هذا السياق ذات أبعاد موحدة، تمثلها الأبعاد المعيارية لغالبية المجلات التي يتم طباعتها بحجم ورقة (A4)، حيث يعمل الفنان على تحوير الصورة المتضمنة في غلاف المجلة وتجريدها، باستخدام الألوان الزيتية، التي يقدمها الفنان بطبقات كثيفة متأثرا بذلك بأعمال الفنان فرانك اويرباخ (Frank Auerbach) الذي كانت أعماله المؤثر الأكبر على تجربة الفنان الشاب، بالإضافة إلى المؤثر الآخر المتمثل بأعمال الفنان فرانسيس باكون (Francis Bacon).

صورة (31): ميشيل الهاشم، ألوان زيتية على صفحة مجلة بحجم A4(21 × 29.7سم)، 2016.
المصدر: الموقع الالكتروني: https://www.behance.net/gallery/

ويشير الفنان إلى أنه يحاول طمس الوجوه في الشخصيات التي تظهر في أعماله، لأنه يرى أن الوجه الذي يظهر في الصورة الفوتوغرافية يمثل قناعا زائفا تختفي خلفه الشخصية الحقيقية (الصورة 32). فالفنان يحاول في أعماله التشكيلية استعادة الشخصية الحقيقية التي أخفتها الصورة الفوتوغرافية التي تدعي تقديمها.

صورة (32): ميشيل الهاشم، ألوان زيتية على صفحة مجلة بحجم A4(21 × 29.7سم)، 2016.
المصدر: الموقع الالكتروني: https://www.behance.net/gallery/

النتائج والتوصيات

نتائج الدراسة

أظهرت نتائج الدراسة ما يلي:

1. تباينت تقنيات تنفيذ اللوحات التي وظفت الصورة الفوتوغرافية لدى الفنانين والفنانات العرب في عينة الدراسة، كما تعددت الخامات، وقد تضمنت بالأساس:

أ. الرسم على الصورة الفوتوغرافية: وهنا يقوم الفنان بتنفيذ عمله التشكيلي على الصورة الفوتوغرافية، التي يستخدمها كسطح تصويري في عمله، وقد تباينت التقنيات هنا أيضا، فبينما استخدم بعض الفنانين الفحم (فريدون عبيدا)، استخدم آخرون الحبر (بدر محاسنة)، أو الألوان الزيتية (الهاشم).

ب. استخدم بعض الفنانين صورا فوتوغرافية جاهزة من الصحف والبوسترات الاعلانية (Posters) في أعمالهم (كالفنانة مروة الشاذلي والفنان ميشال الهاشم)، بينما استخدم البعض الآخر صورا فوتوغرافية قاموا بالتقاطها بعد تحويرها باستخدام التطبيقات الحاسوبية (كالفنانة سندس عبد الهادي).

ت. قام بعض الفنانين بطباعة الصور الفوتوغرافية على القماش قبل معالجتها تشكيليا، كما هو الحال في أعمال الفنان ثائر معروف.

ث. ابتكر بعض الفنانين (كالفنان تيسير بطنيجي) تقنيات مبتكرة مستوحاة من فن التصوير الفوتوغرافي، ووظفوها في أعمال لم تتضمن الصور الفوتوغرافية بشكل مباشر ضمن خاماتها ومكوناتها، ولكنها ارتبطت بالصور الفوتوغرافية بشكل كبير.

2. تعددت الاتجاهات التي تنتمي اليها الأعمال التي وظفت الصورة الفوتوغرافية، وكان اتجاه الفن الجماهيري (Pop Art) أبرزها، كما في أعمال الفنانة مروة الشاذلي، والاتجاه التعبيري، لدى الفنان بدر محاسنة وسواه من الفنانين.
3. ظهر استخدام الصورة الفوتوغرافية في لوحات الفنانين الشباب في الغالب، كمظهر للاتجاه التجريبي وما بعد الحداثي في أعمالهم، بينما غاب استخدام الصور الفوتوغرافية في الأعمال التشكيلية للفنانين التشكيليين العرب الرواد، والأجيال السابقة من الفنانين، حسب اطلاع الباحثين لم يتم التمكن من العثور على نماذج لأعمال توظف الصورة الفوتوغرافية لدى الفنانين الرواد. كما تأثر الفنانون والفنانات العرب المعاصرون الذين قاموا باستخدام الفوتوغرافيا في أعمالهم بأعمال الفنانين الغربيين الذين قدموا تجارب رائدة في هذا السياق، كالفنان الألماني جيرهارد ريختر ولوك تويمانز وسواهما من الفنانين.
4. ارتبطت طريقة أعمال الفنانين بفلسفة ورؤية الفنان، والمضامين والموضوعات التي يسعى هؤلاء للتعبير عنها في أعمالهم، وقد منحت تلك الأعمال بالمجمل سمة حداثية مميزة، ميزت تلك الأعمال عن الأعمال التشكيلية الأخرى للفنانين أنفسهم، وعن التجارب التشكيلية العربية المعاصرة الأخرى.
5. لا يمكن وصف الأعمال التشكيلية بأنها تشكل اتجاها بارزا في التصوير العربي المعاصر، حيث كان هناك صعوبات كبيرة في جمع عينة الدراسة، التي تضمنت في الغالب أعمالا لفنانين من جيل الشباب، الذين لم تحظ أعمالهم بالاهتمام الكافي من قبل نقاد الفن والكتابات الأكاديمية ذات العلاقة بالفن التشكيلي المعاصر.

توصيات الدراسة

بناء على نتائج الدراسة، توصي الدراسة الحالية بما يلي:

1. إجراء المزيد من الدراسات حول التجارب المختلفة لتوظيف الصورة الفوتوغرافية في اللوحة التشكيلية العربية المعاصرة.
2. إجراء دراسة مقارنة تسعى إلى تحديد نقاط التشابه والاختلاف بين التجارب الغربية التي استخدمت الفوتوغرافيا في الأعمال التشكيلية، والتجارب العربية المعاصرة، لتحديد علاقات التأثر والتأثير.
3. العمل على تعزيز الوعي حول أهمية الصورة الفوتوغرافية كخامة في الأعمال التشكيلية العربية المعاصرة، وذلك في ضوء الأهمية الكبيرة للخامة كعنصر أساسي في فن ما بعد الحداثة المنفتح على التجديد.

Figures References:

1. Figure 1: Hannah Hoch, Indian Dancer, Papers, Photographs and Oil on Canvas, (1930), Frances Keech Fund, Germany. Source: Website: https://www.moma.org/collection/works/37360.
2. Figure 2: Gerhard Richter, untitled, oil on a colored photograph, (9.5 cm x 14.6 cm), (1994), source: artist's website: www.gerhard-richter.com.
3. Figure 3: Pablo Picasso, factory, oil on canvas, (50.7 x 60.2 cm), (1909), The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Source: Website https://www.pablopicasso.org/factory-at-horta-de-ebro.jsp.
4. Figure (4): The name of the work / Diary. Size: 50 × 50. Production place: Amman 2009, display technology / Silkscreen Silk screen and canvas print, from Art Gallery, Dubai. Source: (Talabani, 2013).
5. Figure 5: From the series of faces of Amman from the exhibition of artist Hani Hourani at the Visions Center for Arts 2009. Source: Website: http://www.foresightartgallery.com/CPage.aspx?In=22
6. Figure 6: Salama Nemat, selfie "2", acrylic on a photograph, (100 x 70 cm), 2011. Source. Website: http://alhoush.com/en/item/1760/.
7. Figure 7: Salameh Nemat, naked body, acrylic on photograph, (45 x 30 cm), 2011. Source. The artist's website: http://www.salameh-nematt.com.
8. Figure 8: Salama Nemat, "Why I Left the Horse Alone", Acrylic on Paper and Photo, (100 x 70 cm), 2013. Source: artist's website http://www.salameh-nematt.com.
9. Figure 9: The artist Ali Farzat after being assaulted in Damascus by unknown persons after the start of the Syrian revolution. Source: Artist website. http://www.salameh-nematt.com
10. Figure 10: Taysir Batniji, "To My Brother," Highlighting and hand-engraved from a photograph on paper, (30.5 x 40.5 cm), 2012. Source. The artist's website: http://www.taysirbatniji.com/
11. Figure 11: Tayseer Batniji, "To My Brother," Highlighting and hand-engraved from a photograph on paper, (30.5 x 40.5 cm), 2012. Source. The artist's website: http://www.taysirbatniji.com/
12. Figure 12: Tayseer Batniji, from the pixel group, pencil on paper, (19, 5 x 14.5 cm), 2011. Source. The artist's website: http://www.taysirbatniji.com/
13. Figure (13): Thaer Maarouf, A Story, (150 x 150 cm), Oil on a photograph printed on canvas, 2015. Source: artist's website https://thaermarouf.wordpress.com
14. Figure (14): Thaer Maarouf, a monument, (112 x 150 cm), oil paintings on a photograph printed on canvas, 2010. Source: artist's website https://thaermarouf.wordpress.com
15. Figure (15): Thaer Maarouf, Caravan, (150 x 200 cm), oil on a photograph printed on canvas, 2010. Source: artist's website https://thaermarouf.wordpress.com
16. Figure 16: Badr Mahasneh, Salt, (90 x 90 cm), ink on a photograph printed on canvas, 2010. Source: artist's website http://www.badermahasneh.com
17. Figure 17: Badr Mahasneh, untitled, (80 x 80 cm), ink on a photograph printed on canvas, 2011. Source: artist's website http://www.badermahasneh.com
18. Figure 18: Badr Mahasneh, untitled, (90 x 90 cm), ink on a photograph printed on canvas, 2010. Source: artist's website http://www.badermahasneh.com
19. Figure 19: Badr Mahasneh, untitled, (90 x 90 cm), ink on a photograph printed on canvas, 2010. Source: artist's website http://www.badermahasneh.com
20. Figure 20: Marwa El Shazly, untitled, (22 x 32 cm), multimedia printed on canvas, 2011. Source: website http://marwaelshazly.wix.com/marwa-el-shazly
21. Figure 21: Marwa El Shazly, untitled, (30 x 40 cm), multimedia printed on canvas, 2011. Source: website http://marwaelshazly.wix.com/marwa-el-shazly
22. Figure 22: Marwa El Shazly, untitled, (40 x 50 cm), multimedia printed on canvas, 2011. Source: website http://marwaelshazly.wix.com/marwa-el-shazly
23. Figure 23: Caravaggio, Medusa (60 x 55 cm), oil on canvas (1597), Uffizi Museum in Florence. Source. Website: https://www.fruugosaudiarabia.com/caravaggio-head-of-medusa-poster-print-giclee/p-12669494-25646796
24. Figure (24): Sondos Abdel Hadi, pomegranate "Acrylic" bomb on a photograph, (12.7 x 35.5 cm), 2011. Source: Website http://sundusah.tumblr.com
25. Figure 25: Sondos Abdel Hadi, forced to hope, acrylic on a photograph, (8 x 16 cm), 2010. Source: website http://sundusah.tumblr.com
26. Figure 26: Sondos Abdel Hadi, brother, acrylic on a photograph, (8 x 12 cm), 2011. Source: Website http://sundusah.tumblr.com
27. Figure 27: Fereydoon Abdeh, Salt, (100 x 150 cm), charcoal on a photograph, 2013. Source. Website: http://alhoush.com
28. Figure 28: Fereydoon Abdeh, Salt, (70 x 120 cm), coal on a photograph, 2013. Source. Website: http://alhoush.com
29. Figure 29: Fereydoon Ebdeh, Amman, (120 x 180 cm), Charcoal on a photograph, 2013. Source. Website: http://alhoush.com
30. Figure 30: Michelle El Hachem, untitled, oil on A4 magazine page (21 x 29.7 cm), 2015. Source. Website: https://www.behance.net/gallery/
31. Figure 31: Michelle El Hachem, oil paintings on a magazine page of A4 size (21 x 29.7 cm), 2016. Source: Website https: //www.behance.

References: **المراجع**

1. Abdul, Suhail. (2012). *Aesthetics of folk art postmodern arts*. Journal of the University of Babylon, Humanities 20 (1). 166-174
2. Al-Habees, M. (2011). *Heritage buildings and the urban identity of the city of Salt - Jordan*. The Jordanian Journal of History and Archeology, 5 (1), 91-116.
3. Alhamamsi, M. (2009). *The details of life in (details) Hani Hourani*. Retrieved 10.08.2019 at the website: https://elaph.com/Web/Culture/2009/3/424784.html
4. Almamouri, H. (2016). *Subjective and objective dialectic in pop art*. Journal of Babylon University, Humanities, 24 (4), 2161-2192.
4. Alsaed, A. (2013). *The concept of movement in modern sculpture*. Damascus University Journal for Engineering Sciences, 29 (1), 723-737.
5. Alsaggar, M and Al Atoum, M. (2019). *The Image as a method of teaching in Art education*. Gazi University Journal of Science Part B: Art Humanities Design and Planning, 7 (2). 211-221
6. Alsapan, T. (2013). *About the vision of the artist Marwa Mohamed Mahmoud Ahmed Shazly*. Rose Al-Yousef Newspaper, Retrieved 15. 06. 2018 at the website: 25/9/2013: http://www.fineart.gov.eg/arb/cv/About.asp
7. Al-Talabani, A. (2016). *The technical variable in the achievements of Rafi Alnasiri graphic*. unpublished Master Thesis. College of Fine Arts. Babylon University
8. Asfour, J. (2012). *Readings in employing the place in the Jordanian plastic art*. Studies. Dirasat Humanities and Social Sciences, 39 (1), 169-183.
9. Aoun, L. (2013). *The tragedies of war by seeing a Syrian artist in Lebanon*. Retrieved 15. 06. 2018 at the website: http://www.skynewsarabia.com
10. Bart, R. (2010). *The Illuminating Room: Reflections on Photography* (Translation: Hala Nemr). National Center for Translation, Cairo.
11. Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Penguin UK.
12. Brodger, M. (2012). *Photography: Is it Art*? Guardian Newspaper, 19/10/2012: www.theguardian.com
13. Cropper, E. (1991). *The petrifying art: Marino's poetry and Caravaggio*. Metropolitan Museum Journal, 26, 193-212.
14. Elias, M. (2014). *Marwa El Shazly - Painting Against the Norm*. Contemporary Practices, (10), 166-169.
15. Hamill, S. (2014). *Picturing Autonomy: David Smith, Photography and Sculpture*. Art History, 37(3), 536-565.
16. Hammer, M. (2012). *Francis Bacon: Painting after Photography*. Art History, 35(2), 354-371.
17. Laxton, S. (2012). *As Photography: Mechanicity, Contingency, and Other-Determination in Gerhard Richter's Overpainted Snapshots*. Critical Inquiry, 38(4), 776-795.
18. Lewis, K. (2013). *The Conversation between Painting and Photography in the 21 st Century: An analysis of selected paintings by Peter Doig (1959-) and Luc Tuymans (1958-)*. Doctoral dissertation, University of Witwatersrand, Johannesburg.
19. Mensah, T. (2009). *Dialectical dialogues in postmodern sculpture*. Doctoral dissertation. Kwame Nkrumah University of Science and Technology.
20. Moses, S. (2012). *The history of the arts and the most famous images*. Hindawi Foundation for Education and Culture, Cairo.

21. Muslim, A. (2012). *Sahih Muslim 1-5 with indexes c 4*. Dar Al Kotob Al Ilmiyah. Lebanon.
22. Mustafa, B, A. (2013). *The Postmodern Case: Philosophy and Art*. General Authority for Culture Palaces, Cairo.
23. Myers, B. (1966). *Understanding the Arts. Translation: Al Mansouri, Said and Judge, Massad*). Egyptian Renaissance Library, Cairo.
24. Rashid, Ghayathuddin. (2014). *The use of raw materials in the postmodern arts*. Babylon University Journal. 22 (3). 121-159
25. Rasseen, News site. (2013). *Nimat exhibition*. Retrieved 10.08.2019 at the Website: http://rasseen.com/art.php?id=bb6d7e0fe335118d0b0ff4e2fe9e53f4e691a0ec
26. Rothenberg, A. (1999). *Depression, physical illness, and the faces of Rembrandt*. The Lancet, 354(1), 1392
27. Statton, D. (2012). *The 'Anti-Photographic' Photography of Pablo Picasso and its Influence on the Development of the Movement Now Known as Cubism*. Doctoral dissertation, Washington and Lee University.
28. Ulbricht, J. (2000). *Learning from the art of self-taught artists*. Art Education, 53 (4), 45-49.
29. Van Gelder, H., & Westgeest, H. (2009). *Photography and painting in multi-mediating pictures*. Visual Studies, 24(2), 122-131.
30. Zerfawi, A. (2013). *Blue writing. Publications Department of Culture and Information, Government of Sharjah*, United Arab Emirates.
31. Zulak, M. (2015). *Hannah Höch's Photomontage-Paintings*. Doctoral dissertation, Arizona State University.

الوحدات الزخرفية لبعض الأزياء التراثية الشعبية الأردنية، دراسة فنية تحليلية

قاسم عبدالكريم خميس الشقران، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن
محمد متولي متولي عامر، قسم التصميم والفنون التطبيقية، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن
وعد عبد اللطيف عبدالله عبابنة، طالبة ماجستير، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن

تاريخ الاستلام: 2019/5/26 **تاريخ القبول: 2019/8/27**

Ornamental Units of Some Traditional Jordanian Folklore Costums: An Analytical Artistic Study

Qasem Abdelkarim Khamis Shukran, Plastic Arts Department, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Jordan
Mohamed Mitwally Mitwally Amer, Design and Applied Arts Department, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Jordan
Waed Abdul Latif Abdallah Ababneh, Master's Student, Plastic Arts Department, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Jordan

الملخص

تناولت هذه الدراسة تحليل مجموعة الأزياء الشعبية التراثية الأردنية في متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك بالأردن، وكذلك الموجودة بمتحف (طراز)؛ بيت وداد قعوار للثوب العربي في عمان، الأردن؛ حيث انتهجت الدراسة المنهج الوصفي في دراسة مجموعة الأزياء الشعبية التراثية الأردنية في هذين المتحفين للوقوف على البعد التراثي لتلك الأزياء، وتأثرها بالأبعاد المجتمعية المختلفة في تصميم هذه الأزياء، وما تحمله من زخارف وألوان قارئة لحال تلك المجتمعات عبر العصور. كما انتهجت الدراسة المنهج التحليلي في التعرف على التشكيلات الزخرفية، وعناصرها المختلفة أكانت آدمية، أم نباتية، أم هندسية، وكذلك ألوانها المختلفة والبعد الرمزي والدلالي لهذه التشكيلات الفنية.

وافترضت الدراسة العديد من الفروض العلمية بهدف التحقق منها من أهمها مدى ارتباط تلك الأزياء بالتكوين الديموغرافي للمجتمع الأردني بأطيافه المتعددة. أكدت الدراسة الارتباط الوثيق بين هذه المجموعات من الأزياء الشعبية التراثية الأردنية بعادات وتقاليد وثقافة المجتمع الأردني وفقا لمعتقداته وإرثه الثقافي والحضاري برؤى تشكيلية استنبطت من الحياة اليومية للمجتمع الأردني، مما جعلها مصدر الهام مميز للمصممين والفنانين على اختلاف توجهاتهم.

الكلمات المفتاحية: الوحدات الزخرفية، الأزياء الشعبية، التراث الاردني.

Abstract

This study analyzed the Jordanian Folklore costumes Group at the Jordanian Heritage Museum at Yarmouk University in Jordan and in Tiraz Museum: (Widad Kawar's Home for Arab Dress) in Amman, Jordan. The study used the descriptive approach to study the Jordanian folklore costumes group in these two museums through inspecting the heritage dimension and its impact on the designs of these costumes with their ornaments and colors, which identify the status of those societies through the eras. The study also uses analytical approach to define the ornamental formations and their various elements (Human, Floral, Geometric) as well as their different colors and the in symbolic dimension.

The study tested many scientific hypotheses in order to verify them. The most important of concerns the extent to which these costumes relate to the demographic composition of the Jordanian society in its various aspects. The study confirmed the close relation between these groups of traditional Jordanian folklore costumes and the traditions, culture and civilization of Jordanian society in terms of beliefs, values, and practices, elements, which have become a source of inspiration for designers and artists of different orientations.

Keywords: decorative units, folklore costumes, Jordanian heritage.

مقدمة البحث

تعتبر الأزياء الشعبية التراثية الأردنية جزءا لا يتجزأ من هوية وثقافة وحضارة الأردن، منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا. ونظرا لتنوع جغرافية الأردن ما بين صحراء وسهول وجبال أدى -بطبيعة الحال- إلى ظهور أزياء متنوعة الأشكال والزخارف والألوان من منطقة إلى أخرى وفقا لطبيعتها الجغرافية، ومعتقدها الديني، وعاداتها وتقاليدها، وموروثها الثقافي، وتاريخها الحضاري، لتكون أزياء كل منطقة سجلا تاريخيا كامل الأركان، معبرا تعبيرا صادقا عن حياة الإنسان الأردني بجوانبها المختلفة حسب كل منطقة.

كما تختلف الأزياء الشعبية في أشكالها وألوانها وطريقة غزلها وحياكتها من دولة إلى أخرى ومن منطقة إلى أخرى. وقد تبين من خلال هذه الدراسة أنه بالرغم من صغر مساحة الأردن إلى أن هناك تنوعا واسعا ادى إلى ظهور ازياء وتصاميم مختلفة من منطقة إلى أخرى. وهذا بدوره ساعد في ظهور اختلافات في الأزياء من حيث الشكل واللون والعناصر المستخدمة في التصميم، وأسلوب الزخارف ودلالات الرموز المستخدمة.

لذا كان لازما على المتخصصين الحفاظ على هذا التراث الأردني الهام بالمتاحف الأردنية المختلفة، وتناوله بالدراسات العلمية المتخصصة ونشره بالدوريات والمجلات ذات الصلة للتوعية بأهميته، كأحد مصادر التراث الأردني، ونبع لإلهام الفنانين للحفاظ على هذا الموروث الشعبي القيم ونقله إلى الأحيال القادمة.

مشكلة البحث

يمكن تلخيص مشكلة البحث بالتالي:

1. اندثار الأزياء التراثية الشعبية الأردنية بما عليها من زخارف قارئة لمراحل تطور تلك الأزياء، ومعبرة عن حضارة المجتمع الأردني، وعاداته وتقاليده، وكذلك السمات المميزة لكل مجتمع داخل الأردن.
2. قلة الدراسات الأكاديمية المتخصصة بدراسة الطرز، والأنماط المختلفة للتشكيل الزخرفي على الأزياء التراثية الشعبية الأردنية، وعدم الاهتمام الكافي من المتخصصين والباحثين الأكاديميين بتلك الدراسات، وخاصة بالمتاحف الأردنية ذات الصلة.
3. عدم الوعي الكافي بالتراث الأردني وأهميته وتوثيق المعلومات الكافية لإبرازه. كذلك عدم استنباط زخارف من الأزياء التراثية الشعبية الأردنية في أعمال فنية معاصرة.

أهداف البحث

1. تسليط الضوء على القيم الجمالية للزخارف، والتعرف على أهم الوحدات الزخرفية على الأزياء التراثية الشعبية الأردنية.
2. التأكيد على الأصالة وإحياء التراث والحفاظ عليه من الاندثار عن طريق النشر الأكاديمي، كمصادر توظيف فنون التراث في إنتاج أعمال فنية مستحدثة.

منهجية البحث

اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في وصف وتحليل مجموعة من الملابس الشعبية الأردنية -والموضحة تفصيليا في متن الدراسة-، مع التركيز على أهم عناصرها ووحداتها الزخرفية، ومجموعاتها اللونية للتعرف على مصادرها وبعدها الرمزي والدلالي وما تحمله طياتها من معاني وأبعاد تاريخية، واجتماعية، وبيئية.

أهمية البحث

1. تكمن أهمية هذه الدراسة في إلقاء الضوء على التراث الأردني، والمتمثل في الوحدات الزخرفية التراثية الشعبية في الأردن، التي تحتاج إلى مزيد من التحليل والتمحيص لدراستها وتوثيقها، وإبراز القيم الفنية والجمالية للوحدات الزخرفية التراثية على الأزياء التراثية الشعبية الأردنية.
2. التأكيد على أصالة التراث الأردني، والمتمثل في الوحدات الزخرفية التراثية الشعبية في الأردن، من خلال توظيف تلك الوحدات الزخرفية التراثية، في تصميم وإنتاج أعمال فنية معاصرة مستوحاة من هذا التراث الهام والرائع.

أسئلة البحث

1. هل يختلف التشكيل الفني والزخرفي والألوان للأزياء التراثية الشعبية الأردنية من مجتمع إلى آخر.
2. ما العلاقة بين الأشكال والألوان المختلفة للعناصر والوحدات الزخرفية.
3. ما العلاقة بين التشكيل الفني، والزخرفي، والألوان للأزياء التراثية الشعبية الأردنية وعادات وتقاليد وحضارة تلك المجتمعات.
4. هل التراث الأردني المتمثل في الأزياء التراثية الشعبية الأردنية معرض للاندثار والفناء بمرور الزمن.
5. مدى مساهمة البحوث العلمية الأكاديمية في التوثيق والحفاظ على المورث الأردني من الأزياء التراثية الشعبية الأردنية.
6. هل الأزياء التراثية الشعبية الأردنية، مصدر من مصادر الاستلهام للفنانين والباحثين على اختلاف تخصصاتهم يجب الاهتمام بحفظه وتوثيقه.

فروض البحث

1. يوجد علاقة وثيقة بين التشكيل الفني والزخرفي والألوان للأزياء الشعبية التراثية الأردنية، والتطور التاريخي والحضاري للمجتمع الأردني.
2. هناك علاقة بين الأشكال والألوان المختلفة للعناصر والوحدات الزخرفية، على الأزياء الشعبية التراثية الأردنية.
3. هناك علاقة بين الأشكال، والألوان المختلفة للعناصر والوحدات الزخرفية، للأزياء الشعبية التراثية الأردنية، بعادات وتقاليد المجتمع الأردني.
4. الأزياء الشعبية التراثية الأردنية مصدر من مصادر الاستلهام الفني والبحثي للفنانين والباحثين على اختلاف توجهاتهم.

حدود البحث

الموضوعية: تقتصر الدراسة الحالية على الدراسة الوصفية التحليلية للوحدات للأزياء الشعبية التراثية الأردنية.

المكانية: تقتصر الدراسة الحالية على تحليل بعض الوحدات الزخرفية على الأزياء الشعبية التراثية الأردنية الموجودة في متحف (طراز) -بيت وداد قعوار للثوب الأردني- في عمان، وفي متحف التراث الأردني التابع لجامعة اليرموك بمحافظة إربد.

الزمـانية: الأزياء التراثية الشعبية الأردنية من عام 1900م إلى عام 2000م.

التعريفات الإجرائية

الفن الشعبي:

اصطلاحا، "هو لغة عالمية للتخاطب والاتصال عندما تحمل رموزا وأشكالا يسهل إدراكها، وهو لغة تخاطب لنوع ما من الفن البسيط البعيد عن الصفة ولنوع ما من الثقافة الشعبية الرمزية، التي يتم إدراكها والتفاعل معها والإحساس بها من خلال الممارسة؛ إن الغموض المرتبط بالمغزى الرمزي يظل كامنا خفيا، قد يصعب إدراكه، وخاصة إذا كان الرمز في الفن الشعبي المتصل بالعادات والطقوس والمراسم والشعائر" (Gharab, Yousuf wa Hijazee, Najwa,2003)، وتعرفه الدراسة إجرائيا بأنه الفن الذي يخص كل شعب ويرتبط بعادات وتقاليد معينة وتختلف طريقة تنفيذه من بيئة إلى أخرى.

الزخرفة:

اصطلاحا، "هي رسوم تزيينيه للعمائر من الداخل والخارج، وللتحف الفخارية والخزفية والزجاجية وغيرها، وللمنسوجات بمختلف أنواعها من قطنية وصوفية وحريرية، وهي تزيين للأدوات الخشبية والمعدنية والجلدية، وهي الرسوم المزينة للكتب والمخطوطات من الرق والورق وغيرها" (Alzoabi, Sawsan; Ghanoom Ahed, Ghanoom; Abdallah, mohammed, 2011)، **والزخرفة** لغة هي فن تزيين الأشياء بالنقش أو التطريز أو التطعيم وغير ذلك. (Mousafa, Ibraheem wa Alzaiat, Ahmad wa Abdoulqader, Hamed wa Alnajar, Mohammed, 1998)

التراث:

التراث لغة من (ورث)، وترك تراثا هائلا يعني إرثا، وتراث الأمة: ما له قيمة باقية من عادات وآداب وعلوم وفنون وينتقل من جيل إلى جيل (Abu Alazm, Abd Alghani، 2001).

والتراث الشعبي اصطلاحا "هو لغة الحواس الشعبية البسيطة، البعيدة عن التكلف والصنعه، وهو اللغة المنقولة عبر جسور الحواس، والمعبرة عن معتقدات وتقاليد وأيدولوجيات أمة معينة، وهو ثقافة المجتمعات المهمشة، والعشوائية والفطرية البسيطة، التي لا تعرف الحواجز أو السدود للنفاذ للوجدان واستقبال الانطباعات السريعة، وهو اللغة التي يفهمها كل فئات الشعب، وتلقى قبولا عاما، وتعود بأفراد الشعب إلى الأصول والجذور الثقافية لوجدان أمة" (Ghrab wa Hijazee, 2003:46).

والدراسة تعرفه إجرائيا: هو ما نرثه عن آبائنا وأجدادنا من مفردات شعبية وعادات وتقاليد ويميز تاريخنا وثقافتنا عن غيرنا من الشعوب.

بعض الدراسات السابقة ذات الصلة

أولا: الدراسات العربية

قامت الدراسة الحالية بالاطلاع على الدراسات السابقة المتعلقة بموضوع الدراسة والتي سيتم عرضها من الأقدم إلى الأحدث على النحو الآتي:

أجرى الباحث (Alshorbajee, 2006) دراسة بعنوان (رؤية حديثة للرموز الشعبية كقيمة تشكيلية وتوظيفها في تصميم مكملات أقمشة المفروشات المطبوعة)، وهدفت الدراسة إلى إلقاء الضوء على أهمية الفن الشعبي كفن قومي ينبغي معه الحفاظ على عنصر الاستمرار من خلال إيجاد علاقة بين الرموز الشعبية كقيمة فنية وجمالية ووظيفية لتصميم مكملات أقمشة المفروشات المطبوعة، بالإضافة إلى اكتساب التصميم البعد الجمالي والوظيفي من خلال تصميمات مبتكرة بالتقنيات الحديثة لتصلح لطباعة مكملات أقمشة المفروشات المطبوعة. واتبع الباحث المنهج الوصفي على عينة من المنسوجات ودراسة الرموز الشعبية فيها، وتوصل إلى أن الفن الشعبي يشكل مصدرا غنيا لمصمم طباعة المنسوجات، في أن يسجل من وحي بيئته ما يخدم الوظيفة بشكل جمالي، بالإضافة أنه من خلال مصدر الرموز الشعبية أمكن تطويعها وإيجاد علاقة بين

أشكالها كقيمة فنية وتشكيلية، وتصميم مكملات أقمشة المفروشات المطبوعة، وأمكن الوصول إلى بعد جمالي برؤى جديدة بالتقنيات الحديثة لتصميمات يمكن طباعتها وتوظيفها لمكملات أقمشة المفروشات المطبوعة، بما يثري التصميم في طباعة المنسوجات.

أجرى الباحث (Alomari, 2012) دراسة ميدانية بعنوان (التراث الشعبي الأردني وتمثيلاته لدى طلبة الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة في الأردن)، واتبع المنهج الوصفي الذي لا يقتصر على وصف الظاهرة وجمع المعلومات والبيانات عنها فقط، بل لا بد من تصنيف هذه المعلومات وتنظيمها والتعبير عنها كميا وكيفيا، على عينة من الطلبة الخريجين في الفنون التشكيلية في الجامعة الأردنية وجامعة اليرموك. وهدفت دراسته للإجابة على مجموعة من التساؤلات واختبارها وهي:

1. مدى معرفة طلاب الفنون التشكيلية بمفردات التراث الشعبي.
2. مدى اهتمامهم بمفردات التراث الشعبي
3. مدى أهمية تلك المفردات كمصدر إلهام وتوجه لديهم في أعمالهم الفنية.
4. مدى تنفيذهم لأعمال فنية مصدرها التراث الشعبي.
5. مدى توجه الطلاب وميولهم مستقبلا لتنفيذ أعمال فنية مصدرها التراث الشعبي.

وتوصل الباحث في دراسته إلى أن هناك اختلافا في نوعية الطلبة بين جامعة اليرموك والجامعة الأردنية، فمعظم طلبة اليرموك من أبناء القرى، ومفردات التراث متداولة لديهم، وهذا بالتالي يؤثر على توجهاتهم. أما طلبة الجامعة الأردنية في عمان العاصمة فهم من بيئة مختلفة، تكاد تخلو من مفردات التراث، مما يقلل اهتمامهم أو دافعهم نحو التراث الشعبي.

أجرت الباحثة (Zaki, 2012) دراسة تجريبية بعنوان (استحداث صياغات نسجيه معاصرة باستخدام منتجات سابقة التجهيز من البيئة الشعبية بمحافظة أسيوط)، واتبعت الباحثة في دراستها المنهج التاريخي والمنهج الوصفي والمنهج التجريبي على عينة عشوائية من طلاب الفرقة الثالثة بكلية التربية النوعية بجامعة أسيوط، وتقتصر الدراسة على حصر الوحدات الزخرفية للكليم والحصير والتلى بمحافظة أسيوط، للحفاظ على التراث الشعبي لتلك المنطقة.

أجرى الباحث (Alzahranee, 2014) دراسة توثيقية بعنوان (التصميمات الزخرفية في الملابس التقليدية الشعبية في منطقة الحجاز والإفادة منها في تدريس التربية الفنية)، واتبع الباحث في دراسته المنهج التاريخي والوصفي والتحليلي على عينة بشرية تتمثل في حملة التراث ممن لديهم القدرة على تحقيق أغراض الدراسة، وعينة مادية تتمثل في مجموعة من الملابس التقليدية الخاصة بحملة التراث بمنطقة الدراسة. وهدفت دراسته إلى دراسة تصنيف الملابس الشعبية الحجازية حسب قبائلها، وتحديد أسس التصميم المتبعة في زخرفتها، بالإضافة إلى استخلاص تصاميم زخرفية من خلال الملابس الشعبية الحجازية، والإفادة من هذا البحث في تطوير مناهج مقررات التربية الفنية.، حيث توصلت الدراسة إلى أن الملابس الشعبية تعد مصدرا مهما لاستلهام فن بصري حديث ينبض بالحياة ويعبر عن وجدان الجماعة بفن يصل إلى العالمية، واستخلاص تصاميم زخرفية من خلال الزخارف المستخدمة في بعض الملابس الشعبية الحجازية، والإفادة من هذا البحث في تطوير مناهج مقررات التربية الفنية.

أجرت الباحثة (Lutfee, 2015) دراسة بعنوان (الوحدة والسيادة في التصميم الزخرفي للسجاد الشعبي العراقي)، واتبعت في دراستها المنهج التحليلي على عينة مكونة من (6) سجادات شعبية قامت باختيارها بصورة قصدية منتقاه، وهدفت دراستها إلى كشف الوحدة والسيادة في التصميم الزخرفي للسجاد الشعبي العراقي من خلال تحليل نماذج عينة البحث؛ حيث توصلت الدراسة بعد التحليل إلى نتائج أهمها سلوك المصمم العراقي في تصاميمه المنفذة على السجاد الشعبي العراقي الفولكلوري مبدأ السيادة من خلال

توظيف اللون إذ يغلب في أغلب نماذج عينة البحث وجود اللون الأحمر المشبع الذي يمتلك سمات تجعل منه لونا سائدا؛ جعل من وجود شكل هندسي في الوسط عنصر جذب وسيادة على التصميم ككل؛ كما أظهرت الدراسة الحضور الواضح للمرجعيات التاريخية والحضارية لبلاد الرافدين في معظم نتائج عينة البحث.

ثانيا: الدراسات الأجنبية

أجرت الباحثة (Kendra, 2014) دراسة بعنوان المنسوجات الهندية التقليدية (Traditional Indian Textiles)،على عينة من طلاب الثانوية (Central Board Of Secondary Education)، بالمعهد الوطني لتكنولوجيا الأزياء (National Institute Of Fashion Technology)، وبالتعاون مع المجلس المركزي للتعليم الثانوي، هدفت لتعليم الطلاب كيفية الطباعة على النسيج باستخدام المعدات والمواد والألوان المختلفة، كالطباعة على القمصان والخشب والمخدات والصناديق، وتعليمهم تقنيات التطريز المختلفة وتصميم الأزياء، واستخدامهم غرزا مختلفة كغرزة الحرير، والتعرف على المواد الطبيعية وإدخالها للنسيج الهندي، وزخرفتها بالزخارف الهندية المختلفة، وزخارف مستمدة من ثقافات فارسية وصينية مستمدة من الطبيعة، وتشمل الزهور مثل أقحوانات، وزنبق، وأوراق نباتية، واللوز، والكرز، والعنب، والبرقوق، وزخارف حيوانية، كزخرفة الطاووس المستوحاة من الهندسة المعمارية الصينية والفراشات، بالإضافة إلى الشخصيات البشرية الصينية، بهدف التعرف على الثقافة الهندية والتراث الهندي وزخارفه المتنوعة؛ حيث أكدت الدراسة تأثر الطلاب الواضح بالوحدات الزخرفية الهندية بالثقافات الفارسية والصينية والأوروبية.

مجتمع وعينة الدراسة

تمثل مجتمع وعينة الدراسة التصميمات الزخرفية (العناصر والوحدات الزخرفية، وكذلك المجموعات اللونية) لمجموعة الأزياء الشعبية التراثية الأردنية بمتحف (طراز) بيت وداد قعوار للثوب العربي في عمان، ومتحف التراث الأردني بكلية الآثار، جامعة اليرموك، إربد.

العوامل المؤثرة في التراث الأردني

العامل الاجتماعي

يؤثر تصميم الأزياء في ظل التطور واتباع الموضة الحديثة، تأثيرا سلبيا على التراث الملبسي الأردني التقليدي، والذي تحمل طياته التخلي عن الأزياء الشعبية، وفي دراسة لمسامح 2001م نحو مضمون التراث وشكله وتحويره بما يتناسب مع روح العصر، أكد بأنه لا بأس أن نستلهم من التراث الشعبي بين الحين والآخر، لخلق أعمال فنية جديدة لخدمة أبناء الجيل المعاصر، ولكن بالحفاظ على شكله وهويته؛ وسيظل ما كان يلبسه آباؤنا وأجدادنا محفوظا في ذاكرتنا ومتاحفنا، ومصدرا لإلهام المصممين والفنانين والباحثين والمفكرين، كل في مجاله (Rawashdeh, 2014).

العامل الزمني

يصبح وجود ما ورثناه عن آبائنا وأجدادنا، مع تقدم الزمن وتعدد الأجيال نادرا، لأننا مع تقدم العصر نكون غير محتاجين لاستخدام أدواتهم البسيطة، بل استخدام أشياء حديثة ومعاصرة، ونصبح بغنى عن العناصر والوحدات التراثية التي كان يستخدمها أجدادنا، فحياتنا الآن مختلفة تماما عما كان يعيشه أجدادنا في السابق، فنحن في عصر السرعة والتكنولوجيا التي أصبحت في كل بيت وكل مؤسسة وكل مكان، التي سهلت الأمور ويسرتها وحلت محل كل شيء يدوي قديم، وبالتالي هذا التطور والتقدم يعد سببا من أسباب اندثار التراث الشعبي.

العامل البيئي

تعد الحرف اليدوية في الأردن رمزا من رموز التراث الأردني. ويجب توفر ظروف بيئية مناسبة لصناعتها، ومثال ذلك صناعة المهباش من أنواع مختلفة من الخشب التي يأخذها الحرفي مما توفر من شجر البطم أو الزان أو شجر الليمون أو الخروب أو التوت، وصناعة الجلود والفروات وقطع الأزياء ويستخدم فيها ما توفر من مزارع الأبقار والأغنام، وكذلك صناعة بيوت الشعر (الخيام) وتستخدم لصناعتها ما توفر من صوف الأغنام، ومثلها صناعة الأواني الفخارية فهي من طينات فخارية مختلفة، وصناعة اللوحات الفسيفسائية التي أصبحت تغطي المسطحات الأرضية للمنازل والمساجد، وتؤخذ من ألوان الصخور المختلفة، وحرفة القش والقصل من زراعة الحبوب من قمح وشعير وتجفيفه وتخزينه، لنسجه في الأطباق والأواني الجميلة. إذ أنه عند توفر الانسجام بين البيئة والإنسان، تولد المحافظة على الوحدات التراثية الشعبية (Tabazah, 2013).

الوحدات الزخرفية الشعبية في التراث الأردني

تلخيص مجموعة من العناصر والأشكال، وإعادة صياغتها بشكل مبسط وبتكوين جديد، لتصبح وحدة واحدة مرتبطة مع بعضها البعض من الخطوط والأشكال، ولا يتم الاستغناء عن أي شكل فيها كي لا تفقد وحدتها وكيانها تسمى بالوحدة الزخرفية، وتصنف تلك الوحدات كما يلي:

الأولى: وحدات زخرفية تعتمد عناصرها على الطبيعة كمصدر أساسي، كالتي تؤخذ من أوراق وأغصان النباتات والأشجار المختلفة والمتنوعة، ومن الثمار كسنابل القمح والزهور، ومن الكائنات الحية الآدمية والحيوانية مثل الخيول والأسماك والطيور والفراشات.

والثانية: وحدات زخرفية هندسية تعتمد في تركيبتها على الأشكال الهندسية المختلفة، كالمثلثات والدوائر والمربعات والخطوط والمنحنيات والأشكال النجمية.

والثالثة: وحدات زخرفية كتابية تعتمد في تركيبتها على الكتابة والخط العربي الذي هو أهم ما يميز الفنون الإسلامية، لمرونته وسهولة تشكيله، فهو يعد عنصرا بالغا في الروعة والجمال.

وعندما تمتلئ القطعة الفنية بالزخارف فإنها تعطي جمالية ووزنا لهذه القطعة، ومما لا شك فيه أن الوحدات التراثية الأردنية لا تخلو من الزخارف والزينة، فنجدها على القماش في الأزياء، ومنسوجة في البسط، ومحفورة على الخشب وغيرها، فهي تعطي ميزة للتراث الأردني عن غيره، وتحافظ على أصالته وقيمته، وفيما يلي بعض من هذا التراث وكيفية صنعه واستخدامه والوحدات الزخرفية الداخلة فيه.

التطبيقات العملية للدراسة

قامت الدراسة بتصنيف، وتحليل العناصر، والوحدات الزخرفية الشعبية المستمدة من التراث الأردني لبعض الأثواب الأردنية، بمتحف التراث الأردني بجامعة اليرموك الأردنية، والمشتملة على مجموعة من أزياء الشمال (إربد، والرمثا، وجرش، وعجلون)، كما تم دارسة العناصر الزخرفية لبعض الأثواب الأردنية بمتحف (طراز)، بيت وداد قعوار للثوب العربي، بعمان، والمشتملة على مجموعة من أزياء التراث الأردنية، المتمثلة في أزياء الوسط (السلط)، وأزياء الجنوب (معان، والكرك)، والتعرف على رموزها ودلالاتها والتي تمثلت فيما يلي:

أولا: أزياء شمال الأردن (إربد، والرمثا، وعجلون، وجرش)

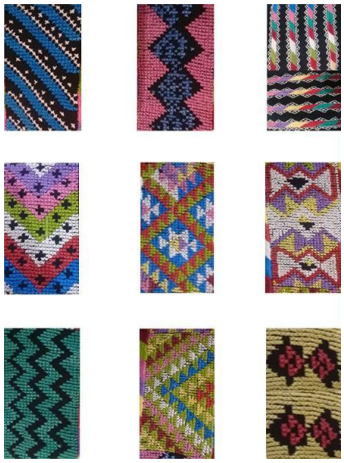
1. أزياء إربد

اتضح من الدراسة أن اللون الأزرق هو اللون السائد لأزياء شمال الأردن حتى منتصف القرن الماضي، حيث ترتدي المرأة الثوب (المدرقة) المصنوع من القماش الأزرق الصيني المحلى بقماش التوبيت الأسود

على محيطه والقبة، أما الثوب في إربد فيكون مطرزا بخيوط حريرية بشكل مثلثات (حجب)، وبأشكال مستوحاة من طبيعة المنطقة، كما وترتدي المرأة في شمال الأردن (الشرش) ذا اللون الأسود المطرز بألوان زاهية تتناسب وعمر المرأة، ويصنع الشرش غالبا من قماش المخمل الأسود أو الأقمشة ذات الألوان الزاهية ويسمى حينها (بالمشقح)، والمرأة الشابة تضع على رأسها العرجة المزينة بالعملات العثمانية والخرز الملون، أما كبيرات السن فيرتدين الحطة الحريرية المقصبة عادة بلا زينة، وألوانها غالبا من الألوان الوردية، وترتدي (العرجة) أو (الحطة) فوق (الملفع) الأسود (الشنبر) الذي تلفه حول رقبتها، وأحيانا أخرى ترتدي الشماغ الأحمر.

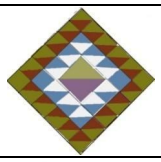
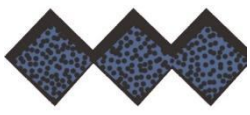
الوحدات الزخرفية في أحد أثواب شمال الأردن صورة (1، 2)

صورة (1): توضح أحد أثواب شمال الأردن معروضة متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك



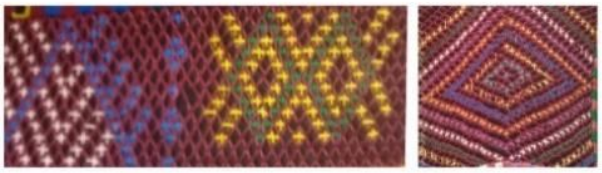
صورة (2): أجزاء تفصيلية من الشرائط الزخرفية من ثوب شمال الأردن للصورة(1)

جدول (1): يوضح توصيف وتحليل بعض الوحدات الزخرفية، ثوب شمال الأردن صورة (1، 2)

التصميم	الوحدة الزخرفية	الوصف
	وحدة زخرفية هندسية	تتكون من مجموعة من أشكال المعين داخل بعضها البعض والتي تكونها مجموعة من المثلثات المتلاصقة بأسلوب التباين اللوني بألوان الأخضر والأحمر والأزرق والأبيض وتسمى هذه الوحدة الزخرفية في التطريز ب (الحجب)، وذلك لاعتقادهم قديما أن شكل المثلث كالحجاب يحمي من العين والحسد.
	وحدة زخرفية هندسية	تتكون من مجموعة من المثلثات الصغيرة المتجاورة والمتلاصقة في خط مستقيم لتكون مع بعضها شكل المثلث الكبير، وتسمى هذه الوحدة في التطريز ب (الحجب).
	وحدة زخرفية هندسية	تتشكل بواسطة ثلاثة أشكال من المعين المتلاصقة بخط مستقيم باللون الأسود وبداخلها ثلاثة أشكال أخرى من المعين المتلاصقة باللون الازرق ومرسومة بالنقاط الصغيرة.
	وحدة زخرفية هندسية	تتشكل بواسطة المثلثات المتقابلة والمتعاكسة والمتجاورة بالألوان الأبيض والأصفر والبنفسجي والأسود أما الإطار الخارجي باللون الوردي.
	وحدة زخرفية هندسية	مستوحاه من الأشكال الهندسية تتكون من مجموعة من أشكال المعين والمثلثات المقسمة من الداخل المتلاصقة بجانب بعضها على شكل خطوط مستقيمة وبألوان مختلفة، تزين جوانب الثوب والأكمام والقبة وتسمى في التطريز بين إبرتين.

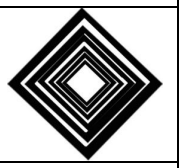
الوحدات الزخرفية لأحد أثواب شمال الأردن صورة (3، 4)

صورة (3): ثوب من شمال الأردن متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.



صورة (4): أجزاء تفصيلية من الشرائط الزخرفية من ثوب شمال الأردن صورة(3)

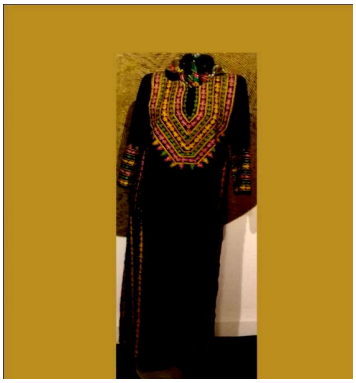
جدول (2): يوضح توصيف وتحليل بعض الوحدات الزخرفية، ثوب شمال الأردن صورة (3، 4)

التصميم	الوحدة الزخرفية	الوصف
	وحدة زخرفية هندسية	تتكون من مثلث تتشعب منه خطوط مستقيمة تلتقي أطرافها في وسطه بالألوان الأزرق والأبيض.
	وحدة زخرفية هندسية	تتكون من مجموعة من أشكال المعين بأحجام مختلفة بداخل بعضها البعض بألوان الأبيض والوردي والأزرق.
	وحدة زخرفية هندسية	تتكون من شكلين من المعين متلاصقين باللون الأخضر وتتشعب من زواياهما خطوط مستقيمة باللون الأصفر.

الوحدات الزخرفية لبعض أثواب شمال الأردن صورة (5، 6، 7، 8)

صورة (5): ثوب من شمال الأردن، متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.

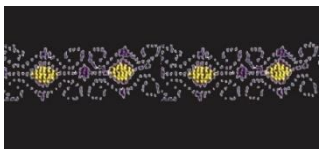
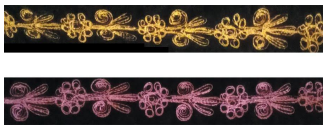
صورة (6): ثوب من شمال الأردن، متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.



صورة (7): ثوب من شمال الأردن، متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.

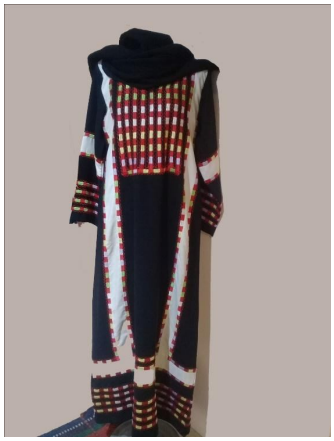
صورة (8): ثوب من شمال الأردن، متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.

جدول (3): يوضح توصيف وتحليل بعض الوحدات الزخرفية، لبعض أثوب شمال الأردن صورة (5، 6، 7، 8)

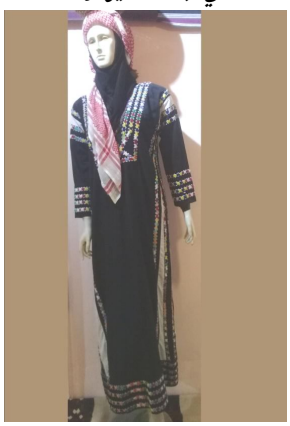
الشكل	الوحدة الزخرفية	الوصف
	وحدة زخرفية هندسية	تتكون من معين باللون البنفسجي داخله مربع صغير باللون الأصفر وتتشعب من المعين خطوط ملتوية بشكل دائري لتشكل مع بعضها شكل يشبه الزهرة، وتزين حواف الثوب من الأسفل وجوانبه والأكمام والقبة.
	وحدة زخرفية هندسية	تتكون من خطوط هندسية متقاطعة ومتشابكة، تؤلف فيما بينها أشكال هندسية متكررة باللون الوردي، والأبيض.
	وحدة زخرفية نباتية	مستوحاة من زهرة البابونج التي تنبت في فصل الربيع.
	وحدة زخرفية هندسية	مستوحاة من الدائرة على شكل خطوط حلزونية باللون الأخضر تزين حواف الثوب وجوانبه والأكمام والقبة.
	وحدة زخرفية نباتية	مستوحاة من زهرة البابونج باللونين الزهري والأصفر تزين حواف الثوب وجوانبه والأكمام والقبة.
	وحدة زخرفية نباتية	هذه الوحدة الزخرفية مركبة من الزهور وأوراقها بالألوان الوردي والأزرق والأبيض والأخضر والأصفر على شكل خطوط مستقيمة تزين كامل الثوب، مستوحاة من زهرة الونكا(العِناقِيَّة أوعين البزّون) بألوانها المختلفة. أما الخط الذهبي فهو مستوحاة من سبلة القمح

الوحدات الزخرفية لبعض أثواب شمال الأردن صورة (9، 10، 11، 12)

صورة (9): ثوب من شمال الأردن متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.



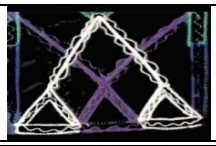
صورة (10): ثوب من شمال الأردن متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.

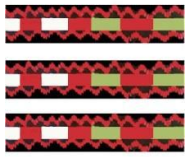
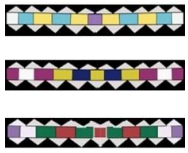
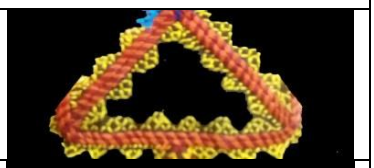
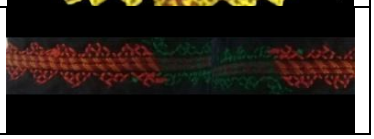


صورة (11): ثوب من شمال الأردن متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.

صورة (12): ثوب من شمال الأردن متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.

جدول (4): يوضح توصيف وتحليل بعض الوحدات الزخرفية، لبعض أثوب شمال الأردن صورة (9، 10، 11، 12)

الشكل	الوحدة الزخرفية	الوصف
	وحدة زخرفية هندسية	تتكون من مستطيلات صغيرة ملونة بأربعة ألوان البنفسجي والأخضر والأزرق والأبيض تتلاصق بجانب بعضها البعض لتشكل خطوط متقيمة تزين حواف الثوب من الأسفل والأكمام.
	وحدة زخرفية هندسية	(حجب) تتكون من مثلثات متداخلة باللون الأبيض والبنفسجي والأخضر لتزين قبة الثوب.
	وحدة زخرفية هندسية	وتتكون من خطوط مستقيمة مقسمة إلى عدة أقسام وملونة بأربعة ألوان البنفسجي والأخضر والأزرق والأبيض تزين جوانب الثوب.

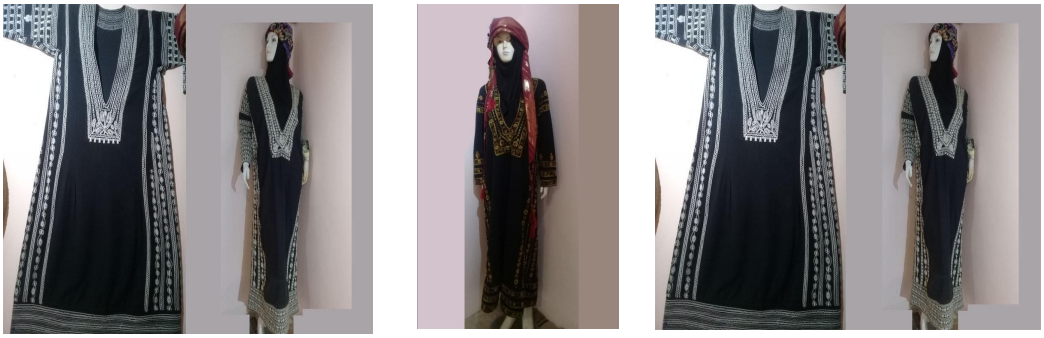
	وحدة زخرفية هندسية	تتكون من مجموعة الخطوط المستقيمة المقطعة والملونة بألوان الأخضر والأبيض والأحمر ومحاطة بإطار من الخطوط المتعرجة(Zigzag) باللون الأحمر وتزين هذه الزخرفة حواف الثوب من الأسفل وجوانبه والقبة والأكمام ويسمى هذا الأسلوب في التطريز ب (المقطعة).
	وحدة زخرفية هندسية	يظهر الشكل وحدة زخرفية على شكل خطوط مستقيمة مقطعة بالألوان الأخضر والأحمر والبنفسجي والأزرق والأصفر، ومحاطة بخطوط متعرجة(Zigzag) باللون الأبيض، تزين حواف الثوب وجوانبه والقبة والأكمام، ويسمى هذا الأسلوب في التطريز ب (المقطعة).
	وحدة زخرفية هندسية	وحدة زخرفية على شكل مثلث مكون من الخطوط المقلمة باللون الأحمر والأصفر ومحاط بإطار من المثلثات الصغيرة باللون الأصفر وتسمى هذه الوحدة الزخرفية ب (الحجب) لاعتقادهم قديما أنها تحجب وتحمي الشخص الذي يرتدي الثوب من العين والحسد.
	وحدة زخرفية هندسية	تتكون من خطوط مستقيمة مقلمة ومحاطة بإطار من المثلثات الصغيرة وهذه الخطوط ملونة بالألوان الأخضر والأحمر والأزرق والأصفر والبرتقالي بشكل متناسق تزين حواف الثوب والقبة والأكمام.

أزياء الرمثا

ترتدي المرأة في الرمثا ثوبا طويلا حتى القدمين يسمى (الشرش) مصنوعا من قماش الحَبْر أو المخمل أو الجوخ، مطرزا بزخارف ملونة عند العنق والأكمام والحواف السفلى من الثوب، ورسوم بشكل سمكة وبعض الأشجار والأعشاب المختلفة، وله فتحة واسعة عند الصدر تبدأ من العنق حتى السرّة على شكل حرف (V)، وتلبس على الرأس غطاء أسودا يسمى (الشنبر) أو (الشيلة) أو (الملفع)، مصنوعا من الحرير تلف به كامل الرأس والعنق والصدر وتضع الباقي تحت الثوب، ومن ثم تثبت الملفع بالعصبة، وهي منديل من الحرير ذي ألوان متعددة. وتتميز أيضا بارتدائها البشكير الألماني الذي يعد من أغلى أنواع البشاكير، ويتميز بشكله وألوانه الزاهية، وبزينته من النقوش وأزهار الجوري التي تزيد زينة المرأة وجمالها، وبملمسه المخملي الناعم الأمر الذي جعل المرأة ترتديه بدلا من (العصبة).(متحف التراث الأردني-جامعة اليرموك).

الوحدات الزخرفية لبعض أثواب الرمثا شمال الأردن صورة (13، 14)

صورة (13): ثوبان من أثواب الرمثا، شمال الأردن، متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.



صورة (14): مجموعة من أثواب الرمثا، شمال الأردن متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.

جدول (4): يوضح توصيف وتحليل بعض الوحدات الزخرفية، لبعض أثوب الرمثا، شمال الأردن صورة (13، 14)

الشكل	الوحدة الزخرفية	الوصف
	وحدة زخرفية هندسية	تبين خطوط متشعبة من خطوط مستقيمة باللون الوردي.
	وحدة زخرفية هندسية	تبين خطوط متشعبة من خطوط مستقيمة باللون الأبيض.
	وحدة زخرفية هندسية	تبين خطوط متعرجة(Zigzag)، وخطوط مستقيمة ودوائر بخط مصفوفة بخط مستقيم باللون الوردي ويسمى هذا الأسلوب في التطريز بحبة القهوة.
	وحدة زخرفية هندسية	تبين خطوط متعرجة (Zigzag)، وخطوط مستقيمة باللون الأبيض تزين حواف الثوب من أسفل والقبة والأكمام.
	وحدة زخرفية نباتية	مستوحاة من وردة البسباس باللون الأبيض.
	وحدة زخرفية نباتية	مطرزة باللون الأبيض وهي مجموعة من الأزهار وأوراقها مصفوفة بجانب بعضها البعض في خط مستقيم تزين أكمام الثوب وجوانبه مستوحاة من زهرة الدحنون.
	وحدة زخرفية هندسية	وحدة زخرفية هندسية على شكل خطوط حلزونية باللون الذهبي تزين حواف الثوب والأكمام والقبة.
	وحدة زخرفية نباتية	تزين حواف الثوب والأكمام والقبة باللون الذهبي مستوحاة من وردة البسباس.

أزياء منطقة غور الأردن

ترتدي المرأة في غور الأردن نوعين من الأثواب التي تتميز بألوانها الزاهية، فترتدي (الخلقة) المصنوعة من الحرير الأسود أو القماش الأسود الأطلسي، ويطوى الثوب بثلاث طيات بحيث يكون مقسوما إلى جزئين وهما: التنورة والجزء العلوي بواسطة حزام من الصوف يسمى (إشويحية)، ويتميز الثوب باحتوائه على خطوط طولية من التطريز، تستخدم لخياطة القماش مع بعضه البعض وبطريقة فنية.

كما ترتدي (المدرقة)، وهي عبارة عن ثوب له خط حول الرقبة يشبه شكل حرف الـ(V) مع خيط قطري يطول حتى الركبة، وتكون الأكمام طويلة ومزخرفة بزخارف نباتية وهندسية، وتغطي المرأة رأسها بالملفع الأسود التي تلف فوقه العصبة أو البشكير.

الوحدات الزخرفية لأحد أثوب أزياء منطقة غور الأردن صورة (15)

صورة (15): ثوب من أزياء منطقة غور الأردن متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.

جدول (5): يوضح توصيف وتحليل بعض الوحدات الزخرفية، لأحد أثواب أزياء منطقة غور الأردن صورة (15):

الشكل	الوحدة الزخرفية	الوصف
	وحدة زخرفية هندسية	تبين خطوط متشعبة من خطوط مستقيمة ملونة بأربعة ألوان فقط وهي الأخضر والأزرق والذهبي والأبيض، وزخرفتها عبارة عن خطوط متعرجة بثلاثة أشرطة متوازية.

أزياء جرش

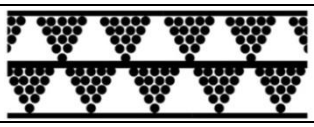
ترتدي المرأة في منطقة جرش الثوب الأسود الطويل المطرز بالخطوط الملونة المتجانسة المعروفة باسم "حلي" أو "شرشة"، وبأشكال هندسية مختلفة وبرسومات مستوحاة مما تشاهده من مناظر طبيعية جميلة في منطقتها، وتغطي رأسها بعصبة حمراء اللون.

1-الوحدات الزخرفية لأحد أثوب أزياء جرش بالأردن صورة (16،17)

صورة (16): ثوب من أزياء منطقة جرش متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.

صورة (17): جزء مكبر من ثوب جرش للصورة(16).

جدول (6): يوضح توصيف وتحليل بعض الوحدات الزخرفية، لأحد أزياء منطقة جرش الأردن صورة (16، 17)

الشكل	الوحدة الزخرفية	الوصف
	وحدة زخرفية هندسية	وحدة زخرفية هندسية على شكل مثلثات رسمت بالنقاط الصغيرة ومتلاصقة في خطوط متوازية بالإضافة إلى خطوط طولية متوازية وملونة تزين حواف الثوب والقبة والأكمام (أسلوب التطريز).

أزياء عجلون

تميزت الأثواب في عجلون باستخدام قطع القماش الزرقاء التي تخاط فوق قماش الثوب الأصلي (الكلفة) بألوان مختلفة وجميلة، ويلاحظ وجود الشراشيب في هذا الزي، أما غطاء الرأس فيكون مشابها للعمة ويتدلى من أسفله المنديل إلى العنق وأعلى الصدر على شكل ثنايات رقيقة، بالإضافة إلى وجود العملات المعدنية المستديرة على جانبي الوجه وعلى الجبهة.

1-الوحدات الزخرفية لأحد أثوب أزياء منطقة عجلون بالأردن صورة (18)

صورة (18): ثوب من أزياء منطقة عجلون، الأردن، متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.

جدول (7): يوضح توصيف وتحليل بعض الوحدات الزخرفية، لأحد أزياء منطقة عجلون الأردن صورة (18):

الشكل	الوحدة الزخرفية	الوصف
	وحدة زخرفية هندسية	وحدة زخرفية هندسية على شكل مستطيلات صغيرة ملونة ومتلاصقة على شكل خطوط متوازية (أسلوب التطريز يسمى بالمقطعة).

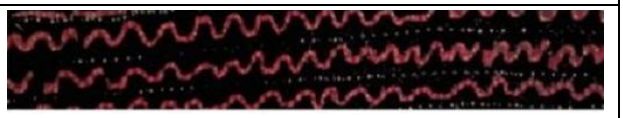
أزياء الوسط (السلط)

ترتدي كبيرات السن في السلط الخلقة السلطية، أما الشابات فيرتدين "المدرقة"، والخلقة عبارة عن ثوب أسود طويل فضفاض له قطع مثلثة الشكل تضاف على الجوانب لتمنحه الاتساع تسمى "البنايق"، وله أكمام طويلة جدا بحيث ترفعه المرأة إلى أعلى رأسها، والثوب مصنوع من قماش التوبيت الأسود المتين الذي يطرز باللون الأرجواني أو الأحمر أو الأزرق، والأثواب السلطية بالغة الطول إذ تصل في بعض الأحيان إلى ثلاثة أو أربعة أمتار من القماش، ترفع المرأة ثوبها إلى أعلى بواسطة (السفيفة) المصنوعة من الصوف أو بحزام عريض مجدول يسمى (اشويحية)، وتغطي رأسها بالحطة أو الشماغ، بالإضافة إلى العصبة المقصبة الحمراء أو السوداء التي تحتوي على خيوط من الحرير تلفها على رأسها كالطربوش، وكانت المرأة في السلط عندما تخرج تضع الكم الأيمن فوق العصبة للدلالة على احترامها وتقديرها لزوجها وأهلها وتقاليدها.

الوحدات الزخرفية لأحد أثوب أزياء السلط بالأردن صورة (19)

صورة (19): ثوب من أزياء منطقة السلط متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.

جدول (8): يوضح توصيف وتحليل بعض الوحدات الزخرفية، لأحد أزياء منطقة السلط الأردن صورة (19)

الشكل	الوحدة الزخرفية	الوصف
	وحدة زخرفية هندسية	تتكون من خطوط طولية متعرجة باللون الأحمر والأخضر.
	وحدة زخرفية هندسية	تتكون من أشكال المعين تتداخل مع بعضها لتشكل شبكة باللون الأحمر.

أزياء الكرك

الأثواب في وسط وجنوب الأردن تمتاز بطولها المضاعف، وتثبيت حزام يربط على الخصر، ومع أكمام مدببة الأطراف، أقمشة الدوبيت الأسود التي تحاك منها هذه الأثواب، وكانت تستورد من فلسطين، حيث تظهر تصاميم التطريز في منطقة الكرك متأثرة بشكل واضح واضح بالتطريز الفلسطيني، وذلك بسبب حركة الهجرة الفلسطينية التي شهدتها مدينة الكرك قبل الحرب العالمية الأولى.

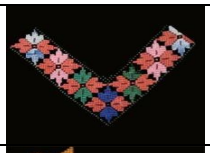
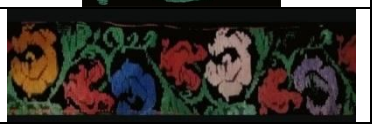
ترتدي المرأة في الكرك الثوب الذي يسمى (أبو اردان)، وهو ثوب أسود طويل فضفاض مصنوع من المخمل أو التوبيت أو قماش قطني يسمى (الأطلس)، طوله حوالي 14 ذراعا يكسو جسمها جميعه وتزيده أكثر من نصف متر ليجر خلفها، ويسمى (سفينة)، فيتكون ما يسمى ب(العب) الذي يصل إلى الركبتين، ويكون وضع الردن مثلثا بين الكتف الأيمن والأيسر، ويطرز الثوب بأشكال هندسية مختلفة يكثر فيها استخدام قطبة الخيال والقطبة الفلاحية، وتغطي المرأة رأسها بقطعة قماش سوداء تسمى (الطرحة)، وهي عبارة عن منديل أسود خفيف مصنوع من القطن أو الحرير أو الدانتيل، وتربط فوق الطرحة (العصبة) السوداء، كما ترتدي ثوبا آخر أسود مطرزا باللون الأحمر يسمى (مدرقة)، وتغطي رأسها بقطعة من الجورجيت الأسود يحلى أسفلها بالخرز الملون. وقد كانت الأثواب الكركية تصنع من قماش (الأغاباني) الذي كان يستورد من حلب.

الوحدات الزخرفية لأحد أثوب أزياء الكرك بالأردن صورة (20، 21)

صورة (20): ثوب من أزياء منطقة الكرك متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.

صورة (21): ثوب من أزياء منطقة الكرك متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.

جدول (9): يوضح توصيف وتحليل بعض الوحدات الزخرفية، لأحد أزياء منطقة الكرك بالأردن صورة (20، 21)

الشكل	الوحدة الزخرفية	الوصف
	وحدة زخرفية نباتية	مستوحاة من الزهور المختلفة.
	وحدة زخرفية نباتية	مستوحاة من وردة الدحنون بألوان مختلفة.
	وحدة زخرفية نباتية	مستوحاة من الزهور تسمى (عرق عين الجمل)

الوحدات الزخرفية لأحد أثوب أزياء الكرك بالأردن صورة (22، 23)

صورة (22): ثوب من أزياء منطقة الكرك، متحف طراز في عمان، الأردن.

صورة (23): جزء مكبر من ثوب الكرك، متحف طراز، في عمان، الأردن، للصورة (22).

جدول (10): يوضح توصيف وتحليل بعض الوحدات الزخرفية، لأحد أزياء منطقة الكـرك بالأردن صورة (22، 23):

الشكل	الوحدة الزخرفية	الوصف
	زخرفة نباتية	زخرفة نباتية مستوحاة من عرق النفنوف منفذه بأسلوب التطريز الخاص بمنطقة يافا في فلسطين بإدخال رسمة زهرة البرتقال على الثوب لشهرة هذه المنطقة بزراعة الحمضيات، وأسلوب التطريز على ثوب الكرك مستوحى من التطريز الفلسطيني بسبب حركة الهجرة الفلسطينية التي شهدتها الكرك قبل الحرب العالمية الأولى، وهذا التطريز يسمى (عرق النفنوف).

أزياء معان

ترتدي المرأة في معان الثوب الهرمزي الذي يتكون من عدة قطع وهي: الثوب والجلاية والعصابة والطاقية والشد والحزام. ويتصف قماشه باحتوائه على ألوان متعددة ومختلفة كالأحمر المائل إلى اللون البرتقالي أو اللون البني أو اللون الأزرق الفاتح، ويكون الثوب طويلا فضفاضا واسعا ومريحا للجسم، وله أكمام طويلة تسمى (أردون) تأخذ بالاتساع كلما اقتربت إلى فتحة اليد، ويتميز الثوب المعاني بكون الكم الأيمن أكبر من الأيسر، لتتمكن مرتديته من استعماله كغطاء للرأس عند الحاجة، تتم خياطة الثوب على شكل مستطيلات تسمى (بنايق) بشكل متشابك وبطريقة منسجمة. كما ترتدي المرأة المعانية أيضا الجلاية التي تخاط على شكل عباءة من قماش الهرمز ذي اللون الأحمر المقلم بالأبيض، وتضع على رأسها العصبة وهي قطعة من القماش مطرزة على شكل حزام ومرصعة بقطع نقدية فضية وذهبية، بالإضافة إلى الخرز الأزرق.

معان هي المنطقة الوحيدة في الأردن التي تفضل القماش الملون، وموقع المدينة الذي كان يمر منه خط الحجاز الممتد من اسطنبول جعلها مركزا لتجمع حجاج بيت الله الحرام، وكي يستطيع الحاج السوري تغطية تكاليف حجه، كان عادة يجلب الأقمشة من سوريا ليبيعها في معان.

الوحدات الزخرفية لنماذج من أزياء معان بالأردن صورة (24، 25)

صورة (24): ثوب من أزياء منطقة معان، متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.

صورة (25): جزء مكبر من ثوب معان باللون البرتقالي المائل إلى الأحمر وموشح بالأصفر.

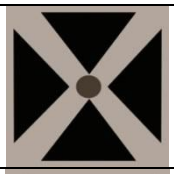
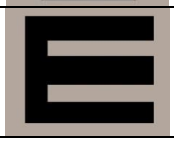
صورة (26): ثوب من أزياء منطقة معان، متحف التراث الأردني في جامعة اليرموك.

صورة (27): جزء مكبر من ثوب معان بالألوان البنفسجي والأزرق والبرتقالي.

صورة (28): قمباز كمخ يرتدى في المناسبات، متحف (طراز) في عمان، قماش حرير، معان، الأردن، حوالي1930م.

صورة (29): جزء من قماش ثوب معان من متحف طراز في عمان. للصورة (28).

جدول (11): يوضح توصيف وتحليل بعض الوحدات الزخرفية لأزياء منطقة معان الأردن صورة (28، 29)

الشكل	الوحدة الزخرفية	الوصف
	وحدة زخرفية هندسية	تتكون هذه الوحدة الزخرفية من مجموعة من المثلثات المتقابلة في نفس الاتجاه وفي وسطها دائرة وتجتمع جميعها بإطار على شكل مربع، وألوان المثلثات أسود أما المربع ملون بالأبيض والأزرق والأصفر والأحمر والأخضر، ومتلاصقة بجانب بعضها البعض على شكل شريط طولي وعرضي.
	وحدة زخرفية هندسية	تتكون من مجموعة المستطيلات المتلاصقة لتشكل مع بعضها شكل حرف E (بالإنجليزية)، ومستخدمة بعدة اتجاهات، وبألوان الأخضر والأحمر والأصفر، ومتلاصقة بجانب بعضها البعض على شكل شريط طولي وعرضي.
	وحدة زخرفية هندسية	وحدة زخرفية هندسية في ثوب معان تتكون من شكل معين تتلاصق بزواياه خطوط متشعبة باللون الأحمر والأزرق، على قماش موشح بالألوان الدافئة.

أزياء البدو في الجنوب

الثوب العشائري للبدو يحاك من القماش الأسود، مميزا بالزيادة في الطول والعرض، يعكس لون تطريز الثوب الوضع الاجتماعي للمرأة، حيث إن المرأة المتزوجة حديثا تزين ملابسها بدرجات اللون الأحمر، أما المرأة الأرملة فتضيف التطريز الأزرق والذي يعكس لون الحداد، والمرأة التي تزوجت مرتين تدخل التطريز الزهري مع الأحمر فوق التطريز الأزرق.

***صورة (30):** جزء من قماش من ثوب البدو باللون الأسود، والأزرق الداكن، متحف طراز، عمان.*

***صورة (31):** جزء من قماش من ثوب البدو باللون الأحمر والبرتقالي المحمر والوردي والأخضر، متحف طراز، عمان.*

***جدول (12):** يوضح توصيف وتحليل بعض الوحدات الزخرفية لأزياء البدو في منطقة معان الأردن صورة (30، 31)*

الشكل	الوحدة الزخرفية	الوصف
	وحدة زخرفية هندسية	وحدة زخرفية هندسية مستوحاة من شجرة السرو تتكون من مجموعة من المثلثات على شكل خطوط تتحد مع بعضها على شكل معين، وتتداخل فيها مجموعة أخرى من المثلثات المتقابلة والمتجاورة على أشكال المعين، فتتشكل هذه الوحدة الزخرفية بأسلوب التكرار والتجاور لتزيين الثوب.
	شجرة السرو	شجرة السرو(Cypress Tree) من متحف طراز، وهو أسلوب تطريز في ثوب البدو مستوحى من شجرة السرو.

نتائج البحث

1. ارتباط الوحدات والعناصر، والوحدات الزخرفية على الأزياء الشعبية التراثية الأردنية بالعادات والتقاليد المجتمعية لكل منطقة.
2. أغلب الوحدات والتصميمات الزخرفية على الأزياء الشعبية التراثية الأردنية عينة الدراسة تتآلف من الدمج بين عناصر هندسية ونباتية متنوعة، وبتشكيلات مختلفة.
3. أغلب ألوان أقمشة الأزياء الشعبية التراثية الأردنية (عينة الدراسة)، صبغت بالألوان الداكنة، وجاءت ما بين الأسود، والأزرق، والأحمر الداكن، وأن تنوعت ألوان زخارفها من الفاتح إلى الداكن بتشكيلات لونية متنوعة.
4. تأثرت الموضوعات، والتصميمات الزخرفية على الأزياء الشعبية التراثية الأردنية بالفنون المختلفة، وفلسفتها المتنوعة وفي مقدمتها الفنون الإسلامية.
5. الأزياء الشعبية التراثية الأردنية، وثائق تاريخية قوية الحجة على حال مجتمعها بما يحمله من عادات وتقاليد، ووعي ثقافي متطور ومتنوع.

توصيات البحث

1. ضرورة الحفاظ علي التراث الأردني المخزن والمعروض بالمتاحف الأردنية، وخاصة الأزياء الشعبية التراثية الأردنية.
2. وضع برامج علمية لصيانة وترميم الأزياء الشعبية التراثية الأردنية، يقوم بتنفيذها متخصصون حفاظا علي هذا الإرث الحضاري والثقافي الهام.
3. تسجيل وتوثيق الأزياء الشعبية التراثية الأردنية بأسلوب علمي، ونشر ذلك بالمنظمات الإقليمية والدولية ذات الصلة
4. تسليط الضوء علي الأزياء الشعبية التراثية الأردنية، من خلال إقامة معارض محلية وخارجية، لنشر الوعي الثقافي بهذا الإرث الحضاري، بما يحمله من قيم إبداعية، وجمالية متنوعة.
5. الاهتمام بالعرض المتحفي للأزياء الشعبية التراثية الأردنية القائم على المعايير العلمية، لإبراز هذا الإرث الحضاري بالصورة اللائقة به.
6. إنشاء مواقع الكترونية مرتبطة بشبكة الاتصال الدولية (الإنترنت) لعرض الأزياء الشعبية التراثية الأردنية، للتوعية العالمية بهذا الموروث الإنساني.
7. ضرورة وجود دراسات أكاديمية متخصصة في دراسة الطرز والأنماط المختلفة للتشكيل الزخرفي على الأزياء التراثية الشعبية الأردنية، وخاصة بالمتاحف الأردنية ذات الصلة.
8. تشجيع الفنانين على الاستلهام من الزخارف الموجودة على الأزياء الشعبية التراثية الأردنية لإنتاج أعمال فنية معاصرة مثل الجداريات التي يمكن تطبيقها في المرافق السياحية المنتشرة في الأردن.

References: **المراجع**

1. Abu Alazm, Abd Alghani (2001): "*Moujam Alghani*".
2. Abu Ras, Rehab Bint Abdallah (2008): "*Alzakharif Aleslamiyeh Kemasdar Litasmeem Wehdat Athath Muasirah*", Resalet Majesteer Ghayir Manshoreh, Jameat Almalek Suud, Alsuudiyeh.
3. Alhamzeh, Khaled (1997): "*Altourath Alshabee Altashkelee Fi Alordon*", Jameat Alyarmouk, Alordon.
4. Alkharabsheh, Mahmoud Salameh Saleh (2010): "*Diraseh Liashkal Alzekharif Ala Alawanee Almadenieh Alamawiyeh, Halet DirasiyehMin Mawqea Alfadeen*", "Resalet Majesteer Ghayir Manshoreh, Al Jameat Alordoniyeh, Amman.
5. Alkhasawneh, Duha Abdelkareem (2018): "*Alzekharif Alnabatiyeh Wa Alhandesiyeh Almounafetheh Ala Balat Amouzaeek Fi Albouyut Altourathiyeh Fi Madinetey Amman Wa Alsalt*", Resalet Majesteer Ghayir Manshoreh, Jameat Al Ololm Al Eslamiyeh Al Alemiyeh,Amman, Al Ordon,
6. Almajalee, Firas Dmeithan(2005):"*Alsijel Almusawar Liltourath Alshabi Alkaraki*", Wazarat Althqafaht, Amman, Aloedon.
7. Alshorbajee, Moustafa Mohammed (2006):"*Ruayeh Hadeetheh Lilroumuz Al Shabiyeh Kaqeemeh Tashkeeliyeh Wa Tawdeefuha Fi Tasmeem Mukemillet Aqmishet Al Mafroushat Al Matboua*", Resalet Doktorah Ghayir Manshoreh, Jameat Halwan, Masr.
8. Alomari, Faisel(2012):"*Altourath Alshabe Alordoni wa Tamathoulatuh lada Talabat Alfonon Altasheelieh fi Kulliyat Alfonon Aljameelah fi Alordon*", Resalet Majesteer Ghayir Manshoreh, Jameat Filidelfia, Alordon.
9. Alshorbajee, Moustafa Mohammed (2006):"*Ruayeh Hadeetheh Lilroumuz Al Shabiyeh Kaqeemeh Tashkeeliyeh Wa Tawdeefuha Fi Tasmeem Mukemillet Aqmishet Al Mafroushat Al Matboua*", Resalet Doktorah Ghayir Manshoreh, Jameat Halwan, Masr.
10. Alzahranee, Ahmed Gharm Allah Saeed Beni Hasan (2014): "*Altesmeemat Alzoukhrufiyeh Fi Almalabes Altagleediyeh Alshabiyeh Fi Manteqat Al Higaz*", Resalet Majesteer Ghayir Manshoreh, Jameat Um Alqoura, Alsuudiyeh.
11. Alzoabi, Sawsan; Ghanoom Ahed, Ghanoom; Abdallah, mohammed (2011):" *Alzekhrafeh Al Arabiyeh*" Kouliyet Al Fonon Al Jameelah, Jameat Dimeshq.
12. Bronell, Katalyn M(2017):" *Murals For Hop: Lebanese Reconciliation Through Youth Graffiti Art*", Master Thesis, University Of Kansas, United States.
13. Diaa Aldeen, Alaa Ahmed Abood (2016):"*Jamaliyat Alzakhrafah Alnabatieh Almounafthaha ala Altohaf Almadeniyeh fi Mathaf Alatabah Alhosainieh Almoqadasah*", Majallet Nabo Lildirasat wa Albouhoth, 1(13), s. 143-161.
14. Gharab, Yousuf wa Hijazee, Najwa(2003):"*Jamalliet Alzakharef Alshabiet Moqademeh fi Tarbiet Alihsas*", Matbaat Alemraniet lilofset, Algezah, Masr.
15. Kendra, Shiksha(2014):" *National Institute Of Fashion Technology*, Central Board Of Secondary Education, Preet Vihar, Delhi.
16. Lutfee, Safa(2015):"*Alwehdet wa Alseyadet fi Altasmeem Alzoukhrofi Lilsijad Alshabi Aliraqi*", Majellet Markaz Babil Lildirasat Alensanieh, 5(2), s. 149-159.
17. Mahbek, Ahmad Ziyad(2005):"*Min Altourath Alshabi-Diraset Tahlilieh Lilhikaieh Alshabiet*", Dar Almarefeh, Beirut.
18. Maghrabi Marwan Bin Ahmad Bin Mahmoud(2005):"*Aleqaa Alkhatee fi Alwehdat Alzoukhrofieh Alshabiet Kemadkhel Liethraa Altasmeemat Altebaiet Bilshasheh Alhareerieh*", Resalet Majesteer Ghayir Manshoreh, Jameat Omalqura, Alsuudieh.
19. McCormick, Jonathan and Forker, Martin(2009):" *Walls Of History: The Use Of Mythomoteurs In Northen Ireland Murals*, Irish Studies Review, 17(4),Pp 423-465.
20. Moumen, Najwa Shoukri wa Jerjis, Salwa Henri(2003):"*Altourath Alshabi Lilaziaa fi Alwatan Alarabi,* Alem Alkoutob, Alqahireh.

21. Mousafa, Ibraheem wa Alzaiat, Ahmad wa Abdoulqader, Hamed wa Alnajar, Mohammed(1998):"*Almoujam Alwaseet*", Dar Aldaawa, Alqahireh
22. Rawashdeh, Akram Atif (2014): "*Dawr Almetahif Alathariyeh Fi Jadb Alsiyahet*", Majelet Al Olom Al Ensaniyeh Wa Alijtimaiyeh, 41 (2), s. 576-588.
23. Tabazah, Khaleel Nimer(1996):"*Diraset Taqiemieh Limoustawa Alhiraf Altaqleedieh min Alnahiet Alfanieh wa Alejtimaieh wa Aleqtisadieh fi Alordon*", Majellet Abhath Alyarmouk "Silsilet Aloulom Alinsaniyeh wa Alejtimaieh, 12(1), s. 115-152.
24. Tabazah, Khaleel Nimer(2013):"*Aldourof Albieiet wa Tathirouha ala Alfounon Alhirafieht Altaqlidiet Alshabiet fi Alordon (Diraset Tahlilieh)*", Almajellet Alordonieh Lilfonon, 6(3), s. 361-378.
25. www.petra.gov.jo/public/Arabic.aspx?Lang=1 Page_Id=6111 Menu &page.
26. www.ich.gov.jo/node/50767.
27. www.skynewsarabia.com.
28. www.alkhaleej.ae/mob/detailed/f53c9315-c755-48f7-a351-9dc93baa2e5a/395cb6f6-58e2-4a5a-9183-181eea890cc9.
29. www. anbaaonline.com/?p=561580.
30. Zaki, Rehab Ahmad(2012):"*Estihdath Siyagheh Nasjieh Muaserhe Bistikhdam Mountajat Sabiqat Altajheez min Albeat Alshabieht Bimouhafazat Asoyoot*", Resalet Majesteer Ghayir Manshoreh, Jameat Alqahirah, Masr.

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

Volume 13, No.1, April, 2020, Ramadan , 1441 H

CONTENTS

Articles in Arabic Language

1	**An Analytical Study of Musical Works in Drama by Jordanian Musicians and Their Impact on the Development of Arab Soundtrack** *Nedal.Mahmoud. H. Nsairat*	**1 - 17**
2	**Adopting Cubism in Traditional Fashion and Clothing Design** *Tahani Nassar Alajaji, Norah Ali Alshareef*	**19 - 32**
3	**The Use of Digital Capabilities in Art Works of Resin to Consolidate Islamic Identity** *Shatha Brahim Abdullah Alasqha, Nourah Fahad Abdullah Al Sager*	**33 - 45**
4	**Narrative Représentation in the Painting: The School of Tunis as a Model** *Rabiaa Beltaifa Ben Younes*	**47 – 65**
5	**Inspiration from Al-wasti in modern and contemporary art** ***Hanan Saud Salem Al-Hazza***	**67 – 87**
6	**Photographic Image and Its Application in the Works of Contemporary Arab Artists** *Mowafaq Ali Sharif Alsaggar, Ashwaq Yusof Taslaq*	**89 – 118**
7	**Ornamental Units of Some Traditional Jordanian Folklore Costums: An Analytical Artistic Study** *Qasem Abdelkarim Shukran,Mohamed Mitwally Amer, Waed Abdul Latif Ababneh*	**119 – 141**

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 13, No.1, April, 2020, Ramadan , 1441 H

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Ales Erjavec
University of Primorska, Slovenia.

Arnold Bcrleant
Long Island University, USA.

Barbara Metzger
Waldbrunn, Germany.

George Caldwell
Oregon State University, USA.

Jessica Winegar
Fordham University, USA.

Oliver Grau
Danube University Krems, Holland.

Mohammad AI-Ass'ad
Carleton University, USA.

Mostafa Al-Razzaz
Helwan University, Egypt.

Tyrus Miller
University of California, USA.

Nabeel Shorah
Helwan University, Egypt.

Khalid Amine
Abdelmalek Essaadi University, Morocco.

The Hashemite Kingdom of Jordan

Yarmouk University

Jordan Journal of the

ARTS

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

Print: ISSN 2076-8958
Online:ISSN 2076-8974

Volume 13, No.1, April, 2020, Ramadan , 1441 H

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 13, No.1, April, 2020, Ramadan , 1441 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

Prof. 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