المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (15)، العدد (3)،ايلول 2022م/ ربيع أول، 1444هـ-

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.

*** المجلة الأردنية للفنون مصنفة في قاعدة البيانات (أورلخ)**

*** المجلة الأردنية للفنون مصنفة في قاعدة البيانات الدولية كروس ريف (Crossref)**

*** المجلة الأردنية للفنون مصنفة في قاعدة البيانات الرقمية أرسيف (ARCIF)، ضمن الفئة (Q1)**

رئيس التحرير:

أ. د. منذر سامح محمد العتوم

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

monzeral@hotmail.com

هيئة التحرير:

أ. د. حكمت حماد مطلق علي

كلية العمارة والتصميم، جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية، إربد، الأردن.

hikmat.ali@gmail.com

أ.د. محمد حسين نصار

كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

mohammadnassar@hotmail.com

أ. د. هاني فيصل هياجنة

كلية الآثار والانثروبولوجي، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

hani@yu.edu.jo

أ. د. بلال محمد فلاح الذيابات

كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

belal_deabat@yahoo.com

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

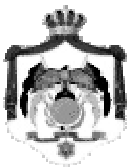
جامعة اليرموك ، اربد ، الأردن

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

Jordan Journal of the Arts is currently indexing in: **المجلة الأردنية للفنون مصنفة في:**

*** We are Crossref**

*** Ulrichs**

*** E – MAREFA Database. (Q1)**

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 **(APA) (American Psychological Association)** 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 12**)، البحوث بالإنجليزية (نوع الخط**: Times New Roman**)، (بنط **Normal 11**)، شريطة أن يحتوي على ملخص بالعربية بالإضافة إلى ملخص وافٍ بالإنجليزية وبواقع **150** كلمة على الأقل، ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص. و يتبع كل ملخص الكلمات المفتاحية **(Keywords)** التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات، وأن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على **(30)** ثلاثين صفحة من نوع **(A4)**، وتوضع الجداول والأشكال والرسوم في مواقعها داخل المتن وترقم حسب ورودها في البحث وتزود بعناوين ويشار إلى كل منها بالتسلسل.
4. تحديد ما إذا كان 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، واسم المشرف وعنوانهما.
5. على الباحث أن يقدم **نسخة** من كل ملحق من ملاحق البحث (إن وجدت) مثل برمجيات، واختبارات، ورسومات، وصور، وأفلام وغيرها، وأن يتعهد خطياً بالمحافظة على حقوق الآخرين الفكرية (الملكية الفكرية) **وأن يحدد للمستفيدين من البحث الآلية التي يمكن أن يحصلوا فيها على نسخة الملاحق** أو الاختبار.
6. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على 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 (15)، العدد (3)،ايلول 2022م/ ربيع أول، 1444هـ.

المحتويات

البحوث باللغة العربية

1	**الواقعي (المرئي) والمتخيل وعلاقته بالرواية في فن السينما** ***علي فياض الربعات***	**547- 533**
2	**توظيف مقطوعة العصفور الطائر لصياغة بعض التدريبات التكنيكية في مهارتي التبديل والعفق في الأداء الكروماتيكي السريع على آلة القانون** *رائده أحمد علوان*	**562 - 549**
3	**دور وسائل النشر التكنولوجي في نشر وتوثيق الموروث الغنائي العربي وأثر ذلك على تعلم دارسي الموسيقا نظريات الموسيقا العربية** ***محمد واصف عبد***	**585 - 563**
4	**العولمة وتحولات الخطاب في النص المسرحي العراقي** ***عبله عباس التميمي***	**604 - 587**
5	**التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي في تصميم الأزياء** ***شهيرة عبد الهادي عبد الهادي***	**622 - 605**
6	**وحدات إضاءة السقف المُستهلكة ومدى الإفادة منها في عمل إطارات مطبوعة لمساحات الفراغات الداخلية - قائمة على الجمع بين أسلوبي الترخيم والرسم المباشر: دراسة تجريبية في الطباعة** **جوزاء بنت *فلاح العنزي***	**633 - 623**

البحوث باللغة الانجليزية

7	**تجسيد مشاهد الرقص التراثي في أعمال الفنانين التشكيليين العرب المعاصرين** ***موفق السقار***	**659 – 635**
8	**استخدام الحروف ثنائية اللغة كمصدر لتصميم الأثاث** ***عمر اديب الشبول، ليلى ابراهيم يوسف***	**667 - 661**

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 15، عدد 3، 2022، 533 - 547

الواقعي (المرئي) والمتخيل وعلاقته بالرواية في فن السينما

علي فياض الربعات، قسم الدراما، كلية الفنون، جامعة اليرموك، الأردن

تاريخ الاستلام: 2021/1/5 تاريخ القبول: 2021/4/29

Visual vs Virtual Reality and their Relevance to Movie Making

Ali Fayyad al robaiaat, Yarmouk University, Faculty of Fine Arts, Drama Department, Jordan

الملخص

حاولنا في هذا البحث الكشف عن مراحل نشوء السينما العربية، وعلاقة ذلك بالظروف المحلية والدولية، كما أشرنا إلى الأواصر الواصلة بين الكتابة الروائية وبين لغة الصورة، وأشرنا أيضا إلى الظواهر الفاصلة بينهما. وقد فرض السياق الإشارة إلى ضرورة الفن كما ارتأتها الفلسفة، ثم بينّا دور المخرج وطاقمه التقني والكاتب وخبراته في تخليق العمل السينمائي على الوجه الأكمل، كما أشرنا إلى جماعية الفن السينمائي وإلى فردية الإبداع الكتابي، على أن السينما فن مركب من الثقافة والصناعة، وبينا أن كلا منهما يساهم في تشكيل الرأي العام، ويمارس دورا إعلاميا. ثم درسنا نماذج من الأعمال السينمائية المبنية على الأعمال الروائية لإظهار الفارق بين متخيل المؤلف ومتخيل المخرج، كما أشرنا إلى افتراق آفاق التوقع بين القارئ والمؤلف، وبينهما وبين المخرج والمشاهد من الجهة الثانية، وكذلك مثّلنا ببعض الأعمال الروائية والسينمائية.

كلمات مفتاحية: الرواية، السينما، الفن الروائي، الفن السينمائي، المتخيل، الواقعي.

Abstract

In this paper, we tried to uncover the stages of the emergence of Arab cinema and its relationship to local and international circumstances. We referred to the links between fictional writing and the language of image or picture, and we also referred to the phenomena separating them. The context imposed the reference to the necessity of art as envisioned by philosophy. Then we showed the role of the director, his technical staff and the writer and his experiences in creating the cinematic work at its best. We also referred to the collectivity of cinematic art and to the individuality of written creativity. Noting that cinema is a combined art of culture and industry, we showed that both of them contribute to the formation of public opinion and play a media role. Then we studied models of cinematic works based on fictional works to show the difference between what is imagined by the author and what is imagined by the director. We also indicated the separation of the horizons of expectation between the reader and the author, and between them and the director and the viewer on the other side. To represent that we used samples of some fictional and cinematic works.

Keywords: Novel, cinema, fictional art, cinematic art, fiction, realism.

© 2022- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/15.3.1

مقدمة

على مدار قرن كامل تركت الأفلام السينمائية أثرا كبيرا في ذاكرة المشاهدين؛ فقد كان لها دور بارز في التأثير عليهم من خلال الكم الهائل من الأفلام المتنوعة التى خلدت في أذهانهم. واعتمدت هذه الأفلام العديد من الروايات العالمية وجسدت من خلال الفن السينمائي على شكل صور مرئية من خلال سيناريو أدبي مكتوب ومفصل إلى مشاهد ولقطات كي يستطيع المخرج وصناع الفيلم تحويل هذه المشاهد إلى واقع من خلال الصوره المرئية على الشاشة السينمائية أو فيما بعد على شاشات التلفاز ومواقع الانترنت ومنصات عرض الأفلام الكترونياً، هذه الأفلام حققت روايتها الأصلية شهرة كبيرة أثناء توزيعها على الورق على شكل رواية مكتوبة، واستطاعت أن تكتسب شهرة أكبر بعد تحويلها إلى فيلم سينمائي، إذ إن فن الرواية كُتب من أجل القراءة، وفن السيناريو كُتب من أجل التصوير الفيلمي.

أهمية البحث

تعود أهمية البحث إلى دراسة العلاقة بين الجنسين الفنيين: الرواية والسينما. فهما الأوسع انتشاراً والأكثر قراءه ومشاهدة في العالم المتقدم. كما تبدو أهمية البحث في تتبع الباحث لمراحل نشوء الفن السينمائي، وارتباط النشوء بظاهرة الكتابة، وقد ربط البحث بين فكرتين جوهريتين، هما تخيل الكاتب لعالم يحاول خلقه، والثاني تخيل المخرج لعالم متخيل يقرأ كيفية تخلّقه على شكل شخصيّ مرئي ومسموع.

مشكلة البحث

تكمن مشكلة البحث في العلاقة بين المخرج والكاتب، في عملية التكامل بينهما لخلق العمل السينمائي على أكمل وجه يوحي بأنه واقعي حاصل، أو قد حصل، أو قد يحصل من موقع النبوءة التي يتصورها المؤلف ويحققها المخرج.

هدف البحث

يهدف البحث إلى التعرف إلى مجموعة من الروايات الأدبية التى تحولت إلى أعمال سينمائية، وكيفية تحول المكتوب إلى عالم مرئي من خلال التخيل لدى القائمين على صناعة الأفلام السينمائية.

حدود البحث

التزم البحث بالتطرق لمجموعة من الروايات التى تحولت إلى أفلام سينمائية مرئية نجح المخرجون في تجسيدها على الشاشه السينمائية.

التعريفات الإجرائية

لغوياً، الراوي هو ناقل الحديث بالإسناد، أي الذي يُخبر المستمعين بما سمعه عن الآخرين، مع ذكر أسماء هؤلاء تأكيداً لصدقه، وتبرأوا مما قد يؤخذ على الحديث من نقص أو تشويه. وهو أيضا، مَنْ يسرد على المستمعين حكايات وأخبارا، ويتلو عليهم، عادة، عن ظهر قلب ما حفظه من أقوال مأثورة، أو ما وصل إليه من أيام العرب وأخبار القبائل، أو ما وعاه من شوارد اللغة وقصائد الشعر. ولقد كان لكل شاعر من العرب راوية أو رواة يحفظون أبياته، ويتحولون إلى نوع من الدواوين الحيّة. وفي المقامات دارت الحوارات أساساً حول شخصين بارزين هما: البطل والراوي الذي يحدّث بأخبار صاحبه ومغامراته (Abdel Nour, 1979, p. 12).

من تاريخ المادة: الأصل في مادة روى في العربية هو جريان الماء، أو وجوده بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى. وقد أطلقوا على المزادة الراوية؛ لأن الناس كانوا يرتوون من مائها، ثم أطلقوا على البعير الراوية لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء. كما أطلقوا على الشخص الذي يسقي الماء الراوية (Ibn Al-Mandhour, 345). ثم أطلقوه على ناقل الشعر، فقالوا: راوية، وذلك لتوهمهم العلاقة قائمة بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو

استظهاره بالإنشاد، والارتواء المادي الذي هو العَبُّ من الماء العذب البارد يقطع الظمأ، فالارتواء إذن: يقع بين مادتين اثنتين نافعتين، تكون حاجة الجسم والروح معاً إليهما شديدة، وإنما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء والشعر، لأن صحراءه كانت أعزّ شيء فيها هو الماء، ثم الشعر، وواضح أن أصل معنى الرواية في العربية القديمة إنما هو الاستظهار (Murtad, 1998, p. 24).

عام 1930 كان الأدباء العرب لا يفصلون بين الجنسين الأدبيين: الرواية والمسرحية، فقد كان عبد العزيز البشري يقول: "وأخيراً تقدم شوقي فنظم روايتين، كليوباترة وعنترة" (Al-Masaa newspaper)، وهذا يدل على أن جنس الرواية لم ينتظم في الأبنية النقدية بشكل سريع، وإنما أخذ طريقه إليها على مراحل. وفي تاريخنا الأدبي ما يؤسس لظاهرة الرواية، ومن أهمها ما كتبه الفيلسوف ابن طفيل 1110- 1185 تحت عنوان (حي بن يقظان)، وهي عمل روائي يكاد يكون كاملاً. وكذلك ما كتبه المعري 973- 1957 تحت عنوان (رسالة الغفران). وكذلك ما كتبه محمد المويلحي 1930 تحت مُسمّى (عيسى بن هشام) وقد قارب فيها العمل الروائيّ التام الأسس. ومن اللافت أن مفهوم الرواية في الآداب الغربية، ولا سيما الفرنسية كان مرتجاً هو الآخر، وكان يعني عملاً شعرياً سردياً خيالياً، حتى القرن السادس عشر إذ بدأ يتكون على أساس أنه عمل سردي لترى أساسه خلق شخصيات يرسمها المؤلف، ويحلل دواخلها، ويتعقب مصائرها، ويتحدث عن مغامراتها.

تبدو الرواية اليوم، ونعني عصرنا الحاضر، واحدة من لغات التوصيل، فإن لم تكن لغة البشر جميعاً، فإنها لغة القارئين، ولغة المهتمين أينما وجدوا على سطح هذه الأرض، فهي الجامعة بين لغة النخبة ولغة العامة، والجامعة بين الحقيقة والشعرية. ورغم أنها تبدو بسيطة، فإنها ليست كذلك، فهي عالية الكثافة السيكولوجية، وتجمع بين غنائية الشعر وبين السرد الشفوي، ومن هذا الجمع كانت لغتها واضحة سهلة دالة، ورغم إشكاليّاتها المتعددة فإن الفلاسفة لم يأبهوا بها، ولعل الفيلسوف المثالي (ج. هيغل) 1770- 1831 الوحيد من الفلاسفة والمفكرين الذي اهتم بها، وصنفها ضمن نظريته في علم الجمال، وقد عبر عن ذلك تحت عنوان: (الطابع النثري للأزمة الحاضرة) (Tarabishi, 1978, p.150).

السينما كمصطلح

إنها الصورة المتحركة، في شريط – متتابعة، ولكنها تُعرض بسرعة بحيث تراها العين في حركة دائمة، إذ تبقى العين محتفظة بالصورة حتى بعد مرورها، وفي الصورة المتحركة الناطقة يُسجل الصوت على شريط، وعند البحث عن أصل الصور المتحركة نجده في تلك العجلات والاسطوانات التي كانت تُدار، فيتوهم المتفرج أن الصور التي يراها تتحرك، وذلك بفعل المشاهدة السريعة لشريط متسلسل من الصور، وكذلك في تطور المخترعات والأساليب الفنية لتصوير الأجسام المتحركة.

نشأة السينما وتطورها

في الربع الأخير من القرن التاسع عشر عرضت أفلام لسباق الخيول، ثم تلا ذلك بضعة من الاختراعات كاختراع (توما أيديسون)، وكاختراع (الأخوة لومبير) الذين توصلوا إلى اكتشاف السينما توغراف عام 1895 فقد عرضوا صوراً متحركة على ستار، ثم تهيأت الظروف على أيدي (جورج ميلييه) و(إدوين بورتر) لتطوير وسائل العرض، ومن ثم وضع (جريفت) الشكل القائم للسينما كما هو اليوم.

بعد ذلك تنتقل السينما إلى التهيكل المؤسساتي، فنشأت هوليود (Hollywood) عام 1908 لصناعة السينما في الولايات المتحدة الأمريكية، ولم يكن الممثلون في بداية الأمر معروفين، ولكنهم أخذوا يُشتهرون شيئاً فشيئاً، كـ(شارلي شابلن) و(ماري بيكفورد)، وفي طور لاحق أزاحت أسماء الممثلين أسماء المنتجين. ومن الجدير التنوير به أنه في عام 1926 تم استعمال المؤثرات الصوتية وموسيقا الفيلم بنجاح متمرحل، وفي الفترة التي أعقبتها دخل الحوار من خلال فيلم مغني الجاز، كما أُدخل الفيلم الملون عام 1932.

بعد نجاح الفيلم الدرامي، تقدمت السينما باتجاه الفيلم الكارتوني، ثم شريط الأخبار 1909، ومن ثم التوصل إلى صناعة الأفلام التي تسجل أحداثاً فريدة. وأما الأشرطة ذات الأبعاد الثلاثة فتقوم على نظرية الستيريو سكوب بمصاحبة المنظار المعد لهذا الشأن، ثم تظهر الصور على سيرة مقوسة، ثم تتالت النجاحات لتنتشر السينما 1950 في العالم.

أما في الأقطار العربية فقد تفاوت أمر انبثاق السينما فيها، ولكنه ابتدأ في مصر، وقد أتاحت الظروف للمرأة المصرية أن تعمل في السينما، وكانت السيدة (عزيزة أمير) رائدة في هذا المجال، فقد أسست بتمويل ذاتي أول شركة مصرية لإنتاج الأفلام السينمائية، تحت مُسمّى إيزيس فيلم عام 1926، وكان إنتاجها الأول باسم (ليلى) عام 1928،

وأما الإنتاج المصري الثاني فكان بعنوان (زينب)، وهو مبنيٌ على رواية محمد حسين هيكل (زينب)؛ معالجاً الريف المصري في حياته العامة وتفاصيله وأحواله الاجتماعية. كما ساهمت في إنجازه السيدة الموسيقية المعروفة بهيجة حافظ، ولم تقف السيدة حافظ عند المساهمة، فقد أسست لنفسها شركة لإنتاج الأفلام السينمائية تحت عنوان (فنار فيلم). وإثر نجاح السيدة حافظ تقدمت السيدة (آسيا داغر) بإنشاء شركة سينمائية تحت مسمى (لوتس فيلم)، وأنتجت فيلماً بعنوان: (غادة الصحراء)، ولم يمضِ من الوقت إلا قليلٌ حتى قامت السيدة (فاطمة رشدي) الممثلة المشهورة بتأسيس شركة للإنتاج السينمائي.

وبعد جهود السيدات المصريات في تأسيس العمل السينمائي كإنتاج وتمثيل نصوص، تقدم بعضُ من رجال مصر في كل من القاهرة والإسكندرية للعمل المؤسساتي، ففي العاصمة أسس الأخوان: بدر وإبراهيم لاما شركة لهما تحت مسمى (كندور فيلم)، وكان الإنتاج الأول لها قبلة في الصحراء، ولم يكتف الأخوان بتأسيس الشركة وإنما أنشأا استديو خاصاً بهما. وكان قد سبقهما إلى هذه الخطوة في الاسكندرية محمد بيومي، وكان للأخوين الفضل في إنتاج جريدة سينمائية لرصد أهم الأحداث في مصر تحت عنوان (آمون)، وأما في الإسكندرية فقد قام (توجو مزراحي) بإنتاج الأفلام المختلفة، ويعزز صناعة السينما حتى بلغ الإنتاج عام 1927- 1930 أحد عشر شريطاً، ومن أهمها فيلم (تحت ضوء القمر)، وكان أول فيلم ناطق.

عام 1931 قامت شركة (بهنا فيلم) بإنتاج فيلم بعنوان (أنشودة الفؤاد)، وتم إخراجه في باريس وفي استديو (جومون)، وكان من ممثليه جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي والمطربة نادرة، واعتبر أول شريط محلي غنائي، ثم أنتج الفنان المشهور يوسف وهبي فيلماً ناطقاً باسم أولاد الذوات، وقد شاركته العمل كلٌ من الفنانتين: المصرية أمينة رزق والفرنسية كلوديت درفوي، وقد أخرج في باريس لعدم توفر آلة تسجيل الصوت حينها في مصر.

على الصعيد الآخر قام الموسيقار محمد عبد الوهاب بتمثيل أفلامه الغنائية (الوردة البيضاء) 1933 و(دموع الحب) و(يحيا الحب)، ثم مثلت السيدة أم كلثوم فيلم (وداد) 1935 و(نشيد الأمل)، ثم تابع كل من ليلى مراد وفريد الأطرش التمثيل السينمائي الغنائي، وإثر ذلك أخذ استديو مصر -شركة مصر للتمثيل فيما بعد- بالإنتاج المتزايد بدءاً من 1927، وبعد الحرب العالمية الثانية 1939- 1945 شرعت الأقطار العربية تهتم بالسينما، وخاصة العراق والشام والمغرب (Sieve, 1965, p. 1058).

الروابط بين الجنسين

إذا كان الخطأ الواضح أن نفصل بين الفنّين المقروء والمرئي فصلاً كاملاً، فإنه من الخطأ أيضاً أن نربط بينهما ربطاً محكماً، وكأن أحدهما هو الآخر، ولعل عبارة شارل لالو "إنما تنحصر مهمة الفن في خلق عالم خيالي مغاير لعالمنا الواقعي، بوجه من الوجوه" (Ibrahim, 1983, p. 211). فكما في الشعر يكدّ الشاعر نفسه ليدرك علاقات بين الأشياء، ويركبها تركيباً ذاتياً، رغم أنها ليست موجودة في الواقع: فالعصر الحاضر، ونعني منذ النصف الثاني من القرن العشرين، لم يعد يقبل التماهي بين الفنون، ولم يعد يقبل الانفصال بينها أيضاً، فالعلاقة بين أجناس الفن: رواية، وشعر، ودراما، وسينما، ومسرح، كان مبعثه طبيعة العصر الحديث

التركيبية، ولا سيما في جانبها التقني والبيولوجي، فكان العمل الفني المتعدد الأدوات والمنتمي إلى المتعدد الأجناس ضرورة لأنسنة العصر ومواجهة التشيؤ.

انطلاقاً من طبيعة العصر المنوه بها، كتب الكيميائي الألماني الحاصل على جائزة نوبل في الكيمياء 1973 (آرنيست فيشر) 1918- 2007 كتابه (ضرورة الفن) 1959، ونقل إلى الفرنسية 1965 عن الإنجليزية، ومنها إلى العربية. وتبدو الأسئلة التي طرحها المؤلف على نفسه موضوع الكتاب، ومنها: أليس الفن حقيقة أكثر من بديل؟ ألا يُعبر أيضاً عن علاقة أكثر عمقاً بين الإنسان وعالمه؟ وهل يمكن لوظيفة الفن -في الحقيقة- أن تتلخص في صيغة وحيدة؟ ألا ينبغي أن يستجيب الفن لحاجات متعددة ومتنوعة؟ وإذا ما فكرنا في أصول الفن، ووعينا وظيفته الأصلية، فهل نستطيع القول: إن تلك الوظيفة لم تتغير مع تغير المجتمع ذاته، وإن ثمة وظائف للفن جديدة قد نشأت عنه أيضاً (Fisher, n.d., p. 7).

تنطلق إجابات فيشر على الأسئلة السابقة من قاعدة راسخة مُفادها: إن الفن كان، ولم يزل، وسيبقى ضرورياً؛ فالإنسان بحاجة إلى أن يكون أكثر مما هو، فهو بحاجة إلى أن يكون إنساناً كليّاً، ويسعى إلى عالم أكثر وضوحاً وعدلاً، إلى عالم يكون له معنى، يثور على فكرة فنائه داخل وجوده المحدود، وضمن الحدود العابرة والعارضة لشخصيته الخاصة، إلى شيء ما أكثر من مجرد الأنا، شيء خارج عنه، إنه يطمح أن يحتوي العالم المحيط به، وأن يمتلكه وأن يمدّ (الأنا) الفضولية بفضل العلم والتكنولوجيا إلى أن تبلغ أبعد الأبراج السماوية وأدق أسرار الذرة، وأن يوحّد الأنا المحدودة بوجود جماعي عن طريق الفن، وأن يجعل فرديته جماعية (Fisher, n.d., p. 7). إن التوتر والتناقض الديالكتيكي ملازمان للفن، فلا ينبغي له أن يحد مصدره في تجربة حادة للواقع وحسب، بل إن لعبة الفن الحرة تنجم عن سيطرة ما، وقد كان أرسطو 384- 322 ق.م، يشير إلى أن وظيفة الدراما إنما هي تطهير الانفعالات، ليرتفع الإنسان إلى ما فوق حروف القدر العمياء (Fisher, n.d., p. 7).

إن كل أدب وطني لا بدّ أنه يمارس فعله المؤثر في الأعمال السينمائية المنتجة في الداخل، سواء أكان الأمر متعلقاً بالأفكار والموضوعات أم بالأبطال والنماذج البشرية، وما ينتج عنها من قيم فكرية وأخرى جمالية، فالعلاقة القائمة بين فن السينما وفن الأدب ذات قوانين عامة تحكمها، وتتحكم في تفاعل الفنون فيما بينها، ولا بدّ من الإقرار بأن "قضية الصلة بين فنّي السينما والأدب لم تطرح طرحاً جاداً بنحو كافٍ حتى الآن، ويمكن للباحث المنقب أن يقع على دراسة مفردة، أو أن يجد تلميحات وإشارات هنا وهنالك، لكنه لن يقع على دراسة تفصيلية ومتتابعة في هذا الاتجاه. وفي هذا مجال للتساؤل كبير: فما دامت السينما والتلفزة قد دخلتا حياة الناس من الباب العريض، فلماذا أعرض الباحثون في بلادنا عن تكريس بحوث مستفيضة لهما في مجالات البحث كلها، ومنها موضوع علاقتهما بالأدب؟ (Dahni, 1993, p. 49).

وقد تطارح هذه القضية -على أنها ظاهرة جديدة بالنسبة للمجتمعات العربية- من بعض الباحثين، وقد تساءل د. يوسف بن رمضان من الجامعة التونسية قائلاً: هل لأن ظاهرة الإعلام عن طريق الوسائل السمعية البصرية ظاهرة جديدة بالنسبة للمجتمع العربي لم تتم الدراسات الكافية لها (Ramadan, 1981, p. 65). ويبدو أن الفنون في تعددها واختلاف أشكالها لا تقبل أن يقام فيما بينها حواجز مانعة، وخاصة في العلاقة بين الفنون المرئية وبين ظاهرة الأدب، ونعني الرواية، وتتضح العلاقة بين الأدب والفنون المرئية قائمة على ما يشبه الأواني المستطرقة، وهذا ما يسمح للتأثيرات أن تتم فيما بينها وفق منظومة الترابط والتساوي، رغم الخاصية المؤثرة للفن المرئي وللنص اللغوي.

وفي عالم اليوم ينبري كاتب السيناريو لقراءة العمل الأدبي الذي يرغب في تحويله من نص نثري أدبي إلى لغة الصورة، وفي الوقت نفسه يحافظ على ما يربطه بالعصر والبيئة، وإن كان زمن النص يعود إلى حقبة ماضية من التاريخ، فإن كاتب السيناريو يعيده إلى الزمن الحاضر، ويعمل على تبيئته، ومن هنا يكون النص

الأدبي -مهما كان منتمياً إلى الزمن العابر والعصور الأدبية الماضية- فإنه بفعل الإجراء السيناريستي يغدو معاصراً، وذلك لأن الإعداد للسينما إنما يتم وفق لغة هذا الفن التي تتحكم بسلطتي الزمان والمكان.

وبما أن السيناريست يتبنى نقل النص الأدبي من لغة النثر الفني إلى لغة الصورة، فإنه يتحمل المسؤولية العلمية والفنية كاملة في المحافظة على روح النص، وعلى فكرته الجوهرية، وعلى أفكاره الجريئة المكوّنة له، وبهذا لا بدّ أن يجمع كاتب السيناريو بين المقدرة الخصوصية الفنية والمعرفة بنظرية الأدب في الآن نفسه، فلكل عمل روائي على سبيل المثال طريقة خاصة في إحالته إلى لغة الصورة، وهذه الطريقة لا تنفي الطرائق العامة التي يسلكها كتاب السيناريو وهم يحيلون الأعمال الروائية المقروءة إلى نصوص مرئية، وقد يعاني الكتّاب المشار إليهم من نقص الثقافة السينمائية لدى الجمهور وهذا النقص يمكن تلافيه عبر سلسلة من الإجراءات أهمها: إدراج فن السينما كمادة دراسية في نظم التربية والتعليم، وكذلك العمل على انتشار النوادي السينمائية في المدن والبلدات والحواضر.

دور المخرج السينمائي

من الجدير التنويه به أن العمل الروائي عمل لا ريب إبداعي؛ فإن تهيّأ له أن يُكتب بلغة سينمائية، فلا بدّ من أن يُقابل بعناصر مختصة بالمستوى نفسه لتنفيذ العمل، ونعني تحقيق الرواية فيلماً سينمائياً، فالسينما -كما هو واضح- عمل جماعي لا يَخرج إلى المشاهدين إلا بجهود مجموعة من الفنيين: مصور، وسيناريست، ومخرج، ومنتج، وممثل...الخ. أما العمل الروائي فهو فردي، يبدعه فرد يسمى كاتباً. فالهيئة (لجنة الفيلم) يتطلب الشأن السينمائي فيها أن تكون معدّة بشكل فني يقترب من الكمال، وإن أي نقص في الكادر الفني سيسيء إلى الرواية، وإلى سمعة المؤلف، ولهذا كان لا بدّ من لقاء المؤلف مع المخرج حول موضوع الرواية، من حيث الهدف العام، وبناء الشخصيات المركزية والنماذج البشرية المكملة والبيئة الاجتماعية، والبيئة الزمكانية، ولا بدّ أن يُفضي المخرج برأيه أمام المؤلف بقراءته للعمل الروائي، فإن تعذر لقاء المؤلف نتيجة البعد أو الموت فينوب عنه لجنة من المختصين بصناعة الرواية.

مع تقدم السينما في العالم على المستوى العلمي والآخر التقني، أخذت أهمية المخرج بالتصاعد، ليمارس دور الوسيط بين النص الإبداعي (الرواية) وبين وسيلة الاتصال، وهذه الوساطة ليست عملاً عادياً يقوم به أي إنسان، وإنما هي المسؤولية الأولى لتخلّق العمل الروائي على شكل فني، ونعني انتقال النص النثري من لغة مكتوبة إلى لغة مسموعة مرئية، وكأنه إعادة خلق للنص بشكل جديد، فتبدو كلُّ كلمة في النص مهمة لا ينبغي العدول عنها من دون تأملها في الحوار السينمائي. ومن البيّن أن المخرج إذ يقوم بأجزاء العمل كلٍّ على حدة، فإنه ما إن يفرغ منها حتى يربط بين الأجزاء لتبدو كلاً موحداً، وبنية مركبة على صيغة هارمونية، ويبدو دور المخرج أكبر في أوساط الدول النامية من الدول الأكثر نموّاً، وذلك لأن الدول المتقدمة تمتلك كوادرها الكبرى وأطرها المتوسطة خبراتٍ متراكمة تسهّل على المخرج إشرافه، وتختصر وقته في التكرار والإعادة، بينما يتعاظم دوره الفني والفكري في البلدان النامية، حتى يصل شأن سلطانه الأمور الإدارية والتنظيمية.

تبدو طبيعة العمل في الإخراج متاخمة للأعمال الأخرى، وهو في مسار عمله في إعادة خلق العمل الأدبي، وهذا ما يخلق له منازعات عديدة مع المؤلف والمنتج وكاتب السيناريو، فالكاتب حقيقة هو صاحب الفكرة، وخاصة عندما يوكل أمر السيناريو إلى غيره، والمخرج يفسر الفكرة من منظور جديد مختلف، ثم يجسدها في صور في أفضل صورة ممكنة (Ramadan, 1981, p.50).

في الغالب مهما يكن المخرج متقناً عمله، ومهما يكن الفريق التابع له متمكناً من خصوصية العمل التقني فإن الفيلم السينمائي لا يحقق الغاية العلمية منه إلا إذا كان النص الروائي عملاً أدبياً كبيراً، ومن أنجح الأمثلة على التكامل بين الرواية والإخراج رواية (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي، وقد حققها فيلماً سينمائياً المخرج المصري يوسف شاهين 1969-1970 والذي تم الاعتراف به في احتفالية مئوية السينما

المصرية 1996، وقد صنّف الفيلم الثاني من بين مئة فيلم مصري في تاريخ السينما المصرية، ومن الجدير التنويه به نجاح كاتب السيناريو حسن فؤاد في إحالته من نص روائي يُقرأ إلى نص حواري يُمثل ويُشاهد، ومن أشهر ممثليه: محمود المليجي، وتوفيق الدقن، وعزت العلايلي، ويحيى شاهين، ونجوى إبراهيم. وتجري أحداثه في الريف المصري 1933 حول مشكلة الأرض واعتداء رجل الإقطاع على ملكية الفلاحين الزراعية مما هيأ الفلاحين للثورة العفوية. وبالمقابل.. فقد يُسيء كاتب السيناريو للنص الأدبي الأصلي، كما فعل محمود توفيق عندما نقل رواية (عشيق الليدي تشاترلي) لـ(ديفيد هربرت لورانس) 1885- 1936 إلى عمل سينمائي، فتصرف في النص الروائي، وأحاله من نص في الأدب الإنجليزي إلى نص بالعربية على الطريقة المصرية، كما حاول تبييء الحدث، وتبديل الأسماء، ونقل زمن الأحداث إلى مصر 1930، ثم أخرجه حسين حلمي فيلماً سينمائياً ، وأطلق على الفيلم عنواناً جديداً هو (لمسة حنان). وعلى النقيض من تصرف حسين حلمي قام المخرج المغربي سهيل بن بركة باقتباس عمل أدبي لـ(فريدريكو غارسيا لوركا) 1898- 1936. وأحاله إلى فيلم ناجح تحت مُسمّى (عرس الدم). ولوركا شاعر إسباني، وكاتب روائي ومسرحي عرف عنه الاهتمام بالرسم والموسيقا. و شاركت الممثلة اليونانية (إيرين باباس) 1926 في هذا الفيلم بعد أن اختارها المخرج سهيل بن بركة بطلة مركزية للفيلم، وتجدر الإشارة إلى أنها مثّلت مع المخرج السوري مصطفى العقاد في فيلم الرسالة، وأدت دور هند بنت عتبة في النسخة العالمية، وشاركت المخرج العقاد في فيلم أسد الصحراء (عمر المختار) في دور مبروكة.

ثمة حالة ثالثة، وهي التعاون الثقافي التقني بين كاتب ومخرج؛ يبدأ التعاون من رواية أو مسرحية قد تمّ تأليف كل منهما بشكل مسبق، أي قبل أن يقع اختيار المخرج عليها ليحيلها إلى عمل فني، كما في فيلم (علي في السراب) الذي حققه 1979 المخرج الجزائري محمد راشدي، بعد أن تعاون مع الكاتب رشيد بو جدرة، في سعيٍ من الطرفين لوضع الرواية فيلماً يحاكي الروح العصرية، كما يوحي بنباهة عالية بوجود نخبة عربية تستغرب (تختص بعلوم الغرب)، وتقوم بالدور الذي قام به المستشرقون الغربيون في الشرق، وهكذا "فالاتجاهات الحديثة والتجديدية في السينما العربية، لم تظهر إلا من خلال التحولات الاجتماعية والسياسية، وحصول الأقطار العربية على استقلالها، وقيام تحولات وطنية واقتصادية ثورية فيها" (Alex, 1990, p. 49).

والسينما المصرية استفادت من تطور الرواية على يد نجيب محفوظ 1911-2006 الذي جعل من الحارة المصرية بديلاً عن جغرافيا العالم الطبيعية والسكانية والثقافية، وكانت رواياته مدخلاً للمخرجين المصريين لتقديم سينمائيتهم إلى العالم، فالثلاثية: بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية، تدور أحداثها حول ثورة الطبقة المتوسطة في مصر التي استطاعت اجتذاب الجماهير الشعبية من كل الطبقات 1919، وقد قام بإخراجها حسن الإمام 1964، وأعدّها السيناريست يوسف جوهر، ثم صدر فيلم قصر الشوق 1967 للمخرج نفسه، ثم صدر القسم الثالث 1967 السكرية لحسن الإمام بالتأكيد.

من روافد السينما المصرية روايات يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس، وكان لهذين الكاتبين أثرهما المزدوج، فمعظم رواياتهما كانت مقروءة من قراء الوسط الشعبي العام، واستطاع الكاتبان أن يخاطبا أحلام الجيل الصاعد، فيوسف السباعي 1917- 1978 أديب عسكري، ومن رواياته: أرض النفاق، وإني راحلة، وفديتك يا ليل، والبحث عن جسد، ورُدّ قلبي. وكانت روايته (آخر لحظة) خاتمة أعماله 1973، وقد ناسبت هذه الروايات صعود الطبقات الشعبية إلى الواجهة بعد ثورة 1952، وهي تجمع بين التطلع السياسي والعواطف الإنسانية، وخاصة أن قضية الحب، تحلّقت عنده مرتبطة بالقضايا الوطنية والتحولات الاقتصادية في الريف المصري، وتقدم الأحياء الفقيرة في المدن نحو الواجهة السياسية. وإحسان عبد القدوس 1919- 1990 حقق شهرة مزدوجة أيضاً؛ الأولى كمادة مقروءة تناسب القارئ الشعبي عاطفياً واجتماعياً،

والثاني عن طريق إحالة رواياته إلى سينما، فكانت الأفلام السينمائية تجعل القارئ يرى الفيلم -الرواية- كما أرادها كاتب السيناريو وحققها المخرج، فينسى القارئ من الوسط العام ما قرأه ليثبت في ذهنه ما شاهده، وتجدر الإشارة أن عبد القدوس تجاوز المحلية المصرية إلى العالمين: العربي أولاً، والعالمي ثانياً؛ إذ ترجمت معظم رواياته إلى اللغات الأوروبية، فهو غزير الإنتاج تجاوز الستين رواية، ومن أهمها: صانع الحب 1948، والنظارة السوداء 1952، وأين عمري 1954، والوسادة الخالية 1955، ولا أنام 1957، ولا ليس جسدك 1962، والعذراء والشعر الأبيض 1977... . ولأن روائية السباعي والقدوس روائية غير عميقة، لم يستشعر مشاهد السينما وقارئ الرواية فروقاً تذكر، وعلى العكس تماماً، فقد يكون الفيلم السينمائي فائضاً على لغة الرواية عند كل من السباعي والقدوس، ومن هنا كانت شهرتهما واسعة في مصر والأقطار العربية، وقد ساعد على هذا الانتشار ظهور ممثلة قديرة هي فاتن حمامة في عالم السينما، وهي تمثل المرأة المصرية من الطبقات الشعبية، ومن خلال كاريزميتها في أفلام حسن الإمام الذي بدأ مخرجاً عادياً 1946، ومن خلال فلميه (ملائكة من جهنم) و(اليتيمان) استطاعت فاتن حمامة أن تمدّ حسن الإمام بالشهرة والامتداد الشعبي، وتعاطف الجمهور معه، وخاصة في أفلام: (ظلموني الناس) 1950، و(أنا بنت الناس) 1951، وكان الفيلمان المذكوران أساساً رحباً لانتشار حسن الإمام واستعراض مواهبه الإخراجية. ويظل حسن الإمام ظاهرة فريدة في عالم السينما المصرية لاهتمامه بموضوعات هامة تتعلق بالجنس وبالتاريخ وبالسياسة (Abu Ghanima, 1989, p. 61).

الأيديولوجيا بين النص الكتابي والصورة السينمائية

الأيديولوجيا هي نسق من الآراء والأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية والدينية والفلسفية، وهي من مكونات البناء الفوقي، وفي ظروف المجتمعات الطبقية يتطابق الصراع الأيديولوجي مع الصراع الطبقي، وقد تكون الأيديولوجيا علمية، وقد تكون غير كذلك، فالقوى الرجعية تشكل أيديولوجيا زائفة، بينما تشكل القوى التقدمية أيديولوجيا علمية وثورية تعبر عن مصالح الشعوب في التقدم والسلام والحرية. وللاقتصاد دوره البارز في تطور الأيديولوجيا، ولكن الأيديولوجيا تعلن الاستقلال النسبي عن الاقتصاد، ومن هنا يستحيل تفسير الظواهر الثقافية بنزعة اقتصادوية، ويظهر الاستقلال النسبي للأيديولوجيا في آلية عمل القوانين الداخلية للتطور على المستويات الفكرية والثقافية والسياسية (Committee of Russian Scholars, 1980, p. 68).

للسينما الغربية دور في تسرّب أفكار متضاربة، وأيديولوجيات متناقضة إلى المجتمع العربي، ساهمت إلى حد كبير في إطالة أمد السيطرة الفكرية الاستعمارية، ومن جهة أخرى، فقد ساهمت في تأخير الوعي القومي، إذ دفعت أبناء المدن بصورة خاصة إلى محاولة التماثل مع الإنسان الغربي الذي قدمته السينما الوافدة كنموذج متفوق متعال وأنيق وزير نساء وقويٍّ لا يقهر، فيصرع عشرات الهنود الحمر مثلاً في معركة واحدة، وهذا ما جعل أيديولوجيا الفردية الغربية تهيمن على الطبقات الوسطى العربية (Alex, 1990, p. 11).

تجدر الإشارة إلى أن الأفلام السينمائية التي صورت الجانب الآنف ذكره في السينما الغربية لم تكن أصلاً تعبر عن الثقافة الحضارية الغربية، ولم تكن تحمل الوعي الذي حملته النصوص الروائية لكبار كتاب أوروبا وأمريكا، وكانت الأفلام الغربية أقرب إلى الصناعة منها إلى الثقافة، ولم تكن تصدر-في أغلب الأفلام- عن نص روائي مكتوب، وإنما كانت ثقافة إخراجية خالصة، تسيطر فيها الصورة على الفكرة.

لقد بدأت الكتابة الروائية العربية الخاصة بالسينما في كل من سورية ومصر والعراق والجزائر في زمن متقارب، ولكن مصر زادت عن غيرها في الإنتاج السينمائي الغزير والمختلف المستوى، ولهذا يقال للسينما المصرية: (السينما العربية). وفي العقدين السابع والثامن من القرن العشرين عاد الموفدون من أوروبا إلى بلدانهم يحملون هموم التطوير والتغيير، وخاصة في تجاوز البنى السلفية في المجتمعات العربية، وقد تنادوا لعقد مؤتمر دولي لسينما الشباب، وقد عقد هذا المؤتمر 1972 في دمشق، وفي مصر تشكلت لجنة أطلقت

على نفسها (جماعة السينما الجديدة) طالبت بتغييرات جذرية في الإنتاج السينمائي بغية النفاد إلى عمق المجتمعات العربية، وقد حذا السينمائيون في الجزائر حذو الشام ومصر، ثم صار الأمر مطلباً عربياً عاماً (Hammouda, 1997, p. 11). ومن نافل القول أن قطاع السينما قد تراجع أمام المدّ المرئي (التلفزة) منذ تسعينات القرن الماضي، وذلك أن الشاشة الصغيرة دخلت البيوت، وصارت أقدر على التعميم، وبالمقابل أسرع في الوصول، وصارت بالنسبة للمخرجين والممثلين والمنتجين أغزر ربحاً، وأسرع في دورة رأس المال، كما أن الصورة التلفازية اخترقت حواجز البيوت (المحجّبة)، التي كانت تمتنع عن المشاهدة في دور السينما، أو كانت تحرج من ارتيادها.

اللافت أن فن السينما في الأقطار العربية، إنما نشأ على أيدي فئة من الممولين الذين لا ينتمون إلى الحقل الثقافي، مما جعل هذا الفن أقرب -من حيث الإنتاج- إلى السلع التجارية، في الوقت الذي كانت فيه الأجناس الأدبية من رواية وقصة وقصص قصيرة ومسرح ملكوتاً يكاد يكون معزولاً عن غيره، ونعني أنه كان حكراً على النخب الثقافية وحسب، ومن هنا كان لا بدّ من الإقرار بأن السينما فن مركب يختلف عن وسائل التعبير الأخرى، وخاصة في مسألة التسويق والتبادل التجاري بين المؤسسات وبين الدول أيضاً، ولا بدّ من الإقرار بأن الفن السينمائي قسمة وشراكة بين مصطلحي الثقافة والصناعة، ولعل هذا الاشتراك قد جعلها مفردة مهمة من مفردات عالم الحداثة.

وفي سياق الحديث عن مشكلة الهوية في السينما، فإن الأجناس الأدبية، وخاصة الرواية، تفرض على السينما الهوية العربية، وذلك إذا كان الفيلم المنتج سينمائياً قد خضع لعميلة سيناريو عن رواية عربية، ولكن مصطلح (هوية عربية) لا يقبل التعميم، فليست الأقطار العربية كلها بمنتجة للسينما، أو حتى بمستقبلة لها، ولكن النص المكتوب بالعربية، ولا سيما إن كان نصاً لكاتب روائي عربي معروف كنجيب محفوظ وحنا مينة وآخرين من شمال أفريقيا وآسيا العربية، يفرض الهوية العربية من موقعين: الأول أن الفيلم ناطق بالعربية، والثاني أن روح الفيلم ناتجة عن نصه الأول، وأن المعني به مجتمع عربي، وأن المكان والزمان فيه عربيان أيضاً، ولكن الفيلم كإنتاج مركب بأدوات تقنية مصنوعة من الآخر يجعل النص المكتوب غير مطلق الفاعلية في تحديد الهوية، فالفيلم ليس خطاباً واحداً، وإنما هو خطاب مركب تعددي، فداخل هذه التعددية يمكن أن نبحث عن هوية مشروعة مرتبطة بشروط وجوده (Dammon, pp. 37-38).

من مفردات الأيديولوجيا السينمائية استلهام التراث العربي في صناعة الفيلم السينمائي العربي، فالتراث العربي غني بأحداثه وتاريخيته وقصصه وأيام العرب وحروبهم، ثم فتوحاتهم الإسلامية في الشام والعراق ومصر وشمال أفريقيا والأندلس، ثم انطلاق الرحالة العرب كابن بطوطة وابن جبير وابن فضلان إلى بلاد فارس والهند والصقالبة، ثم المعارك ضد الصليبيين والتتار والفرنجة، ثم مجالس الخلفاء في الشام وبغداد وقرطبة والقيروان والقاهرة...الخ. ورغم كل هذه الثروة الهائلة لم تدخل في بنية السينما العربية إلا دخولاً جزئياً، بينما أفاد من تراثنا سينمائيو العالم إفاداتٍ واضحة وغنية، ومن أمثلة ذلك إفادة المخرج العالمي باولو بازوليني (Pasolini) 1922- 1975، من حكايات ألف ليلة وليلة، فقد أعاد بناءها ضمن رؤياه المركبة للسينما، وخاصة في أفلامه التي حققت شهرة عالمية كفيلم (ميديا) كما أفاد من التراث الشرقي واليوناني في (عقدة أوديب)، وأفاد من التراث العالمي في معظم أفلامه كـ(ديكاميرون)، و(حكايات كانتريري)، و(الإلياذة والأوديسة)، و(دون كيشوت)، و(سبارتاكوس)، و(الفاتنة والوحش)، و(صيغة أورفيوس)... ومن التراث العربي -على المستوى العالمي- كانت (رحلات السندباد السبع) 1958 للمخرج (شارلز شنير)، وكان (علي بابا والأربعون حرامي) 1954 لـ(كلود أونان لارا)، وكان (لص بغداد) للمخرج ميشيل بارول.

بصرف النظر عن كيفية الصناعة، وطرائق الإفادة، والغايات الموجودة من استلهام التراث العربي والشرقي القديم واليوناني الروماني، فإن التراث الإنساني ما قبل العصر الحديث يمثل ثروة هائلة ومادة

خصبة للتعبير الصوري المرئي، ولا سيما أن هذه الأعمال كانت ثروة هائلة أيضاً كمادة روائية مدونة، تتلاقى فيها الأسطورة والواقع، كما تلاقت فيها -بعد أن تحققت أفلاماً سينمائية- الأيديولوجيا مع أسطورة التقانة الإخراجية على شكل مدهش.

الرواية بين متخيل القارئ ومتخيل المخرج

إن أهم الأعمال الروائية العالمية التي حققت فيلماً سينمائياً رواية (أرنيست همغواي) لمن تقرع الأجراس (Forwhom the bell tolls)، وقد نشرت 1940، وكانت موطناً لتلاقي مثل المعرفة والثقافة والناهضين بهما، وخاصة في الالتزام بالقضايا الكبرى، وتبدو الرواية لدى القراءة الأولى مفصحة عن توق الكاتب إلى الانعتاق من تلك القضايا، والاتجاه إلى اللامسؤولية، ولكن القراءة الثانية تفضي إلى خلاف ذلك، فهو يدافع عن حقوق أطلق عليها فيما بعد حقوق الإنسان، وهي -برأيه- حقوق مضيّعة، وقد أدار الأحداث في فضاء الحرب الأهلية الإسبانية، كما أشار -عبر شخصياته- إلى القضايا الوطنية ومشكلة الاستقلال، وإلى توق شعوب القارة الأوروبية، ولا سيما الإسبان، إلى حق تقرير المصير، واستقلالية الخيار الوطني، ومن خلال الحرب التي تدخلت فيها معظم القوى العالمية. وتشيع في الرواية مفردات الكفاح المسلح، وفكرة الخطر المداهم، والموت القادم، كما دخلت لغة المؤلف إلى عمق النماذج البشرية في الرواية، وكل ينتظر ما سيؤول إليه. كما أظهر قدرة فائقة على تحليل العالم الداخلي للشخصية الروائية، وما تكنّه من حب وكره ومغامرة، وفي المقابل صور الشخصيات الأيديولوجية على أنها تقاتل في الحرب بوفاء لمبادئها، كما أثار في القارئ رغبة في معرفة الشرط الوجودي الإنساني لدى كل نموذج بشري في الرواية. كما أظهر (همنغواي) واقعية افتراضية حول المرأة وعلاقة الحب بالجنس، إذ رأى فيهما إقصاء لفكرة الموت، وعندما يصور نهاية الأبطال، فإنه يعلن أنهم حققوا أهدافهم، وخاصة حول الهدف السامي لكل إنسان مفكر، وهو الحرية. كفيلم سينمائي تمَّ تحقيقه 1943 في الولايات المتحدة الأمريكية، وكموضوع من الموضوعات المؤرخة للحرب الإسبانية الأهلية، وهو مصنف من الأفلام الروائية الطويلة يربو على 170 دقيقة، وقد حصل على جائزة الأوسكار للتمثيل. وأما المخرج فهو (سام وود) والسيناريو لـ(دادلي بيكولاز)، وأما الشركة المنتجة فهي (باراماونت بيكتشرز)، ومن الجدير التنويه له أن النسخة الأولى منه كانت غير ملونة، قام بدور البطولة فيها الممثل العالمي غاري غوبر (Caary Cooper) 1901-1961 وهو أمريكي من كاليفورنيا، ولعل الفارق بين العملين: الرواية والفيلم قائم على غير مستوى، فالرواية هادفة مؤرخة، فالحرب الأهلية الإسبانية 1936- 1939 نتجت كفعل مباشر عن الانقلاب العسكري الفاشل ضد حكومة الجمهورية في 17 تموز-يوليو 1939، وأما الأسباب غير المباشرة فهي أسباب متعلقة بالقارة الأوروبية كلها؛ فالنصف الأول من القرن العشرين شهد حربين عالميتين الأولى 1914- 1919 وقد مهدت للحرب الثانية 1939، وكانت العلاقات الدولية الأوروبية قد شهدت تجاذبات وتحالفات وتخالفات انعكست على الإسبان، حيث شاركت القوى كلها في هذه الحرب، وأما الأسباب الداخلية الإسبانية فكانت تعود إلى مشكلات في القرن التاسع عشر حيث كانت طبقة الإقطاع تمتلك الأراضي الواسعة وتتحكم بالطبقة العسكرية، ولكن القوى الصناعية والتجارية تآزرتا ضد الطبقة الأوليفاريشية وتمكنتا عام 1868 من قيادة انتفاضة شعبية أدت إلى الإطاحة بالملكة إيزابيل الثانية 1870، ومن ثم أعلنت الجمهورية الأولى 1873، ثم استعاد البوربون الحكم 1870، وبعد الحرب العالمية الأولى 1919 تآزرت الطبقتان العاملة والصناعية مع الجيش لخلع الحكم، لكنها لم تفلح، ثم بدأت المخاوف من تزايد المد الشيوعي بعد ثورة الروس 1917، ثم تشكلت الجمهورية الثانية 1930 بعد فشل الديكتاتورية العسكرية، ثم كانت انتخابات 1936 بقيادة الجبهة الشعبية، وظلت الوحدة السياسية لإسبانيا مهددة حتى مجيء خوان كارلوس ملكاً لإسبانيا 1975 إلى 2014 حفيد ألفونسو الثالث عشر آخر ملك إسباني عام 1931، ثم أعلنت الجمهورية الإسبانية.

هذه السلسلة من الأحداث لا يستطيع الفيلم السينمائي أن يعرض تفاصيلها؛ فالزمن السينمائي مهما

امتد قصير نسبياً إذا ما قيس بالزمن الروائي، فوقائع الرواية وقائع تفصيلية تغني القارئ بالحدث المركزي والأحداث الفرعية، ومن هنا تسرح مخيلة القارئ في القرنين التاسع عشر والعشرين بينما تكون مخيلة المشاهد محصورة بما حققه المخرج من صور متلاحقة، وقد تكون شخصيات التمثيل جذّابة تفتن المشاهد بكارزميتها، فتنحرف اهتماماته عن الفكرة المركزية باتجاه القرائي والعجائبي اللذين يحققهما المخرج بأدواته، ولا سيما التصوير. ولذلك تبقى الرواية أهم في توثيق الحدث، ويبقى الكاتب الروائي أصدق من المؤرخ السياسي، ولكن الفيلم السينمائي أقدر على الإمتاع وأسرع في الانتشار، وخاصة بالنسبة للقارئ العادي، ويحقق جمالية لا يقدر عليها المؤلف.

الفيلم يتقدم على الرواية (رواية الشمس في يوم غائم) لحنا مينة

الكاتب حنا مينة من الجيل المؤسس للرواية العربية 1924- 2016 من أهم أعماله: الشراع والعاصفة 1979، والياطر 1975، والمصابيح الزرق 1979، وبقايا صور 1981، ومن مفردات سيرته الذاتية أنه هاجر مع أسرته من الاسكندرون بعد أن تواطأت فرنسا المستعمرة مع تركيا في إلحاق لواء الاسكندرون بتركيا، هاجر إلى اللاذقية في سوريا، وقضى طفولته وشبابه فيها، ثم غادر إلى دمشق وبقي فيها حتى وفاته (Mina, 1993, pp. 97-98).

لقد عايش الأحداث الكبرى في تاريخ سوريا والعالم العربي منذ الاستقلالات الوطنية بعد الحرب العالمية الثانية 1945 وكذلك عايش قضية فلسطين منذ 1948، وحرب 1967 وحرب 1973، ومشكلة لبنان 1976-2006، ولكنه كأي شيوعي كان يقدّم المشكلة الاجتماعية على القضايا الأخرى، ونعني مشكلة الطبقة العاملة، ولكنه كان يدعو إلى ارتباط التحرر الوطني بالتحرر الاجتماعي كتسوية بين المبدأين الكبيرين (Hamarneh, 2001).

إن رواية (الشمس في يوم غائم) عمل استعلى فيه الوعي السياسي التقدمي على الواقع المعيش زمن المستعمر الفرنسي 1920- 1946 في سوريا، فقد أعطى البطل الشعبي (الخياط) دوراً فائقاً على وعيه، وعلى وعي الأحياء الشعبية، فمن خلال عقيدته السياسية، جعل الحس الشعبي يستميل الشاب ابن الإقطاع ورجل المال المتحالف مع المستعمر إلى الصفوف الشعبية المناهضة للمستعمر، إيماناً منه أن القوة الاجتماعية الشعبية قوة وطنية جاذبة إن توفرت لها الأدوات المناسبة، وقد أراد من الرواية أن يجعل المفاهيم السياسية هي البطل النموذجي، وليس الشخصيات الروائية- الواقعية وحدها، وهي إحدى مهارات حنا مينة في الكتابة الوطنية والشجاعة، والصدق الواقعي والصدق الفني، والأصالة والمواجهة، فهذه المفاهيم هي حوامل ثقافية، وروافع فنية في صناعة الكتابة الروائية، ومن هنا نجد الرجل يحمّل نماذج البشرية من النمط العادي فوق وعيهم، وفوق وعي الطبقة التي ينتمون إليها، ولذلك كانت رواية الشمس في يوم غائم رواية الأفق المتوقع قبل أن تكون رواية الواقع. ولحنا مينة ما يسوغ له، فهو كاتب يعمل على التغيير في البنى الاجتماعية، من خلال وعي حالم، وعالم يتخيله، وحتى يتمّ له ذلك لا بدّ من تفكيك العالم القائم، العالم الواقعي بعالم افتراضي متخيل، ولكن رغم وقوعه تحت تأثير المتخيل فلم يفقد الأدب الواقعي على يديه مصداقيته، ففي الواقع المعيش ما يسمح بالافتراض والتنبؤ والتخيل (Al-Boutros, 2004, p. 50).

أما الرواية كفيلم سينمائي فقد سدّ مسدّ الفراغ الواقعي في الرواية، وأحال المتخيل إلى معيش، وكأن الشخصية الافتراضية (الشاب) قد استحالت شخصية عيانية، فالفيلم صور 1985 للمخرج السوري محمد شاهين، ومدته 110 دقائق، استعرض المخرج خلاله سيرة شاب متمرد على وضعيته الطبقية، راغب في الانتماء السياسي من خلال تحصيله الثقافي، وليس من خلال الانتماء العقائدي للفكر الأيديولوجي كما هو في الرواية، ومن خلال هم الشاب في التغيير يتعرف على مستويات الطبقات الشعبية تعرفاً عاطفياً وليس أيديولوجياً، ثم تبدأ رحلة المعاناة في عملية التغيير حتى يصل به الأمر ويطلق النار على المندوب الفرنسي

الذي جاء لزيارة أبيه الإقطاعي المتحالف معه، وحتى تكون شخصية الشاب قريبة من المشاهد فرض المخرج عليه أن يتعلم الرقصة الشعبية (الخنجر)، وهي رقصة زوربا، وكان الغرض منها الانتظام في البيئة الثقافية للطبقات الشعبية من خلال الحس الفني.

ومن أهم الممثلين أيمن زيدان، وجهاد سعد، وعدنان بركات، وأحمد رافع، ونجاح العبد الله، وغادة الشمعة، ورفيق سبيعي، ووفاء موصللي. وقد حاول المخرج -ونجح في محاولته- أن ينزع عن الرواية ما يعرف بالأسطرة الأيديولوجية، وينقل الرواية إلى الأسطرة الفنية، فوضع كل شخصية في مسارها الواقعي، وخاصة الخياط الذي رمز به إلى مجتمع المدينة من الحرف والمهن، وحتى شخصية أستاذ الموسيقا الذي كان يعلم أبناء الطبقة الراقية الآلات الغربية، جعل منه المخرج شيئا واقعيا، فالموسيقا عابرة للحدود اللغوية والوطنية والجغرافية، فهي حس إنساني نبيل، وأظهر أن الموسيقا الغربية لها ما يسوغها في خارج حدودها، وحتى في مرحلة النضال الوطني، ومن اللافت اختراق الفيلم للطبقات الاجتماعية على اختلاف مستوياتها وتصنيفاتها، في حين بقيت الرواية في حدود النسق الثقافي التقدمي.

ثمة نوع من الأفلام السينمائية، لا يعتمد المخرج فيها قصة، أو رواية لغيره، وإنما يكتب السيناريو بنفسه ولنفسه، وهذا النوع عديد ومتنوع في السينما المعاصرة، ونسوق عليه كشاهد فيلم (pigeon wild) الحمامة البيضاء الغريبة 1968 الذي حقّقه المخرج الروسي (سيرغي سولوفيوف)، والذي يُعد "واحداً من أجمل القصائد الإنسانية التي تختار إطار الحرب زماناً لها ومكاناً؛ ويُظهر السرد نماذج بشرية عانت ويلات الحرب وعايشتها بشكل مباشر، ورغم المآسي التي تنبثق عن الحرب، والفظائع التي يصورها الفيلم فإن النماذج البشرية المروي عنها نماذج صابرة وهادئة ولغتها لغة هادئة شاعرية، وتنهض بها أدوات سينمائية أنيقة من خلال إدارة المخرج لممثليه وتوظيفه لأدواته، فلا يعتمد الإطالة ولا الالتفاف حول الفكرة، وإنما يعمل على تواصل العلاقات البشرية، وإلى تفاعل أعمق بين الشخصيات رغم أنه يتناول روايات تجربة الحرب، ويحلل التفاصيل والتناقضات الكثيفة باستعمال ظلال وإضاءة خاصين" فزعزعت اللغة السينمائية التاريخية التوثيقية لغة الكاميرا والتحليل التاريخي.. ومعظم النقاد وصفوا الفيلم بأنه ضد الحرب، ولكن الفيلم أبعد من ذلك، ففيه معنى الحياة يمتزج بمعنى الموت. ومن الواضح انتماء المخرج إلى فلسفة المدلول السينمائي الذي يكشف عن هويته ورؤياه إلى العلاقة بين الإنسان والمجتمع (Al-Ahmad, 2003, pp. 317-318).

الأفلام العالمية التي اعتمدت خبرة المخرج ومشروعه في السينما المخرج السوري الأصل والأمريكي الصنعة والثقافة مصطفى العقاد 1930- 2005 في فيلمه الشهير عمر المختار حسب النسخة العربية، أما بالإنجليزية فيحمل اسم (أسد الصحراء) ويصنف فيلماً تاريخياً. أنتج 1981. يحكي النضال الوطني ضد المستعمر الإيطالي الفاشي عهد موسوليني قبيل الحرب العالمية الثانية 1939- 1945، وكان المخرج نفسه هو المنتج، وقد أدّى دور البطولة فيه (أنتوني كوين) بدور عمر المختار، ومثّل دور موسوليني (رود ستايغر).

من الجدير التنوير به؛ مهارة المخرج في صناعة الفيلم لما فيه من مشاهد عنف وإعدام وشهامة وبطولة نادرة، وشابته بعض الملامح الملحمية، ففيه الفاشي الجزّار توميلي (غاستون موشين)، والشريف الغريّاني (جون جيلغود) وليف عمر المختار الذي تواطأ مع المستعمر الإيطالي. فالسيناريو الذي كتبه المخرج رسم النماذج البشرية بدقة عالية، كما وظف المخرج نفسه المؤثرات السمعية البصرية، وإشراك اللقطات الوثائقية في عملية التصوير، كما لم ينس العقاد ادعاءات الشخصية الاستعمارية في الحق في الأرض الليبية حين يقول غرانسياني: "انظر إلى هذه النقود إنها رومانية" فيرد عليه المختار ساخراً: "وسوف تجد قطعاً إغريقية وفينيقية في جميع أرجاء ليبيا" (Al-Ahmad, 2003, pp. 317-318).

الخاتمة

نتائج البحث

1. لقد تبين لنا أن العلاقة بين لغة الكتابة ولغة الصورة علاقة عضوية، كاللفظ والمعنى، أو الكلمة والفكرة، يتضايفان تضايفاً هارمونياً، في سعيٍ منهما لتوسيع رؤية الإنسان للعالم، على هيئة أجمل وأجدى.
2. ومن المفيد الاعتقاد أنْ لا حدود للإبداع بالكلمة، أو بالصورة وأن لكل منهما قصدية تُميزه، وفي الوقت نفسه تشاركان منظومة الإعلام في تعميم الثقافة وتوجيه الرأي العام.
3. يبدو الفن السينمائي أبطأ في مشكلة التأثير في الجماهير العامة من وسائل الإعلام الأخرى كتلفزة، وإذاعة، وصحف، ولكنه أقدر على تمكين الرأي في النفوس على المدى البعيد، لأن الرأي الذي تقدمه السينما مصاحب بالإشباع الجمالي.
4. إن اتجاه السينما نحو الصناعة التقنية وارتباطها بنجاحات العلوم الدقيقة في جانبها التطبيقي لا يلغي دور الأدب القصصي في تحقيق الفيلم السينمائي الفاعل المؤثر، بل يعزز في السينما ما عزّزه في الأدب العالمي، أو ما يعرف اليوم بفلسفة العلم الأبستمولوجيا.
5. إن المفاضلة بين الرواية والسينما تتم في مشكلة وفاء كل منهما لخصائص جنسه.

مقترحات البحث

1. نقترح أن يندرج موضوع السينما كفن وعلم في التعليم التربوي ضمن المناهج العربية، ويكون له أسسه التي تربي الأجيال على التذوق الفني للصورة المرئية المسموعة، والإفادة من الطبيعة الجمالية المركبة لهذا الفن.
2. أن يكون في كل مدرسة قاعة للعرض السينمائي، يشرف عليها مختص، ويشرف على الخيارات المعروضة التي تناسب الوضعية الاجتماعية، والتقدم العلمي.
3. أن يعمد المخرجون العرب إلى الأعمال الروائية العربية في إعدادها لمشروع سينمائي عربي يحافظ على الخصائص الوطنية القومية من دون أن يفكّ الارتباط بالأدب والسينما العالمية.
4. أن تهتم الصناعة السينمائية بما فيها من ثقافة بمشكلات الجيل العربي المعاصر، وخاصة على مستوى الواقع والمستقبل.

خلاصة البحث

لقد كثر هذا النوع من الأفلام، وخاصة في الدول الصناعية، بعد أن استنفذت السينما الأعمال الروائية الكبرى، وكانت الروايات العالمية لكبار الكتاب رافعة للسينما وخاصة السينما الأمريكية، وبها تقدمت، وبعد أن فرغت من الروايات العالمية ذات الانتشار انتقلت إلى صناعة السينما التي آلت إلى حرفة تعززها التقانة، ثم استشاط المخرجون في تصنيع الأفلام من خلال خبراتهم -لا سيما في أمريكا- بعيداً عن نصوص الأدباء ومشكلات إحالة أعمالهم إلى سيناريو وسينما.

References: **قائمة المصادر والمراجع**

1. The Facilitated Egyptian Encyclopedia - Franklin Printing - Cairo - Part 2 - p. 1058
الموسوعة المصرية الميسرة- طباعة فرانكلين- القاهرة- ج2- ص1058.
2. Dammon, M. Khalil. *Questions about identity - Arab cinema - Arab criticism*. Al-Wahda magazine - Rabat - No. 37-38.
دمّون، خليل. تساؤلات عن الهوية- سينما عربية- نقد عربي. مجلة الوحدة، الرباط. ع37-38.
3. Mina, Hanna, (1993). *Narrator of Struggle and Determination* - Beirut - Dar Al Adab - - pp. 97-98
مينة، حنا، (1993). روائي الكفاح والعزم. بيروت، دار الآداب. ص97-98.
4. Al-Boutros, Atef, (2004). *Hanna Mina living and imagining*. Dar Al-Yanabeeh, Damascus.
البطرس، عاطف، (2004). *حنا مينة المعيش والمتخيل*. دار الينابيع، دمشق.
5. Abu Ghanima, Hisham, (1989). *Filmmakers behind the camera*. Arab Writers Union, Damascus. p.61.
أبو غنيمة، هشام، (1989). *سينمائيون خلف الكاميرا*. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص61.
6. Dahni, Salah, (1993). *Issues of cinema and television in the Arab world*. publications of the Arab Writers Union, - Damascus.p. 49.
دهني، صلاح، (1993). *قضايا السينما والتلفزة في الوطن العربي*. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ص49.
7. Fischer, Ernest, (NO DATE). *The Necessity of Art*. Translated by: George Tarabishi, Dar al-Haqiqa for Printing and Publishing, Beirut p7.
فيشير، آرنست. (دون تاريخ). *ضرورة الفن*. ترجمة جورج طرابيشي، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت. ص7
8. (1978). *The idea of beauty*. translated by George Tarabishi. Dar Al Taleea Printing and Publishing. P.150.
(1978). *فكرة الجمال*. ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباع والنشر. ص150.
9. Mortad, Abdul Malik, (1998). *In the theory of the novel*. The World of Knowledge, Kuwait. Issue 240 - p. 24.
مرتاض، عبد الملك. (1998). *في نظرية الرواية*. عالم المعرفة، الكويت، عدد 240، ص24.
10. Film and television issues - previous source - p.10.
قضايا السينما والتلفزة- مصدر سابق- ص10
11. Alexan, Jean. (NO DATE). *Arab issues in cinema*. Arab Writers Union, Damascus. P.11.
ألكسان، جان. (بلا تاريخ). *قضايا عربية في السينما*. اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ص11.
12. Arab issues in cinema - Jean Alexan - publications of the Arab Writers Union - Damascus - 1990 - p. 49.
قضايا عربية في السينما- جان ألكسان- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1990- ص49
13. Ibn Al-Mandhour. *Lisan Al-Arab*. - Dar Sader, Part 14, Article Narrated. P.345.
ابن منظور. *لسان العرب*. ط دار صادر. ج14، مادة روى. ص345.
14. Film Life Magazine - Research by Adel Hammouda - Ministry of Culture - Damascus - March - 1997 - p.11.
مجلة الحياة السينمائية- بحث لعادل حمودة- وزارة الثقافة- دمشق- آذار- 1997- ص11
15. Ibrahim, Zakaria. (1983). *The problem of art*. Misr Library. p.211.
ابراهيم، زكريا. (1983). *مشكلة الفن*. مكتبة مصر. ص211.

16. Abdel Nour, Jabour. (1979). *The Literary Lexicon*. House of Knowledge for the Millions, Edition 1. P.120.

عبد النور، جبور. (1979). *المعجم الأدبي*. دار العلم للملايين، ط1. ص120.

17. Research presented by the aforementioned researcher to a symposium on "literary creativity and television" organized by the Arab Organization for Education, Culture and Science in Amman - Jordan - June 1981.

بحث قدّمه الباحث المذكور إلى ندوة "الإبداع الأدبي والتلفزة" نظمتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في عمان- الأردن- حزيران 1981

18. An article published in Al-Masaa newspaper - Cairo - issued on December 24, 1930.

مقالة نشرها في جريدة المساء- القاهرة- الصادرة في 1930/12/24

19. A Committee of Russian Scholars. (1980). *The Philosophical Encyclopedia*. Translated by Dar Al-Tali'a, Beirut. p. 68.

لجنة من العلماء الروس. (1980). *الموسوعة الفلسفية*. ترجمة دار الطليعة، بيروت. ص68.

20. Hamarneh, Samar. (2001). *This is how I read Hanna Mina*. Damascus Press. Introduction.

هكذا قرأت حنا مينة، سمر حمارنة. مطبعة دمشق. المقدمة.

21. See "Movies that Stirred the World". Muhammad Al-Ahmad. Ministry of Culture, Damascus. 2003. pp. 317-318.

ينظر (أفلام أثارت العالم). محمد الأحمد. وزارة الثقافة، دمشق. 2003. ص317-318

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 15، عدد3، 2022، 549 - 562

توظيف مقطوعة العصفور الطائر لصياغة بعض التدريبات التكنيكية في مهارتي التبديل والعفق في الأداء الكروماتيكي السريع على آلة القانون

رائده أحمد علوان، قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

تاريخ الاستلام: 2021/2/7 تاريخ القبول: 2021/4/29

Employing (Al-Osfour Al-Ta'er) Piece to Formulate Some Instrumental Technical Exercises in Two Skills: Switching Fingers and Fingerprint in the Fast Chromatic Performance on the Qanoun Instrument

Raeda Ahmad Alwan, Music department, Faculty of fine arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

الملخص

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على مهارتين تكنيكيتين في العزف على آلة القانون وهما: مهارة التبديل ومهارة العفق في الأداء الكروماتيكي، كما سعت إلى صياغة تمارين تكنيكية عزفية لتنمية هاتين المهارتين من خلال توظيف المقطوعة الموسيقية العصفور الطائر في استنباط بعض التمارين التكنيكية العزفية بغرض رفع كفاءة أداء المهارتين لدى دارسي آلة القانون. وقد تمكنت الباحثة في ختام هذه الدراسة من صياغة ثمانية تمارين تكنيكية عزفية مستوحاة من العبارات والجمل الموسيقية في مقطوعة العصفور الطائر التي ألفها منير بشير.

الكلمات المفتاحية: الموسيقا، القانون، تدريبات تكنيكية، مقطوعة العصفور الطائر، مهارة التبديل، مهارة العفق، الأداء الكروماتيكي.

Abstract

This study aimed to identify two technical skills in playing the zither: the skill of switching fingers and the skill of fingerprint in the chromatic performance. It also sought to formulate instrumental techniques exercises to develop these two skills by employing the Flying Sparrow musical piece in devising some musical exercises in order to improve the efficiency level of performance in the two skills for learners of the Qanoun. At the conclusion of this study, the researcher was able to formulate eight musical exercises inspired from musical phrases in the Flying Bird composed by Munir Bashir.

Keywords: Music, Qanon, Musical technical exercises, (Al-Osfour Al-Taer) piece, switching fingers skill, Fingerprint, Chromatic Performance.

© 2022- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/15.3.2

مقدمة البحث

تعد آلة القانون من أبرز الآلات في التخت الموسيقي العربي، نظرا لما تتمتع به من مساحة نغمية واسعة تجمع بين قرار النغم وجوابه، مما يُسهّل على العازف حرية التنقل والتحويل النغمي، وإمكانية العزف باليدين معاً (shura, 2002, P:40). وتقوم آلة القانون بأداء مختلف قوالب الموسيقا العربية، وتكون جميع نغماتها الموسيقية التي يحتاجها عازف القانون جاهزة أمامه بعد ضبط دوزان أوتارها بشكل دقيق (Sarwa, 2008, P:19). حيث يوجد تحت نهايات الأوتار من الجهة اليسرى مجموعة من العُرب، لكل وتر ثلاثي منها ثلاثة أو أربعة، يقوم العازف من خلالها برفع أو خفض الدرجة الصوتية للوتر بيده اليسرى عند الانتقالات اللحنية أو المقامية أو التحويلات فيما بينها (Al-Sanafawi, 2000, P:146).

أُلفت مقطوعات كثيرة لآلة القانون تُظهر إمكانيات الآلة اللحنية نظراً للميزات الآلية التي تتمتع بها، إلا أن هذا لم يكن حائلاً دون أداء الآلة لمؤلفات لآلات موسيقية أخرى بجمالية لحنية وإمكانات عالية، سواء كانت مؤلفات عربية أم غربية، ومن المؤلفات التي أدّاها أكثر من عازف قانون مقطوعة العصفور الطائر لعازف العود العراقي منير بشير، حيث يستخدم عازف القانون مهارات عالية لإتقان هذه المقطوعة نظراً لسرعة أدائها، وكثافة التحويل النغمي فيها خاصة التلوين الكروماتيكي، إضافة إلى ما يتوافر فيها من قفزات لحنية ومنها الأربيجات.

مشكلة البحث

يتعرض دارسو آلة القانون لصعوبات تكنيكية عند أداء المهارات المختلفة على الآلة لا سيما في الأداء اللحني السريع خاصة في مهارة التبديل، أو آلية الانتقال النغمي (مهارة التحويل النغمي)، سواء باستخدام ماكينة تحويل الأنغام (العُرب) أو العفق، وذلك لوجود علامات عارضة مفاجئة قد تأتي في إيقاعات سريعة، ونظراً لما تحتويه مقطوعة العصفور الطائر من عبارات موسيقية تتطلب مهارتي التبديل والعفق في التلوين الكروماتيكي أثناء الأداء السريع، فقد قامت الباحثة في دراسة المقطوعة وتوظيفها في صياغة بعض التدريبات التكنيكية في هاتين المهارتين لآلة القانون.

أهداف البحث

1. توظيف بعض العبارات الموسيقية من مقطوعة العصفور الطائر في استنباط تدريبات تكنيكية عزفية لرفع كفاءة أداء مهارة التبديل على آلة القانون.
2. توظيف بعض العبارات الموسيقية من مقطوعة العصفور الطائر في استنباط تدريبات تكنيكية عزفية تفيد في تنمية ورفع أداء مهارة العفق في الأداء الكروماتيكي السريع على آلة القانون.

أهمية البحث

ترجع أهمية هذا البحث إلى مساهمته في رفع مستوى عازفي آلة القانون في أداء مهارة التبديل، ومهارة العفق في الأداء الكروماتيكي السريع، نظراً لأهمية هاتين المهارتين في العزف على آلة القانون.

سؤالا البحث

السؤال الأول: هل من الممكن توظيف مقطوعة العصفور الطائر في استنباط بعض التمارين التكنيكية العزفية التي تساهم برفع كفاءة أداء مهارة التبديل لدارسي آلة القانون؟ والسؤال الثاني: هل من الممكن توظيف مقطوعة العصفور الطائر في في استنباط بعض التمارين التكنيكية العزفية التي تساهم برفع كفاءة أداء مهارة العفق على آلة القانون؟

أداة البحث

المدونة الموسيقية لمقطوعة العصفور الطائر.

منهج البحث

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي.

مصطلحات البحث:

الأداء

عزف التدوين الموسيقي، أو النص الغنائي من أجل توصيله إلى أذن المستمع بشكل مستساغ (Abdel-Ghani, 1988, P:6).

أسلوب الأداء

هو الصفة المميزة لكل مؤلفة موسيقية، والتي تعبر بشكل واضح عن الغرض الذي يريد المؤلف أن يوضحه، ويرمز أيضاً إلى الصفات التي تميز أسلوب كل مؤلف موسيقي عن غيره (Stanly, 1980, P:282).

المهارة:

هي التمكن من إنجاز مهمة بكيفية محددة وبدقة متناهية، وسرعة في التنفيذ (الأمانة العامة للمنظمة الكشفية العربية، 2017)، وتعرفها آمال صادق بأنها نشاط معقد يتطلب فترة زمنية من الممارسة والتدريب المنتظم بحيث يؤدى بطريقة ملائمة (Sadiq, 1984, P:519).

التحويل النغمي على آلة القانون:

هو أسلوب انتقال مقامي في الموسيقا العربية من خلال تغيير صوت النغمة برفعها أو خفضها، ويتم ذلك في آلة القانون بطريقتين: الأولى باستخدام العُرب، والثانية باستخدام مهارة العفق (الباحثة).

العُرب:

عرفتها الباحثة بأنها جمع عُربة، وهي قطع نحاسية توضع في الجهة اليسرى لآلة القانون تحت نهايات الأوتار، تستخدم للتحويل النغمي من خلال رفع النغمة أو خفضها بناء على علامات التحويل الموسيقية.

الدراسات السابقة

في دراسة بعنوان (توظيف بعض صولوهات آلة القانون، أداء (محمد عبده صالح) لصياغة بعض التدريبات التكنيكية لآلة القانون). هدفت فيها الباحثة منال العفيفي، 2018م، إلى التعرف على بعض المهارات العزفية التي استخدمها محمد عبده صالح في بعض صولوهات القانون داخل بعض أعماله الفنية واستخدامها في صياغة بعض التدريبات التي تساعد على أدائها. واتبعت في دراستها المنهج الوصفي (تحليل المحتوى). واختارت لدراستها عينة من 4 صولوهات تحتوي على بعض الصعوبات العزفية في الأداء. وخلصت دراستها إلى توضيح بعض المهارات العزفية التي استخدمها محمد عبده صالح في عزفه لصولوهات آلة القانون مثل: الفرداج، والبصمة، والعفق، والزحلقة، واللفة، والتبديل السريع، والكاونتر، والزغردة، والأتشيكاتورا، والتريمول، والثالثات الهارمونية، والأربيجات المفككة. وأوصت بمجموعة توصيات أهمها: تحديد الصعوبات العزفية في صولوهات آلة القانون وتدوينها بشكل مبسط للتسهيل على عازفي آلة القانون المبتدئين. وترى الباحثة أن هذه الدراسة ترتبط مع دراستها من حيث موضوع البحث في تسليط الضوء على المهارات العزفية لآلة القانون وصياغة تمارين مناسبة لأدائها، واتفقت معها أيضاً في منهج البحث.

كما نشر الباحث محمد صالح، 2002م، دراسة بعنوان: (اكتساب المهارات العزفية من خلال العزف المنفرد لآلة القانون في الأغنية المصرية دراسة تحليلية). هدفت إلى التعرف على تكنيكيات العزف المنفرد على آلة القانون، واكتساب المهارات العزفية لآلة القانون من خلال أجزاء العزف المنفرد في الأغنية المصرية. وترى الباحثة أن هذه الدراسة ترتبط مع دراستها من حيث موضوع البحث الذي يتناول مهارات العزف على آلة القانون.

وفي دراسة أجرتها عبير طه، 2008م، بعنوان (استنباط تمارين تكنيكية من بعض مؤلفات محمد عبد الوهاب على آلة القانون). هدفت إلى التعرف على الصعوبات التكنيكية التي واجهها الدارس أثناء عزف هذه المقطوعات الآلية من خلال العينة المختارة من مؤلفات محمد عبد الوهاب الآلية، واستنباط تدريبات متنوعة لآلة القانون لحل مشاكل عزف هذه المؤلفات. وترتبط هذه الدراسة مع موضوع البحث الراهن في أنها تناولت كيفية توظيف بعض المؤلفات الآلية لاستنباط تمارين تكنيكية لرفع مستوى الأداء على آلة القانون.

وقد أجرت أميرة الطنطاوي، 2013م، دراسة بعنوان (الاستفادة من المقدمات والفواصل الموسيقية لبعض أغاني عبد الحليم حافظ في اكتساب مهارات العزف على آلة القانون) هدفت إلى اكتساب مهارات عزفية على آلة القانون من خلال استنباط بعض التمارين العزفية من المقدمات والفواصل الموسيقية في الأغاني الطويلة لعبد الحليم حافظ، والتي تحتوي على المهارات العزفية المختلفة التي تنمي العزف على آلة القانون. وترتبط هذه الدراسة بموضوع البحث الراهن في تناولها مهارات العزف على آلة القانون من خلال بعض المقدمات والفواصل الموسيقية الخاصة بالأغاني الطويلة لعبد الحليم حافظ، واستنباط مجموعة من التمارين التكنيكية التي يمكن من خلالها تنمية الأداء على آلة القانون.

الإطار النظري:

آلة القانون

تعتبر آلة القانون من الآلات الأساسية في تخت الموسيقا العربية، فهي ذات مكانة مرموقة بين الآلات وتعتبر كالقائد بالنسبة لباقي الآلات لما تتميز به من مساحة صوتية واسعة؛ إذ تتكون الآلة من ثلاثة دواوين كاملة وديوان ناقص، وتتمتع بقوة في الصوت وعذوبة في النغم. كما يسند لآلة القانون دور رئيسي في ضبط آلات الفرقة الموسيقية، فقد كان العازفون يراعون عادة في تسوية أوتار آلاتهم مناسبتها لطبقة أصوات المغنين. ويعزف على القانون بواسطة ريشة وكشتبان للنبر على أوتارها المطلقة (Sama'an, 2019, P:44-58).

لا بد لدارسي آلة القانون من التدريب بشكل مستمر على المهارات العزفية المختلفة، تيسيراً عليهم في العزف، لذلك اهتم بعض رواد العزف على آلة القانون بإدخال بعض المهارات العزفية الحديثة جنباً إلى جنب مع المهارات العزفية التقليدية القديمة التي ساهمت في الجمع بين أسلوبي التطريب والتعبير في آن واحد أثناءالعزف على آلة القانون.

تقنيات العزف على آلة القانون

يمكن تلخيص تقنيات العزف المستخدمة في العزف على آلة القانون على النحو التالي (Alwan, 2013, P:451-453).

1. العزف بكلتا اليدين في آن واحد على مسافة ديوان، بحيث تعزف اليد اليمنى في الديوان العلوي، واليد اليسرى في الديوان السفلي
2. التبديل بأنواعه المختلفة: بحيث تبدأ إحدى اليدين بالعزف ثم تتبعها الأخرى وهكذا. الفرداج: وهو أيضاً من أنواع تبديل اليدين بالعزف السريع الذي يستخدم للأزمنة الطويلة.
3. التحويل النغمي بطرقه المختلفة: ماكينة التحويل النغمي (العُرب)، أو العفق بضغط أصبع الإبهام في اليد اليسرى مكان العُربة المراد رفعها أو خفضها، وتسمى هذه الطريقة بالبصم، أو الزحلقة عن طريق عفق النغمة بالإبهام على نفس الوتر حتى الوصول بها إلى نغمة الجواب أو الوصول إلى نغمة رابعة أو خامسة صاعدة تتناسب مع الدرجة التي قبلها.
4. التلوين الكروماتيكي: ويتم بإحدى طرق التحويل النغمي السابقة.
5. النغمة المستمرة (Pedal note): وهو ثبات إحدى اليدين على نغمة واحدة مستمرة.

6. البصم (الزخرفة على شكل نبضة): وتتم عن طريق الضغط السريع على موقع العفق باليد اليسرى كنبضة سريعة.
7. تعدد التصويت: وتتم باستخدام صوتين أو أكثر في آن واحد، بحيث يعزف اللحنان معاً.
8. شد أو جذب الوتر بإبهام ووسطى اليد اليسرى.
9. الإيقاع المنغم: وهو أداء إحدى اليدين للضرب الإيقاعي على أوتار الآلة، في حين تعزف اليد الأخرى المقطوعة.

مهارة التبديل

وهي أن تبدأ إحدى اليدين العزف ثم تتبعها الأخرى وهكذا. ومهارات التبديل عديدة فمنها التبديل على الوتر الواحد، أو التبديل على وترين متتاليين، أو التبديل على القفزات أو (الأربيجات) أو (الأوكتاف)، سواء كان ذلك صعوداً أو هبوطاً، كما يتم تبديل اليدين بالعزف السريع للصوت المتصل (الفِرْدَاج) الذي يستخدم للأزمنة الطويلة، وبالتبديل تعزف النغمة باليد اليمنى تليها نفس النغمة باليد اليسرى والعكس، وتستخدم مهارة التبديل أيضاً عند تثبيت نغمة واحدة بإحدى اليدين وتجول اليد الأخرى بالمقطوعة (Alwan, 2015, P:32).

العفق

هو استخدام أحد أصابع اليد اليسرى لرفع أو خفض صوت النغمة الموسيقية على آلة القانون بدلاً من استخدام العُرب النحاسية، ويتم بطريقتين: الأولى العفق التقليدي وتتم باستخدام إبهام اليد اليسرى في العفق أو البصم، أو الزحلقة هبوطاً وصعوداً، والطريقة الثانية العفق المزدوج وتتم باستخدام وسطى اليد اليسرى إلى جانب الإبهام، أو العفق بالإبهام على وترين متتاليين. وقد يكون العفق باستخدام مفتاح الدوزان، أو (الكشتبان) الذي يلبسه العازف بيده. وفيما يلي توضيح لأنواع العفق:

العفق التقليدي: استخدام إبهام اليد اليسرى في عزف علامات التحويل العارضة.

العفق المزدوج: استخدام إصبعي الإبهام والوسطى من اليد اليسرى في عزف النغمات بدلاً من استخدام العُرب التي قد تكون عائقاً أثناء العزف لعدم وجود الوقت الكافي لتغيير العُربة مع الانتقالة النغمية الجديدة، خاصة في الإيقاعات السريعة أو الانتقالات المفاجئة، ويتم ذلك بتثبيت الوسطى كركيزة على نغمة معينة مكان العُربة النحاسية، بينما يتحرك الإبهام صعوداً لعزف نغمة أعلى وهبوطاً لعزف نغمة أخفض. وقد يلجأ العازف للعفق على وترين متتاليين باستخدام أصبع الإبهام فقط.

أ. البصم: استخدام إبهام اليد اليسرى في العفق بعد عزف الدرجة الصوتية، وذلك لسماع النغمة المراد عفقها لحظة لمس الإبهام على الوتر بعد النبر عليه على شكل نبضة سريعة.
ب. الزحلقة: عزف سلسلة من النغمات المتتالية على وتر واحد صعوداً أو هبوطاً.

منير بشير:

موسيقار عراقي (1928م- 1997م)، ولد في الموصل في العراق، يعتبر من أهم عازفي العود في القرن العشرين، وتوجه منذ نعومة أظفاره لتعلم الموسيقا حيث نشأ في عائلة موسيقية، فقد كان والده عازفاً قديراً وصانعاً لبعض الآلات الوترية ومن بينها العود، إضافة إلى أنه كان مؤدياً للتراتيل في الكنيسة السريانية الأرثوذكسية نظراً لجمال صوته الذي تميز بالرخامة والشفافية، في حين كان شقيقه الأكبر جميل يعزف على الكمان والعود ثم درس الموسيقا في معهد الفنون الجميلة، وبعدها انتقل تأثير الموسيقا إلى كافة أفراد العائلة (Khair, 2016, P: 51).

التحق منير بشير بمعهد الفنون الجميلة ليدرس العود على يد الشريف محيي الدين حيدر، فتأثر به وأخذ عنه أساليبه التقنية المتقدمة في العزف. مارس العمل الفني في إذاعة بغداد، وفي تلفزيون العراق عازفاً ورئيساً لفرقتها الموسيقية ومخرجاً موسيقياً، ومن بعد رئيساً لقسم الموسيقا. كما مارس التدريس في المعهد. وأسس له معهداً خاصاً باسم (المعهد الأهلي للموسيقا)، وصار رئيساً لجمعية الموسيقيين العراقيين. ومن ثم سافر إلى هنغاريا للحصول على درجة الدكتوراه في العلوم الموسيقية المقارنة. وقد حققت له جولاته العديدة في معظم أقطار العالم استزادةً في المعرفة واتساعاً في الخبرة، ولكنه بقي محافظاً على التقاليد الموسيقية بكل طقوسها، وتقديمها بما يتوافق مع روح العصر، دون خروجه عن هوية وأصالة الموسيقا العربية (Wikipedia, website).

عمل على إخراج الآلة الموسيقية العربية من محدودية استعمالاتها في مصاحبة الغناء. مؤكداً قدراتها الواسعة غير المحدودة في الأداء والتعبير عن طريق الارتجالات الحرة المؤسسة على الانتقالات المقامية العربية بعيداً عن التطريب المفتعل. فصار صاحب مدرسة متفردة في هذا المجال، اقتدى بها العديد من معاهد الموسيقا في العالم العربي، وتحول أداؤه من شكل العزف المتوسِّل للإعجاب، إلى منطلقاتٍ تأملية وجدانية (Khair, 2016, P: 53).

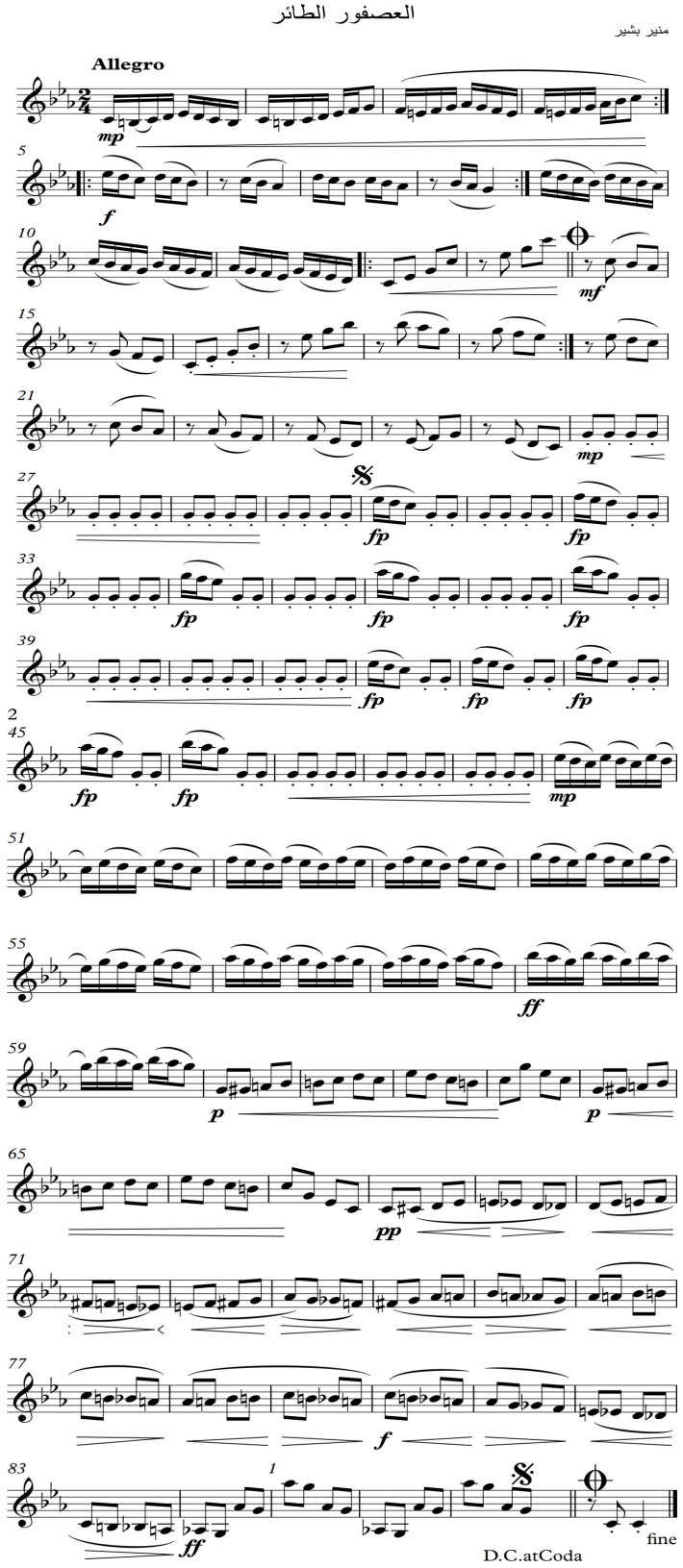
عَمِل بشير في التلحين الغنائي إلى جانب عمله على تأليف الموسيقا الآلية. صدر له عام2000م ألبوم بعنوان (رباعي منير بشير)، يضم ثماني قصائد لعمر الخيام وواحدة لابن زيدون. وتميزت ألحان هذا الألبوم بالجرأة. كما تُعد أسطوانة (رحلة مع العود حول العالم العربي) من أشهر أعماله، وقد تضمنت 18 قطعة بين أغانٍ شعبية من التراث الشرقي، ومقطوعاتٍ موسيقية من تأليفه، وأخرى من الموسيقا الغربية الخفيفة (Al- Qaseer, 2014).ومن مؤلفاته الآلية: بائعة اللبن، وشروق، وأم سعد، وسامبا، ليالي إشبيلية، وعودة القافلة، وسماعي سيكاه، وسماعي نهاوند، وسماعي حجاز كار كرد، والعصفورالطائر (Khair, 2016, P: 53).

مقطوعة العصفور الطائر:

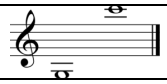
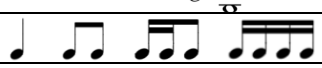
مقطوعة موسيقية من مقام النهاوند للموسيقار العراقي منير بشير، يبدأ لحنها كأنه مداعبة لعصفور يهم بالخروج من عشه، أي من قمرة العود، تماماً كما في المعزوفة؛ إذ هي رحلة موسيقية، طبيعية يحاول من خلالها العصفور أن يفر من العش في لحظة توتره وترقّبه، أو اقترابه من منظر جميل أو خطر يحيط به. هكذا، إلى أن يعيد منير بشير اللحن إلى التحليق من جديد، كأن العصفور وجد طريقه في السماء. وفي النهاية، يعود باللحن ليرسم لحظة العصفور الأخيرة؛ كأنه خط النهاية أو لحظة الموت، أو الهبوط على الشجرة (Al-Hunaiti, 2018).

وتعتبر مقطوعة العصفور الطائر من الألحان التي تحتاج إلى تقنية عالية وتدريب لساعات وأيام، وتظل التقنية فيها لا تطغى على جمالية النغم، والعكس صحيح.

الإطار التطبيقي

يشتمل على التدوين الموسيقي لمقطوعة العصفور الطائر مع نموذج تعريفي بالمقطوعة. إضافة إلى توضيح المهارة التي تُعزف بها موازير المقطوعة المختلفة، ونماذج من تدريبات تكنيكية مصوغة من هذه الموازير على كل مهارة، يليها توضيح لآلية أداء هذه المهارة بالتفصيل.

التدوين الموسيقي رقم1، مقطوعة العصفور الطائر

البطاقة التعريفية للمقطوعة

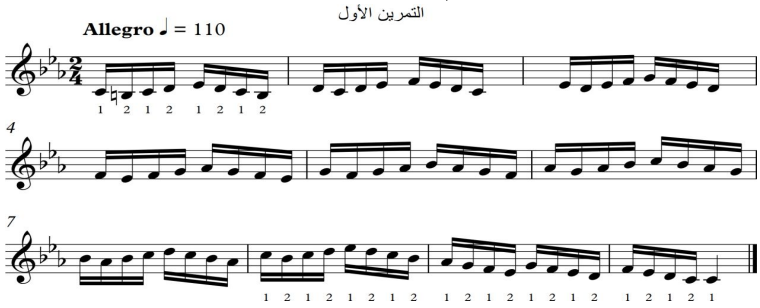
نوع العمل	مقطوعة موسيقية
اسم العمل	العصفور الطائر
القالب	آلي
المؤلف	منير بشير
المقام	نهاوند على الراست
الميزان	2/4
السرعة	Allegro
المساحة الصوتية	
التراكيب الإيقاعية المستخدمة	
الطول البنائي	88 مازورة موسيقية

تعليق الباحثة

مقطوعة العصفور الطائر مؤلفة موسيقية آلية لآلة العود في مقام النهاوند على درجة الراست، تتكون من (88 مازورة موسيقية) في ميزان 2/4 ، تعزف بسرعة (Allegro)، استخدم فيها التآلفات الثلاثية والقفزات الهارمونية، كما استخدم الكروماتك بشكل كبير في المقطع الأخير من المقطوعة. أما الإيقاع فقد ركز مؤلف المقطوعة منير بشير فيه على السرعة والتكنيك.

مع أن هذه المؤلفة الموسيقية لآلة العود، إلا أن العديد من عازفي آلة القانون قاموا بعزفها لما فيها من مهارات أدائية تتناسب مع القانون، كمهارة التبديل المستخدمة في عزف مقطوعة العصفور الطائر في الموازير الموسيقية من (58-1)، وبسرعة كبيرة تحديداً في الموازير (4-1) و (11-9) و (58-50). كما يستخدم القليل من الأربيجات في المقطوعة والتي تحتاج أيضاً إلى مهارة التبديل كما في الموازير (13-12) والموازير (63)، (66). أيضاً تظهر مهارة التحويل النغمي على آلة القانون في الموازير (60-83)، ويتم التحويل باستخدام مهارة العفق في التلوين الكروماتيكي في هذه الموازير.

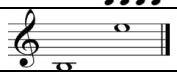
تدريبات تكنيكية مستوحاة من مقطوعة العصفور الطائر

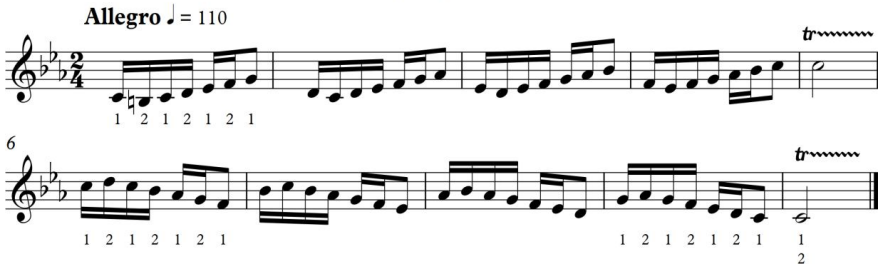
تعرض الباحثة فيما يلي نماذج من تدريبات تكنيكية من مقطوعة العصفور الطائر على مهارتي التبديل والعفق في التلوين الكروماتيكي، موضحة المعلومات الهامة التي تخص كل تدريب.

أولاً، تدريبات مصاغة من المقطوعة تستخدم فيها مهارة التبديل:

التدوين الموسيقي رقم2

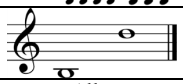
ملاحظة: يشير الرقم 1 إلى اليد سبابة اليد اليمنى، ويشير الرقم 2 إلى سبابة اليد اليسرى

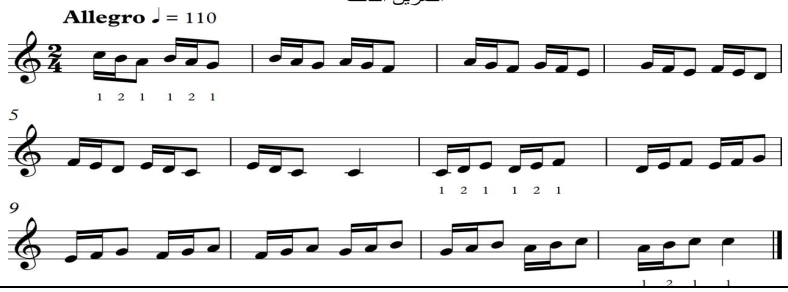
البطاقة التعريفية:

المهارة	التبديل
المقام	نهاوند على درجة الراست.
الميزان	$\frac{2}{4}$
الطول البنائي	(10) موازير موسيقية
التراكيب الإيقاعية المستخدمة	
المساحة الصوتية	
السرعة	سريع Allegro
التتابع اللحني	صاعد وهابط في نفس المازورة.
تعليق الباحثة	وظفت الباحثة الموازير (1,3) من مقطوعة العصفور الطائر في بناء التمرين الأول الذي يحتوي على المعلومات التالية: يؤدى هذا التمرين بالتبديل التتابعي بين سبابة اليد اليمنى يليه مباشرة سبابة اليد اليسرى، بحيث تبدأ اليد اليمنى بأداء أول نغمة من التركيب الإيقاعي وتكون فيه مهارة التبديل صعوداً وهبوطاً في نفس المازورة في 4 نغمات موسيقية، ويقفل التمرين بالأصبع الأول.

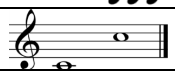
التمرين الثاني

التدوين الموسيقي رقم3

البطاقة التعريفية:

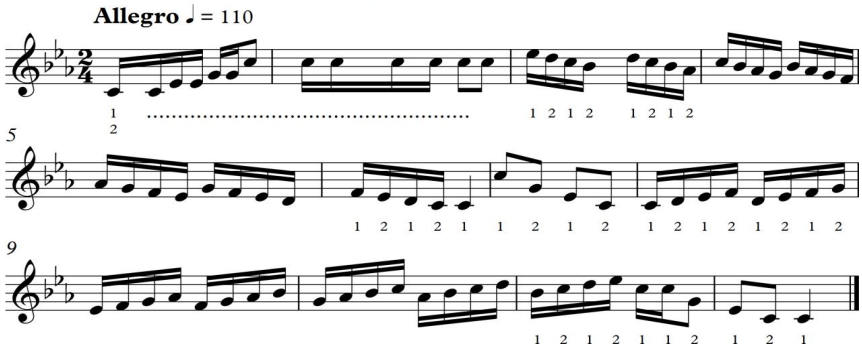
المهارة	التبديل
المقام	نهاوند على درجة الراست.
الميزان	$\frac{2}{4}$
الطول البنائي	(10) موازير موسيقية
التراكيب الإيقاعية المستخدمة	
المساحة الصوتية	
السرعة	سريع Allegro
التتابع اللحني	صاعد م(5-1) ثم هابط م(10-6).
تعليق الباحثة	وظفت الباحثة المازورة (2) من مقطوعة العصفور الطائر في بناء هذا التمرين الذي يحتوي على المعلومات التالية: يؤدى هذا التمرين بالتبديل التتابعي بين سبابة اليد اليمنى يليه مباشرة سبابة اليد اليسرى، على أن تبدأ اليد اليمنى بأداء أول نغمة من التركيب الايقاعي وأول نغمة في التركيب الإيقاعي ، وتُقفل المازورة بسبابة اليد اليمنى، التي تعود من جديد للبدء في المازورة التالية، وهكذا. ويكون التتابع اللحني في الموازير (5-1) صاعداً في 6 نغمات. ثم تؤدى نفس المهارة في الموازير (10-6) بنفس أداء السبابتين ولكن بتتابع لحني هابط في 6 نغمات، ويُقفل التمرين بالسبابتين بزغردة أو ارتعاش.

التمرين الثالث

التدوين الموسيقي رقم4

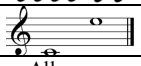
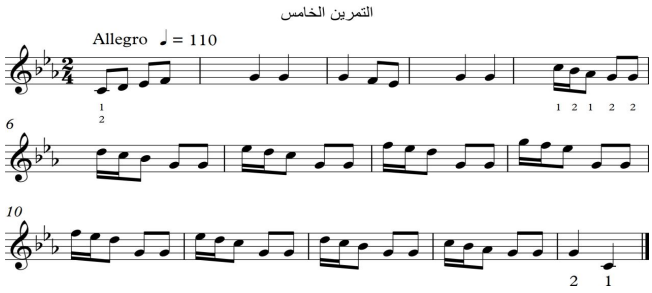
البطاقة التعريفية:

المهارة	التبديل
المقام	عجم على درجة الراست
الميزان	2/4
الطول البنائي	(12) موازير موسيقية
التراكيب الإيقاعية المستخدمة	
المساحة الصوتية	
السرعة	سريع Allegro
التتابع اللحني	هابط م(6-1) ثم صاعد م(12-7).
تعليق الباحثة	وظفت الباحثة المازورة (5) من مقطوعة العصفور الطائر في بناء هذا التمرين الذي يحتوي على المعلومات التالية: يؤدى هذا التمرين بالتبديل التتابعي بين سبابة اليد اليمنى يليه مباشرة سبابة اليد اليسرى، على أن تبدأ اليد اليمنى بأداء أول نغمة من التركيب الإيقاعي ثم تليها سبابة اليد اليسرى، وتقفل سبابة اليد اليمنى الشكل لتعود وتبدأ الشكل التالي وهكذا، ويكون الأداء في الموازير (6-1) هبوطاً في 3 نغمات يليها ثانية صعوداً ثم 3 نغمات هبوطاً، يليها قفزة ثالثة صعوداً وبالتكرار. أما الموازير (12-7) تؤدى بنفس آلية الأصابع لكن صعوداً في 3 نغمات مع ثانية هابطة، ويقفل التمرين بسبابة اليد اليمنى.

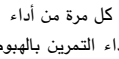
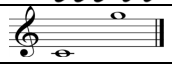
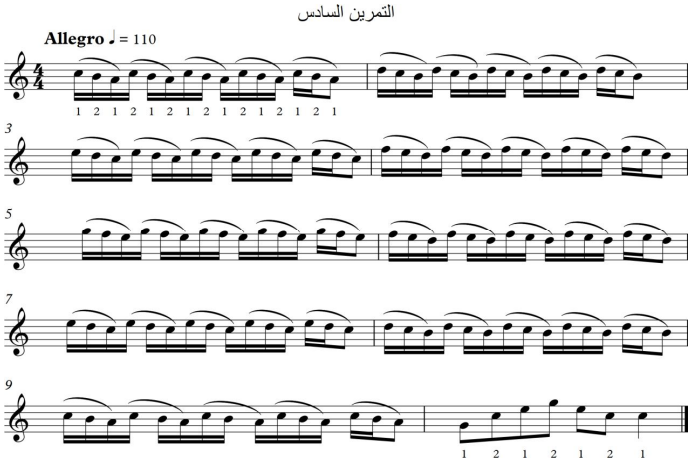
ملاحظة: تغيير المقام لا يؤثر، حيث أن الهدف من التمرين أداء التركيب الإيقاعي.

التمرين الرابع

التدوين الموسيقي رقم5

البطاقة التعريفية:

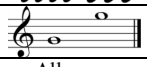
المهارة	التبديل
المقام	نهاوند على درجة الراست.
الميزان	2/4
الطول البنائي	(12) موازير موسيقية
التراكيب الإيقاعية المستخدمة	
المساحة الصوتية	
السرعة	سريع Allegro
التتابع اللحني	صاعد م(5-1)+ م9، ثم هابط م(8-6).
تعليق الباحثة	وظفت الباحثة الموازير (11-9) من مقطوعة العصفور الطائر في بناء هذا التمرين الذي يحتوي على المعلومات التالية: يبدأ هذا التمرين باليدين معاً لأداء المازورتين (1,2) على بعد أوكتاف، ثم تُؤدى الموازير (6-3) بالتبديل التتابعي بين سبابة اليد اليمنى يليه مباشرة سبابة اليد اليسرى، على أن تبدأ سبابة اليد اليمنى بأداء أول نغمة من التركيب الإيقاعي هبوطاً في 4 نغمات يليها قفزة ثالثة صعوداً لتعود سبابة اليمنى من جديد وهكذا حتى تقفل المازورة 6 بسبابة اليمنى، ثم تقفز قفزة ثامنة (أوكتاف) من جواب نقطة الأساس لتؤدي أربيج نهاوند هابط في م7، ثم يكرر الأداء في الموازير (10-8) بالتبديل الصاعد 4 نغمات مع قفزة ثالثة هابطة ويكرر الأداء بنفس ترتيب الأصابع، ويختم في الموازير (12-11) أربيج هابط يقفل على نقطة الأساس بقفلة تامة بسبابة اليد اليمنى.

التدوين الموسيقي رقم6

البطاقة التعريفية:

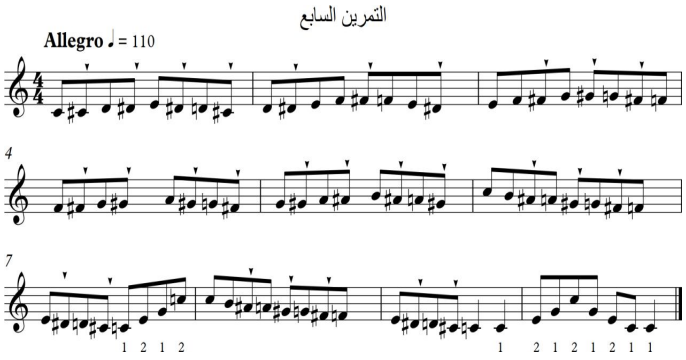
المهارة	التبديل
المقام	نهاوند على درجة الراست.
الميزان	2/4
الطول البنائي	(14) موازير موسيقية
التراكيب الإيقاعية المستخدمة	
المساحة الصوتية	
السرعة	سريع Allegro
التتابع اللحني	هابط في جميع الموازير مع أداء قفزات مختلفة صاعدة.
تعليق الباحثة	وظفت الباحثة الموازير (30-46) من مقطوعة العصفور الطائر في بناء هذا التمرين الذي يحتوي على المعلومات التالية: يبدأ التمرين بأداء الموازير (1-4) بسبابتي اليمنى واليسرى معاً على بعد أوكتاف، ثم تؤدى الموازير (5-13) بالتبديل التتابعي بين سبابة اليد اليمنى يليه مباشرة سبابة اليد اليسرى، على أن تبدأ اليد اليمنى بأداء أول نغمة من التركيب الإيقاعي  هبوطاً تليها اليسرى وتقفل بعدها اليمنى هذا الشكل الإيقاعي، ثم تعزف اليد اليسرى ثانية هابطة في م5 لتؤدي الشكل الإيقاعي ، ثم تقفز ثالثة في م6، ثم رابعة في م7، ثم خامسة في م8، ثم سادسة في م9، وبعد كل مرة من أداء تعود اليد اليمنى للقفز صعوداً لبداية كل مازورة بنغمة أعلى من بداية المازورة السابقة في الموازير (6-9). ثم يعود أداء التمرين بالهبوط في نقطة البداية لكل مازورة عن السابقة لها بنفس الآلية حتى يصل لآخر مازورة التي تُقفل بسبابة اليد اليمنى.



التدوين الموسيقي رقم7

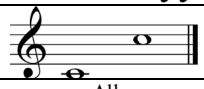
البطاقة التعريفية:

المهارة	التبديل
المقام	عجم على درجة الراست.
الميزان	4/4
الطول البنائي	(10) موازير موسيقية
التراكيب الإيقاعية المستخدمة	
المساحة الصوتية	
السرعة	سريع Allegro
التتابع اللحني	هابط في جميع الموازير مع أداء قفزات مختلفة صاعدة، ويختم بآخر مازورةأربيج صاعد هابط.
تعليق الباحثة	وظفت الباحثة الموازير (58-50) من مقطوعة العصفور الطائر في بناء هذا التمرين الذي يحتوي على المعلومات التالية: يؤدى هذا التمرين بالتبديل التتابعي بين سبابة اليد اليمنى يليه مباشرة سبابة اليد اليسرى، على أن تبدأ اليد اليمنى بأداء أول نغمة من التركيب الإيقاعي هبوطاً مع قفزة ثالثة صاعدة في أداء النغمة الرابعة من الشكل تؤديها سبابة اليد اليمنى لتعود اليد اليمنى بعزف الشكل الثاني، وهكذا إلى أن يقفل التمرين بأربيج صاعد يبدأ من خامسة المقام ثم يهبط ليقفل في جواب نغمة أساس المقام. يعتبر هذا التمرين من التمارين الصعبة نوعاً ما؛ بسبب قفزة الثالثة الصاعدة التي تؤديها سبابة اليد اليسرى بنهاية التركيب الإيقاعي، حيث أن إحساس تتابع ثلاث نغمات هابطة يوحي باستخدام اليد اليمنى لأداء النغمة الرابعة في الشكل الإيقاعي ، ويقفل التمرين بأربيج صاعد وهابط يقفل بسبابة اليد اليمنى.

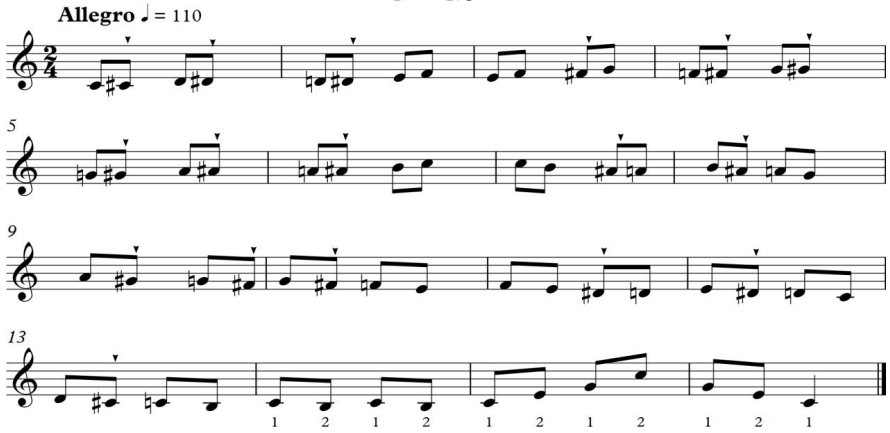
ملاحظة: يوجد تشابه في أداء التمارين السابقة نوعاً ما، لكن يختلف أداء كل شكل إيقاعي من حيث استخدام سبابة اليد اليمنى أو سبابة اليد اليسرى في البدء والانتهاء، إضافة إلى اختلاف القفزات من تمرين إلى آخر، ففي بعض الأحيان يكون التبديل في الصعود أصعب وأحياناً يكون في الهبوط أصعب.

ثانياً، تدريبات مصاغة من المقطوعة تستخدم فيها مهارة العفق لأداء التلوين الكروماتيكي:

التدوين الموسيقي رقم8

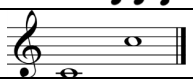
البطاقة التعريفية:

المهارة	العفق في التلوين الكروماتيكي.
المقام	عجم على درجة الراست.
الميزان	4/4
الطول البنائي	(10) موازير موسيقية
التراكيب الإيقاعية المستخدمة	
المساحة الصوتية	
السرعة	سريع Allegro
التتابع اللحني	أنصاف أبعاد صاعدة في الموازير (5-1). أنصاف أبعاد هابطة في الموازير (9-6)، ثم أربيج صاعد وهابط يبدأ من نهاية م9 وينتهي في م10.
تعليق الباحثة	وظفت الباحثة الموازير (87-68) من مقطوعة العصفور الطائر في بناء هذا التمرين الذي يحتوي على المعلومات التالية: هذا تمرين كروماتيكي، يؤدى بواسطة النقر بالريشة في إبهام اليد اليمنى، بينما تؤدى التحويلات النغمية بالعفق بإبهام اليد اليسرى؛ وذلك لسرعة الأداء حيث لا يمكن للعازف أداؤه برفع أو تنزيل العُرب نظراً لسرعته. وروعي في كتابة النغمات في هذا التمرين تثبيت العُرب على مقام عجم الراست، وتغيير العُرب بطريقة الأداء الأسهل، مثلاً: وضع نغمة ري دييز جاءت من باب توضيح الأداء للطلبة فهي أسهل من مي بيمول في العزف حيث يتم عفقها بالإبهام على وتر ري، بينما لو وضعت مي بيمول قد يؤديها دارس الآلة بخفض عُربتين من نغمة مي مما يؤدي إلى استهلاك وقت أطول وصعوبة في الأداء، يقفل التمرين بالتبديل الصاعد والهابط بين سبابتي اليمنى واليسرى في أداء الأربيج في المازورة الأخيرة.

ملاحظة: تغيير المقام من نهاوند إلى عجم هنا ضروري لأن العفق أتى في الأداء الكروماتيكي (أنصاف أبعاد)، وعفق النغمات يختلف صعوداً وهبوطاً، وسيجد العازف تضاربا في عفق دييز ري مثلاً مع بيمول مي، فمن الضروري أن تكون مي بيكار لأدائها بسهولة بعد عفق ري دييز. ملاحظة: إشارة المثلث هنا يُقصد بها الدلالة على النغمات المراد عفقها.

التمرين الثامن

التدوين الموسيقي رقم9

البطاقة التعريفية:

المهارة	العفق في التلوين الكروماتيكي.
المقام	عجم على درجة الراست.
الميزان	2/4
الطول البنائي	(16) مازورة موسيقية.
التراكيب الإيقاعية المستخدمة	♩ ♫
المساحة الصوتية	
السرعة	سريع Allegro
التتابع اللحني	الموازير (6-1)+ م15 صاعدة، الموازير (14-7)+ م16 هابطة.
تعليق الباحثة	وظفت الباحثة الموازير (68، 70، 72، 74) من مقطوعة العصفور الطائر في بناء هذا التمرين الذي يحتوي على المعلومات التالية: الموازير (6-1) أربعة أنصاف أبعاد صاعدة في كل مازورة، حيث تبدأ كل مازورة من نغمة من نغمات مقام عجم الراست. الموازير (14-7) أربعة أنصاف أبعاد هابطة، تبدأ كل مازورة من نغمة من نغمات مقام عجم الراست، ويختتم بالمازورتين (16-15) أربيج صاعد هابط في نفس المقام بالتبديل بين سبابتي اليمنى واليسرى.

نتائج البحث

من خلال دراسة مقطوعة العصفور الطائر فقد تمكنت الباحثة مما يلي:

1. بناء نماذج تكنيكية تطبيقية توضح وتُسهل عزف مهارة التبديل على آلة القانون.
2. بناء نماذج تكنيكية أسهمت في البحث في توضيح آلية التعامل مع التحويل النغمي في الأداء الكروماتيكي باختيار الطريقة المثلى والمناسبة لأداء العبارات والجمل الموسيقية باستخدام مهارة العفق بإبهام اليد اليسرى، حتى يتحقق الانتقال النغمي بسهولة وطلاقة.

توصيات البحث

توصي الباحثة بعد انتهائها من بحثها هذا بما يلي:

1. أن يقوم مدرسو آلة القانون والآلات الموسيقية العربية باستنباط بعض طرق الأداء للمهارات التكنيكية المختلفة من خلال المقطوعات الموسيقية العربية لتذليل الصعوبات العزفية عند الطلبة من أجل رفع مستوى الأداء لديهم.
2. بناء تدريبات تكنيكية للآلات الموسيقية من المؤلفات الموسيقية المشهورة، باستخدام الأجزاء الموسيقية التي تحتاج إلى مهارات تكنيكية عالية وتوضيح أبسط الطرق لأدائها على الآلة الموسيقية.

References: **قائمة المصادر والمراجع**

1. Abdel-Ghani, Maysa, 1988, *A Training Study to raise the level of Performance on The Qanoun Instrument*, unpublished PHD thesis, Academy of Arts, Higher Institute of Arabic Music, Cairo, Egypt.
2. Al- Afifi, Manal, 2018, *Employing some of the Qanoun instruments Solos*, performing "Mohammad Abdo Saleh" to formulate some technical exercises for the Qanoun instrument, Sciences and Arts of Music Journal, Volume 38, Music Education Faculty, Helwan University, Cairo, Egypt.
3. Al-Sanafawi, Fathy, 2000, *Egyptian Folk Musical Instruments History*, General Egyptian Book Organization, History of the Egyptians Series, Egypt.
4. Al-Tantawi, Amira Mohammad, 2013, *Benefiting from the musical introductions and breaks of some of Abdel Halim Hafez's songs in acquiring the skills of playing the Qanun instrument*, unpublished PHD thesis, Music Education Faculty, Helwan University, Cairo, Egypt.
5. Alwan, Raida, 2013, *The Evolution of the Use of the Qanoun instrument in Jordan*, Published Research, The Jordanian Journal of Arts, Volume 6, Issue 3, Yarmouk University, Irbid, Jordan.
6. Alwan, Raida, 2015, *A Proposed Program for Polyphonic Playing of Some Jordan's Folklore Songs on the Qanon (pilot study)*, unpublished PHD thesis, Music Education Faculty, Helwan University, Cairo, Egypt.
7. Khair, Ibrahim Jihad, 2016, *Musical Schools in Playing the Oud instrument*, Research, Fine Arts College, An- Najah National University, Nablus, Palestine.
8. Sadie Stanly, 1980, *"The New Grove" Dictionary of music and musicians* Vol 16, U.S.A, Macmillan limited.
9. Sadiq, Amal, 1984, *Educational Psychology*, 3rd Edition, the Anglo-Egyptian Library, Cairo, Egypt.
10. Saleh, Mohamed Majed, 2002, *Acquiring Instrumental Skills through Playing Solo on the Qanoun Instrument in the Egyptian Song "Analytical study*, unpublished master thesis, Specific Education Faculty, Ain Shams University, Cairo, Egypt.
11. Sama'an, Viola, and others, 2019, *Qanoun instrument and its History*, Specific Education Journal, Issue 9, Port Said University, Egypt
12. Sarwa, Saleem, 2008, *the Educational Curriculum for The Qanoun Instrument*, Ministry of Culture, Damascus, Syria.
13. Shura, Nabil, 2002, *the Professor of Instrumental Skills on The Qanoun Instrument*, Alwaha Center for Computers, Egypt.
14. Taha, Abeer, 2008, *Extrapolating technical exercises from some of Mohammad Abdel- Wahhab's compositions on the Qanoun instrument*, published research, Sciences and Arts of Music Journal, Volume 18, Music Education Faculty, Helwan University, Cairo, Egypt.
15. The General Secretariat of the Arab Scout Organization, 2017, Development of Stages Bulletin, Skills, Aspects and How to Measure them, Issue (101), The Arab Scout Center, Nasr City, Cairo, Egypt.
16. Yousef, HaidiWajeeh, 2019, I*nnovative technical exercises for introducing the Indian "Raja" for piano learners*, Sciences and Arts of Music Journal, Volume 41, Music Education College, Egypt.
17. Al- Qaseer, Abdullah, 2014, Munir Bashir, The Oud in his Reflections, published article, Al-Araby Al-Jadeed Newspaper, https://www.alaraby.co.uk
18. Munir Bashir, article, Wikipedia, website, https://ar.wikipedia.org/wiki
19. Al-Hunaiti, Hamza, 2018, in the writing room: About the melodies and what stands behind them, article, The New Arab. https://www.alaraby.co.uk.

دور وسائل النشر التكنولوجي في نشر وتوثيق الموروث الغنائي العربي وأثر ذلك على تعلم دارسي الموسيقا نظريات الموسيقا العربية

محمد واصف عبد، قسم الموسيقا، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، الأردن

تاريخ الاستلام: 2021/1/12 تاريخ القبول: 2021/7/15

The Role of Technological Dissemination Media in the Dissemination and Documentation of the Arab Lyrical Heritage and the Impact on Learning the Arabic Musical Theories by Music Learners

Mohammad Wasef Abed, Music Department, College of Art and Design, University of Jordan, Jordan

الملخص

هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن دور وسائل النشر التكنولوجي في نشر وتوثيق الموروث الغنائي العربي، وأثر ذلك على تعلم دارسي الموسيقا ونظريات الموسيقا العربية، وحاولت تحديد الإجابة عن الأسئلة البحثية الآتية:

السؤال الأول: ما دور وسائل النشر التكنولوجي في نشر وتوثيق الموروث الغنائي العربي؟

السؤال الثاني: ما أثر الاستماع للموروث الغنائي العربي بواسطة وسائل النشر التكنولوجي على تعلم دارسي الموسيقا نظريات الموسيقا العربية؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة، اختيرت عينة قصدية مكونة من طلبة قسم الفنون الموسيقية في كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية.

ولتحقيق أغراض الدراسة تم إعداد استبانة، وجلسات مع الطلبة، وعمل اختبار لهم بعد هذه الجلسات في النظريات الموسيقية العربية.

وقد أظهرت النتائج دورا واضحا ومهما لوسائل النشر التكنولوجي في نشر وتوثيق الموروث الغنائي العربي، مما عاد بالفائدة على تعلم دارسي الموسيقا لنظريات الموسيقية العربية، وهذا ما أظهرته نتائج الاختبار.

وفي ضوء هذه النتائج أوصت الدراسة أنه يمكن استغلال وسائل النشر التكنولوجي، للاستماع إلى الموروث الغنائي العربي، ونشره وتوثيقه على المستويين العربي والعالمي. وتشجيع الطلبة على الاستماع إلى الموروث الغنائي العربي الذي يحمل طابع المقامات الموسيقيّة العربيّة، للاستعانة به في تذليل الصعوبات التي يمكن أن تواجه الطلبة في دراسة وتعلم النظريات الموسيقية العربية.

الكلمات المفتاحية: وسائل النشر التكنولوجي، نشر، توثيق، الموروث الغنائي العربي، النظريات الموسيقية العربية.

Abstract

This study aimed to reveal the role of technological dissemination media in the dissemination and documentation of the Arab lyrical heritage and the impact on learning the Arabic musical theories by music learners.

It tried to determine the answer to the following research questions:

The first question: What is the role of technological publishing media in spreading and documenting the Arab lyrical heritage?

The second question: What is the impact of listening to the Arab lyrical heritage through the means of technological dissemination on the learning of music theories of Arabic music?

To answer these questions, an intentional sample was chosen, made up of students from the Department of Musical Arts in the Faculty of Art and Design at the University of Jordan.

In order to achieve the objectives of the study, a questionnaire was prepared, and sessions with the students were prepared, and after these sessions an examination was made for them in Arab musical theories.

The results showed a clear and important role for the means of technological publishing in disseminating and documenting the Arabic lyrical heritage, which benefited music learners in learning Arabic musical theories, and this is what the test results showed.

In light of these results, the study recommended that the means of technological publishing could be used to listen to the Arab lyrical heritage, publish it and document it on the Arab and international levels. Encouraging students to listen to the Arab heritage, which bears the character of Arab musical maqams, in order to use it to overcome the difficulties that students may face in studying and learning Arab musical theories.

Keywords: means of technological publishing, publishing, documentation, Arab lyrical heritage, Arab musical theories

© 2022- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/15.3.3

المقدمة

أسهمت التكنولوجيا الحديثة ووسائلها إسهاما كبيرا في انتشار العلوم المختلفة وتوثيقها وسرعة الوصول إليها، وقرّبت المسافات بين الأفراد والشعوب، وسهّلت التواصل بينهم، فلم تعد المسافات البعيدة واختلاف الأجناس والثقافات عائقا عن إيصال أو نشر ما نريد.

ومن أهم وسائل التكنولوجيا وسائل الاتصال والتواصل والنشر التي قربت من وجهات النظر وآراء الأشخاص، وتبادل الأفكار، مما ساعد على التعرف على ثقافة وفنون الآخرين وموروثهم الفكري والحضاري، ونظرياتهم، وطريقة تفكيرهم.

وقد ساهمت وسائل النشر التكنولوجي في انتشار أوسع للموسيقا حول العالم، وساعدت في ارتفاع استخدامها والاستماع لها في حياتنا اليومية، خصوصا بعد أن أصبح كل فرد يحمل هاتفاً ذكياً معه أينما ذهب يستطيع من خلاله الاستماع لما يريد، واستقبال أو إرسال أية مواد موسيقية من وإلى الآخر.

والموسيقا العربية غير بعيدة عن موجة التطور التكنولوجي التي أحاطت كل العلوم. ويبدو أثرها جليا كلما اقتربت منها الوسائل التكنولوجبة الحديثة، وذلك للحاجة الحتمية إلى تسهيل مهماتها الفنية والأدائية تارة، ولمواءمتها هذا العصر ومتطلباته تارة أخرى. والتواصل مع العالم لإبراز الآلات الموسيقية العربية التقليدية، وتفعيل القيم اللحنية العربية للمنتج الموسيقي العربي (Naseem,2012).

ومعلومٌ أن من أهم الخصائص المميزة للموسيقا العربيّة هي أنها غنائية بطبيعتها، إذ يكاد دور الآلة الموسيقيّة يقتصر على المصاحبة أو الترجمة أو التمهيد للغناء، فالتجربة الموسيقيّة في عالمنا العربيّ تولي الغناء أهمية بالغة، حتى أن كلمة (الموسيقا) عندما تَرِدُ إلى الأذهان، تعني لدى غالبية الناس فن الغناء، ويتحوّل الحديث تلقائياً عن الموسيقا العربيّة وحالها بعامّة، في الصحف والمجلات ووسائل الإعلام، إلى الحديث عن الأغنية العربيّة على وجه التحديد (Zakaria,1985).

ويعتمد الموروث الغنائي العربي على مواد أولية أبرزها النغم والإيقاع، وهو يستمد ألحانه من المقامات الموسيقيّة العربيّة، والنظريات الموسيقية العربية وبالتحديد الصولفيج والتدوين الموسيقيّ العربيّ اللذان لهما مشاكلهما المتعدّدة التي تواجه دارس الموسيقا، وعلى رأسها مشكلة تحديد المقام أثناء الغناء الصولفائي لتمرين موسيقا عربيّة، وتحديد ماهيّة المقام المصوغ منه أي عمل موسيقي غنائي فور سماعه، قبل تدوين تلك الأعمال (Matar , Amin, and Sami, 1980).

وموروثنا الغنائي العربي غني بالعديد من القوالب الغنائية التي أصبحت تراثًا ذا قيمة، ومنها الألحان الشعبية والطقاطيق والقصائد والموشحات والأدوار والمونولوجات، وغيرها. ونظرًا لأهمية تلك الألحان، فمن الضروري الإفادة منها في تدريس النظريات الموسيقيّة العربيّة المعنية بالصولفيج والتدوين الموسيقيّ. وبالرغم من أن هناك العديد من الأغاني العربيّة المتاحة على الشبكة العنكبوتية، ويسمعها عدد كبير من دارسي الموسيقا من خلال ما يمتلكونه من وسائل تكنولوجية يمكن من خلالها أن يحفظوا هذه الأغاني ويرددوها بإتقان، إلا أنَّ الغالبية من دارسي الموسيقا في الجامعات لم يحظوا منها بالفائدة المرجوّة أثناء دراستهم الصولفيج والتدوين الموسيقيّ العربيّ، كما أنهم قد يواجهون صعوبة أثناء غناء الألحان الصولفائية أو النوتة الموسيقيّة، وأثناء تدوينها؛ لأنهم مطالبون بالتركيز إيقاعًا ولحنًا. وأيضا لم يتم الإفادة من وجود وسائل النشر التكنولوجي التي بين أيدينا في إيصال موروثنا الغنائي ونظرياته إلى العالم أجمع، وتوثيقه.

وعطفاً على ما سبق فإن الحاجة تبدو ملحة وذات أهمية لأن يلتفت طلبتنا دارسو الموسيقا ومدرسوهم ومؤسساتنا التعليمية إلى وسائل النشر التكنولوجي للتعرف على موروثنا الغنائي العربي ونشره وتعريف الآخر، عربيا وعالميا، به من خلال هذه الوسائل، التي يمكن أن تسهل لهم ذلك. وتصميم البرامج واستحداث طرق تدريس حديثة قائمة على الموروث الغنائي العربي، لتسهيل تعلم نظريات الموسيقا العربية عند دارسي الموسيقا العربية العرب والأجانب.

ومن هنا جاء التفكير في دراسة دور وسائل النشر التكنولوجي في نشر وتوثيق الموروث الغنائي العربي، وأثر انتشاره على تعلم دارسي الموسيقا نظريات الموسيقا العربية، وخصوصا في تحديد أجناس ومقامات الأغاني التي يسمعونها، ومن ثم في الصولفيج والتدوين الموسيقي العربي.

مشكلة الدراسة وأسئلتها

بالرغم من أن وسائل النشر التكنولوجي الحديثة صارت ضروريات أساسية في التواصل والاتصال. وبالرغم من اختلاف أنواعها وأشكالها المتوفرة بين أيدينا طيلة الوقت، وإمكانية الاتكاء عليها في نشر موروثنا الغنائي العربي بقوالبه وأشكاله عربيا وعالميا. إلا أن الإفادة من هذه الوسائل في نشر الموروث الغنائي العربي بين أبناء هذا الجيل على المستويين العربي والعالمي يكاد يكون محدودا.

إن دراسة واقع الطلبة الدارسين في مؤسساتنا الموسيقية التعليمية، وعلاقة ذلك بسمعهم الموسيقي، وبالمادة الدراسية المعروفة بنظريات الموسيقا العربية. أو تربية السمع لديهم، تدل على وجود مشاكل، فحواها غموض دور وأهمية السمع الحقيقي (Isaac, 2010).

وبالرغم من أن للغناء العربيّ أشكالاً متعدّدة من التأليف، تتضمّن أجناساً ومقامات مختلفة، إلا أنّ الإفادة من هذه الأعمال الغنائية المسموعة، يكاد يكون محدودًا في تحديد طابع كل جنس أو مقام تحتوي عليه أجزاء العمل الغنائي. وبالرغم ممّا يواجهه دارسو الموسيقا من بعض الصعوبات عند أدائهم تمارين الصولفيج والتدوين الموسيقيّ العربيّ، أو غناء المقامات الموسيقيّة العربيّة، خلال دراستهم نظريات الموسيقا العربيّة، إلا أنه يمكن التغلّب على هذه الصعوبات بتوظيف ألحانٍ أو نماذجَ من الأغاني العربيّة المشهورة التي يحفظها هؤلاء الدارسون ويردّدونها لتعينهم في معرفة مقام التمارين الصولفائية والتمارين المراد تدوينها إلى جانب تيسير أداء المهارات التي تتضمّنها تلك التمارين (Abdel Azim, 1982).

وعند قيام الباحث بسؤال بعض الطلبة دارسي الموسيقا عن المقامات الموسيقيّة لبعض الأغاني العربيّة المشهورة، وجد أنّ الدارس لا يستطيع تحديد المقامات المصوغة منها هذه الأعمال وإن قام بتحديد المقام يصعب عليه غناؤه. أضف إلى ذلك قيام الباحث ببعض المقابلات مع مجموعة من الطلبة دارسي الموسيقا في الجامعة الأردنية، وطلبه منهم من خلالها غناء بعض المقامات، مثل الراست والبياتي والكرد والنهوند والعجم بدون آلات موسيقية، فوجد تعثّرًا ملحوظًا في غنائهم تلك المقامات، على الرغم أنه عند غنائهم أي عمل غنائي مشهور مبنيّ على واحد من تلك المقامات، تجد الطالب يغني ذاك المقام بكل سهولة ويسر. وعند سؤال الباحثِ الطلبةَ أيضا عن قضية الاستماع إلى موروثنا الغنائي، وأغانينا العربية التي يمكن أن تساعده في النظريات الموسيقية، وجد أن الغالبية الدارسة للموسيقا العربية تستمع إلى موروثنا الغنائي عن طريق مواقع ووسائل تكنولوجية بواسطة الهواتف الذكية، وبالتحديد عن طريق اليوتيوب والفيس بوك والواتس آب.

ومن هنا رأى الباحث أن علينا الالتفات إلى دور وسائل النشر التكنولوجي في نشر الموروث الغنائي العربي وتوثيقه، وأنه ومن خلال استغلال وسائل النشر التكنولوجي المتوفرة بين أيدي الطلبة دارسي الموسيقا، في الاستماع للموروث الغنائي العربي، فإنه يمكن تحسن الطلبة في تعلم نظريات الموسيقا العربية.

وبشكل محدد، فهذه الدراسة تحاول الإجابة على السؤالين الآتيين:

السؤال الأول: ما دور وسائل النشر التكنولوجي في نشر وتوثيق الموروث الغنائي العربي؟

السؤال الثاني: ما أثر الاستماع للموروث الغنائي العربي بواسطة وسائل النشر التكنولوجي على تعلم دارسي الموسيقا نظريات الموسيقا العربية؟

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى التعرف على دور وسائل النشر التكنولوجي في نشر وتوثيق الموروث الغنائي العربي،

والتعرف على أثر ذلك في تعلم دارسي الموسيقا نظريات الموسيقا العربية.

أهمية الدراسة

تستمد هذه الدراسة أهميتها من الآتي:

1. إلقاء الضوء على أهمية وسائل النشر التكنولوجي في نشر الموروث الغنائي العربي عربياً وعالمياً، مما يساهم في توثيقه.
2. مساهمة وسائل النشر التكنولوجي المتوفرة بين أيدي طلابنا في زيادة الاستماع لموروث الغناء العربى فيحفظونها، ويرددونها، مما يؤدي الى إمكانية تعرفهم على الأجناس والمقامات العربية، مما قد ييسر عملية تعلم نظريات الموسيقا العربية.
3. إمكانية أن تحفز هذه الدراسة مدرس الموسيقا ودارسها للتواصل مع أصدقائهم في الدول الأخرى في أرجاء العالم، لنشر موروثنا الغنائي العربي من خلال المنصات المتاحة على مواقع النشر التكنولوجي.
4. إمكانيو إسهام الدراسة في تصميم برامج وطرق تدريس تحسن أداء الطلبة دارسي الموسيقا في الصولفيج والتدوين الموسيقي العربي.
5. مساعدة الدراسة لمدرسي نظريات الموسيقا العربية في الجامعات والمعاهد العربية والعالمية.

حدود الدراسة ومحدّداتها:

يمكن تعميم نتائج هذه الدراسة في ضوء الحدود والمحدّدات الآتية:

الحدود:

تم إجراء هذه الدراسة في الفصل الدراسيّ الثاني من العام الجامعيّ 2019/2018، وتطبيقها على عينة الدراسة في قسم الموسيقا في كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية.

المحدّدات:

1. اقتصرت الدراسة على طلبة قسم الموسيقا في كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية.
2. اقتصرت الدراسة على مؤلفات غنائية عربية لُحنت في الفترة الواقعة بين (1950-1990).
3. اقتصرت الدراسة على استبانة، وزعت على طلبة قسم الفنون الموسيقة في الجامعة الأردنية.
4. اقتصرت الدراسة على اختبارٍ تحصيليٍّ في النظريات الموسيقية العربية، لقياس أداء الطلبة في تحديد الأجناس والمقامات، والصولفيج والتدوين الموسيقي العربي بعد التحقق من الصدق والثبات له.

مصطلحات الدراسة

وسائل النشر التكنولوجي:

عرفت هذه الدراسة وسائل النشر التكنولوجي بأنها الوسائل التي تتيح للمستمع الاستماع للموروث الغنائي العربي ومشاركته ونشره مع الآخرين، واعتمدت الدراسة الوسائل: You tube, Facebook, and WhatsApp.

الموروث الغنائي العربي:

الموروث بمفهومه البسيط، هو خلاصة ما ورّثته الأجيال السالفة من القوالب الغنائية للأجيال الحالية. وتعريفه في هذه الدراسة الأغنية العربية التي أنتجت خلال الفترة (1950- 1990).

الأغنية العربيّة:

هي تعبير تشترك فيه عناصر: الكلمة، واللحن، والصوت المؤدى، والآلات المصاحبة، كوحدة مترابطة (Al-Shwann, 2005). وهي عبارة تطلق على أنواع مختلفة من القوالب الغنائية التي يُعرف بها أنواع الغناء المنتشر في الوطن العربيّ (Sahib, 1994).

الصولفيج (Solfege): هو قراءة النغمات الموسيقيّة والمقامات أثناء الغناء أو العزف لحناً وإيقاعاً، والقدرة

على تحديد خصائص الأصوات الموسيقيّة كالطبقة الصوتية والطابع للأغاني العربيّة، وهو نظام تعليميّ لتدريب الدارسين على الاستماع والغناء وقراءة المدونة الموسيقيّة؛ لإكسابهم مهارة كاملة في هذه المجالات (Fahmy and Saleem, 2005). وهو نوع من الدراسات الصوتية يتضمّن تدريبها القراءة الوهلية للنوتة الموسيقية، وتُكسب الطالب القدرة على قراءة المدونة الموسيقيّة وكتابتها وترديدها إما غناءً أو عزفا (Abdel Azim, 1983).

التدوين الموسيقيّ:

هو كتابة النغمات الموسيقيّة (المدونة الموسيقيّة) على المدرج الموسيقيّ، عند سماعها في الأغنية، بعد تحديد المقام الموسيقيّ والطبقة الصوتية لها، أي هو كتابة الموسيقا برموزها الخاصة على المدرج الموسيقيّ، وهذه الرموز تحدّد النغمات الموسيقيّة على اختلاف حدّتها، وقيمتها الزمنية، ووسائل التعبير عنها (Al-Sanafawi, 2000).

المقام:

وهو ما يطلق على مجموعة سُلَّميّة النغمات المتتابعة، وتنحصر بين قرار النغمة وجوابها، وتشكّل الديوان (Octave)، وهذه المجموعة من النغمات المرتّبة التي تُقدّر بسبع نغمات تُرتّب بأبعاد وطرق مختلفة، وكل طريقة من هذه الطرق يطلق عليها اسم مقام. ولذلك فلكل مقام موسيقيّ أبعاد تختلف عن بقية المقامات الأخرى (Al-Ferjani, 1986)، والمقام هو تتابع ثماني نغمات تتابعًا لحنيًا، تتدرّج في الحدّة، وتحصر فيما بينها سبع مسافات، والنغمة الثامنة في حدّتها هي جواب النغمة الأولى (Mahdi, 2004).

الجنس:

هو تتابع أربع نغمات تتابعًا سلمياً، ويحصر ثلاثة أبعاد ويساوي في مجموعها عشرة أرباع، ولكل جنس طابعه الخاص الذي يتميز به (Mahdi, 2004). وهو ما يطلق عليه باليونانية تتراكورد (Tetrachord)، و(تترا) بمعنى أربعة، و(كورد) بمعنى نغمة، وفي الموسيقا يطلق مصطلح جنس على أنواع متلائمة من التأليف رباعية النغم، بحيث لا تتعدى في مجموعها بُعد الرابعة التامة (Fath-Allah, 2001).

درجة الركوز:

هي الدرجة الأولى في السلم (Tonic)، ولكل مقام درجة ركوز يبدأ وينتهي بها، ومثال على ذلك مقام الراست الدرجة الأولى من سُلَّمهِ هي نغمة راست.

الإطار النظري والدراسات السابقة ذات الصلة

أولاً: الإطار النظري:

تعتبر الوسائل التكنولوجية الحديثة من الضروريات الأساسية في التواصل والاتصال، ومع اختلاف أنواعها وأشكالها كان من الضروري أن نهتم بها وأن نتكيء عليها في نشر موسيقانا العربية وموروثنا الغنائي، وتوثيقه. فهذه الوسائل تتميز باللامحدودية، فليس لها حدود زمنية ولا مكانية ولا نوعية أو جنسية، لذا هي تتخطى كل الحواجز. وأصبح استخدامها ضرورة حياتية واقعية لكل فرد على وجه المعمورة، فهي فتحت العالم على بعضه، وبذلك منحتنا هذه الوسائل فضاءات الوصول إلى كل إنسان، والتوجه بموروثنا الغنائي العربي إلى كل نفس وفؤاد.

وتكمن أهمية الوسائل التكنولوجية في النشر والتواصل في قدرتها على تغيير مفاهيم الاتصال، وتوزيع المعرفة، وقد زادت تلك الأهمية مع ظهور وانتشار وسائل ومواقع مثل: يوتيوب، وفيس بوك، وواتس آب.

وسائل النشر التكنولوجي التي اعتمدتها هذه الدراسة:

اليوتيوب (Youtube):

اختلفت الآراء حول موقع اليوتيوب، وما إذا كان هذا الموقع شبكة اجتماعية أو وسيلة نشر وتوثيق، كاعتبار موقع مشاركة الفيديو فيه وسيلة للنشر والتوثيق. وهو من أهم المواقع في مجال توثيق الفيديوهات واستقبال التعليقات عليها ونشرها بشكل أوسع. وتأسس موقع يوتيوب كموقع مستقل في الرابع عشر من فبراير من عام 2005.

ويقوم موقع يوتيوب على فكرة مبدئية هي بث أو ذع لنفسك (Broadcast Youself)، ويوضع هذا الشعار في الصفحة الأولى. واليوتيوب أهم مكان في شبكة الانترنت لنشر الفيديوهات، ويستطيع المستخدمون تحميل وتبادل مقاطع الفيديو في جميع أنحاء العالم. والعثور على مجموعات مشاركة في الفيديو والالتحاق بهم، وتسهيل الاتصال مع من لديهم الاهتمامات نفسها. وتصنف في اليوتيوب مقاطع الفيديوهات إلى أبواب مختلفة من علوم وتكنولوجيا وفنون وموسيقا (Sadeq, 2008).

الفيس بوك (Facebook):

بدأ الفيس بوك رحلته من مشروع طلابي صغير، ولكن السنوات اللاحقة خلقت له دورا رئيسيا في حياتنا اليومية. الآن أكثر من ملياري شخص يستخدمون الفيس بوك حول العالم، وبات هذا الموقع الأكثر شعبية عالميا، رغم أنه لم يكن له أي وجود قبل خمسة عشر عاما. ففي نهاية عام 2004 كان لدى الموقع نحو مليون مستخدم مسجل، وبحلول عام 2008 أصبح لديه مئة مليون، وبعد أربع سنوات من ذلك تجاوز المليار، أما الآن ونحن في عام 2021 تجاوز العدد (2.5) مليار مستخدم نشط، ويُعد فيس بوك جزءا مهما من حياة أكثر من ربع سكان العالم.

ويعرف الفار الفيس بوك بأنه موقع ويب يعمل على تكوين الأصدقاء، ويساعدهم على نشر وتبادل المعلومات، والصور، والفيديوهات والتعليق عليها، ويسهل إمكانية تكوين علاقات مع الآخرين في فترة قصيرة (AL-Far, 2001).

الواتس آب (WhatsApp):

يُستخدم الواتس آب كوسيلة تواصل سهلة ويسيرة وسريعة بين الأصدقاء والأهل قريبي وبعيدي المسافة؛ حيث أنه لا عوائق ولا تشويش في هذا التطبيق وسريع الاستجابة. هذا التطبيق مجاني عديم التكلفة، لذا فإنه يتوفر لدى الأغلبية من الأشخاص ويتمتعون بخدماته دونما مقابل سوى شبكة الإنترنت. يمكن للأشخاص تبادل المعلومات الثقافية والدينية والاجتماعية من خلال الواتس آب، وكذلك الموسيقا والأغاني. ويعتبر هذا التطبيق ترفيهياً ومسلياً ومفيداً، يمكن من خلاله إرسال الصور والفيديوهات والمواد الصوتية. ومن خلال الواتس آب يمكن عمل مجموعات طلابية أو أصدقاء أو أقارب في مجموعة واحدة، والتواصل كأنهم في جلسةٍ واحدة دونما لقاء شخصي.

وتطرق (Kateb, 2014) إلى أهم مميزات وسائل النشر التكنولوجي وهي:

1. العالمية: حيث تُلغي الحواجز الجغرافية، ويستطيع الفرد التواصل بسهولة مع العالم أجمع.
2. التفاعلية: الفرد فيها كما أنه مستقبل ومرسل، فهو مرسل ومشارك أيضا.
3. التنوع وتعدد الاستعمالات: إذ يستخدمها الطالب والعالم والفنان والأديب وكل شرائح المجتمع.
4. سهولة الاستخدام: فهي تستخدم بساطة اللغة والصور والفيديوهات، فيسهل النشر والتفاعل.
5. حرية النشر: فبإمكان أي شخص نشر ما يريد إلى جميع أنحاء العالم، وبتكلفة لا تُذكر.
6. يُمكن لوسائل النشر التكنولوجي مع انتشار الهواتف الذكية المزودة بالكاميرات الرقمية، والقادرة على الاتصال بالإنترنت من أي مكان، نشر وتوثيق أية مواضيع سياسية، وثقافية وموسيقية.

الموروث الغنائي العربي:

عند الحديث عن الموروث الغنائي العربي فنحن نتحدث عن الأغنية العربية. وتطلق عبارة (الأغنية العربيّة) بشكل عام على جميع أنواع الغناء المتداول في الوطن العربيّ، رغم اختلاف الخصائص الفنية وتنوع الإيقاعات وأسلوب الأداء من بلد إلى آخر، فكلمة (أغنية) تطلق على أنواع مختلفة من القوالب الغنائية التي تُعرف بها أنواع الغناء المنتشر في الوطن العربيّ، كقالب القصيدة، والموشح، والدور، وغيرها، أو أغاني بلاد الشام ومصر، وقالب النوبة في شمال إفريقيا، وقوالب الصوت، والسامريّ، والفن، في الخليج العربيّ والجزيرة العربيّة، والمقام العراقي وغيرها من االقوالب المعروفة. كما يُشترط في قالب الأغنية العربيّة أن يحدّد ضمن خصائص ومعايير فنية متعارف عليها، من أهمها الكلمات واللحن والإيقاع والطابع الصوتي. ويعتبر الإخلال بتلك العناصر الرئيسية إخلالاً تجاه الاغنية العربيّة (Sahab, 1994).

القوالب الغنائية العربيّة

القصيدة: وهي أقدم الأشكال الغنائية العربيّة وأرقاها، وحملت الشعر العربيّ منذ عصر الجاهلية، لكن لحنُها ظلّ يُرتجل بواسطة المغني حتى القرن العشرين (Al-Malt, 2000).

الموشّح: وهو نوع من الغناء الجماعي المميّز وصلنا من التراث الأندلسي، ولذلك سميت بالموشحات الأندلسية. وتختلف الموشحات عن القصائد بتنوع الأوزان والقوافي (Afifi, 2014).

الطقطوقة: شكل من أشكال الغناء بالعامّية، يميزه عن غيره طريقة النظم والتلحين والغناء، وهي تتكون من مذهب وعدة مقاطع تسمى كوبليهات ومفردها كوبليه (Al-Malt, 2000).

الدور: من قوالب الغناء العربيّ القديم، ورغم تكوين كلماته البسيط وأبياته القليلة إلا أن الهدف منه كان استعراض أداء ألحان مختلفة لتلك الأبيات (Shura, 1992).

الموّال: الغناء المرتجل، وهو من أقدم أشكال الغناء الشعبي على الإطلاق (Al-Malt, 2000).

المونولوج: قالب حديث من فن الغناء العربيّ، وقدمه لأول مرة سيد درويش عام 1920. ويعود أصل كلمة مونولوج إلى اللاتينية القديمة ومعناها الأداء المنفرد.

الديالوج: ومعناه في اللاتينية القديمة الحوار بين اثنين أو الأداء الثنائي (Afifi , 2014)

نظريات الموسيقا العربية

المقامات:

تستمد الأغنية العربيّة ألحانها من المقامات الموسيقيّة العربيّة وإيقاعاتها. والمقام يعني لغةً موضع القدمين، أما المقام كمصطلح فني، فقد دخل للموسيقا العربيّة للدلالة على تركيز الجملة الموسيقيّة على مختلف درجات السلّم الموسيقيّ. والمقام في الموسيقا العربيّة مجموعة من الدرجات الصوتية تتآلف وتتزاوج مع بعضها، حتى تصبح نسيجاً نغميا متماسكاً، يحمل لوناً وطابعاً خاصاً متميزاً. ويختص كل مقام بتركيبة نغمية خاصة، كما يختص بأبعاد مختلفة في تدوينه السلّمي تختلف باختلاف أنواع الخلايا اللحنية، كما يحدّد اسم المقام عن طريق النغمة الأساسية، أي درجة الركوز (Tonic)، وتتابع أبعاده المختلفة الذبذبات، ويُقصد بالبعد المسافة الصوتية بين نغمتين مختلفتين في الدرجة. ولكل مقام من مقامات الموسيقا العربيّة سلّم يمكن بموجبه استنباط الأبعاد التي من خلالها يمكن التعرّف على التكوين الأساسيّ للمقام وطابعه الذي يميزه (Shura, 2002).

الصولفيج:

يعدُّ الصولفيج دراسة أساسية لكل من يرغب في تعلّم الموسيقا، فهو يعتمد على التعرّف على دراسة الأصوات الموسيقيّة، من حيث درجة ارتفاعها أو غلظها بالنسبة لبعضها البعض، وذلك عن طريق الغناء

الصولفائي الفوريّ، أو الإملاء الموسيقيّ الشفهيّ أو التحريريّ، سواء أكانت من خطٍّ لحني واحد أو خطين لحنيين أو أكثر (Fahmy and Salim, Omaima, 2005).

والصولفيج الغنائي العربي، ركن أساسي من الأركان التي تقوم عليها دراسة النظريات الموسيقية العربيّة، إذ إنه يهتم بالغناء وقراءة النوتة الموسيقيّة والاستماع الداخلي إلى الألحان، كما يهدف إلى تنمية الإحساس بالتراكيب المقامية، وإبراز خصوصياتها من خلال التعرّف على أبعاد المقامات العربيّة المختلفة (Shura, 2002).

التدوين الموسيقي العربي

مع بدايات النهوض الحضاري في الوطن العربيّ، ولكون التدوين الموسيقيّ بات لغة عالمية، وضرورةً في الأداء والتأليف والتلحين والتعلّم والتعليم، نشط البعض في تعريب كتب تدوين الموسيقا وقراءتها الأوروبية، ومنها كتاب (مباديء الموسيقا) لمؤلفه (وليم لوفلوك) (Lovelock,1957)، وكتاب (نظرية الموسيقا) لمؤلفه دانهاوزر (Dannhauser)، وكتاب (مباديء الموسيقا النظرية) لمؤلفه (فاخروميف)، وكتاب (موجز مباديء الموسيقا) لمؤلفيه (سوخن وميروسلاف) (Suchon & Mieroslav,1966). ومن أوائل المؤلفات العربيّة الحديثة في التدوين الموسيقيّ العربيّ هو كتاب (الموسيقا النظرية) لمحمود أحمد الحفني، ثمّ كتاب (الدليل الموسيقيّ العام) لتوفيق الصباغ، وبعدها كتاب (مباديء النوتة الأولى) سنة 1930، للمؤلف حنّا بطرس الذي ألف كتابًا آخر سنة 1945. ثم بعد ذلك أصدر زكريا يوسف كتابه (مباديء الموسيقا النظرية) في العام 1957.

هذا ويمكن القول أن استنتاج القواعد النظرية وتثبيت أسسها لطرائق التدوين الموسيقيّ، لا تتمّ إلا من خلال البحث والدراسة ومقارنة النتائج؛ لذا فإنه يمكن الاستعانة بالفن الغنائيّ العربيّ لتحديد هوية نظرية الموسيقا المعاصرة، عبر ما هو متداول من فنون غنائية موسيقية تعتمد المناهج العلمية المعروفة (Farid, 2005).

وفي ضوء ما سبق يمكن للباحث تحديد مفهوم النظريات الموسيقية العربية في هذه الدراسة أنها نوع من الدراسة المنظمة التي تهدف إلى الغناء الوهلي للنوتات الموسيقية (الصولفيج)، وتدوينها، بعد تحديد المقام الموسيقي. وتعتمد في اكتساب تلك المهارات على المخزون السمعي لكل طالب لذلك فإن إضافة الألحان المشهورة والمؤلفات الغنائية المعروفة من موروثنا الغنائي العربي ربما يُشعر الدارس بنغمات المقام ويجعله يحسّ به ويتشبع بأنغامه. طبعا بعد تحليل هذه المؤلفات والأغاني.

ثانياً: الدراسات السابقة ذات الصلة:

1. بعض الدراسات التي تناولت أثر الاستماع للموروث الغنائي العربي وحفظه، على تحسن أداء الطلبة في النظريات الموسيقية العربية (تحديد المقام والصولفيج والتدوين الموسيقي العربي):

أجرى عبدالله (2006) دراسة في محافظة الشرقية بمصر، هدفت إلى رفع مستوى أداء التدوين والصولفيج العربيّ، من خلال تحليل الأغاني الشعبية الممثلة لبعض الأجناس والمقامات الأساسية. وأثبتت نتائج الاختبار القبلي وجود قصور واضح في غناء الطلاب للتمارين الصولفائية. وأسفرت النتائج عن إثراء تدريس مادة الصولفيج العربيّ من خلال الأغنية الشعبية بمحافظة الشرقية في جمهورية مصر العربيّة.

وأجرت بشير (2004) دراسة هدفت إلى التعرّف على كيفية الاستفادة من الإيقاعات والألحان الشعبية الكويتية لتدريس تعدّد التصويت في مادة الصولفيج، وتدريب السمع، لطالبات قسم التربية الموسيقيّة بكلية التربية الأساسية. اتبعت الدراسة المنهج الوصفيّ التحليليّ، وأسفرت النتائج عن تحقيق فرضية البحث وهي الاستفادة من إيقاعات بعض أغاني الأطفال الشعبية الكويتية وألحانها في تحسين أداء تعدّد التصويت في مادة الصولفيج الغربي.

وأجرى محمود (2002) دراسة في مدينة السويس بمصر، هدفت إلى تصنيف عينة مختارة من الألحان الشعبية والمشهورة وتحليلها، وهي الممثلة في بعض الأجناس والمقامات الأساسية في الموسيقا العربيّة، وما تحتويه من أبعاد ومسافات وإيقاعات. وتكونت عينة الدراسة من عدد من الطلبة في مجموعتين تجريبية وضابطة؛ لمعرفة فعالية الأسلوب المقترح في تدريس الصولفيج العربيّ. وأسفرت النتائج عن أن أغلب الأغاني الشعبية في منطقة السويس هي على جنس أو مقام الراست. وقد تحسّن أداء الطلاب في الصولفيج العربيّ في بعض المقامات الموسيقيّة العربيّة.

2- دراسات تناولت دور وسائل النشر التكنولوجي، ووسائل التواصل في تنمية بعض الجوانب:

أجرى الحلفاوي (2009) دراسة هدفت إلى الاستفادة من نظام تعليمي الكتروني، قام على بعض تطبيقات الويب لتنمية التحصيل المعرفي والتفكير الابتكاري، وأظهرت النتائج أن هذه التطبيقات ساعدت مستخدميها على نشر ومشاركة المعلومات مع الآخرين في أي مكان بسرعة وفاعلية أكبر، مما ساهم في تنمية التحصيل المعرفي وبالتالي التفكير الابتكاري.

وأجرت ورقلة (2014) دراسة هدفت إلى إظهار دور شبكات التواصل الاجتماعي في تنمية الوعي السياسي والاجتماعي لدى الشباب العربي، وأظهرت نتائج الدراسة أن لمواقع التواصل الاجتماعي دورا مهما وإيجابيا في تنمية الوعي السياسي والاجتماعي لدى الشباب العربي.

التعقيب على الدراسات السابقة:

بالنظر إلى الدراسات السابقة، التي بحثت في برامج وطرق مقترحة لتعليم الموسيقا العربيّة ونظرياتها، والمبنية على الاستماع إلى الموروث الغنائي العربي وحفظه؛ فإنّ الملاحظ أنّ النتائج التي خلُصت إليها هذه الدراسات تشير في غالبيتها إلى الأثر الإيجابي لهذه الطرق والبرامج في تحسن الأداء في النظريات الموسيقية العربية. وبالنظر أيضا إلى الدراسات السابقة، كان هنالك الدور المهم والأثر الإيجابي في استخدام وسائل النشر التكنولوجي ومواقع التواصل على تنمية بعض الجوانب لدى الشباب العربي والطلبة.

بعد عرض بعض الدراسات السابقة ذات الصلة، يرى الباحث أنه يمكن استخدام طريقة تدريس للنظريات العربية الموسيقية تعتمد على ما يحفظ الطالب، من خلال استماعه للموروث الغنائي العربي بواسطة وسائل النشر التكنولوجي.

وعليه فقد جاءت هذه الدراسة لتبحث في دور وسائل النشر التكنولوجي في نشر وتوثيق الموروث الغنائي العربي وأثر ذلك على تعلم دارسي الموسيقا نظريات الموسيقا العربية.

إجراءات الدراسة

أفراد الدراسة:

قام الباحث باختيار جميع طلبة قسم الفنون الموسيقية في الجامعة الأردنية بالطريقة القصدية المتوافرة، وقد وقع الاختيار على هؤلاء الطلبة، لمعرفته الجيدة بهم، مما ساهم في التزامهم في هذه الدراسة.

أدوات الدراسة:

أولاً: قام الباحث بإعداد استبانة (ملحق1)، لاستطلاع رأي الطلبة فيما يسمعونه من الموروث الغنائي العربي، وما هي الوسائل التي من خلالها يستمعون إلى هذا الموروث، وهل يقومون بإشراك غيرهم في الاستماع عن طريق نشر بعض الأغاني بواسطة وسائل النشر التكنولوجي، وتم عرض مئة أغنية في هذه الاستبانة لكي يحصل الباحث على أكثر الأغاني شهرة لدى الطلبة، ومن خلالها يمكن دراسة أثر الاستماع لهذه الأغاني وحفظها على تعلم النظريات الموسيقية العربية. وقد تم توزيعها على طلبة قسم الفنون الموسيقية في الجامعة الأردنية، وأعاد الطلبة أربعين استبانة من أصل اثنين وخمسين. بعدها تم تفريغ

محتوى الاستبانات التي أعادها الطلبة، والجدول1 يوضح النسب المئوية لوسائل الاستماع والنشر التكنولوجي التي اعتمدها الباحث في هذه الدراسة، وملحق2 يوضح النسب المئوية التي حصلت عليها كل أغنية، من الموروث الغنائي العربي المنتج خلال الفترة الزمنية التي اعتمدتها هذه الدراسة، في اختيارات الطلبة. والجدول2 يوضح الأغاني العربية التي حصلت على أعلى النسب المئوية في الاستماع والحفظ.

الجدول1: النسب المئوية للاستماع والنشر

الاستطلاع	عدد الطلبة		النسبة المئوية
لا يستمعون إلى الموروث الغنائي العربي	40/6		
يستمعون إلى الموروث الغنائي العربي	من خلال اليوتيوب	34	%100
	من خلال وسائل أخرى	5	%15
يقومون بمشاركة ونشر ما يسمعون	من خلال الفيسبوك	24	%73
	من خلال الواتس آب	29	%88

وبعد استثناء الطلبة الذين لا يستمعون إلى الموروث الغنائي العربي، أصبحت العينة 34 طالباً.

الجدول2: الأغاني العربية التي حصلت على أعلى النسب المئوية

رقم	اسم الأغنية	نسبة اختيار الأغنية	رقم	اسم الأغنية	نسبة اختيار الأغنية	رقم	اسم الأغنية	نسبة اختيار الأغنية
1	الحلوة دي	%100	6	حبيتك تا نسيت النوم	%80	11	غني لي شوي شوي	%70
2	يا مال الشام	%100	7	مقادير	%77.5	12	كل ده كان لي	%70
3	طالعة من بيت أبوها	%100	8	قللي عملك إيه	%75	13	أنا بانتظارك	%67.5
4	يا شادي الألحان	%95	9	مرسول الحب	%75	14	كامل الأوصاف	%67.5
5	ضُمة ورد	%80	10	يا مسافر وحدك	%72	15	على جناح الطير	%67.5

وقد اتسمت العينة المختارة البالغ عددها خمس عشرة أغنية عربية بالآتي:

1. بساطة التركيبات الإيقاعية والتركيبات اللحنية.
2. التنوع في الموازين وما يتبعه من تنوع في الإيقاعات.
3. تنوع موضوع الغناء ومضمونه.
4. قلة الانتقالات المقامية داخل الأغنية.
5. شمولها لعدد جيد من المقامات التي يدرسها الطلبة (راست، بياتي، نهوند، عجم، كرد، حجاز، صبا، هزام).

ويوضح الجدول3 الأغاني العربية التي اختارها الطلبة، والتي حصلت على أعلى النسب المئوية في الاستماع لديهم، إلى جانب مقام الأغنية، ونوعها، وشاعر وملحن ومغني كل أغنية.

الجدول3: الأغاني العربية ذات النسب المئوية الأعلى في الاستماع

الرقم	إسم الأغنية	المقام	نوع العمل	الشاعر	الملحن	المغني
1	طالعة من بيت أبوها	جهار كاه	طقطوقة	جيوري النجار	ناظم نعيم	ناظم الغزالي
2	الحلوى دي	حجاز	طقطوقة	بديع خيري	سيد درويش	سيد درويش
3	انا بانتظارك	حجاز	مونولوج	بيرم التونسي	زكريا احمد	أم كلثوم
4	يا شادي الالحان	راست	موشح	شعر قديم	سيد درويش	فيروز
5	يا مال الشام	راست	قدود	عمر الحلبي	أبو خليل القباني	صباح فخري
6	غني لي شوي شوي	راست	طقطوقة	بيرم التونسي	زكريا أحمد	أم كلثوم
7	حبيتك ت نسيت النوم	بياتي	طقطوقة	جوزيف حرب	زياد الرحباني	فيروز
8	ضمة ورد من جنينتنا	بياتي	طقطوقة	توفيق النمري	توفيق النمري	توفيق النمري
9	على جناح الطير	بيات+راست	طقطوقة	جميل العاص	جميل العاص	اسماعيل خضر
10	كل ده كان ليه	بياتي	طقطوقة	مأمون الشناوي	محمد عبدالوهاب	محمد عبدالوهاب
11	يا مسافر وحدك	نهوند+بياتي	طقطوقة	حسين السيد	محمد عبدالوهاب	محمد عبدالوهاب
12	مرسول الحب	بياتي	طقطوقة	حسن الفقي	عبدالوهاب الدوكالي	عبدالوهاب الدوكالي
13	مقادير	صبا	طقطوقة	محمد الفيصل	سراج عمر	طلال مداح
14	قول لي عملك ايه	هزام	طقطوقة	حسين السيد	محمد عبدالوهاب	محمد عبدالوهاب
15	كامل الأوصاف	كرد	موشح	مجدي نجيب	محمد الموجي	عبدالحليم حافظ

ثانياً: أعد الباحث نموذجاً لتحليل الأغاني العربية التي اختارها الطلبة، وأخذ الباحث برأي الخبراء والمتخصصين حولها للتأكد من عناصر التحليل المستخدمة، واكتفى الباحث في هذا النموذج باسم الأغنية وكلماتها، والنوتة الموسيقية للأغنية، والمقام المصاغة منه الأغنية، والميزان والإيقاع، والتركيبات الإيقاعية، وبعض الملاحظات الواضحة المتعلقة بالمسار اللحني والإيقاعي للأغنية.

وملحق3 يعرض التدوين الموسيقي الخاص بالأغاني العربية التي حصلت على أعلى نسب استماع وحفظ بين الطلبة. واستخدمت في هذه الدراسة.

نتائج الدراسة:

أولاً: الإجابة على سؤال الدراسة الأول:

للإجابة عن السؤال الأول وهو: ما دور وسائل النشر التكنولوجي في نشر وتوثيق الموروث الغنائي العربي؟

قام الباحث بالحديث عن أهمية إيجابيات استخدام وسائل النشر التكنولوجي في الإطار النظري، بالإضافة إلى أنه وبعد الرجوع إلى البيانات التي جمعها الباحث من خلال أداة الدراسة (الاستبانة)، وتحليلها، وجد الباحث أنَ:

1. جميع الطلبة، أي بنسبة (100%)، ممن يستمعون إلى الموروث الغنائي العربي وعددهم (34) طالباً، يستمعون عن طريق (اليوتيوب)، وأن نسبة (73%) منهم يستخدمون الفيس بوك، ونسبة (88%) يستخدمون الواتس آب في نشر الموروث الغنائي العربي إلى أصدقائهم ومعارفهم وزملائهم.
2. المئة أغنية التي وردت في الاستبانة قد حصلت على نسب مرتفعة في معرفة وحفظ الطلبة لها، ومنها ما حصل على نسبة (100%). ويعزى ذلك إلى استخدام وسائل النشر التكنولوجي، المتاحة أمام الطلبة من خلال أدوات التكنولوجيا وعلى رأسها الهواتف الذكية.

وبناء على هذه النتائج وجد الباحث أن لوسائل النشر التكنولوجي المذكورة في هذه الدراسة، دورا مهما في المساهمة في نشر الموروث الغنائي العربي، مما ساهم في مساعدة الطلبة دارسي الموسيقا على حفظه، وترويجه ومشاركته عبر هذه الوسائل، مما يساهم أيضا في توثيق هذا الموروث.

ثانياً: الإجابة على السؤال الثاني:

للإجابة عن السؤال الثاني وهو: ما أثر الاستماع للموروث الغنائي العربي بواسطة وسائل النشر التكنولوجي على دارسي الموسيقا في تعلم النظريات الموسيقية العربية؟ قام الباحث بالآتي:

1. جمع الباحث الطلبة الذين قاموا بتعبئة الاستبانة وإعادتها على مدار ثلاث جلسات، مدة الجلسة الواحدة ساعتان. وقام الباحث برفقة الطلبة، في كل جلسة، بغناء أغنيتين من الأغاني التي حصلت على أعلى نسب استماع وحفظ عند الطلبة، وغناء مقام كل أغنية، والأجناس المكونة للمقام، بعد استنتاج درجة الركوز (Tonic)، ومن ثم غناء بعض تمارين الصولفيج من الأجزاء الرئيسية المكونة للأغنية. ومن ثم عزف تمرين غنائي على كل أغنية أكثر من مرة، وبعدها إملاء الطلبة لكل مازورتين من التمرين حتى نهايته.
2. قام الباحث بعد الجلسات الثلاث باختبار الطلبة في النظريات الموسيقية العربية، وكانت الأسئلة مستوحاة من الأغاني التي تم غناؤها أثناء الجلسات وهي (طالعة من بيت أبوها، والحلوة دي، ويا مال الشام، وكل ده كان ليه، وضمة ورد، ومقادير). وكانت مدة الاختبار ساعة واحدة. وأظهرت نتائج الاختبار أن الطلبة الذين يستمعون إلى الموروث الغنائي العربي، ويشاركونه وينشرونه عبر وسائل النشر التكنولوجي حصلوا على علامات أعلى وأفضل من الطلبة الذين لا يستمعون للموروث الغنائي العربي، بالرغم من أن جميع الطلبة قد حضروا الجلسات الثلاث التي تم خلالها غناء الأغاني ومقاماتها، والتمارين الخاصة بها.

وبهذه النتائج نجد أن هناك أثرا واضحا وإيجابيا لمعرفة وحفظ الطلبة دارسي الموسيقا للموروث

الغنائي العربي، من خلال وسائل النشر التكنولوجي، على تعلمهم النظريات الموسيقية العربية، وتحسن أدائهم في تحديد المقامات والصولفيج والتدوين الموسيقي العربي. ويمكن الاستفادة من هذه النتائج في تصميم برامج وطرق حديثة لتدريس النظريات الموسيقية العربية، للطلبة العرب والأجانب.

ويمكن إرجاع هذه النتيجة الإيجابية إلى العوامل الآتية:

أ. استمتاع الطلبة بغناء الأغاني العربية التي يحفظونها ويرددونها بشكل جماعي، منحهم مساحة أكبر للشعور بهذه الأغاني ومقاماتها والتنقلات بين نغماتها، وتمييز الإيقاع فيها، مما سهل التعرف على مقام الأغنية وغنائه.

ب. استنتاج درجة ركوز اللحن (tonic) للأغنية العربية، والصعود منها لغناء المقام الأساسي، ثم أداء جمل غنائية قصيرة من اللحن نفسه، تتضمّن الأجناس المكونة للمقام الأساسي. كان له أثر إيجابي في تحسن أداء الطلبة في الصولفيج العربيّ.

ت. إحساس الطلبة السريع بالمقام الموسيقيّ للأغاني العربية التي يعرفونها كان له دور إيجابيّ في تحسن الأداء في قراءة المقام الموسيقيّ الخاص بالأغنية.

ث. قراءة المقام الموسيقيّ والإحساس به ساعد الطلبة على قراءة التمارين الصولفائية، وكان لهذا دور إيجابي في تحسن الأداء في الصولفيج.

ج. وعي الطلبة بأهمية تحديد المقام وقراءة النوتة الموسيقية، وكتابتها، لهم كدارسين للموسيقا رفع درجة الاهتمام والتركيز بالموضوع.

التوصيات:

يوصي الباحث بالآتي:

1. استغلال وسائل النشر التكنولوجي، ومواقع التواصل والاتصال فيها، للاستماع إلى الموروث الغنائي العربي ونشره وتوثيقه، على المستويين العربي والعالمي.
2. استخدام وسائل النشر التكنولوجي في تدريس نظريات الموسيقا العربية، وعمل الواجبات والمشاريع المطلوبة من الطلبة.
3. تشجيع الطلبة على الاستماع إلى الموروث الغنائي العربي الذي يحمل طابع المقامات الموسيقيّة العربيّة الأساسية، من خلال وسائل النشر التكنولوجي المتاحة بين أيديهم، للاستعانة بهذا الموروث في تذليل الصعوبات التي يمكن أن تواجه الطلبة أثناء تعلمهم نظريات الموسيقا العربية.
4. الاهتمام أكثر بالموسيقا العربية ونظرياتها، من خلال زيادة عدد المساقات المعنية بالصولفيج والتدوين الموسيقيّ العربيّ، من خلال مساقات إجبارية وأخرى اختيارية تعزز دراسة الطلبة لها.
5. أن يركز مدرسو مادة نظريات الموسيقا العربية على غناء المقام الموسيقيّ العربيّ والإحساس بالطابع المميز له، قبل غناء أو تدوين التمارين الموسيقية.
6. الاهتمام بضرورة معرفة أساس المقام المصاغ منه أية أغنية عربية، والصعود من هذا الأساس لغناء مقام الأغنية.
7. الاهتمام ببرامج ومساقات الغناء الشرقي والتذوق الموسيقيّ العربيّ من خلال الاستماع إلى الموروث الغنائي العربي وعزفه وغنائه، لزيادة الإحساس بطابع المقام الموسيقيّ العربيّ.

ملحق1: استبانه لمعرفة رأي طلبة قسم الفنون الموسيقية في الجامعة الأردنية في الاستماع للموروث الغنائي العربي والوسائل التي من خلالها يستمعون إلى هذا الموروث.

اسم الطالب/ الطالبة.....

1- هل تستمع إلى الموروث الغنائي العربي؟ نعم لا

2- هل تحفظ الأغاني التي تستمع إليها؟ نعم لا

3- إذا كنت ممن يستمعون إلى الموروث الغنائي العربي، أذكر الوسائل التي من خلالها تستمع إلى هذا الموروث؟.....

4- هل تقوم بنشر الموروث الغنائي العربي عبر وسائل النشر التكنولوجي؟ نعم لا

5- ما هي الوسائل والمواقع التي تستخدمها لنشر الموروث الغنائي العربي ومشاركة غيرك في الاستماع إليه؟ .....

عزيزي الطالب/ الطالبة:

في الجدول الآتي مئة أغنية عربية حدّد الأغاني التي تحفظها جيداً وتستطيع تحديد المقام أو الجنس المصاغة منه هذه الأغاني:

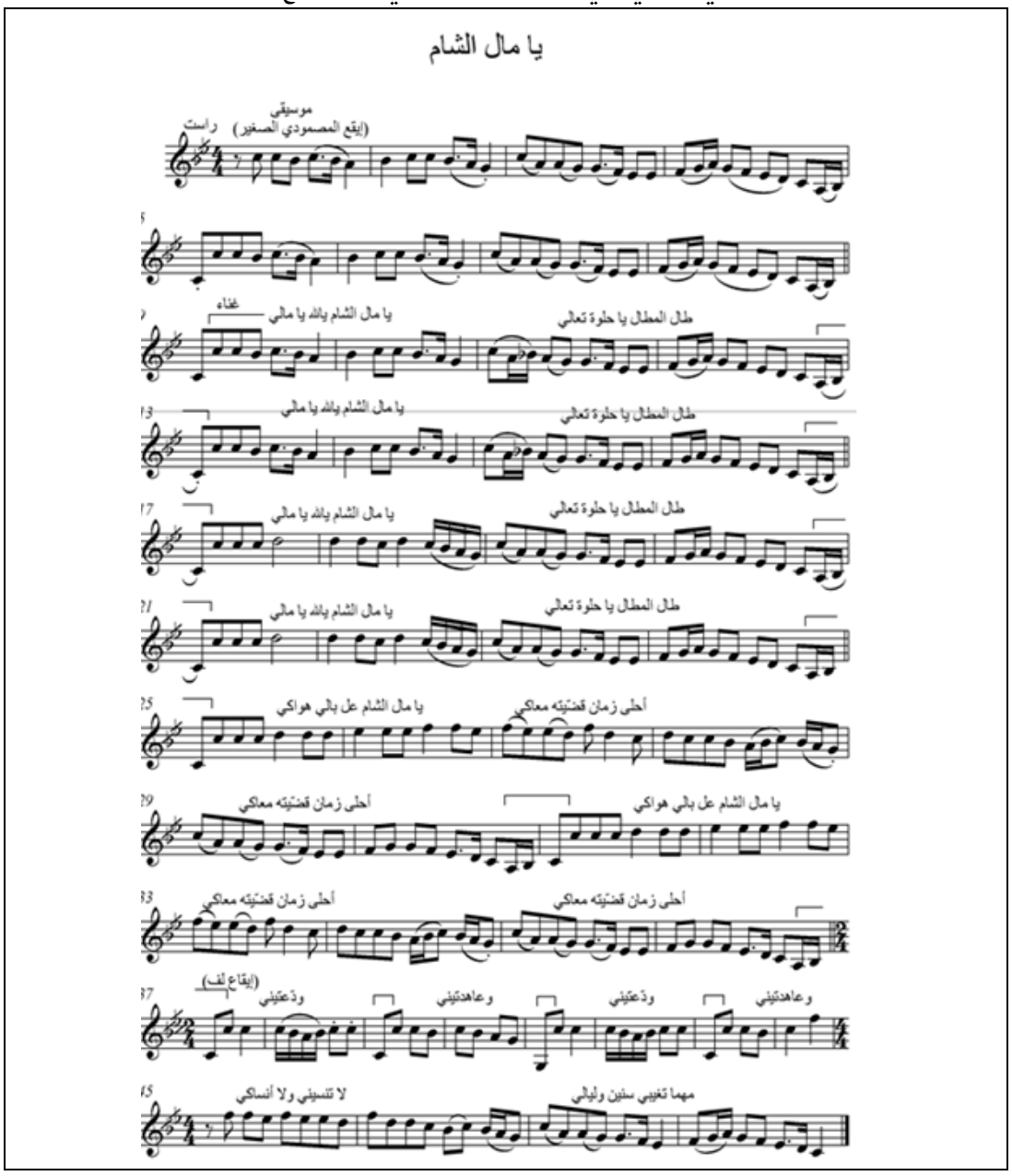
الرقم	اسم الأغنية	أوافق	لا أوافق		الرقم	اسم الأغنية	أوافق	لا أوافق
طقطوقة								
1	ساكن في حي السيدة				35	خطرنا على بالك		
2	يا سيدي أمرك				36	حداي حداي		
3	حلو وكداب				37	ع اللي جرى		
4	اسمر يا اسمراني				38	مرسول الحب		
5	بتلوموني ليه				39	يا مال الشام		
6	ليه خلتني أحبك				40	فدوى لعيونك يا أردن		
7	زي العسل				41	ضَمة ورد		
8	عاشقة و غلبانة				42	كثير حلوة كثير عيشتنا		
9	هيه دي هيه				43	حسنك يا زين		
10	يا مسافر وحدك				44	أسمر خفيف الروح		
11	ما دام تحب				45	من عز النوم		
12	امتى الزمان				46	لما عالباب يا حبيبي بنتودع		
13	هوى يا هوى				47	حبيتك ت نسيت النوم		
14	غني لي شوي شوي				48	ليليه بترجع يا ليل		
15	حقابله بكرة				49	راجعين		
16	صافيني مرة				50	فايق يا هوى		
17	و حياة قلبي				51	جايب لي سلام		
18	أنا لك على طول				52	طلو طلو الصيادين		
19	بلاش عتاب				53	نسم علينا الهوى		
20	الحلوة دي				54	يا مارق ع الطواحين		
22	هلت ليالي				55	هان الود عليه		
23	عدوية				56	كل ده كان ليه		
24	ميتا أشوفك				57	قولوا لعين الشمس		
25	عيون بهية				58	مخاصمني بقاله مدة		
26	يا وحشني رد عليِ				59	يا منيتي		
27	الحياة حلوة				60	مقادير		
28	لاكتب ع أوراق الشجر				61	قلي عملك إيه		
29	يا حبايبي يا غايبين				62	على جناح الطير		
30	اسأل مرة علي				63	طالعة من بيت ابوها		
31	ودع هواك				64	فوق النخل		
32	يا عيني عالصبر				65	يا عنيد يا يابا		
33	هوى الوديان				66	غزلان		
34	على الله تعود				67	زينة لبست خلخال		
					68	يا سمرة يا تمر هندي		
قصيدة								
69	أيظن				73	القلب يعشق كل جميل		
70	النهر الخالد				74	مضناك جفاه		
71	أنا الاردن				75	عندما يأتي المساء		
72	الليل يا ليلاه				76	الرضا و النور		
مونولوج								
77	اسأل روحك				83	كامل الاوصاف		

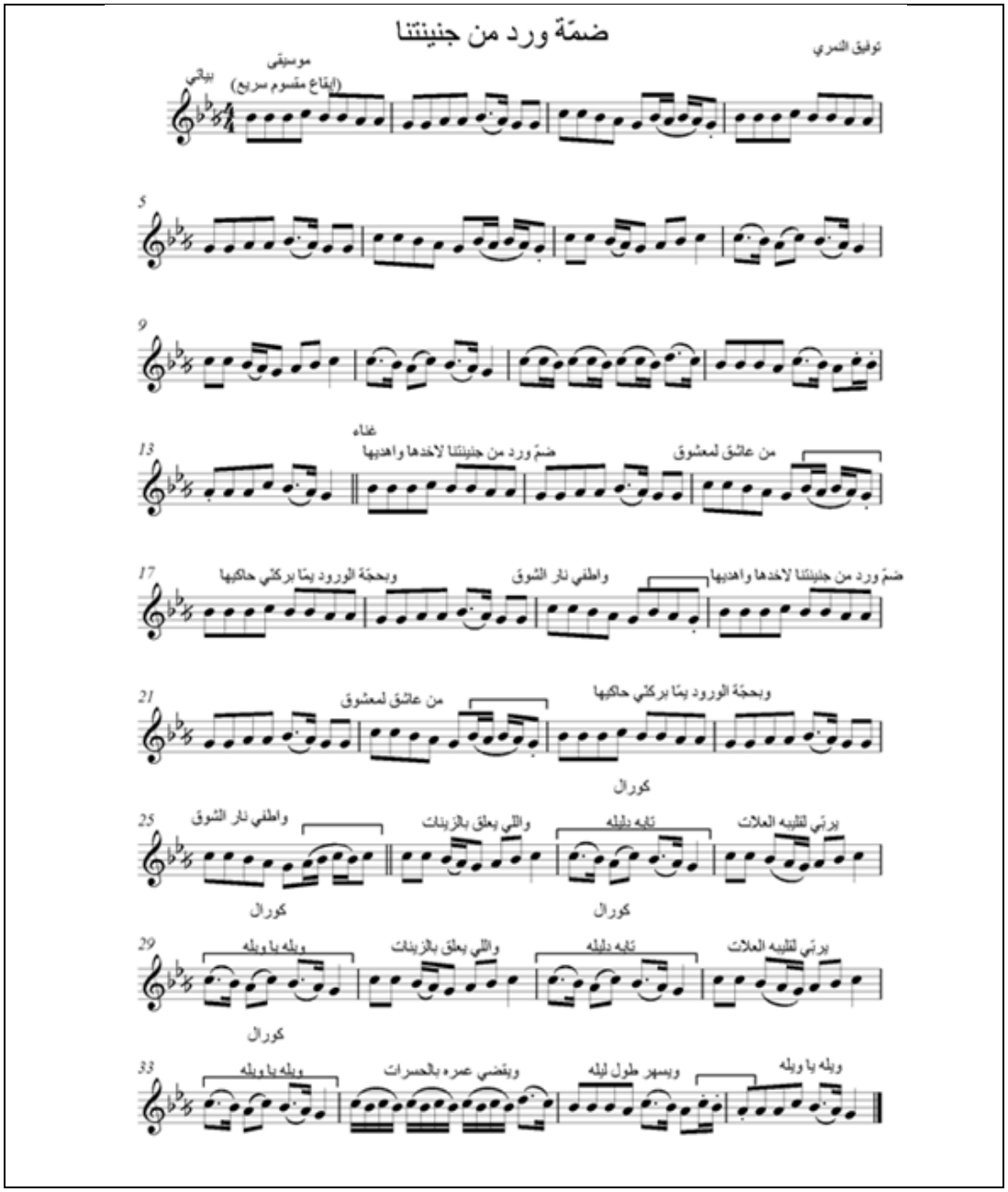
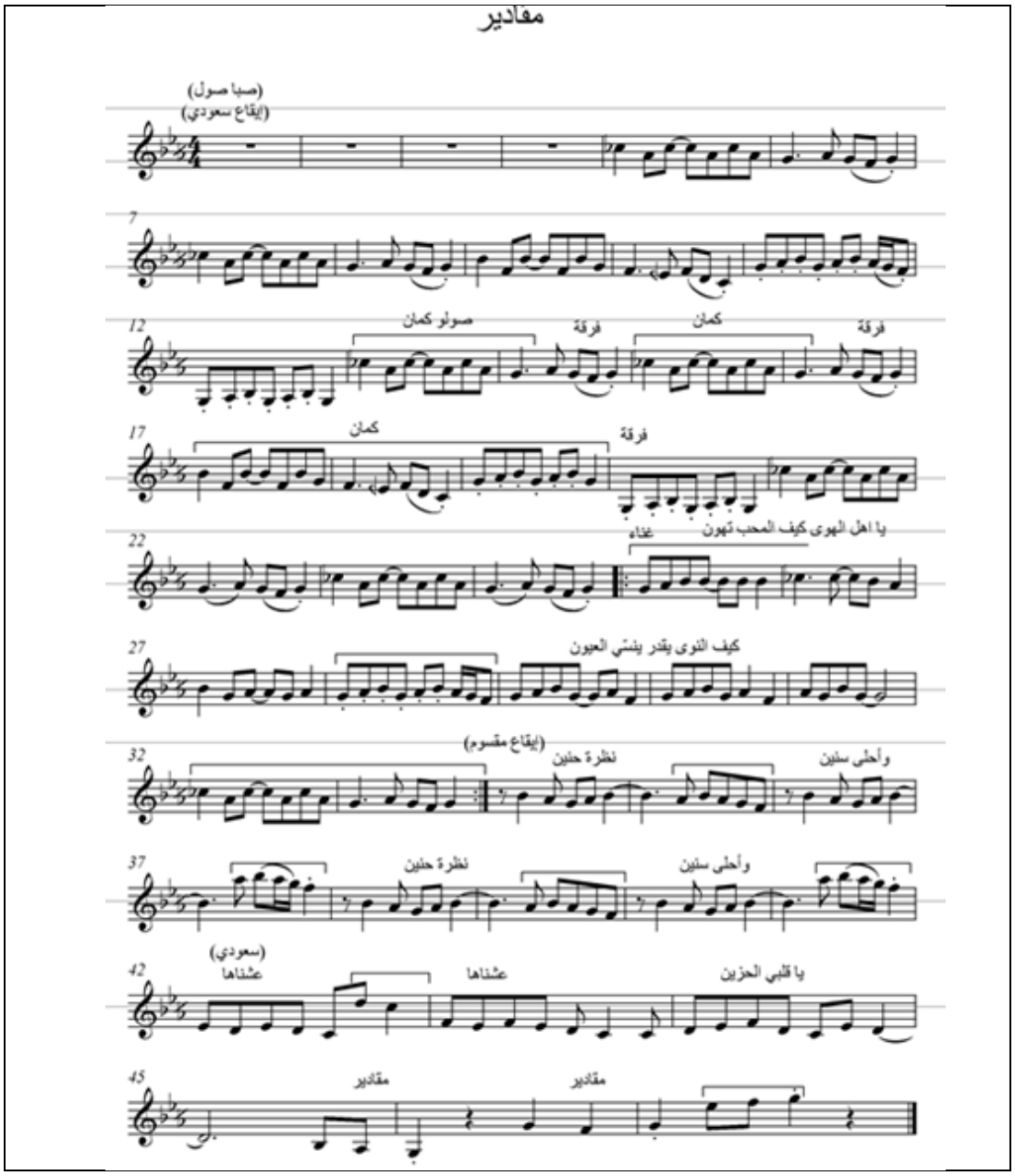
الرقم	اسم الأغنية	أوافق	لا أوافق		الرقم	اسم الأغنية	أوافق	لا أوافق
78	رسالة من تحت الماء				84	في يوم و ليلة		
79	قارئة الفنجان				85	أنا بعشقك		
80	يا ورد مين يشتريك				86	يمه القمر عالباب		
81	انا بانتظارك				87	وحشتني		
82	حب إيه							
موشح								
89	يا شادي الألحان				93	يا هلالاً		
90	يا بهجة الروح				94	يا مالكاً فلبي		
91	صحت وجداً				95	أنا هويت		
92	بالذي أسكر							
ديالوج								
96	شحات الغرام				99	عايز اقولك حتقول إيه		
97	حاجة غريبة				100	يا سلام على حبي		
98	حكيم عيون							

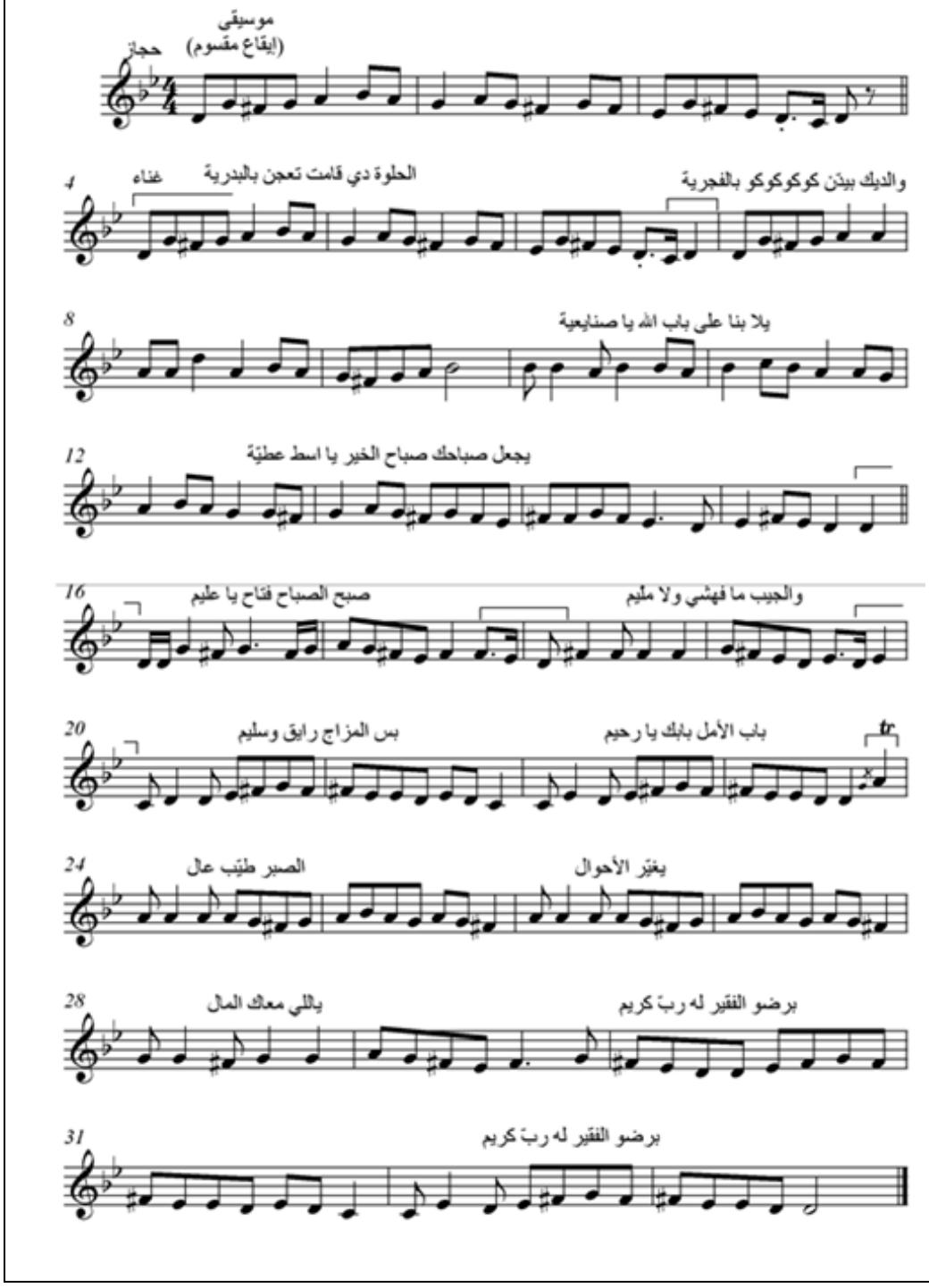
ملحق(2): ***النسب المئوية التي حصلت عليها الأغاني في اختيارات الطلبة***

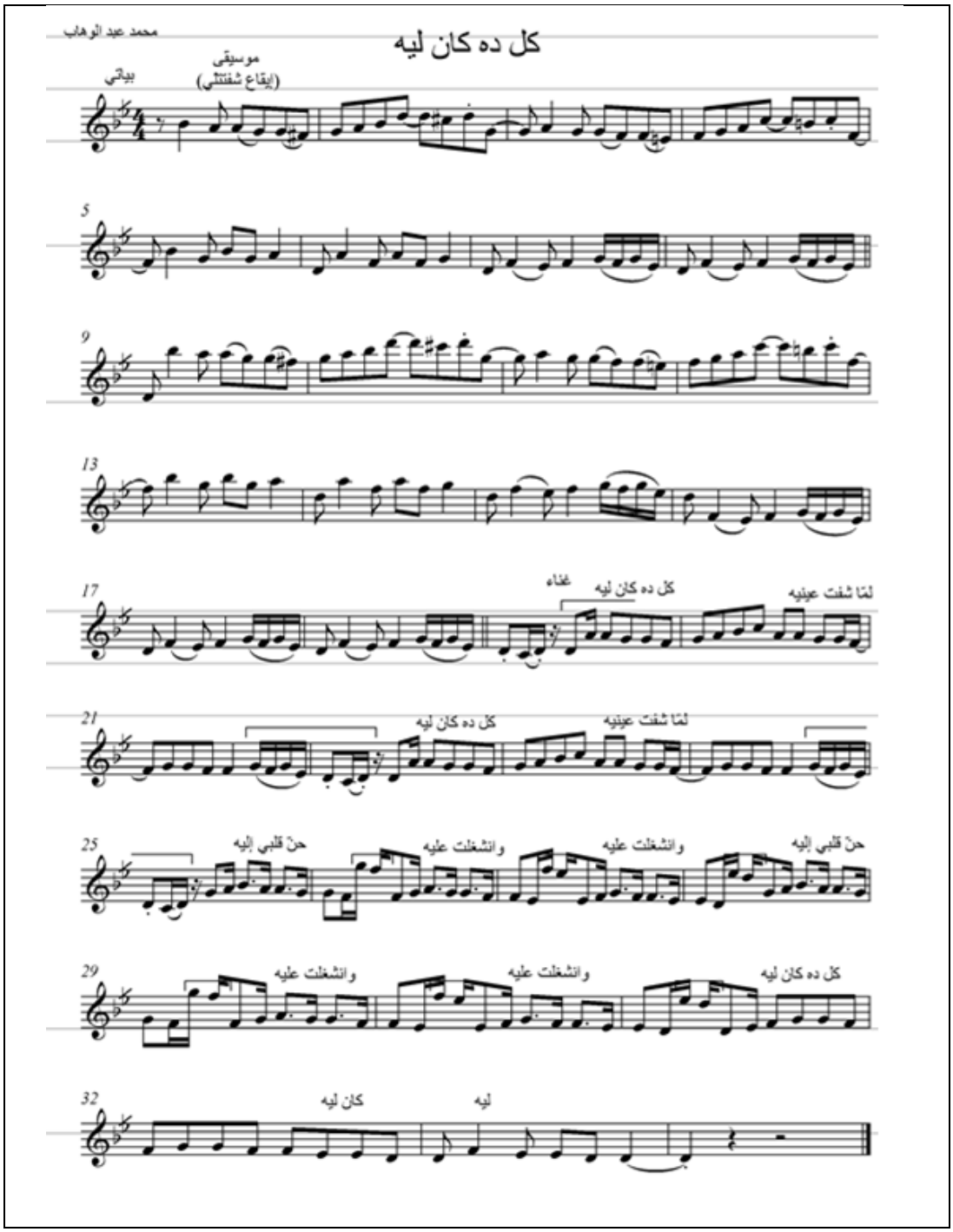
الرقم	عدد الطلاب	النسبة%		الرقم	عدد الطلاب	النسبة%		الرقم	عدد الطلاب	النسبة%
1	2	%5		35	7	%17.5		68	6	%15
2	0	%0		36	0	%0		69	5	%12.5
3	1	%2.5		37	23	%27.5		70	9	%22.5
4	3	%12		38	30	%75		71	2	%5
5	6	%15		39	40	%100		72	8	%20
6	0	%0		40	26	65%		73	13	%32.5
7	2	%5		41	32	%80		74	0	%0
8	3	%12		42	8	%20		75	1	%2.5
9	0	%0		43	12	%30		76	4	%10
10	29	%72		44	4	%10		77	12	%30
11	5	%12.5		45	18	%45		78	2	%5
12	25	%62.5		46	8	%20		79	2	%5
13	17	%42.5		47	32	%80		80	7	%17.5
14	28	70%		48	16	%40		81	0	%0
15	1	%2.5		49	22	%55		82	27	%67.5
16	12	%30		50	20	50%		83	20	%50
17	8	%20		51	24	%60		84	27	%67.5
18	3	12%		52	12	30%		85	18	%45
19	0	%0		53	26	%65		86	15	%37.5
20	40	%100		54	10	%25		87	12	%30
21	0	%0		55	14	%35		88	8	%20
22	1	%2.5		56	28	%70		89	38	%95
23	0	%0		57	8	20%		90	0	%0
24	4	%10		58	1	%2.5		91	2	%5
25	0	%0		59	4	10%		92	1	%2.5
26	0	%0		60	31	%77.5		93	4	%10
27	2	%5		61	30	%75		94	2	%5
28	11	%27.5		62	27	%67.5		95	1	%2.5
29	9	%22.5		63	40	%100		96	0	%0
30	6	%15		64	22	%55		97	6	%15
31	3	%12		65	26	%65		98	2	%5
32	5	%12.5		66	0	%0		99	4	%10
33	0	%0		67	4	10%		100	0	%0
34	1	%2.5								

ملحق(3): التدوين الموسيقي للأغاني التي استخدمها الباحث في جلساته مع الطلبة




ضمّة ورد من جنينتنا
توفيق النمري
موسيقى
بيانو
(إيقاع مقسوم سريع)
غناء
ضمّ ورد من جنينتنا لاخدها واهديها
من عاشق لمعشوق
وبحجّة الورود يمّا بركتي حاكيها
واطفي نار الشوق
كورال
برتي لقلبيه العلات
تايه دليله
واللي بعلق بالزينات
ويله يا ويله
وبقضي عمره بالحسرات
وبسهر طول ليله

مقادير
(صبا صول)
(إيقاع سعودي)
صولو كمان
فرقة
كمان
فرقة
كمان
فرقة
غناء
يا اهل الهوى كيف المحب تهون
كيف النوى يقدر ينسي العيون
(إيقاع مقسوم)
نظرة حنين
وأحلى سنين
نظرة حنين
وأحلى سنين
(سعودي)
عشناها
عشناها
يا قلبي الحزين
مقادير
مقادير

الحلوة دي

موسيقى
(إيقاع مقسوم)
حجاز
غناء
الحلوة دي قامت تعجن بالبدرية
والديك بيذن كوكوكوكو بالفجرية
يلا بنا على باب الله يا صنايعية
يجعل صباحك صباح الخير يا اسط عطيّة
صبح الصباح فتاح يا عليم
والجيب ما فهشي ولا مليم
بس المزاج رايق وسليم
باب الأمل بابك يا رحيم
الصبر طيّب عال
يغيّر الأحوال
باللي معاك المال
برضو الفقير له ربّ كريم
برضو الفقير له ربّ كريم


كل ده كان ليه
محمد عبد الوهاب
بياتي
موسيقى
(إيقاع شفتلي)
غناء
كل ده كان ليه
لما شفت عينيه
حن قلبي إليه
وانشغلت عليه
كان ليه
ليه

References: **قائمة المصادر والمراجع**

1. Ikram, Matar and Amin, Omaima and Sami, Jazaba. (1980): *Special methods of musical education for male and female teachers*. The Central Agency for University and School Books and Teaching Aids, Cairo. (in Arabic)

إكرام، مطر. وأمين، أميمة. وسامي، جاذبية. (1980): *الطرق الخاصة في التربية الموسيقيّة للمعلّمين والمعلّمات*. الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، القاهرة.

2. Isaac, Hossam. (2010). *Musicians: Their Music and Hearing in the Department of Musical Arts*, Academic Magazine, Issue 56, College of Fine Arts, University of Baghdad, Iraq, p. 341. (in Arabic)

اسحق، حسام. (2010): *الموسيقيون: موسيقيتهم وسمعهم في قسم الفنون الموسيقية*. مجلة الأكاديمي، الإصدار56، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، ص341.

3. Bashir, Amal Majed. (2004). *A proposed conception to improve the approved performance. Voting in solfege and hearing training for students of the College of Basic Education using Kuwaiti folk rhythms and melodies for children*. Journal of the Sciences and Arts of Music, Faculty of Music Education, Helwan University, Volume X. Egypt. (in Arabic)

بشير، أمل ماجد. (2004): *تصور مقترح لتحسين الأداء المعتمد التصويت في مادة الصولفيج وتدريب السمع لطلبة كلية التربية الأساسية باستخدام الإيقاعات والألحان الكويتية الشعبية للأطفال*. مجلة علوم وفنون الموسيقا، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد العاشر. مصر.

4. Haddad and Hamdy, Wael and Sharif. (2013) :*Singing Solfege Exercises for Beginners Inspired by Some Jordanian and Egyptian Folk Songs*, Jordan Journal of Arts, Sixth Cycle, Yarmouk University, Jordan, p. 285. (in Arabic)

حداد وحمدي، وائل وشريف. (2013): *تمرينات صولفيج غنائي للمبتدئين مستوحاة من بعض الأغاني الشعبية الأردنية والمصرية*، المجلة الأردنية للفنون، الدورة السادسة، جامعة اليرموك، الأردن، ص285.

5. Al-Halafawi, Walid. (2009): *Designing an electronic educational system based on some Web 2 applications and its effectiveness in developing cognitive achievement and innovative thinking and the trend towards its use among IT students*. Educational Technology Journal. 19 (4), 63-158. (in Arabic)

الحلفاوي، وليد. (2009): *تصميم نظام تعليمي إلكتروني قائم على بعض تطبيقات الويب2 وفاعليته في تنمية التحصيل المعرفي والتفكير الابتكاري والاتجاه نحو استخدامه لدى طلاب تكنولوجيا المعلومات*. دورية تكنولوجيا التعليم. 19(4)، 63-158.

6. Al-Khubaizy, Yaqoub Youssef. (1996): *Employing the Kuwaiti Singing Heritage to serve the teaching of the basics of Arabic music for a beginner student in the State of Kuwait*, an unpublished PhD thesis, The Higher Institute of Arabic Music, Cairo. (in Arabic)

الخبيزي، يعقوب يوسف. (1996): *توظيف التراث الغنائي الكويتي لخدمة تدريس أساسيات الموسيقا العربية للدارس المبتديء في دولة الكويت*، أطروحة دكتوراه غير منشورة، المعهد العالي للموسيقا العربية، القاهرة.

7. Zakaria, Fouad. *With music, memories and studies*, joint publishing project, Afaq Arabia magazine, General Cultural Affairs House, Baghdad. (in Arabic)

زكريا، فؤاد: *مع الموسيقا ذكريات ودراسات، مشروع النشر المشترك*، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

8. Sahab, Elias. (1994). *The Prevailing Wave in Arab Singing: Cultura*l, Social and Economic Features, Publications of the Arab Music Festival and Conference, Cairo. (in Arabic)

سحاب، إلياس. (1994). *الموجة السائدة في الغناء العربيّ: ملامح حضارية واجتماعية واقتصادية*، إصدارات مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربيّة، القاهرة.

9. Al-Shwann, Aziz. (2005): *Music is a tonal and logical expression*, the Festival of Reading for All, the Egyptian General Book Authority, Cairo, Egypt. (in Arabic)

الشوان، عزيز. (2005): *الموسيقا تعبير نغمي ومنطق، مهرجان القرآءة للجميع*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

10. Shura, Nabil. (1995): *Arab Music: History, Media and Melodies*, Aladdin House for Printing and Publishing, Cairo. (in Arabic)

شوره، نبيل. (1995): *الموسيقا العربية: تاريخ وإعلام وألحان*، دار علاء الدين للطباعة والنشر، القاهرة.

11. Shura, Nabil. (2002): *The first sapphire in the crown of Arab music*, Dar Aladdin, Cairo. (in Arabic)

شوره، نبيل. (2002): *الياقوتة الأولى في تاج الموسيقا العربيّة*، دار علاء الدين، القاهرة.

12. Shura, Nabil. (2007): *Lyrical Templates in Arabic Music*, Adam Online Press, Cairo. (in Arabic)

شوره، نبيل. (2007): *القوالب الغنائية في الموسيقا العربيّة*، مطبعة آدم أون لاين، القاهرة.

13. Sadiq, Abbas, (2008): *New Media: Concepts, Means and Applications*, Dar Al Shorouk for Publishing and Distribution, Amman. (in Arabic)

صادق، عباس، (2008): *الإعلام الجديد: المفاهيم والوسائل والتطبيقات*، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان.

14. Al-Sanafawi, Fathy. (2000). *History of world music, the Middle Ages*, author's publication, Cairo. (in Arabic)

الصنفاوي، فتحي. (2000): *تاريخ الموسيقا العالمية، العصور الوسطى*، نشر خاص بالمؤلف، القاهرة.

15. Abbas, Khaled Hassan. (2005): *A suggested method for teaching Arabic solfege to the first year student at the Faculty of Specific Education*, Journal of the Sciences and Arts of Music, No. 12, p. 276, Helwan University, Cairo. (in Arabic)

عباس، خالد حسن. (2005). *طريقة مقترحة لتدريس مادة الصولفيج العربيّ لطالب الفرقة الأولى بكلية التربية النوعية النوعية*، مجلة علوم وفنون الموسيقا، العدد 12، ص276، جامعة حلوان، القاهرة.

16. Abdel Hamid, Mukhles Mahmoud. (2005): *A suggested method for teaching the maqam and its faction in Arab music*, Journal of Music Sciences and Arts, Issue 12, p. 353, Helwan University, Cairo. (in Arabic)

عبد الحميد، مخلص محمود. (2005): *طريقة مقترحة لتدريس المقام وفصيلته في الموسيقا العربيّة*، مجلة علوم وفنون الموسيقا، العدد 12، ص353، جامعة حلوان، القاهرة.

17. Abdel Hamid, Atef. (1994): *The Arab Solfege*, the Arab Thought House, Cairo. (in Arabic)

عبد الحميد، عاطف. (1994): *الصولفيج العربيّ*، دار الفكر العربيّ، القاهرة.

18. Abdel Azim, Soheir. (1982): *A suggested method for teaching the Arab Solfege*, Journal of Studies and Research, Helwan University, Volume 4, p. 211, Cairo. (in Arabic)

عبد العظيم، سهير. (1982): *طريقة مقترحة لتدريس الصولفيج العربيّ*. مجلة دراسات وبحوث، جامعة حلوان، المجلد 4، ص211، القاهرة.

19. Abdel Azim, Soheir. (1983): *The Arab Music Agenda*, the Egyptian General Book Organization, the Authoring and Publishing Corporation. (in Arabic)

عبد العظيم، سهير. (1983): *أجندة الموسيقا العربيّة*. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مؤسسة التأليف والنشر.

20. Abdel Azim, Soheir. (1987). *The Importance of Musical Analysis for Curricula in Arab Music*, Journal of Studies and Research, Helwan University, 10 (1), p. 234 Cairo. (in Arabic)

عبد العظيم، سهير. (1987): *أهمية التحليل الموسيقي لمناهج الموسيقا العربية*، مجلة دراسات وبحوث، جامعة حلوان، 10(1)، ص234 القاهرة.

21. Afifi, Osama. (2014): *Arabic Singing Templates and Forms*, available at classicarabmusic.blogspot.com. (in Arabic)

عفيفي،أسامه. (2014): *قوالب وأشكال الغناء العربي*، متوافر على موقع: classicarabmusic.blogspot.com

22. El-Far, Ibrahim, (2012): *21st Century Technology Education*, Web 2 Technology, Egyptian Library and Archives, Cairo. (in Arabic)

الفار، إبراهيم، (2012): *تربويات تكنولوجيا القرن الحادي والعشرين*، تكنولوجيا ويب 2، دار الكتب والوثائق المصرية، القاهرة.

23. Farmer, Henry George. (2005): *Studies in Oriental Music, Volume One: History and Theory*, translated by Amani Al-Minshawi, The National Project for Translation, Cairo. (in Arabic)

فارمر، هنري جورج. (2005): *دراسات في الموسيقا الشرقية*، المجلد الأول: التاريخ والنظرية، ترجمة أماني المنشاوي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة.

24. Fath-Allah, Linda. (2001): *Arabic Music, Basics of Maqamat, Rhythms, Singing Tones*, second edition, Dar al-Kitab al-Hadith, Cairo. (in Arabic)

فتح الله، ليندا. (2001): *الموسيقا العربية، أصول المقامات، الإيقاعات، غناء النغمات*، الطبعة الثانية، دار الكتاب الحديث، القاهرة.

25. Al-Ferjani, Mftah Souissi. (1986): *Maqamat Arab Music*, Analytical Study, The Jamahiriya House for Publishing, Distribution and Advertising, Libya. (in Arabic)

الفرجاني، مفتاح سويسي. (1986). *مقامات الموسيقا العربيّة، دراسة تحليلية*، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا.

26. Farid, Tariq Hassoun (2007): *Resources for Teaching Music Theories in Iraqi Education*, Academic Journal, No. 46, pg. 148, Iraq. (in Arabic)

فريد، طارق حسون.(2007): *مصادر تدريس نظريات الموسيقا في التعليم العراقي*، مجلة الأكاديمي، العدد 46، ص148، العراق.

27. Farid, Tariq Hassoun. (2005): *Theories and Methods of Analysis of Arabic Music*, Baghdad University Press, Iraq. (in Arabic)

فريد، طارق حسون. (2005): *نظريات وطرائق تحليل الموسيقا العربيّة*، منشورات جامعة بغداد، العراق.

28. Fahmy and Salim, Omaima and Aisha. (2005): *Al-Shamil in Solfege: Approach Dalcruz,* Arab Thought House, Cairo. (in Aarabic)

فهمي وسليم، أميمة وعائشة. (2005): *الشامل في الصولفيج: نهج دالكروز*، دار الفكر العربي، القاهرة.

29. Kateb, Masoud Saleh. (2014): *New Media and Community Issues - Challenges and Opportunities* - The Second International Conference on Media, King Abdulaziz University, Jeddah. (in Arabic)

كاتب، مسعود صالح. (2014): *الإعلام الجديد وقضايا المجتمع – التحديات والفرص*- المؤتمر العالمي الثاني للإعلام، جامعة الملك عبد العزيز، جدة.

30. Mahsab, Mahmoud. (2002): *Employing popular folk tunes in the Suez Canal region to teach Arabic solfege*, an unpublished PhD thesis, Faculty of Music Education, Helwan University, Cairo. (in Arabic)

محسب، محمود. (2002): *توظيف الألحان الشعبية المشهورة في منطقة قناة السويس لتدريس مادة الصولفيج العربيّ*، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقيّة، جامعة حلوان، القاهرة.

31. Al-Malt, Khairy Ibrahim, (2000): *History and Tasting of Arabic Music* - First Edition, Cairo. (in Arabic)

الملط، خيري إبراهيم، (2000): *تاريخ وتذوق الموسيقا العربية*- الطبعة الأولى، القاهرة

32. Mahdi, Safaa Muhammad Shawqi. (2004): Moftah Al-Ajnas and Maqamat Melody in Arabic Music, Journal of the Sciences and Arts of Music, Volume 10, p. 412, Cairo. (in Arabic)

مهدي، صفاء محمّد شوقي. (2004): *مفتاح ألحان الأجناس والمقامات في الموسيقا العربيّة*، مجلة علوم وفنون الموسيقا، المجلد 10، ص412، القاهرة.

33. Naseem, Sami. (2012): The Impact of Technological Development on the Reality of Arab Music, Journal of Arab Music, Arab Society for Music, League of Arab States. (in Arabic)

نسيم، سامي. (2012): *أثر التطور التكنولوجي على واقع الموسيقا العربية*، مجلة الموسيقا العربية، المجمع العربي للموسيقا، جامعة الدول العربية.

34. Ouargla, Nadia. (2014): The role of social networks in developing political and social awareness among Arab youth, Journal of Studies and Research, Issue 11, University of Djelfa, Algeria, p. 213. (in Arabic)

ورقلة، نادية. (2014): دور شبكات التواصل الاجتماعي في تنمية الوعي السياسي والاجتماعي لدى الشباب العربي، مجلة دراسات وأبحاث، العدد 11، جامعة الجلفة، الجزائر، ص 213.

35. Alvira, J. R. (2005): *Reading and Writing Music for Transposing Instruments*. Conservatory of Music of Puerto Rico. (in English)

36. Dannhauser. A. L. (1986): *Solfege, De Solfeges*. Translated into English by J.H.Coenell. G. Schirmer, Inc. (in English)

37. Farmer, H.G. (1929): *A History of Arabian Music to the Ninth century*, London, Luzac. (in English)

38. Ghezzo, M. A. (2005): *Solfege, Ear Training, Rhythm*, Dictation, and Music 39. Theory. University of Alabama press. (in English)

39. Lovelock, W. (1957): *Symphony Australia collection of music scores and parts. Symphony Australia*. (in English)

40. Meixner, K. (2015): *The Basics of Reading Music*. Available at: www.notationmachine.com/how_to_read_sheetmusic/readingmusic.htm. (in English)

41. Suchon, E. & Mieroslav, F. (1966). *Music theory. Praha-Bratislava* : Editio Supraphon. (in English)

42. Xiques, D. J. (2014): *Solfege and Sonority: Teaching Music Reading in the Choral Classroom*. Oxford University press. (in English)

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 15، عدد 3، 2022، 587 - 604

العولمة وتحولات الخطاب في النص المسرحي العراقي

عبله عباس التميمي، كلية الفنون الجميلة، الأدب والنقد المسرحي، جامعة بغداد، بغداد، العراق

تاريخ الاستلام: 2021/2/14 تاريخ القبول: 2021/7/15

Globalization and Discourse Shifts in the Iraqi Theatrical Text

Abla Abbas Al-Tameemi, College of Fine Art, literature and theater criticism, Baghdad University, Baghdad, Iraq

الملخص

يعد النص المسرحي واحدا من العناصر الداخلة في بنية أي عرض مسرحي كونه يشكل الركيزة الأساسية للاشتغال، كما أنه يشكل الخطاب الموجه لمجموعة من الناس بغية إيصال فكرة ما ولهدف ما، لا سيما أن ذلك الخطاب يتماهى مع كل تلك المعطيات عبر معالجات فنية واشتراطات يخضع لها وفق أسلوب المؤلف والمستهدف في ذلك الخطاب، ولكل أمة من الأمم خطابها الخاص، كونه يتماهى مع البيئة ويحاكي الواقع المعاش لدى تلك ال أمة، مما يشكل أساسا في التعاطي مع المشكلات التي تواجهها المجتمعات، وقد تتنوع أساليب الخطاب عبر مقاربة تلك المشكلات وتوظيفها لتكون ملائمة لمشكلات ذات المجتمع، أي بما ينسجم مع النسق الاجتماعي والبيئي للحصول على تأثير مباشر على المتلقي دون الوقوع في فخ العولمة التي يمكن أن تمحي تراث أمة على حساب أمة اخرى.

وتعد عولمة الخطاب المسرحي وتحولاته في بنية النص فضلا عن هويته واحدة من المشكلات التي تواجه بعض العاملين في حقل الكتابة للمسرح، مما يفقد الخطاب جوهره ليكون أسيرا لأفكار وافدة تقدم كما هي، متأثرة بأشكالها المبهرة، دون استثمارها لبناء نظام مقترح لخطاب متجدد في المسرح وجمالياته المتعددة، إذ تعد إشكالية الفرز ما بين الوافد من الثقافات وبين مرجعيات مجتمع ما وهيمنة إحداها على الأخرى سببا يدفع الباحثين لدراستها والتنقيب في ظاهرها وباطنها. وانطلاقا من تلك الإشكالية، افترضت (الباحثة) سؤالا علميا يركز على العولمة وتحولاتها وتأثيرها في تغييب هوية الخطاب للنص المسرحي العراقي، فضلا عن هوية الخطاب المسرحي الموجه للمجتمعات بشكل عام.

الكلمات المفتاحية: العولمة، التحولات، الخطاب، النص.

Abstract

The theatrical text is one of the elements included in the structure of any theatrical performance. It constitutes the basic pillar of the work and the discourse directed to a group of people in order to convey an idea and a goal, especially since that discourse is identified with all these data through technical procedures and requirements, according to the style of the author and the one who was targeted in that discourse.

It goes without saying that each nation has its own discourse which identifies with the environment and mimics the lived reality of that nation and forms a basis for dealing with the problems facing societies.

The methods of discourse and the manner of employing them in approaching these problems may vary from one nation or society to another. They have to be in harmony with the social and environmental mode to obtain a direct impact on the recipient without falling into the trap of globalization that can ptomote the heritage of a nation at the expense of another nation.

The globalization of the theatrical discourse and its shifts in the structure of the text as well as its identity is one of the problems facing some workers in the field of playwrights. It causes the discourse to lose its essence and become a captive of foreign ideas which, under the influence of their dazzling forms, are presented as is, instead of being invested in building a proposed system for a renewed discourse in the theater and its multiple aesthetics.

There is a need to identify the borders between the imported foreign culture and the reference points of the home culture in any given society before tackling the issue of the domination of one of them over the other. This should prompt researchers to study this problem and excavate its ins and outs. Hence it is that the present researcher hypothesized a scientific question focusing on globalization and its shifts and their impact in concealing the identity of the discourse of the Iraqi theatrical text, as well as the identity of the theatrical discourse directed at societies in general.

Keywords: globalization, shifts, discourse, text

© 2022- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/15.3.4

الفصل الأول، الإطار المنهجي

أولا، مشكلة البحث:

تتنوع الحضارات بتنوع ثقافاتها ومرجعياتها المعرفية عبر العصور، إذ تشكل تلك الثقافات مصدرا مهما لتلاقح الأفكار وإنتاج صيغ جديدة للعلاقات الإنسانية عبر مجموعة من النتاجات العلمية والإنسانية، كما أن تلك الثقافات قد تتأثر بعضها بالبعض الآخر وهذا نتاج طبيعي لحوار الحضارات، ومن تلك الثقافات أو العلوم أو الفنون فن المسرح فهو الآخر قد تأثر بتلك المتغيرات التي أحدثته خارطة العالم على جميع مفاصل الحياة وبروز مفهوم العولمة، إذ تعد "العولمة الثقافية ظاهرة قديمة قدم الإنسان، حيث من المتعارف عليه أن الثقافات القديمة تناقلت كافة متطلبات الحياة من خلال العادات والتقاليد، بحيث لا يوجد مجتمع بدون ثقافة خاصة به، تتغذى وتنتقل من خلال المجتمع الذي يحويها" (farney, 2003, p. 11).

النص المسرحي هو إفراز طبيعي لتاريخ المجتمعات وتأطير مشكلاتها ويومياتها وموروثها الحضاري وغيابه يعني غياب هوية ثقافة المجتمع وسماته في نفوس أبنائه، إذ إن الخطاب المسرحي للنص المسرحي إنما يوجه اتجاه جميع المتغيرات وبالذات السياسية كونها هي المهيمنة على حركة المجتمعات في عموم الأرض والتركيز يأتي لكشف طرق استثارة الوعي وسبر أغوار النفس البشرية عبر مفتاح الخطاب باتجاه الوعي.

تسعى سلطة العولمة وتحولاتها إلى إخضاع هوية النص المسرحي، إذ يمكن أن تتم معالجته عبر تحديد موقع ذلك الخطاب، أي تفكيك البيئة الافتراضية لبنية أي خطاب، فضلا عن تحديد زمان الخطاب، إذ إن لكل زمان خطابا وأسلوبا ومفردات تتماهى وثقافة المتلقي، وكذلك من الواجب معرفة تناول الواقع السياسي وطرائق تسويقه وفق المتغيرات السياسية والاجتماعية، كذلك أن يكون جزء من الخطاب موجها للآخر؛ إذ لا يمكن الانغلاق ورفض الآخر بحجة العولمة بل مواجهتها والتعاطي معها كثقافة موازية تمثل قوة تعكس شكل المجتمع ومضامينه واحتفاظها بأصولها وجذورها.

كما تهدف العولمة وتحولاتها في متن الخطاب المسرحي إلى أن تشكل تأثيرا سلبيا على ثقافة أمة دون غيرها إذا كانت غير محصنة، فقد تكون العولمة ذات فعل عكسي تتجاوز أي جغرافيا، بل وتهمشها لتصبح جميع الثقافات ذات منطلق واحد وفي بوتقة واحدة شكلا ومضمونا لصالح العولمة وليس لصالح تلك الأمة أو غيرها، بل تكون الهيمنة لأمة واحدة تخضع لسلطتها جميع الأمم، إذ إن التكنولوجيا المتطورة قد ساهمت بتذليل جميع الصعوبات لانتشار العولمة وهيمنتها عبر تحولاتها في متن خطاب النص المسرحي بشكل خاص، فضلا عن دورها في بناء منظومة ثقافية خاصة بمجتمع معين بذاته.

إن غياب هوية النص المسرحي عبر تحولات العولمة في متن الخطاب المسرحي قد ساهم في تجريد ثقافة الشعوب من أصالتها وعمقها الحضاري والتاريخي، فلا الابتعاد والانغلاق يعالج الأمر ولا الانفتاح غير المدروس كذلك، بل على ثقافة الأمم أن تستمد حضورها من المواجهة والانفتاح، والخطاب الذي يتسم بالوعي، فضلا عن نوع الخطاب زمانيا ومكانيا، ولهذا حددت الباحثة عنوان بحثها على النحو الاتي: (العولمة وتحولات الخطاب في النص المسرحي العراقي).

ثانيا، أهمية البحث والحاجة إليه:

تأتي أهمية البحث بوصفه يؤشر لدراسة مفهوم العولمة وتأثيراتها المباشرة أو غير المباشرة، فضلا عن تحولاتها في بنية خطاب النص المسرحي العراقي، خصوصا ما بعد عام 2003، والمتغيرات المجتمعية المتسارعة الحاصلة في آليات التلقي، انطلاقا من التأثيرات الفكرية لمفهومات العولمة في تأطير الخطاب.

ثالثا، هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن أسباب غياب هوية خطاب النص المسرحي العراقي بمواجهة عولمة الخطاب

المسرحي وتحولاته، وتحديدا ما بعد أحداث ومتغيرات عام 2003.

رابعا، حدود البحث:

الحدود الزمانية: 2014. كون الأحداث أخذت مسارا مغايرا ما بعد 2014، وكانت مليئة بالمتغيرات المجتمعية والسياسية والأمنية.

الحدود المكانية: العراق. كونه يمثل أحد البلدان التي تعرضت لمتغيرات سياسية واجتماعية واقتصادية. لما بعد أحداث 2003.

الحدود الموضوعية: عولمة الخطاب وتحولاته في النص المسرحي العراقي. إذ إن تلك التحولات قد صاحبها الكثير من المتغيرات في بنية المجتمع ما بعد أحداث 2003، وكانت جديرة بالتوقف عندها لتأشير أهم الممكنات التي يمكن لها أن تفكك ذلك المشهد السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

خامسا، تحديد المصطلحات

1. تعريف اصطلاح العولمة:

تعرف (العولمة) لغويا بأنها "ترجمة لكلمة (Mondialisation) الفرنسية، بمعنى جعل الشئ على مستوى عالمي، والكلمة الفرنسية المذكورة إنما هي ترجمة (Globalization) الإنجليزية المشتقة من كلمة (Globe) التي يعرفها قاموس المورد- إنجليزي-عربي 1995، بأنها الكرة الأرضية" (Salehi, 2006, p. 58)

أما (العولمة) اصطلاحا فهي "كلمة جديدة تعبر عن تطورين هامين هما: أ. التحديث (Modernity)، ب. والاعتماد المتبادل (Inter- dependence)، ويرتكز مفهوم العولمة على التقدم الهائل في التكنولوجيا والمعلوماتية، بالإضافة إلى الروابط المتزايدة على كافة الأصعدة على الساحة الدولية المعاصرة" (Mohsen, 2008, p. 12).

كما يعرف (روبرتسون) (العولمة) بأنها "اتجاه تاريخي نحو انكماش العالم وزيادة وعي الأفراد والمجتمعات بهذا الانكماش)" (Toumi:2009,p19). ويعرفها (غارودي) على أنها "نظام يمكن الأقوياء من فرض الدكتاتوريات الإنسانية التي تسمح بافتراس المستضعفين بذريعة التبادل الحر وحرية السوق" (Garaudi, 1998, p. 17).

العولمة إجرائيا هو مفهوم شمولي كوني يعمد إلى تمكين الأقوياء من فرض الدكتاتوريات الإنسانية التي تسمح بافتراس المستضعفين بذريعة التبادل الحر وحرية السوق عبر التكنولوجيا والمعلوماتية.

2. تعريف اصطلاح التحولات:

يعرف اصطلاح (التحولات)، لغويا على أن "التحول، الاستحالة: تغير صارخ في المظهر أو الصفة أو الظرف" (Al-Razi, 1967, p. 163).

كما يعرف (سعد) اصطلاح (التحول) على أنه "تفعيل الحال المفردة: قلبها أو تغييرها من حال إلى حال، ولعله مرتبط أيضا (بالمحاولة)، أي الرغبة في تحقيق شيء... كما يرتبط بالحيلة، أو طريقة الوصول إلى الشيء" (saad, 2001, p. 74).

أما تعريف (التحولات) اصطلاحا، فقد عرفها (صليبا) على أنها تمثل "تغيرا في الكيف، أي تغير صورة الشيء لشيء آخر" (Saliba, 1982, p. 65).

أما الفلسفة المثالية فقد عرفت (التحولات) على أنها "عملية التحول من المحسوس إلى المجرد بواسطة الحدس" (Hegel, 1998, p. 65).

والتحولات إجرائيا هي فقدان النص لسماته وخواصه ومرجعياته الأصلية الأولى لصالح صورة جديدة بسمات وخواص ومرجعيات مغايرة لإنتاج معنى مغاير.

3. تعريف اصطلاح الخطاب المسرحي:

يعرف ابن منظور الخطاب لغويا فيقول "الخطاب والمخاطبة مراجعة وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان والخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر واختطب يخطب خطابة، واسم الكلام الخطابة... وذهب أبو إسحاق إلى أن الخطبة عند العرب: الكلام المنثور المسجع ونحوه، وفي التهذيب: الخطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر" (Ibn Manzoor:2003,p359).

أما (فوكو) فإنه يعرف الخطاب على أنه "مصطلح... يتميز عن نص وكلام وكتابة وغيرها بشكله لكل إنتاج ذهني، سواء كان نثرا أو شعرا منطوقا أو مكتوبا، فرديا أو جماعيا، ذاتيا أو مؤسسيا، في حين أن المصطلحات الأخرى تقتصر على جانب واحد، وللخطاب منطق داخلي وارتباطات مؤسسية فهو ليس ناتجا بالضرورة عن ذات فردية يعبر عنها أو يحمل معناها أو يحيل إليه" (Foucault:2007,p8).

أما تعريف الخطاب في المفهوم الفلسفي؛ فيعرفه (صليبا) على أنه "الكلام والرأي والمعتقد، وهو عملية عقلية منظمة تنظيما منطقيا أو عملية عقلية مركبة من سلسلة من العمليات العقلية الجزئية، أو تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ أو القضايا التي يرتبط بعضها ببعض" (Salehi:1982,p204).

أما (ياوس) فهو يعرف الخطاب المسرحي بأنه ذلك الخطاب الذي "يتمتع بحد أدنى من الاستقلال الذي يسمح له بتشكيل نظام متماسك... يرتكز على نحو عضوي بالبنى فوق الأدبية السائدة التي تسهم في تحديد دلالات مكوناته الصغرى فضلا عن دلالته الإجمالية " (Yaws:2005,p57).

أما (نوريس) فيعرف (الخطاب المسرحي) بأنه "خطاب ثلاثي الواجهات؛ واجهة معرفية، وواجهة آيديولوجية، وواجهة جمالية، ومن اجل هذه البنية كاملة لا يمكن الفصل بين الواجهات وإلا فإن الخطاب المسرحي يصبح مبتورا" (Norris:1989,p175).

التعريف الإجرائي لاصطلاح الخطاب المسرحي: وقد تبنت (الباحثة) تعريف (نوريس) لأنه يتماشى مع نسق وأهداف البحث.

4. تعريف اصطلاح النص:

يعرف اصطلاح (النص) لغويا على أنه "نص الشيء: رفعه وأظهره، وفلان نص، أي استقصى مسألته عن الشيء حتى استخرج ما عنده، ونص الحديث ينصه نصا؛ إذا رفعه، ونص كل شيء منتهاه" (Ibn Manzoor:1994,pp 42. 44).

أما تعريف النص في علم اللسانيات فيعرف بأنه "نموذج سلوك لساني سواء كان منطوقا أو مكتوبا، وقد أطلق هيمسليف (Hjelmslev Louis) مصطلح (نص) بمعنى واسع؛ إنه ملفوظ مهما كان، سواء كان منطوقا أو مكتوبا، طويلا أو قصيرا، قديما أو جديدا، فالكلمة (قف) هي نص أيضا، مثلها مثل الرواية الطويلة (لأنه بكل بساطة) كل مادة لسانية مدروسة تشكل بالتساوي نصا" (Dubois et autres, 1973, p446).

أما فضل فيعرف النص بأنه "القول اللغوي المكتفي بذاته، والمكتمل في دلالته" (Fadl:1992,p232). أما (ديك) فقد عرف النص بأنه "عبارة عن صورة خاصة من الأقوال اللغوية.. ونصوص اللغة الطبيعية، هي الموضوع الأساسي لعلم النص، وليس المنتمية إلى نظم سيميائية أخرى مثل نظم الموسيقا، والصورة، والسينما، والرقص.. إلخ، ومن الممكن أحيانا أن يطلق وصف النص على أشكال من التواصل المكتوب بلغة اصطناعية مثل لغة الرياضات، ولغة المنطق ولغة الآلات" (Dick:1996,p49).

التعريف الاجرائي لاصطلاح النص: نموذج سلوك لساني سواء كان منطوقا أو مكتوبا وهو مكتمل في دلالته ومكتفٍ بذاته، وعبارة عن صورة خاصة من الأقوال اللغوية.

الفصل الثاني

المبحث الأول، النص المسرحي ـ البنية والجذور:

يعد المسرح بشكل عام والنص المسرحي بشكل خاص نتاجا خالصا يعبر عن ثيمة وخصوصية المجتمعات، ويعكس مشكلاتها وأزماتها عبر تناول موضوعات عدة في أكثر من جانب، فقد تكون الجوانب السياسية مؤثرة على الحالة الاجتماعية والاقتصادية أو العكس، فمنها يستطيع المتلقي تحديد سمات تلك البيئة ومحور صراعاتها أو تحديد تفوقها في جوانب عدة، كما يستطيع تحديد انكفاءاتها في جوانب أخرى عبر قراءة النص المسرحي الذي يعد وعاء خالصا لاحتواء تلك الصراعات.

غياب هوية الخطاب في النص المسرحي تعني غياب المعالجات التي تتشكل من نفس نسيج المجتمعات، إذ إن لكل مجتمع مشكلاته، وطريقة عيش معينة ترتبط بالبيئة التي تحمل الكثير من المرجعيات ذات المعتقدات والموروثات والديانات المختلفة التي تنتج معالجات وفق اشتراطات تلك المجتمعات، سواء أكانت في الريف أو المدينة أو ذات طابع ديني أو منفتح على كل الثقافات المجاورة، غير أن تلك المجتمعات تبقى لصيقة بجذورها التاريخية وإن كانت قادرة على مواكبة جميع التطورات التكنولوجية في حقول الحياة المتعددة.

لقد دأب الكتاب والمفكرون عبر البحث الدائم فيما يخص جميع المشكلات التي تواجههم كونهم يمثلون الجزء الفاعل في إيجاد أو اكتشاف ما يذلل تلك المشكلات، إذ تعد نصوصهم المسرحية وليدة بيئتهم ومجتمعاتهم بدءا من العصور الإغريقية القديمة (ثيسبيس، اسخيلوس، سوفوكليس، يوربيديس، ارستوفانيس) مرورا بكتاب العصر الروماني (سينيكا، بلاوتوس، تيرانس) وصولا إلى القرن الحادي والعشرين بمجمل متغيراته الفنية والتقنية والجمالية والفكرية عبر اتجاهات الحداثة وما بعدها، والتي شكلت بمجملها انزياحات أثرت أحيانا في بنية النص، وغيابه في بعض الأحايين عن مشاكسة ذاكرة المتلقي الجمعية، فغياب هوية الخطاب قد "يعطل في النص العناصر المألوفة القادمة من خارج النص، أي أن القارئ يقوم باستحضار عناصر مألوفة ثم يقوم بنفيها" (Hallin:1998,p42)، أي أن ذلك الاستحضار لم يأت من فراغ بل هو نتاج ذاكرة زمانية ومكانية مليئة بالأحداث والصور تقفز إلى الحضور متى ما تمت إثارتها.

يتخذ المسرح من اللغة والخطاب وسيلتين للتعبير، فضلا عن العناصر الجمالية والتقنية والفكرية والفنية الأخرى، غير أن خطاب النص المسرحي الذي ينبع من الهوية يعد وليد البيئة ومشكلاتها، غير أنه (أي النص المسرحي) يتمركز في مراعاة منطلقاته السيسيو ثقافية فضلا عن المقاربات النفسية عبر سلطة المؤلف أو الكاتب بعده منتجا للنص، غير أن ذلك المنتج للنص يمثل ضمير المجتمع ولسان حاله في نقل المعضلات التي تواجهه كونه يمثل أنموذجا قد تصدى للبحث في إعادة بنية النتاج الإنساني بوساطة المسرح عبر خطابه المعرفي المتمثل بالنص المسرحي، كون النص يمثل أبرز المعطيات التي تنقل تاريخ الأمم وحضاراتها المتعددة، ولما له من مكانة مهمة كونه يمثل وثيقة وشاهدا على الأحداث.

أما فاعلية هوية الخطاب المسرحي، فهي تنبع من مجموعة من الإشكالات والأسئلة الفلسفية التي تعالجها النصوص المسرحية بوساطة مجموعة اشتراطات تتحكم ببنيته ونسق خطابه وفق الأساليب والمدارس والاتجاهات والنظريات إذ "كانت هناك حركات كثيرة، بيد أنها في علاقتها مع بعض أشبه بعلاقة أجزاء عجلة يوجد بينها إطار خارجي واحد، والشيء الذي يجمع هذه الحركات معا هو افتراض المشترك والمسلم به بأن خطاب النقد هو تعليق يدور حول نص موضوعي، كما أنه يضبط هنا النص... فالنقد كان فعلا لمقاربة نص ذي مكانة موضوعية" (Tompkins:1999,p118)، وهنا يمكن أن نؤشر لفاعلية النقد في تثبيت دعائم التجارب المسرحية التي تقدمها الشعوب، لأن تلك التجارب بحاجة إلى حاضنة علمية تسهل عملية تفكيك التجربة ومناقشتها عبر مجموعة من المشكلات الفرضية داخل النص المسرحي، وقد تتسم تلك التجارب

بطروحات تثير الرأي العام حول مشكلة معينة أو حدث أو موضوع معين يعمل النص على إثارته عبر المتلقي، بما يساهم في خلق أفق للجدل وفتح المساحات على إبراز الجوانب الثقافية للمجتمعات، مما يخلق جوا صحيا عبر تبادل الآراء بين النص والمتلقي من جهة، وإنتاج المعنى الثالث عبر التفسير والتأويل للمنجز المسرحي المتمثل بالنص وبنيته ومعالجاته، وبوساطة مجموعة من التفاعلات كيميائيا وفيزيائيا وفق مفهوم القراءات المتعددة ونظريات التأويل.

تأتي جميع التفاعلات بين خطاب النص ومخيلة المتلقي عبر نموها ببيئات مختلفة ناتجة عن واقع بيئي معاش، أخذ بالاتساع نتيجة للتطورات التكنولوجية الحاصلة في حقول المعرفة العلمية والإنسانية، بل حتى المتغيرات الجغرافية قد تكون سببا في خلق المغايرة بتناول النص المسرحي وليس تغييبه، إذ يمكن استثمار ذلك الاتساع والتطور بمدياته التقنية لصالح بنية النص المسرحي فضلا عن توظيف مشكلات الإنسان في المعالجات النصية، فالنص المسرحي "ليس نصا محضا أو ذاتيا محضا بالنسبة للقارئ، ولكنه يشملهما مندمجين... عبر رسم الحدود بين ثلاثة من مجالات الاستبصار هي: أ. النص بما هو موجود بالقوة يسمح بإنتاج المعنى عندما يقوم القارئ بتجسيده وملء فجواته. ب. فحص عملية معالجة النص في القراءة حيث تبرز أهمية الصور الذهنية التي تتشكل أثناء محاولة بناء موضوع جمالي. ج. فحص الشروط التي تؤذن بقيام التفاعل بين النص والقارئ وتحكمه" (Iser:1992,p8)، أي بمعنى أن ذاكرة المتلقي بحاجة إلى مخيلة خصبة ويمكن أن تكون بمتناوله حين يكون النص المسرحي يحاكي حجرات ذاكرته الصورية التي تمثل مرجعيات الزمان ومرجعيات المكان والحدث أو الموضوع العالق في تجربته الإنسانية التي استنبطها من بيئته اليومية المجاورة.

غالبا ما يكون النص المسرحي مليئا بالفجوات المقصودة ليتسنى للقارئ ملؤها عبر مرجعياته المعرفية وتأثيرات الصراع التي يمر بها، ومنها يمكن مراجعة الذاكرة الجمعية باستحضار مجموعة من الصور التي تنسجم مع ما يقرا لتكوين بنية جمالية تكمل المعنى المضمر في خطاب النص المسرحي، مما يسمح بالوصول إلى عملية التفاعل ما بين خطاب النص المسرحي، والمرسل والمتلقي، والمستقبل، الذين يشكلون نتاج تلك البيئة والقريب من مشكلاتها ومعضلاتها وعناصر الصراع فيها.

يرتبط خطاب النص المسرحي بالذاكرة الحية للشعوب، فهي مدونة تاريخية تحكي سيرة تلك الأمة أو الشعب أو أي تجمع بشري كان، والمسرح هنا يحاول إعادة بناء الواقع وفق ما يجب أن يكون وليس ما هو كائن، كما أنه يحاول أن ينتج عناصره من نفس البيئة حتى لا يكون خارج متن المعنى المراد إيصاله للمتلقي، وهو بهذا يعمل على صناعة أدواته بنفسه وإنتاج عناصر بنية خطاب النص المسرحي وهويته دون استيرادها لتكون دخيلة على المجتمع، فالنص المسرحي هنا يمثل "نمطا من القراءة يؤدي إلى صيغة تركيبية لا تتجلى بشكل جزئي في النص وحده، كما لا ينتجها خيال القارئ وحده. ومن ثم فهذه الصيغة التركيبية مزدوجة الطابع، وهذا التركيب لا يحدثه إلا القارئ، لكن في نفس الوقت يكون محكوما بمجموعة من الإشارات التي يطرحها النص" (Bennett:1995,p70)، وهنا يتحدد القبول أو الرفض لذلك الخطاب الموجه عبر هوية الخطاب للنص المسرحي، إذ يمكن أن يسعى المتلقي لجمع تلك الخطابات المتناثرة في متن النص المسرحي، عبر قراءته بوساطة مجموعة من الصيغ التركيبية المزدوجة، كونها ستشكل المعنى العام في النهاية، فإما أن تكون قريبة من بيئة المتلقي وتثير تفاعله وتشكل هويته، وإما أن تكون بعيدة كل البعد عنه فلا يتفاعل معها ولا يجد هويته فيها.

إن خطاب النص المسرحي حين يحكم المتلقي بمجموعة من الإشارات أو الدلالات أو الاشتراطات، حينها يسير خطاب النص باتجاه محكوم يستسلم له المتلقي دون أن تثير في مخيلته أو ذاكرته الجمعية صورا أو مواقف أو أحداث، وهنا تصبح القطيعة أثرا سلبيا في إنتاج المعنى، ويصبح الغياب غياب هوية الخطاب للنص المسرحي واقعا أثرا وفعلا.

تداولية النص المسرحي هي مجموعة من المعالجات التقنية للكتابة وفق أساليب فنية يتبعها الكتاب مرتبطة ارتباطا وثيقا في تحقيق معادلة الصراع في النص المسرحي المتمثلة بقوتين متكافئتين، فقد تكون أشخاصا أو مجموعة أو مؤثرات خارجية، فالنص المسرحي العالمي قد استثمر مواضيع وأحداثا في تاريخ الشرق، إلا أنه وظفه بما يتناسب مع توجهاته الفكرية وأخضعها لاشتراطاته الفنية والفكرية والجمالية والتقنية ولذا فإن هوية النص المسرحي تعد مرتكزا ترتبط معانيه وأهدافه بالبيئة والمجتمع وهو نتاجها وصيرورة بنائها إذ إن النص المسرحي "ليس بلا معنى مطلقا ولا شفافا تماما، فهو يعلق معناه عندما يصرح عن نفسه كنظام دال يتوارى كموضوع مدلول" (Ifrar:2000,p103)، ويمكن أن تكون بنية النص وفق مرجعياته المذهبية في الكتابة قابلا لتصدير المعاني المضمرة والظاهرة بشقيها دون الابتعاد عن هوية الخطاب المسرحي، بتقنيات كتابة تخضع لاشتراطات يمكن أن يكون الخطاب فيها موجها بشكل يتيح لأوسع شريحة من المتلقين من التفاعل معها دون الوقوع في الغياب؛ غياب المعالجات النصية للمشكلات البيئية بوساطة المسرح بشكل عام أو خطاب النص المسرحي بشكل خاص.

للنص المسرحي فاعلية في إنتاج المعاني المتعددة، إذ إنه يرتبط ارتباطا وثيقا بعملية القراءة من قبل المتلقي، وقد لا يمكن للنص الأدبي بشكل عام أن يمتلك ناصية المنجز دون تفاعل المتلقي معه ليتحقق اشتراط القراءة ثم التأويل ثم التدبر لما بين ثنايا النص، وهنا يشير (ياوس) إلى ضرورة التعامل مع نسق الخطاب وفق تفاعل المتلقي فهو يعد النص "نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي، والذي ينتج، بالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرّس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم إشكال وموضوعات أعمال ماضية تُفترض معرفتها في العمل، وأخيرا التعارض بين اللغة الشعرية (الأدبية) واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي" (Yaws:2004,p44)، مما يستدعي التأكيد على الشراكة بين المتلقي والنص المسرحي بشكل عام وتحديد هوية الخطاب المسرحي وتحولات العولمة فيه بشكل خاص، فقد يكون الغياب عنصرا لا يتحمله النص وحده بل قد يكون الغياب سلوكا معرفيا عالقا بالمتلقي كونه غير حاضر (غير فاعل) في شراكته مع خطاب النص المسرحي أو غيره. وبهذا فالغياب القسري لخطاب النص المسرحي، قد يكون نتاج شراكة ما بين النص والمتلقي عبر فاعلية إنتاج المعنى وصيرورة الثقافة ومجاوراتها المهيمنة.

الفصل الثاني

العولمة وتحولات الخطاب المسرحي:

تعد العولمة واحدة من أبرز المتغيرات التي ظهرت في نهاية الثمانينات من القرن الماضي وإن كانت في اصول جذورها تمتد إلى عشرات السنين، إذ شكل اصطلاح العولمة تأثيرا شموليا في مناحي الحياة أجمعها، ومنها المسرح الذي اثرت فيه، حاله حال بقية الحقول المعرفية الإنسانية والعلمية، وهي لا تخلو من تجليات وصدام ما بين الحضارات يتولد عبرها الكثير من القبول أو الرفض وهي تتسع تحت يافطة عريضة اسمها الثقافة إذ تعد "العولمة الثقافية ظاهرة قديمة قدم الإنسان، فمن المتعارف عليه أن الثقافات القديمة تناقلت كافة متطلبات الحياة من خلال العادات والتقاليد، بحيث لا يوجد مجتمع دون ثقافة خاصة به، تتغذى وتنتقل من خلال المجتمع الذي يحويها" (Farney:2003,p11).

إن اصطلاح العولمة وفق المتداول قد استطاع فرض سيطرته وهيمنته على جميع الأشكال والمضامين تحت عناوين إنسانية في ظاهرها، غير أن المضمر والمستتر الذي يقبع في متنه هي نظم الإزاحة التي تعمل على إفراغ المجتمعات من جذورها التاريخية ومرجعياتها المعرفية ونسقها البيئي فهي تهدف إلى "صبغ العالم بصبغة واحدة شاملة لجميع الأقوام وكل من يعيش فيها في ظل توحيد الأنشطة الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والسياسية دون اعتبارٍ لاختلاف الدين والثقافة والجنسية والعرق" (Al-Fatlawi:2009,p40).

لقد شكل الانزياح الفكري للعولمة وتحولاتها في النص المسرحي مدخلا إلى جميع حقول المعرفة الإنسانية والعلمية، عبر محاولة توحيد الخطاب بلون أحادي خاضع لمجموعة من المعايير التي يسوقها سلفا عبر اختراق الأنشطة الحياتية، سواء أكانت في الاقتصاد أو السياسة أو الاجتماع أو حتى في طبيعة تشكل المجتمعات والتجمعات، متجاوزة بذلك طبيعة تلك المجتمعات واختلافاتها الدينية والعرقية وثقافاتها ذات المرجعيات المغايرة التي كانت تتناسب وطبيعة الإنسان فيها، ساعية إلى إيجاد طبيعة مغايرة ذات جنس دخيل أخضعت لفرضيات العولمة العالمية.

تستهدف العولمة وتحولاتها في الخطاب المسرحي الهيمنة، ليس فقط على ثقافة مجتمع ما، بل السيطرة على أهم مقومات الحياة والعيش التي تتمتع بها الشعوب في محور يومياتها ومشكلاتها ونوعية الحلول، إذ إنها أي العولمة تساهم في نشر ثقافة بعينها ذات هدف محدد مسبقا، وبأسلوب ناعم يسهل على الثقافات المجاورة التفاعل معها بانسيابية وسلاسة، نتيجة المشكلات المتراكمة التي تخلقها القوى العظمى المهيمنة عسكريا وسياسيا واقتصاديا وصناعيا على مقدرات الشعوب في العالم.

لقد تخطت العولمة جدران العلوم بشتى اتجاهاتها وتخصصاتها فهي تعني "التداخل الواضح لأمور الاقتصاد والاجتماع والسياسية والثقافة والسلوك دون اعتدادٍ يذكر بالحدود السياسية للدولة ذات السيادة أو انتماء إلى وطن محدد أو لدولة معينة ودون حاجة إلى إجراءات حكومية" (Al-Fatlawi:2009,p38)، ومن هنا يمكن للعولمة اختراق المنظومات المجتمعية في صلب عقيدتها ونسق حياتها اليومية دون أن يردعها شيء وخصوصا حين تجد مضافات مناسبة لنمو ذلك المفهوم (العولمة)، على أنه خطاب يوحد الشعوب ويساعدها على رؤية واضحة لما يدور حولها. والحقيقة هي تغوص في ذلك الخطاب الدخيل مبتعدة عن نسق السلوك والجذور والقيم والمبادئ التي اعتادت الشعوب عليها وفق مرجعياتها التاريخية.

يتمثل الخطاب المسرحي المفرغ من المرجعيات المعرفية المرتبطة بتاريخ الأمم عبر إفراغها من التاريخ والدين والمعتقدات والذاكرة الحياتية اليومية والموروث والأساطير وهذا معناه أن "تقوم العولمة بإفراغ الهوية الجماعية من كل محتوى مما يدفع الشعب إلى التناحر والتقاتل...لأنها تربط الناس بعالم بلا وطن ولا دولة ولا أمه، فتذوب الهوية الوطنية القومية في أتون الحروب الأهلية" (Al-Jabri:2009,p35). إذ يمكن للخطاب المسرحي أن يكون عاملا إيجابيا في كشف تلك المعادلات التي تحاول إفراغ تلك الأمم من محتواها التاريخي الطويل، فضلا عن توظيف انعكاسات تلك الأفكار على بنية المجتمعات، إذ برزت الكثير من المعالجات هنا وهناك من قبل كتاب أثاروا قضايا الهيمنة وأشاروا إلى القيمة التاريخية المهمة للشعوب عبر توظيفهم للحكايات الشعبية الشرق أوسطية أو محاكاة العولمة وما جلبتها من ويلات وحروب كما في نص مسرحية (نحن والولايات المتحدة) لـ(بيتر بروك)، ومسرحية (علماء الطبيعة) لـ(دورينمات)، ومسرحية (السيد بونتيلا وتابعه ماتي) لـ(بريخت)، فضلا عن الكثير من النصوص المسرحية التي ناقشت تلك المفاهيم المتعلقة بالعولمة ومخرجاتها بالسلب أو الإيجاب.

إن ظهور العولمة كأول نشاط لها كان في الولايات المتحدة الأمريكية ثم ما لبثت أن انتشرت بعد انتهاء الحرب الباردة وانهيار الاتحاد السوفيتي لتنفرد أمريكا بالترويج لهذه الأفكار عبر اعتمادها على فكرة الاختراق السريع بوساطة ترويج منتجاتها الفكرية فضلا عن الصناعية والتجارية لبناء اقتصاد قوي على حساب اقتصاديات الدول النامية أو الفقيرة أو الضعيفة، كما أنها استطاعت أن تصل إلى مائدة الطعام التي تغيرت وفق معطيات الشعوب ليجدوا أنفسهم يتناولون أشياء لم يكن يدور في خلدهم يوما من الأيام أنهم سيفكرون بها "لذلك ترى أن ديزني... وغيرها تروج لكل ما هو سهل وسريع وبسيط يتلاءم مع الشعوب في جميع دول العالم ولا سيما الدول النامية كونها تدعو إلى اللهو واللعب والكسل والخمول" (Martin:2003,p55)، وهو فاعل مؤثر بوساطة الإزاحة الثقافية للمفهومات المتداولة للعولمة وتحولاتها في بنية الخطاب المسرحي لتحل محلها مفهومات أخرى.

تمثل الإزاحة إحدى الوسائل التي تعمل عليها العولمة للهيمنة على سلوكيات المجتمعات، إذ إن (الإزاحة) لغويا "الإزاحات: ومفردها (إزاحة)، وهي بمعنى (زحه) يزحه (زحاً)، وزحزحه نحاه عن موضعه" (Al-Zubaidi:1994,p493)، وهنا يبدأ فعل الإزاحة للثقافات الأخرى عبر تغيير موضوعها أو العمل على تغييبها لتحل محلها ثقافات وسلوكيات أخرى مغايرة تماما.

تماهت العولمة وإزاحاتها في الخطاب المسرحي مع المرجعيات الأساسية لأي فكرة مطروحة في متن نص معين يحاكي مشكلة معينة لشعب أو مجتمع معين إذ تعمل العولمة على إزاحة الفكرة الرئيسة عبر سلسلة من الإجراءات لتخلف بجوارها فكرة مغايرة بثوب جديد مختلف تماما عن فكرة النص الأصلية إذ إن للإزاحة العولمية "قابلية انفصال ما تتصف به فكرة ما من تأكيد أو أهمية أو وحدة عنها وارتباط بأفكار لم تكن لها تلك الحدة، ولكنها تتصل بالفكرة الأولى بسلسلة من الترابطات" (Struck:1990,p140).

يسعى فعل الإزاحة في الخطاب المعرفي للنص المسرحي للمغايرة بطبيعته، عبر جنس المشكلة ومعطياتها وتعالق مراكزها وهوامشها بما يجعل المركز في الفكرة الأساسية هامشا بعد إجراء متغيرات الإزاحة عليها مما يصبغها بلون آخر ومحاكاة أخرى، وبالتالي تثير المتلقي في نسق غير أنساقه المتداولة مما قد يؤثر في سلوكه النفسي بناء على سلسلة من التأثيرات تمارسها تلك العولمة على الإنسان بشكل خاص وعلى المجتمعات بشكل عام منطلقا من فكرة تفكيك البنية المجتمعية وإعادة تركيبها وفق الأهداف المرسومة لها مسبقا.

تعد العولمة مؤثرا نفسيا في تشكل الخطاب المسرحي عبر مجموعة من التحولات، كونه يمثل مجموعة من الأفكار والمعتقدات التي قد تغير أفكار ومعتقدات المتلقي بما يجعله فاقدا للقدرة على التمييز بين الخيارات المعرفية، بل إن ذلك الخطاب المتغير قد يوظف مجموعة من الخيارات التي تحاكي مشكلات الفرد وتدفعه باتجاه خيارات توهمه بأنها أجوبة لأسئلته الحيرى، وبالتالي تتحقق الأهداف التي تحاول العولمة الوصول إليها عبر استدراج المتلقي إلى مفاهيم جديدة ومغايرة قد تتقاطع مع مرجعياته الفكرية والفنية والجمالية والتقنية من جهة ومع معتقداته ودينه وسلوكه البيئي من جهة أخرى.

كما أن فعل الإزاحة يعد واحدا من الأدوات والوسائل المهمة المستخدمة في عولمة الخطاب المسرحي وتعدد تحولاته، خصوصا في نسق بنية الشخصيات داخل حلبة الصراع الدرامي وتشكيل مراكز القوى والضعف عبر محاكاة نفسية للمتلقي بوساطة تلك الشخصيات "فالشخصية هي الثمرة الإجمالية لكيان الإنسان المادي وللمؤثرات التي تفرضها عليها بيئتها وعلاقتها، وواجب المؤلف أن يلم بشخصياته الماما كبيرا وأن يحيط بهم إحاطة واسعة، كما يجب أن لا تقتصر معرفته لهم على ما هم فيه اليوم بل لا بد من معرفته ما سوف يكونون عليه غدا بل بعد سنوات منذ اليوم" (Ijri:1963,p124).

لقد وجدت المذاهب المسرحية عبر نسق الكتابة ومنها تم اشتقاق أساليب كتابة النص المسرحي وفق الاتجاهات والأساليب والنظريات التي أخضعت كتابة النص لها، وبالتالي فإن تلك الأساليب لا تحكم الفكرة ولا مضمونها بل هي آلية تفصح عن سمات ذلك المذهب أو الاتجاه، غير أن مفهوم الإزاحة فعل مغاير يعمل على تغييب الفكرة الأساسية وإيداع مجموعة من الأفكار بدلها لأغراض معينة وأهداف مسبقة غايتها التأثير النفسي والفكري في المتلقي ومحاولة سلبه ذاكرته ومرجعياته المعرفية، فالإزاحة "أحد آليات الدفاع، فحين يخفق الفرد في إشباع دافع أصلي، أو يخفق في تحقيقه يضطر إلى استبدال شيء آخر به، فيتحقق له بذلك بعض الرضا والإشباع، ومثل هذا التعديل أو التحويل يدعى الإزاحة" (Weiss:2005,p58)، إذ إن كل تلك العمليات الفكرية التي ترسم ملامح الشخصيات وسلوكها عبر عناصر الصراع داخل متن النص المسرحي إنما تتشكل بوساطة الخطاب الذي يكون موجها نحو خلخلة مفهومات المتلقي عن ماهية الصراع ومرجعياته واستدراجه إلى قناعة معينة يستهدفها النص شكلا ومضمونا.

هوية الخطاب بشكل عام وهوية الخطاب المسرحي بشكل خاص، يمثلان روح الكاتب وتجربته الحياتية الواقعية وبيئته التي أثرت فيه عبر مجموعة من الإجراءات، غير أن الأساليب تختلف في رسم ملامح الخطاب، كما أن مرجعيات الخطاب المسرحي قد تكون مرتبطة ببيئته المعاصرة أو قد تكون تاريخية استقاها المؤلف من بطون التاريخ ووظفها بما يتلاءم وتطلعات مجتمعه أو قد تكون تجارب أمم اخرى حاول الكاتب أو المؤلف محاكاتها وفق بيئته، كما أن الخطاب مرتبط بعدة اشتراطات منها الفكرة أو الثيمة والمشكلة أو العقدة والشخصيات وبنية الحوار فضلا عن الجو النفسي العام لما يدور من أحداث داخل متن النص المسرحي، فالخطاب كما يشير (بارت) يعني التمسرح أي أن "التمسرح ينبغي أن يكون حاضرا منذ البذرة الأولى المكتوبة لعمل ما، إنه معطى إبداعي وليس معطى إنجازيا" (Shakir:2014,p222)، أي أن التمسرح يشتمل بمعناه الواسع على أكبر قدر من المعطيات ذات الدلالات الرمزية داخل متن النص فكرة وشخوصا وزمانا ومكانا وحدثا أو موضوعا، إذ إن تلك الوحدات والعناصر إنما هي التي تشكل منظومة الخطاب المسرحي فضلا عن الإرشادات المسرحية التي يضعها المؤلف أو الكاتب بين أقواس.

كما أن المسرح العالمي له الريادة في تقديم فن المسرح للمجتمعات، أما الثقافة العربية فهي تمثل تجربة حضارية ضاربة في القدم، امتلأت بالحكايات والشخصيات والأساطير والأحداث بما يسمح للتجربة أن تكون ثرية مع الحفاظ على الهوية الخاصة بكل مجتمع، فيتحدث (كريمسكي) عن التراث العربي مشيرا إلى "أن الحكايات عوضت العرب عن العرض المسرحي، لأن الحكاية تحتوي على بعض العناصر المسرحية والمواقف فيها تتميز عادة بديناميكية الفعل والتشويق، أما الشخصيات فتتميز بالتحديد والوضوح" (Potetseva:1981,p67)، وهذا دليل على إمكانية توظيف ذلك التراث بما يتناسب مع التقنيات والتطور التكنولوجي الحاصل في جميع الحقول بما يتناسب وخلق بيئة جمالية وفنية وتقنية وفكرية تتلاءم والمجتمعات المتفاعلة معها دون الوقوع في فخ العولمة أو التقليد الأعمى.

أما مفهوم فكرة التأصيل فهو مفهوم يبحث عنه أغلب الكتاب في مختلف المجتمعات، فالجميع يسعى للحفاظ على تراث أمته ويقدم ما هو أفضل لها عبر تقديم نصوص مسرحية تحاكي الواقع والمشكلات التي تواجه مجتمعاتها، وبالتالي يكون لكل مجتمع حكاياته وتراثه، ويشتركون في بث الجمال والمعرفة عبر تلك النصوص المسرحية إذ "إن تأصيل المسرح العربي اليوم يعني تجسيد روح الأمة، سواء في تراثها الشعبي من أساطير وحكايات أو حوادث، أوعبر تاريخها، أو في حاضرها الراهن، ولكن بأشكال تمت للظواهر العربية بصلة" (Esmat:1995,p35)، مما يخلق حالة صحية على مستوى حوار الحضارات وتلاقح المعارف والقيم عبر إنجازاتها الجمالية بوساطة الخطاب وبث مدلولاته بعيدا عن العولمة قريبا من الجمال الذي يشكل مفهومات مشتركة بين الشعوب والمجتمعات.

مؤشرات الإطار النظري

1. عولمة الخطاب وتحولاته آثار في النص المسرحي النزعة نحو إبعاد كل ما هو غير مألوف عن عناصر الصراع داخل الحدث.
2. إن العولمة عبر تحولات الخطاب فيها، قد ساهمت في إبعاد كل ما هو مشترك حقيقي وإزاحته إلى قلق مشترك وهمي.
3. إنتاج المعنى ومعالجة هوية خطاب النص وإبراز شروط التفاعل بين النص والمتلقي تعمل على تقويض فكرة العولمة.
4. تتفاعل العولمة عبر خطاباتها على تعزيز فعل غياب هوية الخطاب للنص المسرحي إذ يصبح حقيقيا حين يتعزز انبثاقه من نظام دال ويتوارى كموضوع مدلول.
5. العولمة ساهمت بفتح الأفق لحوار الحضارات ثم ما لبثت أن هيمنت في محاولة لرسم ملامح جميع المجتمعات بلون واحد دون اعتبار لثقافة أو دين أو جنس أو عرق.

6. العولمة ساهمت في إفراغ المجتمعات من أي جذور أو انتماء لتثير النزاعات والصراعات والتناحرات.
7. إن تحولات الخطاب في العولمة أزاحت متن النص وهويته كآلية دفاعية تظهر لدى الفرد الضعيف مما تسهل الهيمنة عليه وعلى أفكاره وتغيير قناعاته.

الفصل الثالث، اجراءات البحث

أولا، مجتمع البحث:

تمثل في اختيار أحد النصوص المسرحية العراقية بشكل قصدي.

ثانيا، عينة البحث:

تم اختيار (الباحثة) لعينة واحدة من النصوص المسرحية العراقية وهو نص مسرحية (إطفائيثيوس) تأليف علي عبدالنبي الزيدي (Al-Zaidi:2014,pp 35. 58).

ثالثا، منهج البحث:

اعتمدت (الباحثة) المنهج الوصفي في تحليل عينة بحثها بغية الوصول إلى مجموعة من النتائج والاستنتاجات.

رابعا، أداة البحث:

تم بناء أداة البحث استنادا إلى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري والتي اعتمدتها (الباحثة) كمعيار إجرائي لتحليل عينة البحث فضلا عن القراءة المباشرة للنص.

خامسا، تحليل العينة:

نص مسرحية (إطفائيثيوس) تأليف: علي عبدالنبي الزيدي. الإصدار: دمشق، دار تموز، 2014.

قصة المسرحية

تعد مسرحية (اطفائيثيوس) من النصوص المسرحية التي تنتمي إلى مذهب اللامعقول، وهي تسرد قصة حياة إطفائي يعمل ضمن مؤسسة معنية بإطفاء الحرائق وعبر سلسلة من الحرائق التي أشرف على إطفائها. والكم الهائل من الحرائق التي كانت في بداياتها تستهدف المنازل أو المصانع أو المعامل والحقول إلى إطفاء حرائق البشر الذين أمسوا وأصبحوا يتساقطون عبر التفجيرات الإرهابية لتتحول بغداد إلى جهنم مصغرة لا يمكن العيش فيها، فرائحة الدم وشواء لحم البشر أصبحت تزكم الأنوف.

يمر الإطفائي بعدة انتكاسات ليقرر بعدها صناعة سلم كبير للصعود إلى السماء وإطفاء نار جهنم، لينعم الناس بالجنة حسب اعتقاده، وهنا تثور ثائرة الناس ويتهمونه بالزندقة والفسوق ويقرر رجال الدين التفريق بينه وبين زوجه وسحب أبنائه منه لأنه غير مؤهل وخارج عن الملة.

تتجمع الحشود حول بيت الإطفائي في محاولة لقتله ورجمه بالحجارة وهو يحاول صناعة السلم الذي سيصل عبره إلى السماء لإطفاء حرائق جهنم، وهنا يستذكر الإطفائي مجموعة من الشخصيات التي مرت بحياته والأحداث التي شاهدها كشاهد على التاريخ عبر شخصية المومس والسكير وأبو محمد الذي فقد ابنه في إحدى التفجيرات ليصل في النهاية إلى إكمال بناء السُّلَّم وليشتد حصار بيته عليه، وتتعالى الأصوات بتحليل قتله، وهو يصعد شيئا فشيئا على السلم الذي اكتمل ليختفي تماما في عنان السماء بينما الأصوات تتعالى والحشود تقترب من اختراق بيت الإطفائي، وبهذا يسدل الستار على نهاية نص أحداث المسرحية.

العولمة وتحولات الخطاب في نص مسرحية (إطفائيثيوس)

إن غياب هوية الخطاب في النص المسرحي لا يعني بالضرورة غياب النص بشكله المادي، بل غياب المعالجات التي تمت للواقع أو للبيئة عبر التجربة اليومية التي يعيشها الفرد في مجتمعه . فقضية الإطفائي وتجربته مع إطفاء الحرائق تكشف عن حجم الخراب الذي لحق بالمجتمع وأناسه ومقدراته؛ فالمشهد الأول

يكشف عبر الاتصالات التي تأتي لمركز الإطفاء بوجود حرائق يوميا، وفي كل مكان حريق، حتى ليكاد الإطفائي يصاب بالجنون في مشهد واقعي يكشف المتلقي حجم الوجع الذي يعيشه المجتمع، فضلا عن كشف أسباب ومسببات الحرائق التي تأتي في الغالب بسبب تماس كهربائي مثبت في السجلات الرسمية، غير أن الحقيقة تشير إلى تماس بشري، أي تقاطع وصراع على المصالح تتسبب في تلك الحرائق.

الإطفائي: كنت أعتقد أن الحرائق دائما سببها تماس كهربائي، فعندما يحترق مستشفى ما تقول التحقيقات: نتيجة لتماس كهربائي ليس إلا. وعندما تحترق مخازن وزارة ما يقولون لنا تماس كهربائي ليس إلا، وعندما تحترق دائرة حكومية ما... أيضا تماس كهربائي ليس إلا، وعندما تحترق صفحات (الخلفونا) يقولون تماس كهربائي ليس إلا... ولكني اكتشفت متأخرا أن هناك تماسات بشرية تقوم بحرق الأوراق والمستندات من أجل أن يختلط الحابل بالنابل ليس إلا....

إن عملية الصراع غالبا ما تتعلق بالشخصيات وبضمنها صراع الأفكار والتوجهات فقد عمد المؤلف إلى إيجاد معادل موضوعي صعب وغير منطقي ما بين الإطفائي وبين محاولته لإطفاء نار جهنم، وإن من سينضمون لمؤازرته فيما بعد هم مجموعة من السكارى والمومسات وبعض المشردين، وهذا ما يثير القطيعة ما بين الاعتقاد الصائب بهذه المعادلة المغايرة للمنطق، إذ ليس كل ما هو موجود في الواقع عليه أن يكون منطقيا بل قد يخضع لمعادلات قيمية ودينية وأخلاقية وعقائدية، ويمكن أن يكون مشهد سالم ابو محمد أقرب إلى الواقعية، ويمكن التفاعل معه وفق الواقع كونه يمثل صورة فاضحة لانتهاك حقوق الإنسان وأهمها حمايته وتوفير الأمان له بما لا يسمح للإزاحة أن تجد بديلا لها كونها صورة ترتبط بذاكرة المجتمع وسفر الآلام والموت التي عايشها.

الإطفائي: (يرفع السجل) شاهد عيان على رجل اسمه سالم، وهو اسم على غير مسمى كعادة الأسماء عندنا. سالم هذا كان يمسك ابنه الصغير محمد من يده وهو يمشي معه بحفظ الله، يمسكه بقوة خوفا من أن يفلت من يده، وعندما حدث انفجار سيارة مفخخة بالقرب منهما.. ضاع محمد في زحام الدخان والصراخ والموت، أبو محمد وجد نفسه على الرصيف الآخر دون يد ابنه التي كان يمسكها بقوة... ولكنه أخذ يضحك، يضحك بجنون، الناس كلها استغربت من ضحكه الذي ملأ الشارع ... (يقلد شخصية أبو محمد بجنون) (يضحك بجنون) محمد، أين أنت؟ من منكم رآه أو شاهد ظله، قولوا له أن أباه يبحث عنه ولا يمكن أن يعود للبيت دونه، لأنني لن أجد أية كلمة يمكن أن أقولها لأمه التي تخاف عليه من الهواء، لقد تأخرنا عن البيت يا محمد (يضحك) هل يعقل أن تترك يد أبيك فارغة وتفلت منها، أم أنك وجدت الانفجار فرصة كي تلعب بعيدا عن عينيّ (يضحك)، عندما كنت صغيرا وأخرج مع أمي للسوق... كنت أمسك بعباءتها ولا أفلت منها حتى أعود للبيت سالما (يضحك بجنون) لا يهم، سأنتظرك هنا للصبح يا محمد حتى تعود، وأنا على استعداد كامل أن أبقى شهرا أو سنة أو العمر كله بانتظار أن ترجع ليدي التي لن تسمح ليدك أن تفلت منها مرة أخرى، (يصيح) وأنا على استعداد أيضا أن أنتظرك هنا إلى يوم القي أمة.... (يتوقف عن تقليد شخصية سالم أبو محمد) للعلم فقط... إن أبا محمد ظل يضحك ويضحك ويضحك إلى أن وجدوه ميتا من الضحك على رصيف الشارع!

أما شخصية (المومس) فهي تثير عدة تساؤلات، فالتوبة يتقبلها الله أو لا يتقبلها، وهو شأن إلهي، أما البحث عن تبريرات تساهم في تسويق فعل المومس قد يكون غير منسجم مع طبيعة المجتمعات ذات الانتماءات الدينية والعقائدية بل وحتى الكتب السماوية:

الإطفائي: (يتوقف عن تقليد شخصية المومس) (يبتسم) هذه واحدة من أنصاري الذين يعملون ويتعبون ويجاهدون ليلا من أجل لقمة شريفة يطعمون بها أفواه أولادهم، فالجوع كما تقول زوج سافل بن سافل... .

إن التعب والإجهاد فعل يتسم بالصدق والثبات والإيمان على المصائب، ولا يمكن للفعل الفاحش أن يكون جهادا وأن يكون لقمة عيش شريفة، وهذا تناقض واضح بين القيم الإنسانية التي نادت بها الأديان ولم تبح بأي شكل من الأشكال تدنيس النفس البشرية لأجل أي سبب كان. وهنا يمكن أن يحل العهر محل الشرف والكفر محل الإيمان والجهاد في سبيل مجاهدة النفس الأمارة بالسوء محل النفس المطمئنة.

أما شخصية (السكير) فهو نموذج آخر يتحدث بلغة لا يمكن أن تكون منطقية أو متداولة بين لغة الأصحاء الذين يحاولون بناء وطن، فالسكير لا يمكن أن يكون نموذجا منطقيا كونه فاقدا لأي صواب، كونه فاقدا لما يسمى لغة وسلوك العاقل من أثر ما يتناوله من مسكرات وبالتالي لا يمكن أن يتخذ نموذجا أو شاهدا على شيء ما:

الإطفائي: (يقوم بتقليد شخصية السكير، يمسك بيده قنينة ماء) قالوا لي ستجد النبي نوح الجديد فوق سطح هذا البيت يشتغل على سلم طويل! هل أنت هو فعلا؟ (يضحك) هزلت والله.. هذا ما كان ينقصنا.. أنبياء في داخل الوطن! ولكن، أهذا وجه نبي؟ هل رأيت وجهك في المرآة أيها الرجل؟ إنه يطرد الخير والبركة والسكر معا. ماذا يجري هنا؟ كل يوم يأتي أحدهم ليتحول إلى نبي أو بطل عربي وقومي ومنقذ وسياسي شفاف، أما تخجل من نفسك؟ تريد أن تتحول من مواطن بائس إلى نبي.. هل هذا زمن أنبياء؟ اسكت. نوح النبي قام ببناء سفينته من أجل أن تبقى هذه الدنيا التي لا شيء فيها سوى سخام الوجه، وأنت تريد أيضا أن تقوم ببناء سلم طويل من الخشب لكي تصعد به إلى السماء لتنقذ الوطن من سخام الوجه. ماذا سيتغير ونحن في عصر صدام الأفكار الدموي؟ (يشرب من قنينة الماء) مغشوش، كل شيء مغشوش في هذا الوطن.. حتى خمره، تحتسي خمس قناني من الخمر والعياذ بالله كأنك شربت قنينة واحدة.

قد يكون التناقض واضحا في شخصية السكير ورغم فقدانه لأهليته فهو الآخر لا يتقبل فعل الإطفائي، فكيف يمكن أن يكون من أنصاره ومريديه، وفي جانب آخر علمه بصفات ومزايا الأنبياء وأفعالهم غير أن أفعاله تغاير ما ينطق به، إذ هو يعيش في جو من المتناقضات مما يستدعي عدم الأخذ برأيه حتى لو كان صوابا، غير أن الإزاحة باتجاه خلق التعاطف معه هو ما يثير آلاف الأسئلة كونه يعيش في مجتمع ومرجعيات سلوكية لا يمكن أن تتقبله بهذا الشكل على أقل تقدير.

أما موقف بعض رجال الدين أو وجهاء المجتمع اتجاه فعل الإطفائي، فهم يقررون التفريق بين الإطفائي وزوجه ويتهمونه بالزندقة والعلمانية، رغم أن العلمانية اتجاه سياسي لا يمكن أن يتداخل مع الزندقة وهو اصطلاح ديني إذ لا يمكن أن يجتمع الاصطلاحان مع بعضهما.

الإطفائي: (يخرج ورقة من جيبه، يضحك بقوة) والله مشكلة، هو أنا أصلا لا أعرف ماذا تعني كلمة زنديق أو علماني، والكارثة طلقوا زوجتي من أجل هاتين الكلمتين، حتى أن أحدهم كان يصرخ بوجهي ويقول: أنت زندلماني، حلو والله، مزج الزنديق بالعلماني معا فصرت (زندلماني) (يرفع ورقة الطلاق) هذه ورقة طلاقها، قالوا: شرعا طلقنا زوجتك لأنها صارت محرمة عليك (يضحك)، فأنا فاسق وصاحب ضلالة وزندلماني كما يقولون (يتوقف عن الضحك)، طبعا لم أترك القضية وراء ظهري.

إن فكرة زج الدين لم تكن موفقة فهي مرتبطة بمجموعة من العبادات والمعاملات ولا يمكن تجزئتها على أي حال، رغم أن الفعل الذي اختاره المؤلف غير مبرر من قبل الوجهاء أو رجال الدين، ولكن لا يمكن أن يتم مناقشتها على أساس ديني كون الدين لا يتعامل مع هذه الحوادث أو ما يشابهها على هذا الأساس، وهي تشبه إلى حد ما ما جرى على الحلاج من اتهامه بالزندقة ومن ثم قتله على غير ما كان يفكر الحلاج به.

الإطفائي: حاولت أن أتحدث مع زوجتي برومانسية: (يطرق باب غرفة زوجته الذي يتخيله، يتحدث معها من وراء الباب) افتحي الباب لكي نتحدث، ما بك؟ هذه ورقة طلاقك رموها بوجهي يا عمري، لا تصمتي، قولي شيئا، ارفضيها، قولي لهم إن هذا زوجي وحبيبي وسيظل هكذا وهو يصلي صلاة الحب وليس بزندلماني (يخرج من جيبه عقد الزواج) هذا عقد زواجنا الشرعي، ما بكِ؟ تحدّثي لهم عن حبنا، ولا يمكن لكل أوراق طلاق الدنيا أن توقف هذا الحب، طلاقنا هو الموت يا روحي، لست بمحرّم عليك كما يقولون، أنا زوجك ووجودك معي في البيت ليس بزنا كما قالوا لك، لقد قبلت الزواج منك وقبلت الزواج بي، وأنكحتني نفسك على سنة الله ورسوله، كيف يكون بقاؤك معي زنا؟ هل يمكن أن ننسى تلك الليالي الجميلة وأنا أحكي لك فيها برومانسية عالية عن الحرائق التي أطفأتها، وعن الناس الذين احترقوا في الانفجارات، وعن السيارات الجميلة المفخخة. (يصرخ، يضرب الباب بقوة) افتحي الباب ... (يتوقف) ولكنها في آخر الأمر خرجت من البيت وانضمت للحشود التي تحاصر بيتي (يضرب رأسه بيده) قالوا أنت زنديق وطلقنا زوجتك على هذا الأساس (يدق مسمارا في خشبة السلم بقوة).

إن انزياح هوية خطاب النص المسرحي قد تركز في غياب حوادثه الحقيقية القريبة من الصور اليومية في حياة المجتمع، إذ قد تشابهها في الشكل غير أن مضامينها وطبيعة الطرح واختيار الشخوص الافتراضيين لم تكن قريبة بشكل كاف من المجتمع كي تكون شاهد اثبات لما يحدث لذلك الإطفائي، وهي بهذا جنحت نحو عولمة الخطاب وتحولاته وانفتاحه على مجتمعات يمكن أن تتقبلها وتتفاعل معها، وهنا تكمن خطورة مخاطبة العاطفة دون العقل لإثارة مجموعة من الأسئلة تفتح آفاقا معرفية وليس تعقيد المشهد وإثارة العاطفة وبالتالي إغراق المتلقي في متاهات تزيد من متاهاته التي يعيشها أصلا للوصول إلى نسق درامي يسهل عملية كشف أطراف الصراع بين البطل ومجاوراته، بشكل يقترب من الخطاب المعرفي الموجه للمتلقي.

الفصـل الرابع، النتائج مناقشتها

أولا، النتائج:

1. عمد خطاب النص إلى عكس تجربة ذاتية غارقة في اليأس دون اللجوء إلى بارقة أمل واحدة تفتح الأفق نحو توازن بين صراع البطل (الإطفائي) مع مجموعة من الأفكار والشخصيات الافتراضية التي جنح خيال المؤلف في خلقها، بوصفها شخصيات سلبية في مضامينها وسلوكها بشكل عام.
2. ساهمت العولمة وتحولات الخطاب فيها بشكل مباشر أو غير مباشر في تناول قضايا حساسة جدا في المجتمعات دون الاعتبارات الدينية والقيمية، وعدم استثمار المرجعيات المعرفية الإيجابية التي تزخر بها المجتمعات والتركيز على غيرها، مثل فكرة معاتبة الإله على تلك الحرائق.
3. لم يعمد المؤلف في التركيز على مخرجات الحياة اليومية التي يعايشها من حرائق، لطرح نماذج تتمحور بين الخير والشر، كونهما عنصرين يساعدان الدراما لتحقيقها في بنية النص، بل أصبح الوجه المظلم هو المهيمن على خطاب النص وتحولاته، وأن المناصرين يتمثلون بـالسكير والمومس.
4. غياب تفكيك الخطاب في عنصر الصراع فلسفيا، دون الولوج في تفاصيل المشكلة، بل لامس الخطاب الجانب العاطفي فضلا عن الإيغال بالألم والاستسلام له. كما في شخصية (المومس) وشخصية (السكير) وشخصية (رجل الدين).
5. إن من أسباب غياب هوية خطاب النص المسرحي هو غياب المرتكزات الأساسية في المجتمع وسلوكياته، إذ تم إزاحتها لتحل محلها حلولٌ لا تمت للمجتمع بأي صلة كانت، مما يبعدها عن المتلقي مثل (فكرة إطفاء نيران جهنم).
6. فقدان الخصوصية الاجتماعية واجتيازها الواقع الحقيقي إلى واقع لا معقول إذ لم يألفه المتلقي في يومياته عدا شخصية (سالم أبو محمد).
7. تعد الشخصيات واحدة من العناصر المهمة في تعزيز خطاب النص المسرحي، فقد جاءت على شاكلة متناقضة ومغايرة في مفاهيمها وسلوكياتها مثل (السكير، والمومس، ورجل الدين، وأمة الناس).

ثانيا، الاستنتاجات:

1. عولمة الخطاب المسرحي وتحولاته أزاحت هوية النص المسرحي، ليحل محله نص هجين يساهم في توسيع خطاب الكراهية والاقتتال ويعمق فكرة الانتقام.
2. لقد مثلت العولمة وخطابها عبر مجموعة من التحولات، مرتكزا أساسيا عبر مفهوم طرح المشكلات ذات الأفكار التي تمس المعتقدات والدين وتاريخ الشعوب.
3. شكلت العولمة وتحولات الخطاب في متن النص المسرحي أثرا في إيجاد حلول بيئية مجتمعية مرتبطة بمرجعيات موروثة، عبر جعلها عائمة دون الدخول في تفاصيلها، وإثارة حنق المتلقي اتجاهها باستثارة عاطفته.
4. الاهتمام بالشكل العام وطبيعة تسويق المشكلات في بنية الخطاب المسرحي، كونها تمثل أشكالا جديدة في الكتابة، ومحاولة إسباغ ملامح بيئية عليها مما أوقعها في التناقض، إذ خلق قطيعة بينها وبين تاريخ المجتمعات.

ثالثا، المقترحات:

تقترح (الباحثة) إجراء دراسات نقدية مقاربة في اصطلاح العولمة على الشكل الآتي: ملامح العولمة في نصوص مسرح ما بعد الحداثة.

رابعا، التوصيات:

توصي (الباحثة) بما يأتي:

1. تفعيل مفردات تتلاءم ومفردات مناهج الطلبة لمعاهد وكليات الفنون الجميلة فيما يخص (عولمة الخطاب المسرحي وتحولاته) بوصفه فاعلا ومؤثرا في بنية النص المسرحي وإبراز هويته.
2. إقامة ورش عملية تهتم بمفهومات عولمة الخطاب المسرحي كمدخل لمبادئ تشكل العولمة في الدراسات الأولية، وتفعيله كمادة أساسية في الأدب والنقد لطلبة الدراسات العليا في قسم الفنون المسرحية.

References: **قائمة المصادر والمراجع**

1. Ibn Manzur, Muhammad bin Makram bin Ali, Judge Jamal al-Din Abu al-Fadl. (1994): *Lisan al-Arab*, edited by: (a group of professors), ed 3, c7, Beirut: (Dar Sader), 1994

إبن منظور، محمد بن مكرم بن عليّ، القاضي جمال الدين ابو الفضل. *لسان العرب*، تحقيق: مجموعة من الاساتذة، ط3، ج7، بيروت:(دار صادر)، 1994.

2. ----------, ---------, *Lisan Al Arab*, (2005): Part 5, Beirut: (Publishing House), 2003.

ـــــــ، ـــــــ. (2003): *لسان العرب*، ج5، بيروت، دار صادر للنشر.

3. Ifrar, (Frank), Tineh (Eric), Roland Barthes. (2000): *An adventure in the face of the tex*t, 1st ed., TR: Wael Barakat, Damascus: Dar al-Nabisi.

ايفرار، (فرانك)، وتينه (ايريك)، رولان بارت. (2000): *مغامرة في مواجهة النص*، ط1، تر: وائل بركات. دمشق، دار الينابيع.

4. Ijri, Laius. (1963): *The Art of Writing the Play*, Tr: Drini Khashaba, Cairo: (The Anglo-Egyptian Library).

إيجري، (لايوس). (1963): *فن كتابة المسرحية*، تر: دريني خشبة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.

5. Bennett, Susan. (1995): *The Audience of Theater Towards a Theory of Theatrical Production and Receptions*, 1st Edition, TR: Sameh Fikry, Cairo: (Center for Languages and Translation, Academy of Arts), 1995.

بينيت، سوزان. (1995): *جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين*، ط1، تر: سامح فكري، القاهرة، مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون.

6. Potetseva, Tamara Alexandrovna. (1981): *A Thousand and One Year on the Arab Theater*, 1st Edition, Tr: Tawfiq Al-Muezzin, Beirut: Dar Al-Farabi.

بوتيتسيفا، تمارا ألكسندروفنا. (1981): *ألف عام و عام على المسرح العربي*، ط1، تر: توفيق المؤذن، بيروت، دار الفارابي.

7. Tompkins, Jane B. (1999): *Critique of the Reader's Response*, Tr: Hasan Nazim Ali, Kuwait: The Supreme Council of Culture.

تومبكنز، (جين ب). (1999): *نقد استجابة القارئ*، تر: حسن ناظم على، الكويت، المجلس الاعلى للثقافة.

8. Toumi, Abdelkader. (2009): *Globalization, its philosophy, its manifestations and its effects,* Algeria: Treasures of wisdom for publication and distribution.

تومي، عبدالقادر، (2009): *العولمة فلسفتها مظاهرها تأثيراتها*، الجزائر، كنوز الحكمة للنشر والتوزيع.

9. Al-Jabri, Muhammad Abed. (2009): *Globalization and Cultural Identity Ten theses, in: Globalization and the Crisis of Neoliberalism* - Book Two, Muhammad Abed Al-Jabri and others, Beirut: The Arab Network for Research and Publishing.

الجابري، محمد عابد. (2009): *العولمة والهوية الثقافية عشر أطروحات، في: العولمة وأزمة الليبرالية الجديدة* - الكتاب الثاني، محمد عابد الجابري وآخرون، بيروت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر.

10. Dick, Van. (1996): *the text, its structures and functions - An initial introduction to the science of the text, in: The Theory of Literature in the Twentieth Century*, ed. 1, Tr: Muhammad Al-Omari, Morocco: East Africa.

ديك، فان. (1996): *النص بنياته ووظائفه ــ مدخل أولي إلى علم النص، في: نظرية الادب في القرن العشرين*، ط1، تر: محمد العمري، المغرب، أفريقيا الشرق.

11. Al-Razi, Muhammad bin Abi Bakr bin Abd al-Qadir. (1967): *Mukhtar As-Sahih*, Beirut: (The Arab Book House), Edition 1, 1967

الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر. (1967). *مختار الصحاح*، ط1 بيروت، دار الكتاب العربي.

12. Al-Zubaidi, Muhammad bin Muhammad bin Abd Al-Razzaq Al-Murtada. (1994). *Crown of the Bride from the Jewels of the Dictionary*, Mug / 6, 1st Edition, Beirut: (Dar Al-Fikr), 1994.

الزبيدي، محمد بن محمد المرتضى. (1994): *تاج العروس من جواهر القاموس*، مج6، ط1، بيروت، دار الفكر.

13. Struck, John. (1990): *structuralism and beyond*, see: Muhammad Asfour, Kuwait: The National Council for Culture and Arts.

ستروك، جون. (1990). *البنيوية وما بعدها*، تر: محمد عصفور، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون.

14. Saad, Saleh. (2001). *The Other-I-The Duality of Representational Art*, Kuwait: (The World of Knowledge Series), P / 274.

سعد، صالح. (2001): *الأنا ـ الآخر ـ ازدواجية الفن التمثيلي*، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع/274.

15. Saliba, Jamil. (1982): *The Philosophical Dictionary of Arabic, French, English and Latin Expressions*, Part 2, from (i-j) Beirut: (The Lebanese Writer House), 1982.

صليبا، جميل. (1982): *المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية*، ج2، من (ط ـ ي) بيروت، دار الكاتب اللبناني.

16. Salehi, Al- Eid. (2006): *Globalization and National Sovereignty*, Algeria: (Dar al-Khaldounia), 2006.

صالحي، العيد. (2006): *العولمة والسيادة الوطنية*، الجزائر، دار الخلدونية.

17. Ismat, Riyadh. (1995): *Arab Theater*, Damascus (Dar Al-Fikr), 1995.

عصمت، رياض. (1995): *المسرح العربي*، دمشق، دار الفكر.

18. Garaudi, Roger. (1998): *The Alleged Globalization, Reality, Roots and Alternatives*, Tr: Muhammad Al-Subaitili, Sana'a: Al-Shawkani House for Publishing and Distribution.

غارودي، روجيه. (1998): *العولمة المزعومة الواقع الجذور والبدائل*، تر: محمد السبيطلي، صنعاء، دار الشوكاني للنشر والتوزيع.

19. Farnier, Jean-Pierre. (2003). The Globalization of Culture, Tr: Abdul-Jalil Al-Azdi, Cairo: The Egyptian Lebanese House.

فارنيي، جان بيير. (2003): *عولمة الثقافة*، تر: عبد الجليل الأزدي، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية.

20. Fadl, Salah. (1992). Rhetoric of Rhetoric and Textual Science, Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature, P / 164.

فضل، صلاح. (1992): *بلاغة الخطاب وعلم النص*، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع/ 164.

21. Al-Fatlawi, Suhail Hussein. (2009): *Globalization and its Effects in the Arab World*, Amman: House of Culture for Publishing and Distribution.

الفتلاوي، سهيل حسين. (2009): *العولمة وآثارها في الوطن العربي*، عمان، دار الثقافة للنشر والتوزيع.

22. Foucault, Michel. (2007): *Nizam al-Khattab*, Tr: Muhammad Sabila Beirut: Dar al-Tanweer for printing, publishing and distribution.

فوكو، ميشيل. (2007). *نظام الخطاب*، تر: محمد سبيلا بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.

23. Mohsen, Hatem Hamid. (2008): *The Brief on Globalization*, 1st Edition, Damascus: Kiwan for Printing and Publishing.

محسن، حاتم حميد. (2008): *الموجز في العولمة*، ط1، دمشق، كيوان للطباعة والنشر.

24. Martin, Hans Peter, and Schumann, (Harald). (2003): *The Trap of Globalization, Attacking Democracy and Welfare*, TR: Adnan Abbas Ali, Kuwait: (The World of Knowledge), 2003.

مارتين، هانس بيتر، وشومان، هارالد. (2003): *فخ العولمة الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية*، تر: عدنان عباس علي. الكويت، عالم المعرفة.

25. Norris, Christopher. (1989): *Deconstruction-Theory and Practice*, TR: Sabri Muhammad Hasan, Riyadh: Mars Publishing House.

نوريس، كريستوفر. (1989): *التفكيكية ــ النظرية والممارسة*، تر: صبري محمد حسن. الرياض، دار المريخ للنشر.

26. Hallin, (Fernand), and others. (1998): *Research on reading and receptivity*, ed. 1, Tr: Muhammad Khair al-Buqai, Damascus: (Center for Cultural Development), 1998.

هالين، فيرناند، وآخرون. (1998): *بحوث في القراءة والتلقي*، ط1، تر: محمد خير البقاعي، دمشق، مركز الإنماء الحضاري.

27. Hegel, George Wilhelm Friedrich. (1988): *Introduction to Aesthetics - The Idea of Beauty*, 3rd Edition, TR: (George Tarabishi), Beirut: Dar Al Tale'ah for Printing and Publishing.

هيغل، جورج فيلهلم فريدريش. (1988): *المدخل إلى علم الجمال ـ فكرة الجمال*، ط3، تر: جورج طرابيشي. بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر.

28. Weiss, Ahmad Muhammad. (2005): *Displacement from the Perspective of Stylistic Studies*, Beirut: Glory of the University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.

ويس، أحمد محمد. (2005): *الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية*، بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

29. Yaws, Hans Robert. (2005): *Towards aesthetic Al-Talqi*, Tr: Muhammad Musaadi, Morocco: Publications of the Interdisciplinary College of Taza - The Horizon Press.

ياوس، هانس روبرت.(2005): *نحو جمالية التلقي*، تر: محمد مساعدي، المغرب، منشورات الكلية المتعددة التخصصات بتازة، مطبعة الأفق.

30. --------, ---------,(2004): *Aesthetics of receiving for a new interpretation of the literary text*, ed. 1, tr: Rashid bin Haddou, Cairo: (The Supreme Council for Translation), 2004.

ـــــ، ـــــ، (2004): جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ط1، تر: رشيد بن حدو. القاهرة، المجلس الأعلى للترجمة.

31. Iser, Wolfgang. (1992): *Interaction between Text and the Reader*, Tr: Al-Jilani Al-Kadiya, Morocco: (Journal of Literary Semiotics), V / 7, 1992.

إيزر، فولفغانغ، (1992): *التفاعل بين النص والقارئ*، تر: الجيلاني الكدية، المغرب، مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع/7.

32. Shakir, Abdel-Majeed. (2014): *for an aesthetic approach to theatrical discourse*, Algeria: (Memory magazine, a refereed academic journal issued by the Laboratory of Linguistic and Literary Heritage, College of Letters and Languages, Qasidi Merbah University, and Ouargla), Issue 3, 2014.

شاكر، عبدالمجيد. (2014): *من أجل مقاربة جمالية للخطاب المسرحي*، الجزائر، مجلة الذاكرة، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة. ع/3.

33. Al-Zaidi, Ali Abd al-Nabi. (2014): *Al-Ilahiyat - Dramas*, 1st Edition, Damascus: (July - Printing - Publishing - Distribution), 2014.

الزيدي، علي عبدالنبي. (2014): *الإلهيات ـ مسرحيات*، ط1، دمشق:(تموز ـ طباعة ـ نشر ـ توزيع)، 2014.

34. Dubois et autres, (1973): Dictionnaire de linguistique (discours texte).larousse, paris.

المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 15، عدد 3، 2022، 605 - 622

التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي في تصميم الأزياء

شهيرة عبد الهادي عبد الهادي، قسم تصميم أزياء، كلية التصاميم والفنون، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية

تاريخ الاستلام: 2021/3/7 تاريخ القبول: 2021/7/15

Linear and Color Contrast as a Creative influencer in Fashion Design

Shahira Abd Elhad Abd Elhadi, Department of Fashion Design, College of Arts & Design, Umm Al-Qura University, Kingdom of Saudi Arabia

الملخص

يعد التباين من المصادر الأساسية التي تعمل على إضفاء الحركة والحيوية في التصميم وإحداث الاتزان الإيهامي الذي يتحقق بوضع عناصر متغايرة ومختلفة كل مقابل الآخر بحيث تكون هذه العناصر منسجمة مع بعضها البعض مما ينتج عنه حركة إيقاعية داخلية في التصميم، وتكمن مشكلة البحث في معرفة مدي الاستفادة من التباين الخطي واللوني والقيم الجمالية والفنية لما لهما من دور في عمل تصميمات أزياء معاصرة، ويهدف البحث إلى الاستفادة من القيم الجمالية والفنية الناتجة عن التباين بين عنصري الخط واللون في عمل تصميمات أزياء معاصرة. وتظهر أهمية البحث في تنمية الحس الجمالي والفني في المجتمع من خلال إيجاد فلسفة تشكيلية جديدة في مجال تصميم الأزياء، وذلك بالاستفادة من عنصري الخط واللون في إبراز دور المصمم المبدع. وينص فرض البحث على إمكانية توظيف التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي ذي إثراء فني في ابتكار تصميمات الأزياء. اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي والمنهج التجريبي. وعليه تم تنفيذ الخطوات الإجرائية للبحث عن طريق تصميم استبانة مكونة من أربعة محاور رئيسية تتناول تحقق القيم الجمالية، والإمكانات التوظيفية، والتباين كمؤثر إبداعي وتحقيق الإثراء الفني لاستطلاع التقييمات والتأكد من تحقيق فروض البحث وأهدافه. تم عرض النتائج وتحليلها إحصائيا ووصفيا من خلال إجراء التجانس والتباين والارتباط والتنبؤ بمعادلات الانجار الخطي المتعدد، كما تم تمثيل النتائج بيانيا لعرض أفضل التصميمات وأكثرها تحقيقا لمحاور الاستبيان. وتوصلت النتائج إلى إمكانية توظيف التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي ذي إثراء فني في ابتكار تصميمات الأزياء. وتوصى الباحثة بإجراء المزيد من الدراسات حول مؤثرات التباين لعناصر التصميم وفتح آفاق الإبداع الفني لدى الطالبات لمواكبة التغيرات في خطوط الموضة وربطها بسوق العمل.

الكلمات المفتاحية: التباين الخطي واللوني، المؤثر الإبداعي، تصميم الأزياء.

Abstract

Contrast is one of the main sources of movement and vitality in the design. It helps in creating illusory balance by placing various different elements against each other, causing harmony and internal rhythmic movement in the design. The research problem of the present study lies in unveiling the aesthetic and artistic value of linear and color contrasts and determining to what extent they can be utilized in the work of contemporary fashion designs. The research goal is to use the aesthetic and artistic values resulting from the contrast between the elements of line and color in making fashion designs. The research importance lies in encouraging and promoting the aesthetic and artistic urge in the society by introducing a new plastic philosophy in the field of fashion design based on using the elements of line and color in highlighting the role of the creative designer. The research hypothesis affirms the possibility of employing linear and color contrast to achieve creative influence and enhance artistic enrichment in creating fashion designs. The research methodology follows the descriptive analytical methodology and the experimental methodology. Procedural steps were carried out by designing a questionnaire consisting of four main axes that verify the realization of aesthetic values, the functional potential, contrast as a creative effect, and achieving artistic enrichment. The completed questionaire was used to survey, collect and apply the results for verification of the hypothesis and objectives of the research. The results were represented and analyzed statistically and descriptively through conducting the homogeneity, variance, correlation, and prediction of multiple linear regression equations. Graphs were represented to display the best designs and the questionnaire's axes with the highest achievement. The results showed the possibility of employing linear and color contrast to achieve creative effect and enhance artistic enrichment in the creation of fashion designs. The Research recommendations were:

1. Conducting more studies on the creative impact of contrast effects of design elements in the field of contemporary fashion design,
2. Opening venues for artistic creativity among female students to help them keep up with the changes in fashion lines,
3. Helping female students to link their creative and innovative abilities with the market through innovative projects in the field of fashion design.

Keywords: Linear and color contrast, Creative influencer, Fashion design

© 2022- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/15.3.5

المقدمة

إن فن تصميم الأزياء من الفنون التشكيلية التي تعبر عن حالة المصمم الوجدانية حيث يعايش الواقع ويستفيد منه في إنتاج تصميمات مبتكرة تفي باحتياجات الأفراد (Abdo et al, 2017). وعناصر التصميم هي مفردات لغة الشكل التي يستخدمها مصمم الأزياء لإمكانياتها المتعددة وقابليتها للاندماج والتآلف والترابط مع بعضها داخل التصميم وتوافر هذه العناصر في التصميم يجعل الإبصار الجمالي أكثر حدة وتزداد التجربة إمتاعاً (Goda et al, 2004).

ويعتبر الخط عنصراً من عناصر التصميم ذات الدور الهام والرئيس في تصميم وبناء العمل الفني، إذ يتمتع بالعديد من الإمكانيات غير المحدودة وذلك لاختلاف أنواعه وأشكاله مما يساعد على الاستفادة من أوضاعه واتجاهاته المتعددة والمختلفة، ويعتبر الخط من أهم العناصر الممتعة في تنوعه وانفراجه وانثنائه فهو وسيلة المصمم الأولى والسهلة لعمل تصميمات إبداعية متنوعة (Hamuwed, 2018).

كما أن لعنصر اللون دورا اساسيا ضمن عناصر التصميم في مجال تصميم الأزياء التي تترجم بواسطة الخامات والأساليب والتقنيات المستخدمة والأنسجة المضافة إلى جانب الدور التشكيلي الذي يلعبه من خلال توزيع الألوان ومساحاتها لإضافة الحيوية والإيقاعات الحركية المتنوعة على التصميم وانتقاله من حيز السكون والجمود إلى الحيز الانفعالي واعتباره منبع الإحساس (Abdo et al, 2017).

وبما أن هناك صلة وثيقة وترابطا بين عنصري الخط واللون جاءت فكرة البحث في إحداث تباين بين الخط واللون كمؤثر إبداعي في تصميم الأزياء. إذ يعد التباين من المصادر الأساسية التي تعمل على إضفاء الحركة والحيوية للتصميم وحدوث الإتزان الإيهامي الذي يتحقق بوضع عناصر متغايرة ومختلفة الواحد مقابل الآخر بحيث تكون هذه العناصر منسجمة مع بعضها البعض مما ينتج عنه حركة إيقاعية داخلية في التصميم (Hamuwed, 2018).

مشكلة البحث

تكمن مشكلة البحث في التساؤلات التالية:

1. ما مدي الاستفادة من التباين الخطي واللوني في عمل تصميمات أزياء معاصرة؟
2. ما إمكانية الاستفادة من القيم الجمالية والفنية لعنصري الخط واللون في عمل تصميمات أزياء معاصرة؟

أهداف البحث

1. الاستفادة من التباين الخطي واللوني في ابتكار تصميمات أزياء معاصرة.
2. الاستفادة من القيم الجمالية والفنية لعنصري الخط واللون في عمل تصميمات أزياء معاصرة.

أهمية البحث

1. إيجاد فلسفة تشكيلية جديدة في مجال تصميم الأزياء.
2. تنمية الحس الجمالي والفني في المجتمع.
3. الاستفادة من عنصري الخط واللون في إبراز دور المصمم المبدع.

فرض البحث

إمكانية توظيف التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي ذي إثراء فني في ابتكار تصميمات الأزياء.

مصطلحات البحث

التباين: هو تلك الفروق الواضحة بين الأشكال، وفي الفنون التشكيلية هو تلك الفروق بين الأشكال (Ismail, 2007). والخطوط والدرجات والألوان ويعني أيضاً استخدام التناقضات بشكل متجاور.

الخط: هو كل نقطه متحركة تحصر شكلاً أو محيطا خارجيا لجسم معين أو أقل تخطيط من ناحية السمك ويعتبر بذلك وسيلة للبناء التشكيلي (Al-Bassiouni, 2006).

اللون: هو التأثير الفسيولوجي الناتج على شبكة العين وعرفه (هيجل) أنه صفة موقوفة على خيال الفنان المصمم وقدرته على الإبداع والابتكار (Ibrahim and Mohammad, 2018).

الإبداع: يعرفه (ريبر) بأنه "تعبير يستخدمه المختصون وغيرهم للإشارة إلى العمليات العقلية التي تؤدي إلى حلول وأفكار أو أشكال فنية أو نظريات أو إنتاجات فريدة أو جديدة" (Jarwan, 2013).

تصميم الأزياء: هو التصميم المتجدد في خاماته المستخدمة وخطوطه المتنوعة ومساحاته اللونية التي يحاول مصمم الأزياء أن يترجمها إلى كيان مبتكر ومستحدث بصورة تشكيلية جميلة تحاكي وتعايش الواقع المعاصر (Abd El-Hady, 2006).

منهج البحث

البحث اتبع المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على وصف ظاهرة الخط واللون وتحليل تأثيرهما على زيادة القيم الجمالية والفنية، كما اتبع أيضاً المنهج التجريبي في إجراء التصميمات المتنوعة من ملابس معاصرة من حيث استخدام الخطوط والألوان والتباين الحاصل بينهما وتنظيمها والتعبير عنها بصورة إبداعية تحقق فروض البحث وتساهم في تطوير مجال تصميم الأزياء.

أدوات البحث

استبيان لتحكيم التصميمات المقترحة، والتحليل الإحصائي والبياني لمخرجات الاستبيان أداة الدراسة.

الدراسات السابقة

المحور الأول: دراسات تناولت المؤثرات الإبداعية للخط واللون في تصميم الأزياء

دراسة (Nahas, 2018) التي هدفت إلى عمل تصميمات طباعية مبتكرة لأقمشة السيدات الصباحية من عنصري الخط واللون للفنان بيت موندريان وتوصلت النتائج إلى عمل مجموعة من التصميمات المبتكرة لأقمشة السيدات الصباحية المطبوعة مستلهمة من عنصري الخط واللون الموجودين في أعمال الفنان موندريان بشكل يثري مجال تصميم الأزياء المعاصر.

دراسة (Abdo et al, 2017) التي هدفت إلى دراسة عنصر اللون دراسة متعمقة والإفادة من القيم الجمالية والتشكيلية لعنصر اللون في استحداث تصميمات مبتكرة للأزياء. وتوصلت النتائج إلى إمكانية الاستفادة من القيم الجمالية والتشكيلية لعنصر اللون واستحداث تصميمات أزياء مبتكرة متنوعة في القيم الفنية والجمالية.

دراسة (Ibrahim and Mohammad, 2018) التي هدفت إلى توظيف القيم الفنية والجمالية للون برؤية فنية معاصرة في تصميم الأزياء المطبوعة للسيدات المستوحاة من أعمال الفنان موندريان. وتوصلت النتائج إلى أن اللون هو أقوى أداة تنفيذية وضعت بيد المصمم وأنه من أهم عناصر التصميم التي يجب أن توضع في الاعتبار عند تصميم المنسوجات والأزياء.

دراسة (Al-Saidi, 2020) التي هدفت إلى دراسة اللون والخط كأحد الأسس الفعالة في تحقيق الحركة في الأقمشة المنسوجة والحصول على حلول تصميمية مبتكرة لملابس الفتيات. وأكدت نتائج الدراسة على أن المزج بين عنصري الخط واللون يحقق الإيحاء الحركي ويثري القيم الجمالية والفنية في التصميم.

المحور الثاني: دراسات تناولت المؤثرات الإبداعية للخط واللون في الفنون.

دراسة (Al- Rabaie, 2010) التي هدفت إلى التعرف على النظام البنائي اللوني ودراسة التباين اللوني وتوظيفه في إظهار الحركة في تصميم الفن البصري وتوصلت أهم النتائج إلى أن التباين والتضاد والتدرج في اللون جعل أعماله أكثر حركة وتشويقا وأن استخدامه للون الأسود والأبيض كان عاملا مهما في زيادة قيمتها الحركية التي جاءت متوافقة مع الإحساسات الحركية التي تولدها الإيقاعات اللونية المتناغمة محققة

بذلك قيما جمالية.

دراسة (Gholi and Al-Araji, 2012) التي هدفت إلى الكشف عن جماليات اللون والحركة في الفن البصري. وتوصلت أهم النتائج إلى أن القيم البنائية في التكوينات البصرية تعتمد على طبيعة الاشتغال اللوني والخطي والحركي التي تحقق رؤية جمالية تعتمد على الاستجابات البصرية المتشكلة.

دراسة (Hosni et al, 2017) التي هدفت إلى إلقاء الضوء على ماهية الخط وأهميته ووظائفه وارتباطه بالتكوين في فن النحت البارز وتوصلت النتائج إلى أن هناك قيماً جمالية وتشكيلية للخط وارتباطات تعبيرية يستخدمها كل فنان بطابعه الشخصي لعمل التكوين الفني.

دراسة (Motawea, 2017) وهدفت إلى التعريف بماهية الألوان ومظاهر وجودها في الحضارة الإسلامية والتعرف على المظاهر الجمالية التي تشغلها في صورة مخطوطات وتوصلت النتائج إلى أنه في هذه الحقبة من الزمن كانت للألوان دلالات متنوعة تعبر عن الحياة الاجتماعية بمستوياتها المختلفة والحياة السياسية بما خاضته من حروب ومعارك، وظهر ذلك من خلال توظيف وتعدد الألوان في المخطوطة الإسلامية الواحدة.

دراسة (Al-Sharqawi, 2018) التي هدفت إلى إضفاء التفرد وإعادة رؤية الواقع بطريقة تؤكد على الخط وجمالياته، والاستفادة من الضوء والظل في بناء اللوحة. وأهم نتائجها أن استخدام الخط وجمالياته يعطي العمل الفني قيمة ويجعل الفنان متفردا، له بصمة خاصة عندما يستخدم الخط بحرية في سبيل عمل مبتكر.

دراسة (Hamuwed, 2018) التي هدفت إلى توضيح التفاعل الإيجابي للخط واللون كعناصر رئيسة في التصميم لتحقيق الحركة التي يسعي المصمم للحصول عليها وتوصلت النتائج إلى أن استخدام الإمكانات التشكيلية لعنصري الخط واللون يحدث حركات إيهاميه وتبادلية في البناء التصميمي.

ويتضح من الدراسات السابقة أنها ترتبط بالدراسة الحالية في التأكيد على أهمية عنصري الخط واللون في التصميم بصفة عامة وتصميم الأزياء على وجه الخصوص والدور الذي يلعبانه في تحقيق القيم الفنية والجمالية بجانب عامل الحركة الذي يضيف أنواع الايقاعات المختلفة على التصميم للوصول به إلى الهدف المنشود.

الإطار النظري للبحث

دراسة الخطوط:

تحمل الخطوط العديد من الطاقات التعبيرية والتشكيلية وتؤثر فينا بتنويعاتها وأشكالها واتجاهاتها المختلفة وبالتالي تعطي الإحساس بالحركة أو الثبات وتنبع القيمة الجمالية والتعبيرية لهذه الخطوط من خلال رؤية المصمم وأسلوبه الخاص في تكوين لحن تشكيلي نابع من اختلاف وتنوع الخطوط وأشكالها داخل التصميم (Hosni et al, 2017).

ويمكن استخدام الخطوط في الأزياء على النحو التالي:

أولاً: الخطوط البنائية متمثلة في:

1. خطوط حردة الرقبة والإبط وخط الجنب والكتف وخط الذيل للزي.
2. الخطوط الخارجية للأكوال أو الأكمام أو الأساور.
3. خطوط البنس أو القصات أو الكسر أو الثنيات أو الكشكشة أو الدرابيه.

ثانياً: الخطوط الزخرفية متمثلة في:

1. المكملات المضافة للزي: جيوب، وأزارير، وأشرطة، وأبليك، وورود.
2. خطوط الطباعة والنسيج والتطريز وغيرها.

وفي مجال البحث هناك انسجام بين الخطوط البنائية والزخرفية عن طريق استخدام الخطوط الزخرفية

في التأكيد على الخطوط البنائية من خلال زخرفة سطح الزي بمجموعة من الخطوط المتنوعة بشكل متباين يظهر جمال التصميم بطريقة إبداعية وغير تقليدية.

دراسة الألوان:

اللون يمثل العنصر الأكثر أهمية وجاذبية في العمل الفني كونه يمتلك قدرة غير محدودة على مخاطبتنا نفسياً وعاطفياً فضلاً عن كونه عنصراً اساسياً وفعالاً في تنمية العناصر (Gholi and Al-Araji, 2012). حيث لا يعطي اللون دلالة ما إلا من خلال علاقته ببقية عناصر التصميم لأن اللون يكتسب خواصه الجمالية مما يحيط به. فالقيمة الجمالية للون تتضاعف كلما أتقن المصمم استخدام الألوان المناسبة للفكرة وأبعادها ودلالاتها كي يكتسب التصميم مظهراً ذا قيمة جمالية تؤدي إلى تحقيق الهدف منه، ومن هنا نجد أن اللون هو أقدر العناصر التصميمية التي باستطاعتها توليد الإحساس بالجمال وجذب انتباه المتلقي (Ibrahim and Mohammad, 2018). وعلى ذكر ما سبق وضح (جوهانز آيتين) أن هناك سبعة أنواع من التضادات اللونية، تم ذكرها وتوضيحها أيضا في دراسة سابقة (Abd El-hady, 2011)، وهي على النحو التالي:

أ. تضاد الألوان النقية: مثل تضاد الأسود الداكن والأبيض الناصع.

ب. تضاد الألوان الباردة والحارة: يعتمد على الأكثر برودة أو الأكثر حرارة مثل اللون الأخضر واللون الأحمر.

ت. تضاد الألوان المتكاملة: وهي الألوان المتقابلة في الدائرة اللونية وعند تجاورها تعطي أكبر درجة من السطوع.

ث. تضاد المضيء والمظلم: يعتمد على استخدام قيمة اللون ولمعانه وذلك باستخدام اللون الأبيض لزيادة درجة تفتيح اللون (أفتح) أو الأسود لزيادة درجة تعتيم اللون (أغمق).

ج. تضاد النوعية (صفاء اللون): ويكون بين الألوان المعتمة والمضيئة وينتج بإضافة اللون الأسود أو الأبيض أو الألوان التكميلية.

ح. التضاد المتزامن: هو التضاد المؤقت فالعين تنتج الألوان المكملة للون حتى إذا لم تكن موجودة.

خ. تضاد الكمية: ينتج عن تضاد المساحات والأشكال اللونية المختلفة.

وقد تم الاستفادة من هذه الأنواع في البحث الحالي لتحقيق عامل الإبداع وجذب انتباه المتلقي.

دراسة التباين الخطي واللوني:

يعد التباين من الوسائل التنظيمية التي لا غنى عنها في العمل الفني المصمم حيث يمثل، في الواقع، الانتقال من حالة إلى عكسها مما يؤدي إلى جذب الانتباه والبعد عن الملل والرتابة في العمل الفني المصمم وتأكيد ظهور العناصر البنائية وخلق نوع من الإيقاع والحركة الايهامية عن طريق نقل النظر من وحدة إلى أخرى فضلاً عن إحداث تنوع في العناصر المستخدمة مما يعطي نواتج فنية أكثر قيمة وجمالاً (Gholi and Al-Araji, 2012).

ويطبق التباين على جميع العناصر التصميمية عامة وعلى وجه الخصوص نجده واضحاً في عنصري الخط واللون، فنجد مسار الخط يعرض عددا لا نهائيا من التباينات ما بين مستقيم ومتعرج، ومنحنٍ وممووج، وغير ذلك. وفي الاتجاه تمثل الخطوط المتوازية تكراراً في حين أن الخطوط العمودية تمثل أقصى درجات التباين حيث تجمع بين الخطوط الرأسية والأفقية في أن واحد (Goda et al, 2004).

أما ظاهرة التباين اللوني فهي التغير اللوني الذي يحدث في مظهر الألوان عند تجاورها دون تأثير على تركيبها المادي (Al-Qubati et al, 2015). ويحدث التباين في الألوان نتيجة لوجود تضاد ناتج عن التغير في الكنه او القيمة أو الشدة، أو قد ينتج من تجاور الألوان التي تثير الرؤية مثل الألوان المكملة. فعلاقة اللون مع مكمله تجسد أعلى قدر من التباين والتناقض الملموس (Al- Rabaie, 2010).

دراسة التفكير الإبداعي:

هو عملية عقلية معقدة تتميز بالشمولية وينطوي التفكير الإبداعي على عوامل معرفية وانفعالية وأخلاقية متداخلة تشكل حالة ذهنية نشطة وفريدة، بالإضافة إلى أنه سلوك هادف لا يحدث في فراغ وتتلخص غايته في إيجاد حلول أصيلة لمشكلات قائمة في أحد حقول المعرفة أو الحياة الإنسانية.

ويحتوي التفكير الإبداعي على مضامين كثيرة أكثر من مجرد الطلاقة والمرونة والأصالة حيث أضاف (جيلفورد) عناصر أخرى مثل القدرة على تحسس المشكلات في مجال الاختصاص والقدرة على صياغة المشكلة بشكل جديد متحرر من الجمود الوظيفي للتفكير من أجل الوصول إلى حلول فريدة (Jarwan, 2013).

التجربة الإجرائية للبحث

أولاً: إجراءات التجربة

تم اقتراح عدد (10) تصميمات من الأزياء لملابس نسائية بالاستفادة من القيم الجمالية والفنية لعنصري الخط واللون في إحداث تباينات خطية ولونية مختلفة في كل زي وذلك باتباع التالي:

1. التباين من خلال التضادات الخطية التالية: مسار الخط، واتجاه الخط، وسمك الخط، وشكل الخط.
2. التباين من خلال التضادات اللونية التالية: الأبيض والأسود مع ألوان أساسية وألوان ثانوية، وألوان متكاملة وألوان مشتقة، أو الدمج بين نوعين مع الأبيض والأسود.
3. التباين من خلال التضادات الخطية واللونية التالية: استخدام الخط باللون الأسود والأبيض لإظهار قوة التضاد وإحداث التباين بينها وبين الألوان الآخرى في التصميم.

ثانياً: تحليل التجربة

في الجداول من1 إلى5 يتم عرض التجارب التصميمية مع توضيح نوع التباين والخطوط والألوان المستخدمة لكل تصميم.

جدول (1) يوضح تأثير التباين اللوني والخطي على التصميم الأول والتصميم الثاني

التصميم الاول	نوع التباين	التصميم الثاني	نوع التباين
	- من خلال التضادات الخطية (مسار الخط، اتجاه الخط، سمك الخط، شكل الخط) - من خلال التضادات اللونية (الأبيض والأسود مع الألوان المتكاملة)		- من خلال التضادات الخطية (مسار الخط، اتجاه الخط، سمك الخط، شكل الخط) - من خلال التضادات اللونية (الأبيض والأسود مع لون ثانوي)
	الخطوط المستخدمة		**الخطوط المستخدمة**
	مقوس، منحنٍ، مائل		مستقيم، مقوس، مموج، منكسر
	الألوان المستخدمة		**الألوان المستخدمة**
	الأبيض – الأسود الأصفر – البنفسجي الأخضر – الأحمر		الأبيض – الأسود - الأخضر

جدول (2) يوضح تأثير التباين اللوني والخطي على التصميم الثالث والتصميم الرابع

التصميم الثالث	نوع التباين	التصميم الرابع	نوع التباين
	- من خلال التضادات الخطية (مسار الخط - اتجاه الخط - سمك الخط - شكل الخط) - من خلال التضادات اللونية (الأبيض والأسود مع لون مشتق)		- من خلال التضادات الخطية (مسار الخط - اتجاه الخط - سمك الخط - شكل الخط) - من خلال التضادات اللونية (الأبيض والأسود مع لون أساسي ولون ثانوي)
	الخطوط المستخدمة		**الخطوط المستخدمة**
	مستقيم – منحنٍ - متقاطع		مستقيم – متداخل – مقوس
	الألوان المستخدمة		**الألوان المستخدمة**
	الأسود – أحمر برتقالي		الأبيض – الأسود - الأزرق – الأخضر

جدول (3) يوضح تأثير التباين اللوني والخطي على التصميم الخامس والتصميم السادس

التصميم الخامس	نوع التباين	التصميم السادس	نوع التباين
	- من خلال التضادات الخطية (مسار الخط - اتجاه الخط - سمك الخط - شكل الخط) - من خلال التضادات اللونية (الأبيض والأسود مع لون ثانوي)		- من خلال التضادات الخطية (مسار الخط - اتجاه الخط - سمك الخط - شكل الخط) - من خلال التضادات اللونية (الأبيض والأسود مع لون أساسي ولون مشتق)
	الخطوط المستخدمة		**الخطوط المستخدمة**
	مستقيم – منكسر – منحنٍ – متقاطع – مقوس - مائل		مستقيم – مقوس – مائل
	الألوان المستخدمة		**الألوان المستخدمة**
	الأبيض – الأسود – البرتقالي		الأبيض – الأسود - الأصفر – أزرق مخضر

جدول (4) يوضح تأثير التباين اللوني والخطي على التصميم السابع والتصميم الثامن

التصميم السابع	نوع التباين	التصميم الثامن	نوع التباين
	- من خلال التضادات الخطية (مسار الخط - اتجاه الخط - سمك الخط - شكل الخط) - من خلال التضادات اللونية (الأبيض والأسود مع ألوان مشتقة)		- من خلال التضادات الخطية (مسار الخط - اتجاه الخط - سمك الخط - شكل الخط) - من خلال التضادات اللونية (الأبيض والأسود مع لون أساسي)
	الخطوط المستخدمة		**الخطوط المستخدمة**
	مستقيم – مموج – مقوس		مستقيم – منكسر – مائل – مقوس – حلزوني - إشعاعي
	الألوان المستخدمة		**الألوان المستخدمة**
	الأبيض – الأسود - البرتقالي – الفوشي		الأبيض – الأسود - الأصفر

جدول (5) يوضح تأثير التباين اللوني والخطي على التصميم التاسع والتصميم العاشر.

التصميم التاسع	نوع التباين	التصميم العاشر	نوع التباين
	- من خلال التضادات الخطية (مسار الخط - اتجاه الخط - سمك الخط - شكل الخط) - من خلال التضادات اللونية (الأبيض والأسود مع لون مشتق)		- من خلال التضادات الخطية (مسار الخط - اتجاه الخط - سمك الخط - شكل الخط) - من خلال التضادات اللونية (الأبيض والأسود مع لون ثانوي ولون مشتق)
	الخطوط المستخدمة		**الخطوط المستخدمة**
	مستقيم – منكسر - حلزوني		مستقيم – منكسر – متقاطع
	الألوان المستخدمة		**الألوان المستخدمة**
	الأبيض، الأسود، بنفسجي محمر		الأبيض، الأسود، بنفسجي، بنفسجي محمر

ثالثا: الاستبيان:

تم تصميم استبيان لإيضاح موضوع وعناصر البحث والتحقق من أهدافه، ومن ثم تناوله بالتقييم من قبل عدد (23) محكما من أعضاء هيئة التدريس بالجامعات السعودية في مجال التخصص لتقييم عدد 10 تصميمات متنوعة لملابس المرأة، وقد ارتكز الاستبيان على أربع محاور رئيسية هي:

المحور الأول: جماليات التصميم.
المحور الثاني: الإمكانات التوظيفية للتباين اللوني والخطي.
المحور الثالث: التباين كمؤثر إبداعي.
المحور الرابع: الإثراء الفني.

وقد تم تحليل النتائج إحصائياً باستخدام برنامج الإحصاء (SPSS)، (Al-faki, 2014)

متغيرات الاستبيان

بعد استبعاد الثوابت وتحييد أثرها فقد اشتمل الاستبيان على المتغيرات التالية:

1- المتغيرات المستقلة: وهي متغير تصنيف عينة المحكمين للاستبيان وعددهم (23) عضوا محكما.

2- المتغيرات التابعة: وتتمثل في رصد وتقييم استجابة عينة الدراسة على فقرات الاستبيان العشرة.

النتائج والمناقشة:

أولاً: اختبار مدي صحة وقوة وثبات الاستبيان (Reliability Statistics):

لقياس مدى ثبات أداة الدراسة، تم إجراء معادله (ألفا كرو نباخ) على نتائج بيانات الاستبيان، على عينة كليه مكونه من تقييم (23) عضوا مُحكما. والجدول رقم (6) يوضح معاملات ثبات أداة الدراسة.

جدول6: معامل ألفا كرو نباخ، Alpha Cronbach's

محاور الاستبيان	عدد الفقرات	عدد التصميمات	عدد المفردات	ألفا كرو نباخ
المحور الأول: جماليات التصميم	3	10	30	.9410
المحور الثاني: الإمكانات التوظيفية للتباين اللوني والخطي	3	10	30	.9420
المحور الثالث: التباين كمؤثر إبداعي	3	10	30	.9500
المحور الرابع: الإثراء الفني	1	10	10	.8420
مجموع المفردات	100			
الثبات العام للاستبيان Alpha Cronbach's	830.9			

يتضح من بيانات جدول (6) أن معامل الثبات العام لمحاور الدراسة الأربعة مرتفع جداً حيث بلغ (0.983) فيما بلغ ثبات المحاور الأربعة للاستبيان ما بين (0.950) كحد أعلى وبين (0.842) كحد أدنى، وهذا يدل على أن الاستبيان يتمتع بدرجة عالية جداً من الثبات تمكن من الاعتماد عليه في التطبيق الفعلي للدراسة.

ثانياً: اختبار تحليل التباين أحادي الاتجاه (One Way ANOVA)

صياغة الفرض الإحصائي: $H_0 : \mu_1 = \mu_2 = \mu_3 = \mu_4$ $H_1 : \mu_1 \neq \mu_2 \neq \mu_3 \neq \mu_4$

(H_0): الفرض الصفري ويعني عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات محاور الاستبيان.

(H_1): الفرض البديل ويعني أنه توجد اختلافات بين اثنين على الأقل من متوسطات محاور الاستبيان.

μ_1 تمثل متوسطات قيم المحور الأول، μ_2 تمثل متوسطات قيم المحور الثاني، μ_3 تمثل متوسطات قيم المحور الثالث، μ_4 تمثل متوسطات قيم المحور الرابع من محاور الاستبيان أداة الدراسة.

جدول7: اختبار التجانس، Test of Homogeneity of Variances

معيار حساب التجانس	اختبار ليفيني Levene Statistic	درجات الحرية 1 df1	درجات الحرية 2 df2	Sig.الدلالة الاحصائية
على أساس المتوسط	.239	3	36	.869
على أساس الوسيط	.280	3	36	.839
على أساس الوسيط ومع ضبط درجات الحرية df	.280	3	33.932	.839
على أساس خفض المتوسط	.240	3	36	.868

ويعرض جدول7 نتيجة إجراء اختبار التجانس (Homogeneity of Variances) بين العينات، وفيه نجد أن قيمة (P-value) لإختبار (Levene) كانت بين (0.84 : 0.87) وهي قيمة أكبر من 0.05 لذا فإننا نرفض الفرض البديل ونقبل الفرض الصفري وهو التجانس بين متوسطات محاور الاستبيان أداة الدراسة كشرط لصحة إجراء اختبار التباين.

جدول (8): تحليل التباين أحادي الاتجاه، ANOVA

محاور الاستبيان	المتوسط	الانحراف المعياري	Fف	Sig.الدلالة الاحصائية
المحور الأول: جماليات التصميم	8970.88	06674.5	237.0	870.
المحور الثاني: الإمكانات التوظيفية للتباين اللوني والخطي	8690.88	18207.5		
المحور الثالث: التباين كمؤثر إبداعي	0430.87	65555.6		
المحور الرابع: الإثراء الفني	7400.87	50006.6		

بإجراء اختبار تحليل التباين الأحادي (ANOVA) للوقوف على مدى وجود فروق ذات دلالة إحصائية من عدمه بين متوسطات محاور الاستبيان الأربعة، وبالتالي معرفة تأثير تلك الفروق -إن وجدت- على إمكانية توظيف التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي ذي إثراء فني في ابتكار تصميمات أزياء معاصرة من عدمه، حيث توضح بيانات جدول8 نتائج تحليل التباين والدلالة الإحصائية، فقد جاءت قيمة (فF) تساوى 0.237 بقيمة احتمالية (P-value) تساوى 0.870 أي جاءت أكبر من 0.05 وبالتالي يتضح عدم وجود اختلاف معنوي ذي دلالة إحصائية بين متوسطات محاور الدراسة عند مستوى الدلالة 0.05. وبناء على ما تقدم فإننا نرفض الفرض البديل ونقبل الفرض الصفري الذي ينص على: عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات المحاور الأربعة للتقييم وفق الاستبيان أداة الدراسة، بما يعني أنها تميل إلى التقارب في تقييم التجربة، ويعزى ذلك إلى أن متوسطات محاور الدراسة هي متوسطات متقاربة في القيمة وبالتالي فهي متقاربة في التأثير على نجاح توظيف التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي ذي إثراء فني في تصميم الأزياء المعاصرة.

ثالثاً: اختبار تحليل الارتباط (Correlation Analysis)

لتقدير درجة الارتباط الخطى واتجاه هذه العلاقة الخطية بين المتغيرات محل الدراسة تم حساب مصفوفة (Person) الارتباطات بين محاور التقييم الأربعة محل الدراسة باستخدام معامل ارتباط بيرسون.

صياغة الفرض الإحصائي كالاتي: (H_0): $P = 0$ (H_1): $P \neq 0$

حيث أن: (H_0): الفرض الصفري (العدمي). (H_1): الفرض البديل. P: الارتباط

(H_0) الفرض الصفري: معامل الارتباط بين المتغيرات غير معنوي الدلالة ولا توجد علاقة بينها.

(H_1) الفرض البديل: معامل الارتباط بين المتغيرات معنوي الدلالة ولا يساوى الصفر وتوجد علاقة بينها.

جدول (9): مصفوفة الارتباط Matrix Correlations

محاور الاستبيان	الارتباط	المحور الأول	المحور الثاني	المحور الثالث	المحور الرابع
المحور الأول: جماليات التصميم	قيمة المعامل	1	.977	.955	.948
	المعنوية		.000	.000	.000
المحور الثاني: الإمكانات التوظيفية للتباين اللوني والخطي	قيمة المعامل	.977	1	.947	.946
	المعنوية	.000		.000	.000
المحور الثالث: التباين كمؤثر إبداعي	قيمة المعامل	.955	.947	1	.989
	المعنوية	.000	.000		.000
المحور الرابع: الإثراء الفني	قيمة المعامل	.948	.946	.989	1
	المعنوية	.000	.000	.000	

يتضح من جدول (9) أن هناك ارتباطا طرديا قويا جدا بين كل زوج من محاور الدراسة الأربعة، وبدراسة علاقة المحاور الأول والثاني والرابع بالمحور الثالث والذي يمثل هدف التنبؤ بالدراسة نجد أن:

علاقة الارتباط طردية قوية جدا بين كل محور من محاور الدراسة الثلاثة على حدة والمحور الثالث. وجاءت درجة الارتباط (0.955) طردية قوية جدا وذات دلالة معنوية بين المحور الأول والمحور الثالث. وجاءت درجة الارتباط (0.947) طردية قوية جدا وذات دلالة معنوية بين المحور الثاني والمحور الثالث. وجاءت درجة الارتباط (0.989) طردية قوية جدا وذات دلالة معنوية بين المحور الرابع والمحور الثالث، كما جاءت قيمة (P-value) بين كل زوجين من محاور الدراسة الأربعة أقل من 0.01 أي جاءت معنوية وبالتالي فإننا نرفض الفرض الصفري الذي يفترض أنه لا توجد علاقة ارتباط بين محاور الدراسة، ونقبل بالفرض البديل القائل بأن علاقة الارتباط بين المتغيرات على المحاور الأربعة للدراسة تختلف عن الصفر. أي أن علاقة الارتباط بين المتغيرات محل الدراسة جاءت طردية قوية جدا ومعنوية ولا تساوي الصفر.

أي أن محاور الاستبيان متناغمة معاً في تحقيق إمكانية توظيف التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي في تصميم الأزياء المعاصرة بما يرفع من القيمة الجمالية للزي ويحقق تجديداً وابتكاراً فنياً.

رابعاً: تحليل الانحدار الخطي المتعدد (Multiple Regression)

تم بناء وتحليل الانحدار بافتراض المحور الثالث (التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي في تصميم الأزياء) كمتغير تابع ووضع باقي محاور التقييم الثلاثة (جماليات التصميم، والإمكانات التوظيفية للتباين الخطي واللوني، والإثراء الفني) كمتغيرات تفسيرية مستقلة، وعليه تم الاستعانة بنموذج الانحدار الخطي المتعدد.

صياغة الفرض الإحصائي كالاتي: (H_0): $R = 0$ (H_1): $R \neq 0$

حيث أن: (H_0): الفرض الصفري (العدمي) (H_1): الفرض البديل R: الانحدار

(H_0) وهو الفرض الصفري ويعني: نموذج الانحدار الخطي بين المتغيرات غير معنوي الدلالة.

(H_1) وهو الفرض البديل ويعني: نموذج الانحدار الخطي بين المتغيرات معنوي الدلالة.

(الانحدار معنوي الدلالة أي يوجد تأثير للمتغيرات المستقلة على المتغير التابع تمكن من القدرة على التنبؤ)

ويرمز Y للمتغير التابع: التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي.

ويرمز X1 للمتغير المستقل الأول: جماليات التصميم.

ويرمز X2 للمتغير المستقل الثاني: الإمكانات التوظيفية للتباين الخطي واللوني.

ويرمز X3 للمتغير المستقل الثالث: الإثراء الفني.

جدول (10): ملخص نتائج نموذج الاختبار Model Summary[b]

النموذج Model	معامل ارتباط بيرسون R	معامل التحديد R Square	معامل التحديد المعدل Adjusted R Square	الخطأ المعياري للتقدير Std. Error of the Estimate	اختبار درين واتسون Durbin-Watson
1	[a]991.	982.	973.	10124.1	733.1
أ. المتغير المستقل: المحاور الأول والثاني والرابع. a. Predictors: (Constant)					
ب. المتغير التابع: المحور الثالث (التباين كمؤثر إبداعي). b. Dependent Variable					

وبالرجوع إلى جدول10 نجد أن قيمة معامل بيرسون للارتباط بين المتغيرات المستقلة والمتغير التابع يساوي 0.991، بقيمة معامل التحديد (R Square) يساوي 0.982، وهذا معناه أن المتغيرات المستقلة (X1 ,X2 , X3) تفسر 98% من التباين في التغيرات التي تحدث في المتغير التابع Y وهى نسبه مرتفعة، والنسبة الباقية تقريبا 0.02% وهي نسبة هامشية ترجع إلى عوامل أخرى منها الخطأ العشوائي، أي أن محاور الدراسة الأول والثاني والرابع (جماليات التصميم، والإمكانات التوظيفية للتباين الخطي واللوني،

والإثراء الفني) قادرة على تفسير 98% من التغيرات التي تحدث في المتغير التابع الثالث (التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي في تصميم الأزياء).

جدول11: تحليل أنوفا لاختبار معنوية الانحدار ANOVAa

النموذج Model	مجموع المربعات Sum of Squares	درجات الحرية df	تربيع المتوسط Mean Square	F ف	الدلالة الاحصائية Sig.
الانحدار Regression	391.391	3	464.130	578.107	[b]00.0
القيم المتبقية Residual	276.7	6	213.1		
المجموع	**667.398**	9			
a. Dependent Variable أ. المتغير التابع: المحور الثالث (التباين كمؤثر إبداعي)					
b. Predictors: (Constant) f ب. المتغير المستقل: المحاور الأول والثاني والرابع					

يتضح من جدول11 لتحليل التباين (ANOVA) لنموذج الانحدار المتعدد أن قيمة الاحتمال (P-value) تساوى 0.000 وهي أقل من مستوى المعنوية 5% وبالتالي فإننا نرفض الفرض الصفري الخاص بالنموذج ونقبل الفرض البديل. ونستطيع القول بأن نموذج الانحدار معنوي الدلالة، وبالتالي يوجد تأثير من المتغيرات المستقلة الثلاثة للدراسة على المتغير التابع (التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي) تمكن من التنبؤ بالمتغير التابع من خلال هذه المتغيرات المستقلة.

جدول12: معاملات الانحدار Coefficientsa

النموذج Model	المعاملات غير المعيارية Unstandardized		المعاملات المعيارية Standardized	اختبار T	الدلالة الاحصائية Sig.	التعددية الخطية Co linearity Statistics	
	بيتا غير المعيارية B	الخطأ المعياري Std. Error	بيتا المعيارية Beta			معامل التسامح Tolerance	معامل تضخم التباين VIF
Constant	014.7-	479.7		938.-	385.		
المحور الأول	286.	364.	218.	786.	462.	040.	307.25
المحور الثاني	075.-	347.	058.-	216.-	836.	042.	022.24
المحور الرابع	858.	185.	838.	626.4	004.	093.	777.10
أ. المتغير التابع: المحور الثالث (التباين كمؤثر إبداعي). a. Dependent Variable							

وبالرجوع إلى جدول12 لمعرفة العلاقة بين التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي في تصميم الأزياء والمتغيرات المستقلة المفسرة (جماليات التصميم، والإمكانات التوظيفية للتباين الخطي واللوني، والإثراء الفني)

حيث أظهرت نتائج نموذج الانحدار كما بالجداول (10، 11، 12) أن نموذج الانحدار ككل معنوي الدلالة وذلك من خلال قيمة (ف F) البالغة 107.578 بدلالة معنوية (0.000) أي أقل من 0.05.

كما جاءت قيمة بيتا التي توضح العلاقة بين التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي وجماليات التصميم بقيمة (0.218) ذات دلالة إحصائية حيث يمكن استنتاج ذلك من قيمة ت والدلالة المرتبطة بها، ويعنى ذلك أنه كلما زادت جماليات التصميم بمقدار وحدة ارتفع بالنتيجة مستوى التباين كمؤثر إبداعي بمقدار 0.218 وحدة، وكذلك جاءت قيمة بيتا لمتغير الإمكانات التوظيفية للتباين الخطي واللوني بقيمة 0.058 - ذات دلالة إحصائية، ويعنى ذلك أنه كلما زاد استغلال الإمكانات التوظيفية للتباين الخطي واللوني بمقدار وحدة ارتفع بالنتيجة مستوى التباين كمؤثر إبداعي بمقدار 0.058 وحدة. وكذلك جاءت قيمة بيتا لمتغير الإثراء الفني بقيمة 0.838 غير ذات دلالة إحصائية، ويعنى أنه كلما زاد الإثراء الفني بمقدار وحدة تحسن مستوى التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي في تصميم الأزياء بمقدار 0.838 وحدة.

ونستطيع صياغة معادلة خط الانحدار المتعدد وفق الخطوات التالية:

بما أن P-value للحد الثابت بالنموذج B_0= 0.385

بما أن P-value لمعامل الانحدار للمتغير المستقل الأول بالنموذج B_1 = 0.462

بما أن P-value لمعامل الانحدار للمتغير المستقل الثاني بالنموذج B_2 = 0.836

بما أن P-value لمعامل الانحدار للمتغير المستقل الثالث بالنموذج B_3 = 0.004

أي أن كل قيم (P-value) لمعاملات انحدار النموذج جاءت أكبر من 5% على المحاور الأول الثاني.

وبالتالي فإننا لا نرفض الفرض الصفري الخاص بهذه المعاملات ونستطيع القول بأنها جميعا غير معنويه.

كما أن قيمة(P-value) لمعاملات انحدار النموذج جاءت أقل من 5% على المحور الرابع وبالتالي فإننا نرفض الفرض الصفري الخاص بهذه المعاملات ونستطيع القول بأنها معنويه.

لحساب نموذج الانحدار الخطي المتعدد تستخدم المعادلة: $Y = B_0 + B_1 X_1 + B_2 X_2 + B_3 X_3$

حيث أن: Y: المتغير التابع، (X_1, X_2, X_3,): المتغيرات المستقلة،

B_0: ثابت النموذج للمتغير التابع وهو المحور الثالث (التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي)

B_1: معامل الانحدار للمتغير المستقل الأول X_1 (جماليات التصميم)

B_2: معامل الانحدار للمتغير المستقل الثاني X_2 (الإمكانات التوظيفية للتباين الخطي واللوني)

B_3: معامل الانحدار للمتغير المستقل الثالث X_3 (الإثراء الفني)

حيث أن معاملات الانحدار للمتغيرات المستقلة هي:.0 = B_3 -0.075 = B_2 0.286 = B_1 - 7.014 = $858B_0$

ومن خلال نتائج جدول12 يمكن أن نتنبأ بالنموذج المقدر لمعادلة خط الانحدار الخطي المتعدد كما يلي: $Y = -7.014 + 0.286 X_1 + 0.075 X_2 + 0.858 X_3$

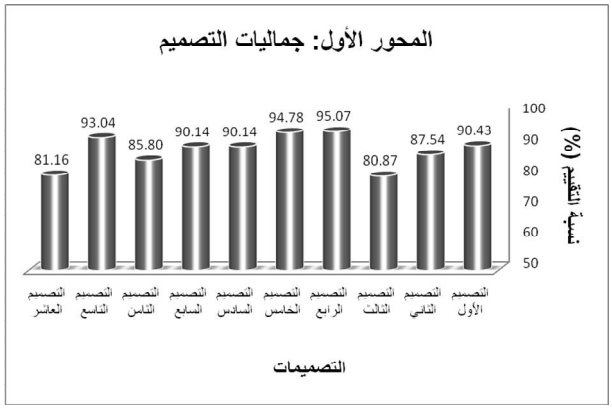
بمعنى أن نجاح التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي في تصميم الأزياء = -7.014 + 0.286 * جماليات التصميم + 0.075 * الإمكانات التوظيفية + 0.858 * الإثراء الفني.

(ب): التمثيل البياني

تم حساب الوزن النسبي لنتائج تقييم محاور وفقرات الاستبيان، ومن جدول (13) نجد عرضا لنتائج تقييم المحكمين التي من خلالها تم تمثيل كل محور بيانياً على حدة لتوضيح مدي تأثير خصائص المحور على التصميمات المقترحة، وفي النهاية تم عرض التقييم النهائي للتصميمات من خلال عرض نتائج متوسطات المحاور سويا لإمكانية تحديد أكثر التصميمات نجاحاً في تحقيق فرض البحث.

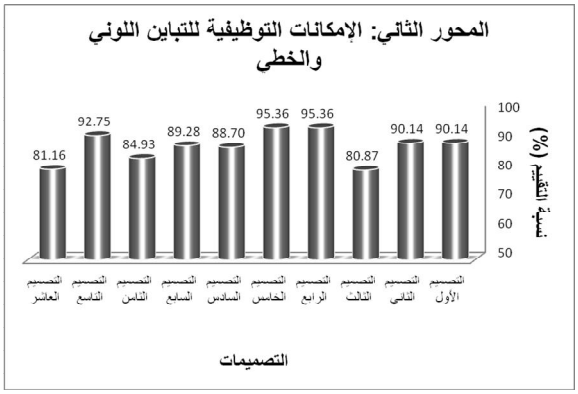
جدول13: الوزن النسبي لتقييم التصميمات المنفذة من خلال بنود الاستبانة المحكمة

رقم التصميم	محاور التقييم				التقييم الإجمالي
	المحور الأول	المحور الثاني	المحور الثالث	المحور الرابع	
التصميم الأول	90.43	90.14	90.72	89.57	90.22
التصميم الثاني	87.54	90.14	86.09	87.83	87.90
التصميم الثالث	80.87	80.87	73.62	73.91	77.32
التصميم الرابع	95.07	95.36	94.49	93.91	94.71
الصميم الخامس	94.78	95.36	95.36	96.52	95.51
التصميم السادس	90.14	88.70	88.70	89.57	89.28
التصميم السابع	90.14	89.28	85.80	87.83	88.26
التصميم الثامن	85.80	84.93	83.48	84.35	84.64
التصميم التاسع	93.04	92.75	91.59	92.17	92.39
التصميم العاشر	81.16	81.16	80.58	81.74	81.16
المتوسط	88.90	88.87	87.04	87.74	88.14



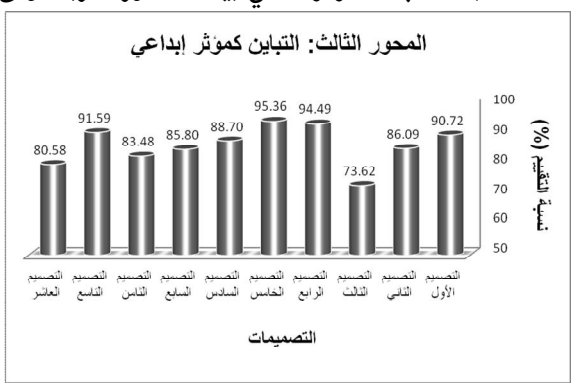
شكل1: تقييم المحور الأول: جماليات التصميم

ومن جدول13 وشكل1 نجد أن أكثر التصميمات تحقيقاً للمحور الأول الذي يقيس تحقق جماليات التصميم هو التصميم الرابع، حيث بلغت نسبة التقييم (95.07 %)، بينما سجل التصميم الثالث أقل نسبة تقييم (80.87 %). وقد بلغ متوسط تحقق المحور الأول في التصميمات العشرة (88.90 %)، مسجلا المركز الأول بين المحاور الأربعة وفق تقييم المحكمين.



شكل2: تقييم المحور الثاني: الإمكانات التوظيفية للتباين اللوني والخطي

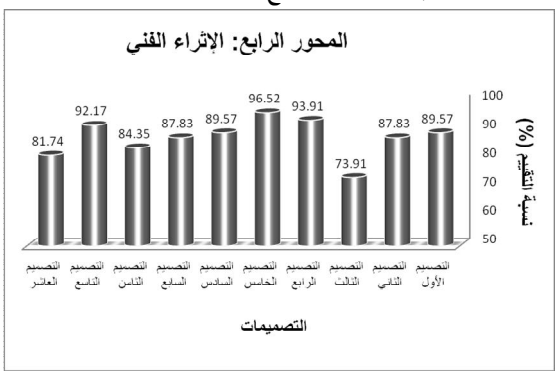
ويتضح من شكل2 أن المحور الثاني المعني بتقييم الإمكانات التوظيفية للتباين اللوني والخطي قد تحقق بنسبة عالية ومتساوية في التصميمين الرابع الخامس مسجلا أعلى قيمة تقييم (95.36%)، بينما سجل التصميم الثالث أقل درجة تقييم للمحور الثاني (80.78 %). وإجماليا قد بلغ متوسط تحقق المحور الثاني في التصميمات العشرة (88.78%)، مسجلاً المركز الثاني بين المحاور الأربعة وفق تقييم المحكمين.



شكل (3): تقييم المحور الثالث: التباين كمؤثر إبداعي.

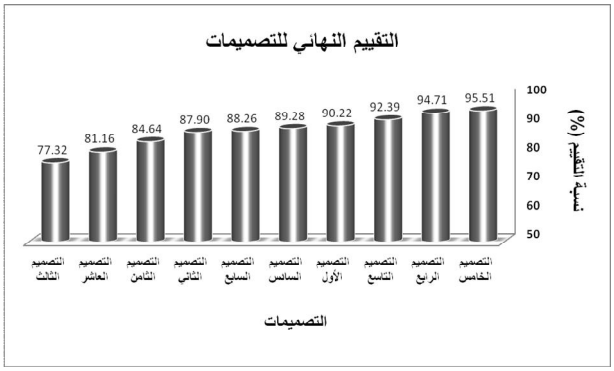
ويوضح شكل3 أن أعلى درجة تقييم للمحور الثالث الخاص بتقييم التباين كمؤثر إبداعي كانت من

نصيب التصميم الخامس أيضا المكون، وقد بلغت نسبة التقييم (95.36 %). بينما أظهر التصميم الثالث أقل درجة تحقق للمحور الثالث بنسبة تحقق (73.62 %). وإجماليا بلغ متوسط تحقق المحور الثالث في التصميمات العشرة (87.04 %)، مسجلاً المركز الرابع والأخير بين المحاور الأربعة وفق تقييم المحكمين.



شكل4: تقييم المحور الرابع: الإثراء الفني

ويوضح شكل4 أن أعلى درجة تقييم للمحور الرابع الخاص بتقييم الإثراء الفني في التصميمات كانت من نصيب التصميم الخامس أيضا، وقد بلغت نسبة التقييم (96.52 %). بينما أظهر التصميم الثالث أقل درجة تحقق للمحور الرابع بنسبة تحقق (73.91%). وقد تحقق المحور الرابع إجماليا في التصميمات االعشرة بنسبة بلغت (87.74 %)، مسجلاً المركز الثالث بين المحاور الأربعة وفق تقييم المحكمين.



شكل5: ترتيب التصميمات من حيث نجاح التباين اللوني والخطي كمؤثر إبداعي.

وبتحليل التقييم الإجمالية للمحاور الأربعة المصممة لعرض مدي نجاح التباين اللوني والخطي كمؤثر إبداعي في تصميم الأزياء كما هو موضح في شكل5، نجد أن التصميم الخامس قد سجل أعلى درجة تقييم وفق آراء المحكمين بنسبة (95.51%) كإجمالي تقييم تحقيقاً لأهداف البحث، يليه التصميم الرابع (94.91%) كأفضل ثاني تصميم ثم التصميم التاسع (92.39 %) كأفضل ثالث تصميم، بينما سجل التصميم الثالث أقل درجة تقييم من المحكمين (77.32%) بين التصميمات العشرة المقترحة. وبلغ متوسط نسبة تحقق التقييم الإجمالي للمحاور الأربعة في التصميمات العشرة (88.14 %)، وهي نسبة عالية تدل على حسن اختيار محاور البحث وتحقق أهداف البحث المنشودة من إثبات إمكانية استخدام التباين اللوني والخطي كمؤثر إبداعي في تصميم الأزياء المعاصرة.

ملخص النتائج:

1. التجانس بين متوسطات محاور الاستبيان أداة الدراسة.
2. عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات محاور التقييم الأربعة وفق الاستبيان، ويعزى ذلك

إلى أن متوسطات محاور الدراسة متقاربة القيمة وبالتالي متقاربة في التأثير على نجاح توظيف التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي في تصميم الأزياء.

3. علاقة الارتباط بين المتغيرات محل الدراسة جاءت طردية قوية جدا ومعنوية أي أنها لا تساوي الصفر، مما يعني أن محاور الاستبيان محل الدراسة تتناغم معاً في تحقيق إمكانية توظيف التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي في تصميم الأزياء وترفع من القيمة الجمالية للزي وتواكب الموضة المعاصرة وتحقق الإثراء الفني.
4. نموذج الانحدار الخطي معنوي الدلالة وتفسر النتائج تأثير المتغيرات المستقلة الثلاثة على المتغير التابع وبالتالي يمكن التنبؤ من خلال هذه المتغيرات المستقلة بتفسير 98% من التباين الحاصل في توظيف التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي في تصميم الأزياء.
5. أمكن من خلال التمثيل البياني التوصل لأفضل التصميمات من حيث تحقق كل محور من محاور الاستبيان على حدة، كما أمكن ترتيب التصميمات من حيث التقييم الإجمالي لمحاور الاستبيان الأربعة، وقد نال التصميم الخامس أعلى درجة استحسان وتقييم من المحكمين بينما سجل التصميم الثالث أقل درجة تقييم بين التصميمات العشرة.

وعليه تم إثبات فرض البحث الذي نص علي: (إمكانية توظيف التباين الخطي واللوني كمؤثر إبداعي ذي إثراء فني في تصميم الأزياء المعاصرة محققاً التجديد والابتكار والإبداع.)

التوصيات:

1. إجراء المزيد من الدراسات حول الأثر الإبداعي لمؤثرات التباين لعناصر التصميم في مجال تصميم الأزياء المعاصرة.
2. ربط الدراسة بالسوق من خلال مشروعات تستوعب الابتكار في مجال تصميم الأزياء.
3. فتح آفاق الإبداع الفني في التصميم لدى الطالبات لتواكب التغيرات في خطوط الموضة المعاصرة.

قائمة المصادر والمراجع **References:**

1. Abd El-Hady, Shahera. (2006). *A Study of The Possibility to Verify Creative Dress Designs by Using Leather Fabric*, Msc. Thesis, Umm Al -Qura University.

عبد الهادي، شهيرة عبد الهادي إبراهيم (2006): *دراسة إمكانية تحقيق تصميمات أزياء مبتكرة باستخدام خامة الجلد*، رسالة ماجستير، كلية التربية للاقتصاد المنزلي، جامعة أم القرى.

2. Abd El-Hady, Shahera. (2011). *Creative Plastic Vision in Fashion Design Through Bauhaus School*, PH.D. Thesis, Umm Al-Qura University.

عبد الهادي، شهيرة عبد الهادي إبراهيم (2011): *رؤية تشكيلية مبتكرة في تصميم الأزياء من خلال مدرسة الباوهاوس*، رسالة دكتوراه، كلية الفنون والتصميم الداخلي، جامعة ام القرى.

3. Abdo, Mohammad A; Al-Adawi, Manal M; El-Desouki, Heba A; Mohammad, Reham R. (2017). *A Study on the Color Values in Fashion Design*, International Design, Volume 7, issue 1.

عبده، محمد علي؛ العدوي، منال محمدي؛ الدسوقي، هبه عاصم؛ محمد، ريهام رمضان (2017): *دراسة للقيم اللونية في تصميم الأزياء*، مجلة التصميم الدولية، المجلد 7، العدد 1.

4. Al- Rabaie, Abbas J. (2010). *Color Variation and its role in showing the Movement in the Visual Arts*, University of Babylon, Napo Journal of Fine Arts, issue 5.

الربيعي، عباس جاسم (2010): *التباين اللوني ودوره في إظهار الحركة في الفن البصري*، كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل، مجلة نابو للفنون، العدد 5.

5. Al-Bassiouni, Mohammad. (2006). *Secrets of Plastic Art, Aalim alkutub*, 3th edition, Cairo, Egypt.

البسيوني، محمد (2006): *اسرار الفن التشكيلي*، عالم الكتب، الطبعة الثالثة، القاهرة، مصر.

6. Al-faki, Abdullah, (2014). *Applied Statistics using SPSS*, Dar Al-thaqafa Puplication, Cairo, Egypt.

الفقي، عبدالله. (2014). الإحصاء التطبيقي باستخدام برنامج *SPSS*، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر.

7. Al-Qubati, Nusseibeh S; Ai- Huraibi, Wedad A; Ai- Ariqi, Tawfiq M. (2015). *Fashion Design 1 for Professional institutes*, Ministry of Technical Education and Vocational Training, First edition, Yemen.

القباطي، نسيبه صالح؛ الحريبي، وداد احمد؛ العريقي، توفيق محمد (2015): *تصميم الأزياء 1 للمعاهد المهنية*، وزارة التعليم الفني والتدريب المهني، الطبعة الأولى، الجمهورية اليمنية.

8. Al-Saidi, Hana K. (2020). *Color and Line as Creative elements in achieving Movement in the Design Woven Fabrics for girls' Clothing*, International Design Journal, Volume 10, issue1

الصعيدي، حنان كامل (2020): *اللون والخط كمؤثر إبداعي في تحقيق الحركة في تصميمات الاقمشة المنسوجة لملابس الفتيات*، مجلة التصميم الدوليه، المجلد 10، العدد 1.

9. Al-Sharqawi, Dalia A. (2018). In Search for Personal Uniqueness and Personal Artistic Identity through Line Aesthetics, International Design Journal, Volume 8, issue 3

الشرقاوي، داليا احمد (2018): في البحث عن التفرد الشخصي والهوية الفنية الشخصية من خلال جماليات الخط، مجلة التصميم الدولية، المجلد 8، العدد 3.

10. Gholi, Anwar A; Al-Araji, Dheyaa H. (2012). Aesthetics of Color and Motion in Visual Art, Journal of University of Babylon, Volume 20, issue 3.

غولي، انوار علي؛ الاعرجي، ضياء حمود (2012): جماليات اللون والحركة في الفن البصري، مجلة جامعة بابل العلوم الإنسانية، المجلد 20، العدد 3.

11. Goda, Abdul Aziz A; Al- Khouli, Mohammad A; Al-Demerdash, Duha M. (2004). Design Principles of Apparel, Dar alkutub, Cairo, Egypt.

جودة، عبد العزيز احمد؛ الخولي، محمد حافظ؛ الدمرداش، ضحى مصطفى (2004): اساسيات تصميم الملابس، دار الكتب، القاهرة، مصر.

12. Hamuwed, Marwa M. (2018). The Role of Line and Color in Realizing Movement in The Design of Printed Textile Hangings, International Design Journal, Volume 8, issue2.

حمود، مروة ممدوح (2018): الخط واللون ودورهما في تحقيق الحركة بالمعلقات النسجية المطبوعة، مجلة التصميم الدولية، المجلد 8، العدد 2.

13. Hosin, Emad; Mahmoud, Youssef; Masken, Asmaa. (2017). Line as formative element in the Cotemporary Relief Sculpture in the West, Journal Architecture, Arts and Humanities, Volume 2, issue 6.

حسني، عماد؛ محمود، يوسف؛ مسكين، أسماء (2017): الخط كعنصر تشكيلي في النحت البارز، مجلة الهندسة المعمارية والفنون والعلوم الانسانية، المجلد 2، العدد 6.

14. Ibrahim, Abeer F; Mohammad, Nihal Afifi. (2018). A Contemporary Artistic Vision for Color Application as a Creative Effect in Women's Printed Fashion Design Inspired by Mondrian's Works, Journal Architecture, Arts and Humanities, Volume 3, issue 10.

إبراهيم، عبير فاروق؛ محمد، نهال عفيفي (2018): رؤية فنية معاصر لتوظيف اللون كمؤثر إبداعي في تصميم الأزياء المطبوعة للسيدات والمستوحاة من أعمال الفنان موندريان، مجلة الهندسة المعمارية والفنون والعلوم الانسانية، المجلد 3، العدد 10.

15. Ismail, Shawky I. (2007). Art and Design, The publisher, Ismail-Shawky, 4th edition, Cairo, Egypt.

إسماعيل، شوقي إسماعيل (2007): الفن والتصميم، الناشر، إسماعيل شوقي، الطبعة الرابعة، القاهرة، مصر.

16. Jarwan, Fathy A. (2013). Creativity (Concept-Calibration-components), Dar alfiker, 3th edition, Cairo, Egypt.

جروان، فتحي عبدالرحمن (2013): الإبداع (مفهومه – معايره - مكوناته)، دار الفكر، الطبعة الثالثة، القاهرة، مصر.

17. Motawea, Hanan A. (2017). Color and their Significance in the Islamic Civilization with application to the Models of Arabic Manuscripts, Journal of the General Union of Arab Archaeologists, Volume 18, issue 18.

مطاوع، حنان عبد الفتاح محمد (2017): الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، المجلد 18، العدد 18.

18. Nahas, Mona A. (2018) Creative Printed Designs of Line and Color elements By Pait for contemporary Ladies Morning Fabrics, Journal Architecture, Arts and Humanities, issue13

النحاس، منى محمد (2018): تصميمات طباعية مبتكرة من عناصر الخط واللون للفنان بيت موندريان لأقمشة السيدات الصباحية المعاصرة، مجلة الهندسة المعمارية، الفنون والعلوم الانسانية، العدد 13.

وحدات إضاءة السقف المُستهلكة ومدى الإفادة منها في عمل إطارات مطبوعة لمساحات الفراغات الداخلية - قائمة على الجمع بين أسلوبي الترخيم والرسم المباشر: دراسة تجريبية في الطباعة

جوزاء بنت فلاح العنزي، قسم الفنون الجميلة، كلية الآداب والفنون، جامعة حائل، المملكة العربية السعودية

تاريخ الاستلام: 2021/6/13 **تاريخ القبول: 2021/11/18**

Used Ceiling Light Units and Their Usefulness in Creating Printed Frames for Interior Spaces - Based on a Combination of Ebro and Direct Painting Styles: An Experimental Study in Printing

Jowza F. AlEnazi, Department of Fine Arts, College of Letters and Arts, University of Hail Saudi Arabia.

الملخص

مجال التجريب في الطباعة اليدوية من أهم المجالات التي تُحقق الجوانب الابتكارية والتقنية؛ وما زال المصممون المهتمون بمُعالجة مساحات الفراغات الداخلية أثناء عمليات هندسة الديكور بحاجة ماسة إلى التجديد في ملء هذه الفراغات بعناصر حديثة ومبتكرة. وباعتبار أن المُعلقات المطبوعة يدوياً كالإطارات هي إحدى عناصر الديكور الداخلي المُهمة، فنحن بحاجة إلى إيجاد مداخل تشكيلية جديدة لها. ونتيجة لتطور صناعة وحدات إضاءة السقف المُسطحة ذات الخامات التصنيعية الجيدة (**spotlights–panel lights**)، ووفرة إنتاجها وتنوع أشكالها وكثرة التالف والمهدور منها بعد الاستخدام، كانت هناك ضرورة مُلحة لإيجاد مُعالجات فنية حديثة ومُبتكرة لها للاستفادة منها جمالياً؛ فالمُعلقات المطبوعة كالإطارات؛ تعمل دائماً على إثارة انتباه المتلقين والمتفاعلين من الجمهور؛ فهي كيان فني قائم بذاته، له أهداف تشكيلية وجمالية وثقافية يصوغها ويوجهها الفنان أو المصمم حسب ما يريد. والتجريب بالخامات المُستهلكة يُعتبر سِمةً من سِمات الفكر في الفن الحديث والمُعاصر، وقد أدى ذلك إلى ظهور سمات فنية إبداعية مُتعددة؛ ففي الأعمال الفنية والتصميمات المُعاصرة لم تعُد التقنيات والخامات التقليدية وحدها كافية لمُسايرة طموح المُصمم والفنان، وهذا أدى إلى البحث الدائم والدؤوب عن مزيد من الخامات والتقنيات التي تُشبع حاجتهم للتجديد والابتكار؛ حيث اتجه المُصمم والفنان للاهتمام بالقيم الفنية للخامات والتقنيات؛ مما جعل الأعمال الفنية الحديثة تتسم دائماً بالمرونة والأصالة والمعاصرة، ومن هنا نشأت فكرة عصرية مُستحدثة لمحاولة الإفادة من وحدات إضاءة السقف المُستهلكة؛ لعمل إطارات مطبوعة لمساحات الفراغات الداخلية؛ تكون قائمة على الجمع بين أسلوبي الترخيم والرسم المباشر. يهدف البحث الحالي إلى إيجاد حلول تشكيلية مُعاصرة؛ من خلال التجريب والتوظيف التشكيلي للخامات الصناعية والبيئية المُستهلكة؛ مما سيُثري مساحات الفراغات الداخلية (الحوائط) في التصميم الداخلي بأسلوب مبتكر وعصري.

كلمات مفتاحية: وحدات الإضاءة، مساحات الفراغ الداخلي، الإطارات، الترخيم (فن الإيبرو)، الرسم المباشر، المُستهلكات.

Abstract

The area of experimentation in the printing of hand-made textiles is one of the most important areas in regard to its innovative and technical aspects. Designers interested in processing interior spaces during decorative engineering still need to be updated on filling gaps with modern and innovative elements. The development of the manufacture of panel lights, or spotlights, and the abundance of production and the diversity of its forms cause an urgent need to create innovative technical treatments for them to be aesthetically pleasing. Printed prints (such as picture frames) attract the greatest number of recipients and interactors; they are an artistic entity in their own right, having aesthetic and cultural objectives. Experimentation with innovative materials In modern art and design is considered a characteristic of modern art philosophy and practice since traditional techniques and materials are no longer sufficient to match the ambitions of the designer or the artist. This has led to a constant search for more raw materials and the techniques that satisfy the need for innovation. The designer and the artist both turned to the technical values of the materials and the techniques. This made the work of art flexible, authentic and contemporary. Hence, a modern idea was developed to attempt to benefit from damaged flat roof units. The current research aims at finding contemporary plastic solutions through the experimentation and plasticization of the industrial and environmental raw materials, which will enrich the interior spaces (walls) in the interior design in an innovative and modern way.

Keywords: Lighting units, internal spaces, frames, Marbling "Ebro", direct drawing, consumables.

© 2022- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/15.3.6

مُقدمة

يُعد مجال التجريب في الطباعة اليدوية من أهم المجالات التي تُحقق الجوانب الابتكارية والتقنية بشكل مباشر وفعال؛ وللتجريب أوجه وتقنيات كثيرة ومنها الترخيم والرسم المباشر وغيرها من التقنيات المُختلفة للطباعة اليدوية. وحيث إن مساحات الفراغات الداخلية أثناء تصميم وهندسة ديكور المباني بحاجة ماسة إلى ملئها بما هو مناسب من عناصر حديثة ومبتكرة. وباعتبار أن المُعلقات الحائطية المطبوعة يدوياً كالإطارات؛ هي إحدى عناصر الديكور الداخلية المُهمة؛ ونظراً لحاجتنا لإثراء هذا المُنتج المُعلق المطبوع بشكل مُبتكر وعصري ليناسب مساحات الفراغ الداخلية للمباني؛ وباعتبار كثرة وحدات إضاءة السقف المُسطحة والمستهلكة ذات الخامات التصنيعية الجيدة (LED panel lights–spotlights-Lamps & Light Source) نشأت فكرة عصرية مُستحدثة لمحاولة الإفادة من وحدات إضاءة السقف المُستهلكة في عمل إطارات مطبوعة لمساحات الفراغات الداخلية؛ وتكون قائمة على الجمع بين أسلوبي الترخيم والرسم المباشر فتقنيات التجريب الحديثة لم تُعِق عمليات الإبداع؛ وإنما نقلتها إلى آفاق وأبعاد جديدة مع ترك مداخل للتقنيات التقليدية؛ لهذا لم يتوانَ الكثير من الفنانين للجمع بين التقنيات الحديثة والتقليدية؛ وتم الجمع أيضاً بين الأساليب والاتجاهات الفنية المُعاصرة للوصول إلى مجالات إبداعية جديدة، ونتيجة لتطور صناعة مصابيح إضاءة السقف؛ ووفرة إنتاجها وتنوع أشكالها وجودة خاماتها الأولية؛ وكثرة التالف منها والمهدور بعد الاستخدام؛ صارت هناك ضرورة مُلحة لإيجاد مُعالجات فنية مبتكرة لها، تعمل على جذب أكبر قدر من المتلقين والمتفاعلين معها. وهناك مصادر ومنابع لأفكار التصميم الطباعي التي من الممكن أن يستعين بها الفنان كي يبتكر ويصوغ أشكالا وألوانا ووحدات وعناصر فنية جديدة في شكل تصميم يصلحُ لأغراض ووظائف واستخدامات مُتعددة. والمُعلقات الحائطية المطبوعة كالإطارات لها أهداف تشكيلية وجمالية يتم عرضها بشكل علني أمام الجمهور، إذ تُعلق على المساحات الداخلية الفارغة في المباني؛ ويتم جذب انتباه المشاهد لهذه المُعلقات المطبوعة والتأثير به من خلال اللغة البصرية المُتصلة بالعقل الإنساني؛ والمُعتمدة في أساسها على عنصري الشكل واللون؛ وذلك من خلال الإبداع في التصميم والتقنية وآليات التركيب؛ ومن هنا كانت مشكلة البحث في التساؤل التالي: هل يمكن الإفادة من وحدات إضاءة السقف المسطحة المُستهلكة لعمل إطارات مطبوعة للفراغات الداخلية قائمة على الجمع بين أسلوبي الترخيم والرسم المباشر؟

مشكلة البحث

هناك هدر وإغفال تام لوحدات إضاءة السقف المُستهلكة؛ بالرغم من جودة سطوحها وخاماتها الأولية وإمكانيات إعادة توظيفها وتشكيلها والإفادة منها في عمل إطارات مطبوعة يدوياً لمساحات الفراغات الداخلية للمباني. وتتلخص مشكلة البحث في التساؤل التالي: كيف يمكن الإفادة من وحدات إضاءة السقف المُسطحة والمُستهلكة لعمل إطارات مطبوعة للفراغات الداخلية في المباني، قائمة على الجمع بين أسلوبي الترخيم والرسم المباشر؟

أهداف البحث

يهدف البحث إلى:

1. إيجاد حلول تشكيلية مُعاصرة من خلال التجريب والتوظيف التشكيلي للخامات الصناعية والبيئية المُستهلكة كوحدات إضاءة السقف المُستهلكة في استحداث عمل إطارات مطبوعة تُثري مساحات الفراغات الداخلية (الحوائط) في التصميم الداخلي بأسلوب مبتكر عصري.
2. تحقيق تصميمات طباعية مُبتكره تجمع بين العفوية والقصد من خلال الجمع بين أسلوبي الترخيم والرسم المباشر.

3. إثراء مُنتج المُعلقات المطبوعة يدوياً كالإطارات لدى المُهتمين بالتصميم الداخلي؛ باعتبار أن المُعلقات المطبوعة هي إحدى عناصر الديكور الداخلي المُهمة.

أهمية البحث

ترجع أهمية البحث إلى:

1. استحداث إطارات فنية مطبوعة تُثري مساحات الفراغات الداخلية (الحوائط) في التصميم الداخلي بأسلوب عصري مُبتكر من خلال التجريب والتوظيف التشكيلي للخامات الصناعية والبيئية المُستهلكة، كوحدات إضاءة السقف المُسطحة المُستهلكة وإيجاد حلول تشكيلية معاصرة لها.
2. محاولة تحقيق تصميمات طباعية مُبتكره تجمع بين العفوية والقصد من خلال الجمع بين أسلوبي الترخيم والرسم المباشر؛ وذلك من خلال التجريب على خامات مُستحدثة (وحدات الإضاءة المُستهلكة - مُحددات القماش للرسم المُباشر).

فروض البحث

1. يمكن الإفادة من وحدات إضاءة السقف المُستهلكة لعمل إطارات مطبوعة لمعالجة الفراغات الداخلية في المباني بعد تغطيتها بأنواع متعددة من الأقمشة المُعالجة.
2. يمكن الجمع بين أسلوبي الترخيم والرسم المباشر في إنتاج تصاميم مطبوعة مبتكرة وعصرية؛ تساعد على إثراء المُعلقات المطبوعة.

حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على:

1. تنفيذ تجربة الطباعة اليدوية على إطارات وحدات إضاءة السقف المُسطحة المُستهلكة كمُعلقات حائطية مطبوعة للإطارات؛ وذلك من خلال الجمع بين أسلوبي الترخيم والرسم المباشر.
2. الطباعة ستكون على قماش من (القطن، والدانتيل، والبولي إستر) بعد تجهيزها وعمل المُعالجات التقنية لها من غسيل ونقع وتثبيتها على إطارات لوحات إضاءة السقف المسطحة المُستهلكة باستخدام مادة لاصقه قبل عملية الطباعة باستخدام أسلوب الترخيم والرسم المباشر.
3. استخدام ألوان ذات قاعدة مائية (البجمنت والأكريليك).
4. تقتصر التجربة الفنية على تطبيقات ذاتية للباحث.

منهج وإجراءات البحث

يستند البحث الحالي على المنهج الوصفي من خلال الإطار النظري ويشمل:

1. عرض مقدمة عن الإضاءة وعن وحدات إضاءة السقف المُسطحة (panel lights – spotlights Lamps & Light Source – LED) والتعرف على أنواعها وبعض الأساليب المُستخدمة في الإضاءة الداخلية للفراغات المُختلفة (تاريخ صناعتها، وميزاتها، وعيوبها، وأهميتها، ومصادرها) مع عرض نماذج لها من خلال الصور.
2. تناول التعريف لأسلوبي الترخيم والرسم المباشر مع الوقوف على الضوابط التقنية والفنية لكل طريقة من هذه الطرق الطباعية، والمُمارسات الفنية المُستخدمة في التجربة، ومعرفة أهم مميزات هذه الأساليب والتقنيات وطرق الأداء المُختلفة لها.
3. تناول البحث الملونات المُستخدمة في طريقتي الترخيم والرسم المباشر من أجل إنتاج إطارات مطبوعة للفراغات الداخلية تتسم بالحداثة والابتكار وذات ثراء فني.

ويستند البحث أيضاً على المنهج التجريبي من خلال الإطار التطبيقي للبحث ويشمل:

أ. إعداد ورشة عمل خاصة مُجهزة بأهم الأدوات والخامات الأساسية للتجربة الذاتية للباحثة.
ب. إنتاج مُنتج طباعي (إطارات) يتسم بالحداثة والابتكار، وذي ثراء فني من خلال ابتكار مجموعة من الصياغات التصميمية المُعاصرة؛ وتطبيقها على وحدات من إضاءة السقف المُستهلكة باستخدام أسلوبي الترخيم والرسم المباشر بعد تغطيتها بالأقمشة المُعالجة والمُتنوعة.

مصطلحات البحث:

وحدة الإضاءة (LED- Lamps & Light Source-panel lights – spotlights): هي أداة لتحويل الطاقة الكهربائية إلى طاقة ضوئية، وذلك عن طريق مرور تيار كهربائي عبر وسط قد يكون صلبا (المصباح المتوهج) أو سائلا (مصباح قوس الكربون) أو (مصباح التفريغ الغازي). وتوجد أصناف عديدة من المصابيح الكهربائية، ويختلف كل صنف عن الآخر من حيث التصميم والأداء والصنع فهنالك مصابيح لأغراض طبية مثل مصابيح الشمس، والمصابيح قاتلة الجراثيم، وهناك مصابيح لأغراض الإشارة ومصابيح لأغراض التصوير والسينما مثل مصابيح الزينون وغيرها (Tabbal, 2012).

أسلوب الترخيم، (Marbling-Ebru): ويسمى أيضاً فن الإيبرو أو الرسم على الماء؛ ويقصد به سحب اللون من فوق سطح سائل لا تذوب فيه (Mohammed، 2011). ويعتبر من طرق الطباعة الجميلة والفريدة التي تتضمن جانب كبير من التلقائية؛ فكل قطعة مُنفذة بهذا الأسلوب تكون مرسومة بتصميم مُختلف عن الأُخرى. ويعتمد هذا الأسلوب على تقنية نقل التصميم الطافي عبر وسيط (الألوان) فوق سطح الماء؛ والمكون دائماً من ألوان ذات وسيط مائي مثل البجمنت، أو الأكريلك، أو ألوان ذات وسيط زيتي مثل الألوان الزيتية، أو ألوان الزجاج، إذ يتم توزيعها وتشكيلها ورشها فوق سطح الماء بشكل عشوائي، ويُستخدم في توزيع اللون آداة ناقلة لكل لون، تُنتج أشكالا بها تقسيمات وتموجات وتجزيعات تشبه ما هو موجود على الرخام الطبيعي، وتنتقل هذه الأشكال الناتجة فوق سطح الماء إلى القماش أو السطح المراد طباعته من خلال لمس سطح السائل بسرعة كبيرة (Mathison, 1999).

أسلوب الرسم المباشر: هو استخدام أي من الأدوات اليدوية البسيطة اللازمة لتسجيل أي من الأعمال الفنية من خلال وسيط ما كالأقلام والألوان والمحددات مثل محدد القماش والجوتا، وتُعد من أقدم الطرق على الأطلاق في زخرفة المنسوجات، وقد انحسرت هذه الطريقة جزئيا ولم يعد استخدامها سائداً في المنسوجات، وأصبح الرسم المباشر يستخدم كطريقة تكميلية لإتمام وإضافة الحس الفني الذي تعجز عنه طرق الطباعة التقليدية. ومع ارتفاع المستوي المعيشي أصبح الفنان يبحث عن التفرد والتميز والندرة ذلك بالرجوع إلى استخدام أسلوب الرسم المباشر في إنتاجه اليدوي (Abdel Karim, 2018).

الإطار النظري للبحث

يشتمل البحث على محورين نظريين أساسيين:

المحور الأول، الإضاءة:

يُعد الضوء شكلاً من أشكال الطاقة، ويعرف بأنّه طاقة مُشعة مرئية لعين الإنسان، وتسمّى الإشعاع الكهرومغناطيسي، ويتراوح طولها الموجي ما بين 400 نانومتراً إلى 700 نانومتراً، والنانومتر هو جزء واحد فقط من مليار جزء في المتر، ويقع بين الأشعة تحت الحمراء، والأشعة الفوق بنفسجية، ويتسم الضوء بسرعته الكبيرة الهائلة إذ تبلغ حوالي ثلاثمئة ألف كيلومتر في الثانية ويعتبر الضوء شيئاً أساسياً للحياة وهو المسؤول الأول عن حالة الإبصار (Tabbal, 2012).

مصادر الإضاءة

أ. مصادر طبيعية:

وهي المصادر المُتنوعة التي خلقها الله عز وجل؛ مثل أشعة الشمس والنجوم والقمر. وهي الإضاءة

الأكثر ملائمة فسيولوجيا للإنسان؛ وتوفر الراحة البصرية والنفسية له وتبعث على النشاط والحيوية؛ وهي أفضل مصدر لإظهار الألوان بقوتها وجودتها. وتتبدل وتختلف باختلاف الفصول وموقعها من خط الاستواء أي قربها وبعدها، وحالة الطقس (Obaid, 2015).

ب. مصادر صناعية:

وهي المصادر التي ابتكرها الإنسان لتكون بديلاً عن المصادر الطبيعية مثل المصابيح الكهربائية؛ وهي متعددة، ويمكن تطويرها بشكل مستمر ودائم، وتتميز بالمرونة في التصميم والتوزيع وتعدد الألوان مما يتيح للمُصمم اختيار الألوان التي تتوافق مع فكرته التصميمية، وتساعد في التركيز على العناصر المُهمة بالمباني؛ وتعمل في كل وقت مع إمكانية التحكم في شدة الإضاءة ولونها وكميتها (Al-Qashti, 2012).

وحدات الإضاءة المُستخدمة في التجربة

استخدمت وحدات إضاءة السقف المُسطحة والمُستهلكة في التجربة (LED- panel lights-spotlight) وهذه الوحدات الضوئية تصير مخلفات بعد تلفها، لأننا نضطر إلى تبديلها بالكامل. وهي ذات خامات تصنيعية أولية ممتازة، ولها العديد من الأحجام والألوان والأنواع، ويمكن الاستفادة من جميع أجزائها في أعمال تشكيلية معاصرة وحديثة، وليس فقط الاستفادة من الإطارات كما في هذا البحث.

أنواع وحدات إضاءة السقف

منها مسطح، ومنها غير مسطح، وكلها صالحة للاستخدام الداخلي والخارجي. وتتوفر بألوان وأحجام عدة. وموفرة للطاقة. ولا تولد حرارة عالية. والأهم أنها ذات جودة تصنيعية عالية.

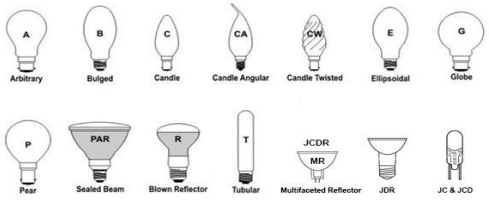
عيوب وحدات إضاءة السقف

ومن عيوبها سرعة التلف في حال لم نُحسن اختيار وضعها في المكان المناسب لها. كما أن بعض أجزائها لا تبدل عند التلف لذا ترمى كاملة وتستبدل بجديدة تماماً.

نماذج لوحدات إضاءة السقف المسطحة المُستخدمة في البحث (*)

https://www.kanbkam.com/sa/ar/oakyo-spotlight-lamp-10-watt-yellow-90-lumens-aluminum-11949116

وحدات إضاءة للسقف غير مسطحة (*)



https://www.cnet.com/how-to/before-buying-led-bulbs/
https://ar.decorexpro.com/osveshchenie/svetodiodnye-lampy

المحور الثاني: الطباعة اليدوية

تُعتبر الطرق اليدوية لطباعة المنسوجات من الطرق الثرية جدا لإبداع التصميمات الخاصة بالأقمشة؛ ويُعد مجال الطباعة من المجالات الفنية الهامة التي تُسهم في تنمية الفكر الإبداعي لما تتميز به من إمكانات واسعة في إنتاج التأثيرات البصرية والملمسية واللونية. ويختلف هذا المجال الطباعي عن باقي مجالات الإبداع الفني التشكيلي. وتلعب التقنية دوراً أساسيا في المُنتجات الطباعية اليدوية من الناحية البنائية والجمالية، كما أنها من أهم المجالات التطبيقية التي يمكن من خلالها تقديم منتجات نفعية ذات قيمة جمالية مُميزة للمجتمع، كما أن المصمم والفنان اتجه كثيراً إلى التجريب المُستمر في الخامات والأدوات والأساليب وتنوع الأسطح الطباعية. ويتم الجمع أحياناً بين التقنيات والأساليب المُختلفة لإثراء الأعمال الطباعية، مما أثمر عن مُعطيات وقيماً تشكيلية بصرية جديدة، كما أن المصمم والفنان أوجد علاقات لونية كثيرة ومتعددة غير تقليدية وبعيدة عن النمطية وتلبي الاحتياجات الفنية، وتلبي طموح الفنان كعامل مُحرك للإبداع الفني (Abdel Karim, 2018)، وتتم الطباعة من خلال ارتباط اللون بألياف النسيج أثناء عملية تطبيق الألوان الخاصة على الأقمشة في أنماط و تصميمات مُحددة، وتتعدد أساليب وتقنيات الطباعة اليدوية بين الطباعة بالإستنسل، والطباعة بالقوالب، والباتيك، طباعة الشبلونات اليدوية، والرسم المباشر على الأقمشة، والترخيم المونتيب... . وسنتناول في هذا البحث أسلوبي الترخيم والرسم المباشر كمصدر من مصادر الإلهام الحديثة في التصميم الطباعي، وذلك في محاولة جادة للحصول على تأثيرات وأشكال لانهائية من التصاميم المعاصرة تصلُح لتطبيقها على إطارات لمعالجة مساحات الفراغ الداخلي.

أسلوب الترخيم

يُعتبر الترخيم أحد فنون الطباعة اليدوية التي تتميز بثراء كبير في الإمكانات التشكيلية، ويمتلك هذا الأسلوب قوة تعبيرية تشكيلية مُتفردة يصعب الحصول عليها من أي طريقة طباعية أخرى، ومن الصعب تكرار تأثيراتها بنفس الدقة والتعبير (Mathison, 1999). وقد تم اكتشاف فن الترخيم بالصدفة حين لاحظ مجموعة من الفنانين أن بعض الألوان لديها القدرة على الطفو فوق سطح الماء ولا تختلط به. وهناك نوعان من الألوان المُستخدمة في الترخيم حول العالم هما: ألوان ذات قاعدة زيتية، وألوان ذات قاعدة مائية (Qutb, 2015).

القيم التشكيلية لأسلوب الترخيم

1. تحقيق حرية التعبير والطلاقة في الأعمال المُنتجة بهذا الأسلوب.
2. إمكانية استحداث طرق أدائية مُبتكرة ينتج عنها تأثيرات ملمسية مُتفردة.
3. أمكانية استخدام أسطح طباعية متنوعة من الأقمشة والسطوح، بشرط أن تكون خفيفة الوزن حتى لا تضر بقوى التوتر السطحي للماء.
4. تنوع الخامات اللونية وتعدد الأدوات الناقلة والمُحركة للّون على الحوض الطباعي ينتج عنه تأثيرات ملمسيه متنوعة.
5. إمكانية إنتاج أعمال طباعية مُتفردة ذات طبعة واحدة وتجزيعات رخامية لا يمكن تكرارها.
6. سهولة المزاوجة بين هذا الأسلوب والأساليب الطباعية الأخرى كالرسم المباشر والأستنسل والمونوتيب؛ وذلك بهدف إثراء خلفيات العمل الفني الطباعي بتأثيرات ملمسية وتجزيعات رخامية لا يمكن الحصول عليها بأي تقنية أخرى.
7. إمكانية توظيف الأعمال الطباعية المنفذة بأسلوب الترخيم؛ لأنها تتميز بثبات المواد الملونة على الأسطح الطباعية مع عدم الإضرار بخصائصها، فيمكن توظيفها في العديد من المنتجات الطباعية الأخرى (Qutb, 2015)، كما في موضوع بحثنا هذا.

أسلوب الرسم المباشر

يعتبر الرسم المباشر على الأقمشة مُتعددة الأنواع مثل الحرير، والقطن، والكتان، والدانتيل، والبولي إستر... من الوسائل التي تساعد في الحصول على نتائج تعبيرية مُتعددة؛ وتحقق قيما جمالية وتشكيلية رائعة. ويتم الرسم المباشر بطريقتين؛ إما من خلال نقل التصميم المُراد رسمه على القماش باستخدام الكربون أو ورق الكلك أو عبر الرسم مباشرة على الجسم المراد الرسم عليه، ويكون ذلك بواسطة أدوات وألوان ومُحددات خاصة بالأقمشة ويحتاج هذا الفن كغيره من الفنون، إلى عمليات تجريبية لإضافة اتجاهات ورؤى جديدة للتوصل إلى حلول واحتمالات تشكيلية معاصرة.

وأسلوب الترخيم مع الرسم المباشر في عمل فني واحد، تحكمه العلاقات البنائية المكونة للعمل الفني وهما الخط واللون؛ وينتج عنهما عمل طباعي يجمع بين تقنيات كلا الأسلوبين مما يزيد من القيم الجمالية والتعبيرية للعمل الفني، وهذه العناصر تلعب دوراً مهما في تحديد هويته التعبيرية (Al-Sayegh, 2018).

نماذج لأعمال بأسلوب الترخيم (**) https://www.anadventurousworld.com/what-is-ebru/

ألوان ذات قاعدة مائية والوان ذات قاعدة مائية تستخدم في أسلوب الترخيم (**)
https://www.anadventurousworld.com/what-is-ebru/

الإطار التطبيقي للبحث:

التجربة الذاتية للباحثة

الأدوات والخامات اللونية للتطبيق بأسلوب الترخيم:

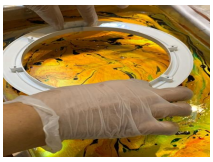
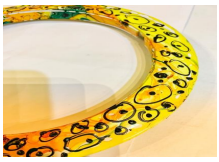
1. حوض مستطيل الشكل مرتفع الجوانب قليلاً وهو حوض الترخيم، ويصنع من البلاستيك أو الألمنيوم غير القابل للامتصاص.
2. أقمشة متنوعة بيضاء، مثل القطن، والدانتيل، والبولي إستر).
3. أدوات لتشكيل الألوان فوق سطح الماء مثل الفرش، والأمشاط ذات الأسنان البعيدة، والمساطر، وأعواد البلاستيك، والشُوك، وفُرش الأسنان، وعلبة صغيرة (قطارات).
4. تم استخدام ألوان ذات قاعدة مائية في هذا البحث (أكريليك - بيجمنت).

بعض الأدوات والخامات المستخدمة بالتجربة (**)
https://www.anadventurousworld.com/what-is-ebru/

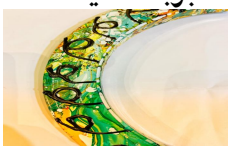
طريقة العمل

1. إحضار مجموعة من الألوان ذات القاعدة المائية (بجمنت– أكريلك) ويتم توزيعها على سطح الماء داخل الحوض المُعد لذلك، باستخدام أحد الأدوات التالية: أعواد من البلاستيك، والفرشاة، والأمشاط ذات الأسنان البعيدة، والمساطر، وأعواد البلاستيك، وشوك، وفرش أسنان، علبة صغيرة أو أي أداة أخرى.
2. إحداث بعض التأثيرات الملمسية المُختلفة والمُنتظمة أو غير المُنتظمة في الألوان؛ باستخدام الأدوات المختلفة فوق سطح الماء المتواتر.
3. مطابقة السطح المائي الذي أُحدثت فيه التأثيرات الملمسية المتواترة؛ بمساحة العمل الكوا (الإطار المُغطى بالقماش المُعالج) ؛ ثم سحبه برفق وسرعه إيذانا بظهور التجزيعات الرخامية المتنوعة على سطح الإطار المطبوع.
4. تطبيق الزخارف الخطية عبر أسلوب الرسم المباشر؛ حيث يتم توزيعها وفقا لفكرة تصميم مُحددة مسبقا فوق سطح الإطار المطبوع بعد جفافه التام؛ وبذلك يظهر لنا الشكل النهائي للعمل الطباعي.

التجربة الأولى:

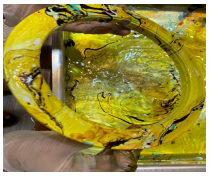



التجربة الثانية:



التجربة الثالثة:

التجربة الرابعة:



التجربة الخامسة:

التجربة السادسة:

النتائج والتوصيات:

أولاً النتائج:

أثمر البحث الحالي عن عدة نتائج، هي:

1. أنه يمكن الإفادة من وحدات إضاءة السقف المُسطحة والمُستهلكة لعمل إطارات مطبوعة لتجميل الفراغات الداخلية في المباني.
2. إمكانية الجمع بين أسلوبي الترخيم والرسم المباشر في إنتاج تصاميم مطبوعة مبتكرة وعصرية تساعد على إثراء الأعمال الفنية المطبوعة.
3. تم استحداث أسلوب وطرق أدائية جديدة من خلال الجمع بين أسلوبين من أساليب الطباعة اليدوية وهما: الترخيم، والرسم المباشر.
4. تم تطبيق عملية دمج أسلوبي الترخيم والرسم المباشر على وحدات إضاءة السقف بعد تغطيتها بأقمشة متنوعة كالقطن، والدانتيل، البولي إستر، مما حقق الثراء لها في الجوانب التشكيلية والجمالية، وأسهم في تحقيق معالجات جديده وصياغات تصميمية متميزة تجمع بين العفوية والقصد في مجال طباعة المنسوجات بفن الترخيم والرسم المباشر؛ وتم تنفيذ ستة نماذج طباعية.
5. تم الكشف عن أنواع جديدة لأسطح طباعية معاصرة ومبتكرة، وتمثل ذلك في وحدات إضاءة السقف المُسطحة التي تتوائم مع الطباعة بأسلوب الترخيم والرسم المباشر.

التوصيات:

يوصي الباحث بما يلي:

1. الاستفادة من معطيات ونتائج هذا البحث في إجراء المزيد من التجارب الفنية على وحدات الإضاءة المُستهلكة التي تهدر دائماً، بالرغم من توفرها وجودة صناعتها وإمكانية توظيفها تشكيلياً وجمالياً.
2. محاولة إيجاد حلول تشكيلية مُعاصرة أخرى لتصميمات القطعة الواحدة، لما لديها من القدرة على استقطاب الأفكار المتنوعة والجديدة مع إمكانية التنوع في التوظيف والإنتاج.
3. ضرورة البحث عن خامات جديدة للطباعة في المُستهلكات؛ وفتح آفاق جديدة تُسهم في تطوير الفكر الإبداعي للمُصمم والفنان.
4. ضرورة الاطلاع الدائم على ما يستجد في مجال الطباعة اليدوية للاستفادة من مُعطيات تلك المستجدات في إبداع أعمال فنية تتميز بالجدة والحداثة والابتكار.

References: **قائمة المصادر والمراجع**

1. Abul Maati, H. S. (2004). *The impact of "traditional and digital" graphic arts on other artistic fields as media for formation*. The Fourth Forum of Fine Arts, the era of the image and issues of fine art (p. 91). Egypt - Cairo: Supreme Council of Culture.

أبوالمعاطي، حمدي صادق. (4-6 ديسمبر، 2004): *أثر فنون الجرافيك "التقليدية والرقمي" على مجالات فنية أخرى كوسائط للتشكيل*. الملتقى الرابع للفنون التشكيلية عصر الصورة وقضايا الفن التشكيلي،المجلس الأعلى للثقافة.

2. Al-Qashti, R. F. (2012). *Night lighting and its effect on the facades of public buildings*. Cairo, Egypt: Helwan University.

القشطي، رانيا فؤاد. (2012): *الإضاءة الليلية وتأثيرها على واجهات المباني العامة*، رسالة ماجستير غير منشورة. القاهرة ، مصر: جامعة حلوان.

3. A Guide to Basic and Advanced Techniques for Marbling Paper and Fabric. (n.d.).

4. Abdel Karim, A. A. (2018). Creative integration and interdependence between different textile printing methods and interior design. Journal of Architecture and the Arts, Issue 1(Volume 10), p. 39.

عبدالكريم، أشجان عبدالفتاح. (2018): *التكامل الإبداعي والترابط بين أساليب طباعة المنسوجات المختلفة والتصميم الداخلي*. مجلة العمارة والفنون، المجلد 10.العدد 1، 39.

5. Al-Sayegh, H. O.-K. (2018). *The use of different printing and dyeing methods as a source of inspiration for the designer of women's clothing in line with international fashion trends*. Journal of Architecture and the Arts, Number 1, p. 685.

الصايغ، هبة عكاشة أبو الكمال. (2018): *استخدام طرق الطباعة والصباغة المختلفة مصدرا لإلهام مصمم ملابس السيدات بما يتناسب مع اتجاهات الموضة العالمية*، المجلد العاشر ، العدد الأول. مجلة العمارة والفنون، 685.

6. Imran, A. A. (2001). *Creating creative fields by combining the two styles of stencil printing and silk screen*. Research Journal in Art Education and Arts, Faculty of Art Education, Helwan, Volume 3(Issue 3), p. 155.

عمران، عفاف أحمد. (2001): *استحداث مجالات إبداعية بالتوليف بين أسلوبي الطباعة بالاستنسل والشاشة الحريرية*. مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، م3، ع 3.

7. Mathison, D. M. (1999). *A Guide to Basic Basic and Advanced for Marbling Paper and Fabric*. USA: Watson- Guptill Crafts.

8. Mohammed, A. A. (2011). *Contemporary print arts between intent and spontaneity*. Journal of the College of Art Education, p. 352.

محمد، آمال عبدالعظيم. (2011): *فنون الطباعة المعاصرة بين القصد والتلقائية*. مجلة كلية التربية الفنية؛ قسم الاشغال الفنية والتراث الشعبي.

9. Obaid, N. K. (2015). *The role of night lighting in highlighting the aesthetics of the architectural form, a case study of buildings in the Gaza Strip*. Gaza, Palestine: The Islamic University.

عبيد، نادر خليل. (2015): *دور الإضاءة الليلية في إبراز جماليات الشكل المعماري، حالة دراسيه للمباني بقطاع غزة*. الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين. رسالة ماجستير غير منشورة.

10. Qutb, A. (2015). *Benefiting from the aesthetics of Arabic calligraphy to enrich printed artworks with marbling and thermal transfer techniques*. Journal of Specific Education Research, p. 73.

قطب، علي. (2015): *الاستفادة من جماليات الخط العربي لإثراء الأعمال الفنية المطبوعة بتقنيات الترخيم والنقل الحراري*. مجلة بحوث التربية النوعية؛ جامعة المنصورة، مصر، كلية التربية النوعي.

11. Shamout, E.-D. (1992). *Definition of the art of engraving and printing* (Vol. first edition). Paris: Paris Press.

شموط، عز الدين. (1992): *تعريف بفن الحفر والطباعة*. الطبعه الأولى. مطبعة باريس.

12. Tabbal, T. (2012). *Lighting engineering course*. Syria: Arab International University, d, i.

طبال، طلال. (2012): *مقرر هندسة الإنارة*. الجامعة العربية الدولية، د،ط

13. https://www.cnet.com/how-to/before-buying-led-bulbs/(*)
14. https://ar.decorexpro.com/osveshchenie/svetodiodnye-lampy(*)/
15. https://www.kanbkam.com/sa/ar/oakyo-spotlight-lamp-10-watt-yellow-90-lumens-aluminum-11949116
16. https://www.anadventurousworld.com/what-is-ebru/
17. https://obby.co.uk/blog/paper-marbling-endangered-workshops
18. https://artsbenicia.org/paper-marbling/#prettyPhoto/0/

References: **قائمة المصادر والمراجع**

1. Ching, F. D. K. (1996). *Architecture: Form, Space and Order*. (2nd Ed.). New York, Wiley, pp.55-59.
2. Ching, F. D. K. (2007). *Architecture: Form, Space, and Order* (3rd ed.). John Wiley & Sons.
3. Cullen, K. (2012). *Design Elements, Typography Fundamentals: A Graphic Style Manual for Understanding How Typography Affects Design*. Rockport publisher. p.160.
4. Harkins, M. (2010). *Basics Typography 02: Using Type. Ava Publishing*, Switzerland. pp.183-184.
5. Morgan, M. (2001). *Calligraphy –A Guide to Hand Lettering*. U.K., New Holland publishers, p.6-34.
6. Nørgaard, N. (2009). *The Semiotics of Typography in Literary Texts*. A Multimodal Approach. Orbis Litterarum, 64(2), 141–160. https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.2008.00949.x
7. Schön, D. A. (1985). *The Design Studio: An Exploration of Its Traditions and Potential*. London: RIBA Publications for RIBA Building Industry Trust.
8. van Leeuwen, T. (2006). "*Towards a Semiotics of Typography*." Information Design Journal, 14 (2), 139–155.

Fig. 7 design of a hanging sofa and shelves of the Latin letter (D) and the Arabic letter (ب).

Two forms of bilingual letters were created with identical geometry innovatively from one building unit, consisting of a triangle shape with truncated corners so that the sides of the triangle are two angles instead of one corner. They are the Arabic letter (ب) and the Latin (D), and the letters were arranged in an overlapping manner. In addition, to repeating the letter (D) and a reflection to show a symmetrical and balanced shape, to be used in the design of a hanging sofa that contains a library, serving and showing aesthetic dimensions of the use of overlapping and symmetrical letters.

Fig. 8 Garden bench and table design from the Latin letter T and the Arabic letter (د).

Two forms of bilingual letters were created with identical geometry innovatively from one building unit, inspired by the geometry of simple Kufi script. They are the Arabic letter (د) and the Latin (T) and the letters were arranged in a contiguous manner. In addition to the repetition of the letter (د) and a reflection to show a symmetrical and balanced shape, to be used in designing garden benches and tables. They serve and show aesthetic proportions of using adjacent and symmetric lettering.

Fig. 9 Door design from the Latin A (letter and the Arabic letter (ل).

Two forms of bilingual letters were created with identical geometry innovatively from one building unit, consisting of intersecting geometric shapes to show the letters in the form of sharp corners and clear vertical extension with single density. They are Arabic letter (ل) and Latin (A). The letters were combined in an overlapping manner and this harmonic overlap resulted in the application of a single building unit to both letters. The letters have been used in the design of an external door, to serve and show aesthetic dimensions of the use of overlapping and congruent letters.

Fig. 10 Shelves design from the Latin letter (E) and the Arabic letter (ن).

Two forms of bilingual letters were created with identical geometry innovatively from one building unit, consisting of vertical and horizontal shapes with fixed density with curves of the letter ending in a fixed pattern. A construction using both letters where the letters have been used in the design of shelves, to serve and show aesthetic dimensions of the use of staggered and extended letters.

Conclusion

Typography has been inadequately used in interior design and furniture as 3d structure. While it is used in fine arts as objects and in other forms of design as text to be read. This study explores both aesthetical and formal potentials of utilizing bilingual letters (Arabic/ Latin Letters) in both interior and furniture design. The different shapes of bilingual letters proved to be an important source for new ideas in 3D design.

Fig. 1 Design of a building from the Arabic letter (ر) and the Latin letter (O)

Two forms of bilingual letters were created with identical and innovative geometry from one building unit, consisting of a heavy uniform vertical thickness, lighter horizontal thickness, and fixed rounded curves and ends. They are the Arabic letter (ر) and the Latin (O) and the letters have been combined with the modulation of the letter (ر) by reversing the vertical angle and its declaration is a simple vertical extension to harmonize the Latin letter and serve the design in terms of form.

Fig. 2 Table Design from the Arabic letter (د) and the Latin letter (C).

Two forms of bilingual letters were created with identical geometry and innovatively from one building unit, consisting of intersecting geometric shapes to show the letters in the form of sharp corners and clear vertical extension with single densities which are the Arabic letter (د) and the Latin (C). Therefore, the letters have been combined in an overlapping manner and this harmonious overlap resulting from the application of a single building uniting both letters. The letters have been used for a living room table design that serves and shows aesthetic dimensions of the use of identical letters.

Fig. 3 Table Design from the Latin (O) letter and a Sofa from the Arabic letter. (د)

Two forms of bilingual letters were created with identical geometry innovatively from one building unit, consisting of curved shapes and possessing flexibility despite the use of a geometric pattern. They are the Arabic letter (د) and the Latin (O), and the letters were combined next to each other in a harmonious way to be used in the design of two pieces of furniture that are placed adjacent in place (table and sofa), serving and showing aesthetic dimensions of the use of bilingual letters.

Fig. 4 Design of a lighting unit from the Latin (G) letter and Design of a Sofa from the Arabic letters (ن ر).

Two forms of bilingual letters were created with identical geometry innovatively from one building unit, consisting of curved shapes that possesses the flexibility and flowability in moving the ends of the letters. They are the Arabic letters (ن ر) and the Latin (G), and the letters have been combined next to each other in a harmonious way, to be used in the design for two pieces of furniture which are placed adjacent to each other (lighting unit and sofa), serving and showing aesthetic dimensions of the use of harmonious letters.

Fig. 5 Cabinet design from the Latin letter (O) and the Arabic letter (ل).

Two forms of bilingual letters were created with identical geometry innovatively from one building unit, consisting of curved shapes. They are the Arabic letter (ل) and the Latin letter (O), which was installed inside the letter (ل) in an identical way, to be used in the design of a small child's wardrobe, serving and showing aesthetic dimensions of using identical letters.

Fig. 6 Designing a set of furniture pieces consisting of a seat from the Arabic letter (غ), a swing from the Latin (C) letter and a table of the Latin letter (O).

Three forms of bilingual letters were created with identical geometry innovatively from one building unit, consisting of the ellipse. They are the Arabic letter (غ) and the Latin (C, O), and the letters have been arranged in a contiguous manner, to be used in the design of the furniture to give a harmonious and compatible character inspired by the aesthetic bilingual letters juxtaposed.

design forms. As for the procedures that were taken in the application, they were in two stages:

- The first stage:

Designing the complete Arabic and Latin alphabet within the standards of letter geometry, by implementing it on the drawing book. Each page is divided into 6 squares and each square measures 8 * 8 cm, so that each square contains one letter to create both Arabic and Latin letter shapes that match the standards and geometry. Students have to use the characteristics and features of bilingual letters in synthesis and aesthetic treatments. Mastering the use of technical calligraphy vocabulary in the design process is very important. They can use effects in forming the alphabet and acquiring the ability to solve problems related to establishing visual relationships.

- The second phase:

The application of creative designs by matching both Arabic and Latin alphabets created a new form, as this experiment relied on the matching method, which led to the acquisition of a new insight about the structure. The new arrangement of linear letters led to perceive the linear structure with a new form, as the method of analysis contributes to understanding the technique of arranging letters for either clarity or aesthetics, taking into account elements such as text style, letter size and shape, line length, and dimensions.

There are some requirements for this project, such as designing three sketches for furniture pieces derived from the alphabet in both languages, which have been done before, where the matching process serves the design form.

Form:

This project aims to introduce students to the concept of the basics of matching alphabets through few steps. First, learning the concepts and philosophy of the foundations and general principles of designing alphabets. Second, learning about the importance of applying the basics of alphabet design (the foundations of beauty) to the elements and establishing the aesthetic relationship.

The outcome of this experiment is based on descriptive design by doing formal analysis to the submitted works.

Table: Research sample

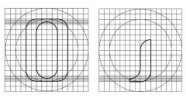
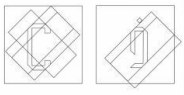
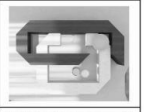
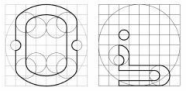
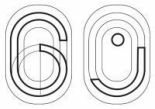
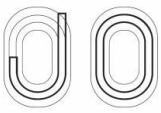
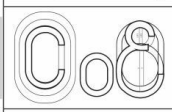
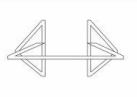
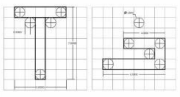
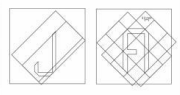
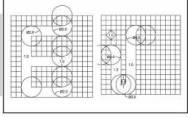
	Building Unit of Letter Design	Structural Composition of the letter	Result
Fig.1			
Fig.2			
Fig.3			
Fig.4			
Fig.5			

Table: Research sample

	Building Unit of Letter Design	Structural Composition of the letter	Result
Fig.6			
Fig.7			
Fig.8			
Fig.9			
Fig.10			

M. Harkins gives a compact description of typography as "the specialty of art of organizing letters and words . . . typography additionally considers the order of letters and words (alongside other visual effects which make a difference) to be reassembled and reproduced as a couple or however many occasions as is required by the requests of what is to be imparted" (Harkins 2010, p.14).

In spite of the fact that content is a significant substance without help from anyone else, it can be changed in the manner its pieces are consolidated and made. As such, the significance of text is reliant upon how text-based material is organized. The semantic value of a text in design presentation cannot be undervalued. When trying to interpret literary material, the symbolism of letters and the typographic characters tend to slip designers' minds.

Letters really have their very own topic, and this may have a sensational instructive potential as far as understanding the process of design is concerned. K. Cullen characterizes typography as an interaction and a modern specialty. It is making the language apparent. Designing language with typography art makes words acquire life and influence. Typography has linguistic and artistic capacities. Typography that serves both aspects simultaneously can be considered effective (Cullen.2012, p.12).

The fundamental design studio considers text and typography as an essential factor for addressing thoughts and the design work itself. Moreover, letteration and typography are likely instructive apparatuses as far as understanding the process of design and inventiveness is concerned. Van Leeuwen proposes that typography can be deciphered as a semiotic mode that is ultimately effective. Subsequently, typography is not simply literary; rather, it also measures idealistic and relative significance (Leeuwen 2006), stressing multimodality. Norgaard (2009) recognizes a defined emphasis on word-importance in literary analysis but overlooks the semiotic capability of typography. Along these lines, the authors propose that typography and its material can be contributory in interpreting and consequently rewording images like photographs of the constructed environment and complex styles. A design practice that uses the multimodal norm for typography is depicted in the following.

Learning Calligraphy

The first phase in learning" Calligraphy" is to notice the general surroundings. This ought to incorporate composed words, obviously, yet additionally a design made by a designer, and the lines and structures that can be found in nature. There is a distinction between looking and observing. When involving the inner consciousness with one's heart inclination and one's actual bodily sensitivities, a totally different perspective is achieved. Subsequently, the second step is to gain knowledge about the conventional types of composing writings. The third, is practicing the structures, which has been seen until one can make fundamental shapes. This is as yet not calligraphy; it is just a composing process. To change a composition into a work of art, one returns to the first step with the full progression of both the actual development and dynamic movement of your body.

The initial steps are the learning part, while the last process is the practice, on which you can proceed for the remainder of your life

Students works

The course aims to increase students' capabilities in exploring expressive dimensions in the field of visual communication of words, including the role of typography in formulating the ways of communication and its content, and the course includes a series of exercises.

The relationship between letters' shapes from two different languages on the grid system in a written text creates a sort of identical forms of some sort. In addition, the new shapes coordinate with a certain purpose to create new visual identity for multiple

Introduction

These days, it's imperative to understand how significant an interior plan is, especially when realizing that we spend over 90% of our everyday life in indoor spaces. The most vital point is imagining another way in designing furniture and new ideas of interior plans, which is quite possibly the main goal to keep our indoor spaces more exuberant. (Wiley 1996)

Like other different chronicles, the history of calligraphy is repetitive. A new composing style is conceived, created and continues or ceases to be further used in interior designs; this is followed by recapturing, appraisement and further enhancement (Morgan, M. 2001). Arabic calligraphy has maintained an ageless artistic structure with an emotional tie to the Arabic culture and the Islamic legacy. It is perhaps the main compelling artwork in the components of the architecture legacy which was invented by a Muslim craftsman to satisfy God. Additionally, it is a type of innovative plan which incorporates a social language with math, since letters can be extended and changed from multiple points of view to make various themes.

There is an explanation for designers who are fixated on typography, regardless of whether they are engaged in its realistic forms or inside planning ventures. The mix of words and a visual medium can be an amazing one. Consequently, numerous individuals will search for motivations such as utilizing typography for their own designs, including interiors and furniture.

Calligraphy can be utilized in different manners in interior design. It tends to be used as prints on backdrops or painted wallpaper. For example, a quantity of letters can be used to shape furnishings or border components. Furthermore, it can be used to adorn the casings around a mirror. It may be imprinted on woven artworks and upholsteries. It tends to be used for knobs and handles. Compositions of calligraphy can be introduced onto walls, mirrors, seating and storage components, door and window handles, and borders. However, much more creativity should be possible and investigated in students' design experiments later on.

Design Education

Architectural design education depends on design studio courses that require special ambiance to encourage imagination and creativity. The fundamental goal of design studios is to give students the required abilities for inventive essential thinking, problem solving, basic decision analysis and cooperation with designers. D. A. Schon depicts the architectural studio as a model of instruction for imaginativeness and problem solving. He sees design studio ambiance as an ideal spot for students to learn about designing and creating a design (1985).

Architectural appearance reflects visuals of the end result just as the design process has consistently been important to design researchers and educators. The visuals of the proposed end result are generally organized as models, sketches, 3D computer-created images, hand-drawn patterns, diagrams, project reports, and computer animated videos. The most effective method to form these visual materials into a spectacular and congenial appearance is an imaginative design issue for the designer.(Wiley 2007).

Most classes of design studios show skills in their educational program as a course or as a subject of a combined course. They generally cover hypothetical subjects of illustration rudiments like how to introduce a portfolio, advanced typography, and a typography plan. The hypothesis-based learning approach could conceivably bring about students effectively acquiring strong skillful abilities, especially in making presentations. The way towards planning a presentation is an exceptionally encouraging and engaging way for students to figure out how to create and design. Though frequently excluded in architectural design, typography has extraordinary potential as a viable tool for training in a number of favorable presentation and design skills.

Utilizing Bilingual Letters as A Source of Furniture Design

Omar Adeeb Alshboul, Department of Design and Applied Arts, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University

Laila Ibrahim Yousef, Department of Design and Visual Communication, Faculty of Architecture & Design, Jordan University of Science and Technology (JUST)

تاريخ الاستلام: 2021/5/30 تاريخ القبول: 2021/8/19

استخدام الحروف ثنائية اللغة كمصدر لتصميم الأثاث

عمر اديب الشبول، قسم التصميم والفنون التطبيقية، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك

ليلى ابراهيم يوسف، قسم التصميم والتواصل البصري، كلية العمارة والتصميم، جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية (JUST)

Abstract

This paper describes a studio project that aims to use the typography in different disciplines of design such as architecture, interior design, and graphic design. It intends to explore the outcome and the interpretation of incorporating bilingual letters of Arabic and Latin in contemporary design patterns with the purpose of discovering new inventive designs to reconfigure the state-of-the-art structure in a creative methodology. This investigation will stress structural interior design personality using bilingual letters and transmit them in interior design as objects not letters.

Calligraphy, letteration and typography have been inadequately used in interior design and furniture as 3d structure. While they are taken into consideration in fine arts and other forms of design. This study explores the potentials of utilizing bilingual letters (Arabic/Latin) in both interior and furniture design. The different styles of bilingual letters form a great part of this research.

A design experiment is done with students of Department of Design and Applied Arts in the second semester 2019/2020 at Yarmouk University in Jordan as a piece of Advanced Typography class.

Keywords: interior design, calligraphy, typography, bilingualism, furniture, architecture, modern design

الملخص

هدف هذا البحث إلى طرح مسألة مهمة في التصميم وهي توظيف الحروف ثنائية اللغة في تخصص التصميم الداخلي والتصميم الجرافيكي والهندسة المعمارية، بحيث تم عرض تجربة جديدة في دمج الحروف العربية واللاتينية في أنماط التصميم المعاصرة وابتكار تصاميم إبداعية في منهجية حديثة في مجال تصميم الأثاث، إذ أنه لم يتم استخدام الحروف بشكل كافٍ في التصميم الداخلي والأثاث كهيكل ثلاثي الأبعاد.

احتوى البحث على عرض وتحليل مجموعة من أعمال طلاب كلية الفنون الجميلة تخصص تصميم داخلي في جامعة اليرموك 2020/2019. وقد توصل البحث إلى بعض النتائج من خلال دراسة تحليلية لبعض العينات أهمها أن الدراسة قدمت بعض الإمكانات الجمالية لاستخدام الحروف ثنائية اللغة في كل من التصميم الداخلي والأثاث، وقد أثبتت الأشكال المختلفة للحروف ثنائية اللغة أنها مصدر مهم للأفكار الجديدة في التصميم ثلاثي الأبعاد.

ومن هنا يُبرز هذا البحث الأساليب العملية لثنائية اللغة في التصميم الداخلي، ويبرز تحليل تلك الأساليب أيضًا، كما أنه يحدد إطار عمل قواعد التصميم الجديدة الموجودة في مجال التصميم، والغاية القصوى للبحث هي مساعدة طلبة التصميم على فهم الكيفية التي يوضَع بها نظامان بصريان ولغتان جنبًا إلى جنب لخَلق تواصلٍ فعّال في التصميم.

الكلمات المفتاحية: التصميم الداخلي، الخط، الطباعة، ثنائية اللغة، الأثاث، الهندسة المعمارية، التصميم الحديث.

© 2022- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/15.3.8

24. Khader, M. J. (2011). *A retrospective exhibition by the artist Abdel Hay Muslim: Spinning Sabaya with color and pigment.* Retrieved from Foto Art Book: https://www.fotoartbook.com/?p=149706. Referred on 10.10.2020
25. Khazal, H. I. (2002). *Heritage in Kuwaiti plastic art.* Kuwait: Publisher National Council for Culture, Arts and Letters.
26. M, k. (2020). *Dance.* Retrieved from https://www.kachaf.com/wiki.php?n=5ed9322267717625af0eccc3. Referred on 15.10.2020
27. Mafadlah, G. (2015). *Wasmaa Al Agha .. ritual delights.* Retrieved from Alarbi, Aljadid: https://www.alaraby.co.uk/وسماء-الآغا-طقوس-المسرّات. Referred on 12.10.2020
28. Manasra, E. (2003). *Encyclopedia of Palestinian Plastic Art in the Twentieth Century: Historical and Critical Documentary Readings.* Amman: Majdalawi for publishing and distribution.
29. Parrs, Alexandra. (2017). *Gypsies in Contemporary Egypt: On the Peripheries of Society.* Oxford University Press. pp 72-73
30. School, J. &. (2020). "*WAJIH NAHLE*". Retrieved from http://jmrab.edu.lb/index.php/1/artist-of-the-month/829-wajih-nahle. Referred on 13.10. 2020
31. Shamhoud, K. (2020). *Naziha Salim ... a pole of contemporary Iraqi art (29).* Retrieved from Al-Mottaghaf newspaper: http://www.almothaqaf.com/e/g2/913348-نزيهة-سليم-من-اقطاب-الفن-العراقي-المعاصر-29. Referred on 14.10.2020
32. Swain, C. (2011). *Claude Monet*, Edward Degas, Mary Cassatt, Vincent Van Gogh. Benchmark Education Company.
33. Wulf, C. (2014). *Bilder des Menschen: Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur.* Bielefeld: transcript Verlag.
34. Wulf, C. (2018). *Einführung in die Anthropologie der Erziehung* (Arabic translated). (M. Alsaggar, Trans.) Amman: Dar Almnaheg.
35. Wulf, C. a. (2007). *Tanz als Anthropologie.* leipzig: Wilhelm Fink.

References: **قائمة المصادر والمراجع**

1. Abdel Azim, H. I. (2019). *Anthropology of dance*. Retrieved from Mana: https://mana.net/archives/1804/anthropology-of-dance. Referred on 20.09.2020
2. Abu Rashid, A. (2009). *Experiences of a young woman* (22) the artist Salam Kanaan. Retrieved from Palestine Foundation for Culture: https://www.thaqafa.org/site/pages/details.aspx?itemid=619#.X4oeUHJR3IU. Referred to on 13.08.2020
3. Adel, Kamel. (2008). *Contemporary painting in Iraq: stages of establishment and the diversity of discourse*, Contemporary formation in Iraq during the twentieth century. Iraq.
4. Al Agha, W. (2007). Abstract Realism in Art. Beirut: Al Faris Publishing .
5. Alamry, Jehad. (2017). *The image of woman in the work of Abed Alhai Moslam*. Dirasat: Human & Social Sciences . Vol. 44 Issue 2, p13-22. 10p.
6. al-'Arabīyah, H. a.-M. (2010). *The Arabic Encyclopedia*,. Michigan: University of Michigan.
7. al-Hamamsi, M. (2010). *Tanoura dancers shine in a plastic exhibition*. Retrieved from Elaph: https://elaph.com/Web/Culture/2010/11/614185.html. Referred on 10.07.2020
8. Allawi, H. a.-A. (2020). *Scenes of Dance in Degas's Paintings*. Journal of University of Babylon for Humanities,, 28(1), 136-165.
9. al-Ma'rifah. (2009). *majallah thaqāfīyah shahrīyah 555*. Wizārat al-Thaqāfah wa-al-Irshād al-Qawmī.
10. Āl Sa'īd , Shākir . (1983). *Chapters from the history of the plastic movement in Iraq*, Volume 1. al-Jumhūrīyah al-'Irāqīyah, Wizārat al-Thaqāfah wa-al-I'lām, Dā'irat al-Shu'ūn al-Thaqāfīyah wa-al-Nashr,. Digital Format Books 2010.
11. ARCHAEOTRAVEL. (2020). *THE HOLY LAND TRANSLATED INTO A MOSAIC. Retrieved from ASIA*, JORDAN: https://archaeotravel.eu/?p=1559 Referred on 13.08.2020
12. Awad, M. (2010). *Taher Abdel-Azim ... paints Tanoura dancers in "Movement and Color"*. Retrieved from Bring your feathers, bring your colors: http://finearts-show.blogspot.com/2010/11/blog-post.html. Referred on 10.07.2020
13. Bock-Weiss, C. (1996). *Henri Matisse*: A Guide to Research. Taylor & Francis.
14. Carlton, Carltona. (1994). *Looking for Little Egypt*. DD Books. P 80
15. Catherine, M. (2008). *The Giant Artist _ Naziha Selim is in eternity*. Retrieved from Gilgamesh: https://www.gilgamish.org/2008/02/18/7729.html. Referred on 12.09.2020
16. Ciment, James. (2015). *How They Lived: An Annotated Tour of Daily Life through History in Primary* Sources [2 volumes]: An Annotated Tour of Daily Life through History in Primary Sources. ABC-CLIO
17. Cyril, Aldred. (1996). *Egyptian civilization from prehistoric times until the end of the ancient state*. Egyptian Lebanese House for Printing, Publishing and Distribution
18. DK.(2017). Music: *The Definitive Visual History*. Penguin. P 17
19. Eastern Horizon. (1978). *Eastern Horizon* Press, V 17. California
20. Grau, A. (1993). *John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom*. Dance Research Journal, 25(2), 21-31.
21. Hassan, A. (2020). *The semantics of light and their impact on the painting of Moulouya*. Journal of Architecture, Arts and Humanities, 21(1), 286-300.
22. Heffernan, James A. W. (2004). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery.* University of Chicago Press
23. Jaber, K. (2010). *Wajih Nahleh, from the town of Taybeh*: wild letters adorn the walls of kings. Retrieved from Alkyam: http://www.khiyam.com/news/article.php?articleID=10098. Referred on 13.10.2020

Fig. 27. Taher Abd el Azim. 2010 Tanoura dancers. http://finearts-show.blogspot.com/2010/11/blog-post.html
Fig. 28. Taher Abd el Azim. 2019. I am an Egyptian. https://www.wataninet.com/2020/01/أنا-مصرية-في-معرض-الفنان-طاهر-عبدالعظ/
Fig. 29. Taher Abd el Azim. 2017. Egyptian environment. https://www.almasryalyoum.com/news/details/1223530
Fig. 30. Wasma'a Al-Agha. 2008. Scene from One Thousand and One Nights. http://wassma-alagha.blogspot.com/2011/07/blog-post.html.
Fig. 31. Wasma'a Al-Agha. 2007 Delights ritual. https://www.alaraby.co.uk/وسماء-الآغا-طقوس-المسرّات
Fig. 32. Wasma'a Al-Agha. 2008. spring dance. http://wassma-alagha.blogspot.com/2011/07/blog-post.html
Fig. 33. Wasma'a Al-Agha, 2008, Almouled. http://wassma-alagha.blogspot.com/2011/07/blog-post.html
Fig. 34. Mohsen Abu Al-Azm. https://www.pinterest.com/pin/561401909791086352/
Fig. 35. Mohsen Abu Al-Azm. 2008. https://www.alquds.co.uk/أعمال-الفنان-محسن-أبو-العزم-لوحات-ساخر/
Fig. 36. Mohsen Abu Al-Azm. 2008. https://www.pinterest.com/pin/473229873322923967/
Fig. 37. Mohsen Abu Al-Azm. Almoled. https://www.marefa.org/محسن_أبو_العزم

Imag References

Fig. 1. Drawing representing dancers with an orchestra from the tomb of Nabamun (Teeba, 400 BC). https://archaeotravel.eu/?p=1028

Fig. 2. Ancient Greek bronze statuette of a veiled and masked dancer, 3rd - 2nd century BC, found in Alexandria, Egypt. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronze_Statuette_of_a_Veiled_and_Masked_Dancer_3.jpg

Fig. 3. The dancing floor of "Ariadne of the lovely tresses" https://www.elissos.com/the-dancing-floor-of-ariadne-of-the-lovely-tresses/

Fig. 4. The dancing floor of "Ariadne of the lovely tresses" https://www.elissos.com/the-dancing-floor-of-ariadne-of-the-lovely-tresses/

Fig. 5. Artist Henri MatisseYear 1910Medium Oil on canvasDimensions 260 cm × 391 cm (102.4 in × 153.9 in) Location The Hermitage, St. Petersburg. https://www.pinterest.com/pin/87960998947972720/

Fig. 5. Artist Henri MatisseYear 1910Medium Oil on canvasDimensions 260 cm × 391 cm (102.4 in × 153.9 in) Location The Hermitage, St. Petersburg. https://www.pinterest.com/pin/87960998947972720/

Fig. 7. Wajih Nahlé.2003. Dancing, 130 x 90 cm, oil. From Website https://www.onefineart.com/direct-sale/Wajih-Nahle

Fig. 8. Wajih Nahlé. 2013. Dancing. From Website https://www.alawan.org/2013/12/08/وجيه-نحلة-لبنان/

Fig. 9. Wajih Nahlé. 2003. Dancing Women From Website https://www.lebarmy.gov.lb/ar/content/

Fig. 10. Abdel Hay Musallam. Palestinian Dabkeh 1986. Size: 58x80Material: oil on wood. https://bankofpalestine.com/about/art-collections

Fig. 11. Abdel Hay Musallam. Palestinian folklore. Panting on paper 2005. https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/arts/2017/1/27/عبد-الحي-مسلم-ذاكرة-القرية-الفلسطينية

Fig. 12. . Abdel Hay Musallam. Jafra from Palestinian folklore 2005. http://lammeh.com/album/58/الفنان-التشكيلي-عبدالحي-زرارة

Fig. 13. Abdel Hay Musallam. Jerusalem Calling. 2008. http://lammeh.com/album/58/-الفنان-التشكيلي-عبدالحي-زرارة

Fig. 14. Naziha Salim The wedding night, oil on canvas. http://elsada.net/86776/

Fig. 15. Naziha Salim, From the worlds of a woman and her soul oil on canvas. https://www.almothaqaf.com/e/g2/913348

Fig. 16. . Naziha Salim, oil on canvas. https://www.marefa.org/3ملف:نزيهة_سليم.jpg

Fig. 17.. Naziha Salim. 1988, oil on canvas. http://elsada.net/86776/

Fig. 18. Ibrahim Ismail, 2014 Sword dance ز https://www.alanba.com.kw/ar/kuwait-news/533983/03-02-2015-الفني-معرضه-التشكيلي-ابراهيم-اسماعيل-جمع-عبق-الماضي-واصالة-التراث-الكويتي/

Fig. 19. Ibrahim Ismail, http://mashmoom.blogspot.com/2012/03/ibrahim-ismaeel-art-elegant-frame-arts.html

Fig. 20. Ibrahim Ismail, https://www.kuna.net.kw/ViewPics.aspx?id=1110584

Fig. 21 . Ibrahim Ismail, http://mashmoom.blogspot.com/2012/03/ibrahim-ismaeel-art-elegant-frame-arts.html

Fig. 22. Salam Kanaan. oil on canvas. https://www.ward2u.com/showthread.php?t=21402&page=7

Fig. 23. Salam Kanaan. Sufi dances oil on canvas.. https://www.ward2u.com/showthread.php?t=21402&page=7

Fig. 24. Salam Kanaan. 2007. Sufi dances . oil on canvas"The Dream of Heaven" in Cairo, https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2008/6/12/لغة-مدينة-معرض-يبوح-بالأسرار

Fig. 25. Salam Kanaan. 2011. Sufi dances oil on canvas. http://www.salamkanaan.com/oil-on-canvas.html

Fig. 26. Taher Abd el Azim. 2010 Tanoura dancers. 1. http://finearts-show.blogspot.com/2010/11/blog-post.html

performance processes.

3. Dance and Identity: The artworks of Arab artists embodied the identity of their own culture that emerged in their works. Through simulations of traditions and customs, the Arab viewer was able to identify some of the dances and lifestyles.
4. Dance and Memory: Dance creates memories that contain movements, rhythms, and sounds, and they are the basis of theater: the general atmosphere, experiences, "flowing" feelings, and rhythms in which one feels oneself and others. This was evident in the artwork of the Jordanian artist Abdul Hay Mosallam, where he resorted to flashbacks to retrieve his childhood memories in Palestine and embodied them in his artwork.
5. Beauty Dance: The works of Arab artists represented an aesthetic dimension, as all dances have an aesthetic dimension due to their representative and imaginable nature and their performance, which shows that the dances are human expressions that are valuable to the cultural heritage of humanity that cannot be replaced by anything else.

The results of the study

The methods of implementing the artistic works that used the theme of traditional dance varied among Arab artists and artists in the study sample, and they included mainly:

1. The expressive style in executing the artworks as it appeared in the artist Wajih Nahle, who used the intertwining colors in a dynamic movement which imitates the interaction of the live human emotions by showing a physical movement in color.
2. There are many topics of traditional dance, depending on the artist's memory, so we find how the artist Abdel Hai Musllam Zarara has embodied Palestinian dances in his works, and the wedding night in the paintings of Naziha Salim, and the Kuwaiti Dabke in the artworks of Ibrahim Ismail.
3. The subjects of the artworks were affected by the place in which the artist grew up, as it was clear the emergence of the home culture of each artist according to the country in which he grew up.
4. The emergence of Sufi dance in the artworks of artists Salam Kanaan and Taher Abd el Azim as a cultural heritage in many Arab countries, especially Egypt.
5. The paintings of some artists, such as Wasma'a Al-Agha, represented the embodiment of the Iraqi artistic identity through the revival of the stylistic heritage in visual art.
6. The diversity of traditional dress in the artworks of Arab artists, which is related to the artist's affiliation and home culture.
7. The diversity of dance styles and methods according to the multiplicity of traditions and cultural heritage in the Arab world.

Conclusion

Perhaps it is difficult to study contemporary Arab art in light of the absence of references on many major and contemporary Arab artists. Perhaps the difficulty of many researchers in delving into this field lies in the scarcity of studies in this field to rely on in building their studies and research. This study calls for encouraging researchers to conduct other studies on the subject of contemporary Arab art and the most important Arab artists and their artistic works. The current study attempts to review some Arab artists and analyze their most prominent trends in the subject of embodying body movement (dance) according to the environments of the artists in the selected sample. In this study, we cannot talk about all Arab artists, but it is a serious attempt that calls for more studies. The current study came in English to introduce the world to the achievements of some Arab artists and to show them side by side with international artists and their contribution to the advancement of human society.

harmony with the details and elements of the painting.

Abu Al-Azm's work is dominated by the drawing of lines in a caricature way, figure (34, 35, 36, 37), where the drawings of the characters were distorted or illogical, that is, his lines rely on exaggeration to draw the outer lines of the characters in order to embody his idea in some parts or elements of the artwork, and the exaggeration process does not indicate the artist's inability to draw some parts. Rather, it is due to a desire to emphasize the parts or elements that he exaggerates, see figure (34, 35, 36, 37).

As for the construction of the artist's artwork, it can be summarized as follows:

A. In terms of the unity of elements in the artwork, the artist's works included a special system of relations and its parts were interconnected so that they could be realized through their unity in a coherent and harmonious system in which all the details re in a single approach.
B. Abu Al-Azm relied on radial symmetry which is a variation of symmetric equilibrium in which the elements are arranged evenly around a central point, as in the case of throwing a stone into the water. Radial symmetry has a strong focal point because the shapes are organized around a central point, where the dancing body appears in the artist's work as a central point in the painting.
C. The harmony was evident in the artist's work with the emergence of the dancing body element as a component to connect the components of the artwork. Abu Al-Azm linked components that are similar, or that complement each other within one frame, which helps to express the idea of the artwork.
D. The diversity of movement in the artist's work between the movement in the subject and the movement of lines, colors, and details that are characterized by accuracy in the artwork made the characters appear in his works as actors performing a dramatic artwork.
E. There is a state of artificial exaggeration in the artist's works in his drawing of the characters in order to bring the picture closer to the recipient. It can be seen that Al-Azm's description of the characters stems from the reality of the roles they play in real life and the apparent qualities they contain, and this reflects the influence of Egyptian cinema films on him.

The results of the study are related to the main study question: "How does dance represent visually, artistically, and culturally in the artworks of contemporary Arab artists, given the diversity of their own styles?"

The artists' works were linked to their philosophy and vision, and the contents and topics that they seek to express in their works. These works, as a whole, gave a distinct modernist feature that distinguished them from other visual works of the artists themselves, and from other contemporary Arab visual experiences. The Visual works cannot be described as a prominent trend in contemporary Arab Art, as there were great difficulties in collecting study samples, which included some works by young artists whose works did not receive sufficient attention from art critics and academic writings on their relationship to contemporary visual art.

The study showed that Arab artists in the study sample showed their works as follows:

1. Place and time: The space of the place and time in the dance makes the dances relate to specific movements within a time frame. In the artworks of Arab artists, the movements have shown scenes in which the dancer moves alone or with others, where the context and the spatial and temporal framework played an important role, embodied in the artists' works.
2. Dance and groups: It is impossible to imagine any societies without dances, so many Arab artists turned to embody them in their artworks. The dances contributed to the formation of society through the symbolic meaning of the forms of interaction and

party, which is one of the most joyful occasions in Iraq, and how women look from the windows. The topics of the artworks included social content, through their reliance on a double vision based on giving the story a time dimension between past and present, and imaginable abilities that balance with the currents of modernity.

8. Mohsen Abu Al-Azm

Egyptian environments are clearly visible in Abu al-Azm's paintings, which express rich stories through lines and colors that are almost audible. With a satirical caricature style, Abu Al-Azm records in his paintings a sense of daily life in the Egyptian neighborhood. He distinguished himself by showing the details in his paintings in an amazing and visual way, showing his great interest in clear lines, highlighting the features of people, color consistency, and distributing light and shadows, figure (34, 35, 36, 37). He was influenced by the themes and elements of some literary and cinematic works and embodied these in his artworks. In his typical paintings, Abu Al-Azm creates a visual experience in which he balances the classic style of painting - lighting and composition - with an exaggeration of the features and details of the characters. The case of the caricature is generated, not in its usual form, as detraction of an act or persona, but to celebrate it. In the painting of the bride's virginity on the night of the wedding, we find a boy and a girl laughing maliciously, and looking at each other.

Fig. 34. Mohsen Abu Al-Azm.
https://www.pinterest.com/pin/561401909791086352/

Fig. 35. Mohsen Abu Al-Azm. 2008.
https://www.alquds.co.uk/أعمال-الفنان-محسن-أبو-العزم-لوحات-ساخر/

Fig. 36. Mohsen Abu Al-Azm. 2008.
https://www.pinterest.com/pin/473229873322923967/

Fig. 37. Mohsen Abu Al-Azm. Almoled.
https://www.marefa.org/محسن_أبو_العزم

Likewise, a woman shows her dimple, but she sees in the mirror not only a beautiful woman but adds her touches through lipstick, which she puts on until her face almost turns into a clown's face in the circus. Abu Al-Azm uses the faded colors of the houses with some of the yellow to suggest the age of the shot and the features of the tense characters, but all this is reversed in a moment of joy, and we find wide smiles, bright overlapping colors, dominated by the red color, and cheerful embroidered clothes. This kinetic and colorful Carnival creates an ambiance of music, which can be heard in

Fig. 32. Wasma'a Al-Agha. 2008. spring dance. http://wassma-alagha.blogspot.com/2011/07/blog-post.html

Fig. 33. Wasma'a Al-Agha, 2008, Almouled. http://wassma-alagha.blogspot.com/2011/07/blog-post.html

With the details of reality itself, its scenes and stories full of diversity and richness, throughout her artistic career since the mid-seventies of the last century, Agha's artworks express the vocabulary of Baghdadi memory and its visual effects. When she began observing the social rituals and environmental features in her surroundings and on the surface of the painting, she had a third eye to weave with her, and through her, the fabric of expression and composition in an exceptional and unique way. Texture based on dissolving the differences between magical realism and social realism on the surface of photography and in its references and imaginations. She drew images of daily life and environmental details, Baghdadi women and ritual delights, the myth of reality and its displacement into fantasy, figure (30, 31, 32, 33) (Al Agha, 2007).

Al-Agha relied on the spiritual way, all in equivalence between form and content and with flowing, dynamic, lively, and regular lines between straights and curves, in a modification of symbols, in line with the subject. She maintained balance and consistency between all of that, whether between Stability and movement of the characters as in the figure, or between color spaces (invisible) and between lines (dark) or between the simplicity of spaces and the accuracy of details (faces, decorations, and some clothes) or between colors (glowy and pure) and their (calm) tones. She also created an intertwined set of linear harmonious relationships, where the lines expressed blending between the real and the imaginable. In addition, she shows an ability to employ light colors and make them a key single in the division of expression and composition, which forces the recipient's eye to move with the texture of her painting and roam between its elements, at an exact pace, figure (30, 31, 32, 33).

Al-Agha used multi-texture on the color surfaces and in highlighting and distinguishing clothes, faces, and musical instruments, and focused on the color contrast, and this was evident in the embroidered dancer's women clothes.

As for the construction of the artist's artwork, it can be summarized as follows:

A. In terms of the unity of the elements in the artwork, the artist's works included all the elements and components assigned to the unit of the artwork. The construction movements in the artistic work contributed to achieving sovereignty and guiding of the recipient to his goal to give him unity in the idea within the general framework.
B. The presence of the woman in her artist painting: the woman re-furnishes the scene with the vocabulary of her presence, and praises through music, dance, lyricism, and poetic expression, another transcendent reality.
C. We find a kind of imagination in her paintings, where the shapes are stripped from the third dimension, so they all appear on the same level as one repetitive shape with uniform signs and a staring look in one direction.
D. The artist's work was distinguished by the appearances of the traditional wedding

His artworks show the vitality of the lines and how they are used to suggest the shape and size of the parts of the dancing human body and to express, with the least amount of lines, the emotional state of the dancing girls. They also varied in the use of multi-colored fabric and the movement of spiral color lines, which gave a sense of movement. The artist also focused on the contrast of colors and the manifestations of animation by directing many light and dark repetitions to the retina of the eye alternately, so that the dimensional image of the shape becomes distorted, making it difficult to focus, leading to a flush feeling of movement.

As for the construction of the artist's artwork, it can be summarized as follows:

A. In terms of unity of the elements, each artwork contains a special system of relationships, and its parts are interconnected so that it can be realized through its unity in a coherent and harmonious system with all details in a single approach.
B. The artist relied on rhythm in the frequency of movement on a regular basis that combines unity and change.
C. Harmony was evident in the artist's work with the emphasis on harmony and flexibility in the movement of the human body, represented in the graceful depiction of the dancing bodies and the mastery in the embodiment of movement and details of the clothes.
D. Balance appeared in opposite forces, especially in the relationships between the weights of the dancing characters, while the concept of equilibrium is reflected in the balancing of all parts and elements in the space of the designed formation, so there are three types of the balance system.

7. Wasma'a Al-Agha

It is important to talk about modern visual art in Iraq, represented by the late artist, Wasma'a Al-Agha. Al-Agha worked hard since her early childhood to reach what she aspired to and ended up leaving her immortal imprints on the scene of visual art in Iraq, which abounds with giants of this art. She was able to prove to everyone that success, excellence, and creativity are not dependent on the abundance of successful people around you, but rather on your self-confidence and your absolute belief in the inevitability of success. She was able to be the owner of her own art school that distinguished her from other Iraqi schools of visual art (Mafadlah, 2015).

Fig. 30. Wasma'a Al-Agha. 2008. Scene from One Thousand and One Nights. http://wassma-alagha.blogspot.com/2011/07/blog-post.html

Fig. 31. Wasma'a Al-Agha. 2007 Delights ritual. https://www.alaraby.co.uk/-وسماء-الآغا-طقوس-المسرات

6. Taher Abd el Azim

Taher Abd el Azim embodied the art of dance in contemporary visual art. He embodied a special visual case of a very special Sufi ritual, the Tanoura dance, two years after he became famous for having held the first visual exhibition chronicling of the Prophetic biography, which included eight paintings, each telling a famous story in the history of Islam. And all the images are panoramic paintings that express an important period for every Muslim. He presented the experiment in a classic style with a symbolic glimpse, but in his exhibition "Movement and Color" held in "Doroob" hall in Cairo he returned to his own style influenced by the color mixing of the movement of the Tanoura dancers (al-Hamamsi, 2010).

The main figures in Abdel Azim's paintings vary between Tanoura dancers and musicians, but the color remains the strongest in its presence. In his paintings, Abdel Azim focused on basic characters, such as the drummer or the "Zills" (finger cymbals) player in order to be a hero and the color appears in the rotation cases, so the light colors appear in the calm cases, and the dark color appears in the strong movements of the dancers. It looks as if the artist rotates and moves with his brush like the hero of his painting, figure (26, 27, 28, 29) (al-Ma'rifah, 2009).

Abdel Azim relied on curved and circular lines in his artworks, especially in drawing the movements of persons. He also used the axial or slash lines, which are changed to fall down to reach a stable horizontal position, especially in the formation of the dance movement. He also used curved lines to express the details of the dress in the girl's arm and how it appears and emphasizes the smoothness and softness of its shape. He also created a set of intertwined harmonious and conflicting relationships between parallel, obtuse, and intersecting lines which created the cumulative levels and depth of the emptiness of the painting, figure (26, 27, 28, 29).

Fig. 26. Taher Abd el Azim. 2010 Tanoura dancers. 1. http://finearts-show.blogspot.com/2010/11/blog-post.html

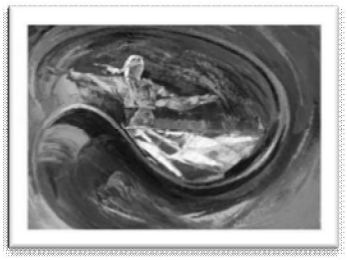


Fig. 27. Taher Abd el Azim. 2010 Tanoura dancers http://finearts-show.blogspot.com/2010/11/blog-post.html

Fig. 28. Taher Abd el Azim. 2019. I am an Egyptian. https://www.wataninet.com/2020/01/-أنا-مصرية-في-معرض-الفنان-طاهر-عبدالعظ/

Fig. 29. Taher Abd el Azim. 2017. Egyptian environment. https://www.almasryalyoum.com/news/details/1223530

area to another, starting in one place and ending in another, figure (22, 23, 24, 25).

Fig. 22. Salam Kanaan. oil on canvas. https://www.ward2u.com/showthread.php?t=21402&page=7

Fig. 23. Salam Kanaan. Sufi dances oil on canvas.. https://www.ward2u.com/showthread.php?t=21402&page=7

Fig. 24. Salam Kanaan. 2007. Sufi dances . oil on canvas"The Dream of Heaven" in Cairo, https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2008/6/12/لغة-مدينة-معرض-يبوح-بالأسرار

Fig. 25. Salam Kanaan. 2011. Sufi dances oil on canvas. http://www.salamkanaan.com/oil-on-canvas.html

As for the construction of the artist's artwork, it can be summarized as follows:

1. In terms of the unity of the elements in the artwork, the diversity in the multiple color relations represented by cases of overlap, transparency, juxtaposition, and seam led to the manifestation of a product with depth through which the illusion of movement is generated.
2. The artist adopted the method of repetition of geometric shapes, which resulted in a harmonious rhythm compatible with percussion that follows the recipient's eyesight, creating visual effects that are related to the formation of multiple directional relay paths according to ways that attract and enchant him.
3. The drawings are characterized by diversity of balance and compatibility, where the aesthetic rhythm appeared through the complete compatibility of the color schemes.
4. The harmony appeared clearly in all parts of the artwork so that the recipient can follow the painting directly, as similar components and components that complement each other are clearly linked within one frame. That helps in clarifying the idea of the artist's artwork as in the figure.
5. In his artwork, Kanaan handled colors in many ways, and most of them were interesting, and their action and impact were strong on the recipient. He fits colors and interconnects them with mutual relations and regularly generates important areas of attraction, drawing the sight towards them and to moving by leaps from one space location to another. These optical jumps may be regular or irregular to establish a result by the illusion of the movement that came as a functional basis according to its system.

C. In terms pf diversity of balance and compatibility, the aesthetic rhythm appeared through the complete compatibility of the color schemes.
D. Harmony appeared clearly in all parts of the artwork, where they give a coordinated pattern and suggest permanence and movement. Some of them reveal the amount of their artistic taste through the more intense contrast resulting from the juxtaposition of two different areas, one standing and the other very bright to evoke the meanings of power.
F. The element of harmonious rhythm was obtained from the gradation of the colors that were used. This gradation gave a strong sense of moving its vocabulary towards the directionality of depth, creating an illusion of the spiral movement in the same directions and playing an active role in regulating the movement of the eye through gradations of aligned colors. That also created an illusion of the continuous movement towards depth, which made the artist's attractive point in his visual work.

5. Salam Kanaan

In his artworks, the artist Salam Kanaan embodied the dance associated with the place, which he observed in Amman and Arab cities that he visited. Figures (22, 23, 24, 25) show the dance of the Sufi whirling in Cairo. This artwork combined the aspects of the ancient city and the body movement of the Sufi dance in traditional Egyptian clothing. Sufi dance is a type of prayer performed by the followers of the Sufi. It is sometimes called "Sama" dance which is a customary meditation practice performed by dervishes aiming to reach the source of all perfection. Most of the practitioners of this ritual are followers of the Mevlevi. They aim to curb the desires of the body and personal desires by listening to music, focusing on God, and revolving around the soul, in imitation of the rotation of the planets around the sun. The artist Kanaan showed the movement of the cycles through the clothes that wrap the body by creating a clear symmetry between the movement of the clothes and the color in the sky. The ancient buildings of Cairo appear as a background of the painting as in the One Thousand and One Nights narratives. Kanaan's paintings form a familiar reality to the recipient's eye, and they depict scenes, stations, and situations in visual formations of real places and descriptions of the natural and human environment. His passion leads him to show the beauty of historical places. Kanaan used his memory, which preserved the components of his natural environment or the landmarks of the place he draws, to reproduce the various aspects of place in his drawings, such as the features of ancient cities and the doors and windows of popular houses. For a long time, the drawings of Kanaan, born in 1963, were confined to ancient places in the capital, Amman, then the cities of Salt, the Jordan Valley, Ajloun, and Wadi Rum, passing through Cairo, reaching Nablus, Jerusalem, Jaffa, Haifa, and Acre, all of which had a special imprint on him in the worlds of the local and Arab visual scene, away from Orientalism effects (Abu Rashid, 2009).

Kanaan relied on curved and circular lines in his paintings, especially in drawing persons' movement. He also used cylindrical lines, especially in the formation of the dance movement, in addition to the geometrized units or units of balanced and overlapping 3D lines. The contrast between the lines is carried to its maximum extent, thus enhancing the value of most of the overlapping visual effects. The basis adopted in this technique, which achieves the unity of the design, is that “the background should be related to the content of the painting." And the agility of movement in the Arabic calligraphy played a role in his artworks. He also varied the use of decorative fabric and urban structural design to show the shape of the city, which is one of the features of his work. The color contrast is one of the foundations that Kanaan relied on in his paintings to add coherence and cohesion to his design units, which were established as a result of the illusion of the circular dancing movement in his artworks. The contrast in color is also a goal to create a sense of movement, as it transfers the receiver's sight from one color

Fig. 18. Ibrahim Ismail, 2014 Sword dance ز
https://www.alanba.com.kw/ar/kuwait-news/533983/03-02-2015--جمع-اسماعيل-ابراهيم-التشكيلي-عبق-الماضي-واصالة-التراث-الكويتي-معرضه-الفني/

Fig. 19. Ibrahim Ismail, http:// mashmoom.blogspot.com/2012/03/ibrahim-ismaeel-art-elegant-frame-arts.html

Fig. 20. Ibrahim Ismail, 2015
https://www.kuna.net.kw/ViewPics.aspx?id=1110584

Fig. 21 . Ibrahim Ismail, http:// mashmoom.blogspot.com/2012/03/ibrahim-ismaeel-art-elegant-frame-arts.html

Ibrahim Ismail relied on curved and circular lines in his paintings, especially in drawing persons, where his artworks appear as circular lines, figure (18, 19). He also used diagonal lines, which are straight lines inclining anywhere except for the horizontal and vertical and marked by instability and movement and squiggly lines of diagonal lines that are connected to each other in the form of a chain, especially in the composition of the human body. He used the common method of merging lines that differ from each other in type, and among these lines are continuous, contour, parallel, intersecting, gesture, and implicit lines. His artworks were marked by two-dimensional geometric shapes, while the third dimension almost disappears from his artworks, figure (20). The spontaneous texture appeared in Ismail's work; he focused more on the process of visual creativity, where the texture marks were to create shapes that are often "accidental" shapes that create a balanced texture. The contrast color appeared in this artist's works, not only in color, but also in the form and its morphological qualities represented by a line, direction, diversity of textures, and diversity of value and size.

As for the construction of the artist's artwork, it can be summarized as follows:

A. In terms of the unity of the elements in the artwork, the artist's works were marked by a state of compatibility between all the design elements, which gives the impression of unity and integration and prevents dispersion and competition between the visual units in the artwork when the communication process occurs to achieve the visual goal of attracting the attention of the recipient and focusing on his vocabulary and elements.
B. In terms of repetition, it was the repetition of colors, especially in clothes.

face, in addition to the use of lines surrounded by curved lines that change direction gradually and can take the wavy or spiral form. These lines suggest calm and comfort, especially in the composition of the human body, figure (17). The artist also used a thick sequential external line, especially in showing the persons' faces. And her artworks were marked by geometric shapes, so she used the circular shape and the triangle shape. The diversity of visual textures appeared in her artworks, and the artist used the longitudinal brush in drawing clothes and to show hair and color areas of one color. The lack of color diversity in her artistic works reflects her own style.

As for the construction of Salim's artwork, it can be summarized as follows:

1. In terms of the unity of the elements in the artwork, the artist's works were marked by feminism. The artist focused on the woman's body and the unity was in the diversity of body movements while preserving the traditional form of the artwork.
2. In terms of repetition, the repetition was in the geometric units, especially in the circular faces of the persons.
3. Diversity of balance and compatibility between colors, physical movements in addition to color compatibility at the top and bottom of the painting, Figure (16).
4. Compatibility appeared in all parts of the artwork, as harmonization appeared in the unity of the artwork and its harmony in a sensory comfortable way for the recipient.
5. The element of rhythm was represented by repeating the movement of persons and controlling the rhythm of the movement in order to show the popular drum in use.

4. Ibrahim Ismail

Kuwaiti artist Ibrahim Ismail was primarily concerned with the Kuwaiti heritage, and its various aspects, in addition to the interest in the Kuwaiti environment in its various forms, Figure (18, 19, 20, 21). He intended to make the contents of his artworks of a symbolic nature, moving in more than one direction, by monitoring the ancient Kuwaiti heritage in folk dances and observing the houses, cafes, and old streets, where visions coincide according to artistic visualizations full of vitality. In addition, the lines and shapes contained artistic overtones in which the connotations seem biased to the Kuwaiti environment in all its details. He is inspired in the idea of his artworks by the Kuwaiti heritage, and this appears through the faces he drew as portraits, the embodiment of popular games, and other daily details, which included visual visions that interacted with reality with a great deal of intensity and inspiration. The colors that Ibrahim Ismail used in his visual paintings developed in their graduations and degrees, and the ways of placing them on the surfaces of the paintings, which allowed the emergence of large areas of light that stirred the stillness of the visual elements (Khazal, 2002).

His artistic works were distinguished by creating an expressive style based on divisions and intersections associated with a remarkable artistic style, which indicates a geometric visual awareness, which is what kept him away from the traditional style in observing the scenes of the traditional and social daily life of people in the old Kuwaiti society. Among his paintings is the Sword dance, in which the artist was inspired by Kuwaiti heritage, Figure (18), where the characters appeared in the artwork in an abstract style and with a smooth movement. The painting depicts people dancing with a sword, wearing a traditional dress with a head cover "hatta", a dress, a cloak, and carrying a tambourine and swords. The realistic details of the figures, such as the features of the face and the movement of clothes, did not appear in Ismail's artworks while preserving the form of the kinetic embodiment of the persons. It is the closest thing to the process of moving the formal vocabulary with color, which shows the influence of the impressionism school that emerged in France at the end of the nineteenth century. The artwork is circular flows as if the artist used them to show the element of movement in the painting.

3. Naziha Salim

The visual artist Naziha Salim embodied the Iraqi traditional dance movements in her artworks. She grew up in a family that loved drawing and visual art. From this family came famous artists such as Suad Salim, Nizar Salim, and Jawad Salim, who had a role in the famous Freedom Monument in Baghdad. She had many paintings, for example, Shabak Bint Chalabi, Wedding Night, Quilting Maker, Women's Weddings, the Evening Night, and others. She studied in France (1947-1951) and specialized in mural painting, and she studied at the hand of French artist Fernand Léger (Āl Sa'īd, 1983).

Fig. 14. Naziha Salim The wedding night, oil on canvas. http://elsada.net/86776/

Fig. 15. Naziha Salim, From the worlds of a woman and her soul oil on canvas. https://www.almothaqaf.com/e/g2/913348

Fig. 16. Naziha Salim, oil on canvas. https://www.marefa.org/3ملف:نزيهة_سليمjpg

Fig. 17. Naziha Salim. 1988, oil on canvas. http://elsada.net/86776/

Naziha Salim dealt with women's issues, artwork, and childhood in her style that expresses her mood and personality. Her style reflects a kind of artistry in which fertile imagination is inseparable from her delicate observations in drawing women, nature, and social themes. Her paintings expressed the social life of Iraqi women and showed their suffering everywhere in the market, home and work. These artworks showed clear sympathy for women. The artist grew up in a creative family, a witness to the creative abilities of the Iraqi man. Her lines were drawn from the ancient Iraqi heritage, and her art was inspired by the features of Sumerian, Babylonian, and Assyrian art (Adel, 2008).

Figure (14) shows the wedding night dance, where the artist embodied the Iraqi woman in this painting through the traditional dress, and the tambourine drum in a fictional abstract style, which reflects the artist's imagination in her artwork. The artist was committed to the quality of the formal artistic structural line, which was marked by hardness and strength, and the painting was also marked by tenderness and smoothness.

Figure (15) also shows the influence of Assyrian art on Naziha Salem, and this appears in the formation of the faces of some women through of the connection of women's eyebrows with their influence on the contemporary form. Due to the loss of many of Salim's paintings from the Iraqi Museum, the researcher was unable to know the date of production of the artwork in Figure (15), but it is clear that the artwork is located in the contemporary period after (1990).

Salim relied on curved and circular lines in her painting, especially in drawing the

Fig. 10. Abdel Hay Musallam. Palestinian Dabkeh 1986. Size: 58x80Material: oil on wood. https://bankofpalestine.com/about/art-collections

Fig. 11. Abdel Hay Musallam. Palestinian folklore. Panting on paper 2005. https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/arts/2017/1/27/-عبد الحي-مسلم-ذاكرة-القرية-الفلسطينية

Fig. 12. . Abdel Hay Musallam. Jafra from Palestinian folklore 2005. http://lammeh.com/album/58/-الفنان التشكيلي-عبدالحي-زرارة

Fig. 13. Abdel Hay Musallam. Jerusalem Calling. 2008. http://lammeh.com/album/58/-الفنان-التشكيلي عبدالحي-زرارة

Zarara relied on lines that express stability and a sense of horizontal sprawl and horizontal and longitudinal formations. He also relied on vertical formations that express majesty and greatness. His lines inspired the decorative form derived from the Arabic calligraphy that appeared in the documentary writings at the top of the artworks as if it were the art of the book (Fig, 10, 11, 13). His paintings were marked by geometric shapes; so he used in his artworks the cylindrical shape, especially in the women's dress, in addition to the diversity of textures through the diversity of forms of popular decoration on clothes and backgrounds. He mastered the elements of the material pull, as the sculpture personifications appeared in showing the persons in his paintings, and he used the dark colors in order to show the works with an old heritage nature, which called aging in color (Fig, 12).

As for the construction of this artist's artwork, it can be summarized as follows:

1. In terms of the unity of the elements in the artwork, the artist's works were marked by the number of dancing people (men and women) united by the unity of colors in traditional clothes.
2. In terms of repetition, it was the repetition of the movement of persons and the formal repetition of the written decorative units at the top of the painting.
3. The element of balance and compatibility appears between colors, lines, and movements, in addition to the chromatic compatibility at the top and bottom of the artwork, where the writings appeared at the top of the painting in green and the bottom in green.
4. Compatibility appeared in all parts of the artwork, as harmonization appeared in the unity of the artwork and its harmony in a sensory comfortable way for the recipient.
5. The element of rhythm was represented by repeating the movement of the persons and controlling the rhythm of the movement to show the musical instrument used.

As for the construction of Nahle's artwork, it can be summarized as follows:

1. In terms of the unity of the elements in the painting artwork, his works were marked by the use of one or two dancing bodies. The unity of form, artistic style, and ideas was evident in his paintings.
2. In terms of repetition, it was the repetition of the trend linear movement in his works to give the viewer a sense of vitality and vigor.
3. The element of balance and compatibility appears between colors, lines, length, dimension, and shortness in his artwork and between gathering and dissipation in the space.
4. Compatibility appeared in all parts of the artwork, and harmonization appeared in its unity.
5. The rhythm component was represented by the repetition of spaces where there are spaces similar to the musical rhythms between each unit and the other one.

2. Abdul Hay Mosallam Zarara

The Palestinian memory and the embodiment of the traditional Palestinian dance was an important part of the work of the artist Abd al-Hay Musallam Zarara. He is a Palestinian / Jordanian, and self-taught artist, with more than 35 individual Arab and international exhibitions. He had his own style of drawing, using a mixture of sawdust and glue, with which he made his most beautiful paintings. He began with simple artwork, consisting of the human element with Palestinian clothing, then his painting developed to express persons, scenes, bottle, and composite structure, then entered the symbols and crypto-taxidermy, mythical worlds, poetic writings, songs and various tools, such as weapons, flute, plow, capture tools and utensils, and trees such as palm, aloe, pomegranate, grape, and olive. He used all this in the artwork to express an aesthetic and ideological discourse, and each of these discourses supports the other (Manasra, 2003).

The majority of Zarara's works express his childhood in his occupied village (Al-Dawayima), his displacement in exile and diaspora, and the end to dreams and their breakage, all in a tape of flowing and haunting memories. His characters are folk people, and he deals with them with great sympathy. The Palestinian dress is embroidered with colors, and he mixes rich written texts with sculptural compositions. Scenes and experiences lean on customs, traditions, history, and the future, holding an epic miracle. Mosallam is a documentary artist and his collection of artworks is an integrated library of the traditional and popular history of Palestine before 1948 and its struggle and resistance history after 1948. He embodies life in the Palestinian village, such as costumes, proverbs (traditional sayings), and folk songs between blame and passion, love and longing, the return from the fields, and Arbor Day, and others. Each of his works contains multiple individuals, men or women with various movements inspired by the folk songs, saying it in individual parties, during harvest day, olive harvest season, or plowing of the land, and "Samer" (evening song), Dabke and Traweed which are sung on special occasions and each is different from the other. He also embodied the Palestinian house, the patience of the bride, the bride's wedding on a camel, the bride in the groom's house - the wedding night, the "sabaya" (girls) dance, the groom and the bride, the folk dabke (dance), the popular poet, fasting Ramadan, return from grapevines and fig orchardss (Alamry, 2017).

Zarara embodied the dance of Palestinian women, and what distinguished this artwork is writing the folk song at the top of his paintings, considering the artwork as a book written in visual artistic language which the viewer can read in an easy way. His dance work embodied Palestinian folklore with dress, movement, writing, and folk musical instruments and reflected his self-identity through a presentation of Palestinian culture with a contemporary embodiment and style.

Fig. 8. Wajih Nahlé. 2013. Dancing. From Website: https://www.alawan.org /2013/12/08/وجيه-نحلة-لبنان/

Fig. 9. Wajih Nahlé. 2003. Dancing Women From Website: https://www .lebarmy.gov.lb/ar/content/وجيه-نحلة

He began his career by painting realistic oil paintings in an expressive style. His artwork moved to a two-dimensional calligraphy style when he returned to his eastern roots and began creating decorative Islamic inscription. Nahle acquired the skill of writing in expressive Arabic calligraphy, and he became a leader of this school. This trend became stronger as the letter and word disappeared to be replaced by a more powerful brush hit of color in a wide area filled with light. One of his most famous artworks is the color dance paintings. Figure (7) shows a color movement without details, meaning that it is dancing colors, with a light transparent background.

What is notable is his use of the movement of the bodily activity "dance" almost in all his artwork, whether it is his use of colors or Arabic calligraphy. In Nahle's artworks, we find a group of overlapping colors that scales and hang on, as in a moving wheel: a living, dynamic movement which imitates the interaction of living human emotions by showing a physical movement in colors. The colors of Nahle show a fluid movement of the waves of light and the manifestations of shadow in it. We find a relationship between light and shadow in his paintings. So that the shadow clarifies the interstitial distances between the colors and adds movement and a deep sense to the artwork. The light projected on the shape reveals the moving characteristics that resemble the movement of the body and pushes it to produce the shadow that falls on the surrounding space. So, the aesthetic paintings appear between brightness and fading in the light, and between condensation and vanish in the shadows. The twists and trend lines of the shoulders and buttocks appear to make the female body brimming with streamlined movement that is so clearly visible in most of his artworks that his painting can be considered as art full of movement and expression of emotion.

Nahle relied on trend lines and spirals in his paintings. His lines expressed kindness, agility, beauty, and calmness and inspired the ornamental form derived from Arabic calligraphy, and this was demonstrated in many of his artworks in Islamic decoration. His paintings were marked by free shapes and did not contain the outlines of the shapes, but relied on liberating the form from its external borders, (Fig 6, 7, 8, 9). The diversity of textures in the work appeared in Nahle's work due to his use of strong brush hit with various movements.

Nahle also mastered the elements of the material pull in his paintings, where the illusory relationship between mass and space was clear and consistent in his artworks. He used the blue color extensively in his works. However, he clearly focused on color as a total value, due to the intensity of the colors used.

prominent works that included highlighting the kinetic body (dance) and employing musical instruments visually in their artworks.

Aesthetics of traditional dance in contemporary Arab art

The dance represents one of the social activities and artistic images that express many of the values, meanings, and practices that characterize human society and reveal variations in stratified, ethnic, and qualitative structures. Dance can be defined as human behavior that consists of purposeful, regular, repeated, and rhythmic movements. These repeated movements depend on a regular rhythm, and are distinguished from natural activities'. Dance has aesthetic values in terms of time, place, and effort (Wolf, 2018). The dance represents regular movements associated with conscious human purposes and meanings. It represents a non-verbal discourse, a visual expression of social and symbolic issues, values, and implications, understood through the cultural construction and historical context of society (Blacking, John 2018: 93).

Since dance is a ritual social behavior that man has practiced throughout the ages in ways and methods belonging to the social character, the Arab plastic artist has embodied it on many occasions. Even some artists, such as the artist Wajih Nahle show the movement of dance in his artworks. Below we review the study sample of the artists who embodied dance movements in their artwork.

1. Artist Wajih Nahlé

The late artist Wajih Nahle was one of the contemporary Arab artists who gained international standing as an oriental artist and one of the most prominent artists who embodied belly dancing in their artworks. He presented his artworks in many countries and bagged many awards and honors, including the Arab Biennale Award in Kuwait, the Grand Palais Award in Paris, The Metropo Lebanon Museum Award in New York, the Lebanese Order of Merit for Artists, the Arab World Institute in Paris Award, Award of Modern Art Museum in Tunisia, the Golden Palm Medal from Belgium, and the Supreme Award in the 66th Visual Art Exhibition in Paris. In his famous article "A Voice from the East" (1977), the French critic André Pareno said of Wajih Nahle after the latter's exhibition at the "Wally Findlay" gallery in Paris in 1977, "He is an Arab-Muslim identity, but he is distinguished by the irrational of the West … the most expressionists people are closer to reality and the most abstract imaginist" (Al-Quds Al-Arabi, 2017).

Fig. 6. Wajih Nahlé. 2000 Dancing From Website: https://www.onefineart.com/ artists/painters/Wajih-Nahle

Fig. 7. Wajih Nahlé.2003. Dancing, 130 x 90 cm, oil. From Website: https://www. onefineart. com/direct-sale/Wajih-Nahle

displays Matisse's early obsession with primitive art: the intense warm hues against the cold blue-green backdrop and the rhythmical sequence of dancing nudes communicate feelings of emotional release and hedonism. The "Dance of the Young Girls" from Igor Stravinsky's classic musical composition "The Rite of Spring" is frequently associated with the artwork. Blake's watercolor "Oberon, Titania, and Puck with fairies dancing" from (1786) is reminiscent of the composition or arrangement of dancing figures (Bock-Weiss, 1996).

Methodology and procedure:

Methodology

The analytical descriptive method was used to deal with the objectives of the current study of analyzing the research samples and using the content analysis method. The analytical descriptive method is characterized by its realistic way of dealing with the problem of the study. In view of the scholar's knowledge of the impact of Arab figurative art, its developments, and the most prominent artists, this method is appropriate to the objectives of the study which came to determine the aesthetics and methods of Arab artists in shaping the body movement (dance) in different cultural communities. In addition, this method highlights Arab cultural diversity through dance, costume, and musical instrument.

Limitations of the study:

The study was limited to embodying traditional dance in the artworks of contemporary Arab artists in Arab countries during the time period between (2000–2020).

Population and Sample of the study

The population of the study included Arab artists who embodied dance movement and musical instruments in their artworks. The researcher tended to use several models related to the subject of the study. The study sample was limited to Arab artworks during the period time (1985-2020). The following table shows the study sample in Table No. 1.

Table No. 1

Artist	Country	Time Period
Wajih Nahlé	Lebanon	1932-2017
AbdulHay Mosallam	Jordan	1933-2020
Naziha Salim	Iraq	1927-2008
Ibrahim Ismail	Kuwait	1945-until now
Salam Kanaan	Jordan	1963-until now
Taher Abd el Azim	Egypt	1967-until now
Wasma'a Al-Agha	Iraq	1954-2015
Mohsen Abu Al-Azm	Egypt	1958-until now

Instrument of the study

The study instrument was based on observation; it included the following:

1. Direct observation: The researcher observed the kinetic embodiment of dance and the use of musical instruments in the works of contemporary Arab artists, through research and tracking of many works of visual art, and the researcher analyzed them.
2. Indirect observation: The researcher analyzed what was mentioned in reports, records, research papers and books prepared by many writers, and researchers.

An analysis of the main study question, which states: “How did Arab artists embody the movement of the body (dance) in their artistic works stylistically by presenting the subject, the movement of the body, and the dress of the dancers despite their multicultural heritage?

The researcher presents the analysis of the study question by presenting a group of prominent models of Arab visual works of a group of contemporary artists from Arab countries, with the aim of answering and verifying the study questions. In analyzing visual works, the researcher relied on a set of foundations, which included selecting a group of artists' works displayed on their websites, as they represented the most

Dancing rings in the Aegean are indicated in a variety of locations. The sites of these dances were the early Minoan cemeteries in south-central Crete, particularly in the Mesara Plain region. Zoomorphic and anthropomorphic statues have been found in and around the tombs of Thulus. A special statue from the Camelari site depicts four figures holding together the arms and shoulders, surrounded by a low wall decorated with consecration horns, figure (3). Most archaeologists agree that this group represents people who dance (Heffernan, 2004).

Fig. 3. The dancing floor of "Ariadne of the lovely tresses" https://www.elissos.com/the-dancing-floor-of-ariadne-of-the-lovely-tresses/

In the nineteenth and twentieth centuries, several famous artists embodied choreography in their work, such as Edward Degas, Henry Matisse. Edward Degas was born on 19 July 1834 in Paris. He was one of the founders of Impressionism. His prowess appeared in the painting of ballet dancers from 1845 to 1853. In 1855 he knew the figurative artist Ingres, who was veru much fond of painting. Between 1855 and 1865, he devoted his time to painting historical paintings that were mostly large. During the Franco-German War of the 1870s, in which Degas participated as a soldier, he became visually impaired through a rifle-firing exercise. He participated in many exhibitions of the Impressionists and presented his artwork even in London in 1883. In 1892, Degas stopped using oily colors in his paints. Additionally, in 1901, he became nearly blind, so he used to paint in large size and bold lines. Then, he died on the 27th of September 1991. Eventually, he was buried in France (Swain, 2011).

Fig. 4. Blue Dancers 1890. Artist: Edgar Degas. Size: 80 x 80 cm (31.5 x 31.5"). Oil Painting on on canvas. https://www.reproduction-gallery.com/oil-painting/1158621037/blue-dancers-c1890-by-edgar-degas/

In 1910, Henri Matisse painted Dance "La Danse" at the request of Russian industrialist and art collector Sergei Shchukin, who left the massive ornamental panel to the Hermitage Museum in Saint Petersburg, Russia. The composition of dancing figures is widely regarded as "a pivotal moment in (Matisse's) career and the evolution of contemporary painting." Matisse sketched a preliminary version of the artwork in (1909) as a study for the piece, which is now housed at MoMA in New York City and named Dance. La Danse was first exhibited at the Salon d'Automne of 1910 (1 October – 8 November), Grand Palais des Champs-Élysées, Paris (Bock-Weiss, 1996).

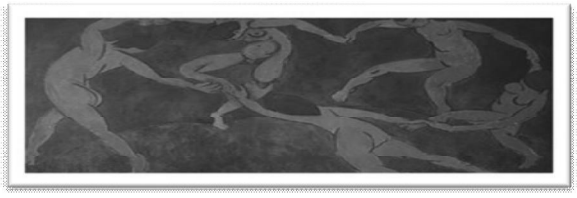


Fig. 5. Artist Henri MatisseYear 1910Medium Oil on canvasDimensions 260 cm × 391 cm (102.4 in × 153.9 in) Location The Hermitage, St. Petersburg. https://www.pinterest.com/pin/879609989 47972720/

Five dancing figures, painted in a bright red, are set against a very basic green landscape and a deep blue sky in this picture. It uses a basic Fauvist color palette and

feelings. Thus, kinesthetic aesthetics arose, and, with the succession of human civilizations, they came to be associated with or in parallel with phonological aesthetics.

Some ancient poetic texts indicate the spread of pre-Islamic religious dancing in the Arabian Peninsula (Eastern Horizon, 1978). Likewise, drawings on temple walls, cylinder seals, blogs on clay pots, and Papyrus refer to colors from the religious dances of Pharaonic, Levantine, and Mesopotamian civilizations. The teachings of the wise "Annie" in Egypt were written on papyrus, and he says in his teachings: Singing, dancing, and incense are god's meal (Cyril, 1996). The Egyptians knew the accompanying dance with the rhythm of harp, oboe, and tambourine, which is a form of African dance whose movements mimic the movements of animals and phenomena of nature for martial or hunting purposes, as whwn some Africans dance the ostrich dance before they go out to hunt it. Another type of dance is the "Funeral group dances," and it consists of three types: the ritual, which is part of the funeral rites, a dance that expresses sadness, and the worldly dance to entertain the soul of the dead (Ciment, 2015).

In addition, many types of folk dance refer to ancient times, such as the "bee dance" which is a strip dance (Carlton, 1994), the "shield dance" in front of the bridegroom, and the "slingshot dance" that Ghawazi women (a group of female traveling dancers) in Egypt continued to dance until the nineteenth century (Parrs, 2017). The drawings on the walls of the Pharaonic tombs show the association of music, singing, and dancing. We see a row of dancers, topped by a row of musicians, and there are girls controlling the rhythm with applause. They had a god for dance known as "Bass" in the form of a dwarf that dancers put as a tattoo on their legs (DK, 2017).

Most of the ancient sources and drawings confirm that dance was a type of worship, which means its origin was religious. Some dancing movements that refer to the sacred dance still exist, as the Circassian “Waj” dances in the North Caucasus, the seductive belly dance that relies on shaking the buttocks, which descends from the sacred fertility dance, and the Egyptian squat dance that used to be performed by the pregnant women five thousand years ago dancing to be close to the gods to facilitate their birth (Figure.1) (ARCHAEOTRAVEL, 2020).

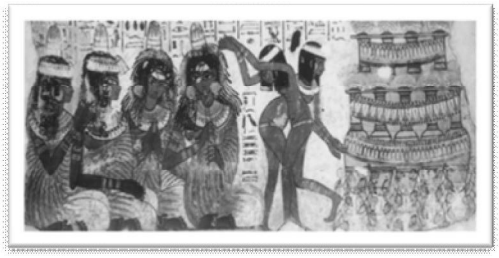


Fig. 1. Drawing representing dancers with an orchestra from the tomb of Nabamun (Teeba, 400 BC). https://archaeotravel.eu/?p=1028

Expressive dance appeared around (8000 BC) in the eastern Mediterranean region. It is believed to have been used to communicate with deities. Therefore, it was associated with holiness. Thus, the ancient man used body language to create high spiritual meanings, and it was necessary to control the bodily activity by accompanying the musical rhythms with rudimentary tools, or with clapping of the hands and mouth verbalization, figure (2) (al-‘Arabīyah, 2010).

Fig. 2. Ancient Greek bronze statuette of a veiled and masked dancer, 3rd - 2nd century BC, found in Alexandria, Egypt. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronze_Statuette_of_a_Veiled_and_Masked_Dancer_3.jpg

subjects in Arab art, including the subject of the current study.
2. It opens up extensive knowledge and philosophical perspectives in the study of dance representations and musical instruments.
3. The need for such a study is obvious due to the lack of references in this field.

Objectives of the study:

The current study aimed to:

1. Identify the aesthetics and methods of Arab artists in framing the body movement (dance) despite their different cultural societies.
2. Highlight Arab multiculturalism through the diversity of dance, costumes, and musical instruments through their visual appearance in the work of artists.

Previous studies:

Allawi and Alwani (2020) examined the scenes of dance in Degas's paintings. They studied the relationship between drawing and dance in the field of painting for the period between 1874-1898 in France and focused on the stylistic experience in Degas's drawings. The study population consisted of (150) artistic works with (5) artworks selected as a sample for the study. The results showed that the artist (Degas) uses the bodies of the dancers as the subject of the painting and introduces the social reality that the dancer suffers physically; also the relationship between drawing and dancing took an expressive path, where the beauty of dance and pain (social suffering) often goes hand in hand. The study also revealed that the artist (Degas) used the painting as part of the body dancer because the world is developing and dance as body language is an optical language for expressing emotions, feelings, and meanings that cannot be expressed in words.

Another study by Hassan (2020) examined the semantics of light and their impact on the painting of Moulouya Dancing "Whirling Dervishes". The study dealt with the religious content of the philosophical movements of the Moulouya dance and the design of light in the Mevlevi dance and their impact on the production of graphic and photographic artistic works. The study discussed the concept of Mevlevi art, the emergence of its history, its relationship to the Egyptian skirt "Tanoura" dance. It also examined the light connotations and their symbolic meaning, as well as the similarities between Platonic philosophy and Islamic Sufi ideology. The study considered that art is an interconnected loop in which poetry, literature, theater, and music all affect the recipient in general and the visual artist in particular and it is affected and influenced by what is around it and is always searching for new sources of creativity. The creative process of the visual artist is based on the state of research and experimentation; it is not a single process but a mix of different psychological processes and interactions at the same time. The artist needs a constant rehearsal and a lot of effort in the training of hands and eyes where access to this situation is only obtained by the eagerly perusing and through continuous experimentation. The results of the study showed that experimentation is important in uncovering aspects and qualities that have new and unfamiliar connotations. the study revealed that the Mevlevi dance is an expression of religious content through movement and it is a source of inspiration for artists. It showed that light design has a great effect on the Mevlevi dance, and it can be used to produce graphic and photographic artworks.

Historical perspective:

The rhythm arose in man with his heartbeat, and he remained, in the growth of his feelings and perceptions, surrounded by many natural expressive rhythms and sounds, such as the sound of the wind, birdsong, the rustling of leaves, water in a stream, and the sound of raindrops. Thus, it was natural for Man to imitate some movement rhythms in nature. He found in this imitation a dynamic field for the aesthetic expression of his

Introduction

Dance is one of the social activities and artistic images that reflect many values and practices that characterize a human society. It reveals differences in class and ethnicity (gender). UNESCO also classified the dances as "intangible" heritage. Dance is one of the most important ways to represent and express people. Dance also reflects the cultural identity and representation of the relationship between society and the world. Dance can be seen as "a window" for cultures to understand their identity and dynamism. Dance is part of the cultural heritage that reflects the diverse characteristics of peoples and their associated customs and traditions.

The movement of the body represents works of plastic art, which is the foundation of the dance that shows the moving objects and their historical and cultural determinants. The movements and rhythms of the body in the Artwork create models of dances and it is, therefore, subject to the laws of space and time embodied in art painting. Dances appear in artwork, not only by being subject to the norms of body and movement in space and time, but also in the movement of sounds that appear visually and can appear completely different, so the appearance of body movement, that is visual dance, can change the relationship of man with his world. This arises from body movements, rhythms, and sounds, not from language. Even so, the question of how to describe and interpret dances is essential to their understanding and exploration.

The senses create aesthetic effects through dance, and special importance must be given to the sense of motion, hearing, touch, and vision. Senses play an essential role in embodying cultures in societies. By doing dance, an emotional and social consensus is formed among people who dance together. This can also contribute to the formation of society. The dances are vitality and performance-oriented in defining their dynamics and social meaning that are culturally historical in nature from a historical anthropological perspective (Wulf, 2018)

Brandstetter and Wulf (2007) conducted a study entitled “Dance as Anthropology”. The study examined the historical, social, ethnological, and aesthetic significance of dance and choreography, with contributions from arts, culture, and sciences, as well as from the practicing arts. The study aimed to identify body concepts, which can be seen in various historical forms and formations of performing arts, rituals, celebrations, religious ceremonies, and the events of pop culture, as well as in the relationship between dance-related practical knowledge and techniques of scientific fields.

Problem of the study:

Due to the lack of references in contemporary Arab art, the researcher presented some of the work of modern Arab artists whose artwork had dance as its subject. Dance with its content as a subject of study contains material, literary, expressive and symbolic meanings that are repetitive, homogeneous, and general through the formation of patterns in which collective common knowledge and dance practices are organized and implemented. It is a kind of self-expression and self-interpretation of the common social system. The social aesthetic of dance has been the work of many artists throughout the ages. The current study examines the visual formation of body movement as an aesthetic case in contemporary Arab figurative art. The problem of the study focuses on the following main question: How do Arab artists shape body movement in their artwork in style by presenting the subject matter, body movement, and dancers' costumes regardless of their multiple cultural legacies?

Importance of the study

The present study draws on the importance of its problem arising from the need to recognize the aesthetic of dance in the work of modern Arab artists and from the assumption that solving this problem meets the following needs:

1. Art students interested in contemporary art aesthetics need to learn about various

Embodying the Scenes of Traditional Dance in the Artworks of Contemporary Arab Artists

Mowafaq Alsaggar, University of Qatar, Faculty of Education, Department of Art Education.

تاريخ الاستلام: 2020/10/18 تاريخ القبول: 2021/7/15

تجسيد مشاهد الرقص التراثي في أعمال الفنانين التشكيليين العرب المعاصرين

موفق السقار، جامعة قطر، قسم التربية الفنية، كلية التربية

Abstract

The current study aims to identify aesthetic aspects and methods used by Arab artists in shaping human body movement (dance) regardless of their cultural backgrounds, and to underline the Arab cultural diversity through the variety of dance and dress styles and the musical instruments employed in their Artworks. Additionally, it examines the visual formation of physical dance as an aesthetic aspect in contemporary Arab visual art. To achieve the purpose of the study, a descriptive-analytical design was used. The sample of the study consisted of (8) Arab fine artists with wide fame in the Arab world. The general results of the study revealed that each dance style belongs to a specific setting and time frame since it is considered as community customs. It also revealed that the employment of dance in the works of Arab artists has a key role in determining their personality. The special results of the study indicated that the subjects vary in terms of the methods of implementing artworks employing traditional dance as its main theme using colors motion to imitate the movement of the human body "dance", such as the artist Wajih Nahlé who used the intertwining colors in a dynamic movement. There are varieties of topics in the traditional dance depending on the artist's memory, so we find how the artist Abdul Hay Mosallam has embodied Palestinian dances in his Artworks, and wedding night in Naziha Salim's Artwork's, and the Kuwaiti Dabke in Ibrahim Ismail's Artwork's.

Keywords: Contemporary Arab art, dance in visual arts, art philosophy, subject in dance art.

الملخص

هدفت الدراسة الحالية الى تحديد جمالية وأساليب الفنانين العرب في تشكيل حركة الجسد (الرقص) على اختلاف مجتمعاتهم الثقافية، وإبراز التعدد الثقافي العربي من خلال تنوع الرقص واللباس والآلات الموسيقية، ومن خلال ظهورها بصريا في أعمال الفنانين. تبحث الدراسة الحالية في التشكيل البصري للرقص الجسدي كحالة جمالية في الفن التشكيلي العربي المعاصر. وتضمنت الدراسة ثماني عينات لفنانين تشكيليين عرب لهم شهرة واسعة في العالم العربي. واعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي للوصول إلى نتائج الدراسة. وأظهرت الدراسة نتائج عامة؛ أبرزها تحديد المكان والزمان للرقصات وإظهار الرقص كعادات جماعية، كما كان للرقص في أعمال الفنانين العرب دور في تحديد هويتهم الذاتية، وكان للدراسة أيضا نتائج خاصة أبرزها تباين أساليب تنفيذ الأعمال الفنية التي استخدمت موضوع الرقص التراثي لدى الفنانين والفنانات العرب في عينة الدراسة، وقد تضمنت اعتماد عدد من الفنانين على حركة اللون في إظهار حركة الجسد الإنساني (الرقص)، إذ استخدم الفنان وجيه نحلة الألوان المتداخلة بحركة ديناميكية حية وهي تتفاعل مع الانفعالات البشرية الحية بإظهار حركة جسدية بالألوان. وتعددت مواضيع الرقص التراثية؛ كل فنان حسب ذاكرته فنجد كيفية تجسيد الفنان عبد الحي مسلم الرقصات الفلسطينية في أعماله. ونرى ليلة الدخلة في أعمال نزيهة سليم، والدبكات الكويتية في أعمال إبراهيم إسماعيل.

الكلمات المفتاحية: الفن العربي المعاصر، الرقص في الفنون البصرية، فلسفة الفن، الموضوع في الفن التشكيلي.

© 2022- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/15.3.7

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

Volume 15, No.3, september, 2022, rabie 'awal, 1444 H

CONTENTS

Articles in Arabic Language

1	**Visual vs Virtual Reality and their Relevance to Movie Making** *Ali Fayyad al robaiaat*	**533 - 547**
2	**Employing (Al-Osfour Al-Ta'er) Piece to Formulate Some Instrumental Technical Exercises in Two Skills: Switching Fingers and Fingerprint in the Fast Chromatic Performance on the Qanoun Instrument** *Raeda Ahmad Alwan*	**549 - 562**
3	**The Role of Technological Dissemination Media in the Dissemination and Documentation of the Arab Lyrical Heritage and the Impact on Learning the Arabic Musical Theories by Music Learners** *Mohammad Wasef Abed*	**563 - 585**
4	**Globalization and Discourse Shifts in the Iraqi Theatrical Text** *Abla Abbas Al-Tameemi*	**587 -604**
5	**Linear and Color Contrast as a Creative influencer in Fashion Design** *Shahira Abd Elhad Abd Elhadi*	**605 - 622**
6	**Used Ceiling Light Units and Their Usefulness in Creating Printed Frames for Interior Spaces - Based on a Combination of Ebro and Direct Painting Styles: An Experimental Study in Printing** *Jowza F. AlEnazi*	**623 - 633**

Articles in English Language

7	**Embodying the Scenes of Traditional Dance in the Artworks of Contemporary Arab Artists** *Mowafaq Alsaggar*	**635 -659**
8	**Utilizing Bilingual Letters as A Source of Furniture Design** *Omar Adeeb Alshboul, Laila Ibrahim Yousef*	**661 - 667**

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. 3735
Fax: 00 962 2 7211121

General Rules

1. Jordan Journal of the Arts is published by The Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

2. *JJA* publishes scholarly research papers in the field of Fine Arts.

3. The journal publishes genuinely original research submissions written in accordance with scholarly manuscript criteria.

4. The journal publishes scholarly research articles in Arabic or in English.

5. Submissions that fail to conform to JJA's publishing instructions and rules will not be considered.

6. All submissions are subject to confidential critical reviewing in accordance with the standard academic criteria.

Publication Guidelines

1. The contributor should submit a duly signed written statement stipulating that his submission has neither been published nor submitted for publication to any other journal, in addition to a brief resume including his current address, position, and academic rank.

2. Documentation**:** The journal uses the American Psychological Association (APA) stylesheet for scholarly publication in general. The contributors should observe the rules of quoting, referring to primary sources, and other scholarly publication ethics. The journal retains the right to rejecting the submission and publicizing the case in the event of plagiarism. For sample in-text documentation and list of references, please consult (http://apastyle.apa.org), then (http://www.library.cornell.edu/newhelp/res_strategy/citing/apa.html).

3. Articles should be sent via email to: **(jja@yu.edu.jo)** in Arabic or English. They should be printed on computer and double-spaced. Manuscripts in Arabic should use (Arial, font: Normal 14). Manuscripts in English should use (Times New Roman, font: Normal12). Manuscripts should include an Arabic abstract in addition to a 150-word English abstract with the number of words following it in brackets. Each abstract should be followed by the keywords necessary to lead prospective online researchers to the article. Manuscripts are not to exceed thirty (30) A4 pages, tables, diagrams, and appendixes included. Tables, diagrams, and drawings should appear with headings in the text in their order of occurrence and should be numbered accordingly.

4. If the article is taken from an MA thesis or PhD dissertation, this fact should be stated clearly in a footnote on the title page providing the name and address of the author of the original thesis or dissertation.

5. The researcher should submit a copy of each appendix: software, tests, drawings, pictures, etc. (if applicable) and state clearly how such items can be obtained by those who might want to avail themselves of them, and he should submit a duly signed written statement stipulating that he would abstain under all circumstances from impinging on copyright or authorship rights.

6. If initially accepted, submissions will be sent for critical reviewing to at least two confidentially selected competent and specialized referees.

7. The journal will acknowledge receipt of the submission in due time and will inform the author(s) of the editorial board's decision to accept the article for publication or reject it.

8. The Board of Editor's decision to reject the article or accept it for publication is final, with no obligation on its part to announce the reasons thereof.

9. Once the author(s) is informed of the decision to accept his/her article for publication the copyright is transferred to *JJA*.

10. *JJA* retains the right to effect any minor modifications in form and/or demand omissions, reformulation, or rewording of the accepted manuscript or any part thereof in the manner that conforms to its nature and publication policy.

11. In case the author(s) decided to withdraw his/her manuscript after having submitted it, he/she would have to pay to Yarmouk University all expenses incurred as a result of processing the manuscript.

12. *JJA* sends the sole or principal author of the published manuscript one copy of the issue in which his/her manuscript is published together with ten (10) offprints free of charge.

13. The journal pays no remuneration for the manuscripts published in it.

Disclaimer

"The material published in this journal represents the sole views and opinions of its author(s). It does not necessarily reflect the views of the Board of Editors or Yarmouk University, nor does it reflect the policy of the Scientific Research Support Fund at the Ministry of Higher Education in Jordan."

Jordan Journal of the Arts is currently indexing in:

*** We are Crossref**

*** Ulrichs**

*** E – MAREFA Database. (Q1)**

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 15, No.3, september, 2022, rabie 'awal, 1444 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 15, No.3, september, 2022, rabie 'awal, 1444 H

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 15, No.3, september, 2022, rabie 'awal, 1444 H

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

Chief Editor:

Prof. Monther Sameh Al-Atoum.
Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.
monzeral@hotmail.com

Editorial Board:

Prof. Dr. Hikmat H. Ali.
College of Architecture and Design, Jordan University of Science and Technology.
hikmat.ali@gmail.com

Prof. Dr. Mohammad H. Nassar.
School of Arts and Design, University of Jordan, Amman, Jordan.
mohammadnassar@hotmail.com

Prof. Dr. Hani Faisal Hayajneh.
Faculty of Archaeology and Anthropology, Yarmouk University, Irbid, Jordan.
hani@yu.edu.jo

Prof. Dr.Bilal M. Diyabat.
Faculty of Fine Arts, Yarmouk niversity, Irbid, Jordan.
belal_deabat@yahoo.com

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