المجلة الأردنية للفنون

مجـلة علمية عالمية متخصصة محكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

المجلد (2)، العدد (1)، حزيران، 2009م

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

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: https://journals.yu.edu.jo/jja/

المملكة الأردنية الهاشمية

جامعة اليرموك
إربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

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

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

قواعد عامة

1. مقر إصدار المجلة جامعة اليرموك, عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، اربد، الأردن.
2. تُعنى 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 النشـــر

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 يكون** مطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، البحوث بالعربية (نوع الخط: Arial) (بنط: **12 Normal**), البحوث بالإنجليزية (نوع الخط**: Times New Roman**)، (بنط **11 Normal**), شريطة أن يحتوي على ملخصٍ 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 البحث مستلاً من رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه، وتوضيح ذلك في هامش صفحة العنوان وتوثيقها توثيقاً كاملاً على نسخة واحدة من البحث يذكر فيها اسم الباحث، 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 محكمَينِ 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 (2)، العدد (1)، حزيران، 2009م

المحتويات

البحوث باللغة العربية

1	**أغــاني النســاء في الأردن** *محمد غوانمة*	**36 -1**
2	**في تشخيص الحالة المسرحية في الأردن من خلال مفهوم الحركة المسرحية والريبرتوار** *مؤيد حمزة*	**47 -37**
3	**دلالات سيكولوجية الألوان لدى عينة من أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك** **مأمون المومني، حازم بدارنة**	**69 -49**
4	**أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية (المسرح الغربي نموذجا)** **محمد خير الرفاعي**	**81 -71**
5	**بعض التقنيات التكنولوجية المستخدمة فى أغنية الطفل العربى الدينية الملحنة فى مقامات عربية** **شيرين بدر**	**107 - 83**

Artecls In English

6	**لماذا لك يعرف العرب فن المسرح بالمعنى الغربي حتى منتصف القرن التاسع عشر** **مخلد الزيود**	**119 - 109**

أغــاني النســاء في الأردن

محمد غوانمة: قسم الموسيقى، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

تاريخ تسلم البحث: 27 /10/ 2008 تاريخ قبول البحث: 25 /3/ 2009

ملخص

هدف هذا البحث إلى التعرف إلى أغاني النساء التراثية في الأردن، من خلال التعرف إلى موضوعاتها ووظائفها ومكوناتها البنائية شعرياً ولحنياً وإيقاعياً وأدائياً، وصولاً إلى أبرز الميزات الفنية لهذه الأغاني. وقد تناول البحث المكونات الأساسية للأغنية النسائية في الأردن ومنها: الكلمة، اللحن، الإيقاع، الأداء بأشكاله المختلفة سواء منها ما كان جماعياً أو فردياً، وما كان منها بمصاحبة عزفية أو دونها، أو ما كان أداؤه بمرافقة الرقص أو بدون ذلك. كما تناول البحث أهم الآلات الموسيقية الشعبية المصاحبة لأغاني النساء. وبالإضافة إلى ذلك، فقد تطرق البحث إلى أبرز موضوعات الأغنية النسائية، ومنها: الأعراس والأطفال والعمل والاستسقاء والحج والنواح وغيرها، بالإضافة إلى أهم الوظائف التي تؤديها الأغنية النسائية ومنها: الاجتماعية والنفسية والسياسية والدينية والتربوية، كما تطرق إلى أشهر القوالب الغنائية التي غنتها النساء في الأردن سواء منها تلك المنتشرة في البادية الأردنية مثل: الهجيني والشروقي أو تلك المنتشرة في الريف الأردني مثل: الدلعونا، وزريف الطول، والجفرة والتراويد وغيرها.وبين البحث أهم الخصائص الفنية لأغاني النساء ومنها اللهجة العامية، وسيطرة اللحن على الوزن الشعري، وصدق العاطفة، وقد قدم الباحث في نهاية بحثه مجموعة من النتائج التي استخلصها، ومن ثم أوصى بمجموعة من التوصيات المرتبطة بموضوع البحث.

Women Songs

Mohammed Ghawanmeh: *Department of Music, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

TThe aim of this research paper is to scrutinize the traditional songs of women in Jordan by reviewing their themes, functions, and structures poetically, melodically, and rhythmically (as well as the way they are acted out), so as to spot out their main artistic features. The study presents the essential components of women's songs. These include: word, melody, rhythm, and performance (in solo or in choir; with instrument or without instrument; with dancing or without dancing). The discussion lists the most popular musical instruments associated with the songs of women. It also highlights major themes in women songs such as weddings, children, work, Hajj, lamentations, to mention only a few. The study also surveys the most important functions of women songs, including social, psychological, political, religious, educational functions. The most famous forms (frames) of women songs found among Bedwins include Alhgeni and Shroogi, whereas among villagers we find Aldalona, Zarifatool, Alajafra, Altaraweed, etc. This research paper also sets itself the goal to demonstrates the artistic characteristics of women songs. Most notably are vernacularism, dominance of melody, and sincerity of passion. The researcher concludes with the major findings and recommendations for future research in this same area.

مقدمة

أغاني النساء في الأردن قديمة قدم الأردن، توارثتها الأجيال جيلاً بعد جيل، وعبرت من خلالها النساء عما في خواطرهن من مشاعر وأحاسيس، ونقلها الخلف عن السلف بكل أنفة وكبرياء، من خلال غنائها في مختلف المناسبات والمواسم.

الغناء النسائي الأردني غناء جميل بسيط، وهو يشكل جانباً أساسياً مهماً من جوانب الغناء التراثي الأردني، فقد شاركت المرأة الأردنية مشاركة فعالة في هذا الغناء، فالنساء هن عمود أغاني الأفراح، وهن اللائي يبدأن الأفراح ويؤدين طقوسها الأولى والأخيرة، وقد انفردت المرأة الأردنية بالكثير من ألوان الغناء الشعبي الخاص بها مثل: المهاهاة، والهدهدة، والتراويد، والفاردة، والبكائيات وغيرها.

والنساء هن أول من يعلن عن الفرح من خلال الزغاريد والمهاهاة وأشكال الغناء المختلفة التي ترافق طقوس الفرح، مثل مراسيم الخطوبة والحنّاء، والزفاف، والطّهور (الختان)، وذبح الذبائح، وإقامة الموائد، وتوزيع الحلوى، وإقامة حلقات الدبكة والرقص.

والأغنية النسائية الأردنية بمفهومها الشامل هي عنصر من عناصر الثقافة الشعبية في الأردن، لا بل إنها تشكل هوية وطنية منبعثة من أعماق التاريخ الذي انصهرت في بوتقته مجموعة الثقافات الدارسة على أرض الأردن، حتى أصبحت هذه الأغنية أحد ملامح التاريخ الراسخ على هذه الأرض، فمادتها الغنائية هي ناتج الواقع البسيط المعاش، وهي تحفل بالعديد من الظواهر الشعبية وترتبط بها وتعبر عنها بشكل مباشر، حتى أن كثيراً من هذه الأغاني صدر في شكل حَكَمْ مستقاة من البيئة الشعبية بتقاليدها وقيمها وعاداتها المتوارثة عبر السنين.

وعليه، فقد وجد الباحث أن أغاني النساء في الأردن بما تشتمل عليه من كلمات جميلة وألحان عذبة وسياق اجتماعي راسخ الجذور، تشكل منهلاً ثرياً وسهلاً خصباً يغريه للتعمق في دراستها من جوانبها الفنية المختلفة.

مشكلة البحث

لم يسبق أن أجريت دراسات تحليلية لأغاني النساء التراثية في الأردن، ولذلك لم نجد أن هنالك مدونات موسيقية خاصة بهذا الغناء، مما يجعلنا نشك في أن بعضاً من أغاني النساء الأردنية قد ضاع ولاسيما أن انتقاله من السلف إلى الخلف قد تم بطريقة شفاهية، ولذلك فإن الحاجة ماسة لمثل هذه الدراسة للتعرف إلى أغاني النساء التراثية الأردنية من حيث: مكوناتها ومضامينها وأغراضها وما تتمتع به من ميزات فنية.

أهداف البحث

يرمي هذا البحث إلى تحقيق الأهداف التالية:

1. التعرف إلى مكونات أغاني النساء في الأردن.
2. التعرف إلى موضوعات أغاني النساء في الأردن.
3. التعرف إلى وظائف أغاني النساء في الأردن.
4. التعرف إلى ميزات أغاني النساء في الأردن.

أهمية البحث

إن التعرف إلى أغاني النساء التراثية في الأردن يتطلب التعرف إلى مضامينها وأغراضها ومكوناتها البنائية شعرياً ولحنياً وإيقاعياً، وذلك ما يمكننا من التعرف إلى الميزات الفنية لهذه الأغاني ودورها في الحياة الأردنية، باعتبارها أداة أساسية يمكن أن تساهم في رسم صورة صادقة للمجتمع الأردني، وعليه فإنه يمكن لهذه الدراسة أن تكون أساساً لدراسات أخرى بإمكانها تسليط الضوء علىالدور الأساسي للمرأة الأردنية في شتى مناحي الحياة الأردنية: الاجتماعية والإقتصادية والسياسية وغيرها من خلال التعرف إلى الأغنية النسائية الأردنية.

مكونات الأغنية النسائية

من خلال معايشة الباحث للحياة الاجتماعية الأردنية بمناسباتها المختلفة، وحضوره المباشر لكثير من المناسبات الشعبية وبخاصة مناسبات الأفراح وأهمها الزواج، ومشاركته في كثير من المواسم الزراعية وبخاصة موسم الحصاد، وما تشتمل عليه هذه المناسبات والمواسم من أغان شعبية متعددة الألوان والقوالب، فقد وجد الباحث أنه يمكن تحديد مكونات الأغنية النسائية التراثية في الأردن على النحو التالي:

الكلمة: تعتمد الأغنية النسائية الشعبية على وحدة المقطع، فعند غنائها أو سماعها نحس أن كل مقطع من مقاطعها يكوِّن وحدة مستقلة، بحيث لا تخسر الأغنية شيئاً فيما لو قدمنا مقطعاً او أخّرنا آخر.

وأغاني النساء الشعبية في الأردن تخضع لقاعدة الهدف والوظيفة، فهي نتاج جماعي واسع المكان والزمان، يهدف إلى إرضاء أكبر عدد ممكن من الناس، ولذلك فإنها تمتاز بالبساطة والسهولة، كما أنها تمتاز بإمكانية حفظها وانتشارها بسرعه بين عامـة النـاس (يونس،1987، ص23).

ونصوص الأغاني النسائية الأردنية كغيرها من أغاني الشعوب ترتبط بعلاقة وطيدة مع الحياة اليومية والاجتماعية للناس، وتتناول مختلف النشاطات اليومية لهم كالعمل في الحقول والمراعي والزواج والأعياد والمناسبات الدينية والدنيوية والولادة، وهي تعكس الوضع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي لحياة الناس في الأردن (لاما، 1989، ص40).

ولغة الأغنية النسائية الأردنية هي لغة الكلام الشفاهي الدارج والمتداول بين الناس في الحياة اليومية، وهي في جوهرها وليدة اللغة العربية الفصحى، كما أنها وسيلة اتصال ناجحة، والأفراد والجماعات قادرون على استيعابها وفهمها بكل كفاءة، وهي تستغني عن الإعراب، أي أنها لا تراعي حركاته كما في اللغة الفصحى، وتميل إلى تسكين أواخر الكلمات(حجاب، 2003، ص 41).

اللحن: تتميز الأغاني النسائية الشعبية في الأردن بقصر جملها اللحنيه، إضافة إلى أنها لا تلتزم بعدد معين من الحقول الموسيقية (الموازير)، فمعظمها تتكون من جملة موسيقية واحدة تتشكل من عدد محدود من الحقول الموسيقية، فبعضها يتكون من أربعة حقول وبعضها من ستة وربما ثمانية، ومن المعتاد أن تتكرر الجملة الموسيقية في لحن هذه الأغاني بكلمات غنائية أخرى، ورغم رتابة التكرار إلا أنها لا تخلو من حلاوة وجاذبية في ألحانها، فهنالك انسجام وتوافق كبير بين كلمات الأغنية ولحنها.

ويمكننا القول بأن نغمات الأغنية النسائية تتصف بالتسلسلية سواء منها ما كان لحنه صاعداً أو هابطاً، كما أن ألحانها بصفة عامة تخلو من القفزات اللحنية الكبيرة ما عدا تلك القفزة اللحنية الواضحة في غناء المهاهاة.

أما الجانب المقامي في الأغنية النسائية فيكاد يتركز تمحوره حول مقام البياتي في غالبية الأغاني النسائية، وإن تم استخدام بعض المقامات الأخرى مثل الراست والسيكاه والصبا في أغان أخرى، مع الإشارة إلى أن قصر الجمل اللحنية لهذه الأغاني لا يعطي الصورة الكافية لمتطلبات المقام الموسيقي الكامل، حيث أن الغالبية العظمى من هذه الأغاني لا تكاد تتجاوز المسافة الموسيقية الخامسة، مع التأكيد على اكتفاء الأغنية النسائية الأردنية بجملة موسيقية واحدة، سهلة مكررة في أغلب الأحيان، وبمساحة صوتية محدودة في معظم القوالب الغنائية التي غنتها المرأة.

الإيقاع: تتسم أغاني النساء بتعدد أوزانها وإيقاعاتها، وهي أغان تمتلك تنوعاً إيقاعياً واسع المدى، وذلك ما أتاح للمرأة أن تنظم أغانيها بكل بساطة ويسر، وبما يتلائم ومتطلبات الخفة والرشاقة أحياناً، أو بما يتلائم مع متطلبات البُطءَ والتَّطويل أحياناً أخرى، ولهذا فقد اختارت المرأة القوافي خفيفة الظل عذبة الرنين، فجاءت أوزانها وإيقاعاتها حلوة الصياغة رقيقة البناء متنوعة القوافي، وكل ذلك في إطار اعتماد المرأة في نظم أغانيها على الوزن اللحني الإيقاعي للقالب الذي تغنيه.

وبالرغم من تعدد الألحان الموسيقية والأوزان العروضية لأغاني النساء التراثية في الأردن فإن عامة النساء يعرفن وزن كل قالب من القوالب التي يغنينها دونما عناء، ولا يحدن عن ذلك الوزن، ويستخدمن الكلمات والأسماء المتوافقة مع الوزن والنغم، مع قدرتهن الفائقة على الحذف والإضافة ليستقيم الإيقاع ويتَّحد مع اللحن المغنى، فالمقاطع القصيرة يمكن أن تصبح طويلة لتتناسب مع اللحن والإيقاع، والضَّمة قد تصبح واواً، والكسرة قد تصبح ياءً من خلال مد الصوت الغنائي. وهذا تأكيد على أن الغناء الشعبي بشكل عام ومن ضمنه أغاني النساء يعتمد على موسيقا الإيقاع واللحن لا على الوزن العروضي المعتمد في أبحر الشعر العربي التقليدية (الحسيني ، 2005 ، ص 60).

وإيقاع الأغنية النسائية الأردنية واضح بيّن، وهو ذو حيوية ومرونة، وفيه زخرفة جميلة أخّاذة، تنوعت أوزانه بين الثنائية والرباعية وغيرها، مع الإشارة إلى أن بعضاً من القوالب الغنائية النسائية لا تنضبط في إيقاع موزون وإنما هي أغان حرة طليقة تخضع لذوق المرأة وإحساسها ساعة الغناء، وذلك ما يظهر جلياً في بعض القوالب الغنائية النسائية مثل: المهاهاة والتهاليل والنواح وغيرها.

الأداء: من الطريف أن نذكر أن المرأة الأردنية إذا فرحت غنت وإذا حزنت غنت، وهي ذواقة للغناء منذ طفولتها، وتحرص على أن تتوارث بناتها أغانيها تماماً كما يحرص الرجل على أن يتوارث أبناؤه أغانيه. ولا يشترط لأداء الأغاني النسائية في الأردن أية تجهيزات فنية من مسرح أو إضاءة أو مقاعد أو غيرها، بل إنها يمكن أن تُغنى في أي موقع مناسب لطبيعة الحياة الاجتماعية التي تعيشها إذ يكفي وجودها في بقعة صغيرة من الأرض تصلح للرقص والغناء (حداد، 2004،ص 40).

والمرأة البدوية لا تشترك مع الرجال في الغناء في أي من المناسبات البدوية، لكنها تحفظ كثيراً من أغاني الرجال، وتفهمها وقد تغنيها أحياناً أمام النساء فقط. ولا تغني المرأة بمصاحبة آلة الربابة البدوية، لأن هذه الآلة لا تُعزف إلا في مجالس الرجال التي يحظر على النساء الجلوس فيها، مع إمكانية سماعهن لعزف الربابة وغناء الشاعر من وراء الحجاب الذي يفصل الجزء الخاص بمجلس الرجال (الشِّق) عن الجزء الخاص بالنســاء (الَمْحَرَمْ) في بيت الشَّعْر الذي اعتاد البدو السكن فيه.

المصاحبة العزفية: من المؤكد أن الآلات الموسيقيه قد صاحبت الإنسان منذ فطرته الأولى، وقد تطورت تلك الآلات مع الإنسان وانتقاله من بدائيته الىآفاق الحضارة عبر آلاف السنين. وقد استخدم الإنسان تلك الآلات – التي لم تكن سوى مجرد أدوات بسيطة تنبعث منها أصوات نفخها وصفيرها – من أجل درء أخطار بعض الظواهر الطبيعية والأرواح الشريره التي كان يخشاها، واستعطاف عوامل الخير والسعادة واستعجال تحقيق بعض مآربه.

ومن المؤكد كذلك أن المرأة الريفية أو البدوية في الأردن لم تحفل كثيراً بتعلم العزف على الآلات الموسيقية، إلا أنها لم تستغن عن دور هذه الآلات في مرافقة كثير من أغانيها من خلال عزف الرجال في حلقات الدبكة الشعبية النسائية. ويمكننا القول بأن المرأة الأردنية وإن غنت بعض أغانيها بدون مرافقة عزفية، إلا أنها غنت كثيراً من أغانيها بمرافقة نوعين أساسيين من الآلات الموسيقية الشعبية هما: الآلات الموسقية النفخية كالشَّبَابة والمَجْوَز واليَرْغُول، والآلات الموسيقية الإيقاعية كالطبلة، ومن النادر أن يكون للآلات الوتريه دور في مرافقة الأغاني النسائية التراثية في الأردن.

الرقص: تشترك نساء الريف الأردني في حلقات الرقص الشعبي كجماعة عادة، وذلك هو الأصل لديهن، وفي شمال الأردن تشترك النساء مع الرجال في رقصة واحدة هي دبكة (الْحَبْل الْمُوَدَّعْ) التي تجتمع فيها بنات العشيرة ونساؤها مع شباب العشيرة ورجالها في شكل حلقة جميلة تتشابك فيها أيدي البنات مع الشباب، مثل حبات الودع الملونة على أنغام غناء الدَّلْعونَا أو زَرَيفَ الطُّول أو الجَفْرَة وغيرها، وبمصاحبة إحدى الآلات الموسيقية الشعبية، التي يضبط أنغامها خبط أقدام الراقصين والراقصات على الأرض في إيقاع نشط متسق يثير حماسهم ويشدهم إلى مزيد من الحيوية والفرح(أبو الرب، 1980، ص-15 18).

أما الرقص لدى المرأة البدوية فيكاد يكون محدوداً في إطار جماعة النساء في الأفراح، أللهم إلا في رقصة السَّامَر التي تشترك فيها راقصة واحدة تدعى (الحَاشَي) وسط حلقة السامر المكونة جميعها من الرجال، حيث تقوم الحاشي بأداء هذه الرقصة وسط حلقة الرجال وكأنها تقوم بدور مجموعة النساء أو بالنيابة عنهن، لتعبر عن فرحهن وتعكس مشاعرهن وما يعتمل في نفوسهن من رغبات، وذلك من خلال حركات رشيقة تسمى (أَلَمْحوشَاة)، التي تؤديها الحاشي بكل براعة وكبرياء على إيقاع تصفيق أيدي المشاركين بالغناء خلف الشاعر القاصُود، الذي يدير هذه الحلقة بأشعاره الجميلة على لحن غناء السامر بمطلعه المشهور التالي:

هَـــلا وْ هَـــلا بَـــكْ يـــا هَلا لا يـــا حَـلِـيـفِـي يـــا وَلَدْ

مدونة موسيقية رقم (1): مطلع غناء السَّامِر

وتتجلى الرقصات (الدَّبْكَات) النسائية في الأردن بمصاحبة إحدى الآلات الموسيقية الشعبية، حيث تتنادى النساء إلى حلقة الدبكة على أنغام ما يحلو لهن من القوالب الشعبية التي تغنيها النساء في حلقة الدبكة بشكل جماعي، على وقع أرجُلهن على الأرض. ومن الجدير بالذكر أن تترأس حلقة الدبكة سيدة كبيرة في السن تسمى بين النساء (الرَّوِّيسَة)، وهي ذات خبرة ودراية بشؤون إدارة حلقة الدبكة وبالألحان الموسيقية وإيقاعاتها، وعندما ينتهي المقطع الغنائي فإنها تلوح بيدها اليمنى بواسطة محرمة ملونة أو غصن أخضر في شكل حركي إيقاعي نشط يسمى (التَّشْيِيلَه) التي تعتمد على الحركة الراقصة المرحة الخالية من التَّكلف والتصنع بمصاحبة العزف الشعبي وبعض الزغاريد، وبعد انتهاء التشييله تعود الحلقة إلى هدوئها ورتابتها تمهيداً للمقطع الغنائي الجديد.

يرى الحسيني'' أن الرقص تعبير حركي عن الانفعال الناتج عن الفرح والنشوة والطرب، وقد يكون مدفوعاً بعوامل فردية أو جماعية، كنشاط انفعالي جربته الجماعة ومارسته، ثم تناقلته من جيل إلى جيل'' (الحسيني، 2005، ص 121).

ويذكر المنزلاوي أن النساء في مدينة العقبة كانت لهن رقصة مشهورة أُطلق عليها اسم (رقصة الحَنّا)، حيث ترقص المرأة حول العروس وعلى رأسها صحن كبير به حنّاء معجون ومغروس به شمع مشتعل أو بعض الورود والرياحين (المنزلاوي، 1993، ص 145).

وظائف الأغنية النسائية

يرى عبد الحميد يونس أن المحك الأساسي لوظيفة الأغنية الشعبية هو دلالاتها ومضامينها ومدى تعبيرها عن ذاتية الإنسان والتصاقها بوجدانه الجمعي، ولذلك فإنه يرى أن الأغنية النسائية تعين على العمل، وتدعو إلى السمر، وتعبر عن الجانبين الروحي والمادي في حياة الإنسان، وتصور نزعة التكامل الإنساني بين الرجل والمرأة لتحقيق وظيفة حفظ النوع في إطار المجتمع (يونس،1987 ، ص115). ويمكن القول بأن الأغنية النسائية الأردنية تؤدي مجموعة متنوعة من الأغراض والوظائف الإنسانية التي يمكن تلخيصها فيما يلي:

الوظيفة النفسية: صاحبت الأغنيةُ المرأةَ الأردنية منذ القدم، فترجمت أحاسيسها المتباينة إزاء مظاهر الكون الواسع الذي تعيش فيه، بما في تلك الأحاسيس من سرور وغضب، وتفاؤل وتشاؤم، ونُواح ومُناجاة، وحُبٍّ وكراهية، واستخدمت المرأة صوتها كوسيلة للتعبير المناسب عن ذاتها في هذه الظروف، فصاغت من خلاله أفكارها وعواطفها بكل رقّة، ونَظَمت أغانيها في شكل بسيط مباشر يسهل حفظه في الذاكرة، ويمكن استعادته في أوقات تمدّها بالأمل وحب الحياة، فتزيل عنها همومها وتجدد نشاطها، فالأغنية النسائية تشتمل على مخزون نفسي كبير لدى المرأة، وفيها تراكم لخبراتها الإنسانية المتمازجة المتفاعلة عبر العصور(حنفي، د. ت، ص -11 14). وبذلك أصبحت الأغنية النسائية فناً ذاتياً معبراً عن وجدان المرأة، وامتداداً حقيقياً صادقاً لخصائصها عبر العصور، وأصبحت الأغنية كذلك من أوضح وأبسط وأقوى وسائل التعبير الإنساني (دويب،1982،ص 8).

وإذا أصاب مرض الرَّمد عيون الطفل فإن الأم تسارع إلى علاجه بأحد المستحضرات الشعبية، وتغني في شكل إلقاء إنشادي مخاطبة مرض الرمد أثناء علاج طفلها قائلة:

رَمَـــدِ الـعـيـنْ بُـوخِـي بُوخِي خَـلِّـي الـعَـيِّـلْ واتْـبَـعْ الشْيُوخِي
رَمَـــدِ الـعـيـنْ يـا كَذَّابْ رُوحْ عَـنِ الـعَـيِّـلْ لَلشَّيَّابْ

مدونة موسيقية رقم (2): أغنية رَمَدِ العينْ

وكذلك فإن الأم تغني بذات الإلقاء الإنشادي أثناء دورانها بالبخور فوق رؤوس أطفالها المرضى أو حتى غير المرضى لتحميهم من الحسد والعين قائلة (النوايسة، 1997، ص 99):

اخُـــرْجِـــي خَـــرْجِـــةْ وْلِيِّهْ خَشَّتْ عَاشْمِهْ وْطِلْعِتْ قَاشْمِـهْ
عـيـنِ الـحَـاسُـــودْ فـيـهَـا عُـودْ عِـيـنْ الـجَـــارْ فـيـهَـا مِسْمَـــارْ
قَـهَـرْتْـهَـــا بـــالله القَهَّـــارْ عَـــازِلْ الـلـيـلْ مِـنِ النَّهَـــارْ
اخْـــــسَ يَـــالـلِـــي فَـــكَّـــرْتْ وْمَـــا ذَكَرْتْ

الوظيفة السياسية: لقد استدعت الحاجة الوطنية والسياسية الاهتمام بالفنون الشعبية عامة، وكان للأغنية الشعبية دور بارز في حركات التحرر الوطني في مختلف بلدان الوطن العربي، فأصبحت الأغنية أرشيف الشعب وسجله الصادق المعبر عن عواطفه ومشاعره، ففيها تلخيص لحياته وبيان لمواقفه. ولم تكن الأغنية النسائية بعيدة عن هذا الدور، فقد أشارت هذه الأغنية فيما أشارت إلى بطولات الجنود على الجبهة مع تصديهم لأعداء الأمة والوطن، كما وثّقت في أعطافها كثيراً من المواقف السياسية لقيادة الوطن ورجالاته كما في النموذج التالي:

آهْ يَـا يُـمَّـــهْ شَـــرْدَانْ مَـا رِيْـدُهْ وَارِيْـدِ الشَّـبْ الغَـاوِي بَارُودْتُهْ بِيْدُهْ
لَنُهْ رَمَـى وِانْتَخَى رَاسْ القُومْ يِصِيْدُهْ وِيْـرُدْ كِيْدِ العِدَا وْبَـارُودْتُـــهْ بِيْـدُهْ

مدونة موسيقية رقم (3): أغنية آهْ يَا يُمَّهْ

الوظيفة الدينية: تشارك المرأة الأردنية مع أطفالها وبخاصة في البادية والريف بأغاني الاستسقاء، ورجاء أم الغيث كناية عن القدرة الإلهية لينزل المطر وينقذ الزرع والضرع، من خلال أغان معبرة، تتضح فيها سمات الخضوع والترجي لله سبحانه وتعالى كما في النموذج التالي:

يَـــــالله الـغـــيـثْ يـــا دَايِـمْ تِـسْـقِـــي زْرِيـعْـنَـــا النَّايِـمْ
تِـسْـقِـــي زْرِيـــعَ ابُـــو مْحَمَّدْ يَـالْـلِـــــي عَـالْـكَـــرَمْ دَايِـمْ

مدونة موسيقية رقم (4): أغنية يَالله الغيثْ

ومن أغاني النساء ما يتعلق بالمهد، ومنها أغاني السَّرير وأغاني التدليل التي لا تخلو كلماتها من ذكر الله عز وجل كما في المثال التالي:

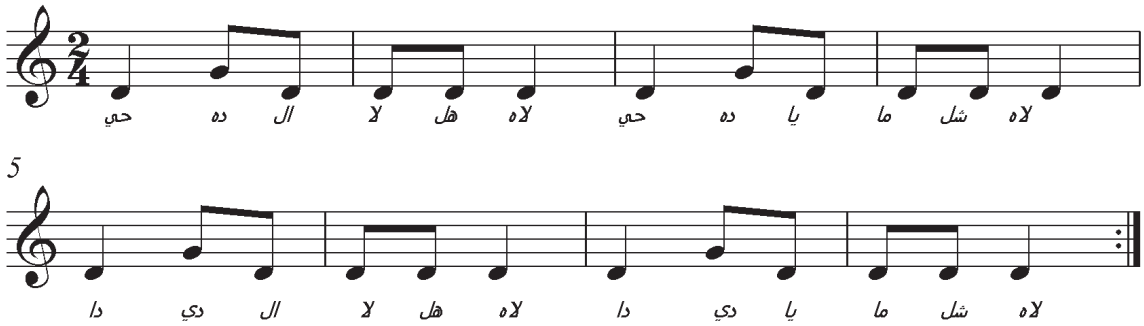
نِنّيه يـا عينِ (مْـحَـمَّـدْ) بِـدْهـا تْنَام فِـــي حِـــفْـــظَ الله والرَّسُولْ
نَـــامَـــتِ عْـــيُـــونِ النَّاسْ وْعـــيـــنَ الله مَـــا نَامَتْ
مَـــا عُـــمُـــرْ شِـــدِّهْ يَـــا يُمَّهْ عَـــلَـــى مَـــخْـــلُـــوقْ دَامَتْ

الوظيفة التربوية: تغني المرأة عادة أغاني خاصة لأطفالها لتهدئ من روعهم إذا ما فزعوا، وتعلمهم أغاني الألعاب الشعبية التي يقضون من خلالها أطول وأمتع الأوقات مع أصحابهم، وقد تغني الأم لطفلها عند تعليمه مهارة المشي كما في النموذج التالي:

تِـضْـحَـكْ لِـيْـكْ السِنْبِلِهْ والـسْـنَـيِّـهْ المِقْبِلِهْ
عَـلَـى دايِـــرْ مِـثْـلْ اليومْ تِـلْـعَـبْ عَـلَـى المِزْبَلِهْ

ويغنين أيضاً:

حيـــدُه اللـــه اللـــه حيـدُه يَـا مَـا شَـا اللـه
دَادِي اللـــــه اللـــــه دَادِي يَـا مَـا شَـا اللـه



مدونة موسيقية رقم (5): أغنية حيدُو الله الله

الوظيفة الاجتماعية: لا شك أن الحياة الشعبية في الأردن قد أثَّرت في غناء المرأة الأردنية، فالحياة الاجتماعية البسيطة الخالية من التعقيدات انعكست على غناء النساء في الأردن، ولا سيما في بساطة ذلك الغناء وسهولته وارتباطه المباشر بالبيئة الجغرافية والاجتماعية الأردنية، وفي تعبيره الصادق عن ماضي وحاضر الإنسان الأردني وتراثه وعاداته وتقاليده، حيث تشكل المناسبات الاجتماعية في الأفراح والأحزان شكلاً فريداً من أشكال التضامن الاجتماعي بين النساء الأردنيات (النمري، 1982، ص 50). لما فيها من مشاركة جماعية لا تستطيع المرأة القيام بها وحدها، وذلك ما يمكن تلمسه من خلال النموذج التالي:

طَـــبِّ الـــفَـــرَحْ دَارِنَا يَـــا مِـــيـــنِ يْهَنْيِنَا
والـمِـبِـغْـضِـيـنْ ابْعَدُوا عَنَّـــا وَلا جُوْنَـــا
والـمِحـــــــبِّيْنِ كِلَهُمْ اجُـــــــوا يْهَنُـونَا

مدونة موسيقية رقم (6): أغنية طَبِّ الفَرَحْ

الخصائص الفنية لأغاني النساء

تمتاز أغاني النساء التراثية الأردنية بمجموعة من الخصائص الفنية التي أكسبتها طابعاً خاصاً بها، وميزتها عن غيرها من ألوان الغناء، ومن هذه الخصائص:

أولا: اللهجة العامية

لا يُعرف عن المرأة الأردنية أنها غنت أياً من أغانيها التراثية باللغة العربية الفصحى، وإنما استخدمت اللهجة العامية في كافة الأشكال الغنائية التي انتظمت فيها أغانيها، وذلك ضمن أوزان عروضية خاصة بتلك الأشكال التي تدركها المرأة وتلتزم بها التزاماً تاماً، مع التأكيد على أن ما تتضمنه تلك الأغاني من صور فنية وتشبيهات ومعانٍ ثرية لا تقل أهمية ولا قوة عما هي عليه في الشعر الفصيح، ونشير في هذا المجال إلى أن كل ما تغنيه المرأة الأردنية من أغانٍ تراثية يتم تناقله مشافهة من جيل لآخر دونما واسطة مكتوبة أو مسموعة (غوانمه، 1997، ص 23).

ومما يجدر ذكره أن لغناء النساء في الأردن لهجات متعددة، فلكل منطقة لهجتها الغنائية الخاصة التي تتماشى مع لهجة الكلام المحكي المتداول لدى المرأة في تلك المنطقة، ويمكن أن نلمس لهجتين أساسيتين لدى المرأة الأردنية هما: اللهجة البدوية التي تنتشر في البادية الأردنية، واللهجة الريفية التي تسود في الأرياف، وقد أثرت كل من اللهجتين على اللحن الغنائي لكل من البادية والريف، وذلك من ناحية مد الصوت وتقصيره ونبراته وتعبيراته وطريقة لفظ حروف الغناء فيه.

ثانيا: سيطرة اللحن على الوزن الشعري

لقد حرصت المرأة الأردنية على أن تغني كلمات أغانيها غناءً ملحناً، وذلك في كل الأشعار الغنائية التي استخدمتها، وحتى كلمات أغاني النواح الحزينة فإنها تحرص على أن تؤديها ملحنة بألحان ارتجالية تتناسب وطبيعة المقام. وقد وجد الباحث أن الألحان هي المسيطرة على الوزن الشعري لكل ما غنت المرأة الأردنية، فلكل قالب غنائي لديها لحن، واللحن يستمر حتى نهاية الأغنية، والنساء تنظم كلمات أغانيها على ذلك اللحن دونما زيادة أو نقصان، أي أن ثمة ارتباطاً عضوياً قوياً بين نص الأغنية الشعبية ولحنها، ولا يمكننا اعتبار أي نص شعري أغنية ما لم يكن لذلك النص لحن يؤكد قيمة الأغنية ودلالتها ومعناها، والمرأة قد تنظم بعض المقاطع الشعرية الغنائية خلال المناسبة مباشرة، ويساعدها على ذلك التزامها التام بالوزن العروضي اللحني للقالب الذي تغنيه، وكذلك التزامها بالقافية الفنية لذلك القالب.

واعتماد المرأة في نظم أشعار أغانيها على الغناء بشكل رئيس يؤدي إلى استقامة تلك الأشعار، لأنها تُخْضَع كل كلمة من كلمات الأغنية من أجل الوصول إلى استقامة اللحن وسلاسته لدى السامعين، ويساعدها في ذلك وجود قوالب غنائية مشهورة ومعروفة لديها مثل: قالب الدّلعونا، قالب زريف الطول، قالب التراويد، وغيرها.

ثالثا: صدق العاطفة

إن المتمعن في أغاني النساء التراثية في الأردن يلمس بوضوح صدق العاطفة النسائية في تلك الأغاني، فهي بعيدة عن التكلف والرِّياء والكذب، وهي وإن بالغت في تجسيد بعض صورها الفنية فإنها لا تعدو أن تكون تصويراً دقيقاً أو تشبيهاً بليغاً للحظة من لحظات العمر التي تعيشها المرأة الأردنية، سواء منها تلك اللحظات التي تعيش معها فرحها وبهجتها أو تلك التي تعيش معها حزنها وألمها.

رابعاً: البساطة والعفوية

تتسم أغاني النساء في الأردن بالبساطة والعفوية إضافة إلى ما تتسم به من التلقائية والتنوع، وهي تعبّر عن ذاتية المرأة وعلاقاتها الاجتماعية الإنسانية عبر المجتمع الأردني الذي يتميز بالترابط والتواصل ما بين مختلف شرائحه السكانية، وقد جاءت الأغاني النسائية في الأردن لتؤكد هذه المزايا من خلال كلمات بسيطة سهلة التركيب، ومألوفة التعبير، وقد ساعد في عفويتها أنها جاءت باللهجة العامية، ولا تخضع لقواعد الوزن والقافية التي نراها في

الشعر العربي الفصيح، كذلك فإن مجمل مضامين الأغاني النسائية وموضوعاتها مستمدة من البيئة التي تعيشها المرأة الأردنية، ولا تقل الميزات اللحنية للأغنية النسائية الأردنية عن ذلك، فإيقاعاتها الموسيقية سلسة وموازينها بسيطة غير مركبة، ومقاماتها الموسيقية كذلك، بالإضافة إلى محدودية المساحة اللحنية لتلك الألحان، وكل ذلك يسَّر أداء هذه الأغنية على الأفراد والجماعات وجعله ينساب عذباً بين البساطة والعفوية.

خامساً: الأداء التكاملي

تعتمد أغاني النساء عادة على أسلوب المناوبة التجاوبية، أي تبادل الغناء بين مجموعتين من النساء وبخاصة عندما تغني النساء المُسَنَّات، فذلك يعطيهن فرصة للراحة وتذكر المقاطع الغنائية اللاحقة (أولسن، 2005، ص 213).

ويكاد يكون الطابع الجماعي التكاملي هو الشكل الأبرز الذي يسود أغاني النساء في الأردن سواء كان ذلك في الغناء ذاته أو في الرقصات المصاحبة لذلك الغناء، فدور الجماعة أو المجموعات التي تكمل بعضها بعضاً في الأداء هو الأساس في معظم أشكال وقوالب الغناء النسائي، وهو المسيطر، وربما يكون مرد ذلك حياة الريف والبادية التي تعيشها المرأة الأردنية، فكلاهما يتطلبان التكاتف والتعاون والتكامل بين الجماعة الواحدة في شتى مناحي الحياة وبخاصة المواسم والمناسبات، وذلك ما انعكس على فنون النساء المختلفة وأبرزها الغناء الشعبي الذي تؤديه المرأة الأردنية بإحساس مرهف نابع من أعماقها الهادئة وروحها الصافية.

سادساً: تنوع الموضوعات

إن التنوع سمة بالغة الأهمية في أغاني النساء، ويمكن لنا أن نلمس ذلك التنوع في كثرة الموضوعات التي تطرقها أغاني النساء، فالمرأة لا تكاد تترك مجالاً من مجالات الحياة إلا وتعبر عنه بأغنية تخصه، كما أنه يمكن لنا أن نلحظ التنوع الواسع في ألحان أغاني النساء وكثرة الألحان التي انتظمت فيها تلك الأغاني، لا بل إن كثيراً من موسيقا الألحان الشعبية النسائية قد حوت مواضيع إنسانية متعددة من خلال نظم أكثر من أغنية أو موضوع على ذات اللحن، وذلك ما يؤكد المرونة الموسيقية للأغنية النسائية، وسعة مجالات توظيفها لخدمة الهدف الذي جاءت من أجله.

موضوعات الأغنية النسائية وقوالبها

تتعدد الموضوعات والمناسبات التي تثير شجن المرأة الأردنية وتحرضها على الغناء، وهي تتنوع وتتجدد تبعاً لما يطرأ على دورة الحياة من تجدد الأحداث والنفوس، ومنها المناسبات الاجتماعية كالزواج بمراحله المختلفة وبخاصة الخطوبة والزفاف، ومناسبات الطُّهُور (الخَتَان)، والمناسبات الدينية كالأعياد ورمضان والحج. وكذلك فإن الأحزان تثير مشاعر المرأة الأردنية للغناء مثل الموت والمصائب، فكما هو معروف في المجتمع الأردني والعربي بشكل عام فإن الرجل لا ينوح وإنما يمكن أن تدمع عيناه، أما البكاء والنواح فهو للنساء، وربما يتبعه شق الجيوب وخمش الخدود وشد الشعر وحَلْقَه في بعض الأحيان من شدة الحزن (حداد، 2004، ص 10).

وتدرك المرأة الأردنية تمام الإدراك أن الغناء وسيلة مهمة من وسائل الاتصال، يمكنها استخدامها لنقل ما لديها من مشاعر، وذلك عبر كلمة بسيطة المبنى، عميقة المعنى، سهلة الفهم، سلسلة اللحن، تعبر من خلالها عن أحاسيسها ومشاعرها تجاه أي طرف تريده، فهي تعلم أن الغناء وسيلة غير مباشرة للإعلام، تستطيع تحميلها أشواقها ولواعج حبها للحبيب، أو لابنها المسافر أو لأخيها البعيد.

للمرأة الأردنية ألوان وقوالب غنائية خاصة بها مثل: أغاني المهد، والمهاهاة، والتراويد، والنواح وغيرها، كما أن لها أن تغني بعض قوالب الغناء الرجالي، فالمرأة البدوية الأردنية تغني: الهجيني والمردوف، والرّجيد، في حين تغني المرأة الريفية: الدّلعونا وزريف الطول والجفرة.

وقد وجد الباحث أنه يمكن تصنيف أغاني النساء التراثية في الأردن بحسب الموضوعات الرئيسية التي تناولتها والتي يمكن أن تدرجها على النحو الآتي:

أولاً: أغاني الأعراس

أغاني الأعراس هي أكثر أنواع الأغاني الشعبية انتشاراً بين النساء، ومرد ذلك أنها فرحة واعية، تزخر بالحب والغزل وما يرتبط بهما من موضوعات الحياة النشطة، وتتصدر أغاني الأعراس كل الأشكال المعروفة للأغنية الشعبية، فهي تلازم مناسبة جميلة تعتبر الأهم بين المناسبات في حياة الإنسان ألا وهي الزَّواج، التي يعتبرها الجميع المناسبة الأثرى بغنائها بين سائر الفنون الغنائية على الإطلاق، وذلك نظراً لتنوع أشكالها وقوالبها، وتعدد طقوسها وشعائرها التي تتوازى مع كل خطوة من خطوات الزواج بما يصاحبها من غناء، بدءاً من تعارف الشاب والفتاة ثم الخطبة، وتعاليل الزواج، والحناء، وحمّام العريس، والفاردة، والزّفة، والدّخلة، والصّمدة، والصّباحية وغيرها، والتي يمكن أن نبينها من خلال النماذج الغنائية التالية:

الخطبة: تعتبر الخطبة أولى الخطوات الرسمية المتبعة في تقاليد الزواج في الأردن حيث يتوجه الرجال إلى بيت والد العروس لطلب يدها للعريس، ويتجه موكب كبير من قريبات العريس والجارات وبعض نساء القرية إلى منزل والد العروس، وقد يدفع المهر يوم الخطبة أو يتأخر، ويتفاخر بعض أهل الريف بمبلغ المهر الذي دفعوه في سبيل اتمام الزواج، وتغني النساء وهن في طريقهن إلى بيت والد العروس، ليشتركن مع الرجال في إتمام مراسيم الخطبة أغاني جميلة متنوعة الألحان منها:

مْـن ِ الـصُّـبُـحْ لْلْعَصْرِ	وحْـنَـا مَشينَا	مْـن الِصُّبُحْ لَلْعَصرْ
طَـيِّـبـاتِ الأصْـلِ	وحْـنَـا خَذينَا	طَـيِّـبَـاتِ الأصلْ
اتَّـكَـلْـنَـا عَـلَـى الله	وحْـنَـا مَشينَا	اتَّـكَـلْـنَـا عَـلَـى اللهْ
مِـنْ لَـغِـي خَـلْـقَ اللهْ	يـا رَبِّ احْمَانَا	مِـنْ لَـغِـي خَـلْـقَ اللهْ
لـيـلِـتـيـن ِبْليلِهْ	وحْـنَـا مَشينَا	لـيـلِـتـيـن ِبْليلْ
بِـنْـتِ كْـبَـارِ العيلِهْ	وحْـنَـا خَذينَا	بِـنْـتِ كْـبَـارِ العيلْ
لـيـلِـتـيـن بْـيـومِ	وحْـنَـا مَشينَا	لـيـلِـتـيـن بْيومْ
بِـنْـتِ كْـبَـارِ القومِ	وحْـنَـا خَذينَا	بِـنْـتِ كْـبَـارِ القومْ
وَسِّـعَ الـمِـيـدَانِ	يـا بَـيِّ (فلان)	وَسِّـعَ المِيدَانْ
الـفَـرْحَـهْ لَـلـصِّـبْـيـانِ	وَالـعِـزِّ لَكْ	والـفَـرْحَـهْ لَلصِّبيانْ

مدونة موسيقية رقم (7): أغنية مْن الصُّبُحْ لْلْعَصْرِ

المهاهاة: المهاهاة غناء نسائي فردي حر، لا يلتزم بإيقاع معين، ينتظم في مقاطع شعرية بحيث يتكون كل مقطع من مقاطعه من بيتين من الشعر العامي في أربعة أشطر تنتهي بقافية واحدة أحيانا أو تشترك كل شطرتين في قافية واحدة، ولا يشترط أن تكون هذه الأشطر موزونة عروضياً، لكنها تحمل فكرة واحدة غنية بالبلاغة والمعاني المختصرة الواضحة، تؤديها إمرأة واحدة ذات صوت قوي واضح، تتمتع بنفس طويل يساعدها على إيصال صوتها وغنائها إلى أبعد مسافة ممكنة، بغية إسماع غنائها إلى أكبر عدد من الحضور، وقوة الصوت وطول النفس شرطان أساسيان يجب توافرهما في المرأة التي تغني المهاهاة، بالإضافة إلى كثرة محفوظاتها من تراث هذا القالب الغنائي، بما يتناسب مع متطلبات المناسبة التي هي بصددها، أضف إلى ذلك ضرورة تمتعها بالقدرة على الإبداع الشعري الارتجالي لمحاكاة الموقف والمناسبة التي هي بصددها.

يبدأ غناء المهاهاة بمقطع النداء (آ وَي هَا) كما في شمال الأردن، أو بمقاطع نداء أخرى كما في مناطق أخرى من الأردن مثل (آي يَ) أو (آي يا) أو (آي ها) أو (آي يي ها) غيرها، ويقصد بهذا النداء لفت أنظار وأسماع الحضور لما يُراد غناؤه (الدراس، ، ص 3). أي أن لهذا النداء وظيفة أساسية هي استثارة دافعية الحضور للاستماع إلى ما يتضمنه الغناء من معانٍ وإشارات اجتماعية ترغب المغنية في لفت أسماع وأنظار الحضور إليها، وذلك عبر وقع المهاهاة الموسيقي. وبعده تشرع بغناء ما تريد من ترحيب بالضيوف أو تنويه بشخص مرموق من عائلتها أو أهل بلدتها، ويتم غناء كل شطرة من الشطرات الأربع بعد التمهيد لها بمقطع النداء المذكور. وما أن تنتهي المغنية من أداء الشطرة الرابعة حتى تنطلق جميع النسوة الحاضرات بالزغاريد (لولولولولو ..... ليش)، وتتنافس كل منهن في أن تكون زغرودتها هي الأشد قوة والأطول زمناً وبالتالي الأجمل لحناً.

والزغرودة هي صوت نسائي مرتفع وقوي وممتد لزمن طويل نسبياً، وفيه ارتعاش يسببه تردد اللسان بسرعة بين جانبي تجويف الفم، والزغرودة ركن أساسي من أركان غناء المهاهاة.(حمام، 1983 ، ص 65).

ويذكر الحسيني أن الزغرودة قد تنطلق من فم امرأة طاعَنة في السن أو من فم شابة حسناء أو من عدة أفواه نسائية، برنّة تثير الحماس وتؤجج العواطف، فيعبر الرجال عن ذلك الحماس بإطلاق الرصاص في الهواء، أو برفع السيوف إلى أعلى، كما ترتفع أصوات المغنين من الرجال عالياً (الحسيني، 2005،ص143).

وقد تعاود المرأة المغنية غناءها مرة أخرى بمقطع آخر من غناء المهاهاة وبحسب ما يتطلبه الظرف، أو قد تكون المهاهاة بالتناوب بين امرأتين محترفتين لهذا الغناء، مثل أن تكون واحدة من أهل العريس فتمدح العريس ووالده وإخوته وعَزوَته، وتكون الأخرى من أهل العروس فتمدح العروس ووالدها واخوتها وعائلتها، أو أن تكون الأولى من عشيرة والأخرى من عشيرة أخرى فتتفاخر كل منهما بعشيرتها.

والمهاهاة قالب من القوالب الغنائية الجميلة في الأردن وكل بلاد الشام، ولا يخلو أي فرح أو مناسبة فرحة من غنائه، وهي تعبير طبيعي عمّا لدى المرأة من أحاسيس ومشاعر جياشة تجاه موضوع اجتماعي معين، حيث تنطلق أغاني المهاهاة في الأصل من النساء اللواتي يمتلكن صوتاً رناناً عالي الدرجة، وما أن تنتهي المرأة المغنية (المُهَاهْيَة) من غناء مقطع المهاهاة حتى تشاركها جميع النساء الحاضرات بالزغاريد (حجاب، 2003، ص 145).

وتحتل المهاهاة مكانة مرموقة في أفراح الأردنيين فعندما تُدعى إحدى النساء إلى حفل عرس أو غيره من مناسبات الأفراح فإنها تعبرعن تحيتها وسرورها لمن وجهوا لها الدعوة بغناء المهاهاه كما في المثال التالي:

آوِي هَــا : الــحَــمِــدْ لله فِـــــرِحْ قَــلْــبِــي وْمَــــا قَصَّرْ

آوِي هَــا : وِانْــــفَــــكْ عُــقْــدِ الــمَــحَــبِّــهْ بَــعِــدْ مَــا تْعَسَّرْ

آوِي هَــا : وِحْــــيَــــاةْ مَـــنْ خَــلَّــى نْــجُــومِ الْــلــيـلْ تِتْفَسَّرْ

آوِي هَــا : وَانَــــا مِــــنْ زَمَــــانْ عَ هَـــذا الــيــومْ بَتْحَسَّرْ

مدونة موسيقية رقم (8): نموذج من غناء المهاهاة

أمّا جمال العروس وأناقتها ورقتها فإن له في أغاني المهاهاة اعتبارات هامة، فكثير من المهاهاة التي تغنّى في يوم الزفاف توجه للعروس وتصف جمالها بكل دقة مثل:

آوِي هَــا : يَــــا عَــــــــرُوسْ وْيَــــــا سَمْرا

آوِي هَــا : جِــبْــتِــي هَــــاْلــــحَــــلاوهْ مْنينْ

آوِي هَــا : أحْــــلَـــــى مِــــنِّــــكْ مَــــا لَقِينَا

آوِي هَــا : وَلاَ وَرْدِه بْــــهَــــا لْكونينْ

أو:

آوِي هَـا : تْـنَـقَّـلِـي يـا نُـورِ العينْ

آوِي هَـا : خَـطْـوَهْ خَـطْـوَه وْخَطُوْتينْ

آوِي هَـا : يِـقِـبْـرُونِـي جـوزْ هَالعينينْ

آوِي هَـا : وْطَـقَّـتِ قْـلُـوبِ العَدُوِّينْ

تَراوِيد الحِنَّـاء: بعد مرحلة عقد القران أي خلال فترة الخطوبة - التي قد تستمر لسنة عادة وربّما تستمر أكثر من ذلك في بعض الأحيان - وقبل يوم الزفاف بفترة قصيرة يقوم أهل العريس بزيارة إلى بيت أهل العروس حيث يتفق أهل العروسين على موعد الزفاف. ومن المعتاد أن تبدأ الاحتفالات الرئيسة في الأعراس الشعبية قبل الزفاف بأسبوع على الأقل، حيث يتداعى الجيران والأقارب والأصدقاء للمشاركة في ليالي ما قبل الزفاف التي يطلقون عليها اسم (التَّعالَيلْ)، وفي الليلة الأخيرة من ليالي التعاليل التي يطلقون عليها اسم (ليلْة الحَنَّا) تتوجه النساء من قريبات العريس وجاراته وصديقات أمِّه وأخَوَاته يتوجهن جميعاً في موكب نسائي يعرف بموكب (الحَنَّايات) إلى بيت العروس، يحملن المشاعل وطبق الحَنّاء المعجون للمشاركة في مراسيم حَنَّاء العروس، حيث من المعتاد أن تقوم إحدى النساء الخبيرات بمهمة تزويق العروس وتخضيب شعرها ويديها وقدميها بالحناء، في حين يوزع باقي الحناء المعجون بين المشاركات، وعند وصولهن بوابة الدار تطلب إحداهن من أهل العروس أن يفتحوا لهن باب الدار في غناء جميل من قالب المهاهاة النسائي المعروف، حيث تقول:

آوِي هـا : وِافْـتَـحُـوا بَـابِ الدَّارْ

آوِي هـا : خَـلُّـوا الـمْـغَـنْـيـاتِ تْغَنِّي

آوِي هـا : وَانَـا طَـلَـبْـتِ مْـنَ اللهْ

آوِي هـا : وْمَـا خَـيَّـبَ اللهْ ظَنِّي

وما أن تنتهي المرأة من الغناء حتى تنطلق جميع النساء الحاضرات بالزغاريد ثم يفتح باب الدار، وترحب إحدى النساء المضيفات من أهل العروس أوصديقاتها بالضيفات وبنفس اللون الغنائي (المْهَاهَاة) قائلة:

آوِي هـا : مِـيـةْ أهْـلا وْسَـهْـلا يـا ضْيُوفْ

آوِي هـا : وِالـعَـشَـا عَـلـيـنَـا وِالـغَـدَا خَارُوفْ

آوِي هـا : مِـيـةْ أهْـلا وْمَـرْحَـبَـا يـا احْبَابْ

آوِي هـا : وِالـعَـشَـا عَـلـيـنَـا وِالـغَـدَا كْبَابْ

وتتغنى الرفيقات بجمال رفيقتهن العروس أثناء تخضيب يديها بالحَنّاء في شكل جميل ورشيق من أشكال غناء التَّراوَيد قائلات:

يا رِيْوِيدِتْنَا يَا (سليمه) يا رِيوِيْدِتْنَا يا هي

حِنَّاكِ مْرَطِّبْ يا (سْلَيْمَهْ) حِنَّاكِ مْرَطِّبْ يا هيهْ

يا امِّ شْعيرَ اشْقَرْ يا (سْلَيْمَهْ) يا امِّ شْعيرَ اشْقَرْ ياهيهْ

قَلِّبْ وتْفَكَّرْ يا (مْحَمَّدْ) قَلِّبْ وِتْفَكَّرْ يا هيهْ

مدونة موسيقية رقم (9): أغنية حِنَّاكِ مْرَطِّبْ

كما يغنين التراويد على لسان العروس:

لِمِّي يا لِمِّي وْحَشِّي لِي مَخَدَّاتِي وِطْلِعْتِ مْنَ البيتِ وْمَا وَدَّعْتِ خَيَّاتِي

لِمِّي يا لمِّي وْهَيِّ لِي قَرَامِيلِي وِطْلِعْتِ مْنَ البيتِ وَمَا وْدَّعْتَ انا جِيلِي

مدونة موسيقية رقم (10): أغنية لِمِّي يا لِمِّي

الفَارْدِهْ: من العادات المعروفة في المجتمع الأردني أن أهل العروس يصمدونها يوم زفافها في منزل والدها بين قريناتها وقريباتها، وذلك انتظاراً لقدوم موكب أهل العريس لنقلها إلى بيت عريسها في ذلك الموكب الجميل الذي يطلقون عليه اسم (الفَارْدَه)، فقبل مغادرتها في موكب الفاردة تغنّي لها قريباتها وصديقاتها كلمات تشدّ من أزرها وتشجعها على الموقف، وتؤكد أن لها عزوة وسنداً قوياً هم أبناء عمومتها:

شِدِّي حْصَانِكْ يا (فْلانِهْ) وْلا تِنْهَمِّي حْصَانِي مَشْدُودِ وْقُدَّامِي أوْلادْ عَمِّي

مدونة موسيقية رقم (11): أغنية شِدِّي حْصَانِكْ

ومن المعتاد أن تتوجه مجموعة من النساء من طرف العريس بمصاحبة مجموعة من الرجال من أقاربه وأصدقائه إلى بيت العروس لاصطحابها إلى بيت والد العريس في موكب(الفَارْده)، حيث تتلفع النساء بالعباءات ويغنين بشكل متواصل خلال مسيرتهن على طول الطريق إلى بيت والد العروس أغاني مختلفة الأوزان والألحان ومنها:

يـابَـيِّ وَلَـــدْ وُافْـــرُشْ وْحَيِّينَا — لـومَـا الـمَـحَـبِّـهْ بِـالِـقْـلُـوبْ مـا جِينَا

عْـيَـالَ الـنَّـشَـامَـى رَوَّحُـــونْ بْلِيلِ — والـجُـوخِ مْـجَـدَّلْ عَلَى ظْـهُـورَ الخيلِ

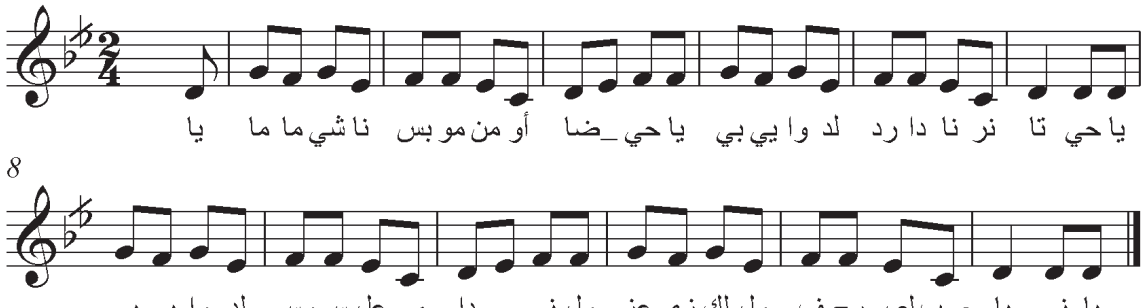
غَـنِّـنْ لَـلْـرَّبُـعْ يـا بَـنَـاتِ النَّاسِ — بـارُودْهُـمْ يِـكْـسِـرِ عْـظَـامَ الرَّاسِ

مدونة موسيقية رقم (12): أغنية يابَيِّ وَلَدْ

وكذلك تغني قريبات العريس أثناء مسيرهن إلى بيت أهل العروس غناء يبين ما لحق بهن من تعب ومشقة خلال المسير لبعد المسافة وصعوبة الطريق:

يـامَـا مَـشـيـنَـا بِـسْـمُـومٍ وْضَاحِي — يـابـيِّ (وَلَـــدْ) رُدَّنَـــا نِرْتَاحِ

يـابـي وَلَـــدْ وَسِّـــعَ المِيدَانِ — والـعِـزِّ لَـكْ وَالـفَـرَحْ لـلـصِّـبْـيـانِ



مدونة موسيقية رقم (13): أغنية يامَا مَشينَا

وبعد وصولهن إلى بيت والد العروس يلفتن النظر إلى جمال العروس، و يطلبن من الله أن يديم الأفراح لعائلة العروس ولعائلة العريس وأن تكون العقبى لإخوانهما الصبيان، وتقدم النساء عادة النصائح لوالد العروس كي لا يزيد المهر ولا يبالغ في مطالبه من العريس فيغنين:

لا تِـكُـونْ طَـمَّـاعِ يـابَـيِّ (فْلانْ) ولا تِـكُـونْ طَمَّاعْ

والـنَّـسَـبْ نَفَّاعِ وَالَـمـالِ يِفْنَى والـنَّـسَـبْ نَفَّاعْ

مدونة موسيقية رقم (14): أغنية لا تِكُونْ طَمَّاع

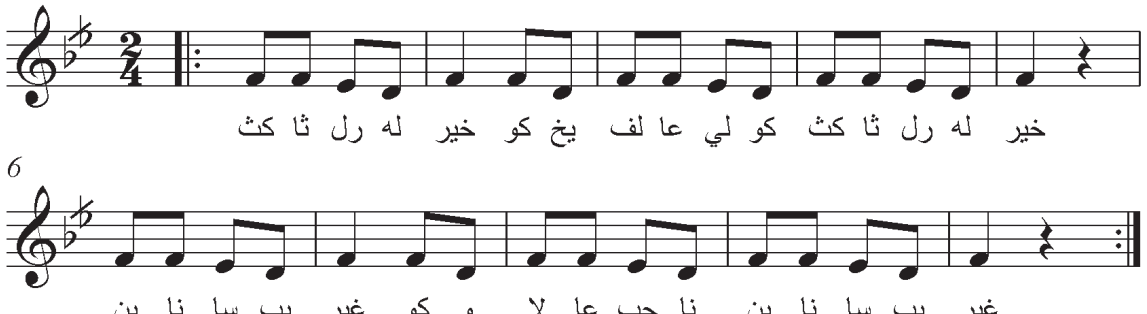
وعند استلام العروس من والدها وأهلها، وفي الخطوات الأولى لمغادرة موكب الفاردة بيت والد العروس تغني قريبات العريس غناء فيه الشكر والثناء لوالد العروس وأهلها قائلات:

كَـثَّـرالله خيْرْكُو يِـخْـلِـفْ عَليكُو كَـثَّـرَ الله خيرْ

ما عَجَبْنا غيرْكُو بْـكُـلِّ النَّسَايِبْ مـا عَـجَـبْـنَـا غيْر

كَـثَّـرَ اللهْ خيرْكُو يِـخْـلِـفْ عَليكُو كَـثَّـرَ الله خيرْ

ما عَجَبْنا غيرْكُو بـيـن الخَلايِقْ مـا عَـجَـبْـنَـا غيْرْ



مدونة موسيقية رقم (15): أغنية كَثَّرالله خيْرْكُو

وتتغير أغنية الفاردة من حين إلى آخر أثناء سير موكب العروس الذاهبة إلى عش الزوجية، فتغني النساء أغاني وألحاناً مختلفة منها النموذج التالي:

مَـشُّـوهَـا عَ مَـهِـلْـهَـا هَالْعَرُوسْ مَـشُّـوهَـا عَ مَـهِـلْـهَـا يالالا

عَـزِيـزِهْ عَ أهِـلْـهَـا هَالْعَرُوسْ عَـزِيـزِهْ عَ أهِـلْـهَـا يالالا

مَـشُّـوهَـا مَـشُّـوهَـا هَالْعَرُوسْ مَـــشُّـــوهَـــا مَـــشُّـــوهَـــا يالالا

عَـزِيـزِهْ ع ـ أبُـوهَـا هَالْعَرُوسْ عَـــزِيـــزِهْ ع ـ أبُـــوهَـــا يالالا

مَـشُّـوهَـا بْـرَاحِـتْـهَـا هَالْعَرُوسْ مَـــشُّـــوهَـــا بْـــرَاحِـــتْـــهَـــا يالالا

عَـزِيـزِهْ ع ـ أخْـوَتْـهَـا هَالْعَرُوسْ عَـــزِيـــزِهْ ع ـ أخْـــوَتْـــهَـــا يالالا

لا لا يا ـــها هل ما عا ها شومش روس عا هل ـــها هل ما عا ها شو مش

مدونة موسيقية رقم (16): أغنية مَشُّوهَا عَ مَهِلْهَا

وتقوم إحدى النساء المشاركات في الفاردة بتغيير اللحن عادة لكسر الرتابة في الغناء والحث على المسير، وبخاصة إذا كانت المسافة إلى بيت العريس طويلة، وعندما يقترب الموكب من بيت والد العريس فإنها تغنّي كلاماً جديداً في لحن جديد فترد النسوة في أثرها:

أُفُـــرْشُـــوا الْـــحَـــارَهْ شَنَابِرْ تَـــا تُـــمْـــرُقْ بِـــنْـــتِ الأَكَابِرْ

أُفُـــرْشُـــوا الْـــحَـــارَهْ حَرِيرِ تَـــا تُـــمْـــرُقْ بِـــنْـــتِ الأَمِيرِ

سِـــيـــرِي يـــا مُـــهْـــرَةِ الامِيرِ يـــا مُـــهْـــرَهْ مْـحَـمَّـلِـهْ حَرِيرِ

سِـــيـــرِي يـــا مُـــهْـــرَةِ الفَلاَّحْ يـــا مُـــهْـــرَهْ مْـحَـمَّـلِـهْ تُفَّاحْ

بر كا أ تل بين رق تم تا بر نا ش ره حا شل فر أو

مدونة موسيقية رقم (17): أغنية أُفُرْشُوا الْحَارَهْ شَنَابِرْ

وليمة العرس: تقام في منزل والد العريس وليمة غداء كبيرة بمناسبة زفاف العروسين حيث يُظهر أهل العريس قيامهم بواجب الضيوف المشاركين في العرس، ويعبرون عن كرمهم وجودهم وإكرامهم للضيف، وتتجلى النساء في هذه المناسبة بأغنيات تشيد بكرم والد العريس وأسرته، وربما قيلت بعض الأغاني هنا على شكل خاص، تتغنى فيه النساء بالكرم من خلال ما يشاهدنه في فناء الدار من إعداد للماشية المعدّة للذبح بهذه المناسبة فيغنين:

يَـا بَـيِّ (فـــلان) لا تِـهَـابَ الدِّيْنِ شَـبِّـقْ رْدُوْنَـــكْ وِاذْبَـــحِ الشَّاتِيْنِ

مدونة موسيقية رقم (18): أغنية يَا بَيِّ (فلان)

ويغنين أيضاً:

صُبُّوا الِـقْـرَى يَالْلِي مْعَلِّمْ عَ الِقْرَى صُبُّوا الِقْرَى وِمْشُـوْبْشِ وِمْنَادِي

مدونة موسيقية رقم (19): أغنية صُبُّوا الِقْرَى

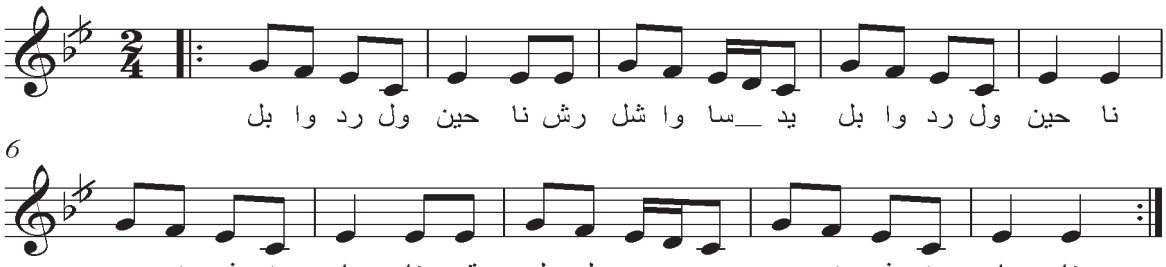
أغاني زفة العريس: من المعتاد أن تشارك النساء في موكب زفة العريس، حيث تغنّي النساء أثناء مسيرة الموكب عبر شوارع البلدة إلى بيت الزوجية الجديد:

بِالــوَّرِدْ وَالحنّا رُشُّــوا الوَسَايِدْ بِالْــوَرِدْ وَالحِنَّا

يوخِــذُ وْيِتْهَنّى قُولــوا لَمْحَمَّــدْ يوخِــذُ وْيِتْهَنَّى

بِالوَّرِدْ والرِّيحَهْ رُشُّــوا الوَسَايِدْ بِالْوَرِدْ وَالرِّيحَهْ

يوخِــذِ المَلِيحَهْ قُولُــوا لَمْحَمَّــدْ يوخِــذِ المَلِيحَهْ



مدونة موسيقية رقم (20): أغنية بِالوَرِدْ وَالحنّا

وقد تغنّى بعض النساء المهاهاة لتبشِّر العريس بوصول العروس إلى بيته كما في المثال التالي:

آوِي هَـا : عَـــرِيـــسْـــنَـــا يـــا زَهْـــــــرِةِ الدِّيرِهْ

آوِي هـا : يـــا قَـــمَـــرْ ضَـــــــاوِي عَ كُـــــلْ جِيرِهْ

آوِي هـا : عَـــرُوسْـــتَـــكْ وَاصْـــلِـــهْ عَ الـــبـــيـــتْ رُوِّحْ

آوِي هـا : فُـــــوقِ الـــبَـــابْ رَحْ تِـــلْـــزِقِ الخَمِيرِهْ

الصَّمْدة والتجْلايَة: من الجدير بالذكر أن صمدة العروس وتجليتها تتم على مرحلتين، أولاهما قبل أن تغادر العروس بيت والدها إلى بيت الزوجية الجديد أي في ساحة بيت والدها، وهي سريعة، أما التجلاية الثانية وهي الأهم فتكون في بيت الزوجية الجديد. فبعد وصول موكب العروس (الفَارْدَة) الى بيت العريس تُصْمَدُ العروس على مرتبة في مكان مرتفع، وتقوم النساء بالغناء بانتظار قدوم العريس ليكشف عنها المنديل الذي يغطي رأسها، وبعد ذلك تقف العروس على قدميها فوق المرتبة وترقص أمام عريسها، وفي بعض المناطق ترقص العروس وهي تمسك بيديها شمعتين ملونتين ومزينتين، وذلك بعد أن تُجَلّيها فتاتان من قريبات العريس، وتتم التجلاية بأن ترفع الفتاتان يدي العروس فوق رأسها، ومن ثم تُمسك واحدة منهما بخصر العروس من اليمين في حين تمسك الأخرى بخصرها من الشمال، ويقمن بترقيص العروس بجعل خصرها يتمايل بهدوء يميناً وشمالاً في حركة جميلة تسمى(التِّجْلاية). ومن الأغاني التي تصاحب التجلاية هذا النموذج:

جَلـّـو العـَـرُوسْ جَلـــوُّها لا تســتحــو مْــنَ ابُوهَـــا

وَابُوهـــا شـــيخَ الدِّولـــــهْ وبْرَقْبَتُـــه حَلْحُـولِـــــهْ

مدونة موسيقية رقم (21): أغنية جَلّو العَرُوسْ

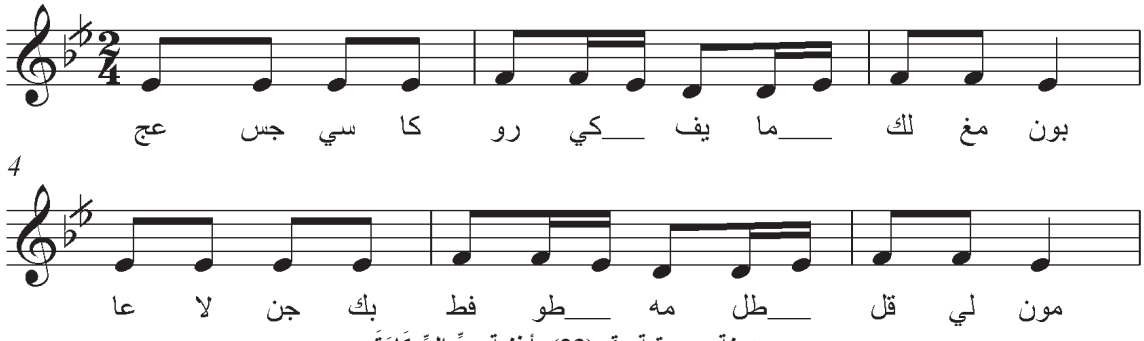
ومن أغاني التجلاية التي تستثير فيها النساء عواطف العروس وتدعوها إلى الرقص والابتهاج في هذا اليوم السعيد:

طِيحِـــي ارُقْصِي يا (فُلانِـــهْ) بِالمَحارِمْ خَيِّـــك هَالْلِّـــي انْتَخَـالِكْ ريتُـهْ سَـــالِمْ
طِيحِـــي ارُقْصِي يا (فُلانِـــهْ) بِالْمَنَادِيلْ خَيِّك هَالْلِّـــي انْتَخَالِكْ عُمـــرُهْ طَويلْ

مدونة موسيقية رقم (22): أغنية طِيحِي ارُقْصِي

وفي بعض أغاني الصمدة في بيت أهل العريس توجه النساء غناءها للعريس لتشجيعه على مواجهة نظرات الحشود المحتفلة بزفافه، والتي تسلط عيونها عليه وعلى عروسه، وتتفحصهما بكل دقة فيصورن ذلك المشهد بكلمات جميلة مستمدة من جماليات الطبيعة وورودها(الرِّيحان والنَّرجس)، وهي كذلك دعوة للإبتهاج والفرح في يوم سعيد ليس كباقي الأيام في حياة العرسان فيغنين:

عِـجِّ الـسِّـيـكَـارَه وْكَـيِّـفْ مَـالَـكْ مَغْبُونْ عَلَى جَنْبَكْ (فَطُّـوَمـهْ) طِـلْـقِ الليمُونْ
عِـجِّ الـسِّـيـكَـارَه وْكَـيِّـف عالسِّيكَارَه عَـلَـى جَـنْـبَـكْ (مَـرْيُـومَـهْ) هَالنُّوَّارَهْ
عِـجِّ الـسِّـيـكَـارَةَ وْكَـيِّـفْ مَـالَـكْ زَعْـلَانْ عَلَى جَنْبَكْ (فْلَانِـهْ) طِلْقِ الرِّيحَانْ
عِـجِّ الـسِّـيـكَـارَةَ وْكَـيِّـفْ مَـالَـكْ مِعْبِـسْ على جَنْبَكْ (فْـلَانِـــهْ) عِـرْقِ النَّرْجِسْ



مدونة موسيقية رقم (23): أغنية عِجِّ السِّيكَارَةَ

الصَّبَاحِيَة: في صبيحة اليوم التالي للزفاف الذي يطلق عليه عادة اسم(الصَّبَاحَية) يأتي أهل العروس إلى منزل أهل العريس لتقديم التهاني والتبريك للعروسين بالزواج، حيث يجلسان أمام الأهل الذين يقدمون لهما ما يسمى بـ (النَّقُوط)على شكل نقود، ومن الأغاني التي تغني في الصباحية هذه الأغنيه:

طيرِ اخْضَرْ عَ بَدْلاَتِــكْ يا (فَاطْمِهْ) طيرْ　　مَبْرُوكَــهْ عَ حَمَاتِــكْ هَادُوفِــةْ خيـرْ
طيرِ اخْضَــرْ عَ قَمِيصِكْ يا عَرُوسْ طيرْ　　مَبْرُوكَــهْ عَ عَرِيسِــكْ هَادُوفِــةْ خيرْ

مدونة موسيقية رقم (24): أغنية طيرِ اخْضَرْ

ولا تنسى النساء أمر العلاقة الأزلية بين الحماة والكنّة في أغانيهن، حيث يعبّرن عن شعور العروس كزوجة تجاه حماتها من خلال الغناء فيغنين على لسانها بقولهن:

يــا غْــزَيِّــلْ يــا بِــنْ عَمِّي　　يــابُــو الــقَــمِــيــصِ الزَّمِّ
خُــذْ امَّــكْ وِارْحَــــلْ عَنِّي　　قَــبْــلِ الــشَّــمِــسْ مــا تْغِيبَا

مدونة موسيقية رقم (25): أغنية يا غْزَيِّلْ

وقد نسمع أغنية أخرى وبلحن آخر على لسان الزوجة وهي تفاضل بين فراق زوجها وفراق أمه:

يــابُو الطَّقْم اللِيمُونِي　　يا لا لا　　قَدّيشْ حَقُّهْ يا عْيُونِي　　دَخيْلْ الله
وِافْــرَاقُ امَّــكْ عِيدَ اللهْ　　يا لا لا　　وِفْــرَاقَــكْ عَمَى عْيُونِي　　دَخيْلْ الله
يابُو الطَّقُمْ الرْصَاصِي　　يا لا لا　　قَــدّيــشْ حَــقُّــهْ يــا نَاسِ　　دَخيْلْ الله
وِفْــرَاقُ امَّــكْ عِيــدَ اللهْ　　يا لا لا　　وِفْــراقَــكْ وَجَــعْ رَاسِي　　دَخيْلْ الله

مدونة موسيقية رقم (26): أغنية يابُو الطَّقْمِ الليمُونِي

ثانياً: أغاني الأطفال

لقد حظي الأطفال باهتمام أمهاتهم منذ فجر الخليقة، وازدانت الأشعار والقصص والأخبار وطقوسها بتراويدهم، واكتنزت كتب التراث الشعبي بأغانيهم وألحانها البسيطة المعبرة، وكانوا حكاية وأغنية جميلة على لسان كل عصر، ومنبع كل ذلك هو أهمية الطفل ذاته في هذا الكون، فهو البذرة التي يزرعها والده في رحم الحياة، وترعاها أمه بالحب والحنان، لتديم معه صيرورة الحياة المتجددة.

إن كثيراً من أغاني الميلاد والطفولة تصدر عن الأم لسببين: أولهما عاطفتها المتقدة نحو المولود لا سيما الذكر، وثانيهما استجابتها لما فرضته عليها طبيعة خلقها التي جبلتها على العاطفة، وأناطت بها الحمل والرضاعة والتربية. وأغاني الأم لطفلها هي تراويد غنائية تنظم من أجل الأطفال، وتعتمد ألحانها واشكالها المتعددة على النغمات الطويلة المشبعة بتموجات الصوت الناعمة التي تبتعد عن الحدة والانتقال المفاجيء، كما أن كلماتها لا تشكل خطورة على الطفل لانعدام فهمها عنده، ولذلك فإننا قد نجد الأم تغني لابنها أثناء نومه أويقظته، وأثناء بكائه أو سكوته، ومن المعتاد أن تبدأ النساء الغناء للأطفال منذ لحظات الولادة الأولى كما في النص التالي:

آوِي هَــا : جَابـــــــت وْقامـــــــتْ

آوِي هَــا : وْعَ فَــراشِ الـحَـرِيـرْ نَامَتْ

آوِي هَــا : وِالـــحَـــمِـــدْ لله يــا رَبِّي

آوِي هَــا : سِـيـدِ الـصِّـبْـيـانْ جَابَتْ

مدونة موسيقية رقم (27): نموذج من غناء المهاهاة

ومهما يكن من رأي، فإنه لا يمكن تناول أغاني الأطفال بعيدا عن أمهاتهم، أو دونما رابط مع أغاني النساء، فالأم هي التي توقظ الحس الغنائي في عروق مولودها، ذكراً كان أم أنثى، فهي التي تغني له جنيناً ورضيعاً وصبياً وشاباً، "فإن كان ذكراً فهو العزوة والامتداد والخلود، وإن كانت أنثى فهي الشرف والعرض وأم المستقبل، وملهمة العظماء، والهم المقيم حتى الممات" (النوايسة، 1997، ص 16). ويمكننا في هذا المجال تناول شكلين أساسيين من أغاني النساء للأطفال هما: أغاني الهَدْهَدَة وتَرَاوَيْد الطَّهُور(الخَتَان):

أغاني الهَدْهَدَة: لقد أصبحت الأغنية النسائية الأردنية وعاءً تراثياً احتضن مراحل ومجريات حياة المرأة عبر السنين، وتعبيراً تلقائياً عن وجدانها الشفاف، وأصبحت علاقتها بأغيتها علاقة تفهم وإدراك واع للمعنى الإنساني والتاريخي الذي تمثله مضامين هذه الأغنية في شتى المجالات، فليس أبرّ من قلب أمّ تحنو على فلذة كبدها، وترعاه بلبن العزة والكرامة، وتمنحه العناية والرعاية ليكبر بين أحضانها على أنغام أغنيات جميلة كلماتها، عذبة ألحانها، لديها لكل مناسبة منها أغنية، فعند ولادة الطفل تهدهده الأم بين يديها بحركة هادئة حانية وتغني له وهي تضمه إلى صدرها وتداعبه بكل شوق وحنان:

ريتُــــــــه وْريتُــهْ يِكْبَــرْ وِيْعَمِّـــر بيتُــهْ
وِيْصِيرِ مْنِ اصْحَابِ الـدُّور وِيْجِيـبِ الخيـرْ لَميمْتُــهْ

مدونة موسيقية رقم (28): أغنية ريتُه وْريتُهْ

وإذا كانت المولودة أنثى فإنها تدللها وتغني لها ما يؤكد دفاعها عن ابنتها، وهي تعرف أن المجتمع يفضل الأبناء الذكور على البنات(العمد، 1969، ص 59)، لكنها تبرر سر اهتمامها بهذه المولودة الأنثى قائلة:

وِالـــبَـــنَـــات البَنَاتْ رِيْـقـهِـنْ سُـكَّـرْ نَبَاتْ

مِـيـنْ تْـقَـشْـقِـشْ مِـيـنِ تْحَطِّبْ مِـيـنْ تُـحْـلُـبِ العَنْزَاتْ

مدونة موسيقية رقم (29): أغنية وِالبَنَات البَنَاتْ

وإذا ما شعرت الأم برغبة الطفل في الخلود إلى النوم فإنها تهدهده بكل هدوء وسكينة في لحن بطئ، ينساب عذوبة ورقة في أذني الطفل الذي لا يلبث أن يغرق في نوم عميق، كما في نموذج الهدهدة التالي:

يـا عـيـنِ مْـحَـمَّـدْ يَـا يُمَّهْ يـــا مَـــلانِـــهْ نْعَاسْ

وْعـيـنِ الـــعَـــدُوَّه يـا يُمَّهْ يـــا مَـــلانِـــهْ رْصَاصْ

يـا عـيـنِ مْـحَـمَّـدْ يـا يُمَّهْ يـــا مَـــلانِـــهْ نومْ

يـاعِـيـنْ عَـــدُوَّكْ يـا يُمَّهْ يـــا مَـــلانِـــهْ رْجُومْ

مدونة موسيقية رقم (30): أغنية يا عينِ مْحَمَّدْ

ومن أغاني الهدهدة على ذات اللحن البطئ الحر النموذج التالي:

نـــامَـــت عْـــيـــونِ النَّاسْ وْعـــيـــنَ اللهْ مَـــا نَامَتْ
مَـــا عُـمُـــرْ شِـــدِّه يَـــا يُمَّهْ عَـــلَـــى مَـــخْـــلُـــوْق دَامَتْ

تَرَاوِيْد الطَّهُور(الخِتَان): تراويد الطّهور هي تلك الأغاني التي يغنيها الأهل والأقارب لابنهم في يوم طهوره أي ختانه، حيث يحضر المْطَهِّر(الشّلبي) وأقارب الطفل والأصدقاء والجيران، ويتمثل أعداد الطفل للطّهور بَحمَّامه وإلباسه ثوباً أبيض وطاقية بيضاء، وعند الطهور يحضنه والده أو خاله وقد يكون عمّه كي يساعد في ضبط حركات الطفل بين يدي المْطَهِّر، وما أن ينهي المطهر عمله الذي لا يطول اكثر من دقائق محدودة حتى يتم تسليم الطفل لأمه التي ربما تكون هي الأخرى في حالة بكاء مع طفلها من خوفها عليه وتعاطفها مع بكائه، وكل ذلك على وقع أغاني التراويد الخاصه بهذه المناسبه، والتي نستمع من خلالها إلى مقاطع تحث على ذكر الله، كما نستمع إلى توجيهات لَلشَّلبي بأن يُسَمِّي على الطفل أي يذكر اسم الله قبل القيام بعملية الطّهور، وأن يترفق بالطفل لأنه مدلل عند أهله، وأن لا يُوجعه (يُؤلمه) أي أن يقوم بعمله بخفةّ وسرعة ودونما إيلام للطفل:

سَـمُّـو عَـلَـى (فـــلان) وسَـمُّـوا عَليهْ طَـايِـحْ لَـطَـهُـورُهْ ذِكْـــرَ اللهْ عَليهْ
بَـــاللهْ يـــا شَـلَـبِـي تْـسَـمِّـي عَليهْ (فـــلان) مْـدَلْـل وْمَـــا شَـــا اللهْ عَليهْ
يـــا مْـطَـهْـرِ الـصِّـبْـيـانِ وْبَـــاللهْ عَليكْ لاَ تـــوجِـــعِ فـــلان وْنِـــدْعِـــي عَليكْ
يـــا مْـطَـهْـر الـصِّـبْـيـانِ ويـــدَكْ ويَدَكْ لا تـــوجِـــعِ (فـــلان) نِـقْـطَـعْ ايدَكْ
يـــا مْـطَـهْـرِ الـصِّـبْـيـانِ وْبَالقايِلَهْ لا تـــوجِـــعَ ابُـــو شْـويـشـةٍ مَايِلَهْ

مدونة موسيقية رقم (31): نموذج من تراويد الطهور

ومنها :

طَـهْـرُهْ يـا شَـلَـبِـي وْنَـــاوْلُـــهْ لامُّهْ يا دْمُـوعُـهْ الغَالْيِهْ نِـزْلَـتْ عَلَى كُمُّهْ
طَـهْـرُهْ يـا شَـلَـبِـي وْنَـــاوْلُـــهْ لخَالُهْ يا دْمُـوعُـهْ الغَالْيِه نِـزْلَـتْ عَ خُلْخَالُهْ

مدونة موسيقية رقم (32): أغنية طَهْرُهْ يا شَلَبِي

ثالثاً: أغاني الحج

يحتفل الأردنيون بمناسبات تقليدية كثيرة منها المناسبات الدينية، ويغلب على هذا النوع من الاحتفالات طابع البساطة والاحترام لقدسية المناسبة موضوع الاحتفال، وقد سايرت الأغنيه الشعبية معظم المناسبات الدينية فاحتفلت بقدوم المناسبة ووقائعها وطقوسها المختلفة كما احتفلت بوداعها، ومثال ذلك الأغاني الخاصة بشهر رمضان المبارك والمولد النبوي الشريف والحج والعيدين.

قبل وداع الحجاج ببضعة أيام تبدأ سهرات وتعاليل خاصة للرجال في بيت الرجل الذي نوى أداء فريضة الحج وللنساء في بيت المرأه التي نوت أداء هذه الفريضة، ومن المعتاد أن تغني النسوة أغاني خاصة بهذه المناسبة أُطلق عليها اسم (التَّحَانَين)، وهي تقترب في ألحانها من ألحان البكائيات لارتباطها بالوداع والفراق والخوف من عدم اللقاء بعد هذه الرحلة التي كانت تتم قديماً على ظهور الإبل والخيول وتحتاج إلى مدة طويله قد تصل إلى عدة أشهر، ومن المعتاد أن تطلق النساء الزغاريد عند انطلاق قافلة الحجيج ابتهاجاً بهذه المناسبة ويغنين بقولهن:

يـا حَـنِـيـنِـي عَـلـيـكْ يـا حَـجِّـي يـا غَالِي يـا قَـنْـدِيـلِ الـذَّهَـبِ بْـمَـكَّـه يْلالِي
يـا حَنِينِي عَـلـيـكْ يـا حَـجِّـي يـا رُوحِي يـا قَـنْـدِيـلِ الـذَّهَـبِ بْـمَـكَّـه يْلُوحِي
يـا حَـنِـيـنِـي عَـلـيـكْ يـا وْلـيِّـدِ عَمِّي عَـلَّـمُـوكِ الـسَّـفَـرْ والـبُـعِـدْ عَنِّي
يـا حَـنِـيـنِـي عَـلـيـكْ يـا وْلـيِّـدِ خَالِي عَـلَّـمُـوكِ الـسَّـفَـرُ وْمَـشْـيِ البَرَارِي

مدونة موسيقية رقم (33): أغنية يا حَنِيني عَليكْ

وعند توديع الحاج كانت النساء تغني كذلك بلحن بطئ:

الـحَـجِّـي نِـزِلْ عَ الْـبَـحْـرْ بِـيـدُهْ فَانُوسْ يا رَبِّ تْـرُدُّهْ سَالِمْ رَاعِـي النَّامُوسْ
الـحَـجِّـي نِـزِلْ عَ الـبَـحْـرْ بِـيـدُهْ كيلِهْ يـا رَبِّ تْـــرُدُّهْ سَـالِـمْ لَ هَالْعِيلِهْ
الـحَـجِّـــي نـــزِلْ سَـــالِـمْ بْعَبَاتُـــه يـا رَبِّ تْـــرُدُّهْ سَـالِـمْ لَ مَرَتُهْ

مدونة موسيقية رقم (34): أغنية الحَجّي نِزِلْ عَ الْبَحُرْ

ويغنين أيضاً:

يـا طَـرِيـقِ الـنَّـبِـي هِـيـنِـي وْلِينِي — وْتَـحِـتْ خُـفِّ الـجَـمَـلْ طَـيِّ الحَرِيرِ
يـا طَـرِيـقِ الـنَّـبِـي كُـونِـي هَنِيِّهْ — تَـحِـتْ خُـفِّ الـجَـمَـلْ زُبْـدِهْ طَرِيِّهْ
تَـحِتْ شُـبَّـاكِ النَّبِي فَرَشْنَا السِّجَّادِهْ — وْحِجِّتْكُو يا حُجَّاج حِجِّه ابْسَعَادِهْ
تَحِتْ شُبَّاكِ النَّبِي فَرَشْنَا الحَصِيرِهْ — بَشِّرُوا عْيَالْنَا الغيبِهْ قَصِيرِهْ
وِاحْـنَـا قَـطَـعْـنَـا جَـبَـلِـيـنِ وْوَادي — لـولا مُـحَـمَّـدْ مـا جَـفـيـتِ ابْلادي

مدونة موسيقية رقم (35): أغنية يا طَرِيقِ النَّبِي

رابعاً: أغاني العمل

منذ العصور القديمة والغناء يصاحب الإنسان ليعينه على مشاق العمل، ويرفه عنه، ويعطيه دفعة من الحيوية والنشاط لمواصلة الجهود المضنية في العمل، وللنساء في الأردن أغانيهن التي ترفع عن كاهلهن عناء العمل، وتخفف عن قلوبهن المشقة والهموم، فهن يشاركن في أعمال الزراعة وقطاف الثمار، وهن يتغنين ويتعاونَّ أثناء أعمال البناء أو الصيانة السنوية للمنزل، وكذلك الحال أثناء موسم الحصاد جنباً إلى جنب مع الرجال حيث يشتركن معهم في غناء النموذج التالي من أغاني الحصاد:

مِـنْـجَـلِـي يـا مِنْجَلاهْ — رَاحْ لَـلـصَّـايِـغْ جَـلاهْ
مـا جَـلاهْ الاّ بْعُلْبَـهْ — ريـتْ هَـالْـعُـلْـبَـهْ عَزَاه

مدونة موسيقية رقم (36): أغنية منجلي يا منجلاه

خامساً: أغاني الغياثات

غناء الغياثات غناء تراثي يقصد به الاستسقاء، وهو يُغنَّى كدعاءٍ من أجل الاستسقاء عندما ينحبس المطر، فقد جرت العادة – حينما تُمْحَل الأرض ويتأخر نزول المطر- أن تنطلق مجموعة من النسوة والأطفال عبر حارات القرية إلى ضريح أحد الأولياء الصالحين من أجل هذه الغاية، وفي أثناء المسير يغني الجميع بلحن بسيط غناءً موضوعه الأساس التضرع إلى الله طلباً لنزول المطر(الاستسقاء)، وخلال المسير تتوقف المجموعة عند بعض البيوت، وأمام البوابة يعاد الغناء، فيسمع أهل البيت الغناء فتبادر صاحبة البيت إلى ملء وعاء بالماء الطاهر وتقوم بَرَشِّه على المجموعة أملاً وتفاؤلاً بنزول المطر.

بَـــاللهْ اسْـقُـونَـا بِالغِرْبَالْ ريـــتِ ولـيـدْكُـو خَيَّالْ
بَـــاللهْ اسْـقُـونَـا بالْمُنْخُلْ ريـــتِ ولـيـدْكُـو يُدْخُلْ

مدونة موسيقية رقم (37): أغنية بَاللهْ اسْقُونَا

ومن أغاني الغياثات النموذج التالي من منطقة السلط:

جَـــادُورْ جِـيـتَـكْ زَايْرَهْ وَانـــا بِـمُـورِي حَايْرَهْ
جَـــادُورْ انْـخَـا جْدُودَكْ يَـا رَبِّ يِـخْـضَـر عُودَكْ

ومن الجدير ذكره أن الحياة في الريف والبادية تعتمد اعتماداً أساسياً على مياه الأمطار، فالأرض في الريف هي المصدر الأول للرزق، أما في البادية فإن تربية المواشي هي المصدر الأول للرزق وهي لا تستطيع العيش دونما ماء للشرب أو لإنبات الزرع للرعي(الحسيني، 2005، ص 168) وهذا نموذج لأغاني الاستسقاء من منطقة الرّمثا:

يَـــــاللهْ الـــغـــيـــثْ يـــا رَبِّي تِـــسْـــقِـــي زْرِيْـــعـــنَـــا الغَرْبِي
يـــــاللهْ الـــغـــيـــثْ يـــا رَبِّي خُـــبْـــزِ مْـــقَـــرْمِـــدِ ابْعُبِّي
يـــا رَبّـــي تْـــبُـــلِّ الشَّرْشُوحْ وِاحْـــنَـــا تِـــحْـــتَـــكْ وِيـــنِ انْرُوحْ
يـــــاللهْ الـــغـــيـــثْ يـــا دَايِمْ تِـــسْـــقِـــي زْرِيـــعْـــنَـــا النَّايِمْ
تِـــسْـــقِـــي زْرِيـــــعَ ابُـــو مْحمَّدْ يـــالْـــلِـــي عَـــالْـــكَـــرَمْ دَايِمْ

سادساً: أغاني النُّواح (البُكائِيات)

تحتوي أغاني البكائيات مادة غزيرة ومخزوناً ثميناً من المواقف الإنسانية، وربما تفوقت بعض أنماطها على بعض أنواع الغناء الأخرى، حيث يلاحظ في غناء البكائيات انتقاء ألفاظ منتخبة من أجل أداء المعنى المقصود الذي يبتعد غالباً عن التهويل والمبالغة، الأمر الذي يضفي على أبيات المراثي مصداقية العاطفة وجمالية الموسيقا، فضلاً عن أن كل مرثاة تحتوي حروفاً مؤثرة وكلمات مقصودة. كما أن بعض البكائيات تستخدم ألفاظاً عريقة في فصاحتها، وتظهر فيها العناية التامة بالموسيقا.

تغني المرأة الأردنية أغاني البكائيات في المناسبات الحزينة كالموت، فهي أشد ما تكون حزناً على ولدها حين تفجع بموته، وتبقى حزينة عليه ما دامت حية، فما أن يُذكر اسمُه في أيَّة مناسبة أو حين يموت قريب لها حتى تتذكر ابنها وتعود للبكاء عليه من جديد، وكذلك الحال فيما لو كان الميت أخاها.

ولعل المرأة هي أكثر الناس خبرة وقدرة على تصوير عواطفها والتعبير عنها، فهي تجد في الغناء والتوجد متنفساً ومنفرجاً تخفف به عن نفسها وقع أحداث الموت والفواجع التي تلم بها وبأسرتها ومجتمعها، وتقلل به حدة الألم، وتُسكت به نار المصائب والحسرات التي تحيق بها، ولا شك أن النُّواح هو المجال الأوسع لتحقيق ذلك، فهو يعتصر القلوب، ويذيب المرائر، ويستنزف الدموع.

وقد كان من المعتاد أن تلحق النساء بموكب الجنازة خلف الرجال، وكانت تخرج قريبات الميت حافَيات ناثَرات لشعورَهن وربما مُمزِّقات لثيابَهن، وفي بعض الحالات مُشَحِّرات لَخدودَهن، ولطالما شكل الغناء الحزين ولطم الخدود الخلفية المكملة لتلك الصورة التراجيدية (الحسيني، 205، ص 242). وعند وصول موكب الجنازة إلى المقبرة، وترى النساء جموع رجال القرية على المقبرة، فإنهن يندبن بقولهن:

يـــا حَسْـــرَهْ عَ الحَمُوْلِـــهْ صَبَّحَـــتْ عَالْمَقْبَـــرَهْ
صَبَّـــحْ الدَّفَّـــانْ يُدْفُـــنْ وِالْحَـــرِيْـــمْ مْعَفَّـــرَهْ

مدونة موسيقية رقم (38): أغنية يا حَسْرَهْ عَ الحَمُوْلِهْ

وإذا ما اجتمع القوم بعد الدفن وعمّ الأسى والوجوم، فإن النسوة تجتمع في مكان ما من بيت العزاء، ويستكملن النَّدب والتَّفجع والنُّواح على الفقيد، من خلال ألحان شجية حزينة على إيقاع ضرب الصدور تارة وتقليب الأكف تارة أخرى، تأكيداً لما وقر في الذهن من معاني الفرقة الأبدية المؤلمة. فمثلاً إذا كان الميت رجلاً ذا مكانة فإن الوصف ينصب على بيته وشكل ابنته التي فقدته فتنوح النسوة قائلات:

مـــالِ العَلالِـــي مْسَـكَّـرَهْ وِّالشَّـمِـسْ تِقْـدَحْ بَابْهَـا
وِتْشُـوفْ بِنْتُـــهْ مْشَـحَّـرَهْ شَـقَّتْ عَ ابُوهَـــا ثْيابْهَـا

مدونة موسيقية رقم (39): أغنية مالِ العَلالِي مْسَكَّرَهْ

وقد تتحدث النائحات بحزن ومرارة عن سوء الحال التي ستصبح عليها أسرة الميت بعد رحيله بقولهن:

طِلُّـــو عَلينَـــا وابْصُـرُونَـــا مْـــنِ المَقِـــتْ مَـــا تِعِرْفُونَـــا
طِلُّـــو عَلينَـــا وِابْصُـــرُو الحَـــالْ تْلاقُو علينَـــا الدَّهُـــرْ مَيَّـــالْ

ولكل ميت مقامه لدى النساء، وهو يأخذ نصيبه من النُّواح والنَّدب على قدر ذلك المقام وبحسب قرابته من النسوة النائحات، فإذا ناحت المرأة على ابنتها المتزوجة، فإنها تخاطب زوج تلك الإبنة قائلة:

يـــا جـوزْها وِارْكَـــبِ حْصَـــانْ وْحُـــومِ العَـــرَبْ وِالتُّرْكْمَـــانْ
مِثْلْهَـــا مَـــا عَـــادْ تِلْقَـــى يـــا حَسِـــرْتِي عَ زِيْنِةِ النِّسْـــوَانْ

مدونة موسيقية رقم (40): أغنية يا جوزْها

وإذا كان الميت فلاحاً بسيطاً فإن نواحهن يشرح ما كانت عليه حياته بقولهن:

مَـــاتْ والمِنْسَـــاسْ بِيْـــــدُهْ والبَقَـــرْ تِنْعَـــى عَلِيـــهْ
يـــا مَـا غَرْبَـــلْ يا مَـــا كَرْبَـــلْ يـــا مَـــا هَـــالِ التِّبِـــنْ عَلِيهْ

تعتبر البكائيات من أقوى صور الغناء النسوي على الإطلاق، لما تتميز به من حس إنساني مرهف، ومشاعر رقيقة صادقة، فالأغنية البكائية شعر يمزج بين الوصف والنَّدب، تتخصص به المرأة دون الرجل، ويصوّر هذا النوع من أغاني النساء بعض الجوانب الفلسفية في حياة الإنسان على لسان المرأة، كالقبر والكفن وبعض أنواع الموت كالموت الفجائي أو القتل، وما يؤثر على هدم كيان الأسرة، خصوصاً إذا كان الميت رباً للعائلة أو ابناً كبيراً للمرأة، أو صاحب سلطة وجاه، فتقول النساء في ذلك:

نِـبْـكِـي عَـلَـى الـــرُّوسْ الِكْبَارْ الْلِي رَحِيْلـهُم خَـرَّب الدِّيـارْ

ومنها :

بْـهَـا الـمِـقْـبَـرَهْ شَـــبِّ يْنَادِي يـا مـن يْرَجِّعْنِـي عَ اوْلادِي

ومنها :

نِجِمْـــةٍ خَرَّتْ بالسِّـــما وِلْهَـــا ذيلينْ (فلان) نِجْمـةِ الشِّـــيخـانْ واويلِـي

ومنها :

طيـــرْ بِالسَّـــمَا نِسْـــمَعْ رَوَاعِيـــدُهْ (فـــلان) صَفَّـقِ ايـــدُهْ عَ عَضِيدُهْ

ومن نواح المرأة على زوجها ربّ الأسرة كبير السن:

يـــا جَمَلِي يـــا عَمُـــودِ البيتْ يـــــا غَالِـــــي وْعَ تِبْنِـــــي

تأتي البكائيات عادة على ضربين أساسيين هما: المعيد والنعي. أما المعيد فيتمثل في تلقي خبر وفاة شخص عزيز في غفلة من الأمر، وأما النعي فيتمثل في ذكر محاسن الميت الذي لا بد أن يكون ذا شأن، ويقدم النعي وصفاً

واقعياً دقيقاً لأعمال الميت وهيأته وملبسه ومأكله ومشربه ومواقفه وأفعاله وصفاته وما إلى ذلك، وهناك أشعار ترددها النساء في هذا النوع من الغناء مثل:

يـــا أوضْـــــةِ الغَالِي لافْـــرِدْ عَـلـيـكِ حْرَامْ
وَاقُـــــــولْ سَلاماتْ لا يِـشْـمَـتُـوا الجِيرَانْ

ومن أغاني البكائيات على المرأة الشابة التي تركت وراءها عدداً من الأطفال:

يُـــمَّـــهْ بِـــــالله عَليكُو إنْ مَـرَّتْ جْيَالِي عَليكو
تْصُـدُّوا وْتَغْطُـوهُمْ قَفَـا
وْبِـالله تِفْتَحُوا لَلْقَبْرْ طَاقَهْ وْحزِينْ عَ شوفِ الرَّفاقَهْ
وْحَزِيـنْ عَ شَـمِّ الهَـوا

وهذه بكائية تصوّر فجيعة الأبناء والبنات على موت الأم:

يـــا قَاعْـدَات بْبيـتُ امِّـــي لا تُفُرْشِـــنْ حَصِيْـرةُ امِّـــي
أُمِّـــي زَعْلانِـــهْ بْتِرْضَـــى

الخاتمة

في نهاية هذه الدراسة فإنه يمكننا القول بأن أغاني النساء هي السجل الوافي لحياة المرأة الأردنية لا بل هي السجل الوافي لحياة الإنسان الأردني عموماً، إنها أغان قوية وذات قيمة تاريخية، وإنسانية بالغة، وتزداد هذه الأهميه عمقاً وأثراً في حياتنا إذا ما تملكنا فهم معانيها وأبصرنا بعد مراميها، وأحطنا بمقاصد المرأة التي صاغتها بإحساس المرأة الإنسانة لا بإحساس المرأة الشاعرة.

إن كثيراً من أغاني النساء في الأردن ظلت حية وحيوية على الرغم من تقلبات الظروف والأحوال، ذلك أن جريانها على الألسن والشفاه هو بمثابة جريان الدّم في العروق، حيث تدركها النفس قبل أن تدركها الحواس، ولا سيما إذا ما اتصفت تلك الأغاني بالأداء الشجي، والصوت النسائي العذب، والتعبير الإنساني المخلص.

نتائج البحث

في ضوء هذه الدراسة المتعمقة لأغاني النساء في الأردن فقد استخلص الباحث من هذه الدراسة النتائج التالية:

- انفردت النساء في الأردن بغناء عدد من القوالب الغنائية الخاصة بهن مثل: المهاهاة، وتراويد العروس، وتراويد الطَّهور، وأغاني الفاردة والصَّمدة والتِّجلاية، والصباحيّة، وأغاني النُّواح، كذلك فقد نافست الرجال في غناء عدد من القوالب الغنائيه الأخرى.
- تكونت الأغنية النسائية الأردنية من أربعة مكونات هي: الكلمة، واللحن، والإيقاع، والأداء.
- اشتملت الأغنية النسائية الأردنية على عدة موضوعات صاغتها عبر اشكال غنائية متعددة من أهمها: أغاني الأعراس، وأغاني الأطفال، وأغاني العمل، وأغاني الحج، وأغاني الاستسقاء، وأغاني النواح.
- أدَّت المرأة الأردنية أغانيها بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية الشعبية اللحنية النفخية مثل الشبابة والمجوز واليرغول، وبعض الآلات الإيقاعية مثل الطبلة (الدُّرْبُكَّة).

- أدَّت الأغنية النسائية الأردنية مجموعة من الوظائف الإنسانية منها: الاجتماعية، والنفسية، والسياسية، والدينية، والتربوية.
- اتَّصفت الأغنية النسائية بمجموعة من الخصائص الفنية من أبرزها: اللهجة العامية، وسيطرة اللحن على الوزن الشعري، وصدق العاطفة، والبساطة والعفوية، والأداء التكاملي، وتنوع الموضوعات.

التوصيات

في ضوء مجريات هذه الدراسة الوصفية التحليلية لأغاني النساء والنتائج التي توصل إليها الباحث فإنه يوصي بما يلي:

- ضرورة جمع وتصنيف وتوثيق أغاني النساء كافة في الأردن والوطن العربي للمحافظة عليها من الضياع والاندثار والتحريف.
- إجراء دراسات موسيقية تخصصية متعمقة في كل مجال من مجالات الأغنية النسائية العربية وبخاصة موضوعاتها، ووظائفها، ومكوناتها، وميزاتها.
- إفراد مساق دراسي متخصص بأغاني النساء لطلبة الكليات والمعاهد والأكاديميات الموسيقية العربية.
- الاستفادة من كلمات وألحان أغاني النساء في صياغة أعمال فنية موسيقية وغنائية جديدة تُوائم بين عنصري الأصالة والمعاصرة.

معاني الكلمات الواردة في البحث:

- **أبو شْويشه:** جدائل الشعر.
- **اخْسَ:** خَسَئْت.
- **انْخا جدودك:** أُطلُب النخوة من جدودك.
- **أوضَهْ:** غُرفة.
- **بُوخِي:** أُفْسُدَي، بَاخَ، بُوخ: فَسَدَ.
- **تْحَطِّبْ:** تُحضر الحطب من الحقول.
- **تْقَشْقِش:** تُكَنِّس.
- **جَادُور:** مقام نبي أو ولي في منطقة السلط.
- **حَلْحُولِه:** بيده الحَل، حَلْحَلَ بمعنى فَكَّكَ.
- **حليفي:** عضيدي.
- **الحَمُولِهْ:** العشيرة.
- **خُبْز مْقَرْمِدْ:** خبز جاف.
- **خَلِّي:** دَعْ.
- **خَشَّت:** دَخَلَت.
- **رْجُومْ:** (جمع رُجْم)، كوم من الحجر.
- **الرَّمَد:** مرض يصيب العيون.
- **الرِّيحَه:** العَطْر.
- **رَوَاعِيدُهْ:** جمع رعد وهي الصوت غير العادي/ العالي، انذاراته.
- **سْمُوم:** الأجواء السَّامَّة المُغْبَرَّة.
- **شَبِّق رْدونَك:** ارفع أردان ثوبك (كناية عن الكرم).

- **شردان:** جبان يهرب من المعركة.
- **الشَّبِّ الغَاوِي:** الشَّاب المُحَب.
- **الشَّرْشُوحْ:** فزّاعة يستخدمها المزارعون لزرع الخوف لدى العصافير أو الحيوانات كي لا تقترب من المزارع، وتعني كذلك اللباس غير المنظم.
- **الشَّلَبِي:** الشخص المختص الذي يقوم بعملية الطَّهُور (الختان).
- **الشّيوخ:** الرِّجال الطَّاعنون في السن.
- **شْعير:** تصغير شعر.
- **شَنَابِر:** (جمع شَنْبَر) وهو قطعة قماش أسود تغطي صدر المرأة ورقبتها.
- **شُوشْتُه:** شعر الغُرَّة.
- **الشيخان:** أحد النجوم.
- **ضَاحِي:** الوقت المناسب والمريح، الصَّباح.
- **طَبّ:** نَزَلَ، حَلّ.
- **طَقَّت:** انْغَاضَت.
- **طِلْق:** غُصن صغير وطري.
- **طِيجِي:** إنْزَلِي.
- **عِج:** دخِّن السِّيكارة.
- **العَدُوِّين:** الأعداء.
- **عِرْق:** غُصن صغير وطري.
- **العَيِّل:** الطِّفل الصَّغير.
- **غَرْبَل وكَرْبَلْ:** نَقَّى الحبوب باستخدام الغَربال وخلّص التبن من التراب.
- **الغِيْث:** المطر.
- **فَطُّومَه:** فاطمة.
- **القايلَهْ:** القيلولة.
- **قَرَامِيلِي:** جدائل شعري.
- **لنُّه:** لأنَّه
- **لِينِي:** كوني ليِّنة.
- **مَغْبُون:** مهموم.
- **المِنْسَاسْ:** عصا طويلة في نهايتها قطعة معدن مُبَسَّطة تستخدم لإزالة الطين العالق برأس سكة الحديد التقليدية.
- **هِينِي:** كُونَي هيِّنة.
- **الوَسَايِد:** جمع وسادة وهي المخدَّه.
- **ولا جونا:** لم يحضروا إلينا.
- **ويدَك:** رُوَيْدَك.
- **يْلالِي:** يَتَلألأ.

المصادر والمراجع

أبو الرب، توفيق (1980)، دراسات في الفلكلور الأردني، جمعية عمال المطابع الأردنية، عمان، الأردن.

أبو سمرة، محمد (1988 م)، الأغاني الشعبية في الأردن وفلسطين، عمان، الأردن.

أولسن، بول روفسنج (2005م)، الموسيقا في البحرين، ترجمة فاطمة الحلواجي، وزارة الإعلام، المنامة، البحرين.

حجاب، نمر (2003)، الأغنية الشعبية في مدينة عمان، أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن.

الحسيني، عيسى خليل (2005م)، دراسات في الفلكلور الشعبي الفلسطيني، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

حمام، عبد الحميد (1983)، الموسيقا والمجتمع في الأردن (2)، بحث منشور، مجلة أفكار، العدد 63، دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن.

حنفي، حسن (د.ت)، التراث والتجديد، مكتبة الجديد، تونس.

الدراس، نبيل (2004)، المهاهاة في الغناء الشعبي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد العشرون، العدد الثاني.

دويب، رفعت محمد خليفة (1982)، أغاني الأعراس في دولة الإمارات العربية المتحدة، وزارة الإعلام والثقافة، دبي.

العمد، هاني (1996)، الأدب الشعبي في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، سلسلة الكتاب الأم في تاريخ الأردن، عمان، الأردن.

العمد، هاني (1969)، أغانينا في الضفة الشرقية من الأردن، دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن.

غوانمه، محمد (1997)، الأهزوجة الأردنية، مطبعة الروزنا، إربد، الأردن.

لاما، باتريك (1989)، الموسيقي الشعبية الفلسطينية (ترجمة شفيقة مطر)، منظمة التحرير الفلسطينية، عمان، الأردن.

المنزلاوي، عبدالله (1993)، التراث الشعبي في العقبة، جمعية أبناء العقبة الخيرية، جمعية عمان المطابع التعاونية، عمان، الأردن.

نابلسي، عباس (2000)، الموسيقا والغناء (حدث المرأة)، دار المحجة البيضاء، بيروت، لبنان.

النمري، توفيق (1982)، الأغنية العربية، مقال منشور، مجلة الموسيقا العربية، المجمع العربي للموسيقا، بغداد، العراق.

النوايسه، نايف (1997) ، الطفل في الحياة الشعبية الأردنية، وزارة الثقافة، عمان، الأردن.

يونس، عبد الحميد (1987)، الإبداع الشعبي،بحث منشور، مجلة المأثورات الشعبية،مركز التراث الشعبي لدول الخليج، الدوحة، قطر.

في تشخيص الحالة المسرحية في الأردن من خلال مفهوم الحركة المسرحية والريبرتوار

مؤيد شفيق حمزة، قسم الفنون المسرحية، الجامعة الأردنية، عمّان، الأردن.

تاريخ تسلم البحث: 27 /10/ 2008 **تاريخ قبول البحث**: 10 /5/ 2009

ملخص

يقوم الجزء الأول من هذا البحث بتسليط الضوء على مفهوم الحركة المسرحية، والشروط اللازم توافرها حتى تتبلور، ومفهوم الموسم المسرحي والريبرتوار، وعلاقته بالحركة المسرحية. فلا يمكن إيجاد حركة مسرحية بدون موسم مسرحي، ولا يجوز الادعاء بوجود موسم مسرحي بدون وجود الريبرتوار. يحلل الجزء الثاني من هذا البحث مفهوم الحركة المسرحية، والموسم المسرحي، ومفهوم الريبرتوار في ضوء الحالة المسرحية في الأردن . الأمر الذي يساعد على تشخيص هذه الحالة. حيث يسلط البحث الضوء على محاولات تأسيس موسم مسرحي منذ الستينات وحتى الآن، ويحللها للخروج بتشخيص دقيق للحالة المسرحية في الأردن. يقوم هذا البحث بتحليل ما يتوفر من معلومات عن المسرح في الأردن- على قلّتها وشحّها وعدم دقّتها في كثير من الأحيان، ودراسة التجارب السابقة لإنشاء مواسم مسرحية، ومعرفة نواقصها، وأماكن الخلل فيها في ضوء الفهم العلمي للحركة المسرحية ومفهومها. وذلك بهدف الوصول إلى رؤية واضحة تسهل إيجاد الحل الأمثل لإصلاح الوضع الراهن للمسرح في الأردن.

المفردات الدالة: (الحركة المسرحية، الموسم المسرحي، الريبرتوار المسرحي، المسرح في الأردن، أسرة المسرح الأردني)

To Analyze the Theatrical Situation in Jordan through the Concept of the Theatrical Movement and Repertoire

Moayad Hamzeh, *Department of Theater Arts, Jordan University, Amman, Jordan.*

Abstract

The first part of this study deals with the concept of the Theatrical Movement, as well as the conditions necessary for it to evolve in a particular place. It also relates the concepts of the Theatrical repertoire and Theoretical Season to the Theatrical Movement. For, it is not possible to establish a Theatrical Movement without a Theatrical Season, which in turn cannot exist without a Theatrical Repertoire. The second part of the study analyzes the concepts of Theatrical Movement, Theatrical Season and Theatrical Repertoire in light of the theatrical situation in Jordan. The study sheds light on the past attempts undertaken to establish a Theatrical Season since the sixties of the last century. By revising the information available, the present paper spots the deficiencies, points of weakness, etc. of the previous attempts. The goal has always been to find an optimal solution to the current theatrical condition in the country..

Keywords:(Theatrical movement, Theatrical Season, Theatrical Repertoire, Theatre in Jordan, The Jordanian theatre Family)

مشكلة البحث والحاجة إليه

يسلط البحث الضوء على غياب مفهوم الريبرتوار المسرحي عن خطط القائمين على شأن المسرح، كما ويؤكد على سوء فهم من جانبهم لمفهوم الموسم المسرحي. الأمر الذي يؤدي إلى اتخاذ قرارات لا تصلح من شأن المسرح، بل كثيراً ما تكون تكراراً لمحاولات سابقة لم يتم الاطلاع عليها من قبلهم، مما حرمهم من فرصة الاستفادة من نجاحات تلك المحاولات أو تفادي إخفاقاتها ، وبالتالي ضمان عدم تكرار تلك الأخطاء.

يقدم هذا البحث تشخيصاً علمياً لحالة المسرح في الأردن، ليسهل الأمر على أصحاب القرار لاتخاذ الخطوات الأنسب بغية إصلاح حالة المسرح في الأردن.

حدود البحث

بعد أن يقوم الباحث بتحديد المصطلحات العلمية للحركة المسرحية، والموسم والريبرتوار المسرحي - كضرورة حتمية في ضوء ما يلاحظ من سوء فهم لهذه المصطلحات، ينطلق الباحث إلى دراسة أبرز محاولات إنشاء حركة مسرحية في الأردن منذ عام 1966 (الموسم الأول لأسرة المسرح الأردني)، مروراً بالموسم الأول لمديرية المسرح في وزارة الثقافة 1978، وحتى محاولات عام 2003 و 2007 آخر هذه المحاولات. متوقفاً عند نجاحات كل منها وإخفاقاتها ، مع تحليل أسباب ذلك.

منهجية البحث

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي لما يتوفر من مراجع، على الرغم من شحّها، ويقوم بمقارنة وتحليل ما يرد فيها من معلومات، حيث يلاحظ الباحث عدم دقة الكثير من المعلومات الواردة فيها. كما ويعتمد الباحث على شهادة بعض المعاصرين لتلك المحاولات وعلى من عايش بنفسه من تجارب، حيث كان عضواً في لجان مختلفة لأكثر من مهرجان مسرحي في الأردن، ما أعطاه فرصة الاطلاع على كثير من أمور المسرح في الأردن من الداخل.

المقدمة

تعددت النداءات حول ضرورة إصلاح الحركة المسرحية في الأردن، حتى بات من المختلف عليه بين الباحثين والنقاد مدى إمكانية إطلاق هذا المصطلح في وصف الحالة المسرحية في الأردن، وأقصد به «الحركة المسرحية».

في عام 2002 مثلا عقدت أمانة عمان بالتعاون مع وزارة الثقافة ندوة بعنوان المسرح في الأردن وقد تجنب القائمون على هذه الندوة إطلاق وصف «الحركة المسرحية» عن عمد كما أشار إلى ذلك المشرف العام على الندوة في يوم الافتتاح، وصدر كتاب بعنوان: «المسرح في الأردن أوراق ملتقيات عمان الإبداعية». حتى أن مصطلح المسرح الأردني قد تم تجنبه لعدم قناعة الأغلبية بأن المسرح في الأردن قد تمكن من تحديد هويته الخاصة به.

يحدث هذا على الرغم من أن تأريخ إقامة عروض مسرحية في الأردن الحديث يعود بنا إلى عام (1918) حيث قام الأب أنطون الحيحي – كما يقول عادل لافي بتقديم «باكورة أعماله في بلدة مادبا عام (1918) إذ عرض على جمهور النظارة مسرحيتين» (لافي2002، 42) . ويعتبر (لافي) ذلك بداية للحركة المسرحية في الأردن. أما الدكتور مفيد حوامدة فيرى :» أن ظهور بوادر هذه الحركة تأخر ما يزيد على قرن كامل عن بداية حركة المسرح العربي الرسمي قبل عام (1847) على اعتبار أن هذه الحركة بدأت بشكل فعلي عام 1965» (حوامدة، د.ت، 11-12) المقصود «حركة المسرح الأردني» كما أسماها. يؤكد مخلد الزيودي نفس هذه النتيجة إذ يقول:»إن الباحث هنا وبعد استعراض لآراء مجموعة من النقاد والباحثين يرى من المناسب جدا أن يكون عام (1965م) هو البداية العقلية للمسرح الأردني» (الزيودي، 1993، 25-26) في كتاب المسرح في الأردن يقول عبداللطيف شما وأحمد شقم: «وإن نحن أردنا أن نؤرخ لقيام حركة مسرحية في الأردن فإن خير ما نستشهد به ما كان متمثلا في الطقوس الدينية والاجتماعية التي كانت تسود في الأعراس والجاهات ...» (شما وشقم، د.ت، 9). في هذا المثال الأخير بالتحديد نجد مصطلح الحركة المسرحية يختلط ببعض أشكال الفولوكلور الاجتماعي (تبعا لرأي الكاتبين).

هناك خلط ولغط في إطلاق تسمية حركة مسرحية، وموسم مسرحي من قبل الكثير من الباحثين في تاريخ المسرح في الأردن، فإطلاق تسمية الموسم المسرحي الأول لأسرة المسرح الأردني، وموسم المسرح الجامعي على شيء أشبه بالمهرجان أو بالأيام المسرحية ليدل على جهل بمعنى الموسم المسرحي وبالتالي جهل بأهميته ودوره الفاعل في خلق حركة مسرحية. من هنا نعتقد أنه لا بد من تحديد المعنى الدقيق للحركة المسرحية والشروط الواجب توافرها لإطلاق مثل هذا المصطلح على حالة مسرحية معينة. فهذا المصطلح المرتبط من الناحية الأكاديمية بفن المسرح لا يجوز إطلاقه دون معرفة الشروط والعناصر المكونة للحركة المسرحية.

تحديد هذا المفهوم سيساعد على تشخيص حالة المسرح في الأردن فهل هي حركة مسرحية تتمتع بكل مقومات الحركة المسرحية؟ وإن لم تكن كذلك، فما الذي ينقصها؟ خاصة وأن التشخيص هو الخطوة الأولى نحو العلاج أو الإصلاح. هذا الإصلاح الذي قامت العديد من المحاولات لتنفيذه بحق المسرح في الأردن منذ عام (1965) وحتى أيامنا هذه، لكن كل هذه المحاولات لم تكن تستند لأية دراسة علمية في أي منها. هذا النوع من التشخيص هو ما نحاول أن نقدمه في هذه الدراسة.

الحركة المسرحية

تعني الحركة الاستمرارية، وعندما يوصف شيء بأنه متحرك فهذا يعني أنه ينتقل من مرحلة إلى أخرى، بمعنى أنه يتطور، وهذا الأمر هو ما يجب أخذه بعين الاعتبار عند استخدامنا لمصطلح الحركة المسرحية.

من أجل توضيح وجهة النظر هذه سنتطرق إلى مجال آخر يستخدم فيه مصطلح الحركة، وبالتحديد من عالم كرة القدم حيث يستخدم مصطلح (الحركة الكروية) دون أن ينكر أحد بأن هناك حركة كروية في الأردن. فما هي العناصر التي توافرت هناك حتى حصلت على هذا الإجماع حول التسمية؟

عندما نقول بأن هناك حركة كروية في الأردن فإننا نفكر فوراً بأنه يوجد: 1. دوري محلي 2. فرق كروية تتنافس في هذا الدوري، وهناك أيضاً وهذا رقم (3) موسم كروي يستمر لمدة أشهر.

بالإضافة لما سبق تفرز هذه الحركة الكروية منتخباً وطنياً يمثل الوطن في المنافسات العالمية.

نعود إلى مصطلح الحركة المسرحية وننظر إلى تجارب بعض الدول العريقة مسرحياً. فنجد أن الحركة المسرحية في بلادهم مستمرة طوال العام تقريباً...حيث تقوم مجموعة من الفرق المسرحية بتقديم مجموعة من العروض المسرحية في مدة تستمر لعدة أشهر، وهناك جدول مسبق لهذه العروض، ويشترط هنا وجود هذه المدة التي تشغل جزءاً كبيراً من العام، ما يضمن الاستمرارية في الحركة المسرحية.

في روسيا على سبيل المثال هناك مجموعة من الفرق المسرحية تُدعم بشكل كامل أو شبه كامل من قبل الدولة، حيث يتلقى العاملون فيها رواتب شهرية في مقابل أن تقوم هذه الفرق بإعداد مجموعة من المسرحيات التي توزع على أيام العطل الأسبوعية (في تلك الحالة: الجمعة – السبت – الأحد) أما باقي أيام الأسبوع فتكون مخصصة للبروفات، وتحضير الديكورات، وتكون الاستراحة في يوم الاثنين. يسمى هذا الجدول بالريبرتوار ويعلن عنه في بداية كل شهر، وعلى مدى حوالي تسعة أشهر تبدأ في شهر سبتمبر وتنتهي في يونيو من كل عام، وتسمى هذه المدة بالموسم المسرحي.

وبهذا النظام أصبح هناك استمرارية للحركة المسرحية. ونجم عن ذلك تقليدٌ مسرحيٌ، بحيث أصبح المسرح جزءاً أساسياً من حياتهم. كذلك الحال تقريباً في ألمانيا. أما في إنجلترا وبالتحديد في منطقة (الوست إند)، وأمريكا - نيويورك وفي (برودواي) تحديداً، فهناك نظام آخر، إلا أنه وبدوره شكّل وبنجاح حركة مسرحية مستمرة لا يمكن نكرانها.

حيث تقوم الفرق الخاصة التي تمكنت من الحصول على تمويل إنتاج من جهة إنتاجية خاصة (شركات إنتاج مسرحية) باستئجار مسرح معين لمدة محددة مسبقاً قد تتجاوز الأشهر أو السنوات وتقيم الديكور في هذا المسرح بشكل دائم. حيث تكون التقنيات المكونة للفضاء المسرحي معقدة بشكل عام وقد تستلزم أحياناً تغيير بنية الخشبة المسرحية، وبالتالي فليس من المنطقي تغيير الديكور في كل يوم كما هو الحال في المثال السابق (روسيا مثلاً).

بهذه الحال تعرض المسرحية كل يوم وتعتمد هذه المدن (نيويورك ولندن) على طبيعتها كمدن كبيرة تتوافد إليها أعدادٌ هائلة من السياح وعابري السبيل، بالإضافة لتعداد سكانها الكبير من أجل توفير أعداد غفيرة من الجماهير لهذه العروض اليومية. حتى أن إحصائية عام (2002) المذكورة في متحف المسرح في لندن تذكر بأن دخل مسارح «الوست إند» في تلك السنة قد بلغ (2.2) مليار جنيه استرليني. الأمر الذي يعطينا تصوراً حول مدى الإقبال الجماهيري على عروض هذه المسارح.

الريبرتوار هنا ثابت، يحتوي عرضاً واحداً. ومواعيد بدء العروض ثابتة في كل مسرح. وهذه هي العناصر الأساسية لأي لقاء بغض النظر عن نوعه، فلا بد من تحديد موعد ومكان الموعد الثابت الذي يرسخ في ذهن الجمهور على مر الزمن فيصبح الريبرتوار المسرحي جزءاً من الحياة اليومية للناس. إذا ما أرادوا مشاهدة مسرحية، فما عليهم إلا أن يفرّغوا أنفسهم في موعد محدد للذهاب إلى مكان محدد. وهذا ما يضمنه الريبرتوار، وإذا ما توفر أصبح هناك حركة مسرحية دائمة ومستمرة.

من هنا نستنتج العناصر التي لا بد من توافرها لوجود حركة مسرحية:

1. الفرق المسرحية
2. الريبرتوار المسرحي
3. الموسم المسرحي

وعند توفر هذه العناصر لا تتوفر حركة مسرحية فحسب، بل ويتأكد مفهوم المسرح الحي. فالحركة المسرحية والريبرتوار يضمنان خاصية الحياة في المسرح.

المسرح لا يمكن أن يكون إلا حيا. فهذه هي خصوصيته الرئيسة، وإلا لأصبح أحادياً جامداً تماماً كالأفلام التلفزيونية أو السينمائية.

الحياة في المسرح تضفي على المسرحية (العرض) مسحات من المستجدات الحياتية تُسقط بشكل فني على العمل المسرحي، خاصة إذا ما عرض في ريبرتوار واستمر العرض لسنين طويلة في هذا العالم سريع التغيرات وكثير المستجدات الذي نعيش فيه. كما أن فهم الممثل للدور والعوالم الداخلية للشخصية يتطور من عرض لآخر، ما يؤدي إلى شحذ موهبة الممثل التمثيلية سواء في دور الشخصية تحديداً أو حتى انعكاس ذلك على مهنته كممثل بشكل عام.

هذا الأمر لا يمكن أن يحدث إلا في المسرح- الفن الوحيد الذي يتم تلقّيه في نفس الوقت الذي يخلق فيه- فهو يتمتع بخاصية الآنية أي أنه فن آني يحدث تبعاً لقاعدة: (الآن .. هنا .. في هذه اللحظة). ولا يمكن أن يُستشعر ذلك إلا في مسرح ريبرتوار، حيث يصبح العرض أكثر نضجاً من عرض لآخر. فمهما بلغت براعة الممثلين، ومهما خصصوا من وقت في البروفات، لن يصبح العرض ناضجاً بما يكفي ليقارن بعرض آخر يعرض في ريبرتوار طويل.

في العروض الريبرتوارية، يقوم الممثل باختبار ردود أفعال الجمهور تجاه كل حركة وجملة، ويقوم المخرج باختبار نفس الشيء تجاه كل ما يصدر عن خشبة المسرح سواء من حركة أو مؤثرات صوتية أو بصرية أو حتى ديكور وأزياء وغيرها، فالمسرح يتأثر بالجمهور ويؤثر فيه.

هنا في مسرح الريبرتوار يمكن إسقاط إشارات من حياة المشاهد المعاصرة على أي عنصر من عناصر العرض المسرحي، ويمكن تغيير ذلك بشكل يومي حسب طبيعة الجمهور والحالة التي هو فيها.

هذه الخاصية هي ما تجعل الجمهور المسرحي المعتاد على هذا النوع من النظام (الريبرتوار) يرغب برؤية المسرحية أكثر من مرة من حين لآخر.

إلا أن الملاحظ، من خلال مطالعة أبحاث ومقالات الكثير من النقاد العرب أن هناك فهما غير واضح لمفهوم الريبرتوار، ولعل لغياب الريبرتوار الصحيح بالمعنى الذي قدمنا سالفاً – الدور الأكبر في ذلك، فلا يفهم من الريبرتوار أنه أعمالٌ قديمة كما أشار إلى ذلك سيد محمود حين يقول: «إن مسرح الدولة في مصر لم يعد لديه لإثبات حضوره سوى عروض (الريبرتوار) التي تبث الحياة في عروض تنتمي إلى تاريخ أكثر أشراقاً». حيث يدعو من خلال ذلك إلى إعادة عرض مسرحيات لاقت نجاحاً في الماضي، حتى وإن كان عرضها قد توقف منذ سنوات. وهي التجربة التي قام البيت الفني في مصر بإجرائها في عام (2007) حيث أعاد إحياء خمسة مسرحيات منها «أهلاً يا بكوات» و«رجل القلعة» و»الملك هو الملك»[1].

أما الدكتور أحمد سخسوخ فيرى: «أن مفهوم الريبرتوار شيء مخالف لمجرد إعادة تقديم الأعمال القديمة، إنه يعني تقديم التراث الفني (محلياً وعالمياً)، بتفسيرات جديدة ومغايره، وبمبدعين جدد. وبرؤى مخالفة ومعاصرة» (سخسوخ، 2006، مجلة النجوم). ونحن نرى أن هذه الدعوة تعني تقديم رؤى إخراجية جديدة، وبالتالي تنفيذ (إخراج) عروض جديدة، ولا علاقة لهذا بمفهوم الريبرتوار الذي نجد معنى له في الـ (Webster) «الريبرتوار: مستودع أو ذخيرة من الأعمال الدرامية المتاحة، وهو قائمة من المسرحيات يكون ممثلوا الفرقة متأهبين لتمثيلها» (Webster,1984, 999). أما ذلك النوع من المسرحيات الذي أشار إليه الناقد سيد محمود فهو عبارة عن مسرحيات خرجت من الريبرتوار تم إعادة إحيائها وإرجاعها إلى الريبرتوار بعد أن خرجت منه لسنين طويلة. هذه المسرحيات لم تتطور مع الجمهور المتلقي، حيث انقطع التواصل بينها وبين الجمهور. لقد انتفت عنها صفة الحياة المسرحية ثم بعثت من جديد، لتقدم أمام جمهور من نوع جديد، جمهور يتميز بأفكار وهموم، وحتى مشاعر جديدة. هنا تكمن الخطورة في إعادة عرضها من جديد دون أن تتعرض لصياغة جديدة، أي تتعرض لعملية إخراج جديدة. لعل هذا المثال يوضح أهمية إدراك المعنى الصحيح لمفهوم الريبرتوار والحركة المسرحية والموسم المسرحي قبل التصدي لعملية إصلاح أحوال المسرح في أي مكان. بكلمات أخرى: قبل اتخاذ قرارات، والقيام بمحاولات للإصلاح مبنية على فهم خاطئ.

من هنا نستطيع أن نقرر بشأن المحاولات الأردنية لخلق حركة مسرحية أو موسم مسرحي. ونبدأ بتلك المرحلة التي سميت بمرحلة مابعد (1965)، ويقصد بذلك العام الذي تأسست فيه أسرة المسرح الأردني.

محاولة أسرة المسرح الأردني

تتحدث المصادر الأردنية التي اهتمت بالتأريخ للمسرح في الأردن عن أسرة المسرح الأردني كبداية لمسرح مستمر أو منتظم، «فقد عرف عن وزير الإعلام آنذاك الشريف عبدالحميد شرف حبه للمسرح، حتى أن المخرج حاتم السيد يروي عنه أن كان يقول في أكثر من مناسبة «كنت أتمنى أن أصبح مخرجاً، لا رجل سياسة»[2]. وقد عقد اجتماعاً في وزارة الإعلام يذكر أنه كان قد تقرر فيه إنشاء أسرة المسرح الأردني.

تطالعنا جريدة الدفاع اليومية في ذلك الوقت – بهذا الخبر القصير: «عقد في وزارة الإعلام بعد ظهر أمس اجتماع حضره بعض المشرفين على الشؤون المسرحية يبحث فيه أسس إنشاء مسرح أردني تتولى رعايته وزارة الإعلام»[3] كان هذا النبأ بتاريخ 1965/11/1 ما يعني بأن الاجتماع قد عقد بتاريخ 1965/10/31 وليس بتاريخ 1965/10/30 كما يذكر في كتاب (المسرح في الأردن) (شما وشقم، د.ت، 33). هذا ويذكر بأن الموسم المسرحي للأسرة كان قد انطلق في يوم 1966/2/22. مما يعني بأنه قد اعطي لهاني صنوبر المخرج الوحيد للأسرة في ذلك الوقت مدة تقل عن الأربعة أشهر لافتتاح الموسم الأول كما أسموه في ذلك الوقت. فما طبيعة هذه العروض وذلك الموسم؟

قدمت الأسرة مسرحياتها في الجامعة الأردنية، وكانت قد أعدت ثلاث مسرحيات للموسم المسرحي الأول.

«الأولى: مروحة الليدي وندرمير .. لكاتبها أوسكار وايلد

والثانية : الأشباح لهنريك إبسن

والثالثة: الفخ (إعادة) .. لكاتبها روبرت توماس» (ياغي، 2002، 108).

هذا ويذكر الدكتور عبدالرحمن ياغي بأن المسرحية الثالثة كانت إعادة حيث كان اختيارها «نابعاً من حلاوة النجاح الذي لقيته الفرقة حين عرضتها» (ياغي، 2002، 108)، ويذكر بأن هذه المسرحية قد عرضت لأول مرة عام (1963م). ويذكر عبداللطيف شما وأحمد شقم: «وثمة ما يذكر أيضاً أن المسرحيات الثلاث في الموسم الأول لم تلاق كلها نفس النجاح أو الإقبال لدى الجمهور. وبذلك فقد تـأكد التساؤل الملح الذي كان يطفو أمام الأسرة. هل نقدم للجمهور مسرحاً هو يختاره أم نقدم له مسرحاً نزيد به مستوى ثقافته» (شما وشقم، د.ت، 34).

أما نحن فنعتقد أن السبب في قلة الإقبال يُعزى إلى أمر آخر بالإضافة إلى نوعية المسرحيات، فالحقيقة أن الأسرة لم تمتلك خطة معينة أو أهدافاً محددة بشكل مسبق لاختيار العروض المسرحية بالإضافة إلى أن الرسائل المحمولة في هذا النوع من العروض لا تلامس هموم ومشاعر الجمهور في ذلك الوقت فهو يرفضها من هذا المنطلق وليس من منطلق أنه يهوى المسرحيات الكوميدية الرخيصة. هذا بالإضافة إلى أن المكان (الجامعة الأردنية) كان يعتبر بعيداً عن عمان المعروفة في ذلك الوقت.

كما ونعتقد بأن هناك سبباً آخر لم تذكره المراجع التي ناقشت مسألة المسرح في الأردن، فنحن على سبيل المثال وبمراجعتنا للجرائد اليومية التي صدرت في تلك الفترة أي 1966/2/22 وما قبلها بقليل، وما بعدها. لم نجد أي ذكر يشير إلى افتتاح الموسم المسرحي الأول. والحقيقة أن الملاحظ في جرائد ذلك الوقت أنها لم تكن تغطي هذا النوع من الفعاليات، فعلى سبيل المثال وجدنا في جريدة الدفاع ليوم 1965/10/30 داخل مربع يذكر فيه خبر عن إقامة حفل فرقة الرقص الألمانية للباليه حيث يذكر بأنه سيعرض في 1965/11/2 في قاعة مدرسة الفرندز – رام الله، وفي 1965/11/4 في قاعة المركز الثقافي الأميركي – عمان. ولم نجد في أعداد 1965/11/3 وما يليها أية تغطية لتلك الفعاليات، ما يؤكد أن الإعلان كان إعلاناً مدفوعاً من قبل معهد غوته.

نعود إلى الموسم المسرحي الأول لأسرة المسرح الأردني حيث يقول مخلد الزيودي في معرض حديثه عنه ما يلي: «استمر الموسم مدة ثلاثة أسابيع وكانت المسرحيات الثلاث تعرض بالتناوب وكلها كانت من إخراج هاني صنوبر» (الزيودي، 1993، 74) ما يشير بوضوح إلى انتفاء صفة الاستمرارية عن هذه التجربة.

في الموسم الثاني الذي افتتح في 1967/1/28 حيث عرضت مسرحيات البيت السعيد لسومرست موم، والمشكلة لفيرنيك مولنار، ورجل القدر لبرناردشو، ولكم انت جميل لجان جيرودو، ومسرحية أليخاندرو كاسونا بعنوان مركب بلا صياد. وعلى الرغم من أن عبداللطيف شما يذكر بأن الجمهور قد ازداد عدده إلا أنه لا يقدم أي دليل على ذلك خاصة وأن مصادر أخرى وروايات تؤكد أن الجمهور لهذه العروض لم يكن كبيراً وأن السبب (كما يعزونه)[4] يعود إلى أن المسرحيات كانت عالمية، ونحن نرجح هذا الرأي خاصة وأن نفس التجربة قد تكررت في اختيار الأعمال العالمية البعيدة عن هموم المواطن اليومية للمواطن العربي(الأردني) في ذلك الوقت، سيما وأن هذه الأعمال لم تتعرض كسابقاتها لأية عملية إعداد درامي تؤهلها لنقل رسائل وشيفرات تلامس المشاهد.

ويستمر الموسم الثالث ثم الرابع حيث تشارك الفرقة في مهرجان دمشق. أما في الموسم الثالث والذي يأتي بعد هزيمة حزيران فتقرر الأسرة تقديم مسرحية أفول القمر لجون شتاينبك والتي تصور قصة صمود أهل قرية نرويجية صغيرة صمدت في وجه محتلها النازي، فرفضت الاعتراف بالهزيمة رغم خسارة المعركة. واختارت أيضاً مسرحية موتي بلا قبور لجان بول سارتر، والتي تدور أحداثها في فرنسا المحتلة من قبل النازيين. وتجمع المصادر على نجاح هاتين المسرحيتين جماهيرياً. حيث يذكر ياغي ما يلي: «قدمتها فرقة أسرة المسرح الأردني .. في الأول من مارس (1968م) واستمرت أسبوعاً» (ياغي 2002، 131). نؤكد هنا على أن هذه المسرحية قد عرضت لمدة أسبوع واحد وواضح من السياق العام لكلمات الدكتور ياغي أنه يعتبر هذا إنجازاً استثنائياً، ما يؤكد رأينا بأن حالة الاستمرارية كانت مفقودة فيما أطلق عليه (موسم مسرحي).

بعد عام (1971) والذي أنتجت فيه الأسرة مسرحية مهاجر بريسبان لجورج شحادة لم يقم المخرج الوحيد هاني صنوبر بالتصدي للإخراج لهذه الأسرة حيث كان العدد الأغلب من أعضائها المميزين مشغولين بالأعمال التلفزيونية، ولم يعد لديهم ذلك الوقت الكافي للتفرغ للأعمال المسرحية.

من هذا الاستعراض السريع لما سمي بالمواسم الأربعة لأسرة المسرح الأردني نلاحظ أن تسمية الموسم التي أصطلح على إطلاقها لم تكن في موضعها، وأن هذا النوع من العروض الذي كان يعرض في فترة لا تتعدى الأسابيع الثلاثة لا يمكن أن يطلق عليه تسمية موسم بأية حال من الأحوال بل أيام مسرحية، وربما مهرجان محلي. أما الموسم

فهو مصطلح يطلق على فترة أطول من تلك بكثير، تكون هذه الفترة كافية لخلق حركة مستمرة في أكبر مدة زمنية في العام الواحد (تسعة أشهر على سبيل المثال)، ما يضمن الاستمرارية

إذن هذه هي النقيصة الكبرى التي تميزت بها أعمال الأسرة وحرمتها من فرصة تشكيل حركة مسرحية أردنية.

النقيصة الثانية: هي جهل الأسرة بمفهوم الريبرتوار وعدم محاولة إقامته. نتفهم بالطبع أن الأماكن المخصصة للعروض كانت قليلة جداً في ذلك الوقت. لكن حتى لو توفر مكان واحد. وأعد لها ريبرتوار (جدول خاص بمواعيد العروض) وأعلن عنه بشكل مسبّق، لتأسست حالة من الاستمرارية.

النقيصة الثالثة: المسرحيات العالمية لم تكن تتعرض لأية عملية إعداد. بإمكان المعد الجيد (الدراماتورغ) أن يقوم بإعداد أية مسرحية عالمية بحيث تصبح ملامسة بشكل أكبر لهموم الجمهور.

النقيصة الرابعة: غياب وظيفة مدير المسرح الخبير. تلك المهمة التي ألقيت عشوائياً على عاتق مخرج الأسرة هاني صنوبر.

تكون مهمة هذا المدير اختيار المواضيع وبالتالي المسرحيات مع المخرج أو المخرجين وتوزيعها على الريبرتوار تبعاً لمناسبات خاصة وظروف سوق شباك التذاكر. بالإضافة للاهتمام بالإعلانات في الصحف والتلفزيون والإذاعة وحتى من خلال البوسترات.

بالإضافة لما سبق نؤكد أننا لم نجد أي إعلان أو تغطية في الصحف اليومية لما تقدمه أسرة المسرح الأردني فيما أسمته بالموسم المسرحي الأول.

إنشغال أعضاء الأسرة بالتلفزيون وعدم مشاركتهم في البروفات المسرحية جعل الشريف فواز شرف (أول وزير ثقافة في الأردن) يقوم بحل الأسرة في نفس العام الذي تشكلت فيه وزارة الثقافة. وهي الخطوة التي امتدحت من قبل الكثيرين في ذلك الوقت. على سبيل المثال يذكر عبداللطيف شما وأحمد شقم «وبعد تشكيل وزارة الثقافة والشباب عام (1977) فإن عناية فائقة وجهت للمسرح، وتم على هذا الصعيد حل أسرة المسرح الأردني» شما وشقم، د.ت، 121). بالطبع نحن لا نعتقد بأن العلاج الأنجع، في ذلك الوقت، يكمن في حل الأسرة المسرحية بل في إصلاح شأنها، على الرغم من قناعة الكثيرين باستحالة ذلك. على سبيل المثال، في حوار لي مع المخرج حاتم السيد أكد «استحالة أمر إصلاح الأسرة خاصة وأنهم كانوا يهملون أمر المسرح، فالتلفزيون أولا، بالإضافة إلى عدم استجابتهم لآراء وتوجيهات المخرجين الجدد، واعتبار أنفسهم أصحاب الخبرة الأكبر»[5]. على الرغم من ذلك نعتقد أن عملية حل الأسرة حرمت المسرح في الأردن من فرصة تشكيل حركة مسرحية، فلو تم استبدال الأفراد بالإضافة لتشجيع ودعم وتأسيس فرق منافسة لأتى ذلك بنتائج أفضل .. والأهم من ذلك تأكيدنا على أهمية الريبرتوار، فوجود ريبرتوار مسرحي ثابت في موسم محدد لفترة تمتد على غالبية أيام السنة ومواعيد محددة بشكل مسبق للعروض وحتى للبروفات، مثل المسارح المحترفة، كان سيوفر للممثل وحتى للمخرج الأردني فرصة تنظيم دفتر أعماله ومواعيده بحيث يكون قادراً على مهمة التوفيق بين المسرح والتلفزيون، وهذا ما يقوم به الفنانون المحترفون في البلاد المميزة بحركتها المسرحية.

تجربة موسم مديرية المسرح (1977)

افتتح هذا الموسم في تشرين أول (1977) حيث يروى الأستاذ حاتم السيد مدير مديرية المسرح في ذلك الوقت: «أنه تقرر بعد حل الأسرة إنشاء مدرسة المسرح في مديرية المسرح وقد أوصي بتعيين مجموعة من المخرجين حديثي التخرج آنذاك كموظفين رسميين على كادر حكومي، تقوم هذه المجموعة بتدريس مجموعة منتقاة من هواة المسرح، وإخراج مسرحيات من قبَل هؤلاء الطلبة. إلا أنه تقرر فيما بعد ولجودة مستوى هذه المسرحيات أن تكون أساساً لموسم مسرحي باسم وزارة الثقافة» (شما وشقم،د.ت، 211)، وبهذا الشكل احتوى (الموسم) على تسع مسرحيات.

هذا ويؤكد الأستاذ حاتم السيد بأنه قام وبالتعاون مع السيد أكرم مصاروة من مؤسسة رعاية الشباب بإعداد جدول للعروض (أي ريبرتوار) في المحافظات وبالتحديد في مراكز الشباب في المحافظات، وأن هذه العروض قد استمرت لحوالي التسعة أشهر. حيث انتهت العروض في شهر آب (1978) وأقيمت الندوة المسرحية الأولى في الفترة من 19-1978/8/23 لتقييم التجربة.

يتضح مما سبق أن هذه المحاولة لإقامة موسم مسرحي وريبرتوار مسرحي كانت أكثر نضجاً بكثير من مسرحيات الأسرة (من الناحية التنظيمية). وبالطبع كان لحماس الشباب وإصرارهم على إثبات أنفسهم، الدور الأكبر في إنجاح هذه التجربة. هذا بالإضافة إلى الدعم اللامحدود الذي قدمه وزير الثقافة الشريف فواز شرف للمسرح، إلا أن الشباب المتحمس سرعان ما تسرب بدوره إلى التلفزيون، والوزير المتحمس سرعان ما تم تغييره في عام (1979) وحل مكانه الوزير طاهر حكمت والذي لم يحصل على نفس الصلاحيات التي حصل عليها سابقه، فكان لهذه التجربة أن تجهض ولا تتكرر.

إلا أننا في هذا السياق سنشير إلى بعض المعوقات والنواقص التي لازمت هذه التجربة.

1. على الرغم من تأكيد الأستاذ حاتم السيد على وجود الجدول المعد بشكل مسبق إلا أننا لم نجد أي دليل يشير إلى أن هذا الجدول كان معلناً عنه، وبالتالي كان معروفاً للسكان المحليين في كل محافظة.
2. اعتمد هذا الموسم على شباب متحمس يريد خوض مجال الفن التمثيلي كطريق إلى التلفزيون، ولم يكن لديهم أية فكرة عن أهمية وضرورة الموسم المسرحي والريبرتوار في عملية تأسيس الحركة المسرحية.
3. ارتبطت التجربة بشخص الوزير، وأجهضت ولم يكتب لها الاستمرار بفعل التغيير الوزاري، حيث لم تتمأسس التجربة في نظام أو تعليمات خاصة.

أما ما يختص بالندوة المسرحية الأولى واطلاعنا على توصياتها سواء في جريدة الرأي أو الدستور حيث قامتا بتغطية الندوة، أو في كتاب المسرح في الأردن والذي أشار إلى توصياتها فإننا لا نجد أي ذكر لكلمة (ريبرتوار) أو لمفهوم (الموسم المسرحي). فنجد في جريدة الدستور النص الكامل لكلمة السيد طاهر حكمت وتركيزه على قضايا غياب النقد، وإشكاليات النص، وغياب التلفزيون وتقصيره في بث العروض ... وهناك غياب كامل لفكرة الريبرتوار، مع الإشارة إلى أنه قام بامتداح خطوة الوزارة بحل أسرة المسرح الأردني[6].

أما في التوصيات التي نشرت في الدستور[7] يوم 25/8/1997 فلا نجد فيها ما يشير من بعيد أو قريب لعملية تأسيس حركة مسرحية أو فرق وطنية جديدة أو حتى إدراك القائمين على الندوة والمتحدثين بها لمفهوم الريبرتوار.

هذا ويذكر بأن الوزير قد قام بتشكيل لجنة سميت بلجنة قطاع المسرح حيث تذكر جريدة الرأي الخبر التالي: «وقام سيادة وزير الثقافة بإلغاء كافة اللجان المنبثقة عن هذا القسم (قسم المسرح) وشكل لجنة واحدة اسمها لجنة قطاع المسرح، وتتألف اللجنة من السيدة ليلى عبدالحميد شرف، والسيد عبدالرحمن بشناق، والدكتور محمود السمرة، والدكتور ألبرت بطرس والسيد طاهر حكمت»[8].

نسوق هذا الخبر، لنؤكد فكرة أنه لم يكن من بين أعضاء تلك اللجنة أي مختص بالفنون المسرحية سواء من الناحية الأكاديمية أو العملية، وبالتالي فلا عجب من عدم إدراك هذه اللجنة لأهمية دور الموسم المسرحي والريبرتوار، وقبل ذلك لدور الفرق الوطنية في خلق حركة مسرحية.

كانت هذه المحاولة (محاولة دائرة المسرح في وزارة الثقافة) هي الأخيرة من نوعها حتى بداية القرن الواحد والعشرين. حيث اقتصر عمل الوزارة ومديرية المسرح والفنون على تنظيم المهرجانات المسرحية بمختلف أنواعها، مع تأكيدنا على حقيقة أن المهرجانات لا تصنع حركة مسرحية. بل مجرد تظاهرة فنية يفترض بها أن تعكس صورة الحركة المسرحية إن وجدت.

أما في عام (2003) فيمكننا أن نشير إلى محاولة مديرية المسرح والفنون تحت إدارة الأستاذ نبيل نجم، في ذلك الوقت، لإنشاء موسم مسرحي. وحقيقة الأمر أنه قام فقط بتبديل اسم مهرجان الشباب، وقام بإطلاق صفة الموسم المسرحي لعام (2003) على ذلك المهرجان، وكان عبارة عن مرحلة تأهيلية للمشاركة في مهرجان المسرح الأردني (2003) حيث تم اختيار أفضل العروض المشاركة في مهرجان الشباب (الموسم) لتشارك في مهرجان المسرح الأردني لنفس العام. وبالطبع لا يمكننا بأي حال من الأحوال الموافقة على صحة هذه التسمية، حيث أنه مهرجان مسرحي محلي بكل ما في الكلمة من معنى وقد استمر لمدة أسبوعين فقط من شهر آب.

تجربة الموسم المسرحي لعام (2007)

فكر الأستاذ محمد العامري، مدير مديرية المسرح والفنون بضرورة إنشاء حالة مسرحية منتشرة في كل أنحاء المملكة وقد حاول تجنب إطلاق مصطلح الموسم المسرحي على تلك الحالة، إلا أن إصرار الكثيرين من زملائه على استخدام هذا المصطلح جعل منه المعتمد رسميا(داخل الوزارة) في العام2007.

هذا وقد اقتضت خطة محمد العامري في نشر الحالة المسرحية تلك (الموسم فيما بعد) أن يجعل كل مسرحية من المسرحيات التي تدعم من قبل وزارة الثقافة تعرض مجموعة من عروضها في أماكن مختلفة من المملكة، ثم تقوم لجنة مختصة بمشاهدة العروض، واختيار الأفضل منها للمشاركة في المهرجان.

كانت هذه الفكرة هي الأقرب لإمكانية التطبيق، خاصة وأنه (محمد العامري) قدا استلم منصبه كمدير لمديرية المسرح والفنون في شهر يناير من عام (2007)، وكانت قد أوكلت إليه مهمة التحضير لمهرجان المسرحي الأردني الذي يجب أن يقام في موعده المعتاد وهو 14/11/2007. وقد قامت وزارة الثقافة بإنتاج 11مسرحية، واشترت مجموعة من العروض المسرحية، حيث كان العام 2007 هو العام الأكثر زخماً من حيث شراء العروض لمسرحيات جاهزة لكي تعرض في أنحاء متفرقة من المملكة.

وهنا أود التنويه بأن هذا ما كانت تقتضيه الخطة، أما التنفيذ فيشير إلى صورة أخرى لا تتفق وتلك الصورة الجميلة التي تشير إليها الخطة، حيث لم تعرض تلك المسرحيات في غالبيتها بشكل جماهيري أو(بكلمات أخرى) كان القائمون على تلك المسرحيات يحرصون على عدم حضور أعداد كبيرة من الجمهور، لإدراكهم ضعف أعمالهم من الناحية الفنية، وكان جل همهم يتمثل في تحصيل المكافأة المخصصة من قبل وزارة الثقافة لفريق العمل، وكل ما يطلب من فريق العمل هو أن يقوم مدير الإنتاج - وهو من فريق العمل وليس موظفاً في الوزارة - بتعبئة نموذج يقر فيه بأنه قد تم عرض المسرحية في (مكان معين) في ساعة (معينة) وقد حضرها عدد (معين) من المشاهدين، ويمكن أن يرفق مقال أو أكثر ورد في جريدة ما ويمكن الاستغناء عن ذلك والاكتفاء بمجرد الإشارة بأن الصحافة لم تغط ذلك الحدث (المزعوم). هذا وتكفي هذه الشهادة كذريعة لصرف المكافأة للفرقة.

ومن هنا نستطيع أن نشخص علة هذه التجربة بما يلي:

1. عدم وجود آلية مراقبة للعروض من قبل وزارة الثقافة نفسها، وإيكال هذه المهمة لمدير الإنتاج الذي أصبح هو الصلة الوحيدة بين الوزارة وفريق العمل.
2. عدم إعداد جدول للعروض (ريبرتوار) من قبل وزارة الثقافة، حيث تقوم الوزارة من خلاله بتحديد الأماكن التي ينبغي أن تقام فيها العروض والمواعيد بشكل مسبق، هذه المهمة أوكلت أيضاً إلى مدير الإنتاج. فعلى الرغم من أن الوزارة قد ذكرت بأنها ستوزع العروض على محافظات المملكة إلا أن مدير الإنتاج كان عادة ما يقدم كشفاً بالعروض التي تم تقديمها داخل عمان تحديداً، هذا ونشير إلى أنه لا وجود لأي دليل على أن الكثير من تلك العروض المزعومة قد عرضت بالفعل.

من هنا نستطيع أن نستنتج بأنه لو وجد الريبرتوار السليم ... لتمكنت وزارة الثقافة من تلافي الكثير من الخروقات التي أشرنا إليها.

الخلاصة

كان لغياب الريبرتوار والموسم المسرحي (بالمعنى الحقيقي) الدور السلبي الأكبر على تردي حالة المسرح في الأردن. ومع أن هذه النقيصة ليست الوحيدة بدون شك التي اتسم بها المسرح في الأردن فهناك قضية غياب الجمهور واغتراب المسرح. إلا أن هذه كلها مشاكل فنية يمكن حلها، وفي حالة وجودها فهي تؤثر سلباً على الحركة المسرحية إن وجدت تلك الحركة، أما غياب الريبرتوار المسرحي والموسم المسرحي فيؤدي إلى انتفاء صفة الحركة المسرحية عند وصف الحالة المسرحية في بلد معين، فالريبرتوار هو عصب الحركة المسرحية وبدون العصب لا وجود للحياة.

كما أن قضية دعم عروض مسرحية لا تؤدي إلى قيام حركة مستمرة بل لا بد من تأسيس فرق حكومية في أكثر من محافظة مستغلين توفر البنى التحتية في المراكز الثقافية المنتشرة في أكثر من محافظة. وتشجيع القطاع الخاص على تشكيل فرق خاصة تمتلك ريبرتواراً مسرحياً.

من أجل تشجيع القطاع الخاص على تشكيل فرق خاصة لا بد قبل ذلك من إصلاح نظام تحصيل الضرائب على هذا النوع من الفرق حتى لا تتكرر المأساة التي عايشناها في بداية التسعينات حين اضطرت فرقة نبيل المشيني والتي تمكنت من تأسيس ريبرتوار رائج ومستمر لعروضها – اضطرت تلك الفرقة إلى إعلان إفلاسها وإغلاق مسرحها بعد أن طولبت بمبلغ نصف مليون دينار ضرائب – كما قال لي الفنان نبيل المشيني نفسه.

لا بد من الاستفادة من التجربة الألمانية والروسية في تشكيل فرق مسرحية مدعومة من قبل الوزارة والبلديات المنتشرة في البلاد فهي الأقرب للتطبيق في بلادنا، وأن يتوفر للفنانين المشاركين في هذه الفرق معاش دائم وأوقات محددة للعروض والبروفات بحيث ينسق بشكل مسبق جدول أعماله الأخرى سواء في التلفزيون أو الإذاعة أو حتى في مسارح أخرى سواء كانت مسارح عامة أو خاصة، كما ونرى ضرورة فهم دور مدير المسرح في كل فرقة مسرحية وتمييزه عن دور المخرج.

من خلال دراستنا لمحاولات إقامة موسم مسرحي في الأردن نؤكد على أن هناك سوء تقدير لدور عملية الترويج والاعلان للعروض المسرحية. فلا يكفي التغطية في الصحف ولا حتى خبر عابر في التلفزيون الأردني الذي وللأسف لا يتابع بشكل كبير حتى داخل الأردن. بل لا بد من فهم دور البوسترات التي تحوي جدول المسرحيات (الريبرتوار) ووضعها في الدوائر الحكومية والجامعات والمدارس وأماكن محددة من الشوارع العامة وحتى في المستشفيات والحدائق والوزارات والبلديات وأن يكون الريبرتوار مختصاً بالإعلان عن المسرحيات التي ستعرض في المحافظة التي ستعرض فيها المسرحيات.

لا بد لنا في ختام هذا البحث من التأكيد على أهمية المطالبة بإيجاد فرق مسرحية وطنية مدعومة من قبل القطاع العام والخاص. وذلك ليس بهدف توفير فرص عمل للفنانين، بل من أجل إيجاد الريبرتوار، ومن ثم الموسم المسرحي بمعناه العلمي الصحيح، وأخيراً من أجل بداية العهد الحقيقي للمسرح الأردني (الحركة المسرحية الأردنية) هو العهد الذي لم يبدأ بعد.

الهوامش (Endnotes)

(1) محمود، سيد، جريدة الحياة 2007/12/20، مقال بعنوان: مسرح الدولة في مصر وسياسة قطع المسافة بين روايح فيفي عبده ووقار الملك لير.
(2) لقاء مع الأستاذ حاتم السيد في 27-2-2008
(3) جريدة الدفاع يوم 1965/10/30 شريط رقم (1913) قسم الميكروفيلم – الجامعة الأردنية.
(4) أنظر الزيودي، المخرج في المسرح الأردني ص74-76، وحوامدة البحث عن مسرح ص24.
(5) لقاء مع الأستاذ حاتم السيد في 27-2-2008
(6) أنظر جريدة الدستور عدد (3970) بتاريخ 1978/8/22.
(7) أنظر جريدة الدستور عدد (3973) بتاريخ 1978/8/25.
(8) جريدة الرأي الأردنية عدد (40597) بتاريخ 1978/8/20.

المصادر والمراجع

المراجع العربية

حوامدة، مفيد، البحث عن مسرح، الطبعة الأولى، دار الأمل-إربد، (بدون تاريخ).

الزيودي، مخلد، المخرج في المسرح الأردني، دار الينابيع للنشر والتوزيع- 1993.

شما، عبداللطيف وشقم، أحمد، المسرح في الأردن، رابطة المسرحيين الأردنيين (بدون تاريخ).

لافي، عادل، أوراق بيضاء. الكتاب الأول من تاريخ المسرح الأردني 1918 – 1960، إصدارات وزارة الثقافة الأردنية 42، عمان 2002.

ياغي، عبدالرحمن، المحاولات التمثيلية في فلسطين وفي الأردن، إصدارات وزارة الثقافة الأردنية.

المراجع الأجنبية

Webster, Merriam. Webster's Ninth New Collegiate Dictionary.. U.S.A 1984.

الصحف والمجلات

جريدة الدفاع يوم 30/10/1965 شريط رقم (1913) قسم الميكروفيلم – الجامعة الأردنية.

أنظر جريدة الدستور عدد (3970) بتاريخ 22/8/1978.

أنظر جريدة الدستور عدد (3973) بتاريخ 25/8/1978.

جريدة الرأي الأردنية عدد (40597) بتاريخ 20/8/1978.

جريدة الحياة 20/12/2007، ، مقال لمحمود، سيد، بعنوان: مسرح الدولة في مصر وسياسة قطع المسافة بين روايح فيفي عبده ووقار الملك لير.

مجلة النجوم. السبت 3 يونيو -2006 عدد (317) السنة (14) مقال لسخسوخ، أحمد، بعنوان: المسرح المصري والخروج من عنق الزجاجة.

دلالات سيكولوجية الألوان لدى عينة من أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك

مأمون المومني، كلية التربية، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.
حازم بدارنة، وزارة التربية والتعليم، اربد، الأردن.

تاريخ تسلم البحث: 27 /10/ 2008 **تاريخ قبول البحث**: 16 /4/ 2009

Color Psychological Indications Among a Sample of Students' Parents in the Model

Ma'moun Al-Momani, *Faculty of Education, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*
Hazem Badarneh, *Ministry of Education, Irbid, Jordan.*

Abstract

The study aims to uncover the color indications among a sample of students' parents in the model school of Yarmouk University. The study population consists of all students' parents in the model school in the academic year 2006 - 2007, the number of whom is 4185 students' parents who participated in the study. The researchers selected a random sample of students' parents of 209 which is 5% of the total number of the study population. To achieve the objectives of the study, literature and previous related studies have been referred to. A list of color indications has been prepared, and after applying judgment procedures the number of indications was 32 color indications. Each indication has been given a certain number. Under these implications, 17 colors have been placed as follows: light red, dark red, violet, light orange, dark orange, light yellow, golden yellow, light blue, dark blue, light brown, dark brown, light pink, light green, dark green, black, white, and gray. The study participants have been asked to put the number of indication of each color opposite to each one.

ملخص

هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن دلالات الألوان لدى عينة من أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك. وقد تكون مجتمع الدراسة من جميع أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في الفصل الثاني من العام الجامعي 2006-2007م، والبالغ عددهم (4185) ولي أمر. وقد قام الباحثان باختيار عينة عشوائية من مجتمع أولياء أمور الطلبة بلغ عددهم (209) ولي أمر بنسبة مئوية مقدارها (5 %). ولتحقيق أهداف الدراسة تم الرجوع إلى الأدب النظري والدراسات السابقة ذات العلاقة بموضوع الدراسة، حيث تم عمل قائمة بدلالات الألوان المتعددة، وقد بلغ عدد هذه الدلالات بعد إجراءات التحكيم (32) دلالة لونية أعطيت كل دلالة رقماً، وتحت هذه الدلالات وضع (17) لوناً هي: الأحمر الفاتح، والأحمر الداكن، والبنفسجي، والبرتقالي الفاتح، والبرتقالي الغامق، والأصفر الفاتح، والأصفر الذهبي، والأزرق الفاتح، والأزرق الغامق، والبني الفاتح، والبني الغامق، والزهري، والأخضر الفاتح، والأخضر الغامق، والأسود، والأبيض، والرمادي. وقد طلب من أفراد الدراسة أن يضعوا مقابل كل لون أرقام الدلالات التي يشير إليها كل لون.

خلفية الدراسة وأهميتها

المقدمة

اللون آية من آيات الله في الكون، وشاهد على القدرة الإلهية، وهو نعمة جعلها الخالق مرتبطة بالإبصار في الإنسان. وهذه الآية تقدم للإنسان دلالات نفسية، بما تثير فيه من مشاعر وأحاسيس، وتبعث على التفكير والتدبر، وتؤثر في سلوكياته واتجاهاته.

ولكل لون من الألوان معاني نفسية، ودلالات سيكولوجية تتكون نتيجة للتأثير الفسيولوجي للون على الإنسان، وهذا التأثير يترك خبرة شخصية تمتزج بالشعور الداخلي للفرد، وتتحدد هذه الدلالات بخبرات الأفراد الشخصية، ولذلك نجد الاختلافات والفروقات بين الأفراد تجاه الدلالات والمعاني السيكولوجية للألوان.

وتشير رغبة الفرد أو محبته أو رفضه للون ما، أو تفضيله للون على ألوان أخرى، إلى أبعاد ودلالات نفسية عديدة، مما يمكّن من تفسير الانفعالات من منطلقات نفسية تحليلية، والتي قد تعطي معلومات تكشف عن الشخصية وقدراتها، حيث يبرز دور اللون في التأثير على القدرات العقلية والذهنية، والراحة.

والألوان جزء لا يتجزأ من الحياة اليومية، ولها تأثير على العواطف والمشاعر، فعلى سبيل المثال يرتبط اللون الأحمر بالإثارة، ويرتبط اللون البرتقالي بالاكتئاب، في حين يرتبط اللون البنفسجي بالكرامة، ويرتبط اللون الأخضر بالراحة، كما يرتبط اللون الأزرق بالأمن والراحة (Ballast، 2002).

ولقد نسجت بعض الألوان بدلالاتها المختلفة أساطير عديدة تلبي حاجات فكرية ومعرفية، وسيكولوجية لدى الإنسان، فاللون الأسود ارتبط بالظلمة، والنزول إلى طبقات الأرض السفلى، وبعضها مساكن الجن الأسود الذي يرتبط بالأذى والشر في الذهنية العربية الجاهلية (عجينة، 1994، 200). كما دخلت الألوان في صميم عادات الشعوب وتقاليدها و طقوسها ومعتقداتها عبر تاريخ الحضارات الإنسانية، وكان للألوان قديماً وحديثاً صور ودلالات عديدة، فقد أقترن اللون الأزرق مثلاً بأنه يحمي من الشر، ومن النظرة الحاسدة، وهو رمز الخلود عند بعض الحضارات (عمر، 1982؛ دملخي، 2000).

ونظراً لأن الجماعات الإنسانية تختلف في خبراتها وتجاربها فقد جعلت من الدلالات اللونية اختلافاً وتبايناً واضحاً، فكل جماعة إنسانية تخالف جماعة إنسانية أخرى في دلالات ورموز الألوان وهذا ما نجده عبر تاريخ الحضارات (Saito، 1996 ؛ حمدان،2002). وللألوان قدرة في التأثير على حجم أو مقياس موضوع ما، فالألوان الحارة تظهر متقدمة، بينما لألوان الباردة تظهر متأخرة في عالمنا المرئي، كما أن المواضيع الحمراء والبرتقالية تظهر أكبر مساحة من الألوان الباردة، مثل: الأزرق، والأخضر. إضافة إلى أن تأثير الألوان يتعلق بالشعور بوزن الموضوع المرئي، فالألوان الفاتحة تشعرنا بخفة وزن المواضيع المرئية، وعكس ذلك الألوان الداكنة (Hope and wakh، 1990، 225).

فاللون الأحمر في الغالب لون ديناميكي، ذو تأثير تنشيطي ومثير، ويترك اللون الأحمر انطباعين سلبياً وإيجابياً، فقد يكون فعالاً وقوياً وعاطفياً ودافئاً، إلاّ أنه من جهة أخرى قد يكون عدوانياً ودموياً، ومثيراً للغضب (Davey، 1998). وقد أشارت هودسبيث (Hudspeth، 2007) أن اللون الأحمر يشير إلى العدوانية، وهو لون مشترك في أعلام الدول لأنه يشير إلى الدم، كما يدل اللون الأحمر على الخطر. واللون الأزرق من الألوان الهادئة، لذلك لا يستخدم في بعض الأماكن كالمكتبات، لأنه قد يثير في نفوس الأفراد النوم. كما أن اللون الأصفر والبرتقالي يستخدمان لتنشيط الأطفال في القاعات والصالات الرياضية (New York Times، 2006).

ويمكن الإشارة إلى دلالات الألوان المتعددة، كما يلي (مختار، 1987؛ طالو، 1989؛ الصمادي، 1995):

1. اللون الأسود: هو رمز المناسبات الحزينة، والموت والظلام، والخوف، والخيانة، والشر، والإجرام، وسوء الحظ.
2. اللون الأبيض: هو رمز الطهر، والبراءة، والتفاؤل، والرضا، والسلام، والبركة، والأعمال الصالحة.
3. اللون الأخضر: رمز للخصب، والنماء، والجمال، والنعيم الخالد في الجنة.
4. اللون الأحمر: رمز المشقة، والشدة، والخطر إذا ارتبط بلون الدم، وإذا ارتبط بلون النار رمز للغواية والشهوة الجنسية، وإذا ارتبط بالورد والياقوت فهو رمز للجمال، والغنى، وإذا ارتبط بالديانات فهو رمز للاستشهاد.
5. اللون الأصفر: رمز الثورة لارتباطه بلون الذهب والنحاس، ورمز للنهاية لارتباطه بصفرة الشمس، ورمز للزينة والجاه إذا ارتبط بالزعفران، وهو رمز للموت لارتباطه بذبول النبات.

وبين كل من هوب وولش (Hope and Walch، 1990، 62-64) أن دلالات الألوان هي كما يلي:

1. اللون الأحمر: رمز البدايات والميلاد، والأرض الأساسية، والشروق والغروب، وهو رمز الخلود عند الفراعنة، والخير والأيمان عند المسيحيين، أما حاضراً فهو رمز للتحذير، والإشارات المرورية.
2. اللون الأصفر: رمز الفكر، والإحساس، والإكتشاف.
3. اللون الأخضر: رمز النمو، ورمز الثياب.
4. اللـون الأزرق: هو مدخل الوجود الروحي مؤدياً إلى فهم واستيعاب أعلى وأفضل.
5. اللون الأسود: هو اختفاء الألوان، ويرمز إلى الموت، والحزن.
6. اللون الأبيض: رمز النقاء، والتناسق، والعفة.

إن دلالات الألوان قد أثرت على سلوك الأفراد والجماعات، حتى في قضايا تفسير الأحلام. ففي مصر القديمة وفي العصر الفارسي تحديداً لم يكن الكاهن يقبل الأضحية إذا كان بها شعرة سوداء. فهذا يدل على نفورهم من هذا اللون الذي يمثل الإله (ست). ومن ذلك أيضاً ما نجده في الهند حيث يمثل الأسود عندهم لون الخدم وفق الأساطير القديمة، فالأسود أقل شأناً من غيره وعليه تقديم الطاعة والولاء لهم، وفي الأساطير الفلبينية يذكر في قصة خلق الإنسان، أنه تم أخذ حفنة من الطين ووضعت في الفرن فنسيها الإله واحترقت فجاء الشعب الأسود، وانعكس ذلك على طباعهم بالحدة والشدة...، وفي المرة الثانية أخرجت قبل الأوان فجاء الشعب الأبيض... وفي المرة الثالثة أخرجت بعد أن أخذ الطين كفايته فجاء الشعب البرونزي من الفلبين ونحوها. ويرتبط هذا اللون أيضاً بالغدر، والخيانة؛ ففي المصادر القديمة كان الكلب الأسود في المنام يفسر بصديق نحترس منه، بينما الأبيض هو صديق وفيَ (مختار، 1997). وفي المقابل فلقد اكتسبت الكثير من الألوان صفة القداسة، واتخذت دلالات رمزية منحتها إياها الديانات على اختلافها، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل نجد بعض الألوان قد ارتبطت بممارسات طقوسية دينية معينة، وعبرت – في الآن نفسه- عن بعض قيم هذه الديانات وبعض مثلها ومبادئها، ولعل وجود أجسام بعض الرسوم الدينية ملونة بالأزرق، والأحمر، والأصفر يشي بارتباط اللون رمزياً بقواعد وأصول دينية (سوريو، 1982).

فلقد ارتبط الأصفر عند الفراعنة بالآلهة؛ إذ رمز لإله الشمس رع، وذلك لارتباط اللون الأصفر بالشمس والضوء، ومن رموزه في الديانات السماوية رمزية الذهبي في الكنيسة الغربية إلى الروح القدس والعقيدة. والنصر الإلهي، في حين يرمز الأصفر والبرتقالي في الكنسية الشرقية إلى السمو (دملخي، 2000). وقد ورد ذكر الأصفر في القرآن الكريم خمس مرات بصيغتي الاسم، والصفة فقط، وقد جاء في الغالب بوصفه دلالة على حالات قاسية ورهيبة مهلكة، سواء أكانت في الدنيا أم في الآخرة، قال تعالى:

« فَانْظُرْ إِلَىٰ آثَارِ رَحْمَتِ اللَّهِ كَيْفَ يُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا إِنَّ ذَٰلِكَ لَمُحْيِي الْمَوْتَىٰ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ، وَلَئِنْ أَرْسَلْنَا رِيحًا فَرَأَوْهُ مُصْفَرًّا لَظَلُّوا مِنْ بَعْدِهِ يَكْفُرُونَ» (سورة الروم: الآيتين 50-51).

كما ارتبط اللون الأزرق في الحضارة الفرعونية بالآلهة، فالأزرق الغامق يرمز إلى آلهة النيل، إلى كلمة إلهية « أمون» وارتبط اللون الأزرق بالله في الديانة اليهودية، إذ يمثل اللون الأزرق مكانة خاصة في العبرية؛ فهو لون الرب يهوه. وفي الديانة المسيحية اعتبر اللون الأزرق رمز النبات والبقاء والإخلاص، ورمز الطهارة والنقاء وعدم الخضوع ، وهذا ما يعلل اتخاذ الأزرق رمزاً للسيدة العذراء (دملخي، 2000).

ويرد اللون الأزرق في القرآن الكريم مرة واحدة بدرجته الكالحة المقيتة المنظر، في تصوير وجوه المجرمين يوم الحشر، قال تعالى:

« يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ ۚ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا» (سورة طه: الآية 102).

وفي الإسلام يعد اللون الأخضر من الألوان المفضلة، فقد ذكر القرآن الكريم ملابس المؤمنين الصالحين في الجنة ووصفها بالخضرة، قال تعالى:

«أُولَٰئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ ۚ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا»

(سورة الكهف: الآية 31) (حمدان، 2002).

ورمز اللون الأبيض في الدين الإسلامي إلى الطهر والنقاء والسلم، مما جعله لون لباس الحج والعمرة، ولون كفن الميت. فقد جاء وصف وجوه المؤمنين الذين هم في رحمة الله مشرقة مضيئة، قال تعالى:

« وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ » (سورة آل عمران: الاية 107).

بناءً على ما تقدم حول أهمية اللون في حياة الأفراد، وتعدد دلالاته ومعانيه عبر الحضارات، برزت الحاجة الماسة الى ضرورة إجراء دراسة للكشف عن دلالات الألوان لدى عينة من أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك. ولعل التركيز على أولياء الأمور جاء من اعتقاد الباحثين أن دلالات الألوان المتعددة تؤثر في سلوكيات الأفراد، بل تؤثر في أساليب تربية الأبناء ضمن جوانب شخصياتهم الجسمية والعقلية والانفعالية والدينية والاجتماعية والأخلاقية.

مشكلة الدراسة وأسئلتها

تلعب الألوان دوراً بارزاً في حياة الأفراد، وتتعدد الدلالات السيكولوجية لكل لون لاعتبارات عديدة، حيث تشكل الخبرات والتجارب والبيئات، والموروثات الثقافية، والمعرفية، والقضايا الدينية جوانب رئيسية في تحديد الدلالات السيكولوجية لأي لون من الألوان. كما تعكس الألوان جوانب سيكولوجية ونفسية للفرد مما يفسر اختلاف الألوان لدى الأفراد حتى وإن كانوا من بيئة واحدة، وثقافة واحدة، أو حتى من بيت واحد. ومن هنا تتحدد مشكلة الدراسة في محاولة الكشف عن الدلالات السيكولوجية للألوان لدى عينة من أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك. وبالتحديد حاولت هذه الدراسة الاجابة عن السؤال الآتي:

1. ما دلالات سيكولوجية الألوان لدى عينة من أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك؟

أهمية الدراسة

تأتي أهمية الدراسة الحالية من خلال ما يمكن أن تضيفه إلى الأدب النظري والدراسات السابقة المتعلقة بالألوان ودلالاتها، وخاصة الدراسات العربية لندرتها في هذا المجال. وتفيد الدراسة في الكشف عن دلالات الألوان لدى أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك. والتي قد تسهم في توجه الباحثين إلى دراسة أثر دلالات الألوان على تربية الوالدين لأبنائهم.

حدود الدراسة

تحددت الدراسة الحالية مكانياً بالمدرسة النموذجية في جامعة اليرموك، كما تحددت زمانياً بالعام الدراسي 2006-2007م، كما أنها اقتصرت على استجابات عينة عشوائية من أولياء طلبة المدرسة النموذجية.

الدراسات السابقة

اطلع الباحثان على عدد من الدراسات السابقة التي تناولت دلالات الألوان، ورموزها، وارتباطاتها بالجوانب العاطفية للأفراد، وانعكاساتها على سلوكيات الأفراد. وقد تم عرض الدراسات السابقة وفقاً للترتيب الزمني، بدءاً بالاقدم فالأحدث، كما يلي:

أجرت جوان(June، 1992) دراسة في ولاية تكساس الأمريكية هدفت إلى اختبار ارتباطات الألوان التي قام بها الأطفال، ومقارنتها بارتباطات الألوان التي قام بها البالغون، وقد تكونت عينة الدراسة من (456) فرداً، توزعوا على ثماني مراحل عمرية، وقد قاموا بتعبئة جمل تحتوي على فراغ، وترتبط بعشرين نوعاً من المشاعر، وبعد جمع البيانات وتحليلها. أظهرت الدراسة أن ارتباطات الألوان تمكن المعلمين من معرفة توجهات الفرد. كما أن الألوان الفاتحة قد ارتبطت بالمشاعر الإيجابية، في حين ارتبطت الألوان الغامقة بالمشاعر السلبية.

وأجرى ديفيد (David، 2000) دراسة في ولاية نيوجرسي الأمريكية هدفت إلى الكشف عن خصائص اللون، والتصورات حول اللون عبر تفسير نظرية اللون. وقد اتبع الباحث منهجية البحث النوعي، من خلال إجراء مقابلات مع عينة من الأفراد بلغ عددهم (17) فرداً. وقد أظهرت نتائج الدراسة ارتباط الألوان بالحالة العقلية للفرد، وأن الألوان الغامقة ترتبط بالمشاعر السلبية كالحزن.

وأجرت زينتنر(Zentner, 2001) دراسة في سويسرا هدفت إلى الكشف عن قدرة الأطفال الذين تتراوح أعمارهم ما بين (3-4) سنوات، على الربط بين الألوان ودلالاتها وربطها بالعواطف والتعبيرات الوجهية. وقد تكونت عينة الدراسة من (127) طفلاً، يدرسون في إحدى المدارس السويسرية، كما تكونت عينة الدراسة من (56) فرداً تتراوح أعمارهم ما بين (18-39) سنة. وقد أظهرت نتائج الدراسة أن اللون الأحمر هو اللون الأكثر تفضيلاً بين الأولاد والبنات، أما البالغون فقد فضلوا اللون الأزرق. كما أنهم ربطوا بين عاطفة السعادة وبين الألوان الفاتحة، وربطوا عاطفة الحزن مع الألوان الغامقة، كما أظهرت الدراسة اتفاق أفراد الدراسة من الأطفال والبالغين على أن العواطف غالباً ما ترتبط بالألوان الفاتحة.

وأجرى هيمفل (Hemephl, 2001) دراسة في استراليا هدفت إلى تحليل ارتباطات اللون بالعاطفة لدى مجموعة من الطلبة الخريجين. وقد تكونت عينة الدراسة من (20) طالباً، و(20) طالبة. وتم توزيع استبانة عليهم، حيث طلب منهم كتابة قائمة بألوانهم المفضلة، وألوان الملابس المفضلة لديهم، وارتباطات العاطفة في ضوء تلك الألوان. وبعد جمع الاستبانات، أظهرت النتائج أن الألوان الفاتحة ترتبط بالمشاعر الإيجابية، بينما ترتبط الألوان الغامقة بالمشاعر السلبية، وبينت الدراسة أيضاً أن الإناث فضلن الألوان الفاتحة، أكثر من الذكور. في حين فضل الذكور اللون الغامق لأنه رسمي أكثر.

وأجرى الجيزاوي (2001) دراسة في الأردن هدفت إلى معرفة أثر استخدام الحاسوب في اكتساب طلبة الصف الخامس الأساسي لمفهوم اللون. وقد تكونت عينة الدراسة من جميع طلبة الصف الخامس الأساسي في مدارس رياض نجد الأهلية بمدينة الرياض في المملكة العربية السعودية، للعام الدراسي 2000-2001 البالغ عددهم (213) طالباً وطالبة، موزعين على ست شعب في قسم البنين وخمس شعب في قسم البنات، منهم (116) طالباً و (97) طالبة. وتكونت عينة الدراسة من (76) طالباً وطالبة، تم تقسيمهم إلى مجموعتين: تجريبية درست المادة التعليمية (مفهوم اللون) باستخدام الحاسوب، والأخرى ضابطة درست المادة التعليمية ذاتها بالطريقة التقليدية، وبلغ عدد أفراد كل مجموعة (38) طالباً وطالبة منهم (19) طالباً و (19) طالبة. وكشفت الدراسة عن النتائج الآتية:

- يوجد فرق ذو دلالة إحصائية (α=0.05) في اكتساب طلبة الصف الخامس الأساسي لمفهوم اللون يعزى إلى طريقة التدريس، وكان ذلك الفرق لصالح طريقة استخدام الحاسوب.

- لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية (α=0.05) في اكتساب طلبة الصف الخامس الأساسي لمفهوم اللون يعزى إلى الجنس.
- لا يوجد فرق ذو دلالة إحصائية (α=0.05) في اكتساب طلبة الصف الخامس الأساسي لمفهوم اللون يعزى إلى التفاعل بين طريقة التدريس والجنس.

وأجرى كل من ويجك وبيرج وبيرجمان وهانسون وسيفيك وستين (Wijk, Berg, Bergman, Hanson Sivik and Steen, 2002) دراسة في السويد، هدفت إلى الكشف عن تصورات كبار السن نحو الألوان، وعلاقتها بالوظائف الإدراكية. وقد تكونت عينة الدراسة من (1514) فرداً، تتراوح أعمارهم ما بين (75-94) سنة. ولتحقيق أهداف الدراسة، تم عرض (17) لوناً على عينة الدراسة. وخلصت الدراسة إلى أنه كلما زاد السن قل إدراك الفرد للون. كما أن استخدام اللون كعلاج لكبار السن، أثبت أثره في تحسين حالتهم الصحية .

وأجرى يان كي (Yan Ke, 2003) دراسة في شمال تكساس، هدفت إلى التعرف على مدى ربط الأطفال للألوان مع استعادة الصور الرقمية. وقد تكونت عينة الدراسة من (12) طفلاً، تم تدريبهم على برمجية إلكترونية، تضم أساليب استعادة الصور الإلكترونية وتكوينها. ثم تم إجراء مقابلات مع الأطفال حول تصوراتهم عن الألوان، والصور وتفسيرها. وقد أشارت نتائج الدراسة إلى أن اللون الذي يربطه الطفل بالصورة هو اللون الذي يحتل المساحة الأكبر في الصورة. وأشارت أيضاً على ربط الأطفال الألوان الفاتحة بالمشاعر الإيجابية.

وأجرت جوسويت (Jesuit، 2006) دراسة في ولاية ميرلاند هدفت إلى الكشف عن اختيار اللون في ستة رسومات لأطفال صغار. وقد تكونت عينة الدراسة من ثمانية أطفال في إحدى المدارس المحلية في الولاية. وقد تم تقسيم الدراسة إلى ثلاثة مراحل، طلب من الأطفال في كل مرحلة رسم ست صور لأشياء مألوفة (شجرة، منزل، سيارة، طفلة، ولد..) مع اختصار خيارات اللون في كل مرحلة. وبعد جمع البيانات أظهرت الدراسة أن الأطفال لجأوا إلى المنطق في استخدام الألوان، مثل الأخضر للشجرة، أو الألوان المناسبة لبشرة الإنسان.

وفي دراسة أجراها ناز وإبس وداوسون (Naz، Epps & Dawson، 2008) في أمريكا، هدفت إلى الكشف عن الارتباطات بين العواطف والألوان عند طلبة إحدى الكليات الأمريكية في المنطقة الجنوبية الشرقية. وقد تكونت عينة الدراسة من (44) ذكراً و (54) أنثى. ولتحقيق أهداف الدراسة تم اختيار ألوان الإشباع من مقياس مانسل وهي: الأحمر، والأصفر، والأخضر، والأزرق، والبنفسجي. وقد تم إعداد برمجية تعليمية محوسبة خاصة. وتم اختيار أفراد الدراسة بشكل فردي على أجهزة الحاسوب، وتسجيل الملاحظات. حيث خلصت الدراسة إلى أن الألوان الفاتحة كانت مثيرة لمشاعر البهجة، أما الألوان الغامقة فكان لها دور في إثارة المشاعر السلبية. ولم تظهر فروق في استجابات الطلاب والطالبات حسب متغير الجنس.

الطريقة والإجراءات

مجتمع الدراسة وعينتها

تكون مجتمع الدراسة من جميع أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في الفصل الثاني من العام الجامعي 2006-2007م، والبالغ عددهم(4185) ولي أمر. وقد قام الباحثان باختيار عينة عشوائية من مجتمع أولياء أمور الطلبة بلغ عددهم(209) ولي أمر بنسبة مئوية مقدارها(5%) حيث تم توزيع أداة الدراسة عليهم، والجدول (1) يوضح أفراد الدراسة الذين أجابو على أداة الدراسة.

جدول(1): توزيع افراد عينة الدراسة حسب المتغيرات المستقلة(الجنس، والعمر، والمؤهل العلمي، وعدد افراد الاسرة)

المتغير	الفئة/المستوى	العدد	النسبة المئوية
الجنس	ذكر	64	40.5
	انثى	94	59.5
العمر	24 فاقل	16	10.1
	25 – 40 سنة	83	52.5
	41 سنة فاكثر	59	37.4
المؤهل العلمي	توجيهي فاقل	12	7.6
	دبلوم	33	20.9
	بكالوريوس فاعلى	113	71.5
عدد افراد الاسرة	4 فاقل	28	17.7
	من 5 – 7 افراد	112	70.9
	8 افراد فاكثر	18	11.4
المجموع		158	100%

أداة الدراسة

تم الرجوع إلى الأدب النظري والدراسات السابقة ذات العلاقة بموضوع الدراسة. حيث تم عمل قائمة بدلالات الألوان المتعددة، وقد بلغ عدد هذه الدلالات (38) دلالة لونية أعطيت كل دلالة رقماً. وتحت هذه الدلالات وضعت (17) لوناً هي: الأحمر الفاتح، والأحمرالداكن، والبنفسجي، والبرتقالي الفاتح، والبرتقالي الغامق، والأصفر الفاتح، والأصفر الذهبي، والأزرق الفاتح، والأزرق الغامق، والبني الفاتح، والبني الغامق، والزهري، والأخضر الفاتح، والأخضر الغامق، والأسود، والأبيض، والرمادي. وقد طلب من أفراد الدراسة أن يضعوا مقابل كل لون أرقام الدلالات التي يشير إليها كل لون كما يتصورون.

صدق الأداة

تم التحقق من صدق الأداة من خلال عرضها على مجموعة من المحكمين المختصين من أعضاء هيئة التدريس في كليتي التربية والفنون في جامعة اليرموك، وذلك لمعرفة مدى سلامة الصياغة اللغوية للفقرات، ومدى توافق الفقرات مع مجالات الدراسة، وحذف الفقرات غير المناسبة، واقتراح فقرات أخرى مناسبة. وقد تم حذف ستة دلالات لونية، وإضافة لونين هما الاحمر الداكن، والرمادي. والملحق (1) يوضح الاستبانه بصورتها النهائية.

ثبات الأداة

تم التاكد من ثبات الأداة من خلال تطبيقها على عينة عشوائية مكونة من (25) ولي أمر من خارج أفراد عينة الدراسة، وبطريقة الاختبار وإعادته (test – retest) بفارق اسبوعين بين التطبيقين، ومن ثم تم حساب معامل الارتباط بيرسون الذي بلغ (.89)، ومعامل كرونباخ ألفا للإتساق الداخلي، والذي بلغ(.90)

المعيار الإحصائي

لتفسير استجابات افراد عينة الدراسة، تم استخدام المعيار الاحصائي الآتي :

- 1.00 – 1.49 بدرجة قليلة
- 1.50 – 2.49 بدرجة متوسطة
- 2.50 – 3.00 بدرجة كبيرة

المعالجة الإحصائية

للإجابة عن سؤال الدراسة فقد تم رصد التكرارات المقابلة لكل دلالة من الدلالات المتعلقة بكل لون من الألوان المشمولة بالدراسة لدى الوالدين، بالإضافة إلى حساب النسبة المئوية الخاصة بها من التكرارات الكلية.

نتائج الدراسة

يتضمن هذا الجزء عرض نتائج الدراسة، من خلال الإجابة عن سؤال الدراسة المتقلق بدلالات سيكولوجية الألوان لدى عينة من أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جانعة اليرموك.

نتائج السؤال الأول: ما دلالات سيكولوجية الألوان لدى عينة من أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك؟

للإجابة عن هذا السؤال فقد تم رصد التكرارات المقابلة لكل دلالة من الدلالات المتعلقة بكل لون من الألوان المشمولة بالدراسة لدى الوالدين، بالإضافة إلى حساب النسبة المئوية الخاصة بها من التكرارات الكلية، والجداول أدناه توضح ذلك.

- **دلالات اللون الأسود**

الجدول (2): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون الأسود

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
15	الأسود	1	الانطواء	172	53.9	53.9
			الثقة	43	13.5	67.4
			السمو	29	9.1	76.5
			التسلط	23	7.2	83.7
			العداء	21	6.6	90.3
			الانفتاح	18	5.6	95.9
			عدم الثقة	6	1.9	97.8
			الهدوء	6	1.9	99.7
			النفور	1	0.3	100.0
			الكلي	319	100.0	

يتبين من الجدول(2) أن اللون (الأسود) جاء في المرتبة الأولى بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (الانطواء) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (48) معنى منها: (الإكتئاب، والتعاسة، واليأس، والعزلة، والشحوب، والملل، وعدم الارتباط...الخ) (أنظر ملحق (2)) بنسبة مئوية مقدارها (53.9) بواقع 172 استجابة خاصة بدلالة (الانطواء) متعلقة باللون (الأسود) من أصل (319) استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (الثقة) بنسبة مئوية مقدارها (13.5)، و(السمو) بنسبة مئوية مقدارها (9.1)، و(التسلط) بنسبة مئوية مقدارها (7.2)، و(العداء) بنسبة مئوية مقدارها (6.6) مشكلة ما نسبته (90.3) من مجمل الدلالات المتعلقة به.

- **دلالات اللون الأخضر الفاتح:**

الجدول (3): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون الاخضر الفاتح

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
13	الأخضر الفاتح	2	الانفتاح	130	49.4	49.4
			الهدوء	56	21.3	70.7
			الغريزة	22	8.4	79.1
			الانطواء	14	5.3	84.4
			الثقة	13	4.9	89.4
			التسلط	11	4.2	93.5
			عدم الثقة	8	3.0	96.6
			السمو	5	1.9	98.5
			الأبداع	3	1.1	99.6
			العداء	1	0.4	100.0
			الكلي	263	100.0	

يتبين من الجدول(3) أن اللون (الأخضر الفاتح) جاء في المرتبة الثانية بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (الانفتاح) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (50) معنى منها: (الانطلاق، والانفتاح، والنشاط، الحيوية، وحب الحياة، والتفاؤل...الخ) (أنظر ملحق (2))، بنسبة مئوية مقدارها (49.4) بواقع 130 استجابة خاصة بدلالة (الانفتاح) المتعلقة باللون (الأخضر الفاتح) من أصل (263) استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (الهدوء) بنسبة مئوية مقدارها (21.3)، و(الغريزة) بنسبة مئوية مقدارها (8.4)، مشكلة ما نسبته (79.1) من مجمل الدلالات المتعلقة به.

- **دلالات اللون الأزرق الفاتح:**

الجدول (4): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون الأزرق الفاتح

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
8	الأزرق الفاتح	3	الانفتاح	125	45.6	45.6
			الهدوء	64	23.4	69.0
			الغريزة	31	11.3	80.3
			الثقة	14	5.1	85.4
			التسلط	11	4.0	89.4
			الانطواء	11	4.0	93.4
			السمو	8	2.9	96.4
			عدم الثقة	7	2.6	98.9
			الأبداع	2	0.7	99.6
			الانغلاق	1	0.4	100.0
			الكلي	274	100.0	

يتبين من الجدول (4) أن اللون (الأزرق الفاتح) جاء في المرتبة الثالثة بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (الانفتاح) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (50) معنى منها: الانطلاق، والانفتاح، والنشاط، والحيوية، وحب الحياة، والتفاؤل...الخ([أنظر ملحق (2))، بنسبة مئوية مقدارها (45.6) بواقع (125) استجابة خاصة بدلالة (الانفتاح) متعلقة باللون (الأزرق الفاتح) من أصل (274) استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (الهدوء) بنسبة مئوية مقدارها (23.4)، و(الغريزة) بنسبة مئوية مقدارها (11.3)، مشكلة ما نسبته (80.3) من مجمل الدلالات المتعلقة به.

- **دلالات اللون الأبيض:**

الجدول (5): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون الابيض

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
16	الأبيض	4	الهدوء	151	45.5	45.5
			الانفتاح	105	31.6	77.1
			الغريزة	27	8.1	85.2
			الثقة	19	5.7	91.0
			الانطواء	11	3.3	94.3
			عدم الثقة	8	2.4	96.7
			السمو	5	1.5	98.2
			التسلط	5	1.5	99.7
			العداء	1	0.3	100.0
			الكلي	332	100.0	

يتبين من الجدول (5) أن اللون (الأبيض) جاء في المرتبة الرابعة بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (الهدوء) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (27) معنى منها: (الهدوء النفسي، وهدوء الأعصاب، والسكينة، والرقة ، والليونة...الخ ([أنظر ملحق (2))، بنسبة مئوية مقدارها (45.5) بواقع (151) استجابة خاصة بدلالة (الهدوء) متعلقة باللون (الأبيض) من أصل (332) استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (الإنفتاح) بنسبة مئوية مقدارها (31.6)، و(الغريزة) بنسبة مئوية مقدارها (8.1) ،مشكلة ما نسبته (85.2) من مجمل الدلالات المتعلقة به.

- **دلالات اللون الأصفر الفاتح:**

الجدول (6): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون الأصفر الفاتح

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
6	الأصفر الفاتح	5	الانطواء	122	43.4	43.4
			الانفتاح	45	16.0	59.4
			التسلط	42	14.9	74.4
			عدم الثقة	26	9.3	83.6
			الثقة	12	4.3	87.9
			الهدوء	10	3.6	91.5
			الغريزة	8	2.8	94.3
			العداء	7	2.5	96.8
			السمو	4	1.4	98.2
			النفور	4	1.4	99.6
			الانغلاق	1	0.4	100.0
			الكلي	281	100.0	

يتبين من الجدول (6) أن اللون (الأصفر الفاتح) جاء في المرتبة الخامسة بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (الانطواء) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (48) معنى منها: (الصمت، والعزلة، واليأس، والوحدة، والغموض، والاستسلام، والانسحاب، والسكون ...الخ) (أنظر ملحق (2))، بنسبة مئوية مقدارها (43.4) بواقع (122) استجابة خاصة بدلالة (الانطواء) متعلقة باللون (الأصفر الفاتح) من أصل (281) استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (الإنفتاح) بنسبة مئوية مقدارها (16.0)، و(التسلط) بنسبة مئوية مقدارها (14.9)، و(عدم الثقة بالذات) بنسبة مئوية مقدارها (9.3)، مشكلة ما نسبته (83.6) من مجمل الدلالات المتعلقة به.

- **دلالات اللون الأخضر الغامق:**

الجدول (7): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون الأخضر الغامق

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
14	الأخضر الغامق	6	الانفتاح	99	38.4	38.4
			الثقة	51	19.8	58.1
			الهدوء	31	12.0	70.2
			الانطواء	23	8.9	79.1
			التسلط	18	7.0	86.0
			السمو	10	3.9	89.9
			عدم الثقة	10	3.9	93.8
			الغريزة	10	3.9	97.7
			العداء	4	1.6	99.2
			الأبداع	1	0.4	99.6
			الانغلاق	1	0.4	100.0
			الكلي	258	100.0	

يتبين من الجدول (7) أن اللون (الأخضر الغامق) جاء في المرتبة السادسة بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (الانفتاح) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (50) معنى منها: الانطلاق، والانفتاح، والنشاط، الحيوية، وحب الحياة، والتفاؤل...الخ) (أنظر ملحق (2)) بنسبة مئوية مقدارها (38.4) بواقع (99) استجابة خاصة بدلالة (الانفتاح) متعلقة باللون (الأخضر الغامق) من أصل (258) استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (الثقة بالنفس) بنسبة مئوية مقدارها (19.8)، و(الهدوء) بنسبة مئوية مقدارها (12.0)، و(الإنطواء) بنسبة مئوية مقدارها (8.9)، مشكلة ما نسبته(79.1) من مجمل الدلالات المتعلقة **به.**

- **دلالات اللون الرمادي:**

الجدول (8): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون الرمادي

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
17	الرمادي	7	الانطواء	94	36.0	36.0
			الثقة	46	17.6	53.6
			الانفتاح	32	12.3	65.9
			التسلط	27	10.3	76.2
			عدم الثقة	19	7.3	83.5
			الهدوء	12	4.6	88.1
			العداء	12	4.6	92.7
			السمو	8	3.1	95.8
			الغريزة	8	3.1	98.9
			الانغلاق	2	0.8	99.6
			الأبداع	1	0.4	100.0
			الكلي	261	100.0	

يتبين من الجدول(8) أن اللون (الرمادي) جاء في المرتبة السابعة بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (الانطواء) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (48) معنى منها: (الإكتئاب، والتعاسة، واليأس، والعزلة، والشحوب، والملل، وعدم الارتباط...الخ([أنظر ملحق (2)) بنسبة مئوية مقدارها (36.0) بواقع (94) استجابة خاصة بدلالة (الانطواء) متعلقة باللون (الرمادي) من أصل (261) استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (الثقة بالذات) بنسبة مئوية مقدارها (17.6)، و(الانفتاح) بنسبة مئوية مقدارها (12.3)، و(التسلط) بنسبة مئوية مقدارها (10.3)، مشكلة ما نسبته (76.2) من مجمل الدلالات المتعلقة به.

- **دلالات اللون الزهري:**

الجدول (9): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون الزهري

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
12	الزهري	8	الغريزة	108	34.6	34.6
			الهدوء	81	26.0	60.6
			الانفتاح	81	26.0	86.5
			الانطواء	13	4.2	90.7
			التسلط	12	3.8	94.6
			عدم الثقة	5	1.6	96.2
			النفور	5	1.6	97.8
			الثقة	4	1.3	99.0
			السمو	3	1.0	100.0
			الكلي	312	100.0	

يتبين من الجدول(9) أن اللون (الزهري) جاء في المرتبة الثامنة بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (الغريزة) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (22) معنى منها: (الإثارة، والإغراء، والخصوبة، واللذة، والاستمتاع، والتحفز، والعاطفة القوية...الخ) (أنظر ملحق (2)) بنسبة مئوية مقدارها (34.6) بواقع (108) استجابة خاصة بدلالة (الغريزة) متعلقة باللون (الزهري) من أصل (312) استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (الهدوء) بنسبة مئوية مقدارها (26.0)، و(الانفتاح) بنسبة مئوية مقدارها (26.0)، مشكلة ما نسبته (86.6) من مجمل الدلالات المتعلقة به.

- **دلالات اللون الأحمر الفاتح:**

الجدول (10): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون الأحمر الفاتح

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
1	الأحمر الفاتح	9	الغريزة	100	33.1	33.1
			الانفتاح	98	32.5	65.6
			الهدوء	37	12.3	77.8
			الانطواء	22	7.3	85.1
			الثقة	14	4.6	89.7
			التسلط	11	3.6	93.4
			العداء	6	2.0	95.4
			السمو	5	1.7	97.0
			عدم الثقة	4	1.3	98.3
			النفور	3	1.0	99.3
			الأبداع	2	0.7	100.0
			الكلي	302	100.0	

يتبين من الجدول (10) أن اللون (الأحمر الفاتح) جاء في المرتبة التاسعة بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (الغريزة) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (22) معنى منها: (الإثارة، والإغراء، والخصوبة، واللذة ، والاستمتاع، والتحفز، والعاطفة القوية...الخ) (أنظر ملحق (2))بنسبة مئوية مقدارها (33.1) بواقع (100) استجابة خاصة بدلالة (الغريزة) متعلقة باللون (الأحمر الفاتح) من أصل (302) استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (الإنفتاح) بنسبة مئوية مقدارها (32.5)، و(الهدوء) بنسبة مئوية مقدارها (12.3)، و(الانطواء) بنسبة مئوية مقدارها (7.3)، مشكلة ما نسبته (85.2) من مجمل الدلالات المتعلقة به.

- دلالات اللون البرتقالي الفاتح:

الجدول (11): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون البرتقالي الفاتح

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
4	البرتقالي الفاتح	10	الانفتاح	84	32.9	32.9
			التسلط	36	14.1	47.1
			الانطواء	33	12.9	60.0
			الغريزة	32	12.5	72.5
			الهدوء	28	11.0	83.5
			الثقة	18	7.1	90.6
			عدم الثقة	10	3.9	94.5
			العداء	7	2.7	97.3
			السمو	4	1.6	98.8
			النفور	2	0.8	99.6
			الأبداع	1	0.4	100.0
			الكلي	255	100.0	

يتبين من الجدول(11) أن اللون (البرتقالي الفاتح) جاء في المرتبة العاشرة بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (الانفتاح) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (50) معنى منها: (الانطلاق، والانفتاح، والنشاط، والحيوية، وحب الحياة، والتفاؤل...الخ) (أنظر ملحق (2)) بنسبة مئوية مقدارها (32.9) بواقع (84) استجابة خاصة بدلالة (الانفتاح) متعلقة باللون (البرتقالي الفاتح) من أصل (255) استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (التسلط) بنسبة مئوية مقدارها (14.1)، و(الانطواء) بنسبة مئوية مقدارها (12.9)، و(الغريزة) بنسبة مئوية مقدارها (12.5)، (الهدوء) بنسبة مئوية مقدارها (11.0) مشكلة ما نسبته (83.4) من مجمل الدلالات المتعلقة به.

- دلالات اللون البني الفاتح:

الجدول (12): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون البني الفاتح

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
10	البني الفاتح	11	الانفتاح	78	32.5	32.5
			الانطواء	46	19.2	51.7
			الثقة	35	14.6	66.3
			الهدوء	24	10.0	76.3
			التسلط	18	7.5	83.8
			الغريزة	17	7.1	90.8
			السمو	9	3.8	94.6
			عدم الثقة	8	3.3	97.9
			العداء	4	1.7	99.6
			الأبداع	1	0.4	100.0
			الكلي	240	100.0	

يتبين من الجدول (12) أن اللون (البني الفاتح) جاء في المرتبة الحادية عشر بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (الانفتاح) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (50) معنى منها: (الانطلاق، والانفتاح، والنشاط، والحيوية، وحب الحياة، والتفاؤل...الخ (أنظر ملحق (2))بنسبة مئوية مقدارها (32.5) بواقع (78) استجابة خاصة بدلالة (الانفتاح) متعلقة باللون (البني الفاتح) من أصل (240) استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (الإنطواء) بنسبة مئوية مقدارها (19.2)، و(الثقة بالنفس) بنسبة مئوية مقدارها (14.6)، و(الهدوء) بنسبة مئوية مقدارها (10.0)، مشكلة ما نسبته (76.3) من مجمل الدلالات المتعلقة به.

- **دلالات اللون البنفسجي:**

الجدول (13): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون البنفسجي

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
3	البنفسجي	12	الانفتاح	87	31.3	31.3
			الهدوء	59	21.2	52.5
			الغريزة	35	12.6	65.1
			الانطواء	34	12.2	77.3
			الثقة	23	8.3	85.6
			التسلط	17	6.1	91.7
			السمو	7	2.5	94.2
			عدم الثقة	6	2.2	96.4
			النفور	4	1.4	97.8
			العداء	4	1.4	99.3
			الأبداع	2	0.7	100.0
			الكلي	278	100.0	

يتبين من الجدول (13) أن اللون (البنفسجي) جاء في المرتبة الثانية عشر بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (الانفتاح) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (50) معنى منها: (الانطلاق، والانفتاح، والنشاط، والحيوية، وحب الحياة، والتفاؤل...الخ) (أنظر ملحق (2)) بنسبة مئوية مقدارها (31.3) بواقع (87) استجابة خاصة بدلالة (الانفتاح) متعلقة باللون (البنفسجي) من أصل (278) استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (الهدوء) بنسبة مئوية مقدارها (21.2)، (الغريزة) بنسبة مئوية مقدارها (12.6)، و(الانطواء) بنسبة مئوية مقدارها (12.2)، و(الثقة) بنسبة مئوية مقدارها (8.3) مشكلة ما نسبته (85.6) من مجمل الدلالات المتعلقة به.

- **دلالات اللون البرتقالي الغامق:**

الجدول (14): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون البرتقالي الغامق

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
5	البرتقالي الغامق	13	الانفتاح	67	28.9	28.9
			الانطواء	46	19.8	48.7
			الغريزة	27	11.6	60.3
			التسلط	26	11.2	71.6
			الثقة	24	10.3	81.9
			الهدوء	16	6.9	88.8
			عدم الثقة	11	4.7	93.5
			العداء	6	2.6	96.1
			النفور	4	1.7	97.8
			السمو	3	1.3	99.1
			الأبداع	1	0.4	99.6
			الانغلاق	1	0.4	100.0
			الكلي	232	100.0	

يتبين من الجدول (14) أن اللون (البرتقالي الغامق) جاء في المرتبة الثالثة عشر بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (الانفتاح) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (50) معنى منها: (الانطلاق، والانفتاح، والنشاط، والحيوية، وحب الحياة، والتفاؤل...الخ) (أنظر ملحق (2)) بنسبة مئوية مقدارها (28.9) بواقع (67) استجابة خاصة بدلالة (الانفتاح) متعلقة باللون (البرتقالي الغامق) من أصل (232) استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (الإنطواء) بنسبة مئوية مقدارها (19.8)، و(الغريزة) بنسبة مئوية مقدارها (11.6)، و(التسلط) بنسبة مئوية مقدارها (11.2)، و(الثقة بالنفس) بنسبة مئوية مقدارها (10.3) مشكلة ما نسبته (81.8) من مجمل الدلالات المتعلقة به.

- **دلالات اللون الأصفر الذهبي:**

الجدول (15): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون الأصفر الذهبي

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
7	الأصفر الذهبي	14	السمو	72	26.8	26.8
			الانفتاح	65	24.2	50.9
			الثقة	50	18.6	69.5
			التسلط	23	8.6	78.1
			الغريزة	21	7.8	85.9
			الانطواء	16	5.9	91.8
			الهدوء	11	4.1	95.9
			عدم الثقة	6	2.2	98.1
			العداء	4	1.5	99.6
			الأبداع	1	0.4	100.0
			الكلي	269	100.0	

يتبين من الجدول(15) أن اللون (الأصفر الذهبي) جاء في المرتبة الربعة عشر بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (السمو) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (24) معناً منها: (الرفعة والسمو، والعلو، والعظمة، وكبرياء، والشموخ، والرقي، وله مركز، وأصالة...الخ) (أنظر ملحق (2)) بنسبة مئوية مقدارها (26.8) بواقع (72) استجابة خاصة بدلالة (السمو) متعلقة باللون (الأصفر الذهبي) من أصل (269) استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (الإنفتاح) بنسبة مئوية مقدارها (24.2)، و(الثقة بالنفس) بنسبة مئوية مقدارها (18.6)، و(التسلط) بنسبة مئوية مقدارها (8.6)، و(الغريزة) بنسبة مئوية مقدارها (7.8) مشكلة ما نسبته (86) من مجمل الدلالات المتعلقة به.

- **دلالات اللون الأزرق الغامق:**

الجدول (16): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون الأزرق الغامق

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
9	الأزرق الغامق	15	الانفتاح	66	26.0	26.0
			الثقة	48	18.9	44.9
			الانطواء	47	18.5	63.4
			التسلط	27	10.6	74.0
			الهدوء	19	7.5	81.5
			الغريزة	17	6.7	88.2
			السمو	16	6.3	94.5
			عدم الثقة	8	3.1	97.6
			العداء	3	1.2	98.8
			الأبداع	2	0.8	99.6
			النفور	1	0.4	100.0
			الكلي	254	100.0	

يتبين من الجدول (16) أن اللون (الأزرق الغامق) جاء في المرتبة الخامسة عشر بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (الانفتاح) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (50) معنى منها: الانطلاق، والانفتاح، والنشاط، والحيوية، وحب الحياة، والتفاؤل...الخ) (أنظر ملحق (2)) بنسبة مئوية مقدارها (26.0) بواقع (66) استجابة خاصة بدلالة (الانفتاح) متعلقة باللون (الأزرق الغامق) من أصل (254) استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (الثقة) بنسبة مئوية مقدارها (18.9)، و(الانطواء) بنسبة مئوية مقدارها (18.5)، و(التسلط) بنسبة مئوية مقدارها (10.6)، مشكلة ما نسبته (74.0) من مجمل الدلالات المتعلقة به.

- **دلالات اللون الأحمر الداكن:**

الجدول (17): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون الأحمر الداكن

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
2	الأحمر الداكن	16	الانفتاح	68	24.6	24.6
			الغريزة	64	23.2	47.8
			الانطواء	34	12.3	60.1
			العداء	26	9.4	69.6
			الثقة	24	8.7	78.3
			التسلط	23	8.3	86.6
			الهدوء	16	5.8	92.4
			السمو	11	4.0	96.4
			عدم الثقة	8	2.9	99.3
			النفور	1	0.4	99.6
			الانغلاق	1	0.4	100.0
			الكلي	276	100.0	

يتبين من الجدول (17) أن اللون (الأحمر الداكن) جاء في المرتبة الثالثة بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (الانفتاح) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (50) معنى منها: (الانطلاق، والانفتاح، والنشاط، والحيوية، وحب الحياة، والتفاؤل...الخ) (أنظر ملحق (2)) بنسبة مئوية مقدارها(24.6) بواقع (68) استجابة خاصة بدلالة (الانفتاح) متعلقة باللون (الأحمر الداكن) من أصل (276) استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (الغريزة) بنسبة مئوية مقدارها (23.2)، و(الإنطواء) بنسبة مئوية مقدارها (12.3)، (العداء) بنسبة مئوية مقدارها (9.4)، و(الثقة بالنفس) بنسبة مئوية مقدارها (8.7)، و(التسلط) بنسبة مئوية مقدارها (8.3) مشكلة ما نسبته (86.5) من مجمل الدلالات المتعلقة به.

- **دلالات اللون البني الغامق:**

الجدول (18): التكرارات المشاهدة والكلية والنسب المئوية المقابلة للدلالات الخاصة باللون البني الغامق

الرقم	اللون	الرتبة	المدلول السيكولوجي	التكرار المشاهد	النسبة المئوية	النسبة التراكمية
11	البني الغامق	17	الانطواء	61	24.2	24.2
			الثقة	50	19.8	44.0
			الانفتاح	48	19.0	63.1
			التسلط	28	11.1	74.2
			السمو	17	6.7	81.0
			الهدوء	16	6.3	87.3
			عدم الثقة	10	4.0	91.3
			الغريزة	9	3.6	94.8
			العداء	9	3.6	98.4
			الأبداع	2	0.8	99.2
			النفور	1	0.4	99.6
			الانغلاق	1	0.4	100.0
			الكلي	252	100.0	

يتبين من الجدول(18) أن اللون (البني الغامق) جاء في المرتبة السابعة عشر بالنسبة لبقية الألوان من حيث سيطرة دلالة (الانطواء) وما تشمله من معاني نفسية أخرى تأتي ضمن دلالتها حيث بلغ عددها (48) معنى منها: (الإكتئاب، والتعاسة، واليأس، والعزلة، والشحوب، والملل، وعدم الارتباط...الخ(أنظر ملحق (2))، بنسبة مئوية مقدارها (24.2) بواقع (61) استجابة خاصة بدلالة (الانطواء) متعلقة باللون (البني الغامق) من أصل (252)

استجابة، علماً بأنه قد اندرجت دلالات نفسية أخرى متعلقة به منها: (الثقة) بنسبة مئوية مقدارها (19.8)، و(الانفتاح) بنسبة مئوية مقدارها (19.0)، و(التسلط) بنسبة مئوية مقدارها (11.1)، مشكلة ما نسبته (74.1) من مجمل الدلالات المتعلقة به.

مناقشة النتائج

يتضمن هذا الجزء مناقشة النتائج التي توصلت إليها الدارسة، والتي هدفت إلى الكشف عن دلالات الألوان لدى عينة من أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك.

- **ما دلالات الألوان لدى عينة من أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك؟**

أظهرت نتائج الدراسة أن أفراد الدراسة أشاروا إلى أن الألوان الغامقة كالأسود، والرمادي، والبني الغامق، ترتبط بالمشاعر الحزينة، كالانطواء، والاكتئاب، والتعاسة، والعزلة. وتتفق هذه النتيجة مع دراسة جوان(June، 1992) التي أشارت إلى أن الألوان الغامقة ترتبط بالمشاعر السلبية. كما تتفق مع دراسة ديفيد (David، 2000) التي بينت أن الألوان الغامقة ترتبط بالمشاعر السلبية كالحزن. وتتفق أيضاً مع دراسة زينتنر (Zenter، 2001) التي بينت أن الألوان الغامقة ترتبط بعاطفة الحزن.. كما تتفق أيضاً مع دراسة ناز وإبس وداوسون (Naz، Epps& Dawsson، 2008) الذين أشاروا إلى أن الألوان الغامقة تثير المشاعر السلبية لدى طلبة الكليات الأمريكية.

وقد يعزو الباحثان هذه النتيجة إلى دور الجوانب الثقافية، والعادات والتقاليد، والجانب الديني. فالأفراد في المجتمع العربي على وجه العموم يتشاءمون من اللون الأسود، ويجعلون الألوان الغامقة رمزاً للمناسبات الحزينة، فإذا مات الإنسان لبس الأهل اللون الأسود، وإذا مات رئيس الدولة نكّسوا الأعلام ورفعوا العلم الأسود. ولقد أشار القرآن الكريم إلى مصير الإنسان غير الملتزم بدينه أن وجهه سيكون أسود يوم القيامة، قال تعالى:

« يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ» (سورة آل عمران: 106).

وعلى الرغم من أن أفراد الدراسة أشاروا إلى أن الألوان الغامقة ترتبط بشكل كبير بالعواطف الحزينة. إلاّ أنهم ذكروا أن اللون الأسود يرتبط بدلالة السمو والثقة. وكذلك الرمادي والبني الغامق، حيث ارتبطا بدلالات الثقة، والانفتاح وغيرها. ولعل ذلك يرتبط بتفضيل لون اللباس، حيث ينظر إلى الأسود مثلاً على أنه لون رسمي، ومميز. وهذا يتفق مع دراسة هيمفل (Hemephl، 2001) التي بينت أن الطلبة الذكور فضلوا الألوان الغامقة باعتبارها ألوان أكثر رسمية من الألوان الفاتحة.

كما أظهرت النتائج أن أفراد الدارسة قد فضلوا الألوان الفاتحة على الألوان الغامقة، وقد ربطوا الألوان الفاتحة بدلالات الصفاء، والنقاء، والأمل، والسرور، والسعادة، والسكينة، والهدوء، وغيرها من الدلالات التي تركز على العواطف الإيجابية.

وتتفق هذه النتيجة مع دراسة جوان (Juine، 1992) التي أشارت أن الأطفال والبالغين يربطون الألوان الفاتحة بالمشاعر الإيجابية. كما تتفق هذه النتيجة مع دراسة زينتنر (Zentner، 2001) التي بينت أن البالغين الذين تتراوح أعمارهم ما بين (18-39) سنة، قد فضلوا اللون الأزرق، وقد ربطوا بين عاطفة السعادة والألوان الفاتحة.

كما تتفق هذه النتيجة مع دراسة هيمفل (Henphil، 2001) التي بينت أن الإناث من الطلبة الخريجين يفضلن الألوان الفاتحة على الألوان الغامقة وذلك لارتباطها بالعواطف والدلالات الإيجابية.

كما تتفق مع دراسة يان كي (Yan Ke، 2003) التي بينت أن الأطفال يربطون الألوان الفاتحة بالمشاعر الإيجابية. كما تتفق أيضاً مع دراسة ناز وإبس وداوسون (Naz، Epps& Dawsson، 2008) التي أشارت إلى أن الألوان الفاتحة تثير مشاعر البهجة والسرور لدى طلبة الكليات الأمريكية.

وقد يعزو الباحثان هذه النتيجة إلى ارتباطات دلالات الألوان بالجوانب الثقافية، والعادات والتقاليد، والبعد الديني. فالأفراد يفضلون اللون الأبيض، ويعتبرونه رمزاً للطهر، والنقاء، والعفاف، ولذلك ارتبط بلباس العروس مثلاً. كما عبر القرآن الكريم عن الذين التزموا أحكامه بأن وجوههم تأتي يوم القيامة باللون الأبيض، دلالة على السرور، والنقاء، والرضا. قال تعالى:

« **وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ** » (سورة آل عمران: الآية 107).

واللون الأخضر كذلك إنما يرتبط بالسعادة، و الراحة، والأمل، والحياة السعيدة، ولهذا جعل الله تعالى الأرض مخضرة، وجعل ثياب أهل الجنة اللون الأخضر. قال تعالى:

« أُولَٰئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ ۚ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا » (سورة الكهف: الآية 31).

وكذلك اللون الأزرق الفاتح، الذي يشير إلى الانفتاح والتفكير، والتأمل، والتفاؤل، والهدوء. ولذلك أمر الله سبحانه وتعالى التفكير في السماء ، وجعل لونها اللون الأزرق، قال تعالى:

« **الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَامًا وَقُعُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَٰذَا بَاطِلًا سُبْحَانَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ** » (سورة آل عمران: الآية 191).

وبين القرآن الكريم أن اللون الأصفر الفاقع يشير إلى السعادة، والسرور، قال تعالى:

« قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا ۚ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ » (سورة البقرة: الآية 69).

وبالرغم من ذلك فقد أشار أفراد الدراسة إلى أن اللون الأصفر يشير إلى الانطواء، والعزلة، واليأس، والوحدة، وعدم الثقة بالنفس. وقد يرتبط ذلك بتطور دلالات الألوان عبر الأزمان، فأولياء الأمور قد يعتبرون لبس اللون الأصفر دالاً على الغيرة، وعدم الثقة بالنفس، والعزلة مثلاً.

وبناءً على ما أشارت إليه نتائج الدراسة من دلالات الألوان لدى عينة من أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك، فإنه يمكن الاستفادة من هذه النتائج في وضع تصور ودراسة لأثر هذه الدلالات على تربية الوالدين لأبنائهم من حيث الجوانب الدينية، والجسمية، والعقلية، والانفعالية، والعقلية، والأخلاقية.

فعلى المجال الجسمي يمكن أن تؤثر دلالات الألوان لدى الوالدين على تربية أبنائه من حيث: مدى تعامله مع أطفاله بالعدل على اختلاف لون بشرتهم، وتعرفه على حالة أطفاله الصحية من خلال لون بشرتهم، واختيار ملابس أطفاله بناءً على لون بشرتهم وحبهم للون نفسه، واقتراحه ألواناً على أطفاله تساعدهم على الشعور بعكس ما هم عليه من طول أو قصر.

وعلى المجال العقلي يتعلق بما يوفره لهم من كتب دراسية وقرطاسيه ذات ألوان زاهية تثير في نفوسهم حب القراءة والتعلم، وتوفير بيئة تعليمية داخل بيته غنية بالألوان التي تزيد من حب الاستكشاف لدى أبنائه، وربط المستوى العقلي لأطفاله بمدى استخدامهم للألوان المناسبة.

وعلى المجال الاجتماعي يتعلق بإعطاء الأطفال الحرية في اختيارهم للألوان دون الأخذ برأي الآخرين، وتربيتهم على القيم اللونية الموروثة لما في ذلك من أصالة، وتقيدهم بما يفرضه المجتمع من ارتداء ألوان حسب طبيعة المناسبة.

وعلى المجال الأخلاقي يتضمن تحذير الأبناء من استخدام بعض الألوان المثيرة للغرائز والشهوات، وتوجيههم نحو ارتداء الألوان الهادئة كنوع من احترام الذات، وتشجيع الأبناء الذكور على المباينة في ألوانهم عن البنات لما في ذلك من قيم.

التوصيات

في ضوء نتائج الدراسة فإن الباحثين يوصيان بما يلي:

- إجراء دراسة ميدانية حول أثر انعكاس دلالات الألوان لدى أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية على تربية أبنائهم.
- إجراء دراسة حول ارتباطات دلالات الألوان بالجوانب الثقافية والاجتماعية والدينية.

المصادر والمراجع

المراجع العربية

الجيزاوي، عامر. (2001). **أثر استخدام الحاسوب كأداة في اكتساب طلبة الصف الخامس الأساسي لمفهوم اللون**. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

حمدان، نذير. (2002). **الضوء واللون في القرآن الكريم**. ط1، دمشق: دار ابن كثير.

دملخي، إبراهيم. (2000). **الألوان نظرياً وعملياً**، ط1، سوريا: مطبعة الكندي.

دملخي، إبراهيم. (2000). **الألوان نظرياً وعملياً: دراسة فيزيائية نفسية للألوان**. جامعة دمشق: مطبعة الراودي.

الصمادي، جبر. (1995). **ترجمة الألوان من العربية إلى الإنجليزية**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، اربد.

طالو، محي الدين.(1989). الرسم واللون. دمشق: دار الكندي.

عجينة، حمد. (1994). **موسوعة أساطير العرب الجاهلية ودلالاتها**. ط1، بيروت: دار الفارابي.

مختار، عمر. (1997). **اللغة واللون**، ط1، القاهرة: عالم الكتب.

المراجع الأجنبية:

Ballast, D. (2002). *Interior design reference manual*, professional pub .Inc: Belmont, CA.

Boyatzis, C, & Varghese, R. (1994). Children′s emotional associations with color. *Journal of Genetic Psychology*, 155, 7785-.

Davey, P. (1998). True Colors: The Glorious Polychrome of the Past suggests a strong Historical Need for Color, Despite Current Reductive Fashions. *The Architectural Review*, 204, 3436-.

David, C. (2000). Color Properties and Color Perception: Functional Account. *DAI***,** A-61(5), P. 1873.

Hemphill. (2001). A note on Adult Color-Emotion Associations, *The Journal of Genetic Psychology*, 157930, pp. 275280-.

Hope, A. and walch, m. (1990). *The color compendium*. V.N.R New York.

Hudspeth, M. (2007).*What Does Color Mean. Machine design*, 6(1) circle 157.

Jesuit ,D. (2006). Color Selection in Object Drawings of Young Children **.DAI**-A, 66(2),

P. 2111.

Naz, Epps & Dawson (2008). The Relationship between Colors Emotion: A Study of College Students. *College Student Journal*, 01463934, Sep2004, Vol. 38, Issue 3

New York Times. (2006) *Black Board, the Psychology of Color*. 12006/8/, p7, op.

Saito, M. (1996). Comparative studies on color performance in Japan and other Asian regions, with special emphasis on the performance for white**.** *Color search and Applications*. 19(4), 286295-.

Varghese, L. (1994). Children and Color**.** *JGP Journal*, 2(3), pp. 156177-.

Wigk, H, Berg, S, Bergman, B, Hanson, A, Sivik, Land Steer B. (2002). Color Perception Among the Very Elderly Related to Visual and Cognitive Function. *Nordic College Rev*, 1(1), pp. 91102-.

Yun-ke. (2003).Children′s Color Association for Digital Retrieval, *DAI*-A64 (59)/ pp3117.

Zentner.M. (2001). Preferences for colors and emotion combinations in early child hood. *developmental science*, 4(4), pp. 389398-.

ملحق 1

الاستبانه بصورتها النهائية

بسم الله الرحمن الرحيم

أخي المستجيب ... أختي المستجيبة...

يقوم الباحثان بإجراء دراسة تهدف الى التعرف على» **دلالات سيكولوجية الألوان لدى عينة من أولياء أمور طلبة المدرسة النموذجية في جامعة اليرموك».** لذا يرجى منكم الاجابة على أداة الدراسة بكل موضوعية، علماً بأن البيانات ستعامل بسرية تامة، ولاغراض البحث العلمي فقط.

المعلومات الشخصية:

الجنس: ☐ ذكر ☐ أنثى

العمر: ☐ 24 سنة فأقل ☐ 25-40 سنة ☐ 41 سنة فاكثر

المؤهل الأكاديمي: ☐توجيهي فأقل ☐ دبلوم ☐ بكالوريوس فأعلى

عدد أفراد الاسرة: ☐4 أفراد فأقل ☐ 5-7أفراد ☐ 8 أفراد فأكثر

أولاً: بالاستعانة بالمفردات المتوفرة في الجدول التالي أو ما تراه أنت مناسباً اختر دلالات الألوان بالنسبة لك:

1 - الرقة	5 - التشاؤم	9 -الحرية	13 - الخوف	17 - الإثارة والتحفز	21 - التفاؤل	25 - الوحدة أو الانعزالية	29 - التميز
2 - الهدوء	6 -التسلط	10 - الأنوثة	14 - الغضب	18 - الضيق	22 - الحلم والخيال	26 - المرض	30 - العظمة
3 - الحب	7 - لأنانية	11 - الدبلوماسية	15 - الحزن	19 - التمسك بالرأي	23 - نشاط وحيوية	27 - الصحة	31 - انتماء
4 -الرومانسية	8 - الاسترخاء	12 - الدفء	16 - القلق	20 - الرجولة	24 - الانطلاق	28 - عدم الثقة بالنفس	32 - الخمول

ثانياً: اختر رقم المدلول الذي يناسبك وضعه في الفراغ المخصص وان كان هناك مدلولاً آخر لم يذكر في الجدول السابق أرجو ذكر ذلك :

الرقم	الألوان	رقم المدلول	رقم المدلول	رقم المدلول	مدلولات أخرى تراها من وجهة نظرك
.1	**الأحمر الفاتح**				
.2	**الأحمر الداكن**				
.3	**البنفسجي**				
.4	**البرتقالي الفاتح**				
.5	**البرتقالي الغامق**				
.6	**الأصفر الفاتح**				
.7	**الأصفر الذهبي**				
.8	**الأزرق الفاتح**				
.9	**الأزرق الغامق**				
.10	**البني الفاتح**				
.11	**البني الغامق**				
.12	**الزهري**				
.13	**الأخضر الفاتح**				
.14	**الأخضر الغامق**				
.15	**الأسود**				
.16	**الأبيض**				
.17	**الرمادي**				

أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية
(المسرح الغربي نموذجا)

محمد خير' الرفاعي، قسم الدراما، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

تاريخ تسلم البحث: 27 /10/ 2008 **تاريخ قبول البحث**: 25 / 2/ 2009

ملخص

تقوم هذه الدراسة على رصد وتحليل بعض عينات الوثائق ذات الصلة بالكتابة الدرامية، ودوافع التجريب في النصية أو في الفكر المسرحي النظري، إضافة إلى الأصول النظرية في العلوم الإنسانية والتكنولوجيات المعاصرة التي دفعت إلى التجريب نفسه. وتم التعرض للسياق في الفكر اللغوي ووسائل التعبير، والتجريب من خلال المحاولات والمحطات والفرق والمسرح التجريبي المبتكر حيث يشكل الجسد الأهمية الأولى للنص، وانعكاس المضامين على طبيعة الأشكال ووسائل التعبير وتأثيرها بطبيعة المرحلة. وتعرضت الدراسة لسبل تأسيس أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية؟ عن طريق مراعاة العديد من المتغيرات وطبيعة الخطاب المسرحي وفضاء حرية المبدع المسرحي في التجريب والتجديد. والتعرف على ماهية التجريب ووثائقه التي يمتلكها الكاتب للدخول بفرضية خطاب العرض المسرحي القابل للتعديل والإضافة والحذف (عمليات البناء والهدم المستمرة) في ظل التحولات المعرفية في عالمنا المعاصر. وتم التعرض لطبيعة العوالم التي تشكل أفعال الشخصية المسرحية التي يقوم المؤلف ببنائها، مما يجعل النص خاضعاً لشروط العرض المادية.

الكلمات المفتاحية: (أدبيات التجريب، الكتابة، الغربي)

The Literature of Experience in the Theatrical Writing (Western Theater Model)

'Mohamad Khair' Al-Refai, *Department of Drama, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

The current research paper collects and analyzes samples of documents relevant to dramatic writing, and motivation of experimentation in text or theoretical drama thinking. It also sheds light on the origins of the theory (in current social and applied sciences) that have triggered experimentation in the first place. The issue is discussed in its linguistic and media of expression contexts, emphasizing reflections of content on form, and their impacts on the status quo. Given a whole set of variables, the nature of the theatrical discourse, and freedom of theatrical creativity, the study surveys the channels through which experimentation can be founded. In light of the dramatic changes affecting the modern world, this, no doubt, necessitates being informed about experimentation and its documents so that the author starts off with the theory that the theatre is subject to a continuous state of construction and deconstruction. The study finally surveys some factors that engineer the character's actions on stage..

Keywords (literature experiments, writing, Western)

الإطار العام للدراسة

المقدمة

تقوم هذه الدراسة على رصد وتحليل بعض عينات الوثائق ذات الصلة بالكتابة الدرامية، ودوافع التجريب في الكتابة النصية أو في الفكر المسرحي النظري، إضافة إلى الأصول النظرية في العلوم الإنسانية والتكنولوجيات المعاصرة التي دفعت إلى التجريب نفسه. باعتبار أن التفاعل الثقافي بين الأمم مطلب إنساني عام، في مجال تفعيل الرموز والدلالات؛ فالتجريب جزء لا يتجزأ من حركية المسرح وتطوره... ولذا عد التجريب عنصراً حياً وفاعلاً يراهن على المغامرة من أجل التنبؤ، ولذلك يضحى التجريب الحقيقي صيغة من صيغ الابتكار والتجديد يضيف نقلات نوعية للتجارب الإبداعية في علاقتها برؤية التغير الاجتماعي قصد تأسيس مشروع نهضوي وخلق مسرح أصيل وفعال في المناخ الاجتماعي والسياسي الراهن لذا لا يكف الكاتب المسرحي عن المغامرة الدائمة مع الشكل المسرحي

والبحث عن أساليب مسرحية جديدة تمكنه من التعبير عن تفكك العالم المعاصر وتعقيده معاً، ولا يقنع بأن هناك نهاية للتجربة مع الشكل أو حدوداً للعالم الذي يمكن عرضه على خشبة المسرح المحدودة المساحة.

مشكلة الدراسة

تكمن مشكلة الدراسة في تحديد ماهية التجريب المسرحي ووسائله التي يمتلكها الكاتب للدخول بفرضية خطاب العرض المسرحي القابل للتعديل والإضافة والحذف (عمليات البناء والهدم المستمرة) في ظل التحولات المعرفية في عالمنا المعاصر.

وتنبع **أهمية الدراسة** من مدى إمكانية الاستفادة من تخلخل البناء الدرامي التقليدي لمصحلة الخطاب المسرحي التجريبي لتلبية حاجات وسائل التعبير وطبيعة المرحلة ومتطلباتها. ومدى قابلية الانتفاع بتجارب الكاتب الفنية وتوظيفها في الأعمال المسرحية المحلية.

أسئلة الدراسة

كثيرة هي أسئلة الكتابة المسرحية تجريبياً ومربكة بالفعل ومنها على وجه التحديد:

أولاً: ما هي حدود فضاءات حرية الكاتب المسرحي؟

ثانياً: ما النص المبحوث عنه في ظل المتغيرات المعيشة؟

وماذا يكتب المبدع ولمن يكتب وكيف يكتب؟

ثالثاً: هل هناك تجديد دون علم بالموجود، وهل التأسيس

يبدأ من الإبداع أم من جمهور التأسيس؟

الدراسات السابقة

من خلال استعراض الدراسات والبحوث ذات العلاقة بالموضوع تبين أن بعضها قد أخذ جانباً تحليلياً، وآخر تناول تحليل العوامل المؤثرة في شكل العرض المسرحي، إلى جانب دراسات مقارنة واستطلاعية للتجريب في الكتابة المسرحية.

ومن هذه الدراسات دراسة لابراهيم حمادة بعنوان (التقنية في المسرح اللغات المسرحية غير الكلامية). دراسة لايفانز بعنوان (المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم)، دراسة لفرحان بلبل بعنوان(المسرح التجريبي عالمياً وعربياً) دراسة لكمال عيد بعنوان (المسرح بين الفكرة والتجريب) دراسة لكريستوفر آينز بعنوان (المسرح الطليعي من 1893 حتى 1992)، دراسة لعبدالكريم برشيد بعنوان (حدود الكائن والممكن) ودراسة لجوليان هيلتون بعنوان (اتجاهات جديدة في المسرح) ودراسة لكيبول كينج بعنوان (مؤلفو المسرح الحديث). ولعل دراستي هذه توجه عناية المهتمين للمسرح التجريبي من نهاية القرن التاسع عشر حتى نهاية القرن العشرين من خلال قراءة في المسارات الخاصة بأدبيات التجريب في الكتابة المسرحية ووثائقه حصرياً.

حدود الدراسة

تتحدد الدراسة بالحدود الزمنية من نهاية القرن التاسع عشر حتى نهاية القرن العشرين.

في بداية القرن عام (1910-1933) وبعد أن صاغ الرسام الفرنسي جوليان هيرفي Julian Herve مصطلح التعبيريه Expressionism انتقل هذا المفهوم إلى كل الفنون الأخرى وعلى رأسها المسرح.

وفيما بين 1907 - 1922 قدم المسرحيون الألمان خاصة تجاربهم التي غيرت بشكل نهائي طبيعة المحاكاة المسرحية والدرامية، من محاكاة العالم المادي المظهري إلى محاكاة الواقع بكل تكويناته الأفقية والرأسية، بهذا المعنى جاءت أعمال الفنان التشكيلي والكاتب كوكشكا Kokoschka وكيزر Kaiser وتوللر Toiler حتى فيدكيند vedekind وستريندبرج Strindberg بهذا يصبح التجريب المسرحي هو القاعدة وليس الاستثناء.

وانضمت في وقت متأخر من القرن الـ 20 (الأربعينات تقريباً) علوم اللغة من ناحية والتاريخ الاجتماعي الثقافي من ناحية أخرى والمنطق الدلالي وعلوم النفس ما بعد المدرسة التحليليه والاجتماع النقدي ونقله للحداثة الغربية، انعكس هذا كله على التجريب المسرحي. (خشبة ، 2006).

والآن يقف الجيل الإنساني المعاصر على بوابة القرن الواحد والعشرين، قرن التطور التكنولوجي والميكانيكي، الذي انعكس تأثيره على المعرفة الإنسانية بكافة جوانبها، وإذ بالإنسان يعيش في كون دلالي –رمزي- تتعذر عليه المعرفة لأي موضوع من دون تدخل وسائط هذا الكون.

والكتابة المسرحية التي تشكل شكلاً معرفياً تأثرت بصوره مباشرة بهذا الكون الدلالي، لأنها إعادة صياغة لمفاهيم الحياة بصورة فنية قصديه بالمكان والزمان المحددين بالعرض المسرحي القائم على وجود الممثل والمتفرج. فمن النص التراجيدي إلى الواقعي واللامعقول والسياسي والاستعراضي والاحتفالي والتجريبي، والتي أسهمت ولا تزال كذلك سعياً نحو التأسيس لتحديد تلك الخصائص في ظل التحولات المعرفية في عالمنا المعاصر والتي هدمت الكثير من الحواجز جاء التجريب على النص المسرحي ليواكب هذه التغيرات، وأصبح من الضروري لمبدع النص البحث عن منهج فعلي يأخذ على عاتقه بناء إستراتيجية معرفية نظرية وتطبيقية قادرة على إيجاد بعد ترفيهي ومعرفي مع المتفرج القائم على البيئة المعاشة خارج حدود المسرح، تلك البيئة التي أصبحت في هذا العصر تعاني من عدم الاتزان في معظم جوانبها نتيجة لتطور المعرفة وازدياد متطلبات الحياة الفردية والاجتماعية.

ذلك أن الفن في إحدى وظائفه الأساسية هو تعويض عن فقدان أو انعدام التوازن في الواقع الراهن لتتضح لنا الحاجة إلى توطيد العلاقة بين المتفرج والمسرح الجاد على أساس فكري وترفيهي، ويؤكد ذلك أيضاً أن الشخصية المسرحية تقوم على عدة عوالم تكونها، قد تجتمع في آن واحد جميعها أو بعضها، هي:

- العالم المعرفي المتمثل في معارف الشخصية واطلاعها وثقافتها.
- العالم المضطلع بالمعتقدات.
- العالم القائم على الحاجات الإراديه والآمال والمخاوف والدوافع.
- العامل التخيلي والحلمي الذي يعتبر من أهم عوالم الشخصية المسرحية.
- العالم السلوكي القائم على التصرفات وتنفيذ الأوامر.

هذه العوالم تشكل أفعال الشخصية المسرحية التي يقوم المؤلف ببنائها، إنّها مستمدة من الواقع المعيش في معظمها بطريقة أو بأخرى، مما يجعل النص المسرحي خاضعاً لشروط العرض المادية.

"وتلك هي على سبيل المثال حالات: كازانتزاكس في (عطيل يعود) ويونسكو في (مكبث)، واينر فابندر في (إيفيجينيا في تاوريس) و (آجاكس)، وهايز موللر في (هرقليس) و (آلية هملت)، وتوم ستوبارد في (موت رونكرانتس وجيلدنشيترن)... الخ". (حافظ، 1995)

وفي عملية التفاعل الاتصالي للممثل مع الشخصية التي يمثلها أولاً ثم مع الشخصيات المسرحية المشاركة في الحدث الدرامي. نجد أن شخصيات مسرحية (أكوناجا، 1967) – مثلاً - أو شخصيات (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) (بيراندللو، د.ت). تعطي رسالة مغايرة بمعان مغايرة لموقت واحد أو قضية واحدة؛ فكل شخصية تحكي القصة نفسها من وجهة نظرها الذاتية، وكل شخصية تشخص الموقف الواحد ومن ثم تعطي كل منها رسالة مختلفة ودلالات مغايرة لرسائل الشخصيات الأخرى في موضوع شاهدوه جميعاً أو عايشوه، فتصبح الحقيقة هنا نسبية ومن ثم يكون الاقتناع بها نسبياً. (سلام، 1994)

لذا لا يكف الكاتب المسرحي عن المغامرة الدائمة مع الشكل المسرحي والبحث عن أساليب مسرحية جديدة تمكنه من التعبير عن تفكك العالم المعاصر وتعقيده معاً، ولا يقنع بأن هناك نهاية للتجربة مع الشكل أو حدوداً للعالم الذي يمكن عرضه على خشبة المسرح المحدودة المساحة، "إني أتساءل أيضاً عما إذا كان الأدب والمسرح يستطيعان، حقاً أن يدركا ويستوعبا هول تعقيدات الواقع وعما إذا كان لا يزال هناك من يستطيع اليوم أن يرى بوضوح ما في ذوات الآخرين أو ما في ذاته... والأدب لم يعد كذلك مصدراً للمعرفة. طالما أنه يجري في قوالب جاهزة، يحبس نفسه في القوالب الجاهزة، ولا يلبث أن يتجمد على الفور. والتعبير في تأخر بدلاً من أن يتقدم" (الحاوي 1986) فهو يحاول أن يعطي الخشبة إمكانية استيعاب العالم الخارجي بصورة جديدة لا تحاكيه وإنما تقدم شهادة عنه بتناقضاته وقضاياه.

والتجريب في مجال النص الدرامي ليس جديداً على تاريخ المسرح من حيث كونه منهجاً إبداعياً، يرجع إلى القرن السابع عشر، حين بدأ ترسيخ مفهوم التقاليد ومذهبتها. وفي مفهوم إليوت عن التقاليد والموهبة الفردية كما أشار روس إيفانز " إن العمل التجريبي الحقيقي، له أصوله، وليس مجرد طفرة متدفقة، ولا يمكن لهذا العمل أن يتحقق إلا في ضوء ما أنجزه الآخرون فعلاً في الحقل نفسه. ذلك أنه كي نتقدم فلا بد أولاً من النظر إلى الوراء. فمعرفة ما تم إنجازه في أزمان مختلفة وفي أجزاء مختلفة من العالم، تدعم الإحساس بالتقاليد وبالجذور الثقافية والإبداعية لدى (صاحب العمل التجريبي)، والعقول المبدعة الحقيقية مثل جروتوفسكي وبريشت تعترف بدينها للماضي. فمثل هؤلاء الرجال يشيدون بناءهم على ما يجدونه بالفعل قائماً. فنحن لا يمكننا أن نهرب من ديننا للماضي حتى ولو اقتضت الضرورة قطع كل صلتنا به.

ونحن لا ننكر أن النص المسرحي كان ولا يزال واحداً من العناصر المتعددة التي تخلق الاحتفالية الجماعية (العرض)، لكنه أخطرها شأناً وأكثرها إرباكاً للقائمين بهذه الاحتفالية ولمتلقيها، فهو يقود عناصر العرض المسرحي جبراً فيفرض على الممثل أسلوب الأداء وعلى المخرج أسلوب الإخراج وتفاصيل العرض. وأن محاولة الخروج سوف تواجه بالفشل ذلك أن (النص) يفرض مناخه وأسلوبه الصارم، فإذا ما أراد المخرج وفريق العمل التمرد على سلطة النص كان خيارهم التدمير الكامل وتحويله إلى (كلام حواري) خالٍ من التأثيرات البصرية لطاقة مفرداته.

إلا أن الخطاب النصي يغادر جنسه الادبي إذا ما صعد خشبة المسرح فيدخل عندها في فرضية خطاب العرض المسرحي القابل للتعديل والإضافة والحذف، فلغة التفاعل ولغة الجسد معاً تشكلان محور الفعل الإتصالي، الذي من الضرورة بمكان أن يكون ذا إيقاع متناغم وغير متناقض- إلا إذا تطلب أسلوب مسرحي ما كما في مسرح العبث غير ذلك- ومثال ذلك (فلاديمير) و (ستراجون) في نهاية الفصل الأول من مسرحية (في انتظار جودو) حيث يخاطب (فلاديمير) (استراجون) بقوله:

"هيا بنا نذهب" ويجيبه (استراجون):

"هيا بنا نذهب" (بيكت، 1964)

غير أنهما – وفق إرشاد النص- لا يذهبان، بل يقعدان على الأرض ليغلق عليها الستار، فمسرح العبث- يريد تصوير عبث المعنى وعبث الفعل البشري في تناقضه مع القول.

السياق التجريبي في الفكر اللغوي ووسائل التعبير

الكلمة يحدد استعمالها في اللغة أو الطريقة التي تستعمل بها أو الدور الذي تؤديه، لهذا فإن المعنى قد لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة.

وبيان ذلك أن معظم الوحدات تقع في مجاورة وحدات أخرى، وأن معاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها.

مما يتطلب تحليلاً للسياقات والمواقف التي ترد فيها، حتى ما كان منها غير لغوي... ومعنى الكلمة – على هذا- يتعدل تبعاً لتعدد السياقات التي تقع فيها، أو بعبارة أخرى لتوزعها اللغوي. ذلك أن الكلمة تحمل معنى غامضاً لدرجة ما، ولكن المعنى ينكشف فقط عن طريق ملاحظة استعماله، الاستعمال يأتي أولاً وحينئذ يتقطر المعنى منه، وهذا ما أيده الكثير من علماء علم النفس حيث النظرة السياقية أو القرينية.

فهو يشبه الكتابة الأتوماتيكة أو التداعي الحر كما وظفه روبرت ويلسون في مسرحية "نظرة الرجل الأصم" حيث كولاج الشخصية:

"الرحلة، العجوز، الجسد، الحكايا.

الميلاد، المحيط، بداية الحركة.

بداية الصوت، مقعد، خط الأفق.

الربيع، دفن في الشتاء، جبل أبيض.

حديقة خضراء، العجوز يعود، الجسد.

الذي يموت وهو يرقص ست مرات

حتى اليوم السابع، يوم الأحد، مدينة الشمس" (آينز، 1996).

ولعل التضمينات هنا تكون واضحة ومن بينها خلق العالم الذي يتوازى مع الأيام السبعة، ودورة الحياة والميلاد والموت والبعث، ومن ثم على كل متفرج أن يستخلص المعنى الخاص به من خلال تيار الوعي هذا، ذلك أن الصيغة العشوائية، والتكرار، وحالة الثبات التي تنطوي عليها الصور الدرامية هنا تجعل من الصعوبة بمكان تكوين أية علاقات زمنية "خارجية".

ويؤكد البعض ذلك فيقول لا تتمتع الكلمات بمعنى، ولكنها تتمتع بوظائف، ومعلوم أن الوظيفة لا تشكل أو تؤدى إلا في سياق الموقف الكلامي وخلق الإدراك العام بالذات والمحيط "الأصوات الإنسانية تنطلق، وتبدو الوحشة بالشعر والغناء، العيون ترى" فتدرك، الآذان تسمع، فتفهم، الأيدي تلمس، فتتأكد من وجود الأشياء، الحواس جميعها تبدأ عملها لإدراك كنه العالم المحيط". (الحوامدة ، 1995)

فالاتجاه العبثي في المسرح إذ ينطلق من اللغة فإن ذلك ليس بغرض استخلاص المعاني، التي تشكل الكليات، حيث يكون المعنى نتيجة تجميع لفظي لغوي عبر الأسلوب الكلامي، ولكنه يقصد تخفيف تلك اللغة، وتفجير مدلولاتها أو (كلياتها) تفجيراً ذاتياً من خلال طبيعة السياق والموقف الدال، ومن كتاب المسرح الطليعي من يبدأ بالجزئي لينتهي إلى تغيير الكلي، كما في المسرح الملحمي، وكما في المسرح التسجيلي، ومن المسرحيات الطليعية ما يبدأ من الجزئي لينتهي إلى الكلي المتعارف عليه مثل مسرح القسوة والمسرح الحي في أمريكا وإنجلترا، على أن الاتجاه وفق الفكر

الوجودي المادي في كتابة المسرحية ينطلق من الكليات عبر الجزئيات إلى إثبات الجزئي (الشخصية نفسها) لتكون كلية في ذاتها.

وقد يتخلق الإبداع النصي من جو أو من حالة تهيمن على الكاتب فيكتب بشكل مسرحي لا يسيطر فيه عنصر على آخر كما يكتب (جان جيردو) أو (بيراندييللو) أو (جان آنوى) أو (جاك أوديبرتي).

التجريب: محاولات في محطات وفرّق

ففي فرقة مسرح الرور (مسرح الثقافات المتعددة والمختلفة والمتنوعة) التي تأسست عام 1980 في مدينة ''ميولهايم'' تجري المحاولة للانطلاق من فكرة كيف يفهم النص نفسه؟ وكيف نفهم النص بذاته؟ وعند هذه النقطة – والكلام للفرقة - نكتشف ضعف النص وسلبيته وإثارته لسلبية المشاهد، سيبقى النص في العرض المسرحي دائماً ذلك المتن الملفوظ والمؤدي، وليس المتن المكتوب، وإن التحليل والتفسير وإظهار المعنى، سيأتي من خلال التعبير الجسدي والصوتي للكلمة ولهذا يجب علينا، أن نطور كل موضوعة من موضوعات النص على حدة... يعني هذا أن هناك موضوعات، لم تأت من النص ذاته إنما من خلال قراءة العاملين له ، وهذا ما يؤكده هلموت شيفر فيقول: ''أنا نفسي لا أعراف كيف يكون النص قائماً بذاته بمعزل عن قراءتي، كما أني لا أستطيع أن أتيقن مما قصده المؤلف بذاته، أنا لا أعرف ما يعني المؤلف وما يعنيه هو ما أفهمه أنا وهذا كله بالنسبة لي، لا يلعب دوراً مهماً:

مارتا: هل أنتم كفريق عمل تقتنعون بأننا ممثلون أجانب نمثل معكم على المسرح؟

الطريق في العمل: نهاية السيرك وإعادة تقديم المشاهد في مكان آخر.

السادة والعبيد.

لا يمكن أن نقدم لك سوى أن تكون... أنت... (كرومي، 1998)

عملت المسرحية الطليعية على تجديد الصيغة المسرحية وتنويع مصادرها في الشكل والمضمون، فكانت الملحمية وكانت العبثية والقسوة والسريالية وكانت الصيغة الشعبية للبحث عن مسرح .الخ. وعلى ذلك كان التجديد في الصيغة المسرحية ليس هدفاً في حد ذاته، وإنما هو نتاج معارضة مع رفض للصيغة الموجودة وهو نتاج معارضة مع رفض واجتياز للصيغ المسرحية الموجودة.

اما في المسرح التجريبي المبتكر حيث يشكل الجسد اهمية للنص، وتشكل اللغة الإيمائية من خلال المزج بين النص المكتوب والروائي والحركة الجسدية مفردات العرض بالنسبة للعمل، تتكون صور مرتبة وحركة وموسيقى واستخدام أشياء أو الأشياء المستخدمة في العرض المسرحي بأساليب جديدة. وسيلة مختلفة لاستخدام لغة العرض، تتطلب بدورها لغة نقدية تتعلق برؤية العمل والأطر التي تستخدم ، الجسد الصور الذهنية الجسدية والبصرية محور العرض، وهكذا، يكون هناك حاجة إلى شكل من أشكال اللغة أو المفردات النقدية لتحليل العمل الذي يدمج أنواعاً مختلفة من ''النص'' سواء كانت جسدية أم بصرية أم لغوية. ويتطلب المسرح المبتكر بشكل ضروري أيضاً علاقة جديدة بين الكتابة وصناعة العرض.

النص المسرحي عبر تاريخ المسرح الطويل هو (المسرح) وظل تقديمه للجمهور هو الغاية الأساسية من إنشاء العرض المسرحي رغم تطور أساليب وأشكال الأداء الفني. فكان نتيجة ذلك أن ظهر أفق جديد لجماليات مسرحية مغايرة على مستوى النص أو الإخراج أو التمثيل. وعلاقتها جميعاً بالجمهور ومبادئ التلقي.

وكان كتاب المسرح بنصوص ذات طابع حداثي أوجدت أصولاً جديدة لفن العرض المسرحي، وقد استمر ذلك حتى نهاية القرن التاسع عشر، إلا أن ظهور المخرج كسيد للعرض المسرحي في بداية القرن العشرين وبدأ ثورته على العرض المسرحي التقليدي، ورغم ذلك بقي الكتاب يقدمون مادة درامية مجددة تخلق تياراً جديداً في الإخراج

وتتالت ثوراتهم على الدراما وبرزت أسماء عديدة ممن أسهموا في دفع عجلة التأليف المسرحي، وانتزعوه من أيدي كتاب المسرح، فكان المسرح التجريبي لا نصوص له.

وأصبحت المحاولات التجديدية في القرن العشرين تدور حول نصوص أدبية، أتاحت المجال للمخرجين فرصة انتقاء الأفضل منها من حيث الرؤية الفكرية والجمالية ومساحة التجديد الإخراجي والتجريب.

وبدأت مرحلة التمرد على المواضعات والثوابت، وهي مرحلة دشنها الفريد جاري Alfred Garry بمسرحية آوبو ملكا سنة 1896 التي أثارت السخط والدهشة في آن واحد.

فقد سخر من المسرح ذاته، ومن أشكاله السائدة، ومن أبطاله، ومن أفكاره وأهدافه، إنّ ما يقدمه "جاري" هو مسرح (الباتافيزيقي) وقد مهد لمسرح العبث منها هو (آوبو):

" ملك قديم لآراجون كان يشغل منصب قائد الحرس لبولندا.

ملامحه تختلف كل الاختلاف عن صورة الأبطال والملوك العظام فهو "بدين له كرش ضخم، يتميز بالغباء والقسوة، وهو عيّ كاذب حانث للوعود والعهود، لا يدرك معنى ما يقول فتخرج منه الألفاظ في معظم الأحيان نابية مضحكة لا معنى لها". (جاري، 1985)

من هنا اعتبر جاري المؤسس الحقيقي للجماليات الغربية الحديثة التي سرعان ما تحددت لتصبح تيارات في أشكالها وأساليبها أفرزت قطبين جماليين: جماليات تجريبية وأخرى طليعية للأنعتاف من رواسب المسرح التقليدي وخلق رؤى جديدة. وسرعان ما ظهر كتاب مسرحيون يقدمون نصوصاً تلبي حاجة التجديد، وجاء أنتونان آرتو بمشروع مسرحي قائم على الهدم والبناء أسماه "مسرح القسوة" فيه يصبح العرض وظيفة بدنية، مثل حركة الدم في العروق أو مرور صور الأحلام في المخ، وفيه أيضاً يختفي التناقض بين المؤلف والمخرج، وينشأ خلق جديد يكون مسؤولاً عن العرض كله، بما فيه من حرفة وقصة، وفيه تصبح للكلمات الأهمية ذاتها التي تتخذها في الأحلام والرؤى وفيه تختفي المنصة والصالة ويصبح المسرح عرضاً يقوم في أي مكان في مخزن في حاصل في جراج.

قاده هذا الشكل المقترح إلى البحث عن لغة مسرحية توازيه في الادهاش، لغة بعيدة عن الكلام العادي، الذي أثقل المسرح الكلاسيكي وجعله مملاً، لغة تنتمي لخصوصية خشبة المسرح، لغة ملموسة موجهة للحواس.

تأسست الجماليات البريشتية عبر مراحل من الرقي ورفض الإيهام ببرنامج كامل يمتد من النص إلى التلقي (نظرة مسرحية ذات شمولية للمجتمع والتاريخ). ورفض الإيهام الذي اعتبر حجر أساس في المسرح الكلاسيكي يحضر في الكتابة الدرامية والنظام السينوغرافي وأداء الممثل وتلقي الجمهور.فجاءت اللغة (لغة صوتية منطوقة عبر الممثل ومكتوبة في النص أو في العرض عبر اللفتات والعناوين وإيقاعية عبر الإنشاد والأغاني ومرئية عبر الصور السينمائية التي توظف في العرض).

كان بريخت بين الحين والآخر يعلق على الحدث الدرامي في المسرحية أو يعلن عن أجزائه مقدماً، وذلك بتدخل أحد الممثلين أو بعرض الصور على شاشة سينمائية، لكي يسمح للمتفرج رؤية حركة الممثلين وعمال المسرح فيما بين الفصول أي وراء الكواليس.

ففي مسرحية (السيد بونتيلا وتابعه ماتي) صنع بريخت جبلاً يقتضيه المشهد بتكويم الكراسي بعضها فوق بعض، وفي الهورايتون والكورياتيون) استعاض عن مشهد إشراقه الشمس بكشاف يحمله أحد الفنيين خلف ستارة شفافه وفي (الرجل هو الرجل) عرض صور الممثلين على لوحات كبيرة طوال العرض. وفي مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) ارتدى الممثلون الجنود أقنعة بعيون جاحظة... (عثمان، 1992)

ثم كانت مسرحيات السريالية والدادائية رغم ضعفها الفني ملبية لحاجات التجديد، تلتها المسرحيات الطليعية في منتصف القرن العشرين لإمداد المسرح المتجدد بنصوص قوية البنية . وامتد التجديد في كتابة النص المسرحي إلى بقية أنحاء العالم؛ ففي الأمريكيتين وآسيا وأفريقيا ظهر كتاب يكسرون إطار الدراما التقليدية، وبذلك عرف القرن العشرون موجة من الكتابة التي حطمت الدراما التقليدية عرفت فيما بعد باسم (ما بعد الدراما).

وما من شك في أن مثل هذه التوجهات المسرحية الطليعية قد وجدت من يؤمن بها بتفرعاتها ومنابعها الفكرية والشكلية. الامر الذي أوجد توجهاً نحو الكتابة التجريبية والدعوة إلى نفي النص المسرحي من عالم المسرح. والعودة إلى المسرح المرتجل (فكرة النص وإطاره العام). حيث لم يعد هناك نص ثابت، فكل تناول يتأسس على نظرية أو توجه نظري موافق لروح العصر والبيئة؛ فالنصوص التجريبية الطليعية قد أخذت تسميات مختلفة، مثل الكوميديا السوداء ودراما اللامعقول ومسرح العبث. والكل يصب في إظهار عبثية التجربة الإنسانية بعيداً عن تنوع المسميات، ومحاولة الاستفادة من الصيحة الفرويدية التي فضحت الإنسان وأصله الحيواني الكامن في اللاشعور، وصرخة الإلحاد التي أطلقها نيتشة، وصيحة دارون التي شككت في الأصل السامي للانسان وأخضعته لقانون النشوء والارتقاء، والأفكار الماركسية التي حللت الوجود الإنساني. كل ذلك كان من شأنه أن يخلخل الثوابت البشرية الإنسانية ويفقد الإنسان ثقته بالقيم والمبادئ السامية ويفرز نصوص مسرحية عبثية يسودها التهكم والسخرية واختيار الكوميديا للتعبير عن المأساة لتعميق الحس المزري بالوضع الإنساني. حيث يقوم يونسكو نفسه بتمثيل دوره في الحياة باعتباره مؤلفاً مسرحياً ويتطرق إلى مشكلاته مع النقاد".

باراً (1): "مخاطباً يونسكو" انتبه، يجب أن تؤدي مشهد ذهابك لفتح الباب طبقاً لمبادئ البعدية.

يونسكو: وكيف يكون ذلك"؟

بارا (1): لاحظ نفسك، وأنت تلعب، حاول أن تكون يونسكو دون أن تكون يونسكو.(يونسكو ، 1973)

وفي هذه طرح لقضية نقدية تتعلق بتقييم المتفرج والناقد للكتابة الدرامية بناء على معتقداته ومدى القيود التي تفرض على الكاتب الدرامي.

لهذا واجه كثير من كتاب مسرح اللامعقول الإنسان مجرداً عن طبيعته الاجتماعية أو بيئته التاريخية أو تجاربه الجزئية اليومية وواجهوه من خلال أساسيات مركزه في الوجود، فنراه في مواجهة الزمن ينتظر كما في مسرحية صموئيل بيكيت "في انتظار جودو" أو يفر من الموت فيصعد جبالاً شامخة ويغوص إلى أعماق سحيقة، أو يتمرد عليه ثم يرتضيه ويسلم أمره إليه" كما في "القاتل بلا اجر" ليونسكو... "أو يلعب لعبة المرايا فيهرب من الحقيقة ويستبدل الأكذوبة بالصدق ، وحتى يقوي من اثر أكذوبته يتردى في سلسلة لا حصر لها من الأكاذيب" كما في مسرحية "الخادمتان" لجان جينيه" أو يكسر القيود ليتردى في قيود أخرى" أو يقاوم الجدب والإخفاق بلا جدوى" وحيداً أعزل في قوقعة غير قادر على التجاوب والاتصال برفاقه البشر" كما في مسرحية "الغزو" لأرتورادموف.

وابتدع السيرياليون طريقة "الكتابة التلقائية" محاولين إفساح الطريق لإنبثاق فيض من الكلمات من العقل الباطن بلا رقابة أو تدبير، ودون مساس بالحذف أو الإضافة أو التعديل (عطية، 1992)، ولم تكن مسرحية "أوبو ملكاً" كاريكاتيراً صارخاً يسخر من أنانية البورجواوزية وغبائها فحسب، بل صورة مرعبة لنزعة الحيوانية في الإنسان لقسوته وحماقته

كما عرفت "المرتجلة" كصيغة مسرحية تجريبية نذكر منها الليلة نرتجل لبيراندييللو 1930، مرتجلة باريس لجيرودو 1937 مرتجلة ألماً ليونسكو 1956، ومرتجلة القصر الملكي لكوكتو 1962 ومحاولة استعادة بعض النصوص السابقة في الزمان من خلال تجارب في الكتابة الدرامية (الميتا مسرح، التناص Intertextnalite) في إطار منظورات جمالية محددة تستهدف تقويض تصورات كلاسيكية وتعويضها بأخرى حداثية، كما هو الشأن في

نماذج من المحاكاة الساخرة (كما فعل يونسكو ب ماكبث شكسبير) أو تضمين رؤية جديدة عبر استحضار نص آخر وذلك في إطار صورة (تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج).

وهذا أدى إلى إنتاج تفاعلات بين البنيات الأدبية والفكرية للمسرح الغربي، ترتب عليها ظهور "حوار النصوص، الذي ساهم في أخصاب التجربة المسرحية" باعتباره عملاً إبداعياً معقداً، يتمثل في النص المكتوب للمؤلف ثم النص الشارح الذي يطرحه المخرج، ثم النص كما يتلقاه المتفرج كل ذلك في إطار العمل المسرحي الواحد الذي يطرح مجموعة من النصوص – التعددية-.

إذن هل النص المسرحي قائم بالفعل الدرامي، أو قائم بالحركة أو بالصمت أو باللافعل في بعض الحالات، أو قائم بالتحريض أو بالطاقة الكامنة فيه، ليست بعبارات ومفردات بقدر ما هي الحياة التي تخلق في ذهن قارئه والصور التي تتداعى إلى مخيلته، وأن كل ما من شأنه أن يسهم في رسم هذه الصورة هو نص أساسي يحمل حياته بمفرداته الممكنة بالصور والسيناريو النصي... على اعتبار أن اللغة المسرحية هي المشهد وليست الكلمة. والنص المسرحي هو المشهدية التي تتحول بكيمياء الطاقة من حالة إلى أخرى مروراً بدافعية الفعل باحتمالاته المتعددة (التحريض).

خاتمه

تبين من الدراسة ان كل المتغيرات في المضامين والاشكال المسرحية كانت ولا تزال وستبقى تهدف الى كيفية التوجه الى الجمهور، وبالتالي لا بد وان تكون وسائل التغيير وتقنياته متناسبة مع تلك الرغبة وطبيعة المرحلة ومتطلباتها وذلك عن طريق:

- **المضمون**: نصوص مؤلفة، مترجمة، معدة، مقتبسة
- **المكان:** فضاء تقليدي، فضاء تجريبي (الذهاب الى الجمهور)
- **التقنية**: دمى، تأليف جماعي

وما من شك في ان التوجهات المسرحية قد أدركت ان الواقع الحياتي المعيش هو الذي يؤثر في المسرح وليس العكس، فهو ينبه ويوقظ ويحرك؛ فلولا الثورة الصناعية التي حدثت في بداية القرن التاسع عشر ونقلت المجتمع الاوروبي من حياة الريف الى تحدي المدنية لما ظهر المسرح الواقعي، ولولا نضال الشعوب ضد الاستعمار والحروب والثورة العمالية ضد العبودية وهيمنة الاستعمار لما ظهرت كتابات برشت حول المسرح الملحمي التعليمي... والسعي نحو التجديد وايجاد عقلانية للمعنى المسرحي.

ولولا انعكاس المضامين على طبيعة الاشكال ووسائل التعبير وتأثيرها بطبيعة المرحلة لما ظهرت مسرحيات تعالج مشاكل الأفراد وحياتهم اليومية بالاستفادة من الفلسفة الوضعية لـ (كانت) ونظرية (داروين) في اصل الانواع كما في مسرحية (هيدا جابلر) و (بستان الكرز) و (الاب) وغيرها.

ولولا ظهور مدارس علم النفس ونظرياته التي عبرت عن اضطراب حياة الانسان وتأثيرات اللاوعي في مصيرة وافعاله لما ظهرت المدرسة التعبيرية ومحاولة الاستفادة من الصيحة الفرويدية – تحديداً – التي فضحت الانسان وأصله الكامن في اللاشعور، وصرخة الإلحاد التي اطلقها نيتشة، وصيحة دارون التي شككت في الآصل السامي للانسان واخضعته لقانون النشوء والارتقاء والافكار الماركسية التي حللت الوجود الانساني، كل ذلك كان من شأنه أن يخلخل الثوابت البشرية الانسانية ويفقد الانسان ثقته بالقيم والمبادىء السامية ويفرز نصوصاً مسرحية لسارتر وكامو في الوجودية وبعدها مسرحيات ليونسكو وبيكت في العبث وغيرها الكثير الكثير من النصوص المسرحية التي يسودها التهكم والسخرية وتستمر المسيرة. **كما لوحظ ان:**

- قراءة النص مرهونة بوجود المتن لذاته، بل تعدته الى ما يسبغ عليها القاريء من نشاط تأويلي يسمح به المتن دون آعاقة أو كبت.
- تخلخل البناء الدرامي التقليدي لمصلحة الخطاب المسرحي التجريبي لتلبية حاجات وسائل التعبير وطبيعة المرحلة ومتطلبتها.
- " المعنى النهائي للنص " آصبح يتجاوز بالضرورة أي منظور فردي ويسمح بالتجوال وفق تعددية المعنى والاشارة والدلالة، ويساعد القاريء على أكتشاف عوالمة الداخلية
- أصبحت نظرية القرءة الحديثة تفترض البحث في اثر القاريء نفسة في النص، بعد ان كانت تبحث في أثر النص في المتلقي.
- تحققت حرية النصوص بعد أن أصبح نشاط القراءة والتأويل جزءاً متمماً للتأليف ولا يطا بقه بالضرورة ولا يفرض نموذجاً موحداً للشرح والتفسير. كيف يدل النص ؟ وما الذي يدل عليه ؟

وعليه يمكننا القول أن:

- الكتابة المسرحية ليست النص وحده، وإنما كلية العرض مروراً بالتدريبات وصولاً للعرض الذي يتجدد كلما استمر.
- النص المسرحي هو مشروع عرض يقضي هيمنة المكتوب لفائدة أكثر شمولية متعددة الرؤى لمصلحة نص العرض والفرجة الجماعية.
- مواصفات النص المسرحي الدرامي، تكتمل بعد عرضة وليس قبل ذلك.
- الكتابة المسرحية يجب أن تخلق توازناً بين الحالة وبين اللغة المسرحية للبعد عن اللامسرح أو الشكلانية.

مقترح: كيف تتأسس آدبيات التجريب في الكتابة المسرحية ؟

عن طريق مراعاة الآتي:

1 - الحرية: حرية التفكير واقتحام المجهول واعادة التفكير، وصولاً الى محطات جديدة مغايرة بالضرورة لمحطات المألوف والمعروف.

2 - التغيير: في العلائق والمفاهيم والرؤى والعناصر والبناء والآدوات والآليه

3 - الجرأة: وهو فعل صدامي بالضرورة يحتاج الى تمرد واقتحام لفضاءات فكر تتجاوز لوائح الممنوعات (البروتوكولات)

4 - عدم الانحياز: الاحتكام الى معطيات الواقع والعقلانية وتحكيم المنطق والنزاهة والحياد كي لا تصادر حق الاشياء في التعبير عن نفسها بنفسها.

كما لوحظ ان الخطاب المسرحي كان يهدف وما يزال الى تطوير المسرح وتحقيق حيويته وفعاليته على حق العرض في التجدد والابداع والتحديث... والعمل على زيادة فعاليته وتخليصه من الافكار والنظم التي أعاقته وحولته الى انماط واشكال فيها من الاعادة والتكرار والاجترار الشيىء الكثير.

وتبين للباحث ان الخطاب المسرحي يكون فعالاً ومؤثراً ويعبر عن وجوده عندما يستطيع أن يرتقي بالعرض المسرحي، كي يلعب دوراً مهماً في خلق المثل العليا للحياة التي يطمح المشاهد الى معايشتها... فالخطاب المسرحي يعمل على تكوين الانسان وتنشئته، وتحقيق أهميته الأجتماعيه فهو الذي يفجر العرض المسرحي ثقافياً ومعرفياً وجمالياً.

وأن التجريب على النص المسرحي بلا معرفة حقيقية بأسس وتقاليد وأعراف مسرحية، لن يستطيع أن يرسخ التأسيس، وبهذا قد يتحول إلى ترف وبذخ فكري لا مبرر له، وأن غياب المنهج أو الرؤية الواضحة للنص يجعله في مهب الريح.

المصادر و المراجع

ابراهيم، حمادة (د. ت) التقنية في المسرح (اللغات المسرحية غير الكلامية) مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة.

آودي أليسون (2002) الدليل العملي والنظري للمسرح المبتكر، ترجمة د. آيمان حجازي مركز اللغات والترجمه، أكاديمية الفنون، القاهرة.

إينز، كريستوفر (1994) المسرح الطليعي (من 1892 حتى 1992) ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، القاهرة.

إيفانز، جيمس روس (1979) المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة.

بلبل، فرحان (2003) المسرح التجريبي عالمياً وعربياً، دار حوران، دمشق.

زكي، احمد (1998)، اتجاهات المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

سلام، ابو الحسن (1991) حيرة النص المسرحي مكتبة النسيم المركزية، الرياض.

سلام، ابو الحسن (1991) المسرح التفاعل الاتصالي بين التوظيف الابداعي العلمي للمعرفة، القاهرة.

عطية، نعيم (1992) مسرح العبث مفهومة جذوره وأعلامه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

كرومي، عوني (1998) روبرتو توتشوللي وفرقة مسرح الرور، منشورات وزارة التقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق.

عيد، كمال (1982) المسرح بين الفكرة والتجريب، المنشآة العامة للنشر، طرابلس.

خشبة، سامي (2006) اصول ودوافع التجريب المسرحي في الأدبيات الدرامية وتغيير مفهوم المحاكاة، مهرجان القاهرة التجريبي، الندوة النقدية دورة " 18 " القاهرة.

عطية، نعيم (1992) مسرح العبث مفهومة جذورة أعلامة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.

حافظ، جلال (1995) ملاحظات عن التجريب في المسرح، مجلة فصول، ج " 1 " المجلد 13، العدد 4 .

الحاوي، أيليا (1986) يونسكو في مسرحياته ومسرحة، سلسلة الثقافة للجميع " دار الثقافة " بيروت.

الحوامدة، مفيد (1995) البحث عن صيغة مسرحية جديدة، مجلة فصول ج 1 المجلد 13 العدد 4.

جاري، ألفرد (1985) من الاعمال المختارة أبوبوملكاً، من المسرح العالمي، وزارة العدل، الكويت .

عثمان، احمد (1992) قناع البريختية والشيوعية، أيجبتوس للنشر والتوزيع، القاهرة.

يونسكو، يوجين (1973) مرتجلة ألما، ترجمة حمادة ابراهيم، المسرح العالمي، وزارة الاعلام، الكويت.

بعض التقنيات التكنولوجية المستخدمة فى أغنية الطفل العربى الدينية الملحنة فى مقامات عربية

شيرين عبد اللطيف أحمد بدر، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، مصر.

تاريخ تسلم البحث: 27 /10/ 2008 **تاريخ قبول البحث**: 25 /3/ 2009

ملخص

بدأ البحث بمقدمة عن أثر الموسيقى في حياة الطفل، فمن خلالها يستقبل الطفل العديد من القيم وخاصة الدينية من خلال الأغاني الدينية للطفل العربي الملحنة في مقامات عربية والتي تم تسجيلها بواسطة أحدث التقنيات التكنولوجية ووصلت للطفل عبر أحدث وسائل الاتصال التكنولوجي وهى الأقمار الصناعية من خلال بعض القنوات الفضائية. احتوى الجانب النظري من البحث على مفهوم الأغنية الدينية للطفل وأهدافها وخصائصها ودور وسائل الإعلام والموسيقى الإلكترونية والتقنيات التكنولوجية الحديثة المستخدمة في تسجيل الأغاني، واحتوى الجانب التطبيقي على تحليل للعينة المختارة من أغاني الطفل العربي الدينية الملحنة في مقامات عربية من إصدارات العديد من المؤسسات الفنية في العالم العربي و نماذج محللة بالاستماع من حيث المقام والصيغ وعرض لأهم التقنيات التكنولوجية الحديثة المستخدمة في تسجيل هذه الأغاني ومراحل تسجيل الأغنية التي ألفتها الباحثة ولحنتها وسجلتها باستخدام نفس التقنيات. و من النتائج التي أسفر عنها البحث: المقامات العربية المستخدمة كثيرة وأكثرها استخداماً الكرد والنهاوند والبياتي ثم الهزام والحجاز والراست، وعادة ما تكون مصورة - تصاغ في شكل طقطوقة مع تميز اللحن بالبساطة - المساحة الصوتية محدودة لتناسب صوت الأطفال وقلة مصاحبة الغناء بضرب أو آلة إيقاعية أو موسيقية. واللغة المستخدمة هي اللغة العربية الميسرة وأحيانا اللغة العربية الفصحى أو اللغة العامية مع تناسب اللحن مع التقطيع العروضي السليم للكلمات، بالإضافة للنتائج الخاصة بالتقنيات التكنولوجية المستخدمة في تسجيل الأغنية التي ألفتها ولحنتها الباحثة مسجلة باستخدام نفس التقنيات التكنولوجية الموجودة في هذه الأغاني، وانتهى البحث بالتوصيات والمراجع وملخص البحث.

Some of The Modern Technological Ways Used In The Religious Song of The Arabic Child Composed in Arabic Moods (Maqamat)

Shereen A.latif, *Faculty of Music Education, Helwan University, Cairo, Egypt.*

Abstract

The present research paper starts off with an introduction about the effects of music on child's life. Channeled through religious music and songs recorded on and transmitted through modern means of technology, it is believed that the child receives a whole set of manners (especially the religious ones). At the theoretical level, the study deals with the concept of the child's religious song (its aims and features) as well as the role the media, electronic music and technological advances play in this regard. At the practical level, the study analyzes a chosen sample of some recently released religious songs (composed in Arabic Maqamat). The study also presents the most important state-of-the-art technological tools used in recording this kind of songs, shedding light on the stages of recording songs composed, toned, and recorded by the researcher herself. It is concluded that the Arabic maqamat are numerous, including Curd, Nahawand, Bayati, Hozam, Hogaz, and Rast – usually formed as Taqtouqa and characterized with simple melodic tone so as to suit the child's voice. Rarely is the child's song accompanied with rhythmic moods, rhythmic instrument or musical instrument. The language is sometimes classical, sometimes colloquial, etc. provided that the melody goes well with the correct syllabification of the wording. .

المقدمة

الموسيقى من أعظم القدرات الإنسانية وجانب أساسى فى تنشئة الإنسان؛ فهى جزء من منظومة التنمية البشرية الشاملة سواء تنمية عقلية، أووجدانية، أواجتماعية،أوأخلاقية. فالموسيقى مكون هام فى حياة الطفل ونموه فهى جزء من وجوده اليومى بحيث تصل لمستوى الحاجات الأساسية (161 - 3) (Musical Socialization). ويعد الغناء من أهم مكونات التنشئة الموسيقية فى حياة الإنسان بصفة عامة، والطفل بصفة خاصة، حيث يُمكّن الطفل من التعبير عن

ذاته. وتعلم الغناء عند الطفل مثل تعلم اللغة يبدأ من مرحلة المهد ويعتمد على استقبال الطفل للأصوات وإدراكها. فالأغانى تشكل أكثر جوانب الثقافة السائدة إثارة وبهجة، ومن خلالها يمكن ترسيخ العديد من القيم وخاصة الدينية عند الطفل منذ الصغر؛ ليكون إنساناً نافعاً فى المجتمع (10– 176). وقد انتشرت العديد من الأغانى الدينية للطفل والمصوغة فى مقامات عربية ؛ لتوصل العديد من القيم الدينية الهامة للأطفال، وهذه الأغانى تحتوى على بعض التقنيات التكنولوجية الحديثة التى تهتم بتحسين الآداء والصياغة، وهو ما تهدف إليه كلمة التكنولوجيا (Technology) والتى يستخدم فى تسجيلها الكومبيوتر وبعض الآلات الالكترونية الحديثة، كما يتناقلها الأطفال عبر أحدث وسائل الإتصال التكنولوجى وهو: الانترنت والأقمار الصناعية من خلال بعض القنوات الفضائية المختلفة مثل : قنوات طيور الجنة، وآفاق، ومواهب، و سنا، والمجد، و(Spacetoon)، و(ARTeenz).

مشكلة البحث

بالرغم من أهمية الأغنية الدينية فى إرساء العديد من المفاهيم لدى الطفل العربى، إلا أن الباحثة قد لاحظت وجود العديد من الأغانى الدينية للأطفال الملحنة فى مقامات عربية فى بعض البلاد العربية، وغير متداولة فى مصر، ولم تحظَ بالدراسة التى تبرز أهميتها ولم يُلقَ الضوء من قبل على طريقة استخدام التقنيات التكنولوجية الحديثة فى تسجيل تلك الأغانى، والتى تم فيها مراعاة أن تكون هذه التقنيات متناسبة مع الموضوع الدينى وطبيعة الطفل العربى.

أهمية البحث

تعتبر الأغانى الدينية المنتشرة فى العديد من البلاد العربية، والتى تنتجها بعض المؤسسات الفنية وتصدر تسجيلات للأغانى الدينية للأطفال على مستوى العالم العربى، ظاهرة فنية هامة تستحق الدراسة لانتشارها من خلال الأقمار الصناعية فى بعض القنوات الفضائية كوسيلة إعلامية متطورة، ويستخدم في تسجيلها العديد من التقنيات التكنولوجية الحديثة، وتصاغ فى مقامات عربية وبألحان عربية وبأصوات الأطفال، فهى تنمى قدرة الطفل على غناء المقامات العربية المختلفة بطريقة مبسطة ومحببة لنفس الطفل، وقد أوصت (آمال مختار صادق) بضرورة عمل دراسة لتحديد المقامات العربية المستحدمة فى أغنية الطفل والملائمة له مع مراعاة طابع الأغنية (3 - 168).

أهداف البحث

1 - التعرف إلى الملامح المميزة للأغنية الدينية للطفل العربى من حيث المقامات والصيغ المستخدمة.

2 - التعرف إلى بعض التقنيات التكنولوجية الحديثة المستخدمة فى تسجيل هذه الأغنيات.

أسئلة البحث

1 - ما هى الملامح المميزة للأغنية الدينية للطفل العربى؟

2 - ما هى التقنيات التكنولوجية الحديثة المستخدمة فى تسجيل هذه الأغنيات وتداولها؟

منهج البحث: وصفى (تحليل محتوى)

حدود البحث

نماذج من أغنيات دينية للأطفال من خلال تسجيلات بعض المؤسسات العربية (طيور الجنة – عناقيد – سنا- فيوتشرسوفت - wap) ويغنيها الأطفال بأنفسهم.

مصطلحات البحث

1 - النغمة الازمة

هى نغمة أو أكثر فى القرارات أو الجوابات وليست من دليل المقام وإنما يستخدم بطريقة طبيعية بحيث لا تعتبر تحويلاً وإنما من لزوم المقام (7 - 183).

2 - التكنولوجيا (Technology) :

هى علم التقنية الذى يهتم بتحسين الآداء والصياغة أثناء الآداء التطبيقى العلمى (8 - 5) ويقصد به ايضاًعلم تطبيق المعرفة الإنسانية فى مختلف المجالات (2 - 326).

3 - Pitch Shifting

المقصود به تغيير الطبقة الصوتية مع الاحتفاظ بالزمن.

4 - صدى الصوت (Reverb)

وهو نوع من المؤثرات الصوتية التى تضاف بعد تسجيل الأغنية.

5 - صدى الصوت المتتالى (Delay)

وهو نوع من المؤثرات الصوتية الممتدة حيث يتكرر الصوت وتضاف بعد تسجيل الأغنية.

6 - Auto Tune

ضبط وتعديل الصوت بعد التسجيل ليعود للمسار الصحيح المطلوب.

7 - الموسيقى الإلكترونية

هى الموسيقى التى ترتبط بالتكنولوجيا الإلكترونية وتعتمد بشكل أساسى على الكمبيوتر فى توليد وتعديل ومزج الأصوات المستخدمة فى التأليف وهى ثلاثة أنواع طبقاً لمصدرالصوت والطريقة المستخدمة فى إصداره.

1 - الموسيقى الإلكترونية الخالصة

وهى الموسيقى التى يكون مصدر الصوت فيها منتجاً من خلال مصنعات ومركبات كهربائية (Electrical synthesis) دون استخدام آلات موسيقية تقليدية أو أصوات موجودة فى الطبيعة.

2 - مؤلفات الشريط (Tape Composition)

هى الموسيقى التى تقوم على جمع الأصوات المختلفة على شريط، سواء كان مصدر الصوت الكترونياً أو طبيعياً أو كليهما، ثم يتم تنظيمها أو مزجها داخل الاستوديو باستخدام الامكانات المتاحة لتحسين وتعديل الصوت (16 - 201).

3 - الموسيقى الكهروسمعية :(Music Elctroacoustic)

وهى الموسيقى التى تستخدم فيها أجهزة الكترونية فى تعديل أو تغيير أو تكبير أصوات الطبيعة أو الأصوات المحيطة بنا أو الأصوات البشرية أو أصوات الآلات الميكانيكية أو أصوات الآلات الموسيقية التقليدية (14 - 4، 5، 6). وفى هذا البحث يستخدم النوع الثالث فى تسجيل أغانى الطفل العربى الدينية الملحنة فى المقامات العربية.

الجانب النظرى

الأغنية الدينية

نالت الأغنية الدينية اهتماماً خاصاً جداً من قبل الإنسان منذ أقدم العصور؛ لتعلقها بأهم جانب فى حياة الإنسان وهو: الجانب الروحى أى اتصال الإنسان بربه، فهى تسمو بالروح، وتحث على التحلى بالفضائل، وتوجه العاطفة إلى الخير.

فالأغنية الدينية هى كلمات دينية بألحان شجية ترتبط أوثق الارتباط بالمناسبات الدينية التى يحتفل بها المجتمع، وتحظى باحترام كبير ينبع من طبيعة موضوعها والمناسبة التى تغنى فيها، وتعبر عن المعتقدات الدينية المتأصلة فى المجتمع (13 - 22).

وتصاغ الأغنية الدينية فى أشكال عديدة منها: القصيدة الدينية والتواشيح والابتهالات والمدائح النبوية والطقطوقة الدينية (4 - 912).

الطقطوقة

هى منظومة زجلية رشيقة اللحن، وهى نوع من الغناء البسيط الذى ظهر فى مصر آواخر القرن العشرين تقريباً، وانتشرت فى جميع الأوساط وغنتها كل المستويات فى فن جماهيرى يحتوى على معايير تصور بصدق وامانة حياتنا الاجتماعية والفكرية، ولها تأثير كبير فى التوجيه والإرشاد حيث تتناول موضوعات كثيرة اجتماعية ووطنية ودينية (5 - 32). وهى تتكون من مذهب يؤديه المذهبجية * ومجموعة من الأغصان * يؤديها المطرب.

مراحل تطور الطقطوقة

المرحلة الأولى : لحن واحد للمذهب والأغصان.

المرحلة الثانية : لحن للمذهب، ولحن آخر مختلف لكل الأغصان.

المرحلة الثالثة : لحن للمذهب، ولحن لكل غصن مختلف عن لحن الغصن الآخر.

المرحلة الرابعة : دخول المقدمات واللزم والفواصل الموسيقية.

والطقطوقة الدينية

هى منظومة زجلية ذات طابع روحى متمثل فى معانى النص الكلامى، وتصاغ لحنياً فى أى مرحلة من المراحل السابقة (4 - 913).

أهداف وخصائص أغنية الطفل الدينية

أغنية الطفل الدينية هى نشاط موسيقى تربوى متكامل الخصائص يجمع بين الكلمة الجيدة والمحتوى والموسيقى الجيدة. وترى الباحثة أن هذا النوع من الأغانى يهدف إلى ما يلى :

1 - تنمية قدرة الطفل على الغناء المنفرد أو فى جماعة.

2 - زيادة الحصيلة اللغوية عند الطفل مع القدرة على إصدار الكلمات بدقة.

3 - اكتساب بعض المفاهيم الدينية والعادات السوية والصحية مثل أغنية : (أركان الإسلام).

4 - تفاعل الطفل مع المجتمع المحيط به، وذلك فى أغانى المناسبات الدينية.

خصائصها

وترى الباحثة أنه لابد من مراعاة عدد من الخصائص الفنية عند التلحين للأطفال :

1 - تناسب المنطقة والمساحة الصوتية للأغنية مع صوت الطفل.

2 - بساطة كلمات الأغنية وقصرها، ويفضل أن يغنى الطفل باللغة العربية الميسرة التى تقع بين اللغة العربية الفصحى واللغة العامية، حيث يقول أفلاطون (إن اللغة التى يتكلم بها الطفل هى نفسها التى يغنى بها) (3 - 167).

3 - بساطة الإيقاع واللحن والابتعاد عن القفزات.

---

* هم المصاحبين للمطرب فى الغناء ويربيط غنائهم بالجزء المتكرر من الطقطوقة

* هى الأجزاء التى يغنيها المطرب منفرداً مع اختلاف الكلمات

دور وسائل الإعلام

يقصد بوسائل الإعلام وسائل الإتصال التكنولوجية الحديثة المسموعة والمرئية عبر الأقمار الصناعية والقنوات الفضائية المختلفة والتى يُتداول فيها الأغانى الدينية للأطفال على مستوى العالم العربى.

حيث يمكن تصنيف الأغانى التى تقدم للطفل فى وسائل الاعلام إلى :

1 - أغنيات مؤلفة للأطفال ويغنيها الكبار.

2 - أغنيات مؤلفة فى صورة حوار بين الكبار والأطفال.

3 - أغنيات للكبار يسمح للأطفال بآدائها رغم صعوبتها.

4 - أغنيات مؤلفة للأطفال خصيصاً ويغنيها الأطفال أنفسهم (3 - 163).

والأخير هو النوع الذى يتناوله البحث، وحيث أن 91 % من الأطفال يقضون معظم أوقاتهم أمام شاشة التليفزيون.

فالطفل يشاهد التليفزيون قبل أن يستطيع القراءة، فهو يحتل مكانة هامة فى حياة الطفل، وهو وسيلة للتواصل والمعرفة لأنه من وسائل الإعلام المبهرة التى تعتمد على التشويق والجذب (9 - 177). لذلك تلعب وسائل الإعلام دوراً هاماً فى حياة الطفل لابد من مراعاتها وتوجيهها الوجهة السليمة خاصة بعد أن اندمج العالم بفعل الأقمار الصناعية وفتحت آفاق جديدة، مما يساعد فى نقل الثقافات ونشرها.

لاحظت الباحثة انتشار العديد من الأغانى الدينية للأطفال، والتى تلحن للطفل ويغنيها الطفل والتى تناولت العديد من الموضوعات والمفاهيم الدينية والقيم الأخلاقية التى توصل للطفل بطريقة سلسة وبسيطة تتناقلها القنوات الفضائية على مستوى العالم العربى مثل : قناة طيور الجنة وقناة سنا وقناة (Spacetoon) وقناة (ARTeenz) المخصصة فقط لأغانى الأطفال، حيث تقوم هذه الفضائيات ببث أغانى دينية للأطفال فى المناسبات الدينية مثل: رمضان والعيد، والحج وغيرها. فهذه أفضل طريقة لتوصيل المعلومة للطفل وحفظها وتطبيقها فى حياته مما يجسد أهمية دور وسائل الإعلام الموجهة فى حياة الطفل العربى. وبالإضافة لهذه القنوات الفضائية تصدر العديد من المؤسسات الفنية تسجيلات تنتشر فى الوطن العربى مثل مؤسسة طيور الجنة ومؤسسة سنا وعناقيد و(Wap)،Future Soft وتستخدم فى تسجيلاتها بعض التقنيات التكنولوجية الحديثة.

التقنيات التكنولوجية الحديثة المستخدمة فى تسجيل الأغانى

التأليف الموسيقى : عملية تعتمد على الإبداع الفكرى والحسى، وتتطلب جهداً من المؤلف لإخراج إبداعه، ووضعه فى الصورة التى يراها فى داخله أمام المستمع والمتلقى، فالأجهزة الإلكترونية الحديثة وبرامج الكمبيوتر وضعت ؛ لتساعد المبدع الموسيقى على إبراز ما يجول بعقله، ومحاولة إخراجه بالصورة التى يريدها، مع توفير الوقت والجهد والمال وتحسين وتطوير آدائه الفنى (1 - 7).

فى البداية كان اعتماد استديوهات تسجيل الأغانى على بعض الأجهزة التكنولوجية الحديثة مثل :

1 - جهاز مزج وخلط الأصوات (Mixer):

هو جهاز سمعى يستخدم فى تجميع وامتزاج الأصوات من المصادر المختلفة والمتنوعة بهدف إدخالها فى مكون سمعى آخر (12 - 11).

2 - جهاز بصمة الصوت أو المماثل (Sampler) :

هو عبارة عن جهاز الكترونى يماثل مستوى سعة الصوت (amplitude) لموجة ما على شكل فواصل زمنية لمجموعات قبلية (pre set time interval) فتتم مماثلة الصوت بطريقة حسابية رقمية ويكون الصوت الناتج مماثلاً للصوت الأصلى إلى حد كبير مع امكانية تحويل الاصوات الطبيعية إلى أصوات الكترونية دون فقدان طبيعة الصوت وخصائصه الأصلية (15 - 101).

3 - جهاز تسجيل متعدد المسارات (Multi Track Recording)

حيث يسمح بتسجيل كل صوت فى مسار منفرد.

4 - أجهزة المؤثرات الصوتية (Sound Effects) :

ثم مع التقدم التكنولوجى ولتوفير الامكانات المادية ظهرت بالإضافة إلى الأجهزة الإلكترونية أو بدلاً منها برامج التسجيل باستخدام الكمبيوتر(soft ware) يحمل على الكمبيوتر، ويستخدم فى تسجيل الأغانى وهى برامج كثيرة بمسميات مختلفة تؤدى نفس الغرض مثل :

برامج E Magic -Pro tools - Cu Base - Nuendo - (Sonar)

الجانب التطبيقى : وهو مقسم إلى ثلاثة أجزاء :

الجزء الأول

يتضمن تحليلاً لنماذج الأغانى الدينية للطفل العربى والمصوغة فى مقامات عربية من اصدارات العديد من المؤسسات الفنية فى العالم العربى كنموذج يمثل هذا النوع من الغناء مع مراعاة التنوع فى المقامات والموازين والإيقاع المصاحب إن وجد.

الجزء الثانى

يحتوى على جدول للعديد من الأعمال التى توصلت لها الباحثة من الأغاني الدينية للأطفال. قامت الباحثة بعمل تحليل لها بالاستماع لاستخراج المقام والصيغة.

الجزء الثالث:

يتضمن عرضاً لأهم التقنيات التكنولوجية الحديثة التى استخدمت فى تسجيل هذه الأغنيات. بالإضافة إلى تسلسل خطوات تسجيل الأغنية الدينية التى قامت الباحثة بتأليفها وتلحينها مستخدمة فيها نفس تقنيات التسجيل.

النموذج الأول : **يا طيبة**

4

المقام : كرد مصور على البوسليك * الميزان : 4

القالب : طقطوقة الصيغة: $ABAB_2AB_3A$

التحليل :

* المذهب (A) : من م 1-1 : م 3-9 فى مقام كرد مصور على البوسليك

واللحن بسيط وقائم على التتابع اللحنى والتكرار مع اختلاف القفلات.

* الغصن (B) : من م1-10 : م 3-23 فى مقام كرد البوسليك

واللحن مختلف عن لحن المذهب ولكن ينتهى الغصن بالجزء الثانى من لحن المذهب من (م6 :م9) مع اختلاف الكلمات، واللحن بسيط قائم على التتابع اللحنى والتكرار وعدم وجود تحويلات مقامية.

إعادة المذهب: بنفس اللحن والكلمات.

* الغصن الأخير: من م1-24 : م 3-37 يختلف عن باقى الأغصان إختلافاً بسيط. يبدأ فى أول 3 موازير من م24: م26 بكلمات (بشراك المدينة بشراك) ولكن يكمل بنفس لحن باقى الأغصان.

* إعادة المذهب: بنفس اللحن والكلمات.

---

* تعادل نغمة مى بيكار

التعليق

1) المقام كرد مصور على البوسليك ولا يوجد أى تحويلات مقامية خارج المقام.
2) اللحن بسيط وقائم على التتابع اللحنى والتكرار.
3) المساحة الصوتية محدودة من الدوكاه إلى جواب البوسليك.
4) تمثل المرحلة الثانية للطقطوقة حيث المذهب بلحن وكل الأغصان بلحن مختلف.
5) يوجد إيقاع مصاحب مع التنويع فى الإيقاع المصاحب.
6) لا توجد آلة موسيقية مصاحبة.
7) عدم ملائمة اللحن للتقطيع العروضى لبعض الكلمات مثل :

مد حرف الهاء فى كلمة الهوى – مد اللام فى كلمة اشتقنالك – مد الباء فى كلمة صابر

مد الضاد فى كلمة ناضج و نموذج قفلة.

النموذج الثانى — **يا سميع يا رب**

4

المقام : نهاوند — الميزان : 4

القالب: طقطوقة — الصيغة: $ABAB_2A$

التحليل:

* المذهب (A) : من م 1-1: م 8-4 فى جنس كرد النوا واللحن بسيط وقائم على التتابعات اللحنية والتصوير والتكرار والخطوات السليمة مع بعض القفزات البسيطة.
* الغصن الأول (B) : من م1-9 : م1-16 فى جنس حجاز النوا وقفل فى مقام النهاوند.

وهو قائم على الخطوات السليمة والتصوير.

* إعادة المذهب (A) : بنفس اللحن والكلمات.
* الغصن الثانى (B_2) : من م 1-17 : م4-24 فى جنس حجاز النوا وهو بنفس لحن الغصن الأول مع اختلاف الكلمات واختلاف بسيط فى اللحن.
* إعادة المذهب (A): مع اختلاف القفلة حيث قفل فى مقام النهاوند فى (م25،م26).

التعليق

1) المقام نهاوند والتحويلات المقامية بسيطة هى المكونة لمقام النهاوند ذو الحساس حيث استخدم جنس كرد النوا وحجاز النوا.
2) تمثل المرحلة الثانية من الطقطوقة وهى قائمة على لحنين فقط المذهب بلحن وكل الأغصان بلحن آخر مع اختلاف الكلمات مع التنويع البسيط فى لحن الأغصان.
3) لا يوجد إيقاع مصاحب للحن (ضرب) أو آلات موسيقية مصاحبة.
4) التوزيع : يوجد توزيع بسيط عند غناء كلمة الله فى ختام المذهب والغصن.
5) اللحن : بسيط جدا قائم على نغمات سلمية أو تكرار أو تتابع لحنى.
6) المساحة الصوتية محدودة من الجهاركاه إلى السنبلة.
7) عدم مناسبة اللحن للتقطيع العروضى لبعض الكلمات مثل مد حرف الألف فى كلمة أصبحت.

النموذج الثالث : **طلع البدر علينا**

2

المقام : هزام المیزان **:** **4**

القالب: طقطوقة الصيغة : $A\ A_2$ + قفلة

التحليل

* المذهب (A) : من م1-1 : م2-18 فى مقام الهزام

واللحن بسيط وقائم على خطوات سلمية والتكرار مع اختلاف بسيط فى القفلة عند الإعادة

* الغصن (A_2) : من م 10- 1 : م 2-18 فى مقام الهزام

بنفس لحن المذهب مع اختلاف الكلمات وعمل بعض الحليات فى م15.

* **قفلة**: من م1-19: م 2-28 وهى مقسمة إلى ما يلى : من م 19- 1

م 1-19 : م 2-22 فى طبع نغم سيكاه

واللحن قائم على التكرار مع اختلاف الكلمات

من م1-23: م2-25 فى مقام بياتى مصور على اليكاه

وهو قائم على مقام هابط سلميا

من م1-26 : م2-28 قفلة فى مقام الهزام

وهو جزء من لحن المذهب

التعليق

1) المقام هزام والتحويلات المقامية بسيطة حيث بدأ بمقام الهزام، ثم طبع نغم سيكاه، ثم مقام بياتى مصور على اليكاه وقفل فى مقام الهزام.
2) اللحن بسيط قائم على التكرار والتصوير مع عمل نغمات سلمية فى شكل مقام الهابط فى الجزء الأخير
3) المساحة الصوتية محدودة من اليكاه إلى الحصار.
4) تمثل المرحلة الأولى من الطقطوقة حيث المذهب والغصن بنفس اللحن مع اختلاف الكلمات مع إضافة قفلة بنفس كلمات المذهب مع اختلاف اللحن وتنتهى بجزء من لحن المذهب.
5) بها نموذج قفلة فى نفس المقام.
6) لا يوجد إيقاع مصاحب أو آلة موسيقية مصاحبة.
7) مناسبة اللحن للتقطيع العروضى السليم للكلمات.

النموذج الرابع **أسماء الله الحسنى**

4

المقام : بياتى الميزان : 4

القالب : طقطوقة الصيغة : $ABAB_2A+$ قفلة

التحليل :

* المذهب (A) : من م1-1 : م4-6 فى مقام البياتى

واللحن بسيط وهو قائم على التكرار أو التصوير والتتابع اللحنى وهو مصاغ فى نغمات سلمية

* الغصن (B) من م1-7 : م4/10 وبدأ بجنس كرد على الحسينى ثم جنس نهاوند على النوا وقفل فى جنس بياتى على الدوكاه.

* إعادة المذهب (A_2) بنفس اللحن والكلمات.

* قفلة : من م1/11 : م4/12 نموذج قفلة فى جنس بياتى على الدوكاه.

التعليق

1) المقام بياتى والتحويلات المقامية كانت من الأجناس المكونة لمقام من جنس البياتى إلى كرد الحسينى ونهاوند النوا ثم عاد فى القفلة لبياتى الدوكاه.
2) اللحن بسيط وقائم على نغمات سلمية أو تكرار أو تتابع لحنى.
3) المساحة الصوتية محدودة من الراست إلى الحسينى.
4) تمثل المرحلة الثانية من الطقطوقة.
5) لا يوجد إيقاع مصاحب أو آلة موسيقية.
6) بها نموذج قفلة.
7) مناسبة اللحن للتقطيع العروضى السليم للكلمات.

النموذج الخامس **بنى الإسلام على خمس**

4

المقام : بياتى الميزان : 4

القالب : طقطوقة الصيغة: $ABAB_2AB_3A$

الإيقاع المصاحب صعيدى (528 -)

التحليل

* المذهب (A): من م1-1 : م3-39 فى مقام بياتى

واللحن بسيط ومبنى على التتابع اللحنى، والتكرار فى خطوات سلمية مع اختلاف القفلة.

* الغصن الأول B: من أناكروز م20 : م4-27 فى مقام بياتى.

واللحن بسيط قائم على التتابع اللحنى والنغمات السلمية والتكرار مع اختلاف بسيط فى القفلات.

* إعادة المذهب (A): إعادة للجزء الأول من المذهب من م1-1 : م4-9 مع ملاحظة إعادة المذهب كاملاً بعد آخر غصن.

التعليق

1) المقام بياتى بدون أى تحويلات مقامية ماعدا لمسة بدرجة الكرد كنغمة لازمة فى مقام البياتى
2) اللحن بسيط قام على النغمات السلمية والتكرار والتصوير.
3) المساحة الصوتية محدودة من الراست على البزرك *.
4) تمثل المرحلة الثانية من الطقطوقة.
5) يوجد إيقاع مصاحب هو: الصعيدى ويؤدى على آلة الدف الإيقاعية، ولا توجد آلات موسيقية مصاحبة للحن.
6) عدم ملائمة اللحن للتقطيع العروضى السليم لبعض الكلمات مثل تقطيع كلمة (محمد).

النموذج السادس :

هيا إلى الصلاة

لحن وكلمات : شيرين عبد اللطيف

4

المقام :كرد

الميزان **: 4**

الإيقاع المصاحب : وحدة كبيرة

الصيغة : ABA

التحليل :

* المذهب(A): من أنا كروز م1 : م 3-16 فى مقام الكرد وهو يتكون من صيغة ثلاثية بسيطة aba

الجزء الأول من عبارة أربعة موازير من أنا كروز م1 : م3-4.

والجزء الثانى من جملة ثمانية موازير من م5 : م3-12.

والجزء الثالث : إعادة للعبارة الأولى بنفس اللحن والكلمات.

* الغصن الأول (B) : من م1-11 : م3-30 فى مقام كرد.

اللحن قائم على التتابع والتكرار مع اختلاف الكلمات وعمل بعض التوزيع فى الإيقاع الداخلى ليتناسب مع التقطيع العروضى للكلمات.

وهو عبارة عن عبارة مطولة من 6 موازير من م 1-27 : م4-22وآخر مازورتين تكرار لما قبلهما ثم تكرار لنفس العبار من م1-23 : م4-28 مع اختلاف الكلمات ثم قفلة من م1-29: م3-30 .

* إعادة المذهب من أنا كروز* م31 : م3-46 بنفس اللحن والكلمات مع إضافة قفلة من أنا كروز م47 : م48 فى مقام كرد.

---

* نغمة جواب السيكاه

* يبدأ اللحن بمازورة ناقصة إيقاعياً ويكمل زمنها فى آخر مازورة من العمل

التعليق

1 - المقام : كرد الدوكاه وبدون أى تحويلات مقامية.

2 - تمثل المرحلة الثانية من الطقطوقة.

3 - اللحن بسيط وقائم على التكرار والتتابع اللحنى ليتناسب مع طبيعة صوت الطفل.

4 - المساحة الصوتية محدودة من درجة الراست إلى المحير.

5 - التوزيع : يوجد توزيع بسيط فى نهاية الغصن وبداية المذهب.

6 - اللحن مناسب للتقطيع العروضى السليم للكلمات.

7 - الإيقاع المصاحب وحدة كبيرة و توجد آلة إيقاعية مصاحبة.

*** <u>الجزء الثانى</u> : تحليل العينة المسموعة :**

العينة المسموعة

م	اسم الأغنية	المقام	الصيغة	ملاحظات
1	نون نون	نهاوند مصور على الحسينى عشيران	ABA	تبدأ بآية قرآنية
2	كان ياما كان	بياتى مصور على الكواشت *	ABA	تبدأ بسرد حكاية بدون لحن
3	الصلوات الخمس	كرد مصور على النوا	AA	
4	وين أيامنا وين	حجاز	AA	
5	حبذا المصحف والسيف	كرد	ABA	
6	ربى ربى كم أشكره	كرد	ABA	يتخللها آذان فى مقام الحجاز وبعض التنويع
7	يا الله	بياتى	ABA	إيقاع مصاحب ملفوف مؤقتاً
8	يا ليلة الإسراء	كرد	ABA	
9	هذه أمة محمد	راست	ABA	
10	من كل بقاع الدنيا	كرد	ABA	
11	اللهم لك أسلمت	كرد مصور على الراست	ABA	الإيقاع المصاحب ملفوف مؤقتاً
12	الهجرة رحلة نبينا	حجاز	ABA	الإيقاع المصاحب صعيدى
13	قال الهدهد لسليمان	نهاوند كردى *	ABA	تبدأ بآية قرآنية
14	أخشاك يا ربى	كرد	ABA	-الإيقاع المصاحب ملفوف مؤقتاً - وجود تنويعات بسيطة وغير واضحة فى اللحن
15	مولد أحمد طه الهادى	بياتى	ABA	- تبدأ بكلمات مدح الرسول باللغة العربية - مصاحبة بإيقاع الصعيدى يؤديه الدف
16	ما أحلى الطاعة للمولى	كرد	ABA	تبدأ بكلمات لبيك اللهم لبيك - مصاحبة بإيقاع الملفوف على الدف
17	سبحانك آمنا	حجاز مصور على الدوكاه	ABA	

---

* تعادل نغمة السى بيكار الوسطى.

* مقام نهاوند وجنس الفرع فيه كرد على نغمة النوا.

م	اسم الأغنية	المقام	الصيغة	ملاحظات
18	سبحان من له الثناء	نهاوند مصور على الحسينى عشيران	ABA	
19	من فضل الله المنان	نهاوند مصور على عجم عشيران	ABA	
20	أسماؤه تقدست	حجاز مصور على الكرد	ABA	
21	يا الهى انت خير	حجاز مصور على الحسينى عشيران	ABA	
22	لله بديع السماء	مقام عجم مصور على الدوكاه	ABA	
23	تمجدت أسماؤه	مقام بياتى	ABA	
24	كل عام وانتم بخير	مقام حجاز كاركرد	ABA	
25	قال سعيد جاء العيد	مقام عجم مصور على العجم عشيران	ABA	
26	عيد الأضحى	مقام عراق مصور على السيكاه	ABA	
27	أهلاً أهلاً جاء العيد	مقام عجم	ABA	
28	عساكم من دعوه	مقام بياتى	ABA	بها توزيع بسيط
29	حبيبى يا محمد	مقام نهاوند البوسليك	ABA	نفس لحن أغنية يا طيبة- موجود صدى الصوت واضح
30	حبيبى يا رسول الله	مقام كرد	ABA	صدى واضح للصوت
31	يا أيها الصديق	مقام كرد	ABA	لمس درجة حجاز – صدى واضح للصوت
13	يا بن الخطاب	مقام نهاوند كردى	ABA	قفل على كرد النوا – وجود صدى للصوت واضح
32	نبينا	مقام كرد مصور على البوسليك	ABA	نفس لحن أغنية يا طيبة مع اختلاف الكلمات
33	يا أقصى	مقام كرد مصور على البوسليك	ABA	نفس لحن أغنية يا طيبة مع اختلاف الكلمات
34	يا مكة	مقام كرد مصور على البوسليك	ABA	نفس لحن أغنية يا طيبة مع اختلاف الكلمات
35	رمضان أتى والقلب هفا	نهاوند كرد مصور على العشيران	ABA	
36	رمضان السنة دى	نهاوند كردى	ABACA	- إيقاع مصاحب دويك + ملفوف - يوجد عود وأورج مصاحب للغناء
37	أحب الأرض سواها	مقام كرد مصور على الكواشت	ABA	- إيقاع مصاحب دويك - يوجد وأورج وطبلة باند مصاحب للغناء
38	كل شيء حي كان	مقام كرد مصور على البوسليك	ABA	بدون إيقاع مصاحب

الجزء الثالث

التقنيات التكنولوجية الحديثة المستخدمة فى تسجيل الأغانى الدينية للطفل العربى فى هذا البحث

أولاً : بالنسبة للأجهزة

1 - جهاز مازج الأصوات (Mixer)

2 - جهاز بصمة الصوت (Sampler)

ثانياً : استخدام برنامج تسجيل على الكمبيوتر يحتوى على :

1) عدد من المسارات (Multi Track Recording)

وهذه المسارات هى :

- مسار به صوت الطفل المنفرد.
- مسار آخر لصوت الكورال .
- مسار لصوت الآلة الإيقاعية المصاحبة .
- مسار لصوت الآلة الموسيقية المصاحبة بشكل خط لحنى مونوفونى، ثم استخدام الـ Mixer لمزج المسارات السابقة معاً، وجمعها لنستمع إليها فى آن واحد.

2) تغيير السرعة (Change Speed)

فالاختلاف بين سرعة تسجيل صوت ما، وسرعة عرضه يؤثر فى سرعة الآداء والدرجة الصوتية واللون الصوتى الخاص بهذا الصوت، فإذا كانت سرعة العرض أسرع من سرعة التسجيل سوف يحدث للصوت ما يلى: آداء أسرع ودرجة صوتية أعلى، ولون صوتى حاد ولامع وتفاصيل أقل وضوحاً.

فإذا خُفضت سرعة العرض للنصف تنخفض الدرجة الصوتية أكتافاً كاملاً، وإذا زادت سرعة العرض إلى الضعف تعلو الدرجة الصوتية أوكتافاً كاملاً وتصبح مدة العرض نصف المدة. وتعتبر هذه التقنية من أسهل وأنفع تقنيات معالجة الصوت التى يستخدمها المؤلفون، حيث تكون فعالة فى تغيير اللون الصوتى والدرجة الصوتية وسرعة الآداء، فهى تغير الملامح الأصلية للصوت الخام. وفى تسجيل هذه الأغانى سرعة العرض أسرع من سرعة التسجيل.

3) ضبط صوت الطفل ليعود للمسار الصحيح والمطلوب (Auto Tune)

4) تغيير الطبقة الصوتية مع الإحتفاظ بالسرعة فى بعض الأغانى ((Pitch Shifting

5) تسجيل أصوات كورال الأطفال عدة مرات على عدة (Tracks) للوصول فى الاستماع إلى أكبر عدد من الأطفال

6) استخدام جهاز بصمة الصوت (Sampler) فى تسجيل عينة من طقم إيقاعى واحد، ثم عمل (Copy و Paste) لها على الكمبيوتر للاستماع إليها طوال العمل مصاحبا له.

7) استخدام مازج الأصوات (Mixer) لمزج كل ما سبق معاً.

8) وضع بعض المؤثرات الصوتية (Sound Effects) مثل :

أ- صدى الصوت (Reverb)

ب- صدى الصوت المتتالى (Delay) فى بعض الأغانى.

* **قامت الباحثة** بتأليف وتلحين أغنية دينية للطفل موضوعها (الصلاة)، ثم سجلتها على CD مستخدمة أحدث التقنيات التكنولوجية المستخدمة فى تسجيلها، مع توضيح وتسجيل تسلسل خطوات تسجيلها كالتالى :

1) استخدام جهاز بصمة الصوت (Sampler) فى التحليل طقم إيقاعى واحد من الإيقاع المصاحب (الوحدة الكبيرة)، ثم عمل (Copy و Paste) له باستخدام برنامج تسجيل على الكمبيوتر، ووضع الناتج فى مسار لحنى من المسارات الموجودة على (Multi Track Recording).
2) تسجيل اللحن فى مسار آخر منفرد.
3) تسجيل صوت الباحثة ليكون (guide) للأطفال ؛ حتى يستطيع الأطفال الغناء بالتقطيع السليم. للكلمات، والاستماع للحن جيداً وذلك فى مسار لحنى منفرد.
4) آداء ثلاثة أطفال للأغنية أربع مرات كل مرة على (Track)، ثم تركيب الأربعة (Tracks) معاً؛ للوصول لعدد كبير من الكورال، وكأن الكورال مكون من 12 طفل.
5) تسجيل صوت الطفل المنفرد فى مسار لحنى منفرد.
6) استخدام جهاز مزج الأصوات (Mixer) لمزج كل ما سبق، ثم إضافة بعض المؤثرات الصوتية مثل الصدى بعمل (Reverb).
7) فصل الآلة الموسيقية لنستمع للأغنية بدون آلة موسيقية، ثم فصل الآلة الإيقاعية للاستماع للأغنية بدون إيقاع مصاحب.
8) استخدام (Change Speed)، و (Pitch Shifting).

النموذج الأول

يا طيبة

المذهب: يا طيبة يا طيبة يا دوا العيانا
اشتقنالك والهوى نادانا والهوى نادانا

الغصن1 : لما صار المركب ناسانى
صاروا وين الدمع ما جفانى
أخذوا قلبى مع جنانى
يا طيبة يا طيب الولهانى

إعادة المذهب

الغصن 2 : قبلتى بيت الله صابر
علنى يوماً لك سائر
يا ترانى ناضر
للكعبة تغمرنى بأمانة

إعادة المذهب

الغصن 3 : نبينا أغلى أمنياتى أزورك لو مرة بحياتى
وبجوارك أصلى صلاتى وأذكر ربى وأتلو القرآن

إعادة المذهب

الغصن 4: بشراك المدينة بشراك
بقدوم الهادى يا بشراك
فهل لى مأوى فى حماكى
أتملى فالنور سبانا نوركم سبانا

إعادة المذهب

النموذج الثانى : **يا سميع يا رب**

المذهب: يا سميع يا رب يا بصير يا رب
يا رحيم يا رب يا قدير يا رب
الله الله الله الله

الغصن 1: يا من يجيب المضطر إذا دعاه الله الله
يا من يغيث الملهوف إذا رجاه الله الله

الغصن 2: لولاكى كنت هباءً أو فاسقاً أو شقي الله الله
أو كنت ميتاً وأصبحت بالدين حى الله الله

النموذج الثالث : **طلع البدر علينا**

المذهب : طلع البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا لله داع

الغصن : أيها المبعوث فينا جئت بالأمر المطاع
جئت شرفت المدينة مرحباً يا خير داع

قفلة : بنفس كلمات المذهب

النموذج الرابع : **أسماء الله الحسنى**

المذهب : لله الأسماء الحسنى من أحصاها دخل الجنة
كل منها ندعوه بها والله اسم من أعظمها
جاء الوصف وجاء المعنى فى أسماء الله الحسنى

الغصن 1: رحمن بالمخلوقات ومجيب كل الدعوات
ورحيم بالعبد الصابر ومزيد النعمة للشاكر

الغصن 2: يهدينا القدوس الملك بل يهدى حتى من هلكوا
لسبيل الخير بدنيانا ولكى لا نخسر غفرانه

الغصن 3: الله مهيمن جبار عدل متكبر قهار
جلت أسماؤك يا ربى تسمو بالخير وبالحب

قفلة : وبها ندعو نرجو خيراً ولرحمته نسدى شكرا

النموذج الخامس : **بنى الإسلام على خمس**

المذهب : بنى الإسلام على خمس خمسة أركان فى الدين
صوم وصلاة وزكاة حج والشهادتين
شهادة ألا اله إلا الله وأن محمداً رسول الله

إقامة الصلاة إيتاء الزكاة وصوم رمضان
وحج البيت لمن استطاع إليه سبيلاً

الغصن 1: شهادة ألا اله إلا اللهوأن محمداً رسول الله
لا أعبد فى الكون إلا الله ورسوله للبشر هداه

إعادة المذهب : يعيد الجزء الآداء فقط من لحن المذهب

الغصن 2: أكلم ربى خمسة وأطهر بدنى بصلاة
بوضوئى بركوعى بخشوعى دوماً ألقاه

الغصن 3: وأنمى مالى بزكاتى لأطهر إلى الله
للفقراء والمساكين أعطيهم حقاً لله

الغصن 4: نفسى بالصوم أزودها وبحب الله أصبرها
أتذكر أخواتى الجوعى وبجنة ربى أذكرها

الغصن5: والحج وقوف وطواف حشر أصغر فى الدنيا
لا غنى وفقير لا فرق يكون أمام الله

النموذج السادس : **هيا إلى الصلاة**

لحن وكلمات: شيرين عبد اللطيف

المذهب : الله الله لا اله الا الله
هيا إلى الصلاة هيا هيا إلى الصلاة
ليحفظنا الإله وتبتسم الحياة
الله الله لا اله الا الله

الغصن 1: إتعلم فى طفولتك صلى وإحفظ آيات القرآن
يهديك الله ويحفظك ويعمر قلبك إيمان
الله الله لا إله الا الله

إعادة المذهب

الغصن 2: أدعوك يا ربى فى صلاتى تحفظ والداى وإخواتى
وأظل على دين محمد وأذكر اسمك طول حياتى
الله الله لا إله الا الله

إعادة المذهب

نتائج البحث

1 - **المقامات المستخدمة** : العديد من المقامات العربية التى تحتوى على أرباع الأتوان، ولكن الأكثر: مقام الكرد، ثم النهاوند، ثم البياتى والهزام والحجاز، ثم الراست، ونادراً النوأثر والصبا، مع ملاحظة استخدام الملحن للمقامات ليس من درجاتها الأساسية ولكن مصورة.

2 - **قلة التحويلات مقامية** : حيث يقوم اللحن على الأجناس المكونة للمقام الأساسى، ونادراً ما يحول لمقام آخر مثل (مقام بياتى اليكاه فى طلع البدر علينا من مقام الهزام).

3 - المقامات كثيراً ما تكون مصورة من درجات مختلفة غير الدرجات الأساسية : مثل مقام كرد البوسليك فى (يا طيبة) وغيرها.

4 - **اللحن** : يتميز بالبساطة والسهولة حيث غالباً ما يكون قائماً على التتابعات، اللحنية أو التكرار، أو التصوير فهو مناسب للأطفال.

5 - **المساحة الصوتية** : محدودة لا تتعدى الأوكتاف بدرجة أو اثنتين لتتناسب مع صوت الأطفال.

6 - **الصيغة**: صياغة الأغانى من المرحلة الأولى و الثانية من الطقطوقة.

7 - **استخدام المقام بطريقة مختلفة** : عما هو متعارف عليه فى الموسيقى العربية أى عدم الاهتمام بجنس الفرع، أو النغمات الهامة المميزة لكل مقام وعدم إظهار شخصية كل مقام.

8 - **العبارات والجمل** : غالباً غير منتظمة حيث تكون من 9 موازير بدل 8.

9 - لا يوجد **إيقاع مصاحب** للغناء إلا فى بعض الأغانى، وغالبا يكون الصعيدى، أوالدويك، أوالملفوف،

أوالمصمودى الصغير، أو الزار، أو الأيوب، أوتركيبة إيقاعية جديدة كالمستخدمة فى (يا طيبة).

10 - **الآلات الموسيقية** المصاحبة للحن : لا يوجد آلات موسيقية وإن وجد إيقاع مصاحب للحن يؤدى على الآلات الإيقاعية وخاصة الدف.

11 - عدم مناسبة اللحن فى بعض الأغانى للتقطيع العروضى السليم للكلمات، ومناسبته فى العديد من الأغانى.

12 - بداية بعض الأغانى بآيات قرآنية، وهذا غير مقبول وأحياناً بعض كلمات مدح الرسول.

13 - **اللغة المستخدمة** هى اللغة العربية الميسرة، فهى تقع ما بين اللغة العامية والعربية الفصحى ؛ وذلك لتسهيل الكلمات على الأطفال، وبعضها باللغة العربية الفصحى فقط أو العامية فقط.

14 - **وجود نموذج قفلة** فى بعض الأغانى فى نهاية كل عمل مستمد من لحن المذهب مثل :

(طلع البدر علينا – أسماء الله الحسنى).

15 - يتم تقسيم المذهب والأغصان إلى أجزاء، وكل جزء يكرر مرتين : مرة بصوت الطفل المنفرد، ومرة بصوت يؤديه المجموعة.

16 - التوزيع الموسيقى بسيط جداً.

*** االتقنيات التكنولوجية الحديثة المستخدمة فى تسجيل الأغانى الدينية للطفل العربى:**

1 - استخدام أجهزة مازج الأصوات (Mixer) لمزج كل الأصوات المستخدمة فى التسجيل وبصمة الصوت (Sampler)؛ لعمل عينة من الإيقاع المصاحب، ثم نسخه ليستمر طوال العمل.

2 - استخدام برامج تسجيل على الحاسب الآلى تحتوى على عدد من المسارات (Multi Track) Recording.

3 - استخدام تقنية تغيير السرعة (Change Speed) لمعالجة الصوت، وتؤدى لتغيير الملامح الأصلية للصوت الخام من حيث اللون الصوتى والدرجة الصوتية وسرعة الآداء.

4 - استخدام (Auto Tune) لضبط صوت الطفل ؛ ليعود للمسار الصحيح المطلوب.

5 - تغيير الطبقة فى بعض الأغانى باستخدام تقنية (Pitch Shifting).

6 - تسجيل أصوات أطفال الكورال على عدة (Tracks) ؛ لينتج عند الإستماع تصور غناء عدد أكبر من الأطفال.

7 - فصل المسار الخاص بالآلة من خلال الكمبيوتر للاستماع إلى الأغنية بدون مصاحبة آليه.

8 - وضع بعض المؤثرات الصوتية مثل صدى الصوت (Reverb).

9 - إنتاج أغنية دينية من تأليف وتلحين الباحثة مسجلة باستخدام نفس التقنيات التكنولوجية المستخدمة فى أغانى العينة.

<u>التوصيات</u> :

-2 نشر هذه النوعية من الأغانى الهادفة للطفل في مصر.

-3 اتجاه الملحنين لهذا النوع من التأليف الموجه للطفل العربي.

-4 إثراء المكتبات الموسيقية فى الكليات والمعاهد الموسيقية المتخصصة بهذا النوع من التأليف.

-5 استخدام هذه الأغانى فى توجيه سلوكيات الأطفال وترسيخ العديد من القيم الدينية والأخلاقية.

المصادر والمراجع

المراجع العربية

أحمد عبد الشافى عبده – دور الحاسب الآلى فى التأليف والتوزيع الموسيقى - رسالة دكتوراة غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان ص 154 عام 2006.

آمال حسين خليل – التكنولوجيا والموسيقى بين النظرية والتطبيق – بحث منشور مؤتمر البيئة الأول – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة 2001م.

آمال مختار صادق – قضايا وآراء حول الطفل والموسيقى (الدور التربوى لأغنية الطفل) – بحث منشور – مجلة آفاق –(موسيقى – أوبرا – باليه) وزارةالثقافة – المجلس الأعلى للثقافة – العدد الثانى عام 1998 – 1999.

أمانى محمود عارف – دراسة تحليلية لنماذج من الأغنية الدينية المعاصرة (2003 – 2005) وتأثيرها على الشباب بحث منشور – مجلة علوم وفنون الموسيقى – المجلد الرابع عشر – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – يونية 2006.

سهير عبد العظيم – أجندة الموسيقى العربية – مراحل الطقطوقة – دار الكتب القومية 1984.

شيرين عبد اللطيف أحمد بدر : الإيقاعات المستخدمة فى الموسيقى العربية فى مصر فى القرن العشرين بين النظرية والتطبيق – رسالة دكتوراة غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – 2000.

صالح رضا صالح – تحديد الجنس والمقام فى تحليل الموسيقى العربية – بحث منشور – المؤتمر العلمى الخامس – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة 1985 م.

فاطمة محمد البهنساوى – التكنولوجيا الحديثة وأثرها فى تطور التعليم الموسيقى – بحث منشور – المؤتمر العلمى السابع – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة 2003م.

فؤاد عبد اللطيف أبو حطب – دور وسائل الإعلام فى تحقيق ثقافة موسيقية مشتركة للأطفال فى مصر مجلة آفاق (موسيقى - أوبرا– باليه) – المجلس للثقافة – العدد الثانى 1998.

ناهد رمزى على ليلة- معايير نمو طفل ما قبل المدرسة – المجلس القومى للطفولة والأمومة 1994.

وائل المحلاوى - الموسيقى الالكترونية كمذهب فى القرن العشرين رسالة ماجيستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة عام 2001.

وائل المحلاوى – التكنولوجيا الرقمية كآداة فى إبداع الموسيقى الالكترونية - رسالة دكتوراة غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة عام 2006 ص11 (Mixer).

يسرى حنفى الحامولى – أغانى المناسبات الإجتماعية (الموال)- رسالة ماجستيرغير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة 1987م.

المراجع الأجنبية

“Charles Scribner – New York 1985.

Darke, Russel and Roland , Harmony books, New York 1975

Holmes, Thames 6 – Electronic and Experimental Music.

Stanley Sadie, ‘ The New Grove’s – Dictionary of music and Musicians”- London, Macmillan Publishers.

هيا إلى الصلاة

الأسماء الحسنى

طلع البدر علينا

يا سميع يا رب

1
يا سميع يا رب يا رب يا رب يا رحيم يا
4
يا قدير يا رب الله الله
7
يا من يجيب هل الله
10
مضطر الذا عاده الا هل لاه
13
يا من يغيث هو ما فذا اجاره الا
16
لا هل لا ه لو كنت يا انا فأو سا
19
قاشف أو لا هل لاه كنت أو تميت وتنصو أ ح ب ت
23
يا رب يا رب ه لا هل لا الله حين دي ب

يا طيبة

بني الاسلام على خمس

References

References in Arabic

Abbass, I. (1985) Al-Adab al-Younani fi-a'Thaqafah al-Arabiyah, Amman : University of Jordan.

Abidin, A. M. (1956) Al-Mathal fi Anather al-Arabi al-Qadim, Cairo: Dar al-Ta'lae'h.

Al-Alri, S. (1954) Dira-asat fi-Tarkh al-Alarab, Iraq: al-Mosil University Press.

Al-Hajjaji, A. (1975) Al-Arab wa Fan al-Masrah, Cairo: Dar al-Helal.

Al-Hakim, T. (1973) Al-Malik Udib, Beirut: Dar Beirut.

Al-Hasan,Y. H.(1984) The Arabian Night and the Modern Arab Theatre, Exeter: Unpublished PhD Study, Exeter University, Faculty of Arts.

Al-Ra,I A.(1980) al-Massrah fi al-watan al-Arabi, Kuwait. Alam al-Marifah.

Aziza, M. (1971) Al-Islam Wa al-Masrah, translated by Rafiq al Sabban, Cairo: Kitab al-Hilal, No 243.

Hassan, H. (1964) The Political and Religious History of Islam, Cairo: Dar al-Nah'tha.

Hawamdah, M. (1985) Al-Bahith an Massrah, Irbid: Dar al-Amal.

Hunayan, E. (1934) Shawqi ala al-Masrah al-Masri, vol 32,33, Cairo: Dar al-Kitab.

Ismail, I. D. (1968) Qadaya al-Insan fi al-Adab al-Masrahi Al-Muasir, Cairo: Dar al-Fikr al-Arabi.

Ismail,U.(1967) Drama and Society in Contemporary Egypt, Cairo: Dar al-Kitab al-Arabi.

Mandur, M. (1959) Al-Masrah al-Nathri Fi Misr, Cairo: Dar al-Ma'arif.

Quran, The Noble Quran, word-for-word from Arabic to English, (1999) Riyadh: Compiled by Darusslam .

Salih, R. (1972) Al-Masrah al-Arabi, Cairo: Dar al-Kotob.

Syrians Antique Journal vol 3, (1973) Damascus: Department of Antiquities.

Tulaymat, Z. (1965) Al-Tamthiliyya Wa Fann al-Tamthil al-Arabi, Kuwait: The High Institute of Theatre Arts.

References in English

Al-Khozai, M.A. (1984)The Development of Early Arabic Drama 1847-1900. London: Longman.

Badawi, M.M (1988) Early Arabic Drama, Cambridge University Press

Bernard W, A. (1976) The Living of the Old Testament, London: Penguin Books.

Bianco, S. (1976) Polyvalence and Flexibility in the Structure of Islamic City, Switzerland: Werk Switzerland.

Freedly, G, and Reeves, J.A. (1941) A History of Theatre, New York: Crown Publishers.

Gibbon, E. (1960) The Decline and Fall of the Roman Empire, London: Chatto and Windus Ltd.

Jacobs, L. (1972) The Way of the Jews, Bath: Hulton Educational Publications Ltd.

Landau, J. M. (1958) Studies in the Arab Theatre and Cinema, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Lewis, B. (1966) The Arabian and History, New York: Harper and Row.

Moosa, M. (1974) Ya'qub Sannu and the rise of Arab Drama in Egypt, International Journal of Middle East Studies No. 5.

Peters, F.E. (1999) The Arabs and Arabia on the Eve of Islam, Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

not play a major role, as their aim is to convince people to embrace the new religion and to learn specific lessons from them.

Fantastic stories contain extraordinary events. The places and characters do not abide by the rules of logic and realism and they are not credible. From the religious point of view they are classified as miracles brought about by hidden forces to provide evidence for the might of God, the Creator of the universe.

Both kinds of Quranic stories are reminiscent of drama texts that are written to be read and enjoyed, not to be performed on stage or re-enacted. Most of the times, the preacher or Imam of the mosque would read these texts to the audience of worshippers, thus inadvertently playing the role of the narrator or actor, and indirectly (unintentionally) meeting the audience's need for the theatre of which they had no knowledge. Through these stories, Islam defined the nature of God and forbade challenge (conflict) between man and God. Because of the new monotheistic faith, it was unlikely that Muslims would turn to what they considered pagan myths and rituals.

Conclusion

The study has reached a number of conclusions related directly to its research topic, and the problem and hypo study proposed by it. By examining and analysing the information gathered from the relevant sources, we assume that the theatre, according to the western cultural concept, was not known in the Arab world until the mid-19th century. This form of art remained absent from Arab culture before and after Islam, until certain Arabs interested in the arts had the opportunity to get in touch with western culture, to see theatre performances and read plays either in their original languages or in their Arabic translations. These first contacts established their awareness and understanding of this form of art, enabling them to adopt it and cultivate it in the Arab culture.

This study concluded that the vast majority of Arab researchers in particular, as well as some foreign researchers interested in this subject, have used the term "absence" in relation to technical art. This study argues that the use of the term "absence" is inappropriate in the context of scholarly research in that, the use of the term "absence" negates the existence of any basic roots or seeds for the art of theatre in the Arab culture before and after Islam. This idea of absence is inaccurate, for the Arabs must have had certain religious rites and practices which may have contained features and characteristics of the theatre with the potential for evolution and growth to produce some form of basic theatrical dialogue or performance.

Moreover, the customs and traditions prevalent in any society as part of its popular cultural heritage contain theatrical elements capable of evolving. The pre- and post-

Islamic Arab society, being such a case, certainly had specific customs and traditions which were regularly practiced in a special occasion, such as the harvest, which were accompanied by singing and dancing as an expression of joy over the harvested crop, the rites connected with the burial of the dead, the rituals associated with the birth of a child, the annual festivities, the celebration of victory in wars, celebrating rainfall, weddings, and the popular games particularly those played by children. Accordingly, this study assumes that the theatre, in its basic form, was not absent from the Arab culture before or after Islam. The Arabs, however, did not know the theatre in the sense that was known by the Greeks, until the mid-19th century.

depicting characters, and making them move in a play'. (Mandour, 18) this study will try to show that the attitude of Islam toward drama is based on two points:

First, Islam dismissed the ancient Arab mythology, because it challenged the regulations of Islam: 'The Muslim could never think of himself as a challenger of God or ever consider being in a position of defying his will. God is the origin and basis of everything and everything is derived from him and returns unto him'. (Azziza, 15)

Second, Islam presents its alternative world-view through the Holy Quran as the book is considered to be the word of God. It encompasses the stories of Prophets and ancient nations in a dramatic dialogue, and offers a new, exciting mythology about Judgment Day, hell, paradise, angels and devils. This formed a practical and realistic alternative for Muslims. This study suggests these two points as the main reasons for the absence of drama in Arab culture after Islam. The study will try to investigate and examine whether the absence of drama in Arab culture is not due to historical, environmental or temperamental reasons, but that the religious reasons in the pre-Islamic period and in the early years of Islam played an important role in this absence.

Let we must not longer that the rituals and religious myths of the Arabs in the pre-Islamic period might have provided a basis for the development and emergence of drama in Arab culture. However, in the pre-Islamic period the mythology was simple, crude and lacked conflict. As Al-Hajjaji further notes: 'These beliefs remained within the pagan framework and did not provide any opportunity for the development of ritual and perhaps was one of the reasons behind the rites ceasing to grow'. (al-Hajjaji, 18-9)

The confined nature of the pre-Islamic Arab myths and rituals hindered the full growth and development of religious rites, especially when compared to the development of the Greek myths and rituals in Dionysian festivals which led in turn to the emergence of Greek drama. 'It would have been almost impossible for Arabic drama to have established itself in an environment that lacked the full range of mythology such as was available to the Greeks'. (al-Khozai, ,8) Furthermore, the relationship between the worshipper and God is vague and sometimes crude. Mandour comments, 'some of the Arab people in pre-Islamic times formed their deities from pressed dates and these accompanied them throughout their journeys. When they felt hungry they would eat them'. (Mandour, 14) In the light of this discussion, it must be noted that, although the majority of Arab and non-Arab researchers have occupied themselves with the absence of drama from the Arab culture, no one has attempted on studying the myths and rituals of the pre-Islamic period and the early years of Islam.

The hypo study underpinning this study is best articulated as a question. Is the fact that the Arabs did not have a theatre culture directly linked to the religious myths, rituals and practices performed in pre-Islamic times, and the ability or inability of these rites to grow and develop into a form of theatre?

This is one question the study will try to answer. Furthermore, it will explore and examine the attitude of Islam toward these myths and rituals. This is important since Islam demolished these myths and rituals and presented, as a new alternative, the stories of prophets and ancient nations. These stories were presented in two forms, realistic and fantastic.

Realistic stories presented in the Quran contain realistic events, which occurred to individuals, groups or nations in the past. The characters have realistic traits, and the stories are told in the works of history and were handed down from one generation to the next. The events are convincing and credible. Fantasy does

Contrary to Mandour's, this study assumes that Arab paganism, with its religious rituals and practices expressed in the worship of idols and the annual pilgrimage rituals to Mecca, contained theatrical elements capable of evolving and growing. They may have borne some similarity with the pharaonic pagan rituals which remained in their religious framework, while Greek rituals evolved, were supplemented and modified over time until finally the religious framework was broken and a new form, the theatre, emerged. When Islam came, it fought paganism and called for monotheism. Paganism was thus forgotten, and new religious rituals were introduced which had some theatrical features and elements capable of evolving. Tulaymat argues that, 'the paganism of the pre-Islamic period did not pass the stage of adolescence'. (Tulaymat, 89). This study disagrees with Tulaymat's idea, arguing that Arab myths and rituals evolved through different stages of development and reached their peak in pilgrimage rituals.

Al-Hasan argues that, 'drama is not a native Arab art, for the simple reason that the Greek drama, from which the western theatre derives, remained unknown to them'. (al-Hasan, 8) It should be noted, though, that this point does not specify either the period or the time, and that al-Hasan has ignored the cultural and commercial contacts between the Arabs and the Greco-Roman civilisations. For al-Khozai, 'it is impossible to trace the origins of drama in such a society because we are unable to find any unified religious belief held by the majority of the population'. (Al-Khozai, ,9) Al-Khozai has in mind the pre-Islamic Arabs of the Arabian Peninsula who followed Judaism, Christianity or other beliefs as well as paganism, but he ignores the extent to which these religions were based on myths and rituals that could be developed in the way the Greek myths, legends and rituals developed. If Greek drama 'stemmed out of the dithyramb, their song of intoxicated rejoicing at the rebirth of Dionysus, god of wine and fertility, where tragedy was born' (Freedly, 8) an Arabic indication that drama have developed similarly.

Concerning the Islamic period, some scholars have seen the absence of dramatic art in Arabic culture as a direct result of a prohibition on the part of Islam. This study assumes that, whilst the influence of Islam cannot be ignored, there is not any evidence, either in the Holy Quran or in the prophet's sayings, to support any prohibition of dramatic art. There is no reference to dramatic expression either before or after the rise of Islam: 'there are no grounds to justify the view that Islam prohibits drama for one simple reason: namely that drama was unknown at the time of the advent of this religion'. (Al-Khozai, 12).

What can be taken into consideration concerning the attitude of Islam toward drama is that Islam is a monotheistic religion whose first teaching is the worship of one God and the forbidding of the worship of idols. Therefore, Islam forbids painting, sculpture and figurative art in order to wipe out from the minds of the followers of Islam all past memories of paganism: 'The angels do not enter a house where there are dogs and paintings, or, those who make these images are tortured on doomsday by being asked to revivify what they have created'. (Hunayan,564-5)

This saying led Ahmad Amin, an Egyptian writer, 'to attribute the absence of drama in Arabic culture directly to religion on the grounds that, since Islam prohibits painting, it consequently also prohibits acting'. (Azziza,M, 16) This study considers Amin's opinion unacceptable. He tried to make an analogy between painting and acting, but he did not make any similar analogy between painting and poetry. Poetry creates a dialogue between the poet and his characters or between the characters themselves, and it is known that dialogue is the basis of drama as well as poetry. Mandur contradicts Amin: 'Islam continuously and absolutely prohibited the making of statues. It is self-evident that making statues is utterly different from

powers, fate and other matters of faith contradicted the Islamic religion. This led the Muslims to consider this kind of poetry a legacy of the non-believers of the past and to reject it in accordance with the Quran. Al-Khozai comments:

> 'It must be considered that when the Arabs did show an interest in Greek civilisation it was during what is known as the Golden Age of the Abbasids in the second century of Islam. By this time Arabic poetry was maturing; and because of the new monotheistic faith it was unlikely that Arab scholars would turn to what they considered a pagan art form. The appearance of gods in these plays, or, at least their invisible interference in most of their action was naturally repellent to Muslims. It was therefore unthinkable for Muslims to introduce obvious signs of blasphemy into their culture ' (al-Khozai, 4)

Actually the translations were never revised until the mid- 19th century when the theatre became known in its then prevalent European form. This study confirms that mistranslation played a significant role in delaying the appearance of drama in Arab culture after Islam, more specifically in the seventh century, when the Arabs had direct contact with the Roman Empire which inherited Greek civilisation. The Arabs who were interested in the products of the Greek civilisation translated from this heritage works of science, medicine, mathematics and philosophy. In other words, the Arabs showed interest in areas that were useful for their daily life and ignored the arts of music, theatre and painting which did not their social needs. such as of dancing, acting, singing and singing in theatrical performances which bring pleasure and entertainment, rather than for the written dramatic text and its complicated poetic language inaccessible to the general public, and which may have reached them through inadequate translations that lack the human and sentimental values of the original. 'Because of the extraordinarily high status accorded to the Arabic language, it being the sacred language of the Quran as understood by the believers to be literally the word of God, the Arabs, who prided themselves on their tongue, seemed to feel no need to translate any foreign literature, since in their view, the highest degree of human eloquence could only be attained in Arabic'. (al-Khozai, p4)

This means that the Arabic language is considered a holy language that should not be polluted by other words that contradict religious faith. Even so, this would not justify the absence of drama in Arab culture.

The religious reason

Despite the different reasons mentioned previously concerning the absence of the theatre in Arab culture, most studies put greater emphasis on the role played by religion. As is worth while differentiating between two periods: the Pre-Islamic and the Islamic one. Most studies have focused on the attitude of Islam toward theatrical arts, but ignored the Pre-Islamic period. while this study has to take into account the difference between the two. This study is based on the belief that the roots of drama in Greek culture emerged from myths and rituals. The study seeks to establish that similar myths and rituals had developed on the Arabian Peninsula in the pre-Islamic period and considers that these myths and rituals have not been given proper consideration in previous research. The absence of drama in the Arab culture in the pre-Islamic period has generally not been referred to. Arab paganism during the pre-Islamic period was different from the paganism of the pharaohs and the ancient Greeks; it was undeveloped and therefore did not provide dramatic opportunities. As a result, Arab literature remained without dramatic form and purport until the Islamic age. (Mandour, 14-17)

this reasoning. He further writes 'If this were true what would one say of the anonymous authors of such folk epics as Antara, Abu Zayd al-Hilali, not to mention tales like Arabian Nights? Did these writers not possess creative minds enabling them to produce or recreate in translation such works of fiction?' (al-Khozai, 3) Al-Khozai, also, points out that in order to emphasize 'the differences between the ancient Arabs and their European counterparts, some orientalists have sought to claim that the Arab mentality is abstract whereas the European's is concrete'. (al-Khozai, 3)

This study agrees with al-Khozai, and adds that the claim made by some writers that the Arab mentality was backward is a feeble claim, as the Arab civilization and culture went through a number of stages, and were influenced by a number of geographic, historical, economic and religious reasonss, similar to all other nations throughout history. A good example is the emergence of Greek drama from religious rituals and practices and its gradual development until it finally reached its golden age. Moreover, one wonders whether the absence of one particular form of art or science in a certain culture signifies that the mentality of the people representing this culture is stationary. Actually the mentality of the ancient Arab is based on individualism: 'The Arab is believed to be an individualistie by nature and thus unable to work within a group. As a group spirit is imperative in the theatrical arts, so drama could not flourish where individualism was an inherent feature of everyday life'. (Abdiin, 17) This study also agrees with the opinion that the desert played an important role in creating individualism among Arabs, and that is why they were pioneers in poetry, the product of individual creativity. This would also apply to Greek drama, for the playwright depends on his individual creativity, as does the poet or the painter. Also Individual creativity leads to collective creativity. Al-Hakim: gives the reasons behind Arab scholars not translating Greek drama into their own language as they found Greek narrative poetry (based on legends) difficult to understand, and Greek tragedy was similarly incomprehensible, being a literature designed not for reading, but for acting, with which the Arabs were unfamiliar. (al-Hakim, 19)

This does not take into account a major issue in translation; and that is mistranslation. When the Arab philosophers translated Aristotle's works, from the Syriac language to the Arabic language, it is clear that the Arabs had no idea of the genres Aristotle was discussing in his text. The terms tragedy and comedy were rendered as panegyric (Madih) and satire (Hija) or invective respectively, the two accepted genres in Arabic poetry. It is true that al-Farabi and Avicenna used the original Greek terms, but they still took them to mean panegyric and satire. Aristotle's poetics and rhetoric exercised some unmistakable influence on the development of classical Arabic literary theory and stylistics, but the influence remained limited to details of language and style or to the working of poetic imagination. Tragedy and comedy were never discussed later on for the simple reason that originally no one seemed to know exactly what they meant. (Badawi, 3-4) According to Islamic history, the translation was produced between 939 A.D. and 1198 A.D. that is around five centuries after the advent of Islam. This confirms that up until the translation of the works of Aristotle, the Arabs did not know the theatre, whether as a literary genre or as a performance art. They therefore translated the Greek tragedies and comedies on the basis that they were works of poetry. In any case, the faulty translations did not receive much attention. This study suggests two explanations for that. Due to the translators' inability to understand the contents of these works, the translations were inadequate, which caused misunderstandings and consequently, these works were neglected, for the translated poetry did not measure up to the original Arab poetry. Moreover, the Greek drama's references to the gods, the hidden

The historical reason

According to al-Khozai, 'The earliest contact recorded between the Muslim Arab world and the West took place in the eighth and ninth centuries when the Arabs became interested in Greek culture despite the absence of a living Greek dramatic heritage'. (al-Khozai, 13) It is easy to refute this argument because the first contact took place in the pre-Islamic period through trade caravans that moved between Mecca and the Byzantine Empire and the Persian Empire at the beginning of the fourth century. We can surmise that the traders had seen the structure of the Greek and Roman theatres; also they may have attended some of the celebrations and plays. Hence the historical reasons is not sufficient reason for the absence of drama in Arabic culture.

The environmental reason

Many researchers such as Landou, alri , Najm, al-Hakim and Barsheed. agree that the nature of the Arabian Peninsula in general and the life-style of its inhabitants in particular played an important role in the absence of drama from the Arab culture. Most of the people were nomadic and traveled in the Arabian Peninsula seeking water and pasture for their animals, which made for unstable societies. This is confirmed by many writers, such as al-Hakim, who describes the Arabian Peninsula as: "Nothing but desert as extensive as the sea, where camels move like ships, wandering with their loads from one island to another, these islands being scattered oases. Everything in this nomad life homeland kept didn't encourage existence of the theatres, because they require stability in the first place", (al-Hakim, 25) .The Arabs' lack of the notion of stability, to (al-Hakim) mind, is the real reason for their neglect of dramatic poetry required for dramatic performance of this art. The amphi-theatre (owned by the state) revealed by excavations in modern times is a strong firm edifice. Any one looking looks at the hugeness of this construction with its relics and paintings, will immediately judge that a thing like this must need a stable civilization and fixed standard of social life. (al-Hakim, 25-6)

Point out yet not all of the Arabian Peninsula's inhabitants were nomad: Salih states that: 'The majority of the inhabitants lived in urban centers renowned for their advanced economic activities', (Salih, 19-22) This means that the nomads constituted only part of the population, so this is not a convincing explanation for the absence of the art of theatre in the pre-Islamic period or in the early years of Islam, since there were urban centres such as Mecca, Ta'if and Medina in the pre-Islamic period, and cities such as Damascus, Cairo and Baghdad after Islam. This study assumes that the Bedouins did not spend all their time in the deserts, but in oases where there was water and pasture and that they must have had their own traditions and culture. The study does not consider that the environment played the main role in the absence of theatre from Arab culture.

The temperamental reason

Writers hold the view that this is one of the main reasons behind the absence of the art of theatre in the Arab culture. They consider the Arab to be mentality to be compared to other nations with a long heritage of theatre and other creative arts. Al-Khozai considers these writers to have fallen into the trap of generalisations: 'Those who discuss the creative mentality of the Arabs are often inclined towards sweeping generalisations that only result in arousing heated discussion and creating an atmosphere of polemic that is not without occasional bitterness' (al-Khozai, 3) and gives examples from the popular Arab culture to refute

When Islam arrived, it denounced poetry as being the inspiration of the devil and the Jinn sparking discord and conflict among the followers of the new religion. The Quran accused the poets of straying from the right path: 'As for poets, the errings follow them. Hast thou not seen how they stray in every valley, and how they say that which they do not do?' (The Quran, 26:224-226) More importantly, Islam fought against individual heroism and the glorification of heroes. It considered all those who are killed in battle while defending their homeland, property and religion – regardless of the amount of heroism exhibited – to be martyrs who will be rewarded by God in Paradise. Consequently, the poetry movement, with the exception of religious poetry stagnated until the Abbasid Age.

In accordance with the above observation, this study notes that al-Din's opinion is a generalised statement, since he does not take into consideration the particulars of each period of Arabic lyrical poetry, whether in the pre-Islamic or in the Islamic era. This study considers the views of Isma'il to be more specific: It is also undeniable that the tragic sense of Greek classical drama is irreconcilable with Islamic values. Nevertheless, this is not to say that there is no place for tragedy in the Islamic cultural heritage. There is certainly another basis for tragedy besides the Greek belief in a malevolent fate, such as the selfishness and weakness of man and his unwillingness to abide God's law. This is perfectly acceptable to the Muslim frame of mind and the history of Islam abounds with such themes, which provide excellent tragic material. (Ismail, 49)

Moreover, in the political and social conflicts during which Arab civilization was formed in the pagan and Islamic periods, there developed a particular Arab character, which was quite different from that of any other people. It is not because of the lack of a sense of tragedy that the Arabs did not produce tragedy, for neither did they produce comedy. It is because the Jahili way of life was different from that of the ancient Greeks. In Jahili society, for instance, there was no continuous divine interference in human life such as in ancient Greek culture. The idea of life after death did not occupy the Jahili mind, instead they used to welcome death for the glory of their tribe. (Mandur, 14)

In addition to the above important observations, Hawamdah has this curt explanation for the absence of drama from Arab culture: 'Arabs were not interested in this form of art because they felt no social need for it', (Hawamadah, 8) Al-Ra'i argues that the playwrights, directors and researchers in this field should focus their attention on producing a theatre that serves and helps people in Arab states to solve the numerous problems that they are suffering from, rather than looking for the reasons for the absence of drama in Arab culture. (al-Rai, 53)

On the basis of our discussion of opinions and reasons behind the absence of theatre in Arab culture, this study assumes that the writers, critics and researchers were not particularly successful in defining these reasons clearly enough to enable an understanding of the phenomenon and suggest adequate solutions.

Al-Khozai's study, The development of the Early Arabic Drama 1847-1900, however, has to some extent succeeded in classifying the main reasons for the absence of theatre in Arabic culture. This study will therefore adopt al-Khozai's classification, with the exception of the "aesthetic reasons", as, according to al-Khozai, this point is closely associated to the religious and the mental reasons, and we see no reason for separating it from them. By adopting al-Khozai's study, we do not adopt his opinions or theories, but will discuss and attempt to provide scientific evidence for these views in order to find a logical explanation for this study.

performance and stage building. However, it is true that the Arabs in the Pre-Islamic period and in the early years of Islam were neither captained with of the elements of drama in general nor of theatre constituents such as text, stage, scenery or acting. Therefore, Landau is right to state that drama in Arab culture did not come into existence until the mid-nineteenth century. If he is speaking about the Arabs after the advent of Islam, it should be noted that Muslims began spreading their new religion in the Arabian Peninsula, after conquering Syria, Lebanon, Palestine and Jordan, which then formed part of the Eastern Roman Empire. This conquest gave the Arabs the opportunity to see the grand theatre architecture landmarks, which still bear witness to the development of theatre in the cultures that the Muslims got in contact with. The second point raised by Landau is that women as actresses were absent from most European theatres, and that women did not appear onstage in the Greek theatre. He observes that even so, theatre flourished in the Greek and European cultures. Landau disregards the fact that the Arabs before and after Islam did not know theatrical art in general and therefore it is not possible to decide that women were the reason behind the failure of theatres to develop and flourish in the Arab world.

To add to the point made by Tulaymat concerning buildings, the art of theatre itself does not constitute part of the Arab cultural tradition. As Mandur observes, 'ancient Arabs did not leave us a dramatic legacy similar to that of the other literary arts. One of the reasons is in the nature of the Arabic literary tradition, which concentrated only on poetry' (Mandur, 14) Mandur and Landau's observation that the Arabs lacked both the knowledge of theatre and any awareness of what it stand for or is worth mentioning. Yes it is an actually in the Arab's decoction on poetry that we can find an explanation for the delay in the emergence of drama in Arab culture. Arabs, according to al-Hakim, 'continued to consider the pre-Islamic poetry, written in the "time of ignorance", as a model to be followed. As a result, the development of Arabic poetry was confined to its subject, not its form', (al-Hakim, 25). Drama, according to al-Din? is not 'a development of lyrical poetry in which Arabs had achieved the highest standard. Therefore lack of it, is simply due to the fact that Arab poets never had the sense for drama' (Ismail, 47) Al-Din's point was elaborated by Al-Hasan who pointed out that 'dramatic expression depends on a realisation of the tragic nature life. The lack of a sense of drama was the main reason for the lack of dramaturgy in ancient Arab written as oral' (al-Hasan, 11) Al-Hasan fails to take into account the epic poetry written by the Arab poets before and after Islam, which recounted the lives of popular heroes, and praised their heroic feats in epics that abounded with dramatic, emotion-packed images describing the hero's struggle from childhood until his victory in battle or his death.

One of the best examples of this sort of poetry is the epic of «Antara al-Absi,» which was written by Antara himself to depict his suffering and his feelings of inferiority due to his black skin. He made up for his inferiority by proving his braveness in wars until his tribe considered him a hero. Subsequently, Abla, the white daughter of the chief of the tribe, fell in love with him, and Antara shared her love. The two lovers then fought a long battle against the traditions of their society until finally their love triumphed and they got married. In the early years of Islam, another epic, Taghribat Bani Hilal was written in both poetry and prose to narrate the story of the migration of the Bani Hilal tribe from the Arabian Peninsula to Tunisia under the leadership of the black slave Abu Zayd Al Hilali Salamah, who, again, overcame feelings of inferiority through heroic feats. These folkloric stories with their dramatic elements remind us of the origins of some of Shakespeare's plays, such as Romeo and Juliet, which was well known in Italian literature, or Othello, the jealous moor, or the story of Hamlet, the prince of Denmark, and others.

Before discussing the main points of view which explain the absence of theatre from the Arab culture, this study argues that the use of the term “absence” is inappropriate in the context of sclolarly research, for the following reason: the term “absence” negates the existence of any basic roots or seeds for the art of theatre in the Arab culture before and after Islam. This idea of absence is inaccurate, for the Arabs must have had certain religious rites and practices which might contained features and characteristics of the theatre with the potential of evolution and growth to produce some form of basic theatrical dialogue or performance. Moreover, the customs and traditions, which are part of the popular cultural heritage of any society, contain theatrical elements capable of evolving. The pre- and post-Islamic Arab society, being such a case, certainly had specific customs and traditions which were regularly practised on special occasions, such as the harvest, which was accompanied by singing and dancing as an expression of joy over the harvested crop, the rites connected with the burial of the dead, the ritual associated with the birth of a child, the annual festivities, the celebration of victory in wars, the rainfall, the weddings, and the popular games particularly those played by children. Accordingly, this study assumes that the theatre, in its basic form, was not absent from the Arab culture before or after Islam. The Arabs, however, did not know the theatre in the sense that prevailed in the west from the time of the ancient Greeks to the middle of the19th century. This study will discuss and analyze the main opinions expressed by Arab and foreign researchers about the reasons behind the absence of theatre in the modern sense from the Arab culture. The question adopted by this study will be “Why did the Arabs not know the theatre in the western sense?”

Zaki Tulaymat, one of the most famous Egyptian pioneers of the Arab theatrical movement asserts that ‘the theatre has never been considered a part of Arabian architecture, whether in the Peninsula or in the countries which were conquered by Arabs. The evidence for this is that archaeological expeditions have never discovered any playhouse built by Arabs’. (Tulaymat,Z, 89) While this is undeniable, the question remains why the Arabs were not prompted to think about the existence of the theatres that had been built by Greeks and Romans in countries conquered by the Arabs. The Arabs were ignorant of theatrical architecture in their regions before Islam and when Islam came they considered it a pagan culture belonging to people who did not believe in one God. Moreover, the non-existence of theatrical structures in the Arabian Peninsula is not a convincing evidence for the absence of drama from the Arab culture, since theatrical performance could take place in an open area, palace, market or house of worship.

Dr. Jacob M. Landau, gives two reasons for the fact that there was no regular Arab theatre until the nineteenth century first for the people with whom the Arabs came into close contact had no well-developed theatre. Secondly women, particularly if unveiled, were strictly forbidden to appear on the stage. Besides, while a large part of the Greek cultural heritage, in the various fields of literature, science and thought, was translated into Arabic at various times, no reference to classical drama found its way into Arabic translations until recent years. (Landou, 1-2) With regard to the first point raised by Landau as a reason for the absence of a theatre tradition in the Arab culture, this study observes that Landau did not refer to the term “Arabs” whether pre-Islamic or post-Islamic, nor, did he specify the countries with a flourishing theatre culture, which the Arabs got in touch with.

Concerning pre-Islamic Arabs, Mecca was then an important commercial and religious centre. The people of Mecca had widespread trade relations with neighbouring civilizations, particularly the Greeks and subsequently the Romans, both of which had a highly developed theatre tradition in terms of text,

Why Did the Arabs Not Know the Theatre in the Western Sense until the Mid-Nineteenth Century?

Mekhled .N.B.al-Zyoud, *Drama Department, Yarmouk University*.

Received on April 17, 2008 **Accepted on May 10, 2009**

Abstract

This study aims to examining and investigating the reasons behind Arabs′ lake of knowledge of western-sense theatre and the reasons behind the absence of this art in their culture. The Arabs had no idea about this art until mid-nineteenth century when the Arab Lebanese merchant, Maroun Alnakash, got squinted with it. The study presents, analyzes and comments on the main theories and points of view that explain this absence and its causes. The study questions the validity of this term and argues that aspects of theatre and drama were latent in the period and the early years of Islam. The study attempts to establish a link between reasons behind the Arabs′ lack of knowledge of theatre and the religious aspect of this. The study discusses and examines theories as well as points of view expressed by Arab and foreign scholars interested in the phenomenon of absence of theatre in Arab culture. This concept shall be analyzed and commented on. It will be followed by the discussion of scientific research methodology adopted in order to achieve the aims and objectives of the study. This has been done by relying on the questions aiming at verifying the study′s hypotheses.

لماذا لم يعرف العرب فن المسرح بالمعنى الغربي حتى منتصف القرن التاسع عشر؟

مخلد الزيود، كلية الفنون، جامعة اليرموك

ملخص

تهدف هذه الدراسة لمعرفة الأسباب التي أدت إلى عدم معرفة العرب للفن المسرحي بالمفهوم الغربي المتعارف علية ألان وغياب هذا الفن من الثقافة العربية. إذ لم يعرف العرب هذا الفن إلا في منتصف القرن التاسع عشر على يد التاجر اللبناني مارون النقاش ثم انتقل هذا الفن الجديد إلى مصر ليتجذر في الثقافة المصرية على يد عدد من الـرواد كـان أبرزهم يعقوب صنوع وغيره من الرواد الأوائل. هذا الغياب أدى لظهور نظريات وأراء متعددة من قبل الباحثين العرب وبعض الباحثين الأجانب لتفسير هذه الظاهرة الجديرة بالاهتمام واقترح الباحثون مجموعة من العوامل كان من أهمها العامل التاريخي والديني والبيئي وما هو مرتبط بالعقلية العربية وطرق تفكيرها. ستحاول هذه الدراسة مناقشة أهم النظريات والآراء وتقدم تحليل لها وتحاول تفنيد بعضها التي ربما لم تتفق وواقع الثقافة العربية سواء قبل الإسلام أو السنوات الأولى لظهور الإسلام الذي جاء ليقدم بدائل تبدو منطقية من وجهة نظر البحث كان أهمهما القصص في القران الكريم.

Introduction

The art of drama as it is known today in the Western sense (i.e. the enactment by human actors on stage of a story through action and dialogue in verse or prose) did not come into existence in Arab culture until the mid-nineteenth century. More specifically, in 1847, a Lebanese writer in Beirut, Marun al-Naqqash, and two decades later an Egyptian writer in Cairo, Yaqub Sannu, adopted drama and introduced it into Arab culture. Drama in Arab culture proved to be a success in Cairo due to the mood of the Egyptian society and its early contacts with the French and the British. (al-Rai,54) Arab dramatists made creative attempts to write and produce plays based on the European model. Arab dramatists, researchers and orientalists who were interested in the Arab culture and civilisation tried to find convincing arguments to explain the absence of this art in Arab culture.

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

Volume 2, No.1, June, 2009

CONTENTS

Articles in Arabic Language

1	**Women Songs** *Mohammed Ghawanmeh*	**1-36**
2	**To Analyze the Theatrical Situation in Jordan through the Concept of the Theatrical Movement and Repertoire** *Moayad Hamzeh*	**37-47**
3	**Color Psychological Indications Among a Sample of Students 'Parents in the Model** *Ma'moun Al-Momani, Hazem Badarneh*	**49- 69**
4	**The Literature of Experience in the Theatrical Writing (Western Theater Model)** *'Mohamad Khair' Al-Refai*	**71- 81**
5	**Some of The Modern Technological Ways Used in The Religious Song of The Arabic Child Composed in Arabic Moods (Maqamat)** *Shereen Badir*	**83- 107**

Articles in English Language

6	**Why Did the Arabs Not Know the Theatre in the Western Sense until the Mid-Nineteenth Century?** *Mekhled .N.B.al-Zyoud*	**109- 119**

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. Monther Sameh Al-Atoum
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
An International Refereed Research Journal Funded by the Scientific Research Support Fund

Volume 16, No.4, Desember, 2023, Jumada 2, 1445 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 2, No.1, June, 2009

Jordan Journal of the

ARTS

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

Volume 2, No.1, June, 2009

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.