المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكّمة

المجلد (3)، العدد (1)، 2010م / 1431هـ

المجلة الأردنية للفنون: مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن، وتصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

رئيس التحرير:

خالد الحمزة، كلية الفنون، جامعة اليرموك.

هيئة التحرير:

علي الشرع، كلية الآداب، جامعة اليرموك.

محمد الغوانمه، كلية الفنون، جامعة اليرموك.

محمد عبد العال، كلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا.

محمود الشرعه، كلية الآداب، جامعة اليرموك.

محمود صادق، كلية الفنون، جامعة اليرموك.

منور المهيد، كلية الفنون والعمارة الاسلامية، جامعة العلوم الاسلامية العالمية.

نظير ابو عبيد، كلية العمارة والتصميم، جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية.

سكرتير التحرير: مشهور حمادنة

التدقيق اللغوي (اللغة العربية): علي الشرع
التدقيق اللغوي (اللغة الانجليزية): محمد العجلوني
تصميم الغلاف: بسام الردايدة
الصورة على الغلاف الخلفي: مهنا الدرة، زيت على كانفاس، 100 × 70 سم، 2008
تنضيد وإخراج: أحمد أبوهمام

ترسل البحوث إلى العنوان التالي:

الأستاذ الدكتور خالد الحمزة
رئيس تحرير المجلة الأردنية للفنون
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك
اربد - الأردن
هاتف 7211111 2 962 00 فرعي 2078
E-mail: *jja@yu.edu.jo*

المملكة الأردنية الهاشمية
وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي

جامعة اليرموك
اربد - الأردن

المجلة الأردنية للفنون

مجلة علمية عالمية محكّمة

المجلد (3)، العدد (1)، 2010م / 1431هـ

قواعد عامة

1. المجلة الأردنية للفنون مجلة علمية عالمية محكَّمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، عمان، الأردن.
2. مقر إصدار المجلة جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد، الأردن.
3. تنشر المجلة البحوث المكتوبة باللغة العربية و الانجليزية ويجوز نشر البحوث بأية لغة تقبلها هيئة التحرير.
4. تصدر المجلة عددين سنوياً.
5. تنشر المجلة البحوث العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية.
6. تعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات الفنون.
7. تعتذر المجلة عن عدم رد البحوث إلى أصحابها في حال عدم الموافقة على نشرها.

قواعد النشر

1. يقدم البحث باللغة العربية أو باللغة الانجليزية، شريطة أن يقدم ملخصاً للبحث بالعربية بالإضافة إلى ملخص بلغة البحث، وبواقع 150 كلمة على صفحة مستقلة ويوضع عدد الكلمات بين قوسين في آخر الملخص على أن يتبع كل ملخص بالمفردات الدالة (Keywords) التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات.
2. على الباحث أن يقدم تعهداً خطياً يؤكد بأن البحث لم ينشر أو لم يقدم للنشر في مجلة أخرى.
3. أن يكون البحث مطبوعاً على الحاسوب وبمسافة مزدوجة بين السطور، وتقدم أربع نسخ منه (ثلاث منها غفل من الأسماء أو أي إشارات إلى هوية الباحثين وتتضمن نسخة واحدة اسم الباحث / الباحثين وعناوينهم) مع قرص مدمج (CD) متوافق مع أنظمة IBM (Ms Word) بنط Normal 14 بالعربي، بنط 12 بالانجليزي،
4. أن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على (30) ثلاثين صفحة من نوع A4 وتوضع الجداول والأشكال في مواقعها وعناوينها كاملة.
5. تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة في حال قبولها مبدئياً على محكمين اثنين في الأقل من ذوي الاختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة.
6. تحتفظ المجلة بحقها في أن تطلب من المؤلف أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر وللمجلة حق إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.
7. تقوم المجلة بإبلاغ الباحث/الباحثين حال وصول البحث، وحال قبوله، أو عدم قبوله للنشر.
8. يأخذ البحث المقبول للنشر دوره في النشر وفقاً لتاريخ قبوله قبولاً نهائياً للنشر.
9. التوثيق: تعتمد المجلة دليل (American Psychological Association) (APA) للنشر العلمي بشكل عام ونظام التوثيق للمراجع والمصادر الانجليزية بشكل خاص وما يقابلها للمراجع والمصادر العربية، ويلتزم الباحث بالأسلوب العلمي المتبع في كتابة المراجع وأسماء الباحثين والاقتباس والرجوع إلى المصادر الأولية وأخلاقيات النشر العلمي وما يتضمنه الدليل من إرشادات وأسس ذات صلة بالبحث.
10. على الباحث أن يقدم نسخة من كل ملحق من ملاحق البحث التي اعتمد عليها مثل (برمجيات، اختبارات، رسومات , صور ... الخ) وأن يتعهد خطياً بالمحافظة على حقوق الآخرين الفكرية (الملكية الفكرية) وأن يحدد للمستفيدين من البحث الآلية التي يمكن أن يحصلوا فيها على نسخة الملاحق .
11. الآراء الواردة في البحوث تعبر عن وجهة نظر الباحثين فقط.
12. لا يخضع ترتيب البحوث في المجلة لأي اعتبارات.
13. ترسل المجلة لمؤلف البحث بعد نشره نسخة من المجلة بالإضافة إلى عشرين مستلة.
14. تنتقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة الأردنية للفنون عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.
15. البحوث التي يتم نشرها في المجلة توضع كاملة على قاعدة البيانات في مكتبة جامعة اليرموك ويخضع الرجوع إليها لشروط استخدام تلك القاعدة.

المجلة الأردنية للفنون
مجلة علمية عالمية محكّمة

المجلد (3)، العدد (1)، 2010م / 1431هـ

محتويات العدد

البحوث باللغة العربية:

- **أسلوب صياغة ألحان المقدمات الموسيقية الغنائية لبعض المسلسلات التليفزيونة الدينية** 1
  شيرين عبد اللطيف أحمد بدر

- **الموسيقى عند العرب الأنباط** 23
  إياد المصري و مهدي عبدالعزيز

- **اثر الدراما الفضائية في ظاهرة العنف عند الأطفال**..... 37
  نايف الشبول

- **دور فن التطريز في تمكين المرأة اقتصاديا** 49
  أمل الخاروف

- **إشكالية طرح النص المسرحي على الشاشة السينمائية: تاجر البندقية أنموذجا** 65
  علي فياض الربيعات و مخلد نصير الزيودي

- **دراسة وصفية تحليلية للفوطة اليمنية وطرق نسجها وزخرفتها** 77
  أيمن أحمد العربي

أسلوب صياغة ألحان المقدمات الموسيقية الغنائية لبعض المسلسلات التليفزيونة الدينية

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

تاريخ الاستلام: 20 /12/ 2009 **تاريخ القبول**: 24 /2/ 2010

ملخص

تتجلى وظيفة الأغنية الدينية فى إلهاب حماس الجماهير نحو هدف المعنى الذى تجسده الأغنية الدينية بوجه عام، وتعتبر المسلسلات التليفزيونية من أهم الاعمال التى تحمل رسالة للمجتمع وتصل لكل شرائحه. والموسيقى من أهم عناصر الإبداع المكونة للعمل الدرامى والفنى، والمقدمات الغنائية للمسلسلات الدينية بوجة خاص لابد أن تكون مرتبطة بموضوع ومضمون العمل الدرامى وأحيانا تلخصه، مما يؤثر على أذن ومشاعر المستمع والمشاهد، وتؤهله لموضوع العمل، وتمثل عامل تشويق للمشاهد ليقبل على مشاهدة العمل الدرامى ويتابعه. يهدف البحث إلى التعرف على الملامح الفنية التى تميز المقدمة الموسيقية الغنائية للمسلسل الدينى، وذلك من خلال التعرف على أسلوب تلحين بعض الملحنين المتمييزين لهذه المقدمات الغنائية مثل: محمد الموجى، وكمال الطويل، وجمال سلامة. تناول البحث دور الإعلام بشكل عام فى تنمية ونشر الثقافة الموسيقية وتدعيمها، ودور التليفزيون كوسيلة إتصال وأهمية المسلسلات الدرامية التليفزيونية وخاصة الدينية فى إرساء العديد من القيم. وتقوم منهجية البحث على التحليل الموسيقى لأهم الخصائص الفنية لثلاث مقدمات دينية لملحنين تميزوا فى هذا النوع من التأليف. توصلت الدراسة من خلال التحليل الموسيقى إلى التعرف على الخصائص الفنية المميزة لبعض المقدمات الموسيقية الدينية من حيث: المقامات المستخدمة (حجاز، كرد، شد عربان)، و القالب (غالبا طقطوقة وأحيانا حر ومصاحب بإيقاع أو بدون مصاحبة إيقاعية)، و الثراء فى إستخدام التوزيع الآلى والغنائى، والمهارة فى توظيف الأصوات البشرية، وأن أسلوب التلحين قائم على الجمل اللحنية القصيرة والمعتمدة على التطريب والغنية بالإنتقالات المقامية بشكل مبهر ومتميز.

Composing Theme Songs of Some Religious Television Series

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

Abstract

The main aim of the religious song is to arouse public enthusiasm towards its message. TV series are considered among the most important subjects that present a message to the whole society. Music is one of the important aspects of creativity in dramatic and artistic works. The theme songs of the religious series in particular should be relevant to the story and theme of the drama; some time it constitutes a summary of it. This affects the feelings of the viewer and makes him ready to take in the story of the series, follow up all the episodes. The study aims to identify the artistic aspects that distinguish the theme music of religious series through learning some styles of composing by some distinctive composers like Mohamed El Mogi, Kamal El Taweel and Gamal Salama. It deals with the role of media in general in developing and spreading the musical culture and supporting it and the role of the television as a means of communication, and the importance of the TV series, specially religious ones, to disseminate important moral values. The study depends on the musical analysis of artistic items of three religious theme songs by distinguished composers. The study arrived through the musical analysis at identifying the artistic aspects that distinguish some religious theme songs. It also shows the richness of vocal and instrumental distribution and the skill in using human vocal resources. The style of composing is based on short sentences which are based on oriental tarab stunningly and distinctively endowed with variety.

المقدمة

عرف الإنسان الغناء قبل أن يعرف الكلام، ويعد فن الغناء من أهم المظاهر الثقافية الموسيقية، فهو الأداة الأوسع انتشارا والأسهل نقلا لكافة أطياف المجتمع(الصنفاوى،1985، ص 23). تتجلى وظيفة الأغنية الدينية فى إلهاب حماس الجماهير نحو هدف المعنى الذى تجسده بوجه عام. وليس هناك مجال للشك في أهمية وفاعلية دور التليفزيون فى إحداث تغيرات فى أى مجتمع، فهو من أهم وسائل الإعلام وأكثرها تفوقا فى تغيير بعض إتجاهات المجتمع وتثبيت البعض الآخر، وتعتبر المسلسلات التليفزيونية من أهم الاعمال التى تحمل رسالة للمجتمع وتصل لكل شرائحه.

والمسلسل التليفزيونى قصة درامية ذات حبكة فنية تخضع لفكر ورؤية مؤلف القصة التي منها السياسي والتاريخي والاجتماعي والكوميدي والرومانسي والديني. وللموسيقى دور هام فى تجسيد هذه الرؤية، وبالتالي فهى من أهم عناصر الإبداع المكونة للعمل الدرامي والفني. و كلمات المقدمات الغنائية للمسلسلات الدينية بوجة خاص لابد أن تكون مرتبطة بموضوع ومضمون المسلسل أو العمل الدرامى وأحيانا تلخصه، مما يؤثر على أذن ومشاعر المستمع والمشاهد وتؤهله لموضوع العمل، كما وتمثل عامل تشويق للمشاهد ليقبل على مشاهدة العمل الدرامى ويتابعه.

برع العديد من الملحنين المتميزين فى توظيف العناصر والأدوات الموسيقية فى صياغة هذا النوع من الألحان بشكل يعتمد على الثراء اللحنى الذى يمتع المستمع والمشاهد، ومنهم: محمد الموجى، وكمال الطويل، وجمال سلامة. وقد لاحظت الباحثة قدرة هؤلاء المبدعين على تجسيد معنى ومحتوى المسلسل بصياغة ألحان مقدمات بعض المسلسلات الدينية بشكل ممتع و مجسد بأصوات بعض المطربين المتمييزيين مثل: علي الحجار، وسوزان عطية، ومحمد رشدي، وياسمين الخيام.

مشكلة البحث

لاحظت الباحثة أن للمسلسلات الدينية التليفزيونية مقدمات موسيقية ذات طابع خاص ومميز يختلف عن غيرها، إلا أنها لم تنل الاهتمام الكافي من الدراسة والتحليل لتحديد ملامحها الفنية بدقة.

أهمية البحث

بدراسة المقدمات الموسيقية لبعض المسلسلات الدينية، يتم التعرف على ملامحها الفنية من حيث: أسلوب صياغة ألحانها، وأسلوب صياغة بعض الملحنين للجمل اللحنية، والعلاقة بين الألحان المكونة للمقدمة الموسيقية وموضوع العمل الدرامي، وكذلك تناسب الألحان مع الكلمات المغناة، وأسلوب أداء المطرب أو المطربة، وكيفية توظيف الملحن لصوت المؤدى ليعبر عن موضوع العمل.

أهداف البحث

1 - التعرف على الملامح الفنية التى تميز المقدمة الموسيقية الغنائية للمسلسل الديني.

2 - التعرف على أسلوب تلحين بعض الملحنين المتميزين لهذه المقدمات الغنائية.

مصطلحات البحث

1 - صيغة Form

هى عامل التنظيم أو البناء فى المقطوعة الآلية أو الغنائية (Issacs & Martin 1991)

2 - أسلوب Style

هو التعبير أوالآداء للخصائص الموسيقية الخاصة بالمؤلف أو بالعامل الزمنى أو الإجتماعى (Sadie 1980)

3 - المساحة الصوتية :Tessitura

هى المساحة التى يستطيع الصوت البشرى أن يؤدى فيها النغمات العالية والمنخفضة فى حدود إمكانياتة الصوتية بدون مجهود.(Routledge ،1944)

4 - الثنائى : Duetto

هو مؤلف موسيقى غنائى أوآلى يؤديه شخصان. أومؤلفة لمغنيين متساويين فى الندية أو لآلتين مع مصاحبة أو بدون مصاحبة. (عبد اللطيف، 1997)

5 -الكونترابوينت : Contra point

هو الجمع بين لحنين أو أكثر لتعزف فى نفس الوقت، أي تعدد تصويت بطريقة أفقية، وهي تناسب أغانينا العربية، وتوزيعها وتحافظ على جرس اللغة العربية وتسمى (Routledge ،1944).

6 - المحاكاة Imitation

هى تقليد أو محاكاة اللحن فى جزء آخر بتكراره بنفس النغمات أو على أبعاد مختلفة كالأوكتاف (Kennedy،1985)

7 - التوزيع الغنائى: Orchestration song

هو توظيف مجموعة من الأصوات البشرية معا، ولكل صوت لون وطابع خاص يتميز به عن غيره من سائر الأصوات المختلفة.(عبد الرحمن، 1949)

8 - التوزيع الآلى Instrumentation

دراسة لخصائص مجموعة مختلفة من الآلات وأساليب استخدامها وكيفية تجميعها عند تأليف العمل الموسيقى (نظمى،1998).

منهج البحث :

المنهج الوصفي وتحليل محتوى

حدود البحث :

المقدمات الموسيقية الغنائية لبعض المسلسلات الدينية المصرية فى الفترة من 1985 - 1995

الإطار النظرى :

دور الإعلام في تنمية الثقافة الموسيقية :

تعتبر وسائل الإعلام أداة للتربية ووسيلة هامة لتقويم النفس، فليس بالعلوم الطبيعية والرياضية والإجتماعية وحدها تتكامل شخصية الفرد وثقافته، بل لابد من وجود الإطار الجمالي القادر على التنسيق بين تلك المواد. ومن الطبيعي أن تكون الموسيقى ضمن أسس هذا الإطار الجمالي(صالح، 1996). فالإعلام تجسيد للثقافة ووسيلة لنشرها وتدعيمها، ووسائل الإعلام هي الناقل الأساسي للمنتج الثقافي، وهي أدوات ثقافية تساعد علي دعم المواقف والتأثير فيها وحفز وتعزيز الأنماط السلوكية وتحقيق التكامل الإجتماعي، ومن هنا تلعب وسائل الإعلام دوراً بارزاً وأساسياً في تطبيق السياسات الثقافية وترجمتها على أرض الواقع (الشريف، 2004).

أنواع وسائل الإعلام المختلفة :

تعددت وسائل الإعلام واختلفت أنواعها، ولكن لم تزل أهدافها مشتركة. ووسائل الإعلام الجماهيرية فى جوهرها وسائل للمعرفة، وهى عديدة:

1 - الوسائل المرئية : كالدوريات والكتب والجرائد والمجلات.

2 - الوسائل المسموعة : كالإذاعة وشرائط التسجيل.

3 - الوسائل السمعية المرئية: كالسينما والمسرح والتليفزيون. ويعد التليفزيون من أكثر وسائل الإعلام تأثيراً وجذباً لما له من إبهار، علاوة على أنه يمتلك أدوات التشويق من صوت وصورة ولون وحركة، ونظراً لانتشاره وتعدد قنواته من دينية وترفيهية وصحية وعلمية، ولتواجده بالمنزل، فلا يحتاج لإعداد لمشاهدته أو الذهاب إليه، وأيضا لإرساله المفتوح طوال اليوم (صادق و جبراوى ومطر).

نبذة عن التليفزيون المصرى ونشأته

بدأ التليفزيون المصري إرساله من القاهرة يوم 21 يوليو عام 1960، وذلك بعد عدة محاولات بدأت بين عامي 1954 و 1956، ثم استؤنفت هذه المحاولات عام 1959 على يد مهندسين مصريين وأجهزة أجنبية. (الشامى، 1992).

دور التليفزيون ومميزاته كوسيلة إتصال :

يمثل التليفزيون أهمية خاصة بين وسائل الإتصال الحديثة، ويعتبر أكثر هذه الوسائل إثارة للجدل، فهو:

1 - أقرب وسيلة للإتصال الموجه، وقد يتفوق في القدرة علي تكبير الأشياء الصغيرة وتحريك الأشياء الثابتة وعرض أشياء لا يمكن في الحقيقة مشاهدتها.

2 - أقدروسيلة علي مخاطبة الرأي العام داخل الوطن وخارجه، وربط الحكومات بالشعوب

3 - لا تتطلب مشاهدته التفرغ الكامل لمتابعة برامجه، فوجوده في المنزل يغني المشاهد عن الذهاب لأماكن قد تكلفه الجهد والمال والوقت، كما لاتتطلب مشاهدته أيضاً سلوكيات رسمية مفروضة علي المشاهد.

4 - يرضي جميع الأذواق من خلال تعدد قنواته وبرامجه المتخصصة والمتنوعة، ويدعم القيم المحبوبة والمقبولة، وينبذ القيم غيرالمقبولة في المجتمع.

أهمية دور الدراما التليفزيونية

الدراما التليفزيونية هي الأكثر قدرة و تأثيراً علي كافة الأعمار وطبقات المجتمعات المختلفة لسهولة الاطلاع عليها وتنوعها، ولتبسيطها للمعلومات، ومع كثرة القنوات وتخصصها إزدادت أعباؤها وازدادت أهمية وجودها ودورها في كافة حملات التوعية.

المسلسل التليفزيونى

المسلسل التليفزيوني من أهم النتاجات الفكرية، وأسرع الوسائل لنقل الفكر والمعرفة وتلخيص المعلومات، حيث تخضع هذه النتاجات لوعي الكاتب الفكري والفني بقضايا المجتمع. فالمسلسل التليفزيوني قصة ذات حبكة درامية، تخضع لفكر ورؤية مؤلف الرواية، وكاتب السيناريو، ومخرج العمل في معالجة مشكلة ما من خلال عرض هذه القصة فى إطار درامي فني يحتوي على عناصر الإبداع المختلفة مثل: الديكور، الإضاءة، التصوير، الرسم، و الموسيقى وذلك على شكل حلقات متصلة ومتسلسلة دراميا، وذات موضوع يدور من خلال شخصيات رئيسية محورية وشخصيات غير رئيسية(البطريق،1995).

المقدمات الموسيقية لهذة المسلسلات

بعد إفتتاح التليفزيون عام 1960 بدأت تُعرض من خلاله الأعمال الفنية المرئية ومنها المسلسلات التليفزيونية التى كانت تستعين فى بداية ظهورها بالأعمال الموسيقية العالمية لصياغة "تتر" المقدمة والنهاية والمشاهد الداخلية، ثم بدأت الموسيقى التصويرية للمسلسلات التليفزيونية تصاغ على يد العديد من الملحنين المصريين.

ويكمن دورالموسيقى في هذه المسلسلات في إعطاء لمحات تعبيرية لتجسيد وتأكيد ماتحويه الصورة، وهنا يكمن التأثير المشترك للصورة والموسيقى والذى يُكمل أحدهما الآخر. كما أن الموسيقى تعد من أقوى عناصر وأدوات التأثير والإبهار التى يمكن عن طريقها تأكيد المعانى والأفكارمن خلال المزيج الفكري المركب من الصورة المتحركة، والأداء الإنساني، والإيقاع والموسيقى والأشكال والألوان.

والمسلسلات الدرامية التليفزيونية الدينية بوجه خاص تحظى بأهتمام الجمهور وتتمتع بنسبة مشاهدة عالية، حيث بلغت نسبة مشاهدتها 89.2 %، ذلك لأنها تؤكد على الكثير من المفاهيم الدينية، وتساعد على فهم الكثير من حقائق الدين و العقيدة، وترسخ العديد من القيم الأخلاقية كالتعاون والمشاركة ومساعدة الآخرين.

لابد أن تكون **كلمات مقدمة المسلسلات الدينية** مرتبطة بموضوع ومضمون المسلسل أو العمل الدرامى، وأحيانا تلخصه، مما يؤثر على أذن ومشاعر المستمع والمشاهد وتؤهله لموضوع العمل، كما وتمثل عامل تشويق للمشاهد ليقبل على مشاهدة العمل الدرامي ويتابعه.

لقد برع العديد من الملحنين المتميزين في صياغة ألحان المقدمات الغنائية لبعض المسلسلات التليفزيونية الدينية المصرية مثل: محمد الموجى، كمال الطويل، جمال سلامة وغيرهم.

الملحنون:

محمد الموجى: (1923م – 1995)

يعد محمد الموجى من رواد الموسيقى العربية، وله بصماته الواضحة كملحن مست ألحانه مشاعر وقلوب المستمعين. لحن العديد من الأغاني العاطفية والوطنية والقصائد و فى مختلف الصيغ الآلية والغنائية.

ميـلاده و نشـأتـه:

ولد محمد الموجى فى 4 مارس سنة 1923 فى محافظة كفر الشيخ، كان والده يعمل بمصلحة الأملاك الأميرية، وعندما بلغ الموجى الثالثة والعشرين من عمره، عمل ناظراً للزراعة فى بلدة بيلة بمحافظة كفر الشيخ. كان يتردد على معهد الموسيقى ليتزود بالمعلومات والثقافات الفنية التي تنمى موهبته، وظل هكذا يتنقل بين القاهرة وبيلة لمدة ثلاث سنوات إلى أن بدأت مسيرته الفنية بالقاهرة عام 1949. امتازت ألحانه بالرصانة والتماسك والمصداقية، ولكن نجاحه السريع صرفه عن إتمام تعليمه الموسيقى، قدم الموجي ألحاناً لكبار المطربين والمطربات مثل أم كلثوم وفايزة أحمد ونجاة الصغيرة وغيرهم،كما قدم العديد من الأوبريتات. حصل فى عام 1956 على جائزة في أناشيد المعركة التى غناها ابراهيم حمودة، ووسام الإستحقاق تقديراً لجهوده الفنية. اعتمد الموجي كملحن بالإذاعة عام 1950 من خلال برنامج ركن الأغانى.

من أساتذته: محمد عبد الوهاب، رياض السنباطى، محمد القصبجى (الموجى، 1993).

كمـال الطـويـل

أحد أهم الفنانين المبدعين الذى جمع بين الأصالة والمعاصرة فى إبداعاتة من الألحان المصرية، حيث برع فى توظيف دراسته الأوربية فى الموسيقى العربية.

ميـلاده ونشأته:

ولد الفنان كمال الطويل فى أكتوبر سنة 1923 بالقاهرة. نشأ بمنزل والده المهندس محمود زكى الطويل وكيل وزارة الأوقاف سابقا. حصل على الإبتدائية من مدرسة الأورمان الإبتدائية والتحق بمدرسة الفنون التطبيقية العليا. التحق بمعهد الكونسيرفتوار، حيث درس العلوم الموسيقية الحديثة من هارمونى وتوزيع موسيقى، وهو أول من قدم للشعب المصري الموسيقى الأوربية الخفيفة من خلال تقديمه لبرنامجه (عالم الموسيقى) بالإذاعة التى عمل فيها مديراً لإدارة الموسيقى والغناء.

اشتهر كملحن بعد أن لحن لأم كلثوم (ولله زمان يا سلاحى)، ثم نقل مفتشاً للموسيقى بوزارة التربية والتعليم حتى عام 1965 حيث استقال وتفرغ للتلحين و احترفه. منذ عام 1952 لحن لكثير من المطربات والمطربين، وفى مقدمتهم أم كلثوم وعبد الحليم حافظ، وقد حصل على العديد من الأوسمة والنياشين من دول عربية كثيرة، كما حصل على وسام العلوم والفنون فى عهد الرئيس الراحل جمال عبد الناصر (عبد العزيز 1997).

جمال سلامة

من أهم الملحنين المبدعين المعاصرين الذين تميزوا بالنضج الفني مع الاحتفاظ بالطابع المصري، حيث برع فى الأعمال الأوركسترالية وتوظيف المجموعات الكورالية بشكل مبهر و حرفية عالية (رمضانيات 2، 1997).

ميلاده و نشأته

ولد بالقاهرة عام 1945م. نشأ فى أسرة موسيقية، فوالده ''حافظ سلامة'' كان مؤلفا موسيقيا وعازفا بارعا لآلة الترمبيت بأوركسترا القاهرة السيمفونى، وأخوه عازف أكورديون شهير. التحق جمال سلامة بكونسيرفتوار القاهرة القسم الثانوى عام 1962 لدراسة البيانو، ودرس التأليف الموسيقى أيضا على يد جمال عبد الرحيم وميخائيلوف، وتخرج عام 1972. حصل على أعلى شهادة فى التأليف الموسيقى من موسكو، وهو حاليا يدرس التأليف الموسيقى بكونسيرفتوار أكاديمية الفنون. حصل على العديد من شهادات التقدير، كما حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى التاليف الموسيقى عام 1981. يتميز بغزارة إنتاجه الفنى، حيث لحن أوبرا (عيون بهية)، وسيمفونية (مصر الحديثة)، ولحن للإذاعة موسيقى العديد من البرامج، كما لحن العديد من الأوبريتات والعديد من الموسيقات التصويرية للمسلسلات والأفلام، وبرع فى تأليف العديد من الأعمال الغنائية الأوركسترالية (نصار، 1996).

المطربون:

محمد رشدي

ولد في 20 يوليو من أوائل الثلاثينيات في مدينة دسوق، حفظ القرآن فى ''الكتاب''، ثم تعلم في المدرسة الإبتدائية للمدينة، عمل وهو صبى فى محلج للقطن، وكان يغنى لجمهور مولد سيدي ''إبراهيم الدسوقى''. غنى لأم كلثوم ''أنا فى انتظارك'' عندما حضرت لأحد أعيان البلد، وغنى فى مسرح بديعة مصابنى واستمع إليه الإذاعى علي فايق زغلول فدعاه لتسمعه لجنة الاستماع بالإذاعة، ونجح وخصصت له الإذاعة ربع ساعة مما كانت تخصص للمطربين المعتمدين بها. أول أغنياته للإذاعة كانت ''يا ناس حبيبى فين'' ألحان فؤاد حلمي. لحن لنفسه ''قولوا لمأذون البلد'' وسجلها لبرنامج ''عقبال عندكم''، ثم سجل من ألحان محمد الموجى ''يا أم الطرحة معطرة'' و ''م العين دى حبة'' و ''القمر قمرين''. توقف عن الغناء لتعرضه لحادثة من حوادث الطريق، ولما عاد، أسند إليه مدير الإذاعة أمين حماد ملحمة ''أدهم الشرقاوى''، تأليف محمود اسماعيل جاد، وإخراج يوسف الحطاب. غنى ''الواد م البحر الأحمر'' من ألحان بليغ حمدى، و '' وسع '' من الحان عبدالعظيم عبد الحق. وله العديد من الاغانى الرائعة (قابيل 1999).

علي الحجار

هو علي إبراهيم الحجار من مواليد الأربعينيات. تخرج من كلية الفنون الجميلة. علمه والده الغناء فى فرقة التخت العربي بقيادة يسري قطر، واختاره صلاح جاهين ليغني بعض رباعياته من ألحان سيد مكاوي. قام ببطولة أوبريت '' ألف ليلة وليلة'' للفنان أحمد صدقي، وغنى لحن محمد فوزي ''داري العيون'' ولمحمد عبد الوهاب '' جفنه علم الغزل''. قام ببطولة عدد من المسلسلات للتليفزيون مثل ''اللاعب والدمية'' ألحان محمد قنديل والذى طبعت أغانيه على كاسيت فى شركة صوت القاهرة، كذلك مثل للمسرح عدة مسرحيات بدأت بـ '' أولاد الشوارع''، وغنى للسينما وقام ببطولة فيلم ''المغنواتي''، و غنى فيه من ألحان والده ابراهيم الحجار و تأليف فؤاد حداد (قابيل 1999).

سوزان عطية

ولدت فى القاهرة، وتعلمت في المعهد العالي للموسيقى العربية. حصلت على البكالوريوس وعملت معيدة، وكانت عضوا في فرقة أم كلثوم. تخصصت في تقديم أغاني أم كلثوم الطويلة وقصائدها الصعبة. إختارها محمد عبد الوهاب لتشارك فى نشيد '' البحث عن الذات '' مع إيمان الطوخي وزينب يونس ومحمد الحلو ومحمد ثروت وتوفيق فريد، ثم لحن لها إبراهيم رأفت '' إنذار'' و ''من أول يوم'' و''أتحداك''. اعتزلت الغناء بعد فترة قصيرة (قابيل 1999).

الإطار التطبيقي

قامت الباحثة بالإستماع لأغلب المقدمات الغنائية للمسلسلات الدينية المصرية وعمل احصاءً لها، وقامت باختيار عينة ممثلة فى ثلاثة أعمال لمجموعة من أبرع الملحنين المصريين المتميزين فى تلحين هذا اللون، وذلك لتحليلها والتعرف على الملامح الفنية التى تميز المقدمة الموسيقية الغنائية للمسلسل الدينى، والتعرف على أسلوب تلحين هؤلاء الملحنين المتميزين لهذة المقدمات الغنائية.

المسلسلات الدينية

	أسم مسلسل	الملحن	المطرب	الكلمات
1	عمر بن عبد العزيز	محمد الموجي	علي الحجار	عبد السلام أمين
2	هارون الرشيد	عمار الشريعي	علي الحجار	عبد السلام أمين
3	محمد يارسول الله	جمال سلامة	ياسمين الخيام	عبدالوهاب محمد
4	عصر الفرسان	عمرخيرت	علي الحجار	
5	أمام الدعاة	محمود طلعت	محمد فؤاد	أيمن بهجت قمر
6 7	رجل الأقدار (عمرو بن العاص)	عمار الشريعي	بدون غناء	--------
8	لا اله الا الله	جمال سلامة	محمد رشدي	أحمد هيكل
9	رسول الإنسانية	كمال الطويل	سوزان عطية &علي الحجار	أحمد شفيق كامل
10	القضاء في الإسلام	عمر خيرت	بدون غناء	--------
11	على هامش السيرة	جمال سلامة	ياسمين الخيام	عبد الفتاح مصطفى

1 - مقدمة مسلسل لا إله إلا الله – جمال سلامة.

2 - مقدمة مسلسل رسول الإنسانية – كمال الطويل.

3 - مقدمة مسلسل عمر بن عبد العزيز – محمد الموجى.

لاإله إلا الله

المقدمة

لاإله إلا الله لاإله إلا الله لاإله إلا الله لاإله إلا الله

أول قبل الوجود آخر بعد الخلود

مطلق عن الحدود واجب له السجود

جل الله في علاه ما لنا رب سواه

رب واهب الحياة مجري الريح والمياه

فاضت بالندا يداه طوبي للذي هداه

جل الله في علاه ما لنا رب سواه

لاإله إلا الله لاإله إلا الله لاإله إلا الله لاإله إلا الله

لاإله إلاالله لاإله إلا الله لاإله إلا الله لاإله إلا الله

رب الأرض والسماء رب الخصب والنماء

رب الشمس والضياء رب الخير والعطاء

جل الله في علاه ما لنا رب سواه

لاإله إلاالله لاإله إلا الله لاإله إلا الله لاإله إلا الله

لا إله الا الله

الملحن : جمال سلامة. **الموزع** : جمال سلامة

مؤلف الكلمات : أحمد هيكل

المؤدى : محمد رشدي والكورال

القالب : طقطوقة **الصيغة :** ABA2B2A3CA4

المقام : حجاز مصور على درجة البوسليك (مى بيكار)

الميزان : 4/3 – 4/4

الإيقاع المصاحب : بدون إيقاع مصاحب **المساحة الصوتية** : من الكواشت إلى الماهوران

التحليل والإنتقالات المقامية :

*** المذهب A :**

من م1 : م5، آداء الكورال والمطرب في مقام حجاز مصور على البوسليك، فاصل موسيقي من م6 : م11 فى مقام حجاز مع لمس مقام الكرد.

*** الكوبليه الأول B :**

الجزء الأول: من م12 : م19 في مقام كرد مصور على الماهور، أداء المطرب، وفاصل موسيقي من م20 : م-21 3 في مقام كرد مصور على الكواشت.

الجزء الثانى: من م 22 1- الى م28 في مقام كرد مصور على البوسليك، أداء المطرب.

***إعادة المذهب:A2** من م29 : م35، آداء الكورال.

***الكوبليه الثانى B2 :**

إعادة لحن الكوبليه الأول مع اختلاف الكلمات فى الجزء الأول.

***إعادة المذهبA3 ثم** فاصل موسيقى من م 36 : م 39

***الكوبليه الثالث C** :

من م 40 : م53 في مقام نهاوند مصور على البوسليك، أداء المطر ب.

*** إعادة المذهب A4** : من م54، أداء الكورال.

التعليق :

1 - **الآلات المستخدمة**: آلات أوركسترالية وهارب.

2 - **التوزيع الآلي**: حيث البدء بالتمبانى، ووظفت الأوبوا فى الفواصل الموسيقية،و يدخل الهارب فى نهاية كل فاصل موسيقى،أما البيانو فيرد بجملة تكمل غناء المطرب.

3 - التوزيع الغنائى : استخدم أشكال عديدة من التوزيع كمصاحبة المطرب للكورال بعمل تطويل لآخر نغمة فى كل جزء، أوإعادة الكورال لكل مقطع يؤديه المطرب بعد دخول المطرب ومن طبقة أخرى على شكل إتباع (Canon).

مثال : المطرب يبدأ ← (أولا بعد الخلود) ثم الكورال ← (أولا بعد الخلود)

أوعمل الكورال لآهات مصاحبة لغناء المطرب في بعض الأجزاء مثل (جل الله فى علاه)

4 - أسلوب التلحين :

قائم على استخدام الملحن للجمل الموسيقية القصيرة، والتى اعتمدت على التتابعات اللحنية والتكرار مع استخدامه للدرجات الصوتية العالية فى الجوابات، على الرغم من أن المساحة الصوتية محدودة.

5 - **الإنتقالات المقامية** :

ما بين مقامات الحجاز والكرد والنهاوند، وغالباً ما تكون مصورة على درجة البوسليك.

تعليق الباحثة

1 - ثراء هذا العمل الغنائي واستخدامه لأكثر من أسلوب للتوزيع كالمحاكاه (imitation) والإتباع (canon) والكونترابوينت فى التوزيع الغنائي مما أكسب اللحن ثراءاً لحنياً.

2 - صاغ الموزع لحن العمل للأصوات البشرية من النساء والرجال ليعطي للطابع الدينى قوته وتأثيره فى النفس.

3 - ثراء العمل فى التوزيع الآلي لاستخدامه للأوركسترا بالإضافة لآلة البيانو والهارب مما أعطى للعمل طابعا مميزا وقيمة فنية وثراء لحنيا مؤثرا في المستمع.

<u>رسول الإنسانية</u>

الله الله يارسول الله يا حبيب الله يا نبي الله يا محمد

ياسيدي وحبيبي ياخاتم الأنبياء

ياعطر كل الوجود ويا صفاء الصفاء

بعثت نورا وحبا بالسمحة الغراء يا محمد

الله الله يارسول الله يا حبيب الله يا نبي الله يا محمد

وكان بعثك بعثا لنصرة البشرية يا كل أهل الدنيا قد جاءت الحرية

دين تساوت فيه أفضال كل البرية فلا تفاضل فيه لونا ولا إنسيا

كل العباد لأدم والكل من حواء

والكل عند المولى رب الجميع سواءا يا محمد

الله الله يارسول الله يا حبيب الله يا نبي الله يا محمد

<u>رسول الإنسانية</u>

الملحن: كمال الطويل

مؤلف الكلمات: أحمد شفيق كامل

المؤدون: علي الحجار وسوزان عطية

القالب: طقطوقة **الصيغة**: A B A C A

المقام: كرد مصور على الحسينى **الميزان:** 4/3 - 4/4 - 4/2

الإيقاع المصاحب: سماعي دارج – وحدة كبيرة – ملفوف

المساحة الصوتية: من العشيران إلى المحير

<u>التحليل والإنتقالات المقامية:</u>

* مقدمة موسيقية طويلة تعزفها آلات الكمان والبيانو من م1 : م21 فى مقام كرد الحسيني

* **المذهب A:** من م22 : م 31

بدأ فى مقام كرد الحسينى ثم انتقل لجنس بياتى الحسينى ثم جنس راست الدوكاه ثم جنس عجم على الراست وقفل فى مقام الحسيني.

* فاصل موسيقي فى مقام عجم مصور على درجة الجهاركاه من م35

* **الكوبليه الأول:B** آداء متبادل بين المطرب والمطربة

* المطربة: من م36 : م41 في جنس عجم على الجهاركاه

من م42 : م48 انتقل لمقام نهاوند كردي مصور على درجة الدوكاه

*المطرب: من م1-49 : م58 فى مقام راست الحسيني، من م59 : م62 1- جنس كرد الحسيني * المطربة: إعادة للجزء السابق فى مقام نهاوند كردي مصور على درجة الدوكاه

*المطرب: من م63 : م80 مقام كرد العشيران مع لمس مقام طرزنوين مصورعلى العشيران

* **إعادة المذهب A**

* فاصل موسيقي كتمهيد للكوبليه الثانى من م81 : م92 في مقام بياتي العشيران مع لمس جنس حجاز الراست فى م93 والقفلة في م96 في مقام عجم على الجهاركاه

* **الكوبليه الثانى:C** بالتبادل مع المطرب والمطربة - المطربة من م97 : م-109 1

في مقام نهاوند كردي مصورعلى الدوكاه مع لمس مقام الطرزنوين مصورعلى درجة العشيران من م109 : م120 1 - في مقام نهاوند كردي مصور على الدوكاه

* لازمة موسيقية من م120 – 2 : م 121 في جنس حجاز الدوكاه

- المطرب: من أناكروز م122 : م 126 في مقام حجاز الدوكاه

من م28 : م132 في جنس بياتي مصور على درجة الحسيني

من م132 : م136 – 1 في مقام بياتي مصور على الحسيني ثم انتقل لجنس نهاوند مصور على درجة النوا فى م137 وقفل فى مقام حجاز

* المطربة : من أنا كروز م143 : م158 – 1 فى مقام كرد العشيران مع لمس لمقام الطرزنوين

* **إعادة المذهبA**

التعليق:

1 - **الآلات المستخدمة** : آلات الكمان والبيانو بمصاحبة الآلات الإيقاعية

2 - **التوزيع الآلي**: لا يوجد

3 - **التوزيع الغنائي**: لا يوجد

4 - **أسلوب التلحين**: استخدم الملحن للجمل اللحنية الطويلة،والقائمة على التطريب والغنية بالثراء اللحنى والانتقالات المقامية المتعددة والصعبة،التى أبرزت امكانيات صوت المطرب والمطربة،مع التنوع فى استخدام الإيقاع المصاحب للحن بالإنتقال بين الموازين المختلفة.

5 - **الإنتقالات المقامية** :

الثراء المفرط فى الانتقالات المقامية بشكل مبهر ومميز والذى ساعد الملحن فيه نوعية صوت المطرب والمطربة وإمكانياتهم الصوتية العالية.

تعليق الباحثة

1 - ثراء العمل فى الانتقالات المقامية والجمل اللحنية التطريبية الصعبة مع حسن اختيار الملحن للمطرب والمطربة لإمكاناتهم الصوتية العالية وتمكنهم من الغناء الصعب أثرى العمل وأبرزه.
2 - رغم عدم وجود توزيع آلي وغنائي إلا أن العمل ممتع وقوي ولم ينقصه شيء.
3 - التبادل فى الكوبليهات بين المطرب والمطربة أعطى عنصر تشويق جيد للمستمع.
4 - التنوع فى الانتقالات بين الموازين المختلفة أثرى العمل وأعطاه نوعاً من التنويع.

عمر بن عبد العزيز

هذا الفتي العمري في تقواه نور التقي والطهر في سيماه

غصن من الفاروق في أخلاقه شمل الرعية عدله وتقاه

الراشد العمري على الطغاة قوي وبالضعيف رحيم وباليتيم حفي

قبس من الخلفاء مد ضيائه من بعد أن ضل الولاة وتاهوا

ملك القلوب بعدله وبزهده الملك في يمناه

الراشد العمري على الطغاة قوي وبالضعيف رحيم وباليتيم حفي

يا خامساً للراشدين أولى الهدى والحاكمين بما أحل الله

إن يصلح الراعي ويتقي ربه تخشى الذئاب ربوعه وحماه

عمر بن عبد العزيز

الملحن: محمد الموجي

مؤلف الكلمات: عبد السلام أمين **المؤدي**: علي الحجار

القالب: حر **الصيغة**: A B C

المقام: شد عربان **الميزان**: 4/4

الإيقاع المصاحب: هجع - وحدة كبيرة **المساحة الصوتية**: من قرار الحصار إلى الماهور

التحليل والإنتقالات المقامية :

المقدمة : من ثلاثة أجزاء

- الجزء الأول من م1 : م8 قصيرة من 8 موازير في مقام النوأثر وقفلة على درجة الماهور (سي بيكار) حساس المقام. اللحن مبنى على اللتتابع والتكرار وبدون إيقاع مصاحب.
- الجزء الثاني: مازورتان تمهيداً على إيقاع الوحدة الكبيرة بدون موسيقى تمهيداً للغناء.
- الجزء الثالث: من المقدمة من م9 : م13 - 1 في مقام شد عربان وتكرر مرتين حيث المرة الثانية قرار للأولى ومبنية على التتابع اللحني.

الغناء :

***الجزء الأول A**

من م13 - 2 : م 28 فى جنس حجاز على درجة الدوكاه وقائمة على التتابع والتكرار،ثم لازمة موسيقية من م29 : م 30 – 1 فى مقام شد عربان تمهيداً للإعادة

* **الجزء الثانى B**من م31 – 2 : م39 فى مقام الهزام وقائمة لحنياً على التصوير والتكرار ثم ينتقل لمقام الهزام من م39 – 4 : م45 – 3 ثم فاصل موسيقى فى مقام شد عربان

* **الجزء الثالث :C** من أنا كروز م49 : م55 فى مقام شد عربان مع لمس جنس بياتى

من م56 : م63 فى مقام شد عربان

التعليق :

1 - **الآلات المستخدمة**:

آلات الكمان بمصاحبة آلات إيقاعية مسجلة وليست آلات حية حقيقية.

2 - **التوزيع الآلى**:

بسيط جداً عند إعادة الألحان فقط، حيث تقوم به آلات الكمان بطرق مختلفة منها:

- عزف اللحن أوكتافا أعلى، عمل نبر بالوتر pizzicato فى بعض الأجزاء.

- مصاحبة الغناء بلحن بسيط.

3 - **التوزيع الغنائى:**

بسيط جداً يغني الكورال على بعد أوكتاف أعلى في بعض الأجزاء (م26 : م29).

- يدخل الكورال مع المطرب في القفلات،

- يتبادل المطرب الغناء مع الكورال في الجزء الثاني من العمل.

4 - **أسلوب التلحين**:

يستخدم الملحن الجمل القصيرة القائمة على التكرار والتتابع اللحني مع مساحات صوتية محدودة فى حدود الطبقة المتوسطة.

5 - **الإنتقالات المقامية**:

محدودة جداً، حيث يتم الانتقال فقط من المقام الأساسي (شد عربان) إلى مقام الهزام.

تعليق الباحثة

1 - تميز اللحن بالبساطة والتلقائية رغم قلة الانتقالات المقامية، ومحدودية المساحة الصوتية.

2 - التوزيع الآلي والغنائي محدودا ليظهر اللحن الأساسي الذي أبدع فيه.

نتائج البحث

اسم العمل	لا إله إلا الله	رسول الإنسانية	عمر بن عبد العزيز
الآلات المستخدمة	آلات أوركسترالية + هارب + بيانو	آلات الكمان والبيانو وبعض الآلات الإيقاعية	آلات الكمان مع مصاحبة إيقاعية مسجلة وليست حية
التوزيع الآلي	الثراء فى استخدام أوركسترا كامل للتوزيع، حيث وظفت الأبوا والتمباني والهارب والبيانو وغيرها من الآلات بمهارة عالية	لا يوجد	بسيط جداً فى إعادة الألحان تقوم به الكمان إما على بعد أوكتاف أو نبر الوتر أو لحن مصاحب للغناء بسيط
التوزيع الغنائي	الثراء حيث استخدم الكورال بشكل محاكاه وكانون و آهات مصاحبة للمطرب أو مد المطرب لنغمات مصاحبا للكورال	لا يوجد	بسيط جداً يقوم به الكورال إما بالتبادل مع المطرب أو غناء اوكتاف أعلى أو يتداخلون فى القفلات
أسلوب التلحين	قائم على الجمل اللحنية القصيرة مع التتابعات اللحنية والتكرار واستخدامه للجوابات بمهارة عالية	الجمل اللحنية القصيرة والقائمة على التطريب والغنية بالإنتقالات المقامية وتنوع الإيقاعات المصاحبة	الجمل اللحنية القصيرة القائمة على التكرار والتتابع اللحني مع مساحات صوتية محدودة فى الطبقة المتوسطة
الإنتقالات المقامية	ما بين مقامات الحجاز والكرد والنهاوند المصورة على البوسليك	الثراء في الانتقالات المقامية بشكل مبهر ومميز ومتمكن	محدودة جداًمن المقام الأساسي شد عربان إلى الهزام فقط
التعليق	الثراء الغنائى والآلى والقدرة على توظيف الأصوات البشرية بشكل مميز وخبرة ومهارة عالية مع استخدامه للهارب لإعطاء الطابع الدينى	الثراء المقامي واللحني والجمل التطريبية وتمكن المطرب والمطربة من الآداء ورغم عدم وجود توزيع إلا أن قوة الفكر الموسيقي والثراء اللحني أعطى العمل قوة وتميز	رغم بساطة اللحن إلا أنه تميز بالتلقائية وركز الملحن على اللحن الأساسي مع محدودية التوزيع الآلي والغنائي ليظهر اللحن الأساسي
الملحن	جمال سلامة	كمال الطويل	محمد الموجي
المؤدى	محمد رشدي	علي الحجار وسوزان عطية	علي الحجار
المؤلف	أحمد هيكل	أحمد شفيق كامل	عبد السلام أمين
المقام	حجاز على درجة البوسليك	كرد مصور على درجة حسيني	شد عربان
القالب	طقطوقة	طقطوقة	حر
الصيغة	ABA2B2A3CA4	ABACA	A B C
الإيقاع المصاحب	بدون إيقاع مصاحب	دارج + وحدة كبيرة + ملفوف	هجع + وحدة كبيرة

<u>التوصيات</u>

1 - الاهتمام بتلحين مقدمات المسلسلات الدينية سواء الغنائية أو الآلية.

2 - الاستفادة من هذه المقدمات في تدريس مادة الغناء العربى.

المصادر والمراجع

المراجع العربية

البطريق، نسمة أحمد. **نصوص السينما والمنهج الاجتماعي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

الشامى، حسن. **وسائل الإتصال وتكنولوجيا العصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.

الشريف، سامي. **دور الإعلام في التنمية الثقافية للمجتمعات النامية**، بحث منشور، مجلة الفن الإذاعي، إتحاد الإذاعة والتليفزيون، الأمانة العامة، العدد173 يناير عام 2004

صادق، آمال أحمد مختار. جبراوي، إيزيس فتح الله. مطر، إكرام محمد. **إعداد المتلقي في مجال الفنون مع إشارة خاصة إلي الموسيقي**، بحث منشور، ك / بحوث ودراسات في سيكولوجية الموسيقي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

صالح، صالح رضا. **أهمية دور وسائل الإعلام في نشر الموسيقي المصرية**، المؤتمر العلمي الرابع، حول التربية الموسيقية والمجتمع، بحث منشور، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 1996.

نظمى،هيثم سيد. **دراسة تحليلية للموسيقى التصويرية في المسلسلات التليفزيونية المصرية في الفترة ما بين 1980 – 1995**، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1998.

الصنفاوى، فتحى عبد الهادى. **الموسيقى البدائية و موسيقى الحضارات القديمة**، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1985.

عبد الرحمن، محمود. **المدرسة الحديثة لتعليم الموسيقى، التوزيع الآلى**، الجزء الأول، الطبعة الخامسة، مطبعة جبرائيل، القاهرة، 1949.

عبد العزيز، منى أمين. **دراسة تحليلية لبعض مؤلفات كمال الطويل**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1997.

عبد اللطيف، شيرين أحمد بدر. **أسلوب صياغة ألحان الثنائيات الغنائية في مصر في القرن العشرين**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1997.

محمد كامل، حنان. **أثر تطور أساليب التأليف الموسيقى الحديثة في الموسيقى التصويرية للفيلم السينمائى فى بعض الدول الغربية من -1978 1988**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1993.

الموجى، الهام محمد أمين. **أسلوب محمد الموجى فى التلحين**، رسالة ماجستير غير منشورة بالمعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون بالقاهرة، 1993.

نصار، زين. **الموسيقى المصرية المتطورة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.

نظمى، هيثم سيد. **دراسة تحليلية للموسيقى التصويرية فى المسلسلات التليفزيونية المصرية فى الفترة من 1980 - 1995**، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 1998.

المراجع الأجنبية

Issacs, Alan and Martin Elizabeth. *Dictionary of Music*. Chancellor press London, 1991.

Kennedy, Michel and Joyce. *The consise Oxford Dictionary of Music*, New York, Oxford university, 1985.

Routledge and Keyanpaul. *Harvard Dictionary of Music*. Ltd. London. 1944.

Sadie , Stanly. *The New Groves Dictionary of Music and Musician*, London. 1980.

عمر بن عبد العزيز

غناء : علي الحجار

لحن : محمد الموجي

تابع عمر بن عبد العزيز ١

رسول الإنسانية

غناء : سوزان عطية/ علي الحجار

لحن : كمال الطويل

تابع رسول الإنسانية١

تابع رسول الإنسانية ٢

تابع رسول الإنسانية ٣

لا إله إلا الله

غناء محمد رشدي

لحن :جمال سلامة

تابع لاإله إلا الله ١

الموسيقى عند العرب الأنباط

إياد المصري و مهدي عبدالعزيز: معهد الملكة رانيا للسياحة والتراث، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن.

تاريخ الاستلام: 25 /5/ 2009 **تاريخ القبول**: 9 /5/ 2010

ملخص

تُعَدُ الموسيقى أحدى الجوانب الحضارية المهمة، وهي مؤشر على تمدن الشعوب ورقيها. ونظراً لندرة ما كتب عن الأنباط في هذا الجانب، إذ لم يتعد أكثر من كونه وصفاً للقى أثرية، فقد جاءت فكرة هذا الموضوع مادة للبحث الذي اعتمد اعتماداً رئيسياً على المنحوتات النبطية، وعلى الدلائل الأثرية والكتابات القديمة وسجلات المؤرخين، فهي تساعد على إعطاء صورة شاملة عن الموسيقى النبطية.

الكلمات المفتاحية: الموسيقى، الأنباط، المنحوتات النبطية، الفن النبطي، تاريخ الموسيقى.

The Arab Nabataean's Music

Eyad Almasri and Mahdi Abdelazez, *Queen Rania Institute of Tourism & Heritage, The Hashemite University, Zarqa, Jordan.*

Abstract

Music is considered as one of the most important aspects of civilization. It indicates the level of urbanization and development of people. Due the lack of written information about the Nabataean music, except some descriptive information of archaeological artifacts related to music, the idea of this research comes to fill the gap in information regarding music as study cultural aspect of the Nabataean society. The study is based mainly on the Nabataean sculptures in addition to the archaeological findings, and comparative studies related this topic, aiming at gaining a better understanding of music and its function in the Nabataean society.

Keywords: Music, Nabataeans, Nabataean Sculptures, Nabataean Art, History of Music

مقدمة

كانت معلوماتنا عن الموسيقى والغناء النبطي قبل بدء التنقيبات الأثرية في المواقع النبطية المتعددة قليلة جداً، وتعتمد على ما ذكره المؤرخون، أمثال الجغرافي اليوناني سترابو الذي تحدث عن المآدب النبطية التي تغني فيها قينتان (Braun 2002: 211)، وذَكره أيضاً بأن الأنباط استخدموا الموسيقيين في حفلاتهم (فارمر 13:1957). يضاف إلى هذا ما أورده القديس إبيفانيوس عن مشاركة الموسيقى للطقوس الدينية (Robinson 1901: 6-16)، وما ذكره المسعودي من أن الأنباط استعملوا آلة وترية (المسعودي 1861، ج8: 91).

وقد ساعدت الحفريات الأثرية في مواقع نبطية عديدة في العثور على عدد من اللقى الأثرية التي تعكس موضوعاً موسيقياً. وتُعَدُ الحفريات الأثرية التي قامت في موقعي البتراء وخربة التنور خاصة، من أهم تلك الحفريات التي عثر فيها على عدد من المنحوتات الحجرية والفخارية التي تمثل أدوات موسيقية أو موسيقيين وهم يعزفون على آلاتهم الموسيقية. ومع أن الأمثلة قليلة، فإنها ساعدتنا على الحصول على فكرة جيدة عن الموسيقى النبطية، سواء أكان ذلك من ناحية أهميتها في مختلف نواحي حياتهم، أم من ناحية الأدوات التي استخدموها، أو نوعية الأداء، كما أعطتنا فكرة عن أهمية الموسيقي ومدى احتراف الأنباط لهذه المهنة.

ولم تزودنا الكتابات النبطية المكتشفة لغاية الآن بأيّ معلومة مباشرة عن الموسيقى وعلاقتها في مختلف مناحي حياتهم، كتلك التي زودتنا بها الكتابات المسمارية في وادي الرافدين والكتابات الهيرغليفية في وادي النيل.

المصادر الأثرية النبطية التي تعكس موضوعاً موسيقياً

أولاً: المنحوتات

هناك العديد من المنحوتات التي عثر عليها في البتراء والتي تعكس موضوعاً موسيقياً أو تظهر الأدوات الموسيقية جزءاً منها. وتعد المنحوتة الفخارية الصغيرة المعمولة بالقالب التي عثر عليها في أحد قبور البتراء خلال الحفريات الأثرية التي أشرفت عليها كركبرايد (Kirkbride) في المدّة من 1955م إلى 1956م (Parlasca 1990: Taf. VII 24; Khairy 1990: Fig. 27.9, Pl.14.9; Harding 1958: 15)، من أهم المنحوتات التي تعكس مشهداً موسيقياً، فهي تمثل فرقة موسيقية تعزف على آلات مختلفة.

كما عثر في العديد من الحفريات الأثرية التي أقيمت في البتراء على العديد من أجزاء منحوتات فخارية أخرى تمثل موسيقيين (Khairy 1990: Fig 26.8, Pl. 14.8; Parlasca 1991: Abb. 24-28; El-khouri 2002: Plates, 113-120)، انتجت في الغالب من نفس قالب المنحوتة الفخارية التي أشرنا إليها أعلاه، للتشابه الكبير بينهما، وظهر في بعضها الجزء الذي يمثل رجلاً وهو يعزف على الناي المزدوج، وفي بعضها الآخر ظهرت امرأة على يمينه وهي تضرب على دف مربع، فهذه الأعمال الفنية الفخارية التي تمثل مشهداً موسيقياً، هي التي كانت المصدر الرئيس الذي اعتمدت عليه هذه الدراسة.

كما عثر في خربة التنور على سبع منحوتات حجرية بارزة لكل من الآلهة: هرمز وتايكه وزحل مرتبطين مع قيثارة ذات سبعة أوتار، واستطاع جلوك (Glueck) من خلالها أن يميز منحوتات الإلهة هرمز (Glueck 1965: 465, Pls. 53a, 146a,b, 153a).كما عُثر على منحوتة حجرية أخرى في البتراء تمثل الإله زحل مع قيثارة (خوري 1990: ش 44)[1].

ثانياً: الرسومات

تُعد اللوحة الجدارية المرسومة التي عُثر عليها داخل أحد المباني في السيق البارد في منطقة البتراء (Glueck: 1965: Pl. 203 a,b) المثال الوحيد الذي يحتوي على موضوع موسيقي ممثل بالرسم، فقد ظهر فيها الإله بان (Pan) وهو يعزف على ناي ويظهر معه في المشهد الإله إيروس، إضافة إلى نباتات وطيور في أوضاع مختلفة.

ثالثاً: الأسرجة الفخارية

توجد مجموعة من الأسرجة الفخارية التي عثر عليها في خربة التنور، وقد زُين أحدها، بحسب جلوك، برأس فتاة توجت بما يشبه القيثارة ذات الأوتار الثلاثة (Glueck: 1965: 6, 228, Pls. 67 a,-c, 68)، وأشار خيري في هذا السياق أن هذا الشكل قد يمثل آلة الناي الموسيقية (Khairy 1990: 27)، وكلا الرأيين يشير إلى القيثارة والناي، وهما من الآلات الظاهرة في بعض المنحوتات السابق ذكرها.

الآلات الموسيقية

لقد استخدم العرب في الفترة الجاهلية آلات موسيقية متنوعة منها الوترية ومنها آلات النفخ وآلات الضرب، فاستخدمت الصنوج من الآلات الوترية وقصابة من آلات النفخ والطبل والدف والجلاجل من آلات الضرب (الأسد 1988: 106، 108)، وقد يكون ذلك استمراراً على ما كان عليه الحال لدى الممالك العربية السابقة كمملكة الأنباط التي عُرف عنها استخدام جميع هذه الأنواع، وهذا ما سنأتي على ذكره تالياً.

لم يصل إلى علمنا أنه عثر خلال الحفريات الأثرية على أي من الآلات الموسيقية النبطية القديمة، وقد يعزى ذلك إلى تلفها بسبب التحلل والتلف كونها تصنع في الغالب من مواد عضوية، أو إلى عمليات الإتلاف أو النهب والسرقة التي تعرضت لها البيوت والمباني والقبور النبطية في البتراء ومدائن صالح، إذا عرفنا أن غالبية البيوت

(1) لمزيد من المعلومات عن هذه المنحوتات انظر : المصري 1997.

والمباني العامة و القبور في البتراء استخدمت سكناً في أزمان لاحقة، وهذا ما أدى إلى فقدان محتوياتها. لذا فإن معرفتنا بالآلات الموسيقية النبطية تعتمد على دراسة مختلف المنحوتات والرسومات النبطية التي ظهر بها آلة موسيقية. وتعدّ المنحوتة الفخارية التي عثرت عليها كركبرايد (Kirkbride) في البتراء (الشكل1) من أهم هذه المنحوتات. ونظراً لأنها لا زالت كاملة فستدرس دراسة أوسع من تلك المنحوتات الفخارية الأخرى التي عثر على أجزء منها فقط. أما قياسات هذه المنحوتة، فعرضها 9.2سم وارتفاعها 8.6سم. وهي تمثل ثلاثة موسيقيين هما رجل بين امرأتين؛ الرجل يعزف على أداة نفخ موسيقية هي المزمار المزدوج أو **الناي المزدوج** (الشكل 5) الذي يتكون من إنبوبين طول كل واحد منها نحو 3سم، ومثقوب بثمانية ثقوب، ويحرك الرجل جميع أصابعه عليها للتحكم بالصوت والحصول على النغمات المطلوبة، وهو يشبه ما يستخدمه العازفون هذه الأيام في القرى ويسمى المجوز. أما المرأتان، فاليمنى تحمل قيثارة بيدها اليسرى، وتستخدم يدها اليمنى للعزف على أوتار القيثارة الظاهرة في الجزء العلوي منها (الشكل 6)، أما قياساتها فهي 3.6سم في 1.2سم، وهي ذات خمسة أوتار وزواية منحنية.

أما المرأة على جهة اليسار، فتعزف على أداة غير معروفة بشكل مؤكد وهي أصغر حجماً من سابقتها، بحيث تمسكها بيدها اليسرى بالقرب من كتفها الأيسر، وتعزف عليها باستخدام أصابع يدها اليمنى (الشكل 4). ويرى بعض الباحثين أمثال خيري، وهو الرأي الأرجح، أن المرأة قد تكون تضرب على دف مربع (Khairy 1990: 26). كما يوجد أداة رابعة بديلة معلقة بين الرجل والمرأة التي على يساره قد تكون طقطاقة مكونة من قطعتين من الخشب (El-Khouri 2002: 62)، أو أنها قد تكون خرخاشة (الشكل 3)، وكلا النوعين هو من الآلات الصوتية التي تصدر صوتاً باصطدام أجزائها ببعضها.

أولا: آلة القيثارة

وهي من الآلات الوترية القديمة، ويرجع تاريخ هذه الآلة إلى 3000 سنة قبل الميلاد، وقد استخدمها السومريون والأكاديون والبابليون (رشيد 1985: -424 425). كما كان استخدام القيثارة في حضارة وادي النيل واسعاً جداً، وعثر فيها على العديد من القيثارات الأصلية، وظهر في رسوماتهم ومنحوتاتهم على الجدران ومنحوتاتهم المدورة العديد من المشاهد لموسيقيين يعزفون على القيثارة، كما ذُكَر في كتاباتهم العديد من الاحتفالات التي تتحدث عن مشاركة عدد كبير من عازفي القيثارة (Anderson 1995: 2555- 2568, figs, 6, 7,9).

وقد ا استخدمت الآلات الوترية عند العرب القدماء، فاستخدمت القيثارة عند عرب الحيرة (فارمر1957: 12). وأشارت الدلائل الأثرية إلى ممارسة العرب اللحيانيين العزف على آلة وترية وجدت منقوشة على جبال العذيب، علماً بأن اللحيانيين عاصروا الأنباط وانتهت دولتهم على أيدي الأنباط أيضا في نهاية القرن الأول قبل الميلاد (الفاسي 1993: 75، 295، ش 6)، وهذا ما يشير إلى وجود تأثيرات متبادلة بين الممالك العربية المختلفة، سواء أكان باستخدام أنواع معينة من الآلات الموسيقة أم بكيفية أداء بعض الطقوس بمشاركة الموسيقى. وظهرت القيثارة مع العازفات النبطيات بشكلين وحجمين مختلفين (الأشكال 4، 5).

ثانياً: المزمار

وهو من آلات النفخ، والناي كلمة فارسية تقابلها بالعربية كلمة القصابة (رشيد 1985: 431). ويرى الحلو أن كلمة مزمار استخدمت أحياناً في الكتابات والمصادر التاريخية القديمة لتشير إلى الناي أيضاً (الحلو 1974: 191) مع أن هنالك فرقاً بينهما، فالمزمار الذي عرف قديماً كان مزدوجاً وهو ما يظهر في المنحوتة النبطية موضوع الدراسة (الشكل 5) أما الناي فمنفرد وقد أطلق عليه في بعض المصادر العربية اليراع المثقب (البارودي 1988: 55) وهو عبارة عن قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين ومثقبة بعدد من الثقوب، ويقع النفخ فيها مباشرة على حافة فتحتها القريبة لشفتي النافخ الذي يقوم بتحريك أصابعه على الثقوب للحصول على النغمة المطلوبة (الأشكال 2،1).

لقد استخدمت هذه الآلة في كل من وادي الرافدين (Kilmer 1995:260) ومنطقة وادي النيل (Anderson 1995: 2557,2562, Fig. 9) في العديد من المناسبات الرسمية والدينية.

وقد استخدم المزمار المزدوج لدى الأنباط، فقد ظهر مع الرجل في المنحوتة السابق ذكرها (شكل1)، وقد ظهرت هذه الآلة الموسيقية في الحضر في معبد اللات على إفريز من النحت البارز يمثل عازفا عليه وبقربه شخص يصفق (الشمس 1988: 224) ، وذكرت النقوش الحضرية اسم رجل كانت حرفته زماراً (الشمس 1988: 75) وهذا يدل أن عزف الموسيقى كان من الحرف التي يمتهنها الناس ليشاركوا في مختلف المناسبات عند الطلب منهم.

وكما هو الحال في الحضر، فقد استخدم المزمار في تدمر كما يظهر ذلك في منحوتاتهم البارزة (Colledge 1976: 155)، وهذا يدل أن الموسيقى أدت دورا في الاحتفالات التدمرية، وقد يكون استخدام العرب التدمريين للناي استمراراً للتقاليد العربية القديمة لدى الأنباط والحضر.

ثالثاً: الخرخاشة

وهي من نوع الآلات المصوتة بذاتها، أي إنها تصدر صوتاً عن طريق تصادم أجزائها ببعضها عند تحريكها باليد، وهي تتكون، غالباً، من مقبض وجزء كروي مثقب بداخله قطع صغيرة من الحجارة، وهذا قريب من الشكل الذي ظهرت عليه عند الأنباط مرافقة للفرقة الموسيقية (الشكل 3).

لقد عثر على أشكال مختلفة لهذه الآلة الموسيقية في بلاد وادي الرافدين تعود إلى العصر البابلي القديم بعضها بشكل حيوانات (رشيد 1985: 439)، وكانت الخرخاشة كثيرة الشيوع أيضاً في وادي النيل، وارتبطت هناك بطقوس عبادة لعدد من الآلهة (Anderson 1995: 2557, Fig. 4).

المناسبات التي استخدمت فيها الموسيقى:

أدت الموسيقى دوراً كبيراً عند مختلف الحضارات القديمة وخصوصاً حضارتي وادي الرافدين ووادي النيل، وهناك آراء مختلفة فيما إذا كانت الموسيقى لخدمة الفن والدين في بادئ الأمر أم لخدمة الدين فقط، فمعظم الباحثين يرون أنها كانت في الغالب لخدمة أهداف دينية وبالذات لخدمة الآلهة وعبادتها وقيام الموسيقى والغناء بدور الناقل لتضرع الناس ودعائهم إلى آلهتهم (رشيد 1985: 407). أما أهم المناسبات الدينية والخاصة النبطية التي اشتركت فيها الموسيقى فكانت:

عزف الموسيقى خلال ممارسة الطقوس الدينية:

إن العلاقة بين الدين والموسيقى قديمة، وتظهر هذه العلاقة في الاستخدامات الموسيقية في المعابد وفي الطقوس الدينية القديمة. وتشير المصادر التاريخية إلى ان فرقا موسيقية خاصة قد تشكلت لهذه الغاية، وكانت تحت إشراف متخصصين من أصحاب المكانة الدينية الرفيعة (Kilmer 1995:204).وتظهر الاستخدامات الدينية للموسيقى في الممالك العربية القديمة، فنجد على سبيل المثال في معبد اللات في الحضر كثيراً من المشاهد التي يظهر فيها عدد من الموسيقيين يعزفون على أنواع مختلفة من الآلات الموسيقية، كما تظهر مغنية وهي تصدح بصوتها (الشمس 1988: 610)، فهذه المشاهد الموسيقية التي ظهرت في مدينة الحضر تؤكد أن الموسيقى كانت في غالب الأحيان لخدمة الأغراض الدينية، وهي بنفس الوقت تحظى بأهمية كبيرة كونها ترتبط بآلهة وملوك.

كما ارتبطت الموسيقى والغناء بالدين عند عرب الجزيرة خلال الفترة الجاهلية، فقد كانوا يطوفون بالكعبة التي تحتوي على أوثانهم، ويرقصون حولها، ويغنون لها، ويهللون، ثم ينحرون الذبائح يقدمونها قرابين للآلهة (الأسد 1988: 144). ولا بدّ أن ذلك كان استمرارا لتقاليد سابقة ورثها عرب الجاهلية عن أسلافهم من عرب الجزيرة.

وارتبطت الموسيقى عند الأنباط ببعض آلهتهم والطقوس التي ترتبط بهم، فقد ارتبطت القيثارة لديهم مع عدد من آلهة الكواكب بشكل خاص[2]، وجاء ذلك تبعاً للمفهوم القديم للأنغام الموسيقية وعلاقتها بنظام الأبراج والكواكب المرتبطة بالآلهة، وعليه، كان على عدد من هذه الآلهة أن يتزين بآلة القيثارة (Glueck: 1965: 228).

إن ارتباط الموسيقى عند الأنباط بالدين يؤكده ارتباطها بالآلهة إضافة إلى ذلك هو ارتباطها بالطقوس الدينية النبطية. فقد ذكر الجغرافي سترابو نوعاً من الاحتفالات النبطية التي كانوا يقيمون فيها مآدب جماعية لنحو ثلاثين شخصا، وكان فيها فتاتان مغنيتان لكل وليمة تتكون من 13 شخصاً (Braun 2002: 211)، وقد أظهرت الحفريات الأثرية الأماكن التي كانت تقام فيها مثل هذه المآدب وهي عادة ما تكون ملحقة بالمعابد كما هي الحال في خربة التنور وغيرها من المعابد النبطية (Glueck: 1965:190). ويبدو أن هذه الولائم كانت تقام تحت إشراف أحد الكهنة كما يشير إلى ذلك زيادين في تحليله للقب (ر ب م ر ز ح ا) الذي وجد في أحد النقوش النبطية بأنه يعني رئاسة شخص لمجموعة دينية تشرف على احتفالات ذات طابع ديني ترافقها ولائم وموسيقى (Zayadine 1976: 139)، مع أن المحيسن يذكر أن كلمة (م ر ز ح ا) تعني أنه كان للأنباط جماعات دينية تؤدي طقوسا دينية معينة، مثل طقوس الرقص والغناء (المحيسن 2004: 159). وهناك نص تاريخي يعود لفترة متأخرة نوعاً ما عن الحقبة النبطية، أورده القديس إبيفانيوس أسقف سلاميس، في المدّة بين 315-402م، وفيه يشير إلى الطقوس الدينية في البتراء والإسكندرية وموقع الخلصة النبطي في صحراء النقب، إذ يقول: "..... وهم يسهرون الليل كله مرنمين أناشيد للصنم تصحبهم المزامير، وعندما ينهون سهرهم مع صياح الديك، ينزل حاملو مشاعل إلى مكان مقدس سفلي ويأخذون من هناك صنما من خشب، فيطوفون عليه سبع مرات بمزامير وطبول وأناشيد" (Robinson 1901: 6 - 16). ويشير المحيسن إلى مطابقة ما أورده نص إبيفانيوس للقى الأثرية في موقع خربة الذريح النبطي من وجود مكان يطاف حوله وتحته مكان سفلي، وبالتالي ممارسة الأنباط لمثل هذه الطقوس في الموقع (المحيسن 2004: 207، 262). فما أورده المؤرخون إضافة إلى الدلائل الأثرية يؤكد ممارسة الأنباط للموسيقى والتراتيل خلال أدائهم لطقوسهم الدينية، وان مثل هذه الممارسة كانت شائعة في مثل هذه الاحتفالات.

ومن الملاحظ من المنحوتة النبطية التي تمثل فرقة موسيقية (الشكل 1) أن هذه الفرقة تعزف وهي جالسة، وهذا ما يشير إلى أنها ثابتة في مكان معين، كما أنها تجلس بشكل أمامي دون حركة كبيرة، وهذا ما يشير إلى هيبة الحفل الذي يشاركون فيه ووقاره وقدسيته، وظهر أفراد الفرقة دون لبس الأحذية بأقدامهم، وهذه إشارة إلى قدسية المكان الذي يجلسون فيه، وهو ما يُرجَحُ أنه معبد لأحد الآلهة النبطية، أو قاعة مآدب، وعليه نستطيع أن نؤكد من خلال الإشارات السابق ذكرها، أن عزف الموسيقى والغناء كان جزءاً مهما من الطقوس الدينية التي مارسها الأنباط، إضافة إلى كونه جزءاً من المناسبات الأخرى التي سنأتي على ذكرها.

إن ما جعل الأنباط يعزفون الموسيقى خلال تأديتهم للطقوس الدينية، هو إيمانهم بتأثيرها في انفعالات المتعبد ومشاعره خلال أدائه لطقوسه، وبالتالي تكون أكثر صدقاً ووصولاً إلى الآلهة، كما أنها تساعد على إضفاء جو خاص يتناسب مع خصوصية المكان والطقوس الدينية، وقد تساعد على الارتقاء بهم وبطقوسهم الدينية إلى الآلهة وطرد الأرواح الشريرة.

عزف الموسيقى خلال ممارسة الطقوس الجنائزية:

إن علاقة الموسيقى بالطقوس الجنائزية قديمة، ففي وادي النيل، زينت العديد من غرف التقدمات التابعة للقبور بمشاهد موسيقية، كما رافقت الموسيقى المآدب الجنائزية (Anderson 1995: 2555,7,8). وكانت المآدب الجنائزية شائعة لدى الممالك العربية المختلفة، كمملكة الحضر ومملكة تدمر (Tarrier 1995: 156-182)، وقد يكون ذلك بتأثير مصري، فقد عُرف عنهم اهتمامهم بالفكر الجنائزي والخلود، ونحن نعرف أن الأنباط اهتموا أيضاً بفكر الخلود والحياة الأخرى، ونظراً لانفتاح الأنباط على غيرهم من الحضارات وتأثرهم بها -وخصوصاً المصرية- فإننا

(2) لمزيد من المعلومات عن تقديس الأنباط لآلهة الكواكب السبعة انظر: المصري 1997: 86-77.

نتوقع أن هناك تأثيرات مصرية على الأنباط فيما يتعلق بمرافقة الموسيقى للطقوس الجنائزية.

إن مشاركة الموسيقى والغناء أو التراتيل في الطقوس الجنائزية النبطية يمكن أن تؤكده مجموعة من الأمور: أولها: إشارة سترابو إلى العثور على 143 كأساً ذهبية لمائدة جنائزية، ومشاركة المغنيات في المآدب (Braun 2002: 211).

ثانياً: الحقائق الأثرية التي تبين أن قاعات المآدب أو ما يسمى (التركلينيوم) عادة ما تكون بالقرب من القبور، ففي البتراء هناك العديد من الأمثلة المحفورة بالصخر، ومنها ما هو في العراء كما هي الحال في خربة الذريح (المحيسن 2004: 63،62، 182)، كما ذكرت تاريبه (Tarrier) اهتمام الأنباط بإنشاء هذه القاعات الجنائزية في مدائن صالح لإقامة المآدب التي كانت تقام في أثناء طقوس الدفن وزيارة المدافن وأوقات الأعياد (Tarrier 1986: 254-256).

ثالثاً: كثرة إنشاء الأنباط لهذه القاعات حتى في الموقع الواحد، وقد يعزى ذلك لأن القبور تعود لعائلات مختلفة، وكل عائلة منها معنية بممارسة الطقوس الجنائزية التي تتعلق بمن توفي منهم.

إن اهتمام الأنباط بالميت وبالحياة الأخرى وبتجهيز قبر يتناسب مع فكرهم بأن الموت هو الطريق إلى الخلود، كما أشارت إلى ذلك كتاباتهم (Healy 1993)، والمستوى الرفيع من القبور التي أعدوها وزينوها برموز دينية جنائزية، كل ذلك يشير إلى اهتمامهم بالطقوس الجنائزية التي تتعلق بالميت أو بزيارته وبتقديم التقدمات للآلهة من أجله، وما يرافق ذلك من مآدب خاصة بمثل هذه المناسبة، وقد يشير إلى مستوى هذه الاحتفالات ومرافقة الموسيقى والتراتيل لها.

عزف الموسيقى خلال احتفالات الأعياد والمواسم:

إن تقليد عزف الموسيقى خلال الاحتفالات والأعياد العامة كان معروفاً قبل مجيء الأنباط، فهناك مشهد موسيقي على لوح نذري من موقع خفاجي في بلاد ما بين النهرين يشير إلى احتفالات السنة الجديدة (بارو 1980: 320)، كما عرفت مثل هذه الاحتفالات في حضارة وادي النيل، فكانت الموسيقى والرقص ترافق احتفالاتهم الكبيرة التي كانت تقام في الهواء الطلق على شرف كبير آلهة منطقتهم، كما هي الحال بالمشاهد الموسيقية التي ظهرت على جدران معبد إدفو وكانت على شرف الإله حورس إله منطقة مصر العليا (Anderson 1995: 2567,8)، ويبدو أن تقليد الاحتفال بكبير الآلهة انتقل إلى الأنباط، وهذا ما سنأتي على ذكره لاحقاً.

من المعروف أن بلاد العرب الوثنية كانت تزخر بموسيقى الأعياد والمواسم (فارمر 1957 : 47)، ويمكن تعميم ذلك على العرب الأنباط، فقد عرف عنهم العديد من الأعياد الشعبية، وتعد مناسبة الحج إلى الإله ذو الشرى كبير الآلهة من أهم الأعياد الدينية عندهم، وكان يقام في الخامس والعشرين من شهر كانون الثاني في مجموعة من المواقع، مثل: البتراء والخلصة والإسكندرية (الفاسي 1993: 296)، وكان أهلها يؤدّون تراتيل باللغة العربية (ستاركي 1970: 11)، ومن المحتمل أن الموسيقى كانت ترافق هذه التراتيل، ويبدو أن هذا الاحتفال يأخذ أهمية خاصة عند الأنباط، فهو من جانب يقام احتفالا بكبير آلهتهم، ومن جانب آخر يقام في عاصمة دولتهم، وهذا ما يضيف بعدا قوميا لاحتفالهم.

ومن الأعياد الأخرى المهمة لدى الأنباط، عيد كان يقام كل أربع سنوات في منطقة شبه جزيرة سيناء ويسمى Pentaeterigne كما أشارت إليه النصوص، ويشارك فيه جميع سكان شبه جزيرة سيناء والقبائل المجاورة (Kammerer 1930: 408)، هذا إضافة إلى العيد الذي أقامه الأنباط تخليدا لذكرى معركة أكتوم وهو ما سنتحدث عنه لاحقا في هذا البحث.

وكان للأنباط عيدان يحتفل بهما في كل عام، الأول: في الربيع وهو وقت الحصاد، والثاني: في الخريف وقت الحراثة والزراعة والبذار (Glueck: 1970:231) ، علماً بأن هذا النوع من الاحتفالات عرف في الشرق، كما

هي الحال بعيد نيروز وهو فارسي الأصل ويعني اليوم الجديد (الحلو 1974: 119)، كما أن المصريين ما زالوا يحتفلون للآن بفصل الربيع بما يعرف بعيد شم النسيم، وهذا استمرار لتقاليد سابقة قديمة.

ولم تكن المعابد هي الأماكن الوحيدة التي تقام فيها مثل هذه الاحتفالات، فقد كانت تقام كذلك في المدرجات كما هي الحال في البتراء وبصرى، ويعتقد أن الأنباط كانوا يقيمون فيها، إضافة إلى مسابقات فنية يشارك فيها عازفون وممثلون (المحيسن 2004: 257)، علماً بأن اهتمام الأنباط بالمسرح والتمثيل واضح من خلال العثور في البتراء على تمثال لملبومين (Melpomene) إلهة التراجيديا وهي تحمل قناع التمثيل (Mckenzie 2003: fig. 172)، وقد يكون ذلك بتأثير هلنستي أو روماني.

عزف الموسيقى خلال تقديم القرابين وذبح الأضاحي:

ان ارتباط الموسيقى والغناء والرقص بطقس ذبح وتقديم القرابين هو من العادات التي كانت معروفة لدى الساميين، وهناك إشارات على ممارسة العرب في شمال الجزيرة العربية في أواخر القرن الرابع وبداية الخامس الميلادي لمثل هذه الطقوس (الأسد 1988: 146، 147)، ويبدو أن هذه العادة كانت إستمرارا لتقاليد كانت معروفة لدى الممالك العربية السابقة لها، فمن المرجح أن يكون الأنباط قد مارسوا عزف الموسيقى والغناء خلال طقس تقديم القرابين للآلهة، وهو الطقس الذي قد يسبق المآدب الجماعية التي سبق ذكرها، وقد عُرَف عن الأنباط تقديم القرابين الحيوانية، وهناك مذابح خاصة أُعدت لهذا الغرض (ستاركي 1970: 11)، ومن أشهر المذابح النبطية المذبح الموجود على قمة جبل في البتراء، وهو منطقة مقدسة كاملة تحتوي على مصطبة عليها مسلتان هرميتان وفيها ساحة مستطيلة لإقامة المآدب، ويمكن للحضور أن يجلسوا على جوانبها الثلاثة، وفيها أيضا قاعدة مربعة يثبت عليها نصب الإله، وإلى اليسار منها يقع المذبح وسطه حفرة وقناة لسيل الدم (المحيسن 2004: 170). إن احتواء هذا المكان المقدس المرتفع في البتراء على مكان للمآدب، يجعلنا نتحقق من أن طقس تقديم القرابين يتبعه قيام المآدب، وقد ذكرنا سابقاً مرافقة الغناء والموسيقى لها، علماً بأن وجود المسلات الهرمية في هذا المكان المرتفع المكشوف، قد يساعد على وصول هذه الشعائر للآلهة، وخاصة آلهة الكواكب، وعلى رأسها كبير الآلهة النبطية إله الشمس ذو الشرى، هذا إذا عرفنا أن عزف الموسيقى خلال تقديم القرابين عرف منذ القدم في بلاد ما بين النهرين وبالتحديد خلال الحقبة السومرية (رشيد 1985: 415)، كما أن عرب الشمال كانوا يغنون خلال طوافهم بحجر الأضاحي (فارمر:1957 17).

عزف الموسيقى خلال المواكب الرسمية والاحتفالات المتعلقة بالعائلة المالكة:

ونظراً لأهمية الموسيقى وارتباطها بالدين وبمناحي الحياة الأخرى، فقد أولاها الحُكام أهمية خاصة، ففي وادي النيل، مارسها العديد من أفراد العائلة المالكة، وكان لها موظفون يقومون على تنظيمها وتطويرها، فكانت الموسيقى غالباً ما ترافق المواكب الملكية إلى المعبد في وادي النيل (Anderson 1995: 2557, 2560). ووجدت الموسيقى أهمية خاصة عند حكام وادي الرافدين وخصوصاً في الحقبة الآشورية، فكان هناك من يقوم على تعليمها في القصر (بارو 1980: 320).

ولقد أشار سترابو إلى أنه كانت للملك النبطي قاعة ضخمة يقيم فيها مآدبه، وفي هذه المآدب لا يشرب المدعو أكثر من 11 كأسا من النبيذ (أنظر : Braun 2002: 211)، وهذه إشارة واضحة إلى بعض احتفالات الملك، ولا بد أنه كان هناك احتفالات أخرى خاصة بالعائلة المالكة النبطية، كحفل تنصيب ملك أو مناسبة الزواج الملكي أو مولود جديد، ومن المرجح أن الموسيقى والغناء كانت جزءاً من هذه الاحتفالات.

عزف الموسيقى خلال الاحتفالات الإجتماعية كالأعراس والولادة وغيرها:

عُرف عند عرب الجاهلية مرافقة الغناء للولائم الخاصة التي كانت تقام في المناسبات الاجتماعية المختلفة كالأعراس والولادة والختان وغيرها (الأسد 1988: 155). كما كان معروفا لديهم استخدام الفرق الموسيقية لإعلام

الناس بزواج الرجل من المرأة، وقد كانت الدفوف والمزامير تستخدم في مثل هذه الاحتفالات (الحموري 2002: 40). ولا بد أن هذه الطقوس كانت استمرارا لتقاليد اجتماعية سابقه عُرفت لدى الممالك العربية المختلفة التي عاشت في الجزيرة العربية واستمرت لقرون عديدة كمملكة الأنباط وتدمر والحضر وغيرها.

عزف الموسيقى خلال الحرب والاحتفالات بالنصر:

يرجع عزف الموسيقى خلال الحرب أو بعده الى الفترة السومرية حيث يبدو ذلك من خلال مشهد الوليمة المرسوم على راية أور، الذي يشير إلى النصر في إحدى الحملات العسكرية (بارو 1980: 320). وهناك العديد من المشاهد الآشورية التي تعود إلى القرن السابع قبل الميلاد تصور الجنود والموسيقيين معا، فقد عرف ملوكهم أهمية الموسيقى في تحريك عزائم الجنود، كما احتفلوا بانتصاراتهم بمشاهد موسيقية مكونة من رجال ونساء وأطفال (بارو 1980: الشكل 391، 392).

والحال نفسها عند العرب قبل الإسلام، فقد ذكر فارمر نقلاً عن كتاب الأغاني للأصفهاني أن المزمار والدف كانتا آلتي السير للحرب لدى القبائل العربية (فارمر 1957 :26)، كما عُرف عن العرب في الفترة الجاهلية إنشادهم للأغاني الحماسية التي كان يؤدّيها المحاربون أو النسوة من ورائهم (الأسد 1988: 149). ولا بد أنه كان لدى الأنباط نفس العادة، سواء أكان ذلك قبل الحرب أم بعد الانتصار واستقبال الجيوش، فقد دلت النصوص على أن الأنباط أقاموا عيدا لتخليد ذكرى معركة أكتوم التي حدثت سنة 31 قبل الميلاد، و دمر فيها الأنباط أسطول كليوبترا، وكانت المسارح تستخدم بعد الانتهاء من مراسيم الأعياد لتكريم المواطنين المخلصين وتتويج المنتصرين (Kammerer 1930: 407,410,411).

أنواع الفرق الموسيقية ونوعية الأداء:

من خلال المنحوتة الفخارية التي عثر عليها في البتراء والتي تمثل فرقة موسيقية (الشكل1) يمكننا أن نؤكد مجموعة من الحقائق، أولاها: ممارسة الرجال للموسيقى جنباً إلى جنب مع النساء، أي إنه لم يكن حكراً على الرجال دون النساء. ثانيهاً: أن العزف كان فردياً وجماعياً بما يتناسب مع الحدث. ثالثهاً: تشكيل فرق موسيقية من الجنسين لتكون جاهزة عند الطلب لخدمة الأغراض المختلفة، وتكون تابعة للمعبد، أي إنها فرقة لها مكانة دينية أو أنها فرقة خاصة لإحياء أنواع أخرى من المناسبات، وهذا يدل على أن النبطي امتهن مهنة العزف والغناء، كما يدل من جانب آخر على أن الموسيقى رافقت الغناء في مختلف المناسبات والاحتفالات النبطية.

مكانة الموسيقى والموسيقيين في المجتمع النبطي:

أول إشارة على أهمية الموسيقى والموسيقيين لدى الأنباط هو عمل تماثيل لهم، فالتماثيل عادة تنتج من أجل الآلهة أو الحكام أو من أجل علّية القوم وأصحاب المكانة الدينية الرفيعة.

وتشير نوعية المادة التي صنعت منها المنحوتات التي تمثل موسيقيين وهي الفخار، إضافة إلى صغر حجمها، إلى سهولة اقتناء عامة الناس لها لرخص ثمنها، وهذا يدل على اهتمام العامَّة بالموسيقى وعلى دخولها في طقوسهم الدينية ومناسباتهم الاجتماعية، كما أنه يدل من جانب آخر على أهمية الموسيقيين ومكانتهم الدينية الرفيعة أو حتى قدسيتهم بين أفراد العامة، وتجدر الإشارة هنا إلى أنه لم يعثر عند الأنباط على منحوتات حجرية كبيرة تمثل عازفين أو مغنيين، ولكن ظهرت آلة القيثارة الموسيقية مرافقة لبعض آلهتهم كما مر سابقاً.

وتشير الأزياء والحلي الخاصة بالموسيقيين التي ظهرت في المنحوتات التي تمثلهم (الشكل 1) إلى أهميتهم الكبيرة في المجتمع النبطي، علما بأن لبس الموسيقيين المجوهرات هو تقليد قديم يرجع في أصوله إلى حضارة وادي الرافدين، وخاصّة الحقبة السومرية (رشيد 1985: -413 414)، فقد عثر على هياكل عظمية لعازفات مع آلآتهن الموسيقية وهن يلبسن الحلي الذهبية واللازورد (رشيد 1985: 419). لقد كان لباس الموسيقيين الأنباط سواء أكانوا من الرجال أم النساء، طويلا وفضفاضا ومحتشما يعكس مكانة الرجل الرفيعة ووقار المرأة، وينسجم مع التقاليد

العربية التي تحافظ على الكرامة والحشمة. أما الحلي كالأساور التي ترتديها النساء، فتشير إلى عدة جوانب، أولها: حقهم في اقتناء المجوهرات الثمينة، سواء أكانت من المعادن النفيسة أم الأحجار الكريمة، وهذا ما يدل على حالة الرفاهية والغنى التي تمتعوا بها، علما بأن هذه المجوهرات قد تكون من التقدمات التي تقدم للمعبد ويقتنيها الموسيقيون إذا كانوا من رجال الدين العاملين في المعبد أو كهنة فيه. وثانيها: يشير إلى مكانتهم الرفيعة في المجتمع، سواء أكان ذلك من الناحية السياسية أم الدينية أم الاجتماعية، فلبس المجوهرات كان من ميزة الآلهة والعائلة المالكة التي تتمتع أحياناً تبعاً للفكر القديم بعلاقات خاصة مع الآلهة إضافة إلى علية القوم. وثالثها: استخدام الحلي تعويذةً، فهي تجلب لهم الحظ الجيد وتمنع الأخطار والشرور.

الخاتمة

يتضح من خلال العثور على عدد من المنحوتات الفخارية التي تمثل موسيقيين - سبق الإشارة إليها- أن الأنباط اهتموا بالموسيقى والموسيقيين والغناء، وتمتعوا بذوق رفيع لهذا النوع من الفنون، ويدل من جانب آخر على حالة الترف التي وصلوا إليها.

كما أظهرت الدراسة أن الأنباط آمنوا بدور الموسيقى وبتأثيرها في الارتقاء بأرواحهم وإيصال طقوسهم الدينية إلى الآلهة ثمّ إلى الحياة الأخرى والخلود، وبذلك كانت في الغالب لخدمة أهداف دينية، وخاصّة لخدمة الآلهة وعبادتها، كما آمنوا بقيام الموسيقى والغناء بدور الناقل لتضرع الناس ودعائهم إلى آلهتهم. واعتقدوا بدور الموسيقى في إضفاء حالة من القدسية على طقوسهم الدينية وطرد الأرواح الشريرة، ودورها في التأثير في خشوع المتعبد وتفاعله مع التراتيل الدينية ومع ما يتلقى من الآلهة من بركات وغيرها.

كما كان للغناء والموسيقى عند الأنباط غرض آخر غير الديني، وهو غرض الترفيه والمتعة والفن، ويمكن أن نستدل على ذلك من خلال مشاركة الموسيقى والغناء للمناسبات الاجتماعية المختلفة والأعياد إضافة إلى المآدب التي كان يقيمها الملك والتي لا بدّ وأنه كان يدعى لها المقربون ومن هم من علية القوم، وكان الشراب الذي يقدم في مثل هذه المآدب يزيد من حالة المتعة والترفيه.

وكان طقس المآدب من أهم الطقوس التي تقام خلال المناسبات الدينية المختلفة، وفيها تمتزج الموسيقى مع الغناء، فهناك مآدب خلال طقوس تقديم القرابين، وأخرى خلال الطقوس الجنائزية، وثالثة يقيمها الملك، فمثل هذه المآدب الجماعية التي يقدم فيها الطعام والشراب هي من العادات العربية القديمة التي ما زالت مستمرة حتى الآن في كثير من المناسبات الدينية والاجتماعية بوصفها جزءاً من التقاليد العربية الإسلامية.

وأدّت الموسيقى دوراً مهماً في الاحتفالات التي كانت تقام في الأعياد النبطية المختلفة، سواء أكانت الدينية أم الدنيوية، كالاحتفال الذي كان يقام بمناسبة الحج إلى الإله ذو الشرى كبير آلهتهم، والاحتفال بمناسبة ذكرى انتصارهم بمعركة أكتوم، إضافة إلى احتفالات المواسم، كموسم الربيع أو الحصاد.

وإلى جانب المناسبات الدينية، فقد دخلت الموسيقى في العديد من المناسبات الاجتماعية كالإحتفال بالزواج أو قدوم مولود جديد، كما دخلت في المراسم الرسمية والملكية وبعض الاحتفالات المتعلقة بالعائلة المالكة.

وما دامت غالبية الاحتفالات والمناسبات النبطية تأخذ الطابع الدينيي، فيمكننا أن نفترض أن معظم الموسيقيين كانوا من الكهنة والعاملين في المعبد، وما يؤكد ذلك ظهور الموسيقيين خلال عزفهم الموسيقى وهم جالسون وحفاة الأقدام، كما نعتقد بأن عدداً من الأنباط امتهنوا الموسيقى بحيث يكونون جاهزين عند استدعائهم في المناسبات المختلفة العامة والخاصة،وعليه، فيمكن تقسيم الموسيقيين والمغنيين في الفترة النبطية إلى طبقتين رئيستين:

أولاهما: أن هناك موسيقيين ومغنيين من الذكور والإناث خاصة بالمعبد، ويتمتعون بصفة دينية، ولهم مكانة خاصة وقدسية بين أفراد المجتمع النبطي.

وثانيتهما: أن هناك موسيقيين ومغنيين من الذكور والإناث خاصة بالقصر الملكي، ويمكن أن نثبت ذلك من

خلال ما ذكره سترابو عن المآدب الملكية التي تغني فيها قينتان (Braun 2002: 211).

كما أظهرت المنحوتات موضوع الدراسة أن الموسيقيين الأنباط استخدموا أنواعاً مختلفة من الآلات الموسيقية، فكانت آلات نفخ أو وترية أو قرعاً أو صوتية، وظهر بعضها في منحوتاتهم ورسوماتهم الجدارية، مثل القيثارة والناي والخرخاشة، أما تلك التي ذكرت في الكتابات التاريخية، فكانت المزامير والطبول.

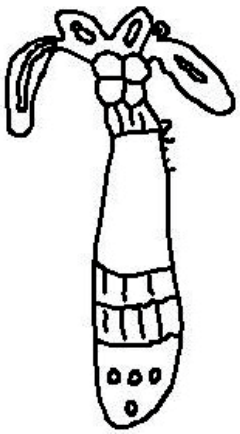
وأظهرت المنحوتة التي تمثل فرقة موسيقية، أن الموسيقى مارسها الرجال والنساء على حد سواء، وتشكلت فرق موسيقية من الجنسين تابعة للمعبد، أي إنها فرقة ذات مكانة دينية، وقد تكون فرقة خاصة، كما أن العزف كان جماعياً في الغالب، وقد يكون أحيانا فردياً بما يتناسب مع الحدث الذي تعزف من أجله الموسيقى. وهذا يدل على أن الموسيقى رافقت الغناء في مختلف المناسبات والاحتفالات النبطية.

ولعل المكتشفات الأثرية القادمة تكشف لنا مزيداً من المعلومات عن أهمية الموسيقى وطقوسها وآلاتها عند الأنباط.

الأشكال التوضيحية

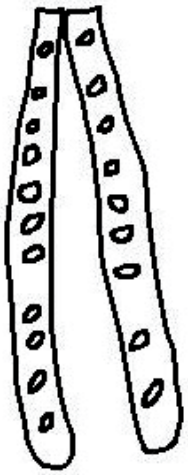
الشكل (1): منحوته فخارية تمثل فرقة موسيقية نبطية (Khairy 1990: Fig. 27.9)

الشكل (2): رسم توضيحي للشكل السابق يمثل الفرقة الموسيقية

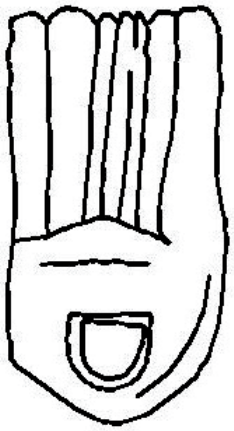


الشكل (3) : رسم توضيحي يبين الآلة الرابعة البديلة الموجودة بين الرجل والمرأة في يسار المنحوتة

الشكل (4) : رسم توضيحي يبين آلة القيثارة أو الدف تحملها المرأة في يسار المنحوتة



الشكل (5) : رسم توضيحي يبين المزمار المزدوج الذي يعزف عليه الرجل في المنحوتة



الشكل (6) : رسم توضيحي يبين الفيثار تحملها المرأة الموجودة على يمين المنحوتة

المصادر والمراجع

المراجع العربية

العهد القديم

الأسد، ناصر الدين، (1988). القيان والغناء في العصر الجاهلي، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الجبل.

بارو، أندريه، (1974). **بلاد آشور**، ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم التكريتي، وزارة الثقافة والإعلام. جمهورية العراق: دار الرشيد للنشر.

البارودي، محمود، (1998). ديوان البارودي، حقّقه وضبطه وشرحه علي الجارم ومحمد شفيق معروف، بيروت: دار العودة.

الحلو، سليم، (1974). **تاريخ الموسيقى الشرقية**. بيروت: دار مكتبة الحياة.

الحموري، خالد، (2002). **مملكة الأنباط- دراسة في الأحوال الإجتماعية والإقتصادية**. عمان: مشروع بيت الأنباط للتأليف والنشر (1).

الخوري، لطفي، (1990). **معجم الأساطير**، الجزء الأول. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

الخوري، لمياء (1990). **المنحوتات الحجرية النبطية في البتراء**. رسالة ماجستير غير منشورة. إربد : معهد الآثار والأنثروبولوجيا جامعة اليرموك.

رشيد، صبحي، (1970). تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم. بيروت.

رشيد، صبحي، (1985). **الموسيقى- حضارة العراق**، الجزء الرابع، بغداد.

ستاركي، جان، (1970). النبط. ترجمة محمود العابدي، عمان: **حولية دائرة الآثار العامة**، 13-5،15.

سفر، فؤاد ومصطفى، محمد، (1974). **الحضر مدينة الشمس**. جمهورية العراق: وزارة الإعلام، مديرية الآثار العامة.

الشمس، ماجد، (1988). **الحضر العاصمة العربية**. بغداد: مطبعة التعليم العالي.

فارمر، هنري، (1957). **تاريخ الموسيقى العربية**. ترجمة حسين نصار، القاهرة: دار مكتبة مصر.

المحيسن، زيدون، (2004). الحضارة **النبطية**. اربد: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع.

المسعودي ، علي بن الحسن،(1989). مروج الذهب و معادن الجوهر، تحقيق: قاسم الشماعي الرفاعي، دار القلم ط1، المجلد الثامن.

المصري، اياد، (1997). **تماثيل الآلهة النبطية. سماتها وخصائصها الفنية**. رسالة دكتوراه غير منشورة، بغداد جامعة: بغداد، كلية الفنون الجميلة.

المراجع الأجنبية

Anderson, R., (1995). Music and Dance in Pharaonic Egypt. Jack Sasson (ed.)., *Civilizations of the Ancient Near East* (pp.25552568-). USA : Hendrickson Publishers Inc.

Braun, J., (2002). Music in Ancient Israel/Palestine. Translated by Douglas W., Mishighan/ Cambridge,Uk :William B. Publishing Company.

El-Khouri, L., (2002). The Nabataean Terracotta Figurines. *BAR International Series*, 1034.

Colledge, M., (1976). *The Art of Palmyra*. London: Thames and Hudson.

Glueck, N., (1965). The Story of the Nabataeans. Farrar, Straus and Giroux (eds.) *Deities and Dolphins*. New YorkGlueck, N., (1970). *The Other Side of Jordan*. London: Cambridge Massachusetts.

Grimal, Ph., (1986). *The Dictionary of Classical Mythology*. London : Basil Blackwell Ltd.

Harding, L., (1958). Recent Discoveries in Jordan. *Palestinian Excavations Quarterly*, 90 , 6-18.

Kammerer, A., (1930). *Petra et la Nabatène*, Vol. 1, Paris: Librairie Orientaliste.

Kilmer, A., (1995). Music and Dance in Ancient Western Asia. Jack Sasson (eds.), Civilizations of the Ancient Near East (pp. 2601-2613). USA : Hendrickson Publishers Inc.

Khairy, N., (1990). "The 1981 Petra Excavations", Volume 1. In *Kommission bei Otto Harrassowitz.* Wiesbaden, Germany.

Mckenzie, J., (2003). Carvings in the Desert -The Sculpture of Petra and Khirbet et-Tannur". Glenn Markoe (ed.), *Petra Rediscovered, Lost City of the Nabataeans*.. (pp. 165-192). London: Thames and Hudson

Parlasca, I., (1990). Terrakotten aus Petra, Ein neues Kapitel nabataoischer Archaologie. F. Zayadine (ed.), *Petra and the Caravan Cities*, (pp. 87-105). Amman : Department of Antiquities.

Parlasca, I., (1991). Terrakottenfunde aus Petra. In Lindner. M. und Zeitler J. (eds.), Petra Konigin der Weihrauchstrasse (pp.111-127). Germany: VKA-Verlag, Furth.

Robinson, G., (1901). *The Newly Discovered, High Place at Petra*. *BW*, 17, 6-16.

Tarrier. D., (1986). *Les installations de Banquet a Petra*. *Revue Biblique*, 93, 254-256.

Tarrier. D., (1995). Banquets Rituels en Palmyréne et en Nabatéen. *Aram*, 7, 156-182.

Zayadine. F., (1976). Nabataean Inscription from Beida. *ADAJ*, 21, 139-142.

اثر الدراما الفضائية في ظاهرة العنف عند الأطفال

نايف الشبول: قسم الدراما، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 26 /4/ 2009 **تاريخ القبول**: 20 /3/ 2010

ملخص

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على دور الفضائيات في ظاهرة العنف لدى طلبة المرحلة الأساسية العليا في مدارس مديرية تربية اربد الأولى، وقد تكون مجتمع الدراسة من طلبة وطالبات المرحلة الأساسية العليا في مديرية تربية اربد الأولى للفصل الدراسي الاول 2005 /2006، والبالغ عددهم 21588 طالبا وطالبة، تم اختيار عينة طبقية عنقودية عشوائية من مجتمع الدراسة المكونة من 526 طالباً وطالبة، طبقت عليهم أداة الدراسة وهي استبانه طورها الباحث للإجابة عن أسئلة الدراسة. وأظهرت نتائج الدراسة بان هناك عوامل تؤثر في طلبة المرحلة الأساسية العليا لمدى تفاعلهم مع برامج العنف وظهور السلوك العدواني عندهم، وان هناك متغيرات عديدة تؤثر بما سيؤول إليه سلوك الطفل العدواني أهمها اتجاهات الوالدين وأسلوب معاملتهما ومدى التسهيلات والإمكانات التي قد يوفراهما لهم. وقد أوصى الباحث بضرورة تحديد أوقات مشاهدة التلفزيون للأطفال ومشاركة الأهل أطفالهم في مشاهدة برامج التلفزيون والعمل على اختيار وانتقاء البرامج المناسبة للأطفال ومراقبة ما يتعرضون له من قيم واتجاهات.

المقـدمة

تعتبر الفضائيات من أحدث وسائل الاتصال الجماهيري وأخطرها في نفس الوقت، حيث تتميز بقدرتها الفائقة على جذب الصغار والكبار حول شاشاتها والتي تجمع ما بين الصوت والصورة والحركة. ولما كان هنالك نقصٌ واضحٌ في المعلومات المتاحة عن مضمون البرامج التي تقدمها هذه الفضائيات عبر شاشاتها وماله من تأثير إيجابي وسلبي على المشاهدين بصفة عامة والأطفال بصفة خاصة، كان هنالك إحساس بوجود موقف يستلزم الدراسة والبحث.

يشكل التلفاز المصدر الرئيس لاستقبال مختلف برامج الفضائيات، حيث أصبح مجال البث التلفزيوني واسعا بفضل الأقمار الصناعية مما يعني استقبال قنوات تلفزيونية متعددة من عدة جهات، وهذا أعطى للمشاهد صغيرا كان أم كبيراً فرصاً كثيرة للتنوع والتنقل بين المحطات، ولذلك فقد كسب التلفاز معركة المنافسة بينة وبين دور السينما والكتب المصورة (شرام،1965).

The Impact of Satellite Television Drama on Juvenile Violence

Nayef Al- Shboul, *Department of Drama, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

This study aimed at identifying the role of satellite channels in promoting violence among high basic stage students in the schools of Irbid First Directorate of Education. The population of the study consisted of 21588 male and female students of this Directorate in the first semester 2005/2006. A sample of 526 male and female student was chosen randomly. A questionnaire has been developed so as to answer the study questions and was administered to the sample. The results revealed that there are many factors that affect the high basic stage students causing violence and aggressive behavior and there are many variables that affect the aggressive behavior of the child. Some of them parents tendency their dealing with their children as well as facilities and possibilities that they offer to their children. The researcher recommended by the necessity of limiting the time of watching TV for children, and sharing in watching TV programs and choosing suitable programs suitable for their children.

لقد بدأ الوعي بتأثير برامج العنف التي تعرض عبر شاشات الفضائيات عام 1952م في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث قامت لجنة في الكونجرس وأكدت على دور التلفاز في العنف. ولما كانت معظم القنوات التلفزيونية الفضائية تعمل على عولمة الفكر بأسلوب سيكولوجي مؤثر، وذلك بالأخذ بفوائد الاستهلاك الفخم وتفضيل الإنتاج الغربي بتوفير إشهار واسع له يعمل بوسيلتي الإغراء والإثارة، نجد أن الدول ذات العمق الحضاري والقرار المستقل تعمل بدأب على تحصين مجتمعاتها وخاصة الشباب في مواجهة البث الإعلامي الهادف إلى احداث اختراق ثقافي، بل نجد بعضها يتخذ قرارات تحدّ من البث الواحد، ولكن للأسف تبدو الصورة مؤلمة في الجانب العربي.

أهميــة الدراسة

تنبع أهمية الدراسة من خلال ما تثيره من تساؤلات حول أهمية الدور الذي تلعبه شاشات التلفزيون بما تعرضه من برامج لقنوات فضائية تجاوز عددها المئات في تكوين السلوك العدواني عند الأطفال، وما لهذا السلوك من اثر في حياة الطفل وانعكاسه على المجتمع.

وقد تناولت هذه الدراسة مرحلة الطفولة المتأخرة باعتبارها حلقة عمرية هامة تتوقف عليها مراحل كثيرة من مراحل النمو، خاصة وان هذه المرحلة هي بداية لمرحلة عمرية هامة هي مرحلة المراهقة المبكرة.

وحتى يمكن إعداد هؤلاء الأطفال إعدادا جيدا ليصبحوا شباب المستقبل باعتبارهم عماد الأمة وطاقتها، وكي لا تصبح هذه الطاقات وزرا على المجتمع يمكن توظيفها لخدمة أغراض غير سوية، كان لا بد من البحث في العلاقة بين العنف المعولم والموجه والسلوك العدواني عند هؤلاء الأطفال، لعل وعسى أن يساهم ذلك في لفت أنظار المسؤولين عن الإعلام لوضع آليات لضغط ومراقبة وتحديد ما يبث على شاشات التلفزيون، وكذلك لفت أنظار أولياء الأمور كي يساهموا في انتقاء البرامج المناسبة لأطفالهم ومشاركتهم في مشاهدتها.

مشكلــة الدراسة :

تكمن مشكلة الدراسة في محاولة التعرف على مدى تأثير البرامج الفضائية وما تحويه من مشاهد عنف وعدوانية على الأطفال ضمن مرحلة عمرية هامة هي مرحلة المراهقة المبكرة، وما ينعكس عن هذه البرامج من مظاهر سلوكية سلبية تؤثر على المجتمع بعمومه

الدراسات السابقة

للكشف عن دور الدراما الفضائية في ظاهرة العنف عند الطلبة فقد تناولت العديد من الدراسات أثر ما تبثه الفضائيات من دراما في تشكيل مفاهيم العنف عند الطلبة.

لقد أجرى خطاب (1986) دراسة بعنوان « آثار التلفزيون الإيجابية والسلبية على طلبة المرحلة الإعدادية في مدارس العين في دولة الإمارات العربية المتحدة « حيث تبين أن التلفزيون يساعد على الجريمة والعنف بنسبة (85%).

وأجرت شكري (1988) دراسة حول أثر التلفاز على تلاميذ المدارس الابتدائية في مصر, حيث تبين أن آثار التلفاز لا تكون متماثلة عند جميع التلاميذ , إذ إنّ لكل طفل شخصيته الفريدة وذاتيته الخاصة به... ولقد أكدت دراسة الوهيب (1990)بعنوان « الآثار النفسية والتربوية للتلفاز والفيديو على الأطفال» أن برامج العنف التي يعرضها التلفاز ويشاهدها الأطفال تخيفهم وتبقى في مخيلتهم لوقت طويل، كما أنها تسبب لهم أحلاما مزعجة مما يؤدي ذلك إلى عدم الشعور بالأمان والتوتر وهذا ما يدفعهم لاتخاذ مواقف عدوانية للدفاع عن أنفسهم.

لقد جاء في دراسة عرفة (1992)والمعنونة بـ « التأثير السلوكي لوسائل الإعلام أن العلاقة ما بين المضامين العنيفة في وسائل الإعلام والسلوك العدواني أو العنف قد أصبحت مصدر قلق للجمهور العام وللعديد من باحثي الاتصال الجماهيري والعلوم الأخرى المتهمة بالموضوع، كما هدفت دراسة خضور (1981) إلى معرفة أراء جمهور مالكي اللواقط الهوائية في مدينة دمشق , وقد طبقت الدراسة على عينة قوامها (200) مفردة , حيث تبين من الدراسة

أن (50.3) من الجمهور يعتبرون أن البث الفضائي يمثل انفتاحا حضاريا , في حين أن (19.3) يرون أن البث الفضائي ضروري للفرد والمجتمع ويجب توفيره بحرية مطلقة , أما (15.85) فقد طالبت بمنع البث الفضائي.

وأجرى (Deminck, 1971) دراسة هدفت إلى معرفةأثر مشاهدة النماذج العدوانية والعنف في التلفزيون على مجموعة من الأطفال الذين يشاهدون النماذج العدوانية والعنف في التلفزيون بصورة مستمرة. وقد بينت الدراسة بأن أولئك الأطفال كانوا أكثر قبولا للعنف، حيث يرون أن العنف هو الاستجابة الطبيعية الأفضل لمواقف العراك.

أما (Zillman, 1973) فقد أجرى دراسة على مجموعة من البالغين المتابعين لبرنامج عنيف في التلفزيون، بينما تعرضت مجموعة أخرى مماثلة في الخصائص لبرنامج خال من العنف، وقد تبين من التجربة أن البرامج العنيفة تزيد من استثارة المستقبلين المتوترين، بينما أبدى المستقبلون المتوترون الذين تعرضوا للبرنامج الخالي من العنف درجة اقل من التوتر والعدوانية

وتشير دراسة (Macoby, 1982) إلى أن الأطفال يتعلمون من التلفاز كيف يتصرفون في المواقف المختلفة وقد يتصف تصرفهم بالخشونة إذا دعت الظروف إلى ذلك، وتؤكد الباحثة انه كلما استمر الطفل في مشاهدة برامج العنف والغضب، فانه يتغذى ويتعلم منها خاصة إذا كان عنده ميل طبيعي إلى هذا النوع من السلوك.

التعريفات الإجرائية

الفضائيات : هي وسيلة اتصال فضائية تقوم بعملية البث التلفزيوني مباشرة عبر الفضاء، حيث يقوم جهاز الاستقبال في التلفزيون باستقبال البث عن طريق طبق هوائي مباشرة من القمر الاصطناعي دون الحاجة إلى محطة إرسال أرضية.

البرامج الفضائية: والمقصود بها ما تبثه القنوات الفضائية من برامج على شاشات التلفزيون.

الطفولة المتأخرة : المقصود بها في هذه الدراسة هي المرحلة العمرية ما بين (14-16) سنة.

الطريقة والإجراءات

مجتمع الدراسة

تكون مجتمع الدراسة من طلبة وطالبات المرحلة الأساسية العليا في مديرية تربية اربد الأولى للفصل الدراسي الأول 2005-2006. والجدول رقم (1) يوضح مجتمع الدراسة.

جدول (1): يوضح مجتمع الدراسة

الصف الدراسي	جنس الطالب		
	ذكور	إناث	المجموع
الثامن	3558	3550	7108
التاسع	3651	3720	7371
العاشر	3511	3598	7109
المجموع	10720	10868	21588

وبما أن مجتمع الدراسة كبير نسبيا كما يتضح في الجدول فقد أشار (Robson, 1997) إلى صعوبة التعامل مع مجتمع الدراسة كله في البحوث التربوية، لذلك لا بد من اختيار عينة من المجتمع الكلي.

عينة الدراسة:

لقد تم اختيار عينة طبقية عنقودية عشوائية من المجتمع الكلي بهدف تمثيل مجتمع الدراسة، فقد تم اختيار (6) مدارس (3 من مدارس الذكور و 3 من مدارس الإناث) تابعة لمديرية تربية اربد الأولى. والجدول رقم (2) يبين

التكرارات والنسب المئوية لعينة الدراسة.

جدول (2): يبين التكرارات والنسب المئوية لعينة الدراسة

المتغير	الفئات	التكرار	النسبة
الجنس	ذكور	255	48.5%
	إناث	271	51.5%
المجموع		526	100%
الصف	الثامن	182	34.6%
	التاسع	186	35.4%
	العاشر	185	30.0%
			100%

أداة الدراسة

تهدف أداة الدراسة إلى التحقق من أهداف الدراسة والإجابة عن أسئلتها، لذلك تم تطوير استبانه للكشف عن العوامل التي تؤثر في العلاقة ما بين مشاهدة برامج العنف والعدوان على القنوات الفضائية والسلوك العدواني عند الأطفال، وهذا ما ينسجم مع طبيعة هذا البحث، حيث أكد (Hills, 1982) أن الاستبانة غالبا ما تستخدم في قياس الآثار.

وقد تم تطوير الاستبانة بعد الاطلاع على عدد من الدراسات والبحوث والنظريات المتعلقة بالآثار المترتبة على استخدام الفضائيات، حيث تكونت من (33) فقرة موزعة على خمسة مجالات للعوامل التي تؤثر في العلاقة ما بين مشاهدة برامج العنف على القنوات الفضائية وبين السلوك العدواني عند الأطفال. والجدول التالي رقم (3) يبين توزيع أرقام الفقرات، وعددها تبعا للمجالات الخمسة للعوامل.

جدول (3): توزيع فقرات الاستبانة على أبعاد العوامل التي تؤثر في العلاقة ما بين مشاهدة برامج العنف على القنوات الفضائية وبين السلوك العدواني عند الأطفال.

الرقم	مجالات العوامل	أرقام الفقرات	عدد الفقرات
	عوامل تتعلق بالبرامج المفضلة	25.23.18.16.14.11.5.1	8
	عوامل متعلقة بالإمكانات والتسهيلات	31.27.24.20.17.12.9.6	8
	عوامل متعلقة بالأسرة	32.28.19.7.13.2	6
	عوامل متعلقة بحجم المشاهدة	30.29.21.8.3	5
	عوامل متعلقة بأنماط المشاهدة	33.26.22.15.10.4	6
	مجموع فقرات الاستبانة		33

وللاستجابة على هذه العوامل، تم وضع سلم ليكرت الخماسي كالآتي:

(بدرجة كبيرة جدا، بدرجة كبيرة، بدرجة متوسطة، بدرجة قليلة، بدرجة قليلة جدا،) ويمثلها رقميا (1.2.3.4.5) على الترتيب.

صدق الأداة

للتأكد من صدق الأداة، تم عرضها على ثلاثة من الأساتذة المتخصصين في كلية الفنون في جامعة اليرموك وثلاثة أساتذة متخصصين في كلية الفنون في الجامعة الأردنية، وعلى أستاذين متخصصين في العلوم التربوية في كلية

التربية في جامعة اليرموك، حيث طلب منهم تحديد درجة مناسبة الفقرات لغويا وبنائيا ومدى قدرة الفقرات للكشف عن العوامل التي تؤثر في العلاقة ما بين مشاهدة برامج العنف والعدوان والسلوك العدواني عند الأطفال.

بعد أن تم توضيح أهمية الدراسة والغرض من إجرائها، وبعد تلقي الردود والملاحظات تم تعديل بعض الفقرات لتصبح أداة الدراسة صالحة للعمل الميداني بفقرات عددها (33) فقرة.

ثبات الأداة

للتحقق من ثبات الأداة فقد تم حساب معاملات الثبات لهذه الاستبانة بتطبيقها على عينة مكونة من (50) طالبا وطالبة عن طريق الاختبار وإعادة الاختبار (Test – Retest) وبفارق عشرة أيام بين الاختبار الأول والاختبار الثاني، وقد بلغ معامل بيرسون للارتباط (0.84) للاستبانة بجميع فقراتها، أما معاملات الثبات لإبعاد المقياس المستخدم فقد تم ا احتسابها بطريقة الاتساق الداخلي (كرونباخ – آلفا)، وكانت قيمة معامل الثبات المستخرج. كما هو موضح في الجدول رقم (4).

جدول (4): معامل الاتساق الداخلي (كرونباخ- آلفا) ثبات الإعادة للمجالات للأداة ككل.

المجال	ثبات الإعادة	الاتساق الداخلي
البرامج المفضلة	0.75	0.70
الإمكانات والتسهيلات	0.77	0.71
الأسرة	0.73	068
حجم المشاهدة	0.78	0.68
أنماط المشاهدة	0.80	0.64
الأداة ككل	0.84	0.87

التحليل الإحصائي المستخدم:

للإجابة على أسئلة الدراسة تم استخدام التقنيات الإحصائية التالية:

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية وتحليل التباين المتعدد MANOVA

نتائج الدراسة:

جدول (5): المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لإجابات أفراد عينة الدراسة نحو العوامل التي تؤثر في العلاقة ما بين مشاهدة برامج العنف على القنوات الفضائية والسلوك العدواني عند الأطفال.

الرتبة	رقم	الفقرات/ اثر الفضائيات	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
	10	تعمق ظاهرة الاختلاط	3.69	1.37
	21	مشاهدة البرامج الفضائية في غياب الوالدين	3.51	1.34
	2	توفر الأسرة الوقت اللازم لمتابعة البرامج الفضائية	3.45	1.40
	3	عادة ما يكون المشاهدة في فترة الصباح	3.39	1.32
	30	هناك وقت محدد لمتابعة البرامج الفضائية	3.37	1.44
	13	تشجع الأسرة على الانفتاح على الثقافات الأخرى	3.35	1.38
	26	تساعد على تنمية التعصب الاجتماعي	3.21	1.51
	11	تعمل على إثارة الغرائز	3.13	1.51
	20	لاتعمق ظاهرة الاختلاط	3.11	1.52

الرتبة	رقم	الفقرات/ اثر الفضائيات	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
	8	مشاهدة البرامج الفضائية تكون أكثر من 3 ساعات في اليوم	3.11	1.42
	7	تقلل ساعات النوم والراحة	2.94	1.49
	29	تساعد على ارتكاب الجريمة	3.94	1.50
	25	تعيق مشاهدة البرامج الفضائية أداء الواجبات المدرسية	2.92	1.54
	23	بعد مشاهدة برامج العنف أعاني من الأحلام المزعجة	2.90	1.47
	12	تعزز لدي روح الانعزالية	2.87	1.34
	22	يهتم الوالدان بمشاركتي بعض البرامج التلفزيونية	2.72	1.49
	19	تضيف لدى روح الولاء والانتماء	2.71	1.42
	24	تساعد على إضعاف الروابط الأسرية	2.61	1.50
	9	تجعل الطفل اقل تفاعلا وتعاونا مع والديه	2.56	1.36
	1	أتخيل الشخصيات المرعية في كل مكان	2.54	1.23
	18	تعمل على زرع عادات وتقاليد داخلية	2.47	1.27
	32	تخلق مشاجرات على اختيار البرامج	2.34	1.51
	33	تسبب في إدمان الفرد على المشاهدة	2.34	1.47
	31	تقلل من ساعات النوم والراحة	2.28	1.36
	28	تعمق ظاهرة التبرج	2.25	1.33
	6	تنمي فكرة اللجوء لفرض الرأي بالقوة	2.18	1.33
	14	تساهم في تعميق حرية الاختيار عن الفرد	2.17	1.42
	15	تعمل على تعزيز احترام الرأي الأخر	2.17	1.31
	5	تساعد على زيادة الروابط الأسرية	2.15	1.29
	4	تغري الفرد لمشاهدة برامج ممنوعة من قبل الأهل	1.97	1.32
	16	تساعد على نمو ظاهرة التقليد الأعمى	1.93	1.24
	27	تشجع على زيادة العنف	1.91	1.28
	17	تساهم في اكتساب سلوكات جديدة	1.48	0.97

تبين من الجدول رقم (5) وفي ضوء المعيار الذي اعتمد للحكم على العوامل التي تؤثر في العلاقة ما بين مشاهدة برامج العنف على القنوات الفضائية والسلوك العدواني عند الأطفال لكل فقرة، وللمجموع الكلي للفقرات بصورة عامة ما يلي:

إن أعلى (10) رتب للمتوسطات الحسابية على المقياس الكلي للعوامل التي تؤثر في العلاقة ما بين مشاهدة برامج العنف على القنوات الفضائية والسلوك العدواني عند الأطفال هي الفقرات (10، 21، 2، 3، 30، 13، 26، 11، 20، 8) على الترتيب. نجد أن الفقرة (11) تنتمي إلى مجال العوامل المتعقلة بالبرامج المفضلة، في حين أن الفقرة (20) تنتمي إلى مجال العوامل المتعلقة بالإمكانات والتسهيلات وتنتمي الفقرات (13.2) إلى مجال العوامل المتعلقة بحجم المشاهدة، أما الفقرات (8.30.21.3) فتنتمي إلى مجال العوامل المتعلقة بالأسرة. وأخيرا الفقرتان (10، 26)

تنتميان إلى مجال العوامل المتعلقة بأنماط المشاهدة.

أن أدنى (10) رتب للمتوسطات الحسابية على المقياس الكلي للعوامل التي تؤثر في العلاقة ما بين مشاهدة برامج العنف على القنوات الفضائية والسلوك العدواني عن الأطفال هي للفقرات: (31، 28، 6، 14، 15، 5، 4، 16، 27، 17) على الترتيب. نجد أن الفقرات (17.15.6) تنتمي إلى مجال العوامل المتعلقة بالبرامج المفضلة وتنتمي الفقرات (6، 17، 27، 31) إلى مجال العوامل المتعلقة بالإمكانات والتسهيلات. وتنتمي الفقرة (28) إلى مجال العوامل المتعلقة بحجم المشاهدة، وتنتمي الفقرتان (15.5) إلى مجال العوامل المتعلقة بالأسرة.

أما باقي الفقرات في الاستبانة فقد تراوحت متوسطاتها الحسابية ما بين (2.94) درجة كأعلى متوسط حسابي و(1.84) درجة كأدنى متوسط حسابي ولقد تم احتساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لكل بعد من أبعاد الدراسة والتي تضمنتها أداة الدراسة كما هو موضح في الجدول رقم (6)

جدول (6)

الرتبة	رقم	المجال	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
	4	البرامج المفضلة	3.27	0.93
	3	الإمكانات والتسهيلات	2.84	0.88
	5	الأسرة	2.68	0.75
	1	حجم المشاهدة	2.53	0.79
	2	أنماط المشاهدة	2.38	0.78
		الأداة ككل	2.69	0.63

* تعد القيمة (3) المعيار المستخدم للحكم على مدى تأثير العوامل في العلاقة ما بين مشاهدة برامج العنف على القنوات الفضائية والسلوك العدواني عند الأطفال.

يتضح من الجدول رقم (6) أن أكثر العوامل تأثيرا في العلاقة ما بين مشاهدة برامج العنف على القنوات الفضائية والسلوك العدواني عند الأطفال هي العوامل المتعلقة بالبرامج المفضلة. أما أدناها فكانت العوامل المتعلقة بأنماط المشاهدة وجاءت العوامل المتعلقة بالإمكانات والتسهيلات في المرتبة الثانية والعوامل المتعلقة بالأسرة في المرتبة الثالثة. وأخيرا جاءت العوامل المتعلقة بأنماط المشاهدة في المرتبة الأخيرة.

هذه النتيجة توضح ضعف تأثير المجالات (الأسرة، حجم المشاهدة، أنماط المشاهدة) في منع الطلبة من التأثر ببرامج العنف التي تعرضها القنوات الفضائية والتي بدورها تساهم في تشكل السلوك العدواني لديهم.

تم احتساب المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية حسب متغيري الجنس والصف الدراسي كما هو موضح في الجدول رقم (7)

جدول (7)

			المجال				
			البرامج المفضلة	الإمكانات والتسهيلات	الأسرة	حجم المشاهدة	أنماط المشاهدة	الكلي
الجنس	ذكور	المتوسط	2.6755	2.5721	2.8993	3.5969	2.8902	2.8698
		العدد	255	255	255	255	255	255
		الانحراف	0.8538	07889	0.8211	0.7768	0.7140	0.6134
	إناث	المتوسط	2.3875	2.1910	2.7841	2.9528	2.4895	2.5162
		العدد	271	271	271	271	271	271
		الانحراف	0.7034	0.7197	0.9364	0.9632	0.7052	0.5906
الصف	الثامن	المتوسط	2.4863	2.2946	2.8013	3.2253	2.4918	2.6101
		العدد	182	182	182	182	182	182
		الانحراف	0.8842	0.7819	0.8574	0.9322	0.7269	0.6465
	التاسع	المتوسط	2.5195	2.4536	2.9283	3.2473	2.7581	2.7315
		العدد	186	186	186	186	186	186
		الانحراف	0.7332	0.8297	0.8170	0.8822	0.7482	0.6238
	العاشر	المتوسط	2.5831	2.3774	2.7806	3.3316	2.8175	2.7252
		العدد	158	158	158	158	158	158
		الانحراف	0.7482	0.6990	0.9775	0.9968	0.7362	0.6017
	الكلي	المتوسط	2.5271	2.3757	2.8400	2.2650	2.6838	2.6876
		العدد	526	526	526	526	526	526
		الانحراف	0.7924	0.7771	0.8825	0.9343	0.7494	0.6267

ولبيان الفروق الدالة إحصائيا بين هذه المتوسطات تم استخدام تحليل التبيان الثنائي المتعدد للمجالات وتحليل التباين الثلاثي للأداة ككل كما هو في الجدول رقم (8).

جدول (8): تحليل التباين الثنائي المتعدد لآثر التخصص والصف في مجالات الدراسة

المتغيرات	المجالات	مجموع المربعات	متوسط المربعات	قيمة ف	مستوى الدلالة
الجنس هوتلبنخ = 0.190 ح=0.000	البرامج المفضلة	11.370	11.370	19.631	0.000
	الإمكانات والتسهيلات	19.009	19.009	35.523	0.000
	الأسرة	1.873	1.873	2.411	0.121
	حجم المشاهدة	54.838	54.838	70.907	0.000
	أنماط المشاهدة	20.289	20.289	41.859	0.000
الصف ويلكس = 0.929 ح=0.000	البرامج المفضلة	0.884	0.442	0.763	0.466
	الإمكانات والتسهيلات	2.593	1.296	2.423	0.090
	الأسرة	2.269	1.134	1.460	0.233
	حجم المشاهدة	0.625	0.312	0.404	0.667
	أنماط المشاهدة	10.557	5.274	10.891	0.000

المتغيرات	المجالات	مجموع المربعات	متوسط المربعات	قيمة ف	مستوى الدلالة
الجنس × الصف ويلكس = 0.896 ح=0.000	البرامج المفضلة	16.968	8.484	14.648	0.000
	الإمكانات والتسهيلات	17.775	8.887	16.608	0.000
	الأسرة	0.822	0.411	0.529	0.589
	حجم المشاهدة	1.001	0.500	0.647	0.524
	أنماط المشاهدة	12.374	6.187	12.764	0.000

يتضح من الجدول رقم (8) ما يلي:

وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (α=0.05) تعزى إلى جنس الطالب على مجال البرامج المفضلة والصالح الذكور.

وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة (α=0.05) تعزى إلى جنس الطالب على مجال الإمكانات والتسهيلات ولصالح الذكور.

عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (α=0.05) تعزى إلى جنس الطالب على مجال الأسرة.

وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (α=0.05) تعزى إلى جنس الطالب على مجال حجم المشاهدة ولصالح الذكور.

أما بالنسبة للصف فتبين وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى(α=0.05) على مجال أنماط المشاهدة فقط، ولبيان الفروق الزوجية بين هذه المتوسطات تم استخراج المقارنات البعدية بطريقة شيفيه، وكما هو موضح في الجدول رقم (9).

جدول (9): المقارنات البعدية بواقعية شيفيه على المجال الخامس (العوامل المتعلقة بأنماط المشاهدة)

المتوسط	الفئات	ثامن	تاسع	عاشر
2.49	ثامن			
2.76	تاسع	*		
2.82	عاشر	*		

مستوى الدلالة (α=0.05)

يتضح من الجدول رقم (9) أن الفروق في العوامل المتعلقة بأنماط المشاهدة لدى أفراد العينة على المجال الخامس كانت بين الصفين الثامن والتاسع لصالح الثامن، والتاسع والعاشر لصالح العاشر.

أما بالنسبة للتفاعل بين الجنس والصف فتبين:

وجود فروق ذات دلالة إحصائية عن مستوى (α=0.05) تعزى إلى التفاعل بين جنس الطالب والصف الدراسي على المجال الأول (البرامج المفضلة)، والشكل رقم (1) يوضح ذلك.

وبالنسبة للأداة ككل تبين وجود فروق ذات دلالة إحصائية تعزى إلى الجنس لصالح الذكور وعدم وجود فروق تعزى إلى الصف، ووجود فروق تعزى للتفاعل بين الجنس والصف للأداة ككل، والجدول رقم (10) يوضح ذلك.

جدول (10)

مصدر البياني	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ف	مستوى الدلالة
الجنس	16.025	1	16.025	46.019	0.000
الصف	1.274	2	0.637	1.830	0.162
الجنس × الصف	7.397	2	3.698	10.621	0.000
الخطأ	0.074	520	0.348		
المجموع	206	525	0.933		

المناقشة

هدفت هذه الدراسة إلى معرفة العوامل التي تؤثر في العلاقة ما بين مشاهدة برامج العنف للقنوات الفضائية والسلوك العدواني عند الأطفال وقد كانت عينة الأطفال من طلبة المرحلة الأساسية العليا في مديرية تربية اربد الأولى، كما هدفت إلى معرفة العلاقة بين تلك العوامل المؤثرة في العلاقة ما بين مشاهدة برامج العنف للقنوات الفضائية والسلوك والعدواني عند الأطفال والمتغيرين لهذه الدراسة وهما : الجنس والصف الدراسي، ولتحقيق هذا الهدف من الدراسة تم بناء أداة للكشف عند تلك العوامل، وقد بينت نتائج الدراسة أن هناك عددا من العوامل التي تؤثر في طلبة الصفوف الثامن والتاسع والعاشر لمدى تفاعلهم مع برامج العنف وظهور السلوك العدواني عندهم منها: ما يتعلق بالبرامج المفضلة وبالإمكانات والتسهيلات والأسرة وحجم المشاهدة وأنماط المشاهدة، كما بينت الدراسة أن من أكثر العوامل المؤثرة في العلاقة ما بين مشاهدة برامج العنف والسلوك العدواني هي تلك المتعلقة بالبرامج المفضلة والإمكانات والتسهيلات، وقد اتفقت هذه النتيجة مع كثير من الدراسات مثل دراسة (القضاه، 2006) التي وجدت أن هنالك علاقة بين العمر والفنون البرامجية المفضلة للمشاهد. ومن النتائج التي توصلت إليها الدراسة أيضاً أن هناك متغيرات عديدة تؤثر بما سيؤول إليه سلوك الطفل العدواني أهمها: اتجاهات الوالدين وأسلوب معاملتهما ومدى التسهيلات والإمكانات التي قد يوفرانهما لهم.

كما هدفت دراسة زيادات (1997) إلى معرفة عادات وأنماط مشاهدات طلبة جامعة اليرموك للبرامج الفضائية الملتقطة في الأردن، وتكونت عينة البحث من (186) طالبا وطالبة وقد تبيّن من نتائج هذه الدراسة ان ما نسبته (73.5%) من الذكور و(83.8%) من الإناث تعتبر البرامج الفضائية محرجة لها ولعائلاتها، وهذا مؤشر على عدم ملائمة برامج الفضائيات للأعراف والتقاليد الاجتماعية السائدة في المجتمع الأردني. كما تبين من الدراسة ان هدف التسلية والترفيه كان أكثر المبررات التي دعت لامتلاك اللواقط الهوائية.

كما دلت النتائج على وجود تأثيرات كبيرة تحدثها مشاهدة أفلام ومسلسلات العنف في أثناء المشاهدة وبعدها على النواحي السلوكية المختلفة، وانه لا يوجد علاقة بين الجنس والتأثيرات السلوكية في أثناء المشاهدة إلا في حالات سلوكية مثل حب الانتقام والأحلام المزعجة والخوف وحدية المزاج.

لقد بينت دراسة خطاب (1986) نتائج هذه الدراسة وهي بعنوان « آثار التلفزيون الإيجابية والسلبية على طلبة المرحلة الإعدادية في مدارس العين في دولة الإمارات العربية المتحدة»، ان التلفزيون يساعد على الجريمة والعنف بنسبة (85%) وان برامج التلفزيون تنمي السلبية والكسل.

كما هدفت دراسة الجيشي (1989) وهي بعنوان « تأثير التلفزيون على الأطفال» إلى التعرف على العلاقة بين برامج التلفزيون ذات المضامين الايجابية والبرامج ذات المضامين السلبية، وبين سلوك الطفل من خلال التعرف

على السلوك الذي يبديه الطفل بعد المشاهدة.

ومما تبين أيضاً وجود علاقة بين العمر والتأثيرات السلوكية بعد المشاهدة مثل اللجوء لفرض الرأي بالقوة والتعصب للرأي وحب الانتقام.

وقد تم اختيار عينة من (60) طفلا وطفلة تراوحت أعمارهم بين (4-6) سنوات واعتمدت هذه الدراسة على المنهج التجريبي واستخدمت أسلوب الملاحظة المنظمة لمجموعتين من الأطفال أحداهما تشاهد مشاهد ايجابية والأخرى تشاهد مشاهد سلبية. أما المشاهد التي قدمة فكانت مشاهد :«توم جيري»، « سوبرمان»، « المرأة العجيبة»، وكانت مظاهر السلوك التي قيست هي: « استعمال العنف اليدوي، نهب الأشياء، محاولة الاستئثار باللعب، محاولة السيطرة على اللعب».

أما نتائج الدراسة فكانت انخفاض نسبة التعارف بين أطفال المجموعة التي شاهدت مشاهد العنف وارتفاع نسبة السلوك العدواني بدرجة دالة إحصائيا. أما المجموعة الأخرى التي لم تشاهد مشاهد عنف وإنما شاهدت برامج ذات مضامين ايجابية، فقد انخفضت عندهم نسبته العدوانية.

لقد اكدت دراسة الوهيب (1990) وهي بعنوان «الآثار النفسية والتربوية للتلفاز والفيديو على الأطفال» ان برامج العنف التي يعرضها التلفاز ويشاهدها الأطفال تخيفهم وتبقى في مخيلتهم لوقت طويل، كما أنها تسبب لهم أحلاما مزعجة مما يؤدي ذلك إلى عدم الشعور بالأمان والتوتر لدى الأبناء وهذا ما يدفعهم لاتخاذ مواقف عدوانية للدفاع عن أنفسهم.

كما هدفت دراسة deminck (1971) إلى معرفة اثر مشاهدة النماذج العدوانية والعنف في التلفزيون على مجموعة من الأطفال الذين يشاهدون النماذج العدوانية والعنف في التلفزيون بصورة مستمرة. وقد بينت الدراسة بأن أولئك الأطفال كانوا أكثر قبولا للعنف، حيث يرون أن العنف هو الاستجابة الطبيعية الأفضل لمواقف العراك.

ومن خلال عرض نتائج تحليل التباين المتعدد وبالنسبة لمتغير جنس الطالب أظهرت النتائج فروقا ذات دلالة إحصائية عن مستوى (α=0.05) بين متوسطات استجابات طلبة المرحلة الأساسية العليا حول العوامل التي تؤثر في العلاقة ما بين مشاهدة برامج العنف والسلوك العدواني عندهم تعزى إلى جنس الطالب إذ نجد أن الذكور أكثر تأثرا بتلك العوامل من الإناث وخاصة العوامل المتعلقة بالبرامج المفضلة والإمكانات والتسهيلات وحجم المشاهدة، ويمكن تفسير ذلك إلى أن طبيعة المجتمع بعاداته وتقاليده السائدة تهتم بإيجاد فرص اكبر للذكور على حساب الإناث لممارسة رغباتهم بمشاهدة القنوات الفضائية المتعددة. في حين لم تظهر فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والإناث على مجال الأسرة.

وأخيرا كان من نتائج تحليل التباين المتعدد عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (α=0.05) بين متوسطات استجابات الطلبة على فقرات الأداة ككل حسب متغير الصف الدراسي، وتفسير ذلك يكمن في أن الحكم على العوامل المؤثرة في العلاقة ما بين مشاهدة برامج العنف على القنوات الفضائية والسلوك العدواني عند الأطفال لا يتأثر بالصف الدراسي إذ أن التشابه يكون مستمدا من التشابه في البيئات المدرسية، ومن التقاليد التي تؤثر في الطلبة والمنبثقة من المجتمع الذي يعيش فيه.

التـــوصيات

إخضاع البرامج التي تقدم للأطفال في هذا السن للرقابة، مع ضرورة سن تشريعات وقوانين تمنع بث برامج للرعب والعنف على القنوات العامة.

مشاركة الأهل أطفالهم في مشاهدة برامج التلفزيون والعمل على اختيار وانتقاء البرامج المناسبة لأطفالهم ومراقبة ما يتعرضون له من قيم واتجاهات.

تحديد أوقات مشاهدة التلفزيون وكمية البرامج المعروضة.

المراجـــع

أولاً : المراجـع العربيـة

يعقوب، نادي شكري.(1988) **التلفاز والتنشئة الاجتماعية.** القاهرة: دار الفكر العربي. المجلد14، ص116.

الجيوشي، محمد بلال وبدوي، فوزية محمد سعيد (1990) **دراسات تحليله لأفلام الرسوم المتحركة.** مجلة التربية، العدد 81 / 82، الإمارات.

خطاب، فريال (1986) **آثار التلفزيون الإيجابية والسلبية على طلبة المرحلة الإعدادية،** مجلة دراسات تربوية.

رضا، عدلي، (1994) **السلوكيات التي يكتسبها الأطفال من المواد التي تعرض العنف في التلفزيون**. مجلة بحوث الاتصال، العدد11، القاهرة.

شرام ويلبر وآخرون (1965) **التلفزيون وأثرة في حياة أطفالنا**. ترجمة زكريا سيد حسن. القاهرة:مكتبة الأنجلوالمصرية.

الوهيب, منال والابراهيم، ليلى(1990) **الآثار النفسية والتربوية للتلفاز والفيديو على الأطفال**. مجلة التربية , العدد4. الكويت.

علي، ساميه احمد(1989) **أفلام التلفزيون والتراث الاجتماعي**. القاهرة: دار مصر للطباعة

خضور, أديب (19981) **مشاهده البث التلفزيوني الفضائي المباشر في الوطن العربي** , جمهور مدينة دمشق نموذجا، شؤون عربية، العدد 93.

القضاه، محمد (2001)**.البرامج المحلية في التلفزيون الأردني،** دراسة ميدانية من وجهة نظر طلبة الجامعة الأردنية – المنارة، مجلد 10 العدد 4.

عرفه، محمد (1992) **التأثير السلوكي لوسائل الإعلام، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية،** العدد15.

ثانيـا: المراجـع الأجنبية

Robson, c. (1997). real word research: A resource for social scientist and practitioner – research oxford: Blackwell.

Hills, p. (1982) A dictionary of education, Rouledge Eegan Paul, London.

Deminck, T.R. (1971). The influence of social class: the family and exposure to television violence on the socializations of aggression. dissertation abstracts international.

Macoby, Eleanor (1982). The effects of television on children, Washington- D,C. , forum lectures, voice of America.

Husesman L. and Eron L. (1980). Television and the aggressive child. N j. Erlbaum. children and youth.

Zillman, D. and Johnson ,R.C. (1973). Motivated aggressiveness perpetuated by exposure to non aggressive films , journal of research in personality ,10 (4). lowery, s, and M. defleur. Op. cit, P. 78.

Matterteige and vetter, (1999). Television violence: how and why do the mass media influence people? u.s. mass media survey.(Hopkins) fast. Us6 (AV2B).

دور فن التطريز في تمكين المرأة اقتصاديا

هن كثيرا ما يشتغلن في صمت وصبر وبعيدا عن الأضواء، لإعالة أسرهن أو لمحاربة الفقر أو لتجنيب بناتهن العمل في البيوت أو لتوفير دخل إضافي للأسرة.... (مركز المرأة للتدريب والبحوث، 2007).

أمل الخاروف: مركز دراسات المرأة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

تاريخ الاستلام: 16 /11/ 2008 **تاريخ القبول**: 9 /5/ 2010

ملخص

استهدفت الدراسة تسليط الضوء على تجارب النساء العاملات في مجال التطريز من خلال التعرف إلى التغييرات التي أحدثها عملهن في مجال التطريز في زيادة تمكينهن اقتصاديا، والتعرف إلى المعوقات التي تواجههن خلال عملهن في مجال التطريز، وأخيرا التعرف إلى تطلعاتهن المستقبلية في مجال مهنة التطريز. ولتحقيق أهداف الدراسة استخدم المنهج الوصفي النوعي في تحليل البيانات، حيث اشتمل مجتمع الدراسة على جميع النساء اللواتي يعملن بمهنة التطريز في مدينة عمّان، وبسبب عدم وجود إطار لمجتمع الدراسة فقد تم اختيار عينة قصدية بواقع (20) عاملة في مهنة التطريز. وكان أهم نتائج الدراسة أن معظم النساء قد بدأن بتعلم فن التطريز كهواية تعلمنها في المدرسة أو من خلال أفراد أسرهن، ثم أصبحت حرفة بدافع اقتصادي، أو لملء وقت الفراغ، وإثبات الذات، حيث كان لاحتراف مثل هذه المهنة أثر في زيادة دخلهن ومساعدة أفراد أسرهن في توفير الدعم المادي في مجال التعليم أو نواة للبدء في مشروع خاص، كما كان له تأثير معنوي بحيث ساعد على زيادة ثقتهن بأنفسهن، حيث أصبحن لا يحتجن أحداً وإنما يعتمدن على أنفسهن في الكسب والإنفاق، مما زاد في مشاركتهن بالقرارات الأسرية. كما وجدت هؤلاء النسوة إحساساً ووعياً بأهمية وقيمة هذا التراث الوطني وضرورة نقله واستدامته للأجيال اللاحقة. ومن أهم الصعوبات التي واجهتهن في العمل هو عدم توفر التمويل المادي في تأسيس مشروعهن الخاص مما دعا بعضهن إلى العمل لدى بعض الجمعيات، إضافة إلى صعوبة القدرة على التوفيق بين عملهن في التطريز والاهتمام بشؤون المنزل في فترة وجود أطفال صغار لديهن. أما بالنسبة لطموحاتهن فكان من أبرزها أن بعض النساء يتطلعن لتحسين أوضاعهن المادية بإعطائهن مزيداً من العمل، ومنهن من يتطلعن لامتلاك مشروع أو دار أزياء خاصة بهن، وأخريات تطلعن لأكثر من هذا كإنشاء متحف يضم هذا التراث، وإصدار كتب ومطبوعات تعزز هذا التراث. وخرجت الدراسة بتوصيات أهمها: تدريب النساء في كيفية إدارة المشاريع الصغيرة، وتسهيل عملية القروض بدون ضمانات أو كفالات وبلورة حلول بديلة في هذا الإطار، إضافة إلى تسهيل الظروف في توفير بيئة داعمة تشجع الدور الذي يمكن لصاحبات المشاريع الصغيرة في مجال التطريز أن تقوم به داخل أسرهن ومجتمعاتهن. وأيضا تشجيع المؤسسات ذات العلاقة للحرفيات بتوفير أسواق جديدة لمنتجاتهن الحرفية في مجال التطريز. وأخيرا دعوة للمسؤولين عن المناهج المدرسية بإعادة النظر والاهتمام بهذه الحرفة بإضافتها للمناهج لكلا الجنسين، لأنها تعبّر عن تراث وهوية وطنية يجب المحافظة عليها وتهم كلا الجنسين.

The Role of the Art of Embroidery in the Economic Empowerment of Women

Amal Al-Kharouf, *Center for Women's Studies, Jordan University, Amman, Jordan.*

Abstract

The study aimed at shedding light on the experiences of women working in the field of embroidery through the identification of changes caused by their work in the field of embroidery in increasing their economic empowerment, identifying the constraints they face during their work in this field and finally identifying their future aspirations in this profession. To achieve the objectives of the study the qualitative descriptive approach was used in the analysis of the data. The study's population included all women who work in the embroidery profession in the city of Amman, and because of the lack of a framework for the study's population a purposive sample of (20) working women in the profession of embroidery has been selected. The most important results of the study were that most women had started to learn the art of embroidery as a hobby in school or through family members, and then became trade-driven by economy, or a leisure activity or a way to prove oneself. This profession had an impact on increasing their income, helping family members in providing financial support in the field of education or initiating a private project, It also had a moral influence as it helped to increase their self-esteem since they became independent and relied on themselves in earning and spending, which increased their participation in family decisions. These women also developed a sense of awareness of the importance and value of this national heritage and the need to disseminate it and ensure its sustainability for generations to follow. One of the main difficulties they faced in the workplace was the non-availability of funding for the establishment of their private project prompting some to work in some societies, in addition to the difficulty of combining work in embroidery and domestic work in the presence of young children. As for ambitions, foremost were that some women look forward to improve their financial status through more work, some of them are looking to own a project or a fashion house, while others have higher aspirations such as establishing a Heritage Museum and producing books and publications that promote the heritage. The study's main recommendations are: to train women on small project management, to facilitate the process of loans without guarantees and to develop alternative solutions in this framework, as well as to facilitate the conditions in the provision of a supportive environment that can promote the role of micro-entrepreneurs in the field of embroidery within families and communities. The recommendations also include encouraging relevant institutions to provide new markets for women artisans for their products in the field of embroidery. Finally, the study calls for those in charge of the review of school curricula to show interest in this craft and add it to the curricula for both sexes, as it reflects the heritage and national identity which must be preserved and which interests both sexes.

مقدمة

يعتبر التطريز جزءاً هاماً من حياة المرأة، وهو فن شعبي ترثه وتنقله إلى بناتها وللأجيال من بعدها، وتستعمله المرأة لتزيين ثوبها التقليدي والكماليات المرافقة له، وكذلك لترتيب بيتها. والتطريز يتضمن أشكالا ورسومات في غاية الروعة، وهي تتمايز من منطقة إلى أخرى، وتكاد تتميّز كل منطقة بنمط محدد ومتنوع من اللباس، فثوب منطقة شمال الأردن يختلف عن ثوب منطقة الجنوب أو الوسط... ويمكنك تمييز المنطقة والطبقة الاجتماعية التي تنتمي النساء إليها بمجرد النظر إلى أثوابهن وتفحص الرسومات والوحدات التطريزية وطريقة تنسيقها، وكانت هذه الوحدات مؤشراً لهوية المنطقة الجغرافية، أو الطبقة الاجتماعية.[2]

ومنذ عصور ما قبل التاريخ، طوّرت معظم الثقافات التطريزات الخاصة بها. استعمل الناس الألبسة المطرّزة لتزيين منازلهم والأبنية العامة. وتندرج الألبسة المطرّزة من الدروع الداخلية البسيطة إلى الثياب الملكية المزخرفة بخيوط الذهب والفضة. أما الأثاث المطرّز فيتكون من بياضات الفراش وأغطية الكراسي، وأغطية الطاولات وستائر الجدران. وقد يستغرق تطريز ثياب أو أثاث مليء بالغرز الدقيقة آلاف الساعات.[3]

ولا يزال يحتفظ إلى الآن بالعديد من الأمثلة المشهورة لتطريزات العصور الماضية ومن بينها حصيرة بايو المطرّزة في إنجلترا في أواخر القرن الثاني الميلادي. يبلغ طول هذه الحصيرة (70) مترا، ويبلغ عرضها (50) سم. وتصوّر الغزو النورمندي لإنجلترا عام 1066م.[4]

فالمرأة ترث هذه المعلومات من أمها وجدتها، إذ إنها تتعلم فن التطريز في سن مبكرة حالما تتمكن من مسك الإبرة. وكما كانت المرأة أمينة على نقل تراث منطقتها، كانت خلاّقة في التغيير، فاكتسبت الرسومات التقليدية ذوقها الخاص دون المساس بالبنية الأساسية في التكوين، ومع أن هذه التغييرات كانت بسيطة إلا أنها أعطت الأثواب رونقاً متجدداً تفخر به المرأة.[5]

هذا ما عالجه اتجاه التفاعلية الرمزيةSymbolic Inter-action-ism ، حيث تستعمل كلمة الرمزية للدلالة على الجوانب الأكثر اختلافاً في الحياة الاجتماعية، والرمز في نظرية علم الاجتماع هو إشارة إلى موضوع مادي أو معنوي يحدد معناه المجتمع، ويشير إلى حقيقة اجتماعية معينة.[6] فرمزية التطريز برسوماته وألوانه ونوع خيط التطريز والقماش المطرز عليه، هو رمزية لجغرافية وطبقة المرأة الاجتماعية كما سبق وأُشير في المقدمة.

ويستخدم الفرد الرموز من خلال معانيها للتعبير عن حاجاته الاجتماعية ورغباته الفردية، ومعاني الرموز مكتسبة وليست وراثية، ووظيفتها أنها تساعد الأفراد على الانخراط في سلوك معين أو تساعد على خلق التوحد مع الجماعة والمجتمع.[7]

وقد استمد هذا الاتجاه رموزه ومعانيه من مصادر عدة، منها المصادر الاجتماعية، وهي: «المخزون الاجتماعي المادي أو المعنوي الذي يشكل رموزاً يستعين بها الفرد أو المجتمع ليتم تبادل الأدوار والوظائف، فهي وسيلة الفرد ليعبر عن حاجاته ورغباته الفردية، وهي أيضاً وسيلة الجماعة لتعبر فيها عن نفسها، ورغباتها، وتطلعاتها غير الفردية».[8] من خلال التفاعل الاجتماعي.

والذات هي الموضوع الأساسي أو الوحدة الجوهرية للتفاعل الاجتماعي، فالذات تحمل كماً هائلاً من المعاني والتفسيرات يضفيها الأفراد على الموضوعات وتظهر عند عملية التفاعل وتبادل العلاقات مع الآخرين.[9]

وإيواء الذات من المفاهيم الأساسية في اتجاه التفاعل الرمزي، والمقصود بها «ترجمة الذات أو جزء منها إلى ذوات وذكريات ومخيلات الآخرين». وهنا تنشأ العادات والتقاليد التي تحكم الذات، فيصبح سلوك الفرد اجتماعياً أكبر وأوسع من دوافعه الفردية. وبعبارة أخرى «إن عملية إيواء الذات تمكن الفرد من أن يصل إلى نوع من التوافق بين ذاته وذوات الآخرين، أو بين ذاته ومجموعة المعاني التي يتفق عليها جميع أفراد المجتمع داخل المجتمع». وهنا يتجاوز الفرد رغباته الفردية ويوحد بين ذاته وذوات الآخرين بحيث لا يتعارض سلوكه مع سلوكهم، ومن علامات

إيواء الذات والتي تعكس مدى ارتباط الذات بالبناء الاجتماعي؛ ارتداء ملابس معينة، واتخاذ أسماء معينة، وإتباع طرق معينة في الحديث. (10، 11)

وأسس جورج هيربرت ميد- وهو أبرز روّاد التفاعلية الرمزية - نموذجه على عنصرين أساسيين هما:- النفس البشرية «الذات»، وعلى المجتمع «السلوك الاجتماعي»، فالنفس البشرية لدى ميد تكتسب طابعها ونمطها من التفاعل والسلوك مع الآخرين.

ومصدرا الذات هما؛ الخبرات الاجتماعية التي يمر بها الفرد وتفاعله مع الآخرين، فالذات لا يمكن أن تحقق أهدافها إلا عن طريق التفاعل الاجتماعي، وقد ركّز ميد على أهمية تحليل أنماط التفاعل والربط بين الذات والتفاعل الاجتماعي عن طريق تطور التراث، والتي تكون عنصراً ايدولوجياً عند الفرد خلال طفولته، ولكنها تتطور عن طريق الخبرة والتعليم والنشاط، وعلى هذا يؤكد ميد على أهمية مرحلة الطفولة في تكوين الذات الإنسانية. (12) حيث نرى أن خبرة التطريز تبدأ مع الفتاة منذ نعومة أظفارها بتعلمها، إلى أن تتقنها في شبابها.

ويعتبر **التفاعل الاجتماعي** من المفاهيم الأساسية في **علم النفس الاجتماعي**، وهي العملية المتبادلة بين طرفين اجتماعيين (فردين أو جماعتين صغيرتين، أو فرد وجماعة صغيرة أو كبيرة) في موقف أو وسط اجتماعي معين، ويجري هذا التفاعل عادة عبر وسائط مختلفة منها لفظية كاللغة، وأخرى غير لفظية كحركات الجسم وتعابير الوجه، والملابس....الخ

وللتفاعل الاجتماعي العديد من الأهداف منها: تعلم الفرد والجماعة أنماط سلوك تنظم العلاقات بين أفرادها في إطار القيم الثقافية السائدة والتقاليد الاجتماعية، كما يساعد التفاعل على تحقيق الذات وتقييمها بصورة مستمرة. (13)

وقد فسر التفاعل الاجتماعي العديد من **نظريات التفاعل الاجتماعي** ومنها نظرية بيلز (Beles ،1950): ويقصد بالتفاعل الاجتماعي في إطار نظرية بيلز «السلوك الظاهر للأفراد في موقف معين وفي إطار الجماعة الصغيرة. أما الموقف فيتكون من الأشخاص الذين يوجه إليهم السلوك مثل الذات والأفراد والآخرين، ومن العناصر المادية الأخرى التي يتضمنها الموقف. أما الجماعة الصغيرة فتتكون من أي عدد من الأفراد يتفاعل بعضهم مع بعض وجهاً لوجه مرة واحدة أو في عدد من المرات، ويعرف كل منهم الآخر بصورة متميزة ويستجيب له، ويحدد بيلز عدداً من العوامل المؤثرة في تفاعل الجماعة، منها: شخصيات الأفراد المتفاعلين وطبيعة المشكلة التي تواجهها الجماعة وما ينشأ عنها من أحداث تتغير وتتطور بتفاعل الجماعة. (14) مثال ذلك في الدراسة القائمة كيف اجتمعت جماعة صغيرة من النساء وتفاعلن معاً ليتمكّن من حل مشكلة تحسين أوضاعهن الاقتصادية باتخاذ هواية التطريز كحرفة.

ومن آليات التفاعل الاجتماعي «**المحاكاة**» Imitation: تعرف المحاكاة بأنها تشابه دقيق بين المنبه أو المثير والاستجابة، فيشكل المحاكي ما يقول أو يفعل على منوال الآخر، وبالمحاكاة نتعلم الكثير من المهارات والعادات والاتجاهات والتقاليد والقيم. ويطلق على من يحاكى اسم النموذج أو المثال،(15) حيث ستبحث هذه الدراسة في درجة محاكاة المرأة العصرية لنموذج والدتها أو عمتها أو خالتها في المحافظة على الإرث الذي تركنه لها والذي يمثل هويتهن بشكل أو بآخر.

وبما أن أساس الحياة الاجتماعية هو النشاط العملي، فجميع مجالات الحياة تخدم الممارسة العملية بشكل مباشر أو غير مباشر، وتعتمد عليه بطريقة أو بأخرى، وتوحي لنا بدايات التاريخ البشري ومراحله المبكرة أن قيام نشاط عملي- اجتماعي (مقارنة مع النشاط البيولوجي) قد استنبت نشاطاً ثقافياً ضرورياً في المجتمع، ويخدم النشاط العملي. فجميع نشاطات المجتمع باختلافها موجهة بالمقام الأول نحو تغيير الطبيعة على يد الإنسان، فتعمل على إنتاج السلع المادية وتطوير الإنتاج ذاته وتطوير المؤسسات الاجتماعية القائمة. (16)

وجاءت **نظرية التشكيل الاجتماعي** التي يركز فيها جيدنز (وهو أبرز روادها) على أن النظام الاجتماعي يتكون من نشاط تقليدي يتم بصورة مستمرة وفقاً لقواعد معينة. أي أن النظرية قائمة بشكل أساسي على كل من

القواعد والمصادر باعتبارهما عنصرين أساسيين للإنتاج، واهتم جيدنز بثلاثة أنواع من الأنماط أو النماذج المكونة للبناء: أولها المعنى والدلالة؛ ويقصد بها اللغة والأنماط الرمزية – كفن التطريز هدف الدراسة- والتي عن طريقها يستطيع الأفراد التعبير عن أنفسهم والاتصال بالآخرين. أما النمط الثاني؛ وهو السيطرة، ويقصد بها تلك العمليات التي تنظم جميع أنواع النشاط،[17] حيث يسيطر الفرد فيها على الموارد التي يمتلكها، ويوظفها من خلال اتصاله بالأفراد المحيطين به بالرمزية والدلالة التي يمتلكها، وهذه الدراسة تبحث في درجة توظيف المرأة للرمزية التي تمتلكها وهي مهارة التطريز في زيادة الإنتاج وفي إدارة مواردها وبالتالي تمكنها الاقتصادي واستقلالها المادي.

أهمية الدراسة

التطريز هو هواية من الهوايات التي تحبها المرأة وتقضي كثيراً من وقتها وهي تمارسها، إن كان ذلك في صباها أو في شبابها، وهي تتعلم فنَّ التطريز صبيةً من أمها وأترابها، وتُعلِّم بناتها من بعدها، لينتقل ذلك الإرث الثمين من جيل إلى جيل. [18]

تأتي أهمية الدراسة في إبراز فن التطريز الذي يعتبر أحد مظاهر التراث الأردني والذي يعتبر ثـروة حضاريـة نادرة وزاخرة كالآلىء على صفحات تاريخنا، وضربت بجذور إسهاماتهـا فى عمق حضارتنا الأردنية وتفاصيل حياتنـا اليوميـة لتسحر ببريقهـا وروعة أصالتهـا العالم بأسره.

كما تبرز أهميتها أيضا في تسليط الضوء على تجارب النساء العاملات في مجال التطريز، مما يجعلهن قدوة لغيرهن من النساء في نهج أسلوبهن للمشاركة في زيادة تمكينهن الاقتصادي، وحث المنظمات الحكومية وغير الحكومية على الاهتمام بهذه الحرفة من خلال تشجيع الإناث على ممارسة هذه الحرفة، وتسهيل مهمة القروض الصغيرة لديهن، نظرا لأهميتها في إحياء التراث وزيادة تمكين المرأة وحل مشكلة البطالة من جهة وزيادة دخل الأسرة من جهة أخرى، خصوصا في ظل توفير أسواق جديدة لمنتوجاتهن الحرفية في مجال التطريز.

وتجدر الإشارة إلى دور جلالة الملكة رانيا العبد الله في هذا المجال خاصة في افتتاح جلالتها للبنك الوطني العربي لتمويل المشاريع الصغيرة. ويأتي تركيز جلالتها على قطاع التمويل الصغير لأهميته ودوره الكبير في التقليل من نسب الفقر والبطالة وتحقيق التنمية المستدامة، وتحسين المستوى المعيشي للفقر خصوصا النساء اللواتي يشكلن الشريحة الأكبر من متلقي خدمات هذا النوع من البنوك. [19]

أهداف الدراسة وتساؤلاتها

تهدف الدراسة إلى تسليط الضوء على تجارب النساء العاملات في مجال التطريز وذلك من خلال التعرف إلى التغييرات التي أحدثها عملهن في مجال التطريز في زيادة تمكينهن اقتصاديا، والمعوقات التي تواجههن والتطلعات المستقبلية لديهن، حيث سيتم الإجابة على الأسئلة التالية:

1. هل هناك تجارب ناجحة لنساء عاملات في مجال التطريز؟
2. ما التغيرات التي أحدثها عملهن في مجال التطريز على زيادة تمكينهن اقتصاديا؟
3. ما المعوقات التي واجهت النساء خلال عملهن في التطريز؟
4. ما هي تطلعاتهن المستقبلية في مجال عملهن في التطريز؟

تعريف المصطلحات

تمكين المرأة: يشمل التمكين القدرة على اتخاذ القرارات واكتساب مهارة الوصول إلى الهدف وتنمية حالة من الرفاهية. وعلى صعيد الفرد يشمل تنمية الثقة بالنفس والفعالية الذاتية وإثبات الذات. [20]

التطريز في اللغة: هو وَشْيُ الثياب ورَقْمُها، وطَرَّزَ الثوب؛ أي وشّاه وزخرفه. وفي الرائد؛ **التطريز**: هو الوشي والتزيين بالخيوط والرسوم في الثياب أو نحوها. والتطريز عبارة عن رسمٍ هندسيّ معيّن ترسمه المرأة بإبرتها على

قماش ثوبها، أو على أي قطعة قماش أخرى تريدها، وهو يتكون من غُرَزٍ متناسقة بشكل هندسيّ متقن، تأخذ شكل الرسمة التي تريدها المرأة بعد تطريزها، وتتكرر تلك الرسمة مرات ومرات في كثير من الحالات حتى تصبح قطعة هندسية جميلة.[21]

المنظمات غير الحكومية: هي مجموعات طوعية لا تستهدف الربح، ينظمها مواطنون على أساس محلي أو قطري أو إقليمي أو دولي. ويتمحور عملها حول قضية معينة ويقودها أشخاص ذوو اهتمامات مشتركة، وهي تؤدي طائفة من الخدمات والوظائف الإنسانية. وتطلع الحكومات على أولويات المواطنين، وترصد السياسات، وتشجع على المشاركة السياسية على المستوى المجتمعي. وهي توفر التحليلات والخبرات فضلا عن مساعدتها في رصد الانتهاكات وتنفيذ الاتفاقيات الدولية. ويتمحور عمل بعض هذه المنظمات حول مسائل من قبيل الدفاع عن حقوق الإنسان مثل المرأة، والطفل، والصحة، والتعليم، والثقافة، والفنون.....[22]

أثواب الأردن

بصمات الحضارات طبعت في الأشكال والتقنيات والألوان المستعملة في التطريز. ولكن الأهم من ذلك هو الإضافات التي أدخلتها النساء على هذه الحرفة فأكسبتها خصوصية المنطقة.

فيما يلي نماذج لأثواب في مناطق الأردن المختلفة:

أثواب من منطقة السلط: تصنع أثواب منطقة السلط غالبا من قماش ساتان القطن الأسود (دبيت) وفيها زينة من القطن الأزرق وهي تشبه أثواب منطقة إربد، والأثواب التي تلبسها النساء في جبال حوران (وهي هضاب عليا موجودة الآن في جنوب سوريا). والأكمام العريضة، التي لا نجدها في أثواب حوران، تتكون من قطع قماش متوازية، زرقاء وسوداء بالترتيب، لكن ثياب السلط، تتميز وبشكل واضح بمقاييسها: يمكن أن يصل ثوب هذه المنطقة إلى 3,5 م طولا، و4 م عرضا، ويمكن للأكمام أن تصل إلى 1 م نحو الأسفل.

ونجهل أسباب أطوال هذه الأثواب، وهي ترفع عند اللبس بحزام، والتنورة لها ثلاث سماكات، ويمكن أن يلقى بالأكمام على الظهر، وذلك لربطها مع بعضها. وهذه الأثواب التي تسمى "خلقة"، مطرزة بشكل غير ظاهر على القبة، والجوانب والكف، وحتى سنة 1935، كانت تطرز بخيوط حريرية تأتي من بيت لحم. وفي الأيام العادية، تلبس الفساتين ذات الطول العادي المصنوعة من الدوبيت، بدون تطريز أو حزام، تسمى "الشرش". لم تكن أقل طولا بل أقل عرضا أيضا من الخلقة، التي كانت تلبس في القرى المجاورة للسلط.

ثياب منطقة الكرك: في مدينة الكرك، وفي المنطقة التي تحمل نفس الاسم كان يعيش وما يزال، إلى جانب البدو المسلمين، المسيحيون، حيث أغلبهم من الأورثوذوكس اليونانيون، ولكن هناك أيضا الكاثوليك الشرقيون والكاثوليك الرومان.

كانت المنطقة تعيش اعتماداً على الزراعة، وكانت التجارة بين أيدي تجار من الخليل ومن دمشق. وفي هذه المنطقة، تلبس النساء أثوابا مثنية ولكن الثني لا يصل إلا للركبتين والثوب أضيق مما هو عليه الحال في السلط. وهذه الأيام أصبحت الأثواب مصنوعة من ساتان الرايون، اما في الماضي فكان المفضل هو الدوبيت. ونجد على بعض أثواب الكرك بعض التطريز ولا نجده على البعض الآخر، وبسبب تنقل بعض العائلات من المدينة، انتقل الثوب إلى مادبا ومعان. وتقول نساء معان أن ثوب الكرك المطرز جاء مع المهاجرين الفلسطينيين، الذين أتوا إلى المدينة قبل الحرب العالمية واستقروا فيها.

أثواب معان: تقع معان في منتصف السكة الحديدية التي تربط دمشق بالمدينة المنورة (ثاني أقدس مدينة في الإسلام) الواقعة في الحجاز. أيام الإمبراطورية العثمانية، كانت تنظم القافلة السنوية للحجاج لتتجمع في دمشق، ومن هناك، تتجه إلى الجنوب في قافلة واحدة ضخمة تسمى "المدينة المتحركة": وكان يرافق الحجاج عدد كبير من التجار والحرفيين، وبالإضافة إلى النقود، كان الحجاج يحضرون معهم بضائع للمبادلة حتى يتسنى لهم تمويل سفرهم. وكانت

قافلة صغيرة تنتقل من فلسطين إلى معان عن طريق الخليل لتلتقي مع القافلة القادمة من دمشق. وسواء في الذهاب أو في الإياب، كان الحجاج يمكثون في معان لمدة يومين، حيث كان ينظم سوق كبير بهذه المناسبة، وكان هذا السوق الذي يستمر أربعة أيام، يحيي وبشكل كبير مدينة معان: وكان الحجاج والتجار يشترون أو يقايضون المواد الغذائية لبقية سفرهم.

في الذهاب كانت أهم البضائع المقايضة من القطنيات والحرير والمنتجات المطلوبة في معان والتي كانت تأتي من بلدان الحجاج الأصلية أو من أوروبا. وفي الإياب، كان الحجاج يحضرون معهم بضائع مشتراة من الحجاج الآخرين في المدن المقدسة، وهكذا فكنا نجد صواني (1) عراقية، وقبعات فارسية، وخناجر وسيوف هندية تأتي إلى مدينة معان. كان يأتي إلى معان مع قوافل الحجاج، صانعو النحاس، صانعو مجوهرات وحلي وصانعو أسلحة: وكان البعض منهم يبقى في المدينة ويتزوج من نسائها.

وبعد مجازر العثمانيين ضد الأرمن سنة 1915 و1916، جاءت مجموعة صغيرة، تمكنت من الهرب، مكونة خصوصا من النساء والأطفال، إلى معان لتقيم فيها. وكان أغلب سكان معان، عد من وفد من الضواحي، قادمين من دمشق ومن الحجاز. وكانت المدينة مقسمة إلى قسمين حسب الأصول الجغرافية للسكان، وكانت الفروق واضحة جدا بين القسمين، وكان ذلك جليا في العمارة، والأثاث، والحدائق الخاصة ومختلف العادات والتقاليد. يعكس فستان المناسبات في معان غنى المدينة: فهو مصنوع من حرير دمشق ومن الساتان. وتلبس فساتين الأعراس وهي مرفوعة بعض الشيء بواسطة حزام، وأحد الأكمام أكبر من الآخر، وهو مثني على القماش: يوضع الكم على الرأس المغطى بطاقية صغيرة ثم مربوطة بعصبة (عرج). (...) أما الفستان اليومي للشابات، فهو عبارة عن فستان أحمر أو أخضر، وهو، ما عدا الأكمام أصغر، له نفس قصة فساتين الحفلات. أما النساء الأكبر سنا، فكن يلبسن ثوبا أسود، وكانت قرويات وبدويات معان يلبسن نفس ملابس الكرك. مأخوذاً من ذاكرة الحرير، ملابس فلسطين والأردن، باريس، 1988، IMA-EDIFRA، ص 353، 359، 363، 367.[23]

الدراسات السابقة

من خلال مراجعة للدراسات السابقة المتعلقة بموضوع العمل في مجال التطريز وعلاقته بتمكين المرأة، تبين أن الدراسات العلمية المتعمقة في هذا المجال شحيحة ونادرة حسب اطلاع الباحثة، إلا أن هناك بعض الدراسات ذات الصلة بالموضوع والتي لها علاقة بعمل المرأة في مشاريع صغيرة وتمكينها اقتصاديا..، وهي في غالبيتها دراسات تقييميه لبحث آثار المشاريع على المنتفعين وأخرى متعلقة بالمؤسسات والجمعيات الداعمة للبرامج التنموية خاصة تلك المعنية بالنساء. وفيما يلي أهم ما جاء في نتائج هذه الدراسات:

فهناك دراسة بعنوان: «**تقييم الآثار الاقتصادية والاجتماعية على المنتفعين من برامج الأسر المنتجة وصناديق الائتمان المنفذة من قبل وزارة التنمية**» لـ شتيوي (2001)، هدفت إلى تحليل وتقييم الآثار الاقتصادية والاجتماعية للقروض التي تقدمها وزارة التنمية الاجتماعية من خلال برنامج الأسر المنتجة وبرنامج صناديق الائتمان بالإضافة إلى تقييم نجاح أو فشل تلك المشروعات من خلال الوقوف على أهم الأسباب والخصائص الاجتماعية والاقتصادية المؤثرة على استمرارية ونجاح هذه المشاريع، بهدف الوصول إلى فهم أعمق وأكثر شمولاً من أجل النهوض بهذه البرامج لتحقق أهدافها بالصورة الأفضل.

اعتمدت الدراسة منهج المسح الاجتماعي للعينة، وتم تصميم استبانة خاصة بالمقترضين وفقاً للأهداف المحددة للدراسة. وتم حصر مجتمع الدراسة بكافة الأفراد الذين تلقوا قروض تمويل من وزارة التنمية ضمن برنامج الأسر المنتجة وصناديق الإئتمان. كما تم اعتماد المشاريع التي نفذت منذ عام 1992 حتى 1999.

وخلصت الدراسة إلى نتائج عديدة، ففيما يتعلق بالخصائص الاقتصادية والاجتماعية، اتضح أن هنالك تباينا واضحا في سمات المقترضين، إذ تغلب نسبة الذكور على مشاريع الأسر المنتجة. وفي نفس الوقت فإن نسبة الإناث

المقترضات من برنامج صناديق الائتمان أعلى من المقترضات من برنامج الأسر المنتجة. وفيما يتعلق بالسمات الديموغرافية للمقترضين، لوحظ أن الفئة العمرية تتمركز بالمرحلة الفتية (مرحلة الشباب)، والحالة الاجتماعية للنسبة الأكبر من المقترضين هي من المتزوجين، وبالرغم من ارتفاع الخصوبة لدى هذه العائلات إلا أن الملاحظ هو انخفاض حجم أسر المقترضين. كما لوحظ ارتفاع نسبة ربات البيوت من الإناث في مشاريع برنامج الأسر المنتجة. كما بينت نتائج التحليل الإحصائي أن احتمالية نجاح المشاريع التي تديرها الإناث في برنامج صناديق الائتمان تكون أكبر.

أما بالنسبة للخصائص العامة للمشاريع، فوجدت الدراسة أن أهم سبب وراء تأسيس المشاريع هو تحسين الوضع المادي للمقترض، ويليه بعد ذلك الرغبة في العمل والاعتماد على الذات. أما فيما يتعلق بالصعوبات التي تقف عائقاً أمام الأفراد للحصول على قروض فهي الحصول على الوثائق الثبوتية للمشروع وتأمين الكفيل المالي.

وخرجت الدراسة بتوصيات أهمها ضرورة التوجه نحو التنوع في أنواع المشاريع، والعمل على رفع كفاءة الجهاز العامل على هذه المشاريع، وضرورة زيادة عدد القروض الممنوحة للإناث. (24)

وللتعرف إلى إدراك النساء صاحبات المشاريع الإنتاجية لمستوى تمكينهن في مدينة عمان، والتعرف إلى إدراك المرأة الأردنية لدورها في عملية التنمية الشاملة، بالإضافة إلى التعريف بمفهوم «التمكين» بأبعاده المختلفة، فقد قدمت جنكات (2001) دراسة بعنوان: «**إدراك النساء صاحبات المشاريع الإنتاجية لمستوى تمكينهن في مدينة عمان**».

واستخدمت الباحثة أسلوبين في جمع البيانات. الأول، منهج المسح الاجتماعي بالعينة، حيث استخدمت الباحثة استبياناً مكوناً من أربعة أجزاء. والأسلوب الثاني، هو منهج دراسة الحالة، حيث قامت الباحثة بدراسة حالتين من نساء العينة. وتكوّن مجتمع الدراسة من جميع النساء المقترضات بهدف إقامة مشاريع مدرة للدخل والممولة من القطاعين العام والخاص في مدينة عمان. أما العينة فكانت عشوائية بواقع 10% (140 امرأة) من مجتمع الدراسة البالغ 1400 امرأة.

وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها: 1. توجد علاقة طردية إيجابية بين ثقة المرأة بنفسها نتيجة امتلاكها المشروع، وبين مدى تأثيرها على أصدقائها ومن حولها وكأنها تصبح بذلك نموذجاً مقنعاً. 2. أن المرأة التي تشارك في قرارات العائلة تشارك زوجها أيضاً في قرارات الإنجاب وتعليم الأبناء، وتنظيم شؤون الأسرة، مما يعني أن النساء صاحبات المشاريع يسهمن في صنع القرارات في شتى شؤون العائلة. 3. كما تشير النتائج إلى أن المرأة التي تشارك في الأعمال الاجتماعية والسياسية تميل إلى التحرر والاستقلال المادي مما يدفعها إلى إنشاء مشروع خاص بها، والعكس صحيح، فإن المرأة المستقلة ماديا (صاحبة المشروع) يزداد اختلاطها بالآخرين مما يزيد من مشاركتها الاجتماعية والسياسية. (25)

وفي دراسة تقييميه أخرى بعنوان: "**الطريق إلى الأمام: تجارب نساء أردنيات رياديات**» للباحثة خلود الخالدي (2001)، هدفت الدراسة إلى تقييم فعالية الخدمات المالية وغير المالية المقدمة للنساء، بالإضافة إلى تحليل المدى الذي يمكن النساء من الاستفادة من هذه الخدمات ومدى التمكين الذي يحظين به نتيجة لذلك. كما هدفت الدراسة إلى التعرف على المعوقات التي تواجه صاحبات الأعمال في الأردن، كما تضمنت الدراسة صياغة استراتيجيات وتوصيات يمكن لها أن تحسن من الخدمات المقدمة إلى صاحبات الأعمال، مع أخذ الدلالات الجندرية بعين الاعتبار.

استخدمت الباحثة عدداً من الأساليب في منهجيتها مثل المقابلات الشخصية، ودراسة الحالة، بالإضافة إلى تصميم استبيان تفصيلي لجمع المعلومات ذات الصلة يعكس البعد الجندري في الدراسة من المستفيدات. وجرى استخدام استبيانين منفصلين بحيث وجه أحدهما إلى أولئك اللاتي حصلن على خدمات مالية، في حين وجه الآخر إلى أولئك اللاتي حصلن على خدمات غير مالية. كما شملت المنهجية على التحليل المكتبي للوثائق والبيانات المتوفرة

في المركز عن المستفيدات. وتكونت العينة من إحدى وأربعين امرأة صاحبة أعمال ومشاركة في نشاطات التدريب الإداري.

وكان من أهم نتائج الدراسة أن توفير الدعم للأعمال الصغرى التي تمتلكها النساء أو تشرف على إدارتها يشكل أداة فعالة في التخفيف من وطأة الفقر. وينطبق هذا بشكل خاص على تلك الحالات التي يكون الدعم مقرونا بتنمية المهارات الإدارية والخدمات. وخلصت الدراسة أيضا إلى أن افتقار النساء إلى المهارات الإدارية اللازمة يجعلهن غير قادرات على الدخول التنافسي لقطاعات الأعمال غير التقليدية. كما أنهن يفتقرن إلى المعلومات التي تتيح لهن الاطلاع على ظروف السوق والفرص المهنية المتاحة والبرامج والخدمات المتوفرة في هذا الصدد. كما وجدت الدراسة أن النساء غير قادرات على الحصول على القروض اللازمة وذلك على الرغم من تزايد البرامج الإقراضية العاملة في الأردن. ويتعلق الأمر خصوصا بتلك القروض اللازمة لبدء مشروع جديد. ويرجع السبب في ذلك إلى عدم مقدرة هؤلاء السيدات على توفير تلك الضمانات التي تفرض عليهن للحصول على القروض. فالنساء يفتقرن في كثير من الأحيان إلى الأدوات التي تجعلهن قادرات على مواجهة سيطرة الرجل في عالم الأعمال والتنافس مع نظرائهن على قدم المساواة. [26]

يمكننا القول بأن الدراسات السابقة الذكر كانت تركز على تأثير القروض المالية وغير المالية في تمكين المرأة اقتصاديا من ناحية وزيادة ثقتها بنفسها من ناحية أخرى، وهذا يتفق مع أهداف الدراسة الحالية، إلّا أن هذه الدراسة تتميز عن سابقتها في تسليط الضوء على هواية امتلكتها المرأة ثم طورتها لتصبح حرفة ساعدتها في تمكين نفسها اقتصاديا من جهة، والحفاظ على التراث الوطني من جهة أخرى.

منهجية الدراسة

منهج الدراسة: استخدم المنهج الوصفي النوعي في تحليل البيانات لاتساقه مع أهداف الدراسة.

مجتمع وعينة الدراسة: اشتمل مجتمع الدراسة على جميع النساء اللواتي يعملن بمهنة التطريز في مدينة عمّان، ولعدم وجود إطار لمجتمع الدراسة فقد تم اختيار عينة قصدية بواقع (20) عاملة في مهنة التطريز. وفيما يلي خصائص أفراد العينة:

جدول (1): الخصائص الاجتماعية لأفراد العينة

الفقرة	الفئة	العدد	%
الحالة الاجتماعية	متزوجة	15	75.0
	عزباء	2	10.0
	أرملة	3	15.0
	المجموع	**20**	**100.0**
عدد الأولاد	2 فما دون	7	35.0
	3-5	10	50.0
	6 أولاد فأكثر	3	15.0
	المجموع	**20**	**100.0**
الفئة العمرية	20-29	8	40.0
	30-39	2	10.0
	40 -49	10	50.0
	المجموع	**20**	**100.0**
المستوى التعليمي	ثانوي فما دون	13	65.0
	دبلوم	5	25.0
	بكالوريوس فأعلى	2	10.0
	المجموع	**20**	**100.0**

أداة الدراسة: تم بناء استمارة اشتملت على أسئلة تتناسب وأهداف الدراسة احتوت على (27) سؤالا بنوعيه المغلق والمفتوح موزعة على خمسة مجالات: **المجال الأول**: اشتمل على أسئلة متعلقة بالخصائص الشخصية للعينة، واشتمل **المجال الثاني**: على أسئلة متعلقة بتجارب النساء (12 سؤال)، **والمجال الثالث** اشتمل على أسئلة متعلقة بالتغييرات التي أحدثها العمل في التطريز (6 أسئلة)، أما **المجال الرابع** فاشتمل على أسئلة متعلقة بالصعوبات التي واجهت النساء في العمل في (سؤالين)، وأخيرا المجال الخامس فاختص بسؤال حول الطموحات التي تتطلع النساء إليها في تطوير المهنة.

صدق الأداة: للتحقق من صدق الأداة تم عرضها على خمسة أساتذة مختصين في مجال علم الاجتماع والقياس والتقييم في الجامعة الأردنية، وتم أخذ ملاحظات الجميع بعين الاعتبار وأجريت التعديلات المناسبة على أسئلة الاستبانة.

العمل الميداني: تم الوصول إلى أفراد العينة من خلال بعض منظمات المجتمع المدني الحكومية والخاصة مثل مؤسسة نهر الأردن، ورابطة الحرفيين الأردنيين، وجمعية الأرامل والأيتام...إضافة إلى بعض الحرفيات اللواتي يعملن لحسابهن الخاص. بحيث اشتملت على (20) حرفية في مجال التطريز. حيث قامت الباحثة بجمع البيانات من خلال المقابلة الشخصية المعمقة وذلك للتأكد من الدقة في جمع البيانات والوصول إلى تفاصيل معمقة التي تتسق وأهداف الدراسة.

المعالجة الإحصائية: تم ترميز المعلومات والبيانات التي تم جمعها بواسطة أسئلة توجه في المقابلات الشخصية، بحيث تم تحليلها وتصنيفها إلى مجموعة من الأفكار الرئيسية وفقا لأهداف الدراسة، والربط بينها.

نتائج الدراسة ومناقشتها

أولا: تجارب النساء في مجال التطريز

كن يحكن يومهن وهمومهن بالإبرة والخيط؛ فيصنعن أثوابا تحاكي جمال روحهن البهية. يخترن الألوان بأناقة فراشة تنتقي أحلى الزهر. يرسمن العروق بدمع العين وزفرات القلب.. ولم يكن يعلمن أنهن يطرزن تاريخا بأكمله. يحكن الهوية. ويؤسطرن المراحل وقضية الوطن والأرض والأجيال والأمة. (27)

للحديث عن تجارب النساء العاملات في مجال التطريز أهمية خاصة وذلك لإفادة النساء وحثهن على أخذ نهج العمل بأخطاء أقل، وذلك من خلال التعرف على الطريقة التي تعلمن فيها فن التطريز ومارسنها كحرفة تدر عليهن ربحا ماديا ومعنويا تزيد من ثقتهن بأنفسهن، مما يجعلهن قادرات على اتخاذ القرارات الخاصة بهن وبأسرهن إلى حد ما.

حيث تبين من نتائج الدراسة أن (33%) من النساء بدأن تجربتهن منذ الطفولة المبكرة مع هواية التطريز.

تقول إحداهن: «انبثقت الفكرة من البداية عندما لاحظت أن رسوماتي على الزجاج والمرايا والصواني كانت رسومات فلاحات يرتدين أثوابا مطرّزة. وكنت قد شاركت في معرض رسم عن طريق بلدية عمّان وأخذت الجائزة الأولى وكانت لها أثر كبير في نفسي. وقد كنت ما زلت طالبة. بعدها شجعتني مدرستي على الاهتمام بفن التطريز».

في حين ما نسبته (67%) منهن كن تعلمنها في العشرينيات من عمر الشباب سواء عن طريق الأم أو المدرسة بنسبة (83%)، و(17%) قد تعلمنها من خلال طرق أخرى كالجيران أو مراكز التدريب والجمعيات، فكان لهذه الجهات الفضل في تقدم هؤلاء النسوة في الحرفة.

تقول إحداهن: «أول من علمني مدرستي. والتي أدعو لها دائما. ثم زاد تعليمي من عمتي حيث كانت تعمل في مجال التطريز. وطباق القش. ثم زاد تعليمي من خلال مطالعة الكتب المختصة»

حيث بدأت (42%) من عينات البحث هذه المهنة كهواية، وقد قمن بتطويرها خلقا وابتكارا بما يتناسب وروح العصر؛ والمحافظة في الوقت نفسه على روح التراث. في حين بلغت نسبة من تأثرن بالأسرة واتخذنها حرفة كموروث

اجتماعي حوالي (58%)، حيث وجدن أمهاتهن وعماتهن يمارسن هذه الحرفة، والتي تعبر عن ثقافة المجتمع الذي يعشن فيه. وكان لزاما على المرأة أن تطرز جميع مستلزمات زواجها.

تقول إحداهن: «عندما تزوجت كنت أنا من طرّز جميع المفارش والمخدات والأغطية التي أخذتها إلى بيت زوجي، حيث كان لزاما على كل فتاة مقبلة على الزواج أن تطرّز أشياء منزلها الجديد بنفسها»

وفق العادات السائدة آنذاك والتي تعبر عن معايشة التراث يوميا. وقد كان جهاز العروس قديما يحتوي على عدة أثواب؛ ولكل مناسبة ثوب. وكانت قريبات العروس يساعدنها في تطريز هذه الأثواب، لأن إنجاز ثوب واحد يستغرق مدة زمنية طويلة وجهدا كبيرا؛ فكان لدى الفتاة ثوب لليلة الزفاف، وآخر ل "الحنة"، وثالث للاستعمال اليومي، ورابع للمناسبات، وقد سمعنا أن الفتاة يكون بحوزتها ما يقارب الخمسة عشر ثوبا. [28]

وتبين من نتائج الدراسة أنهن عملن على تطوير مهنة التطريز بدافع تحسين الأوضاع المادية لـ (50%) منهن، أو بدافع ملء الفراغ، أو لتحقيق ذواتهن بنسبة (50%). ولم تؤثر هذه الهواية على إكمال دراستهن بشكل سلبي، بل

على العكس فقد أكملت إحداهن دراستها في مجال التصميم والتطريز بحيث احترفت الهواية بشكل أكاديمي.

وأظهرت النتائج أن (75%) منهن يمارسن المهنة في منازلهن من خلال جمعيات حكومية أو خاصة بحيث لا يتعارض عملهن مع واجباتهن المنزلية، ويسوقن إنتاجهن من خلال الجمعيات التي يعملن لها. في حين كانت نسبة من يمتلكن مشروعاً خاصاً حوالي (25%)، حيث يعملن على تسويق إنتاجهن من خلال معرض لإنتاجهن أو من خلال الاشتراك في معارض داخل الأردن وخارجه.

ولكن ماذا عن نقل مثل هذه الحرفة الأصيلة للأجيال الأخرى؟؟؟؟؟ فقد وجد لدى هؤلاء النسوة شدة إحساس ووعي بأهمية وقيمة هذا التراث الوطني وضرورة نقله واستمراره للأجيال اللاحقة. حيث تبين أن جميعهن قد قمن بتعليم بناتهن وتحفيزهن على ممارسة مثل هذه الحرفة بطرق مختلفة...

تقول إحداهن: «قامت الوالدة بتعليمي أنا وأخواتي منذ الصغر هذه المهنة، قد عوّدتنا على تحمل المسؤولية في العمل وكانت تعطينا أجراً مقابل هذا التطريز، إضافة إلى الاهتمام بدراستنا، حيث أننا جميعنا نحمل درجة الماجستير بتخصصات مختلفة»

- وبهذا تكون قد زرعت فيهن قيمة العمل وأهميته بالنسبة للمرأة وتمكينها اقتصاديا، إضافة إلى زيادة الثقة بالنفس-

وأكملت، «بأن والدتها لم تقتصر على تعليمهن بل شمل التعليم أيضا بنات النساء اللواتي يعملن لحسابها، وذلك بإهدائهن خامات وخيوطاً وقطع قماش بسيطة لتشجيعهن على تعلم التطريز».

وكذلك بالنسبة لباقي السيدات فلم يقتصر تعليمهن لبناتهن، بل اتسع ليصل بنات العاملات لديهن، أو جيرانهن، أو صديقاتهن أو بنات العائلة.

وبهذا يكنّ قد أسهمن في المحافظة على هذه المهنة من الاندثار، واستمرارها عند الأجيال القادمة.

ثانيا: التغييرات التي أحدثها عملهن في مجال التطريز في زيادة تمكينهن اقتصاديا

«المرأة تتمتع بقوة العزيمة وإذا أرادت بلوغ شيء ما، يمكنها ذلك وهي أقدر من الرجل على اجتياز الحاجة والفقر، وما عليها إلا تكوين نفسها والإصرار على ذلك، فالإرادة القوية هي التي تصنع المرأة..» وتضيف «إن الحرفة مورد رزق للمرأة تثبت بها ذاتها وكيانها وتخلصها من التبعية الاقتصادية للرجل».[29]

تبين من نتائج الدراسة أن أبرز تغيير أحدثته هذه الحرفة في حياة النساء أنها درّت ربحاً ملموساً لـ (92%) منهن، لهن ولعائلاتهن، منهن من وسعت منزلها، أو ساعدها الربح في تعليم أولادها في الجامعات، أو كان نواة

لمشروع خاص لها، ومنهن من كان له معها تأثير معنوي بحيث زاد من ثقتهن بأنفسهن، حيث أصبحن لا يحتجن أحداً وإنما كنّ يعتمدن على أنفسهن في الكسب والإنفاق، مما زاد في مشاركتهن بالقرارات الأسرية.

تقول إحداهن: «زاد دخلي الشهري، فعندما توفي زوجي كان بيتي غرفتين فقط، فتمكنت من إضافة غرفتين أخريين إلى المنزل، وأعطوني أهل زوجي غرفتين أخريين أصلحتهما وأضفتهما إلى المنزل، واشتريت أثاثا وأنا الآن أتعلم قيادة السيارة، إضافة إلى الدعم المعنوي والسعادة التي أحسها عندما آتي إلى المركز أو أعلم أحدا التطريز»

وتقول أخرى: «التطريز وسيلة لتحسين الوضع وللحفاظ على التراث، فالتطريز مهنتي التي أتقاضى منها راتبا وأحقق فيها ذاتي كأي مهنة أخرى، وأنا أحب التطريز كثيرا ومتعتي تكمن في إكمال القطعة التي أطرزها والانتقال إلى القطعة الموالية».

ومن جانب آخر فإن بعضهن قد حقق عملهن في مجال التطريز فائدة على مجتمع النساء اللواتي يعملن في مهنة التطريز في بيوتهن. وذلك بإنشاء رابطة تضم النساء اللواتي يعملن في هذه الحرفة.

تقول نائبة رئيس رابطة الحرفيين الأردنيين: «كنا في البداية نزور السيدات في الأسر، كان من الصعوبة أن نقنع السيدات اللواتي يملكن حرفة في أنهن يمكن أن يستفيدوا منها لتحسين دخلهن، ولكن مع توعيتهن في أهمية عملهن تطور عملهن وارتفع دخلهن بعد أن كان مقتصرا على أثاث وأدوات المنزل وحاجاتهن الشخصية فقط».

ثالثا: الصعوبات التي واجهتن في العمل

أظهرت النتائج أن أبرز الصعوبات التي واجهت النساء العاملات في هذه الحرفة هي التمويل المادي، مما اضطرهن للإرتباط مع الجمعيات والمراكز حيث يعملن معهن فقط بالجهد المبذول لإنجاز القطعة بنسبة (80%) والباقي كن صاحبات عمل، ومنهن من لم تتجرّأ على أخذ قرض من أي جهة مسؤولة خوفاً من عدم قدرتها على إدارة المشروع وتسديد القرض بنسبة (40%) والباقي لم يفكّرن بذلك.

وكانت هناك صعوبات أخرى واجهت بعض ربّات الأسر؛ كعدم القدرة على التوفيق بين عملهن وشؤون المنزل في فترة زمنية معينة عندما كان لديهن أطفال في عمر أقل من أربع سنوات، مما اضطر بعضهن أحياناً إلى تقليل كمية الإنتاج.

رابعا: الطموحات التي يتطلعن إليها في المستقبل

أظهرت النتائج أن (50%) من النساء يتطلعن لتحسين أوضاعهن المادية بإعطائهن مزيداً من العمل، و(33%) منهن يتطلعن لامتلاك مشروع أو دار أزياء خاصة بهن، و(17%) منهن من تطلعن لأكثر من هذا كإنشاء متحف يضم هذا التراث، وإصدار كتب ومطبوعات تعزز هذا التراث.

تقول إحداهن: «تراثنا يجب المحافظة عليه كما هو، وعلينا أن نطوره وبنفس الوقت ما ننسى أصلنا ونستخدمه في المناسبات الرسمية مثل المؤتمرات الدولية، فهذا يعتبر من تراثنا الأصيلة، فالذي يحافظ عليه يحافظ على جذوره وحياته».

وبعد،،، يلاحظ أن النتائج اتفقت مع الإطار النظري في العديد من المواضع، حين عبرت جماعة من النساء عن مشكلة احتياجاتهن المادية بالإنخراط مع المراكز أو الجمعيات التي تتخذ من حرفة التطريز مشروعاً لها، كذلك منهن من انخرطن مع جماعة الجيران أو الأهل والأسرة وتبادلن الأدوار والوظائف من خلال التفاعل الاجتماعي، فحققن ذواتهن، وزادت ثقتهن بأنفسهن دون الخروج عن إطار العادات والتقاليد، إذ كن يمارسن مهنتهن في منازلهن بحكم العادات الاجتماعية[30].

وأدى تفاعل هذه الجماعة من النساء إلى إنجاح الأنشطة العملية التي قُمْن بها، مما ساعد على رفع دخلهن الشهري، ومكّنهن من إدارة مواردهن المادية، وبالتالي إلى تمكنهن اقتصادياً وزيادة اعتمادهن على أنفسهن، وفي ذات

الوقت حاكَيْن التراث الموروث عن الأمهات والجدات[31].

اتفقت النتائج مع نتاج دراسة خلود (2001) [32] بأن القروض التي اتخذتها بعض النساء قد زادت تمكينهن من انفسهن، كما أن عدم إقبال النساء على الإقتراض لإنشاء مشاريع خاصة بهن هو افتقارهن لمهارة إدارة هذه المشاريع، وامتلاكهن أدوات المنافسة مع الرجال في عالم التجارة.

كما اتفقت نتائج الدراسة مع نتائج دراسة جنكات (2001) [33]، بأن المرأة التي تمتلك مشروعها الخاص بها تزيد ثقتها بنفسها، ويزيد استقلالها المادي، كما يزيد اختلاطها الاجتماعي ومشاركتها في القرارت الأسرية.

التوصيات

استنادا لما جاء في نتائج الدراسة، توصي الدراسة ما يلي:

1. حث المؤسسات غير الحكومية على تدريب النساء على كيفية إدارة المشاريع الصغيرة، وتسويق منتجاتهن.
2. تسهيل عملية القروض وبلورة حلول بديلة في هذا الإطار، وذلك من خلال مؤسسات تعنى بهذا الشأن.
3. تسهيل الظروف لتوفير بيئة آمنة وداعمة تشجع صاحبات المشاريع الصغيرة في مجال التطريز لخدمة أسرهن ومجتمعاتهن.
4. تشجيع المؤسسات ذات العلاقة بالحرفيات لتوفير أسواق جديدة لمنتجاتهن الحرفية في مجال التطريز.
5. دعوة للمسؤولين عن المناهج المدرسية بإعادة النظر والاهتمام بهذه الحرفة بإضافتها للمناهج لكلا الجنسين، لأنها تعبّر عن تراث وهوية وطنية يجب المحافظة عليها وتهم كلا الجنسين.
6. دعوة لمؤسسة التدريب المهني على تشجيع الإناث في الالتحاق في برامج التدريب في مجال الأعمال الحرفية وخاصة فيما يتعلق بحرفة التطريز.

المصادر والمراجع:

1. مركز المرأة العربية للتدريب والبحوث كوثر (2007)، **بالخيط والإبرة، دليل حرفيات التطريز في البلدان العربية**، تونس.
2. قعوار، وداد، وناصر، تانيا، (1995) **التطريز الفلسطيني «غرزة الفلاحي» التقليدية**، متحف الأثنوغرافي الوطني، ميونخ، ص: 15.
3. htm.0_061695/http/mousou3a.educdz.com/0
4. htm.0_061695/http/mousou3a.educdz.com/0
5. قعوار، وداد، وناصر، تانيا، (1995) **التطريز الفلسطيني «غرزة الفلاحي» التقليدية**، متحف الأثنوغرافي الوطني، ميونخ، ص: 15.
6. الحوّات، علي، (1998)، **النظرية الاجتماعية: اتجاهات أساسية**، فاليتا- مالطا، شركة إليجا للنشر، ص: 180.
7. الحوّات، علي، (1998)، **النظرية الاجتماعية: اتجاهات أساسية**، فاليتا- مالطا، شركة إليجا للنشر، ص: 174.
8. الحوّات، علي، (1998)، **النظرية الاجتماعية: اتجاهات أساسية**، فاليتا- مالطا، شركة إليجا للنشر، ص: 180.
9. عبد الرحمن، عبدالله محمد، (2003)، **النظرية في علم الاجتماع**، الجزء 2: النظرية السوسيولوجية المعاصرة، مصر: دار المعرفة الجامعية، ص: 174.
10. عبد الرحمن، عبدالله محمد، (2003)، **النظرية في علم الاجتماع**، الجزء 2: النظرية السوسيولوجية المعاصرة، مصر: دار المعرفة الجامعية، ص: 175.
11. عبد الرحمن، عبدالله محمد، (2003)، **النظرية في علم الاجتماع**، الجزء 2: النظرية السوسيولوجية المعاصرة، مصر: دار المعرفة الجامعية، ص: 176.
12. بني جابر، جودت، (2004)، **علم النفس الاجتماعي**، ط1، عمان: مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، ص: 134-133.

13. بني جابر، جودت، (2004)، **علم النفس الاجتماعي**، ط1، عمان: مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، ص: 137-135.
14. بني جابر، جودت، (2004)، **علم النفس الاجتماعي**، ط1، عمان: مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، ص: 140.
15. مضية، محمد سعيد، (1986)، البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني: **مجموعة مقالات مترجمة عن الانجليزية**، دار إبن رشد للنشر والتوزيع: عمان- الأردن.
16. عبد الرحمن، عبدالله محمد، (2003)، **النظرية في علم الاجتماع**، الجزء 2: النظرية السوسيولوجية المعاصرة، مصر: دار المعرفة الجامعية، ص: 394.
17. عبد الرحمن، عبدالله محمد، (2003)، **النظرية في علم الاجتماع**، الجزء 2: النظرية السوسيولوجية المعاصرة، مصر: دار المعرفة الجامعية، ص: 395.
18. *http://omaema.jeeran.com/archive/2008/11/734692.html*
19. جريدة الرأي، العدد 12967 الصادر يوم 28 آذار لعام 2006، عمّان، الأردن.
20. *http://www.chbeauxarts-prodecom.org/arabic/artisanat-a/a-framcostjourdain.htm*
21. منظمة الأمم المتحدة، *www.un.org*.
22. *http://omaema.jeeran.com/archive/2008/11/734692.html*
23. *http://www.chbeauxarts-prodecom.org/arabic/artisanat-a/a-framcostjourdain.htm*
24. شتيوي، موسى، (2001). **تقييم الآثار الاقتصادية والاجتماعية لقروض برنامجي الأسر المنتجة وصناديق الائتمان المنفذين من قبل وزارة التنمية الاجتماعية في الأردن.** عمان: وزارة التنمية الاجتماعية.
25. جنكات، سيرين، (2001). **إدراك النساء صاحبات المشاريع الإنتاجية لمستوى تمكينهن في مدينة عمان.** رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.
26. الخالدي، خلود، (2001). **الطريق إلى الأمام: تجارب نساء أردنيات رياديات.** (ط1)، عمان: الصندوق الأردني الهاشمي للتنمية البشرية.
27. قعوار، وداد (2009)، ثقافة الإبرة والخيط..إرث يحاكي جمال الروح، **أقلام جديدة**، العدد السادس والعشرون، الجامعة الأردنية، الأردن.
28. مراد، مريم (2009)، لا خطر من "الموضة" وأسنان "الماكينة" على فرح الفتاة بعروق الثوب!، **أقلام جديدة**، العدد السادس والعشرون، الجامعة الأردنية، الأردن.
29. قعوار، وداد (2009)، ثقافة الإبرة والخيط..إرث يحاكي جمال الروح، **أقلام جديدة**، العدد السادس والعشرون، الجامعة الأردنية، الأردن.
30. بني جابر، جودت، (2004)، **علم النفس الاجتماعي**، ط1، عمان: مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، ص: 140.
31. عبد الرحمن، عبدالله محمد، (2003)، **النظرية في علم الاجتماع**، الجزء 2: النظرية السوسيولوجية المعاصرة، مصر: دار المعرفة الجامعية، ص: 395.
32. الخالدي، خلود، (2001). **الطريق إلى الأمام: تجارب نساء أردنيات رياديات.** (ط1)، عمان: الصندوق الأردني الهاشمي للتنمية البشرية.
33. جنكات، سيرين، (2001). **إدراك النساء صاحبات المشاريع الإنتاجية لمستوى تمكينهن في مدينة عمان.** رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

ملحق رقم (1)

بسم الله الرحمن الرحيم

استمارة

دور فن التطريز في تمكين المرأة اقتصاديا

الرقم المتسلسل: ( )

أولا: الخصائص الشخصية

1. العمر: ( )

2. الحالة الاجتماعية: 1. متزوجة 2. عزباء 3. مطلقة 4. أرملة 5. منفصلة

3. عدد الأولاد: ( )

4. المستوى التعليمي: 1. أميـة 2. ابتدائي 3. إعـدادي 4. أساسي 5. ثانوي 6. دبلوم 7. بكالوريوس 8. أعلى من بكالوريوس

ثانيا: تجارب النساء

5. منذ متى وأنت تطرزين؟ .....

6. ممن تعلمت التطريز؟ .....

7. من أين جاءت فكرة تعلمك؟ .....

.....

8. ما الذي دفعك إلى تعلم هذه المهنة؟ .....

9. هل أثر ذلك على إكمال دراستك؟ 1. نعم 2. لا

10. أين تمارسين مهنة التطريز؟ .....

11. كيف تسوقين منتجاتك؟ .....

.....

12. هل تجنين ربحاً من عملك؟ 1. نعم 2. لا

13. هل ساعد ربحك في رفع مستوى العائلة الاقتصادي؟ 1. نعم 2. لا

14. هل يستفيد أحد سواك من ربحك؟ 1. نعم 2. لا

15. وضحي: .....

16. هل بدأ مشروعك بقرض؟ 1. نعم 2. لا

17. ما مصدره؟ .....

ثالثا: التغيرات التي أحدثتها

18. هل قمت بتعليم غيرك؟ 1. نعم 2. لا

19. وضحي: .....

20. هل شاركت بمعارض؟ 1. نعم 2. لا

21. وضحي: .....

22. كيف غير من حياتك؟ .....

.....

25. من وجهة نظرك من له الفضل في عملك هذا؟ .....

.....

رابعا: الصعوبات التي واجهتهن

23. هل واجهتك صعوبات في المهنة؟ 1. نعم 2. لا

24. وضحي: .....

.....

خامسا: الطموحات التي يتطلعن إليها

26. ما طموحاتك المستقبلية؟ .....

.....

27. هل ترغبين في إضافة شيء؟

.....

.....

إشكالية طرح النص المسرحي على الشاشة السينمائية
تاجر البندقية أنموذجا

علي فياض الربيعات، مخلد نصير الزيودي: قسم الدراما، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 6 /11/ 2008 **تاريخ القبول**: 9 /5/ 2010

ملخص

تفرض السينما تقنية محددة في كتابة السيناريو خلافا عن كتابة النص المسرحي وذلك بسبب خصوصية كل فن. فخصوصية المسرح تظهر في تفاعليته الحية المباشرة مع المشاهد الثابت الذي يعتمد على الاختيار من المنظور المسرحي. أما خصوصية السينما فتعتمد على إطار الصورة بكل أبعادها وحجومها وزواياها. وعليه يتناول هذا البحث إشكالية طرح النص المسرحي على شاشة السينما من خلال التأكيد على: 1) جمالية الصورة البصرية 2) الفرق ما بين هو على خشبة المسرح ضمن التقنيات المتاحة وما هو على شاشة السينما وأبعادها 3) النص المسرحي المكتوب وتحويله إلى نص سينمائي ضمن تقنيات كتابة السيناريو في السينما. وقد ناقش البحث مسرحية تاجر البندقية للكاتب وليم شكسبير أنموذجا.

The problem of putting forth the theatrical text from the film makers point few, «the merchant of Venice by Shakespeare as an example»

Ali Al-Ribat and Mikhled Zyoudey,
Department of Drama, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Abstract

Cinema imposes a specific technical writing scenario as distinct from the art of writing text this is due to the specificity of each art form.Theatre in this regard requires living and direct interaction with the audience who relies on the choice of theatrical perspectives. However, cinema depends on the picture frame in all its dimensions, sizes and angles. Though, the aim of this study is to undertake the problem of projecting theatrical text on the big screen. This is a achieved through: (1) the emphasis on the aesthetics of visual picture, (2) the difference between what is on stage within the available technology and what is on the big screen with its all dimensions, and (3) the written theatrical text is to be transmitted into cinematic text within the existing techniques. The research discusses Merchant of Venice ply of William Shakespeare as a model.

المقدمة

مع بدايات صناعة السينما، حاول القائمون عليها أن ينتقلوا من تصوير الفعاليات الاجتماعية البسيطة المختلفة إلى تسجيل المسرحيات التي تعرض على خشبة المسرح، فأثار في نفوسهم ضرورة وجود فن سينمائي خاص لاعتقادهم أن المسرح المعلب بالأفلام كان تسجيلاً خالياً من الابتكار والإبداع الفني.

ومع تطور الصناعة السينمائية بدأت تظهر معالم فن جديد يحمل بعداً ثقافياً وفنياً على المستوى العالمي، وأصبح من السمات البارزة في الحراك الثقافي والفني ليس على صعيد دولة فحسب بل في مختلف دول العالم، وهيأ هذا الأمر لظهور خامات فنية جديدة موازية لفناني المسرح، و كتاب سيناريو عظام لا يقلون أهمية عن أعلام الأدب، بالإضافة إلى ذلك رافق هذا الفن عمليات فنية كالمونتاج، والإخراج، والموسيقى التصويرية، والإكسسوار وغيرها من الأعمال المساندة لهذا الفن العظيم.

وقطع الفن السينمائي شوطاً كبيراً من التطور فاكتسب عبر مراحل تطوره سمات الفن الأصيل الذي ميزه عن الفن المسرحي، وشكل حالة إبداعية خاصة لها قوانينها التي تميزه عن الأدب، والمسرح، بل وأسهم في ظهور إشكال إبداعية أدبية جديدة كما ذكرنا سابقاً وهي كتابة السيناريو الذي رفض الأشكال الأدبية الإبداعية المتعارف عليها كالرواية والقصة، وحيث تبلورت هذه السمات لتؤسس حقاً لفن أصيل له امتداداته الأدبية والفنية وهكذا شكلت

النصوص المسرحية والأدبية_ الرواية، والقصة_ عمقاً للفن السينمائي الذي قام بتحويلها إلى أفلام سينمائية أخذت من الشهرة والنجاح مكاناً.

وفي هذا الإطار يقول اندريه بازان «إن نجاح المسرح المصور يخدم العمل المسرحي، كما يخدم اقتباس القصة الأدب، فمسرحية هاملت على الشاشة السينمائية ليس من شأنها إلا أن تكسب جمهوراً أكبر تحدوه الرغبة في حضور العرض المسرحي لهذه المسرحية».[12]

ومن هنا نجد أن المسرح والسينما، أصبح كل منهما فناً قائماً بذاته، وللتعرف على السمات المشتركة بينهما لا بد من تحديد السمات الخاصة بكل واحد منهما كل على حده وذلك بهدف التعرف على كيفية الإعداد للعمل المسرحي في السينما.

مشكلة البحث

ان السينما تفرض تقنية محددة في كتابة السيناريو خلافا لفن كتابة النص المسرحي وهذا يرجع لخصوصية كل فن. فخصوصية المسرح التفاعل الحي المباشر مع المشاهد الثابت الذي يعتمد على الاختيار من المنظور المسرحي أما خصوصية السينما فتعتمد على إطار الصورة بكل أبعادها وأحجامها وزواياها وهنا نجد أن المشاهد متحرك مع حركة الشكل (الإطار) وحركة الموضوع. وتجدر الإشارة إلى مسألة الاختيار والتنظيم من جهة المشاهد، فالمشاهد في المسرح يختار من السينواغرافيا المسرحية ما يشد الانتباه، والانتباه حالة ذاتية تختلف من شخص لآخر اما في السينما فالمشاهد مجبر عنوة على النظر إلى النقطة التي يريدها صانع العمل للمتلقي، فهو متحرك في السينما و ذاتي وثابت في المسرح. هذا على مستوى العرض. اما على مستوى النص فتختلف عملية نقل شريحة الواقع الى النص المسرحي عنه الى النص السينمائي (السيناريو)، واذا اردنا ان نبحث في عمليات المعالجة السينمائية للنصوص المسرحية التي تمت فاننا نواجه مشاكل متعددة في إعداد النص المسرحي للشاشة السينمائية، وينتج من هذه المشكلة موضوعات مشتركة تفرض علينا التعرف على السمات المشتركة بين الفن السينمائي والفن المسرحي بعد استقلال الأول عن المسرح.

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في كونه يناقش احد أهم المسائل التي تواجه صانع العمل السينمائي في الترجمات المختلفة للنص السينمائي (السيناريو) من حيث ترجمته من الفعل الدرامي المسرحي الى الفعل الدرامي السينمائي

حدود البحث

يتحدد البحث في دراسة المادة المسرحية التي تخص نص المسرحية المكتوب ودراسة السمات المشتركة ما بين الفن السينمائي والفن المسرحي

أهداف البحث : تتضح أهداف البحث في النقاط التالية:

1. معرفة عملية التأثير المتبادل بين المادة المعالجة مسرحيا وسينمائيا .
2. الكشف عن طرق تعامل المادة المسرحية مع الشاشة السينمائية .
3. البحث عن جماليات الفعل الدرامي المسرحي من خلال الشاشة السينمائية

تحديد المصطلحات

السيناريو : يعرف (سيد فيلد) السيناريو «بأنه قصة تروى بالصور «23. وتجدر الإشارة هنا أن سيد فيلد ركز على مفهوم الصورة لاعتماد الصورة السينمائية على شخوص تتحرك ضمن فعل وحركة، لذلك «وصف السيناريو بأنه مثل الاسم في علم النحو يطلق على شخص أو أشخاص في مكان وهم يؤدون أدوارهم «23 وهنا نرى أن سيد فيلد لم يبتعد عن تعريف أرسطو للدراما من حيث أنها محاكاة لفعل تام وهذه المحاكاه تتم بواسطة اشخاص فاعلين لا بواسطة القصة.

الميزانسين : «كلمة ميزانسين مأخوذة عن الفرنسية وتعني حرفيا وضع الشئ على خشبة المسرح، وهو مصطلح مستعار من المسرح الشرعي، والعبارة تشير إلى تنسيق كل العناصر المرئية المتعلقة بالإنتاج المسرحي ضمن فراغ محدد هو خشبة المسرح « 75 أما الميزانسين في السينما فيعبر عن الأفكار والحدث ومحتوى المشهد بجانب وصل البنية الشعورية وتجديد الإيقاع وتركيز انتباه المتفرج على الأهم ضمن العناصر المرئية المتعلقة بالمشهد المسرحي
السينوغرافيا : تعرف اصطلاحا : «مشتقة من الكلمة الإغريقية skeno-grafia وتعني مكان العرض والمشهد».
أما التعريف القاموسي فيعني الرسم أو التخطيط التوضيحي (الديكورات المسرحية) ص 1394
ويعنى هنا الديكورات المسرحية التي يتم العمل عليها قبل عملية تنفيذ المشهد لكي تتلاءم ورؤية المخرج لاكتمال الميزانسين المسرحي.

جماليات العمل المسرحي:

إن الطريقة المثلى في البحث عن جوهر المسرح يتطلب الجمع، بصورة وثيقة، بين فلسفة المسرح وتاريخه، دون الخلط بينهما. فتمايز وجهات النظر يتجلى بشكل واضح، من خلال ثنائية معنى كلمة «أصل المسرح» التي تعني، «بداية المسرح» و «مصدره». ويميل العديد من المؤرخين إلى الاعتقاد بأن المسرح امتداد لأشكال الاحتفالات الدينية التي كان يمارسها الإنسان في الحقب الزمنية الأولى، بمعنى أنه جاء على شكل احتفال ديني وتطور الى ان أخذ شكله المتعارف عليه. لذلك لا يمكن اعتبار الظاهرة المسرحية دينية من حيث الجوهر. أي من حيث طبيعة الدافع العميق الذي يستمر ويتسم بالحيوية، ويغذي الحاجة التي تشعر بها المجتمعات نحو الأعمال المسرحية، في كل الأزمنة وكل الأمكنة، ومهما كانت الحضارات، من الصعب، أن تعثر على جوهر الظاهرة المسرحية بمجرد العودة إلى البداية، لأن الاطلاع على تطور المسرح، ومعرفة مراحل وجوده، شيء ضروري لفهم جوهر الظاهرة المسرحية بقدر ما هي ضرورية معرفة نشأته. (3)

لقد اعتمد أرسطو (على التجريب) في محاولته الكشف عن جوهر الظاهرة المسرحية. ففي بحثه «فن الشعر» نلمس أن أرسطو يبحث قبل كل شيء، في تلافيف الطبيعة الإنسانية، و الحاجة التي يلبيها الفن، «للتقليد»، وبالتالي، لذته ناجمة عن تلبية هذه الحاجة. (4) وبما أن ثمة أساليب في التقليد ممكنة وكثيرة فإن فنوناً كثيرة تظهر في الحياة. وهكذا يخلص أرسطو إلى التمييز، في الإحاطة بجوهر الظاهرة المسرحية. فتقليد الناس عن طريقة رواية أفعالهم يولد بناء على رأي أرسطو، فن الدراما، وإذا ما ترجمنا الرأي إلى لغة العصر الحاضر، نقول أن التقليد في الرواية ينتج عنه فن «القصة» أما تقليد الأفعال والأوضاع عن طريق التمثيل فينتج منه «المسرح» أو «السينما» إذا أردنا تطبيق رأي أرسطو على الحياة المعاصرة.

وإذا ما حاولنا أن نستنتج من التعريف السابق الذي قدمه أرسطو: فالعمل المسرحي ليس نصاً مكتوباً فقط لكي يقرأ، بل هو نص عمل قابل للتمثيل والعرض على خشبة المسرح، وذلك بفضل الممثلين الذين يؤدونه، والمشاهدين الذين يشاهدون المسرحية.

ولقد وجد الفيلسوف الألماني «نيتشه» الكلمة الموافقة عندما عزا الظاهرة المسرحية إلى نزعة «التحول» أي الميل نحو الجذور في الطبيعة البشرية التي تولد مع الإنسان، رغبة منه في استبدال الذات الراهنة بذات أخرى، ذات وهمية، فالتحول الحقيقي غير ممكن عملياً. وهكذا بسّط نيتشه بهذه النظرة كل مميزات الظاهرة المسرحية بقوله «المسرحي كل من يشعر بدافع داخلي إلى التحول، إلى أن يحيا وأن يعمل بأجساد غير جسده، ونفوس غير نفسه» فهذه النزعة إلى التحول لا تسكن داخل المؤلف المسرحي فقط، بل تسكن أيضا داخل الممثل، فيرى نفسه وقد تحول – و يتصرف كما لو كان يعيش واقعياً في جسد آخر ونفس أخرى»، فتحول الممثل لعبة يرى المشاهد نفسه مدعواً إلى المشاركة فيها، فالنزعة إلى التحول هي حالة من التوحد بين المؤلف والممثلين وجمهور المشاهدين. فسحر «التحول هو الشرط الحقيقي والفعلي للفن المسرحي».

مع تطور العمل المسرحي تطورت الفلسفة الجمالية إزاء المسرح حسب الأزمنة، ففي القرن السابع عشر، مثلاً، كان تركيز المسرح، في الغرب، على تطبيق قاعدة «الوحدات الثلاث» (وحدة الموضوع، والزمان، والمكان) وفي العصر الروماني انتقل الاهتمام من رفض فكرة القواعد بالذات، إلى مزج الأنواع الأدبية ضمن المسرحية الواحدة. ويتبين من التحليل الدقيق لهذه الاهتمامات، ومن تقصي مقاصدها الحقيقية، إنها تصب في تحقيق المطلب الوحيد الذي رآه الفلاسفة في جوهر الظاهرة المسرحية، ظاهرة التحول.[5]

المسرح والتسلية:

«لذة التحول» أو «سحر التحول» لأرسطو ونيتشه، يؤكدان أن التسلية جوهر المسرح. فأرسطو صاحب كتاب «فن الشعر» ، يشدد على التناقض الكامن في المأساة التي تثير لدى المشاهد حالتي الشفقة والخوف فتمنحه اللذة. إلا أن برتولد بريخت قد تمنى كثيراً التخلص من هذا الشعور وإنقاذ المسرح من هذه الغاية، وذلك خوفاً من أن التسلية الملازمة للمسرح، تقليدياً، تقف في طريق الغاية الأهم المتوخاة منه. فلا يطالب بريخت بمسرح هادف بالمعنى المتعارف عليه حين تصبح المسرحية عملية دعائية أو إعلامية عن فكرة معينة، بل يعتقد أن على مؤلف المسرحية، و العاملين بها. أن يجتهدوا في وضع المشاهدين أمام مشاكل المجتمع الذي يعيشون فيه، وأن يثيروا في نفوسهم التأمل شبه العفوي بحيث لا يتوقف عند حدود تفسير العالم، بل يولد لديهم قراراً تلقائياً بتغيير العالم.

ماهية الفيلم وحدوده:

يمكن تعريف الفيلم بطريقة مبسطة: بأنه «كل عمل خيالي بالصورة المتحركة مسجل على شريط السيلولويد «خيالي لأنه لا يطابق الواقع. ولا يمكن أن يكون كذلك بحكم حدود إمكانياته. ورغم تمثله بمظاهر كثيرة للواقع في مقدمتها الحركة والصوت. فهو في النهاية صورة مسطحة ذات بعدين، وان أوهمتنا بالعمق، فهي محصورة داخل اطار رباعي محدد. تفتقد عالم الاحساس غير المنظور أو المسموع كاللمس والشم والتذوق والإحساس بالجاذبية الأرضية: ألوانها مختزلة في الغالب الى الأبيض والأسود وما بينهما من تدرج في الكثافة فقط. وحركة الكاميرا فيها لا تماثل حركة العين على الأطراف كما يتصور البعض، فالإحساس النفسي والنتائج تختلف تماماً في الحالتين. هذا ولا يمكن أن يتصل (المكان أو الزمان) في الفيلم الروائي الطويل كما في الحياة الواقعية حيث تعرض كل تجربة أو سلسلة من التجارب لكل من يشاهدها في تعاقب مكاني – زماني متصل، إذ لا بد – في الفيلم – من القطع لإسقاط الأزمنة الضعيفة. والانتقال من منظر الى اخر – يختلف في المكان او الزمان او يختلف فيهما معاً. وان حاول هتشكوك في فيلم «الحبل» أن يوهمنا بالاتصال الزماني المكاني، فقد كانت تجربته هي التجربة الوحيدة في تاريخ السينما ولم تحقق من النجاح ما يغرى بتكرارها أو جعلها قاعدة أو نمطاً يمكن القياس عليه.

ونظراً لانعدام الشعور بالاحساس غير المنظور أو المسموع فان المتفرج لا يستطيع أن يعرف من أي زاوية صور الفيلم ما لم يخبره الموضوع شيئاً عن ذلك. وعندما يرى جسماً متحركاً فان أول ما يفترضه أن الجسم هو الذي يتحرك وليس الكاميرا. وفيما يتعلق بالأبعاد المكانية فان أول فكرة تخطر له دائماً هي أن ما يظهر في الجزء العلوي من الشاشة هو أيضاً أعلى مكان جرى تصويره، ولا يخطر في باله احتمال أن الكاميرا كانت مائلة بزاوية معينةأثناء التصوير. ولا يخفى علينا إمكانية الإفادة من هذه الحالات في الحصول على تأثيرات مختلفة منها قلب أوضاع الأشياء أو الإيهام بحركتها أو العكس (عندما تشير الكاميرا بنفس سرعة الموضوع).

ولو أن صور الفيلم أعطت انطباعاً مكانياً قوياً جداً عند المشاهدة فمن المحتمل أن يصبح عمل المونتاج محالاً. ولكن الفيلم يسمح – على خلاف الحياة الواقعية – بقفزات في الزمان والمكان. وانعدام الواقعية جزئياً في صورة الفيلم هو الذي يجعل المونتاج ممكناً. والمونتاج معناه – كما يحدده اوفهيم هو: «ربط لقطات تسجل مواقف تحدث في فترات زمنية مختلفة وفي أماكن مختلفة» مضيفاً مارتن إلى ذلك : «طبقاً لشروط معينة في التسلسل».[6]

وظائف المونتاج

أولاً : الحركة حتى بالنسبة للأجسام الثابتة مثل اللقطات الثلاث المتتالية لتماثيل الأسد في المدرعة بوتكين التي توحي بنهوض التمثال، حيث تصور اللقطة الأولى تمثال أسد واقف. ثم يخلق المونتاج الحركة عن طريق التباين بين اللقطات المتتالية من حيث الشكل أو الإضاءة أو الخطوط السائدة.

ثانياً : إن الوظيفة الخلاقة للمونتاج هي خلق الايقاع. وينتج عنه تتابع اللقطات تبعاً لعلاقتها من ناحية الطول. ونقصد به الطول التصوري لكل نقطة وليس الطول الحسابي (او القياسي) لها بالمتر.

ثالثاً: المونتاج خلاق للفكرة. ونقصد به هنا ما ينتج عن تتابع وتتالي لقطتين أو أكثر من معنى أو فكرة أو أحساس لا يصل الى المشاهد عن أي من اللقطتين على حدة.

كان التصوير في بداية الأمر يتم دفعة واحدة مما يحافظ على اتصال الزمان والمكان للحدث كما في الطبيعة. «ولكن حدث أن توقفت الكاميرا صدفة أثناء التصوير بسبب عطل داخلها عندما كان جورج ميليس يصور في الشارع إحدى عربات الموتى وعندما عادت الكاميرا الى الدوران كانت عربة الموتى قد اختفت وحل محلها في مجال رؤية الكاميرا عربة فخمة للنزهة وكانت النتيجة على الشاشة مفاجأة مضحكة بالطبع. وكانت هذه المفاجأة أول ما نبه القائمين على العمل السينمائي الى امكانية ايقاف الكاميرا أو القطع قبل نهاية الحدث والانتقال الى حدث آخر في زمان أو مكان مختلف، يعتمد على التوافق بينهما لأحداث الأثر النفسي المطلوب عند المشاهد.

وتمثل الحركة أحد العوامل الإبداعية الأساسية في الصورة السينمائية. ولعلها أهم هذه العوامل وأبرزها، وهي أكثر ما يميز فن السينما عن الفنون الأخرى، فالسينما هي فن الصورة المتحركة، وتستطيع الكاميرا أن تصور الأجسام المختلفة في حركتها كما تراها العين. بل وتتفوق عليها في إعادة خلق الحركات البطيئة و السريعة التي لا تستطيع العين رؤيتها مثل حركة نمو النبات.

كما تسهم الحركة أيضاً في تحديد الشخصيات المتعددة في تشابهها واختلافها، وهذا أكثر ما يكون صدقاً بالنسبة للفيلم وهو ما يميز الفيلم عن المسرح حيث تظهر الأشياء في الفيلم أقرب وأكثر دقة، وحيث يتحدد اتجاه كل حركة وسرعتها بوضوح باستخدام الإطار المستطيل الضيق للصورة.

والحركة ليست مقصورة على الممثل فحسب، ففي الفيلم يكون الإنسان دائماً جزءاً لا ينفصل عن بيئته، والبيئة تسهم في التمثيل، وتنتج حركة يمكن أن تكون أكثر تأثيراً حين نرى الأشجار في الوقت نفسه وهي تنثني.

ويمثل الزي وسيلة رئيسية للتعرف على الشخصية، فهو الذي يحدد الوطن والجنس والمستوى الاجتماعي، ونوع الشخصية. وفي بعض الأحيان تلعب الأزياء دوراً رمزياً مباشراً في الحدث مثل «المعطف» الذي يعيش ويموت من أجله الموظف المسكين في قصة جوجول. وأخيراً يستطيع صانع الملابس أن يخلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة بتطوير شكل ونوع الملابس مع تطور الشخصية.

كما يسهم الديكور في زيادة أهمية الحدث، و في خلق الجو السيكولوجي للدراما. ومن الطرق الفرعية للسرد الفيلمي: العناوين في الصحف، دفتر اليوميات، والتعليق، بالإضافة إلى الحيل السينمائية مثل عدم الوضوح، الإبطاء، الإسراع، تشويه الصورة، القطع، المزج، وتستخدم هذه الإمكانيات بطريقة (ذاتية أو موضوعية) (واقعية وغير واقعية).» [7]

ويعتبر الصوت الدعامة الأساسية لفن الفيلم فهو يكمل الصورة و لا يقل عنها أهمية، وفي بعض الأحيان قد يفوقها أهمية.

وقد ظلت السينما صامتة حوالي 30 سنة منذ فجر صناعتها عام 1895 وعندما نطقت عام 1927، فقد فجر الصوت اهتمام العاملين بالفيلم، وكان ذلك على حساب الصورة، فقضى على ما حققته من مكاسب فنية، ولذلك عارض بعض الفنانين في استخدامه حين اعتقدوا أن الصورة المتحركة هي عماد الفيلم وهي ما يميزه عن الفنون الأخرى

ويجعل منه فناً مستقلاً عن غيره.

فعالم الفيلم عكس العالم الحقيقي حينما يحتوي على موسيقى تكون له بعداً ثابتاً، ومن ثم تمثل عنصراً نوعياً في فن الفيلم.

وبعد أن بينا خصائص وجوهر كل من السينما والمسرح لا بد من الاشارة بالقول الى أن الذي قد لا ينطبق على المسرح بشكل كامل وعلى السينما كفن تركيبي، فن يجمع خبرات الآداب والفنون الأخرى ومنها المسرح وهكذا يستطيع الفيلم تقديم العمل المسرحي و أن ينقل الحياة الواقعية في محيطها ويأخذ من الطبيعة بقوة صورة لا يستطيع المسرح أن يأخذها على الإطلاق.

وحينما يفقد الفيلم ألوانه وعمق الأبعاد الثلاثة، واذا تحدد أطراف الشاشة بشدة، يتجرد من واقعيته بدرجة مرضية وهي في الوقت ذاته صورة مستوية ومشهد حدث فعلاً، ومن ثم يستطيع المشاهد أن يدرك الأشياء والأحداث كأنها حية، وفي الوقت نفسه خيالية، حيث تسهم الحركة أيضاً في تحديد الشخصيات المتعددة في تشابهها واختلافها. وهنا يظهر الاختلاف بين الفيلم والمسرح حيث تظهر الأشياء في الفيلم أقرب وأكثر دقة، وحيث يتحدد اتجاه كل حركة وسرعتها بوضوح باستخدام الإطار المستطيل الضيق للصورة.

والسينما ليست فناً قائماً على الكلمة فحسب بل على الصورة أيضاً، وما الكلمة فيها الا وسيلة تعبير ضمن وسائل أخرى ومن الممكن أن يكون هناك تآلف أو تناقض بين الكلمة وبين ما نراه على الشاشة أو بينها وبين الموسيقى المصاحبة، ويمكن حذف الكلمة لمصلحة الصورة أو إبقاؤها.

ومجمل القول انه إذا كان من الممكن للفيلم أن يستوعب الرواية من الناحية الشكلية للبناء المعماري، فان الخلافات الجوهرية في الإمكانيات التعبيرية بينهما -وهي الخلافات التي تجعل كلاً منها فناً قائماً بذاته- تحول بينه وبين مطابقة الرواية في التعبير عن نفس الموضوع. يضاف إلى ذلك اختلاف الجمهور كعامل أساسي في تحديد المحتوى الأسطوري والفني للموضوع، ومن هذا يتضح لنا مدى ضخامة المشكلة التي تواجه صانع الفيلم وخاصة عندما يقدم على ترجمة عمل مسرحي يحاول أن يكون أميناً عليه. حريصاً على خلق الوجدان المشترك بين القارئ وغيره.

إن المحاولات السينمائية لإقامة جسر مع الفن المسرحي كنص وعرض تظهر ان التعامل مع النص المسرحي يختلف عن التعامل مع الفنون الأخرى. فلو نظرنا الى ما نشاهد من أفلام نجدها تستمد موضوعاتها دائماً من أعمال روائية ونادراً ما تستمد أعمالها من مؤلفات مسرحية ولنأخذ على سبيل المثال جميع مؤلفات الأديبين نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس التي حولت إلى أفلام سينمائية في حين لم تحول مسرحية واحدة إلى السينما لعبد الله دنوس أو نعمان عاشور على الرغم من شهرة وجودة أعمال هذين الكاتبين. وعلى الرغم من أننا نجد تأثيراً للسينما على المسرح، ففي المسرح يطلق الكاتب العنان لخياله المبدع دون أن يتقيد بتقطيع الفصول على نحو ملائم، فيكثر من تغيير الديكورات أو أنه يعمد أحياناً الى فصل خشبة المسرح ذاتها الى جزئين وتحريك الممثلين في ديكورين في آن واحد أمام المتفرجين، ليبرز حادثتين أو فعلين في وقت واحد، كما فعل جان لوي بارو في مسرحية كازاكا الشهيرة «الدعوى» والغرض من هذا كله منح المسرح حداً معيناً يتمتع به الفيلم بليونة ويسر في نقل حوادثه زمانياً ومكانياً.

وعلى الرغم من تأثير المسرح على السينما حيث نجد أفلاماً عبر تاريخ السينما تمتاز بقلة حركة الكاميرا، والاعتماد على الحوار ويغلب عليها التقطيع الفني للمشاهد و الميل إلى الشرح، فالموقف سيكولوجي أكثر منه عاطفياً. وتقديم الشخصيات يتأثر بالعرض المسرحي والاهتمام برسم علاقات الشخصية النفسية ببعضها البعض، والاهتمام بالقضايا الخلقية والسياسية. وأقرب مثل على هذا معظم ما نراه من الأفلام السينمائية المصرية.

لقد حاولت السينما الاستفادة من المسرح و مد جسور من خلال نقل أعمال مسرحية أو إعدادها إلى السينما، ولعل في مسرحيات شكسبير خير مثال على ذلك حيث يمكن أن يلاحظ المشاهد الذكي الصعوبات الجمة والمشاكل التي تعترض مثل هذه المشاريع. وحين تبدو المسرحية المنقولة إلى السينما تحمل مواصفات المسرح ومواصفات

السينما بناءً على ما ذكرناه سابقاً تحتاج الى طاقات فنية كبيرة (التمثيل والديكور والاخراج) حتى يختلف النص من كونه مسرحية الى كونه فيلماً سينمائياً.

« ان الكلمة او (الحوار) تشكل الجانب الأهم في الفن المسرحي بينما العمل السينمائي يقوم على الصورة. وما الكلمة والحوار فيها الا وسيلة تعبير ضمن وسائل أخرى مما سبق ذكره، فالحوار في النص المسرحي معد أساساً للعرض المسرحي لذلك يأخذ بعين الاعتبار ما يحتاجه فن المسرح من شروط، فحين تحول المسرحية الى نص سينمائي لا بد وأن تتعرض إلى كثير من التغييرات التي قد تؤدي الى فقدان الفكرة أو الصورة الأصلية. واذا ما شاء المقتبس أو كاتب السيناريو الحفاظ على الشكل الأصلي فقد يوحي ذلك أن ما تشاهده ليس بالفيلم السينمائي وانما مسرحية (مصورة سينمائياً) .[8]

كما يلعب الصوت دوراً في ايصال ما هو مطلوب ايصاله من المسرحية الى الجمهور وبشكل مباشر دون أن يخضع ذلك لتحكم الأجهزة المستخدمة في السينما كما يتميز الصوت بدقة لا يخضع لها الصوت في الفيلم. فمثلاً ان تأدية الصرخة في المسرح يجب أن تؤدى حتى لو كان ذلك بمساعدة مؤثرات صوتية أو موسيقية او تجسم الصرخة بايقاع بصري أو صوتي بينما في السينما تخضع هذه الصرخة لعملية «صناعية» وتجرد مطابقتها لحركة الممثل تصبح في ذهن الجمهور صرخة حقيقية.[9]

المجاز في لغة المسرح ولغة السينما : أن المجاز اللغوي هو الوسيلة المسرحية في ترجمة الانفعالات الناجمة عن التشابه بين الأشياء، وتعمل اللغة بذلك على ربط العالم أيضاً، ذلك العالم الذي يبدو للبسطاء وكأنه عالم مفتت الى ذرات أو عالم هيموني. وتتميز المجازات الأدبية بالثراء لما تتضمنه من معانٍ أخرى غير المعنى المباشر للكلمة. ولا ترجع قوة المجاز الى صفته الرمزية فقط، وانما ترجع الى قدرته على الارتباط بالمعاني المقصودة دون احداث أي خلل بالنسبة للمعنى الأصلي.

والمجاز هو الأداة الكبرى للفن المسرحي، ففيه كثير من الصور المستعارة والاشارات التي ترمز الى الحقيقة المجردة باشكال محسوسة، فمثلاً حين يقول الممثل المسرحي «حبي يشبه وردة حمراء، نبتت حديثاً في شهر يونيو» يجعل المشاهد للعرض المسرحي يشعر بالدفء والانفعال بإيحاءات اللون القرمزي، بينما لو جاء هذا النص من خلال ممثل سينمائي فإنه سيؤدي الى نتائج مختلفة، فاللغة لها قوانينها الخاصة في الحوار السينمائي ولا يمكن فصل الشخصيات عن اللغة التي يشكلها النص، ومن ناحية أخرى فأن السمات الخارجية للغة السينمائية هي ما يبذله الممثل السينمائي من جهد في سبيل ايصال المجاز اللغوي ، وهو ما تعتمد عليه اللغة السينمائية.[10]

المونتاج

أما المونتاج فيكاد ينعدم في المسرح حيث لا تسمح طبيعة العرض المباشر لذلك، وبالتالي لا يستطيع الكادر المسرحي أن يوحي بحادثة سقوط رجل مع أنها حقيقة مثلما هي في السينما، بل تكاد تنعدم مثل هذه المشاهد بشكل كامل في المسرح، على عكس السينما حيث تعد متخمة بمثل هذه الايحاءات، ولو أن التطور التقني في العروض المسرحية الحديثة يحاول أن يتجاوز ذلك الا أن المونتاج يظل فناً سينمائياً.

فعندما نريد أخذ لقطة لشخص يلقي بنفسه من النافذة على ارتفاع عال فنحن نصور بداية الحركة دون أن تظهر الشبكة الموجودة أسفل النافذة. ثم نأخذ لقطة أخرى وهو يسقط على الأرض من ارتفاع بسيط، وبالجمع بينهما بالمونتاج نحصل على التأثير المطلوب لحركة السقوط المستمرة. ولا شك أن هذه القدرة الفريدة للسينما على الايحاء تعتبر سمة خاصة، ومن ثم تصبح عملية الربط في التعبير السينمائي عملية بناءة، إذ يتشكل في الجمع بين اللقطتين معاً معنى ثالث.

الحركة في المسرح

إن الحركة في المسرح تختلف عنها في السينما، نجد في معظم الأعمال المسرحية وخاصة الكلاسيكية منها، ثباتاً في المكان والزمان وبالتالي تصبح أمكنة الحدث واحدة أو تتغير بالاعتماد على الإضاءة في إخفاء وإظهار بعض قطع الديكور، بينما نجد في السينما، ان الحركة هي أحد الإغراءات التي تلجأ اليها السينما لجذب المشاهد، كما أن السينما تعتمد على النقلات العديدة في مواقع الحدث، يصاحب ذلك تغيير في الزمن أو اللجوء الى تصوير المشاهد حين يقتضي زمن الحدث بيانه.

ويختلف الجمهور المسرحي عن الجمهور السينمائي في العلاقة التي تنشأ بين ما يعرض على المسرح ويعرض على شاشة السينما ويمكن أن نسميه الآن «بالقراءة»، فالمسرحية يكفي أن يشاهدها مئات الأشخاص حتى تفي او تحقق أرباحاً كافية بينما يجب أن يصل مشاهدو الفيلم إلى الملايين، وهنا ندرك سطوة الجمهور على الفيلم خلافاً لما هو الحال في فن المسرح.

وبسبب سطوة الجمهور على فن الفيلم فان منتجي الأفلام الرخيصة يجدون ما يبررون به أعمالهم في اختلاف طبيعة مشاهدي الفيلم .. وتؤكد بعض الأبحاث الاجتماعية والنفسية أن نسبة كبيرة من المشاهدين تذهب الى السينما لتعيش في حلم يهربون به من واقعهم المؤلم.

وفي الختام وعلى الرغم من وجود مسرحيات «هابطة» إلا أننا نجد هذا المشكل في السينما أكثر وضوحاً وتدفع تكلفة الإنتاج السينمائي إلى صناعة أفلام تسود فيها أفعال الحركة والجنس والجريمة.

وإذا كان من الممكن للفيلم أن يستوعب المسرح من الناحية الشكلية للتيار المعماري، فان الخلافات تظل جوهرية في الامكانيات التعبيرية بينهما، والتي تجعل كلاً منهما فناً بذاته.

يتضح أخيراً لنا مدى ضخامة المشكلة التي تواجه صانع الفيلم في الواقع، عندما يقدم على ترجمة عمل مسرحي يحاول أن يكون أميناً عليه، حريصا على خلق الوجدان المشترك بين من يقرأه كنص أويشاهده كعمل تمثيلي على المسرح ومن لا يقرأه.

تاجر البندقية

سينمائياً

القبور المطلية بالذهب تسكنها الديدان

تاريخ الإصدار: 29\12\2004 م

المخرج: مايكل ريدفورد .

سيناريو: مايكل ريدفورد ((القصة مكتوبة بواسطة ويليام شكسبير)) .

المنتجون: كاري بروكوا ، مايكل كويان .

النوع: دراما .

التصنيف: R

مدة الفيلم: 1:38 دقيقة .

الممثلون:

1. Al Pacino .... Shylock.
2. Jeremy Irons .... Antonio.
3. Joseph Fiennes .... Bassanio.
4. Lynn Collins .... Portia.
5. Zuleikha Robinson .... Jessica.

6. Kris Marshall .... Gratiano.

7. Charlie Cox .... Lorenzo.

مسرحية الكاتب المسرحي الكبير (ويليام شكسبير) الذي عرفناه مبدعاً بكتاباته وروايته الرائعة والمذهلة .. وهي مسرحيته المتميزة (تاجر البندقية) تظهر عندما أخرجت سينمائياً، صعوبة نقل المسرحية إلى فيلم سينمائي .. ولكن المبدع (مايكل ريدفور) قام بذلك بكل براعة .. لم يكن عمل ريدفور مقتصراً على نقل المسرحية لفيلم سينمائي .. بل كان عليه أن يوفر في فيلمه الاخراج المناسب لهذه المسرحية .. ويختصرها في وقت محدد قدره بأكثر قليلاً من ساعتين وهكذا استطاع الفنان ريدفورد أن يصنع لنا فيلماً متميزاً من كافة النواحي الفنية .. إهمال هذه المسرحية كان ممتداً لفترة طويلة .. والسبب قد يرتبط بحساسيتها الشديدة .. فـ موضوع كهذا كان حساساً بشكل كبير في أيام السلطة النازية وتحديداً في الثلاثينات ..

ويعتقد البعض وحتى الآن بأن هذه المسرحية معادية للسامية .. وأنها تقدم أفكاراً شائكة غير جديرة بالطرح .. وهذا أهم أسباب تجاهل المنتجين لهذه المسرحية والرغبة في مسرحيات أكثر امنا .. وهناك سبب آخر في عدم إنصاف الفيلم في هوليوود .. فـ كما هو معروف أن لليهود أكبر استثمارات في استوديوهات هوليود .. وبالتالي فإن تصوير (شايلوك) على أنه رجل يهودي دنيء .. لن يعجب الكثير ..

مايثير الإستغراب كيف لفيلم درامي رائع كـ (تاجر البندقية) أن يصنف على أنه فيلم (كوميدي!!) .. فهو يجعلك تشعر بمشاعر مختلفة أثناء مشاهدته .. تتأثر بمشاهده المصنوعة بإتقان وبراعة .. و في النهاية يصنف بـالكوميدي ؟!! لا نعرف أين المشاهد الكوميدية الموجودة فيه .. والتي تستدعي لتصنيفه على أنه كوميدي !! فإذا كان هذا التصنيف لأحد المشاهد الخفيفة ! فهل الفيلم يحوي مشهداً أو مشهدين خفيفين يصنف بموجبها فيلماً كوميدياً ؟

يبدأ ريدفورد فيلمه بكلمات رائعة تصف حال اليهود في ذلك الوقت .. وتصف الظلم الشديد الذي يتعرضون له من قبل المسيحيين والمتدينين .. شايلوك (الفريدو باتشينو) تاجر يهودي معروف .. جمع ثروة كبيرة عن طريق إقراض المال مع الفائدة (الربا) .. إلى جانب قيامه بمهام مقابل مبلغ من المال .. هذه الأعمال كانت الوحيدة التي يستطيع اليهود القيام بها .. فالمسيحيون كانوا يمنعون اليهود من أبسط الحقوق .. وكانوا يحتقرونهم ويذلونهم .. حيث كان يجب على كل يهودي أن يرتدي قبعة حمراء ليعلم الجميع أن هذا الشخص يهودي. في المقابل يعيش انطونيو (جيريمي آيرون) التاجر المسيحي المشهور والذي يعاني من توتر شديد نتيجة قلقه على ما يمكن أن يحلّ سفنه التجارية الأربع .. نجد أيضاً باسينو (جوسيف فاينز) الذي يقع في حب بورسيا (لين كولينز) التي تعيش بعيداً عن البندقية .. يطلب باسانيو من اعز أصدقائه المال كي يسافر .. لكي يتزوج ولكن لم يكن انطونيو يملك المال في هذه الفترة فكل ماله وثروته وضعها في تجارته الموجودة في سفنه الأربع .. ولكن نظرا لتقدير انطونيو الكبير والشديد لصديقه العزيز باسانيو .. يضطر أن يستدين مبلغاً من المال ليعطيه لصديقه .. ويجد باسانيو المال لدى التاجر اليهودي شايلوك .. ذلك التاجر الذي كان يتلقى الإهانات الدائمة من باسينو .. ولكنه يصبر ويتحمل، و يتعجب شايلوك من هذا الأمر كثيرا ً فكيف له أن يقرض الرجل الذي أهانه ؟! لكنه اخيرا يقبل إقراض انطونيو المال مقابل أن يتعهد له أن يأخذ قطعه من لحمه وتحديداً من صدره إن لم يسدد ما اقترضه في الوقت المحدد !! من جهة اخرى لا تستطيع بورتيا الزواج من أي شخص تريده .. فوالدها قبل موته وضع اختباراً لكل من يتقدم لها .. ومن ينجح في الأختبار فقط هو من يتزوجها .!!

إن ما يميز فيلم (تاجر البندقية) هو أنك تتعاطف مع كافة الشخصيات الرئيسية، فأنت كمشاهد تتعاطف مع (شايلوك) الذي فقد ابنته والذي تعرض للإهانة الشديدة من قبل المسيحيين .. كما تتعاطف معه في كلماته حول اليهود ومعاناتهم، وفي نفس الوقت تستغرب من تشدده وعدم تعاطفه مع المسيحي في حقه في ما دفع ورفضه أن يتنازل عن حقه في رفع الدعوة .. وحرصه على أن يحصل على حقه في الحصول على قطعة من لحم صدر انطونيو .. على الرغم من التوسلات الكثيرة .. !! .. من جهة آخرى تتعاطف مع انطونيو عندما يجلس على الكرسي في المحكمة .. ويطلب من القاضي أن يسّرع في الحكم عليه ..وتتعاطف معه وهو يطلب من شايلوك أن يعفو عنه !! وفي المقابل

تشعر بالدهشهء عندما يستفز ويبصق على شايلوك ؟! .. وما يميز الفيلم أيضاً أو (المسرحية بشكل عام) .. أنها لا تقتصر على قصة واحدة فقط .. إنما هي مجموعة من القصص التي تترابط ترابطاً قوياً بعضها ببعض..فالسيناريو يجعلك تحترم كاتبه (مايكل ريدفورد) ... بالحديث عن السيناريو ونقده .. فالبرغم من نقده المحكم، فإن مجرد التفكير بأن ريدفورد أستطاع أن ينقل مسرحية مشهورة وشائكة في نفس الوقت إلى فيلم سينمائي فهذا عملٌ في حد ذاته إنجاز لكاتبه حيث جاء هذا العمل محبوكاً ببراعة وإتقان .. السيناريو المحكم يجعل المشاهد مرتبطاً برباط وثيق مع الفيلم .. فكل تقدير لكاتبه ريدفور الذي لم يقتصر على كتابة هذا الفيلم المذهل ؟! .. والذي قام بإخراجه أيضاءً..

اما إخراج (مايكل ريدفور) فكان متميزا من دون شك .. المشهد الأول في الفيلم يؤكد بأن الإخراج كان مذهلا ً ورائعاء ويستمر بالفعل حتى نهاية الفيلم .. والذي ساعد مايكل ريدفور على إخراج فيلمه بهذه الصورة الرائعة هو الطاقم المميز الذي عمل معه .. وبإلقائك نظرة سريعة على الطاقم ستدرك ذلك .. وخاصة بالنسبة للطاقم التمثيلي الذي كان متميزاً من دون أدنى شك .. إبداع لا يوصف وخصوصا من الممثل الكبير والمبدع دوماء (الفريدو باتشينو) الذي قام بدور شايلوك..

كما لعب باقي الطاقم أدواراً عالية المستوى..مثل الممثل (جيريمي آيرون) الذي قام بدور انطونيوء بإتقان شديد .... ولعل هذا الدور كان من أفضل الأدوار التي أداها الممثل. كما يشترك المشاهد أيضاء في تعاطفه معه أثناء سماعه حكم القاضي في المحكمة.... أما الممثل (جوسيف فاينز) الذي قدم دور باسانيو ..فكان أداؤه متميزاً. فمن حديثه في المسرحية يستطيع المشاهد أن يحكم أنه ممثل متميز.. خاصة أثناء ما يقول من كلمات الحب لـ بورتيا .. أما عن دور الممثلة (لين كولينز) الذي قامت بدور بورتيا .. فهي من دون شك قدمت دورها ببراعة كبيرة ..وبالتدقيق في مشاهد اختبار المتقدمين لها للزواج ..و نظراتها أثناء الاختيار التي تتأرجح بين الخوف و رغبة في أن ينجح أو يفشل المتقدم في الفوز بها والزواج منها .. دورها كان متقناً وكانت هي مناسبة لدورها ..

<u>الموسيقى</u> كانت الموسيقى في الفيلم متميزة من كافة النواحي .. حيث أضافت بعداً آخر للفيلم وجاءت منسجمة مع الأحداث المليئة بالعواطف والانفعالات .. فـ مؤلفها (جوسيلين بوك) قدمها.. بحيث يعكس الأحداث. اما الموسيقى الافتتاحية والختامية فكانت رائعة .. والموسيقى التصويرية عامة كانت متميزية ..

<u>المكياج والأزياء</u> جاءت تكملة للحدث في زمانه ومكانه.. وأضفت على الفيلم حقبة زمنية سابقة..تعكسها الملابس التي كانت متقنة الصنع !! اما المكياج فكان مؤثراً

وأخيرا نؤكد على ابداع مايكل ريدفور في (تاجر البندقية) .. فكان متميزاً .. من حيث ((الإخراج، والسيناريو، والتمثيل، والموسيقى، والحوارات)) .. وهكذا حالف مخرج العمل التوفيق في نقل مسرحية وليم شكسبير الى فلم سينمائي حيث تعد اعمال شكسبير في الفن المسرحي الأكثرا قرائة وشيوعا على مدار التاريخ , وتمت ترجمة هذه الاعمال الى اكثر من 100 لغة، كما تحولت المسرحيات الشهيرة الى اكثر من 300 فلم سينمائي بدءا بالملك جون عام 1988م

النتائج

1. التأكيد على اهمية جماليات العمل المسرحي على الشاشة من خلال زوايا الكاميرا واحجام اللقطات.
2. المعالجة السينمائية للنص المسرحي تفقده حسه المباشر.
3. دخول بعض العناصر السينمائية (الخدع والمؤثرات) على العمل المسرحي يفقده واقعيته.
4. آلية العرض المسرحي تقوم على اضفاء الواقع على الرمز اما في السينما فان الواقع ينقل فوتوغرافيا امامنا، لذلك فان المشاهد امامه سعة في المكان، اما في المسرح فعلى المشاهد ان يوسع المكان المسرحي ذهنيا.

المصادر والمراجع

(1) لوي دي جاينيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، 1981.

(2) سادول جورج، ترجمة إبراهيم الكيلاني،عويدات للنشر والطباعة، 1968.

(3) شلدون تشيني، ثلاثة ألاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية ج1، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة- المعهد العالي للفنون المسرحية/دمشق 1998.

(4) أرسطو، فن الشعر، إبراهيم حمادة ، هلا للنشر والتوزيع، 2005.

(5) شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاث ألاف سنه، ج1، ترجمة دريني خشبه، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهر، 1963.

(6) كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي ترجمة, أحمد الحضري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر/ الدار المصرية للتأليف والترجمة/ الطبعة 12 عام 1964.

(7) كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، فن المونتاج السينمائي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر/ الدار المصرية للتأليف والترجمة/ الطبعة 12 عام 1964.

(8) روجر م.بسفيلد (الإبن) ترجمة وتقديم دريني خشبة، فن الكاتب المسرحي ((للمسرح والإذاعة والسينما والتليفزيون))/ مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر / القاهرة - نيويورك 1978

(9) توبي كول – هيلين كريش شينوي/ الممثلون والتمثيل ترجمة ممدوح عدوان / - وزارة الثقافة دمشق 1997

(10) ألكسندر دين / أسس الإخراج المسرحي / ترجمة سعدية غنيم / الهيئة المصرية العامة للكتاب 1983.

(11) خشبة ديريني، أشهر المذاهب المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهر،1961.

(12) ماهية السينما، بازان، اندرية، مكتبة الانجلو، القاهر1985.

دراسـة وصفيـة تحليليـة للفوطـة اليمنيـة وطـرق نسجهـا وزخرفتهـا

أيمـن أحمـد العربـي: قسم علوم التربية الفنية، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية، اليمن.

تاريخ الاستلام: 1 /4/ 2009 **تاريخ القبول**: 24 /4/ 2010

ملخص

إن الأزياء الشعبية فن يبدعه العامة من الناس وتتوارثه الأجيال جيلا بعد جيل ويطوعها بما يلائم خصائصه وظروف بيئته، ويعكس في كثير من سماتها آثار من تاريخ البلد التي تنشأ فيه، ومن هنا تناول البحث بالدراسة الفوطة اليمنية التي يرتديها الرجال كزى شعبي في المناطق الجنوبية في الجمهورية اليمنية كجانب من جوانب هذا الإبداع الشعبي وذلك من حيث الأصول التاريخية لها ومدى تأثرها بالعوامل الجغرافية والمناخية، هذا بالإضافة إلى الخامات المستخدمة فى نسجها، ومواصفات النول اليدوي المستخدمة فى صناعتها من حيث الاسم والشكل والتركيب، بالإضافة إلى التراكيب النسجية وأساليب الزخرفة المستخدمة فى تزيينها.

Methods of Weaving and Embroidering the Yemenite *Fouta*: A Descriptive, Analytic Study

Ayman Al-Arabi, *Department of Art Education Sciences, Faculty of Specific Education, Menoufeia University, Yemen.*

Abstract

Folklore fashion design is an art created by common people, inherited by the successive generations, adapting them, in accordance with their characteristics, environment. These fashions reflect some traces of their country of origin. Based on this assumption the study handled the Yemenite *Fouta*. A men's popular dress in the Southern regions in the Yemenite Republic, as one aspect of aforementioned popular creativity. Its historical origins and geographic and climatic factors affecting its distribution are studied. Additionally the research handled the materials utilized in weaving it, the specifications of the manual loom employed in its manufacturing. The study also addressed the weaving compositions and the decorative approaches utilized in decorating the Yemenite *Fouta*.

مقدمـة البحـث

منذ فجر التاريخ وأرض اليمن مسرح للنشاط الإنساني والحضارة البشرية، حيث قامت فيها العديد من الحضارات التي ملأت أرجاءها منذ القدم، فقد مر هذا البلد بحقبات تاريخية مختلفة بدءا بعصور ما قبل التاريخ وقيام الحضارة الأولى والتي أدت إلى قيام الحضارة المزدهرة وعرفت منذ مطلع الألف الأول قبل الميلاد.

وتقع اليمن في جنوب غرب قارة آسيا في جنوب شبه الجزيرة العربية، ويحدها من الشمال المملكة العربية السعودية ومن الجنوب البحر العربي وخليج عدن ومن الشرق سلطنة عمان ومن الغرب البحر الأحمر، ويوجد لدى اليمن عدد من الجزر التي تنتشر قبالة سواحلها على امتداد البحر الأحمر والبحر العربي، وأكبر هذه الجزر جزيرة سقطرى والتي تبعد عن الساحل اليمني على البحر العربي مسافة «150 كيلو متر تقريبا». و مساحة اليمن تتجاوز « 555,000 كيلومتر مربع»، صورة رقم (1). وعلى الرغم من خلو أرض اليمن من الأنهار الكبيرة الدائمة الجريان، إلا أن فيها الوديان التى تجرى فيها المياه موسميا على جانبي النطاق الجبلي الذى يمتد عبرها. وفيها القيعان الفسيحة التى تقع ما بين القمم الجبلية التى تعلو الهضبة اليمنية، تلك الهضبة التى تشكل امتدادا لسلسلة جبال السمراء الطويلة الممتدة عبر الجزيرة العربية. هذا إلى جانب أنها دولة ساحلية من الدرجة الأولى حيث أنها تطل على البحر الأحمر ومضيق باب المندب والبحر العربي، مما جعلها دولة تجارية ساحلية متعددة الموانى أشهرها ميناء عدن. (محمد

صبرى 1995-: 85،21). وتنقسم الجمهورية اليمنية من حيث التكوينات الطبيعية إلى خمس مناطق (المنطقة الجبلية، المنطقة الهضبية، المنطقة الساحلية، ومنطقة الربع الخالي أكبر صحراء رملية على وجه الأرض ومجموعة الجزر اليمنية)، ونظرا لتنوع تضاريس الجمهورية اليمنية فقد تنوع المناخ أيضا، فيتميز في المناطق الساحلية بارتفاع درجة الحرارة ونسبة الرطوبة صيفاً، والاعتدال شتاء، أما في المناطق الداخلية والجبلية فيتميز المناخ بأنه معتدل صيفا وبارد شتاء (الهيئة العامة للمساحة- 1993: 1). وتتميز الجمهورية اليمنية بتراث شعبي أصيل يتميز بثرائه منذ القدم، وقد بقى رمزا متواصلا للتطور الاجتماعي (حسين سالم باصديق1993-: 347،341). فالتراث اليمني كالمرآة التى تنعكس عليها الأحداث والظروف التاريخية التى عاشها المجتمع (إيكه هولتكرانس1972-: 65).

فاليمن احد أهم مراكز الحضارة الإنسانية القديمة حيث ازدهرت نماذج حضارية متطورة فى الجزء الجنوبي من شبه الجزيرة العربية، وقد بلغت الحضارة اليمنية القديمة درجة كبيرة من الرقى والازدهار، جعل اليونان والرومان يطلقون على موطن تلك الحضارة "العربية السعيدة" (الهيئة العامة للسياحة1993-: 2). وللشعب اليمنى عاداته وتقاليده المتوارثة فى مأكله وملبسه وفى أفراحه والتي سار عليها أجيالا واحتفظ بها دهورا وطور منها كلما احتاج إلى تطوير حياته، وتغيير وسائل عمله وطرق معيشته (حسين سالم باصديق1993-: 300). وتتميز ملابس الرجال فى الجمهورية اليمنية بالمحافظات الجنوبية بنمط من الأزياء يتلاءم مع المناخ الحار لتلك المناطق وهو (القميص، المعوز "الإزار أو الفوطة أو السباعية "، والجنبية، الحزام، العصابة). وكل هذه القطع الملبسية تصنع يدويا منذ القدم وحافظت حتى اليوم على مكانتها وشهرتها وطابعها التقليدي واستطاعت الجمع بين الهوية والتراث والموضة فجمعت بين الأصالة والمعاصرة، وعلى سبيل المثال صناعة المعوز" الإزار أو الفوطة أو السباعية " تلك الحرفة اليدوية التي تمارس بأدوات تقليدية وتحقق شهرة كبيرة في اليمن وخارجها في بعض دول الجوار، ليصبح الفوطة الزى الأوسع انتشارا في اليمن وفي أوساط مختلف الفئات العمرية، وتحقق تجارته وإنتاجه رواجاً كبيراً والطلب عليه في ازدياد مستمر سواء في الأسواق الداخلية أو الخارجية.

و تستخدم الفوطة كقطعة ملبسيه أساسية فى جميع دول الخليج العربي إضافة إلى سواحل إيران والقارة الهندية حتى مناطق جنوب شرق آسيا إضافة إلى شرق إفريقيا. (ناصر العبودى 1987-: 148).

وغالباً ما تصنع الفوطة من الخيوط القطنية ويتم نسجها على أنوال يدوية بسيطة تعتمد على العنصر البشرى وهو نول الدواسات، ويتم اختيار ألوان الخيوط بعناية، وأثناء نسج الفوطة يتم تزيينها بمجموعة من الشرائط الزخرفية الملونة بأسلوب "اللحمة الزائدة الحقيقية" وتتكون هذه النوعية من الأقمشة المنسوجة من سداء ونوعين من اللحمة أو أكثر تشترك أحداهما فى التركيب النسجي الأساسي للقماش كأن يكون سادة 1/1 أو مبرد أو أطلس لتكوين نسيج الأرضية بالإضافة إلى اللحمات الزائدة التى تتخلل اللحمات الأصلية بترتيب خاص مع ظهورها شائفة أو محبسة [1]* على وجه المنسوج فى أماكن خاصة حسب النقوش المطلوبة واختفائها فيما عدا ذلك (إسماعيل صالح - 2000: 3). ومن هنا رأى الباحث ضرورة القيام بدراسة وصفية تحليلية للفوطة اليمنية التى يرتديها الرجال كزى شعبى في المناطق الجنوبية في اليمن كجانب من جوانب هذا الإبداع الشعبي، وذلك من حيث طريقة وكيفية الصنع والخامات المستخدمة والتراكيب النسجية المستخدمة والأنوال اليدوية المستخدمة فى صنعها وزخرفتها باعتبارها من القطع الملبسية الهامة التي لايستغنى عنها أى فرد من أفراد الشعب اليمنى حتى مع وجود الموضات الحديثة من الملابس، إلا أن الفوطة ظلت محتفظة بأصالتها ورونقها وأهميتها كقطعة ملبسية لا يمكن الاستغناء عنها. **وعلى ضوء ذلك يمكن صياغة مشكلة البحث في الإجابة على التساؤلات الآتية:**

1 - ما هى الأصول التاريخية للأزياء الشعبية للرجال فى اليمن وخاصة الفوطة ؟

2 - إلى اى مدى تؤثر العوامل الجغرافية على نوعيات الفوطة اليمنية ؟

3 - ماهى الخامات المستخدمة فى نسج الفوطة ؟

(1) * الخيوط الشائفة هى: خيوط بارزة على سطح القماش ولا تشترك في التركيب النسجي.

4 - ما هى مواصفات النول اليدوى المستخدمة فى صناعة الفوطة من حيث الاسم والشكل والتركيب ؟

5 - ما هى التراكيب النسجية وأساليب الزخرفة المستخدمة فى إنتاج الفوطة ؟

أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى التعرف على:

1 - الأصول التاريخية للأزياء الشعبية للرجال فى اليمن وخاصة الفوطة. العلاقة بين العوامل الجغرافية والمناخ وتأثيرها على الفوطة التى يرتديها الرجال فى اليمن.

2 - الخامات النسجية التي يصنع منها الفوطة. النول اليدوى المستخدم فى صناعة الفوطة من حيث الاسم والشكل والتركيب الأنواع المختلفة للتراكيب النسجية المستخدمة فى نسج الفوطة والأسلوب المتبع فى زخرفتها وتزينها.

أهميــة البحــث

ترجع أهمية البحث إلى:

1 - المساهمة في توثيق التراث في مجال الأزياء الشعبية فى اليمن بصفة عامة ومجال النسيج بصفة خاصة.

2 - إلقاء الضوء على بعض الحرف اليدوية التراثية والتي تتمثل في صناعة النسيج اليدوى التراثي المستخدم فى تنفيذ الفوطة. إلقاء الضوء على نول الدواسات ذى الحفرة المستخدم فى صناعة الفوطة.

أبراز الطرق والاساليب النسجية المستخدمة فى صناعة وتزيين الفوطة.

منهج البحث

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي والذى يشتمل على:

الدراسة النظرية: المراجع والكتب والدراسات السابقة التى تناولت العناصر المختلفة للبحث وذلك من حيث تاريخ الأزياء والنسيج والزخارف وجغرافية اليمن والتقسيم الادارى لمناطق البحث. **الدراسة الميدانية:** وذلك من خلال إعداد دليل العمل الميداني الخاص بالحرف التراثية التقليدية واستخدامه كأداة بحث هامة وذلك لتجميع البيانات والمعلومات الخاصة بعناصر البحث المختلفة وذلك بعد مقابلة الإخباريين المتخصصين فى مجال تصنيع الفوطة ونسجها وزخرفتها وأيضا مرتديها.

حدود البحث

حدود زمنية: الفترة المستخدمة فى الدراسة الميدانية (خمس زيارات ميدانية علي مدار شهرين). حدود مكانية: الجمهورية اليمنية، محافظة حضرموت مدينة (الشحر، غيل بوازير، الديس، المكلا). حدود بشرية: وتشمل الفئة القائمة على صناعة الفوطة في مناطق البحث.

أدوات البحث

1 - المقابلة الشخصية.
2 - آلة التصوير الفوتوغرافي.
3 - التسجيل الصوتي.
4 - الخامات والأدوات.
5 - دليل العمل الميدانى.

مصطلحـات البحـث

- **الزى:** تعنى كلمة زى اللباس والهيئة أو المنظر وجمعها أزياء ويقال أقبل بزى العرب (إبراهيم مصطفى-1960: 412) «وجاءنا بزى غريب» وجمعها أزياء (المنجد1956-: 322) وكلمة زى يعرفها ابن منظور بأنها «زيا» «الزى» الهيئة من الناس والجمع أزياء (أبن منظور:193). ويعرف الزى أيضا بأنه كل ما

يغطى جسم الإنسان من رأسه إلى قدميه (ابن منظور:20). **الأزياء الشعبية:** كلمة تعنى الانتماء إلى بلد ما،وعادة ما يوجد زى مختلف لكل منطقة من مناطق البلد الواحد،وهذا يعنى أن لكل بلد أكثر من زى شعبي واحد. والازياء الشعبية فن يبدعه العامة من الناس وتتوارثه الأجيال جيلا بعد جيل وتطوعها بما يلائم خصائصها وظروف بيئتها، ويعكس في كثير من سماتها آثاراً من تاريخ البلد التي تنشأ فيه (سنية خميس- 1983: 7). **التراث الشعبي:** يعرفه علماء التراث والفولكلور بأنه عبارة عن مجموعة من العناصر الثقافية المادية والروحية للشعب تكونت على مدى الزمن وانتقلت من جيل إلى آخر بكافة أشكالها، وعناصرها المادية والشفاهيه المدونة وغير المدونة. ولما كان التراث الشعبي تاريخي الطابع فهو مرآة تنعكس عليها كل الأحداث والظروف التاريخية التي عاشها المجتمع. كما أن عناصره تمتد بجذورها في اغوار الحقب التاريخية منذ قديم الزمان (أيكه هولتراكس 1972-: 95). **اليمن:** ورد اسم اليمن في كثير من كتب التاريخ فعرفها قدماء الجغرافيين بأنها « العربية السعيدة «وفي العهد القديم « التوراة « ذكرت اليمن بمعناها الاشتقاقي أي الجنوب وملكة الجنوب (ملكة تيمنا) وقيل سميت اليمن باسم (يمن بن يعرب بن قحطان). وفي الموروث العربي وعند أهل اليمن أنفسهم أن اليمن اشتق من « اليمن « أي الخير والبركة وتتفق هذه مع التسمية القديمة « العربية السعيدة «. وقال آخرون سمي اليمن يمنا لأنه على يمين الكعبة والعرب يتيامنون والجهة اليمنى رمز الفأل الحسن ولا يزال بعض أهل اليمن يستعملون لفظة الشام بمعنى الشمال واليمن بمعنى الجنوب وتسمى اليمن اليوم « الجمهورية اليمنية « (المعجم الوسيط- 1961: 6).

- **الفوطة أو المعوز:**وهى عبارة عن قطعة من القماش مستطيلة الشكل، يلفها الرجل على الجزء الأسفل لجسمه من الخصر إلى مابين القدم والركبة، ويتم نسجها على نول الدواسات اليدوي، وحجمها المتوسط الشائع حوالى 195 × 115 سم (نجوى شكرى- 2004: 201) وتنسج على مرحلتين في كل مرحلة قطعة طولية تسمى « شقة « ويتم تثبيت القطعتين طوليا معا عن طريق ماكينة الخياطة، وتمتاز بتنوع التراكيب النسجية مثل المبارد وأنسجة المعينات وكذلك بوجود أشرطة زخرفية منسوجة على حافتها. **المقطب:** وهى عبارة عن قطعة من القماش مستطيلة الشكل، يلفها الرجل على الجزء الأسفل لجسمه من الخصر إلى مابين القدم والركبة، ويتم نسجها قطعة واحدة على نول الدواسات اليدوي، وحجمها المتوسط الشائع حوالى 195 × 115 سم، وتنسج بأسلوب السادة فقط ولا تحتوى على زخارف ولكن يعتمد في تزيينها على ألوان خيوط السداء واللحمة المستخدمة. **أسلوب اللحمة الزائدة الحقيقية: و**تتركب هذه النوعية من الأقمشة المنسوجة من سداء ونوعين من اللحمة أو أكثر تشترك أحداهما فى التركيب النسجي الاساسى للقماش مثل(سادة 1/1 أو مبرد او أطلس) بالإضافة إلى اللحمات الزائدة التى تتخلل اللحمات الأصلية بترتيب خاص مع ظهورها شائفة او محبسة على وجه المنسوج فى أماكن خاصة حسب النقوش المطلوبة واختفائها فيما عدا ذلك
- (إسماعيل صالح- 2000: 7). **نول الدواسات ذو الحفرة:** وهو أحد الأنوال اليدوية يحتوى على دواسات تحرك بالقدم، وتقوم اليد بدفع المكوك، وتشترك الأيدي والأرجل في عملية النسج.

الدراســات السابقــة

وتم تقسيمها إلى:

- دراسات خاصة بالأزياء الشعبية.
- دراسات خاصة بالتراكيب النسجية.
- دراسات خاصة بالحرف والمهن.

أولاً: دراسات خاصة بالأزياء الشعبية:-

- دراسة سنية خميس صبحي(1983) بعنوان: دراسة الأزياء الشعبية لأهالي حي بحري بالإسكندرية.

تناولت الدراسة بالبحث السمات المميزة للأزياء الشعبية في جمهورية مصر العربية وبالأخص في حي بحري بمحافظة الإسكندرية، ومدى الاختلاف بينها وبين زى المناطق الأخرى من الجمهورية.

دراسة فوزية حسين مصطفي (1979) بعنوان: الأزياء الشعبية للمرأة المصرية في محافظة الجيزة والإبتكار منها لأزياء عصرية. تناولت الدراسة بالبحث السمات والمميزات التي تتميز بها الملابس التقليدية في محافظة الجيزة ومكونات الزى وأساليب وطرق الزخرفة المستخدمة في تزيين هذا الزى التقليدي وكيفية الاستفادة منه لابتكار أزياء حديثة مستوحاة منه.

ثانياً: دراسات خاصة بالتراكيب النسجية:-

- دراسة محمد هاني فخرى(1982) بعنوان:التوليف بالخامات النسجية لإثراء التشكيل الفني.
- تناولت الدراسة بالبحث الاستفادة من الخواص الطبيعية للخامات النسجية في تحقيق قيم التشكيل الفنى في مجال النسجيات وكذلك دراسة إمكانية استخدام توليف الخامات النسجية المتنوعة في تحقيق قيم أكثر ثراءاً في التشكيل الفني ينبغي الاستفادة منها. دراسة صبحى أبو سريع رمضان(1981) بعنوان: دراسة إمكانية الحصول علي تأثيرات جمالية مبتكرة في بعض الأقمشة النسجية البسيطة باستخدام الأساليب التطبيقية المختلفة لبرم الخيوط. تناولت الدراسة بالبحث الطرق المختلفة لبرم الخيوط ومدى تاثيرها على المظهر السطحى للمنسوج عموما وفى التركيب النسجي بشكل خاص حيث تعطي تأثيرات جمالية للتركيب النسجى. دراسة أيمن أحمد العربي (2002) بعنوان:أسلوب نسيج خلايا النحل كمصدر لإثراء المشغولة النسجية.

تناولت الدراسة بالبحث بعض التراكيب النسجية الصناعية مثل نسيج الهانيكوم والاستفادة منه في إثراء مجال النسجيات اليدوية لما له من تأثيرات جمالية على المظهر السطحي للمشغولة النسجية.

ثالثاً: دراسات خاصة بالحرف والمهن:

دراسة زينب محمد فتحي (2006) بعنوان: «القيم الجمالية لفن التللي ودورها في إثراء الصناعات الصغيرة المطرزة»، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الاقتصاد المنزلي، جامعة حلوان. تناولت الدراسة بالبحث فن التللي كأحد الحرف التراثية بمحافظة أسيوط بمصر باعتباره واحداً من الفنون والحرف الضاربة في جذور التاريخ وذلك من حيث نشأته التاريخية وأصوله والأسباب التي تؤدي إلى اندثاره، وأدواته وخاماته بالإضافة لدراسة الصناعات الصغيرة وتنفيذ مجموعة من الملابس والمكملات بأسلوب حرفة صناعة التللي.

- دراسة وليد شعبان مصطفى رمضان، إيناس عصمت عبد الله (2004) بعنوان: «دراسة الحرف والمهن التقليدية في العصر العثماني بمصر»

تناولت الدراسة بالبحث مدى تأثر الملابس باختلاف الحرف وتأثر ملابس الحرف باختلاف التنوع الطبقي للمجتمع مع دراسة السمات المميزة لملابس الحرف والمهن في العصر العثماني بمصر مع دراسة العوامل التي أدت إلى اختلاف وتغير ملابس الحرف والمهن في العصر العثماني بمصر من سائر ملابس الطبقات الأخرى في مجتمع البحث. ومن تلك الحرف صناعة النسيج والتطريز من خلال تقسيم الحرف إلى ثلاثة أنواع هي حرف خاصة بالغذاء وحرف خاصة بالكساء وحرف خاصة بالمسكن والأثاث والمفروشات.

الإطار النظري للدراسة:

1) الأصول التاريخية لأزياء الرجال فى اليمن وخاصة المعاوز:

بالنسبة للتساؤل الأول الذي ينص على:

ما هى الأصول التاريخية للأزياء الشعبية للرجال فى اليمن وخاصة الفوطة ؟

فقد تبين أن للأزياء الشعبية في كل مكان عاداتها وتقاليدها وشخصيتها المميزة النابعة من الحياة اليومية

التقليدية للشعوب، وتقاليد اللباس في كل بلد يكشف عن روح العصر من عدة نواحي منها الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والثقافية (نجوى شكرى- 2004: 11).

والأزياء الشعبية تنقل لنا معاني رمزية مختبئة وراء الزخارف والتطريز لحياة الإنسان وبيئته (سعد الخادم- 1959: 55).

فالأزياء التقليدية الشعبية مرآة لوجوده الإنساني في مكان ما. ويعد ملبس الأمة مفتاحا من مفاتيح شخصيتها، ودليلا على حضارتها باعتبار الملبس هو أول مفتاح لهذه الشخصية وأسبق دليل عليها، لان العين تقع عليه قبل أن تصغي الأذن إلى لغة الأمة وقبل أن يتفهم العقل ثقافتها وحضارتها (فوزية حسين- 1979: 1).

وورد أن ملوك اليمن في عصور ماقبل الإسلام انشأوا دورا للنسيج، وكانت تدر عليهم دخلا كبيرا من المال، وكان كثيرا ما يتم تصدير المنسوجات اليمنية خارج البلاد لما تتميز به من جودة وتنوع (مصطفى عبد الله 1987- 112).

و الفوطة ''الإزار أو المعوز'' هى أحد القطع الملبسية التي كانت تنسج في اليمن منذ عصور ما قبل الإسلام واستمر نسجها في العصور الإسلامية المختلفة وظلت حتى الآن، وهو يمثل صورة نمطية للزى الذي ارتداه الإنسان اليمني القديم وحافظ على مكانته عبر التاريخ، ومع مرور تلك الحقب الزمنية نقل اليمنيون هذا الزى إلى الكثير من دول العالم فهو يستخدم اليوم في كثير من دول الخليج العربي إضافة إلى سواحل إيران والقارة الهندية حتى مناطق جنوب شرق آسيا إضافة إلى شرق إفريقيا (ناصر العبودى- 1987: 148).

ويرجع السبب في ذلك إلي الهجرات اليمنية التاريخية أو عبر التجارة الملاحية وموقع اليمن التجاري الذي تمر من خلاله طريق القوافل، والفوطة عبارة عن قطعة من القماش مستطيلة الشكل، ويلف بها الرجل وسطه حتى القدمين أو منتصف الساقين من مستوى السره، وحجمها المتوسط الشائع حوالي 195 x115 سم وهى تختلف أيضا في الحجم حسب حجم مرتديها، وهى مشابهه في الشكل وطريقة اللبس للنقبة المستطيلة الخاصة بقدماء المصريين مع الاختلاف في الطول. وطريقة لبس الرجال للفوطة هى أن يعقد طرفيها العلويين من الأمام (الزاوية اليمنى من الفوطة تربط من ناحية اليسار من الفوطة أو العكس) أو قد ترتدي بان يلف طرفاها على حبل من القطن حول البطن، أو أن يربط عليها حزام من الجلد لتثبيته. وهناك شكل آخر للفوطة شائع الاستعمال في ''عدن'' فبدلا من أن تترك قطعة القماش المستطيلة مفتوحة فإنها تقفل بالحياكة من الجنب بحيث تأخذ شكل الاسطوانة المستديرة (فتصبح كأنها جونلة واسعة بدون كمر) وعند ارتدائها يضم الجزء الزائد من الاتساع في طيه على أحد الجانبين (نجوى شكرى - 2002: 201)، شكل رقم (1).

والفوطة لم تكن تنسج في الماضي بالطريقة الحالية، حيث كانت في الماضي تنسج كقطعة قماش عادية بدون زخارف أو نقوش وكان يطلق عليها ''مقطب'' حيث لا يزال يحتفظ بهذا الاسم حتى الوقت الحالي منذ حقب التاريخ القديم، والنسج صناعة شعبية تقليدية قديمة تداولها كثير من أبناء اليمن والجزيرة العربية، إذ تذكر كتب السيرة الكثير عن البرد اليمانية التي اشتهرت قديما والتي كانت تتمتع بخصائص لا توجد في غيرها من المنسوجات. وشاع في الماضي تسمية الفوطة بين القبائل باسم ''معاوز'' والمعاوز بالفتح جمع معوز بالكسر، وهو الثوب الخلق الذي لا يتبدل لأنه لباس المعوزين ''الفقراء'' وتصنف المعاوز بشكل عام إلى ثلاثة أنواع منها الصافي أو ''السادة'' باللهجة الشعبية ويكون بلون واحد و ''القدا'' يكون بلونين والثالث ''النقشه'' وهو ينسج بلون واحد أو أكثر لكنه سميك وتدخل فيه النقشات التي تكون إما بلون واحد أو أكثر حيث تطرز المعاوز وتطعم بزخارف ورسومات ملونة تجعل منها لوحة تشكيلية غاية في الجمال.

2) مدى تأثير العوامل الجغرافية والمناخ ونوعية الفوطة اليمنية:

وبالنسبة للتساؤل الثاني والذي ينص على:

مدى تأثير العوامل الجغرافية والمناخ على نوعية الفوطة اليمنية ؟

فأن التقسيم الإداري للجمهورية اليمنية يحتوى على (19) محافظة بالإضافة إلى أمانة العاصمة. كل محافظة مكونة من مناطق ومراكز، والمحافظات هي: صنعاء، عدن، الحديدة، تعز، حضرموت، صعدة، الجوف، مأرب، شبوة، أبين، ذمار، إب، لحج، محويت، المهرة، البيضاء، حجة، عمران، الضالع. صورة رقم (2)

- ومناخ اليمن حار رطب على الشريط الساحلي، معتدل طوال السنة يميل إلى البرودة شتاءا في المرتفعات الجبلية، وحار وجاف في المناطق الصحراوية. وتطل اليمن على بحرين هما البحر الأحمر والبحر العربي لكن مناخ اليمن لم يستفد من الخصائص البحرية كثيراً سوى في رفع درجة الرطوبة الجوية على السواحل حيث أن تأثير هذين البحرين في تعديل خصائص مناخ الجمهورية محدود جداً يقتصر على الرطوبة. وتتميز ملابس الرجال بالمحافظات المختلفة باليمن بسمات مشتركة وبالتشابه الواضح في كثير من القطع الملبسية. فالرجال والأولاد يرتدون بصفة عامة نمطين واضحين من الأزياء وهما (القميص، السترة "الجاكت"، العصابة، الجنبية والحزام) أو (القميص، المعوز "الإزار أو الفوطة"، السترة، الجنبية والحزام، العصابة) ولا تقتصر محافظة دون غيرها من المحافظات على ارتداء أحد هذين النمطين فقط، بل تميل بعض المحافظات إلى أحد هذين النمطين أكثر من الأخر ويرجع ذلك لطبيعة المناخ وطبيعة حياتهم في المناطق المختلفة، حيث يفضل الرجال في المناطق الشمالية كصنعاء النمط الأول وذلك لبرودة الجو على المرتفعات الجبلية، أما في المناطق الجنوبية والساحلية مثل محافظة حضرموت فيفضلون ارتداء النمط الثاني وذلك للارتفاع في درجة الحرارة وكذلك نسبة الرطوبة. (نجوى شكرى- 2002: 195). وتختلف الفوطة باختلاف المنطقة وهناك أنواع متعددة من المعاوز في عدد من المناطق اليمنية منها اللحجي والحضرمي والبيضاني والشبواني والوصابي وهذا لا يعني أنها تنتج في تلك المناطق فقط، وأحيانا تنسب إلى المناطق التي تلبس فيها ولكل نوع منها ميزته الخاصة. فالنوع البيضاني: يلبسه أبناء البيضاء ولا ينسج هناك ويتصف باللون الزاهي المائل إلى اللون الأصفر.
- أما اللحجي: فهو نوع عرفت حياكته في مناطق من محافظة لحج ويتصف بأن نقشاته خفيفة.
- والنوع الحضرمي: يتميز بنقشاته الكثيفة وفي أطرافه تركب أشكال تزيده جمالاً يطلق عليها البعض معثكل.
- والشبواني: يصنع من خيوط رفيعة ويتميز بخفة وزنه ونقوشه. والوصابي: قريب من ذلك ويتصف إضافة إلى ما ذكر بالنقشات المتنوعة والعمل المتقن (الدراسة الميدانية للباحث).

3) الخامات التى تصنع منها الفوطة وطرق تجهيز الخامة:

وبالنسبة للتساؤل الثالث عن ماهى الخامات المستخدمة فى نسج الفوطة ؟

فقد عرفت اليمن أنواعا مختلفة من المواد الخام اللازمة لصناعة المنسوجات المستخدمة في صناعة الملابس التقليدية الشعبية منها الصوف وشعر الماعز والكتان والقطن، ويعتبر القطن من أهم المواد الخام الأساسية التي استخدمت في عمل المعوز وذلك لقابليته لامتصاص مواد الصباغة، وقد عرفت اليمن زراعة بعض أنواع من القطن في المناطق التي تتوافر فيها مصادر المياه التي تتلاءم وزراعة القطن التي تحتاج إلى ري دائم، والى جانب الخامات المحلية اللازمة لصناعة النسيج كانت اليمن تستورد بعض الأقطان الجيدة من الهند، ومن الخامات الأخرى أيضا الكتان، كما كانت اليمن تستورد الحرير من منطقة الشام. وقد استخدمت قديماً طريقة الصباغة في عمل المنسوجات في العصور الوسطى، وكانت معظم الأصباغ أصباغاً نباتية، وقد اعتمد النساجون في هذا المجال على الأصباغ المحلية

أو المستوردة ومن هذه الأصباغ الزعفران « يعطى اللون الأصفر» و الفوة « تعطى اللون الأحمر» والحور الوطني والنيل والنيلة «تعطى اللون الأزرق»

(ربيع حامد 169،167:1992-). وقد إستوردت الأقاليم الإسلامية الأصباغ وخصوصا من اليمن ويذكر منها (الورس) وهو نبات أصفر يكثر في اليمن وتتخذ منه الأصباغ التي تضعها النساء على وجهها كما تصبغ به الملابس لتعطيها اللون الأصفر (ناصر العبودى – 1987: 18).

وتتم عملية الصباغة في العديد من المناطق المشهورة بصناعة المنسوجات منها في منطقة (بني حطام وبني عبد الله بمنطقة وصاب السافل محافظة ذمار)، ويطلق على من يقوم بعملية الصباغة بـ ''الدقاق'' نسبة إلى عملهم في وضع النيلة على المنسوج ودقه ''طرقه'' لتثبيتها، فتوفير الخيط وغزله وإتقان عملية الصباغة كانت أهم مقومات نجاح عملية النسج في ذلك الوقت، وللحد من انقطاع الخيط أثناء العمل كان يلجأ الحائك إلى طلاء الخيط الأساس ''الشرعة'' بعد تبليله بالماء وبالذرة الشامية المهروسة بعناية وتدق '' تطرق'' لتكسبه صلابة وتماسكاً وزهاء للحد من عملية الانقطاع أثناء مرحلة الحياكة. ومع تراجع المساحة التي يزرع فيها القطن وعدم الاهتمام بإنشاء مصانع للحلج والغزل أصبح المصدر الأساسي لصناعة المعوز هو الخيوط المستوردة، حيث يستخدم الحائك حالياً أنواعاً من الخيوط القطنية منها: الخيط الاندونيسي وهو متوفر بنوعين ذات جودة عالية ومتوسطة، وخيط قطن هندي رديء، أما أجودها فهو الخيط القطن الياباني، لكن أسعاره عالية جداً، ويرتبط سعرا المعوز بدرجة إتقان الصانع ونوعية النقشه ونوعية الخيط المستخدم، فالارتفاع المستمر في أسعار الخيوط يعد عائقا أساسيا في انتشار هذه الحرفة.

النول اليدوى المستخدم فى صناعة الفوطة من حيث الاسم والشكل والتركيب. بالنسبة للتساؤل الرابع والذي ينص على:

ما هى مواصفات النول اليدوى المستخدم فى صناعة الفوطة من حيث الاسم والشكل والتركيب ؟

فأن نسج الفوطة من الصناعات التي تمارس بالوسائل التقليدية كمهنة أصيلة حافظت على مكانتها من الاندثار أمام طغيان الماكينة والمنافسة الكبيرة، ليظل المعوز موروثا شعبيا يدل على العراقة والتميز والإبداع.

والنول المستخدم في نسج الفوطة ''نول الدواسات'' وهو بسيط في تركيبه ومكوناته وتتم صناعته بالكامل من الخشب، ويقوم النساج بصناعته بنفسه، وقد تطور النول فلم يكن كما هو عليه حاليا، فالأنوال القديمة كانت كبيرة في الحجم يتطلب تركيبها وجود مكان متسع وفي دور أرضي، إذ تحتاج إلى حفرة في الأرض بعمق 60سم تثبت فيها الدواسات ''الزناجر أو الدعسات'' يجلس النساج ''الحائك'' على حافتها ويمد إلى الحفرة رجليه لتحريك الدواسات لتحريك العمل وممارسة عملية النسج، ويحتوى النول القديم على دواستين فقط كل دواسة مرتبطة بدرأه واحدة للخيوط الفردية والأخرى للزوجية، وينتج منه نسيج سادة فقط ويطلق علي النسيج الناتج اسم ''مقطب'' وهذا النول غير قادر على عمل تراكيب نسجية مثل أنسجة المبارد والمعينات لقلة الدرأ. وكان لذلك الحجم الكبير إسهامٌ في إنتاج ''المقطب'' كقطعة كاملة (115 × 195 سم)، على عكس الآلة الحديثة التي ينتج خلالها المعوز على مرحلتين في كل مرحلة قطعة طولية تسمى ''شقة'' ويتم تثبيت القطعتين طوليا معا عن طريق ماكينة الخياطة. وكان النساج يتمكن من إنتاج ثلاثة ''مقاطب'' خلال اليوم الواحد على الآلة القديمة لكن ليس بالجودة التي هي عليها حاليا بسبب رداءة الخيط الذي كان يغزل محليا من القطن فقد كان ذلك الخيط عرضة للانقطاع بين لحظة وأخرى أثناء عملية الحياكة، ومع مرور الزمن تغيرت عملية نسج المعوز عما كانت عليه سابقا بسبب إدخال تعديلات على الأنوال التقليدية من خلال مضاعفة الدرأ ''المواجح'' المدخلة على النول من درأتين في القديمة إلى أربعة ثم ستة وأخيرا ثمانية درءات فأمكن استخدام مجموعة كبيرة من التراكيب النسجية المختلفة وهي المسئولة عن إدخال النقشات والزخارف إلى المنسوج ''المعوز'' بدقة متناهية.

ولتجهيز الخيوط قبل تثبيتها على النول تجرى عملية التسديه وهى تقسيم الخيوط على حسب العدد والأطوال المطلوبة وتجرى هذه العملية على جهاز يسمى ''الدوارة الرأسية'' وهى عبارة عن جسم خشبي مكون من قوائم خشبية رأسية تجمع بينهما مجموعة أخرى من القوائم الأفقية ويثبت هذا الجسم على عمود خشبي قوى في الوسط بحيث يكون المحور ويسهل حركة جسم الدوارة حول نفسها ويثبت هذا القائم الخشبي على قاعدة خشبية ثقيلة لضمان ثبات الدوارة حين دورانها. ويثبت حول محيط الدوارة مجموعة من الأصابع الخشبية التي تستعمل للف خيوط السداء من حولها. ويوجد على العارضة الخشبية الأفقية من أسفل جسم الدوارة ثلاثة أصابع خشبية مخصصة لإحداث أشتيك الملك. وبعد أن يتم تجهيز خيوط السداء يتم تثبيتها على الأنوال، فالأنوال القديمة لا يوجد بها أسطوانة للف خيوط السداء ولكن كانت تلف حول بعضها لتكون كرة كبيرة توضع في حفرة في مؤخرة النول تسمى ''الشرعة'' ، أما الأنوال الحديثة فتحتوى على أسطوانة حديدية يلف عليها خيوط السداء تسمى ''البيم'' وتثبت في مؤخرة النول وتحتوى على كمية من خيوط السداء ''الخيط الأساس'' تكفي لانجاز (16 فوطة) بينما تحتوي الشرعة كمية من الخيط تكفي لانجاز (8 فوط) فقط، وتتشكل الفوطة من 1800-2000 خيط من السداء ''الخيط الأساس''

ويتكون نول الدواسات المستخدم في صناعة الفوطة من مجموعة من الأجزاء وهى:

1 - **أسطوانة السداء**: وتسمى ''البيم'' وهى أسطوانة من الحديد تخصص للف خيوط السداء عليها بطريقة منتظمة، وهى لا توجد في الأنوال القديمة ويستعاض عنها بلف خيوط السداء على شكل كرة تثبت في مؤخرة النول وتسمى ''الشرعة''. **المسند الخلفي**: ويسمى ''الكرك'' وهو عود من الخشب مثبت أفقيا ومهمته تحويل خيوط السداء من الوضع الرأسي إلى الوضع الأفقي مع انتظام الخيوط وذلك في الأنوال الحديثة، أما الأنوال القديمة فهي عبارة عن قطعة من الخشب بطول حوالي (100 سم) يثبت عليها خيوط السداء على مسافات متساوية بواسطة خيوط سميكة من القطن، وباقي خيوط السداء يتم لفها وتجهيزها تحت النول وتسمي بالشرعة.

2 - **حبل الشد ''السندلي'':** ويتم تثبيت خيوط السداء على قطعة من الخشب بحبل سميك من وسطها عكس اتجاه النول ثم يدور الحبل حول وتد من الخشب مثبت بالأرض ويغير اتجاهه إلى اتجاه النول حيث يثبت بوتد آخر بجوار النساج من الجهة اليمنى، وهذا الحبل هو المسئول عن شد خيوط السداء بشكل مناسب، وبهذه الطريقة يقوم النساج بعملية الشد أثناء جلوسه على النول، ويسمى هذا الحبل ''السندلي''. **سماسم الاشتيك**: وهما عودان من الخشب مهمتها فصل الخيوط الفردية عن الخيوط الزوجية. **الدرا**: وتسمى ''المواجح'' ومهمتها فصل الخيوط بعضها عن بعض لتكوين النفس وذلك لإمرار المكوك، وطول الواحدة منها 80 سم، وهي درأة شبيهه تماما بدرات أنوال الدواسات لإنتاج الجوبلان في مصر.

3 - **النير**: وتسمى ''الأنياص'' وتصنع من الخيوط القطنية المتينة التي تثبت على عودين من الخشب لتكوين الدرا. **موازين الدرا**: وتسمى ''العصافير'' وهى عبارة عن مجموعة من المساطر الخشبية طول الواحدة منهما (20 سم) مثبته في أعلى النول ويرتبط بها الدرا من أعلى بنظام معين. **مشط النسيج**: ويسمى ''الهات'' ومهمته ضم اللحمات بعضها لبعض بالإضافة إلى تحديد عرض المنسوج وعدد الخيوط، وهو عبارة عن مجموعة كبيرة الشفرات الدقيقة المتراصة بعناية كأسنان المشط وكانت تصنع في الأنوال القديمة من الأخشاب لكنها لا تعمر طويلا فاستبدلت حاليا بشفرات من الألومنيوم أو الحديد. **أسطوانة القماش**: وتسمى ''الطور أو المدرج أو القير'' وهى مخصصة للف المنسوج الناتج عنها، وهى في مقدمة النول، وطولها حوالي (100 سم) وهى مصنوعة بالكامل من الخشب الزان، وهى على شكل متوازي مستطيلات وليست اسطوانية، وتركب على حامل خشبي يسمى حامل المدرج وتحتوى على مجموعة من الثقوب التي يوضع بها عمود من الحديد لتثبيتها فى الحامل. **المكوك**: ويسمى ''المزج أو الزمامير'' وهو قطعة خشبية لا يتجاوز طولها (15 - 20 سم) مجوفة يشبه شكلها مركب الصيد الصغير يوضع في تجويفها عجلة الغزل المتحرك الذي يلف عليها خيوط اللحمة الملونة وهى الوسيلة التي بواسطتها يتم إمرار خيوط اللحمة داخل النفس.

4 - **الدواسات**: وتسمى ''الزناجر أو الدعسات'' وهى عبارة عن قطع خشبية مستطيلة أو مربعة المقطع ويختلف طولها تبعاً لطول النول المستخدم، وعددها في الغالب خمسة وهى تركب أسفل النول على محور خاص من الحديد مثبت أسفل الحفرة التي توجد بها أرجل النساج، وفى منتصف الدواسة تقريبا يوجد الحبل المتصل بالدرا الذي يرفع الدواسات قليلا إلى أعلى بعيدا عن الأرض حتى تكون هناك مسافة بين الدواسات والأرض لكي يمكن خفضها إلى أسفل حيث ينخفض تبعا لذلك الدرا المتصل بها، وطرف الدواسات المخصص للضغط عليه بواسطة القدم فموضعه أسفل أسطوانة القماش تقريبا ويوضح الشكل رقم (2) شكل النول والأجزاء المكونة له على حسب الأرقام السابقة (الدراسة الميدانية للباحث).

وهناك نظام ترتبط به درات النول مع الدواسات وعلى سبيل المثال النول الذى يحتوى على عدد ست درات وعدد خمس دواسات يتبع النظام التالى:

الدواسة رقم (1) مرتبطة بالدرا رقم (1، 6)

الدواسة رقم (2) مرتبطة بالدرا رقم (4، 5، 6)

الدواسة رقم (3) مرتبطة بالدرا رقم (2، 5)

الدواسة رقم (4) مرتبطة بالدرا رقم (1، 2، 3)

الدواسة رقم (5) مرتبطة بالدرا رقم (3، 4)

4) فعند الضغط على الدواسة رقم (2) مثلا تنخفض الدرات رقم (4، 5، 6) وفى نفس الوقت تظل باقي الدرات مرتفعة، وبذلك يظهر (النفس) اللازم لإمرار خيط اللحمة الموجود داخل المكوك والتي يتم ضمها بواسطة المشط، وبالمثل عند الضغط على الدواسة رقم (4) تنخفض الدرات رقم (1، 2، 3) وفى نفس الوقت ترتفع باقي الدرات وبذلك نحصل على الفراغ (النفس) الثاني الخاص بتمرير خيط اللحمة الثاني، وهكذا باستمرار ومع تغيير أرقام الدواسات التي يتم الضغط عليها تتم عملية النسج.

الطرق المستخدمة فى نسج وتزيين الفوطة:

وبالنسبة للتساؤل الخامس والذي ينص على:

ما هى التراكيب النسجية وأساليب الزخرفة المستخدمة فى إنتاج الفوطة ؟

فمنذ الوهلة الأولى، يدهشك الإنسان اليمني بزيه الشعبي التقليدي الأصيل للرجال حيث تقع عيناك على تفاصيل ذلك الملبوس المتقن الذي يلفه الرجل على الجزء الأسفل لجسمه من الخصر إلى مابين القدم والركبة فتبهر وأنت تغوص في تلك التفاصيل من حيث دقة تراص خيوطه وانسجام أشكال زخارفه ونقوشه المتقنة وزهاء وتناغم ألوان خيوطه، وكأنك تتذوق لوحة فنية تشكيلية بديعة رسمتها أنامل ذهبية. ونسج الفوطة ليس بالأمر السهل فهي تتطلب مهارة خاصة وخفة في حركة اليدين والرجلين والتركيز أثناء العمل للحصول على منسوج جميل وجذاب وذي حياكة متقنة. إذ يحرص صناع الفوطة على التفنن في نسجها وتزيينها بالنقوش لتلبية اختلاف أذواق الناس واستمالتهم لشراء هذا الزي، فهي اليوم بألوان وأصناف كثيرة، وأدخلت عليها الرسومات والزخارف والنقوش والعبارات لتشكل لوحة فنية بديعة (يوسف محمد - 1985: 122). وتتكون المنسوجات بوجه عام من خيوط طولية تسمى خيوط السداء وهى موجودة فى النول وخيوط أخرى عرضية تسمى اللحمة والتي توجد فى المكوك، وتتم عملية النسج بتعاشق خيوط اللحمة العرضية الاتجاه مع خيوط السداء الطولية الاتجاه، ومعنى التعاشق هو أن يتم إمرار اللحمة تحت عدد معين من خيوط السداء وفوق الخيوط الأخرى ثم يتبادل الوضع في اللحمات التى تلي ذلك، حيث يختلف ذلك تبعا للتركيب

النسجي المستعمل. ويستخدم النساج اليمنى عدة طرق في نسج وتزيين الفوطة منها:

1 - **الطريقة الأولي:** وتعتمد على التنوع في ألوان خيوط السداء واللحمة:

2 - فخيوط السداء ليست بلون واحد ولكن بمجموعة من الألوان المنسجمة، فعند تسدية النول يقوم النساج بعمل أقلام من ألوان مختلفة وبتخانات مختلفة من خيوط السداء والألوان الأكثر شيوعا هي درجات اللون الأخضر ودرجات اللون البني، ويحرص النساج على أن يكون اللون الغامق في نهاية الطرف السفلى للمعوز المقابل للأرض شكل رقم (1). **الطريقة الثانية:** وتعتمد علي استخدام تراكيب نسجية مختلفة ومنها:

3 - النسيج السادة: وهو المستخدم في نسج المقطب على نول الدواسات الذى يحتوى على درأتين فقط، أما في الأنوال الحديثة التي تحتوى على عدد (6: 8 درات) فيستخدم في عمل الأرضيات التي توضع عليها الزخارف. مشتقات النسيج السادة:مثل نسيج السادة الممتد من اللحمة، ونسيج السادة الممتد من السداء، ونسيج السادة الممتد من السداء واللحمة وتستخدم هذه التراكيب لعمل الأقلام الملونة في القماش. نسيج المبرد: ويتميز هذا النوع من التراكيب النسجية بأنه يعطى للقماش تاثير خطوط مائلة سواء ناحية اليمين أو اليسار أو الاثنين معا، ويستخدم هذا التركيب في بعض الأقلام ولا يستخدم في الأرضيات. **الطريقة الثالثة:** وتعتمد علي التنوع في الخامات النسجية:

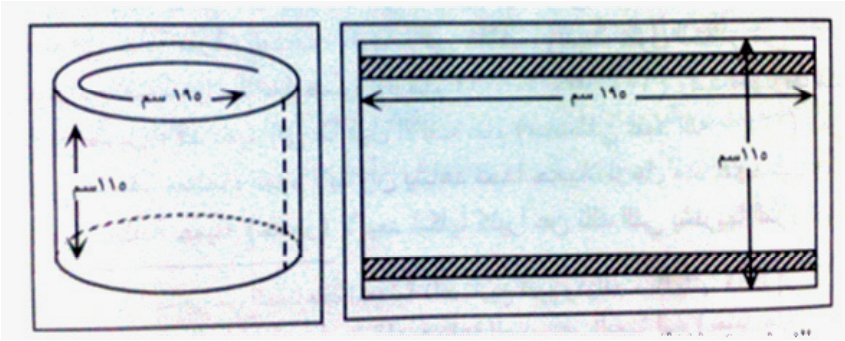
4 - والخامة هى من العناصر الأساسية لإتمام العملية النسجية، وتؤثر الخامة بشكل مباشر في إحداث تنوع في الملامس على سطح المنسوج، فهي تعطى للمنسوج بروزا وتجسيما، وكان الاعتماد الأساسي في صناعة المعوز على الخامات الطبيعية، ولكن مع ظهور الخيوط الصناعية والمخلوطة أصبح من الممكن إكساب الأعمال النسجية شكلا وملمساً جديداً. ويستخدم حاليا في صناعة المعاوز مجموعة من الخامات منها خيوط القطن الطبيعى وخيوط الحرير الصناعي (الفسكوز) التي تشبه القطن وكذلك خيوط البولى استر (التريلين –الداكرون) ذات الألوان الزاهية. **الطريقة الرابعة:** وتعتمد علي نسج الأشرطة الزخرفية الملونة:

وبنظرة علي الأساليب المستخدمة في تزيين الفوطة اليمنية نجدها تعتمد على الزخرفة في المقام الأول، حيث استطاع النساج اليدوي من خلال استخدامه للمفردات الهندسية والنباتية أن يحقق لنا تكوينات زخرفية يصعب حصرها، تارة يستخدم مفردة واحدة في بناء تكوينه الزخرفي من خلال تكرارها، وتارة أخرى يستخدم أكثر من مفردة لتحقيق ذلك. صورة رقم (3)

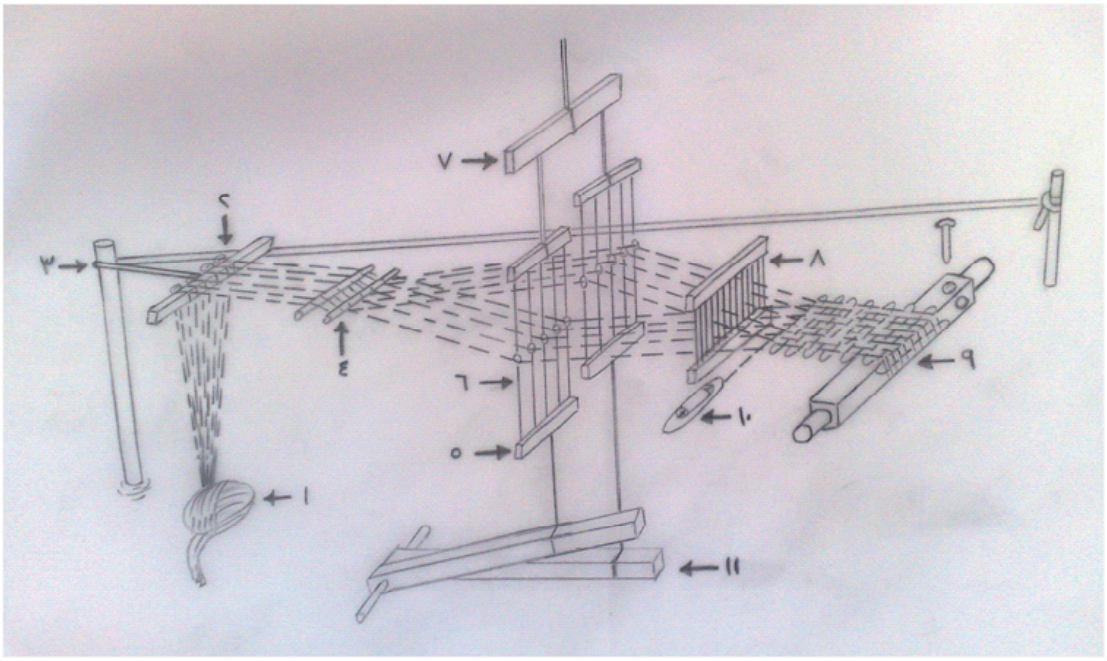
ويقوم النساج بنسج تلك الأشرطة الزخرفية باستخدام أسلوب نسجى يسمى "منسوجات اللحمة الزائدة الحقيقية"، تتركب هذه النوعية من الأقمشة المنسوجة من سداء ونوعين من اللحمة أو أكثر تشترك أحداهما في التركيب النسجي الأساسي للقماش كأن يكون سداء (1/1) أو مبرداً أو أطلس لتكوين نسيج الأرضية بالإضافة إلى اللحمات الزائدة التي تتخلل اللحمات الأصلية بترتيب خاص مع ظهورها شائفة أو محبسة على وجه المنسوج في أماكن خاصة حسب النقوش المطلوبة واختفائها فيما عدا ذلك. وتعتبر هذه الطريقة من أسهل الطرق للحصول على زخارف بالأقمشة المنسوجة. وقد تستعمل لحمة واحدة أو أكثر للحصول على النقوش أو الزخارف الزائدة بخلاف اللحمة المستعملة في التركيب الأصلي للمنسوج. وبما أن هذه اللحمات الزائدة لا تشترك في التركيب الأصلي للمنسوج فيلاحظ انه إذا سحبت منه لا تؤثر في التركيب النسجي الأصلي، حيث يظهر تحتها التركيب النسجي تاما غير ناقص، لذا فقد سميت بالأنسجة ذات اللحمات الزائدة الحقيقية. شكل رقم (4، 5) (إسماعيل صالح- 2000: 7)

صورة رقم (1): توضح موقع اليمن على الخريطة العالمية

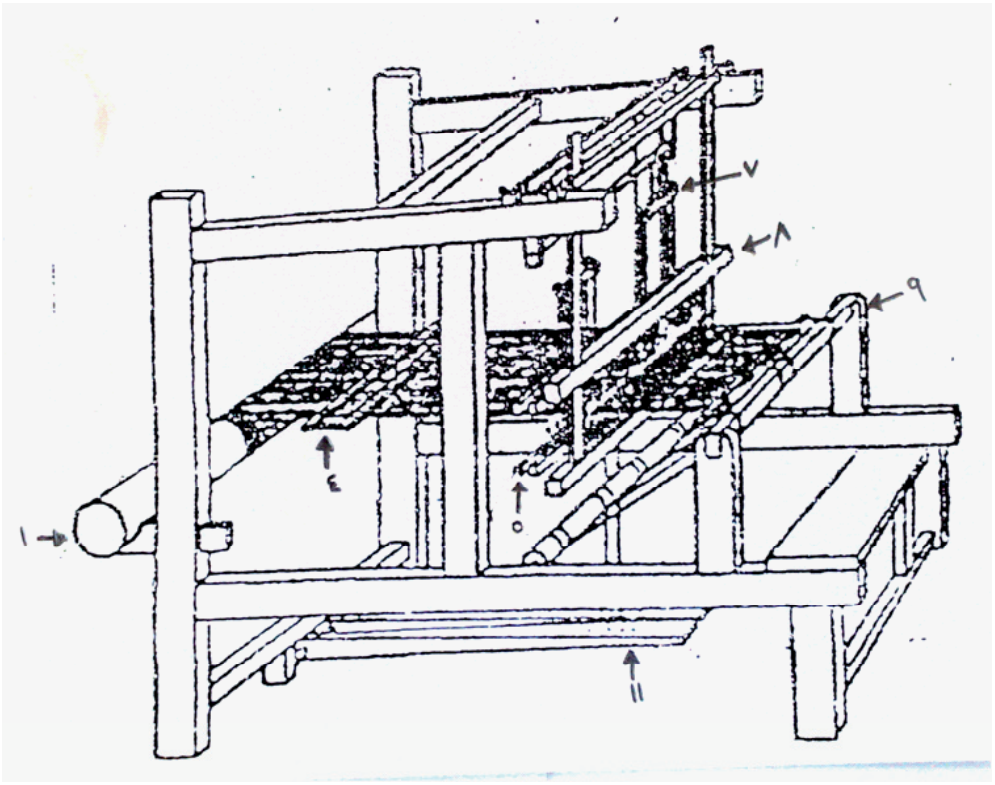
صورة رقم (2): توضح التقسيم الإداري للجمهورية اليمنية



شكل رقم (1): يوضح الفوطة بالحجم الشائع وأماكن توزيع الزخارف

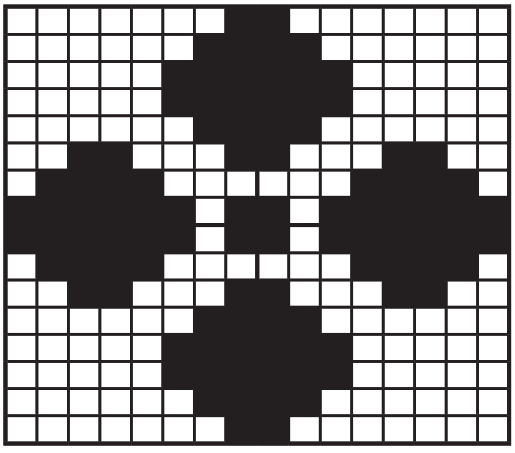


شكل رقم (2): يوضح نول الدواسات القديم (نول الحفرة)

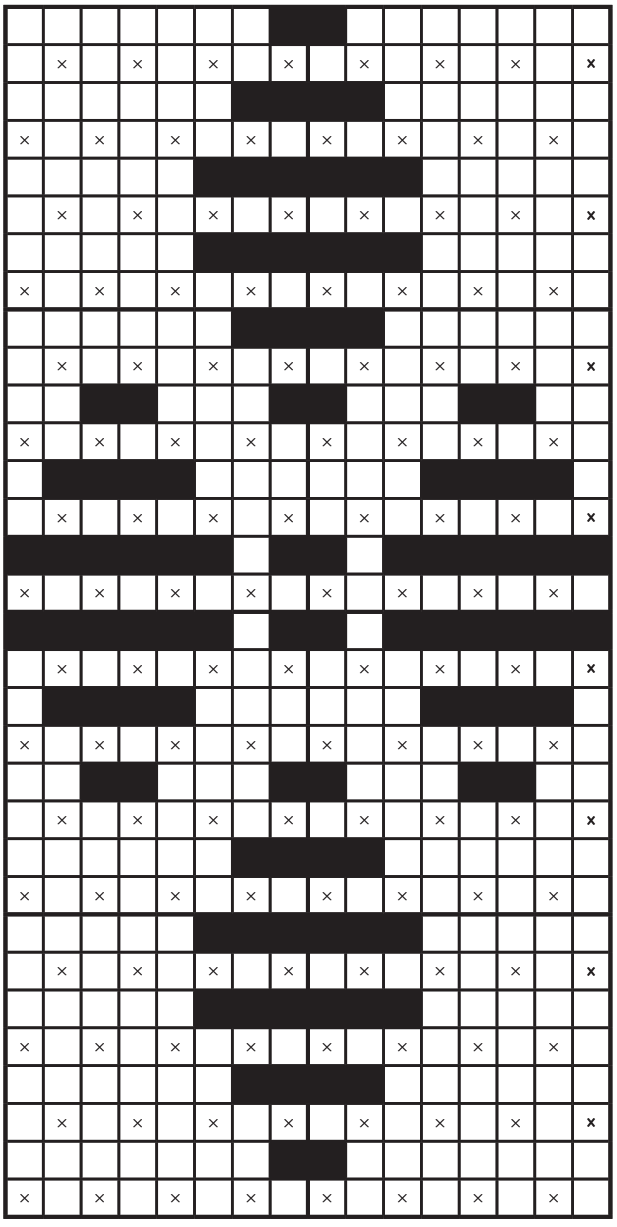


شكل رقم (3): يوضح نول الدواسات الحديث

صورة رقم (3): توضح نمازج من الفوط اليمنية والزخارف المستخدمة في تزيينها



شكل (4) تصميما لنقشه زائدة بسيطة بلون



شكل (5) طريقة توقيع الرسم على ورق المربعات

النتائج والتوصيات

أولا: النتائج

كشفت الدراسة عن عدة نتائج هامة للبحث هي:

الفوطة هي إحدى القطع الملبسية التقليدية في اليمن، وكثير من دول العالم مثل دول الخليج وجنوب شرق آسيا. تختلف الفوطة باختلاف المنطقة التي تصنع فيها ومنها (اللحجي، الحضرمي، البيضاني، الشبواني، الوصابي). تعتمد صناعة الفوطة على خامات مستوردة وخاصة القطن والحرير الصناعي. يتم نسج الفوطة علي نول يدوي يسمي نول الدواسات يصنع محليا. يتم نسج الزخارف على الفوطة باستخدام أسلوب (اللحمة الزائدة الحقيقية).

ثانيا: التوصيات

ضرورة دراسة الزخارف المستخدمة في عمل الشرائط التي تزين الفوطة من حيث النوع والأصول التاريخية لها وكيفية التنفيذ، واستحداث مجموعة من التصميمات الحديثة تتلاءم مع العصر. ضرورة دراسة الأعمال النسجية عبر العصور في الجمهورية اليمنية، والإفادة من تقنياتها وأساليب تنفيذها في تحقيق تصميمات نسجية مبتكرة.

المصادر والمراجع

1. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، جـ 1 مطبعة مصر، القاهرة 1960م.
2. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط،جـ2 مطبعة مصر، القاهرة 1961م.
3. المنجد في اللغة والأدب والعلوم: المطبعة الكاثوليكية، بيروت الطبعة الخامسة 1956م.
4. الهيئة العامة للسياحة: الخارطة السياسية للجمهورية اليمنية، صنعاء 1993م.
5. إسماعيل صالح إسماعيل، محمد سمير شاهين: تراكيب المنسوجات للنسيج والسجاد والكليم، وزارة التربية والتعليم، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة 2000م.
6. إيكة هو لتراكس، ترجمة محمد الجهرى وحسن الشامى: قاموس مصطلحات الانثولوجيا والفلكور، دار المعارف بمصر 1972م.
7. أيمن أحمد العربي أسلوب نسيج خلايا النحل كمصدر لإثراء المشغولة النسجية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية –جامعة حلوان، 2002م.
8. حسين سالم باصديق: في التراث الشعبي اليمنى، مركز الدراسات والبحوث اليمنى صنعاء 1993م.
9. ربيع حامد خليفة: الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الاسلامى، الدار المصرية اللبنانية، 1992م.
10. زينب محمد فتحي «القيم الجمالية لفن التللي ودورها في إثراء الصناعات الصغيرة المطرزة»، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الاقتصاد المنزلي، جامعة حلوان 2006م.
11. سعد الخادم: تاريخ الأزياء الشعبية في مصر، دار المعارف، القاهرة، 1959م.
12. سعد الخادم: الازياء العشبية، دار المعارف، القاهرة، 1986م.
13. سنية خميس صبحى: دراسة الأزياء الشعبية لأهالي حي بحري بالإسكندرية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الاقتصاد المنزلى - جامعة حلوان، 1983م.
14. فوزية حسين مصطفى: الأزياء الشعبية للمرأة المصرية في محافظة الجيزة والابتكار منها لأزياء عصرية، رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية الاقتصاد المنزلي - جامعة حلوان 1979-م.
15. محمد صبرى محسوب سليم، فوزية محمود صادق: جغرافية الوطن العربي، وزارة التربية والتعليم، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة 1995م.
16. مصطفى عبد الله شيحة: مدخل إلى العمارة والفنون الإسلامية في الجمهورية اليمنية، وكالة اسكرين، القاهرة 1987م.

17. ناصر حسين العبودى: الأزياء الشعبية الرجالية في دولة الإمارات وسلطنة عمان، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، 1987م.
18. نجوى شكرى مؤمن، سلوى هنرى جرجس: التراث الشعبي للأزياء في الوطن العربي، عالم الكتب، القاهرة، 2004م.
19. وليد شعبان مصطفى، إيناس عصمت عبد الله «دراسة الحرف والمهن التقليدية في العصر العثماني بمصر 2004م.
20. هجرتى كراب (الكزاندر) ترجمة رشدي صالح: علم الفلكلور، طبعة دار الكتاب، القاهرة، 1967م.
21. يوسف محمد عبد الله: أوراق في تاريخ اليمن وأثاره، بحوث ومقالات، الجزء الأول، وزارة الإعلام والثقافة، مشروع الكتاب باليمن 1985م.
22. يوسف محمد عبد الله: أوراق في تاريخ اليمن وأثاره، بحوث ومقالات، الجزء الثاني، وزارة الإعلام والثقافة، مشروع الكتاب باليمن 1985م.

دليل العمل الميداني:

تم إعداد أدلة تضم قواعد وبيانات أساسية وتشتمل على بيانات من المشتغلين في مجال نسج الفوط في محافظة حضرموت بالجمهورية اليمنية ويتضمن ما يلي:

أولاً: البيانات الأساسية عن المشتغلين:

1 - عمر المشتغل بحرفة النسج باعتبارها من الحرف التقليدية التراثية ؟
2 - الحالة الاجتماعية ؟
3 - مستوى التعليم ؟

ثانياً: التدريب:

1. منذ متي بدأت في تلك المهنة ؟
2. من الذي قام بتدريبه ؟
3. ما هي مراحل التدريب التي مرت بها ؟

ثالثاً: التقنيات (الوحدات – المصطلحات – طرق النسج):

1. ما هي التصاميم الزخرفية المستخدمة وأنواعها ووحداتها ؟
2. ما هي رموز الزخارف وما هي مدلولاتها العقائدية ؟
3. ما هي أماكن توزيع الزخارف في الفوطة ؟
4. ما هو الأسلوب النسجي المتبع فى تنفيذ الزخارف ؟
5. هل يرتبط أسلوب الزخرفة بالغرض من ارتداء الثوب ؟
6. هل للزخارف ناحية نفعية أو عقائدية أو اقتصادية أو اجتماعية ؟
7. ما هي الأصول التاريخية لهذه الزخارف إن وجدت ؟
8. هل أسلوب تنفيذ تلك الزخارف يتأثر بالناحية الاجتماعية والاقتصادية ؟
9. هل توجد مصطلحات معينة خاصة بحرفة النسيج في هذه المنطقة ؟
10. ما هى التراكيب النسجية المستخدمة في تنفيذ الفوطة
11. ما هى التراكيب النسجية المستخدمة في عمل الزخارف ؟

رابعاً: أدوات العمل (النول المستخدم - عمليات التحضير – الخيوط):

1. ما هى أنواع الأنوال المستخدمة في نسج الفوطة ؟
2. هل تختلف الأنوال من مكان إلى أخر، وما هو الاختلاف ؟
3. ما هى الأجزاء التي يتكون منها النول، والخامة التي يصنع منها ؟
4. ما هى أبعاد النول وقياساته ؟
5. من يقوم بتصنيع هذه الأنوال ؟

6. من يقوم بعملية تسديه النول اليدوي ؟
7. على أى الآلات تتم عملية التسديه ؟
8. ما هى الأطوال الشائعة لخيوط السداء ؟
9. من يقوم بعملية اللقى والتطريح للنول اليدوي ؟
10. ما هى الأدوات المستخدمة في عملية اللقى والتطريح ؟
11. ما هي أنواع الخيوط المستخدمة في نسج الفوطة
12. ما هى أنواع الخيوط المستخدمة في عمل الزخارف ؟
13. ما هي مصادر الحصول على تلك الخيوط ؟
14. هل هناك ألوان معينة لهذه الخيوط ؟
15. ما هي الألوان المستحبة في نسج الفوطة ؟

خامساً: مكان العمل وظروفه:

1. ما هو المكان الذي تتم فيه عملية النسج ؟
2. هل يعمل المشتغلون لحسابهم أم لحساب المكان الذي يشتغلون فيه ؟
3. ما هي علاقة المشتغلين بصاحب العمل ؟

سادساً: العملاء:

1. ما هو المستوى المادي للعميل الذي يقبل على شراء الفوطة ؟
2. كيف يتم الاتصال بالعملاء ؟
3. ما هي طريقة الدفع المتبعة ؟
4. هل من حق العميل التدخل في شكل المنتج ؟

سابعاً: تنمية المجتمع واستخدامات حديثة:

1. هل تم تطوير في النول نتيجة للتطور التكنولوجي ؟
2. هل استحدثت وحدات زخرفية جديدة ؟
3. هل ما زال التمسك بالوحدات التي كانت موجودة أيام الأجداد ؟

ثامناً: الاستعداد للدخول في تجربة مستقبلية:

1. هل هناك استعداد لتدريب مشتغلين آخرين لتكوين فريق عمل جديد ؟
2. ما هو الأسلوب المفضل للقيام بهذا التدريب ؟
3. أيهما أفضل العمل بالمشاغل أم العمل بالقطعة ؟
4. هل هناك دور للمرأة في هذه الحرفة اليدوية ؟

تاسعاً: الاقتصاديات:

1. كم يتراوح سعر المنتج ؟
2. هل يتوقف سعر المنتج على عوامل معينة ؟
3. هل توجد مشاكل في عجلة توسيق المنتج ؟

أهم النتائج التي أسفرت عن العمل بهذا الدليل:

1. جمع حصيلة من المعلومات الاسترشادية المهمة التي تفيد البحث.
2. رصد المواقع المهتمة والعاملة بنسج الفوطة.
3. تم تسجيل كل المعلومات بالصوت والصورة.

Jordan Journal of the Arts

An International Refereed Research Journal

Volume 3, No. 1, 2010, 1431 H

Contents

Articles in Arabic

- **Composing Theme Songs of Some Religious Television Series** 1
  Shereen A.Latif Ahmed

- **The Arab Nabataean's Music** 23
  Eyad Almasri and Mahdi Abdelazez

- **The Impact of Satellite Television Drama on Juvenile Violence** 37
  Nayef Al- Shboul

- **The Role of the Art of Embroidery in the Economic Empowerment of Women** 49
  Amal Al-Kharouf

- **The problem of putting forth the theatrical text from the film makers point few, «the merchant of Venice by Shakespeare as an example»** 65
  Ali Al-Ribat and Mikhled Zyoudey

- **Methods of Weaving and Embroidering the Yemenite *Fouta*: A Descriptive, Analytic Study** 77
  Ayman Al-Arabi

General Notes

1- Jordan Journal of The Arts (JJA) is an international refereed research journal issued by Higher Scientific Research Committee, Ministry of Higher Education & Scientific Research, Amman, Jordan.
2- JJA is published by Deanship of Research and Graduate Studies, Yarmouk University, Irbid, Jordan.
3- Manuscripts should be submitted in Arabic or in English. However, submission in any other language is subject to approval by the Editorial Board.
4- JJA is published biannually.
5- JJA publishes genuinely original research characterized by clear academic methodology.
6- JJA accepts papers in all fields of Arts only.
7- Unpublished manuscript will not be returned to another authors.

Publication Guidelines

1- JJA is published in Arabic and in English. All manuscripts must include an abstract containing a maximum of 150 words typed on a separate sheet paper along with keywords which will help readers to search through related databases.
2- Papers should be computer-typed and double- spaced. Four copies are to be submitted (three copies with no author names or author identity but one copy with author(s)' names and address) together with a compact disk (CD) compatible with IBM (Ms Word97, 2000, XP), font 14 Normal/ Arabic and 12 English.
3- Papers including figures, drawings, tables and appendices should not exceed thirty (30) pages (size A4). Figures and tables should not be colored or shaded and should be placed in their appropriate places in the text with their captions.
4- Papers submitted for publication in JJA are sent, if initially accepted, to at least two specialist referees, who are selected by the editor-in-chief confidentially.
5- JJA reserves the right to ask the author to omit, reformulate, or re-word his/her manuscript or any part thereof in a manner that conforms to publication policy.
6- JJA sends to the authors letters of acknowledgment, acceptance, or rejection.
7- Accepted papers are published based on the date of final acceptance for publication.
8- Documentation: JJA applies APA (American Psychological Association) guide for research publication in general and the English system documentation in particular. Researchers should abide to authentication style in writing references, names of authors and citations. Also he/she should refer to the primary sources and publication ethics.
9- The researcher should submit a copy of each appendix she/he based their research on (if available) such as programs, tests ... etc. and should submit a written statement in which he acknowledges other peoples' copyrights (individual right) and should specify the method for those who benefit from the research to obtain a copy from the programs or tests.
10- Copyright of accepted articles belongs to JJA.
11- JJA will not pay to the authors for accepted articles.
12- Twenty offprint will be sent free of charge to the principal author of the published manuscripts as well as a copy of JJA in which the article is published.
13- Arranging articles in JJA is based on editorial policy.
14- Opinions expressed in JJA are solely those of their authors and do not necessarily reflect the policy of the Ministry of Higher Education and Scientific Research and Yarmouk University.
15- The author should submit a written consent that his/her article is not published or submitted to any other journal.
16- Published articles will be stored in the University online database and retrieving is subject to the database's policy.

Yarmouk Univerity
Irbid- Jordan

The Hashemite
Kingdom of Jordan

Jordan Journal of the Arts

An International Refereed Research Journal

Volume 3, No. 1, 2010, 1431 H

Jordan Journal of the Arts
An International Refereed Research Journal

Volume 3, No. 1, 2010, 1431 H

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Ales Erjavec
University of Primorska, Slovenia.

Arnold Bcrleant
Long Island University, USA.

George Caldwell
Oregon State University, USA.

Jessica Winegar
Fordham University, USA.

Oliver Grau
Danube University Krems, Holland.

Mohammad Al-Assád
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.

Jordan Journal of the Arts

An International Refereed Research Journal

Volume 3, No. 1, 2010, 1431 H

Jordan Journal of the Arts (JJA): An International Refereed Research Journal, Issued by: Higher Scientific Research Committee, Ministry of Higher Education & Scientific Research, Amman-Jordan. Published by: Yarmouk University, Irbid, Jordan

EDITOR-IN-CHIEF:

Khaled Alhamzah
Faculty of Fine Arts, Yarmouk University.

EDITORIAL BOARD:

Ali Al-Shari
Faculty of Arts, Yarmouk University.
Mohammed Ghawanmeh
Faculty of Fine Arts, Yarmouk University.
Mohamed Abed Aal
Faculty of Arts, Philadelphia University.
Mahmoud Al-Shraah
Faculty of Arts, Yarmouk University.
Mahmud Sadiq
Faculty of Fine Arts, Yarmouk University.
Minwir Al-Mheed
Faculty of Traditional Islamic Arts Institute,The World Islamic Sciences & Education University.
Natheer Abu-obeid
Faculty of Architecture and Design, Jordan University of Science and Technology.

Editorial Secretary: Mashhoor Hamadneh
Language Editor (Arabic): Ali Al-Shari
Language Editor (English): Mohammed Ajlouny
Cover Design: Bassam Al-Radaideh
Back Cover: Mhanna Durra, Oil on Convas, 100 × 70 cm, 2008
Layout: Ahmad Abu Hammam

Manuscripts should be submitted to:

Prof. Khaled Alhamzah
Editor-in-Chief, Jordan Journal of the Arts
Deanship of Research and Graduate Studies
Yarmouk University-Irbid-Jordan
Tel. 00 962 2 7211111 Ext. 2078
E-mail: *jja@yu.edu.jo*
Website: *http://graduatestudies.yu.edu.jo*